7. edisyondan güncellenmiş 5 baskı

İletişim Tarihi

Taş Devri Sembollerinden Sosyal Medyaya

David Crowley – Paul Heyer

Çeviren: Berkay Ersöz



siyasal kitabevi

İletişim Tarihi / ***Taş Devri Sembollerinden Sosyal Medyaya***
David Crowley – Paul Heyer
Orijinal Künye: *Communication in History / Stone Age Symbols to Social Media*
Routledge, Seventh Edition, 2019
Çeviren: Berkay Ersöz
Kitap Editörü: Serdar Öztürk
Redaksiyon: Zeynep Kutayer
Kapak Tasarımı ve Sayfa Düzeni: Gamze Uçak
©Siyasal Kitabevi Tüm Hakları Saklıdır.
1. Baskı: Eylül 2010, Phoenix Yayınevi
2. Baskı: Mart 2011
3. Baskı: Haziran 2014
4. Baskı: Şubat 2017
5. Baskı: Temmuz 2019
ISBN No: 978-605-7877-20-8
Siyasal Kitabevi-Ünal Sevindik
Yayıncı Sertifika No: 14016
Şehit Adem Yavuz Sok. Hitit Apt. 14/1
Kızılay-Ankara
Tel: 0(312) 419 97 81 pbx
Faks: 0(312) 419 16 11
e-posta: info@siyasalkitap.com
http://www.siyasalkitap.com
Baskı
Tarcan Matbaacılık Yayın. San.
Sertifika No: 25744
İvedik köy mah. İvedik cad. No: 417/ A
Yenimahalle/ANKARA
Tel: (0312) 384 34 35
Dağıtım:
Siyasal Yayın Dağıtım
Şehit Adem Yavuz Sok. Hitit Apt. 14/1
Kızılay-Ankara
Tel: 0(312) 419 97 81 pbx
Faks: 0(312) 419 16 11
e-posta: info@siyasalkitap.com
http://www.siyasalkitap.com

İLETİŞİM TARİHİ

Taş Devri Sembollerinden Sosyal Medyaya

David Crowley

Paul Heyer

5. Baskı

Çeviren: Berkay Ersöz

Don Theall için…
Öğretmen, Bilgin, Dost

İçindekiler

ÖNSÖZ 9
GİRİŞ 13

BÖLÜM I İLK UYGARLIKLARIN İLETİŞİM ARAÇLARI 17
1 Yazının En Eski Öncüsü 21
2 Antik İmparatorluklarda İletişim Araçları 35
3 Yazısız Uygarlık- İnkalar ve *Quipu* 45
4 Yazının Kökenleri 53

BÖLÜM II BATI'DA OKURYAZARLIK GELENEĞİ 63
5 Yunan Mirası 67
6 Yazı ve Alfabe Etkisi 75
7 Yazı Bilinci Yeniden Yapılandırır 83
8 Orta Çağ'da İletişim ve İnanç 91

BÖLÜM III BASIM DEVRİMİ 101
9 Kâğıt ve Blok Baskı- Çin'den Avrupa'ya 105
10 Matbaanın İcadı 115
11 İlk Modern Okuryazarlıklar 121
12 Sansasyonculuk ve Haberler 135

BÖLÜM IV ELEKTRİK, KABLOLU DÜNYAYI YARATIYOR 145
13 Zaman, Mekân ve Telgraf 149
14 Yeni Gazetecilik 157
15 Telefon Liderliği Ele Geçiriyor 169
16 Tüketimin Hayal Dünyaları 179
17 Kablosuz Dünya 189

BÖLÜM V GÖRÜNTÜ VE SES 195
18 Fotoğraf Haberciliğinin İlk Zamanları 199
19 Sesi Yazmak 211
20 Fonografın Geliştirilmesi 219
21 İlk Hareketli Resimler 225
22 Filmler Konuşuyor 237

BÖLÜM VI RADYO GÜNLERİ 247
23 Radyonun Kamusal Sesi 251
24 Radyonun İlk Zamanları 257
25 Radyo Programcılığının Altın Çağı 267
26 Orson Welles'in *Dünyalar Savaşı* Yayını 277
27 Radyonun Sesleri 285
28 Televizyon Çağında Radyo 295

BÖLÜM VII TV ZAMANLARI 303
29 Televizyon Başlıyor 307
30 Yeni Diller 323
31 Televizyona Yer Açmak 333
32 Kargaşadan Huzura 345
33 Aptal Kutusu, Hayranları ve Bağımlıları 357

BÖLÜM VIII DİJİTAL ÇAĞDA YENİ VE ESKİ İLETİŞİM ARAÇLARI 365
34 Medya Nasıl Yeni Medya Oldu? 371
35 İnternetin Popülerleşmesi 377
36 *World Wide Web* 385
37 *Web* 2.0'ın Kültür Tarihi 395
38 Sosyal Medya Tarihi *Retweet* Ediyor 403

Tartışma Soruları 411
Önerilen Okumalar 417
Katkıda Bulunanlar 423
Dizin 427

Önsöz

Willard D. Rowland, Jr.*

İletişim tarihçiliğinde ikinci önemli yön değişimi yaşanıyor. Çağdaş medya ve kültür alanlarında çalışanlar, insanın modern iletişimi çevreleyen uzun vadeli deneyim ortamına her geçen gün daha çok ilgi gösteriyorlar ve bu ilgi alandaki tarih araştırmalarını yeniden şekillendiriyor. Bu seçki, sahip olduğu özgün yapısı sayesinde bu dönüşüme can alıcı ve gecikmiş bir katkı yapıyor.

İletişim tarihi çoğunlukla basın ve yayın hakkında bir öyküden ibaret olmuştur, bu da genellikle büyük yayınevlerinin ve gazetelerin ya da belli başlı bazı medya kurumlarının ve önemli figürlerin biyografisine, mesela belirli bazı ağlarla, medya patronlarıyla veya film tarzlarıyla ilgili kroniklere indirgenmiştir. Bu tür çalışmaların en iyisi, genellikle azınlıkta olsa bile, anlatısını daha geniş bir toplumsal bağlam içine yerleştirmiş, örneğin demokrasinin değişen biçimleri ve basın arasındaki ilişkileri, sinema ve sosyokültürel deneyim arasındaki ilişkileri veya elektronik medya ve politik ekonomik modeller arasındaki ilişkileri sorgulamıştır. İletişim tarihçiliğindeki ilk önemli yön değişimi, siyaset, hukuk, ekonomi ve kültür hakkındaki bu tarz daha geniş kapsamlı değerlendirmelerin bu tür çalışmaların çok daha olağan, detaylandırılmış öğeleri haline getirilmesi ve bunların sağladığı ipuçlarının muhtelif gazetecilik ve medya tarihlerine daha verimli bir biçimde uygulanması olmuştu.

Bu ilk büyük dönüşüm, yatay referans çerçevesini genişletmeye, medya tarihini toplumsal kurumlara özgü daha geniş bir alanda konumlandırmaya çalışmış, ikinci büyük dönüşüm de bu çerçeveyi dikey olarak genişletmeyi,

---

* Willard D. Rowland, Jr., Colorado Üniversitesi (Boulder) Gazetecilik ve Kitle İletişimi Okulu'nun eski dekanı ve fahri profesörüdür, artık emekliye ayrılmıştır.

medya kurumları hakkında daha ayrıntılı bir tarihi bütün insanlık tarihini kapsayacak daha derin bir kronolojik zemin üzerinde değerlendirmeyi, insan türünün ve onun uygarlık biçimlerinin gelişiminde iletişimin oynadığı rolü sorgulamayı hedeflemiştir.

Bu kitabı işte bu sonuncu dönüşümün ışığında değerlendirmek gerekir. Editörler, Walter Ong, Elizabeth Eisenstein ve Harold Innis gibi uzmanların çığır açıcı çalışmalarından esinlenmişlerdir. Bu iletişim tarihçileri, iletişim teknolojilerinin bütün temel biçimleriyle ilişkili derin uygarlık bağlamına güçlü bir ilgi besliyor, böylece günümüzün hızla değişen deneyiminin daha iyi anlaşılmasını teşvik ediyorlar.

Öncelikle, iletişim tarihçiliği okulunun bu kitapta iyi bir biçimde ifade edilmiş olan bazı temel ilkeleri üzerinde durmak gerekiyor. Birincisi, bu yaklaşım bütün çağdaş medyayı ve iletişim teknolojilerini, insanın temel ve doğuştan gelen iletişim yeteneklerinin birer uzantısı olarak algılıyor. İletişim araçları donanımı ve kullanımlarının çağdaş biçimlerini –televizyon kameraları, kişisel bilgisayarlar ve uydular– soyut bir biçimde ele almayı reddediyor, bunun yerine bunları, insanın anlam ve simgesel etkileşim sistemlerini yaratmak bakımından özellikle güçlü olan becerilerini ve içgüdülerini kullanırken faydalandığı uzun ve karmaşık bir işlemin parçaları olarak görüyor. Bu bakımdan modern medya teknolojileri, konuşmayı, jestleri, dramayı ve her tür toplumsal ritüeli içeren insansal iletişim teknolojilerinin çok eskiden gelen biçimlerinin, her ne kadar en önemlisi de olsa, yalnızca en sonuncusudur.

İkincisi, bu farklı "teknolojiler" insan deneyiminin farklı dönemlerinde çeşitli biçimlerde etkili olurlarken, türün yeteneklerine özgü karakteristik özelliklerin tanımlanması üzerinde de aynı ölçüde farklılaşan etkilerde bulunmuşlardır. Birey olarak insanın bilişsel yapısı ve insanın toplumsal ilişkilerinin biçimsel kalıpları, belirli dönemlerde egemen olan iletişim biçimleriyle veya sistemleriyle yakından ilişkilidir. Yazıya, basılı yazıya veya elektronik medyaya sahip olmayan sözlü bir kültürün, başka iletişim biçimleri daha ön planda olsaydı dikkat çekici bir şekilde farklılaşacak olan görme, işitme ve bilme tarzlarını destekleyecek belirli bir duyusal ve açıklayıcı modele "eğilimli" olduğu görülür. Bu eğilimlerin zaman içinde, siyasal, hukuksal, dinsel ve ekonomik yapılarda söz konusu olan seçenekler arasında yapılan tercihleri belirlemese bile etkileyerek, toplumsal örgütlenmede esaslı değişimleri desteklemiş ve teşvik etmiş oldukları görülür. Bu yüzden, bütün insan deneyimi, büyük ölçüde belirli bir dönemde en güçlü olan iletişim biçimine veya biçimlerine bağlı gibidir.

Üçüncüsü, iletişim sistemleri ile insan düşüncesinin ve deneyiminin geniş kalıpları arasındaki bu ilişkiler bu kadar güçlüyse, iletişimin öyküsü de insanlık tarihine resmi akademik tarih disiplininin kendisi için öne sürdüğünden çok daha yakın olacaktır. On dokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren akademideki tarih, uzlaşımsal olarak, yine aynı zamanlarda kurulmuş olan temel toplumsal ve hümanistik öğrenim alanları arasında parçalandı. Yani, siyasi tarih, toplumsal tarih, ekonomi tarihi ve hatta kültür tarihi gibi birçok tarih mevcuttur. Bunla-

rın her biri de asıl tarihin, bütün ötekilerin kendisini temel alarak kurulacağı altyapısal tarihin ta kendisi olduğu iddiasıyla öncelikli bir konum edinmeye çalışmıştır. Ancak bugün iletişim tarihinde beliren derin uygarlık perspektifi dolayısıyla başka bir aday daha kendini göstermiştir. Yeni yeni ortaya çıkan haliyle çağdaş iletişim tarihi, iletişim örüntülerinin, sistemlerinin ve teknolojilerinin yalnızca önemli olmadığını, ayrıca insanlık tarihinin merkezinde ve ondan ayrılmaz olduğunu ve de tarihin bütün diğer resmi dallarının onun ışığında yeniden yazılması gerektiğini öne sürüyor.

Bu gibi ilkelere indirgenebilecek haliyle iletişim tarihinin mevcut biçimi, yalnızca tarihin kendisi için değil, ayrıca iletişim araştırmaları ve medya çalışmaları için de derin ve geniş çapta etkili sonuçlar doğurur. En azından, iletişim çalışmalarının sorularının insan davranışının ve toplumsal deneyimin bütünüyle anlaşılmasındaki merkeziliğinin altını çizerek onun akademideki önemini arttırmasına yardımcı olur. Bu kitaptaki okumalar bu yüzden, iletişim araştırmalarının, toplumdaki kültür ve teknoloji üzerine yapılan ve gittikçe önem kazanan güncel tartışmalara yaptığı katkıyı ortaya koyan daha geniş çaplı bir projenin parçası olarak görülebilir.

Bununla birlikte bu iddialar ileri sürülürken, bu kitap tarafından geliştirilen tarihsel perspektifin birçok önemli ve yeni sorunla uyarıyı gündeme getirdiğini derhal açıklığa kavuşturmak gerekir. Örneğin, eğer iletişim biçimleri ve medya deneyimi insan deneyiminin gelişiminin merkezi olarak alınacaksa, bunlar ne kadar temelde olacaktır? Bu iddia, hem iletişim araştırmalarındaki hem de teknoloji felsefesindeki en son çalışmalarımızın bizi kendisine karşı şiddetle uyardığı bir teknolojik determinizm biçimiyle ne ölçüde çakışır?

Ya da başka bir örnek vermek gerekirse, iletişim tarihine daha derin bir kronolojik anlam kazandırmak ve sorunu insan uygarlığının kökenlerine kadar götürmek istiyorsak, ne kadar eskiye dönmemiz gerekir? Bize geleneksel olarak, iletişimin "evriminin" sözlü kültürden başlayan, basılı yazıyla süren ve elektronik kültürlerle günümüze kadar gelen bir üçleme biçiminde ilerlediği öğretildi. Bununla birlikte günümüzde birçok antropolojik araştırma güçlü bir sözlü kültür öncesi sözsüz iletişim kapasitesi olasılığı üzerinde duruyor. Bunlar, konuşma ve dile dair biçimsel kalıplardan önce gelen jest, duruş, hareket ve işaret sistemleri olabilir. Klasik Yunan'dan bize kalan miras ve retoriğin Batılı akademik bilinçteki uzun ömürlü etkisi, zihnin ve kültürün evriminde sözlü geleneğin yerini biraz abartmış olamaz mı? Eğer öyleyse, sözlü kültür öncesi bir kültürün koşullarının da bu alışılmış üçlemeye dâhil edilmesi ve onu en azından bir dörtlemeye dönüştürmesi gerekecektir.

Ancak bununla ilgili metodolojik sorunlar ürkütücü boyuttadır. Tarih tipik olarak belgesel kayıtların etrafında organize olmuş bir yorumlama olduğu için, sözlü kültürlerin karakteristik özelliklerinin betimlenebilmesi yeterince güçtür. İnsan deneyiminin yazılı belgelerden veya başka somut kalıntılardan önceki dönemleri belirsiz ve son derece spekülatif bir tarihöncesinin ardında kaybolmaktadır. Bu gibi karanlıkta kalmış sözel ve sözellik öncesi dönemler-

deki iletişim deneyimlerinin doğasını kesin bir biçimde anlamak ve bilmek için gerekli beceriyi nasıl geliştireceğiz?

Bu arada geçiş dönemlerine ne olacak? Üçleme veya dörtleme modelleri bir iletişim kültürü veya geleneğiyle bir başkası arasında keskin bir ayrım olduğunu hayal etmemize yol açıyor. Ama değişim sorunu üzerinde durdukça John Donne'un geceyle gündüz arasındaki sınırı bulma sorunu aklımızı daha fazla kurcalar. Batı'nın yazılı kültürü ne kadar uzun sürmüştü? Ne kadar sözlülük içeriyordu; ya da başka bir biçimde düşünürsek, bizim basılı kültür diye düşündüğümüz şeyi, eğer belirlemediyse bile, ne kadar sezdirmişti? Çağımızda bu tarz sorular önemsiz sayılmazlar, özellikle de elektronik bir kültür olduğunu düşündüğümüz şeyin daha henüz ilk günlerini yaşıyorsak.

Ayrıca iletişim deneyimine dair yorumumuzun Batı merkezci karakterini nasıl telafi edeceğiz? Doğu dilleri ve medya deneyimleri hakkındaki bilgimiz, yalnızca Avrupa ve Kuzey Amerika'ya özgü ezberlerin egemen olduğu bir kronolojiden rahatsızlık duymamızı sağlayabiliyor. Aynı zamanda, yalnızca konuşma ve yazma tarihleri bile belki bu çalışmalara çok zengin ve hatta şaşırtıcı malzemeler katabilecek olan Güney Yarımküre'nin birçok büyük uygarlığını sadece yüzeysel olarak inceledik.

Bundan başka ilerleme sorunu hakkında ne yapacağız? Bir basılı yazı kültürünün tipik olarak sözlü veya yazılı gelenekten daha iyi olduğu düşünülür. Peki, öyle midir? Hangi ölçüte göre? Değişimde yitirilen hiçbir şey yok mudur? Sonra, güncel değişimleri nasıl anlamamız gerekir? Modern iletişim araçları teknolojisinin doğası ve etkisine ya kurtarıcı gözüyle bakıyoruz ya da bunları şeytanca buluyoruz. Belirli bir iletişim düzeninde neyin daha iyi neyin daha kötü olduğu üzerine dikkatle düşünmeyi nasıl becereceğiz? Gerçekten, bu soruyu sorduğumuz anda bile söz konusu olan iletişim biçimlerine özgü özel bir düzenin etkisini nasıl açıklayacağız?

Crowley ve Heyer tarafından (önceki baskılarda) seçilmiş okumaların bu tür soruların hepsini birden yanıtladığı söylenemez, hatta bunları yanıtlamaları onlardan beklenemez. Fakat iletişim tarihi üzerine burada sunulan perspektif son derece zengin ve ikna edicidir. Bu çalışma daha karmaşık medya ve iletişim teknolojileri tarihlerinin öğretilmesini kayda değer ölçüde kolaylaştıracak, onlara çok daha ölçülü ve daha fazla bilgiye dayalı bir çerçeve sağlayacaktır. Ayrıca iletişim araştırmaları ve hatta yalnızca tarih alanındaki bilimsel çalışmalarla ilgilenen yeni bir neslin güçlenmesine de yardımcı olacaktır.

Giriş

Bir iletişim aracı –alfabe, matbaa, radyo yayını, internet– neden ortaya çıkar? Kendisinden önce gelen araçlar üzerinde ne gibi bir etki bırakır? Yeni bir araç toplumun gündelik yaşamını nasıl etkiler? Peki ya toplum ve kültür medya pratiklerini nasıl etkiler?

Bunlar *İletişim Tarihi*'nin yirmi beş yıldan uzun bir süredir yönelttiği sorulardan bazıları. Bu süre boyunca sayısız öğrenci ve meslektaş, kitabın editörleri olan David Crowley ve Paul Heyer'a, kendi ilgileri ve mesleki uğraşları açısından bu konunun gittikçe önem kazandığını anlattılar. Routledge'in bize verdiği cesaret ve destek sayesinde Heyer ve Peter Urquhart bu yeni yedinci baskıyı hazırladılar. Bu baskı, medya tarihi hakkında, eski iletişim araçları ve çağdaş iletişim biçimleri arasındaki ilişkileri araştıran yeni makaleler içermesinin yanı sıra, Twitter gibi yeni medya biçimlerini tarihsel olarak bağlamsallaştıran bazı seçkin ve yeni bilimsel çalışmalara da yer veriyor. Bu zengin çerçeve, kendi alanlarının öncüsü olduğu kabul edilen yazarlardan seçilmiş yazılar kullanılarak oluşturuldu. Fakat bu yeni baskının hedefi önceki baskılara göre biraz değişti: İletişim alanında çalışanları, iletişim araçlarının insanlık tarihinin daha geniş bir bağlamı içerisindeki kullanımlarını ve ortaya çıkardıkları sonuçlarını anlamak için insan davranışının ve toplumsal deneyimin gelişimini değerlendirmeye davet etmek. Bu metin bizi, iletişim araçlarının hem toplumsal düzenin sürdürülmesinde hem de güçlü değişim araçları olarak nasıl etkili olduklarını ortaya koymaya yardımcı olacak bir yolculuğa çağırıyor.

İletişim araçlarının tarihteki rolüyle ilgili konular geniş, hatta bizce tek yazarlı bir ders kitabında rahatlıkla içerilemeyecek kadar geniş kapsamlıdır. Crowley ve Heyer, başlangıçtan itibaren gidilecek en iyi yolun, araştırmaları birbirlerine doğrudan bağlı veya birbirlerini tamamlayıcı olan örnek bir katılımcı topluluğuna yer veren bir derleme olacağını hissetmişlerdir. Geçmiş baskılarda olduğu gibi bütün katılımcılar bize çeşitli iletişim araçlarının ve bunların gelişimlerinin karakteristik özellikleri ve insan için anlamları üzerine birçok şey anlatmaya çalıştılar. Katılımcıların birçok farklı disiplinden geliyor olması şaşır-

tıcı olmamalıdır. İletişim tarihi veya zaman zaman anıldığı haliyle medya tarihi, çoğunlukla iletişim ve kültürel çalışmalar disiplinleriyle ilgili olmakla birlikte, mimari, arkeoloji, antropoloji, tarih, gazetecilik, edebiyat eleştirmenliği, siyaset bilimi ve sosyoloji gibi çok çeşitli alanlara dayanır ve bunlarla ilgilidir.

Bu Baskıdaki Yenilikler

Richard Butsch, Gary Edgarton, Paul Heyer ve Alice E. Marwick gibi yazarlara ait yeni yazılara yer verildi. Çalışmalarına önceki baskılarda yer verilmiş olan Walter Ong, Tom Standage ve Mitchell Stephens gibi yazarlardan seçkiler de bulunuyor.

Yedinci baskıyı, tarihöncesiyle başlayıp günümüzün dijital çağıyla bitirerek sekiz parçaya ayırdık. Öğrenciler, bazı kısımlardaki katılımcıların birbirlerinin eserlerine veya kitabın başka bir kısmındaki bir yazarın eserine atıfta bulunduğunu fark edeceklerdir. Sonuç olarak, kitabı oluşturan bu sekiz kısmın hem kendi içinde hem de birbirleri arasında dikkate değer bir birlik oluşturduğunu göreceğinizi düşünüyoruz.

Öğrencilerin bu bağlantıları daha iyi değerlendirmesine yardımcı olmak ve konumuz hakkında genel bir bakış sunmak amacıyla, bu sekiz kısmın her biri için, o kısmın içerdiği makalelere dair bir açıklama sunan, temel kavramları ve konular arasındaki geçişleri açıklayan ve okurun bu makalelerin her birini daha iyi değerlendirmesine yardımcı olabilecek arka plan malzemelerine atıfta bulunan birer giriş yazısı yazdık.

Teşekkürler

Bu ders kitabının yirmi beş yıldan uzun bir süredir yayınladığımız tüm baskılarında benim (Heyer) yardımcı editörüm olan David Crowley'e özel olarak teşekkür etmemiz gerekiyor. Neredeyse bir kitabın raf ömrü kadar uzun olan bu süre, kitabın konusuna yönelik ilginin ne ölçüde arttığını ortaya koyuyor. David ve ben, yıllar önce McGill Üniversitesi'nde birlikte çalışırken iletişim tarihi alanındaki araştırma ve eğitim tercihlerimiz bakımından birbirimizle ortaklaşıyorduk. Öğrencilerimiz için uygun giriş metinleri aradık, ama başarılı olamadık. Bununla beraber, alanın çeşitli cephelerini kapsayan çok sayıda disiplinde birçok kapsamlı çalışma bulunuyordu. David, bu alan hakkında genel bir bakış sunan bir kitabın yazılmasını beklemek veya bizzat böyle bir çalışmaya girişmek yerine, iyi tasarlanmış bir seçkinin konuya hakkını daha fazla verebileceğini öne sürmüş, ben de ona katılmıştım. *İletişim Tarihi* işte bu şekilde doğmuştu.

David'in artık yardımcı editörüm olmamasına rağmen, onun yerini eski öğrencilerinden biri olan, meslektaşım Peter Urquhart aldı. Bununla beraber, bizi epey mutlu edecek şekilde, zaman zaman bir klasik olduğu söylenmiş olan bu eseri güncellerken bize zekice tavsiyelerde bulunmuş olması (ve bazı bölüm

girişlerinde bazı kavrayışlı gözlemlerinden yararlanmış olmamız) sebebiyle David'in hâlâ bizimle beraber olduğunu söyleyebiliriz.

Son olarak, yıllar boyunca devam eden bu proje için bize cesaret vermiş ve sık sık yardımda bulunmuş birçok kimselerden bazılarını burada anmak isteriz. Teşekkürler; Alison Beale, Anouk Belanger, David Black, Rhianon Bury, Bill Buxton, Ella Chmielewska, Ian Chunn, Hart Cohen, Lon Dubinski, Derrick de Kerckhove, Jane Dickson, Elin Edwards, Bruce Ferguson, Jonathan Finn, Jib Fowles, Kathleen Galarneau, Robert Graham, Lynne Hissey, Sylvia Hoang, Richard Herbert Howe, Jesse Hunter, Iwona Irwin-Zarecka, Liss Jeffrey, James B. Johnston, Stephen Kern, Bill Leiss, Rowly Lorimer, Oya Majlesi, Shauna McCabe, David Mitchell, Ira Nayman, Jean Ogilvie, John Rowlandson, Lise Ouimet, Herbert Pimlot, Firoozeh Radjei, Gertrude Robinson, Wik Rowland, Leslie Shade, Brian Shoesmith, Ed Slopek, Steve Stack, Jonathan Sterne, Graham Thompson, Phil Vitone, merhum James Wong, Darren Wershler, Gaius Gilbert, Lisa Sumner, Martin Dowding, Andrew Herman, Barbara Jenkins, Erin Macleod, Jonathan Finn ve Jade Miller.

Yardımları için Kanada Ulusal Arşivi'ne, McGill Üniversitesi Sanat Tarihi ve İletişim Araştırmaları'na, Wilfrid Laurier Üniversitesi İletişim Araştırmaları Bölümü'ne, Toronto Üniversitesi McLuhan Kültür ve Teknoloji Programı'na ve The InterNet Group'a teşekkür ederiz.

Ayrıca editörümüz Laura Briskman'a, yardımcı editörümüz Nicole Salazar'a ve Routledge'da çalışan diğer güzel insanlara da teşekkürler.

Bölüm I
İlk Uygarlıkların İletişim Araçları

Ne zaman medya veya iletişim terimleri dile getirilse, çoğumuzun kafasında günümüz dünyasının her tarafa yayılmış teknolojisi canlanır. İletişim öğrencileri ise tarihsel açıdan daha öncelere gidip geçmiş 200 yılın gazetelerini, on beşinci yüzyılda matbaanın icadını veya Antik Yunan alfabesinin kökenlerini düşünebilirler. İletişim araçlarının tarihi ise aslında daha eskidir. Bu bölümde Eski Taş Çağı'nda maddi kültürün simgesel kullanımından başlayarak, bunların gelişiminin başlarındaki bazı temel yönler üzerinde duracağız.

İlk iletişim aracı neydi? Bu sorunun bilimsel olarak yanıtlanması imkânsızdır. Ancak hayal edilmesi değil. Prehistorik atalarımız, değişen bir çevreye fiziksel olarak uyum sağlamalarında kendilerine yardımcı olacak ağaç, kemik ve taş araçlar yaptıkları andan itibaren, büyük ihtimalle "düşünce araçları" da yapmış olmalılar. Belki de bu türden ilk aygıt, yakınlardaki bir sürüdeki geyik sayısını belirten basit bir çentikli çubuk veya belirli bir arazi parçasının önemini göstermek için düzenlenmiş bazı taşlar veya kütüklerdi. Burada önemli olan süreçti. İnsanlık kendi *iletişim* alanını *iletişim araçları* yaratarak genişletmiştir.

İletişim bilgi ve haberlerin karşılıklı bir değişimidir. İletişim, bir etkinliktir. Yaklaşık 100.000 yıl önceki ilk atalarımız sözsüz jestler ve evrilmekte olan bir konuşma dili sistemi aracılığıyla iletişim kuruyorlardı. Yaşamlarının gün geçtikçe daha karmaşık bir hale gelmesiyle birlikte, önemli şeyleri anımsamak için grubun ortak belleğinden daha fazlasına gereksinim duydular. İhtiyaç duydukları şey, zaman zaman *ekstrasomatik bellek* diye de adlandırılan, bedenin dışındaki bir bellekti. Bu da hacmi artan veriyi depolayacak ve gerektiğinde yeniden

elde etmeyi sağlayacak olan iletişim araçlarının gelişimine yol açmıştır. Bugünün mikroçipi bu tarz bir araçtır ve bizim varsayımsal çentikli çubuğumuz onun doğrudan atası sayılır.

Prehistorik dönemin yaklaşık MÖ 50.000'den 10.000'e kadar süren sonraki kısmı, hem iletişim hem de iletişim araçları bakımından etkileyici kanıtlar sunmaya başlamıştır. Bunların en çarpıcı örnekleri Güneybatı Avrupa'da bulunan zarif mağara resimleridir. Bu imgelerin birçok sanat tarihi kitabında kendine yer bulan fotoğrafları onlara hakkını vermez. Bu resimler – bizim aşina olduğumuz – düz bir yüz üzerine dikey ve yatay olarak hizalanarak rahatlıkla izlenebilecek şekillerde yerleştirilmemişlerdir ve (artık İnuit diye anılan) Eskimoların son zamanlarda incelenen sanat eserleriyle ve algılama tarzlarıyla kıyaslanabilirler. Bu eserlerin özgün etkisini deneyimlemeye yaklaşmamızın belki de en iyi yolu, (çoğunlukla halka kapalı olan) bu mağaraları titrek bir gaz lambasıyla gezmek dolaşmak dışında, Werner Herzog'un, çekim ve ışıklandırmasını özel bir üç boyutlu işlemden yararlanarak 2010 yılında yaptığı, *Caves of Forgotten Dreams* (Unutulmuş Düşler Mağarası) adlı, nefes kesici filmidir.

Sonunda iletişim araçları Eski Taş Çağı'nın (Paleolitik) imge ve nesne üretiminin daha yerleşik ve daha az göçebe olan bir hayata ulaşmasını sağladı. Avcılığın yerini tarım aldı, bu da Yeni Taş Çağı'nın (Neolitik) başlamasına yol açtı. Bununla birlikte yeni bir iletişim biçimi olan yazı ortaya çıktı. Bu dönüşümün başlangıçları Denise Schmandt-Besserat'a ait bir sonraki makalede özetlenmiştir. Schmandt-Besserat kendi savını yeni arkeolojik kalıntıların keşfine değil, önceki buluntuların yeni bir iletişim anlayışıyla yeniden yorumlanmasına dayandırıyor. Yaptığı analiz, yaklaşık 12.000 yıl öncesinden başlayarak MÖ dördüncü binyıla kadar süren ve Mezopotamya ile Mısır'daki, yazıya bağımlı, büyük Yakın Doğu uygarlıklarının ortaya çıktığı dönemi kapsıyor.

Schmandt-Besserat, yazının tam anlamıyla ortaya çıkışından önce, Yakın Doğu'daki bazı Eski Dünya toplumlarında, 1 ile 3 santimetre arası boyutlardaki, pişirilmiş kilden yapılmış hesaptaşlarının kullanımı ile ekonomik işlemlerin kaydedilmiş olduğu şeklindeki iddiaları lehine inandırıcı kanıtlar sunuyor. Yazar, bu eserlerin muska, oyuncak veya araç oldukları yönünde yapılmış olan geleneksel yorumlar hakkında görüş bildirirken ve alternatif bir iletişim görüşünü ileri sürerken okurlar etkileyici bir arkeolojik dedektiflik çalışmasına tanık olacaklardır. Yazar bunu yaparken, çoğu hesaptaşının, *ideogram* diye bilinen karakterlerle, yani temsil ettikleri şeye benzemeyen gelenekselleşmiş işaretlerle benzeştiklerini belirtiyor (temsil ettikleri şeye benzeyen karakterlere ise *piktogram* denir). İdeogramlar dünyanın ilk eksiksiz yazı sisteminin, MÖ 3500 yıllarında ortaya çıkmış olan Sümer yazı sisteminin temelini oluşturuyorlardı. Dolayısıyla, bu hipotez kabul edilirse, hesaptaşları, daha karmaşık bir yaşam biçimini, uygarlığı gerektiren toplumsal ve ekonomik değişimlere cevaben ortaya çıkmış, soyut bir üç boyutlu yazı formudurlar.

Harold Innis tarafından yazılmış olan bir sonraki makalemiz, Mısır ve Mezopotamya'daki imparatorlukların kuruluşundan sonra iletişim ve kültür alan-

larında neler olup bittiğiyle ilgileniyor. Innis (1894-1952), sonradan iletişim kuramcısı olmuş Kanadalı bir politik iktisatçıdır. İletişimin önemi konusunda, Chicago Üniversitesi'nde çalışırken edindiği düşünceleri, daha önceki ekonomi yazılarında da bazen su yüzüne çıkmaktaydı. Ancak onun bildiğimiz ilk iletişim tarihçisi haline geldiğine işaret eden eserleri, ölümünden kısa süre önce tamamladığı *Empire and Communications* (İmparatorluk ve İletişim Araçları, 1950) ve *The Bias of Communication* (İletişimin Eğilimi, 1951) olmuştu. Innis bu alanın bir disiplin veya alt-disiplin statüsünü hak ettiğini başka herhangi bir yirminci yüzyıl figüründen daha fazla ileri sürmüştür. İletişim/iletişim tarihi konusunun neredeyse her yönünü araştırmasına rağmen, projesinin büyük kısmı, antik imparatorlukların ve ilk Batı uygarlıklarının örgütlenmesinde iletişim araçlarının oynadığı rolle ilgilidir.

Innis, kendi iletişim tarihini bir takım temel kavramların etrafında geliştirmiştir. Kitabımızda yer alan makalesinde bu kavramlardan bazıları da bulunuyor. Belki de bunların en önemlisi zaman ve mekân ile ilgili olandır. Innis'e göre, Eski Dünya'nın büyük uygarlıklarının her biri, zamansal veya mekânsal olan özgül bir kültürel yönelime sahipti. Bu yönelim kısmen oralarda kullanılan baskın aracın doğasından ve kullanımından ileri gelmekteydi. Örneğin, antik Mısır'da taş, tanrısal bir krallığın merkezileşmiş mutlak yönetimi lehine olan, uzun ömürlü, "zaman-eğilimli" (time-biased) bir araçtı. Bu etki, hiyeroglifik yazının, tarımsal döngüyü düzenleyen, şaşırtıcı derecede kusursuz takvimlerin yapılması için kullanılmasında daha açık bir biçimde görülür. Geniş topraklar üzerinde hâkimiyet kurulmasına elverişli olan, hafif ve taşınabilir bir "mekân-eğilimli" (space-biased) araç olarak papirüsün ortaya çıkışıyla birlikte Mısır'ın yönelimi değişmiştir. Yeni toprakların ele geçirilmesinin, yeni iletişim biçimleri konusunda deneyimli bir idari bürokrasiye ihtiyaç duyan genişlemiş bir imparatorluğun ortaya çıkışına yol açmasıyla birlikte, ruhban sınıfı da iktidarını arttırmıştır.

Marcia ve Robert Ascher'in kaleme aldığı, seçtiğimiz bir sonraki makale ise, iletişim araçları tarihinin yakın zamana kadar büyük ölçüde görmezden geldiği bir konuyla, antik Yeni Dünya uygarlıklarıyla ilgileniyor. Ascher ve Ascher, öteki Yeni Dünya uygarlıklarından, örneğin Maya ve Aztek uygarlıklarından farklı olarak, antik Peru'nun yazıyı bilmeyen İnka uygarlığına odaklanıyorlar. Ama yazı, uygarlık için ve devlet gibi karmaşık bir örgütlenme düzeyi için gerekli bir koşul değil mi? Ascher ve Ascher bunun yaygın bir yanlış anlama olduğunu ileri sürüyorlar. Uygarlığa olanak veren şeyin kendi başına yazı olmadığını, bunun yerine etkili ve çok yönlü bir biçimde işlev görebilecek biçimde kayıt tutmayı sağlayan her hangi bir aracın yeterli olabileceğini inandırıcı bir biçimde göz önüne seriyorlar. Antik Peru'daki İnkalar için *quipu* böyle bir amaca hizmet etmiştir. *Quipu*, birbirleriyle düğümlenmiş ve örülmüş, farklı uzunluk, kalınlık ve renklere sahip ip dizilerinden oluşuyordu. Bu parçaların her biri, tarımsal üretimin, vergilerin ve nüfusun kaydedilmesinde kullanılan türden verileri veya genişleyen bir imparatorluğun bürokratik idaresi için vazgeçilmez olan diğer veri türlerini ifade ediyordu.

Ascher ve Ashcer'in makalesiyle ve Innis'in ondan önceki makalesiyle ilgili ilginç bir nokta da hafif ve taşınabilir bir araç olan *quipu*nun geniş toprakların idaresine elverişli olması ve bu bakımdan Innis'in *mekân-eğilimli* araç kavrayışının klasik bir örneği olmasıdır. Innis'in İnkalardan hiç bahsetmemesine rağmen Ascher ve Ascher onun çalışmalarından etkilenmiş ve kendi araştırmalarıyla bu yararlı kavramı geliştirmişlerdir.

Seçtiğimiz son makalede Andrew Robinson, Schmandt-Besserat tarafından incelenen hesaptaşları gibi, daha önceki üç boyutlu hesaplama sistemleri ile yazının dünya çapındaki evriminin ayırt edici bir gelişmesi olan iki boyutlu ideogram sistemlerinin ve alfabelerin daha sonraki gelişmeleri arasındaki ilişki hakkındaki, çoğu hâlâ bir çözüme ulaştırılamamış bazı sorunları özetliyor. Robinson, ayrıca, yazı dili ile konuşma dili sistemleri arasındaki ilişki hakkındaki tartışmanın yanı sıra yazılı ve sözlü biçimler (logografi ve fonografi) arasındaki bağlantının bir dilden ötekine geniş çapta nasıl çeşitlendiğini ele alıyor. Robinson, günümüzde küreselleşmenin hem sözlü hem de yazılı dillerden bağımsız yeni iletişim biçimlerine yönelik talebi arttırıp arttırmayacağı sorusunu da (kamusal alanlarda piktogramların artan kullanımına işaret ederek) ortaya atıyor. Bu noktada o, hiyeroglifler gibi antik yazı sistemlerinde kullanılan ilkelerden bazılarının, yol işaretlerinden bilgisayar klavyelerine kadar birçok alanda hâlâ bizimle birlikte olduğunu gösteriyor.

1
Yazının
En Eski Öncüsü

Denise Schmandt-Besserat*

Bireyler zihinlerini şeyler yerine simgelere yönelttiler ve somut deneyim dünyasının ötesine geçerek genişletilmiş bir zaman ve mekân evreni içinde yaratılmış kavramsal ilişkiler dünyasına ulaştılar. Zamansal dünya hatırlanan şeylerin alanının ötesine, mekânsal dünya ise bilinen yerlerin alanının ötesine doğru genişletildi.

HAROLD A. INNIS[1]

Verilerle ve bunların yorumlanmasıyla meşgul olmak, arkeolojik araştırmanın doğasıdır... . Hesaptaşı sistemi hakkında daha önceden sunduğum hipotezlerin yanı sıra çeşitli olgulardan da faydalanarak hesaptaşlarının iletişim, toplumsal yapılar ve bilişsel yeteneklerle bağlantılı önemini daha geniş bir çerçevede dile getireceğim.

[Bu okuma] tarihöncesinin diğer simgesel sistemlerinin yanı sıra hesaptaşlarının yerine değiniyor. Sembolizmin Paleolitik dönemden Neolitik döneme kadarki, bu konuyla ilgili olan bazı özelliklerini gösterdikten sonra, hesaptaşlarının kendi öncellerine neler borçlu olduğunu, simgelerin kullanımında nasıl bir devrim yarattığını ve yazıyı nasıl müjdelediğini analiz edeceğim.

SİMGELER VE İŞARETLER

Simgeler, düşünceleri kavramamızı, ifade etmemizi ve aktarmamızı sağlayan özel anlamlar taşıyan şeylerdir. Örneğin, bizim toplumumuzda siyah ölümün

* Denise Schmandt-Besserat, Teksas Üniversitesi'nde (Austin) çalışan bir arkeologdur. Yazının ortaya çıkışına yol açan ilk simge sistemleri üzerine yaptığı çalışma hâlâ çeşitli disiplinlerdeki öğrencileri etkilemektedir.

simgesidir, yıldızlarla süslü bayrak Amerika Birleşik Devletleri'ni, haç ise Hıristiyan dinini simgeler.

İşaretler ise simgelerin bir alt kategorisidir. Simgeler gibi işaretler de anlam taşıyan şeylerdir, fakat dar, kesin ve açık anlamlı bir veri taşımaları bakımından simgelerden ayrılırlar. Örneğin, ölümü temsil eden simge olan siyah renk ile "I" işaretini karşılaştıralım. Siyah, derin ama dağınık bir anlamla yüklü bir simgeyken, "I", su götürmeyecek bir biçimde "bir" sayısını temsil eden bir işarettir. Simgeler ve işaretler farklı biçimlerde kullanılmışlardır; simgeler düşünceleri kavramamıza ve düşünmemize yardım ederlerken, işaretler eyleme bağlı olan iletişim aygıtlarıdır.[2]

Simgelerin kullanımı insan davranışının bir karakteristiği olduğu için, aslında insanlığın kendisi kadar eskidir.[3] İnsanlığın başlangıcından beri simgeler insanların bilgisini, deneyimini ve inançlarını taşımıştır. En baştan beri insanlar işaretler aracılığıyla da iletişim kurmuşlardır. Simgeler ve işaretler bu yüzden kültürlerin anlaşılması için önemli birer ipucudur.

Ancak simgeler kısa ömürlüdür ve kural olarak, kendilerini yaratan toplumlardan daha uzun yaşayamazlar. Bir kere, taşıdıkları anlam keyfi seçilmiştir. Örneğin, bizim kültürümüzde ölümü anımsatan siyah renk bir başka kültürde yaşamı simgeleyebilir. Simgelerin anlamlarının gerek duyular gerekse de mantık aracılığıyla kavranamayacak, ama yalnızca onları kullananlardan öğrenilebilecek olmaları, onların temel karakteristiğidir.[4] Bunun bir sonucu olarak, bir kültür ortadan kaybolduğu zaman geride kalmış simgeler gizemlileşir, çünkü artık onların anlamlarını gösterecek hiç kimse yoktur. Bu yüzden, tarihöncesi toplumlardan kalan simgesel eserler az sayıda olmakla kalmaz, mevcut olanlar da genellikle yorumlanamaz.

ALT VE ORTA PALEOLİTİK SİMGELERİ

İnsanoğlu Alt Paleolitik dönemde, yani neredeyse 600.000 yıl önce Yakın Doğu'da yaşamış olsa da, o dönemden bugüne hiçbir simge kalmamıştır. Yakın Doğu'da simgelerin kullanıldığını ortaya koyan ilk arkeolojik materyaller Neanderthal insanlarının devrine, MÖ 60.000 ile 25.000 yılları arasında süren Orta Paleolitik döneme aittir. Bunu gösteren üç farklı tür veri vardır. Birincisi, İsrail'deki Qafzeh mağarasında bulunan toprak boyası kalıntılarıdır.[5] Elbette o dönemde toprak boyasının hangi amaçlarla kullanıldığını bilmenin bir yolu yok, ancak kırmızı pigmentlerin bulunması, bunların işlevsel olmaktan çok simgesel amaçlarla kullanılmış olabileceklerini akla getiriyor, ayrıca bazıları bunun bedenin boyanması için kullanıldığı varsayımında bulunuyor. İkinci tür kanıtlar ise, yaklaşık MÖ 60.000 yıllarında[6] Shanidar'da ve Qafzeh'de[7] olduğu gibi, mezarlıklara bırakılmış, çiçek veya boynuz benzeri cenaze eşyalarını içeriyor. Toprak boyasının, çiçeklerin ve boynuzların Neanderthal insanı için taşımış olabilecekleri anlamları asla bilemeyecek olmamıza rağmen, kırmızı pigmentin ve mezarlık kalıntılarının genellikle büyüsel-dinsel yan anlamlar taşıyan simgeler olduk-

ları varsayılmıştır. Buna uygun olarak denebilir ki, Yakın Doğu'da simgelerin kullanımına dair en eski kanıtlardan bazıları ritüel bir işleve işaret ediyor.

Üçüncü buluntu kategorisinde ise, Kebara[8] mağarasında bulunmuş olanlar gibi, üzerlerine genellikle paralel olarak düzenlenmiş çentik sıraları kazınmış kemik parçaları bulunuyor. Bu kesikli kemikler mevcut araştırmalar için çok önemlidir, çünkü bunlar Yakın Doğu'daki, bilinen en eski insan yapımı simge örnekleridir. Shanidar Neanderthal insanları, her an doğadan elde edilebilecek olan pigmentler ve çiçeklere bir anlam yüklemişlerken, Kebara'lı yerleşimciler fikirleri yorumlamak için çeşitli materyalleri değişikliğe uğratmaya başlamışlardı.

ÜST PALEOLİTİK VE MEZOLİTİK SİMGELER

Aynı simgesel gelenek Üst Paleolitik ve Mezolitik dönemlerde de sürmüştür. Toprak boyası kullanımına sık sık rastlanmış[9] ve çentikli kemiklerin yaklaşık MÖ 28.000'e tarihlenen Hayonim'den (İsrail)[10] ve yaklaşık MÖ 15.000 ve 12.000 yılları arasına tarihlenen Jiita[11] ve Ksar Akil yerleşimlerinden çıkarılan buluntuların arasında olduğu görülmüştür. Ksar Akil'de bulunan kemikten bir tığ yaklaşık 10 cm uzunluğundadır ve gövdesi boyunca dört ayrı sütun halinde gruplanmış yaklaşık 170 kesik taşımaktadır. ... Bu tarz eserler Hayonim'de[12] ve Doğu Akdeniz'deki öteki Natuf yerleşimlerinde[13] ve yaklaşık MÖ 10.000 yıllarından kalan Negev gibi uzak bir yerde[14] bile mevcuttur. Öte yandan, Doğu Akdeniz'den Irak'a kadar birçok yerleşimde, üzerine paralel çizgiler kazınmış çakıl taşları ve kireçtaşından ve kemikten çeşitli aletler üretilmiştir.[15]

Üst Paleolitik dönem boyunca Batı Asya'da yeni bir ikonik simgeler kategorisi ortaya çıkmıştır. Yaklaşık MÖ 28.000 yıllarında, Hayonim'de, bu simgeler bir atın incelikle çizilmiş hatlarını taşıyan taş plakalar biçimindeydi.[16] Yaklaşık MÖ 15.000 ve 12.000 yılları arasına tarihlenen, Türkiye'deki Beldibi mağarasında, mağara duvarının[17] ve taşların[18] üzerine çakmaktaşıyla çizilmiş boğa ve geyik imgeleri bulunmaktadır.

Paleolitik ve Mezolitik döneme ait kesikli kemiklerin ve hayvan temsillerinin işlevi hakkında yalnızca varsayımda bulunulabilir. André Leroi-Gourhan bu ikonik temsilleri büyüsel-dinsel anlam taşıyan simgeler olarak değerlendirmiştir. Ona göre, hayvan imgeleri kutsal olan bir şeye göndermede bulunur, her bir tür karmaşık bir kozmolojiye ait bir görünümü temsil eder.[19] Leroi-Gourhan, bu hayvan figürlerinin derin bir anlamla yüklü olduklarını, düşünce araçları olarak iş gördüklerini ve bir kozmolojinin soyut kavramlarının kavranmasını olanaklı kıldıklarını ileri sürmüştür. Öte yandan, arkeolojinin ilk günlerinden beri, kesikli kemikler, taşıdıkları her bir kesiğin akılda tutulması gereken bir adet nesneye karşılık geldiği çeteleler olarak yorumlanmışlardır.[20] Alexander Marshack'ın yeni bir kuramına göre, bu eserler ay takvimleridir, her bir kesik çizgi ayın bir gece için görülmesine ilişkin bir kayıttır.[21] Doğrusal işaretlemelerin, devamlı

olarak, soyut ve somut varlıklarla ilişkili oldukları düşünülmüştür. Bu yüzden, çentikleri, kendine özgü birer amaca yönelik bilgilerin birikimini düzenleyen işaretler olarak ele almak gerektiğini öne sürüyorum. Eğer bu varsayımlar doğruysa, çeteleler, Yakın Doğu'da işaretlerin en azından Orta Paleolitik dönemde kullanılmaya başladığına dair bir kanıt oluştururlar ve eğer bu kanıt gerçeği yansıtıyorsa, olgusal bilgileri aktarmak amacıyla işaretlerin kullanımının ritüellerde simge kullanımını izlemiş olması gerekir.

Eğer kesikli kemikler gerçekten çetelelerse, Kebara, Hayonim, Ksar Akil ve Jiita'daki Paleolitik ve Mezolitik dönemden kalma doğrusal işaretlemeler, Yakın Doğu'da somut bilginin depolanmasına ve iletişim yoluyla aktarılmasına yönelik ilk girişimi temsil ettikleri için epey önem kazanırlar. "Veri işlemenin" bu ilk adımı, iki çarpıcı olaya işaret eder. Birincisi, somut verilerle ilgili olmaları dolayısıyla çetelelerin ritüel simgelerin kullanımından kopuşuydu. Bunlar, bir kozmolojinin soyut özelliklerini çağrıştırmak yerine, ayın birbirini izleyen evreleri gibi algılanabilir fiziksel fenomenleri aktarmışlardır. İkincisi, kesikli işaretlerin verileri birçok yolla soyutlamalarıydı:

1. Somut bilgileri soyut işaretlemelere dönüştürmüşlerdi.
2. Verileri kendi bağlamlarından uzaklaştırmışlardır. Örneğin, ayın izlenmesi, atmosferik veya toplumsal koşullarla ilgili her hangi bir eşzamanlı olaydan soyutlanmıştı.
3. Verileri, Walter J. Ong[22] ve Marshall McLuhan'ın belirttiği gibi, ses tonlamalarını ve beden jestlerini gerektiren, "sıcak" ve esnek bir sözlü araç ile değil, "soğuk" ve statik bir görsel formda ifade ederek, bilgiyi bilenden ayırmışlardı.[23]

Bunun bir sonucu olarak, Ksar Akil'in ve Jiita'nın grafik işaretleri yalnızca yeni bir veri kaydetme, işleme ve iletme yöntemine yol açmakla kalmamış, ayrıca bilgiyle uğraşmada benzeri görülmemiş bir nesnellik oluşturmuşlardı.

Bununla birlikte çeteleler ilkel bir aygıt olarak kalmışlardı. Bunun bir sebebi, çentiklerin belirli bir şeye özgü olmayışları ve sınırsız bir yorumlama alanını akla getirebilmeleriydi. Marshack, işaretlerin ayın evrelerini temsil ettiğini varsayıyor; ötekiler ise bunların öldürülen hayvanların çetelesini tutmaya yaradıklarını öne sürüyorlar. Ancak bunların anlamlarını doğrulamanın hiçbir yolu yoktur. Aslında, çentikli kemikler, çeteleyi tutan tarafından bilinen şeylerle ilgili olan, ancak onun dışındaki herkese karşı gizemini koruyan niceliksel bilgilerin kaydedilmesiyle sınırlıydı. Bu nicelikler bire bir eşleştirme basit kuralına göre kaydedilmişlerdi, yani çetelesi tutulacak olan grubun her birimine bir çentik karşılık geliyordu. Dahası, çetelelerde tek bir işaretleme tipi (yani çentikler) kullanıldığı için bunlar bir seferde yalnızca bir tip veriyle ilgili olabiliyorlardı. Bir kemikle tek bir nesnenin kaydı tutulabilirdi, ancak ikinci bir veri kümesinin izlenebilmesi için ikinci bir kemiğe gerek duyulurdu. Bu yüzden, bu basit çetele tutma yöntemi, Üst Paleolitik dönemde görüldüğü gibi, yalnızca birkaç tane belirli nesnenin kaydının tutulduğu topluluklara uygun olacaktır.

Elbette kemik çetelelerin, MÖ 10.000 yılından önce bilgi depolamak için kullanılmış tek araç tipi olmaması da mümkün. Çoğu yazısız toplumda görüldüğü gibi, Paleolitik ve Mezolitik dönemlerde yaşayan insanların da saymak için taşları, dalları ve tahılları kullanmış olmaları muhtemeldir. Eğer böyle olmuşsa, bu sayma araçları da çetelelerle aynı yetersizlikleri paylaşmıştır. Her şeyden önce, çakıl taşları, bir kemiğin gövdesi boyunca açılmış çentikler için söz konusu olduğu gibi, hangi nesnenin sayıldığını belirtme gücünden yoksundu. Yalnızca işaretlemeleri yapan veya taşları bir araya toplayan birey hangi nesnenin kaydını tuttuğunu biliyordu. İkincisi, çakıl taşları ve dallar belirli bir nesneye özgülenmiş olmadıkları için, tek seferde tek bir nesne kategorisinden daha fazlasının kaydının tutulmasına olanak tanımazlardı. Bir taş yığını veya bir kemik, birbirini izleyen günlerin kaydını tutmaya yarayabilirdi, fakat örneğin hayvanlar gibi, başka niceliklerle ilgili bilgileri işlemek için başka bir yığına veya kemiğe gerek duyulacaktı. Üçüncü ve son olarak, çeteleler gibi, elverişsiz bire bir eşleştirme yöntemine dayanan gevşek sayma araçları kullanıldığı varsayılabilir, buna göre, her bir taş veya her bir dal tek bir birime karşılık gelecektir ve bu yüzden soyut sayıların ifade edilmesinin olanağı olmayacaktır. Örneğin bir gün bir taşla, iki gün iki taşla, vs. ifade edilebilirdi. Gevşek sayma araçları veri manipülasyonunu da kolaylaştırıyordu, çünkü bunların işlenmesi daha kolaydı. Öte yandan, çentikli kemikler verilerin biriktirilmesi ve korunması açısından daha etkiliydi, çünkü çentikler kalıcıydı ve yerlerinden ayrılamazlardı.

NEOLİTİK SİMGELER

Yakın Doğu'nun ilk tarım toplulukları çağlar öncesinden kalma simgesel gelenekleri sürdürüyorlardı. İlk çiftçiler evlerinin temellerine boynuz koyuyorlar ve zeminlerini pigmentlerle boyuyorlardı.[24] Ayrıca bazen kırmızı toprak boyası kullanarak cenaze törenleri de yapıyorlardı.[25] Bu zamanlarda da kil heykelciklerde insan ve hayvan formlarını yansıtıyorlardı.[26] Son olarak, çentikli kemikler hâlâ köy topluluklarının bir parçasıydı.[27] Bununla birlikte, tarım pratiği, hiç şüphesiz yeni bir ekonominin ve yeni bir yaşam biçiminin sonucu olarak, yeni simgeler üretmişti. Yeni simgeler, kendilerinden önce kullanılmış olanlardan biçim ve içerik açısından farklıydı. Bunlar, ayırt edilebilir şekillerde biçimlendirilmiş ve her biri bir ürünün kesin bir niceliğini temsil eden kil hesaptaşlarıydı.

Yeni Bir Form

Hesaptaşlarının başlıca özelliği, bütünüyle insan yapımı olmalarıydı. Sayma amaçlı ikinci dereceden bir kullanımı olan çakıl taşlarının, dalların ve tahılların ve kemik üzerinde ufak değişiklikler yapılmasıyla anlam aktaran çetelelerin aksine, hesaptaşları, biçimsiz bir kil kütlesinden iletişim ve kayıt tutmak gibi

kendine özgü bir amaca göre koni, küre, disk, silindir ve dörtyüzlü gibi özel şekillerde yaratılmış insan eserleriydi.

Hesaptaşları, tamamen yeni bir bilgi taşıma aracıydı. Buradaki kavramsal sıçrama, koni, küre veya disk gibi her bir hesaptaşı şekline belirli bir anlam verilmesiydi. Sonuç olarak, çeteleler üzerindeki, sınırsız sayıda yorum olasılığı taşıyan işaretlemelerden farklı olarak, her bir kil hesaptaşı, tek, somut ve açık bir anlam taşıyan ayrı birer işaretti. Çetelelerin bağlamları dışında anlamsız olmalarına karşın, hesaptaşları, sisteme dâhil olmuş herhangi biri tarafından her zaman anlaşılabilirdi. Bu yüzden hesaptaşları piktografiyi müjdeliyorlardı; her bir hesaptaşı tek bir kavrama karşılık geliyordu. Daha sonraki Sümer piktografları gibi, hesaptaşları da "kavramsal işaretlerdi."[28]

Bununla birlikte, bu yeni aracın getirdiği en büyük yenilik, bir *sistem* yaratmış olmasıydı. Somut bir anlam taşıyan yalnızca tek bir tip hesaptaşı değil, her biri somut birer anlama karşılık gelen, birbirleriyle ilişkili hesaptaşları sisteminin yekpare bir repertuarı söz konusuydu. Örneğin, az miktarda tahılı simgeleyen koniden başka, küre çok miktarda tahılı, oval ise bir küp yağı temsil ediyordu. Sistem, farklı nesne kategorileriyle ilgili bilgilerin eşzamanlı olarak işlenmesini olanaklı kılarak, o zamana kadar asla erişilememiş bir veri işleme karmaşıklığına olanak sağlamıştır. Böylece, insan belleğine bağımlılığın getireceği riski taşımayan, sınırsız sayıda eşyayla ilgili sınırsız niceliklerde bilginin tam bir kesinlikle depolanması mümkün oldu. Dahası, sistem açıktı; yani, gerektiğinde yeni hesaptaşı şekilleri yaratarak yeni işaretler eklenmiş ve artan repertuar devamlı olarak aygıtı yeni karmaşıklık düzeylerine doğru ilerletmişti.

Hesaptaşları sistemi aslında ilk koddu, yani bilgi aktarmak için kullanılan en eski işaretler sistemiydi. Her şeyden önce, şekil repertuarı sistemleştirilmişti; yani, aynı anlamı taşıması amacıyla çeşitli hesaptaşları sistematik olarak yinelenirdi. Örneğin bir küre daima belirli bir miktardaki tahılı imliyordu. İkincisi, hesaptaşlarının temel bir dizim kuralına göre kullanıldıkları varsayılabilir. Örneğin, sayma araçları muhtemelen sayman tezgâhları üzerinde hiyerarşik bir düzene göre, en sağda en büyük birimleri temsil eden hesaptaşlarından başlanarak sıralanırlardı. Sümerlerin levhalar üzerine işaretler yerleştirme biçimleri de böyleydi, bu prosedürün hesaptaşlarının daha önceki kullanım biçiminden miras kaldığını varsaymak da mantıklı olur. Hesaptaşlarının sistemleştirilmiş olması, yaygınlaşmalarını da önemli ölçüde etkiledi. Hesaptaşı sistemi tam anlamıyla gelişmiş bir kod olarak topluluktan topluluğa aktarılmış ve nihayetinde her bir hesaptaşı biçimi aynı anlamı koruyarak bütün Yakın Doğu'ya yayılmıştı.

Hesaptaşı sistemi Paleolitik ve Mezolitik dönemlere pek fazla şey borçlu değildi. Sayma araçlarını üretmek için kullanılan malzemenin seçimi bir yenilikti: Avcı ve toplayıcılar kilin farkına varmamışlardı. Kil, doğada bol miktarda bulunduğu ve işlenmesi kolay olduğu için özellikle avantajlıydı. Islak olduğundaki dikkat çekici yumuşaklığı, köylülerin hiçbir araca ve hiçbir önemli yeteneğe ihtiyaç duymadan, güneşte kurutulduğunda veya açık ateşte ya da fırında pişirildiğinde kalıcılaşan sayısız biçim yaratmalarını olanaklı kılmıştı.

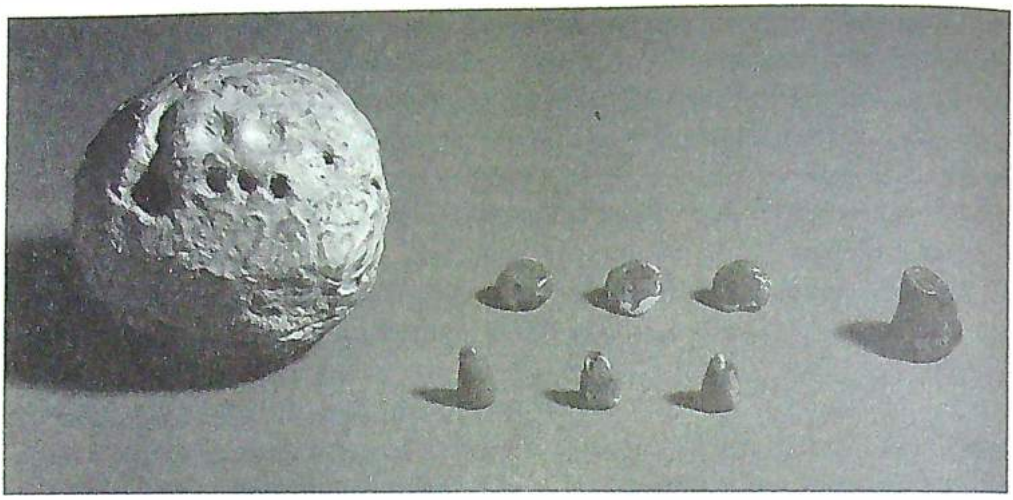
Taşınabilir birimler formatı, hesaptaşlarının geçmişten aldığı az sayıdaki özelliklerinden biriydi, belki de taşların, deniz kabuklarının, dalların veya tahılların sayılmasına dayanan daha önceki bir kullanım biçiminden esinlenmişti. Çeteleler üzerine kazınan çentiklerin sabit ve tersinemez olmalarına karşın, ufak hesaptaşları isteğe bağlı olarak herhangi bir bileşimde veya boyuttaki gruplar halinde tekrar tekrar düzenlenebildiği için, bu tarz bir format veri manipülasyonunu arttırmıştır.

Diğer yandan, çeşitli hesaptaşı şekillerinin Paleolitik veya Mezolitik döneme ait bilinen hiçbir atası yoktur. Fakat sayma araçlarıyla birlikte, küre, koni, silindir, dörtyüzlü, üçgen, dörtgen ve küp (bu sonuncusu epey nadir bulunuyordu) gibi temel geometrik şekillerin her birinin, ilk kez, bir kümede bir araya getirilmesi olanağı ortaya çıkmıştır.[29] Bu formların hangisinin gündelik kullanımdaki eşyalardan esinlendiğini ve hangilerinin tamamen soyut olduğunu değerlendirmek zordur. Bu sayılan şekiller arasında, ya bir hayvan birimini ya da grubunu temsil eden silindirler ve mercek şeklindeki diskler açıkça rastgele seçilmiş şekillerdir. Bir ölçü tahılı temsil eden koni ve bir birim yağı simgeleyen oval gibi şekiller ise muhtemelen küçük bir küpü ve sivri uçlu bir testiyi betimleyen ikonik simgelerdi. Hayvan kafası şeklindeki başka hesaptaşları ise doğalcı betimlemelerdi.

Yeni Bir İçerik

Hesaptaşları sistemi, taşıdığı bilgi türü bakımından da eşsizdi. Paleolitik dönem ikonik sanatının çoğunlukla kozmolojik figürleri anımsatmasına ve Paleolitik veya Mezolitik dönem çetelelerinin zamanı saymasına karşın, hesaptaşları ekonomik verilerle ilgiliydi: Her bir hesaptaşı belirli bir miktardaki bir mala karşılık geliyordu. Yukarıda da belirtildiği gibi, koni ve küre, sırasıyla biri bizim kullandığımız litreye ve kileye eşdeğer tahıl miktarlarını temsil ediyorlardı; silindir ve merceksi disk ise hayvan sayılarını, dörtyüzlüler de emek birimlerini gösteriyorlardı, vs.

Dahası, yalnızca niceliksel bilginin kaydını tutabilen çetelelerden farklı olarak hesaptaşları niteliksel bilgi de taşıyorlardı. Sayılan nesnenin tipi, hesaptaşının şekli aracılığıyla belirtiliyorken, söz konusu birimlerin sayısı da ona eşdeğer sayıdaki hesaptaşlarıyla gösteriliyordu. Örneğin bir kile tahıl bir küre tarafından, iki kile tahıl ise iki küre tarafından temsil ediliyordu ve [bkz. Fotoğraf, s. 28] beş kileye beş küre karşılık geliyordu. Dolayısıyla, daha önceki çeteleler gibi hesaptaşı sistemi de basit bire bir eşleşme ilkesi üzerine kurulmuştu. Bu durum onu, büyük veri nicelikleriyle uğraşmaya elverişsiz kılıyordu, çünkü insanlar örüntü tanıma yoluyla ancak ufak kümeleri tanımlayabilir. Bununla birlikte, bir nesne topluluğuna karşılık gelen birkaç hesaptaşı örneği de mevcuttur. Bunlardan merceksi disk, bir "sürüye" (muhtemelen on koyuna) karşılık geliyordu. Büyük dörtyüzlü bir haftalık emeği veya bir grup insanın emeğini temsil ederken, küçük dörtyüzlü de bir kişinin bir günlük emeğini ifade etmiş olabilir.



Üzerinde, içine koyulan hesaptaşlarının şekillerine uygun işaretler bulunan kap, Susa, İran. *Louvre Müzesi.*

Hesaptaşları, sayıları sayılan nesneden ayrı düşünmeyi sağlama özelliğini taşımıyorlardı: Bir küre "bir kile tahıla" karşılık geliyordu, ama üç küre ise "bir kile tahıla, bir kile tahıla, bir kile tahıla" karşılık geliyordu. Sayıları soyutlama yetersizliği sistemin hantallığına da katkıda bulunuyordu; sayılan her bir topluluk belirli bir şekle sahip eş sayıda hesaptaşını gerektiriyordu. Dahası, hesap tutmada daha fazla özgüllüğe duyulan gereksinimi karşılanması için zaman içinde hesaptaşlarının tiplerinin ve alttiplerinin sayısı kat kat artmıştı. Dolayısıyla koyunları saymak için kullanılan hesaptaşlarına, koç, koyun ve kuzuların sayımına özgü özel hesaptaşları da eklendi. İşaretlerdeki bu çoğalma, sistemin çöküşüne yol açmıştı.

Neolitik döneme özgü kil hesaptaşları simgesel sistemi, aşağıda sıralanan avantajları sayesinde bütün Yakın Doğu'da Paleolitik çetelelere üstün geldi:

A. Sistem basitti.

1. Kil, işlenmesi için özel bir yetenek veya araç gerektirmeyen, yaygın bir malzemeydi.
2. Hesaptaşlarının biçimleri sadeydi ve kopyalanmaları kolaydı.
3. Sistem, niceliklerle işlem yapmanın en basit yöntemi olan bire bir eşleşme üzerine kuruluydu.
4. Hesaptaşları mal birimlerine karşılık geliyordu. Bunlar fonetikten bağımsızlardı ve her lehçede anlam ifade edebilirlerdi.

B. Bu kod veri işlemede ve iletişimde yeni uygulamalara olanak sağladı.

1. Bu, sınırsız nicelikte veriyi işleyebilen ve depolayabilen ilk belletici aygıttı.
2. İsteğe bağlı olarak verilerin toplanmasını, çıkartılmasını ve ölçülmesini olanaklı kılması sayesinde bilgi manipülasyonuna büyük bir esneklik kazandırmıştı.

3. Karmaşık verilerin incelenmesini sağlayarak mantıksal ve ussal karar verme yeteneğini geliştirmişti.

... Kod ayrıca vaktinde ortaya çıkmıştı. Tarımın getirdiği yeni sayma ve hesaplama gereksinimlerini karşılamıştı. Bu, bütün Yakın Doğu bölgesinde, tarımın benimsendiği her yere yayılan "Neolitik Devrimin" içsel bir parçasıydı.

İLETİŞİM VE VERİ DEPOLAMADA BİR DÖNÜM NOKTASI

Neolitik hesaptaşı sistemi, iletişim ve veri işleme evriminin ikinci adımı olarak değerlendirilebilir. Paleolitik ve Mezolitik döneme ait belletici aygıtları izlemiş ve kentlerin kurulduğu dönemde icat edilen piktografik yazıyı öncelemiştir. Hesaptaşları, bu yüzden, çeteleler ve piktograflar arasında bir bağ kurarlar. Sayma amacıyla kullanılan çeteleler veya çakıl taşları gibi Paleolitik öncellerinin birçok öğesini almışlardı. Öte yandan, sayma araçları da yazıyı birçok önemli yolla öncelemişlerdi.

Hesaptaşları sisteminin Paleolitik ve Mezolitik çetelelerden aldığı temel özellik, veri soyutlama ilkesiydi. Çeteleler gibi, hesaptaşları da somut bilgileri soyut işaretlemelere çeviriyor, verileri bağlamlarından uzaklaştırıyor, bilgiyi bilenden ayırıyor ve nesnelliği arttırıyordu. Ufak ve taşınabilir sayma araçlarının formatı muhtemelen daha önceki, taşlar, kabuklar veya tohumlar aracılığıyla sayma biçimindeki kullanımdan miras kalmıştı. En önemlisi, hesaptaşlarının çeteleler ve çakıl taşlarından, onların nicelikleri bire bir eşleşmeye dayanarak çevirmekteki elverişsizliğini almış olmasıydı.

Öte yandan, hesaptaşları, piktografik yazının icadının altyapısını oluşturan yeni simgeleri oluşturmuşlardı. Hesaptaşları, Sümer yazı sistemini aşağıdaki özellikler açısından öncelemişlerdir:[30]

1. *Anlamsallık*: Her bir hesaptaşı anlamlıydı ve veri iletirdi.
2. *Somutluk*: Taşınan bilgi kendine özgüydü. Her piktograf gibi, her bir hesaptaşı şekli de tek bir anlama sahipti. Örneğin kesikli oval, ATU 733 işareti gibi, bir birim yağa karşılık gelirdi.
3. *Sistemleştirme*: Hesaptaşı şekillerinin her biri, aynı anlamı taşıyacak biçimde sistematik olarak tekrarlanırdı. Örneğin kesikli oval, daima aynı miktarda yağı belirtirdi.
4. *Kodlama*: Hesaptaşı sistemi, birbirleriyle ilişkili öğelerin çokluğundan oluşurdu. Az miktarda tahıla karşılık gelen koninin yanında, küre daha büyük bir miktardaki tahılı temsil ederdi; oval bir küp yağ, silindir ise bir hayvan anlamına geliyordu. Sonuç olarak, hesaptaşları sistemi, farklı nesnelerle ilgili bilgilerle aynı anda iş görmeyi ilk kez olanaklı hale getirmişti.
5. *Açıklık*: Hesaptaşları repertuarı, yeni kavramları temsil eden başka şekillerin yaratılmasıyla isteğe bağlı olarak genişletilebilirdi. Ayrıca hesaptaşları olası herhangi bir kümeyi oluşturacak şekilde birleştirilebilirdi.

Onun bu özelliği, sınırsız sayıda nesneyle ilgili sınırsız nicelikte bir bilgiyi depolamasını olanaklı kılmıştı.

6. *Gelişigüzellik*: Hesaptaşları biçimlerinin çoğu soyuttu; örneğin, silindir ve merceksi disk sırasıyla bir ve on (?) hayvana karşılık geliyorlardı. Ötekiler ise gelişigüzel seçilmiş simgelerdi; örneğin tasmalı bir hayvan kafası köpeği simgelerdi.
7. *Süreksizlik*: Çok benzer şekillere sahip hesaptaşları birbirleriyle ilgisiz kavramlara gönderme yapabilirlerdi. Örneğin, merceksi disk on (?) koyuna karşılık gelirken, düz disk çok miktarda tahılı simgelerdi.
8. *Fonetikten bağımsızlık*: Hesaptaşları, mal birimlerine karşılık gelen kavram işaretleriydi. Konuşma dilinden ve fonetikten bağımsızlardı ve böylece farklı dilleri konuşan insanlar tarafından anlaşılabilirlerdi.
9. *Dizim*: Hesaptaşları belirlenmiş kurallara uygun olarak düzenlenirlerdi. Örneğin, hesaptaşlarının, en büyük birimler sağa gelecek şekilde, sıralı olarak dizildiklerine dair kanıtlar mevcuttur.
10. *Ekonomik içerik*: En eski yazılı metinler için söz konusu olduğu gibi, hesaptaşları da gerçek mallarla ilgili bilginin işlenmesiyle sınırlanmıştı. Yazının tarihsel olayları ve dinsel metinleri kaydetmeye başlaması yüzyıllar sonrasını, yaklaşık MÖ 2900 yıllarını bulur.

Hesaptaşları sisteminin başlıca kusuru formatıydı. Bir yandan, üç boyutluluk aygıta somut olma ve kolayca işletilme özelliklerini sağlıyordu. Öte yandan, hesaptaşlarının hacmi büyük bir sorun çıkartıyordu. Bu sayma araçları, pek ufak olmalarına rağmen, çok miktarda kullanıldıklarında elverişsiz oluyorlardı. Sonuç olarak, betimlendiği gibi her bir mahfazada az sayıda hesaptaşının bulunabilmesi yüzünden, sistem az miktarda malın kaydını tutabiliyordu. Küçük bir nesne grubunun kolayca ayrılabilmesi ve uzun süre boyunca belirli bir düzende güçlükle korunabilmesi yüzünden hesaptaşlarının kalıcı kayıtlar tutmak için kullanılması da zordu. Son olarak, her malın özel bir hesaptaşıyla ifade edilmesi ve bunun sürekli artan bir sayma aracı repertuarını gerektirmesi yüzünden de sistem verimsizdi. Kısacası, hesaptaşları sistemi gevşek, üç boyutlu sayma araçlarından oluştuğu için, ufak niceliklerle ilgili işlemlerin kaydını tutmaya elverişli, ama daha karmaşık mesajların iletilmesi açısından da elverişsizdi. Mühürler gibi diğer araçlar ise bir ekonomik işlemdeki tarafların kimliğinin belirlenmesine dayanıyordu.

Piktografik yazıtlar, hesaptaşlarından, kavram işaretlerine dayalı bir kod sistemini, temel bir dizim kuralını ve ekonomik bir içeriği miras almışlardı. Yazı, veri depolama ve iletişimiyle ilgili dört önemli yenilik getirerek hesaptaşları sisteminin en büyük dezavantajlarını ortadan kaldırdı. Birincisi, gevşek, üç boyutlu bir hesaptaşları grubundan farklı olarak piktograflar bilgiyi kalıcı biçimde tutarlardı. İkincisi, yazıtlar, belirli verilerin kaydı için belirli bir yüzey parçasının kullanılması sayesinde, çok çeşitli bilgileri taşıyabilirlerdi. Örneğin, ekonomik işlemin taraflarını temsil eden işaretler, sistemli bir biçimde, malları gösteren

simgelerin altına yerleştirilirdi. Bu usulde, yazman, fiiller ve edatları gösterecek hiçbir özel işaret bulunmasa bile, "Kurlil(den alınan) on koyun" gibi bilgileri işaretlerle yazabilirdi. Üçüncüsü, yazı, "koyun" (ATU 761/ZATU 571) veya "yağ" (ATU 733/ZATU 393) gibi malları temsil eden simgelerin bire bir eşleşme kuralı yüzünden yinelenmelerine bir son vermişti. Rakamlar icat edildi. Bundan sonra bu yeni simgeler, belirli malları gösteren işaretlerle birlikte kullanılarak söz konusu olan nicelikleri ifade ettiler. Dördüncüsü ve sonuncusu, yazı fonetikleşerek kavram işaretleri sistemini aştı ve böylece yalnızca simge repertuarını küçültmekle kalmadı, ayrıca yazıyı insan uğraşlarının her konusuna açtı.

Prehistorik Yakın Doğu'daki ilk görsel simge izleri, yaklaşık MÖ 60.000 – 25.000 yılları arasında geçen Musteryen dönemine aittir. Cenaze adaklarından ve belki beden boyamalarından oluşan bu simgeler, Neanderthal insanlarının soyut kavramları ifade etmek amacıyla ritüeller geliştirdiklerini gösteriyorlar.[31] Çentikli çeteleler biçimindeki en eski işaret buluntusu da Orta Paleolitik döneme tarihlenmiştir. Arkeolojik verilerin gerçeği yansıttığı kabul edilirse, bu veriler, sembolizmin hem ritüellerde hem de somut bilgilerin derlenmesinde kullanıldığını gösteriyorlar.

Yaklaşık MÖ 30.000 yıllarındaki başlangıcından beri, veri işlemenin prehistorik Yakın Doğu'da gerçekleşen evrimi, her biri özgüllüğü gittikçe artan verilerle ilgili olan üç temel aşamadan geçmiştir. Birincisi, Orta ve Üst Paleolitik dönemlerde, yaklaşık MÖ 30.000-12.000 yılları arasında, açıkça belirlenmemiş bir nesnenin tek bir birimine işaret eden çetelelerdi. İkincisi, Neolitik dönemin başında, yaklaşık MÖ 8000 yıllarında, belirli bir malın belirli bir birimini gösteren hesaptaşlarıydı. Sonuncusu ise, kent yaşamının başladığı yaklaşık MÖ 3100 yıllarında yazının bulunmasıyla birlikte, alışverişlerde muhatapların daha önceleri mühürlerle gösterilebilen adlarını kaydetmenin ve iletmenin olanaklı hale gelişiydi.

Neolitik hesaptaşları, bilgi işlemede ikinci adımı ve bir dönüm noktasını oluştururlar. Paleolitik aygıtlardan verileri soyutlama yöntemini miras almışlardır. Paleolitik simgelerin ritüellerle ilgili olması ve çetelelerin (belki de) zamanın kaydını tutmalarına karşın, hesaptaşları sistemi, gündelik hayata ait somut nesnelerin idare edilmesi amacıyla işaretlerin ilk defa kullanılmaları olarak değerlendirilir. Temel kavramları temsil eden kil simgelerin basit ama dâhice bir biçimde icadı, dilin eksiklerini tamamlayacak ilk araçları sağladı. Bu, yazının icadı için dolaysız bir arka plan sağlayarak, iletişim açısından muazzam önem taşıyan yeni yollar açtı.

NOTLAR

1. Harold A. Innis, *Empire and Communication* (Oxford: Clarendon Press, 1950), s. 11.
2. Suzanne K. Langer, *Philosophy in a New Key* (Cambridge: Harvard University Press, 1960), s. 41-43.

3. Jerome S. Bruner, "On Cognitive Growth II"; *Studies in Cognitive Growth* içinde (Jerome S. Bruner vd., New York: John Wiley and Sons, 1966), s. 47.
4. A.g.e., s. 31.
5. B. Vandermeersch, "Ce que révèlent les sépultures moustériennes de.Qafzeh en Israël", *Archeologia* 45 (1972): 12.
6. Ralph S. Solecki, *Shanidar* (Londra: Allen Lane, Penguin Press, 1972), s. 174-178.
7. Vandermeersch, "Ce que révèlent les sépultures", s. 5.
8. Simon Davis, "Incised Bones from the Mousterian of Kebara Cave (Mount Carmel) and the Aurignacian of Ha-Yonim Cave (Western Galilee), Israel", Paléorient 2, sayı 1 (1974): 181-182.
9. Söz konusu bölgeler arasında Ksar Akil, Yabrud II, Hayonim ve Abu-Halka bulunuyor: Ofer Bar-Yosef ve Anna Belfer-Cohen, "The Early Upper Paleolithic in Levantine Caves"; *The Early Upper Paleolithic: Evidence from Europe and the Near East* içinde (haz.: J. F. Hoffecker ve C. A. Wolf, BAR International Series 437, Oxford, 1988), s. 29.
10. Davis, "Incised Bones", s. 181-182.
11. Loraine Copeland ve Francis Hours, "Engraved and Plain Bone Tools from Jiita (Lebanon) and Their Early Kebaran Context", *Proceedings of the Prehistoric Society*, cilt 43 (1977), s. 295-301.
12. Ofer Bar-Yosef ve N. Goren, "Natufians Remains in Hayonim Cave", *Paléorient* 1 (1973): şekil 8: 16-17.
13. Jean Perrot, "Le Gisement natufien de Mallaha (Eynan), Israel", *L'Anthropologie* 70, sayı 5-6 (1966): Şekil 22: 26. Kharaneh IV, D katmanından çıkarılan kesikli bir önkol kemiği de aynı döneme tarihlenebilir: "Mujahed Muheisen, "The Epipalaeolithic Phases of Kharaneh IV", *Colloque International CNRS, Préhistoire du Levant 2* (Lyons, 1988), s. 11, şekil 7.
14. Donald O. Henry, "Preagricultural Sedentism: The Natufian Example", *Prehistoric Hunter-Gatherers* içinde, (haz.: T. Douglas Price ve James A. Brown, New York: Academic Press, 1985), s. 376.
15. Phillip C. Edwards, "Late Pleistocene Occupation in Wadi al-Hammeh, Jordan Valley", doktora tezi, University Of Sydney, 1987, şekil 4.29: 3-8; Rose L. Solecki, *An Early Village Site at Zawi Chemi Shanidar*, Bibliotheca Mesopotamica, cilt 13 (Malibu, Calif.: Undena Publications, 1981), s. 43, 48, 50, pl. 8r, şekil 15p.
16. Anna Belfer-Cohen ve Ofer Bar-Yosef, "The Aurignacian at Hayonim Cave", *Paléorient 7*, sayı 2, (1981): şekil 8.
17. Enver Y. Bostancı, "Researches on the Mediterranean Coast of Anatolia, a New Paleolithic Site at Beldibi near Antalya", *Anatolia 4* (1959): 140, pl. 11.
18. Enver Y. Bostancı, "Important Artistic Objects from the Beldibi Excavations", *Antropoloji* 1, sayı 2 (1964): 25-31.
19. André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental* (Paris: Editions Lucien Mazenod, 1971), s. 119-121.
20. Denis Peyrony, *Eléments de préhistoire* (Ussel: G. Eyoulet et Fils, 1927), s. 54.
21. Alexander Marshack, *The Roots of Civilization* (New York: McGraw-Hill, 1972).
22. Walter J. Ong, *Orality and Literacy* (New York: Methuen, 1982), s. 46.
23. Marshall McLuhan, *Understanding Media* (New York: New American Library, 1964), s. 81-90.
24. Jacques Cauvin, *Les Premiers Villages de Syrie-Palestine du IXème au VIIème Millénaire avant J. C.*, Collection de la Maison de l'Orient Méditerranéen Ancien no. 4, Série

Archéologique 3 (Lyons: Maison de l'Orient, 1978), s. 111; Jacques Cauvin, "Nouvelles fouilles à Mureybet (Syrie) 1971-72, Rapport préliminaire", *Annales Archéologiques Arabes Syriennes* (1972): 110.

25. Robert J. Braidwood, Bruce Howe, Charles A. Reed, "The Iranian Prehistoric Project", *Science* 133, sayı 3469 (1961): 2008.
26. Denise Schmandt-Besserat: "The Use of Clay before Pottery in the Zagros", *Expedition* 16, sayı 2 (1974): 11-12; "The Earliest Uses Of Clay in Syria," *Expedition* 19, sayı 3 (1977): 30-31.
27. Charles L. Redman, *The Rise of Civilization* (San Francisco: W. H. Freeman and Company, 1978), s. 163, şekil 5-18: A.
28. Ignace J. Gelb, *A Study of Writing* (Chicago: University of Chicago Pres, 1974.), s. 65.
29. Cyril S. Smith, "A Matter of Form," *Isis* 76, sayı 4 (1985): 586.
30. C. F. Hockett, "The Origin of Speech", *Scientific American* 203 (1960): 90-91.
31. M. Shackley, *Neanderthal Man* (Hamden, Conn.: Archon Books, 1980), s. 113

2
Antik İmparatorluklarda İletişim Araçları

Harold Innis*

TAŞTAN PAPİRÜSE DOĞRU

Mısır uygarlığının mutlak monarşiden daha demokratik bir örgütlenmeye doğru kayarken geçirdiği şiddetli karışıklıklara, bir iletişim aracı veya piramitlerde de görüldüğü gibi bir itibar göstergesi olarak taş yerine papirüsün önemsenmesine doğru başka bir kayma eşlik etmiştir.[1] Papirüs yapraklar birinci hanedanlık döneminden sonrasına, yazılı yapraklar ise beşinci hanedanlık döneminden (MÖ 2680-2540 veya MÖ 2750-2625) sonrasına tarihlenmişlerdir.

Papirüs Teknolojisi

Bir yazı aracı olarak taşın aksine papirüs son derece hafifti. Yalnızca Nil deltasında yetişebilen bir bitkiden (*Cyperus papyrus*) yapılıyordu ve bu bitkinin bulunduğu bataklıkların hemen yakınlarında yazı malzemesi olarak imal ediliyordu. Bitkinin körpe, yeşil sapları uygun uzunluklarda kesilir ve yeşil kabuğu soyulurdu. Sonra bunlar kalın şeritler halinde kesilir ve birbirlerine paralel olarak geçirgen bir kumaşın üzerine hafifçe yerleştirilirdi. Bunun üzerine aynı şekilde benzer bir tabaka dikine yerleştirilir, bunun da üzeri başka bir kumaşla kaplanırdı. Bu tabaka yaklaşık iki saat boyunca tahta çekiçlerle dövülürdü, böylece yapraklar basınç altında kurutulmaya hazır, tek bir kitle haline gelirlerdi. Yapraklar, bazen çok uzun olabilen tomarlar oluşturacak şekilde birbirlerine

---

* Harold Innis (1894-1952) dünya çapında ün sahibi, Kanadalı bir bilgindir. Chicago Üniversitesi'nde iktisat eğitimi almıştır ve yaşamının sonlarına doğru iletişim tarihi alanında yoğun olarak çalışmıştır. Konuyla ilgili, *Empire and Communications* (*İmparatorluk ve İletişim Araçları*) ile *The Bias of Communication* (*İletişimin Eğilimi*) başlıklı iki kitabı klasikleşmiştir.

iliştirilirdi. Hafif bir eşya olan papirüs geniş bir bölgedeki değişik yerlere kolayca taşınabilirdi.[2]

Yazmak için, bir cins kamıştan (*Funcus maritimus*) yapılmış fırçalar kullanılıyordu. Uzunlukları 15–40 cm, çapları ise 1.6–2.5 mm arasında değişiyordu. Kamışlar bir uçtan eğimli kesilir ve liflerin birbirlerinden ayrılması için ezilirdi.[3] Kâtibin kullandığı palette siyah ve kırmızı mürekkep için iki adet hokka ve bir su kabı bulunurdu. Kâtip, hiyeratik karakterler kullanarak sağdan sola doğru yazar, metni eş boyutta dikey sütunlar ve yatay satırlar aracılığıyla sayfalar oluşturacak şekilde düzenlerdi. Papirüsün kullanmadığı kısmını ise rulo halinde sol elinde tutardı.[4]

Düşünce Hafiflik Kazandı

Taş üzerine yazmanın ayırt edici özellikleri, çizgilerde doğrusallık veya yuvarlaklık, dörtgensel form ve dikine bir duruşken, papirüs üzerine yazma, hızlı yazmaya elverişli işlek el yazısı formlarına olanak tanıyordu. "Taş anıtlar üzerine yontulan hiyeroglifler büyük bir dikkatle biçimlendirilirler ve dekoratif karakterlerden oluşurlardı. Tahta veya papirüs üzerine yazıldıklarındaysa basitleşmiş ve daha yuvarlak bir form taşımaya başlamışlardı. İşlek veya hiyeratik tarzda daha hızlı yazıldıkça, bu yüzden karakterler yuvarlanmaya veya sadeleşmeye ve birbirlerine karışmaya devam ettikçe ... sonunda resimleri andırmaktan kurtulup yazıya dönüştüler."[5]

"Ağır bir araç olan taştan uzaklaşılması sayesinde" düşünce hafiflik kazandı. "Bütün bunlar merakı, gözlemi ve düşünmeyi canlandıran koşullardı."[6] Elle yazmadaki dikkat çekici artışa yazının, düşüncenin ve eylemin dünyevileşmesi eşlik etti. Konuşmanın akıcılık kazanması ve dinsel edebiyatın yerini dünyevi bir edebiyatın alması, Eski ve Yeni Krallık arasındaki toplumsal devrimin başlıca belirtileriydi.

Kâtiplerin Örgütlenmesi

Yazının kullanımı yalnızca idari, mali, büyüsel ve dinsel amaçlarla sınırlanmıştı. Artan papirüs kullanımıyla ve hiyeroglifik yazının (daha hızlı, işlek bir elin gereksinimleri doğrultusunda ve yazma ile okumadaki artış yüzünden) hiyeratik karakterlere dönüşerek basitleşmesiyle birlikte idari yapı daha etkili bir duruma geldi. Devlet gelirlerinin, kiraların ve köylülerden alınan vergilerin toplanması ve düzenlenmesiyle ilgilenen kâtipler ve memurlar, örgütlü bir idari teşkilatın üyeleri oldular ve meslektaşlarının yanı sıra, dünyevi bir tanrı olan en yüce efendileri tarafından da anlaşılabilecek hesaplamalar hazırladılar.

MÖ 2000'den itibaren merkezi idare artık bir kâtipler ordusu çalıştırıyordu, okuryazarlık da başarıya ve iyi bir toplumsal statüye doğru bir basamak olarak değerlendiriliyordu. Kâtipler kapalı bir sınıfa, yazmak ise ayrıcalıklı bir mesleğe

dönüşmüştü. "Kâtip kurul üyelerinin arasında yerini alır ... hiçbir kâtip kralın evindeki yemeklerden yemeyi aksatmaz."[7] "Kalbinizde yazıya yer açın, böylece kendinizi her tür ağır işten koruyun ve yüksek itibar sahibi bir yargıç olun. Kâtip el işlerinden muaftır."[8] "Fakat kâtip, bütün insanların işini yönetir. Kâtip için hiçbir vergi söz konusu değildir, çünkü vergisini yazarak öder ve onun için başka hiçbir ödeme söz konusu değildir."[9]

YAZININ ETKİLERİ VE EŞİTLİK

Yeni Dinler

Demokratik devrimden sonra yazının yaygınlaşmasına, Horus ve Osiris ölümsüzlük kültleri gibi yeni dinlerin ortaya çıkışı eşlik etti. Ra'ya tapınma tamamen siyasi bir hal almıştı, insanlar da siyasi düzen değişikliklerinin ötesinde yaşama dair nihai bir anlamı ve onu amacına ulaştırmanın bir yolunu buldular.[10] Nil'in tanrısı Osiris, insanlığın kurtuluşu için katledilen İyi Varlık ve ata kral haline geldi ve de oğlu Horus için bir model oldu. Bir tarım tanrısı olan Osiris ölümle karşılaşmış ve onu yenmişti. Osiris dünyayı ele geçirirken, karısı büyücü İsis kanunnameler yaptı ve ülkeyi yönetti. Güneş tanrısı Ra'yı adını söylemeye ikna etti. Bir kimsenin adının bilgisi[11], onu bilen kişiye bu kimse üzerinde büyüsel bir güç sağladığı için, İsis Ra ve öteki tanrılar üzerinde egemenlik kurdu. On ikinci hanedanlık döneminde Osiris, Ra'nın ruhu, Ra'nın içindeki büyük ve gizli ad haline geldi. En üstün dinsel konumu Ra ile paylaşıyor ve Nil ile Güneş'in çift yönlü etkisini yansıtıyordu. Gece ve Gündüz birbirlerini tamamlayacak şekilde bir araya geliyorlardı –Osiris, dün ve ölüm; Ra, yarın ve hayat. Isis tarafından icat edilen cenaze törenleri ilk kez Osiris için uygulanmıştı. Ölümsüzlük bahşetmeleri dolayısıyla, Moret tarafından "Mısır tanrılarının dünya için gerçekleştirdikleri en değerli açınlama" diye betimlenmişlerdi.[12]

Büyü ve Yazı

Thoth, Osiris'in veziri, kutsal kâtibi ve idarecisiydi. Konuşmanın ve yazının mucidi ve "yaratıcı sesin efendisi, sözcüklerin ve kitapların hâkimi"[13] olarak büyü yazılarının da yaratıcısı haline geldi. Osiris, insanlara ilahi yasaları ve görevleri öğreten popüler ve dinsel bir edebiyatın merkezi olmuştu. Sözcükler güçle doluydu. Tanrıların adları varlığın özünü oluşturuyordu ve kâtibin etkisi tanrılara yansıyordu. Din ve büyü eşit ölçüde kutsal olmakla birlikte birbirlerinden bağımsızlaştılar. Rahipler tanrılarla dualar ve sunular aracılığıyla ilişki kurarken büyücüler onları zor ve hileye başvurarak alt etmeye çalışıyorlardı. Atalara tapınma anlayışı Osiris kültünde varlığını korudu ve pratik çıkarlar dolayısıyla insanlar büyüye başvurmaya devam etti. Bir varlığın adını bilmek ona hâkim olmanın yolunu bulmak anlamına geliyordu; adın telaffuzu kutsal imgenin ses aracılığıyla canlandırılmasına; adın özellikle de hiyerogliflerle yazılması

ise maddi bir imgenin çizilmesine denk düşüyordu. Yaratıcı sözcüğün bu çok yönlü etkinliği ile büyü metafiziğe nüfuz etti. Çoktanrıcılık devam etti ve adlar, tanrıların kutsal görünümleri arasında yer aldı. Büyüsel edebiyat ve popüler öyküler, evrenin yüce tanrılarına özgü gelenekleri muhafaza etti.

İktidarın Yeniden Paylaşılması

Bu devrim, kralın kendini kral-tanrıların cisimleşmesi diye ilan etmesini sağladı: Şahin; Horus-Seth; Ra; Ra-Harakhti; Osiris; İsis'in oğlu Horus ve Mısır'ı yöneten Amon-Ra. Kralın dindarlığı halkın arasında büyük bir inanç dalgası yarattı. Ritüeller kralın kendisini peygamber gibi davranacak bir vekil olarak ilan etmesini sağladı. İktidar, kendilerini ilk önce kralda cisimleştiren ve her gün her tapınakta törenler gerçekleştiren profesyonel rahipler arasında paylaşıldı. Ra'ya ve göksel tanrılara tapınma rahiplerle ve tapınaklarla sınırlandı. Atum rahipleri tanrısal tapınma ritüellerinde vahyi yoğunlaştırırken, bir kült de tapınak heykellerinde yaşayan imgelerin gereksinimlerini karşıladı.

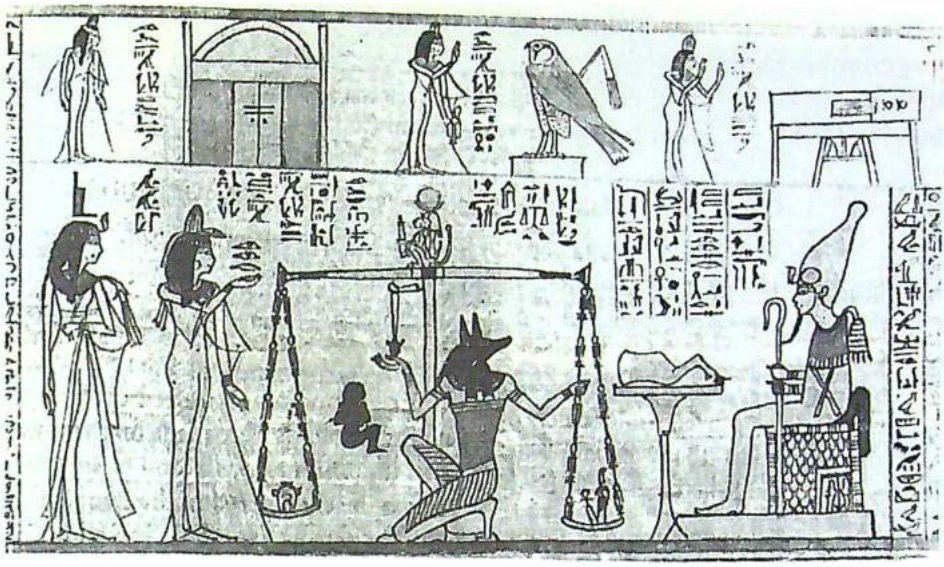
DEĞİŞİMİN ETKİLERİ

İstila

Taşa bağımlılıktan papirüse bağımlılığa doğru gerçekleşen kayma ile siyasi ve dinsel kurumlardaki değişiklikler Mısır uygarlığı üzerinde devasa bir gerginliğe yol açtı. Mısır, yeni saldırı araçlarıyla donanmış halkların istilasına kısa süre içinde yenik düştü. Kılıç, yay ve uzun menzilli silahlara sahip olan istilacılar, savaş baltasına ve hançere dayalı Mısır savunmasını yarıp geçmişlerdi. Hyksos veya Çoban krallar liderliğindeki, bronz ve muhtemelen de demir silahlar, atlar ve savaş arabaları kullanan Suriyeli Semitik halklar Mısır'ı ele geçirdi ve MÖ 1660'tan 1580 yıllarına kadar burayı ellerinde tuttular.

Kültürel Direniş

Mısır'ın kültürel unsurları yabancı istilasına direndi ve yeniden örgütlenme ve bir karşı saldırı başlatma sürecini hızlandırdı. İstilacılar hiyeroglif yazısını ve Mısır geleneklerini benimsediler, fakat bunların karmaşıklığı, Mısırlıların direnmesini ve istilacıları kovmasını sağladı. Muhtemelen batıdaki Libyalılardan at[14] ve hafif, dört parmak tekerlekli savaş arabaları almışlardı. MÖ 1580'den sonra Nil vadisi kurtarıldı. MÖ 1478 tarihindeki büyük Megiddo zaferiyle birlikte Thutmose III Hyksos iktidarına son darbeyi vurdu. On sekizinci hanedan (MÖ 1580-1345) hükümdarları ile birlikte Yeni Teb Krallığı kuruldu.



Boyalı bir Mısır papirüsünden (Nany Papirüsü) bir detay.
Resmin tamamı yaklaşık 5 m boyunda ve 6,5 cm genişliğindedir. Yaklaşık MÖ 1039 – 991.
Metropolitan Sanat Müzesi, Museum Excavations, 1928 – 1929, ve Rogers Fund, (1930) (30.3.31).

Rahipler, Mülkiyet ve İktidar

Yeni Krallık'ta, uygar doğunun başkenti ve metropolü olan Teb'deki Firavun, egemenlik haklarına yeniden kavuştu, tapınak mallarının mülkiyetini elde etti ve rahiplerin vesayetine son verdi. Monarşik merkezileşmeye dinsel merkezileşme eşlik etti. Tanrılar "güneşleştirildi" ve Teb ailesinin tanrısı Amon, MÖ 1600'den itibaren Amon-Ra adıyla Mısır'ın bütün tanrılarına hükmetmeye başladı. Emperyal yayılma dönemindeki savaş başarılarının bir sonucu olarak rahipler güvence altına alınmış arazi mülklerine ve gittikçe artan bir etkiye sahip oldular. Kraliyet ailesindeki hükümdarlık hakkına ilişkin sorunlar da rahipleri daha fazla güçlendirdi.

Büyü ve Tıp

Hyksosların kovulmasından sonra papirüs kullanımı hızla arttı. Thoth kültü Yeni Krallık'ta ve Hyksosların geri püskürtülmesinde önemli bir rol oynamıştı. Thoth büyünün tanrısı haline geldi. Sıfatları büyük bir güce ve iktidara sahipti ve bunların belirli formüller içinde kullanılmasının kötü ruhlara direnmede veya kötü ruhların kovulmasında etkili olacağı kabul ediliyordu. Yaklaşık MÖ 2200 yıllarına doğru, mumyalamanın insan bedeninin incelenmesiyle ilgili düşünceleri olağanlaştırması ve neredeyse evrensel bir önyargının üstesinden gelmesi sayesinde tıp ve cerrahi ilerleme kaydetmişti. Fakat Hyksos istilasından sonra tıp, törenler ve formüllerle ilgili bir konu haline geldi[15] ve İskenderiye'deki Yunan hekimlere ve anatomicilere kapı açtı.

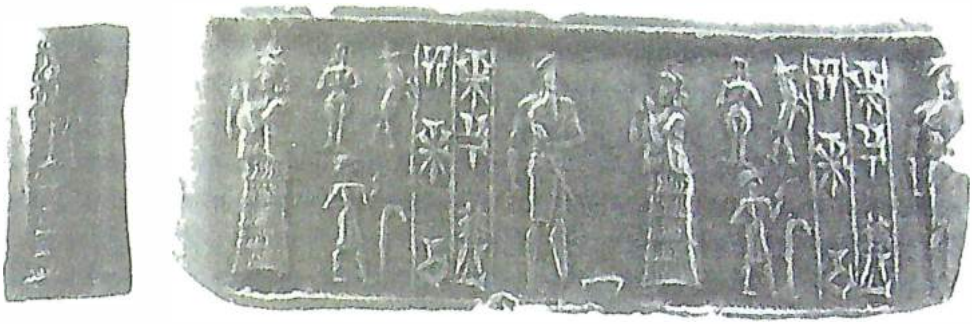
Mısır'da, zamanı ölçme ve Nil taşkınlarının tarihlerini öngörme becerisi iktidarın dayanağı olmuştu. Güney Mezopotamya'daki Dicle ve Fırat vadilerindeyse nehirler[16] sulamaya ve örgütlü kontrole elverişli bir duruma getirilmişti, bu yüzden zamanın Mısır'daki kadar kesin bir biçimde öngörülmesine gerek yoktu. Sümer ufak şehir devletlerinden oluşan bir ülkeydi. Bu şehir devletlerinde tapınağın başrahibi tanrının doğrudan temsilcisi sayılıyordu. Şehrin tanrısı kraldı ve insan yönetici, sivil bir yöneticinin konumuna ve güçlerine sahip bir kiracı çiftçiydi.

Yazının Sümer'de çeteleler tutmak ve listeler yapmak için ve dolayısıyla matematiğin bir sonucu olarak ortaya çıktığı ileri sürülür. En eski kil tabletler çok sayıda yasal sözleşme, alım satım ve toprak devir sözleşmesi içerirler ve dünyevi ve faydacı bir anlayışı yansıtırlar. Tapınakların ve ufak şehir-devletlerinin listeleri, envanterleri, kayıtları ve hesapları, tanrının çıkarlarının kapitalistler, toprak sahipleri ve bankalarınkilerle aynı olduğunu akla getirir. Artan hazine gelirleri, bütün memurların ve ardıllarının anlayabilecekleri daha karmaşık hesaplama ve yazı sistemlerini gerekli kılıyordu. Tapınak daireleri daimi ve kalıcı şirketlere dönüşmüştüler. Tapınak organizasyonlarının büyümesine ve toprak sahipliğinin artmasına kaynakların birikimi ve işlevlerin farklılaşması eşlik etti. Uzmanlaşma ve artan zenginlik, rekabetin ve çatışmaların doğmasına yol açtı.

KİL VE ÇİVİYAZISI

Babil ve Asur topraklarında bulunan alüvyal kil, tuğla yapımında ve bir yazı aracı olarak kullanılmıştı. Yakın zamanda çok sayıda kaydın keşfi Sümer uygarlığının ve daha sonrakilerin önemli özelliklerinin betimlenmesini kolaylaştırmıştır, bunlar ayrıca iletişim için kullanılan malzemenin karakterine özgü bir eğilimi de yansıtırlar. Öte yandan, bu tarz bir eğilim uygarlığın öne çıkan özelliklerine de işaret eder.

Yazı yazmaya hazırlık aşamasında ilk önce ince kil iyice yoğrulur ve çanak veya tablet haline getirilirdi. Yazarken kilin ıslak olması gerektiği ve tabletler çok hızlı kuruduğu için hızlı ve doğru yazmak oldukça önemliydi.[17] Neredeyse bıçak keskinliğindeki bir kamışla yazılan ince çizgili piktografları, muhtemelen taş kayıtlar üzerine kolayca kazınabilecek doğrusal yazı izlemişti. Ancak düz çizgilerin yapılması kili kabartabilirdi, bu yüzden silindir şeklindeki, kamıştan yapılmış bir yazı kalemi tabletin üzerine dikey veya eğik olarak bastırılırdı. Ufak bir kalem boyutundaki, dört adet düz kenarı ve konik bir ucu olan üçgensel bir yazı kalemi tipi muhtemelen üçüncü binyılın ikinci yarısında ortaya çıkmıştı. Sivri ucu derinlemesine bastırılırsa, tabletin üzerinde kusursuz bir çivi yazısı belirirdi. Eğer yazı kalemi hafifçe bastırılırsa, tek bir işareti çizmek için çok sayıda küçük vuruş yapmak gerekli olurdu.



Eski Babil dönemine ait silindir mühür ve baskısı. Amurru, (Tanrı'nın) oğlu. *Ontario Kraliyet Müzesi.*

Emek ekonomisi vuruş sayısında azalmayı gerektirdi ve piktografik yazının kalıntıları ortadan kayboldu. Bir araç olarak kil, piktografiden biçimsel kalıplara doğru bir kaymaya yol açtı. "Resim ve sözcük arasındaki uçurumun üzerine bir köprü kuruldu."[18] Çiviyazısında üçgenler ve paralel çizgi kümeleri belirgindi. Farklı boyut ve kalınlıktaki bir yarıklar grubunun karmaşıklığı ve tabletlerin boyutlarındaki artış (bu durum, yazarın tabletleri tutuş açısını da değiştiriyordu) kalıplaşma eğilimini hızlandırdı. Açının yönündeki bir değişme[19], vuruşların veya yarıkların yönündeki bir değişmeye yol açıyordu ve bu da piktografiden işaretlere doğru geçişi hızlandırmıştı.[20] Piktografların kalıplaşması, en sık kullanılan işaretlerle başladı ve vuruşların yerine yarıkların geçmesiyle hızla ilerledi. Piktografik ifade tarzı, birbirleriyle bağlantılı dinsel veya tarihsel metinlerin yazılmasına elverişsiz bir duruma geldi ve birçok işaret, heceleri temsil edecek biçimde kullanılır oldu.

MÖ 2900 yıllarında yazının formu ve işaretlerin kullanımı tam anlamıyla geliştirilmiş ve MÖ 2825'te yazının yönü ve sözcüklerin cümle içindeki mantıksal konumlarına göre düzenlenmesine dair ilkeler belirlenmişti. İşaretler büyük tabletler üzerine, bölümlere ayrılarak yerleştiriliyordu. Soldan sağa doğru yazılıyordu ve satırlar birbirlerini yatay olarak izliyordu. Süreklilik izlenimi vermesi için ıslak kil üzerinde silindirler yuvarlanabilirdi. Sert taştan silindir mühürler yapılmıştı. Üzerine çeşitli desenlerin kazınmış olduğu bu mühürler, kişisel simgeler olarak iş görürlerdi ve çok sayıda insanın okuyup yazamadığı bir toplulukta mülk sahipliğini belirten işaretler olarak kullanılırlardı. Mühürler boyna asılırdı ve mülkiyetle ilgili sözleşmelerde imza gibi basılırlardı.

Somut olarak belirlenmiş piktograflar, çok sayıda nesneyi ayrıntılı bir söz dağarcığıyla karşılarlardı. Orijinal anlamdaki değişmeleri göstermek için resimlere işaretler eklenmişti. Neredeyse 2000 işaret kullanılıyordu. MÖ 2900'de, büyük ölçüde tek heceli sözcüklerden oluşan bir sözcük dağarcığına hecesel işaretlerin katılmasıyla birlikte, işaret sayısı yaklaşık 600'e kadar düştü. Bu işaretlerden yaklaşık 100 tanesi ünlüydü, ancak tek başına ünsüz sesleri ifade edecek veya bir alfabe oluşturacak hiçbir sistem geliştirilmemişti. Çiviyazısı kısmen hecesel, kısmen de ideografikti veya tek tek sözcükleri ifade ediyordu. İşaretlerin çoğu çok sesliydi veya birden çok anlama sahipti. Sümer dilinde cinsiyet

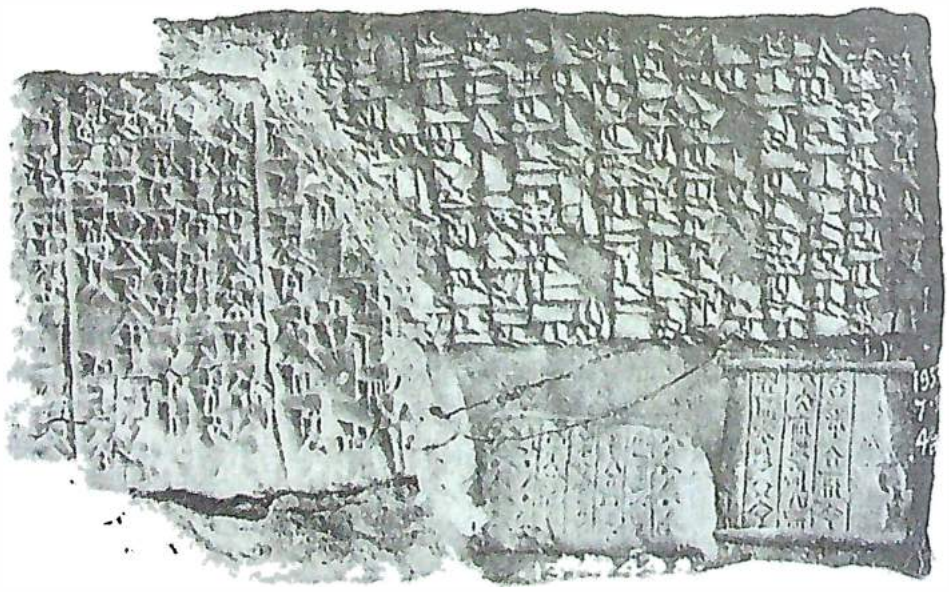
ayrımı yoktu ve sayı, kişi ve zaman ayrımları da sık sık birbirine karıştı. Sözcük veya hecelerin simgelenmesi gibi bir fikir henüz tam anlamıyla gelişmemişti. Piktograflar ve ideogramlar soyut fonetik değerler taşıyorlardı ve yazma öğrenimi ile dil öğrenimi birbirleriyle bağlantılı hale gelmişti.

Güneşte kurutulmuş tabletler kolayca değiştirilebilirdi; bu sorun ateşte pişirme yöntemiyle giderildi. Tahrip edilemezlik, ticari ve kişisel yazışmaların dokunulmazlığını güvence altına aldı. Kil, uzun süre boyunca kullanılabilmesini sağlayan dayanıklılık özelliği dolayısıyla geniş çapta benimsenmiş olmakla birlikte, ağır bir malzeme olduğu için geniş alanlarda bir iletişim aracı olarak kullanılmak için yeterince elverişli değildi. Bu genel karakteri, geniş bir alana yayılmış toplulukların kalıcı kayıtlarının bir araya getirilmesi açısından avantaj sağlıyordu.

KİL VE TOPLUMSAL ÖRGÜTLENME

Dinsel İktidar

Uzun mesafelerde haberleşmeyi sağlama becerisi yazıda tekbiçimliliğin ve işaretlere ilişkin yerleşik ve yetkili bir kurallar sisteminin geliştirilmesinin önemini ortaya koydu. Yaygın ticari etkinlik çok sayıda profesyonel kâtip veya okuyup yazabilen insan gerektiriyordu. Buna bağlı olarak, karmaşık bir dilde yazmanın zorlukları, uzun bir eğitim dönemini ve okulların açılmasını zorunlu kıldı. Tapınak hesapları ve işaretleri geliştiren rahiplerin adlarını içeren işaret listeleri ders kitapları haline geldi. Kâtipleri ve yöneticileri eğitmek için, tapınaklarla ilişkide olan okullar ve öğrenme merkezleri kuruldu ve buralarda dilbilgisi ve matematiğe özel ilgi gösterildi.



Kil tablet ve zarfı, geç Pers dönemi, *Ontario Kraliyet Müzesi.*

Eğitimin temeli olarak yazma sanatı rahipler, kâtipler, öğretmenler ve yargıçlar tarafından kontrol edildiği için, genel kültürde ve yargı kararlarında dinsel bakış açısı yerleşti. Kâtipler tapınakların muazzam hesaplarını ve rahiplerin yönettiği mahkemelerde verilen hükümlerin ayrıntılı kayıtlarını tutuyorlardı. Pratikte, sivil yaşamın her türlü etkinliği kaydı tutulan ve sözleşen tarafların ve tanıkların mühürleriyle doğrulanan hukuki bir olaydı. Her şehirde, mahkeme kararları sivil hukukun dayanağını oluşturuyordu. Tapınakların güçlenmesi ve kült iktidarının yayılması rahiplerin iktidarını ve otoritesini arttırmıştı. Kilin karakteristik özellikleri yazının kalıplaşmasının, şehirlerin merkeze karşı özerkleşmesinin, tapınaklarda sürdürülen organizasyonun büyümesinin ve dinsel kontrolün lehineydi. Özellikle topluluklar arasındaki ticari işlemlerde hesapların tutulması ve matematiğin kullanılması dolayısıyla soyutlama yeteneği gelişmişti.

Matematiğin ve yazının gelişimine eşlik edecek biçimde, zenginlik ve iktidarın rahiplerle tapınak örgütlenmelerinin elinde birikmesi, muhtemelen şehir-devletleri arasında vahşi bir savaş durumunun doğmasına ve askeri uzmanlaşmayla paralı askerlik hizmetinin ortaya çıkmasına yol açmıştı. Dinin yazı ve eğitim üzerindeki denetiminin teknolojik değişimin ve askeri gücün ihmaline yol açtığı ileri sürülmüştür. Tapınak yönetimi veya rahip kurulları örgütlü savaşları yönetme yeteneğinden yoksunlardı, bu yüzden rahiplerin dışında geçici otoriteler ortaya çıkmaya başladı. Bunlar ayrıcalıklardan yararlanmış ve hükümdarın tanrısal bir düzeye erişmesine yardımcı olmuşlardı.

NOTLAR

1. Roma İmparatorluğu'nda alfabe ve bürokrasinin önemine karşılık, özellikle feodalizmin bir dayanağı olarak papirüse yapılan yoğun vurgu.
2. Napthali Lewis, *L'industrie du papyrus dans L'Egypte Gréco-Romain* (Paris, 1834), s. 117. Bkz.: F. G. Kenyon, *Ancient Books and Modern Discoveries* (Chicago, 1927).
3. Alfred Lucas, *Ancient Egyptian Materials and Industries* (Londra, 1927), s. 133 vd.
4. Alexander Moret, *The Nile and Egyptian Civilization* (Londra, 1927), s. 457 n.
5. Lynn Thorndike, *A Short History of Civilization* (New York, 1927), s. 37-8.
6. Moret, *The Nile and Egyptian Civilization*, s. 457.
   PAPYRA'nın öğrettiği hayret verici ülkeler
   Mistik renklerde boyanan Ses ve Düşünceler
   Bilgeliğin Sesiyle yazılan yüce sayfa.
   Ve inatla beliren Zamanın adımları
   (Erasmus Darwin, The Loves of the Plants, 1789.)
7. Alıntı, Moret, *The Nile and Egyptian Civilization*, s. 270.
8. Alıntı, V. Gordon Childe, *Man Makes Himself* (Londra, 1936), s. 211.
9. Alıntı, V. Eric Peet, *A Comparative Study of the Literature of Egypt, Palestine, and Mesopotamia* (Londra, 1931), s. 105-6
10. Reinhold Niebuhr, *The Children of Light and the Children of Darkness* (New York, 1945), s. 80.

11. Cassirer dili ve miti birbirleriyle olan orijinal ve ayrılmaz ilişkisi içinde betimlemiş ve bağımsız öğeler olarak ortaya çıktıklarını ileri sürmüştür. Mitoloji dil tarafından düşünceye uygulanan gücü yansıtıyordu. Sözcük, her varlığın ve yapıp etmenin kendisinden kaynaklandığı birincil bir güç haline geldi. Sözel yapılar mitik güçlerle donatılmış mitik varlıklar olarak ortaya çıktılar. Dildeki sözcük, insana bu dünyanın ona maddi nesnelerin herhangi bir dünyasından daha yakın olduğunu ifşa etti. Zihin, sözcükte içerilen fiziksel-büyüsel güce olan bir inançtan, onun manevi gücünün kavranmasına doğru bir geçiş yaptı. Dil aracılığıyla tanrı kavramı ilk somut gelişimini gerçekleştirdi. Mistisizm kültü Tanrısallığı kendi bütünlüğü ve en yüksek içsel gerçekliği içinde anlama göreviyle boğuştu ve yine de herhangi bir isim veya işaretten uzak durdu. Dilin ötesindeki sessizlik dünyasına yöneldi. Ancak dilin manevi derinliği ve gücü, onun aşılmasını sağlayan son adıma götüren yolu konuşmanın hazırladığı olgusunda kendini gösterdi. Tanrının birliği fikri, dayanağını Varlığın dilsel ifadesinden aldı ve en kesin desteğini sözcükte buldu. Tanrısallık kendisinden bütün tikel nitelikleri dışladı ve artık yalnızca kendi kendisine yüklenebilir hale geldi.
12. Moret, *The Nile and Egyptian Civilization*, s. 383.
13. A.g.e., s. 403
14. Sir William Ridgeway, *The Origin and Influence of Thoroughbred Horse* (Cambridge, 1903). At ve savaş arabasının gelişinde Hyksos istilasının önemi hakkında bkz.: H. E. Wenlock, *The Rise and Fall of the Middle Kingdom in Thebes* (New York, 1947), sekizinci bölüm.
15. Bkz. Herman Ranke, "Medicine and Surgery in Ancient Egypt," *Studies in the History of Science* (Philadelphia, 1941), s. 31-42.
16. Düzensiz ve hesaplanamayan taşkınlar.
17. Yöneticiler hesaplamaları defterlere hep birlikte yazarlardı.
18. *Studies in the History of Science.*
19. Açı 90 derece değişti ve dikine sütunlar, karakterlerin yan yana geleceği ve kâtibin soldan sağa doğru okuyabileceği bir biçimde döndüler –böylece mekân düzeninden zaman düzenine doğru bir kayma gerçekleşti.
20. S. H. Hooke, "The Early History of Writing" (*Antiquity*, XI, 1937, s. 275).

3
Yazısız Uygarlık- İnkalar ve *Quipu*

Marcia Ascher ve Robert Ascher*

Quipu, üzerine düğümler atılmış bir ip topluluğudur. İpler genellikle pamuktan yapılmıştır ve çoğunlukla bir veya daha çok renge boyanmıştır. *Quipu*, elde tutulduğu zaman pek ilgi çekmez; bizim kültürümüzden biri, bunu kuşkusuz ipleri birbirine dolanmış eski bir paspas sanırdı [fotoğrafa bakınız, s.46]. Avustralya yerlileri için uçak nasıl bir şeyse, İspanyollar için de İnka *quipu*'su öyleydi.

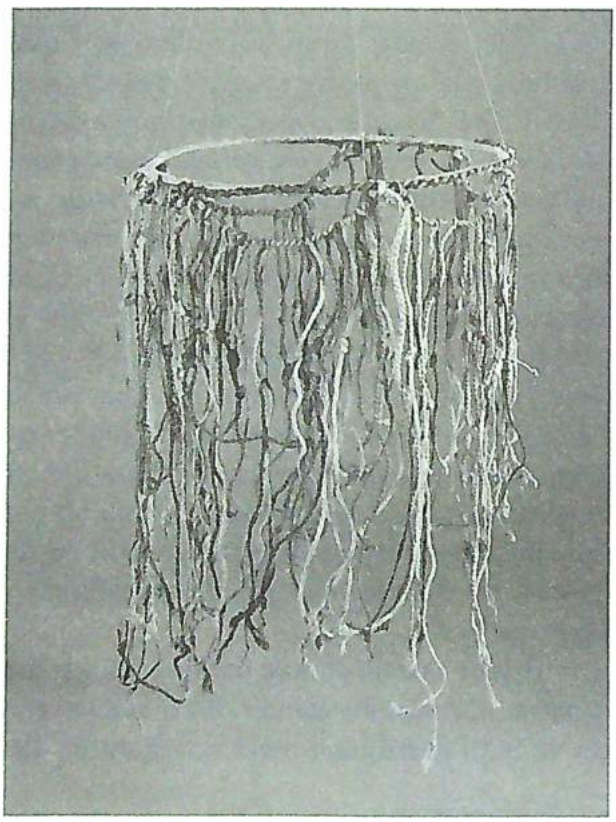
Eski zamanlarda, İnkalar yeni bir yere yerleştiklerinde önce bir nüfus sayımı yaparlardı ve sonuçları *quipu*lar aracılığıyla kaydederlerdi. Altın madenlerinde yapılan üretim, emek güçlerinin bileşimi, vergi miktarı ve türleri, ambarların içerdikleri –en sonuncu sandalete kadar– *quipu*lar üzerine kaydedilirdi. İktidarın bir Sapa İnka'dan diğerine geçtiği zamanlarda, yeni liderin öncellerinin başarılı işlerini yeniden değerlendirmek amacıyla *quipu*lar üzerinde kayıtlı olan bilgilere başvurulurdu. *Quipu*ların ortaya çıkışı muhtemelen İnkaların iktidara gelişini önceler. Ancak İnka yönetimi altında bunlar devlet idaresinin bir parçası haline gelmiştir. Kralların eylemlerine pek fazla önem atfetmiş olan Cieza, *quipu*lar üzerine yazdığı yazıyı şöyle sonlandırmıştır: "Peru'da bunların düzenli bir sisteme oturtulması, bunda ve diğer büyük şeylerde de gördüğümüz gibi, bunu kontrol eden ve her yolla bu kadar yüksek bir düzeye çıkaran İnka efendilerinin eseriydi. Bununla birlikte, şimdi devam edelim."

*Quipu*ların son derece önemli birkaç özelliği söz konusudur. ... Birincisi, *quipuların yatay yönlerde düzenlenebilmeleridir*. Bir film izlerken genellikle tanıtım yazılarını bir uçta ve SON sözcüğünü öteki uçta görürüz. Bunların ne anlama

---

* Matematikçi Marcia Ascher ve antropolog Robert Ascher, Yeni Dünya'nın başlıca kültürlerinden biri olan İnkaların, yazıyı bilmeden "uygarlık" geliştirmelerinin nasıl mümkün olduğunu araştırıyorlar. Aşağıdaki seçme parçada betimlendiği gibi, bunu *quipu* sayesinde gerçekleştirdiklerini ortaya koyuyorlar. *Code of the Quipu* (*Quipu*'nun Şifresi) başlıklı kitapları iletişim bilimleri üzerine çalışan bütün öğrenciler için ilgi çekici olacaktır.

geldiği anlaşılmasa dahi, karmakarışık olmuş bir film şeridiyle karşılaşıldığında bile bundan faydalanılabilir. Bu sayede, film şeridinin tamamı aynı yönde düzenlenebilir. Her türlü bakış ve analiz aynı akış yönüne göre değerlendirilecekti. Böylece *önce* ve *sonra* gibi terimler kullanılabilirdi. Benzer şekilde, temel bir ip yönü belirler. *Quipu* yapıcıları hangi ucun hangisi olduğunu biliyorlardı; biz de onların ilmikli uçtan başladıklarını ve düğümlü uca doğru ilerlediklerini varsayıyoruz. *Quipular ayrıca dikey yönde de düzenlenebilir*. Tepe ipler ve sarkan ipler dikey yönde birbirleriyle karşılıklıdır, sarkan iplerin aşağıya doğru gittikleri, tepe iplerin de yukarıya doğru gittikleri düşünülmüştür. Dolayısıyla, *yukarı* ve *aşağı* gibi terimler de kullanılabilir. *Quipu*lar *düzeylere sahiptir*. Temel ipe bağlanmış olan ipler bir düzey oluştururlar. Bunlara bağlı olan ipler ise ikinci düzeyi teşkil ederler. Aynı şekilde bu ikinci düzey iplere bağlı olan ipler de üçüncü bir düzey oluştururlar ve bu böyle sürüp gider. *Quipu*lar, ipler arasındaki başka ipler ve aralıklardan oluşurlar. İpler belirli bir konuma sabitlendiklerinde bile, bağlandıkları ipin üzerinde gidebilecekleri son noktaya kadar kolayca hareket ettirilebilirlerdi. Dolayısıyla, iplerin arasındaki daha büyük veya daha küçük aralıklar, yapının bütününün anlamlı birer öğesidir.



Bir *quipu* örneği, Güney Amerika'nın And bölgesinde antik İnka İmparatorluğu tarafından kullanılmış eski iletişim aracı.
Peabody Arkeoloji ve Etnografya Müzesi, Harvard Üniversitesi. Yazarların izniyle basılmıştır.

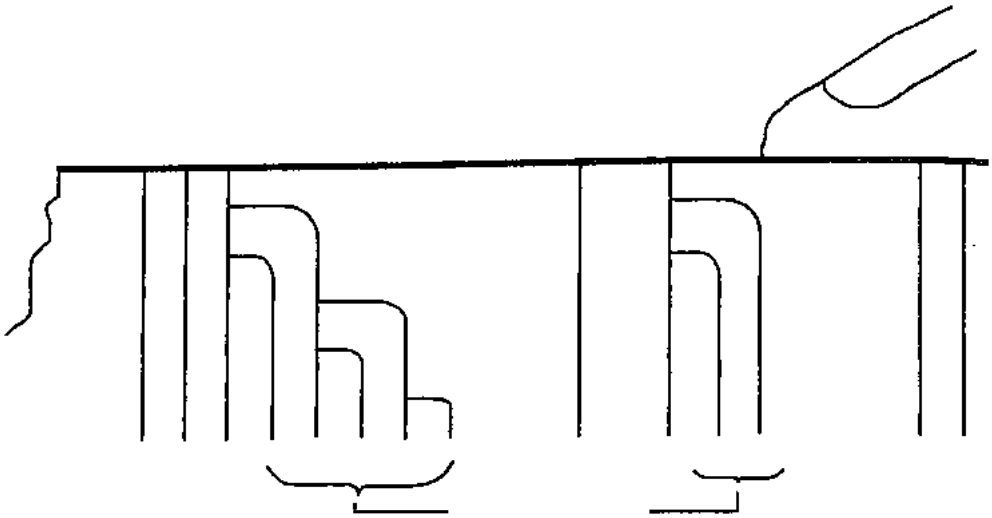
Bu özelliklerin önemi, iplerin, dikey yönlerine, düzeylerine, temel ip üzerindeki göreli konumlarına ve eğer bunlar daha alt bir düzeydeyse bulundukları o düzeydeki göreli konumlarına bağlı olarak farklı anlamlarla ilişkilendirilebilmeleridir. Tam da, sinema salonuna giren birinin tanıtım yazıları yerine hareketli sahneler gördüğünde filmin başlangıcını kaçırdığından şüphelenmesi gibi, *quipu* okurları da, temel ipin bir ucunun ilmikli ve diğer ucunun düğümlü olmaması halinde söz konusu *quipu*nun tam olmadığından şüphelenebilirler ve sarkık iplerin düğümlü, sivri uçları yoksa bunların eksik olduğunu tahmin edebilirler.

Her ip belirli birer konumda olduğu gibi ayrıca birer renge de sahiptir. Renk, *quipu*nun simgesel sistemi açısından temel bir önem taşır. Renk kodlaması, yani renklerin kendilerinden başka bir şeyi temsil etmeleri amacıyla kullanılması tanıdık bir düşüncedir. Yine de renk sistemleri farklı biçimlerde kullanılır.

Trafik ışıkları söz konusu olduğunda, Batı kültürü içinde kırmızı ve yeşil renkler evrensel birer anlam taşırlar. Genellikle kırmızı ile durmak, yeşil ile geçmek kastedilir. Ayrıca bu ortak anlayış Batı devletlerinin trafik düzenlemelerine de dâhil olmuştur. Renk sistemi basit ve özgüldür ve şüphesiz, hiçbir sürücünün bu renklere kendine başına anlam yükleme özgürlüğü yoktur.

Batı kültürünün başka alanlarında daha ayrıntılı birçok renk sistemi de kullanılır, örneğin elektronik alanında. Uluslararası Elektroteknik Komisyonu'nun (IEC) dirençler için önerdiği renk sistemi birçok ülkede standart uygulama olarak benimsenmiştir. Dirençler, elektrikli aletlerin olmazsa olmaz parçalarıdır, çünkü devre sisteminin farklı kısımlarındaki elektrik akımı miktarı onların yerleştirilme şekillerine göre düzenlenebilir. Bu uluslararası sistemde, her direncin üzerinde dört renk şeridi bulunur. On iki renkten her biri kendine özgü bir nümerik değer taşır ve her bir şerit belirli bir anlamla ilişkilidir. İlk iki şerit iki basamaklı bir sayı olarak okunur (örneğin, mor = 7 ve beyaz = 9 ise /mor/beyaz/ = 79); sonraki şerit bu sayının kaç defa 10 ile çarpılacağını belirtir (örneğin, kırmızı = 2 ise /mor/beyaz/kırmızı = 79 X 10 X 10); ve sonuncusu kesinliği betimler (örneğin gümüş rengi = yüzde 10 ise /mor/beyaz/kırmızı/gümüş = 7900 ohm artı-eksi yüzde 10). Renklerin anlamlarının konumların anlamlarıyla birleştirilmesiyle, ifade edilebilecek bilgi miktarı büyük ölçüde artmıştır.

Açıkçası, harflerle ifade edilen trafik mesajları ve dirençler üzerindeki basılı sözcükler renkler kadar etkili olmayacaktır. Trafik mesajları söz konusu olduğunda önemli olan ölçüt, bunların belirli bir mesafeden görülebilir olmaları ve çabucak bir tepkiye yol açabilmeleridir. Sıkışık bir alanda başka parçalarla iç içe geçmiş dirençlerden biri üzerine sığacak kadar ufak harflerin yerini bulmak ve bunları okumak gayet zor olacaktır. Önemli olan parmakların doğru parçayı işaret etmesidir ve renk kodlamasıyla bunu daha kolayca gerçekleştirmek mümkündür. Bu sistemler kullanışlı olmakla birlikte esnek değillerdir. Sistemi bireysel kullanıcılar dışındaki bir grup tanımlar ve böylece sınırlarını da belirlemiş olur.



Quipu'nun kullanımı. *Yazarların izniyle basılmıştır.*

Başka bir ifade formunu, fizik formüllerindeki harf kullanımını ele alalım:

$$V = RT/P ; \qquad V = IR ; \qquad V = ds/dt .$$

Bu formüllerdeki V harfi, hacim, gerilim ve hız kavramlarının kısaltması olarak kullanılıyor, çünkü bu formüller fizik alanının üç farklı bağlamına aitler. Bu bağlamlar sırasıyla gazlarla, elektrikle ve hareketle ilgilidir. Her formülde V harfinin neye karşılık geldiği, elbette, bağlamın bir bilgisine dayanır. Bununla birlikte, bizim kısaltmaları değiştirme özgürlüğümüz vardır. Boyle Yasası'nı ifade eden ilk formülde V, T, P, R yerine şöyle bir kodlama kullanabiliriz: a = hacim, b = sıcaklık, c = basınç ve d = evrensel gaz sabiti. Fakat gazların davranışı dolayısıyla a, b, c, d arasındaki ilişkiyi değiştiremeyiz ve formülü aşağıdaki gibi yazamayız:

$$a = dc/b$$

Bu yüzden, betimlediği bağlamların sayısı arttıkça ve farklı ilişki ifadeleri dâhil oldukça renk sisteminin karmaşıklığı da artacaktır.

Trafik ve direnç renk sistemlerinin bağlamında, "Kırmızının anlamı nedir?" sorusunun *bir* cevabı vardır. Ancak fizikte V'nin sabit bir anlamı yoktur ve kırmızı da Maine'deki belli bir ıstakoz avcısıyla ilgili değildir. Ancak, kendi yerel bağlamında, bu gerek gazlarla ilgili bir bahis gerekse de belirli bir bağlantı noktası olsun ve diğer harflerle veya renklerle ilişkisinde bu anlam yeterince açıktır. Daha sonraki sistemler gibi *quipu* renk sistemi de zengin ve esnektir, ayrıca bu tarz sorulara tek bir yanıtın verilemeyeceği türdendir. Temelde *quipu* yapıcısı, her *quipu*yu bazı ipleri birbirleriyle ilişkilendirmek, bazılarını da ötekilerden ayırt etmek amacıyla renk kodlaması kullanarak tasarlardı. Belirli bir *quipu* üze-

rindeki renklerin sayısı yapılan ayrımların sayısına bağlıdır. Renklerin genel örüntülenmesi ifade edilen ilişkileri gösterir. Birbirlerine sıkışık bir halde bağlanmış ve dolanmaya meyilli iplerdeki renk kodlaması ve dirençlerdeki renk sisteminin birlikte paylaştıkları işlev, görsel olanla dokunsal olanın bir araya getirilmesidir. Ayrıca, *quipu* iplerinin farklı düzeylerde, farklı yönlerde ve göreli konumlarda olabileceklerini de unutmamak gerekir. Dirençlerdeki renk sistemiyle paylaşılan bir başka özellik de, renklerin anlamlarının ve konumların anlamlarının birbirleriyle ilişki içinde kullanılmalarıdır.

Quipu yapıcıları farklı renklerde boyanmış iplikler kullanabiliyordu. Renkli ipliklerin bir arada eğrilmesiyle ilave ip renkleri de üretiliyordu. Birbirlerine dolanmış iki farklı düz renk ip baston şeker etkisi yaratır, bunlardan ikisinin ters yöne doğru dolanmasıyla beneklilik etkisi elde edilir ve bunların dışında, iki tane düz renkli ip, ipin bir parçası bir renkte, geri kalan parçası da öteki renkte olacak şekilde bir araya getirilebilir. Ve bu şekilde elde edilen ip renkleri yeni renkler yaratmak için birbirlerine örülebilir. Yalnızca üç iplik rengiyle, diyelim ki, kırmızı, sarı ve maviyle ve şeker çizgileri, benekleme ve birleştirme işlemleriyle aracılığıyla, birbirlerinden farklı kaç olası ip renginin elde edilebileceğini bir düşünün. Tek başına kırmızı, tek başına sarı, tek başına mavi, kırmızı ve sarı çizgili, kırmızı ve mavi çizgili, sarı ve mavi çizgili, kırmızı ve sarı benekli, kırmızı ve mavi benekli, sarı ve mavi benekli; sarı üzerine kırmızı, kırmızı üzerine sarı, mavi üzerine kırmızı, kırmızı üzerine mavi, mavi üzerine sarı ve sarı üzerine mavi gibi renk çeşitleri söz konusu olabilir. Bu on beş örnek arasından seçilen renklerle ve aynı işlemlerin bunlar üzerinde uygulanmasıyla daha çok renk elde edilebilir.

Bazı durumlarda *quipu* yapıcısı, bir ip üzerinde iki renkli bir kombinasyon yaparken, ipin bütününün oluşturduğu anlam yerine, her iki rengin anlamını da birlikte koruyarak renk kodlamasında incelikler yapabilirdi. Bu durumlarda, bir renk iplikten yapılan bir ip üzerinde, daha az bir oranda dolanmış veya sarılmış ikinci bir renk iplik bulunurdu. Böylece ip renginin bütünü belli bir anlam taşırken sonradan dâhil edilen ikinci renk başka bir anlam taşırdı.

Genelde, iplerin üzerinde sayıları temsil eden düğümler bulunurdu. Fakat düğümlerin bütün *quipu* boş halde hazırlandıktan sonra atıldığından eminiz. İlk önce, ip bağlantıları tipleri, iplerin göreli konumları, ip renklerinin seçimi ve bazen de tek tek dekoratif ayrıntılar belirlenerek *quipu*nun genel planlaması ve tasarımı yapılırdı. Birkaç durumda, başka iplere dolanmış gruplar halinde *quipu*lar bulunmuştur. Bu *quipu* gruplarından bazıları, hazırlanmış boş *quipu* yığınlarından bütünüyle tasarlanmış boş *quipu*lara ve birkaç düğümü veya bütün düğümleri atılmış tamamen hazır *quipu*lara kadar farklı hazırlık evrelerindeki *quipu*ları içerir. Düğümlü ipler arasından yalnızca açıkça yıpranmış olanları parçalanmış halde bulunmuştur.

Quipu yapıcısı olmak için hangi özel yeteneklere sahip olmak gerekirdi? İnka bürokrasisi içindeki konumları neydi? Bir *quipu* yapıcısı bir başkasından hangi özellikleriyle ayrılırdı? Ve bir *quipu* yapıcısı neleri bilmek zorundaydı? Bunlar

yanıtlanmayı bekleyen ilginç sorulardır. Yanıtlara giden yol çoğunlukla ya kısıtlı bilgilerden ibaret ince bir çizgi gibidir, ya kesikli bir çizgi gibi çok fazla boşluk taşıyan bir bilgi kümesinden oluşur, ya da örneğin, başka bir kültürün karışması yüzünden kopuk bir çizgiye benzer. Sonuç olarak, bütün sorular yanıtlanmış olsa bile elimizde *quipu* yapıcısına dair çok karanlık bir resim olacaktır.

Kullandığı malzeme (renkli pamuk ve bazen de yün ipler) bize *quipu* yapıcısının yetenekleri hakkında bazı fikirler verebilir. Kullandıkları malzemeleri başka uygarlıklardaki benzerleriyle karşılaştırırsak bunlar açığa çıkabilir.

Kayıt tutmak amacıyla birçok farklı malzeme kullanılmıştır. Bunlar arasında taş, hayvan derisi, kil, ipek ve tahta parçaları, ağaç kabuğu, yaprak ve odun hamuru gibi çeşitli bitki parçaları bulunur. Bir uygarlıkta iletişim aracı olarak kullanılan malzeme genellikle o uygarlığın içinde var olduğu ortamda bol ve yaygın olarak bulunan bir maddeden elde edilirdi. (Belirli bir bölgede eşzamanlı olarak birden fazla aracın kullanılması yakın zamanlara ait bir gelişmedir. İki araç kullanılmış da olsa, bunlardan biri ötekine baskın çıkmaya ve aşamalı olarak onun yerini almaya meyilli olurdu.) Her bir malzeme türü ona uygun olarak farklılaşan bir grup yeteneğin gelişmesine yol açar. *Quipu* yapıcısının kullandığı pamuk ve yüne karşılık, Sümer kâtiplerinin kullandığı kili ve Mısır kayıt tutucularının kullandığı papirüsü inceleyelim.

Sümer kâtipler, bugün Irak olarak bilinen yerin güney taraflarında, yaklaşık MÖ 2700 ve 1700 yılları arasında yaşamışlardı. Kullandıkları kil nehir yataklarından gelirdi. Kâtip, kili, bir posta pulundan bir yastığa kadar çeşitli boyutlarda tabletler yapacak şekilde yoğururdu. (Özel bazı amaçlar için kile damga, prizma veya fıçı biçimleri verilebilirdi.) Kilin içinden bir ip parçası geçirerek tablet üzerine düzenleyici çizgiler çekerdi. Tablet, daha sonra kayıt tutmak için hazırlanırdı. Bunu bir yazma aracıyla, ufak bir kalem boyutundaki, bir ucu keskinleştirilmiş bir kamış parçasıyla yumuşak ve yaş kilin üzerine çivi benzeri işaretler kazıyarak yapardı. Eğer söz konusu bin yıllık sürenin başlarında yaşamışsa bu işaretleri yukarıdan aşağıya, dikey olarak yapardı. Daha sonraları ise, işaretler tablet boyunca soldan sağa doğru kazınacaktı. Bir yüzü tamamladıktan sonra tabletin alt kenarı yukarı gelecek şekilde öteki yüzünü çevirir ve yazmaya devam ederdi. Hızlı çalışmak zorundaydı: Kil çok hızlı kurur ve sertleşirdi; eğer bu gerçekleşirse, düzeltmeler, eklemeler ve başka türden değişiklikler yapmak artık olanaksız olurdu. Eğer tablet üzerinde yer kalmazsa veya iş tamamlanmadan önce tablet kurursa, ikinci bir tablet üzerinde yazmaya devam ederdi. Yazma işi sona erdiğinde, tablet veya tabletler güneşte kurutularak veya ateşte pişirilerek üzerindeki işaretlerin kalıcılaşması sağlanırdı... .

Aynı dönemlerde Mısır'da kâtipler papirüs kullanıyorlardı. Papirüs, bataklık çöküntülerinde yetişen uzunca bir sazın gövdesinin iç kısmından elde edilirdi. Bitkinin körpe sapları kesilir, kabukları soyulur ve yumuşak iç kısımları yan yana serilerek birleşik yapraklar oluşturuncaya kadar çekiçle dövülürdü. Bitkiden gelen doğal sakız, yapıştırıcı işlevini görürdü. Bir papirüs yaprağı yaklaşık 15 cm eninde ve 23 cm boyunda olurdu. Beyaz veya soluk renkli olurdu, yüzeyi

parlak ve pürüzsüzdü, ayrıca esnekti. Kuru yapraklar yapay bir zamkla birbirlerine birleştirilebilirdi; örneğin bunlardan yirmi tanesi yaklaşık 1,8 metre boyunda bir yüzey oluşturabilirdi. Mısırlı kâtipler fırça ve mürekkep kullanırlardı. Bir fırça yapmak için yaklaşık 30 cm uzunluğunda bir kamış kesilirdi, bunun bir ucu belirli bir açıyla kesilir ve lifleri birbirlerinden ayrılacak şekilde dövülürdü. Kullandıkları mürekkepler çağdaş sulu boyaları andıran ve büyük ölçüde aynı biçimde kullanılan ufak topaklar biçimindeydi. Siyah topaklar pişirme araçlarının üzerinden kazınan isten yapılırdı; kırmızı topaklar ise toprak boyasından elde edilirdi. Mısırlı kâtipler, papirüs üzerinde bu fırçalarla sağdan sola doğru yazarlardı.

Quipu yapıcısı ve onun Sümer ve Mısır'daki benzerleri arasındaki belirgin farklılık birincisinin kayıt tutmak için hiçbir araç kullanmamasıdır. *Quipu* yapıcısı, bir düğümün atılması sürecinde ipi sürekli farklı yönlere döndürüp ip üzerinde parmaklarıyla gezinerek kayıt tutardı. Bütün bunlar kayıt tutma işi için bir hazırlık değildi; aksine kaydetme sürecinin kendisinin bir parçasıydı. Sümer ve Mısır'daki kâtip ise yazma aracı ve fırçayı elde tutardı, bunların nasıl kullanılacağını öğrenmesi gerekirdi ve bu öğrenme dokunma duyusunun geliştirilmesine dayanırdı. Ancak *quipu* yapıcısına özgü kayıt tutma biçimi – doğrudan tasarım– daha fazla bir oranda dokunsal duyarlılık gerektirirdi. Aslında *quipu*nun genel estetiği dokunma duyusuyla ilişkilidir: Kaydetme tarzı ve kaydetmenin kendisi şüphesiz ritmiktir; birincisi etkinlik olarak, ikincisi de etki olarak ritmiktir. Kendi dokunma duyumuzun olanaklarını nadiren kavrayabiliriz, hatta genellikle onun ritimle olan ilişkisinin farkına varamayız. Bununla birlikte, okşama etkinliğine aşina olan kimseler dokunma ve ritim arasındaki bağlantıyı hemen göreceklerdir. Aslında dokunsal duyarlılık henüz doğmamış çocuğun ritmik nabız atışlarından ibaret olan ortamında, öteki duyuların gelişiminden çok önce başlar.

Bir diğer karşıtlık ise renktir: Sümerler renk kullanmazlardı, Mısırlılar iki renk (siyah ve kırmızı) kullanırlardı, *quipu* yapıcıları ise yüzlerce renge sahipti. Her üçü de keskin bir görme duyusuna gerek duyardı; bir tek *quipu* yapıcısı renk farklarını tanımak ve anımsamak ve bunları kendi lehine kullanmak zorundaydı. Renk dağarcığı genişti; yalnızca kırmızı, yeşil, beyaz, vs. renklerinden değil, aksine çeşitli kırmızılar, yeşiller ve beyazlardan oluşurdu. Görevi, kaydını tuttuğu şey her neyse onu ifade edecek kalıplar içinde renkleri, bu renk dağarcığına dayanarak seçmek, birleştirmek ve düzenlemekti. Bir *quipu*yla karşılaşıldığında, renklerin karmaşık kullanımını derhal kavramak imkânsız olmasa bile kolay değildir. *Quipu* yapıcısı ve onun gündelik yaşamının bir parçası olan And bölgesindeki insanlar bu karmaşık renk kullanımlarını anlarlardı, çünkü gördükleri kumaşlar dolayısıyla bu renklere alışıktılar, tıpkı bizim yeterince sık dinlediğimiz için çok sesli müziği kavramamız gibi. Müzikal imgelerle ilgili bu düşünce bir sanat tarihçisinden geliyor; kültürümüzde başkaları da And bölgesine özgü renk bileşimleriyle ilgili kavrayışları tercüme etmek için müzikal bileşimlere doğru yönelmişlerdir. Onların bu müzikal im-

geleminin temelinde, matematik diline de tercüme edilebilecek bir biçimsel örüntüleme ve yapı mevcuttur.

Üçüncü karşıtlık belki de en önemlisidir. Hem Sümerler hem Mısırlılar kayıtlarını düzlemsel yüzeyler üzerinde tutuyorlardı. Bu bakımdan papirüsün kile karşı kesin bir üstünlüğü vardı. Örneğin yeni yapraklar eklenebilir veya çıkarılabilir, böylece yüzeyin boyutları değişikliğe uğratılabilirdi; kil tablet şekillendirildikten sonra ise yüzeyinin boyutları değiştirilemezdi. Hem papirüsün hem de kilin aksine, *quipu* yapıcısının kullandığı ipler herhangi bir yüzeye sahip değillerdir. Papirüs veya kil üzerinde kayıt tutarken, ya yukarı, ya aşağı, ya soldan sağa, ya da sağdan sola doğru, az çok kesintisiz bir süreç içinde boş alanlar doldurulurdu. Bu, çizgisel kompozisyondur. Buna karşılık, *quipu* yapıcısının tuttuğu kayıt doğrusal değildi. Doğrusal olmayışı kullanılan yumuşak malzemenin bir sonucudur. Bir grup ip belirli bir yönelimi olmayan bir alanı kaplar; *quipu* yapıcısı ipleri birbirlerine bağlarken, söz konusu alanı, iplerin bağlandıkları noktalar aracılığıyla belirler. Bu noktaların yerleşimi herhangi bir soldan-sağa veya sağdan-sola sıralanma tarzını izlemek zorunda değildir. İplerin göreli konumları bağlantı noktaları ile belirlenir ve renklerle düğümlerin yanı sıra kaydı anlamlı kılan şey bu göreli konumdur. Ancak bunun ardından, *quipu* yapıcısının üç boyut içinde renkler aracılığıyla kayıt tutma işlemini tasarlama ve gerçekleştirme yeteneğini kullanması gerekirdi.

Quipu yapıcısının İnka devleti bürokrasisi içinde belirli bir yeri vardı: Sorun, bunun neresi olduğudur. Kurama göre, konumu ayrıcalıklıydı. Durumun özelliklerine bakılırsa, var olan en iyi kanıt izi, kuramdan beklenen şeyi destekler.

Devasa inşaatların, sürekli orduların ve devletin bütün diğer işlerinin yanında daima bunları idare edecek bir bürokrasi var olmuştur. Ve Max Weber'in sözleriyle, bürokratik idare "... temelde bilgi üzerine kurulu denetim uygulaması anlamına gelir." Bu bilgi kayıtlar aracılığıyla tutulur. Bunlar, "resmi işlevlere" sahip insanlarla birlikte, devlet işlerini yürüten bir "makamı" oluştururlar. Bürokrasi, kaydedilebilecek her şeyin, ama özellikle de sayılabilir şeylerin kaydını tutar: Belirli bir yerde yaşayan insan sayısını, bir köyde toplanan vergi miktarını, nehrin taştığı günü. Bürokrasi kendi ussallığına inanır; tuttuğu kayıtlar iktidarı elinde tutanlara güvence sağlar. Ne kadar çok kayıt söz konusuysa ve bürokrasi bunlar hakkında ne kadar çok deneyim sahibiyse, devlet de o kadar güçlü olur. Bürokrasinin tuttuğu kayıtlar kendine özgüdür, bürokratlar da bunları bu şekilde korumak için büyük bir güçle çabalarlar.

İnka devletinde *quipu* yapıcısı bürokrasi için kayıtlar tutuyordu. Onun, örneğin bir gruptaki insanların ne kadarının askerlik hizmetine, ne kadarının madenlerde çalışmaya ve başka gereksinimler için uygun olduklarını bilmesi gerekirdi. Ayrıcalıklı bir bilgiyle çalışıyordu, bu yüzden kendisi de ayrıcalıklıydı. Onun sıradan bir insandan daha önemli olduğunu sanıyoruz, elbette yaşadığı topluluk içinde otoriteyi elinde tutan gerçekten önemli insanlar veya onları denetleyen İnkalar kadar önemli biri olduğunu düşünmüyoruz.

4
Yazının Kökenleri

Andrew Robinson*



Bir kireçtaşı fragmanı üzerindeki hiyeroglifik yazıt, Mısır, Üçüncü Hanedan, MÖ 2686 – 2613. *Ontario Kraliyet Müzesi.*

Yazı, insanlık tarihinin en büyük icatları arasındadır, hatta belki de *en büyük* icadıdır, çünkü tarihi olanaklı kılmıştır. Yine de bu, çoğu yazarın pek sıradan buldukları bir yetenektir. Yazmayı okulda, alfabe veya (eğer Çin'de veya Japonya'da yaşıyorsak) Çince karakterler üzerinden öğreniyoruz. Erişkinler olarak biz, düşüncelerimizi bir kâğıt parçası veya video ekranı üzerindeki simgelere veya bir bilgisayar diskindeki bilgi bitlerine dönüştüren zihinsel-fiziksel süreç hakkında nadiren düşünüyoruz. Çok azımızın yazmayı nasıl öğrendiğimize dair berrak bir anısı vardır.

Yabancı karakterlerle yazılmış, bizim için bütünüyle anlaşılmaz olan bir sayfa metin, başarılarımızın doğasını bize etkili bir biçimde fark ettirir. Mısır hiyeroglifleri veya antik Yakın Doğu çiviyazısı gibi artık kullanılmayan bir yazı tipi bize neredeyse mucizeviymiş gibi gelir. 4000 – 5000 yıl öncenin bu öncü yazarları hangi yollarla yazmayı öğrenmişlerdi? Kullandıkları simgeler konuşmalarını ve düşüncelerini nasıl kodlamıştı? Yüzlerce yıllık bir sessizlikten sonra bu simgeleri nasıl deşifre edeceğiz (veya deşifre etmeye çalışacağız)? Günümü-

---

* Eton Koleji'nde King's Scholar unvanını almış olan Andrew Robinson *The Times Higher Education Supplement* dergisinin edebiyat editörüdür. Kitapları arasında, *The Shape of the World: The Mapping and Discovery of the Earth* (Dünyanın Şekli: Dünyanın Haritalandırılması ve Keşfi) ve aşağıdaki seçme parçanın alındığı *The Story of Writing* (Yazının Öyküsü) bulunmaktadır.

zün yazı sistemleri antik yazı biçimlerinden tamamen farklı bir biçimde mi işliyor? Çin veya Japon yazı sistemleri hakkında ne düşünmeliyiz, bunlar antik hiyerogliflerin birer benzeri mi? Hiyerogliflerin alfabelere karşı bir üstünlükleri var mı? Son olarak, ilk yazarlar nasıl insanlardı ve ne tür bilgileri, düşünceleri ve duyguları kalıcı hale getirmişlerdi?

YAZININ İŞLEVİ

Yazı ve okuryazarlık genellikle iyiliğin tarafındaki güçler olarak görülür. Okuyabilen ve yazabilen bir kimsenin okuryazar olmayan birine göre gerçekleştirebileceği daha büyük fırsatlara sahip olduğunu söylemeye gerek bile yoktur. Ancak yazının yaygınlaşmasıyla ilgili, pek belirgin olmayan karanlık bir yön de onun tarihi boyunca hep mevcut olmuştur. Yazı doğruları söylemek için olduğu kadar yalan söylemek için de kullanılmıştır, eğitmek için olduğu kadar aldatmak ve sömürmek için, zihinleri güçlendirmek için olduğu kadar onları tembelleştirmek için de kullanılmıştır.

Sokrates, Mısır tanrısı Thoth hakkındaki öyküsünde yazıyla ilgili kararsızlığımıza dikkat çekmişti. Yazının yaratıcısı Thoth, bu aydınlatıcı icadı için kralın rızasını almak amacıyla onu ziyaret eder. Kral Thoth'a şöyle der: "Harflerin babası olan sen, iyi niyetinden ötürü, onların gerçekten sahip olduklarına zıt bir gücü onlara atfetmişsin... Bir bellek iksiri değil, hatırlama iksiri icat etmişsin; öğrencilerine de hakiki bilgeliği değil, bilgeliğin görüntüsünü sunuyorsun, çünkü onlar yol göstericileri olmadan birçok şeyi okuyabilecekler ve böylece birçok şeyi aslında bilmedikleri halde biliyormuş gibi görünecekler." Yazılı bilgiye boğulmuş ve şaşırtıcı bir hıza, elverişliliğe ve güce sahip bilgi teknolojileriyle çevrili 20. yüzyıl sonu dünyasında, antik dönemlerde söylenmiş bu sözlerin gayet güncel bir tınısı vardır.

Siyasi liderler yazıyı daima propaganda amacıyla kullanmışlardır. Babil kralı Hammurabi'nin siyah bir bazalt kitabe üzerine kazınmış olan ünlü kanunnamesi ile 1990'larda Irak'ta görülen sloganları ve ilan panolarını neredeyse 4000 yıl ve birbirinden tamamen farklı iki yazı sistemi ayırır, fakat mesajlar benzerdir. Hammurabi kendini "kudretli Kral, Babil Kralı, bütün Amurru ülkesinin Kralı, Sümer ve Akkad Kralı, Dünyanın Dört Bucağının Kralı" diye tanımlamıştı ve eğer yasalarına uyulursa bundan bütün tebaasının faydalanacağı sözünü vermişti. H. G. Wells *Short History of the World* (Kısa Dünya Tarihi) başlıklı kitabında şöyle yazmıştır: "Yazı, anlaşmaları, yasaları, emirleri kayda geçirir. Devletlerin, eski şehir devletlerinin olabileceğinden daha fazla büyümesini sağlar. Rahibin veya kralın buyruğu ve mührü onun görüş alanını ve sesini fazlasıyla aşabilir ve onun ölümünden etkilenmez."

Evet, maalesef, saray ve tapınak duvarlarına kazınmış Babil ve Asur çiviyazıları, Mısır hiyeroglifleri ve Orta Amerika'daki Maya glifleri, Sovyetler Birliği'nde Stalin'in Lenin hakkında yaptırdığı afişlerle aynı amaç için kullanılmış-

lardı: İnsanlara asıl patronun kim olduğunu, zaferlerinin ne kadar büyük olduğunu, otoritesinin en yüce makamdan ne kadar kesin bir biçimde çıktığını anımsatmak için. Mısır'ın Karnak şehrindeki bir tapınak duvarında, yaklaşık MÖ 1285 yılında II. Ramses'in Hititlerle yaptığı Kadeş Savaşı'nı betimleyen oymalar bulunur. Hiyeroglifler firavun ve Hitit kralı arasında yapılmış bir barış anlaşmasını anlatırlar ve Mısır'ın büyük zaferini kutlarlar. Fakat aynı anlaşmanın başka bir versiyonu Hititlerin başkenti Boğazköy'de bulunur ve burada savaşı Hititlerin kazanmış olduğu anlatılır!

Ölümsüzlük arzusu yazarlar için daima en önemli şey olmuştur. Örneğin, Etrüskler tarafından yazıldığı bilinen binlerce fragmanın çoğu mezar yazıtıdır. Yunan alfabesinin bir uyarlamasını kullandıkları için adları, ölüm tarihlerini ve yerlerini okuyabiliyoruz; fakat alfabelerini Yunanlılardan alıp Romalılara veren (onlar da bunu Avrupa'nın geri kalanına vermişlerdir) bu önemli insanların gizemli dili hakkında bütün bildiklerimiz bundan ibaret. Etrüsk dilinin deşifre edilmesi yalnızca mezar taşları okuyarak İngilizce öğrenmeye çalışmaya benziyor.

Yazmanın başka bir amacı da geleceği öngörmekti. Bütün antik toplumlar gelecekte olacaklar konusunda saplantılıydılar. Yazı onların bu endişelerini kodlamalarını sağladı. Mayalar arasında bu, ağaç kabuğu kâğıdından yapılmış, incelikle renklendirilmiş ve jaguar derisiyle ciltlenmiş kitaplar biçimini almıştı; kehanetler, bizim dünyanın yaşı için yaptığımız bilimsel tahmin olan 5 milyar yıldan daha eskiye gidecek kadar genişletilmiş yazılı bir takvim sistemine dayanıyordu. Öte yandan Bronz Çağı'nda Shang hanedanlığı dönemini yaşayan Çin'de gelecek hakkındaki sorular "kehanet kemikleri" diye bilinen kaplumbağa kabuklarının ve öküz kemiklerinin üzerine yazılıyordu. Böyle bir kemik kor halindeki bir odun aracılığıyla çatlayana kadar ısıtılırdı, çatlağın şeklinden çıkarılan anlam kutsal sayılırdı ve soruya verilen yanıt kaydedilirdi. Daha sonra, gerçekten meydana gelen şey de kemiğe eklenebilirdi.

Fakat elbette çoğu yazı göreli olarak dünyevi amaçlarla kullanılmıştı. Örneğin günümüzün kimlik kartlarının veya arazi işaretlerinin antik muadillerinde kullanılıyordu. Tutankhamun'un mezarındaki, en görkemli tahtlardan en küçük kutulara kadar çeşitlenen eşyalar arasında firavunun adını taşıyan mührü de bulunmuştu. Her hangi bir antik yöneticinin kil tabletleri ve diğer yazıtları imzalaması için bir mühre gereksinimi olurdu. Bir tacirin veya konuyla ilgili başka bir kimsenin de aynı şeye gereksinimi olurdu. (Bugün Japonya'da ticari ve yasal belgelerin imzalanmasındaki standart uygulama Batılı tarzda bir imza atılması değil, mühür basılmasıdır.) Bu tarz ad mühürleri Mezopotamya, Çin ve Orta Amerika gibi birbirlerinden bu kadar uzak yerlerde de kullanılmıştır. İndus Vadisi uygarlığından kalan, yaklaşık MÖ 2000 yıllarına ait taş mühürler özellikle ilgi çekicidir: Bunlar yalnızca büyük bir incelikle oyulmuş değillerdir (birçok başka motifin yanında gizemli bir tek boynuzlu at da betimlenmektedir), ayrıca üzerlerindeki simgelerin şifresi hâlâ çözülememiştir. Babil yazısından farklı olarak İndus Vadisi yazısı kamuya açık duvarlar üzerine yazılmazdı. Bunun

yerine mühürler "başkentteki" evlere ve sokaklara dağılmış halde bulunmuştur. Bunlar muhtemelen ip veya sırım üzerine asılmışlardı ve kişisel bir "imza" olarak veya bir kimsenin çalıştığı yeri veya ait olduğu toplumsal ya da mesleki grubu belirtmesi amacıyla kullanılmışlardı.

Yazının muhasebe işleri amacıyla kullanımı, mühürlerde ve işaretlerde kullanılmasından daha yaygındı. Mezopotamya'daki Sümer kil tabletleri üzerine kazınmış olan en eski yazı, arpa ve bira gibi hammadde ve ürünlerin listelerini, işçiler ve görevlerine dair listeleri, tarla alanları ve bunların sahiplerinin listelerini, tapınakların gelir ve giderlerini vs. içeriyordu ve bütün bunlara üretim düzeyleriyle, teslim tarihleriyle, teslim yerleriyle ve borçlarla ilgili hesaplamalar da dâhildi. Genel olarak konuşmak gerekirse, deşifre edilmiş en eski Avrupa yazısı olan Linear B sistemiyle yazılmış pre-Homerik Yunanca ve Girit yazıları için de aynısı geçerlidir. Linear B sisteminin 1953 yılında deşifre edilmesini sağlayan tablet üç ayaklı kazanlarla (bunlardan birinin bacakları tamamen yanmıştı) ve çeşitli boyutlarda olan ve farklı sayılarda sapları olan kupalarla ilgili bir envanterden ibaretti.

YAZININ KÖKEN(LER)İ

Bugün çoğu uzman yazının muhasebe hesaplarıyla başladığını kabul ediyor, bununla birlikte muhasebecilik antik Mısır, Çin ve Orta Amerika yazılarından kalanlar arasında pek az yer kaplıyor. Eski Sümer tabletleriyle ilgilenen bir uzmandan alıntı yaparsak, yazı "genişleyen bir ekonominin zorlayıcı gereksinimlerinin doğrudan bir sonucu olarak" gelişmişti. Başka bir deyişle, MÖ 4. binyılın sonlarında bir zamanda, Mezopotamya'nın eski şehirlerinde ticaretin ve idarenin karmaşıklaşması, yönetici seçkinlerin bellek gücünü aşan bir düzeye erişmişti. İşlemlerin güvenilir ve kalıcı bir biçimde kaydedilmesinin önemi artmıştı. Yöneticiler ve tüccarlar artık Sümer muhataplarına "bunu yazıya dökmeliyim" veya "bunu yazılı olarak alabilir miyim?" gibi şeyler söyleyebileceklerdi.

Ancak bu, yazının yazısızlıktan fiilen nasıl çıktığını açıklamak için yeterli değildir. Tanrısal köken kuramı, 18. yüzyılda Aydınlanma'yla birlikte yerini piktografik köken kuramına bıraktı. İlk yazılı simgelerin genellikle piktogramlar, yani somut nesnelerin resimsel temsilleri oldukları düşünülmüştür. Bazı uzmanlar yazının, yaklaşık MÖ 3300 yıllarında (İncil'de adı Erech olarak geçen) Uruk şehrinde yaşamış, kimliği bilinmeyen birinin bilinçli bir araştırmasının sonucu olarak ortaya çıktığına inanıyorlar. Başkaları ise yazının muhtemelen zeki bir idareci ve tüccar grubunun eseri olduğuna inanıyorlar. Yine başkaları da yazının aslında bir icat değil de tesadüfi bir keşif olduğunu düşünüyorlar. Birçoğu da onun, bir esinlenmenin sonucu olarak değil, uzun bir süreye yayılmış bir evrimin sonucu olarak değerlendiriyorlar. Daha ciddi bir kuram ise yazının uzun süre kullanılmış bir sayma sistemi olan kilden yapılmış "hesaptaşlarından" türediğini söylüyor (asıl amacı tam olarak bilinmeyen bu tarz "hesap-

taşları" Orta Doğu'daki birçok arkeolojik bölgede bulunmuştur): Bu kurama göre, bu hesaptaşlarının yerine iki boyutlu işaretlerin, bunların şekillerine benzeyen işaretlerin geçirilmesi, yazıya doğru atılan ilk adımdı.

Her durumda, Kuzey Amerikalı Kızılderililerin ve ötekilerin tamamen piktografik yazıları gibi sınırlı yazı sistemlerinin aksine, kusursuz bir yazı sisteminin geliştirilmesinin özünde olan şey rebus ilkesinin keşfiydi. Bu, piktografik bir imgenin fonetik değeri yerine kullanılabileceğine dair radikal bir fikirdi. Böylece Mısır hiyeroglifleriyle çizilmiş bir baykuş, *m* sesini içeren bir sesi ifade edebilirdi ve bu şekilde İngilizce'de bir arı (*bee*) resmiyle ağaç yaprağı (*leaf*) resminin yan yana getirilmesi (bu şekilde düşünüldüğü sürece) inanç (*belief* = *bee* + *leaf*) sözcüğünü temsil edebilirdi.

YAZININ GELİŞTİRİLMESİ

Yazı bir kez icat edildikten, tesadüfen keşfedildikten ya da evrimleştikten sonra –hangisinin olduğuna siz karar verin– Mezopotamya'dan bütün yerküreye nasıl yayıldı? En eski Mısır yazısı örneği MÖ 3100 yılına tarihleniyor, İndus Vadisi yazısı için bu tarih MÖ 2500, Girit yazısı için MÖ 1900, Çin yazısı için MÖ 1200, Orta Amerika yazısı için ise MÖ 600 yılıdır (bütün tarihler yaklaşıktır). Bu temelde, yazının (ama bir yazı sisteminin tek tek simgelerinin değil) kültürler arasında yavaş yavaş yayıldığı düşüncesi makul görünüyor. Basım fikrinin Çin'den Avrupa'ya ulaşması 600 veya 700 yıl, kâğıt fikrinin ulaşması ise çok daha uzun sürmüştü: Öyleyse yazı fikri Mezopotamya'dan Çin'e neden daha da uzun bir sürede ulaşmasın?

Bununla birlikte, bu fikrin aktarımına dair somut bir kanıt yoksa (Mezopotamya ve Mısır gibi çok daha yakın uygarlıklar söz konusu olduğunda bile) uzmanların çoğu yazının antik dünyanın büyük uygarlıklarında birbirlerinden bağımsız olarak geliştiklerini düşünmeyi tercih edecektir. İyimser veya bir ölçüde anti-emperyalist bir kimse, insan toplumlarının zekâsını ve yaratıcılıklarını vurgulamayı seçecek, tarihe karşı daha tutucu bir bakışı benimseyen kötümserler ise insanların, sadece mutlak bir gereksinim duyduklarında yenilikler yapacaklarını düşünerek zaten var olan şeyleri, asıllarına olabildiğince sadık kalarak kopyalamayı tercih edeceklerini varsaymaya eğilimli olacaktır. Sonuncu eğilim, Yunanların alfabelerini Fenikelilerden nasıl (süreç içinde alfabeye Fenike yazısında bulunmayan sesli harfleri ekleyerek) aldıklarının açıklanmasında yeğleniyor.

Bazı yazı sistemlerinin alıntı olduğundan kimsenin şüphesi yoktur, örneğin Romalılar Etrüsk yazısını, Japonlar da Çince karakterleri almışlardı, çağımızda da (Kemal Atatürk'ün liderliğindeki) Türkler Arap yazısını bırakıp Latin yazısını kullanmaya başlamışlardı. Bir yazı sisteminin geçtiği yeni dilde, yazı sisteminin alındığı kaynak dilde bulunmayan sesler olduğu takdirde bu yazı sisteminde değişiklikler yapılabilir ("Atatürk" sözcüğündeki, üzerinde iki nokta olan u harfi gibi). İki dil de birbirine benzediği sürece bu düşüncenin kavranması yete-

rince kolay olacaktır, fakat Japonca ve Çince için söz konusu olduğu gibi, iki dilin birbirlerinden son derece farklı olduğu durumlarda bu yöntem aşırı derecede kullanışsız olacaktır. Bu farklılıkların üstesinden gelmek için Japon yazı sistemi bütünüyle ayrı *iki* simge sistemine sahiptir: (Binlerce) Çince karakter ve Japonca hece işaretleri (yaklaşık 50 adet). Dolayısıyla Japonca bir cümlede Çince karakterler ve Japonca hece işaretleri birlikte bulunur, bu yüzden bu sistemin genellikle dünyanın en karmaşık yazı sistemi olduğu kabul edilir.

YAZI, KONUŞMA VE DİL

Ortalama bir eğitime sahip Avrupalı ve Amerikalıların yaklaşık 52 alfabetik işareti ve rakamlardan, noktalama işaretlerinden ve zaman zaman logogram da denilen, +, &, £, $, 2 gibi "tam-sözcük" semantik simgelerinden oluşan çeşitli başka simgeleri de tanıyıp yazmaları gerekir. Buna karşılık, okuryazar Japonların 2000 simgeyi tanıyıp yazabildikleri varsayılır ve eğer iyi eğitimlilerse 5000 veya daha fazla simgeyi bilmeleri gerekir. Avrupa/Amerika ve Japonya'nın söz konusu olduğu bu iki durum birbirine tamamen zıtmış gibi görünür. Fakat aslında bu konumlar göründüğünden daha fazla birbiriyle benzeşmektedir.

Bütünüyle yazıdan oluşan yazı sistemlerinin *tümü* –yani, (Amerikalı ünlü bir Çince uzmanı olan John DeFrancis'ten alıntı yaparsak) "her tür düşüncenin aktarılması için kullanılabilecek bir grafik simgeler sistemi"– bazı uzmanlar da dâhil olmak üzere çoğu insanın düşündüğünün aksine, bir tek temel ilkeye dayanarak işler. Hem alfabeler hem de Çince ve Japonca yazı sistemleri, sesleri temsil eden simgeler (yani fonetik işaretler) kullanır ve bütün yazı sistemleri fonetik ve semantik işaretlerin bir karışımından yararlanır. Simgelerin dışsal biçimleri dışında farklılaşan şey fonetik ve semantik işaretlerin birbirlerine *oranları*dır. Oran ne kadar yüksekse, bir sözcüğün telaffuzunu tahmin etmek o kadar kolaydır. İngilizcede oran yüksek, Çincede ise düşüktür. Bu yüzden İngilizce yazım konuşulan İngilizcenin seslerini, Çince karakterlerin mandarin konuşmasını temsil ettiğinden daha kesin temsil edebilmektedir; fakat Fince yazım Fin dilini diğer ikisinden de daha etkili bir biçimde temsil eder. Fin yazısı fonetik bakımdan son derece verimliyken Çin (ve Japon) yazısı bu açıdan ciddi biçimde yetersizdir.

Çin ve Japon yazılarını öğrenmenin güçlüğü yadsınamaz. Japonya'da 1950'lerin ortalarında gençlerin intihar oranlarının zirveye çıkması, savaş sonrasında, binlerce karakterden oluşan, gelişiminin doruğundaki Japon yazısını kullanan kitlesel eğitimin yaygınlaşmasına bağlanmıştı. Çinlilerin veya Japonların akıcı bir biçimde okumayı öğrenmesi, Batılı bir kimsenin öğrendiğinden birkaç yıl daha uzun sürer.

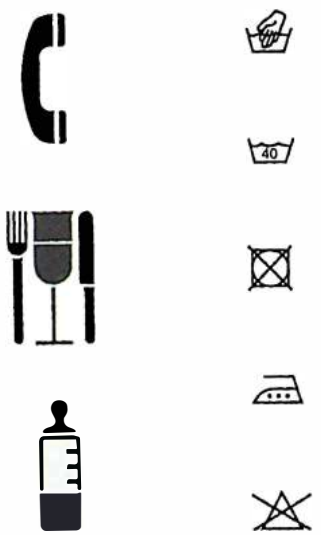
Bununla beraber, okumayı ve yazmayı öğrenememiş milyonlarca Batılı vardır. Japonya'daki okuryazarlık oranı Batı'dakinden daha yüksektir (yine de ileri sürüldüğü kadar yüksek değildir). Japon yazısının karmaşıklığı Japonları ne büyük bir ekonomik güç olmaktan da alıkoydu, ne de onların zaten önceden

beri kullandıkları hece işaretlerine dayanan çok daha dar bir işaretler kümesi lehine Çince karakterler kullanmayı bırakmalarına (kuramsal olarak makul bir hareket) yol açtı.

MODERN "HİYEROGLİFLER"

Öyleyse alfabenin etkililiği lehine ileri sürülen büyük iddialar yanıltıcı mı? Belki de, Çin ve Japon yazısında ve (aynı ölçüde olmasa da) Mısır hiyerogliflerinde olduğu gibi, alfabetik yazı sistemlerinde de tek sözcükleri temsil eden daha fazla logogramın kullanılması, okuma ve yazmanın en iyi biçimde yararlanmayı sağlayacaktır? *Ses*e dayanan bir yazı sisteminin kullanılması neden hep caziptir? Her şey bir yana, sesin fiili yazma ve okuma süreciyle ne ilgisi var?

"Hiyerogliflerin" geri döndüğünü görmek için yalnızca etrafımıza şöyle bir bakmamız yeterli; hiyeroglifler otoyol kenarlarında, havaalanlarında, haritaların üzerinde, hava durumu programlarında, giysi markalarının üzerinde, bilgisayar ekranlarında ve sözcük işlemcilerin klavyesi gibi elektronik ürünlerin üzerindeler. Basit bir → varken, "imleci sağa doğru hareket ettir" demeye ne gerek var? Hiyeroglifler bize nerede sollama yapmamız gerektiğini, en yakın telefonun nerede bulunduğunu, hangi yolun otoyol olduğunu, yarın yağmur yağıp yağmayacağını, bir giysiyi nasıl temizlememiz (veya temizlememiz) gerektiğini ve bir kaseti nasıl geriye saracağımızı anlatırlar. 17. yüzyıl filozofu ve matematikçisi Leibniz'den beri bazı insanlar evrensel iletişim için bütünüyle yazılı bir dil geliştirebileceğimizi hayal ediyorlar. Bu dil dünyanın bütün konuşma dillerinden bağımsız ve yalnızca yüksek düzeyde felsefi, siyasi ve bilimsel iletişim kavramlarına dayalı olmayı hedefleyecektir. Müzik ve matematik bunu başarabiliyorlarsa (savı ileri götürürsek) bu durum neden daha çok genellenmesin?



Modern hiyeroglifler.

Buz Çağları (MÖ 25,000 sonrası)	Proto-yazı, örn. piktografik iletişim
MÖ 8000'den itibaren	Orta Doğu'da sayma aracı olarak kil "hesaptaşlarının" kullanımı
MÖ 3300	Yazının kullanıldığı Sümer kil tabletler, Uruk, Irak
MÖ 3100	Mezopotamya'da çiviyazısı yazıtlarının ortaya çıkışı
MÖ 3100 – 3000	Mısır'da hiyeroglif yazıtlarının ortaya çıkışı
MÖ 2500	Pakistan ve Kuzeybatı Hindistan'da İndus yazısının ortaya çıkışı
MÖ 18. yy.	Girit Linear A yazısının ortaya çıkışı
MÖ 1792 – 1750	Babil kralı Hammurabi'nin hükümdarlığı döneminde ilk kanunların yazılışı
MÖ 17 – 16. yy	Bilinen ilk alfabenin ortaya çıkışı, Filistin
MÖ 1450	Girit Linear B yazısının ortaya çıkışı
MÖ 14. yy.	Alfabetik çiviyazısı, Ugarit, Suriye
MÖ 1361 – 1352	Mısır'da Tutankhamun'un hükümdarlığı
Yaklaşık MÖ 1285	Hem II. Ramses'in hem de Hititlerin kutladığı Kadeş Savaşı
MÖ 1200	Çince karakterlerle yazılmış kehanet kemikleri
MÖ 1000	Akdeniz çevresinde Fenike alfabetik yazısının ortaya çıkışı
MÖ 730	Yunan alfabetik yazısının ortaya çıkışı
Yaklaşık MÖ 8. yy.	Kuzey İtalya'da Etrüsk alfabesinin ortaya çıkışı
MÖ 650	Mısır'da, hiyerogliften türetilen demotik yazının kullanımı
MÖ 600	Orta Amerika'da glifik yazının ortaya çıkışı
MÖ 521 – 486	Pers kralı Darius'un hükümdarlığı ve (çiviyazısının çözülmesine yardımcı olan) Behistun yazıtını yazdırması
MÖ 400	Standart Yunan alfabesi olarak İyonya alfabesinin benimsenmesi
MÖ 270 – 232	Kuzey Hindistan'da Ashoka'nın Brahmi ve Kharosthi yazılarını kullanarak kaya üzerine fermanlar yazdırması
MÖ 221	Qin hanedanının Çince karakterlerin telaffuzunda reform yapması
MÖ 2. yy.	Çin'de kâğıdın icadı
MS 1. yy.	Aramice ve İbranice yazıyla yazılmış Ölü Deniz Tomarları
MS 75	Çiviyazısıyla yazılmış son yazıt
2. yy	Kuzey Avrupa'da rünik yazıtların ortaya çıkışı
394	Mısır'da hiyeroglifle yazılmış son yazıt
615 – 683	Klasik Maya kralı Pacal, Palenque, Meksika
712	*Kojiki*, en eski Japon edebiyat eseri (Çince karakterlerle yazılmıştır)
800'den önce	Çin'de baskı teknolojisinin icadı
9. yy	Rusya'da Kiril alfabesinin icadı
1418 – 1450	Kore kralı Sejong'un hükümdarlığı döneminde Hangul alfabesinin icadı
15. yy.	Avrupa'da matbaanın icadı

1560'lar	Diego de Landa'nın Yucatán'da Maya "alfabesini" kayda geçirmesi
1799	Mısır'da Rosetta taşının keşfi
1821	Sequoya'nın Cherokee "alfabesini" icadı, ABD
1823	Champollion'un Mısır hiyerogliflerini çözmesi
1840'lardan sonra	Rawlinson, Hincks ve başkaları tarafından Mezopotamya çiviyazısının çözülmesi
1867	Daktilonun icadı
1899	Kehanet kemiklerinin keşfi, Çin
1900	Girit Linear A ve B yazılarını tanımlayan Evans'ın Knossos'u keşfi
1905	Petrie tarafından Proto-Sinaitik yazının keşfi, Serabit el-Khadim, Sina
1908	Girit'te Phaistos diskinin keşfi
1920'ler	İndus uygarlığının keşfi
1940'lar	Elektronik bilgisayarların icadı
1948	İsrail'de İbranice'nin ulusal dil olarak benimsenmesi
1953	Ventris tarafından Linear B yazısının çözülmesi
1950'lerden sonra	Maya gliflerinin çözülmesi
1958	Pinyin telaffuzunun Çin'e girişi
1980'ler	Sözcük işlemcilerinin icadı; yazının elektronikleşmesi
23 Aralık 2012	Maya Büyük Dönemi'ne göre zamanın sonunun geldiği ve gezegenin bir sonraki döngüye veya evreye girdiği tarih

Bölüm II
Batı'da Okuryazarlık Geleneği

Gördüğümüz gibi, ilk yazı sistemleri büyük bir iletişim devrimine yol açtı. Yazı, büyük miktarda bilginin depolanmasını ve gerektiğinde yeniden elde edilmesini olanaklı kıldı. Onu kullanan uygarlıkların daha önce görülmemiş bir büyüklüğe ve karmaşıklığa ulaşmasını sağladı. Bu ilk yazılar öncelikle ekonomik ve politik amaçlar doğrultusunda kullanılmışlardı. Bu yazı sistemlerindeki her bir işaret konuşmayı değil, düşünceleri, nesneleri ve eylemleri temsil ediyordu. Fakat en sonunda Mısır ve Babil gibi yerlerde, yazıda işitsel bir boyut ortaya çıktı. Örneğin hiyeroglifik bir resim veya bir çiviyazısı karakteri, temsil ettiği nesneyi değil, nesne söylendiğinde ortaya çıkan sesi (genellikle ilk hecesini) belirtirdi.

Fonogram diye bilinen bu ses işaretlerinin (günümüzün resimli yazısına benzer şekilde) kullanımı yazının olanaklarını arttırdı. Mitler, tarihler ve kanunnameler yazıya geçirilmeye başladı. Yine de bu yazı sistemleri karmaşık ve zor olmayı sürdürdü; tam zamanlı çalışan bir seçkin kâtipler grubunun varlığı hâlâ gerekliydi. Bu durum yaklaşık MÖ 1500'de 22 karakterli Fenike alfabesinin ortaya çıkışıyla değişmeye başladı. Mısırlıların ve Babillilerin aksine Fenikeliler bir imparatorluk kurmamışlardı. Fenikeliler Batı Akdeniz'de deniz ticaretiyle geçinen bir halktı. Alfabelerindeki her bir karakter, olası birkaç heceyle söylenebilen bir sessiz harfi temsil ediyordu. Doğru "okuma" yan yana gelen "harflerin" bağlamından çıkarılıyordu. Bu, bugün bizim okuma tarzımıza kıyasla zor bir süreçti ve Fenike diliyle yazılmış bir metnin okunmasını bizim için güçleştiren şey ise onun, üzerine kurulu olduğu konuşma diline sadık olmasıydı.

Fenike alfabesi (Mısır hiyerogliflerine ve Babil çiviyazısına kıyasla) özlüydü ve konuşmaya kaba bir yaklaşıklık sunuyordu. Küçük Asya'nın Yunanca konuşan

halkları bu yazı sistemiyle karşılaştıklarında onun üzerinde önemli değişiklikler yaptılar. Örneğin sesli harfler de alfabeye katıldı. Böylece başlangıçtaki sessiz heceleri salt sessiz harflere –soyut ses parçalarına– dönüştü, bunlar sesli harflerle bir araya geldiklerinde doğrudan doğruya tanınabilen bir dizi hece ve sözcüğü oluşturuyorlardı. Bu yeni yazı tarzı, konuşmanın mükemmel bir temsili olmasa da ona oldukça yakındı, ayrıca Batı'da kullanılan daha sonraki bütün yazı sistemlerinin atasıydı. Yunan alfabesinin açtığı olağanüstü yollar birinci seçme parçamızda Eric Havelock tarafından değerlendiriliyor. Ona göre, Yunan deneyimiyle birlikte doğan yeni okuryazarlık, antik imparatorlukların "ustalık gerektiren okuryazarlığına" meydan okumuştu. Bu okuryazarlık tarzı sıradan okuru ortaya çıkardı: Seçkin kâtiplik geleneğinin parçası olmayan çok sayıda okuryazar insan. Havelock ayrıca alfabenin psikolojik getirilerini, bellek ve anlamayı nasıl etkilediğini de yorumluyor. Son olarak, Yunanların yazılı metinler üretirken kullandığı balmumu tabletler ve papirüs gibi özgün araçları değerlendiriyor. Onun bize hatırlattığı gibi, akılda tutulması gereken önemli bir nokta da, Yunan okuryazarlığının henüz bizim bildiğimiz anlamdaki modern okuryazarlık olmadığıdır. Platon gibilerince yazılmış metinler kısmen daha eski bir sözlü geleneğin yazıya geçirilmiş halleriydi. Aynı zamanda bu tarz metinler hareketli hurufat tekniğinin ortaya çıkışından sonra hâkim olacak olan okuryazarlık geleneklerine ve kavramsal yönelimlere dair ipuçları da sunarlar.

Robert Logan, Havelock'ın çalışmasını geliştirerek, yazı ve soyut sayı sistemlerinin hesaptaşı logogramlarından nasıl türediklerini ve farklı alfabe ve sayma sisteminin birbirlerini nasıl etkilediklerini gösteriyor. Havelock ve Logan'ın makaleleri yazı öncesi bir sözlü geleneğe değiniyor. Innis, McLuhan, Ong ve birçok başka iletişim uzmanının yaptığı gibi Havelock ve Logan da bu tarz toplumlarda yaşayan insanların zekâlarına hatırı sayılır ölçüde saygı gösteriyorlar. Bu yüzden okurlar, okuryazarlığın bir tür mutlak zekâ ölçütü bakımından sözlü geleneğe üstün olduğunu düşünmemelidirler. Farklılıklar hiyerarşik değil, kültüreldir. Okuryazarlığın kazanılmasıyla yeni bir kavrayış elde etmekle birlikte bazı şeyleri de yitirdik. Geçmişteki sözlü kültür dünyası metaforlar, doğrusal olmayan yaratıcı düşünce ve dünyanın çok duyulu bir kavranış biçimine dayanan bellek bakımından daha zengindir. Deha, hem sözlü hem de okuryazar dünyanın bir mirasıdır. Sonuçta Homeros yazamıyordu. Destanları başkaları tarafından yazıya geçirilmişti. Yine de kuşaklar boyunca, Havelock'un gösterdiği gibi, bu tarz sanatsal becerilerin yalnızca okuryazar bir zihinle olanaklı olduğu varsayılmıştır.

Seçtiğimiz bir sonraki parçada, Walter Ong bu farklardan bazılarına dikkat çekiyor. Platon'un Sokrates'e söylettiği savdan yola çıkarak, yapay bir kültürel yapı olan yazının geçmişteki bellek bağımlılığımız üzerinde olumsuz bir etkisi olduğunu, böylece zihni zayıflattığını ileri sürüyor. Ona göre yazı, sözlü geleneklerin başlıca unsuru olan diyalog tarzını engelliyor. Ong, bundan sonra, bunu günümüzdeki bilgisayar bağımlılığımızın olası bir eleştirisi olarak dile getiriyor.

James Burke ve Robert Ornstein, Orta Çağ kültürünü ve iletişimini ele alarak bu bölümü sonuçlandırıyorlar. Okuryazarlığa dayalı bilgi bu dönemde büyük ölçüde Katolik Kilisesi'nin denetimi altındaydı. Avrupa'nın her tarafına yayılmış olan manastırlar eğitim ve yönetim merkezleri olarak iş görüyorlardı. Kitaplar Latince olarak ve parşömen (işlenmiş hayvan derisi) üzerine elle yazılıyordu. Bunlar büyük ölçüde kutsal öğretileri içeriyordu. Bununla birlikte, Hıristiyan dünyasındakilerden çok daha geniş olan İslam kütüphanelerinde korunmuş olan, antik Yunan ve Roma'dan kalma seküler metinler 12. yüzyıldan itibaren yavaş yavaş Avrupa'ya girmeye başladı. Hıristiyan öğretisine uygun veya uyarlanabilir olan yazılar kâtipler tarafından yeniden üretildi; sapkın sayılan metinler ise ya saklandı ya da yok edildi –bunların birçoğu on beşinci yüzyılda baskı teknolojisinin gelişimiyle birlikte tekrar ortaya çıktı. Burke ve Ornstein ayrıca manastır kültürünün zamanla seküler dünyaya yayılacak olan pratik yanını da gösteriyorlar: Mekanik saatin etrafında örgütlenen fabrika benzeri bir çalışma rejimi.

5
Yunan Mirası

Eric Havelock*

MÖ 700'lü yıllarda Yunan harflerinin kitabeler üzerinde görülmeye başlaması, alfabe sahibi topluluklar ve onların öncüleri arasında bir uçurum oluşturarak insan kültürünün karakterini değiştirecekti. Yunanlar yalnızca alfabeyi değil, ayrıca okuryazarlığı ve modern düşüncenin yazınsal temelini de icat ettiler. Modern koşullar altında bir aygıtın icadı ve onun toplumsal veya endüstriyel bakımdan tam anlamıyla uygulanması arasında çok kısa bir zaman aralığı bulunduğu görülür, biz de bu düşüncenin teknolojinin bir olgusu olduğuna alışmışızdır. Ancak bu durum alfabe için geçerli olmamıştı. Harflerin şekilleri ve değerleri Yunanistan'ın her tarafında standartlaşana kadar bir yerelleşme döneminden geçmek zorunda kalmışlardı. Bu teknoloji (biri Doğu biri de Batı olmak üzere, daima iki versiyonunun mevcut olması dolayısıyla, en azından kısmen) standartlaştıktan sonra bile, bunun etkileri Yunanistan'da yavaş yavaş açığa çıkmış, daha sonra da Avrupa Orta Çağı'nda kısmen ortadan kalkmış ve ancak matbaanın icadıyla birlikte tam anlamıyla gerçekleşmişti. Fakat şimdi burada, Yunan alfabesinin kullanımından doğan bütün kuramsal olasılıkları ortaya koymak ve bu sırada, bu buluşun asıl tarihsel perspektifini saptamak amacıyla, bunun gerçekleşmesinin önündeki her türlü insani engelin giderilebileceğini varsaymak yararlı olacaktır.

Bu buluş okuryazarlığı demokratikleştirmiş ya da daha doğrusu demokratikleşmeyi olanaklı kılmıştı. Buna sık sık dikkat çekilmiş, ama sorun sanki yalnızca sınırlı sayıda harfin, daha doğrusu bunların nasıl yazılacağının öğrenilmesinden

---

* Eric Havelock (1903 – 1989), Yale Üniversitesi'nde klasikler profesörüydü. Vaktiyle Harold Innis'in meslektaşı olan Havelock, özellikle Yunancanın alfabeleşmesinin mirası üzerinde durarak, okuryazarlığın Batı tarihi üzerindeki etkisi hakkında geniş kapsamalı araştırmalar yapmıştır.

ibaretmiş gibi bu hafife alınmıştır. Bu nedenle Semitik sistemin bile bu avantaja sahip olduğu düşünülerek yanılgıya düşülür. Antik çağların Semitik toplulukları demokratik eğilimler göstermişse bile, bunun sebebi okuryazar olmaları değildi. Aksine onların demokrasileri ruhban sınıfına dikkate değer bir saygınlık ve iktidar atfeden bir teokrasi tarafından etkilendiği ölçüde bu topluluklar ustalık gerektiren bir okuryazarlığın bütün belirtilerini sergilediler. Yunan sistemi üstün ses analizi sayesinde, okuma becerisini kuramsal olarak, henüz sözcüklerin seslerini sözlü olarak öğrenme aşamasında olan çocukların erişimine sunuyordu. Bu beceri çocuklukta elde edilirse otomatik bir reflekse dönüşebilir ve böylece konuşulan anadile uygulanması şartıyla belirli bir topluluk nüfusunun çoğunluğu arasında yaygınlaşabilirdi. Ancak bu, demokratikleşmenin yalnızca buluşa değil, ayrıca temel düzeyde okumaya ilişkin okul eğitiminin örgütlenmesine ve sürdürülmesine de dayandığı anlamına geliyordu. Bu ikinci gereksinim teknolojik olmaktan çok toplumsaldır. Bu gereksinim, Yunanistan'da teknolojik sorun çözüldükten belki üç yüz yıl sonra bile daha karşılanabilmiş değildi, üstelik Roma'nın düşüşünden sonra Avrupa'da yine uzun bir dönem boyunca görmezden gelinmişti. Etkili olduğu sürede kâtiplerin rolünün önemini azaltmış ve ustalık gerektiren okuryazarlık çağlarının tipik özelliği olan seçkinci statüyü ortadan kaldırmıştı.

Tam okuryazarlığın dışa dönük toplumsal ve politik etkileri gerçekten de bazen ileri sürüldüğü kadar önemli ve derin miydi? Sözlü kültürler ve bunların işleyiş biçimleri hakkındaki son araştırmalarımız bununla ilgili birtakım kuşkular uyandırıyor. Yeni yazı sistemi uzun vadede insan zihninin içeriğini bir şekilde değişikliğe uğratmış olabilir. Bu karı burada enine boyuna tartışılmayacak. Ama bu kadarını yine de söylememiz gerekir. Yazının akustik verimliliğinin psikolojik bir sonucu vardı: Bir kez öğrendikten sonra artık onun üzerine bir daha düşünmeniz gerekmezdi. Yazı, görsel bir şey, bir işaretler dizisi olmasına rağmen, kendisini okur ile onun konuşulan dile dair hatırladıkları arasına giren bir düşünce nesnesi olarak yaratıyordu. Dolayısıyla yazı, konuşulan sözcüğün seslerine dair hatırlananları doğrudan beyne ileten, böylece kullanılan harflerin özelliklerine bir göndermede bulunmaksızın anlamın bilinçte âdeta çınlamasını sağlayan bir tür elektrik akımına benzemeye başladı. Yazı bir tür aygıta indirgenmişti; bir yazı sistemi olarak kendinde hiçbir içsel değer taşımıyor, bu da onu kendisinden önceki bütün sistemlerden ayırıyordu. Tarihte ilk kez, Fenikelilerden alınmış olan Yunan harflerinin adlarının anlamsız olması, aslında alfabenin tipik bir özelliğiydi: Alfa, beta, gamma, vs. aslında, akrofonik ilkeye başvurarak harflerin mekanik seslerini değişmez bir dizi halinde çocuğun beynine yerleştirmek ve bu sırada çocuğun bunları, akustik değerleri telaffuz ederken baktığı sabit bir şekiller dizisinin görüntüsüyle sıkı sıkıya eşleştirmesini sağlamak için tasarlanmış bir tekerlemeden ibarettir. Semitik kökenlerinde bu adlar "ev" ve "deve" gibi sıradan nesnelerin adlarıydı. Eleştirel bakamayan yazı tarihi öğrencileri bunu Yunan sistemi aleyhine, Yunancada harflerin adlarının "anlamsızlaştığı" yönündeki bir suçlama olarak değerlendireceklerdir. Bu suçlama gayet saçmadır. Geleceğin okuryazarlığının tek temeli olan hakiki bir alfabe, ancak

mekanik bir bellek aygıtına dönüştürülebilir duruma gelmesi amacıyla bileşenleri her türlü bağımsız anlamdan yoksun bırakıldığında işlevsel olabilirdi.

Böylece ortaya çıkabilecek olan okuma akıcılığı, kavramanın akıcılığına bağlıydı ve gördüğümüz gibi bu da okura özgü bütün seçeneklerin, bütün belirsizliklerin mümkün olduğunca ortadan kaldırılmasına bağlıydı. Böyle otomatik bir sistem, okurun işaretlerin eşsiz akustik değerlerini ve böylece de onlarla aktarılan ifadeleri kavrayabileceği garantisiyle birlikte, belirli herhangi bir dilin bütün terimlerini, o dilde söylenebilecek herhangi bir şeyi yazıya dökme yeteneğinin elde edilmesini sağladı. Böylece resmi versiyonların bildik ve kabul görmüş ifadelerle sınırlandırılması gereği ortadan kalktı. Üstelik bu yeni sistem herhangi bir dilin fonemlerini de isabetli bir şekilde belirtebiliyordu. Bu sayede iki veya daha fazla dili aynı yazı sisteminde ifade etme olanağı doğmuş ve böylece bunlar arasında karşılıklı tercümeler yapma süreci büyük ölçüde hızlanmıştı. İşte Yunan örnekler üzerine bir Roma edebiyatının kurulmasını (insanlık tarihinde bu türden ilk girişimdi bu) sağlayan teknolojik sır buydu. Bununla birlikte, yazılı iletişim araçları arasındaki bu karşılıklı değişim avantajı, büyük ölçüde Avrupa'nın daha sonraki alfabetik kültürlerini de ortaya çıkarmıştı. Buna karşılık, Yunan döneminin tarihçisi Thukydides esir alınmış bir Pers casusunun belgelerinin Yunancaya "çevrilmesinin" gerektiği bir olayı anlatmıştır. Sözcüğün, bu pasajı açıklayan yorumcular tarafından yorumlanışı bu şekildedir. Yoksa Thukydides "çevrilme" dememiştir. Çevirmen adaylarının ilk görevi, orijinal hece yazısının "harflerini" Yunan alfabesininkilere "dönüştürmekti". Bunu nasıl yapmış olabilirlerdi? Bence bu, yazılı değil de konuşulan dilin daha önceki katkılarıyla gerçekleştirilmişti. Yani, iki dili de sözlü olarak bilen, ayrıca Persçe okuryazarlık ustalığına sahip, yani kendi çiviyazısına hâkim bir Pers, belgede yazılı olanları yüksek sesle okuyacak ve onu Yunanca konuşma diline çevirecekti. Karşısındaki bir Yunan da, elbette eğer hem çiviyazısı hem de alfabe bilen bir Pers orada mevcut değilse, onun söylediklerini Yunan alfabesiyle yazıya geçirecekti. Artık Yunan alfabesiyle yazılmış olan Persçe rapor Atina'ya götürülebilecek ve orada okunabilecekti. Bugün Birleşmiş Milletler'de bu tarz bir prosedüre, alfabetik kültürler ve Arapça, Çince ve Japonca gibi alfabetik olmayan kültürler arasındaki, sık sık olduğu gibi politik sonuçlar doğurabilecek belirsizliklere ve hatta yanlış anlaşılmalara yol açabilen karşılıklı iletişim süreçlerinde hâlâ gerek duyulmaktadır.

Yinelemek gerekirse, bu sonuçlara kuramsal olarak kolayca ulaşılabilir. Daha sonra açıklanacak bazı sebepler yüzünden, başlangıçta konuşma dilinin tüm öğelerini yazıya geçirmek amaçlanmamıştı. Başlangıçta alfabe insanların olağan sohbetlerinin hizmetinde olmamıştı. Bunun yerine ilk kez, paradoks gibi görünmekle birlikte, okuryazarlık öncesi dönemi besleyen ve aslında daha önceki sözlü kültürün kimliğinin kendini korumasını sağlayan Yunan "sözlü edebiyatının" gittikçe gelişen kusursuzlaşan halini kayda geçirme için kullanılmıştı. Bugün biz Homeros'u, Pindaros'u veya Euripides'i "okuyor" olsak da, "dinlediğimiz" şeyin büyük bir kısmı, o ana kadar sözlü konuşmanın varlığını devam

ettirmiş olmasını sağlayan bütün yapay biçimlerin gayet titiz, akustik bir yazılı kopyasıdır. Bizim deyişimizle Yunan edebiyatının oluşumu sırasında bu fenomen yeterince anlaşılmamıştı ve en azından Yunanlar ileride bu tarihin akışına ve yönüne hâkim olma olanağını en sonunda yakaladıklarında derinlemesine keşfedilecekti.

Alfabenin birincil kullanım amacı sözlü kayıtların akıcı bir biçimde yazıya geçirilmesi olmuş olsa da onun hizmet ettiği ikincil amaç tarihsel olarak daha önemliydi. Bunun, akıcı düzyazının icadını olanaklı kıldığını söyleyebilirim, fakat bu bir yanlış anlamaya yol açabilir, çünkü sözlü bir kültürde bile sözlü söylemin büyük bir kısmı açıkça düzyazıya benzer. Etkili bir biçimde gerçekleştirilen şey, çok sayıda düzyazının kaydedilmiş ve korunmuş olmasıydı. Bu yeniliğin yalnızca biçemsel olduğu şeklinde bir yorum yapmak, korunabilen şeylerin içeriğinin karakterinde meydana gelen derin bir değişikliğin esasını gözden kaçırmak anlamına gelecektir. Hem psikolojik hem de epistemolojik bir devrim yoldaydı. Herhangi bir kültürde önemli ve etkili olan ifade, korunabilmiş olandır. Okuryazarlığın olmadığı Yunanistan'ın ve beceri gerektiren okuryazarlığın söz konusu olduğu Yunan öncesi kültürlerin koşullarında, koruma koşulları belleğe bağlıydı, bu da hatırlanması ve yinelenmesi gereken her ifade için sözlü ve müzikal ritmin kullanımını gerektiriyordu. Akustik bir sistem yerine görselleşmiş ve eksiksiz bir kaydı kullanılabilir kılan alfabenin geçmesi, ezberleme ve dolayısıyla da ritim gereksinimini ortadan kaldırdı. O ana kadar ritim, söylenmesi gereken şeyin veya düşüncenin sözel olarak düzenlenmesine ciddi sınırlamalar getiriyordu. Bundan da önemlisi, hatırlama gereksinimi, artık daha fazla gerekli olmayan bir düzeyde beyin gücü (psişik enerji) kullanılmasını gerektiriyordu. Artık ifadenin ezberlenmesine gerek yoktu. Gerektiğinde okunabilecek, unutulmasının bir bedeli olmayan (elbette korunduğu sürece) bir eser olarak herhangi bir yerde durabilirdi. Bu bellek ekonomisi sayesinde serbest kalan zihinsel enerji muhtemelen çok büyüktü ve insan zihninin edinebileceği bilginin önemli ölçüde artmasına katkıda bulunacaktı.

Antik Yunan-Roma'da bu kuramsal olanaklardan çok az faydalanılmıştı, bunların tam anlamıyla gerçekleştirilmesi ise yalnızca bugün mümkün olabilmiştir. Burada bunları çifte önemleri bakımından, yani her olası söylemin yazıya çevrilebilir hale gelmesi ve eşzamanlı olarak zihnin ezberleme yükünden kurtarılması bakımından vurgulayacak olursak, bu, alfabenin yeni veya beklenmedik, daha önceden bilinmeyen ve hatta "düşünülmemiş" ifadelerin üretimini olanaklı kıldığı gerçeğini ortaya koymayı sağlayacaktır. İnsancıl ve bilimsel bilginin gelişimi insanın beklenmedik bir şey, pek yerinde olmadan ama rahatça söylediğimiz gibi, "yeni bir fikir" hakkında düşünme becerisine dayanır. Bu tarz yeni düşünceler ancak yeni bir ifade haline geldiklerinde tam anlamıyla var olmuş sayılabilir ve yeni bir ifade de daha sonraki bir kullanım için korunamadığı sürece kendi olanağını gerçekleştiremez. Daha önceki yazıya geçirme çabaları, yazı sisteminin belirsizlikleri yüzünden, yeni ifadelerin kaydedilmesine yönelik girişimlerini engellerdi. Bu da onların sözlü olarak bile dile getirilmelerine yönelik

girişimleri dolaylı olarak engellerdi. Eğer rastlantısal konuşmaların geçici alanı içinde sınırlandırılmışlarsa, ne tür bir kullanım için uygun olabilir veya ne tür bir etkiye sahip olabilirlerdi? Bilinmedik ifadelerin üretimini teşvik eden alfabe, yazılı olarak bir yerde durabilen, tanınabilen, okunabilen ve yeniden okunabilen ve böylece etkisini okurlar arasında yayabilen yeni düşüncelerin düşünülmesini de teşvik etti. Dünyadaki alfabe öncesi kültürlerin aynı zamanda büyük ölçüde bilim öncesi, felsefesiz ve edebiyatsız kültürler olmaları tesadüf değildir. Yeni ifadenin gücü bilimsel gözlem düzeniyle sınırlanmış değildir. O, insan deneyiminin tümünü kapsar. İnsan yaşamı üzerine konuşmanın, dolayısıyla bunun hakkında düşünmenin keşfedilebilir yeni yolları söz konusuydu, bunlar ancak yavaş yavaş, Avrupa'nın alfabetik edebiyatlarında yazılı, korunabilecek ve geliştirilebilir hale geldikçe insanlık için olanaklı olmuşlardı...

MATBAADAN ÖNCE OKURLUK

Yazılı sözcüğün üretiminde kullanılan malzemelerin ve yöntemlerin karakteri klasik okuryazarlığa birtakım sınırlar koyuyordu. Batı Avrupa harf şekillerini hareketli hurufat tekniği ile kopyalamayı öğrenene kadar ve endüstriyel teknikteki ilerlemeler ucuz kâğıt imalatını olanaklı hale getirinceye kadar alfabe kendini tam olarak gösteremedi. Antik çağlardaki sözde kitap üretimine ve kullanılan çeşitli yazma tarzlarına bilginler epey bir dikkatle yaklaşmışlardı; onların bu çalışmalarının, popüler okuryazarlığın her türlü uzantısının karşılaşmaya mahkûm olduğu maddi zorluklara ışık tutmasının dışında kalan sonuçlarını burada yeniden özetlemeye gerek yok. Çünkü okuryazarlık bir yazıtlar topluluğunun üzerine kurulmuş değildir. Yunanistan hakkında, burada alfabenin kullanıldığına ilişkin en eski kanıtlarımız taş ve pişmiş kil üzerinde bulunmasına rağmen, hakkında daha fazla bilgi sahibi olmak isteyeceğimiz şey, biz modern insanların düşüncesizce tüketip bir tarafa fırlattığı kâğıdın günümüzde karşıladığı sıradan ve yaygın işleri gerçekleştirebilen diğer çabuk bozulan yüzeylere erişilebilirlik düzeyi olacaktır. Herodot, bu özelliği taşıyan en eski malzemenin parşömen, yani hayvan derisi olduğunu naklediyor. Açıkçası niceliksel bakımdan bu oldukça sınırlı bir kaynaktır, niteliksel bakımdan ise, antik çağın sonraki dönemlerinde anlaşılacağı gibi epey üstündür. Başka bir temel yüzey ise Mısır'da kullanılan papirüs yaprağıydı. Yunanistan çok miktarda papirüsü ne kadar erken ithal etmeye başlamıştı? Homeros'un metinleri, daha sonraki geleneğin bize aktardığına göre, altıncı yüzyılın ortalarında Pisistratus Atina'yı yönetirken bir ölçüde değişikliğe uğramıştı. Bu metinler hangi biçimde bulunuyorlardı? Papirüs üzerine mi yazılmışlardı? Beşinci yüzyılın ilk yarısında Atina'da papirüsün ve not almaya yarayan balmumu tabletlerin kullanımının arttığı kesindir. Aiskhylos'un oyunlarında yer alan bazı imalar bunu kesinleştirmektedir. Fakat bu tarz malzemelerin kullanımına aşina olunması yerine bunların bir yenilik olması yüzünden böyle imaların bulunduğu sonucunu çıkartmak da müm-

kündür. "Biblos" veya "byblos" sözcükleri hem "papirüs" malzemesi diye, hem de üzerine yazı yazılan, papirüsten yapılmış nesne diye tercüme edilebilir. "Kitap" şeklindeki yaygın çeviri aldatıcıdır. Bilindiği gibi, tek papirüs yaprakları kenarlarından seri halinde birbirlerine yapıştırılabilir ve böylece tomar haline getirilebilecek uzun bir yüzey oluşturulabilirdi. Başlangıç yerini bulmak için tomarı açmak gerekirdi. Küçüklük anlamı bildiren "biblion" ne kitap ne de tomar demekti, sadece katlanmış bir yaprağı veya muhtemelen buna benzer iki veya üç yaprağın üst üste katlanmış halini belirtiyordu. Bunlar gibi ayrıntılar, malzemenin modern standartlar açısından kesinlikle kıt olduğu gerçeğiyle birlikte bize gösteriyor ki, antik Atina'daki müstakbel okurların okuyabilmelerinin önünde, bizim kısıtlama olarak değerlendireceğimiz belirli engeller bulunuyordu. Okuryazarlık derecesini ve bunun yayılma oranını tahmin ederken bu türden malzeme sınırlamaları ne ölçüde hesaba katılmalıdır? Bunlar bizi bu konuda Helenistlerin genellikle olduğundan daha fazla ölçülü davranmaya zorlamamalı mı? Tek bir örnek vermek gerekirse: Platon *Savunma*'sında Sokrates'e filozof Anaksagoras'ın *biblia*sından bahsettirir, "en fazla bir drahomaya alınabileceğini" ve davalı tarafa atfedilenler gibi yargılarla (*logoi*) "tıka basa dolu olduğunu" (*gemei*) söyletir. Bunlar kitap mıdır? Elbette hayır. İma edilen şey, antik çağın sonraki dönemlerinde yapılan alıntılarla ve filozofa ait olan, bugün bizim "fragmanlar" diye bildiğimiz metinlerle günümüze kadar gelmiş olan öğretisinin özet bildirileridir. Bunlar tarz olarak özlüdür, hatta kehanetleri andırırlar ve bizce, sözlü eğitimin bir tür tamamlayıcısı olarak kullanılmak amacıyla filozofun sistemine dair bir rehber olarak yayınlanmışlardır. Bu tarz özetler, her biri bir drahomaya satılabilecek birbirlerinden ayrı papirüs yaprakları üzerine bölümler halinde yazılmış olabilirlerdi. Ancak söz konusu imadan, dönemin Atina'sının sözde kitap ticaretini betimleyen ve ayrıca yanıltıcı "kitap" çevirisi yüzünden varsayılmış gelişmiş bir okuryazarlık anlayışını olumlayan başka anlamlar çıkarılmıştır.

Bu, İsa'dan önceki beşinci yüzyılın son otuz yılında Atina'da erişilen okuryazarlık seviyesinin küçümsenmesi değil, alfabenin kullanımı ne kadar yaygınlaşırsa yaygınlaşsın, bizim sözel olarak yetkin bir kimsenin başlıca özelliği diye değerlendirmeye alıştığımız hızlı okuma alışkanlığının yerleşmesinin ne kadar zor olacağının vurgulanması demektir. Üzerinde çalışılacak belge miktarı hiç fazla olmamıştı. Platon'un Akademi'sinde MÖ dördüncü yüzyılda bir kütüphane bulunduysa bile, bunun kaç rafı doluydu? "Kütüphane" terimi bile, çağdaş yan anlamları değerlendirilirse, neredeyse yanlış bir çeviri sayılır; söylendiğine göre, Euripides bir kütüphaneye sahip olan ilk kişiymiş. Bu geleneğin, Aristophanes'in şairi konu alan *Kurbağalar* oyununda uydurduğu bir taşlama parçasından çıkarılan bir anlama dayandığı görülür. Hades'te Aiskhylos ile yarışan Euripides ve şiirinin "tartılması" gerekir ve kendisine "papirüslerini aldıktan sonra" teraziye çıkması söylenir, yani şairin yanında bir tomar papirüs taşıması beklenebilir. Sözel eğilimli rakibinin aksine o, kendisini bir okura dönüştürmüş ve okuduklarından yola çıkarak şiir yazan bir besteci olarak hicvedilir.

Atinalı çocuklar ilköğrenimleri sırasında harfleri hangi malzemeler üzerinde öğreniyorlardı? Muhtemelen papirüs yerine kum ve taş yazı tahtası kullanıyorlardı, bunların her ikisi de niceliksel bakımdan bol bulunan araçlardı, çünkü silinebilmeleri sayesinde tekrar tekrar kullanılabiliyorlardı. Atina'daki toplumsal okuryazarlık döneminden önceye tarihlenen bir "okul sahnesi", balmumundan yapılmış bir tablet kullanan yaşlı bir adamı betimler. Euripides'in yüzyılın son otuz yılı içinde ürettiği birkaç oyunda, bir mesajın veya mektubun iletilmesinin gerektiği durumlarda aslında kâğıt yerine böyle balmumu tabletlerden bahsediliyordu. Aiskhylos bunların yalnızca not alma amaçlı kullanımının farkındaydı. Her iki durumda da kullanılan malzeme hazırlanma kolaylığı nedeniyle tercih edilmişti. Ayrıca, yazılmış sözcüğün istendiği kadar silinebilmesi sayesinde malzeme yeniden kullanılabiliyordu. Bir Aristophanes komedisine göre, yazılı belgelerden, yalnızca sahtekârların bu kaynağı kullandığını ima eden sözlü bir ifadeyi desteklemek amacıyla yararlanılabilir; yazılı sözcük hâlâ bazı şüpheler taşımaktadır veya biraz gülünç bulunur. Sonuçta, okuryazar Atinalının okumasının, bizim daraltıcı olduklarını düşüneceğimiz birtakım sınırların içine hapsolduğu sonucuna varılabilir, ancak Atinalı okuduğu şeyi, üzerinde düşünerek ve dikkatle okurdu. Alfabetik buluşun sırrı olan kavrayış hızı, modern uygulamaya kıyasla hâlâ yavaş sayılırdı ve bu durum, yüksek klasik dönemde yazarların ve okurların sözcüklere ve onların ağırlıklarına takdir edilesi derecede dikkat etmeleri yüzündendi. Yazıya geçirilmiş dil, dikkati köreltmeye veya sözel beğeniyi zayıflatmaya yetecek denli büyük bir oranda imal edilmiyordu. Yazılı sözcük, arzı sınırlı olan bir malın değerini taşıyordu. Dönemin edebiyatı, Avrupa pratiğinin asla geçemediği ve nadiren denk olduğu sözel bir inceliğin belirtisini taşıyordu.

(Sözlü yaratma alışkanlıklarının kalıntıları tarafından desteklenmiş olan) bu sözel inceliğin bir sonucu olarak klasik dönem yazarları birbirlerinin eserlerine başvuruyor ve kendilerinden önce başkalarının yazdıkları şeyler hakkında, modern bir yazarın kabul edemeyeceği bir düzeyde, söylemeleri gereken her şeyi yazıyorlardı. Edebiyat dünyası, niceliksel olarak bu kadar kısıtlanmış olduğu için, kendisini, her bir üyesi birbirlerinin sözlerine, farklı tarihsel dönemlerde yaşamış olsalar bile aşina olan bir tür büyük kulüp şeklinde kurmuştu. Yazılan şeylerin büyük bir kısmı bu yüzden okurdan dolaşımdaki başka eserlerin yankılarını fark etmesini talep ediyordu. Modern uzman kendisinin, özgür yaratımın modern standartları bakımından aşırı görünen etkilerin ve karşılıklı bağlantıların izini sürebileceğini düşünüyorsa, mutlaka kendini kandırıyor sayılmaz. Antik dönemde alfabe dünyası da aynen bu şekildeydi.

Kitapların ve belgelerin miktarı Helenistik dönemde ve Roma döneminde katlanarak arttı. Papirolojik keşifler papirüsün Helenistik Mısır'da sürekli mevcut olduğunu gösteriyor. Ancak antik çağın sonuna doğru ve bundan sonra Orta Çağ boyunca, kullanılması ve başvurulması daha kolay olan kodeksin ve tam anlamıyla kitabın icadıyla birlikte bile, deyiş yerindeyse, bizim kâğıda dayalı modern okuryazarlığımız ve atalarımızın okuryazarlığı arasındaki ayrım hâlâ

aşılmamıştı. Bu, kısmen antik dönemlerde mevcut yazı malzemelerinin üzerindeki salt niceliksel sınırlamalar tarafından belirlenen bir ayrımdır. Palimpsestin, yani biriktirilmiş ve sonra üzerindekiler silinerek yeniden kullanılmış olan parşömenin kullanımı, alfabetik yazının üzerine yazılabileceği maddi yüzeylerin kıtlığını ve değerini ortaya koyan özlü bir karıttır.

Malzemelerin kıtlığını bir yana bırakırsak, yazının ve dolayısıyla okuma için gerekli kaynakların üretimi, bu tarz bir üretim el becerisine dayandığı sürece, çağdaş bir okurun aklının almayacağı bir derecede kısıtlı kalmaya mahkûmdu. Bu, açıkça görüldüğü gibi, ister edebi isterse ticari amaçlı olsun her türlü belgelemenin üretimine ikinci bir niceliksel sınırlama getirmişti. Bir emir veya yasa herhangi bir gazetede yayınlanamaz, hesap kopyaları bütün hissedarlara dağıtılamaz, bir yazar kendi el yazmasını seri üretim ve satış için yayıncısına veremezdi.

Buna bağlı olarak ortaya çıkan niteliksel kısıtlamalar ise daha da etkiliydi. Harf şekillerinin sıkı tekbiçimliliği kişiye özgü el yazısının keyfiliği yüzünden imkânsızlaşırdı. Yunan-Roma döneminde standartlaştırmayı sağlamak bir dereceye kadar olasıydı ve kesinlikle hedeflenmişti. Ancak bu dönemin ardından bu sistem hızla çökmüştü. Bir el sanatı, iyi kalitede ısmarlama bir ürün ortaya koyabilir ve bunu başarır da, günlük yaşamda kullandığımız ve tükettiğimiz bu eserlerin söz konusu olduğu durumlarda da böyle rekabete dayalı bir mükemmellik anlayışı itibarlı ve değerli olur. Ancak hedefin iletişim üretmek olduğu bir durumda aynı tarzda ısmarlama ürünlerin üretimi her şeyi boşa çıkarır. Yerel ellerin eğitilmesini teşvik etmek ve birbirlerinden ince yazı stillerini güzelleştirmek amacıyla kâtipler, resmi ya da değil, okullar veya dernekler açtığı ölçüde, okuryazar bir kültürün temelini kendi başına kuran bu tarz bir okurluk zayıflamaya mahkûm olurdu. Yukarıda da belirtildiği gibi kaligrafi, okuryazarlığın ve bu yüzden edebiyatın ve bilimin de düşmanı haline gelir.

Alfabetik okuryazarlığın, bu yöntem sınırlamalarını aşması ve böylece kendi potansiyeline tam olarak ulaşması için matbaanın icadını beklemesi gerekecekti. Yunanların orijinal başarısı, deneysel bir sorunu soyut bir çözümleme uygulayarak çözmüş olmaktı. Ancak sonucu en yüksek sınırına getirecek maddi araçlar daha ileri icatların desteğini gerektiriyordu ve bunun için uzun bir süre beklemek gerekecekti. Teknolojilerin böyle bir araya gelmesi gereği bilimsel ilerlemenin karakteristik özelliğidir. Suyun buhara dönüşmesi için enerjinin gerektiğini kavramak bir şeydir, enerjiden başarılı bir şekilde faydalanmak ise başka bir şey. Çünkü bunun için pistonun silindire uymasını sağlayacak tolerans düşüklüğünü gerçekleştirecek mekanik aletlerin buna paralel olarak kurulmasına, pistonla silindir arasında sızdırmazlık sağlayacak yağların üretimine, buna uygun olarak buhar basıncı devirlerini kontrol edecek sürgü kolu mekanizmalarının, itme kuvvetini dönüş hareketine çevirecek krankların ve bağlayıcı rotların icadına gerek duyulur. Benzer biçimde alfabenin enerjisinin de tam olarak serbest kalması için Avrupa'da bilimsel ilerlemeler çağının sunacağı desteği beklemesi gerekecekti.

6
Yazı ve Alfabe Etkisi

Robert K. Logan*

YAZI VE ALFABE ETKİSİ: YENİ BİR BİLGİ İŞLEME TARZI

Yazı, konuşulan dilin yazıya geçirilmesinden daha fazlasıdır. İçeriğini konuşulan dilin oluşturduğu bir araç olmasına rağmen yazının kullanım biçimleri konuşmanınkilerden farklıdır. Bilgiyi, konuşmanın yaptığından daha farklı bir şekilde düzenler ve depolar; doğrusu, dilin farklı bir biçimidir. Yazılı dil, konuşmadan daha farklı bir evrim geçirmiştir. Konuşmanın ve düzyazının kuruluş kuralları birbirinden çok farklıdır. Düzyazı kaydedilmiş konuşma değil, bilginin çok daha biçimsel bir düzenlemesidir. Yazının konuşmaya en yakın biçimi şiirdir, onun dinlenilmesi beklenir. Düzyazının ise dinlenilmesi beklenmez ve aslında düzyazıda içerilen bilgiye erişmenin en etkili biçimi sessizce okumadır.

Homeros'un epik şiirleri dilin sözlü ve yazılı biçimlerini karşılaştırmak bakımından eşsiz bir örnek oluştururlar. Bu şiirler, şimdiki biçimleriyle "MÖ 700 ve 550 yılları arasında bir tarihte" (Havelock 1978, 3) yazıya geçirilmelerinden çok uzun zaman önce sözlü olarak üretilmiş ve söylenmişlerdi. Yazıya geçirilmelerinden önce ozanların bu şiirlerin bölümlerini hangi düzene göre okuyacakları belirlenmemişti. Ancak dizeler yazıya döküldükten sonra nesneleştiler, üzerinde çalışılabilecek ve görsel incelemeler yapılabilecek, bileşenleri karşılaştırılıp zamansal bir düzen oluşturacak şekilde sıralanabilecek bir eser haline geldiler. "Öykünün parçaları, kesilmeler, geriye dönüşler ve arasözlerle belirli bir sona doğru ilerleyen, kendi bütünlüğünde tek bir zaman akışı etkisini uyandıracak şekilde seçilip sıralanmışlardı. Böylece mevcut metnimizin düzenlemesi ortaya

---

* Robert K. Logan Toronto Üniversitesi'nde fizik profesörüdür, ayrıca Ontario Eğitim Araştırmaları Enstitüsü'nde eğitim profesörüdür. İletişim tarihi üzerine birçok kitabın yazarıdır. Başlıca eserleri arasında *The Alphabet Effect* (Alfabe Etkisi) ve aşağıdaki parçanın yer aldığı *The Sixth Language* (Altıncı Dil) sayılabilir.

çıktı... Bu düzenleme kulağın değil gözün bir eseriydi, ancak çeşitli ses dizisi parçalarının alfabetikleştirilmesiyle gerçekleştirilebilecek bir çalışmaydı" (Havelock 1978, 19).

Sözlü bir eseri yazıya geçirme etkinliği bir sıralama yapılmasını gerektirir. Metin, "bakılabilecek, üzerinde düşünülebilecek, değiştirilebilecek, tekrar tekrar bakılabilecek, başkalarına gösterilebilecek, vs." (Havelock 1978) fiziksel bir esere dönüşür. Kullanılan araç düzenlenme tarzını belirler: "Akustik aracın geçici karakteri dolayısıyla, konuşma dili, tonlamaya ek olarak ... süreklilik, bağlantısallık ve bütünlük ile de düzenlenir. Bunun aksine görsel aracın karakteri yüzünden, yazılı dil, soyutluğa ve parçalılığa dayanır" (Ludwig 1983, 39).

Yazının sayesinde bilginin nesneleşmesi ya da bilenin bilgiden ayrılması, soyutlamayı, sistemleştirmeyi ve bilimsel düşüncenin nesnelliğini teşvik etmiştir. Fonetik yazı, özellikle de alfabetik yazı, bilginin sınıflandırılmasını ve kodlanmasını teşvik etmiştir. Alfabetikleşme sözel bilginin düzenlenmesi için doğal bir düzenleme yolu sunmuştur. Alfabenin harflerinin, bir kültürden ötekine aktarılmalarına ve çok sayıda farklı dile uyarlanmış olmalarına rağmen bunların düzeninin hiç değişmediğini görmek ilginçtir. Harflerin adları ve şekilleri değişmiştir, ancak alfabenin "abcdef" şeklindeki söyleniş sırası değişmemiştir.

Alfabenin yazılı bir kod olarak kullanımı çözümleme, kodlama, kod çözme ve sınıflandırma becerilerini ilerletmiş ve teşvik etmişti. Yazıya dökülecek her konuşulan sözcüğün fonemik bileşenlerine ayrılması gerekirdi, bunların her biri de alfabenin tek bir harfiyle ifade edilirdi. Alfabetik yazıyla sağlanan bilgi işlemenin etkisi çok büyük boyutlardaydı, çünkü Batı düşüncesini yeni bir soyutlama, çözümleme ve sınıflandırma düzeyine ulaştırmıştı: İbraniler alfabetik yazıyı benimseyince yasalarını On Emir biçiminde kodladılar ve insanlık tarihinde ilk kez tektanrıcılık ve ilk sebep veya ilk hareket ettirici gibi kavramları ortaya attılar.

Yunanlar da Fenike alfabesini benimsedikten ve onu seslileri içerecek şekilde düzenledikten kısa bir süre sonra devasa entelektüel adımlar attılar. Tümdengelimli mantığı, soyut bilimi ve akılcı felsefeyi geliştiren ilk kültür onlarınkiydi. Bundan başka İbraniler ve Yunanlar kendi ulusları hakkında oldukça tarafsız tarihler kaleme alan ilk topluluklardı.

Bu entelektüel gelişmelerin hiçbiri birbirleriyle nedensel olarak ilişkilendirilemese de, Marshall McLuhan ve ben, fonetik yazı sistemlerinin kodlanmış hukukun, tektanrıcılığın, soyut bilimin, tümdengelimsel mantığın, nesnel tarihin ve bireyciliğin gelişmesine elverişli bir ortam yarattıklarını öne sürdük (1977). Bütün bu kültürel yenilikler aslında Dicle-Fırat nehir sistemi ve Ege denizi arasında bulunan bölgede, MÖ 2000 ve 500 yılları arasında yaşamış olan ve birbirleriyle yakından ilişkili olan kültürlerde gerçekleşmişti. Fonetik alfabenin ortaya çıkışı, bunun kullanılmasını izleyen devasa entelektüel ve kültürel serpinti dolayısıyla bir kırılma noktasına işaret eder (Logan 1986).

Bu çalışmanın konularından biri de, bir notasyon sisteminin bir tür evrimleşmeyle başka bir notasyon sisteminin gelişimine etki etmesiydi. Yazıya ve soyut rakamlara dair notasyon sistemlerinin birbirlerinden bağımsız olmalarına rağmen, bunların hep birlikte damga olarak kullanılmış hesaptaşı logogramlarından türediklerini görmüştük. Soyut rakamlar olmadan yazı söz konusu olamazdı, aynı şekilde yazı olmadan da soyut rakamlar olamazdı. İki notasyon sistemi de bir dizi ortak özelliği paylaşırlar. Yazı, konuşma dilinin seslerini bir görsel işaretler düzeniyle göstermek ve kaydetmek için bir dizi temel görsel işaretler kümesini (örneğin bir logogramlar topluluğunu, bir hece işaretleri sistemini veya bir alfabeyi) kullanır. Matematiğin dili de sayıları ve matematiksel işlemleri bir görsel işaretler kümesiyle gösterir. Örneğin toplama işlemi + işaretiyle temsil edilir. Yazı ve matematiksel notasyon, başlangıçta konuşma dilinin sözel veya matematiksel ifadelerini depolamak için kullanılmışlardı. Ancak bunların kullanımları yaygınlaştıkça, edebiyat ve matematik, bilgiyi konuşmanın yaptığından çok farklı biçimde elde eden ve düzenleyen, kendilerine özgü işleme tekniklerine sahip, kendi başlarına birer dil olarak ortaya çıktılar.

Yazının daha sofistike fonetik öğeleri evrimleşirken, bu iki notasyon sistemi arasındaki karşılıklı etkileşim de devam etti. Alfabe niceliksel çözümlemeye etki etmişti, çünkü niteliksel bilginin organizasyonuna çözümleyici ve akılcı bir yaklaşım getiriyordu. Bu da antik Yunanlıların soyut bilimi ve tümdengelimli mantığı geliştirmelerine yol açtı. Mantık ve bilim zamanla, kesin ve isabetli niceliksel çözümlemeye ve ölçüme duyulan ihtiyacı tetikledi. Böylece aksiyomatik geometrinin, Öklid ilkelerinin, Ptolemaios ve Aristakhos'un niceliksel astronomisinin, Pythagorasçı sayı saplantısının, Arkhimedes mekaniğinin ve Aristoteles'in botanik ve biyolojik sınıflandırma şemalarının ortaya çıkmasını sağladı.

Semitik alfabe ise, her bir harfinin nümerik bir değere karşılık geldiği bir sayı sisteminin temelini oluşturarak niceliksel çözümlemeyi doğrudan etkiledi. İlk dokuz harf 1'den 9'a kadar olan rakamları, bir sonraki dokuz harf ise 10, 20, ... ve 90'ı temsil ediyordu. Ayrıca 100 ve 1000'i temsil eden harfler de mevcuttu. 1 ve 100 arasındaki herhangi bir sayı en fazla iki harfle temsil edilebiliyordu. Örneğin 18, יח biçiminde yazılıyordu, (ח) 8, (י) ise 10 sayısını temsil ediyordu. Semitik sayı sistemi, bir basamaklı sayı sistemi değildi; 81, (חי) biçiminde değil, (א)'in 1 ve (ע)'nin 80 yerini tutacağı (אע) biçiminde yazılıyordu. Bu sistem basamaklı sayı sisteminin özsel bir özelliğini kendinde taşıdığı için onun bir öncüsüydü; bu özellik, 1'den 9'a kadar bütün rakamların kendine özgü birer ideografik işaretle temsil edilmeleriydi. Yunanların ve Hinduların kendi alfabeleriyle birlikte kullandıkları alfabetik sayı sisteminde eksik olduğu için onun basamaklı bir sayı sistemi olarak iş görmesini engelleyen öge, sıfır kavramı ve sıfır simgesiydi.

Basamaklı sayı sistemi ve sıfır kavramı, Hindu matematikçilerin yaklaşık MÖ 200 tarihinde ortaya koydukları bir icattı. Dönemin Hindu yazı sistemi, sayı

sistemi gibi alfabetikti. Hindu matematikçiler sıfır (veya kendi deyişleriyle *sunya*) kavramını geliştirdikleri vakit, hemen basamaklı bir sayı sistemi kurmaya giriştiler.

Sunya, Sanskritçe'de "bir yer bırakmak" anlamına gelir ve bu da sıfır veya sunya kavramının abaküs hesaplamalarından doğduğunu gösterir. Bir hesaplamanın sonucu 503 ise, bu "5" "3" şeklinde yazılamazdı, çünkü bu durumda 53 veya 530 diye de okunabilirdi. Fakat eğer sonuç "5" "bırakılan boş bir yer" "3" şeklinde yazılırsa, bu sayı tam olarak 5 yüzlük, hiç onluk ve 3 birlik şeklinde yorumlanacaktı. "Bir yer bırakmak" veya sunya, kısa zamanda soyut sıfır sayısına, 0'a dönüştü.

Araplar Hindu sistemini kullanıp Avrupa'ya aktardılar. Bu aktarım on beşinci yüzyılda gerçekleşti. Araplar sunya sözcüğünü veya "bir yer bırakmak" ifadesini, Arapçaya *sifr*, yani sıfır şeklinde çevirmişlerdi. Bu adı günümüzde hem sıfırı hem de basamaklı sayı sisteminin kendisini ifade etmek için kullanıyoruz. Günümüzde kullanılan "zero" terimi ise sıfırın Latince karşılığı olan *zepharino* teriminin kısaltılmasından türemiştir. Basamaklı sayı sistemi matematikte, basit aritmetik algoritmalar, negatif sayılar, cebir ve sonsuz ile sonsuz küçüklük kavramları, en sonunda da kalkülüs gibi birçok ilerlemeye kapı açtı.

Basamaklı sayı sisteminin icadıyla ilişkili bir gizem ise, sesli harfleri bulan, geometri ve mantıkta böylesine büyük ilerlemeler kaydeden Yunanların neden sıfırı keşfedemedikleridir. Bunun açıklaması Yunanların mantığa gayet katı bir biçimde sadık kalmalarında yatar. Parmenides var olmamanın (dolayısıyla da hiçliğin) "var" olamayacağı, çünkü bunun mantıksal bir çelişkiye yol açacağı sonucuna varmıştı. Öte yandan Hindular hiç-sıfır hakkında böyle bir engellemeyle karşılaşmadılar. Aslında sahip oldukları nirvana kavramının bir dayanağı olduğu için var-olmamak kavramına gayet olumlu yaklaşıyorlardı (Logan 1986; Logan 1979, 16).

MATEMATİĞİN DİLİ

Yazı gibi, sayısal notasyon sistemleri de vergi ödemelerinin kil hesaptaşları aracılığıyla kaydedilmesinden çıktı. Matematiğin dili konuşma dilinden ve saymayı sağlayacak bir matematiksel notasyon sistemine duyulan ihtiyaçtan doğdu. Rakamlarla ve matematiksel işlem işaretleriyle gösterilen matematiksel ifadeler konuşma diline veya yazıya her zaman tercüme edilebilir. Örneğin, 1 + 2 = 3 denklemi "bir artı iki, üçe eşittir" şeklinde dile getirilebilir veya yazılabilir. Matematik dili, içeriği konuşma dilinin matematiksel kavramları, yani soyut sayılar ve toplama, çıkarma, çarpma ve bölme gibi matematiksel işlemler olan bir araç olarak ele alınabilir. Ancak matematiksel bir dil veya notasyon sistemi ortaya çıktıktan sonra kendine özgü bir varoluş kazandı ve kendi notasyon kullanımının tetiklediği benzersiz bilgi işleme yöntemleri dolayısıyla konuşmadan ve yazıdan çok farklı biçimlerde evrimleşti.

Matematiksel bir notasyon sistemi kimsenin kendi başına asla yapamayacağı soyut matematiksel işlemlerin gerçekleştirilmesine olanak verdi. Notasyon bir araştırma ve buluş aracı haline geldi, sonuçları genelleme yolları sundu ve böylece yeni kavramlara yol açtı. Sıfır kavramı ve notasyonu buna iyi bir örnek oluşturur. Basamaklı sayı sistemine ek olarak, başlangıçta bir noktayla, daha sonraları ise küçük bir daireyle temsil edilen sıfır kavramı çok sayıda matematiksel fikrin meydana çıkmasını sağladı. Sıfırın ortaya çıkışının ardından kısa süre sonra Hindu matematikçiler, sayıların üzerine bir nokta koyarak ifade ettikleri negatif sayıları icat ettiler (Logan 1986; Logan 1979). Örneğin 3°, eksi üç veya sıfırın altında üç demektir, zaten işaretleme biçimi tam olarak bunu söylemektedir, 3 sıfır işaretinin altında durmaktadır.

Sıfır işareti, sunya –"bir yer bırakmak"– ayrıca bilinmeyeni temsil etmek amacıyla da kullanıldı. Bu da cebirin gelişimine olanak sağladı, çünkü böylece matematikçiler bilinmeyene "bir yer bırakabildiler" ve onu sanki bir sayıymış gibi ele alabildiler. Burada bir notasyonun (bu durumda sıfırın) var olmasının negatif sayıların ve cebrin gelişmesini nasıl sağladığını açıkça görebiliyoruz. Sıfırın işaretle belirtilmesi matematikçilerin sıfırı 1 veya 2 gibi bir sayı gibi düşünmelerini ve dolayısıyla bu sayıyla toplama, çıkarma, çarpma ve bölme gibi matematiksel işlemler yapmalarını sağladı. Sıfırın toplanması veya çıkarılması hiçbir değişikliğe yol açmaz ve sıfırla çarpma da yine sıfır sonucunu verir, fakat bir sayıyı sıfıra bölme ilginç bir sonuç verir: Yine Hindu matematikçilerin bulduğu yeni bir kavram veya buluş olan sonsuz. Sonsuzluk düşüncesi onları ayrıca, kalkülüsün gelişimi için gerekli bir öğe olan sonsuz küçüklük kavramına götürdü (Logan 1986; Logan 1979).

NİCELİKSEL VE NİTELİKSEL NOTASYON VE ÇÖZÜMLEMENİN ETKİSİ

Sayı ve yazı fikrinin damga olarak kullanılmış hesaptaşı logogramlarından nasıl türediğini gösterecek tahminlerden başka hiçbir yol yoktur. Konuyla ilgili tarihsel veriler mevcut olsa bile, bilişsel süreçler arasında nedensel ilişkiler kurmanın zorluğu yüzünden, niceliksel ve niteliksel notasyon sistemlerinin birbirlerinin gelişimlerine nasıl etkide bulunduklarını saptamak zordur. Bununla birlikte, piktografik yazının getirdiği yeni soyutlama düzeyinin soyut sayıların gelişimine (ve elbette tersine) elverişli bir ortam yarattığı açıktır. Schmandt-Besserat'ın çalışmasından çıkarılabileceği gibi, okuryazarlık ve hesaplama süreçleri birbirilerine genel olarak kabul edildiğinden daha yakındır. Sayılar ve fonetik yazı tek bir atadan, niceliksel ve niteliksel bilginin iç içe olduğu kil hesaptaşlarından türemişlerdi. Bu bilginin, bir tarafta yazılı sözcükler ve diğer tarafta da rakamlar olmak üzere iki farklı akıma ayrılması soyut düşünce ve bilgi işleme için yeni yollar açmıştı. İdeografik ve fonetik yazı, sözel dilin tamamlanmasının ve gelişmesinin ilk araçları olmuşlardı. Soyut sayıları temsil eden rakamlar yeni niceliksel çözümleme teknik-

lerini olanaklı kılmıştı. Her iki gelişme de nesnel öğrenmenin veya bilenin bilgiden ayrılmasının başlangıcının işaretidirler (Schmandt-Besserat 1985, 149-54).

Niceliksel (*quantitative*, Latince *quantus* –ne büyüklükte– teriminden gelir) ve niteliksel (*qualitative*, Latince *qualis* –ne türden– teriminden gelir) kavramları, antik Yunanların felsefi düşüncelerinden günümüzün sosyal bilimlerine kadar tüm Batı düşüncesinin, birbirlerinden ayrı ve bağımsız çözümleme tarzları olarak ele alınmış olan iki temel kategorisidir. Niceliksel ve niteliksel notasyonun ortak kökeninin kil hesaptaşları olması, bu iki kategorinin bir ikilik oluşturdukları şeklindeki anlayışın aleyhine bir kanıttır. İki notasyon biçiminin tarihin aynı noktasında ortaya çıktığı gerçeği ise, niceliksel ve niteliksel arasındaki karşılıklı etkileşimin açığa çıkarabileceği bilişsel güce işaret eder.

Bilgi işlemedeki öteki atılımlar bu karşılıklı etkileşimle ilişkilendirilebilir. Alfabetik okuryazarlığın etkisi altındaki Hindular sıfırı icat edene ve sıfır sistemini geliştirene kadar soyut rakamları işaretlere dökmek için alfabenin harfleri kullanılmıştı (Logan 1986; Logan 1979). Sıfırın ve basamaklı sayı sisteminin, alfabe kullanan matematikçilerin buluşları olması tesadüf değildir. Basamaklı sayı sistemi ve alfabe, kendi soyut doğalarını destekleyen birtakım özellikleri paylaşırlar:

1. Her sistem az sayıda öğe içerir: Yirmi altı harf (İngiliz alfabesi için) ve on rakam.
2. Her ikisi de eksiksiz bir küme oluştururlar, böylece konuşulması mümkün bütün bir sözcükler kümesi alfabetik olarak temsil edilebilir ve ne kadar büyük ya da küçük olursa olsun her sayı on rakamın herhangi bir kombinasyonuyla ifade edilebilir.
3. İki sistemin bireysel öğeleri olan, harfler ve rakamlar atomiktir, yani özdeş ve yinelenebilirlerdir.
4. Sistemin birleşik öğelerinin (sözcükler veya sayılar) değerleri (ses veya sayısal değerler) yalnızca kendi atomistik bileşenlerine (oluştukları harflere veya rakamlara) bağımlı değillerdir, ayrıca içinde bulundukları düzene veya sözdizimine de bağlıdırlar. Başka bir deyişle, harfler ve bunların düzeni birlikte bir sözcüğü belirlerler, aynı şekilde rakamlar ve onların düzeni de sayıları belirlerler. Örneğin, ON ve NO aynı olmadığı gibi, 18 ve 81 de aynı değildir.

İki sistemin bu benzerlikleri iki noktayı açıklar: Muhtemelen alfabe basamaklı sayı sisteminin gelişiminin bir uyarıcısıydı; ayrıca niceliksel ve niteliksel notasyon şemaları birbirlerinden tamamen farklı değillerdi ve aynı temel bilişsel becerilerin çoğunu gerektiriyorlardı.

Niceliksel ve niteliksel notasyonun ortak kökeni ve ortaya çıkışı bu iki kategorinin çakıştığının göstergelerinden yalnızca bir tanesidir. Soyut bir sayı bir kümede bulunan nesnelerin sayısını gösterir, ama ayrıca bir kümenin niteliğini de betimleyebilir. Sayısal değerlerine ek olarak, 1, 2 veya 3 gibi soyut sayılar birlik, ikilik, üçlük niteliklerini de belirtirler. Örneğin "iki arkadaşlık, üç ise kalabalıktır" dendiğinde 2 ve 3 sayıları soyut sayılar olmakla birlikte ayrıca nitelik-

leri de betimlemiş olurlar. Betimlenen ilişkiler "arkadaşlığı" veya "kalabalığı" oluşturan 2 veya 3 gerçek bireyden tamamen bağımsızdır.

Soyut sayılar hem niceliksel hem de niteliksel özelliklere sahiptir. 3 ve 4 soyut sayıları arasındaki fark, 4'ün 3'ten bir fazla olması anlamında nicelikseldir, fakat bu fark tamamen niceliksel değildir; 3'ün bir asal sayı olması ve 4'ün olmaması, bunun yerine tam bir kare olması anlamında bu fark ayrıca niteliksel-dir. Harf ve rakam kategorilerinin başka bir çakışması ise, bunların kullanımlarının sınıflandırma şemaları üretmek amacıyla birleştirilmelerinde görülür; örneğin, kütüphane kitaplarının ve plakaların sınıflandırma numaralarında harfler ve sayılar birlikte kullanılır.

Niceliksel ve niteliksel arasında hem deneysel hem de kuramsal bakımdan kurduğumuz bağlantı veya çakışma, yazma ve sayısal hesaplama işlerinde kullanılan terimler incelenirse etimolojik yönden de doğrulanabilir. Antik Babil dilinde veya İbranicede yazan ve sayan kişiler için kullanılan terimler özdeştir: *spr* (Demsky 1972). İngilizcede de bu sözcüklere ilişkin başka bir anlam çakışması mevcuttur: "Teller" sözcüğü anlatan veya sayan bir kimseyi belirtir ayrıca "hesap vermek" ifadesi, kullanıldığı bağlama göre, ya bir açıklama yapmak ya da sayım yapmak anlamına gelir. Benzer çakışmalar başka dillerde de bulunabilir. Almancada *zahlen* sözcüğü hem saymayı hem anlatmayı belirten çifte bir anlama sahiptir.

Matematiksel hesaplar yapma becerisi, niceliksel notasyon sisteminin gelişiminin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. İşaret figürleri kullanmadan kafalarından çeşitli hesaplamalar yapabilen bireyler olsa da, bu hesaplama tekniklerinin kökeni rakamların varlığını gerektirmiştir. Okuryazarlık ve hesaplama becerileri birbirinden tamamen farklı bilişsel yetenekler olmakla birlikte, bunların arasında kesin bir çakışma olduğu da açıktır. Bazı bireylerin sayılarda değil de sözcüklerde yetenekli olduğu (veya tersi) iddiası, bu becerilerin kökenleri hakkındaki anlayışımız için pek fazla dayanak sağlamaz. Bir bireyin sözel veya sayısal becerileri arasındaki belirgin farklar içsel yeteneklerden çok ilgi eşitsizliğinden doğuyor olabilir. Tarihsel araştırmalar, sözel ve sayısal becerilerin birbirleriyle bağlantılı olduklarını göstermiştir. Beynin yarıküreleri hakkındaki araştırmalar da bu hipotezi destekliyor: Sözel ve sayısal etkinlikler beynin sol yarıküresinde yoğunlaşmış görünmektedir.

Çağdaş eğitim açısından bu gözlemlerin önemi pek açık değildir. Bununla birlikte gözlemler, bir yanda okuma ve yazmaya diğer yanda matematiğe ilişkin mevcut ilköğrenim uygulamasının daha fazla bütünleşme gerektirdiğini gösteriyor. İki notasyon sisteminin arasındaki paralelliklere dikkat çekilmesi, öğrencilerin alfabenin ve basamaklı sayı sisteminin soyut doğasını anlamalarına kesinlikle yardım edecektir. Bu, matematikte iyi ama okumada zayıf (veya tersi durumda) olanlara, bir notasyon sistemine yönelik becerilerini ötekini daha iyi anlamak amacıyla kullanmaları için yardımcı olabilir. Bu öneriler tamamen spekülatiftir, fakat bundan sonraki inceleme ve araştırmalar için kuşkusuz değerlidir. Eğitimde bilgisayar kullanımı bu tarz bir bütünleşme için tam anlamıyla

kusursuz bir ortam sağlayabilir, çünkü bilgisayar bütün soyut notasyon sistemlerini az çok aynı tarzda işler. Aslında bilgisayarın, ister alfabetik ister sayısal olsun her tür soyut simgenin kullanılması için uygun bir aygıt olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

Demsky, Aaron. 1972. "Scroll." *Encyclopedia Judaica.* Kudüs.

Havelock, Eric. 1978. "The Alphabetization of Homer." *Communications Arts in the Ancient World* içinde, haz. E. Havelock ve J. Hershbell. New York: Hasting House.

Logan, Robert K. 1979. "The Mystery of the Discovery of Zero." *Etcetera* 36.

Logan, Robert K. 1986. *The Alphabet Effect*. New York: William Morrow.

Ludwig, O. 1983. "Writing Systems and Written Language." *Focus* içinde, haz. F. Coulmas ve K. Ehrlich. New York: Mouton.

McLuhan, Marshall, ve R. K. Logan. 1977. "Alphabet, Mother of Invention." *Etcetera* 34.

Schmandt-Besserat, D. 1985. "Clay Symbols for Data Storage in the VIII Millenium BC." *Studiti Palentologia in onore di Salvatore M. Puglisi* içinde. La Sapienza: Universita di Roma.

7
Yazı Bilinci Yeniden Yapılandırır

Walter Ong*

ÖZERK SÖYLEMİN YENİ DÜNYASI

İlk veya birincil sözlülüğe dair daha derin bir kavrayış, yazının yeni dünyasını, onun aslında ne olduğunu ve işlevsel bakımdan okuryazar insanların gerçekte kim olduklarını daha iyi anlamamızı sağlar: Onlar, düşünce süreçleri basitçe doğal güçlerden doğmayan, bunun yerine yazı teknolojisi tarafından doğrudan veya dolaylı olarak yapılanmış halde açığa çıkan varlıklardır. Yazı olmasaydı, okuryazar zihin şimdi olduğu gibi düşünmez, düşünemezdi; üstelik, sadece yazıyla karşılaştığında değil, kendi düşüncelerini sözlü biçimde oluştururken bile. Yazı, insan bilincini başka herhangi bir icattan daha fazla dönüştürmüştür.

Yazı, bir deyişle "bağlamdan bağımsız" dili (Hirsch 1977, s. 21-3, 26) ya da "özerk" söylemi (Olson 1980a), yani yazılı haldeyken kendi yazarından kopmuş olduğu için sözlü konuşma gibi doğrudan sorgulanamayan veya itiraz edilemeyen bir söylemi tesis eder.

Sözlü kültürler bir tür özerk söyleme, değişmeyen törensel formüller (Olson 1980a, s. 187-94; Chafe 1982) ve kâhinlerin veya peygamberlerin sözleri dolayısıyla aşinadırlar; bunları söyleyen kimseler sözlerinin kaynağı olarak değil, sadece aracısı olarak değerlendirilirler. Delfi kâhini dile getirdiği kehanetlerden sorumlu değildi, çünkü onun tanrının sesi olduğu kabul ediliyordu. Yazıda, hatta özellikle basılı yazıda da kehanetlere özgü bu nitelik bir ölçüde vardır. Kâhin veya peygamber gibi kitap da sözleri başka bir kaynaktan, onu gerçekten

---

* Merhum Walter Ong, Saint Louis Üniversitesi'nde insan bilimleri profesörü olarak çalıştı. Sözlülük ve okuryazarlık sorunu hakkında olduğu kadar Orta Çağ'dan modern döneme geçiş sırasında iletişimin boyutları hakkında da kapsamlı olarak yazdı.

"söyleyen" kimseden veya kitabı yazandan aktarır. Ancak kendisine erişilebildiği takdirde yazara itiraz edilebilir, ama ona hiçbir kitapta erişilemez. Bir metni doğrudan çürütmenin hiçbir yolu yoktur. Tamamen eksiksiz ve yıkıcı bir çürütmenin ardından bile kitap daha önce söylediğinden farklı bir şey söylemez. "Kitap öyle diyor" lafının "doğru olan budur" ile genelde eşdeğer sayılmasının bir nedeni de budur. Kitapların yakılmasının sebeplerinden biri de budur. Tüm dünyanın bildiği bir şeyin yanlış olduğunu ifade eden bir metin, var olduğu sürece yanlışlığı sonsuza dek ifade edecektir. Metinler kendi doğaları gereği itaatsizdirler.

PLATON, YAZI VE BİLGİSAYARLAR

Platon'un *Phaidros* diyalogunda (274-7) ve *Yedinci Mektup*'unda yazı aleyhine ileri sürdüğü itirazların, günümüzde bilgisayarlar aleyhine yaygın biçimde ileri sürülen itirazlarla esasen aynı olduğunu öğrenmek çoğu kimse için şaşırtıcı, birçok kimse için de can sıkıcı olur. Platon'un *Phaidros*'ta Sokrates'e söylettiği gibi, yazı insanlık dışı bir şeydir, gerçekte sadece zihinde var olabilecek bir şeyi zihnin dışında tesis ediyormuş gibi görünen bir şeydir. Yazı bir şeydir, imal edilmiş bir üründür. Aynısı elbette bilgisayarlar için de söylenebilir. İkincisi, Platon'un Sokrates'e ileri sürdürttüğü gibi, yazı belleği yok eder. Yazıyı kullananlar, kendi içsel kaynaklarında bulunmayan şeyler için dışsal bir kaynağa bel bağladıkları için unutkanlaşacaklardır. Yazı zihni zayıflatır. Günümüzde ebeveynler, bir içsel kaynak olan ezberlenmiş çarpım tablolarının yerini dışsal kaynak olarak cep hesap makinelerinin almasından endişe ediyorlar. Hesap makineleri de zihni zayıflatır; onu, kendi gücünü korumasını sağlayan bir işten kurtarır. Üçüncüsü, yazılı metin esasen tepkisizdir. Bir kimseden söylediği bir sözü açıklamasını rica ederseniz, bir açıklama alırsınız; bunu bir metne sorduğunuzda, zaten bu soruyu sormanıza yol açan, çoğu zaman da saçma olan aynı sözcüklerden başka hiçbir şey alamazsınız. Modern bilgisayar eleştirisinde aynı itiraz şu şekilde dile getirilir: "Çöp giren yerden çöp çıkar". Dördüncüsü, Platon'un Sokrates'i, sözlü kültürlerin agnostik zihniyetine uygun olarak, doğal söylenen sözün kendini savunabilmesinin aksine yazılı sözcüğün bunu yapamamasının yazının aleyhine olduğunu savunur: Gerçek konuşma ve düşünce daima gerçek kişiler arasındaki bir alışveriş bağlamında açığa çıkar. Yazı ise edilgindir, başka bir dünyadadır, gerçek olmayan, doğal olmayan bir dünyadadır. Tıpkı bilgisayarlar gibi.

Aynı suçlamalar evleviyetle basılı yazıyı da hedef alır. Platon'un yazı hakkındaki kaygılarından rahatsız olanlar, basılı yazının ilk ortaya çıktığı zamanlarda benzer kaygıların dile getirilmesine yol açmış olmasından daha fazla rahatsız olacaklardır. Aslında Latince klasiklerin basılmasını desteklemiş bir kimse olan Hieronimo Squarciafico da 1477'de "kitap bolluğunun insanları çalışkanlıktan uzaklaştırdığını" ileri sürmüştü (alıntı: Lowry 1979, s. 29-31): Kitap belleği

yok eder ve zihni aşırı çalışmaktan kurtararak zaafa uğratır (cep bilgisayarı şikâyetinin bir tekrarı), cep kitabının lehine olacak şekilde bilge erkek ve kadınları niteliksizleştirir. Kuşkusuz başkaları da baskıyı makbul bir seviye eşitleyicisi olarak görmüştü: Onun sayesinde herkes bilge olabilirdi (Lowry 1979, s. 31-2).

Platon'un tutumundaki bir zayıflık, onun kendi itirazlarını daha etkili bir hale getirmek amacıyla yazıya dökmesiydi; aynı şekilde, baskı karşıtı tutumların zaaflarından biri, bunları savunanların kendi itirazlarını daha etkili kılmak için baskı tekniğinden yararlanmalarıdır. Bilgisayar karşıtı tutumlarda ise aynı zayıflık, bu tutumları savunanların bunları bilgisayar uçbirimlerinde düzenlenerek basılmış makale veya kitaplarda dile getirmeleridir. Yazı, baskı ve bilgisayar dünyayı teknolojikleştirmenin yollarıdır. Dünya belirli bir teknolojik düzeye ulaştığında ise, en yüksek teknolojinin yardımı olmaksızın bu teknolojinin başardıklarını eleştirmenin etkili bir yolu olmaz. Üstelik yeni teknoloji sadece eleştiriyi aktarmak için kullanılmaz: Aslında o eleştiriyi var eder. Platon'un yazı eleştirisini de içeren analitik felsefi düşüncesi, görülmüş olduğu gibi (Havelock 1963), ancak yazının zihinsel süreçler üzerinde göstermeye başladığı etkiler sayesinde ortaya çıkabilirdi.

Doğrusu, Havelock'un gayet güzel bir biçimde göstermiş olduğu gibi 1963), Platon'un tüm epistemolojisi, bilinçsizce de olsa, sözlü kültürün (onun kendi Devlet'ine almayacağı şairler tarafından temsil edilen) eski sözlü, devinimli, sıcak, kişisel düzeyde etkileşime dayalı yaşama dünyasının programlı bir reddiydi. Biçim anlamına gelen *idea* terimi, Latincede görmek anlamına gelen *video* sözcüğüyle aynı kökten türemiş olması bakımından görme fiiline dayanır. Platoncu idealar sessizdir, devinimsizdir, her türlü sıcaklıktan yoksundur ve etkileşimli değildir, bunun yanı sıra yalıtılmıştır, insanın yaşama dünyasının parçası bile değildir, aksine onun tümüyle üzerinde ve ötesindedir. Platon ise, kendi aklında, okuryazar insanın can çekişen, hantallaşmış sözlülüğe verdiği bu tepkinin, bu aşırı tepkinin oluşmasına yol açan bilinçdışı kuvvetlerin farkına elbette hiçbir zaman tam anlamıyla varmamıştı.

Bu tarz değerlendirmeler bizi, söylenen, özgün söz ile onun her türlü teknolojik dönüşümü arasındaki ilişkileri kuşatan çelişkiler konusunda uyarır. Buradaki cezbedici belirsizliklerin nedeni, açıkçası zekânın her zaman dönüşlü olmasıdır, öyle ki kendi işleyiş mekanizmalarını yürütürken kullandığı dışsal araçlar bile "içselleşir", yani onun kendi dönüşlü işleyişinin parçası haline gelir.

Yazının doğasındaki en şaşırtıcı çelişkilerden biri de onun ölümle yakından ilişkili olmasıdır. Bu ilişki, Platon'un, yazının insani olmadığı, bir eşyayı andırdığı ve belleği yok ettiği yönündeki iddiasında kendini hissettirir. Ayrıca bu, basılı özdeyiş sözlüklerinde izi sürülebilecek olan, "harf can alır, ruh ise diriltir" şeklindeki 2. Korintliler 3:6 ayetinden ve Horatius'un üç kitaptan oluşan *Övgüler*'inden kendi ölümünün alameti olan bir "anıt" diye bahsetmesinden, Henry Vaughan'ın Sir Thomas Bodley'e Oxford'daki Bodleian Kütüphanesi'nde bulunan tüm kitapların onun mezar yazıtı olacağı hususunda güvence vermesine kadar, yazıya (ve/veya basılı yazıya) yapılmış sayısız atıfta da yeterince belir-

gindir. Robert Browning, *Pippa Passes* (Pippa Geçiyor) adlı şiirinde, günümüzde de yaygın olan, basılı kitap sayfaları arasında çiçek kurutma pratiğine şöyle dikkat çeker: "Solmuş sarı çiçekler / Sayfalar arasında". Bir zamanlar canlı olan ölü çiçek sözlü metnin psişik eşdeğeridir. Çelişki, metnin ölülüğünün, canlı insanın yaşama dünyasından koparılmasının, kati görsel değişmezliğinin, aynı zamanda onun kalıcılığını ve potansiyel olarak sonsuz sayıda canlı okur tarafından sonsuz sayıda yaşayan bağlamda yeniden diriltilebilme potansiyelini güvence altına almasındadır (Ong 1977, s. 230-71).

Yazı Bir Teknolojidir

Platon yazının dışsal, yabancı bir teknoloji olduğunu düşünüyordu, bugün de birçok kimse bilgisayar hakkında aynı şeyi düşünür. Günümüze gelene kadar yazıyı epey derinlemesine içselleştirmiş olduğumuz için, onu Platon'un çağında henüz olmadığı kadar kendi parçamız haline getirdiğimiz için (Havelock, 1963), baskı tekniğinin ve bilgisayarın birer teknoloji olduğunu yaygın biçimde kabul etsek de, yazıyı bir teknoloji olarak değerlendirmekte zorlanırız. Yazı (özellikle de alfabetik yazı) yine de bir teknolojidir, muhtelif araç ve gerecin kullanılmasını gerektirir: Mesela dolmakalem, fırça veya kalem; kâğıt, hayvan derisi, tahta şeritler gibi özenle hazırlanmış yüzeyler; mürekkep ve boyalar vs. Clanchy (1979, s. 88-115), kitabının "Yazı Teknolojisi" başlığını taşıyan bölümünde bu meseleyi, Batı Orta Çağı'na özgü bağlamında, ayrıntılarıyla ele alır. Yazı bu üç teknolojiden bir bakıma en etkilisidir. Baskı ve bilgisayarların yalnızca devam ettirmekle yetindiği bir süreci, dinamik sesin devinimsiz mekâna indirgenmesi, sözün yaşanan andan, yani söylenen sözün var olabileceği tek yerden koparılması sürecini yazı başlatmıştı.

Doğal, sözlü konuşmanın aksine yazı tamamen yapaydır. "Doğal biçimde" yazmanın bir yolu yoktur. Sözlü konuşma ise, tüm kültürlerde, fizyolojik veya psikolojik bir engeli olmayan her insanın konuşmayı öğrenebilmesi bakımından, insanlar için tümüyle doğaldır. Konuşmak bilinçli yaşamın gerçekleşmesini sağlamakla beraber, elbette toplumun hem bilinçli hem de bilinçdışı işbirliği aracılığıyla bilinçdışının derinliklerinden çıkıp bilince ulaşır. Dilbilgisi kuralları, bunların ne olduklarını ifade edemesek bile nasıl kullanılmaları gerektiğini, hatta yeni kuralların nasıl koyulması gerektiğini bilebilmemiz bakımından bilinçdışının alanında yer alırlar.

Yazı veya yazı sistemleri ise, kaçınılmaz surette bilinçdışından kaynaklanmamaları bakımından konuşmadan farklıdırlar. Konuşulan dili yazıya dökme sürecine bilinçli olarak konmuş, dile getirilebilen kurallar hükmeder: Örneğin belirli bir piktogram belirli bir sözcüğe karşılık gelecektir veya *a* belirli bir fonemi, *b* ise başka bir fonemi temsil edecektir vs. (Bu, yazının yarattığı yazar-okur durumunun, bu apaçık, bilinçli kurallar öğrenildikten sonra, yazı üretimiyle ilişkili olan bilinçdışı süreçleri derinlemesine etkilediği gerçeğine ters düşmez. Ama buna ileride değineceğiz.)

Yazının yapay olduğunu söylemek kınama değil övgüdür. O, kesinlikle diğer yapay yaratılar kadar, hatta hepsinden daha fazla değerlidir ve aslında insanın içsel olanaklarını daha eksiksiz bir biçimde gerçekleştirmenin vazgeçilmez öğesidir. Teknolojiler dışsal yardımcılardan ibaret değillerdir, onlar aynı zamanda bilincin içsel dönüşümleridir, en çok da sözcükleri etkiledikleri zaman. Bu tarz dönüşümler canlandırıcı olabilir. Yazı bilinci genişletir. Doğal bir çevreye yabancılaşmak bizim için iyi olabilir, hatta insan hayatının tam anlamıyla yaşanabilmesi için birçok bakımdan gereklidir. Yaşamak ve daha tam bir anlayış edinmek için yalnızca yakınlaşmayı değil, uzaklaşmayı da bilmemiz gerekir. Yazı ise bilince bu olanağı başka her şeyden daha fazla verir.

Teknolojiler yapaydır, ama –bir çelişki daha– yapaylık insanlar için doğaldır. Teknoloji gerektiği gibi içselleştirildiği takdirde insan hayatını geriletmez, aksine iyileştirir. Mesela modern orkestra yüksek teknolojinin sonucudur. Keman bir müzik aletidir, başka bir deyişle bir araçtır. Org, pompa, körük, elektronik jeneratör gibi, onu çalıştıran kimsenin tümüyle dışında olan güç kaynaklarına sahip dev bir makinedir. Beethoven'ın Beşinci Senfoni'sinin partisyonu, iyi eğitimli teknisyenlere yönelik epey özenli talimatlardan oluşur, bunlar onlara kendi araçlarını tam olarak nasıl kullanmaları gerektiğini belirtir. *Legato*: Bir notaya bastıktan sonra parmağını bir sonraki notaya basana kadar kaldırma. *Staccato*: Notaya bastıktan hemen sonra parmağını kaldır, vs. Müzikologların iyi bildiği gibi, Morton Subotnik'in *The Wild Bull* (Yabani Boğa) eseri gibi elektronik bestelere, sesleri mekanik bir cihazdan çıkıyor diye karşı çıkmak manasız olur. Bir orgun seslerinin nereden çıkığını sanıyorsunuz? Ya da bir kemanın, hatta bir düdüğün? Gerçek şu ki, bir kemancı veya orgcu, mekanik bir cihazın yardımı olmadan ifade edilemeyecek, son derece insani bir şeyi böyle bir cihazı kullanarak ifade edebilir. Kemancı veya orgcunun, böylesi bir ifadeye ulaşmak için elbette o teknolojiyi içselleştirmiş olması, aleti veya makineyi kendisinin ikinci doğası, psikolojik bir parçası haline getirmiş olması gerekir. Bu da yıllar süren bir "pratiği", aracın yapabileceklerini yapmasını sağlamayı öğrenmeyi gerektirir. Bir aracı böyle kendine göre biçimlendirmek, bir teknolojik beceriyi öğrenmek kişiyi hiç de insanlıktan çıkarmaz. Bir teknolojinin kullanılması insan aklını zenginleştirebilir, insan ruhunu geliştirebilir, insanın içsel yaşamını yoğunlaştırabilir. Yazı ise enstrümantal müzik performansına kıyasla daha derinlemesine içselleştirilmiş bir teknolojidir. Ama bunun ne olduğunu anlamak, yani onu kendi geçmişi olan sözlülükle ilişkisi bakımından anlamak için, onun bir teknoloji olduğu gerçeğiyle dürüstçe yüzleşmek gerekir.

"YAZI" VEYA "YAZI SİSTEMİ" NEDİR?

Dar anlamıyla yazı, yani modern insanın entelektüel etkinliğini şekillendirmiş ve ona kuvvet vermiş olan teknoloji, insanlık tarihi içinde epey geç yaşanmış bir gelişmeydi. *Homo sapiens* yaklaşık 50.000 yıldır dünya üzerindedir (Leakey ve Lewin 1979, s. 141 ve 168). Bildiğimiz ilk yazı sistemi veya hakiki yazı, ancak

yaklaşık MÖ 3500 yılında Sümerler tarafından Mezopotamya'da geliştirildi (Diringer 1953; Gelb 1963).

İnsanlar bundan önceki sayısız binyıl boyunca resimler çizmişti. Ayrıca çeşitli toplumlar tarafından çeşitli kayıt aygıtları veya *aides-mémoire* (bellek yardımcıları) kullanılmıştı: Mesela çentikli çubuk, çakıl taşı sıraları ve İnkaların *quipu*su (üzerinden üst üste bağlanmış çeşitli ipler sarkan bir çubuk) gibi başka sayma aygıtları, Ovalar Bölgesi Amerikan Yerlilerinin "kış kaydı" takvimleri vs. Bir yazı sistemi ise salt bir bellek yardımcısından daha fazlasıdır. Bir yazı sistemi piktografik olsa bile sırf resimlerden ibaret olmaz. Resimler nesneleri temsil eder. Bir insan resmi, bir ev resmi ve bir ağaç resmi tek başına hiçbir şey *söylemez*. (Ancak uygun bir kod veya bir uylaşımlar kümesi mevcutsa bunların bir anlamı olabilir: Ama bir kod resmedilebilir değildir, meğerki resmedilemeyen başka bir kodun yardımı olsun. Kodların nihayetinde salt resimlerden ibaret olmayan bir şey tarafından açıklanması, yani ya sözcükler aracılığıyla ya da tümüyle insani bir bağlamda, insanca anlaşılması gerekir.) Hakiki yazı anlamında yazı sistemi, burada anlaşıldığı haliyle, salt resimlerden, nesnelerin temsillerinden oluşmaz, o bir *söyleyiş*in, bir kimsenin söylediği veya söylemeyi hayal ettiği sözcüklerin bir temsilidir.

"Yazıyı" herhangi bir semiyotik işaret olarak, yani bir bireye ait olan ve onun anlam yüklediği görülür veya hissedilir bir işaret olarak saymak elbette mümkündür. Bu bakımdan, bir kayanın üzerindeki basit bir çizik veya bir çubuğun üzerindeki bir çentik, sadece onu yapan kimse tarafından yorumlanabildiğine göre "yazı" olacaktır. Yazı terimi ile kastedilen buysa, yazının eski çağları konuşmanın eski çağlarıyla karşılaştırılabilir. Fakat yazı hakkındaki, "yazının" anlam yüklü olan, görülür veya hissedilir herhangi bir işareti ifade etiğini kabul eden araştırmalar yazıyı tamamen biyolojik davranışlarla karıştırırlar. Bir ayak izi veya bir dışkı veya idrar birikintisi (bunlar birçok hayvan türü tarafından iletişim amaçlı kullanılırlar – Wilson 1975, s. 228-9) ne zaman "yazı" olurlar? "Yazı" terimine her türlü semiyotik işaretlemeyi içerecek kadar geniş bir anlam vermek aslında onun anlamını belirsizleştirir. Yeni bilgi dünyalarına doğru yapılan bu kritik ve eşsiz atılımın insan bilincinde kendini göstermesi, basit semiyotik işaretlemeler tasarlandığında değil, görülür işaretlerin kodlanmış bir sistemi icat edildiğinde ve bunun sayesinde yazarlar okurların hangi sözcükleri metinden çıkaracağını belirleyebildiğinde mümkün oldu. İşte günümüzde yazı ile kastettiğimiz şey, en odaklanmış anlamıyla budur.

Bu tam anlamıyla yazı veya yazı sistemi sayesinde, kodlanmış görülür işaretlemeler sözcükleri bütünüyle karşılarlar, öyle ki seste hassaslıkla karmaşıklaşarak evrimleşmiş yapılar ve göndermeler, kendi özgül karmaşıklıkları bakımından kesin bir biçimde görsel olarak kaydedilebilir ve görsel olarak kaydedilmiş oldukları için, sözlü söyleyişin potansiyellerini fazlasıyla aşan, daha da hassas yapı ve göndermelerin üretimini sağlayabilirler. Bu alışılagelmiş anlamıyla yazı, insanlığın tüm teknolojik buluşlarının en önemlisi olmuştur. O konuşmanın bir eklentisinden ibaret değildir. Konuşmayı, sözel-işitsel bir dünya-

dan çıkarıp yeni bir duyusal dünyaya, görmenin dünyasına taşıdığı için, konuşmayı ve onunla birlikte düşünceyi de dönüştürür. Çubuklar üzerindeki çentikler ve diğer bellek yardımcıları yazıya giden yolu açmıştır, ama bunlar insanın yaşama dünyasını hakiki yazının yaptığı gibi yeniden yapılandırmamışlardır.

Hakiki yazı sistemleri, çoğunlukla olduğu gibi, katıksız bellek yardımcılarının ilkel kullanımlarından aşamalı olarak türeyebilirler. Bu sürecin ara aşamaları da vardır. Bazı kod sistemlerinde yazar, okurun sesli okuyacağı şeyi ancak yaklaşık olarak öngörebilir. Liberya'da Vai tarafından geliştirilen sistem (Scribner ve Cole 1978) veya antik Mısır hiyeroglifleri böyledir. En sıkı denetim ise alfabeyle sağlanmıştır, bununla birlikte bu da asla her durumda tamamen kusursuz biçimde işlemez. Bir belgeye "read" (İngilizce "okumak") diye işaretlenmişse, bu ifade ya geçmiş zaman kipindedir (bu durumda "red" diye telaffuz edilir) ve bu yüzden belgenin incelenmiş olduğunu belirtir ya da emir kipindedir (bu durumda "riid" diye telaffuz edilir) ve henüz incelenmemiş olduğunu belirtir. Alfabe söz konusunda olduğunda bile metin dışı bağlama zaman zaman ihtiyaç duyulur, ama sadece istisnai hallerde –bunun ne kadar istisnai olacağı, alfabenin verili bir dile ne ölçüde uygun kılınmış olduğuna bağlıdır.

KAYNAKÇA

Wallace L. Chafe. "Integration and involvement in speaking, writing and oral literatüre," *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy* içinde, haz.: Deborah Tannen; Norwood, N.J.: Ablex, 1982.

Clanchy, M. T. *From memory to Written Record: England 1066-1307*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1979.

David Diringer. *The Alphabet: A Key to History of Mankind*. New York: Philosophical Library, 1953.

I. J. Gelb. *A Study of Writing*, gözden geçirilmiş baskı, Chicago: University of Chicago Press, 1963.

Eric A. Havelock. *Preface to Plato*, Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1963.

E. D. Hirsch Jr. *The Philosophy of Composition*. Chicago ve Londra: University of Chicago Press, 1977.

Richard E. Leakey ve Roger Lewin. *People of the Lake: Mankind and its Beginnings*, Garden City, N.Y.: Anchor Press/Doubleday, 1979.

Martin Lowry. *The World of Aldus Manutius: Business and Scholarship in Renaissance Venice*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1979.

David R. Olson. "From utterance to text: the bias of language in speech and writing," *Harvard Educational Review* içinde, 47 (1977): 257-81.

David R. Olson. "On the Language and authority of textbooks," *Journal of Communication* içinde, 30:4 (kış 1980a): 186-96

David R. Olson. *Social Foundations of Language and Thought*. New York: Norton, 1980b.

Walter Ong. *Interfaces of the World*. Ithaca ve Londra: Cornell University Press, 1977.

Platon, *Phaedrus and Letters VII and VIII*, çev. ve giriş: Walter Hamilton, Harmondsworth, İngiltere: Penguin Books, 1973.

Sylvia Scribner ve Michael Cole. "Literacy without schooling: testing for intellectual effects," *Harvard Educational Review* içinde, 48 (1978): 448-61.

Edward O. Wilson. *Sociobiology: The New Synthesis*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1975.

8
Orta Çağ'da İletişim ve İnanç

James Burke ve Robert Ornstein*

Roma son günlerini yaşarken Hıristiyan hiyerarşisinin örgütlenmesinde İmparatorluk yönetimi model alındı. Bu modelde kent yönetimleri eyaletleri, eyaletler ise eyalet gruplarını oluşturuyordu. Kilisedeki temel birim, piskopos tarafından yönetilen piskoposluk bölgesiydi. Piskoposluklar bir araya gelerek, başında başpiskoposun bulunduğu kilise eyaletlerini oluşturuyordu, eyaletler de metropolit başpiskoposlarının veya primatların yönetimi altında gruplanıyordu. Metropolitleri de Roma, Konstantinopolis, Antakya, İskenderiye ve Kudüs patrikleri yönetiyordu.

Bu sıkıca örülmüş yapı, Roma'nın düşüşünü izleyen karanlık yüzyıllar boyunca devam edebildi, çünkü bu yapının mensupları aralarındaki iletişimi sürdürmelerini ve felaketten kurtarılabilen azıcık bilgiyi koruyabilmelerini sağlayan araçlara sahiplerdi. İncil'deki "Bilgileri artsın diye birçokları oraya buraya gidecek ..." (Daniel 12:4) sözünü benimseyen (ya da belki yıkılan İmparatorluğu etraflıca gözlemleyen) erken Orta Çağ kilisesi, yerel yolları onarmaları, köprüler inşa etmeleri, vardiyalı bir haberciler ağı oluşturmaları ve hatta gezginler için yurtlar kurmaları için rahiplerden ve rahip olmayan kimselerden oluşan özel cemaatler oluşturdu.

Ayrıca kilisenin büyülü gücü, insanları, kutsal türbeleri ziyaret etmeleri halinde kendilerine azizlerin kutsal emanetlerinin bahşedileceğine bile inandıra-

---

* James Burke, ünlü bir yazar ve eğitimcidir, ayrıca *Connections* (Bağlantılar) ve *The Day the Universe Changed* (Evrenin Değiştiği Gün) gibi bazı televizyon programlarının sunucusudur. Robert Ornstein ise, *New World, New Mind* (Yeni Dünya, Yeni Zihin) ve *The Psychology of Consciousness* (Bilinç Psikolojisi – Türkçe çev.: Yeni Bir Psikoloji, İnsan Yayınları, 2001) gibi birçok kitabın yazarıdır.

bildi. Bu inançlı gezginler ayrıca kilisenin haberciliğini de yapıyorlardı, kurdukları iletişim hatları bu dönemin tamamı boyunca neredeyse kesintisiz işleyebilmişti. Piskoposlar arasındaki yaygın ve iyi örgütlenmiş bir mesaj ağı, Papa Büyük Gregory tarafından yedinci yüzyılda kuruldu.

Ertesi yüzyıl Aziz Boniface, Almanya'dan İngiltere'ye ve Roma'ya düzenli olarak gönderdiği sayısız mektubu taşımaları için rahipleri görevlendirdi. Boniface bu mektuplarda, kendisine gönderilmesini istediği veya eline geçmiş olan birçok eşyadan bahsediyordu. Almanya'dayken ona İngiltere'deki Abbes Eadburga tarafından kitaplar gönderilmişti; Boniface, Başkeşiş Duddo'nun kütüphanesindeki yararlı olabilecek her kitap hakkında bilgi istedi; kendi cemaatini saygınlığıyla etkilemek amacıyla Aziz Peter'in mektuplarının altın harflerle yazılmış bir kopyasını sipariş etti; yaşamının sonlarında görme gücü azaldığı için *Peygamberler*'in büyük harflerle ve kısaltmasız olarak yazılmış bir kopyasını istedi.

Okuma yazma ve uzak yerlerle haberleşme yetenekleri Hıristiyan başpapazları eğitimsiz krallar ve prenslerin üzerinde son derece güçlü bir konuma yükseltmişti. Krallar ve prensler ise topraklarını idare etmek için bütünüyle ruhban sınıfının yardımına muhtaçtı. Hesapların "denetlenmesi" ve "oturum" yapmak gibi yeni deyişler bu dönemde dile girmişti; ruhban harici toplumun en yüksek konumlarında bulunanlar da dâhil olmak üzere, katılanların çoğu okuryazar olmadığı ve yalnızca konuşmaları anlayabildiği için bu etkinliklerde sözlü kanıtlar sunuluyordu.* Ancak bir kardinal İmparator Sigismund'un Latincesini düzeltmeye kalktığında, *Ego sum rex romanus et super grammatica* ("Ben Roma İmparatoruyum ve dilbilgisine de hükmederim") yanıtını almıştı.

Kilisenin okuryazar olmayan bir dünyayı kontrol etmesi, özellikle manastır cemaatleri ve piskoposlar sayesinde kolay oldu. Roma devletinin eğitim sistemi henüz Orta Çağ'ın başlarında tarihe karışmış ve yerine kilisenin denetimindeki eğitim sistemiyle yarışabilecek hiçbir şey geçmemişti. Artık bilgi nüfusun ufak bir kısmının ellerindeydi ve yalnızca dinsel amaçlara hizmet ediyordu, bu da kiliseye toplumsal yaşamın okuryazarlığı ve öğrenmeyi gerektiren yanları üzerinde bir denetim tekeli olma fırsatını sağlıyordu.

Papa Gregory sanatı bir propaganda aracı haline getirmişti:

> Kiliselerde resimsel temsil şu amaçla yapılabilir: Harfleri bilmeyenler, kitaplarda okuyamadıkları şeyleri en azından duvarlara bakarak okuyabilirler. Harfleri bilmeyenler böylece bir tarih ilgisi edinebilirler ve insanlar bir resimsel temsile tapınma günahına hiçbir suretle girmeyebilirler. ... Yazının okurlara sunduğu şeyi bu resimler eğitimsizlere gösterecektir, çünkü en cahil kişi bile bunlarda izlenmesi gereken şeyin ne olduğunu görebilir. Okuryazar olmayanlar bunlar sayesinde okuyabilirler. Bu yüzden ve özellikle uluslara ... okumak yerine resmi tercih etmelerini öneriyorum.

---

* İngilizcede hesap denetimi anlamına gelen "audit" ve oturum anlamına gelen "hearing" sözcüklerinin kökeni Latincede dinlemek anlamında kullanılan "audire" fiilidir – ç.n

Orta Çağ'ın sonraki dönemlerinde sanat, papalığın seküler yöneticiler üzerindeki otoritesini halka ilan etmek amacıyla çeşitli biçimlerde kullanılacaktı. İmparatorlar ve anti-papalar sık sık, her seferinde biraz daha büyüyen bir tahtta oturan muzaffer bir başrahibin ayakları altında ezilirken gösterildiler. Papaların, ısmarladıkları her sanat eserinin bir yerinde tasvir edilmesi geleneği ise çok sonraları yaygınlaştı...

Kilisenin okuryazarlık yeteneklerine dayalı olan denetim gücü, ruhban sınıfının seküler yaşamın her alanına girmesini sağladı. Piskopos ve keşişlere krallar ve soylular tarafından birçok arazi hibe edildi, gerçi bu kraliyet hibeleriyle onlar çoğunlukla monarka tabi bir makama yerleştirilmiş oluyorlardı. Fakat bu süreçte binlerce köylü üzerinde derebeylerin sahip olduğu iktidarı bizzat elde ederek Batı'nın tüm krallıklarında kendi siyasi ve ekonomik güçlerini arttırma fırsatı buldular. Bu dönem boyunca piskoposlar ve keşişler kraliyet meclislerinde yer aldılar, seküler yasaların çıkarılma süreçlerinde etkili oldular ve devlet işlerinde önemli roller oynadılar. Dokuzuncu ve onuncu yüzyıllarda kilise mensupları sık sık askeri düzenlemelerle de ilgilendiler, çünkü dokuzuncu yüzyıldan itibaren arazi hibelerine bazı koşullar getirilmeye başlamıştı; örneğin kendisine arazi hibe edilen kilise mensupları, gerektiğinde hizmete alınacak belirli bir miktar askeri beslemekle yükümlü tutulmuşlardı.

On birinci yüzyılda kilisenin Batı toplumu üzerindeki gücü, rakipsiz olmasa bile çok büyüktü. Kuzey Avrupa boyunca her büyük yerleşim yerinde kiliseler kurulmuştu. Bu da bir bölge papazlığı sisteminin gelişimini olanaklı kıldı. Bir Batı Avrupa kasabasında veya köyünde yaşayan herkes yerel bir kiliseye sahip oldu.

Bundan sonra kilise, geliştirilmiş en etkili toplumsal disiplin sistemlerinden biri olan günah çıkarma sayesinde, bütün bireylerin düşünce ve duyguları üzerinde eşi görülmemiş bir hâkimiyete ulaşarak toplumsal denetimini yeni bir düzeye ulaştırdı. On ikinci yüzyıla gelindiğinde, kilise öğretisi aleyhine işlenen her günah veya suçun bir rahibe özel olarak itiraf edilmesi gerekli tutuldu, bunun yapılmaması cezalandırılmaya, hatta en ağır yaptırım olan Hıristiyan cemaatinden aforoz edilmeye yol açabilirdi, bu da suçlu tarafı medeni veya dinsel hukukun her tür korumasından mahrum bırakırdı. Bu uygulama muhtemelen Kelt monastik tövbekârlık pratikleriyle başladı, bu uygulamada keşiş veya münzevi günahlarını, metinlerde "can dostları" diye anılan manevi kılavuzlarına itiraf ederlerdi.

Sistem yavaş yavaş yaygınlaştı, nihayet 1215'te toplanan Laterano Konsili herkesin yılda bir kez bölge rahibine günah çıkarmasını emretti. İşte bu, kalplerin ve zihinlerin Hıristiyanlaşmasını sağlamanın bin yıldan uzun bir süredir atılmış en önemli adımlarından biriydi. İlk kez keşişlerin birbirleri üzerinde uyguladıkları zihinsel denetim, manevi hizmetten sorumlu olan seküler rahipler tarafından herkese uygulanmaya başladı. Bu noktadan itibaren artık hiçbir şey kiliseden gizli kalmayacaktı. Fakat zaman ilerledikçe, kilisenin, yedinci yüzyıldan beri Orta Doğu'da (Hıristiyanlığa ve özellikle Papa'nın zihinsel denetimine karşı) gelişen teh-

ditle mücadele etmeye elverişli her türlü denetim sistemine ihtiyaç duyduğu görüldü.

Bu dönemde, İskenderiye'deki Yunan bilgisi İslamiyet'e aktarılmaya başlamıştı. Bu bilgi Batı kültürüne geri dönmeden önce Müslümanların elinde işlenecekti. Söz konusu aktarımı tetikleyenler, yüzyıllar önce Bizans'tan sürüldükten sonra, gelecekte ilk Arap başkenti olacak olan Bağdat'ın bulunduğu yere birkaç kilometre uzaklıkta, güney İran dağlarında bulunan Cündişapur'a yerleşene kadar Küçük Asya'yı dolaşmış sapkın bir Hıristiyan tarikatı olan Nesturilerdi.

Yedinci yüzyıl Bağdat'ında Halife El Mansur çektiği mide rahatsızlığına çare arıyordu, bu yüzden yardımcılarını ilaç sormaları için Nesturi manastırına göndermişti. Yardımcıları halifeye manastırda geniş bir kütüphanenin bulunduğunu bildirmişlerdi. Bunun ardından El Mansur, Nesturilerin İskenderiye Müzesi'nde yer alan bütün önemli düşünürlerin ve ayrıca onların Klasik Yunan'daki öncellerinin eserlerini neredeyse kusursuz bir biçimde korumuş olduklarını keşfetmişti. Halife ve ardılları neredeyse bütün metinlerin çevrilmesi emrini vermişler ve Yunan balta yapıcılarının bilgi hazinesiyle tanışmışlardı.

Yunan bilgisinin aktarımı sekizinci ve dokuzuncu yüzyıllarda Abbasi Halifelerinin yönetimi altındaki Bağdat'ta zirveye ulaştı. Bu dönemde Aristoteles ve Platon, Hippokrates ve Galenos, Ptolemaios, Euklides ve Arkhimedes, Apollonius, Aristarkhos ve başkalarına ait birçok eser çevrildi. Teolojik uygunluğu denetlenmeden bunların hiçbirinin İslam kültürüne girmesine izin verilmedi. Bu çalışma kütüphanelerde, hastanelerde ve gözlemevlerinde yapıldı ve Arap balta yapıcılarının dünya hakkındaki kendi araştırmalarını teşvik etti. Astronomi sayesinde ibadet saatlerini ve Mekke'nin yönünü tespit ettiler; tıp değerli bir uygulamalı bilimdi ve tedavinin astrolojik doğası dolayısıyla astronomiyle ilişkiliydi; filoloji ise kutsal yazıların çözümlenmesine yardımcı oldu.

Bununla birlikte zamanla İslamiyet dinsel konular (hukuk ve dinsel gelenekler), astronomi ve dilbilgisi gibi dinin hizmetinde kullanılabilecek konular ve matematik, astronomi ve tıp gibi seküler bilimler arasında bir ayrıma gitti. İslam toplumları Yunan kuramını, kendilerine ve dini egemenlerine düzeni sürdürmek ve başarıya ulaşmak amacıyla yardımcı olacak olan uygulamalı teknolojiye dönüştürdüler. Hidrolikte önemli başarılar elde ettiler ve bunları sulama sitemlerine uygulayarak, hükümdarlarının saraylarının muhteşem bahçelerinin çölleri renklendirmesini sağladılar.

İslam toplumunun bireyin entelektüel hareket özgürlüğüne önemli kısıtlamalar getiren son derece merkezileşmiş yapısı, yenilikçi düşünceyi olanaklı kılmakla birlikte bunun uygulamasının sıkı bir denetim altında tutulmasını da sağlıyordu. Aynı durum Orta Çağ'daki Çin toplumu için de geçerliydi, bu dönemde balta yapıcılarına özgü birçok başka bilgi üretilmişti ve bunlar aynı İslam toplumlarındaki gelişmeler gibi nihayetinde Batı'ya aktarılacaktı. Çin'de devlet bütün etkinlikleri denetliyordu ve temelde sulama ve diğer büyük ölçekli kamusal çalışmalar için gereken çok yönlü toplumsal örgütlenme Çinlilerin yaşamına kolektif bir karakter kazandırıyordu.

Çin'de bütün bireysel etkinlikler kamu yararına tabi kılınmıştı ve bu bakımdan bürokratlar tarafından belirlenirlerdi. Eski zamanlardan beri iktidar yalnızca göğün tanrısal oğlu olan bir şaman hükümdarın elindeydi. Onu, yaygın ve çok güçlü bir Mandarin bürokrasisi desteklerdi. Bu bürokrasiye katılabilmek için üstün meziyetlere sahip olmak gerekirdi, bu bürokrasinin büyük bir kısmı da MÖ beşinci yüzyılda yaşamış olan düşünür Konfüçyüs'ün öğretilerinin izleyicisiydi. Mandarinlere göre Konfüçyüs düşüncesi "Yaşamın Büyük Yoluydu", bu yolun ilkeleri bütün toplumsal ve siyasi etkinlikleri denetlerdi ve dolayısıyla özgür düşünceli çözümleyici aklın etkinliklerine de sıkı sınırlar getirirdi.

Konfüçyüsçü görüş, balta yapıcılarına özgü süreçlerin kendi kendini doğrulayan doğasının başka bir iyi örneğiydi. Konfüçyüsçü ilkelere göre eğitimin tek amacı devlet hizmetine hazırlıktı, bu yüzden eğitimli bir insanın hedefi kendisini öncelikle istikrarlı bir yönetimin korunmasına adamak olmalıydı. Doğaüstü açınlamadan hiçbir bilgi elde edilmemişti; aksine söz konusu bilgilere aklı kullanarak ulaşılmıştı, akıl ayrıca etik davranışın ilkelerini açığa çıkarmıştı, bunları tanımlayan da devletti.

Bu kapalı döngü içinde, bilimsel kuramın teknolojik uygulamaya dönüşmesinin hiçbir yolu yoktu, çünkü devlet disiplinler arasında temas kurulmasına izin verilmemesini emrediyordu, bu yüzden kuramın uygulamayla ilişkilendirilmesi beklenmezdi. Mandarinler toplumsal yönetimin en güçlü aracının her şeyi ve herkesi sınıflara ayırmak ve bunların kaydını tutmak olduğuna inanırdı, böylece her şey sınıflandırılmıştı ve bilginin uygulanmasına yalnızca kendi kategorisiyle sınırlı kaldığı sürece izin verilirdi. Bütün gerekli bilgiler elde olmakla birlikte Çin'de bir devrim gerçekleşmedi, çünkü her şey birbirinden tamamen ayrılmıştı.

İslam dünyasından (ve İslam aracılığıyla Çin'den) ve Yunan İskenderiye'den gelen engin bilgi hazinesi, Avrupa'nın İspanya, Sicilya ve Kudüs'teki Araplarla ilk kez temas kurmasıyla birlikte nihayet Batı'ya ulaştığı zaman, ilk önce Katolik liderliğin eline (kendilerine Tanrı tarafından dünyaya hükmetme hakkının verildiği şeklindeki Hıristiyan inancı sayesinde) eşi görülmemiş bir "kesip kontrol etme" gücü verecekti.

Hem Eski hem de Yeni Ahit'e göre, insana doğa üzerinde egemenlik kurma hakkı verilmişti. Yaradılış'ta şöyle yazıyordu: "Yaşayan her şey size et olacak... Dünyanın bütün hayvanları sizden korkacak ve dehşete düşecek... Hepsi ellerinize verilecek... Dünyaya egemen olun ve onu boyunduruk altına alın." Bu eski ifadeler ilk dile getirildiklerinde, bunlar muhtemelen çağın balta yapıcılarının prehistorik Doğu Akdeniz'e yerleşimi sağlamalarından beri gerçekleşmiş olayları sıralama ve belki de kutlama amacını taşıyordu ve özellikle de hayvanların evcilleştirilmesini ve ilk kez tarım yapılmasını anmayı amaçlıyordu.

Birçok başka dinde doğa tanrısaldır veya tanrısallığı paylaşır, ancak Hıristiyan öğretisi insan türüne doğada geri kalan yaratıklardan ayrı bir konum verir. Yunan kozmolojistleri de doğanın kutsal olmadığına dair bu görüşü paylaşıyorlardı, böylece Aristoteles'in eserlerinin Arapça çevirileri Ortaçağ'ın başlarında

Hıristiyan Batı'ya ulaştığında, onun hayvan yaşamının yalnızca insan için var olduğuna dair ifadesi Hıristiyan pratiğinin otoritesini güçlendirmişti.

Baskın Hıristiyan görüşü, hayvanlara ve bitkilere ruhları olmadığı için insanca davranılmasına izin vermezdi. Doğanın kullanılması (buna onun değerini ve güzelliğini arttırmak da dâhil edilebilirdi) insanlığın hakkı ve göreviydi, çünkü dünyanın "ilerlemesi" Tanrı'dan tam da bu amaç için alınmış olan gücün uygulanmasını gerektiriyordu.

Orta Çağ Hıristiyanlığı Aristoteles'in "Büyük Varlık Zincirine", Tanrı tarafından veya Aristoteles'in deyişiyle "İlk Hareket Ettirici" tarafından Yaradılışla birlikte yaratılan hiyerarşik yapıya inanırdı. Büyük Zincir, en basit organizmadan insana ve meleklere kadar bütün türleri birbirlerine bağlardı ve aşağı formların yalnızca daha yüksek formların iyiliği için varolduğu kavrayışına dayanırdı.

On birinci yüzyılda ilk kez Benediktin keşişleri bu doğa görüşlerini günlük yaşamlarına sistematik olarak uyguladılar ve gelecek yüzyıllardaki balta yapıcılık etkinliğinde kendini gösteren, doğanın "ıslah edilmesine" yönelik bir süreci başlattılar. Aziz Benedikt Tarikatı, üyelerine, "insanların uğrak yerlerinden çok uzak," vahşi ve ıssız bölgelerdeki manastırlar kuracak yerler bulmalarını ve buralarda toprak işleme bilgilerini uygulayarak kendilerini geçindirmeye yeterli miktarda gıda sağlamalarını emretti.

Düsturu "çalışmak ibadettir" olan bir Benediktin ailesi olan Cistercianlar bu görevi en başarılı biçimde yerine getirenler oldular. Roma'nın düşüşünden sonraki yüzyılları atlatamayan teknolojilerin çoğu Orta Çağ'da Cistercian manastırlarında yeniden ortaya çıktı, bu manastırlar suyla çalışan dokuma tezgâhlarıyla, değirmenlerle, bıçkı araçlarıyla, bileği taşlarıyla ve ağır çekiçlerle dolu küçük fabrikaları andırıyordu.

On ikinci yüzyılda, Fransa'da Clairvaux'lu Aziz Bernard, yaşadığı Cistercian manastırından görünen manzarayı "anlam verilmiş" diye betimlemişti, çünkü insan zekâsı vahşi kıra düzen getirmiş ve manastırın su değirmenlerini çalıştırması için nehre baraj kurulmuş, bu baraj da nehrin akış yönünü değiştirmişti...

On ikinci yüzyıl Cistercian manastırları Avrupa kıtasındaki, en gelişmiş tarım tekniklerine ve en verimli fabrikalara ve madenlere sahip olan en ileri teknik komplekslerdi. Orta Çağ'ın sonlarında Batı'nın seküler otoritelerine etkili toplumsal denetim araçları sağlayacak teknolojiyi kazandıran şey aslında onların "semereli olun ve ıslah edin" şeklindeki dinamik öğretileriydi.

Yeni denetim sistemlerinden biri de Kuzey Avrupa manastırlarının liturjik gereksinimlerinden doğmuştu, buralarda görevli olan keşişler, halktan cemaat için okumakla yükümlü oldukları günlük toplu dua etkinliğinin zamanını belirleyen bazı özel kurallar yüzünden saatin kaç olduğunu bilmek zorundalardı. Duaların okunacağı yedi zaman belirlenmişti ve bunların bazıları geceye denk geliyordu. Manastır çanlarının dua saatinin geldiğini duyurmak amacıyla ne zaman çalınacağını belirlemek için ilk önce su saatleri ve mum kullanılmıştı, fakat kışın su saatleri donuyor ve mumlar sönüyordu.

Monastik ilkel fabrikalardaki manastır ustaları için zamanın ölçülmesi vazgeçilmez bir organizasyon yöntemiydi. Böylece, teknoloji yönelimli bu dinsel balta yapıcılık düzeni, daha iyi bir zaman ölçüm biçimi arayışını güçlendirdi ve on üçüncü yüzyılda ağırlıkla çalışan mekanik saatlerin geliştirilmesini teşvik etti.

Saat armağanı, toplumsal güçlerin daha geniş çapta ve daha etkili biçimde düzenlenmesinin yeni tarzlarını olanaklı kıldı. Kraliyet saraylarının ve Avrupa'da sayıları hızla artan şehirlerin saat talebi olağanüstü boyutlardaydı. Şehir saatleri loncalara ve hükümetlere her tür davranışı düzenlemek için gereken araçları sağladı. Brüksel'de tekstil işçileri sabah çanıyla uyanıyor, dokumacı ve örgücüler ise işlerini akşam çanıyla bitiriyorlardı, ayrıca ayakkabı tamircileri için de özel bir saat mevcuttu. 1355'te Fransa'nın Amiens şehrinde kent yönetimi, "işçilerin her sabah ne zaman çalışmaya gideceklerine, ne zaman yemek yiyip yemekten sonra işe ne zaman döneceklerine, ayrıca akşamları ne zaman günlük işlerini bitireceklerine" dair bir ferman çıkartmış ve bu amaçla özel bir çan kullanmıştı.

1277'de akılcılıkla azıcık ilgili görünen her tür konunun tartışılması yasaklandı. Bu sırada Roma içine düştüğü belirgin çıkmazdan kurtulmak için bir yol arıyordu. Bu yol, Paris'te Albertus Magnus'un öğrencisi olmuş Dominiken entelektüel Thomas Aquinas'ta bulundu.

Aquinas, *Summa Theologica* adlı eserinde inanç ve akıl arasındaki uçurum üzerinde durmuştu. Bu eserinde, felsefenin doğaüstü düzeni aklın ışığı altında sorguladığını, teolojinin ise bunu vahyin ışığında yaptığını ileri sürmüştü. Teolojide de aklın kullanılmasına rağmen vahiy felsefenin alanına giremezdi, felsefe de teolojiyle çelişemezdi, çünkü bu durumda hakikatin hakikatle çelişmesi gerekirdi. İnsan aklı vahyin bazı hakikatlerini kanıtlayabilirdi ve başka hakikatlerin akla karşıt olduğunu değil ona üstün olduğunu gösterebilirdi, fakat inanç aklın hâkim olamayacağı bir alandı.

Aquinas'a göre inanç ve bilgi bu yüzden birbirlerini karşılıklı olarak dışlamazlardı. Bilginin bittiği yerde inancın başlayacağını söylüyordu. Aklın da teolojinin de amacı "Varlıktı," akıl "Varlığı" kesin biçimde kavrayamasa da, inancı akla yatkın kılabilirdi. Aquinas bu yolla inanç ve bilginin karşıt olmadığını göstermişti. Görüşünü şöyle özetliyordu: "İnanmak rızayla düşünmektir."

Aquinas, kurulu düzenin bir savunucusundan beklenebileceği gibi, kendisine karşı çıkanlara hoşgörülü değildi, aforozu ve idamı meşrulaştırıyordu ve günahlar ruhu etki altına aldığı için günahkârların kalpazanlardan ve hırsızlardan daha çabuk ve daha sert bir biçimde cezalandırılmaları gerektiğini savunuyordu. Bununla birlikte, kilisenin böyle kimseleri aforoz etmeden ve idam edilmeleri için seküler iktidarlara teslim etmeden önce, hatalarından dönebileceklerini umarak onları iki kez uyarması gerektiğini de düşünüyordu.

Bu *Summa*'yla birlikte Aquinas akılcılık armağanının bütün gücünü seküler ellere vermiş oldu. Tanrı'nın, üçgenin iç açılarının toplamını iki dik açının toplamından daha fazlası haline getiremeyeceğini kabul ederek geometrinin iktida-

rına boyun eğiyordu. Gelecekte iki tür bilgi olacaktı: Vahiyle ilgili olan (teolojinin alanına giren) bilgi ve doğal dünyayla ilgilenen (aklın ve felsefenin uğraşacağı) bilgi.

Bu hükümle birlikte kilise, balta yapıcılarının semereli olup çoğalması için başka bir fırsat daha yaratmış oldu. Sonuç bir gün "bilim" diye tanınacaktı. Fakat aklın bu yolla zincirlerinden kurtulması sadece görünüşteydi. Yüzyıllar boyunca hiçbir "bilim" kilise denetiminden bağımsız olamayacaktı. Aslında modern dünyaya gelene kadar geçen zamanın çoğunda, bilginlerin büyük kısmı kilise mensupları olacaktı, hatta Darwin'in döneminde bile bilim yerleşik dini desteklemek amacıyla faaliyet göstermeyi sürdürecekti.

Yeni ve daha seküler bir görüşün ilk ifadelerinden biri on üçüncü yüzyılın sonlarında, Roger Bacon adındaki İngiliz bir rahipten geldi. Bacon, eseri *Opus Maius*'ta, manyetizma üzerine çalışmalarıyla tanınmış biriyken Arap ülkelerini gezen Maricourt'lu Hacı Peter hakkında yazdığı kısımda şöyle diyordu: "Alacakaranlıktaki yarasalar gibi, başkalarının bulanık ve körü körüne gördüğü şeye o günün bütün ışığında bakıyor, çünkü o bir deney ustasıdır. Deney aracılığıyla, tıp ve kimyayla ilgili doğal şeyler hakkında ve aslında göklerde ve Yeryüzündeki her şey hakkında bilgi ediniyor."

Bacon'ın asıl "bilimsel" yazıları doğa felsefesi hakkındaki çalışmaları değil, Aristotelesçi felsefenin ve doğa felsefesiyle, matematik bilimiyle ve tıpla ilişkili tüm yeni literatürün dile getirdiği yeni bilim anlayışının baskı altına alınmasına karşı (papaya hitap eden çalışmalarla) kilise hiyerarşisini uyarmak amacıyla bulunduğu tutkulu girişimleriydi. Bacon, yeni felsefenin tanrısal bir armağan olduğunu, inanç ilkelerini kanıtlama ve Hıristiyanlığı kabul etmemiş olanları ikna etme gücünü taşıdığını; bilimsel bilginin Kutsal Kitap'ın yorumlanmasına çok önemli katkılarda bulunduğunu; dinsel takvimi belirlemek için astronominin şart olduğunu; astrolojinin insana geleceği tahmin etme gücünü sağladığını; "deneysel bilimin" yaşamın nasıl uzatılacağını öğrettiğini ve optiğin inançsızları yıldıracak ve Hıristiyanlığı kabul etmelerini sağlayacak araçların yaratılmasını sağladığını ileri sürmüştü.

Bacon, *Opus Maius* adlı eserinde "tek bir mükemmel bilginin" olduğunu söylüyordu, "ve bu, bütün hakikatin köklerini kendisinden aldığı Kutsal Kitap'ta yer almaktadır. Bu yüzden diyorum ki, bir bilim ötekilerin hepsinin sahibesidir, bu da teolojidir, ötekiler onun için vazgeçilmez ve tamamlayıcıdır ve ötekiler olmadan o amacına ulaşamaz. Ayrıca onların başarıları üzerinde hak iddia eder ve onları hizmeti ve emri altına alır." Yani teoloji bu bilimlere baskı yapmıyordu, bunun yerine onların asıl amaçlarına ulaşacak şekilde işlemelerini sağlıyordu.

Balta yapıcılarına yeni bir bilgi üretimi tekniği sunan Bacon'ın deneysel tekniği "ayırma ve birleştirme" diye tanınmıştı. Bu aslında alfabenin olanaklı kıldığı bir düşünce tarzının doğrudan devamı sayılırdı, çünkü sorunların çözümüne analitik "kesip kontrol etme" yönteminin uygulanmasına dayanıyordu. "Ayırma" karmaşık bir fenomeni ve onun nedensel koşullarını, görünüşünün

içerdiği öğelere ve ilkelere ayırarak tanımlıyordu. Bundan sonra "birleştirme" bu nedenlerin fenomeni nasıl oluşturduğunu göstermek için bu verileri kullanıyor, böylece fenomeni üretmek için gerekli ve yeterli koşulları açığa çıkarıyordu.

Bu çerçevedeki ilk deneyler Bacon, İngiliz meslektaşı Robert Grosseteste (Oxford'un ilk rektörü), ayrıca Freiburg'lu Theodoric ve birçok başka kimse tarafından yapılmıştı. Amaç "fenomeni meydana getiren mekanizmaların" bulunmasıydı, bu amaçla fenomenin var olması için gereken koşulların deneysel olarak yaratılması gerekiyordu. Theodoric havaya su damlacıkları püskürterek gökkuşağının koşullarının benzerini oluşturmaya çalışmış, sonra da damlacıkların içi su dolu küresel şişelerden oluşan modellerini yaparak bunların optik özelliklerini incelemiş ve ışığın kırılmasının geometrisiyle ilgili bir açıklamaya varmıştı.

On üçüncü yüzyıldan itibaren yeni deneyciler ilk kez doğayı keşfedilebilir, ölçülebilir "mekanizmalara" göre işleyen bir makineymiş gibi ele almaya başladılar. Paris'te Nicholas Oresme evreni bir saate benzetmişti. Araştırmacılar fenomenleri "birincil" (ışığı, ısıyı veya sesi üreten fiziksel etkinlik) ve "ikincil" (bu fenomenler duyuları etkilediğinde üretilen duyumlar) diye betimlemeye başladılar.

Onlar, kendisine erişebilen kurumların ve bireylerin gücünü ve etkisini çok büyük oranda arttıracak, bütünüyle yeni bir bilgi kütlesinin temellerini atıyorlardı. On dördüncü yüzyılda bu yeni bilgi üretme teknikleri hâlâ ufak, tecrit olmuş bir grup rahibin elindeydi. Fakat onların bu yalıtılmışlığı bir yüzyıl sonra, 1439'da Alman bir kuyumcunun tarihi şaşırmasıyla birlikte sona erecekti. Bu hatanın sonuçları Roma'nın otoritesini tepeden tırnağa sarsacak ve tümüyle yeni bir balta yapıcısı tipini yaratacaktı.

Bölüm III
Basım Devrimi

İkinci bölümün sonunda Burke ve Ornstein bizi on beşinci yüzyılın ortasına ve basım devriminin başlarına kadar getirmişlerdi. Basımcılığın Batı tarihindeki en önemli kültürel/teknolojik dönüşüm olduğuna dair düşüncelerini bu kitaptaki yazarların çoğu paylaşıyor. Geleneksel görüş, basımcılığın, sayısız başka gelişmeyle birlikte, Orta Çağ'ın sonuyla modern dönemin şafağı arasındaki geçişe işaret ettiği olmuştur. Ancak bu dikkat çekici buluşu ne kadar incelersek, onun birçok başka etken arasından sadece biri olmadığını o kadar iyi kavrıyoruz. Tarihsel *ilk hareket ettirici*ler lehine konuşmaktan çekinmemize rağmen matbaa bu terimle kastedilen şeye gerçekten de çok yakındır. Bu, başka teknolojileri etkilemiş bir teknolojiydi (seri üretimin bir prototipiydi), bilgiyi geniş çapta erişilebilir kılarak ve yeni ifade biçimlerinin içinde gelişebileceği bir alan yaratarak düşünceler dünyasına doğrudan etkide bulunan bir teknolojiydi.

Matbaanın, modern dönemin başlangıcını yaşayan Avrupa'daki yansımaları doğası gereği belirlenimci bir biçimde gerçekleşmedi. Aslında bu sonuçlar, onun kendi olanakları için elverişli bir bağlamı güçlenebilmesini sağlayacak koşulların mevcudiyetinden çıktı. Orta Çağ'da, onu izleyen yüzyıllardakinden daha yavaş olmakla birlikte yine de bir değişim yaşandığını ve iletişim alanında daha önce gerçekleşmiş (yerel dilde okuryazarlık, kâğıt kullanımı ve Arapça sayıların uyarlanması gibi) birçok dönüşümün basımcılığın yolunu hazırlamış ve etkisini arttırmış olduğunu unutmamalıyız.

Yerel dillerde okuryazarlık, ikinci bölümde belirtildiği gibi, on ikinci ve on üçüncü yüzyıllarda ortaya çıktı ve kilisenin yazılı iletişim üzerindeki tekeline meydan okudu. Okuryazarlığın edinilmesi için daha önce Latinceyle birlikte

ikinci bir dilin de öğrenilmesi gerekirken, artık bu tek adımlık bir süreç haline geldi. Yerel dillerde yazılmış yazılar, okuryazar olan veya olmayan bütün dinleyicilerine yüksek sesle okunarak aktarılıyordu, böylece bir kültürel gelenek ve bölgesellik duygusu ortaya çıktı. Parşömenden daha az maliyetli yeni bir araç olan kâğıdın kullanılması da bu süreci destekledi.

Kâğıt MS 1. yüzyıl gibi çok eski bir tarihte Çin'de icat edildi. Batı Avrupa'ya on ikinci yüzyılda girdi ve on üçüncü yüzyılda Avrupa'da imal edilmeye başladı. 1500 yılına gelindiğinde Avrupa'nın bütün büyük şehirlerinde birer kâğıt imalathanesi bulunuyordu, yoksa yerel dillerde basılmış kitaplara olan ve giderek artan talep karşılanamazdı. Ayrıca kâğıt yeni bir dilin, Arapça sayıları kullanan matematiğin de yaygınlaşmasına yardımcı oldu. Bu sistem hesaplamalar için çok elverişliydi. Avrupa'ya on ikinci yüzyılda girmiş olmasına rağmen ileriki 400 yıl boyunca olanakları pek az kavranabildi. Kâtipler ve el yazması geleneği, sayıların biçimini standartlaştırmada veya kullanımlarını açıklayan eğitici metinler üretmede başarısız olmuştu. Matbaa bu iki şeyi de gerçekleştirdi. Bilim ve ticari hayat bundan derhal yararlandı.

Avrupa, Çin'e sadece kâğıt armağanını borçlu değildi. Hareketli harf baskısının başlıca öncüsü olan oyma ahşap bloklarla baskı tekniği de benzer biçimde Çin kökenliydi. Seçtiğimiz ilk yazıda Thomas Carter'ın altını çizdiği gibi, Çin yalnızca okuryazar (ideogramlar kullanan) bir uygarlık değildi, ayrıca araştırma ve geliştirme etkinliklerine de açık bir uygarlıktı. Kâğıt, özellikle ipek ve bambu gibi başka araçların yetersizliklerini aşmak amacıyla icat edildi ve sonraları daha da geliştirildi. Blok baskısı sekizinci yüzyılda başladı. Böylece, Avrupa Karanlık Çağlar denen dönemi yaşarken Çin büyük miktarda basılı kâğıt kitap üretiyordu. Avrupa blok baskısını kullanmaya on dördüncü yüzyılda başladı. Bu fikri, Moğol fetihleri başlarken kurulan ticaret yolları sayesinde elde etmişti.

Çin'deki baskı tekniği hakkında önemli bir nokta daha var: Çin'de hareketli hurufat baskısı Gutenberg'den beş yüzyıl önce ara sıra kullanılmaya başlamıştı. Ancak binlerce karakterden oluşan ve alfabetik olmayan bir yazıyı kopyalamak için metal yerine pişmiş kil karakterler kullanılıyordu. Bu koşullar altında bir Çince baskı atölyesi karmaşık bir tesis olabilirdi. Bununla birlikte, bir metin sayfasını ahşap bir kalıp üzerine oymak hem daha elverişliydi hem de estetik açıdan daha hoştu.

Seçtiğimiz ikinci çalışmada Lewis Mumford'un belirttiği gibi, matbaanın Avrupa'ya gelişiyle birlikte yazılı metinlerin yeniden üretimi mekanikleşti. Basımcılar ilk önce yazıyı tıpkı daha eski el yazmalarında olduğu gibi yeniden üretmeyi denediler. Ancak zamanla daha az süslü ve daha fazla standartlaştırılmış bir tarzın daha elverişli olacağı anlaşıldı. Kaligrafi sanatı ve becerisi gerilerken tipografiye dayalı, seri üretilen bilginin yeni dünyası onun yerini aldı. Kâtipliğin bu şekilde kayboluşu Mumford'a göre, baskı sayesinde kitaplara daha kolay erişme olanağı için "ödenmesi gereken makul bir bedeldi."

Basım devrimini ele alırken akılda tutulması gereken önemli bir nokta da bu devrimin tek bir kuşağın yaşam süresi içinde gerçekleşmemiş olmasıdır. Bas-

kı tekniğinin bilgi ve toplum üzerinde yarattığı kesin dönüşümlerin çoğunun yerli yerine oturması için iki yüz yıl gerekti. Bu, bir önceki bölümde incelediğimiz bir eğilimi açıklar: Yeni araçlar kendilerine özgü etkilerini göstermeden önce çoğunlukla eski biçimlerin yaptığı şeyin aynısını yapmayı sürdürürler. Basılı kitaplar söz konusu olduğunda *incunabula* diye bilinen ilk dalgada birçok eski el yazması basılmıştı. Bununla birlikte yeni bilim ve felsefe üzerine metinler kısa sürede basım endüstrisinin başlıca ilgi alanı haline gelecekti.

Basım devrimi metinlerin karakteristik özelliklerinde ve ayrıca okurların metinleri kavrama tarzında değişmelerin olmasına yardımcı oldu. Orta Çağ'da ender rastlanan hızlı ve sessiz okuma yaygınlaştı. Kitaplarda bizim çoğunlukla sıradan saydığımız birçok belirgin değişiklik buna eşlik etti ve bunu destekledi. Dizin buna bir örnektir. El yazmalarında dizinlere nadiren rastlanırdı, okurları metinlerde yönlendirmeye işitsel anımsama yardımcı olurdu. Baskı döneminde dizinler kitaba bir başvuru kaynağı olarak destek sağladı, bunlara bütünüyle hâkim olmaya gerek kalmadan, yalnızca ihtiyaç duyulduğunda başvurulabiliyordu. Bu akımın en mükemmel ifadesi sözlüklerin, ansiklopedilerin ve dilbilgisi metinlerinin yükselişiydi. Bunların hepsi de dilin standartlaştırılmasına Orta Çağ'da olduğundan daha farklı tarzlarda katkı yaptı.

Baskı tekniğinin en belirgin sonuçlarından biri de onun Protestan Reformasyonu üzerindeki etkisidir. Harvey J. Graff bu ilişkiyi bir sonraki yazıda araştırıyor. Baskı tekniği Martin Luther'in düşüncelerinin hızla yayılmasına ve onların yerel dillere kolayca girebilmesine olanak sağladı. Graff, yeni aracın Reformasyon'un getirdiği birçok değişime belirlenimci bir tarzda yol açmadığını erkenden vurguluyor. Aslında bu araç bu değişimleri daha derinlikli biçimlerde desteklemiştir. Graff, Reformasyon'un mirasının ve yeni basılı kitap kültürünün kolonyal Kuzey Amerika'da okuryazarlığı, eğitimi ve dini nasıl etkilediğine eğilerek yazısını sonlandırıyor.

Baskı tekniği ayrıca haberlerin geniş çapta yayılmasını da olanaklı kılmıştır. Seçtiğimiz son yazıda Mitchell Stephens sansasyonculuğun on altıncı ve on yedinci yüzyıllardaki tarihini araştırıyor. Elbette, haberler, baskı tekniğinden önce de, konuşulan sözcükler aracılığıyla, halk ozanlarının performansları yoluyla ve okuryazar olmayanlara yüksek sesle okunabilecek, elle yazılmış tek sayfalık haber bültenleri aracılığıyla aktarılıyordu. Fakat basılı haberlerin ortaya çıkışıyla birlikte şehirli bireylerin bilgiye, özellikle ona göre davranabilecekleri ekonomik ve siyasi bilgiye hızlı ve yaygın bir biçimde erişimi mümkün oldu. Bununla birlikte Stephens'ın burada asıl ilgilendiği konu, abartılmış ve sansasyonel basılı haberlerin yayılmasıdır. Ona göre, bu haberler bireylerin en kötü içgüdülerine hitap ettikleri ve aynı zamanda onun deyişiyle "sert bir ahlaki mesajla" birlikte sunuldukları için ahlaki bir sorun olarak görülürlerdi.

Hem Avrupa'da hem de Kuzey Amerika'da on sekizinci yüzyılın sonunda, kitapların, süreli yayınların ve özellikle de değişik gazete biçimlerinin dolaşımı sayesinde bilgi toplumu diye adlandırılabilecek bir olgu kendini gösterdi. Resmen doğrulanmış, birçok ülkede de sansüre tabi olan basılı haber kaynaklarının

yanı sıra, resmi olmayan ve yenilikçi birçok tarz da gelişti. Haberlerin ve bilginin bu dönemde açıkça kamusal etkinlikler olduğunu, bu yüzden haberler hakkında konuşmak için bir araya toplanmanın onların dolaşımının esaslı bir unsuru olduğunu da vurgulamak gerekir. Mektuplar, şiirler ve şarkılar da bilgiyi yaymanın önemli tarzlarıydı ve bunlar çoğunlukla kafeler, meyhaneler ve parklar gibi kamusal toplanma yerlerinde yüksek sesle okunuyor ya da icra ediliyordu. Okuma odaları, kitabevleri ve salonlar da insanların bir araya gelip basılı dünya üzerine tartışabildikleri daha resmi ortamlar sunuyorlardı.

Okuryazarlığın ve baskı kültürünün dünya çapında bir fenomen olmaya doğru uzun ilerleyişi bu metin boyunca işaret edilen bir noktanın altının çizilmesine yardım ediyor: İletişim araçları aslında, bölgelere, insanlara ve kültürlere göre farklı özelliklere sahip olurlar ve böylece bilgi üretimi, dolaşımı ve denetiminin kendilerine özgü yollarını belirlerler. Zaman içinde böyle sistemler günlük olayların ve kamusal anlayışın nasıl şekilleneceğini belirleyen çetin bir güç haline gelirler.

9
Kâğıt ve Blok Baskı-Çin'den Avrupa'ya

Thomas F. Carter*

Matbaanın icadının arka planında, Çin'in en iyi bilinen ve en kusursuz keşiflerinden biri olan kâğıdın kullanımı yatmaktadır. Diğer uluslar, Çin'in ancak Batı'da geliştirilecek ve insanlığın kullanımına sunulacak olan bazı icatların yalnızca özünü bulmuş olduğunu ileri sürerek Çin'in bu keşiflerin onurunu taşımasına itiraz edebilirler, fakat kâğıt imalat tekniği Çin'in egemen olduğu yerlerden dışarıya tamamen geliştirilmiş bir sanat olarak çıkmıştı. Paçavralardan yapılmış kâğıt, kenevir kâğıdı, çeşitli bitki liflerinden yapılmış kâğıtlar, selüloz kâğıdı, yazma kalitesini yükseltmek için aharlanmış ve yoğunlaştırılmış kâğıt, çeşitli renklerde kâğıtlar, yazı kâğıdı, ambalaj kâğıdı, hatta kâğıt bebek bezleri ve tuvalet kâğıdı –içinde olduğumuz çağın ilk yüzyıllarında bunların hepsi de Çin'de yaygın biçimde kullanılıyordu. İmalatının sırları sekizinci yüzyılda Semerkant'ta Çinli esirler tarafından Arap işgalcilere öğretilen ve daha sonra on ikinci ve on üçüncü yüzyıllarda Mağripliler tarafından İspanyol fatihlerine aktarılan kâğıt, temel özellikleri açısından bugün kullandığımız kâğıttan farksızdı. Hatta zamanımızda bile Çin, kâğıt üretiminde yeni gelişmelere imza atmayı sürdürmüştür, hem "Çin kâğıdı" (India paper) hem de kâğıt hamuru (papier mâché) on dokuzuncu yüzyılda Çin tarafından Batı'ya tanıtılmıştır.

Hanedanlık kayıtlarında kâğıdın MÖ 105 tarihinde icat edildiği özellikle belirtilmiş olmasına rağmen, açıkçası bu tarih rastgele seçilmiştir, çünkü başka birçokları gibi bu icat da aşamalı bir süreç içinde ortaya çıkmıştı. Zhou haneda-

---

* Thomas Francis Carter (1882-1925) Columbia Üniversitesi'nde Çince profesörü olarak çalıştı. *The Invention of Printing in China and Its Spread Westward* (Basımcılığın Çin'de İcadı ve Batıya Doğru Yayılması) başlıklı kitabı, hem baskının hem de kâğıdın icadı bakımından Çin'in bıraktığı mirasın önemini Batılılara gösteren başlıca kaynaklardan biri olmuştur.

nının sonlarına doğru (MÖ 256), yani Çin'in klasik dönemi boyunca, bambu kalem ve is mürekkebi veya karbon karasıyla bambu veya tahta parçaları üzerine yazı yazılıyordu. Tahta büyük ölçüde kısa mesajlar için, bambu ise daha uzun yazılar ve kitaplar için kullanılıyordu. Bambu, yaklaşık yirmi üç santimetre uzunluğunda ve tek bir karakter sütununun sığabileceği genişlikte şeritler halinde kesilirdi. Tahta da bazen aynı boyutlarda, bazen de daha geniş kesilirdi. Kitap yapmak için, daha sağlam olan bambu şeritler uçlarından delinebilir ve birbirlerine ipekten yapılmış iplerle veya deri kayışlarla bağlanabilirdi. Hem tahta hem de bambu şeritler, Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarında yazılmış, eski çağlarla ilgili kitaplarda özenle betimlenmişlerdi. Türkistan'da yapılan kazılarda bolca bulunan tahta ve bambu şeritler bu eski betimlemeleri tamamen doğruluyorlar.

MÖ üçüncü yüzyılda tüyden yapılan yazı fırçasının icadı general Meng Tien'e mal edilmişti. Yazı fırçası sayesinde yazı malzemelerinde bir dönüşüm gerçekleşti. Dildeki iki değişim bu dönüşümün birer göstergesidir. Bu zamandan sonra "bölüm" kavramını ifade eden sözcük "tomar" anlamında kullanıldı; "Bambu ve tahta" şeklinde kullanılan, yazı malzemelerini ifade eden sözcük artık "bambu ve ipek" şeklini aldı. Han hanedanının ilk dönemlerinde yazmak için kullanılan ipeğin hakiki ipek kumaştan yapıldığına dair kanıtlar mevcuttur. Muhtemelen Han dönemlerine ait, ipek üzerine yazılmış mektuplar Çin Seddi'ndeki gözetleme kulelerinden birinde kâğıtla birlikte bulunmuştur.

Ancak dönemin hanedanlık kayıtlarında belirtildiği gibi "ipek çok pahalı ve bambu çok ağırdı." Filozof Mo Di, ülkeler arasında yolculuk ederken, çok sayıda kitabını el arabasında taşıyordu. İmparator Çin Şi Huang günde elli kilogramdan biraz daha fazla ağırlıktaki devlet belgesini incelemeyi görev edinmişti. Açıkçası yeni bir yazı malzemesine gerçekten ihtiyaç vardı.

İlk adım muhtemelen ham ipekten bir tür kâğıt veya kâğıda yakın bir malzeme üretmek olmuştu. Bunu, kâğıdı ifade eden yazı karakterinde malzemeyi belirten ipek kök karakterinin kullanılması ve yaklaşık MS 100 yılında tamamlanan *Shuo wên* adlı sözlükte bu karakter için verilen tanım gösteriyordu.

MS 105 yılı çoğunlukla kâğıdın icadının tarihi diye belirtilir, çünkü icat hadım Cai Lun tarafından imparatora resmi olarak bu yıl bildirilmiştir. Cai Lun'un asıl mucit mi yoksa yalnızca (daha sonra baskı üzerinde Feng Dao'nun yapacağı gibi) icat üzerinde hak sahibi olan resmi konumdaki kişi mi olduğu belli değildir. Her ne olursa olsun Çin halkının gözünde onun adı bu buluşla kalıcı olarak özdeşleşmiştir. Hatta kâğıt yapıcıların tanrısı olduğu kabul edilmiş, Tang hanedanı döneminde de eski paçavralarını ve balık ağlarını suda yumuşatmak için kullandığı ileri sürülen havan büyük bir törenle Hunan'dan başkente getirilerek imparatorluk müzesine konmuştur. Beşinci yüzyılda Han hanedanının Fan Yeh tarafından yazılmış olan resmi tarihinde, ünlü hadımların yaşamöyküleri arasında bu buluş hakkında şöyle bir açıklama yer alır:

Chien-ch'u döneminde (MS 76-84) Cai Lun hadımdı. İmparator Ho tahta çıkınca (MS 89), Cai Lun'un yetenekli ve hevesli bir adam olduğunu bildiği için onu *chung ch'ang shih* olarak atadı. Bu makamdayken o, Kral Hazretleri'ni ne övmekten ne de kınamaktan asla çekinmedi.

Yung-yüan döneminin dokuzuncu yılında (MS 97) Cai Lun *shang fang ling* oldu. Emri altında çalışanlar, daima en iyi malzemelerle çeşitli türlerde kılıçlar ve oklar yaptılar, bunlar daha sonraki kuşaklara örnek oldu.

Eski dönemlerde genellikle bambu üzerine veya *chih* denen ipek parçaları üzerine yazılırdı. Fakat ipek pahalı, bambu da ağırdı, bu iki malzeme de elverişli değildi. Bu yüzden Cai Lun ağaç kabuğu, kenevir, paçavralar ve balık ağları kullanmayı düşündü. Yüan-hsing döneminin ilk yılında (MS 105) imparatora kâğıt yapımı işlemi hakkında bir rapor sundu ve yeteneği dolayısıyla büyük övgü aldı. Bu zamandan sonra kâğıt her yerde kullanılır oldu ve "Marki Cai kâğıdı" diye anıldı.

Bu biyografik notun devamında Cai Lun'un imparatoriçe ve imparatorun büyükannesi arasındaki entrikalara nasıl karıştığı ve bunun bir sonucu olarak, söylediği sözler hakkında ifade vermesi için yargıç önüne çıkmamak amacıyla yaptıkları da anlatılıyor: "Eve gitti, yıkandı, saçını taradı, en güzel kaftanını giydi ve zehir içti."

Bu alıntıdaki iki ifade, Çin Seddi boyunca ve Türkistan'da yapılan keşiflerle yeterince doğrulanmıştır. 1931 yılının Mart ayında, Kharakhoto'dan pek uzak olmayan Edsin-gol'daki bir Han harabesini araştıran İsveçli arkeolog Folke Bergman, dünyanın büyük olasılıkla en eski kâğıdını keşfetmişti. Bu kâğıdın yanında, deri bir kının içine sokulmuş demirden bir Çin kılıcı, kuruyarak kötü bir biçimde tahrip olmuş deri bir su torbası, bronz başlıklı ve kamış gövdeli bir tatar yayı oku, tahta ve ipek paçavralar üzerine yazılmış birçok el yazması (bir tanesi çok renkli bir ipek parçasındandı) ve örülmüş ot liflerinden yapılmış neredeyse kusursuz bir yağmurluk bulunmuştu. Daha sonra bu değerli kâğıt parçası hakkında bir açıklama yapacak olan Lao Kan, ahşap üzerine yazılmış yetmiş sekiz el yazmasının büyük kısmının Yung-yüan döneminin (MS 89-105 yılları arasındaki dönem) beşinci ve yedinci yılları arasına tarihlendiğini belirtiyor. Sonuncusu üzerine şöyle yazılmıştı: "Yung-yüan'ın 10. yılının 1. ayının 5. günü," yani MS 24 Şubat 98. Bay Lao, tarihlenmiş ahşap şeritlerden yalnızca sonuncusunun üzerine tarih atılmış diye, bu eşya yığınının içindeki her şeyin bu yıl içinde bir araya getirildiği sonucuna varılamayacağını kabul ediyor. Yine de, yaklaşık bu tarihlerde, belki birkaç yıl sonra (Cai Lun'un tarihsel raporundan önce mi sonra mı olduğu asla bilinemeyecek) kâğıt üretilecek ve günümüzde Ninghsia eyaletinde bulunan bu ıssız yere yollanacaktı. Türkistan'da bulunan bu eski kâğıt parçaları Cai Lun'un raporundan yaklaşık yüz elli yıl sonrasına tarihlenirler.

Kullanılan malzemelerle ilgili ifade de tamamen doğrulanmıştır. Türkistan'da bulunan ve üçüncü ve sekizinci yüzyıllar arasına tarihlenen kâğıt üzerinde yapılan incelemeler, kullanılan malzemelerin dut ağacı kabuğu, hem ham lifler halinde hem de işlenmiş (balık ağları, vs.) kenevir ve başta Çin keneviri

(*Boehmeria nivea*) olmak üzere (işlenmemiş halde olmayıp paçavralardan alınmış) çeşitli bitki lifleri olduğunu göstermiştir.

Türkistan'daki paçavra kâğıdının keşfi bir yandan Çin kayıtlarını doğrularken, öte yandan da birçok Batılı uzmanı hayrete düşürmüştü. Marco Polo'nun zamanından yaklaşık yetmiş yıl öncesine kadar, Doğu'da yapılan kâğıtların hepsinin "pamuk kâğıdı" olduğu sanılıyordu ve paçavra kâğıdının on beşinci yüzyıla ait bir Alman veya İtalyan buluşu olduğu kabul ediliyordu. 1885-87'de Wiesner ve Karabacek, mikroskobik analiz yardımıyla, o sıralar Viyana'ya yeni getirilmiş olan ve yaklaşık MS 800 ve 1388 yılları arasına tarihlenen büyük miktardaki Mısır kâğıdının neredeyse tamamının paçavra kâğıdı olduğunu gösterdiler. En eski Avrupa kâğıtları üzerinde daha sonra yapılan bir inceleme, bunların da esas olarak paçavralardan yapıldığını gösterdi. Böylece kuram ilerletildi ve Semerkant'taki Arapların, Çin'de kullanılan malzemeleri Orta Asya'da bulmayı başaramadıkları için paçavra kâğıdını icat ettikleri düşüncesi genel kabul gördü. 1904 yılında bu kuram da şiddetli bir biçimde sarsıldı. Dr. Stein, Viyana'daki Dr. Wiesner'e Türkistan'a yaptığı ilk keşif yolculuğunda bulduğu kâğıtları göndermişti, Dr. Wiesner ise bu kâğıtlar arasında hiçbir saf paçavra kâğıdı bulamadı, ama temel malzemesi dut ağacı kabuğu olan kâğıtlarda paçavraların yedek katkı malzemesi olarak kullanıldığını gördü. Kuram olgulara uyacak şekilde değiştirildi: Artık Semerkant Arapları kâğıt üretiminde paçavra kullanan ilk insanlar değil, *yalnızca* paçavralardan kâğıt üreten ilk insanlardı. Nihayet 1911'de, Dr. Stein'ın Türkistan'a yaptığı ikinci yolculuğundan sonra, dördüncü yüzyılın ilk yıllarından kalma kâğıtlar Dr. Wiesner'in önüne koyuldu ve bunların saf paçavra kâğıdı olduğu görüldü! 1885'e kadar, on beşinci yüzyılda Avrupa'da ve 1911'e kadar da sekizinci yüzyılda Semerkant Arapları tarafından icat edildiği sanılan paçavra kâğıdının dördüncü yüzyılın başlarında Çinliler tarafından bulunduğu kabul edildi ve paçavra kâğıdının ikinci yüzyılın başında Çin'de icat edildiğini ileri süren Çin kayıtları da maddi kanıtlarla doğrulandı.

Yazı malzemesi olarak bambu ve ipekten bu kadar üstün olan kâğıdın kullanımı hızla gelişti. Fakat henüz ucuz bir ikame seçeneği olarak kabul ediliyordu. Kâğıt imalatında geniş kapsamlı geliştirmeler Cai Lun'un ondan daha genç bir çağdaşı olan Tso Po tarafından yapıldı. Sonraki yüzyıllara ait kayıtlar kâğıt kullanımından ve zaman zaman ortaya çıkan bazı özel süslü ve güzel kâğıtlardan bahsederler. Türkistan'da kazıların yürütüldüğü her yerde, ahşap kırtasiyenin yerini kâğıda bıraktığı tarih gayet kesin olarak belirlenebilmektedir. Kazıların gösterdiği üzere, blok baskının icat edildiği zamanlarda Çin Türkistanı'nın tamamında kâğıt kullanılıyordu. Görünüşe göre Çin'de kâğıt kullanımı daha önceki bir zamanda yaygınlaşmıştı.

Türkistan'da bulunan kâğıtlar, özellikle yazmayı kolaylaştırmak için kâğıdı aharlama ve yoğunlaştırma sanatında belirli bir gelişme düzeyine ulaşıldığını gösteriyor. En eski kâğıtlar hiç yoğunlaştırılmamış bir paçavra lifleri ağından ibaretti. Kâğıdın mürekkebi daha kolay emmesi amacıyla yapılan ilk geliştirme girişimi kâğıdı bir alçı tabakasıyla kaplamaktan ibaretti. Bunu, likenden yapılan

bir zamk veya jelatinin kullanılması izledi. Bundan sonra kâğıdın kuru, çiğ nişasta unuyla doyurulması denendi. Sonunda bu nişasta unu inceltilmiş nişasta kolası ile karıştırıldı veya bu kola tek başına kullanıldı. Liflere daha az zarar veren ve daha dayanıklı bir kâğıdın üretilmesini sağlayan suda yumuşatma yönteminin geliştirilmiş biçimleri de kullanılmaya başladı. Bütün bu geliştirmeler, buluş sekizinci yüzyılda Araplara geçmeden ve Çin'de ilk blok baskı kullanılmaya başlamadan önce mükemmelleştirildi. Herhangi bir buluşun tamamlanmış olduğu ne kadar söylenebilirse, Semerkant'taki Araplara aktarılan buluş da o kadar tamamlanmıştı. On üçüncü yüzyılda Arapların İspanyollara ve İtalyanlara öğrettiği kâğıt üretim tekniği sekizinci yüzyılda öğrendiklerinin neredeyse aynısıydı. Avrupa'nın ilk basımcılarının kullandığı kâğıt, beş yüzyıl ya da daha önce Çinli blok basımcılığında kullanılan kâğıttan çok az farklıydı.

BLOK BASIMCILIĞIN İLK ZAMANLARI

Çin basımcılığının doğduğu dönem olan Tang hanedanı dönemi (618-906) Çin tarihinin en parlak zamanlarından biriydi. Dört yüzyıl süren kargaşa ve zayıflık (Çin'in karanlık çağları) Tang dönemi başlamadan yaklaşık otuz yıl önce sona ermişti. Yedinci yüzyılda ve sekizinci yüzyılın başlarında, yeni hanedanın ilk imparatorlarının yönetimi altında imparatorluğun eski görkemi yeniden canlandı ve arttı. Yalnızca Çin değil, ayrıca Doğu Türkistan, Kore ve Hindiçin'in büyük bir kısmı çeşitli zamanlarda Çangan sarayının kontrolü altına alındı, bu sırada bazı Hint devletlerine karşı Himalayalardaki geçitler üzerinden Keşmir'e ve yükselen Arap gücüne karşı T'ien Shan dağları üzerinden Semerkant bölgesine birçok ordu gönderildi. Yüzyılın ilk Tang imparatorları Charlemagne'dan çok uzun süre önce onun Avrupa'da yaptığının neredeyse aynısını Çin'de yaparak eski İmparatorluğu yeni bir temel üzerinde yeniden kurdular ve uzun sürmüş bir kaos ve kargaşa dönemini sonlandırdılar. Fakat Çin'in Karanlık Çağlarının kaosu asla Avrupa'daki kadar şiddetli olmamıştı, öyle ki burada klasik uygarlık Batı dünyasının başardığından çok daha hızlı bir biçimde önce yenilendi, sonra aşıldı.

Tang hanedanının ilk imparatorları edebiyatın, sanatın ve dinin başlıca hamileriydi ve zihinsel vizyonu hızla genişleyen bir halka hükmetmişlerdi. Taizong'un yönetimi sırasında (627-49) başkentte içinde yaklaşık 54.000 tomar barındıran bir kütüphane kuruldu. Aynı dönemde Çin'in resim alanındaki becerisi hızla en yüksek seviyesine doğru ilerliyordu.

Dinsel hoşgörü bakımından Taizong ve en yakın ardıllarının tarafsızlığı tarihte nadiren aşılmıştır. Kendileri Taoizm'e yönelmiş olmalarına ve soylarının Laozi'ye dayandığını ileri sürmelerine rağmen Konfüçyüsçü düşüncenin hoşgörülü hamileriydi ve her yabancı inancı cömertçe karşılamışlardı. Yedinci yüzyılın başlarındaki otuz yıllık bir dönem içinde Çangan Sarayı ilk Hıristiyan misyonerlerini ağırlama, tahttan indirilmiş Pers kralını ve Mazda rahiplerini misafir

etme ve Çin Budizmi'nin havarilerinin en büyüğü olan ve Budist inanca yeni bir güç katmak amacıyla Hindistan'dan dönen Hsüan-tsang'ı onurlandırma fırsatını yakalamıştı. Gelen herkes en içten şekilde karşılanmıştı. Hepsi de imparatorun yüreklendirmesi ve yardımı sayesinde kendi kişisel inançlarını yaymışlardı. Birçok ülkeden ve çeşitli görüşlerden insanlarla temas kurulması uyarıcı bir etki yapmış, Çin'in daha önce hiç bilmediği bir şekilde ülke gençliğinin canlanmasını sağlamıştı.

Bu altın çağ yüz yıldan biraz uzun sürdü, Ming Huang'ın saltanat döneminde (712-56) de zirvesine ulaştı. Bu dönemde Hanlin Akademisi kuruldu ve sarayda Li Po, Tu Fu, Wu Daozi ve Wang Wei gibi, Çin'in uzun tarihi boyunca bilinen en büyük şairler ve en büyük sanatçılar bir araya geldiler.

Çin dehasının bu altın çağında, kutsal kitapların ve metinlerin kopyalanması amacıyla Budist manastırlarında ve başka yerlerde çeşitli birçok aygıt geliştirildi –bu etkinlik "altın çağın" bitişinden biraz zaman önce blok baskının ortaya çıkışıyla zirvesine ulaştı.

Doğu'da resimlerin çoğaltılmasının en eski örneklerinden birini büyük Çinli Budist hacı Yi Çing (635-713) sunmuştur. Geçici bir süre Hindistan'da yaşadıktan (673-85) sonra, Sumatra adasında Sanskritçe metinler tercüme ederek birkaç yıl geçirdi. 692 yılında buradan Çin'e bir rapor gönderdi. Raporun bir cümlesi şu şekildedir: "Hindistan'daki rahipler ve geri kalanlar topraktan Kaitya'lar veya imgeler yapıyorlar veya ipek ya da kâğıt üzerine Buda'nın resmini basıyorlar ve gittikleri her yerde sunularıyla birlikte ona tapıyorlar." Yi Çing'in bu uygulamayı, ipeğin de kâğıdın da nadir bulunduğu Hindistan'a atfettiğini görmek kafa karıştırıcıdır. Fakat Çin ve yakın komşuları için bu uygulama gayet makul görünür.

Çoğaltma yöntemleri tasarlamaya yönelik bu etkinlik en iyi biçimde Tun-huang ve Turfan buluntularına bakarak incelenebilir. Çin'in sınır bölgelerinde Budizm'in ilk zamanları hakkındaki el yazması kayıtlar bu iki yerde de korunmuştu. Buralarda yalnızca taş yazıtlardan çıkarılan ovmalı kopyalar değil, ayrıca şablonlar ve toz serperek alınmış modeller, baskılı kumaşlar, mühürler ve mühür baskıları ve çok sayıda küçük Buda damga figürleri bulunmuştur. Bunların hepsi de doğrudan blok basımcısının sanatına giden yolu açmışlardı.

Taştan çıkarılan ovmalı kopyalar esas olarak Konfüçyüsçülerin basımcılığa doğru attıkları bir adımdı. Ancak Tun-huang'daki keşifler Budistlerin de bu aracı kullandıklarını ve bunun aracılığıyla en gözde kutsal kitaplarından biri olan *Elmas Sutra*'yı bastıklarını gösterir.

Şablon baskı ve toz serperek kalıp çıkarma tekniği, Budist manastırların özellikle düşkün oldukları bir kopyalama aracıydı. Aynı modern nakış patronlarında olduğu gibi, önce fırçayla çizilmiş, sonra iğne delikleriyle ana hatları çıkarılmış büyük Buda kafalarından oluşan çok sayıda kâğıt şablon bulunmuştur. Buluntular arasında, kâğıt, ipek ve sıvalı duvarlar üzerine şablon baskı resimleri de vardır.

Tun-huang'da dikkat çekici miktarda baskılı kumaşa rastlanmıştır. Bunlar bazen iki, bazen de daha çok renklidir. Desenlerin tümü gelenekseldir ve hiçbiri de dinsel değildir, bu durum Uzak Doğu'daki daha eski bütün diğer baskılara ve baskı öncesi eserlere tezat oluşturur. Gelenekselleşmiş hayvan desenleri (at, geyik ve ördekler) yaygındır. Ayrıca bir tane de kâğıt üzerine basılmış bir desen örneği mevcuttur. Bu koyu mavi geometrik desen fazlasıyla modern bir duvar kâğıdını andırır.

Damgalı küçük Buda figürleri, mühür baskısından ağaç baskısına geçişe işaret ediyor. Tun-huang'da, Turfan'da ve Türkistan'ın başka birçok yerinde bu damga baskılarından binlerce bulunmuştur. Bunlar bazen bir el yazmasının her bir sütunun üzerinde yer alırlar. Bazen de bunlarla doldurulmuş büyük tomarlara rastlanır (British Museum'da bulunan böyle bir tomar yaklaşık 520 cm boyundadır ve aynı damgayla yapılmış 468 baskı içerir). Bu Buda figürlerinin hakiki ağaç baskılarından tek farkı, sergilenen ilkel işçilik dışında, bunların çok ufak olması ve dolayısıyla aynı mühür baskılarında olduğu gibi el basıncına dayandıklarının kesin olmasıdır. Bulunan damgalarda bu amaca yönelik saplar mevcuttur. Yaratıcı bir dâhi, damgasını ters döndürmeyi, üzerine kâğıt koymayı ve kâğıdın üzerine bir fırça sürtmeyi akıl ettiğinde, hem arzu edilen her büyüklükte damga baskısı yapmanın hem de yeni buluşu uygarlığın ilerleyişine katkı sağlayacak bir etkene dönüştüren teknik bir gelişmenin önü açılmış oldu. Fakat görünüşe göre bu buluş ilk önce yalnızca daha iyi Buda figürlerinin yapılması için kullanılmıştı. Londra'da bulunan bir tomar, birçok bakımdan ötekilere benzemekle birlikte, belli ki damgalama ile değil kabartma yoluyla yapılmıştı, çünkü daha büyük ve daha iyi Buda baskıları içerir. Louvre'deki mükemmel bir ağaç baskısı daha ileri bir gelişim düzeyini gösterir, burada tek bir blokla yapılmış birçok Buda figürü, çeşitli biçimlere sahip eşmerkezli halkalar oluşturmaktadır.

Bunlar (taştan çıkarılan ovmalı kopyalar, baskılı ipek, şablon baskı, mühür ve damga), blok baskıya doğru götüren yolu hazırlayan adımlardan bazılarıdır. Bu nesnelerin hepsi de Budist manastırlarında bulunmuştur ve bunların hepsinin veya çoğunun temelinde, daima Budizm'in karakteristik bir özelliği olmuş olan kopyalama dürtüsü bulunmaktadır. Tun-huang ve Turfan'da bulunmuş olan bu asıl nesnelerin ilk blok baskılı kitaplardan daha eski olduklarına hiç şüphe yoktur. Bir taş ovmalı kopyası ve bir damga dışında bu nesnelerden hiçbirinin tarihi belli değildir. Fakat ilk blok baskıdan daha eski olmayan örneklerin, en azından daha eski ve daha ilkel işlemlerin kalıntılarını taşıdıklarına dair bütün belirtiler mevcuttur.

Hakiki blok baskının ortaya çıktığı kesin tarih belirsizdir. Tang hanedanından önce, 594 yılında imparator Wen döneminde baskı tekniğinin uygulandığına dair varsayımsal bir iddia (Çin baskı tekniğinin konu edildiği, Avrupa dillerinde yazılmış neredeyse her çalışmada kendine yer bulmuş bir ifade), görünüşe göre on altıncı yüzyılda yaşamış olan Çinli bir yazarın yaptığı bir hataya dayanmaktadır.

Bu noktada, günümüzde Çin sınırına yakın bir yerde bulunmuş olan ve üzerinde MS 594 yılına denk gelen bir tarih taşıyan bir kâğıt fragmanının, yakın zaman önce basılı bir eşya olduğunun açıklandığından bahsetmek gerekli olacaktır. 1913-16 yılları arasında Orta Asya'ya yaptığı üçüncü yolculuğu sırasında Sir Aurel Stein tarafından Kara Khoja çevresindeki Toyuk (veya Toyukh) köyünde bulunan bir Budist tapınağının harabelerinde keşfedilen bu kâğıt, incelenmesi için (Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra), birçok tahta ve kâğıt belgeyle birlikte, Profesör Henri Maspero'ya verilmişti. Bilim dünyasının aleyhine olacak şekilde, Maspero'nun yaklaşık 600 sayfalık el yazması ancak 1936 yılında tamamlanabilmiş, aynı yıl Londra'ya gönderilmiş ve ancak daha yeni basılabilmiştir. Ancak birkaç yıl önce Dr. Bruno Schindler, Maspero'nun elindeki bulgular hakkında bir özet hazırlamakla görevlendirilmiş ve bunun Çince basılmış, "üstten ve alttan eksiksiz, fakat sağ ve sol yanlardan kesilmiş" bir yafta olduğunu ve üzerindeki "metnin (çevrilmiş olarak), '... *yen-ch'ang*'ın 34. yılı (= MS 594), *chia-yin* yılı. Evde huysuz bir köpek var. Yoldan geçenler dikkatli olsunlar' şeklinde okunduğunu" ilan etmiştir. Bugün bu şaşırtıcı bilginin hatalı olduğu ortaya çıkmıştır. Belgeyi inceleyen British Museum Araştırma Laboratuvarı Bölümü müdürü Dr. Harold James Plenderleith, belgede hiçbir basımcılık belirtisi bulunmadığını göstermiştir. Dr. Schindler de daha önceki iddiasını geri çekmiş ve Maspero'nun bir hata yaptığını öne sürmüştür.

Blok basımcılığın ortaya çıkış tarihini belirlemenin güçlüğü, bu sanatın neredeyse algılanamayacak derecede aşamalı olarak evrimleşmiş olması yüzünden artmıştır. Blok baskıya dair belirtilmiş en eski tarih 770 yılına aittir ve Japonya kökenlidir. En eski basılı kitap Çin'de bulunmaktadır ve 868 yılına tarihlenmiştir. Fakat bu basılı kitap son derece gelişmiş bir üründür. Yeni kopyalama yolları tasarlamak için bu zamandan önce Budist manastırlarında ve başka yerlerde gerçekleştirilmiş hevesli çalışmaların 770 yılından önce, hatta bu buluşun Japonya'ya aktarılmış olduğu tarihten de önce bir tür blok baskı tekniğini ortaya çıkararak zirveye ulaşmış olması gerekir. Belki de uygun bir tarih belirlerken yapılabilecek en yakın tahmin, Çin'in ulusal büyüklüğünün ve kültürel başarılarının zirveye çıktığı Ming Huang (712-56) dönemi olacaktır.

Ming Huang dönemi feci bir devrimle noktalanmıştı. Tang hanedanının görkemi bu tarihten sonra azalmaya başladı. Taizong ve Ming Huang dönemlerine damga vuran, her tür dinsel inanca kusursuz bir hoşgörü gösterme politikası terk edildi ve yerine Budizm dâhil bütün yabancı inançlara zulmetme politikası geçti. Bu zulüm, 4600 Budist tapınağının yıkılmasını ve kadın ve erkek 260.500 keşişin dünyevi yaşama dönmeye zorlanmasını emreden ünlü 845 fermanıyla zirvesine ulaştı. Tang döneminin büyük sanat eserlerinin çoğunun yok olmuş olmasının sebebi, Tang hanedanının son yüzyılındaki savaşlar ve söz konusu tapınak yıkımlarıdır. 868 yılına ait *Elmas Sutra* dışında hiçbir Çince basımcılık örneğinin korunamamış olmasının ve hâlâ mevcut en eski blok baskı örnekleri için Japonya'ya yönelmenin gerekmesinin sebebi de şüphesiz budur.

SEÇİLMİŞ KAYNAKÇA

Aşağıda alıntı yapılmış yayınların kısaltmaları verilmiştir.

HJAS *Harvard Journal of Asiatic Studies, Cambridge*
JA *Journal asiatique, Paris*
JAOS *Journal of the American Oriental Society, New Haven*
MS *Monumenta Serica, Peiping*
TP *T'oung Pao, Leiden*

Bergman, Folke. "Travels and Archeological Field-Work in Mongolia and Sinkiang – A Diary of the Years 1927-1934," *History of the Expedition in Asia*, 1927-1935, cilt 4 (Sino-Swedish Expedition, Yayın No: 26), Stockholm, 1945.

Blanchet, Augustin. *Essai sur l'histoire du papier*. Paris, 1900.

Blue, Rhea C. "The Argumentation of the *Shih-huo chih*," *HJAS II* (1948), 1-118.

Chavannes, Edouard (çev.). "Les livres chinois avant l'invention du papier," *JA*, Series 10, 5 (1905), 1-75.

Day, Florence E. "Silks of the Near East," *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* 9, No. 4 (Aralık 1950), 108-17.

Duyvendak, J. J. L. "Bibliographie," *TP* 38 (1947), 314.

Erkes, Edward. "The Use of Writing in Ancient China," *JAOS 61* (1941), 127-30.

Fan Yeh (398-445) *et al. Hou Han shu* (History of the Later Han Dynasty), 1739 baskısı.

Feifel, Eugene. "Specimen of Early Brush Writing," *MS 6* (1941), 390-91.

Giles, H. A. (çev.). *The Travels of Fa-hsien (399-414 A.D.)*. Cambridge, 1923.

Goodrich, L. C. "Paper: A Note on Its Origin," *Isis* 42, Part 2, no. 128 (Haziran, 1951), 145.

Grohmann, Adolf. Corpus Papyrorum Raineri III, Series Arabica, I. I Allgemeine Einführung in die Arabischen Papyri. Viyana, 1924.

Hou Han shu. Bkz.: Fan Yeh.

Hummel, Arthur W. "The Development of the Book in China," *JAOS 61* (1941), 71-76.

Hunter, Dard. *Papermaking: The History and Technique of an Ancient Craft*. Gözden geçirilmiş ve düzeltilmiş 2. Baskı. New York, 1947.

Julien, Stanislas. "Documents sur l'art d'imprimer à l'aide de planches au bois, de planches au pierre et de types mobiles," *JA*, Series 4, 9 (1847), 508-518.

Lao Kan. "Lun Chung-kuo tsao chih shu chih yüan shih" (On the Origin of the Art of Making Paper in China). *Bulletin of the Institute of History and Philosophy, Academia Sinica* 19 (1948), 489-498.

Laufer, Berthold, "Review of Carter, *The Invention of Printing in China*," *JAOS 47* (1927), 71-76.

Liebenthal, Walter. "Sanskrit Inscriptions from Yünnan I," *MS* 12 (1947), 1-40. Liebenthal, 1947a diye belirtilmiştir.

----------. "A Sanskrit Inscription from Yünnan," *Sino-Indian Studies 3* (1947), 10-12. Liebenthal, 1947b diye belirtilmiştir.

Maspero, Henri. Les documents chinois découverts par Aurel Stein. Londra, 1953.

Pelliot, Paul. *Les débuts de l'imprimerie en Chine*. ("Oeuvres Posthumes de Paul Pelliot," IV.) Robert des Rotours tarafından yayına hazırlanmış, Paul Demiéville tarafından ilave notlar ve bölümler eklenmiştir. Paris, 1953.

Reichwein, Adolf. China and Europe: Intellectual and Artistic Contacts in the Eighteenth Century. Çev.: J. C. Powell. New York, 1925.

Reinaud, M. *Relation des voyages faits par les Arabes et les Persans dans l'Inde et dans la Chine.* Paris, 1845.

Renaudot, Eusebius. *Anciennes relations des Indes et de la Chine de deux voyageurs Mohametans.* Paris, 1718.

Sanborn, Kate. *Old Time Wall Papers: An Account of the Pictorial Papers on Our Forefathers' Walls.* Greenwich, Conn., 1905.

Sauvaget, Jean. *Relation de la Chine et de l'inde.* Paris, 1948.

Schindler, Bruno. "Preliminary Account of the Work of Henri Maspero Concerning the Chinese Documents on Wood and Paper Discovered by Sir Aurel Stein on His Third Expedition in Central Asia," *Asia Major*, n.s. 1, Kısım 2 (1949), 216-264.

----------. "Concerning Fragment Stein Br. Mus. Toy. 046 (Maspero, No. 365)," *Asia Major*, n.s. 3, Part 2 (1952-53), 222-223.

Stein, Marc Aurel. *Serindia.* 4 cilt. Oxford, 1921.

---------. *Innermost* Asia, 3 cilt. Oxford, 1928.

Takakusu, Junjiro (çev.). *A Record of the Buddhist Religion as Practised in India and the Malay Archipelago (A.D. 671-95) by I-tsing.* Oxford, 1896.

Wang Chi-Chên. "Notes on Chinese Ink," *Metropolitan Museum Studies* 3, Kısım 1 (Aralık, 1930), 114-133.

White, Bishop William C. "Knowledge of Early Chinese Culture Revolutionized," *Illustrated London News*, 28 Ekim 1933, 698-701.

--------. *Tombs of Old Loyang.* Şangay, 1934.

Wylie, Alexander. *Chinese Researches.* Şangay, 1897.

--------. *Notes on Chinese Literature.* Şangay, 1867; 1922 baskısı.

Yetts, W. Perceval. *The George Eumorfopoulos Collection: Catalogue of the Chinese and Corean Bronzes.* I. Londra, 1929.

10
Matbaanın İcadı

Lewis Mumford*

Hareketli hurufat baskısının icadı, uygarlığımız üzerinde bıraktığı can alıcı etki bakımından saatten sonra ikinci sırada yer alır; bu icat, ilk aletten elle çalıştırılan makineye ve makineden de artık, yalnızca en başta gerekli işlerin düzenlenmesinde ve en sonda ürünün tüketiminde söz konusu olan dışında neredeyse her türlü insan müdahalesini gereksiz kılan, kendi kendine işleyen, tam otomatik aygıtlara doğru, günümüzde hâlâ devam etmekte olan daha kapsamlı bir geçişin başlıca örneğidir. Sonuçta konu olarak basımcılığı özellikle seçtim, çünkü basımcılık kendi gelişim süreci içinde sanatın ve tekniklerin bir araya nasıl getirilebileceğini ve teknik gelişim için bile, süreci yöneten kişinin, en saf biçimleriyle simgenin kendisinden çıktığı yaşam kaynakları sayesinde kendisini sürekli olarak yenilemesinin ne kadar gerekli olduğunu göstermektedir.

Dinleyiciler arasından birçoğu muhtemelen, en azından ana hatlarıyla, matbaanın, Thomas Carter'ın hayranlık uyandırıcı bir şekilde anlattığı, yalnızca zincirinin en son halkası hâlâ eksik kalmış görünen bir gizemi tam anlamıyla açıklığa kavuşturan öyküsünü biliyordur. Bir kere, mekanik buluşların doğasında, ortaya çıktıkları yerden her tarafa doğru yayılma özelliği olmakla birlikte, basımcılığın ve onun bağlı olduğu yardımcı sanatların, örneğin kâğıt yapım sanatının yaygınlaşması, Doğu ve Batı kültürlerini, her biri son ürüne kendi özgün katkısını sunacak şekilde, tek bir ağ halinde birbirlerine bağlamıştır. Özel bir anlamda, bu yüzden, basımcılık evrensel bir sanattır, teknik aletlerimizin bugün insanın erişmesine olanak sağladığı bu Tek Dünya'yı müjdeleyen bir sanattır –bununla birlikte bu dünyanın atom bombalarıyla havaya uçurulup

* İletişim tarihiyle ilgili konulara yönelmiş olan merhum Lewis Mumford yirminci yüzyılın en çok saygı duyulan hümanist bilginleri arasında yer alıyor. Çalışmalarının çoğu bir biçimde kültür ve teknoloji arasındaki bağlantıyla ilgilidir.

mahvedilecek bir dünya mı yoksa zengin karşılıklı yardımlaşma pratikleri yoluyla daha yüksek bir gelişim düzeyine çıkarılacak bir dünya mı olacağını henüz bilmiyoruz. Her ne olursa olsun, matbaa, hareketli harf baskısının icat edildiği Çin ve Kore'den Avrupa'ya doğru dünyayı neredeyse yüz yıl içinde kat etmiştir. İran, Türkiye ve Rusya üzerinden, ilk basılı kitabın çıktığı Hollanda'ya ve hareketli baskı harfleriyle Avrupa'nın ilk kitabının basıldığı Almanya'ya kadar bu ilerlemeyi adım adım izleyebiliriz. Eski uygarlıklarda bu sanatın mühür yüzüklerinden madeni paralara kadar birçok kökeni bulunuyordu. Bu sanat son 2500 yıl içinde neredeyse herhangi bir anda kitap basmak için uygulana*bilir*di. Fakat yöntemin kitaplara uygulanmasından önce yeni bir toplumsal aracın var olması gerekliydi: Köleliği terk etmiş ve bir zamanlar yönetici bir kastın elinde tuttuğu kültürel üstünlükleri eşitlemeye hazır, hatta istekli olan bir toplum; böylece, şehir demokrasisine sahip özgür şehirlerin, yani gittikçe okuryazarlaşan bir yurttaşlar topluluğunun ortaya çıkışı, kitapları çoğaltmaya ve kitap üretimi sürecini ucuzlaştırmaya yönelik bir yöntemin geliştirilmesini özendirecekti.

Ve yine burada –daha baskın olan karşıt görüşe karşılık verebilmek için biraz kasıtlı olarak bu nokta üzerinde daha çok duracağım için umarım beni bağışlarsınız– yine burada estetik simge pratik kullanımı öncelemişti. Baskının sanatta ilk uygulaması ağaç baskılarla gerçekleşmişti: Sözcüğe duyulan ilginin, her bakımdan öylesine ilerlemiş, öylesine modern olan mükemmel bir buluşa, hareketli harf baskısının icadına yol açması daha sonraki bir aşamada söz konusu oldu. Aynı tekbiçimli kalıp üzerine farklı harfler kullanarak bir yazı satırı yerleştirmenin neleri gerektirdiğini düşünün: Hareketli baskı harfleri, bazı unutkan tarihçilerin daha sonraki bir dönemin mucidine, standartlaştırılmış silahı geliştiren Eli Whitney'e atfetmeye eğilim gösterdikleri bir buluşun, standartlaştırılmış değiştirilebilir parçaların orijinal modelidir. Son olarak, başta elle, sonra on dokuzuncu yüzyılda güç kaynağıyla işletilen matbaa, standartlaştırılmış, otomatik makinelerin en eski örneklerinden biriydi. Matbaanın icadını izleyen yüz yıl içinde, kaligraf, elle kopyalayıcı, uzun süre boyunca hâkim olduğu kitap üretimi alanından uzaklaştırıldı; yine de bu durum ciddi bir kayıp olmaktan uzaktı, hatta başlangıç aşamalarında büyük bir kazanımdı, çünkü kaçınılmaz tekdüzelik ve sıkıcılık gibi el işinin bazı kötü yönleri ortadan kalkarken, bütün iyi yönleri korunmuştu. Gutenberg'in buluşunu izleyen yüzyılda, baskı harfleri, baskı tarzı ve genel biçimi bakımından kitap, doğrusu daha sonraki hiçbir girişimin gerçekten aşamadığı bir kusursuzluk düzeyine ulaştı.

Yazıdan baskıya doğru gerçekleşen bu köklü değişimin nasıl olduğunu anlamak için işlek el yazısı, bitişik el yazısı ve daha incelikle biçim verilmiş el baskısı harfler arasındaki, daha erken aşamalarda belirgin olan farklılıkları kıyaslamamız gerekiyor. Her tür el yazısında tipik bir öğe bulunmakla birlikte – böylece rahip el yazısı veya hümanist el yazısı, kamu personeli el yazısı veya Palmer yöntemi el yazısı veya yatılı okul el yazısı birbirlerinden ayırt edilebilir– her noktasıyla yazarının bireyselliği, tarzı, mizacı ve genel yaşama alışkanlıkları hakkında bu kadar çok şey anlatan başka bir sanatsal biçim yoktur. El yazısının

insanın kişiliği hakkında ipuçları verdiği öylesine doğrudur ki, sanattaki en ileri bireyleşme biçiminden bahsetmek istediğimizde sanatçının imzasına atıfta bulunuruz. Bildiğiniz gibi, Çince kaligrafi çoğunlukla aynı tarzda yapılmış –görsel olarak onun bir parçası olan– bir resme eşlik eder. Fakat tam da el yazısının bu bireyselliği en yaygın iletişim çeşidinin önünde bir engel oluşturur. Eğer her sayfada yeni bir kişilikle uğraşmak ve onun düşüncesine olduğu kadar yazılı ifadesinin tuhaflıklarına da hâkim olmak gerekseydi okuma en zahmetli sanat haline gelirdi. Genel okunaklılık ve evrensellik uğruna, kitap kopyalayan bir insanın belirli bir tarafsızlığa ve kişidışılığa ulaşması, düzen lehine etkileyiciliği feda etmesi, kendi kişisel özelliklerini zapt etmesi, her bir harfi ortak bir tipe uydurması, ürünü özenle standartlaştırması gerekir. Tipik ve yinelenebilir olmak –bunlar tam da makinenin alanına ait özelliklerdir! Bir kopyalayıcı aynı harfi bin defa yineleyince, bu harfi kişilik dışı bir niteliğe kavuşurdu. Ve alışkanlık ve yineleme sayesinde, kendini tutma ve tevazu sayesinde, el yazmasını, harflerin hareketli hurufata rahatlıkla aktarılabileceği bir mekanik mükemmellik düzeyine çıkartmış olurdu.

Ancak sanatın aynı ölçüde önemli olan insani amaçlardan ayrı düştüğünde nasıl bozulduğunu akıldan çıkarmayalım. Etkili iletişim bakımından, el işlemeli elyazması, bu çok özenli tarzı yüzünden özsel varoluş amacını unutmaya eğilimliydi. Bu yüzden onun gelişim biçimi, çoğunlukla diğer sanatlarda da rastladığımız gibi oldu; insanın hayal gücü lehine, pratik gereksinimlerin sınırlamalarından kurtulup başıboş hareket etmeye, estetik anı her türlü makul sürenin ötesine geçecek şekilde uzatmaya yönelik bir eğilim taşıyordu. Orta Çağ katedrallerinde bu eğilim bazen o kadar ileri gitmişti ki, Ruskin, belki de –elbette onu yapan işçiyi saymazsak– kendisininkinden başka hiçbir insan gözünün görmediği yerlerde oymalar keşfetmişti. Açıkçası tatmin edici bir uğraşı uzatmaya yönelik bu arzu, iyi bir yaşama giden bir yol olmakla birlikte, bir yandan da kendine özgü bir kusura da sahiptir: Kitap söz konusu olduğunda, tam da süslemeci ve resimleyicilerin estetik kusursuzlukları kopyalama sürecinin yavaşlamasına ve kitapların dolaşımının kısıtlanmasına neden oluyordu. El emeği kaba ve hızlı olmuş olsa bile çok az üretebilirdi; fakat aslında ölçülü ve özenli olduğu için, bilginin yayılması üzerinde yavaşlatıcı bir etki oluşturuyordu. Kitapların nasıl eşsiz ve kıymetli olduklarını veya sanat eserleri olarak nasıl saygı gördüklerini, onların bize kadar nasıl bir durumda gelmiş olduklarından anlıyoruz: Kenarlarında hiçbir karalama yoktur! Kirli parmak izleri yoktur! Hiçbir sayfanın köşesi kıvrılmamıştır! Fakat sanat üretimin önüne geçtiği sürece, okuryazarlığın olmadığı bir çağda bile asla yeterince kitap dolaşımda olmayacaktı. Böylece nihayet, el yazmasının gelişiminde, iki güdünün, teknik ve estetik güdünün yollarının ayrılması gerektiği bir noktaya gelindi. Kopyalamanın estetik ve kişisel kısmı kitabın pratik işlerine engel oluyordu; fikirlerin dolaşımının artması uğruna, sanatın bu iki yarının birbirinden ayrılmasının vakti artık gelmişti. Bu noktada sürecin yinelemeye dayalı kısmını gerçekleştirmek için devreye makine girdi. Bunun bir sonucu olarak, matbaa neredeyse bir gecede olgunluğa ulaştı.

Maalesef, makinenin başlı başına bir sanat olması için el sanatının sıra dışı güzelliklerini taklit etmeye ihtiyacı olmadığının ve aslında *etmemesi gerektiğinin* keşfedilmesi uzun zaman aldı. Salt estetik sonuçlar elde etmeyi hedefleyen süslemecinin ideal bakış açısına göre, baskı aslında yetersiz bir ikameydi; ilk basımcıların bu geleneksel yargının basıncını yoğun olarak hissetmiş olması gerekiyor, çünkü neredeyse on dokuzuncu yüzyıla kadar basımcılar bastıkları sayfalara sık sık süslemecilerin işlerini katmaya çalışmışlardı: Figürlerin dikkat çekecek derecede süslülüğü ve baş sayfada ve baş harflerde kullanılan arabesk bir tarz, metnin kendi durgun ciddiyetini çevreliyordu. Fakat basımcılık, buharlı baskı makinesi ve linotip makine tarafından tamamen mekanize edilmeden önce bile, aslında kendine özgü beğeni ölçütleri, kendine özgü estetik ifade standartları olan yeni bir sanattı. İlk basımcılar basım harfinin kendi adına konuşmasına izin vermeye çekinmişlerdi. İfadede belirgin bir sadeliğin, belirgin bir tasarrufun ve vurgu azlığının iyi makine sanatının karakteristik özelliği olacağını fark etmeleri gerekirken, makine süslemelerinin hiç süsleme olmamasından daha iyi olacağını düşünmüşlerdi; hâlbuki bize hitap eden şey işlevin kendisidir ve estetik çekicilik daima akla yatkın bir yargının alanı içinde olmalıdır. Makine sanatının özü, işlevin ifadesiyse –eğer güzellik burada, Horatio Greenough'nun anılmaya değer sözleriyle "işlevin vaadiyse"– basımcının asıl işi, kendi kişiliğinin işe karışmasına elinden geldiğince izin vermeyerek yazarın anlamını okura taşımak olmalıdır.

Hareketli harflerle baskının, görünüşte bu kadar ani bir biçimde ortaya çıkışının ve yüzeysel bir analizle ifade edilirse, salt büyük bir mekanik başarıdan ibaret olmasının ardında, aslında ruhsal armağanların değerini bilmeye ve içsel yaşamı derinleştirmeye yönelik çabayla el ele ilerlemiş bin yıllık bir öz-disiplin ve estetik eğitimle karşılaşırız. Tipografik tasarımla uğraşacak olanlar için bu eğitimin bir kısmı hâlâ önemini korumaktadır. Matbaanın bir kez var olmasıyla birlikte, bu eski kaynaklardan bütünüyle kopmanın mümkün olacağını düşünebilirsiniz; fakat aslında sanat ve tekniğin hâlâ süren karşılıklı bağımlılığı, bu tamamen mekanik sanatta olduğundan daha iyi bir biçimde betimlenemezdi. Ünlü baskı harfi tipleri, günümüze kadar gelen daha sonraki bütün basım harflerin kendisinden türetildiği platonik biçimler, neredeyse bütünüyle matbaanın icadını izleyen ilk yüzyıl içinde üretilmişlerdi. Bazen bu harf tipleriyle basılmış eski kitaplar, modern okuma beğenilerimize biraz fazla yoğun ve sıkışık gelirler, sanki bu kitapların tasarımcıları hâlâ kâğıdın parşömen kadar değerli olduğunu hissediyorlardı ve eğer kenar boşluklarını geniş tutarlarsa satırların daha sıkışık olması gerekeceğini düşünüyorlardı. Fakat genel olarak, baskı açısından hiçbir şey, büyük Nicholas Jenson gibi ilk hurufat tasarımcılarının ve basımcıların işlerinden daha mükemmel olamamıştır: Bu insanlar hâlâ eski el yazmalarının büyüsü altındaydılar. Kaligrafın sanatı çürümeye terk edildikçe, hurufat sanatı da daha büyük güçlüklerle karşılaştı, çünkü mekanik kusursuzluğu ve sonucu hedefleyen tasarımcı, elin değerli dokunuş hissini artık daha sık yitiriyordu. On dokuzuncu yüzyılda olduğu gibi, faydacı ve akılcı çıkarlar estetik çıkarlara bas-

kın gelmeye başladığında, hem hurufatın kendisinde hem de basılı sayfanın düzeninde bir dizi kusur kendini gösterdi: Görünüşe göre Viktorya kapitalizminin Bounderby ve Gradgrind'ları, çirkinliği verimlilikle karıştırarak, orantısız, okunaksız veya büsbütün çirkin hurufat tiplerini tercih etmişlerdi.

Mekanik baskının icadının iki önemli sonucu, bir ölçüde, bütün endüstriyel sanatlardaki benzer ilerlemeler bakımından karakteristikti: Bunlar, zaten standartlaştırılmış olan bir ürünün daha özenli bir tarzda standartlaştırılması ve zanaatçıyı mekanik bir modele göre düzenlenmiş el emeğinin ağır zahmetinden özgürleştirme kisvesi altında zanaatçının kendisinin aşamalı olarak yok edilmesiydi. Bu büyük değişimde belirgin bir kayıp söz konusu olmuşsa, bence bu yine de matbaanın sözcüğe –ve dünyaya– sağladığı fayda için ödenmesi gereken makul bir bedeldi: Çünkü bu durum kopyalayıcıyı sindirmişse bile, yazarı serbest bırakmıştı ve ona, daha önce hitap ettiğinden çok daha fazla insanla doğrudan konuşabilme ayrıcalığını vermişti. Matbaa, yazılı sözcüğün üzerindeki sınıf tekelini kırmış ve sıradan insana, dünya kültürüne, en azından sözcüklere veya başka basılabilir simgelere çevrildiği kadarıyla bütün kültürlere erişmesini sağlayacak bir araç sunmuş, böylece de geçmiş zamanları ve gelecek zamanları, yakını ve uzağı, çoktan ölmüş insanları ve henüz doğmamış insanları bir araya getirerek tüm insanların zaman ve mekândaki etki alanını arttırmıştı. Yeni kuşaklar okuryazarlığın faydalarını abartmış olabilirler, çünkü bu faydalar otomatik bir biçimde ortaya çıkmazlar ve bunlara, eğer akıllıca kullanılmazlarsa, birinci elden deneyimin ve temasların bir yitimi, hem duygunun hem de duyarlılığın yitimi ile birlikte gurur ve önyargının artışı eşlik edebilir. Ancak okuryazar olmamanın yarattığı güçlükleri abartmak neredeyse hiç mümkün değildir; çünkü bu durum kişiyi tam burada ve şimdi var olan dünyaya, insani gelişim için ölümcül olan kültürel bir tecrit biçimine mahkûm eder. Yine, matbaa, insanın doğal göz odaklılığını kesin olarak, aslında gözü aşırı zorlayarak görme gücünü zayıflatacak derecede öne çıkarmışsa bile, bunun yanında aklı gereksiz somutluğun yavaşlatıcı etkilerinden de kurtarmıştı. Basılı sözcüğün yardımı olmazsa ne kadar düşük bir soyutlama düzeyiyle yaşamak zorunda olacağımızı, ancak radyo ve televizyonun aşırı gelişmesi yüzünden okuryazarlıktan anlamsızca uzaklaştığımız şu dönemde kavrayabiliyoruz. Konuşulan sözcüğün bitmek bilmez usandırıcılığına kıyasla basımın hızlılığı ve ekonomisi, matbaanın icadıyla birlikte yoksun kalınan diğer insani nitelikleri fazlasıyla telafi ediyor.

Basımcılık alanındaki, bahsettiğim olanaklar dışında kalan olası yenilikler çoğunlukla teknik yöndedir. Bunlar tekniğin öteki alanlarında gerçekleşmiş olanlara benziyorlar. Kesinlikle gerçekleşecek bir gelişme, hemen hemen bütün el yazmalarının son aşamada basım harfleriyle yazılmış olmasını sağlayacaktır, bu, tipografın müdahalesine gerek bırakmaksızın harfleri otomatik olarak dizecek bir tarayıcının yardımıyla gerçekleşen otomatik bir işlemdir. Baskı tekniğinde bu son buluş gerçekleştiğinde, bu sanat kuramsal mükemmellik sınırına, uzun zaman önce Aristoteles'in, alıntılamayı çok sevdiğim cümleleriyle, ancak müzik aletleri kendi kendilerine çaldığında ve dokuma tezgâhları kendiliğinden

işlediğinde köleliğin ortadan kaybolacağını gözlemlediği zaman öngördüğü sınıra erişmiş olacaktır: Aristoteles sözlerini şöyle sürdürüyor: "Bu durumda ne ustabaşı yardımcılarına ne de efendiler kölelere ihtiyaç duyacaktır." Yine teknik olan diğer bir olanak ise, otomatizme ve büyük ölçekli seri üretime doğru değil de, diğer yöne, basımcılığı veya eşdeğerlerini daha basit ve daha doğrudan bir yöntem sayesinde küçük ölçekli bir üretime ve böylece daha büyük oranda kişisel ifade ortaya koymaya elverişli kılacak bir yöne doğru götürecektir. Mimeografik veya fotoğrafik ofset baskı gibi bu tarz birçok işlem zaten mevcuttur. Şiirlerini az miktarda çoğaltabilmesini sağlayan kişisel yöntemi sayesinde William Blake belki zamanının biraz ilerisindeydi. Yardımsever Japonca tercümanım Profesör Tsutomu İkuta sayesinde, elimde Edmund Blunden'ın Japonca yazılmış, harfleri elle çizilmiş, sonra fotoğraflanmış ve en eski ağaç baskısı yönteminin bir tür modern versiyonu olan ofset işlemiyle çoğaltılmış şiirleri mevcut; ürünün dolaysızlığı, basitliği ve güzelliği, el işine olan mükemmel uyumu, makul malzeme desteği ihtiyacıyla birlikte, sanki büyük bir pazara umutsuz bir biçimde bağımlı olan seri üretimin bayağı etkilerinin üstesinden gelmemizi sağlayacak bir yola işaret ediyor gibi. Bu basımcılık yöntemi belki de modern yayıncının, mesela (kendisi açısından zahmetli bir kişisel iyilik olmaktan başka bir şey olmayan) şiir yayımlamaya yönelik kesin isteksizliğine bir çözüm sunabilir.

11
İlk Modern Okuryazarlıklar

Harvey J. Graff*

MATBAA, REFORM VE REFORMASYON

Protestan Reformasyonu'nun Batı tarihinde okuryazarlığın ve okul öğreniminin yaygınlaşmasına yönelik en büyük pozitif güçlerden biri olduğu söylenir. Bu, rahatça eğitimsel bir reform hareketi olarak görülebilir: "Reformcuların temel varsayımları, eğitime gençken başlanması gerektiği, dinsel ve ahlaki gelişme için telkinin gerekli olduğu ..., bu telkinin yatılı okullarda yapılması gerektiği ... şeklindeydi."[1] Reformasyon yalnızca dinsel ve teolojik etkenlerin sonucu değildi, kökleri Orta Çağ'da yatmaktaydı; ekonomik, siyasi, kültürel ve toplumsal sorunlar, derin ve şiddetli ayrılıklar doğuran bir kitle hareketine sebep olacak şekilde birbirlerine bağlanmıştı. Çatışmalar on altıncı ve on yedinci yüzyılların büyük kısmında sürmüştü; toplumsal yaşamın reformasyonu Batı toplumunda ve kültüründe, merkezinde okuryazarlığın olduğu uzun vadeli bir girişim olmuştu.

Kilisedeki reform hareketleri, 1518'de Martin Luther'in doksan beş tezini "yayımlamasıyla" tetiklenen Reformasyon'un merkezi sebebiydi. Kiliseye ve papalığa karşı duyulan hoşnutsuzluğun artması, on altıncı yüzyılın ilk yarısında etkili bir çatışmanın yavaş ama sağlam bir biçimde gelişmesine neden oldu.

Reformasyon'un bağlamının şekillenmesine yardımcı olan temel reform hareketleri ahlaki ölçütlere dair ortak bir kaygıyı ve ortak bir yaklaşımı paylaşıyorlardı: "Devotio Moderna" dışında bütün hareketler seküler otoritelerin desteğini

---

* Harvey J. Graff, Teksas Üniversitesi'nde (Dallas) tarih ve insan bilimleri profesörüdür. Ayrıca *The Literacy Myth* (Okuryazarlık Miti) ve *Literacy in History* (Tarihte Okuryazarlık) gibi okuryazarlık üzerine beğenilen birçok kitabın yazarıdır.

beklemiş, İncil'in fikirlerinden faydalanmış ve ondan esinlenmiş ve ilk kiliseyi övmüşlerdi. Cemaatin yeniden onaylanmasını, halk dindarlığının ve dinin yeniden örgütlenmesini ve benliğin içsel ve dışsal yanlarının yeniden bütünleştirilmesini istemişlerdi. Merkezinde hümanizm akımı bulunan Kuzey Rönesansı muhtemelen en önemlisiydi. Hümanizm, matbaanın rolü, şehirli ve seçkin tüccar sınıfı ve gittikçe okuryazarlaşan laik halk gibi birçok yeni etkenden faydalanmıştı; nihayet ortaya iyimser, ilerici bir reform programı koymuştu.[2]

On altıncı yüzyılın başındaki hümanizm daha fazla din ve daha etkin bir dindarlık arayışındaki eğitimli laik halka hitap ediyordu. Ancak dinsel reformcuların doktrinlerinin etkisi teolojinin de ötesine geçti; ek olarak, bölgesel devletlerdeki siyasi değişimler esaslı toplumsal ve ekonomik düzenlemeleri gerektirdi. Bazıları yeni Protestanlığı benimserken bazıları da Katolikliğe ve kiliseye yönelmişti. Şehirliler, soylular ve hatta köylüler reformun veya karşı reformun çağrılarına karşılık verdiler.

Martin Luther'in kendi reformu, öğretim izlencesinde Aristoteles ve skolastisizm yerine İncil'i ve Aziz Augustinus'u geçirerek onu dönüştürmeye yönelik üniversite temelli bir çaba olarak başlamıştı. Tezlerinin hassas doğasının farkındaydı ve mücadelesini sabırla, resmi kanallar aracılığıyla yürüttü. Hiçbir tepki alamayınca tezlerinin elle yazılmış kopyalarını tartışmak için bazı arkadaşlarına gönderdi. Bu kopyalar yeniden çoğaltıldı ve elden ele dolaştı, hatta Almancaya çevrildi. Geniş çapta yayıldı ve kısa sürede bütün Almanya, sonra da bütün Hıristiyan dünyası, Luther'in tezleriyle hareketleniverdi.[3]

Reformasyonun en önemli gelişmelerinden iki tanesi, matbaanın ve yerel dillerin kullanılmasıydı. Bu ufuk açıcı olaylar okuryazarlığın tarihiyle özellikle ilgiliydi, bununla birlikte bunların sağladığı katkılar her zaman doğrudan olmadı veya anında fark edilmedi. Ne Luther ve tezleri, kilise hiyerarşisi, toplumsal bağlam, matbaa, ne de her hangi bir tekil etken veya gelişme, Batı Hıristiyan dünyasını kalıcı olarak parçalayan ve Orta Çağ'a kesin bir son veren bu olaylara tek başına *neden oldular*.

Hareketli harf baskısının on altıncı yüzyıldaki dinsel devrime katkısı kolayca abartılır. Yüzyılın başında geleneksel ahlaki ve dinsel kitaplar popülerdi, fakat vaaz seçkileri ve kilise babalarının eserleri de dâhil olmak üzere, yeni gelişen edebi biçimler Reformasyon'dan önce de yayınlanıyordu. Çok sayıda dinsel eser yayınlanmıştı, ancak bu, toplam üretimin yalnızca küçük bir parçasını oluşturuyordu. Bunlar daha büyük bir kitleye yüzyılın sonundan önce ulaşamayacaklardı.

1517'de Almanya'daki durum hızlı değişti. Dinsel sorunlar hızla en önemli konu haline geldi. Basının gücünün genel düşünce ve kamuoyu üzerindeki etkisi kavrandığı sırada, matbaanın yardımıyla ilk propaganda kampanyası yürütüldü. "Reforme edilmiş ve yenilenmiş dinin temelini oluşturan Kutsal Kitap'ın herkesin erişimine açık hale getirilmesi ve yerel dillere çevrilmesine" yönelik bir girişimde bulunuldu.

Matbaa Reformasyon'u belirlemedi, çünkü teknolojik olarak hazır olması zaman almıştı. Yıllar boyunca birçok dinsel malzeme basıldı –İncil, dindarlıkla

ilgili basit kitaplar, afişler, el ilanları ve büyük kâğıda basılmış ilanlar. Matbaa daha çok, hem reformculara hem de karşıtlarına düşüncelerini yaymaları için sınanmış ve güvenilir bir araç sağlayarak Reformasyon'un gelişini hazırlamıştı.

Broşürler ve özellikle de afişler kamunun bilgilendirilmesine yardımcı oldu. Okuryazar olmayanlar kendilerine afişlerin okunması sayesinde buralardaki mesajları alabiliyorlardı. Basılı malzemenin el altında olması okuryazarlıkta bir artışa neden olmadı; bunun yerine iletişim araçlarının dolaşımını arttırdı ve daha fazla insanın bilgi edinme olanağının artmasını sağladı. Matbaanın kullanımı, Luther'in tezlerinin ve sonraki yazılarının kısa sürede ve geniş çapta dolaşıma girmesini sağladı.[4]

Basımcılığın katkısı dramatikti. Duvarlara, kilise kapılarına ve girişlerine yapıştırılan bildiriler ilgiyle okunuyordu. Luther'in yazıları talep görüyordu, o ve arkadaşları, olabilecek en geniş dinleyici kitlesine erişmeyi umarak yerel dillerde daha fazla eser üretiyorlardı. Buna tepki ve destek olarak kilise babalarını ve rahipleri karikatürleştiren kitapçıklar ortaya çıktı. Daha önemlisi, Almanya'da basılan kitapların sayısı hızla arttı. Almanya'daki matbaalar yüzyılın ilk yarısı geçtikten çok sonra bile hâlâ Reformasyon'un işleriyle meşguldüler.

Gezici kitapçılar Reformasyon propagandasını kırsal bölgelere taşıdılar. Bu sayede basımcılık 1524-1525 Köylü İsyanları üzerinde doğrudan bir etki yaptı. Bu isyan Lutherci Reformasyon için bir dönüm noktası oldu; reform liderleri toplumsal düzenin karşılaştığı tehlikeleri fark ettiler ve kitlesel katılım çağrıları yapmaktan kaçınmaya başladılar. Resmi ve daha ölçülü bir kurumsal ve dinsel değişimi hedefleyen (daha güdümlü ve kontrollü) girişimlere ağırlık verildi. Baskının daha kontrollü bir propaganda aracı haline gelmesiyle birlikte broşürlerin ve polemik eserlerin sayısı azaldı. Reform hareketiyle ilgili basımlar dinsel ve teolojik konularla sınırlandırıldı, fakat eserlerin yerel dilde yayınlanmasından vazgeçilmedi.[5]

Luther İncil'i Almancaya çevirmeye devam etti ve bunda büyük başarı sağladı. Alıcılardan bazılarının bu eseri kendileri için okuması ve anlaması muhtemelen olanaksızdı; birçoğu için bu daha çok bir iman, dindarlık ve hatta statü simgesiydi. Kentsel bölgelerdeki görece yüksek okuryazarlık oranına rağmen Reformasyon'un sürdürdüğü eğitim kampanyası popüler okuma alışkanlıklarının ve becerilerinin tatmin edici olmaktan çok uzak olduklarını gösteriyordu.

Yükselen halk okuryazarlığının reformun önkoşullarından biri olduğunu ve reform mücadelelerinin basımcılığa, dolayısıyla da okumaya dayandıklarını kabul etmek, bunların rollerinin belirleyici olduğunu düşünmeyi gerektirmez. Bunlar pek çok etmenden birkaçıydı; artan önemleri basımcılığın ve okuryazarlığın karşılıklı potansiyelleri sayesinde kavrandı. Bazı okurlar birçok başka kimseyi "aydınlatabiliyordu"; Kutsal Kitapların kavranması ve imanın gerçekleştirilmesi için yüksek bir okuryazarlık düzeyi hiç de bir zorunluluk değildi. Okuryazarlığın ve basımcılığın rolü, entelektüel veya teolojik değil de popüler bir anlamda, on altıncı yüzyılın sosyokültürel durumu içinde değerlendirilmelidir.

Reformasyon'a özgü düşünceler çeşitli kanallardan yayılmıştı. Bunlardan biri kişisel temastı. Luther ve destekçileri bu yayılmanın bir kısmından sorumluydu, fakat gezgin aracıların –vaizlerin, satıcıların ve kalfaların– yaptıkları daha önemliydi. Matbaa ve okuryazarlık, kendi katkılarını kuşkusuz bu noktada yapmışlardı.

Mesaj ayrıca matbaa ve yazı aracılığıyla –kitapların, el yazmalarının, resimlerin, kişisel mektupların ve şarkıların dolaşımıyla– da yayılıyordu. Okuryazarlık dışında birçok etken söz konusuydu; Reformasyon'la ilgili eserlerin satışları yüksek kârlar getirebiliyordu, ayrıca bu eserlerin tek bir yerde satılması ve yeniden basılıp başka kasabalara ve şehirlere dağıtılması ile birlikte Lutherci düşünceler dolaysız kişisel temasa gerek kalmadan da yayılıyordu. Görsel araçlar (ağaç baskısı ve bakır klişeler) ve sözlü iletişim biçimleri aracılığıyla okuryazar olmayanların ilgisi Luther'in düşünceleri üzerine çekiliyordu.

Üniversiteler ve siyasi yönetimler dâhil olmak üzere birçok kurum, kişisel temasları destekleyerek ve güçlendirerek Protestan düşüncelerin dolaşımda kalmasını sağladı. Profesörler ve öğrenciler üniversitedeki çalışmaları her bittiğinde sık sık memleketlerine dönüyor ve söylevler, resmi hizmetler ve etkin yurttaşlık faaliyetleri sayesinde yeni öğretileri yayıyorlardı. Diğer kurumsal katkılar emperyal ve bölgesel şehir yönetimlerinde ve benzeri kurumlarda çalışanlarca yapılıyordu. Okuryazarlık ve matbaa Reformasyon'un yayılması için kişisel ve kurumsal temaslar ve alışverişlerle uyum içinde iş gördü. Vaaz hareketi ve vaizler de önemli bir rol oynadılar. Bu temelden bakınca, on altıncı yüzyıl toplumunda iletişim araçları arasındaki bağlantıların ve medyadaki karmaşıklığın doğasını daha eksiksiz bir biçimde kavramaya başlarız. Baskı ve okuryazarlık önemli olmakla birlikte, aslında daha büyük bir bütünün parçalarıydı. Kişisel ilişkiler, basımcılık ve yazı, sözlü iletişimler, kurumlar: Bunların her biri diğerinden ayrı olarak, ama karşılıklı etkileşim içinde birer rol oynadı. Okuryazarlığın reform ve karşı-reform çabaları için ifade ettiği anlam tam olarak bu ilişkilerin doğasında yatar.

Baskı ve diğer iletişim araçları ve kanallarının oynadığı roller yalnız Almanya'ya özgü değildi. Uluslararası reform hareketi için benzer süreçler Fransa'da, İsviçre'de, İngiltere'de, Aşağı Ülkelerde (Belçika, Hollanda, Lüksemburg) ve İskandinavya'da da gerçekleşti. Reformasyon Yeni Dünya'ya da koloniciler tarafından getirildi.

Matbaanın ortaya çıkışının entelektüeller ve rahipler üzerinde başka bir düzeyde önemli, çelişkili bir etkisi oldu. Matbaanın kullanımı kilisedeki reform hareketine yardımcı oldu, ayin uygulamalarındaki metinleri ve usulleri standartlaştırma girişimlerini ilerletti, vaaz verme alışkanlıklarını etkiledi, yeni veya eski her türlü edebiyatın kopyalanarak çoğaltılmasına katkıda bulundu. Matbaanın getirdiği değişikliklere rağmen aslında bunların hiçbiri yeni değildi. Öte yandan matbaanın bu kullanımları önceden belirlenmemişti; bunların hepsi âdeta kilisenin çabalarına veya eleştirilerine göre iş görmüştü. Basılı metinler kilise pratiklerini standartlaştırabildi ve geliştirebildi; ya da, en azından okurya-

zarlara resmi öğreti ve dinsel uygulama arasındaki uçurumu gösterebildi. "Üstelik tipografik değişmezlik yüzünden bir defa alınmış olan tutumların tersine çevrilmesi daha da güçleşti. Kitap savaşları kutuplaşmayı sürdürdü, el ilanı savaşları da matbaayı hızlandırdı."

"Tipografik değişmezliğin" gücü lehine ileri sürülen birçok iddiaya rağmen, bu güç çok az yazarın basılı düşüncelerini veya tutumlarını değiştirmesini, eserlerini gözden geçirmesini veya hatta bilerek ya da bilmeyerek kendileriyle çelişmesini engelledi. Luther'den beri reformcuların çoğu böyle yaptı. Sözcüklerin basılı sayfalar üzerindeki savaşı, daha önceki el yazması tartışmalarında olmayan bir güce sahipti. Yüz yüze tartışmaları azaltarak sorunları, ayrılıkları, coşkunluğu el yazısı çağının olanaklarının oldukça ötesine taşıdı. Matbaa modern anlamda propagandanın olanağını ortaya çıkardı; Reformasyon, ilk olmasa bile eski bir örnekti. İlk uluslararası reform çağının patlamasından önce hümanistler ve kilise bu tarz uğraşlara kapılmışlardı.

Temel patlamalardan birinin merkezinde, kilisenin onaylamaya isteksiz olduğu, İncil'in yerel dillerde basılması sorunu yer alıyordu. Reformcular tarafından ileriye götürülen en önemli yeniliklerden biri baskının kullanımına öncelik verilmesiydi. Bunu okuryazarlığa yönelik muazzam bir ilgi ve yerel dillere verilen önemin artması izledi. Ancak, bilimsel bir yorumlama çabası olarak İncil araştırmasının, laik İncil okuması anlamında İncil araştırmasından ayırt edilmesi gereklidir. Protestanlık her ikisini, Katoliklik ise yalnızca ilkini desteklemişti.

Böylece, kurtuluş için İncil okumayı vurgulayan Protestan öğretileri okuryazarlık üzerinde kendine özgü ve özendirici bir etki yarattı. Bu artık kalıplaşmış bir bakıştır, neredeyse bir mittir ve *neredeyse* gerçektir. Protestanlık Batı halkları arasında okuryazarlığın yaygınlaşması üzerinde can alıcı bir etki yarattı. Ancak Katoliklik bu konuda aşırı olumsuz, aşırı ölçüde tek yanlı bir suçlayıcı baskıya maruz kaldı.[8] İncil'in yazılı metinleri, ilk günlerinden beri Hıristiyanlığın kutsal ve olağanüstü değerli bir parçasını oluşturmuştu. Çok sayıda taraftarının kutsal kitapla kendi başına yüzleşmesine engel olan, ciddi derecede sınırlı eğitim olanaklarına ve okuryazarlık durumuna rağmen, İncil'in yazılı versiyonlarının yaygınlaştırılması gereği, Protestanlıktan önce genel olarak Hıristiyanlık tarafından zaten vurgulanmıştı. Bu yüzden –ve İncil'in Latince öğrenmiş taraftarlardan saklanmadığı gerçeği yüzünden– bir yandan Kuran'la yapılan karşılaştırmalar, öte yandan da katı Protestan-Katolik ikiliği, daha karmaşık ve ilginç olan birçok gerçeği çarpıtıyor. İncil asla Kuran ve İslam için söz konusu olduğu gibi onu ezberden okuyan bir kutsal rahipler topluluğuyla sınırlandırılmamıştı; Katolik kilisesi eğitimli, halktan insanın Kutsal Kitap'a erişimini yasaklamamıştı. Daha önemli olan başka sorunlar vardı.

Post-Tridentin (Trento Konsili, 1546) politikaları Orta Çağ kilisesininkilerden farklıydı. Yerel dillerde İncil'in yasaklanmasıyla ve Kutsal Kitap'ın, neredeyse bütün taraftarlarının doğrudan erişiminden –okuma ve hatta belki anlama yeteneği ile belirlenen bir erişim– uzaklaştırılması ile birlikte politikalar dramatik bir biçimde katılaştı. Kutsal Kitap'ın Katolik halkın kutsal ve dokunulmaz

saydığı simgelerin özelliklerini taşıdığı uzun zamandır kabul görüyordu. Trento'da, bazı eğitimsel gelişim ve laik öğretim biçimleri tuhaf bir biçimde onaylandı, ancak yerel diller aracılığıyla İncil'e doğrudan erişim yasaklandı. Bunun birçok sonucu oldu. Yalnızca halktan cemaatler rahiplerden ve metinlerden iyice uzaklaştırılmış olmakla kalmadı, ayrıca Katoliklerin neredeyse iki yüzyıldır yaptıkları ciddi çevirilere de bir son verilmiş oldu. Venedikli basımcılar en çok satılan ürünlerinden bazılarını kaybederek ciddi bir darbe yediler. Yalnızca Roma Katolik kilisesinin Protestan gelenekler tarafından tehdit edildiği yerlerde yerel dillerde İncillerin yayınlanmasına izin verildi.[9]

Buna karşılık, yerel dillerdeki İnciller, dua kitapları ve kateşizmler reformdan geçmiş veya geçmekte olan bütün kiliseler tarafından benimsendi. Yenilikçi olmaktan çok geleneksel olan bu malzemeler, okul eğitimi ve okuma yazma öğretimi için bir temel olarak, bu sefer de yerel dillerde iş gördü. Eğitimsel ve dinsel teşvikler birleştirildi ve karşılıklı olarak desteklendi. Ulus inşasının bir parçası olarak dilsel tekbiçimlilik de ayrıca gelişti.[10]

Kamusal eğitime veya halk eğitimine ve okuryazarlık teşviklerine verdikleri destek bakımından Katolik ve Protestan ülkeleri arasındaki fark çoğunlukla abartılmıştır ve yerel etkenlerin tuhaf karmaşıklığı araştırılmadan kalmıştır. Protestan okuryazarlık teşviği, bireyselleşmiş, özgürleştirici, bağımsız, kişisel gelişime yönelik hedefleri değil, toplumsal ahlakı ve sekülerleşmiş dinsel kaygıları özünde barındırıyordu. Elbette okuryazarlığın bireysel uygulamaları her zaman kontrol edilemezdi, bununla birlikte teşvik edilenler sık sık baskındı. Birçok genellemenin aksine, on altıncı yüzyılın veya erken modern dönemin sonuçlarını ne *tek başına* baskı, ne de *tek başına* Protestanlık şekillendirmişti. Birinin ötekinden ayrılmaması gerektiği gibi, herhangi birinin de kendi bağlamından ve kendisine anlam kazandıran ve kullanımını şekillendiren, yerel veya ulusal, özel etken bileşiminden koparılmaması gerekir.

Bu bakımdan, on altıncı yüzyılın ikinci yarısında Trento sonrası Katolik kilisesinin kendi karşı-reform girişimleri için basımcıları başarılı ve bilinçli bir biçimde harekete geçirdiğini belirtmek gerekir. Onlar da inançlarını yaymak için baskıdan faydalanmışlar, rahipler ve halk için ibadet malzemeleri üretmişler ve basımcıların kârlarına katkı yapmışlardı. İngiltere'de "Katolik basımcılar, gizlice basımcılık yapmanın ve el altından kitap pazarlamanın getirdiği sorunlar karşısında Püriten karşıtları kadar becerikli olduklarını ortaya koymuştur." Sınırları farklılaşsa ve heyecanları daha derin bir belirsizlik tarafından kısıtlansa da, Katolik reformcuların Protestanlara karşı savaşabilmek ve yeni dinsel çoğulluk içindeki yerleri uğruna mücadele edebilmek için halkın okuryazarlığını teşvik etmesi gerekiyordu.[11] Baskı dinsel, ekonomik *ve* siyasi sorunları kapsıyordu; okuryazarlık da öyle...

Tarihsel kalıp yargının aksine Kuzey Amerikalı kolonyal göçmenler ne modern ne de evrensel bakımdan okuryazar olarak doğmuşlardı. Kökenleri Avrupalı, özellikle de İngiliz'di.[12] Amerikalı Amerikan tarihi öğrencileri, Eski Dünya'nın bu "sömürgelerinin" kural dışılığını ve eşsizliğini vurgularken, kolonicilerin kendilerinin yürekten benimsedikleri okyanus ötesi bağlantıyı çarpıtmışlardır. Kolonicileri, ilk kuşağın içinde doğduğu ve sosyalleştiği dünyayla ve yalnızca kendi yaşamlarını değil, çocuklarının yaşamlarını da şekillendiren bir kültürle bağlantılı gören, yeni, bağlamı bakımından daha isabetli ve sofistike bir kavrayış yakın zaman önce ortaya konmuştur. Eğitime karşı tutumlar, okuryazarlığa verilen değer ve kurumlar veya daha büyük bir kültürel evren hakkındaki fikirler, göçmenler aracılığıyla Atlantik'in bir yanından öte yanına taşınmış, ancak Kuzey Atlantik'in kıyı bölgelerinin vahşiliğinde bir toplum inşa etme ve geliştirme sürecinde bunlarda bazı değişiklikler de olmuştu.[13]

On yedinci yüzyıl kolonicilerinin okuryazarlık düzeyleri görece yüksekti. New England'da erkekler arasında okuryazarlık oranı yaklaşık % 60'tı, buna karşılık dönemin İngiltere'sinde bu oran % 40'tan fazla değildi.[14] Püritenizm bunun sebeplerinden biriydi. Söz'ün ve Kitap'ın dini, taraftarlarını okuryazarlığa doğru dinamik bir biçimde sevk edebiliyordu. Bu itki karmaşıktı; okuryazarlık oranlarının ve kullanımlarının artmasında bir biçimde doğrudan, hatta doğrusal bir rol oynamıştı.[15] Fakat ilk kuşağın okuryazarlık düzeyinden yalnızca Püritenizm sorumlu değildi. Göç seçiciliği en önemli sebepti; dinsel, ailevi, mesleki, demografik, coğrafi veya ekonomik sebeplerden dolayı okuryazar olmaya daha uygun insanlar ve/veya okuryazarlık oranları ortalamanın üstünde olan yerlerden gelenler uzun transatlantik mesafeyi kat etmeye daha fazla eğilimliydiler. Her iki tür seçicilik, (erkekler arasında) imza atabilme düzeyi anayurtlarındaki muadillerine kıyasla bir buçuk kat daha fazla –hatta bundan da fazla– olan bir göçmen nüfusunu oluşturacak şekilde birleşmişti.[16]

Quebec'teki ilk Fransız yerleşimcilerin durumu da buna benziyordu. On yedinci yüzyılın ikinci yarısında anavatanlarından gelen göçmenler görece yüksek bir okuryazarlık düzeyine sahipti. Evlenme kayıtları, Fransa'da doğan ve 1657 ile 1715 yılları arasında evlenen erkeklerin % 38'inin ve kadınların % 32'sinin imza atabildiğini gösteriyor. İngiliz Kuzey Amerika kolonilerinin aksine, yeterli bir resmi kilise eğitimi verilmeye başlamıştı. Kolonide doğan evli çiftler arasında damatların % 46'sı ve gelinlerin % 43'ü imza atabilmişti, yani oranlar yükselmiş ve cinsiyete göre farklılaşma azalmıştı. İkinci kuşak, ister Quebec'te ister İngiliz kolonilerinde olsun, bu kentsel ortamda, daha kırsal ve tarımsal bölgelerde yaşayanlardan çok daha fazla zorlukla karşılaşarak yetişmişti. Burada da okul eğitimi gelenekseldi ve sınıfa, cinsiyete ve coğrafi bölgeye göre farklılık gösteriyordu.[17]

Birçok İngiliz için, özellikle de Püritenler için eğitim, okul eğitimi ve okuryazarlık on yedinci yüzyılın başlarında yeni bir önem kazanmıştı. Bu değerin

koloniciler ile taşınmış olduğu düşünülmelidir. İngiliz Protestanların okul eğitimine olan ilgisi ve Püritenlerin New England yerleşimcileri arasında Kitap ve Söz'e bireysel erişimin önemine yaptıkları vurgu birbirleriyle kesişti. Massachusetts kolonilerindeki birkaç yıllık bir yerleşme süreci içinde her çocuk için okul öğretimini zorunlu kılan ünlü okul yasaları yürürlüğe kondu. Kolonyal vahşiliğe verilen korkutucu bir tepki olarak değil de dindarlığın bir ifadesi olarak bu yasalar, İngiltere'de okuryazarlık oranlarını yükseltmekte etkili olan ve gerektiğinde eğitim için etkili bir güç olarak görünen geleneksel Püriten motiflerden türetilmişlerdi. Okuryazarlık, Püritenlerin yoğun olarak ilgilendikleri kutsal bir görev olan manevi hazırlık için evrensel bir önkoşuldu.[18]

Kolonyal New England, on yedinci yüzyılın ortası ve on sekizinci yüzyılın sonu arasındaki dönemde okuryazarlığın, erkek nüfusunun yarısından biraz daha fazlasından neredeyse bütün erkekleri kapsayacak kadar arttığına tanık oldu. On yedinci yüzyılda okuryazarlığın ilerleyişi yavaş ve kararsızdı. Genelde, 1710 yılına yakın bir tarihte ölen ve 1660'lı yıllarda eğitim görmüş olan ikinci kuşağın yaşam süresi boyunca okuryazarlık düzeyleri çok az değişti. Batı'nın çoğu kısmındaki bir eğilimin parçası olan yüksek okuryazarlık düzeylerine ancak yavaş bir başlangıcın ardından ulaşılabildi. New England'ın okuryazarlık kampanyasının büyük ölçüde yerel okullar, şehir okulları veya (İngiliz modeli) kilise okulları aracılığıyla sağlanan başarısı esas olarak on sekizinci yüzyılda meyvesini verdi.[19]

Kolonyal New England'da kadınlar arasındaki okuryazarlık oranları da görece yüksekti. 1670'ten önce ölen ve vasiyet bırakan kadınların yaklaşık üçte biri kendi adlarıyla imza atabiliyordu. Erkeklerin yarısı kadar olan bu oran İngiltere'deki kadınlardaki oranın bir buçuk katıydı, aynı oran avantajı erkekler için de geçerliydi. Fakat on yedinci yüzyıl, okul eğitiminde fırsatların olduğu bir dönem değildi; on sekizinci yüzyıla kadar erkeklere olduğu kadar kızlara da okuryazarlık eğitimi verilmesine yönelik yoğun bir girişim gerçekleşmemişti. Bir kadının ebeveynlerinin onun okuryazarlığı üzerinde hiçbir etkisi yoktu. Kilisede çalışmak kadın okuryazarlığıyla gayet ilişkili olan tek değişkendi. Dinle ilgili geleneksel bir Püriten kaygı hem bireysel hem de toplumsal düzeyde hissedilmişti. Kızları okuryazar olan aileler çoğu durumda her ikisi de kilisede çalışan ebeveynlerin bulunduğu ailelerdi. Ailenin zenginliğinin, oğullarınkinin aksine, kızların okuryazarlığı ile ilgisi yoktu. Kadınlar için seçkin bir statüye sahip olmak bile okuryazarlığın garantisi değildi.[20]

Yerleşimcilerin çoğu için pratikte faydalı olmayan bir yetenek olan okuryazarlıkta arzulanan yükseliş esas olarak on sekizinci yüzyılın başlangıcından sonra gerçekleşti. İmza sayılarındaki yükselen düzey, büyük ölçüde nüfus yoğunluğu ve toplumsal gelişim süreçleri dolayısıyla, ailelerin çocuklarını, özellikle de oğullarını okula gönderme eğilimindeki *ve* olanağındaki bir artış ve okul sayısının artışı sayesinde gerçekleşti. Yükselen ticarileşme ve şehirleşme düzeyleri, daha fazla sayıda erkeğin okuma ve yazma gereğini hissetmesine ve bunun faydalarını fark etmesine yol açmıştı. Toplumsal gelişim bu yolla, okuryazarlık

oranlarını erkeklerin üçte ikisinden bütününe doğru yaymaya yönelik orijinal amaçlarla kesişti. Bu ilerleme devrimci veya "özgürleştirici" olmaktan çok tutucuydu ve özünde, okuryazarlığın ekonomik durumla değil toplumsal statüyle olan geleneksel ilişkisini reddetmeye başlayan, önceden daha az okuryazar olan insanlar ve bölgeler arasında ortaya çıkan bir hareketti.

On yedinci yüzyılda okuryazarlığın toplumsal ve coğrafi dağılımı, ileride alacağı hale göre çok daha fazla "gelenekseldi". Eski Dünya'da olduğu gibi, şehirlerde ikamet edenler ve yüksek sınıflardan olanların okuryazar olmaya daha alt sınıflarda olan ve kırsal alanda yaşayan insanlardan daha fazla eğilimi vardı. İngiltere'de olduğu gibi, okuryazarlık doğrudan toplumsal konuma bağlıydı. Zenginliğe, mesleğe, itibara ve benzerlerine bağlı toplumsal statü anlayışı yerleşimciler sayesinde yeni kıtaya taşınmıştı; okuryazarlık düzeylerini şekillendiren şey buydu.

Çok sayıda tarihçi, okuryazarlığın yeni kolonilerde eylemcilik, katılımcılık, iyimserlik, farkındalık, kozmopolitlik ve daha geniş ölçüde bağlanmalar gibi modern kişilik karakteristiklerinin oluşumu açısından etkili olduğunu ileri sürmüşlerdir. Beklenen sonuç daha akılcı, planlı ve ihtiyatlı bir kişilik türüydü.[21] Ancak hayırsever davranışlara bakıldığında, araştırmalar kolonyal New England'da bu tarz tutumlar bakımından modernleşmeye dönük hiçbir değişim yaşanmadığını gösteriyor. Okuryazar erkeklerin, özellikle de ailelerinden ayrı yaşayanların, toplumun ihtiyaçlarına göre bağışta bulunma, kişilerden ziyade soyut meseleler ve kurumlar lehine bağışta bulunma, doğup büyüdükleri köy ve kasabalardan başka yerler lehine bağışta bulunma ya da bir sıkıntıyı hafifletmekten ziyade düzeltmek amacıyla bağışta bulunma eğilimlerinde bir artış görülüp görülmemesi bakımından, yapılan bağışlar hakkında, ne bağışçıların bütünü gözetilerek ne de okuryazar olan ve olmayan bağışçılar ayrı tutularak yapılan analizler böyle bir örüntü ortaya koymamıştır. Daha fazla zenginliğe sahip olan okuryazarlar, okuryazar olmayanlardan daha fazla bağışta bulunmaya eğilimliydiler, ancak zenginlik kontrol edildiğinde görünüşte hiçbir farklılık göze çarpmıyordu.

Bağışta bulunmanın sebebi çoğunlukla gelenekseldi ve fakirlere yardım edilmesini veya dinin yaygınlaştırılmasını kapsıyordu. Bağışların çok küçük bir kısmı fakirliği azaltmayı ve dini yapıcı seküler gereksinimlere yönlendirmeyi hedefliyordu; çok azı da insanların eğitimini veya toplumun geliştirilmesini hedeflemişti. Görünüşe göre okuryazarlık insanların inançları ve tutumları üzerinde güçlü bir baskı oluşturmamıştı.[22]

Okuryazarlık insanı kullanışlı olabilecek bir beceriyle donatıyordu. Ancak okuryazarlığın niteliği ve içinde yaşanılan çevre onun kullanımlarını sınırlandırıyor ve frenliyordu. On yedinci yüzyılda çoğu insan okuryazar değildi, ancak evrensel bir yüksek okuryazarlık düzeyine de gerek duyulmuyordu. Yapılan işlemlerin çoğu yerel ve kişisel temasa dayanıyordu; Püritenler, Kitap ve Söz'e bireysel erişimin anlamını şekillendiren ve ona değerini kazandıran güçlü bir sözlü kültüre sahiplerdi. İbadet ve dindarlık dışında kalan gündelik işlerde

okuma ve yazmaya pek gerek duyulmuyordu. Toprak, kasabalardan bağış yoluyla ediniliyordu ve tapu kayıtları yerel olarak dinsel görevliler tarafından tutuluyordu. "Nüfusun okuryazarlığı ve toplumun işlevsel gereksinimleri arasındaki uçurum büyük değildi."[23] Yüksek okuryazarlık düzeyleri New England'ın kolonyal yerleşimcilerine, kendi toplumsal ve kültürel olgunlaşmalarına ve devrime doğru ilerleyişlerine düzenli olarak musallat olan karışıklıklarla hesaplaşmalarında yardımcı olmuyordu.

İngiltere'de olduğu gibi, sözlü ve yazılı kültür iç içe geçmişti. Sözlü araç basılı kültürün büyük ölçüde yaygınlaşması amacıyla kullanılmıştı. Kitaplardaki çizimler, düşüncelerin okuryazar olmayanlara aktarılmasına yardım etti, aynısı yüksek sesle okunmak için tasarlanmış kitaplar için de geçerliydi. Basım dünyasının özü bireysel, sessiz okurun etrafındaki görece dar sınırlarının epey ötesine iletildi ve yayınlandı.[24]

Basımcılık, New England'a ilk matbaanın ulaşmasının ertesi yılı olan 1630'dan itibaren yapılmaya başladı. Cambridge, Massachusetts'teki bu matbaanın kuruluşu muhtemelen anavatandaki olaylardan, özellikle de basın üzerindeki kontrolün İngiltere sınırları içindeki sansür uygulamasıyla sınırlı kalmayıp Hollanda'da Püriten eserlerin yayınlanması üzerinde baskı uygulanmasına kadar varmasından etkilenmişti. Matbaaların çalışmaya başlaması yavaş yavaş oldu, üretimin çoğu dinsel veya idari amaçlıydı. Kitap satıcıları ellerindeki kitapları azar azar satıyorlardı. Bu kitaplar çoğunlukla dinseldi; bunun dışında popüler almanaklar, tıbbi el kitapları ve bazı edebi eserleri –klasikler, tarihler ve başka pratik kitaplar– satıyorlardı. Diğer kitaplar doğrudan en zengin veya en eğitimli yerleşimciler tarafından getiriliyordu, bu yerleşimciler on yedinci yüzyılda New England'daki en önemli kişisel kütüphanelere sahiplerdi.[25] Öncelikle, yalnızca kolej mezunları adına kütüphane denebilecek koleksiyonlara sahiplerdi. İlk yerleşimcilerin basılı kültürünün, sınırlı bulgular doğrultusunda, canlı, enerjik ve hayat dolu bir seküler bir kültür olmadığı söylenebilir. Basılı malzemelerin çoğu dinle ilgiliydi.

New England'da okul eğitiminin tarihi, bu dönemden ziyade on yedinci yüzyılın sonlarında ve on sekizinci yüzyılda yoğun oldu. Okuryazarlığın ve eğitimsel etkinliklerin sınırlı olarak yeniden inşasına ilişkin belirtiler gösteriyor ki, yeterince sistematik, düzenli ve kurumsal bir okul eğitimi anlayışı, ilk sömürgelerin kuruluşundan ve toplumsal inşanın başlamasından *sonra* ortaya çıkmıştır. On yedinci yüzyılda okuryazarlığın toplumsal yapısı, büyük ölçüde kurucuların okuryazarlık düzeyine göre farklılaşmaya eğilimliydi; nüfus yoğunluğu, zenginlik, ticarileşme ve "kurumsal olgunlaşma" düzeyleri, okulların varlığına yerleşimin kendi gerçeklerinden daha fazla etkide bulunmuştu. İngiliz erkek ve kadınların İngiliz ve Püriten okul eğitimi motiflerini, değerlerini ve tasarılarını kendileriyle birlikte getirmiş oldukları açıktır; bununla birlikte onların hemen daha işin başında bir sürü okul açamadıkları da ortadadır. Görünüşe göre, yasaların gerektirdiği zorunlu okullar bile kurulmamıştı.[26] Daha gelişmiş

bölgeler ve kasabalarda okullar desteklenebiliyordu, ancak birçok yerde hâlâ okul yoktu.

Gerçekleşen okul eğitimi gelenekseldi ve dinsel yönelimliydi. Çocuklar, el kitapları veya dua kitapları aracılığıyla ya okullarda öğretmen gözetiminde ya da papazlardan İngiltere'deki kadar şey öğrenebiliyorlardı. Müfredatın merkezinde kateşizmler bulunuyordu. Ünlü *New England Primer* gibi dua kitapları dinsel malzemelerle doluydu. Ahlaki ve dinsel eğitim ve bilgi, okul eğitimin en çok değer verilen başarısıydı.

Eğitim çocuğun onu kavrayabileceği yaşında başlamalıydı. En küçükler sözlü açıklamalar veya eylemleri üzerine ahlaki yorumlar aracılığıyla hazırlanmalıydı. Ev halkının dindarlığı ve ahlaklılığı çocuğu ilk farkındalık anlarından itibaren koşullayacaktı. Çocuk büyüdükçe, teklifsiz toplumsallaşma biçimlerinin yerine daha resmi bir eğitim geçirilmeliydi. Diğer eğitim biçimleri kilisede ve mümkünse okulda gerçekleşiyordu. Okulda, öğrencilere dinsel bilginin elde edilmesi için okuryazarlık gibi araçlar sağlayan daha entelektüel bir eğitim veriliyordu. Beş yaşından itibaren oğlanların okuma okullarına veya anaokullarına gönderilmesi gerekiyordu. Kolonyal New England'ın bu ilkokulları kilisenin derslerini tamamlıyorlardı.[27] Yeterince büyüdükleri zaman bu çocuklar dinsel bilgileri vaiz kürsüsünden edinmeleri için düzenli olarak kiliselere götürülürdü. Kuramsal olarak eğitimin ve okuryazarlığın bütün yönleri tek bir merkezi derse hedeflenmişti.

Virginia ve Maryland gibi güney kolonilerinde on yedinci yüzyıldaki erkek okuryazarlık oranı yaklaşık %50'ydi, yine bu da Kuzey Amerika'ya göç eden kuşağın okuryazarlık seçiciliğine işaret eden bir durumdur. Zenginler neredeyse tamamen okuryazardı, fakat çiftçilerin ancak yaklaşık yarısı ve fakirlerin üçte biri imza atabiliyordu. On sekizinci yüzyılın ortasında bu düzey yaklaşık üçte ikiye kadar çıktı, sonra durdu, bu sırada New England erkek okuryazarlığında evrensel oranlara çok yaklaşmıştı.

Protestanlığın yoğun olarak hissedilmemesi ve okul yasalarının bu doğrultuda belirlenmesi bu durgunluğa katkıda bulunmuştu, fakat başka faktörler de aynı derecede önemliydi. Bireysel okuryazarlık ve Kutsal Kitap'ın okunması arasında kurulan Püriten ilgi burada mevcut değildi. Dindarlık ve ibadet ilgi görüyordu, ancak eğitime akademik ve pratik açıdan, yani erkeklere ticareti, kızlara da ev işlerini öğretmenin bir aracı olarak bakılıyordu. Akademik eğitim "İncil'in dikkatle okunması" yeteneği üzerine kuruluydu; öğrenciler nasıl geçinileceğini ve İncil'in bilgisinin ilk elden nasıl kazanılacağını aynı anda öğreniyorlardı. Okul eğitimi ayrıca açıkça sınıfsaldı. Kolonyal Güney'de resmi eğitimin yetersizliği bir bakıma düşük nüfus yoğunluğunun, fakat daha çok yerleşimcilerin ortalama yaşam süresinin kısa olmasının sonucuydu. Aileler çoğunlukla çocuklarının eğitimlerini tamamladıklarını görecek kadar uzun yaşamıyorlardı.

Bu bölgede çocukların eğitiminin, onların erişkinlikteki başarılarına yaptığı katkı çok azdı. Okuryazarlık ekonomik başarı için gerekli görülmüyordu, bunun yerine meslek ve yaş daha önemliydi. "Okuryazar olanlar ve okuryazar olmayıp

tarımla ve vasıfsız işlerle uğraşanlar arasındaki zenginlik farkı, toplumun bu insanlar için okuryazarlık lehine pek bir ekonomik itki sunmadığını gösteriyor."

Okul açmaya yönelik sürekli bir istek olmasına ve her koloninin ilk yasalarında okul eğitimini her çocuk için zorunlu tutmuş olmasına rağmen, bunu pek az kurum izleyebilmiştir. Okuryazarlık bu dönem boyunca yavaş yavaş arttı, fakat esas olarak seçici göç dalgalarının etkisi altında kaldı; özetle eğitimsel gelişmenin ilerleyişi yavaştı.

Virginia ve Maryland gibi yerlerdeki bir sorun da, toprak ve emek yoğunluklu sömürge sistemi için gerekli olan dağınık coğrafi yerleşimin resmi okulların kurulması ve desteklenmesi için gereken olanakları büyük ölçüde zayıflatmış olmasıydı. Bazıları birkaç yüz kilometrekarelik bir alana sahip olan büyük idari bölgelerde kiliseler nüfusun yalnızca bir kısmına ulaşabiliyordu. "Ve kırsal alan boyunca dağılmış olan yerleşimlerle birlikte okullar bütçe ve uzman yetersizliği nedeniyle ekonomik olmaktan çıktı. Aslında topluluk yaşamıyla ilgili resmi bir eğitim bile verilmiyordu... " Bazı Virginia'lılar yerleşimi ve kaynakları yoğunlaştıran kasabaların bu sorunlardan bazılarını çözebileceğini umdular, ancak bütün idari, ekonomik ve kültürel önemlerine rağmen kasabalar asla kitlesel okullaşma için yeterli olacak bir düzeyde bu rolü oynayamadı.

İnançlara, ilgilere ve niyetlere rağmen Güney kolonilerinde okulların sayısı sınırlı kaldı. Bu durum hem parasız okullar ve kimsesizler okulları için hem de diğer resmi eğitim kuruluşları için aynı ölçüde geçerliydi. Gelişimin ikinci yüzyılına kadar çok az kurumsal ilerleme kaydedildi. 1700 yılından önce seçkinler ve zenginlerin eğitimi, daha kapsamlı eğitim planları ve isteklerinden, vasiyet üzerine açılan birkaç parasız okul veya kimsesizler okulu dışında, daha başarılı yürütülmüştü. Usta-çırak sistemi belli ki İngiliz modeline göre geliştirilmişti, ancak bunun eğitimsel gereksinimlerinin karşılanmasıyla ilgili sorunlar sabit bir şikâyet ve ihtilaf kaynağı olmuştu.[28] Püriten bölgelerde zamanla gelişen sistematik program Güney kolonilerinde asla görülmemişti.

Kitaplar ve basım kültürünün diğer öğeleri Güneyli koloniciler sayesinde ithal edildi. Beğeniler büyük ölçüde gelenekseldi ve genellikle dinsel literatürle ilişkiliydi, bunu öteki malzemelerin çeşitlenmesi izledi. Başka yerlerde matbaanın gelişimi New England'dakinden daha yavaş oldu; İngiliz ürünleri ise daha fazla yaygındı. Kitap sahipliği ve kütüphaneler büyük ölçüde seçkinlerle sınırlanmıştı...

NOTLAR

1. Gerald Strauss, *Luther's House of Learning* (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1978).
2. John Headley, "The Continental Reformation," *The Meaning of the Renaissance and Reformation*, haz.: Richard L. DeMolen (Boston: Houghton Mifflin, 1974).
3. Headley, "Continental," s. 150-51; Richard Crofts, "Books, Reform, and the Reformation," *Archives for Reformation History* 7 (1980): 21-36.

4. Louise Holborn, "Printing and the Growth of a Protestant Movement in Germany," *Church History* 11 (1942): 123.
5. Lucien Febvre ve H. J. Martin, *The Coming of the Book* (Londra: NLB, 1976), s. 287-88, 288, 289, 289-95, 290, 291, 291-92, 292-93, 292-95; A. G. Dickens, *Reformation and Society in Sixteenth-Century Europe* (Londra: Thames and Hudson, 1966), s. 51.
6. Manfred Hanneman, *The Diffusion of the Reformation in Southwestern Germany*, Department of Geography, Research Paper no. 167 (Chicago: University of Chicago, 1975), s. 9, 7-9, bölüm: 5-7, s. 12, 9-13, 12-13, 13, 212, Conclusion.
7. Febvre ve Martin, *Coming*, s. 295 vd.
8. Elizabeth Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979), 4. bölüm, s. 310, 326, 4. bölüm, 2. kısım, s. 333.
9. Eisenstein, *Printing Press*, s. 344-348; ayrıca bkz.: Febvre ve Martin, *Coming*.
10. Eisenstein, *Printing Press*, s. 349, çeşitli yerlerde.
11. Eisenstein, *Printing Press*, s. 354.
12. Bu dönemde okuryazarlıkla modernlik ilişkisi için bkz.: Bernard Bailyn, *Education in the Forming of American Society* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1960); Lawrence Cremin, *American Education: The Colonial Experience* (New York: Harper and Row, 1970); Richard D. Brown, "Modernization and the Formation of the Modern Personality in Early America, 1600-1865: A Sketch of a Synthesis," *Journal of Interdisciplinary History* 2 (1972): 201-228.
13. Faydalı tanıtımlar ve kanıtlar için bkz.: Bailyn, *Education*; Cremin, *American Education*; Kenneth A. Lockridge, *Literacy in Colonial New England* (New York: Norton, 1974)... . Okul eğitimi üzerine bkz.: R. R. Reeder, *The Historical Development of School Readers and of Method in Teaching Reading*, Columbia University Contributions to Philosophy, Psychology, and Education, cilt 8 (New York: Macmillan, 1900); Sanford Fleming; *Children and Puritanism* (New Haven: Yale University Press, 1933); Herbert Baxter Adams, *The Church and Popular Education*, Johns Hopkins University Studies in Historical and Political Science, cilt 28 (Baltimore, 1900).
14. Özellikle Lockridge'in eserine bakınız.
15. Lockridge, *Literacy*, s. 43, 99.
16. Kenneth A. Lockridge, "L'alphabétisation en Amérique," *Annales*: e, s, c 32 (1977); s. 509. Örneğin bkz., Alex Inkeles ve David H. Smith, *Becoming Modern* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974); Goody ve Watt, "Consequences".
17. Louise Dechêne, *Habitants et Marchants de Montreal au XVIIIe siècle* (Paris ve Montreal: Plon, 1974), s. 465-67.
18. Lockridge, *Literacy*, s. 49-50 (yaptığı alıntı Bailyn'e aittir, *Education*, s. 27)...
19. Lockridge, *Literacy*, s. 15.
20. Lockridge, *Literacy*, s. 38, çeşitli yerlerde.
21. Lockridge, *Literacy*, s. 15, 17, 22, 29; Bailyn, *Education*, s. 48-49; Cremin, *American Education*, s. 546-50.
22. Lockridge, *Literacy*, s. 33, 35-36. Daha yakın zamanda, John Frye ("Class, Generation, and Social Change: A Case in Salem, Massachusetts, 1636-1656," *Journal of Popular Culture* 11 [1977]: 743-51), New England topluluklarında hem okuryazar olanların hem de olmayanların dâhil olduğu olağandışı bir altkültürün var olduğunu ileri sürüyor.
23. Jon Butler, "Magic, Astrology, and the Early American Religious Heritage, 1600-1760," *American Historical Review* 84 (1979): 317-46; Lockridge, *Literacy*, s. 37; John

Frye, "Class, Generation, and Social Change: A Case in Salem, Massachusetts, 1636-1656," *Journal of Popular Culture* II (1977): 743-51.

24. David D. Hall, "The World of Print and Collective Mentality in Seventeenth Century New England," *New Directions in American Intellectual History*, haz. John Higham ve Paul Contein (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979), s. 167, 169.
25. Samuel Blist Morison, *The Intellectual Life of Colonial New England* (Ithaca: Cornell University Press, 1956), s. 113, 115, 115-127, 127-32, 6. bölüm.
26. Morison, *Intellectual*, s. 71.
27. Edmund Morgan, *The Puritan Family* (New York: Harper and Row, 1965), s. 88, 98, ... 101.
28. Cremin, *American Education*, s. 240-41, bk. 1, 2. bölüm, çeşitli yerlerde.

12
Sansasyonculuk ve Haberler

Mitchell Stephens *

SANSASYONCULUK

Rupert Murdoch veya günümüzün en utanmaz gazetecisi tarafından yapılan sansasyonculuğun daha önce görülmemiş bir şey olduğu düşüncesine inanan bir kimsenin, on altıncı veya on yedinci yüzyıllardan kalma birkaç gazeteyi birkaç dakika incelemesi aklını başına getirebilirdi. 1624'te basılan, *The crying Murther: Contrayning the cruell and most horrible Butcher of Mr. Trat* (İğrenç Cinayet: Bay Trat'ın zalim ve pek korkunç Katilinin Yakalanması) başlıklı haber bu bakımdan kuşkusuz işe yarardı.

Kurban muhtemelen bir Somerset kilisesinin vaizi olan Bay Trat'tı; bununla beraber, kurbanın kimliğini kesin olarak saptamak mümkün değildi. Üç erkek ve bir kadın suçlu bulunmuşlardı, (bu broşürün yazarının deyişiyle "yargılandıkları duruşmaya katılan güvenilir kimselerden almış olduğum istihbarata" göre) suçları cinayetle sınırlı değildi:

> ... ellerinde hâlâ [kurbanın] kanı olan bu caniler, onun cesedini parçalara ayırdılar, bağırsaklarını çıkardılar ve cesedi dört parçaya böldüler; sonra kafasını ve mahrem yerlerini yaktılar, etini kavurdular ve tuzladılar; katiller cesedin kısa sürede kokmasını ve çürümesini böylece engellediler ki daha uzun bir süre [ceset bulunamasın ve] özgürlüklerini koruyabilsinler.

Bay Trat'ın, ya da her kimse onun vücudu,

---

* Mitchell Stephens, New York Üniversitesi'nde gazetecilik profesörüdür.

> Kafası ve uzuvları haricinde tümüyle, atıldığı hal ve biçimiyle bulundu. Kolları, bacakları, uylukları ve bağırsakları, evin alttaki bir odasında bulunan iki toprak kaba konmuş ve toz haline gelinceye kadar ezilmişti ..., cesedinin esas kısmı ise bir fıçıya veya leğene yerleştirilmişti.

Vesaire. Katiller sonunda "dik başlı ve tövbe etmeyen günahkârlar olarak [darağacında] öldüler"[1] (bu noktada onların hayaletleri hakkında söylenmiş olabilecek şiirsel ifadeler azalır).

Burada, birçok kimsenin gazetecilik uğraşının en dip noktası olduğunu söyleyebileceği bir seviyeye ulaştık: Sansasyonculuk, sarı gazetecilik, bulvar gazeteciliği. Kimileri bunu "gazetecilik" sıfatıyla yüceltmeyi tercih etmez bile. Britanyalı yazar Clive James'in belirtmiş olduğu gibi "tüm zamanların en büyük bulvar gazetecisi" diye anılmak "bir kimseyi ... diş hekimliği tarihindeki en büyük abur cubur satıcısı diye anmakla eşdeğerdir."[2]

Bununla beraber, bu durumdan tiksinti duyan kimselerin tam olarak neden tiksinti duydukları da çoğunlukla biraz belirsizdir. Sorun bu hikâyelerin sansasyonel *konuları* mıdır? Zaman zaman bir yerlerde birilerinin uzuvlarının kesildiğinden hiç kuşku yoktur. Yazarlar ve basımcılar, bir parlamento tartışmasını özetleyebilecekleri halde böyle çirkin ve önemsiz olaylarla bizi meşgul edecek kadar fesatlaşarak hakir görülmeyi mi isterler? Ya da sorun bu tarz konuların *ele alınma tarzı* mı? Belki de bize, Bay Trat olması muhtemel bir kimsenin uzuvlarının kesildiği yine söylenmeliydi ama cesedinin parçalarının tam olarak nerede bulunduğu anlatılmamalıydı.

Eğer şikâyet uygunsuz bir konu seçimine dayanıyorsa, rahatsız edici unsurun çoğunlukla şiddete veya cinselliğe yapılmış atıflar olduğu görülür. 1958 tarihli İngilizce bir yayında rahatsız edici bir şekilde ikisi de bulunuyordu. Bu bültenin başlığı şu şekildeydi: *The Examination, confessions and condemnation of Henry Robson, fisherman of Rye, who poisoned his wife in the strangest manner that ever hitherto hath bin heard of* (Şimdiye kadar duyulmuş en tuhaf biçimde karısını zehirleyen Rye balıkçısı Henry Robson'ın sorgulanması, itirafları ve mahkûm edilmesi). Robson'ın karısını zehirlerken kullandığı tuhaf ve dehşet verici yöntem, uyuklayan karısının cinsel organına fare zehri ve buzlu cam içeren bir karışımla doldurmaktı.[3]

Yüzyıllar boyunca birçok ciddi gazeteci ve bazı aşırı ahlakçı sansür görevlileri haberlerden bunun gibi kanlı ve müstehcen hikâyeleri ayıklamak için epey uğraşmışlardı. Onların bu çabaları boşa çıkmış gibiyse, sorun ara sıra sansasyona yer verilmesinin uyarıcı olması dolayısıyla haberlerin kısmen bildirilmesi ve bu sonuca yol açmak bakımından hiçbir şeyin ahlaksız veya iç gıcıklayıcı davranışlar hakkındaki haberler kadar etkili olmaması olabilir. Samuel Eliot Morison'un yazdığı gibi, Kolomb'un yolculuğu hakkındaki haberler yayılırken "haber peşinde koşan herkesi birleştiren tek doğal öğe, çıplak yerliler, özellikle de üstlerinde bir ağaç yaprağından başka bir şey olmayan kadınlardı."[4]

Belki de şiddet ve cinsellik içeren haberler cazibelerini yoğunluklarına, ölüm kalım meseleleriyle olan bağlantılarına borçludur. Belki de bu ilgi, potansiyel tehditlerin nereden geleceğiyle ve potansiyel eşlerin nerede bulunduğuyla ilgili olarak uyanık olmak gibi içgüdüsel bir ihtiyaca bağlanabilir. Bunun açıklaması ne olursa olsun, çoğumuz –gözü dışarıda ve meraklı olanlarımız– bu konuları görmezden gelmeyi epey güç bulmuşuzdur. Öyleyse, gazetecilerin de bunları görmezden gelmeyi bu kadar güç bulması neden şaşırtıcı olsun?

İlk basılı haber biçimleri, okurlarını hayattaki ölçüsüz kötülükleri hayretle karşılama fırsatından kuşkusuz mahrum bırakmıyorlardı, Murdoch veya Hearst da on altıncı ve on yedinci yüzyıllardaki gazetecilerin yazdığı hikâyelere imrenmiş olabilirler. Örneğin, 1582 tarihli Fransızca bir haber bültenine göre, "964 insanı öldürdüğü ve katlettiği" için Almanya'da idam edilmiş olan "zalim şeytan" Cristeman haberi gibi.[5]

Böyle konuların haberleştirilmesine değil, ele alınma tarzlarına, haberleştirilme biçimlerine karşı çıkanlar çoğunlukla sansasyoncunun bu vakaları sömürmeye, talihsiz bir olayı melodrama dönüştürmek için her yolu denemeye istekli olmasından şikâyet ederler. Birlikte üç cinayet işlemiş oldukları için 1635 yılında asılan bir kadın ve bir erkeğin hikâyesini anlatan, *Murder upon Murder* (Cinayet Üstüne Cinayet) başlıklı haber baladı da görünüşe göre bu yaklaşımın ayırt edici bir örneğidir. Bu çiftin kadın tarafının bu dizelerde "sürtük" (fahişe) diye betimlenmesi yeterli değildir; onun "pis bir orospu" olduğunu söyleyerek kınanması da gerekir. Eşi ise, öte yandan, "soylu bir aileden gelmiş bir adam" diye sunulur. O zaman neden böyle olmuştu? "[Kadın adamın] aklını çeldi." Birlikte "rezil, ahlaksız bir hayat sürdüler," "yürekleri ... zalimliğe kaydı." Hatta daha keskin bir karşıtlık oluşturmak için, kurbanlarından biri "aile babası" olarak, bir diğeri de "iyi bir aileden gelen / hem de gerçekten çok sevilen bir beyefendi" olarak sunulur.[6]

Haberlerin sansasyonel bir tarzda işlenmesini eleştirenler, cinsellikle şiddete (yine aynı konular) dair betimlemelerin abartılmasından da rahatsızlık duyarlar. Bizim kaşarlanmış gözlerimize, ilk basılı haber biçimlerindeki cinsel atıflar nispeten yavan görünür. On altıncı ve on yedinci yüzyıllarda "müstehcen" ve "kaba" balatlar sık sık kınanırdı, ama görünüşe göre bu kınamalar haber balatlarından ziyade –mesela *Ballad of a Young Man that went a-Wooing* (Çapkınlık Yapmaya Giden Genç Adamın Baladı) gibi– müstehcen kurgusal balatları hedef alırdı.[7] Daha açık saçık haber bültenlerinden birinin, çocuklarını öldüren eski bir balıkçı hakkında belirttiği tek şey, evine "Jane Blundell adında bir hizmetçi kız" aldığıdır: "Bu hizmetçi kız kısa bir süre içinde, Efendisi'nin yatağına, namuslu olmanın gerektirdiğinden daha fazla aşina olmuştu."[8] (On sekizinci yüzyıl Fransa'sında, *libelles* diye bilinen yeraltı kitapçıkları daha da ileri gidecekti. Bunlardan biri, Kraliçe Marie Antoinette'i mastürbasyon yaparken betimler ve Kral XVI. Louis'i iktidarsız olmakla suçlayarak devam eder.[9])

On altıncı yüzyılda ve on yedinci yüzyılın başlarında kana ve pisliğe aşırı yoğunlaşıldığı kolayca tespit edilebilir. *Murder upon Murder*'de iki mücrimin ikinci cinayetlerinden sonraki zihinsel durumlarının şöyle özetlendiğine tanık oluruz: "İnsan kanı içinde yüzmelerine rağmen, / susamışlıkları hâlâ dinmemişti."[10]

J. P. Seguin, Fransa'daki *faits divers* (muhtelif gerçekler) hakkındaki haber bültenlerinin karakteristik özelliğinin "korkunç ayrıntıların" ("les horribles details") sistematik biçimde araştırılması olduğunu yazar. Birçok Fransızca haber bülteninin başlığı da (mesela tabloit manşetleri) görünüşe göre şok yaratacak şekilde tasarlanırdı: *Olağanüstü ve dehşet verici konuşma... Korkutucu ve ürkütücü zalimlik... Dehşetli, acınası ve korkutucu kaza...*[11] Bir de üvey çocuklarını öldürdükleri için 1637'de idam edilen iki kadın hakkındaki şu İngilizce haber bültenin başlığına bakın: *Natures Cruell Step-Dames: or, Matchlesse Monsters of the Female Sex* (Doğanın Zalim Üvey Anaları: Ya da, Kadın Cinsinden Emsalsiz Canavarlar) ...[12]

Tüm gazeteciler sıkıcılığa karşı savaşta birbirlerine yoldaş olurlar; sultanın canını sıkmamak için kendilerini zorlarlar. Fakat en saygın ve en becerikli gazetecinin topladığı haberleri dozu incelikle ayarlanmış bir yüceltme veya nükteliliklе çeşnilendirmeye hakkı varsa, sansasyoncular habere bir şişe ketçabı tümüyle boca ederler –bu da olaylarda lezzet arayan okurlar için önemsiz bir farklılık değildir.

Üstelik sansasyoncular, onları eleştirenlerin şikâyet ettiği gibi, ortaya çıkardıkları ahlaksızlıklardan âdeta keyif alıyor gibidirler ve olup bitenlerin ardına bakmaya istekli görünmezler. Mesela *Murder upon Murder* baladı, daha ilk dizelerinde dönemin genel hissiyatını çözerken bunun biraz farkına varır:

Sefil bir cinayetin işlenmediği bir ay,
Bir yılda nadir görülür,
Oğul öldürür, Baba öldürür,
Baba oğlunu öldürür,
İki adam arasında olur böyle tartışma
Ölümcül nefrete yol açar bu da sonuçta
Ey cinayet, şehvet ve cinayet
İşte günahın kokuşmuş çukuru.
Anne kendi canını yitirmiş,
Çünkü kendi çocuğunu öldürmüş,
Bazı adamlar da sarhoşken,
Can dostlarının kanını akıtmış,
Ve açgözlülükten daha niceleri,
Katletmiş kardeş kardeşi.
Ey cinayet, şehvet ve cinayet,
İşte günahın kokuşmuş çukuru.[13]

Bu katı dünya görüşü on yedinci yüzyılda daha fazla haklı çıkmış olabilir mi? Bir uzmanın yakıştırmasıyla "sansasyon kırıntılarından ibaret olan"[14] bu yayınlar hakikaten yozlaşmış bir dönemi isabetle yansıtmış olabilirler mi?

Erken modern dönem Avrupa'sı da açıkçası cinayetten, şehvetten ve günahtan nasibini almıştı. Bununla beraber, ay başına işlenen tek bir cinayetin bir "kokuşmuş günah çukuru" yarattığı düşünülürse, bugün ABD'nin başlıca şehirlerinin buna kıyasla günahın devasa lağım çukurları içinde yüzdüğü söylenmeli.

Yüzlerce yıl önceki suç oranları gibi meseleleri değerlendirmeye yönelik girişimler, bilindiği üzere epey zorludur, bu suçların nedenlerini ve bunlara yönelik kamusal tutumları değerlendirmek ise daha da güçtür. I. Elizabeth döneminde Avrupa alışılmışın dışında toplumsal gerilimler yaşandığı ve buna bağlı olarak antisosyal davranışlarda artış görüldüğü söylenebilir. Fakat aynı durumun birçok başka dönemde geçerli olduğu söylenebilir, zira toplumsal gerilimlere, suçlara ve şiddete dair bulgular hiç de az değildir.

Bu sansasyonel haber bültenlerinin ve haber balatlarının on altıncı yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkışını açıklayabilecek, toplumsal düzenin sarsıcı bir biçimde çöktüğüne dair herhangi bir kanıt kuşkusuz yoktur. Bunlara yol açan asıl felaket matbaanın ortaya çıkışı ve onun sayesinde, az çok tipik cinayet, şehvet ve günah dalgalarına dair haberlerin, benzeri görülmemiş bir boyuttaki, ama sansasyon açlığı hemen hemen normal seviyede olan bir okur kitlesine kolayca ulaşabilmesi oldu.

AHLAKÇILIK

The Bloudy booke, or the Tragicall and desperate end of Sir John Fites (alias) Fitz (Kanlı Kitap veya Sör John Fites [namı diğer] Fitz'in Trajik ve Korkunç Sonu) – Sör John Fites adlı birinin yaptığı zulümler hakkındaki, 1605 yılında basılmış, kural tanımaz bir hikâye– başlığının haber verdiği vahşeti, sapkın cinselliği ve kanı bizden esirgememiştir:

> ... Evin iyi yürekli (ne yazık ki zavallı) hanımı, ölmek üzere olan kocasının acıklı feryadını ve ıstıraplı inlemelerini duyunca birden şaşkına döndü, geceliğiyle yatağından fırladı ... [ve] elinde kınından çıkarmış olduğu, kocasının kanına bulanmış kılıcını tutan Sör John ile karşılaştı, bunun üzerine bir umutla onun haşin ellerinden kurtularak geceliğinin örttüğü dizlerinin üzerine çöktü ve ellerini yukarı kaldırıp canım efendim, hayatımı bağışlayın ve merhamet edin diyerek ona yalvardı; ama o kana susamış olduğundan, hiç merhamet göstermeden, kılıcını onun çıplak [?] bedenine iki defa soktu, sonra destek alarak bir üçüncü defa daha soktu ve kadını (henüz ahlaken değilse de) kolundan ağır biçimde yaraladı ...

Peki, bu haber bülteninin yazarı bu neredeyse pornografik şiddet öyküsünü nasıl sonuçlandırıyor?

> Bu acıklı örnek olayda en derin biçimde değerlendirilmesi gereken birçok farklı şey var, bunlar Tanrı'ya... Hükümdar'a, ülkemize ve kendimize karşı görevlerimizi bize hatırlatmaya hizmet edebilirler (ki bu tarz öykülerin hepsi aynı amaca hizmet etmelidir) ...[15]

"En derin biçimde değerlendirmek"? "Tanrı ... Hükümdar ve ülkemiz"? *Kanlı Kitap*'ta mı?

Burada, kanlı gömleğinin üzerine siyah bir palto giyen, üzerine de yakasını kıvıran, elinde üzerine çamur sıçramış bir İncil tutan, gırtlağını temizleyen ve günah yolundan kaçınma çağrılarıyla dolu bir nutuk çeken, bu bakımdan hiç de sıra dışı olmayan, ama yine de rahatsız edici bir "lağım" gazetecisi manzarasıyla karşı karşıyayız. Bir vaiz ve deneme yazarı olan John Earle'nin 1628 yılında iğneleyici bir şekilde söylediği gibi, böyleleri "genelevde otururken Tanrı'nın hükümlerini kâğıda döker."[16]

Görünüşe göre, aslında sansasyonculuk, bunun gibi haber bültenlerinde ve haber balatlarında kendisine katı bir ahlaki mesaj eşlik etmeden var olamaz. Mesela, kendisine bir sevgili bulan, kocasını öldüren, sevgilisiyle evlenmesine izin vermediği için babasını zehirleyen, sonra da canını sıktıkları için kız kardeşini ve iki küçük yeğenini öldüren Napolili kadının hikâyesini ele alalım. Bu aşağılık öyküyü sunan 1577 tarihli Fransızca haber bülteni gençlere öğütler vererek sona eriyor. Peki ya bu öğütler öyküde kime söyletiliyor? Her şeyi itiraf eden katilin ta kendisine: "... kendi gözlerinin önünde, Tanrı korkusunu taşımalılar, ana babalarının ve dostlarının sözünü dinlemeliler: Ve ... bu acıklı manzarayı sık sık kendilerine hatırlatmalılar."[17]

Ahlak dersi verme işi çoğunlukla suç faillerine bırakılırdı ve genelde geçici bir itiraf biçiminde okura sunulurdu –J. P. Seguin'in yazdığı gibi "her dönemde ve her ülkede, suç hakkındaki broşürlerin başlıca, hatta olmazsa olmaz unsuruydu."[18] 1576'da İngilizce bir yayında kaydedilmiş olan, "ölmeden önceki son konuşmaların" en eskilerinden biri, metnin gidişatını belirleyen şöyle bir cümleyle başlıyordu: "Kederle inliyorum, acıya dalıyorum."[19]

Dönemin dinsel iklimi dolayısıyla, on altıncı ve on yedinci yüzyılların kötü karakterleri, ilmikle karşı karşıya kaldıklarında kuşkusuz –manzum olarak olmasa bile, en azından şevkle– suçlarını itiraf ederlerdi. Söylendiğine göre, böyle bir suçlunun, zavallı Anne Wallens'in, 1616 yılında yakılarak öldürülmesinden önce söylediği sözlerin bir kısmı şöyleydi:

> Sevgili kocamı yaraladım öldüresiye,
> Tatlı nefesi kesildi böyle.
> ... Ne yaptın sen dedi, yalvarırım bir bak,
> Oldu mu dileğin, beni öldürdün işte.

Ve Wallens, bu balatta anlatılana göre, okurların alması gereken ahlak dersini de vurgulamayı başarmıştır: "Kadınlara uyarımdır, benden ibret alın."[20]

Ölmek üzere olan suçlunun bir itirafçı şaire dönüşmesi –sansasyonel haberler basan biri için böyle bir imgenin birçok avantajı vardı: Birincisi, yayında hikâyeleştirilen alçakça fiilleri birinci şahsın dolaysızlığıyla anlatma fırsatını sunuyordu. İkincisi, gerektiği gibi ölmüş olan bir başkahraman seçerek, öykünün asıl kahramanının basılı açıklamayı yalanlamasının veya ona karşı çıkmasının önüne geçmiş oluyordu. Üçüncüsü de, pişmanlık itirazları ve tövbeler için kullanışlı bir formül sunuyor ve o dönemlerde suç hakkındaki bir yayının sorumluluğunda olduğu gibi gençlere uyarılarda bulunuyordu.

1595 yılında York'ta idam edilen soyguncu Luke Hutton'ın ağıdı *Lamentation*, onun gösterişli suçları hakkındaki anlatımları acınası ahlak dersleriyle iç içe sunması bakımından bu tarzın bir klasiğidir:

> ... Yoktu cesur bir baron veya ağa
> Vah bana, vahlar bana, o büyük aptallığımdan dolayı:
> Gittiğim için o yolu gümüşlerle altınlarla
> Dikkat edin genç serseriler, kenevir çobanpüskülünden evlaydı
> Ama on iki şen havarim ve ben
> Yükü hafifletmeliydik yola çıkmadan[21]

Bu yayınların yazarlarının doğrucu bir ağızla konuşmak veya karakterlerinin konuştuğundan emin olmak için başka bir sebebinin de olması gerekir. Bu hikâyelerdeki arsız kanun kaçakları en sonunda utanç duyan tövbekârlara dönüşmezlerse bu manevi ve dünyevi yargılar da kuşkusuz boşa çıkardı. Okurlar sınırları ihlal etmenin verdiği heyecanı dolaylı bir biçimde yaşayabilir, ancak bu da otorite ağırlığını tekrar koymak zorunda kalana kadar, sınırlar galip gelene kadar sürerdi. Görünüşe göre toplumlar, kendi kurallarına yapılan saldırılara dair hikâyeleştirmelere hızlı ve aşırı bir ahlakçılığın eşlik etmesini talep ediyorlardı.

Bu manasız ahlakçılık psikolojik bir ihtiyacı da karşılamış olabilir. Sör John Frites gibi bir kimsenin davranışlarının katıksız dehşeti, neredeyse doğrudan yüzleşilemeyecek kadar korkunçtur. Bu durumda bir tür dolayıma, bu dehşeti yatıştırmamıza ve onu anlaşılabilir bir hayat görüşüne sıkıştırmamıza yardımcı olacak bir şeye ihtiyaç duyarız. Uygun tembihlerin ve ihtarların söze dökülmesi, sapkınlığı tanıdık bir ahlaki bağlama gerileten normallik ve uyumluluk tanrılarına yönelmemizi sağlar. Psişik düzen yeniden kurulur. (Anlama duyduğumuz açlık belki on yedinci yüzyılda da az değildir, ama tercih yapmanın anlamı zamanla ahlaksal olmaktan çıkıp psikolojik olmuştur.)

Daniel Defoe, yazarların bu ihtiyacı karşılamaya yönelik kölece çabalarını, 1722'de yazdığı *Moll Flanders* adlı romanının önsözünde şöyle hicvedecekti:

> ... bunun hiçbir yerinde ahlaksızca bir davranış yoktur, ama her şey hesaba katılırsa o mutsuz ve talihsizdir; sahneye her açıdan üstün bir kötü karakter çıkarılmaz, ama ya mutsuz bir sona ulaşır ya da tövbekâr olur; yapılan yanlış bir şeyden bahsedilmez, ama, hatta bu nedenle, mahkûm edilir. ...[22]

Peki ya ahlaki mesajlara bu kadar sık eşlik eden tavsiyeler? Mesela, *Two horrible and inhume Murders done in Lincolnshire, by two Husbands upon their Wives; the one strangled his wife in her sicknesse... The other having killed his Wife, made a great fire, and burnt her* (Lincolnshire'da iki kocanın işlediği dehşet verici ve insanlık dışı iki cinayet; biri hasta karısını boğarak öldürdü... Diğeri karısını öldürdükten sonra yangın çıkararak onu yaktı) gibi bir başlık taşıyan bir broşürde evlilikleri iyileştirmekle ilgili olarak verilen ipuçlarına okurlar nasıl tepki verebilirlerdi ki?

> ... kocalar, namuslu karılarına, onları küstürecek haklı sebepler vermemeye özellikle özen göstermeliler. Kadınlar da aynısını yapmalı, en mütevazı ve uysal biçimde, kocalarının huylarını gözlemlemeli... onları küstahça veya sertçe azarlamamalı... ki onları erkekliğe sığmayacak zalimliklere itmesinler...[23]

Sansasyoncular buna benzer öğütleri o kadar sık yinelemişlerdir ki, okurların bunları arzuladıklarını varsayabiliriz. Aslında insanların, görünüşe göre, olabilecek en kötü örneklere karşı zaafı vardır. Öldürülen kadınların ve öldüren erkeklerin bize evlilik hakkında bir şeyler öğretmesini, cinayete yatkın şövalyelerin Tanrı'nın yasalarını yorumlamasını ya da yirminci yüzyılın sonlarından bir örnek verirsek, kendisini aldatan sevgilisini, Scarsdale'li tanınmış bir doktoru vuran orta yaşlı bir okul müdiresinin evlenmemiş kadınlar hakkında bize ders vermesini bekliyoruz.[24] Onların yorumları, kuşkusuz, döktükleri kan sayesinde anlam kazanmıştır.

On altıncı ve on yedinci yüzyıllarda birçok birey sakat çocuk doğumlarından, sözde cadıların davranışlarından veya gökte beliren bir kuyrukluyıldızdan anlam çıkarmaya epey meraklıydı. Olağanlaşmış şeylere duyarsızlaşmış, ama beklenmedik şeylere karşı hep tetikte olan zihnimiz bu tarz istisnai olaylardan kurallar çıkarma eğilimi gösteririz. Geçimlerini bu tarz anormallikleri satarak sağlayan gazeteciler de bu eğilimi teşvik etmekten memnuniyet duyarlar.

NOTLAR

1. *The crying Murther: Contayning the cruell and most horrible butcher of Mr. Trat*; yeniden basım: Joseph E. Mashburn, *Murder and Witchcraft in England, 1550-1640, as Recounted in Pamphlets, Ballads, Broadsides and Plays.* Norman, Oklahoma (1971): 40-57.
2. Alıntı: Philip Elliot, "Professional Ideology and Organizational Change: The Journalist Since 1800", George Boyce, James Curran ve Pauline Wingate (haz.), *Newspaper History: From the 17th Century to the Present Day*, Londra (1978): 180.
3. J. A. Sharpe. "Domestic Homicide in Early Modern England," *Historical Journal* 24:1 (1981): 53.

4. Samuel Eliot Morrison. *Admiral of the Ocean Sea: A Life of Cristopher Columbus.* Boston, (1946): 380.
5. Jean-Pierre Seguin. *L'Information en France avant le Périodique: 517 Canards Impremés entre 1529 et 1631.* Paris 1964: 30.
6. Marshburn: 65-73.
7. Hyder E. Rollins. "The Black-Letter Broadside Ballad," *Modern Language Association* 34 (1919): 285-6
8. Sharpe 42.
9. Robert Darnton. *The Literary Underground of the Old Regime.* Cambridge, Mass.: (1983): 200-201.
10. Marshburn 65-73.
11. Seguin 28.
12. Marshburn s. 64 ve sonrası.
13. Marshburn s. 64 ve sonrası.
14. Francis B. Gummere. *Old English Ballads,* New York (1967): xxiv.
15. Yeniden basım: J. O. Halliwell, *Murder Narratives.* Londra (1860): 24-26.
16. John Earle, *Microcosmographie* (1628), alıntı: Charles Firth, *Ballads and Broadsides* (1916): 519 not.
17. *Le Vray Discours d'une des plus Grandes Cruaultez qui ait esté veuë de nostre temps, avenue àu Royaulme de Naples.* Paris (1577).
18. Seguin 56.
19. Alıntı: Firth 531-2.
20. Frederick O. Waage, "Social Themes in Urban Broadsides of Renaissance England," *Journal of Popular Culture* 2:3 (1977): 735-6.
21. *Luke Hutton's Lamentation: which he wrote the day before his death.* Londra, 1598.
22. Daniel Defoe. *Moll Flanders.* New York (1978): 30.
23. Halliwell 54-5.
24. 1980 Mart'ında müdire Jean Harris Dr. Herman Tarnower'ı vurdu.

Bölüm IV
Elektrik, Kablolu Dünyayı Yaratıyor

Buraya kadar iletişim tarihine, belirli türde bilgileri fiziksel olarak taşıyan iletişim araçları üzerinden baktık. Bilginin taşınması aracın taşınmasını gerektiriyordu. Kitap ve el yazması, tıpkı kil tabletler, hesaptaşları ve *quipu* gibi bir yerden başka bir yere götürülebiliyordu. Kullanılabilir elektriğin ortaya çıkışıyla birlikte esaslı bir dönüşüm yaşandı. Telgraf ve telefon yeni iletişim devriminin ilk dalgası oldu. Marshall McLuhan'dan alıntılarsak, telgraftan itibaren, mesajlar artık habercilerden daha hızlı yol alabiliyorlardı. Uzak mesafelerden iletişim artık mevcut ulaştırma araçlarına tabi olmayacaktı. Bu atılımın etkileri hâlâ sürüyor. Örneğin, artık bilgisayar teknolojisinin kullanılması sayesinde bir mektup hızlı posta dağıtımına bağımlı olmaktan kurtarılabiliyor.

Ulaşıma dayalı iletişim modelinden *iletime dayalı* modele doğru gerçekleşen bu sıçrama elbette öncülerden yoksun değildi. Konuşan davullar, duman işaretleri ve cilalanmış metal, sonraları da ayna kullanarak güneş ışığının yansıtılması (heliograf) haberci kullanmadan mesaj göndermenin bilinen ilk yollarıydı. Antik Yunanlar birbirinden kilometrelerce uzaklıktaki kuleler arasında alfabenin harflerini temsil eden meşale ışıklarını kullandıkları bir sistem geliştirmişlerdi. Telgrafın icadından çok önce, gemiden gemiye ve gemiden kıyıya bayraklarla haberleşme (semafor), mesajları işaretle bildirmek için mekanik kollardan yararlanan karasal kule sistemleri inşa etme fikrini esinlemişti. Fransa'da *Chappe telgrafı* adlı böyle bir sistem sayesinde, birkaç cümlelik mesajlar güney Fransa'dan Paris'e dört saatten az bir sürede iletilebiliyordu. 1830'lu yıllarda (Samuel Morse kendi telgrafı üzerinde çalışmayı sürdürürken) Birleşik Devletler'de, Washington

D.C.'den New Orleans'a kadar iletişimi olanaklı kılacak bir "optik telgraf" sistemi kurma planları yapıldı. Beklenebileceği gibi, elektrikli telgrafın ortaya çıkışı bu planlara bir son verdi.

1840'larda telgrafın gelişiyle birlikte sözcükler, sonunda kıtanın etrafını kablolarla çeviren bir ağ aracılığıyla iletilen elektriksel vuruşlara –Mors kodundaki nokta ve çizgilere– dönüştürülebildi. Bu gelişmeyle birlikte iletişim, ulaşım tarzlarından ayrılabilir bir hale geldi. Gerçekte ise ikisi el ele işliyordu. Demiryolunun eriştiği neredeyse her yere telgraf da ulaştı. Başlangıçta demiryolu ve telgrafı ortak kılan şey karşılıklı yarardı. Telgraf şirketleri, önceden inşa edilmiş bir ulaşım yolunu kullanmayı elverişli buldular. Demiryolları ise, telgrafın demiryolu trafiğini gözlemlemeyi sağlaması ve kazalara karşı uyarı yapılma olanağını arttırması sayesinde bu ilişkiden fayda gördü. Bu özel hizmetlere paralel olarak telgraf ayrıca ticaretin arka planında duran bir yönetici gibi de iş gördü. Emirlerin iletilmesini, nakliye işlerinin düzenlenmesini ve yapılan işlemlerin bildirilmesini sağladı.

Seçtiğimiz ilk yazıda James W. Carey, bu kitaptaki makalelerin çoğunda yankılanan bir temayı değerlendirirken telgraf üzerinde duruyor. Carey'nin bakış açısı, Birinci Bölüm'de tanıştığımız Harold Innis'in kavramlarından etkilenmiştir. Carey, telgrafın –ve buna bağlı olarak telefonun– çeşitli işletme pratiklerinin şekillenmesine nasıl katkıda bulunduğunu ortaya koymak amacıyla Innis'in mekân ve zaman vurgusundan faydalanıyor. Mesela, muhtelif bölgesel alım satım merkezlerinin birleşik bir fiyat ve piyasa sistemi içinde bir araya getirilmesine ve standart zaman dilimlerinin oluşturulmasına nasıl katkı yaptığını gösteriyor.

Telgraftan ileri gelen değişimler arasında, telgrafın gazete ve gazetecilik uygulamaları üzerindeki etkisi bulunuyordu. Michael Schudson'ın makalesi, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan haber biçimlerine yoğunlaşıyor. Schudson etkili olmuş iki gazetecilik biçimini birbirinden ayırt ediyor: Enformasyon basını ve eğlence basını. Bunlardan birincisi siyaset ve ekonomi haberlerine, ikincisi ise genişleyen şehirli işçi sınıfının dramatik, şaşırtıcı ve gündelik dünyasına yönelikti. Her ikisi de yeni bir haber yazma sistemine bağlıydı: Associated Press gibi telgraf üzerine kurulu haber servislerinin artan etkisi sayesinde, haber öykülerinin biriktirilebilip başka yerlere iletilmesini sağlayan büyük merkezlerin sürekli yeni haberlerle beslenmesi.

Telgraftan sonra, on dokuzuncu yüzyılda geliştirilen bir sonraki başlıca iletişim aracı telefondu. Ses iletimine dayalı olan telefon, telgrafın birçok sınırlamasını aştı. Bunlardan en belirgin olanı, telgraftan farklı olarak telefonun çoğunlukla yazılı belgeleri iletmekle sınırlanmamış olmasıydı. Ayrıca, telgraf Mors koduna hâkim olmayı ve ileri düzeyde bir okuryazarlığı gerektirdiği için, onun evlere kadar yayılması mümkün değildi. Bu durum, iletişim tarihinde yineleyen bir konuya işaret ediyor. Yeni bir araç çoğunlukla daha eski aracın sağladığı olanakları, söz konusu öncüsünün bazı sorunlu ve karmaşık yönlerini *aşacak* biçimde gerçekleştirmeye çalışır.

Seçtiğimiz bir sonraki yazıda Claude Fischer bize eski telefon teknolojisine dayanan bir işletme kurmaya çalışan Alexander Graham Bell'in ve Bell şirketlerinin öyküsünü anlatıyor. Fischer, 1840'lar için telefonun neden pratik bir araçtan çok bir yenilik olduğunu belirtiyor. "Şarkı söyleyen" telefonun sergilenebileceği bir pazar dinletisi ayarlamak iş dünyasından kullanıcıları etkilemekten daha kolaydı. Bu durum kısa süre içinde değişecekti, bununla beraber telefonun ilk kullanımları, aynı firmanın iki binası veya bir yöneticinin eviyle ofisi arasında kurulan, basit, yalnızca iki uçlu iletişim sistemlerine dayanıyordu. Sonunda 1880'lerde santrallerin kuruluşu telefonun ticari bir araç olarak kullanım olanağını büyük ölçüde arttırdı. 1890'larda telefonun bir yerleşim hizmeti olarak kullanımında önemli ölçüde artış görüldü. Bell şirketleri bu yıllarda hem telefonun benimsenmesini teşvik etmek hem de kurdukları sistemi rakiplerine karşı savunmak konusunda başarılı oldu.

Telefon, telgraf, gazetelerin çoğalması ve elektriklendirmenin yayılması, on dokuzuncu yüzyıldan yirminci yüzyıla geçilirken yeni tüketim örüntülerinin ortaya çıkmasına yol açtı. Rosalynd Williams'ın makalesi bu dönüşümü ele alıyor. Williams makalesine, bugün bizim Dünya Fuarları diye adlandırdığımız evrensel sergiler hakkında bir değerlendirmeyle başlıyor. Bunlardan 1851'de Londra'daki Kristal Saray'da yapılan fuardan bu etkinlikler silsilesinin ilk halkası olarak bahsedilir. 1900 yılında Paris'te gerçekleştirilen gösterişli etkinlik de bu silsilenin zirvesi olmuştur. Önceki sergilerde başlıca temalardan biri olan teknolojik ilerleme, insani arzuların odak noktası olmak bakımından artık tüketim ürünlerinin gölgesinde kalıyordu. Perakende satış mağazalarının gelişimi de bu kaymayı desteklemişti. Genişleyen bir endüstriyel ekonomide harcanabilir gelirlerin artmasıyla birlikte, bu yeni ticari tesisler gittikçe şehirlileşen bir toplum karşısında yeni bir "Hayal Dünyası"nın vitrini olarak faaliyet gösterdiler.

Bu bölüm için seçtiğimiz son yazı ise bizi telgraf sistemine geri götürüyor, ama bu sefer 1890'larda Marconi tarafından (yaklaşık yirmi yıl sonra ortaya çıkacak olan) radyonun en eski öncüsünü, yani telsiz telgrafı icat etmesi inceleniyor. Morse kodlu mesajların hava yolları kullanılarak iletilmesine dayanan bu teknoloji küresel iletişime yeni olanaklar sundu. Toplum bu aracın potansiyelinin farkına pek kolayca varamadı, ta ki hâlâ yankıları süren, sarsıcı bir olay yaşanana kadar: *Titanic*'in batışı. *Titanic*'i bir örnek vaka olarak değerlendiren Stephen Kern, bize telsizin, insanların uzaktaki olayları gerçekleştikleri anda öğrenmelerini sağlayarak ve böylece telgraf ve telefonun geçmiş yıllarda sunmaya başlamış olduğu bir olanağı pekiştirerek şimdiki zamanı kavrama tarzlarının güçlenmesine nasıl yardımcı olduğunu gösteriyor.

13
Zaman, Mekân ve Telgraf

James W. Carey*

Telgrafla ilgili en basit ve en önemli nokta, "ulaşım" ile "iletişimin" kesin olarak ayrıldığını göstermesidir. Telgrafa kadar bu sözcükler eş anlamlıydı. Telgraf bu özdeşliğe son verdi ve simgelerin coğrafyadan ve ulaşımdan bağımsız ve daha hızlı biçimde yer değiştirmesine olanak verdi. Kesin bir ayrılma diyorum, çünkü gerçekleşecek olanı haber veren bazı belirtiler mevcuttu, mesela bir görüş hattı üzerinden işaret verilmesine dayanan aygıtlar, yani elektrik öncesi telgraflar.

Neredeyse her tip Amerikan şehrinde bize bu tarz aygıtları anımsatan bir telgraf kulesi veya bir fener kulesi bulunur. Bunlar denizde semaforik işaretleşmeye uygun olarak işleyen kapaklar, kanatlar, diskler veya kollar gibi araçlara dayanıyorlardı. Bunlar birer "uzaktan yazma" sistemi olmaktan çok optik sistemlerdi ve hava yoluyla iletime uygun, coğrafi olarak yüksek yerlere kurulmuş aracı istasyonlara dayalı mikrodalga ağlarının öncüleriydi.

Görüş hattı telgrafı, on sekizinci yüzyılın sonunda pratik kullanıma girmişti. Bu sistemin başlıca mimarı Fransız Claude Chappe idi. Chappe, Devrim sonrası Fransa'sında Kamu Eğitimi Komitesi'ni bir deneme yapılması için ikna etti. Komite üyelerinden Joseph Lakanal sonucu komiteye şöyle bildirdi: "Bilim ve sanatlar, muazzam nüfusu ve içinde barındırdığı dehalar sayesinde Avrupa'yı eğiten ulus haline geldiği söylenen bir cumhuriyetten böylesine parlak bir yazgıyı esirger mi?" (Wilson, 1976: 122).

---

* Merhum James Carey, Columbia Gazetecilik Okulu'nda profesörlük yapmış ve iletişim tarihi araştırmalarının ilerletilmesinde öncü bir figür olmuştur. Burada yer alan parçanın alındığı *Communication as Culture* (Kültür Olarak İletişim) başlıklı kitabında, Birleşik Devletler'deki ilk medya gelişmelerinin sonuçlarının sorgulanmasına yönelik bir model geliştirmektedir.

Ulusal Konvansiyon telgrafın ulusal bir kamu hizmeti olarak benimsenmesini onayladı ve Kamu Güvenliği Komitesi'ne gerekli güzergâhların haritalarının çıkarılmasını emretti. Fransa'da bu sistemin gelişmesine yol açan temel itici güç, Amerika'daki kanal ve demiryolu inşaatı dalgasını ortaya çıkaran nedenin aynısıydı. Elektrik öncesi telgraf, Fransa'nın veya Birleşik Devletler'in cumhuriyet olmak için çok büyük olduklarını düşünen Montesquieu ve diğer siyaset kuramcılarına bir yanıt olacaktı. Ama dahası, bu sistem Devrim'den sonra eyaletlerin yerini alan idari bölgelerin birbirine bağlanabilmesi ve merkezi otoriteye göre koordine edilebilmesi için bir yol sağlamıştı (Wilson, 1976: 123).

Elektrik öncesi telgraf Amerika'da da deney konusuydu. 1800'de Martha's Vineyard ile Boston arasında bir görüş hattı sistemi açıldı (Wilson, 1976: 210). 1807 ve 1812 arasında Maine'den New Orleans'a kadar uzanan bir telgraf hattı planlandı. Optik telgrafın ilk pratik kullanımı 1837'den çok önce başlamıştı ve limana gelen gemilerle ilgili haberlerin iletilmesi amacıyla gerçekleştirilmişti (Thompson, 1947: 11). Ancak optik aygıtların geliştirilmesinden önce bile gemilerin kalkış ve varış zamanlarındaki değişiklikler yüzünden bilginin kargodan ayrılması gerekmişti, elbette bunun uluslararası ticaret açısından önemli sonuçları oldu...

Bu koşullara ve sınırlamalara rağmen telgraf, iletişim ve ulaşımın özdeşliğinin kesin ve birikimsel bir biçimde bozulmasına yol açtı. Bu teknolojinin esas kuramsal önemi yalnızca bu ayrılmada değil, ayrıca telgrafın, özellikle demiryollarında söz konusu olduğu gibi, birçok şeylerin fiziksel hareketinin kontrolü için hem bir model hem de bir mekanizma olarak kullanılmasında yatıyor. Temel keşif budur: Bilgi yalnızca fiziksel varlıklardan bağımsız ve daha hızlı hareket etmekle kalmıyor, ayrıca geride kalan şeyler için bir simülasyon olanağı ve bir kontrol mekanizması olarak iş görebiliyor. Keşif ilk kez 1844'te İngiltere'de ve 1849'da Birleşik Devletler'de demiryolu sevkiyatlarında kullanıldı. Bu, özellikle çok fazla kazanın meydana geldiği, tek hatlı Batı Amerika demiryolunun büyük bir bölümünde kullanıldı. Telgrafın makaslama noktalarının kontrolü için kullanılmasından önce, örneğin Boston ve Worcester demiryolu hattı boyunca her beş milde bir, bir atlı beklerdi, bunlar demiryolu hattı boyunca bir uçtan diğerine sürekli koşturulur, binicileri de yaklaşan çarpışmalar konusunda mühendisleri uyarırlardı (Thompson, 1947: 205-206). Telgraf ise, bilgiyi demiryolu araçlarından daha hızlı taşıyarak, millerce uzunluktaki hatlar boyunca merkezi bir denetim kurulabilmesine olanak sağladı. Doğrusu, telgrafın demiryollarıyla birlikte işletilmesi birleşik bir ulaşım ve iletişim sistemine olanak verdi. Böyle olağan koşullarda kavranan bu ilke, güdümlü nişangâhlardan kapıları açan basit servo mekanizmalarına kadar bütün modern elektriksel iletim ve kontrol süreçlerinin gelişimine hükmetmiştir. Telgraf ve demiryolu arasındaki ilişki, birleşik makas sisteminin kendi bileşenlerinin herhangi birinden daha önemli olması bakımından, sistemler kuramının ve "sistem çözümdür" parolasının temel düşüncesine açıklık kazandırır.

Telgraf, günümüzün favori metaforuyla ifade edilirse, işaretleşmenin veya uyarımın kas sistemiyle ilgisinin kesildiği, tamamen merkezileşmiş bir toplumsal sinir sisteminin gelişmesine olanak sağladı. On dokuzuncu yüzyıl düşüncesine hâkim olan organik metaforların kaynağı telgraf ve demiryoluydu –daha doğrusu, bütünleşik bir sistemin fiilen, zahmetle inşa edilmesiydi. Bunda Alman romantizminin ve idealizminin de payı olmakla birlikte, on dokuzuncu yüzyılın organizmacılığa saplantılı olmasının nedenini anlamaya çalışırken bakmamız gereken şey, düşünceler dünyasından çok fiili pratikler dünyasıdır.

Telgrafın ideoloji üzerindeki, sıradan düşünceler üzerindeki etkisi, mal piyasalarıyla ve standart zamanın gelişimiyle ilgili iki başka örnek sayesinde daha canlı bir biçimde gösterilebilir. Bilgisayara gelene kadar iletişimdeki çoğu yenilik gibi telgraf da ilk ve en derin etkisini ticari, siyasi ve askeri uygulamalar üzerinde gösterdi. Kısacası, tüketim malı olmadan önce üretim malıydı. Telgraf ... ilk aylarında uzun mesafeden satranç oynamak için kullanılmıştı. Ticari önemi çok yavaş fark edildi. Fakat bu önem bir defa kavrandıktan sonra artık ticaretin düzenlenmesi amacıyla kullanılmaya başladı. Bu ticari kullanım örüntüleri de telgrafın sıradan düşünceler üzerindeki en derin etkilerinden birçoğunu ortaya çıkardı. İlk etkilerinden biri ise mal piyasalarının yeniden örgütlenmesiydi.

Bir malın fiyatının şehirden şehre farklılık göstermesi, yani örneğin, buğdayın, mısırın veya başka bir şeyin maliyetinin Pittsburgh'da, Cincinnati'de ve St. Louis'te son derece farklı olması, on dokuzuncu yüzyıl başında yaşamış Amerikalıların olağan beklentisiydi. Bu inanç, telgraftan önce piyasaların birbirlerinden bağımsız olmalarının, ya da daha doğrusu, bir piyasanın öteki üzerindeki etkisini fark edilemeyecek kadar yavaş göstermesinin yansımasıydı. Kısacası malların fiyatları büyük ölçüde yerel arz ve talep koşulları tarafından belirleniyordu. Önde gelen bir tarihçinin söylediği gibi, "elbette bütün ticaret kalemlerinde her arz kaynağının koşulları uzaktaki değerler üzerinde nihai bir etki gösterirdi, bununla beraber bütün bu süreçte iletişim o kadar yavaş olurdu ki, etkileri daha hissedilmeden koşullar tümüyle değişmiş olabilirdi" (Emery, 1896: 106).

Bu tarz koşullar altında uygulanan başlıca ticaret yöntemine arbitraj denir: Ucuza satın alınan malları başka yerlere götürüp kârla satmak. Yani, St. Louis'teki fiyatlar Cincinnati'dekilerden yüksekse, fiyat farkı iki şehir arasındaki nakliye masrafından daha fazla olduğu sürece Cincinatti'den mal alıp St. Louis'te satmak anlamlı olur. Şehirler arasında arbitraj yaygın biçimde uygulanırsa, fiyatların, fiyat farkının nakliye masrafını ancak karşıladığı bir dengeye ulaşması gerekir. Bu sonuç, klasik ekonominin tam bilgi varsayımına, yani bütün alıcı ve satıcıların bütün ilişkili piyasalardaki mevcut seçeneklerden haberdar oldukları varsayımına dayanır, pratikte ise böyle bir duruma telgraftan önce nadiren yaklaşılmıştı.

Birleşik Devletler'in her yerinde, piyasalar arasındaki fiyat farklılıkları on dokuzuncu yüzyılda azalmıştı. Arthur H. Cole, 1816-1842 yılları arasındaki, yani telgraftan hemen önceki dönemdeki tek tip mal gruplarının yıllık ve aylık orta-

lama fiyat farklılıklarını hesapladı. Bu dönem boyunca yıllık ortalama fiyat farkı 9,3'ten 4,8'e, aylık ortalama fiyat farkı ise 15,4'ten 4,8'e düşmüştü (Cole, 1938: 94-96, 103). Bu düşüş, iletişimde kanal ve gümrüklerin inşa edilmesiyle sağlanan ilerlemelerin göstergesidir. Düşüşün keskinliği bir şekilde gizlenmiştir, çünkü Cole 1816-1830 dönemiyle 1830-1842 döneminin fiyatlarını gruplandırmıştı, oysa en keskin düşüşler, kanal döneminin sonunda ve büyük ölçekli demiryolu inşaatlarının başladığı tarihlerde hissedilmişti.

Bir yönden bakılırsa, bu düşüş piyasanın etkinlik boyutunun aşamalı olarak arttığını gösterir. Başka bir yönden ise bu, mekâna dayalı spekülatif fırsatlardaki, yani malları uzak piyasalar arasında taşıyarak ticaretten kâr etmeye yönelik fırsatlardaki bir düşüşe işaret eder. Bir anlamda demiryolu ve kanallar piyasaları bölgeselleştirmiş, telgraf ise ulusallaştırmıştı.

Telgrafın etkisi basittir: Piyasaları mekân bakımından eşitler. Telgraf herkesi ticari amaçlar bakımından aynı yere yerleştirir, coğrafyayı önemsiz kılar. Telgraf, bir fiyatın belirlenmesinde bütün piyasalardaki arz ve talep koşullarının etkili olmasını sağlar. Tek tük marjinal istisnalar haricinde, klasik tam bilgi varsayımını gerçekleştirerek arbitraj fırsatlarını ortadan kaldırır.

Ancak telgrafın önemi yalnızca arbitrajın önem kaybetmesinde yatmaz; aslında telgraf, spekülasyonu başka bir boyuta kaydırır. Spekülasyonu mekândan zamana, arbitrajdan vadeli işlemlere geçirir. Telgraftan sonra, emtia ticareti mekânlar arasında ticaretten zamanlar arasında ticarete doğru kaydı. Arbitrajcı Cincinnati'den aldığını St. Louis'te satarken, vadeli alım satımla uğraşanlar Ağustos'ta aldıklarını Ekim'de, bu yıl aldıklarını gelecek yıl satarlar. Sorunu biraz farklı bir biçimde ortaya koyacak olursak, telgraf fiyatlardaki mekânsal belirsizliği ortadan kaldırdığında, iletişimde sağladığı ilerleme yüzünden zamansal belirsizliğin yolunu açmış oldu. Öyleyse, bugüne kadar başlıca Amerikan vadeli işlem piyasası olmuş olan Chicago Ticaret Borsası'nın 1848'de yani telgrafın şehre ulaştığı yılda açılmış olması yalnızca tarihsel bir tesadüf değildi. Bir anlamda telgraf, yeni bir belirsizlik alanı ve yeni bir pratik etkinlik alanı olarak geleceği yaratmıştı.

Şimdi telgrafın etkileri hakkında vardığım bu yargıdan vaktinde geri adım atmama izin verin, çünkü durumu biraz abarttım. Birincisi, arbitraj fırsatları asla tamamen ortadan kalkmamıştır. Piyasa bilgisinin her zaman, borsa işlem salonunda bile, bazı eksiklikleri olmuştur: Birbirlerini tanımayan ve birbirlerinin alım satım yapmak istedikleri fiyatları bilmeyen alıcı ve satıcılar. Bunu olağan müzayede deneyimlerinden de biliyoruz, burada müzayede fiyatından daha fazlasını verebilecek bir alıcıyı tanıyan biri her zaman vardır. İkincisi, vadeli sözleşmeler yaygınlaştığında, arbitraj ve vadeli işlem piyasası arasında bir uçurum oluştu, bu da biraz önemli bir gelişmeydi. Vadeli alım satıma benzer, bilinen ilk işlem 1733 yılı gibi eski bir tarihte, Doğu Hindistan Şirketi'nin rehin senedi ticareti uygulamasını başlatmasıyla gerçekleşmişti. Rehin senedinin işlevi, fiziksel devir gerçekleştirilmeden malların mülkiyetinin devredilmesini sağlamaktı. Aslında rehin senedi, depolanmış belirli malları temsil etmiyordu; bunlar

yalnızca kişiden kişiye devrediliyordu. Rehin senetlerinin veya vadeli sözleşmelerin kullanımı Birleşik Devletler'de başlıca tarım ürünlerinin ticaretinde hızla evrimleşti. Bunlar etkin piyasa boyutunun yeni koşullarını karşılayacak şekilde evrimleştiler ve çok önemlidir ki, evrimleri tarihsel pratik tarafından sınırlanmamıştı.

Vadeli sözleşmelerin gelişimine hâkim olan kritik koşul ise iletişimin ulaşımdan ayrılmasıydı. Tarımsal ürünlerin koşulları hakkındaki haberler malın kendisinden önce piyasaya ulaşıyordu. Örneğin rehin senedi ticareti, pamuk İngiltere'ye yelkenli gemilerle götürülürken yolcu ve bilgilerin buharlı gemilerle taşınması sayesinde gelişti. Ürünler hakkındaki haberlere ve mal numunelerine dayanan vadeli sözleşmeler veya "varış" sözleşmeleri* yapıldı. Bunlar esasen Atlantik ötesi satışlarda kullanılmışlardı, ancak Mississippi Vadisi tarımsal ticarete açıldıktan sonra bunlar 1840'larda Chicago'da da yaygın biçimde kullanılmaya başladı (Baer ve Woodruff, 1935: 3-5).

Telgraf arbitrajın olduğu kadar, vadeli sözleşmelerin de kullanım biçimini değiştirmeye başladı. Fiyat bilgilerinin ve ürün koşullarının geniş çapta aktarılmasıyla birlikte piyasaların ve fiyatların bir araya gelmesini sağladı. Telgrafın öncesi ve sonrasına dair iyi ölçümlere sahip değiliz, ancak elimizde, yukarıda bahsedildiği gibi, piyasalar arası fiyat farklarında uzun vadeli bir düşüşün olduğu yönünde kanıtlar mevcuttur. Ayrıca, özellikle Cincinnati hakkında daha fazla bilgimiz var. 1820'lerde Cincinnati, Doğu piyasalarının iki yıl gerisindeydi. Bu, Doğu piyasasının yapısındaki karışıklıkların Cincinnati fiyatlarına yansımasının iki yıl aldığı anlamına geliyordu. 1840'ta bu gecikme dört aya düştü ve 1857'de (muhtemelen daha da önce) artık Doğunun etkisi Cincinnati piyasalarına derhal etki ediyordu. Ancak mekânın, günümüzün değişiyle, imha edilmesiyle birlikte, herkesin ticari amaçlarla aynı yerde bulunabilmesiyle birlikte, zaman, yeni bir deneyim, belirsizlik, spekülasyon ve keşif alanı olarak ticari güçlere açılıverdi.

Zaman ve mekân ilişkilerinin bu şekilde tersine dönmesine ilişkin pek açık olmayan bir örneği ise, ilerleyen dönemlerde telefonun New York Borsası üzerinde yarattığı etkiyle ilgilidir. 1894'te telefon bilgiyi büyük şehirlerde zaman bakımından özdeş kıldı. Alıcılar ve satıcılar nerede olurlarsa olsunlar, güncel fiyatları borsa salonundaki borsacılar kadar çabuk öğrenebiliyorlardı. Artık New York ve Boston arasındaki bilgi uçurumu ortadan kalkmıştı, ticari faaliyetler de New York'tan Boston'daki komisyoncu firmalara doğru yöneldi. New York borsası, Boston'a karşı üstünlüğünü sağlayacak otuz saniyelik bir avantaj oluşturarak bu hamleye karşılık verdi. Borsa, salonda telefonla konuşulmasını yasakladı. Fiyat bilgisinin, borsa salonu dışında telefonlar için ayrılmış başka bir alana haberciler yoluyla aktarılması gerekecekti. Bu hamle piyasaların geçici

* bu sözleşmelerde satıcı sözleşme konusu malı gelecekteki belirli bir tarihte göndermeyi üstlenir-ç.n.

özdeşliğini ortadan kaldırdı ve ticari faaliyetleri New York'a geri çeken, otuz saniyelik bir bilgi tekeli yaratıldı (Emery, 1896: 139).

Malların mekândan zamana doğru gerçekleşen bu hareketinin, telgrafın etkisiyle ilgili çok önemli üç sonucu daha vardı. Birincisi, vadeli alım satım işlemleri piyasaların kendi bağlamlarından kopmasını gerektirdi; ya da, biraz farklı bir şekilde ifade edecek olursak, piyasalar yerel arz ve talep koşullarına karşı görece tepkisizleştirildi. Telgraf, piyasaları tarihsel olarak içinde yer aldıkları özel bağlamdan uzaklaştırdı ve onları herhangi bir yerden ve zamandan kaynaklanan güçlere maruz bıraktı. Bu, fiziksel veya coğrafi bir piyasa tanımından düşünsel bir tanıma geçiş demekti. Bir anlamda onlar daha da gizemlileştirildi; her yerdeki ve her zamanki piyasalara dönüştüler ve bu yüzden tam da en güçlü oldukları bir zamanda anlaşılırlıkları azaldı.

İkincisi, piyasalar uzak ve biçimsiz güçlere maruz bırakılmakla kalmadı, ayrıca mallar da kendilerini temsil eden şeylerden koparıldı; yani vadeli alım satım işlemlerinin gelişimi, malların fiili fiziksel hareketinden bağımsız olarak kıymetli evrakların alınıp satılabilme veya dolaşıma sokulabilme yeteneğine dayanır hale geldi. Malın temsili, demiryolu hattı üzerindeki tahıl ambarlarından alınan depo senetleriyle sağlanıyordu. Bu evraklar da asıl malların herhangi bir hareketinden bağımsız olarak alınıp satılıyorlardı. Bunun gibi senetleri satın almış bir kimse asla teslimat alma beklentisi taşımazdı; bunları satanlardan da herhangi bir teslimat yapması beklenmezdi. Çevirdiği işleri unutan ve bir gün bahçesinde kırk ton buğdayla mutlu sona ulaşan vadeli alım satım işlemcisi hakkında hisseli bir masal, eski bir fıkra vardır; ama bu yalnızca bir fıkra ve masaldan ibarettir. Vadeli alım satım işlemcisi çoğunlukla almadan önce satar ya da aynı anda hem alır hem de satar. Ama alınıp satılan mallar değil, senetlerdir. Ticareti yapılan şey mallara karşılık para değil, fiyata karşılık zamandır. Kısacası ürünün bir temsili olan depo senedinin gerçek ürünle hiçbir içsel ilişkisi yoktur.

Ancak ürün yerine senet alıp satabilmek için üçüncü bir değişiklik daha gerekliydi. Vadeli alım satımda ürünler, asıl ürünün veya numunesinin yoklanmasına göre alınıp satılmaz. Bunun yerine bunlar bir derecelendirme sistemi aracılığıyla satılırlar. Bir ürünün vadeli alım satıma elverişli hale getirilmesi için, özgül fakat soyut bir dereceye indirgenebilmesi amacıyla karıştırılmış, standartlaştırılmış, seyreltilmiş olması gerekirdi. Telgrafın ortaya çıkışıyla birlikte, ürünler artık çok sayıda ayrı ayrı birimler halinde satılamaz oldu. "Yüksek hacimli satışlar kişi dışı standartları gerektiriyordu. Alıcıların artık kişisel olarak her bir parçaya bakması mümkün değildi" (Chandler, 1977: 211). Sonuç olarak, vadeli işlem piyasalarında her ürünün ticareti yapılmaz, çünkü bazıları ürünlerin standartlaştırılmış kalite kategorilerine indirgenme çabalarına direnir.

Özetle, vadeli işlem piyasalarının gelişimi, piyasalardaki ve ticaret sistemindeki bir dizi özgül değişikliğe bağlıydı. Bilginin ürünlerden bağımsız ve daha hızlı hareket etmesini gerektiriyordu. Fiyatların mekânsal olarak aynı olmasını ve piyasaların kendi bağlamlarından koparılmasını gerektiriyordu. Ayrı-

ca malların onları temsil eden senetlerden ayrı tutulmasını ve malların tekbiçimli derecelere indirgenmesini gerektiriyordu.

Hemen eklenmesi gerekir ki, bunlar, Marx'ın meta fetişizmi analizinde altını çizdiği koşullardır. Günümüzde geniş çapta ve sık sık rastgele kullanılan bu kavram, tarımsal değerlerin belirlenmesindeki başlıca alanın vadeli alım satım haline geldiği 1850'lerin sonlarında, *Grundrisse* ve *Das Kapital* gibi kitaplarda geliştirilmişti. Özellikle, Marx meta fetişizminin temel öğelerini piyasaların bağlamlarından kopması, depo senedinin temsil edici işlevinin azalmasıyla birlikte kullanım değerinin değişim değerinden ayrılması ve bir derecelendirme sistemi aracılığıyla ürünün kendi gerçek üretim koşullarından soyutlanması olarak belirlemişti. *Grundrisse*'de şöyle demiştir: "Bu yerel hareketin –yani üretim noktasının ta kendisinin bir piyasa olduğu durumlar haricinde, ürünün, dolaşıma girmesinin gerekli koşulu olarak piyasaya getirilmesinin– ürünün metaya dönüşümü olarak değerlendirilmesi daha isabetli olur" (Marx, 1973: 534).



Kentsel alanlardaki ilk bisikletli kuryeler. Kanada Ulusal Arşivleri (*National Archives of Canada*).

Marx burada, çok sonraları Walter Benjamin'in mekanik yeniden üretimin sanat eseri üzerindeki etkisine dair paralel analizinde bahsedeceği "aura yitimine" atıfta bulunur. Nesne, kendi gerçek üretim ve kullanım koşullarından soyutlandıktan ve uzak piyasalara gönderildikten, standartlaştırıldıktan ve derecelendirildikten ve tamamen olumsal simgeler tarafından temsil edildikten sonra, bir meta olarak kullanıma sunulmuş olur. Onun bu meta statüsü, alıcı ve satıcı

arasındaki gerçek, dolaysız ilişkinin kopartılmasını temsil eder, kullanım değerini değişim değerinden ayırır, nesneleri her türlü özgünlükten mahrum bırakır (ki bunun daha sonra nesneye reklam yoluyla iade edilmesi de gerekir) ve en önemlisi, gerçek üretim koşullarını alıcıdan gizler. Dahası, senedin üründen ayrılma süreci, paranın kullanımıyla başlamış ve çağdaş göstergebilim tarafından hakkında çok şey yazılmış olan genel bir toplumsal sürecin parçası olarak düşünülebilir; imleyenin imlenenden gittikçe ayrılması, imleyenler dünyasının gerçek maddi nesnelere giderek baskın çıktığı ve onlardan bağımsızca hareket ettiği bir süreç.

Özetleyecek olursak, on dokuzuncu yüzyılda iletişim biçimlerinin gelişiminin, insan ilişkilerinde farklılık yaratan bir ölçüt olarak mekânın ortadan kalkması yönünde pratik bir etkisi oldu. Harold Innis'in deyişiyle "fiyat sisteminin nüfuz edici güçleri", aslında tekbiçimli bir fiyat sisteminin mekân boyunca yayılması, böylece ticari amaçlar bakımından herkesin aynı yere toplanması demekti. Telgraf bu yayılmadaki kritik araçtı. Ticarette bu, piyasaların bağlamlarından kopması, böylece fiyatların artık yerel arz ve talep faktörlerine dayanmaması, bunun yerine ulusal ve uluslararası güçlere tepki vermesi anlamına geliyordu. Fiyat sisteminin yayılması mekânı sömürgeleştirme girişiminin bir parçasıydı. Fiyat sisteminin nüfuzuyla ilintili bir şey de, besteci İgor Stravinsky'nin deyişiyle "aklın istatistikselleşmesi", yani bütün zihinsel dünyanın niceliğe dönüştürülmesi ve şeyler ile insanlar arasındaki ilişkiyi sayılar arasındaki bir ilişkiden ibaret kılacak şekilde niceliklerin mekânsal olarak dağıtımıydı. İstatistikler piyasayı her şeyi kapsayacak şekilde genişletirler ve onu daha tekbiçimli ve birbirlerine bağımlı kılarlar. Telgraf aynı etkiyi standart zaman dilimlerinin oluşturulmasına yol açarak pratik zaman bilinci üzerinde de yapmıştı.

KAYNAKÇA

Baer, Julius B., ve George P. Woodruff (1935). *Commodity Exchanges*. New York: Harper & Bros.

Benjamin, Walter (1968). *Illuminations*, New York: Harcourt, Brace and World.

Chandler, Alfred D. (1977). *The Visible Hand: The Managerial Revolution in American Business*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Cole, Arthur H. (1938). *Wholesale Commodity Prices in the United States, 1700-1861*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Emery, Henry Crosby (1896). Speculation on the Stock and Produce Exchanges of the United States, Studies in History, Economics and Public Law (332.6EM3STX.AGX). New York: Columbia University Press.

Marx, Karl (1973), Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy. New York: Vintage.

Thompson, Robert L. (1947). *Wiring a Continent*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Wilson, Geoffrey (1976). *The Old Telegraph*. Londra: Phillimore.

14
Yeni Gazetecilik

Michael Schudson*

Habercilik on dokuzuncu yüzyılın sonlarına özgü bir icattı, daha doğrusu iki aşamalı bir icattı: Bu yeni mesleğin ortaya çıkışı gazetelerin endüstrileşmesine verilen bir tepkiydi. Muhabirlerin ideolojisini birleştiren ne kadar çok şey varsa, çalıştıkları gazetelerin kimlikleri arasında da o kadar fark vardı. New York'ta çıkan büyük gazetelerin çoğunun geçmişi doğrudan bulvar basınına dayanıyordu: *Sun*, *Herald*, *Tribune*, *Times*. Bulvar basınını önceleyen gazeteler arasında yalnızca *Evening Post* hâlâ önemli bir okur kitlesine sahipti. En büyük iki gazete, 1859'da çıkmaya başlayan ve 1883'te Joseph Pulitzer tarafından yeniden canlandırılan *World* ile 1882'de Pulitzer'in kardeşi tarafından çıkarılan, ama 1895'te William Randolph Hearst tarafından satın alındıktan sonra tarih sahnesindeki asıl yerine doğru ilerleyen *Journal* idi. Her iki gazete de ötekilerden kesin çizgilerle ayrılıyordu; çağdaşlarının genel olarak adlandırdıkları şekliyle "yeni gazeteciliğin" birer temsilcisiydi. Yerleşik gazeteler onların bu rekabetini ve tutumlarını epey rahatsız edici bulmuşlardı. Onlar hakkında yazarken, elli yıl önce New York basınında ilk ortaya çıktıklarında kendilerini karşılayan ahlaki tiksintiyi aynen yineliyorlardı.

Muhabirler olgusallık ve eğlence ideallerini aynı anda onaylarlarken, çalıştıkları bazı gazeteler bu ideallerden birini ya da diğerini özellikle öne çıkarıyorlardı. *World* ve *Journal* eğlenceyi seçmişti, başta 1896'da Adolph Ochs tarafından

---

* Michael Schudson, iletişim bilimleri profesörüdür ve ABD'de medyanın gelişimi üzerine çalışmış bir tarihçidir. Schudson, *Discovering The News* (Haberleri Keşfetmek) adlı kitabından aldığımız bu seçme parçada, enformasyon haberciliği ve eğlence haberciliği diye bilinen modellerin, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında New York basınının okur kazanmak için verdiği örgütsel mücadeleler sayesinde nasıl ortaya çıktığını gösteriyor.

yeniden canlandırılan *Times* olmak üzere eski bulvar basını ise olgusallık yolunu tercih etti. Bu iki gazetecilik modelinden "öykü" ideali ve "enformasyon" ideali şeklinde bahsedeceğim. Öyküler anlatmak gazetenin işi haline geldiğinde, artık gazeteciliğin George Herbert Mead'in tanımladığı gibi "estetik" bir işlevi gerçekleştirdiği söylenir oldu. Mead, haberlerin bir kısmının –seçim sonuçları veya borsa haberleri– özellikle "haberlerin doğruluk değerini" vurgularken, bir gazetedeki haberlerin çoğu için "keyif vericilik" ve "tüketim değeri" daha önemlidir. Haberler okurların öncelikle kendi yaşamlarını yorumlamalarına ve bunları ait oldukları ulus, şehir veya sınıfla ilişkilendirmelerine yardımcı olacak doyurucu estetik deneyimler yaratmaya hizmet eder. Mead bunu gazetenin asıl ve en uygun işlevi olarak kabul etmiş ve bunun "muhabirin genellikle olguların değil, bir öykünün peşine gönderildiği"[1] gerçeğini ortaya koyduğunu gözlemlemiştir. Bu görüşe göre gazete, olgular sunmaktan ziyade onları seçip çerçevelemeye dayanan bir yaşama kılavuzu gibi iş görür.

Gazetenin rolüne dair alternatif bir model ise, gazetenin, tam da sunduğu olgular çerçevelenmemiş olduğu ve saf "enformasyon" sağladığı ölçüde edebi bir tür olarak, tümüyle farklı bir biçimde tanımlanmasını önerir. Walter Benjamin, "enformasyonun" yeni bir iletişim biçimi, tam gelişmiş kapitalizmin bir ürünü olduğunu, başlıca karakteristik özelliğinin ise "anında doğrulanabilirlik iddiası taşıması" olduğunu ileri sürmüştür. Hedefi her şeyden önce "kendi içinde anlaşılır" olmaktır. Fiilen geçmiş hakkındaki çeşitli "bilgilerden" daha kesin olmamakla birlikte, mucizevi olana atıfta bulunarak meşrulaşabilen eski bilgilerden farklı olarak "enformasyonun kulağa makul gelmesi zorunludur." Bu yüzden, Benjamin'in çözümlemesine göre enformasyonun "öykü anlatıcılığının ruhuna ters düştüğü görülür."[2] Gazeteye ilişkin bu bakış, haberlerden "bağlamından koparılmış" iletişim diye bahseden Alvin Gouldner'ın yakın zamandaki çalışmalarında yankılanmaktadır. Bu, Gouldner'in izleyicisi olduğu Basil Bernstein'in "karmaşık bir kod" diye ifade ettiği, her şeyi bütün ayrıntılarıyla açıklayan, hiçbir şeyi anlayış karşısında örtük veya söze dökülmemiş halde bırakmayan bir biçimdir.[3]

Doğru veya yanlış, gazetecilikte enformasyon ideali tarafsızlık, nesnellik ve dürüstçe kayıtsızlıkla ilişkilidir. Enformasyona vurgu yapan gazeteler "öykü" gazetelerinden daha güvenilir sayılır. Peki, ama bu yargıyı kim veriyor ve hangi temele dayandırıyor? Kim enformasyon modelini öykü idealinden daha güvenilir görüyor ve her şeyden önce "güvenilir" ile aslında ne kastediliyor? Eğer genel olarak gazeteciler her iki düşünceye de aynı anda değer veriyorlarsa, farklı gazete kuruluşlarının bunlardan yalnızca biri lehine tutum alması nasıl mümkün oluyor? Ve enformasyon modelinden yana tutum alanlar nasıl daha güvenilir görünüyorlar?

Bu yazının temel konusu, en genel terimlerle ifade edilecek olursa, eğitimli orta sınıf ile enformasyon arasındaki ilişki ve orta sınıf ve emekçi sınıflar ile öykü ideali arasındaki ilişkidir. Popüler kültür üzerine diğer tartışmalarda olduğu gibi buradaki bilmece de, bu durumun neden böyle olmak zorunda oldu-

ğudur. Neden enformasyon eğitimli orta sınıfı cezbeder gibi görünmektedir? Neden öykü modeli emekçi sınıftan okurların ilgisini çeker? Enformasyon modelini nesnellik kavramıyla ilişkilendirmek doğru mudur? Bunu öykü modelinden daha "yüksek" bir gazetecilik biçimi diye mi ele almamız gerekiyor? 1883'ten bu yüzyılın ilk yıllarına kadar geçen, aynı zamanda sarı gazeteciliğin doruğuna ulaştığı ve *New York Times*'ın kendisini ülkedeki en güvenilir ve itibarlı gazete olarak ortaya koyduğu bu birkaç kritik on yıl içinde, neden New York'taki zengin insanlar *Times* okurken daha az zengin insanlar *World* okuyorlardı? 1890'ların bu iki gazetecilik tarzının önemi nedir?

EĞLENCE GAZETECİLİĞİ: JOSEPH PULİTZER VE *NEW YORK WORLD*

Joseph Pulitzer gazetecilik kariyerine St. Louis'te başladı. 1870'lerde "bağımsız gazetecilik" kendine sağlam bir zemin bulana kadar burada parti gazeteleri hâkimdi. *Morning Globe* Chicago'dan Joseph McCullagh'ı editör olarak işe alınca St. Louis gazeteciliğinde bir dönüm noktası yaşandı. McCullagh görüşlerden çok haberler üzerinde duruyordu ve bu da o sıralar James Gordon Bennett'ın yerel polis, mahkeme, toplum ve sokak haberciliğine odaklanan ve gittikçe alışılan modeline dayanıyordu.

Pulitzer, 1864'te on yedi yaşındayken, İç Savaş'a katılmak için Birleşik Devletler'e gelmiş bir Avusturya Yahudisi'ydi. Savaştan sonra St. Louis'te hukuk okudu ve baroya kabul edildi, fakat kısmen yetersiz İngilizcesi yüzünden hukuk işinde ilerleyemedi. Bunun yerine şehrin Almanca gazetesi *Westliche Post* için muhabirlik yapmaya başladı. Gazetecilik ve siyasette (başta Cumhuriyetçiydi, sonra Demokrat oldu) etkin ve başarılı olan Pulitzer 1878'de *St. Louis Post and Dispatch* gazetesini satın almayı başardı. Bu gazetede hem yayıncı, hem editör hem de işletme müdürü olarak çalıştı. Onun yönetiminde gazete Demokrat Parti'yi daha cesur bir biçimde desteklemeye ve daha parlak bir üslup kazanmaya başladı. Ticaret Borsası'ndan, ürün piyasalarından ve limanlardan alınan ticari istatistikleri aktarmaya başladı. 1879'da yerel firmalar tarafından ihraç edilen hisse senetleri için verilen fiyat tekliflerini yayınlayan ilk gazete oldu. Pulitzer sık sık "halka" hitap ediyordu, bununla ise "hangi sınıftan olursa olsun azimli aile reislerini" kastediyordu.[4] *Post and Dispatch* emekçilere dostça yaklaşmamış ve beş sentlik yüksek fiyatına hep sadık kalmıştı. Pulitzer'in St. Louis'teki editörlük yıllarını araştırmış tarihçi Julian Rammelkamp'a göre, "gazetenin asıl hedefleri orta sınıflar ve aslında St. Louis'in bir iş merkezi ve ortalama yurttaş için çekici bir yerleşim yeri olarak gelişimine yardımcı olmaktı."[5] Pulitzer'in bu yıllarda St. Louis'te yaptığı en büyük yenilik, gazetelerin haçlı seferinin başlamasına yardımcı olmaktı. Bu haçlı seferinin başka yerlerde, özellikle de New York'ta hiç yankı uyandırmadığı söylenemezdi, ama Pulitzer şaşırtıcı manşetleri ve siyasi teşhirleri gazetesinin daimi özellikleri haline getirerek tirajları etkiledi ve şehrin muhtemelen daha iyi bir hale gelmesine katkıda bulundu.

1883'te Pulitzer, kendi Batılı sesini Doğu'da, New York şehrinde de duyurmaya başladı. 1860'larda ve 1870'lerde biraz ünlü olan ve sonraları zor duruma düşmüş olan *New York World*'ü satın aldı. Pulitzer gazeteyi aldığında tirajı yaklaşık on beş bindi. Bir yıl içinde ise bu sayı altmış bini geçti. Bir sonraki yıl tiraj yüz bindi ve 1886 sonbaharında çeyrek milyona ulaştı. Pulitzer bu şaşırtıcı derecede hızlı başarıyı kendi başyazarlık konumuna bağlıyordu. "Dürüstçe söyleyebiliriz ki," diye yazıyordu 1884'teki bir başyazısında, "THE WORLD'ün başarısının aktardığı haberlerden veya fiyatından ziyade, büyük ölçüde gazetenin sağlam ilkelerinden ileri geldiğine inanıyoruz."[6]

Bunda bir ölçüde hakikat payı vardı. *World*'ün veya Hearst'ün gazetesi *Journal*'ın, yani şehrin en geniş okur kitlesine sahip gazetelerinin yüzyıl başında Demokrat olması tesadüf değildi. Ama bu Pulitzer'in (veya Hearst'ün) başarısının esas sebebi veya dayanağı değildi. Pulitzer'ın enerjisi ve çalışma pratiğine getirdiği yenilikler daha büyük bir rol oynamıştı. *World*'ün fiyatını bir peniye düşürerek, *Times*'ın fiyatının dört sentten ikiye, *Herald*'ınkinin üçten ikiye ve *Tribune*'unkinin de dörtten üçe düşmesini sağlamıştı (iki sentlik *Sun* ise fiyatını değiştirmemişti). Güncel tiraja dayanarak reklam alanı satma ve bunun için sabit fiyatlar belirleme uygulamasını da o başlatmıştı; aynı zamanda çizimler ve sütun kurallarını bozan reklam sahiplerine uygulanan geleneksel cezaları da bir yana bırakt.[7] Pulitzer böylece gazetelerin işletme pratiklerinin ve gazetelerle reklam verenler arasındaki ilişkilerin akılcılaşmasına yardımcı oldu...

Pulitzer'in *World*'ün reklam politikalarını akılcılaştırması onun işletmelerin toplumsal organizasyonunda yaşanan genel değişmelere uyum sağlamasına yardımcı oldu, fakat gazetenin tirajının hızla artmasını sağlayan asıl yenilik tek kelimeyle sansasyonelliğiydi. Pulitzer'ın New York'a getirdiği sansasyonellik bütünüyle devrimci değildi. Yerel haberlere, özellikle suç, skandal ve yüksek sosyeteye yönelik ilgisi bulvar basını geleneğine uygun bir biçimde devam ediyordu. Aslında 1830'ların müesses basınında skandal yaratmış olan bu ana fikir odağı, 1880'lerdeki New York gazetelerinin büyük kısmı için tipikti –elbette bazı farklı örnekler ve geri kalmış, görkemli *Evening Post* gibi bir istisna söz konusuydu. Ama 1880'lerde sansasyonelliği belirleyen şey içerikten ziyade tarzdı, haberlerin ne kadar abartılı olarak sunulması gerektiğiyle ilgiliydi. Sansasyonellik kendi kendinin reklamını yapmak demekti. 1840'larda James Gordon Bennett'ın fark ettiği gibi, eğer reklamlar da dâhil her şey haber olabiliyorsa veya olmalıysa, 1880'lerin ve 1890'ların sansasyonel gazetelerinin keşfettiği şey de, haberler dâhil her şeyin gazetenin reklamı olabileceği ve olması gerektiğiydi. Örneğin 1890'larda *World*, düzenli olarak kendi yüksek tirajını öven bir veya iki sütuna baş sayfasında yer veriyordu. Bunlar, kendi reklam sayfalarında ülkedeki bütün diğer gazetelerde olduğundan daha fazla reklama yer verildiğini vurguluyor ve bunu kanıtlayacak kesin veriler sunuyorlardı.

Benim ifademle, kendi reklamını yapmak, gazetenin temel işi olan haber toplamanın dışında, gazetenin sayfa düzeninde ve yayın politikasında, göze hitap edecek ve sıradan okurları etkileyecek şekilde tasarlanmış her şeyi içerir.

Bu anlamda kendi reklamını yapmakla ilişkili en önemli gelişmelerden biri çizimlerin kullanılmasıydı. Pulitzer, belki de çizimlerin gazetelerin itibarını düşürdüğünü düşünerek en başta *World*'ü çizimlerden arındırmaya niyetlenmiş, fakat sonra, *The Journalist*'in yazdığı gibi, "budamalara gazetenin tirajının eşlik ettiğini"[8] fark etmişti. Pulitzer bunun üzerine geri adım atarak *World* yönetiminin daha ilk yılı içinde portre ressamı Valerian Gribayedoff ve karikatürist Walt McDougall'ı işe aldı. Robert Taft'ın Amerikan fotoğrafçılığı tarihine göre, onların çabaları "gazete çizerliğinde modern dönemin başlangıcına işaret ediyordu."[9] 1873'te *New York Daily Graphic*, düzenli olarak çizimlere yer veren –üstelik çizim dışında bir şeye de pek yer vermeyen– Amerika'daki ilk günlük gazete oldu. Pulitzer önceleri *World*'ün *Daily Graphic* ile rekabet ettiğini düşünmemişti. Ancak 1884 yazında Pulitzer her iki gazeteyi de "resimli günlük gazete" diye sınıflandırmıştı; 1889'da *World*'ün hem politik karikatürleri, hem de özellikle pazar baskılarındaki "resimlere bakma zevkinden başka bir gerekçeye dayanmayan çizimleri" çokça kullanması sayesinde *Daily Graphic* piyasadan çekilmek zorunda kaldı.[10]

Kendi reklamını yapmakla ilgili başka büyük bir gelişme ise daha büyük ve daha koyu manşetler atılmasıydı. Bu bakımdan da Pulitzer yıllarca tutucu olmuştu. Önemli öyküleri vurgulamak için birkaç sütun genişliğinde manşetler atmak yerine, aynı sütunda daha fazla manşet satırı kullanmayı seçmişti. Reklamlar gibi, manşetler de sütun kurallarına uymalıydı. 1889'a kadar *World* daha henüz iki sütun genişliğinde bir manşet atmamıştı, fakat 1890'ların sonlarında, özellikle Hearst ile olan rekabet yüzünden, büyük, göze çarpan manşetler artık *World*'ün sayfa düzeninin kalıcı bir parçası olmuştu.[11]

Hearst gururla şöyle söylüyordu: "Yalnızca haber toplamak değil, zihinleri meşgul tutmak da *Journal*'ın politikasıdır, çünkü halk enformasyondan çok eğlenceye düşkündür."[12] *Chicago Morning News* ve *Daily News*'tan Melville Stone da gazetenin üç işlevi olduğunu ileri sürüyordu: Bilgilendirmek, yorumlamak ve eğlendirmek.[13]

Pulitzer eğlence fikrini vurgulamadı, fakat *World* zamanla bu fikri somutlaştırdı. Gazetenin eğlendirme işlevinin önemi, özellikle *World*'ün pazar gazetesinin gelişim sürecinde izlenebilir. Bu gazete diğer pazar gazeteleri gibi, tarz ve içerik bakımından günlük bir gazeteye olduğu kadar resimli bir dergiye de yakındı. Yüzyılın başlarında ülkede pazar gazeteleri henüz az bulunuyordu. 1842'de her yedi New Yorkludan biri günlük gazete alırken, yirmi altı New Yorkludan sadece bir tanesi pazar gazetesi alıyordu. İrlandalıların yoğun göçlerinin ardından 1850'de her dokuz New Yorkludan biri pazar gazetesi almaya başlamıştı. Ülkeye gelen İrlandalılar ve daha sonraki diğer göçmenlerde Şabat günü âdetleri konusunda Amerikalılara özgü tutuculuk hâkim değildi. Bu ve gazetelerin İç Savaş sırasında savaş haberleri içeren özel pazar baskıları çıkarmak gibi bir pratik geliştirmeleri, gazetelerin pazar gazeteciliğini benimsemelerini ve okurların dinlenme gününde keyifli vakit geçirme arzularına doğrudan hitap etmelerini kolaylaştırmıştı. 1889'da her iki New Yorkludan biri pazar gaze-

tesi alıyordu, yani günlük gazete okurlarından daha fazla pazar gazetesi okuru vardı.[14] 1894'te *Sun* gazetesinin editörü Charles Dana, günde 50.000 baskı yapan iki veya üç sentlik bir gazetenin, beş sent fiyatında ve 100.000 ile 150.000 arasında baskı yapacak bir pazar gazetesi çıkarabileceğini düşünüyordu.[15] Okurlar, pazar gazetelerinde buldukları ve sevdikleri şeyleri artık günlük gazetelerde de bulmaya başlamışlardı. Pulitzer *World*'ün pazar baskısını "hafta boyunca uygulanabilecek düşünceleri sınamak için uygun bir laboratuvar" olarak değerlendiriyordu.[16] Resimler ve karikatür bantları (ilk renkli karikatür bandı 1894'te *World*'ün pazar baskısında çıkmıştı) pazar gazetelerinden günlük baskılara da yayıldılar...

Geniş ve genel bir okur kitlesinin peşinde olan *World* gibi gazeteler şehirde yaşayanların değişen deneyimine, algılarına ve özlemlerine yanıt veriyorlardı. Bu, aslında, gazetelerin "eğlence" işlevinin genişlemesi anlamına geliyordu, ama ayrıca haber gazetesinden ziyade, şehirde yaşamaya dair ipuçları veren bir derleme olarak (son dönemlerde ortaya çıkan bir deyişle) "kullanışlı gazetenin" yaygınlaşması demekti. 1880'lerde şehir yaşamı 1830'lardakinden çok farklı bir hale gelmişti. Artık daha fazla ırktan ve toplumsal tipten oluşan bir mozaik, tam anlamıyla bir toplumsal ve coğrafi hareket girdabı söz konusuydu. Büyüyen orta sınıfın coğrafi hareketliliği daha önce görülmemiş bir şeydi –evden işe gitmekten ve işten eve dönmekten oluşan günlük bir devirden ibaretti. Gelişen şehir ulaşımı ve orta sınıfların banliyölere doğru hareketi, bu günlük hareketin ancak millerle ve harcanan zamanla ölçülebileceği anlamına geliyordu. Atların çektiği omnibüsler, 1830'lardan itibaren şehrin bir liman etrafında yoğunlaşmış olan bir yerleşim bölgesinden uzağa doğru yayılmasına yardımcı oldu, fakat şehir içi ulaşımın büyümesi asıl yüzyılın ikinci yarısında daha dramatik bir etki yaptı. 1850'nin yürüyen şehri 1900'de artık araçlara binen bir şehir olmuştu. Atların çektiği otobüslerin, demiryollarının (at pisliği ve idrarı 1890'da New York'ta ciddi bir kirlilik sorununa yol açmıştı), sonraları kablo hatlarının, serme elektrik hatlarının, hızlı trenlerin ve metronun yaygınlaşması, 1900'den sonra kitlesel banliyö yaşamına olanak sağladı ve şehirde yeni bir toplumsal ayrışma yarattı: Yoksullar şehrin merkezinde yaşamaya devam ederken orta sınıf şehrin dışına doğru hareket etti.[17]

Bu durumun gazeteler bakımından birkaç sonucu oldu. Bir omnibüse veya tramvaya binmek yeni bir deneyimdi. İnsanlık tarihinde ilk defa, çok zenginler dışındaki insanlar, günlük yaşamlarının bir parçası olarak, kendilerinin sürmekten sorumlu olmadıkları araçlara binebiliyorlardı. Gözleri ve elleri serbestti: Otobüste okuyabilirlerdi. George Juergens, *World*'deki sansasyonel bir üsluba ve sayfa düzenine doğru gerçekleşen değişimin, eviyle işi arasında gidip gelen kişilerin gereksinimlerine uyum sağladığını ileri sürmüştür: Basılan yazıların küçük olduğu geniş boy sayfaların otobüste okunması güçtü. Bu yüzden *World* sayfa boyutlarını küçültürken manşetler ve resimler kullanmayı arttırdı ve bir haberin en can alıcı bilgilerini bir arada veren spot fikrini geliştirdi.[18] 1840'lardan sonra, haberlerin telgrafla iletiminin yüksek maliyeti yüzünden spotlar geri pla-

na itilmişti; şimdiyse gazete okumaya ayrılan kısa anlar sayesinde geri geliyordu. Öyleyse, gazetelerde resimlerin ve manşetlerin kullanımındaki artış, orta sınıfın yeni alışkanlıklarına olduğu kadar göçmen işçi sınıfının yeni karakterine de bir uyarlanmaydı...

ENFORMASYON GAZETECİLİĞİ: *NEW YORK TIMES*'IN YÜKSELİŞİ

World, modern yüksek tirajlı gazeteciliğe öncülük etmiş olabilir, fakat standardı 1896'dan sonra *New York Times* belirlemiştir. *The Journalist*'in 1902 yılındaki "Amerikan Gazeteciliğinin Standartları" başlıklı bir başyazısında Charles Dudley Warner'ın, geleceğin başarılı gazetesinin en iyi gazete olacağına dair 1881'deki iddiası anımsatılmıştı: "... yalnızca, büyüyen ve sadık bir müşteriler topluluğuna kesin ve yeterli biçimde hükmedecek bir şey ortaya koyan bir gazete tipinin yaşama şansı vardır." *The Journalist* bunu, *New York Times*'ın başarısının bir öngörüsü şeklinde değerlendirmiştir: "... gazete işinde doyurucu bir başarıya giden yolun, *New York Times*'ın izlemeyi amaçladığı yolla aynı olduğu açıkça kabul görmüştür..."[19] Muhabir ve gazete yazarı olan Will İrwin 1911'de *Times*'ın "New York ve genel olarak dünyadaki yaşamın gerçekçi bir resmini vermeye bütün gazetelerden daha yakın" olduğunu yazmıştı.[20] *Times*'ın yetmiş beşinci kuruluş yıl dönümü sayısında (1926) yazan Melville Stone, yayıncı Adolph Ochs'u, yalnızca sansasyonel gazetenin başarılı bir gazete olabileceği yönündeki görüşlere karşı koyduğu için övmüştü: "En sonunda onlara [rakiplerine] ciddiyetin dolar demek olduğunu öğretti."[21] Frank Presbrey'nin 1929 tarihli *History and Development of Advertising* (Reklamın Tarihi ve Gelişimi) adlı çalışmasında *Times*'ın "dünyanın en etkili gazetesi"[22] olduğu iddiasına muhtemelen çok az karşı çıkılacaktır.

Times'da 1869'dan 1891'de ölümüne kadar editörlük yapmış olan George Jones kimsenin *Times*'a üye olmayı veya reklam vermeyi istememiş bile olmasından övünüyordu.[23] Ochs ise gösterilen ilgiyi bu şekilde küçümsemiyordu. 1898'de Ochs, telefon aracılığıyla tirajı arttırmayı deneyen ilk yayıncı oldu. En yeni aboneleri getiren yüz kişiye İngiltere ve Fransa'da bir bisiklet yolculuğu sundu. İlk kampanya elbette yalnızca telefon sahibi olan hali vakti yerinde insanlara ulaşabilmişti. Diğeri ise okul ve kolej öğretmenlerine yönelikti ve yarışmanın reklamında "*The New York Times* okurken görülmenin bir saygınlık belirtisi olduğu" vurgulanıyordu.[24]

Ochs gazeteyi devraldıktan iki ay sonra, başyazı sayfasında ünlü motto, "Basılmaya Uygun Bütün Haberler" (All the News That's Fit to Print) ilk kez göründü. Aynı zamanlarda Ochs, daha iyi bir slogan bulana 100 $ verilecek bir tiraj arttırma yarışması daha düzenledi. Kazanan slogan "Dünyanın Bütün Haberleri, Bir Skandal Okulu Değil" şeklindeydi. Gerçi editörler kendi buluşlarını tercih ettiler ve Şubat 1897'de "Basılmaya Uygun Bütün Haberler" kalıcı olarak baş sayfaya taşındı.

Times'ın sloganı, genel tutumları doğrultusunda, en az kesinlik kadar ciddiyete de vurgu yapıyordu. *Times* tiraj bakımından *World* ve *Journal* ile rekabet edemedi ve etmedi; 1902'de *The Journalist*'e reklam veren *Times* kendisinin şehirdeki herhangi bir gazeteden daha yüksek tiraja sahip olduğunu ileri sürüyordu ve sonra daha küçük harflerle *World* ve *Journal*'ı, bunlar sanki bütünüyle başka bir yayın kategorisine aitmişler gibi bundan ayrı tutuyordu.[25] Bir anlamda zaten öyleydiler ve *Times* kendi reklamını yapmak için onları kullanmıştı. *Times*, *Sun*, *Press* ve diğer bazı gazetelerle birlikte gazetecilikte yeni bir "ahlak savaşına" katılmıştı. Anlamlı bir şekilde, "sarı" gazetelerden farkını belirtmek için, "kahvaltı kıyafetinizi kirletmez" sloganıyla kendi reklamını yapıyordu.[26] 1897 kışında *Times*'daki haberlerin bazıları, sarı basına karşı tutumlarının birer örneğiydi. 12 Şubat tarihli "The Modern Newspaper" (Modern Gazete) başlıklı yazıda *Times*, *Utica Observer* şehir editörünün Colgate Üniversitesi Basın Kulübü'nde yaptığı bir konuşmayı haberleştirdi; bu konuşmada editör W. W. Canfield, haberleri abartan, özel yaşam sorunlarına karışan, edepsiz edebiyatı yaygınlaştıran ve kendilerinin güvenilmez olduğunu ortaya koyan gazetelere saldırıyordu. *Times* gibi daha fazla gazetenin olmasını dilemişti. "Bir gazetenin" diyordu, "bir ortaklık olduğu söylenir ve akıllı olanlar kötü niyetliyle ahlaksızın ortaklığını kesinlikle kabul etmeyeceklerdir." Aynı gün *Times*, "Freak Journalism and the Ball" (Kaçık Gazetecilik ve Balo) başlıklı yazıda kendi tutumunu ortaya koydu. Bu yazı, *World*'ün Waldorf'taki Bradley Martin balosuyla ilgili abartılı haberine saldırıyordu. *Times*'daki yazı, *World*'ün sanatçılarının çizimlerinin daha balo gerçekleşmeden önce yapıldıklarını ileri sürüyordu. (*Times*'ın balo hakkındaki kendi haberinde hiç de cimri davranmadığının görülmesi gerekir. Gala etkinliği 12 Şubat tarihli gazetenin birinci sayfasının birinci sütunundaki bir haberle verilmişti ve ikinci sayfanın tamamı misafirlerin kim olduğunu, ne giydiklerini ve asıl etkinlikten önce ne yediklerini ayrıntılarıyla açıklıyordu.) ...

Öyleyse, farklı gazete türlerinin okunmasıyla ilgili ahlaki bir boyut söz konusudur; okuma kıvanca veya utanca yol açabilir. Bu, *Times*'ın okur kitlesinin yalnızca iş adamları ve hukukçular için basılmış makalelerin işe yararlılığı veya varlıklı okurların politik görüşlerini yansıtması sayesinde kazanılmadığı hipotezinin inandırıcı kılınmasına yardımcı olur. *Times* zenginlerin ve zenginlikle statü peşinde olanların arasındaki okurları cezbetmişti, bunun sebebi kısmen toplumsal kabul görmesiydi. *Times* artık bir saygınlık işareti olmuştu.

Ancak böylece aynı sorunun farklı bir şekilde sorulmasından başka bir şey yapılmamış oluyor: *Times*'ı saygın kılan şey neydi? Onun ahlaki olarak üstün görünmesini ne sağlamıştı? Varlıklıları cezbettiği için mi saygın sayılmıştı? Yoksa saygın olduğu için mi varlıklıları cezbetmişti? Ve eğer bu sonuncusu doğruysa, "saygınlık", belirli bir toplumsal grubun belirli bir zamandaki yaşam deneyiminden çıkmış ahlaki bir ideal olarak mı, yoksa daha güçlü bir bağlılığa yönelik meşru iddialar taşıyan ahlaki bir ideal olarak mı (ya da her ikisi birden mi) anlaşılmalıdır?

Bu, gazetecilik alanındaki, yüksek kültür ve popüler kültürle ilgili ebedi soruların bir tekrarıdır. Bunları ayıran şey nedir? "Sanatın" popüler kültürden üstün olduğunu ileri sürmemizi sağlayacak herhangi bir temel bulabilir miyiz? Soru sosyolojik bir öneme sahiptir, çünkü genellikle yüksek kültürün beğenileri eğitimli ve varlıklı sınıflarla, popüler kültür beğenileriyse alt sınıflarla ilişkilendirilir. Bununla beraber, farklı sınıflara ait beğeniler belirli bir dönemde birbirlerinden farklı olmaya devam ederlerken zaman içinde değişirler. Birleşik Devletler'de İç Savaş'a kadar nüfusun en ileri unsurları kendi edebi tarzlarının, hatta gazetecilik tarzlarının düz değil akıcı, açık sözlü değil abartılı olmasını tercih etmişlerdi.[27] 1900'de "enformasyon" gazeteciliği ekonomik ve toplumsal bir seçkinler grubu tarafından desteklendiğinde takdir edilmişti, ama 1835'te bulvar basını kendi döneminin seçkinlerine meydan okuyup enformasyon modeline doğru adımlar attığında ise yerilmişti. 1890'larda New York'ta enformasyon gazeteciliği ve magazin gazeteciliği arasında süren ahlaki savaş, aynı 1830'ların ahlaki savaşları gibi sınıf çatışmalarının bir yansımasıydı...

World okurları görece bağımlıydı ve katılımcı değildi. Refahın ve eğitimin sağladığı deneyim kimilerini belirli bir gazetecilik yöneliminden daha fazla memnun olmaya iter, bazı yönlerden bu daha olgun, daha kapsayıcı, daha ayrışmış, daha bütünleşmiş bir yönelim olabilir. Ya da kendine özgü biçimlerde daha sınırlı olabilir; gazetelerde incelik, insanlarda kibarlık ve şekerde arıtılmışlık beyazlıkta bellidir. *World* okurları kendi yaşamlarına daha fazla hâkim olmayı istemiş olsalardı, *Times* okurları da kendi yaşamlarında daha fazla besleyici gıda olmasını arzularlardı.

Yüzyılın başında ve hatta 1920'ler gibi geç bir tarihte bile "nesnellik" gazetecilerin ve gazetecilik eleştirmenlerinin kullandığı bir terim değildi. Gazeteler olgulara sadık kalmayı başaramadıkları için eleştiriliyordu, *Times* de "bütün haberleri" – bununla enformasyon kastediliyordu– basmasıyla övünüyordu. Ancak bu nesnellik değildi; enformasyona olan bağlılık, kişisel perspektifin öznelliğiyle ilgili olarak pek kaygı doğurmamıştı. 1900'de *Times*, bağlamı dışında (veya sorgulanmayan bir bağlamda) kendi içinde anlaşılabilir olan bilgi kütlesine, enformasyona güveniyordu. Bu uzun sürmeyecekti. 1920'lerde gazeteciler olguların kendi içlerinde anlaşılabileceğine artık inanmıyorlardı; enformasyonun yeterliliği fikrine artık bağlı değillerdi; ilerleme döneminin eğitimli orta sınıfını karakterize eden tarafsızlık gururunu artık paylaşmıyorlardı. Yirminci yüzyılda, Nietzsche gibi önceki yüzyılın sonlarında yaşayan düşünürlerin öğrettiği kuşkuculuk genel eğitimin bir parçası haline geldi. İnsanlar olgulara ilişkin bulguları çıkarlarına göre görmeye, hatta rüyalarını ve anılarını seçici bir biçimde değerlendirmeye, akla uygunluğun kendisini bile çıkarları, istençleri veya önyargıları için bir paravan gibi ele almaya başladılar. Bu da 1920'lerde ve 1930'larda gazeteciliği etkiledi ve bildiğimiz anlamda nesnellik idealinin ortaya çıkışını sağladı.

NOTLAR

1. George Herbert Mead, "The Nature of Aesthetic Experience," *International Journal of Ethics* 36 (Temmuz 1926): 390. John Dewey de benzer bir noktaya dikkat çekiyor: "... gazete, ulaştığımız tek özgün popüler edebiyat biçimidir. Gazete yerelcilikten çekinmemiş, bundan büyük zevk duymuştur, hatta buna gömülmüştür demek daha doğru olur. Onun birinci sınıf bir edebiyat olduğunu veya büyük ölçüde iyi bir edebiyat olduğunu ileri sürmeye kalkışmayacağım, onu kendi perspektifiyle değerlendirsek bile. Aslında daima başarılı olan romans ve dramadan ibarettir; ve bunu edebi sınırlarımız dâhilindeki başka herhangi bir şey için söylememiz güçtür" ("Americanism and Localism," *The Dial* 68 [Haziran 1920]: 686).
2. Walter Benjamin, *Illuminations* (New York: Schocken Books, 1969), s. 88-89.
3. Alvin Gouldner, *The Dialectic of Ideology and Technology* (New York: Seabury Press, 1976); ve Basil Bernstein, "Elaborated and Restricted Codes," "The Ethnography of Communication" içinde, haz.: John Gumperz ve Dell Hymes, *American Anthropologist* 66, (1964), bölüm. 2: 55-69. Ayrıca bkz.: Basil Bernstein, *Class, Codes, and Control* (New York: Schocken Books, 1974).
4. Julian S. Rammelkamp, *Pulitzer's Post-Dispatch 1878-1883* (Princeton: Princeton University Press, 1967), s. 109.
5. A.g.e., s. 239.
6. *New York World*, 30 Eylül 1884, alıntı: Willard G. Bleyer, *Main Currents in the History of American Journalism* (Boston: Houghton Mifflin, 1927), s. 333.
7. Frank Presbrey, *The History and Development of Advertising* (Garden City, N.Y.: Doubleday, Doran, 1929), s. 356.
8. *The Journalist* (22 Ağustos 1885); alıntı: George Juergens, *Joseph Pulitzer and the New York World* (Princeton: Princeton University Press, 1966), s. 95.
9. Robert Taft, *Photography and the American Scene* (New York: Macmillan, 1942), s. 428.
10. Juergens, *Joseph Pulitzer*, s. 98-105.
11. A.g.e., s. 27. Juergens, *World* tipografisinin Pulitzer'in ilk yıllarındaki tutuculuğunu vurguluyor.
12. Alıntı: W. A. Swanberg, *Citizen Hearst* (New York: Charles Scribner's, 1961), s. 90. Bu ifade 8 Kasım 1896 tarihli *Journal*'ın başyazısında yer almıştır.
13. Melville Stone, *Fifty Years a Journalist* (Garden City, N.Y.: Doubleday, Page, 1921), s. 53, 107.
14. Juergens, *Joseph Pulitzer*, s. 56-57.
15. Charles Dana, *The Art of Newspaper Making* (New York: D. Appleton, 1900), s. 84. 11 Ocak 1894'te Cornell Üniversitesi'nde verilen bir konferanstan alıntı.
16. Juergens, *Joseph Pulitzer*, s. 57.
17. Bkz.: Theodore Hershberg vd., "The 'Journey-to-Work': An Empirical Investigation of Work, Residence and Transportation, Philadelphia, 1850 and 1880," *Toward an Interdisciplinary History of the City: Work, Space, Family and Group Experience in Nineteenth-Century Philadelphia* içinde, haz.: Theodore Hershberg (New York: Oxford University Press, yayına hazırlanıyor).
18. Juergens, *Joseph Pulitzer*, s. 39-47.
19. *The Journalist* 32 (27 Aralık 1902).
20. Will Irwin, "The American Newspaper. VI: The Editor and the News," *Colliers* 47 (1 Nisan 1911).
21. *New York Times*, 19 Eylül 1926.
22. Presbrey, *History and Development of Advertising*, s. 354.
23. Elmer Davis, *History of the* New York Times: 1851-1921 (New York: The New York Times, 1921), s. 218.

24. Meyer Berger, *The Story of the* New York Times *1851-1951* (New York: Simon and Schuster, 1951; yeni baskı, New York: Arno Press, 1970), s. 124.
25. *The Journalist* 32 (20 Aralık 1902).
26. Davis, *History of the New York Times*, s. 223-224.
27. Edmund Wilson, *Patriotic Gore* (Londra: Oxford University Press, 1962), s. 635-669, düzyazı ve hitabetle ilişkili Amerikan beğeni ölçütlerinin on dokuzuncu yüzyılın ortalarında süslülükten etkililiğe ve açık sözlülüğe doğru kayışını tartışıyor.

15
Telefon Liderliği Ele Geçiriyor

Claude S. Fischer*

TELEFON ENDÜSTRİSİNİN KURULUŞU

... Alexander Graham Bell, 1876 Mart'ında ilk telefon hattını kurduğu zaman aslında telgrafı biraz daha geliştirmeye çalışıyordu. Aynı ay, daha sonra hukuki bir ihtilafa yol açacak bir patent başvurusunda bulundu ve Mayıs ayında Philadelphia'daki Centennial Fuarı'nda bu ilkel aygıtı sergiledi. Alexander Graham Bell ve ortakları bir sonraki yılın çoğunu ülke çapında bu "mucizenin" tanıtılmasıyla geçirdiler, bunun için bazen şehirlerarası konuşmalar yapmak için telgraf hatlarını kiralıyorlardı (bazen bu gösteriler başarısız da oluyordu). Örneğin Watson, şehrin başka bir yerinde toplanmış bir topluluğa telefon üzerinden şarkı söyleyecekti. 1877'de New York'ta bir afiş "Old John St. M. E. Kilisesi Pazar Okulu'nda bir Eğlence" olacağını duyuruyordu, bu gösteride okumalar yapılacak, şarkı söylenecek ve "Prof. Bell'in Konuşan ve Şarkı Söyleyen Telefonu" sergilenecekti. Giriş ücreti 25 sentti.[1] Gazetecilerin dünyanın her yanına haber olarak aktardıkları bu numaralar fazlasıyla ilgi görmüş ve hayret uyandırmıştı.

Bir yeniliği ticari bir işe çevirmek ise daha güçtü. Alexander Graham Bell'in telgraf işinin sponsorları, kayınpederi Gardiner Hubbard ve konuşma öğrencilerinden birinin babası olan Thomas Sanders'ti. Temmuz 1877'de üç kişi, Bell Telephone Company (Bell Telefon Şirketi) adı ile Hubbard'ın yönetimi altında bir araya geldiler ve aygıtı ciddi biçimde pazarlamaya giriştiler. Başlangıçta, genel-

* Claude S. Fischer, California Üniversitesi'nde (Berkeley) sosyoloji profesörüdür. *America Calling: A Social History of the Telephone to 1940* (Amerika Arıyor: 1940'a kadar Telefonun Toplumsal Tarihi) başlıklı kitabın yazarıdır.

likle bir şirketin iki binası veya bir iş adamının evi ve iş yeri arasında gerçekleşen basit, iki uçlu iletişimler için telefon çiftleri kiralamakla yetiniyorlardı. Ocak 1878'de New Haven'de ilk telefon santralinin veya anahtar panelinin kurulması büyük bir adım olmuştu. Artık her abone istediği bir başkasına bağlanabilecekti.

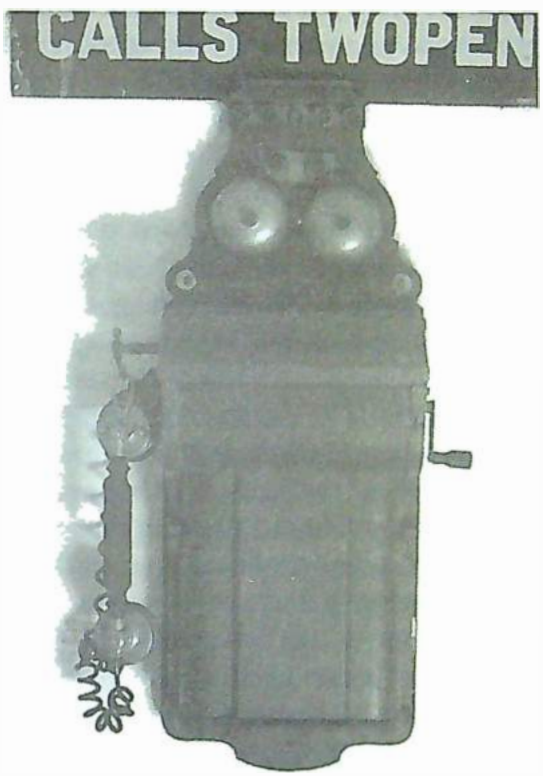
Uzun vadede büyük önem taşıyan asıl finansal karar, Hubbard'ın, tek telefon üreticisi olarak şirketi yerel telefon hizmeti sağlayıcılarına araç sağlamaya ve lisans kiralamaya yönlendirmesi oldu. Böylece Bell hem hizmeti hem de tüketicilerin kullandığı araçları kontrol etmeye başladı. (Bu durum, gaz şirketlerinin ocak ve fırınlarının veya elektrik servisinin lambaların tek kiralayıcısı olmasına benzer.[2]) Bu yolla Hubbard, kendi sermayelerini telefon kiralamak, kablo döşemek, santral kurmak ve dâhili bağlantı kurmak amacıyla harcayan ülke çapındaki bayilerin ilgisini çekti. Bell, araçları ve teknik bilgileri sağlıyor, bunun karşılığında da kira ücreti alıyordu. Yıllar boyunca şirket, yeni oranların belirlenmesi amacıyla lisansların yenilenmesi ve hizmetle ilgili teknik veya başka türden özellikleri uygulamaya sokmak için bu üstünlüğünü kullandı. Bu sıkı denetim şirketin bir yerel bayi birliğini uyum içinde hareket eden yerel bir "Bell İşletme Şirketleri sistemine" dönüştürme olanağını verdi. En sonunda AT&T yerel şirketlerde sahip olduğu hisseleri sayesinde, uygulanan kira oranlarını değiştirdi ve yine aynı üstünlüğü kullanarak ulusal çapta geçerli, genel bir lisans politikası belirledi. Fakat ilk yıllarda Amerika'nın birçok kentindeki düzinelerce girişimci –bunların bazılarını pazarlama seyahatlerinde Watson bulmuştu– Hubbard ile bireysel lisans anlaşmaları yapmıştı.[3]

1878 yılı ortalarında telefon işi daha oluşum halindeydi. Ülke çapında yaklaşık 10.000 Bell aygıtı kullanılıyordu, fakat artık Bell ciddi bir rekabetle karşı karşıyaydı. Neredeyse her yere telgraf ofisleri kurmuş olan Western Union, Thomas Edison ve Elisha Gray tarafından tasarlanmış telefonları kullanarak rakip bir hizmet sunmaya başladı. Bell, Western Union'a patent ihlali davası açtı ve piyasaya hâkim olmak için ülkenin birçok yerinde aceleyle yeni santraller kurdu. 1879'un sonunda rakipler bir anlaşmaya vardı: Western Union, Bell'e bütün patent haklarını ve araçları bıraktı. Buna karşılık Bell şirketi de telgraf hizmetleriyle ilişkisini kesmeyi, Western Union'a bir süre boyunca brüt hasılatının %20'sini ödemeyi ve telgraf şirketine birkaç yerel Bell şirketinde cüzi bir pay vermeyi kabul etti. Bu çözüm 1880 yılının başlarında ülkenin çeşitli yerlerinde bulunan 60.000 santral aboneliğinin Bell şirketine kalmasını ve şirketin telefon işinde bir tekel oluşturmasını sağladı. (Yaklaşık 30 yıl içinde Bell, Western Union'u yavaş yavaş ele geçirdi, ta ki federal hükümet şirketin tasfiye edilmesi için baskı yapana dek.)

TEKEL DÖNEMİ: 1880-1893

1880'lerin tipik telefon sistemi biraz kullanışsızdı... Aygıt üç kutudan oluşuyordu. Üstteki kutuda bir manyeto jeneratörü, bir kol ve bir zil bulunuyordu.

Orta kutuda öne doğru çıkarılabilen bir konuşma borusu ve yandan asılı bir dinleme borusu vardı. Üçüncü kutu düzenli aralıklarla doldurulması gereken ve ara sıra sızıntı yapan bir sıvı pil taşıyordu. Arayan kişi, santral operatörünü uyarmak için kolu çeviriyordu; uyarı sinyali merkez ofisin anahtar panelindeki bir kapağın mekanik bir biçimde açılmasını sağlıyor, böylece aramanın yapıldığı yeri gösteriyordu. Operatör kendi baş mikrofon takımını açılan yuvaya takıyor ve arayana kimi aradığını soruyordu. Daha sonra operatör aranan tarafın zilini çaldırıyor ve anahtar panelindeki kablolar ve prizler yardımıyla onları birbirlerine bağlıyordu. İki taraf, genellikle yüksek sesle ve tane tane konuşup telefonu kapatıyorlardı. Bazı sistemlerde arayan taraf kolu tekrar çevirip konuşmanın sonunu bildiri yordu. Diğerlerinde ise operatör aralıklarla konuşmayı dinleyerek konuşmanın bitmesini bekliyor ve buna göre bağlantıyı kesiyordu.



Eski bir halka açık telefon, Batı Avustralya.
Fotoğraf: Gnangarra... commons.wikimedia.org

Santral kurma yarışı, çok sayıda iş adamının ilgisinin çekilmesi ve başka bazı değişiklikler 1880'lerde çeşitli teknik sorunların ortaya çıkmasına yol açtı. "Döneminin en sağduyulu, her açıdan yetenekli ve başarılı telefoncusu" olarak değerlendirilen Edward J. Hall, daha Şubat 1880 gibi erken bir tarihte abonelere uygun hizmeti sunamayacak kadar çok işle ve aramayla uğraşmak zorunda kaldığı için Buffalo'daki bayiliğinden yakınıyordu.[4] Büyümenin sonuçlarından biri anahtar panellerinin kalabalıklaşmasıydı. Spagettiye benzeyen kablo yığınları paneller üzerinde birbirlerine dolanıyordu; kabloların sayısı, boyutları ve karmaşıklığındaki artış bunlarla uğraşmak zorunda olan operatörlerin becerisini aşıyordu. Geçici çözümler, özellikle büyük şehir merkezlerinde 1880'lerin sonuna kadar bu sorunu ortadan kaldıramadı.[5] Bazı yerlerde yeni elektrik ve tramvay hatları telefon hatlarıyla kabul edilemeyecek kadar iç içeydi. Bazı gözlemciler bu sorunun 1880'lerin sonunda telefonun gelişim sürecini tehlikeye düşürdüğüne inanıyorlar. (Benzer bir sıkıntı 1930'larda Kırsal Elektriklendirme İdaresi'nin [Rural

Electrification Administration] Amerika'nın kırsal bölgelerinde güç hatları inşa etmesi sırasında yinelenmişti.)

Bell bu güçlüklere donanımını yenileyerek karşılık verdi. Sonuç olarak tek telli demir veya çelik kabloları (bu sistemde elektrik devresi toprak aracılığıyla tamamlanıyordu), akımı geri döndüren bakır kablo çiftleriyle değiştirdi. Ayrıca Bell sıvı pilleri de bir tür merkezi batarya sistemiyle değiştirdi, böylece merkez santralden bir hat üzerindeki bütün telefonlara güç sağlanacaktı. Bunlara ek olarak, Bell santrallerdeki tıkanmaları önlemek amacıyla yeni anahtar panelleri ve bunlarla ilgili prosedürler de geliştirdi. Bunlar ve birçok başka teknik gelişme sayesinde Bell'in telefon sisteminin büyük kısmı yenilendi. Şirket yöneticileri şehirli iş adamlarından oluşan müşterilerin için yüksek kaliteli bir hizmet – berrak ses, doğrudan erişim, vs– geliştirmeyi istiyorlardı. Bu amaçla mümkün olduğu kadar çok telefon patenti topladılar, araştırmalara destek sağladılar ve bayilerinin pratik deneyimlerini bir araya getirdiler. Genel müdürlük ve sonraları 1887'ye kadar başkanlık yapmış olan Theodore N. Vail, gelecekteki bütün rakiplerine karşı teknik ve örgütsel bir üstünlüğü güvenceye almak için Bell'in geçici patent tekelinden faydalandı.

Alexander Graham Bell gibi Hollywood tarzı biyografilere layık görülmemiş olsa bile, Theodore N. Vail, telefon endüstrisinde ve Amerikan şirketler tarihinde mitik bir yere sahip bir figürdür. Kariyerine kıdemsiz bir telgraf operatörü olarak başlayan Vail, federal Demiryolu Posta Servisi'nin (Railway Mail Service) genel şefliğine yükselmek için bütün örgütsel becerilerini ve modern yöntemleri seferber etti. Hubbard 1878'de, o sırada 33 yaşında olan Vail'i yeni yeni büyüyen Bell şirketinin yöneticisi olmaya ikna etti. Birkaç yıl boyunca Vail, hızla büyümeye, patentlerin korunmasına ve iş organizasyonu sorunlarına odaklandı. 1887 yılına kadar başkanlık yapan Vail kendisinden daha sakıngan davranan bir grup finansal sorumluyla düştüğü anlaşmazlıklar sonucunda istifa etti. Daha sonra dünyanın her tarafında çeşitli iş girişiminde başarılı oldu, fakat telefon endüstrisinden haberdar olmayı da sürdürdü. Vail geri dönecekti.[6]

Vail'in yüksek kaliteli bir hizmet sağlama politikası, özellikle anahtarlama işlemindeki karmaşıklıkların en fazla güçlük çıkardığı büyük şehirlerde maliyetlerin yüksek olacağı anlamına geliyordu. Örneğin 1888'de Los Angeles'ın merkezinde en düşük sabit fiyat ayda 54 dolar ve ek olarak kırkıncı konuşmadan sonraki her bağlantı için ikişer sent tutarındaydı. Bu oran tarım dışı bir işçinin ortalama maaşının yaklaşık yüzde onuna tekabül ediyordu. Aynı yıl Boston aboneleri ayda 6 dolarlık bir asgari sabit fiyat ödemişlerdi.[7] Ayrıca, Bell'e bağlı şirketler, tekel olmanın getirdiği her avantajı piyasanın kaldırabileceği kadar kullandılar. Örneğin, 1880'de San Francisco'da rakip telefon santrali kapandığında yerel Bell şirketi ücretini yılda 40 dolardan 60 dolara yükseltti. Yerel şirketin müdürü bu hamleyi şöyle gerekçelendiriyordu: "Artış yapıldı çünkü halk, şirketler arasındaki rekabet güçlendiğinde kendini daima 'çantada keklik' sayar. Ve bu, kaybedilmeyecek kadar iyi bir fırsattı. (Ayrıca kolayca güven duyan bir halkı hayal kırıklığına uğratmak yanlış olurdu.)"[8] Kızgın müşterilerle birçok ihtilaf oldu, bunlardan en

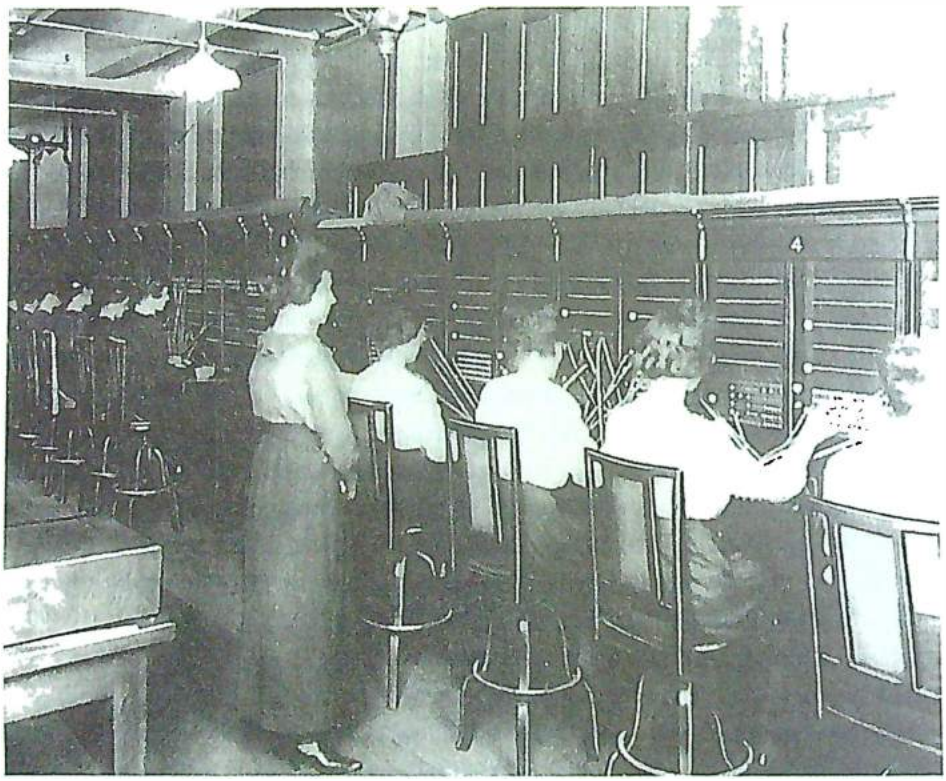
ünlüsü, 1886'da Rochester'da (New York) örgütlenen ve 18 ay süren telefon boykotuydu.[9] 1894 yılına yaklaşırken Bell'in fiyatları düşmeye başladı, bunun sebebi muhtemelen ellerindeki patentlerin süresinin geçmesiyle birlikte tekrar rekabetin artacağı beklentisiydi, buna rağmen Bell, fiyatların düşüşünü teknolojinin ilerlemesine bağlamıştı. 1895'te Los Angeles'teki fiyat bir ay içinde %38 düşerek ayda 2,50 dolar (haftalık ücretlerin % 7'si) ve arama başına iki sent oldu. Buna rağmen, telefon servisi hâlâ pahalıydı.[10]

Bu dönem ve sonrasındaki ortak pratik, müşterilere sabit bir ücretle sınırsız aramalı telefon hizmeti sağlanmasıydı. 1880'ler boyunca yerel Bell şirketleri sık sık arama üzerinden fiyatlandırmaya dayanan bir mesaj-fiyat formülü üzerinde durmuş ve bunu denemişlerdi. Bu yaklaşımı destekleyen bir iddia, bunun temel kira bedelinin düşürülebilmesine olanak sağlayacağı ve böylece aileler gibi küçük kullanıcıları abone olmaya özendireceği şeklindeydi. Bazıları tarafından "mesaj fiyatlı sistemin babası" sayılan Edward J. Hall bunun önde gelen destekçisiydi. Fiyat değişikliğinin daha çok Vail ve başkaları tarafından benimsenmiş başka bir sebebi ise, sabit fiyatlı hizmetin bitmesinin kullanımı azaltacak oluşu ve bu yüzden "işletme etkinliklerinin kârını azaltmaya eğilimli bütün gereksiz hizmetlere son verilmesini gerektireceğiydi." Ancak mevcut müşteriler değişime karşı çıkarak, telefon hatlarına izin veren devlet yetkililerine dilekçe göndererek veya Rochester'daki gibi telefon hizmetini boykot ederek direndiler. Tekel döneminin sonu daha gelmeden mesaj fiyatı sistemi, evrensel olmamışsa bile, en azından Bell'in en büyük santrallerinde olağan uygulama haline geldi.[11]

Vail'in gündemi teknik bir tekel oluşturmanın ötesine geçmişti. Birçok araç sayesinde Bell Sistemi'nin ve ona bağlı şirketlerin kontrolünü merkezileştirdi. Bunu yapmak güçtü, çünkü yerel koşullar birbirlerinden büyük ölçüde farklıydı. Her bölgesel işletme şirketi gerekli izinleri alabilmek için birçok idari kurumla anlaşmak, kabloların yarattığı çirkin görüntülerle ilgili şikâyetleri savuşturmak ve bazen de fiyatları değiştirmek zorunda kalıyordu. Yine de, üstün teknoloji kadar standart politikalar da Bell sistemini rekabete karşı güçlü tutmuştu. 1887'den sonra Vail'in ardılları geçmişe bakarak geleceği güvence altına almaya çalışmaktan ziyade sistemden tekel kârlarını çıkartmakla ilgilendiler. Önceliklerdeki bu kayma patentlerin geçerliliği bittiğinde daha belirgin olacaktı.

Bell şirketi içinde çıkan fiyatlandırma politikası hakkındaki stratejik anlaşmazlıklar kısmen telefonun olanaklarıyla ilgili farklı görüşlerden kaynaklanıyordu. Telefonun kime ve nasıl hizmet edeceği hiç de açık değildi. Sidney Aronson'un belirttiği gibi, "Mucit ve destekçileri ... telefon için kullanım biçimleri icat etmek ve bunları başkalarının aklına sokmak gibi zorlu bir işle karşı karşıya geldiler."[12] Telefonculuğun ilk birkaç on yılında endüstri pazarlamacıları, vaaz iletimi, haber yayını, uyandırma servisi ve benzeri çeşitli uygulamalar tasarlamışlardı. 1910'lar gibi geç tarihlerde ticari yayın *Telephony* "Telefon ve yeni kullanımları" başlığı altında bir listeye yer vermişti.[13] Özellikle on dokuzuncu yüzyılda endüstri, halkı yeni araçla tanıştırmak ve hakkındaki kuşkuları gidermek için çok zaman harcamıştı...

Endüstri liderleri telefonculuğa telgrafçılık deneyimleri çerçevesinden bakmışlardı. Alexander Graham Bell ve destekçileri başlangıçta telgrafı geliştirmeye çalışıyorlardı. Theodore Vail telgrafçılıkla uğraşan bir aileden geliyordu ve kendisi de bir telgrafçıydı. Birçok yerel telefon girişimcisi işe telgraf hizmetlerinde çalışarak başlamıştı. Bunun önemli bir istisnası, mesaj fiyatı sisteminin hayranı Edward J. Hall'dı. Hall metalürji diploması aldıktan sonra ailesinin tuğla şirketinde çalışmaya başlamıştı. Hall Buffalo'daki ilk telefon santralini kurdu, birkaç yıl sonra da telefon işini terk etti, 1885'te şehirlerarası hizmetleri geliştirme işini yönetmesi için Vail tarafından ikna edildi ve bundan sonra 10 yıldan daha uzun bir süre boyunca Southern Bell şirketini yönetti.[14] Birçok yöneticinin arka planını telgrafçılığın belirlemiş olması yüzünden[15] ve on dokuzuncu yüzyılda Amerikalıların telgrafı neredeyse yalnızca bir iş aracı olarak kullanmış olmaları nedeniyle, Bell'in telefonu bir ticaret aracı olarak tanımlamak için telgrafçılık modelinden faydalanmış olması mantıklıydı.



İlk şehir telefonu sistemi, işleri santralde arayan ile arananı birbirlerine bağlamak olan çok sayıda telefon operatörünü gerektiriyordu. *Kanada Ulusal Arşivleri*

İlk telefon aboneleri kimlerdi? İlk kullanıcılar arasında doktorlar öne çıkıyordu. Telefon onların acil durumlardan kolayca haberdar olmalarını ve muayenehanelerinde bulunmadıklarında randevu alınabilmesi olanağını sağlıyordu.

Tipik biçimde eczacıların da telefonları vardı.[16] Fakat asıl piyasayı iş adamları oluşturuyordu.

Bell bazı iş adamlarının telgraf yerine telefon kullanmaktan çekindiklerini, çünkü yazılı kayda daha fazla değer verdiklerini keşfetti. Yine de bazı üreticiler, hukukçular, bankacılar ve benzerleri –küçük dükkân sahipleri gibi– bu teknolojiyi benimsediler. 1891'de New York and New Jersey Telephone Company (New York ve New Jersey Telefon Şirketi) 937 doktora ve hastaneye, 401 eczaneye, 363 içki dükkânına, 315 kiralık at ahırına, 162 metal işleme fabrikasına, 146 hukukçuya, 126 müteahhide, 100 matbaaya, yani toplamda 7322 ticari müşteriye, ama sadece 1442 konuta hizmet sunuyordu. Telefonu olan konutlar tipik olarak doktorlara, iş yeri sahiplerine veya yöneticilere aitti.[17]

Bell için önemli sorunlardan biri de genel konut piyasasında (yani iş dünyasındaki seçkinlerin konutlarının ötesinde) verimli bir yayılma gerçekleştirip gerçekleştiremeyeceği hakkındaydı. 1883 yılı sonunda, "Telefon işinin deneysel aşamayı geride bıraktığını" kaydeden Vail, ülkedeki bağlı şirketlere gidip inceleme yapmıştı. Bu incelemeler sırasında sorduğu sorulardan biri de şuydu: "Ailelerin vs. erişimine açık bir hizmet sunulması arzu edilir mi, öyleyse bunun en pratik yolu ne olmalıdır?" Yardımcısı verilen yanıtları şöyle özetlemişti:

> Bu araştırma yalnızca tek bir görüşün söz konusu olduğunu göstermiş görünüyor, ki bu da böyle bir hizmetin *en çok arzu edilen* şey olduğudur. Bu durumda ortaya çıkan güçlük, arzulanan bu sonuca nasıl ulaşılacağı hakkındadır. Belirli bir fiyat ve sistemin uygulanmasıyla büyük bir iş artışı yaşanacağı kabul edilmektedir, bu sistem sayesinde telefon aileler için, deyiş yerindeyse, evrensel olacaktır. Ayrıca çeşitli modeller de önerilmiştir ... [bunların arasında, daha fazla paralı telefon istasyonu, ortak hatlar ve konutlar için düşük fiyatlar belirlenmesi yer almaktadır]. Bu araştırmaya verilen yanıtlardan belli olduğu üzere, "lisans ücretlerinin düşürülmesi" de bir zorunluluk olacaktır...[18]

Bu noktada bir pürüz söz konusuydu: Yerel bayiler kendi belirledikleri fiyatları düşürecek ve bu indirimi telafi etmek için Bell de onlardan aldığı lisans bedellerini düşürecekti. Bu dönemde, bir avuç popülist (özellikle Buffalo'dan Edward Hall, Pacific Telephone'un gelecekteki başkanı John I. Sabin ve Chicago'dan Angus Hibbard) dışında ortak görüş, işlerin artışının fiyat indirimiyle yitirilen kârları, zamana göre fiyatlandırma sisteminde bile karşılamayacağı şeklindeydi. O sırada birçokları, müşteri sayısı arttıkça hatların bağlanmasında yaşanan teknik güçlükler de çoğalacağı için her abone başına yapılacak işletim maliyetlerinin yükseleceğine dair bir inanca da sahipti.[19] Endüstri analistleri, bir ağ olarak telefonun daha fazla insan abone oldukça daha ilgi çekici hale geldiğini ve bir tür ölçek ekonomisinin söz konusu olabileceğini ancak uzun zaman sonra kabul ettiler. Pacific Telephone'un 1883'teki başkanı George Ladd, tutucu görüşü dile getirdi. Vail'e, konut fiyatlarının indirilmesine karşı olduğunu, çünkü bunun yarar sağlamayacağını ve müşterilerin bundan memnun kalmayacağını yazmış-

tı: "Rekabet zorunlu kılmadıkça fiyatların düşürülmesine karşıyım... Kârları maddi yönden arttırmadıkça veya halkla ilişkileri kalıcı olarak düzeltmedikçe, ucuz hizmet yalnızca kablo ve direk karmaşasını kat kat arttırmaya ve [kablolaların yeraltından geçirilmesine yönelik politik basıncı] kızıştırmaya yarayacaktır."[20] Konut hizmeti bu yüzden sistemde üvey evlat muamelesi görmüştü.

Daha sonraları Bell'in dostları tarafından bile kibirli bulunan bu tutum o sıralar şirkete hâkimdi. Örneğin 1906'da, New England Bell, Ortabatı'daki telefon hizmetini incelemek için bir hukuk danışmanı tuttu. Aktarıldığına göre, Bell şirketleri başta "halkın ilgisini hiç değerlendirememişti." "Halkın telefon hizmetinin büyümesi ve geliştirilmesine yönelik arzusunun ve buna duyulan ihtiyacın makul bir değerlendirmesine ulaşmakta affedilemeyecek derecede geç kalınmıştı."[20]

Bell yöneticileri daha küçük topluluklara hizmet sağlamaya da kuşkuyla yaklaşıyorlardı. Örneğin Kaliforniya'nın küçük şehirlerindeki birçok iş adamı hizmet almak için Pacific Telephone şirketine başvurmuş, ancak geri çevrilmişlerdi. Birkaç yerde yerel girişimciler hukuki bir risk alarak korsan sistemler kurmuşlardı.[22] AT&T büyük şehirlerdeki işletmelere yüksek fiyatlı ve kaliteli hizmet (şehirlerarası arama dâhil) sunmaya odaklanmıştı. Şirket temsilcileri sonraki zamanlarda, artan talebin ve teknik yenilemelerin yarattığı baskının 1890'ların ortalarına kadar şirketi daha geniş pazarlara açılmaktan alıkoyduğunu açıklamışlardı.[23] Yine de, Bell yöneticilerinin çoğu, genişleme için çok az olanak görüyorlardı ve genel konut piyasasında veya hatta büyük merkezlerin dışındaki iş piyasasında neredeyse hiç potansiyel görmüyorlardı.

1880 ve 1893 arasında Birleşik Devletler'de kullanılan telefon sayısı 60.000'den (kabaca her bin kişi için bir adet telefondan) 260.000'e (ya da her 250 kişi için bir telefona) çıkmıştı. Bu abonelerin üçte ikisinden daha fazlası iş dünyasından kimselerdi.[24] Bu genişleme ilk yıllarda etkileyici olmakla birlikte 1893'ten sonra yavaşladı, bunun sebebi belki teknik sorunlardı veya görüldüğü üzere aşırıya kaçan tekel fiyatlarıydı.

NOTLAR

1. AT&T, *A Capsule History of the Bell System* (New York: AT&T, 1979), 11.
2. Crandall, "Has the AT&T Break-up Raised Telephone Rates?" *The Brookings Review* 5 (Kış), 40-41.
3. Bell System'in başlangıçtaki evrimi için özellikle bkz.: Robert Garnett, *The Telephone Enterprise* (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1985); Kenneth Lipartito, *The Bell System and Regional Business* (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1989).
4. 2 Şubat 1880 tarihli mektup, "Measured Rate Service," Kasa 1127, AT&THA [American Telephone and Telegraph Historical Archives]. 1884'te Hall, 1879'daki durumu şöyle anımsıyordu: "Buffalo'da o kadar çok abonemiz

vardı ki servisin cesareti kırılmıştı. Anahtar panellerimiz, rekabetin yüksek basıncı altında artan ... gerekli iş talebini karşılamaya uygun biçimde donatılmamıştı" (Hall, "Notes on History of the Bell Telephone Co. Of Buffalo, New York," [1884], 9)...

5. Bkz.: Robert Chapius, *100 Years of Telephone Switching* (New York: Elsevier, 1982); Morton Mueller, "The Switchboard Problem," *Technology and Culture* 30 (Temmuz): 534-60.
6. Bkz.: Albert Paine, *Theodore N. Vail* (New York: Harper, 1929). Telefonun tarihi üzerine birçok çalışmada Vail hakkında bilgilere yer verilmiştir.
7. Los Angeles: "Telephone on the Pacific Coast, 1878-1923." Kasa 1045, AT&THA; Boston: Moyer, "Urban Growth," 352.
8. Vail'e mektup (no: 75968), 13 Şubat 1884, "San Francisco Exchange," Kasa 1141, AT&THA.
9. Bell, sabit fiyattan (arama başına) ölçülü fiyat uygulamasına geçmeyi planlamıştı. Belediyenin desteğini alan aboneler bir boykot düzenlediler. Sonuçta Bell ölçülü fiyat uygulamasını beş yıl daha ertelemeyi, kabloları yeraltına döşemeyi ve hukuki masrafları karşılamayı kabul etti. Bkz.: H. B. MacMeal, *The Story of Independent Telephony* (Chicago: Independent Pioneer Telephony Assoc., 1934), 111.
10. Los Angeles'ta fiyatlar: "Telephone on the Pacific Coast, 1878-1923," Kasa 1045, AT&THA. Ücret verileri Birleşik Devletler İstatistik Bürosu'ndan alınmıştır: United States Bureau of the Census, *Historical Statistics of the United States*, tablolar: D735-38.
11. Fiyatlar hakkındaki tartışmalar için bkz.: "Measured Rate Service" ve diğer dosyalar, Kasa 1127, AT&THA. "Gereksiz hizmetler" ile ilgili alıntı Vail'in Hall'a yazdığı 7 Şubat 1880 tarihli bir mektuptan alınmıştır.
12. Sidney Aronson, "Bell's Electrical Toy," *The Social Impact of the Telephone*, haz.: Ithiel de Sola Paul (Cambridge, MA: MIT, 1977), 19.
13. 71. sayıdaki bu listede, örneğin, "telefonla diploma verilmesi, limanlarda halat çekme, telefonla su ölçümü, uçaklarda telefon kullanımı" yer alıyordu.
14. Hall hakkındaki biyografik notlar AT&THA'den Mildred Ettlinger tarafından sağlanmış basın bildirileri ve gazete küpürleri arasından seçilmiştir. Ayrıca, Hall'ın güneydeki çalışmaları hakkında bkz.: Lipartito, *The Bell System*.
15. William Patten, *Pioneering the Telephone in Canada* (Montreal: Telephone Pioneers, 1926), 1 vd., Kanada telefon sisteminin yöneticilerinin de telgrafçılık geçmişleri olduğunu vurguluyor.
16. Doktorlar ve telefon hakkında bkz.: Sidney Aronson, "*Lancet* on the Telephone," *Medical History* 21 (Ocak): 69-87, ve S. Aronson ve R. Greenbaum, "Take Two Aspirin and Call Me in the Morning," Queens College, N.Y. Sidney Aronson'un yazılı izni, 1985. Telefonla ilgili tarihçeler, doktorların ilk zamanlarda oynadığı rolü sık sık belirtirler...

17. Thomas Sherwin'e mektup, 11 Temmuz 1891, "Classification of Subscribers" içinde, Kasa 1247, AT&THA.
18. Vail tarafından yayınlanan bildiri, 28 Aralık 1883, ve ekler, Kasa 1080, AT&THA.
19. Mueller, "The Switchboard Problem."
20. Vail'in 28 Aralık 1883 tarihli bildirisine verilen tepkiler, Kasa 1080, AT&THA.
21. G: W. Anderson, *Telephone Competition in the Middle West and Its Lesson in New England* (Boston: New England Telephone & Telegraph, 1906), 13-14.
22. Kaliforniya davaları "PT&T News Bureau Files" içinde yer alıyor, Telephone Pioneer Communication Museum of San Francisco, Archives and Historical Research Center...
23. Örneğin daha geniş piyasalara açılmamanın gerekçesi için bkz.: United States Bureau of the Census, *Special Reports: Telephones and Telegraphs* 1902 (1906), 10. Bölüm. Yüksek kaliteye yapılan vurgu da önemlidir. Örneğin, ulusal şirketin şehirlerarası ağlar için gereken kalite düzeylerinin korunmasındaki ısrarı yüzünden, güneydeki yerel yöneticiler basit ve maliyeti düşük sistemlerin kurulmasından dolayı hayal kırıklığına uğramışlardı (*Lipartito, The Bell System*)...
24. New York–New Jersey'de telefonların %80'inden fazlası iş yerlerinde tesis edilmişti. Aynı yıl Kingston, Ontario'da telefonların yaklaşık %70'i iş yerlerine kurulmuştu, bununla birlikte yerleşim yerlerine kurulmuş olduğu kaydedilmiş yerlerin çoğu da aslında doktorlar gibi kişilerin işleri için kullanılıyordu [Robert M. Pike, "Kingston Adopts the Telephone," *Urban History Review* 18 (Haziran): 32-47; Robert M. Pike ve Vincent Mosco, "Canadian Consumers and Telephone Pricing," *Telecommunication Policy* 10 (Mart): 17-32].

16
Tüketimin Hayal Dünyaları

Rosalynd Williams*

TROCADÉRO OKULU

Yirminci yüzyılın gelişi Paris'te 220 dönümlük bir alanda, dünyanın her tarafından yaklaşık 50 milyon insanın katıldığı evrensel bir fuarla kutlanmıştı. 1900 fuarı, 1851'de Londra'da düzenlenmiş Kristal Saray fuarıyla başlayan ve yüzyılın ikinci yarısı boyunca düzenli aralıklarla (1855, 1867, 1878 ve 1889), Avrupa uygarlığının tartışılmaz ama gayriresmî başkenti Paris'te sürdürülen, birbirine benzeyen bir dizi etkinliğin doruk noktasıydı. Bütün bu fuarların amacı, dönemin popüler deyişiyle, "şeyler hakkında bir ders vermekti." "Şeyler" ile büyük ölçüde, bilimsel bilginin ve teknik yenileşmenin gündelik yaşamda devrim yaratan en son ürünleri kastediliyordu; "ders," daha önce benzeri görülmemiş bu maddi ve entelektüel ilerlemenin toplumsal getirisiydi. 1855 fuarı, aletlerle ve makinelerle dolu olan ve çeşitli imalat aşamalarındaki ürünlerin sırayla sergilendiği bir Endüstri Sarayı'nı içinde barındırıyordu. 1867 fuarında ise daha fazla özenle düzenlenmiş bir Endüstri Sarayı'na (alüminyumla ve petrol damıtımıyla ilgili ilk gösteriler burada yapılmıştı) ve her çağdan aletlerin sergilendiği bir Emek Tarihi sergisine yer verilmişti. 1878 fuarında, özellikle elektrik ve fotoğraf gibi göz kamaştırıcı bilimsel keşifler vurgulanmıştı. Fransız Devrimi'nin başlangıcının kutlandığı 1889 yılındaki fuarda "şeylerin dersi" daha geniş bir çapta

* Rosalynd Williams, MIT'de çalışan bir kültür tarihi profesörüdür. Bu parçanın alındığı *Dream Worlds* (Hayal Dünyaları) ve *Notes on the Underground: An Essay on Technology, Society and the Imagination* (Yeraltı Hakkında Notlar: Teknoloji, Toplum ve Hayal Gücü Üzerine Bir Deneme) adlı kitaplarında, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında endüstriyel üretimin hızla değişen karakteri ile tüketici kültürünün yükselişi arasındaki ilişkiyi araştırmıştır.

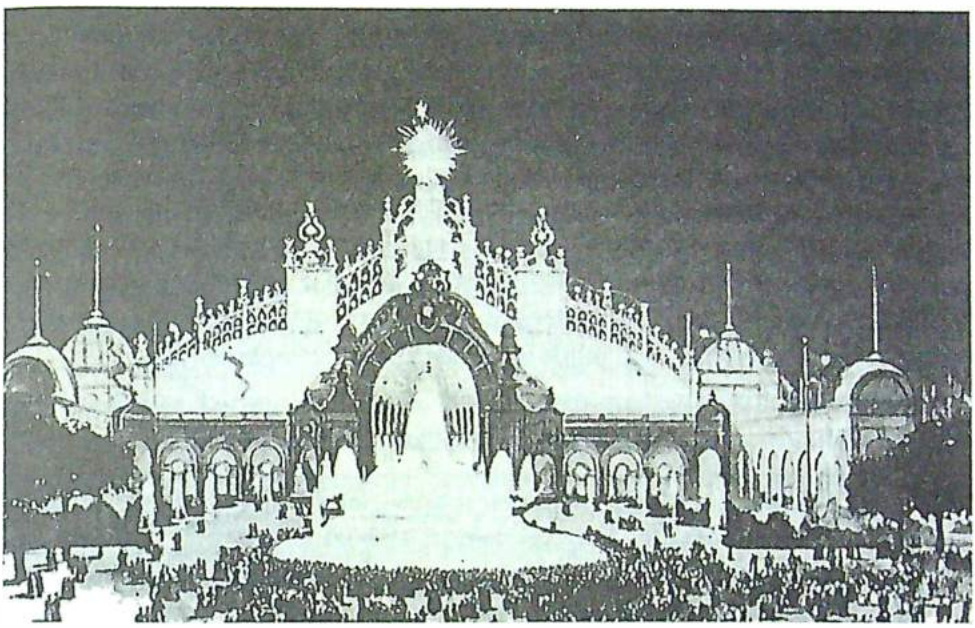
verilmişti. 1889 fuarının iki odak noktasından biri Makineler Galerisi'ydi. Burası 120 metre uzunluğundaki bir mahzen ve bir geçitten oluşuyordu, katılımcılar dönen tekerleklerin, tangırdayan çekiçlerin ve tıkırdayan dişlilerin oluşturduğu bir denizi asma bir yürüyüş yolu üzerinden izleyebiliyorlardı. Diğer odak noktasıysa, mimarisi demiryolu köprülerinden türetilmiş olan ve tepesinde meteoroloji, havacılık ve iletişim araştırmaları için kullanılan karmaşık aygıtların bulunduğu, aynı anda hem bilimsel, hem teknolojik ve hem de estetik bir anıt olan Eyfel Kulesi'ydi.

Bu fuarların baskın tonu onlarca yıl içinde değişikliğe uğradı. Vurgu, ziyaretçileri modern bilim ve teknolojinin harikaları hakkında eğitmekten onları eğlendirmeye doğru aşamalı olarak değişti. 1889'da Eyfel Kulesi ve Makineler Galerisi'nin popüler olmasının sebebi, bütün o ciddi eğitici amacına karşın, her şeyden önce nefes kesici manzaralar sunmalarıydı. Üretici araçlar yerine gittikçe daha çok tüketici malları sergileniyordu. Kristal Saray fuarı ticari amaçlar bakımından o kadar masumdu ki, hiçbir şeyin üzerine satış fiyatı yazılmamıştı, ancak 1855'teki Paris fuarında giriş ücreti alınmasının yanı sıra her nesnenin üzerine bir fiyat etiketi yapıştırma geleneği de başladı.[1] O günden beri satış, fiyatlar ve reklam üzerinde yapılan vurgu, 1900 fuarının bir destekçisinin bu durumu övmesine dek gittikçe şiddetlendi:

> Fuarlar imalatçıya, iş adamına en çarpıcı tanıtım yolunu sağlıyor. Bir gün, bütün ömürleri boyunca fabrikalarında ya da mağazalarında göremeyecekleri kadar çok insanı makinelerinin, vitrinlerinin, dükkânlarının camlarının önüne getirecekler. Dünyanın her köşesinden müşterileri arayacaklar, bunları belirli bir zaman için bir araya getirecekler, böylece onları teslim almak ve baştan çıkarmak için her şey hazır olacak. Sergicilerin sayısının sürekli artmasının sebebi işte budur.[2]

1900 fuarında, tüketimin tensel hazları, bilginin ilerlemesini seyre dalmanın verdiği soyut entelektüel haz karşısında kesin bir zafer kazanmıştı. Bu vurgu, bir ziyaretçi Anıtsal Kapı'dan alana girdiği anda belirginleşiyordu; şaşkına dönmüş bir ziyaretçinin betimlemesine göre Anıtsal Kapı, üzerinde, altın bir topa tünemiş, "başının üzerinde Paris şehrinin sembolik gemisinin durduğu, imitasyon kürkten bir gece ceketi giyen, dar etekli, uçan bir siren figürünün, Paris kadının durduğu, son derece göz alıcı bir kemerle" sona eren "iki tane açık mavi, yivli minareden ve bayraklarla süslü ve kabaşonlarla bezeli çok renkli heykellerden" oluşuyordu.[3] Bu şık kızın temsil ettiği şey her neyse, bu kesinlikle ne bilim ne de teknolojiydi. Bu kapının ardında yayılıp giden fuarın, öncekilerde olduğunun aksine, ne belirgin bir düzeni ne de odak noktaları vardı. Alan boyunca makineler ürünlerinin yanlarına koyulmuşu, bu da ürettikleri şeylerden bağımsız olarak üretim araçlarının artık gayet sıkıcı görüldüklerinin bir göstergesiydi. Makineler Galerisi'nin mahzeni, bir gıda ürünleri sergisi tarafından istila edilmiş, 1889 versiyonunun hayranlarından birinin şikâyet ettiği gibi, "el konulmuş bir tapınak" gibi kutsallığı çiğnenmişti:

Yapının merkezini evrensel bir atölye [yerine] ... bir festival salonu ele geçirmişti. Tarım kültürünün kırsal güzellikleri ve yemek yemenin şişmanlatıcı hazzı lehine aşırılıklar terk edilmişti. Artık ne tiz düdük sesleri ne de titreşen, gıcırdayan aktarıcı kayışları vardı; şampanya mantarları dışında fırlayan hiçbir şey kalmamıştı.[5]



1900 Paris Fuarı'nın Elektrik Sarayı.

AKG-Images

Bu karışıklığa rağmen veya daha doğrusu bunun sayesinde dikkatli gözlemciler, 1900 fuarının, gelişen Fransa'nın küçük bir örneği, geleceğin Paris'inin bir maketi olması bakımından dikkate değer bir öngörü sunduğunu, geçmişle bağlarını geri dönülmez biçimde koparan ve yirminci yüzyıl toplumunu önceden anlatan zengin ve tuhaf bir şeyin gerçekleştiğini hissetmişlerdi. 1889'daki ve özellikle 1900'deki fuarlar, belirli bir felsefi eğilim taşıyan, yalnızca çeşitli sergileri betimlemekle kalmayıp bunların önemi hakkındaki görüşlerini de belirten bir gazeteciler kalabalığının da ilgisini çekmişti. Fuarların gelecekteki değeri hakkında dile getirdikleri ise son derece yetersizdi. Fuarın gelecekte olacak birçok şeyi genel hatlarıyla ortaya koyduğunu kabul etmekle birlikte, bunun sınırlarından emin olamıyorlar ve nedenini tam olarak bilmeden bunlara belli belirsiz bir kuşkuyla yaklaşıyorlardı. Bunun bir istisnası, 1900 fuarı hakkında Katolik bir dergiye düzenli haber ileten bir gazeteci, Maurice Talmeyr'di (1850-1933). Meslektaşlarının çoğundan daha az tedirgin olmayan Talmeyr, fuarı neden bu kadar rahatsız edici bulduğunu açıklayabilmesi bakımından ötekilerden çok farklıydı. Düşüncelerini, Fransa'nın iki haftada bir çıkan en itibarlı dergisi olan *Revue des deux mondes*'te, fuarın bitişine doğru, Kasım 1900'de yayınlanan "L'Ecole du Trocadéro" ("Trocadéro Okulu") başlıklı yazısında özetlemişti.[6]

Bütün kolonyal sergilerin bir araya toplandığı Trocadéro, Seine nehrinin kuzey yakasında, Eyfel Kulesi'nin tam karşısında yer alan fuar alanıydı. Talmeyr, fuarın verdiği asıl dersin bu "okulda" fark edilebileceğini iddia ediyordu. Egzotik yerler hakkındaki sergiler aslında yeni bir şey değildi. 1867 fuarında da bir Mısır tapınağının ve bir Fas çadırının birer kopyası bulunuyordu, 1889'dakinde ise en popüler programlardan biri, "Oryantal" kafelerin müşterilerinin önünde kara gözlü dansözlerin baştan çıkarıcı danslar yaptığı, ünlü Rue du Caire ("Kahire Sokağı") idi. Emperyal maceracılığın zirveye çıktığı 1900'de ise kolonyal sergilerin sayısı, Talmeyr'in sözleriyle, "Hindu tapınaklarının, ilkel kulübelerin, pagodaların, Arap çarşılarının, Cezayir geçitlerinin, Çin, Japon, Sudan, Senegal, Siyam, Kamboçya köşelerinin ... çeşitli iklimlerden, mimari stillerden, kokulardan, renklerden, mutfaklardan, müziklerden oluşan bir pazarın" rüküş ve uyumsuz bir karmaşasına dönüşecek kadar artmıştı. Birbirlerinden çok farklı yerlerin kopyaları "sanki bir Lapon, bir Faslı, bir Madagaskarlı ve bir Perulunun aynı vagonda uyuması gibi" bir aradaydı, "sanki bütün evren aynı bahçede toplanmıştı!" ...

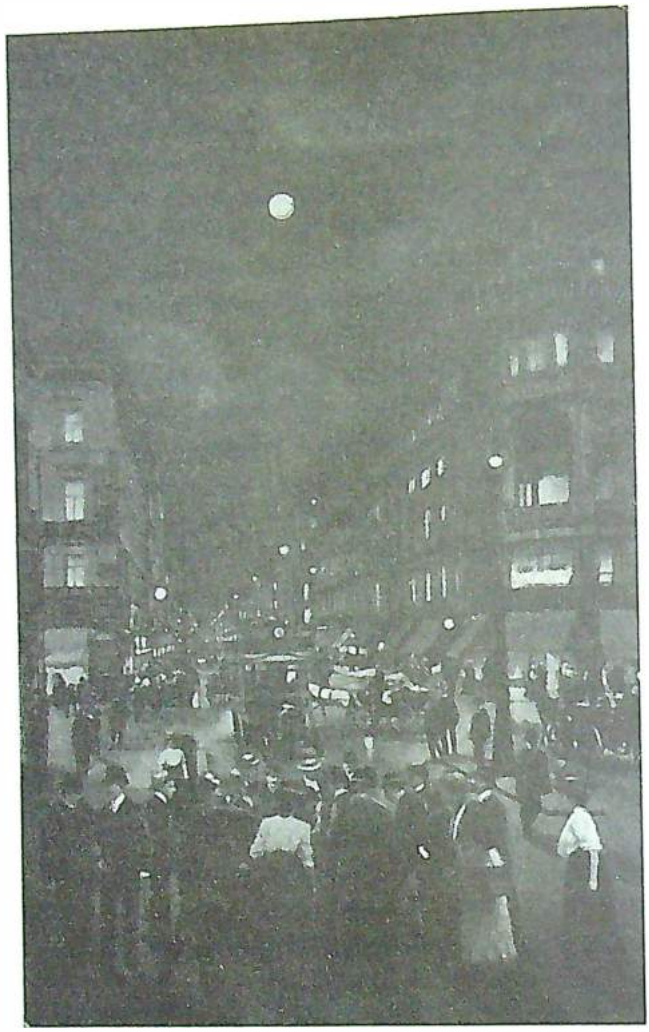
FUARIN ÖNEMİ

1900 Fuarı, tüketim devriminin küçük bir maketi gibiydi. Toplumda yavaş yavaş ve derinlemesine gerçekleşen kültürel değişimler burada somut ve yoğunlaşmış bir biçimde gözler önüne serilmişti. Söz konusu değişimlerden biri alışverişe yapılan belirgin vurguydu. En azından Talmeyr gibi gözlemciler için daha çarpıcı ve rahatsız edici olanlardan biri ise bu alışverişin gerçekleştirilme yoluyla (tüketicinin fantezilerine hitap edilmesiyle) ilgili değişimdi. Hayal kurmayla bankacılığın, baştan çıkarıcılıkla pazarlama ağzının, keyif ile reklamın bir araya gelmesi, her bir unsur ayrı ayrı dikkate alındığında olduğundan daha fazla rahatsızlık uyandırıcıydı. Talmeyr'in de kavradığı gibi bu bileşim özünde aldatıcıydı. Kendisini olduğu gibi, açıkça ortaya koyan fantezi kendi bütünlüğünü korur ve şair Keats'in deyişiyle "hayal gücünün hakikatini," yani gündelik yaşamın ötesindeki hakikati işaret etmeyi başarabilir. Trocadéro'da ise tam tersine, düşler gerçekliğin kendisiymiş gibi görünüyordu ve böylece bağımsız statülerini yitirerek ticaretin cazibeli hizmetçilerine dönüşüyorlardı. Somut bir biçim aldıklarında ve nesnel bir olgu kılığına girdiklerinde rüyalar gündelik gerçekliğe alternatifler oluşturacak özgürleştirici olanaklarını kaybederler. Burada söz konusu olan şey, fantezinin olağan bir düzeyi, geçici ve ölçülü bir dilek değil, aksine dışsal gerçekliğin yerine öznel imgelerin kesin bir biçimde geçirilmesidir. Talmeyr ticaretin rüyaları sömürmesinin sonucunun kaçınılmaz bir yozlaşma olacağını vurguluyor. Ona göre bütün reklamlar yanıltıcı reklamlardır. Apaçık yalanlar ve örtük yalanlar, gerçeğin saklanmasına dayanan yalanlar ve söylenenlere dayanan yalanlar, etraflı yalanlar ve ortaklaşa söylenenler, gerçek olmadığı halde "gerçek Cava"yı veya "gerçek Çin"i, hatta gerçek herhangi bir şeyi sunduklarını iddia eden sergiler. İnsanlar aldatılıyordu. Gündelik dünyadan keyifli bir kaçışı arayan insanlar bunu, artık hiçbir şekilde rüya olmayıp kılık değiştirmiş bir pazarlama ağzından ibaret olan aldatıcı bir hayal dünyasında buluyorlardı.

1900 Fuarı imgesel arzular ve maddi arzular, rüyalar ve ticaret, kolektif bilinç olayları ve ekonomik durum arasındaki bu yeni ve belirleyici bileşimi somutlaştırıyordu. Ekonomik malların gıda ve barınma gibi fiziksel gereksinimleri nasıl doyurduğu yeterince açıktır; modern toplumu anlamak bakımından bu kadar açık olmayan, ama son derece önemli olan şey ise, alışverişin hayal gücünün gereksinimlerini nasıl doyurduğudur. "Tüketicinin hayal dünyası" ifadesi maddi olmayan bu alana atıfta bulunur. Tarihin en başından beri insan zihninin daha kusursuz, daha zengin, daha doyurucu bir yaşamı düşlemek için fiziksel kurtuluş, sağ kalma kaygılarını aştığına dair göstergeler buluruz. Bununla birlikte tarih boyunca çoğunlukla çok az insan gündelik yaşam içinde bu tarz düşlere yaklaşmayı denemeyi aklına getirmiştir. Bunun yerine bu arzuları dile getirmenin yollarını sanat ve din sağlamıştır. Fakat on dokuzuncu yüzyılın sonunda, bu çok eski özlemlere yaklaşma fırsatını sunan ticari mallar piyasada geniş çapta bulunmaya başlamıştı. Kültürün öteki görünümleri yerine tüketim malları arzunun odak noktası haline geldi. Görünüşte karşıt olan akılcı düşünme ve hülyalı düşler kurma etkinlikleri, ticaretin tüketicileri hayal ürünü bir keyif dünyasına davet ederek onlara hitap etmesiyle birlikte birleşmişlerdi. Bu, Talmeyr gibi tutucu bir milliyetçinin dileyebileceği bir gelecek olamazdı; bu, sosyalistlerin istediği gibi bir işçi toplumu vizyonu da değildi; ayrıca ağırbaşlılık ve akılcılık gibi geleneksel burjuva erdemlerine de uygun değildi. Fakat hoş karşılansa da karşılanmasa da 1900 fuarındaki hayali şehrin "şeyler hakkında verdiği ders," kendi kapılarının dışında kalan gerçek şehirlerde tüketiciler için bir hayal dünyasının belirdiğini öğretiyordu.

BÜYÜK MAĞAZALARDAKİ EGZOTİKLİK

Bu dersin apaçık bir doğrulaması Paris'te büyük perakende satış mağazalarının (Fransızcası, "büyük" veya "geniş" mağazalar anlamında *grands magasins*) ortaya çıkışıydı. On dokuzuncu yüzyıl sonu Fransa'sında bu mağazaların ortaya çıkışının dayanakları ile uluslararası fuarların dayanakları aynıydı: Refah düzeyindeki artış ve pazarlama tekniklerindeki dönüşüm. Talmeyr, Trocadéro'daki Hint sergisinin kendisine Doğulu bir Louvre'u veya Bon Marché'ı anımsattığını söylerken oldukça isabetliydi. Bon Marché, Kristal Saray fuarının ertesi yılı olan 1852'de Paris'te açılmış ilk büyük perakende satış mağazasıydı, Louvre ise bundan yalnızca üç yıl sonra açıldı. Bu mağazaların başarılarının sebebi, daha düşük fiyatlar ve daha fazla seçim şansı gibi, geleneksel perakendeci dükkânlara karşı sundukları nesnel avantajlarla sınırlı değildi. Her mal için sabit bir fiyat belirlemeleri ve müşterileri alışveriş yapmayacaklarsa bile malları yoklamaya teşvik etmeleri daha önemli etkenlerdi. O zamana dek perakendecilerde çok farklı alışveriş gelenekleri hâkim olmuştu. Fiyatlar genellikle pazarlığa açıktı ve bir kez pazarlık başladıktan sonra alıcı bir ölçüde satın alma sorumluluğunu yüklenmiş olurdu.



Berlin'deki Friedrichstrasse'yi betimleyen 1910 tarihli bu kartpostalda görüldüğü gibi, sokaklardaki ve evlerdeki aydınlatma şehirlerde gece hayatını teşvik etmiş ve pekiştirmişti.

AKG-Images

Perakende satış mağazaları alışverişe bütünüyle yeni bir toplumsal etkileşimler kümesini dâhil etti. Yoklama özgürlüğüne, yani gerçekte satın alma sorumluluğunu yüklenmeden hayallere dalma özgürlüğüne karşılık alıcı, fiyatların belirlenmesine etkin olarak katılma özgürlüğünden vazgeçti ve bunun yerine satıcı tarafından belirlenmiş fiyatı kabul etmek zorunda bırakıldı.[7] Müşteri ve perakendeci arasındaki aktif sözel etkileşimin yerini tüketicinin şeylere karşı pasif, sessiz tepkisi aldı. Bu, "uygarlaşma sürecinin" eşyalara yönelik arzuları ve duyguları teşvik ederken insanlara yönelik saldırganlıklara ve duygulara nasıl gem vurduğunun çarpıcı bir örneğiydi. Perakende satış mağazaları bu maddi arzuları ve duyguları kızıştıracak şekilde organize edilmişlerdi. Müşteri o sırada bir şey satın almamakta özgür olsa bile pazarlama teknikleri onu *herhangi bir*

zamanda satın almaya itiyordu. Kitlesel tüketim ortamları olarak perakende satış mağazaları, tüketicilerin mallar tarafından eğlendirilen bir kitleye dönüştüğü, satışın eğlenceyle karıştığı, arzunun serbest akışının canlandırılmasının belirli ürünlerin doğrudan satılması kadar önemli olduğu yerlerdi ve hâlâ böyle olmaya devam ediyorlar. Bu tarz ortamların öteki örnekleri ise sergiler, ticaret fuarları, eğlence parkları ve (günümüzden örnek vermek gerekirse) alışveriş merkezleri, büyük ve yeni havaalanları, hatta metro istasyonlarıdır. Bu mekânların yol açtığı uyuşuk hipnoz durumu, modern kitle tüketimi için tipik bir toplumsallık biçimidir, aynı devrimden önceki üst sınıf tüketimi için tipik olan salon toplumsallığı gibi.

ELEKTRİKLİ DÜŞ ÜLKESİ

On dokuzuncu yüzyıldaki teknolojik ilerlemenin toplumsal tüketim evrenini değişikliğe uğratmaktaki etkilerinin ne kadar önemli olduğu şimdi açıkça ortaya konmuş oldu. Gerçek gelirin artışını olanaklı kılan üretkenlik artışından sorumlu olmasının, birçok yeni ürün yaratmasının ve geleneksel ürünlerin fiyatlarını düşürmesinin yanı sıra, teknoloji, o zamana kadar yalnızca hayal gücünün alanında var olmuş fantezilerin maddi olarak gerçekleşmesini de olanaklı kıldı. Elektrik gücünün ortaya çıkışı, gündelik hayatı çarpıcı niteliklerle donatmak bakımından, on dokuzuncu yüzyıl sonundaki herhangi bir teknolojik yenilikten, hatta sinematografinin gelişiminden bile daha etkili oldu. Elektrik gücü şebekelerinin üretimi dönüştürmek ve üretimde çeşitlilik yaratmak bakımından önemi ise, piyasaya bütünüyle yeni bir ürün yelpazesi sağlamak şeklindeki nihai etkisi kadar nettir. Bu kadar önemsenmeyen, fakat bir kültür devrimi sayılabilecek bir şey ise elektriğin bir düş ülkesi ortamı yaratması, uzak bir yerde değil, itaatkâr cinlerin efendilerinin emirlerine kesinlikle uyduğu, en basit el hareketiyle hız ve hareket mucizelerinin gerçekleştiği, ışıldayan haz kubbelerinden ve parıltılı ışıklarından oluşan bir manzaranın sonsuzluğa uzandığı kurgusal bir yerde bulunma duygusu yaratmasıydı.

En önemlisi, büyük ölçekli elektrikli şehir ışıklandırmasının ortaya çıkışı, bir rüya dünyasında yaşamaya ilişkin kolektif bir duyguyu beslemişti. 1890'larda şehirli bölgelerdeki gece ışıklandırması hiçbir şekilde yeni değildi, zaten onlarca yıldır bu amaçla gaz kullanılıyordu; ancak gece göğünü bu on yılda aydınlatmaya başlayan güçlü ve parlak ampul lambalarına ve ark lambalarına kıyasla gaz aydınlatması soluk ve titrekti. Fuarlar, Paris gecelerinin kasvetli loşluktan göksel bir manzaraya doğru dönüşümünün bir habercisiydi. 1878 fuarında, fuar alanına yakın olan, ama aslında alana dâhil olmayan bir kafede yer alan elektrik lambası büyük ilgi çekmişti. 1889'da ışıklandırılmış fıskiyelerle yapılan bir gece gösterisinde, düşen gökkuşakları, dalga dalga dökülen mücevherler, alevli sıvı görüntüleri kalabalıkları kendinden geçirirken, Eyfel Kulesi'nin tepesine yerleştirilmiş projektörler, sanki şehrin ışıkları açılıyormuş gibi,

kararmış gökyüzünü taramışlardı. 1900 fuarında ise elektrik aydınlatması ilk kez geniş çapta kullanılarak fuarın gece de açık kalması sağlanmıştı. Ayrıca özel ışık efektleri de hayranlık uyandırmıştı. *Revue de Paris* için kaleme aldığı yazılarından birinde Corday gece performansını şöyle betimliyor:

> Bir kola parmakla basit bir dokunuş ve Anıtsal Kapı'ya uzanan kalem kalınlığındaki bir kablo sayesinde ... üç bin ampulün parlaklığı, işlenmemiş renkli cam parçalarının altında devasa mücevherlerin ışıltılı bir manzarasını oluşturdu.
> Başka bir parmak dokunuşu: Seine nehrinin iki yakası ve köprüler, yansımalarıyla bu görkemli manzarayı sürdürecek ışıklarla aydınlandı... Bütün bu değişik parlak ışıklar, Elektrik Sarayı'nın ışıltılı renkli cam pencereli cephesinde hep birlikte yüce bir amaç için buluştular.

Bahsedilmiş olan teknolojik harikalar gibi bu da artık ticari amaçlar için kullanılacaktı. 1873 gibi erken bir tarihte yazar Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889), "L'Affichage célèste" (kabaca "Semavi Reklam Panosu" diye çevrilebilir) adlı kısa öyküsünde, elektrik ışıklarının "görünüşteki mucizelerinin," reklam mesajlarının yıldızlar arasında parlayacak şekilde yukarıya yansıtılması sayesinde, "kusursuz bir tanıtım" yolu yaratmak için kullanılabileceğini öngördü:

> Eğer aniden ulu pençelerinin arasında şu rahatsız edici mesaj belirecek olsaydı bu Büyük Ayı'yı şaşırtacak bir şey olmaz mıydı: *Korseler gerekli mi, evet mi, hayır mı?* ... Ya tatlı likörler hakkındaki duygularınız ... şu Aslan'ın kalbi, Regulus'un güneyinde, Başak kızının tuttuğu mısır koçanının tam da ucunda, elinde balon şişe tutan bir Melek olsa ve tam da ağzından "Aman Tanrım, bu ne iyi!" sözcüklerinin okunabildiği ufak bir kâğıt çıkarken görülse?[9]

Villiers, bu muhteşem buluş sayesinde cennetin "steril mekânlarının" böylece "faydalı olacak, gerçekten eğitici manzaralara" dönüştürülebileceği sonucuna vardı: "Burada duygularla ilgili bir mesele yok. İş iştir. Nihayet Cennet kendinden bir şey çıkarmayı başarabilecek ve kendine özgü bir değer kazanacak." Dönemin birçok yazarı için söz konusu olduğu gibi, Villiers'in teknolojik harikalara beslediği hayranlık da, olağanüstü yollardan yararlanan basmakalıp ticari hedeflerin ironik bir telakkisinden besleniyordu. Doğanın harikalarından farklı olarak teknolojinin harikaları apaçık heyecanlara veya katıksız bir saygıya yol açamazdı, çünkü bunlar aslında açıkça tüketicilerin heyecanını ve şaşkınlığını tahrik edecek şekilde ortaya konarlardı.

Villiers'in öyküsünün öngörüsel değeri, yıldızların neon ışıkları yüzünden belirsizleştiği gece göğünün fiziksel görünüşüyle ilgili betimlemelerinden çok, ticaretin mallarını satabilmek için bütün görüntüleri, özellikle de göksel olanları ele geçirmesinin ahlaki sonuçlarına dair sezgilerinde yatıyor. Villiers'in kehanetleri, elektrik aydınlatmasının hızla reklamcılığa uygulanmasıyla doğrulandı. Aynen öngördüğü gibi, elektrik ticari adların yazılması için kullanıldı. Işıkların acımasız parıltısı, sözcüklerin biçimini almamış olsa bile, sıradan malların olağanüstü görünmesini sağlı-

yordu. Perakende satış mağazalarının camları aynalardan yansıyan spot ışıklarıyla aydınlatılıyordu. 1900 fuarında en son moda tarzlarını örnekleyen balmumu heykelcikler, kadın izleyici kalabalıklarını çeken bir görüntü oluşturacak şekilde, cam kutuların içinde ve parlak ışıklar altında sergileniyordu.

Elektrik aydınlatması başka bir teknik yeniliğin, otomobilin reklamını yapmak amacıyla kullanıldığında ise her iki cinsiyetten muazzam kalabalıkların ilgisini çekti. 1898'den itibaren Paris'te, en son araba modellerinin halka tanıtılması amacıyla yıllık bir Salon de l'Automobile (otomobil sergisi) düzenlenmeye başladı. Bu, düzenlenen ilk ticari sergilerden biriydi; Fransızlar, otomobili geliştirmekte olduğu kadar, ürünün reklamlarla tanıtılmasında da öncüydüler. Evrensel fuarların Salon de l'Automobile ile büyük benzerlikler taşıması gibi, bu ticari yenilik de, halkı en son teknolojik ilerlemeler konusunda bilgilendirme işlevini üstlenmişti, bununla birlikte bu hedef mevcut ve gelecekteki müşterilerin ilgisini çekme amacından kesinlikle sonra geliyordu. Salon de l'Automobile'in 1904 yılındaki açılışına 40.000 kişi katıldı (yıllık resim sergisinin açılışına ise 10.000 kişi gelmişti) ve ilk hafta boyunca her gün 30.000 kişi sergiyi ziyaret etti. Salon de l'Automobile süresince her akşam Champs-Elysées, 1900 evrensel fuarı için inşa edilmiş gösterişli bir bina olan Grand Palais'de yapılan bu etkinliğe ulaşmaya çalışan kalabalıklarca dolduruluyordu. Salon süresince Grand Palais'in camdan ve çelikten kubbeleri 200.000 lamba ile aydınlatılmıştı; binanın tepesi karanlıkta harikulade bir fener gibi parıldıyordu. İnsanlar büyülenmişti: "Işıl ışıl bir mücevher," diye bağırıyorlardı, "muazzam bir endüstriyel düş ülkesi," "peri masallarına benzer bir manzara."[10]

NOTLAR

1. Ayrıntıların çoğu Richard D. Mandell'den alınmıştır, *Paris 1900: The Great World's Fair* (y.y.: University of Toronto Press, 1967), bölüm 1. Fransız evrensel fuarlarıyla ilgili iyi ve kısa bir özet için bkz.: Raymond Isay, *Panorama des expositions universelles* (3. baskı, Paris: Gallimard, 1937).
2. Henri Chardon, "L'Exposition de 1900," *Revue de Paris* 1 (1 Şubat 1896): 644. Chardon, 1900'de başka bir fuarın düzenlenip düzenlenmeyeceğiyle ilgili bir tartışmaya katılmıştır. 1889 etkinliğinde öne çıkan kâr amacı yüzünden öneriye karşı ciddi bir muhalefet oluşmuştu. Bu tartışma için bkz.: Mandell, *Paris 1900*, s. 25-51.
3. Bu betimleme Paul Morand'a aittir, *1900 A.D.*, çev.: Mrs. Romilly Fedden (New York: William Farquhar Payson, 1931), s. 66. Ayrıca bkz.: s. 65-66 ve s. 67'deki fotoğraf.
4. Eugene-Melchior de Vogüé, "La Défunte Exposition," *Revue des deux mondes*, 4. per., 162 (15 Kasım 1900): 384-85.
5. Michel Corday (Louis-Léonard Pollet), "La Force à l'Exposition," *Revue de Paris* 1 (15 Ocak 1900): 439.
6. Maurice Talmeyr, "L'École du Trocadéro," *Revue des deux mondes*. Başka türlü belirtilmedikçe Talmeyr'den yapılan bütün alıntılar bu yazıdan alınmıştır. Talmeyr ayrıca 10 Nisan 1899 ve 25 Nisan 1900 arasında *Le Correspondant*'da yayınlanan "Notes sur

l'Exposition" başlıklı bir yazı dizisi de kaleme almıştır. Dizi toplam on üç yazıdan oluşuyordu.

7. Richard D. Sennett, *The Fall of Public Man* (New York: Alfred A. Knopf, 1976), s. 141-49.
8. Michel Corday, "A l'Exposition. –La Force a l'Exposition," *Revue de Paris* 1 (15 Ocak 1900): 438-39. Bu sergide kaç kilovat elektrik harcandığıyla ilgili olarak s. 438'deki nota bakınız.
9. Villiers de l'Isle-Adam, *Oeuvres*, haz. Jacques-Henry Bornecque (y.y.: Le Club Français du Livre, 1957), s. 67. Kısa öykü ilk kez *La Renaissance littéraire et artistique*'de yayınlanmıştır (30 Kasım 1873) ve 1883'te Villiers'in *Contes cruels* adlı eseri içinde yeniden yayınlanmıştır.
10. Robert de La Sizeranne, "La Beauté des machines, a propos du Salon de l'Automobile," *Revue des deux mondes*, 5. per., 42 (1 Aralık 1907): 657; Camile Mauclair, "La Decoration lumineuse," *Revue bleue* 8 (23 Kasım 1907): 656; ve Emile Berr, "Une Exposition parisienne.–Le 'Salon' des chauffeurs," *Revue bleu* 11 (24 Aralık 1904): 829.

17
Kablosuz Dünya

Stephen Kern*

14 Nisan 1912 gecesi, o zamana kadar yapılmış en büyük hareketli yapı olan *Titanic*, Kuzey Atlantik'te aşırı hızlı seyrederken bir buz sahasına girdi. İkinci kaptan o gece denizin özellikle sakin olduğunu ve hiç "buz pırıltısının" (dalgalar buz dağlarına çarpınca ve kristalleşmiş yüzeylerini aydınlatınca oluşan ışık parlamaları) olmadığını anımsıyordu. Ayrıca görüş mesafesi sis yüzünden de azalmıştı. Gece 11:40'ta gözcülerden biri aniden geminin tam karşısında bir buzdağı olduğunu fark etti. Gemi keskin bir dönüş yaptı ve buz dağını sıyırdı, ancak bir teneke kutuda olacağı gibi, geminin su seviyesinin altında kalan kısmında yaklaşık doksan metre uzunluğunda bir yarık açıldı. Kaptan hızla batacaklarını tahmin etti ve gece yarısından sonra saat 12:15'te telsiz operatörüne acil durum sinyali vermesini emretti. Birkaç dakika içinde işaretleri ileten radyo dalgaları bir düzineden fazla geminin felaketten haberdar olmasını sağladı. Bu aynı zamanda buharın güç verdiği ve telsiz telgrafın büyüsünün eşlik ettiği açık denizlerde yaşanan bir dramdı.

Yardım sinyalini yüz millik bir alan içinden on gemi duydu ve bunlar *Titanic*'le sürekli temas halinde kaldılar, fakat yine de yardım etmek için çok uzaktaydılar: *Hellig Olav* 90 mil, *Niagara* 75 mil uzaktaydı. *Mount Temple* 50 mil uzaktaydı fakat buz kütleleri arasından yavaşça geçmesi gerekiyordu. 58 mil uzaklıktaki *Carpathia* kaza yerine ulaşan ilk gemiydi, ama ancak *Titanic*'in 1522 yolcusuyla birlikte denize batmasından iki saat sonra kaza yerine ulaşabilmişti. Bütün yolcuları kurtarabilecek kadar yakın başka bir gemiyle telsiz teması kurulama-

---

* Stephen Kern, Ohio Eyalet Üniversitesi'nde tarih profesörüdür. *The Culture of Time and Space: 1880-1918* (Zaman ve Mekânın Kültürü: 1880-1918) adlı, kültür tarihinde geniş çapta etkili olmuş, önemli bir kitabın yazarıdır.

mıştı. *Californian* yaklaşık 19 mil uzaklıktaydı, fakat *Titanic* ilk CQD (acil yardım) sinyalini göndermeden on dakika önce telsiz operatörü gece olduğu için yerini terk etmişti. *Californian* gemisinin güvertesindeki iki gözcü *Titanic*'ten atılan işaret fişeklerini görmüş, fakat ya bunların ne anlama geldiklerini anlayamamış ya da kaptanlarını demir alıp ne olduğuna bakmak için oraya gitmeye ikna edememişlerdi. İnsanların gözlerinin ve kulaklarının algılayamadığı şeyleri telsizler uzak mesafelerden karanlığa ve sise rağmen almayı başarmışlardı.

Carpathia'nın operatörü "zaman sıçramalarını doğrulamak" (saatlerinin uyuşup uyuşmadığını görmek amacıyla komşu bir gemiyle zaman sinyalleri alışverişinde bulunmak) amacıyla kulaklığını taktığında yardım çağrısını duymuştu. Saat 1:06'da *Titanic*'in yardıma gelen başka bir gemiye gönderdiği yardım çağrısını duydu, "Botlarınızı hazırlayın; hızla batıyoruz." Saat 1:20'de Newfoundland'daki bir telsiz istasyonu *Titanic*'in batmakta olduğu ve kadınların botlara bindirildiği mesajını aldığında dünya felaketin haberlerini almaya başladı. Bundan kısa bir süre sonra Atlantik kıyıları boyunca yüzlerce telsiz aygıtı iletişime geçti ve radyo dalgaları birbirine karışmaya başladı. *Titanic*'in telsizi yalnızca 1500 millik bir mesafeye ulaşabiliyordu, yani sinyallerin Avrupa'ya ulaşması için önce New York'tan alınması, buradan da kablo aracılığıyla Atlantik'in öte yakasına iletilmesi gerekiyordu; yine de sabahın erken saatlerinde bütün dünya felaketin haberlerini öğrenmişti.[1]

Cankurtaran botlarından birindeki bir felaketzedeye göre, sanki gökteki yıldızlar tehlikedeki gemiyi görmüş ve "göğün siyah kubbesi boyunca birbirlerine mesajlar göndermek için uyanmışlardı."[2] Bu kişinin yıldızlar arasında olduğunu hayal ettiği iletişim daha dar bir ölçekte denizdeki gemiler tarafından telsiz aracılığıyla gerçekleştirilmişti. 21 Nisan'da *New York Times* bunun sihirli gücü hakkında şöyle yorum yapmıştı:

> Yıl boyu her gece ve gündüz dünya üzerindeki milyonlarca ve deniz üzerindeki binlerce insan şimdi uzanıp ince havayı kavrıyorlar ve onu insanlığın hizmetinde daha önceden örülmüş veya gerilmiş herhangi bir tel veya kablodan daha etkili bir araç olarak kullanıyorlar. Geçen hafta telsiz yardımıyla [*tam anlamıyla*] 745 insan hayatı mahvolmaktan kurtarıldı. Havanın neredeyse sihirli gücü olmasaydı *Titanic* trajedisi denizin gizemleri içinde yitip gidecekti... Çok az New York'lu büyük şehrin uğultusunun içinde, uzak mesafelerde bulunan inanların arasında sürekli mesajların gidip geldiğinin ve evlerin üzerinde, hatta binaların duvarlarının içinde ve soluduğumuz şu havada elektrikle yazılmış sözcüklerin yayıldığının farkındadır.

16 Nisan tarihli *London Times* başyazısında, telsizin sağladığı geniş çaplı deneyime değiniliyordu. "Yaralı devin yaşadığı felaket Atlantik boyunca enlemler ve boylamlar boyunca yankılandı ve her taraftan büyük ve küçük kız kardeşleri onun yardımına koştular. Büyük bir geminin çektiği ölüm ızdırabına neredeyse doğrudan tanık olduğumuz için dehşete yakın bir duyguyu tattık." American Telephone and Telegraph Company'nin (Amerikan Telefon ve Telgraf Şirketi,

AT&T) bir yetkilisi kurtarma çalışmalarının takip edilmesini sağlayan iletişim olanaklarını övüyordu. Telefon ve telsizin "birçok ülkeden insanların ortak duygularla bir birlik oluşturmasını, ortak bir acıyı paylaşmasını sağladığını" yazıyordu. Batış hakkında kapsamlı bir soruşturmaya başkanlık eden Michigan senatörü William Alden Smith, 18 Mayıs 1912'de Birleşik Devletler Senatosu'nda sunduğu soruşturma özetinin bir yerinde, dünya çapında güvenlik düzenlemeleri yapılmasını gerektiren yeni dünya birliği duygusundan bahsediyordu. "Mademki dünya hep birlikte ortak bir kayıp için gözyaşı döküyor, mademki doğa her alanda aynı yöne doğru ilerliyor, öyleyse neden uluslar deniz üzerinde birbirleriyle uyuşmayan ifadelerin kullanılmasına hâlâ izin veriyor ve insanlığın bu yeni aracını daha akıllıca düzenlemiyorlar?"[3] Telsizin daha önce de denizde yaşam kurtarma amacıyla kullanılmış olmasına rağmen, bu kurtarma çalışması birçok kişinin trajedinin farkında olması yüzünden özellikle öne çıkmıştı: Can-kurtaran botlarından olayı izleyen kazazedeler, uzak yerlerde bulunan telsiz operatörleri ve kurtarma gemilerindeki dehşete düşmüş denizciler.

Telsizin olanaklı kıldığı ve *Titanic*'in batışının dramatikleştirdiği, uzaktaki pek çok farklı olayı aynı anda yaşama becerisi, şimdiki zamanın deneyimlenme biçiminde esaslı bir değişiklik yaratmıştı. Konu hakkındaki düşünceler iki temel tartışmaya dayanır: Şimdi, tek tek yerel olayların bir dizisi midir, yoksa çok sayıda uzak olayın eşzamanlılığı mıdır? Geçmiş ile gelecek arasında sonsuz küçük bir zaman dilimi midir, yoksa daha uzun bir süreçten oluşan bir zaman kesiti midir? Sonuncu tartışma büyük ölçüde filozoflar arasında yapılıyordu, fakat anlar dizisine karşı eşzamanlılık tartışması sayısız sanatçı, şair ve yazar tarafından dile getirilmiş ve telsizin yanında telefon, yüksek hızlı döner baskı ve sinema gibi bazı yeni teknolojilerde de somut olarak açıkça ortaya konmuştu.

Daha 1889'da Lord Salisbury, telgrafın sağladığı deneyimin eşzamanlılığı hakkında, onun "yerkürenin başından geçen her şey hakkında uygar dünyanın bütününün görüşlerini neredeyse tek bir anda bir araya getirdiğini" söylüyordu.[4] Telgraf 1830'lardan beri kullanılıyordu, fakat kullanımı eğitimli operatörler ve iletim istasyonları arasında sınırlı kalmıştı. Telsiz ise elektronik iletişimin kaynak noktalarını çoğaltmış, telefon da bunu kitlelere taşımıştı.

Telsiz telgrafın tarihi 1864'te James Clerk Maxwell tarafından yazılmış bir bilimsel incelemeyle başlamıştı. Maxwell bu incelemesinde elektromanyetik dalgaların var olması ve bunların uzayda yayılabilmesi gerektiğini ileri sürüyordu. 1887'de Heinrich Hertz bu dalgaları laboratuvarda üretmeyi başardı, 1894'te de Guglielmo Marconi bu dalgaları iletip alabilecek bir aygıt tasarladı. Marconi 1897'de İngiltere'ye giderek Isle of Wight'ta, denizde seyreden gemilerin iletişim kurmasını sağlayan ilk kıyı istasyonunu kurdu. 1901'de İngiltere'deki yüksek güçlü bir vericiden Atlantik'in öte yakasına bir mesaj gönderildi. İki yıl sonra Kral VII. Edward ve Başkan Theodore Roosevelt bu verici aracılığıyla mesajlaştılar. Telsiz araçlarının sayısı artarken 1903'te Berlin'de sistemin kullanımını düzenlemek amacıyla bir Uluslararası Telsiz Telgraf Kongresi düzenlendi. Marconi Company (Marconi Şirketi) 1904'te Cornwall ve Cape Cod

arasındaki gece iletişimlerini sağlayacak ilk telsiz haber servisini kurdu. İlk defa 1899'da denizdeki bir gemiden acil durum sinyali gönderildi. 1909'da iki geminin çarpışmasının hemen ertesinde yapılan bir telsiz çağrısı 1700 insanın hayatını kurtardı. 1910'da bir telsiz mesajı sayesinde Amerikalı bir doktorun karısını öldürüp gömdükten sonra, oğlan kılığına girmiş sekreteriyle birlikte bir gemiyle kaçmaya çalışırken Londra'da tutuklanması bu teknolojiye karşı sansasyonel bir ilgi doğurdu. Kaptan bu iki kişiden şüphelenmiş, Scotland Yard'a telsiz telgraf aracılığıyla haber vermiş ve çift limana ulaşmadan polislerin yetişip onları tutuklamasını sağlamıştı. 1912'de telsiz, kara istasyonlarını ve denizdeki gemileri anında dünya çapında yayılmış bir ağa bağlaması sayesinde uluslararası iletişimin esaslı bir öğesi haline gelmişti.[5]

Telefonun ise daha geniş çaplı bir etkisi olmuş ve bir anlamda aynı anda iki yerde birden bulunmaya olanak vermişti. Uzak mesafelerdeki insanların birbirleriyle konuşmalarını, başkalarının neler hissettiğini düşünmelerini ve yazılı iletişimin zorunlu kıldığı türden bir karşılık verme süresine gerek kalmadan derhal yanıt verilmesini sağlamıştı. Ticari ve kişisel alışverişler bir anda sürüncemeli ve sıralı olmaktan çıkmış ve anındalık kazanmıştı. Ortak telefon bağlantıları da başka türlü bir eşzamanlılık deneyimi yaratmışlardı, çünkü eski sistemlerde bir hat boyunca kurulmuş bütün telefonların zilleri çalabilir ve ilgili olan herkes konuşmayı dinleyebilirdi. Hayal gücü kuvvetli bir gazeteci, telefon iletişiminin eşzamanlılığını, telefon hattı tellerinden, panel kablolarından ve konuşmalardan oluşan bir kumaş şeklinde gözünde canlandırmıştı: "Büyük panelin önündeki kızlar dev bir dokuma tezgâhında sanki olağanüstü bir kumaşı işlerken sayısız teli birbirine ören dokumacılar gibi görünüyorlar. Gerçekten de buralarda her gün konuşmalardan meydana gelen muhteşem bir kumaş örülüyor."[6]

1876'daki icadını izleyen birkaç yıl içinde telefon kamusal "yayınlar" için de kullanılmıştı. 1879'da Birleşik Devletler'de telefon hatlarından vaazlar yayınlanmıştı ve 1880'de de Zürih'teki bir konser telefon hatları üzerinden 50 mil uzaklıktaki Basel'de dinlenmişti. Ertesi yıl Berlin'deki bir opera ve Manchester'daki bir yaylı sazlar dörtlüsünün verdikleri konserler çevre şehirlere iletilmişti. Belçikalılar bunun gibi iletimlere 1884'te başladılar: Charleroi telefon şirketi bütün abonelerin dinleyebileceği bir konser vermiş, Monnaie'daki bir opera 250 kilometre ötedeki Ostend kraliyet sarayından dinlenmiş ve Brüksel'deki Kuzey Demiryolu İstasyonu'nda Vaux-Hall'dan yapılan ve belki de ilk Muzak (kamusal alanlarda çalınan fon müziği) deneyimi olan müzik yayını dinlenmişti.[7]

Jules Verne "telefonik gazeteciliği" 1888'de yazdığı bir bilim-kurgu öyküsünde işlemişti.[8] Beş yıl sonra Macar bir mühendis Budapeşte'de bu tarz bir haber servisi kurduğunda ve bunu, her birinde konserler, konuşmalar, dramatik okumalar, gazete incelemeleri, borsa haberleri ve parlamento üyelerinin yaptığı konuşmaların doğrudan aktarılmalarını içeren programları bildiren zaman çizelgeleri bulunan 6000 abonenin evine prizler aracılığıyla bağlanan geniş kapsamlı bir eğlence hizmetini kapsayacak şekilde büyüttüğünde bu hayal gerçeğe dönüşmüştü. Bu sistem bir şehrin bütün sakinlerinin dikkatini tek bir deneyime

yöneltmiş, yaşamlarını program çizelgelerine göre düzenlemelerine yol açmış ve özel haberlerin verilmesi gerektiğinde istasyon tarafından çaldırılan bir acil durum zili sayesinde insanların özel yaşamlarına girmişti. Bir İngiliz gazeteci, bu servisin İngiltere'de kurulduğu takdirde, bunun sayesinde "en mütevazı ev bile şehirle doğrudan iletişim kurabileceği ve 'özel kablolar' bütün sınıfları birbirleriyle yakınlaştıracağı için" zenginlerin çoğu lüksünü "demokratikleştireceğini" düşünüyordu.[9] Aynı zamanda bu sistem bireylerin şehirdeki izolasyonunu azaltacak ve Londra'daki altı milyon insanın aynı anda tek bir sesi duymasına olanak sağlayacaktı. 1896'da Birleşik Devletler'de başkanlık seçimi sonuçlarını bildirmek için telefonlardan faydalanılmıştı ve o döneme ait bir rapora göre "binlerce insan, kendilerine ilk kez sunulan bu olanaklar karşısında ipnotize olmuş gibi, kulağını telefonun ahizesine yapıştırıp bütün bir gece boyunca beklemişlerdi."[10]

Deneyimin eşzamanlılığına karşı modern gazeteciliğin çeşitli eleştirel tepkileri de oldu. Daha 1892'de yorulmak bilmeyen felaket habercisi Max Nordau en basit köylünün bile bir yüzyıl öncesinin bir başbakanından daha geniş bir coğrafi ufku olduğundan yakınıyordu. Bir köylü bir gazeteyi okuduğu anda "kendisini eşzamanlı olarak Şili'deki bir devrimle, Doğu Afrika'daki bir kabile savaşıyla, Kuzey Çin'deki bir katliamla, Rusya'daki kıtlıkla doğrudan ilgiliymiş gibi görür."[11] Nordau, insanların sinirlerine bir zarar gelmeden "günde on metrekareyi kapsayacak genişlikte gazete okuyabilmeleri, sürekli olarak telefonla aranabilmeleri, dünyanın beş kıtasını da aynı anda düşünebilmeleri için" bir yüzyıl daha beklemek gerekeceği görüşündeydi. 1904'te Paul Claudel bu sorunu daha olumlu bir tepki vererek, sabah gazetelerinin bize bir tür "kendi bütünlüğü içindeki bir şimdi" duygusunu verdiğini ileri sürüyordu[12] ve 23 Şubat 1914 tarihli *Paris-Midi*'de yer alan bir yazı da bir günlük gazetenin manşetini "eşzamanlı şiir" diye betimliyordu.

NOTLAR

1. Walter Lord, *A Night to Remember* (New York, 1955); Richard O'Connor, *Down to Eternity* (New York, 1956); Peter Padfield, *The Titanic and the Californian* (Londra, 1965); Geoffrey Marcus, *The Maiden Voyage* (New York, 1969).
2. Lawrence Beesley, *The Loss of the SS Titanic* (New York, 1912), 101.
3. U. N. Bethell, *The Transmission of Intelligence by Electricity* (New York, 1912), 6; Smith'in sözü Wyn Craig Wade tarafından alıntılanmıştır, *The Titanic: End of a Dream* (New York, 1979), 399-400.
4. Lord Salisbury'nin konuşması *The Electrician*'da basılmıştır, 8 Kasım 1889, ve Asa Briggs tarafından alıntılanmıştır, "The Pleasure Telephone: A Chapter in The Prehistory of the Media," *The Social Impact of the Telephone*, haz.: Ithiel Pool (Cambridge, 1977), 41.
5. G. E. C. Wedlake, *SOS: The Story of Radio-Communication* (Londra, 1973), 18-74.
6. Sylvester Baxter, "The Telephone Girl," *The Outlook* (26 Mayıs 1906): 235.

7. Julien Brault, *Histoire du téléphone* (Paris, 1888), 90-95.
8. Jules Verne, "In The Year 2889," *The Forum*, 6 (1888): 664.
9. "The Telephone Newspaper," *Scientific American* (26 Ekim 1896); Arthur Mee, "The Pleasure Telephone," *The Strand Magazine*, 16 (1898): 34; ve Asa Briggs, "The Pleasure Telephone," 41.
10. "The Telephone and Election Returns," *Electrical Review* (16 Aralık 1896): 298.
11. Max Nordau, *Degeneration* (1892; yeni baskı: New York, 1968), 39.
12. Paul Claudel, "Connaisance du temps," *Fou-Tcheou* içinde (1904), Pär Bergman tarafından alıntılanmıştır, *"Modernolatria" et "Sinultaneità": Recherches sur deus tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale* (Uppsala, İsveç, 1962), 23.

Bölüm V
Görüntü ve Ses

On dokuzuncu yüzyılın sonuna gelindiğinde, "kablolu dünya", özellikle telefon ve telgraf sayesinde mesajların daha uzağa, daha hızlı ve daha az çabayla iletilebilmesini sağlayarak iletişimin mevcut sahasını genişletmişti. Bunun bir sonucu olarak haberler farklı şekillerde toplanmaya ve sunulmaya başladı ve popüler eğlencede olduğu gibi yeni bir vurgu kazandı. Okuma kamularının oluşumuyla birlikte okuma biçimleri de değişti. Bu gelişmeler, ağırlıklı olarak endüstriyel bir ekonomiye ve ona eşlik eden şehirleşmeye doğru gerçekleşen yüz yıllık bir geçiş dönemiyle paralel gitmiş ve ondan etkilenmişti. Sonuçlardan biri "tüketim toplumunun" doğuşuydu. Yirminci yüzyılda yeni fikirlerin, imgelerin ve tüketim kalıplarının kendini göstermesiyle birlikte yerel ve bölgesel olan şeyler dayanaklarını yitirdi.

On dokuzuncu yüzyılın sonları ve yirminci yüzyılın başları, şimdiye kadar ele aldıklarımızla ve bundan sonraki makalelerde ele alınacak olanlarla birlikte birçok gelişme tarafından karakterize edilmişti. Bir arka plan oluşturmak için belirtmek yararlı olacaktır ki, bu dönem bisikletin, otomobilin ve uçağın kayda değer ulaşım araçları olarak ortaya çıkışına tanıklık etmişti. Bunların sağladığı mekân duygusu ve de demiryolu ve buharlı gemi yolculuklarının artan hızı, zaman dilimleri aracılığıyla Dünya Standart Zamanı'nın belirlenmesine yol açtı. Bu da kültürel kimliğin dolaysız ve yerel olandan uzaklaşmasına yardım etti. Sanat alanında kübizm ve fütürizm mekân ve zamandaki bu değişimlere hem karşılık verdi hem de bunu övdü. Kübizm, bir yüzey üzerine farklı perspektifleri eşza-

manlı olarak yerleştirmekle mekânı parçaladı ve yeniden konumlandırdı. Fütürizm ise yaşamın, yeni teknolojiler sayesinde hız kazanan akışını övdü.

Bu dönem ayrıca köprüler, kanallar ve tüneller gibi büyük kamusal çalışmaların da dönemiydi. Şehirlerin elektriklendirilmesi ile birlikte demiryolu ulaşımı şehirlere girerken, tramvay ve metro hatları da dünyanın başlıca şehirlerinde kendine yer buldu. Bunların hepsi, işçilerin çalıştıkları yerlerden daha uzaktaki yerlerde yaşamalarına olanak sağlayarak şehirlerin büyümesini teşvik etti, böylece hem bir tüketim toplumu hem de işten eve gidip gelen bir toplum da yarattı.

Yirminci yüzyıl toplumuna ve kültürüne doğru gerçekleşen bu geçişin başındaki temel öğelerden biri, fotoğrafçılığın insanlara, mekânlara ve şeylere dair yeni bir farkındalığa yol açmasıydı. Fotoğrafçılık 1839'da başlamıştı ve ilk on yıllarında birçok farklı disiplindeki çizerleri etkilemiş, zamanla resimlerdeki enformasyon niteliğinde yeni bir standart oluşturmuştu. Dünyaya bakışımızı ve onunla ilişki kurma biçimimizi artık sonsuza kadar değiştirmeye devam edecekti. Bu muazzam etkiyi ortaya çıkaran şey onun geniş çapta dolaşıma girmesiydi. On dokuzuncu yüzyılın sonunda yeni litografi teknikleri gazetelerde, kitaplarda ve dergilerde fotoğrafik yeniden üretimi olanaklı kıldı. Seçtiğimiz ilk yazıda Ulrich Keller fotoğraf gazeteciliği tarihinin başlarına ait bilindik veya az bilindik bazı resimlere bakarak bu gelişmeyi sorguluyor.

Görüntülerin fotoğraf sayesinde kaydedilmesi olağan hale gelirken, sesin, özellikle de insan sesinin, sonra da müziğin bunu izlemesi görünüşe göre an meselesiydi. Lisa Gitelman ile Jonathan Sterne'ye ait, sıradaki iki yazımız, 1877'de Thomas Edison'un fonografı icat etmesiyle başlayan ses kaydı tarihinin ilk zamanlarını araştırıyor. Günümüzde bu alandaki hızlı teknolojik değişmeleri kanıksamış haldeyiz. Bu kitabın ilk baskısı yayınlandığında Sony Walkman pek tutulmuştu. Bugün ise neredeyse tümüyle unutulmuştur, bugün kullandığınız iPod da belki birkaç yıla unutulacaktır. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında da aynı geçicilik hâkimdi.

Gitelman ses kaydının başlangıçta iş dünyası için bir nimet olarak düşünüldüğüne dikkat çekiyor. Ses kaydının diktafon benzeri bir şey olduğu ve gelecek kuşaklar için ünlülerin ve aile üyelerinin seslerini ulaştırmanın bir yolu olduğu düşünülüyordu. Edison'un ilk fonografı hem kayıt teknolojisini hem de kayıttan çalma teknolojisini içerdiği için, aileler kendi seslerini kaydedebiliyorlardı, tıpkı günümüzde çeşitli video teknolojileri sayesinde yapılabildiği gibi. Gitelman'ın vurguladığı gibi, Edison'un kendi aygıtını tanıtmak için düzenlediği sergiler her türlü ses kaydı deneyini içeriyordu, ama bu teknolojinin geleceğinin ticari amaçlarla üretilmiş müzik kayıtlarında yattığı henüz anlaşılamamıştı.

Günümüzün bilgisayar dünyasında –bir dizi popüler televizyon reklamında mizahi bir biçimde betimlendiği gibi– Mac ve PC gibi birçok rakip formatın bulunması gibi, on dokuzuncu yüzyılda da, Sterne'in belirttiği gibi, Emile Berliner'in gramofonu Edison'un fonografına meydan okumuştu. Folyo silindir ile balmumu disk karşı karşıya gelmişti. Diskin seri üretimi daha kolaydı, dolayı-

sıyla kaydedilmiş müzik piyasası için daha elverişliydi. Sonuçta yirminci yüzyıla girildikten sonra Edison da disk fonograflar imal etmeye başlayacaktı.

Seçtiğimiz bir sonraki yazıda Daniel Czitrom sinema salonlarının ve bunları ziyaret eden izleyici topluluğunun başlangıçtaki tarihine bakarak sinematik deneyimi ele alıyor. Kolektif bir kamusal deneyim olarak sinemaya gitmek, Czitrom'un belirttiği gibi, yüzyılın hemen başında türeyen ve *nickelodeon* adı verilen sinema salonlarıyla birlikte başlamıştı. Bu küçük ve geçici buluşma yerlerini fiziksel olarak günümüzde sık karşılaştığımız, çok sayıda cep salonu bulunan sinemalara benzetebiliriz. Bunlar esas olarak işçi sınıfından izleyicilerin ilgisini çekiyordu, bu izleyici kitlesinin büyük bir kısmını oluşturan, akıcı İngilizce konuşmakta zorlanan göçmenler sessiz sinema döneminde pek soruna yol açmamışlardı –bazen çıkan ara yazılar çoğunlukla diğer izleyiciler tarafından yüksek sesle okunuyor ve tercüme ediliyordu. Czitrom'un ele aldığı dönemi izleyen zamanlarda, özellikle 1920'lerde gösterişli sinema sarayları ortaya çıktı. Bu dönemde artık bütün toplumsal sınıflar sinemaya gitme deneyiminin etkisi altına girdi, bu durumun vodvil sanatı üzerindeki etkileri kötü oldu. Bu eski ve oturmuş canlı varyete tarzı 1920'lerin sonunda hemen hemen ortadan kalktı. Bununla birlikte, vodvil sanatçılarının çoğu da radyolara geçti.

Okurların, popüler kültürün başlıca formlarından biri olan sinemanın ortaya çıkışıyla birlikte ele almaları gerektiğini düşündüğümüz konulardan biri de 1920'lerin sonunda gerçekleşen, sessiz filmlerden sesli filmlere geçiştir. Sessiz filmler elbette tamamen sessiz değildi, bunlara genellikle canlı çalınan müzikler eşlik ediyordu. Sessiz film sanatı tam da olağanüstü düzeylere ulaştığında, belirgin ölçüde kötü kalitedeki ilk sesli filmler onların yerini almaya başladı. Bununla birlikte, bir sonraki yazıda Scott Eyman'ın belirttiği gibi, filmlere –kısmen radyonun da etkisiyle–kaydedilmiş diyaloglar eklendiğinde insanlar perdede aktörlerin konuşmalarını duyma fırsatını memnuniyetle karşılamışlardı. Eyman, sesin gelişiyle birlikte meydana gelen büyük değişiklikleri tarihsel olarak sıralayarak devam ediyor ve bunun sinema tarihinde hareketli görüntülerin yansıtılmasından beri gerçekleşmiş en geniş kapsamlı dönüşüm olduğunu ileri sürüyor.

Yirminci yüzyılın başlarında görüntü ve ses teknolojilerinin popülerliği kitle toplumu ve reklamcılık anlayışlarıyla yakından ilişkili hale geldi. Yaklaşık 1900 yılından itibaren reklamcılar hem resimli dergilerin ve gazetelerin artan popülerliğinden hem de sinema ve büyük ölçekli spor müsabakaları gibi kamusal gösterilerin açtığı yeni alanların başarısından yararlanmaya başladılar, böylece yeni yaygınlaştırma ve ikna tarzları ortaya çıktı.

18
Fotoğraf Haberciliğinin İlk Zamanları

Ulrich Keller*

Daguerre'in çığır açıcı buluşundan, fotoğrafların nihayet büyük gazete baskılarındakiler gibi yeniden üretilmesinin ticari bakımdan elverişli hale geldiği 1890'lara kadar yarım yüzyıldan fazla zaman geçmiştir. Bu noktaya kadar, kamera görüntüsünün sürekli tonlarının resim kalıbına kopyalanması gerekiyordu –bu da gazetelerin düzenli, hatta aralıklı olarak bile fotoğrafçı çalıştırmaya pek özenmeyecekleri anlamına geliyordu. *Harper's, L'Illustration, The Illustrated London News* gibi yayınların kadrosunda olan resim muhabirlerinin hepsi de, geniş açılı kameraların ıslak kolodyum cam negatiflerden çok daha az masraflı yollarla çizim yapabilen çizerlerdi. Devamlı olarak savaşları, kazaları ve resmi törenleri –sanatçının kendisi bu olaylara bizzat tanık olsun ya da olmasın– doruk noktalarında betimleyen çizimler, kamerayla elde edilen görüntülerden daha fazla heyecan vericiydi. Çünkü bu görüntüler çoğunlukla hem geç elde ediliyordu hem de hızlı gelişen olayları hiçbir şekilde kaydedemiyorlardı. Ve özel sanatçıların çizimleri, doğası gereği tamamen hayal ürünü olmasalar bile, genellikle gerçeği aynen yansıtmazken, bu durum fotoğrafik imgeye bir üstünlük kazandırmıyordu, çünkü bunlar ahşap baskı kalıplarına aktarıldıkları anda kendine özgü sahicilik özelliğini yitiriyordu.[1]

Bu yüzden yaklaşık 1885'e kadar fotoğrafçılık tarihinde özellikle haber muhabirliği alanında uzmanlaşmış veya belirli bir süre için yalnızca basın organlarında çalışmış tek bir fotoğrafçıya rastlanmamasına şaşırmamak gerekir. Kuralın sınırlı sayıdaki yol gösterici istisnaları yalnızca büyük savaşlar tarafından teşvik

* Ulrich Keller, California Üniversitesi'nde (Santa Barbara) sanat tarihi bölümü profesörüdür ve buradaki Sanat Müzesi'nde yardımcı fotoğraf küratörüdür.

edilmiş olanlardı; bu savaşlar, Brady, Beato ve Fenton gibi birkaç girişken adama geniş kapsamlı bir haber fotoğrafı kampanyasına başlamak için yeterli hevesi sağlamıştı. Bunlardan en uzunu, [Mathew] Brady'nin düzinelerce kameramanı seferber ettiği, İç Savaş konulu, iki yıl süren kampanyası, hiçbir şekilde sürekli bir haber toplama mekanizması haline gelmemişti ve yalnızca geçici bir girişimden ibaretti. Dahası, Washington ve New York'taki galerilerinin büyük miktarda *cartes de visite* (kartvizit) üretmeyi sürdürmüş olması, portre sanatının hâlâ Brady'nin asıl geçim kaynağını oluşturduğunu gösteriyor. Ve eğer onun bu geniş çaplı savaş haberciliği en sonunda iflasla sonuçlanmışsa, bunun sebebi resimli kitle iletişim araçlarıyla ticari bakımdan dayanıklı hiçbir bağın kurulamamış olmasıydı. Görünüşe göre Brady, resimlerinin *Leslie's* ve *Harper's* gibi yerlerde yayınlanmış olmasıyla yalnızca ün kazanmış, ama hiç gelir elde edememişti. Kâr edebilmek için galerilerinin, belki de birkaç kitap ve kırtasiye dükkânının sayesinde orijinal baskıları pazarlamaya çalışması gerekmişti. Brady'nin savaş belgelerinin geniş çaplı potansiyel izleyicilerine böyle tesadüfi bir yolla ulaşılamazdı, zaten perakende satış oranları yaklaşık 100.000 dolarlık muazzam üretim maliyetini karşılamak için bu yöntemin bütünüyle elverişsiz olduğunu ortaya koymuştu.[2]



Başkan Abraham Lincoln'un portre fotoğrafı.
Kongre Kütüphanesi

Fotoğraf haberciliğinin tarihöncesi bu yüzden, kamera ve matbaa arasındaki, kusursuzca ortaya konmuş, fakat pratikte olanaksız olan bir ittifakın öyküsüyse de, yeni yüzyılın başında temelden farklı bir durumla karşılaşırız... Kimliği belirsiz bir kameramanın, *Harper's Weekly* dergisine düzenli olarak resim gönderen Underwood&Underwood haber ajansının kadrosundaki birkaç fotoğrafçıdan biri olduğunu varsayalım. Hafif, hızlı, elde tutulabilen ve telefoto lensi olan bir kamera kullanması gerekecekti; çoğu işini muhtemelen basına ayrılmış, kordon altındaki özel bir alanda yapacaktı ve çok büyük bir olasılıkla o sırada Teddy Roosevelt basına etkileyici performanslarından birini sunuyor olacaktı. Ortaya çıkacak fotoğrafların magazin sayfası fotoğrafları *olarak* yeniden üretileceğini vurgulamamıza hiç gerek yok. Ayrıca, fotoğrafçının ortaya bir dizi fotoğraf koyması, bir editörün de etkili bir sayfa düzeni stratejisi kurmak için düşünmesi gerekecekti. Gerçekten de, zekice bir çözüm bulacak, böylece fotoğrafçının kamerayla

yaptığı temel çalışmaya önemli bir yaratıcı boyut kazandırmaya yazgılı editörlerle ve sanat yönetmenleriyle birlikte, fotoğraf gazeteciliğinin aslında bir ekip çalışması sorunu olacağını öngörecekti. Buradaki işle Lincoln'un 1860'daki kampanya fotoğrafı arasındaki karşıtlık kesinlikle dikkat çekicidir. İzleyici kitlelerinin memnun edilmesini isteyen şirket yöneticilerinin baskıları altında gazete fotoğrafçılığı çekici, dinamik bir tarz geliştirmişti. Bu yüzden pozlu bir portre yerine artık bize faaliyet halindeki devlet adamının heyecan verici yakın çekim görüntüleri sunulacaktı...

Öyleyse fotoğraf haberciliğinin çok tartışılan "doğumunun", Theodore Roosevelt'in başkanlık döneminden sonra değil, önce gerçekleştiğinden kesinlikle kuşku duyulamaz. 1890'dan Birinci Dünya Savaşı'nın başına kadar geçen yıllara gerçekten de oluşum dönemi denebilir ve bu dönemi tamamen belirlememiş olsa da başlatan şey yarım ton yeniliğidir. Teknik ve estetik bakımdan, profesyonel bir meslek ve toplumsal bir kurum olarak fotoğraf haberciliğinin kendisini kurması tam da bu döneme rastlar. Bu fenomenin karmaşıklığı detaylı bir analiz yapmayı gerektiriyor.

FOTOĞRAF GAZETECİLİĞİNİN KURUCU ÖĞELERİ

Bütün pratik ve ideolojik sonuçlarını şimdilik bir yana bırakırsak, fotoğraf haberciliğinin ilk zamanlarının organizasyonel altyapısının üç temel öğesini birbirinden ayırt edebiliriz: Çizimlere dayanan ahşap baskılar yerine fotoğraflara dayanan yarım ton resimler kullanan yeni bir gazete tarzı; metin yerine fotoğraf dağıtan yeni bir haber ajansı tipi ve tripodlara takılan yavaş ve büyük kameralar yerine ufak, hafif, elde tutulabilen kameralar taşıyan yeni bir fotoğrafçılar kuşağı. İlk önce gerçekleşen ve (biraz abartılmış da olsa) en önemli öğeden başlamak gerekirse, resim haberciliğinden fotoğrafik haberciliğe doğru geçişi başlatan şey, yarım ton baskı kalıbının ortaya çıkışıydı.

Yarım Ton Resimler

Yarım ton çoğaltımlar 1867'den beri haftalık dergiler ve 1880'den beri günlük gazeteler tarafından deneysel bir düzeyde kullanılmışlardı. Ancak 1889-1890 yıllarında Amerikan mucitler tarafından gerçekleştirilen önemli ilerlemelerin ardından, yüksek tirajlı gazetelerin büyük miktarda fotoğrafik yarım ton resmi düzenli aralıklarla basması elverişli olabildi. Bu gelişme anlamlıydı ve resim haberciliğinde ikinci bir "buluş" olmadıysa bile onun kökten bir biçimde yeniden tanımlanmasına yol açtı.[3] Gerçekten de, bundan elli yıl önce resimli haftalık gazetelerin kullanımı, *okur kitlelerine devamlı ve kurumsallaşmış bir biçimde haber resimleri sağlamak* gibi önemli bir kültürel fenomeni ortaya çıkarmıştı. Bu olayın yarattığı şok dalgaları Wordsworth'ün "Resimli Kitaplar ve Gazeteler"e karşı kötü ünlü saldırısına da yansımıştı:

İnsanın en soylu tavrı sayılırdı söylev
Ve yazılı sözcükler elinin onuru...
Şimdi nesir ve dize itibar kaybetti
uşak olacak bir zamanlar zeki olan bu ülkenin
beğenilerine en çok uyan dilsiz bir sanata
burada kesinlikle geriye doğru bir hareket var
insanlıktan geriye –çocukluğa doğru
bitsin resimli sayfanın bu alçakça saldırısı!
Gözler her şey olmak zorunda da, dil ve kulak
Hiç mi olacak? Tanrım, daha alçağından koru bizi![4]

Bazı yerlerde doğurduğu endişelere rağmen, resim haberciliğinin ilk zamanları, söz konusu çoğaltımların niceliği bakımından görece mütevazıydı. 1873'e kadar tek bir günlük gazete bile düzenli olarak resim yayınlamamıştı, haftalık resimli haber gazetelerinin sayısı ise çok azdı, belki de Avrupa ve Amerika'da toplam iki düzineden bile azdı. Belirli bir ülke halkına sunulan haber resimlerinin toplam hacminin nadiren haftada 100'ü geçtiği söylenebilir. 1910'da hızlı ve etkili yarım ton baskının, kendinden önceki yeniden üretim teknolojilerini neredeyse tamamen ortadan kaldırmasının ardından istatistikler dramatik bir artış göstermişti. Artık endüstrileşmiş her ülkede yüzlerce resimli günlük ve haftalık gazete yayınlanıyordu ve yayınlanan resimlerin toplam sayısı, en azından güncel standartlar bakımından şaşırtıcı oranlara ulaşmıştı. Örneğin, *yalnızca* New York'ta on dört günlük gazete, okurlarına, 1910 yılında haftada ortalama 903 resim sunuyordu.[5] Bu hızlı artış bir dizi etkene bağlanabilirken, bunların en önemlisinin yarım ton baskı tekniği olduğuna çok az uzman karşı çıkacaktır. Ne de olsa, haber resimlerinin şehirli okur kitlelerine daimi arzı, ahşap baskı dönemindekinden önemli ölçüde ileri bir düzeye taşınmıştı.

Dikkat çekici olan şey, Wordsworth'un yarım yüzyıl önce yaptığına benzer bir şekilde, resimli basının meşruluğuna topyekûn bir saldırı yöneltmenin artık olanaklı olmamasıydı. Buna karşılık, tehlikenin artık yeniden çoğaltımların aşırı bolluğunda olduğu görülüyordu. *Harper's Weekly*, "Aşırı Resimleme" üzerine 1911 tarihli bir başyazısında, "resimlemelerin ardındaki düşüncelerin görülemediğini, dünyamızın basitçe resimlerle dolup taştığını" ilan etmişti.[6] Popüler resim tüketimi hayatın bir gerçeği olmuşu; yalnızca etki alanı ve yaygınlığı artık tartışma konusu olabilirdi.

Nicelikler bir yana, yarım ton devriminin niteliksel bir yanı da vardı. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında kullanılan sayısız manuel ve fotomekanik baskı tekniğiyle ilgili, haklı olarak övülen analitik bir incelemede, Estelle Jussim, yarım ton resimlerin "yedek bir güce sahip optik bir yanılsama" yarattığını, buna karşılık çizgisel resim kalıplarının daha öznel, daha az güvenilir imgeler ortaya koyduklarını ileri sürmüştür. Jussim yalnızca sanatsal yeniden çoğaltımları düşünürken, düşünce tarihçisi Neil Harris, Jussim'in yarım tonun "yanıltıcı" ve aynı zamanda "nesnel" güçler taşıdığı yönündeki iddiasını her tür fotomekanik imge, özellikle gazete ve dergilerdeki imgeler için de geçerli olacak şekilde genişletmiştir.[7] Bu

görüşe göre, yarım ton baskı işlemi, verili bir "gerçekliği" her zamankinden daha "gerçekçi" bir biçimde yeniden üretir; bir bakıma totolojik bir şekilde, onun zaten var olan bir şeyi basitçe yinelediği ve onayladığı görülür. Ancak, eğer günümüzde belki daha makul bir tutumu (gerçekliğin verili olmadığını, aslında birbirleriyle rekabet eden temsiller aracılığıyla toplumsal olarak inşa edildiğini) benimsersek farklı bir sonuç kendini gösterir. Öyleyse yarım ton teknolojisinin gücü kesin olarak, onun inşa edilmiş, çoğu durumda da önyargılı ve yapmacık olan sahnelere otantik "gerçeklik" niteliği kazandırmasından ileri gelir. Bu varsayıma göre ilgimiz, çizgisel resim kalıbının ve taramalı yüzeylerin teknik karmaşıklıklardan otomatik olarak bunların arkasına veya etrafına yerleştirilmiş çerçeveye doğru kayar. İşte fotomekanik baskının kitle tüketimi için "gerçekçi biçimde" kodladığı anlamları ve mesajları yalnızca ikincil bir işlemle formülleştiren şey bu toplumsal durumdur. Çözümlenmesi gereken işte bu toplumsal durumdur.

Basın Fotoğrafçıları

Yarım ton baskı kalıbı gazetelerin 1890'lı yıllarda fotoğraflardan yararlanmasını sağladıysa da, onlar için fotoğrafı çekici kılan şey, duyarkatlarla ve kamera tasarımlarıyla ilgili somut ilerlemelerdi. 1880'lerin hızlı, kuru jelatin plakaları ve makara filmleri, elde taşınabilen şipşak fotoğraf makineleriyle birlikte fotoğrafçılığa hareket ve eylem alanlarını açtı.[8] Bundan önce gazeteler, yalnızca sınırlı bir alanda, özellikle portre ve alan fotoğrafları için fotoğraf makinesine bel bağlamışlardı. Yarım ton yeniliğinden sonra bile gazeteler geniş ölçüde el sanatlarından faydalanmaya devam edeceklerdi, ta ki fotoğrafçılığın seçilmiş birkaç konu yerine pratik olarak haber değeri taşıyan her tür konuyla ilgilenebilmesini sağlayan yeni duyarkatlar ortaya çıkana kadar. Yarım ton baskı kalıbı ve jelatin duyarkat, nefes kesici bir hızla resimli basından grafik imgeleri dışlayan karşı konulmaz bir gücü birlikte temsil ediyorlardı. On beş yıl içinde çok sayıda günlük ve haftalık gazete, çizerlerini fotoğrafçılarla değiştirdi. 1900'de Amerika'da bir basın fotoğrafçıları ordusu bulunuyordu ve yayınlanan haber görüntülerinin hacmindeki sürekli artışla birlikte bu ordu, dünyayı incelikle örülmüş bir ağla kaplayana kadar büyümeyi sürdürdü.

Bu basın ordusunun ilgilendiği konu yelpazesi ise kaçınılmaz olarak neredeyse sonsuz oldu. Asya'daki bir savaştan Brezilya'daki bir tren kazasına, başkanın Little Rock (Arkansas) ziyaretinden Central Park'ta güvercin besleyen küçük bir kıza kadar her şey haber fotoğrafı halini alabilirdi. Özellikle haber görüntüleri yelpazesinin genişlemesinde sıradan ayrıntılara yönelme aşamasını burada vurgulamak gerekiyor. Önemli olaylar daima resimlenmiştir. Sıradan ayrıntıların bütün gücüyle öne çıkmasıysa ancak 1900'lerde mümkün olmuştur ve modern fotoğraf gazeteciliğinin başlangıcının bu dönem olduğunu bir kez daha vurgulayacak şekilde o günlerden beri bu ayrıntılar hep bizimle olmuşlardır.



Başkan Theodore Roosevelt konuşuyor.
Underwood & Underwood. *Harper's Weekly, 26 Ocak 1907.*

Basın arşivlerinde, fotoğraf haberciliğinin yeni yeni önem kazanmasının görsel kanıtlarına ara sıra rastlanabilir. Bir örnek vermek gerekirse, Başkan McKinley'in cenaze töreninin Underwood & Underwood'a ait bir stereografında üstü bir basın fotoğrafçıları müfrezesiyle dolu ahşap bir platform görünür... Bu sansasyonel bir resim değildir, ama fotoğraf gazeteciliğinin birkaç yıl içinde kamusal yaşamın yerleşik bir öğesi haline geldiğini doğrular. Artık hiçbir önemli olayın geniş kapsamlı olarak fotoğraflanmadan gerçekleşemeyeceği bir noktaya erişilmişti. Bunun da ötesinde açıktır ki, bu gazete temsilcileri süregiden olayın son derece ayrıcalıklı tanıklarıdır. Bundan kırk yıl önce Lincoln'un hiç de önemsiz olmayan göreve başlama törenine katıldığı bilinen yalnızca bir tek fotoğrafçı olmuştu ve onun da çevresel, elverişsiz bir bakış noktası yakalamış olmaktan memnun olması gerekiyordu. Fakat 1901'de basın fotoğrafçılarına en iyi bakış açısını sağlamak için özellikle kurulmuş büyük platformlar söz konusuydu: Artık onlar güçlü haber organizasyonlarının ve milyonlarca okurun vekilleri gibi davranıyorlardı. Açıkçası basın ve fotoğrafçılık arasındaki ittifak bu önemli sonucun pekişmesini sağlamıştı.

Görünüşe göre, İspanyol-Amerikan Savaşı, çizerlere karşılık büyük ölçüde fotoğrafçılar tarafından resimlenen tarihteki ilk büyük silahlı çatışma olmuştu. Ancak, iyi örgütlenmiş bir haber takibinin gerçekleştirilebilmesi için henüz çok erkendi. Bu ayrım, Birleşik Devletler'den yarım dünya uzakta gerçekleşen, fakat yine de kendinden önceki bütün savaşların toplamından daha fazla fotoğrafik belgelemeye konu olmuş Rus-Japon Savaşı'na özgüydü. Tek başına *Collier's*, her

iki cephede de çok sayıda muhabirin yanı sıra altı fotoğrafçı tutmuştu.[9] Yine de, hiçbir ilkesel farklılık bu muazzam çabayı, birkaç on yıl sonra *Life* dergisinin gerçekleştireceği, yabancı savaşlara ve ulusal törenlere yönelik, muhteşem bir biçimde örgütlenmiş fotoğraflama çalışmalarından ayırmaz.

Büyüyen basın fotoğrafçıları ordusunun büyük bölümü, kaza kurbanlarıyla ve polisle yapacakları röportajların peşinde şehri bir uçtan ötekine motosikletlerle kat eden alt düzey personelden oluşurken, özel yetenekli birkaç foto muhabiri kısa sürede haber değeri taşıyan "büyük olayları" tarihe kaydeden kişiler olarak ünlendiler. Erich Salomon ve Margaret Bourke-White gibi yıldız fotoğrafçıların parlak dönemi daha sonra gelecekti, fakat daha 1900'lerin başında bile bazı basın fotoğrafçıları, yüksek harcamalar yaparak ve günün önemli olayları karşısında büyük olay yayıncılarını ve milyonlarca okuru temsil ederek yerküreyi dolaşmaya başlamışlardı. Sınırlı kaynaklar ve dağıtım ağları aracılığıyla Fenton, Brady ve Gardner gibilerinin yaşadığı sürekli olmayan ve girişimci haber fotoğrafçılığı günleri artık kesinlikle sona ermişti.

Mevcut bağlamda, genel olarak fotoğraf haberciliği mesleği için olmasa bile, "büyük olay" haber fotoğrafçıları için ciddi bir örnek oluşturan bir kişiyi ayırt etmek gerekir. 1856'da İngiltere'de doğan Jimmy Hare, yıllarca resimli dergilerle serbest çalıştıktan sonra 1895'te *Illustrated American*'a tam zamanlı, kadrolu fotoğrafçı olarak işe alındığında foto muhabiri olmuştu. Üç yıl sonra *Collier's* adlı, fotoğraf gazeteciliğinin ilk döneminde öncü bir rol üstlenecek, yeni kurulmuş bir haftalık dergiye geçti. Hare'nin ilk büyük işi İspanyol-Amerikan savaşıydı; birkaç yıl sonra bu sefer Rus-Japon çatışmasını kayda geçiren *Collier's* kamera ekibinin en üretken üyesi olarak yeniden kamplara ve siperlere döndü. Hare, Wright kardeşlerden Bleriot'a kadar öncü havacıların sansasyonel başarıları gibi önemli ulusal haberleri belgelemeyi sürdürdü. *Leslie's* dergisinde çalıştığı dönemde Birinci Dünya Savaşı ona hayatının sonuncu büyük iş fırsatını sağladı. Emekli olduğunda artık ünlü biriydi. Gazeteler ve basın kurumları her fırsatta, yazılar ve onur üyelikleri aracılığıyla ona saygı gösteriyorlardı. Ölümünden kısa bir süre önce "asla bir resmi tahrif etmemiş ve tehlikeden kaçmamış bu adam" hakkında renkli bir biyografi yayınlanmıştı. Aslında, *Berliner Illustrierte Zeitung* ve *Life*'nin foto muhabirleri daha fazla şöhret kazanacaklardı, ama Jimmy ilk olmuştu.

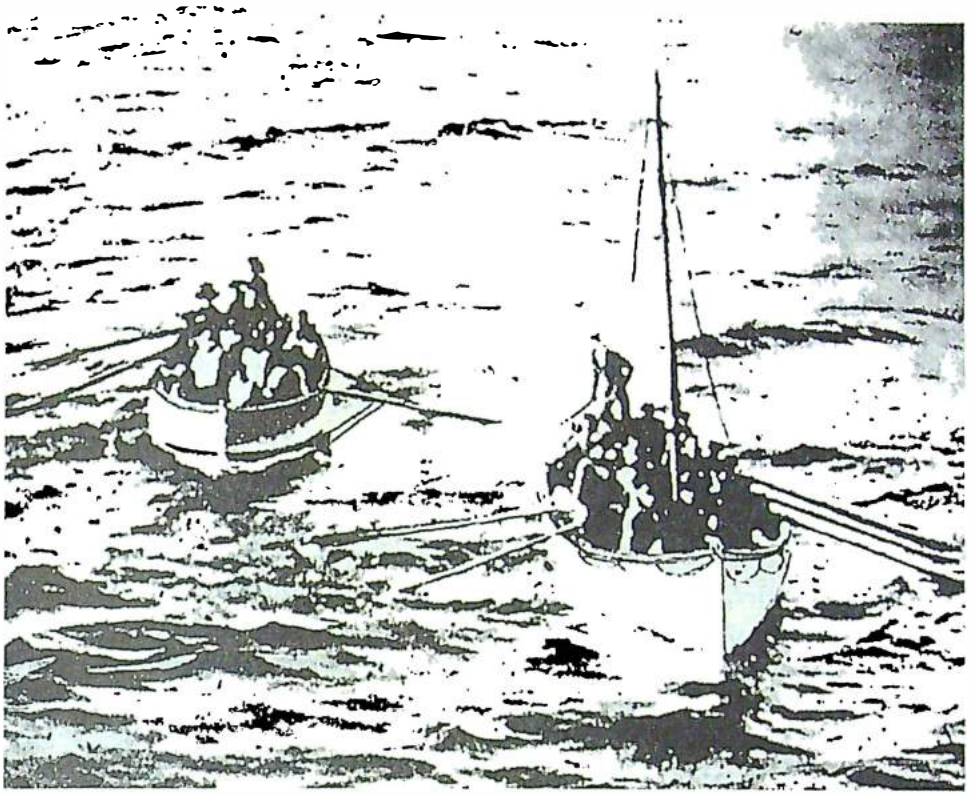
Bütün bu söylenenlerden sonra, ilk foto muhabirlerinin, bir sınıf olarak, estetik ve söylemsel stratejileri kullanmakta hâlâ göreli olarak deneyimsiz oldukları gerçeği geriye kalır. En iyi Hare fotoğrafları bile, çalışmalarında "yaratıcılarının", sanatsal olmasa da, kolayca tanınabilecek imzalarının yer almasını gözetmiş olan Felix Man, Henri Cartier-Bresson ve Margaret Bourke-White gibilerinin fotoğraflarının yanında kuru ve sönük görünürler. Fotoğraf gazeteciliğinin ilk zamanlarına belirgin bir estetik eksiklik damgasını vurmuştu, henüz yeterince gelişmemiş olan editöryel planlama ve işlem usulleri bu eksiğin tek sorumlusu olarak görülemezler. Yeni doğmakta olan bir mesleğin gelir ve toplumsal prestij getirisinin seçkin yetenekleri cezbetmek için fazlasıyla yetersiz olmaya eğilimli olduğunu hatırlayarak başka bir etkenin daha farkına varırız. Daha da

önemlisi, genel olarak diğer fotoğrafçılık dallarından ve sanatlardan esinlenmek bakımından basın fotoğrafçılığının ilk dönemlerinin bundan da pek nasiplenemediği görülür. Döneme özgü resim sanatı ve "Sanat" veya "Resim" fotoğrafçılığı tamamen seçkinci toplumsal ritüellere, ulvi ideolojilere ve romantik ya da simgeci tarzlara gömülmüşlerdi. Bir foto muhabiri burada, önceden belirlenmiş rutin işlemlerin dar sınırlamalarından asla kurtulamayan günlük çalışmasını teşvik edecek pek bir şey bulamazdı. Ancak 1920'ler sanat ile endüstri, teknoloji ve kitle iletişimi arasındaki uçurumun dramatik biçimde daralmasını sağladı. Bilimde, endüstride, reklamcılıkta ve basında daha önceden küçük görülmüş olan resim yapma bağlamları artık estetik üretkenliğin meşru alanları olarak kabul ediliyordu ve hızla artan kazançlar bu alanları ayrıca cazip kılmaya başlamıştı. Kurgusal bir örnekle göstermek gerekirse, eğer 1900'lerde biri en hafifinden kamera emeği aracılığıyla bir eser ortaya çıkarmak ve ün kazanmak isteseydi, Photo-Secession'a katılmak ve simgeleşmiş görünümlü baygın kadınların hayali, yapışkanlı baskılarını üretmek dışında pek bir seçeneği olmayacaktı. Fotoğraf gazeteciliğini yetenekli ve hevesli bireyleri cezbedecek ilgi çekici bir estetik pratik haline getirebilecek bağlam, ancak 1920'lerde sanatların işlevselciliğe yönelmesiyle sağlanabildi.[10]

Fotoğraf Ajansları

Yarım ton resimler kullanan ve şipşak kameralı bir basın fotoğrafçıları ordusu çalıştıran gazetelerin yanı sıra fotoğraf gazeteciliğinin kurumsallaşmasına katkıda bulunan üçüncü bir etken daha söz konusu olmuştu: Fotoğrafik haber resimleri dağıtan ajansların ortaya çıkışı. Bu son gelişmenin kökeninde, en becerikli fotoğrafçıları çalıştıran en büyük gazetelerin bile her önemli haber olayının, özellikle öngörülemeyecek bir anda ve yerde gerçekleşenlerin peşine düşemeyecekleri gerçeği yatıyordu. Bu yüzden, gazeteleri, kendi araştırma aygıtlarının ulaşamayacağı kayda değer olayların resimleri ile besleyecek bir mekanizma gerekmişti. Değerli konularla ilgili fotoğraflar elde edip bunları birlikte çalıştıkları gazetelere satmayı kendilerine iş edinmiş resim ajansları bu aracılık işlevini üstlenmişti.

... *Titanic*'in batışının da öngörülemeyen, erişilemeyen ve planlı, sistematik haber takibinin daima ıskalayacağı türden bir olay olduğunu belirtmek gerekir. Buna rağmen, kurtarma gemilerinden birinde adı bilinmeyen amatör bir fotoğrafçı bulunuyordu ve bu fotoğrafçı, felaketten kurtulan bazı insanların yer aldığı bir filika *Carpathia*'ya yaklaşırken bir fotoğraf çekme fırsatını yakalamıştı. Ortaya çıkan resim estetik açıdan zayıftı, fakat konunun kendisi onu sansasyonel yaptı. New York merkezli fotoğraf ajansı Bain's News Picture Service bir şekilde bu fotoğrafı ele geçirmiş ve birçok gazeteye ulaştırmış olmasaydı *Titanic* olayı gazetelerde resimsiz verilecekti.



Bain News Picture Service, *Titanic*'in filikaları *Carpathia*'ya yanaşırken, 15 Nisan 1912, *Kongre Kütüphanesi*

Fotoğraf ajansları resimleri yalnızca dış kaynaklardan satın almıyor, ayrıca kendi fotoğrafçı kadrolarını da çalıştırıyorlardı, bunlardan bazıları siyasi sahnenin önde gelenleriyle benzeri görülmemiş, etraflı röportajlar yapmışlardı. 1899 yılında yeni kurulmuş bir resim ajansının yöneticisi ve fotoğrafçısı olan George Grantham Bain, Amerikan başkanının ofisine yönelmeye karar verdi. Bir süre sonra artık her gezisinde McKinley'e eşlik ediyordu ve resmi portre çekimleri için Beyaz Saray'a sık sık girme fırsatını yakaladı. Bu uzun ömürlü çabanın ürünü, ticari dağıtım için özenle numaralanmış ve açıklanmış yüzlerce haber resmini içeren hacimli bir referans albümüydü.[11] ... Doğal olarak, bir tek gazetenin bir tek siyasi figüre bu kadar fazla ilgi yöneltmesi mümkün değildi. Öte yandan bütün bir Amerikan basının ihtiyaçlarını karşılayan resim ajansları için böylece kârlı bir iş alanı açılmıştı.

Görebildiğim kadarıyla daha önceki başkanların yönetimi sırasında benzer bir girişime hiç rastlanmamıştı. Bain albümü, on dokuzuncu yüzyıla özgü haber resimlerinin düzensiz biçimde kaydedilmesi yönteminden yüzyılımızın başında fotoğraf gazeteciliğinin gittikçe karmaşıklaşan mekanizmasının olanaklı kıldığı sürekli, kurumsallaşmış haber takibi tarzına doğru anlamlı geçişe damgasını vurmuştur. Söz konusu faaliyet tarzı o günden bu yana gittikçe mükemmelleş-

miştir. Başkan Lyndon B. Johnson Beyaz Saray'ın yerleşim bölümünde her sabah 6:30'da uyandığında iki düğmeye basıyordu: Biri koruma görevlisini, diğeri de özel fotoğrafçısı Yoichi Okamoto'yu çağırmak içindi. Okamoto, Oval Ofis'e kapıyı çalmadan girmesine izin verilmiş iki kişiden biriydi ve Johnson döneminin ilk üç ayında 11.000 resim çekmişti.[12] Bain film harcaması bakımından daha tutucuydu, ama Beyaz Saray fotoğrafçılarının uzun silsilesi için temel kalıpları da o belirlemişti.

Tarihsel olarak, *sözlü* röportaj haberlerinin ticari ajanslar tarafından dağıtılmaya başlamasının daha 1830'larda, yani Paris'te ve başka metropollerde yüksek tirajlı bir dizi gazetenin yayımlandığı zaman gerçekleştiğini önemle belirtmek gerekiyor. Bunu kısa süre sonra büyük resimli dergilerin piyasaya çıkışının izlemiş olması, 1850 ve 1860'larda *resimli* haber ajanslarının kurulacağı beklentisini uyandırabilir, fakat böyle bir gelişme asla yaşanmamıştı. Öncelikle söz konusu resimli haftalık yayınlardan yalnızca birkaç tanesi haber yönelimliydi, belki ülke başına bir ya da iki tane düşüyordu. Ayrıca bunların her birinin ulusal çaptaki hedefleri sınırlı olduğu için, ticari dağıtımı gerektirecek genişlikte bir talebi karşılayacak henüz çok az resim konusu vardı. Dahası, haber imgelerinin çoğunluğu çizim şeklinde olduğu sürece, birlikte çalışılan çok sayıdaki gazeteye resimleri hızla iletmek, çoğaltma sorunları nedeniyle güç olacaktı. Örneğin, çizimlerin fotoğrafik yoldan kopyalanması dikkat çekici bir zaman ve grafik kalitesi kaybına yol açacaktı...

NOTLAR

1. Fotoğrafik resim öncesi habercilik için bkz.: M. Jackson, *The Pictorial Press: Its Origins and Progress* (Londra: Hurst & Blackett, 1885); C. Thomas, "Illustrated Journalism," *Journal of the Society of Arts* içinde, sayı 39 (30 Ocak 1891), s. 173 vd.; ve P. Hodgson, *The War Illustrators* (New York: Macmillan, 1977).
2. D. M. Kunhardt ve P. B. Kunhardt, *Mathew Brady and His World* (Alexandria, VA: Time-Life, 1977), s. 56 vd.; J. D. Horan, *Mathew Brady, Historian with a Camera* (New York: Bonanza, 1955), s. 35 vd.; R. Meredith, *Mr. Lincoln's Cameraman*, Mathew B. Brady, gözden geçirilmiş ikinci baskı (New York: Dover, 1974), s. 88 vd.
3. ... Bkz.: H. ve A. Gernsheim, *The History of Photography From The Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era* (New York: McGraw-Hill, 1969), s. 539 vd.; E. Ostroff, "Etching, Engraving and Photography: History of Photomechanical Reproduction," ve "Photography and Photogravure: History of Photomechanical Reproduction," *Journal of Photographic Science*, sayı 27 (1969), s. 65 vd. ve 101 vd.
4. W. Knight (haz.), *The Poetical Works by William Wordworth*, cilt 8 (Edinburgh: Paterson, 1886), s. 172.
5. R. S. Schunemann, *The Photograph in Print: An Examination of New York Daily Newspapers, 1890-1937* (University of Minnesota, 1966), s. 102 vd. 1890'lı yılların sonunda resimli dergilerde yarım ton fotoğraflar çizimleri sayıca aşıyordu. (C. K. Shorter, "Illustrated Journalism: Its Past and Its Future," *The Contemporary Review*, sayı 75, 1889, s. 481 vd.).
6. *Harper's Weekly*, sayı 55 (29 Temmuz 1911), s. 6.

7. E. Jussim, *Visual Communication and the Graphic Arts: Photographic Technologies in the Nineteenth Century* (New York: Bowker, 1974, 1983), s. 288; Neil Harris, "Iconography and Intellectual History: The Half-Tone Effect," *New Directions in American Intellectual History* içinde, haz.: J. Higham ve P. K. Conklin (Baltimore: John Hopkins University Press, 1979), s. 198 vd. Jussim, kendisinin öncelikle iletim biçimleriyle ilgilendiğini açıkça belirtiyor. "İletilen anlamlar burada bizi ilgilendirmiyor" (s. 12); işte sorun tam da bu.
8. Krş.: Gernsheim (1969), s. 397 vd.
9. L. L. Gould, R. Greffe, *Photojournalist: The Career of Jimmy Hare* (Austin: Univ. Of Texas, 1977), s. 31 vd.; C. Carnes, *Jimmy Hare, News Photographer: Half a Century with a Camera* (New York: MacMillan, 1940), s. 152 vd.; *The Russo-Japanese War: A Photographic and Descriptive Review* ... (New York: Collier, 1905).
10. Sanat Fotoğrafçılığı için bkz.: U. Keller, "The Myth of Art Photography: A Sociological Analysis," ve "The Myth of Art Photography: An Iconographic Analysis," *History of Photography* içinde, sayı: 8 (Ekim-Aralık 1984), s. 249 vd.; sayı: 9 (Ocak-Mart 1985), s. 1 vd. 1920'lerin (özellikle Almanya'da) değişen ilgileri için bkz.: *Germany: The New Photography*, 1927-33, haz.: D. Mellor (Londra: Arts Council of Great Britain, 1978).
11. Anonim albüm Underwood & Underwood'un terekesinin bir parçasıdır. Bu firma 1901'e kadar haber fotoğrafçılığı alanına girmemiş olduğu ve Bain de 1899'da Başkan McKinley'e eşlik ettiği bilinen tek fotoğrafçı olduğu için, kesin olmamakla birlikte öyle görünüyor ki, anonim albüm Bain'e aittir. J. Price, "Press Pictures Have Come Far in Half a Century," *Editor and Publisher* içinde, sayı: 71 (19 Şubat 1938), s. 7.
12. Y. Okamoto, "Photographing President LBJ," *Photographic Communication: Principles, Problems and Challenges of Photojournalism* içinde, haz.: R. S. Schunemann (New York: Hastings, 1972), s. 194 vd.

19
Sesi Yazmak

Lisa Gitelman*

Thomas Edison, fonografı halka tanıtan ilk kişiydi, bunun için onun prototopini 1877'de *Scientific American* dergisinin New York'taki bürolarına götürmüştü. Burada, tanıkların bildirdiğine göre, fonograf onlara selam vermiş ve hal hatır sormuştu. Aygıtın görünüşteki sadeliği onları büyülemişti; "kauçuk bir gırtlak ve dudaklardan" oluşan karmaşık bir makine değil, "birkaç parça metalden oluşan küçük bir şeydi." Elle döndürülen bir silindirin etrafına sarılmış olan kalay folyo kayıt yüzeyine çentikler basılmıştı, bunlar "kendilerini üreten sesin eksiksiz bir kaydını" oluşturuyordu ve bir deyişle "makinenin yazısını" meydana getiriyordu. Görünüşe göre gözlemciler bir süre boyunca, bir büyüteç yardımıyla fonetik nokta ve çizgileri özenle ayırt edip bizzat tercüme edebileceklerine inanmışlardı. Ama izleyicilerden birinin şaşkınlıkla fark ettiği gibi, aygıtın gerçekten dikkat çekici olan yanı "kendini olduğu gibi okutmasıydı. "Bir kitabı kendi başımıza okumak yerine bir makineye yerleştiriyoruz, bu makineyi harekete geçiriyoruz ve işte! Yazarın sesi kendi eserini tekrarlarken duyuluyor."[1] Edison ve onu takdir eden izleyicileri, açıkçası onun icadının kısa bir süre içinde daha iyi ve daha dolaysız bir stenografi aracı haline geleceğini düşünüyorlardı. Tarafsız ve hassas makine, yazarın sesini nesnel ve maddi bir biçimde gerçeğe dönüştürecekti.

Edison, basına yaptığı açıklamalarda ve daha sonra *North American Review*'da yayınlanan kendi makalesinde, fonografın kullanım alanlarını, harfleri yazmak, söylenen her türlü sözü yazıya geçirmek, hatta konuşan saatler, konu-

---

* Lisa Gitelman, Washington, DC Katolik Üniversitesi Medya Çalışmaları Bölümü'nde profesörlük yapmaktadır. Kısa bir süre önce, *Always Already New: Media, History, and the Data of Culture* (Oldum Olasıya Yeni: Medya, Tarih ve Kültür Verileri) adlı kitabı yazmıştır.

şan bebekler ve kaydedilmiş romanlar gibi birçok şeyi üretmek diye sıralamıştı. Bunlar arasında müzik de sayılmış, ama ondan genelde bir yazdırma biçimi olarak bahsedilmişti: Bir dostunuza aşk şarkıları gönderebilir, çocuğunuza bir ninni söyleyebilir ve sonra eğer hoşunuza giderse bu yorumu ertesi gün yatma saati için saklayabilirdiniz. Fonograf, stenografinin önemli kamusal kullanımlarıyla, mesela mahkeme ve mevzuat raporlarında kullanılmasıyla uyumlu olarak, kültürel bir depo, bir sesler kütüphanesi de oluşturacaktı. Britanyalı eleştirmen Matthew Arnold daha kısa bir süre önce kültürü "dünyada düşünülen ve söylenen en iyi şeyler" diye tanımlamıştı, şimdi ise fonograf, Edison'un belirttiği gibi, "Washington'larımızın, Lincoln'larımızın, Gladstone'larımızın" seslerini ve sözlerini depolayabilirdi. Üstelik daha kaydedilecek pek çok başka şey de vardı. Amerikan Filoloji Derneği, Edison'un *New York Times*'a verdiği bir röportajda belirttiği gibi, "tamamen yok olmak üzere olan Onondaga ve Tuscarora aksanlarının muhafazası için" bir fonograf sipariş etmişti. Gazeteye göre, "bu dili akıcı ve düzgün konuşan tek bir yaşlı adam vardı ve o da öleceğinden endişe ediyordu."[2]

Devlet adamlarımız ve gittikçe küçülen Onondaga kabilesinin arasındaki karşıtlık, fonografın doğrudan Anglo-Amerikan kültür hiyerarşisinin bir aracı olduğunu hissettirir. "Biz" ve "onlar" gibi alışılagelmiş pek çok ayrımda bir taraf haline gelmiştir. 1878 yılında *Punch* dergisi benzer bir ayrım yaparak, "en iyi şairlerimizin" eserlerinin fonograf kullanan genç kadınlar tarafından halka dağıtılabileceğini, böylece Londra sokaklarını dolaşan "sakallı İtalyan laternacıların" yerlerini alabileceklerini ileri süren bir hiciv yazısına yer vermişti. Fonograf birdenbire bunun gibi farklılık ifadelerinin aracı haline geldi ve (mekanik olduğu için) kesinlikle hiyerarşik olmayan bir kamuoyunu akla getirmeye başladı. Bir fonograf tutkunu, o sıralar New York Limanı'nda inşa halinde olan yeni Özgürlük Heykeli'ne bir fonograf yerleştirilebileceği, böylece yakından geçen gemilere demokratik duyurular yapılabileceği şeklinde yarı şaka yarı ciddi bir öneride bulunmuştu. Gerçeklik bundan daha hayalci bir biçimde değiştirilemezdi. Bu çarpıcı aygıt sayesinde yapılan açıklamalar daha açık seçik olacak veya kadınlar dikiş dikerken okuyabileceklerdi. Öğrenciler karanlıkta okuyabilecekti. Körler okuyabilecekti. Hatta ölüler konuşabilecekti.[3]

1878 yılının Ocak ayında Edison fonografı sergileme haklarını devreden sözleşmeler yaptı, ama onun birincil diktasyon işlevini daha uygun bir zamanda sergileme hakkını saklı tuttu. Sergileme hakları küçük bir yatırımcı grubuna geçti, bu yatırımcıların çoğu zaten Alexander Graham Bell'in telefonunun finansal gelişimiyle ilgileniyorlardı. Hep birlikte Edison Speaking Phonograph Company'i (Edison Konuşan Fonograf Şirketi) kurdular ve genel müdür olarak James Redpath'ı işe aldılar. Eskiden köleliğin kaldırılmasını savunanlardan biri olan Redpath, geçmişteki Amerikan *lyceum* hareketinin* yerelleştirilmiş yetişkin eğitimi konfe-

* Halka açık, gezici konferanslar ve tartışmalar düzenleyerek yetişkinlerin eğitilmesini hedefleyen, ABD'de özellikle on dokuzuncu yüzyılda etkili olmuş bir akım – ç.n.

ransları dizisini, merkezileştirilmiş konuşmacı büroları tarafından idare edilen daha resmi, ulusal çaptaki "turnelere" dönüştürmek için epey uğraştı. Kendi *lyceum* bürosunu kısa bir süre önce satmıştı ve sonraları biyografisinin yazarının küçümsemeyle belirttiği gibi "salt gazetelerde ünlenmiş" biri olarak değil, "liyakati" öne çıkarmakla ün kazanmış olarak fonograf şirketine gelmişti.[4]

Fakat bu ayrım, fonograf sergilerinin yapıldığı ertesi yıl gittikçe bulanıklaştı. Fonografın birincil teknolojik nitelikleri ile basında bu icatla ilgili olarak kendini gösteren coşkulu abartılar arasında epey bir mesafe olması yüzünden, fonograf sergicileri izleyicileri cezbetmek için yeniliklere başvurdular. Yenilik elbette eskiyecekti, bununla beraber bir şirket yöneticisinin Edison'a gönderdiği özel bir mektupta belirttiği gibi, "Sergi ineğini iyice sağacak şekilde" bir sonraki yaz mevsimine kadar etkisini koruyacaktı.[5] Edison Speaking Phonograph Company, sergicilere bölgesel tanıtım haklarını devrederek çalışıyordu; bireyler ise mahfuz bir bölgede fonograf sergileme hakkını **satın alıyorlardı**. Makineyi kullanmak belli ölçüde bir beceri gerektirdiği için onu nasıl kullanacakları konusunda eğitiliyor ve brüt hasılatın yüzde 25'ini şirkete ödemeyi kabul ediyorlardı. Yani bir konferans turnesinden ziyade bir bürokrasi söz konusuydu. Fonograf sergicileri genellikle yerel düzeyde faaliyet gösterirdi; ulusal çaplı bir işletmenin parçası olduklarını, şirket koordinasyonu ve özellikle de olağan muhasebe meseleleri sayesinde hissederlerdi. Ülke çapında muazzam miktarda evrak – yazışmalar, banka poliçeleri, alındı belgeleri– dolaşıyordu, ama sergiciler ve makineleri kendi seyahatleri bakımından daha yerel kalırlardı, etkinlikleri yerel basın tarafından haberleştirilir, yaptıkları sözleşmeye göre belirlenmiş eyalet veya bölgedeki yerel izleyiciler ve kurumlar tarafından desteklenir veya desteklenmezlerdi. Şirketin belirlediği giriş ücreti yirmi beş sentti, ama bazı sergiciler çok geçmeden ücreti on sente kadar düşürdüler. Ne ironiktir ki, fonograf sergilerinin hiçbir *fonograf kaydı* günümüze ulaşmamıştır; kalay folyo kayıtlar uzun ömürlü değildir. Bu tanıtımların neye benzediklerini, gazetelerde yayınlanmış haberleri, Redpath'a ve şirkete gönderilmiş mektupları ve sergiler hakkındaki, *Prof. Black's Phunnygraph or Talking Machine* (Prof. Black'in Komik Fonografı veya Konuşan Makinesi) adlı bir bürlesk gibi çeşitli başka kaynağı bir araya getirerek öğrenebiliyoruz.

Edison Speaking Phonograph Company kendi ayaklarının üzerinde durabildiği zaman, Edison'un bazı dostları ve ortakları halka açık sergilerde telefon tanıtımları ile fonograf tanıtımlarını bir araya getirdiler ve şirket ortaklarının beklentilerini arttırdılar. Bu çifte etkinlik için tiyatro yöneticilerinden gecelik 100 $ talep eden Edward Johnson Ocak ayında New York kırsalını turladı. Performanslarının her biri bu yüzer doları telafi etmemiş olsa da, Elmira ve Courtland'da kendi iddiasına göre "tartışmasız bir başarı" elde etmiş ve gösteri akşamı doruk noktasına "her seferinde Fonograf ilk kez konuştuğunda" ulaşmıştı. Johnson'un belirttiği gibi, "konserden sonraki gün herkes Fonograf'tan bahsederdi ve herkes ikinci bir konserin ilkinden daha başarılı geçeceğini kabul ederdi."

Johnson'un planı basitti. Bilet ücretlerini "okumalar, sohbet konuşmaları, (sözlü) şarkılar, kornet soloları, hayvan taklitleri, kahkahalar, öksürükler, vs." şeklinde sınıflandırdı, bunlar "makinenin ağzına söylenecek ve sonra yeniden üretilecekti." Bizzat şarkı söylemeye çalışarak daha fazla insanı güldürdüğünü söylüyordu, ama bazen de izleyiciler arasından gönüllüleri sahneye davet ediyor veya yerel yeteneklerden faydalanıyordu.[6] Edison'un başka bir ortağı, Profesör J. W. S. Arnold, New York'taki Chickering Hall'un yarısını doldurmuş, burada fonografına "Mary'nin küçük kuzusunun öyküsünü" anlattırmış, sonra da Johnson'un fonografı gibi, konuşmalardan, bağırtılardan ve şarkılardan oluşan bir karmaca sunmuştu. Akşamın sonunda Arnold kullanılmış kalay folyo şeritlerini dağıtmış ve söylendiğine göre "bu hatıraları elde etmek için sert bir kapışma" yaşanmıştı.[7]

Bu ilk sergiler, Redpath'ın temsilcilerinin izleyecekleri bir formülün oluşmasına katkıda bulundu. Redpath New York'taki Irving Hall'da kısa bir süreliğine bizzat sergiler düzenledi, ama tipik sergilerini taşrada gerçekleştirdi. Mesela yakınlardaki Jersey City'de (New Jersey) tanıtım hakları Frank Lundy adlı bir gazeteciye aitti. Lundy sergiler sırasında pek etkileyici olmaya çalışmazdı ve bölgesinin sürekli başkaları tarafından ihlal edildiğinden veya Edison'un kısa bir tren yolculuğuyla gidilebilecek olan Menlo Park laboratuvarında düzenlediği herkese açık etkinlikler yüzünden zayıf kaldığından şikâyetçiydi. Lundy Haziran ayı ortasında New Jersey'e geldi. Bir Metodist Piskoposluk Kilisesi'nde ("giriş ücreti 25 sent" olan) bir sergi düzenledi ve Library Hall'da "İsa Kilisesi'nin hanımları" tarafından verilen bir konserin parçası olarak bir etkinlik daha yaptı. Her iki program da fonograf hakkındaki açıklamaların ve tanıtımların yanı sıra yerel grupların müzik performanslarını içeriyordu. Lundy, anlatılanlara göre, makineye "Shakespeare ve Anne Kaz'dan çeşitli seçkiler söylemiş, gülüp şarkı söylemiş, [bir] kornet melodisinin notalarını kaydetmişti ve bunların hepsi aslına uygun biçimde yeniden üretilmişti, öyle ki bu, kendilerine hatıra olarak kalay folyo şerit parçaları dağıtılan izleyicileri fazlasıyla memnun etmişti." Fakat zavallı Lundy'nin 20 Haziran'daki gösterisi, üyelerinden birini uğurlamak amacıyla bir araya gelen Jersey City "Estetik Derneği"nin bir toplantısının gölgesinde kalmıştı. Söylendiğine göre, "New York edebiyat sosyetesinin birçok yıldızının" yanı sıra "Jersey City'nin en iyi aileleri" de Bayan Smith'in Kıta Avrupası'na doğru yola çıkışının arifesinde onun evinde ağırlanmışlardı. New York'tan bir gazeteci bu etkinlik için bir fonografı da beraberinde getirmiş ve gecenin belli bir kısmında kahkahaları ve söylenen şarkıların yanı sıra Smith için bir veda mesajını ve Bayan Groesbeck adında birinin "eşsiz" bebek ağlaması taklidini kaydedip çalmıştı. Kaydedilen bu ağlama taklidi "epey eğlenceli" olmuştu, öyle ki gazeteci folyo "şeridiyle birlikte Groesbeck'in "ağız" oyunlarının somut izlerini saklamıştı.[8]

Bunun gibi fonograf sergileri bildik bir eğiticilik retoriğine dayandırılıyordu. Konuşmacılar fonografın nasıl çalıştığını açıklayarak ve bu açıklamayı kayıt ve çalma gösterileriyle destekleyerek Edison'un bu makinesini önemli bir bilim-

sel buluş olarak tanıtıyorlardı.[9] İzleyiciler hem eğitiliyor hem de eğlendiriliyorlardı. Hem öğreniyor hem de keyif alıyorlardı. Fonograf sergileri Amerika'daki *lyceum* hareketinin çifte mesajını böylece pekiştirdi, etraflı bir toplumsal gelişme *ethos*unun parçası olarak eğitimi ilgi çekici hale getirdi.

Fonograf sergileri, birbirleriyle ilişkili üç ayrı yaklaşımla izleyicilerinin gelişimini sağlıyordu. Birincisi, bu etkinliklere gelen herkese, en azından örtük bir biçimde, teknolojik ilerleme sürecine katılma fırsatını sunuyorlardı. İzleyiciler son gelişmelerden haberdar olabilir, son bilimsel keşifler hakkında bilgi edinebilir, gazetelerin "Menlo Park Büyücüsü" diye adlandırdığı mucidin başarısını kutlayabilirlerdi. Aynı zamanda –eğlenceli ve yine örtük bir biçimde– "zevkli tercihlere" maruz bırakılırlardı. Sergiciler, kaydetmek ve kayıttan çalmak için kullanacakları malzemeleri seçerken, Shakespeare'in meşhur dizeleri ile Anne Kaz'ın meşhur dizeleri arasında, yetenekli müzisyenler ile Edward Johnson gibileri arasında veya anlaşılmaz hayvan ve bebek gürültüleri ile açık seçik konuşmalar arasında tutarsız ilişkiler kurarlardı. İzleyiciler de kendi ayrımlarını yapabilir ve sürdürebilirlerdi, uygun zamanlarda gülebilir, taklit edilenleri tanılayabilir, şakalara "ortak" olabilirlerdi. Süreç içinde, yukarıda bahsedilen kültürel hiyerarşinin tesis edilmesine katılırlardı. Son olarak, bu sergiler yerel deneyimleri çok daha büyük çaplı ve daha önemli bir şeye dönüştürürlerdi. Yerel izleyiciler kendilerinin basit bir kalay folyo şeritte maddi olarak muhafaza edildiklerini duyup görürlerdi. Kiliselerin bakımsız bodrum katlarında bir araya gelenler bile, tıpkı New York, Chicago ve New Orleans'ın görkemli konser salonlarındaki izleyiciler gibi kayda alınırlardı. Böylece bu izleyiciler kendilerini modern, eğitimli, zevkli ve kayda alınmaya layık bir topluluğun parçası olarak, ABD çapında aynı şekilde modern, eğitimli, zevkli ve kayda alınmaya layık olan herkesle birlikte oluşturulan bir ("onlar" yerine) "biz" olarak hayal edebilirlerdi. Fonograf sergisi, başka bir deyişle, "biz"e ve "bizim" seslerimize ilişkin, (bunların zıddını, yani "onları" ve "onlarınkileri" ima etmiş olması gerektiği için) bir ölçüde hayal gücüne açık olan demokratik bir vizyon sunuyordu.

Elbette bu vizyon kültürel hiyerarşilerle ve bir yerel/küresel matrisiyle – bölge/ulus, burası/başka yerler, birinci el/alıntı yerel haberler– epey yüklü bir biçimde kendini gösteriyordu. Halka açık konferanslar ve eğlenceler gibi bildik pratikler, kamusal konuşma etkinliklerinin kültürel üretimler olarak anlamlı olduğu muhtelif bağlamlar, gazete baskılarının muazzam çerçeveleme etkisi, hep birlikte fonografın benimsenme sürecini besledi. Fonograflar "konuşsaydı", işlevsel temaları yine mevcut konuşma biçimleri arasında önemli ölçüde dağılmış olurdu: Konferans ve söylevlerin yanı sıra "uyarılar", "deyişler", ezberden okumalar, heyecanlı konuşmalar, taklitçilik, satıcı ağzı vs. Kamusal konuşma etkinliklerinin katıksız heterojenliği, sözlerini az çok Amerika'ya özgü bir kamusal sahada dillendiren konuşmacıların çeşitliliği yüzünden göz ardı edilmemeliydi. Yaklaşık yüz yıl önce var olduğu ilan edilmiş veya söze dökülmüş olan bu ülke hâlâ gürültülü bir yerdi.[10]

İzleyicilerin fonograf sergilerine verdiği asıl tepki hakkında bir hükme varmak güçtür. Ülkenin bazı kısımları buna âdeta hiç ilgi göstermedi. Mesela Mississippi ve bazı Güney bölgeleri, 1878'deki sarıhumma salgınını daha fazla önemsiyordu. New Orleans'daki izleyiciler ise, söylenenlere göre, makinenin iyi bir kayıt alabilmesi için bağırılmasının gerekmesinden hoşlanmamışlardı, ayrıca bu teknoloji hakkında birçok başka şikâyet de vardı, çünkü gazeteler beklentileri gerçek dışı bir düzeye çıkarmışlardı. Louisiana kırsalında bir sergici tanıtımlarının başarılı olmadığını, çünkü izleyicilerin tüm kayıtları alınırken dinlemek istediklerini fark etti. Kayıt kalitesi hâlâ öyle kötüydü ki, bir kaydın anlaşılabilmesi için kaydedilmiş şeyin ne olduğunu bilmek çoğunlukla gerekli oluyordu. James Redpath, yatırımları herhangi bir getiri sağlayamamış sergicileri avutmak için epey enerji harcadı, ama aynı zamanda, sergilere tanık olduktan sonra sergileme haklarını alıp alamayacaklarını merak eden kimselerin sorularını da yanıtladı. Redpath, Brattleboro'daki (Vermont) bir sergiciye, "diğer kültürlü bölgelerin" de Brattleboro kadar verimsiz olduğunu, ama "nüfusu olağandan fazla kültürlü olmayan" bölgelerde daha büyük bir başarı yakalanabileceğini yazmıştı. Ülkenin bazı kısımlarında hiç deneme yapılmadı, Pennsylvania, Wisconsin ve Illinois gibi bazı kısımları ise sergilere epey doydu.[11]

Her yerden sergiciler şirkete yazarak daha fazla, ağırlığıyla kalay folyo satın almak istediklerini belirtiyorlardı. Şirket defterlerine bu işlemleri kaydetmek için bir "Folyo" hesabı açıldı. Kilolarca kalay folyo yaprağı ulusal çapta dolaşıma girdi ve sergicilerin eline geçti, ama bunlar çoğunlukla halka açık etkinliklerde tüketildi, süs olarak kullanıldı, parçalanıp dağıtıldı, meraklıları tarafından toplandı ve çeşitli şekillerde muhafaza edildi.

NOTLAR

1. *Scientific American* 37 (Aralık 1877): 384.
2. "The Edison Speaking Machine, Exhibition Before Members of Congress," *New York Times* (20 Nisan, 1878), 1:1.
3. Frederick F. Garbit'e ait bir broşürden alınmıştır, *The Phonograph and Its Inventor, Thomas Alvah [sic] Edison.* Boston, 1878.
4. Charles F. Horner, *The Life of James Redpath and the Development of the Modern Lyceum* (New York: Barse & Hopkins, 1926), 227, 185.
5. Edison Speaking Phonograph Company'nin kayıtları West Orange'deki (N.J.) Edison Ulusal Tarih Alanı'nda (Edison National Historic Site) ve Philadelphia'daki Pennsylvania Tarih Derneği'nde (Historical Society of Pennsylvania) bulunmaktadır. West Orange'deki belgeler mikrofilme alınmıştır ve şimdiye kadar dört kısmı hazırlanmış olan, *Thomas A. Edison Papers, A Selective Microfilm Edition* (haz.: Thomas E. Jeffery vd.; Bethesda, Md.: University Publications of America) adlı projenin bir parçasını oluşturmaktadır. Bu belgeler Edison Papers (Edison Belgeleri) adlı, henüz hazırlık aşamasındaki elektronik yayının da bir parçası olarak erişime açıktır; bkz.: *http://edison.rutgers.edu*. Burada bahsedilen belgelerin, mesela Uriah Painter'in Thomas Edison'a gönderdiği 2 Ağustos 1879 tarihli mektubun ("ineği sağmak") mikro-

film makarası ve çerçeve numarası şu şekilde verilmiştir: TAEM 49:316. Philadelphia'daki belgeler, Painter Papers (Painter Belgeleri) koleksiyonunun bir kısmını meydana getirirler ve bunlara da aynı şekilde atıfta bulunulmuştur. Şirketin kuruluş belgeleri: TAEM 51:771. Şirketin tarihine *The Papers of Thomas A. Edison, The Wizard of Menlo Park* (haz.: Paul B. Israel, Keith A. Nier ve Louis Carlat; Baltimore: John Hopkins University Press, 1998) adlı eserden bakılabilir. Ayrıca bkz.: Paul Israel, "The Unknown History of the Tinfoil Phonograph," *NARAS Journal* 8 (1997-1998): 29-42.

6. Johnson'dan U. H. Painter'a, 27 Ocak 1878, Painter Papers içinde; Johnson tanıtımı, 18 Şubat 1878, TAEM 97:623. Her ikisi de *Papers of Thomas A. Edison*'un dördüncü cildinde yazıya geçirilmiş ve yayınlanmıştır. Eserlerinin el yazması versiyonunu ve Painter Papers hakkındaki bilgilerini benimle paylaştıkları için Paul Israel'e ve diğer Edison Papers editörlerine teşekkür ederim.
7. "The Phonograph Exhibited: Prof. Arnold's Description of the Machine in Chickering Hall–Various Experiments, with Remarkable Results," *New York Times* (24 Mart 1878), 2:5.
8. Lundy'nin 31 Ağustos 1878 tarihli şikâyeti, TAEM 19:109; Jersey City'deki etkinlik hakkındaki haberler *Jersey Journal*'ın 13, 14 ve 21 Haziran sayılarında ve *Argus*'un 20 Haziran sayısında yer almıştır.
9. Sonraki tanıtımlardaki bu gelişme *ethos*u hakkındaki bir tartışma için bkz.: Charles Musser, "Photographers of Sound: Howe and the Phonograph, 1890-1896," *High Class Moving Picture's: Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Traveling Exhibitions, 1880-1920*, 3. Bölüm (Princeton: Princeton University Press, 1991).
10. Burada Benedict Anderson'un, ayrıca Chris Looby, Jay Fliegelman ve Christopher Grasso'nun sırasıyla şu eserleri aklıma geliyor: *Voicing America: Language, Literary Form, and the Origins of the United States* (Chicago: University of Chicago Press, 1996); *Declaring Independence: Jefferson, Natural Language, and the Culture of Performance* (Stanford: Stanford University Press, 1993); *A Speaking Aristocracy: Transforming Public Discourse in Eighteenth-Century Connecticut* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999). Bütün bu tartışmalar esasen daha eski bir dönemi ele alıyor, Michael Warner'ın şu eseri de öyle: *The Letters of the Republic: Publication and the Public Sphere in Eighteenth-Century America* (Cambridge: Harvard University Press, 1990). Anderson (yukarıdaki) hayali varsayımları açığa çıkarmak için "insanın dilsel çeşitliliğinin ölümcüllüğünden" yararlanır (s. 43).
11. Bu ayrıntılar Painter Papers'dan alınmıştır: Letter books and the Treasurer's books of the Edison Speaking Phonograph Company, Smith'ten Hubbard'a, 23 Kasım 1878; Mason'dan Redpath'a, 1 Kasım 1878; Cushing'den Redpath'a, 16 Temmuz 1878; Redpath'tan Mason'a, 10 Temmuz 1878.

20
Fonografın Geliştirilmesi

Jonathan Sterne*

PLASTİKLİK, EVSELLİK VE TANITIM

Düş kırıklığına uğramış fonograf tacirleri ticari kullanımlardan uzaklaşıp gittikçe büyüyen, parayla çalıştırılan makine piyasasına yönelmeye daha 1890'da başladılar. 1890'ların ortalarında iyi bir kazanç getiren başlıca alanlardan biriydi bu. David Nasaw, parayla çalıştırılan makine piyasasının patlamasını, orta sınıfa özgü, yeni ortaya çıkan ve daha geniş çaplı bir kamusal veya kısmen kamusal eğlence kültürünün bir parçası olarak değerlendirir. Parayla çalıştırılan makineler kullanıcılarının bir ücret karşılığında bir şarkı dinlemesine olanak veriyordu ve otel lobilerinde, tren istasyonlarında ve çarşılarda bulunuyorlardı. Gittikçe genişleyen şehirlerde iyi bir yerde bulunan bir çarşı, öldürecek birkaç dakikası ve cebinde birkaç sent parası olan kent sakinlerini eğlendirebilirdi. Bu iş alanının büyüme dönemi sadece birkaç yıl sürdü. Yirminci yüzyılın ilk on yılında, yani parayla çalıştırılan makinelerin kullanıcılarının gözünde fonografinin bir yenilik olmaktan çıkması ile yeni kayıt imalatı ve dağıtımında bir darboğazın belirmesi arasındaki dönemde, bu tarz eğlence makinelerinden müzik dinleme olanağının endüstriyi destekleme potansiyeli gittikçe azaldı.[1] Parayla çalışan makineler 1910'lar ve 1920'lerde de kullanıldı. Sonunda, 1927 yılında bazı yeni gelişmeler sayesinde *müzik kutusu* diye adlandırılan ilk makine icat edilebildi.[2]

Endüstrinin **fonograf** pazarlamasına yönelik tutumunun değişmesi, belki de şu üç önemli yayının içeriğindeki değişmeler üzerinden en iyi biçimde açıklanabilir: *Phonogram* (1891-93), *Phonoscope* (1896-1900) ve ikinci bir *Phonogram*

* Jonathan Sterne, Montreal (Kanada) McGill Üniversitesi Sanat Tarihi ve İletişim Çalışmaları Bölümü doçenti ve başkanıdır.

(1900-1902). Birinci *Phonogram* neredeyse sadece ticari kullanıma odaklanırken, *Phonoscope* kamusal mekânlardaki eğlence amaçlı kullanımlara odaklanmış, ikinci *Phonogram* ise fonografı büyük ölçüde bir ev eğlencesi aracı olarak ele almıştı. Orta sınıf ev yaşamında bu dönemde gerçekleşen eşzamanlı değişimler de fonografi alanındaki değişimlerin öne çıkmasına yardımcı oldu.

Bir iletişim aracı muhtelif toplumsal güçlerin bir bileşimi olduğu için, toplumsal saha değişirken aracın olanaklarının da değişmesini bekleriz. Fonografın tarihi bunu gayet güzel bir biçimde örnekler; endüstri literatüründe öne çıkarılan muhtelif kullanımlar orta sınıfın toplumsallaşma olanaklarındaki değişimlere tekabül ederler. Fonografın olanakları hakkındaki herhangi bir tartışma, Edison'un fonografın potansiyeli hakkındaki eski bir yayınında ortaya koyduğu potansiyel uygulamalar listesi dikkate alınmazsa eksik kalacaktır. Edison'un listesi, ses kaydına dair neredeyse tüm tarihçelerin en önemli yanlarından biridir, bununla birlikte bundan çıkarılması gereken sonuca dair net bir uzlaşma mevcut değildir. Kendi başına okunduğunda, bir beyin fırtınası ürününden ibaret olduğu görülür; potansiyel kullanımlar belirli bir düzene veya aralarındaki ilişkilere göre sıralanmamıştır. Edison'un listesi şu şekildedir:

1. Bir stenografın yardımı olmadan mektup yazma ve diktasyon.
2. Körler için fonografik kitaplar.
3. Hitabet eğitimi.
4. Müzik kopyalama.
5. "Aile kayıtları"–bir ailenin üyelerinin kendi seslerinden deyişlerin, anıların vs. ve ölen kimselerin son sözlerinin kaydı.
6. Müzik kutuları ve oyuncaklar.
7. Eve gitme, yemek vs. zamanlarını anlaşılır bir sesle bildiren saatler.
8. Telaffuz biçimlerini eksiksiz bir şekilde yeniden üretmek suretiyle dillerin muhafaza edilmesi.
9. Bir öğretmen tarafından yapılmış açıklamaları muhafaza ederek öğrencilerin bunlara herhangi bir anda atıf yapmasını sağlamak ve fonografa yüklenecek heceleme veya benzeri dersler yardımıyla ezberlemede kolaylık sağlamak gibi eğitimsel hedefler.
10. Telefonla bağlantı kurmak suretiyle, anlık ve geçici iletişimlerin alıcısı olmak yerine, kalıcı ve paha biçilmez kayıtların iletilmesinde bu araçtan faydalanmak.[3]

Fonograf tarihçileri bu listeye genelde şu iki iddiadan birini ileri sürerken atıfta bulunurlar: Birincisi, listede yer alan kullanımların tümü sonunda gerçekleştiği için Edison bir dâhidir (ya da en azından öngörülüdür); ikincisi ise, bu teknoloji icat edildiğinde kimsenin onunla neler yapılabileceğine dair herhangi bir fikri yoktu, dolayısıyla da onlara bunların anlatılması gerekmişti. Makinenin gerçek tarihi dikkate alınırsa, bu yorumların hiçbirinin kesinlikle bağlayıcı olmadığı görülür –bu kullanımların çoğu gerçekleşti, ama sonunda aldıkları özgül biçim

onların kullanıcılarının değişen dünyası tarafından belirlenecekti. Bu noktada bir kehanetin gerçekleşmesinden ziyade, fonografinin olanaklarının üzerinde şekillendiği zeminin değişmesi söz konusuydu.

4 ve 5 numaralı kullanımları, yani müzik kopyalama ve aile kayıtlarını ele alalım; fonografın gelişimini ele alan yaygın ve fazlasıyla basitleştirilmiş bir anlatı, ilk silindirli makinelerin işleyişleri bakımından daha sonraki diskli makineler karşısında dezavantajlı olduklarını ileri sürer. Ama bu anlatı, ancak tarihçilerin makine ilk pazarlandığında elverişli ve doğrudan mümkün olan bir kullanım (işitsel aile albümlerinin üretimi) karşısında seri müzik kopyalamasına – yani "nihai" kullanıma– öncelik vermeleri halinde geçerli olur. Birinci kullanımın işlevi günümüzde fotoğrafik pratikte hâlâ mevcut olmakla birlikte, bunun Viktoryen orta sınıf salon kültürü üzerindeki etkisi yeni ortaya çıkan tüketiciler sınıfı üzerindeki etkisinden çok daha fazla olmuştu.[4] Teknolojik değişim kültürel değişim tarafından şekillendirilir. İlk ses kaydı aygıtlarını kendi çağdaş ortamları içinde değerlendirirsek, hazır ambalajlı kayıtların seri üretimine doğru bir nihai amacın birçok olası gelecekten sadece biri olduğunu görürüz.

1880'lerin sonunda ve 1890'larda piyasada bulunan fonograf ve grafofonlarda kullanılan araç balmumu silindirlerdi. Önceden kaydedilmiş silindirleri ticari satışlar için kitlesel olarak üretmek kolay değildi: Her makine tek seferde sadece tek bir silindir üzerine kayıt yapılmasına olanak verdiği için, bir kayıt seansı sırasında birkaç makine birden kullanılsa bile, icracıların performanslarını birkaç defa tekrar etmesi gerekirdi. Geçmişe dönüp baktığımızda, Emile Berliner'in 1888'te halka tanıttığı ve ilk kez 1895'te piyasaya sürdüğü gramofonu her şeyi değiştirdi. Gramofon, yirminci yüzyılda pek yaygın biçimde kullanılan fonografların doğrudan atasıdır: Yatay bir düzlem üzerinde dönen düz bir disk ile çalışır. Berliner'in makinesi, dolaysız seleflerinden bir hayli yüksek sesliydi, bunlardan en önemli farklılıklarından biri ise, disklerinin bir "kalıp baskı" işlemi ile çoğaltılması, dolayısıyla kolaylıkla seri üretilmesiydi.[5] Fakat kalıp baskı için bir ana disk üretmek biraz karmaşık ve zahmetli bir süreçti, daha sonraki kopyaların basılmasında kullanılacak olan ilk kopya ile matris için oyma ve asit banyosu gibi işlemlerin yapılması gerekiyordu. Sonuç olarak, gramofon kayıtlarının seri üretimi daha kolaydı, ama insanların kendi evlerinde bunları yapması çok daha güçtü.

Bu temel olgulardan yola çıkan yaygın anlatı, disk makinelerinin içerikleri seri üretme olanağı *sayesinde* tutulduğunu ileri sürer: Yani aslında, müzik kayıtları, fonografiden para kazanmak için aile kayıtlarından daha iyi bir yol sunuyordu. Orta sınıfın değişen statüsü işte tam bu noktada devreye girer. Yeni ortaya çıkan profesyonel-yönetici sınıfın ev ve toplumsal yaşamı 1890'ların salon kültüründen gittikçe uzaklaşıyordu. Salon, Viktoryen orta sınıf evlerinde resmi sunumlar ve aile kimliğinin sürdürülmesi için kullanılan, aile albümlerinin ve sanat eserlerinin muhtelif tarzlardaki mobilya ve el işiyle bir araya getirilerek misafirlere ve aile üyelerinin kendilerine belirli bir kimliğin iletildiği bir odayken, yeni ortaya çıkan tüketici orta sınıf 1890'larda bu pratikleri demode ve kısır

bulmaya başladı. İçinde çoğunlukla el işi eşyalar ve aileye özel kültürel ürünler barındıran salonların yerini yirminci yüzyılın başlarında oturma odaları aldı, oturma odaları dekor ve düzenlemeleri bakımından kayda değer ölçüde gayriresmîydi ve daha fazla seri üretilmiş eşyaya yer verirdi.[6] Önceden kaydedilmiş müzik pazarlamasını bu bağlamda düşünmek gerekir. Fonograflar orta sınıf piyasalarına daha yaygın bir biçimde sunulurken bu piyasanın kendisi zaten değişiyordu. Kayıt koleksiyonları oluşturmak ve yoğun biçimde önceden kaydedilmiş müzik dinlemek lehine olan kültürel, ekonomik ve duygusal temeli sağlayacak orta sınıf tüketici kültürü, bu makinelerin piyasada daha kolay bulunabildiği zamanlarda henüz kendini gösteriyordu. Bunun bir sonucu, mucitlerin de pazarlamacıların da, fonografları hem bir ailenin kendi kültürünü üretebilmesine yardımcı olan makineler olarak hem de kullanıcılarının daha geniş çaplı bir toplulukla temas kurmasını sağlayacak, seri üretilmiş metalar olarak tanıtmak suretiyle tüm yumurtalarını aynı sepete koymaktan kaçınmaları oldu.

Üstünlük anlatılarına inanacak olursak, kayıtların seri üretimi mümkün olduktan sonra buna "İşte, şimdi bunu nihayet yapabileceğiz!" şeklinde bir tavırla yaklaşıldığını görmeyi bekleriz. Fakat Emile Berliner'in halka açık ilk gramofon tanıtımında söyledikleri bunun tam tersini gösteriyor. Kayıtların üretimi hakkında ne düşünülmesi gerektiği konusunda net bir fikri yoktur: Kayıtlar kimler tarafından, hangi koşullar altında ve hangi amaçla alınacak? 1888'de Franklin Enstitüsü'nde gramofonu tanıtırken yaptığı konuşmada Berliner, içeriğe dair – seri üretilmiş müziğin yeniden üretiminden, evde kayıt olanağının kurumlaşmış bir türüne ve gerçeğe dökülmemiş bir yayın biçimine kadar– birçok farklı görüş arasında gidip gelmişti:

> Birine [gramofona] sahip olanlar bundan sonra birçok fonotogram satın alabilir, bunlar sözlü anlatımları, şarkıları ve enstrümantal soloları veya her türlü orkestra parçasını içerecek şekilde zamanla arttırılabilir.
>
> Her şehirde, tüm ilgili teçhizatıyla birlikte bir gramofon kaydedicisi olan en az bir tane ofis olacak. Burada *acousticon* dediğimiz, dar ucu bir tüp üzerinden kayıt diyaframına uzanan çok büyük bir huniden veya başka bir ses yoğunlaştırıcısından oluşan bir akustik kabin olacak. Bu huninin geniş ağzının bulunduğu yere bir piyano yerleştirilecek, onun arkasındaysa sesi huniye aksettirecek yarım daire şeklinde bir duvar olacak. Seslerinin "alınmasını" arzu eden kimseler huninin önünde duracak ve belirli bir işaret verildikten sonra şarkı söyleyecek, konuşacak veya bir enstrüman çalacak. Onlar beklerken plaka hazırlanacak ve memnun kalınırsa elektrotip görevlisine veya cam kalıpçısına gönderilecek, o da arzu edilen miktarda kopya yapacak.
>
> ... Başvurulabilecek başka bir işlem daha var. Diyelim ki Papa Hazretleri milyonlarca inanana bir papalık kutsamasını yayarak göndermek istemiş olsun, bu durumda kaydediciye konuşabilir, sözlerinin kazındığı bu plaka ise bundan sonra bir plaka basımcısına gönderilir, o da birkaç saat içinde binlerce fonotogramı yarı saydam kopya kâğıtlarına basar. Basılı fonotogramlar bundan sonra dünyanın başlıca şehirlerine gönderilir ve bunlar adreslerine ulaştıklarında, basitçe fotoğraf pozitifleri olarak kullanılmak suretiyle fotogravürlenir. Sonuçta ortaya çıkan oyma plaka ise ya

elektrotip ya da cam kalıplama yoluyla *ad infinitum* (sonsuzca) kopyalanır ve standart okuyuculara sahip olan kimselere satılır.

Meşhur şarkıcılar, konuşmacılar veya icracılar, kendi fonotogramların satışından telif ücreti alarak gelir elde edebilir, değer kazanan plakalar da izinsiz yayınlara karşı korunmak için basılıp tescillenebilir.[7]

Berliner'in geleceğe dair tereddütlü öngörüleri, gramofona uygun potansiyel medya sistemlerini toplu halde ortaya koyuyordu. Seri üretim kuşkusuz ümit verici görünen –ki ileride anlaşılacağı gibi gerçekten öyleydi– bir fikir olmakla birlikte, insanların kendi kayıtlarını yapmak amacıyla gidebilecekleri yerel gramofon ofisi fikriyle birlikte anılmıştı. Esasen yerel, kiralık bir kayıt stüdyosu olarak tasavvur edilen gramofon ofisi, evde müzik dinleme etkinliğinin özgün yaratımları seri üretime dayalı eğlenceyle birleştirmesini sağlayacak bir sistemi akla getirir. Berliner'in gramofon ofisi Viktoryen ev hayatını, David Nasaw'ın deyişiyle, yeni "dışarı çıkma" kültürüyle güzelce melezler.[8]

Yaymak teriminin burada bir belirteç olarak belirmesi de bu bakımdan ilginçtir, zira o zamandan bugüne dek kayıtların seri üretimi ile yayınlanmasını iki farklı şey olarak düşünmüşüzdür. Berliner bu terimi muhtemelen, günümüzde bizim radyo veya televizyonla ilişkilendirdiğimiz anlamından ziyade zirai anlamını düşünerek kullanmıştır.* Bununla beraber bu durum, bu yayma/dağıtma olanakları arasındaki, şimdiki kullanım alışkanlıklarımızın vurgulamadığı, ilginç bir bağlantıyı açığa çıkarır. Berliner'in kullandığı *yayın* terimi, ses olaylarının zaman *ve* mekân içinde dağıtılmasını belirtir. Biz ise radyo veya telefon yayınından bahsederken sadece mekân içinde dağıtmayı düşünürüz. Öyleyse Berliner'in kullanımının, modern ses kültürünün epey merkezi bir öğesi olan, zaman *ve* mekân içindeki ses olayının plastikliğine ilişkin bir anlamı barındırdığını söyleyebiliriz. Bu dağıtma potansiyeli, iletişim aracı şeklini alan yeni ses teknolojilerinin belki de en belirgin niteliğiydi.[9] Bu, on dokuzuncu yüzyılın sonlarındaki mucitlerin, girişimcilerin ve kullanıcıların zihnindeki noktadan noktaya, dağıtılmış ve arşivsel işlevler arasındaki nispeten değişken sınırların muhtemel bir açıklamasıdır.

NOTLAR

1. Bkz.: Nasaw, *Going Out*, 120-14.
2. Read ve Welch, *From Tin Foil to Stereos*, 269.
3. Edison'dan açımlamalı alıntı: Roland Gelatt, *The Fabulous Phonograph, 1877-1977* (New York: Appleton-Century, 1977), 29; Attali, *Noise*, 93; ve Chanan, *Repeated Takes*, 4.
4. "*Fonogram* ... imalatçıların aklına, müşterilere uygun, değişik boyutlarda albümlerin tasarlanabileceğini, böylece bunların iki, dört, altı, sekiz, hatta yüz silindir içerebile-

* İngilizce "yayın yapmak" demek olan *broadcast* sözcüğü on dokuzuncu yüzyıldan önce "tohum serpmek" anlamına geliyordu. – ç.n.

ceğini, ve bunların sanatkârca, biçimsel olarak elden geldiğince bir fotoğraf albümüne benzeyecek, ama balmumu fonogramları taşımaya ve muhafaza etmeye uygun özellikleri de taşıyacak şekilde hazırlanabileceğini fark ettirdi" ("'Being Dead, He Yet Speaketh,'" *Phonogram I* 2, sayı II [Kasım 1892]: 249).

5. Silindirler de (en azından teoride) seri üretilebilirdi, ama 1888 ve 1895 yılları arasında, yani gramofonun piyasaya ilk kez sunulduğu dönemde bu yönde bir tasarı rağbet görmedi.
6. Ohmann, *Selling Culture*, 140-49.
7. Emile Berliner, "The Gramophone: Etching the Human Voice," *Journal of the Franklin Institute* 75, sayı 6 (Haziran 1888): 445-46.
8. Nasaw, *Going Out*.
9. Jacques Derrida, Briankle Chang ve John Peters, bu dağıtım potansiyelinin aslında her türlü iletişimin tanımlayıcı özelliği olduğunu kendilerine özgü şekillerde ileri sürerler. Bu doğru olsa bile, modern ses kültürü hem ses olayının kendisini hem de onun taşınabilir hale gelebilmesini sağlayan koşulları "sorunsallaştırdı" (yani teorik ve pratik bir meşele haline getirdi). Dağıtım açıkça toplumsal, ekonomik ve kültürel bir sorun haline geldi. Bkz.: Jacques Derrida, *The Postcard: From Socrates to Freud and Beyond*, çev.: Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1987); Briankle Chang, *Deconstructing Communication: Representation, Subject, and Economics of Discourse* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), özellikle 171-221; ve John Durham Peters, *Speaking into the Air: A History of the Idea of Communication* (Chicago: University of Chicago Press, 1999), 33-62.

21
İlk Hareketli Resimler

Daniel Czitrom*

Yansıtılmış hareketli resim fotoğrafçılığı 1890'larda gerçek oldu, fakat hareketli resimleri perdeye yansıtma rüyası en az üç yüzyıl yaşındaydı. Birçok Avrupalı mucit "büyülü fenerleri" (ilkel slayt projektörleri) ta on yedinci yüzyılın ortalarında betimlemiş ve yaratmışlardı. Peter Mark Roget ve diğerlerinin, çizilmiş veya fotoğraflanmış her türlü hareketli resim için temel bir kavram olan görme sürerliği ilkesini ciddi biçimde ele alması için ise on dokuzuncu yüzyılın başlarını beklemek gerekti.

1870'ler ve 1880'lerde hayvan ve insan hareketi incelemeleriyle uğraşan birçok bilgin bir araştırma aracı olarak fotoğrafçılığa yöneldi. Bunlar arasından en önemlileri olan Fransa'dan Etienne Jules Marey ve Amerika'da yaşayan bir İngiliz, Eadweard Muybridge, görsel zaman ve hareket çalışmalarını önemli ölçüde ilerleten proto-sinema tarzları yarattılar. Ayrıca dünyanın her tarafından birçok mucide, hareketli fotoğraf illüzyonu üretebilecek aygıtlar yapmaları yönünde esin kaynağı oldular. Thomas Edison dâhil, bu mucitlerin çoğu hareketli resim çalışmasıyla, Marey ve Muybridge'ninkinden biraz daha farklı bir sebep yüzünden ilgilenmişlerdi: Kâr getirecek bir ticari eğlence aracının çekiciliği.[1]

İlk film tarihçileri ve gazeteciler, Edison'un hareketli resim tekniğinin gelişimindeki öncülüğü efsanesini ebedileştirmeyi ve abartmayı tercih etmişlerdi. Aslında Gordon Hendricks'in özenli ve geniş kapsamlı araştırmasının gösterdiği gibi, ilk hareketli resim kamerasının (*kinetograf*) ve görüntüleme makinesinin (*kinetoskop*) yaratılmasının onuru Edison'un yardımcısı W. K. L. Dickson'a aitti. 1888 ve 1896 yılları arasında Dickson "Edison'un hareketli resim çalışmasının

---

* Daniel Czitrom, Mount Holyoke College'da tarih profesörü olarak çalışmaktadır. *Media and the American Mind: From Morse to McLuhan* (Morse'tan McLuhan'a Medya ve Amerikan Düşüncesi) adlı çok önemli bir kitabın yazarıdır.

can alıcı teknik olgunlaşma dönemi boyunca çalışmanın merkezinde yer almıştı ve başkaları bu yeni aygıtın ticari kullanımına yöneldiği sırada o, aygıtın çalışmasını sağlayanlara yardımcı olmuştu." 1895'te Edison, hareketli resimlerle uğraşma sebebinin "fonografın kulak için yaptığını göz için de yapacak bir aygıt tasarlamak" olduğunu bizzat kabul etmişti; bununla birlikte, hareketli resimlere duyduğu ilgi fonograf tutkusundan daima sonra gelmişti.[2]

1892'de hareketli resim kamerasının geliştirilmesiyle ve 1893'te bunu izleyen dikiz delikli kinetoskopun icadıyla birlikte artık modern film endüstrisi için sahne hazır olmuştu. 1893 yazında Chicago'daki Kolomb Fuarı'nda sergilenen kinetoskop aynı anda yalnızca bir müşteriye hizmet verebiliyordu. Deliğe bir peni veya bir nikel (beş sent) atıldığında 35 mm'lik kısa ve siyah beyaz bir hareketli resim gösterisi izlenebiliyordu. Kinetoskop da başka mucitlere esin kaynağı oldu; daha da önemlisi, başarılı ticari kullanımı, hareketli resimlerin sağlam bir finansal geleceği olduğu konusunda yatırımcıları ikna etti. 1884 yılı sonunda New York, Chicago, San Francisco'da ve ülke çapında çok sayıda başka şehirde kinetoskop salonları açılmıştı. Kinetoskop Avrupa'da da hızla yayıldı, bu sırada hareketli resimlere çok az ilgi gösteren Edison daha hiç patent almaya girişmemişti.[3]

Bu dönemde Dickson-Edison kinetografı, kinetoskoplar için tek film çekimi kaynağıydı. Bu ilk filmler yalnızca on beş metre uzunluğundaydı ve yaklaşık on beş saniye sürüyordu. 1893'ten itibaren düzinelerce dansçı, akrobat, hayvan numaracıları, kement atıcıları, ödül dövüşçüleri ve çeşit çeşit vodvil oyuncuları Edison'un West Orange'deki (New Jersey) yerleşkesine akın etmişlerdi. Burada, özellikle film yapmak için kurulmuş dünyanın ilk stüdyosu olan, "Black Maria" adlı, katranlı kâğıttan yapılmış bir barakaya yerleştirilmiş sabit bir kameraya, kinetografa poz vermişlerdi.[4]

1900'den sonra hemen hemen ortadan kalkmış olmasına rağmen kinetoskop daha sonraki buluşlar ve yatırımlar için ciddi bir katalizör görevi gördü. Bunun Amerika ve Avrupa'nın her yanına yayılmasıyla birlikte, pratik bir hareketli resim projektörünün ve elbette başka kameraların üretilmesi yönünde bir rekabet baskısı ortaya çıktı. 1890'ların ortalarında birçok insan bu iş uğruna çabaladı. 1895'te Washington D.C.'de C. Francis Jenkins ve Thomas Armat projektörün temel ilkesini keşfettiler: Filmin bir süre hareketsiz kalacak şekilde kesintili hareketi ve kareden kareye geçiş hareketini izleyen süre boyunca aydınlatma. New York'ta Binbaşı Woodville Latham ve iki oğlu, Enoch Rector ve Eugene Lauste ile birlikte, daha uzun filmlerin kullanılabilmesini sağlayan ünlü *Latham çevrimi*ni buldular. William Paul 1896 yılı başlarında Londra'da kendi *animatograf* projektörünü başarıyla sergiledi. Fransız Auguste ve Louis Lumiere kardeşler 1895 yılı sonlarında Paris'te kendi *sinematograf*larını sergiledikleri ticari bir gösteri düzenlediler; bu aygıt, kamera, projektör ve banyo ilacının çarpıcı bir kombinasyonuydu. W. K. L. Dickson ve Herman Casler 1896 yılında, açıkça döneminin en üstün projektörü olan *biograf*ı geliştirdiler ve American Mutoscope and

Biograph Company'nin (Amerikan Mutoskop ve Biograf Şirketi) temellerini attılar.[5]

Edison ismi, bir kez daha, halkın zihninde ilk projeksiyon makinesinin icadıyla sıkı sıkıya ilişkilendirildi. Aslında, ilk kez 24 Nisan 1896'da New York'ta sergilenen *Edison Vitaskopu*'nun temeli Thomas Armat tarafından yaratılan projektöre dayanıyordu. Edison'un ticari ilgileri Armat'ı "en kısa zamanda en yüksek kârı elde etmek amacıyla Bay Edison'un adının bir şekilde bu yeni makineyle ilişkilendirilmesinin zorunlu olduğuna" ikna etmişti. "... Elbette bilgi almaya çalışan hiç kimseye olayları yanlış anlatmamalıyız, ancak Bay Edison'un adını asıl gerçeğe sadık kalacak ve onun itibarından fayda sağlayacak şekilde kullanabileceğimizi düşünüyoruz."[6]

Hareketli görüntülerin yansıtılması teknolojisi bir gerçeklik haline geldikten sonra artık bunların nerelerde gösterilebileceği sorunu öne çıktı. 1895 ve 1905 arasında, nikelodeon patlamasının hemen öncesinde, filmler esas olarak vodvil performanslarında, gezici gösterilerde ve oyun salonlarında gösteriliyorlardı. Filmler vodvile doğal bir biçimde uygun düştü; en başta bunlar yalnızca bir yenilikti. İzleyiciler vitaskopun, biografın ve sinematografın 1895 ve 1897 yılları arasındaki ilk tanıtımlarını coşkuyla karşıladılar. Ancak bu ilk filmlerin basmakalıplığı ve kalitesizliği kısa sürede yeniliği gölgelemiş ve yaklaşık 1900 yılında filmler artık vodvil gösterilerinde esas olarak sahnenin bir sonraki performans için hazırlanması sırasında gösterilir olmuştu. Gezici film gösterimcileri de, farklı mucitlerin girişimci şovmenlere projektörlerin bölgesel haklarını kiralamaları veya doğrudan satmalarıyla birlikte, bu yıllarda etkin oldular. New England kırsalından ve New York'un taşra kesimlerinden Louisiana ve Alaska'ya kadar, sayısız ziyaretçi tiyatrolarda ve çadır gösterilerinde sunulan filmlere ilgi gösterdi. Nihayet paralı makinelerin bulunduğu eğlence salonları yeni olgunlaşan sinemacılık için üçüncü bir gösterim yolu sundu. Salon sahipleri, kinetoskop kullanımının yanı sıra hızla başka olanakları da değerlendirmeye koyuldular. Salonların müdavimleri, görmedikleri filmlerin peşinde oradan oraya koşan sıkı film hayranlarından meydana geliyordu. Bazı salon sahipleri projektör satın aldı, kiraladı, hatta bazıları da kendi projektörünü kendisi yaptı, sonra da salonlarında film seyredilmesine uygun alanlar oluşturdular. Vodvil yöneticilerinin elden çıkardığı filmleri de aldılar.[7]

Yeni izleyici kitlesinin ve kârını düşünen küçük ama büyüyen bir girişimci sınıfının bir araya gelmesi 1905'ten sonra nikelodeonların (çarşı tiyatroları) patlamasına yol açtı. Talebi karşılamak için film konusu ve ekipmanı desteği gerekiyordu. Böylece 1896'dan 1909'a kadar süren çeşitli kontrolsüz gelişim dönemlerinden ilki başlamış oldu. Üç öncü şirket Edison, Vitagraph ve Biograph hareketli resim ekipmanı üretimini fiilen kontrol ediyordu, fakat kısa sürede bir karaborsa oluşmaya başladı. Bu yıllarda piyasaya giren her şirket film yapmanın yanında ayrıca film ekipmanı da imal ediyordu. Birçok firma uzun birer patent talebi listesine sahipti, her biri de iş yapmak için yasal hakları olduğunu öne sürüyordu. Birkaç gerçek mucit ve meşru patent sahibi bir yana, büyük bir

ekipman hırsızlığı ve kopyalama işi söz konusuydu. Davalar, üretim önceliklerinde filmlerden hemen sonra geliyordu. 1909'da bir patent havuzu ve lisanslama organizasyonu olan Motion Picture Patents Company'nin (Hareketli Resim Patentleri Şirketi) kuruluşuyla birlikte on büyük imalatçı nihayet geçici bir barış yaptı. Ekipman kullanma ve film üretimi için yalnızca on lisans sunan Patent Şirketi, haftada iki dolar tutarında bir ücret ödemesi gereken lisanslı gösterimcilere film dağıtan Genel Film Borsası'nı (General Film Exchange) kurdu. Bu anlaşmanın hemen ardındaki itici güç, kârların rasyonelleştirilmesi arzusunun yanı sıra, hareketli resim işinin büyük bir sektöre nasıl dönüştüğü hakkında da bir ipucu veriyor. Edison ve Biograph patent savaşındaki asıl rakiplerdi. Biograph'ta iki yüz bin dolarlık ipotekli tahvili bulunan Empire Tröst Şirketi (Empire Trust Company) ise, yönetici ve verimlilik uzmanı olan J. J. Kennedy'i bir anlaşma yolu arayıp yatırımlarını kurtarmakla görevlendirmişti.[8]

1909'da hareketli resim işinin, birbirinden ayrı üç aşamayı içeren büyük bir endüstri haline geldiği açıktı: Üretim, gösterim ve dağıtım; buna ek olarak yönetme, oyunculuk, fotoğrafçılık, senaryo ve laboratuvar çalışması da ayrı meslekler olarak ortaya çıkmışlardı. Ancak 1909 anlaşması barışı sağlamaktan ziyade aşırı spekülatif bir gelişmeyi ateşledi, çünkü çok sayıda bağımsız üretici ve gösterimci Patent Şirketi'nin lisanslama hakkına açıkça ve şiddetle meydan okudu. Tröst, bağımsızların beş yıl süren gerilla savaşının ardından 1914'te etkinliğini yitirdi; 1917'de mahkemeler tröstün hukuken öldüğünü ilan ettiler. Yenilikçi ve gözü pek bağımsızlar bu yoğun savaştan birkaç ciddi kazanımla çıktılar. Daha iyi kalitede filmler ürettiler ve çok makaralı konulu filmlerin öncüsü oldular. Onların liderliğiyle üretim merkezi New York'tan Hollywood'a kaydı ve yıldız sistemi doğdu. Dünya savaşının sonunda artık yalnızca Amerika'da değil, bütün dünyada sinema endüstrisini kontrol ediyorlardı.[9]

Hareketli resim tarihinde hiçbir şey 1905 ve 1918 yılları arasındaki kısacık dönemde izleyici kitlesinin hızla büyümesi kadar şaşırtıcı değildir. Birbirleriyle yakından ilişkili iki temel etken bu patlamaya olanak vermişti. Birincisi, konulu filmin ortaya çıkıp gelişmesiyle birlikte sinemanın bir iki dakikalık sürelere mahkûm olmaktan kurtulması ve gösterimcilerin daha uzun film programları sunmasının mümkün olmasıydı. Her biri ortalama on ile on beş dakika arasında süren tek makaralı *western* filmleri, komediler, melodramlar, yolculuk filmleri, Birinci Dünya Savaşı sıralarında uzun metrajlı konulu filmler onların yerini alıncaya kadar film programlarının temel öğesi olmuşlardı. George Melies, Edwin S. Porter (*The Great Train Robbery*, 1903) ve (1908'den 1913'e kadar) Biograph ile birlikte yaptığı ilk çalışmalarında D. W. Griffith, sinema filmlerinin bir yenilikten ibaret olmaktan çıkarılıp sanata dönüştürülmesine ön ayak olmuşlardı.

İkincisi, hareketli resimlerin gösterilmesine ayrılmış yerler olan nikelodeonların ortaya çıkışı, filmlerin artık kendi başlarına bir eğlence kaynağı olabileceği anlamına geliyordu. Devamlı film gösterimleri sunan bu salonlar 1896'da New Orleans ve Chicago'da ortaya çıkmışlardı. 1902'de Thomas Tally, Los Ange-

les'taki paralı makine salonunu kapatmış ve on sent karşılığında "Özellikle Bayanlar ve Çocuklar için Kalitesi Yüksek Güncel Sinema Eğlencesi" sunan Elektrikli Tiyatro'yu (Electric Theater) hizmete açmıştı. Ancak *nikelodeon* terimini ilk kez 1905 yılı sonlarında Pittsburgh'daki boş bir mağazayı elden geçirip işletmeye başlayan John P. Harris ve Harry Davis kullanmışlardı.[10]

Sağladıkları başarının haberleri kısa zamanda etrafa yayıldı ve birçok yerde taklitleri türedi. Amerika'nın her yanında cesur girişimciler paralı makine salonlarını, boş dükkân depolarını, evlerinin tavan aralarını ve neredeyse her türlü elverişli mekânı sinema salonuna dönüştürdüler. Bu yıllardan hiçbir resmi istatistik kalmadığı için güncel tahminlere dayanmak zorundayız. 1907'ye kadar üç ile beş bin arasında sinema salonu açılmıştı, bu dönemde günlük ortalama iki milyon dolarlık giriş ücreti alınıyordu. 1911'de Patent Şirketi Amerika çapında yalnızca film gösterimine ayrılmış 11.500 tiyatro salonu bulunduğunu belirtmişti, yüzlerce de da ara sıra film gösteren salon mevcuttu; bu yıl boyunca günlük katılım beş milyon kişiye ulaşıyor olmalıydı. 1914'te ise 18.000 salon mevcuttu; günlük katılım yedi milyon kişiden fazla, toplanan giriş ücretiyse günlük 300 milyon dolar civarındaydı.[11]

Sinemanın popülerliğiyle ilgili bütün bu araştırmalar ve bu yeni araç hakkında yapılan tartışmaların büyük kısmı, filmleri kentsel ticari eğlencelere ilişkin daha kapsamlı bir bağlamda değerlendiriyordu. Film gösterimleri "son yıllarda eğlence mekânlarının sunduğu en göz alıcı etkinlikti," bu eğlence mekânlarının arasında paralı makine salonları, dans akademileri ve dans salonları, vodvil ve burlesk tiyatroları, bilardo salonları, lunaparklar ve hatta meyhaneler bile bulunuyordu. Filmler kentsel sokak yaşamının fiziksel ve psişik mekânına yerleşmişti. Kültürel gelenekçilerin zihninde, bu ticari eğlence yerlerinin karşısında şehir parkları, oyun alanları, kütüphaneler, müzeler, okul rekreasyon merkezleri, YMCA'lar (Genç Hıristiyan Erkekler Cemiyeti) ve kilise destekli rekreasyon alanları yer alıyordu. İki taraf arasındaki çekişme, sosyolog Edward A. Ross'un belirttiği gibi, "insan doğasının birbirleriyle çatışan yönlerinin –iştah ve iradenin, güdüyle sağduyunun, eğilimle idealin" savaşından başka bir şey değildi. Filmlerin ve öteki ticari eğlencelerin sayısının mantar gibi artması bu nedenle Amerikan uygarlığının değerlerinde bir zayıflamaya ve belki de köklü bir kaymaya işaret ediyordu. "İçten gelen oyun sevgisi" diye soruyordu Peder Richard H. Edwards, "yalnızca eğlenme sevgisine neden boyun eğdi?"

"Oyunun ahlaksal öneminden" bahsedenler ve *rekreasyon* teriminin asıl anlamını tercih edenler açısından, söz konusu ticari eğlence seli ciddi bir kültürel tehdit oluşturuyordu. Çoğu, eğlence durumunu şehrin ve fabrika emeğinin yayılmasından ayrı düşünülemeyecek bir şey olarak görüyordu. Birinci Dünya Savaşı'ndan önce Providence'de (Rhode Island) sinema filmlerinin muazzam rağbet görmesine değinen Francis R. North, "sıradan bir fabrika işçisini birkaç sent karşılığında, başka türlü karşılaşamayacağı heyecanlı sahnelerin dikkat kesilmiş bir tanığına dönüştürebilen, gerçek olandan gerçek olmayana hızlı bir geçiş sağlayan bir eğlencenin gayet çekici bir gücü olduğuna" işaret ediyordu.

Ticari eğlenceler kırsal kesimin de ilgisini çekiyordu, bazı yazarlar "taşradan gelen bazı gençlerin eğlence merkezlerinin belkemiğini oluşturduklarını" ileri sürüyorlardı. 1914'te Frederick C. Howe'nin uyardığı gibi, "ticarileşmiş serbest zaman uygarlığımızı şekillendiriyor –yani olması gerektiği gibi değil, ticaretin dikte ettiği gibi... Serbest zaman uygarlığın bir aracı olacaksa, yani tam tersi olmayacaksa, onun toplum tarafından kontrol edilmesi gerekir."

Yirminci yüzyılın başlarına ait, rekreasyon ve eğlence hakkındaki sayısız araştırmayla tecrübe edildiği üzere, durumun bilimsel bir değerlendirmesi, atılması gereken ilk mantıklı adım olarak görülüyordu. Bunun ötesinde, kamusal rekreasyon ve ticari eğlencelerin belediye tarafından denetlenmesine yönelik talep, Amerika'nın her yerindeki hayırseverlerin, sosyal hizmet görevlilerinin ve şehir reformcularının ilerlemeci zihniyetiyle de gayet uyum içindeydi. 1912'de Russell Sage Vakfı'ndan Michael M. Davis şöyle diyordu: "Tek kelimeyle, modern kentte rekreasyon kamusal bir sorun haline gelmiştir; artık devletin politikasında 'bırakınız yapsınlar' anlayışı, endüstri için olduğu gibi rekreasyon için de söz konusu olamaz."[12]

İlk nikelodeonların içinde ve çevresinde gerçekten olup bitenler salondan salona ve şehirden şehre değişiyordu. Genel olarak buralar bir gösteri izlemek için özellikle rahat mekânlar değillerdi. New York City yetkilileri tarafından 1911 yılında film gösterimleri hakkında verilen bir rapor bunu gösteriyordu: "Buralarda var olduğu görülen koşullar ucuz ve geçici eğlence mekânlarına özgüdür; sağlıksız koşullar, tehlikeli bir kalabalık ve yangın veya panik durumlarına karşı yetersiz güvenlik önlemleri." Kötü kokulara, yetersiz havalandırmaya ve sık sık gerçekleşen projeksiyon arızalarına rağmen, yatırımcılar salonların çoğunun kalabalıklarla dolup taştığının farkındaydılar. Yöneticiler salonda koşuşturup pis kokulu havaya koku gidericiler sıkıyorlar ve filmi daha rahat izlemek isteyenlerin sık sık çıkardığı kavgalarla itiş kakışları isteksizce engellemeye uğraşıyorlardı. Genel atmosfer belki de izleyicilerin çoğunun sürdürdüğü ev yaşantısından daha gürültülü veya rezil değildi. Yine de nikelodeonlar meraklı müdavimlerine uygun bir kaçış mekânı sunuyorlardı.[13]

Nikelodeon tiyatrolarının karanlığı, bazı doktorların ve sosyal hizmet görevlilerin ileri sürdüğü gibi göz yorgunluğuna ve benzeri rahatsızlıklara yol açıyordu: Bir hekimin belirttiği gibi, "şiddetli görme ve zihin yorgunluğu, bir tür 'işe yaramazlık' duygusu, halsizlik veya iştahsızlık vs." bunlar arasında sayılabilirdi. Eleştiriler karanlığı mahkûm ederken, sağlık sorunu ahlaki bir sorunla da iç içe geçmişti. Çocuk bakımı hakkındaki bir konferansta John Collier'in belirttiği gibi, "bu, düpedüz, sosyal etkileşimi ve sanatsal becerileri yok eden bir kötülüktür." Jane Addams ise "tiyatronun aşırı karanlığının, sevişmenin cazibesine kapılmış çoğu genç insan için bir ilgi odağı oluşturduğunu" gözlemlemişti. Nikelodeondaki karanlık, tiyatroların fahişelerin sığınağı ve genç kızların istismar edildiği yerler olduğuna dair eski korkuları yeniden canlandırmıştı. John Collier şunu soruyordu: "Karanlık bir salonun yol açacağı bütün o toplumsal

ruh eksikliği ve ahlaksızca davranma eğilimleri düşünülürse, film gösterimlerinin illa karanlık salonlarda mı yapılması gerekiyor?"[14]

Tiyatroların içi bu kadar ahlaksız olsa bile, hemen dışındaki alan da ciddi biçimde sarsıcı olabilirdi. Zevksiz mimari ve dehşetli, abartılı posterler, bir yazarın dediği gibi, gerçekten de "psikolojik olarak insanın suratına çarpıyordu." *Temptations of a Great City* (Büyük Şehrin Cazibeleri) gibi filmleri tüm canlılığıyla tanıtan, heyecan verici el ilanları okul çocuklarının ellerinde dolanıyordu: "Şarap, kadınlar ve eğlence düşüşünü hazırladı. Gençliğin çılgınlıkları. Muhteşem kafe sahnesini, gençliğin tuzaklarla dolu yolunu ve karanlık çöktükten sonra büyük bir şehri kaplayan yaldızlı örümcek ağlarını izleyin." Çoğunlukla tiyatronun hemen dışında, yoldan geçenleri içeriye davet eden fonograflar veya çığırtkanlar bulunurdu. İçerideki nikelodeon programı tiyatrodan tiyatroya değişiyordu. Bir saat uzunluğundaki bir gösteride, birkaç tek makaralık filmin yanı sıra, bir şarkıcıya eşlik eden resimlendirilmiş şarkı slaytları, bir veya birkaç perde vodvil gösterisi ve resimlendirilmiş bir eğitici program yer alabiliyordu. Ancak asıl ilgiyi her zaman filmler çekiyordu.[15]

1909 yazında ekonomist Simon Patten, New England'ın taşra kasabalarından birinde gezinirken "saygın bir kasabanın ahlaksal yapısını koruyan araçların," yani kütüphane, kilise ve okulların tamamen kapanmış olduğunu fark etmişti. Kasabanın bu tam anlamıyla karanlık yüzüne karşın, Patten ayrıca bütün insanların bir arada bulunduğu aydınlık yüzünü de betimliyordu. Patten, şekerci dükkânlarının, meyve ve yemiş tezgâhlarının ve dondurma satıcılarının yanı sıra nikelodeon tiyatrosunun önünde toplanmış olan kalabalığı da fark etmişti:

> Issız okul bahçesinin karşısında Nikelodeonun beyaz sıvayla kaplanmış kemerli girişi yer alıyordu, bilet satıcısı, kırmızı, beyaz ve mavi ışıklarla süslenmiş bir fil tarafından çekilen iki tekerlekli bir at arabasına kurulmuştu. Bir fonograf aynı şeyi tekrar tekrar çalıyordu, birkaç makine sokakta ve kemerin altında dolaşıp duran birikmiş kalabalığa ücretsiz hizmet veriyordu. Burada, çalıştıkları fabrikaların pisliğini, çirkinliğini ve sıkıntılarını arkalarında bırakmış ve yapmak istedikleri şeyleri yaparak canlanmış ve hayata dönmüş işçi kız grupları –artık mutlu olan "yaz kızları"– vardı.[16]

Buradaki karşıtlık yalnızca simgesel değildi. Birçok başkası gibi Patten de geleneksel kültürel kurumların, filmlerin ve öteki ticari eğlencelerin tavrına hızla uyum sağlamalarının gerektiğini söylüyordu. Ancak kendilerini "yaşamın etkin ve somut mutluluk, güvenlik ve keyif ifadelerine" dönüştürdükleri takdirde onlarla yarışabileceklerdi.[17]

Nikelodeon programının kendisi için de söz konusu olduğu gibi, herkes vodvilin "hareketli resim olayının tamamı bakımından şimdiye kadarki en tehlikeli unsur" olduğunda hemfikirdi. Yansıtılan ilk hareketli resimlerin 1890'lardaki ilk yuvaları vodvil tiyatrolarıydı. Ancak film gösterimlerine ayrıl-

mış tiyatroların yükselişiyle birlikte bu durum tersine dönmüştü. Ülkenin her yanındaki gösterimciler, şiddetli rekabet koşullarında müşterilerin ilgisini çekebilmek amacıyla film gösterilerine vodvil oyunlarını bir yenilik olarak dâhil etmişlerdi. Bütün film evlerinde vodvil gösterileri olmuyordu; gösterinin kesin formatını yerel talep, yeterli sanatçının mevcut olup olmadığı ve birçok başka koşul birlikte belirliyordu. Ancak Amerikan nikelodeonlarında vodvil, gözlemciler tarafından bunun en sakıncalı unsur olduğu kabul edilecek kadar sıradanlaşmıştı. Özellikle etnik vodvilin 1920'lere kadar popüler olduğu göçmen mahallelerinde reformcular canlı performansların kontrol (ve sansür) edilemeyen niteliğinden korkuyorlardı. Vodvil şarkıcıları, dansçıları ve şive güldürüleri, gelişen nikelodeon hareketini kontrol altına almak için mücadele verenleri dehşete düşürüyordu.

Örneğin 1914'te Portland (Oregon) belediye meclisi, "ahlaklı ve hemen hemen zararsız filmlerin en kaba türden vodvil ile bir arada sergilendiği" sayısız gösteriden yakınıyordu. "Filmlere sansür uygulanabilmektedir, fakat diyalogları, şakaları ve şarkılarıyla kadın ve erkek oyuncuların ahlaksızlıklarını izleyicilerin katlanabileceği düzeyde tutmak hiçbir şekilde mümkün değildir." 1910'da Indianapolis'te bir şehir meclisi yerel film salonlarındaki vodvil performanslarının hiçbir sahne için uygun olmadığını ilan etmişti: "Neredeyse hiç istisnasız bütün şarkılar saçma ve duygusal, ayrıca çoğunlukla imalı bir şekilde söyleniyorlar." Cleveland film sansür yetkilisi Robert O. Bartholomew 1913'te şehrin nikelodeonlarında tanık olduğu bazı şeylere bir türlü inanamıyordu:

> Farklı şarkılardan birçok dize bu raporda yazıya dökülemeyecek biçimde bir araya getiriliyordu. Vücutlarını edepsizce hareket ettirerek ilgi ve alkış toplamaya çalışan dansçılara çok rastlanıyordu... Genç bir kadın kargaşa içindeki izleyiciler arasındaki genç erkekleri ve çocukları yoldan çıkarmak için bu şekilde dans ettikten sonra sahneye üç metre uzunluğunda bir piton yılanı çıkardı. Yılanı önce vücuduna doladı, sonra okşadı ve en sonunda ağzından öptü.[18]

Nikelodeon vodvili genellikle ucuz oluyordu, kontrol edilmesi neredeyse imkânsızdı ve –izleyicilere göre olmasa bile en azından yetkililere göre– toplumsal açıdan sakıncalıydı. Sonuç olarak vodvili film evlerinin dışına atmak amacıyla ülke çapında polis denetimi ve daha katı tiyatro düzenlemeleri uygulamaya kondu. 1918'de neredeyse bütün film gösterimcileri dış baskıya ve iç ticaret anlayışına boyun eğerek vodvili kaldırmıştı. Bir gösterimcinin 1909'da bir ticaret gazetesinde yazdığı gibi, "olması gerektiği gibi düzenlenmiş, herkese açık olmayan bir film gösteriminin, kısmen vodvilden oluşan bir gösteriden daha kaliteli" olduğunu kabullenmeye zorlanmışlardı.[19]

Her kasabada ve şehirde sergi mekânı endüstrinin en zayıf noktasını, saldırgan eleştirilere karşı yumuşak karnını oluşturuyordu. 1908 ve 1913 yılları arasındaki New York deneyimi, bütün ülkede kültürel gelenekçilerin gösterim alanlarını denetleme çabalarıyla birlikte gerçekleşen şeyin kaba bir tarihsel mo-

delini sunuyordu. 1908'e kadar New York'ta beş yüzden fazla nikelodeon ortaya çıkmıştı, bunların büyük kısmı yerleşim bölgelerindeydi. Bir belediye kararı, tiyatroları, kapasitesi üç yüzün altında olan genel gösterimler (filmler bu şekilde ifade ediliyordu) sunabilmeleri için yalnızca yirmi beş dolar tutarındaki bir lisans edinmekle yükümlü tutuyordu; beş yüz dolarlık olağan tiyatro lisansı ise, ortalama bir gösterimcinin kaldırabileceğinden çok fazlaydı, bu yüzden koltuk sayılarını üç yüzün altında tutmaya özen gösteriyorlardı. 23 Aralık 1908'deki halka açık hararetli bir toplantıda kentin önde gelen din adamları ve sivil yetkilileri bir dizi gerekçe göstererek Belediye Başkanı George McClellan'ı nikelodeonları kapatmaya zorladılar. Bunların arasında (nikelodeon ticaretinin en canlı olduğu gün olan) pazarları çalışma yasağının ihlali, güvenlik riskleri ve toplum ahlakının bozulması yer alıyordu. Peder J. M. Foster şunu soruyordu: "İnsanların ahlak değerleri üzerinden para kazanmak bir insanın özgürlüğü olabilir mi? Çocukların aklını bulandırarak kâr etmeye kimsenin hakkı olabilir mi?" Ertesi gün Başkan McClellan şehirdeki bütün film gösterimlerinin (toplam miktarı yaklaşık 550 olan) lisanslarını feshetti.

Noel günü gösterimciler, film üreticileri ve dağıtımcıları bu toplantıya tepki gösterip William Fox liderliğinde Hareketli Resim Gösterimcileri Derneği'ni (Moving Picture Exhibitors Association) oluşturdular. Sinemacılar yasakçı düzene karşı başarıyla savaştılar, ancak mesaj açıktı: Bir tür düzenleme zaten gerekiyordu. Marcus Loew çeşitli belediye kurumlarına tiyatroları inceleyebilecek potansiyel denetçilerin adlarını sormaya başladı. Bununla birlikte New York için Birleşik Devletler'in sinema salonlarını düzenleyen ilk geniş kapsamlı yasanın yürürlüğe konması birkaç yıl aldı. 1913 yasası, yangından korunma önlemleri, havalandırma, temizlik, çıkışlar ve yapısal gereklilikler ile ilgili düzenlemeleri içeriyordu. Koltuk sınırlaması üç yüzden altı yüze çıkarılarak gösterimcilerin iyileştirmeler yapmaları için bir kaynak oluşturuldu. En önemlisi de, tiyatro sahnelerinin katı koşullarını yerine getirmeyen tüm vodvil oyunları sinema salonlarından tamamen uzaklaştırıldı.[20]

NOTLAR

1. Hareketli resmin tarihöncesine ilişkin en iyi açıklama için bkz.: Kenneth MacGowan, *Behind the Screen: The History and Techniques of the Motion Picture* (New York: Delacorte Press, 1965), s. 25-84. Ayrıca; Kurt W. Marek, *Archaeology of the Cinema* (Londra: Thames and Hudson, 1965); ve Frederick A. Talbot, *Moving Pictures: How They Are Made and Worked* (Philadelphia: J. B. Lippincott, 1912), s. 1-29. Marey, Muybridge ve diğerlerinin kendine özgü katkıları için bkz.: Robert Sklar, *Movie-Made America* (New York: Random House, 1975), s. 5-9; MacGowan, *Behind The Screen*, s. 45-64.
2. Gordon Hendricks, *The Edison Motion Picture Myth* (Berkeley: University of California Press, 1961), s. 142. Edison alıntısı, W. K. L. Dickson ve Antonia Dickson'un bu buluşlarla ilgili olarak kendi tarihlerini anlattıkları *History of the Kinetograph, Kinetoscope, and Kinetophonograph* (New York: y.y., 1895) adlı eserlerine Hendricks tarafından yazılan önsözden alınmıştır.

3. Kinteoskopların başarısı ve geniş bir coğrafyada yayılması hakkında bkz.: Gordon Hendricks, *The Kinetoscope* (New York: Beginnings of the American Film, 1966), s. 64-69. Bu salonlarda çoğunlukla fonograflar ve başka yeni makineler bulunuyordu. Chicago fuarındaki kinetoskop hakkında bkz.: Robert Grau, *The Theater of Science: A Volume of Progress and Achievement in the Motion Picture Industry* (New York: Broadway Publishing Co., 1914), s. 3-4; ve Hendricks, *Kinetoscope*, s. 40-45.
4. Bu ilk filmlerin betimlemeleri ve nasıl yapıldıkları hakkında bkz.: Dickson ve Dickson, *History*, s. 23-40; Hendricks, *Kinetoscope*, s. 21-28, 70-97; Joseph H. North, *The Early Development of the Motion Picture, 1887-1900* (New York: Arno Press, 1973), s. 1-26.
5. Gordon Hendricks, *Beginnigs of the Biograph* (New York: Beginnings of the American Film, 1964); MacGowan, *Behind The Screen*, s. 75-84; North, *Early Development*, s. 23-33; Terry Ramsaye, "The Motion Picture," *Annals of the American Academy of Political and Social Science* 128 (Kasım 1926): 1-19.
6. Edison'un iki iş ortağı, Norman C. Raff ve Frank R. Gammon'dan Thomas Armat'a, 5 Mart 1896, Terry Ramsaye, *A Million and One Night: A History of the Motion Picture* içinde, (New York: Simon and Schuster, 1926), s. 224.
7. VODVİLLERDE GÖSTERİLEN FİLMLER: "Edison Vitascope Cheered," *New York Times*, 24 Nisan 1896; Grau, *Theater of Science*, s. 11-12; Benjamin B. Hampton, *History of the American Film Industry* (1931; yeni basım, New York: Dover Publications, 1971), s. 12-14. GEZİCİ GÖSTERİMCİLER: Grau, *Theater of Science*, s. 28-33; North, *Early Development*, s. 55-56; George Pratt, "No Magic, No Mystery, No Sleight of Hand," *Image* 8 (Aralık 1959): 192-211. PARALI MAKİNE SALONLARI: Lewis Jacobs, *The Rise of the American Film* (New York: Harcourt, Brace and Co., 1939), s. 5-8; Grau, *Theater of Science*, s. 11-16; Hampton, *History*, s. 12-14.
8. Jacobs, *Rise*, s. 52-66, 81-85; Hampton, *History*, s. 64-82; Ramsaye, *Million and One Nights*, s. 59-72. Hareketli Resim Patent Şirketi'nin etkinlikleri hakkında önemli bir değerlendirme için bkz.: Ralph Cassady, Jr., "Monopoly in Motion Picture Production and Distribution: 1908-1915," *Southern Califonia Law Review* 32 (Yaz 1959): 325-90.
9. Bağımsızların yükselişi ve hem film endüstrisine hem de film sanatına yaptıkları katkı kendi başına ayrı bir öyküdür. Bkz.: Jacobs, *Rise*, s. 51-94; Hampton, *History*, s. 83-145; Anthony Slide, *Early American Cinema* (New York: A. S. Barnes, 1970), s. 102-35.
10. Tally'nin reklamı MacGowan, *Behind the Screen*'de yeniden basılmıştır, s. 128; Hampton, *History*, s. 44-46; Jacobs, *Rise*, s. 52-63.
11. Bu istatistikleri çeşitli kaynaklardan derledim ve tartışmalı yerlerde daha tutucu tahminleri kullandım. 1907: Joseph M. Patterson, "The Nickelodeon," *Saturday Evening Post* 180 (23 Kasım 1907): 10; "The Nickelodeon," *Moving Picture World* 1 (4 Mayıs 1907): 140. 1911: Patent Şirketi istatistikleri Cassady'de bulunuyor: "Monopoly in Motion Picture Production and Distribution," s. 363 (bunların yarısından biraz fazlasına haftalık iki dolarlık bir ücret karşılığında tröst tarafından lisans verilmişti); William Inglis, "Morals and Moving Pictures," *Harper's Weekly* 54 (30 Temmuz 1910): 12-13. 1914: Frederic C. Howe, "What to do With the Motion Picture Show," *Outlook* 107 (20 Haziran 1914): 412-16. Ulusal Sinema Sansür Kurulu (National Board of Censorship of Moving Pictures) başkanı Howe, günlük katılımın yedi ile on iki

milyon arasında olduğunu tahmin etmiştir; W. P. Lawson, "The Miracle of the Movie," *Harper's Weekly* 60 (2 Ocak 1915): 7-9.

12. İstatistikler şu kaynaklardan derlenmiştir: ABD Ticaret Bakanlığı (U.S. Department of Commerce), *Thirty-eighth Statistical Abstract of the United States* (Washington D.C.: Government Printing Office, 1915). NEW YORK: Michael M. Davis, *The Exploitation of Pleasure: A Study of Commercial Recreation in New York* (New York: Russell Sage Foundation, 1911). New York City tiyatrolarındaki katılımla ilgili olarak Davis'in dikkatli incelemesi sırf Manhattan'daki film evleri için 900.000 sayısını veriyor. Üç yıl sonra Ulusal Sansür Kurulu 1911 için New York'ta günlük katılımın 850.000 ve 900.000 arasında olduğunu ileri sürmüştür, yani 1,5 milyon haftalık katılım muhtemelen düşük bir miktardır. CLEVELAND: Robert O. Bartholomew, *Report of Censorship of Motion Pictures* (Cleveland: y.y., 1913). DETROIT: Rowland Haynes, "Detroit Recreation Survey" (1912), Richard H. Edwards tarafından alıntılanmıştır, *Popular Amusemets* (New York: Association Press, 1915), s. 50-51. SAN FRANCISCO: "Public Recreation," *Transactions of the Commonwealth Club of California* (1913), Edwards tarafından alıntılanmıştır, *Popular Amusements*, s. 16, 51. MILWAUKEE: Rowland Haynes, "Recreation Survey, Milwaukee, Wisconsin," *Playground* 6 (Mayıs 1912): 38-66. KANSAS CITY: Rowland Haynes ve Fred F. McClure, *Second Annual Report of the Recreation Department of the Board of Public Welfare* (Kansas City: y.y., 1912). INDIANAPOLIS: F. R. North, "Indianapolis Recreation Survey" (1914), Edwards tarafından alıntılanmıştır, *Popular Amusements*, s. 33. TOLEDO: J. J. Phelan, *Motion Pictures as a Phase of Commercialized Amusements in Toledo, Ohio* (Toledo: Little Book Press, 1919).
13. Edward A. Ross, Introduction to Richard H. Edwards, *Popular Amusements* (New York: Association Press, 1915), s. 5; Edwards, *Popular Amusements*, s. 20-21, 133; Francis R. North, *A Recreation Survey of the City of Providence* (Providence: Providence Playground Association, 1912), s. 58; Belle L. Israels, "Recreation in Rural Communities," *Proceedings of the International Conference of Charities and Correction* (Fort Wayne: y.y., 1911), s. 105; Frederic C. Howe, "Leisure," *Survey* 31 (3 Ocak 1914): 415-16; Davis, *Exploitation of Pleasure*, s. 4.
14. Raymond Fosdick, *A Report on the Condition of Moving Picture Shows in New York* (New York: y.y., 1911), s. 11. Ayrıca bkz.: Charles de Young Elkus, "Report on Motion Pictures," *Transactions of the Commonwealth Club of California* 8 (1914): 251-72, San Francisco'daki elli sekiz sinema salonu hakkında bir rapor.
15. Dr. George M. Gould, *Journal of the American Medical Association*'da, alıntının yapıldığı yer: "Health," *Survey* 29 (15 Şubat 1913): 677; John Collier, *The Problem of Motion Pictures* (New York: National Board of Censorship, 1910), s. 5; Jane Addams, *The Spirit of Youth and the City Streets* (New York: Macmillan Co., 1910), s. 86; John Collier, "Light on Moving Pictures," *Survey* 25 (1 Ekim 1910): 801. Ayrıca bkz.: Vice Commission of Chicago, *The Social Evil in Chicago* (Chicago: Gunthrop Warner, 1911), s. 247, "çocukların bu gösterileri çevreleyen koşulların getirdiği kötülüklerden etkilendiği" iddiaları hakkında.
16. Davis, *Exploitation of Pleasure*, s. 54; Haynes ve McClure, *Recreation Survey of Kansas City*, s. 78, el ilanı örneklerinden alıntılar. Nikelodeonların içinde olup bitenler hakkında daha fazla betimleme için, ve bunların ülke çapında hızla yayılmasının sebepleri hakkında ticaret yayınlarına bakınız, örneğin; "Trade Notes," *Moving Picture World* 1 (30 Mart 1907): 57-58; Melville C. Rice, "The Penny Arcade as a Side Show,"

The Nickelodeon 1 (Ocak 1909): 23; "Vaudeville in Picture Theaters," *The Nickelodeon* 1 (Mart 1909): 85-86. Ayrıca bkz.: Edward Wagenknecht, *Movies in the Age of Innocence* (Norman: University of Oklahoma Press, 1962), Giriş

17. A.g.e., s. 28.
18. Collier, *The Problem of Motion Pictures*, s. 5; Grau, *Theater of Science*, s. 19-20; Marcus Loew, "The Motion Picture and Vaudeville," Joseph P. Kennedy (haz.), *The Story of the Films* (Chicago: A. W. Shaw, 1927), s. 285-300; William T. Foster, *Vaudeville and Motion Picture Shows: A Study of Theaters in Portland, Oregon* (Portland: Reed College, 1914), s. 12-13; "Moving Pictures in Indianapolis," *Survey* 24 (23 Temmuz 1910): 614; Bartholomew, *Report of Censorship of Motion Pictures*, s. 14.
19. "Vaudeville or Not?" *The Nickelodeon* 1 (Kasım 1909): 134. Vodvil yanlısı ticari bir görüş örneği için bkz.: "The Elevation of Vaudeville," *Moving Picture World* 1 (18 Mayıs 1907): 164. Ayrıca bkz.: Boyd Fisher, "The Regulation of Motion Picture Theaters," *American City* 7 (Eylül 1912): 520-22; John Collier, "'Movies' and the Law," *Survey* 27 (20 Ocak 1912): 1628-29.
20. "Say Picture Shows Corrupt Children," *New York Times*, 24 Aralık 1908; "Picture Shows All Put Out of Business," *New York Times*, 25 Aralık 1908; "Picture Show Men Organize to Fight," *New York Times*, 26 Aralık 1908; "Mayor Makes War on Sunday Vaudeville," *New York Times*, 29 Aralık 1908; Sonya Levien, "New York's Motion Picture Law," *American City* 9 (Ekim 1913): 319-21. Ayrıca bkz.: Sklar, *Movie-Made America*, s. 30-31.

22
Filmler Konuşuyor

Scott Eyman*

30 Ağustos 1927, bunaltıcı bir akşamdı. Sunset Bulvarı'nda Warner Bros. Stüdyosunun yeni inşa edilmiş ses sahnesinde Al Jolson gayretle ama farkında olmadan bir sanatın yok olmasıyla ve başka birinin yaratılmasıyla uğraşıyordu.

Sahne: Oğul eve dönüyor. Her yerde döneminin en büyük şovmeni olarak tanınan adam, Eugénie Besserer'in canlandırdığı annesine Irving Berlin'in "Blue Skies" şarkısını söylüyor. Jolson, bildik atak tarzıyla söylediği ilk nakaratın ardından aniden duruyor. Annesine şarkıyı sevip sevmediğini soruyor, onu başka herkesten daha çok memnun etmeye çalışacağını söylüyor. Sonra gözünü kapatıp açıyor ağzını ve heyecanla konuşmaya başlıyor:

"Canım annem, eğer bu gösteride başarılı olursam buradan taşınırız. Oh evet, buradan Bronx'a taşınırız. Orası yeşilliklerle dolu, tanıdığın birçok insan da orada. Ginsberg'ler orada, Guttenberg'ler de ve tabii ki Goldberg'ler. Bütün Berg'ler, benim tanımadıklarım da, hepsi orada.

"Ayrıca sana ipekten güzel siyah bir elbise de alacağım anne. Kasabın karısı Bayan Friedman'ı göreceksin, seni kıskanacak ... Evet kıskanacak. Kıskanmazsa görürsün. Sana bir de kahverengi gözlerine yakışacak güzel pembe bir elbise de alacağım ..."

Ekip hayretten donakalmış bir halde dururken Jolson konuşmaya devam ediyor, büyük kısmı sessiz bir filmin (yani şimdiye kadar pandomime veya çok çok ses ve hareket senkronizasyonuna, ses efektlerine ve bir iki özlü sözcüğe başarıyla dayanmış olan bir aracın) ortasında beklenmedik bir sözcük seli duyuluyor. Ama şimdi Jolson'un söylediği her sözcük, kafasından otuz santimetre

---

* Scott Eyman, *Palm Beach Post*'ta kitap editörlüğü yapmaktadır ve Mary Pickford, Ernst Lubitsch ve Louis B. Mayer'in biyografileriyle birlikte film uzmanlığı üzerine beş kitabın yazarıdır.

yukarıda duran tek bir büyük, siyah, silindir şeklindeki mikrofon tarafından kaydediliyor ve sesi dakikada 33 1/3 devirle dönen 16 inçlik bir balmumu plağına iletiyor.

Şarkı söylemek Al Jolson için asla bir dert olmamıştı; zor olan hayatın kendisiydi, sahne arkası müzikallerinin keşfedilmesinden önce kaba bir sahne arkası müzikaline benzeyen bir aile dramından ibaret geçmişi onda yoğun bir bunalıma yol açmıştı. Daha dört yıl önce D. W. Griffith'in yönettiği bir sessiz filmi sinir bozukluğu yüzünden yarıda bırakmıştı, belki de Besserer'e çektiği uzun nutkun ardında yatan çılgınca konuşkanlığı korkunun yol açtığı bir adrenalin deşarjının sonucuydu.

Elbette diğer başrol oyuncusu May McAvoy, sonraki yıllarda halkın gözünde olacağından daha sessiz, daha muhtaç görünen bir adamla karşılaşmıştı. "Her şeyi biliyormuş gibi davranmak mı? Hayır, asla! O çok yardımsever biri ve dürüst bir dosttu," diyordu McAvoy. Jolson, Ernst Lubitsch gibi öncü yönetmenlerle çalışmış deneyimli bir aktris olan McAvoy'a güveniyordu. Çoğu sahnenin çekiminden sonra ona "Nasıldım? İyi miydim? Lütfen bana söyle. Bilmek istiyorum. Eğer iyi olmadıysa baştan alalım" diye soruyordu.

The Jazz Singer (Caz Şarkıcısı) filminin yapımı aslında iki ay öncesinden başlamıştı. Jolson bir gece kulübü işi yapmak için şehir dışındayken Warner kardeşler New York'taki, onun katılmasının gerekmediği dış mekân çekimlerinin yapımına başlamışlardı. Bu sırada Sunset Bulvarı'ndaki Warner Stüdyosu büyük zorluklarla sesli çekimlere hazırlanıyordu, çünkü stüdyo mali sıkıntılar yaşıyordu.

Warner Bros. teknisyeni William Mueller yıllar sonra şunları hatırlayacaktı: "Bir ses miksaj paneli yapmak için 40 dolarlık parça sipariş etmiştim, ama adam [parçaların] parasını alana kadar mekânı terk etmemişti. Ona parayı kendi cebimden ödedim, sırf Jack Warner'ın eniştesi olan stüdyo satın alma görevlisi paramı muhtemelen geri alamayacağımı söylesin diye. Ayrıca aldığım 500 dolarlık nakit avanstan kalanları geri getirmemi de istediler, böylece o haftanın ücretlerini ödeyebileceklermiş."

Aynı şekilde, Mueller ve Western Electric'in Hollywood'daki yetkilisi Nathan Levinson, uygun ses tesisatının kurulabilmesi için 10.000 dolara ihtiyaçları olduğunun farkındaydılar ve parayı ayırması için Jack Warner'ı bütün bir sabah boyunca ikna etmeye uğraşmışlardı. Jack Warner nihayet bunu kabul etmiş ve öğle yemeğine çıkmıştı. Adamlarını tanıyan Levinson ve Mueller derhal stüdyoya geçip gerekli alanı temizlemiş ve inşaata başlamışlardı. "İki saat sonra Jack geldiğinde bize fikrini değiştirdiğini söyledi, fakat artık bunun için çok geçti."

"Blue Skies" çekimi *The Jazz Singer* için olağan bir işti. Bütün sesli sahneler ayrı kısa filmler halinde, asıl sessiz çekimler tamamlandıktan sonra çekilmişti. Bir istisna haricinde sesli çekimler 17 Ağustos'tan sonraki dokuz gün içinde çekilmişti, bunların her birine iş programında belirli bir yapım kod numarası verilmişti. (Sam Warner'ın çılgınca savunduğu uzun metrajlı sesli film işi başarılı olmazsa Warner kardeşler bunları birbirlerinden ayrı kısa filmler şeklinde

yayınlamayı düşünmüş olabilirlerdi. Bunun bir sebebi de kullandıkları ses sistemleri markası Vitaphone'un onlara ait ayrı bir yapım kuruluşu olması da olabilir.)

Sesli sahneler çoğunlukla öğleden sonra saat 1 ve 5 arasında, üç kamera tarafından çekilmişti. Jolson'ın verdiği bedava konseri izlemek için yapım ekibinin bir araya toplanması yüzünden stüdyonun geri kalanındaki işler erteleniyordu.

Sesli sahnelerin çekimleri, yedi çekimde tamamlanan "It All Depends on You" ile başlamıştı; bunu 18 Ağustos'ta iki çekimde tamamlanan "Mother of Mine" izlemişti; aynı gün "Mammy" üç çekimde bitirilmiş ve böyle devam etmişti. Son parça "Blue Skies," "It All Depends on You" yerine geçecekti. Jolson'un ünlü cümlesi "Daha hiçbir şey duymadınız!" dışında anlamlı bir diyalog içeren tek sahne buydu. "Blue Skies" Jolson'un şarkı repertuarının en rahat parçası olmasının yanı sıra Warner kardeşlerin de favorisiydi; geçen yıl içinde aynı şarkının iki defa Vitaphone için kısa kaydı alınmıştı.

Sonraki yıllarda ses mühendisi George Groves, Jolson'un gözde filmindeki keyifli konuşmasının "*tamamen* doğaçlama" olduğunu ileri sürecekti: Hiç prova yapılmamıştı. Herkes nefesini tutup onu izlemişti." Başmühendis Stanley Watkins de benzer şeyler anlatıyordu: "Jolson şarkı söyleyecekti, ama hiçbir diyalog söz konusu değildi... çekim yapılırken birkaç yerde doğaçlama konuşmakta ısrar etti. Sam Warner, kardeşlerini sahnenin böyle olması için ikna etmeye çalışmıştı. 'Hiç zararı olmaz' [diyordu Sam.] Bence bütün bunlar Sam Warner ve Jolson arasında önceden planlanmıştı."

Ama teknisyen William Mueller buna tamamen zıt şeyler hatırlayacak ve daha karışık bir hikâyeden bahsedecekti: "Şarkıların çekimi sürerken, kim olduğunu hatırlamadığım biri bir konuşma sahnesinin iyi gideceğine karar vermişti. Jolson bunu kesinlikle yapmazdı. Bir şarkıcı olduğunu ama aktör olmadığını söyledi. Bunun kariyerine zarar vereceğini düşünüyordu ve hatta Warner kardeşlere aldığı parayı geri verip bu işi bırakmak istediğini bile söylemişti.

"En sonunda onu bir denemeye ikna ettiler. Sonra çekim yapıldı. Yönetmen ve yardımcısı ona ne kadar muhteşem bir iş çıkardığını söylemek için evine giderken, sahne dekorasyoncusunu günlük çekimleri izlemesi için bırakmışlardı... O da Jolson'ın evine koşmuş, içeri dalmış ve filmden hayranlıkla söz etmeye başlamıştı. Sonra [George] Jessel'in içeri girip filmi izlediğini ve çok etkilendiğini söyledi. Jolson'ın filmi bırakmak istediğini bilen Jessel'in Jack Warner'e gidip filmi karşılıksız yapmayı teklif ettiğini de söylemişti. Bu işe yaramıştı. Jolson bu kadarına dayanamadı, böylece [sahneyi] kendisi yapmayı kabul etti."

The Jazz Singer yalnızca müzikten ibaret değildi, ayrıca kendisini, ekrandan yayılıp izleyiciyi coşkuyla saran sözcüklerde yansıtan enerjik bir karaktere sahipti. Elbette bir kumar oynanmıştı (Warner kardeşler Birleşik Devletler'de yalnızca iki salonda gösterilebilen bir film için 500.000 dolar harcamışlardı), fakat Sam, Jack ve Harry Warner yaptıkları işin sonucunu görünce aldıkları riskin faydasını görmüş olmalıydılar: Dünyanın en popüler şovmeninin başrol oyna-

dığı, üstelik ses senkronizasyonlu ilk uzun metrajlı film. Zafer yalnızca birkaç ay ötedeydi.

Üç hafta içinde, inatçı kardeşlerine karşı filmin sesli olması için fazlasıyla ter dökmüş olan Sam Warner aniden, anlaşılmaz bir biçimde öldü. En önemli vasiyeti *The Jazz Singer* çok takdir edilecek ve uzun bir zaman boyunca dünyanın birçok yerinde başarıyla oynatılacaktı. Warner Bros. böylece endüstrinin dibinden MGM ve Paramount ile sıkı rekabete gireceği konumlara doğru hızla yükselmeye başlamıştı.

Sıcak bir yaz akşamı çekilen bu tek sahne sayesinde, bir kantorun "Kol Nidre" yerine Irving Berlin söylemeyi tercih eden oğlu hakkındaki bu mütevazı öykü, eşsiz bir endüstriyel ve estetik bir devrimin ateşleyicisi oldu.

HOLLYWOOD, 1927

Müziğin heyecan kattığı, karanlıkla odaklanmış, saf duyguyu ışık aracılığıyla aktaran sessiz filmler estetik ve ticari başarılarının doruğundaydı.

Bu huzurlu yılın yaz mevsiminin sonuna doğru *Beau Geste* ve *Seventh Heaven* (Yedinci Cennet) filmlerinin başarılı gösterimleri sona ermek üzereydi. William Wellman'ın Birinci Dünya Savaşı epiği *Wings* (Kanatlar) ve Josef von Sternberg'in filmi *Underworld* (Yeraltı) filmleri gösterime girecekti. Paramount, Erich von Stroheim'in *The Wedding March* (Düğün Marşı) için yaptığı çekimlerin elden geçirilip bunlardan iki ayrı film çıkarılacağını duyurdu. *Variety*, Dorothy Arzner'in yeni projesini CLARA BOW'U YÖNETEN KIZ manşetiyle haberleştirdi. Mary Pickford Jeanne d'Arc rolünü oynamayı düşünürken, 2000 genç kız da *Gentlemen Prefer Blondes* (Erkekler Sarışınları Sever) filminde Lorelei Lee rolünü oynamak için birbirleriyle yarışıyordu. New York'taki Cameo Tiyatrosu da "Emil Jannings *Passion*'da (Tutku). Buz gibi soğuk" şeklinde reklamlar veriyordu.

La Brea Bulvarındaki Chaplin stüdyosunun *The Circus* (Sirk) filminin yapımına kaldığı yerden devam etmesine birkaç gün kalmıştı. Aralık 1926'da Chaplin'in karısı ona boşanma evraklarını getirip stüdyoya bıraktığından beri, zorluklarla çekilmiş bu filmin yapımına ara verilmişti. Culver City'de Ramon Novarro film sektörünü terk edeceğini ve bir manastıra gireceğini ilan etmişti. MGM Lillian Gish'in sözleşmesini yenilememişti; ama bununla tamamen ilgisiz olmayan bir şekilde de Louis B. Mayer ile ona yılda 800.000 dolar kazandıracak ve onu Hollywood'un en çok para kazanan yapım amiri haline getirecek olan beş yıllık bir anlaşma yapmıştı.

Ve *Variety*, Warner Bros.'un ileriki aylarda on bir salona Vitaphone yerleştireceğini kısa bir paragrafla duyurmuştu.

Bir yılda gösterilen sekiz yüz uzun metrajlı film her hafta 25.000 sinema salonunu ziyaret eden 100 milyon izleyici tarafından izleniyordu. Bu salonların dörtte üçü küçük kasabalarda bulunuyordu, fakat yıllık 1 ve 1,2 milyar dolar

arasında değişen gişe hasılatının dörtte birinden daha azı buralardan elde ediliyordu.

Hollywood'da yaklaşık 42.000 insan çalışıyordu. Bütün dünyada çekilen filmlerin yüzde 82'sini Amerikan film endüstrisi üretiyordu, bu arada dış piyasalar Hollywood'un toplam gelirinin yüzde 40'ını sağlıyordu. Kendisine bağlı sinema salonu zincirleri haricinde Amerikan stüdyolarının toplam değeri yaklaşık 65 milyon dolar ediyordu.

Büyük paraların dönmesine rağmen Hollywood kırsal açık hava atmosferini korumuştu. Sessiz film setleri birbirlerinin yanı başına kurulmuştu, bir sahnenin çekimi sırasında, kamera açısının hemen dışında kalan yerlerden gelen çekiç ve testere sesleri araya karışıyordu. Resmiyetten uzaklaşmaya meyilli bir atmosfer söz konusuydu. "1919'da Hollywood'a ilk geldiğim zaman" diyordu kameraman Karl Struss, "bir gün Hollywood Bulvarı'nda yürüyordum ve Doug [Fairbanks] ile Charlie Chaplin'le karşılaştım, biri eşeğe, diğeri de ata biniyordu. Highland Bulvarı civarında durdular –saat gecenin on biriydi– atlarından indiler ve içeri girdiler. İyi zaman geçiriyorlardı; alkollü değillerdi, yalnızca takılıyorlardı."

Yıldızlara ve yönetmenlere iyi para veriliyordu ve iyi davranılıyordu, ancak stüdyoları işletenler çalışanlarına her istediklerini yaptırabiliyorlardı. Amerikan Emek Federasyonu (American Federation of Labor) stüdyo çalışanlarını 1916 gibi erken bir tarihte sendikalaştırmaya çalışmıştı, hatta 1918'de bir grev de olmuştu, buna rağmen Bunalım'a kadar Hollywood sendikasız bir kasaba olmaya devam etti.

Stüdyolarda, ara yazılara değil de görüntülere dayanan filmler yapmak kişisel bir gurur kaynağıydı. Senaryo yazarlarının masalarının üzerinde DEKORLA ANLAT – EYLEMLE ANLAT yazıları asılıydı. Konuşmaların, filmi bölen ara yazılar aracılığıyla verilmesi yaratıcı yönetmenler için hep rahatsız edici olmuştu. Elbette ideal olan ara yazılardan arınmış bir film çekmekti, bu da birkaç defa denenmişti; biri, Joseph De Grasse adlı bir yönetmen tarafından çekilen *The Old Swimming Hole* (Eski Yüzme Havuzu) adlı bir filmdi, bir başkası da, büyük yönetmen F. W. Murnau'nun efsanevi *The Last Laugh* (Son Gülüş) filmiydi. Bundan daha fazlası yapılamamıştı. Ya da öyle sanılıyordu.

Ortada henüz mikrofonlar olmasa bile aktörlerin kafalarına estiği gibi dudak oynatma hakları yoktu. "Sessiz film günlerinde söylemiş sayılacağınız cümleleri ezberlemeniz gerekirdi," diyordu aktör William Bakewell. "Ancak teknik bakımdan, önemli bir sözü söylemeden önce ilgili anlatımı, düşünceyi iyice kavramanız önemliydi... çünkü böylece montajcının ara yazıyı doğru düzgün bir biçimde yerleştirmesini sağlamış olurdunuz. Başka bir deyişle, konuşmadan önce bunun zamanlamasını yapmanız, bunu yeterince önceden kavramış olmanız gerekirdi ki [ara yazı] yerine tam oturabilsin."

Bazı aktörler diğerlerinden daha az özenli davranıyorlardı. Çocuk yıldız Frank "Junior" Coghlan *Rubber Tires* (Lastik Tekerlekler) adlı bir sessiz filmde oynadığını hatırlıyor, bu filmin bir sahnesinde başrol oyuncusu Harrison Ford

[elbette günümüzdeki Harrison Ford değil] arabasını durduruyor ve yardımcı olup olamayacağını sormak amacıyla yolun karşısına geçip bozulmuş bir arabanın yanına gidiyordu. Ford diğer aktörlere doğru yürümüş ve "*Geef geef geef. Geef geef geef. Geef geef geef.*" demişti. Uzun bir çekim olduğu için, bırakın izleyicileri, yönetmen bile farkı görememişti, fakat Ford'da katılımcı ruhtan eser olmaması öteki aktörleri hayretler içinde bırakmıştı.

Düşük bütçeli filmler bile sette iki veya üç enstrümandan ibaret müzikal orkestraları kullanmışlardı –tipik olarak bu orkestralar org, keman ve çellodan oluşuyordu. Duygusal durumlara özgü müzik, aktörlerin belirli bir sahnede duygularını daha iyi ifade etmelerine ... ve yakınlardaki setlerden gelen inşaat seslerinin bastırılmasına yardımcı oluyordu. Aşırı duygusal anlarda aktörler sevdikleri göz yaşartıcı balatların veya trajik opera aryalarının çalınmasını talep ederlerdi; komedilerde ise canlı, yüksek tempolu caz parçaları çalardı.

"*Samson and Delilah*'da (Samson ve Delilah) küçük orkestranın çalmasına alışmıştım," diyordu MGM yıldızı Anita Page. "Sessiz filmleri seslilerden daha çok sevmemin sebeplerinden biri de müzikti. Sessiz filmlerde daha iyi rol yapabilirdiniz –sesli filmlerde ise kaygılanacağınız daha fazla şey vardı. Ama sessiz filmlerde kendinizi kolayca akışa bırakabilirdiniz. Müziğe göre hareket eder ve parçayı yaşardınız. Yalnızca bu yeterdi!"

Sahne boyunca yönetmenin aktörlerle konuşma tarzı da kişiliklere göre değişiyordu. John Ford'un *The Iron Horse* (Demir At) filminin yıldızı Madge Bellamy şunları hatırlıyordu: "[Allan] Dwan alaycıydı. Örneğin şöyle derdi, 'Solda sevgilinin yaklaştığını görüyorsun. Artık seni daha fazla sevmediğine inanıyorsun. Sana doğru geliyor ve seni şefkatle öpüyor. Bir anda rahatlayıp mutluluk gözyaşlarına boğuluyorsun –tabi becerebilirsen.'

"[Thomas] Ince bağırarak konuşurdu, 'Onun geldiğini görüyorsun. Onu seviyorsun. Tanrım, onu çok seviyorsun! Ne acılar çekiyorsun –belirsiz bir acı içindesin! Seni öpüyor! Ne mutluluk! Kes! Haydi, baştan alalım!'

"[Frank] Borzage da gayet duygusaldı, ama daha sessizdi. Yönetirken ağlayabilirdi. Şöyle derdi, 'Onu görüyorsun. O senin için her şey demek. Seni artık sevmiyor olabilir! O senin bütün hayatın! Şimdi seni hiç mi düşünmüyor?' Tam bu sırada Borzage gözyaşlarına boğulurdu. 'Seni öpüyor! Oh, ne büyük mutluluk!' Frank bazen devam edemeyecek kadar tıkanabilirdi."

Salı geceleri kentte görülmesi gereken yer, Ambassador Oteli'ndeki gece kulübü The Coconut Grove idi. Gus Arnheim orkestrasının göze çarpan varlığına rağmen asıl ilgi odağı yıldızların buraya yaptığı ziyaretler olurdu. Başka bir popüler gece kulübü ise Los Angeles şehir merkezindeki Biltmore Oteli'ydi, burada her ayın ikinci cumartesi günü The Mayfair Club'un etkinliği olurdu. Bu, çeşitli konuşmacıların katıldığı danslı bir yemekti. "Jack Warner ayağa kalkar ve alışılmış esprilerini yapardı," diyor Evelyn Brent. "Küçük bir endüstriydi ... (ve) sektördeki herkes bu Mayfair danslarına gelirdi."

Sırf heyecan olsun diye insanlar arabalarına doluşurlar ve lunapark trenine binmek için Venice'ye doğru giderlerdi. Parti eğlencelerinde genellikle açık büfe

yemek olurdu, Pickfair'dekiler hariç, burada yemekler her zaman usulüne uygun biçimde sofraya servis edilirdi. Yemek sonrasında çoğunlukla bir film gösterilir veya topluluk arasında adına sessiz sinema denen yeni bir oyun oynanırdı. Paramount'un kadın başrol oyuncusu Esther Ralston geleneksel olarak yaklaşık 100 kişilik bir Yılbaşı Partisi verirdi. Bir seferinde, kıyafetiyle en genç görünene ödül verileceği duyurulmuştu. Göbek kordonuyla birlikte doğmamış bir çocuk gibi giyinmiş olarak partiye gelen yönetmen Frank Tuttle ödülü kazanmıştı.

Hollywood'da öğle yemeği yenen favori mekân Montmartre idi. Musso & Frank's ise Hollywood Bulvarı'nda şimdi olduğu yerin bir apartman kuzeyinde çalışıyordu (yeni yerine 1936'da taşınacaktı). Musso ile yine Hollywood Bulvarı'nda, Vine Sokağı'nın beş apartman doğusunda bulunan Henry's arasında sıkı bir rekabet vardı. Bu restoran Charlie Chaplin'in repertuar şirketinin şişman bir üyesi olan Henry Bergman'ın adını taşısa ve onun tarafından işletilse de, kuruluşu asıl finanse edenin Charlie Chaplin olduğunu herkes biliyordu. Büyük komedyen en az haftada bir gece burada yemek yerdi. Damak tadını korumak amacıyla menüyü her zaman basit tutardı, güzelce pişirilmiş biftek ve pirzola hemen hazırlanır ve servis edilirdi.

Filmler üreten bu fabrika kasabanın tarz bakımından büyük ölçüde mütevazı görünmesine rağmen, filmlerin gösterildiği salonlar, Mağrip/Bizans/Doğu temaları üzerine kurulu barok fantezilere uygun saraylara benziyordu. Halılar pelüşten, orkestra ise görkemliydi. İzleyiciler, sanki bir ışık katedralinde tapınmaya gelmişler gibi, dünyanın her tarafından gelen, toplumun her üyesinden oluşan bir topluluğun parçasıymış gibi, tütsülenmiş havayı koklayarak koltuklarına giderlerdi. Lillian Gish'in sık sık vurguladığı gibi, sessiz filmler takdir edilen popüler bir sanattan daha fazlası, evrensel bir dildi.

Bütün bu deneyimin son derece baştan çıkarıcı atmosferi sayesinde sessiz filmlerin izleyici çekme kapasitesi eşsiz olurdu, belki de bu izleyiciden hayal gücünü kullanmasını talep ettiği içindi. İzleyiciler sesleri ve ses efektlerini kendileri yerleştirmek zorundaydılar; böyle yaparak film yapımı sürecine nihai yaratıcı katkıyı onlar sunmuş oluyorlardı. Sessiz film yalnızca bir filmden daha fazlasıydı, başlı başına bir deneyimdi.

Canlı müzik ve izleyici katılımının olduğu bir filmde bir araya toplanmak, onu oluşturan öğelerin toplamından daha fazlasını yaratıyordu; Kevin Brownlow'un metaforuyla belirtilirse, ortaya çıkan etki, olağanüstü yoğunlukta ışık üreten bir ark lambasında bir araya gelen kültürel karbonların etkisiydi.

Ses ise *her şeyi* değiştirdi.

Elbette filmlerin yapılış biçimlerini değiştirdi, ancak daha da önemlisi, filmlerin *kendisini* de değiştirdi.

Bir örnek vermek gerekirse, ses, beyaz perde komedilerinin doğasını kalıcı olarak değişikliğe uğrattı: Mack Sennett'in enerjik sürrealizminin, Chaplin'in olağanüstü anlatımlı pandomiminin yerine Ben Hecht ve arkadaşlarının eğlenceli atışmaları geçti. Görselliğin önceliğinin yerini sözelliğin önceliği aldı.

Ses, filmleri standartlaştırdı, onları dış etkilere, bireysel yorumlamaya daha az açık bir hale getirdi. Anıştırma ve metafor sessiz filmlerin temel öğeleriydi, ancak diyalog bütün anları gerçekçileştirdi, öznellikten nesnelliğe doğru bir kayma yarattı.

Ses ayrıca filmleri yapan erkek ve kadınların karakterini değiştirdi. Ses diyalog yazarlarını gerektiriyordu ve sanki tiyatroyla veya gazetecilikle ilgili en mütevazı sicile sahip kişilerin Hollywood'a ithal edilmesi gerektiği gibi bir anlayış ortaya çıkmıştı. Paramount bu işe öylesine şiddetle girişmişti ki, işe alma stratejileri yaygın biçimde New York Gazetecileri için Paramount Açık Hava Fonu diye anıldı. Hafif sıklet New York entelektüelleri Batı Yakası'nın ücretli köleleri haline geldiler ve görkemli olacağını hayal ettikleri edebi kariyerlerini terk etmiş olmaktan dolayı kendilerinden nefret ettiler. Haftada 50 dolara çalışan gazeteciler istemeden zenginleşmeye başlarken, yılda 100.000 dolar kazanmaya alışmış deneyimli aktörler, yazarlar ve yönetmenlerin sicilleri aniden sorgulanmaya açık hale gelmişti.

Ve ses Hollywood'a sendikaların da girmesini sağladı, çünkü New Yorklu gazetecilerin yanı sıra New Yorklu aktörler ve oyun yazarları da toplu halde ithal edilir olmuşlardı, bunların hepsi de bir sendikaya veya ötekine bağlıydı ve Hollywood'un New York'taki gibi aynı nominal toplu sözleşme temsilcisinden neden muaf tutulması gerektiğine dair makul bir gerekçe göremiyorlardı.

Bütün bunlar dört yıl gibi kısa bir süre içinde gerçekleşmişti.

Film tarihinde bu kadar ihmal edilmiş başka bir dönem yoktur. Gücünün zirvesindeki bir sanatın kökünün kurutulmasını belirttikten sonra –ki bu tarihte benzeri görülmemiş bir şeydi– geleneksel anlatı bize Jolson'un verdiği işareti, Lubitsch ve Mamoulian'ın dokunuşunu sunar, *All Quiet on the Western Front*'tan (Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok) biraz bahseder, Chaplin'in makineleşme karşıtı Luddit eğilimleri hakkında biraz yorum yapar ve aniden 1935'e gelinir ve Victor McLaglen'in *The Informer*'in (Muhbir) sisli sokaklarında sallanarak yürümesi gözlerimizin önüne geliverir. Bunun bir sonucu olarak insanlar, az çok bütün hikâyenin enfes ama oldukça abartılmış bir *Singin' in the Rain* (Yağmur Altında) taşlamasından ibaret olduğunu sanarlar.

Bu eşsiz endüstriyel değişim dönemini incelemek için perspektifimizi tersine çevirerek onu yapan ve izleyen açısından sessiz filmlerin ne ifade ettiği ve sesli filmlerin yaratıcı ve kişisel dengeleri nasıl değiştirdiği hakkında doğru ve ayrıntılı bir fikir edinmek zorundayız.

Sanki sanat formu bağımsız bir bilince sahipmiş ve yakın gelecekteki yok oluşuna karşı kendi özelliklerini sergilemeye karar vermiş gibi, 1927 ve 1928 yıllarında çekilen sessiz filmler bir tarz cümbüşüne, dramatik bir yoğunluğa ve tematik karmaşıklığa sahiplerdi. King Vidor'un *The Crowd* (Kalabalık) filmi ve von Sternberg'in *The Last Command* (Son Emir) filmi gibi büyük beğeni toplayan sanat yapıtları, *The Beloved Rogue* (Tatlı Serseri) ve *The Gaucho* gibi göz kamaştırıcı ve eğlenceli filmler, Borzage'nin *Seventh Heaven* (Yedinci Cennet) ve *Street*

Angel (Sokak Meleği) gibi yoğun lirik romantik filmleri hep bu dönemin ürünleriydi.

Birçok açıdan son dönem sessiz filmler, içine kapalı ve ürkütücü biçimde tarz yoksunu olan ilk sesli filmlerden daha olgundu. Birkaç istisna dışında ilk sesli filmleri grotesk tuhaflıklar olarak görürüz; 1926'daki ilk Vitaphone filmlerinden başlayarak izleyiciler bunları mucize olarak görmüştü. Halkı sessiz filmin görselliğini ve jestlere dayalı dinamizmini terk etmeye heveslendiren, sesli filmlerin ilk dalgasının tutukluğuna ve teknolojik yabanlığına önem vermemeye böylesine yöneltmiş olan bu mucize duygusunu yeniden yaratmak imkânsızdır. 1926 ve 1930 yılları arasındaki izleyiciler için sesli filmler neyse, Lumière filmleri de 1895 yılı izleyicileri için oydu –kayıt işlevi olağanüstüydü; kaydedilen şeyin hiçbir gerçek dramatik kaygı taşımıyor olması önemli değildi.

Geleneksel bilgiye göre sesli filmlerin sessiz filmlerden evrimleştiği kabul edilmiştir, ama aslında sesli filmler sessizlerle birlikte olgunlaşmışlardı. Başlangıçtaki saçma melezlik, kendisinin bu durumuna rağmen başarıyla atlatılmış, sürekli olarak gelişmiş ve hassas gerginliğinden kurtulmuştu. Sesli filmler bir evrim değil, bir mutasyondu, bütünüyle farklı bir sanattı; bunun bir sonucu olarak bir sanat formu elendi ve yüzlerce kariyer yok olup gitti. Büyük yönetmenler mahvoldu, ünlü yıldızlar sıkıntıya düştü.

Bu, ilkel teknolojilerinin olanaklarını sonuna kadar kullanmış ve sermayesini tüketmiş, muazzam ticari başarılarını sonunda kendilerini de yok edecek olan kibir hisseleri ile satın almış olan muhteşem Warner Bros'un ve William Fox'un zaferi karşısında eriyip gitmiş şaşkın kaybedenlerin epik bir öyküsüdür.

Böylece Hollywood, istemeden de olsa, müşterek ve yaratıcı geleceğine doğru itilmiştir. Kurbanlar emekli oldu, kazananlar onların yerini aldı. 1930'ların başında Hans Dreier ve Van Nest Polglase'nin dekorasyon tasarımları, sessiz film dönemlerinde çoğu stüdyoda *de rigueur* (modaya uygun) olarak yerleşmiş bulunan boğucu İngiliz mobilyalarının yerini aldı ve kadın yıldızlar kısa, havalı saçları benimsediler. Endüstri tamamen tersine döndü, fakat dikkate değer bir hızla da doğruldu.

Sesli filmin ilk (kabaca) tasarlanışından sonraki otuz yıl içinde benimsenmemiş olması olgusu büyük ölçüde hem sosyolojik hem de insani etkenlere dayanır: Kusursuz sessiz filmlerin yayınlanması ve de yapımcılarla gösterimcilerin tepkisel yaklaşımları. Bunun dışında iki tane de ikincil teknik etken söz konusuydu: Amplifikasyon (mevcut olmuş olsaydı sesli filmler 1900lü yıllarda karşımıza çıkmış olacaktı) ve elektrikli kayıt (akustik kayıt gerekli netlikten yoksundu).

Ses bize Astaire'nin sanatsal becerisini, Kane'nin papağanının kulak tırmalayan çığlığını, Brando'nun buruk "bir yarışçı olabilirdim" yakınmasını verdi. Filmlere daha kapsamlı bir biçim kazandırmış ve dramatik akışlarını yatıştırdı. Fakat sese geçiş ılımlı değil, vahşi, kaba bir şekilde gerçekleşti. Sonuç olarak sinemanın çoğu kökü kurudu ve öldü ve doğal güçlerinden çoğu kayboldu. Hollywood kültürü daha haşin, daha Darwinci bir tarzda gelişti.

"Sinemanın eğlenceli, kolay, rahat günlerinin, diyalog işe karıştığı anda sona erdiğini" ileri sürüyordu Charles "Buddy" Rogers. "Diyalogların istediği gibi olmasını yalnızca yönetmen değil, ayrıca diyalog yönetmeni veya ses teknisyenleri de istiyordu –artık altı veya yedi farklı teknisyenle baş etmemiz gerekiyordu ve bu oldukça farklı bir şeydi."

Bölüm VI

Radyo Günleri



Radyo dinlerken
Everett Collection/Shutterstock.com

Tüketim toplumuna geçiş 1920'lerde radyo yayınının doğuşuyla birlikte daha da hızlandı. Radyo, yeni yüzyıla girmeden hemen önce Marconi tarafından icat edilmiş olan ve zaman zaman *radyotelgraf* diye de anılan *telsiz*in doğal bir sonucuydu. Marconi'nin amacı Morse kodlu mesajları bir noktadan diğerine kablo kullanmadan iletmekti. Bu şekilde gerçekleştirilen Atlantik-ötesi iletişim, kablolu telgraf şirketleri dışında neredeyse herkes tarafından büyük bir ilerleme olarak değerlendirildi. Bununla birlikte Marconi, kablosuz teknolojiyi bir ses iletimi aracı olarak değerlendirmemişti. Bu sorun üzerinde başkaları, özellikle de Kanadalı Reginald Fessenden durmuştu. Araştırmaların ilerletilmesine engel olan Birinci Dünya Savaşı'na kadar birçok gelişme kaydedildi.

Savaşın sona ermesinden sonra bir grup amatör istasyon canlı ve kayıtlı müzikle birlikte ses yayını yapmaya başladı. Hevesli amatörler ucuz kristal alıcılar yardımıyla kulaklıklardan bu yayınları dinliyorlardı. Bunlar başlangıçta Morse kodu üzerine deneyim sahibi, askeri, sivil ve denizcilik mesajlarını deşifre etmeye hevesli yeni teknoloji meraklılarıydı. Fakat ses ve müzik yayını arttıkça diğer aile üyeleri de kulaklıkları takmaya başladı. Bir hobi olarak başlayan şey hızla bir eğlence deneyimine dönüşmüştü. 1920'lerin başında, düzenli olarak yayın yapan ve sayıları zamanla artan kurumsal istasyonların ortaya çıkışı bu süreci büyük ölçüde hızlandırmıştı. 1920'lerin sonunda hoparlörlü ve vakum tüplü radyolar da ortaya çıktı. Ekonomik Bunalım'ın zorluklarına karşın, sadece beş altı yıl içinde birçok aile birer radyo setine sahip oldu. Radyo gerçek bir kitle iletişim aracı haline gelmişti. Akşam karanlığında çok uzaklardan gelip oturma odasına giren seslerle birlikte radyonun dalga boyu kadranının parıltısı, kamp ateşi etrafında öyküler anlatılan eski zamanları anımsatıyordu.

Birleşik Devletler'de özel mülkiyet aracılığıyla, Avrupa'da hükümet desteğiyle veya Kanada'da her iki yolla bir kitle iletişim aracı haline getirilen radyo bütün bir kuşağı büyülemişti. 1930'lara dönüp bakacak olursak, radyoya karşı alınan tutumların ve onun ortaya çıkardığı etkilerin, 1950'lerde televizyonun altın çağı yaşanırken gerçekleşecek olanlarla paralellikler taşıdığını görebiliriz. Woody Allen bize, bu bölüme adını veren *Radio Days* (*Radyo Günleri*) adlı filminde bu konu hakkında parlak bir eleştiri sunuyor. İleriki bölümlerle bağlantılı olarak ve radyonun altın çağına ait yayınları içeren ağ sitelerini de dikkate alarak bu eleştirinin üzerinde duracağız.

Seçtiğimiz ilk yazıda, John Durham Peters, radyonun bugün doğal bulduğumuz, ama bu araç ilk ortaya çıktığında insanları hayrete düşürmüş olan özelliklerini ele alıyor. Radyo telgraf ve telefona benzer bir şey miydi, bir noktadan

diğerine iletişime elverişli olan, ama ayrıca kablo gerektirmemek gibi bir üstünlüğü olan bir araç mıydı? Yoksa geleceği temsil eden –günümüzdeki yayıncılık diye adlandırdığımız, geniş bir dinleyiciler topluluğuna erişmeyi sağlayan– yeni bir olanak mı doğuyordu?

1920'lerde radyonun popüler bir hobi olmaktan çıkıp temel bir kitle iletişimi aracı olmaya doğru geçirdiği kayda değer ama çokça ihmal edilmiş dönüşüm, seçtiğimiz bir sonraki yazıda Susan J. Douglas tarafından tartışılıyor. Douglas, bu yeni aracın altın çağının başlangıcında onunla ilgili olarak kendini gösteren bir dizi algıyı ortaya koyuyor. Üzerinde durulan (ve günümüzde hâlâ televizyonla ve evde video kullanımı seçenekleriyle ilgili) başka bir konu da, eğlenceye erişilmesinde radyonun sağladığı rahatlıktır. Çoğunlukla insanlar canlı müzik dinlemeye veya bir oyun izlemeye gitmek yerine evde oturup radyo dinlemeyi tercih ederlerdi. Bunun bir sonucu olarak, birçok popüler kültür formu izleyicilerini korumak ve sonuçta arttırmak amacıyla radyo yayıncılığına doğru kaymaya başlamıştı. Programcılık hakkında birçok tartışma ortaya çıktı. Bu tartışmalar, herhangi bir aracın –o zamanlar radyonun, bugün ise televizyonun– siyaseti ve dini sunma tarzıyla ilgili olarak sürdürülen eleştirilerle günümüze kadar gelmiştir.

Radyonun altın çağıyla ilgili hiçbir inceleme, yayınlanmış çeşitli programların bir kısmını örneklemeden tamamlanmış sayılmaz. Cristopher Sterling ve John M. Kittross'a ait yazı bize, o zamanlar mevcut olan örneklere dair tipik bir kavrayış sunuyor. İncelemeleri müzikal varyete, komedi, drama, spor ve siyaset programlarını içeriyor. Sterling ve Kittross'un bahsetmediği çok popüler fakat tartışmalı bir program da *Amos 'n' Andy* (Amos ve Andy) idi. İki beyaz şovmenin Kuzey'e yerleşmiş güneyli siyah karakterler hakkında öyküler uydurduğu bu çılgınca eğlenceli program, radyonun ırklar arası ilişkiler hakkında oynayabileceği tartışmalı rolün bir örneğidir.

Radyonun altın çağındaki programlardan bir tanesi günümüzde gayet ünlüdür. Paul Heyer'in makalesi, Orson Welles'in 1938'de yaptığı efsanevi *War of the Worlds* (Dünyalar Savaşı) yayınını ele alıyor. H. G. Wells'in aynı adı taşıyan romanından uyarlanmış bu program Marslıların dünyayı istila etmesi hakkındaydı. Wells –hayali bir olayı gerçekmiş gibi sunmak için günümüzdeki deyişiyle "yalan habere" başvurarak– aracın özelliklerinden yaratıcı bir şekilde yararlandığı için, binlerce insanı dehşete düşüren, epey ilgi uyandırıcı, inandırıcı bir program yapmıştı. Bu makale, medyanın yol açabileceği toplumsal "paniklerin" ilk örneklerinden birini sunan *Dünyalar Savaşı*'na verilmiş tepkilerin günümüzdeki gerçek trajedilerin haberleştirilme tarzını ve bunların oluşturdukları etkileri tuhaf bir biçimde müjdelediğini de ortaya koyuyor.

Radyonun altın çağı boyunca insanların zevk alacağı programların bir bedeli olmuştu. Bu bedel, bir sonraki yazıda Michele Hilmes'in belirttiği gibi sponsorluktu. Reklam acenteleri belirli programların desteklenmesi amacıyla sponsorlar ve ağlar arasında anlaşmalar ayarlıyorlardı. Anketler gibi birçok izleyici araştırması yönteminden faydalanan acenteler zamanla sponsorluğu yapılan

programlar üzerinde de etkili oldular. Bunun bir sonucu olarak ağın kendi gündemi üzerindeki denetimi sık sık tehlikeye giriyordu. Hilmes bununla ilgili olarak J. Walter Thompson Agency örneğini veriyor ve onun basılı reklamcılıkta ulaştığı etki gücünü radyoya aktarmayı nasıl başardığını açıklıyor. Ayrıca kitabımızın yedinci bölümüyle ilgisi bakımından önemli bir şeyi de tartışıyor: Ticari sponsorlukların radyo programcılığı üzerinde sahip olduğu bu denetimin, 1950'lerin sonunda hileli bilgi yarışmaları skandalları yüzünden ciddi yaptırımlarla karşılaşmalarına kadar, televizyon ağlarını zamanla nasıl ele geçirdiklerine değiniyor.

Radyonun 1930'lar ve 1940'lardaki altın çağı boyunca yarattığı zengin işitsel enformasyon ve eğlence kültürüne rağmen, birçok gözlemci bu aracın 1950'lerde televizyonun hızla yükselişiyle birlikte ortadan kaybolacağını öngörmüşlerdi. Açıkçası böyle bir şey gerçekleşmedi. Seçtiğimiz bir sonraki yazıda Peter Fornatale ve Joshua E. Mills bize bunun sebeplerini gösteriyorlar. Önceden ulusal çaptaki radyo ağları canlı müziğin egemenliğindeyken, 1950'lerde kayıt endüstrisinin savaş sonrasına özgü bir biçimde yeniden dirilişi, etkili bir gençlik kültürünün ortaya çıkışıyla ve ulusal ağdan yerel radyo programcılığına doğru bir kaymanın gerçekleşmesiyle çakışmıştı. DJ'ler şöhretli kimseler arasında sayıldılar ve popüler müzik daha önce hiç olmadığı kadar yaygınlaştı.

Yetişkin programları da bu dönemde, özellikle de 1970'lerde FM yayınlarının ortaya çıkışıyla birlikte, özel dinleyici kesimlerini etkileyecek şekilde çeşitlilik kazandı. Marshall McLuhan'ın gözlemlerinden yola çıkan Fornatale ve Mills'in işaret ettiği gibi, ucuz ve taşınabilir radyolar neredeyse her yere götürülebilirlerdi ve televizyonun aksine radyodan keyif alınması için ona bakılması gerekmezdi. Woody Allen'in *Radio Days* filminin radyonun altın çağına eğlendirici bir bakış getirdiğini söylediğimiz gibi, George Lucas'ın *American Graffiti* (Gençlik Yılları) filmi de 1960'larda radyonun savaş sonrasında doğmuş ilk kuşak için taşıdığı öneme mizahi bir gözle bakar.

23
Radyonun Kamusal Sesi

John Durham Peters*

1920'lerde ve 1930'larda radyo hiç şüphesiz bitmek bilmeyen şikâyetlerin başlıca kaynaklarından biriydi. Radyo tarihinin ilk zamanları, günümüzde iletişimin karşı karşıya olduğu tüm meseleleri olanca katılığıyla sergiler: Güvenli bir iletime duyulan özlem ve uzak mesafeden dokunma arzusu.

Radyo sinyali kuşkusuz bildiğimiz en tuhaf şeylerden biridir; bilginin boşlukta iletilebilmesinin telepatiyle, ruh çağırmayla ve meleklerce ziyaret edilmeyle doğrudan doğruya kıyaslanması hiç şaşırtıcı değildir. Yirminci yüzyılda, dünya yüzeyinin herhangi bir noktasında, radyodaki sesler, müzik, ses efektleri ve imdat çağrıları havanın her köşesini sessiz cereyanlar halinde doldurur. Bu yazıyı okuduğunuz her yerde mesajlar hiç fark edilmeden, âdeta *Phaidros*'taki, çıplak kulaklarımızla duyamayacağımız şarkılar söyleyen cırcırböcekleri gibi etrafınızı kuşatır ve yanınızdan uçup geçerler. 1890'larda, yani Warren ve Brandeis'in özel hayatın gizliliği hakkında yazdıkları yıllarda keşfedilen radyo sinyalinin dikkat çekici özelliği özündeki kamusallıktır. Elektromanyetik sinyaller "ilgili herkese" yayılırlar; insanlar arasında ayrım yapmazlar ve haklıların da haksızların da üzerine aynı şekilde yağmur gibi yağar.

Bu alandaki ilk araştırmacılar, yalnızca diyalogun meşru bir iletişim biçimi olduğunu düşündükleri için, radyo sinyalinin her yerde bulunan özelliğini bir kusur olarak gördüler. Fonograf gibi, radyo teknolojisi de başta bir noktadan diğerine doğru iletişimin bir aracı olarak düşünüldü. Marconi, bu yeni teknolojinin telsiz bir telgraf olduğunu düşünürken kendi kuşağını tipik biçimde temsil

---

* John Durham Peters, Iowa Üniversitesi'nde F. Wendell Miller iletişim profesörüdür. *Speaking into the Air: A History of the Idea of Communication* (Havaya Konuşmak: İletişim Fikrinin Bir Tarihi) ve *Courting the Abyss: Free Speech and the Liberal Tradition* (Cehennemle Yakınlaşmak: Konuşma Özgürlüğü ve Liberal Gelenek) adlı kitapların yazarıdır.

ediyordu. Ama telgrafın bir ucu vardı, radyo dalgalarının ise yoktu. Hissedilen sıkıntı, zarflardan ve imzasız postalardan önce mektuplar için ve bir zamanlar paylaşımlı hatlı telefonlar için söz konusu olmuş olan mahremiyet eksikliğiydi. Bir alıcı seti olan herkes potansiyel olarak, ekinci meselindeki bir deyişle "işiten kulaklara" sahipti. Sinyal alma doğası gereği açık uçluydu. Reklamcı Bruce Barton'un 1922'de yazdığı gibi, "Radyo telefon mesajları asla gizli olamaz. Bunlar her yöne giderler ve uygun dalga boyuna ayarlanmış bir makinesi olan herkes, New Orleans'taki ortağınıza veya Kenosha'daki sevgilinize söylediklerinizi duyabilir."[1] İstenmeyen alıcıların kısıtlanamaması telsiz telgrafın ve 1907'de adyon (*audion*) tüpünün geliştirilmesinden sonra da telsiz telefonun kârlılığının önündeki başlıca engellerden biriydi. Zaman zaman "sintoni" veya "seçicilik" diye de anılan güvenli bir kanal arayışı ilk radyo mühendislerinin uğraşlarından biriydi.[2] İstenen şey kişiden kişiye bağlantı sağlanmasıydı, paylaşımlı bir hat oluşturmak değil.[3] "Paylaşımlı bir hat üzerinde özel hizmet" arayışı, bu dönemde hem telefonun hem de radyonun bir hedefiydi.[4] Ticari radyo dinleyicilerinin davranışını betimleyen oluş fiilinin, yani "dinlemek" teriminin anlamı kısmen paylaşımlı hatları gizlice dinlemekten geliyordu, öyle ki bu bakımdan dinleyiciler esasen onların duyması amaçlanmamış mesajlara âdeta kulak misafiri olurlardı.[5]

Teknolojilerin kullanımlarını en az onların içsel özellikleri kadar kültürel peşin hükümlerin de biçimlendirdiği şeklindeki ilkenin bir kanıtı, telsiz teknolojisi çeyrek yüzyıl boyunca kullanımda kalmadan önce radyo "yayıncılığının" benimsenmemiş oluşuydu.[6] Terimin kökenleri belirsizdir, ama tüm parmaklar *Phaidros*'tan, ekinci meselinden ve Comstock, Warren ve Brandeis'in kaygılı metaforlarından pek de uzak olmayan zirai bir kullanıma işaret ediyor: Tohum serpmek. On dokuzuncu yüzyıl Amerikan edebiyatında "yayın yapmak" [*broadcast*] çoğu kez serpilmiş veya saçılmış anlamındaki bir sıfat olarak kullanılırdı. *Tom Sawyer*'da yazdığı gibi, "Serin bir rüzgâr, yaprakları hışırdatarak ve ateşin üzerinde saçılan [*broadcast*] külleri savurarak esti." Thoreau'nun *A Week on the Concord and Merrimack Rivers* (Concord ve Merrimack Irmakları Üzerinde Bir Hafta) adlı kitabında yazdığı gibi, "Doğa tohumları ve çiçekleri bir araya yığmayıp etrafa saçar [*broadcast*]." Whitman *Leaves of Grass* [Çimen Yaprakları] adlı eserinde Birleşik Devletler'i över ve onun "esasen en yüce şiir" olduğunu söyler. "Dünyanın şimdiye kadarki tarihinde görülmüş en büyük ve en heyecan verici şeyler onun engin büyüklüğü ve canlılığının yanında uysal ve mazbut kalır. Burada nihayet, insanın yapıp ettiklerinde gündüz ve gecenin etrafa saçılan [*broadcast*] etkinlikleriyle örtüşen bir şeyler vardır." Buradaki *etrafa saçılan* [*broadcast*] terimi öncelikle örgütlü bir toplumsal pratiğe atıfta bulunmaz. Şeylerin bağımsız bir özelliği olan doğal olarak saçılma [*broadcast*] radyo sinyalinin başıboş halde yayılma eğilimiyle örtüşür.

Radyonun bir yayıncılık aracı olabileceğinin keşfi sık sık National Broadcasting Company'nin (Ulusal Yayıncılık Şirketi, NBC) gelecekteki başkanı David Sarnoff'a atfedilir. 1915-16 tarihinde yazdığı, günümüzde ünlü olan bir yazış-

mada Sarnoff telsizi evlere yerleştirilecek bir müzik kutusuna benzetiyordu.[7] "Esir" bir noktadan diğerine iletim yapan amatör operatörlerin gürültüleriyle değil, bir dinleyiciler topluluğu için yapılan müzik "yayınlarıyla" dolacak, bu dinleyiciler de birer Westinghouse radyo alıcısı satın almak isteyeceklerdi. Radyonun saf bir yayın aracı olarak geliştirilmesinin önündeki bir engel, halka kesintisiz biçimde sunulan bir eğlence veya armağan gibi görünen bir iletişim devresi üzerinden nasıl para kazanılacağının bilinmemesiydi.[8] Sarnoff'un aklına gelen fikir, cazip programların radyo teçhizatı edinimlerinin yakıtı olacağı yönündeydi; programlar için reklam desteği alma pratiğinin nihayetinde talihsiz ama başarılı bir tercih olacağını henüz keşfetmemişti. Sarnoff esirin mahremiyet eksikliğini bir engelden ziyade bir fırsat olarak değerlendirdi. Belirli bir alıcının bulunmaması, ona göre, görünmez ve büyük bir dinleyici kitlesine konuşan radyonun bir kusuru olmaktan çok üstünlüğüydü.[9] Sarnoff'un bu mektubu Westinghouse'deki amirleri üzerinde hiç etki yaratmadı, ama bugünden bakılınca gayet öngörülü olduğu söylenebilir. Belki de Sokrates gibi onlar da karşı ucu açık ve alıcıları anonim olan iletişim biçimlerine kuşkuyla yaklaşıyorlardı.

Birinci Dünya Savaşı sırasında ordu, devlet ve büyük şirketler bu gücü radyo amatörlerinden aldı. Esiri herkesin katılabileceği gürültülü bir halk meclisi gibi tahayyül eden amatör vizyonu 1920'lerde zayıfladı ve büyük ölçüde ticari amaçlı olmayan yayıncıların girişimleriyle muhafaza edildi, ama onlar da 1930'ların başında kesin olarak kenara itildi.[10] Amerikan radyosunu federal düzeyde idare edilen, kurumsal bir varlık haline getiren muhtemelen başlıca aktör, ticaret bakanı Herbert Hoover, 1922'de telsizin kişiden kişiye temas kurmayı sağlayan bir araç olduğu düşüncesine şöyle karşı çıkıyordu: "Tek tek bireyler arasında iletişim sağlamak için telsiz telefon kullanımı, normal telefon için de olduğu gibi, tamamen boş bir düşüncedir. Açıkçası, on milyon abone dostlarına seslenmek için hava yolunu kullanmaya kalkışsa tek bir bağlantı bile kurulamaz."[11] Sokrates'in yazı hakkındaki kaygıları gibi, Hoover da "yayıncılığın" "bağlantı kurmaktan" aciz olmasından endişe ediyordu. Iowa doğumlu, Stanford da eğitim görmüş bu mühendisin özellikle erotik bir düşünür olduğu genelde düşünülmez, ama bu sözlerinde eros, her zamanki gibi "uçurumu kapatmaya" çalışarak kendini hissettirmektedir. Sevgililerine seslenen sayısız insanın telsiz telefondaki seslerinin hatlar halinde havada yayıldığını, yayılırken kaybolduklarını, hedeflerine ulaşamadıklarını ve havanın adresine ulaşmamış hasret sözleriyle iyice dolduğunu hayal edin. Ah Bartleby! Ah insanlık! Aziz Paul'un yorumcuların yardımı olmaksızın yabansı dil konuşan Korintlilere yaptığı uyarı tüm yayıncıların parolası olabilir: Havaya konuşuyorsunuz (1. Korintliler 14:9). Paul gibi, Hoover da dillerin karmaşasını kontrol etmek istiyordu.

Sonunda radyo resmen bir kamusal iletişim aracı olarak tanımlandı. 1920'lerdeki ve 1930'ların başındaki temel mesele onun statüsünün nasıl düzenleneceği hakkındaydı: Radyo bir ortak taşıyıcı mıydı, yoksa başka bir şey mi? Bu sorun eski diyalog ve dağıtma ikilisiyle ilgiliydi. "Ortak taşıma" deniz taşımacılığını, asansörleri ve hepsinden önemlisi, demiryollarını içeren, on dokuzuncu

yüzyıla ait bir kategoriydi. Eyaletler Arası Ticaret Yasası (Interstate Commerce Act, 1887) Eyaletler Arası Ticaret Komisyonu'nu (Interstate Commerce Commission, ICC) "ortak taşıyıcılar" üzerinde yetkili kılıyor, bunların da kendilerine başvuran herkese eşit hizmet sunmak ve belirledikleri fiyatları onaylanmaları için ICC'ye bildirmek koşuluyla "doğal bir tekel" oluşturmalarına izin veriliyordu. Mann-Elkins Yasası (Mann-Elkins Act, 1910) ve Taşımacılık Yasası (Transportation Act, 1920), "ortak taşıyıcılığın" tanımını "kablo yoluyla veya telsiz bilgi iletimini" içerecek, dolayısıyla telgraf ve telefonu da ICC'nin yetki alanına dâhil edecek şekilde genişletti.[12]

Fakat radyo noktadan noktaya modele uyum sağlamakta güçlük çekti. Heather Wessely çelişkiyi güzelce ifade eder: "Demiryolu taşımacılığı her evde potansiyel bir son durağı bulunan bir hizmet olarak tasarlanmamıştır."[13] Radyo uzaklara konuşuyordu. ICC önüne gelen önemli bir dava (*Sta-Shine Products Co. v. Station WGBB*, 1932), radyo yayınlarının bir "bilgi iletimini" zorunlu kılıp kılmadığı sorununu gündeme getirdi. ICC radyo istasyonlarını "ortak taşıyıcı" olarak mı kabul etmeliydi, öyleyse reklam ücretlerini de kendisi mi düzenleyecekti? Verilen karar radyonun ICC'nin yetki alanı dışında olduğu yönündeydi, çünkü "alıcı uçta yayıncılık şirketi tarafından, ortak taşıyıcılarınkilere benzer hiçbir hizmet gerçekleştirilmiyordu." Yayıncılık sahasında "kapı zilini çalan ve mesajı bizzat ulaştıran, mavi üniformalı çocuk" bulunmuyordu. Ortak taşıyıcılar, insanların kargolarını veya mesajlarını alıp almadığıyla ilgilenirlerdi, ama yayıncılık sahasında teslimatı tamamlamak için herhangi bir girişimde bulunulmazdı. "Bir kimse radyo alıcısını gerektiği gibi ayarlamamışsa yayın istasyonundan gönderilen, eğitim, eğlence veya reklam amaçlı hiçbir bilgiyi alamaz ve alması beklenemez."[14] Ortak taşıyıcılık standartlarına göre, yayıncılık çarpık bir iletişim devresiydi, çünkü "bilgi iletimi" şansa bırakılıyordu.

Yayıncılığın nihai tanımının yapılması için bir Yeni Düzen kurumu olan Federal İletişim Komisyonu (Federal Communications Commission, FCC) yetkilendirildi. Yayıncılık ve ortak taşıyıcılık arasındaki karşıtlık, ABD'nin 1934 tarihli İletişim Yasası'nda (Communications Act) somutlaşan yayıncılık politikasının temelini oluşturuyordu. Yasanın 3(h) maddesine göre, "radyo yayıncılığıyla uğraşan bir kimse bu sıfatıyla ortak taşıyıcı sayılamaz."[15] Ortak taşıyıcılar noktadan noktaya işlerler, mallarını belirli bir adrese teslim ederler ve herkese açık olmak zorundadırlar, belirledikleri fiyatlar da denetime açıktır. Bir ortak taşıyıcının başlıca özelliği "içeriği iletimden ayrı tutması" ve özel kişilerin gönderdiği mesajlar üzerinde editöryel sorumluluğu bulunmamasıdır.[16] Yani telefonda açık saçık sözler söylediniz diye telefon şirketi kovuşturmaya uğramaz; ama böyle şeyleri bir radyo mikrofonuna söylerseniz, istasyon FCC'ye karşı sorumlu olur. Ortak taşıyıcılar mesaja ve göndericiye duyarsız olmalı, ama alıcıya asla duyarsız olmamalıdır. Yayıncılar ise dinleyicilere tamamen duyarsız olmamakla birlikte onları koyu renkli bir gözlüğün ardından görürler.[17] Yayıncılık, hukuki tanımına göre, iletimin özel olarak kontrol edilmesini, ama alımın kamusal olmasını gerektirir, ortak taşıyıcılık ise iletimin kamusal olarak kontrolünü, ama

alımın özel olmasını gerektirir. İki model arasında çarpıcı bir simetri mevcuttur. Bir ortak taşıyıcı iletime evrensel, alıma da sınırlı bir erişim olanağı sunar, yayıncılık ise iletime sınırlı, alıma da evrensel bir erişim olanağı sunar. Ortak taşıyıcılık, tıpkı *Phaidros*'taki Sokrates gibi, tohumun yerine ulaşmasını güvence altına almaya çalışır; yayıncılık ise, İsa'nın ekinci meselindeki gibi, (gerçek alıcı belirsiz olsa bile) mesajın herkese dağıtılmasına odaklanır.

1934 tarihli İletişim Yasası, böylece antik dağıtım anlayışını "yayıncılık" kisvesiyle modern teknolojinin merkezine yerleştirdi. Fakat gelişim süreci içinde bu terim ikili bir anlam kazandı. Bu terimin genel kullanımı havadan iletime atıfta bulunur, fakat hukuki bir terim olarak "yayıncılık" çeşitli radyo frekanslarına değil, konuşmacılar ve dinleyiciler arasındaki idealleştirilmiş bir düzene atıfta bulunur. Agora, köy meclisi veya "kamusal alan" imgelerini çağrıştırır; yayıncılığın, meraklıları bozukluklarını ucube gösterisine harcamaya davet eden bir panayır çığırtkanından ziyade yurttaşları meclise çağıran bir kasaba tellalı olduğu varsayılır. 1934 tarihli İletişim Yasası yayıncılığı kamu yararı üzerinden tanımlayarak, teknolojinin mahremiyet eksikliğine uygun düşen bir dinleyici vizyonunu –tarafsız halk olarak, sivil dinleyici vizyonunu– dile getirdi ve *polis*e olduğu kadar sirke de borçlu olan bir dizi pratiğe gururlu bir geçmiş kazandırdı.

Aslında 1930'lara gelindiğinde ticari amaçlı yayıncılar dinleyicileri yönlendirmek ve bağlantıyı korumak için bir dizi teknik geliştirmişlerdi. Dağıtımın kısa ve parıltılı ömrü bir hayali diyalog selinde sona erdi.

NOTLAR

1. Bruce Barton. "This Magic Called Radio: What Will It Mean in Your Home in the Next Ten Years?" *American Magazine*, Haziran 1922, 11-13, 70-71.
2. Hugh G. J. Aitken, *Syntony and Spark: The Origins of Radio* (New York: Wiley. 1976) ve "Radio Wave Band for Every Country," *New York Times*, 23 Ağustos 1921, 4.
3. Birinci Dünya Savaşı sırasında kriptografinin gelişmesi mesajların radyo dalgaları yoluyla belirli bir adrese gönderilmesini teknik olarak mümkün kıldı. Büyük Britanya'da Alan Turing, Birleşik Devletler'de de Claude Shannon bunda büyük bir rol oynadı.
4. Bu söz şuradan alınmıştır: "To Stop Telephone-Eavesdropping," *Literary Digest*, 17 Ekim 1914, 733.
5. Covert, "'We May Hear Too Much,'" 203.
6. Bkz.: Susan J. Douglas, *Inventing American Broadcasting* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987) ve Susan Smulyan, *Selling Radio: The Commercialization of American Broadcasting, 1920-1934* (Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1994).
7. David Sarnoff, "Memorandum to E. J. Naily," *Documents of American Broadcasting*, haz.: Frank J. Kahn (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1984), 23-25.
8. Smulyan, *Selling Radio.*
9. Daniel J. Boorstin, *The Americans: The Democratic Experience* (New York: Vintage, 1973), 391.

10. Robert W. McChesney, *Telecommunications, Mass Media, and Democracy: The Battle for the Control of U.S. Broadcasting, 1928-1935* (New York: Oxford University Press, 1993).
11. Alıntı: Richard A. Schwarzlose, "Technology and the Individual: The Impact of Innovation on Communication," *Mass Media between the Wars, 1918-1941*, haz.: Catherine I. Covert ve John D. Stevens (Syracuse: Syracuse University Press, 1984), 100.
12. İlgili belgeler şurada bulunabilir: Bernard Schwartz, *The Economic Regulation of Business and Industry: A Legislative History of U.S. Regulatory Agencies*, 5 cilt (New York: Chelsea House, 1973). Kongre üyesi James R. Mann, "kadınların eyalet sınırları üzerinde ahlaka aykırı amaçlarla taşınmasını" yasaklayan, 1910 tarihli Mann Yasası'nı (Mann Act) da yazmıştı. Önerdiği yasa ortak taşıyıcıların her türlüsüyle ilgileniyordu.
13. Heather A. Wessely, "Culture, History and the Public Interest; Developing a Broadcasting Service for the United States" (el yazması. Department of Communciation Studies, University of Iowa, 1993), 54.
14. *Sta-Shine Products Company, Inc. V. Station WGGB of Freeport NY* 188 ICC 271 (1932); alıntılar: 276, 277-78.
15. Yargıç White'nin 1979 yılında belirttiği gibi, "§ 3 (h) maddesinin dili tartışmasızdır; yayıncıların ortak taşıyıcı olarak muamele edilmeyeceğini taahhüt eder." *FCC v. Midwest Video Corporation, Documents of American Broadcasting* içinde, haz.: Frank J. Kahn (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1984), 364.
16. T. Barton Carter, Marc A. Franklin ve Jay B. Wright, *The First Amendment and the Fifth Estate: Regulation of Electronic Mass Media* (Mineola, N.Y.: Foundation, 1986), 395.
17. Bu hukuki ayrım, bir ölçüde, 1926'da RCA ve AT&T arasında varılan, RCA'ya radyo yayıncılığını, AT&T'ye de kablolu telefonculuk sahasını bırakan iş bölümü anlaşmasının *post hoc* versiyonu sayılır. Bkz.: Noobar R. Danielian, *AT&T: The Story of Industrial Conquest* (New York: Vanguard, 1939).

24
Radyonun İlk Zamanları

Susan J. Douglas*

1920'lerin başlarında bir gece vakti, ülkenin birçok yerinde, özellikle de Kuzeybatı ve Yukarı Ortabatı bölgelerinde, Amerikalı erkekler ve oğlanlar (ve daha az sayıda olmak üzere kadınlar ve kızlar) kulaklıklarıyla pille çalışan ufak siyah kutulara bağlanmışlardı. Kültürel bir devrime öncülük ediyorlardı: 1920'lerde radyo dinlemek. Dedektör ibresi diye bilinen ince bir kabloyu bir kristal parçası etrafında özenle hareket ettirdiklerinde bir konuşma, müzik ve parazit karışımı duyuyorlar ve kafaları yakınlardan veya çok uzaklardan gelen bu seslerle dolup taşıyordu. Genellikle daha fazla parası olanlar ise, hepsi belirli istasyonlara kusursuzca ayarlanmış olması gereken frekans ayar kadranları bulunan (beş lambalı) radyo alıcılarına sahiplerdi. Bu bir keşifti ve bu özelliği gereği heyecan uyandırıcı ve çoğunlukla çıldırtacak derecede sinir bozucuydu.

1980'lerin sonu ve 1990'larda ev bilgisayarları yayılırken bu aygıtı benimseyenler ve ailelerinin geri kalanına tanıtanlar genellikle erkek çocuklar olmuştu.[1] Bu, keşif amaçlı, teknik uzmanlığı ve sabrı esas alan bir tür dinlemeydi, insanlar radyo dinlerken yalnızca süreklilik değil, değişme de arıyorlardı; yalnızca New York'tan bir mesajı veya programı değil, her yerden birçok mesajı dinliyorlardı; hangi ünlüyü duyabileceklerini değil, daha ne kadar fazla şey duyabileceklerini anlamak için dinliyorlardı; ayrıca doğal parazitin ve yapay seslerin tuhaf, doğaüstü karmaşasını da duymak için dinliyorlardı. Kendi ülkelerini tam da burada

---

* Susan J. Douglas, Michigan Üniversitesi'nde iletişim araştırmaları profesörüdür. Kitabı *Inventing American Broadcasting: 1912-1922* (Amerikan Radyo Yayıncılığının Doğuşu: 1912-1922), Birleşik Devletler'de radyo yayıncılığının oluşum dönemini yakından incelediği için iletişim öğrencilerinin ciddi biçimde dikkatini çekmektedir. Bu yazı, yazarın *Listening In* (Dinlemek) başlıklı en yeni kitabından alınmıştır.

ve şimdi yaşarken, solurken ve konuşurken, doğrudan doğruya hissetmek için dinliyorlardı. Bütünüyle yeni işitsel manzaralara, yıldırımların ve havai fişeklerin işitsel eşdeğerlerine tanıklık etme beklentisinin cazibesine kapılıyorlardı. Her gece saatlerce radyo dinlemeye girişmek, dinlemenin alanına girmek, bugün bile yalnızca yüzeysel bir biçimde kavrayabildiğimiz, bütünüyle yeni bir bilişsel, duygusal ve kültürel deneyimdi.

Bunlar radyonun sabun köpüğü gibi patladığı yıllardı, neredeyse henüz hiçbir şey belirlenmemişti, ne istasyonların frekansları (hatta en başta herkesin aynı dalga boyundan yayın yapacağı sanılmıştı), ne finansal destek yöntemleri, ne hükümet düzenlemeleri, ne de radyonun kendi tasarımı veya evde nerede duracağı belliydi. Henüz hiçbir ağ yoktu (bunlara 1920'lerin sonlarında zincir deniyordu) ve henüz çok az reklam yayınlanıyordu. Kiliselerin Pazar yayınları gibi birkaç küçük istisna dışında önceden belirlenmiş hiçbir yayın akışı programı yoktu. Aslında çocuklara yönelik öyküleri "ağız hijyeni" veya "evlerin birer yuvaya nasıl çevrileceği" hakkında eğitici bir program izleyebilir, onun da ardından bir fonograf müziği veya "Moskova Operası emeklisi Madam Burumowska" tarafından söylenen, Rimsky-Korsakov'un "Güneşe İlahi" bestesi gelebilirdi.[2] Perakende satış mağazaları, gazeteler, radyo gereçleri imalatçıları, kolejler ve üniversiteler, sendikalar, sosyalistler ve amatör radyo operatörleri hep birlikte bu istasyon kurma yarışına katılmışlardı.

Bugün, radyo yayıncılığının reklamlar tarafından desteklendiğini, görevinin zorlantılı tüketiciliği teşvik etmek olduğunu, çoğu yayın istasyonunun ulusal ağlara bağlı olduğunu veya yayın zincirlerine ait olduğunu ve yayınların Federal İletişim Komisyonu tarafından, sık sık radyo dalgalarının tam anlamıyla çeşitliliği ve onlara erişim kolaylığı pahasına, şirket birleşmeleri ve kurumsal açgözlülük lehine düzenlendiğini çoğunlukla bezmiş bir halde kabul ederiz. Sanki bu sistem hayal edilebilecek tek sistem olmuş ve öyle olacağı kesinmiş gibidir. Tüm bunlar umutsuzca ve kesinlikle tepeden inmeymiş gibi görünüyor.

Bu teamüllerin çoğu 1920'lerin ortalarında ve sonlarında (bazıları daha da önce), daha bunların hiçbiri olağan sayılmazken ortaya kondu. Aslında reklam destekli radyo yayıncılığı o kadar eskidir ki (yetmiş yıl), bu konunun 1920'lerde sıcak tartışmalara yol açmış olduğunu, insanların özel yaşamlarına karşı kaba bir saldırı olmakla suçlandığını unutmak kolay olur. (Burada AT&T'ye, 1922 yılında kendi radyo istasyonu WEAF'ta radyo reklamlarına yer verilmesine öncülük etmiş olduğu için teşekkür etmemiz gerekir.) Radyonun ilk zamanları hakkındaki mükemmel kitaplarında Susan Smulyan ve Bob McChesney, bize, radyonun finanse edilme ve düzenlenme biçimlerinde hiçbir kaçınılmazlık bulunmadığını anımsatıyorlar.[3] Bu, çekişmeli bir süreçti. Eğitimciler ve sendikacılar, şirket çıkarları, amatör operatörler ve hükümet, hepsi birlikte geleceğe dair kendi farklı görüşlerini ortaya koymuşlardı.

1920'ler tam anlamıyla bir oluşum dönemi olduğu için radyo tarihçileri özellikle bu on yıla odaklanmış ve radyo reklamcılığının yükselişinin, ağların ortaya çıkışının, radyo düzenlemelerinin belirlenmesinin ve programcılığın

doğaçlama konuşmalar ve soprano sololarından *Amos 'n' Andy* gibi önceden planlanmış düzenli şovlara doğru gerçekleşen evriminin kusursuz kroniklerini çıkarmışlardır.[4]

Burada başka bir şeyi araştırmak istiyorum: Reklam panolarının, dergilerin, filmlerin, gösteri sporlarının ve gazetelerin şiddetli saldırılarının ortasında eve çekilip radyo dinlemek ne anlama geliyordu? Garaja, tavan arasına, oturma odasına geri dönüp (bu alandaki tarihsel kayıtların bölük pörçük doğasına rağmen) bu yeni radyo dinleme fenomenolojisi hakkında tahminlerde bulunmak ve radyonun gündelik yaşama sokulmasının neleri içerdiğini ortaya koymak istiyorum. 1922'de insanlar bir dükkâna girip bir radyo satın aldıktan sonra onu eve götürüp ve fişe takıp hemen orkestra müziği dinlemeye başlamıyorlardı. Böyle bir şey en erken 1920'lerin sonunda mümkün olacaktı. Sıradan insanların önce aygıtın parçalarını birleştirmesi (mesela antenini asması), nasıl dinleyeceğini, nasıl dinlemeyi istediğini ve ne dinlemek istediğini, aynı zamanda yayınlanmak için en iyi olan şeylerin ne olduğuna istasyonların ve sonra da ağların karar verdiğini öğrenmesi gerekiyordu. Bu yüzden radyo dinlemenin kendi koşullarının, programcılar ve dinleyiciler tarafından, nasıl oluşturulduğunu, bunlara nasıl karşı koyulduğunu ve böylece genel olarak bu pratiğin 1920'lerde nasıl icat edilmiş olduğunu araştırmak istiyorum.

Ayrıca kültürümüzdeki bu esaslı algı kaymasının, yani radyo dinlemeye yoğun ve kararlı bir biçimde yönelmenin, muğlak ve henüz evrimleşmekte olan erkeklik ve milliyet kavramlarını 1920'lerin başında nasıl değişikliğe uğrattığını da değerlendirmek istiyorum. Bu aygıtı evlere getirenler erkekler ve erkek çocuklardı ve bu aygıtı tamir etmeye çalışmaları, erkeklikle ilgili belirli baskılardan kaçınabilecekleri bir görünmezlik alanına girmelerini sağlamanın yanı sıra onlara yeni eril üstünlük biçimleri öne sürme olanağı da verdi. Aynı zamanda bir milliyet arayışı ve onun karşıtı olan kabileciliğe (çoğunlukla da beyaz kabileciliğine) geri dönüş 1920'lerin ayırt edici özelliğiydi.

Teknolojik olarak üretilmiş bu işitsellik dinleyicilerin, birlik işaretlerini ve farklılık işaretlerini dinlemeleri sayesinde, kendi kimliklerini bireyler ve bir ulusun üyeleri olarak ortaya koymalarını sağladı. 1920'lerin sonunda "radyo yayını zincirleri" New York'ta radyo programcılığını merkezileştiriyordu ve geceleri istasyonlar arasında gezinen dinleyicilerin çoğunlukla aynı zincir programını dinlemelerini sağlayacak şekilde yayın gününü standartlaştırıyordu. Bu sırada bağımsız istasyonlar da yerel yeteneklerin sunulduğu, yerel ölçekte üretilmiş programlar hazırlıyorlardı. Dinleyiciler ya bir "ulusal" kültürü resmetmeye ve temsil etmeye yönelik şovları ya da bölgesel ve yerel kültürel otoriteyi savunmaya çalışan şovları veya bunların her ikisini birden dinleyebiliyorlar ve kendileriyle bunlar arasında hayali bir bağ kuruyorlardı. Ve çoğunlukla popüler *Radio Digest*'in editöre mektup sayfalarına hâkim olan, ne tür şovların ve istasyonların daha iyi olduğu hakkındaki tartışmalarda, kültürel bakımdan ulusallaştırıcı bir güç olarak ağ radyolarının rolü konusunda muazzam gerilimlerin bulunduğunu görüyoruz.

Burada şunu kesinlikle vurgulamak gerekiyor ki, radyo dinlemek diye alelacele terimleştirilen pratik 1920'lerde birbiriyle örtüşen üç ayrı aşamadan geçmişti ve dinleme tarzlarındaki bu kaymalar radyo aygıtının geçirdiği teknik değişimlere bağlıydı. Kabaca 1920 ile (aslında amatör radyo operatörleri de hesaba katılırsa bu tarih daha da geriye çekilebilir) 1924 arasındaki ilk aşama, uzak istasyon (DX) fenomeniyle, yani mümkün olduğunca fazla sayıda uzak istasyonu ayarlama etkinliği ile karakterize edilmişti. Uzak istasyon haberleşmesiyle ilgilenenlerin çoğu kristal radyolar kullanarak buna başlamış, çoğu, zamanla tüplü radyolara geçmişlerdi. Başlangıçta kulaklık aracılığıyla radyo dinlemişler, böylece içinde bulundukları evlerin seslerini kulaklarındaki siyah diskler sayesinde engellemişlerdi. Elimizde bu döneme ait, tarihçilerin sevdiği tarzda, ayrıntılı dinleyici anketleri bulunmasa da, gazete kayıtları kendilerini DX etkinliğinin keyfine kaptırmış orta sınıf "mesafe düşkünleri" hakkında romantik yorumlar içerir. Bu yorumların en çarpıcı yanı, Amerika'yı geçmişte olduğundan daha uyumlu olan, ama aynı zamanda kendi farklılıklarından (yani onu bölen, tektipleştirici bir kavram olarak "Amerika"ya karşı isyan eden her şeyden) keyif alan ve bunları benimseyen bir ulus olarak düşlemek amacıyla radyo dinleme etkinliğini betimleme tarzlarıdır.

İkinci aşama, elbette DX etkinlikleriyle aynı zamanda başlamış olan müzik dinleme aşamasıydı, çünkü zaten istasyonların çoğu müzik çalıyordu, fakat bunun popülerleşmesi 1925'te gelişmiş hoparlörlerin piyasaya girmesiyle mümkün oldu. Üçüncü aşama ise, 1929'da bir ağ programı olan *Amos 'n' Andy*'nin olağanüstü başarısıyla belirginleşen öykü dinleme aşamasıydı; artık insanlar her gün ya da her hafta aynı zamanlarda oturup aynı karakterlerin komedi ya da dram tarzındaki performanslarını dinliyorlardı.

Amatör radyo operatörleri birlik olmasalardı, keşif amaçlı radyo dinleyiciliğinin bu hızlı patlaması yaşanmazdı.[5] Bu insanlar yüzyılın ilk on yılındaki ilk radyo dinleyicilerini meydana getiriyorlardı, onların gerçekleştirdiği teknik yenilikler ve telsiz telgrafı toplumsal alanda kullanmaları sayesinde 1920'lerde radyo yayıncılığına giden yol açılmış oldu. Onlar ayrıca bu tarz bir dinleyiciliğin doğasını da genişletmişlerdi. 1920'lerde çoğu dinleyici yayın istasyonlarını ayarlamaya çalıştıkları sırada, (daha 1912'den önce bile istedikleri her yerde ve her zaman yayınları almış olmalarının yanı sıra bizzat yayın da yapmış olan) amatörlerin yayın bandında iletim yapmaları yasaklandı ve o sıralar gayet değersiz olduğu düşünülen bir alanı kullanmaları istendi: uzunluğu 200 metre veya daha aşağı olan dalgaları, yani kısa dalgaları. O zamanlar kısa dalgaların çok uzaklara erişemeyeceği, bunu ancak uzun dalgaların yapabileceği sanılıyordu. Amatörler yelpazenin aktif unsurları olarak faaliyet göstermeyi sürdürecekleri için, kısa dalgalarla her hangi bir şey yapıp yapamayacaklarını keşfetmekten başka bir seçenekleri kalmamıştı. Ve böylece Marconi veya başka bir şirketten çok önce bunu yapabileceklerini buldular.

Amerika'daki amatör topluluklar 1906 ve 1907 yılları arasında, silikon veya karborundum gibi bazı kristallerin radyo dalgalarını algılamaya oldukça elveriş-

li olduklarının keşfedilmesinin ardından şekillenmeye başlamıştı. Daha da önemlisi, 1907'de piyasada henüz çok yeni olan prototip vakum tüplerinin aksine kristaller ucuz, dayanıklı ve uzun ömürlüydü. Bir alıcı istasyonda geçen olaylarla verici istasyondakiler birbirlerinin tamamen aynısıydı, yalnızca tam ters sırayla gerçekleşiyorlardı. Verici uçta mucitlerin doğru akım kaynaklarından çok yüksek frekanslı alternatif akım üretmeye en elverişli yöntemi tasarlamaları gerekmişti. Alıcı uçta ise sorun bu dalgaların "doğrultulmasıydı": Yüksek frekanslı alternatif akımın, bir telefon alıcısından geçebilecek şekilde tek yönlü darbeli akıma geri dönüştürülmesi. Radyo dalgaları, telefon diyaframının hızlarıyla ve hızlı salınımlarıyla baş edemeyeceği kadar yüksek frekanslıdır. 1906'da, vakum tüplerinin öncüleri olan Fleming "valfı" ve De Forest "adyonu" geliştirildi. Bunlar akımın yalnızca tek yönde akmasını sağlamalarına rağmen yine de çok pahalı, son derece hassas ve kısa ömürlüydüler. Kristaller de radyo sinyallerini aynı yolla doğrultuyorlardı, fakat bunu nasıl ve neden yaptıklarını o dönem hiç kimse bilmiyordu.

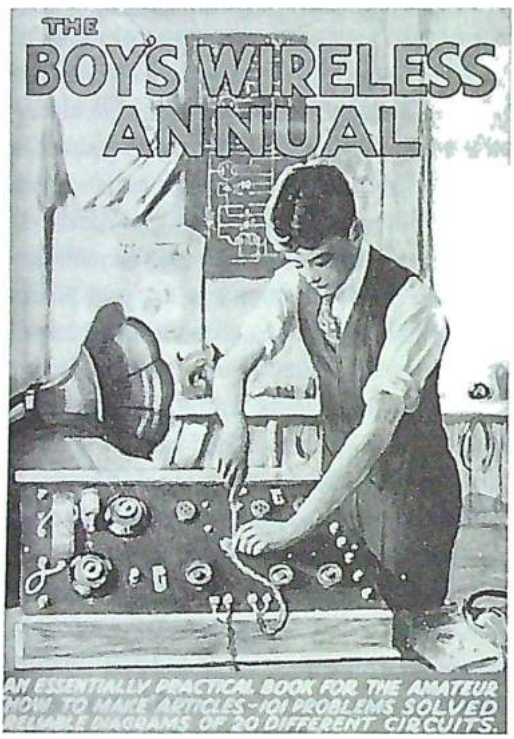
Kristal alıcıların keşfi, (o sıralar hâlâ telsiz telgraf denen ve çocukluk dönemini yaşayan) radyonun temelde bununla bir hobi olarak ilgilenen erkeklerden ve erkek çocuklarından oluşan kitlelere açılmasını sağladı. Bunlar esas olarak orta sınıftan beyazlardı, çoğunlukla şehirleşmiş bölgelerde, özellikle limanlarda yaşıyorlardı ve yatak odalarında, tavan aralarında veya garajlarında kendi radyo istasyonlarını kurmuşlardı. Özellikle elektrikli ve (korniş veya karyola direklerinden Model T ateşleme bobinlerine kadar birçok şeyden elde ettikleri) metal hurdalardan karmaşık düzenekler kurarak son derece etkili ev yapımı alıcılar düzmelerindeki becerileriyle tanınmışlardı. Çoğu amatör için taklit edilmesi genellikle en zor ve satın almak için de çok pahalı olan parça ise kulaklık setiydi. Tesadüfen, amatörler kendi istasyonlarını kurmaya başladıkları sıralarda Amerika'nın her yanında telefon kabinlerindeki telefonlar da ortadan kaybolmaya başlamıştı, çünkü amatörler buralardaki telefonları kendi istasyonlarında kullanmak amacıyla çalıyorlardı. 1910 yılında başka herkesten (özel telsiz şirketlerinden ve ordudan) daha fazla sayıda amatör yayın yapmaktaydı.

Bu dönemde popüler kültür (İzcinin El Kitabı ve *Tom Swift and His Wireless Message*'dan [Tom Swift ve Telsiz Mesajı] *The New York Times*'daki makalelere kadar), amatör radyoyu "Amerikalı erkek çocuklarının hakikaten büyük yaratıcı dehasının ve hevesinin" bir örneği olarak övüyordu. Bu yorumlar gerçek yaşama dayanan öykülerin profesyonel operatörlerden kahramanlar yaratmasıyla birlikte daha da güç kazandı. 23 Ocak 1909'da *Republic* ve *Florida* adlı iki gemi yoğun sis altındaki Nantucket'in yirmi altı mil güney doğusunda birbirleriyle çarpıştılar. *Republic*'in telsiz operatörü Jack Binns her iki gemi adına da imdat sinyali göndermişti ve onun sayesinde her iki gemideki 1200'e yakın yolcunun hayatı kurtulmuştu. Olay dört gün boyunca gazetelerin baş sayfalarından inmedi. New York'a geri döndüğü zaman Binns artık ünlü bir kişiydi, muhabirler ve imzasını almak isteyenler onun peşindeydi, hatta on hafta boyunca bir vodvil salonesine çıkması için ona haftalık bin dolarlık bir ücret bile teklif edilmişti.

Binns'in acil durum sinyalini dinleyen amatörler de dolaylı yoldan kahraman olmuşlar ve bu hobiyi daha fazla insanın benimsemesine yol açmışlardı.

Aynı zamanda bütün amatörlerin bu tarz dürüst izci tipinden ibaret olmadıkları da ortaya çıkmış oldu. Bazıları kasıtlı olarak yanlış veya müstehcen mesajlar gönderiyorlardı, bunların favori hedefi ise en büyük askeri telsiz kullanıcısı olan Birleşik Devletler Donanması'ydı. Böyle pratik şakalar yapmanın cazibesini arttıran en önemli etken, fark edilmenin neredeyse olanaksız olmasıydı. Amiral taklidi yapan amatörler gereksiz yerlere gemi göndererek birçok kavganın çıkmasını sağlıyorlardı, ayrıca yerel amatörler hiç susmadan aritmetik ödevlerinin cevaplarını okuyarak donanma operatörlerinin mesajlaşmalarını engelliyorlardı.[6]

Başlangıçta donanma gayet başarısız bir girişimle amatörlerin yayın yapmasını yasaklatmaya çalıştı. Fakat kamuoyunun ve kongrenin amatörlerin iletim bantlarına sınırsız erişimine karşı çıkmasına asıl *Titanic* kazası yol açtı. Etrafta çalışan telsizler olmuş olsaydı yolcuların tamamını kurtarmaya yetecek kadar geminin bulunmasına rağmen bu kadar fazla yaşamın sönmüş olması, bütün gemilerde telsiz ekipmanının ve en azından iki operatörün kesinlikle bulunması gerektiğini açıkça ortaya koymuştu.



"Amatörler için özellikle pratik bir kitap
Parça yapımı – Çözümlü 101 problem
20 farklı devrenin güvenilir diyagramı"
Erkek Çocukların Telsiz Yıllığı

The Advertising Archives

Fakat trajedinin çok az yanı insanları felaketten hemen sonra telsiz iletişimine hâkim olan kesintisiz parazitler, yalan yanlış söylentiler ve tamamen yanlış bilgilendirmeler kadar çileden çıkarmıştır. *Titanic*'in telsiz operatörü Harold Bride istasyonlara geminin bir buzdağına çarptığını bildirdikten hemen sonra Kuzey Amerika'nın kuzeydoğu kıyısı boyunca yer alan telsiz istasyonları radyo dalgalarını sorular ve mesajlarla meşgul etmeye başladılar. Bu kakofoniden Atlantik'in her iki yakası tarafından aynı şekilde alınmış ve büyük gazetelerde basılmış bir mesaj çıkmıştı: "Titanic'in bütün yolcuları emniyettedir; gemi Halifax'a çekilmektedir." *London Times* ve *New York Times*'ın editörleri ertesi gün mesajın yanlış olduğunu öğrendiklerinde

dehşete düşmüşler ve böylesine insafsız bir şaka yaptıkları için amatörleri suçlamışlardı.

Felaketzedelerin New York'a ulaşmalarından sonra da süren bu suçlamalar amatörlerin kaderi üzerinde belirleyici oldu. Yalnızca dört ay sonra kabul edilen 1912 tarihli Radyo Yasası (Radio Act) bütün amatörlerin lisans edinmesini zorunlu kılıyor ve ticari ve askeri dalga boylarından yayın yapmalarını yasaklıyordu. Radyo dinleyebilirlerdi ancak yayın yapamazlardı, daha doğrusu yapabilecekleri yayınlar o zaman kullanışsız sanılan dalga boylarıyla sınırlanmıştı: 200 metre ve bundan daha az uzunlukta olan kısa dalgalar. Vericilerinin gücü de 1000 vat ile sınırlandırılmıştı.

Buna rağmen 1910'lar boyunca amatörlerin sayısı arttı. Ayrıca, amatörler telefon ve telgraf hatları fırtınalar veya başka felaketler yüzünden zarar gördüğünde geçici iletişim ağları oluşturarak imajlarını geliştirdiler. 1914'te mucit ve radyo tutkunu Hiram Percy Maxim, doğal felaketler sırasında düzenli olarak devreye girecek amatörler arası resmi bir yayın aktarımı sistemi kurmak için Amerikan Radyo Yayın Aktarım Birliği'ni (American Radio Relay League) organize etti. Artık, *Popular Mechanics*'e göre "bireysel yurttaşın ne devletin ne de bir şirketin yardımına ihtiyaç duymadan uzak mesafelerden iletişim kurmasına" olanak sağlayacak kökleşmiş, yaygın bir iletişim ağı mevcuttu.[7]

Birinci Dünya Savaşı sırasında askeri veya idari iletişimle herhangi bir karışıklık yaşanmasını engellemek amacıyla federal hükümet her türlü amatör etkinliği yasakladı ve bütün amatör istasyonları kapattı. Fakat Haziran 1920'de amatör istasyonların sayısı başka tiplerdeki istasyonlardan belki on kat daha fazlaydı, ertesi yıl ise 10.809 lisanslı amatör radyo (ve daha küçük alıcılara sahip daha fazla lisanssız radyo) mevcuttu.[8] İşte DX ile uğraşan kitlenin çekirdeğini meydana getirecek olan, henüz oluşum halindeki radyo dinleyicileri bunlardı, onların radyo dinleme etkinliği hakkında yaptıkları heyecan verici konuşmalar arkadaşlarının ve komşularının da kendi alıcı düzeneklerini kurmalarına yol açmıştı.

Bu adamlar ve çocuklar 1920'lerin başında kulaklıklarını takarak, herkesin geleneğin ve modernliğin güçlü gelgitlerinde seyretmesini gerektiren çeşitli kültürel değişimler arasında kendi yollarını bulmaya çalışmışlardı. 1920'ler, hem o sıralar hem de şimdi, kültürel aşırılıkların, karşıtlıkların çağı olarak görünüyordu. Bir şey çok açıktı: Amerikalıların çoğu bu kutuplar arasında bir denge yakalamak konusunda son derece kararsızdı. Yeni teknolojilerin ortaya çıkışı, etek boyunun kısalması ve saçların kısa kesilmesi, sanatta, edebiyatta ve müzikte modernizmin yaygınlaşması ve tarihte ilk defa Amerikalıların yarısından fazlasının şehirlerde yaşadığını bildiren nüfus raporları (gerçi şehirler saçma bir biçimde nüfusu 2500'den fazla olan yerleşim yerleri diye tanımlanmışlardı), bütün bunlar artık modernliğin yerleştiğini ve Viktoryen kültürün devrildiğini gösteriyordu. New York, Chicago ve San Francisco gibi, bu şehirlerin çoğunda

yabancı ülkelerde doğmuş olanlarla yabancı ebeveynlerden olup buralarda doğmuş olanların toplam nüfusu, bazen doğma büyüme Amerikalı ebeveynlerden olan Amerikalı nüfusunun iki veya üç katı olabiliyordu.

Radyonun dâhil olduğu kültürü hız ve farklılık tanımlıyordu. 1890'lardan beri telsiz telgrafın kullanılıyor olmasına ve popüler basında geniş çapta övülüyor olmasına rağmen, insanlar radyo dinleme etkinliğinin eşi görülmemiş biçimde gündelik yaşamı yeniden tanımlamasıyla birlikte hızın farkına varmışlardı. *Review of Reviews*, "elektriğin tarihinde asla bir başka icadın popüler beğeniyi böylesine etkilemediğini" iddia ediyordu. *The Nation's Business* ise "bu hızlı artışın endüstri tarihinde bir benzeri olmadığını" ileri sürmüştü.[9] Amerikalıların geçmişi (onun hızını ve özünü) büyük bir heyecanla devirdiklerine dair kavrayışları radyo patlamasıyla somutlaşmıştı.



İlk radyo yayıncıları yıldız sisteminden faydalanarak işe başlamışlardı. Resimde ağır sıklet boks şampiyonu Jack Dempsey 1922'de yerel bir istasyona stüdyo röportajı verirken görülüyor. *National Archives of Canada.*

Birçok Amerikalının, arabalardan, filmlerden, ikinci göç dalgasından, kadınların oy hakkından ve Harlem Rönesansı'ndan önceki "Neşeli Doksanlar"daki gibi bir yaşama sadık kalmayı, hatta bu dönemi yeniden canlandırmayı istemeleri hiç şaşırtıcı değildi. 1920'leri ayrıca, bazen saldırganlaşan bir tür gericilik de karakterize ediyordu. Doğu St. Louis, Chicago ve Washington D.C.'de 1917 ve 1919 yılları arasında çıkan şiddetli ırk ayaklanmaları ve bunu izleyen yaygın linç girişimleri ve Ku Klux Klan'ın yükselişi kültürdeki patolojik ırksal çatlakları açığa çıkarıyordu. Özellikle Güney'de dinsel fundamentalizmin yay-

gınlaşması, doğrudan, sürekli genişleyen büyük şehirlerdeki gizlice içki satılan mekânlara ve sekülerizme karşı çıkılmasından kaynaklanmış görünüyordu. İçki yasağı "etnik bir çatışmaydı. Protestan orta sınıf kültürünü başıboş kalmış bir dünyaya düzen getirecek bir araç olmaya teşvik eden bir girişimdi." 1924 tarihli Ulusal Kökenler Yasası (National Origins Act), özellikle güney ve doğu Avrupa ülkelerinden göçü şiddetle kısıtladı. Berkeley tarihçisi Lawrence Levine'nin deyişiyle "Anglo-uyum" siyaseti (göçmenlere geçmişlerini unutturup Anglo-Amerikan kılık kıyafetlerini ve davranışlarını benimsemeye zorlayan yerlici dayatma), asimile olmaya, uyumlulaşmaya ve kaybolmaya karşı birçok insanın direnişiyle çatışmıştı.[10]

Yani, tarihçilerin kabul ettiği gibi 1930'lar ve 1940'larda ulusal kültürü yaymada ve biçimlendirmede merkezi bir rol oynamış olan radyo, bunu ilk patlaması sırasında başarmamıştı. Zaten başaramazdı. Aslında bu ortamda insanlar radyoyu yerel, etnik, dinsel ve sınıf temelli toplulukları desteklemek ve güçlendirmek amacıyla ve seçim sonuçları, Temmuz 1921'deki Dempsey-Carpentier boks maçı veya Beyzbol Dünya Serisi gibi ulusal gösterileri takip etmek için kullanmışlardı.

NOTLAR

1. "Astonishing Growth of the Radiotelephone," *Literary Digest*, 15 Nisan 1922, s. 28.
2. A.g.e.; Waldemar Kaempffert, "Radio Broadcasting," *Review of Reviews*, Nisan 1922, s. 399.
3. Bkz.: Susan Douglas, *Inventing American Broadcasting, 1899-1922* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1987); Susan Smulyan, *Selling Radio: The Commercialization of American Broadcasting, 1920-1934* (Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1994); Robert W. McChesney, *Telecommunications, Mass Media, and Democracy: The Battle for Control of U.S. Broadcasting, 1928-1935* (New York: Oxford University Press, 1993).
4. Asıl öncü Erik Barnouw'du, *History of Broadcasting in the United States* adlı üç ciltlik eseri, onlarca yıl boyunca standart yapıt olarak kabul edildi. 1920'ler için *Tower in Babel* başlıklı eserine bakınız (New York: Oxford University Press, 1966). Başka güzel çalışmalar arasında Philip T. Rosen, *The Modern Stentors: Radio Broadcasters and the Federal Goverment, 1920-1934* (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1980) ve Smulyan'ın kitabı yer alıyor; bu kitap, özellikle ağların ve radyo reklamlarının ortaya çıkışı hakkında son derece iyidir. Ayrıca bkz.: Michele Hilmes, *Radio Voices: American Broadcasting, 1922-1952* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997).
5. Amatörler hakkında daha fazla ayrıntı için bkz.: S. Douglas, *Inventing American Broadcasting*, 6. ve 9. bölümler.
6. Robert A. Morton, "The Amateur Wireless Operator," *Outlook*, 15 Ocak 1910, s. 132-33.
7. Alıntı: Clinton B. DeSoto, *Two Hundred Meters and Down: The Story of Amateur Radio* (West Hartford, Conn.: ARRL, 1936), s. 40.

8. S. Douglas, *Inventing American Broadcasting*, s. 299.
9. Kaempffert, "Radio Broadcasting," s. 398; alıntı: "The Radio Business," *Literary Digest*, 5 Mayıs 1923, s. 28.
10. Lynn Dumenil, *Modern Temper: American Culture and Society in the 1920s* (New York: Hill & Wang, 1995), s. 224, 226-27; John Mack Faragher vd., *Out of Many: A History of the American People* (Upper Saddle River, N.J.: Prentice Hall, 1997), s. 742; Lawrence Levine, *The Opening of the American Mind* (Boston: Beacon Press, 1996), s. 106-14.

25
Radyo Programcılığının Altın Çağı

Christopher Sterling ve John M. Kittross*

1930'ların son yarısında tam zamanlı radyo istasyonlarının çoğu günde en az 12 saat, birçoğu da 18 saat veya daha uzun süre yayın yapıyordu. İstasyonlar genel olarak geniş yayın zamanlarını önceden geliştirilmiş çeşitli program tipleriyle dolduruyorlardı. Bu modelden ayrılan üç farklı program tarzı söz konusuydu: Haber ve yorum programları, gündüz kuşağı radyo tiyatrosu dizileri ve yarışmalarla dinleyici katılımlı programlar.

FCC'nin 1938 Mart'ında yaptığı program anketi, programların %53'ünün müziğe, %11'inin sohbete ve diyaloga, %9'unun radyo tiyatrosuna, %9'unun varyeteye, %9'unun haberlere (daha birkaç yıl öncesinde bunu ölçmek olanaksızdı), %5'inin din ve ibadete, %2'sinin özel olaylara ve %2'sinin de muhtelif konulara ayrıldığını gösteriyordu. Yerel ağ istasyonları programlarının %50 ile %70 arasındaki kısmını kendi ağlarından alırken yerel ve canlı programlara ayırdıkları süreleri de uzatıyorlardı. Anketin yapıldığı dönemde yayınlanan bütün radyo programlarının %64'ü canlı (yaklaşık yarısı ağdan sağlanırken geri kalan yarısı da yerel kaynaklıydı), %21'i elektrikli transkripsiyon disklerinden ve %12'si fonograf kayıtlarından veriliyordu (bu da tipik bir istasyonda banttan yayınlanan programlarda belirgin bir artışın söz konusu olduğunu gösteriyordu).

Radyo yayın programlarının çoğunda müzik esas unsur olmayı sürdürdü. Ağlar ve bazı bağımsız girişimciler tarafından işletilen birçok transkripsiyon şirketi yerel radyolara zaman zaman programlar oluşturacak şekilde bir araya

---

* Christopher Sterling, Washington, D.C.'deki George Washington Üniversitesi'nde profesördür, artık emekli olmuş olan John M. Kitross ise Boston'daki Emerson College'da profesörlük ve dekanlık yapmıştır.

getirilen, önceden kaydedilmiş müzikler sunuyorlardı. 1939 yılının başında 575'ten fazla istasyon en az bir transkripsiyon servisine aboneydi ve bunların yaklaşık yarısı iki ya da daha fazla şirketle çalışıyordu. 1930'ların sonlarında RCA'nın transkripsiyon işlemleri endüstrinin toplam faaliyetinin yaklaşık %35'ini oluştururken, 25 veya 30 şirketin toplam yıllık gelirleri de 5 milyon doların üzerindeydi.

Genellikle bir istasyon birkaç yüz kayıtlı müzik seçeneğini ve daha sonra buna ek olarak ayda ortalama 15 yeni seçenek (bunlar dakikada 33⅓ devirli 16 inçlik disklere kaydedilmiş olurdu ve disklerin her bir yüzünde yaklaşık 15 dakikalık bir kayıt alanı bulunurdu) elde etmek için bir transkripsiyon firmasıyla sözleşme imzalarlardı. Transkripsiyon firması genellikle belirli bir pazarda yalnızca tek bir istasyonla çalışarak aynı programların çakışma olasılığını ortadan kaldırmayı denerdi, istasyonun yaptığı ödemeler ise ya brüt gelir üzerinde alınan bir yüzdeye ya da sabit bir fiyata dayanırdı. Bu malzemeler yerel ağ istasyonlarının toplam yayın süresinin yalnızca %10-15'ini oluştururken, herhangi bir ağa bağlı olmayan yerel istasyonlar tarafından daha fazla kullanılırlardı, bazılarında bu süre toplam yayın süresinin %80'ini oluştururdu. Popüler şarkılar ve enstrümantal parçalar hâkimdi, fakat her tür müziğe de yer veriliyordu.

Müziğin kullanımı yerel olarak artmakla birlikte, 1930'ların başından itibaren ağ istasyonlarında yayınlanan klasik müzik programları önemini kaybetmeye başlamıştı. Dikkate değer bir istisna ise Amerika'da radyonun önemli kültürel eserlerinden biri olan NBC Senfoni Orkestrası'ydı. Bu orkestra, David Sarnoff'un, New York Filarmonik Orkestrası'ndan henüz emekli olmuş olan Arturo Toscanini'nin İtalya'dan geri dönüp, ilki 1937'nin Noel gecesinde gerçekleşecek olan on tane konseri yönetmeye ikna edilmesine yardımcı olması sayesinde kuruldu. NBC, yeni senfoni orkestrasında çalışması mümkün olan en iyi müzisyenleri işe aldı. Üç ay sonra ağ, Toscanini'nin orkestrayı üç yıl daha yöneteceğini duyurdu, fakat işler öyle gelişti ki, NBC senfoni Orkestrası Toscanini'nin seksenli yaşlarında nihayet emekli olduğu 1954 yılına kadar, yaklaşık 17 yıl boyunca etkinliğini sürdürdü. Yayınların yapıldığı yer genellikle Rockefeller Merkezi'ndeki RCA Binası'nda özel olarak inşa edilmiş, zamanının en büyük stüdyosu olan Studio 8H idi. Orkestra şefinin ısrarı doğrultusunda konserler düzenli olarak NBC-Blue istasyonundan yayınlanıyordu. 1948'den itibaren NBC Senfoni Orkestrası'nın konserleri televizyondan da verilmeye başladı. Orkestranın resmen dağılmasının ardından, orkestra üyeleri bağımsız olarak "Symphony of the Air" adı altında etkinliklerine devam etmişler.

Hem ulusal hem de yerel programlarda büyük dans orkestralarına gittikçe daha fazla yer veriliyordu. 1930'lar "Büyük Gruplar" (Big Band) devriydi, bu dönemde birçok ünlü orkestra önce yerel radyolarda ve daha sonra da ağlarda seslerini duyurdular. Her iki sektör de bu tarz yayınlardan faydalandı, çünkü büyük bir radyo etkinliğinin tanıtımı grubun konserlerine daha fazla sayıda insanı çekebiliyordu. 1937'ye kadar Benny Goodman, Ozzie Nelson, Russ Morgan, Sammy Kaye ve Tommy Dorsey gibilerinin grupları ağ radyolarında çaldı. En uzun ömür-

lü radyo programlarından biri olan *Your Hit Parade*, ulusal bir plak ve nota defteri satışları anketinden yola çıkarak belirlenen ve başlıca şarkıcılarla orkestralar tarafından canlı olarak icra edilen, bir önceki haftanın en popüler şarkılarını sunuyordu. Program 1935 yılı sonbaharında başladı ve 1953'e kadar radyoda ve 1951'den 1959'a kadar televizyonda yayınlandı. Programın sponsorluğunu ise bu süre boyunca American Tobacco Company'nin Lucky Strike (ve son zamanlarda da Hit Parade) sigaraları üstlenmişti.

Yerel istasyonlar geniş bir canlı müzik yelpazesi sunuyorlar, bazı istasyonlar da bunu eksiksiz bir orkestrayla ve gittikçe genişleyen bir kayıtlı müzik arşiviyle destekliyorlardı. Yayıncılar ve ASCAP arasındaki anlaşmazlığın ise ... 1940-1941 arasında radyo müziği üzerinde büyük bir etkisi olmuştu.

İleri derecede profesyonel varyete programlarına karşılık, yerel veya ulusal *amatörler saati* programlarında kariyer yapma umuduyla şarkı söyleyen, topuk dansı yapan veya taklitler yapan ünsüz kişiler yer alıyordu. Böyle programlar yıllar boyunca boş zaman doldurmak amacıyla yayınlandı. Bu programların kalitesi her zaman aynı düzeyde olmamakla birlikte, memleketlerinin yetenekli kişilerine alkış tutan dinleyiciler ülkenin her tarafından katılan yarışmacıları hararetle desteklemeyi sürdürüyorlardı. En ünlü amatör varyete şovu olan *Major Bowes and His Original Amateur Hour* 1934 yılında New York istasyonu WHN'de yayınlanmaya başladı ve Mart 1935'te NBC-Red'e geçti. Birkaç ay içindeyse radyonun en popüler programı haline geldi. Bir seferinde tipik dinlenme oranı 20 iken inanılmaz bir şekilde 45'e kadar çıktı! Bu program şöhret yolunda ilerleyen amatörlere (örneğin radyodaki ilk gösterisini bu programın daha ilk yılında gerçekleştiren Frank Sinatra) veya yenilgiye ve ünsüzlüğe mahkûm olan birçok insana yer verdi. Bowes, sloganlaşmış cümleleriyle ve beceriksiz veya sahne korkusu olan göstericileri sahneden indirmek için kullanılan "kancanın" işitsel eşdeğeri olarak haşin, hatta kaba bir biçimde kullandığı gonguyla meşhurdu. Program 1952'ye kadar radyoda yayınlanmaya devam etti ve Bowes'in ölümünden sonra sunuculuk görevini devralan Ted Mack ile birlikte 1949'dan 1960'lara kadar televizyonda gösterildi. 1970'lerin ortalarında yayınlanan *Gong Show* ile bu program arasında büyük bir benzerlik vardı.

Başka birçok ulusal ve yerel program ise tek bir sahne sanatçısı, ki bu da genellikle erkek bir şarkıcı ve komedyen olurdu ve ona eşlik eden bir müzik grubundan oluşurdu, ve onlara her hafta bir konuk katılırdı. Bu varyete yıldızlarının çoğu vodvilin, burleskin, yasal tiyatronun veya müzik salonlarının ürünleriydi. Bunlardan biri de 1935 yılında CBS'de haftalık şovunu yapmaya başlayan Bob Hope idi.

Bu tarz varyete programcılığı, 1940'ların başında İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen önce başlayan asker alımlarının bu programlara askeri bir hava katmasına kadar, küçük değişikliklerle birlikte ağların favorisi olmaya devam etti. NBC-Blue'de *The Army Show* (daha sonra *The Army Hour*), Mutual'da *This Is Fort Dix*, *Navy Band Hour* ve *Wings over America*, bu programların tipik örnekleriydi. Bunların yayın formatı, biraz şarkı, mizah ve gevezelikle birlikte daha önceki radyo

varyetelerine benziyordu, fakat bu sefer katılımcılar çoğunlukla askeri personelden oluşuyordu ve programlar genellikle askeri kamplardan ve üslerden yayınlanıyordu.

RADYO TİYATROSU

Haftalık yayın saati açısından bakıldığında, gelmiş geçmiş en önemli dramatik ağ programı kadınlar için radyo tiyatrosu veya *soap opera* olmuştu. 1935'ten başlayarak bu tarz programlara ayrılan haftalık saat sayısı keskin bir biçimde artmış ve 1940'ta dört ağın toplamda bu tarz programlara ayırdığı haftalık saat sayısı 75'i bulmuştu, mali olarak desteklenen her on program saatinin dokuzu ise gündüz ağ yayını saatlerinde sunuluyordu. Bu programlar 15 dakika sürüyordu, hafta içi her gün aynı saatte yayınlanıyordu, sponsorları ise gıda ve sabun üreticileriydi. Daha uzun süren programların başlıcaları arasında 1935'te yayınlanmaya başlayan *Back Stage Wife* ("ünlü bir Broadway yıldızının karısı –bir milyon başka kadının sevgilisi olmak ne demektir"); *The Guiding Light* (şefkatli bir din adamını konu edinir); *Lorenzo Jones* (gereksiz aletler mucidi); *Our Gal Sunday* ("Batı'daki bir maden kasabasından gelen bu kız zengin ve unvanlı bir İngiliz'in karısı olarak mutluluğu yakalayabilecek mi?") ve *Road of Life* (İrlanda asıllı Amerikalı bir annenin çocuklarını yetiştirmesi öyküsü olarak başlamış, ama sonra doktorlar ve hemşirelerle ilgili bir program olmuştur) yer alıyordu. Hepsinde de iyi ve daha çok da kötü yanlarıyla ev yaşamı vurgulanıyordu. Aktör ve aktrislerin çoğu onlarca yıl boyunca aynı rolleri oynamışlardı. Günün belirli bir kısmını, öncesinde azıcık provasını yaptıkları canlı, doyurucu duygu yüklü bir bölüm için harcadıktan sonra akşamlarını serbestçe sahnede veya başka profesyonel etkinlerde geçirebiliyorlardı. Dizilerin çoğunun arkasında, başlangıçta kendi eserlerini yazmış ama zamanla kendilerinin hazırladığı karakter gelişimi ve olay örgüsü sınırları içinde iş yapan diyalog yazarlarını çalıştıran karı koca ekip Frank ve Anne Hummert yer alıyordu. Elaine Carrington ve Irna Phillips de (bazen aynı anda birkaç tane) *soap opera* yazmışlardı.

Tipik dizi formatı olağanüstü basitti: Stüdyo orguyla çalınan kısa bir müzikal girişin ardından bir anlatıcı daha önceki bölümlerde geçmiş olayların bir özetini vererek o günün bölümünü başlatır, bir reklam arasının ayırdığı iki bölüm bunu izler ve anlatıcı bir kapanış konuşmasıyla bir sonraki bölümde geçecek olaylara kısaca değinirdi. Diyaloglar ve org müziği hüzünlü ve basit olurdu; öykü, karakter gelişimini verecek bir tarzda ve dinleyicinin bir ya da iki bölümü kaçırmasının sorun yaratmayacağı biçimde oldukça yavaş ilerlerdi. Dinleyiciler programları yakından takip ediyorlardı, birçok program da 15 veya daha fazla sezon boyunca, ta ki 1950'lerde radyolardaki programların karakteri değişene kadar devam etmişti. Radyo tiyatrosu dinleyicileri, sosyal psikologların üzerinde çalıştığı ilk kitleler arasındaydı. Bu program türü 1940 ve 1941 yıllarında çok fazla eleştiri toplamıştı, çünkü bunlar yüzünden öğleden önce saat 10:00 ile ak-

şam 5:00 arasına başka bir program koymak neredeyse olanaksız hale gelmişti. Bu şikâyetler savaş yıllarında dizilerin sayısının azalmasıyla birlikte ortadan kalktı.

"Prestij" draması da 1930'larda boy göstermişti. Genellikle bu programlar her hafta değişik oyuncuların rol aldığı farklı öyküler sunan, bazen de başka yerlerden yapılmış uyarlamalardan, ama çoğunlukla orijinal radyo tiyatrosu oyunlarından oluşan "derlemelerdi". Daha sonraları Kongre Kütüphanesi Müdürü olacak olan şair Archibald MacLeish ve Norman Corwin ve Arch Oboler gibi tanınmamış yazarlar bu programlar sayesinde neredeyse bir gecede ün kazandılar. Prestij dizileri arasında, 1936 yılı sonlarında CBS'te yayınlanmaya başlamış olan *Columbia Workshop* deneysel draması ve gösterimdeki filmlerin bir saat süren versiyonlarında Helen Hayes ve Leslie Howard gibi yıldızlarla henüz tanınmamış bir oyuncu olan Orson Welles'i sunmuş daha bilindik bir program olan *Lux Radio Theater* yer alıyordu.

Yirmi üç yaşındaki Welles, 1938 sonbaharında yayınlanan *Mercury Theater on the Air* (Merkür Tiyatrosu Yayında) adlı yeni bir CBS dizisinin arkasındaki parlak yıldızdı. Yazar, yönetmen ve yıldız olarak adları onlarca yıl bilinecek aktörlerden oluşan bir topluluk kurmuştu: Joseph Cotten, Agnes Moorehead, Everett Sloane, Ray Collins. Welles'in adını duyurduğu 30 Ekim 1938 tarihindeki Cadılar bayramı programı belki de tarihin en ünlü radyo programı oldu. Bu programda H. G. Wells'in bilim kurgu öyküsü "Dünyalar Savaşı"nın Welles ve Howard Koch tarafından hazırlanmış bir uyarlaması sunulmuştu. Olayın geçtiği yer New Jersey, tarih ise bugün olarak değiştirilmiş ve daha da önemlisi anlatıya radyonun formatını yansıtacak bir biçim verilmişti. Programı başından itibaren dinlemeye başlamış olanlar ve perde arası anonslarını dinlemiş olanlar bu durumun farkındaydı. Fakat programı dinlemeye daha geç başlamış olanlar bir sürprizle karşılaşmışlardı. Birçoğu oyun için CBS'yi açmadan önce NBC'de yayınlanan vantrilok Edgar Bergen ve kuklası Charlie McCarthy'nin şovunun ilk birkaç dakikasını dinlemeyi alışkanlık haline getirmişti. İlerleyen programda bir müzik grubu bir otelde konser veriyormuş gibi görünüyordu. Bir süre geçtikten sonra bir sunucu bir "haber bülteni" sunmak için araya girerek Mars gezegeninde bir gaz bulutunun gözlemlenmiş olduğunu bildirdi. Sonra tekrar müziğe dönüldü, ama çok geçmeden yayın yine kesildi ve gözlemevlerinin olayı araştırdığı söylendi; sonra yine müzik başladı ve tekrar yayına ara verildi ve "ünlü bir astronomla" Mars'ta yaşam olup olamayacağı hakkında bir röportaj yapıldı (böyle bir şey olasılık dışı görünüyordu) ve tekrar müzik başladı. Aniden yeni bir bülten araya girerek New Jersey'de Grovers Mill civarına büyük bir meteor düştüğü açıklandı. Bundan sonra sırayla yayınlanan haber bültenlerinde ve olay yeri röportajlarında silindir şeklindeki "meteor"un açılması, Marslıların ortaya çıkışı, Mars savaş makinelerinin bir araya getirilmesi, ABD askeri kuvvetlerinin uğradığı bozgun ve hükümetin yaptığı açıklama bildirildi. Zayiat raporları, trafik tıkanıklıkları, talihsiz askeri pilotlardan alınan mesajlar, olay yeri yayınlarının uğursuzca kesilmesi, bunun hemen ardından olay yeri muhabirlerinden

birinin "ölüm" haberi ve tanıdık insan ve yer isimlerinin kullanılması –bütün bunlar oyuna gerçekçilik kazandırmıştı. Mars savaş makineleri zehirli gaz fışkırtmak için New York'a doğru yöneldiklerinde– kaçan transatlantik gemilerinin sesleri, bir gazetecinin yayın stüdyosunun tepesinden soluk soluğa yaptığı son konuşmalar ve yalnız kalmış bir radyo operatörünün çatlak sesi: "Kimse yok mu orada? Kimse yok mu?" –artık çoğu dinleyici programın ortasında yapılan, bütün bunların bir şaka olduğunu anonsunu dinlemeyi beklemeyecekti. Saat 8:30'da binlerce insan dua etmeye, sona hazırlanmaya ve Marslılardan kaçmaya başlamıştı bile.

Bu tepkiler aptalca değildi, gerçi bugünden bakınca öyleymiş gibi görünebilirler. Programın akışı eleştirel yetenekleri altüst etmişti. Dinleyicileri bir muhabirin Grover Mills'den millerce öteye "on dakikada" gittiğine ikna etmeyi başarmıştı, üstelik aslında üç dakikadan daha az bir vakit geçmiş olmasına rağmen. Yığınla insanın kaçtığından emin olan dinleyiciler pencerelerinden dışarı baktıklarında çok sayıda insanın günlük işlerinin peşinde koşturduğunu görüyorlar ve bunu, tam da radyoda dendiği gibi, insanların aslında Marslılardan kaçmaya çalışmasına yoruyorlardı. Eğer kimseyi göremiyorlarsa kendilerinden başka herkesin kaçmış ve onları yalnız bırakmış olduğunu varsayıyorlardı. Çok azı programın kurgusal doğasına ilişkin anonsları duymuş veya programın son yarım saatini dinlemişti, programın bu kısmı büyük ölçüde, kendisinin sağ kalan birkaç kişiden biri olduğunu sanan ve Marslıların dünyaya özgü mikroplar ve bakteriler yüzünden öldüklerini gözlemleyen bir bilim adamı taklidi yapan Welles'in monologundan oluşuyordu. Eğer bu gayet dramatik bölümü dinlemiş olsalardı, çoğu insan gerçeği kavrayabilirdi. Doğuda, özellikle de "iniş alanının" yakınlarında binlerce insan (nüfusun küçük bir kısmı olmakla birlikte yine de çok sayıda insan) polisi aramış, evlerini terk etmiş ve işgal gerçekmiş gibi tepki vermişti.

Bu paniğin birçok sebebi vardı, özellikle programın "Cadılar Bayramı'na özgü şakacı" doğası baştan itibaren iyice geçiştirilmişti. Sonraki zamanlarda araştırmacılar birçok dinleyicinin "haberleri" başka bir istasyona bakarak veya telefonla arkadaşlarını arayarak doğrulamadıklarını ve normal programlarına devam eden diğer radyo istasyonlarını açan başka dinleyicilerin de bu istasyonların henüz bu haberi edinemediklerine karar vermiş olduklarını öğrenmişlerdi. Panik ayrıca, yalnızca bir ay önce, Amerikalıların bir dünya savaşı çıkacak mı diye radyolarının başından kalkamamalarına yol açan "Münih Krizi"ne de bir tepkiydi...

Welles programın etkisinden dolayı hayrete düşmüş fakat çok az utanmıştı. FCC, böyle "korku uyandırıcı" programların ve formatların kamu yararına uygun yayınlar olarak değerlendirilemeyeceğini duyurdu. "Dünyalar Savaşı"nın Birleşik Devletler'de "döneme özgü bir eser" olarak yakın zamanda çok etki yaratmadan yeniden yayınlanmış olmasına rağmen, orijinal uyarlamasının yayını başka ülkelerde benzer bir paniğe yol açmıştı. Güney Amerika'da, aldatılmış olmaktan dolayı galeyana gelenlerin çıkardığı kargaşada birçok kişi yaşamını yitirmişti. Bu dra-

ma, radyonun toplum üzerindeki etkisini herhangi bir başka programdan daha iyi göstermişti –"radyoda yayınlanıyorsa gerçek olmalı."

Gerilim programları ve durum komedileri haftalık ağ yayını süresi bakımından diğer drama türlerinden daha fazla yer tutuyordu. 1930'ların başında yayınlanmaya başlamış olan macera programları, hem yetişkinler için yayınlanan suç-dedektif programları gibi akşam saatlerinde, hem de çocuklar için yayınlanan macera dizileri gibi ikindi saatlerinde yayınlanıyordu. Çoğu ağ yayınlarına dâhil olan bu canlı şovlar, geniş oyuncu kadroları, ses efektleri ve zamanlaması dolayısıyla teknik açıdan karmaşık olabiliyordu. Bu tarz programlar arasında, 1935'te yayınlanmaya başlamış, açılışındaki yüksek siren, makineli tüfek ateşi ve marş sesleri "çete avcısı gibi yaklaşmak" (*gangbusters*; enerjik, hatta saldırgan bir biçimde yaklaşmak) deyiminin ortaya çıkmasına sebep olmuş bir gerçek hikâye canlandırması olan *Gangbusters*; *Mr. Keen, Tracer of Lost Persons* ve dinleyici kitlesi en sadık programların başında gelen *I Love a Mystery* yer alıyordu. Sonuncu program, *One Man's Family, Mr. District Attorney* (bölge savcısının yasal yeminini etmesiyle açılan bu program 1939'da yayına girmiş ve bir kuşağa hukukun kovuşturmacı olduğu kadar koruyucu olduğu fikrini benimsetmişti) gibi uzun süre popüler kalmış yapımların yazarı Carlton E. Morse tarafından yazılmıştı.

Çocuklara yönelik programlar arasında *Jack Armstrong–The All-American Boy*, bir kovboy –macera programı olan *Tom Mix*, kahraman pilotlar *Captain Midnight* ve *Hop Harrigan*, Milton Caniff'in karikatür bandına dayanan *Terry and the Pirates* ve Amerika'nın "çocuk saatini" birkaç on yıldır İngilizlerin yol açtığı sessiz dönemden çok farklı bir hale getiren birçok başka dizi yer alıyordu. Çocuklara yönelik macera programlarının en önemli iki tanesi dizi formatında değildi. 1938'de Mutual'da yayınlanmaya başlayan *The Lone Ranger* ve *The Green Hornet*, Detroit WXYZ ekibi tarafından yazılıyor ve oynanıyordu. Aslında yayıncı kahraman Green Hornet, Lone Ranger'in yeğeninin oğluydu! *The Green Hornet*, klasik müzik temaları kullanıyordu ve gayet iddialı bir açılışı vardı: "En büyük avların peşindeydi! Amerikamızı yok etmeye çalışan halk düşmanları. Sadık uşağı Kato ile birlikte cesur ve genç yayıncı Britt Reid, yeraltıyla mücadele ediyor, suçlular ve sahtekârlar Green Hornet'in iğnesinin acısını hissetsin diye (tabii ki yasaları çiğnemeden) hayatını riske atıyor!" FBI şefi Hoover'in itiraz etmesine kadar Green Hornet'in hedefleri "federallerin bile yakalayamadığı halk düşmanları" olmuştu. Birleşik Devletler İkinci Dünya Savaşı'na katıldığında, o zamana kadar Japon olan Kato bir anda Filipinli oluvermişti.

Radyo'daki yarım saatlik durum komedileri yıllarca vazgeçilmez bir öğe olarak kaldı. O dönemin birçok başka programı gibi Chicago'dan yayınlanan *Li'l Abner* 1939'da NBC üzerinden yayınlanmaya başladı; kendisi hakkında *Funny Girl* adlı bir müzikal yazılmış olan Fanny Brice, babasına sorun üzerine sorun çıkaran çocuk şeytan, ölümsüz *Baby Snooks* karakterini ve bebek kardeşi Robespierre'yi yarattı; Chic Young'un karikatür bandına dayanan 1939 tarihli bir CBS kaydı olan *Blondie*, Dagwood ile Blondie Bumstead adlı karakterlerin macerala-

rını anlatıyordu (radyo programlarının zayıf baba figürlerine düşkünlüğünün başka bir örneği) ve birkaç yıl boyunca başka programların içinde bir bölüm olarak yayınlandıktan sonra 1939'da NBC-Blue üzerinden ayrı bir program olarak yayınına başlanan *Henry Aldrich*, çatlak sesli bir delikanlının yaşadığı talihsizlikleri konu ediniyordu.

Gündüz dizileri ve polisiye programları dışında ağ dramalarının çoğu (*One Man's Family* ve *Those We Love* gibi antoloji veya diziler) genellikle akşamları yayınlanıyordu. Yalnızca en büyük istasyonlar kendi drama programlarını düzenli olarak hazırlıyordu, çoğu istasyon ağın kendilerine sağladığı programlardan memnundu, bununla birlikte birçok istasyon da reklamlar özel programlar için dramatik veya ses efektleri hazırlıyordu.

Büyük ölçüde filmlerle, amatör tiyatrolarla ve gezgin kumpanyalarla büyümüş bir dinleyici kitlesi için radyo yeni ve eğlenceli bir şeyler sunuyordu. Ortaya çıkan ilgili dinleyici kitlesi reklamcılara gayet cazip geliyordu. Radyo yalnızca kulak tarafından algılanabildiğinden, dinleyicinin anlatılan ortamı ve eylemlerin boşluklarını doldurmak için kendi hayal gücüne başvurması gerekirdi. Sayısız müzik ve ses efekti alışkanlıklarının yardımıyla bu çaba biraz daha kolaylaşırdı. Herkes zaman ve mekân geçişlerini anlayabilirdi; radyo istasyonlarında halı olmaması, birinin odaya girdiğini veya odadan çıktığını kolayca anlamasını sağlardı. Bazı ses frekanslarını engelleyen bir filtre sayesinde telefondan bir ses duyulmuş gibi olurdu; daha fazla filtre ve biraz yankı veya "eko" sayesinde de rüyalar ülkesinden bir hayalet gelmesi sağlanabilirdi. Yine de dinleyicinin hayal gücü olmasaydı radyo tiyatrosu asla başarılı olamazdı...

POLİTİK YAYINLAR

Birleşik Devletler'de radyonun ilk kez politik bir araç olarak kullanılması Franklin D. Roosevelt'in başkanlık döneminde gerçekleşti. New York valiliğinde edindiği bir alışkanlıkla F.D.R., Bunalım'ın vurduğu Amerika'nın sorunları hakkında Amerikan halkıyla "Fireside Chats" (Ateş Başı Sohbetleri) adlı bir program dizisi aracılığıyla temas kurmuştu. Bu şekilde 28 yayın yapılmıştı; ilk iki başkanlık döneminde sekizer tane ve savaş zamanındaki üçüncü başkanlık döneminde de on iki tanesi yayınlandı, neredeyse hepsi de *prime time*'da yayınlanan yarımşar saatlik programlardı (ve dinlenme oranları genellikle hep en tepede olmuştu). Roosevelt'in radyoya doğal bir yaklaşımı vardı ve konuşmaları politik bir nutuktan çok arkadaşlar arasında geçen bir sohbete daha yakındı. Üçüncü "sohbette" bir anlığına durup bir bardak su içmesi kusursuz derecede doğal ve yerinde görünmüştü.

1936 başkanlık seçimi kampanyası sırasında bir Cumhuriyetçi topluluk radyoyu yenilikçi bir tarzda kullanmayı denemişti. GOP (Cumhuriyetçi Parti) adayı olan Kansas valisi Alfred Landon, aday gösterilmesinden hemen önce uzun bir radyo röportajı yapmıştı. Cleveland'da gerçekleşen toplantıyı 200'den fazla istasyon aktarmış, toplantının yapıldığı salon baştan aşağı mikrofonlarla

dolmuştu. Kampanya başladığında sıkça yayınlanan radyo spot reklamlarında GOP platformunun görüşlerini açıklanmıştı. Ekim ayında Senatör Arthur Vandenberg, CBS'de yayınlanan bir "tartışma" programında, orada bulunmayan Başkan Roosevelt'e sorular yöneltmiş ve F.D.R.'nin eski konuşmaları ve vaatleri arasından dikkatle seçilmiş kayıtları dinletmişti. Program CBS'nin kayıtlar hakkındaki politikasını ihlal ediyordu, ağa bağlı birçok istasyon ise ya programı aktarmayı reddetmiş ya da haksız bir yaklaşım olacağını düşünerek programı kesmekten kaçınmıştı. Nihayet toplantının ardından ağlar Cumhuriyetçilere zaman ayırmayı reddedince, GOP Chicago istasyonu WGN üzerinden yayınlanan ve kampanya vaatlerini anlatan imalı bir oyun hazırlamıştı.

Diğer yandan, F.D.R dışında, Demokratlar hiçbir özel çalışma yapmamışlardı. Bu dört dörtlük konuşmacının radyo konuşmalarını dinleyen geniş bir dinleyici kitlesi zaten mevcuttu. Seçim gecesi ağlar ilk kez günlük programlarını zaman zaman kesip, yorumlarla birlikte oylama sonuçlarını açıklamıştı. Akşam 10:30'dan itibaren CBS seçim sonuçlarını kesintisiz olarak vermeye başladı, Mutual ise bu yıl ilk kez bir seçim sonucu yayınlamıştı.

İkinci Roosevelt hükümeti radyoyu daha fazla kullanmıştı, üstelik bu sefer yalnızca Başkan ve kabine üyeleri değil, çok sayıda federal kurum da buna katılmıştı. Örneğin Eğitim Bakanlığı eğitimle ilgili 11 ağ programı hazırlamıştı; Bunalım'ın bir ürünü olan İş Geliştirme İdaresi'nin (Works Progress Administration) bir etkinliği olan Federal Tiyatro Programı ise kısa ömrü içinde birçok başka kurumdan daha fazla radyo programı hazırlamıştı; Tarım ve İçişleri bakanlıkları da radyolar için programlar hazırlamıştı. Birçok yerel radyo da Birleşik Devletler Meteoroloji Bürosu'nun yayın hizmetlerinden faydalanmış ve eyalet yerel yönetimlerinin tarım kurumları için yerel programlar üretmişti.

1940 başkanlık seçimi kampanyası yine F.D.R.'nin zaferiyle sonuçlanmıştı, bu seferki rakibi, yoğun bir halkla ilişkiler kampanyasının kendisini odak noktası yapmadan önce pek tanınmayan bir kamu kuruluşu yöneticisi olan Cumhuriyetçi Wendell Willkie'ydi. Willkie seçim kampanyası sırasında kendini o kadar zorlamıştı ki sonunda sesi kısılmıştı (belki Roosevelt'in devamlı olarak daha çok ilgi görmesinin bir sebebi de buydu). Bu kampanya boyunca yapılan anketler seçmenlerin çoğunun, siyasi bir haber kaynağı olarak radyoları gazetelerden daha önemli bulduklarını ve taraftarı oldukları adayın konuşmalarını dinlemeye daha çok eğilimli olduklarını ortaya koymuştu; başka bir deyişle, radyo seçmenlerin eğilimlerini kuvvetlendiriyordu. Seçimin hemen öncesinde Demokratlar konuşmalar, parti propagandası ve sahne, beyazperde ve radyo yıldızları tarafından gerçekleştirilen eğlenceleri içeren özel bir radyo programı hazırlamışlardı. 1936'daki gibi *prime-time* eğlencelerinin hemen ardından kesintisiz seçim haberleri yayını yapılmıştı, bununla birlikte akşam boyunca da yayın sık sık seçim bültenleriyle kesilmişti. İnsanların ilgisini çeken haberler ve seçmen röportajları artık önceki yıllara göre daha olağan olmuştu.

Politik yayınlar yalnızca başkanlık seçimi kampanyalarıyla sınırlı değildi. Louisiana Senatörü Huey Long 1935'te suikasta kurban gitmesine kadar F.D.R

karşıtı popülist konuşmalar yapmıştı. Roosevelt gibi o da teklifsiz bir üsluba sahipti, örneğin dinleyicilerine bir iki arkadaşlarına gidip onlara Huey Long'un canlı yayında konuştuğunu haber vermelerini söylüyor ve sonra da söylevinin en ilginç kısmını birkaç dakika erteliyordu. Katolik radyo rahibi Coughlin ... 1936 yılında, eğer desteklediği Birlik Partisi'nin adayı dokuz milyondan daha az oy alırsa (sonuçta bir milyondan daha az oy almıştı) canlı yayında konuşmayı bırakacağını söyledikten sonra Yeni Düzen politikalarını eleştirmeye devam etmişti. Daha sonraki dönemlerde ise giderek sağcılaşmış, Yahudileri eleştirmiş ve Nazizmin birçok temel ilkesini savunmuştu, nihayet Kilise hiyerarşisinden ve başka kaynaklardan gelen baskılar onu radyo yayınlarından uzaklaşmaya zorlamıştı...

26
Orson Welles'in *Dünyalar Savaşı* Yayını

Paul Heyer*



Orson Welles'in performansı
Bettmann arşivi (Getty)

* Paul Heyer, Wilfrid Laurier Üniversitesi (Waterloo, Kanada) iletişim çalışmaları bölümü fahri profesörüdür. Bu kitabın yardımcı editörü olmasının yanı sıra, iletişim çalışmaları sahasındaki birçok eserin de yazarıdır: *Titanic Century: Media, Myth and the Making of Cultural Icon* (Titanik Yüzyılı: Medya, Mit ve Kültürel İkonların Yaratılması) ve *The Medium and the Magician: Orson Welles, the Radio Years* (Medyum ve Sihirbaz: Orson Welles, Radyo Yılları).

Welles'in tüm [radyo] teknikleri en ünlü *Mercury* yayını olan *Dünyalar Savaşı*'nda [30 Ekim 1938] bir araya gelmişti. Bildik sihirli karışımına benzeri görülmemiş bir şey eklemişti. Bu öyküyü bir dizi ikna edici, son dakika haber bülteni aracılığıyla kısmen anlatarak, radyo haberleri *aracını*, radyo tiyatrosu aracı ile sunulan bir öykünün içeriğindeki *mesaja* dönüştürmüştü. Bu haber raporlarından bazılarını olay yerinde canlı sunarak –ve bunları bildik mikrofon yankısı efektleriyle, çakışan ve uyumsuz diyaloglarla ve Marslıların saldırısının ardından yayın kesilince tüyler ürpertici bir sessizlik olmasıyla zenginleştirerek– olası bir deyişle *radyo hakikatini* [*radio vérité*] taklit etmişti.

Marslılar şakasının bir Cadılar Bayramı yayını olduğu hakkında yıllar boyunca çok şey söylendi, zaten Welles de gösteriyi bitirirken bunun "ikram ya da şaka" oyunundan ibaret olduğunu belirtmişti. Olay aslında Cadılar Bayramı arifesinde yaşanmıştı, dolayısıyla mesela Noel arifesinin ertesi günkü bayramı anımsatması gibi bir yakınlık o gün için pek de söz konusu olmazdı. *Mercury Theatre on the Air* programının düzenli dinleyicileri için bu yayın tam bir sürpriz olmamıştı, fakat format öyle değildi. *Dünyalar Savaşı*, bir önceki haftanın *Around the World in 80 Days* (80 Günde Devriâlem) adlı programının sonunda duyurulmuş ve gazetelerdeki radyo programı çizelgelerinde yerini almıştı. Panik büyük ölçüde bugünkü deyişle "kanal sörfünün" sonucuydu. (Belki de bunun radyodaki eşdeğerinin "istasyon sörfü" olduğunu söylemeliyiz.) Bu zaman diliminde (pazar akşamı saat 8:00) yayınlanan en popüler program, NBC'deki, vantrilok Edgar Bergen'in sunduğu *The Chase and Sanborn Hour* adlı programdı. Programın sadık dinleyicilerinin asla kaçırmadığı açılış konuşmasının hemen ardından Nelson Eddy bir şarkı mırıldanır, bu da dinleyicileri daha ilginç bir şey bulmak amacıyla radyo kadranını çevirmeye iterdi. Radyo haberciliğinin ön saflarında bulunan CBS ağı ve Welles bu durumdan faydalanmıştı.

Programın başlangıcını dinlemiş olanlar açılışın *Mercury* için tipik bir biçimde başladığını fark etmişti. Çaykovski'nin *Piyano Konçertosu No. 1 Si Bemol Minör* adlı eserinin bildik tınıları program duyurusunun standart fon müziğiydi –Orson Welles ve "The Mercury Theatre on the Air" H. G. Wells'in *Dünyalar Savaşı* uyarlamalarını bu duyuruda takdim edeceklerdi. Bundan sonra sunucu Dan Seymour Welles'i "bu yayınların yönetmeni ve yıldızı" diye takdim etti. Normalde kendi radyo oyunlarını mizahla süslenmiş, gevşek ve dilbaz bir üslupla sunarken, bu sefer giriş konuşmasını daha uğursuz bir tonla, âdeta büyü yapar gibi yapmıştı.

Bundan sonra radyo tiyatrosu kısa bir hava durumu güncellemesiyle açılır, sonra New York City'deki Park Plaza Oteli'nde, Ramon Raquello (Welles'in müzikten sorumlu çalışma arkadaşı Bernard Herrmann) şefliğinde çalınan bir dans müziği programını dinlemeye başlarız. İlk şarkı "La Comparisita" kısa bir süre sonra Kıtalararası Radyo Haberleri adlı uydurma bir programın özel bir bülteniyle kesilerek Mars gezegeninde bir dizi hidrojen gazı patlamasının gerçekleştiği ve bunların görünüşe göre Dünya'ya doğru yöneldiği bildirilir. Bu

haber gayet sakin bir biçimde, bir önceki hava durumu bülteninin sesi ve üslubuyla sunulur.

Bunu başka güncellemeler izler. Üslup öyle düzenlenmiştir ki, dinleyicilerin heyecan verici bir radyo tiyatrosu programını değil, gerçek haberlerle kesilip duran bir müzik programını dinlediklerini düşünmeleri sağlanır. Bununla birlikte, radyolarını CBS'e henüz ayarlamış dinleyiciler meraklandırılmıştı. Welles'in ortak yapımcısı John Houseman'a göre radyo oyunun açılışını bu kadar etkili kılan şey de (yavaş, muğlak olan ve yanıtlar sunmaktan ziyade akla daha faza soru getiren) bu tempoydu.

Neredeyse her on dakikada bir, Mars'la ilgili olaylar yüzünden (kasıtlı olarak uyuşuk bir biçimde çalınan) müzik kesilir. Nihayet bir bültende, Carl Phillips (Frank Readick) tarafından Princeton Gözlemevi'nde astronom Richard Pierson (Welles) ile yapılan bir röportaja yer verilir. Bu tesis Phillips tarafından tüm canlılığıyla tasvir edilir, Welles ise belli başlı soruları gerektiği gibi muhafazakâr bir bilimsel üslupla yanıtlarken tümüyle ikna edicidir. Bu sorular Mars ve orada zeki yaşam formlarının bulunma olasılığı hakkındadır. Astronom Mars kanalları hakkındaki popüler varsayımlara itiraz eder, ama az önceki gaz patlamalarıyla şaşkına döndüğünü itiraf eder.

Röportajın sonuna doğru Pierson'a bir mesaj uzatılır, Phillips de bunu yayında okur. Mesaja göre Princeton'ın 20 mil çevresinde sismik sarsıntılar olmuştur. Astronom bunun Mars'taki gaz patlamalarıyla bağlantılı olduğunu reddeder ve nedenin "muhtemelen bir meteor" olduğunu ileri sürer. Kısa bir piyano arasından sonra daha fazla gaz patlaması olduğu haberi verilir ve buna Grovers Mill (NJ) yakınlarına yanan bir nesne düştüğü haberi eşlik eder. (Welles yayın sırasında Grovers Mill gibi gerçek yer isimleri kullanmış, ama konuyla ilgili bina isimlerini değiştirmiştir.) Phillips olay yerine bir seyyar birliğin sevk edildiğini bildirir ve biz gittikçe artan bir merakla beklerken başka bir müzik arası verilir: Bu sefer Bobby Millette (aslında yine Herrmann) ve orkestrası Brooklyn'deki Martinet Oteli'nde çalmaktadır.

Yarım dakika sonra Grovers Mill'deki Wilmuth Çiftliği'ne götürülürüz. Phillips, Profesör Pierson'ın eşliğinde, oraya kadar 11 mil yolu 10 dakikada geldiklerini ileri sürer. Yayında ise kayda değer ölçüde az zaman geçmiştir, ama oyunun muhtelif kesimlerinin temposunun etkili bir biçimde düzenlenmiş olması dinleyicilerin kuşkularını askıya almasını ve radyo oyunundaki olayların gerçek zamanda meydana geldiğini varsaymalarını kolaylaştırmıştı –burada, bir gerçeklikle bir diğeri arasındaki sınırı bulanıklaştıran iletişim araçlarının başka bir örneğini görürüz.

Bu noktada Phillips, uygun bir biçimde ifade ettiği gibi "gözlerinin önündeki sahneyi sözcüklerle resmetmeye" girişir. Güya açıkça gördüğü şeyleri betimler: Burada bir meteor değil, metal bir silindir vardır ve etrafında genel bir kargaşa yaşanmaktadır. Bu sırada profesörden yorumlarını alır. Üslup gevşek ve gerçekçidir –*radyo hakikati*. Avrupa'daki karışıklıklar hakkındaki canlı radyo güncellemelerinin ve yangınlar gibi, devam eden yurtiçi krizlerini haberleştiren

seyyar birimlerden daha fazla yararlanılmasının bir sonucu olarak dinleyicilerin gittikçe alıştığı bir olay yeri haber bildiriminin atmosferi iyice yakalanmıştır. Senaryo ayrıca radyo tiyatrosunun başlıca öğelerinden birine de başvurur: Bağlamın ses efektleri ve diyaloglar yardımıyla inşa edilmesi. Bu sefer diyalog da anlatım da aynıdır, tüm hikâye birinci ağızdan sırayla yapılan gözlemlerle anlatılır.

Yayının bu aşamasında Welles'in keskin medya duyarlılığı başka bir sihirbazlık numarasına zemin hazırlamıştı. Provalar sırasında, Phillips'i canlandıran Readick'e, bir önceki yılın 6 Mayıs'ında Lakehurst'te (NJ) *Hindenburg*'ün yanarak yere çakılması hakkındaki, Herbert Morrison'a ait yürek hoplatan bir kaydı dinlettirmişti (Houseman, 1989). Bu trajedinin haberi diske kaydedilerek ölümsüzleştirilmiştir. Bu kayıt radyolarda dinleyicilerin kulaklarına kazınacak kadar sık tekrarlanmış ve sonunda radyo tarihinde bir dönüm noktası olarak kabul edilmişti. Readick, Morrison'un duygusal tasvirini kusursuzca kavrar. Bundan sonra Welles onun röportajı bir adım ileri götürmesini sağlar. Marslılar silindirden çıkıp lazer benzeri ısı ışınlarını kullanmaya, insanları, binaları ve etrafı yakmaya başlarlar ve silah en sonunda Phillips'e doğru döner; bundan sonra yayın kesilir... Tam bir sessizlik olur. Welles, verdiği işaretle başlayan bu altı saniyelik sessizliğin hem stüdyoda bulunanlar hem de dinleyiciler tarafından âdeta sonsuzca sürmüş gibi algılanmasını sağlamıştı. Yayının belki de en dehşetli anı budur, muhtemelen insanların New Jersey'den kaçmaya ve New York ile Pennsylvania'ya giden yolları tıkamaya başlaması da en çok bu anın eseridir.

Yayın kesintinin ardından devam etmeye başladığında yapılan, "elimizde olmayan nedenlerden dolayı" Grovers Mill'den gelen sinyali kaybettiğimiz şeklindeki duyuru gerilimi iyice şiddetlendirir; bunu Mars'taki gaz patlamalarının volkanik kaynaklı olduğu şeklindeki, görünüşe göre artık gereksiz olan bir ek bilgilendirme izler. Chopin'e ait bir piyano eseriyle verilen kısa bir aranın gerilimi iyice arttırmasının ardından, sunucu yayına geri döner ve Grovers Mill'de gerçekleşmiş olan kargaşayı doğrular. Eyalet Milisleri'nden (özgün metinde New Jersey Ulusal Muhafızları) General Montgomery Smith bunun ardından, saldırının yakınlarındaki birçok kasabada sıkıyönetim ilan edildiğini dinleyicilere duyurur. Bundan sonra, yakınlardaki bir çiftlik evine sığınarak Marslıların gazabından kurtulmayı başaran Profesör Pierson'dan trajedi hakkında birinci el bir betimleme dinleriz. Kurulan telefon bağlantısında dinleyicilerin zaten tahmin ettiği birçok şeyi akademik bir dille doğrular.

Profesörün bu uğuruz açıklamasını, "operasyonlardan sorumlu başkan vekili" Harry MacDonald'ın sesi izler. Bu operasyonların *ne için* yapıldığı hiç açıklanmaz, ama tahmin edebileceğimiz gibi bu güya ağın kendisiyle ilgili olmalıdır, çünkü başkan vekili tüm yayın tesisinin Eyalet Milisleri'ne teslim edileceğini ilan eder. İleri sürülen gerekçe öyle gülünçtür ki Welles ve aktörlerinin bu sırada kahkahalarını güçlükle tuttuklarını hayal etmekte hiç zorlanmayız: MacDonald "radyonun daima kamu yararına hizmet etmek gibi kesin bir sorumluluğu olduğu" inancı dolayısıyla orduya devredildiğini ilan eder. Böylece radyo gele-

cekteki olayları öğrenmeyi sağlayacak bir araçtan ibaret olmaktan çıkar ve başlangıçta sadece haber vermekten sorumlu olduğu hikâyenin fiili bir oyuncusu haline gelir.

Anlatımı bundan sonra askeri sesler üstlenir. Ordunun Marslılara karşı koymaya yönelik birçok girişimi hakkındaki açıklamalara kulak misafiri oluruz. Bu girişimlerin her biri başarısızlıkla sonuçlanır, üstelik bunlara katılan bireyler de telef olur –ama bunlara, bir radyo tiyatrosundan veya filmden bekleyeceğimiz gibi patlama sesleri bu sefer eşlik etmez. Welles'in medya hissiyatı onu daha katı bir gerçekçiliği keşfetmeye itmiştir: Tekrar yayın kesilir, bu kesintinin ardından anlatım başka bir yerden yapılan bir radyo yayınıyla kaldığı yerden devam eder.

Bütün bu kaosun ortasında, kasırganın merkezi gibi huzursuz edici ve kaygı verici bir sükûnet anı olur. "İçişleri Bakanı" yayına katılır ve durumun ciddiyetinden bahsederek ulusa seslenir. Unvanı belirtilen, ama adı söylenmeyen bu politikacı, kasvetli bir tonla, dinleyicileri inançlarını korumaya ve "insanın Dünya üzerindeki üstünlüğünü" tehdit eden bu düşmanın karşısında cesaret göstermeye davet eder. Bu sözler tek başına yeterince korkutucu olmasa bile, aktör Kenneth Delmar, Başkan Roosevelt'in "ateş başı sohbetleri" diye bilinen ulusa sesleniş konuşmalarından birindeki sesini kusursuza yakın bir biçimde taklit eder (onun Welles tarafından bu yönde eğitilip eğitilmediği belli değildir).

Ordudan gelen başka mesajların ardından bu sefer bir diğer önemli sahneye geçeriz, bu sefer New York'taki "Yayın Binası'nın" (özgün metne göre Columbia Yayın Binası) çatısında bir sunucu konuşmaktadır. Şehir saldırı altındadır. Fonda çanların çaldığını duyarız. Bu çanlar New Yorkluları Marslı tehdidinin yaklaştığı ve şehri derhal boşaltmaları gerektiği yönünde uyarmaktadır. Liman teknelerle dolmuş, sokaklar da kaçan yurttaşlar tarafından tıkanmıştır. Marslılara ait ilk makine zehirli gazlar saçarak Manhattan'a doğru ilerlerken, ülkenin her yanına Mars silindirlerinin düştüğü anlatılır; Aşağı Manhattan'daki insanlar biner biner ölmeye başlar. Dumana, çığlıklara ve sirenlere boğulmuş bu kaos senaryosu, tekinsiz bir biçimde, 63 yıl sonra 11 Eylül günü tanık olunacak olan, akıldan çıkmayan görüntüleri akla getirir.

Sunucunun titreyen sesi, Marslıların yol açtığı dehşeti betimler, öldürücü gaz bulutları onun bulunduğu yere doğru ilerlemektedir. Sırayla, nefesi kesilir, boğulur ve rahatsız edici bir gürültüyle yere devrilir. Ama araç haberciden daha uzun yaşar, zira radyo mikrofonu hâlâ açıktır. Akıldan çıkmayan 20 saniye boyunca gemi düdüklerinin, sirenlerin, fabrika uğultularının bir füğünü dinleriz ve bu sesler önce gittikçe azalır, sonra da 10 saniyelik bir sessizlik olur. Tek başına kalmış bir amatör radyo operatörü en sonunda ölüm sessizliğini bozar ve yüreğimiz iyice ezilir. Dokunaklı bir mesajı tekrarlayıp durur: "CQ" (tüm alıcı istasyonlara yönelik genel çağrı), ardından "Yayında kimse yok mu?" Yanıt yok. Sonumuz gelmiştir... Ve nihayet bir istasyon tanıtımı arası verilir!

Sonunda yayının bir dramatizasyon olduğu şeklinde bir duyuru yapılır. Bu, hâlâ radyolarının başında olan ve dinledikleri şeylerin gerçek olduğunu varsa-

yan dinleyicilerin hem rahatlamasına hem de öfkelenmesine yol açmıştı. Tanıtım arasının ardından format tamamen değişmiştir. Marslılar radyo istasyonları dâhil uygarlığın büyük kısmını yok etmiş oldukları için, hikâyeye profesör Pierson'un günlüğü okunarak devam edilir. Onun sunumu dizinin özgün adını (*First Person Singular*, Birinci Tekil Şahıs) ve Welles'in radyo oyunlarının büyük kısmında sık sık böyle anlatımlardan yararlandığını akla getirir. Profesör, delirtecek kadar yavaş ve ölçülü bir tonla (bu canlı program yayın süresini aşmış olabilir mi?) kıyametten sonraki tahribatı inceler. Aşağı Manhattan'dan New York'a girer, Central Park'a doğru ilerler ve burada ... umudu bulur. H. G. Wells'in romanında olduğu gibi, istilacıların sonu askeri güç kullanımıyla değil, bulaşıcı bakteriler yüzünden gelmiştir. İnsanlık kendine gelecektir, ama bunu yaralanabilir olduğunu öğrenmiş olarak yapacaktır.

Welles yayını bitirirken tipik mizahi ve hızlı konuşmasıyla programın bir Cadılar Bayramı şakası olduğunu, Mercury Tiyatrosu'nun bu şekilde "Böö!" dediğini belirtmişti. Sadece birkaç gün önce bir radyo oyunu için elverişsiz görünen bir fikri tereyağından kıl çeker gibi uygulamış olduğu için biraz rahat hissetmiş olmalıydı. Ayrıca oyunun birkaç kişiden daha fazlasını telaşa düşürmüş olduğundan şüphelenmiş olmalıydı. Fakat stüdyodan çıktığında kendisini bekleyen kötü sürprize muhtemelen en az Grovers Mill'de yaşayanlar kadar hazırlıksız yakalanmıştı.

Radyonun yaratıcı olanakları bundan önce hiçbir zaman bu kadar etkili bir biçimde kullanılmamış ya da istismar edilmemişti. Yayın bittiğinde CBS binası polisler ve basın tarafından doldurulmuştu. Welles ve ortak yapımcısı John Houseman bir arka ofise sürüklendi ve sorgulandı. Gazete muhabirleri özellikle hırslıydı. İki adam da bu deneyimi sinir bozucu diye betimlemişti, zira bu noktada sebep olunan hasar bir en kötü durum senaryosunu andırıyordu. Sayısız ölüm vakasından bahsediliyor, çoğunun anayollarda, tahliye izdihamı sırasında gerçekleştiği iddia ediliyordu. Mercury'dekilerin şansına, sonradan ortaya çıkacağı gibi, sorumluluğu doğrudan programa atfedilebilecek herhangi bir ölüm vakası olmamıştı. Fakat görünüşe göre, yayından sonraki bu karışıklıkta, sözde Mars ısı ışınlarına hedef olanlar kadar insan New Jersey Paralı Yolu'nda kazaya uğramıştı.

Gazeteci kalabalığı hiçbir tutuklama olmadan ve birçok şeyi öğrenemeden dağıldı. Ertesi gün, yayının ayrıntıları ve sonuçları haber ajanslarını hareketlendirip baş sayfaları doldurduğunda, Welles filme alınacak resmi bir basın toplantısı için CBS'ye çağrıldı. Önceden hazırlanmış bir açıklamayı okudu ve soruları yanıtladı, okuduğu açıklama ülke çapında tüm gazeteler tarafından basılacaktı. Welles kötü niyet taşımadığını belirtti, yayının gazetelerde duyurulmuş olduğunu ve kurgusal doğasının –o bundan "fantezi" ve "peri masalı" diye bahsediyordu– en başta, istasyon tanıtımı sırasında ve en sonda açıklandığını hatırlattı. Bunlar gayet doğruydu, ama söyleyemediği şey şuydu ki, tanıtım arası yayın başladıktan 42 dakika sonra verilmişti ve bundan önce, çoğu kimsenin kaçırdığı veya önemsemediği giriş kısmı dışında programın bir dramatizasyon olduğu hiç

belirtilmemişti. Hatırlamak gerekir ki, ses bantlarının ve videobantlarının henüz ortaya çıkmamış olduğu 1938 yılında, programların asetat kaydını alma olanağına CBS dışında hiç kimse sahip değildi, CBS ise bu kaydı basınla paylaşmaya hiç hazır değildi.

Panik Yayını'na basında günler boyunca, ülkenin bazı yerlerinde ise haftalar boyunca büyük yer ayrıldı. Sırayla Welles, CBS, Amerikan halkı ve radyonun kendisi suçlandı. Bazı yerlerde Welles, bir ülkeyi efsunlamak için dramatik yeteneklerini kullanmış olan, Svengali veya Rasputin benzeri bir figür gibi tasvir edildi. Bu kadar kişisel olmayan suçlamalarda ise CBS kendi bünyesinde hazırlanan programları yeterince dikkatli bir biçimde denetleyemediği için hesap vermeye davet edildi. Çoğu gazete, yayın hakkındaki, yaklaşan FCC (Federal İletişim Komisyonu) soruşturmasını tümüyle haklı buldu. Bu soruşturmanın bir sonucu, radyo oyunlarının –hem sunum tarzları hem de içerikleri bakımından– daha dikkatli bir biçimde denetlenmeye başlaması oldu. Yeni formatlarla kurgunun Panik Yayını'ndaki gibi ölçüsüzce karıştırılmasını önleyecek düzenlemeler yürürlüğe kondu. Burada da 11 Eylül sonrasıyla bazı paralellikler görülebilir: Telekomünikasyon politikası, özellikle hücresel telefon kullanımı sıkı sıkıya denetlenmeye başladı; havayolu güvenliğine ilişkin uygulamalar da baştan aşağı değiştirildi.

Yayın hakkındaki basılı yorumlamalar devam ederken, insanların bu kadar kolay aldanmış olamayacağı kabul edildi, artık Welles kadar radyo da suçlu görülüyordu. Burada gizli bir gündem söz konusuydu –en az bir düzine yaşındaki iki iletişim aracı arasındaki rekabet. Mahalleye yeni taşınmış çocuk olan radyo, basının haber sunma tekeline meydan okumuştu. Bunalım sırasında radyo dinleyiciliği gazete tirajları aleyhine genişleyince ve reklam gelirleri buna uygun biçimde el değiştirince bu durum iyice şiddetlenmişti. Gazeteler radyoyu uygun bir eğlence aracı olarak kabul etmiş olsalar da, bu aracın eğlendirme usullerinin haber sunma tarzını da kapsamaya başladığını, bunun da yüzeyselliğe ve duygusallığa yol açtığını ileri sürdüler. Panik Yayını olayında artık öyle bir durumla karşı karşıyaydılar ki, *radyo eğlencesi kendini haber sunumunun yerine koymuştu.*

Bununla beraber, basında yapılan yorumların hepsi Panik Yayını'nın etkisinden dolayı radyoyu suçlamıyordu. *New York Times*'ın öncülüğünde birkaç gazete, gerçeği kurgudan ayırt edemeyen bir halktan duydukları kaygıyı dile getirdi. Asıl aydınlanma yolunu tanımlamamakla birlikte, bunun basım temelli medyaya daha fazla dayanmayı ve radyo yayınlarına erişim süresinin kısıtlanmasını gerektirdiğini ima ediyorlardı. İnsanları kendilerinden daha fazla koruyabilmek için FCC tarafından radyo üzerinde daha çok düzenleme yapılmasını talep ettiler –1934'te Katolik Ahlak Birliği'nin (Catholic Legion of Decency) baskısıyla başvurulan ahlakçı sansür tarzını değil, medya şamanlarını kitlesel çılgınlıkları ateşlemekten alıkoyacak özel kuralları gerekli görüyorlardı.

Dünyalar Savaşı'nı böylesine müthiş biçimde etkili kılan şey neydi? En sık bahsedilen neden, Welles'in son dakika haber bülteni sunumunu akıllıca kulla-

nıp radyo dinleyicilerinin Avrupa'daki Nazi saldırganlıkları hakkındaki benzer güncellemelere olan aşinalığını istismar etmesidir. Dünya savaşın eşiğinde olduğu için, bu tarz bültenlerden kaynaklanan endişelere, bir sonraki bültende çatışmaların başladığının söylenebileceğinden duyulan korku eşlik ediyordu.

Welles'in Panik Yayını'yla yaptığı ustaca sihirbazlık ve bunun yol açtığı kötü şöhret –aslında zaten 9 Mayıs 1938 tarihli *Time* dergisinin kapağını süsleyecek kadar ünlüydü– onun ilk filmi ve yirminci yüzyılın kuşkusuz en önemli sanat eserlerinden biri olan *Citizen Kane*'yi (Yurttaş Kane) çekmesini sağlayan Hollywood sözleşmesine erişmesini sağlayacaktı. Bu filmi çekmek için RKO ses stüdyosuna yürürken filmlerin neden onun hükmettiği zamanki radyo kadar yaratıcı olmadığını merak ediyordu. Kısa süre içinde ise, bir radyo dinleyicileri kuşağını büyülerken yararlanmış olduğu medya hissiyatını selüloide aynen aktararak bunu başardı.

27
Radyonun Sesleri

Michele Hilmes*

Birleşik Devletler'de bu dönemdeki [1920'ler] en büyük ve en "radyo aktif" reklam acentesi J. Walter Thompson Company idi. Bu acentenin yayıncılık işine girişi ve dönemin hâkim ağı olan NBC ile ilişkisi, Amerikan kamuoyunun kısa süre içinde aşina olacağı yıldızların ve programların arkasında çevrilen dolaplar hakkında fikir verir ve kültürel standartların ve geleneklerin pazarlığının hangi koşullar altında yürütüldüğünü açığa çıkarır.

Roland Marchand'a göre, reklam acentelerinin ürün tanıtımları için radyonun olanaklarını keşfetmeleri genelde yavaş olmuşsa bile, aslında bu tutum bir acenteden diğerine büyük ölçüde değişiyordu.[1] Aslında 1920'lerde acentelerin çoğunda radyoya karşı bir muhalefet mevcuttu –reklam acenteleri ve radyoyla rekabete girmekten gerçekten korku duyması gereken basılı medya arasındaki sıkı ilişkiler göz önünde bulundurulursa bu durum pek şaşırtıcı sayılmazdı. Marchand ve birçok başka yazar, basımcılık sektörü dergisi *Printers' Ink*'in 1922 ve 1926 yılları arasında yayınladığı, radyonun bir reklam aracı olarak kullanımına karşı çıkan yazılarını örnek gösteriyorlar. Ancak bunlar reklamcılık alanının tamamının çıkarlarını temsil edemezlerdi. Birçoğu basılı medyayı gücendirmemek gerektiğinin farkında olmalıydılar, fakat ortaya çıkan yeni aracın olanaklarını da zamanla daha iyi göreceklerdi.

Reklam acentelerinin radyoyla ilişkisinin tam bir kronolojisi bir tarih kitabını doldurabilir, bunun başlıca sebebi onun ticari radyo yayıncılığıyla âdeta iç içe geçmiş olmasıdır. 1920'lerde reklam acenteleri tarafından yapılmış programlardan ve deneysel yayınlardan bir veya iki tanesi bu konuda yardımcı olabilir.

---

* Michele Hilmes, Wisconsin Üniversitesi'nde (Madison) iletişim sanatları profesörüdür. Bu yazının alındığı *Radio Voices* (Radyonun Sesleri) ve *Hollywood and Broadcasting: From Radio to Cable* (Hollywood Yayıncılığı: Radyodan Kabloluya) adlı kitapların yazarıdır.

Daha önce belirtildiği gibi, N. W. Ayer acentesi, 1920'lerin başındaki tartışmasız en etkili radyo şovundan, (radyo dinleyicileri için önemli bir ürün olan) pil üreticisi National Carbon Company'nin (Ulusal Karbon Şirketi) sponsorluğunu yaptığı *The Everyday Hour* programından sorumluydu. 1923 gibi erken bir tarihte bir radyo departmanı kuran ve AT&T'nin kısıtlı dağıtım olanakları aracılığıyla *The Everyday Hour* ile yaptığı en eski ağ yayını deneylerine katılmış olan N. W. Ayer, kurgusal dramatik programlara, edebi uyarlamalara ve varyete şovu formatlarına yönelerek bu tarz deneysel çalışmalar yapmayı 1920'lerin ortalarında da etkin biçimde sürdürdü.[2] Bir diğer örnek ise, WEAF istasyonunun 1922'de başlayan ücretli hizmetinin ilk ve en önemli kullanıcılarından biri olan William H. Rankin Agency idi. William H. Rankin Agency, müşterisi Mineralava için "How I Make Up For Movies" (Filmlere Nasıl Hazırlanıyorum) adlı sohbet programına aktris Marion Davies'i davet ederek Hollywood-acente-radyo ilişkisinin en eski örneklerinden birini ortaya koymuştu.[3] Çoğu rivayete göre bu, ilk defa bir ödülün sunulduğu program olmuştu; yayını dinlediklerini yazan herkese aktrisin imzalı resmi verilecekti ve gönderilen "binlerce" mektup, tüketici halk kitlelerine ulaşmak için radyonun etkili bir araç haline getirilmesine yardımcı olmuştu.[4]

Görünüşe göre, J. Walter Thompson radyo işine birkaç maceracı müşterisi sayesinde girmişti. Aslında bu araca açıkça ilgi duyan (ve 1924 yılında radyo reklamcılığına muhalif, basılı medya ağırlıklı bir komite tarafından düzenlenen bir protestoya katılmayı reddeden) acente, Şubat 1925 tarihli bülteni J. Walter Thompson *Newsletter*'de yayınladığı, başlığı radyoya yönelik istekliliğini açığa vuran bir yazıda o zamana kadarki etkinlikleri değerlendirir: "Neden Radyoyu Kullanmıyoruz?" Bu yazı radyo istasyonları ve WEAF reklamcılarının etkinliklerini özetliyordu, fakat yine de "Şimdilik bu aracın bizim için elverişli olup olmadığı tartışmaya açıktır" diye sona eriyordu. Başlıca itirazlar, radyo yayıncılığının 1925 yılındaki "belirsiz durumu", söylenen sözlerin yanlış anlaşılma olasılıkları, tiraj tespitinin imkânsızlığı ve radyonun daha "dolaylı yoldan" satış olanaklarının basılı araçlarınki kadar etkili olmayabileceğiyle ilgiliydi.[5] Fakat iki hafta sonra çıkan başka bir yazı ise iki JWT müşterisinin bölgesel radyolara çıktığını, her ikisinin de kadınlar için "ev sohbetleri" sunduklarını, her iki programın da JWT'nin Chicago ofisinin "kadın departmanıyla" bağlantı içinde yazılıp hazırlandığını kabul etmişti.[6] Bunlardan biri, önceden Libby konserve ürünleri şirketinin yetenekli baskı servisi yazarı olan Mary Hale Martin, cuma sabahları yayınlanan *Mary Hale Martin's Household Hour* (Mary Hale Martin'le Ev Saati) adlı programına 1930'larda da devam edecekti.

JWT ilk resmi Radyo Departmanı'nı ancak 1927 yılında (daha önce N. W. Ayer'de çalışmış ve *Roxy and His Gang*'in müzik yönetmeni olan) William H. Ensign'ın yönetiminde kuracaktı. Ensign'ın departman gelişim raporuna göre, 1928 Mayıs'ına kadar iki yeni görevli daha işe alınmıştı. Temmuz ayında JWT'nin radyo müşterileri arasında Goodrich Tire Company, Shell Oil, Isuan Corporation, Certo Gelatin ve Maxwell House Coffee yer alıyordu, ayrıca altı

başka müşteriye teklif gönderilmişti ve bunların çoğu da gelecek yıl radyoda reklamlarını yayınlatacaktı. Ensign'ın raporunda ayrıca bir önceki yıl radyo departmanı kurmuş olan acentelerin sayısı da verilmişti: Young & Rubicam; Barton, Durstine & Osborne; Lord, Thomas & Logan; Lerman & Mitchell gibi on beş büyük firma. Şunu da belirtmek ilginç olacaktır ki, televizyonun yaklaşan gelişi hakkındaki ilk söylentiler de bu erken tarihte ortaya çıkmıştı.[7] Bir sonraki yıl boyunca JWT'de radyonun kullanılması ve benimsenmesi hakkındaki tartışmalar devam etti. 1929'da radyo departmanı artık kontrolü ele alacak kadar olgunlaşmıştı.

... JWT'nin erkek ve kadın grupları arasındaki iktidar mücadelesi ... 1929'da, New York Kadın Departmanı'ndan Aminta Casseres Radyo Departmanı şefliği için girdiği yarışta önceden hesap yöneticisi ve yeni işin lideri olan John U. Reber'e yenildiği sıralarda gerçeklemişti. JWT ofislerinde tanındığı adıyla "Gaddar Reber" 1929 Mayıs'ında Radyo Departmanı'nın yöneticisi oldu ve radyo ağlarının, özellikle de NBC'nin acenteler için öngördüğü sınırlı rol karşısında hızla düş kırıklığına uğradı. Uzun süre boyunca meslektaşı olmuş ve JWT'deki kariyerinin büyük kısmı boyunca Reber ile birlikte çalışmış olan Calvin Kuhl, onun "NBC'nin sağladığı 'radyo uzmanlarının' (yapımcılar, yazarlar, yönetmenler) görevine son veren ve onlar yerine gösterinin hazırlanması ve yönetilmesi için acente çalışanlarını kullanan ilk yönetici" olduğunu hatırlıyordu. Kuhl, Reber'in 1920'lerin sonu ve 1930'ların başında geliştirdiği programcılık felsefesini şöyle tanımlıyordu:

> NBC başlangıçta yazma ve yönetme deneyimi kazanmak için doğal olarak Broadway'a ve vodvile yönelmişti... Bu insanlar düşünce ve teknikleri açısından geri kafalıydılar... Dinleyicilerin, sahne önündeki koltuk sıralarında oturan smokin ve gece elbisesi giymiş bedenlerden ibaret olduğunu düşünüyorlardı... 20'lerin sonunda ve 30'ların başında bir reklam acentesi bir müşterisinin adına bir gösteri "satın almak" amacıyla NBC'ye tereddütle yaklaşırdı, NBC ise Broadway ve vodvilden topladıklarıyla yapacağı bir gösteri uydururdu... Bir J. W. Thompson müşterisini böyle bir yarım saatlik NBC yapımı zırvalığını satın almaya ikna ettikten neredeyse hemen sonra John, NBC'yi sundukları işin basit ve yaratıcılık yoksunu olmakla suçlamış, "Lanet olsun, yapabileceğiniz en iyi şey buysa eğer, biz daha iyisini, hem de kendi yazarlarımız ve yönetmenlerimizle yaparız," demişti ve sonra da zaten böyle yapmıştı.[8]

Reber bunu radyo müdürü olduktan hemen sonra bizzat uygulamaya geçirmişti. JWT'nin radyoda haftada toplam altmış saat tutan otuz üçten fazla şovunun yer aldığı 1930 Nisan'ındaki bir temsilciler toplantısında Reber müşteri referanslarına dayanarak açık açık "Bizim Radyo Departmanımız, NBC'den daha iyi radyo programı yapabilir" demişti.[9]

JWT'nin becerisini anlatmak amacıyla en sık kullanılan terim "şovmenlik"ti: NBC'de bu yoktu ama JWT'de vardı. En önemlisi, "şovmenliğin" temeli dinleyicileri ve onların beğenilerini tanımış olmaktı.[10] Hem ticari programlardan kâr

sağlamak hem de kamu önünde kültürel standartları desteklemek ve korumak gibi bir çifte gündemi olan NBC'den farklı olarak JWT gibi reklam acenteleri bir süre önce, reklam kârını üreten şeyin kitlesel satışlar olduğunu ve kitlesel satışların "tabloit anlayışına" dikkat edilmesiyle sağlanabileceğini kavramıştı.

Kurum içi kampanya ve fikir bülteni olan JWT *News Bulletin*, daha 1923 yılında, "sıradan" okurun alışkanlıkları ve duyguları ile ilgili kaygılara dikkat çekmişti. "Mrs. Wilkins Reads the Ladies Home Journal" (Bayan Wilkins Hanımların Ev Dergisini Okuyor) başlıklı yazıda, JWT metin yazarı Dorothy Dwight Townsend, orta sınıfa yeni yeni katılanların asimile olmak ve kendilerini "geliştirmek" için kitle iletişim araçlarına yöneldiklerini gösteriyordu:

> Asla girmeye cesaret edemeyeceği evlere baktı; şehirde bakmaya asla cesaret edemeyeceği kadınların kıyafetlerini inceledi. Böyle zeki kadınlar –böyle güzel evlerde– işlerini böyle bir havayla yapıyorlardı! Arkadaşına Lux ile yıkadığı bluzunu gösteren kadını inceledi. Ertesi sabah Helen'in şık çoraplarını yıkarken bunları düşünecekti. Farkında olmadan kendini iki parmağıyla zarif kıyafetleri tutarken buldu –diğer parmakları Lux kadınının hep yaptığı gibi bükülmüş ve gerilmişti... Size ev işleri hakkında bildiği her şeyi ona annesinin öğrettiğini söyleyecektir, ama aslında bu dergi ona annesinin bildiklerinden daha fazla şey öğretmişti.[11]

1927'ye kadar JWT, "harcayacak parası olan fakat tabloitler ve röportaj dergileri dışında bunlara erişmeye yarayacak çok az araca sahip olan bu yeni halk tabakalarının" yalnızca var olduğunu değil, değerini de kavramış ve reklamcılıkta yeni bir "kültürsüzlük" yaklaşımının savunuculuğunu yapmaya başlamıştı.[12] Burada, daha önce bilinmeyen toplumsal bir grubun yalnızca kabul gördüğünü ve piyasada güç kazandığını değil, ayrıca onlara ulaşmak bakımından iletişim araçlarının –özellikle de, sayesinde *kitle* ve *kültür* terimlerini yeni ve güçlü bir bağlantı içinde bir araya getiren radyonun– rolünün tanımlanmaya başladığını da görüyoruz.

Bu yaklaşım JWT'nin ünlü Lux Hollywood yıldız destek kampanyasında doruğa çıkmıştı; şirket için bu kampanyaya, yıldızlara destek sağlanması için aracı olan *Photoplay* dergisinin doğudaki reklam şubesinin yöneticisinin öncülük etmiş olması hiç şaşırtıcı değildi. 1928'de JWT, "Lux Tuvalet Sabunu kullanmadan Hollywood'da ellerinizi yıkamanızın imkânsız olduğunu" söylemiş ve yüksek tirajlı dergilerde sayısız ve abartılı (ama ücretleri asla ödenmemiş) destek ilanı çıkmaya başlamıştı.[13] Bu çabalar JWT'nin Los Angeles temsilcisi olan parlak kişilik Danny Danker'den önemli destek görmüştü. Söylendiğine göre, Danker, John Reber dâhil tutucu New York JWT personelinin uğradığı düş kırıklığına rağmen, Hollywood tarzı bir yaşam sürerek Hollywood yıldızlarının yüksek sosyetesine kendisini kabul ettirmekte başarılı olmuştu. JWT dosyalarında kayıtlı (ve üzerine "açıkça alıntılanamaz" ibaresi düşülmüş) adı verilmemiş bir "eski (kadın) çalışanın" açıklamasına göre; "Danny Danker Hollywood üzerinde bir GÜÇtü ve Louella'ya çok benzer bir tarzda çalıştığı söyleniyordu, istediği her

yeteneği şantajla elde edebilirdi. Ayrıca misafir yöneticiler için muhabbet tellallığı da yapıyormuş ve elinde her an hazır sürüyle genç yıldız adayı bulunurmuş."[14] John Reber'in "film sektörünün can damarı olan yıldız sisteminin radyoda bir devrim yaratabileceğini ilk kavrayan kişi olduğu"[15] genel olarak kabul edilir, ayrıca o, radyo yapımcılığı hareketinin Hollywood'a taşınmasındaki öncülüğü dolayısıyla geniş çapta övgü toplamıştır. Bunu gerçekleştirmesi için Danker'in kurduğu temas ve destekler ağına bel bağlaması gerekmişti, bununla birlikte bu pek o kadar rahat bir ilişki değildi. Uzun süre JWT'nin Hollywood yazarı olarak çalışmış olan Carroll Carroll'a göre:

> Bay Reber, Danny'nin "kendi" departmanıyla hiçbir işinin olmasını istemiyordu. Fakat Danny'nin Hollywood'daki gücü –bizim misafir yıldızlara olan ihtiyaçlarımız arttıkça– Danny'i bütün işin merkezi haline getirdi... Doğal olarak Danny'nin gücü arttıkça onunla Reber arasındaki çatışma da şiddetlendi. Kimin kazanacağını herkes çok merak ediyordu. İlk önce Danny öldü.[16]

Reber, JWT'nin radyo işlerinin göstermelik şefi olarak çalışması için genç ve deneyimsiz Calvin Kuhl'u 1934 Mart'ında Los Angeles'a gönderdi, fakat bunun amacının Danker'e göz kulak olmak ve onunla ilgili gelişmeleri Reber'e bildirmek olduğu gayet açıktı. İlişkilerinin gerilmiş olmasına rağmen Reber ve Danker'in ortak çabaları, aynı zamanda acentelerin egemenlik dönemi de olan "radyoda Hollywood çağının" habercisi olmuştu. 1930'ların ortalarına kadar JWT her yıl ilk ona giren, Hollywood yapımı en az beş gösteri hazırlamıştı, bunu sağlayan şey ise Danker ve ortaklarının, kendine özgü yollarla buldukları Hollywood yeteneklerine benzersiz biçimde erişebilmeleriydi. Kısa sürede başka acenteler de Los Angeles'ta ofislerini açmaya başlamışlardı. 1942'de JWT, herhangi bir organizasyondan daha fazla radyo yıldızı yarattığını ileri sürebiliyordu; bu yıldızlar arasında Rudy Vallee, Burns ve Allen, Al Jolson, Walter Winchell, Eddie Cantor, Major Bowes, Fanny Brice ile Edgar Bergen ve Charlie McCarthy yer alıyordu. Hem ünlü varyete şovlarına hem de özellikle *The Lux Radio Theatre* gibi film uyarlama programlarına öncülük etmesi sayesinde JWT gittikçe artan sayıda seçkin Hollywood yıldızını radyoya taşımıştı.

1930'ların ortalarında yalnızca *prime-time* değil, gündüz kuşağı yayın saatlerinin çoğu da sponsorlar adına acenteler tarafından desteklenen programlarla, özellikle son derece popüler olan gündüz kuşağı dizileriyle dolmuştu. Ağların, durumu dengeleme çabasıyla New York, Chicago ve sonunda da Los Angeles'ta yetenek büroları açarak ve sık sık başarılı formatlar ortaya koyarak program yapma çabalarına devam etmiş olmasına rağmen, asıl amaçları yine de bu programları müşterilere satmak olarak kalmıştı. Bu müşteri acenteleri daha sonra yazarlar, yıldızlar ve benzerleri için NBC Yetenek Bürosu'yla anlaşmalar yaparak ve prova ve yayın yeri olarak NBC tesislerini kullanarak programların yapımını da üstleneceklerdi. Birçok acente ise ağlara bu kadar az bağımlı olmayı bile reddedecekti (CBS ise, NBC düzeyinde bir programcılığa başlamaya veya

yeni yetenekleri kontrol etmeye asla girişmeyecekti), böylece özellikle gündüz kuşağı saatleri sponsorların ayrıcalıklı alanları haline gelecekti.

Procter & Gamble gibi büyük şirketler bir iki saatlik program süreleri satın alıyor ve bunları ya kurum içinde ya da bu amaçla kiralanmış acenteler tarafından üretilmiş programlarla dolduruyorlardı. Biraz ilerde açıklanacak olan "zevksiz ve uygunsuz" içerik tartışmasında görüleceği gibi, Frank ve Anne Hummert'in "*soap opera* fabrikasının" yer aldığı Blackett-Sample-Hummert, ağların denetiminin neredeyse tamamen dışında çalışıyordu. Gerçekten de, 1920'lerin sonunda müzikal varyete programlarından kurgusal dramaya ve dizi öykülere doğru gerçekleşmiş olan kayma neredeyse tamamen, daha önceki ağ deneyimlerinin teşvik ettiği daha eğitici, "zevkli" ve taklit biçimleri yerinden eden acenteler tarafından gerçekleştirilmişti. Ağ merkezi etkinliklerinden daha da uzakta bulunan ve tarihsel olarak ticari müşterilerinin çıkarlarına daha uygun görünen Chicago gibi yapım merkezleri, bu biçimlerin ağ uyarlamalarına giden yolu açmışlar, başta NBC ve CBS tarafından rezil ve standartlara karşı kayıtsız olmakla suçlanmışlardı. Ayrıca ağ maliyetinden kaçınmak ve bölgesel dinleyicilere daha etkili reklamlar ulaştırmak isteyen müşterileri için transkripsiyon denilen kayıtlı programları kullanmakta ilk ısrar edenler de acentelerdi. Ağlar program satışının bu ilk biçimine şiddetle karşı çıkmışlardı, çünkü bu durum radyo işindeki öteki çıkar odaklarının, transkripsiyonları kendi isteklerine göre programa dönüştürebilen ve bütün kârı alıkoyabilen güçlü istasyonlar lehine onları doğrudan sektör dışına itiyordu.[17]

AĞLARIN SORUNLARI

Ağ otoritesine karşı bu tarz bir meydan okumanın ve bununla birlikte gelen kibirli tavrın NBC'nin çalışmaları üzerinde etki yaratması fazla zaman almadı. Sponsorlara elden geldiğince fazla zaman satmak en başından beri bütün ağların başlıca hedefi olmasına rağmen, güçleri gittikçe artan acentelerin uyguladığı denetim, ağların kendi işi üzerindeki denetimlerinin temellerini sarsmaya başlamıştı. Sponsorlar ve acenteler kendi programlarını yaratıp sahiplendikleri zaman, artık daha uygun bir zaman boşluğunun açıldığı her durumda bir ağdan ötekine geçebiliyor ve ağı, kendi dağıtım sistemi sayesinde tesis edilmiş haklardan yoksun bırakabiliyorlardı. Daha da ilginci ağlar, programcılık uygulamaları eleştirilmeye başladığında, bu programlarda olup bitenler üzerinde fiili bir güç kullanamadıkları halde, aslında kendilerinin kamu çıkarlarının garantisi olarak iş gördükleri fikrini yaşatabilmek için kendilerini FCC'ye, bağlı istasyonlara ve halka karşı savunmak gibi sıkıntılı bir duruma sokmuşlardı. Yayından önce program senaryolarını Metin Kabul Departmanı'na sunma zorunluluğu, her sette NBC'den bir yönetmenin bulunması, ticari program departmanlarının ve yetenek bürolarının sürekli mevcudiyeti gibi denetim yöntemlerine rağmen, acente yapımları ağ denetiminden

gittikçe uzaklaşıyorlardı. NBC'nin departmanlar arası yazışmalarına yakınmalarla dolu notların karışması pek vakit almayacaktı.

1932 Haziran'ında, John F. Royal, NBC satış şefi Roy Witmer'e acentelerin, program metinlerini yayından yeterli bir süre önce bildirmediklerinden yakınmıştı:

> Bence acenteler bizden faydalanıyorlar, yalnızca kopya sorununda değil, birçok başka konuda da... Müşteriler acenteleri aracılığıyla işbirliğinden bahsediyorlar, fakat nadiren işbirliği yapıyorlar. Sorun, her acentenin yalnızca kendi programlarını düşünmesinde. Bencil ve duyarsızlar... Eğer acenteler kendi program metinlerinin genel satın alma planlarının bir parçası olması gerektiğini keşfetmişlerse, onları hazır bulacaklar, fakat bunlar yayın şirketiyle işbirliği yapmanın tek aracı olduğu sürece, bu en son düşünecekleri şey olacaktır.[18]

NBC bu sürece karşı önlemler almaya çalıştı, fakat 1933 Mayıs'ına kadar acenteler ağ sansürünü delecek bir yol tasarlamayı başardılar. Ticari programlar şefi Bertha Brainard yeni bir sorundan bahsediyordu:

> Acenteler ve müşteriler Metin Kabul Departmanı'na yayında kullanılacağına inanmadıkları, son derece basitleştirilmiş bir metin gönderme eğilimindeydi. Bunu Metin Departmanı dikkatle okuyor, uygun bulunduğunu gösteren damgayı basıyordu ve Yapım Departmanı'na gönderiyordu. Çoğunlukla prova gününde yapımdan sorumlu kişiye kullanması için tamamen yeni bir metin getiriliyordu. O da, eğer malzeme sorunlu görünüyorsa, metnin onayı için yetkili birine ulaşmaya çabalıyordu. Bu, oldukça umut kırıcı bir yöntemdi, özellikle de hafta sonlarında.[19]

Brainard, her koşulda, yalnızca "uygun" damgası basılmış ve böyle onaylanmış bir metnin yayınlanmaya izin verilmesine dayanan yeni bir politikayı özetliyordu. Maalesef, bu usul bile görünüşte ticari yapımların özünde yer alan tehlikeyi frenlemeye yetmiyordu. 1937'deki kötü şöhretli Mae West programı, yazılı metnin gücünü zayıflatacak biçimde, önceden onaylanmış bir metnin bile canlı yayında, metin kabul ofisinde okunmuş olduğu şeklinden farklı okunabileceğini göstermişti.[20] Daha da kötüsü, bazı genel program türlerinin özünde kurumsal ve toplumsal denetimi alaşağı edecek öğeler taşıdıkları görülüyordu. Üç program tipi özellikle sorunluydu: Gece kuşağı varyetelerindeki *stand-up* komedyenleri, çocuklara yönelik macera programları ve kadınlara yönelik gündüz kuşağı dizileri. Bütün bu türler reklam acenteleri tarafından hazırlanmıştı.

JWT'nin önayak olduğu ünlü varyete şovları arasında *The Fleischmann's Yeast Hour* (Rudy Vallee), *The Chase and Sanborn Hour* (Eddie Cantor/Bergen ve McCarthy), *The Shell Chateau* (Al Jolson) ve *The Kraft Music Hall* (Al Jolson/Bing Crosby) yer alıyordu. NBC'de sunulan bu programlar çok iyi biliniyordu, geniş dinleyici kitlelerini çekiyordu ve genellikle ağın şöhretini (elbette masrafını da) arttırıyorlardı. Çoğunlukla aynı sunucu ve orkestra kadrosunu ve onları destekleyen birkaç deneyimli ekip üyesini barındırmalarına karşın bu programların

çoğu filmlerden, vodvillerden ve başka etkinliklerden yıldızların bir veya birkaç gecelik performanslar için çağrılması üzerine kuruluydu. Bu durum, Roy Witmer'den bir yapım departmanı üyesi olan D. S. Shaw'a gönderilmiş Ekim 1935 tarihli bir nottan da anlaşılabileceği gibi, birçok sürprizi doğurabiliyordu:

> Program Departmanı, Fleischmann-Rudy Vallee, Shell ve Kraft programlarının konuk sanatçıları hakkında çoğunlukla hiç bilgilendirilmediklerinden ve gösteride ne olduğunu yalnızca ertesi gün program hakkında konuşulanları dinleyince öğrenebilmelerinden şikâyetçidir. Aynı şeyin A&P, Lucky Strike ve Vicks için de geçerli olduğu görünüyor... Lütfen Program Departmanı'nın bütün konuk sanatçılar hakkında önceden bilgi sahibi olması için özel bir çabanın gösterilip gösterilmediğini araştırabilir misiniz?[21]

Bu sorun, düşüncesizce davet edilen konukların ağın kabullenemeyeceği bir mizah anlayışına başvurmaları yüzünden daha da şiddetlenmişti. Metinlerin Kabul Departmanı tarafından önceden onaylanması politikasına rağmen, özellikle komedyenler canlı yayında rutinlerini değiştirmelerinden veya önceden kabul edilmiş malzemeleri farklı anlamlara gelecek şekilde tahrif etmekten sabıkalıydılar...

Televizyonun ortaya çıkışıyla birlikte, bu aynı yapılanma gerilimi yeni biçimlerde gerçekleşecekti; görünüşte bu gerilim bilgi yarışmaları skandallarıyla zirveye çıkmıştı, fakat birçok tarihçinin işaret ettiği gibi, aslında ağların sponsorlara ve acentelere bağımlılığına tahammüllerinin zamanla azalmasından ileri gelmişti.[22] Bu yükselen sürtüşme tuhaf ve sıradan biçimlere girebiliyordu, bunun en iyi örneği Fred Allen'ın 1947'deki pek ünlü yaramazlıklarından biriydi. Allen, zaten radyonun kötü çocuğu olarak ün kazanmıştı ve sık sık şakalarının başlıca hedefi olarak ağın ta kendisini seçtiği için sansüre uğruyordu. 20 Nisan 1947 tarihli şovu, geçen haftaki programının süresini aştığı gerekçesiyle NBC tarafından aniden kesilmiş olmasını hatırlatan bir rutini içeriyordu. Ertesi hafta Allen'ın metni aşağıdaki satırları içeriyordu:

> *Portland*: Programların sonundan kestikleri o kadar süreye ne oluyor sonra?
> *Allen*: E, radyoda büyük bir yönetici var. Sedef kaplama bir gongla birlikte küçük, cam bir klozetin içinde oturuyor. Programın süresini aştığı zaman gonga kuvvetle vuruyor –Bong!– artık yayında değilsin. Sonra da ne kadar zamanı kurtardığını bir yere not ediyor.
> *Portland*: Peki bütün bu zamanla ne yapıyor?
> *Allen*: Onların hepsini topluyor –on saniye buraya– yirmi saniye şuraya –büyük yönetici iki hafta edecek kadar saniye, dakika ve saat topladığında, *senin* bu iki haftalık zamanını *kendi* tatili için kullanıyor.

NBC bu "büyük radyo yöneticisi" betimlemesini saldırganca buldu ve eğer metin yenilenmezse bu kısımda sesin kesileceği tehdidinde bulundu. Önerdikleri alternatif şuydu: "Şurada oturan bir reklam acentesi yöneticisi var..." Allen bu

değişikliği reddedince programının sesi bu kısımda yirmi beş saniye boyunca kısılmıştı.[23] NBC artık yorulmuştu. Ağların ezeli rakiplerini alt etmeleri ve 1930'larda kaybettikleri hâkim konumu yeniden ele geçirmeleri 1950'li yılların sonunu bulmuşsa da, en etkili ve eski ağ patronu olan Pat Weaver'in, ortak sponsorluk ve ağ yapımı şovlar yoluyla acentelerin iktidarının derhal altını oymaya girişmesi tesadüf değildir.

Fakat bu mutlu güne kadar, 1930'ların radyo ağları toplumsal uzlaşmanın baskılarına iki biçimde karşılık vermişti: Birincisi, genel beğenilerden en çok rahatsız olanlara yönelik ayrı bir gündüz kuşağı yaratılmasıydı; ikincisi ise, aşırı uyarıcı maceralarla, ırk, etnik kimlik ve cinsiyetle ilgili ve cinsel içerikli sorun yaratabilecek malzemelerin tuzaklarına düşmeyen bir aile draması tipini teşvik etmek, "ortalama Amerikan ailesine" odaklanmaktı. Dikkat çekici bir biçimde beyaz, orta sınıf ve küçük kasaba insanlarına yönelik olan ve temalarını Amerika'nın can damarı olan, her tür tartışmadan uzaktaki kitlelerin gündelik eylemleriyle sınırlayan bu programlar çoğunlukla senaryo ve oyunculuk açısından çok yüksek standartlara erişmiş, popüler bir yaşam tarzına yakınlık hissedilmesini sağlamış ve büyük kitleler tarafından yakından takip edilmişlerdi. Bunların en bilinen ve en sevilenleri arasında Paul Rhymer'in basit aile yaşantısına [övgüsü] *Vic and Sade*; Carlton E. Morse'nin yazdığı, gerçek anlamda bir dizi olup gece kuşağı standartlarına daha uygun olan *One Man's Family* ve bugün bizim aile durum komedisi olarak tanımladığımız, komedi ve dramayı birleştiren bir tarz geliştirmiş bir program olan *The Aldrich Family* yer alıyordu. Ortaya çıkan bu formatın diğer yüzü ise, *Fiber McGee and Molly* gibi karı-koca komedilerini, ayrıca Goodman Ace'nin yazıp karısı Jane ile birlikte oynadığı *Easy Aces* ve bir JWT yapımı olan *Fleischmann's Yeast Hour* (Rudy Vallee) programının bir parçası olarak yayınlanmaya başlamış olan *The George Burns and Gracie Allen Show* ve bunlara benzer birçok şovu kapsıyordu.

1940'ların sonuna kadar özellikle yaygınlaşamamış olmakla birlikte bu format durum komedilerinin birçoğunun televizyona taşınmasını sağlamıştı, bunlar Joan Davis, Lucille Ball ve Burns ve Allen gibilerinin oynadığı, *Life with Luigi*, *The Life of Riley*, *The Honeymooners* gibi programlardı. 1950'lerin durum komedileri eleştirel bir ilgi toplamış olsa da, çok az uzman bunların radyodaki kökenlerinin öyküsünden yararlanmış, bu yüzden de toplumsal ve kültürel bağlama ilişkin, epey aydınlatıcı olacak bunca kaynak dikkate alınmadan kalmıştır. Bununla birlikte radyo döneminde başka formlar ve tartışmalar egemen oldu. Gündüz kuşağında kadınlara yönelik programları, gece kuşağında prestij dramaları ve her ikisinin savaş yıllarındaki dönüşümlerini de tarihimize dâhil etmemiz gerekir.

NOTLAR

1. Roland Marchand, *Advertising the American Dream: Making Way for Modernity 1920-1940* (Berkeley: University of California Press, 1985), 88-94.
2. H. A. Batten, konuşma transkripti, 5 Ocak 1938, N. W. Ayer, 9.

3. William Peck Banning, *Commercial Broadcasting Pioneer: The WEAF Experiment, 1922-1926* (Cambridge: Harvard University Press, 1946), 103.
4. "How Advertising Came to Radio – and Television, 1900-1932," "History of Radio" dosyası, N. W. Ayer arşivi, 31-32.
5. "Why Don't We Use the Radio?" *J. Walter Thompson Newsletter*, 5 Şubat 1925, 4-7. Kasa 7, JWT.
6. "Two J.W.T. Clients Use Radio Advertisements," *J. Walter Thompson Newsletter*, 19 Şubat 1925, 5. Kasa 7, JWT.
7. Temsilciler toplantısı tutanakları – 11 Temmuz 1928 Çarşamba, kasa 1, klasör 5, JWT.
8. H. Calvin Kuhl, "The Grim Reber," Writings and Speeches, JWT, 25-27.
9. Grup toplantısı tutanakları, Assembly Hall, 16 Nisan 1930, JWT.
10. Bu iddianın daha umursamaz bir eleştirel kabulü için bkz.: Ben Bodec, "Ad Agencies and Radio Theories," *Variety*, 3 Ocak 1933, 62.
11. Dorothy Dwight Townsend, "Mrs. Wilkins Reads the Ladies Home Journal," *JWT News Bulletin*, Haziran 1923, 1-5. JWT.
12. Temsilciler toplantısı tutanakları, 8 Eylül 1927, kasa 1, klasör 4, JWT, 6.
13. Temsilciler toplantısı tutanakları, 9 Nisan 1929, JWT, 6-7.
14. JWT Officers and Staff – Sidney Bernstein – JWT Personel Information – Daniel Danker, RG3, JWT.
15. Robert T. Colwell, "Theme Song Days," RG3, kasa 3, klasör 9, Sidney Bernstein yazıları, Officers and Staff, JWT Personnel Information: Robert Talcott Colwell, JWT, 3.
16. JWT Officers and Staff – Sidney Bernstein – JWT Personel Information – Daniel Danker, RG3, JWT.
17. Susan Smulyan, *Selling Radio: The Commercialization of American Broadcasting 1920-1934* (Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1994).
18. John F. Royal'dan Roy C. Witmer'e, 15 Haziran 1932, Yazışma dosyaları, 1932, NBC.
19. Bertha Brainard'dan Roy C. Witmer'e, 16 Mayıs 1933, Program-Commercial, 1933, NBC.
20. Matthew Murray, "Television Wipes its Feet: The Commercial and Ethical Considerations behind the Adoption of the Television Code," *Journal of Popular Film and Television* 21 (Sonbahar 1993).
21. Witmer'den Shaw'a, 23 Ekim 1935, kasa 92, klasör 11, NBC.
22. William Boddy, *Fifties Television: The Industry and Its Critics* (Urbana: University of Illinois Press, 1990); Christopher Anderson, *Hollywood TV: The Studio Systems in the Fifties* (Austin: University of Texas Press, 1994).
23. "Operations Report for Studio and Office Sections," 20 Nisan 1947, kasa 355, klasör 59, NBC.

28
Televizyon Çağında Radyo

Peter Fornatale ve Joshua E. Mills*

1950'lerin başında radyo şakalarının sayısı oldukça artmıştı: Bir karikatürde, tavan arasında bulduğu bir radyoyu babasına gösterip "Bu ne?" diye soran genç bir erkek çocuk çizilmişti. Amerikalılar buz satıcılarının işsiz kaldığını, buzlukların yerini dondurucuların aldığını ve sessiz filmlerin yerine sesli filmlerin geçtiğini görmüşlerdi. Birçok insan radyonun televizyon karşısındaki şansını bunlar gibi (yakın geçmişten) anıların ışığında değerlendiriyordu. Radyo hızla başka bir şey haline geliyor, fakat bunun ne olduğunu kimse söyleyemiyordu. Birçok insanın, radyonun yaklaşan ölümünü tartışırken, bütün bir endüstriyle ağları birbirine karıştırması hiç şaşırtıcı değildi. Ağlar kesinlikle zarar görmüştü, ancak bağımsız radyoların gelişimi sürmüştü; küçük konuşan kutunun tavan arasına atılması için henüz erkendi. Başlangıçta radyonun ikinci gelişinden sorumlu genç öncüler devasa ağlar kadar ilgi göremeyeceklerdi. En yenilikçilerin çoğu Orta Batı'da, medya merkezlerinden uzakta çalışıyordu. Çoğunlukla deneme-yanılma yöntemiyle çalıştıkları için planlarını ve stratejilerini her zaman gerektiği gibi uygulamaları mümkün olmuyordu. Fakat sonunda başarıya ulaşacaklardı.

Radyonun en sıkıntılı döneminde, yani toplam reklam gelirlerinin 1938'den beri ilk kez dibe vurduğu 1954'te bile brüt endüstri geliri 450 milyon dolardan daha fazlaydı. Televizyon radyoya büyük ve sert darbeler indirmişti, fakat yaşam belirtileri asla ortadan kalkmamıştı. İstasyon sahiplerinin, yatırımcıların,

---

* Peter Fornatale, otuz yıldan uzun bir süre boyunca New York'ta klasik rock radyoculuğunun öncüsü olmuştur. Joshua Mills ise New York Şehir Üniversitesi'nde iş gazeteciliği master programı yöneticisidir.

üreticilerin ve bütün çalışanlarının radyoyu işler hale getirecek bir yol bulmak için haklı gerekçeleri vardı. Bu insanların yapması gereken şey, değişimin nasıl olacağına karar vermek ve sonra nasıl değişeceklerini dinleyicilerine açıklamaktan ibaretti.

Yerel radyoların başarısının birkaç ciddi öğesi söz konusuydu. Bunlardan biri plaklara ve plakları çalan, reklamları okuyan, istasyonun tanıtımını yapan ve bazen haberleri bile okuyan sunuculara, diskjokeylere (veya DJ) olan genel bağımlılıklarıydı. ("Diskjokey" terimi ilk olarak *Variety*'nin 23 Temmuz 1941 tarihli sayısında, daha eski "plak-jokey" [*record jockey*] teriminin yerine kullanılmıştı.) Diskjokeylerin öncüleri, 1906 yılı Noel akşamı Luka İncili'nden bazı pasajların okunuşunu yayınlayan (alıcılarından yalnızca Morse kodu ve parazit duymaya alışkın çok sayıda telsiz operatörü şaşkınlığa düşmüştü; birçoğu ise şüphesiz Tanrı'nın onları bu Noel yanına çağırdığını düşünmüştü) seçkin mucit ve öncü kişilik Reginald Fessenden gibi sunuculardı. Bir diğer kahraman ise, 1920 yılında Pittsburgh'daki garajından gayriresmî haber, hava durumu ve kayıtlı müzik yayını yapan Frank Conrad'dı. Ancak modern diskjokeyler radyoda plak çalmanın yaygınlaşmasına kadar ortaya çıkmamıştı ve bu uygulamaya daha yıllarca karşı çıkılacaktı.

Radyonun geleneği canlı müzik performansları yayınlamak olduğu için, endüstrideki geleneksel anlayış plak kaydı çalmanın bir istasyon için alçaltıcı olacağı yönündeydi. Elbette bazı yasal engeller de mevcuttu. 1930'larda plak şirketlerinin yayınladıkları albümlerin üzerine "radyo yayınlarında çalınma izni yoktur" ibaresi koymaları olağan bir uygulama olmuştu. Plak şirketleri radyo yayınlarının plak satışlarını ve konser gelirlerini düşüreceğine inanıyorlardı (bu anlayış, günümüzdeki, radyo yayının satışları arttırmakta önemli olduğunu varsayan teoriye tam anlamıyla karşıttır). FCC de, plak çalan istasyonların dinleyicilerine sürekli olarak, o anda canlı performans dinlemediklerini anımsatmalarında ısrar ediyordu. Yine de bazı sunucular plaklar konusunda deneyim sahibi olmayı başarabilmişlerdi.

İlk öncülerden biri olan Al Jarvis dinleyicilere daha fazla çeşitlilik içeren bir program sunmak için plakları kullanabileceğini düşünmüştü. 1932'de Los Angeles'ta KFWB radyosunda "The World's Largest Make-Believe Ballroom" (Dünyanın En Büyük Hayali Balo Salonu) adlı programını yayına sundu. Şov yerel bir başarı göstermişse bile kendi dinleyici alanının dışında pek ilgi toplayamadı. O dönemde Los Angeles henüz ağ liderlerinin ve büyük Doğu Yakası istasyonlarının sahiplerinin gözünde çekici bir pazar olmamıştı. Ancak Jarvis'in programı bir KFWB habercisi olan Martin Block tarafından yakın takibe alınmıştı. Block daha sonra New York'a giderek WNEW adlı bağımsız bir radyo istasyonuna katıldı ve Lindbergh'in çocuğunu kaçırıp öldürdüğü için 1935'te cezalandırılan Bruno Hauptmann davası hakkındaki haberlerin arasında çaldığı plaklarla ün kazandı. Block nihayet "Make Believe Ballroom" adlı bir şov sundu ve ilk modern diskjokey olarak şöhrete kavuştu.

1940'ta diskjokeyliğin hukuken rahatladığı bir döneme girildi; mahkemeler bir plak satın alan yayıncıların onu istedikleri gibi yayınlarında çalabileceklerine karar verdi. FCC de çalınan malzemelerin kayıt olduğu bildirimini her yarım saatte bir defaya düşürdü. Ancak başka bir cephede, American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP; Amerikan Besteciler, Yazarlar ve Yayıncılar Derneği) ile telif haklarıyla ilgili yasal çatışmalar devam ediyordu. Radyo yayıncıları, ASCAP ile yeterince sorun yaşadıkları için 1939'da Broadcast Music, Inc. (BMI; Müzik Yayını A.Ş.) adlı ikinci bir lisans organizasyonunun kurulmasına mali kaynak sağlamışlardı. ASCAP ve BMI arasındaki çatışmaların 1950'lerde radyo üzerinde önemli etkisi olacaktı...

Diskjokeylerin yerel istasyonlar için bir kazanç kaynağı olduğu kolayca kavranabilir. Diskjokey şovları ne orkestra ne de yazar gerektiriyordu. Aktörler ve aktrisler, yönetmenler ve destek ekibinin büyük kısmı gitmişti. Küçümseyici bir eleştiri, diskjokeylerin ortaya koyduğu ürünü "Çingene radyosu" diye damgalıyordu: "Bu, gülünçlük derecesinde ucuz bir iş ... yalnızca bir lisans, bir verici ve [en çok satan plaklar listelerini edinmek için] bir *Billboard* aboneliği yeterli." Mikrofondaki diskjokeyleri sayesinde istasyon yöneticileri yerel radyoların esaslı bir öğesi haline gelecek yeni bir strateji geliştirdiler. Başlangıçta bu strateji "formül radyo" olarak, daha sonları ise "format radyo" diye adlandırılmıştı. En bildik tipi ise Top 40, yani en çok satan 40 kayıt arasından seçilmiş şarkılardan oluşan bir tür programdı. Ancak Top 40 formüllerden yalnızca biriydi. 1940'ların sonunda ve 1950'lerin başında ortaya çıktığı haliyle bu fikir içerikten çok metodolojiye dayanıyordu. İstasyonlar artık işleri ne şansa ne de diskjokeyin keyfine bırakıyorlardı. Her istasyona dinleyicilerine göre ayırt edilebilir bir karakter kazandıracak kurallar geliştirmişlerdi. Bu kurallar, saatte X sayıda şarkı çalan istasyonun X sayısı kadar kendi isminin kısaltmasının söylenmesini ve reklamların konulacağı yerlerin belirlenmesini içerebilirlerdi. Formül radyosu, dinleyicilerin tutarlılık beklediğini varsayıyordu; diskjokey kim olursa olsun veya günün hangi saati olursa olsun istasyon rakipleri arasında tanınabilir olmalıydı. İşte bu radikal bir düşünme biçimiydi.

Hedef dinleyiciyi tutmaktı. Radyo yayıncıları bir istasyonun "tarzı" (*sound*) tutarlı kaldığı sürece dinleyicilerinin diğer frekanslar arasında fazla dolaşmayacağına inanıyorlardı. Böylece radyonun eklektik program anlayışı yerini formüllere bırakmıştı.

Ağlar sonunda yıldız diskjokeylerle çalışmaya başladılar. Sahip oldukları şöhretin, kişiliklerinin ve hızlı konuşmalarının dinleyicileri çekeceği düşünülüyordu. Fakat plaklar ve diskjokeyler birkaç sebepten dolayı yerel radyolarda daha iyi iş görüyorlardı. İstasyonlar insanların neler satın aldığını görmek için dükkânları özenle araştırmışlarsa, bölgesel hit şarkıları öğrenip çalabiliyorlardı. Toplumu iyi tanıyan (ve onlarla çalışan) diskjokeylere canlı performanslar yoluyla dinleyicileriyle bir araya gelme olanağı sunabiliyorlardı.

Diskjokeyin sadece bir yüzünü oluşturduğu bu yerel vurgu, televizyon dönemi boyunca radyonun başarılı olmasının en önemli sebebiydi. Artık *prime-time*

eğlencesi olamayacağının kabul edilmesiyle birlikte radyo, farklı insanlara farklı şeyler sunmakta özgür olmuştu. Bir televizyon veya radyo ağı dünyayı evinize getirebilirdi, fakat işinize giden yollardan hangisine sel bastığını söyleyemezdi. Yerel radyo yalnızca bölgesel olarak popüler müzik çalmak zorunda da değildi, ağların sağladığından daha fazla yerel haber aktarabilirdi, kamu hizmeti duyurularını (aşı programları, kilise kermesleri, okul kapanışları), ev sahibi takımların maç sonuçlarını ve reklamlar aracılığıyla yerel tüccarlar hakkındaki haberleri sunabilirdi. Kulağa o kadar basit ve açık geliyor ki, birilerinin radyonun ölebileceğini düşünmesini hayal etmek saçma görünüyor. Ancak operatörlerin bu yeni malzemeyi nasıl sunacağını, halkın da bunların radyoda bulunabileceğini öğrenmesi gerekmişti.

1954'te National Association of Radio and Television Broadcasters (Ulusal Radyo ve Televizyon Yayıncıları Birliği), yayınladığı bir raporda "istasyonların toplumsal faaliyetlere gittikçe daha fazla katıldıklarını" bildiriyordu: "Yeni kütüphaneler ve daha iyi otoyollar yapılması için kampanyalar düzenliyorlar. Mikrofonlarını kulüplere, okullara, kilise gruplarına, ticari birliklere yöneltiyorlar. Yerel haberlerin ve etkinliklerin bildirilmesi bunda büyük yere sahip ve ortalama bir istasyonun bütün haber yayının artık yaklaşık yüzde 40'ını kaplıyor." Yeni teknoloji yardıma koşmuştu: Ses kaydedici teypler ve kurgu ekipmanları sayesinde yerel radyolar, ulusal ağların kopyalamaya zaman ayıramayacağı derinlikte haber sağlayabiliyorlardı.

Yerelleşmenin peşi sıra özelleşme de ortaya çıktı: Özel ilgi alanlarına sahip dinleyicilerin aranması ve gereksinimlerinin karşılanması. Eğer televizyon, aynı altın çağındaki radyo gibi, kendisine reklam verenlere mümkün olan en geniş izleyici kitlesini sağlamayı hedeflemişse, radyo da artık boşlukları doldurabilir ve televizyon izlemeyen veya televizyonun hizmet sağlamadığı insanları bulabilirdi. Yalnızca birkaç yıl öncesinde radyo standartlaştırılmış, ülke çapında ortaklaşmış bir ses sunmuşsa da, artık özel ilgileri olan dinleyicilerine bir ses çeşitliliğiyle hitap ediyordu. Radyo programcılığındaki bu kırılma 1947 gibi erken bir tarihte, "Standart Yayıncılık Hakkında Bir Ekonomik Araştırma" başlıklı bir FCC raporunda öngörülmüştü. FCC, "dinleyici kitlesinin bir azınlık grubu olarak seçilmiş küçük bir kısmının, eğer istasyona sürekli olacak bir biçimde bağlanırlarsa, reklamcılar için eşsiz bir cazibe oluşturabileceğini" söylüyordu.

Televizyonun yaygınlaşmasından önce bile bağımsız istasyonlar, özellikle de ağ istasyonlarıyla rekabet edenler, ağların yüksek maliyetli yıldız sistemiyle rekabet edemedikleri için özel ilgi alanlarına sahip dinleyicileri aramaya başlamışlardı. Özel bir dinleyici kitlesine hedeflenmek üzerine yapılmış en eski incelemelerden biri NBC Radyo Ağı tarafından 1948 yılında yapılmıştı. Proje, New York, Philadelphia, Pittsburgh ve Chicago'daki ergenlerin dinleme alışkanlıklarını sorguluyordu ve ergenlerin yüzde 64'ünün kendi radyoları olduğunu keşfetmişti. NBC, "Radyo Dinleyicileri ve Müşteriler Olarak Şehirli Ergenler" başlıklı raporu ertesi yıl yayınlamış ve bu dinleyici kitlesinin 6 milyar dolarlık bir satın alma gücü olduğunu belirtmişti. Rapor "Your Hit Parade" adlı programın

18 ve 19 yaşındakiler arasında favori program olduğunu ve daha genç olanlar tarafından da yeterince beğenildiğini ortaya koymuştu. NBC bu incelemeyi yaptırdıktan sonra onun bulgularını göz ardı ederken bağımsız istasyonların gençlik piyasasını kazanmaya çalışarak ağ istasyonlarını ezip geçmesi ironik bir durumdur.

Özel ilgileri olan dinleyiciler hakkındaki FCC raporu, "azınlık gruplarının" *yayılma* yönünde geliştirilmesini öneriyordu. Televizyonun gelişiyle birlikte ise temel motivasyon *hayatta kalma* olmuştu. Böyle geliştirilmiş ilk gruplardan biri siyah dinleyicilerdi. Televizyon, aynı kendinden önceki radyo ağları gibi, siyahlar için hiçbir özel malzeme sunmuyordu. Uzun ömürlü ve son derece popüler olmuş radyo şovu "Amos 'n' Andy" 1951'de televizyona başarılı bir geçiş yapmıştı. Uzun yıllar boyunca siyah ailelerin hayatını konu edinen tek televizyon şovu olmasına rağmen, doğruluktan uzak ve önyargılı stereotiplere yer veriyordu. (1960'ların başında yurttaşlık hakları gruplarının artan gücü sayesinde yayıncılar şovu yayından kaldırmaya ikna oldu.) Televizyon siyah izleyicilere ulaşmakta yalnızca başarısız olmakla kalmamıştı, 1950'lerin başlarında siyahlar beyazlardan daha düşük bir ortalama gelire sahip oldukları ve daha az televizyon satın alabildikleri için radyoların doğal hedefi haline gelmişlerdi. Birçok şehirde yapılan araştırmalar siyah nüfusun çoğunluğunun kendi ilgi alanlarının en çok farkında olduğu görünen radyo istasyonlarını dinlediklerini göstermişti.

Bazı radyo istasyonları siyah dinleyicileri için şovlar hazırlayarak umut verici sonuçlar elde etmişlerdi. Albert Abarbanel ve Alex Haley 1956'da *Harper's* dergisinde "Zenci radyosu" (Negro radio) fenomenini tartışmışlar ve bunun birçok şeye hizmet ettiğini ileri sürmüşlerdi:

- Siyah iş adamlarının ve siyahların bölgelerine hizmet götüren beyazların hedef kitlelerine erişmelerine yardım ediyordu.
- Reklamlar sayesinde, (özellikle tecrit edilmiş yerlerdeki) alışveriş yapmak isteyen dinleyicilerin nerelerde hoş karşılanacaklarını fark etmelerine yardımcı oluyordu.
- Siyahlara gayet göz önünde, prestijli işler sunuyordu.
- Siyah şehir grupları, kilise grupları ve serbest zaman alanları hakkında kamu hizmeti duyurularının yapılmasını sağlıyordu.

İstasyonların çoğunun sahibi beyazlardı. Özellikle de *gospel, rhythm 'n' blues* veya caz müziğinin diğer radyo istasyonlarında çalan çoğu müzikten daha ilgi çekici olması dolayısıyla beyaz dinleyicileri de çekiyorlardı. Abarbanel ve Haley, zenci radyosunun "neredeyse herkesin ilgisini çektiği" sonucuna varmışlardı: "Amerikalı iş adamlarının devasa, daha önceden fark edilmemiş kârlar elde etmesini sağladı. Küçük radyo istasyonlarını canlandırdı ve büyüklerine yeni gelirler sağladı..."

"Zenci radyosu" radyo endüstrisi açısından başka sonuçlar da doğurmuştu; eğer başka özel ilgi grupları da tanımlanabilirse, bunlara da radyo tarafından hizmet götürülebilecekti. Programlar, gençlere, çiftçilere, etnik gruplara, mezheplere yönelerek çeşitlenmişlerdi. Bu grupların çoğu televizyonda kendi özel

ilgilerine yönelik çok az program bulabiliyordu. Yerelleşme ve özelleşme arasında radyo, televizyonla doğrudan rekabet etme zorunluluğundan kurtulmuş ve akşam dinleyicilerine gerek duymadan kâr sağlayabileceğini keşfetmişti.

Understanding Media (Medyayı Anlamak) adlı çalışmasında Marshall McLuhan şunu gözlemlemişti: "Televizyonun, merkezileşmiş endüstriyel organizasyonumuzdan türemiş olan merkezi ağ sisteminin bütün yükünü üzerine almasıyla birlikte radyo çeşitlilik içermekte ve önceden, hatta amatör telsiz operatörlerinin günlerinde bile hiç bilinmeyen bir tarzda bölgesel ve yerel bir kamu hizmeti biçimini almaya başlamakta özgür kaldı. Televizyondan beri radyo, günün farklı zamanlarında insanların bireysel gereksinimlerine yönelebildi, bu duruma yatak odalarındaki, banyolardaki, mutfaklardaki, arabalardaki ve artık insanların ceplerindeki radyo alıcılarının çokluğu da eşlik etti. Çeşitli etkinliklerle meşgul olanlara farklı programlar sunuldu."

Şu çok açık görünüyor: İnsanlar başka şeylerle uğraşırken de radyo dinleyebilirler. Altın çağındaki radyonun statüsünün (ve oturma odasındaki konumunun), bu anlayışın ne kadar yenilikçi olduğunu kavramak amacıyla anımsanması gerekiyor. Radyo oturma odasından kurtulmuştu. Artık evin diğer odalarına girmekte ve televizyon izlemeyenleri aramakta özgürdü. Mutfağa taşınmış, terasa çıkmış, arabaya girmiş ve programcılık da bu değişime yanıt vermişti. Radyo hizmet, eğlence ve arkadaşlık teklif ediyordu; her yerde her zaman bulunabilen bir araç haline gelmişti.

Radyonun Amerikan yaşamına nüfuz etmesi yeni teknolojiler aracılığıyla pekişti: Transistörün keşfi, daha yetkin araç radyolarının geliştirilmesi ve saatli radyoların icadı ve piyasaya sürülmesi.

1907'de Lee DeForest tarafından geliştirilen vakum tüpü İkinci Dünya Savaşı boyunca endüstriye çok iyi hizmet etmişti, fakat göreli olarak yetersizdi. Büyük ve kırılgan olan bu parça aşırı enerji tüketiyordu ve uzun ömürlü değildi. 1924 gibi erken bir tarihte araştırmacılar alternatif bir güç yükseltme yöntemi aramaya başlamışlardı. Fakat ancak İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ertesinde bunu bulabilmişlerdi. 23 Aralık 1947'de Murray Hill, New Jersey'deki Bell Laboratuvarları'nda çalışan Dr. John Bardeen, Dr. Walter H. Brattain ve Dr. William B. Shockley radyonun geleceğine kapı açan anahtarı bulmuşlardı. Buldukları araca, *aktarma direnci* (*transfer resistor*) sözcüklerinin kısaltılmış hali olan transistör adını verdiler. Vakum tüpü gibi bu araç da elektrik sinyallerine yön vermeye, onları idare etmeye ve yükseltmeye yarıyordu. Ancak vakum tüpünden farklı olarak elektronların boşluktan değil katı bir malzemeden geçmesine dayanıyordu. Transistörün vakum tüpüne karşı birçok avantajı vardı: Daha az enerji harcıyordu ve daha az ısı üretiyordu; dayanıklı ve uzun ömürlüydü; daha ucuzdu ve çok ufaktı. Transistör elektronik aygıtların minyatürleştirilmesini sağladı ve radyonun televizyona karşı mücadelesinde temel silahı oldu.

Askeri alanda transistörün uygulamaları araştırılırken, 30 Haziran 1948'e kadar bu olayın haberleri gizli tutulmuştu. Birkaç yıl boyunca geliştirildikten sonra tüketici malzemeleri üzerinde denendi. İlk ticari transistörlü radyo olan

Regency, Texas Instruments tarafından yapılmış, fiyatı 40 dolar olarak belirlenmiş ve 1953'te piyasaya sürülmüştü. İlk önce yalnızca bir yenilik diye pazarlanmıştı (ve halk tarafından öyle algılanmıştı). "Dünyanın en küçük radyosu –elinizin içine sığacak kadar küçük– dün akşamüstü Times Meydanı'nda sergilendi" diye yazıyordu Jack Gould, *The New York Times*'de: "Halk 'Dick Tracy Çağı'nın gelişini huzursuz edici bir soğukkanlılıkla karşıladı." Fakat tüketiciler hızla transistörlü radyodan heyecan duymaya başladılar ve satışlar fırladı. 1953 ve 1956 yılları arasında satılan taşınabilir radyoların sayısı iki katına çıkarak yılda 3,1 milyon adede ulaştı. 1965'te ise yılda 12 milyondan daha fazla transistörlü radyo satılıyordu.

Bölüm VII

TV Zamanları


The only paper giving **NEW TV** programmes in full No. 1 4d

TV TIMES

OFFICIAL PROGRAMMES THURSDAY **SEPT 22**—SATURDAY **OCT 1**

Page
Editorial and Viewing Guide ... 3
Messages of welcome to the new TV. ... 4
Cover Story ... 5
Stars in Pictures ... 6-7
Why sets have to be changed, by Professor Low ... 9

COVER PICTURE

PATRICIA DAINTON (left) plays the part of Sally in "Sixpenny Corner," the Monday-to-Friday mid-morning serial.

LUCILLE BALL (right) appears in the famous "I Love Lucy" to be seen on Sunday evenings at 9 o'clock.

Page
Sportscreen ... 10
"I'm no Crooner," by Guy Mitchell ... 13
Mary Hill introduces Morning Magazine ... 14
Young Viewers' Page ... 15
Looking Around ... 17
Programme Preview ... 18

And all the Programmes—Pages 18 to 37

[Televizyon kendinden önceki iletişim araçlarının çeşitli yönlerini bünyesinde toplayarak kendini izleyicilere tanıttı: Yıldız sistemini vurgulamak, gazete ve dergilerde yayın akışı programlarını yayınlamak ve 1950'lerde Birleşik Krallık'taki izleyiciler için *TV Times* gibi televizyon izleme kılavuzları hazırlamak.

The Advertising Archive

Kuzey Amerika'da ilk televizyon yayınları 1939 yılında başladı. Bu, altın çağlarının doruğunu yaşayan radyonun üstünlüğüne meydan okuyan bir gelişmeydi. Fakat nasıl Birinci Dünya Savaşı radyonun geliştirilme sürecini kesintiye uğratmışsa, İkinci Dünya Savaşı da televizyonun bir kitle iletişim aracına dönüşme rüyasını yaklaşık on yıl geciktirmişti. 1950'lerin başında televizyon çarpıcı bir biçimde yaygınlaşmaya başladı. Televizyon alıcısı satışları patladı. Radyo artık bir daha eskisi gibi olamayacaktı. Yeni ve eski iletişim araçları arasındaki ilişki hakkında yaptığımız tartışmaları hatırlarsak, televizyonun ilk içeriklerini radyo ve sinemadan almasına şaşırmamalıyız. Kısa süre içinde farklı yönelimler ortaya çıktı. Bunların en önemlileri komedi ve macera dizilerinin çekilmesiydi. *I Love Lucy* bu geleneği izleyen ilk programlardan biriydi. Bu program radyoya ve ilk televizyon dramalarıyla komedilerine damgasını vurmuş olan canlı yayın formatını tamamen değiştirmişti.

1930'larda radyoya hayran olmuş dinleyici kitleleri büyük bir ilgiyle televizyona yöneldiler. Savaşı izleyen yıllarda üretim ve tüketim arttı ve bunun yanı sıra, William Boddy'nin de ilk yazımızda gösterdiği gibi, bir televizyon kültürü ortaya çıktı. İnsanların hareket olanakları arttıkça bir dizi yeni iş fırsatı doğmuştu. Aile yaşamının özellikle akşamları ve hafta sonlarında büyük ölçüde "ev merkezli" olarak kalmasına rağmen, haftalık çalışma saatlerinin azalmasıyla birlikte, daha fazla serbest zaman bulmak ve daha fazla para harcamak olanaklı oldu. Satın alma kolaylığı, ulusal ve yerel programları karıştırması ve reklamlar sayesinde yeni tüketici kültürüne sunduğu panoramik bakış sayesinde televizyon, Boddy'nin de ortaya koyduğu gibi, toplumsal yaşamın merkezinde yer alan bir teknolojiye dönüştü.

Televizyon 1950'lerde insanları radyoların başından ve sinema salonlarından kendisine doğru çekmişse de, teknolojik bakımdan hep başarılı olamamıştı. Karlı görüntüler, ses sorunları ve sık sık kesilen sinyaller, özellikle büyük şehirlerin çevresinde yayılan banliyölerde sık sık sorun yaratıyordu. Ancak daha sonraki birkaç on yıl içinde geliştirilmiş sinyal iletim sistemleri ortaya çıktı; eski vakum tüplerinin yerini transistörler aldı (1950'lerde tüplerin bozulmasından kaynaklanan alıcı arızaları olağan sayılıyordu ve her mahallenin birer TV tamir dükkânı bulunuyordu); dayanıklı ve fiyatı uygun renkli alıcılar üretildi ve kablolu yayın ve uydu bağlantıları kullanıma girdi. Yakın zaman önce de başka bir dönüşüme tanık olduk: Dijital yüksek netlikli televizyon (HDTV) geniş çapta benimsendi. Dijital kablo ekran çözünürlüğünü çarpıcı biçimde arttırıyor ve izleyicilerine 35 mm ve 70 mm'lik filmlerinkiyle kıyaslanabilecek bir görsel de-

neyim sunuyor. Televizyon, üretimi dijital teknoloji etrafında standartlaştırırken programcılık ve izleyicilik örüntülerinde de çarpıcı kaymalar meydana gelmiştir. Dijital video kaydedicilerin (DVR) kullanılması sayesinde "zaman kaydırma" olanağının elde edilmesi ve belki daha da önemlisi, Netflix gibi akış (*streaming*) hizmetlerinin yaygın biçimde benimsenmesi, tüm dünyada insanların televizyona bağlı tüketim alışkanlıklarını temelden dönüştürmüştür.

Televizyonun eşsiz yönü Edmund Carpenter'in ilgi alanına giriyor. Carpenter, 1950'lerde büyük bir araştırma projesinde ve insan iletişimi hakkındaki *Explorations* (Araştırmalar) adlı bir dergide Marshall McLuhan ile birlikte çalışmış bir antropologdur. McLuhan gibi Carpenter de bir iletişim aracının özgül içeriğiyle olduğu kadar biçimi aracılığıyla da mesajlarını inşa ettiğini ileri sürüyor. (McLuhan bu düşünceyi kışkırtıcı bir tarzda "araç mesajdır" diyerek ifade etmiştir.) Bu yüzden iletişim araçları asla tarafsız olamaz. Carpenter'i de etkilemiş olan Harold Innis'in "iletişim eğilimi" kavramından yararlanırlar. Carpenter, makalesinde medyayı, özellikle de televizyonu dillere benzetiyor. Televizyonu radyo, film, tiyatro ve basılı kitapla karşılaştırır ve her bir aracın görünüşte aynı öyküye kendine özgü bir şekil kazandırma tarzını değerlendirir. Bu bakımdan *The Caine Mutiny* (Denizde İsyan) hakkında yaptığı çözümleme açıklayıcıdır.

1950'ler boyunca televizyonun yarattığı toplumsal etki bir sonraki yazımızın konusudur. Lynn Spigel, televizyonun, banliyö yaşamının ve savaş sonrasının yeni tüketim örüntülerinin birbirleriyle uyum içinde gelişme sürecini araştırıyor. Belirttiği gibi, evsel mekânda gerçekleşen değişimler ve yeni ortaya çıkan orta sınıfın arzuları televizyon programlarına sık sık yansımıştı.

Gary Edgarton'un makalesi 1960'lardaki televizyonu inceliyor. Edgarton önce bebek patlaması kuşağı gençliği ve toplumsal değişmeler ile 1960'ların televizyonunun içeriği arasındaki örtüşmeye dikkat çekiyor. Tartışmasını 1964 yılı başlarında The Beatles'ın *The Ed Sullivan Show*'a çıkması ve 1969 Temmuz'unda aya ayak basılması gibi örneklerle destekleyen Edgarton, geniş çaplı ve nispeten verimli bir gençlik kültürünün televizyonu birçok anlamlı biçimde, özellikle de içeriği bakımından etkilediğini ileri sürüyor. Aya ayak basılması hiç tartışmasız dünya çapındaki ilk ve muhtemelen en son televizyon olayı olmakla birlikte, bu olay o dönemde sadece inanılmaz bir teknolojik başarı olması dolayısıyla değil, ayrıca nefeslerini tutarak TV'lerinin önüne yapışıp kalmış muazzam bir küresel izleyici kitlesini cezbetmiş olduğu için medya tarihinde bir eşik olduğu için de anlamlı bulunmuştu.

Seçtiğimiz son yazıda Richard Butsch televizyona yöneltilen, ama esasen ondan önce sinemayı, günümüzde de video oyunlarına ve bilgisayarlara dayalı eğlence anlayışını hedef alan bir eleştiriyi ele alıyor: İzleyiciliğin sağlıksız psikolojik ve toplumsal sonuçlar doğuran bir tür bağımlılığı inşa edebilmesi. Butsch'un makalesi, televizyonun tarihini en başından beri ele alan zengin bir literatürü soruşturuyor. "Aptal kutusu" ve "koltuk patatesi" gibi terimler yirminci yüzyılın ortalarında kendilerini göstermiş olsalar da hâlâ bir ölçüde kul-

lanılmaktadır. Bu makale ayrıca, toplumsal sınıf ve eğitimin bu tartışmalarda ne kadar rol oynamış olduğunu da araştırıyor.

Televizyon tarihindeki ara dönem, yeni bir teknolojinin eski bir teknolojinin ortadan kalkmasına yol açacağından duyulan –çoğunlukla temelsiz– korkuların bir örneğini teşkil eder. Televizyon izleme alışkanlığı 1950'lerde kendini gösterdiğinde sinemaya gidenlerin sayısı ciddi ölçüde azaldı, bu da Hollywood'un alarm vermesine neden oldu. Ama Hollywood kısa süre içinde şu iki şeyi kavradı: Birincisi, televizyon yapımcıları haline gelmelerine en elverişli konumda onlar bulunuyordu; ikincisi ise, eski filmleri yayınlanmaları için ağlara satarak, daha önce değerli bulunmayan eski filmlerin azımsanmayacak ölçüde değerlenmesini sağlamışlardı. 1980'lerde film satışları ve özellikle kiralamaları da aynı şekilde videokaset kaydedicilerin (VCR) sektör için illâ ki zararlı olmadıklarını gösterdi. Radyo da başka bir örnektir. Televizyon ortaya çıktığında onun yok olacağına kesin gözüyle bakılıyordu. Ama son bölümde gördüğümüz gibi, değişen formatlar, FM radyoculuğunun yükselişi ve internet onun sağ kalmasının teminatı olmaya devam etmişti.

Televizyon, kendi çapında, gazete ve radyo dönemlerinin olanaklarını fazlasıyla aşmıştır. Zaten her araç kendinden öncekiler üzerine kurulmuş ve onların içsel kısıtlamalarını aşmaya çalışmıştır. Bugün televizyon, yaklaşık 150 yıl önce telgrafla başlamış olan, kuvvetli bir "eşzamanlılık" ve "eş mevcudiyet" gösterisini sürdürüyor. Ay'a ayak basılması, Olimpiyatlar, Berlin Duvarı'nın yıkılışı ve 11 Eylül olayları, küresel deneyimin paylaşılmasının birer örneğidir, bu deneyimin tarihin ışığı altında ve yaşamlarımız üzerindeki etkisi, bilgisayar ekranlarının rekabetine rağmen süren bir aracın doğasını göz önünde bulundurarak tekrar tekrar ele alınması gerekiyor.

29
Televizyon Başlıyor

William Boddy*

Birleşik Devletler'de ticari televizyon yayınının ilk on yılında bir sonraki otuz yılın devasa Amerikan TV endüstrisinin dayanacağı başlıca ekonomik aktörler, program biçimleri ve düzenleyici yapılar belirlendi. Ayrıca 1950'lerde Amerikan TV şovlarında yaşanan büyük artış dünya çapında yapımcılara programcılık tarzları ve popüler beğeniler bakımından yeni modeller sağladı.

Yayın tayfı tahsisi, görüntü kalitesi ve siyah beyaz televizyona karşı renkli televizyonun geliştirilmesi gibi konularda Birleşik Devletler standartlarını belirleyen ilk düzenleyici kararlar günümüzde Amerikan televizyonuna ciddi anlamda yön vermektedir. Bu kararların yayın endüstrisi içinde ve dışında yer alan rekabet halindeki özel çıkarlar üzerindeki etkisi, kısa sürede düzenleyici siyaset alanında güçlü figürler haline gelen ve gayet iyi kazanan küçük bir istasyon ve ağ operatörleri grubunu oluşturmak oldu. Hem federal düzenleyiciler hem de endüstriyel çıkar grupları, ticari televizyon işletmeleri için bir dizi standardın belirlenmesinin, daha ileri teknik standartlara doğru gerçekleşecek bir dönüşümün önüne geçecek şekilde yatırımları etkileyeceğinin 1930'lardan beri pekâlâ farkındaydı. Bu ilk düzenleyici kararların başka bir mirası ise Birleşik Devletler'de televizyon yayınının, federal yayın düzenlemelerindeki tutarsızlıkların ve açıkların bir sonucu olarak yetersiz görüntü çözünürlüğü ve renk kalitesi standartlarıyla yapılması olmuştu. Televizyon yayıncılığı tarihinin ilk zamanlarındaki düzenlemelere ilişkin bu arka plan ve başka ideolojik ve ekonomik kısıtlamalar, Amerika'da bu araçla ilgili ticari yapıları ve program biçimlerini olduğu kadar Birleşik Devletler televizyon yayıncılığının dünyanın geri kalanıyla olan ilişkisini de etkilemişti.

* William Boddy New York City Üniversitesi, Baruch Koleji, Dil Bölümü'nde ders vermektedir.

Birleşik Devletler'de yayıncılıkla ilgili düzenlemeler iki karşıt ilke üzerine kurulmuştu: Federal lisansın yayıncıya kamusal radyo dalgalarını kullanarak "kamu yararına" yayın yapma imtiyazı (hakkı değil) tanıması ve ağ faaliyetleriyle program içeriklerinin sınırlı denetimi karşılığında özel televizyon operatörlerinin ve radyo istasyonlarının *de facto* mülkiyet haklarının lisans sayesinde tanınıp korunması. Hızla büyüyen ABD televizyon endüstrisinin ekonomik yoğunlaşması erkenden gerçekleşmişti ve gayet çarpıcıydı. 1954'te iki büyük televizyon ağı ve bunların sahip olup işlettiği on iki istasyon, başka iki ağ operatörünü ve yüzlerce yerel televizyonu da içeren televizyon endüstrisinin toplam kârının yarısından fazlasını elinde bulunduruyordu.

Endüstrinin dâhili uygulamaları, program biçimleri ve ihracat politikaları üzerinde etkili olmuş olan bu yoğunlaşmanın başlıca sebebi, Federal İletişim Komisyonu'nun (FCC) televizyon yayını hizmetini elektromanyetik tayfın ulusal çapta yalnızca on iki kanala ve büyük şehirlerin çoğunda fazladan üç veya daha az kanala izin veren VHF (çok yüksek frekans) bandına yerleştirme kararı olmuştu. Bu durum, iki baskın ağ şirketi, NBC ve CBS (yarışı kazanamayan American Broadcasting Company [ABC] ve DuMont televizyon ağlarıyla birlikte iki buçuk şirketlik bir ağ ekonomisi söz konusuydu) tarafından işletilen, görece küçük, ama fazlasıyla kârlı bir büyük-piyasa istasyon operatörleri grubunun hızla ortaya çıkmasına yol açmıştı. DuMont ağı 1955'te tasfiye oldu. ABC ağı ise televizyonun ilk on yılını büyük zorluklar yaşayarak atlattı ve 1960'a kadar daha zayıf da olsa rekabet yaratabilecek bir konuma ulaştı.

İMALAT ENDÜSTRİSİ

Amerikan televizyon endüstrisinin ilk on yılındaki yönelimi büyük ölçüde radyo yayıncılığının ve alıcı imalatı sektörlerinin liderleri, özellikle de hâkim televizyon firması NBC-RCA tarafından belirlenmişti. 1930'ların sonundan ve İkinci Dünya Savaşı'ndan itibaren radyo yayıncılığı kendini tuhaf bir biçimde muğlak bir konumda buldu: Güçlüydü ama savunmaya çekilmişti. Ağların ekonomik gücü, ağ radyolarının reklam gelirlerinde, hisse senedi fiyatlarında ve savaş ertesindeki televizyon yıldızı sözleşmelerine, radyo dalgaları aracılığıyla resim ve yazı gönderme tekniğinin geliştirilmesine, uluslararası ticari radyo ağlarına ve doğrudan televizyona yönelik multi-milyon dolarlık iddialı yatırım planlarında kendini gösteren, on yıl kadar sürmüş bir kâr artışından ileri geliyordu. Adalet Bakanlığı'nın 1938'de Hollywood stüdyolarını kendi salon zincirlerinden ve yasadışı biçimde kurulmuş dağıtım uygulamalarından yoksun bırakmaya yönelik ilk girişimleriyle eşzamanlı olarak, bu iki yayın ağı da rahatsızlık uyandıran, tekelcilik karşıtı bir düzenleyici müdahale dönemiyle karşı karşıya kaldı. Bir NBC yöneticisi 1940'ta "Yeni Düzen en sonunda radyo iletişimi dünyasına da girdi" diyerek endişelerini dile getiriyordu ve o sıralar kuşatma altındaki Hollywood stüdyolarını hedef alan tekelcilik karşıtı saldırıların ve yasal yoldan

parçalama taktiklerinin karşısında ağların da savunmasız olduğu konusunda uyarıda bulunuyordu. Roosevelt'in ikinci başkanlık döneminde reform zihniyetindeki bir FCC, NBC'yi kendini daha küçük ağlarından ayrılmaya zorlayarak (böylece ABC'yi ortaya çıkararak) ve imtiyaz sahibi yayıncıların kamu hizmeti sorumluluklarının ana hatlarını çizen kötü şöhretli "Mavi Kitabı" (Blue Book) ortaya koyarak ağ radyolarının uygulamalarıyla mücadele etti.

TİCARİ TELEVİZYONUN SAVUNMASI

Yayıncılık endüstrisini hedef alan olası "Yeni Düzen" yönelimli, tekelcilik karşıtı ve düzenleyici reformlarla yüz yüze gelen ağlar, kapsamlı bir halka ilişkiler stratejisi izleyip, savaş boyunca askeri elektronik araçların geliştirilmesinde oynadıkları yurtsever rollerini ve ticari yayıncılığın felsefi savunusunu öne çıkararak bu savaştan sağ çıktılar. Televizyon endüstrisi savunma sözleşmeleri sayesinde İkinci Dünya Savaşı'ndan olağanüstü bir başarıyla çıkarken, Nisan 1942 tarihli bir NBC notası, şirketin temel teknik personelini savaş yoğunluğundan uzak tutup, "televizyonu geliştirmeye yönelik derinlemesine düşünülmüş projeleri ilerletmek için elimizdeki her adamın bize gerekli olacağını tahmin ederek diğer NDRC Laboratuvarları tarafından televizyon mühendislerine karşı yapılan saldırılara karşı direnme" çabalarını vurguluyordu. Sahne arkasındaki bu tarz çabalar sayesinde elektronik ve yayıncılık endüstrileri halkın takdirini toplayarak ve su götürmez bir zenginlik elde ederek savaştan çıktı.

Ağların savaş ertesindeki ikinci halkla ilişkiler stratejisi ticari yayıncılığın ilkelerinin militanca savunulmasını içeriyordu; buna, CBS başkanı William S. Paley'in 1946'da bir endüstri grubuna karşı yaptığı ve geniş çapta yayınlanan, ticari destekli radyo programcılığına son zamanlarda yöneltilen kamuoyu eleştirilerini "endüstrimizin biricik ve en acil sorunu" olarak tanımladığı konuşması da dâhildi. Paley, bir sonraki on yıl içinde televizyon programcılığı politikalarıyla ilgili yapacakları sayısız ağ savunmasını önceleyecek şekilde şöyle diyordu:

> Öncelikle insanlara çoğu zaman istedikleri şeyi verme yükümlülüğümüz vardır. İkinci olarak, müşterilerimiz olan reklamcıların çoğu zaman en fazla sayıda insana ulaşmaları gerekir. Bu, bize saldıranların ileri sürdüğü gibi sebep ve sonucun yer değiştirmesi veya saptırılması değildir. Reklamcıların ürünlerini en geniş halk kesimine satabilmelerinin bizim izleyicilerimizin en geniş kesimine hizmet sağlama yükümlülüğümüzle çakışması bizim türümüzden yayıncıların başlıca güçlerinden biridir.

Yayıncılık sponsorluğunun güç kaybetmesinden endişe duyanlara karşı Paley "reklamcının dinleyici için özgürlük satın alırken aynı zamanda zaman ve yetenek de satın aldığını" öne süren yayıncılık eleştirilerini dile getiriyordu. "Çünkü öteki türlü tek radyonun devlet radyosu olması tarihsel bir olgudur."

Ağlar kendi ticari televizyon yayıncılığı uygulamalarını ve imtiyazlarını bir sonraki on yıl boyunca tam da böyle zıtlıklara rağmen başarıyla koruyabildi.

Zenginliğine ve politik güvenine rağmen Birleşik Devletler ticari televizyon yayıncılığı savaşın hemen ardından kalkınmaya başlamamıştı. NBC-RCA liderliğindeki, VHF bandını kullanarak hızla gelişmeyi destekleyen gruplar ile CBS'nin liderliğindeki, renkli televizyon hizmetinin daha geniş kapsamlı olan aşırı yüksek frekans (UHF) bandında tesis edilmesi amacıyla bir ertelemeden yana olan gruplar arasında sert bir tartışma yaşanmıştı. FCC dâhil bütün büyük aktörler 1940'ların başında VHF bandı tahsislerinin rekabetçiliğe aykırı doğasının farkına varmışlardı, bununla birlikte FCC ticari televizyon hizmetini yeniden başlatmaya yönelik şiddetli baskılarla da karşı karşıyaydı. Savaşın sonuna kadar RCA televizyona yalnızca 10 milyon dolarlık bir yatırım yapmakla kalmamış, ayrıca elde ettiği televizyon patentleri sayesinde VHF bandında rekabete kapalı bir konuma ulaşmıştı. Televizyonun gelişimini ve savaş sonrasının elektronik alanında yeni iş fırsatları doğmasını engelliyormuş gibi görünmeye karşı politik kaygılar taşıyan FCC, 1945 yılında o zamana kadar kullanıma kapalı kalmış olan VHF frekanslarının kullanıma açılmasını kabul ederken aynı zamanda "tam anlamıyla ulusal çapta ve rekabete elverişli bir televizyonculuk sisteminin kuruluşu için frekans tayfının üst kısımlarının geliştirilmesinin gerekli olacağını" da itiraf etmişti.

Bu nitelikli karar, potansiyel VHF alıcısı sahiplerinin ve istasyon operatörlerin yatırımlarını engellemiş, ayrıca onların bu çekinceleri UHF alıcılı renkli televizyonlar lehine CBS tarafından verilen bir dizi dilekçe yüzünden daha da güçlenmişti. CBS'nin içindeki ve dışındaki bazı çevreler bu sıralarda ağın renkli UHF televizyonu ile ilgili kaygılardan ziyade televizyonun gelişimini bütünüyle geciktirerek kendi ağ radyolarının çıkarlarını koruma arzusuyla hareket ettiğini fark etmişti. NBC-RCA'nın aksine CBS'nin televizyon ekipmanı alanında herhangi bir patenti veya imalat çıkarı söz konusu değildi, ayrıca hem CBS hem de NBC ağ televizyonculuğu işinin kârlı hale gelmesi için zaten bir on yıl boyunca beklemek gerekeceğini tahmin ediyorlardı. CBS bu yüzden FCC onaylı tek ticari TV sistemi olarak VHF yayıncılığına yönelik savunmacı bir konum ile rakibi NBC-RCA'nin VHF televizyonundaki çıkarlarını ertelemek veya önlemek arzusu arasında kararsız kalmıştı. CBS'nin bu kararsızlığı, bütün yayını boyunca otuz dakikalık aralıklarla gösterdiği bir tekzip yayını ile dışa vurularak umulmadık bir görüntü oluşturuyordu: "Programlarımızı beğendiğinizi umuyoruz. Fakat Columbia Broadcasting System (Columbia Yayıncılık Sistemi, CBS) televizyon alıcıları imalatıyla ilgilenmemektedir, bu yüzden bu yayınları televizyon alıcılarının satın alınmasını sağlamaya yönelik teşvikler olarak değerlendirmenizi istemiyoruz. Kendi kontrolümüzde olmayan bir dizi sebepten dolayı bu televizyon yayını programının ne kadar daha süreceğini şu an için öngöremiyoruz."

Ayrıca, FCC'ye karşı televizyon standartlarının yetersiz olduğuna dair sergilediği tutumu desteklemek amacıyla CBS, New York'taki televizyon stüdyolarını

kapatmış, yeni VHF yayın lisansları için başvuru yapmaktan kaçınmış ve geleceğin olası VHF istasyonu sahiplerini de "henüz televizyonculuk işine girmemiş duyarlı yayıncılarının, yeni standartlar ortaya çıkana ve daha iyi görüntüler elde edilene kadar sermayelerini mantıklı biçimde korumalarının –alanın dışında kalmayı tercih etmelerinin– daha doğru olacağı" konusunda uyarmışlardı. Düzenlemelerin belirsizliği ve 1945'teki yıllık raporunda kendisini "aşırı yüksek frekanslarda renkli televizyonun militan destekçisi" olarak ifade eden CBS'nin yürüttüğü VHF karşıtı kampanya yüzünden televizyon endüstrisi, RCA'nın Amerikan ekonomisini güç duruma düşüreceğini ileri sürdüğü bir durgunluğa girmişti.

CBS'nin 1947 ilkbaharında FCC'ye tekrar UHF renkli televizyonu için başvurduğu sıralarda savaş sonrası televizyonculuğu sanki büyük bir endüstriyel başarısızlığa dönüşecekmiş gibi görünüyordu. 1946 Ağustos'unda, Amerikan halkı endüstrinin kararsız koşulları altında televizyon alıcısı sahibi olmaya çok az ilgi gösterdiği ve 1946 yılı sonuna kadar toplamda yalnızca 8000 alıcı satılmış olduğu için seksen TV istasyonunun lisans başvurusu FCC'den çekildi. Ancak 1947 Nisan'ında CBS'nin UHF başvurusunun, mevcut VHF standartlarının onaylanması anlamına gelecek şekilde FCC tarafından reddedilmesi, ABD ticari televizyon yayıncılığının asıl başlangıç noktasını belirledi; iki ay içinde altmış yeni istasyon adayı FCC'ye başvurdu ve TV alıcısı satışları nihayet artmaya başladı. *Nation's Business*'in bir yazarının Temmuz 1947'de belirttiği gibi, "Televizyon ... sıradan Amerikan ailesinin artık onsuz yapamayacağı kararını verdiği bir şey haline gelmişti." 1948 Mart'ında *Newsweek*, televizyonun "ateşli kızıl hastalığı gibi yaygınlaştığını" yazdı. 1947 yılının ikinci yarısında ilk gerçek büyümesini yaşamasına karşın televizyon endüstrisi bir dizi güçlükle daha karşılaştı.

TELEVİZYON İZLEYİCİSİNİN EĞİTİLMESİ

Televizyonun ilk zamanlarında birçok yorumcu, izleyicilerin araca göstereceği toplam ilginin günde bir veya iki saatlik bir süreyi aşmayacağını, böylece konumunu sağlamlaştırmış olan radyonun yanında bu yeni aracın kesinlikle ikincil bir önemi olacağını ileri sürmüşlerdi. 1940 yılında çıkmış bir kitaba göre televizyon "yoğun dikkat gerektirdiği için briç oyunu veya sohbet gibi etkinliklere fon oluşturma işlevi göremez. Tam da bu fark yüzünden birçok yayıncı televizyonun ses yayıncılığının yerini asla alamayacağı, fakat onu daha özel biçimlerde tamamlayacağı inancını benimsemişlerdir." Başka yorumcularsa televizyon programlarının yapımına ayrılan uzun saatleri desteklemek için gereken finansal ve kişisel maliyetlere işaret etmişlerdi. 1940 yılında bir *New Yorker* dergisi yazarı, sözde 1960 yılından geçmişe, "Televizyon Çağına" fantastik bir biçimde bakarak, 1945'te ticari televizyonun hayata geçirilmesinin ardından, televizyon istasyonlarının ve ağlarının işletilmesinden doğan devasa masrafları karşılamak için gereken büyük reklam gelirlerinin reklamı yapılan ürünlerin fiyatlarının

fırlamasına yol açmasını ve 1947 yılında bu yüzden çıkan ekmek isyanlarını anımsatan bir yazı yazmıştı. Diğer yandan yazar, aracın olağanüstü personel talebinin erişkin işsizliğini ortadan kaldıracağını ve basit bir okuryazarlık testini geçen her çocuğun bir televizyon yazarı olmasının ve eğitimini yarıda bırakmasının mümkün olabileceğini de ileri sürüyordu. Bu tarz alaycı kurgular, ağ radyoları modelinde yapılmış eksiksiz bir günlük yayın programının maliyetinin, yayın sponsorlarının olanaklarını muhakkak aşacağına ilişkin endüstride kabul görmüş yaygın varsayıma dayanıyordu.

Televizyonun Amerikan ev ve aile yaşamı üzerindeki yıkıcı etkilerinden de korku duyuluyordu; 1947 yılında bir ticari basın gözlemcisi, televizyon kendisine yoğun bir dikkat yöneltilmesini gerektirdiği için, "çamaşır yıkarken, ütü yaparken ve diğer ev işleriyle ilgilenirken *soap opera* dinlemeye alışmış ev kadınının gündelik işlerini yaparken görsel bir programı izleyemeyeceğinden" yakınıyordu. 1948 yılında *New York Times* TV eleştirmeni "Amerikan aile yaşamının bir devrimin eşiğinde olduğunu" söylüyordu: "Ev kadını bırakın mutfaktaki yerini, mutfağın yerini bile güç bela hatırlıyor. Çocuklar karanlık oturma odasının çekiciliği lehine akşam güneşini küçümsüyor. Babanın evrak çantası antrede açılmamış duruyor. Bunların sebebi ise televizyon." 1948'de bir *Parent's Magazine* yazarı ise ailesinin televizyona da bir yer açmak için gündelik rutinlerini nasıl başarılı bir biçimde ayarladığını betimliyor, fakat akşamın televizyon eğlencesi sırasında "sohbet etmek için ısrarcı olan" erişkin komşulardan yakınıyordu. İlk yorumcuların çoğu uzun süre boyunca TV izlemenin yol açtığı göz yorgunluğundan da endişe duymuşlardı ve 1951 gibi geç bir tarihte *Parent's Magazine*, okurlarını "televizyon izlerken güneş gözlüğü takmanın makul bir çözüm olmadığı" konusunda uyarmayı gerekli bulmuştu. Bu tarz yakınmalar ve endişeler ilk ticari televizyon yayınlarının Amerikan ev yaşamında neden olduğu karmaşık uyum sağlama biçimlerine işaret ediyorlardı.

ULUSAL BİR SİNYAL ARAYIŞI

İlk zamanlarda televizyon sinyallerinin, ağ radyolarının 1930'ların ortalarında başardığı gibi, Amerika'daki neredeyse her eve ulaştırılma olanağının olup olmadığı hakkında da şüpheler söz konusuydu. TV'nin görüş hattı iletimiyle ilgili olarak tabi olduğu kısıtlamalar ve birçok yere dağılmış istasyonlardan gelen koaksiyal kablo ve mikrodalga yayın ağlarının ekonomik elverişliliği hakkındaki belirsizlikler yüzünden 1940'larda TV ağlarında olması beklenen kısıtlamaların aşılması için bir dizi egzotik önerinin ortaya atıldığı görülmüştü. Bunlar arasında Kansas'ta 500 km yüksekliğinde, bütün ülkeye hizmet verecek bir vericinin inşa edilmesi, bütün ABD'yi kapsayacak şekilde yerden 6000-7500 metre yüksekte 30 kilometrelik daireler çizerek uçan otuz üç uçaktan oluşan, Stratovision adlı bir sistemin kurulması ve farklı istasyonlara hizmet verecek şekilde seyahat eden aktörlerden oluşan gezici kumpanyaların yeniden canlandırılması yer alıyordu.

Ticari yayıncılıkla ilgili diğer eleştirilerde ise ticari olarak desteklenmiş bir televizyon sisteminin maruz kalacağı coğrafi kısıtlamaların ve sponsorların eksiksiz günlük televizyon programlarını desteklemekteki yetersizliklerinin beş veya on yıl daha süreceği tahmin ediliyor, küçük izleyici kitleleri ve yetersiz program bütçelerinin ortaya koyduğu kaçınılmaz tavuk-yumurta sorununun, televizyonun desteklenmesi açısından BBC tarzı bir lisans ücreti sisteminin avantajlı olacağını açığa çıkardığı ileri sürülüyor ve izleyici kitlesinin ulusal çapta bir hizmeti destekleyebilecek kadar artmasından önceki tahminen on veya yirmi yıl boyunca kamu yararına hizmet verilemeyeceği öngörülüyordu. Fakat ticari ağ televizyonu modeli aleyhine ortaya atılan böylesine önemli bir iddia, ticari aracın tartışılmaz bir elverişliliğe ve ekonomik güce hızla ulaşması sayesinde kısa sürede susturuldu.

1947 sonbaharında bütün ülkede hâlâ yalnızca 60.000 TV alıcısı bulunuyordu, bunların üçte ikisi de New York'taydı. Bu, alıcı imalatçılarının ulusal medyada ve reklamcılık sermayesindeki satıcılara yönelik satış tahsislerinin bir sonucuydu, ayrıca televizyon programı yapımcıları geçici de olsa alışılmışın dışındaki bir izleyici demografiği sorunuyla karşı karşıya kalmıştı. 1947 Eylül'ünde New York'taki 47.000 alıcıdan 3000 tanesi barlarda, gerisi de yüksek gelirli ailelerin evinde bulunuyordu; bununla birlikte barlardaki TV alıcıları evlerde yer alanlardan çok daha fazla sayıda alıcı başına izleyici çekiyor, böylece genelde iki izleyici kitlesi birbirine kabaca eşitleniyordu. *Business Week* "her ikisini de tatmin etmenin televizyon yapımcıları açısından büyük bir sorun oluşturduğundan" yakınıyordu: Endüstri gözlemcileri barlardaki televizyon izleyicilerinin spor ve haber programlarını tercih ederken yüksek gelirli evlere yönelik programlara soğuk baktıklarına inanıyorlardı; dahası, günlük programı doldurmak için yeterli spor ve haber malzemesi de bulunmuyordu. 1947 yazında bir gözlemci programcılığın eğilimini şöyle belirtiyordu: "Şimdiye kadar, spor ve haber programlarıyla ortalama bir istasyonun haftada 20 saatlik programını ele geçirmiş olan, program departmanındaki bir erkeğin dünyasını izledik." Programların vurgusu, savaş sonrası televizyon programcılığının özellikle erkeklerin ilgisini çekeceği düşünülen çizgilerde yapılacağını ileri süren daha önceki öngörüleri doğruluyordu. Bir FCC komisyonu üyesi 1941'de TV'nin geniş kapsamlı olarak spor olaylarını "ve yangınlar, felaketler ve seller gibi güncel felaketlerle birlikte birçok başka ilginç olayı" sunacağını yazmıştı. Benzer biçimde "Savaş Sonrası Televizyonu Neye Benzeyecek" başlıklı 1943 tarihli bir *Newsweek* makalesi de TV programlarının iki tipte olacağını öngörüyordu: "izleyiciyi evinden başka bir yere veya bir olaya taşıyan programlar ve bir kimseyi veya bir şeyi izleyicinin oturma odasına taşıyan programlar"; ilk grup "yangınları, tren kazalarını ve politik etkinlikleri" olduğu kadar spor etkinliklerini de kapsayacaktı. Televizyonun ilk dönemlerinde söz konusu olan, evindeki veya evinin dışındaki izleyicinin cinsiyet ve sınıf farklılıklarına göre program yapma sorunu, 1950'lerde alıcı satışlarının patlamasıyla hızla "çözülecekti."

İzleyici kitlesinin yüksek gelirlilerden orta ve düşük gelirli ailelere doğru dönüşümü bazı endüstri tarihçilerine göre, 1950'lerin ortalarında programcılıkta yaşanan bir dizi değişimin nedeniydi. Durum komedilerinin yükselişi, canlı antoloji dramalarının gözden düşmesi ve şehir tabanlı durum komedilerinden banliyö tabanlı durum komedilerine doğru gerçekleşen kayma bunların arasında sayılabilir. Fakat televizyon alıcıları ve izleyicileriyle ilgili olarak bu demografik kayma yaşanırken, bunun programcılıktaki genel kabul görmüş etkileri daha sonra ortaya çıkacaktı. Aslında düşük ve orta gelirli ailelerin televizyonu benimseme hızı dönemin birçok endüstri gözlemcisini şaşırtmıştı. *Business Week* 1948 Ocak'ında bir izleyici anketine göre New York'taki televizyon izleyicisi tipik bir aile reisinin yönetici, profesyonel veya küçük işletme sahibi olduğunu yazarken, 1949 yılında bir başka gazeteci, TV alıcısı satışlarının yüksek gelirli ailelerle sınırlı kalmayı sürdüreceğine ilişkin bir önceki yılın tahminlerinin artık geçerli olmadığını ifade ediyordu: "TV yoksulların tiyatrosu haline geliyor." 1950 Ocak'ında bir gözlemci "hazırda nakdi olmasa dahi halkın televizyona parasını yatırmakta ihtiyatsızca gösterdiği kayıtsızlık haline" dikkat çekiyordu: "Televizyon yoksul insanların en son ve en değerli lüksüdür." *Business Week*'e göre, 1950 yılının ilk altı ayı içinde yüzde 60'ı krediyle olmak üzere toplam 3 milyon televizyon alıcısı satılmıştı. Bir ekonomistin 1950 yılı TV alıcısı sahipleri hakkında yaptığı araştırma, televizyon sahibi kimselerin oranının, gelir ve eğitim düzeyi ortalamanın altına indikçe azaldığını, ama kenar mahalle ve küçük şehirli ailelerinin televizyon alıcıları satın almaya büyük şehirli ailelerden daha yatkın olduklarını, üstelik de bunun sonuncu gruptakilerin daha fazla televizyon kanalını izleme şansına sahip olmalarına rağmen böyle olduğunu gösteriyordu. *Fortune* dergisi, tüketici kredisi alımlarına kısıtlama getirilmesine, yüzde 10'luk bir tüketim vergisinin uygulanmaya başlamasına ve renkli televizyon sektöründeki düzenleme belirsizliklerine rağmen televizyon alıcısı satışlarında devam eden yükselişte "Birleşik Devletler ekonomisinin esnekliğinin" bir işaretini görüyordu.

1948 gibi erken bir tarihte birçok ticaret gözlemcisi VHF televizyon operatörleri için kazançlı bir gelecek öngörüyordu. Ocak ayında *Business Week* 1948 yılını "Televizyon Yılı" olarak ilan etmiş ve "televizyon yayıncısı için olanakların hazır ve sınırsız olduğunu" duyurmuştu. Yılın sonuna doğru dergi "televizyon insanlarının, mürekkebin akmaya başlar başlamaz kâr oranlarını kayda geçireceğini hissettirecek kadar hızlı olduklarını" yazmıştı: "Televizyon işine ellerinden geldiğince hızlı giriyorlar." Savaş sonrasında akmaya devam eden muazzam radyo gelirleri televizyonculuğun ilk dönemlerindeki gelişmesine destek oluşturuyordu. CBS ve NBC kültür ve eğitim programlarını azalttı; ayrıca dondurulma döneminin yerel TV istasyonlarının tahminen yüzde 75'inin sahibi de aynı şekilde masrafları kısan ve gelirleri eski araçtan yenisine aktaran radyo yayıncılarıydı. NBC için önemli olan bir başka şey de RCA sayesinde TV alıcıla-

rından elde edilen satış ve telif gelirlerinden sağlanan muazzam kârlardı; 1948 yılında altmış altı alıcı üreticisi mevcuttu ve alıcı piyasasının yüzde 75'i RCA, DuMont ve Philco tarafından kontrol ediliyordu. TV alıcısı üretiminin ilk dönemlerindeki yüksek kârlar 1949'da TV üreten firmaların hisselerinde hızlı bir yükselişe neden oldu, RCA hisseleri bu yıl yüzde 134 oranında değer kazandı; 1950 ilkbaharında bir haftada, en büyük yedi alıcı üreticisinin toplam iş hacmi Wall Street toplam iş hacminin yüzde 10'una denk gelmişti.

Televizyonun 1940'ların sonunda sürekli gelişmesine rağmen bu dönem televizyon programcılığı açısından verimsizdi. 1947 Temmuz'unda bir iş gazetesi televizyon ağlarının "yayıncının gözündeki bir parıltıdan daha fazlası olmadığını" belirtiyordu ve "şu sıralar televizyon stüdyolarından çıkan programların sinema tarihinin 'Büyük Tren Soygunu' aşamasını hatırlattığından" yakınıyordu. *New York Times*'ın TV köşe yazarı "düşünceli satıcılar, alıcıları dükkânda doğru dürüst sergilemek için yeterli program yayınlanmadığının farkındalar" diye yazmıştı. CBS'nin VHF televizyonu üretimi ve ağ oluşturmak bakımından yavaş ilerleme politikasına saplanıp kalması dolayısıyla, 1947 yılı sonunda *Life* dergisi "şu an yalnızca tek bir gerçek ağın bulunduğunu" söyleyebiliyor ve televizyonun "vodvilin en eski numaralarından bazılarını ... [ve] radyonun en kötü yönlerini mezarından çıkardığından" yakınıyordu: "Yalnızca bazen ... vasat bir eğlence düzeyi söz konusu olabiliyor." Başka bir gazeteci de 1948'de çoğu TV programının "ilkokul müsamerelerini anımsattığından" şikâyetçiydi, *Fortune* de 1950 yılının ortalarında "program saçmalıklarının yanında en kötü filmler ve *soap opera*lar daha incelikli kalıyor" diyordu. 1949 gibi erken bir tarihte, 1939 ve 1945 yılları arasında CBS televizyonunun yöneticiliğini yapmış olan eleştirmen Gilbert Seldes, çok küçük bir izleyici kitlesinin varlığının program yapımcılarını en yaygın kamusal beğenilere hitap etme zorunluluğundan kurtarmış olduğu eski günlerden beri programların kalitesinde belirgin bir gerileme olduğundan yakınıyordu: "Belki de yüzüncü defa bir Amerikan sanat atılımının geleneksel gelişimine şahit oluyoruz: Mekanizmada akıl almaz bir ustalık, yapım tekniklerinde büyük bir beceri ve sonuçta adi, verimsiz, yapmacık ve taklitçi bir yavanlık." Gözlemciler 1940'ların sonlarındaki düşük kaliteli programlara rağmen Amerikalıların TV'ye yönelik arzuları karşısındaki şaşkınlıklarını sık sık dile getiriyorlardı.

Bu beğeninin ardındaki etkenlerden biri banliyöleşme ve bebek patlamasının getirdiği muazzam demografik değişiklerdi. 1941'de "Televizyonun Olası Toplumsal Etkileri" hakkında yazan RCA Başkanı David Sarnoff, Amerika'nın büyük şehirlerinin 1945 ve 1960 yılları arasında yeni otomobil banliyöleri karşısında nüfus kaybedeceğini öngörmüş ve televizyonun yeni banliyö evleriyle büyük bir uyum oluşturacağını, onları yeni yüksek hızlı karayolları gibi birbirlerine bağlayacağını ileri sürmüştü. 1956'da *Business Week*'in açıkladığı gibi, "Video yeni bir toplumsal devrimin tam ortasına düştü: Banliyölere doğru kitlesel göç, yeni serbest zaman alanları, yükselen gelirler ve savaş ve bunalım yüzünden ertelenmiş şeylere ve eğlencelere karşı devasa bir talep." Savaş sonrası ticari

televizyonun ekonomik üstünlüğü ele geçirme hızı eleştirmenler ve politika üretenler açısından bir oldubittiye yol açmış ve ticari müdahalecilerle reformcuları umutsuzluğa düşürmüştü.

TOPLUMSAL ETKİ

1945 yılında bir NBC yöneticisinin de ifade ettiği gibi, televizyon programlarının arenası olarak tasavvur edilen yeni banliyö evi, aracın sunduğu ifade özgürlüğü bakımından derin sonuçlar ortaya koymuştu:

> Televizyon doğrudan evin içine giriyor. Ses yayıncılığı hakkında ileri sürülmüş, onu evde kabul görebilecek hale getirmeye yönelik her türlü uyarının televizyon için de aynı derecede önemli olduğu kendiliğinden varsayılabilir. Ayrıca, görsel izlenim daha canlı ve ayrıntılı olmaya elverişli olduğu için ve izleyici tarafından anlaşılması bakımından işitsel izlenimde söz konusu olduğundan daha az yaratıcı duyarlık gerektireceği için, eğer kimsenin gücenmesi istenmiyorsa, televizyonun daha büyük bir dikkatle denetlenmesi gerekir. Yani televizyonda bayağılığın, kabalığın, saygısızlığın ve ahlaksızlığın hiçbir türüne yer olmamalıdır. Bütün programlar incelikli, önyargısız ve tarafsız olmalıdır.

Komedi programlarını, aktrislerin uygunsuz sayılan görüntülerini ve gerilim ve korku malzemelerini içeren New York kaynaklı ağ programlarının ülkenin iç bölgelerindeki ev izleyicileri için uygun olmadığı yönündeki şikâyetlerin ardından TV endüstrisi hızla endüstri çapında bir program sansürü uygulamasını tesis etmeye girişti. Katolik baskı gruplarının, FCC komisyon üyelerinin ve Kongre müfettişlerinin basıncıyla birlikte 1951 yılında ağlar, Hollywood Yapım Yasası'na (Hollywood Production Act) çok benzeyen bir Televizyon Yönetmeliğini (Television Code) uygulamaya soktular.

TELEVİZYON ENDÜSTRİSİNDEKİ POLİTİK BASINÇ

Antikomünist Sağ'ın 1950'lerin televizyonunun personel ve program içeriğini belirlemeye yönelik çabaları Hollywood'daki güncel olaylarda da yankılarını bulmuştu. 1950 yılında yayınlanan ve büyük ölçüde, içinde sol kanat eğilimler taşıdığı söylenen 150'nin üzerinde aktörün ve televizyon personelinin adının yer aldığı bir listeden oluşan *Red Channels: The Report on the Communist Influence in Radio and Television* (Kızıl Kanallar: Radyo ve Televizyondaki Komünist Etki Üzerine Rapor) ağ televizyonculuğunda on yıl boyunca geçerli kalacak politik bir kara listenin oluşumuna yol açmıştı. Aynı yıl Jean Muir, General Food'un durum komedisi *The Aldrich Family*'den kovuldu; 1951'de oyun yazarı Elmer Rice kara listeyi protesto ederek istifa etti, 1952'de Philipp Loeb popüler durum komedisi *The Goldbergs*'den, şovun güçlü yıldızı Molly Goldberg'in bütün çabalarına rağmen kovuldu. 1951'de *Life* dergisi, açık açık uygulanan kara listenin

"'sözde liberallerin' çoğunlukla komünist eğilimli olan etkinliklere adlarını ve yeteneklerini dâhil etmeden önce iki defa düşünmelerini sağlamak gibi iyi bir amaca hizmet ettiğini" onaylamış, fakat antikomünist haçlı seferinin masumları da lekelediğinden ve "aslında temiz olan mesleklerin üzerine bir korku perdesi çektiğinden" yakınmıştı. Ağların ve sponsorların kuşkusuz yasa dışı olan düzen sağlama çabalarını yücelten *Life* "Kongre'nin, komünizmi yasa dışı ilan etmeyi reddederek ... komünistlerle savaşma sorumluluğunu Amerikan halkına terk etmiş olduğunu" ileri sürmüştü: "Bu, çetin ve hassas bir görevdir, sorunla ilgili herhangi bir düzeyde gücü olan her insan kendi kendisinin generali olmak zorundadır –ve sponsorlara bunda büyük bir sorumluluk düşmektedir." Antikomünist Sağ 1950'lerin başında alarm durumuna geçmişti; "Oturma Odanızdaki Kızıllar" başlıklı 1953 tarihli bir makalesinde Martin Berkeley, Amerikan Aleyhtarı Etkinlikleri İzleme Komitesi (House UnAmerican Activities Committee) tarafından Hollywood'da ezildikten sonra "komünist hareketin ... Amerika'nın radyo dalgalarını ele geçirmek için planlar yapmaya başladığı" uyarısında bulunmuştu. Berkeley, bu tarz planların başarıya ulaşması halinde radyo dalgaları aracılığıyla iletilen *her sözcük* üzerinde (gizli üyeleri, yoldaşları, aldattıkları ve sempatizanları aracılığıyla) Komünist Parti'nin denetiminin söz konusu olacağı konusunda okurlarını uyarıyordu. 1954 ilkbaharında başka bir muhafazakâr yazar, TV'nin ikna gücünün "dünyayı değiştirelimcileri" ve "heyecana kapılmışları" cezbettiği uyarısında bulunmuş, ancak hem televizyona çıkan sağ kanattan yorumcuların ve önemli kişilerin bolluğundan hem de Senatör Joseph McCarthy'e meydan okuyan bir yorumcunun yakın zaman önce bir TV sponsoru tarafından ayağının kaydırılmasından övgüyle söz etmişti. Bağımsız TV yapımcılık şirketleri ve New York reklam acenteleri gönüllü antikomünist liderlerle tam bir işbirliği içinde çalışan ağların liderliğini izleyerek televizyon programlarının içeriğinde yaygın ve uzun ömürlü etkilerin ortaya çıkmasına yol açmışlardı.

Böylece, yükselen refah ve ideolojik tutuculuk koşullarında Amerikan televizyon programcılığının vazgeçilmez estetik özelliklerinin çoğu, ilk dönemlerini yaşayan televizyon endüstrisindeki güçlü ekonomik çıkar odakları tarafından belirlenmiş ve savunulmuştu. Örneğin, günümüzde bazı eleştirmenlerin Birleşik Devletler TV programcılığının görsel bir araçta ses kaydına bağımlılığı olarak değerlendirdiği bir anlayış, 1948 yılında bir reklam acentesi tarafından öne sürülmüş bir açıklamada kendini gösteriyordu: "Ekranda reklamlar akarken alıcı sahibinin kalkıp tuvalete gitmeyi düşünmesi halinde onu kaybetmememizi sağlayacak sözleri istiyorum." Aynı şekilde bencilce, fakat daha tuhaf bir ifade de 1951'de CBS lideri Frank Stanton'un renkli televizyon lehine öne sürdüğü iddiaydı: "Renkli televizyon, zihninizin siyah ve beyaz bir görüntüyü beyninizin karanlık odasına alması ve onu akılda yeniden üretmesi arasında geçen zaman aralığını tamamen ortadan kaldırır. Gerçekten renkli bir resim ise gözün doğada fiilen gördüğü gibidir. Yani renkli televizyon her görüntüye ve her sekansa hız ve berraklık, daha fazla etki gücü ve daha çok enformasyon katar." Görüleceği

gibi, ticari televizyonculukta söz konusu olan güçlü özel çıkarlar, kendi stratejik amaçlarına hizmet ettikleri takdirde estetik iddiaların farkına varmaya ve bunları yansıtmaya can atıyorlardı.

ABD'deki ilk TV eleştirmenlerinin çoğu dramatik aracın teknik kısıtlamalarından ve alımlanma koşullarından yola çıkarak estetik açıdan özgün yönlerini ortaya koymaya çalışmışlardı. Gözlemciler sık sık televizyonun yıldızlarını ve malzemelerini radyodan, sinemadan ve tiyatrodan sağlama eğiliminden yakınıyorlardı; özellikle de televizyonun en popüler olduğu 1948-53 dönemi boyunca komedi-varyete programları aracılığıyla vodvili yeniden canlandırdığından bahsediyorlardı. Bir *New York Times* eleştirmenine göre, geleneksel sahne önü tiyatro yapımlarını kullanmaya yönelik ilk girişimler "bir dizi resimli kartpostalı izlemekten pek farklı değildi, sadece oyunun akıcılığı ve sürekliliğiyle ilgili daha ciddi sorunlar söz konusuydu." Çoğu eleştirmen bu araç için orijinal dramaları sahneleme girişimlerine öncelik veriyordu; ilk televizyon draması yapımcıları hem finansal (yazarlara orijinal TV senaryoları için yalnızca 25 ile 200 dolar arasında bir ücret teklif ediliyordu) hem de yapımla ilgili sınırlamalarla karşı karşıya kalıyorlardı ve bu tarz sınırlamalar eleştirmenler tarafından çoğunlukla televizyon sanatının özsel koşulları olarak değerlendiriliyordu. 1947'de bir yapım sorumlusu, yazar olmak isteyenlere dar stüdyoların, düşük bütçelerin ve küçük TV ekranlarının yarattığı sınırlamaları değerlendirmelerini ve üç veya dört karakterden daha fazlasını içermeyecek şekilde "oturma odalarında, mutfaklarda, ofislerde, sınıflarda vs." geçen öyküler yazmalarını ve TV yönetmenlerine de kendilerini yakın çekimlerle sınırlı tutmalarını tavsiye etmişti.

Birçok TV eleştirmeni bu araca evlerin oturma odalarında alımlanmaya dayanan, özcü bir estetik misyon biçiyordu; 1950'de Gilbert Seldes şöyle yazıyordu: "Televizyonda rol yapma tarzı alımlanma koşullarınca belirlenir; ortalama bir Amerikalının oturma odasında gösterişli hareketlere, duyguların aşırı yansıtılmasına, sesin veya surat ifadesinin veya hareketin abartılmasına yer yoktur." Seldes ayrıca televizyonun "aklı başında bir insanın karakterini iletme kapasitesinin radyonun veya filmlerinkinden daha eksiksiz olduğunu" ileri sürmüştü: "İşte onun özel gücünün kaynağı budur; tam anlamıyla başarılı olması için kullanması gereken şey budur." "Şimdiki zamanda var olma hissinin" televizyonun özsel işareti olduğunu görmüştü: "İyi bir televizyon yönetmeni bütün tarzını, hareketin ritmini, yakın çekimlerin sıklığını, yüz ifadelerinin yoğunluğunu, sesi oranlama düzeyini hep buna dayandıracaktır; sponsor da reklamını bunun üzerine kuracaktır."

Ticari televizyon, endüstride rekabetten doğan çatışmalar doğurmuş olan VHF bandının sınırlayıcı koşullarına rağmen gelişmişti. 1948 sonbaharı ve 1952 ilkbaharı arasında FCC istasyon kurma izinlerini dondurmuştu, fakat dondurulma döneminin sona ermesiyle birlikte yayına giren TV istasyonlarının sayısı 108'i bulmuştu, bunların çoğu da son derece kârlıydı. 1950'lerin ortalarında, ağ televizyonculuğunun ileriki onyıllar boyunca geçerliliğini koruyacak olan ticari yapımları yerli yerine oturmuştu. Ağlar VHF lisanslarının azlığından ileri gelen

kârlarını ve pazarlık güçlerini aynı anda hem ulusal TV reklamcılığı alanında bir ağ satıcıları piyasasına, hem de *prime-time* programcılığı alanında bir ağ alıcıları piyasasına etkide bulunmak için kullanmışlardı. Artan süreler ve yapım masraflarıyla karşı karşıya kalan televizyon reklamcıları, tek tek programlara sponsor olmaktan vazgeçerek çeşitli ortak sponsorluk biçimlerini benimsediler, program lisanslama işini ağlara terk ederek gayriresmi veya hukuken belirlenmiş yasaklı konular, karakterler, olaylar ve dil listeleri yoluyla programlar üzerinde bir tür sansür denetimini ellerinde tuttular. Aynı zamanda *prime-time* programlarının ağ lisanslaması bağımsız program yapımcıları piyasasını üç ağ firmasına indirgedi ve ağlara program süreleri karşılığında kendi şovları üzerinde mülkiyet ve satış hakları ileri sürmelerine olanak tanıdı.

Ağların *prime-time* sürelerini ele geçirecek film programları için finansal bir modelin ve uluslararası program piyasalarının oluşumu, bir dizi bağımsız yapım şirketiyle yapılan ağ anlaşmaları aracılığıyla 1950 gibi erken bir tarihte gerçekleşmişti. 1952'de Columbia Pictures'e bağlı televizyon filmi yan şirketi Screen Gems eski ve köklü bir Hollywood stüdyosuyla ilk kez böyle bir anlaşma yapmıştı. Tipik biçimde bu model yıllık sezonu otuz dokuz bölümden oluşan iki yayının ağ haklarını kapsıyordu; ağ lisans ücreti programın yapım masraflarının daha azını karşılar, yapımcı şirket ise zararını telafi etmek için bölümleri yurtiçi ve yurtdışı piyasalara yeniden satmayı umardı. 1952 yılında otuz dakikalık televizyon dizileri *I Love Lucy* ve *Dragnet*'in reyting oranları diğer yapımcılık firmalarını televizyon filmi piyasasına girmeleri konusunda cesaretlendirdi. 1950'lerin ortalarında ABD'de ve yabancı piyasalarda yeniden yayınlanan ağ filmlerinin satış gelirlerinin artışı 1957 yılına gelindiğinde canlı dramaların ağların *prime-time* kuşaklarından neredeyse tamamen kaybolmasına yol açmıştı. Ayrıca, 1950'lerin ortalarında, artan program lisans ücretleri büyük Hollywood stüdyolarının da televizyon filmi yapımcılığına ilgisini arttırdı, bu da program yapımcıları ile TV ağları arasında bugün bile Amerikan televizyonlarındaki yerlerini büyük ölçüde koruyan endüstri ilişkilerinin kurulmasını sağladı.

Programcılıkta yaşanan bu dönüşümlerin ortasında ağlar, daha önceki birçok TV eleştirmenin ileri sürdüğü, aracın dramatik veya sahnelenmemiş olayları canlı yayınlama kapasitesinin, *prime-time* programları üzerinde ağın denetim sahibi olması gerektiğinin bir gerekçesi olarak televizyonun eşsiz doğasını belirlediği iddiasını değerlendirmişlerdi. Aslında, yalnızca ağlar birbirinden farklı istasyonlara ortak canlı servis sağlama olanağına sahip olduğu için, televizyonun ontolojik özünün koruyucusu olma konumlarını, CBS Başkanı Frank Stanton'un 1956'da CBS üyelerinin katıldığı bir toplantıda söylediği gibi, "televizyonun yaşam kaynağını ve büyüsünü ortadan kaldıracak olanlara" karşı savunuyorlardı. İronik bir biçimde, ağın canlı TV'ye öncelik tanıması, bu üç ağın da canlı programların sağlayamadığı film satışı gelirlerini arttırmak amacıyla geri dönülmez biçimde *prime-time*'de film programlarına yöneldiği bir zamanda gerçekleşmişti.

Ağların televizyonun estetik göreviyle ilgili bu türden coşkulu savunmaları ve ağ iktidarının baltalanmasına karşı, çoğunlukla Soğuk Savaş'la ilgili veya ulusçu temalarla dile getirilen şiddetli uyarılar 1950'lerin ortasında olağan sayılır olmuştu. 1956'da CBS Başkanı Frank Stanton bir topluluğa, kıtalararası nükleer füze çağının ("tarihimizin belki de en tehlikeli dönemi") çok iyi biçimde düzenlenmiş bir ağ televizyonu sistemiyle sivillerin anında harekete geçirilmesini gerektirdiğini anlatmış, "bu yüzden, tam da dünya tarihinin bu çok önemli anında, bizim Amerika'daki neredeyse her eve eşzamanlı olarak ve bir anda ulaşabiliyor olmamız kader olmalıdır" diye konuşmuştu. Stanton aynı yıl bir Kongre komitesine, tehlike altında olan şeyin Amerika'nın ulusal birliğinden başka bir şey olmadığını söylemişti. "Ağların anında ulusal bağlantı sağlamaya dayanan eşsiz niteliğini güçsüzleştirmek veya ortadan kaldırmak muazzam bir geri adım olacaktır. Birleşik Devletler'in Amerika'dan çok Avrupa'ya benzemesine yol açacaktır. Aslında bu, Birleşik Devletler'in *Balkanlaşması*'na, parçalanmasına doğru bir adım olacaktır." 1956'da Stanton'un başka bir Kongre komitesinde, televizyon frekanslarının ticari kullanımının politik gerekçesinin, "bir ağın geçerliliğini tam da seçilmiş bir hükümet görevlisiyle aynı tarzda, halkın halk tarafından seçilmesinden elde etmesi" olduğunu ileri sürmüştü. Çağdaş medya ekonomistlerinin belirttiği gibi, Amerikan ağ televizyonculuğu alanında, yoğunlaşmış özel ekonomik iktidarın ve sözde kamu yararı standardının kendine özgü bir tarzda birleştirilmesi oligopolistik ayrıcalığın çoğunlukla aldatıcı gerekçelendirmelerine yol açmıştır.

Birleşik Devletler'de televizyon endüstrisinin ilk döneminde ağ egemenliğine karşı iki büyük meydan okuma söz konusu olmuştu. Birincisi, televizyon yayıncılığının Hollywood'daki ekonomik rakiplerinden, ikincisi ise kamusal alandaki felsefi itirazcılardan ve sözde reformculardan geliyordu. Sonradan ortaya atılan bazı tarihsel görüşlerin aksine Hollywood stüdyoları televizyonu asla umursamamış veya tepkilerini yalnızca sinemaskopla, 3 boyutlu filmlerle ve başka teatral numaralarla sınırlamış değillerdi. Örneğin, tek bir büyük stüdyonun (Paramount) ülkenin 1947'deki ilk dokuz TV istasyonunun dördünde çıkarları söz konusuydu, ayrıca birçok önemli televizyon patentinde ve DuMont televizyon ağında da pay sahibiydi. Paramount ve öteki büyük stüdyolar ayrıca dağıtım uygulamalarıyla ve sinema salonu sahipliğiyle ilgili olarak ABD Adalet Bakanlığı'yla on yıl boyunca hep yenilgiye uğradıkları bir savaşın içindeydiler ve üstelik savaş sonrasında gişe hasılatlarında televizyonla ilgisi olmayan keskin bir düşüş yaşamışlar, savaş sonrası dış piyasalarda çeşitli sorunlarla karşılaşmışlar ve televizyona da zarar veren politik bir kara listeden etkilenmişlerdi. Stüdyoların TV istasyonu sahipliği ve ağ işletmesi alanında güçlü bir konum elde etme çabaları FCC'nin düşmanca etkinlikleri tarafından engellenmiş ve yayın televizyonuna karşı sinema salonlarında büyük ekran TV formunda bir alternatif geliştirme çabaları da FCC'nin yayın frekansı tahsisi ve koaksiyal kablo ücret tarifesi reformu önerilerini reddetmesi ve kamuoyunun ilgisizliği veya tiyatro salonlarının yenilenmesinin maliyeti gibi sebepler yüzünden boşa çıkmıştı.

Hollywood'un 1948 ve 1951 yılları arasında ümit verici tiyatro-TV planları hakkında yaptığı duyurulara rağmen, ülke çapında 100'den daha az sayıda tiyatro bu tarz bir kullanıma uygun olarak donatılabildi ve tiyatro televizyonu fikri ara sıra ve bir defalığına yapılan bir dizi boks maçı ve ticaret konferansı gösterimi arasında önemini kaybetti.

30
Yeni Diller

Edmund Carpenter*

Yeni Dünyanın Beyni
Ne biçim bir görev seninki
Moderni belirlemek...
Şiirleri, kiliseleri, sanatı yenilemek.
Whitman

İngilizce bir kitle iletişim aracıdır. Bütün diller kitle iletişim araçlarıdır. Yeni kitle iletişim araçları da (film, radyo, TV) gramer kuralları henüz bilinmeyen yeni dillerdir. Her biri gerçekliği farklı biçimde kodlar; her birinde kendine özgü bir metafizik gizlidir. Dilbilimciler bize, herhangi bir dilde yeterli sözcük ve imge kullanılması halinde herhangi bir şeyi söylemenin olanaklı olduğunu, fakat buna nadiren zaman bulunduğunu söylüyorlar; bir kültürün doğal eğilimi iletişim araçlarının eğilimlerini sonuna kadar kullanmaktır.

Aynı şey öteki yeni diller için de geçerlidir. Hem radyo hem de TV kısa, birbirleriyle ilgisiz, reklamlar arasında ve içinde kesintiye uğramış programlar sunarlar. Kendimi kitap kültürünün bir çağdaşı olarak gördüğüm için "kesintiye uğramış" diyorum, fakat çocuklarım bunları kesintiler, sürekliliği bozan şeyler olarak değerlendirmiyorlar. Daha çok onları bir bütünün parçası olarak görüyorlar ve onlara karşı tepkileri ne sıkıntı ne de kayıtsızlık yönünde oluyor. İdeal haber yayınında, çeşitli konular hakkında konuşan dünyanın birçok yerinden

---

* Merhum Edmund Carpenter, medyanın ilkel ve modern toplumlar üzerine etkileri hakkındaki farklı ve canlı çalışmalarıyla tanınan bir antropologdu. Ayrıca insan iletişimi araştırmalarına adanmış önemli bir disiplinlerarası forum projesi ve yayın olan *Explorations*'da (1953-1959) Marshall McLuhan ile birlikte çalışmıştır.

yaklaşık yarım düzine konuşmacı yer alır. Londra muhabiri Washington muhabirinin az önce söylediği şey hakkında bir yorumda bulunmaz; onu duymamıştır bile.

Çocuk, reklamları kesintiler olarak değerlendirmemekte haklıdır. Çünkü TV'de birilerinin gülümsediği tek an reklamlarda söz konusu olur. Haber programlarında ve *soap opera*'larda yaşamın geri kalanı öylesine korkutucu bir biçimde sunulur ki, bu yaşamla başa çıkmanın tek yolu şu ürünü satın almakmış gibi görünür: Bundan sonra gülersiniz. Ezop bile bundan daha net bir fabl yazmamıştı. Burada cennet ve cehennemin zamana uydurulmuş halini görürüz: Cehennem manşette, cennet ise reklamda yer alır. Biri olmadan ötekinin hiçbir anlamı yoktur.

TV yeni diller arasında drama ve ritüele en yakın olanıdır. Müziği ve sanatı, dili ve jesti, retoriği ve rengi bir araya getirir. Görsel ve işitsel imgelerin eşzamanlı sunumunu olanaklı kılar. Kameralar konuşmacılara değil, kendisine karşı veya hakkında konuşulan kimseye odaklanır; izleyici suçlayanı *duyar*, fakat suçlananı *izler*. Tek bir izlenimde davacıyı duyar, büyük şehir dolandırıcısının titreyen ellerini izler ve Senatör Tobey'in yüzündeki ahlaki kınama bakışını görür. İşte bu, süreç içinde sonucu belirsiz olan gerçek dramadır. Baskı ise bunu yapamaz; onun değişik bir eğilimi vardır.

Kitaplar ve filmler belirsizliği yalnızca taklit ederler, fakat canlı televizyon programları, yaşamın bu can alıcı yönünü korurlar. 1952 yılındaki Demokrat Parti Kongresi'nde çıkan yangın televizyonda izlendiğinde, kısa bir süreliğine bir afet tehdidi olarak algılanmıştı; sinemada gösterilen haber filminde izlendiğindeyse, artık hiçbir olanak taşımayan tarihten ibaretti.

Belirsizliğin eksikliği diğer iletişim araçları için, gerektiği gibi kullanıldıkları takdirde bir dezavantaj değildir, çünkü onların eğilimleri daha farklıdır. Bu bakımdan Hamlet'in kötü talihli bir adam olduğu baştan bellidir, fakat bu durum ilginin azalmasına yol açmaz, aksine trajedi duygusunu arttırır.

Şimdi, Batı kültüründe temelde Rönesans'tan beri gelişen zaman-mekân ikiliğinin sonuçlarından biri sanatlar arasında gerçekleşen bir ayrışmadır. Zamanda simgeler yaratan müzik ve mekânda simgeler yaratan grafik sanatlar farklı uğraşlara dönüşmüşlerdir, bunlardan birinde becerikli olan biri nadiren ötekinin peşinden gider. Bunları doğal bir biçimde bir araya getiren dans ve ritüel ise popülerliğe kapılmıştır. Yalnızca dramada bunlar tam anlamıyla bir arada kalabilmişlerdir.

Dört yeni iletişim aracından en son üçünün, özellikle de dili, müziği, sanatı ve dansı bir araya getiren televizyonun dramatik iletişim aracı olması anlamlıdır. Ancak bunlar zamana karşı sahnenin uygulamaya cesaret ettiği özgürlüğü aynen kullanmazlar. Çok sayıda geriye dönüş, zaman perspektifi ve tabakası içeren anlaşılması güç bir olay örgüsü, sahnede kolayca kavranabilirken ekranda gizemli bir hava oluşmasına yol açacaktır. İzleyicinin durup bir düşünmesi, daha önceki ipuçları ve sonraki keşifler arasında ilişkiler kurması için zaman yoktur. Resimler gözlerin önünden çok hızlı geçer, nelerin olup bittiğini sağlıklı

bir biçimde kaydetmeye ve nelerin olacağı hakkında tahminler yürütmeye elverişli zaman aralıkları söz konusu değildir. Gözlemci daha edilgin bir konumdadır, inceliklere daha az ilgi gösterir. Hem TV hem de film anlatıya daha yakındır ve bölümlerden oluşmaya daha yatkındır. Filmde karmaşık bir zaman yapısı kurmak mümkündür, ama bu nadiren gerçekleşir. *Richard III*'ün monologları sahneye aittir; film izleyicisi bunlara hazırlıklı değildir. Sahnede Ophelia'nın ölümü üç ayrı grup tarafından betimlenir: Hem anlatıcının sesi duyulur hem de eşzamanlı tepkiler izlenir. Filmde ise kamera "üzerine bir söğüdün eğildiği derede" boğulmasını tekdüze bir biçimde gösterir.

Araçların bu tarz farklılıkları, sorunun yalnızca tek bir düşüncenin farklı yollarla iletilmesi olmadığını, aslında verili bir düşüncenin veya kavrayışın, yalnızca olmasa bile öncelikle tek bir araca özgü olduğu ve en iyi biçimde bu araç aracılığıyla elde edilebileceği veya iletilebileceğini ifade eder.

Her araç kendi düşüncelerini seçer. TV insanların içine doluştuğu ve canlı olması gereken ufak bir kutudur; film ise dünyayı bize genişliğiyle sunar. Dev ekranı sayesinde film, toplumsal dramaya, İç Savaş panoramalarına, deniz manzaralarına, toprak erozyonu görüntülerine ve Cecil B. DeMille'in görkemli tasvirlerine son derece uygundur. Bunun aksine TV ekranında yalnızca iki, en fazla üç yüze yeterli yer vardır. TV sahneye daha yakındır, ama farklıdır da. Paddy Chayefsky şöyle yazıyor:

> Tiyatro izleyicisi dramanın asıl gücünden çok uzakta kalır. Oyuncuların sessiz tepkilerini göremezler. Neler olup bittiğinin onlara yüksek sesle anlatılması gerekir. Bir sahneden ötekine geçişin belirtilmesi gerekir, televizyonda ise bu, görüntünün yavaşça karartılmasıyla gösterilebilir. Bununla birlikte, televizyonda en gösterişsiz, en sıradan ilişkilere, burjuva çocukların anneleriyle, orta sınıf kocanın karısıyla, beyaz yakalı babanın sekreteriyle ilişkilerine, kısacası halkın ilişkilerine derinlemesine girebilirsiniz. Akıl almaz derecede karmaşık bir biçimde birbirimizle ilişki kurarız. Bir adamın neden evlendiğiyle ilgili bir drama neden birini öldürdüğüyle ilgili bir başkasından çok daha fazla heyecan uyandırıcı olabilir. İşinden memnun olmayan adam, sevgilisini düşünen ev kadını, televizyona çıkmak isteyen kız, babanız, anneniz, kız kardeşiniz, erkek kardeşiniz, kuzenleriniz, arkadaşlarınız, bunların hepsi de drama için Iago'dan daha iyi konulardır. Bir adamı tutkulu yapan nedir? Bir kız neden hep kendinden küçük kız kardeşinin erkek arkadaşlarını çalmaya çalışır? Neden amcanız yıllık okul buluşmalarına hiç aksatmadan katılır? Neden babanızı ziyaret etmek size hep can sıkıcı gelir? Bunlar, iyi bir televizyon dramasının özünü oluştururlar; ne kadar derinine inerseniz ve karmaşık, kısmen belirgin duygusal kompleksleri sorgularsanız, yazınız o kadar heyecan verici bir duruma gelir.

Görsel insanın jestleri, sözcüklerle ifade edilebilecek kavramları değil, söylenebilecek her şey söylenmiş olduğunda bile hâlâ ifade edilmeden kalan iç deneyimleri, akılcı olmayan duyguları iletmeye yöneliktir. Bu tarz duygular en derin düzeylerde yer alırlar. Bunlara yalnızca kavramların yansımalarından ibaret olan sözcüklerle yaklaşamazsınız, tam da müzikal deneyimlerin akılcı

kavramlarla dile getirilemeyeceği gibi. Yüz ifadeleri sözcüğün aracılığına gerek duymadan doğrudan görünür hale gelen birer insani deneyimdir. Turgenyev'in "insan yüzünün yaşayan hakikati" derken kastettiği de budur.

Baskı teknolojisi insanların yüzlerini okunaksız hale getirmiştir. Kâğıttan, yüz ifadesi ile anlam iletme yöntemini geçersiz kılacak kadar çok şey okunabilir. Basın, insanlar arasında daha uzak ruhsal alışverişlerin gerçekleşmesini sağlayan başlıca köprü haline gelmiştir; bu sırada doğrudan olan, kişisel, içsel olan ölmüştür. Artık beden aracılığıyla ortaya konan daha incelikli ifade tarzlarına gerek kalmamıştır. Yüz sabitleşmiş, içsel yaşam hareketsizleşmiştir. Kuruyan kuyular, kendilerinden artık hiç su çekilmeyenlerdir.

Radyo, konuşmada tonlamanın geri dönmesine yardım ederken, film ve televizyon da jestleri ve yüz farkındalığını yeniden diriltmemizde bize yardımcı olmuştur; bu, hiçbiri sözcüklerle tam olarak karşılanamayacak olan ruhsal durumları ve duyguları, olayları ve karakterleri, hatta düşünceleri ileten zengin, renkli bir dildir. Eğer film bir on yıl boyunca daha sessiz kalmaya devam etmiş olsaydı, bu değişim ne kadar da hızlı yaşanacaktı!

Bir aracın ürününün başka bir araçla beslenmesi yeni bir ürün yaratır. Hollywood bir romanı satın aldığı zaman, aslında bir başlığı ve onun ününü satın almıştır, daha fazlasını değil. Zaten yapmaması da gerekir.

Caine Mutiny'nin (Gemide İsyan) dört versiyonunun (kitap, oyun, film ve televizyon) her birinde farklı bir kahraman yer alır: Willie Keith, avukat Greenwald, Birleşik Devletler Donanması ve Kaptan Quegg. İletişim araçlarının ve izleyicinin eğilimleri açıktır. Bu bakımdan, kitap bize ayrıntılı olarak Amerikan erkeği Teğmen William Keith'in gelişimini ve yeteneklerini anlatırken, film kamerası renkli gemi ve deniz çekimleri yüzünden farkında olmadan Donanma'yı kahraman olarak sunar; bu eğilim Donanma'nın film yapımcılarıyla işbirliği içinde olmasıyla desteklenir. Sahnenin getirdiği sınırlamalar yüzünden son sahne hariç oyun daraltılmıştır; duruşma salonunda geçen son sahnede ise savunma avukatı kahraman olarak öne çıkar. Büyük bir izleyici kitlesi yakalamayı hedefleyen televizyon programı ise yurtseverlik, otorite ve sadakat gibi vurgular taşır. Daha da önemlisi, karakterler en önemlileriyle sınırlanmış ve olay örgüsü özleştirilmiştir: Gerçek ahlaki sorun, beceriksiz, gözden düşmüş bir üste destek olmak amacıyla astların geri çevrilmesi, açıkça ortadadır, fakat bu sorun kitapta ayrıntılar arasında, filmde ise manzaraların ardında kaybolmuştur. Son olarak izleyicinin Cavity Drill Company'nin Batı Satış Müdürlüğünü yapan ve gider hesaplarıyla ilgilenen Bay Sampson'a yöneldiği New York oyunu, merkezinde şu iki etki arasında bocalayan masum Amerikan genci Willie Keith'in bulunduğu bir ahlak dersi haline gelmiştir: Akıllı fakat ahlakı bozuk yazar Keefer ve aynı derecede parlak fakat güvenilir ve bir iş adamının zekâsına sahip olan Greenwald. Greenwald, Willie'nin ruhunu kurtarır.

İşte bu yüzden kitap kültürünün korunması televizyonun geliştirilmesi kadar önemlidir. Bu yüzden yeni diller eskilerini yok etmek yerine, onlara karşı bir uyarıcı işlevi görür. Yalnızca tekel ortadan kalkmıştır. Televizyondaki *$64,000*

Challenge yarışmasında aktör-koleksiyoncu Vincent Price'ye karşı mücadele eden aktör-koleksiyoncu Edward G. Robinson'a bu yarışmanın hayatını nasıl etkilediği sorulduğunda aksi bir tonla şu yanıtı vermiştir: "Sanat kitaplarımdaki resimlere bakmak yerine artık onları okumak zorundayım." Konuşma dâhil bütün diğer eski dillerin yanında baskı teknolojisi, yeni medyanın geliştirilmesinden devasa kazançlar sağlamıştır. "Sanatlar geliştikçe," diye yazıyor E. M. Forster, "tanımlanmak için birbirlerine o kadar bağımlı olurlar. Başta resimden aldığımız bir şeyi desen olarak tanımlarız. Daha sonra aynı şeyi müzikten aldığımızda ona ritim deriz."

Yeni bir aracın ortaya çıkışı çoğunlukla eski araçları yaratıcı girişimlerde bulunabilecekleri şekilde özgürleştirir. Artık iktidarın ve kârın çıkarlarına daha fazla hizmet etmek zorunda değillerdir. Amerikan tiyatrosu hakkında tartışan Elia Kazan şöyle diyor:

> 1900-1920 yılları arasına bir bakalım. Tiyatro ülkenin her tarafına yayılmıştı. Hiç rakibi yoktu. Gişe rekorları kırıyordu. En iyi orijinal gösterisi *The Girl of the Golden West*'ti (Batının Altın Kızı). Kültüre katkısı köhne Shakespeare yapımlarından ibaretti. [Sonra] sinema ortaya çıktı. Şimdi tiyatronun daha iyi olması gerekiyordu, yoksa mahvolacaktı. Sonuçta daha iyi oldu. 1920 ve 1930 yılları arasında, hayal edemeyeceğiniz bir hızla olağanüstü biçimde iyileşti. Belki Eugene O'Neill'in tam da bu anda ortaya çıkışı bir tesadüftü, fakat bu tuhaf rekabet anında tiyatroda onun için bir yer olması tesadüf değildi. Tiyatronun düzeni bozulduğu ve yoğun baskı altında olduğu için onun deneylerine, daha önce duyulmamış konularına, tutkusuna, gücüne açacak bir yeri vardı. Kişiliğini oturtabilmesi için elverişli bir yeri vardı. Ve artık onun ardından gelecek diğer yetenekler için de özgürlük vardı.

Gerçi yeni bir dil eskisi tarafından nadiren hoş karşılanır. Sözlü gelenek yazıya güvenmemiştir, el yazması kültürü baskı tekniğini küçümsemiştir, kitap kültürü basından nefret etmiştir, 19. yüzyılda bir bilginin dediği gibi, onu "cehennemî tutkular yığını" olarak görmüştür. Bir Boston gazetesini suç ve skandal haberleri yüzünden protesto eden bir baba, çocuklarını "böylesine arsızlaşmış bu haberlere haz alarak yönelmeleri yerine mezarlarında masumiyetin saflığıyla yatarken" görmeyi tercih edeceğini söylemiştir.

Kitap kültürü yönelimli insanları gerçekten rahatsız eden şey gazetelerin sansasyonculuğu değil, çizgisel olmayan formatı, deneyimi çizgisel olmayan bir biçimde kodlamasıydı. Tutucu akademisyenlerin mottosu artık şuydu: *Çizgini koru!*

Yeni bir dil, çocuğun körpe, keskin gözleriyle görmemizi sağlar; keşif yapmanın saf keyfini sunar. Yakın zaman önce birileri bana, uzun süredir Toronto'da yaşamalarına rağmen anayurtlarının çoğu geleneğini muhafaza eden Polonyalı bir çiftin öyküsünü anlatmıştı. Çiftin oğulları, babasını modaya uygun dikilmiş bir takım elbise almaya ikna etmeyi veya annesinde Kanada yaşamına yönelik bir merak uyandırmayı denediği her seferinde umutsuzluğa düşüyormuş. Bir gün onlara bir TV alıcısı almış ve birkaç ay içinde evde esaslı bir değ-

şim gerçekleşmiş. Bir akşam, anne "Broadway'daki en son yıldızın Edith Piaf olduğunu" söyleyivermiş, baba ise "televizyona çıkan yöneticilerdeki gibi" bir kıyafetle eve gelmiş. Baba yıllardır aynı takım elbisenin yer aldığı vitrinlere bakmadan geçiyormuş ve bu elbiseyi hem reklamlarda hem de sokaktaki insanların üzerinde görüyormuş, fakat TV'de görene kadar bu ona hiçbir şey ifade etmemiş. Bu ifade bütün medya için aynen geçerlidir: Her biri gerçekliğin eşsiz bir temsilini sunar, eğer yeniyse bu, olağanüstü güçlü bir tazelik ve açıklık taşır.

Bu durum özellikle TV için geçerlidir. "Bizim bir radyomuz var" deriz, sanki başımıza bir şey gelmiş gibi, ama aynı şekilde "Televizyonumuz var" demeyiz. Artık "Dokunmayı sevdiğiniz cilt" yoktur, onun yerine "Size dokunmayı seven naylon" vardır. Biz TV izlemiyoruz; TV bizi izliyor: TV bizi yönlendiriyor. Bize kılavuzluk ediyor. Dergiler ve gazeteler artık bize "enformasyon" taşımıyor, bunun yerine bize şeyleri görme yolları sunuyor. Gerçekçiliği kolayca terk etmişlerdir: Kendilerini gerçekçiliğin yerine koymuşlardır. *Life* tamamen reklamla doludur: İçinde yer alan yazılar duyguları ve düşünceleri paketleyip satarlar, aynı paralı reklamlarının ürünleri sattığı gibi.

Birkaç yıl önce Toronto Üniversitesi'nde şöyle bir deney yapmıştık: 136 öğrenciyi bir önceki yıla ait genel akademik ortalamaları temelinde dört eşit gruba ayırdık. Bir grup (1) bir TV stüdyosunda verilen bir dersi dinleyip izledi, diğeri (2) aynı dersi TV ekranından dinleyip izledi, (3) dersi radyodan dinledi, (4) ise verilen dersin metnini okudu. Bu şekilde, CBC stüdyolarında aynı anda tek bir dersi alan ve hemen ardından içeriğin ne kadar anlaşıldığını ve akılda kaldığını sınamak amacıyla kendilerinden dersi kâğıda dökmeleri istenen dört kontrollü grup oluşturuldu. Daha sonra deney üç benzer grup ile tekrarlandı; bu sefer aynı ders (1) bir sınıfta verildi, (2) küçük bir salonda film halinde (kineskop kullanarak) sunuldu ve (3) yine basılı olarak okundu. Deneyin fiili işleyiş ilkeleri oldukça basitti, ancak dersin metninin yazılması sorunu, kullanılan dramatik formların yeterliliklerinin ve sınırlarının bir değerlendirilmesinin yapılmasını gerektirdi.

Kısa sürede metnin nasıl yazıldığının ve sunumun nasıl yapıldığının önemi olmadığı açığa çıktı, kullanılan her aracın lehine ve aleyhine olacak çeşitli biçimlere doğru eğilimler söz konusu olacaktı; hiçbir şov bu eğilimleri içermeyecek bir tarzda üretilemezdi ve tek gerçek ortak payda sunumun eşzamanlılığıydı. Çünkü her bir iletişim kanalı gerçekliği farklı bir biçimde kodlar ve bu yüzden iletilen mesajın içeriğini şaşırtıcı bir düzeyde etkiler. Araç basitçe bir mektubu taşıyan bir zarfa benzetilemez; aracın kendisi mesajın esaslı bir parçasıdır. Bu yüzden biz de araçlardan herhangi birinin olanaklarını tamamen kullanmamaya, bunun yerine hepsinin arasında bir orta yol bulmaya çalışmaya karar verdik.

En sonunda ortaya çıkan ders, gerçekliğin dilsel kodlamalarıyla ve dilbilgisel sistemlerin altında yatan metafizik kavramlarla ilgiliydi. Bu konu özellikle seçilmişti, çünkü çok az öğrencinin bu alanda önceden bilgi sahibi olması bekleniyordu; ayrıca, bu konu jestlerin kullanımı için fırsatlar da sunuyordu. Kameralar ders boyunca hareket etmiş ve gerektiğinde yakın çekimler yapmıştı. Ders

verilirken ne başka bir görsel yardımcı kullanıldı, ne de izleyiciler filme alındı. Bunun yerine kameralar 27 dakika boyunca sadece konuşmacıya odaklandı.

Sınıf ve TV dersi arasında bulduğumuz ilk farklılık sonuncusunun özlülüğü oldu. Sınıf dersi, ideal olarak değilse bile en azından uygulamada daha yavaş bir hızda seyrediyordu. Gereksiz uzatmalar ve yinelemelerle doluydu. Daha fazla ayrıntıya girmeye olanak tanıyor ve anlatıcıya bazı *ilgili* noktaları ele alma fırsatı tanıyordu. TV ise bütün bunlardan mahrumdu: Nitelendirmeler veya alternatif yorumlar için az zaman söz konusuydu, yalnızca *tek* bir nokta için yeterli zaman vardı. (Normalde 2 saat sürmesi gereken bir dersin özünü 27 dakikaya sıkıştırmayı başarmıştık.) İdeal TV konuşmacısı konusunu açıklar ve bir dizi örnek aracılığıyla onun farklı yönlerini gösterir. Ancak sınıftaki konuşmacı daha az incelik gösterir ve daha iyi öğrencilerine acı çektirerek, belki nihayetinde konuyu anlamamış hiçbir öğrencinin kalmayacağı umuduyla, belki de yalnızca kalın kafalı olduğu için aynı noktaları yineleyip durur. Dersi dinlemeye zorunlu tutulmuş bir izleyiciye sahip oldukları için, çok az öğretmen ilgi çekmek amacıyla haber medyasıyla rekabet etmelerine yarayacak bir donanım edinebilmiştir.

Farkına varılan bir sonraki temel farklılık, basılı metinden başlayarak her aracın sahip olduğu soyutlayıcı rolle ilgiliydi. Harvard Hukuk Profesörü Edmund M. Morgan şöyle yazmıştır:

> Görüşünü yalnızca bir kaydın okumasından yola çıkarak şekillendiren kişi yanılmaya daha yatkındır, çünkü basılı sayfa, söylenen sözcüğün ürettiği ya da taşıdığı izlenimi üretmekte veya düşünceyi taşımakta başarısız olur. Yazar, daha önce dile getirildiğini duymuş olduğu suçlamaları jüriye okumuş ve idealde tarafsız bir açıklama olarak basılı sayfa üzerinde açığa çıkan güçlü bir eğilimin göstergesi olan sözlü aktarıma tanık olup hayrete düşmüştür. Tanıklardan birinin, dava hâkimince sözlü olarak rezil bir yalancı tanıklık olarak nitelemiş olduğu ifadesinin temyiz mahkemesi tarafından özellikle açık ve inandırıcı olduğunu resmen açıkladığını görmüştür.

Basımın ve radyonun seçicilikleri belki yeterince açıktır, fakat TV'de bunun bilincine daha az varırız, bunun sebebi kısmen filmin kısaltmalarına koşullanmış olmamızdır. Balázs şöyle yazmıştır:

> Adamın biri sevgilisini yolcu etmek için aceleyle tren istasyonuna gidiyor. Onu platformda görüyoruz. Treni göremiyoruz, ama adamın endişeli gözlerinden sevgilisinin çoktan trendeki yerini almış olduğunu anlıyoruz. Yalnızca yakın çekimden adamın yüzünü görebiliyoruz, yüzündeki endişeli seğirmeyi, ardından da gittikçe hızlanan bir ritimle yüzü üzerinden akan ışık ve gölge şeritlerini görüyoruz. Sonra adamın gözünden yaşlar boşanıyor ve sahne sona eriyor. Bizden ne olup bittiğini anlamamız bekleniyordu ve bugün biz bunu anlayabiliyoruz, fakat Berlin'de bu filmi ilk kez seyrettiğim zaman bu sahnenin sonunu anlayamamıştım. Bununla birlikte kısa süre sonra herkes ne olup bittiğini anlamıştı: Tren hareket etmişti ve adamın yüzü üzerinden gittikçe hızlanarak akıp giden ışıklar trenin kompartımanlarındaki lambalardan geliyordu.

Bir sinema salonunda olduğu gibi, yalnızca ekran aydınlatılmıştır, ekranda konuyla doğrudan ilgisi olan noktalar canlandırılır; geri kalan her şey elenir. Bu apaçıklık TV'yi yalnızca kişisel değil, ayrıca etkili de kılar. Bu yüzden TV stüdyosundaki set görevlileri gözlerinin önündeki fiili performansı izlemek yerine zemin ekranlarında görülen gösteriyi izlerler.

Dersin radyoya göre zamanlanmış metninin televizyon için çok uzun olduğu ortaya çıkmıştı. TV'de kullanılan görsel yardımcılar ve jestler yalnızca belirli sözcükleri gereksiz kılmakla kalmıyor, ayrıca kendine özgü bir metni de gerektiriyordu. İdeal radyo sunumunda görselliğin eksikliğini telafi etmek için ses tonlaması öne çıkar. "Sokak röportajlarının" bildik tekdüze, uyumsuz konuşma biçimi radyo sunumu yapmayı denememiş kimselere özgüdür.

Araştırmanın sonuçları televizyonun kazandığını, onu dersin, filmin, radyonun ve nihayet basılı metnin izlediğini gösterdi. Sekiz ay sonra test daha öncekine katılmamış başka bir grup öğrenciyle birlikte tekrarlandı. Farklı araçlarla çalışan farklı gruplar arasında belirgin farklar bulunduğu ve bu farklılıkların ilk testtekilerin aynısı olduğu tekrar gözlemlendi. Yalnızca stüdyo grubunun durumu değişikti: Bu grup, ders koşullarının karmaşası yüzünden kararsız bir gruptu ve son sıradan ikinci sıraya yükselmişti. Nihayet iki yıl sonra deney bazı büyük değişiklikler yapılarak Ryerson Enstitüsü öğrencilerinin yardımıyla yinelendi. Marshall McLuhan deneyi şöyle anlatıyor:

> Yinelenen bu performansta her aracın, konuyla ilgisi bağlamında bütün olanaklarını kullanabilmesini sağlamaya özen gösterildi, önceki deneyde ise her araç elden geldiğince etkisizleştirilmişti. Yalnızca teksir formu her iki deneyde de aynıydı. Bu deneye imgesel bir tipografik düzene sahip basılı bir form ekledik. Dersi veren kişi yazı tahtası kullandı ve tartışmaya izin verdi. Radyo ve televizyonda dramatizasyondan, ses efektlerinden ve grafiklerden faydalanıldı. Sınavda radyo televizyonu geçti. İlk deneyde olduğu gibi, bu sefer de radyo ve televizyon ders ve yazılı formlar üzerinde kesin bir üstünlüğe sahipti. Bir düşünce ve bilgi taşıyıcısı olarak televizyon, dramatik kaynaklarından faydalanılması yüzünden belirgin biçimde güç kaybetti, radyo ise bundan avantaj sağladı. "Teknoloji apaçıklıktır," diye yazmıştır Lyman Bryson. Radyo ve televizyon yazıdan ve dersten daha mı açıktır? Bu araçların doğasında böyle büyük bir apaçıklık özelliği varsa, onların diğer performans tarzlarının önüne geçmelerini kolaylaştıran şey bu mu olmuştu?

İlk deneyin sonuçlarının duyurulması kayda değer bir ilgi uyandırmıştı. Reklam acenteleri, en sonunda bu deney sayesinde televizyonun üstünlüğünün bilimsel olarak kanıtlandığı yorumuyla birlikte deney sonuçlarını yaymışlardı. Bu, talihsiz bir yaklaşımdı ve asıl noktayı kaçırıyordu, çünkü sonuçlar herhangi bir aracın diğerine üstünlüğünü göstermiyordu. İlgiyi yalnızca araçlar arasındaki farklılıklara yöneltiyorlardı, bu farklılıklar derece farkı sayılamayacak kadar büyüktü ki, ancak tür farkı olabilirlerdi. Bazı CBC yöneticileri sonuçlara çok öfkelenmişti, bunun sebebi televizyonun kazanması değil, basılı metnin kaybetmesiydi.

Sorun hatalı bir biçimde kitle iletişim araçlarına karşı demokrasi olarak da görüldü. Fakat zaten kitle iletişim araçları demokrasidir. Kitabın kendisi ilk mekanik kitle iletişim aracıydı. Elbette asıl sorulan soru şudur: Kitapların bilgi üzerindeki tekeli yeni dillerin meydan okumasından sağ salim kurtulabilecek mi? Cevap: Hayır. Sorulması gereken soru ise şöyledir: Basım, diğer herhangi bir araçtan daha iyi ne yapabilir ve bunu yapmaya değer mi?

31
Televizyona Yer Açmak

Lynn Spigel*

Nicholas Ray'in 1955 tarihli filmi *Rebel without a Cause* (*Asi Gençlik*), aile üyelerinin kendi aralarındaki anlaşmazlıkları gidermeyi beceremedikleri, son derece melodramatik bir sahne içerir. Evin genç oğlu Jim, sırf rakibinin ölümünü görmek için arabasını bir uçurumun kenarına kadar sürdüğü ünlü yarış sahnesinin ardından eve döner. Jim babasının televizyonun önünde uyuyakalmış olduğunu görür ve bir kanepeye uzanır. Jim'i kanepenin üzerinde tersten alan kamera, merdivenlerin tepesinde beliren huysuz annesine doğru yönelir. Kamera annenin görüntüsüne doğru 180 derecelik ani bir dönüş yaparak Jim'in annesinin merdivenlerden aşağı inişini nasıl gördüğünü göstermeye çalışır. Bu fazlasıyla stilize edilmiş çekim bizi sahnenin aldatıcı gerçekçiliğinden sarsıcı biçimde çıkarır, kamera evdeki televizyon ekranında tedirgin edici bir mavi parazit belirdiğini gösterirken süren bir gerilim söz konusudur. Kamera TV alıcısını çekmeyi sürdürürken Jim suçunu itiraf eder. Bir süre sonra annesi ondan polise gitmemesini istediğinde Jim onun tarafını tutması için kılıbık babasına yalvarır. Nihayet görünüşte öldürme niyetiyle Jim onu boğmaya çalışır. Kamera görüntüsü TV alıcısının üzerinden geçer, ekrandaki mavi parazit ailenin içinde bulunduğu anlaşmazlık hissini arttırmaktadır. Televizyon, "sinyal alamaması" ile aile üyeleri arasındaki iletişim yitimini gösteren retorik bir figür olarak iş görür. Aslında Jim'in babasının, sahnenin başlarında itiraf ettiği gibi, oğlunun bu uğursuz gece nerede ne yaptığından haberi bile olmamıştır, fakat olayları dış bir kaynak olan televizyon haberleri sayesinde öğrenmiştir.

---

* Lynn Spigel, Güney California Üniversitesi, Sinema-Televizyon Okulu, Eleştirel Çalışmalar Bölümü doçentidir. *Make Room for TV* (Televizyona Yer Açmak) gibi televizyon hakkındaki birçok çalışmanın yazarıdır.

Bu klasik sahnenin betimlediği gibi, savaş sonrası yıllarda televizyon alıcısı aile ilişkilerinin temsillerinde merkezi bir figür haline gelmişti. Makinenin eve girişi, aile üyelerinin eski karşılıklı etkileşim tarzlarını dönüştürecek bir iletişim aracının varlığıyla uzlaşmaları gerekeceği anlamına geliyordu. Popüler medya, televizyonun aile ilişkileri üzerindeki etkilerini araştıran toplum eleştirmenlerinin ve toplumbilimcilerin açıklamalarını ve öğütlerini yayınlıyordu. Medya ayrıca insanlara televizyonun kendi ev yaşamlarının dinamikleriyle nasıl uyuşacağını (veya uyuşamayacağını) gösteren resimsel ev yaşamı temsilleri de sunuyordu. En önemlisi de, *Rebel without a Cause* filmindeki sahnede olduğu gibi, medya söylemleri ailevi uyum ve uyumsuzluk düşünceleri etrafında organize olmuştu.

Gerçekten de, birlik ve bölünme arasındaki çelişkiler televizyonun yerleşmeye başladığı döneme özgü temsillerin merkezinde yer alıyordu. Televizyon, anne, baba ve çocukları bir araya getirme sözü veren bir halk ozanı gibiydi, ama aynı zamanda bireysel aile üyelerinin farklı cinsiyet rolleri ve toplumsal işlevleriyle uyumlu olması için dikkatle kontrol edilmesi de gerekiyordu. Bu, birlik ve bölünme arasındaki çelişkinin basit bir ikili karşıtlık olmadığı anlamına geliyordu; bu bir "ya ... ya da" ikilemi değildi, iki seçeneği de aynı anda içeriyordu. Televizyonun aileyi bir araya getireceği varsayılıyordu, fakat yine de evdeki toplumsal ve cinsel ayrımlara müsaade ediyordu. Aslında, bu iki ideal arasında dengeyi koruma girişimi, televizyon ve aile hakkındaki popüler söylemlerde iş başında olan başlıca gerilimlerden biriydi.

BİRLEŞMİŞ AİLE

1954 yılında *McCall*'s dergisi "birliktelik" (togetherness) sözcüğünü uydurmuştu. Bu terimin bir kadın dergisinin sayfaları arasında ortaya çıkışı, sadece savaş sonrası yıllarda aile birliğine atfedilen önemi göstermesi yüzünden değil, ayrıca bu ifade ev kadınını hedefleyen söylemler bakımından semptomatik olduğu için de anlamlıdır. Ev dergileri aile yaşamını öncelikle yakınlık, uzaklık, ayrılık ve birleşme gibi mekânsal imgeler etrafında organize olmuş bir dil kullanarak ele alıyorlardı. Aslında evin mekânsal organizasyonu, aile ilişkilerinin hesaplanıp denetlenmesine olanak veren bir dizi bilimsel yasa diye sunuluyordu. Çocuk bakımından cinselliğe kadar birçok konu mekânsal terimlerle ele alınıyor ve ev sorunlarına ilişkin olarak önerilen çözümler de son derece mekânsal oluyordu: Eğer sinirliyseniz, kendinize evin merkezi yaşam alanından oldukça uzakta sessiz bir oturma köşesi oluşturun. Eğer çocuklarınız yaramazsa, onların avluda oynamalarına izin verin. Kocanız iş yerinde sıkılıyorsa, garajınızı kocanızın çocukluk eğlencelerini hatırlayabileceği bir atölyeye dönüştürün. İşte televizyon tam da bu mekânsal sorun bağlamı içinde ele alınıyordu. Merkezi soru, "Televizyon alıcısını nereye yerleştirmemiz gerekiyor?" idi. Bu sorun bütün bu dönem boyunca çeşitli şekillerde ele alınmış, tekrar tekrar formülleştirilmiş, çözü-

me ulaştırılmış ve yeniden ortaya konmuştu. Süreç içinde televizyon alıcısı, dergilerde betimlenen ev ortamının bütünleyici bir parçası haline gelmişti.

En basit düzeyde, televizyon için uygun odanın hangisi olduğu sorunu vardı. 1949'da *Better Homes and Gardens* şöyle soruyordu: "Alıcı nereye konacak?" Sonra da oturma odası, oyun odası veya "hem oturma odasından, hem yemek odasından, hem de mutfaktan görülebilecek stratejik bir yer" gibi seçenekler sunuyordu.[1] Fakat bu noktada model oda fotoğraflarında televizyon alıcıları genellikle iç dekorun bir parçası olarak betimlenmiyordu. Alıcılara yer verilen birkaç fotoğrafta da bunlar ya bodruma ya da oturma odasına yerleştiriliyordu. 1951'e kadar televizyon alıcısı dergilerde betimlenen ev mekânları arasında serbestçe dolanmıştı. Bodrumda, oturma odasında, yatak odasında, mutfakta, eğlence odasında, dönüştürülmüş garajda, oturma-uyku odasında, müzik odasında, hatta "TV odasında" bile kendine yer bulmuştu. Ayrıca televizyonun olası kullanım alanını belirlemek için yalnızca oda değil, odadaki en doğru konum da hesaba katılmalıydı.

Televizyon alıcısı aile yaşamının merkezine doğru hareket ettikçe, geleneksel olarak aile saadeti fikriyle ilişkilendirilmiş diğer sabit ev eşyalarının da ona yer açması gerekmişti. Dergiler televizyon alıcısını tipik biçimde, sevgi ve şefkati yeniden alevlendirecek bir aile ocağı olarak sunuyorlardı.[2] 1951'de *American Home* kapak fotoğrafında ilk kez bir televizyon alıcısına yer verdiği zaman, şömine etrafında organize olmuş model bir oturma odasının gelenekselleşmiş ikonografisini kullanmıştı, fakat bu sefer şömine çerçevesine bir televizyon alıcısı yerleştirilmişti. Daha radikal bir biçimde, televizyon tamamen şöminenin yerine geçmiş gibi gösterilirken, dergiler okurlarına televizyonun ailenin ilgisinin merkezi olarak nasıl iş görebileceğini anlatıyordu. Bu yer değiştirme öylesine olağanlaşmıştı ki, 1954'te *House Beautiful* okurlarına "televizyon alıcısının odadaki oturma düzeninin kendisine göre belirleneceği odak noktası olan şöminenin yerini nasıl aldığının başka bir örneğini" sunmuştu.[3] Bu tarz bir yer değiştirmenin belki de en uç örneği, bazı istasyonların 1950'lerden itibaren her Noel arifesinde televizyon ekranında yanan Noel kütükleri göstermesi geleneğini başlatmalarıydı.

Daha tipik bir biçimde televizyon alıcısının piyanonun yerini aldığı görüldü.[4] Örneğin *American Home* dergisinde televizyonun gelişiyle piyanonun ortadan kaybolması anlamlı bir biçimde birbirleriyle ilişkilendirilmişti. 1948'de yarım kuyruklu piyano tipik olarak model oturma odalarında hâkim bir konumdayken, aşamalı olarak birkaç yıl içinde genellikle bodrum gibi marjinal mekânlara yerleştirilmiş bir kuyruksuz model haline gelerek geri plana itilecekti. Bu sırada televizyon alıcısı da, gösterişli kabinlerinin iç dekoruyla uyum sağlayıp onu zenginleştirdiği model odaların birincil yaşama mekânlarına yerleşti. Bir radyodan, televizyondan ve fonograftan oluşan yeni "eğlence merkezleri" piyanoyu neredeyse tamamen etkisizleştirmişti. 1953'te *Better Homes and Gardens*, artık bodruma taşınmış olan "piyanonun yerine geçen ankastre bir müzik köşesinde" yer alan bir televizyon alıcısını betimlerken yine önemli bir şeye

işaret ediyordu.[5] Aynı yıl, "Müzik ve Ev Eğlencesi" başlıklı bir özel sayısında *House Beautiful* radyo, televizyon ve fonograf üzerine odaklanarak okurlarına "Gerçekten Bir Piyanoya İhtiyacınız Var Mı?" diye soruyordu.[6] TV World yazarı Kathi Norris'e yazan bir kadın hiç şüphe bırakmayan sözlerle bu soruya yanıt vermişti:

> Sevgili Kathi:
> Televizyon aldıktan sonra oturma odamızdaki eşyaların düzenini değiştirmemiz gerekti ve bu yüzden artık piyanoyu odada tutamazdık. Yeni resimlere ihtiyacımız vardı, fakat televizyonun masrafları yüzünden yeni resim almaya gücümüz yetmedi. Biz de gayet iyi durumdaki bir piyano karşılığında bize bir veya iki resim verebilecek birini bulup bulamayacağımızı düşünmeye başladık.[7]

Bu kadın ve sanırım onun gibi başkaları da televizyonu aile yaşamının geleneksel eşyalarının yerine geçecek bir şey olarak düşünmeye başlıyorlardı.[8]

Dergiler televizyonu aile etkinliklerinin merkezi olarak betimlemeyi sürdürürken, görünüşe göre televizyon ev mekânının doğal bir parçası haline geliyordu. 1940'ların başında kat planları evin yapısal düzeninde televizyona bir yer ayırıyordu. Televizyon alıcıları gittikçe her ailenin sahip olmayı bekleyeceği gündelik, sıradan nesneler olarak betimleniyorlardı. Aslında Amerikalıların çoğunluğu, bu pahalı aracı satın almak bir yana, daha yayın sinyallerine bile erişemezken, dergiler televizyonu başlıca ev eşyalarından biri olarak betimliyordu. Medya söylemleri toplumsal gerçekliği pek yansıtmıyor, aksine onu önceliyorlardı. Ev dergileri televizyonun aile ortamına ait bir ev eşyası olarak bilinmesine yardımcı olmuştu. Fakat daha şaşırtıcı olan şey ise, kabaca dört yıllık bir zaman dilimi içinde televizyonun Amerikan evi imgelerinin *merkezi* figürü haline gelmesiydi; televizyon Amerikan aile yaşamının en kusursuz kültürel simgesi olmuştu.

Televizyonun aile üyelerini her zamankinden daha fazla yakınlaştıracağı söyleniyordu; kendi içinde mekânsal bir metafor olan bu ifade popüler medyanın geniş bir yelpazesinde, yalnızca kadın dergilerinde değil, genel dergilerde, erkek dergilerinde, radyoda ve televizyonda da sürekli olarak tekrarlanıyordu. Birleştirici bir araç olma kapasitesi bakımından televizyon, aile değerlerine geri dönüleceğine ilişkin, savaş sonrasına özgü daha genel beklentilerle de gayet uyum içindeydi. Televizyon, savaş sırasında birbirlerinden ayrı düşmüş aile üyelerinin parçalanmış yaşamlarını yeniden birleştirme vaadi veren bir tür ev yaşamı harcı olarak görülüyordu. Ayrıca bu, akrabalarının ve arkadaşlarının çoğunu şehirde bırakmış olan yeni banliyö aile biriminin güçlendirilmesi de demekti.

Savaş sonrası dönemde "aile odası" teriminin ortaya çıkışı, ev mekânlarının aile birlikteliği idealleri etrafında organize edilmesine atfedilen önemi gösteren mükemmel bir örnektir. İlk defa George Nelson ve Henry Wright'ın *Tomorrow's House: A Complete Guide for the Home Builder* (Yarının Evi: Konut Üreticileri için

Eksiksiz Bir Kılavuz, 1946) başlıklı çalışmalarında kullanılmış olan aile odası terimi, bu dönem boyunca popüler olmuş bir ideali ifade ediyordu. Aile odasını "adı olmayan oda" diye de anan Nelson ve Wright, bu yeni ev mekânının olası toplumsal işlevlerini şöyle dile getirmişlerdi:

> Adı olmayan oda, bir ailenin üyelerinin karşılıklı saygı ve sevgi temelinde birbirlerinden zevk almaları için içinde daha iyi şekilde donanabilecekleri bir çerçeve sağlamaya yönelik gittikçe artan bir arzunun kanıtı olabilir mi? Birlikte yaşama için daha iyi bir tasarım sağlayarak ailenin geçerliliğinin yeniden ortaya konmasını amaçlayan köklü bir dürtünün göstergesi olabilir mi? Gerçekten böyle düşünmemiz gerekiyor ve eğer bu varsayımda biraz doğruluk payı varsa ad arayışımız sona ermiş demektir: Bu odayı basitçe "aile odasını" diye adlandırabiliriz."[9]

Bu ailevi kaynaşma anlayışı, gelecek yıllarda aile odasını popülerleştirecek ev dergilerinde ortaya konan yaşama tasarımının tamamlayıcısıydı. Ayrıca ev dergilerinin model evlerinin aile odalarında sık sık resimlenen televizyon alıcısının rolünün de tamamlayıcısıydı. 1950'de *Better Homes and Gardens*, okurlarına çifte amaçlı yeni bir alan, "aile-televizyon odası" tasarlamalarını önererek aile odasıyla televizyonu tam anlamıyla bütünleştirmişti.[10]

Ancak aileyi televizyonun etrafında bir araya getirmek amacıyla yeni bir oda inşa etmeye gerek yoktu; mutfak, oturma odası ve yemek odası bu işlevi gayet iyi yerine getirebilirdi. Gereken tek şey özel bir tutum, odaya nüfuz edecek bir yakınlık duygusuydu. Özellikle reklamlarda kullanılan fotoğraflar, televizyon alıcısının etrafında yarım daire şeklinde gruplaşmış televizyon izleyicilerinden oluşan dairesel bir aile ortamını canlı bir biçimde betimliyorlardı.

Roland Marchand'ın 1920'lerin ve 1930'ların reklamlarına bakarak gösterdiği gibi, dairesel aile ortamı ev ürünlerinin tanıtılmasında kullanılan ünlü bir görsel stratejiydi. Resimler her zaman ailenin bütün üyelerini mevcut olarak gösteriyordu. Bu resimler çoğunlukla yumuşak odakla veya rüya sisiyle çevrelenmiş şekilde çekildikleri için, aile biriminin etrafında romantik bir atmosfer oluşuyordu. Sanatçılar bazen ailenin etrafına temayı belirginleştirmek amacıyla eşmerkezli daireler çiziyor veya bir ışık yayı yerleştiriyordu. Marchand'a göre, dairesel aile ortamı görsel klişesi, evin güvenli ve kalıcı olduğunu ima eden Viktoryen sığınak-ev anlayışına gönderme yapıyordu. Reklamlar demokratik bir aile yaşamı modeli öneriyordu, bütün aile üyeleri tüketim kararlarının alınmasında mevcut bulunuyordu. Bununla birlikte Marchand'ın öne sürdüğü gibi, baba resimsel kompozisyonda bir dereceye kadar baskın bir figür olarak kalıyordu. Modern ev eşyaları bu romantik betimlemelerde aile mekânları içine kolayca dâhil oluyorlardı:

> Radyolar ve fonograflar dâhil modern teknoloji ürünleri kutsal daireye rahatça yerleşiyorlardı. Modernitenin getirdiği baskılar ve karmaşalar ne olursa olsun bu imgeler, evdeki ailenin bozulmayan bir uyumu ve güvenliği sürdüreceğini ima ediyorlardı. Aile ilişkilerinden ve merkezden uzaklaştırıcı toplumsal güçlerden duyulan

endişelerin damga vurduğu bir çağda bu görsel klişe toplumsal bir ayna olmaktan çok güven verici bir resimsel gelenekten ibaretti.[11]

Radyo ve fonograf reklamları gibi televizyon reklamları da bu güven verici resimsel geleneği (özellikle de savaşın hemen sonrasındaki yıllarda reklamcılar, ülkeyi kişisel özveri ve ev yaşamında gerçekleşen dönüşümler gibi savaş zamanına özgü baskılardan tüketimcilik ve aile değerleri üzerine kurulu bir barış ekonomisine doğru yönlendirdikleri yeniden dönüşüm kampanyalarını hayata geçirirlerken) geniş çapta kullanmışlardı. Reklamlar televizyonun, ailevi sevgi ve şefkat dünyasına (savaştan dönen Amerikan askerlerinin ve onların yeni ailelerinin sivil yaşama ayak uydurmaya çalıştıkları kaotik yıllardaki fiili deneyimlerinden oldukça farklı olmuş olması gereken bir dünyaya) geri dönüşün katalizörü olarak iş gördüğünü öne sürüyorlardı.

Geri dönen askerler ve eşleri toplumsal ve kültürel deneyimlerde beklenmedik bir dönüşüm yaşamışlardı. Psikiyatri dergilerinde savaş bunalımından muzdarip erkeklerin korkutucu öyküleri anlatılıyordu. 1946'da Gaziler İdaresi'nin (Veterans Administration) hastanelerinde sosyal yardım görevlileri yaklaşık 144.000 erkeğe yardımcı olmuşlardı, bunların yarısı nöropsikiyatrik hastalıklardan muzdaripti.[12] Savaşın açtığı yaralardan kurtulmayı başaracak kadar şanslı olanlar bile, kara film (*film noir*) gibi popüler medya tarzları tarafından psikolojik olarak yaralanmış ve savaş sonrası yaşamın aile idealleriyle ve bürokratik gerçeklikleriyle ilişki kuramayacak, endişe yüklü, cinsel bakımdan dengesiz erkekler olarak gösteriliyorlardı (*Out of the Past* [Darağacını Yükseğe Kur, 1946] filmindeki işkence görmüş erkek kahraman bunun klasik bir örneğidir). *Come Back Little Sheba* (Küçük Sheba Geri Dönüyor, 1952) ve *A Hatful of Rain* (Istırap Kaynağı, 1957) gibi daha melodramatik toplumsal sorun filmleri duygusal açıdan kararsız ve çoğunlukla uyuşturucu bağımlısı olan aile babalarıyla ilgili karakter incelemeleriydi. Üstelik bu tarz imgeler yalnızca popüler kurmacayla sınırlı değildi. William H. Whyte'ın *The Organization Man* (Örgüt Adamı, 1956) adlı çalışması gibi sosyolojik incelemeler, ülke isimsiz ve yüzsüz şirketler tarafından ele geçirilirken güçsüz konformistlere dönüşen beyaz yakalı işçilerin umut kırıcı görüntülerini sunuyordu.[13] İş yaşamı gerginlikle dolu olsa bile ideal erkeğin yine de evin direği olması gerekiyordu. Dahası, evlenmekte ve üremekte başarısız olursa "erkekliği" şüpheye düşerdi. Tyler May'e göre, "Birçok kişi geri dönen gazilerin sorumluluk sahibi aile erkekleri konumunda kalmaya devam edemeyeceklerinden korkuyordu. Erkeklikle ilgili olarak yaşanacak bir krizin suça, 'sapıklığa' ve eşcinselliğe yol açabileceğinden endişe ediyorlardı. Buna uygun olarak savaş sonrası yıllarda erkeğin evdeki ve iş yerindeki otoritesi tehdit altındaymış gibi göründüğü ölçüde bekâr erkeklere ve kadınlara yönelik şüpheler gittikçe artmıştı."[14] Çapkınlık yapan bekâr imgesinin de bu dönemde, özellikle de *Playboy*'un yayınlanmaya başlaması sayesinde ortaya çıkmış olmasına rağmen, "çapkın" imgesini heteroseksüel aile yaşantısı tarzının dayatılmasına karşı karışık da olsa, umutsuz bir tepki olarak değerlendirmemiz gerekir.

Başka bir deyişle, heteroseksist bir dünyada çapkın imgesi evlilikten kaçınan bekâr erkeklerin kendilerine yöneltilen, eşcinsellikle ilgili popüler şüpheleri savuşturmalarına yardımcı olmuş olmalıydı.[15]

Bu sırada kadınlara da, değişen toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlik rolleri bakımından son derece kısıtlayıcı bir çözüm dayatılmıştı. Savaş sırasında orta sınıftan ve işçi sınıfından kadınlar popüler medya tarafından geleneksel olarak erkeklere özgü olduğu kabul edilen mesleklere girmeleri yönünde teşvik edilmişlerse de, artık onlara bebek sahibi olabilecekleri ve rengârenk yemekler yapabilecekleri evlerine geri dönmeleri söyleniyordu.[16] Marynia Farnham ve Ferdinand Lundberg'in *The Modern Women: The Lost Sex* (Modern Kadınlar: Kayıp Cinsiyet, 1947) adlı çalışmaları, kadının özsel işlevlerinin bakıcı, anne ve cinsel partner olmaktan ibaret olduğunu öne sürerek bu ev kadını imgesinin profesyonel, psikolojik statüsünü ortaya koyuyordu. Dışarıdaki dünyada ücretli işlerde çalışmış olan kadınlar bu biyolojik ilişkiler düzenine karşı gelecek ve nevrotiklere dönüşeceklerdi.[17] Savaş sonrasının bir evlilik rehberinde bile, kadınların iş yerinde otoriteye yönelik arzularını ifşa eden bir yanıt seçmeleri halinde puan kaybettikleri bir "Nevrotik Eğilimler Testi" yer alıyordu.[18] Ev kadını enerjisini ev işlerine, çocuk yetiştirmeye ve kocasıyla aktif (tek eşli) bir seks yaşamı sürmeye ayırmalıydı.[19] İnsanların bu tarz mesajları yorumlama ve kendi yaşamlarına uygulama tarzlarını ayırt etmek zor da olsa, bunların popüler medyada sürekli yinelenmeleri, kadınların erken evlilikleri, yaşamlarını çocuklar üzerine kurmaları, boşanmaya karşı isteksizlikleri ve daha yüksek bir eğitim düzeyini yalnızca evlilik için bir basamak olarak kullanma eğilimleri için yeterli düzeyde gerekçe bulmalarını sağlayan bir bağlam sunuyordu.[20]

İnsanlar ev idealini karşı konulmaz bulmuş olsalar bile, konut kıtlığı ve buna eşlik eden bebek patlaması, bu mutlu aile tablosunu çoğunlukla pahalı ve erişilmesi güç bir lükse çeviriyordu. Kısmen bu sebeplerden dolayı orta sınıf aile yaşamının yüceltilmesi, bu ideali yaşamak için gereken parayı elde etmek amacıyla evli kadınların çalışma yaşamına girmesi gibi beklenmedik, çelişkili bir etkiye yol açmıştı. Savaştan önce kadın işçilerin çoğunluğunu bekâr kadınlar oluştururken, 1950'lerde evli kadın işçilerin sayısı hızla artmıştı.[21] Birçok kadının fazladan para kazanmak amacıyla çalıştığı gerçeğine rağmen, araştırmalar bazı kadınların dışarıda çalışmanın kendilerine kişisel bir başarı duygusu verdiğinin ve ayrıca aile yaşamının dışındaki toplumsal ağlara katılmalarına yardımcı olduğunun farkına vardıklarını gösteriyordu.[22] Aynı zamanda Whyte'ın *The Organization Man* ve David Reisman'ın *The Lonely Crowd* (Yalnız Kalabalık, 1950) başlıklı çalışmaları gibi sosyolojik incelemeler, ev kadınlarının kişisel özverileri, evlilik ilişkileri ve yabancılaşmaya açık banliyö semtlerindeki gündelik yaşamları hakkında şüpheler taşıdıklarını ortaya koyuyordu. Savaş sonrası orta sınıf kadınlarının çoğu Simone de Beauvoir'ın *The Second Sex* (İkinci Cinsiyet, 1949; İngilizceye 1952'de çevrildi) adlı çalışmasıyla birlikte ataerkilliğe karşı başlatılan şiddetli saldırıyı kabul etmeye hazır olmasalar bile, kültürel olarak kolayca ele geçirilmiş değillerdi. Aslında, Elaine Tyler May ve Rochelle Gatlin gibi feminist

tarihçilerin çalışmalarının da gösterdiği gibi, savaş sonrası kadınları aile idealinin baskıcı yönlerini hem tartışmış hem de bunları akılcılaştırmaya çalışmışlardı.

Bu yüzden savaş dönemi yaşamından savaş sonrası yaşamına geçiş, toplumsal cinsiyetin ve aile biriminin inşasıyla ilgili bir dizi ideolojik ve toplumsal çelişkiyi de beraberinde getirmişti. Reklamcıların halka sunduğu sevecen aile imgesi büyük ölçüde, Roland Marchand ve T. J. Jackson Lears'ın genel olarak reklamlara atfettikleri "terapötik" işlevi sağlama amacını taşıyordu. Aile saadeti ve tüketici mutluluğu betimlemeleri, savaş sonrası yaşamının gerilimlerine karşı yatıştırıcı bir alternatif sunmuştu.[23] Devletin imar politikaları ve gazilere verilen ipotekli krediler, orta sınıf ailelerine çiftlik tarzı evlerin ve dayanıklı tüketim mallarının getirdiği "iyi yaşamı" satın alabilmeleri için bir şans vererek, reklamı yapılan bu imgelerin gerçekleşmesine destek oluyordu. Bununla birlikte, hem reklamı yapılan imgeler hem de evlerin kendisi, asla tam anlamıyla bir çözüme ulaştırılamamış toplumsal karmaşaların ve kültürel çatışmaların sallantılı temelleri üzerine kuruluydu. Dairesel aile ortamı reklamları, banliyö yaşamının kendisi gibi, bir dizi karmaşık politik, ekonomik ve toplumsal soruna karşı getirilmiş yalnızca geçici bir tüketici çözümüydü.

Televizyonun durumunda bu tür reklamlar, neredeyse her zaman, ürünü aile grubunun merkezinde gösteriyordu. Yumuşak odağın ve rüya sisinin ara sıra kullanılmasına rağmen, üreticilerin resmin net olmasına ve doğru alımlanmasına yönelik talepleri, ürünün bu özelliklerini daha iyi açığa çıkaran keskin odağın ve yüksek kontrastın kullanılmasını gerektirmiş görünüyordu. Merkezde yer alan ürün motifi, televizyon alıcısının ailevi özelliklerine işaret etmekle kalmayıp bir kullanım tarzını da ifade ediyordu: Reklamlar televizyonun aileden oluşan bir izleyici topluluğunca izlenmesini öneriyorlardı.

1951 yılındaki Crosley'in "aile tiyatrosu televizyon" reklamlarından biri bunun dikkat çekici bir örneğini sunar. Bu tür reklamlara özgü bir biçimde, alıcının teknik özellikleri sayfada ayrıntılarıyla sunulurken ona eşlik eden resim modern teknolojiye ailevi anlamlar yükler. Resim bu durumda bir *mise-en-abyme* (iç anlatı) oluşturur: Sayfanın ortasında bir televizyon ekranının dış çerçevesinin büyükçe bir çizimi yer alır, bunun içinde ise televizyon seyreden bir ailenin keskin odakla çekilmiş bir fotoğrafı bulunur. Aile üyeleri bir odanın üç yanındaki kanepelere dağılmışken, kollarını havaya kaldırmış küçük bir çocuk da odanın ortasında oturur. Bütün gözler, çerçevenin alt orta kısmında görülen (aslında okurun biraz görebildiği) televizyon alıcısına kilitlenmiştir. Bu kompozisyonun mantığına göre, okur için merkezi öneme sahip olan şey, sayfanın alt kenarında ufak boyutlarda resmedilmiş olan asıl ürün değil, onun kendi etrafında aileyi bir araya getirme gücüdür. Reklamın *mise-en-abyme* yapısı, Crosley konsolunun ev sahnesini tam anlamıyla içerdiğini ima eder, böylece yalnızca bir televizyon alıcısını değil, ayrıca yeni ürünün etrafında bir araya gelmiş ailenin ideal bir görüntüsünü de vaat eder.[24]

Savaş sonrası banliyö yaşamının orta sınıfa özgü potasına girmeleri hoş karşılanmayan ailelere dahi bir televizyon alıcısının satın alınması sayesinde aile saadeti rüyasının gerçekleşeceği vaadinde bulunulmuştu. *Ebony*'de sürekli olarak orta sınıf oturma odalarında televizyon sayesinde güzel bir akşam geçiren Afro-Amerikalıları gösteren reklamlar yayınlanıyordu. Bu reklamların çoğu, beyaz tüketicilere yönelik dergilerde kullanılanlara çarpıcı biçimde benziyordu, bununla birlikte reklamcılar çoğunlukla siyah aktörlerin oynadığı programları izleyen siyah aileleri betimliyordu.[25] Bu ikonografik yer değiştirmeye rağmen, mesajın orta sınıf banliyö yaşamını besleyen bir kültür endüstrisi tarafından iletildiği açıktı. Tek ailelik evlerde yaşayan çekirdek aileler televizyon lüksü sayesinde son derece özel toplumsal ilişkilere katılabiliyorlardı.

Bu tarz reklamlar, televizyonun aileleri birbirine daha fazla yakınlaştırma yeteneği hakkındaki savaş sonrası beklentilerin yaygın atmosferi içerisinde ortaya çıkmışlardı. *The Age of Television* (Televizyon Çağı, 1956) başlıklı çalışmasında Leo Bogart, yeni araç hakkındaki, çok sayıda Amerikalının televizyonun ev yaşamını canlandıracağına inandığını ortaya koyan geniş çaplı izleyici araştırmalarını özetliyordu. Bulguları özetleyen Bogart toplumbilimsel araştırmaların "televizyonun aileyi evde tutma etkisinin eskiden olduğundan daha fazla olduğunu tamamen kabul ettikleri" sonucuna varıyordu.[26] Güney California'da yapılan bir araştırmaya katılan bir kimse, ailesi "artık her zaman evde oturup aynı programları izlediği" için övünüyordu: "Öğleden sonra saat 3'te televizyonu açıyoruz ve akşam 10'a kadar izliyoruz. Asla bir yere de gitmiyoruz."[27] Ayrıca, incelemeler insanların televizyonun aile bağlarını güçlendirdiğine inandığını da gösteriyordu. Doğudaki şehirlerden birinde 1949 yılında yapılan bir araştırma, uzun süredir TV sahibi olanların "aile birliğinin güçlendiğine dair bir farkındalık" sergilediklerini bulmuştu.[28] Atlanta aileleri üzerinde yapılan 1951 tarihli bir araştırmada ise bir katılımcı, "Bizi daha çok birlikte tutuyor" diyor, bir başkası da "Daha sıkı bir aile ortamı yaratıyor" yorumunda bulunuyordu. Bazı kadınlar ise televizyonu evlilik sorunlarının bir çözümü olarak bile görüyordu. Bir ev kadını "Kocam aslında çok hareketli biridir, ama artık evde rahatlıyor" diyordu. Başka bir kadın ise şöyle diyordu: "Kocam ve ben artık birbirimizle daha iyi anlaşıyoruz. Çok tartışmıyoruz. On yıldan uzun süre önce evlenmiş çiftler için bu muhteşem bir şey... Televizyondan önce kocam eve gelir ve hemen yatağa girerdi. Şimdiyse birlikte biraz zaman geçirebiliyoruz."[29] Levittown, Long Island ve Park Forest (Illinois) gibi seri üretim banliyöler üzerine yapılmış bir araştırma da, kadınların televizyonun "romantizmi geri getirdiğine" dair inançlarını ifade ettikleri benzer modeller ortaya koyuyordu. Hatta bir kadın şöyle diyordu: "Bir TV alıcısına sahip olana kadar, kocamın sarılmayı artık unutmuş olduğunu düşünüyordum."[30]

Ayrıca televizyon tipik biçimde sorunlu çocuklar için de bir çare olarak görülmüştür. 1950'lerde çocuk suçluluğu kamuoyunun merkezi tartışmalarından biri haline gelmişti. Kadın dergileri ve *Baby and Childcare* (Bebek ve Çocuk Bakımı) adlı kitabı 1951 yılında bir milyon adet satılan Dr. Benjamin Spock gibi ço-

cuk psikologları, sürekli olarak annelere çocuklarını antisosyal ve duygusal hasarlı olmaktan korumaları için çeşitli tavsiyeler veriyorlardı. Çocuk yetiştirme literatürü sadece kârlı bir iş alanı değildi, devlet de çocuk suçluluğunu izleyen Suçluluğu Önleme ve Kontrol Daimi Komitesi (Continuing Committee on the Prevention and Control of Delinquency) ve Çocuk Bürosu (Children's Bureau) gibi kurumlar aracılığıyla örselenmiş gençlik konusuna karşı özel bir tutum almıştı.[31] Bu bağlamda, izleyici araştırmaları, ebeveynlerin televizyonun çocuklarını sokaklardan uzak tutacağına inandıklarını gösteriyordu. Güney California araştırmasına katılan bir kadın şunu söylüyordu: "Oğlumuz her zaman televizyon izliyordu, biz de sırf onu evde tutmak için ona özel bir televizyon aldık."[32] Atlanta araştırmasına katılan bir anne ise şöyle diyordu: "Birbirimize daha fazla yakınlaştık. Eğlencemizi evde buluyoruz. Artık Donna ve erkek arkadaşı dışarı çıkmaktansa evde oturmayı tercih ediyorlar."[33] Bu tür görüşler, *Better Homes and Gardens* dergisinin yaptığı, ailelerin televizyonun aileyi birleştirme gücünü tekrar tekrar dile getirdikleri bir araştırmada popülerleştirilmişti. Hatta bir ebeveyn komşularına hava atmak için artık yeni bir sebeplerinin olduğunu ileri sürüyordu: "[Televizyon] çocukları evde tutuyor. Bizim böyle bir sorunumuz pek yok aslında, fakat biz gücümüzü kaybetmeden önce neredeyse herkes bir alıcı sahibi olduğu için bunun yaklaştığını görebiliyoruz."[34]

NOTLAR

1. *Better Homes and Gardens*, Eylül 1949, s. 38.
2. Bazen televizyon alıcısı gerçekten de şöminenin içine yerleştiriliyordu. Bu durumda nesnelerin aynı anlam sistemini paylaşmaları sağlanarak geleneksel olarak şömineye yüklenen aile değerlerinin bu sefer televizyon alıcısına da yüklenmesi hedefleniyordu. Örneğin bkz.: *House Beautiful*, Mayıs 1954, s. 72...
3. *House Beautiful*, Eylül 1954, s. 153.
4. Televizyon alıcıları çoğunlukla geleneksel olarak piyanoyla ilişkilendirilen değerleri, entelektüel arayışları ve yüksek sanatı anımsatan nesnelerle süsleniyordu. Örneğin bkz.: *Ladies' Home Journal*, Nisan 1951, s. 132...
5. *Better Homes and Gardens*, Mart 1953, s. 72.
6. *House Beautiful*, Ocak 1953, s. 76.
7. Kathi Norris, "How Now," *TV World*, Ağustos 1953, s. 54.
8. Ev dergileri piyanonun yerine televizyon alıcısını geçirmeyi önerirken, savaş sonrası aileleri için piyano sahibi olmanın anlamını hâlâ koruduğunu gösteren kanıtlar da söz konusudur. Bütün piyasayı kapsayan satış rakamları piyano satışlarının gerçekten de 1940'ta 136.332'den 1950'de 172.531'e çıktığını ve 1960 satışının 198.200 olduğunu gösteriyor. Tek başına bu satış istatistikleri, bu yükselişin yerli piyasa için doğrudan ne anlama geldiğini gösteremeyecek de olsa, yine de bizi piyanonun savaş sonrası yıllarda gerçekten azaldığı varsayımına karşı uyarır. Bkz.: *Statistical Reference Index*, Music USA: 1982 Review of the Music Industry and Amateur Music Participation/American Music Conference, Report A22751 (Bethesda, MD: Congressional Information Service, 1983), s. 4. Ayrıca Ulusal Piyano Üreticileri Birliğinin (National Piano Manufacturers Association) 1930'ların sonunda %300 oranındaki satış artışı-

nın sebebi olarak büyük ölçüde radyoyu gördüğünü belirtmek gerekiyor. Birliğin iddiasına göre, "başka türlü asla bir müzik beğenisi edinemeyecek olan milyonlarca dinleyici, bu sayede müzik kültürüne ilgi göstermiş ve bizzat müzik yapmaya çalışmışlardır." Alıntı; Davis, "Response to Innovation," s. 138.

9. George Nelson ve Henry Wright, *Tomorrow's House: A Complete Guide for the Home-Builder* (New York: Simon and Schuster, 1946), s. 80.
10. *Better Homes and Gardens*, Ağustos 1950, s. 45.
11. Roland Marchand, *Advertising the American Dream* (Berkeley: University of California Press, 1985), s. 248-54.
12. Elaine Tyler May, *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era* (New York: Basic Books, 1988), s. 78.
13. William H. Whyte, Jr., *The Organization Man* (1956; yeni baskı, Garden City, NY: Doubleday, 1957).
14. Tyler May, *Homeward Bound*, s. 88.
15. Bkz.: Barbara Ehrenreich, *The Hearts of Men: American Dreams and the Flight from Commitment* (Garden City, NY: Doubleday, 1983).
16. Maureen Honey'in savaş dönemi kadın dergilerinin sunduğu imgeler hakkındaki araştırmasında gösterdiği gibi, Savaş Enformasyon Ofisi (Office of War Information) dergi editörlerine orta sınıftan evli kadınların çalışmaya nasıl teşvik edileceği hakkında önerilerde bulunuyordu. Bununla birlikte Honey dergilerin kadınları savaş döneminde çalışmaya teşvik etmesinin geçici olduğunu, askerlerin dönüşüyle birlikte sona ereceğini de gösteriyor. Honey bunun dışında, kocaları evlerine döndüğünde birçok kadının işlerini bırakmak istemediklerini de vurguluyor. Bkz.: *Creating Rosie the Riveter: Class, Gender and Propaganda During WWII* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1984)...
17. Marynia Farnham ve Ferdinand Lundberg, *The Modern Woman: The Lost Sex* (New York: Harper and Bros., 1947).
18. Jean ve Eugene Benge, *Win Your Man and Keep Him* (New York: Windsor Press, 1948), s. 10. Alıntı; Tyler May, *Homeward Bound*, s. 80-81.
19. Cinselliğe karşı dişil ideallerin ve tutumların on dokuzuncu yüzyıldan sonra çarpıcı biçimde değişmiş olmasına rağmen, 1950'lerin ideal kadını Viktoryen atalarıyla ortak bir sorunu paylaşıyordu: Aynı anda birçok uyumsuz rolün üstlenilmesini gerektiren imkânsız bir konuma yerleştirilmişti. Becerikli bir ev kadınının kendini geceleyin kocası için erotik bir oyuncağa dönüştüreceği varsayılıyordu. Annelik bile bölünmüş bilinç üzerinden ifade ediliyordu.
20. 1950'lerin başında ortalama evlenme yaşı yirmi ile yirmi bir arasında değişiyordu; ortalama bir aile çocuk sahibi olmaya evliliğin ikinci yılında başlıyor ve üç veya dört çocuk yapıyordu. Doğum oranları için bkz.: Rochelle Gatlin, *American Women Since 1945* (Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1987), s. 51, 55, 61.
21. İş gücü istatistikleri için bkz.: Gatlin, *American Women Since 1945*, s. 24-48.
22. 1955 tarihli bir araştırma, kadınların çoğunluğunun finansal sebepler yüzünden çalıştığını gösteriyordu; kadınların %21'i ise "başarı gereksinimlerini" gidermek için veya kendilerini meşgul tutmak ve insanlarla karşılaşmak için çalışıyordu; ekonomik amaçlar doğrultusunda çalışan kadınlar bile iş arkadaşlığının faydalarından ve bağımsızlık duygusundan söz ediyorlardı. 1958 tarihli bir araştırma ise, evli kadınların yaklaşık üçte ikisinin işlerinden "önemli" veya "faydalı" hissetmelerini sağlayan

asıl kaynak olarak bahsederken, yalnızca üçte birinin ev işlerinden söz ettiğini gösteriyordu. Bkz.: Gatlin, *American Women Since 1945*, s. 33...

23. Marchand, *Advertising the American Dream*, s. 335-59.
24. *American Home*, Ekim 1950, s. 25. Merkezdeki ürün motifinin başka örnekleri için bkz.: *House Beautiful*, Kasım 1949, s. 1; *Ladies' Home Journal*, Ekim 1948, s. 115; *House Beautiful*, Şubat 1949, s. 1.
25. Örneğin bkz.: *Ebony*, Mart 1950, s. 7; *Ebony*, Ağustos 1953, s. 3; *Ebony*, Aralık 1955, s. 103. *Ebony*'deki reklamlar, ekranda beyaz aktörleri izleyen beyaz izleyicileri de içeriyordu.
26. Bogart, *Age of Television*, s. 101. Bogart'ın, televizyon izleyicisinin küresel, sentetik bir resmini ortaya koyma çabasının, incelemelerinde sunduğu çelişkileri çoğunlukla yumuşattığını bir uyarıcı not olarak belirtmemiz gerekiyor. Bu küresel sentez girişimi, Bogart'ın, televizyon izleyicisinin homojen bir kitle oluşturduğu ve televizyon programcılığının ayrımları gittikçe silikleştirdiği görüşüne eşlik etmektedir. Bogart şöyle yazıyor: "Toplumsal farklılıkların eşitlenmesi, kitle iletişimi araçlarının kendi ifadelerini yansıttıkları ve ayrıca katkıda bulundukları beğenilerin ve ilgilerin standartlaştırılması sürecinin bir parçasıdır. Her yere yayılmış TV antenleri, özdeş mesajı arayan ve elde eden insanların bir simgesidir" (s. 5). Bu kitle zihniyetleri mantığı yüzünden Bogart sık sık incelemelerinde sunduğu incelemelerde izleyici tepkilerinin heterojenliğini fazlaca basitleştiren sonuçlara ulaşıyor.
27. Edward C. McDonagh, vd., "Television and the Family," *Sociology and Social Research* 40 (4) (Mart-Nisan 1956), s. 117.
28. John W. Riley, vd., "Some Observations on the Social Effects of Television." *Public Opinion Quarterly* 13 (2) (Yaz 1949), s. 232. Bu araştırma Rutgers Üniversitesi ve CBS'nin ortak sponsorluğuyla gerçekleştirilmiştir.
29. Raymond Stewart. Alıntı; Bogart, *Age of Television*, s. 100.
30. Harry Henderson, "The Mass-Produced Suburbs: I. How People Live in America's Newest Towns," *Harper's*, Kasım 1953, s. 28.
31. Çocuk suçluluğuyla ilişkili olarak kamuoyundaki bu ve bunun gibi kaygılar için bkz.: James Gilbert, *A Cycle of Outrage: America's Reaction to the Juvenile Delinquent in the 1950s* (New York: Oxford University Press, 1986)...
32. McDonagh, vd., "Television and the Family," s. 116.
33. Stewart. Alıntı; Bogart, *Age of Television*, s. 100.
34. *Better Homes and Gardens*, Ekim 1955, s. 209.

32
Kargaşadan Huzura

Gary Edgarton*

1966'da Yılın Adamı bir kuşak olmuştur: 25 yaş altındaki erkek ve kadınlar... Gençlik hiçbir zaman bu kadar iddialı veya konuşkan olmamış, bu kadar iyi eğitimli veya deneyimli olmamıştı. Tahmin edileceği gibi, hayli bağımsız bir kuşak oluşturuyorlar ve –yetişkinlere göre– bu bağımsızlıkları onları hayli kararsız kılıyor. Bu sadece yeni bir kuşak değil, ayrıca yeni bir cins kuşaktır.

Time, 6 Ocak 1967[1]

Kennedy suikastının üzerinden daha üç ay geçmeden, 1960'ların (JFK'nin cenazesi ve 1969 yılında Ay'a ayak basılması gibi, yayın zamanı önceden belirlenmiş olan düzenli programları bölen canlı televizyon olayları dışında) izlenme oranı en yüksek dört ağ programı, 1964 yılının 8 Ocak ve 16 Şubat tarihleri arasındaki altı haftalık bir dönemde hızla birbirlerini izlemişlerdi. 1960'ların en çok izlenen ikinci ve dördüncü programı, *The Beverly Hillbillies*'in yetmiş iki milyon izleyiciyi ekran başına çeken 8 Ocak tarihli bölümü ve yetmiş milyon izleyici çeken 15 Ocak tarihli bölümüydü. Bu iki televizyon yayını, çoğu kurumlaşmış televizyonun son derece kaçışçı bir mizacı olduğunun birer canlı örneğiydi. Örneğin 8 Ocak tarihli bölümün konusu, Büyükanne'nin (Irene Ryan) bir kanguruyu aşırı büyük bir tavşan sanmasıyla başlayan bir dizi saçma aksiliktir; 15 Ocak tarihli bölüm ise, Jed'in (Buddy Ebsen) paralarına el atmak için tombul kızı Essiebelle'i Jethro (Max Baer Jr.) ile evlendirme ümidiyle Clampett'leri ziyaret eden bedavacı bir Ozark dağlısı hakkındadır.

1960'ların izlenme oranı en yüksek birinci ve üçüncü programı ise, belirgin bir biçimde, tümüyle farklı bir eğlence tarzını öne çıkarır. 9 ve 16 Şubat tarihli

* Gary R. Edgarton, Indianapolis'teki (Indiana) Butler Üniversitesi İletişim Koleji'nin profesörü ve dekanıdır.

The Ed Sullivan Show Beatles'ı ilk kez Amerikalı seyirci kitlelerinin karşısına çıkardı. Ağ televizyonlarının önde gelen yapımcısı Muhteşem Dörtlü'yü ilk kez birkaç ay önceki İngiltere turnesi esnasında, tam da Beatles çılgınlığı Birleşik Krallık'ı kasıp kavururken fark etmişti. Sullivan grupla üç gösteri için 75.000 dolar ya da 1956-1957'de Elvis'e ödediğinin yaklaşık yarısı kadar tutan bir meblağ karşılığında anlaştı. Anlaşmayı hevesle kabul eden Beatles ve menejerleri için bu ücret hâlâ epey yüksek sayılırdı. Sonuçta John, Paul, George ve Ringo, 9 Şubat günü ABD'de ilk kez televizyona çıktıklarında yaklaşık yetmiş dört milyon izleyiciyi ekran başına çektiler; bir hafta sonra ise yetmiş bir milyon Amerikalı koparılan yaygaranın sebebini anlamak için bu programı izledi.



The Beatles *Ed Sullivan Show*'da.
CBS Fotoğraf Arşivi/Getty Images

Ülkenin her yerindeki televizyonlara ilk günlerindeki gibi şık giyimli, kibar ve sevecen halleriyle çıkan The Beatles üyeleri, bütün bunlara rağmen yeni yeni

kendini gösteren ve kısa bir zaman içinde Kuzey Amerika ile Batı Avrupa'yı silip süpürerek 1960'ların geri kalan kısmı ve 1970'lerin başlarında etkili olacak olan gençlik karşı kültürünün ipuçlarını sunuyorlardı. Heyecanlı ve sırıtkan The Beatles üyelerinin sert görünümlü ve düşük omuzlu Ed Sullivan'ın yanında verdiği poz onların kendi kuşaklarına özgü üslupların ve duyarlılıkların bariz biçimde çatıştığını gösteriyordu. Bu dörtlü alışılmışın biraz dışındaki kâse kesim saç modelleri, yakasız Pierre Cardin ceketleri ve yüksek Küba topuklu ayakkabılarıyla Sullivan'ı çevrelemişlerdi. Kişisel cazibeleri etrafa yayılıyor, az önce sahnede yaptıkları müziğin kuvvetli etkisini tamamlıyordu. Tahmin edileceği gibi, kurumlaşmış basın grubu ve performanslarını ağır biçimde eleştirdi. *New York Times* The Beatles'ın "geçici bir hevesten" ibaret olduğunu ileri sürdü, *New York Herald Tribune* onların "yüzde 75 reklam, yüzde 20 saç modeli ve yüzde 5 ağlak şarkılardan" başka bir şey olmadığını ilan etti, *Washington Post* ise tuhaf bir biçimde onların "aseksüel ve tipsiz" olduklarını söyledi, üstelik Sullivan'ın canlı stüdyo izleyicilerinin çığlıklar atarak bunun aksini kanıtlamış olmasına rağmen.[2] Ülkenin her yanından birçok yetişkin eleştirmenin dile getirdiği bu yoğun hoşnutsuzluk, aslında sadece The Beatles'ın eski kuşağın ne dikkate aldığı ne de anladığı bir fenomen olduğunu doğruluyordu. Buna karşın genç izleyiciler bu özgün müzikten, tümüyle çağdaş görünümden ve hafif asi tutumdan büsbütün büyülenmişlerdi. Britanyalı olan The Beatles üyeleri Elvis'in bile yakalayamadığı uluslararası bir itibara sahipti. Sessiz kuşağın son zamanlarına mensup gençler ve onların bebek patlaması döneminde doğmuş erkek ve kız kardeşleri bu yeni ve modern yaşam tarzını benimserken değişimin işaretleri her yerde görünür oldu.

The Beatles ve diğer karşı kültür eğlenceleri hayranlarına kurumlaşmış televizyonun çoğunlukla iyice eskimiş geleneklerinin karşı konulmaz bir alternatifini sunuyorlardı. *The Ed Sullivan Show* 1950'ler boyunca ve 1960'ların başında Afro-Amerikalı yetenekleri düzenli olarak ağırlayan tek *prime-time* sahnesi olmuştu. Gerçekten de Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Nat King Cole, Eartha Kit, Bo Diddley ve Fats Domino gibi düzinelerce siyah icracı Sullivan'ın sahnesini şereflendirmiş, ayrıca Sugar Ray Robinson, Willie Mays ve Wilt Chamberlain gibi birçok Afro-Amerikalı sporcu da burada izleyicileri selamlamıştı. Şimdi ise The Beatles Sullivan'ın şovuna ve başka müzik-varyete programlarına çıkarak yeni bir *rock* ve pop icracıları kuşağının önünü açıyordu. Mesela 1964-1965 sezonunda, İngiliz ve Amerikalı başka gruplar ve şarkıcılarla birlikte The Dave Clark Five, The Beach Boys, The Animals, The Rolling Stones ve Petula Clark kendini gösteriyordu. Ayrıca yirmi beş yaşın altındakileri çekmek için, ABC'de yayınlanan *Shindig* ve NBC'de yayınlanan *Hullabaloo* ve (The Beatles'ın *A Hard Day's Night* (1964) adlı başarılı filminden esinlenmiş *The Monkees* gibi birkaç yeni müzik programı da yapıldı. Muhteşem Dörtlü'nün yapay bir taklidi olan *The Monkees*, "hepsi de epey hızlı bir biçimde sunulan (hızlı ve yavaş çekimler, odak çarpıtma, komik film eklemeleri gibi) sürrealist film tekniklerinden, esprilerden ve gelişigüzel sözlerden oluşan" benzer bir düzenlemeye sahipti.[3] 1965'ten itiba-

ren The Beatles çılgınlığı sayesinde başka Britanyalılar da TV'de görünmeye başladı: Patrick McGoohan'ın oynadığı *Secret Agent* (Gizli Ajan) CBS'de, Patrick Macnee ve Diana Rigg'in oynadığı *The Avengers* (Tatlı Sert) ABC'de, Roger Moore'un oynadığı *The Saint* (Aziz) NBC'de yayınlandı. Amerikan yapımı diziler bile, mesela NBC ve MGM-TV'nin casusluk parodisi *The Man from U.N.C.L.E.* (Kod Adı: U.N.C.L.E), doğrudan genç yetişkin ve 13-19 yaş grubu izleyicilere hitap etsin diye önemli rollerde Britanya doğumlu aktörlere yer verdi. Mesela *The Man from U.N.C.L.E*'de David McCallum oynadığı Ilya Kuryakin rolü sayesinde bu şovun yıldızı olarak parladı.

Fakat TV kurumları karşı kültürü içeriğinden ziyade tarzı için kullandıkça, yavaş yavaş gerçek içerik değişimleri meydana geldi. Bunun başlıca örneklerinden biri, Aaron Spelling'in hazırladığı ve 1968 Eylül'ünde ABC'de yayınlanmaya başlayan *The Mod Squad* (Muhteşem Kadro) dizisiydi. Spelling televizyon kariyerine bundan on beş yıl önce, Jack Webb'in *Dragnet* dizisiyle başlamıştı, şimdi ise polis dramasını hem gençlere hem de yetişkinlere uygun bir hale getiren bir dizi yapıyordu. Spelling 1996'da yayınlanan biyografisinde şunu söylüyordu: "Bizim programımız ve daha eski polis dizisi modeli arasındaki karşıtlığı vurgulamaya çalıştım." NBC'nin *Dragnet*'i ve *Dragnet '67* adlı güncellemesi "sağcıydı, biz ise liberaldik. Onlar 25 yaşın altındaki herkesi serseri olarak görüyordu, biz ise 25 yaşın altındaki herkesin yanlış anlaşıldığını düşünüyorduk."[4] *The Mod Squad* bu yüzden (tanıtımlarında belirtildiği gibi "biri siyah, biri beyaz, biri sarışın" olmak üzere) üç hippi polis hakkındaydı, bu polislerin başlıca amacı "karşı kültüre sızmak ve Güney California'daki gençleri tuzağa düşüren yetişkin suçluları ortaya çıkarmaktı."[5] Programda gençlerle çalışılıyordu, çünkü Linc (Clarence Williams III), Pete (Michael Cole) ve Julie (Peggy Litpon) yaşıtlarını asla ele vermemişti. Ayrıca "bu üçlünün kurum için gizlice faaliyet göstermesi ihtiyarları da yatıştırıyordu." Yüzeysel olarak bakılırsa, *The Mod Squad*, Linc'in afro saçı ve koyu güneş gözlükleri, Pete'nin Beatles tarzı saç kesimi ve kot kıyafetleri ve Julie'nin uzun, dalgalı saçları ve parlak renkli çiçek çocuğu elbiseleri kadar modaya uygundu. Bu sayede "ABC gençlik isyanı, uyuşturucu bağımlılığı ve ırk gerilimi gibi güncel meseleleri sömürebilir, ama bu sırada meşru otoritenin en sonunda daima zafer kazanmasını da sağlama alabilirdi."[6]

Karşı kültürün ülkenin muhafazakâr toplumsal geleneklerini, yurttaşlık haklarının yetersizliğini ve Vietnam'daki gittikçe şiddetlenen askeri müdahalesini hedef alan eleştirilerinin sesi olmak yerine onun tuzaklarını öne çıkarmanın sonuçları, en belirgin biçimde, CBS'nin *The Smothers Brothers Comedy Hour* (Smothers Kardeşlerin Komedi Saati) ve NBC'nin *Rowan and Martin's Laugh-In* (Rowan ve Martin'in Kahkahaları) adlı programlarının farklı akıbetlerinde görülür. Bu iki komedi-varyete şovu da 1960'ların özellikle travmatik geçmiş bir kısmında, bir yıldan az bir arayla yayın hayatlarına başlamış, sezon ortası programlarıydı. *The Smothers Brothers Comedy Hour* 5 Şubat 1967'de yayınlanmaya başladı ve CBS'nin, NBC'de yayınlanan ve 1964 ile 1967 yılları arasında üç sezon boyunca ülkenin 1 numaralı dizisi olan, uzun ömürlü ve pek ilgi çeken *Bonanza*

ile aynı anda yayınlayarak kurban ettiği bir dizi programın (*The Judy Garland Show*, *The Gary Moore Show*) sonuncusuydu. *The Smothers Brothers Show* herkesi şaşırtarak 1967-1968 sezonunda ilk 20'ye girdi ve *Bonanza*'yı altıncı sıraya düşürdü. 1967 yazında Tommy Smothers'in belirttiği gibi "kolejli gibi görünüyorduk ve epey şıktık; Amerikan Lejyonu bizi seviyordu, solcular da öyle." Smothers Kardeşler ayrıca ülkede esaslı bir demografik kaymanın yaşandığı, "25 yaş ve altındaki yurttaşların kendi büyüklerinden neredeyse kat kat fazla olduğu" ve 1970 yılında otuz yaşın altında "100 milyon Amerikalı"nın olacağının tahmin edildiği bir dönemde "genç kuşağın her kanadına" hitap ediyorlardı.[7]

Bu sıralarda Vietnam Savaşı da şiddetleniyordu, zorunlu askerlik uygulaması yüzünden bu çatışma askerlik hizmetine elverişli olan bebek patlaması kuşağı üyelerinin çoğu için önemli bir meseleydi. Örneğin "ABD'de asker sayısı 1965 yılının sonunda 184.000 iken ertesi yıl 385.000'e çıkmış, 1967 yılına girilirken 486.000'i bulmuştu. Ordunun resmi tarihçilerinden birinin gözlemlemiş olduğu gibi, 'İşin özüne bakılırsa, Amerika stratejisi Güney Vietnam'a daha fazla ABD askeri yerleştirmek ve ne olacağına bakmaktan ibareti.'"[8] *New Yorker*'ın TV eleştirmeni Michael Arlend Vietnam Savaşı'nı "oturma odası savaşı" diye adlandırmıştı, çünkü "insanlara ağırlıklı olarak televizyon yoluyla sunulan ilk savaş" buydu.[9] Daniel Hallin'in de eklediği gibi, "'oturma odası savaşının' ilk birkaç yılında yapılan haberlerin çoğu iyimserdi."[10] Fakat 30 Ocak 1968 tarihinde 100.000'den fazla Vietkong ve Kuzey Vietnam askeri Güney Vietnam'ı işgal edip başlıca kentlerin tümüne ve Saygon'daki başkanlık sarayı ve ABD büyükelçiliği gibi bundan önce güvenli olduğu düşünülen birçok önemli yere saldırınca bu tutum aniden tersine döndü. Tet Taarruzu Johnson hükümetini ve Amerikan toplumunu şaşkına çevirdi. Saldırıyı öğrenen CBS sunucusu Walter Cronkite'ın "Neler oluyor? Savaşı kazandığımızı sanıyordum" dediği duyulmuştu.[11] Vietkong ve Kuzey Vietnamlılar muazzam kayıplar vermiş ve sonunda püskürtülmüş olsa da, Güney Vietnam'ı kanlı, kaotik bir muharebe meydanına çevirmekte başarılı oldukları gerçeği ABD yönetimi, dünya basını ve Amerikan nüfusu üzerinde istenen psikolojik etkiyi yaratmıştı. Gallup Organizasyonu'na göre, ABD'nin Vietnam'daki askeri varlığının hata olduğunu düşünenlerin oranı 1968 Şubatı'nda çarpıcı bir biçimde yüzde 45'e fırlamıştı, oysa bundan iki yıl önce bu oran sadece yüzde 16'ydı; benzer şekilde LBJ'nin (ABD'nin 36. başkanı Lyndon Baines Johnson) savaşı idare etme tarzından duyulan hoşnutsuzluk aynı yirmi dört aylık dönemde yüzde 22'den yüzde 50'ye çıkmıştı.

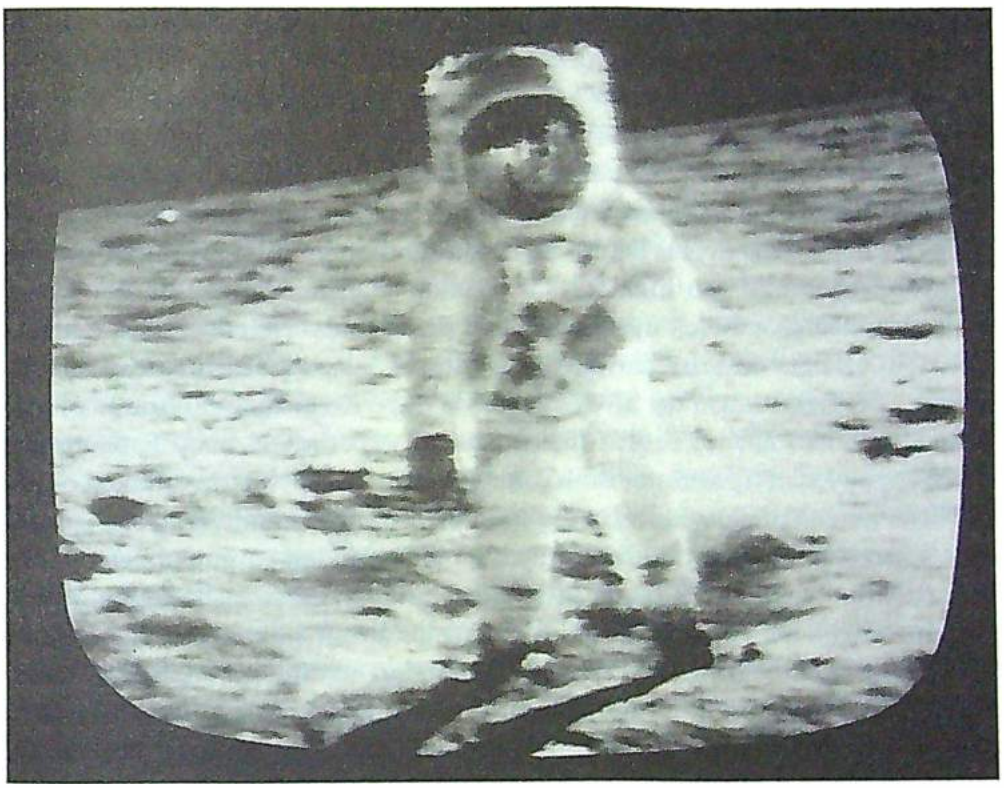
Tarihçi Charles Pach Jr.'ın belirttiği gibi, "Televizyon haberleri Vietnam'da rüştünü ispatladı. Bu haliyle savaşın karmakarışık, parçalı ve tartışmalı bir girişim olduğunu gösterdi."[12] Tet'ten sonraki altı ay içinde Amerika'da haberler hızla kötüleşti. Örneğin 27 Şubat 1968 günü ülkenin en çok izlenen ve en güvenilir haber sunucusu Walter Cronkite, *Report from Vietnam: Who, What, Where, When, Why?* (Vietnam Raporu: Kim, Ne, Nerede, Ne Zaman, Neden?) adlı programını şöyle ölçülü bir yargıyla bitirmişti: "Bir çıkmaza girdik... bu muhabirin gittikçe net bir biçimde anladığı gibi, bundan tek makul çıkış yolu, galip sıfatıyla

değil, demokrasiyi savunma sözüne daima sadık kalmış ve elinden gelenin en iyisini yapmış onurlu bir halk sıfatıyla müzakere yapmak olacaktır."[13] *The Powers That Be* (Baştakiler) adlı kitabında David Halberstam'ın doğruladığı gibi, "Cronkite'ın haberi dengeyi değiştirdi. Amerikan tarihinde ilk kez bir savaşın bittiği bir haber sunucusu tarafından ilan edilmişti. Washington'da bu programı izleyen Lyndon Johnson basın sözcüsü George Christian'a bunun bir dönüm noktasını olduğunu, eğer Walter Cronkite'ı kaybetmişse sıradan vatandaşı da kaybetmiş olduğunu söyledi."[14] Bundan sonra 12 Mart'ta LBJ New Hampshire'deki Demokrat Parti ön seçimini savaş karşıtı aday Eugene McCarthy karşısında kıl payı (yüzde 42'ye karşı 49 oy oranıyla) kazandı. Üç hafta geçmeden, 31 Mart Pazar günü üç ağ da Başkan Johnson'ın Vietnam hakkındaki ilerleme raporunu *prime-time*'da yayınladı; Johnson bu açıklamasını çarpıcı bir şekilde bitirdi: "Partim tarafından başkanlığa bir dönem daha aday gösterilmeyi istemiyorum ve kabul etmeyeceğim." LBJ'nin bu şaşırtıcı açıklamasının hemen ardından üst üste başka sarsıcı olaylar yaşandı: Martin Luther King Jr.'ın 4 Nisan'da Memphis'te suikasta uğraması Amerika'nın altmışın üzerinde şehrinde ırk ayaklanmalarını tetikledi; RFK (Robert F. Kennedy) 5 Haziran sabahı, California'daki Demokrat Parti başkanlık ön seçimini kazanmasının ertesi günü Sirhan Sirhan tarafından vuruldu ve 26-29 Ağustos tarihlerinde Chicago sokaklarında, Demokrat Parti Ulusal Kongresi esnasında polis ve savaş karşıtı göstericiler arasında dört çalkantılı gün boyunca şiddetli çatışmalar yaşandı.

1960'lar sona ermeden önce, muazzam bir TV gösterisi dünyanın her yerinden izleyicilerin ilgisini çekti ve insanlara uluslararası çatışmalardan ve gerek ABD'deki gerek başka yerlerdeki yerel karışıklardan kısa bir süreliğine uzaklaşma fırsatı sundu. Ay'a iniş, CBS, NBC ve ABC'nin haber dairelerinin sağladığı hazır görüntülerden ve canlı yayınlardan oluşan küresel bir televizyon olayıydı. Daha da önemlisi, Ay'a iniş aslında altı Mercury (1961-1963) ve on Gemini (1965-1966) aracının fırlatılmasıyla başlayan, yedi Apollo göreviyle (1967-1969) devam eden ve 20 Temmuz 1969'da Apollo 11'in Dünya gezegeninden yaklaşık 239.000 mil uzaktaki Ay'ın Huzur Denizi'ne inişiyle doruğuna ulaşan bir tür mini dizinin son bölümü olmuştu.

Apollo 11 görevi, 16 Temmuz Çarşamba günü, bir Saturn V roketinin Cape Kennedy'den (Florida) fırlatılmasıyla başladı ve ertesi haftanın Perşembe günü, yani 24 Temmuz'da komuta kapsülünün suya inişiyle ve uçak gemisi U.S.S. *Hornet* tarafından Pasifik Okyanusu'ndan çıkarılmasıyla sona erdi. Bu dokuz gün boyunca yaşanan en önemli olaylar TV ve radyoda haberleştirildi, ama asıl televizyon yayını 20 ve 21 Temmuz günleri otuz bir saatten biraz fazla bir süre boyunca, çok daha küçük olan ay modülü *Eagle*'ın, görev komutanı Neil A. Armstrong ve *Eagle* pilotu Edwin E. ("Buzz") Aldrin Jr. ile birlikte *Columbia*'dan ayrılıp Ay'a indiği esnada yapıldı. Bu iki adam ay yüzeyini iki saat on dört dakika boyunca araştırırken *Columbia* pilotu Michael Collins Armstrong ve Ald-

rin'in dönmesini Ay yörüngesinde bekledi. 21 Temmuz'da *Eagle* Ay yüzeyinden havalandı ve *Columbia*'ya kenetlendi, bundan sonra üç Apollo 11 astronotu Dünya'ya doğru olan yolculuklarına başladı. Tahminlere göre dünya çapında yaklaşık 528 milyon insan Ay'a inişi izlemişti, bu da o güne kadar herhangi bir TV programının çektiği en büyük izleyici kitlesi oldu.[15] Radyo dinleyicilerinin miktarı da hesaba katılırsa bu toplam yaklaşık bir milyar insana ulaşıyordu, bu da yayını izleyenlerin Dünya nüfusunun yaklaşık yüzde 25'inden oluşuğunu gösteriyordu.[16] Ay'a iniş açıkçası insanlık için, hem kadim bir rüyayı gerçekleştirmesi hem de televizyonun menzil ve gücünü o güne kadar olduğundan daha öteye, dünyanın dışına taşınmış olması bakımından bir eşik deneyimiydi.



Apollo 11 astronotu ay yüzeyindeyken yapılan yayının ekran görüntüsü.
CBS Fotoğraf Arşivi/Getty Images

Ay'a inişin asıl önemi, süpergüç siyaseti ve Soğuk Savaş bağlamında değerlendirilirse daha net bir biçimde anlaşılır. Uzaydaki dikkate değer "ilklerin" tümü de Ruslar tarafından başarılmıştı. 4 Ekim 1957'de Sputnik 1'i ("yolcu") fırlatmışlardı. Bu yapay uydu Dünya'nın etrafında yörüngeye giren ilk uydu oldu. Bir ay sonra Laika adlı bir köpeği taşıyan Sputnik 2'yi uzaya gönderdiler, böylece ilk kez bir canlı varlık uzayda yolculuk etti. Sovyet astronot Yuri Gagarin 12 Nisan 1961'de yörüngede yolculuk eden ilk insan oldu ve sağ salim Dünya'ya döndü. Amerikalılar Ulusal Havacılık ve Uzay Dairesi'ni (National Aero-

nautics and Space Administration, NASA) 1957'de kurdular, ama uzay programının ilk yıllarını Rusları yakalamaya çalışarak geçirdiler. 26 Mayıs 1961'de, seçimi henüz kazanmış olan Başkan John F. Kennedy, birleşik bir Kongre oturumundan önce yurttaşlara seslenerek toplumsal bir mücadele çağrısında bulundu: "Bu ülkenin önümüzdeki on yıl bitmeden bir insanı aya gönderip dünyaya sağ salim dönmesini sağlama hedefine kendini adayacağına inanıyorum." Uzay "Soğuk Savaş'ın yeni meydanı" haline gelmişti, bu savaş meydanında Ay'a ulaşan ilk süpergüç siyasi rakibi karşısındaki kendi bilimsel ve teknolojik üstünlüğünü tüm dünyaya göstererek kesin biçimde kanıtlamış olacaktı. Uzay yarışı televizyon için de biçilmiş kaftandı. Özellikle de kısa süren Mercury ve Gemini uzay uçuşları baştan sona haberleştirildi ve kendinden geçmiş on milyonlarca izleyiciyi okul ve iş yerlerindeki küçük, taşınabilir TV'lerin ve evlerdeki daha büyük ekranlı konsol modellerin başına çekti.

Bu uzay uçuşlarının her biri kendi çapında, kısmen düzenli bir şekilde, üç veya altı ayda bir yapılan birer TV özel haber programı gibiydi; bunlarda yavaş yavaş ilerleyen bir geri sayım, patlamalı bir kalkış, kapsüllerin dışında bulunan, sonraları içine de konulan kameralarla güzelce aktarılan bir uzay yolculuğu ve genellikle heyecan verici bir denize iniş ve kurtarma operasyonuyla gerçekleşen geleneksel bir mutlu son dramatik bir biçimde sahneleniyordu. Bu televizyon yayınlarını özellikle merak uyandırıcı kılan şey ise bu süreçlerin açıkça tehlikelerle dolu olduğunun hissedilmesiydi. Ara sıra facialar da yaşanıyordu, mesela Apollo 1 programı sırasında, 27 Ocak 1967'de Cape Kennedy'deki fırlatma rampasında bulunan devasa Saturn IB itici roketin tepesindeki uzay kapsülünün içinde kapalı kalan üç astronot canlı canlı yanmıştı. Bu süreçlerin tehlikeli olduğu bütün görevlerde hissedilirdi. Apollo 11'i izleyen yarım milyon insan içinde, Ay'a inişin sonunda zaferle mi trajediyle mi biteceğinden emin olabilen tek bir kimse yoktu. Bu belirsizlik *reality* programcılığının erken ve aşırı ölçüde merak uyandırıcı çeşidini ortaya çıkardı. Ay'a inişin doruk noktası evrensel saate (UTC) göre öğleden sonra 10:17'de (doğu standart saatine göre öğleden sonra 5:17'de), Neil Armstrong ay modülünün iniş platformuna bağlı merdivenden yavaşça inip Ay'ın yüzeyine doğru yaklaşırken yaşandı. Yolunun üçte birini katettikten sonra durakladı, "D şeklindeki bir kolu çekerek bir depo bölümünü açtı ve" bu andan itibaren onun hareketlerini televizyonlara iletecek olan "siyah-beyaz bir kameranın (RCA) merceğini açığa çıkardı."[17]

Asıl Ay'a iniş sahnesi kameralar tarafından canlı çekilmemişti. Bunun yerine Columbia Broadcasting System (CBS) dünyanın her yanındaki TV izleyicileri için "kumanda ve ay modüllerinin aslına uygun boyutlardaki modellerini inşa etti, bunları CBS muhabirleri ve NASA danışmanlarıyla doldurdu ve astronotların faaliyetlerini yaklaşık bin metrekarelik bir stüdyoda taklit etti."[18] Armstrong *Eagle*'nin kamerasını çalıştırdığında ise, sinyaller önce yörüngedeki komuta kapsülü *Columbia*'ya, sonra Avustralya, İspanya ve California'da bulunan üç dev antene iletildi, buradan önce Houston'daki NASA'ya, en sonunda da ağlara ulaştırıldı. "1,3 saniye içinde" Armstrong donuk ve gri bir fonun önünde âdeta

ışıldayarak, parlak ve beyaz uzay elbisesiyle sanki yavaş çekimdeymiş gibi hareket ederken belirdi.[19] Merdivenden inişinin sonunda son basamaktan hafifçe aşağı zıpladı, ayakları Ay'ın yüzeyine sağ salim deyince de ünlü sözünü söyledi: "Bu bir insan için küçük, ama insanlık için dev bir adım." Ay'a inişin, Armstrong'un ay yüzeyindeki ilk adımlarını atmasından oluşan kısmı, ABD'deki kırk milyon televizyonlu evde –toplam miktarın yaklaşık yüzde yetmişi– izlendi.[20] Bu Amerikalılara "49 [başka] ülkeden, gözleri TV ekranlarına büyülenmişçesine kenetlenmiş" 425 milyon izleyici daha eşlik etti.[21] Paris'teki jet sosyete partilerinde, Zambiya'nın güneyindeki kabile ateşlerinin etrafında, Bangkok'taki Budist tapınaklarının avlularında, Colombo'nun (Seylan, günümüzde Sri Lanka) sokak köşelerinde ve Dublin'in kuytu meyhanelerinde milyonlarca insan TV alıcılarının ve radyolarının başında toplanmış, Apollo'nun düzinelerce dile çevrilerek anlatılan yolculuğunu dinliyordu.[22]

Ay'a iniş draması, olayın görsel estetiğinden ziyade olağanüstü doğasının bir ürünüydü. Gri ve sarı renkli *Eagle* kopyasının, asıl iniş anından önceki stüdyo yayınının canlılığı, Ay yüzeyinden yapılan ilk televizyon yayınının âdeta hayalet gibi ve bulanık siyah-beyaz görüntüleriyle tezat oluşturuyordu. Sabit bir mercek ve perspektifle çekilen bu durağan ve puslu görüntüler, deneysel televizyonun ilk günlerini anımsatıyordu. Armstrong'un *Eagle*'den ayrılışından on beş dakika sonra Buzz Aldrin Ay üzerinde yürüyen ikinci insan oldu. Bu iki astronot yarım saatten uzun bir süre boyunca kendi hareketlerini Ay'ın çekim kuvvetine göre sınadılar, birbirlerinin resimlerini çektiler, uzay aracını kontrol ettiler ve yaklaşık on sekiz metre uzağa, ay modülüne doğru çevrilmiş, tripod üzerine yerleştirilmiş ikinci bir siyah-beyaz RCA kamerası yerleştirdiler. Bu ikinci sabit kamera ve daha dar açılı merceği sayesinde Ay'a inişin genel görüntü kalitesi kayda değer ölçüde arttı. Armstrong ile Aldrin'in hareketleri artık daha netti, hatta ara sıra yüzleri bile bir ölçüde görünüyordu, bu sırada astronotlar Ay'ın düşük kütle çekim kuvvetine ve büyük boy sırt çantalarının alışılmamış ağırlığı ve kütlesine uyum sağlayarak yürümeyi yeni baştan öğreniyorlardı. En basit görevler bile açıkça görüldüğü gibi onların azami çabayı harcamasını gerektiriyordu. Örneğin Armstrong ve Aldrin Ay'daki yürüyüşlerinin geri kalan kısmının çoğunu ağırlığı yaklaşık dokuz kilogramı bulan kaya örnekleri toplayarak, sonra da on dakikadan uzun bir süre boyunca sadece bu birkaç torba minerali uzay araçlarının kapağına doğru kaldırmaya uğraşarak geçirmişlerdi.

Bunun gibi olağan görevler ve bunların basit siyah-beyaz görüntüleri kendi başlarına hiçbir zaman unutulmaz olmadılar, ama bu emsalsiz ortam ve dış uzaydan yapılan canlı uydu iletimlerinin yeniliği Ay'a inişi heyecan verici bir TV olayı haline getirdi. Üstelik Ay'a inişin siyasi ve propaganda boyutu televizyon yayınının kendisinden bağımsız değildi. Örneğin Armstrong ve Aldrin, dünya çapında yüz milyonlarca seyircinin gözleri önünde, ay yüzeyine bir Amerikan bayrağı diktiler ve bundan hemen sonra "iki dakikalık bir radyo bağlantısıyla" Başkan Richard M. Nixon Beyaz Saray'ın Oval Ofis'inden bütün

Apollo 11 mürettebatına sıcak bir kutlama mesajı gönderdi.[23] Nixon astronotlara "Yaptıklarınız sayesinde gökler artık insan dünyasının bir parçası olmuştur. Sizin Huzur Denizi'nden bizimle konuşmanız, dünyaya barış ve huzuru getirme uğraşlarımızı ikiye katlamamız yönünde bizi teşvik ediyor" derken canlı görüntüsü de yeryüzünün her tarafına yapılan yayında televizyon ekranlarının sol üst köşesine yerleştirilmişti. Ay'a iniş "Vietnam Savaşı'nı baş sayfalardan ve" dünya çapında yarım milyardan fazla insanın "zihinlerinden –en azından kısa bir süreliğine– uzaklaştırmış" olsa da,[24] Nixon'ın bu yorumları, Apollo 11 görevinin benzersiz başarılarına rağmen ülkede her şeyin sakin ve düzgün gitmediğini üstü kapalı bir biçimde ifade ediyordu. Aslında Ay'a inişe geniş çapta verilen tepkiler çağın kendisi kadar karmaşık ve farklıydı. Gazetecilik tarihçisi Bruce Evensen'ın anlatımıyla, "1960'larda bir başkanın suikasta uğradığı (Kennedy), bir diğerinin de Vietnam'daki savaş yüzünden mahvolduğu (Johnson) görülmüştü. İç karışıklıklar ülkedeki okulları paramparça etmiş, ırk ayaklanmaları da şehirleri ateşe vermişti, ama görünüşe göre Ay'a iniş daha parlak bir geleceğin hâlâ mümkün olduğunu akla getiriyordu."[25]

16 Temmuz'da, tahminlere göre "1.000.000 dünyalı, ki bu bir fırlatma için rekor sayılır, Apollo 11'i şevkle ve omuz omuza uğurlamak için Cape yakınlarındaki plajları tıka basa doldurmuştu."[26] Toplanan kalabalık arasında Başkan Yardımcısı Spiro T. Agnew, Leydi Bird ile eski Başkan Lyndon B. Johnson, Senatör Barry Goldwater, Jack Benny, John Carson, 200 kongre üyesi, 100 dışişleri bakanı ve 275 ticaret ve sanayi lideri bulunuyordu. CBS muhabiri Charles Kuralt Amerikalıların "ay delisi" haline geldiklerini gözlemliyordu. Buna karşın *Time* "Ay beyaz mıdır?" diye soruyordu.[27] Dergi şöyle devam ediyordu: "Fırlatma günü VIP tribünü beyaz Amerika'nın minyatür bir *Kim Kimdir*'i (*Who's Who*) gibiydi; siyah yüzlere seyrek rastlandığını görmek ise rahatsız ediciydi."[28] Çok masraflı olan uzay programına özellikle ülkenin Afro-Amerikalı kesiminde muhalefet edilmişti. Ulusal Refah Hakları Örgütü'nün (National Welfare Rights Organization) siyah saha yöneticisi Herbert James'in dediği gibi "Petrol kuyuları ve büyük çiftliklerinin yanı sıra, artık bir de dünyanın uzay merkezi olan Texas, varlıklı Amerika'nın simgesi olmuştur, ama bu büyük eyalette de sefaletin boyutları rahatsız edicidir. Açlık ve kıtlık uzay merkezinden sadece birkaç mil ötede hüküm sürmektedir."[29] Yoksul Halk Yürüyüşü'nün (Poor People's March) Ralph Abernathy liderliğindeki, katır arabalarından oluşan bir kafilesi de Ay fırlatmasını protesto etmek için 16 Temmuz'da alana gelmişti. Fakat bu yurttaşlık hakları lideri Apollo 11'in kalkışını görünce "yoksulluğu unutmuş ve insanların güvenliği için dua etmişti."[30] Ay'a iniş, en azından geçici bir süreliğine, uzay programına emsalsiz bir ilginin duyulmasına yol açtı, bununla beraber bazı kimseler diğerlerine kıyasla televizyon yayınından daha fazla heyecan duymuşlardı. *Time*'ın tahmin ettiği gibi, "Ay birçok kimseye beyaz görünüyorsa, biraz da orta yaşlı görünür; TV ve uzay çağında yetişmiş gençler ise görünüşe göre tüm bunlardan gayet usanmıştır."[31]

Ay'a çıkma konusunda Rusları alt eden Birleşik Devletler hükümeti NASA'nın "aya kalıcı bir Amerikan üssü kurmak, Mars'a insan göndermek, dünyanın yörüngesinde 100 kişilik bir uzay istasyonu kurmak" ve bir dizi başka iddialı hedef gibi geleceğe dair planlarını desteklemeyi kesti.[32] Önceden planlanmış altı Apollo görevi (12-17) daha yapıldı, bunlardan beş tanesinde on astronot daha televizyon kameralarının önünde Ay'da yürüdü. Fakat toplumsal sorunlardan ve Vietnam'da iyice uzayan çatışmalardan duyulan kaygıların artması yüzünden bu televizyon yayınlarının çektiği izleyici miktarı azaldı. En sonunda, son üç Apollo uzay uçuşu (18-20) için fon ayrılmasından vazgeçildi, bu da bu uçuşların iptal edilmesine yol açtı, böylece uzay yarışı 1972 Aralık'ında aniden sona erdi. Bununla beraber, Apollo 11, televizyon sayesinde, dünyanın her yanından insanlara Dünya'ya tamamen farklı bir biçimde bakma fırsatını sunmuş oldu. İnsanlık uzayın sonsuz büyüklüğü içinden bakınca kendi yuvasının başkalarının arasındaki tek ve küçük bir gezegen olduğunu gördü. *Eagle*'nin Ay yüzeyine inmesinin ertesi günü *New York Times* Archibald MacLeish'in "Ay'a Yolculuk" adlı şiirini baş sayfasına taşıdı:

> Tepemizde, aydan daha güzel bir şey ...
> Bir mucizedir bizim için, erişilmez ...
> Parlak dünya.[33]

Soğuk Savaş'a özgü gerilimler, 1969 Temmuz'unda yüz milyonlarca insanın izlediği ve sonrasında sessizce düşündüğü Ay'a iniş esnasında kendini hissettirmiş olsa da, televizyon açıkçası küresel özfarkındalığın artmasına katkıda bulunmuştu. Ayrıca, bu olağanüstü televizyon yayınının uluslararası kapsamı ve etkisi, TV'nin büyük ölçüde kendi kendine koyduğu, bir araç olarak kendisini yaklaşık 1948'den 1975'e kadar süren ağ çağının son yıllarında Amerika'da yeterince kısıtlayan sınırların ötesindeki gelecek potansiyelini müjdeliyordu.

NOTLAR

1. "Man if the Year: The Inheritor," *Time*, 6 Ocak 1967, 18.
2. Bob Spitz, *The Beatles, The Biography*. New York: Little, Brown 2005: 473.
3. Tim Brooks ve Earl Marsh, *The Complete Directory to Prime-Time Network and Cable Shows, 1946-Present, 7th Edition*. New York: Ballantine Books, 1999: 679.
4. Aaron Spelling ve Jefferson Graham, *Aaron Spelling: A Prime-Time Life*. New York: St. Martin's Press, 1999: 66-7.
5. Brooks ve Marsh 265.
6. Castelman ve Podrazik, *Watching TV*, 202.
7. Alıntı: "Mothers Brothers," *Time*, 30 Haziran 1967.
8. Chester J. Pach Jr., "And That's the Way It Was: The Vietnam War on the Network Nightly News," Michele Hilmes (haz.), *Connections: A Broadcast History Reader*, Belmont, Calif: Wadsworth, 2003: 189.
9. Michael J. Arlen, *Living Room War*. New York: Penguin, 1982: 6, 83.

10. Daneil C. Hallin, "Vietnam on Television," Horace Newcombe (haz.), *Encyclopedia of Television Volume 3*. Chicago: Fitzroy Dearborn, 1997: 1767.
11. Alıntı: Don Oberdorfer, *Tet!* New York: Da Capo, 1984: 158.
12. Pach 187-8.
13. Walter Cronkite, "We are Mired in Stalemate," *Reporting Vietnam Part One: American Journalism 1959-69*. New York: Library of America, 1998: 582.
14. Alıntı: Halberstam, 514.
15. "Awe, Hope, and Skepticism on Planet Earth," *Time*, 25 Temmuz 1969: 16.
16. "Man Walks on Another World: Historic Words and Photographs by Neil A. Armstrong, Edwin E. Aldrin, and Michael Collins," *National Geographic* 136.6 (Aralık 1969): 738.
17. Andrew Chaiklin, *A Man on the Moon: The Voyages of the Apollo Astronauts*. New York: Viking, 1994: 2.
18. Barnouw 424.
19. Bruce J. Evansen, "Moon Landing," Michael D. Murray (haz.), *Encyclopedia of Television News*. Phoenix: Oryx Press, 1999: 153.
20. Barnouw 424.
21. "The Moonshot: Watching It All at Home, the Astronauts' Families Coaxed Them On," *Life*, 1 Ağustos 1969: 153.
22. "Threshold of a New Age," *U.S. News and World Report*, 28 Temmuz 1969: 21.
23. William E. Farrell, "The World's Cheers for American Technology Are Mixed with Pleas for Peace," *New York Times*, 21 Temmuz 1969: 10.
24. Walter Rugaber, "Nixon Makes Most Historic Telephone Call Ever," *New York Times*, 21 Temmuz 1969: 2.
25. Barnouw 427.
26. Evensen 154; "The Moon: A Giant Leap for Mankind," *Time*, 25 Temmuz 1969: 12b.
27. Evensen 15.
28. "The Moon: A Giant Leap for Mankind," s. 13.
29. Alıntı: "The Watchers," *Newsweek*, 28 Temmuz 1969: 28.
30. Barnouw 427-8.
31. "Awe, Hope and Skepticism on Planet Earth," s. 16.
32. What's Next in Space: 9 More Flights to the Moon," *U.S. News and World Report*, 4 Ağustos 1969: 28.
33. Alıntı: "Men Walk on the Moon," *New York Times*, 21 Temmuz 1969: 1.

33
Aptal Kutusu, Hayranları ve Bağımlıları

Richard Butsch*

Yalnızca soyutlanmış bireyler olmanın ötesine geçen izleyici kitlelerine ilişkin ilk imgeler sessiz sinema yıldızları dönemi kadar eskidir ama bunlar ancak İkinci Dünya Savaşı'ndan itibaren iyice yaygın biçimde görünür olmuşlardır: İzleyiciler bir kamu sağlığı sorunu olarak, hatta patolojik bir vaka olarak değerlendirilmeye başlamıştır. Normalden önemli ölçüde fazla televizyon izleyen yetişkinler ya da çok fazla televizyon izledikleri veya yanlış program türlerini izledikleri için sağlığı tehlikeye giren çocuklar bulunuyordu. Bener şekilde, filmlere ve film yıldızlarına çok fazla ilgi gösteren insanlar anormal sayılıyordu. Yakın geçmişte medya bağımlısı imgesi, kendini ailesiyle, dostlarıyla ve toplumla ilişkilerinden soyutlayan, aileye, topluma, yönetime karşı sorumluluklarını yerine getirmeyen ve kendini yetiştiremeyen, genellikle erkek bir birey haline geldi. Üstelik patolojik seyircilik bir kamu sağlığı sorununa dönüşerek devletin yükünü artırdı. İzleyici patolojisinin yaygın betimlemeleri gazetelerde, dergilerde, filmlerde, televizyonda ve radyoda kendine yer buldu. Bunlar eğitim, bilim ve tıp gibi alanlarda da yayıldı. Bununla beraber, bunlar izleyici, öğrenci ve hasta rollerini oynarken bu tarz söylemlerle tekrar tekrar karşı karşıya gelen sıradan Amerikalıların sohbetlerine ve endişelerine de nüfuz etti.

* Richard Butsch, Rider Üniversitesi'nde (New Jersey) sosyoloji, Amerikan kültürü ve edebiyatı ve film ve medya çalışmaları profesörüdür.

Bu eğilimin ılımlı bir versiyonu günlük konuşmalarda, televizyon kullanıcılarına atıfla ortaya çıktı (gerçi bu sefer patolojiklik eskisi gibi vurgulanmıyordu). Amerikalılar gündelik konuşmalarda televizyona ve onu çok fazla kullanan yetişkinlere çeşitli terimlerle atıfta bulunmuşlardı: Koltuk patatesi, aptal kutusu ve bağımlı gibi. Çoğunlukla şaka yollu kullanılan, ama esaslı bir doğruluk payı olduğuna inanılan bu adlandırmalar, yeterince zeki veya hevesli olmayan bazı yetişkinlerin çok fazla televizyon izlediğinin düşünülmesinden doğmuşlardı. Bu insanların irade gücünün olmaması bu imgenin püf noktasıdır. Çocuklar çok fazla televizyon izlerlerse, ebeveynler ebeveynlik yapamamakla suçlanırlar. Aşırı televizyon izleyiciliği teşhisi dışsal sınırlamalardan ziyade karaktere atfediliyordu, bu da bazı izleyicilerin patolojik olarak nitelenmesine zemin oluşturuyordu.

1940'ların sonlarından sonrasına ait dergi makaleleri, televizyona aşırı göz yumulmasına dair imgeleri geliştirdi. Tartışmaların çoğu televizyonun çocuklar üzerindeki etkilerine yoğunlaşırken, yetişkin seyircilerin davranışları hakkında da makaleler bulunuyordu. Televizyona bayağı zevklere hitap ettiği gerekçesiyle yapılan saldırıların yanı sıra, daha gündelik ve mizahi makaleler ve karikatürler de çok fazla TV izleyen ilk seyircileri betimliyordu. 1947 yılında, televizyonlar henüz pahalı bir yenilikken ve evlerin sadece küçücük bir kısmında yalnızca bir tane alıcı bulunduğu bir dönemde, *New Yorker*'deki bir makale televizyondan uzaklaşamayan varlıklı bir aileyi hicvediyordu. Yeniliğin geçmişte kaldığı ve büyük çoğunluğun bir televizyon sahibi olduğu 1960'lara gelindiğinde, *Saturday Evening Post*'ta yer alan bir makale şöyle yakınarak TV'nin bu zayıflığını kitlelere atfediyordu: "Ah, kitle insanı! Ah, lümpen budala! Neden TV izliyorsun?"

Karikatürler aptal kutusunu ve koltuk patatesi davranışını bu terimlerin icadından çok önce betimlemeye başlamışlardı. Dergiler 1960'lar boyunca TV izleyiciliği hakkında düzenli olarak karikatürler yayınladılar. *New Yorker*'in birçok karikatüründe betimlediği, televizyon Amerika'sına ilişkin resmi epey rahatsız ediciydi. 1940'ların ortalarından 1950'lerin başlarına kadar karikatürlerin betimlediği televizyon ailelerinde genelde takım elbise giyip kravat takmış kocalar yer alır, böylece izleyici kitlesinin o dönemde TV satın alabilen üst-orta sınıftan olmaya eğilim gösterdiği yansıtılırdı. 1950'lerin ortalarında ise karikatür karakterleri çeşitli sınıfları temsil etmeye başladı. Ama esprilerin asıl hedefi çoğunlukla ağır izleyicilerdi, eşlerinden veya çocuklarından ziyade televizyona bağlı olan, çoğunlukla spor programları izleyen erkeklerdi. Örneğin bir koca maç izlerken karısı onu arkadaşına "bu da kocam Sam'in kafasının arka tarafı" diye tanıtıyordu. Başka bir karikatürde ise, bir koca bir beyzbol maçını izlerken karısı pencerenin başında, asılması gereken perdelerle duruyor ve "72 inç muh-

teşem bir perdeyle ilgini çekebilir miyim, merak ediyorum" diyordu.* Bir diğeri ise, elleri bir tabak yiyecek, bir içki ve TV rehberleriyle dolu bir kocayı televizyonda "Neden bu gece dışarı çıkmıyorsun" şeklinde bir yazı çıktığını fark ederken betimliyordu. *Look* dergisi yaklaşık olarak aynı zamanlarda, düşük gelirli olduğu kesin görünen, traşsız, üzerinde tişört ve çoraptan başka bir şey olmayan bir adamı betimliyordu, bu adam sıvası dökülmüş ve tek bir ampulle aydınlatılmış bir odadaydı, televizyonun önünde bir bira kutusu ve gazeteler vardı, adamın karısı bir arkadaşına şunları söylüyordu: "L.A. Rams'in oyun kurucusuyla, Marciano'nun menajeriyle hiç karşılaştın mı?" Bu üslup 1960'ların ortalarında da devam etti, bu dönemde *Saturday Evening Post*'ta yayınlanan bir karikatürde, teslimatçıdan yeni televizyonunu papyon takmış halde boş bir duvara bakan kocasının önüne yerleştirmesini rica eden bir kadını resmediyordu.

Karikatürler aşırı televizyon izleyiciliğini sınıfları aşan bir olgu olarak gösterirlerken, araştırmacılar bunu alt sınıflarla daha sık ilişkilendiriyorlardı. Yetişkin izleyiciler en çok, çoğunlukla ticari kaynaklardan destek alan ve *The Age of Television* (Televizyon Çağı, 1956), *The Effects of Mass Communication* (Kitle İletişiminin Etkileri, 1960), *Living with Television* (Televizyon İle Yaşamak, 1962) ve *The People Look at Television* (İnsanlar Televizyona Bakar, 1963) gibi genel okur kitlesini hedefleyen kitaplarda yayınlanan tarama araştırmalarında betimleniyordu. Bu araştırmalar, izleyicileri televizyon izlemeye ayırdıkları zaman miktarına göre sınıflandırarak ağır izleyicilik kavramını ortaya koydu. Ağır izleyicilik daha sonra gelişigüzel izleyicilikle ve çocuk izleyiciliğinde ebeveyn denetiminin yetersizliğiyle ilişkilendirildi. Zamanla bunlar "edilgin izleyicilik" sendromu olarak tanındı. Ayrıca bunun alt sınıflarda yaygın bir kullanım örüntüsü olduğu saptandı. "Etkin" izleyici televizyonu kullanırken seçici davranır ve çocukların televizyon izleme süresini sınırlardı. Bu araştırmalar hareketsiz, özensiz, işçi sınıfına mensup erkek televizyon izleyicisi imgesinin inşasına katkıda bulundu.

O zamana kadarki tüm araştırmaların bir özeti niteliğindeki, *The Age of Television* (Televizyon Çağı, 1956) adlı etkileyici kitabında Leo Bogart'ın açıkça ileri sürdüğü gibi, "daha iyi eğitimli ve daha varlıklı kimseler, [zihinsel] kaynaklarının daha fazla olması sayesinde televizyonu en çok doğal karşılayan kesimi oluştururlar." İki başka piyasa araştırmacısı, Ira Glick ve Sidney Levy ise, *Living With Television* (Televizyon İle Yaşamak) adlı kitaplarında sınıf farklılıklarını konu edinerek, işçi sınıfına mensup bağımlılar hakkında detaylı bir sunum yapmışlardı. İşçi sınıfına mensup seyircileri çocuklarla, yani "daha az içsel kaynağa sahip olmaları yüzünden "dışarıya ait" başka ilgileri geliştirmek zorunda kalan kimseler" ile hemen doyuma ulaşmayı bekleyen ve "çok karmaşık veya anlaşılmaz değil ... apaçık olan" ve onları "televizyon izlerken zahmet etmek" zorunda bırakmayan programları talep eden kimselerle bir tutmuşlardı. Onların

* Perde anlamına gelen İngilizce *screen* sözcüğünün bir diğer anlamı da ekrandır – ç.n.

belirttiği gibi, günümüzdeki deyişle koltuk patatesi stereotipi "başkalarından ziyade işçi sınıfından seyircilere uygun düşer, çünkü onlar enerjik, denetimli veya seçici bir tarzda davranmaya pek hevesli değillerdir." Glick ve Levy işçi sınıfına mensup bu seyircileri daha "etkin ve kendilerine hâkim olan, seyirciliklerinin ana ilkeleri seçicilik, ayrımcılık ve planlama olan" üst-orta sınıfa mensup kimselerle karşılaştırıyorlardı. Onlar "zaman harcamaya değer" programları arıyorlardı ve "kendi arzularını doyurmaya pek fırsat tanımıyorlardı." Hâkim kültürün standartlarına göre "övgüye layık" programları, kültürel sermaye bakımından değerli olan programları talep ediyorlardı. Bu gibi betimlemeler de televizyonu bir statü göstergesi olarak gören daha kapsamlı söylemlerin oluşumuna katkıda bulunuyordu.

Bu sınıfsal ayrımlar, ebeveyn denetimi incelemeleri yoluyla çocukların televizyon kullanımı hakkındaki akademik araştırmalara girdi. Bu konudaki belki de en önemli ilk inceleme, Wilbur Schramm ve Stanford'daki yüksek lisans öğrencileri Jack Lyle ve Edwin Peters tarafından hazırlanan *Television in the Lives of Children* (Çocukların Hayatında Televizyonun Yeri) adlı çalışmaydı. Bu kitap sonraları yapılan, Kamu Sağlığı Hizmetleri Birimi Başkanlığı'nın televizyonun çocuklar üzerindeki etkileri hakkındaki 1972 tarihli ünlü raporları da dâhil olmak üzere sayısız incelemeye esin kaynağı oldu. Schramm ve diğer yazarlar kitaba başlarken, televizyonun etkilerinin aileye özgü toplumsal normlara bağlı olduğunu ifade ediyorlar, bununla da aslında sosyal sınıf farklılıklarını kastediyorlardı. İşçi sınıfının özelliklerini saptarken ve bunlar hakkındaki bulgularını özetlerken kullandıkları olumsuz dil özellikle çarpıcıydı. Orta sınıfın "çalışma etiği"nin "daha az televizyon izlemeye ve gerçekçi, eğlence amaçlı olmayan, kişisel gelişimi hedefleyen programlara daha fazla pay ayırmaya" yol açtığını, kendi deyişleriyle işçi sınıfının "haz etiği"nin ise "daha fazla televizyon izlemeye ve fanteziyle eğlenceye daha fazla pay ayırmaya" neden olduğunu ileri sürüyorlardı. İşçi sınıfından insanları ağır izleyici diye tanımlamış oldukları için bu izleyicileri "fantezi grubu" olarak, daha az televizyon izleyen orta sınıfı ise "gerçeklik grubu" olarak sınıflandırmışlardı. Başka bir kısımda ise fanteziyi teslimiyetle, edilginlikle, duyguyla ve hazla ilişkilendirmiş, gerçekliği ise uyanıklıkla, etkinlikle, kavrayışla ve aydınlanmayla ilişkilendirmişlerdi. İşçi sınıfı insanının kişilik sorunlarını "kendi başına çözemeyeceği kadar büyük" sorunlar olarak hissettiği, bu yüzden rahatlama ve kaçış yolu aradığı, orta sınıf insanının ise güçlüklerle yüz yüze geldiği ve kendi sorunlarını çözmeye uğraştığı sonucuna varıyorlardı. Son olarak, orta sınıf çocukların kendi yakıştırmalarıyla doyumu öteleyen, "olgunlaşmış" bir televizyon kullanma örüntüsünde yetiştiklerini, işçi sınıfı çocuklarının ise böyle bir durumda olmadıklarını iddia ediyorlardı. Bunu "Olgunlaşma İlkesi" diye adlandırıyorlar ve böylece işçi sınıfı yetişkinlerinin olgunlaşmamış olduğunu ima ediyorlardı. Bunların birer stereotip olduğunu, beden işçilerinin daha fazla televizyon izleme nedenlerine dair (yorgun olmaları

ve başka seçeneklere ayıracak paralarının olmaması) sempatik bir açıklama sunduklarını kabul etmekle, hatta "bu sözcüğü [toplumsal sınıf] alçaltıcı bir anlamda kullanmamaları gerektiğini" ileri sürmekle birlikte bu stereotipleri yine de kullanmış ve böylece bunların bilim tarafından tasvip edildiği yönünde bir algı oluşturmuşlardı. Orta sınıf "gerçeklik grubuna" atfedilen tüm özellikler iyi yurttaşlıkla ilişkiliydi; işçi sınıfı "fantezi grubu" için ise bunun tam tersi geçerliydi.

Televizyonun İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sahneye çıkmasıyla birlikte anaakım basında televizyonun kontrolsüz, aşırı kullanımını ve bağımlılığı tartışan makaleler de belirmeye başladı. 1955'te ev dergisi *Coronet*'te yer alan bir makalenin başlığı şöyleydi: "Televizyon tedavisi gördüm ve iyileştim: Bir bağımlının ve hayata dönmek için verdiği mücadelenin öyküsü." Aynı yıl yayınlanan daha ciddi bir makalede *US News and World Report* televizyon alışkanlıklarını kontrol edemediklerini anlatan birçok kimsenin sözlerine yer vererek bağımlılığa işaret ediyordu. Princeton'dan (New Jersey) bir kadın şunları söylemişti: "... bu yaratık hayatımızı ele geçirmiş gibiydi... Âdeta onun büyüsü altındaydık." San Francisco'dan bekâr bir sekreterin söyledikleri ise şu şekildeydi: "Kendime dikkat etmezsem tüm zamanımı TV izleyerek geçiriyorum ve hiçbir şey yapmıyorum." Yine 1955'te, *Reader Digest* dergisinde bir tıp doktoru şöyle dokunaklı tavsiyelerde bulunmuştu:

> Televizyonun sinsi yanı işte budur. Bir an için düğmeleri ayarlamak ve görüntüyü netleştirmek amacıyla üst kata çıkmaktan vazgeçersiniz. Siz daha ne olduğunu anlamdan kendinizi ekranın karşısında diz çökmüş, kanal 7'de ne olduğunu görmek için kadranı çevirirken bulursunuz. Üç saat sonra çocuklarınız ağlayarak yataklarına çekilmiş, karınız Filarmoni'yi kaçırmış ve katot belası başka bir mutlu yuvayı karanlığa hapsetmiş olur.

TV bağımlılığına yapılan bazı atıflar bilimsel yayınlara bile sızmıştı. İki etkili araştırmacı, Elanor Maccoby ve Wilbur Schramm, çocukların bağımlı olabileceğini ileri sürmüştü. İkisinin de görüşlerinin kaynağı kendi araştırma verilerine dair yorumları değil, kişisel gözlemlerdi. Tıp uzmanları televizyonun çocuklar için yarattığı tehlikeleri dile getiriyor, ama TV bağımlılığı hakkında çok az araştırma yayınlıyorlardı.

Bağımlılıktan nadiren bahsedilmesine paralel olan daha genel bir eğilim ise sorunu öncelikle yeni aracı, yani televizyonu tehlikeli bir "madde" ve sorunun başlıca kaynağı olarak değerlendirerek ele almak yönünde oldu. Reçeteli ilaçlardan bahsedilirken yararlanılan dil televizyon betimlenirken de aynen kullanıldı: Tavsiye edildiği gibi kullanılmazsa çok kuvvetli ve tehlikeli olurdu –ayrıca tıp dernekleri de medya kullanımı hakkında reçeteler yayınladı. Alkol ve tütün gibi onlar da yasaldı, ama kullanımlarının bir düzenlemeye tabi tutulması gerekirdi.

Kamusal söylemin başlıca odağı "masum" çocukların televizyondan korunmasıydı. Meşela *Parents Magazine* ebeveynleri çocuklarının televizyon izledikleri süreyi kısıtlamaları, ne izlediklerini denetlemeleri, hafta boyunca neleri izleyeceklerini planlamaları, çocukları olumsuz etki yaratacak programları izlemekten vazgeçirmeleri ve televizyonu bebek bakıcısı gibi kullanmamaları, bunun yerine çocuklarıyla birlikte izlemeleri ve gerektiğinde açıklamalar yapmaları konusunda uyarıyordu. Aşırı kullanımı eğitim seviyesinin düşüklüğüne bağlayan tıp uzmanları alt sınıftan ebeveynleri kendilerinin ve çocuklarının televizyon kullanımı konusunda sorumsuzca davranmakla ve iddia edildiği gibi suçluluğa yol açmakla sorumlu tutuyorlardı.

Bağımlılık hakkındaki makale ve görüşler popüler basında düzensizce görülüyordu, bunlar "TV bağımlılığından", düşkünlükten" ve bu "alışkanlıktan nasıl vazgeçileceğinden" bahsediyordu. Yazarların çoğu, insanların ne kadar fazla televizyon izlediğini ve çocuklarına izlettirdiğini vurgulamak için bağımlılık dilini abartılı bir biçimde kullanıyordu. Bu makaleler sürekli olarak okura veya tanıdıkları bir kimseye potansiyel bir TV bağımlısıymış gibi hitap ediyorlar ve ya onu iradesizlikle ya da televizyonu bağımlılık yapıcı olmakla suçluyorlardı. 1962'de *Reader's Digest*'in *TV Guide*'den (bu iki dergi de ülkenin en yüksek tirajlı yayınları arasındaydı) alıntıladığı, "Orada oturup durma – açma kapama düğmesine uzan!" başlığını taşıyan bir makalede mizahçı Leo Rosten büyük bir ciddiyetle şunları yazıyordu: "[Televizyonu suçlayanlar] sanki televizyon onları nesillerdir saygı duyulan, gençlere kılavuzluk, öğretmenlik ve evet, denetçilik etme rolünden âdeta gizemli bir biçimde el çekmeye mecbur bırakmış gibi davranıyorlar."

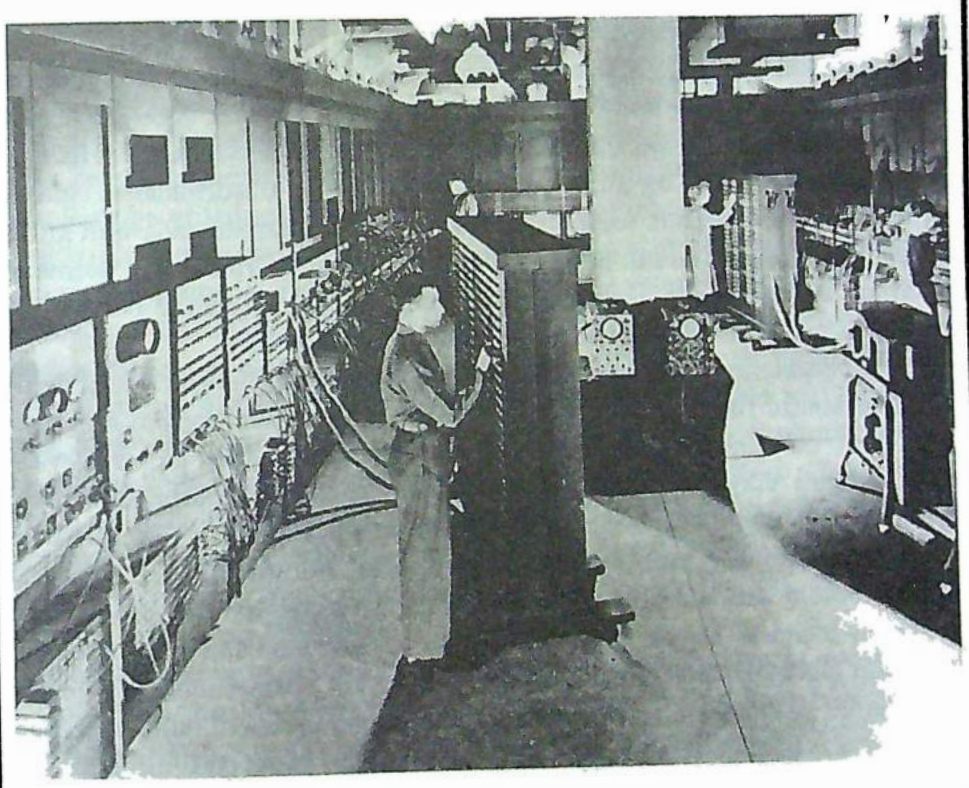
1960'ların başında bu tarz makalelerin bir anda kendini göstermesinden sonra, Amerikalılar televizyona alışıp kent ayaklanmaları, Vietnam Savaşı ve gençlik isyanları gibi daha acil meselelerle ilgilenmeye başlayınca ve araştırmacılar televizyonun aşırı kullanımı ve yerinin değişmesinden ziyade televizyondaki şiddetin etkileri üzerine odaklanmaya başlayınca, bağımlılığa yapılan atıfların on yıl kadar bir süre boyunca azaldığı görüldü. Sonra, 1970'lerin sonlarında bir dizi yeni sav geliştirildi... Kişisel gelişim literatürü bir dizi semptomu medya bağımlılığı başlığı altında sınıflandırdı ve kanıt olarak anekdotlardan faydalandı. Bu literatür genelde nedenlere dair hiçbir açıklama sunmuyordu. En önemlisi de, bu ikinci dalga medya bağımlılığı kavramını salt bir metafor olarak kullanmadı, bunun yerine onu gerçek bir hastalıkmış gibi sundu.

Bunların en başarılısı, Marie Winn'in, ilk kez 1977 yılında yayınlanan, yirmi beş yıl boyunca birçok defa basılan ve gündeme gelen, ayrıca başlığıyla birçok çarpıcı çalışmaya da esin kaynağı olan *The Plug-in Drug* (Fişli Uyuşturucu) adlı kitabıydı. Saygın psikologlar Jerome ve Dorothy Singer bile televizyondaki şiddet hakkındaki 1981 tarihli etkili kitaplarında Winn'e olumlu atıflarda bulunmuşlardı. Başkalarının çocukların televizyonda tanık olduğu şiddetten endişe-

lendiği 1970'li yıllarda âdeta akıntıya karşı kürek çeken Winn, sorunun ne izlendiğinden ziyade ne kadar izlendiği olduğunu ileri sürüyordu. Televizyon üzerine okuduklarından ve insanlarla yaptığı "uzun sohbetlerden" yola çıkarak televizyonun gerçekten de uyuşturucular gibi bağımlılık yaptığını ileri sürdü. Bağımlılığı saptamanın ölçütlerini sıraladı ve insanların bu özellikleri kendilerinde ve başkalarında saptadığını söyledi. Winn'in bu başarısının ardından televizyon bağımlılığı üzerine iki benzer kitap daha yayınlandı.

Bölüm VIII

Dijital Çağda Yeni ve Eski İletişim Araçları



İlk analog bilgisayarlardan biri olan ENIAC
© Time & Life Picture / Getty

Kitabımızın son bölümü bilgisayar, internet ve son zamanların fenomenleri olan mobil iletişim sistemleri ve sosyal medya hakkındadır. Bunların günümüz için ve çoğumuzun yaşayarak göreceği yakın gelecek için önemi hakkında yargıda bulunmak pek kolay değil. Elektronik bilgisayarın gelişimi, hareketli harf baskısı gibi başka teknolojileri etkilemiş ve doğal olarak birçok başkasından da etkilenmiş bir teknolojinin evrimidir –bu bölümün başlığı da bunu belirtmeye çalışmaktadır.

Bilgisayarlar başlangıçta büyük organizasyonlarda, idari yapılara, bilimsel araştırmalara ve orduya yardımcı olacak şekilde kullanıldı. Yetmişli yıllarda mikroçip teknolojisinin geliştirilmesinin ardından, bilgisayar devreleri endüstri ve ticaretin her alanına yayıldı ve ısıtıcılardan televizyon alıcılarına ve elektronik oyunlara kadar ev aletlerinin temel bir parçası haline geldi. Kişisel bilgisayarın ortaya çıkışıyla birlikte, evinde çalışan bir bireyin eskiden yalnızca büyük kurumların kullanımında olan bilgi işleme olanaklarına erişmesi artık mümkün oldu. Geçen yüzyılın sonunda –en iyi biçimde küresel internet, yerel şirket ağları ve *World Wide Web* (Dünya Çapında Ağ) ile örneklenebilecek– ağların hızla yayıldığına tanık olundu. Bu durum, idari kullanımların, araştırmaların, eğitimin, kamusal ifadenin, sanatın, toplumsal etkinliklerin ve ticaretin sahasının gittikçe genişlemesine olanak tanıdı. Buna ek olarak, mobil ağ üzerinde bilgi işleme olanaklarının son dönemde yaygınlaşması birçoğumuzun gittiğimiz her yere son derece gelişmiş bir bilgisayarı da götürebildiğimizi ifade eder.

Bu gelişmelerin sonuçlarını anlamak amacıyla geçmiş iletişim devrimlerinin bazı özelliklerini hatırlamamız yararlı olabilir. Mesela yeni iletişim araçlarının çoğunlukla, eski araçlar için söz konusu olan güçlükleri, darboğazları veya engelleri aştığını biliyoruz. Örneğin Orta Çağ'ın sonlarında basımcılık okuyan toplumun demokratikleşmesine yardımcı olmuştu. Kâtiplerin ve dinsel tarikatların okuryazarlık üzerindeki denetimini azaltmıştı. Bunun yol açtığı değişimler bilginin toplum içindeki dolaşım tarzlarını baştan aşağı yeniden düzenlemişti. Benzer bir biçimde, birçok araştırmacı, yirminci yüzyılda radyo ve televizyon yayıncılığı gibi elektronik iletişim biçimlerinin teşvik edilmesinin kitap ve gazetenin bilgiye erişim sağlamadaki yerleşik konumunu aşmasını buna eşdeğer bir dönüşüm olarak değerlendirmiştir. Bilgisayarların bu aşma etkisinin göze çarptığı belki de en tartışmalı alanlardan biri, taşınabilir hesap makinelerinin belleğe dayalı geleneksel matematiksel işlemlerden kaçınmaya olanak sağlayacak biçimde okullarda kullanımı olmuştur. Walter Ong'un da belirttiği gibi, Platon'un yazıyı, zihinsel yeteneklerin, özellikle de belleğin erozyonuna yol açabilecek

"yapay" bir yardımcı olarak değerlendirmesiyle bunun arasında çarpıcı paralellikler söz konusudur.

Bilgisayarın ve mobil bilgi işlemenin günümüzde yol açtığı dramatik sonuçlara rağmen, onun bazı özelliklerinin daha önce kullanılan iletişim araçlarında bulunan bilgiyi yapılandırmanın geleneksel yolları sayesinde şekillenmiş olduğunu da unutmamamız gerekiyor. Bahsettiğimiz şey bilgisayar programlarıdır. Morse kodu telgraf mesajlarının iletimini standartlaştırmış bir programdı. Benzer biçimde konuşma dillerinin dilbilgisi kuralları ve Arapça sayılar matbaanın kullanımını kolaylaştıran ve etkisini güçlendiren programlardı. Basılı kitaplarda yer alan dizin buna başka bir örnektir. Dizin, kitabın bir başvuru kaynağı olarak kullanılabilmesini sağlamıştır. Bunun sonucunda ortaya çıkan sözlükler, ansiklopediler ve dilbilgisi kitapları bilginin standartlaştırılmış sınıflandırma sistemlerinin kullanımını teşvik etmişti. Bu başvuru kaynakları, Google gibi, günümüzün geniş çaplı bilgi ve enformasyon depolayan elektronik veritabanlarıyla kıyaslanabilirler.

Yalnızca depolama bakımından değil, ayrıca askeri, endüstriyel ve ticari enformasyonun hareketi bakımından da bilgisayar, örneğin, telgrafın "kablolu bir dünyayı" yaratmış olmasıyla karşılaştırılabilir. Borsaların ve döviz alım satımının bilgisayarlar üzerinden küresel düzeyde birbirlerine bağlanması, yaklaşık yüz yıl önce telgrafın ürün fiyatları ve piyasa sistemini dönüştürmekte oynadığı rolü anımsatır. Ve tam da daha önceki demiryolu trafiği düzenleme sistemlerinin ve sipariş verme etkinliklerinin telgraf üzerinden yapılmış olması gibi, hava trafiği ve stok denetimi gibi birbirlerine sıkıca bağlı sistemler de bilgisayarın düzenleme becerilerine gittikçe daha fazla bağımlı bir hale gelmektedir.

Seçtiğimiz ilk yazıda Lev Manovich, yeni iletişim araçlarının artık bilgisayarın medyayı sunma ve dağıtma tarzını dönüştürme yeteneklerinden doğduğunu ileri sürüyor. Ona göre, Ağ (Web) siteleri, sanal dünyalar, sanal gerçeklik, multimedya, bilgisayar oyunları ve bilgisayar animasyonları yeni medya biçimleri sayılırlar. Hepsi birlikte çağdaş kültürün görsel dilini yeniden şekillendireceklerdir. Manovich eski ve yeni medya arasındaki bazı tarihsel süreklilikleri de vurguluyor, mesela bilgisayarın en eski modellerinden biri olan, on dokuzuncu yüzyıla ait, delikli kartlar aracılığıyla dokunacak desenleri belirleyen ve imgeler dokuyabilen Jacquard dokuma tezgâhından bahsediyor –bu aygıt kendinden sonraki iletişim araçlarının görsel işlevlerini müjdeleyen ilk görüntü sentezleyicilerinden biri olarak görülebilir.

Bilgisayarlar ve baskı arasındaki bazı can alıcı bağlantılara da işaret edebiliriz. Çoğu yazarımızın göstermiş olduğu gibi, herhangi bir dönemde hâkim iletişim araçlarını kuşatan görenekler kısmen bu araçların yapabileceklerinin sınırlarından ileri gelir. Dolayısıyla, görünüşe göre bilgisayar basılı dünya üzerinde esaslı sonuçlar doğurmaya yazgılıdır; bu belki de en dolaysız biçimde, onun bilgiyi gerektiğinde elde etme olanaklarımızı çarpıcı bir düzeyde geliştirerek bilgiye erişme yollarımızı yeniden şekillendirmesinde kendini gösterecektir. İstediğimizi bulmak için geleneksel iletişim araçlarına hâlâ bağımlı olabiliriz,

ama yazılı bilgi artık esasen kitap veya gazete gibi fiziksel biçimlere bağlı değildir. Her türlü sözcüğün nihai depolama sistemi niteliğindeki kütüphaneler bile, bizi yeni bilgisel mekânlara yönlendirmeleri bakımından ve bir kılavuzluk ve araştırma kaynağı olarak, hâlâ kritik olsa da değişikliğe uğramış bir rol üstlenmişlerdir. Sadece kaç kez bir sözlüğe başvurmak veya kütüphaneye gitmek yerine Google'ı kullandığınızı bir düşünün.

Seçtiğimiz bir sonraki yazı, yeni bir medya ortamının en belirgin örneği olan internete odaklanıyor. Janet Abbate'nin çalışması, internetin birçok farklı aktörün ürünü ve Shakespeare'yi anımsatacak bir işbirliği ve çatışmalar öyküsü olduğunu vurguluyor. Yazısında internetin ve destekleyici teknolojilerinin gelişimini özenle uluslararası bir bağlama yerleştiriyor ve onun gelişiminin önüne konan sınırları ve engelleri aşan kuvvetli sinerjilerden doğduğunu gösteriyor. *World Wide Web* ile bu akımın devam ettiğini ileri sürüyor ve internetin geçmişiyle onun bazı benzerlikleri olduğuna dikkat çekiyor.

Bir sonraki yazımızda Jay David Bolter ve Richard Grusin, belki de yeni medya biçimlerinden en başarılısı olan *World Wide Web*'e dair bir perspektif sunuyorlar. Bolter ve Grusin, Marshall McLuhan'ın, eski araçların yeni araçların içeriği haline gelmeye eğilimli olduklarına ilişkin kışkırtıcı aforizmasını tekrarlıyorlar. Bununla birlikte bizi eski ve yeni araçların birbirleriyle olan bağlantılılıklarını değerlendirmeye davet ederek bu sözdeki mantığı oldukça derinleştiriyorlar. Kullandıkları "yeniden dolayımlama" kavramı ise, yeni araçların sürekli olarak eski araçların gösterim biçimlerini onlardan devralıp yeniden şekillendirmekle kalmadıklarını, ayrıca bunu karşılayan bir eğilimin daha söz konusu olduğunu, yani eski araçların da yeni ortaya çıkanlardan bazı şeyleri ödünç alıp yeniden şekillendirebileceklerini göstermeye çalışıyorlar. Örneğin, basılı yayınların elektronik versiyonlarının gelişiminde –aynı ağ güncelerinde (blogging), yayın yüklemelerinde (podcasts), Twitter'de ve elde taşınabilir aygıtların kullanımında olduğu gibi– gazetelerin ve televizyonun, *Web*'in işitsel-görsel özelliklerini hangi şekillerde benimseyip uyarlamaya devam ettiklerini görebiliriz. Bolter ve Grusin, *World Wide Web*'in popüler çekiciliğinin, onun metin ve imgenin karşılıklı bağlantılılığından faydalanmasından doğduğunu ileri sürüyorlar. Ayrıca eski medyayı değerlendirirken bu eski biçimlerde gelişen olanakları da takdir ediyorlar. Örneğin, Orta Çağ'ın süslemeli el yazmalarında ve yirminci yüzyılın başlarında yapılmış fotomontajlarda *Web* ortamına kapı açan hipermedyanın bir prototipini görüyorlar.

Yeni araçların birçok özelliğinin geçmişten devrimci kopuşlar olarak sunulduğu günümüzde, Bolter ve Grusin'in makaleleri bizim için faydalı bir uyarı olarak iş görüyorlar. Bilgisayarın ve internetin güçlü ve kışkırtıcı bir elektronik iletişim biçimi üretecek şekilde birleşmiş olmalarına rağmen, bu yeni araç henüz belirgin bir şekle girmemiştir.

Alice E. Marwick'in yazısı bunu gayet iyi bir biçimde ortaya koyuyor. Ona göre, "Web 2.0"ın –bazılarına geliştirilmelerinin üzerinden on iki yıl geçmiş olmasına rağmen hâlâ aşina olduğumuz, bazıları da çoktan işlevsiz kalmış olan

bir dizi teknoloji ve uygulama için kullanılan geniş kapsamlı bir adlandırma–gelişimini kuşatan söylemi değerlendiriyor. Burada, *Web 2.0*'ın daha önceki iletişim biçimlerinden temelde farklı olduğu –hatta hukuk ve piyasa kuvvetlerine bile bağışık olduğu– yönündeki "söylentilere" değiniyor. *Web 2.0* ile ilişkili yeni iletişim teknolojilerinin özgürleştirici potansiyelinin birçok kimse tarafından övülmesine rağmen, Marwick para, iktidar ve imtiyazın gayet kuvvetli karşıt eğilimler olduklarını kanıtladıklarını gösteriyor.

İçinde bulunduğumuz andan bakınca "yeni" çoğunlukla geçmişten tartışılmaz bir kopuş olarak görünür. Seçtiğimiz son yazıda Tom Standage, Twitter, Facebook ve YouTube gibi çağdaş sosyal medyaya benzer hiçbir şeyle daha önce karşılaşmadığımıza inanarak ne kadar yanıldığımızı bize gösteriyor. Bloglarımızın ve sosyal medya platformlarımızın aslında broşürler ve kahvehaneler gibi modası geçmiş şeylere ne kadar benzediğini ortaya koyuyor. Yeni medyadan önceye ait başka pratiklere de işaret edebiliriz: On dokuzuncu yüzyıl gazetelerindeki kişisel reklamlar, yirminci yüzyıl boyunca sık sık karşımıza çıkan amatör radyo toplulukları ve 1970'lerle 1980'lerde halk bandı radyolarının popüler olması gibi birçok olgunun günümüzün sosyal medyasıyla birtakım benzerlikleri paylaştığı görülür.

İnternet, bundan önceki bölümlerde incelemiş olduğumuz diğer iletişim araçları gibi, hem bazı yeni insan etkinliklerine ve yeni kişisel ifade biçimlerine olanak verir, hem de başka bazılarını hükümsüz kılar. Bu tema burada yer alan yazılarda sık sık tekrarlanmıştır. Harold Innis'in Orta Doğu'nun ilk uygarlıklarında yazının oynadığı rol hakkındaki analizinden çıkardığı sonuç, bilgisayarların elektronik biçimde geliştirilmiş ifade ve deneyimlerle günümüzdeki örtüşmesine de uygulanabilir. Innis'in ileri sürdüğü gibi, medya asla gerçekten tarafsız olamaz. Medya tam da kendi uygulanma şekli dolayısıyla seçimleri, uğraşları ve bireyler, gruplar, ülkeler ve toplumlar arasındaki etkileşimi yeniden şekillendirip durur. Böylece medya enformasyonun ve bilginin toplum içinde aldığı biçimi ve bunlar içinde dolaşma yollarını şekillendirir. Elbette, tüm toplumlar geliştirdikleri iletişim araçlarını şekillendirir ve onlara belirli sınırlar çerçevesinde yön verir. Bu perspektif iletişim öğrencileri için uygun bir nihai formüldür, iletişim araçlarının değişimi hakkındaki araştırmamıza süregelen toplumsal olgulara dair bir değerlendirmenin daima eşlik etmesi gerektiğini gösteren bir hatırlatma niteliğindedir.

34
Medya Nasıl Yeni Medya Oldu?

Lev Manovich*

19 Ağustos 1839'da Paris'teki Enstitü Sarayı, Louis Daguerre tarafından yeni icat edilmiş olan yeniden üretim işleminin resmi sunumunu dinlemek için gelen meraklı Parislilerle dolmuştu. Yaptığı Diyorama sayesinde ün kazanmış olan Daguerre bu yeni işlemi *daguerreotype* diye adlandırmıştı. Çağdaşlarından birine göre, "birkaç gün içinde *daguerreotype* aygıtını elde etmek isteyen amatörler gözlükçü dükkânlarına hücum etmişlerdi ve her yerde kameralar binalara doğru yöneltilmişti. Herkes penceresinden görünen manzarayı kaydetmek istiyordu ve gökyüzüne karşı çatıların silüetini ilk denemesinde çekebilen kişi çok şanslıydı."[1] Medya çılgınlığı başlamıştı. Beş ay içinde dünyanın çeşitli yerlerinde –Barcelona, Edinburgh, Napoli, Philadelphia, St. Petersburg, Stockholm– bu tekniğin otuz değişik tanıtımı yapılmıştı. Başlangıçta halkın imgelemine binaların ve manzaraların *daguerreotype*'leri hâkim oldu; iki yıl içinde işlem üzerinde birçok teknik geliştirme yapılmasının ardından her yerde portre galerileri açılmaya başladı –ve herkes de bu yeni medya makinesi ile resminin çekilmesi için buralara akın etti.[2]

1833'te Charles Babbage "Analitik Makine" diye adlandıracağı aygıtı tasarlamaya başladı. Makine, modern dijital bilgisayarın çoğu temel özelliğine sahipti. Veri ve komut girişi için delikli kartlardan yararlanıyordu. Bu bilgiler Makine'nin belleğinde depolanıyordu. Babbage'nin "değirmen" dediği bir işlem birimi de veriler üzerinde işlemler yapıyor ve sonuçları belleğe yazıyordu; nihai sonuçlar ise bir yazıcı tarafından basılıyordu. Makine her tür matematiksel işlemi yapabilecek şekilde tasarlanmıştı; sadece kendisine kartlar yoluyla girilen programı izlemekle kalmıyor, ayrıca ara sonuçlara dayanarak bir sonraki adım-

* Lev Manovich California Üniversitesi (San Diego) Görsel Sanatlar Bölümü doçentidir.

da hangi komutların yerine getirileceğine de karar veriyordu. Fakat *daguerreotype*'nin aksine Makine'nin tek bir kopyası bile tamamlanamadı. Gerçekliğin yeniden üretimini sağlayan modern bir medya aracı olan *daguerreotype*'nin icadı toplumda derhal etki yaratırken, bilgisayarın böyle bir etkisi olmamıştı.

İlginç biçimde Babbage bilgi depolamak için delikli kartlar kullanma fikrini daha eski bir programlanabilir makineden almıştı. Yaklaşık 1800 yılında J. M. Jacquard delikli kâğıt kartlar tarafından otomatik olarak kontrol edilen bir dokuma tezgâhı icat etmişti. Bu dokuma tezgâhı, Jacquard'ın kendi portresi de dâhil olmak üzere karmaşık figüratif imgeler dokumak için kullanılmıştı. Yerinde bir deyişle bu özel grafik bilgisayarı, Babbage'nin sayısal hesaplamalar yapan genel bilgisayarı Analitik Makine üzerine çalışmalarına esin kaynağı olmuştu. Babbage'nin destekçisi ve ilk bilgisayar programcısı Ada Augusta'nın dediği gibi, "Jacquard dokuma tezgâhının çiçek ve yaprak desenleri dokuması gibi Analitik Makine de cebirsel modeller dokuyordu."[3] Yani daha sayılar üzerinde işlemler yapmak için kullanılmadan önce bile görüntü sentezleyebilen programlanabilir bir makine mevcuttu. Jacquard dokuma tezgâhı ve Analitik Makine arasındaki bağlantı bilgisayar tarihçilerince pek önemsenmez, çünkü onlara göre bilgisayarda görüntü sentezi modern dijital bilgisayarın binlerce değişik uygulaması arasından birini oluşturur, fakat bir yeni medya tarihçisi için bu çok önemli bir şeydir.

Hem modern medyanın hem de bilgisayarların gelişiminin yaklaşık aynı zamanlarda başlamış olmasına şaşırmamalıyız. Medya makineleri de hesaplama makineleri de modern kitle toplumları için mutlak surette gerekliydiler. Aynı metinleri, görüntüleri ve sesleri –dolayısıyla da aynı ideolojik inançları– milyonlarca insana yayma yeteneği, bu insanların doğum, çalışma, tıbbi ve polis kayıtlarını tutmak kadar önemliydi. Fotoğraf, film, ofset baskı, radyo ve televizyon ilki için olanak yaratırken bilgisayarlar da ötekini olanaklı kıldı. Kitle iletişim araçları ve veri işleme birbirlerini tamamlayan teknolojilerdir; birlikte ortaya çıkarlar ve gelişirler, modern kitle toplumunu olanaklı kılarlar.

Uzun süre boyunca bu iki yolda hiçbir kesişme gerçekleşmedi. On dokuzuncu yüzyıl ve yirminci yüzyılın başı boyunca sayısız mekanik ve elektrikli çizelgeleyici ve hesap makinesi geliştirildi; aşamalı olarak bunlar daha hızlı oldular ve kullanımları yaygınlaştı. Buna paralel biçimde, görüntülerin, görüntü dizilerinin, seslerin ve metinlerin değişik maddi biçimlerde –fotoğraf klişeleri, gramofon kayıtları, vs.– depolanmasını sağlayan modern medyanın da yükselişine tanık olduk.

Şimdi bu ortak tarihi izlemeye devam edelim. 1890'larda hareketsiz fotoğrafların hareketli hale getirilmesiyle birlikte modern medya başka bir adım daha atmış oldu. Ocak 1893'te ilk film stüdyosu –Edison'a ait "Black Maria"– özel Kinetoskop salonlarında gösterilmek üzere yirmi saniyelik kısa filmler üretmeye başladı. İki yıl sonra Lumière kardeşler ürettikleri yeni kamera/projeksiyon melezi Cinématographie'yi önce bilim çevreleri önünde ve daha sonra Aralık 1895'te para ödeyen halka tanıttılar. Bir yıl içinde Johannesburg, Bombay, Rio de

Janeiro, Melbourne, Mexico City ve Osaka'daki izleyiciler bu yeni medya makinesinin yaptıklarına tanık oldular ve onu karşı konulmaz buldular.[4] Zamanla sahneler uzadı, gerçeğin kamera önünde sahnelenmesi ve bunu izleyen malzeme düzenleme işleri karmaşıklaştı, ayrıca mevcut kopya miktarı kat kat arttı. Chicago ve Kalküta'da, Londra ve St. Petersburg'da, Tokyo ve Berlin'de ve daha küçük binlerce başka yerde film görüntüleri, tiyatronun dışında kalan ve gittikçe yoğunlaşan enformasyon ortamıyla, kendi örnekleme ve veri işleme sistemleriyle (yani beyinleriyle) artık gerektiği gibi başa çıkamadıkları bir ortamla karşı karşıya kalan film izleyicilerini rahatlatacaklardı. Sinema salonlarının karanlık rahatlama odalarına yapılan düzenli ziyaretler, modern toplumun özneleri için rutin bir hayatta kalma tekniği halini aldı.

1890'lar yalnızca iletişim araçlarının gelişimi açısından değil, ayrıca hesaplama teknikleri açısından da can alıcı bir onyıl olmuştu. Bireylerin beyinleri, işlemeleri gereken enformasyon hacmi altında ezilirken aynı şey şirketlerin ve hükümetlerin beyinleri için de geçerliydi. 1887 yılında ABD Nüfus Bürosu henüz 1880 yılı nüfus sayımının sonuçlarını yorumlamayı tamamlamaya uğraşıyordu. Nüfus Bürosu 1890 yılı nüfus sayımı için Herman Hollerith tarafından tasarlanmış elektrikli çizelgeleme makinelerini kullanmaya karar verdi. Her bir kişiden alınan veriler delikli kartlara işlendi; 46.804 adet sayım görevlisi toplam 62.979.766 kişinin formunu topladı. Hollerith çizelgeleyicisi hesap makinelerinin şirketler tarafından kullanılmasına doğru giden kapıyı açmıştı; bir sonraki on yılda elektrikli çizelgeleyiciler sigorta şirketlerinin, kamu kuruluşlarının, demiryolu ofislerinin ve muhasebe departmanlarının standart gereci olmuştu. 1911'de Hollerith'in şirketi Tabulating Machine Company (Çizelgeleme Makinesi Şirketi) üç başka şirketle daha birleşerek Computing-Tabulating-Recording Company'i (Hesaplama-Çizelgeleme-Kayıt Tutma Şirketi) meydana getirdi; 1914'te şirketin başkanlığına Thomas J. Watson seçildi. On yıl sonra şirketin işleri üç katına çıktı ve Watson şirketin adını "International Business Machines Corporation" (Uluslararası İş Makineleri Şirketi), yani IBM olarak değiştirdi.[5]

Yirminci yüzyılın başlarında iletişim ve hesaplama tarihi için en önemli yıl 1936 olmuştu. İngiliz matematikçi Alan Turing, "Hesaplanabilir Sayılar Üzerine" (On Computable Numbers) başlıklı çığır açan bir çalışma kaleme aldı. Turing bu çalışmasında daha sonra kendi adıyla anılacak olan genel amaçlı bir bilgisayarı betimlemişti: "Evrensel Turing Makinesi." Yalnızca dört işlem yapabilmesine rağmen bu makine bir insan tarafından yapılabilecek her türlü hesaplamayı gerçekleştirebilecek ve diğer hesaplama makinelerini taklit edebilecekti. Makine sonsuz bir bant üzerinde sayıları okuyup yazarak çalışıyordu. Her adımda bant bir sonraki komutu elde edecek, verileri okuyacak veya sonucu yazacak şekilde ilerleyecekti. Diyagramı tuhaf biçimde bir film projektörünü andırıyordu. Bu bir tesadüf müydü?

"Hareketi yazma" anlamına gelen *sinematograf* sözcüğünün bu anlamını kabul edersek, sinemanın özünün görsel verileri maddi bir formda kaydetmek ve depolamak olduğunu söyleyebiliriz. Bir film kamerası verileri film üzerine kay-

deder; bir film projektörü de bu verileri okur. Bu sinematik aygıt temel bir açıdan bilgisayara benzer: Bir bilgisayarın programının ve verilerinin de bir araç tarafından depolanması gerekir. İşte bu yüzden Evrensel Turing Makinesi bir film projektörüne benzemektedir. Bu, aynı anda hem bir tür film kamerası hem de film projektörüdür; sonsuz bant üzerinde depolanmış komutları ve verileri okur ve bunları aynı bant üzerindeki farklı yerlere yazar. Aslında uygun bir depolama aracının ve veri kodlama yönteminin geliştirilmesi hem sinemanın hem de bilgisayarın tarihöncesindeki önemli adımlar olmuşlardır. Bildiğimiz gibi, sinemanın mucitleri selüloit bandına kaydedilen süreksiz görüntülerden yararlanmayı seçmişlerdi; daha yüksek bir erişim hızının ve verilerin çabucak okunup yazılması özelliğinin bulunması gereken bilgisayarın mucitleri ise sonuçta bu verileri elektronik olarak ikili kodlar halinde depolamaya karar vermişlerdi.

Alman mühendis Konrad Zuse, ailesinin Berlin'deki evinin salonunda bir bilgisayar inşa etmeye başladığında iletişim ve bilişim tarihleri birbirleriyle kesişti –aynı yıl Turing de öncü çalışmasını yazmıştı. Zuse'nin bilgisayarı çalışan ilk dijital bilgisayardı. Getirdiği yeniliklerden biri de bilgisayarın programlarını kontrol etmek için delikli bant kullanılmasıydı. Zuse'nin kullandığı bant aslında 35mm'lik sinema filmiydi.[6]

Bu filmin günümüze kadar gelen parçalarından birinde, bir iç çekimin orijinal çerçevelerini delerek elde edilmiş ikili kodlar görülebilmektedir. Tipik bir film sahnesi –bir odada bir şeyler yapan iki kişi– bir bilgisayar komutları dizisinin dayanağı haline getirilmişti. Bu film sahnesinde içerilen anlam ve duygu, veri taşıyıcısı olarak üstlendiği yeni işlevi tarafından bertaraf edilmişti. Böylece modern medyanın duyusal gerçekliğin simülasyonlarını yaratma iddiası da ertelenmiş oluyordu; iletişim araçları enformasyon taşıyıcısı olarak asıl konumlarına, ne daha azına ne de fazlasına indirgendi. Ödipal kompleksin teknolojik bir uyarlamasıyla ifade edilirse, bir oğul babasını öldürmüştü. Sinemanın ikonik kodu daha verimli olan ikili kodun karşısında yerinden edildi. Sinema bilgisayarın kölesi haline geldi.

Ama öykünün sonuna henüz gelmedik. Öykümüz burada yeni –ve mutlu– bir dönemece giriyor. İkili kodun ikonik kod üzerindeki tuhaf bir üstünlük elde etmesini sağlayan Zuse'nin filmi yarım yüzyıl sonra gerçekleşecek olan örtüşmeyi haber veriyordu. Birbirinden ayrı olan iki tarihsel rota sonunda kesişecekti. Medya ve bilgisayar –Daguerre'in *daguerreotype*'ı ve Babbage'ın Analitik Makinesi, Lumière kardeşlerin Cinématographie'si ve Hollerith'in çizelgeleyicisi– tek bir aygıtta bir araya geldi. Varolan bütün iletişim araçları bilgisayarın erişebileceği sayısal verilere çevrildi. Sonuç: Grafikler, hareketli görüntüler, sesler, şekiller, alanlar ve metinler hesaplanabilir oldu, yani basitçe bilgisayar verileri öbeği haline geldi. Kısacası medya, yeni medya haline geldi.

Bu karşılaşma hem iletişim araçlarının hem de bilgisayarın kimliğini değiştirdi. Artık yalnızca bir hesap makinesi, kontrol mekanizması veya iletişim aygıtı olmaktan çıkan bilgisayar bir medya işlemcisine dönüştü. Bundan önce bilgi-

sayar bir sayı dizisini okuyabiliyor, istatistiksel bir sonucu veya bir top mermisinin yolunu hesaplayabiliyordu. Şimdiyse piksel değerlerini okuyabiliyor, görüntüyü bulanıklaştırabiliyor, kontrast ayarını yapabiliyor veya bir nesnenin hatlarını taşıyıp taşımadığını denetleyebiliyor. Daha aşağı bir düzeydeki bu işlemleri gerçekleştiren bilgisayar daha karmaşık işlemleri de çözüme ulaştırabiliyor –verilmiş bir imgenin bileşimi veya içeriğindekine benzer imgeleri bulmak için görsel veri tabanlarını araştırabiliyor, bir filmin sahne geçişlerini ayırt edebiliyor veya bütün sahne ve aktörleriyle birlikte bir sinema filmi sahnesini sentezleyebiliyor. Bilgisayar tarihsel kökenlerine geri dönmüştür. Artık sadece sayılarla uğraşan bir Analitik Makineden ibaret değildir, Jacquard dokuma tezgâhı gibi bir medya sentezleyicisi ve düzenleyicisi olmuştur.

NOTLAR

1. Alıntı: Beaumont Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, 4. baskı (New York: Museum of Modern Art, 1964), 18.
2. Newhall, *The History of Photography*, 17-22.
3. Charles Eames, *A Computer Perspective: Background to the Computer Age* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990), 18.
4. David Bordwell ve Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, 5. baskı (New York: McGraw-Hill), 15.
5. Eames, *A Computer Perspective*, 22-27, 46-51, 90-91.
6. A.g.e., 120.

35
İnternetin Popülerleşmesi

Janet Abbate*

KÜRESEL MANZARA

Günümüzde en azından bir İnternet bağlantısı bile olmayan birkaç ülke kalmıştır. İnternet'in dünya çapındaki bu yayılması nasıl gerçekleşti? İnternet Birleşik Devletler'de ortaya çıkmış olsa dahi, dünyanın geri kalanına buradan yayılmış olduğu söylenemez. Aslında küresel çapta yayılması ağ geliştirmeye yönelik birçok farklı akımın etkisi altında gerçekleşti. 1970'lerden başlayarak birçok başka ülke, kendi yerel kültürleri tarafından şekillendirilmiş ve çoğunlukla ekonomik gelişimin ve ulusal egemenliğin araçları ve simgeleri olarak iş görmüş olan büyük veri ağları kurmuşlardı. Sorun bu ülkelerin bir "Amerikan" teknolojisini benimsemiş olup olmadıkları değil, var olan ulusal veya özel ağlarını İnternet'e nasıl bağladıklarıdır.

1970'lerin başlarından beri ARPANET ve İnternet ABD dışındaki ülkeleri de içeriyordu. Londra Üniversite Koleji'nin (University College of London) araştırma amaçlı bir ARPANET bağlantısı bulunuyordu ve ARPA'nın Uydu Ağı, Birleşik Devletler'i Norveç'teki bir sismik gözlem merkezine bağlıyordu. İnternet'in savunmayla ilgili kısmı da birçok denizaşırı askeri üssü birbirine bağlıyordu. Ancak İnternet'in sahibinin ABD hükümeti olması diğer ülkelerdeki sivil ağların bağlanmasının önünde bir engel oluşturuyordu. ARPA ve NSF yöneticileri böyle bağlantıların Amerikan halkı tarafından kendi ödedikleri vergilerin gelirleriyle desteklenen bir kaynağın yabancılara terk edilmesi şeklinde algılanmasından endişe ediyorlardı ve diğer ülkelerin vatandaşları da ABD ağlarının

* Janet Abbate, Virginia Tech'te yürütülen Science and Technology in Society (Toplumda Bilim ve Teknoloji) programında eğitim vermektedir.

her tarafa yayılmasını emperyalizmin yeni bir biçimi olarak değerlendirebilirdi. BITNET ve UUCP gibi politik olarak dikkat çekmeyen denizaşırı, halktan kullanıcılarca desteklenmiş ağlar İnternet'ten daha hızlı yaygınlaşmıştı.

Bu yüzden İnternet'in özelleştirilmeden önce, ABD eliyle işletilen ağlara yeni sunucu siteleri eklenmesi yoluyla yurtdışında yayılması kolay olmamıştı; İnternet'i diğer ülkelerdeki ağlara bağlamak ise daha fazla umut vericiydi. 1970'lerin ortalarında Kanada, Almanya, Norveç, İsveç, Avustralya, Yeni Zelanda ve Japonya gibi bir dizi ülkede devlet eliyle işletilen ağlar kurulmuştu (Carpenter vd. 1987). Bu ulusal ağlara ek olarak Avrupa Birliği'nin kuruluşunu desteklemek amacıyla Avrupa çapında çokuluslu ağlar inşa etmek için çeşitli girişimler de söz konusu olmuştu. Bunlar arasında 1971'de kurulmuş olan Avrupa Bilişim Ağı (European Informatics Network) ve ardılı Euronet yer alıyordu. ARPANET gibi bazı ağlar araştırma ve eğitim amaçlı tasarlanmıştı, ötekiler ise ticari ağ hizmetleri sunuyorlardı.

France Telecom, 1982'de piyasa sürdüğü Minitel sistemiyle, iletişim hizmetlerinin yanı sıra içerik de sağlayan bir ağ hizmeti sunan ilk telefon şirketi oldu. O sıralarda Fransa'da çok az insanın bilgisayar sahibi olması veya bilgisayarlara erişiminin bulunması dolayısıyla, telefon şirketi müşterilerine sisteme erişmek için kullanabilecekleri özel amaçlı ucuz terminaller vererek Minitel'in yaygın kullanımını teşvik etti. Minitel milyonlarca sıradan insana çevrimiçi telefon rehberlerine ve diğer ticari ve eğlence amaçlı servislere (örneğin, ABD hükümetince işletilen İnternet'in açıkça destekleyemeyeceği, fakat halkın da yoğun ilgi gösterdiği popüler bir ilgi alanı olan çevrimiçi pornografiye erişim olanağı sunuyordu).

Bilgisayar ağ iletişiminde dünyanın öncü alanlarından biri ise Avrupa parçacık fiziği laboratuvarı CERN olmuştu. Kullanıcılarının özel gereksinimlerine çok şey borçlu olan CERN'in uzun bir ağ iletişimi tarihi vardı (Carpenter vd. 1987). Yüksek enerji fiziği alanında çalışan deneycilerin CERN gibi hızlandırıcı merkezlerine gitmesi gerekir. Burada devasa miktarlarda veri elde ederler. 1980'lerin başlarında bu verilerin Cenova'daki laboratuvarı etrafında nakledilmesini kolaylaştırmak amacıyla CERN yerel alan ağları kurdu. Fizikçilerin de kendi aralarında iletişim kurmaları ve kendi ülkelerindeki kurumlara veri nakletmeleri gerekiyordu. Bu gereksinimi karşılamak amacıyla CERN, EARN (BITNET'in Avrupa kolu), İsviçre kamusal veri ağı ve HEPNET (yüksek enerji fiziği alanı için ABD merkezli bir ağ) gibi çeşitli geniş alan ağlarına dâhil oldu.

İnternet askeri kontrol altındayken Birleşik Devletler'in dışındaki ağların çok az bağlantısı bulunuyordu. Ancak Ulusal Bilim Vakfı (National Science Foundation) kendi sivil ağı olan NSFNET'i kurduğu zaman çok sayıda yabancı ağ onunla bağlantı kurdu ve böylece İnternet'in geri kalan kısmına erişim olanağı elde etti. Kanada ve Fransa 1988 yılı ortalarında kendi ağlarını NSFNET'e bağladılar. Onları 1988 yılı sonlarında Danimarka, Finlandiya, İzlanda, Norveç ve İsveç, 1989'da Avustralya, Almanya, İsrail, İtalya, Japonya, Meksika, Hollanda, Yeni Zelanda, Porto Riko ve Birleşik Krallık, 1990'da da Arjantin, Avusturya,

Belçika, Brezilya, Şili, Yunanistan, Hindistan, İrlanda, Güney Kore, İspanya ve İsviçre izledi (MERIT 1995). 1990 Ocak'ında NSFNET'e bağlı ABD dışından 250 ağ (toplam ağ miktarının yüzde 20'sinden fazlası) bulunuyordu. 1995 Nisan'ında NSF ağın çalışmasını durdurduğunda ise İnternet'te 22.000 yabancı ağ bulunuyordu –toplam ağ sayısının yüzde 40'ından fazlası (A.g.y. history.netcount dosyası). Sistem gerçekten de kapsamı bakımından uluslararası olmuştu, bununla birlikte sistemin üyeleri büyük ölçüde zengin ve gelişmiş ülkeler arasından olma eğilimindeydi.

Öteki sanayileşmiş ülkeler ağ iletişimine ABD'den daha farklı yaklaşıyorlardı. ABD'de federal hükümet askeri ağları ve araştırma ağlarını işletiyordu, fakat kamusal ağ hizmetleri ticari bir temelde iş görüyordu. Diğer ülkelerde ise kamusal ağlar hükümetlerce işletilen tekellerden meydana geliyordu, bu yüzden ağların kararları açıkça siyasi manevralara ve ticari değerlendirmelere göre belirleniyordu. Birçok ülkede insanlar İnternet gibi ABD ağlarının yaygınlaşmasını endişeyle karşılamış ve bunu ABD'nin bilgisayar endüstrisindeki ekonomik üstünlüğünün açık bir delili olarak görmüşlerdi. Bu yüzden ABD'nin içinde ve dışında birçok insan İnternet'in dünya çapında yayılmasını arzularken, ağ sistemleri arasındaki politik ayrılıklar bir dizi engele yol açıyordu.

Teknik engellerden biri ağ sistemleri arasındaki uyuşmazlıklardı. Başlangıçta ABD dışındaki ağların birçoğu yaratıcıları tarafından tasarlanmış, tescilli ağ sistemleri veya protokolleri kullanıyordu. Sonuçta devlet eliyle işletilen ağların çoğu, tek geçerli standart olarak değerlendirilen resmi CCITT veya ISO protokollerini benimsemişti; çok azı ise TCP/IP kullanıyordu.

1980'lerin ortalarında ise, ABD dışındaki birçok özel ağ kurucusu TCP/IP kullanmaya başladı, bunun sebebi belki de ISO standartlarının yavaş uygulanması yüzünden sabırsızlığa kapılmalarıydı. 1989 Kasım'ında Avrupa'daki bir grup TCP/IP ağ operatörü RIPE'yi (Réseaux IP Européens, yani Avrupa IP Ağları) kurdu. CIX anlayışına yakın olan (ve belki de bu sistem için model oluşturmuş olan) RIPE, her bir üye ağının diğer üyelerden gelen trafiği karşılıksız kabul etmekte anlaştığı bir pan-Avrupa İnterneti oluşturacak şekilde birbirine bağladı. RIPE ayrıca üyelerinin tanışabilecekleri, genel konuları tartışabilecekleri ve teknik geliştirmeler üzerinde çalışabilecekleri bir forum da sunuyordu. 1996'da RIPE 400'den fazla üye kuruma sahipti ve yaklaşık 4 milyon sunucu bilgisayara hizmet sağlıyordu (RIPE 1997).

İnternet protokolleri ABD dışında popülerlik kazanmayı sürdürürken birçok ağ operatörü de ABD'nin İnternet üzerindeki hâkimiyetinin azaltılmasını istiyordu. Tartışma konusu olan sorunlardan biri de Alan Adı Sisteminin yapısıydı. Sunucu bilgisayar adlarını belirleyecek en üstün otorite üst seviye alanlarının yöneticilerinin elinde olduğu için, diğer ülkeler de kendi üst seviye alan adlarına sahip olmak istiyorlardı. Bu istekleri değerlendiren ISO, her bir ülkenin iki harflik bir kodla gösterilecek (örneğin Fransa için "fr" veya ABD için "us") kendi üst seviye alan adına sahip olmasını sağlayacak bir alan adı sistemi oluşturulmasını önerdi.[1] Bu üst seviye alan adlarının altında ulusal hükümetler uy-

gun olduklarını düşündükleri alt seviye alan adlarını belirleyebileceklerdi. Yeni sistem bütün uluslara özerklik ve sembolik bir eşitlik sağlıyordu. Ancak kurumsal (eğitimsel, askeri, vs.) tipte oluşturulmuş eski İnternet alan adlarının geçerliliği de ortadan kaldırılmadı. ABD'de birçok kurum yeni "us" alan adını benimsemek yerine bu adları kullanmaya devam etti (Krol 1992, s. 28).

İnternet Birleşik Devletler'de doğmuş olduğu için "anadili" İngilizceydi –bu da diğer dilsel gruplar arasında biraz rahatsızlığa yol açıyordu. İngilizcenin İnternet üzerindeki egemenliği, çoğunlukla Amerikan kültür ve dil emperyalizmi olarak değerlendirilmiş ve birçok politik tartışmaya yol açmıştı. Örneğin 1990'ların ortalarında, medyada Fransız dilindeki içeriği korumak adına bir dizi tedbiri yürürlüğe koyan Fransız hükümeti, Fransa'dan yayınlanan her Web sitesinin içeriğindeki metnin Fransızca bir versiyonunu da sunması gerektiğine karar vermişti. Anadillerini Latin alfabesiyle yazmayan İnternet kullanıcıları da genişletilmiş karakter takımları geliştirmeye uğraşıyorlardı (Shapard 1995).

Son olarak, İnternet'in yaygınlaşmasının önündeki bir engel de ağ erişiminin temelini oluşturan telekomünikasyon altyapısındaki küresel eşitsizliklerdi. Örneğin 1991'de sanayileşmiş ülkelerde her 100 kişiye düşen telefon hattı sayısı 20 ile (Portekiz) 67 (İsveç) arasında değişiyordu; Güney Amerika, Afrika ve Orta Doğu'nun büyük bölümünde her 100 kişiye 10'dan daha az hat düşüyordu, dünya nüfusunun ezici çoğunluğunu oluşturan Çin, Pakistan, Hindistan, Endonezya ve Tanzanya gibi ülkelerde ise her 100 kişi için bir telefon hattından daha azı mevcuttu (Kellerman 1993, s. 132). Açıkçası zenginliğin uluslar arasındaki eşitsiz dağılımı İnternet'in dünya çapındaki rolünü şekillendirmeye devam edecektir. Anında iletişim sağlayan bir araç olan İnternet coğrafi mesafenin üstesinden gelebilir, ancak politik veya sosyal farkları kolayca ortadan kaldıramaz.

WORLD WIDE WEB

1980'lerde İnternet'in altyapısı etkileyici bir biçimde gelişti, ancak ağ uygulamaları henüz yeterince ileri değildi: E-posta ve dosya aktarımı en sık rastlanan etkinliklerdi ve acemilerin ilgisini çekebilecek kullanıcı-dostu çok az uygulama mevcuttu. İnternet'in daha yaygın kullanımını engelleyen etkenlerden biri de birçok kişisel bilgisayarda bulunan çekici grafik arayüzlere tezat oluşturan tekdüze salt-metin arayüzüydü. CompuServe, America Online ve Prodigy kişisel bilgisayarların grafik özelliklerinden faydalanarak ilgi çekici, kullanıcı-dostu arayüzler geliştirdiler, böylece görüntüler içeren çevrimiçi bilgi sağlanmasına öncü oldular. Bazı yazılım geliştiricileri de Unix iş istasyonları için daha çok grafik içeren arayüzler yaratmaya çalışıyorlardı (özellikle 1980'lerin ortalarında MIT'de geliştirilmiş olan X Windows sistemi gibi), ancak zaman bölüşümlü bilgisayar kullanıcılarının çoğu yine de metin tabanlı ağ arayüzlerine mahkûmdu.

İnternet kullanımının önündeki bir başka engel ise çevrimiçi enformasyonu bulmak ve elde etmekte yaşanan güçlüktü. Dosya aktarımı programları piyasa-

da mevcuttu, ancak kullanıcının yine de istediği dosyanın ve bulunduğu sunucu bilgisayarın adını bilmesi gerekiyordu. İlk zamanlarda ARPANET Ağ Bilgi Merkezi'nin (Network Information Center) rolleri arasında ağ öz kaynakları hakkında bilgi sağlamak bulunuyordu, buna rağmen sunulan bu bilgi çoğunlukla yetersiz kalıyordu. Özelleştirilen İnternet ise böyle bir kaynak dizini oluşturacak merkezi otoriteden yoksundu ve her halde İnternet'in hacmi böylesi bir rehberin desteklenmesi görevini gerçekleştirmeyi olanaksız kılacaktı.

1990'ların başında uygulamaya konulan yeni servisler İnternet'teki belgelerin yerini tespit etmeyi kolaylaştırdı. Bu tür servislerden biri de Minnesota Üniversitesi'nde geliştirilmiş olan *gopher* sistemiydi. *Gopher* yazılımı bilgi sağlayıcılarının sahip oldukları bilgileri ilgili konuların hiyerarşik sırasına göre düzenlemesine olanak tanıyordu; sistemin kullanıcıları bilgisayarların ve dosyaların adını ve tipini bilme zorunluluğundan kurtularak ilgili menülerden konuları seçebiliyordu. Yaygın biçimde kullanılan başka bir sistem de Thinking Machines Corporation (Düşünen Makineler Şirketi) tarafından geliştirilmiş olan *Wide-Area Information Server*'dı (Geniş Alan Bilgi Sunucusu). WAIS bir menü sistemi yerine, kullanıcılarına, içerdikleri metinlerde belirli sözcüklerin yer aldığı belgeleri arama olanağını sunuyordu; belgelerin başlıkları gösteriliyor, kullanıcı da istediği belgeyi elde edebiliyordu (Schatz ve Hardin 1994, s. 895-896). *Gopher* ve WAIS gibi sistemler enformasyonu yerine göre değil de içeriğine göre düzenlemeye doğru bir adım atmışlardı. Yine de İnternet'te istenilen bilgiyi bulmanın önünde birçok engel bulunmaya devam ediyordu. Örneğin farklı belgelerde bulunan enformasyonu birbirine bağlamanın bir yolu yoktu, ayrıca enformasyon değiş tokuşu için geliştirilmiş çok sayıda protokol de birbirleriyle uyumlu değildi; hiçbir program *ftp*, *mail*, *gopher* ve WAIS gibi çeşitli formatları hep birlikte idare edemiyordu.

Bütün bu sorunlar *World Wide Web* (Dünya Çapında Ağ) olarak bilinen yeni bir İnternet uygulamasıyla ele alınacaktı. *Web* İnternet'in altyapısını veya temelindeki protokolleri genişleterek değil, milyonlarca yeni kullanıcının ilgisini çekecek yeni bir uygulama sunarak onu kökünden değiştirecekti. *Web* insanların İnternet algısını da değiştirdi: Yalnızca bir araştırma aracı veya insanlar arasında bir mesaj taşıyıcısı olmaktan çıkan ağ bir eğlence aracı, bir mağaza vitrini ve kişinin kendisini dünyaya tanıtmasının bir aracı olmak gibi yeni roller de üstlendi.

WEB'İN İNŞASI

Web, ARPA araştırma topluluğundan doğmadı; CERN'deki bilgisayar uzmanları, bir NSF süperbilgisayar merkezinin ekibi gibi bir dizi yeni aktörün ve *Web* sunucuları, tarayıcıları ve içeriği sağlamaya kendilerini adamış yeni bir yazılım endüstrisi kolunun eseriydi.

Web'in ilk somut örneği 1990'da CERN'de çalışan Tim Berners-Lee, Robert Cailliau ve arkadaşları tarafından yaratılmıştı. Berners-Lee ağ iletişiminin değe-

rinin farkındaydı; ancak kişisel bilgisayarların gittikçe daha fazla görselliğe yönelmesine rağmen İnternet'in çoğu kullanımının hâlâ metinle sınırlı kaldığını da görüyordu. O da multimedya verilerinin yaratılmasını ve paylaşılmasını kolaylaştırarak bilim insanlarının birlikte çalışmalarına yardımcı olacak bir sistem tasarladı (Berners-Lee vd. 1994, s. 82; Comerford 1995, s. 71). CERN, daha 1980'lerin başında kendi çeşitli sistemleri için ortak bir protokol sağlamak amacıyla TCP/IP'yi kullanmaya başlamıştı, Berners-Lee de yeni hizmeti İnternet protokollerini gözetecek şekilde tasarladı.

Berners-Lee'nin dayandığı bilgisayar geleneği ARPANET'in ve İnternet'in askeri kökenlerinden oldukça uzaktı: 1960'ların ve 1970'lerin bilgisayar korsanlığı karşı kültürü. 1974 yılında, bu karşı kültürün öncülerinden biri olan Ted Nelson, *Computer Lib* (Bilgisayar Özgürlüğü) başlıklı bir manifesto yazmıştı. Bu manifestoda sıradan insanların "bilgisayar tarikatına" teslim olmak yerine bilgisayar kullanmayı öğrenmeleri gerektiğini ileri sürüyordu. Asıl önemlisi, Nelson "hiper-metin" diye adlandırdığı bir bilgi düzenleme sistemini öneriyordu. Hiper-metin bilgiyi doğrusal bir biçimde sunmak yerine bilgi parçalarını birbirine bağlamayı olanaklı kılacaktı.

Berners-Lee de dünyanın her yanındaki bilgisayarlarda yer alan dosyaları birbirine bağlayarak "dünya çapında bir bilgi ağı" oluşturacak bir hiper-metin sistemi yaratmayı planladı. Hiper-metin fikrine eklediği şey ise multimedya içeriklerinin kullanımıydı: Sistem yalnızca metne dayalı bilgiyi değil, görüntüleri de içeriyordu, ayrıca daha sonraki versiyonlarda buna ses ve video da katılacaktı. (Bkz.: Hayes 1994, s. 416; Schatz ve Hardin 1994.) *Web*'in hiper-metin ve multimedyadan faydalanması İnternet kullanımının görünüşünü ve duygusunu etkileyici bir biçimde değiştirmişti.

Berners-Lee'nin hayalindeki *Web*, erişilmesi kolay bir "insanlık bilgisi havuzu" yaratacaktı (Berners-Lee vd. 1994, s. 76). Ancak bu hedefe ulaşmadan önce Berners-Lee ve meslektaşlarının bir dizi teknik sorunun üstesinden gelmeleri gerekiyordu. İlk olarak hiper-metin belgeleri için ortak bir format geliştirmeleri gerekti. Bu formatı hiper-metin biçimleme dili (hypertext markup language, HTML) olarak adlandırdılar.[2] HTML'nin tasarımcıları, *Web*'in farklı veri formatlarıyla iş görebilmesi için, makinelerin kendi aralarındaki enformasyon değiş tokuşu sırasında hangi formatların kullanılacağına karar verecekleri bir "format pazarlığı" (format negotiation) işlemini tanımladılar. Berners-Lee'ye göre (1993a), "gördük ki belirli bir formatın dayatılması ... hemen bir savaşa yol açıyordu. ... Format pazarlığı ise *Web*'in kendisini veri formatlarının teknik ve politik savaşından uzak tutmasını sağlıyor." *Web* takımı, kendilerinden önceki ARPANET'in tasarımcıları gibi, çeşitli bilgisayar teknolojilerine uyum sağlayabilecek bir sistem yaratmayı seçmişlerdi.

İnternet'in tabakalı yapısı, Berners-Lee'nin yeni uygulamasını TCP/IP tarafından sunulan iletişim hizmetlerinin üzerine kurmasına olanak tanımıştı. Ekibi *Web* tarayıcıları ve *Web* sunucuları arasında enformasyon değiş tokuşuna yol gösterecek hiper-metin transfer protokolünü (hypertext transfer protocol, HTTP)

tasarladı. Tarayıcıların ve sunucuların *Web*'deki bilgileri bulmasını sağlamak için ayrıca kullanıcının erişmek istediği bilgiyi tanımlamanın belli bir yolu olması da gerekiyordu. Bu gereksinimi karşılamak amacıyla, hem kullanılan uygulama protokolünün hem de istenilen verinin bulunduğu bilgisayarın adresini belirten standart bir adres formatı olan "birörnek kaynak konumlayıcıyı" (uniform resource locator, URL) yarattılar. URL'nin önemli bir özelliği, HTTP dışında birçok başka protokole de uygun oluşuydu. Bu da *Web*'in FTP, *gopher*, WAIS ve *Usenet news* gibi daha eski İnternet servislerine erişebilecek şekilde kullanılmasına olanak tanıyordu. Şimdiki ve gelecekteki bütün İnternet servislerine tek bir arayüzle erişilebilmesi, *Web* sistemini çok yönlü ve kullanıcı-dostu kılan önemli bir etken olacaktı (Berners-Lee vd. 1994, s. 76; Berners-Lee 1993b; Schatz ve Hardin 1994, s. 896-897).

1990 Aralık'ında *Web* yazılımının ilk versiyonu CERN'de uygulamaya geçti. Berners-Lee'nin sistemi CERN kullanıcıları arasında anında ilgi gördü. Ancak İnternet'e kitlesel popülerlik kazandıracak bir uygulama üretmek yalnızca umut verici bir buluştan daha fazlasını gerektirmişti. Uygun ortamın da oluşması gerekiyordu: İnternet'e yaygın erişimin sağlanması (bu özelleştirmeyle mümkün olmuştu) ve kullanıcıların *Web* yazılımını işletmesini sağlayacak uygun teknik araçların sağlanması (bu da kişisel bilgisayarlar tarafından karşılanmıştı).

Kişisel bilgisayarlar 1980'lerde sıradan Amerikalı kitlelere bilgisayar kullanma olanağı sağlamıştı, on yıl sonra ise *Web*'in yaygın biçimde kabul görmesi için uygun temeli oluşturmuşlardı. Kişisel bilgisayarlar olmasaydı İnternet asla popülerleşemezdi. Örneğin Fransa'da yaygın olarak kullanılan Minitel sistemi kullanıcı arayüzü olarak ucuz ev terminallerinden yararlanıyordu. Ancak Minitel kullanıcılarına –*World Wide Web*'in ayırt edici bir özelliği olan– kendi içeriklerini yaratma olanağını vermiyordu. *Web*, bağlantının kullanıcı tarafına belirgin bir bilgisayar gücü sağlıyordu. Buna ek olarak bireylerin kendi kişisel bilgisayarlarını kullanmayı öğrenmek için zaman ve enerji harcamaları sayesinde *Web*'e erişmek için gereken becerileri elde etmeleri daha kolay oluyordu. Macintosh ve Windows işletim sistemleri gibi grafik kullanıcı arayüzlerinin yaygınlaşması sayesinde, "üstüne getir ve tıkla" tarzındaki komutlar acemi *Web* kullanıcılarına artık hiç karmaşık gelmiyordu. İnternet tabanlı *Web*, özellikle uzman olmayan kullanıcılar için kişisel bilgisayar ve ağ iletişiminin çakışmasını simgeliyordu.

NOTLAR

1. Barry Leiner'e göre (yazara gönderilen 29 Haziran 1998 tarihli e-posta), ülke kodu sistemi aslında DNS'nin ilk tasarımcıları tarafından düşünülmüştü, fakat bunu alan adlarını belirtmenin standart yolu olarak kullanma isteği Birleşik Devletler dışında ortaya çıkmıştı.

2. HTML, var olan ISO standardı Standart Genelleştirilmiş Biçimleme Dili'ne (Standard Generalized Markup Language) dayanarak yaratılmıştı. SGML, 8879 (1986) ISO Standardıyla; HTML ise 1866 (1995) RFC ile tanımlanmıştır.

KAYNAKÇA

Berners-Lee, Tim. "W3 Concepts." www.3.org/pub/WWW/Talks/General/Concepts.html, 1993a.

Berners-Lee, Tim. "W3 Protocols." www.3.org/pub/WWW/Talks/General/Protocols.html, 1993b.

Berners-Lee, Tim, vd. "The World-Wide-Web." *Communications of the ACM* 37(8): 76-82, 1994.

Comerford, Richard. "The Web: A Two-Minute Tutorial." *IEEE Spectrum* 32: 71, 1995.

Carpenter, B. E., vd. "Two Years of Real Progress in European HEP Networking: A CERN Perspective." *Computer Physics Communications* 45: 83-92, 1987.

Hayes, Brian. "The World Wide Web." *American Scientist* 82: 416-420, 1994.

Kellerman, Aharon. *Telecommunications and Geography.* New York: John Wiley, 1993.

Krol, Ed. *The Whole Internet User's Guide & Catalogue.* San Francisco: O'Reilly & Associates, 1992.

MERIT. "Merit Retires NSFNET Backbone Service." http://nic.merit.edu/nsfnet/news.releases/nsfnet.retired, 1995.

RIPE. "About Ripe." www.ripe.net/info/ripe/ripe.html, 1997.

Schatz, Bruce R., ve Joseph B. Hardin. "NCSA Mosaic and the World Wide Web: Global Hypermedia Protocols for the Internet." *Science* 265: 895-901, 1994.

Shapard, Jeffrey. "Islands in the (Data)Stream: Language, Character Codes, and Electronic Isolation in Japan." *Global Networks* içinde, haz.: L. Harasim. Thousand Oaks, CA: Sage, 1995.

36
World Wide Web

Jay David Bolter ve Richard Grusin[1*]

World Wide Web şimdiye kadar, her biri daha önceki bazı iletişim araçlarını yeniden biçimlendiren birçok aşamadan geçti. Günümüzde *Web* seçmeci ve kapsayıcıdır, ayrıca adını bildiğimiz neredeyse her tür görsel ve sözel araçtan bir şeyler almayı ve bunları yeniden dolayımlamayı sürdürmektedir.** Sürekli değişen şey, *Web*'in kendi yeniden dolayımlamaları için diğer iletişim araçlarından aldıklarının oranıdır; değişmeden kalan şey ise *Web*'in ağ iletişiminin esnekliği ve canlılığı aracılığıyla yerine getirdiği dolaysızlık vaadidir. *Web*'in canlılığı, televizyon yayıncılığının canlılığının yenilenmiş bir versiyonudur.

METİN VE GRAFİK TASARIMI

Bir iletişim sistemi ve kültürel bir simge olarak İnternet, telgrafı yeniden dolayımlar. Biz de İnternet'i, aynı ilk kez on dokuzuncu yüzyılda telgrafın yapmış olduğu gibi, sanayileşmiş dünyayı kaplayan elektrik hatlarının oluşturduğu bir ağ gibi tasavvur etmeye devam ediyoruz; gerçi günümüzde İnternet yer üstü hatları, yeraltından geçirilmiş kablolar ve mikrodalga ve uydu bağlantıları gibi çok çeşitli veri bağlarından oluşmaktadır. *World Wide Web*'den önceki (e-posta ve basit dosya aktarımı gibi) İnternet hizmetleri, temelde alfabetik iletişim araç-

---

* Jay David Bolter Georgia Teknoloji Enstitüsü'nde dil, iletişim ve kültür profesörüdür. Richard Grusin, Wayne Eyalet Üniversitesi İngilizce Bölümü'nün başkanı ve profesörüdür.

** Burada "yeniden dolayımlama" diye çevrilen *remediation* terimi, bir iletişim aracının başka bir araçta temsil edilmesini ifade eder. Bu terimle eski bir iletişim aracının özelliklerinin yeni bir araçta kullanılıp geliştirilmesi kastedilir. Bununla bağlantılı olarak, aracın gerçekliği olduğu gibi yansıtmasıyla izleyicinin onun varlığını unutmasını ve kendisinin sunulan şeylerle bir arada bulunduğunu hissetmesini ifade eden *immediacy* terimi burada "dolaysızlık" diye; izleyiciye aracın varlığını hissettiren sunum biçimlerini ifade eden *hypermediacy* terimi ise "hiper-dolayımlılık" diye çevrilmiştir – ç.n.

larının (kitap, mektup, teknik açıklama) yeni biçimleriydi. Dijital grafiklerin iletilmesi mümkün olmasına rağmen, kullanıcıların çoğu ASCII metinleriyle sınırlanmıştı. Ve İnternet'in basılı halde mevcut olanlar kadar geniş bir malzeme yelpazesini sunması henüz mümkün olmadığı için, tek yeniden dolayımlama avantajı olan iletişim hızına bel bağlaması gerekmişti. İnternet'in bu hızı, 1990'ların başından beri en popüler İnternet kullanımı olan elektronik posta ile son derece öne çıkmıştı.

Karanlıkta kalan ilk yıllarında *Web* de yalnızca metinsel iletişimi yeniden dolayımladı. Bir CERN fizikçisi olan Tim Berners-Lee, bilginlerin araştırmalarını ve sayısal verileri daha rahat paylaşabilmeleri için *World Wide Web* hiper-metin servisini ortaya attı. Lynx gibi ilk tarayıcılar *web* sayfalarında yalnızca metin gösterebiliyorlardı... Fakat 1993'te Illinois Üniversitesi'nden Marc Andreessen ve meslektaşları, Netscape'in habercisi olan ilk grafik tarayıcıyı yarattılar; bu tarayıcı sayfada metnin yanı sıra durağan imgelerin de gösterilmesine olanak tanıyordu... Bu görünüşte önemsiz ekleme iki önemli sonuca yol açmıştı. Birincisi, *Web*'in, aralarında çoktandır e-posta kullanan akademisyenlerin ve araştırmacıların yer aldığı ve kısa bir süre içinde bunlara sanayileşmiş dünyanın her tarafındaki teknik eğitimli daha çok sayıda insanın da katılacağı geniş bir kullanıcı kitlesinin ilgisini çekmeye başlamasıydı. *World Wide Web* grafiklerden yararlanmasaydı, ne bugün on milyonlarca İnternet kullanıcısı bulunacaktı, ne de iş dünyasından bu kadar çok ilgi görecekti. İlkiyle bağlantılı olan ikinci sonuç, *World Wide Web*'in artık daha eski iletişim araçlarının daha geniş bir kısmını yeniden biçimlendirebilecek olmasıydı. Mektuba ve bilimsel araştırmaya ek olarak artık dergileri, gazeteleri ve grafik reklamları da yeniden dolayımlayabilecekti. İnternet dergileri ve haber servisleri popüler ve önemli tarzlar olmuşlardı. *Web* tasarımcılarının artık ilham almak için yöneldikleri gelenek baskı grafik tasarımıydı, *web* sayfası tasarımının ilkeleri de dergi yazılarının, reklamlarının ve baş sayfalarının düzenlenme ilkelerine benzemişti... Bilgisayar ekranının alanının daha dar, çözünürlüğünün ise yetersiz olması gibi farklılıklar bile grafik tasarımına özgü bir söz dağarcığıyla değerlendiriliyordu.

Grafik tasarımcıları, kendisini bu yeni araçta, kullanıcının ekranındaki her pikselin konumunu ve rengini denetleme gereği biçiminde gösteren görsel mükemmellik saplantılarını *Web*'e taşıdılar. (Bu saplantı birinci kuşak *web* siteleri ve tarayıcılarını üreten bilgisayar programcıları tarafından paylaşılmamıştı. Onlar kullanıcının denetimine ve özelleştirme olanaklarına daha fazla değer veriyorlardı.) Her zaman olduğu gibi, bu yeniden dolayımlamalar da saygı ve rekabeti bir araya getirmişlerdi. İncelik bakımından bilgisayar ekranının basılı sayfayla yarışamayacağı açıktı, *Web* ise aktarım hızı ve üstüne-getir-ve-tıkla gibi etkileşimlilikleri ile öne çıkıyordu. Aynı zamanda hem sunucuların (bilgi kaynaklarının) hem de istemcilerin (izleyicilerin) sayısı artarken, *Web* de her tülü basılı bilginin gittikçe daha çok önem kazanan bir yeniden dolayımlayıcısı haline geldi. Barındırdığı malzemelerin kapsamı bakımından artık klasik bir halk kütüphanesine benzemeye başlamıştı, halk kütüphaneleri de ellerindeki malzemeleri-

nin tanımını *Web*'i de kapsayacak şekilde genişletmiş, hatta okuma odalarında İnternet terminalleri bulundurur olmuşlardı.

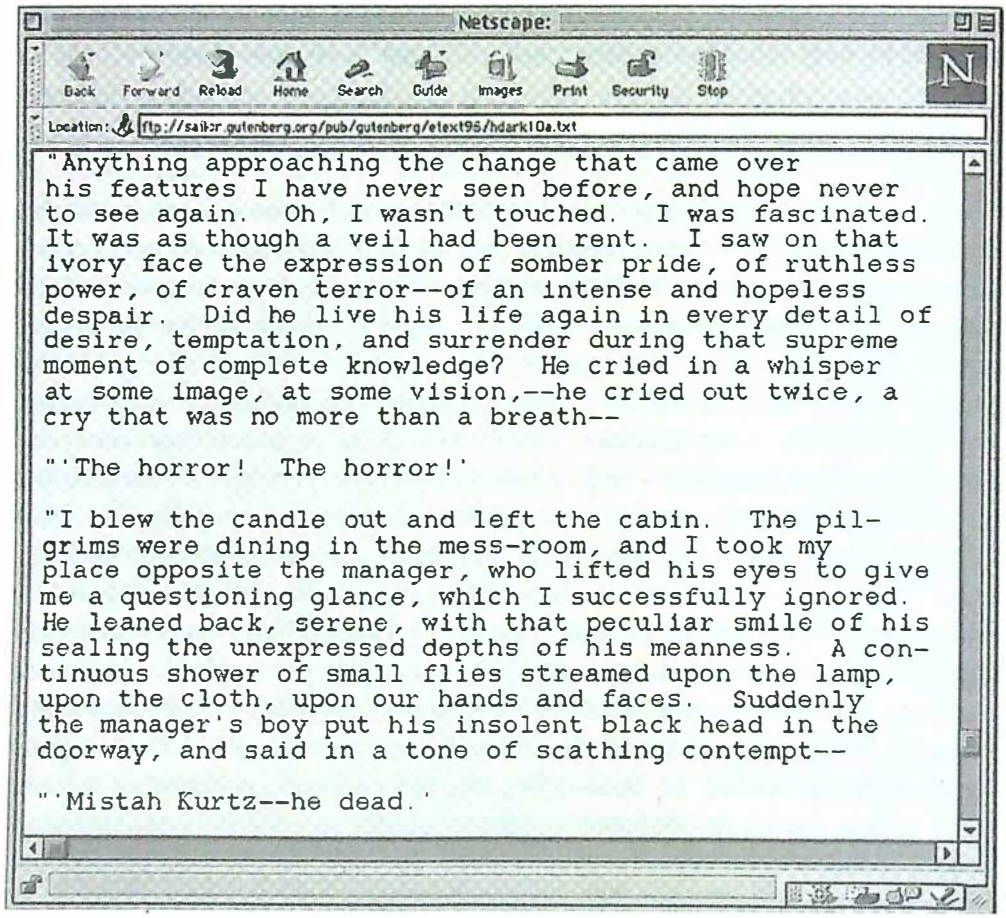
Geleneksel grafik tasarımı hareketli görüntüler için elverişli değildi, bu yüzden İnternet ve *World Wide Web*, animasyonlar, daha kapsamlı etkileşimlilik olanakları ve dijital ses-video aktarımı olanakları sunmaya başladığında zorunlu olarak yeni bir aşamaya geçti. Eski dolayımlamalar bir yana bırakılmadı. *Web* hâlâ kişisel mektup, kitap ve dergi gibi biçimleri kullanmayı sürdürüyordu, fakat şimdi ayrıca CD-ROM veya DVD gibi multimedya olanaklarını, radyoyu, filmi ve televizyonu da yeniden biçimlendirip dönüştürüyordu. Daha fazla dolaysızlık vaat ederek ve bütün bu biçimleri siber-mekânın kuşatıcı elektronik ortamındaki uygun bağlamlarına yerleştirerek onlarla rekabet ediyordu.

WORLD WİDE WEB ÜZERİNDEKİ DOLAYIMLAMALARIN ÇEŞİTLİLİĞİ

En saygılısından en radikaline kadar birçok olası yeniden dolayımlama stratejisi mevcuttur, *World Wide Web*'in tasarımcıları da bu stratejilerin her birini farklı zamanlarda benimsemişlerdir. Diğer araçların biçimini belirgin bir şekilde değişikliğe uğratmadan öne çıkaran birçok *web* sayfası bulunmaktadır. Bu saygılı tutuma en çok basılı kitap, durağan grafikler, resimler ve fotoğraflar gibi daha saygın iletişim araçlarının yeniden dolayımlamalarında rastlanır. Project Gutenberg'in (Gutenberg Projesi) amacı "klasik" metinlerin tamamen sözel versiyonlarını bir araya toplamaktır; sitede, alfabetik metinlere yönelmiş dikkatin dağılmaması amacıyla grafik süslemecilik adına çok az şeye yer verilmiştir... Site editörü Michael Hart, bilgisayarı bir "Çoğaltıcı Teknolojisi" diye betimlemiştir, çünkü bilgisayar metinleri sınırsızca ve hiçbir hataya yer vermeden çoğaltabilmektedir (www.promo.net/pg/history.html, 13 Ocak 1998). Hart'ın kastettiği çoğaltma saygılı yeniden dolayımlamadan başka bir şey değildir. Center for Electronic Texts in the Humanities (CETH, Elektronik İnsan Bilimleri Metinleri Merkezi) de saygılı yeniden dolayımlamanın başka bir örneğidir (www.ceth.rutgers.edu/, 13 Ocak 1998). Bu tür metinsel veritabanları aslında *Web*'in ortaya çıkışını öncelemiştir ve kitabın saygılı yeniden dolayımlamalarını ortaya koymak için en başta İnternet'in daha eski servislerine veya hatta dijital bant kullanımına bile dayanmıştır. American Memory Project of the Library of Congress'in (Kongre Kütüphanesi Amerikan Belleği Projesi), çok sayıda belgeyi, basılı malzemeyi, eski fotoğrafları, hatta en eski filmlerden ve ses kayıtlarından bazılarını barındıran *web* sitesini de örnek olarak verebiliriz (http://lcweb2.loc.gov/amhome.html, 13 Ocak 1998)... Ve bunların dışında, dijitalleştirilmiş imgelerin, çoğunlukla gerçekten sergilendikleri binanın fiziksel alanını yansıtacak bir düzenlemeye göre yerleştirilmiş bir örneklemesini sunan birçok sanal müze ve sanat galerisi de bulunmaktadır.

Belki de bu *web* sitelerini ve genel olarak popüler kültürümüzü geliştirenlerin saygılı olmaya eğilim göstermiş olmalarının sebebi, tam da bu araçların artık

modasının geçmiş sayılması ve bu yüzden yeni dijital medyayı tehdit etmelerinin beklenmemesidir. Basılmaları için yazılmış klasik metinlerin veya bir müze duvarına asılı yağlıboya bir tablonun yeniden üretiminde, *Web*, kendisinin devrimci olma iddiasından vazgeçmeden bir arşiv işlevi görebilir. *Web* tasarımcıları kendilerini "klasik" yazarlarla ve fotoğrafçılarla rekabet içinde görmeye çok gerek duymazlar, çünkü bu betimleme tarzları çoktan tamamlanmış görünmektedir. American Memory Project'te olduğu gibi birçok film arşivi de bulunmaktadır, bununla birlikte *Web*'in filmle olan ilişkisi daha karmaşık ve tartışmalıdır.



Karanlığın Yüreği, Project Gutenberg

http://www.promo.net/pg/Project Gutenberg, Michael S. Hart'a ait tescilli bir markadır. İzinle basılmıştır.]

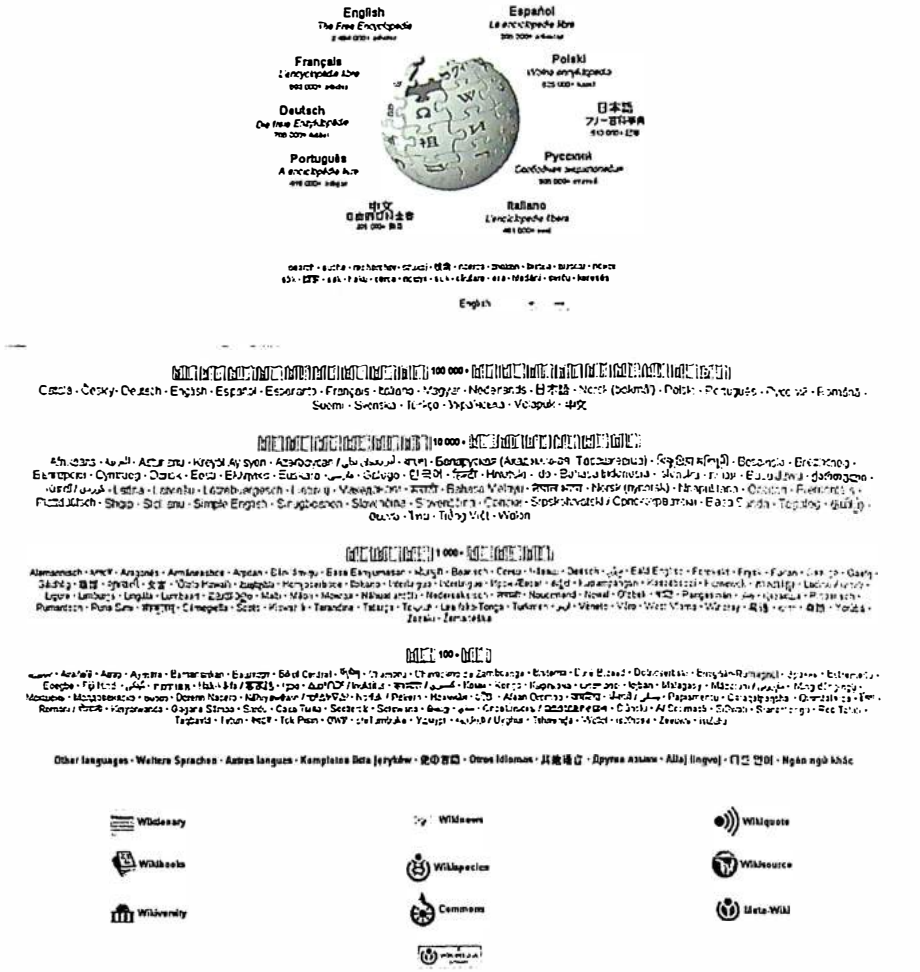
Baskının yeniden dolayımlanması bu yeni araçta hiçbir şekilde dokunulmaz olmamıştır. Örneğin *web* gazeteleri, dergileri ve ansiklopedileri basılı versiyonlarını geliştirmeyi hedeflerler. Bu yüzden CD-ROM, DVD veya *Web* formundaki ansiklopedi hem şeffaflık hem de hiper-dolayımlılık bakımından öngörülebilir iddialarda bulunur. Bütün elektronik ansiklopediler hiper-dolayımlıdır ve okuru istenilen bilgiye dizgi aramaları veya hiper-bağlantılar aracılığıyla daha etkili

bir biçime ulaştırma iddiasında bulunabilirler. Bu hiper-dolayımlılık, çoğu *web* ansiklopedisinin –örneğin, biraz video içerse de, esas olarak durağan grafiklerle birlikte metin parçalarından oluşan bir derleme olan Britannica Online'nin– sağladığı başlıca iyileştirmedir... CD-ROM veya DVD ansiklopedileri ise, animasyon, video ve ses aracılığıyla basılı bir versiyonda yer alma olanağı bulunmayan yeni bir şeffaflığı vaat ederler. Kullanıcı Martin Luther King'in sesini veya belirli bir egzotik kuşun ötüşünü duyabilir; volkanik bir patlamanın veya Ay'a ilk kez ayak basılmasının dijital videosunu izleyebilir. Burada elektronik ansiklopedinin salt düzyazı yerine bu tarz şeffaf bir araç sunarak onu olaya biraz daha fazla yakınlaştırabileceği iddia edilmiş olur. Bu tarz multimedya ansiklopedileri artık *Web* üzerinde de görünmeye başlamıştır.



Bir İç Savaş fotoğrafı: *Atlanta, Ga., Decatur Sokağı'ndaki Trout House oteli, Mason Salonu ve Federal kampı.*

© Kongre Kütüphanesi, Baskı ve Fotoğraf Bölümü'nün izniyle basılmıştır. American Memory. http://lcweb2.loc.gov/ammen/.]

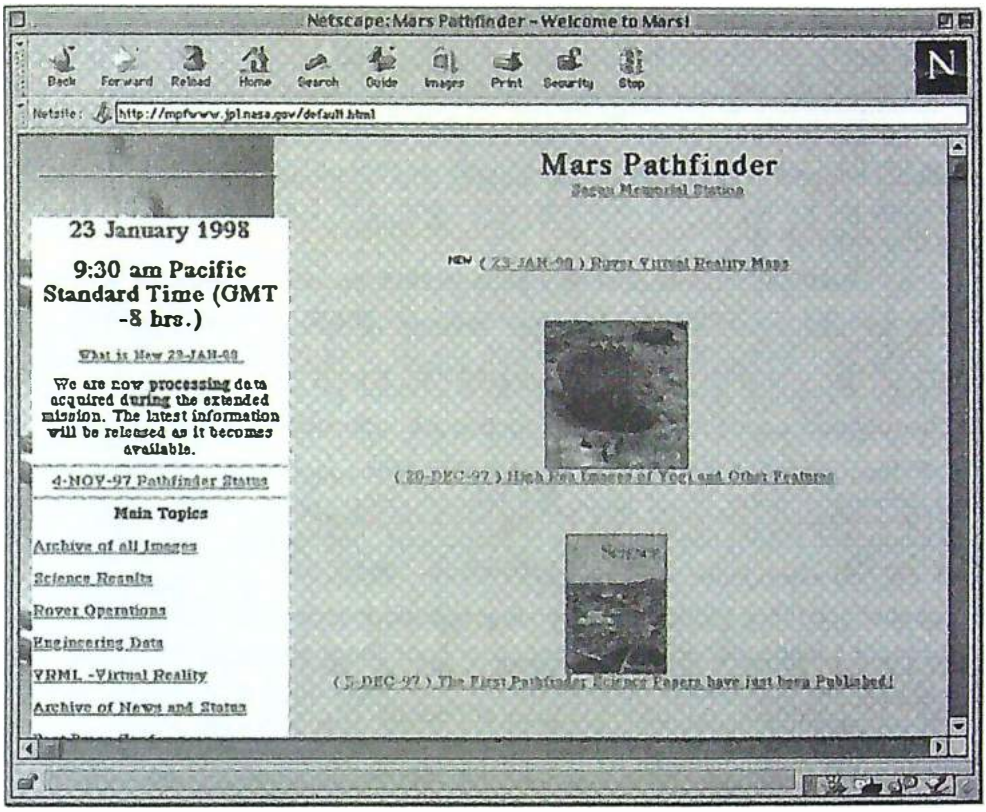


Wikipedia ekran görüntüsü.

Wikipedia ekran görüntüsü © 2000, 2001, 2002 Free Software Foundation, Inc]

Web ve İnternet uygulamaları, radyo, televizyon ve telefon gibi daha yeni algısal iletişim araçlarını, basılı araçlara kıyasla daha saldırgan bir tarzda yeniden biçimlendirirler. İnternet'in radyo ve televizyona yeni bir şeffaflık kazandırdığı söylenemez, gerçi (video değilse de) ses kalitesi televizyon yayıncılığının veya kablolu iletişimin sağlayabildiği düzeye hâlihazırda yaklaşmaktadır. Bununla beraber, İnternet'te dinleyicinin radyo dinleme veya izleme deneyimi üzerinde daha fazla kontrolü bulunur. Bu, onun pencereli arayüzün hiperdolayımlılığı aracılığıyla eriştiği bir dolaysızlıktır. Artık bir elindeki fare aracılığıyla İnternet radyosu dinlerken bir *web* sayfasına bakabilmektedir; müzik dinlerken yazıların başlıklarını okuyabilmekte ve sunulan bağlantılara tıklayarak malzemelerin düzenini değiştirebilmektedir. İnternet televizyonu için de benzer arayüzler bulunur ve bunlar hiç şüphesiz evlere yönelik bant genişliği tam ekranlı ve tam hareketli görüntüleri karşılayabilecek duruma geldiği gibi yaygın-

laşacaklar. Kullanıcının grafikli bir kullanıcı arayüzü sayesinde arama yaptığı, aramaları yanıtladığı ve düzenlediği İnternet telefonu servisleriyle birlikte daha fazla duyu devreye girer. Bu geliştirmenin asıl iddiası ise aslında ekonomiktir: İnternet telefonu şehirlerarası aramalar için daha ucuzdur.



Mars Pathfinder *web* sitesi.
http://mpfwww.jpl.nasa.gov. ©NASA/JPL/Caltech.]

WEB KAMERALARI

Diğer dijital iletişim araçları gibi *Web* de kendi öncellerini biraz bile benimseyememeler bile bunları radikal biçimde yeniden dolayımlayabilirler. Örneğin *web* kameraları "sadece daha iyi bir televizyon" olmak şeklindeki kültürel rollerini nadiren oynarlar. Pek gerekliymiş gibi görünmeyen *web* kameraları aslında *Web*'in yeniden dolayımlayıcı doğasını fazlasıyla açığa vururlar. Dünyanın herhangi bir köşesine doğru –kafesteki bir hamstere, bir kahve makinesine veya bir karayolu üzerindeki trafiğe– yöneltilmiş *web* kameraları televizyon ve videonun gözetleme işlevini üstlenirler. Yayın televizyonculuğu ve kapalı devre video hâlâ bu kültürel görevi hem kamusal hem de kişisel düzeyde yerine getirmektedir. Güvenlik kameraları binaların ve müstakil evlerin iç ve dış kısımlarını korurlarken, biz de CNN gibi haber ağlarının bize önemli olan herhangi bir doğal

veya insani felaketin kesintisiz video akışını sunacağı beklentisini edindik. Televizyon felaketleri olduğu gibi gündelik olayları da takip eder; gündelik olayları başlı başına birer olaya (Weather Channel), felaketleri ise gündelik olaylara dönüştürür (örneğin tropikal fırtınaların veya orman yangınlarının büyümeleriyle ilgili sonu gelmeyen haber yayınları ile).

Artık *Web* ve İnternet'teki ilgili servisler bu rolde televizyon yayıncılığını tamamlamaya ve onunla rekabet etmeye başladı. *Web*'de video akışı görece ucuz olduğu için, gündelik olayları her zamankinden daha yakın biçimde izleme olanağını elde ediyoruz. Ayrıca, her zaman olduğu gibi, İnternet, kendi kullanıcısına geleneksel televizyon yayıncılığı için söz konusu olmayan bir etkileşimlilik olanağını da sunabilir. Bazı sitelerde kameranın görüş açısı bile ziyaretçi tarafından ayarlanabilir.

Film izlemeye kıyasla, televizyonun gözetleme işlevi nispeten kişiseldir, çünkü televizyonu kamusal bir alanda değil de oturma odamızda seyretmeyi tercih ederiz. Video kaset kaydedicilerin (VCR) filmi televizyona dönüştürme biçimi bu farkın bir göstergesidir. Bir filmi oturma odasına özgü çeşitli dikkat dağıtıcı öğelerinin ve konuşmaların ortasında izlemeye çalışmak genelde bir yoğunlaşarak izleme deneyiminden çok gündelik bir izleme deneyimi halini alır. Bununla birlikte *World Wide Web* televizyondan daha kişisel bir deneyim olanağı sunar, çünkü bireysel İnternet araştırıcısı çoğunlukla kendi makinesiyle yalnız kalır ve her halde yalnızca tek bir kişinin etkileşimi yönetme olanağı olur. *Web* kameraları bazı yönlerden gözetleme işlevini televizyondan daha iyi yerine getirebilirler, hatta izleyicinin devam eden televizyon şovlarını izlemesine olanak tanıyan *web* siteleri de bulunmaktadır. *Web* kameraları günümüzde çoğunlukla duraksamalı hareketten yaralanırlar, fakat tam hareketli video olanağı sonunda *Web*'i yayın televizyonculuğu ve kablolu televizyonla doğrudan bir rekabet içine sokacaktır...

Web kameraları görünüşe göre şeffaflık mantığı altında faaliyet gösterirler, çünkü her bir *web* kamerası fiziksel dünyanın bir kısmını İnternet için şeffaflaştıracak şekilde, düzenlenmemiş bir görüntü akışı sağlar. Günlük ışık değişmeleri ve mevsimsel hava değişmeleri dışında izlenebilecek çok az değişme olmasına rağmen, birçok kamera dağlar ve sahiller gibi doğa alanlarına yöneltilirler. Bu doğa kameralarının işlevi, son yüz yıl boyunca fotoğrafçılığın ve filmlerin gerçekleştirdiği şekilde, izleyiciyi egzotik veya uzak olanla temasa sokmaktır. Nitekim Maui'deki bir dizi "robot kamera" cennetteki durumu her altmış dakikalık aralıklarla izlerler ... bu sırada başka bir kamera da izleyiciyi Antarktika'daki sürekli donmuş halde olan Mawson İstasyonu'na götürür. 1997'de Mars Pathfinder, *Web*'in geniş çapta yayılmasının ardından başka bir gezegene inen ilk uzay aracı olduğu zaman, Jet İtki Laboratuvarı (Jet Propulsion Laboratory) tarafından çalıştırılan site dünyanın en uzak ve en egzotik *web* kamerası haline gelmişti... Burada kayalık bir çölden ve özelliksiz bir gökyüzünden başka görülecek hiçbir şey olmamasına rağmen, inişten sonraki ilk birkaç gün içinde site milyonlarca kez "tıklanmıştı". Görüntüdeki tek hareket uzay aracının, gezege-

nin yüzeyinde dakikada 60 santimetreden daha düşük hızlarda, kaya ve toprak fotoğrafları çekip ölçümleri alırken gerçekleştirdiği kendi otomatik dolanma hareketiydi. Jeoloji hakkında hiçbir bilgisi olmayan çoğu izleyici için söz konusu heyecanın yalnızca medyanın gerçekliğiyle –bilim insanlarının Mars'a birkaç kamera yerleştirmeyi başardığı olgusuyla– bir ilgisi olabilirdi. Öyleyse bilim insanlarının bizden izlememizi istediği –ve bizim de hevesle izlediğimiz– şey bu araçların çalışmasıydı.

Yine *web* kameraları bizim iletişim araçları karşısında duyduğumuz heyecanı ifşa ederler. Başka ne gibi bir motif, bir süs balığının görüntülerinin bitmez tükenmez bir akışının dünyanın her tarafına iletilmesinin ardında yatabilir ki? Böyle bir site hiçbir makul pratik veya estetik amaca hizmet etmez; tasarımcı yalnızca kendisine ve bize İnternet'in gözetim işlevini sergiliyor olabilir. Bir kez daha, şeffaf dolaysızlık hiper-dolayımlılığa dönüşüyor; *web* kameraları fiziksel dünyanın bir kısmını erişilebilir kıldıklarında, fiziksel dünyanın bu köşesini siber-mekâna taşıyarak dolayımlamış olurlar. Maui'yi, Antarktika'yı ve Mars'ı İnternet üzerindeki birer kavşak noktasına dönüştürürler. Bu sitelerin birçoğu tek bir sayfadaki kamera görüntülerini çoğaltmak yoluyla hiper-dolayımlılık estetiğini keşfederler. Aynı kamerayla belirli bir süre içinde alınmış çeşitli görüntüleri sunabilirler; birbirlerine yakın konumlandırılmış kameralardan elde edilmiş görüntülerle bir panorama kurabilirler... Veya birbirleriyle hiç ilgisi olmayan görüntüler sunmakla da yetinebilirler. Bir site, kullanıcılarına kendilerinin seçecekleri üç kamerayı yan yana getirerek kendi *web* "müzik kutusunu" oluşturma olanağını sunuyor... Bu teknikler bizi her *web* kamerasının birer dolayımlayıcı teknoloji olduğu konusunda bilinçlendiriyorlar. "Guinea Pig Television" (Kobay Televizyonu) sitesi ise, *Web*'in televizyonu nasıl kendine mal ettiğini ilginç bir tarzda göstermektedir, sitenin tasarımcısı sergilenen hayvanların görüntüsünü televizyon alıcısı biçimindeki bir grafik çerçeve içine yerleştirmiştir...

Web'in kendinden önceki bütün iletişim araçlarını yeniden dolayımlaması yönündeki kültürel beklenti, *web* arayüzünün asla tamamen şeffaf olamayacağı anlamına geliyor. *Web*'de hâkim olan strateji hiper-dolayımlılıktır, her pencereyi butonlarla ve ekranı da pencerelerle doldurarak gerçeğe varılmasıdır. Hiper-dolayımlılık televizyon yayıncılığının da baskın stratejisi olmuştur. *Web* televizyona benzediği sürece, gerçeği ve gündelik olanı gözetlemeyi vaat edecektir. Gerçekten de, televizyon hâlâ (az da olsa) fiziksel gerçeklik ile onun dolayımlı sunumunu birbirinden ayırabilirken, *Web* bu engeli kırmakta ve asıl dolayımın gerçekliği üzerinde ısrar etmekte daha saldırgan bir yaklaşımı benimser. Antarktika'nın karla kaplı arazilerinden Mars çöllerine kadar her şey *Web*'de kendine bir yer bulur.

NOT

1. Editörün Notu: Bu makalede yer alan URL'ler güncelliğini yitirmiş olabilir. URL'lerin ve bunların işaret ettiği içeriklerin istikrarlılığı ve kalımlılığı *World Wide Web* kullanıcıları için önemli bir tartışma sorunu haline gelmiştir.

37
Web 2.0'ın Kültür Tarihi

Alice E. Marwick*

2006'da, *Time* dergisinin yıllık "Yılın Kişisi" sayısının kapağında, bir Mylar ekranının üzerine dergiye bakan kimsenin yüzünü yansıtmayı amaçlayan parlak bir ayna yerleştirilmişti. Yılın kişisi: Sensin. Bu cümlenin yazarı Lev Grossman şöye devam etmişti:

> 2006 ... benzeri daha önce hiç görülmemiş ölçekteki bir topluluğun ve işbirliğinin hikâyesidir. Bu hikâye kozmik bilgi külliyatı Wikipedia, milyonlarca kanalı olan halk ağı YouTube ve çevrimiçi metropol MySpace hakkındadır. Bu, çoğunluğun iktidarı azınlıktan almasının, birbirlerine karşılıksız yardım etmesinin ve bunun sadece dünyayı değiştirmekle kalmayıp dünyanın değişme tarzını da değiştirmesinin hikâyesidir. Bunu mümkün kılan araç *World Wide Web*'dir... Üstelik bu 1990'ların sonundaki aşırı şişirilmiş "dotcom" *web* de değildir. Yeni *web* çok farklı bir şeydir. Milyonlarca insanın küçük katkılarını bir araya getiren ve onları daha iyi kılan bir araçtır. Silikon Vadisi'ndeki uzmanlar buna, sanki eski bir yazılımın yeni bir versiyonuymuş gibi *Web* 2.0 diyor. Ama aslında bu bir devrimdir.

Bu kapak teknik ütopyacılığın bir klişesi olmuştur, fakat *Time*'ın kullanıcı tarafından yaratılmış içerikten duyduğu büyük heyecan, yüzlerce konferansta ve TED (Technology, Entertainment, Design; Teknoloji, Eğlence, Tasarım) toplantısında olduğu gibi anaakım medyada da birçok defa kendini gösteren devrimci retoriğe yansıdı. *Investor's Business Daily*'den alıntılarsak, "kullanıcılar tarafından yaratılan içerikler çevrimiçi medyayı ve tüm medya dünyasını ebediyen değiştirecek." *Los Angeles Times*'ın bir yazarı, Google'nin YouTube'u satın

* Alice E. Marwick, Kuzey Carolina Üniversitesi İletişim Bölümü doçentidir.

almasının "radikal sol siyasetin zaferi" ile alakalı olduğunu, bunun "iş dünyasının yeniden canlanmasına katkıda bulunabileceği gibi onun altüst olmasına da neden olabileceği" anlamına geldiğini ileri sürüyordu. *Wired*'da yazan bir yorumcu ise gayet yerinde bir ifadeyle şunları yazıyordu: "*Web* 2.0... dijital teknolojinin demokratikleşmesi demektir. Bu teknolojik etiği demokrasimizi yeniden demokratikleştirmeye sevk etmek için bundan daha iyi bir fırsatla hiç karşılaşmadık." Ütopyacı retorik akademide de kendini gösterdi, bilim insanları yeni demokratikleşmiş *web*i araştırdı, kitle kaynaklı çalışmaların katılımcılık potansiyelini tartıştı ve "folksonomi", "akıllı kalabalıklar" ve "özgür kültür" gibi terimleri üretti. Görünüşe göre entelektüel, medya ve teknoloji seçkinleri tek bir fikirde buluşmuşlardı. Bir devrimin zamanı gelmişti ve "Web 2.0" çatısı altında bir araya gelmiş bütün teknolojiler bu devrimi gerçekleştirmeye hazırdı.

Teknolojiler ve uzmanlar *Web* 2.0 etiketini Wikipedia, MySpace, Facebook, YouTube, del.icio.us, Flickr, Digg ve Twitter gibi *wiki*lere, bloglara, sosyal ağ sitelerine, etiketleme sitelerine ve kullanıcı içeriği sitelerine çekinmeden yapıştırdılar. Bu teknolojiler söylenenlere göre geleneksel medya kaynaklarından veya "Büyük Medya'dan" özgürleşmeyi öngörüyorlardı. Şöhretin ve eğlencenin demokratikleşmesini, yeni aktivizm biçimlerini ve her türden bilginin açık ve şeffaf hale gelme olanağını vaat ediyorlardı. *Web* 2.0 daha iyi, daha özgür bir toplumun bir öncüsü olarak sosyal teknolojilerin benimsenmesini övüyor ve bilginin toplanıp paylaşılmasını bu devrimin başlıca dayanağı olarak sunuyordu. İnsanları bilgiye erişmekten ve kültürel ürünleri yaratıcılığın hammaddesi olarak kullanmaktan alıkoyan tüm kurumlar, gerekirse kolektif eylem yoluyla aşılması gereken birer engel haline gelmişti. *Web* 2.0'ın siyasi ayağı, bu haliyle, ağ tarafsızlığına, telif reformuna, uçtan-uca iletişim savunuculuğuna ve yönetim reformuna odaklanmıştı; Creative Commons ve Özgür Kültür (Free Culture) hareketinin kurucusu Larry Lessig, Howard Dean'ın eski kampanya menajeri Joe Trippi ile birlikte, devletin yolsuzluklarına ve Senato'daki özel çıkar gruplarına karşı "Kongreyi Değiştir" (Change Congress) kampanyasını başlattı. Bilimkurgu yazarı ve *Boing Boing* adlı popüler blogun yazarlarından biri olan Cory Doctorow, sadece tek bir mevsim için ürün veren, genetiği değiştirilmiş tohumlardan, belirli bir süre geçtikten sonra çalışmayı kendiliğinden kesen yazıcı kartuşlarına kadar her türden tescilli teknolojiyle ilgilenen bir telif hakkı aktivisti olarak öne çıktı. Bilgisayar korsanlığı kültüründen ve özgür ve açık kaynak yazılımı (FOSS) alanındaki gelişmelerden yoğun olarak beslenen bu inançlar, yine *Web* 2.0'ı belirleyen girişimci kapitalizmin özgürlükçü, serbest piyasa *ethos*una görünüşte karşıtlardı.

Unutmamak gerekir ki, *Web* 2.0 San Francisco'da doğmuştu. Kuzey California'nın yenilikçi teknolojilerden zenginlik üretmek konusunda uzun bir geçmişi vardır: Transistör, mikroelektronik endüstrisi, video oyunları ve *dot-com* şirketleri.* Bu geçmiş "California İdeolojisi"ni, yani bilgisayar teknolojilerinin benim-

* işlerinin büyük kısmını internet üzerinden yapan şirketler – ç.n.

senmesinin olumlu toplumsal sonuçlar doğuracağı, teknoloji endüstrisinin en iyi ve en parlak olanların başarılı olacağı saha olduğu ve dizginlenmemiş bir serbest piyasanın herkese refah getirecek en iyi yol olduğu yönündeki, geniş çapta kabul görmüş bir dizi inancı doğurdu.[1] *Web* 2.0 söylemi bazı yönleriyle California İdeolojisi'nden ayrılırken başka yönleriyle onun devamı sayılır. Teknoloji sahnesinde en çok riskli girişimlere önem veriliyordu: Kapitalizm sorgulanması gereken bir şeyden çok siyasi değişimin öznesi olarak görülüyordu. *Web* sahiden yenilikçi ve potansiyel olarak yıkıcı olan kültürel ürünlere olanak tanıyordu, ama San Francisco teknoloji sahnesi daha ziyade Twitter, Digg ve Facebook (bunları "Instagram, Pinterest ve Quora" ile veya bunu okuduğunuz sırada hangi girişim modaysa onunla değiştirebilirsiniz) gibi başarılı şirketlerin kurucularının gittikçe artan servet ve şöhretine odaklanmıştı. Anaakım medya düzenin varsayılan altüst oluşunu kutlarken, bir yandan da Digg'in kurucusu Kevin Rose, Twitter'in kurucusu Ev Williams ve Facebook'un kurucusu Mark Zuckerberg gibi teknoloji kurucularını ve henüz zengin olmuş sosyal medya milyonerlerini kapak yıldızlarına dönüştürdü.

Tüm bu gelişmeler iki yönden heyecan verici görünüyordu, çünkü 2001 yılındaki *dot-com* krizinden sonra *web* halkın gözünde âdeta başarısız sayılmıştı. Yatırımcılar ve gazeteciler, insanların çevrimiçi içeriklere bundan sonra asla ücret ödemeyeceğini, e-ticaret savaşlarının galibinin Amazon olduğunu ve para, fon ve ilginin interneti muhtemelen sonsuza dek terk etmiş olduğunu ileri sürüyorlardı. *Web* 2.0 ise sahne ışıklarını Silikon Vadisi'nin genç girişimcilerine ve "kanaat önderlerine" yeniden doğrulttu. Süreç içinde ütopyacılığı tekrar ön saflara taşıdı ve yeni yatırımların ve kişisel servetlerin oluşmasını sağladı.

California İdeolojisi Silikon Vadisi'nde hâlâ kuvvetliydi, ama çağdaş teknoloji sahnesini Bay Area'nın güçlü karşı kültürel etkisi de, üstelik aynı ölçüde şekillendirmeye başlamıştı. *Web* 2.0 ideolojisi, hem Silikon Vadisi'nin girişimci kapitalizminin hem de bağımsız yayıncılık, küreselleşme karşıtı aktivizm, Burning Man, siberdelik *rave* kültürü ve özgür ve açık kaynak yazılım gibi aktivist altkültürlerin bir ürünüdür. Bu karşı kültür hareketlerini birbirlerinden ayırmak güç olabilir. Şirketleşme karşıtı birçok aktivist, medya şirketlerinin Reagan ve Clinton dönemlerinde tahkim edilmesinin homojenleşmiş, kâr güdümlü bir kitle medyası yarattığına, bunun da şirketlerin veya hükümetin iktidarını yoklayacak kuvvetten yoksun, dişsiz bir gazeteciliğe yol açtığına inanıyordu. *Web* döneminin başlarında, *dot-com* çalışanları anaakım eğlencelere bir alternatif oluşturmak için serbest zamanlarında kişisel *web* sayfaları oluşturdular. *Web* 2.0 çağında ise bloglar ve Twitter sayesinde, anaakım medyanın eksikliklerini telafi edebileceği düşünülen, aşağıdan yukarı bir medya biçimi olan "yurttaş gazeteciliği" güçlendi. *Web* 2.0 kendini anaakım medyanın karşı kültürel eleştirisine sadık bir oluşum olarak ortaya koyuyor, ama protesto veya siyasi katılımdan ziyade sosyal teknolojiyi çözüm olarak görüyordu. Batı Yakası'nın düzen karşıtı aktivizmi ve teknoloji kültürünün ev yapımı *ethos*unun önceden beri var olan yakınlığı bu ideolojilerin iç içe geçmesi için bereketli bir ortam yaratıyordu. Radikal aktivizm

ile iş kültürünün bu bileşimi, anaakım kapitalizmi reddetmek yerine benimseyen, idealist bir tekno-belirlenimcilik akımı yarattı.

(TEKNOLOJİK) BİR DEVRİMDEN BAHSETMEK Mİ?

"*Web* 2.0 söylemi" ile ne kastediyorum? Sıradan insanlar, popüler medya ve bilim insanlarının *Web* 2.0'dan bahsederken sık sık gerçek olayları, teknolojileri ve insanları her şeyi kapsayan bir üst-anlatı çerçevesinde soyutlamalarından bahsediyorum. *Web* 2.0 hakkındaki konuşmalar teknoloji camiasının sosyal hayatının parçasıdır ve bu haliyle sosyal medyaya, blog gönderilerine, popüler kitaplara ve sunumlara yansır. İnsanların kendilerini ve eylemlerini düşünme tarzları üzerinde, hangi teknolojilerle ilgilenileceği ve hangilerinin bir kenara bırakılacağı üzerinde ve mali kaynakların ne şekilde tedavülde tutulacağı üzerinde bu metinlerin epey kapsamlı etkileri olur. *Web* 2.0 söylemi, sonuçta gündelik hayata ve insanların konuşmalarına iyice yerleşir.

Web 2.0 söylemi "dijital istisnacılığın", yani internetin diğer iletişim biçimlerinden farklı olduğu ve bu yüzden onlarla aynı hukuk ve piyasa güçlerine bağlı olmadığı düşüncesinin somutlaşmış halidir. Açıkçası internet iletişimi kitle iletişiminden veya yüz yüze iletişimden farklı özelliklere sahiptir. (Microsoft Research'te çalışan bilim insanı danah boyd bu özellikleri devamlılık, tekrarlanabilirlik, ölçeklenebilirlik ve aranabilirlik diye özetliyor).[2] Bu farklılıklardan hareketle bir dizi kuşkulu iddiaya ulaşılmıştır: İnternet hukuksal olarak düzenlenemez, doğası gereği demokratikleştiricidir vs. 1990'ların ortalarında "siber-mekân" sık sık gündelik hayattan ayrı bir saha olarak kavramlaştırılıyordu. Bu "bedenden ayrılma hipotezi", internet iletişiminin insanları kendi dünyevi bedenlerinden kurtardığını, ayrımcılıktan arınmış saf iletişime olanak verdiğini ileri sürüyordu. Sherry Turkle ve Sandy Stone gibi kuramcılar dijital iletişimin cinsiyetçilik ve ırkçılık gibi yapısal iktidar ilişkilerini aşabileceğini farzediyorlardı. (Araştırmalar ise internet iletişiminin, iletişim kuran insanların iktidar ilişkilerini yansıttığını gösterdi.) *Web* 2.0 istisnacılığı yine ilgi odağı haline getirir. Bu yanılsama hiç de yeni sayılmaz. Hukuk uzmanı Tim Wu'nun belirttiği gibi, "Geçmiş yüz yılda yeni bilgi edinme yollarının tekrar tekrar vaadettiği radikal değişim, görünüşe göre bugün olduğundan bilakis daha çarpıcı olmuştur."[3] En yeni araçlardan heyecan duymak sonsuz bir tarihsel döngüdür.

Web 2.0 anlatıları, bir toplumu sosyal teknolojiyle tanıştırmanın daha fazla katılıma ve demokrasiye yol açmaya yeteceğini, buna uyum sağlamayan kurum ve endüstrileri ise altüst edeceğini sık sık ileri sürerler. Bir teknolojinin benimsenmesinin, bağlamı ne olursa olsun, davranışsal değişmelere ve toplumsal sonuçlara yol açacağı düşüncesi yanlıştır. Bilim ve teknolojiye ilişkin tarihsel analizler, bu teknolojik belirlenimciliğin bir kurgu olduğunu gösterirler, çünkü çeşitli yerlerdeki ve zamanlardaki siyasal, ekonomik ve toplumsal farklılıklar teknolojinin konuşlanmasını ve kullanımını etkilerler. Matbaa ve Gutenberg İncili

Protestan Reformasyonu'nun nedeni değillerdi. Böyle olduğunu söylemek, ruhbanlık karşıtlığının güçlenmesi, feodalizmin çözülmesi, şehirlerin ve tüccar sınıfının yükselişi ve Rönesans gibi etkenleri göz ardı etmeye varır. Aynı şekilde, farklı toplumsal ortamlara sokulan yeni teknolojiler kendilerine farklı kullanımlar bulurlar. Örneğin Amerikalı gençler, Japon gençler, Batı Afrikalı girişimciler ve Mısırlı aktivitstler farklı mobil telefon kullanımı örüntüleri sergilerler ve teknolojinin kullanımını farklı şekillerde kavrarlar.

Web 2.0 hakkındaki çoğu çalışma onun olumlu yanlarını vurgulama eğiliminde olmakla birlikte, karşıt yaklaşımı savunan popüler kitapların sayısı da gittikçe artıyor. Nicholas Carr'ın *The Shallows* (Sığlık) adlı kitabı, sosyal medyanın, metin mesajı yazmanın ve *web*de gezinmenin insanların dikkatini dağıttığını ve yoğunlaşmayı güçleştirdiğini ileri sürüyor.[4] Eski siber-ütopyacı Jaron Lanier, *You Are Not a Gadget* (Siz Alet Değilsiniz) adlı kitabında, sosyal medya teknolojilerine yüklenen değerlerin dışavurumcu bireycilikten ziyade robotik uymacılığı öne çıkardığını ileri sürüyor.[5] Andrew Keen'in *Cult of the Amateur* (Amatör Kültü) adlı kitabı, kullanıcı içeriği kültürünün uzmanlığa yer bırakmayan bir çöplük olduğunu iddia ediyor.[6] Bu kitaplar kışkırtıcı ve çekici olsalar da, çoğunlukla *Web* 2.0 taraftarlarıyla aynı retorik hamlelere başvuruyorlar. Başka bir deyişle, hem dijital istisnacılığın hem de teknolojik belirlenimciliğin tuzaklarına düşüyorlar, aralarındaki tek fark ise bu yazarlara göre sosyal teknolojilerin etkilerinin eşit ölçüde kötü olmasıdır (hatta Keen iyice çığırından çıkarak *Web* 2.0'ı çocuk pornografisinden ve çevrimiçi pokerden sorumlu tutar). Tekno-iyimserler de tekno-kötümserler de deneysel verilere dayanmak yerine büyük ve tekil teknoloji kuramlarından hareketle yargılara ulaşırlar.

Web 2.0 ideolojisinin özündeki karmaşık varsayımları aydınlatmak için bunların kökenlerini anlamak şarttır. Bu terim yeni bir teknoloji şirketleri topluluğunu başarısızlığa uğramış *dot-com* muadillerinden ayırt etmek için öne sürülmüş bir pazarlama numarası olarak ortaya çıktı. *Web* 2.0 yaratıcı kapitalizmi, kişinin çalışma yoluyla kendini gerçekleştirdiği anlayışını ve girişimciliği vurgulayan bir emek tarihi üzerine sıkıca dayandırılır. Bu gelenekler San Francisco teknoloji işçilerinin bir *Web* 2.0 sahnesini somutlaştırmasını hedefleyen yerel girişimlerle bir araya geldiler. Bu sahne ağırlıklı olarak genç, beyaz erkeklerden oluşuyordu ve aynı anda hem riskli girişimlere hem de açıklık ve şeffaflık gibi temel *Web* 2.0 ilkelerine bağlı olan geliştiricileri kolluyordu. Yani *Web* 2.0 coğrafi bakımdan köklü bir geçmişten doğdu ve yükünü yeni bir döneme taşıdı. Bu bakımdan sosyal medya belirleyici biçimde dönüştürücü bir şey olarak değil de, önceden beri mevcut olan kültürel güçlerin bir devamı olarak anlaşılmalıdır.

BİR DEĞİL, BİRÇOK KÖKEN

Daha önce ima edildiği gibi, *Web* 2.0 kültürü çeşitli kaynaklardan etkilenmiştir. 1980'lerde ve 1990'larda bir grup toplumsal hareket şirketlerin, hükümetlerin ve

medyanın giderek uluslararası bir nitelik kazanan yapılarını eleştirdi. Bilgisayar korsanlarından küreselleşme karşıtı aktivistlere kadar türlü insan gruplarına göre bu sistemler boğucu ve tekelciydi, ayrıca kamu yararının aleyhine faaliyet gösteriyorlardı. Küreselleşme karşıtı aktivistler çok uluslu şirketlerin suistimallerinden şikâyetçiydi. Yerel medya aktivistleri ise tahkim edilmiş anaakım gazeteciliğin hükümet veya şirket iktidarını denetlemeyi başaramadığını ileri sürüyor ve bağımsız medya merkezleri ve *weblog*lar gibi alternatiflere yöneliyorlardı. Eğlencenin şirketleşip homojenleşmesi "zin" ve "e-zin" yayıncılarını kendi olanaklarıyla bağımsız ve fotokopiyle çoğaltılan dergiler üretmeye ve "kendin-yap" anlayışını vurgulamaya teşvik etti. Bilgisayar korsanlığı *ethos*unu izleyen özgür ve açık kaynak yazılım geliştiricileri sahipli yazılımların ve dolayısıyla fikri mülkiyetin siyasal ve ekonomik sonuçlarını eleştirdi. Bu toplumsal hareketin birçok katılımcısı, internet teknolojilerinin kendi siyasi ideallerinin apaçık bir somutlaşması olabileceğine inanıyordu. Aktivistler açık ve katılımcı teknolojiler tasarlayarak yukarıdan aşağı hiyerarşiler yerine işbirliği ve koordinasyonu teşvik edebilirlerdi. İnternetin doğasındaki merkezsizlik enformasyon asimetrisini bozabilir ve tekelci medya uygulamalarının sonunu getirerek yayıncılık ve dağıtım teknolojilerine eşit erişim olanağını yaratabilirdi.

Bu felsefelerin (kesinlikle hepsi olmasa da) çoğu şirket kapitalizminin temel kusurlarını vurguluyor, herkesi anaakımın "dışına çıkmaya" ve bunun dışında kalan alternatifler yaratmaya davet ediyordu. Örneğin Kuzey California'da, açıkça karşı kültürel bir hareket –çevrimiçi iletişimin toplumu inşa edebileceğini ve zihin açıcı olabileceğini ileri süren bir hareket– *dot-com* internet teknolojileriyle beraber gelişmişti. Bu ütopyacı "siberdelik" zihniyet kendi kendine örgütlenen topluluklara ve gönüllülük esasına dayanıyordu. Bununla beraber, *Web* 2.0 ideolojisi kapitalizmi reddetmek yerine tümüyle benimsiyordu. Kuzey California hem bir teknolojik yenilik merkezi hem de karşı kültür merkezi olarak uzun bir geçmişe sahipti, bilgisayar korsanlığı kültürünün ve basılı *zin*lerin antikapitalist *ethos*u, serbest piyasayı tercih ve yaratıcılığın dayanağı olarak gören yeni bir Silikon Vadisi etiği tarafından gölgelenmişti. *Web* 2.0 söylemi girişimciyi mitik kahraman olarak sunuyor ve riskli girişimleri yüksek statünün başlıca örneği olarak görüyordu. Başka bir deyişle, sosyal medya kapitalizmi temeldeki eşitsizliklere meydan okumadan toplumsal değişim yaratmanın bir öznesi olarak konumlandırıyordu. Ayrıca kendisinden önceki toplumsal hareketlerinin çeşitliliğine rağmen *Web* 2.0 esasen beyaz erkeklerden oluşuyordu ve teknolojik belirlenimcilik yanlısıydı. *Web* 2.0 bu yüzden San Francisco karşı kültürünü meydana getiren unsurları içinden kendine uygun olanları seçti, ama Silikon Vadisi'nin teknolojiden beslenen ekonomik başarısını tümüyle benimsedi. Bu iki ideal arasındaki gerilimli ilişki onun tarihi boyunca hep apaçık olmuştu.

NOTLAR

1. R. Barbrook ve A. Cameron, "The California Ideology," *Science as Culture* 6.1 (1996): 44-72.
2. danah boyd (*sic.*), "Social Network Sites as Networked Publics: Affordances, Dynamics and Implications," Z. Papacharissi (haz.), *A Networked Self: Identity, Community and Culture on Social Network Sites.* New York: Routledge, 2010.
3. Tim Wu, *The Master Switch: The Rise and Fall of Information Empires.* New York: Knopf, 2010: 5.
4. Nicholas Carr, *The Shallows: What the Internet is Doing to Our Brains.* New York: W. W. Norton, 2010.
5. Jaron Lanier, *You Are Not a Gadget: A Manifesto.* New York: Knopf, 2010.
6. A. Keen, *The Cult of the Amateur: How Today's Internet is Killing Our Culture.* New York: Broadway Business, 2007.

38
Sosyal Medya Tarihi *Retweet* Ediyor

Tom Standage*

Ne kadar geriye bakarsanız o kadar ileriyi görürsünüz.
Winston Churchil, 1944

İnternet'in yaygınlaşmasından sonraki yıllarda, dijital teknolojilere dayalı "yeni" medya ile ondan önceki "eski" medya arasında ayrım yapmak olağan sayılır oldu. Fakat eski medya, artık belli olduğu gibi, bir tür tarihsel anomaliydi. 1833 yılında, büyük bir okuyucu kitlesini bir araya getirip onların dikkatini reklamcılara satmaya dayanan, yenilikçi kitle medyası modeliyle *The Sun* gazetesinin New York'ta piyasaya çıkmasıyla birlikte başladı. Bununla beraber, eski medya döneminin başladığı 1833 yılından önceki yüzyıllara –"gerçekten eski" medya diyebileceğimiz bir döneme– bakarsak, bilginin toplumsal ağlar üzerinden kişiden kişiye aktarılmasına dayanan medya ortamının günümüz dünyasıyla birçok benzerlik taşıdığını görürüz. Birçok açıdan, yirmi birinci yüzyılın İnternet medyasının on yedinci yüzyılın broşürleriyle veya on sekizinci yüzyılın kahvehaneleriyle olan ortak noktaları, on dokuzuncu yüzyılın gazeteleriyle veya yirminci yüzyılın radyo ve televizyon yayıncılığıyla olan ortaklıklarından daha fazladır. Kısacası medya artık eski medyadan çok farklıdır, ama "gerçekten eski" medyayla ortak yönleri çoktur. Araya giren eski medya dönemi ise doğal bir olay olmaktan çok geçici bir durumdu. Kısa süren –ve kitle medyası parantezi diye

* Tom Standage, bir bilim ve teknoloji yazarıdır ve şu anda *The Economist* dergisinde çalışmaktadır.

adlandırılabilecek olan– bu ara dönemden sonra, medya artık sanayileşme öncesi biçimine benzer bir duruma geri dönmektedir.

Kabul edilmelidir ki, eski (analog) ve modern (dijital) sosyal medya biçimleri arasındaki analoji kusursuz değildir ve bunlar arasında birçok önemli farklılık bulunur. New York Üniversitesi'nden yazar ve İnternet uzmanı Clay Shirky'nin belirtmiş olduğu gibi, İnternet'e dayalı yayıncılık, papirüs tomarları, şiirler ve broşürler gibi daha önceki sosyal medya biçimlerinden farklı olarak anlık, küresel, kalıcı ve aranabilirdir. Fakat sosyal medyanın tarihsel biçimleri – temellerindeki toplumsal mekanizmalar, uyandırdıkları tepkiler ve toplum üzerindeki etkileri bakımından– modern tiple o kadar fazla ortak özelliğe sahiplerdir ki, günümüzün sosyal medyasını ve onun somutlaştırdığı çağdaş tartışmaları tekrar değerlendirmemize yardımcı olabilirler.

Tarihin faydalı bir perspektif sunabileceği en bariz alan sosyal medyanın siyasi etkisi ve onun protesto ve devrimleri tetiklemedeki rolü hakkındaki tartışmalardır. Bu bir süredir hararetle tartışılan bir konudur –Arap Baharı ise bu tartışmayı sadece şiddetlendirmiştir. Bir tarafta, sosyal medyanın birçok başka yerle birlikte özellikle Tunus ve Mısır'daki aktivistler ve devrimci hareketler tarafından kullanılmasına işaret eden Shirky gibileri, diğer tarafta ise, böyle hedeflere yönelik çevrimiçi desteklerin gerçek dünyada gerçekleşen eylemlere zorunlukla dönüşeceğinden duydukları kuşkuyu ifade eden Malcolm Gladwell ve Evgeny Morozov gibi yazarlar bulunur. Gerçekten de, kuşkucuların ileri sürdüğü gibi, bu hedeflerin çevrimiçi desteklenmesi insanların eyleme geçme olasılığını azaltabilir, çünkü bu sefer insanlar kendi paylarına düşeni yapmış olduklarını hissedebilirler (Morozov bu durumu "slaktivizm", yani "tembel aktivizmi" diye adlandırmayı tercih ediyor). Mesela, Facebook'ta bir "Beğen" butonuna tıklamakla yetinmek mümkünse neden insan Tibetlilerin kendi kaderini tayin hakkı için bir yürüyüşe katılsın ki?

Tarihsel bakımdan, sosyal medyanın broşür, mektup ve yerel gazete biçimindeyken Reformasyon'da ve Amerikan ve Fransız devrimlerinde bir rol oynadığı açıktır. Ama yine açıktır ki, uzaktan bakıldığında, onun başlıca işlevi kamuoyunu ifşa etmek ve eşzamanlı kılmak ve mevcut rejime yönelik muhalefetin boyutlarını açığa vurmaktı. Tüm bu durumlarda kızgınlığın artması devrimin eninde sonunda gerçekleşeceği anlamına geliyordu; sosyal medyanın kullanımı ise sürecin ilerlemesine sadece katkıda bulunmuştu. Başka bir deyişle, devrimleri tümüyle sosyal medyaya atfetmek yanlış olur, ama onun rolünü tamamen yok saymak da yanlıştır.

Bu konuda faydalı bir perspektif, hem Arap Baharı'nda hem de Reformasyon'da görülebileceği gibi, bir devrimi başlatmanın yangın çıkarmaya benzemesidir. Amerika Dışişleri Bakanlığı'nın eski bir yetkilisi olan ve artık Google'da çalışan Jared Cohen, sosyal medyanın Arap Baharı'ndaki rolünü bir "hızlandırıcının" alevlerin daha çabuk yayılmasında oynadığı role benzetmiştir. Benzer bir görüş 1572 yılından kalma, Avrupa'daki dinsel huzursuzluk kavramın sonunda nasıl tutuştuğunu gösteren, süslü bir el yazmasında da dile getirilmişti. Bu eser-

de John Wycliffe bir kibrit, Jan Hus bir kandil, Martin Luther ise yanan bir meşale tutarken resmedilmişti. Sosyal medyanın yeni biçimleri on altıncı yüzyılda da yirmi birinci yüzyılda da yangını bizzat başlatmadı. Ama her iki durumda ilk alevlerin büyük bir yangına dönüşmesine katkıda bulundu.

Bununla alakalı bir soru, özellikle sosyal medya sayesinde İnternet'e ve açık yayıncılık ortamına daha iyi bir erişimin doğası gereği özgürlüğü ve demokrasiyi teşvik edip etmeyeceği hakkındadır. Bu görüş en net biçimde Wael Ghonim tarafından, 2011 yılında Mısır'da gerçekleşen ayaklanmadan sonra dile getirildi. CNN'e verdiği bir röportajda şunu söylemişti: "Hep söylediğim gibi, bir toplumu özgürleştirmek isterseniz ... özgür bir toplum isterseniz, onlara sadece İnternet'i verin." Tunus ve Mısır'dan sonra hangi ülkede hükümetin devrileceği sorulduğunda ise "Facebook'a sorun" diye yanıt vermişti.

Bu, Condorcet'in 1790'larda ileri sürdüğü ütopyacı görüşünü anımsatır: "Basın ... halkın eğitimini tüm siyasi ve dinsel zincirlerden kurtarmıştır." Daha fazla ifade özgürlüğü kuşkusuz baskıcı rejimler için işleri zorlaştırır. Fakat Condorcet'in döneminde yaşanan olayların gösterdiği gibi, kontrolsüz yayıncılık hükümetlerin kamuoyunu denetlemesini ve muhalifleri fişlemesini de kolaylaştırır; üstelik Fransız Devrimi'nin sonrasında açıkça görüldüğü gibi, hukuksuz bir ortamda özgür bir basın popülistler tarafından istismar edilebilir, bu da ayak takımının hâkimiyetine yol açar.

Modern dönemde sosyal medyanın sakıncaları hakkındaki benzer kaygılar, baskıcı rejimlerin onu çeşitli biçimlerde istismar edebileceğini belirten Morozov tarafından dile getirilmiştir. Sosyal medya, özellikle, hükümetlerin kendi propagandalarını yapmasına yardımcı olur ve aktivistler arasındaki bağlantıları saptamayı kolaylaştırarak yeni gözetim biçimlerini olanaklı kılar. Örneğin Morozov'un memleketi Beyaz Rusya'da muhalifler kendi eylemlerini koordine etmek için LiveJournal *blogging* platformunu kullanmışlardı; "[böylece] sosyal medya devrime engel olan dijital bir panoptikon yarattı: Toplumsal korkuları ileten ağlara sızıldı ve bunlar devletin gücüyle alt edildi." Morozov'un vardığı sonuç şudur: "Muhalefet için yeni dijital mekânların ortaya çıkışı onu izlemenin yeni yollarının da oluşmasına neden oldu... Bir aktivistin gelen kutusuna erişildiğinde onunla konuşmuş olan herkes suç ortağı sayılabiliyordu."

Tüm bunlara rağmen, sırf baskıcı rejimlerin selameti çoğunlukla yurttaşlarının dünya görüşünü yönlendirme becerilerine bağlı olduğu ve daha açık bir medya ortamı bunun başarılmasını zorlaştırdığı için, sosyal medya, gerek matbaa gerekse de İnternet biçiminde olsun, özgürlük ve açıklık lehine işleyen bir kuvvete dönüşebilir. Ama terazinin diğer kefesi de boş değildir; bu olanağı sosyal medyanın temsiliyeti de kolaylaştırabileceği gerçeğiyle bir arada değerlendirmek şarttır. Morozov'un belirttiği gibi, İnternet "siyasal hayatın sadece demokratikleşmeye olanak sağlayan kesimlerine değil, onu oluşturan tüm kesimlere nüfuz eder ve onları yeniden şekillendirir." İnternet'in Batı tarzı liberal demokrasinin yayılmasını sağlayacağını ümit eden herkes, aynı dijital araçların Lübnan'da Hizbullah ve Rusya'da aşırı sağcı milliyetçi gruplar gibi çok farklı

amaçlara sahip kimseler tarafından da benimsendiğini unutmamalıdır. Bu argümanın sınandığı yer, artık İnternet kullanıcısı sayısı diğer tüm ülkelerden daha fazla –Kuzey Amerika ve Avrupa'daki tüm kullanıcılardan bile daha fazla – olan Çin'dir. Weibo ve başka çevrimiçi forumlar Çinli İnternet kullanıcılarına benzeri görülmemiş bir ifade özgürlüğü sunmuştur. Yine de, üst düzey yetkilileri eleştiren veya gerçek dünyada eylemlere çağıran blog gönderilerinin ve Weibo mesajlarının hızla ve acımasızca sansürlenmesi, İnternet'in yaygın biçimde benimsenmesinin rejimi zorunlu olarak tehdit etmeyeceğini gösterir. Doğrusu, İnternet'i denetleme becerisi hükümetin muhalefeti kontrol altında tutmasını kolaylaştırabilir.

Sosyal medya hakkında dile getirilen daha sıradan, ama yaygın bir kaygı da, artık herkesin kendi görüşlerini Twitter, bloglar veya yorum dizileri üzerinde, çevrimiçi yayınlama olanağının kolaylaşması yüzünden kamusal söylemin kabalaşmış olması hakkındadır. Irkçılık, cinsiyetçilik, bağnazlık, nezaketsizlik ve cehalet çevrimiçi tartışma forumlarını iyice doldurmuştur. Twitter kullanıcıların birbirlerini tehdit veya taciz etmesine izin vermektedir. Siyasetçilerin, din görevlilerinin ve gazetelerdeki köşe yazarlarının İnternet'i sık sık lağım çukuruna benzetmesi hiç şaşırtıcı değildir.

Fakat medya tarihi bunun entelektüel seçkinlerin ebedi yakınmasının modern bir somutlaşmasından ibaret olduğunu gösterir; buna göre, teknoloji sayesinde yayıncılık her kolaylaştığında, yanlış türden insanlar onu yanlış türden şeyleri yayınlamak için kullanırlar. On altıncı yüzyılda Erasmus matbaacıların "dünyayı aptalca, cahilce, kötücül, karalayıcı, çılgınca, dinsizce ve huzur bozucu broşür ve kitaplarla" doldurduklarından ve "iyi bir amaca hizmet etmiş şeylerin bile bütün iyiliklerini yitirmesine yol açan bir tufana" yol açtığından şikâyet ediyordu. Daha da kötüsü, bu "yeni kitap sürüleri ilme de zarar" veriyordu, çünkü bunlar okurları Erasmus'a göre insanların okuması gereken klasik eserlerden uzaklaştırıyordu.

Matbaacılar ise, klasik eserlerin yeni baskıları yerine broşürler ve çağdaş eserler yayınlamanın daha fazla okuru çekeceğini ve böylece daha fazla para kazandıracağını kısa sürede kavramışlardı. Aynı şekilde İngiltere'de Muhterem Kırtasiyeciler Loncası (Worshipful Company of Stationers), 1641'de basın üzerindeki denetimlerin çöküşünden sonra kendini gösteren korsan broşür patlamasından yakınıyor, "başıboş bırakılmış bir matbaa bulan her cahil kişinin boş kafalıların kuruntularını yayınlayabildiğinden ve bunların sokaklarda çığlık çığlığa satılan rezil ve sıkıcı broşür sürülerinde açıkça kendilerini gösterdiğinden" şikâyet ediyordu. Lonca, basımcılık alanında, daha önce basılan her şeyi, dolayısıyla da insanların okuduğu her şeyi kontrol etmelerine olanak tanımış olan tekel imtiyazının kendilerine yeniden tanınmasını umuyordu. Bu loncanın homurdanmaları, profeyonel gazetecilerin muhitlerini işgal eden ve statükolarını tehdit eden pijamalı blog yazarlarının yükselişinden yakınmalarından hiç farklı değildir.

Görünüşe göre, yayıncılığa erişimin kapsamı her genişlediğinde yetkili kimseler dırdır etmeye başlarlar. John Milton'ın *Areopagiticia*'da belirttiği gibi, daha fazla ifade özgürlüğü, iyi fikirler kadar kötü fikirlerin de çoğalması demektir, ama aynı zamanda kötü fikirlere daha fazla karşı çıkılacağı anlamına da gelir. Bağnazlığa ve önyargıya bir çıkış yolu bırakmak ve böylece onları tartışıp çürütebilmek, bu tarz görüşler ve bunları kabul eden insanlar hiç yoklarmış gibi davranmaktan daha iyidir. Neredeyse herkesin kendi görüşlerini yayınlayabildiği bir dünyada bunun alternatifi, yani ifade özgürlüğünü sınırlandırmak kuşkusuz daha kötü olur. Milton'ın çağdaşı Henry Robinson'ın 1644'te söylediği gibi, "Bu kadar çok hatalı öğretinin, özellikle iyi bir niyetle ve salt zafiyetten dolayı yayınlanması, tek bir sağlam hakikatin zor kullanarak bastırılmasından veya kasten gizlenmesinden daha iyi olur; hatalı ve dayanaksız öğretilere eşlik eden tutarsızlıklar ve saçmalıklar sayesinde de hakikat daha da görkemli bir biçimde kendini gösterir ve böylece başkalarının sevgisini kazanır." Bir kimsenin söylemini kabalaştırması başka bir insanın yayıncılığının demokratikleşmesidir. Cin lambadan çıkmıştır. Bırakın hakikat ve sahtelik kapışsın!

Çevrimiçi tartışmaların standartları hakkında ne düşünürseniz düşünün, insanların onlarla uğraşarak çok vakit harcadığına hiç şüphe yoktur. Bu da başka bir meseleyi gündeme getirir: Sosyal medya insanları çalışma ve araştırma gibi faydalı uğraşlardan alıkoyan, dikkat dağıtıcı bir zaman kaybıdır. 2009'da yapılan araştırmalar, İngiliz ve Amerikan şirketlerinin yarısından fazlasının çalışanlarına Twitter, Facebook ve başka sosyal siteleri kullanmalarını yasakladığını gösterdi. Ayrıca işverenlerin çoğu, iş dünyasından kullanıcılar için bir sosyal ağ sitesi olan LinkedIn'e erişimi de engelliyordu, çünkü bu sitenin onların çalışanlarının zamanlarını ağ kurmakla ve kendilerini başka potansiyel işverenlere tanıtmakla geçirmelerine olanak sağlamasından rahatsız oluyorlardı. Basitçe söylemek gerekirse, şirketler sosyal ağ kurmakla "sosyal çalışmamayı" bir tutuyorlardı.

Bu da bildik bir kaygıydı. Kendi zamanlarının sosyal medya platformları olan kahvehaneler de on yedinci yüzyılda benzer tepkilere yol açmışlardı. Bunlar 1670'lerde "saf bir yenilikten doğmuş muazzam bir zaman kaybı" ve "özenlilik ve çalışkanlığın baş düşmanları" olmakla suçlanmışlardı. Ama her kesimden müşterilerin son çıkan broşürleri tartışmak için bir araya toplandığı yerler olan kahvehanelerde insanların ve fikirlerin birbirleriyle karşılaşması bilim, ticaret ve maliye alanlarında yeniliklere yol açtı. Kahvehaneler, beklenmedik bağlantıların kurulmasına olanak veren bir ortam sağlayarak işbirliğine dayalı yeniliklerin kaynakları olduklarını gösterdi.

Benzer şekilde, sayıları zamanla artan birçok şirket sosyal ağ kurmanın iş yerlerinde, gerektiği gibi olması şartıyla, bir rol oynadığı sonucuna ulaşmıştır. Bunlar işçiler arasındaki iletişimi ve bazı hallerde müşteri şirketlerin ve tedarikçi şirketlerin çalışanlarıyla özel, Facebook benzeri bir sosyal ağın oluşmasını sağlayan "işletme sosyal ağları" yarattılar. Görünüşe göre bu yaklaşım tarzının birçok yararı olmuştur: Facebook ile olan benzerliği onun pek az bir eğitimi gerektirdi-

ğini ya da hiç eğitim gerektirmediğini gösterir; belgelerin paylaşılması ve tartışma zincirleri üzerinden iletişim kurulması e-posta kullanmaktan daha verimlidir; çalışanların gizli bilgi ve yeteneklerini keşfetmek daha kolaydır; birbirlerinden uzaktaki ekip üyelerinin işbirliği yapmasını kolaylaştırır.

Sosyal medyanın kişisel hayatlarımıza zarar vermesi gibi bir tehlike mevcut mudur? Bazı gözlemciler sosyal medyanın aslında antisosyal olmasından, çünkü aile ve dostlar gibi gerçek hayat ilişkilerinin yerine çevrimiçi ortamda pek az tanıyabildikleri insanları geçirmeye teşvik etmesinden endişe duyuyor. MIT'de akademisyen olan Sherry Turkle'nin *Alone Together* (Birlikte Yalnızlık) adlı kitabında yazdığı gibi, "sanal samimiyet başka türden deneyimleri ve aslında her türlü karşılaşmayı değersizleştirir mi?" Kaygısı, "bu acımasız bağlantının yeni bir yalnızlığa" yol açmasıdır. "Boşluğu doldurmak için yeni teknolojiye başvuruyoruz, ama teknoloji gelişirken duygusal yaşamlarımız kötüye gidiyor. Benzer şekilde, *Hamlet's Blackberry*'nin yazarı William Powers, ailesinin birbirleriyle değil de çevrimiçi arkadaşlarıyla sohbet etmesinden yakınıyor. Burada yazığı gibi, "Dijital kalabalık her şeye doğru omuz atarak yol açmanın bir yolunu bulur, öyle ki bir aile bir odada yarım saatliğine birlikte oturamaz, illâ ki biri veya hepsi sıvışır." Çözümü ise bilgisayar ve akıllı telefon kullanmanın yasak olduğu "Fişsiz bir Pazar"dır.

Kişinin mevcut teknoloji neyse onu kullanarak uzaktaki dostlarına bağlanma arzusunun ebedi olduğu açıktır. Cicero, sevgili kızı Tullia'nın M.Ö. 45'teki ölümünü izleyen aylarda mektuplar sayesinde dostlarıyla bağlantı kurabilmesini özellikle değerli bulmuştu. Ayrıca dostu Atticus ile günlük mektuplaşmaları sayesinde kurduğu temastan öyle çok keyif alıyordu ki, bunların bazı hallerde pek fazla bilgi içermemesine bile aldırmıyordu. "Bana yaz... her gün" diye yazmıştı Atticus'a. "Söyleyecek bir şey bulamazsan ne olur, yine de bunu söyle!" Yeni medya teknolojileriyle kurulan sağlıksız ilişki hakkındaki kaygıların da uzun bir geçmişi vardır: Platon'un *Phaidros*'ta yazıya itiraz edişini ve Seneca'nın postalarına ulaşmak için limanlara akın eden Romalı dostlarını alaya almasını hatırlayın. On yedinci yüzyıla gelindiğinde, hicivciler haber bağımlılarını ve bunların haber broşürleri (*coranto*) peşinde koşarken dışa vurdukları açlığı yeriyorlardı.

Roma dönemine özgü arzuhalcilerden Amerikan kolonilerindeki el yazması şiir paylaşımı ve haber paylaşımı ağlarına kadar tüm medya alışverişleri uzun bir zaman boyunca toplumsal bağlantıları pekiştirmeye hizmet etmiştir. Aynı şey bugün de geçerlidir. Princeton Üniversitesi'nde medya kuramcısı olan Zeynep Tüfekçi, banliyöleşmenin, uzun çalışma saatlerinin ve göç nedeniyle yerkürenin her yanına dağılmış ailelerin dünyasında sosyal medyanın popülerliğinin insanları yeniden birbirine bağlama becerisinden kaynaklandığını ileri sürüyor. Ona göre sosyal medya, yalnız ve tek yönlü bir araç olan televizyonun devası diye görülerek hoş karşılanıyor. Sosyal medya kullanan insanlar, aksi takdirde

aralarındaki irtibatı kaybedecekleri kimselerle temas halinde olmaya devam edebilirler ve aksi takdirde hiç tanışmayacakları, ama kendileriyle benzer görüşlere sahip olan bireylerle iletişim kurabilirler. Tüfekçi'ye göre, "Sosyal medya, insanların bundan önce mümkün olmayan şekillerde söyleşmelerine olanak vererek insanlar arasında bağlantı kurma olanağını artırır." 2011 yılında Pennsylvania Üniversitesi'ndeki araştırmacıların yayınladığı bir inceleme, "İnternet'in uzak ilişkileri yerel bağlar pahasına güçlendirdiğini savunmanın doğru olmadığı" sonucuna varıyordu. "İnternet aşırı mesafeli kişisel bağlantılar kurmaya olanak vermekle birlikte, yeni ve bütünleyici nitelikte yerel ilişkiler kurma fırsatını da sunar." 2009 yılında Toronto Üniversitesi'nden araştırmacıların yaptığı ve dört bin Kanadalının dâhil olduğu başka bir analiz ise, katılımcıların yüzde 35'inin bu teknolojinin kendilerini ailelerinin diğer üyelerine daha yakın ve daha bağlı hissettiğini ve sadece yüzde 7'sinin bu teknolojinin onları daha az bağlı hissettirdiğini söylediğini gösteriyordu. Çarpıcı bir biçimde, katılımcıların yüzde 51'i de bunun hiçbir fark yaratmadığını söylüyordu, bu da birçok insanın artık çevrimiçi ve çevrimdışı dünyalar arasında bir ayrım gözetmediğini, aksine bunları birleşik bir bütün olarak gördüklerini gösteriyordu.

Yeni teknolojiler sık sık kuşkuyla karşılanır. Turkle, telefonla konuşmak yerine mesajlaşmayı tercih eden gençlerden bahsederek "sohbetten kaçışa" işaret ediyor. Powers ise Fişsiz Pazar günlerinde ailesiyle, birlikte televizyon izlemek gibi müşterek uğraşlara yöneliyor. Özellikle günümüzde sosyal medyanın suçlandığı şekilde, bir zamanlar antisosyal olmakla eleştirilen telefon ve televizyon gibi eski teknolojilere bu durumda önem verilmesi tuhaf gözükür. (1926'da San Francisco'da yapılan bir ankette şu sorular sorulmuştu: "Telefon insanları daha faal mi yoksa daha tembel mi yapıyor? Ev hayatını ve arkadaş ziyareti gibi eski pratikleri bozuyor mu?") Yeni teknolojiler ortaya çıktığında hep bir uyum sağlama dönemi yaşanır, bu dönemlerde toplumlar yeni teknolojiyi nasıl kullanacakları konusunda uygun görgü kurallarını geliştirir ve teknolojiler de buna göre tadil edilir. Yıllarca, hatta onlarca yıl süren bu geçici aşamalarda mevcut yapıp etme yollarını altüst etmekle sık sık eleştirilirler. Ama bugün şeytanlaştırılan bir teknoloji yarın erdemli ve geleneksel sayılabilir, bu sefer de tehlikeli görünen başka bir yeni icat aynı kaygıları doğurabilir.

Sosyal medyanın gelecekteki evrimi hakkında tarih bize ne gibi ipuçları verebilir. Facebook, Twitter ve diğer sosyal platformlar insanlara sosyal bağlantılar üzerinden bilgi paylaşma olanağı sunsa da, bunlar gazeteler ve yayıncılar gibi eski tarz medya şirketlerine iki açıdan benzerler: Birincisi, bunlar merkezileşmiştir (bilginin dağıtımını platform sahiplerinin değil, bizzat kullanıcıların sağlamasına rağmen); ikincisi ise, bunlar gelirlerinin büyük kısmını reklamlardan sağlamak zorundadırlar. Merkezileşme sosyal platformların sahiplerine muazzam bir güç sağlar, onlara kullanıcıların hesaplarını askıya alma veya silme olanağını ve yapmak isterlerse –veya hükümetler onları mecbur bırakırsa– bilgileri sansürleme olanağını verir. Bununla birlikte, reklam gelirlerine bel bağlanması, platform sahiplerinin hem reklamcıları hem de kullanıcıları devamlı memnun

etmek zorunda olunduğu anlamına gelir, üstelik bunların ilgilerinin her zaman örtüşmesi de mümkün değildir. Onlar kullanıcıları belirli platformların sınırları içinde tutmaya, reklam geliri elde etmek için kullanıcı sayısını eden geldiğince artırmaya çalışırlarken, sosyal ağları işleten şirketler de müşterilerinin neler yapabilecekleri ve bilginin bir sosyal platformdan diğerine ne kadar kolay taşınabileceği konusunda bazı sınırlamaları dayatmaya başlamışlardır. Yeni sosyal platformların ilk günlerinde mümkün olduğunca açık olması ve çok sayıda kullanıcının ilgisini çekmesi anlamlıydı. Bunu başaran bu platformlar para kazanmaya çalışmaya başladıklarında ise sık sık kullanıcılarını "duvarlı bahçelere" hapsetmeye çalışırlar.

Fakat sosyal medyanın gelecekte alacağı biçim ne olursa olsun şu çok açıktır: Hayatımızdan çıkmayacaktır. Bu kitabın ileri sürdüğü gibi, sosyal medya yeni değildir. Yüzyıllardır mevcuttur. Bugünün blogları yeni broşürlerdir. Mikrobloglar ve çevrimiçi sosyal ağlar yeni kahvehanelerdir. Medya paylaşım siteleri yeni kişisel defterlerdir. Bunlar, fikirlerin bir kimseden başkasına geçmesini sağlayan, bu sırada yayıncılık araçlarına özel darboğazları tıkamak yerine toplumsal bağlarla birbirlerine bağlanan insan ağlarına hâkim olan ortak sosyal platformlardır. İnternet çağında sosyal medyanın yeniden doğuşu esaslı bir dönüşümü –ve birçok bakımdan bir eskiye dönüşü– temsil eder.

Tartışma Soruları

BİRİNCİ BÖLÜM

1. Birinci Bölüm'de ele alınan çeşitli yazı biçimlerinin avantajları ve dezavantajları nelerdir? Kullandığımız alfabetik sistemin diğer yazı biçimlerinden üstün olduğunu kabul etmemize rağmen, onun yetersizlikleri neler olabilir?
2. Ascher'ların makalesinde belirtildiği gibi, İnkaların kullandığı *quipu*lar bilgileri belirtmek için renk ve örüntü kodlamasından yararlanıyordu. Belirli mesajları göndermek için bizim hangi durumlarda renklere ve örüntülere başvurabileceğimizi örnekleyiniz.
3. Bilgisayarınızın klavyesine dikkatle bakın. Alfabetik olmayan karakterler antik dünyada kullanılmış yazı çeşitlerini andırıyorlar mı (ve bunlar onları anımsatacak biçimde kullanılabilirler mi)? İpucu: Piktogram ve ideogramları düşünün.

İKİNCİ BÖLÜM

1. Zaman zaman çocukların sözcük yazma oyunlarının bir öğesi olan (ama antik Mısır dilinde daha etkili olan) rebus yazısı, betimlenen nesneyi değil, karakter okunduğunda çıkarılan sesi temsil eden karakterlerden oluşur. Örneğin, bir göz remi birinci tekil şahsı temsil edecek şekilde kullanılabilir. Örtüşmenin kusursuz olması gerekmez; bağlam da bir rol oynayabilir. Mesela bir at imgesi, ondan önce veya sonra gelen başka bir imgeye bağlı olarak "atmak" fiilini veya "başat" sözcüğünü belirtmek için kullanılabilir. Bu tekniği kullanarak bir veya iki cümle yazmayı deneyiniz.
2. Fenike alfabesi aslında teknik olarak ünsüz seslerden oluşan bir hece işareti sistemiydi. Bu şekilde okuma ve yazmanın neye benzediğini anlamak için sadece sessiz harflerden oluşan bir veya iki cümle yazmayı deneyin. Bu şekilde yazmanın dezavantajları nelerdir? Bunun herhangi

bir avantajı var mıdır? Bu cümleleri sağdan sola yazarak bu alıştırmayı daha eğlenceli ve daha Fenikeli bir hale getirebilirsiniz.

3. Havelock tarafından ele alınan Yunan alfabesi bizim bugün kullandığımız alfabenin prototipidir. Sesli harflerin eklenmesiyle birlikte konuşmanın kusursuz olmasa da etkili bir yaklaşığı haline gelmiştir. Bu alfabenin söylenen sözcükleri temsil ederken karşı karşıya kaldığı sınırlamalardan bazılarını belirtiniz. 2500 yıl boyunca başka alanlarda birçok teknolojik gelişme kaydedilmiş olmasına rağmen, alfabemizde karakter ekleme veya çıkarma gibi esaslı değişiklikler yapılmamış olmasının nedeni sizce ne olabilir?
4. Ong'un makalesinde belirttiği gibi, Platon Sokrates'e, yazının yapay ve dışsal doğasının bellek yeteneğini zayıflattığını söyletmiştir. Basımcılığın ortaya çıkışıyla birlikte benzer bir tartışma daha başlamıştır, çünkü kâtipler döneminde elde bulunan az sayıda metnin okunmasında ve bunlardan bilgi edinilmesinde bellek önemli bir unsurdu. Modern bilgisayarlar hafızalarımızı kullanma becerimizi ne şekilde zayıflatıyor? Bilgisayar kullanımının herhangi bir hatırlama biçimini geliştirmesinin veya kolaylaştırmasının bir yolu var mıdır?
5. Robert Logan'ın makalesi harfler ve sayılar arasındaki ilişki hakkında ilgi çekici bir tartışmaya yer veriyor. Aynı anda hem harflere hem de sayılara dayanan bilgileri kullandığımız başka örnek durumlar aklınıza geliyor mu?
6. Burke ve Ornstein tarafından tartışıldığı gibi, Orta Çağ'da Batı Avrupa, İslam Dünyası ve Çin gibi farklı yerlerde farklı okuryazarlık biçimleri oluştu. Okuma ve yazmadaki bu farklılıklar, birbirlerinden çok farklı olan bu Orta Çağ dünyalarının kültürlerine hangi şekillerde yansımıştı?

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1. "Gutenberg Devrimi"nin on beşinci yüzyılda hareketli hurufat tekniğini ve bildiğimiz haliyle basılı kitabı bizimle tanıştırmasından önce, yazıların yeniden üretim teknikleri ve metin oluştururken kullanılan farklı araçlar bin yıldan uzun bir zaman boyunca sürekli geliştirilmişti. Bu gelişmelerden bazılarını ele alınız ve bunların hangi şekillerde kullanıldıklarını belirtiniz.
2. Hareketli harf baskısının ortaya çıkışı, metinlerin kâtipler döneminde mümkün olmayan bir ölçekte yeniden üretimini olanaklı kılmakla kalmayıp, metinlerin görünümünü ve okurların onlara erişme tarzını da değiştirdi. Bu geçişin çeşitli yönlerini inceleyiniz.

3. Basımcılık Avrupa'ya ve Kuzey Amerika'ya yayılırken kültürün, dinin, eğitimin ve bunlar arasındaki ilişkinin birçok yanı üzerinde etkili oldu. Bu bağlantılardan bazılarını sonuçlarıyla birlikte araştırınız.
4. Mitchell Stephens, haberlerdeki "sansasyonculuğun" yeni bir fenomen olmadığını ve aslında onun şimdiki görünümlerinin neredeyse yüz yıllık bir geçmişi olduğunu savunuyor. Yirmi birinci yüzyılın haber sansasyonculuğunda istisnai bir yan var mı, yoksa sansasyona duyulan ilgi sadece insan doğasının bir parçası mı?

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

1. Morse kodunu düşünün (veya öğretmeninizden basılı bir çıktısını dağıtmasını). Sizce, dönemin elektrik teknolojisinin ilkelliği (basit kablolar ve piller) düşünülürse, bu kodun yaratılmasının ardındaki mantık ne olabilir? Bu kodla birkaç cümle yazmaya çalışın (gerçekten hevesliyseniz, bunu sadece ses biçimleri kullanarak da yapabilirsiniz). İpucu: Morse koduyla yazarken harfleri ayırmak için "/" işaretini, sözcükleri ayırmak için "//" işaretini kullanın.
2. Bell'in yaşadığı dönemden beri telefon önemli ölçüde değişikliğe uğramıştır –örneğin bir zamanlar "kablolu" olan telefon yirmi birinci yüzyılda kablosuz olmuştur. Bununla beraber, Fischer'ın ele aldığı gibi, telefonu kuşatan bazı meseleler bakımından onun ilk yılları ile günümüz arasında ilgi uyandırıcı paralellikler vardır. Bunlardan bazılarını belirtebilir misiniz?
3. Paris Fuarı'nın üzerinden yüz yıldan uzun bir süre geçmiş olmakla birlikte, Williams'ın ileri sürdüğü gibi, aslında Dünya Fuarları hâlâ yapılmaktadır. Yirminci yüzyılın başında vitrine çıkarılanlarla kıyaslarsanız, sizce bunların rolü ne olabilir? İpucu: Yakın geçmişteki fuarlar hakkında bilgi edinmek için bir Google araması yapabilirsiniz.
4. *Titanic* faciasıyla ilgili olayların haberleştirilmesinde telsiz telgraf çok önemli bir rol oynamıştı, ama bilgilerin hepsi de hep hatasız olmamıştı. Günümüz medyasının, *Titanic* faciasında olduğu gibi uluslararası bir boyuta ulaşan muhtelif trajedileri kaydetmek için başvurmuş olduğu yollar ile bunun arasında ne gibi paralellikler görebiliyorsunuz?

BEŞİNCİ BÖLÜM

1. Yirminci yüzyılın başlarından epey önemli olan fotoğraf gazeteciliği, video belgelemenin çeşitli biçimleri yüzünden etkisini bir ölçüde kaybetti. Yine de, dergiler ve gazeteler ona bel bağlamayı sürdürdü. Basılı med-

yada yayınlanan hangi türden fotoğraflar güncel olayları ve kişileri anlamamızda hâlâ bir rol oynarlar?

2. Edison'un fonografı ve Berliner'in gramofonu arasındaki farklardan bazılarını sıralayınız. Neden gramofonun disk formatı, günümüzün deyişiyle "endüstriyel standart" haline gelmiştir? Benzer şeyler yapmak bakımından birbirleriyle yarışan formatlardan yararlanan (giriş bölümünde sayılanlar dışında) daha yeni teknolojiler var mıdır?
3. Sesin kullanıma girmesinin hareketli resim tarihinde, film projeksiyonunun geliştirilmesinden sonraki en etkili dönüşüm olduğu söylenir. Bunu siz yaşarken gerçekleşmiş değişmelerle –3D teknolojisinin doğuşu (neredeyse yüz yıl kadar eskidir), IMAX 3D'nin ortaya çıkışı ve sayısız küçük ekran seçeneğinin yaygınlaşmasıyla– nasıl karşılaştırırsınız?

ALTINCI BÖLÜM

1. Bu bölümdeki bazı yazılar, radyonun 1920'ler ve 1930'larda yaygın biçimde benimsenmesinin şekillendirdiği kültürel değişmeleri betimliyor. Bu betimlemelerde, internetin günümüzde yaygın biçimde benimsenmesiyle ilgili değişmeler etrafındaki tartışmalarla herhangi bir paralellik görüyor musunuz?
2. İnsanların radyo dinlerken başka şeylerle de uğraşabilmeleri ve çağdaş medya tüketiminin "çoklu-görevlilik" ile ilişkisi arasında ne gibi benzerlik ve farklılıklar vardır?
3. Welles'in *Dünyalar Savaşı* yayınından sonra, Amerikan halkının yayıncılık medyası karşısındaki saflığı ve yayıncılık medyasının insanların inanmak istediği şeyler üzerindeki etkisi sorgulanmaya başladı. Bu olay ile televizyon ve internetteki "yalan haberler" hakkındaki güncel tartışmalar arasında herhangi bir paralellik görüyor musunuz?
4. En sevdiğiniz TV tarzı nedir (dram, durum komedisi, bilim-kurgu, pembe diziler, polisiye, vs.)? Radyonun Altın Çağı'ndan (1930'lar ve 1940'lar) bu tip bir program örneğini dinleyin. YouTube bu bakımdan müthiş bir sanal hazinedir. Dinlediğiniz programın biçimini, üslubunu ve karakterizasyonunu, aynı tipten günümüze ait bir programın özellikleriyle karşılaştırınız.

YEDİNCİ BÖLÜM

1. Televizyon izleyiciliğin ilk dönemlerindeki ve "televizyon partilerinden" (alıcısı olmayan izleyicilerin alıcısı olan evlerde veya muhtelif kamusal mekânlarda toplanarak televizyon izlemesi) önceki aile merkezli-

lik özelliği tamamen ortadan kaybolmamıştır. Bu pratiklerin günümüzde yaşanabildiği bir durum aklınıza geliyor mu?

2. Carpenter'ın makalesini rehber edinip bir filmi veya bir film tarzını (hatta bir roman tarzını), televizyon dizisi, mini-dizisi veya TV filmi uyarlamasıyla karşılaştırınız. Küçük ekrana özgü teamüller ile öykünün bir önceki medya formatındaki sunum tarzını kıyaslayınız.
3. Bu bölümde, özellikle de Spigel'in makalesinde bahsedilen çok sayıda program çeşitli farklı kanalda (mesela nostalji kanallarında) tekrar yayınlanır veya DVD formatında ve internette bulunur (bunların birçoğu YouTube'da bulunabilir). Bunlardan birkaç tanesine göz gezdirin. Bunlar günümüzdekinden ne şekilde farklılaşan bir toplumsal dünyayı yansıtıyorlar? Şimdiki TV programlarında bulabileceklerimize benzemeyi sürdüren ne gibi yanları vardır?
4. En sevdiğiniz TV tarzı nedir (dram, durum komedisi, bilim-kurgu, pembe dizi, polisiye, vs.)? Radyonun Altın Çağı'na ait (1930'lar ve 1940'lar) bu tip bir programı dinleyin. YouTube bu bakımdan müthiş bir sanal hazinedir. Bu programın biçim, üslup ve karakterizasyonunu, aynı tipten günümüzdeki bir televizyon programına özgü teamüllerle karşılaştırınız.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

1. Televizyon izlemenin ilk zamanlarındaki ve "televizyon partilerinden" (alıcılara sahip olmayan izleyicilerin alıcıların bulunduğu evlerde veya muhtelif kamusal mekânlarda bir araya gelip televizyon izlemesi) önceki aile merkezlilik tümüyle ortadan kaybolmamıştır. Sizce bu pratiklere günümüzde hangi durumlarda rastlayabiliriz?
2. Carpenter'in makalesini rehber edinip, bir film veya bir film tarzı (hata bir roman) ile onun televizyon dizisi, mini-dizi veya TV filmi uyarlamasıyla karşılaştırınız. Küçük ekran uyarlamasındaki teamüller ile öykünün bir önceki medya formatındaki sunumunu kıyaslayınız.
3. Bu bölümde, özellikle de Lynn Spigel'in makalesinde bahsedilen birçok program, farklı kanallarda (nostalji kanallarında) yayınlanan tekrarlarda, DVD formatında ve internette hâlâ bulunabilir (YouTube bu açıdan çok zengindir). Bunlardan birkaç tanesini izleyin. Bunlar günümüzden farklı bir toplumsal dünyayı nasıl yansıtırlar? Bunların günümüzün TV programlarında bulabileceklerimize benzemeye devam eden yanları nelerdir?
4. Açıkçası, televizyon yayıncılığı tarihindeki en önemli gelişmelerden biri kendi dönemindeki bir deyişle "VCR Devrimi" idi. Richard Butsch'un makalesi bu gelişmeyi 1980'lerdeki etkisi üzerinden ele alıyor. Bununla birlikte, bunun artçı sarsıntılarını PVR (kişisel video kaydedici) dönemi-

ni yaşayan bizler hâlâ hissetmekteyiz. Özellikle günümüzdeki üreticiler-tüketiciler karşıtlığı bakımından, çok amaçlı uzaktan kumandanın televizyonun medya manzarasını hangi şekillerde etkilediğini düşünüyorsunuz?

SEKİZİNCİ BÖLÜM

1. *World Wide Web* ve ona erişirken kullanılan teknolojiler kısa sürede birçok değişime yol açmıştır, öyle ki bunları kendi ömrünüzde bizzat deneyimlemiş olmalısınız. Bununla ilgili olarak, mesela yaklaşık on yıl öncesinden anımsayabildiklerinizi şu andaki durumla karşılaştırınız.
2. Standage eski iletişim biçimleri ve bugünkü sosyal medya arasında bazı paralellikler olduğunu ileri sürüyor. Sosyal medyanın geçmişteki iletişim biçimlerini olumlu yönlerde geliştirmiş olduğu ve geçmişte emsalleri olup olmadığından bağımsız olarak suistimallere neden olmuş olduğu, onun verdiklerinden başka örnekler aklınıza geliyor mu?
3. Sekizinci Bölüm'e katkıda bulunan yazarların size göre başlıca görüşlerinden yola çıkarak biraz öngörüde bulunmayı (bir deyişle gelecek bilimi yapmayı) deneyin. Bir sonraki enformasyon teknolojileri kuşağının 2020'lerde yol açabileceği değişimler hakkında tahminlerde bulunun.

Önerilen Okumalar

BÖLÜM I

Chiera, Edward. *They Wrote on Clay.* Chicago: University of Chicago Press, 1975.

Childe, Gordon. *Man Makes Himself.* New York: Mentor, 1951.

Giedion, Siegfried. *Space, Time and Architecture.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1967.

Kramer, Samuel Noah. *History Begins at Sumer.* New York: Doubleday, 1959.

Landmark Media. *Signs of the Times.* Video. Tarih belirtilmemiştir.

Marshack, Alexander. *The Roots of Civilization.* New York: McGraw-Hill, 1982.

Rudgley, Richard, *The Lost Civilization of the Stone Age.* New York: Simon & Schuster, 1999.

Schmandt-Besserat, Denise. *Before Writing.* Houston, TX: University of Texas Press, 1992.

Schramm, Wilbur. *The Story of Communication.* New York: Harper and Row, 1988.

Ucko, Peter, ve Andree Rosenfeld. *Paleolithic Cave Art.* New York: McGraw-Hill, 1967.

BÖLÜM II

Clanchy, Michael. *From Memory to Written Record: England 1066-1307.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.

Davis, Natalie Zemon. *The Return of Martin Guerre.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983.

Drucker, Johanna. *The Alphabetic Labyrinth.* Londra: Thames and Hudson, 1995.

Eco, Umberto. *The Name of the Rose.* New York: Warner Books, 1983.

Films for the Humanities and Sciences. *A World Inscribed: The Illuminated Manuscript.* Films Media Group. Tarih belirtilmemiştir.

Goody, Jack. *The Logic of Writing and the Organization of Society.* New York: Cambridge University Press, 1988.

Havelock, Eric. *The Literature Revolution in Greece and Its Cultural Consequences.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1987.

Logan, Robert. *The Sixth Language.* Toronto: Stoddart, 2000.

Robinson, Andrew. *The Story of Writing.* Londra: Thames and Hudson, 1995.

Sampson, Geoffrey. *Schools of Linguistics.* Stanford, CA: Stanford University Press, 1980.

BÖLÜM III

Arnaud, Jean-Jacques. *Name of the Rose.* Cristalda Films. 1986.

Darnton, Robert. *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History.* New York: Basic Books, 1984.

Darnton, Robert. *Revolution in Print – The Press in France, 1775–1880.* Berkeley: University of California Press and the New York Public Library, 1989.

Eisenstein, Elizabeth. *The Printing Revolution in Early Modern Europe.* New York: Cambridge University Press, 1983.

Febvre, Lucien ve Henri-Jean Martin. *The Coming of the Book: The Impact of Printing, 1450–1800.* Londra: New York Books, 1979.

Films for the Humanities and Sceinces. *Print History.* Films Meida Grup. Tarih belirtilmemiştir.

Ivins, William. *Prints and Visual Communication.* Londra: Routledge & Kegan Paul, 1953.

Joyce, William, vd. (haz.), *Printing and Society in Early America.* Worcester, MA: American Antiquarian Society, 1983.

McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy.* New York: Signet, 1969.

McMurtrie, Douglas. *The Book.* Londra: Oxford University Press, 1967.

Mumford, Lewis. *Art and Technics.* New York: Columbia University Press, 1952.

Wood, Amanda. *Knowledge before Printing and after: The Indian Tradition in Changing Kerala.* Oxford: Oxford University Press, 1985.

BÖLÜM IV

Altick, Richard Daniel. *The English Common Reader: A Social History of the Mass Reading Public,* 1800–1900. Chicago: University of Chicago Press, 1957.

Carey, James. *Communication as Culture.* Boston: Unwin Hyman, 1989.

Grosvenor, Edwin S., ve Morgan Wesson. *Alexander Graham Bell.* New York: Abrams, 1997.

Knightley, Phillip. *The First Casualty.* New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.

PBS Home Video. *The Great Transatlantic Cable.* PBS Educational Video. 2005.

Pool, Ithiel de Sola. *The Social Impact of the Telephone.* Cambridge, MA: MIT Press, 1977.

Schivelbusch, Wolfgang. *Disenchanted Night.* Los Angeles: University of California Press, 1988.

Schudson, Michael. *Discovering the News: A Social History of American Newspapers.* New York: Basic Books, 1978.

Standage, Tom. *The Victorian Internet.* New York: Walker and Co., 1998.

Stephens, Mitchell. *A History of News: From the Drum to the Satellite.* New York: Viking, 1988.

Thompson, Robert L. *Wiring a Continent: The History of the Telegraphic Industry in the United States.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1947.

Williams, Raymond. *The Long Revolution.* New York: Columbia University Press, 1961.

BÖLÜM V

Boorstin, Daniel. *The Image.* New York: Atheneum, 1978.

Chandler, Alfred A. *The Visible Hand.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1977.

Cohen, Paula Marantz. *Silent Film and the Triumph of the American Myth.* New York: Oxford University Press, 2001.

Fowles, Jib. *Starstruck: Celebrity Performers and the American Public.* Washington, D.C.: The Smithsonian Institution, 1992.

Goldberg, Vicki. *The Power of Photography.* New York: Abbeville, 1991.

History Channel. *The Edison Effect.* A&E Entertainment. 1994.

Kern, Stephen. *The Culture of Time and Space: 1880–1918.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983.

Marchand, Roland. *Advertising the American Dream: Making Way for Modernity, 1920–1940.* Berkeley: University of California Press, 1985.

Peterson, Theodore. *Magazines in the Twentieth Century.* Urbana: University of Illinois Press, 1964.

Schudson, Michael. *Advertising: The Uneasy Persuasion.* Los Angeles: University of California Press, 1984.

Sklar, Robert. *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies.* New York: Vintage Books, 1994.

Williams, Rosalynd. *Dream Worlds.* Berkeley: University of California Press, 1982.

BÖLÜM VI

Allen, Woody. *Radio Days.* Orion Pictures. 1987.

Barnouw, Eric. *A History of Broadcasting in the United States.* New York: Oxford University Press, 3 cilt, 1966-1970.

Briggs, Asa. *The History of Broadcasting in the United Kingdom.* Londra: Oxford University Press, 1966.

Covert, Catherine, ve John Stephens (haz.), *Mass Media between the Wars.* Syracuse: Syracuse University Press, 1984.

Crisell, Andrew. *Understanding Radio.* New York: Methuen, 1986.

Culbert, David. *News for Everyman.* Westport, CT: Greenwood Press, 1976.

Douglas, Susan. *Listening In: Radio and the American Imagination*. New York: Random House, 1999.
Hilmes, Michele. *Radio Voices: American Broadcasting, 1922-1952*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
Hilmes, Michele, ve Jason Loviglio (haz.), *The Radio Reader: Essays in the Cultural History of Radio*. New York: Routledge, 2002.
Lewis, Tom. *Empire of the Air: The Men Who Made Radio*. New York: HarperCollins, 1991.
Nachman, Gerald. *Raised on Radio*. Berkeley: University of California Press, 2000.
Sterling, Christopher, ve John M. Kittross, *Stay Tuned: A Concise History of American Broadcasting*. 3. baskı. Mahwah, NJ: LEA, 2001.
Stone, Oliver. *Talk Radio*. Universal Pictures. 1988.

BÖLÜM VII

Barnouw, Erik. *Tube of Plenty: The Evolution of American Television*. New York: Oxford University Press, 1990 (1970).
Boddy, William. *Fifties Television*. Urbana: University of Illinois Press, 1990.
Bodroghkozy, Aniko. *Groove Tube*. Durham, NC: Duke University Press, 2001.
Briggs, Asa. *The History of Broadcasting in the United Kingdom*. Londra: Oxford University Press, 1966.
Clooney, George. *Good Night, and Good Luck*. Warner Independent Pictures. 2005.
Fiske, John. *Television Culture*. Londra: Methuen, 1987.
Lumet, Sydney. *Network*. Warner. 2006.
McLuhan, Marshall. *Understanding Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 1994 (1963).
Newcombe, Horace (haz.), *Television: The Critical View*. New York: Oxford University Press, 2006.
Postman, Neil. *Amusing Ourselves to Death*. New York: Dell, 1986.
Redford, Robert. *Quiz Show*. Baltimore Pictures. 1994.
Rutherford, Paul. *When Television Was Young: Primetime Canada. 1952-67*. Toronto: University of Toronto Press, 1990.
Smith, Anthony. Television: *An International History*. New York: Oxford University Press, 1998.
Tichi, Cecelia. *Electronic Hearth: Creating an American Television Culture*. New York: Oxford University Press, 1992.
Williams, Raymond. *Television and Society*. Londra: Fontana, 1979.

BÖLÜM VIII

Beniger, James. *The Control Revolution*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.

Bolter, Jay David, ve Richard Grusin. *Remediation*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.

Gleick, James. *The Information: A History, a Theory, a Flood*. New York: Pantheon, 2011.

Hollins, Timothy. *Beyond Broadcasting: Into the Cable Age*. Londra: BFI, 1984.

Mitchell, William. *City of Bits*. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.

O'Donnell, James J. *Avatars of the Word*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998.

Poole, Ithiel de Sola. *Technologies of Freedom*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983.

Poster, Mark. *The Second Media Age*. Cambridge: Polity Press, 1995.

Postman, Neil. *Technopoly: The Surrender of Culture to Technology*. New York: Vintage, 1993.

Stern, Jonathan. *MP3: The Meaning of a Format*. Durham: Duke University Press, 2012.

Weizenbaum, Joseph. *Computer Power and Human Reason*. New York: W. H. Freeman, 1976.

Zuboff, Shoshana. *In the Age of the Smart Machine*. New York: Basic Books, 1988.

Katkıda Bulunanlar

1. "Yazının En Eski Öncüsü" (Denise Schmandt-Besserat): *How Writing Came About*, Denise Schmandt Bessarat ("The Evolution of Symbols in Prehistory" başlıklı bölüm). Telif hakkı © 1992, 1996. University of Texas Press ve yazar tarafından verilen izinle yeniden basılmıştır.
2. "Antik İmparatorluklarda İletişim Araçları" (Harold Innis): *Empire and Communication*, Harold Innis, 1950, 1986. University of Toronto Press. University of Toronto Press tarafından verilen izinle yeniden basılmıştır.
3. "Yazısız Uygarlık – İnkalar ve *Quipu*" (Marcia Ascher ve Robert Ascher): *Mathematics of the Incas: Code of the Quipu*, Marcia Ascher ve Robert Ascher, 1997.
4. "Yazının Kökenleri" (Andrew Robinson): *The Story of Writing: Alphabets, Hieroglyphs and Pictograms*, Andrew Robinson. © 1995 Thames & Hudson Ltd, Londra. Thames & Hudson tarafından verilen izinle yeniden basılmıştır.
5. "Yunan Mirası" (Eric Havelock): *The Literacy Revolution in Greece and Its Cultural Consequences*, Eric Havelock. Telif hakkı © 1982, Princeton University Press. Princeton University Press tarafından verilen izinle yeniden basılmıştır.
6. "Yazı ve Alfabe Etkisi" (Robert K. Logan): *The Sixth Language*, Robert K. Logan, s. 106-115, ("The Evolutionary Change in Languages: From Speech to the Internet" başlıklı bölüm). Caldwell: The Blackburn Press, 2000.
7. "Yazı Bilinci Yeniden Yapılandırır" (Walter Ong): *Orality and Literacy: 30th Anniversary Edition*, © Walter Ong, 2012, Routledge. İzinle yeniden basılmıştır.
8. "Orta Çağ'da İletişim ve İnanç" (James Burke ve Robert Ornstein): *Axemaker's Gift*, James Burke ve Robert Ornstein. Telif hakkı © 1995, 1997 James Burke ve Robert Ornstein. Penguin Random House LLC'ye bağlı Penguin Publishing Group'un bir yayınevi olan G. P. Putnam's Sons tarafından verilen izinle yeniden basılmıştır. Tüm hakları saklıdır.
9. "Kağıt ve Blok Baskı – Çin'den Avrupa'ya" (T. F. Carter): *The Invention of Printing in China* (1925), T. F. Carter. Telif hakkı © 1925 Columbia University Press. Yayıncının izniyle yeniden basılmıştır.

10. "Matbaanın İcadı" (Lewis Mumford): *Art and Technics*, Lewis Mumford. Telif hakkı © 1947 Columbia University Press. Yayıncının izniyle yeniden basılmıştır.
11. "İlk Modern Okuryazarlıklar" (Harvey J. Graff): *Literacies of Literacy*, Harvey Graff, 1991. Telif hakkı © Indiana University Press. İzinle yeniden basılmıştır.
12. "Sansasyonculuk ve Haberler" (Mitchell Stephens): *A History of News 3e*, Mitchell Stephens (2006), s. 100-107. Yayıncının izniyle yeniden basılmıştır.
13. "Zaman, Mekân ve Telgraf" (James W. Carey): *Communication as Culture*, James W. Carey, 1989. Telif hakkı James W. Carey'e aittir; Taylor & Francis Group'a bağlı Routledge, Inc. tarafından verilen izinle yeniden basılmıştır.
14. "Yeni Gazetecilik" (Michael Schudson): *Discovering the news: A social history of American newspapers*, M. Schudson. New York: Basic Books.
15. "Telefon Liderliği Ele Geçiriyor" (Claude S. Fischer): *America Calling: A Social History of the Telephone to 1940*, Claude S. Fischer, 1992. Telif hakkı © California Üniversitesi Mütevelli Heyeti. University of California Press tarafından verilen izinle yeniden basılmıştır.
16. "Tüketimin Hayal Dünyaları" (Rosalynd Williams): *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France*, Rosalynd Williams, 1986. Telif hakkı © California Üniversitesi Mütevelli Heyeti. University of California Press tarafından verilen izinle yeniden basılmıştır.
17. "Kablosuz Dünya" (Stephen Kern): *The Culture of Time and Space, 1880-1918*, Stephen Kern, yeni bir önsözle birlikte, Cambridge, Mass.: Harvard University Press. Telif hakkı © 1983, 2003 Stephen Kern. Yayıncının izniyle yeniden basılmıştır.
18. "Fotoğraf Haberciliğinin İlk Zamanları" (Ulrich Keller): *Shadow and Substance* (haz.: Kathleen Collins, 1990) adlı çalışmada yer alan makalesi. Yazarınızniyle yeniden basılmıştır.
19. "Sesi Yazmak" (Lisa Gitelman): *New Media, 1740-1915* (haz.: Lisa Gitelman ve Geoffrey B. Pingree), s. 159-164. © 2003 Massachusetts Institute of Technology. MIT Press tarafından verilen izinle yeniden basılmıştır.
20. "Fonografın Geliştirilmesi" (Jonathan Sterne): "Plastic Aurality: Technologies into Media", *The Audible Past*, Jonathan Sterne, s. 179-214. Telif hakkı 2002, Duke University Press. Tüm hakları saklıdır. Telif hakkı sahibinin izniyle yeniden yayınlanmıştır. www.dukepress.edu
21. "İlk Hareketli Resimler" (Daniel Czitrom): *Media and the American Mind: From Morse to McLuhan*, Daniel Czitrom, 1982. Telif hakkı: University of North Carolina Press. Yayıncının izniyle yeniden basılmıştır.
22. "Filmler Konuşuyor" (Scott Eyman): *Speed of Sound*, Scott Eyman. Telif hakkı: Scott Eyman. Simon & Schuster Adult Publishing Group tarafından verilen izinle yeniden basılmıştır.
23. Radyonun Kamusal Sesi (John Durham Peters): *Speaking Into the Air: A History of the Idea of Communication*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

24. "Radyo'nun İlk Zamanları" (Susan J. Douglas): *Listening In*, Susan J. Douglas, 1999. Telif hakkı: Susan Douglas. University of Minnesota Press, 2004. İzinle yeniden basılmıştır.
25. "Radyo Programcılığının Altın Çağı" (Christopher Sterling ve John M. Kittross): *Stay Tuned: A Concise History of American Broadcasting, second edition*, Christopher Sterling ve John M. Kittross, 1990. Telif hakkı yazarlara aittir. İzinle yeniden basılmıştır.
26. "Orson Welles'in *Dünyalar Savaşı* Yayını" (Paul Heyer): Paul Heyer'in izniyle basılmıştır.
27. "Radyonun Sesleri" (Michele Hilmes): *Radio Voices: American Broadcasting 1922-1952*, Michele Hilmes, 1999. Telif hakkı: The University of Minnesota Press. İzinle kullanılmıtşır.
28. "Televizyon Çağında Radyo" (Peter Fornatale ve Joshua Mills): *Radio in the Television Age*, P. Fornatale ve J. E. Mills, 1980, Overlook Press.
29. "Televizyon Başlıyor" (William Boddy): *Television: An International History*, Anthony Smith ve Richard Paterson (1998). New York: Oxford University Press. William Boddy'e ait "The Beginnings of American Television" başlıklı yazıdan alınmıştır.
30. "Yeni Diller" (Edmund Carpenter): *Explorations in Communication*, Edmund Carpenter, 1960. Telif hakkı: Beacon Press. İzinle yeniden basılmıştır.
31. "Televizyona Yer Açmak" (Lynn Spigel): *Make Room for TV*, Lynn Spigel, 1992. Telif hakkı: University of Chicago Press. İzinle yeniden basılmıştır.
32. "Kargaşadan Huzura" (Gary Edgarton): *The Columbia History of American Television*, Gary Edgarton. Telif hakkı: 2007. Columbia University Press. Columbia University Press tarafından verilen izinle yeniden basılmıştır.
33. "Aptal Kutusu, Hayranları ve Bağımlıları (Richard Butsch): *The Citizen Audience*, Richard Butsch, 2000. © Richard Butsch 2000, Cambrdige University Press tarafından yayınlanmıştır, izin alınarak yeniden basılmıştır.
34. "Medya Nasıl Yeni Medya Oldu" (Lev Manovich): *The Language of New Media*, Lev Manovich, s. 21-26. © 2001 Massachusetts Institute of Technology. The MIT Press tarafından verilen izinle.
35. "İnternetin Popülerleşmesi" (Janet Abbate): *Inventing the Internet*, Janet Abbate, s. 208-216. © 1999 Massachusetts Institute of Technology. The MIT Press tarafından verilen izinle.
36. "*Word Wide Web*" (Jay David Bolter ve Richard Grusin): *Remadiation: Understanding New Media*, Jay David Bolter ve Richard Grusin, s. 197-208. © 1998 Massachusetts Institute of Technology. The MIT Press tarafından verilen izinle.
37. "*Web* 2.0'ın Kültür Tarihi" (Alice E. Marwick): "A Cultural History of Web 2.0", *Status Update*, © Alice Marwick, 2013, Yale University Press. Yale University Press tarafından verilen izinle yeniden basılmıştır.
38. "Sosyal Medya Tarihi *Retweet* Ediyor" (Tom Standage): *Writing on the Wall: Social Media–The First 2000 Years*, ©

Dizin

1524-1525 Köylü İsyanları, 123
A Hatful of Rain, 338
Adolph Och, 157, 163
Agnes Moorehead, 271
Aiskhylos, 71, 72, 73
Akdeniz, 23, 60, 63, 95
Al Jolson, 237, 238, 289, 291
Alexander Graham Bell, 147, 169, 172, 174, 418
Alexander Marshack, 23, 32
Alfabe, 75, 77, 423
Alvin Gouldner, 158, 166
American Home, 335, 344
American Radio Relay League, 263
Amon-Ra, 38, 39
Amos 'n' Andy, 249, 259, 260, 299
Analitik Makine, 371, 372, 374, 375
André Leroi-Gourhan, 23, 32
Andrew Robinson, 20, 53, 423
Angus Hibbard, 175
Aniko Bodroghkozy, 345
Aristophanes, 72, 73
Aristoteles, 77, 94, 95, 96, 119, 122
ARPANET, 377, 378, 381, 382
Arthur H. Cole, 151
Asur, 40, 54
AT&T, 170, 176, 177, 178, 191, 258, 286
Auguste ve Louis Lumiere, 226
Aziz Augustinus, 122
Aziz Benedict, 96
Babil, 40, 41, 54, 55, 60, 63, 81
Baby Snooks, 273
Basil Bernstein, 158, 166
Baskı, 2, 103, 105, 113, 119, 124, 126, 326, 423
Beau Geste, 240
Bell Telephone Company, 169
Berliner Illustrierte Zeitung, 205
Beyzbol, 265
Bilgisayar, 375, 378, 382
Black Maria, 226, 372
Blok baskı, 102, 112
Blondie, 273
Bonanza, 208
Business Week, 313, 314, 315
Californian, 190, 193
Captain Midnight, 273
Carlton E. Morse, 273, 293
Carpathia, 189, 190, 206, 207
CERN, 378, 381, 383, 384
Charles Dana, 162, 166
Charles Dudley Warner, 163
Charlie Chaplin, 241, 243
Chicago Morning News, 161
Chicago Ticaret Borsası, 152
Christopher Sterling, 267, 425
Cieza, 45
Claude Chappe, 149
Claude S. Fischer, 169, 424
Columbia Workshop, 271
Come Back Little Sheba, 338
Crystal Palace, 179, 180, 183

Çin, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 94, 95, 102, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 116, 182, 193, 380, 423
Çince karakterler, 53, 57, 58, 59, 60
D. W. Griffith, 228, 238
Daily News, 161, 208
Daniel Czitrom, 197, 225, 424
Daniel Headrick, 145
David Reisman, 339
David Sarnoff, 268, 315
Denise Schmandt-Besserat, 21, 33, 423
Diamond Sūtra, 110, 112
Doğu Hindistan Şirketi, 152
Dorothy Arzner, 240
Dr. Benjamin Spock, 341
Dragnet, 319
E. M. Forster, 327
Eadweard Muybridge, 225
Ebony, 341, 344
Edgar Bergen, 271, 289
Edison Vitaskopu, 227
Edmund Carpenter, 305, 323, 425
Edmund M. Morgan, 329
Edward J. Hall, 171, 173, 174
Edwin S. Porter, 228
Eisenstein, 10, 133, 418
Elektrik, 145, 150, 181, 185, 186, 187
Elisha Gray, 170
Eric Havelock, 64, 67, 423
Etienne Jules Marey, 225
Etrüskler, 55
Evening Post, 157, 160, 234
Everett Sloane, 271
Fêng Tao, 106
Fenikeliler, 57, 63, 68
Ferdinand Lundberg, 339, 343
Florida, 261
Folke Bergman, 107
Fonogram, 63
Fortune, 314, 315
Fotoğraf ajansları, 207
Fotoğraf gazeteciliği, 205
Fotoğrafçılık, 196
Frank Sinatra, 269
Frank Stanton, 317, 319, 320
Franklin D. Roosevelt, 274
Fuarlar, 180, 181, 185
Fütürizm, 196
Gangbusters, 273
Gazete, 164, 166
Gazetecilik, 9, 149, 157, 159, 164, 424
Genel Film Borsası, 228
Gentlemen Prefer Blondes, 240
George Herbert Mead, 158, 166
George Jones, 163
George Juergens, 166
George Ladd, 175
George Lucas, 250
George Melies, 228
George Nelson, 336, 343
Gilbert Seldes, 315, 318
Girit, 56, 57, 60, 61
Gordon Hendricks, 225, 233, 234
Guglielmo Marconi, 191
H. G. Wells, 54, 271
Hammurabi, 54, 60
Hareketli Resim Gösterimcileri Derneği, 233
Hareketli Resim Patent Şirketi, 234
Harold Innis, 10, 18, 35, 67, 156, 305, 423
Harvey J. Graff, 121, 424
Hellig Olav, 189
Henry Aldrich, 274
Henry Wright, 336, 343
Herald, 157, 160
Herman Hollerith, 373
Hesaplama, 373
Hesaptaşı sistemi, 21, 26, 29
Hıristiyanlık, 22, 125
Hititler, 60
Hollywood, 172, 228, 238, 240, 241, 243, 244, 245, 285, 286, 288, 289, 294, 308, 316, 319, 320, 326

Homeros, 64, 69, 71, 75
Hop Harrigan, 273
Horus, 37, 38
House Beautiful, 335, 336, 342, 344
Hyksos, 38, 39, 44
I Love a Mystery, 273
I Love Lucy, 304, 319
Illustrated American, 205
İnkalar, 19, 45, 52, 423
İnternet, 366, 368, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383
İsis, 37, 38
İslam, 65, 94, 95, 125
İşaret, 81
İzleyici kitleleri, 201
J. M. Jacquard, 372
J. Walter Thompson Company, 285
Jack Binns, 261
Jack Warner, 238, 239, 242
Jackson Lears, 340
James Beniger, 367
James Burke, 65, 91, 423
James Carey, 149
James Gordon Bennett, 159, 160
Janet Abbate, 368, 377, 385, 395, 403, 425
Jay David Bolter, 368
Jib Fowles, 15
John B. Thompson, 135
John I. Sabin, 175
John U. Reber, 287
Joseph Lakanal, 149
Joseph McCullagh, 159
Joseph Pulitzer, 157, 159, 166
Journal, 113, 133, 134, 157, 160, 161, 164, 166, 208, 235, 288, 294, 342, 344
Jules Verne, 192, 194
Kağıt, 423
Katoliklik, 125
Kebara, 23, 24, 32
Kilise, 92, 276
Kinetoskop, 226, 372
King Vidor, 244
Konfüçyüs, 95
Kontrol Devrimi, 367
Kübizm, 195
Leibniz, 59
Leo Bogart, 341
Lev Manovich, 371, 425
Lewis Mumford, 102, 115, 424
Life, 134, 205, 208, 270, 293, 315, 316, 328
Lillian Gish, 240, 243
London Times, 262
Louis Daguerre, 371
Lux Radio Theater, 271
Lynn Spigel, 305, 333, 425
Major Bowes and His Original Amateur Hour, 269
Marshall McLuhan, 24, 32, 76, 145, 250, 300, 305, 323, 330, 368
Martin Luther, 103, 121, 122
Mary Hale Martin's Household Hour, 286
Mary Pickford, 237, 240
Marynia Farnham, 339, 343
Matbaa, 102, 119, 122, 124, 125
Matematik, 78
Maurice Talmeyr, 181, 187
Max Weber, 52
Maya, 19, 54, 60, 61
Megiddo, 38
Melville Stone, 161, 163, 166
Mercury Theater on the Air, 271
Mezolitik, 23, 24, 25, 26, 27, 29
Mezopotamya, 17, 18, 40, 55, 56, 57, 60, 61
Mısır, 17, 18, 19, 35, 37, 38, 39, 40, 50, 51, 53, 54, 56, 57, 59, 60, 61, 63, 71, 73, 108, 182
Michael Schudson, 146, 157, 424
Michele Hilmes, 249, 265, 277, 285, 425
Ming Huang, 110, 112
Mitchell Stephens, 357

Morning Globe, 159
Morse kodu, 248, 296, 367
Mount Temple, 189
Mr. District Attorney, 273
Mr. Keen,, 273
NBC Senfoni Orkestrası, 268
Neanderthal insanı, 22
Neolitik, 21, 28, 29, 31
New York Borsası, 153
New York Daily Graphic, 161
New York Times, 159, 163, 166, 167, 190, 234, 236, 261, 262, 301, 312, 315, 318
New York World, 160, 166
New Yorker, 311
Newspapers, 418, 424
Newsweek, 311, 313
Nicholas Jenson, 118
Nicholas Ray, 333
Okuma, 92, 104, 195
Okuryazarlık, 63, 72, 81, 121, 124, 128, 129, 131, 132, 423
Orson Welles, 271
Osiris, 37, 38
Pacific Telephone, 175, 176
Paddy Chayefsky, 325
Papa Gregory, 92
Papirüs, 35, 50, 52, 71
Playboy, 338
Popular Mechanics, 263
Postman, Neil, 420, 421
Propaganda, 343
Protestan Reformasyonu, 121
Protestanlık, 125, 126
Quipu, 19, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 423
Quipu yapıcısı, 49, 50, 51, 52
Ra, 37, 38, 176, 420
Radio Days, 248, 250, 419
Radyo, 247, 248, 257, 261, 263, 267, 270, 273, 274, 285, 286, 287, 295, 297, 298, 300, 304, 316, 326, 330, 338, 425
Radyo Yasası, 263
Ray Collins, 271
Reklam, 186, 249, 259, 285, 330
Republic, 261
Review of Reviews, 265
Richard Grusin, 368, 421
Robert Cailliau, 381
Robert Logan, 64
Roger Bacon, 98
Roland Marchand, 285, 293, 340, 343
Rosalynd Williams, 179, 196, 211, 219, 424
Rubber Tires, 241
Samuel Morse, 145
Sanat, 39, 195, 199, 206, 209, 327
Scientific American, 33, 194
Scott Eyman, 197, 237, 424
Sessiz film, 197, 241, 242, 243
Seventh Heaven, 240, 244
Shuo wên, 106
Sidney Aronson, 173, 177
Simone de Beauvoir, 339
Sokrates, 54, 72
Sözlü kültürler, 68
St. Louis Post and Dispatch, 159
Standart Zaman, 195
Stephen Kern, 15, 189, 251, 424
Street Angel, 245
Sun, 157, 160, 162, 164
Susan Douglas, 265, 425
Sümer, 18, 26, 29, 40, 41, 50, 51, 54, 56, 60
Sümerler, 51, 52
Ted Nelson, 382
Teknoloji, 15, 67, 179, 330, 377, 395, 403
Telecommunication, 178
Telefon, 146, 169, 173, 174, 175, 191, 424
Telephony, 173, 177
Televizyon, 295, 298, 299, 304, 305, 306, 307, 309, 311, 314, 316, 333, 334, 335, 336, 341, 342, 357, 425

Telgraf, 145, 149, 151, 152, 153, 154, 156, 191, 424
Terry and the Pirates, 273
The Beloved Rogue, 244
The Caine Mutiny, 305
The Circus, 240
The Crowd, 244
The Everyday Hour, 286
The Green Hornet, 273
The Illustrated London News, 199
The Informer, 244
The Iron Horse, 242
The Jazz Singer, 238, 239, 240
The Journalist, 161, 163, 164, 166, 167
The Last Command, 244
The Last Laugh, 241
The Lone Ranger, 273
The Nation's Business, 264
The Old Swimming Hole, 241
The Wedding March, 240
Theodore N. Vail, 172, 177
Theodore Roosevelt, 191, 201, 204
Thomas Aquinas, 97
Thomas Carter, 102, 115
Thomas Edison, 170, 225
Thomas Sanders, 169
Those We Love, 274
Thoth, 37, 39, 54
Thukydides, 69
Thutmose III, 38
Time, 114, 189, 208, 417, 419, 424
Titanic, 189, 190, 191, 193, 206, 207, 262
Tom Mix, 273
Tom Swift and His Wireless Message, 261
Toprakboyası, 23
Transistör, 300
Tribune, 157, 160
TV World, 336, 342
Ulrich Keller, 196, 199, 424
Underworld, 240
Utica Observer, 164
Uygarlık, 45, 423
Vakum tüpü, 300
Variety, 240, 294, 296
Veri işleme, 24
Vodvil, 227, 232, 236
W. K. L. Dickson, 225, 226, 233
W. W. Canfield, 164
Walter Benjamin, 158, 166
Walter Ong, 10, 64, 83, 366, 423
Western Union, 170
Westliche Post, 159
Will Irwin, 166
William Boddy, 304, 307
William Mueller, 238, 239
William Randolph Hearst, 157
Wings, 240, 269
Woody Allen, 250
World, 53, 54, 82, 91, 134, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 187, 208, 234, 235, 236, 296, 366, 368, 381, 383, 384, 417
World Wide Web, 366, 368, 381, 383, 384
Yarım ton resimler, 206
Yazı, 30, 37, 53, 54, 55, 57, 60, 63, 68, 75, 77, 78, 106, 108, 196, 423
Yerel dil, 101, 125
Your Hit Parade, 269, 298
Yunanistan, 67, 68, 70, 71, 379



İletişim Tarihi

Taş Devri Sembollerinden Sosyal Medyaya

David Crowley – Paul Heyer

İletişim tarihi sadece günümüz medya teknolojilerinin tarihinden ibaret değildir. Bu tarih, insanın yeryüzündeki varlığına içkindir. İnsan, temel bir iletişim gücü olarak varlığını sürdürebilmek ve geliştirebilmek için kendisiyle, doğayla ve diğer insanlarla iletişim kurmuş; bu ise insanın kendisinin, doğanın ve toplumun dönüşümüne katkı yapmıştır. İnsanın kendi tarihini üretme macerası aynı zamanda iletişimin tarihini oluşturmaktadır. Elinizdeki kitabın önemi buradan kaynaklanmaktadır.

Kitap, antropolojik bir bakışla, insanlığın başlangıçtan günümüze kadar olan macerasını iletişim çerçevesinden anlatmaktadır. Günümüzün internet ve kitle iletişim medyasının teknolojik dünyasından geçmişin mağara resimlerinin ve Venüs heykellerinin dünyasına kadar uygarlık tarihi, iletişim tarihiyle ilişki içinde ve tekno-fetişizmin tuzağına düşmeden ortaya konulmaktadır. Kitap, bu yönüyle sadece iletişim alanında çalışanlar için değil aynı zamanda tarih, antropoloji, dilbilim ve sosyoloji başta olmak üzere sosyal bilimlerin bütün alanlarında çalışanlar için başucu kaynakları arasında yer alabilecek bir öneme sahiptir.

THG
0209164
PER

www.siyasalkitap.com

siyasal kitabevi

Siyasal Kitabevi
Şehit Adem Yavuz Sok. Hitit Apt. 14/1 Kızılay-Ankara
Tel: (0312) 419 97 81 pbx Faks: (0312) 419 16 11
e-posta: info@siyasalkitap.com

9 786057 877208