UMBERTO

TELEVİZYONA DAİR



ÇEVİRİ: BETÜL PARLAK

can modern

UMBERTO ECO

TELEVİZYONA DAİR

Can Modern

Televizyona Dair, Umberto Eco
İtalyanca aslından çeviren: Betül Parlak
Sulla televisione
İlk (bu çeviride kaynak alınan) baskı: *Sulla televisione: Scritti 1956-2015, a cura di Gianfranco Marrone*
© 2018 La nave di Teseo editöre, Milano
© 2024, Can Sanat Yayınları A.Ş.
Bu eserin Türkçe yayın hakları Onk Ajans Ltd. Şti. aracılığıyla alınmıştır.
I diritti di traduzione di questo libro hanno beneficiato del sostegno del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale italiano.
Bu kitap çeviri hakları konusunda İtalyan Dışişleri ve Uluslararası İşbirliği Bakanlığı'nın desteğini almıştır.
Tüm hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

1. basım: Ocak 2024, İstanbul
Bu kitabın 1. baskısı 3000 adet yapılmıştır.

Dizi editörü: Şirin Etik
Editör: Nükhet Polat
Düzelti: Ebru Aydın, Aylin Samancı Elmasdağ
Mizanpaj: Bahar Kuru Yerek

Sanat yönetmeni ve dizi tasarımı: Utku Lomlu / Lom Creative (www.lom.com.tr)
Kapak uygulama: Kubilay Bakmaz / Lom Creative (www.lom.com.tr)

Baskı ve cilt: Vizyon Basımevi Kağıtçılık Matbaacılık ve Yayıncılık San. Tic. Ltd. Şti.
Beylikdüzü O.S.B Mah. Orkide Cad. No: 1/Z Beylikdüzü-İstanbul
Sertifika No: 52098

ISBN 978-975-07-6262-8

CAN SANAT YAYINLARI
YAPIM VE DAĞITIM TİCARET VE SANAYİ A.Ş.
Maslak Mah. Eski Büyükdere Cad. İz Plaza Giz, No: 9/25, Sarıyer/İstanbul
Telefon: (0212) 252 56 75 / 252 59 88 / 252 59 89 Faks: (0212) 252 72 33
canyayinlari.com
yayinevi@canyayinlari.com
Sertifika No: 43514

UMBERTO ECO

TELEVİZYONA DAİR

DENEME

İtalyanca aslından çeviren

Betül Parlak

♥can

Umberto Eco'nun Can Yayınları'ndaki diğer kitapları:

Gülün Adı, 1986
Foucault Sarkacı, 1992
Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti, 1995
Önceki Günün Adası, 1995
Ortaçağ'ı Düşlemek, 1996
Yanlış Okumalar, 1997
Somonbalığıyla Yolculuk, 1997
Beş Ahlak Yazısı, 1998
Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, 1998
Açık Yapıt, 2000
Kitaplardan Kurtulabileceğinizi Sanmayın (J.C. Carrière ile birlikte), 2010
Günlük Yaşamdan Sanata, 2012
Edebiyata Dair, 2016
Tez Nasıl Yazılır?, 2017

UMBERTO ECO, 1932'de İtalya'da Milano'ya bağlı Alessandria kasabasında doğdu. 1950'lerde İtalyan radyo-televizyonu RAI'nın kültür programlarını yönetti. 1959-1975 arasında İtalya'nın ünlü yayınevi Bompiani'nin edebiyat dışı yayınlarının editörlüğünü üstlendi; *La Stampa*, *Corriere della Sera*, *La Repubblica*, *L'Espresso* gibi gazetelere makaleler yazdı. 1970'lerde Bologna Üniversitesi'nde göstergebilim dersleri vermeye başladı. *Gülün Adı*, *Foucault Sarkacı*, *Önceki Günün Adası* ve *Baudolino* gibi romanlarıyla; modern kültürü ince bir mizah duyarlılığıyla ele alan *Açık Yapıt*, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, *Beş Ahlak Yazısı*, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, *Ortaçağ'ı Düşlemek*, *Somonbalığıyla Yolculuk*, *Yanlış Okumalar*, *Yorum ve Aşırı Yorum* ve *Kitaplardan Kurtulabileceğinizi Sanmayın* (J.-C. Carrière'le birlikte) gibi deneme kitaplarıyla günümüzün en saygın yazarları arasına girdi. 2016'da öldü.

BETÜL PARLAK, lisans ve lisansüstü eğitimini İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü'nde tamamladı. Aynı üniversitenin Çeviribilim Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalıştı. *Bir Çeviri Eserler Bibliyografyası Işığında Türkçede İtalyan Kültürü* (2011) adlı kitabının yanı sıra ulusal ve uluslararası platformda çeviribilim ve edebiyat alanında çeşitli akademik çalışmaları bulunuyor. Giorgio Agamben, Antonio Tabucchi, Salvatore Bono, Pierdomenico Baccalario gibi yazarların yapıtlarını dilimize kazandırdı.

İçindekiler

Gianfranco Marrone'nin Önsözü 13

Mike Bongiorno Fenomenolojisi 17

Olay ve Olay Örgüsü Televizyon Deneyimi ve Estetik 25

Müzik, Radyo ve Televizyon 53

Televizyona Dair Notlar 63

Televizyon Mesajına Dair Göstergebilimsel Bir inceleme Önerisi 113

Göstergebilimsel Gerilla Savaşı 139

Coglto Interruptus 151

Televizyon Reklamı Hakkında Bilmediklerimiz 174

Bir Radyo-Televizyon Müzesi İçin Notlar 189

Radyo Televizyon İletişiminin Etkileri 217

Televizyonda İmge ve Sözcük 223

Televizyon Vizyoneri 228

Televizyon Eleştirisinin Tanımı 238

Televizyon Mesajına Dair Göstergebilimsel Bir Araştırmanın Ana Hatları 270

İzleyici Kitlesi Televizyona Zarar Verir mi? 279

Vaduz Deneyi 306

Her İki Tarafı da Dinlemek 312

Göstergebilimsel Gerilla Savaşından İletişim Profesyonelliğine 318
Televizyon Öğretebilir mi? 331
TV: Yitirilmiş Şeffaflık 350
Medyaların Çoğalması 377
Seri Üretimde Yenilik 384
Makine Şairleri 415
Başarının Anahtarı 419
Sevgili Columbo Üstünü Değiştirmiş 423
Reklam Spotunun Hakikati: Ne Şahane Bir Buluş! 427
Gece Nöbetleri 430
O Viskiyi Satın Almayın 434
Bongalar Aramızda 438
Güç ve İhtişam 441
Canlı Yayının Güzelliği 444
Bir İhtiyarın Düşünceleri 447
Örnek Olsun Diye 450
MIckey Mouse ve Manastır Yaşamı 453
Hakikat Televizyonu Nasıl İşliyor? 456
Televizyon Kameraları Olmadan *Un gIorno In pretura* 459
Doğruluk Makinesi Değil 462
Haberin Geleceğine Dair Haberler 465
Neden Televizyon Yüzünden Birbirlerini Boğazlıyorlar? 468
Televizyonda Görülen Dava Anayasaya Suikasttır 471
Sanık Kabul Etse de Tanığa Teminat Veren var mı? 475
Eski Stalinist mi? 478
Televizyonda Masumiyetinizi Kanıtlayamazsınız. Suçlamanız Gayrimeşru Hale Gelir! 482

Corrado ve Gerçek Ülke 486
Derrick ya da Vasatlık Tutkusu 491
Hafif Teknolojinin Zaferi 495
Mahremiyet Eğitimi 498
İki Büyük Birader Var 502
El Sallayarak Selamlamak 505
İzleyici Televizyona Zarar Verir mi? 509
Kıçlarını Kaldıran Gemiler 513
Soruşturmalar ve Kötü Adamlar 517
Zaman ve Tarih 520
Eco ve Televizyon 525
Gianfranco Marrone 525

Gianfranco Marrone'nin Önsözü

Bu kitapta Umberto Eco'nun televizyona, televizyon diline, televizyonun devreye soktuğu iletişim biçimlerine ve bu iletişim biçimlerini destekleyen teknolojilere, televizyonun ürettiği hayal gücüne, bunun sonucunda ortaya çıkan kültürel, estetik, etik, eğitsel ve özellikle de politik neticelere yönelik yazıları bir araya getirilmiştir. Bu yazılar oldukça geniş bir zaman aralığını kapsar. İtalya'da ilk televizyon yayınlarının başladığı 1956'dan, televizyonun çeşitli nedenlerle artık başlangıç aşamasında olduğu ve uzunca bir süre de öyle kaldığı gibi kitlesel bir araç olduğunun söylenemeyeceği ve belki de tam da bu nedenle toplumsal kültürün dönüşümünde ve üretiminde egemen bir mecra olarak değerlendirilemeyeceği 2015 yılına kadar uzanır. Böylesi bir zaman aralığı kim bilir belki tesadüfen ya da tarihin bir cilvesi olarak araştırmacı ve yazar, filozof ve köşe yazarı, göstergebilimci, yayıncılık dünyasının önemli bir aktörü ve RAI'nın[1] kamu hizmeti yayıncılığında görevli biri olarak Eco'nun kariyer yaşamının tamamına denk gelir. Bilindiği gibi ilk işi 50'li yılların ikinci yarısından itibaren televizyonla ilgili olmuştur ve geleceğin göstergebilimcisi RAI'nın yapıları dahilinde, konuşan o tuhaf kutunun ânında üretmeye başladığı gerek teorik gerek pratik pek çok antropolojik sonuç üzerine düşünmeye başlamıştır. Bu konudaki düşünüm faaliyeti ölümüne, daha doğrusu ölümünden birkaç ay öncesine kadar sürmüştür, o dönemde bir yandan kanalların ve iletişim

1. Radiotelevisione italiana (İtalyan Radyo Televizyonu). (Y.N.)

platformlarının çoğalması öte yandan da internet ve sosyal medyanın gelişmesi televizyonu dar bir köşeye hapsetmişti ama bu yeni yerinde de hâlâ etkili ve verimliydi.

Bu kitapta bilimsel makalelerden, televizyon yayınlarının, şahsiyetlerinin ya da durumlarının tekil analizlerine, güncel durumlara ânında müdahale sayılabilecek yazılardan ampirik araştırmaların raporlarına, röportajlara verilen yanıtlardan gazete makalelerine, hatta kurgu sayılabilecek bazı yazılar da dahil, düşünce deneylerine kadar çeşitli niteliklere sahip yazılar bulunur; bu yazılarını hep birlikte değerlendirdiğimizde bazı yorumlayıcı hipotezleri gözler önüne sermek ve kanıtlamak açısından işlevsel olduklarını söyleyebiliriz. Dolayısıyla metinlerde kullanılan üsluplar da ziyadesiyle çeşitlidir, birbirinin yerini alan ve zamanla dönüşen bu üslup çeşitliliği yazılan metnin içinde oluştuğu koşullara ve söylem gereksinimlerine uyarlanmış durumdadır. Buna paralel olarak televizyonun tarihsel dönemleri, teknolojileri, kullandığı diller de değişir: Paleo TV'den Neo TV'ye radikal olduğu kadar ani de olan geçiş bunlardan biridir, bu durum uzunca bir süre oyunun kurallarını değiştirerek eleştirel bilinçlerde hiç de azımsanamayacak bir türbülans yaratmıştır. Buna rağmen Eco'nun düşünceleri değişmediği gibi yıldan yıla gittikçe güçlenmiş, makul gerekçelere dayandırılmış ve inatla dile getirilmişlerdir.

Eco için televizyon kendine özgü bir dil olmaktan ziyade bir araçtır. Dolayısıyla televizyon teknolojilerindeki ilerleme ve dönüşümler, ona yaklaşan (tiyatro, radyo, basın) veya onunla boy ölçüşen (sinema, internet) alanların teknolojilerini de dönüştürmüştür; ancak bu dönüşümlerin televizyonun gerek içeriden gerek dışarıdan maruz kaldığı, kimi kez antropolojik nitelikte değişimlerle birebir örtüştüğü söylenemez. İşte bu nedenle her türlü medyatik determinizm açık bir şekilde reddedilir ve mütemadiyen tarih ve kültür, etik ve estetik alanına başvurulur. Sonuçta ortaya şöyle bir durum çıkar: Bir yandan televizyonun bir kamu hizmeti olduğuna ve (yayıncı kuruluşun izleyici kitlesinin birbiriyle rekabet halindeki beklentilerine yönelik vaatleri de dahil) iletişim türlerindeki makul ayrıma dair her türlü düşünce kesinkes önemini yitirir, öte yandan televizyonun kendi kendinden söz etmesiyle ortaya çıkan ısrarcı öz göndergeselliğiyle aracılık olmadan, filtre kullanma-

dan söylenecek bir hakikat, mümkün olduğunca sadık biçimde telafi edilip "olduğu gibi" aktarılacak (naif ama gündemden hiç düşmeyen) bir gerçeklik miti kol kola ilerler. Anlı şanlı ilk yılların canlı yayınından son yılların pek de şaşırtıcı bir gelişmesi sayılmayacak Hakikat Televizyonu'na ve *reality show*'larına uzanan kesintisiz çizgi sanıldığından çok daha güçlüdür: Mistifikasyon arzusu da, 20. yüzyılın tüm felsefelerinin ve sanatlarının kendi paylarını suskunca geçiştirdiği gerçekçi bir poetika iddiasının köhne kurşunlarını sıkarak girişilen beyhude izleyici kazanma isteği de aynıdır. Bu Eco'nun gayet iyi bildiği bir şeydir, üstelik ta en başından beri; o derinden derine göstergebilimsel temayülüyle, her şeyi açık seçik ortaya koyma arzusuyla kral çıplak demek ister; dolayısıyla görünürde amaçları ve ideolojileri açısından farklı ancak stratejileri ve dilleri açısından biçimsel olarak benzer olan gerek WEB'e gerek televizyona bağlı çeşitli medyatik popülizmlerle ebedî mücadelesini doğurup besleyen de işte bu arzusudur. Tam da bu nedenle bu kitap televizyonun iletişimsel macerasıyla Eco'nun göstergebilimsel macerasının sıklıkla buluşmaya yazgılı olduğu birbirine paralel bu iki çizgi arasındaki ilişkiyi hesaba katarak hazırlanmıştır.

Sırayı bozduğunuzda, sayfaları rüzgâr dağıtmışçasına bir düzenle okuduğunuzda bile, en beklenmedik yerlerde (Mike Bongiorno'nun[2] yarışma programından Corrado'nun beceriksiz amatörlerine, haber programlarından televizyon duruşmalarına, *Müfettiş Derrick*'ten *Grande Fratello*'ya [Büyük Birader] kadar) karşınıza hep aynı olgular ve aynı sorunlar, aynı riskler ve aynı sahte çözümler çıkar. Lafı dolandırmadan açıkça söyleyelim: İster İtalyan televizyonunun ister başka televizyonların olsun izlediği yollar, bu 60 yıllık tutkulu dönem boyunca yöneticilerinin yaptığı seçimlerle Eco'nun beklediği ve kararlılıkla istediğinin tam aksi yönde ilerledi, yazarımız farklı tonlamalarla, farklı karşı çıkışlarla ama temelde hep aynı politik ruh haliyle tavsiyelerde bulunmuş ve istekleri dile getirmişti. Yürekten istediği şey televizyonun biçimlenmesine ve idare edilmesine katkıda bulunabileceği bir kamu yararıydı ama televizyon devekuşu gibi

2. Michael Nicholas Salvatore Bongiorno (1924-2009): İtalya'nın ünlü televizyon sunucusu. "Yarışma programlarının kralı" olarak anılır. (Y.N.)

davranmayı tercih etti, başını kuma gömüp kıçını merak ve hayretle gözlerini kendisine diken seyirciye gösterdi.

Henüz elimizde Eco'nun tüm yazılarını barındıran ve filolojik açıdan tamamlandığını söyleyebileceğimiz bütüncül bir liste yok, bu nedenle elinizdeki bu derlemenin kapsamlı bir çalışma olduğu iddiasında değiliz. Bu kitapta yıllarca süren bir çalışmayla derleyebildiğimiz metinleri kronolojik bir sıraya soktuk (bu derleme çalışmamıza pek çok arkadaşımız ve meslektaşımız yardımcı oldu ve çabamızı destekledi, hatta bir keresinde eseri vesilesiyle Cerisy-la-Salle'de düzenlenen bir buluşmada bizzat Umberto Eco'yla karşılaşarak kendisinden de destek aldık): Gerek *Açık Yapıt*, *Ertelenmiş Kıyamet*[3], *Il costume di casa* [Evimizin Âdetleri] veya *Dalla periferia dell'impero* gibi zaten geniş ölçüde bilinen kitaplarında yer alan yazıları gerekse belli vesilelerle yazıldıklarından (bazıları *La bustina di Minerva*[4] [Minerva'nın Kutusu] ya da *Pape Satàn Aleppe: Budalalıktan Deliliğe* adlı kitaplarda bulunan) pek de bilinmeyen yazılarını, gerekse hiçbir kitaba dahil edilmediklerinden şimdiye kadar kimsenin bilmediklerini, RAI arşivlerinde, gazete koleksiyonlarında, niş yayınlarda, sektör dergilerinde, seminer ya da akademik buluşma dosyalarında bulunanları derleyip bir araya getirdik.

Yukarıda söylediklerimiz bağlamında bu kitabın eksikliklerden ziyade muhtemelen Eco'nun sıklıkla ele aldığı konular, bu konularla ilgili tekrarları, konuları yeniden ele alma biçimleri ve ısrarla vurguladıkları fark edilecektir. Eco, kendisini inanılmaz derecede kızdırmasına rağmen yine de bu olağanüstü iletişim aracına tutkundur. Öyle ki röportajların pek çoğunda, günün son saatlerini geçmişin hangi deviyle geçirdiği, akşamları ne yaptığı sorulduğunda neredeyse hep aynı yanıtı vermiştir: Ailecek *Komiser Columbo* ya da *Don Matteo* izleyerek.

3. *Orijinal adı Apocalittici e integrati.* Türkçe çevirisinde kitabın adında yer alan *apocalittici* ifadesi kitle kültüründen ve televizyondan kötümser bir biçimde söz edenleri ifade etmek üzere "kıyamet tellalları", *integrati* ise bu kültüre iyimser bakan entelektüelleri ifade etmek üzere "uyumlular" olarak çevrilmiştir. (Ç.N.)

4. Eco'nun haftalık *L'Espresso* dergisi için aynı adı taşıyan köşesinde kaleme aldığı yazıları içeren derleme. (Y.N.)

MİKE BONGİORNO FENOMENOLOJİSİ*

Kitle iletişim araçlarının dolayıma soktuğu insan, esas itibarıyla benzerleri arasında en saygı duyulanıdır: Ondan asla zaten olduğundan başka birine dönüşmesi istenmez. Başka türlü söylersek, eğilimleri örnek alınarak araştırma konusu yapılan arzuları kışkırtılır. Buna rağmen hak ettiği uyuşturucu mükâfatlardan biri düşlere dalmak olduğundan ona sunulan genelde kendisi ile seçtikleri arasında gerilim oluşabilecek ideallerdir. Ancak bu insan, her türlü sorumluluktan azade olsun diye bu idealler fiilen ulaşılamayacak bir noktaya yerleştirilir, öyle ki arzuları ile idealler arasındaki gerilim şeylerin durumunu değiştirmeye yönelik bir dizi etkin eylemde değil bir yansıtmada çözüme kavuşur. Kısacası ondan buzdolabı ve 21 inç televizyonu olan biri olması istenir, yani kendisinden istenen sahip olduğu nesnelere buzdolabı ve televizyon ekleyerek olduğu gibi kalmasıdır; karşılığında mükâfat niyetine kendisine ideal olarak Kirk Douglas veya Süpermen sunulur. Kitle iletişim araçlarının tüketicisinin ideali asla öyle olmayı azimle istemeyeceği bir süper insandır, buna rağmen söz konusu modeli hayalinde taklit etmekten ziyadesiyle keyif alır; tıpkı bir gün sahip olabileceğini bir an bile aklından geçirmediği bir başkasının kıyafetini giyip birkaç dakikalığına aynanın karşısında oyalanan biri gibidir.

Televizyonla ilgili yeni durum şudur: Televizyon, özdeşleşecek ideal olarak *superman*'i değil *everyman*'i önerir. Televizyon ideal olarak kesinlikle ortalama insanı sunar. Tiyatroda, Juliette Gréco sahnede görünür ve hemen bir mit yaratır ve bir kült oluşturur; Josephine Baker putperest ritüelleri harekete geçirir ve adını bir döneme verir. TV'de Juliette Gréco'nun büyülü yüzü çeşitli vesilelerle görünmesine rağmen mit falan doğmaz; televizyonda idol o değil onu anons eden kadın spikerdir ve kadın spikerler arasında en sevileni ve en ünlüsü, ortalama özellikleri en iyi temsil eden olacaktır: mütevazı güzellik, sınırlı seksapellik, tartışılabilir beğeni, ev kadınlarına özgü belli bir zayıflık.

Esas itibarıyla, niceliksel fenomenler alanında ortalama aslında bir orta değeri temsil eder, henüz bu orta değere varamayanlar içinse varılacak bir hedefi temsil eder. Şu bildik zekice espriye göre eğer istatistik, bir adam günde iki tavuk yiyor bir başkası hiç yemiyorsa bu adamlardan her birinin günde bir tavuk yediğini söyleyen bilimse, tavuk yemeyen adam için günde yarım tavuk arzu edilebilecek pozitif bir şeydir. Oysa niteliksel fenomenler alanında ortalamaya eşitleme sıfıra eşitlemeye denk gelir. *Tüm* ahlaki ve entelektüel meziyetlere *orta derecede* sahip biri minimal bir evrim düzeyindedir. Aristoteles'çi anlamda iki aşırı uç arasında kalmak anlamında "orta yolu bulma" insanın kendi tutkularını, aşırılıktan kaçınması yani "ihtiyat" erdeminin gösterdiği yolla dengelemesidir. Bu arada tutkuları orta derecede beslemek ve ortalama bir ihtiyat sahibi olmak insanlığın zavallı numunelerinden biri olmak anlamına gelir.

Superman'in *everyman*'e indirgenmesiyle ilgili en göz alıcı vaka İtalya'da Mike Bongiorno figürü ve onun başarı öyküsüyle karşımıza çıkar. Milyonlarca kişinin idol haline getirdiği bu adam, başarısını televizyon ka-

meraları önünde sergilediği şahsiyete borçludur, her eylemi ve her sözcüğü mutlak bir vasatlık gibi görünür (bu da onun ziyadesiyle sahip olduğu yegâne meziyettir), bu vasatlık onda hiçbir yapaylık ya da kurgu kokusu alınmamasıyla açıklanabilecek spontane ve dolaysız bir cazibeyle birleşmiş haldedir: Neyse o olduğundan alıcısı var gibidir, olduğu haliyle hiçbir izleyiciyi, en gafil avlanacak olanı bile kendinden aşağı konuma düşürmez. İzleyici kendi sınırlarının portresinin yüceltildiğini ve ulusal otoritelerce resmen ödüllendirildiğini görür.

Mike Bongiorno'nun olağanüstü gücünü anlamak için onun davranışlarına dair bir çözümleme yapmak, tam anlamıyla bir "Mike Bongiorno Fenomenolojisi" üzerinde çalışmak gerekir; bu çalışmada bu isimle adlandırılan gerçek bir insan değil bir şahsiyettir.

Mike Bongiorno pek de yakışıklı, atletik, cesur ya da zeki biri değildir. Biyolojik olarak, çevreye uyum açısından mütevazı bir düzeyi temsil eder. Genç kızların ona yönelik histerik aşkı kısmen genç bir kızda uyandırabildiği annelik duygularına, kısmen de kendinde itaatkâr ve kırılgan, sevimli ve nazik, ideal bir âşık figürü sezilmesini sağlayan bakış açısına bağlıdır.

Mike Bongiorno cahilliğinden utanmadığı gibi kendini eğitme gereksinimi de duymaz. En baş döndürücü bilgi alanlarıyla temasa girer ve bu temastan başka insanların ilgisizliğe ve zihinsel tembelliğe yönelik doğal eğilimlerini rahatlatarak bakir ve el değmemiş olarak çıkar. İzleyiciyi sarsmamak için elinden geleni yapar, bunu yaparken olup bitenlerden bihaber olduğunu göstermekle kalmaz, hiçbir şey öğrenmemekteki kararlılığını da gözler önüne serer.

Buna mukabil Mike Bongiorno, bilen kişilere içten ve ilkel bir hayranlık duyduğunu gösterir. Böyle insanların fiziksel becerilerini, bellek güçlerini açıklar, bildik ve

basit yöntemi gözler önüne serer: İnsan pek çok kitap okuyarak ve bu kitapların söylediklerini kabul ederek kültürlü olur. Kültürün yaratıcı ve eleştirel işlevine dair küçücük bir şüphe dahi taşımaz. Kültürle ilgili ölçütü tamamıyla nitelikseldir. Bu anlamda (kültürlü olmak için yıllar boyunca bir sürü kitap okumuş olmak gerektiğinden) doğuştan okumaya gönlü olmayanın bu işe kalkışmaması doğaldır.

Mike Bongiorno, uzmanlara saygı duyar ve onlara güveni sınırsızdır. Bir profesör bir âlimdir; resmî kültürü temsil eder. Kendi alanının teknik insanıdır. Sorular yetkinliği nedeniyle ona yöneltilir. Buna rağmen kültüre hayranlık, ancak kültür yoluyla para kazanıldığında görülür. İşte o zaman kültürün bir işe yaradığı fark edilir. Sıradan insan öğrenmeyi reddetse de çocuğunu okutmaya kararlıdır.

Mike Bongiorno'nun para ve değeriyle ilgili kavrayışı küçük burjuvalara hastır: "Düşünsenize, 100 bin liret kazandı! İyi para!"

Dolayısıyla Mike Bongiorno izleyicinin yarışmacıyla ilgili insafsız düşüncelerini onlardan önce dile getirecektir: Böylece yarışmacılara, seyircilerin evde kendi kendilerine düşünecekleri acımasız şeyleri dile getirir: "Kim bilir ne kadar mutlu olacak! Ne çok para! Hele üç kuruş maaşla yaşayan biri için? Bu kadar parayı hiç bir arada gördü mü ki?"

Mike Bongiorno, insanları tıpkı çocuklar gibi kategorilerle tanır ve onlara komik biçimlerde hitap eder (çocuk, "Affedersiniz memur bey..." der). O da her zaman bu formülü kullanır ancak en basit ve yaygın formunu seçerken, "Çöpçü Bey, Çifti Bey" gibi hitaplarla genelde aşağılayıcı bir ton yükler.

Mike Bongiorno yaşadığı toplumun tüm efsanelerini kabul eder: Bayan Balbiano d'Aramengo'nun elini

öper ve bunu karşısındaki bir kontes olduğu için yaptığını söyler.

Toplum efsanelerinin yanı sıra geleneklerini de kabul eder. Ezilmişler karşısında babacan ve gönül alıcı, toplumsal açıdan nitelikli olanlarla saygılıdır. Para dağıtırken açıkça ifade etmese de insanları içgüdüsel olarak bu paranın kazanç değil de sadaka gibi düşünülmesine yönlendirir. Sınıf diyalektiğinde yukarı çıkmanın tek yolunun kadere bağlı olduğuna inandığını açıkça gösterir. Kader de yeri geldiğinde Televizyon'dur.

Mike Bongiorno basit bir İtalyanca konuşur. Söylemi bir basitlik abidesidir. İstek kipini, yan cümleleri atar; sözdizim boyutunu adeta görünmez kılmayı başarır. Konuyu enine boyuna tekrarlayarak zamirlerden kaçınır, nokta koymakta üstüne yoktur. Asla paranteze almak ya da kesme işareti kullanmak gibi maceralara girmez, eksiltili ifadeler kullanmaz, imada bulunmaz, çoktan ortak söz dağarcığına girmiş metaforlardan başka metafor kullanmaz.

Dili kesinlikle inanılmaz ölçüde göndergeseldir, tam da neopozitivistleri sevindirecek türden. Söylediklerini anlamak için çaba göstermek gerekmez. Herhangi bir seyirci, kendisine bir fırsat verilse ondan daha dilbaz olabileceğini fark eder.

Mike Bongiorno bir sorunun birden fazla yanıtı olabileceği düşüncesini kabul etmez. Değişkelere şüpheyle bakar. Nabucco[1] ve Nebukadnezar aynı şey değillerdir. Verilerle karşılaştığında bir elektronik beyin gibi tepki gösterir, A'nın A'ya eşit olduğuna ve *tertium non datur*'a[2] iman edercesine inanır. Kusurlu Aristoteles'çi olarak,

1. Babil Kralı Nebukadnezar'ın İtalyancadaki adı; aynı zamanda Guiseppe Verdi'nin II. Nebukadnezar'ı konu aldığı operasının adı. (Y.N.)

2. İki seçenek dışında üçüncü bir seçenek olmadığını ifade eden bu Lati deyiş, mantık terimi olarak da kullanılır. (Ç.N.)

pedagojisi sonuç itibarıyla muhafazakâr, ataerkil ve gericidir.

Mike Bongiorno mizah duygusundan yoksundur. Gerçekliği çarpıtabilecek yetkinlikte olduğundan değil ondan hoşnut olduğundan güler. Paradoksun doğasına dair fikri yoktur, bir paradoks dile getirildiğinde söyleneni eğlenmiş bir havayla tekrarlar ve başını sallar, tavrı sanki konuştuğu kişi sevimli bir manyakmış gibidir; paradoksun ardında bir hakikat gizlenebileceğine dair en ufak kuşkusu olmadığından onu yetkin ve güvenilir bir görüş saymaz.

En meşru konularda bile polemikten kaçınır. Bilinebilir şeylerin tuhaflıklarına dair malumat almaktan geri durmaz. Yeni bir resim ekolü, anlaşılması güç bir disiplin söz konusu olduğunda, "Bugünlerde herkes şu kübizm denen şeyden söz ediyor, siz de azıcık söz etsenize. Bu kübizm ne menem bir şey?" diye sorar. Açıklamayı duyduktan sonra soruyu derinleştirmeyi düşünmez, aynı fikirde olmadığını terbiyeli bir ukalalıkla bildirir. Böyle de olsa başkalarının fikrine saygı duyar, gerçi ideolojik nedenlerden değil de ilgisizliktendir saygısı.

Bir konu hakkında sorulabilecek tüm sorular arasından herkesin aklına ilk gelecek olanı seçer ve bu muhtemelen izleyicilerin yarısının çok banal buldukları için sormaktan hemen vazgeçeceği sorulardandır: "Bu tablo neyi temsil ediyor?", "Nasıl oldu da mesleğinizden bu denli farklı bir hobi seçtiniz?", "Felsefeyle ilgilenmek nereden aklınıza geldi?"

Klişeleri aşırı uçlara vardırır. Rahibelerin yetiştirdiği bir kız namus timsali, renkli çoraplar giyen, atkuyruklu bir kız "cehennemlik bir isyankâr"dır. İlkine, böylesine iyi bir kız olarak diğeri gibi olmak isteyip istemediğini sorar; bu karşılaştırmanın aşağılayıcı olduğu anımsatıldığındaysa ikinci kızı teselli edeyim derken onun fiziksel üstünlüğünü över, ilkini küçük düşürür.

Bütün bu sersemletici gaflar oyununda dolambaçlı sözcükler kullanmaya girişmez bile, zaten böyle bir şey yapmak baroka özgü *agudeza*[3] gerektirir. 17. yüzyılda çok moda bir tarz olan bu tür *agudeza*'lar filozof Vico'nun çemberine ait olduğundan Bongiorno'nun yabancı olduğu şeylerdir. Ona göre her şeyin sadece bir tane adı vardır; retorik ustalık sofistike bir şeydir. Esas itibarıyla gaf daima maskelenmemiş bir samimiyetten doğar, samimiyet kasıtlı olduğunda ise gaf yerine bir meydan okuma ve kışkırtma söz konusudur. İnsan gerçekten farkına varmadan ve düşünmeden davrandığında gösterdiği samimiyet gafa neden olur. Bongiorno eleştirmenlere ve izleyicilere göre bir gaf ustasıdır. İnsanın vasatlığı arttıkça beceriksizliği de artar. Mike Bongiorno, gafı yayıncı kuruluş ve izleyici ulus tarafından onaylanan bir adabımuaşeret kuralı çerçevesine sokup bir retorik figür mertebesine yükselterek işte bu beceriksiz insanı teselli eder.

Mike Bongiorno, başarıyı yücelttiğinden kazananın sevincini içtenlikle paylaşır. Kaybedene kibarca sırtını döner ama mağlup kötü koşullardaysa bundan etkilenir ve bir yardım yarışına öncülük eder, bu işi de hallettikten sonra memnuniyetini açıkça gösterir, izleyiciyi ikna eder; sonra olası dünyaların en iyisinin mevcudiyetiyle rahatlamış bir halde başka yaralara merhem olmak için kanatlanır. Hayatın trajik boyutunu görmezden gelir.

Dolayısıyla Mike Bongiorno, izleyici kitlesini canlı ve muzaffer bir örnekle vasatlığın değerine ikna eder. Kendisini bir idol olarak sunmakla birlikte aşağılık komplekslerini kaşımaz; izleyici kitlesi ona minnettar kalarak sevgisiyle borcunu öder. Herkes zaten onunla aynı düzeydedir, bu yüzden temsil ettiği ideale hiç kimsenin

3. (İsp.) Keskin anlayış, nüktedanlık. (Y.N.)

ulaşmaya çalışması gerekmez. Hiçbir din, inananlarına karşı bu kadar hoşgörülü olmamıştır. Olan ile olması gereken arasındaki gerilim Mike Bongiorno'da ortadan kalkar. Kendisine tapanlara, "Tanrı sizsiniz, yerinizden kımıldamayın," der.

OLAY VE OLAY ÖRGÜSÜ TELEVİZYON DENEYİMİ VE ESTETİK*

Televizyon deneyimi ta en başından beri, bu gibi durumlarda vuku bulduğu üzere bazılarının temkinsizce sonuçlar çıkarmaya kadar vardırdığı, aralarında televizyon estetiğinin de bulunduğu kuramsal düşünümlere yol açtı.

İtalyan felsefe terminolojisinde estetikten söz edildiğinde genelde sanat olgusu, onu üreten insani eylem ve üretilen nesnenin genelleştirilebilen özellikleri üzerine spekülatif bir araştırma olarak anlaşılır. Dolayısıyla bu terimin kullanımında çeşitli sorunlar ortaya çıkar: Örneğin "resim" ya da "sinema estetiği"nden söz ederken sinema ya da resim deneyiminde özellikle aşikâr bazı sorunlardan ziyade daha üst düzeyde tüm sanatlara uygulanabilecek bir düşünüme yol açabilecek sorunları ele alan ya da kuramsal düşünümün konusu olabilecek ve felsefi antropoloji düzleminde daha derinlemesine bir anlayışa katkıda bulunabilecek insan davranışlarını aydınlığa kavuşturan bir araştırma kastedilmedikçe bu terimin kullanımı, uygunsuz olmasa bile giderek ilkesiz bir hale geleceğinden rahatsız edicidir. Ama herhangi bir sanatın "estetiği"yle işaret edilen şey teknik ya da soyut ilkelere dayalı söylemler, biçemsel çözümlemeler ya da eleştirel yargılar olduğunda da estetikten söz etmek mümkün-

dür, ancak tek bir şartla: Bu gibi durumlarda terime başka ülkelerde olduğu gibi daha geniş bir anlam ve daha somut bir tanım vermek gerekir. Bununla birlikte geleneksel İtalyanca terminolojiye (en azından anlaşılırlık açısından) sadık kalınmak istenirse *poetikalardan* ya da teknik-biçemsel analizden söz etmek daha yararlı olacaktır, bunu yaparken de söz konusu uygulamaların önemini vurgulamak ve bunların kuramsal düzlemde bile pek çok felsefi "estetik"ten çok daha anlaşılır olabildiklerini belirtmek gerekir.

Televizyon olgusu ve onun işler hale getirdiği operasyonel yapılar karşısında, televizyon üretimi deneyiminin gerek yerleşik pozisyonların yeniden onaylanması, gerekse –belli kategorilere indirgenemeyecek bir olgu karşısında– bazı kuramsal tanımları genişletip yeniden boyutlandırmasıyla estetik düşünüme neler katacağını incelemek ilginç olacaktır.

İkinci bir aşamada, televizyon söyleminin iletişimsel yapıları ile çağdaş sanatın diğer alanlarda bize önerdiği "açık" yapılar arasında nasıl bir ilişki olabileceğini görmek özellikle yararlı olacaktır.

1. Canlı yayının estetik yapıları

1.1. Bu öncülleri ortaya koyduktan sonra şunun da farkında olduğumuzu söyleyelim: Evet, kayda değer bazı konular ortaya çıktı; ancak bunlarla ilgili tartışma, televizyonun sanatsal gelişimi açısından yararlı mı yararlı olsa da estetiğe ufuk açıcı hiçbir katkı getirmez. Ufuk açıcı katkı derken halihazırdaki gerekçelendirmeleri reddeden ve onlara atıfta bulundukları iddiasında olan soyut kavramların bir an önce gözden geçirilmesini talep eden "yeni bir olgu"yu kastediyoruz.

Şimdiye kadar televizyonun –ekran boyutları ve televizyon kameralarının objektiflerince yaratılan özel türden bir derinlikle belirlenen– "uzam"ından söz edilegeldi. Televizyona özgü "zaman"ın kendine has küçük detayları fark edildi, olayların ya da şov programlarının canlı yayınında bu zaman genelde gerçek zamanla özdeşleştirilir, kendine has yanı daima mekânla ve özel psikolojik bir yatkınlık halindeki izleyici kitlesiyle ilişkisince belirgin hale gelir, dolayısıyla televizyon ve izleyici kitlesi arasındaki özel mi özel iletişimsel ilişkiden söz edilmiştir, alıcı kitlenin çevresel koşullarının yeniliğine de vurgu yapılmış, bu kitle başka seyirlik gösterilerin seyircilerinden niteliksel ve sayısal olarak farklı birimlerde gruplandırılmışlardır. Bu gruplandırmada tekil birey kendini diğerlerinden yalıtma açısından en uç sınırdayken ikinci aşamada kolektivite faktörüne geçişi sağlanabilir. Bütün bunlar televizyon senaristinin, yönetmeninin, yapımcısının her zaman göğüslemek zorunda oldukları sorunlardır: Bu nedenle bir televizyon poetikasının araştırılıp planlanmasında önemli hususlardır.

Bununla birlikte her sanatsal iletişim aracının kendi "uzam"ı, kendi "zaman"ı ve izleyicisiyle özel bir ilişkisi olduğundan bu hususlar felsefi düzlemde tam da bizzat olgunun gözlemlenip tanımlanması anlamına gelir.

Televizyonun işleyişiyle bağlantılı sorunlar, her sanatsal "tür"ün kendi "materyali"yle diyaloğunu ve kendi grameri ile sözcük dağarcığını oluşturmasını ele alan felsefi söylemi yeniden onaylamaktan başka bir işe yaramaz. Bu anlamda, televizyona özgü söz konusu sorunsal filozofa, diğer sanatların zaten daha önce önerdiklerinden daha fazlasını sunmaz.

Bu sonuç, "estetik"ten söz ettiğimizden, araç olarak televizyonun (terimin en geleneksel ve sınırlı anlamıyla) sadece "sanatsal" yönünü, yani geleneksel anlamda dram-

ların, komedilerin, lirik operaların ve seyirlik gösterilerin üretimiyle ilişkisini dikkate alabilseydik nihai bir netice verebilirdi. Ancak geniş bir estetik düşünüm tüm iletişimsel-üretimsel olguları onlardaki sanatsallık ve estetiklik oranını ortaya çıkarmak üzere dikkate aldığından araştırmamıza en ilginç katkıyı, sadece araç olarak televizyona ait çok çok özel bir iletişim türü, yani olayların *canlı yayını* sağlar.

Canlı yayının amaçlarımız açısından en önemli bazı özelliklerini çeşitli yerlerde daha önce belirtmiştik. Her şeyden önce bir olayın vuku bulduğu anda kaydedilmesi ve canlı yayınlanması karşımıza montajı –montajdan söz ediyoruz çünkü bilindiği gibi olay üç ya da daha fazla kamera tarafından kaydedilir ve en uygun görüntü yayına peyderpey verilir– çıkarır; bu, kayda alınan ve montajlanan olayla eşzamanlı ve doğaçlama bir montajdır. Sinematografik üretimin birbirinden ayrı ve her biri kendi fizyonomisine sahip üç aşaması yani kayda alma, montaj ve gösterim canlı yayında özdeşleşirler.

Bu durumda sonuç olarak ortaya daha önce sözünü ettiğimiz televizyon zamanı ile gerçek zamanın özdeşleşmesi çıkar, hiçbir anlatısal taktik kayda alınan olayın kendi özerk süresi olan zamansal süreyi kısaltamayacaktır. Bu olgulardan yola çıkarak gerek üretim gerek alımlama açısından sanatsal, teknik ve psikolojik sorunların ortaya çıktığı kolayca gözlemlenebilir; örneğin sanatsal üretim alanına, daha önce belli başlı modern hareket deneyimlerine ya da başka endüstriyel faaliyetlere özgüymüş gibi görünen bir refleks dinamiği eklenir. Ancak bu iletişim deneyimini sanatsal bir sorunsala daha da yaklaştırdığımızda bir başka olgu daha duruma dahil olur.

Canlı yayın hiçbir zaman o anda vuku bulan olayın görüldüğü gibi yansıtılması değildir ama *her zaman* –belli durumlarda ölçülemeyecek kadar küçük ölçülerde olsa

da– olayın bir yorumudur. Bir olayı kaydetmek için bir televizyon yönetmeni üç ya da daha fazla kamerayı, birbirini tamamlayacak üç ya da daha fazla bakış açısına yerleştirir, bu yerleştirmede ölçüt tüm kameraların aynı görsel alanın sınırları kapsaması ya da (bir bisiklet yarışında olabileceği gibi) hareket halindeki herhangi bir şeyin hareketini izleyebilmek için birbirlerinden ayrılarak üç farklı noktaya yerleştirilmesidir. Televizyon kameralarının yerleştirilmesinin daima teknik olanaklara bağlı olduğu doğrudur; ancak bu kısıtlama bu ilk aşamada bile belli bir *seçim* yapılmasını engelleyecek düzeyde değildir.

Olay başladığı andan itibaren yönetmenin önündeki üç ekrana kameraların kendisine sağladığı görüntüler gelir, kameramanlar yönetmenin yönergeleriyle kendi görüş alanlarının sınırları içindeki belli kadrajları *seçebilirler*, bunu yaparken alanı daraltmayı veya genişletmeyi ve belli derinlik değerlerini belirginleştirmeyi sağlayan farklı objektifler kullanırlar. Bu noktada yönetmen bir başka *seçimle* daha karşı karşıya kalır: Bu üç görüntüden birini yayına göndermek ve seçilen görüntüleri birbiri ardına gelecek biçimde montajlamak zorundadır. Böylece seçim bir kompozisyon, bir anlatı, aynı anda gerçekleşen ve birbiriyle karşılıklı ilişki içinde bir dizi olay bağlamında analitik biçimde yalıtılmış görüntülerin söylemsel birleşimi haline gelir.

Güncel durum açısından televizyon canlı yayınlarının büyük çoğunluğunun yorumlayıcı bir inisiyatife pek de yer bırakmadığı doğrudur: Bir futbol maçında ilgi odağı, topun hareketleridir, bunun dışına çıkmak pek de kolay değildir. Yine de burada bile objektif kullanırken, belli bir oyuncunun yaptığı hamlenin önemini veya takımın maharetlerini öne çıkarırken ya da benzer durumlarda tesadüfi veya beceriksizce de olsa ortaya bir seçim çıkar. Öte yandan bazı başka olaylarda izleyici kelimenin

tam anlamıyla bir yorum, şüpheye mahal bırakmayan anlatısal bir abartılı gösteriş alımlar.

Tarihsel sayılabilecek bazı örneklere bakarsak, 1956'da iki ekonomistin tartıştığı bir canlı yayında, kimi kez tartışmacılardan birinin kendinden emin ve saldırgan bir tonla soru sorduğu duyulurken televizyon kameraları gergin ve terlemiş, elindeki mendille oynayan sorunun muhatabı tartışmacının görüntülerini veriyordu: Bir yandan uygun kabul edilebilse de olayın dramatik yönünün vurgulanması, diğer yandan, kasıtlı olmasa bile tartışmanın taraflarından birinin tutulması kaçınılmazdı. İzleyicinin dikkati dağılarak ilgisi tartışmanın mantıklı yanlarından duygusal yanlarına kaymıştı; böylece tartışmacıların fiziksel görünümlerinden ziyade ileri sürdükleri görüşlerin niteliğiyle oluşturulması gereken gerçek güç ilişkisi çarpıtılabilir hale gelmişti. Yorumlama sorununun çözülmek bir yana daha da belirgin hale geldiği bu örnekten sonra bir de Monaco Prensi Rainier ile Grace Kelly'nin düğün töreninin kayda alınmasını hatırlayalım. Düğünde olaylar farklı odak noktalarına yönelmeyi sağlayacak fırsatlar sunuyordu. Ortada politik ve diplomatik bir olay vardı, bunun yanı sıra gösterişli ve operet havasında bir geçit töreni, magazin basınının abartıp duygusal bir romana dönüştürdüğü bir aşk hikâyesi söz konusuydu. Televizyon kaydı, olayın "romantik" değerini öne çıkarıp renkli ama daha derin bakış açılarından yoksun bir öykü sunarak hemen her zaman tozpembe duygusal bir anlatıya yöneldi.

Askerî bandoların geçit töreni sırasında, temsilen orada bulunan bir Amerikan müfrezesi marş çalarken kameralar, dayandığı balkon korkuluğunun kirlettiği pantolonunun tozlarını temizlemek için eğilen ve sevgilisine neşeyle gülümseyen prense yönelmişti. Hangi yönetmen olursa olsun aynı seçimi yapacağı (ortada gaze-

tecilik diliyle söylersek bir "atlatma haber" olduğu) düşünülebilir ama yine de bir seçim söz konusudur. Bu seçimle anlatının belli bir tonda nasıl gelişeceği belirlenmiştir. Eğer o anda tören üniformaları içindeki Amerikan bandosunun görüntüsü yayınlanmış olsaydı, izleyiciler iki günlük gecikmeyle de olsa kayda alınan katedraldeki nikâh töreninde başrahibin yaptıklarını izlemek zorunda kalacaktı: Oysa kameralar neredeyse hiç yer değiştirmeden gelinin yüzüne odaklanmış ve yüzündeki belirgin heyecanı odak noktasına almışlardı. Belli ki anlatının tutarlılığı için yönetmen, öyküsünün tüm bölümlerinde aynı tonu tutturuyor ve iki gün önceki gözlemler söylemini koşullandırıyordu. Yönetmen esas itibarıyla belli bir izleyici kitlesinin beğeni ve beklentilerini karşılarken başka bir açıdan da belli bir ölçüde söz konusu izleyici kitlesini oluşturuyordu. Teknik ve sosyolojik faktörlerin belirlenimine rağmen belli bir özerklik boyutuyla hareket ediyor ve *bir öykü anlatıyordu*.

Tasarı halindeki bir tutarlılık ilkesine göre bir anlatım, tam da tasarlandığı anda gerçekleştirildiğinden *doğaçlama* bir öykü olur. İşte size televizyon fenomeninin estetik araştırmacısına sunduğu araştırma sorularının bir yönü; benzer sorunlar karşımızda aynı doğaçlama ilkesini bulmakla birlikte daha fazla yaratıcı özerkliğe sahip olması muhtemel, dış koşulların kısıtlamalarından daha az etkilenen ve fiilî bir gerçekliğe herhangi bir atıfta bulunmayan destancıların ve gezgin ozanların şarkıları veya *commedia dell'Arte* örneklerinde ortaya çıkar. Ama daha güncel bir örnek olarak caz kompozisyonun bir biçimi olan *jam session* formunu ele alırsak bu durumun daha belirgin bir sorunsalı araştırmaya teşvik edecek bir yanı olduğunu görürüz; bu doğaçlama etkinlikte, bir bütünün bileşenleri olan müzisyenler bir tema seçip bu temayı özgürce geliştirirler, bir yandan doğaçlama yaparlarken di-

ğer yandan kendi doğaçlamalarını *kolektif, eşzamanlı, önceden planlanmamış olsa da organik* (başarılı durumlarda seçilen parçalar kayda alınır) bir yaratıcılık ürünü oluşturacak biçimde yönlendirirler.

Bu olgu estetikle ilgili pek çok kavramı gözden geçirmemizi ve genişletmemizi ve dolayısıyla bu kavramları daha iyi anlayıp kullanmamızı gerektirir; özellikle de üretim süreci ve sanatçının kişiliği, girişim ve gereksinimin belirlenmesi, tamamlanmış yapıt ve kendisinden öncekiler açısından. Bununla birlikte sözünü ettiğimiz durumda yapıtın kendisinden öncekiler, bir ortak çalışma alışkanlığı biçiminde ve *riff*[1] gibi geleneksel kurnazlıklara ya da repertuvardaki belli melodik-armonik çözümlere başvurma biçiminde önceden mevcut halde bulunurlar, bütün bunlar aynı zamanda buluş yapmanın getireceği mutluluğa da sınır çizen faktörlerdir. Öte yandan sanatsal organizmanın gelişiminde bazı yapısal öncüllerin koşullandırıcı gücüne dair kimi kuramsal düşünümler yeniden doğrulanır; belli bir gelişim gerektiren melodik olgular, tüm icracıların öngördüğü ve akort biçiminde gerçekleştirdikleri şeyler olarak bir biçimlendirici biçim tematiğini yeniden onaylamış olurlar. Her ne kadar söz konusu icracılar, bu tematiği –kelimenin tam anlamıyla buluşu–[2] daha önce çoktan koşul haline gelmiş müzikal retoriğin

1. "Muhtemelen Amerikalı siyahi müzisyenlerin icat ettiği (bazen özgün bazen halk kültüründen alınmış, müzikal hale getirilmiş bir çeşit tümce) genelde kısa ve akılda kalıcı müzikal bir tümceyi ifade için türetilmiş argo sözcük; çoğunlukla giderek hızlanan ritmik bir ısrarla ve pek çok kez (inatla) tekrarlanarak icra edilir ya da kendine has müzikal bir renklilik veya vurgulanmış bir gerilim etkisi elde etmek için geçiş tümcesi olarak aralara serpiştirilir." (*Enciclopedia del Jazz*, Messaggerie Musicali, Milano, 1953). [Aksi belirtilmedikçe dipnotlar yazara aittir.]

2. Bu noktada müzikte (bireysel) doğaçlamanın mekanizmalarına dair farklı sorular tartışmaya dahil olur. Bkz. W. Jankelewitch, *La rhapsodie*, Flammarion, Paris, 1955.

ve verili dilin belli sorunlarına bağlasalar da sözünü ettiğimiz onaylanma gerçekleşmiş olur.

Benzer sorunlar canlı televizyon yayınlarınca da ortaya konabilir. Canlı yayında a) girişim ve sonuç neredeyse tamamen özdeşleşir – her ne kadar eşzamanlı olsa da yönetmenin seçmek için kısıtlı zamanı olduğundan elindeki üç görüntü girişimi, onlardan biri ise sonucu oluşturur; b) yapıt ve kendinden öncesi eşzamanlı meydana gelir – ama kameralar önceden yerleştirilir; c) biçimlendirici biçim sorunu pek de göze çarpmaz; d) buluşun sınırlarını belirleyen repertuvar değil, dış etkenlerdir. Dolayısıyla özerklik alanı çok daha kısıtlı, olgunun sanatsal yaratıcılık olasılığı daha azdır.

1.2. "Anlatım" bir dizi bağımsız olayı temel alır, eğer bu olayların belli bir anlamda seçildiklerini ama buna rağmen başka olayların değil de onların zaten oldukça güç aşılabilecek ve indirgenebilecek bir mantıkla seçime sunuldukları sınır olarak kabul edilirse bu söylediklerimiz nihai sonuç olabilir. Dolayısıyla bu *koşul*, televizyon canlı yayınının gerçek sanatsal *olanağını* oluşturur gibi gözüküyor. Koşulun yapısını anlatımın olanaklarına dair birtakım çıkarımlar yapabilmek üzere inceleyelim. Benzer bir yordam Aristoteles'te bulunabilir.

Aristoteles olay örgüsünün birliğinden söz ederken şu gözlemi yapar: "Tek bir insanın yaşamında birçok, giderek sonsuz sayıda olay meydana gelir ve bunlar bir birlik oluşturmaz; tıpkı bir insanın girişeceği çok sayıda eylemin tek bir eylem oluşturamayacağı gibi."[3] Belli bir alanda birbiriyle iç içe geçip bir olay örgüsü oluşturan olaylar bağlamında kavram genişler ve kimi kez karşılık-

3. *Poetica*, 1451a 15. [Alıntının çevirisi için bkz. Aristoteles, *Poetika: Şiir Sanatı Üzerine*, çev. Sâmih Rifat, Can Yayınları, İstanbul, 2015, s. 35. (Ç.N.)]

lı bağlantıları olmayan olaylar üst üste biner ve farklı yönlerdeki pek çok duruma evrilirler. Aynı olay grubu, belli bir bakış açısıyla, müteakip bir başka olaylar grubunda nihayetlenirken bir başka yönü açıklığa kavuşur ve daha başka olaylarda sürer gider. Öyle ki olgusal açıdan bakarsak, o alandaki tüm olayların her türlü bağlantıdan bağımsız kendi gerekçeleri olabileceği aşikârdır: Gerekçeleri, vuku bulmalarıdır. Yine aynı ölçüde aşikâr bir şey de bu olayları nasıl değerlendirdiğimizdir; bütün bunları birleştirici bir bakış açısıyla görme gereksinimi duyarız: Karşılıklı bağlantıları varmış gibi görünen bazı olayları diğerlerinden ayırırken başka bazı olayları da görmezden geliriz. Başka türlü söylersek, olayları biçimlerde gruplandırırız. Daha da farklı ifade edecek olursak onları "deneyimler"de birleştirip bir araya getiririz.

Tartışmamızın amaçlarına uygun göründüğünden "deneyim" terimini Dewey'nin formülasyonuna atıfta bulunabilmek için kullanıyoruz: "Deneyimlenen konu tamamlanmaya doğru ilerlerken bir deneyim yaşarız. Deneyim ancak o zaman deneyimin genel akışı içinde diğer deneyimlerle bütünleşir ve onlardan ayrılır... Bir deneyimde akış, bir şeyden bir şeye akıştır."[4] Bu tanıma göre iyi yapılmış bir iş, bitmiş bir oyun, önceden belirlenmiş sonuca ulaşan bir eylem "deneyim" sayılır.

Günün muhasebesini yaparken tamamlanmış deneyimlerimizi taslak halinde kalanlardan veya tamamlanmayanlardan ayırırız –bu arada tamamlanmış deneyimleri o anda bizi doğrudan ilgilendirmediklerinden ya da gerçekleştiklerinin farkına varamadığımızdan görmezden geldiğimizi söylemiyoruz– ve bir olay alanı dahilin-

4. John Dewey, *Art as Experience*, Minton, Balch&Co., New York, 1934 (İtalyanca çeviri: *L'arte come esperienza*, çev. C. Maltese, La nuova Italia, Floransa, 1951, Bölüm 3, s. 45-46).

de deneyim ağlarını o andaki baskın ilgilerimiz, gözlemimizden önceki ahlaki ve duygusal eğilimlerimize göre diğerlerinden ayırırız.[5]

Burada Dewey'nin "deneyim" kavramının, (daima bizim ile çevre arasında karşılıklı bir etkileşim olan) organik bir sürece bütünüyle katılmaktan ziyade biçimsel yönüyle bizi ilgilendirdiği açıktır. Bizi ilgilendiren, deneyimin bir *tamamlanma*, bir *fulfilment*[6] gibi görünmesidir.

Bizi ilgilendiren şeylerden biri de deneyimleri yaşamak yerine başkalarının deneyimlerini tahmin etmeye ve özümsemeye çalışan gözlemcinin tutumudur: Bu tutumda bir *deneyim mimesis*'i [öykünme] devreye girer – ve bu anlamda söz konusu gözlemci kesinlikle kendi yorumlama ve öykünme deneyimini yaşar.

Bu deneyim öykünmelerinin, aynı zamanda bir *üretim* anlamına da gelen bir *yorum* olmalarından kaynaklanan kendi estetik nitelikleri vardır; bunun nedeni söz konusu yorumun büyük ölçüde seçilmeyi ve bir kompozisyonda bir araya getirilmeyi talep eden olayların *kompozisyonu* ve *seçimi* olmasıdır.

Bu estetik nitelik, deneyimleri, sırf olayları tanımak ve zihnen de olsa yeniden canlandırmak amacıyla daha geniş bir bağlamda belli bir niyetle saptamaya ve onların arasından seçim yapmaya yönelik olduğunda daha da görünür hale gelecektir. Bu durumda, olayların ânında hemen oracıkta[7] ortaya çıkan kaotik çeşitliliğinde bir birlik ve tutarlılık arayışı ve tesisi söz konusudur; yani

5. Tanımladığımız biçimiyle bir deneyim, nihai nesnel nedenleri pek de belli olamayan bir yüklem formu gibi görünür. Doğrulanabilir tek nesnellik, deneyimin algılandığı haliyle gerçekleşmesine yol açan ilişkiden ibarettir. Bu noktada tartışma bu farkındalığın ötesine geçebilecek olsa da bu bağlamda salt farkına varılacak bir tutum olması yeterlidir.

6. (İng.) Yerine getirme, yapma, yerine getirilme. (Y.N.)

7. "Ânında hemen oracıkta" derken bizim için o anda demek istiyoruz.

tamamlanmış bir bütün aranır, bu bütünü oluşturan parçalar, "öyle düzenlenmelidir ki, bunlardan birini çıkarır ya da yerini değiştirirsek, olayın bütününü değiştirip altüst etmelidir."[8] Bu alıntıyla yine Aristoteles'e (*Poetika*, 1451a 30) dönüyoruz ve deneyimlerin saptanarak yeniden üretilmesine yönelik bu tutumun ona göre şiir olduğunu fark ediyoruz.

Tarih bize tek bir olay sunmaz ama tarihin "tek bir dönemi, o dönemde olan bütün olaylarla birlikte gösterme zorunluluğu vardır ve bu olayların çevresinde döndüğü bir ya da çok sayıda kişi arasında yalnızca rastlantısal ilişkiler vardır."[9] (*Poetika*, 1459a 20). Aristoteles için tarih, daha önce değindiğimiz olaylar alanının panoramik bir fotoğrafıdır; şiir bu alanda tutarlı bir deneyimdir, olaylar arasında kalıtsal bir ilişki saptayıp onları diğerlerinden ayırmaktan ve nihayetinde de olayları bir değer perspektifine göre düzenlemekten ibarettir.[10]

Tüm bu gözlemler, televizyon canlı yayınlarında sanatsal bir tutum ve en azından "deneyimleri" en tatmin edici biçimde saptayıp diğerlerinden ayırma olanaklılığıyla bağlantılı estetik bir potansiyel bulunabileceğine dair başlangıçta ortaya koyduğumuz iddiaya dönmemizi sağlar. Başka bir deyişle iddiamız bir grup olaya kolayca algılanabilecek ve takdir edilebilecek bir "biçim" vermenin mümkün olduğudur.

Oldukça dramatik bir olayın, örneğin bir yangının[11] kayda alınması sırasında "X yerde yangın" bağlamına gi-

8. *Poetika*, s. 36. (Y.N.)

9. *Poetika*. s. 71. (Y.N.)

10. Luigi Pareyson, *Il verisimile nella poetica di Aristotele*, Ed. Università di Torino, Torino, 1950.

11. Yangın örneği bir yana, ABD'de gazetecilik açısından ilginç olabilecek ve programda yeri olmayan olaylar vuku bulduğunda televizyon kameralarının hemen olay yerine damlaması âdettendir.

ren olaylar yığını, yangının destansı yok ediciliğinden itfaiyecinin savunmasına, kurtarma çalışmalarının dramatikliğinden bir kenarda olaya tanıklık eden ahalinin vahşi ya da acılı merakının karakterize edilmesine dek pek çok farklı anlatısal çizgide anlatılabilir.

1.3. Canlı yayına özgü hazırlıksız olma koşulu karşımıza yeni bir sorun çıkarmasaydı televizyona özgü bu işlemin sanatsallığının kabulü ve bu kabulün sonuçları üzerine çoktan uzlaşılabilirdi. Dewey mantıksal deneyimle ilgili olarak –gerçi örnek tüm diğer deneyim türlerini da kapsayacak biçimde genişletilebilir– şu gözlemde bulunur: "Aslında bir düşünce deneyiminde öncüller ancak bir sonuç ortaya konduğunda gözler önüne serilir."[12] Başka türlü söylersek yüklem atfetme eylemi tasım mantığına uygun olarak gerçekleşmiş bir tümdengelim eylemi değildir: Bu eylem, deneyimin talepleri üzerinde aralıksız işlem yapma girişimidir ve deneyimin nihai sonuçları başlangıçtaki hareketleri tesis eder ve onaylar;[13] fiilî olarak bir deneyimin *öncesi* ve *sonrası*, elimizdeki tüm verilere uygulanan bir dizi girişimin sonunda düzen kazanır; bu veriler bütününde *önceye* ve *sonraya* dair salt kronolojik olanlar, çeşitli başka veriler arasında bölük pörçük olanlar mevcuttur ve bu veriler yığını ancak yüklem atfetmenin sonunda damıtılmış olur, geriye sadece o deneyimin amaçları açısından önemli olanlar yani özüne ait *önceler* ve *sonralar* kalır.

Dolayısıyla televizyon yönetmeninin, bir deneyimin mantıksal evrelerini daha kronolojik aşamalar halindeyken saptaması gerektiğinden oldukça zorlayıcı bir

12. *L'arte come esperienza*, s. 48.

13. Gerek mantık gerek estetik alanında bu girişim dinamiği için bkz. L. Pareyson, *Estetica*, Bölüm II ve V.

durumda olduğunun farkındayız. Yönetmen olaylar bağlamında anlatısal bir çizgi bulup onu diğerlerinden ayırarak yoluna devam edebilir ama sanatçılar arasında en "gerçekçi" olanın aksine yönetmenin ne olayları onların ardından *a posteriori* düşünme payı ne de onları önceden *a priori*[14] olarak tesis etme olanağı vardır. Olay örgüsünün birliğini, olay örgüsü *fiilen* gelişirken koruması gerekir, üstelik bu gelişme başka olay örgülerine dağılacak biçimde bölük pörçüktür. Yönetmen ilgisini çeken bir duruma göre kameraları yönlendirirken olay fiilen vuku bulduğu anda onu uydurmalıdır ve uydurduğu şey de vuku bulmakta olana özdeş olmalıdır; paradoksa yer vermeyecek şekilde kendi olay örgüsünün ânını ve yerini sezmeli ve öngörmelidir. Dolayısıyla sanatsal işlemi hazırlıksız bir sınıra sahiptir ama aynı zamanda üretici tutumu, eğer verimliyse, kuşkusuz yeni bir niteliğe sahiptir: Bu niteliği olaylarla eşzamanlı özel mi özel bir yaratıcılık, bir aşırı duyarlılık, sezgisellik (kaba tabirle "iyi koku alma") biçimi olarak tanımlayabiliriz, işte bu onun olayla birlikte *büyümesini*, olup bitenle birlikte *vuku bulmasını* sağlar. Ya da en azından vuku bulan şeyin vuku bulur bulmaz eşanlı olarak saptanabilmesini ve her şey olup bitmeden objektiflere taşınabilmesini sağlar.[15]

14. (Lat.) Sırasıyla: Sonradan olan, sonsal; önceden olan, önsel. (Ç.N.)

15. Bu tutumun, henüz var olmayan ama işleyişi yönlendiren bir bütünün rehberliğinde parçaların birbiri ardına düzenlenmesiyle nasıl örtüştüğünü belirtmek isteriz. Bu tutumun keşfine rehberlik eden bu *wholeness* [bütünlük] akla *Gestalt* kavrayışını getirir. Anlatılacak olay, yapılandırma işlemine yasasını dayatarak kendini önceden yapılandırır. Transaksiyonel psikolojinin gözlememizi sağlayabileceği gibi yapılandırıcı, tam da bütünü algılayıp ona uyum sağladığı anda kişiliğini yapılandırma eylemine kanalize ederek, birbirini takip eden seçimler ve sınırlamalarla *wholeness*'ı tesis eder. Böylece ulaşılan bütünlük, bir öznenin nesnelliğini tesis etmeden önce nesnel olmayan bir olasılığın uygulanması olarak görünür.

Böylece yönetmenin anlatısının gelişimi yarı yarıya sanat etkisi yarı yarıya da doğal bir iş olarak görülür; ürünü, kendiliğindenlik ile sanatsal teknik arasındaki garip bir etkileşimin sonucunda ortaya çıkacaktır; sanatsal teknik kendiliğindenliği tanımlayıp seçebilirken kendiliğindenlik sanatsal tekniğe oluşum ve tamamlanma sürecinde rehberlik eder. Bahçıvanlık ve tesisatçılık gibi sanatlar, belli doğal güçlerin mevcut hareketlerini ve gelecekteki sonuçlarını belirleyen bir sanatsal teknik örneğini daha önce sunmuşlardı, bu sanatsal teknik halihazırdaki hareketleri yapılan işin organik oyununa sürüklemiştir; ancak televizyon canlı yayınında doğa olayları onları öngörmüş formal çerçevelere yerleştirilmezler ama onlarla birlikte doğacak ve onları belirlendikleri anda belirleyecek çerçeveler talep ederler.

Yönetmen, yaptığı iş zanaatkârlık açısından minimal düzeyde olduğunda bile, öylesine kafa karıştırıcı formatif [biçimlendirici] bir macera yaşar ki, bu macerada son derece ilgi çekecek sanatsal olguyu, ne denli kaba saba ve yetersiz olsa da ürününün estetik niteliğini oluşturur, bu durum da hemen her zaman bir doğaçlama fenomenolojisi için ufuk açıcı perspektifler sunar.

2. Olayların özgürlüğü ve alışkanlığın belirlenimcilikleri

2.1. Canlı yayın fenomeninde belli bir biçimde ortaya çıkan biçimsel ve psikolojik yapılarla ilgili bu betimleyici analizi yaptıktan sonra, yapmamız gereken ilk şey televizyon "öyküsü" denilebilecek bu türün normal uygulamanın dışında hangi sanatsal olanaklara, nasıl bir geleceğe sahip olduğunu kendimize sormaktır. İkinci bir soru da vakanın ve bir "yorumcu"nun ("şimdi-burada-vuku-bulan" temasını özgürlük marjıyla "hayata geçiren"

yönetmenin) özerk kararlarının katkılarından yararlanan bu formatif işlem türü ile açık yapıt olarak tanımladığımız tipik çağdaş sanat fenomeni arasındaki şüpheye mahal vermeyen benzerlikle ilgilidir.

Zannımızca ikinci soruya verilecek yanıt, ilkini aydınlatmaya yardım edebilir. Canlı yayında, binlerce olasılığın amorf açıklığındaki hayat ile *plot* yani yönetmenin *doğaçlama* olarak da olsa *seçtiği* ve birbiri ardına montajladığı olaylar, tek yönlü ve tek anlamlı olacak şekilde düzenleyerek tesis ettiği konu arasında bir ilişki belirir.

Anlatısal montajın daha önce gördüğümüz gibi, canlı yayının yapısını tanımlayacak kadar belirleyici ve önemli bir unsur olduğunu söylemek için her şeyden önce olay örgüsünün poetikasına, gerek tiyatro eserinin gerekse romanın, en azından hepimizin geleneksel anlamda *iyi roman*[16] saydığı eserlerin geleneksel yapılarını tanımlamayı mümkün kılan Aristoteles'çi poetikaya başvurmak zorunda kaldık.

Ama olay örgüsü kavramı Aristoteles'çi poetikanın unsurlarından yalnızca biridir, çağdaş eleştiri de olay örgüsünün, trajik (ve anlatısal) olayın daha derin bir yönünün yani eylemin gözler önüne serilmesine yarayan olayların dışsal düzenlenmesinden başka bir şey olmadığını gayet net biçimde açıklığa kavuşturmuştur.[17] Veba salgınının nedenlerini araştıran Oidipus, babasının katilinin annesinin kocası olduğunu öğrenir ve kendisini kör eder – bu olay örgüsüdür. Ama trajik eylem daha derin bir düzeyde belirlenir, o eylemde değişmez kurallarıyla yazgının

16. İyi roman kavramı ve bu kavramın yaşadığı krizle ilgili bir tartışma için bkz. Warren J. Beach, *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*, Appleton-Century-Crofts, New York, Londra, 1932.

17. Olay örgüsü ve eylem üzerine bir tartışma için bkz. Francis Ferguson, *The Idea of a Theather*, Princeton University Press, Princeton, 1949.

ve kabahatlerin karmaşık sonuçları, yaşama ve dünyaya dair bir tür baskın duygu bu noktada açıklığa kavuşur. Olay örgüsü kesinlikle tek anlamlıdır, eylem binlerce muğlaklıkla renklendirilebilir ve binlerce yorum olanağına kapı açabilir; bir ilkokul öğrencisi *Hamlet*'in olay örgüsünü anlatabilir, onu dinleyen herkes muhtemelen öyküsünü onaylayacaktır. *Hamlet*'in eylemi üzerine tonlarca mürekkep harcanmıştır ve daha da harcanacaktır çünkü eylem *tektir* ama *tek anlamlı* değildir.

Öte yandan çağdaş anlatı, "aptalca" ve önemsiz olayların tezahürüne dayanan sözde olaylar oluşturmak için giderek fazlalaşan örneklerle olay örgüsünün çözülüp dağılmasına yönelmiştir (bu bağlamda olay örgüsüyle kastedilen hikâyenin sonunda ortaya çıkan çözülmede temel öneme sahip olduğu anlaşılan olaylar arasındaki tek anlamlı bağların pozisyonudur). Bu önemsiz ve aptalca olaylar Leopold Bloom'un, Mrs. Dalloway'in, Robbe-Grillet'nin karakterlerinin başına gelen olaylardır. Oysa bu olaylar, başka bir anlatısal seçim kavrayışıyla değerlendirilmeleri koşuluyla son derece önemlidirler; hepsi bir eylemin, psikolojik, sembolik ya da alegorik bir gelişmenin tasavvur edilmesine katkıda bulunurlar ve dünyaya dair belli bir örtük söylem ortaya koyarlar. Bu söylemin doğası, çoğul biçimlerde anlaşılabilme olanağı ve farklı ve birbirini tamamlayan çözümler akla getirmesi yazınsal bir yapıtın "açık"lığı olarak tanımlayabileceğimiz şeylerdir: Olay örgüsünün reddinde dünyanın bir olanaklılık düğümü oluşunun ve sanat yapıtının bu fizyonomiyi yeniden üretmesi gerektiğinin kabulü yer alır.

Öte yandan, roman ve tiyatro (Ionesco, Beckett, Adamov'un oyunları ve *The Connection*[18] [Bağlantı] gibi

18. Amerikalı oyun yazarı Jack Gelber'in (1932-2003) 1959'da yazdığı oyun. (Y.N.)

yapıtlar) kararlı adımlarla bu yolu seçerlerken, olay örgüsünü temel alan sanatlardan bir diğeri olan sinema sanki bundan kaçınıyor gibiydi. Bu kaçınmanın bir sürü nedeni vardı, bu nedenler arasında sinemanın toplumsal hedefi hiç de son sıralarda yer almıyordu. Bunun özel nedenlerinden biri de diğer sanatlar açık yapılar üzerine deneyler yapmak üzere laboratuvara çekildiğinde sinemanın büyük halk kitleleriyle ilişkiyi sürdürmek, toplumumuzun ve kültürümüzün derin ve makul bir gereksinimini oluşturan geleneksel dramaturjinin katkısını izleyicilere sunmak gibi temel bir işlevi olduğunun kabul edilmesiydi. Burada ısrarla vurgulamak istediğimiz şey bir açık yapıt poetikasının sadece olası tek çağdaş poetikayla değil de karşılanması gereken başka gereksinimleri de olan ve bunları geleneksel eser yapılarını modern bir biçimde uygulayarak maksimum düzeyde karşılayan bir kültürün ortaya çıkardığı en ilginç örneklerden biriyle özdeşleştirilmesi gerektiğidir: Temelde "Aristoteles"çi bir film olmasına rağmen esas itibarıyla çağdaş "anlatı"nın anıtsal örneklerinden biri olan *Cehennemden Dönüş*[19] filminden söz ediyorum.

Yeri gelmişken söyleyelim, ekranlarda birdenbire olay örgüsünün geleneksel yapılarını ciddi anlamda ortadan kaldıran yapıtlar görülüyor, bunlar bize aralarında geleneksel anlamda dramatik bağlantılar olmayan bir dizi olayı, hiçbir şeyin vuku bulmadığı bir öyküyü ya da vuku bulan şeylerin anlatısal bir bağlantısı olmayıp rasgele gerçekleştiklerini gösteriyor. Bu yeni tarzın en ünlü örnekleri Michelangelo Antonioni'nin *L'Avventura* [Macera] ve *La Notte* [Gece] filmleridir (ilki daha radikaldir, ikincisi daha ılımlıdır ve geleneksel bir vizyonla çok daha fazla ilişkilidir).

19. Yönetmen John Ford'un *Stagecoach* adıyla gösterime giren 1939 yapımı filmi. (Ç.N.)

Bu filmler, yalnızca bir yönetmenin deneysel kararının sonucu olarak görüldüklerinden değil, izleyiciden kabul gördükleri, eleştirildikleri, yerden yere vuruldukları ama sonuç itibarıyla kabul edildikleri, tartışılabilir bir olay olmakla birlikte olası bir olay olarak benimsendiklerinden değerlidirler.

Bu noktada kendimize şunu sormalıyız: Bu öyküleme biçiminin belli bir izleyici kitlesine ancak televizyon yayının mantığına alışan ortak bir duyarlılığın yerleşmesinden sonra sunulması tesadüfi midir? İzleyicinin alıştığı öyküleme türü hemen her zaman ne kadar tutarlı ve ilişkili görünürse görünsün birincil malzeme olarak doğal olayların ardıllığını kullanır, bu ardıllık ilişkisinde öykünün bir çizgisi de olsa televizyon kamerası bir türlü gözükmek bilmeyen bir koşucunun gelişini beklerken bazen uzun süre hiçbir şey vuku bulmayabilir, yapacak bir şey olmadığından oradaki insanlar ve çevredeki binalar gibi olayın özüne ait olmayan detaylara yönelir.

Macera gibi bir filmin pek çok ânında filmin bir canlı yayın ürünü olup olamayacağını sorgularken bulabiliriz kendimizi. Aynı şeyin *Gece*'deki gece partisinin büyük bir bölümü veya başroldeki kadın oyuncunun havai fişek atan gençler arasındaki gezintisi bağlamında da sorgulanabilir.

O halde canlı yayının, basit eşzamanlı bir olgu ya da eş nedenlilik tanımlamasıyla, anlatısal yapıların açıklığına ve bunların önceden belirlenmiş bağlantılar dayatmadan yaşamın çok yönlülüğüyle yansıtılma olasılığına dair araştırmalara ve bu araştırmaların sonuçlarının oluşturduğu bağlama dahil olup olmadığı sorunu ortaya çıkar.

2.2. Ancak bu noktada bir yanlış anlamayı fark etmemiz gerekir: Yaşamın çok yönlülüğü, dolayımsızlığı dahilinde açıklık değil rastlantısallıktır. Bu rastlantısallığı ve-

rimli olanaklılıklar düğümüne dönüştürmek için düzenleyici bir şema kullanmak gerekir. Özetle bir kümenin öğeleri arasından bir seçim yapmak ve ancak seçimden sonra bunlar arasında çok değerli bağlar oluşturmak gerekir.

Macera'nın açıklığı, sadece "istemli" bir rastlantısallığın öğelerini çerçeveye yerleştirmek için "rasgele" rastlantısallığı isteyerek dışlayan bir montajın ürünüdür. Olay örgüsü olmadığı gibi öykü de yoktur; bunun nedeni yönetmenin seyircinin "romantik" içgüdülerini hayal kırıklığına uğratma, onda bir belirsizlik ve askıda kalma duygusu yaratma istenci gibi *hesaplı bir iradeyle* hareket ederek seyirciyi bir dizi entelektüel ve ahlaki yargıyla yönünü bulsun diye (zaten filtrelenen) kurgunun merkezine fiilen yerleştirmek istemesidir. Özetle açıklık *bir olanaklılıklar alanının* uzun ve özenli organizasyonunu öngörür.

Dahası özenli bir canlı yayının, bu türden bir organizasyona uygun olaylar arasından seçim yapabilmesinin önünde engel yoktur. Ama bu noktada bağlayıcı iki faktör devreye girer: Yayın aracının *doğası* ve toplumsal *hedefi*, yani kendine özgü *sözdizimi* ve *izleyicisi*.

Canlı yayın rastlantısallık öğesiyle hayatla doğrudan temasa geçtiğinden hayata egemen olmaya itilir, bunu yaparken geleneksel olarak en güvenilir organizasyon türüne, esas itibarıyla gerçeğe uygunluk yasaları olan gereklilik ve nedensellik yasalarınca belirlenen Aristoteles'çi anlatı türüne başvurur.

Antonioni, *Macera*'da belli bir noktada belli bir gerilim durumu yaratır: Kavurucu öğle güneşi altında bir adam, genç bir mimarın açık hava ressamlığı tarzıyla çizdiği eskizin üzerine kasıtlı olarak bir mürekkep şişesi devirir. Gerilim çözülmeyi talep eder, örneğin bir *western* filminde her şey kurtarıcı etkisi olan bir kavgayla çözümlenebilir. Bu kavga psikolojik açıdan gerek saldırga-

nın gerek mağdurun ruh hallerinin ve eylemlerinin nedenlerinin anlaşılmasını sağlayabilir. Antonioni'nin filminde ise bunların hiçbiri olmaz; kavga çıktı çıkacak dersiniz ama çıkmaz, jestler ve tutkular duruma tamamıyla egemen olan fiziksel ve psikolojik boğuculukta erir gider. Esas itibarıyla böylesine radikal bir belirsizlik, işaretin uzun uzun büyük bir gösterişlilikle sunulmasının nihai sonucudur. Her türlü gerçeğe uygunluk kriteriyle ilgili tüm beklentilerin boşa çıkarılması öylesine bile isteye yapılan bir şeydir ki dolaysız malzemenin iyice hesaplanarak kullanılması suretiyle bir ürünün ortaya çıkarıldığı düşünülür: Öyle ki filmdeki olaylar rastlantısal olmadıklarından rastlantısal görünürler.

Bir futbol maçını takip eden televizyon canlı yayını ise golle (ya da gol atılmamasıyla, oyuna ara verilmesine ve seyircinin tezahüratına neden olan kaçan golle) nihai sonucuna varacak tüm gerilim ve çözümleri bir araya getirmek için elinden gelen her şeyi yapar. Bütün bunların yayının habercilik işlevinin dayattığı şeyler olduğunu ve oyun mekanizmasının zorunlu olarak dayattığı şeyleri belgeleme zorunluluğunu kabul ediyoruz. Ama gol atıldığında yönetmen yine de bir seçim yapabilir, ya doruk noktasına ulaşmış duygularını boşaltan seyircinin ruhsal gerilimini arka plana yerleştirerek çılgına dönmüş kalabalığa ya da aniden özgün ve tartışma yaratacak bir biçimde yan sokağa yönelebilir. O sokaktaki pencerelerde gündelik jestleriyle kadınları, güneşlenen kedileri gösterebilir ya da oyunla kesinlikle hiçbir ilgisi olmayan herhangi bir görüntüyü aktarabilir, önceki görüntüye sadece belirgin, çarpıcı yabancılığıyla bağlanan çevrede olup biten herhangi bir olaya da odaklanabilir. Böylece oyunun sınırlı, ahlaki veya belgeleyici yorumlarını vurgulayabileceği gibi, oyunu her türlü yorumdan muaf tutabilir, öngörülebilir her türlü bağlantı ve bağı reddedebilir. Ustalıkla ya-

pıldığında *nouveau roman*'ın nesnel bazı tasvirlerinin yarattığı etkinin aynısına sahip olabilecek, duygudan yoksun bir nihilizm tezahüründeki gibi hareket edebilir.

Yönetmen bütün bunları yapabilir: Tabii eğer yayın sadece görünürde canlı olmakla birlikte aslında uzun ve titiz bir hazırlığın, bizi olayları gerçeğe uygunluğuna göre birbirine bağlamaya yönelten, içgüdüsel mekanizmaya başkaldıran yeni bir görme biçiminin ürünü olursa. Aristoteles'e göre poetik gerçeğe uygunluğun retorik gerçeğe uygunluk tarafından belirlendiğini unutmayalım: Yani bir olay örgüsünde vuku bulan doğal ve mantıklı şeyler, onların normal yaşamda beklenebileceklerini düşünmemizi sağlayan bir akla uygunluk kriterine göre ortaya çıkar. Bazı öncüller ortaya konulduktan sonra yine söylemin ortak noktalarına göre neredeyse uzlaşımsal olarak o şeylerin vuku bulması gerektiği düşünülür. Bu anlamda yönetmeni sanatsal söylemin yaratıcılığına uygun sonucu sezebilmeye yönlendiren, izleyiciyi sağduyunun ışığında, uygun sonuç olarak olaylara dair gerçek bir ardıllık beklemeye yönlendiren şeydir.

2.3. Esas itibarıyla canlı yayın, gelişim sürecinde izleyicisinin özel talepleri ve beklentileriyle belirlenen bir şeydir: Bu izleyici kitlesi olup bitenlere dair bir haber talep ettiği anda, olup bitenleri iyi yazılmış bir romandaki kalıplarla düşünür – ve hayatı tıpkı bir olay örgüsü gibi ancak rastlantısallığından arındırıldığında, yeniden bir araya getirildiğinde ve seçildiğinde gerçek olarak algılar.[20] Bunun nedeni olay örgüsüne sahip romanın, alışıl-

20. Hayatın fiilen *Üç Silahşor*'dan ziyade *Ulysses*'e daha çok benzemesi doğaldır: Yine de hepimiz hayatı *Ulysses*'ten çok *Üç Silahşor*'un kalıplarıyla düşünmeye daha yatkınız; ya da daha doğrusu, hayatı ancak iyi bir roman gibi yeniden düşündüğümüzde anılarımızda canlandırabilir ve değerlendirebiliriz.

dığı üzere, genelde işlevsel ve rasyonel, mekanikleşmiş geleneksel ifade tarzında şeylere tek anlam yükleyerek gerçek olaylar arasında hareket etmesidir. Bu arada sadece deneysel romanda yaşamın yorumlandığı alışıldık bağlantıları çözme kararı vardır, bunun nedeni yaşamolmayanı bulmak değil ama yaşamı kalıplaşmış uzlaşımların dışına çıkarak yeni yönleriyle deneyimlemektir. Ama bu, kültürel bir karar, "fenomenolojik" bir ruh hali ve edinilmiş alışkanlıkları askıya alma iradesi gerektirir; ekrana –haklı olarak– *neler olacağını* anlamak ve bir haber almak için bakan izleyicide olmayan bir iradedir bu.

Gerçek yaşamda bir maçta sahadaki iki takımın futbolcularının bir pozisyon geliştirdikleri, gerilimin en üst düzeye ulaştığı bir anda tribünlerdeki seyircilerin her şeyin anlamsız olduğunu fark edip kiminin stadı terk etmesi, kiminin güneşin altında uyuklaması, kiminin ilahiler söylemeye koyulması gibi beklenmedik hareketlere kendilerini bırakmaları olanaksız değildir. Böyle bir şey olsa ve canlı yayın bunu gösterse yaptığı şey hayranlık uyandırıcı öykü-olmayan bir şeyi düzenlemek olur, bu arada da gerçeğe aykırı bir şey söylememiş olur: Böylece o günden itibaren böyle bir olanaklılık gerçeğe uygunluk repertuvarının bir parçası haline gelebilir.

Yaygın kanaat açısından durumu değerlendirirsek bu çözüm aksi ispatlanana kadar ne makul ne de akla uygundur; televizyon izleyicisi makul ve akla uygun çözüm olarak bunun aksini –yani stadyumdaki seyircilerin coşkusunu– bekler ve televizyon canlı yayınının tam da bu beklentiyi karşılamak üzere orada olduğu kabul edilir.

2.4. Enformasyon aracı olarak televizyon ile belirli bir tür ürün talep eden izleyici kitlesi arasındaki işlevsel ilişkiye bağlı bu sınırlamalar dışında bir de daha önce değindiğimiz gibi, üretim sürecinin doğasından ve yö-

netmenin psikolojik refleks sisteminden kaynaklanıp belirlenen sözdizimsel türde bir sınırlama daha vardır.

Yaşam olanca rastlantısallığıyla onu anlatısal açıdan yorumlamaya çalışan yönetmenin dikkatini yeterince dağıtacaktır. Yönetmenin karşı karşıya olduğu risk mütemadiyen hikâyenin ucunu kaçırmak, alakasız ve tek tip şeylerin fotoğrafçısı haline gelmektir. Söz konusu alakasız şeyler, ardında net ideolojik niyetlerin saklandığı kasıtlı ve niyetli bir şey değil o anda orada olan fiilen alakasız olanın aktarımıdır. Yönetmen bu dağılmadan kurtulmak için daima elindeki verilere düzen verecek olası bir organizasyon şeması kullanmak zorundadır. Bunu da çok kısa sürede hazırlıksız olarak doğaçlama yapmalıdır.

Dolayısıyla bu zaman zarfında iki olay arasında kurulabilecek, psikolojik olarak en kolay ve dolaysız ilk bağlantı türü, ortak kanaatin gerçeğe uygunluk alışkanlığını kendine temel alır. Daha önce de belirtildiği gibi iki olay arasında alışılmadık bağlantılar kurmak için ideolojik seçimden, kültürel karardan, eleştirel düşünümden, duygusal fazlalıklardan kurtulmak gerekir. Dolayısıyla bu noktada yeni türden bir alışkanlığın, şeyleri alışılmadık biçimde görme alışkanlığının devreye girmesi gerekir; bu öyle bir alışkanlık olmalıdır ki bağlantısız olanı, eksantrik bağı –müzik terimleriyle söyleyecek olursak– tonal yerine dizisel bağı içgüdüsel olarak devreye sokmalıdır.

Yalnızca yeni anlatısal tekniklerinin derinden benimsenmesinden sonra alışıldık hale gelebilecek bir tür duyarlılık eğitimi olan bu formatif alışkanlığı yerleştirmeye ne televizyon yönetmeninin gönlü ne de mevcut kültürel düzenin böylesi bir talebi var. Çağdaş romanın ve sinemanın en yeni betimleyici tekniklerine özel olarak kafa yormamış ve gerekçelerini benimsememiş her bireyinki gibi yönetmenin eğitimi de ona tek bir bağlan-

tı sağlıyor, o da gerçeğe uygunluk geleneğinin sabit hale getirdiği bağlantı, dolayısıyla olası yegâne sözdizimsel çözüm de geleneksel gerçeğe uygunluk ölçütlerine göre yapacağı karşılıklı ilişkilendirme. (Hepimiz biçim yasalarının biçim olarak mevcut olmadığının ancak insan tarafından yorumlanabilir oldukları ölçüde var olduğunun kabulü konusunda hemfikir olduğumuza göre bir biçimin yasalarının daima bizim hayal gücümüzün alışkanlıklarıyla örtüşmesi gerekir.)

Ayrıca yalnızca televizyon yönetmeni değil doğrudan yaşamsal bir durumla aniden karşılaşan biri, yeni tekniklere aşina bir yazar bile olsa, olayı alışkanlığa ve ortak nedensellik kavramına dayanan anlaşılırlık şemalarına göre ele alacaktır; bunun nedeni söz konusu bağlantıların, Batılı kültürümüzün halihazırdaki durumunda günlük yaşamda yönümüzü bulabilmek için en rahat bağlantılar olmasıdır. 1961 yazında bir uçak kazası oldu, bu kazadan sonra gazeteciler kazadan zarar görmeyen romancı Alain Robbe-Grillet'yle röportaj yaptılar: *L'Express*'te yer alan oldukça zekice yazılmış bir makalede, olayın heyecanını üzerinden atamamış Robbe-Grillet'nin kazaya dair hikâyesinin Aristoteles'çi ve Balzac tarzı geleneksel anlatının tüm dış özelliklerini taşıdığı, deyim yerindeyse gerilim ve heyecan dolu, öznel katılımlı, bir girişi, heyecanı giderek artan bir zirve noktası ve uygun bir sonucu olduğu belirtilmişti. Makalenin yazarına göre Robbe-Grillet kazayı romanlarını yazdığı gibi anlatısal olmayan, vurucu sahnelerden yoksun, nesnel, kişiselleştirilmemiş tarzda anlatmalıydı, itirazının odak noktasını bu oluşturuyordu. Bundan yola çıkarak yazarı yeni tekniklerin kralı tahtından indirmek gerektiği önerisinde bulunuyordu. Makalenin uslamlaması iğneleyici bir espri olarak oldukça iyiydi ancak bu makaleyi (kritik bir anda esas itibarıyla polemik içinde olduğu bir bakış açısını be-

nimsemek üzere kendi bakış açısından vazgeçmiş gibi görünen) romancının samimiyetsizliği şüphesiyle ciddiye alıp okuyanlar ciddi bir yanlış anlamanın kurbanı olabilirlerdi. Aslında hiç kimse, Öklidyen olmayan geometriler üzerine çalışan bir araştırmacıdan bir dolap yapmak üzere odasını ölçmesi gerekirken Riemann geometrisi kullanmasını ya da görelilik kuramını benimseyen birinden kendisi kaldırımda dururken yoldan geçen bir aracın sürücüsüne saati sorduktan sonra kendi saatini Lorentz dönüşümlerine göre ayarlamasını bekleyemez. Dünyayı görmek için kullanılan yeni parametrelerin, yazınsal bir gerçeklik bağlamında veya deneysel olarak laboratuvarda, yaratıcı soyutlamalar yoluyla ortaya konan gerçekliklerin üzerinde işlediği varsayılır ama bunlar ortak fiilî gerçeklikler arasında yolumuzu bulmak için uygun olmayabilirler; bunun nedeni onlara göre yanlış olmaları değil, öyle bir ortamda gündelik ilişkiler içinde olduğumuz tüm diğer canlılarca kullanılan geleneksel parametrelerin –en azından şimdilik– daha yararlı olabilmeleridir.

Başımıza gelen ve ânında tepki göstermemiz gereken –ya da televizyon kamerasıyla kaydederek ânında betimlememiz gereken– bir olayın yorumlanması, alışıldık geleneklerin hâlâ en uygun sonuçları verdiği tipik durumlardan biridir.

2.5. Televizyon dilinin, belli bir kültürel dönemde, belli bir sosyolojik durumda, gelişiminin belli bir aşamasındaki bu durumu bir iletişim aracı olarak ona belli bir izleyici kitlesi nezdinde belli bir işlev yükler. Televizyon canlı yayınının, farklı tarihsel koşullarda, daha özgür duyarlılık deneyimlerine uygun, keşiflerle dolu çağrışımsal maceralara açık, dolayısıyla farklı bir psikolojik ve kültürel boyut getirecek bir eğitim aracı haline gelmesini hayal etmemizi engelleyecek bir şey yok. Ancak güncel

televizyon canlı yayınının estetik yapılarına yönelik bir betimleme fiilî verileri göz önüne almalı, araçla ve onun belli bir kullanım durumuyla ilgili yasaları görmelidir. Bu sınırlar dahilinde *Macera*'yı hatırlatan bir canlı yayın büyük olasılıkla kontrolsüz bir rastlantısallığın egemen olduğu kötü bir canlı yayın olacaktır. Dolayısıyla kültürel göndermeler sadece ironik bir tat bırakabilecektir.

Açık yapıt poetikalarının belirlendiği tarihî bir dönemde tüm sanatsal iletişim türleri kendilerine bu hedefi seçmek zorunda değildir. Aristoteles'çi anlamda olay örgülü yapılar, önemli mi önemli bir işlevi olan oldukça yaygın tüketilen pek çok üründe tipik özellik olarak kalır ve bu ürünler zirvelere çıkabilir (estetik değer, ne pahasına olursa olsun yeni teknikler aramakla aynı şey değildir – her ne kadar yeni tekniklerin kullanımı estetik değere ulaşmak için önemli koşul sayılan teknik ve yaratıcı yeniliğin belirtisi olsa bile). Böylece her birimizde var olan –ve herhangi bir sanat biçiminin, eski ya da yeni herhangi bir türün, gelecek dönemlerde de gereksinimlerimizi tatmin etmek için bize sunacağı– derin olay örgüsü gereksiniminin son siperlerinden biri olarak kalan canlı yayın, tatmin ettiği gereksinimler ve tatmin etmek için kullandığı yapılarla değerlendirilecektir.

Yine de canlı yayına, gündelik olayların temelindeki belirsizlik üzerine pek çok değerlendirme, keşif ve açık söylem olanağı kalacaktır: Yeter ki esas olayın kayda alınması, gerçeğe uygunluk ölçütleriyle montajlanması sırasında esas olay açısından önemsiz olsa da etraftaki gerçekliğin farklı yönlerine dair hızlı gözlemler, kıyıda köşede kalmış vurgularla zenginleştirilmiş olsun.

İşte o zaman izleyici, televizyonun ihmal edilemeyecek eğitsel işlevini belli belirsiz de olsa sezebilir, hayatın onun hevesle peşine düştüğü olayın içinde olmadığını ve kendisinin de o olayda tükenip gitmediğini hisse-

debilir. İşte o zaman izleyiciyi olay örgüsünün kendisini etkisi altına almak için kullandığı hipnotik büyülemeden kurtarabilecek *dikkat dağıtıcı öğe* bir "yabancılaşma" motifi, pasif bir dikkatten aniden uzaklaşma, değerlendirmeye çağrı ya da ekranın ikna edici gücünden kurtuluş fırsatı olarak iş görebilir.

MÜZİK, RADYO VE TELEVİZYON*

Radyo ve televizyon uzak mesafeden görüntü ve ses aktarmaya uygun birer *teknik araç* olmalarının yanı sıra pek çok tartışmaya konu olan bir yönleriyle de birer sanatsal araç oluşturduklarından özerk bir dil formasyonunu teşvik eder ve yeni estetik olanaklar yaratırlar. Görsel işitsel kanallarla müzik yayını yapılması bu makalede iki yönden incelenir:[1]

1. Müzikal enformasyon enstrümanı olarak görsel işitsel araçlar

Yaygınlaştırma aracı olarak radyoyla doğup büyümüşlerdi: 1916'da Amerikan Marconi şirketinde genç bir

1. P. Larrieu, *La musique devant le micro*, Paris, 1937; R. Arnheim, *La radio cerca la sua forma*, Milano, 1937; E. Rocca, *Panorama dell'arte radiofonica*, Milano, 1938; H. Dutilleux, "Opinion d'un musicien sur le théâtre musical radiophonique", *Polyphonie*, Sayı I, 1948, s. 121-128; "La musique mécanisée", *Polyphonie*, Sayı VI, 1950; G. Chester, R.G. Carnet, *Radio and Television: an Introduction*, New York, 1950; A. Silbermann, *La Musique, la radio, et l'auditeur*, Paris, 1954; C. Siepmann, *Radio, Television and Society*, New York, 1950; L. Bogart, *The Age of Television*, New York, 1956; *Elettronica* (elektronik müzik üzerine özel sayı), Sayı 3, 1956; G. Lossan, "Für eine Kritik der Musik im Rundfunk", *Musica*, Sayı 6, 1959, s. 363; A. Boucourechliev, "La musique electronique", *Esprit*, Sayı I, 1960; M. Rinaldi, *La musica nelle trasmissioni radiotelevisive*, Caltanissetta-Roma, 1960.

çalışan olan David Sarnoff amirlerine radyo alıcıları ya da "müzikal radyo kutuları" aparatlarının oluşturulup yaygınlaştırılmasını sağlayacak bir öneride bulunmuştu. Ama o dönemde Marconi şirketi sadece ticari iletişimle ilgilendiğinden söz konusu öneri dikkate alınmamıştı. Birkaç yıl sonra Westinghouse'lu bir araştırmacı, Frank Conrad, Pittsburgh'da bir garajda eğlence için yaptığı bir vericiyle, gazetelerden okuduğu haberler ve plaklarla deneysel bir yayın yapmaya başladı. Zamanla bu yayınlara tesadüfen rastlayıp takip etmeye başlayanların oluşturduğu bir radyo amatörleri kitlesi ortaya çıktı, bunlar tercih ettikleri, dinlemek istedikleri müzikleri bildiren mektuplar göndermeye başladılar. Ardından Pittsburgh mağazalarında radyo alıcıları görülmeye başlandı ve bu alıcılar özellikle "Westinghouse Station'ı dinlemeye" uygun olarak lanse edildi. Westinghouse yönetimi ilk şaşkınlığı üzerinden attıktan sonra olayın önemini kavradı. 1920 Başkanlık Seçimleri'nin sonuçlarının ve 1921'de Jack Dempsey ve George Carpentier boks müsabakasının radyoda yayınlanması radyo yayınlarının ve bir kitle iletişim aracı olarak radyonun başlangıcına işaret ediyordu.

Conrad'ın dinleyicileri özel estetik eğilimlere sahip değillerdi: Tek istedikleri evdeyken müzik dinlemekti; bu anlamda radyo, getirisi ancak on yıllar sonra anlaşılıp takdir edilebilecek müzikal bir işlevi doğrudan yerine getiriyordu. Esas itibarıyla radyo bu biçimde, bir zamanlar sadece belli vesilelerle yakınlaşılabilecek müzikal bir repertuvarı milyonlarca dinleyicinin kullanımına sunmuş oldu. Bunun sonuçları şöyle özetlenebilir: Müzik kültürünün geniş halk kitlelerine ve orta sınıflara ulaşıp yaygınlaşması (18. yüzyıl müziğinin saraylı dinleyici kitlesi için yapıldığı ve onlara yönelik sunulduğu ve geçen yüzyılınkininse tipik bir burjuva eğlencesi olduğu hatırlandığında bu olgunun değeri dahi iyi anlaşılabilir); re-

pertuvar bilgisinin derinlik kazanması (radyo, dinleyici kitlesine daha az bilinen ve bildik konser programlarında genelde ihmal edilen kompozisyonları da empoze edebiliyordu); özgün müzikler bestelemeyi ve müzikal gösterileri teşvik eden bir itici güç oluşturması (bu alanda radyo, geçmişte sanatı himaye eden tekil bireylerin ya da kurumların iyi kötü yerini almış oldu). Öte yandan radyo –plaklardan da yardım alarak– zaten "üretilmiş" ve hemen tüketilmeye hazır muazzam miktarda bir müzik repertuvarını herkesin kullanımına sunarak geçmiş yüzyılların müzikal açıdan duyarlı, keyif sahibi müzik tutkunlarını ortak özellikleri olan bağımsız müzik icralarından caydırdı; dinleyici kitlesini, müziği kendi ev faaliyetlerinin sesli tamamlayıcısı olarak kabul etmeye alıştırarak, eleştirel açıdan duyarlı ve dikkatli bir dinleme pratiğine tamamen zarar verecek şekilde müzik dinleme alışkanlığını yaygınlaştırıp artırmış oldu, bunu yaparken hayal gücü ve zekâdan çok sinir sistemi ve refleksler üzerinde etkisi olan bir kullanım malzemesi, insanlarda günlük faaliyetlerine fon müziği işlevi gören bir müzik bağımlılığı yaratmış oldu. Bu açıdan baktığımızda, birkaç yıl öncesine kadar zevkine uygun müzik dinlemek için belirlenmiş programı ve yayın akışındaki bir performansı bekleyen bir müzik tutkunu tipik bir durumken, şimdi kesintisiz yayın akışına güvenip tüm gün müzikal bir *süreklilik* elde eden ve bu kesintisizlikte tek tek icraların niteliğini, bestecisini, başlığını, kendine özgü yanını bile zamanla birbirine karıştıracak hale gelen dinleyici tipik bir duruma dönüştü. Eğer bu olgu klasik denilen müzik türü için gerçekleşiyorsa, işlevinin tam da bir kullanım nesnesi sunmak olduğu açıkça belirtilen hafif müzik için de aynı şeyin tezahür etmesini sağlayacak gerekçe ziyadesiyle mevcuttur. Klasik müzik bolluğu kültürlü ve kentsoylu sınıfların müzikal pratiklerini değiştirip

dikkatlerini dağıtırken, hafif müzik bolluğu da halk müziğinin gerilemesine neden oldu. Böylece folklorik müzik kendi yerini sağlamlaştırmak ve yaygınlığını artırmak için radyodan bir araç olarak pek de yararlanmamakla birlikte bu değişimin etkisine maruz kalmış, reklam nakaratlarındaki üslupları kendine uyarlayarak melezleşmiş bir biçimde hayatta kalmaya çalışmıştır.

Dahası belirtmemiz gerekir ki hafif müziğin tüketici tarafından kabul görmesi, bir dönemin beğenilerinin oluşturduğu genel çerçevede değerlendirilebilecek bir fenomen olduğundan radyonun müzikal beğeninin incelmesini teşvik etme olasılığı daima mevcuttur: Tabii ki bu sanatsal bir olgunlaşma anlamında olmasa da en azından kulağımızı giderek daha karmaşık ve birbirine eklemlenmiş teknik araçlara alıştırarak gerçekleştirilebilir. Bu yönden bakıldığında, her türlü alışılmış yargıdan bağımsız olarak, İtalyan şarkıları alanında birkaç yıldır gerçekleşen devrim (örneğin çığırtkan şarkıcılar, söz yazarı icracıları, sıra dışı ritmik modüllerin kullanılması, *cool jazz*'ın tipik tarzlarının yaygınlaşması, manyetik eko kullanılması, Fransız müzik üretimi örnek alınarak güftelerin değer kazanması gibi olgular) hiç şüphe yok ki kitlelerin müzik duyarlılığında bir evrim oluşturmuştur ve söz konusu duyarlılık bu evrimleşmiş haliyle olumlu açıdan değerlendirilmesi gereken bir şeydir. Dolayısıyla paradoksal açıdan olsa bile bu müziğin dinleyiciyi elektronik ve seri müzik yapan müzisyenlerin takip ettiği o yeni duyarlılık alanına hazırladığını söylemek mümkündür. Esas itibarıyla bu evrimde radyo hiç de pilot bir işlev gerçekleştirmediği gibi yeni olguya geç adapte olarak plak şirketlerinin ve *jukebox*'ların[2] atılımından olumsuz

2. (İng.) Müzik otomatı. (Y.N.)

etkilenmiştir: Sonunda programlarında çeşitli Claudio Villa[3] performansları arasında yeni eğilimlere yer açmaya çalıştığında söz konusu eğilimler çoktan bir müzikal tutuculuk ifadesi oluşturacak kadar dönemin duyarlılığınca benimsenip özümsenmişlerdi ve radyo devreye girdiğinde bu müzikal tutuculuk her türlü olumlu etki gücünü zaten yitirmiş ve yeni bir tarza indirgenmişti, yapabildiği yegâne şey kulak alışkanlığı kazandırmaya çalışmaktı, gizli eğilimlerinin hayata geçirilmesini sağlayacak bir kapasitesi yoktu.

Radyonun müzikal enformasyon enstrümanı olarak olumlu veya olumsuz etkisi olup olmadığı sorusu, konuyu kültürel, sosyolojik, ekonomik açıdan da ele alan daha geniş ve detaylı bir araştırmaya dahil edilmelidir. "Dinlemenin demokratikleşmesi", "repertuvarın yayılması", "konserlerin doğrudan dinlenmesinin teşvik edilmesi" gibi unsurlar dikkat körelmesi ve (özellikle de mevcut beğeniyi teşvik eden ama yenilemek gibi bir hedefi olmayan hafif müzik alanında) bir kültürel muhafaza siyaseti üzerinden dengelenmiştir. Bu durum radyo kuruluşlarının genelde ticari gereksinimlere ya da –tekel rejimlerinde– övgüye değer olmayan demagojik tavizlere tabi olarak faaliyet gösterdiği özel ekonomik koşullarla bağlantılıdır.

Mesele televizyona gelince klasik müzikle ilgili olarak sorun çok daha kısıtlayıcı görünür; büyük sahneleme yetenekleriyle donanmış icracıların tercih edilmesine neden olan hafif müzik, seyirlik gereksinimler ve televizyonun esas itibarıyla radyodan daha fazla gereksinim

3. Claudio Villa (1926-1987): İtalyan şarkıcı ve oyuncu. Tiz tenor sesiyle öne çıkan Villa, 1950'lerde melodik popüler şarkıların "küçük kralı" (*reuccio*) olarak anılırdı. On üç kez katıldığı Sanremo İtalyan Müzik Festivali'nde dört kez birincilik elde eden Villa, iki kez de ülkesi i Eurovision Şarkı Yarışması'nda temsil etti. (Y.N.)

duyduğu güncellik, yeni aracın, radyoyu da etkileyen bir gençleşme doğrultusunda hareket etmesini sağlamıştır. Örneğin şarkıların güftesinde belli bir asaletin peşinde koşulması ve söz yazarlarını takip modası hiç kuşku yok ki 1955'ten günümüze, birkaç yıldır, kullanıcıların çoğunun açıkça beyan edilmiş isteklerine rağmen televizyon şovlarında Fransız şarkılarının kullanılmasının yaygınlaşması ve dayatılmasından kaynaklanır.

2. Estetik olgu olarak görsel işitsel araçlar

Bu alandaki sorun hem alımlama psikolojisi açısından hem de radyo televizyon dilinin teknik formel kullanımı açısından ele alınıp incelenmelidir:

a) Radyo dinleyicisinin durumu. Radyoda yayınlanan müziği dinleyenler, dinleme eyleminin bilerek ve isteyerek yapılması halinde başka görsel ya da duygusal bileşen olmadan salt sesleri alımlamaya hazır ve nazır, belli bir mahremiyet ve yalıtılmışlık durumunda bulunurlar.

Dinleyici açısından (ister solist ister orkestranın tamamı olsun) icracıyla kurulan bağ eksik kalır, çeşitli biçimlerde tanımlanabilmesine rağmen varlığı yadsınmayan o özel "cazibe" bu bağla somutlaşır; dinleyicinin bir başka eksiği de aynı müziği birlikte dinlediği kişilerle doğrudan kurduğu fiziksel bağdır. Dolayısıyla icracının cazibesi ve izleyici kitlesinin cazibesi, geleneksel bir müzik dinletisinin vazgeçilmez parçalarıdır, bunlar dinletiye müzikal ritüelin yadsınmasından ziyade kendine has bir özelliğini belirginleştiren bir teatrallik payı katarlar. Radyo dinleyicisi ise mutlak saflığı içinde ses evreniyle doğrudan temas halindedir; ne kadar mükemmel olursa

olsun teknik aracın ona büyük bir soğukluğun damgasını vurduğu, asla orijinallerinin aynısını sunmadığı tınıları dinler. Etrafında ne kendisine yardım edecek ne de dikkatini dağıtacak müzikal olayla doğrudan bağlantılı insanlar vardır, böylece radyo dinleyicisi birilerinin metafizik seyrelmeyi tanımlamak istediği bir ortamda müziği kesinlikle formal yönüyle kavrar. Geleneksel dinleme türünün (teatral, koral, görsel ve işitsel) yeni türe karşı optimum seçeneği temsil ettiğini ya da bunun tam tersini söylemek doğru olmayacaktır. Bu arada yapılabilecek en basit saptama radyonun yeni müzik dinleme tarzları getirerek ve böylece duyarlılığa yeni uyaranlar sunarak, kendine has özellikleri olan bir sanatın yeni olanaklarına öncülük etmiş olmasıdır; böylece konser salonundaki dinleme ediminin zıt kutbu olarak tamamıyla içsel ve imgeleme dayalı bir dinleme edimi ortaya çıkar, ama bu durum partisyon üzerinden çalan müzisyeni dinleme ediminden daha az etkin olduğu anlamına gelmez. Netice itibarıyla çeşitli dinleme türleri arasındaki her türlü değer hiyerarşisi reddedildiğinde bile bu yeni estetik olanaklardan farklı dinleyici tiplerinin yararlanabileceğini gözlemlemek mümkün olacaktır. Müzikal açıdan hazırlanmış dinleyici radyo dinlerken müzikal söylemi titiz bir biçimde denetleme fırsatı elde edecektir, çünkü dinleme eylemine dahil olan psikolojik öğelerden arınmış olacak ve biçimsel, teknik ve anlatımsal değerlere odaklanacaktır. Hazırlıksız dinleyiciye ise tam tersine radyonun onu içine ittiği yalıtılmışlık, kendi fantezi dünyasını uçuşa geçirecek fırsatlar sunacaktır; çünkü hayal dünyası artık törensel bir aygıtın doğrudan mevcudiyetince yönlendirilmediğinden dinleyici ses olgusuyla kendini imgelerin ve duyguların rasgele dalgasına bırakma fırsatı bulacaktır. Yeni başlayan amatör dinleyici de konser salonunda, çeşitli melodik-armonik düzeylerini ve tını bö-

lümlerini mekâna yayan solistin ya da daha doğrusu sesli söylemin akışını takip etmesine imkân sağlayan orkestra şefinin jestleriyle kendisine sağlanan destekten yoksun kalacaktır.

Bütün bu sorunlar, klasik müzik icralarının pek de yer bulmadığı televizyonda asgari düzeydedir: Televizyon ekranındaki icracıların ve dinleyicilerin görsel mevcudiyetleri fiziksel mevcudiyetin yerini almaz; dahası radyoda müzik dinlemeyle karşılaştırıldığında rahatsız edici bir faktör oluşturduğunu belirtmek gerekir. Bu yüzden günümüzde televizyonda bir müzik icrası sadece haber fırsatı ya da pedagojik olanaklar sunar.

Radyo-televizyonun müzik dili. Her sanatsal faaliyette, üzerinde çalışılacak yeni bir materyalin kullanılması –aşılmaz koşullar ortaya çıkarıp yeni olanaklar akla getirerek– daima özerk bir dil oluşturur. Bu anlamda *"verici aparatlar-elektromanyetik dalgalar-alıcı aparatlar"* bütünü bu dili biçimlendirecek estetik potansiyelle donanmış bir malzeme oluşturur. Bu malzeme özerk sanatsal fenomenlere hayat vermediğinde bile kendisini iletişim aracı olarak benimseyen sanatsal olguları etkiler ve değiştirir. Böylece bir araç olarak kabul edilen radyofonik materyal diğer sanatsal dillerin modifikasyonuna yol açan fenomenleri ortaya çıkarır; biçimlendirici bir araç olarak kabul edildiğinde yeni bir dilin doğmasını sağlar.

Müzik pratiği üzerindeki yansımaları türlü türlüdür. Mikrofonun önünde bir müzik aleti çalmanın veya şarkı söylemenin, icracının teknik araçlarına özgü ne tür uyarlamalar gerektirdiği ve bu durumun şüpheye mahal vermeyecek şekilde tarzını nasıl etkilediği ve genelde vokal ve enstrümantal pratik üzerindeki etkisi sıklıkla belirtilmiştir. Sonuç olarak, belli sadakat etkileri elde etmek için özel teknik uyarlamalar kullanılması, icra olarak bir

yayın boyutu yaratır. Yayının bu yaratıcı karakteri, teknik araca yalnızca seslerin aslına uygun biçimde aktarılması hedeflendiğinde değil, özel mikrofonların, düşük devirli kayıtlarla veya elektro akustik araçlarla yapılan çarpıtılmış yayınlarla veya manyetik yankılar vb. yüzünden karmaşıklaşan, genişleyen ve üst üste binen kayıtlarla seslerin deformasyonu hedeflendiğinde de doğal olarak vurgulanır. Bu nedenle radyofonik müzik icrası bir yandan belli eserlerin bazı teknik veya estetik niteliklerini vurgular, dahası daha büyük bir asimilasyona teşvik ederken (Casella, daha ziyade basit ve saf tınılara uygun bir araç olan radyonun tercihen bu tınılara başvuran postromantik müziğin benimsenmesini kolaylaştırdığını belirtiyordu) öte yandan deneyler yoluyla ve yerleşik akustik alışkanlıkları kırarak yeni bir işitsel duyarlılığı öne çıkarır, tınıların ve yeni frekansların icat edilmesine itici güç oluşturur. İlk durumda –Mario Rinaldi'nin söylediği gibi– radyo yayınının gereksinimleri tınısal saflığı, enstrümantal sadeliği, "sololar"a bağlılığı, ses katlamalarının ayıklanmasını, denetimli dinamiği empoze ederek müzik pratiğini etkiler. İkinci durumda, çağdaş müziğin en ilginç tezahürlerinden birini oluşturan elektronik müzik ve somut müzik pratiklerine hayat veren özgün radyofonik deneyimler yer alır. Ancak hiç gerçekleştirilmemiş frekanslar ve tamamıyla yeni tınılar "üretme" yetkinliğine sahip elektro akustik aparatların oluşturulmasından daha önce de radyo; gürültü yoluyla gerçekleşen anlatımsal durumlara, sözlü eylemlere ilişkin yorumlara, ses ortamlarına özgü özgün gereksinimleri ortaya koyarak bestecilerin ve dinleyici kitlesinin akustik duyarlılığını yenilemiştir. *Gürültü* çağdaş müziğin bir parçası haline gelmişse ve nota sehpasında yaylıların Rossini vuruşuyla gösterilmesi sonuçtan yoksun birer icat olarak kalmamışsa, bu bir anlamda radyo pratiğine borçlu olunan bir

şeydir. *Premio Italia*'nın[4] çeşitli sezonlarında sunulan özgün yaratımlar, bir radyo sanatının ve bir radyo müziğinin olanaklılığını kanıtladı; bu müzik, tezahürleri arasında Angioletti ve Zavoli'nin *Notturno a Cnosso* [Knossos'ta Gece][5] gibi bir eserinin de bulunduğu, az önce andığımız gürültülerin yanı sıra uzun sessizliklerin de hakkını vererek içerir.

Televizyona gelince, bu alandaki söylem henüz pek çok öğeden yararlanmaz. Televizyon en verimli estetik olanaklarını canlı yayın alanında bulduğundan bir araç olarak şimdiye kadar henüz özerk müzikal çözümleri üretmedi. Ancak televizyonun müzikal pratiği etkilediği bir vaka var: Melodramların yayını. Bu yayınlarda, seyirlik bir gösterinin kendine has gereksinimleri, *libretto*'ya özgü anlatısal öğeleri ve eylem özelliklerini vurgulamaya yönlendirmiştir, bu durumda psikolojik öykünün tüm olanakları suiistimal edilerek müzikal alımlamanın aleyhine bir durum ortaya çıkmıştır. Bu fenomenin, eserin alıcı kitlesi ve çağdaş sanatçıların işi üzerindeki etkisi yakın gelecekte daha bilinçli ve iyi belgelenmiş bir araştırmanın konusu olabilecektir; gerçi daha şimdiden bu televizyon pratiği müzikal tiyatro ile *şarkı söyleyerek rol yapma* kavramları arasında bir ayrışmayı sezdiren tarihsel bir sürece (bu süreçte izleyici kitlesinin beğenisi ve bestecilerin eğilimleri birbirine karışmıştır) girmiştir.

4. 1948'den beri RAI'nın öncülüğünde düzenlenen uluslararası radyo televizyon ve dijital platform yayınları yarışması. Daha sonra *Prix Italia* adını alan yarışmada başlangıçta sadece radyo programları değerlendirilirken 1957'den itibaren televizyon yapımları da dahil oldu. 1998'den beri ise dijital platformlar için hazırlanan projeler de ödüllendiriliyor. (Y.N.)

5. Giovanni Battista Angioletti ile Sergio Zavoli'nin 1953'te Permio Italia'da birinci seçilen radyo belgeseli. (Y.N.)

TELEVİZYONA DAİR NOTLAR*

Televizyonun uygarlığımızın temel fenomenlerinden biri olduğuna dair yaygın görüşten (ve tam da bu nedenle etkili girişimlerinde onu desteklemekle kalmayıp tezahürlerini de incelemek gerektiği kanaatinden) yola çıkan Grossetto Ödülü organizatörleri dört yıldan beri çeşitli eğilimlerden kültür adamlarını jüri üyeleri olarak çağırmanın dışında aralarında araştırmacıların, televizyon eleştirmenlerinin, sanatçıların, eğitimcilerin de bulunduğu kişileri bir araya getirerek sürekli çeşitli türden buluşmalar düzenlediler. 1962 yılında ödüller, "Sinema ve TV arasındaki karşılıklı etkiler" konulu bir "yuvarlak masa" toplantısını müteakiben verildi.[1]

1. Jürinin dokuz üyesinden (Carlo Bo, Achille Campanile, Carlo Cassola, Luigi Chiarini, Giuliano Gramigna, Guido Guarda, Mario Apollonio, Giuseppe Dessì ve Enrico Emanuelli) ilk altısı tartışmaya katıldı; onların yanı sıra Grosseto'ya Galvano Della Volpe, Gillo Dorfles ve Armando Plebe gibi estetik alanında çalışan araştırmacılar, Federico Doglio, Pier Emilio Gennarini, Angelo May, Adriano Bellotto gibi televizyon problemlerine odaklanan uzmanlar; Pier Paolo Pasolini, Gian Paolo Callegari, Emilio Servadio, Luigi Volpicelli, Peder Salvatore Gallo, Piero Gadda Conti, Deneysel Sinematografi Merkezi'nin müdürü Leonardo Fioravanti ve daha pek çok kişi gelmişti. Toplantı Ugo Gregoretti ve Alessandro Blasetti'nin sundukları bildirilerle açıldı. Gregoretti sinemaya aktarılan "televizyon" deneyimlerinden –yani *Controfagotto* ve *La Sicilia del Gattopardo*'dan *I nuovi angeli*'ye uzanan tanıklıklarından– Blasetti ise sinemadan bir kereliğine bile olsa televizyona geçmiş biri olarak izlenimlerinden söz etmek zorunda kaldı. Toplantı tutanakları için bkz. *Bianco e Nero*'nun özel sayısı.

Bu notların yazarı olarak tartışmaların gelişimine dair olanı biteni tamamıyla yansıtan bir rapor yazmak oldukça güç, yuvarlak masa katılımcılarından biri olarak konuşulanlara "partizanca" kulak kesilip kişisel fikirlerim için başkalarının sözcüklerinden ilham almaya, kendi görüşlerimi onaylayacak sözcüklere ve sahip çıkabileceğim iyi temellendirilmiş itirazlara odaklanmıştım. Bu yüzden bütün konuşmacıların tek tek ne dediğini kelimesi kelimesine buraya aktarmaya ve katılımcıların düşüncelerinin fikrî haklarını onlara teslim etmeye çalışmaktan ziyade tartışma sayesinde gün yüzüne çıkan bazı konuları gruplandırarak açıklamaya çalışmak daha uygun olacak. Bu arada bundan sonra söyleyeceklerimin tarafsız bir gözlemcinin değerlendirmesi olarak değil de yuvarlak masa katılımcılarının söylediklerine dair bir başka katılımcının geliştirdiği söylem olarak görülmesi gerektiğini belirtmeliyim.

1. Canlı yayın ve film üzerindeki etkisi

Tartışmanın yönünü belirleyen başlıca konulardan biri de artık bir kanon meselesine dönüşen ve filme has olanla televizyona has olanı bulma girişiminde ortaya çıkan canlı yayın sorunuydu. Gerçekten de televizyon, canlı yayında başka iletişim veya gösteri biçimlerinden kendisini ayırt edebilecek kendine has özelliklerini bulabilir ve canlı yayını öğretirken de yeni sinemanın televizyona borçlu olduğu şeyi saptayabilir. Esas itibarıyla sinema, seyirciyi –en azından geleneksel formlarındaki zorunlu geçişlere göre– Aristoteles'in *Poetika*'sındaki yasalar uyarınca oluşturulmuş bir çeşit zincirleme öyküye alıştırmıştı: Seyircinin duygudaş bir özdeşleşmeyle benimseyebileceği bir kahramanın başına gelen korkunç ve

acınası olaylar dizisi, bu olaylar gerilim ve krizde en üst noktaya ulaşana kadar gelişir; kriz (ve dramatik düğümler) tetiklenmiş duyguların yatışmasıyla birlikte çözülür. Başka türlü söylersek tıpkı 19. yüzyıl romanı ve klasik trajedi gibi film de giriş, gelişme ve sonuç yapısına göre kurgulanıyordu, bütün bu aşamalar boyunca her aksiyon öğesi bir tür anlatım tasarrufu yasasına göre gerekli görünüyordu, bütün dolaplar nihai "felaket"e yönelik çevriliyordu, *elzem* olanın anlatısal biçimde sıralanması söz konusuydu, eylemi gerçekleştirmek amacıyla yapılanlar arasında *tesadüfi* olan ne varsa hariç tutuluyordu. Oysa şimdi televizyon canlı yayınıyla tamamıyla farklı bir öyküleme biçimi ortaya çıktı. Canlı yayın bir olay vuku bulduğu anda görüntüleri yayına sokuyor ve yönetmen bir yandan kendini olan bitenle ilgili düzenli ve mantıklı bir "öykü" oluşturup sunma zorunluluğu içinde bulurken öte yandan da, gerçek olayın kontrol edilemez ve bağımsız gelişiminin karşısına çıkardığı denetlenemez ve tehlikeli biçimde akışa dahil olan öngörülmeyen bütün olayları göğüsleyip kendi "anlatısı"na nakletme zorunluluğuyla karşı karşıya kalıyor; vakaya yapılan (dahil olan) bu katkıları da yönetmeyi bildiği ölçüde öze ait olan ile olmayan arasındaki ritmi ve dozu sinemada vuku bulandan tamamıyla farklı bir öyküyle sunmaktan başka çaresi yok: Böylece izleyici kitlesini, yüzeyde sürekli dallanıp budaklansa da günlük olayların alengirli gelişigüzelliğinden yeni bir biçimde keyif almasını sağlayacak yeni türden bir anlatısal dokuya alıştırıyor (gerçi sinema anlatısal seçimleri ve arındırmalarıyla bizi bu, günlük olayların alengirli gelişigüzelliğini unutmaya alıştırmıştı). Bu yüzden televizyon anlatısına yönelik sadece birkaç yıllık alışkanlıktan sonra sinemanın da farklı türden bir anlatı için harekete geçmiş olması tesadüfi değil, Antonioni'nin eserleri bu anlatının seçkin bir örneği sayılabilir: Onun

eserlerinde ana aksiyon, tabii varsa böyle bir şey, etrafında gelişen görünürde anlamsız olayların oluşturduğu fonda sürekli olarak sulandırılarak etkisini kaybeder; aslında bu olaylar tam da yeni bir aksiyonun çekirdeğini oluştururlar, bu yeni aksiyon, en alakasız günlük olayların oluşturduğu dokuda yer alan anlamları ya da anlam yokluklarını yeniden keşfetmeye yöneliktir.

Tartışmanın diğer katılımcıları bu söylenenlere çeşitli biçimlerde itiraz ettiler. Öncelikle canlı yayının (gerçek ve kendine özgü "düzensizliği"ne ve malzemenin sanatsal düzenlemesinin eksik olmasına bağlı) gerçek gelişigüzelliğinin farklı ve atıf yapılan filmlerden başka türlü olduğu söylendi. "Öykü"nün deneyimi ve buna bağlı olarak olsa olsa, "şiir"i biçimlendirmek ve fazlalıklarından arınmasını sağlamak gibi ön gereklilikleri olduğundan, canlı yayında ise sadece katışıksız ve sade bir *yeniden üretilmiş haber* bulunduğundan canlı yayının sunduğu şeyi öykü olarak adlandırmanın uygunsuz olduğu söylendi. Anlık olanın ve öze ait olmayanın ayrıntılı ve sadık biçimde haberleştirilmesine yönelik beğeni kabul edildiğinde bile çağdaş anlatının (orada burada Joyce'un adı geçiyordu ve "iç monolog"a atıfta bulunuluyordu) çeşitli deneyimleri tekrarlandı, bu olguyu kuramsallaştırmanın tek anlamının romancıların tam 40 yıldır geliştirdikleri tema ve motifleri gecikmeli olarak yeniden ele almak anlamına geldiği, bu yüzden televizyonun bunu ve özellikle de sinemayı araştırma konusu yapmasını gerektirecek bir neden olmadığı söylendi.

Başka alanların çok seçkin araştırmacılarının televizyonla ilgili eksik bilgileri yüzünden aslında bu tartışmaların üzerine bir yanlış anlamanın gölgesi düşmüştü. Esas itibarıyla başkalarının da uyardığı gibi televizyon canlı yayını hiç de olup bitenin katıksız ve sadık bir aktarımını oluşturmaz, görüntülenecek alanların belli köşelerden

çekilmesine dayanan bir seçime göre zaten belli yerlere odaklanmış kameraların çerçevelediği şeydir olan biten, bunun sonucunda yönetmene kalan üç ya da beş monitörde gördüğü şeydir ve o da bu üç ya da beş görüntüden hangisini yayına göndereceğini seçerken her ne kadar doğaçlama ve olayla eşzamanlı olsa da bir montaj yapar, ama bu "montaj" bir "yorum" ve bir "seçim" demektir.

Kaba bir deneyim malzemesini, deneyimin öznesinin kişiliğini yansıtacak şekilde bir veri düzenlemesi haline getirmek üzere oya gibi işlemek sanata özgü bir şeyse eğer televizyon canlı yayını da sanatsal eylemin özüne ait koordinatları çekirdeğinde barındırır; bu barındırma basit ölçüdedir, öylesine sade ve kabadır ki üzerinde düşünülmeden saf doğaçlamaya düşme riski taşımasına rağmen öze ait koordinatlar içerir. Canlı yayında televizyonun "kendine has" yanı gerçeklikten kaynaklanan *doğrudan* bir provokasyon temelinde ve *eşzamanlı* aktarımın gerekliliklerine göre olup biteni anlatmaksa da yönetmenin yaptığı iş bir öykülemeye, olaylara dair kişisel bir bakış açısı oluşturmaya benzetilebilir. Her ne kadar çok daha büyük bir farkındalık ve estetik hesaplarla yaşananın tesadüfiliğini ve dağılıp gitmesini uyduran ve en uç noktaya taşıyan bir sinematografik yaklaşımın öyküleme biçimleri ile televizyonunkini birbirinden ayırt etmek gerekse de televizyon deneyiminin belli vakalarını çağdaş sinemanın belli vakalarına yaklaştırma olanağını sağlayan da budur. Öte yandan yeni sinema ile televizyon pratiği arasında analojiler kurulduğunda yönetmenlerce doğrudan televizyondan yapılmış türetmelere değinmekten kaçınarak televizyonun kuşkuya mahal vermeyecek şekilde izleyicide oluşturduğu *yeni alımlama alışkanlıklarının mevcudiyetine* dikkat çekilmeye özen gösterildi: Dolayısıyla fenomene estetik bir önem atfedilmek istenmeyip bu yadsınsa da bir beğeni sosyolojisi

düzleminde mevcudiyeti kabul edildi. Edebiyatın on yıllar önce yaptığı keşifleri sinema ve televizyona atfetmeyi gerektirecek bir neden olmadığı yanıtına gelince –itirazın o anlatısal deneyimleri bize hiç de özümsemiş gibi görünmeyen bir anlatı yazarı tarafından yapılması bir yana– böyle bir yanıt verilirken muhtelif sanatsal "türler"in (bunu söylerken okurlar arasında Croce idealizminin insafsızca elimizden aldığı türler problematiği alışkanlığına yönelik içgüdüsel güvensizliklere sahip kimse olmadığını umuyorum) muhtelif gelişme aşamaları olduğunun ve romanın 50 yıl önce edindiği bir kazanımı sinemanın 50 yıl sonra edindiğinin, bu durumda da sinemanın "yazınsallığı"ndan bahsetmek gerekmediğinin göz önüne alınmadığı açıktı; hatta sinemanın edebiyatın geçmişte kat ettiği yolları *kendine özgü araçlarla* bulması, esas itibarıyla çağdaş kültürün çeşitli düzeylerinde kendilerine bir yol bulmaya çalışan bazı derin gereksinimlerin mevcudiyetini de kanıtlar.

2. İletişim ve ifade

Aslına bakılırsa bu itirazların çoğunda kuluçka halinde bile olsa zihinsel bir çekince yer alıyordu, hatta bazıları açık yüreklilikle net bir biçimde çekincelerini ortaya koydular: Televizyonun maksimum yapabileceği şey "iletişimi sağlamak"ken (ve bu iki araç arasındaki farkın sanat ile haber arasındaki farkla aynı olduğu görünür) sinema ("ifade" kategorisinin üstlendiği tüm estetik yananlamlarla birlikte) "kendini ifade etmeyi" sağlayan bir araçtır. Hatta televizyonu "var olmamak"la (toplantıya katılanları da faydasız işlerle zamanını çalmakla) suçlayanlar bile oldu; suçlamanın nedeni televizyonun sadece bir iletişim aracı olabileceği ve en iyi ihtimalle, es-

tetik açıdan hiçbir önemi olmayan sosyolojik bir fenomen oluşturabileceği iddiasıydı.

Bir olgunun sırf estetik değil de sosyolojik diye nitelenebilecek bir yönünün mevcut olduğunu söylemek hümanist kültürümüzün belli bir estetik kusurunu belgeler (bunu söyleyen kişinin Marksizmden ekmek yiyen bir yazar olması çok daha endişe vericidir; böyle birinin, estetik değerler evrenine yönelik özel temayüllere çok fazla yönelmeden, teknik ve sosyal fenomenlerin somut gerçekliğini daha iyi kavraması beklenirdi). Her ne kadar televizyon şimdiye kadar gerçek ve kendine has sanatsal yaratımlara hayat veremese de tam da sosyolojik fenomen olarak kısa vadede kültürel evrim amaçları açısından estetik alanda da belirleyici olabilecek beğeni ve temayüller oluşturma yani ihtiyaç ve eğilimler yaratma, tepki şemaları ve takdir yöntemleri sunma kapasitesine sahip bir olgu gibi göründüğünün farkına varmamak esas itibarıyla oldukça vahimdir. Güzele kanon mertebesinde ebedî bir kural bulunduğunu düşünen çıkmaz, bir toplumun güzeli ve sanatsal olanı tanımlama biçimi söz konusu toplumun düşünme biçimlerinin ve gelenek göreneklerinin gelişimine sıkı sıkıya bağlıdır. Sosyolojik fenomen olarak televizyona dair bir düşünümün estetiği de hangi terimlerle ilgilendirdiği işte bu noktada ortaya çıkar.

Ama mesele bundan ibaret değil: Yuvarlak masa katılımcılarının her biri "televizyon" sözcüğü telaffuz edildiğinde farklı bir şey düşündüğünden tartışmaların yarısı çıkmaza giriyordu: Televizyon deyince kimi canlı yayınları, kimi (canlı yayınlar ve önceden hazırlanmış efektlerin bir karışımı olan) bilgi yarışmalarını, kimi televizyonda yayınlanan tiyatro oyunlarını, kimi daha önce çekilmiş ve televizyonda yayınlanan filmleri, kimi habercilik hizmetlerini, kimi de reklam ve başka şeyleri anlıyordu. Bu anlamda televizyona "has" olana veya televizyon estetiği-

ne dair tüm söylemlerin nasıl da muğlaklaşabileceği kolayca anlaşılabilir. Bize göre yanlış anlama televizyonu bir hizmetten ziyade sanatsal bir *tür* olarak değerlendirme isteğinden kaynaklanıyordu. Başka türlü söylersek televizyon –elektronik eşya kullanma kılavuzlarının konusu olan– teknolojik bir aygıttır; belli bir organizasyon, bu aygıt üzerinden ticari reklamlardan *Hamlet* temsiline kadar uzanabilecek bir dizi hizmet belirli dinleme koşullarındaki bir izleyici kitlesine ulaştırılır. Yuvarlak masanın belki de konuları dışında kalan bir sorun alanı oluşturan televizyon politikasına dair söylemler bir yana bırakılırsa aynı şey televizyon için de geçerlidir; televizyon bir futbol müsabakasını canlı olarak yayınladığında araç olarak belli teknik özelliklerine göre kullanılır, bunlar özel bir gramer ve sentaks dayatırlar; burada ileri sürülmeye çalışılan şey bu tür bir iletişimin bile anlatısal ve henüz çok küçük bile olsa sanatsal bir etkisi olabileceğidir. Televizyon hususi olarak stüdyoda hayata geçirilmiş klasik bir trajediyi yayınladığında ise söylem başka yasalara riayet eder, bu yasalar ne tiyatro oyununun ne de sinema filminin yasalarıyla aynıdır; bu noktada montaja özgü farklı olası bir ritim, hatta farklı bir görüntü "büyüklüğü", greni, boyutların aktarılması açısından kamera objektiflerine özgü farklı bir kapasite söz konusudur (televizyon kamerası görüntüyü, sinema kamerasınınkinden çok daha farklı bir üçboyutluluk ve bütünü kapsayıcılıkla aktarır, televizyon tekniği hakkında bir şeyler bilenler biri stüdyodan yayınlanmış diğeri filme alınmış iki yayını karşılaştırarak görüntü farklılığını tespit edebilirler. Bu yüzden bir araştırmacının, televizyonda yayınlanmış bir filmin etkisini yarı yarıya kaybettiğine dair gözlemi, daha önce yapıldığı gibi televizyonun sanatsal olanaklardan yoksun olduğu sonucunu çıkarmaya yöneltmemelidir; aksine her araç, üzerinde çalışılan materyale ve kullanılan tekniklere

bağlı kendine ait kati yasalara sahip olduğundan, televizyon başka bir yer için gerçekleştirilmiş ve tasarlanmış eserlere araç haline getirilmek istendiğinde berbat sonuçlar ortaya çıkarır.

Dolayısıyla televizyon kendine has teknik doğasıyla bağlantılı özerk yaratıcı olanaklara sahiptir (canlı gerçekleşen bir olaydan yapılan canlı yayını ve stüdyodan yayını örnek verebiliriz); ama burada da hemen kesin sonuçlar çıkarmaktan sakınılmalıdır. Belki de televizyon özerk sanatsal "tür" olarak kendisini bu iki olanakla sınırlarken "hizmet" olarak ortaya çıktığında başka gelişme yolları sunar. Dolayısıyla televizyonun sinemayla herhangi bir örtüşme noktası olup olmadığı sorusu bütünüyle tür olarak televizyon estetiği yaratmaya yönelik şuursuz girişimden hâlâ etkileniyordu.

3. İzleyici kitlesiyle ilişki

Hizmet olarak bakıldığındaysa televizyon net olarak psikolojik ve sosyolojik bir fenomen oluşturur: Kısıtlı boyutlara indirgenmiş bir ekrandan, günün belli saatlerinde, film izleyicisinin koşullarından farklı belli sosyolojik ve psikolojik koşullarda bulunan bir izleyici kitlesi için yayınlanan belli görüntüler söz konusudur; bütün bunlar kullanılan aracın estetik olanaklarına dair anket tarzı bir araştırmayla hiçbir alakası olmayan ikincil bir fenomen oluşturmaz. Aksine. Televizyon söyleminin niteliğini belirleyen tam da bu türe özgü ilişkidir ve ciddi bir analizin bu ilişkiyi dikkate almaması mümkün değildir.

Yuvarlak masa katılımcılarından bazıları seyirlik gösteri-seyirci arasındaki psikolojik ilişki üzerinde durdu ve geliştirilebilecek şeylerden söz ettiler ama söyledikleri "felsefi-eleştiri" yapan başka katılımcıların gölgesinde

kaldı (bu vesileyle daha önce sözü edilen sahte-hümanistlik kusuru tekrar hatırlatmış olalım). Oysa bu yaklaşım pek çok noktayı açıklığa kavuşturmanın yegâne yolu olabilirdi. Örnek olarak Blasetti'nin savunduğu pozisyona bakalım: Yönetmen televizyona ait süreçler ile sinemaya ait süreçler arasında bir özdeşlik olduğunu ileri sürer gibiydi. Filme aldığı araştırmasını hazırlarken pek çok dokümanter malzeme toplama ve bu malzemeyi sanatsal açıdan özenle işleyip, daha önce saptanmış gerçeklere saygılı ve özenli bir montaj sayesinde ona (doğruluktan yana hiçbir fedakârlık yapmadan, "hakiki" olarak kaydettiği şeye "inandırıcı" bir görünüm verip) anlatısal bir ekonomi kazandırma olanağına sahip olduğunu belirtti. Bu anlamda, televizyonda yayınlanacak bir film yapmaktan başka bir şey yapmamış gibi görünmesine rağmen Blasetti sinema salonunun büyük ekranından farklı küçük bir ekranın mevcudiyetinden kaynaklanan farklı ihtiyaçları (ve görüntülerin farklı yorumlanmasını) vurgulamak için birkaç kez araya girip söz aldı. Öte yandan da araştırmasını bir film yapımcısı için değil de televizyon için çekmeyi nasıl kabul ettiğini anlattı, televizyon ona belli bir anda belli bir izleyici kitlesine belli bir söylemle nitelik ve yaygınlık açısından sinemanınkinden farklı bir izlenme oranıyla ulaşma fırsatı veriyordu.

İşte bu esas itibarıyla *belli bir araç* vasıtasıyla iletilen bir söylemin *izleyiciyle belirli bir ilişki* olarak estetik bileşenleriyle de nitelenmesine katkıda bulunur. Blasetti'nin araştırması, biçimsel açıdan belki de sinematografik bir araştırma gibi oluşturulmuştu: Ama yönetmenin araştırmasını izleyiciye iletmek için kullanmayı düşündüğü hizmet (tüm teknik ve sosyolojik özellikleriyle) hiç kuşku yok ki projelendirme, işe başlama ve tamamlama aşamasındaki niyetlerini koşullandırmıştı; televizyon izleyicisinin sinema izleyicisinden farklı alımlama alışkanlığı,

zeki ve duyarlı bir adam olan yönetmenin yaptığı işin her ânında kuşkusuz aklının bir köşesindeydi. Böylece Grossetto Ödülü'nün hakkını vermesi gereken bir *televizyon* eseri ortaya çıkmıştı.

Bu durumda görünen şey şu ki televizyona, estetik olanaklarına ve kendine has özelliklerine dair doğru bir söylem geliştirmek, televizyon fenomeni dahilinde "telekomünikasyon hizmeti" olarak farklı iletişim olanaklarını birbirinden ayırt etmezsek mümkün değil; bu iletişim olanaklarından bazıları farklı teknik gerekliliklere tabi, bazıları dilbilgisel, sözdizimsel ve –hiç değilse– anlatımsal özerkliğe sahip, bazıları da tüketim amaçlarıyla kullanılan dolaysız iletişim gerekliliklerine diğerlerinden daha fazla bağlı. Tüketim amaçlı iletişim olanakları kategorisinde kapalı devre sinema salonları için üretilmiş filmlerin televizyonda gösterilmesini ele alabiliriz, gerçi bu noktada da birilerinin iddia ettiği gibi (ayrıcalıklı olgular oluşturabilecek) belli filmlerin küçük ekrana uyarlanmasının izleyiciyle kurulan duygusal ilişkiyi ve buna bağlı olarak psikolojik "etki"yi ve dolayısıyla eserin estetik etkisini değiştirecek ölçüde etkileyip etkilemediğini sorgulamadan geçmemek gerekir. Televizyona dair doğru bir söylemin ikinci bir yönü de daha önce de söylediğimiz gibi, "dil" olgusunu daima sosyolojik ve psikolojik açıdan karakteri belirlenmiş bir izleyici kitlesiyle ilişkisi dahilinde değerlendirmemizi gerektirmesidir, eğer bunu yapmazsak bir televizyon dilinden (daha doğrusu, aracın sunduğu farklı anlatımsal ve iletişimsel olanaklara göre çeşitli televizyon dillerinden) söz etmemiz mümkün değildir. Başka türlü söylersek, sırf bir dizi psiko-sosyal ve teknik araştırma yürütelim diye alelacele bir televizyon estetiği yaratalım tavrından vazgeçersek estetik alanda da geçerli sonuçlara ulaşılabilecektir.

Yuvarlak masa tartışmamız sırasında ortaya çıkan

ama derinleştirilmeyen son derece önemli bazı gereklilikler, söylemi ancak yukarıda kullandığımız terimlerle geliştirirsek değer kazanacaktır: Eğer televizyon, daha önce de söylendiği gibi, olayları öykülüyor dolayısıyla yorumluyorsa temel bir problem olan ifade ve eleştiri özgürlüğü sorunu gözden kaçırılmamalıdır.

Ne yazık ki bu tartışma hatları ancak yuvarlak masa toplantısının sonuna doğru belli bir ilerleme kaydetti: Bu da aslına bakılırsa, toplantı her ne kadar kesin bir sonuçla bitmemiş olsa da, yöntembilimsel dayanaklar bulmak için gerekli daha net bir söylem türü için öncüller ortaya koymak suretiyle işe yaradığının göstergesiydi. Ne çok ufuk açıldığını bir düşünün: İzleyici kitlesini (öngörülemezlikleri ve başıboş tutarsızlıklarıyla gerçek olayların doğrudanlığını kayda değer hale getiren) yeni bir "haber" boyutuna alıştıran bir iletişim hizmetinin mevcudiyeti ana hatlarıyla ortaya konulmuştu ve bununla birlikte bu "haber"in aslında "yorum" dolayısıyla "hikâye" (ya da "sanat") olduğunun doğruluğu anlaşılmıştı. Böylece belli duygusal koşullar içindeki bir izleyici kitlesinin "haber" beklentisiyle yöneldiği bir makine ve onun bu beklentisine karşıt, söz konusu makinenin izleyicinin bilgisi dışında (hatta haberi bile olmadan) ona "hikâye" sunması gibi bir paradoksal durum ortaya çıkabiliyordu. Acımasız gerçekle irtibat kurmaya can atarken, onun yerine insanileştirilmiş, filtrelenmiş ve mevzu edilmiş bir gerçeği benimsemeye hazır ve nazır haldeki bir izleyiciye özgü tekil bir durum. Tam da bu nedenle artık sadece estetik alanını (formal yani biçimsel türden bir araştırma bunları açığa çıkarmış olsa da) ilgilendiren bir dizi sorun ortaya koymakla kalmıyor; aynı sorunlar pedagoji ve siyaset alanını da ilgilendiriyor. Buna rağmen konu sinema ve televizyon arasındaki bağlantılarla ilgiliymiş gibi göründüğünden yuvarlak masa toplantısı boyunca bu siyasi problematiğe

tüm yönleriyle değinilmesi gerekirken konusu bile edilmedi. Bu arada, çağdaş gerçekliğin ya da yakın tarihin polemik yorumlarıyla ilgilenen yakın dönem belgesel sinema gelişmeleri de akla yeni söylem hatları getirebilirdi. Televizyon meselesini sosyolojik, psikolojik ve siyasi bakış açısıyla ele alan son döneme ait pek çok yayından hiç söz etmiyorum bile.

4. "Hizmet" olarak televizyon

Uzun lafın kısası bir televizyon "estetiği" önerenlerin yanlış anlaşılmasının nedeni televizyonun, sinema ya da tiyatro veya lirik şiir gibi sanatsal açıdan bütüncül bir olgu, "tür" olarak ele alınıp değerlendirilmesidir. Kuşkusuz, sanatsal türler azami dikkatle ele alınması gerekmekle birlikte televizyon bir tür değildir. Televizyon bir "hizmet"tir: İzleyici kitlesine farklı iletişimsel söylem türlerinin iletilebildiği teknik bir iletişim aracıdır, bu söylem türlerinin her biri hizmetin teknik-iletişimsel kurallarının yanı sıra o belli söyleme özgü kurallara uyar: Başka bir deyişle televizyonda yayınlanan (TV için tasarlanmış) bir gazetecilik belgeseli her şeyden önce gazeteciliğe özgü iletişimin belli gerekliliklerini karşılamalıdır; bununla birlikte söz konusu gereklilikler özel bir iletişim biçimi olarak televizyon olgusundan kaynaklanan başka gerekliliklerle iç içe geçer.

Kuşkusuz televizyon "hizmet"i çeşitli gösteri biçimlerini de iletir, bunlardan bazıları zaten mevcut olduklarından sadece "tekrarlanmış"lardır (bunlar da televizyonda yayınlandıklarında yeni özellikler edinirler ve yeni sorunlar ortaya çıkarırlar), diğer biçimler de tamı tamına televizyon hizmeti için tasarlanmışlardır. Bir televizyon şovunun kendine has özellikleri, televizyonun estetik so-

runları, yeni bir dilin doğuşu vb. hakkında makul bir söylem ancak bu noktadan yola çıkılarak oluşturulabilir. Net olalım: Televizyonu "önceden var olan biçim ve tarzların bütünü" olarak nitelemek bir televizyon dilinin mevcudiyetini inkâr etmek anlamına gelmez, değinilen tanım ışığında bu dili araştırmak anlamına gelir: Özetle bu yöntemsel temkinlilikle ilerlemek demektir.

Federico Doglio'nun *Televisione e spettacolo* [Televizyon ve Gösteri] (Roma, Studium, 1961) kitabı "önceden var olan biçim ve tarzların bütünü" olarak televizyon tanımından hareket eder. Bu kitap çok sayıda araştırmanın sonuçlarını açık seçik ve anlaşılır bir dille bir araya getirir, sonra bu sonuçlardan yola çıkarak özgün bir çözümlemeye yönelik adımlar atar. Bibliyografyasının genişliğiyle, çeşitli akımlardan ve uzmanlık alanlarından araştırmacılardan yapılan alıntıların bolluğuyla Doglio'nun kitabı kişisel bir katkı sunmasının yanı sıra eleştirel-estetik tanımların ve teknik stilistik keşiflerin meşakkatli ormanına dalıp yol almak isteyenler için de muhteşem bir rehberdir. Doglio'nun kitabı bir program dalının sorumlusu olarak televizyonu içeriden gören bir araştırmacının eseridir, bu nedenle de kitaptaki bir dizi eleştirel gözlem (tıpkı inceleyeceğimiz diğer eserlerde olduğu gibi) yazarının dürüstlüğüne güvenilerek ele alınmalıdır. Bu kitabı okurken bariz polemik içeren bir inceleme beklenmemelidir, *Televisione e spettacolo* nihayetinde Doglio'nun oldukça mütevazı bir biçimde çeşitli araştırmalara bir düzenleme kazandırmaya çalıştığı kabul edilerek okunmalıdır.

Öte yandan Doglio'nun esas önem verdiği konu, "dilbilgisel" ve estetik düzlemde bir televizyon "gösteriselliği" tanımıdır. Bu sorun bizi oldukça yakından ve çokça ilgilendirdiğinden bu bölümde televizyon olgusunu bir başka yönünü, televizyonla izleyici kitlesi ilişkisinin psikososyal yönünü inceleme ihtiyacı öncelik kazanmış-

tır. Daha önce de söyleme fırsatı bulduğumuz gibi bu sorunu ele almak sanat biçimi olarak televizyon ve olası estetik sonuçlarıyla ilgilenmemek anlamına gelmez, temel bazı noktaları açıklığa kavuşturduktan sonra diğer tartışmayı başka düzeylerde sürdürmeyi sağlayacak bir çıkış noktasından hareket ederek söylemi başlatmaya çalışmak anlamına gelir.

Altamira Mağarası'ndaki tarihöncesi bizon figürleri mağaranın iç tarafına çizildiklerine göre gerçekten de birileri baksın diye yapılmadıklarını kabul edersek, resimleri yapanlar, resimlerin bizzat kendileri ve resimleri satanlar arasında kurulan ilişki türü net olmadığına göre, bu figürlerin empresyonist canlılığını, hareket duygusunu överek ya da çarpıcı çift boyutluluğunun altını çizerek onlardan söz etmenin tamamıyla faydasız olduğu aşikârdır. Bu resimlerin kullanılması amaçlanan gizemli törenler ve ayinler açıklığa kavuşturulana kadar (kolaycı estetik anlayışlara başvurmadıkça) estetik değerlerini konu alan bir söylem üretmeye kalkışmak faydasızdır.

Aynı şey televizyon için de söz konusudur: Gazetecilikten tiyatroya ve reklama kadar uzanan farklı anlatım biçimlerini düzenleyen bir "hizmet" karşısında, o "hizmet"in yeni bir duruma aktarılan bu "türler"in her birine nasıl yeni koşullar dayattığını anlamak için TV'nin *kime* hitap ettiğini ve izleyicinin bir televizyon ekranının karşısında gerçekten *neden* hoşlandığını anlamak lazım.

Bu nedenle (izleyicinin ekran karşısındaki durumunu konu alan) belli psikolojik ve (bu durumun sürekli tekrarıyla insan gruplarında meydana gelen değişimi ve ayrıca bu grupların televizyondan ne tür talepleri olduğunu konu alan) sosyolojik araştırmaların önemi büyüktür; bu araştırmaların ardından (yeni kolektif tutumlar, özel bir sosyolojik durumda uygulanan yeni türden bir

psikolojik ilişki türüne bağlı tepkiler; bunun kültür tarihi için sahip olduğu tüm sonuçlarla birlikte) sosyal psikoloji ve dolayısıyla (yeni mitlerin, tabuların, varsayım sistemlerinin büyümesi) kültürel antropoloji, pedagoji ve doğal olarak siyaset alanlarında da yapılacak araştırmaların önemi açıktır. Ancak böylesi bir tablonun ışığında bir televizyon yayınının "estetik değerleri"nin ne anlama geldiğinden söz etmek mümkün olacak; aynı şey Ortaçağ heykellerinin estetik değerlerini *gerçekten* anlayabilmek için de geçerlidir, katedral heykellerine özel plastik figüratif çözümlerde ifadesini bulan hayal gücü ürünü fantastik çeşitlemeler olarak bakıldığında bu mümkün değildir; bu heykeller net mesajlar, bir pedagojik araçlar sisteminin tasarlanıp yapılandırılması, belli niyetlere göre önerilmiş, belirli bir kültürel bağlama dahil edilmiş belirli anlamlardan oluşan ve belli bir çevrede belli beklentilerle hoşa giden ikonografik repertuvarın parçası olarak görülmezlerse estetik değerlerinden söz etmek mümkün değildir.

Görüldüğü gibi bu mesele şimdi tüm yönleriyle ele alınamayacak kadar geniş bir tartışma konusudur. Bu noktada yapılabilecek tek şey bu sorunlara mükemmel bir giriş yapan son dönem araştırmalarından bazılarına değinmeye çalışmak olacaktır. Sözünü ettiğim araştırmalar söz konusu sorunlara sıklıkla birbirlerinden farklı biçimlerde giriş yapsalar da bu alanda daha net fikirlere sahip olmak isteyenler için vazgeçilmez kaynaklardır.

5. *Deneysel araştırmalar*

Burada İtalya'da tartışmaların yoğunlaşmasına neden olan bir yayına kısaca değinelim: *Pirelli* dergisi için

Aldo Visalberghi ve Gino Fantin tarafından yönetilip düzenlenen *Televisione e Cultura* [Televizyon ve Kültür] adlı derleme (daha sonra 1961'de tek bir fasikül cilt olarak yayımlandı). Bu derlemede televizyon sorunu, yeni mecranın tehlikeleri ve İtalyan toplumundaki durumuna yönelik pek de nadir rastlanmayan ciddi eleştirel bir bakış açısıyla ele alınıyordu; ama bu eleştiri, yeni tekniklerde, hiçbir zaman fiilen tüm yurttaşların ortak mirasına dönüşmeyen kültürel geleneklere ezici kitlesel bir saldırı gören, bizim topraklara özgü oldukça muğlak tipik aristokratik hümanizm hatasına asla düşmüyordu: Sorumlu bir değerlendirmeyle yola çıkarak televizyona özgü iletişimin muazzam olanaklarından söz ediliyor ve demokratik bir toplumda (ve demokratik bir toplum için) bu iletişimin uygulanma ve gelişme olanakları tartışılıyordu.

Öte yandan televizyonda izleyicinin tepki kapasitesine yönelik bir çeşit hipnotik ve sinsi saldırı bulunduğunu söyleyenler, aslında sırf yazınsal ve hayalî boyutta da olsa, fiilen hüküm süren ve bir araştırma nesnesi oluşturabilecek bir şey konusunda uyarıda bulunur. Bu anlamda Gilbert Cohen-Séat'ın Sorbonne Filmoloji Enstitüsü ortamında yürüttüğü (ve *Revue de Filmologie*'de geliştirilip yayımlanan) araştırmalar birincil derecede önem taşır gibi görünür. Bu araştırmalar günümüzde Milano'da Uluslararası Bilimsel Araştırma Konseyi'ndeki "görsel enformasyon" araştırmaları kapsamında sürdürülür; burada bir merkezî kayıt sistemi oluşturulur (bu kayıt dünya çapında konuyla ilgili yapılmış ve yapılacak tüm araştırmaları kayıt altına alıp düzenlemeye yöneliktir) ve bu noktada televizyona özgü, sinematografik ve görsel mesajın alımlanmasıyla bağlantılı çeşitli fenomenleri yeni ekipmanlarla inceleyecek kapasiteye sahip Affori'de ku-

rulan bir psikoloji laboratuvarında yürütülen deneysel çalışmalardan da yararlanılır.[2]

Cohen-Séat'in sonuçlarının endişe vericiymiş gibi görünmesi ender rastlanan bir durum değildir: Kendisine ulaşan deneysel sonuçlar genelde oldukça kötümserdir. Bununla birlikte bu araştırmacıyı yeni araçların düşmanı gibi görmek hatalı olacaktır; çünkü o da görsel iletişim araçlarının kısa bir süre içinde fikirler için temel araç teşkil edecekleri bir dünyada yaşadığımızın bilincinde olduğunu açık seçik gösterir. Üstelik bununla da kalmaz, kendisine ütopik gelen, kısa bir süre sonra muazzam insani yerleşim alanlarında (Afrika kabilelerini düşünün) bir yeniden doğuş yaşanacağı, bu insanların kısa sürede okuryazar olup sivil ve demokratik bir topluma kavuşacakları iddiasına karşı bir polemik başlatır; bu iddia yerine sorunu büyük bir ciddiyet ve kararlılıkla ele almak ve yeni görsel yaklaşım araçlarını incelemek gerekir. Dolayısıyla Cohen-Séat'in açık ya da örtük olarak attığı çeşitli tehlike çığlıkları kendi başlarına birer amaç oluşturmazlar: Bu telaşlı uyarılar, hangi gereçleri kullanmakta olduğumuzu ve bunları hangi noktaya kadar kullanabileceğimizi ve kullanmamız gerektiğini bilelim diye bize sorunu tüm boyutlarıyla göstermek isterler sadece.

Görsel tekniklerin mevcudiyeti bizi farkına varmakta zorlandığımız yeni bir psikolojik boyuta sokar. Bu du-

2. Cohen-Séat'in araştırmalarına çeşitli eserlerde atıfta bulunulmuştur, bunlardan bazıları için bkz. *Problèmes du Cinéma et de l'Information Visuelle* (PUF, Paris, 1961), V. Dünya Sosyoloji Kongresi'nde sunulan bildiri (Eylül 1962); bu araştırmalar uluslararası baskısında yeni bir biçim kazanan *Revue de Filmologie* dergisinde (Milano'da *IKON* adıyla) yayımlanmış, daha sonra da özet olarak *Civiltà della immagine* [Görüntü Uygarlığı] sorununu ele alan *Almanacco Bompiani* 1962'de yayımlanmıştır.
Ayrıca bkz. Istituto per lo studio sperimentale dei problemi sociali con tecniche filmologiche [Film Teknikleriyle İlgili Toplumsal Sorunları Deneysel Araştırma Kurumu] tarafından yayımlanan Birinci Uluslararası Enformasyon Konferansı bildirileri iki cildi, Milano, 1963.

rum hem sinema hem de televizyon için geçerlidir: Bir sinema salonunda kendisini çevreleyen kalabalıktan yalıtılmış birinin sinema perdesine hipnotik halde odaklanmasının televizyon alımlamasında, aile ortamında, televizyon ekranı karşısında grup olarak oturan birinin içinde bulunduğu durumdan kaynaklanan muhtemel dikkat dağılma olasılıkları yüzünden düzelmiş olacağı dikkate alınırsa yukarıda söylenenler hem sinema hem de televizyon için geçerlidir.

6. *Tetikte olma ve katılım*

Bir özne ekran karşısına geçtiği anda Cohen-Séat'in "başlangıç rastlantısallığı" diye adlandırdığı oldukça yeni bir deneyim ortaya çıkar. İnsan beyaz bir yüzeyin karşısındadır, ışık söndüğü anda *henüz ne olduğu bilinmeyen* bir şeye yönelik gerilimli bekleyişimizden anlaşılacağı üzere değer verilen ve arzulanan bir şeyi beklemek üzere tüm gücümüzle dikkat kesiliriz. Görüntü genel hatlarıyla belirdiği andan itibaren ve söylem (hikâye) ilerledikçe, Cohen-Séat çeşitli psikolojik katılım olasılıklarının mevcut olduğunu ziyadesiyle açık biçimde gösterir: Bunlar tümüyle *eleştirel mesafeden* (izleyici kalkar ve canı sıkılmış bir halde çeker gider), keyifli seyrine eşlik eden *eleştirel yargıya*, farkında olmadan kendini sorumsuz bir *kaçışa* bırakmaya, *katılıma*, izlediğinin *cazibesine kapılmaya* ya da (patolojik durumlarda) kelimenin tam anlamıyla gerçek *hipnoza* kadar uzanan çeşitli psikolojik katılım olasılıklarıdır. Bu durumda, eleştirmen olarak sinemaya giden profesyoneller arasında bile (eleştirmenler bu mesafe koyma durumuna genelde filmi ikinci kez izledikleri-nde ulaştıklarından) eleştirel tetikte olma olasılıkları sanıldığının aksine çok az görünür; fiilen kültürel açıdan

donanımlı izleyiciler genelde belli belirsiz bir tetikte olma hali ile katılım arasında gidip gelirken, kitleler hiç vakit kaybetmeden başlangıç rastlantısallığından katılım-hayranlık durumuna geçerler. Buraya kadar söylenenler sadece müphem bir psikolojinin ya da ahlakçı bir bakış açısının vardığı sonuçlar değildir: Cohen-Séat bunu, tetikte bir izleme olasılığını kanıtlamakla ilgilenen meslekten kişilere de bazen uygulanan elektroensefalografik deneylerle kanıtlayabileceğine inanır. Yapılan deneyler hareketli görüntünün izleyiciyi *posturomotor indüksiyon* fenomeni sayesinde temsilî eylemle hareket etmeye teşvik ettiğini düşündürür: Başka bir deyişle ekranda bir karakter yumruk atarsa, elektroensefalogram izleyicinin beyninde, merkezî organın bir tür içgüdüsel taklit sayesinde kas sistemine verdiği bir "komut"a eşdeğer bir dalgalanma oluştuğunu ortaya çıkarır; bu eyleme dönüşmeyen bir komuttur çünkü çoğu durumda komut, sinirsel tepkiden gerçek bir kas hareketine geçmeyi gerektirecek olandan çok daha zayıf olur.

Cohen-Séat bu psikolojik fiziksel bütüncül katılım durumunu, semantik kavrama süreçlerine de başvurarak açıklar. Bir sözcüğün iletilmesi, bilincimde terimin (her bir kullanımın yarattığı duygusal yan anlamlarıyla birlikte) farklı kullanımlarının tamamına denk düşen bir *semantik alanın* tümünü harekete geçirir, doğru kavrama sürecinin gerçekleşme nedeni, beynimin, deyim yerindeyse semantik alanı bir dedektif gibi araştırması ve diğer kullanımları ihtimal dışı bırakarak (ya da onları geri planda tutarak) bağlamın ışığında istenen kullanımı saptamasıdır. Görüntü ise beni tam tersi biçimde kavrar: Somuttur ve dilsel terim gibi genel değildir, kendisiyle bağlantılı anlam ve duygu bütününün tamamını iletir, beni, anlam ve duygu açısından işime yarayanı seçip almama ve diğerlerinden ayırmama olanak vermeksizin bölün-

memiş bir bütünü ânında kavramak zorunda bırakır. İşte bu "mantıksal" ile "sezgisel" arasındaki eski farktır, bu konuda hemfikiriz; ancak bu açıklama bağlamında, davranışsal etkiler üreten *mantıksal bilgiyle* ("bana kitabı ver" komutuyla cümlenin doğru anlamını ayırt ederim ve sonuç olarak ortaya çıkacak davranışı belirleyen bu bilgi olur) referans terimleri olmadan sadece "Dur!", "Yeter!", "Dikkat!" gibi buyruk etkisi olan ünlemler yoluyla sözlü olarak iletildiklerinde fizyolojik tepkilerle dokunmuş, karmaşık, mantığıma yabancı bir bilginin sonucu olarak ortaya çıkan (sahnenin temsil ettiği) fiilî davranışsal etkilerin görüntüsü arasında bir karşıtlık bulunduğunu net bir şekilde kabul edersek hemfikir oluruz.

7. Edilgenlik ve eleştirel ilişki

Bir diğer yandan da oldukça uzun bir süredir, televizyon ekranıyla kurulan "hipnotik" ilişkiyi, aslında kültürel deneyimle ilgili temel yan anlamları olmasa da kültürel deneyim olarak bir iletişim sorunu gibi ele alan psikolog ve sosyal bilim araştırmacıları yaygınlaştı.

Bir iletişimin kültürel deneyim haline gelmesi için eleştirel bir tutum gerekir, dahil olunan ilişkiye dair farkındalığınızın net olması ve bu ilişkiden fayda görme niyetinde olmanız lazımdır. Bu ruh hali hem kamusal bir durumda (bir tartışma programında) hem de mutlak bir mahremiyet gerektiren (kitap okuma gibi) özel bir durumda da gerçekleşebilir. *Televizyonda bir şey dinlemeyle ilgili psikolojik araştırmaların büyük bir bölümü ise bunu mahremiyet içinde gerçekleşen özel bir alımlama olarak tanımlama eğilimindeler, ancak bu mahremiyeti okura özgü bir hipnoz biçimi, edilgen bir teslimiyet gibi tanımlayarak eleştirel mahremiyetinden farklılaştırıp ayrı bir yere koyar-*

lar. Bu türden bir edilgen mahremiyet başkalarından yalıtılmış olmayı bir zorunluluk olarak dayatmaz; sinema izleyicisi aynı duyguları paylaştığı bir kalabalığın içindedir (ve böylece aslında genelde içinde bulunduğu sosyalleşme durumundan da fayda görmüş olur, örneğin neredeyse boş bir salonda tek başına izlenen komik bir filmin izleyicisi olduğunuzda hissedilen rahatsızlık duygusunu ve hep birlikte güldüğünüz bir sahnenin teselli edici etkisini düşünün), böylece eşit derecede bir pasif mahremiyet durumunda bulunur ve ekranın hipnotik etkisine maruz kalırsınız; bu öyle bir etkidir ki içinde bulunulan duruma özgü sosyalleşme anonim bir suç ortaklığı duygusu yaparak izleyiciyi psikolojik yalıtılmışlığında teselli eder.[3]

Bu türden pasif bir alımlamada izleyici, Cantril ve Allport'un dikkat çektikleri gibi, bir rahatlama yaşar, çekişmeli bir ruh halinde olmaz, kendisine sunulanı çekincesizce kabul eder (bu kendi kendimize de deneyimlediğimiz bir şeydir, gözümüzün takıldığı bir programın boş ve saçma olduğunu bile bile gözümüzü gösteriden hemen ayıracak gücü kendimizde bulamayıp tembel tembel görüntülerin akışını izlemekle oyalanırız; olsa olsa, bunu yaparken kontrolün bizde olduğu varsayımıyla gözümüzü ekrandan çekip alma isteğinin görgü tanığı olduğumuzu algılarız). Bu rahatlamış ruh halinde mesaja, farkında bile olmadan istediğimiz anlamı yükleme eğiliminde olduğumuz çok özel türden bir muamele yaparız. Hipnozdan ziyade kendi kendine hipnotize etmekten veya yansıtma gibi durumdan söz edilebilir. Cantril'in, 1940'ta Amerika Birleşik Devletleri'nde yapılan Marslı-

3. "La Télévision instrument de solitude" konusu için bkz. Roger Iglesis, *Cahiers d'études de Radio-Télévision*, Eylül 1959. Tıpkı poetik metinleri okurken olduğu gibi derin ve mahrem bir iletişim durumu yaratmaya yönelen yayınların potansiyeli artırabilecek tipik bir mahremiyet ilişkisine kültürel bir çözüm olarak işaret eder.

ların Dünya'yı istilasıyla ilgili ünlü radyo yayınının etkileriyle ilgili çalışmasında belirttiği gibi "izleyicinin eğilimi, yayının anlaşılma biçimine hâkim olur" [4] Yine Cantril, programı trajik şekilde ciddiye alanların pek çoğunun (bilindiği gibi terör olayları yaşanmıştı ve New York'ta hayat, insanların kentten kaçması nedeniyle birkaç saatliğine felç olmuştu) yayını başından beri dinlediğini ve başlığı duyduktan sonra bunun dramatik bir hileden ibaret olduğunu fark edecek düzeyde olduklarını ama uluslararası alanda özel bir gerilim yaşandığı bir dönemde bu dinleyicilerin bilinçsizce bekledikleri çözümü *seçtiklerini* tespit etmişti.

Televizyonda ne olduğu açık ve anlaşılabilir görüntülerin, radyo yayınının yarattığı çağrışıma özgü belirsizliği azaltarak bazı şeylerin insanın aklına gelmesini zorlaştırdığını söyleyebilecek olsak da birkaç yıl önceki bir olay oldukça dikkat çekicidir. *I Figli di Medea*'nın[5] [Medea'nın Oğulları] ilk bölümü, Vladimiro Cajoli'nin sürpriz bir yayınıyla kesintiye uğramıştı; temsil, izleyicileri oyuncu Alida Valli'nin oğlunun aktör Salerno tarafından kaçırıldığı konusunda bilgilendirmek için kesildi. Haberin imkânsızlığına, olaya derhal müdahale eden (televizyon seyircilerinin varyete oyunlarından ve komedilerden tanıdığı bir aktör olan) polis komiserinin Tino Bianchi tarafından temsil edilmesine rağmen televizyonu telaşla telefon yağmuruna tutan pek çok dinleyici oldu ve pek çoğu sözde komiserin verdiği sahte telefon numaralarını aradı.

Yanlış telkinleri aktarmanın kolay aracı televizyon *yanlış bir katılım, yanlış bir doğrudanlık duygusu, yanlış*

4. Hadley Cantril, *The Invasion from Mars: a Study in the Psychology of Panic*, Princeton University Press, Princeton, 1940.

5. Yönetmen Anton Giulio Majano'nun 1959'da televizyon için hazırladığı tiyatro dizisi. (Y.N.)

bir dramatiklik duygusu için uyaran olarak da görülür. Çeşitli varyete programlarına katılan ve verilen komutlarla alkış tutan (ve alkışları daha sonra kayda alınanlarla değiştirilen) salondaki izleyiciler aslında namevcut bir sosyallik telkin eder gibilerdir; evimizde bizimle ön plandan konuşan cüretkâr yüzlerin mevcudiyeti, aslında var olmayan cana yakın bir ilişki yanılsamasını yaratır ve diyalog izlenimimizde aslında kendi kendimizi tatmin etmeye yönelik bir şey vardır; bu satırları yazan kişinin evinde Mike Bongiorno'nun *Lascia o Raddoppia?*[6] programı sırasında sürekli ona doğru bakması nedeniyle kendisine özel bir ilgisi olduğuna ikna olmuş bir temizlikçi kadın vardı; düpedüz uç bir örnek ama vaziyeti büyük ölçekte gösteren de uç örneklerdir.

Önceden filme alınmış bir konudan bir canlı yayın konusuna hiç ara vermeden yapılan geçiş (ve aslında pek çok canlı yayının hiçbir şeyi tesadüfe bırakmayacak biçimde büyük bir özenle montajlanması gerçeği) aslında kesinlikle aldatıcı bir şey olan, olaya ânında katılım izlenimi yaratır. R.K. Merton, savaş zamanındaki propaganda amaçlı yayınlara dair bir çalışmasında[7] dramatiklik illüzyonu bağlamında, aktris Kate Smith'in tüm gün boyunca çağrı yapmak üzere radyo yayınlarını düzenli aralıklarla kesmesine değiniyordu, yapılan araştırmalar dinleyicilerin bu ani ve alışılmadık (üstelik olayın önemi konusunda telkinde bulunacak şekilde obsesifçe belli aralıklarla tekrarlanan) kesintilerin dramatik sıra dışılığına özellikle duyarlılık göstermekle kalmayıp aynı zamanda kendini herkesin hizmetine adamış ünlü bir aktrisin yaptığı kişisel fedakârlığa da duyarlılık gösterdiklerini ortaya çıkarmış-

6. RAI'da 1955-1959 yılları arasında yayınlanmış bir yarışma programı. (Ç.N.)

7. Robert K. Merton, *Mass Persuasion: the Social Psychology of War Bonds Drive*, Harper, New York, 1946.

tır. Kate Smith'in yayın arasına girip söyledikleri aslında daha önce kayda alınmıştı; ama dinleyiciler anlaşıldığı kadarıyla onun her yarım saatte bir şahsen yayını bölüp anonslar yaptığını düşünmek istiyorlardı. Dinleyici kitlesinin bu yönde duyduğu güven sarsılıp da hayal kırıklığına uğradıklarında tepkileri sert olur: Ünlü edebiyat eleştirmeni Van Doren'in oğlunun başına gelenleri hatırlayalım: Bir yarışma programında zafer kazandıktan sonra yayının "şikeli" olduğunu itiraf etmişti. Seyircilerin öfkeli tepkisi namevcut bir dram karşısında umutla boşa sarf edilen onca duygusal enerjinin ardından yaşanan hayal kırıklığını tüm açıklığıyla ortaya çıkarmıştı: Van Doren para konusundaki üçkâğıtçılık açısından affedilebilirdi ama kameraların ön plandan gösterdiği sahte alın terleri, çatılan kaşları, kabinde azap çekerken gösterilen ellerinin gergin hareketleri nedeniyle affedilemezdi.

8. Beğeni ortalaması ve gereksinim örneklemi

Arz ve talep yasasına tabi bir kültür endüstrinin ürünü olan kitle iletişim aracı, takipçilerinin ortalama beğenisine *göre hareket etme* eğilimindedir ve bu beğeniyi istatistiki açıdan belirlemeye çalışır. Bir serbest rekabet rejiminde yaşamını sürdüren Amerikan televizyonu bu gereksinimi *reytingle* karşılamaya çalışır. Reyting çeşitli araçlarla gerçekleştirilen istatistiki bir görünüm sunar, hangi izleyici katmanlarının belli bir programı takip ettiklerini ve programın nasıl karşılandığını belirlemeye yönelik bir ölçüm yapar. *Reytinglere* verilen yanıtlar, onlara dayanarak belli bir programa finansal katkı sağlayacaklar için neredeyse imana dayalı bir güvenle kabul edilir.

Belli bir dinleme olgusunun kitleselliğine dayanarak bazen bu yanıt bilimsel açıdan hata payı bırakmaz: Chi-

cago Sular İdaresi'nce doğrulanan kayıtlara göre Chicago bölgesinde her perşembe akşamı belli bir saatte, sanki kentteki evlerin hepsinde kent sakinleri aniden banyo ve lavaboların bütün musluklarını açmış gibi su basıncı birkaç dakikalığına olağandışı bir şekilde aniden düşüyordu. Aslında durum şundan ibaretti: Bu fenomenin her hafta büyük bir başarıya sahip bir televizyon yayınının tam da bittiği anda tekrarlandığını doğrulamak mümkündü, tam o anda televizyonları önünde hipnotize olmuş bir biçimde kalakalmış kent sakinlerinin büyük bir bölümü, yayını bitiren ticari reklamın aniden gelişiyle ayağa kalkıyor ve uzanıyor, bir bardak su içiyor, kahve yapıyor, akşam için kendine çekidüzen vermeye başlıyordu. Ama bu türden vakalar oldukça nadir rastlanan şeylerdir ve bildik istatistikler çok daha risklidir.

Reyting araştırmaları için kullanılan araçlar telefon rehberinden rasgele seçilen yüzlerce televizyon izleyicisine aniden edilen telefonlardan –İtalya'da RAI de bu yöntemi kullanır– bir hafta boyunca hangi saatlerde hangi kanalların daha sık tercih edildiğini saptamak için televizyona bağlanan sayaçlara kadar uzanır. Bu konuda uzmanlaşmış ajans sayısı oldukça fazladır ve en ünlüleri arasında Nielsen Co. ve Trendex Inc. de bulunur. Nielsen, *odyometre* denilen elektronik bir sayaç kullanır, Trendex telefon testi yapar; Nielsen kaç ailenin bir programın belli bir bölümünü ne süreyle izlediğini dakika dakika hesaplar, Trendex telefon görüşmesi esnasında belli bir programı izleyen kişi sayısını net bir biçimde elde eder; Nielsen kent ve kırsal bölgelerden aldığı yanıtları karıştırır, Trendex, "araştırma evreni"ni 20 büyükşehirle kısıtlar. Haftalık bir derginin ortaya koyduğu soru oldukça anlamlı ve merak uyandırıcıdır: "Trendex'inizden yola çıkıp Nielsen'inizi sonuç olarak elde edebilir misiniz?" Yanıt hayır

olur. İki tür reytingin "evrenleri" birbirinden farklıdır, verdikleri bilgiler farklı biçimde sınırlanmıştır, beğenilere yönelik bir ortalama amacıyla yola çıkmak salt teorik bir yaklaşımdır. Trendex'in başındakilerden biri olan Ed Hynes, şöyle bir itirafta bulunur: "Bazen bir sponsor bana şöyle soruyor: 'Geçen ay bana 5,3 verdiniz. İyi bir reyting mi?' Nereden bileyim? İşin içine pek çok faktör giriyor, zaman maliyeti, program harcamaları, ulaşılmak istenen izleyici türü, televizyon izleyicilerinin yaşı, gelirleri, karakterleri. Reyting sadece bir sayıdır, belli bir dinleyici miktarını gösterir. Programın ne tür bir etki yaptığını ölçmez, gösterinin insanların hoşuna gidip gitmediğini bile söyleyemez."[8]

Şimdilerde sponsorlar şu türden ekonomik ortalamalara başvuruyorlar: Maliyeti, hedefledikleri dinleyici tipi için belirledikleri sayıya bölüyorlar ve *bindelik maliyeti* dedikleri ekonomik bir rakam elde ediyorlar. Bu araştırmaların itici gücünü oluşturan şey açıkçası tüm maliyetleri bilimsel açıdan doğrulama gereksinimi, insanlar belli bir *sayıyla* desteklenirlerse daha rahat bir şekilde çalışabilirler çünkü verdikleri karar *bir şeye* dayanıyor gibi görünür. Ancak bu bir şeyi analiz edersek bunun her şeyden önce iyi belirlenmiş bir izleyici kitlesine yönelme, buna bağlı olarak ortalama bir beğeniye göre değil, önceden belirlenmiş bir beğeniye göre iletişim kurma kararı olduğunu görürüz. Yeniyetmelere yönelik bir program, reklamı yapılan ürünün ideal müşterisi haline getirmeyi arzuladığı bir yeniyetme modeli fikrine sadık kalınarak yapılır. Programın beğeni düzeyini değiştiren izleyiciden ziyade izleyiciyi etkilemeye yönelik bilinçaltına yönelik bir kültür politikası.

8. Bernard Asbell, "TV Ratings – What They Really Mean", *Harper's Magazine*, Eylül 1958.

Böylelikle televizyon, egemen sınıfın statükoyu sürdürmek için en uygun gördüğü ortalama görüş ve beğenilerin daima yeniden önerilmesiyle kurulan düzenin muhafazasının teminatı bir mutabakat ve kontrol eylemi için etkili bir araç haline gelebilir.

Totaliter bir toplumda, açık ikna ve propaganda araçları mevcut olsa bile, bunlar, sorunlu bir yaklaşımdan korkmadan, egemen ideolojinin doğrudan insanların kafasına sokulup aşılanmasından yana tavır alırlar: Halka, içinde yaşadığı toplumun kendisini denetim altında tutan ilkeleri hakkında –dogmatik terimlerle– bir iç muhasebe yapmayı, düşünmeyi dayatan bir yaklaşımdır bu.

Öte yandan bireysel özerkliğe saygının açık seçik beyan edilen bir ilke ve çoğulcu düşüncelerin olmazsa olmaz bir ilke olduğu bir medeniyette, düşünceyi, ekonomik gerekçelerle sistemin içinde yönlendirmek üzere "gizli" bir yön tayini gerçekleşir; kültür endüstrisi kamuoyuna kendi örtük ve kolay dünya vizyonunu sunarken ticari ikna yöntemlerini benimser, ancak insanlara istediğini vermek yerine istemesi ya da istediğini sanması gerekeni telkin eder.

Durum böyle olmasaydı televizyonun serbest rekabete tabi olmadığı ve kültürel gerçekliklerin iyi kötü farkında olan insanlarca yönetildiği ülkelerde, kamuoyuna değerlere bakış açısıyla ilgili eleştirel bir görüş empoze etmek üzere tekel konumundan neden yararlanmadığı açıklanamazdı. Bu bir hayli ataerkil ve çokbilmiş bir yaklaşım olabilir; ancak bakanların, olimpiyat yarışlarının savunmasız galiplerine Latince hitap etmekten çekinmedikleri, aksi olsa bu yolda ilerlemekten çekinebilecek resmî retorik donanımın inanç ve düşünceleri sergilemenin ve ağdalı dil kullanımının bir parçası olduğu ülkelerde durum kesinlikle böyle değildir.

Oysa televizyon programlarının sorumlularının tek-

rar tekrar dile getirdikleri iddialar, kimseyi üzmemek için kendilerini izleyicilerin ortalama beğenisine uyarlama niyetinde olduklarını beyan etmeleri, bir yandan etkili bir ticari rekabetin mevcudiyetini ortaya çıkarırken (üstlendiği göreve uygunluğu konusunda rahatsızlık ve şüphe yaratacak hoşnutsuzluklara sebep olmamak için izleyici kitlesinin ruh halleriyle yarışan program sorumlusu) öte yandan da genellikle içgüdüsel, bilinçdışı, kasıtlı siyasi hesaptan ziyade belirsiz konformist içgüdülerce belirlenen bir eğilimi gözler önüne serer. Bu eğilimin amacı programlar sayesinde ideal bir vatandaşın görüş ve beğenilerini destekleyip teşvik etmek, gücü elinde tutanın yönlendirmesini kabul ederek onun gereksinimlerini karşılayan, büyük problemlere kayıtsız, kenarda köşede kalmış tutkulardan tatlı tatlı alıkonulmuş mükemmel bir dinleyici oluşturmaya sağlamaktır.

Dolayısıyla televizyon pasifçe duruma adapte olma gereği olmaksızın izleyicinin beğenilerini yönlendirebilmeyi *becerir*. Serbest rekabet rejiminde televizyon bir arz ve talep yasasına uyum sağlar ama bu izleyici kitlesi açısından değil yatırımcılar açısından geçerli bir uyumdur, izleyici kitlesini yatırımcıların niyeti doğrultusunda eğitir. Tekel rejiminde parti ve iktidar açısından arz ve talep yasasına uyum sağlar.

Doğal olarak bu durum bütüncül değildir. Televizyon, en iyi adamları sayesinde izleyici kitlesini yönlendirebilmeyi becerdiğinden bu eylemini hem İtalya'da hem de başka yerlerde yerine getirmeye çalışır, zaten belli bir kültür politikasıyla aracı kontrol edenlerin gereksinimleriyle bazı sektörlerin gereksinimleri arasında tezat bulunmaz.

Medyanın izleyici kitlesinin gereksinimlerine dair bu girişiminin örnekleri oldukça fazla ve çeşitlidir. Sizlere minimal düzeyde olmasına rağmen tam da bu nedenle

oldukça anlamlı bulduğum bir örnekten söz etmek istiyorum. Yaklaşık 1956'ya kadar İtalyan şarkılarının düzeyi ortalama bir değerlendirmeyle içler acısıydı; şimdiki prodüksiyon, "Mamma" ve "Villa Triste" tarzı şarkılar üretmiş savaş öncesine ait duygusallığa eş, belli bir yumuşak duygusallık eşiğini aşamamıştır: [Gabriele] D'Annunzio ya da [Edmondo] De Amicis tarzı hatta daha da kötüsü örnekler, melodik yenilik yoksunluğu, Anglosakson ülkelerindeki (cazla canlılık kazanan, ritmik ve armonik açıdan oldukça olgun ve rafine) hafif müziğin evrimine ya da (değerli güfteler açısından zengin, antikonformist bir tematik ve dramatik bir tavırla yeniden canlanan) kadim Fransız şarkı geleneğine tamamen kulak tıkamıştı. Televizyon kendi varyete ve hafif müzik programlarına başlar başlamaz, birkaç başarısız girişimden sonra, kameraların önüne Claudio Villa ve onun gibileri mikrofonların önüne getirdiği başarıyla kameraların karşısına getirmediği için hemen eleştirilmişti.

Gösterilerin kendilerine özgü gereklilikleri yüzünden (özellikle Milano'daki merkezinde o alanda ve branşta çalışanların bazılarının gelişmiş beğenileri sebebiyle) televizyon, izleyici kitlesinin Fransız şarkılarının yıldızlarını ve o dönemde rüzgâr estiren başka yabancıları tanımasını sağladı. 1955 ve 1956 yıllarında akşam saatlerinde görev yapan *memurlar* binlerce öfkeli telefon aldılar (bir varyete yayınının tam ortasında şehirlerarası aramalar yapılıyordu), arayanlar yabancı dillerdeki o barbar ciyaklamalara bir son verilmesini istiyor ve Napoliten melodiler talep ediyorlardı. İtalyan kamuoyu iki ya da üç yıl kadar gönülsüzce Juliette Gréco ve Gilbert Bécaud, Yves Montand ya da Georges Ulmer, Peters Sisters ve Junie Richmond'a maruz kaldı. Daha sonra 1957 ile 1958 arasında iki patlama yaşandı: Modugno (geleneksel melodizm kurallarına meydan okuyan ve ne aşktan ne de anneden söz eden bir şarkı olan) "Nel blu di-

pinto di blu"yla şarkıların kalesi Sanremo'yu fethetti ve İtalyan barları kimsenin tanımadığı Dallara'lar, Betty Curtis'ler, Platters'lar gibi başarılı Amerikalı gençlerin temsil ettiği çoksatarlarla dolu müzik kutularının istilasına uğradı; bütün bunlar yeni ve alışılmadık ritmik değerlere yönelik bir dikkatin, oldukça sofistike ses arayışlarının, daha gelişmiş müzikal bir beğeninin tezahürleriydi. Paul Anka'nın Claudio Villa'yla aynı kategoride bir tür hipnotize edici olarak kullanılabileceği açıktır; ama ahlaksızlıkta da kültürel bir gelişme vardır, afyon çiğneyen bir yabani saf hayvan halini korurken onu içenler imgelerle dolu şiirler bile yazabilir ve nihayetinde, ses alışkanlıklarının kırılmasına yönelik bir eğitim, üzerinde düşünmeden kendini duygusal olarak bir şeyin kucağına bırakma olarak değil de yapıcı teknik olgu olarak müzikal boyutu ortaya çıkaran beğeni maceralarına çırak olarak dalmak gibi düşünülebilir.

Televizyon ile halkın beğenisi arasındaki ilişkiyle ilgili son soru, televizyon programlarının okuma alışkanlıkları üzerindeki etkisi olacaktır. Ancak bu bakış açısıyla bile kendi başına televizyonu değil de onu kültürel açıdan olumsuz bir unsur haline getirebilecek kullanım biçimini ortaya çıkarmak yeterli olacaktır. Başka bir deyişle okumanın kültürel formasyon unsuru oluşturmadığı durumlar dışında, televizyonun insanları okumaktan alıkoymadığını düşünmek meşru bir şeydir. Amerika Birleşik Devletleri'nde özellikle de etkin televizyon ağlarının kurulumdan sonraki yıllarda bu konuyla ilgili yapılan bir dizi araştırmaya değinip onlardan alıntılar yapmak epeyce vakit alacaktır.[9] Ama yine de bu araştırmala-

9. Karş. Leo Bogart, *The Age of Television*, New York, 1956; Thomas Coffin, "Television Effects In Leisure Time Activities", *Journal of Applied Psychology*, Sayı XXXII, 1949; Edward McDonagh, "Television and the Family", *Sociology*

rın genel nitelikli birkaç sonucuna değinilebilir: Televizyon pratiği (belli türden bilgi sağlamaya yetkin yegâne kaynaklar olan, dahası kahvaltı sofrasıyla sıkı sıkıya bağlantılı bir tür ev içi ritüele dönüşen ve işe giderken yanımızdan ayırmadığımız) gazetelerin okunmasına engel teşkil etmiş gibi görünmez; rekabetten daha sert biçimde etkilenenler ise hem kıssadan hisseleri hem de sanatsal düzeyleri açısından televizyon öykülerine çok benzeyen uzun hikâyeler yayımlayan *True Confessions* türünden popüler magazin dergileri olmuştur. Televizyondaki güncel konulu programlarca yenilgiye uğratılan, gündemi ele alan haftalık dergiler de aynı şekilde hafif bir düşüşe maruz kalırlarken televizyon yayınlarının uyandırdığı merakla daha derin bilgiye ulaşmak isteyenlerin gereksinimlerine karşılık veren (bilim, tarih, coğrafya içerikli) uzmanlık dergilerinin tirajında ve –son olarak– *Atlantic, Reporter, Harper*'s gibi yüksek düzeye hitap eden iddialı aylık dergilerin satışında bir artış görülmüştür. Bir dizi benzer gözlemi İtalya için de yapabiliriz, en azından rotogravür baskıyla üretilen resimli haftalık dergiler düzeyinde: Siyasi haftalık dergiler dışında son yıllarda gerçekten önemli sayılabilecek herhangi bir rotogravür baskı dergi piyasaya çıkmazken *Milione*'nin coğrafya içerikli eklerinden *Natura Viva, Storia Illustrata, Historia*'ya kadar uzanan "monografik" dergilerde bir canlanmaya ve hiç şüphe yok ki her türlü kültürel değerlendirmenin ötesinde çok önemli bir sosyal fenomen oluşturan Fabbri Yayınevi'nin fasiküller dizisine kadar uzanan zengin alt ürünlere tanıklık etmemiz oldukça özel bir durum.

and Social Research, Sayı XXXV, 1950; Walter Kaiser, "TV and Reading-Report n. 1", *Library Journal*, Sayı LXXVI, Şubat 1951; Zorbaugh, Harvey, Mills, Wright, *A Report on the Impact of Television in a Major Metropolitan Market*, New York, 1952; Bernard Tine, Nathan Maccoby, *Television and Family Life*, Boston Un. School of Public Relations and Communications, 1952.

Göründüğü kadarıyla televizyon, günlük gazetelerin otoritesini sarsmadan ama onları daha fazla görselleşmeye zorlayarak rotogravür baskı görüntüsü edinmeleri sağlayıp (bkz. *Il Giorno* gazetesi fenomeni) yüzeysel okurları bir dizi yüzeysel okumadan alıkoymuştur.

Kitaplara gelince, bu alanda yapılacak kapsamlı bir araştırmanın, senaryoya dönüştürülen bir roman vesilesiyle ünlü eserlerin yeni baskılarını yapan (birbirleriyle rekabet halinde ve sayıları oldukça fazla) yayınevlerine ne ölçüde başarı kazandırıp yüzlerini güldürdüğünü söylemesi gerekir.

Televizyonun az gelişmiş alanlardaki etkisine dair son bir sorun daha bulunur. David Riesman'ın tespit ettiği gibi, sözlü türden bir kültürün egemen olduğu primitif toplumların, *kitap uygarlığı* vasıtasıyla yazılı kültür aşamasına geçilmeden çok daha önce görsel işitsel araçlarla tanışması çeşitli dengesizliklere kaynaklık edebilir. İtalya'nın güneyi gibi bölgelerde kitap uygarlığı pek de derinlere nüfuz edemeden şok edici gücünü tüketmiştir, dolayısıyla en ücra köylere, kilise cemaatlerinden oluşan topluluklara, parti çevrelerine o ya da bu biçimde yeni yaşam biçimlerini, farklı toplumsal gerçeklikleri, genelde anlaşılmaz ama prestij yüklü fenomenleri şiddetle sunan bir aracın gelişinin önemli bir şey olduğu da doğrudur. İzleyiciye binlerce olasılığı göstererek onu aniden beklemediği boyutlarla karşılaşmaya yönlendiren bir olgunun ortaya çıkışı, bütün bunların herhangi bir hareketle çözüme kavuşmaması imkânsızdır. Hareket, merak, uyanış, yüzyıllar süren ve tedavisiz teslimiyetlerle uyutulmuş insan grupları için pedagojik açıdan pozitif aşamalardır.

Buraya kadar söylenenler, televizyonun çevreyle eleştirel ilişkisi anlamında etkili "kültür" olanakları sunabildiği sonucuna varmamızı sağlar. Televizyon az gelişmiş

bölgelerin sakinlerine ulusal gerçekliğin ve "dünya" boyutunun farkına varmasını sağlayan bir kültür unsuru olacaktır. Bir sanayi bölgesinin vasat insanının pasif eğilimleri açısından "provokasyon" unsuru olarak hareket edecek ve bu yanıyla da onlar için bir kültür unsuru olacaktır. Kültür insanının bu yeni araç karşısındaki görevi, iyi bir şarkı programında ya da bir defilede bile mevcut kültür olanaklarını görmek ve bu yönleri bir açıklama ve tartışmaya davet işleviyle bütüne dahil etme gereksinimini anlamaktır. Sözü edilen ilk yön gayet akıllıca bir biçimde mevcut durum içinde de gerçekleştirilebilir; ikincisi hiç kuşku yok ki bilinçli bir politik eylem gerektirir.

Televizyondan fikrî bir provokasyon eylemi talep edilirken tüm toplumun ve "aile ocakları"nın hizmetindeki bir araç olarak sınırları gayet meşru bir biçimde göz önüne alınabilir. Kuşkusuz bu iletişim gerecinin, diğerleriyle kıyaslandığında kendine özgü özel bir durumu bulunur, daha geniş ve birbirinden farklılaştırılmamış bir izleyici kitlesine sahiptir; çünkü herkese, gazete okumayanlara da hiçbir şey okuyamayan okul öncesi çocuklara da hitap eder. "Televizyonun çocuklar tarafından izlendiğini de göz önüne almak gerekir," diyen televizyon sorumlusunun bu gerekçelendirmesi ikiyüzlülük gibi gelse de doğrudur. Amerikan televizyonunun otosansür yönetmeliğini[10] okuyanlar, bu metinde bir temkinlilik abidesi, tam da bir karşı reformcunun vicdanının ürünü sayılabilecek kılı kırk yaran bir ihtiyat fark edeceklerdir. Bu yönetmeliğe sıkı sıkıya riayet edildiğinde sıradan herhangi bir yayın bazı vatandaş kategorileri ya da çocuklar için

10. Bkz. *Qui studio one*, Cinema Nuovo, s. 109. Aynı fasikülde televizyon oyun yazarı Rod Serling'in televizyon sansürüne dair ilginç beyanları bulunur. Bir gün çıkıp da İtalyan televizyonuna iş yapanlardan biri çalışma deneyimleri aktarsa yazdıklarının on kat daha eğlenceli olacağını öngörebiliriz.

incitici görünebilir. Ama yine de tek tek ele alındıklarında bu yönetmeliğin maddelerinden her birini onaylamamak mümkün değildir. Burada da karşımıza bir denge sorunu çıkar. Çocukların masumiyetine saygı duyma biçimi, bizi onlara ihanet etmeye de sürükleyebilecektir. Eski kuşaklar, çocuklara saygı duymak adına üremeye dair gerçekleri onlara açıklamaktan kaçındılar ve nevrozların tümüne açık cinsel uyumsuzluklar yarattılar.

Bu sözünü ettiklerimiz televizyonun sınırları ve imkânlarıdır. Öngörülerde bulunmak oldukça zordur. Belki bir gün televizyon daha "kültürlü" hale gelecek ancak tam da bu nedenle izleyicisine yabancılaşacaktır; eğer Arnold Hauser'in söylediği gibi her yeni sanat formu başlangıçta dilini kendi alıcı kitlesiyle uyum içinde geliştiriyorsa ve sonra kendini mükemmelleştirerek artık alıcı kitlesi olmayan formal gramerlerin sığlıklarında dönüp duruyorsa, o halde belki de bir kahramanlık çağında yaşıyoruz ve bir gün *Il Musichiere*[11] veya *Campanile Sera*'nın[12] barbarlıkları, bize her şeyin destansı boyutlara sahip olduğu ve bakanların "tedirgin ve duygusal" bir ruh haliyle şantiyelerin müjdesini verdikleri mutlu bir çağın, telekomünikasyon çağının parlamakta olduğu bir ânın telafi edilemeyecek görüntüsü gibi gelecek. Robert Sheckley'in *Time Killer* [Zamanı Öldürmek] romanında geleceğe götürülen Thomas Blaine, insanın şakaklarına taktığında, doğrudan içine gömüldüğü romanvari görüntüleri tetikleyen "sensoryal" denilen bir cihaz satın alır: "Sensoryaller, 2110'da her yerde bulunan popüler cihazlardı, tıpkı Blaine'in yaşadığı dönemde televizyon gibi. [...] Elbette dinleyicinin giderek edilgen bir konuma in-

11. 1957-1960 yıllarında yayınlanan yarışma programı. (Y.N.)
12. 1959-1962 yıllarında yayınlanan yarışma programı. (Y.N.)

dirgenmesinden şikâyetçi muhalifler de vardı [...]. Eleştirmenler, kitap okurken ya da televizyon seyrederken izleyicinin katılmak için çaba sarf etmesi gerektiğini söylüyordu. Canlı, zeki, sinsi sensoryaller ise izleyiciyi ele geçiriyor, bir zamanlar şizofrenlere özgü olan rüyaların hayattan daha iyi olduğu izlenimine kapılmasını sağlıyorlardı [...] Bir nesil sonra, diye esip gürlüyordu eleştirmenler, insanlar artık okuyamayacak, düşünemeyecek, eyleme geçemeyecek!"

Belki de televizyon bizi Ortaçağ'da insanların katedral kapılarının önünde yaşadıkları türden yeni bir görüntü uygarlığına götürmekten başka bir şey yapmıyor. Belki de birilerinin daha önce ileri sürdüğü gibi, zamanla yeni görsel uyaranlara sembolik işlevler yükleyeceğiz ve ideografik bir dilin tesis edilmesini sağlayacağız.

Ancak imgenin dili daima ataerkil toplumların aracı olmuştur; bu toplumlar, imgenin diliyle kendilerine doğrudan bağlı olanların elinden somut, rahat ve ikna edici bir "ikon"un mevcudiyetinden kurtularak iletilen anlamla açık ve net bir ilişki kurma imtiyazını almışlardır. Dahası imgeler aracılığıyla yönetilen her dilin arkasında, yazılı sembol ve soyut kavram üzerine eğitim almış kültürel stratejistlerden oluşan bir seçkinler sınıfı daima vardı. Demokratik bir medeniyet, ancak imgenin dilini hipnoza davet gibi kullanmaktan vazgeçip eleştirel düşünmeyi kışkırtacak bir şey olarak kullanırsa kurtuluşa ulaşır.

9. İkonosfer evreni

Özetle görsel bilgi (ve sinematografik bilgiye kıyasla aslında daha ısrarlı ve kesintisiz tutumuyla telafi edilen televizyon bilgisinin düşük yoğunluğu) izleyicinin dikkatini azaltır, onu katılmaya zorlar, *sözlü olarak dahi geli-*

şemeyen sezgisel bir anlayışa neden olur. Sonuçta bu görsel iletişim, kullanıcı kitlesinde sosyolojik alanda eşdeğeri olmayan yeni bir uygarlık biçimi ortaya çıkarır, insanlar arası ilişkilerde ve onları çevreleyen dünyada, benzerlerinde, kültür evreninde radikal bir değişiklik yaratan psikolojik değişimlere neden olur.

Cohen-Séat yeni doğan insan yavrularının, gazeteciliğin, reklamcılığın ve sinemanın çağdaş insana sağladığı görsel malzeme yığını haricinde dünyaya gelir gelmez içine düşüp yaşayacakları hakiki ve tam bir ikonosferden söz eder, dünya nüfusunun elektronik görüntü karşısında yılda toplamda üç yüz milyar saat geçirdiğini söyler (unutmayalım ki televizyondan yararlanan ülkeler kısıtlıdır) ve bu rakamın yeniden aktarım yapan uyduların endüstriyel kullanımıyla binlerce milyara ulaşacağı konusunda bizi uyarır.

Bu, her gün dünyanın bir kısmının, küçük bir azınlığın onlar için hazırladığı şeyi "izleyerek" ve televizyona genel hatları daha önceden çizilmiş duygusal katılım koşullarında bakarak edilgen bir şekilde yaşayacağı anlamına gelir. Bu "izleme", daha önce sinemada olduğu gibi (aşikâr olsa bile) bazı şaşırtıcı özelliklere sahip olacaktır. Şimdiye kadar insan gözünün kapasitesinin (gözlük, teleskop gibi gereçlerle) önündeki düz bir çizgide görmek için geliştirildiğini, buna karşın televizyonun gözün hareket alanını neredeyse tamamen genişletmesine izin verdiğini düşünün. Dahası bu pasif "gözlemci" kitlesinin, birkaç on yıl içinde (ve çok büyük bir kısmında bu zaten gerçekleşmiştir) kültür ve beğeni standartlarının "karşısına ne çıkarsa duygusal ve zihinsel olarak kabul ettiği"nden tek tip hale geleceği görülecektir. Bir bireyin formasyonu ve davranışları için yönlendirme bulması açısından etrafını sarmalayan dünyayı nasıl algıladığı temel önem taşır. Şimdi bu dünya algısı (ve bu deneyimler bütünü)

televizyonla, özümseme ve benimseme imkânlarını aşacak ölçüde yoğun ve aşırı ölçüde büyümüş durumdadır. Dahası başlangıç aşamasında dünyanın bütün sakinleri için *birbirinin aynı* hale gelmeye başlamıştır. Öte yandan bu deneyim artışı niteliksel açıdan yeni biçimlerde vuku bulur: Kavramsal değil duyusal düzeyde gerçekleşir, hayal gücü ve duyarlılığı estetik "katarsis" tarzlarına göre zenginleştirmez (çünkü kurgu bilinci, temsil edilen olayın ve onunla ilgili yargının rasyonelleştirilmesini gerektirir) ama tartışılmaz gerçekliği kanıtlarıyla dayatarak –ve daha da şaşırtıcı olanı– geçmiş olaylar ile şimdikilere dair bilgiler arasındaki niceliksel ilişkiyi düzenleyen oranları altüst ederek sunar. Başka bir deyişle geleneksel bilgi daha ziyade *tarihsel* bir sıra izlerken (o anda vuku bulanla ilgili belirsiz ve gecikmeli haberlere göre vuku bulanın bilgisini verirken) "görsel" çağın insanı uzamda o anda vuku bulanlar hakkında, zamansal olaylara dair bilgiye zarar verecek kadar baş döndürücü ve devasa büyüklükte bir yığın bilgi edinir (bunun bir nedeni de görsel haberin eskimesidir; gazetecilik iletişimi yeniliğe dayanır, dün olanlar artık haber değildir ve çağdaş kentin insanları bugün New York'ta olup bitenlerle ilgili her şeyi bilmek ister ama Kore Savaşı hakkında hiçbir şey hatırlamaz, tarihleri bile).

Tarihsellik duygusunun bu biçimde kaybedilmesi kuşkusuz çok vahimdir ama belki de Cohen-Séat'in gölgede bıraktığı şey, "o anda vuku bulan"la ilgili bilginin daima bir özgürlük teminatı olduğudur. Mısırlı köle gibi eninde sonunda, on yıl sonra da olsa, bir şeyin *vuku bulduğunu* nasıl öğrendiğini bilmek bu durumu değiştirmeme yardımcı olmazken; *o anda vuku bulanları* bilmek olayla ilgili eş sorumluluk taşıyormuşum hissine kapılmama neden olur. Ortaçağ'da bir serf yıllar sonra haberdar olduğu Birinci Haçlı Seferi'ni onaylamak ya da kına-

mak adına hiçbir şey yapamazdı ama çağdaş metropol vatandaşı, Küba krizinin yaşandığı gün ânında, taraflardan birinin lehine tavır alabilir ve tepkisini, gazetedeki bir imza kampanyasıyla ve belli durumlarda oylama ya da devrimle kamuoyuna açık biçimde göstererek olayların seyrinin değişmesine katkıda bulunabilir.

Her halükârda ortada hiç de küçümsenmeyecek bir sorun vardır. Kaldı ki bu sorun (kısmen de olsa bizim gözlemlerimize zıt) bir başka paradoksal duruma eklenir: Bu da aynı çağa ait olmaya dair bu bilginin gerçeklerden kaçmak için bir uyaran işlevi üstlenebileceğidir. Televizyon izleyicisi aslında zamanımızın en acil olayları hakkındaki haberlerden yararlanarak "düşlere dalabilir" Dolayısıyla uzamdaki gerçeklerden kaçış tarihin reddiyle birleşebilir.

10. İktidarsız elit

Öte yandan bu *görüntü uygarlığının* izleyici kitlesi, kendine aksiyolojik referans noktaları ve davranış modelleri yaratmaktan da geri durmaz ama paradoksal bir biçimde model olarak seçilen elitler *sorumsuz seçkinlerdir*. Bu noktada Francesco Alberoni'nin çağdaş toplumda diva olgusuna dair yaptığı araştırmaları ele alabiliriz.[13] Alberoni, oldukça özenli deneysel bir gözlemle doğruladığı bir hipotezden yola çıkar: Her tür toplumda, her zaman herhangi bir gücü elinde tutan şahsiyetlerden oluşan kategoriler bulunur; bu kişilerin kararları ve davranışları topluluğun yaşantısını etkiler: Endüstriyel türden bir toplumda dinsel, siyasi, ekonomik elitlerin etkin

13. *Almanacco Bompiani*'de kısa bir not olarak yer alan, V. Sosyoloji Kongresi'nde bildiri olarak sunulmuş bu metin *L'élite senza potere* [İktidarsız Elit] adıyla Vita e Pensiero Yayınevi'nden çıktı.

gücünün yanı sıra sorumsuz bir elitin işlevini ana hatlarıyla açıklayarak ilerler, bu *sorumsuz elit* kurumsal güçleri olmayan kişilerden müteşekkildir, dolayısıyla toplum önünde davranışlarının sorumluluğunu üstlenmeleri istenmez ama buna rağmen bu kişilerin jestleri, toplumun davranışlarını etkileyerek onlara model olarak önerilir.

Doğal olarak burada sözü edilen *diva* denilen tiplerdir, bu kişiler karizmatik özelliklerle donanmış gibi görünürler (ilahî bir nitelik yüklenir bunlara, Alberoni, kalabalığın bir şampiyona, "Sen bir ilahsın" biçimindeki tipik övgüsünü hatırlatır) ve bu tür şahsiyetlerin yaşam biçimleri, kitleler için eylem modeline dönüşerek değerlerin anlamını ve bu değerlerle özdeşleşen kalabalığın etik kararlarını derinden değiştirebilirler. Alberoni, daha önce söylediğimiz gibi hipotezini, çeşitli diva figürlerini referans alarak farklı gruplardaki insanlara uyguladığı detaylı anketleri temel alarak doğrular ve gözlemleri bizim kısa değinimizin akla getirebileceğinden çok daha geniş bir getiriye sahiptir; ama bu yazılanlar kaleme alınırken gazetelerin söz ettiği bir olayı (Mina'nın hamileliği), basının olayı sunuş biçimini ve kalabalıkların bunu kabul etmesini, bizzat olayın kendisinin, İtalyan yurttaşların zihnindeki cinsel birliktelik, çocuk sahibi olma ile evlilik arasındaki temel bağ fikrini, iki cinsiyet arasındaki ilişkiye bakış açısını değiştiren farklı bir bilincin yayılmasına pek çok felsefi polemikten çok daha fazla katkıda bulunacağını düşünmek yeterlidir.

Bu ve başka türden araştırmalar bizi çok önemli bir nokta hususunda ayrıca aydınlatır. Televizyonun halka yönelik bir kurumun "hizmeti" olarak halkın gereksinimleri ve beğenilerine uyarlanmak zorunda olduğu doğru değildir (ya da en azından tek taraflı olarak düşünüldüğünde doğru değildir). Aslında televizyon, taleplere yanıt vermekten ziyade arzlar yaratır. Diva yaratma mese-

lesi oldukça manalıdır. Açıkçası bir yıldız kendi izleyici kitlesinde az çok yaygın arzuları kendinde toplayan bir modelin ete kemiğe bürünmüş hali olduğundan başarıya sahiptir. Mina'nın davranışı örnek teşkil eder çünkü aslında "genç kız-anne" Mina'nın "model" haline geldiği toplumda, bazı kurumlar halkın vicdanında zaten yargılanmaya başlamıştır.

Ama nihayetinde yıldız bazı eğilimleri diğerlerinden daha fazla benliğinde barındırır ve onlardan bazılarını seçerek meşruluğunu, örnek oluşturan yanlarını gözler önüne serer. Böylece yıldızın bir yandan başkalarınca açıklığa kavuşturulmamış bazı gereksinimleri tahmin edip –kendinde ete kemiğe büründürerek– *güçlendirip abartması* ve *geliştirmesi* için bir diyalektik kurulur: Beğeni, gelenek, kültür okulu olarak televizyon için işler genelde böyle yürür.

11. Entelektüelin reddi

Dolayısıyla bu ve benzeri başka araştırmalar, bir imgeler uygarlığının dolaysız ve uzun vadeli sonuçlarının önemine bütüncül biçimde göz atmamıza yarar. Ancak bir kez daha tekrarlamakta fayda var ki eğer araştırmacılar bu dönemleri belirlemek için uğraşıp didiniyorlarsa bunun nedeni, bir imgeler uygarlığının günümüzde olup bitmiş ve tartışılmaz bir gerçek olduğuna ve görmezden gelinemeyeceğine inanmalarıdır. Başka bir deyişle bu bulgular karşısında en büyük risk, yeni iletişim araçlarının ayrım gözetmeksizin reddedilmesidir. Amerika Birleşik Devletleri'nde yaygın biçimde olduğu gibi toplumu kaçınılmaz biçimde iki gruba, yeni iletişim kanallarına dudak büken dar bir entelektüel grubuna ve doğal olarak sadece kalabalık kitlelerin ilgisini çekebilecek şov-

lar düzenlemeyi amaçlayan, ahlaki ve kültürel kaygıları olmayan bir kitle iletişim teknokrasisinin eline düşen geniş bir *tüketici* grubuna ayırabilecek bir reddiyedir bu.

İşte tam bu noktada Cesare Mannucci'nin mükemmel kitabı *Lo spettatore senza libertà*'nın [Özgürlükten Yoksun İzleyici] (Bari, Laterza, 1962) "Önsöz" bölümünü hatırlamadan edemeyiz: Burada yazar günümüz entelektüelinin kendi niyetlerine rağmen, tepkisel pozisyonlara kısılıp kalmamak için yegâne gerçek ödevinin yeni araçların durumunu anlamak ve değiştirmek olduğu konusunda ısrar ederek, sözde kitle insanının aptallığına karşı kolayca aşağılayıcı ve kötüleyici ifadelerle esip gürleyenlere duyduğu öfkeyi açıkça dile getirir. Doğal olarak böyle bir pozisyon alanların örtük de olsa bir konuda ikna oldukları ve belli bir kanaatleri olduğu aşikârdır: Belli tarihsel durumlarda doğmuş ve belli bir biçimde gelişmiş olduğundan yeni bir teknik olgunun kaçınılmaz olarak olumsuz olacağı, aktarılmasına rasgele aracılık ettiği bir kötülükten ziyade Manicilik inancında olduğu gibi doğası gereği kendisinde ete kemiğe bürünen bir kötülüğü bünyesinde barındırdığından daha aydınlanmacı kullanımlara uyarlanamayacağına kanaat getirmişlerdir ki bu da doğru değildir. Bunlar tarihin ilk yüzyıllarının sapkın teolojisinin ifadeleri gibi görünebilir, ancak şu ya da bu şekilde, bugün hâlâ bu düşünceleri ileri süren ve geniş halk kitlelerinin onayını alacak ikna kabiliyetine sahip kişiler var. Örnek vermek gerekirse (Mannucci'nin de düşündüğü gibi), aklımıza Elémire Zolla'nın tavrı geliyor. Zolla uzun süredir, belli olayların farklı kültür politikalarının birbirinden farklılaşmamış araçları olamayacağı, ancak bunların bizatihi bir ideoloji oluşturduğunu ve bu yüzden de her türlü ıslah ve iyileştirmeden kaçındıklarını tekrar tekrar söylüyor.

Aslında faaliyetlerimizi programlamak üzere temel

aldığımız bir ideolojimiz olduğunda insan neslinin teknik buluşlarından hiçbiri araç haline gelmekten kaçınamaz; televizyona gelirsek, programların bilinçli bir yapılandırmayla kesinlikle olumlu sonuçlar ürettiğinin farkına vardığımız durumlar hiç de nadir değildir. *Tribuna Politica*[14] örneğini, orada yürütülen bir sürü tartışmayı, bilinçlenmeye katkısını, bir sürü sorun karşısında kendini hazırlıksız bulan pek çok izleyiciye nasıl da bilgi edinme ve konuyla daha derinden ilgilenme gereksinimi hissettirdiğini hatırlayalım. Programın belli bir kayıtsızlığın yayılmasına katkıda bulunduğu iması dahil, hazırlıksız izleyicileri, göreli düşünceler ve yetersiz siyasetçilerle karşı karşıya bıraktığına yönelik itirazların hiçbir hükmü yoktur: Bu program bir demokrasi eğitimi örneğidir. Bu itirazlara verilecek yanıt şudur: Demokratik bir ülke, eğer kaçınılmaz olarak göreli fikirlerin alışverişini kendine temel alıyorsa ve bu fikirler bazen yetkisiz kişilerce ifade ediliyorsa (rastlanabilecek bir şey), vatandaşlar bundan haberdar oldukları ölçüde demokrasi bundan fayda sağlar. Çıkarılabilecek başka herhangi bir sonuç ataerkilliktir ve otoriterdir. Televizyonun sağladığı bilgi sayesinde sadece zihinlerin aydınlanmasını değil aynı zamanda matbaanın icadından Diderot'nun *Ansiklopedi*'sine kadar her türlü kültür yayma biçimi olumsuz sayılmadıkça (Zolla büyük güçsüzlük anlarında bu görüşe meyledermiş gibi görünür) söylenecek şey budur: Olumsuz sayıldığında da tartışmanın kimseye bir faydası yoktur ve bazı entelektüellerin küçümseyerek halk arenasından çekilme kararlarını övmekten başka seçenek kalmaz. Yeter ki gerçekten geri çekilsinler, ama kocaman bir

14. İtalyan devlet televizyonunda 1961'den itibaren yayınlanan ve parlamentoda temsil edilen siyasi partilerin temsilcilerinin yer aldığı tartışma programı. (Ç.N.)

gazete olan o kitle iletişim aracıyla iletişim kurmayı sürdürdükçe kendi kendileriyle çelişkiye düşeceklerdir.

12. İhtiyatlı bir kültürel müdahalecilik

Açık kültürel ve ideolojik perspektifler ışığında tekniklerin araçsallaştırılması. Ayrıca televizyonun meşhur olumsuz etkileri, oldukça üstünkörü bir yaklaşımla mutlak biçimde anlaşılamayacaklarından, toplumsal durumlara göre çeşitlilik gösterdiklerinden ve genelde radikal zıtlıklar içeriyormuş gibi göründüklerinden, belli bir araştırma ışığında belli bir sonuç verirken bir başka araştırmayla sonuç değişebilir. Örneğin çocukları suça teşvik eder gibi görünen bir şov programı, bir başka araştırmanın bulgularına göre başka etkiler sunabilir. Bu anlamda, Amerika'da yayımlanan bir kitap (Joseph T. Klapper, *The Effects of Mass Communications* [Kitle İletişimlerinin Etkileri] (Illinois, Glencoe, 1960) bizim için oldukça heyecan vericidir. Bu kitapta televizyon olgusuna (ve kitle kültürünün diğer yönlerine) dair çeşitli araştırmaların vardığı, birbiriyle çelişen farklı sonuçlar oldukça büyük bir özen ve bilimsel bir titizlikle zıtlıkları ortaya çıkarılacak biçimde birbiriyle karşılaştırılır.

Klapper –bir başka araştırmacıya atıfta bulunarak– şüpheci ve umutsuz gelebilecek nihai bir tanıma ulaşır ("bazı türden *sorunlarla* ilgili bazı *iletişim* türleri, belli koşullar altında, bazı *şahısların* dikkatine sunulduğunda birtakım etkiler yaratırlar") ama bu tanım televizyon olgusundan yola çıkarak psikolojik ve sosyolojik olarak çıkarılabilecek sonuçların tamamını bilimsel bir doğrulukla saptayabilmek için yapılacak daha ne kadar çok çalışma olduğunu göstermeye yarar. O halde reddiyeci münzevi pozisyonlarda katılaşıp kalmak yerine çeşitli yollar

deneyerek bilimsel deneyleri sürdürmenin daha yararlı olup olmayacağını kendi kendimize sormamız gerekir.

Adriano Bellotto *La televisione inutile* [Faydasız televizyon] (Milano, Comunità, 1962) adlı çalışmasında (eseri araştırmacının zengin bibliyografyasında yer almasa da) Klapper'ınkine çok yakın, oldukça temkinli bir pozisyon önerir: Araştırmacı, aracın demokratikleşme ve kültürün yayılması amacıyla kullanılmasına yönelik olanakları öngörebilmek için televizyonun izleyici kitlesinde yol açmış gibi göründüğü değişiklikleri (aile yaşantısının rutininden mobilyaların yerleştirilmesine, kültürel alışkanlıklara, başka türden gösteri ve eğlencelerden yararlanmaya kadar) fiilen araştırıp saptamayı önerir. Bellotto'nun kitabı da tıpkı Mannucci'ninki gibi halihazırda İtalyan televizyonunun beraberinde getirdiği ataerkilliğin ve yaygın bir sıradanlığın teşvik edilmesinin ciddi kusurlarını saklamaz ama yine de okuru, büyük sayıda istatistiki araştırmaya atıfta bulunarak halkın televizyon aracılığıyla eğitilmesiyle bağlantılı çeşitli sorunların ölçülebilir bazı yönleri konusunda aydınlatmaya çalışır.

Örneğin (izleyicileri öyle ya da böyle alttan alta "ikna etmek"ten çok yayın sonunda "bilgi" bırakarak fikirlerinin netleşmesine, sonra da üzerinde düşünülmüş bağımsız bir seçim yapmalarına yararmış gibi görünen) siyasi yayınların etkisine, televizyonun günlük yaşantıya getirdiği değişikliklere, izleyicilerin "arzu"suna dair taleplere ilginç değinileri bulunur, bibliyografyası da ziyadesiyle zengindir. Bellotto'nun kitabı belli bir iyimserlik temelinde bilgi veriyormuş gibi görünebilir ama bu iyimserliğin sadece var olduğu ve gelişip büyüdüğü için yeni aracın iyi olduğunu düşünen (ve böyle yaparak kendini televizyonu iyileşemeyecek kadar kötü bulan Maniciyle aynı pozisyona indirgenen) sorumsuz teknokratın iyimserliğiyle aynı olmadığı okura fark ettirilir. Teknokratın

konumu klasik bir "liberal"in konumuysa eğer, Bellotto'nun kültürel konumunun bir tür sorumlu kültürel "müdahalecilik" biçiminden esinlendiğini söyleyebiliriz: Yani araştırmacı televizyonu gerçekten bir demokratik kültür aracı yapmak için bilinçli şekilde bir eğitim operasyonuna girişilmesi gerektiği meselesini dile getirir.

Ancak tetikte olmamız gereken bir sorun var: Bu türden girişimler bize ancak "demokratik bir kültür"ün mümkün olduğuna inanıldığında önerilebilirler, yani bu, ancak kültürün aristokratik bir olgu olduğuna ve kültürlü insanlar cumhuriyetinin önünde hataları düzeltilemez ve tedavi edilemez kitlelerden oluşan dağlar yükseldiğine, bu kitleler için yapılabilecek tek şeyin sonradan üslup ve etkilerini küçümseyip aşağılayacağımız bir alt kültür hazırlamak olduğuna gizlice iman etmediysek mümkündür.

13. Kitle kültürü mü yoksa demokratik kültür mü?

Aynı türden pek çok tartışmanın altında yatan bu yanlış anlamanın hakkını veren bir çalışma da ilk bölümünde *kitleler için kültür* ve *kitle* kavramlarını tanımlamaya çalışan daha önce değindiğimiz Manucci'nin kitabıdır. Araştırmacı, modern demokratik bir toplumun özelliklerinin makul ve düz bir analizle sıradan insanların (robotlaşmış kitlenin), kendileri için tinsel besinler hazırlanacak entelektüel açıdan *vasıfsız* oldukları inancını bir kenara bırakır. Sıradan bir gazete satıcısının devlet başkanına dönüşebileceği *fırsat eşitliğini* temel alan bir demokrasi idealinin karşısına bir *formasyon denkliği* idealini koyar: Bu ideal tüm vatandaşları, başlangıçta her birine aynı türden kültürel bagajı temin edecek biçimde, eşit ölçüde vasıflı kabul etme varsayımıyla yola çıkar. Bu varsayım beraberinde televizyonla ilgili olarak oldukça net bir dizi sonuç

getirir: Televizyon programlarının büyük bölümü (ve bu noktada dilinin kemiği olmayan Mannucci'nin, büyük yöneticilerin "psikanalize" tabi tutulması gerektiği yönündeki endişeli beyanlarını bir kenara ayırarak net bir sertlikle tespitlerini belgeleyerek söylediği gibi), *düşünen seçkinler* ile (ve tam da bu yüzden onlara televizyon değil, olsa olsa RAI radyonun kültür içerikli 3. kanalı uygundur), entelektüel varlıkların ataerkil bir dozla verilmesiyle yönetilen *vasıfsız kitle* arasında bir ayrım yapma arzusuna dayanır. Mannucci, temel tezini çok sayıda ikna edici analizle destekler; bu analizlerin arasında yer alan *Campanile Sera* gibi bir programın görünürdeki "halkçılık"ının hilesini ortaya çıkaran oldukça keskin bir örneğine değineceğiz: Bu programda, katılımcıların, bir tahta yerleşmiş gibi sahnede oturan seçkin bir uzmanlar grubu ile katılımcı olmayan, programa sadece manevi destek vermek için oraya çağrılmış sıradan bir kitleye ayrılması yaşadığımız döneme özgü bir çeşit kutsal temsil gibidir ve büyük bir sembolik değer taşıyarak programların ataerkil yapısını gözler önüne serer.

Dolayısıyla Mannucci'nin kitabı, gerek *şimdiye kadar* yapılanların analizinde gerekse *yapılması gerekenlere* dair önerisinde, kurum olarak televizyonun tüm vatandaşlara ve herkese, her şeyi, yüksek sanatsal düzeydeki dramatik eserlerin temsilinin kültürel travmalara neden olabileceğinden ya da siyasi haberlerin yalan yanlış verilmesinin gelenek görenekleri altüst edebileceğinden korkmadan duyurduğu ideal demokratik bir ülke vizyonunu ana hatlarıyla belirleyerek karşımıza çıkarır. Gassman tarafından temsil edilen *Kral Oedipus*'u (aynı zamanda oldukça fazla korkulan *Tribuna Politica*'nın somut sonuçlarını) barlarda izleyen kalabalıkların yoğun ve heyecanlı tepkisinin bizi Mannucci'nin tezini paylaşmaya davet eden anılar olduğunu da ekleyelim.

Araştırmacı belli bir noktada televizyonun iyileştirilemez bir olumsuzluğa sahip olduğunu ileri sürenler ve Manicileri hayrete düşürmeye ziyadesiyle uygun görünen bir gözlem yapar. Amerika'da McCarthy'ci dalganın hâkim olduğu döneme referans yaparak yazar şöyle bir saptamada bulunur: "Kaderin ironik bir oyunu, televizyon gibi, 'kitleselleştirme'nin ve ahlaki körelmenin en güçlü aracından, insanı demagojik montajı anlamaya ve mahkûm etmeye itecek en etkili uyaranların gelmesini istedi: Kamuoyunca sadece basının anlatımlarından tanıdığı Wisconsin senatörünün komik suçlamalarının ve aptalca soruşturmalarının sıradan bir tarafsızlıkla sunması (ama liberal geleneğin ve nesnelliğin asla tarafsız şeyler olmaması) buna örnektir."

Ancak televizyon programlarının ıslah edilmesi ve iyileştirilmesi için her fırsatta, geçerli çözüm yollarının salt politik nitelikte çözümlerle ortaya çıktığını görmemiz tesadüfi değildir; yalnızca teknik aracın yönünü ve temsil ettiği şeyi değiştirmesi ancak ideolojik hale getirilmesiyle mümkündür. İdeolojik hale getirilmesi, "parti gücüne boyun eğme" anlamına gelmez; tek anlamı aracın yönetimini ülkenin demokratik vizyonuna dayandırmaktır; aracı *anayasanın ruhuna uygun olarak ve aklın ışığında kullanın* yeter demektir. Televizyonumuzun kendini kanıtladığı tüm durumlar, bu teoremden yapılan doğru çıkarımlardan başka şey değildir.

14. Sonuçlar

Psikolog ve sosyologların araştırmaları, kültürümüz mahvolmasın diye ehlileştirmek zorunda olduğumuz muazzam güçlerle karşı karşıya kaldığımızı gösterdi bize; televizyon bizim için nükleer enerji gibi bir şeydi ve nük-

leer enerji olarak ancak açık seçik kültürel ve ahlaki kararlara dayanarak bir amaca yönlendirilebilirdi. Psikolojik incelemeler televizyon "dili"ne, bu dilin imkânları, sınırları, gelişme alanına dair gelecekte yapılacak araştırmalar için yollar da gösterdi; sosyolojik-siyasi incelemeler polemik içeren angajmanlara sahip daha geniş boyutlar açtı önümüzde. Zamanla ulaşabileceğimiz sonuçlar öz itibarıyla bize iyimser olacaklarmış gibi görünse de bu durumu kendimizi, bir "bırakınız yapsınlar"cı mistisizme terk etmişiz gibi yorumlamamak gerekir. Bu korkunç ve güçlü kitle iletişim aracında, yakın gelecek için çeşitli kültürel yayılma imkânlarının bir araya gelip bir yekûn oluşturduğu kabul edildiğinde de imge yoluyla bir iletişimin sezgisel, duygusal, tepkisel, istemsiz doğasını unutmamalıyız.

Kadim Mısır'dan Ortaçağ'a ataerkil ya da mutlakiyetçi her toplumda imge yoluyla eğitimin tipik bir uygulama olduğunu hatırlatalım. İmge, kültürel gelişme yoluyla ulaşılan bir dizi sonucun görünür ve tartışılmaz bir özetidir ve yazılı olarak aktarılan sözden yararlanan kültürel gelişme, yönetici elitin ayrıcalığıyken nihai imge ona tabi kitle için oluşturulur. Bu anlamda Maniciler haklıdır: İmge yoluyla iletişimde radikal açıdan sınırlandırıcı, aşılmaz derecede tutucu bir şey vardır.

Bununla birlikte imgeler üzerine söylemlerin uygarlık tarihi boyunca insanlara verdiği izlenim ve keşiflerin zenginliğini reddedemeyiz. Mantıklı bir kültür politikası (daha doğrusu, hepsi *TV operasyonundan* eş derecede sorumlu olduklarından mantıklı bir kültür adamları politikası), belki de geleceğin dünyasının vatandaşlarını televizyon aracılığıyla eğitmek olacaktır. İnsanlar bu eğitim sayesinde gelecekte imgeleri alımlarken, eşit ölçüde zengin bir "yazılı" bilgi alımlanmasıyla bu eylemlerini dengeleyebileceklerdir.

Bir kitap uygarlığının tamamlayıcısı olarak televiz-

yon uygarlığı belki de sanıldığı kadar zor bir şey değildir. Ancak televizyona izleyici kitlesini içinde bulunduğu "koşullardan çıkaracak" bir dizi eğitici yayın yapmasını önermek, bu yayınlarla onlara gerektiğinden fazla televizyona bakmamayı, dinlediklerinin istem dışı olduğunu, dikkatin hipnoza dönüştüğünü öğretmek, duygusal onaylama eğiliminde oldukları anları kendi başlarına saptayıp bunları idare etmeyi öğretmesi tavsiyesinde bulunmak ütopik olmayacaktır. Zamanla dinleme artık istem dışı hale gelir, dikkatimiz hipnoza dönüşür, duygusal rızamız ise bir mahkûmiyet haline gelir. Belki de bir gün, Bellotto'nun gayet bilgece bir tavırla kitabının girişine alıp aktardığı, bir kadın izleyicinin yazdığına benzer bir cümle farkına bile varmadan ağzımızdan çıkacaktır: "Doğrusu televizyona pek de bayılmıyorum, genelde sıkıcı, daha da kötü şeyler söylenebilir aslında, üstelik yapacak bir sürü şey varken beni saatlerce ekran başında kalmaya mecbur ediyor."

TELEVİZYON MESAJINA DAİR GÖSTERGEBİLİMSEL BİR İNCELEME ÖNERİSİ*

Aşağıdaki metin "Televizyon-İzleyici Kitlesi İlişkisine Dair Disiplinlerarası Bir Model Oluşturma" başlığıyla Perugia'da (23-24 Ekim 1965) Perugia Üniversitesi Antropoloji ve Etnoloji Enstitüsü ve Perugia'daki İtalyan Kitle İletişim Araştırma Merkezi tarafından düzenlenen kolokyumda bildiri olarak sunulmuştur. Bu metin Paolo Fabbri, Pierpaolo Giglioli, Franco Lumachi, Tullio Seppilli, Gilberto Tinacci Mannelli ve yazarın sunduğu bir "ilk öneri"nin bir parçasını oluşturuyordu. Öncesinde Tullio Seppilli editörlüğünde yöntembilimsel bir referans çerçevesi hazırlanmıştı, sonrasında da iki bildiri daha sunuldu: Gilberto Tinacci Mannelli ve Pierpaolo Giglioli'nin "Televizyon Mesajının Şifresini Çözme Kriterleri" ve Franco Lumachi'nin "İtalya'daki Çeşitli Toplumsal Bağlamlarda Dinleyicilerin Televizyona Yönelik Tutumlarının, Televizyon İzlemenin ve Televizyonun İşlev-Konum Analizi"

Bu bildirilerin her biri, her ne kadar katılımcılardan birinin imzasını taşısa da araştırmanın disiplinlerarası doğası gereği daha önce hep birlikte tartışıldı. Dolayısıyla burada benim imzamla yayımlanan metin de araştırmaya büyük ölçüde katkı sağlayan çeşitli araştırmacılara pek çok şey borçlu. Ayrıca okur, Rus biçimcileri ve Prag yapısalcılarından gelen, dilbilim ve çeşitli anlambilim akımlarının

tartışmalarıyla zenginleşerek son dönem Sovyet ve Fransız ekollerinin göstergebilimsel araştırmalarının temellerine kadar uzanan bir araştırma geleneğinin katkılarıyla zenginleşen bu yazının, göstergebilimsel araçların kullanımı ve buna ilişkin öneriler açısından özgünlük iddiası taşımadığını fark edecektir. Bu yüzden alıntılardan ve referanslardan kaçınıldı, bunun iki nedeni vardır: 1) Öncelikle, çeşitli kategoriler ve terminoloji, çeşitli okullarca tek anlamlı olarak kullanılmadı ve bu nedenle bu yazıda söz konusu kategoriler ve terminoloji, kullanılan her terime eşlik eden tanımlara göre oluşturulmuş özerk öneriler olarak ihtiyatla tasarlandı; 2) İkinci olarak, bu metin gösterge araştırmaları tarihine eleştirel katkı olarak sunulmak üzere değil işlevsel bir modelin ilk taslağı olma niyetiyle oluşturuldu.

1. Giriş

Televizyon mesajının izleyici kitlesi üzerindeki etkisini tespit etmek için kullanıcı tercihlerine dair bir piyasa araştırması yeterli değildir. Çünkü bize göre şu bilgilere ulaşmak acil ihtiyaç niteliği taşımaz: *a*) izleyici kitlesinin neden hoşlandığı (böyle bir araştırma hiç kuşku yok ki faydalıdır ve buna rağmen kültürel tanıtım işlevi taşıyan ticari amaçları olmayan bir kuruluşu yönlendirmek açısından tamamıyla yetersizdir); ayrıca *b*) *izleyici kitlesinin* gerek beğendiği gerek de reddettiği *programlardan fiilen ne alımladığı*. (*b*) şıkkı belli bir televizyon yayının 1) göndericinin niyetlerinin; 2) mesajın nesnel iletişimsel yapılarının; 3) alıcının 1 ve 2'dekilerle ilgili tepkilerini saptamak amacıyla iletişimsel olgu (mesaj) olarak çözümlendiğini ima eder.

Görüldüğü gibi bu türden bir inceleme, *göstergeler sistemi* olarak televizyon mesajına dair bir araştırma biçi-

minde tasarlanmıştır. Her gösterge sistemi için olduğu gibi, göstergeler ve korelasyonları bir *gönderici* ve bir *alıcıyla* ilişki içinde görülür; bu göstergeler her ikisinde ortak olduğu varsayılan bir koda [düzgü, şifre] göre biçimlenmiştir, göstergeler önceki üç terimi tanımlamaya katkıda bulunan iletişimsel bir bağlamda ifade edilirler.

Göreceğimiz gibi, göstergeler sistemi olarak televizyon mesajına dair bir araştırma iletişim sürecinin biçimsel yönlerini açığa çıkarmayı hedeflemez sadece. Bu yazıda yer alacak bazı açıklamalar bir mesajın çeşitli düzeylerinin değerlendirilmesine, "içerik" düzeyleri denilen düzeylerin de doğal olarak nasıl dahil olduğunu anlamaya yardımcı olacaktır. Başka türlü söylersek bir *göstergeler sistemi sadece bir gösterenler sistemi değil aynı zamanda bir gösterilenler sistemidir.*

Bunu söylerken televizyon yayınlarına dair yapılabilecek her incelemeyi göstergebilimsel incelemeye indirgeme isteği taşımadığımızın da altını çizelim. Her ne kadar, daha sonra da göreceğimiz gibi, izleyici kitlesine dair çözümleme ister istemez göstergebilimsel araştırmanın ikinci (doğrulama) aşaması olarak incelemeye dahil edilse ve televizyon yayınlarıyla yakından bağlantılı olsa da başka türden (örneğin bir topluluğun kamusal davranışları üzerinde telekomünikasyonun gerçek etkisi gibi) sosyolojik araştırmalar için sonsuz boşluklar kalır. Esas itibarıyla göstergebilimsel inceleme sadece bir araştırma katmanı oluşturur: Üstelik basit terimlerle, "Bir mesaj aktardığımda farklı durumlardaki farklı bireyler ne alımlıyor? Aynı mesajı mı? Ona yakın bir başka mesajı mı? Yoksa tamamen farklı bir mesajı mı?" biçiminde ifade edilebilecek soruları yanıtlamak için bizce son derece gerekli bir araştırma katmanıdır bu.

Bu, insani iletişime dair her türlü incelemede ortak bir meseledir ama kitle iletişim ortamında özellikle acil

ve gereklidir. Geçmiş çağlarda, bir iletişim eyleminin göndericisi, örneğin Girit'teki Knossos Sarayı'nda (*Zambaklı Prens*'in renkli sıva kabartma rölyefi gibi) özenle bir mesaj oluşturan sanatçı, iletisini gayet iyi tanımlanmış bir alıcı topluluğu için oluşturuyordu. Bu topluluk, sanatçıyla aynı okuma kodunu paylaşıyordu: Örneğin figürün sol elinde tuttuğu bastonun bir asayı temsil ettiğini, kolyesindeki, tacındaki ve fondaki stilize çiçeklerin zambak olduğunu, yüzünün sarı-kahve renginin gençlik ifadesi olduğunu ve buna benzer şeyleri biliyordu. Bu esere, krallığı belirtmek için başka niteliklere sahip olan Akhalı fetihçilerce tamamen farklı bir şekilde bakılması, iletişim amaçları açısından tamamıyla gelişigüzeldi. Bu, sanatçının olasılık dahilinde bile görmediği anormal bir kod çözme biçimi oluşturuyordu.

Bu anormal kod çözümünün belirli durumlara göre çeşitli türleri vardır:

a) Her şeyden önce, *koda hâkim olmayan yabancı halklara* göre (bizim Etrüsk dili karşısındaki durumumuz böyledir);
b) Mesajın üzerine yabancı bir kod koyan sonradan gelen nesiller veya yabancı halklara göre (Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarında ve hatta sonrasında bile böyle şeyler oluyordu, pagan bir imge kutsal bir figür olarak yorumlanıyordu; ya da günümüzde Hıristiyan ikonografisine yabancı bir Doğulunun sırf gelenek gereği kılıç taşıdığından bir Aziz Pavlus imgesini bir savaşçı temsiliyle karıştırabilmesi gibi);
c) Farklı hermenötik geleneklere göre (Tatlı Yeni Üslup tarzı bir sonenin romantik yorumu örneğin: Şairin felsefi alegorilerle yüklediği dizelerin erotik olarak yorumlanması);

d) Farklı bir kodu model alan mesajı, beceriksizce kendi kodundan esinlenen bir mesaj olarak gören farklı kültürel geleneklere göre (örneğin bir 16. yüzyıl sanatçısı, Brunelleschi'nin kurallarından ziyade "balık kılçığı" perspektifi geleneklerini model alan ilkel bir sanatçının tablosunu perspektif hatası olarak değerlendirebilirdi).

Başka örnekler verilebilir. Bununla birlikte, her durumda, anormal bir kod çözme, kuralı değil öngörülmeyen bir istisnayı oluşturmaktaydı. Sonraları filoloji eleştirel açıdan en çetin işi, tarihsel ve etnolojik farklılıklara ait bir anlam sağlanmış çağlarda doğru bir kod çözümünü temin etmek için elinden gelenin en iyisini yaptı.

Farklılaşmamış bir alıcı kitlesi için gönderilen ve farklı kitle iletişim kanalları aracılığıyla iletilen bir mesajı ele aldığımızda genel görünüm tamamıyla değişir. Bu durumda, mesajı ileten kişi, tüm alıcılar tarafından paylaşılmadığı *a priori* olarak önceden tahmin edilebilecek bir iletişim kodunu model alır. Manus Adası (Melanezya) yerlilerinin işgal birliklerince kendilerine gösterilen Amerikan filmlerini nasıl yorumladıklarını gözlemlemek için Margaret Mead'in *New Lives for Old: Cultural Transformation in Manus, 1928–1953* [Yaşlılar İçin Yeni Yaşamlar: Manus'ta Kültürel Dönüşüm, 1928-1953] adlı çalışması gibi bir kitabı okumak yeterlidir. Farklı bir etik, sosyal ve psikolojik referans çerçevesini model alan Amerikalı karakterlerin hikâyeleri, yerli halkın kendi referans çerçevesi ışığında görülmüştür; sonuç, artık ne yerli ne de Batılı yeni tür bir etiğin doğuşudur.

"Romalıların buzağıları güzeldir" ifadesiyle yapılan okul şakası bu duruma örnek verilebilir. Cümle, İtalyanca dil kodu referans alınırsa ne diyorsa o anlama gelir; Latince dil kodu referans alınırsa ise, "Git, ey Vitellius, Roma ilahının savaş çağrısına git" anlamına gelir.

Şimdi, değindiğimiz şakada iletişimsel açıdan böylesine paradoksal görünen bu durum, normalde kitle iletişim ortamında vuku bulan iletişim süreçlerinin büyük bir bölümü gerçekleşirken doğrulanır. Anormal kod çözme (Rönesans fresk ressamının, kendisiyle ortak uygarlık bağlarıyla birleşmiş hemşerilerine ve işverenine yönelik mesajına nazaran salt bir iletişim kazasıyken) *kitle iletişiminde normdur.*

2. Araştırma aşamaları

1. *a*) Bu araştırmanın öncelikle "kod", "mesaj", "anlam düzeyleri" kavramlarının terminolojik bir tanımıyla başlayıp sürdürülmesi gerekir;
   b) daha sonra mesajı yayınlayan kurumun kodları ile özel teknik operatörlerin (kurum hesabına yayın yapan "yapımcılar-yazarlar") kodları arasında bir ayrım yapmak; belli mesajları, oluşturulan kodlardaki referans çerçeveleri ve alıcıların varsayılan referans çerçevelerini tespit ederek çözümlemek gerekir – işte bu, mesajın göstergebilimsel çözümlemesinin ilk aşamasını oluşturur.
2. İkinci aşamada bir izleyici kitlesi anketiyle, daha önce çözümlenen mesajların bazı "örnek" durumlarda *fiilen* nasıl alımlandıkları saptanarak doğrulama yapılması gerekir – bu da bir saha araştırmasının incelemeye katkısını oluşturur.
3. Üçüncü aşamada alımlamaya dair veriler toplandığından, bu verileri maddeler halinde sıraladığımız şeyleri görmek üzere daha önce yapılan mesaj analizinin verileriyle karşılaştırmak gerekir: *a*) Mesajların gerçekleşen tüm alımlamaları doğrulayıp doğrulamadığını; *b*) alımlamaların, mesajda

bizim analizimizden ve göndericinin gözünden kaçan bazı anlam düzeylerini gün ışığına çıkarıp çıkarmadığını; *c*) bazı alımlamaların belli mesajların iletişimsel niyetlerine tamamıyla uyumsuz olmalarına rağmen tutarlı biçimde yorumlanıp yorumlanamadığını; *d*) kullanıcıların belli alımlama durumlarında, mesaj ne olursa olsun, onlara mesajda bulmak istedikleri belirli anlamları keyiflerince yorumlayacakları biçimde yansıtıp yansıtmadıklarını. Ve benzeri.

Araştırma çeşitli türden sonuçlar ortaya çıkarabilir. Belirli bir anlama derinlemesine nüfuz ettirmek niyetiyle iletilen belli türden mesajların iletişimsel açıdan daha az etkili oldukları ortaya çıkarılabilir. Kullanıcı topluluğunun mesajlar karşısında yayıncı kurumun etki kapasitesini aslında sanıldığından daha güçsüz hale getirebilecek bir kod çözme özgürlüğüne sahip olduğu anlaşılabileceği gibi tam tersi de ortaya çıkabilir.

Yayıncı kuruluşun yönelimlerinde bir değişiklik yaratma ve bunu teşvik etme telaşında olan siyasi veya kültürel kurumların, yayın kutbundan ziyade alımlama (dinleme ve izleme eğitimi) üzerinde çalışmaları gerektiği sonucuna varmak zorunda da kalınabilir; bunun nedeni hakiki anlam savaşının, özgürlük ya da alımlama edilgenliği mücadelesinin bu ikinci kutupta gerçekleşmesidir.

Bir mesajın tek biçimde alımlanması için gereken lüzumsuz tekrar oranının, ortalama uzunluktaki mesajlardan oluşan programlara yerleştirilmesi için verilen kültürel ya da siyasi meydan muharebelerinin kesinlikle yararsız olduğu ortaya çıkabilecekken, büyük uzunlukta ve gereksiz tekrarların fazla dozda olduğu pek az mesajın oluşturulmasına dair dönüştürücü bir baskı eyleminin daha kârlı olduğu görülebilir.

Dolayısıyla bu araştırma, araştırmacının televizyon ekranında gördüğü şeyin, zorunlu olarak sıradan kullanıcının o ekranda gördüğü şey olmadığı varsayımından yola çıkar. Videoda biçimlenen görüntü ile –ve yayıncı kurumca algılanan görüntüyle– çoğul ve farklı durumlardaki kullanıcılar tarafından alımlanan görüntüler arasında sadece iletişimsel mekanizmaların daha derinden bilinmesi sayesinde doldurulabilecek olan (ya da artması muhtemel) bir boşluk vardır.

Bu araştırma iletişim probleminin salt teknik bir sorun olmadığı, aynı zamanda ideolojik bir problem de olduğu varsayımından yola çıkar.

Müteakip sayfalar bütüncül araştırmanın 1. aşaması (*a* ve *b*) olarak sınıflanan göstergebilimsel inceleme aşamasıyla ilgili olacaktır. Gayet kolayca anlaşılacağı gibi 2. aşama (izleyici kitlesine dair anket) birinci aşamadaki teorik önerilerin pratik uygulamasını gerektirir. Ancak bunları yaptıktan sonra üçüncü aşamaya geçilebilecek ve muhtemelen bu aşamada teorik sonuçlara ulaşılabilecektir.

3. Başlıca tanımlar

3.1. Mesaj [İleti]

Burada televizyon mesajı derken kastedilen ideal bir iletişim içeriği, bir çağrı ya da soyut bir anlamlar bütünü değildir. Mesaj her şeyden önce *göstergesel bir nesnedir*; bu nesnede doğrulanabilir ilk gerçeklik televizyon ekranındaki ışıklı uyaranlar arasındaki ilişkiler olarak gösterenlerce oluşturulur. Bu uyaranlar arasındaki ilişkiler, bir "enformasyon kuramı"nın salt niceliksel bakış açısıyla mesaj kavramını sonuna kadar kullanıp tüketebilir. Bir "iletişim kuramı"nın bakış açısıyla ise, *mesaj belli anlam-*

ları aktarmak üzere bir ya da birden fazla kod temel alınarak ve bu kodlar ya da başka kodlar temelinde yorumlanan ve yorumlanabilecek özenle oluşturulmuş nesnel gösterenler bütünüdür.

Bir mesaj farklı anlam düzeylerine sahip olabilir: Bir ebeveynin eşliğindeki bir çocuğun siluetini gösteren bir trafik levhası, aşina olmayanlar için "ebeveyn eşliğinde çocuk" anlamına gelirken belli bir koda hâkim otoyol kullanıcısı için "dikkat okul çıkışı" anlamına gelir. Aynı levha bir "pop" sanatçı tarafından kopyalandığında ya da kumaşa işlendiğinde otomatikman başka anlam düzeyleri kazanır.

Her anlam düzeyinin özel bir referans çerçevesi temel alınarak şifresi çözümlenebilir. Şimdiye kadar bu referans çerçevelerini genel "kod" terimiyle adlandırdık. Bu kavramı daha iyi tanımlamayı ve ayrımlarını daha da ileri taşımayı deneyelim.

3.2. Kod

"Kod" çeşitli gösterenlerin düzenlenme ve kullanım kurallarını oluşturan uzlaşımsal bir iletişim sistemidir. "Uzlaşımsal" derken bilinç düzeyinde hareket etmesi zorunlu olmasa bile doğuştan getirmediğimiz kuralları kastediyoruz. Dolayısıyla bu durumda "kod" hatta örnek kod modeli derken bir dil kastedilir.

Bir kod, sadece kullanılacak göstergelerin *seçileceği* semantik bir repertuvar sunabilir. Ya da seçilen öğelerin *birleşimsel* kurallarından oluşan bir sistem de önerebilir. Yani seçme ve hatta kombinasyon [birleşim] amaçlarını da yönlendirebilir. Başka bir deyişle eşdeğer saydıklarımız *paradigmatik* [dizisel] hatta *sentagmatik* [dizimsel] olabilir.

Bu anlamda dil karma bir koddur çünkü yalnızca belli sözcükler ve anlamlar arasındaki eşdeğerlikleri sağ-

lamakla kalmaz, aynı zamanda kombinasyon kurallarını ve önceden belirlenmiş dizimleri de sağlar. Mors kodu seçmelidir; çünkü alfabenin harflerini ifade eden nokta ve çizgilerin dilin birleşimsel yasalarını takip ederek birleştirilmesini sağlar. Ulusal bayrakların kullanımını yöneten kod seçmelidir; küçük bayraklarla deniz iletişimini yöneten kod karma bir koddur çünkü birleşimsel kuralları da belirler.

Bu açıklamaları yaptıktan sonra "kod" kavramını temel uzlaşımsal sistemlerle sınırlayalım, bu sistemlerin öğeleriyle daha sonra az çok sistemleşmiş "ikincil kodlar" veya "altkodlar" oluşturulur, bunlar yeni sözlüksel öğeler katarlar ya da temel kod tarafından öngörülen sözlüksel öğelere farklı yananlamsal değerler verirler. İtalyan dilinde "taslak" [*disegno*] sözcüğünün ve "kanun" [*legge*] sözcüğünün belirli sabit anlamları vardır: Ama (zaten bir metafor temsili sunan) "kanun taslağı" [*disegno di legge*] birleşimi çeşitli terimlerin dolaysız referansları temel alınarak anlaşılabilir değildir, anlaşılabilir olması için bu dizime özel bir anlam veren bir uzmanlık jargonu referans alınmalıdır. Dil-kodu temelinde işleyen bu jargon, ondan özel bir altkodu oluşturur. Bir dinleyici koda hâkim olabilirken altkoda hâkim olmayabilir. Örneğin RAI'nın son zamanlarda radyo haberlerinin alımlanmasıyla ilgili yaptığı anket bu türden bir durumu gözler önüne sermiştir.

Bir mesajın alımlanmasında kodun ve uygun sözlük birimlerinin tespit edilmesine mesajın gönderildiği *iletişimsel bağlam* yardım eder. "Parlamento haber bülteni" bağlamı "kanun taslağı" diziminin kod çözümüne uygun sözcük dağarcığını saptamaya yardım eder.

Kod ve altkod kavramıyla sadece dilsel uzlaşımların referans alınmadığının, her türden uzlaşımsal referans çerçevesine başvurulduğunun altını çizelim: Gastrono-

mik seçimlere hâkim uzlaşımlar (damak zevki uzlaşımları) halktan halka çeşitlilik gösteren az çok sistemleşmiş bir kodla temsil edilirler. "Domuz biftekleri iyi ve besleyicidir, dolayısıyla bize ait oldukları sürece yenilebilirler," ifadesi günümüz Avrupa uygarlığı bağlamında dile getirildiğinde öncelikle İtalyanca dil koduna göre yorumlanırsa sonra da şunlar referans alınırsa anlam kazandığının altı çizilmelidir: a) En yaygın beslenme-sağlık ve tıp kuralları sistemi; b) "Ceza kanunu" olarak bilinen ortak yaşam kuralları sistemi. Bu ifade domuz etinin murdar ve haram sayıldığı bir Müslüman ülke bağlamında dile getirilirse anlamı değişmeyebilir ama söylediği şey belli bir iddiadan ziyade günah işlemeye bir çağrı olarak anlaşılabilir. İfadedeki anlamsal-sözdizimsel boyut değişmeyebilir ama *pragmatik boyut* değişebilir.

Belli bir mesajın anlam düzeylerinin üzerlerine kurulduğu çeşitli kodlar ve altkodlar farklı bir sistematik ve katılığa sahip olabilirler. Damak zevki uzlaşımlar sistemi oldukça katıdır (tuzla şeker birleştirilmez). Estetik-erotik uzlaşımlar sistemi daha az katıdır, geleneksel olarak Audrey Hepburn ve Jane Mansfield gibi farklı dişi idealleri eşit ölçüde güzel ve arzulanabilirdir. Genel bir altkod kullanımı, *düzanlam* sürecini *yananlam* sürecine dönüştürür. Erotik-yazınsal bir bağlamda telaffuz edilmiş "kanatlı-çocuk" ifadesi, bizi mitolojik bir referans çerçevesine (mitolojik altkod) gönderir ve *düzanlamsal* olarak sadece kanatları olan bir erkek çocuğu ifade etmekle kalmaz, *yananlamsal* olarak "aşk"ı ifade eder. İletideki biçim değişmeksizin bağlam, mesaja bir başka anlam düzeyi sağlayan ek bir sözcük dağarcığının kod çözümünde kullanılmasını gerektirir. Mitolojik sözcük dağarcığına hâkim olmayan ya da o bağlamda bu sözcük dağarcığına başvurması gerektiğini anlamayan biri mesajı paradoksal bir duruma işaret edilmesi olarak yorumlar.

Ya da uygunsuz bir altkodla (örneğin İncil'e özgü bir altkodla) iletişime dahil olabilir ve mesajı bir meleğe gönderme yapılıyormuş gibi sıra dışı bir biçimde kod çözümüne tabi tutabilir. (Bu tür örneklerin teorik olmadığı, ancak televizyon mesajlarının alımlanmasında tam karşılıklarını buldukları oldukça açıktır.)

Bu saptamaları yaptıktan sonra, bir televizyon mesajının formülasyonuna ve yorumlanmasına dahil olan, söz konusu mesajlarda farklı anlam düzeyleri oluşturulmak üzere temel alınan bir dizi kod ve altkodu belirlemeye çalışalım.

4. Bir televizyon mesajını tanımlarken sürece dahil olan kodlar ve altkodlar

İmgeler, müzikal sesler veya parazitler ve *sözel dışavurumlar* gibi bileşenlerden oluşan televizyon mesajının üç temel kodun kullanımına dayandığı değerlendirmesi yapılıp daha sonra bu kodlara bağlı altkodlar saptanmış ve aşağıda sıralanmıştır:

1. *İkonik kod* aşağıdakileri de içerir:
   A. İkonik altkod
   B. Estetik altkod
   C. Erotik altkod
   (Bu üçü imgelerin seçimi düzeyindedir)
   D. Montaj altkodu
   (İmgelerin kombinasyonu düzeyinde)
2. *Dilsel kod* aşağıdakilerini de içerir:
   A. Uzmanlık jargonları
   B. Stilistik değer edinmiş dizimler
3. *Sesli kod* aşağıdakileri de içerir:
   A. Duygusal altkodlar

B. Stilistik değer kazanmış dizimler
C. Uzlaşımsal değerdeki dizimler

Şimdi bu çeşitli kodları ve altkodları detaylarıyla betimlemeye girişelim.

4.1. İkonik kod

Görsel algılama süreçlerine bağlıdır. Bu süreçler de bir koda bağlı olarak gelişirler; tabii eğer algı, bu bölümde varsaydığımız gibi önceden yapılandırılmış farazi bir gerçekliğin fotografik kaydı değil de belli bir alanın uyaranlarıyla, konu *tarafından* önerilen ve öğrenme yoluyla edinilen algısal şemalar arasındaki bir etkileşimse.

Bununla birlikte bir şekil, bir kez ekranda yaygın algılama sürecine dayanarak algılandığında ya düzanlamsal olarak *kendi kendisini işaret eder* (çember ya da üçgen biçimli bir konfigürasyonda ya da beyaz bir zemin üzerindeki siyah bir çizgide vb. durum budur) ya da alıcının fiziksel ve kültürel gerçeklik öğesi olarak *tanıdığı bir başka biçimin işareti* (bir ağaç, alfabenin bir harfi) olarak anlaşılır. Bu ikinci türden düzanlamsal işaretleme, ekrandaki çember biçimli konfigürasyonun algılanması "çember" biçiminin düzanlamı olarak anlaşılabileceğinden ilkine de aktarılabilir. Bu anlamda kod her zaman *figüratiftir* ya da *ikoniktir*. Ekrandaki bazı biçimleri, eğer bunlar önceden bilinen başka biçimlerin görüntüsüyle "indirgenmiş örnek" oluşturmaya yetecek sayıda türdeş yapısal öğeye sahipse, ikinciler gibi algılarım. Alıcının ekranda bilmediği gerçekliklerin imgesini gördüğü durumlar da olabilir (medeniyetten uzak yaşayan birinin hayatında ilk kez bir uçak imgesi görmesi böyle bir durumdur). Bu durumda imgeyi figüratif kodu temel alarak değil yaygın algısal kodu temel alarak, sadece kendi kendisini

anlamlandırmak, kendisinden başka hiçbir şeyi anlamlandırmamak üzere düzenlenmiş form olarak algılayacaktır (medeniyetten uzak yaşayan aynı kişi, İtalyanca *casa* [ev] sözcüğünü duyduğunda ve düzanlamsal olarak neye işaret ettiğini belirleyen kodu bilmediğinden sözcüğü salt sesli biçim olarak kavrar). Bununla birlikte alıcının, algıladığı anlamsız bir biçiminden ve sahip olması gereken bağlamdan yola çıkarak, mesajdan hareketle sezgi yoluyla kodu çıkarması da mümkün olabilir. Bilmediğim tuhaf bir cihazın imgesini görürsem herhangi bir şeyin göstereni olduğunu anlarım ve bu herhangi bir şeyi bilgi çerçeveme yerleştiririm; o andan itibaren kodun istediği karşılıklılık ilişkisini tesis etmiş olurum. İkonik gösterge işaret edilen nesnenin pek çok özelliğine sahip olduğundan (uzlaşımsal olan dilsel göstergeden farkı da budur), imgeler yoluyla gerçekleştirilen iletişimin sözel olandan daha etkili ve dolaysız olduğu ortaya çıkar çünkü meçhul göndergeye ulaşması için alıcıya dolaysız bir gönderme sağlar. Bu süreç ayrıca başka imgelerin bağlamının boşluğu doldurmama yardım etmesini de sağlar: Hiç görmediğim yeni tip bir uçağı ayırt ederim ama başka imgelerin oluşturduğu bağlam ya da sözel bir destek kod çözümünde beni yönlendirmezse bir molekül zincirinin imgesini ayırt edemeyebilirim (bu durumda tıpkı kodu bilinmeyen mesajların okunmasında vuku bulduğu gibi kripto analiz yönler devreye girer).

Burada kolektif bilinçaltına ait muhtemel bir kodu değerlendirmeye almıyoruz. Bu biçimde bir kod mevcutsa bir koda özgü uzlaşımsal özellikler akla gelmez. Bu özellikler, kod analizi düzeyinde ampirik olarak görünür olduklarında bizi ilgilendirirler (alıcılar, bazı biçimleri bir dizi yansıtma, özdeşleşme vb. için uygun uyaran olarak hissederler). Bu durum bir başka yönüyle *1.A. (ikonik altkod)* maddesinde incelenecektir.

A. *İkonik altkod.* Bazı imgeler geleneksel olarak bir başka şeyi akla getirir. Öne doğru eğilmiş ve gülümseyen yaşlı bir adam ve ona doğru kollarını açarak koşan bir çocuk gördüğünüzde akla "dede" gelir. Beyaz, kırmızı ve yeşil bir bayrak uluslararası özel bir altkod temelinde "İtalyan bayrağı"nı ifade eder ve uygun bir bağlamda "İtalyanlığı" akla getirebilir. Bir Grek tapınağının küçültülmüş modelini kopyalayan geometrik bir biçim "uyumlu güzelliği, Grek ideali"ni aklımıza getirebilir. İkonik seçimi belirlenen bilinçdışı eğilimler temelinde uzlaşım yoluyla bir şeyi akla getiren belli tasvirler de bu bölüme girer: Örneğin su imgesi uzlaşım yoluyla (geleneksel olarak) "sükûneti" akla getirir ama yananlam sürecine, ikonik geleneğin kültür düzeyinde kabul ettiği ve meşrulaştırdığı bilinçaltı öğeler de dahil olur (bu durumlarda imge, uzlaşımsal yananlamı hatırlamayan biri için de bilinçaltı düzeyde bir işlev edinebilir).

B. *Estetik altkod.* Beğeni geleneğine bağlıdır. Belli bir konfigürasyon geleneksel olarak "güzeldir" Bir "yer" ya da "*topos*" estetik beğeni uzlaşmaları temelinde belli bir anlam edinir (Örneğin Chaplin'den sonra film finalindeki "perspektifte bir caddede uzaklaşarak gözden kaybolan yalnız adam" sahnesi belirli bir yananlam kazandı).

C. *Erotik altkod.* Brigitte Bardot güzel ve arzulanabilir görünür. Şişman bir kadın böyle görünmez. Bu iki tür değerlendirme türü uzlaşmalara, dolayısıyla kolektivite tarafından kabul edilmiş tarihsel sosyolojik bir beğeni temeline dayanır. Bu altkod çeşitli yönleri itibarıyla estetik altkodla karıştırılır: Bir kadın tiplemesi komik bir gele-

nekte değerlendirilirse gülünçtür. Gözünde siyah bant olan bir adam, onu "korsan" olarak akla getiren ikonik bir altkodda ve korsanı "romantik" biri olarak akla getiren estetik bir altkodda değerlendirilirse erotik açıdan ilginçtir.

D. *Montaj altkodu.* Önceki altkodlar eğer seçilebilir bir imge paradigması sunduysa bu altkod bir dizi önceden saptanmış dizim sağlar. İmgelerin birleştirilme kurallarını hem kadraja alma (çerçeveleme) hem de ardışıklık düzenine göre oluşturur. Medeniyetten uzak biri baş aşağı çekimde yeniden gördüğü birinin ilk gördüğü kişi olduğunu anlamaz ya da giderek belirsizleşen bir sahnenin (kararma) bağlantı işlevini anlamaz. Örneğin montaj altkodu temelinde bir çocuk ve yaşlı bir adam arasındaki *karşılaşma* ardışık kesintiler yoluyla anlaşılırken ikonik altkodu temel alınarak *dede-torun ilişkisi* anlaşılır.

4.2. Dilsel kod

İnsanların konuştuğu dilin kodudur. Bir yayının tüm sözlü formülasyonları bu dile gönderme yapar. Tüm seçici genişliği ve birleşimsel karmaşıklığıyla bilinmeyebilir. Bazı kırsal topluluklar bu koda kısıtlı ölçüde hâkim olabilir. Altkodları olarak aşağıdakileri belirtebiliriz:

A. *Uzmanlık jargonları* (bilimsel, siyasi, hukuki, mesleki vb. jargonları kapsayan geniş mi geniş bir yelpaze). RAI'nın alımlama ve radyo gazetesi haberlerinin anlaşılmasına dair anketinde mesajların bu düzeyine atıfta bulunulmuştur. Bunlar daha ziyade sözlüksel miraslardır;

B. *Stilistik diziler.* İkonik kod düzeyinde estetik sözlükbirimlere eşdeğerdirler. Yananlamsal olarak

toplumsal sınıf, sanatsal tutum vb. aktarırlar. Retorik mecazları içerirler. Bu dizilere çeşitli türden duygusal yananlamlar yüklenir (ironi, uyarı, şüphe vb.). Bunlara dayanarak bir mesajın, temel dilsel kodu, hatalı bir biçimde mi yoksa niyetli olarak mı ihlal ettiği tespit edilir. Dilsel üsluba ait çeşitli tipolojik yananlamlar bu başlığa girer.

4.3. Sesli kod

Müzikal gamın sesleri ile tonal gramerin birleşim kurallarını içerir; seslerden ayrılabildikleri ölçüde müzikal olmayan gürültüler ve parazitler ve ikonik olarak zaten bilinen parazitlere atfedilebildikleri ölçüde diğer sesler de bu gruba dahildir. Sesler sadece kendi kendilerinin düzanlamsal ifadesiyken (anlamsal bir yoğunluğa sahip değillerken), müzikal olmayan seslerin (parazitlerin) taklit değeri olabilir. Tınıların da taklit değeri olabilir (zilin çınlaması, davul tınısı gibi). Bu durumda, müzikal olmayan sesler ve tınılar, düzanlamsal olarak gerçek hayatta daha önce duyulan tınıları ve sesleri gösterirler.

A. *Duygusal altkodlar* (örneğin "nefes kesen" bir müzik uzlaşımsal olarak böyledir).
B. *Stilistik diziler*: Bir melodiyi kırsal, klasik, yabani vb. biçimde sınıflayan bir müzik tipolojisi vardır. Genelde ya duygusal ya da ideolojik değerli çeşitli türden yananlamlar içerirler. Bunlar zaten belli başlı ideolojilere bağlanmış müziklerdir.
C. *Uzlaşımsal değerli diziler*: Dikkat, tayın vakti, hazır ol, hücum, sessizlik. Trampet. Bunlar ayrıca çeşitli yananlamsal değerler üstlenirler: "vatan, savaş, değer" vb.

5. Kültürel referans çerçevesi

Kodlar ve altkodlar bütünü mesaja *genel bir kültürel referans çerçevesi* ışığında uygulanır, bu çerçeve alıcının "bilgi" dağarcığını; ideolojik, etik, dinsel konumunu, psikolojik yatkınlıklarını, beğenilerini, değerler sistemini vb. oluşturur.

Aynı biçimde gönderici kurum (yayıncı kuruluş) ve teknik yorumcu mesajı kendi kültürel referans çerçevelerini temel alarak belli bir koda yerleştirirler: İletilecek gösterilenleri, bunların hangi amaçla, kimlere iletileceğini seçerler, mesajın düzeyleri sayesinde bu gösterenleri hangi biçimde düzenleyeceklerine dair seçimler yaparlar.

Böyle yaparak gerek kurum gerekse teknik yorumcu alıcıda bir referans çerçevesi olduğunu *varsayarlar*. Bu referans çerçevesinin kendilerininkine benzer ya da ondan farklı olduğunu varsayabilirler, farklı olması durumunda mesajı uyuşmazlığı dikkate alacak ya da doğrudan boşluğu doldurmaya çalışacak biçimde düzenleyeceklerdir; böylece mesaj vasıtasıyla alıcının kültürel referans çerçevesinde bir değişim yaratacak uyaran etkisi oluşturacaklardır.

Terime mümkün en geniş anlamı vererek *ideoloji* olarak adlandırılabilecek bu referans çerçevesi, mesajla etkileşime giren *bir beklenti ve benimseme sistemi* oluşturur ve mesajın kodunun çözümlenmesinde kullanılacak kodların seçiminde belirleyici bir rol üstlenir. Örneğin, "*costui è un ribelle*"[1] gibi sözel bir iddia İtalyan-dil kodu ışığında dolaysız düzanlamsal değeriyle anlaşılır; ama müesses nizama direnen düzensiz bir savaşçının mı yoksa bir çocuğun mu kastedildiğine bağlı olarak dile getiril-

1. (İt.) O bir asi. (Ç.N)

diği iletişimsel durumda özel bir yananlam edinir: Çocuk örneğinde göndericinin ya da alıcının ideolojisinin otoriter ya da liberal bir pedagoji izleyip izlemediğine göre ya da diğer durumda gönderici ya da alıcının ideolojisinin müesses nizama itaati mi yoksa iktidara direnmeyi mi pozitif bir şey olarak görüp görmediğine bağlı olarak çeşitli yananlamlar üstlenir.

Böylece "bir beyazdan sopa yiyen bir siyah" ikonografik *tópos*'u alışık olduğumuz üzere "sömürgeciliği" akla getirirken "beyaz bir kadına tecavüz eden siyah" *tópos*'u "ırkçılığı" akla getirir; ama söz konusu iki mesajı gönderen ya da alan kişinin ideolojik çerçevesine göre bu mesajlar sakil ya da cesaretlendirici görünebilirler ve "övgüye değer olay" ya da "kınanacak olay" yananlamlarını aktarırlar.

Bu yüzden kültürel referans çerçevesi kodları ve altkodları saptamayı sağlar. Siyah deri ceket giymiş bir delikanlı ikonografik bir altkodu "asosyalliği" akla getirebilir, bir başka koda ise "konformist olmayan kahraman" yananlamını taşıyabilir. Kriter seçimine yön veren ideolojik çerçevedir. Dolayısıyla kendimizi bir *retorik* teknikler (kodlar ve altkodlar) sistemiyle ifade edilen ve mesajda gösterenler ile gösterilenler arasındaki ilişkiyi düzenleyen *ideolojik* bir sistemin (mesajda önceden mevcut gösterilenler sistemi) karşısında buluruz. Bu unsurların bütünü "*anlamlandırma sistemi*" olarak tanımlanabilir.

Bu yüzden mesajın göstergebilimsel analizi, mesajın bütününde yananlam olarak içeriyor göründüğü anlamlandırma sistemini tespit ederek aslında aşağıdakileri tanımlamalıdır:

a) *Yayıncı kuruluşun* anlamlandırma sistemi ve alıcıda olduğunu *varsaydığı* anlamlandırma sistemi;
b) *Teknik yorumcunun* anlamlandırma sistemi (bu yayıncı kuruluşunkiyle örtüşmeyebilir) ve alıcıda olduğunu *varsaydığı* anlamlandırma sistemi;

Göstergebilimsel analizin tespit edemeyeceği şey tek tek alıcıların fiilî anlamlandırma sistemidir. Bu ancak *sahada gerçekleştirilecek anket biçimli bir kamuoyu araştırmasının analiziyle* saptanabilecektir.

Bu anlamda göstergebilimsel analiz iletişim sürecine dair araştırmanın sadece bir yüzünü oluşturur. Böyle bir analiz göndericinin niyetlerini aydınlatabilirken mesajın alımlanma biçimlerini aydınlatamaz.

6. *Mesaj*

Yerine ulaşan mesajda kodlar ve altkodlar referans çerçevesiyle etkileşime girerler ve iki farklı tür anlam birbirine yansır. Mesaj, gösterilenler ve gösterenler düzeyinde uyumlu bir biçimde bağlandığı ve tüm düzeylerinde gerekçelendirildiği ölçüde sanatsal niteliğe ulaşır ve estetik bir işlev taşır.

Bir mesaj, *anlamları arasında öncelikli olarak kendi yapısını ön sıraya koyduğunda ve kendi kendine gönderme yaptığında* estetik işleve sahiptir (yani sadece bir şeyler iletmek için düzenlendiğinde değil de "biçim vermek için biçimlendirildiğinde" estetik işlevini yerine getirir).

Bu nedenle göstergebilimsel araştırma sırasında aşağıdakiler tespit edilecektir:

a) Gösteren ve gösterilenlere ait tüm düzeylerde birbiriyle ilişkili ve estetik nitelikle donanmış mesajlar;

b) iletişimi farklı düzeylerde ayrı ayrı değerlendirmeyi sağlayan "birbiriyle eklemlenmemiş" mesajlar;

c) kasıtlı olarak estetik işlevden farklı, başka işlevleri gerçekleştirmeye yönelik olduklarından sunulan amaç itibarıyla yeterince uyumlu bir biçimde düzenlenmiş görünen ama özünü yansıtmayan mesajlar.

Aynı şekilde izleyici kitlesine dair analizde aşağıdakiler saptanacaktır:

a) Mesajı bütüncül estetik nesne olarak saptayan ve ona bu haliyle yönelen alımlama türleri;
b) mesajı başka işlevlerin gerçekleştiricisi olarak saptayan ve ona bu haliyle yönelen alımlama türleri;

Bu ön bilgiden yola çıkarak bir mesajın (nadiren birbirinden yalıtılan, genelde aynı mesajda hepsi birden bir arada bulunmakla birlikte aralarından birinin diğerlerine üstün geldiği) altı farklı işlevini inceleyelim.

1. *Göndergesel işlev.* İleti bir şeye "işaret eder". Göndergesel yönelim (niyet) bir göstergenin etrafında yaratılan anlam alanını en aza indirgemeye ve alıcının dikkatini yalnızca göndergeye odaklamaya çalışsa da normal düzanlam süreçlerinin yanı sıra tüm yananlam süreçleriyle de ilgilidir.
2. *Duygusal [Coşkusal] işlev.* İletinin amacı duygusal tepki uyandırmaktır (düşünce çağrışımları, yansıtmalar, özdeşleşmeler vb.).
3. *Çağrı ya da buyruk işlevi.* İleti bir komut vermeyi ya da alıcıyı bir eyleme ikna etmeyi hedefler.
4. *İlişki işlevi.* İleti alıcıyla psikolojik bir ilişki kurmayı hedefler (en yaygın biçimi selamlaşma ifadeleridir).
5. *Üstdil işlevi.* İleti bir başka mesajdan ya da kendi kendisinden söz eder.
6. *Estetik işlev.* İleti, diğer işlevleri hakkıyla yerine getirse de öncelikli hedefi tüm düzeylerin ve tüm işlevlerin uyumlu bir sistem olarak tasarlanmasıyla alıcıya yönelmektir.

Bu çeşitli işlevler, zaman zaman farklı anlam düzeylerini ortaya çıkararak gerçekleştirilirler. Bir reklam mesajı düzanlamsal olarak "tencere ve x hazır çorba kutusu olan bir masanın etrafındaki adam, kadın ve çocukları" gösterebilir, ikinci aşamada yananlamsal olarak "huzur ve mutluluk" ifadesi olabilir ve böylece *göndergesel, duygusal* ve *buyruk* işlevlerini *hep birlikte* gerçekleştirir (*estetik* işlevi de gerçekleştirmesi ihtimal dışı değildir). Esas itibarıyla alıcının bu mesajı ilk üç işlevin ışığında yorumlaması ve dördüncü işlevi gölgede bırakması oldukça muhtemeldir. Ancak daha dikkatli ve duyarlı bir alıcı hazır çorbayı satın almaya ikna olmakla kalmayabilir ve bu kadrajın ve karakterizasyonun mükemmelliğinin hakkını verip pekâlâ takdir edebilir.

7. Mesajın yapısı

Çeşitli mesajlar bazı işlevleri gerçekleştirerek ve bazı anlam düzeylerine dikkat çekerek çeşitli biçimlerde yapılanırlar. Bu çeşitlilik en üst düzeyde bir tutarlılıktan ve düzenlilikten en üst düzeyde bir tutarsızlık ve düzensizliğe kadar varır ve *olanaklılık ile olanaksızlık* (ve dolayısıyla nihayetinde *aşikârlık ile yenilik* – daha teknik terimlerle *anlam ile bilgi*) arasındaki bir iletişimsel diyalektiğe hayat vererek yapılanır.

Bir mesaj dayandığı anlamlandırma sisteminin kurallarına *bağlı kaldığı* ölçüde aşikâr ve olanaklıdır.

Bir mesaj dayandığı anlamlandırma sisteminin kurallarına *aykırı olduğu* ölçüde yeni ve olanaksızdır.

Aşikâr bir mesaj herkes için açık ve anlaşılır bir anlam iletir (bu mesaj bana zaten bildiğim şeyi iletir).

Olanaksız bir mesaj, (henüz bilmediğim) bir bilgi payı iletir, bu pay belli bir olanaksızlık sınırını geçtiğinde su katılmamış düzensizlik ve "parazit" haline gelir.

Dolayısıyla mesajda *aşikârlık ile yenilik arasında bir diyalektik* tesis etmek gerekir.

Mesajın aşikâr mı yoksa olanaksız mı olduğu gerek dayandığı kod ve altkodlara göre gerekse alıcının kültürel referans çerçevesine göre ortaya çıkabilir. "Anneyi sevmek lazım diyorum," gibi bir mesaj gerek dile getirildiği dil kodunun kurallarına gerekse alıcıların büyük bir bölümünün referans çerçevesinin etik kurallarına bağlı kalır. "Anneden nefret etmek lazım diyorum," gibi bir mesaj, dile getirildiği dil kodunun kurallarına bağlı kalırken alıcıların kültürel referans çerçevesinin ahlaki prensiplerine ters düşer; bu açıdan bakıldığında yüksek bir bilgi payının ortaya çıkmasına neden olur. Görüldüğü gibi bilgi ya da olanaksızlık, alıcının beklenti sistemini altüst eden bir beklenmedik unsuruna bağlıdır. İleti sadece (dilsel kod ve biçemsel altkod ışığında) dilsel beklentiler sistemini altüst edebilir. "Lombardi hazır çorba iyi," yerine, "Lombardi x iyi!" demek çok düşük düzeyde de olsa dilsel beklentiler sisteminde bir ihlal oluşturur. Kültürel referans çerçevesine bağlı beklentiler sistemini altüst etmez çünkü alıcı bir reklam yayını sırasında sunulan ürünlerden övgüyle bahsedilmesini duymayı bekler. "Lombardi x çok kötü!" diyen bir mesaj, kültürel çerçeve açısından da olanaksız görünebilecektir.

Yukarıda andığımız gibi bir mesajın sadece ilk kez alımlandığında bilgilendirme işlevinin ortaya çıkacağı; daha sonra bu mesajı aşikâr kılan bir tekrar öğesinin iletişime dahil olacağını belirtmek faydalı olacaktır. Bu tekrar unsuru, zamanla yinelemeyi ilgilendiren bir *fazlalık* biçimidir. Fazlalığın en yaygın biçimi ise tek bir mesaj içinde hareket eder ve iletilen anlamı giderek daha da kabul edilebilir hale getirmek için tekrarlarla bağlamaya yarar. Örnek: "Lombardi hazır çorbanın gerçekten iyi olduğunu, yani damak zevkine uygun ve besleyici olduğunu söylüyorum."

Olanaksız ve yeni mesaj asgari ölçüde bir fazlalığa dayandığında da böyledir. Bununla birlikte yüksek dozda bir olanaksızlık alımlanamama riski taşır, bu nedenle de küçük dozda uzlaşımsallık, aşikârlıkla yumuşatılmalı ve zamanla bir fazlalık biçimiyle tekrarlanmalıdır.

Mesajın kodunun oluşturulmasındaki sorunlardan birini aşikârlık ile yenilik arasındaki doz oluşturur. Bir bilgiyi "yeni" bir olgu olarak iletmek için gerekli asgari uzlaşımsallık hem mesajın göstergebilimsel analizini hem de kamuoyu araştırmasını ilgilendiren bir sorundur. Bu diyalektiğin televizyon mesajlarında yeterince dengeli olup olmadığını sadece kamuoyu araştırmaları tespit edebilecektir.

Yenilik ile aşikârlık arasındaki ilişki sorunu, ancak olanaklılık ve olanaksızlığın fiilen iletilen şeyden bağımsız değerler oldukları ölçüde formal bir sorundur; bunlar mesajın formal yapılandırmasını ilgilendirirler. Ama kültürel referans çerçevesini de ilgilendiren değerler olduklarından etkileri, teknik olgu olarak iletişim alanını aşıp ideolojik olgu olarak en geniş alana, televizyonun iletişim alanına ulaşır.

Genel bir anlamlandırma sisteminin normal kurallarına ters düşen bir bilgi unsuru, alıcıyı yorumlayıcı bir çabaya sokarken özerk bir durumda kalan mesajın alıcısını referans çerçevelerini ve kendi kodlarını gözden geçirmeye zorlar. "Cumhurbaşkanı Latin Amerika'yı ziyaret etti," gibi (beklenmedik olduğundan "yeni" ve "bilgi sağlayan") bir siyasi haber bile alıcıyı uluslararası İtalyan politikasına dair deneyimini değiştirmeye mecbur bırakır. Senaryolaştırılmış roman *Yüzbaşının Kızı*[2] karmaşık

2. Aleksandr Sergeyeviç Puşkin'in romanı senaryolaştırılarak televizyon dizisine dönüştürülmüş, 1965 yılında RAI'da ellişer dakikalık altı bölüm halinde yayınlanmıştır. (Ç.N.)

bir mesaj, asi Kazak figürünü kayda değer biçimde "yeni" tarzda sunduğundan (kültürel çerçeveleri iktidara isyan eden birinin kötü olduğu kanaatine dayanan) alıcıyı kendi etik psikolojik beklenti sistemini değiştirmek mecburiyetinde bırakır. Dolayısıyla bilgi ve olanaksızlık değişken ölçülerde *yaratıcıdır*. Aşikârlık, uzlaşımsallık, olanaklılık ise alıcının kodları ve referans çerçevelerine dikkat çekmeye yararlar.

8. Sonuçlar

Yeniliğin aşikârlığın gölgesinde kaldığı durumlardaki artık bilgi nedir ve nasıl bir sınır aşılır?

Gösterenlerin düzenindeki bir yenilik, gösterilenler düzeninde ne ölçüde bir yenilik oluşturur? Kodlara riayet açısından kayda değer bir biçimde uzlaşımsal bir mesaj, böyle olmasına rağmen, alıcıların referans çerçevelerini değiştirmeye kadir yeni anlamların aktarılmasına ne ölçüde aracılık edebilir?

Göstergebilimsel çözümleme bunlara ve başka sorulara, kodları ve referans çerçevelerini bir vaka araştırması dahilinde daha derinden ele alıp inceleyerek ve bunlardaki düzeyleri ve iletişimsel yapıyı, tıpkı referans çerçevelerinde olduğu gibi kodlar düzeninde de olanaklılık ile olanaksızlık arasındaki bir diyalektiğin terimleriyle saptayarak yanıt verebilir. Göndericinin niyetleri ve alıcının yorumu arasındaki ihtilafın ne olduğunu bize ancak bir kamuoyu araştırması söyleyecektir.

Ancak bu noktada gönderici ve alıcının anlamlandırma sistemlerinin türdeşliğiyle ilgili bir şeyler öğrenebiliriz, yani İtalyan toplumu bağlamında televizyon mesajının iletişimsel etkililiğine dair gerçek bilgiler edinebiliriz.

Artan bu farkındalık, örgütlenecek ve duyarlılıkları artırılacak topluluk olarak alıcı sorununu kendine dert edenleri de yayıncı sorunuyla kafa yoranları da ilgilendirebilir.

Bu farkındalık olmadığı takdirde televizyon mesajı, belki niyeti tahmin edilebilecek, ancak sonucu hakkında hiçbir şey bilinmeyen soyut bir iletişim varsayımı olarak kalmaya mahkûmdur. Bu durumda da *yayıncı kuruluşa* ve *kullanıcıya* yapılan kültürel ve siyasi operasyonlar da soyut kalacaktır.

GÖSTERGEBİLİMSEL GERİLLA SAVAŞI*

Kısa süre öncesine kadar bir ülkede siyasi gücü ele geçirmek istediğinizde orduyu ve polisi kontrol etmeniz yeterli oluyordu. Günümüzde sadece az gelişmiş ülkelerin faşist generalleri darbe yapmak için hâlâ tank kullanıyor. Bir ülkenin yüksek bir sanayileşme düzeyine erişmesi panoramanın tümden değişmesine yetiyor: Kruşçev iktidardan düştükten sonraki gün *Pravda, Izvestia* gibi gazetelerin ve radyo televizyon zincirlerinin yöneticileri değiştirildi, orduda hiçbir hareket olmadı. Şimdilerde bir ülke iletişim araçlarını kontrol edenlere ait.

Tarihin bize verdiği ders pek de ikna edici gelmiyorsa kurgunun yardımına başvurabiliriz, Aristoteles'in bize öğrettiği gibi kurgu gerçekliğe oldukça yakın bir görüntü sunar. Son yıllarda çekilen üç Amerikan filmine bir bakın: *Seven Days in May* [Heyecanlı Günler], *Dr. Strangelove* [Dr. Garipaşk] ve *Fail Safe* [Mutlak Savaş]. Her üçü de Amerika Birleşik Devletleri hükümetine ordu eliyle bir darbe olasılığıyla ilgiliydi. Bu üç filmde de askerler ülkeyi silahla şiddet uygulayarak değil telgraf, telefon, radyo ve televizyonu denetim altına alarak kontrol etmeye çalışıyordu.

Yeni şeyler söylemiyorum: İletişim alanı artık sadece akademisyenlere değil, büyük kamuoyuna da iletişim

çağında yaşadığımız uyarısında bulunuyor. Profesör McLuhan'ın ileri sürdüğü gibi enformasyon artık ekonomik meta üretmeye yarayan bir araç değil. Enformasyonun ta kendisi başat meta haline geldi. İletişim ağır sanayiye dönüştü. Ekonomik güç, üretim araçlarını elinde tutanlardan üretim araçlarının denetimini belirleyebilecek bilişim araçlarını elinde tutanlara geçtiğinde yabancılaşma sorunu da anlam değiştiriyor. Evreni kucaklamak için kollarını açmış bir iletişim ağının gölgesiyle karşı karşıya kalan her dünya vatandaşı, yeni bir proletaryanın üyesi haline geliyor. Ama hiçbir devrimci manifesto bu proletaryaya, "Dünyanın bütün proleterleri birleşin!" çağrısında bulunamaz. Çünkü üretim aracı olarak iletişim araçları patronunu değiştirse bile tabi olma durumu değişmeyecektir. En azından, iletişim araçlarının topluluğa ait olsalar bile yabancılaştırıcı gereçler olabileceklerinden şüphelenmek meşru bir durumdur.

Gazeteyi korkutucu hale getiren, onu yöneten kişinin ekonomik ve siyasi gücü değildir (en azından sadece bu değildir). İlk gazeteler gün yüzüne çıktığında gazete zaten kanaat oluşturma gereci olarak tanımlanmıştı. Muhabir her gün kendisine ayrılan bölümün izin verdiği ölçüde ulusal ölçekte, farklı eğitim düzeyinden, farklı sosyal sınıflardan ve beğenileri farklı bir okur kitlesi için haber yazmak zorunda olduğunda kişinin özgürlüğü zaten bitmiş demektir: Mesajın içeriği yazara değil aracın sosyolojik ve teknik belirlenimlerine bağlı olacaktır.

"Kitle iletişim araçları ideolojileri aktarmıyor: Bu araçların ta kendisi bir ideoloji," diyen kitle kültürünün en ciddi eleştirmenleri bunların hepsini çok uzun zaman önce fark etmişti. Bir kitabımda "kıyamet tellalı" olarak tanımladığım bu pozisyon bir başka konuyu akla getiriyor: Alıcının, kendisine eşzamanlı olarak belli bir biçimde çeşitli kanallardan gelen bir dizi iletişimle çevrelendi-

ği bir anda kitle iletişim kanallarıyla ne söylediğinizin önemi yoktur; bu bilgilerin niteliği pek de önem taşımaz. Mühim olan farklı içeriklerin eşitlendiği ve farklılıklarını yitirdikleri kademeli ve tek biçimli bilgi bombardımanıdır.

Bunun Marshall McLuhan'ın *Understanding Media* [Medyayı Anlamak] adlı eserinde dile getirdiği bildik pozisyon olduğunu da fark etmişsinizdir. Ama "kıyamet tellalı" denilenler için bu konuda ikna olmak trajik bir sonuca dönüşüyordu: İletişimin içeriğiyle bağını koparan, kitle iletişim araçlarının mesajlarının alıcısı sadece küresel ideolojik bir ders alır, narkotik bir pasifliğe davet edilir. Zaferi kitle iletişim araçları kazandığında insan ölür.

Marshall McLuhan ise aynı öncüllerden yola çıkarak farklı bir sonuca varır, zaferi kitle iletişim araçları kazandığında Gutenberg'in insanı ölür ve dünyayı başka biçimde "duyma"ya alışan farklı bir insan doğar. Bu insanın daha mı iyi yoksa daha mı kötü olacağını bilemesek de yeni bir insan olduğunu biliyoruz. Kötümserlerin tarihin sonunu gördükleri yerde McLuhan yeni bir tarihsel aşamanın başlangıcını görür. Ama bu erdemli bir vejetaryenin bir LSD kullanıcısıyla tartışmaya girdiğinde vuku bulan şeyle aynıdır: İlki uyuşturucuda aklın sonunu görürken diğeri yeni bir duyarlılığın başlangıcını görür. Gerçi her ikisi de halüsinasyona neden olan kimyasal bileşim konusunda hemfikirdir.

Oysa iletişim alanında çalışan bir biliminsanının sorun olarak ele alması gereken şey şudur: Her iletişim ediminin kimyasal bileşeni aynı mıdır?

Doğal olarak daha basit aydınlanmacı türden bir iyimserlik gösteren eğitimciler bulunur: Mesajın içeriğinin gücüne sarsılmaz bir inanç beslerler. Bunlar televizyon yayınlarını, reklamlardaki gerçeklik payını, gazete sü-

tunundaki haberin doğruluğunu dönüştürerek bir bilinç dönüşümü yaratılabileceğini umar ve buna inanırlar.

Gerek bunlara gerekse *the medium is the message*[1] iddiasında bulunanlara, pek çok çizgi filmde ve komik karikatür bandında rastladığımız bir imgeyi hatırlatmak isterim; biraz modası geçmiş, belli belirsiz ırkçı bir imge bu ama bu duruma muhteşem bir örnek: Boynuna kolye olarak bir çalar saat takan yamyam bir kabile şefinin imgesi.

Bu biçimde süslenip püslenen yamyam kabile şefleri hâlâ var mı? Hiç sanmıyorum ama her biriniz örneği günlük yaşantınızın başka çeşitli deneyimlerine aktarabilirsiniz. İletişim dünyası zamanı ölçmeye yarayan bir aracı mücevhere dönüştüren yamyamlarla dolu.

Bu vuku bulduğuna göre *the medium is the message* düşüncesi doğru değil: Saatin icadı, bizi zamanı tek biçimli parçalara bölünmüş uzam biçiminde düşünmeye alıştırarak bazı insanlar için algılama biçimini değiştirmiş olabilir ama hiç kuşku yok ki "mesaj-saat" ikilisinin başka bir şey ifade ettiği, başka anlama geldiği birileri de mevcut.

Ama bu vuku buluyorsa mesajın içerikleri ve biçimine dair eylemin mesajı alımlayan kişiyi dönüştürebileceği de doğru değildir. İletiyi alan kişi, onu alımladığı andan itibaren bir miktar özgürlüğe sahipmiş gibi görünür: Bu da mesajı *farklı* biçimde okuma özgürlüğüdür.

"Farklı" dedim, "yanlış" demedim. Bizzat iletişim mekaniğinde kısa bir inceleme bu konuyla ilgili bize daha net bir şey söyleyebilir.

İletişim zinciri bir Kanal vasıtasıyla bir Sinyal'i bir Verici aracılığıyla gönderen bir Kaynak varsayar. Kanal'ın sonunda Sinyal, bir Alıcı vasıtasıyla, Nihai Hedef'in kul-

1. (İng.) Araç/medya mesajın kendisidir. (Y.N.)

lanabileceği İleti'ye (Mesaj'a) dönüştürülür. Bu normal iletişim zinciri, Kanal boyunca İleti'nin, bilginin açık biçimde aktarılsın diye artık bilgi haline getirilmesini sağlayacak biçimde bir Parazit olduğunu varsayar. Ama bu zincirin diğer temel öğesi hem Kaynak ve hem de Nihai Hedef Alıcı için ortak bir Kod'un mevcut olmasıdır. Bir kod önceden belirlenmiş bir olanaklılık sistemidir ve ancak bir kod temelinde mesajın öğelerinin kasıtlı mı (yani Kaynak tarafından istenerek mi konulduğunu) yoksa Parazit sonucunda mı ortaya çıktığını saptayabiliriz. Bu zincirin çeşitli noktalarını göz önünde tutmanın bana çok önemli geldiğini belirtmeliyim çünkü ihmal edilirlerse fenomeni dikkatle değerlendirmemizi engelleyecek yanlış anlamalar ortaya çıkar. Örneğin Marshall McLuhan'ın kitle iletişim araçlarının doğasına dair tezlerinin büyük bir bölümü onun genel olarak kimi kez Kanal'a, kimi kez Kod'a, kimi kez mesajın biçimine indirgenebilir fenomenleri "medya" olarak adlandırmasından kaynaklanır. Alfabe, seşleme organlarının olanaklarını ekonomik kriterlerle azaltır ve böyle yaparak deneyimi iletmek üzere bir kod sağlar; yol bana herhangi bir iletişimi aktarabileceğim bir kanal sağlar. Alfabe ve yolun araç (medya) olduklarını söylemek kanal ile kodu bir araya getirmek anlamına gelir. Öklid geometrisinin (Öklidyen öğeler deneyimi formüle etmenin ve iletilebilir kılmanın bir biçimidir) ve bir elbisenin araç olduğunu söylemek kod ile mesajı bir araya getirmek anlamına gelir (belli bir elbise, giysilere özgü kodlar –toplumca kabul edilen uzlaşmalar temel alındığında– benzerlerime yönelik tutumumu iletir). Işığın araç olduğunu söylemek, "ışık"la ilgili en az üç kabul olduğunun farkında olmadığımız anlamına gelmez. Işık bir bilgi sinyali olabilir (Mors kodunu temel alarak elektriği özel mesajlar anlamına gelecek uyaranlar göndermek için kullanırım); ışık

bir mesaj olabilir (eğer âşığım penceresine ışık koyarsa kocasının gittiği anlamına gelir); ve ışık bir kanal olabilir (eğer odamda ışık açıksa mesaj olan kitabı okuyabilirim). Bu durumların her birinde bir fenomenin toplumsal yapı üzerindeki tesiri iletişim zincirinde oynadığı role göre çeşitlilik gösterir.

Ama ışık örneğinden ayrılmadan bu üç örneğin her birinde mesajın anlamının, bu mesajı yorumlamak için kullandığım kodla değiştiğini belirteyim. Işıklı sinyaller iletmek için Mors kodu kullandığımda ışığın sinyal olması –ve bu sinyalin başka bir şey değil de ışık olması– alıcı üzerinde, onun Mors kodunu bilmesinden çok daha az etkiye sahiptir. Örneğin yukarıda belirttiğimiz durumlardan ikincisinde, sevgilim ışığı Mors alfabesiyle "kocam evde" mesajını iletmek üzere sinyal olarak kullanabilir ama ben daha önce üzerinde mutabakata vardığımızı koda bağlı kalarak "ışığı açık" gördüğümde bunun "kocam yok" anlamına geldiğini düşünebilirim. Bu durumda ortaya çıkabilecek tüm nahoş sonuçlarıyla davranışımı belirleyen şey ne mesajın biçimi ne de Gönderici Kaynak'a göre içeriğidir, kullandığım koddur. Işık-sinyale belirli bir içerik veren şey kodun kullanımıdır. Gutenberg Galaksisi'nden Yeni İletişim köyüne geçiş ben, âşığım ve kocası arasında ortaya çıkacak ebedî kıskançlık ve ihanet dramını engellemeyecektir. Bu anlamda daha önce ana hatlarını belirlediğimiz iletişim zinciri dönüşmek zorunda kalacaktır. Alıcı cihaz, Sinyal'i İleti'ye dönüştürür ama bu İleti hâlâ boş biçimden ibarettir, Nihai Alıcı kullandığı koda göre mesaja farklı anlamlar yükleyebilecektir.

"*No more,*"[2] yazarsam sizler bunu İngilizce dil kodu ışığında yorumlayacaksınız ve size en aşikâr gelen an-

2. (İng.) Daha fazla değil. (Y.N.)

lamda anlayacaksınız; ama sizi temin ederim ki aynı cümle bir İtalyan tarafından okunduğunda "*not blackberries*" ya da "*No, I prefer the blackberries*"[3] anlamına gelecektir; ama yine de İtalyan dinleyicim botanik bir referans çerçevesi kullanmak yerine yasal bir referans çerçevesi kullanırsa, "*No, respites*"[4] diye anlayacaktır; erotik bir referans çerçevesi kullanırsa aynı cümle "*Do gentlemen prefer blondies?*" sorusuna verilen, "*Not, brunettes,*"[5] yanıtı gibi görünebilecektir.

Doğal olarak insanlar arasındaki normal iletişimde günlük yaşamla ilintili amaçlar sayesinde bu yanlış anlamalar en az düzeydedir: Kodlar önceden belirlenir ve sabitlenir. Ama ekstrem vakalar da bulunur, bunların arasında ilk sırada mesajın kasıtlı olarak muğlak bırakıldığı estetik iletişime ait mesajlar yer alır; bu türden bir muğlaklık kasıtlı olarak yaratılır, nedeni farklı yer ve zamanlarda sanat eseriyle ilişki kuracakların farklı kodlar kullanmasını teşvik etmektir.

Günlük iletişimde muğlaklık iletişim dışı bırakılan, estetik iletişimde ise istenen bir durumken kitle iletişim araçlarında muğlaklık göz ardı edilse bile her zaman mevcuttur. Kaynak tek, merkezî ve endüstriyel örgütlenme biçimlerine göre yapılandığında kitle iletişimimiz olur; Kanal bizzat sinyalin biçimine etki eden teknolojik bir keşiftir; Nihai Alıcılar da dünyanın farklı yerlerindeki insanların tamamıdır (ya da büyük bir bölümüdür). Amerikalı akademisyenler banliyöde yaşayan kadınlar için tasarlanan ve sonra Üçüncü Dünya'nın bir köyünde gösterilen renkli bir aşk filminin ne anlama geldiğinin

3. (İng.) Sırasıyla: "Böğürtlen değil."; "Hayır, böğürtlen tercih ediyorum." (Y.N.)

4. (İng.) Hayır, mühlet/tecil. (Y.N.)

5. (İng.) Sırasıyla: "Erkekler sarışınları mı sever?"; "Hayır, esmerleri." (Y.N.)

farkına vardılar. Ama televizyon mesajının merkezî bir endüstriyel Kaynak tarafından özenle hazırlandığı ve Kuzey'deki bir sanayi kentiyle Güney'deki ücra bir tarım köyüne, yani tarihte yüzyıllarca ayrılmış iki toplumsal duruma aynı anda ulaştığı İtalya gibi ülkelerde bu fenomen günbegün doğrulanır.

Ama bu olay konusunda ikna olmamızı sağlamak için şu paradoksal düşünüm de yeterlidir: *Eros* dergisi Amerika Birleşik Devletleri'nde beyaz bir kadınla renkli bir erkeği çırılçıplak halde öpüşürken gösteren ünlü fotoğrafları yayımladığında, aynı görüntüler, büyük bir yaygınlığa sahip bir televizyon ağında yayınlansaydı bu mesaja Alabama valisinin ve Allen Ginsberg'in yükleyeceği anlam farklı olacaktı sanırım. California'lı bir hippi için, Village'dan bir "radikal" için görüntü yeni bir topluluk vaadi anlamına gelebilecekken Ku Klux Klan örgütünün bir üyesi için mesaj korkunç bir tecavüz tehdidi anlamına gelebilirdi.

Kitle iletişimlerinin evreni bu birbirini tutmayan çelişkili yorumlarla doludur; yorumların çeşitliliğinin kitle iletişimin değişmez yasası olduğunu söyleyebilirim. Mesajlar, Kaynak'tan yola çıkarlar ve farklı kodların harekete geçtiği birbirinden farklı toplumsal durumlara varırlar.

Milano'lu bir banka memuru için televizyonda yayınlanan bir buzdolabı reklamı, satın alma dürtüsünü harekete geçiren bir uyaranı temsil ederken Kalabriyalı işsiz bir köylü için aynı imge, kendisine ait olmayan ve fethetmesi gereken bir refah evreninin teşhiri anlamına gelir. Tam da bu nedenle yoksul ülkelerde televizyon reklamının bile devrimci mesaj olarak iş gördüğünü düşünüyorum.

Kitle iletişimin sorunu bu yorum çeşitliliğinin şimdiye kadar tesadüfi kabul edilmesidir. Nadir durumlar dışında hiç kimse alıcının mesajı kullanma biçimini kurala bağlayamaz. Bu anlamda sorunu ötelemiş olsak ve,

"Medya [araç] mesaj değildir, mesaj koda bağlıdır," desek de iletişim çağının sorununu çözmüş olmayız. Kıyamet tellalı, "Medya ideolojileri yaymaz, bizzat kendisi ideolojidir; televizyon gelişmiş endüstriyel toplumun ideolojisini üstlenen iletişim biçimidir," diyorsa buna şimdi sadece şu yanıtı verebiliriz: "Medya, nihai alıcının referans kaynağı olan ideolojileri, aldığı eğitim, o anda içinde bulunduğu ruh hali, içinde yaşadığı toplumsal durumdan kaynaklanan kodlar biçiminde iletir." Bu durumda kitle iletişim fenomeni değişmez bir olgu olarak kalacaktır: Hiçbirimizin asla kural koyamayacağı son derece güçlü bir araç mevcut; iletişim araçları, üretim araçlarından farklı olarak ne özel irade ne de kolektif irade tarafından kontrol edilebilir durumdalar. Kitle iletişim araçlarının karşısında, CBS[6] direktöründen ABD başkanına, Martin Heidegger'den Nil Deltası'ndaki en mütevazı köylüye kadar her birimiz *proletaryayız*.

Ama kanımca bu yaklaşımın kusuru, bu savaşı (insanın teknolojik iletişim evrenindeki savaşı) kazanmaya çalışırken hepimizin stratejiye başvurmasıdır.

Genelde politikacılar, eğitimciler, iletişim bilimciler kitle iletişim araçlarını kontrol etmek için iletişim zincirindeki iki momenti kontrol etmek gerektiğini düşünürler: Kaynak ve Kanal. İletiyi bu biçimde kontrol edeceklerini sanıyorlar; oysa mesaj Varış Noktası'nda, herkesin kendi antropolojik durumunun, kendi kültür modelinin fısıldadığı anlamlarla doldurulacak boş biçim olarak kontrol edilir. Stratejik çözüm şu cümlede özetlenir: "RAI'nın başkanının koltuğunu işgal etmek lazım" ya da "Bilişim bakanının koltuğunu işgal etmek lazım" veya "*Corriere*'nin müdürünün koltuğunu işgal etmek gerek" Bu stratejik

6. Columbia Brodcasting System. ABD'nin televizyon ve radyo kuruluşları dan biri. (Y.N.)

yaklaşımın siyasi ve ekonomik başarı kazanmak niyetinde olanlara muhteşem sonuçlar sağlayabileceğini inkâr etmiyorum ama topyekûn İletişim olgusu karşısında insanlara belli bir özgürlüğü yeniden sağlayabileceğini umanlara oldukça zayıf sonuçlar verebileceğinden endişelenmeye başlıyorum.

Bu yüzden yarın öbür gün stratejik çözüme bir gerilla savaşı çözümü uygulamak gerekecek. Dünyanın her yerinde her televizyon cihazının önündeki ilk koltuğu (doğal olarak her sinema ekranının, her transistörün, her günlük gazete sayfasının önündeki grup liderinin koltuğunu da) işgal etmek gerekecek. Daha az paradoksal bir formül isterseniz şunu söyleyeceğim: İletişim Çağı'nda insanın sorumlu bir varlık olarak hayatta kalma savaşı iletişimin başladığı yerde değil vardığı yerde kazanılır. Gerilla savaşından söz etmemin nedeni bizi çetin ve paradoksal bir kaderin beklemesi; biz derken iletişim bilimcileri ve iletişim teknisyenlerini kastediyorum: İletişim sistemleri endüstri haline gelmiş tek bir Kaynak ve tüm dünyaya yayılıp dağılmış bir dinleyici kitlesine ulaşacak tek bir mesaj öngörürlerken biz, çıkış noktasındaki kodlarla varış noktasındakileri karşılaştıracak ve bu sonuncuların ışığında varış menzilindeki mesajı tartışmak için her tekil insan grubuna, evrensel dinleyici kitlesinin her bir üyesine ulaşmamızı sağlayacak tamamlayıcı iletişim sistemlerini hayal edebilecek kapasitede olmalıyız.

Televizyon izleyen grupların hepsine yaygın ve etkin bir biçimde ulaşabilen bir siyasi parti, dinleyicileri aldıkları mesajı tartışmaya sürükleyerek Kaynak'ın bu mesaja yüklediği anlamı değiştirebilir. Bir eğitim kurumu belli bir dinleyici kitlesini almakta oldukları mesaj üzerinde tartıştırmayı başarırsa o mesajın anlamını tersyüz edebilir. Veya o mesajın farklı biçimlerde yorumlanabileceğini gösterebilir.

Dikkatinizi çekerim: Kamuoyu kanaatini denetleyen yeni ve daha korkunç bir denetim biçimi önermiyorum. Dinleyici kitlesini mesajı ve çoğul yorum olanaklarını denetlemeye yönlendirecek bir eylem öneriyorum.

Geleceğin akademisyen ve eğitimcilerinden, tıpkı Eleştirel Alımlama'nın provokatörleri gibi kapı kapı dolaşarak verilecek bir gerilla savaşında yer almaları için televizyon araştırmalarını ya da gazete redaksiyonlarını bırakmalarını istemeyi düşünmek korkutucu gelebilir ve saf ütopya gibi görünebilir. Ama İletişim Çağı, bugün bize göründüğü yönde ilerlemeye devam ederse –ki büyük olasılıkla böyle gidecektir– özgür insanlar için tek kurtuluş bu olacaktır. Bu kültürel gerilla savaşının hangi biçimlerde olabileceği üzerinde çalışılmalıdır. Muhtemelen çeşitli iletişim araçlarının karşılıklı ilişkisinde bir araç bir başka araca dair bir dizi yargıyı iletmek için kullanılabilecektir. Bir gazetenin bir televizyon yayınını eleştirdiğinde yaptığı şey de belli ölçüde budur. Ancak gazete makalesinin istediğimiz biçimde okunacağını kim garanti edebilir? Gazetenin bilinçli biçimde okunmasını öğretmek için bir başka araca mı başvurmak zorunda kalacağız?

"Kitlesel hoşnutsuzluğu" gösteren bazı fenomenler (hippi ya da Beat kuşağı, yeni bohem ya da öğrenci hareketleri gibi) günümüzde bize endüstriyel topluma verilen olumsuz yanıtlar gibi görünüyor: Alternatif ortak yaşam biçimleri aramak için Teknolojik İletişim toplumu reddediliyor. Doğal olarak bu biçimler, teknolojik toplumun araçlarından (televizyon, basın, plak şirketleri) yararlanarak kendilerini hayata geçiriyorlar. Böylece döngüden çıkılmış olmadığı gibi istemeden yeniden giriliyor. Devrimler sıklıkla daha tuhaf entegrasyon biçimlerine dönüşerek sonuçlanıyorlar.

Ama durum farklı biçimde de gelişebilir, belki (*Lo-*

ve-in'lerden[7] üniversite kampüsünde yere oturan öğrencilerin mitingine kadar) bu endüstriyel olmayan iletişim biçimleri gelecekte gerçekleşecek iletişimsel bir gerilla savaşının biçimlerine dönüşebilirler. Teknolojik İletişim'in tezahürlerini tamamlayacak bir tezahür, bakış açılarının sürekli kontrol edilip düzeltilmesi, kodların doğrulanması, kitlenin mesajların sürekli yenilerek yorumlanması. Dolayısıyla bir grup iletişim gerillası, pasif alımlamaya yeniden eleştirel bir boyut katacak şekilde teknolojik iletişim evrenin bir ucundan girip diğer ucundan çıkabilir. Bu yüzden *the medium is the message* tehdidi araç ve mesaj karşısında bireysel sorumluluğa dönüştürülebilir. Teknolojik İletişim'in anonim tanrısallığı karşısında yanıtımız şu olabilir: "Senin iraden değil bizimkisi gerçekleşecek."

7. 1960'lı yıllarda hippi kültüründe yaygın barışçıl protestolar. (Y.N.)

*COGITO INTERRUPTUS**

Bazı kitaplar üzerine tanıtım yazısı yazmak, açıklamalar yapmak, üst perdeden yorumlar getirmek onları okumaktan çok daha kolaydır; çünkü insan böyle kitapları ancak belli bir yorum ve açıklama yöntemi uygulayarak okuyabilir ve böylece dikkati dağılmadan kitaptaki uslamlama süreçlerini, tasım mantığının gerekliliklerini veya mantıksal bağlantı noktalarını takip edebilir. Bu yüzden Aristoteles'in *Metafizik*'i veya *Saf Aklın Eleştirisi* gibi kitaplar söz konusu olduğunda okurdan fazla yorumcu, kitap tutkunundan fazla uzman vardır.

Bir de okuması çok keyifli ancak üzerine yazı yazmanın imkânsız olduğu kitaplar var: Çünkü onları izah ettiğinizde veya yorumladığınızda, "Bu kitap şunu söylüyor," cümlesine çevrilmeyi reddettiklerini fark edersiniz. Bu tür kitapları zevk için okuyanlar paralarını iyi bir şey için harcadıklarını fark ederler; ama başkalarına anlatmak için okuyanlar her satıra öfkelenirler, bir dakika önce aldıkları notları yırtıp atarlar, "bu nedenle" ifadesinin ardından sonucu ararlar ve bulamazlar. Şunu açıkça belirtelim ki alıştığımızdan farklı mantıksal idealler peşinde koşan bir Zen hikâyesini "akla hayale sığmaz" saymak affedilemez bir etnik merkezcilik olacaktır; ama şurası kesin ki eğer bizim ideal muhakeme tarzımız bel-

li bir Batı modelinde özetlendiğinde, "tam da bu nedenle" ve "bu yüzden" bağlaçlarıyla örülmüş bir muhakeme söz konusu olduğundan, söz konusu kitaplarda nasıl işlediğini fark etmemiz gereken bir *cogito interruptus*'un gözde örneklerini buluruz. *Cogito interruptus*'un hem deliler hem de makul bir "mantıksızlık"la yazan yazarlar için ortak olduğu göz önüne alındığında, hangi durumlarda kusur ve hangi durumlarda erdem olduğunu anlamamız, dahası (Malthus'çu her türlü alışkanlığa rağmen) fazlasının üretici erdem olduğunu kavramamız gerekir.

Cogito interruptus, sembolleri veya semptomları dünyanın sakinleri olarak görenler için tipiktir. Örneğin Minerva marka kibrit kutusunu size gösterip uzun süre gözlerinizin içine baktıktan sonra, "Bakın, yedi tane var..." diyen deli böyledir: Bunu söyledikten sonra başka bir şeyle karıştırılamaz o işareti kavramanızı bekleyerek aklındaki planla size bakar; sembolik bir evrenin sakini de böyledir. Ona göre bu sembolik evren zaten herkesin bildiği ve sadece onaylandığını görmek istediği yedi kat göklerin üstündeki bir şeyin göstergesine çevrilir, bu durumda karşısındaki her nesne ve her olay böyle bir göstergeye dönüşür.

Ancak *cogito interruptus*, dünyayı sembollerle dolu bir yer olarak değil de semptomlarla dolu bir yer olarak görenler için de tipik bir durumdur: Onların semptomları ne aşağıda ne de yukarıda olan ancak er ya da geç *gerçekleşecek* herhangi bir şeyin tartışılmaz işaretleridir.

Kitap tanıtımı ya da eleştirisi yazan birinin ıstırabı tam da biri size gözünü dikip, "Bak, yedi kibrit var..." dediğinde artık başkalarına göstergenin [işaretin] veya semptomun kapsamını nasıl açıklayacağını bilmediğindendir; bu da yetmezmiş gibi karşısındaki bir de, "Dahası –tabii ortada şüpheye mahal verecek bir durum kalmasını istemiyorsanız– şunu da göz önüne alın: Bugün dört kır-

langıç geçti," dediğinde kitap eleştirmeni hakikaten yolunu yitirir. Bütün bunlar, *cogito interruptus*'un mesihvari, şairane, psikagojik (dinleyeni baştan çıkaran) büyük bir teknik olmasını engellemez. O tarifi mümkün olmayan bir şeydir. Buna rağmen ondan söz etmeye çalışmak için *cogito perfectus*'a epeyce bir güvenmek gerekir ki, okurların benden bu güveni esirgememesini dilerim.

Kitle iletişimi ve teknolojik uygarlık evrenine dair söylemlerde *cogito interruptus*, bazen Kıyamet Tellalları olarak adlandırdığımız, geçmişin olaylarında iyi bilinen bir uyumun, günümüzünkilerde kaçışı olmayan bir düşüşün sembollerini görenler arasında çok modadır –bunlar her zaman açık işaretler ve anıştırmalar görürler– onlara göre mini etekli her genç kız, olsa olsa bir kıyametin şifresi çözülebilir hiyeroglifi olmayı hak eder. Şimdiye kadar evreninin şifrelerini çözmeyen ama orada sorunsuzca ikamet eden sözde Uyumlular günümüze kadar bundan bihaberlerdi. Ama yine de Dirilişçiler'den bile daha iyi bir şekilde Hiper-Uyumlu veya Kutsal Ruhçu uyumlu olarak tanımlayabileceğimiz bir kategorinin pratiği ortaya çıktı: Vergilius'un dördüncü eglogundaki belirtiden etkilenen, altın çağın çığırtkan müjdecileri. Kıyametçiler Nuh'un hüzünlü akrabalarıysa, Dirilişçiler Müneccim Krallar'ın neşeli kuzenleridir.

Şanslı bir yayıncılık fırsatı, farklı şekillerde ve farklı yıllarda, büyük başarılar elde etmiş ve çağdaş uygarlık üzerine bir söylem için başvurulacak metinler arasında yerlerini almış iki kitabı bir arada düşünmemizi sağlıyor. Sedlmayr'ın *Verlust der Mitte*'si [Merkezin Kaybı], kıyametçi düşüncenin başyapıtıdır. McLuhan'ın *Understanding Media*'sı (ne yazık ki İtalyancaya *Gli Strumenti del comunicare* [İletişim kurmanın araçları] adıyla çevrilmiştir) belki de Dirilişçi okulun bize sunduğu en hoş ve şanslı metindir. Her ikisini birden ele alan okur, karşısın-

da diyalektik bir dinsel festivale, bir karşılaştırmalar ve çelişkiler cümbüşüne hazırken ve bu karmaşada dünyayı böylesine radikal bir şekilde birbirinin zıttı yaklaşımlarla ele alan iki insanın nasıl da farklı akıl yürütmelerle konuya yaklaştığını görmeye çalışırken tam tersini fark eder: Bu iki insan aynı tarzda akıl yürütmekle kalmayıp bir de kendilerine destek sağlayacak parçalar olarak aynı argümanları getirirler. Daha doğrusu: Aynı olayları örnek sayıp kanıt gösterirlerken biri bu olayları semboller, diğeri semptomlar olarak görür; biri onları kasvetli ve sızlanan bir ruh haliyle doldururken, diğeri neşeli bir iyimserlikle; biri bütün bunları kenarları kasvetli taziye mektubu kâğıtlarına yazarken diğeri düğün davetiyesi gibi neşeli kâğıtlar kullanır; biri yazdıklarının önüne "eksi", diğeri "artı" koyarak cebirsel işaretleri kullanırlar – ama her ikisi de eşitlikler kurmayı ihmal eder. Bunun nedeni de *cogito interruptus*'un sembollerin ve semptomların abaküs topları gibi mantıklı bir şekilde hizalanmasını değil konfeti gibi avuç avuç saçılmasını sağlamasıdır.

Verlust der Mitte 1948'den kalmadır. Tarihsel açıdan, yozlaşmış sanatın eserlerinin yakıldığı öfke günlerinden oldukça uzak olsa da (yazarın biyografisi hakkında değil, eser hakkında akıl yürüttüğümüzde) o günlerden kalma bazı tutuşturucu yankıları muhafaza eder. Yine de Sedlmayr'ın estetik idealarının tarihyazımı bağlamında hangi konumda olduğunu bilmeden ilk bölümleri okuyanlar (*sine ira et studio*)[1] İngiliz tarzı bahçeden ve Devrim'in ütopik mimarlarından yararlanan, onları yaşadığı çağın teşhisinde dayanak noktaları olarak gören, çağdaş mimarlık fenomenlerine dair bir risaleyle karşı karşıya kalacaklardır. Anıtsal bir sonsuzluk dini yaratan

1. (Lat.) Öfkeye ve tarafgirliğe kapılmadan. (Ç.N.)

akıl kültü, beraberinde bir beğeni anlayışı da getirir, beğenilecek yapı ister bir mozole, ister bir müştemilat, ister müze olsun, akıl kültünün ifşa ettiği bir araştırma söz konusudur; bu araştırma doğal enerjilerle derin ve gizli akrabalıkların, kitonik güçlerin, belirli bir Tanrı imgesinin var olmadığı bir estetik tapınak ideasının doğuşunu betimler; sonra da Biedermeier'le kutsalın büyük temalarından vazgeçilerek konuksever, özel ve bireyci olanın kutlanmasına sığınılır; ve nihayet Evrensel Sergiler olarak seküler katedrallerin doğuşu...

Tanrı'ya tapınmadan doğaya tapınmaya, forma tapınmadan teknoloji kültüne tapınmaya geçiş: İşte bir "ardıllık"ın betimleyici imgesi. Ancak bu dizi "azalan/düşen" olarak tanımlanır tanımlanmaz, tanımlamaya teşhise yönelik bir sonuç eklenir; insan merkezini kaybettiğinden aşağıya düşer. Bu noktada insan biraz uyanık davranıp kitabın bazı bölümlerini (sayfa 79'dan sayfa 218'e kadar) atlarsa birçok okuma travmasından kurtulacaktır; çünkü Sedlmayr orta bölümlerde kullanacağı sembolleri anlamanın anahtarını sonuç bölümlerinde verir. Merkez, insanın Tanrı'yla ilişkisidir. İlahiyatçı olmayan yazar, bize ne Tanrı'nın ne olduğunu ne de insan ile arasındaki ilişkinin nelerden oluştuğunu söyleme zahmetine girmeden bu ifadeyi ortaya attıktan sonra, bir çocuğun bile, içinde Tanrı'nın görünmediği ve içlerinde Tanrı'yla konuşulmayan sanat eserlerinin Tanrısız sanat eserleri olduğu sonucuna varmasını mümkün hale getirir. Bu noktada ilke talepleri çarçur edilir: Eğer Tanrı "mekânsal olarak" en üstteyse, baş aşağı da bakılabilen (bkz. Kandinsky) bir sanat eseri ateisttir. Kuşkusuz Sedlmayr'ın Batı sanatının seyri sırasında saptadığı işaretleri (romanesk demonizm, Bosch tarzı saplantılar, Brueghel tarzı grotesk vb.) başka bir anahtarla yorumlaması, insanın tarihinde Merkez'i kaybetmekten başka bir şey yapma-

dığı sonucuna varması için yeterli olacaktır. Ancak yazar kendisini, söylediklerinin felsefi bir değeri varmış gibi davranan bir ruhban okulu yöneticisinin yerine koymayı tercih eder, örneğin şöyle şeyler söyler: "Ancak ilke, insanın özü olarak her zaman bir olduğundan sanatın özünün de dışsal tezahürleri ne kadar farklı görünürlerse görünsünler, bir olduğu ilkesi sıkıca akılda tutulmalıdır." Ne diyebilirim? İnsanı "doğa ve doğaüstü" olarak tanımladıktan sonra, doğaüstünü Batı sanatının belli bir mevsiminin onu temsil ettiği terimlerle tanımlayan biri için şu sonuca varılacağı aşikârdır: "Dolayısıyla bu kopukluğun insanın (ve Tanrı'nın) yokluğuna aykırı olduğu görülür." Her ikisinin de özüne dair bir sonuç özel bir ikonografik yorumdan çıkarılmış ve bir kez ortaya koyulduktan sonra hep geçerli olacağı varsayılmıştır.

Ancak bu gülünç felsefesiyle dolu sayfalara ulaşmak için yazar, kendini okuryazar kalabalıkların hayranlığına aday saymış ve kahve telveleri okuma örneği sayılabilecek bazı sayfalarını da güçlü yanlarından görmüştür.

Kahve telveleri nasıl okunur? Örneğin modern mimarinin zeminle bağlarını koparma, yukarıdakini aşağıdakiyle karıştırma eğilimi dehşete düşüren bir şey olarak görülür ve yağmurdan ve güneşten korunmak için kapı girişlerine ya da otobüs duraklarına konan siperli gölgeliklerin ortaya çıkması karşısında bu icat, "bir tür Doğu tarzı materyalist gölgelik" olarak görülerek umutsuzluk seviyesinde maksimuma ulaşılır. Siperli gölgelik travması Sedlmayr'ın söyleminin tamamına nüfuz eder: Katlar arasında cam duvarlardan boşluğa izin veren bu mimari yataylaşma (yatay katların üst üste gelmesi biçimde olmadıkça), dikey büyümeyi bu reddediş, ona bir "tektonik element yadsıması" ve "topraktan ayrılmanın semptomları" olarak görünür; inşaat bilimi açısından, üst üste binen bu yeni yapı malzemesiyle inşa edilmiş bir gökde-

lenin, Beauvais Katedrali'nin koro bölümünden çok daha iyi ayakta kalabileceği meselesinin yakınından bile geçmez. Hatırlanacağı gibi katedralin koro bölümünü olduğu gibi yani katedrale eklemeden bırakmanın daha iyi olacağı düşünülene kadar o bölüm çökmeye devam etmiştir. Mimariyi yüzeyle özel bir ilişki biçimi olarak tanımlayan Sedlmayr, mimarinin parça parça dağılmasına tanık olur ve kafasını kanatlarının altına gizleyen kuşlar gibi başını çevirir. Ledoux'tan Fuller'a, mimarlardan birinin çıkıp da bir küp veya piramit yerine bir küre inşa etmesi soluğunu keser: Delinin yedi kibriti gibi, Ledoux veya Fuller'ın küreleri de ona mimari zamanların sonunun şüpheye mahal vermeyecek işaretleri gibi görünür. Bir kürede merkezin kaybı epifanisini görmeye gelince, Parmenides ve Aziz Augustinus bu konuda aynı fikirde olamazlardı; ancak Sedlmayr, sırf ta başından beri bildiği şeyi anlamlandırma olanağının sembolü olarak seçtiği olaylara atfedebilsin diye masadaki arketipleri bile değiştirmeye hazır haldedir.

Figüratif sanatlara geçildiğinde, Daumier ya da Goya'nın karikatürü ona şekilsiz ve dengesiz insanın sanata girişi olarak görünür, sanki Yunan vazolarının figürlerini çizenler ve 19. yüzyıl ilerlemeciliğinin hicivcileri benzer zevklerin etkisinde kalmamışlar gibi. Zeki esprili okur Sedlmayr'ın Cézanne ve kübizm bağlamında resmi, deneyimlenen gerçekliğin görsel olarak yeniden oluşturulmasına indirgemesinden varacağı sonuçları kolayca tahmin edebilecektir. Çağdaş resmin geri kalanına gelince, "içbükey bir aynada görülebilecek türden" deformasyonlar ve fotomontajla, "insan dışı görüntüler"in tipik örnekleri olan kıyamet işaretlerini sunarak yazarın görme yetisini dumura uğratır. İnsanın kendi yaptığı içbükey bir aynada, gören kişi de bizzat kendisi olduğuna göre bu görme biçimi insani olduğu kadar Rönesans

perspektif kutusunun siklop deformasyonudur da, dolayısıyla oldukça eski hikâyeler söz konusu olduğundan yanıt vermeye bile değmez. Ancak kaos ve ölüm imgesi Sedlmayr'a göre atıfta bulunduğu işaretleri önceler. Sedlmayr'ın sıraladığı fenomenlerin aslında bir şeyin işaretleri olduğundan hiç kimsenin şüphesi yok; ama sanat ve kültür tarihi yazımında genelde görevimiz, bu fenomenlerin birbirlerine nasıl tepki verdiklerini görmek üzere onları birbirleriyle ilişkilendirmekten ibarettir. Tüm işaretler nedensiz bir takıntının yeniden aktarılmasından ibaret olduğundan Sedlmayr'ın söylemi paranoyakça olsa da gerekçesiz saplantısı felsefi açıdan imalı ve anıştırmalıdır: Dolayısıyla topraktan kopuşu sembolize eden küre ile göğe yükselmenin reddedilişinin örneği olarak görülen (güneş ve yağmurdan koruyup siper oluşturan) modern gölgelik ile Meryem'in bekâretinin görünür işareti olan tek boynuzlu at arasında hiçbir fark yoktur.

Sedlmayr, kendisinden çok daha zeki ve inanılmaz vizyonerler olan şifre çözücüleri taklit eden idraki kıt bir Ortaçağlıdır. Söyleminin *cogito interruptus*'un seçkin bir örneği olmasının nedeni, işareti ortaya koyduktan sonra bize dirsek atması, göz kırpması ve, "Gördünüz mü?" demesinde yatar. Üstelik bununla da kalmaz: Biçimsize ve yozlaşmışa eğilimi, modern bilime özgü inorganiğin keşfine eğilimle üç satırda özdeşleştirir, dolayısıyla da (klinik vakadan sonuç çıkarırcasına) yozlaşmanın organının akıl olduğu sonucunu çıkarır; bu organın kolları sembolik mantık, görme organlarıysa mikroskop ve makroskoptur; Sedlmayr, makroskop demişken, satır arasında, "Burada da merkezin kaybı fark edilir," diye eklemekten geri durmaz. Profesör Sedlmayr, ben fark etmiyorum ama siz hile yapıyor ve bizi kandırıyorsunuz. Kimse söylemeye cesaret edemese bile ben söyleyeceğim: Ya siz

açıklayın ya da sizinle, "Konuşan ölü 47 eder"[2] iddiasındaki kişi arasında hiçbir fark olmadığını ben söyleyeyim.

Şimdi McLuhan'ı açalım. McLuhan, Sedlmayr'la aynı şeyleri söyler: Onun için de insan merkezi kaybetmiş. Ancak onun yorumu şu: Nihayet, zamanı gelmişti.

McLuhan'ın tezi, artık hepimizin bildiği gibi, tekerlekten elektriğe kadar teknolojinin çeşitli getirilerinin medya (araçlar) olarak, yani bedenselliğimizin uzantıları olarak değerlendirilmeleri gerektiğidir. Tarih boyunca bu uzantılar travmaya, donuklaşmaya ve duyarlılığımızın yeniden yapılandırılmasına neden olmuştur. Birbirlerine müdahale ederek veya birbirlerinin yerini alarak dünyayı görme biçimimizi değiştirirler ve yeni bir medyanın yol açtığı mutasyon, onun aktarabileceği deneyimin içeriğini önemsizleştirir. Medya mesajdır, önemli olan yeni uzantı vasıtasıyla bize verilenler değil, bizzat uzantının biçimidir. Daktilografi mekaniği sizi kutsal yazıyı öylesine radikal farklı bir tarzla değerlendirmeye sürükleyecek ki, daktiloyla ne yazarsanız yazın, bu farklı tarzın karşısında önemini yitirecektir. Matbaanın İncil'in halka yayılmasına yol açması, her teknolojik gelişmenin "zaten olduğumuz şeye eklenmesi"ne bağlıdır; matbaa Arap ülkelerinde de Kuranı Kerim'i herkesin kullanımına sunarak yaygınlaştırabilirdi ancak bu durum matbaanın modern duyarlılık üzerindeki etki türünü değiştirmezdi: Entelektüel deneyimin tek tip ve tekrarlanabilir birimlere bölünmesi, birkaç yüzyıl sonra montaj zincirini yara-

2. *La smorfia napoletana* denilen bir çeşit sözlüğe gönderme yapılıyor. Bu sözlükte kişi, nesne, eylem, durum vb. ifade eden her sözcük loto oynarken kullanılabilecek bir rakamı ifade eder. Terimin kökeni belirsiz olmakla birlikte yaygın olarak Antik Yunan'da Uyku Tanrısı Morpheus'la ilişkilendirilir. Bu geleneksel sözlük genelde Napoli'yle ilişkilendirilmesine rağmen başka kentlerin de kendilerine ait sözlükleri vardır. Örneğin Napoli sözlüğünde konuşan ölü 48 ederken Roma sözlüğünde 47 eder. (Ç.N.)

tan ve mekanik çağın ideolojisine olduğu kadar kalkülüs kozmolojisine de yön veren bir türdeşlik ve süreklilik duygusunun tesisi. "Saat ve alfabe evreni görsel parçalara bölerek karşılıklı bağımlılık müziğine son verdiler" ve duygularını uzamda sıralı gördüğü şeylerden ayırabilecek yetkinlikte bir insan yarattılar; topluluğun her üyesinin kozmik olaylara topyekûn ve duygusal tepki veren bir tür belirsiz birliğin parçası olduğu "sözlü kültür" çağlarının kabilesel kuşatmasından kurtulmuş, dosdoğru akıl yürütmeye alışmış uzmanlaşmış bir insan.

McLuhan'ın belki de en iyi eseri olan *Gutenberg Galaksisi*'nde ele aldığı matbaa, tipik bir *sıcak medyadır.* Sözcüğün akla getirebileceği şeyin aksine, *sıcak medyalar* tek bir duyuyu yüksek bir tanım gücünde uzantı haline getirirler (matbaa söz konusu olduğunda bu görme duyusudur), bunu veri alıcısını tıka basa doyurarak, onu kesin bilgilerle doldurarak yaparlar ama bu sırada diğer yetileri açısından alıcıyı özgür bırakırlar. Bir anlamda onu hipnotize ederler ama bunu bir duyusunu sadece bir noktaya sabitleyerek yaparlar. *Soğuk medyalar* ise bunun aksine pek de iyi tanımlanmamış bilgiler sağlarlar, alıcıyı boşlukları doldurmaya mecbur ederler ve böylece tüm duyularını ve yetilerini devreye sokup meşgul olmasını sağlarlar: Alıcıyı paylaşımcıları haline getirirler ama bu paylaşımcı kendisini tamamıyla meşgul eden küresel bir halüsinasyon şeklinde sunulan şeyin paylaşımcısıdır. Basın ve sinema sıcak, televizyon soğuk medyadır.

Elektriğin ortaya çıkışıyla devrim niteliğinde bazı olgular görülür: Eğer aracın içerikten bağımsız olarak mesaj olduğu doğruysa elektrik ışığı tarihte ilk kez kesinlikle içerikten yoksun bir *araç* olarak tanıtılmış; ikinci aşamada elektrik teknolojisi, ayrı bir organın değil de merkezî sinir sisteminin yerini alarak öncelikli ürünü olarak *enformasyonu* sunmuştur. Mekanik uygarlığın di-

ğer ürünleri, otomasyon, hızlı iletişimler, kredi ekonomisi finansal işlemler çağında enformasyon ürününe kıyasla ikincil hale gelmiştir. Bilginin üretimi ve alınıp satılabilmesi, ideolojik farklılıkları aşmıştır; aynı zamanda mükemmel soğuk medyanın, televizyonun ortaya çıkışı, Gutenberg'ci modelden esinlenen mekanik uygarlığın lineer evrenini yerle yeksan etmiş, bir çeşit ilkel köy, bir tür kabilesel birliği yeniden tesis etmiştir.

Televizyondaki imge, görsel açıdan değerlendirildiğinde veri yönünden zayıftır. Durağan bir kare değildir. Bir fotoğraf bile sayılmaz, elektronik bir fırçayla boyanıp duran şeylerin durmadan biçimlendirdiği bir profildir. Televizyondaki imge izleyiciye saniyede yaklaşık üç milyon nokta sunar, ancak izleyici bu noktalardan ancak birkaç düzinesini bir seferde kabul eder ve imgeyi onlarla oluşturur [...]. TV, ağ ve mozaik, sanatta perspektifi kolaylaştırıp desteklemediği gibi, yaşama biçiminde doğrusallığı da desteklemez. Ortaya çıkışıyla birlikte, sanayideki montaj hattı gibi, şirketlerin yönetimindeki hiyerarşik ve doğrusal yapılar da kayboldu. Dans partilerinde yalnız erkeklerin oluşturduğu kuyruklar, partilerin siyasi çizgileri, bir müşteri geldiğinde otel personellerinin dizilişleri ve hatta naylon çorap çizgileri de ortadan kalktı [...]. Fonetik okuryazarlıkla genişletilen görsel duyu, formların yaşamının yalnızca bir yönünü fark etmeye yönelik analitik alışkanlığı harekete geçirdi. Temsili sanatta olduğu gibi zaman ve mekândaki tek olaya odaklanmamızı sağladı [...]. Tersine, ikonografik sanat gözden, bizim elimizi kullandığımız gibi yararlanır ve gösterdiği kişinin veya şeyin birçok ânından, evresinden ve yönünden oluşan kapsayıcı bir görüntü yaratmaya çalışır. Bu nedenle ikonun yöntemi görsel temsil olmadığı gibi görsel stresin yani bir konumdan görüş hattının

(alanının) uzmanlaştırılması da değildir. Dokunsal algılama yöntemi doğaçlamadır, uzmanlığa gerek duymaz. Tam, sinestezik ve tüm duyuları işin içine katan bir şeydir. TV'nin mozaik görüntüsünün etkisinde kalan çocuk, dünyaya okuryazarlığa zıt bir ruhla bakar [...]. Bir on yıl kadar televizyonu deneyimlemiş olan gençler, derinlemesine katılıma yönelik bir dürtüyü otomatikman benimseyip özümsediler, bu dürtü baskın kültürün ekrana taşıdığı tüm uzak hedeflerin onlara sadece gerçekdışı değil aynı zamanda abes, abeslikleri yetmezmiş gibi bir de cansız ve cılız görünmesini sağlıyor [...]. Bu değişen tutumun programlarla hiçbir ilgisi yok ve tüm programlar en yüksek kültürel içeriğe sahip olsalardı da durum aynı olurdu [...]. Elektrik teknolojisi, merkezî sinir sistemimizin içinde epeydir olup bitene benzer şekilde bileşenleri arasındaki ilişki aracılığıyla anlık bilgi sürecinin uzantısı olarak iş görür. Bu hız "organik birlik" oluşturur ve Gutenberg ile geriye dönülmeyecek şekilde başlatılmış mekanik çağa son verir [...]. Eğer enerji ve senkronizasyon sağlayan elektrikse üretimin, tüketimin ve organizasyonun tüm yönleri iletişime kıyasla ilineksel hale gelirler.

İşte size McLuhan'ın savlarını özetleyen alıntılardan bir pasaj, bu pasaj aynı zamanda onun argüman tekniklerini de örnekliyor, bu teknikler –paradoksal biçimde– tezinin geçerliliğini geçersiz kılacak kadar teziyle tutarlı. Kendimizi daha iyi ifade etmeye çalışalım.

Kuşatıcı ve katılımcı çağımızın tipik özelliği, soğuk medyaların hâkimiyetinde olmasıdır; bu medyaların özelliklerinden birine dair söylenen bir şey vardır, o da sunduğu şeyin bitmiş ürünler değil de süreçler olduğu, düşük çözünürlüklü konfigürasyonlar sunduğudur, yani nesnelerin, anların ve argümanların doğrusal ardıllıklarını sun-

maz, sahadaki verilerden oluşan bir tür tamlık ve eşzamanlılık sunar. Bu gerçeklik anlatım tarzına aktarıldığında, tasımlar yoluyla değil aforizmalar yoluyla gerçekleşecek bir söylem elde edilecektir. Aforizmalar (McLuhan'ın hatırladığı gibi) eksiktirler ve bu nedenle derin bir katılım gerektirirler. Bu anlamda, onun kullandığı argüman tarzı, uslamlama biçimi, bütünleşmeye davet edildiğimiz yeni evrene tamı tamına denk düşer. Sedlmayr gibilerine "merkez kaybı"nın şeytani mükemmelliği olarak görünecek olan evren (Rönesans perspektifi çağına ait merkezilik ve simetri kesinlikle Gutenberg'ci kavramlar olmalarına rağmen) McLuhan'a göre geleceğin mikroplara yuva olacak çorbasıdır, bu çorbada çağdaşlık basilleri, okuryazar basile meçhul miktarda ve ölçüde büyüyüp gelişebileceklerdir.

Bununla birlikte, bu tekniğin bazı kusurları da vardır. İlk kusuru, McLuhan'ın her saptamasının yanı sıra zıddını da vermesi ve her ikisinin birlikte uyumlu olduklarını varsaymasıdır. Bu anlamda, kitabı Sedlmayr ve kıyamet tellallarından oluşan tüm gizli cemiyetler için olduğu kadar isimsiz uyumlular için de geçerli argümanlar sunabilir. Hatta toplumumuzu suçlamak isteyen Çinli bir Marksist için alıntılanacak pasajlar ve neokapitalist bir iyimserlik teorisyeni için kanıtlayıcı argümanlar sunabilir. McLuhan, tüm argümanlarının doğru olup olmadığını düşünme zahmetine bile girmez: *Olmalarıyla* yetinir. Bizim bakış açımızla çelişkili kabul edilebilecek olan şey, onun bakış açısından sadece birlikte var olmaktır. Ancak McLuhan bir kitap yazdığından, Gutenberg'ci bir alışkanlıktan, birbirini takip eden kanıtlar sunup onları birbirine eklemleme alışkanlığından kurtulamaz. Ancak buradaki sonuç çıkarma süreci kurgusaldır ve yazar, sanki aralarında mantıksal bir ardıllık varmış gibi bir sürü argümanı bize bir arada sunar, esas itibarıyla bize sunduğu şey bu bir aradalıktan ibarettir. Alıntılanan pa-

sajlardan birinde, şirket organizasyonundaki doğrusallık kavramından çorap ilmeklerindeki doğrusallık kavramına öyle bir hızla geçer ki terkip nedensel bir bağ taşımaz.

McLuhan'ın kitabı bize tümüyle "montaj hattının ortadan kalkması"nın ve "file çorapların kayıplara karışması"nın "bu neden"le birbirine bağlanmaları gerekmediğini –ya da hiç değilse bu bağlantının kitabın yazarı tarafından kurulması gerekmediğini– kanıtlamak için tam orada karşımızda durur, kitaptaki bu düşük çözünürlüklü zincirin boşluklarını doldurmak sanki alıcının işiymiş gibi. Ama sorun şu ki McLuhan alttan alta "bu neden"le bağlantısını bizim koymamızı *arzu eder* çünkü Gutenberg'ci alışkanlıkla basılı sayfada yan yana sunulmuş iki veriyi okuduğumuz andan itibaren "bu nedenle" diye düşünmek zorunda kalacağımızı bilir. İşte tam da bu nedenle mikroskopinin merkezin kaybı anlamına geldiğini söyleyen Sedlmayr kadar hileci ve delinin bize yedi kibriti gösterdiği zamanki kadar numaracıdır. Yazar olarak bir sonuç çıkarmaya gereksinim duyar ve bunu tahayyül edilebilecek en sinsi gayrimeşru tarzda dayatır. Tam anlamıyla *cogito interruptus*'un içine düşmüş durumdayız, bu öyle bir durum ki *cogito* olarak sunulmasından vazgeçilmiş olsa, *interruptus*'a da uğramayabilir. Ancak McLuhan'ın kitabı baştan sona, inkâr edilen rasyonalite biçimlerinde argümanlarını savunarak kendini inkâr eden bir *cogito*'nun yanlış anlaşılmasına dayanır.

Düşüncenin ve fiziksel yaşamın yeni bir boyutunun ortaya çıkışına tanıklık ediyorsak, ya bu topyekûn radikal bir şeydir –ve çoktan galip gelmiştir– o vakit her kitabı sonuçsuz, yarım bırakmış bir şeyin ortaya çıkışını göstermek ve kanıtlamak için kitaplar yazamayız artık; çağımızın sorunu, yeni akıl ve duyarlılık boyutlarını (başlangıç dönemlerinde Gutenberg'ci boyutlarda örgütlenen, incelenen ve programlanan televizyon iletişi-

mi de dahil) tüm iletişim biçimlerimizin hâlâ temel alıp dayandığı boyutlarla bütünleştirmekse eğer, o vakit (kitaplar yazan) eleştirinin görevi bu aracılığı işler hale getirmek ve dolayısıyla kuşatıcı küreselliği, uzmanlaşmış ve doğrusal bir Gutenberg'ci rasyonalitenin terimlerine tercüme etmektir.

McLuhan kısa bir süre önce belki de artık kitapların yazılmaması gerektiğini fark ettiğinden "kitap olmayan" en son çalışması *The Medium Is the Message*'la bir söylem önerdi. Bu söylemde sözcük imgelerle kaynaşıyor ve mantıksal zincirler, okurun zekâsı karşısında girdaba sokulan mantıksız veriler, senkronik, görsel-sözel bir öneri lehine tahrip ediliyor. Sorun şu ki *The Medium Is the Message*'ı hakkını vererek anlamak için okurun kod olarak *Understanding Media*'ya ihtiyacı var. McLuhan, tanık olduğumuz sürecin rasyonel bir şekilde açıklığa kavuşturulması gerekliliğinden kaçınmıyor: Ama *cogito*'nun gerekliliklerine teslim olduğu an onu kesintiye uğratmamak zorunda.

Bu muğlak durumun ilk kurbanı bizzat McLuhan'ın kendisi; yazar, bağlantısız verileri yan yana getirmek ve sanki bunlar birbirine bağlıymış gibi benimsememizi sağlamakla yetinmiyor. Görünürde aralarından bağlantı olmayan karşıt verileri bize sunmak için çabalayıp duruyor; ona bakarsanız bunlar birbirlerine mantıksal işlemlerle bağlı, neyse ki bu mantıksal işlemleri göstermeye kalkmayacak kadar utanma sıkılması var. Örnek olarak aşağıdaki pasajı okuyalım, bu pasaja çeşitli önermeleri birbirinden ayıran parantez içindeki rakamları ekledik:

> Analitik Batı dünyasının bölük pörçük ve ayırıcı gücünün görme yetisinin öne çıkarılmasından kaynaklanması gerektiği çelişkili bir şey gibi görünüyor.
>
> (1) Görme duyusu, her şeyi sürekli ve bağlantılı bir şey olarak görme alışkanlığından da sorumludur.

(2) Görsel stres aracılığıyla parçalanma, zamanda yalıtılmış bir anda veya uzamda yalıtılmış bir öğede gerçekleşir, dokunma, işitme, koku alma ve hareket güçlerinin çok ötesine ulaşır.

(3) Elektrik teknolojisi, anlık hızın sonucu olan görselleştirilemeyecek ilişkileri dayatarak görme duyusunu tahtından eder ve bize sinesteziyi ve diğer duyular arasındaki oldukça sıkı sezdirimleri geri verir.

Şimdi bu anlaşılmaz pasajı yeniden okumaya çalışın, işaretli noktalara şu bağlantıları ekleyin: 1) *Aslında*; 2) *Ancak*; 3) *Bunun tersine*. Böylece uslamlamasının en azından formal olarak akıcılık kazandığını göreceksiniz.

Ancak tüm bu gözlemler sadece argümanları serimleme tekniğiyle ilgilidir. Aquino'lu Thomas üzerine çalışan eski bir yorumcu olarak McLuhan'ın muhtemelen bildiği ve taklit ettiği, skolastiklerin pek sevdiği terimlerle tanımlanabilir genel bir kategori yani terim varsayımına dair muğlaklık, dolayısıyla yanlış anlaşılmış tanım kategorisiyle özetlenebilecek, kelimenin tam anlamıyla uslamlama tuzakları diyebileceğim metin kurgusu çok daha tehlikeli ve vahimdir.

Gutenberg'in insanı ve ondan da önceki okuryazar insan, bize en azından söylemimizin terimlerini tam olarak tanımlamayı öğretmişlerdi. Okurun "ilgisini çekmek" için tanımlamaktan kaçınmak bir teknik olabilir (yazınsal söylemin kasıtlı muğlaklığı bu değil midir?). Ancak diğer durumlarda Kum Adam'ın hilesi söz konusudur.

Bir terimin bildik yananlamlarının gelişigüzel değiştirilmesinden bahsetmiyoruz; böyle bir durumda *sıcak* "araya eleştirel mesafe koymaya izin verebilen" ve *soğuk* "ilgi çeken" anlamına gelir; görsel "alfabetik" ve dokunsal "görsel" anlamına gelir; *araya mesafe koyma*, "eleştirel yükümlülük" ve *katılım* "yükümlülükten sanrısal kaçış" anla-

mına gelir vb. Bu noktada hâlâ provokatif amaçlı yeni bir terminolojinin kasıtlı üretilmesi düzeyindeyiz.

Oysa örnek olarak daha da eleştirilebilecek bazı tanımlayıcı oyunlar görüyoruz. "Deneyimi yeni formlara tercüme edebilecek gücü olduğundan tüm medyalar aktif metaforlardır," saptaması doğru değildir. Bir medium [araç], örneğin konuşulan dil, deneyimi başka forma tercüme eder çünkü bir kod oluşturur. Oysa bir metafor, bir kod içinde gerçekleşen bir ikamedir, bir terim başka bir terimin yerini tesis edilen ve sonra örtülen bir benzerlik sayesinde alır. Ama aracın metafor olarak tanımlaması, araç tanımına dair bir kafa karışıklığını da içerir. Onun "bizzat bizlerin bir uzantısı"nı temsil ettiğini söylemek pek de bir şey ifade etmez. Tekerlek uzantı olarak ayaklarımızın kapasitesini *genişletir*, kaldıraç da kollarımızınkini ama alfabe, kendine özgü ekonomi kriterlerine göre sesleme organlarının olanaklarını *en aza indirgeyerek kullanır*, böylece deneyimi belli bir biçimde kodlamış olur. Matbaa bir araçtır dediğimizde ortaya çıkan anlam ile dilin araç olması aynı anlamda değildir. Matbaa, yazılı dile kıyasla deneyimin kodlamasını değiştirmez, ancak yayılmasını kolaylaştırır ve açıklık, standardizasyon vb. anlamında dildeki belli evrimleri artırır. "Dil, tekerleğin ayaklar veya beden için yaptığını zekâ için yapar: İnsanların bir şeyden diğerine daha kolay, daha rahat ve gittikçe daha az katılımla varmalarını sağlar," demek, vasat bir espriden öteye gitmez.

Esas itibarıyla McLuhan'ın akıl yürütmesine bir iletişim teorisyeni için vahim sayılacak bir dizi muğlaklık hâkimdir. İletişim *kanalı*, *kod*, *mesaj* arasındaki farklar belirlenmemiştir. Sokakların ve yazı dilinin araç olduklarını söylemek, bir kanalı bir kodla aynı yere koymak anlamına gelir. Öklid geometrisinin ve bir elbisenin araç olduklarını söylemek, bir kodu (bir deneyimi biçimsel-

leştirme tarzını) bir mesajla (kıyafet kurallarına göre bir anlamlandırma tarzıyla, yani daha açık söylersek bir içerikle) eşleştirmek ve bir tutmak anlamına gelir. Işığın bir araç olduğunu söylemek, bu bağlamda "ışık" sözcüğünün en az üç işlevle kullanılabileceğinin farkında olmamak anlamına gelir: 1) *bir sinyal olarak ışık* (Mors alfabesine göre daha sonra belirli mesajlar oluşturacak sinyaller gönderirim); 2) *bir mesaj olarak ışık* (sevgilimin penceresinde yanan ışık "gel" anlamına gelir); 3) *başka iletişimin kanalı olarak ışık* (eğer bir sokakta açık bir ışık kaynağım varsa duvardaki afişi okuyabilirim).

Bu üç durumda ışık farklı işlevler üstlenir; fenomenin değişmezlerini böylesine uyumsuz yönler altında incelemek ya da üç farklı kullanımdan dolayı üç ışık-fenomeninin ortaya çıkışını incelemek çok ilginç olacaktır. Sonuç olarak, şansı yaver gitmiş ve çoktan ün kazanmış "Araç mesajdır" formülünün, bir dizi birbirine zıt formülle dolu ve muğlak olduğu ortaya çıkar. Esas itibarıyla bu formül şu anlama gelebilir:

1) *mesajın biçimi*, mesajın gerçek içeriğidir (bu avangard eleştiri ve edebiyatın tezidir);
2) *kodun* ve dolayısıyla bir dilin –veya başka bir iletişim sisteminin– yapısı mesajdır (bu Benjamin Lee Whorf'un dünya vizyonunun dilin yapısınca belirlendiği ileri süren ünlü antropolojik tezidir);
3) *kanal* mesajdır (yani bilgiyi aktarmak için seçilen fiziksel araç ya mesajın biçimini ya içeriklerini ya da bizzat kodların yapısını belirler – bu, estetikte bilinen bir fikirdir, sanatsal malzemenin seçiminin ruhun ahenklerini ve bizzat konuyu belirlediği bilinir).

Bütün bu formüller McLuhan'a, enformasyon ku-

ramcılarının, onun iddia ettiği gibi biçimsel sorunlarla uğraşmaksızın sadece bilginin içeriğini göz önünde bulundurduklarının doğru olmadığını gösterir. Burada bile McLuhan'ın terimler üzerinde oynaması ve "içerik" sözcüğünü iki farklı anlamda kullanması bir yana (onun için içerik "söylenen şey" anlamına gelirken, enformasyon teorisi için "bir şey söylemek için gereken ikili seçimlerin sayısı" anlamına gelir), iletişim teorisi, enformasyon aktarımının çeşitli aşamalarını biçimselleştirerek farklı olan ve farklı sayılan fenomenleri birbirinden ayırmak için faydalı araçlar sunmuştur.

McLuhan bu çeşitli fenomenleri formülünde birleştirerek bize artık faydalı bir şey söylemez. Aslında daktilonun ortaya çıkışının kadınları daktilograf olarak şirketlere sokarak, tükürük hokkası üreticilerini krize soktuğunu keşfetmek olsa olsa açık bir ilkeyi, her yeni teknolojinin toplumsal yapıya değişiklikler dayattığı ilkesini yinelemek anlamına gelir. Ancak söz konusu değişikliklerin yeni bir kanaldan, yeni bir koddan, yeni bir kod eklemleme tarzından, mesajın kodu eklemleyerek söylediği şeylerden mi yoksa belirli bir grubun mesajı memnuniyetle kabul etmeye hazır oluşundan mı kaynaklandığını anlamamız son derece faydalı olacaktır.

Madem öyle başka bir şey önerelim: Araç mesaj değildir; mesaj, alıcının ne mesajın göndericisinin ne de iletişim araştırmacısınınkilerle aynı olan kendi alımlama kodlarıyla ölçüp biçip değerlendirerek dönüştürdüğü bir şeye dönüşür. Araç mesaj değildir çünkü yamyam kabile reisi için saat, zamanı uzamda bölümlemeye yarayan belirleyici değil, boynuna asacağı kinetik bir mücevherdir. Eğer araç mesajsa, yapacak hiçbir şey yoktur (kıyamet tellalları bunu bilir): Yarattığımız araçlar bizi yönlendirir ve yönetir. Ama mesaj yorumlanma biçimine bağlı olduğundan elektrik evreninde gerilla savaşına hâlâ yer var:

Alımlama perspektifleri kendi aralarında farklılıklar gösterebilir, televizyona değil, her televizyonun önündeki ilk sandalyeye saldırmak gerekir. McLuhan'ın (kıyamet tellallarıyla birlikte) söylediği şey doğru olabilir ancak bu durumda oldukça tehlikeli bir hakikat karşımıza çıkar: Mademki kültür küstahça başka hakikatler oluşturma olanağı sahiptir, o halde daha üretici bir hakikat önermeye değer.

Bu mevzuyu bitirmeden önce, McLuhan'ın okunmaya değer olup olmadığına dair üç soru soralım.

Understanding Media'yı okumaya çabalayalım mı? Evet çünkü yazar bize muazzam büyüklükte bir veri yığınıyla hücum eder gibi görünmesine rağmen (Arbasino, makalelerinden birinde muhteşem bir varsayımda bulunarak bu kitabın Bouvard ile Pécuchet[3] tarafından yazıldığını ileri sürmüştür) kitap esas itibarıyla tek bir bilgi sunar: Araç mesajdır; bizi davet ettiği sözlü ve kabilesel toplumların söylemi idealine mutlak bir sadakatle ve örnek teşkil eden bir inatla cümlesini yineler: "Mesaj bütünüyle eşmerkezli bir spiralin çemberlerinde, bariz bir fazlalıkla tekrarlanıp durur." Tek bir not: Fazlalık bariz değil, gerçektir. En iyi kitlesel eğlence ürünlerinde olduğu gibi, yan bilgilerin yarattığı karmakarışıklık yalnızca ziyadesiyle fazlalık içeren merkezî bir yapıyı çekici kılmaya hizmet eder, böylece okur her zaman ve yalnızca zaten bildiğini (veya anladığını) alımlar. McLuhan'ın okuduğu işaretlerin/göstergelerin tümü, bize ta en başından beri verilen bir şeye atıfta bulunur.

Sedlmayr gibi yazarlar okunduktan sonra McLuhan gibi yazarları okumaya değmez mi? Dürüst olmak gerekirse değer. Cebirsel işareti değiştirerek her ikisinin de

3. Gustave Flaubert'in *Bilirbilmezler* adlı romanında betimlediği karakterler (çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları, İstanbul, 1990). (Y.N.)

aynı şeyi söylediği doğrudur (yani: Medyalar [araçlar] ideolojileri aktarmaz, bizzat kendileri ideolojidir); ancak McLuhan'ın vizyoner vurgusu sızlanıp mızmızlanmaz; heyecanlandırıcı, neşeli ve çılgıncadır. McLuhan'da muz kabuklarını kurutup içenlerde ve hippilerdeki gibi iyi şeyler var. Daha ne haltlar karıştıracaklar bakalım.

McLuhan'ı okumak bilimsel açıdan üretici mi? Can sıkıcı bir sorun, çünkü akademik sağduyu ışığında elektriğin kardeşliğine türkü yakanları göz ardı etmekten kaçınmak lazım. Bu dur durak bilmeyen entelektüel ereksiyonun altında verimli bir şey saklı mı?

McLuhan bize, "Konuşan ölü 47 eder," demekle kalmaz, sıklıkla, daima Kabaladan alınsa da "kadınların bacakları 77" türünden saptamalar da yapar. Bu durumda, ilkinde olduğu gibi tamamen nedensiz bir akrabalığımız yoktur; ama belli bir yapısal türdeşlik söz konusudur. Yapısal türdeşlik arayışı sadece kendi kavramsal elkitaplarının ötesini göremeyen dar kafalıları ve okuryazarları korkutur. Panofsky, gotik katedrallerin planı ile Ortaçağ teolojik tezlerinin biçimi arasında yapısal bir türdeşlik keşfettiğinde tek bir diyagrama, tek bir biçimsel modele indirgenebilecek ilişkisel sistemlere hayat veren iki *modus operandi*'yi[4] karşılaştırmaya çalışmıştır. McLuhan da Gutenberg'ci zihniyetin ortadan kalkması ile örgütsel yapıları doğrusal ve hiyerarşik olarak kavrama biçimleri arasında bir ilişki gördüğünde, şüphesiz aynı buluşsal mutluluk düzeyine erişmiştir. Fakat aynı sürecin otel müşterilerini girişte karşılayan hizmetlilerin oluşturduğu kuyrukların ortadan kalkmasına yol açtığını eklediğinde, doğrulanamaz şeylerin âlemine adım atar, naylon çoraplardaki dikey çizgilerin kaybolmasına vardığında

4. (Lat.) Çalışma yöntemi. (Y.N.)

ise ölçülemez şeyler âleminin eşiğine varır. Daha sonra sinik bir şekilde, yanlış olduklarını bilerek mevcut görüşlerle oynadığında bizi şüpheye düşürür: McLuhan, elektronik bir beynin sadece bir saniyelik, anlık bir hızda birçok işlem gerçekleştirdiğini bildiğine göre bu gerçek göz önüne alındığında "sayısız işlemin anlık senkronizasyonunun, işlemleri doğrusal bir sırayla düzenlemeye dayanan eski mekanik şemaya son verdiği"ni söylemenin mümkün olmadığını da bilir; esas itibarıyla, elektronik bir beynin *programlanması*, tam da paralel sinyallere ayrılmış mantıksal işlemlerin doğrusal olarak birbirinin ardı sıra gelecek biçimde hazırlanmasından ibarettir; eğer ortada çok kabilesel, kapsayıcı, çok merkezli, sanrısal ve Gutenberg'ci olmayan bir şey varsa bu tam olarak programcının işidir. Elektronik beyni sadece bilimkurgu kitaplarından bilen ortalama bir hümanistin naifliğini suiistimal edemezsiniz. Söylemi oldukça geçerli sezgiler sunduğundan McLuhan'dan "bul karayı al parayı" oynamamasını rica edelim.

Ama oldukça melankolik bir sonuç olarak karşımıza çıkan şey, McLuhan'ın düşüncesinin salonlarda kazandığı başarıyı tam da terimleri tanımlamama tekniğine ve çokbilmiş gazetelerin üçüncü sayfalarının alt taraflarında yer bulan kıyamet tellallarında epeyce yankı bulan *cogito interruptus* mantığına borçlu olmasıdır. Bu anlamda McLuhan haklıdır, Gutenberg'ci insan ölmüştür ve okur kitapta sanrısal bir biçimde dalıp gideceği düşük çözünürlüklü bir mesaj arar. Bu noktada televizyon izlemesi daha iyi olmaz mı?

Televizyonun Sedlmayr'dan daha iyi olduğuna hiç şüphe yok; Mike Bongiorno'nun Picasso'nun "fütürist" resmine yönelik öfkeli çıkışları yozlaşmış sanata dair şikâyetlerden daha sağlıklı. McLuhan'a gelince durum farklı; iyi fikirler kötüleriyle birlikte karmakarışık halde

satıldıklarında bile başka fikirleri akla getirirler, bunlar da başka hiçbir işe yaramasa bile çürütülmek üzere kullanılabilirler. McLuhan'ı okuyun; ama sonra okuduklarınızı arkadaşlarınıza anlatmayı deneyin. Böylece bir ardışıklık seçmek zorunda kalacaksınız ve sanrıdan çıkacaksınız.

TELEVİZYON REKLAMI HAKKINDA BİLMEDİKLERİMİZ*

1. Bir pişmanlık, umutsuzluk ve umut haline kısaca değinmek istiyorum. Esas itibarıyla yaptığım işle parçası olduğum çağdaş dünyayı açıklığa kavuşturma işine yönelik bir güvensizlik haline.

İşim icabı kendi kendime hiçbir zaman etkili bir reklam nasıl yapılır diye sormamakla birlikte çeşitli vesilelerle başkaları nasıl etkili bir reklam yapıyor sorusunu sordum. Reklam dilinin öğelerini, reklam dilinin kendi gereksinimlerine uyarladığı ya da *ex novo*[1] olarak icat ettiği retorik teknikleri çözümledim. Bunu yaparak geçerli olduğuna inandığım bir açıklığa kavuşturma yükümlülüğünü yerine getirdim ama reklamcılara da dolaylı olarak yaptıkları işi denetleyecekleri reklam unsurları sunmuş oldum. Tıpkı bir cinayet tekniğini çözümleyen birinin gelecekteki cinayetler için yol göstermesi gibi. Ama –cinayetlere yönelik duygularımız bir yana– cinayetlerde kullanılan teknikler umuma açık hale gelecek gibi beyhude bir endişeyle nasıl işlendiklerini araştırma sorumluluğundan kaçınılamaz. Aynı şey özgür basını baskılayan sansür meselesi için de geçerli. Öte yandan her toplum (başka tür-

1. (Lat.) Yeniden. (Y.N.)

lüsünü de yapamayacağından) ikna tekniklerini kullandığına göre sorunun bu teknikleri görmezden gelmek ve seçilmiş bir azınlık için işleyip geliştirmek değil de onları kamuoyunun bilgisine sunmak olduğunu (başta Aristoteles olmak üzere) klasik retoriğin büyük isimlerinin izinden giderek her zaman doğru addettim ve hâlâ da öyle düşünüyorum. İkna olacaksınız ama sizleri ikna etmek için kullanılan gereçleri de öğreneceksiniz: Retorik analizin sivil misyonu budur; tabii ancak belli şartları yerine getirirse: Öncelikle kendisini, bu nasıl çalışır tarzı bir elkitabı düzeyine indirgeyen suç ortaklığından kurtarması ya da ideal bir toplumda artık yapay hiçbir ikna aracının egemen olmaması ve sadece (bir başka pis yalan olan) lekelenmemiş "Hakikat"in ticaretinin parıldaması gerektiğini sahtekârca savunan ahlakçılıktan yani karşıt kusurdan uzak durması durumunda bu misyonunu yerine getirir.

Ama bunu söyledikten sonra (iknanın etkisini daha da artırmak ya da herkesi maruz kaldıkları ikna eylemlerinden haberdar etmek için açıklanan) ikna tekniklerinin sadece "anlambilimsel" düzeyde bir anlam edindiği ve onların ötesinde ve sonucunda "pragmatik" düzeyde olup bitenlerin dilsel çözümlemeden yakayı kurtardığı şüphesi ortaya çıkar. Böylesi bir netlikle adeta anatomik incelemeye tabi tutulmuş bir mesaj nereye düşecektir? Belki de tamamen başka bir şey söyleyeceği bir bağlama. Eğer böyle bağlamlar varsa iletişim tekniklerini kılı kırk yararcasına çözümlemeye değer mi? Kuşkusuz değer. Ama bu bölümde karşıt kutuptaki şüpheyi büyüteç altına almaya çalışacağız. Ben de yıllarca kitle iletişiminin etkileri nelerdir diye kendi kendine soranlar arasında yer aldım.

Aynı şekilde, ilahî bir aydınlanmayla kitle iletişim tekniklerinin tüm insanlığı "kitleselleştireceği"ni (ve böylece kitleselleştirilenler ve diğerlerinin kitleselleştirildiklerini bilenler olarak iki kategoriye ayıracağını) *en başın-*

dan beri bilen kıyamet tellallarına şüpheyle yaklaştığım doğrudur. Herkesin erişimine açılmış "kültürel" değerlerin dolaşımından memnun ve mutlu olup bu duruma güvenle yaklaşan iyimser "uyumlular"a da şüpheyle yaklaştım. Ama hem o kutupta hem ötekinde hem de bu iki uç durum arasında arayı bulmaya yönelik hoşgörülü girişimlerde sorun her zaman hep aynı terimlerle ifade ediliyordu: Ortada barındırdığı dalgalanmaları tanımlayarak da olsa etkilerini bildiğimiz bir mesaj var. Mesele, bu etkileri en makul şekilde *yönlendirmek* üzere sürece müdahil olacak bir kültür mühendisliği sorunu. Yani şu ya da bu kutuptaki birilerini "kurtarmak" söz konusuydu. Bu arada bu birileri ya kurtuluyordu ya da mahkûm ediliyordu. Dwight McDonald yıllarca aynı şeyi tekrarladı: Kitle iletişim, gazete sayfasında, resimli dergide, sinema ve televizyon bültenlerinde, birbirinden farklı ve renkli haberleri sayfa düzenlemesiyle eşitlermiş gibi bir araya getirerek kendi kitlesini önemli bir haberle önemsiz olanı ayıramayacak hale getirmişti, öyle ki son derece ciddi bir haberi yazlık dedikodudan, dünyayı değiştirebilecek bir beyanatı onu olduğu haliyle bırakan bir başka beyanattan ayırt etmemizin mümkün olmadığı bir çeşit *farklılaşmamış gürültü* sunuyordu.

Bu arada mesajları ve haberleri *seçip fark ettiğini* ve *birbirinden ayırt edebildiğini* kanıtlayan ve uğruna meydanları doldurmaya değecek olanlar için meydanlara inmek isteyen (başı gençlerin çektiği) kalabalıkların yaptığı gösterilere tanıklık ettik. McLuhan kitle iletişim araçlarınca iletilen herhangi bir şeyde, önemli olanın içerik değil de bizi içine çekip sarıp sarmalayan ve bütüne yayılan iletişim biçimi olduğunu ileri sürerek kitle iletişim bilimleri panoramasını altüst ettiğini sandı: İşte bu yüzden büyük dünya tiyatrosuna temassal ve sanrısal bir katılımla dahil olacak "küresel bir köy"ün sakini, yeni bir

nesil doğmalıydı; bu öyle bir kitle olacaktı ki *Hamlet* mi yayınlanmış yoksa *Carosello*[2] mu onlar için hiç fark etmeyecekti çünkü bütün bu mesajların oluşturduğu bütün, her hal ve şartta genetik bir mutasyon yaratacak ve bizi dünyayı farklı gözlerle görmeye yönlendirecekti. McLuhan haklı olduğu kadar haksızdı da: Genetik mutasyon gerçekleşiyordu, yeni izleyici kitlesi kitle iletişimin mesajlarını kendine özgü bir biçimde kullanıyordu ama içeriklerine duyarsız değildi. Savaş çağrısı ile en son teknolojiyle renklendirilmiş son filme yönelik çağrıyı birbirinden ayırt ediyordu ve çağrıların büyük bir bölümünü bunlara eşlik eden talepler temelinde (ki bu talepler kitle iletişim araçlarından değil kişisel temaslardan, ekonomik koşullardan, toplumsal durumlardan geliyordu) düşünüp taşınarak değerlendiriyor, kendi tarzınca deforme ediyordu: Şehriye çorbası reklamından siyasi bir iletişim çıkarırken niyet itibarıyla siyasi olan ama işe yaramayan diğer iletişimleri bir yana bırakıyordu. Gazete bayilerindeki kitap satışı tıkanıklığından sızlanıp duran kâhinler (Sartre'ı Da Verona'nın yanına, Aşçıların Kralı'nı Mao'nun dibine, Ian Fleming'i Tolstoy'un yakınına koyan büyük *potpuri* yüzünden ağıt yakıp duruyorlardı) birilerinin Aşçıların Kralı'nı değil de Mao'yu satın almasını, Mickey Spillane yerine Marcuse'a para ödemesini engelleyemediler. Tanık olduğumuz gençlerin isyanı, kültür endüstrisi evreninin doğurduğu bir şeydir: Ancak burada gençlerin kültür endüstrisinin ürünlerini kullanımı aynı endüstrinin (uzlaşmacı ya da kibirli) kâhinlerinin öngördüğü kullanım değildir. Sistem'e itiraz edenin (henüz kendi zeki yaşamsallığı açısından ne denli ölümcül ya da homeopatik açıdan ne denli sağaltıcı olduğu anla-

2. İtalyan Devlet Televizyonu RAI'da 3 Şubat 1957'den 1 Ocak 1978'e kadar yayınlanan bir reklam programı. (Ç.N.)

şılmayan) kendi antikorlarını da üreten Sistem'in çocuğu olması paradoksaldır.

Böylece kendimizi kitle iletişim araçlarından *nasıl koruyacağımıza* dair misyoner öğretiyle ilgili endişeler de belki ortadan kalkar: Çünkü ya izleyici kitlesi kendini savunmak istemeyecek ya da öngörü yapmayı bilmeyen dolayısıyla gelecekte olabileceklerin işlemcisi değil de zaten olup bitmiş olanın analizcileri olan kitle iletişim bilimleri araştırmacılarının araçlarıyla kendini savunabilecektir.

Dolayısıyla televizyon reklamının kaderine, etkilerine, biçimlerine dair bilmem kaçıncı tartışmanın bir anlamı olacak mı? Olguları açıklayacak ve anlamayı sağlayacak herhangi bir makul işlem olduğuna inanmakta güçlük çeken tüm nektarları tatmış, tüm abıhayatlara yüz çevirmiş *kayıtsız bir züppe* gibi görünmek istemiyorum. Bu yüzden bu bölümde televizyon reklamına dair *bilmediklerimizi* incelemeye çalışmak istiyorum. Araştırmalarımızın *gerisinde olup biten* ne? Gelecekteki araştırmaları belirleyecek olan ne ve şimdilik tamamına hâkim olmadan farkına vardığımız şey ne? Reklamın geleceğine yönelik bu keşif çalışmasında bana rehberlik eden *varsayım*, reklamın alıcı kitlesine yönelik söyleminin, talep ettiğinden başka bir şey iletmeyen (kendi iç kurallarına uyarak) kendi üzerine sarılıp sarmalanan spiral biçimli bir konuşma olduğudur. Bu söylem, alıcı kitlesinin kendi hesabına kullandığı unsurları, varsayımları, imaları dolayıma sokar, reklamın hedef kitlesi bütün bunları, reklamın söylemek istemediği bir şeyi ona söyletmek üzere kullanır. Bu bir şey, bazılarının zaten söylemekte olduğu bir şeydir – ama şimdilik görünürde iletişimler uygarlığının tamamına muhtemelen başka bir iletişimler uygarlığı adına karşıdır.

2. Vladimir Y. Propp 40 yıl önce, incelediği tüm Rus masallarının *aynı hikâyeyi* anlattığını ve hepsinin belli başlı birkaç unsurun baş döndürücü bir kombinasyonuyla bazı temel "işlevler"e göre yapılandırıldıklarını keşfetmişti ve tarihin başlangıcından günümüze anlatılan her hikâyenin aynı hikâyeden başka bir şey olmadığı varsayımını ortaya atmıştı. Bu varsayım, ortaya atıldıktan 40 yıl sonra yapısalcı öykü analistlerince benimsendi ve kullanıldı. O halde Homeros'tan Dostoyevski'ye, Petronio'dan Simenon'a insanlık başından beri zaten bildiği bir hikâyeyi kendi kendine anlatarak geçiriyor zamanını, bundan da hiç sıkılmıyor çünkü anlatmaktan ve öyküler dinlemekten alınan temel zevk daima *zaten bilinen* bir şeyi yeniden bulmaktan ibaret olsa gerek, hikâye ebedî eylemin ana çizgisinden sapmalar, yenilik yanılsamaları, beklenmedik sahne değişiklikleriyle gerçek yüzü saklanarak sunulsa da *başından beri bildiğimiz ve istediğimiz* şeyin geri dönüşünü arzulanabilir kılan bu yeniden bulma zevkidir.

Böylesi bir hipotez cüretkâr ve tehlikeli: Tarihin ilerlediği ve *farklı* bir hikâyenin dünyanın çehresini değiştirdiği minimal değişkeleri görmezden gelmemize neden olma riski taşıyor. Ancak tüm hikâyeler için tartışılabilir bir hipotezse, kitle iletişim araçlarının bize aktardığı hikâyeler için de geçerli. *Carosello* da dahil. Daha önce de söylemiştik, yinelemenin keyfi bize *güven verir*. Müfettiş Rock'ın tüm fantastik soruşturmalarından pek azı umurumuzdadır; katilin kim olduğu ve onun maskesini nasıl düşürdüğü, bize kim bilir kaçıncı kez kendisinin de bir hata yaptığını söylediğinde duyacağımız keyfin yanında neredeyse hiçbir şey ifade etmez. Nicola Arigliano'nun Don Quijote'vari bahisleri[3], işleyiş mekanizmaları ve

3. Nicola Arigliano, *Carosello* programındaki reklamlarıyla şöhret kazandı. Bu reklamlardan birinde arkadaşlarıyla sürekli bahse giren ve sonunda bahsi kaybeden bir karakteri canlandırıyordu. (Ç.N.)

basmakalıp neticeleri açısından sihirli ürünün vereceği neşenin sonunda neden olacağı hazımsızlıktan çok daha az baskı kurar üzerimizde. Aynı şekilde Flash Gordon'un indiği yeni gezegen bizi "diktatör-kraliçe-büyücü-Dale Arden'ın kıskançlığı-hainin gelişi-askerî zafer ve aşkta barışma finali" mekanizmasının yeniden üretilmesinden çok daha az ilgilendiriyordu. O halde tüketiciler olarak bize hayatımızı altüst edecek bir sır vererek aniden sarsıp çok etkileyeceğini sanan reklamcının yanılsaması nerede? Cevap aşikâr: Reklamcı bize herhangi bir sır vermek istemez. Yinelemeden keyif alındığını bilerek obsesif bir hatırlatma imgesi inşa edilsin ve tekrarlanmasından hoşlandığımız bu imgeler arasına diğerleriyle bir araya geldiğinde bir ürünle bağdaştırılacak bir hatırlatma imgesi eklensin ister. Kuşkusuz bu kadarı yeterli olacaktır.

3. Bu noktada reklam iletişiminin bir başka yönü göze çarpar. Reklam iletişiminin göstergebilimsel mekanizmaları öyle bir biçimde birbirine eklemlenmiş ve öylesine karmaşıktır ki (çözümlenmesi de epeyce emek ister) kullanıcı mesajı anlamak için yorumcunun yaptığı işin tümünü yapmak zorunda olsaydı, mesaj muazzam bir bulmaca gibi görünebilirdi.

Kuşkusuz gündelik dil/söz edimlerimizin analizi, birbirimizi anlamamızı sağlayan bu edimlerin pratiğe dökülmesinden daha karmaşıktır. Ancak reklam mesajları yakından incelenirse esprilerin, sembollerin, muzip terkiplerin onlarda başat rol oynayan barok *agudeza*'ların (nüktedanlıkların), zincirleme metonimilerin ve metaforların dokusu öylesine girifttir ki bir manifestonun, küçük bir gazete ilanının, *Arcobaleno*'nun[4] kısa bir sekansının kullanıcısı, yapay bir biçimde kendisine söyleneni anlamak

4. RAI'nın reklam kuşağı. (Ç.N.)

için Marino ya da Achillini'nin sayfalarında, Arcimboldo'nun görsellerinde, Emanuele Tesauro'nun *Il cannocchiale aristotelico*'sunun [Aristoteles Dürbünü] melankolik okumalarına dayanarak geçerli antrenmanları yapmış olmalıdır. Yine de bir kutu süt tozunun yanında canlı bir inek görürsek bu dâhice metonimi bize oldukça okunaklı görünür: Mesaj, "kutudaki sütün gerçek ve katkısız olduğu ve birebir ineğin memesinden geldiği" anlamına gelir.

Neden böyle olur? Çünkü bize kavramın o anda icat edilmediğini bildiren retorik yapaylık kurumsallaşalı çok olmuştur ve daha önce farklı biçimlerde pek çok kez kullanılmıştır, anne sütüne bulanmış bir reklam *kodunun* parçası haline gelmiştir ve çözümleme gereği olmadan tıpkı bir atasözü, bir özdeyiş, bir bayrak, bir arma, başka sözcüklerle ifade edersek bir *amblem* gibi bize blok halinde bir şey iletiyor gibi görünür.

Bunun anlamı reklam dilinin *daha* önceden *konuşulmuş* bir dil *olmasıdır*, bizimle uzun süredir *konuşur*, onu o anda icat ettiğini sanan reklamcının aracılığıyla *konuşulur*. Dolayısıyla kendinden söz eden bir dilin kullanıcıları olarak biz, ondan besleyici bilgiler, hiç duyulmadık yeni beyanlar almayız, aldığımız şey etiket olarak çoktan basmakalıplaşmış bir söyleme yönelik uzlaşımsal çağrışımlardır.

Eski bir Amerikan karikatüründe toplantı halindeki bir grup metin yazarı, hararetli bir beyin fırtınası yaparlarken şu soruyu ortaya atarlar: "Şimdi sıra slogan lansmanına geldi, '*Triplon metrosen içeren tek diş macunu*' mu yoksa '*Triplon kesinlikle metrosen içermeyen tek diş macunu*' mu demeliyiz ona karar verelim," derler. Devrime dair son bilginin bayraktarlığını yapar gibi görünmesine rağmen reklam dili kendi formülünde keyfine göre hiçbir şey değişmeksizin "X" önermelerinin yerine "Y"leri getirebilen, salt önermesel bir işleve sahiptir. Çünkü iz-

leyici ondan bir şey söylememesini değil *söylemesini* bekler.

Aynı şekilde ("Nasılsınız? Güzel bir gün! Sizinkiler nasıl? Sizi iyi gördüm" gibi) günlük hoşbeşler karşımızdaki kişinin bizim sağlık durumumuz (verdiğimiz yanıtın, "İyiyim, teşekkürler," ya da, "Pek de iyi değilim, mevsim işte" olması da onları ilgilendirmeyecektir), güncel hava durumu ya da bizim hava durumunu nasıl değerlendirdiğimiz hakkında bir şeyler bilmek istediğini söylemez. Söyledikleri tek şey, *karşımızda* bir başkasının olduğu ve bizimle *temas* kurduğudur. Genelde duygusal ya da ikna edici işlevleriyle çözümlenen reklam söylemi (Dikkat! Reklamlar sizi bir şey yapmaya yönlendirmek isterler!) aslında "*ilişki işlevli*" bir söylemdir, *temas kurmaya* yöneliktir.

Bununla bizi bir şeyler yapmaya yönlendirme projesinden sıyrılmış olmazlar. Binlerce diş macununun olması ve her birinin, ne kadar çok şey söylerse söylesin, bizi, "Ben buradayım," diye uyarmakla yetinmesi, tüm mesajların bir araya geldiğinde oluşturduğu genel gürültü içinde her bir mesajın bilgi gücünü kesinlikle ortadan kaldırırken aynı zamanda kesinlikle bize "onların da orada olduğu"nu bildiren pek çok diş macununun bir aradalığıyla baş başa bırakır; bu durum bizi birinden ziyade diğerini seçmeye yönlendirmezse tüketim nevrozuna sürükler ve ne olursa olsun bizi dışarı çıkıp bir şeyler satın almaya iter (belki de diş macunu almayız). Dolayısıyla bu anlamda tüketim sistemi her üründe kendi reklamını yaparak, tek tek ürünler için çalışmaz ama her durumda kendi kendisi için çalışır (ve bu yüzden paradoksal olarak konserve et reklamı yapmak otomobilin satışlarını artırmak anlamına gelir ve tam tersi de olabilir). Bununla birlikte bu ilişkiler cümbüşünde genel bir belirlenim içinde boşluklar kalır –buna özgürlük boşlukları değil

ama her halükârda *belirsizlik* boşlukları deriz– ve bunlar henüz yeterince araştırılmamıştır.

Bu belirsizlik boşlukları birlikte iş gören tüketimler sisteminin lehine mi yoksa aleyhine mi çalışır?

4. Buna bir yanıt vermek zor. Bunun bir nedeni de verilerin evrilmesidir; neredeyse günümüze kadar, yersiz bir şekilde tek yönlü olduğuna inanılan bu ilişkinin sapmaları, bölünmeleri, çatlakları ancak şimdi fark edilmeye başlamıştır. Geribildirim mekanizmalarının sonuçları yavaş yavaş ortaya çıkıyor ve ikna olanların, ikna edenin niyetlerine farklı biçimde yanıt verdikleri anlaşılıyor, iknaya yönelik iletişim devresinden ibaret olan söz konusu sibernetik sistemin doğası küçük adımlarla yeniden tanımlanıyordur. Ama yine de olguları yadsıyan ya da en doğru biçimde yorumlayan hipotezler ortaya atmak için onlardan açıklamalar elde etmeye ve bazı ana hatları saptamaya çalışabiliriz.

Zaten bilinen ve arzulanan ebedî dönüş oyununa ve tanınabilir amblemlerin sahte gösterişçiliğine dayanan genel reklam mesajı (özelde ise televizyon reklamının mesajı) geri döndüğünde tanınabilir bir unsura işaret etmelidir; bu unsur tanındığında daha önceden tespit edilmiş bir çağrışımlar evrenini kendisiyle birlikte getirmeli ve bir "karakter"in tanımlandığı gibi de tanımlanabilir olmalıdır. *Şahsiyetin* önemi de bunda yatar. Müffettiş Rock, Calimero, Topo Gigio, Mister X, Profesör Scotti, Caio Gregorio, Sorbolik, Lancillotto... bütün bu şahsiyetler *Carosello* programına özgü hayalî mekânda yer alan bir galeri sunarlar. Değişken durumda, bu şahsiyetlerin geri dönüşü "daha önce arzulanmış" olanın aşinalığının teminatıdır; görünürdeki iletişimsel biçimin yeniliğinde, oldukları ve ima ettikleri şey amblemin tanınabilirliğini temin eder. Bu şahsiyetlerde, yüzlerinde ya da

siluetlerinde, bir formül, bir slogan özet biçiminde yer alır, bu durum tıpkı bir argümanın sloganda özetlenmesi gibidir, argümanın dış biçiminde de çoktan basmakalıp hale gelmiş ve zaten herkesçe bilinen bir bilgi özetlenir.

Ancak bu şahsiyetler, dolaşıma girdikleri, kendilerini dayattıkları ve ticarileştikleri anda eşlik ettikleri ürünü *tahrip ederler*. Bir söyleyiş biçimine dönüşen slogan ("Tamam ama ya Lancillotto?", "Söz yeter."), anonimleşmiş ilişkide (tıpkı, "Güzel bir gün", "Bizimkilerin selamı var", "Ah ne günlerdi" gibi) sessizliği bozmaya yönelik dilsel tik, yeni jargon mirası, ilişki argümanı olarak dolayıma girer. Bir reklam sloganı olan, "*Ava nasıl da yıkıyor*"[5] ev kadınının ağzında nüktedan bir deyişe dönüşür, Punt e Mes[6] içilirken, "Bir Ramazzotti[7] her daim iyi gelir," diye bağrılabilir. Özdeyişleşmiş ve işlevsizleşmiş biçim onu hatırlanabilir kılan şahsiyette özetlenir, *göndergeyi öldürür*. Tıpkı Andy Warhol'un, "bulduğu" endüstriyel nesnelerle yaptığı pop heykelleriyle bazı imgeleri, özellikle de Campbell Soup[8] imgesini evrensel olarak tanınır hale getirmesinin bu ürüne yeni tüketiciler kazandırmaması (kazandırmadığını düşünüyorum) gibi; tıpkı Roy Lichtenstein'ın *kitsch* bir çizgi romandan alıp pop art haline getirdiği bir imgeyi duvara asmalarına rağmen hoşlarına gittiğinde *Charlie Brown* okumayı sürdüren entelektüeller gibi.

Ürün olan (ve tam da bu nedenle reklam iletişiminin nihai terimi olması gereken) gönderge, daha sonra halkın belleğinde kendi kendine "yolculuk eden" hayalî

5. (İt.) "*Ava came lava.*" Deterjan markası Ava'nın ünlü reklam sloganı. (Y.N.)

6. Bir vermut markası. (Ç.N.)

7. Hazmı kolaylaştırıcı bir likör markası. (Ç.N.)

8. Campbell Soup Company ya da Campbell's. Konserve çorbalarıyla öne çıkan ABD'li gıda şirketi. (Y.N.)

bir yaratımın başlangıç noktası olmaya giderek daha da fazla yaklaşıyor.

Kolektif hayal gücü çürük mü çürük kahramanlarla doluyor ama bu kahramanlar skolastik kahramanlardan farklı olarak *bir ülkünün bayraktarlığını* yapmıyorlar. Tıpkı sembolize etmeleri gerekene dair kavrayışlarını yitirmiş mitolojik kahramanlar gibiler. Mitolojik kahramanlar muğlak değerlerin aktarıcıları olarak epik şiirlerde ve mitlerde kalırlar, birbiriyle çatışan görevlerin savunucusu olarak hem şehveti hem de iffeti aynı zamanda korurlar; bazen İsa bazen de şeytan anlamına gelebilen ve onları katedral kapılarına yerleştirmek üzere o dönemin reklam grafikerleri olan mistik taş ustalarını görevlendiren imanı bütün başpiskoposların niyetlerine rağmen epeydir o kapılarda kendi hayatlarını yaşayan didaktik Ortaçağ hayvan masallarındaki kahramanlar gibiler.

Böylece bu şahsiyetler, mitleri ve kahramanları olmayan, adlarını bağışlayacak bir şahsiyetin çehresinde özetlenemeyecek kadar kolektif fenomenlere takıntılı bir çağın derin bir ihtiyacını gideriyormuş gibi görünüyorlar: Gagarin'in ölümü, yeri kesinlikle doldurulabilir cesur birinin çehresindense kolektif efsanevi teknoloji girişimleri ve kapsüller imgesinde özetlenen bir uzay mitolojisini birkaç haftalığına canlandırıyor. Cape Kennedy yangınında kim ölmüştü? Schirra, White, Grissom, Chaffee, Glenn, Shepard? Ruslardan Titov muydu yoksa Komarov mu? İzleyici kitlesi artık kimin öldüğünü bilmiyor. Kısa ömürlü tanrıları değil kolektif destanı hatırlıyor.

Kahraman figürünü tahrip eden çağımızın anonim destanları, kitle iletişim araçlarını *diğerlerinin yerine geçen yedek kahramanlar* yaratmaya zorladı, bunun nedeni geniş izleyici kitlesinin derinlerdeki örnek kahramanlar bulma ihtiyacını gidermek. Tüm ilahlar arasında Alberoni'nin bahsettiği "iktidarsız elitler", "Olympos"lular ilk sıralarda

yer alıyor. Ancak bu seçkinler, öteki Olympos'un seçkinlerinin aksine dayanıklı olmamak gibi melankolik bir özelliğe sahiptir. Genç nesiller Brigitte Bardot'yu tanımıyor. Birkaç yıllık zaferden sonra.

Sinematografik ilahların, reklam ilahlarının en ölümlüleri kısacık mevsimler boyunca kolektif hayal gücünü işgal ediyorlar ve çok kısa süre sonra ölüyorlar.

Ama televizyonları, gazete sayfalarını, kentlerin duvarlarını işgal ederek bir iz bıraktılar. Örnek *çehreler* ihtiyacını ortaya çıkardılar. Görülebilir ve adlandırabilir bir örnek gereksinimini alevlendirdiler. Ancak bu ateşi yeniden yakar yakmaz hayal kırıklığı da yarattılar, çünkü söz konusu gereksinimi tatmin edemeyecek ya da gideremeyecek kadar güçsüz görünüyorlardı.

Böylece tanınabilir örneklere ve dolayısıyla "azizler"e dair bir gereksinimi de yeniden ortaya attılar. Genç nesiller, ara neslin görmezden gelmiş gibi göründüğü bu çağrıya, kolektif ve anonim girişimler (Parlamento, Direniş, Teknoloji, Uzay Yarışı, Üçüncü Dünya, Devrim) için verimli ve pozitivist buldukları bir kültten keyifle yararlanarak yanıt verdiler. Bu durumun bir istisnası vardı, gençlerin kendilerine etkili yıldızlar seçebilmeleri için kendilerini ölümsüz kılmayan bir kaderin işaret ettiği kişileri belirlemeleri gerekiyordu: Reklam ve sinema ilahlarına ait olamayacak bu kader *kişisel fedakârlığın* eşlik ettiği *fiziksel ölümdü*. Başlangıçta bunlar Kennedy ve Papa XXIII. Ioannes'ti (Kruşçev değildi, onunla bir arada olan komünistler de değildi: Kruşçev ölmedi, bedel ödemedi). Sonra Guevara, Malcom X, Peder Camilo Torres ve Martin Luther King geldi. Mao ve Ho Chi Minh hayattalar; kültürel, coğrafi ve ırksal mesafe onları "göksel" hale getirirken, kişisel olarak bedel ödemelerini gerektiren bir gerilimle meşguller. Hâlâ hayattaki, Batılı, kendi çıkarları için kullandığı büyük iletişim kanallarıyla uzlaşmış Castro aynı kaderi paylaşmadı.

Her halükârda model, büyük bir girişimin hayatta kalmasını temin ettiği yerden seçilir, gönderge onu temsil eden şahsiyetin kaderinde yitip gitmez ama yerine başka bir şey konulamayacak şekilde onunla yek vücut olur. Brigitte Bardot, Twiggy'yle birlikte cinselliğin taşıyıcısıdır ve bu nedenle biri diğerinin yerine geçebilir. Müfettiş Rock, Ciccarelli nasır bandı ve ilacının reklamını yapsa bile mütevazı bir şekilde hatırlanabilir. King için aynı şey söz konusu değildir, hatırlanabilir olmasını sağlayan nedenle yek vücuttur. Yeni nesiller posterini odalarının ya da işgal ettikleri üniversitenin duvarına asıyorlar, tıpkı reklamın onlara öğrettiği gibi slogan şahsiyetler yaratmak gerekir. Buradaki istisna "her türlü bedeli göze almış şahsiyet" önerisiyle belirlenmiş olsa da öğrencinin *kendi* şahsiyetini seçmiş olmasıdır. Kitle iletişim araçlarının onlara dayatmış olduğu başkaları varken bu seçim yapılmıştır.

5. Dolayısıyla kendi kendine konuşan ve uzam ve zamanda ara vermeksizin peşinden gidilen büyük kolektif öykü meyvelerini verdi. Kitle iletişim araçları konuşup duruyorlar, söylediklerinin pek azı bir yere varıyor. Ama o da aktarılmak istenen şey değil. İzleyiciye başka şeyler ulaşıyor. Ama hikâye ortaya çıkmamış olsaydı belki de hiçbir şey ulaşmayacaktı, kim bilir. Hikâye, öyküleri ve imgeleri kabule hazır olma halini açık tuttu. Jean-Pierre Faye'in yüzyıllar boyunca anlatılan edebî bir dilin kolektif ve anonim eylemini göklere çıkardığı eseri *Le récit hunique*'inde [Hun Anlatısı] dediği gibi, yazınsal dil [bilindik] şeylerin üstünden geçiyor gibi görünse de –her şeye rağmen– *şeyler* üretir.

Günlerden bir gün Hunlardan bazılarının yolu Azak Denizi kıyısındaki bilinmedik bir yere düşmüş ve yoldaşlarının daha önce görmediği şeyler görmüşler. Sonra

dönüp diğerlerine bir hikâye anlatmışlar. Ne anlattıklarını bilmiyoruz ama bu hikâyeden sonra büyük bir kalabalık Avrupa ovalarına doğru ilerleyip tarihin akışını değiştirdi. Tarih bu hikâyeden sonra değişti. Yine de ne anlatıldığını, hikâyenin "gerçek"e denk düşüp düşmediğini ve dinleyicilerin kâşiflerin onlara anlatmak istediğini tam olarak anlayıp anlamadıklarını bilmiyoruz. Ne olursa olsun harekete geçip yer değiştirdiler ve bu hikâye onlara anlatılmamış olsaydı ne yaparlardı, bunu söyleyebilecek durumda değiliz.

Reklam dilinin (ve genel olarak kitle iletişim araçlarının) yüz yıldır dolaşıma soktuğu hayalî repertuvarın etkisine ve doğasına dair baş döndürücü hipotezler dansımızı bu meselde durdurmalıyız. Sukarno'nun aşağıdaki saptamasıyla haklı olup olmadığını bilmediğimizden bu noktada kalalım:

> Sinema endüstrisi dünyaya bir pencere açtı ve sömürge uluslar, o pencereden bakıp mahrum bırakıldıkları nesneleri gördüler. Buzdolabına sahip olmayan bir halk için buzdolabının devrim niteliğinde bir sembol olabileceği belki de yeterince anlaşılmamıştır. Belli bir ülkede bir işçinin sahip olduğu araba, temel ihtiyaçlarından bile yoksun bir halk için bir başkaldırı simgesi olabilir [...]

Belki de tüketim uygarlığı, ikna edici simgeleriyle kendi kendini idame ettirip kendi yıkımını hazırlıyordur. Belki de göstergebilimin henüz bilmediği biçimlerde kendi küllerinden yeniden doğmaya hazırlanıyordur. Ama sonucu belirsiz bu süreç, günümüzde mesajların yapısına yönelik biçimsel araştırmaların ötesine geçip iletişim araştırmacılarını da içine alır ve onları kendi kendileriyle çelişir hale getirir.

BİR RADYO-TELEVİZYON MÜZESİ İÇİN NOTLAR*

Aşağıda yayımlanan ve birilerinin RAI arşivlerinden bulup çıkardığı metin 1968 tarihli. O vakitler okunduğunda (her ne kadar nisan ayına ait bir metin olduğundan Paris mayısı henüz gelmese de) o aylarda gençleri ve yaşlıları heyecanlandıran itiraz iradesinden ilham almış gibi görünebilirdi. Bugün okunduğunda ise kısmen gördüğümüz bazı müzelere benzeyen, kısmen de belki hâlâ ütopik olan iyi bir müze betimlemesi gibi göründüğünü sanıyorum. Ama toptancı bir yaklaşımla bu yazıyı olduğu haliyle imzalamaya hazırım. Bu yazının temel fikrini iki tür müze oluşturuyor; biri tek bir çerçeve etrafında yerleşmiş didaktik müze, diğeri ise "oyuncu" bir karakter taşıyan harekete geçirilebilecek türden bir müze – bana her zaman daha güncel ve uygulanabilir gelen bir tür.

Tek bir eserin ya da kısıtlı bir grup eserin yer aldığı Açıklayıcı Müze söz konusu olduğunda artık en azından en iyi örnekler açısından bu yönde bir eğilim varmış gibi geliyor bana. New York'ta bulunan Metropolitan Müzesi'nde Van Gogh'un Arles dönemine dair düzenlenen sergiyi ziyaret eder etmez bunları yazıyorum. Burada tek bir tablo söz konusu değil, aksine pek çok tablo ve çizim sergilenmiş ama bütün bunlar çok kısa bir süre içinde yapılmış eserler; ziyaretçinin, ressamın o birkaç yıl içinde yaptığı her şeyi kronolojik sırayla görmesi he-

defleniyor. Bazı durumlarda tablolar yıllara göre değil günlere göre tarihlendirilmiş.

Ressamın, vahşi ve tabiat açısından zengin Güney'e özgü bir doğayla ilişki içindeyken, görüntünün verdiği heyecanla paletini günbegün nasıl da büyük bir özenle renklendirdiğini anlamamızı sağlayacak şekilde kurulmuş muazzam bir müzeografi makinesi. Her resim bir sonrakini açıklamaya yarıyor ve izleyici kendini gördüklerinden alamıyor. İçeri giriyor, bakıyor ve tek bir şeyi anlıyor (ve keyfini çıkarıyor). Günümüzde elektronik tekniğinin evrimiyle merkezine tek bir nesneyi alan bir müze, o nesnenin doğuşunu, yapım aşamalarını, gizli ruhunu da açıklayabilir. Aklıma Daniele Marini'nin elektronik bir beyin yardımıyla yaptığı ve Leonardo'nun *Son Akşam Yemeği*'nin perspektife özgü tüm gizemlerini ortaya çıkaran güzel mi güzel belgesel geliyor. Bu çalışma yemekhanenin, gerçek olanın perspektifini, resimdeki İsa'nın bakış açısından görülebilecek haliyle yani temsil edilen salonun simetrik halini göstererek sona eriyor.

Holografik bulgulardan çeşitli monitör türlerine kadar en son keşiflerin yönlendirilebilecek bir müzeye ne denli katkıda bulunabileceğini söylemeye bile gerek yok. Müze, Frogger veya Galactica yerine didaktik mesajları teşvik etmeye, durumları yeniden inşa etmeye yönelik oyunların oynandığı özel ve gerçek oyun salonlarını barındırabilir. Bilgisayarın ve kelime işlemcinin çeşitli kullanım biçimlerinden bahsetmiyorum bile. Öte yandan Beaubourg'un nasıl sadece bir kütüphane değil, aynı zamanda kullanıcıların dinleme kabinlerine gidip ölçüye göre kendi konçertolarını besteleyebildikleri bir diskotek haline gelebildiğini düşünmemiz bile yeter. Kısacası o vakitler önerdiğim müze günümüzde çok daha zengin ve daha şaşırtıcı olabilse de hiç de gelecekçi gibi gelmeyecek, yeni nesillerin tanımaya başladığı eğlence ve çalışma ortamlarının çoğuna benzeyecektir.

Araştırmacıların ya da eleştirmenlerin, yok olmaması gereken bazı televizyon yayınlarının bantlarını bulabilmesinin ne kadar zor ve bazen de artık imkânsız olduğunu defalarca deneyimlemelerinin üzerinden on beş yıldan fazla bir zaman geçtik-

ten sonra, radyo ve televizyon müzesi sadece pek çok değerli tanıklığın hayatta kaldığı yer olmakla kalmaz aynı zamanda bu tanıklıkların belgesel üretmekle ilgilenen meraklı, nostaljik izleyicinin kullanımına sunulabileceği bir yer haline de gelir.

Gelecek on beş yıl içinde birilerinin bir yerlerde şimdi yazmakta olduğum şu birkaç sayfayı bulması ve projenin ilerlemesi dileğiyle...

New York, Kasım 1984

1. Ön uyarı

Bu notların "ütopik" bir işlevi vardır: Bir projeyi gerçekleştirecek olanların yola çıkmak zorunda kalacakları gerçek koşulları hesaba katmayan optimal bir hipoteze göre olası bir müze hayali kurmaya çalışıyorlar. Öte yandan yüksek bir ideali ısrarla talep etme girişimi, daha sonra nesnel sınırlamalarla bile gerçekleştirilebilir oldukları ortaya çıkan fikirler verebilirken; nesnel sınırlamalardan yola çıkmak gerçekleştirilebilir olasılıkları görmeyi engelleyebilir.

Sonuç olarak bu notlar Torino RAI tarafından daha önce hazırlanmış belgeleri yalnızca iki durumda dikkate alacaktır: Mevcut önerinin ruhuna uymayan bir yaklaşımla polemiğe niyetlendiğinde ve söz konusu belgeleme çalışmasında bu öneriyle uyuşan tavsiyeler görüldüğünde. Dolayısıyla bu anlamda bu notlar, mevcut kültürel bağlamda oluşturulan haliyle bir "müze fikri"nden yola çıkıp onun karşısına alternatif bir müze fikri koyacaktır; dolayısıyla RAI'nın ne ölçüde alternatif bir müze önerebileceğini ve önermesi gerektiğini kısa değinilerle ele alıp betimleyecektir.

Esas itibarıyla bu notlar bir yürütme projesi önerisi değil, işinin hakkını veren hakiki tasarımcılara yönelik

kışkırtıcı bir uyaran sayılmalıdır. Bu notların, nesnel bir duruma odaklanarak ince elenip sık dokunmuş bir yanıt elde etmek üzere, "maksimum"u talep etmeyi önermeleri, metodolojik değere sahip soyutluklarını meşrulaştıran bir durumdur.

2. Geleneksel müzenin saçmalığı

Antolojik nitelikli bir sergi alanı olan geleneksel müze bir ölü nesneler mezarlığıdır. Bu nesneler bir zamanlar birileri tarafından değerli kabul edilmiş ve ait oldukları topluluktan çalınmıştır: Değerli olduğunu varsaydığı şeyi başkalarının mülkiyetinden ve hayranlığından aşırmak suretiyle uzaklaştırıp sadece kendisi için hayranlıkla izlenecek bir nesne kılmak isteyen zengin beylerin özel galerisi söz konusudur.

Önceleri, "*gabinetti*" denilen, derebeylerinin özel küçük koleksiyon odaları ortaya çıkmıştır (tıpkı Berry dükünün topladıkları gibi), daha sonra arkeolojik buluntuların, gizemli cihazların, doğumsal anormalliklerin, merak uyandıran nesnelerin ve sanat eserlerinin toplandığı harikalar odası denilen *Wunderkammer*'ler gelir, son olarak da bu işe özgü hakiki galeriler, değerli nesnelerin derlendiği yerler olarak derebeylik sarayları gelir. Fransız Devrimi ve Napoléon'la bu nesneler yurttaşlara *iade edilmiştir*. Ama nasıl? Yurttaşlar derebeylerin istiflediklerı nesnelere hayranlıkla bakabilecekleri için kendilerini onların sahibi sanabileceklerdir; üstelik bu nesnelere istiflenmiş oldukları sırayla bakıp hayranlık duyabileceklerdir. Geleneksel müzecilik, mükemmelleştirildiğinde bile bu düzende büyük bir değişiklik yapmaz. Her halükârda yurttaş nesnelere bakıp hayranlık duyabilir ama *onlara dokunamaz*.

Hatta bir zamanlar kendisine ait olmayışı ama şimdi topluluğa iade edilmeleri, onları daha da değerli hale getirir: Bu durum demokratik (liberal ya da sosyalist) toplumun toplumsal olarak teşvik edilmesinin göstergesidir. Tablo, oyma tuzluk, halı ya da duvar dokuması –tıpkı kırık dökük çakmaktaşı ya da Neandertal insanının kafatası gibi– nesnelerin gerçek tarihsel bağlamlarıyla artık hiçbir alakaları kalmadığı gibi ona gönderme de yapmazlar. Hayranlık duyulmak ve hürmet edilmek üzere oradadırlar. Onlar artık *kültürel fetişlerdir*, gerçeklikle her türlü bağları koparılmıştır ve tamamıyla *faydasız* hale gelmişlerdir.

Kültürel sonuçlar nelerdir? İnsanlar bir müzeye aşağıdaki özelliklere sahip nesneleri barındırdıklarından giderler:

- nadir mi nadir
- pahalı mı pahalı
- eski mi eski
- güzel mi güzel (geleneğin onları tanımladığı anlamda).

İnsanlar en eski, en pahalı, en nadir ve en güzel nesneleri barındıran müzeye giderler. Bu serapların peşine takıldıklarından Cluny Müzesi'ne değil Louvre Müzesi'ne, Poldi Pezzoli'ye değil Brera'ya gitmeyi tercih ederler. Tıpkı Michelin rehberlerindeki gibi turistik piyasaya göre yıldızlandırılmış iki ya da üç yıldızlı müzelerden oluşan bir müze piyasası mevcuttur. Bu anlamda müzeye değer kazandıran nesnedir, nesneye değer kazandıran müze değildir. Paris'teki Musee de l'Homme, Louvre Müzesi'nden çok daha modern bir tarzda düzenlenmiştir ama ortak kanaat gereği *Mona Lisa* taş bir Avustralya baltasından çok daha pahalı ve değerli olduğundan Louvre Müzesi, ziyaretçilerinin salonlarından büyük bir kargaşa

içinde hızla çıkıp hiçbir kültürel kazanım elde etmemelerine yol açsa da Musee de l'Homme'den daha az bilgi sağlasa da yine de ondan daha değerlidir. Dahası Louvre Müzesi'nde *Mona Lisa*'ya ve *Milo Venüsü*'ne doğru öyle bir koşu yaşanacaktır, *Semadirek Kanatlı Zaferi* gibi bir heykel, muhteşem bir Mantegna eseri, paha biçilmez bazı Hollandalı sanatçılar adeta çiğnenip geçilecektir. Bu ön bilgiler geleneksel bir radyo televizyon müzesinin başarısızlığını daha yolun başındayken onaylar.

Bunun nedeni radyo televizyonun kaçınılmaz olarak aşağıdaki özelliklerle temsil edilemeyecek olmasıdır:

- Yeterince nadir nesne barındırmaz çünkü nesneleri bir seri üretim uygarlığından gelir;
- Nesneler aynı nedenlerle yeterince pahalı değildir;
- Nesneler yeterince eski değildir;
- Nesneler geleneksel anlamda "güzel" değillerdir çünkü çirkin mi çirkin mekanik sektörüne aittirler.

Dolayısıyla –güncel kültürel değerler dikkate alındığında– insanların bir RAI müzesini ziyaret etmesini gerektirecek bir neden görülmez.

Bu durum ziyaretçi kitlesine ait bir kusur değildir, geleneksel müze kavrayışına ait bir kusurdan kaynaklanır. Müze telafi ve muhafaza edilmiş geçmiş mitine dayanır. Geçmiş ne kadar eskiye aitse müze de kutsal bir mekân gibi ziyaret edilmeye o denli değerdir.

Yakın geçmişe ait bir müze nasıl olur da akla havsalaya sığar?

Öte yandan RAI'nın sadece kendi geçmişine dair bilgiler sağlaması bile akla havsalaya sığmaz: Radyo-televizyon, ürünlerinin hızla yok olabileceği koşulunu kabul

eden, şimdinin ve geleceğin üreticisi bir kurumdur. Madem öyle neden bu ürünlerin geri kazanılmış bir yakın geçmiş biçiminde kurtarılmasında inat etmek gerekir?

RAI kendine ait bir müzeyi, ancak ve ancak müze kavrayışını altüst edecek biçimde tasarlayabilir ve (minik bir kısmı söz konusu olmadıkça) geçmişe odaklanan değil şimdi ve geleceğe odaklanan bir müze icat edebilir. Deneysel bir müze.

3. Alternatif bir müze için çözümler

İşte size geleneksel müzenin çelişkilerini sunmayan alternatif bir müze için bazı kuramsal olasılıklar:

a) *Didaktik* müze: Tek bir eser (ya da nesneye) odaklanan ve belli bir güzergâh doğrultusunda sergilenen eseri çeşitli biçimlerde anlamaya yönelik bilgiler sağlayan bir müze. Geleneksel müzenin ziyaretçisi (örneğin Uffizi Müzesi) çeşitli çağları, ekolleri, eğilimleri birbirinden ayıramaz ayrıca kendi tarihsel-toplumsal arka plan bilgisiyle eserleri birbiriyle ilişkilendiremez. İdeal didaktik bir müze örneğin sadece Botticelli'nin *Primavera*'sına [İlkbahar] odaklanabilir. *Primavera*'ya "bakma" ve onu "anlama" aşamalarına varmak için ziyaretçi, seçtiği birbirinin yerine geçebilecek güzergâhlarla onu 15. yüzyıl Floransa uygarlığı, müziği, felsefi düşüncesi, saray yaşamı, gündelik ev ve kent hayatı, ekonomik problemler, sanatçıların çalışma biçimi, ressamın atölye düzeni, resim teknikleri, eserin ekonomik değerini belirleyen koşullar, önceki döneme ait figüratif gelenek, ressamın ilham aldığı siyasi, ahlaki, dinsel değerler vb. hakkında bilgilendirecek bir dizi sergileme durumuyla karşılaşacaktır. Bu bilgiler, filmden yeniden canlandırmaya, elinizin altındaki tüm araç-

ları kullanarak dramatik biçimde verildiğinde ziyaretçi, yolculuğunun sonunda Botticelli'nin eserinin ne *anlama geldiğini* ve *niçin güzel olduğunu* anlayacak düzeye gelecektir. Ziyaretinin sonunda başka salonlarda sergilenen eserden etkilenen ve muhtemelen içinde yaşadığımız dönemlere kadar uzanan diğer eserleri hayranlıkla izleyebilecek ve Botticelli'nin eserinin onlara nasıl bir örnek ve uyaran olduğunu anlayabilecek, belki de reklamlardaki, çizgi romanlardaki vb. yerlerdeki bazı divaların görüntülerinde Botticelli'vari yansımalar görecektir.

b) *Mobil* müze: Bu tür bir müze bir öncekinin zamansal açıdan mükemmelleştirilmesini temsil edebileceği gibi geleneksel bir müzeyi daha dinamik biçimde de ziyaretçiye sunabilir. Belli müzelerin bazı salonlarının tematik sergiler düzenlemek üzere sürekli olarak yeniden yapılandırılması buna örnektir. Ama seçimler genelde rasgeledir ya da tesadüfi ihtiyaçlarca belirlenir. Bir süre önce Konrad Wachsman, gezici bir müze (bir tür seyyar büyük konteyner, sirk çadırları) tasarlamıştı, mükemmel aygıtlarla bu çadırların duvarlarına sanat eserlerinin doğal büyüklükteki slaytlarının yansıtılmasını düşünüyordu. Bu biçimde X haftasında, taşrada bir kentte Louvre'un tamamı görülebilirdi, ertesi hafta da Modern Sanat Müzesi vb. Bu çözüm yine de geleneksel müze fikrini değiştirmez ama ona dinamizm kazandırır ve her halükârda müze ziyaretini gerçek bir kültürel deneyimin inkârını temsil eden dokunulmaz ve değerli nesneye yönelik fetişist hayranlığın muğlaklığından kurtarır.

c) *Deneysel-bilimkurgusal* müze: Artık bir müze olmayan bu tür bir müzede konuya bağlı nesnelerden ziyade sergileme teknikleri gözler önüne serilir. Ziyaretçi, bir bilginin kendisine aktarılma biçiminin muazzam çeşitlilikte ve biçimde olmasıyla kışkırtılır. Hiçbir şey sergilenmese bile uzam, ışık, renk sergilenir; bildiğimiz müze

ölür ve aynı zamanda bir diskotek, bir balo salonu olan, çeşitli vesilelerle üretilmiş hareketli ve etrafı sarıp sarmalayan duvarlarda progresif bir hareketle bir araya getirilip dağıtılan, "topolojik" bir uzama göre oluşturulmuş çağdaş sanat eserlerinin sürekli sergilendiği bir yer olan New York Electric Circus gibi ortamlar doğar. Electric Circus'un müdavimleri en azından Metropolitan Sanat Müzesi'ni ziyaret ettikleri zamandan daha canlı bir ışık ve ses deneyimi, bir çağdaş sanat deneyimi yaşarlar. Günümüzdeki Expo'lar (Lozan, Montréal) nesnelerin değil sergileme tekniklerinin gözler önüne serildiği müzelerdir.

d) *Oyun* müzesi: Burada ziyaretçi bakıp görmenin dışında oyun da oynar. Ona iletilen her şey bir dizi manipülasyon sayesinde fetheder. Münih'teki Deutsches Museum (her ne kadar çok ciddi biçimde bile olsa) bu türden bir müzedir. Bu müze, ziyaretçilerine belli didaktik gerçekleri görsünler diye, elle çalıştırması gereken çeşitli türden makineleri, ortamları, canlı modelleri gösterir, ekranlarıyla teknoloji tarihini anlatır. Deniz altını tanımlamak gerektiğinde ziyaretçi gerçek bir denizaltına girer. Bir madenin ne olduğunu anlamak gerektiğinde ziyaretçi yeraltına girer ve Grévin Müzesi'nce neredeyse birebir olarak yeniden inşa edilmiş bir dizi maden ortamından oluşan yüzlerce metrelik bir güzergâhı kat eder. Ziyaretçi makineleri yönlendirir ve teknoloji tarihinin çeşitli aşamalarını yeniden oluşturma oyunu oynar.

Bir oyun müzesi lunaparklarda girilen "cadılar şatosu" deneyimini kültürlü biçimde gerçekleştirir. Bu bir maceradır. Bu anlamda söz konusu macera "Boş Zaman" teması üzerine gerçekleştirilen 1964 Triennale'sinin giriş oturumunda kısmen gerçekleştirilmiştir. Geçen yıl da Floransa Mimarlık Fakültesi'nde sunulan bir tezde şu anda kullanılmayan Prato Şato'sunu, kesinlikle didaktik

işlevden yoksun mucizevi olayların gerçekleştiği sihirli bir mekân olarak tasarlanmıştı. (Ziyaretçiler edilgen kalacak, onların edilgenliği sesli ve görsel olayların, fotoelektrik hücreler sayesinde belirlenimini sağlayacak, pleksiglas biçimler giderek büyüyecek, dış mekânda meydana gelen atmosferik olaylar içeride de yeniden üretilecek şekilde tasarlanmıştı). Elektronik cihazların yardımıyla Eugenio Carmi tarafından gerçekleştirilen ve Stockholm'de sergilenen başka deneyler de oldu, bu deneylerle akışkanlık, ortam gürültüsü ve ziyaretçilerin bazı manipülatif müdahalelerine göre beklenmedik biçimler alan soyut tablolardan oluşan bir sergi tasarlanmıştı.

Hiç kuşkusuz bu dört örnek bir araya getirilip birleştirilebilir. Ziyaretçilerin manipülatif müdahalesine dayanan, deneysel ve temelde oyuncu bir doğaya sahip, sergileme seçimlerinde hareketli, didaktik amaçlara yönelik bir müze tasarlanabilir. (Uyarı: Dokunmak bir müze ziyaretçisi için bastırılamaz bir gereksinimdir ama daima baskı altına alınır. Tam da bu nedenle ziyaretçiler geleneksel baskıcı müzeden intikam alırlar ve uç durumlarda tuvalleri keserler, nesneleri çalarlar, *Mona Lisa*'ya bıyık yaparlar, heykellerin kaidelerine isimlerini yazarlar.)

Radyo televizyon, doğası gereği didaktik ve oyuncu amaçları olan, sürekli olarak kendini yenileyen statik değil de hareketli bir bilgi sağlayan progresif bir deneyimlemeye yönelik bir organizma olduğundan didaktik, deneysel ve oyuncu bir müzeyi gerçekleştirmeye tabiri caizse *doğal olarak yatkındır.*

Hareketlilik, deneysellik, oyunculuk ve didaktiklik *üzerine kurulu bir kurumun kendisini* hareketsiz, bilgilendirici *ama* didaktik olmayan *ve* sıkıcı bir *geleneksel müze aracılığıyla sunması saçmalık olur.*

RAI Müzesi, RAI'dan *önce orada olan* bir evreni, RAI'dan *önce doğan* enformatik teknikleriyle ifade ede-

mez ve etmemelidir de. Böyle bir şey arka plan müziğinin, açık mekân bir kahve orkestrasınca, orkestranın tüm üyelerinin bizzat hazır bulunmasıyla icra edildiği bir plak, bant ve kaset kaydı müzesi gibi olur.

4. Bir radyo televizyon müzesi için genel fikirler

Radyo televizyon yeni iletişim tekniklerinin ara vermeden çalışan mucidi olduğundan, onu ifade eden müze kendinden önce doğmuş iletişim tekniklerini kullanmak zorunda kalmayacaktır.

Hatta radyo televizyonun günümüzde deneysel düzeyde ya da salt kuramsal haliyle üzerinde çalıştığı gelecekteki iletişim tekniklerini önceleyecek kapasitesi olduğundan, böylesi bir müze kendini RAI'nın pilot bir tezahürü olarak konumlandırmak zorunda olacaktır.

Bir RAI Müzesi nasıl olmalıdır?

a) Kuşkusuz, kurumun geçmişini bulup getirmeli ama bu geçmişi yeni didaktik araçlarla iletmelidir.

b) Bu bulup getirme işini, odağını sürekli değiştirerek ve kurtarılan geçmiş ile öncelenen gelecek arasında kesintisiz bir bağlantı kurarak aşırı bir hareketlilikle yürütmelidir.

c) Dolayısıyla geçmişe bakış "bilimkurgu" teknikleriyle hazırlanmalıdır.

d) Bunların hepsi radyo televizyonun eğlenceli bileşeninden vazgeçilmeden gerçekleştirilmelidir: Hatta geleneksel müzenin aşağıladığı ve bastırdığı izleyicilerinin oyun içgüdüleri güçlendirilmelidir.

Tüm bu gözlemlerin ışığında, RAI'nın hazırladığı

bu girişimle ilgili önerilerden bazıları hakkında ne söylenebilir?

A) Her şeyden önce çeşitli belgelerde yer alan ve bu noktada ele alınıp güçlendirilebilecek gibi görünen iki fikri ele alıp açıklama arzusundayız:

a) Müze, bütün bunları yaparken radyo televizyon tarihi ve teknolojisine dair, tüm araştırmacılarının yararlanabileceği büyük bir dokümantasyon merkezi oluşturmalıdır. Ama neden dokümantasyonu sergilemeden ayırmalı ki? Şüphesiz kurumun tarihinin en akla hayale gelmez yönlerini incelemek isteyen ilgililerin kullanımına yönelik genel bir arşiv olmalıdır; ancak asıl sorun *müzenin tamamını*, ziyaretçilerin her birini bir araştırma kararının çalışkan taraflarından biri yapmaya yönlendiren *sürekli ve giderek gelişen bir dokümantasyon merkezine dönüştürmektir.*

Bu anlamda, *oyuncu bileşen ve didaktik bileşen örtüşecektir.* Manipülatif kararlardan oluşan bazı oyun biçimleriyle, ziyaretçi ne bilmek istediğine ve ne öğrenmek istediğine özgürce karar verir. Müze uçsuz bucaksız bir *teaching machine*[1], avangard bir pedagojik deney haline gelir.

b) Esas itibarıyla izleyici bu özgürlüğün tadına varsın, *ziyareti* diğerlerininkiyle aynı kalmasın diye genel hoparlörlerden ibaret, herkes için aynı, tepeden dayatılan, sabit, kolektif iletişim durumları yerine kişisel kulaklıklarla "sonsuz okurlar" seçeneği mükemmel bir çözüm gibi

1. (İng.) Öğretim makinesi. (Ç.N.)

görünür. Oysa fuar stantlarının gelişmiş hali gibi tasarlanan ve genelde yüksek maliyeti nedeniyle vazgeçilen bu proje, fuara özgü doğaçlama ya da genel geçer sergileme (bu noktada harcama kendi kendini amorti eder) özelliklerine sahip olmadığından bir sergi için uygun görünmez, özellikle de bu girişimi gerçekleştiren kurum, teknolojik sorunlara çözüm kapasitesini özenle seçen ve tanıtan bir iletişim biçimi kullandığında.

O halde sorun bu tekniği, daima aynı ilkenin yeni ve farklı gerçekleştirmeleriyle genişletmekten ibaret olacaktır: *Ziyaretçi bir şeyler yapacak* ve yaptığı manipülasyonlarla seçimine göre, ânında, *sadece kendisi için geçerli bir mesaj alacaktır*. Bu olgu kullanılacak bantların çok farklı sayıda olmasını ve farklı görsel iletişimler için koordine edilmesini öngörür. Böylece bir kez daha *a*) şıkkında belirtilen şey hayata geçirilmiş olur: Yani herkese açık kalıcı bir dokümantasyon merkezi. *Teaching machine* tıpkı kocaman *didaktik bir jukebox*, çok kanallı dörtboyutlu bir televizyon cihazı gibi sunulur.

B) Yine aynı ön çalışma belgelerinden yararlanarak önerimizle uyuşmayan bir dizi kararı da açıklama gerekliliği doğmuş gibi görünüyor:

a) Kronolojik sergileme ilkesi: Sadece bazı bölümlerde işlev sahibi olmalıdır, üstelik eksiksizlik gerekliliğinin baskısına da maruz kalmamalıdır. *Eksiksiz* genel başlıktır, çok fazla bilgi sunarak ziyaretçi üzerinde can sıkıcı bir baskı kurar ve ziyaret sonunda alımlanan şey birbirinden farksızlaşmamış saf *semantik gürültüdür*. Ziyaretçi kendisini ilgilendiren anımsatıcı aşamaları seçebilmelidir.

Kendisini ilgilendirmeyenlerle, gözlerinin önüne zorla koysak bile, ilgilenmeyecektir.

b) Güncel yayınlar: Müze, radyo ve televizyonun zaten çok iyi yaptığı bir şeyi yapmamalıdır. Bu anlamda geçmişe ya da geleceğe dair belgeleri güncelleştirerek sunmak veya radyo ve televizyonun didaktik açıdan oldukça karmaşık olduklarından sunamadığı güncel gelişmeleri (kurumun teknolojik ve toplumsal gelişmesine dair bilgiler olarak) aktarmak daha iyi olacaktır.

c) "Karikatürde radyo" ve "sesli eski radyo sinyalleri koleksiyonu" gibi genel başlıklar, epeyce eskimiş müzecilik biçimlerini akla getirir. Burada bu tür tarihsel bilgilerin bir bölümde ele alınamayacağı söylenmez, alınabilirler ancak diğer bilgilere oranla ağırlıkları daha az olmalıdır.

d) Şehitlerin "anısı"na bir bölüm, radyo ödülleri başlığı, ünlü şahsiyetlerin portreleri. Bunlar saygı duyulacak şeylerdir ancak herhangi bir normal ziyaretçinin zihninde tatsız çağrışımlar yaparak nefret ettikleri müzeleri, rejim gösterilerini, okul nümayişlerini vb. akıllarına getirirler.

Kişisel olarak –aslında ortalama bir ziyaretçiyi temsil ettiğimi de düşünüyorum– her savaşta şehit düşen herkese saygı duyuyorum ama bu şehitlerden hangilerinin EIAR'ın[2] abonman ofisinde çalıştıklarını öğrenmek için tramvaya binip radyo müzesine gitmekle hiç mi hiç ilgilenmiyorum. Salonları gezerken üzerinde Marconi'nin portresi olan büyük bir panel görmek beni rahatsız etmeyebilir ama Nipkow'un ve Baird'in port-

2. Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche (İtalyan Radyo Yayınları Kuruluşu). (Ç.N.)

relerini de görmek zorunda kalırsam rahatsız olmaya başlarım. Bu duygu açısından evimdeki *Radiocorriere* dergilerinin birilerinin anısına düzenlenen sayılarından birine göz atmam yeter de artar.

e) İşin mimari kısmına gelince, *tek tip bir dekorasyon* önerisi bana tartışmaya açık geliyor. Tek tip dekorasyon, sergilenen nesnelerin mezarı olarak konteyner-müzede, (belki de zarif vitrinlerde fetişleştirilmiş) özerk ve diğerlerinden yalıtılmış nesneleri üst üste yığar. Müze tıpkı bir bilimkurgu hayvanı gibi içinde yaşayan ve hareket eden şeylerin biçimini almalıdır: Marconi'den söz ettiğinde "özgür", gelecekten söz ettiğinde "pop" olmalıdır. Elbette böyle bir öneri, mevcut bir mimari yapının dekore edilmesini ve stilistik açıdan yeniden düzenlenmesini kabul edemese de hiç değilse iç mekânların mimari açıdan tamamen altüst edilmesini kabul edilebilir kılar. Daha önce söylediğim gibi bu "ütopik" bir öneri. RAI'nın bu türden bir yeniden yapılandırma görevini üstlenememesi çok daha kötü. Gerçi geleneksel bir müze önermek ceza kanununa göre suç değil. Olsa olsa insanlar gitmez.

RAI Müzesi'ne altı seksiyon önerisi

5.1. Uzak geçmiş – öncüler

Bu bölüm, hazırlık belgelerinde zaten kapsamlı ve mükemmel bir şekilde geliştirilmiş bir fikri ele alır.

Leonardo'dan Della Porta'ya, Peder Kircher'den çeşitli 17. ve 18. yüzyıllar sihirli fenerlerine kadar giden ve

daha da geriye uzanıp Dionysos Kulağı'nın[3] efsanevi icatlarına, duman işaretlerinden optik telgrafa kadar çeşitli arkaik iletişim sistemlerine vararak tarihöncesinde bir telekomünikasyon yolculuğuna çıkıp gelişmelerin izini sürebilirsiniz. Ancak bu bilgilerin oyuncu-didaktik yanıyla ilgili olanakların altını çizmek isterim. Panellerden, imgelerin sergilenmesinden kaçının. Ziyaretçi sihirli bir fener *kullanabilmeli*, başka bir odada kimin konuştuğunu Dionysos'un Kulağı'ndan *duyabilmeli*, Della Porta'nın sihirli borularına *bakabilmeli* ve karanlık odadaki baş aşağı resimleri görebilmelidir. Önemli şeylerden ilki budur.

İkincisi her icadın doğduğu ortamı çağrıştıran bir ortama yerleştirilmesidir. Örnek vermek gerekirse, Edison'un gramofonu, duvarlarında dagerotipler[4] bulunan, döşemesi ve mobilyaları o çağın gerçeklerine uygun bir odaya yerleştirilmelidir. Söz konusu bölümün teşrifatçısı yüzyıl sonu büyük evrensel bir serginin bekçisinde görülebilecek heybetli bıyıklara sahip olsa ortam tam olurdu diye nüktedan ve paradoksal bir tonla ekleyeyim. Dahası duvardaki dagerotipler yeri geldiğinde bir dokümantasyon öğesi, o çağa özgü tarihî bir olayın anımsatıcısı olduğundan sadece süsleme öğesi işlevi taşımayacaktır. Dahası sergilenen gramofon da kullanılabilir olduğundan aynı zamanda bir *teaching machine* olacaktır; çünkü Amerikan tarihinin o dönemine ait edebî parçaları, söylev metinlerini, hakkıyla yeniden oluşturulmuş ve orta-

3. Sirakusa Antik Tiyatrosu'nun altında bulunan bir mağaraya verilen isim. Yüksekliği yaklaşık 23 metre, genişliği 5 metreden 11 metreye varan mağaranın derinliği yaklaşık 65 metredir, S biçimli olması seslerin akustik yankısının genişlemesini sağlar. (Ç.N.)

4. Fransızca *daguerréotype*'ten: Gümüş nitratla ışığa duyarlı hale getirilen bakır levhaların, Camera obscura içinde 10 ila 20 dakika pozlanarak cıva buharına tabi tutulup geliştirilmesiyle fotoğrafik görüntü elde etme yöntemi. (Ç.N.)

ma uygun hale getirilmiş çağın müziklerini komutla ve seçime göre aktarabilecektir.

Böylece ziyaretçi yavaş yavaş büyük öncülerin henüz gelişmemiş ilkel araçlarıyla yüz yüze geldiğinde, Meksika imparatorunun Philadelphia sergisinde yaptığı gibi, ilk telefonda biriyle konuşabilmeli ve Marconi'nin kablosuz ilk telgraf mesajının alındığını kendisine silah atışıyla bildiren kâhyasının gönderdiği mesajı duyduğundaki heyecanı yeniden yaşayabilmelidir.

Yeniden yapılandırılmış her ortamın girişinde, Milano İstasyonu'nun giriş salonundaki şarkıları (sesli ve video görüntüsüyle) yayınlayanlar gibi vizörleri olan *juke box*'lar klavye komutuyla teknik ve tarihsel ek bilgiler sağlamalıdır. Bütün bu bulgularda ideal müze ziyaretçisi olarak bir ilkokul veya ortaokul sınıfı düşünülmeli; eğlenmeleri amaçlanmalıdır. Aynı zamanda, seçme olanağı olmaksızın, tamamen programlanmış bir bilgiye maruz kalmak zorunda kalmadan, oyun oynama ve bilgi edinmeye yönelik temel arzusuna saygı duyulduğunu görecek mezun ziyaretçiler için de eğlence sunacaktır.

5.2. Yakın geçmiş ya da RAI'nın tarihi

Geçmişin anısına adanmış bu bölüm yaşlıların geçmişe özlemini ve gençlerin *bitmek bilmez merakını* temel almalıdır.

Burada da seçime bağlı, uygun vizörlerde (ve daha geniş boyutlu şeyler, kolay erişimli küçük salonlarda sürekli programlama yoluyla) ziyaretçi, Churchill'in İngiliz halkına yaptığı (gözyaşı ve kan vaat eden) konuşmayı, Lescano Trio'sunu, Rabagliati'yi, Mussolini'nin nutkunu, Direniş'in özel mesajlarını, Fausto Tommei'nin ilk radyofonik dergilerini ya da 10 Haziran 1940 tarihli gazeteyi yeniden dinleyebilmelidir. Belgeler varsa belgeler;

yoksa özgün belgeymiş gibi kopyalandığı beyan edilen aslına sadık kopyaları yer almalıdır. Sesli belgeler çağın filmlerinden bölümlerle görsel olarak da yorumlanabilir.

Belli küçük salonlarda, her hafta geçmişe ait bir radyo ve televizyon haftası eksiksiz biçimde yeniden oluşturulabilir. Düğmeler, kollar, kulplar, kranklar, jetonlar: Ziyaretçi ilgilendiği şeyi seçmenin yolunu bir şekilde bulmalıdır.

5.3. Teknik problemler

Hazırlık belgelerinin bazılarında önerilen iletişim teknolojisi genel başlığı bu başlıkta da büyük önem taşır.

Ancak burada da fiziksel süreçlerin ve teknolojik icat ve olayların açıklanması "dramatik" olaylar ve manipülatif kararlar sayesinde meydana gelmelidir. Münih'teki Deutsches Museum modeli geçerliliğini koruyor. Ancak bir başka büyük oyun unsuruyla karmaşık hale getirilmelidir: Brikolaj. Ziyaretçi orada asla büyük iletişim ağlarının yaratıcısı olmayacaktır.

Ancak hiç kuşku yok ki kendi antenini tamir eden evinin tamircisi, bir radyo montajcısı belki de mektuplaşma yoluyla radyo teknisyeni olmaya heveslenecektir. Burada RAI birkaç işlem göstermek suretiyle ziyaretçisine deneysel olarak teknolojiyle oynama olanağı sağlamalıdır. Dahası müzenin bu bölümünün kurs kayıtları ve teknik kitaplar içeren bir satış bankosu içermesi çok daha iyi olacaktır. O vakit bu bölüm *teknik bir eğitime kalıcı davet* haline gelecektir. Bununla birlikte teknik eğitimi *teknolojik eğitimden* ayıralım. Bu bölüm temel teknik bilgi kısmı içermeli (bu kısımda brikolaj keyfi yaşanmalıdır: Anten nasıl takılır, radyo cihazı nasıl tamir edilir, derme çatma araçlarla radyo alıcısı nasıl yapılır vb.) ama aynı zamanda büyük iletişim ağlarının teknolojisine ve bilgi alışverişin-

de başı çeken genel fizik ilkelerine dair bilgiler sağlamalıdır. Mesaj nedir, kod nedir, "gürültü" nedir, gereksiz tekrar, fazlalık nedir vb. büyük enformasyon problemleri hareketli ve ışıklı şemalar vasıtasıyla temsil edilebilirler. Bunlar "dramatik" niteliklere sahip olsalar da enformasyon teorisinin resmî şemalarının çevirisinden başka bir şey değildir.

Doğal olarak Münih'teki müzenin teknik bölümünün tüm başlıkları bu bölüme dahildir.

5.4. Nasıl iletişim kurulur?

Bu bölüm ziyaretçiyi radyo ve televizyon için açık ve etkili bir mesajın nasıl aktarabileceği sorunuyla karşı karşıya bırakmalıdır. Böylece ziyaretçi radyo televizyon redaktörünün karşısındaki problemlerin aynısını oyun oynayarak çözmeye yönlendirilmelidir.

Önerdiğimiz "oyun" dizilerinin çifte işlevi olacaktır: Her şeyden önce ziyaretçinin, tiyatro ya da sinemayı seven herkesin temel arzusu olan *öteki tarafta, kuliste rejisör ve aktörle bir arada olma* arzusunu tatmin edecek bir yol sağlayacaktır; öte yandan da ziyaretçiye, editörün (redaktörün) kendisiyle iletişim kurmak istediğinde yaşadığı fiilî zorluklar bizzat bildirilmelidir (böylece programları hazırlayanlara yönelik tutumunun daha hoşgörülü ve eleştirel açıdan bilinçli olması sağlanır).

İşte sizlere bazı olası oyun örnekleri:

a) ziyaretçinin kendi sesini ve aile üyelerinin sesini kaydetme imkânı, yapılır yapılmaz kısa dalgada (düşük frekans) yayınlanacak karşılıklı röportaj imkânı;
b) ziyaretçi düşük frekanslı bir TV stüdyosunda oturur ve aile bireyleri onu videoda görür;

c) radyofonik gürültücünün klasik aparatlarıyla gürültüleri yeniden üretme imkânı;

d) movioladaki[5] oyunlar: Sadece video kullanarak bir olay gösterilir, ziyaretçinin uygun zaman zarfında görüntüyle ilgili sesli bir haber oluşturması ve sunması beklenir; sadece video kullanılarak bir spor müsabakası veya güncel bir olay gösterilir, ziyaretçinin hiçbir hazırlık yapmadan ânında görüntüye uygun ve yerinde bir anlatımla olayı sunması beklenir (birkaç ziyaretçi arasında yarışma imkânı da ortaya çıkar);

e) henüz işlenmemiş dramatik bir sekans ya da bir olay moviola kullanılarak gösterilir, ziyaretçiden o parçayı montajcının yardımıyla belli bir süreyi kapsayacak şekilde montajlaması beklenir (kenardaki izleyici aynı sahnenin doğru biçimde montajlanmış örneğini alabilecektir; ziyaretçi bu arada başka bir vizörle montaj derslerini, Ayzenştayn'ın Odessa merdiveni sahnesinin nasıl montajlandığı gibi bazı tarihsel dersleri, kelimenin tam anlamıyla "poetik makaslar" dersleri de içeren bazı teorik dersleri izleyebilecektir;

f) vizör kullanılarak görsel ve işitsel bir sekans gösterilir, ziyaretçi kendisine verilen bir dizi plak arasından bir bant repertuvarına almak üzere uygun müzikal yorumu ya da gürültü yorumlarını seçmeli ya da doğrudan üretmelidir;

g) Ziyaretçi, manyetik bir panoda *Radiocorriere* dergisinin bir sayfasını (ve yayın programını) oluşturur; müze, ziyaretçinin önerisini kayda alarak RAI Fikir Ofisi'nin dikkatine sunulmasını sağlar;

5. Film montajlamak için kullanılan bir cihaz. (Ç.N.)

h) Fikir Ofisi'nin haberlerde kullanılan zor ifadeler ve terimlerin anlaşılırlığına dair deneyimlerinden yararlanarak ziyaretçiye anlaşılması zor terimlerle bir haber sunulur ve ondan aynı haberi hangi terimlerle duymak isteğini söylemesi beklenir (öneri kaydedilecek ve Fikir Ofisi'nce dikkate alınacaktır);

i) Moskova Drama Okulu'nun iyi bilinen deneyi uyarınca müze ziyaretçileri, özel bir *juke box*'la küçük bir dizi cümleden kendilerine yaklaşık 40 şekilde telaffuz edilecek herhangi bir cümleyi seçebilecek; böylece radyo oyunculuğunun çeşitli teknikleriyle ilişki kuracak ve aynı şekilde, araya duraklar ve sessizlikler serpiştirilmiş olarak aynı şakayı dinleyebilecek, böylece ortaya çıkan duygusal etki farklılıklarını ve sıklıkla da anlam farklılıklarını fark edebilecektir.

5.5 Toplumsal sorunlar

Bu bölüm (sürekli güncellemeler yaparak) aşağıdaki konularda bilgi vermelidir:

- dünyada radyo televizyonun izlenme yaygınlığı;
- radyo ve televizyonun yaygınlaşmasıyla ilintili olarak okuryazarlık istatistikleri;
- İtalya'nın farklı bölgelerinde ve farklı yaş düzeylerinde radyofonik dilin anlaşılmasına dair veriler;
- muğlak görüntülerin anlaşılmasına dair deneylerden elde edilen veriler, aynı sembollere yüklenen ve bölgeden bölgeye değişen farklı anlamlar;
- yerel geleneklere bağlı giysi modelleri ile televizyonun dolayıma soktuğu giysi modelleri arasındaki ilişkiler, bunlar arasındaki ilginç örtüşmeler;

- dünyada televizyon;
- televizyon ve okul;
- yerel ücretler ile radyo televizyon cihazlarının yaygınlığı arasındaki ilişki;
- dünyada kullanılan radyo televizyon cihazlarına genel bakış: özellikleri, nitelikleri, kullanım süresi, fiyatlar vb.

Bütün bu veriler tıpkı diğer bölümlerde olduğu gibi hareketli ekranlar, vizörler, ziyaretçilerin kullanabildiği aparatlarla verilmelidir. Panel kullanımından kaçınılmalıdır.

Müzenin teknik ve toplumsal bölümleriyle ilgili not: Bunlar, retrospektif bölüm için belirtilen anlamda uygun ortamların çok da kolay oluşturamayacağı bölümlerdir. Yine de bu noktada ortam, dahil olunan evrenin teknolojik doğasını vurgulayıp öne çıkarabilir. Bu anlamda mimari projede odaların tamamı için verilen yönergeler, özellikle bu iki ortam ve "Nasıl iletişim kurulur" adlı ortam için de muhtemelen uygundur.

Bu bölümlerin çıkışında, ziyaretçilerin bölümlerde dinlediği belgelerin ve aynı zamanda yaptıkları kayıtların metinlerinin kopyalarını içeren bantların, metinlerin, CD'lerin, plakların satılması tavsiye edilebilir. Pek çok izleyicinin sinema hobisini de unutmamak gerekir, bu izleyiciler kendi evlerinde, on altı milimetrelik bantlarla ister televizyon malzemesi olsun ister sinema kolayca bulunabilecek antolojik bölümleri satın alıp dostlarına göstermekten mutluluk duyacaklardır: Ziyaretçiye neden *L'angelo azzurro*'nun [Mavi Melek] "Kikeriki" sekansını, Ombre Rosse'nin [*Kızıl Gölgeler*] final sahnesini, Dreyer'in *La Passion de Jeanne* d'Arc'taki [Jeanne D'Arc'ın Tutkusu] yargılama sahnesindeki yüzleri yeniden görme fırsatı verilmesin ki?

Bunun bir sinema kütüphanesinin ödevi olduğuna dair itiraz geçerli değildir: Televizyon kitlesel sinematek ödevini üstlenir ve kendi müzesinde genelde normal sinemateklerde nadiren varılan düzeylere ulaşıp bu işin üstesinden gelebilir.

Böylece, daha önce söylediğimiz gibi, teknik-pratik yönlere, büyük iletişim ağlarının teknolojisine, radyo televizyonun toplumsal sorunlarına dair elkitapları satışa sunulabilecek ya da armağan edilebilecektir.

5.6 *Gelecek*

Müzenin bu son bölümü, temaların gelişimine göre zaman zaman yeniden yapılandırılabilen *mimari mekânın tamamıyla tahrip edilmesini* gerektirecektir. Zaman zaman ışık projeksiyonlarınca yaratılan "tahrip edilmiş" mekâna bir örnek, yukarıda bahsi geçen Electric Circus gibi bir "diskotek"tir. Bu bölümde, "ışık demetleri", "multimedya", stroboskobik ışıklar, psikedelik projeksiyonlar ve genel olarak son moda bütünlüklü sanat akımlarının, özellikle de Amerika Birleşik Devletleri'ndekinin mükemmelce öne çıktığı "*environment*"ların[6] yaratılması gibi tüm modern görsel ve sesli iletişim araçları eşzamanlı olarak kullanılmalıdır. İtalya'da da bu türden sayısız deney bulunur ve Munari, Eugenio Carmi, Milano'lu Mid grubu gibi sanatçılar ve aynı zamanda "Piper" tipi mekânların yaratıcıları, mekânları bir uçtan diğerine kat eden şeyleri ve aynı zamanda dokunsal duyumlar haline gelen görsel ve işitsel duyumlarıyla mimarinin hacminin genişlediği *bütüncül ortamların* nasıl yaratılacağını çok iyi biliyorlar.

Bu tür bir deney, bir dizi nesnel koşul projenin sa-

6. (İng.) Ortam. (Ç.N.)

natçısının istediği biçimi almasını engellemiş olsa da Emilio Vedova tarafından Montréal'deki Expo 67'nin İtalya Pavyonu'nda denendi. Böyle bir ortamda ziyaretçi, kendisini içine katan bütüncül eyleme olsa olsa belki de dans ederek katılabilir. Eşzamanlı müzik, ışık projeksiyonları ve bir görünüp bir kaybolan stroboskobik parıltılar bombardımanı, akla hayale gelmedik katılımcı tepkilerine yol açar.

Gezegensel bir olguya dönüşen televizyon iletişimine dair sosyolojik çıkarım olarak tasarlanan McLuhan'ın "küresel köy" kavramını düşünürsek, böylesine çekici bir çevrede ziyaretçi aşağıdaki ilgi alanlarına göre kendisine *iletişimin geleceğine* dair çıkarımlar yapma fırsatı verecek daha net bilgi kaynaklarını saptayabilecektir:

I. Bazıları çok eski, bazıları çok yeni, birçoğu henüz derinlemesine çalışılmamış, ancak incelenmekte olan çeşitli ve akla hayale gelmedik iletişim sistemleri mevcuttur.

- Günümüzde zoosemiyotik tarafından incelenen *hayvan* iletişimi.
- Özneler arası ilişkilerimizin büyük bir kısmını ağırlıklı olarak belirleyen *kokusal* ve *dokunsal* iletişimler: Bunlar en "doğal" iletişimlerden olduğu için çok da dikkatimizi çekmez; ancak onları komutla üreten bir makine tarafından bize hatırlatıldıklarında, varlıklarının ve gelecekteki olası gelişmelerinin farkına varırız.
- *Jestlerle* iletişim; jestler sosyal gruplara göre değişir ve dilsel iletişimi düşündüğümüzden daha fazla desteklerler. Fiorello La Guardia'nın önce İtalyanca, sonra da İngilizce ve daha sonra da Yidiş konuşurken filme alınan ve sessiz olarak yeniden gösterilen konuşmaları üzerinde yapılan Ameri-

kan deneyleri, yaptığı farklı jestlerden hangi dilde konuştuğunu çıkarmayı mümkün kıldı; günümüzde jest ve mimik araştırmaları iletişim araştırmalarının başlıklarından biridir.

- *Mekânsal* iletişim: Özneler arasındaki farklı mesafeler ve mekânlar çeşitli toplumlarda farklı anlamlara sahiptir: Bu faktörlerin bilinmesi, mimarinin, dekorasyonun, şehir planlamasının gelişmesinde, dinî, askerî ve sportif törenlerin medeniyetten medeniyete aktarılmasında büyük önem taşıyacaktır.
- Çeşitli halklardaki *davul ve ıslık* dilleri; bazı gruplarda ıslık ve tam tam aracılığıyla muhteşem bir netlikle iletişim kurulur.
- Netlik dereceleri yüksek konvansiyonel sinyaller; denizcilikte kullanılan bayraklardan havacılık sinyallerine, trafik işaretlerinden izci tabelalarına kadar çeşitli yol *işaretleri*.
- Doğal sayılan seslemelerle gerçekleşen konvansiyonel iletişimler: Gülmek, gülümsemek, hıçkırmak, iç geçirmek, kesik kesik öksürmek, ıslık çalmak, tıslamak, elleri birbirine vurmak, farklı uygarlıklarda farklı uzlaşımları ifade ederler.
- Farklı uygarlıklardaki *törensel* hareketler, yürüme tarzları, yemek yeme tarzları, yıkanma, selamlaşma vb. (Bunlar sıklıkla belli bir uygarlık bağlamında özenle oluşturulmuş ve daha sonra bir başka bağlamda alımlandıklarında, özellikle de bir televizyon ya da sinema mesajında, iletiyi alımlanamaz kılan oldukça önemli sorunlardır.)
- Tarihteki ve çeşitli uygarlıklardaki farklı *müzik sistemleri*; çeşitli ordularda, çeşitli dinsel törenlerde vb. geleneksel hale gelmiş ve üzerinde uzlaşılmış müzikal sinyaller.

- *Gizli alfabeler*, kripto kodlar, casus kodları, dünya dışı varlıklarla iletişim kurmak için geliştirilmiş alfabeler (karş. Lincos Projesi), işaret dili, körler alfabesi gibi konvansiyonel diller; çeşitli grupların, tarikatların, manastır kardeşliklerinin, yeraltı dünyasının gizli dilleri; esrarengiz diller.
- Çeşitli dünya halkları arasındaki *diller, yazılar, alfabeler* çoğulluğuna hızlı bir bakış.
- *Kromatik sistemler*, farklı halklar için renklerin anlamı; grafiklerin ve yol işaretlerinin renkleri; çeşitli renklerin fizyopsikolojik etkisi.
- *Giyim* ve farklı gruplardaki giysi uzlaşmalarının anlamları.
- Sanat tarihinde *ikonoloji*.
- *Endüstriyel tasarım*, iletişimsel biçimler, biçim ve işlev arasındaki ilişkiler.
- Dünyada *kitle iletişimine* genel bir bakış; Çin'deki Mao'cu reklam panoları için çizgi roman kullanımından dünyadaki çeşitli türden gazetecilik manşetlerine kadar; farklı televizyonlar, diva modellerinin evrenselliği; reklam vb.
- *Formel diller*, mantık ve cebirden elektronik beyinler için sibernetik dillere. Geleceğin robot dili.

Her zaman olduğu gibi vizörlerle, ekranlarla, manipüle edilebilir makinelerle, (ziyaretçinin tıpkı okul duvarındaki bir dizi coğrafya haritasına göz atar gibi "karıştırdığı") panjur panellerle genişletilebilir tüm bu örnekler, insanlara özgü iletişim evreninin ne kadar geniş ve çok yönlü olduğunu ve geleceğin radyo ve televizyonunun ulaşılmaz derinlikte bir malzemeyle uğraşması gerektiğini anlamamızı sağlar. Ziyaretçi, insanların akla hayale gelmez iletişim kurma biçimlerinin farkına varır; bunların çoğu hâlâ bilgimiz ve kontrolümüz dışında olsa

da gelecekte daha iyi anlaşılabilirler ve farklı gruplar ve ırklar arasında daha fazla anlayış ve hoşgörüye yol açmaları hedeflenebilir.

II. Bir başka *öğretim makinesi* serisi, işitsel ve görsel iletişimi anlamanın çeşitli fenomenlerini gösterebilir. Bu fenomenlerden bazıları hâlâ *algısal sapmalar* olarak anlaşılır; ancak gelecekte (çağdaş sanatta olduğu gibi) *iletişim araçları* haline gelebilirler.

Algısal muğlaklık deneylerini, biçimler arasındaki, figür ve arka plan arasındaki farklı ilişkileri, önceki deneyimin karmaşık görüntülerin algılanması üzerindeki etkilerini vb. görmek gerekir.

Biçim psikolojisinin ve işlemsel psikolojinin tüm deneysel gereçleri (çarpık kameralar, tek göz cihazlar, çift göz cihazlar (dürbünler), stereoskobik görüş için kutular vb.), öğrenme için olduğu kadar deney ve oyun için de vesile olabilirler. Askerî bölgelerde tepki sürelerini ve duyusal motor koordinasyonu kontrol etmek için kullanılan cihazlar, algısal ve zihinsel süreçleri anlamak için de kullanıldıklarından bir iletişim müzesinde de bulunmalıdırlar. Dahası bu oyun durumlarının büyük kısmı bir yandan da RAI'nın stüdyolarında seyirci tepkilerinin giderek daha hassas bir şekilde kontrol edilmesi için de öğeler sağlayabilir. Böylece müze, eğlenen izleyicilerin işbirliğiyle geleceğin görsel-işitsel iletişimlerinin yöneleceği konularda canlı bir deney laboratuvarı haline gelir.

Kendi izleyicisine çözdüğü ve çözülecek tüm sorunlarını açıkça gösteren RAI ve henüz çözülmemiş sorunların aydınlığa kavuşturulmasına kendi yanıtıyla katkıda bulunacak izleyici kitlesi: RAI'nın görsel-işitsel müzesi ancak bu şekilde gelişimi süren canlı bir organizma haline gelebilir, böyle bir yerde günümüz izleyicilerinin deneyimleri, yarının izleyicileri için iletişim malzemesine dö-

nüşebilir. Bir *Mezar Müze* değil de bir *Doğumhane Müzesi*. Kamuoyu ve kanaat oluşturma eğitimi açısından bir merkez, bir bilimsel deney merkezi, geleceğin yeni güçleri için bir eğitim ve staj merkezi. *Bir iletişim Arsenal*'i.[7] Bunu söylememim tek nedeni, içinde doğması gereken sokağın adına sadık kalmak.

7. Bu sözcük bir askerî terim olarak mühimmat deposu ya da cephanelik olarak çevrilebilir.

RADYO TELEVİZYON İLETİŞİMİNİN ETKİLERİ*

Alberoni'nin söyledikleriyle, Crespi ve Pizzorno'nun konuşmalarıyla ortaya çıkan bir sorun var; bunu izleyici kitlesi ile araç olarak televizyon ilişkisinin döngüselliği olarak adlandırabiliriz. Bu konuyu ele alırken günümüzün değil ama gelecek on yılın televizyon araştırmaları politikasını ilgilendiren bir şeye değinmek istiyorum. Dolayısıyla şu an itibarıyla tamamıyla bilim dışı olarak tanımlanabilecek maceralı bir proje başlatsam da bilim daha sonra teknik bir ayarla müdahale edilebilecek maceralı hipotezlere kalkışmaktan ibaret bir faaliyet olduğundan projem bilim dışı değil de olsa olsa teknik öncesi sayılabilir.

Bu fikri doğuran, konuşmadan önce Alberoni'ye uzattığım bir karikatür oldu. Konferanslar sırasında yapılan karikatürleri temel bir bilgi aracı ve en azından bilimsel hayal gücünü harekete geçirme gereci sayıyorum. Alberoni'ye verdiğim kâğıtta büyük bir kent "ayaklanması" resmedilmiş, polisler uzun kabarık saçlı gençleri dövüyorlar, onlar da polislerin kafasına zincirle vuruyor, büyük bir karmaşa var ortada; kafası kırılmış bir adam yerde oturuyor ve bir televizyon muhabiri yanına yaklaşarak, "Gelecekte televizyonda hangi konuların ele alınmasını istersiniz?" diyor. Alberoni izleyici kitlesinin tu-

tumunu büyük ölçüde değiştiren bazı olguları ele aldı. Bu diyalektik ve döngüsel duruma parmak bastıktan sonra bu yeni olguya dair araştırmalar nasıl olmalı sorunsalını ortaya koydu.

Önce laboratuvar araştırmasına övgüler düzüldü; Fikir Servisi ve Deneysel Programlar Servisi'nden bazı arkadaşlarla, bireyin minimum bir enformatik uyaran değişikliğine nasıl tepki verdiğini öğrenmek için bazı "laboratuvar" araştırmalarına giriştiğimizden benim de katıldığım bir övgü. Esas itibarıyla, laboratuvar araştırmalarının toplumsal gruplarda değil de tekil bireylerde olup bitenleri anlamak için atılabilecek en ciddi adım olduğuna inanıyorum.

Ancak sosyal etkiler açısından problem farklı. Gruplardan hemen yanıt alamayacağımızı, daha sonra nitel sıçramalar üreten nicel birikimlerle, büyük fenomenlerin istatistiksel çözümlenmesiyle karşı karşıya olduğumuzu biliyoruz. Laboratuvar araştırmasında, bir özneye bir uyaran değişkesi uyguladığımda öznenin bu uyaran değişkesine ne tepki verdiğini belli bir doğrulukla belirleyebilirim. Çünkü değişen uyarana öznenin fiilen o anda verdiği tepki söz konusudur. Deney ona katılan öznenin karakterini değiştirirse, deneyden çıkarmak istediğim genel hipotez girişimini çok fazla etkilemediğinden, şüpheci bir tavırla bu beni pek de ilgilendirmiyor diyebilirim; çünkü bu durumda değişen bireyin ruh halidir, bana fikir veren şey, bireyin deneye tepkileri olduğundan bu tepkilerin hipoteze konu istatistik ortalaması değişmez.

Oysa televizyonun toplumsal etkileri söz konusu olduğunda ne sadece (televizyona başvuru yapan sosyoloğun değil, sosyolojinin inceleme nesnesi olan) toplumsal gerçekliği ne de (başka uygulamaların ve başka disiplinlerin nesnesi olan) araç olarak televizyonu incelemekle kalıyoruz, bunlara ek olarak araç ve gerçeklik arasındaki her

gün değişen prosedürel ilişkiyi inceliyoruz. Galileo'nun cisimlerin düşüşüyle ilgili deneylerini gerçekleştirdiği laboratuvarında, deneyden sonra cisimlerin davranışları değişmediğinden durum oldukça sakindi. Atomaltı fiziğiyle, belirsizlik ilkesiyle, biliminsanları araştırma yönteminin fenomenin gidişatını etkilediğini fark etmeye başladılar. Ama biliminsanının incelediği fenomen son derece sınırlı olduğundan, araştırma gerecinin fenomen üzerinde ürettiği değişkeler kontrol edilebilir.

Bizim ise şöyle bir problemimiz var: Karşımızdaki araştırmacı, televizyonun yani medyan momentin ne olduğunu bilmek için toplumsal gerçekliği yani sürecin nihai momentini araştırıyor. Bu araştırmacı toplumsal gerçekliğe dair bir araştırma yapar ama toplumsal gerçekliğin ne olduğunu söylemek istemez, bunun yerine enstrüman olarak televizyonun toplumsal gerçeklik üzerindeki etki ilişkisinin ne olduğunu söylemek ister. Eğer bir enstrüman olarak televizyon, Alberoni'nin söylediği gibi, algılanamayacak kadar küçük sonsuz sayıda aracılık sayesinde toplumsal değişiklikler üzerinde ağır etkiler yaratıyorsa, toplumsal araştırma yapan bir biliminsanı için oldukça dramatik bir durumla karşı karşıyayız demektir, şayet araştırmacı bize (düne ait bir televizyon yayınının ardından) bugünkü grup davranışına dair yeterince net bir imge sunmayı başarırsa, bize grubun ne olduğunu söyler ama grup ile televizyon arasındaki ilişkide bugün ne olduğunu söylemez. Zaman çoktan geçmiştir. O halde kendime şu soruyu soruyorum: Belirsizlik ilkesini kabul etmekle birlikte fen bilimlerinin kullandığı tarzda kullanmayarak, belirsizlik ilkesinin böylesine radikal olduğu bir fenomen hakkında, bir toplumsal araştırma yöntemi nasıl geliştirilebilir? Büyük bir yaratıcı sıçramaya ihtiyacımız var.

İşte bu nedenle önerim uzun bir döneme yönelik.

Yaratıcı sıçrama, araştırılan araç ve veri toplama gerecinin tam da özleştiği anda televizyonun etkilerini araştırma yollarını hayal etmekten ibaret. En azından, konusu toplumsal davranışlara dair veri toplamak ve incelemek olan ve aynı zamanda bir televizyon programını müteakiben ortaya çıkan toplumsal davranışı bir araştırmaya konu eden ve bu haliyle araştırma nesnesi haline getirilen televizyon programları teşvik etme meselesi.

Ne yazık ki proje aşamasında kalmış bir çalışmadan minimal bir örnek: RAI'daki arkadaşlardan bazılarıyla geliştirilmiş ve proje aşamasındayken yayımlanmış çift yönlü bir çalışma söz konusuydu. Ekipte rejiyle ilgilenen Nanni Loy da vardı. Nanni Loy rasgele bir seçim değildi; çünkü *Specchio segreto* programıyla dolaysız olanın ortaya çıkarılmasına yönelik kendine özgü tekniklerini geliştirmişti. Sekiz bölüm olarak planlanan bu yayının konusu ve amacı, izleyici kitlesine televizyonun kendisi üzerindeki etkilerini hangi araçlarla gerçekleştirdiğini mütemadiyen açıklamaktı. (Örneğin konusu, "Neden gülüyorsunuz?" olan bir yayında komedyen ele alınıyor, güldürmesi isteniyor, eylemleri belli aşamalara bölünüyor ve izleyiciyi hangi teknik sayesinde güldüğü, komedyenin izleyici güldürmemek için ne yapması gerektiği açıklanıyordu.) Sanırım yayın "Haber Bültenleri"ni ve objektif haber vermenin imkânsızlığını, siyasi veri seçimi olarak haber montajının çözümlenmesini konu alan 8. bölümünde karaya oturdu. Gördüğünüz gibi, son derece güncel bir yayındı.

O sıralar Tinacci Mannelli'yle bu yayınlar gösterime girdikten sonra, her akşam yayın sonrası önceden saptanmış bir örnek kitle belirleyerek televizyonun *kendi kendisinden söz etmesinin* izleyici kitlesini nasıl etkileyebileceğini görmek için önceden saptanmış bir örnek kitle üzerinden doğrulama aygıtları hazırlamanın mümkün

olup olmadığını konuştuğumuzu hatırlıyorum. Örneğin ekranın belli bir karizmatik, gizemli gücü olduğu ve bu gücün eleştirel bir söylemin bile hipnotik, otoriter ya da tam tersi bir biçimde kavranması için elinden geleni yaptığı ortaya çıkarılabilirdi. Yani bu ütopya, kendi kendisini tartışma konusu eden ve bunu yaparken izleyicinin kendisinden bahseden bir televizyona nasıl tepki verdiğini anlamaya çalışan bir televizyon ütopyası Alberoni'ye uzattığım karikatürde resmedilen ütopyayı bile gerçekleştirebilir. Yani yakın bir gelecekte, büyük toplu olayları teşvik eden ya da olaylar vuku bulurken hemen olay yerine giderek onları kaydeden ve bir tür büyük grup terapisi aracılığıyla izleyici kitlesini kendi kendisinden ve televizyondan söz etmeye yönlendiren bir televizyon görebiliriz.

Televizyonun bu yönde yol alma *zorunluluğu*, video kasetlerin ortaya çıkmasıyla dönüşü olmayan biçimde kader kitabına yazıldı. Video kasetler gelecek on yıl içinde televizyonu önceden hazırlanmış programlar üretme gerekliliğinden kurtaracak ve onu insafsızca kendi mesleğine, canlı yayınları aktaran bir araç olma işine geri döndürecek, böylece dolaysız ve kolektif olayların öncüsü olma işini yerine getirecek.

Bu türden kolektif olayların, izleyici kitlesinin çözümlendiği ve aynı kitlenin televizyonu çözümlediği büyük toplantıların ateşini fitillediği anda araştırmanın ve sosyal bilimler araştırmacılarının nesnesi ne olabilir? Kuşkusuz kolektif olayın halihazırdaki izleyicisi, yani önceden belirlenip ölçülmemiş bu maceracı örnek kitlenin fikirleri olmayacaktır, daha önce sözünü ettiğimiz belirsizlik ilkesi nedeniyle ulusal topluluğun bu örnek şova verdiği toplumsal tepkiler de olmayacaktır. Önceden belirlenip ölçülmemiş ve ölçülemeyecek olan bir "A" başlangıç örneğimiz var ve bir de "B" nihai örneğimiz.

Ortada ne "AB", ne de "A+B" olan bir süreçsel yineleme momentimiz var, ortada yer alan "B"ye doğru "A", "B"ye doğru süreçteki "A". Süreçteki bu örnek ancak yayın sırasında mevcut ve yayında çözümlenmeli.

Daha önce söylediğim gibi, bu türden araştırma modalitelerinin nasıl incelenebileceğini bilmediğimden önerimin teknik öncesi olduğunu düşünüyorum. Bu önerinin şu anda imkânsız görünmesi, varlığıyla, mevcut tüm araştırma yöntemlerini sorunsallaştıran bir gerçekliğin karşısında bir araştırmanın olanaklı olup olmadığının hiç tartışılmadığı anlamına geliyor.

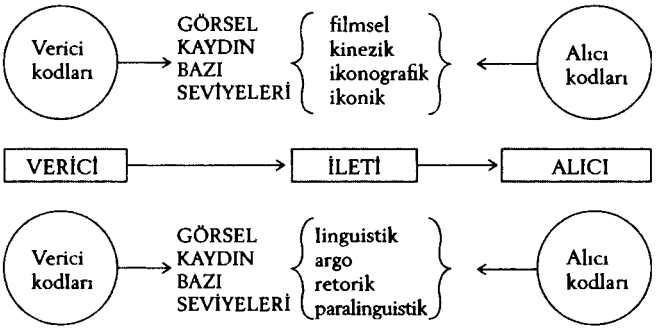
Gelecek yıllarda (bugün olmayacağı aşikâr) bu konunun ele alınması gerektiğine inanıyorum. Bana, hiçbir siyasi gerçeklik bu deneye izin vermeyecektir, bu yüzden bu konu ele alınamaz diye yanıt verilmesin. Bu anlamda benim önerim bilimseldir; çünkü ütopik olarak gerçekleştirilebilirliğine politik açıdan bakılmamalıdır. Bu anlamda Galileo'nun önerisi, her ne kadar politik açıdan önerilemez olsa da bilimseldi, buna rağmen onun görüşlerinden vazgeçmesine neden olması ise bilimsel bir sorun değil, etik bir sorundur.

TELEVİZYONDA İMGE VE SÖZCÜK*

Sinema ve televizyona özgü imgelere dair hipotezlerin sınanacağı öğleden sonraki tartışmaya giriş yapmaya yarayabilecek bazı metodolojik sorunları dile getirmek istiyorum. Öncelikle, "sözcük" ve "imge" gibi çok işlevli terimlerin ne denli muğlak olduklarını gösterme arzusundayım. Sadece bu terimleri kullanacak olursak belki de sonunda birbirimizi anlamayacak hale geleceğiz. Dolayısıyla sıra dışı bir bakış açısıyla konuyu ele alacağım: Sözcükleri ve imgeleri kullanmaya çalışarak televizyon yayını yapan birinin bakış açısından ziyade izleyiciler açısından konuya yaklaşacağım; yani iletişim sürecinde izleyicinin bir sözcük veya bir imgeden ne anlayabileceğini sorgulayacağım.

Bu soruları yanıtlamak için tahtaya gidip iletişim sürecinin basitleştirilmiş bir taslağını çizmek istiyorum. Kusura bakmayın, bu didaktik bir müşkülpesentlik değil, teknik kavramlar söz konusu olacağından iletişimi ve çeviriyi kolaylaştırmak için sözlerimi belirli bir görüntü türüyle harmanlamaya çalışacağım.

Basitleştirilmiş bir iletişim sürecinde farklı düzeylerde birbirine eklemlenebilecek bir göndericimiz, bir mesajımız ve bir alıcımız vardır.



Mesaj farklı düzeylerde eklemlenebilir. Şimdi şu anda sizlerle iletişim kuruyorum ama Anglosakson meslektaşlarla aramda anlama sorunları yaratan dilsel dediğimiz bir düzey var; bir de daima sözcüğün, alan terimi (jargon) olarak kullanımıyla ilgili bir düzey var: Örneğin Brandi biraz önce "gösteren" ve "gönderge" dedi ve simültane çeviri yaparken teknik bir jargon söz konusu olduğundan bu iki terimi çevirmek mümkün olmadı. "Gönderge" sözcüğünü "*referent*" olarak çevirmek mümkün olsa da İngilizcede "gösteren" büyük problemler doğuruyor ve bir iletişim engeli oluşturuyor.

Dahası *üsluba özgü retorik* teknikler kullanabilirim, bir üniversite mezunu veya sendikacı olarak konuşabilirim ve bu durum da başka iletişim sorunları doğurabilir; bir de teknik bir terimle "*dil-ötesi*" diyeceğim, konuşma ritmim ve tonlamalarımla ilgili bir düzey var (örneğin televizyonda darbe haberlerini çok soğukkanlı bir havayla, aşırı heyecanlı bir tonla ya da ironik bir tonla verebilirim). Ancak bu noktada da hâlâ sözcük düzeyindeyiz: Yine de kendimize hangi sözcükten bahsettiğimizi sormalıyız. Şimdi bir imge aktarıyoruz, elimizin altında hiçbir televizyon görüntüsü olmadığından karşımızdaki

freskin, Tiepolo'nun[1] eserinin bir televizyon yayınının hareketsiz kadrajı olduğunu varsayalım. Önümüzde *ikonik* diyeceğimiz bir ilk düzeyimiz var; yani imgeleri tanıyoruz, bir adam, bir kadın, siyah bir çocuk, bir köpek ve kayıklar var. Ama bu adam ve bu kadın *kim*? Böylece *ikonografik* bir düzey devreye giriyor: Sanat tarihçisi bize adamın Romalı bir savaşçı olduğunu, kadının bir kraliçe ya da büyük bir hanımefendi olduğunu, siyah adamın bir köle olabileceğine dair bir açıklama yapabilir (ama bu düzeyde köle olarak yorumlanıp yorumlanamayacağından emin değilim) ve geminin de eski bir gemi olduğunu söyleyebilir. Henüz, fresktekilerin Antonius ve Kleopatra olduğunu bilmiyoruz, ikonografik düzey bunu bize söylemiyor; hatta imge bunu bize hiçbir düzeyde söylemiyor. Bu, imgenin sözcüğe sıkı sıkıya bağlı olduğu bir durum olabilir. Varsayalım ki öyle. İşte o zaman Antonius olarak teşhis ettiğimiz kişinin birtakım jestler yaptığını, "Hadi gidelim," dediğini görürüz, işte burada Attenborough'un da sözünü ettiği *kinesik* diyeceğimiz düzey yani jest dili devreye girer. Ama Antonius neden yukarı bakıyor? Bu jestin görsel olarak yorumlanması zor. Kleopatra, "Evet geliyorum," mu yoksa, "Hayır gelmiyorum," mu demek istiyor? Günümüzde bu jesti "hayır" olarak yorumlayabiliriz ama Profesör Brandi'den, Tiepolo zamanında böyle bir tutumun bir reddedişten ziyade görkemli bir kurumlanma, onurlu bir hareket tarzı anlamına gelip gelmediğini öğrenmek isterim. Burada da hangi jest kodunu kullanmakta olduğumuz ve alıcının jest kodunun hangisi olduğunu bilmek gerekiyor.

1. Giambattista Tiepolo (1696-1770): 18. yüzyılda Venedik Cumhuriyeti'nin en büyük ressamı. Burada günümüzde RAI'nın mülkiyetinde olan Palazzo Labia'daki 1746-1747 yıllarında yapılmış *Antonius ve Kleopatra'nın Buluşması* isimli esere gönderme yapılıyor. (Ç.N.)

Dahası görüntü televizyonda yayınlanmış olsaydı en azından *film* kodu diyeceğim bir şeye sahip olurduk (alan, karşı alan, yakın çekim, kopma vb.): Burada da problemler çıktığını ve birçok insan için bu filmin gramerinin o kadar da kolay anlaşılır olmadığını biliyoruz. Üstelik sadece *bazı* düzeyleri sıraladım. Amerika Birleşik Devletleri'nde, Agnew'un başlattığı, televizyonun haber verirken objektif olmamakla suçlandığı bir polemik yaşandığında Indiana Üniversitesi'nde Walter Cronkite'in bazı televizyon haberlerinin iletilmesindeki davranışını çözümlemek için bir seminer düzenlemiştik.

Meselemiz haber verilirken tarafgir bir vurgunun nereye dahil edilebileceğiydi. Muhtemelen sözcüklerin tarafsızlık kaygısıyla özenle seçildiği dil düzeyine değil de kuşkusuz (belli türden tonlamalarla) dil dışı düzeye, kesinlikle (kaş kaldırma ve gülümsemeyle) *kinesik* düzeye, hatta belki de (bir başka giysi değil de belli türden bir giysi seçimiyle) ikonografik bir düzeye vb. dahil edilebilir.

Sözcük ile imge arasındaki ilişkiden bahsederken, maksimum iletişimin nerede, imgenin veya sözcüğün hangi düzeyinde gerçekleştirildiği ve görsel dil düzeyi ile sözlü dil düzeyi arasında ne türden sıkı bir bağ olduğunu bilmeliyiz. Anlaşılan bu düzeylerin her birinin, iletişimin gönderici tarafında da alıcı tarafında da şaşmaz doğrulukta kodlara karşılık geldiğini varsayıyoruz. Mesele iki kod düzeninin her zaman birbirine denk olmaması. *Bugün* Tiepolo'nun tablosuna baktığımda Kleopatra'nın jestini Tiepolo'nun (kendi zamanında) yorumladığından farklı biçimde yorumlayabilirim. Dahası Profesör Lazarsfeld'in Robert Merton'la birlikte yazdığı, uzun uzun *kanaat önderlerinin* işlevinden söz eden temel niteliğinde bir makale var.

Televizyon ekranının karşısında daima bir kanaat önderi vardır, bu kişi, imgenin anlamını kontrol etmek

için imgenin hareket halindeki başka düzeylerinden değil, bu düzeylerin üstüne yığılan sözcüğün yeni düzeylerinden yararlanır.

Dolayısıyla burada hazır bulunanlara şunu soruyorum: *Bundan sonra yapacağımız tartışma bu diyagramın hangi noktasında yol almalı?* Neyle ilgileneceğiz? Yayıncının, yararlandığı kültürel unsurlara dayanarak nasıl davranacağıyla mı? Yoksa varış noktasında neler olduğuyla mı? Veya söylemin "kanaat önderi"nin mevcudiyetiyle tamamıyla geçersiz kılınıp kılınmadığıyla mı? Net bir iletişim kurmak istiyorsak en güçsüz imge düzeyini nasıl belirleyebileceğimizi ve onu netleştirmeye yetecek bir sözcük düzeyiyle nasıl sıkı sıkıya bağlayabileceğimizi ya da tam tersiyle mi ilgilenelim? Yoksa mesajın alıcısına, sanatsal bir bakış açısıyla, maksimum yanıt ve yorumlama özgürlüğü vermek üzere çeşitli düzeylerin birbirinin üstüne bindiği oldukça muğlak bir mesaj oluşturmakla mı? En özerk ve "normalden sapan" yanıtı tahmin etmek ve onu kontrol etmekle mi yoksa tek anlamlı bir iletişim olmasın diye normalden sapan mümkün en fazla yanıtı teşvik etmek üzere politik bir çalışma yapmakla mı ilgilenelim?

Bunların tartışmayı geliştirebilecek bazı noktalar olduğunu düşünüyorum.

TELEVİZYON VİZYONERİ*

1. Haber programları ne kadar haber veriyor? Nasıl veriyor? Haberleri ne ölçüde ve nasıl manipüle ediyor? 26 Ocak Çarşamba'dan 30 Ocak Pazar gününe kadar televizyonun karşısına oturdum ve günde dört haber programı izleyip kaydettim: Biri sabah, biri öğleden sonra ve ikisi akşam. Gece haberlerini atladım çünkü olağanüstü ciddiyeti olan durumlar dışında 20.30 haber bültenlerini aynı. Görsel-İşitsel Araçlar ve İzleyici Kitlesi Araştırma Grubu'nun Bologna'lı araştırmacıları bu tür bir çalışmayı analizlere dayanarak yaptı. Sistematik ve yoğun bir şekilde zamanları, haberleri, jestleri kaydederek ve doğru istatistiklerle detaylandırarak halen yapar. Ancak bu araştırmacıların çalışmasının sonuçları, izleyicinin kolayca erişemeyeceği kitaplarda yer alıyor. Burada kendimi hızlandırılmış bir incelemeyle sınırladım (beni ciddi bir sinir bozukluğuna maruz bırakan bir programın monoton tekrarları da dahil), bunun nedeni herhangi bir televizyon bültenine arada sırada bakıldığında sıklıkla edinilen bir izlenimi doğrulamak istememdi. Şöyle açıklayayım: Yılların deneyimiyle edinilen birikimle olumsuz bir haber bülteni modeli oluşuyor, tekil yayına kıyasla bu olumsuzluk olgularca da kanıtlanırmış gibi. Parlamento komisyonunun huzurunda intikam diye bağıran şu mazeretsiz devamsız-

ları, bildik korkunç kalpazanlıkları tek bir haber bülteninde bulmak zor, şeytanın tasvir edildiği kadar çirkin olmadığına inandırılacak hale geldik. Ama en azından 20 kadarını izlemeyi deneyin; sonra onları ertesi gün yazılı basında verilen haberlerle karşılaştırın (ben güvenilir bir görüş yelpazesine sahip olayım diye *Corriere della Sera*, *Giorno* ve *Manifesto*'yu takip ettim): On Manipülasyon Kuralı listesiyle özetlemeye çalıştığımdan çok daha incelikli haber oluşturma ve verme biçimlerinin ana hatlarıyla gözlerinizin önüne serildiğini göreceksiniz, bir de Mona Lisa Etkisi'ne ve Pelagatti Etkisi'ne başvurmalarını tabii ki.

13.30 haber bülteni, lise mezunu izleyicilere yönelik bir haber programı olarak sunuluyor. Bu haber bülteninde edebiyat haberleri de var; beş gün içinde biri Verga, biri Max Ernst, biri Dreyer ve biri Diego Fabbri hakkında çeşitli haberlere rastladım. Siyasi haber editörü, gayet açık sözlü beyanlarını ve ironik tonlamalarını habere dahil etmekten çekinmiyor. Buna tipik bir örnek, ayın 27'sindeki 13.30 haber bülteni; bu bültende FBI ajanları tarafından öldürülen hava korsanının hikâyesi anlatılırken araya şöyle bir şey sokuldu: "Görüldüğü kadarıyla silahlı korsanlara karşı öldürme izni bulunuyor..." Esas itibarıyla açıkça ifade ettiğinde yorumcunun eleştirel sorumluluk üstlenmesi iki koşulda olumlu bir durum: Bunun tüm haberler için uygulanması ve nesnel anlatım gibi sunulan daha az görünür manipülasyonlarla birlikte olmaması koşuluyla. Ayın 29'undaki 13.30 haber bülteninde Gustavo Selva, Çin'in Nixon planına yönelik eleştirileri üzerine keskin ve sert bir tonla editoryal tutumunu ortaya koyuyor. Nixon bir "barış" planı sundu, "lakin" Çin'den "şüpheci ve olumsuz" bir yanıt geldi. Çin, Amerika'nın koşullarını "mantıksız" bulurken, diğer gözlemciler bunları savaşı sonlandırmanın yegâne "mantıklı" temeli olarak görüyor-

lar. Çinlilerin tezi "Güney Vietnam'ın Hanoi komünist devletine tamamen ve kolayca dahil edilmesi" anlamına geliyor. Aynı şekilde Prag'daki kızıl zirvenin, Sovyetler'in Çekoslovakların hayatına ağır bir biçimde müdahale girişimi olduğu açıkça dile getiriliyor.

Madem böyle bir şey var, aynı editoryal müdahale neden buz gibi bir mesafeyle ve anlaşılmaz biçimde özetlenen hükümet krizi söz konusu olduğunda yapılmıyor? Bu durum, 1 numaralı Manipülasyon kuralına göre gerçekleştiriliyor: (1) "Yalnızca yorum yapabileceğimiz veya yapmamız gereken şeyler hakkında yorum yaparız." Peki geri kalanı? Ayın 27'si, öğleden sonra 13.30'daki haber bülteni, akşam haberlerinin her zaman "sekiz maddeli plan" ya da "Nixon planı" olarak adlandırdığı Vietnam'ın Amerikan planına tepkisiyle ilgili haberle yayına başladı. Sabah haberleri ise haberi şu şekilde detaylandırıyordu: Vietnam'da savaş ve barış arası bir durum var, Nixon bir "barış planı" öneriyor ve Vietnamlılar bunu reddediyor. "Savaşa karşı barış" karşıtlığı göz önüne alındığında Vietnamlıların üzerinde düşünmeden savaşın tarafında yer aldığı açık; Nixon'ın önerileri her zaman "teklifler", "diyalog umutları" olarak sunulurken Vietnam'ın eleştirileri konuyu "kesin olarak kapatma" ya da "sert cevap" olarak görülüyor. Bağlam tamamıyla, insanların kafasına Hanoi'nin savaş istediği ve Nixon'ın barış istediği fikrini sokmak üzere özenle oluşturulmuş gibi görünüyor. İşte burada 2 numaralı Manipülasyon kuralını detaylarıyla ele alabiliriz: (2) "Gerçekten yönlendirilmiş haber, açık yoruma ihtiyaç duymaz ama sıfatların seçimine ve zekice kurgulanmış bir karşıtlık oyununa dayanır."

2. Öğleden sonraki haber bülteni farklı. 13.30 haber bülteni politik-kültürel bir ofset baskı olmayı hedefliyorsa, öğleden sonraki haber bülteni kadınlara özgü-popüler

bir ofset baskı olmayı hedefliyor. Bu bültende siyasi haberler minimuma indirilirken pek çok merak uyandıran haber veriliyor: Kötü hava, kirlilik tehlikesine maruz kalan Varese Gölü, Alpini Alayları'yla röportajlar, yüksek moda koleksiyonları. Oysa ilk kanalın akşam haberleri "bağımsız" gazete modelini gözetiyor. Editörler, haberlere duygusal vurgu yüklememek ve görünürde bütün haberleri vermek için ellerinden gelen her şeyi yapıyor gibiler. Bir zamanlar günün olaylarını çeşitli taraflara söz hakkı vererek bir çeşit sözlü yorumla aktaran, isim yapmış gazeteciler tarafından yönetilen ve o dönemde altın çağını yaşayan ikinci kanalın ise artık sadece ajans haberlerini kullanan bir taşra gazetesi gibi haberleri, yerini *Rischiatutto* programına bırakmak üzere on beş dakikada verip ekrandan çekilmeyi hedeflediğini görüyoruz.

O halde biz birinci kanalın akşam haberleri üzerinde duralım. Bu program herhangi bir yorum araya sokmamaya dikkat ederek, haberleri tarafsız bir tonla sunmasına rağmen 3 numaralı Manipülasyon kuralını temel alarak belli haberleri eleyip ilk seçimini yapıyor: (3) "Şüpheye düştüğünüzde susmak iyidir." Ayın 26'sında saat 20.30'da Kahire'deki bir öğrenci eyleminden bahseden haber, bu olayın ardından Milano'da meydana gelen olaylara, New York'ta atılan bazı yangın bombalarına ve referandumun meşruluğuna dair karara değinmeye gerek görmedi. Ayın 27'sinde saat 00.30'daki haber bülteninde Sava'nın kapatılması yüzünden Porto Marghera'da yapılan grevlere, Anayasa Mahkemesi'nin, hâkimin siyasi fikirleri nedeniyle reddi hâkim başvurusu yapılmasının mümkün olmadığına dair kararına, *Paris-Jour*'un kapatılmasına ve Fransız gazetecilerin televizyonun her şeye burnunu sokan yayılmacı tavrına karşı yaptıkları greve değinilmedi. 28'inde saat 20.30'daki haberlerde, Castelnuovo'lu 25 öğrenci ve öğretmenlerine karşı yü-

rütülen resmî soruşturmadan, Hıristiyan Demokratlar ve laikler arasındaki referanduma dair özel anketlerden ve Bonn'da komünistlere ve neo-Nazilere karşı aynı anda yapılan saldırıdan söz edilmedi. Ama –editörlerin hatırlayacağı gibi– Novi'de çalışırken ölen adamdan ve Catania Hastanesi'nden söz edildi. Şimdi de bunlardan nasıl söz edildiğine bakalım.

Ayın 27'sindeki saat 20.30 haber bülteni Catania Hastanesi'nde polis ve grevciler arasında çatışma çıktığını söylüyor, yaralıların sayısını veriyor ve grevin devam ettiğini bildiriyor. Haber –ilk merak öğesinden sonra– televizyon izleyicisinde öngörülebilir bir rahatlama ve dikkat dağıtma yaratarak birkaç saniye daha sürüyor. Sadece kapanışta hastane çalışanlarına iki aydır maaş ödenmediğine değiniyordu. İşte bu, Charles Addams'in bir karikatürüne atıfla Mona Lisa Etkisi diyebileceğimiz şeydir: Söz konusu karikatürde katılırcasına gülen yüzlerle dolu bir film platosu bulunur. Dikkatle bakıldığında, kalabalığın arasında Mona Lisa'nın da olduğu ve doğal olarak sadece gülümsediği görülür. Komik etki inkâr edilemez ama okurun bu etki için oldukça dikkatli bir biçimde uzun uzun karikatüre bakması gerekir yoksa tek gördüğü birbirinden ayırt edilemeyen gülen yüzlerden ibaret bir kalabalık olacaktır. Esas itibarıyla, bir haber için pek fazla vakit ayrılmadığında ve gözümüze özellikle manalı bir görüntü takılmadan sadece spikerin sözleriyle duyurulduğunda, bir de üstüne üstlük son sıralara bırakıldıysa asıl önemli olanın yitip gittiği aşikârdır. Bu yüzden 4 numaralı Manipülasyon kuralı şöyle der: "Keyif kaçıracak haberi hiç kimsenin beklemediği yer ve zamanda ver."

Aynı haberde ortaya çıkan bir başka gerçek daha vardı, o da çocuk kliniğine atılan göz yaşartıcı bombalardı. Ayın 27'sindeki 20.30 haber bülteninde bu konu sessizce geçiştirilmişti; 28'indeki 20.30 haber bülteninde

"pediatri kliniğine yatırılanlar"a değinen bir habere yer verildi. Bir diğer Mona Lisa Etkisi, bu sefer okuma hızıyla değil de 5 numaralı Manipülasyon kuralıyla, çoğunluğun anlamayacağı sözcükler kullanılarak sağlandı: (5) "Mısır lapası diyebilecekken asla *polenta* deme." Bu haberin daha geç verilmesi 6 numaralı Manipülasyon kuralının terimleriyle aktarılabilecek haber bültenlerine özgü bir başka eğilimi de göstermekteydi: "Haberin tamamını ancak ve ancak ertesi gün yazılı basın haberi yayımladıktan sonra ver." 27'sinde çocukların başına gelenler konusunda susuldu, 28'i sabahında gazetelerin hepsi bu haberi sayfalarına taşımıştı, 28'i akşamı haber bülteni oldukça kapalı biçimde olsa da haberi bünyesine aldı. Aynı şey örneğin Hanoi'nin Nixon'ın tekliflerini reddetmesiyle ilgili haberde de oldu. 27'sinde, haberler Vietnamlıların önerileri reddettiğini söyledi; 28'inde gazeteler, reddin yalnızca bir radyo yayınında yayınlandığını, ancak resmî olarak kapıların hâlâ açık olabileceğini belirtiyordu; haber bülteni gün boyu aynı çizgiyi izledi ve 29'unda temkinli bir iyimserlik sergiledi.

3. Şimdi de Pelagatti Etkisi diyeceğimiz durumun karmaşıklaştırdığı bir başka "basın fragmanı" vakası görelim. Ayın 26'sında saat 20.30'da Novi'deki Italsider Şirketi'nde bir işçinin bir konveyör bandına düşüp öldüğü haberi veriliyor. Ardından sendikaların "iş kazalarının önlenmesine ilişkin sendikal girişiminin şartlarını netleştirmek amacı"yla greve girdikleri bildiriliyor. Görünüşe göre suçlu yok. Ertesi sabah *Corriere*, işçinin korkuluklardan biri eksik olduğu için düştüğünü oysa kanunca belirtildiği üzere korkuluk bulunması gerektiğini açıkça yazıyor. 27'sindeki 20.30 haberlerinde Taranto Demir Çelik Endüstrisi'nden 20.000 işçinin insani çalışma koşulları talebiyle grevde olduğu söyleniyor. 28'indeki 13.30 ha-

berlerinde (Massimo Inardi'yle yapılan uzun bir canlı yayından sonra), başka şeylerin yanı sıra, ölen işçi için düzenlenen taziyelerden söz edip ancak haberin sonunda (Mona Lisa Etkisi) işçi sendikalarının "fabrikalarda insan hayatını korumak üzere yeterli önemlerin alınmadığından şikâyet ettiği" söyleniyor. Sonunda ayın 28'indeki 20.30 haber bülteni vurucu bir sahne gösteriyor. Tito Stagno dramatik bir biçimde Donat-Cattin'in Italsider'i tehdit ettiğini bildiriyor: "Ya bütün güvenlik önlemlerini alır ya da İş Sağlığı ve Güvenliği Müfettişliği onu tüm fabrikalardaki faaliyetlerini askıya almaya mecbur eder." Televizyon izleyicisinde sansasyon etkisi. Dikkatinizi çekerim, hiç kimse meselenin özü olan taşeron meselesiyle ilgili tek bir açıklama yapmadı. Bu nedenle Donat-Cattin'in niçin böylesine sinirlendiği de anlaşılmıyor. İşte buna Pelagatti Etkisi denir: Yüzbaşı onbaşıyı çağırır ve Asker Pelagatti'ye usturuplu bir dille ana babasını kaybettiğini bildirmesini ister; onbaşı şu komutu verir: "Ana babası halen hayatta olan askerler bir adım öne çıksın!" Ve sonra hiddetle şunları söyler: "Pelagatti, her zamanki gibi sersemin tekisin, sırana dön!" Bu durumda 7 numaralı Manipülasyon kuralı (hükümet kendini ifşa ettiyse sen de kendini ifşa et) ve 8 numaralı Manipülasyon (bir bakanın beyanatı söz konusuysa asla susma) kuralı işler.

Doğal olarak haber bülteninin editöründen Italsider'ı veya Catania Hastanesi'nin yönetimini şahsen eleştirmekle meşgul olması beklenmez; ancak bu iki haber sözlü olarak verilmek yerine bir filmle sendikacılar ve işçilerle yapılan röportajlar eşliğinde sunulsaydı sorunlar kendiliğinden ortaya çıkabilirdi. Burada 9 numaralı Manipülasyon kuralı devreye girer: "Önemli haberler sadece sözlü olarak verilmelidir, mühim olmayanlar filme alınabilir hatta alınmalıdır." Örneğin ayın 29'undaki 13.30 bülteninde Napoli'de bir başka işçinin bir şantiye-

de römorkör kasasına sıkışıp öldüğünü öğreniyoruz. Konunun güncelliği göz önüne alındığında hepimiz bu römorkör kasasının ne menem bir şey olduğunu merak ediyoruz. Beklentimiz karşılanmıyor. Bu haberin hemen ardından, polisin Torino'da çalıntı kıyafetler bulduğunu öğreniyoruz ve bir sürü kıyafeti gözlerimizin önüne seren bir film gösteriliyor. Önemli haberlerin filme alınmadığı saptamasına itiraz edenler olacaktır. Beş gün içinde Kahire'deki öğrenci protestosunun, daha yeni öldürülmüş Amerikan hava korsanlarının, Nantes'da çıkan bir katedral yangınının, Fransız polisi tarafından bulunan eroinin görüntülerini izledik. Ama bu haberlerde 10 numaralı Manipülasyon kuralı işliyordu: "Önemli şeyler ancak yurtdışında vuku bulurlarsa gösterilir." Kahire'deki öğrenciler gösterilebilir ama Milano'da polisle çatışan öğrenciler gösterilemez.

Yoksa Mısır TV'si İtalyan TV'sinden daha mı hızlı? İncelenen 20 haber bülteninden çıkarılan sonuçla bu soruya şöyle bir yanıt verilebilir: Dış mekân çekimleri yapabilecek ekiplerin hepsi İtalya'daki yüz kentin her birine dağılıp yılın ilk karının düştüğü ânı saniyesi saniyesine göstermekle meşguldü. Buz tutmuş otoyolların tekrar tekrar gösterilmesi trafiğe çıkmak isteyenleri caydırmak için faydalı olurken beyaz kışlık bir mantoya bürünmüş tüm kent merkezlerinin gazeteciliğe özgü sanatsal ani ve karşı konulmaz bir yaratıcılıkla filme alınmasının eşi benzeri olmayan bir şekilde anlaşıldığına dikkat çekelim. Belki de karla ilgili haberler, izlenmeleri keyifli olduğu kadar, kesinlikle doğru oldukları izlenimi verdiklerinden ve pencereden dışarı bakıp gerçekten kar yağdığını gören ve televizyonun her şeyi tam da olduğu gibi aktardığı sonucuna varan izleyicinin güvenini tazeler. İşte bu yüzden, Yeni Düzen faşistleri için neden ve nasıl 42 dava açıldığını açıklayan sorumlu hâkimin sesini açıklama

ânında duyup canlı yayınla aktaracak çekim ekiplerimiz yoktu (Bersani bu haberi ayın 30'undaki 11.30 bülteninde sözlü olarak verdi). Aynı gün 13.30 haber bülteni, kozmetik fabrikalarını suçlayan yargıçla yapılan uzun ve detaylı röportajı yayınladığı için Tanrı'ya şükretmeliyiz. Kozmetik sektöründeki dolandırıcılığın belgelenmesi takdire şayan bir şey ama neden neofaşist tehlike belgelenmiyor?

4. Haber bültenleri en rahatsız edici haberleri ilgi çekiciliklerinden arındırmayı ve görüntülememeyi tercih ederek önemli şeylerin izleyicinin dikkatini dağıtan ardı arkası gelmez bir tür gevezelikte boğulup gitmesine neden oluyor. Önemli haberi saptamada yazılı basının önüne geçme kapasitesinden yoksun kalan (ve böylece gazetelere göre tek avantajını kullanan) televizyon, Mona Lisa ve Pelagatti etkileri arasında bir yerde, utanmazca (tıpkı boyalı basının çıplak memeleri ancak renkli olduklarında bastığı gibi) sadece dış haberleri vererek, nesnellikten kaynaklanan can sıkıntısını örterek beş gün boyunca yaygın olarak hükümet krizinden söz etmeyi başardı, bu örnekte tüm resmî açıklamaları aktardı ama günlük gazetelerin tek bir başlıkla çözüm bulup verdikleri haberlerden bir tekini bile bize iletmeden krizden bahsetmeyi başardı. Temasların zor olup olmadığını, nasıl gittiğini anlamadığımız gibi, sosyalistlerin geri adım atıp atmadıklarını, attılarsa bunu ne zaman yaptıklarını da anlamadık. Bu noktada da çeşitli taraflardan gözlemcilerle yapılan röportajlar yeterli olabilirdi.

Kısacası haber bülteni, apolitik olma endişesiyle siyaseti tiksinilecek ve can sıkıcı bir şey haline getirmişti. Burada söz konusu olan mesleki bir beceriksizlik değildi: Krizin kimseyi sarsmaması gerekiyordu. Öte yandan *Nautica* gemisinin salonuna dair bize her şeyi söylemek ve

kitleler için yatçılık çağının başladığını müjdelemekle meşgul olacağım diye günlerce kendini harap etti. Televizyonda hiç görmediğimiz Catania Hastanesi çalışanları zamanında ödenmeyen maaşlarını şimdi aldıklarına göre, kameraların bize her yönden gösterdiği o güzel katamaranlardan birini alabileceklerine dair bir umut uyandırdı.

TELEVİZYON ELEŞTİRİSİNİN TANIMI*

"Televizyon eleştirisi" ifadesi uygun bir tanım değildir: Eleştiri sözcüğü, edebiyat ve diğer sanatlara ait geleneksel alanda "estetik" diye nitelenen nesnelere yönelik belli bir faaliyeti ifade eder; tanımlamadaki diğer sözcük ise illaki estetik olması gerekmeyen ve yazınsal ve sanatsal fenomenlerle sadece belli vesilelerle bağlantılı bir nesnenin mevcudiyetine dikkat çeker.

Göreceğimiz gibi, bu ilk muğlaklık bazı çelişkileri ortaya çıkarır; bu çelişkiler televizyon olgusuna özgü olanlara eklenir ve bu çelişkilerin (ya da onların ürünlerinin) toplamından televizyon eleştirisinin zorlukları ortaya çıkar.

Bu nedenle bu raporda aşağıdakileri yapmaya çalışacağız:

- geleneksel "eleştiri" kavramını tanımlamak;
- televizyon fenomeninin özel durumunu eleştirel yargı nesnesi olarak tanımlamak;
- türdeş olmayan iki alanın kesişmesinden kaynaklanan çıkmazları tanımlamak;
- "televizyon eleştirisi" kavramının ve işlevinin –bir dizi hipotezle– daha geniş ve daha doğru tanımlanması için bir tartışma başlatmak.

- Bu rapor, yazarı (Bologna Üniversitesi Sanat, Müzik ve Tiyatro Disiplinleri Lisans Programı'nda Göstergebilim Alanı sorumlusu) tarafından belirtilen konularda aşağıdaki uzmanlar dinlendikten sonra yazılmıştır:
- Yazınsal ve sanatsal eleştiriler için Prof. Cesare Segre (Pavia Üniversitesi Roman Filolojisi Bölümü'nde tam zamanlı profesör);
- Televizyon eleştirileri için Dr. Morando Morandini (*Il Giorno* gazetesinin film ve televizyon eleştirmeni);
- Televizyon programlarının sorumluları için Dr. Angelo Romanò (İtalyan Radyo Televizyonu'nun Eğlence Programları Merkezi müdürü);
- Televizyonla doğrudan bağlantıları olmasa da televizyonun işleyişine dair deneyim kazanan sanatsal eser üreticileri için Renato Castellani (yönetmen);
- Kitle iletişiminin sosyoantropolojik sorunları için Prof. Tullio Seppilli (Perugia Üniversitesi Etnoloji ve Kültürel Antropoloji Enstitüsü müdürü ve Floransa Üniversitesi Kültür Antropolojisi Bölümü'nde görevli).

Bu danışma komitesinin üyeleri sadece kendi alanlarıyla ilgili görüş beyan etmekle kalmadılar elbette; bu yüzden raporun tamamı her düzeyde herkesin görüşlerini yansıtıyor. Belirli noktalara ilişkin bir ayrışma ortaya çıktığında, bu durum, raporun problematik bir belge olma özelliğini korumak ve sistematik teorik bir metin muamelesi görme ihtimaline neden olabilecek muğlaklığı ortadan kaldırmak için dile getirilmiştir.

1. Yazınsal ve sanatsal eleştirinin kökenleri ve özellikleri

1.1. Eleştiri nedir?

Eleştiri, sanat eserlerinin yeniden yapılandırılması, açıklanması ve değerlendirilmesi faaliyetidir (şu andan itibaren "sanat" terimini edebiyatı da içeren en geniş anlamıyla kullanacağız). Eleştiri faaliyeti, başlangıç aşamasında eleştirmen ile yazar arasında bir diyalog olarak tesis edilir, ya da olsa olsa bir yazarı daha iyi anlamak isteyen dar bir uzman grubu ile eleştirmen arasında bir diyalog olarak karşımıza çıkar. Bu anlamda Aristoteles'in *Poetika*'sında klasik trajedinin mekanizmalarını ve amaçlarını ortaya koymak için geliştirdiği ve daha sonra mükemmel eserleri başarısız olanlardan ayırt etmek için detaylarıyla ortaya koyduğu betimleyici kategorileri kullanması eleştirel faaliyet olarak anlaşılabilir. Aynı şekilde Sahte Longinus'un çeşitli şairlerin retorik çözümlerini analiz ederek "Yüce Üzerine"[1] tezinde geliştirdiği biçembilimsel çözümlemelerle, belli eserlerin okuyucuya ilettiği *yüceye* dair duygusal izlenimin belli bir sözel stratejiden yararlanarak nasıl ortaya çıkabileceği açıklandığında da bir eleştirel faaliyet söz konusudur.

Kimi kez eleştirmen, bir eserin kendine has özünü daha iyi açıklamak için okura özgün metnin tamı tamına yeniden yapılandırılmasından ibaret bir ders hazırlama telaşına düşer ve dolayısıyla zaten örtük bir biçimde eleştirel bir değerlendirmenin rehberlik ettiği bir çalışmada, değişkeleri karşılaştırarak, aralarından bazılarını seçip bazılarını dışarıda bırakarak filolog gibi davranır (ya da filologların çalışmalarından yararlanır).

1. Aristoteles'in *Poetika*'sıyla birlikte Antikçağ'ın estetikle ilgili en önemli eserlerinden biridir. Yazarı bilinmiyor; bazı kaynaklarda Longinus ismine atfedildiğinden yukarıda "Sahte" nitelemesiyle kullanıldı. (Ç.N.)

Eleştirel faaliyet, ortaya çıktığı andan bu yana sadece kullanıcıların sanatsal faaliyetten yararlanmasına yardım etmekle kalmadı, aynı zamanda eleştirmenin otoritesi ve eserin karizmatik gücüne, otoritesine, değerine ve sanatsal nesneye adanmış "bilimsel" ilgiyle sanatsal faaliyete dikkat çekerek onu desteklemiş oldu. Dolayısıyla böylece eleştiri tarihinde, eleştirmen ile eser arasında bir tür "suç ortaklığı" yaratılır; bu yüzden eleştiri, acımasızca yapılıp yıkıcı olduğunda bile genelde sanatsal faaliyetin prestijini artırır.

Sanatsal faaliyet, kendisinden sadece yüksek ve zihin ile ruhu besleyici deneyimler beklemenin icap ettiği asil mi asil bir şey olduğundan sanat eseri eleştirilir. Eleştirildikçe önemi ve kamu yararına oluşu kanıtlanmış olur. Bu nokta çok önemlidir, çünkü sanat eleştirisi ile günümüz kültür endüstrisi eleştirisi arasındaki farka işaret eder: Kimi kez sanatın "metalaştırılmış" ürün olarak da dahil olduğu kültür endüstrisi fenomeninin eleştirmeni, kendi nesnesini yüceltmek değil de bastırmak, kullanıcıların gözündeki itibarını azaltmak eğilimindedir. Görüleceği üzere televizyon eleştirisi, sanat eleştirisi ile kültür endüstrisi eleştirisi arasında tam ortada bir yerde olmaktan mustariptir.

1.2. Eleştirinin amaç ve yöntemleri

Geleneksel eleştirinin yönelimleri iki başlık altında özetlenebilir:

A) disipline özgü kesit;
B) kültürel amaçlar.

A) Disipline özgü kesit açısından aşağıdaki bölümleme yapılar:

a. betimleyici eleştiri;
b. değer biçen eleştiri;
c. "yenilikçi" eleştiri.

Bu bölümlemeyi yaparken eleştirmenin eserinde neredeyse her zaman belli bir disipline özgü kesit öne çıksa da eleştirinin diğer yönlerinin de mevcut olduğunu unutmamak gerekir.

a. Betimleyici eleştiri: Eserin dilsel yapılarını gün ışığına çıkarmaya, "sanatsal teknik" olarak eseri, etki stratejisini, iletişimsel mekanizmasını, biçimsel düzenlenmesini, nihai sonuç ile biçimsel amaçlar arasındaki uyumun etkisini göstermeye yöneliktir. Betimleyici eleştirinin "formalist" olması gerekmez, çünkü (temalar, anlatısal durumlar, belli bir kültürde yaygın olarak bulunan ideolojik *topos*'lar gibi) içerik yapılarına da uygulanabilir. Kendine özgü bir tarzı ve dokusu olan bu eleştirinin, asıl amacı bir eserin nasıl bir işlevi olduğunu açıklamak, incelenen esere ve yapısal düzenlemesine yabancı parametreleri temel alarak eserin güzel ya da çirkin olduğunu iddia etmemek olsa *bile,* hatalı bir değerlendirmeyle değer yargılarını dikkate almayan eleştiri olarak anlaşılır. Bu tür eleştirilerin örnekleri Sahte Longinus'tan günümüzün yapısalcılarına kadar uzanır.

b. *Değer biçen eleştiri:* Karşılıklı olarak birbirini dışlamayan aşağıda belirtilen farklı yönleri ele alabilir:

- *Estetik.* Güzel ile çirkin arasındaki ayrımı ortaya koymayı amaçlar. Bunu da "poetik olmayan" momentler çerçevesinde "şiir" momentlerini yalıtmaya çalışarak yapabilir. Bunu, eserin üslup özelliklerini diğer özelliklerinden yalıtarak, yazarın kişisel üslubunun yaratıcı özelliklerini göstererek veya bir döneme ya da bir ekole özgü üsluba has ritimleri saptayarak yapabilir. Öncülleriyle karşılaştırarak eserin anlaşılmasına yardımcı olabilir.

Eseri evrensel bir norma göre değerlendirebilir veya eseri değerlendirirken, onu olumlu yargının iç tutarlılık yargısıyla özdeşleştiği kendi kendine yeten bir organizma olarak görebilir. Benedetto Croce'yi estetik eleştiri örnekleri arasında anabiliriz.

- *Toplum-dilbilimsel.* Eserin incelenmesi, belli bir toplumun ortak dil düzeylerinin ve sanatsal dil düzeylerinin evrimini ortaya çıkarmayı amaçlar. Üslup, daha geniş ve genel toplumsal davranışların bir yansıması olarak incelenir. Üslup mevcut dilsel normlar temelinde değerlendirilerek onlardan anlamlı bir sapma olarak incelenir. Değer, eserin gözler önüne serdiği dilsel yenilik oranına göre tanımlanır. Pek çok açıdan betimleyici eleştiriyle akrabalık ilişkisi içindedir. Jakobson'un yazınsal çözümlemesini, enformasyon modelinin sanata uygulanmasını, dilbilimcilerin yazınsal eleştirisini bu bağlamda düşünebiliriz.
- *Toplumsal-ideolojik.* İster metnin temelindeki bir "dünya görüşü"ne çevrilsinler, ister eserde çeşitli biçimlerde iç içe geçmiş ve kültür tarihinin tamamından kaynaklanan temalarda yapılandırılsınlar "içerik" denilen unsurlar üzerinde durur. Eser ekonomik, sosyokültürel ve politik olguların yansıması olarak görülür. Bilinçdışı etkiler, (kamuoyundan veya iş ilişkisinden kaynaklanan baskı gibi) bilinçli ve açık etkilerden ayrılır. Eser, (tarihsel bir ânın, bir iktidar grubunun veya bir sınıfın ifadesi olarak) toplumsal bilincin tezahürü olarak kabul edilir ve kendisini aşan bir söylemin çıkış noktası haline gelir. Lukács veya Goldmann'ın çalışmaları bu bağlamda ele alınabilir.

c. *Yenilikçi eleştiri*. Okuma günlüklerini, izlenim ve mizah öykülerini, kültürel değerlendirmeleri detaylarıyla incelemek üzere eserden yola çıkan sırf yazınsal hevesler-le yapılan uygulamalar bu kategoriye girer. Eser, hayal gücü ve zekâyı harekete geçiren bir şey olarak kullanılır, eleştirmen bir *artifex additus artifici*'dir[2]. Arbasino'nun *Sessanta posizioni* [Altmış Pozisyon] adlı eseri gibi bir kitabı veya bu uygulamanın en uç örneği olarak var olmayan kitaplar üzerine heyecan verici incelemeler içeren Borges'in pek çok denemesini düşünelim. Bu tutuma değinmemizin nedeni, televizyon eleştirisi yazarlara emanet edildiğinde o alanda da kendini göstermesidir. Bu eğilimin uç örneği Achille Campanile'nin televizyon eleştirisinde verilmiştir; bu eleştiride yayın basit bir yola çıkış nedeni, bir bahaneden ibarettir. Eleştiride özgün yayını betimlemek ya da onunla ilgili bir yargı sunmak niyeti neredeyse hiç yoktur, yayından yola çıkarak doğaçlama alaycı eğlencelikler ortaya koymaktan başka bir şey yapılmamıştır.

B) *Kültürel amaçları* açısından eleştiri aşağıdaki alt kategorilere ayrılabilir:

x. normatif eleştiri

y. polemikçi-yandaş eleştiri

k. yönlendirici eleştiri

Bu tutumların hemen her zaman estetik-normatif, betimleyici-yönlendirici eleştiriye yer verilebileceğini ve bir veya daha fazla disipline özgü kesitte çeşitli biçimlerde bir araya getirilebileceğini unutmamak gerekir.

x. Gelenekçi türden *normatif eleştiri*: Modern Batı eleştirisi eğilimlerine yabancıdır ve sanatsal faaliyeti açık-

2. (Lat.) Sanatçıya eklemlenmiş sanatçı. İtalyan eleştiri tarihinde Francesco de Sanctis (1817-1883), Angelo Conti (1860-1930) ve diğer edebiyat tarihçiler tarafından eleştirmenin işlevine dair tartışmada sıklıkla kullanılan bir terim. (Y.N.)

ça hegemonik hale getiren bir iktidar grubu veya bir partinin pedagojik iradesinin öne çıktığı tarihsel anlarda zirveye çıkar. Eleştirmen, çözümlenen eseri mükemmel bir eser idealiyle karşılaştırır ve sanatın nasıl yapılması gerektiğini söylemek için bir altın kurallar tablosuna atıfta bulunur. Tipik örnekler neoklasik eleştiri, [Andrey] Jdanov' cu eleştiri, ahlaken düzenleyici bir dinsel vizyonla bağlantılı belli başlı eleştirilerdir.

y. *Polemikçi-yandaş eleştiri:* Eleştirmen büyük bir tutku ve bağlılıkla belli bir poetikayı savunur; savunduğu poetikanın evrensel bir sanat kuralı oluşturmadığının ancak sanat yapmanın en "modern" yolunu önerdiğinin bilincindedir ve diğer poetikalar ile diğer eserlerin kötülenmesine yönelik bir tahribat faaliyetinin peşindedir. Açıkça *partizan* olan bu eleştiri model olarak önerdiği eserleri anlamaya yardımcı olur, ama bu eserleri yalnızca net bir "güncel" sanat ideasına bağlı kaldıklarında önerir; bunu yaparken, genel modelini tanıtmak ve öne çıkarmak için çözümlemeyi somut nesnelerinden uzaklaştırabilir. Sanatsal avangardın (hermetik eleştiri, sürrealist eleştiri, yeni avangardların eleştirisi) ve başlangıç dönemlerindeki devrimci sanatın (devrim sonrası Rusya'daki estetik-politik avangard eleştiri) yandaş eleştirileri bu türe aittirler.

k. *Yönlendirici eleştiri:* Soyut olarak, açıkça okura hizmet için ortaya konan, eleştirmenin önerilerde bulunduğu ve yönlendirme yaptığı bir faaliyettir, okura eserin keyifli mi sıkıcı mı olduğunu, entelektüel çaba gerektirip gerektirmediğini bildirir veya eserin eğlence amaçlı önerilip önerilemeyeceğini, estetik duygular iletip iletmediğini veya ideolojik değerlerin aktarılmasına aracılık edip etmediğini vb. açıklar. Eğer "klasik" eleştiri, eleştirmen ile yazar arasında bir diyalog olarak ortaya çıkıyorsa, yönlendirici eleştiri okuru doğrudan ve ayrıcalıklı bir muhatap

olarak almak üzere bu diyaloğu bozar ve onun eleştirisi yazarı sadece kendisine yönelik bir itiraz veya kamuoyu onayı yaratabildiği ölçüde etkiler.

Aslında bu eleştiri –bu türden bir tutum daha derin bilişsel amaçları olan diğer eleştiri biçimleriyle bir arada yaşamış ve yaşamını sürdürebilir olsa da– sadece belli bir tarihsel bağlamda doğar ve muazzam biçimde gelişir. Estetik nesnenin "ticari mal" haline geldiği anda ortaya çıkar. Bu terim herhangi bir aşağılayıcı nüans içermez ve endüstriyel uygarlığın gelişiyle şiir, roman, resim ve daha sonra film gibi sanatsal eserlerin, kamuoyuna *satın alınsınlar* diye önerilen nesneler olarak sunulduklarını dikkate alır. Dolayısıyla "kültür endüstrisi" denilen olgunun başlangıç döneminde, eleştiri estetik nesnelerinin kullanıcıları için bir yönlendirme hizmetiymiş gibi görünür.

18. yüzyıl İngiliz gazetelerinin doğuşu, sanatsal ürünlere (başlangıçta büyük ölçüde Richardson'ın *Clarissa*'sı gibi popüler edebiyat eserlerine) ve gelenekle ilgili meselelere eleştirel bir yorum biçimi getirmiş gibi görünür. Bu eleştiri hizmeti büyük ölçüde burjuva kadınlardan, ev işçilerinden, çıraklardan oluşan (bir şekilde okumayı öğrenmiş, akşamları aydınlık ortamlarda yaşayan ve okumaya ayıracak boş zamanı olan herkesi içeren) o yıllarda doğmuş bir alıcı kitlesine yöneliktir. Bu fenomen bir sonraki yüzyılda Balzac gibi yazarların George Sand'in son romanını gazetelerde tanıttığını gördüğümüzde daha da büyür. Resim *salonlarına* insanları yönlendirmek söz konusu olduğunda Baudelaire, zamanının çoksatarı Sue'nun *Paris Esrarı*'na dair tartışmalara katılmak söz konusu olduğundaysa Belinsky ve Poe isimleri akla gelir. Bu eleştirinin, terimin aşağılayıcı anlamıyla "popüler" olması gerekir; gazetelerde doğduğu için "gazeteciliğe özgü" bir eleştiridir, ancak her iki tarafta da çalışabilecek değerli büyük eleştirmenlere, yönlendirici eleştiri yapanlara, yazarla-di-

yalog-eleştirisi yapanlara da ilham verir. Bazen de iki tutumu, oldukça ciddi makalelere özgü ifadelerle bir araya getirip kaynaştıran örnekler bulunur. (Edmund Wilson'ın, Joyce'un *Finnegan Uyanması* adlı eserinin doğası ve yapısını okur kitlesine açıklamak için yazdığı makaleyi düşünün.) Yönlendirici eleştirinin, sanatın "ticari bir mal" haline geldiğinde doğduğunu söylemek, böyle bir eleştirinin mutlaka ve mutlaka ticari sanat sirkülasyonunu desteklediğini söylemek anlamına gelmez; aslında bu eleştiri seçim yapmaya davet edilen bir kitlenin varlığının farkına varmıştır ve bu kitleyi estetik veya politik olarak yönlendirmeye çalışır. Gramsci'nin *L'Ordine Nuovo* gazetesinde yayımladığı tiyatro eleştirileri ve tanıtımlarını bu bağlamda ele alabiliriz.

1.3. Televizyon eleştirisi

Bu son eleştiri türü üzerinde durulmasının nedeni televizyon eleştirisi için arka plan ve bazı temel ön varsayımlar sağlamasıdır. Burada televizyon eleştirisi deyince doğal olarak gazetelerde ve haftalık dergilerde yapılan ve yönlendirici eleştirinin bazı temel özelliklerine sahip eleştiri kastedilir. Bu eleştiri:

- "okumaya" yönlendirir çünkü konuyla ilgilenen bir eleştirmen, verdiği örnekle televizyon eserine nasıl yaklaşılması gerektiğine dair bir model önerir;
- kullanıcının tercihlerini yönlendirir;
- sadece eleştirmenin örtük veya açık biçimde atıfta bulunduğu modelleri dayattığından, açıkça normatif olmasa bile, beğeni normları ve ideolojik değerlendirme modelleri önerir.

Televizyon eleştirisinin betimleyici, değer biçen veya yenilikçi eleştiri olarak tanımlanabileceğini de he-

saba katarak bu ilk genel değerlendirmeyle onu kültürel yönlendirme amaçlı eleştiri sınıfına dahil edebiliriz. Gerçi televizyona özgü nesnenin kendine has bazı yanları bu sınıflandırmayı tartışılabilir kılar. Televizyona özgü nesnenin, yönlendirici eleştirinin doğmasına neden olan soyut "estetik ticari mal" modeline uyarlanamayan kendine özgü bazı özellikleri varmış görünür. Bu noktada hem "ticari mal" ifadesi hem de "estetik" sıfatı tartışmalıdır. Televizyona özgü nesnenin özelliklerine dair bir soruşturma, televizyon eleştirisinin yüzleşmesi gereken çelişkileri veya çıkmazları ortaya çıkaracaktır.

2. Televizyona özgü nesnenin özellikleri

Bu bölümde dikkat çekmeye çalıştığımız televizyona özgü nesnenin özellikleri, televizyon yayını ile gazetede yayımlanan eleştiri arasındaki ilişkiyle ilgilidir. Bu ilişkide diğer özellikler gölgede kalır. Televizyon-kullanıcı ilişkisi ya da televizyon eserleri ve daha açık bir biçimde bilişsel amaçlı eleştirel incelemeler arasındaki ilişki akademik bir yöntemle araştırıldığında gölgede kalan özellikler açıklanabilir. Bu eleştirel incelemeler, kullanıcının onayına ve yanıtına doğrudan başvurulmaksızın aracın doğasını anlamaya yönelik olmalıdır.

2.1. Televizyon yayını tekrarlanamaz.

Bu durum yönlendirici bir eleştiri yapmayı zorlaştırır. Eleştirmen, yayını ne tavsiye edebilir ne de etmeyebilir çünkü yayından söz ettiği anda, *zaten tüketilmiştir.* Televizyona özgü tipik bir durumdur bu: Müzik veya tiyatro eleştirmeni performansları göz önünde bulundurarak yazar, hatta ön gösterim ve ilk gösterim arasında yazmayı sürdürür ve sıklıkla (bkz. lirik eser) repertuvar

eserlerinden bahseder; sanat eleştirmeni bir galeriyi ziyaret etmenizi önerir; edebiyat eleştirmeniyse en rahat durumda olanıdır, çünkü açık uçlu bir süre boyunca piyasada kalacak bir ürünü önerir. Televizyon eleştirisi birkaç bölümlük dizi filmler (senaryolaştırılmış roman) ya da tekrarlanan eğlence ve yarışma programlarıyla (*Canzonissima*'dan *Rischiatutto*'ya) oyalandığında, başlangıçta dizinin tamamı için geçerli okuma anahtarları sunduğundan kendini benzer bir durumda bulur.

Ancak burada da (kendine özgü genel tarzıyla) *formül* olarak yayın ile kaçınılamaz şekilde tekrarlanamaz olan *somut münferit* olay olarak yayın arasında ayrım yapmak gerekir (*Rischiatutto*'nun onuncu bölümü on birinciden çok farklı olabilir vb.). Televizyon eleştirisi, bir yayının "imajı"nı eleştirirken kalıcılıklar üzerinde çalışır: *Chiamate Roma 3131*'in "felsefesi"ni ya da *Tv7*'nin siyasi çizgisini eleştirmek mümkündür. Ancak burada 2.7.'de ayrıntılarıyla tartışılacak bir sorun ortaya çıkar. Dahası bir filmin, lirik bir eserin, dramatik bir performansın yayınlanması vesilesiyle eleştirmen aynı günün gazetesinde televizyondan önce "metin" hakkında bilgi verdiğinde kısıtlanmış bir yönlendiricilik imkânına sahiptir.

2.2. *Nesne-yayın satışa sunulmaz.*

İster istemez edebî ve sanatsal eleştiri biçimlerini ödünç alan televizyon eleştirisi, kendi nesnesinden, sanki eleştirel yargısının satışlarda bir artma veya azalmaya neden olması gerekirmiş gibi bahseder. Dolayısıyla eleştirmen, sahip olmadığı bir gücü kullanıyormuş gibi konuşur.

Bu örtük ve haklı hüsran duygusu, eleştirel eylemdeki (alaycılık, atıp tutma veya coşku gibi) tutku payının vurgulanmasına neden olur. Eleştirmen yüksek sesle konuşur, piyasayı etkileyemeyeceğini bildiğinden sesini yapımcıya duyurmaya çalışır. Müteakip maddelerde bu ko-

nuya değineceğiz. Buna rağmen televizyon belli bir anlamda "satış yapar": Çünkü satın alınabilecek ekonomik bir emtia olarak küresel bir imaj sunar ve bunun tanıtımını yapar (abonelik kampanyası ve örtük biçimde televizyonun vazgeçilmez bir elektronik ev eşyası olarak yayılmasına yönelik kampanyayla) satış yapar, çünkü mesajı ileten kuruluş, sunulan iletişimin karşılığında siyasi uzlaşma ya da uzlaşmazlıkla (rıza ya da muhalefetle) karşılaşır ve yanıtlanır. Bu açıdan bakıldığında televizyon eleştirisi TV'nin küresel imajını sarsabilir ve uzlaşmayı (kendisine yönelik rızayı) zayıflatabilir ve eleştirmen ekonomik düzeyde kaybettiklerini siyasi düzeyde telafi eder. 1966'da gerçekleşen "video dayatmaları"ndan söz edilen televizyon eleştirileri konulu bir konferansta, TV eleştirmeninin izleyiciler ile yapımcı kuruluş arasında özerk arabulucu olarak özel işlevine vurgu yapıldı. Televizyon, tek tek programları değerlendirmek üzere izleyici reytinglerine güvendiğinde, eleştirmenin bu gücüne bir rıza üreticisi olarak yetki veriyormuş gibi görünür. Bütün sorun, televizyon eleştirisinin reytingleri gerçekten etkileyip etkilemediğidir. Bu konuda bir tartışma açılmalıdır; çünkü eleştirmenin kendi başına ticari olarak satılmayan bir ürünün satılmasına katkıda bulunup bulunmadığı ancak bu anlamda belirlenebilir.

2.3. Televizyonun günlük faaliyetinde tek bir eleştirel nesne değil pek çok eleştirel nesne bulunur.

Bu durumdan kaynaklanan ilk zorluk, iki kanal olması ve günlük akışı ise (genelde) sadece bir tane eleştirmenin gözden geçirmesidir. Bir hafta içinde, her biri pek çok yayından oluşan yedi gün vardır ve haftalık boyalı basında yayınlanan TV eleştirisi, genelde tek bir üründen söz eden film ve edebiyat eleştirisi kapsamındadır.

TV eleştirmeni neyi eleştirir? Çözüm iki uç nokta arasında gidip gelir:

1) Pek çok farklı konuyla dolu tek bir günde, eleştirmen, tercihen akşamları yayınlanan, tercihen geleneksel eleştiri nesnelerine (drama, opera vb.) benzeyen tekil bir yayından söz etmeyi seçer;
2) Eleştirmen, bir veya daha fazla yayını bir arada ele almak yerine haftanın, günün, akşamın program kompozisyonundaki ölçütleri ve yayıncı kuruluşun siyasi-kültürel, küresel seçimlerini ele alır.

Bu iki olası çözümle karşı karşıya kalan eleştirmen, bazen ürünün eleştirisini –mekânsal olarak da– tıpkı yazın, film, tiyatro vb. alanların eleştirmenlerinin yaptığı gibi kurumun eleştirisinden (belli bir seçimin ya da bir dizi seçimin analizi vb.) ayırır. Bazen de tam ortada bir yere odaklanarak ve bir yandan yayıncı kuruluşa öte yandan da tek bir ürüne göz atan karma bir eleştiri yaparak kesin bir pozisyon almaz. Böyle yaptığında nesnesi kaçınılmaz olarak sahtedir. Rossi'nin *Odysseia*'sını eleştirmek ne anlama gelir? Homeros'u televizyon prodüksiyonlarıyla karşılaştırmak mıdır bu? Eserin kültürel değerlerini eleştirmek mi? Aktörlerin performanslarını yorumlamak mı? Pedagojik ve ekonomik seçimler üzerinden program yönetimini mi eleştirmektir? (Neden bu program için bu kadar harcama yapıldı? Neden şu kanalda değil de bu kanalda yayınlandı? Neden o saat seçildi? Neden *İlyada* değil de *Odysseia*? vb.) Bu sorularımız muhtemelen eleştirmenin de yazmaya başladığında kendisine sorduğu sorulardır. Tabii ki müzik ve tiyatro eleştirmeni de özellikle "yenilik" durumunda, eseri ve yoru-

munu aynı anda yargılamalıdır; ama TV eleştirmeninin durumu bize daha zor gibi görünür. Editoryal nedenlerle, sanki bir Boulez konserine katılmış gibi bir veya iki sütun doldurma görevini üstlenmiş yegâne kişi olmanın ıstırabını duyar oysa saatlerce ve saatlerce yayın yapan ve farklı düzeylerdeki birçok insanın kararlardan sorumlu olduğu küresel bir fenomenden söz eder.

2.4. TV'de yayın kuruluşunun sorumluluklarını yazarın sorumluluklarından ayırmak zordur ve "yazar" kavramı da oldukça muğlaktır.

Televizyon eleştirmeni, yayında imzası bulunan yazardan mı, prodüksiyonu o yazara emanet eden dizinin sorumlusundan mı, diziyi planlayıp program akışına dahil eden sektör sorumlusundan mı, bazı genel seçimler yapan TV yönetiminden mi söz ettiğine karar vermelidir. Bazen yazarın ortaya koyduğu ürün, bulunan bir orta yol diyalektiğinin sınırları dahilinde sektör sorumlusununkiyle aynı olmayan değerleri ya da tezleri ifade eder. Eleştirmen neyi eleştirir? Yazarın niyetlerini mi yoksa sektör sorumlusunun niyetlerini mi, genelde travmatik bu entegrasyondan kaynaklanan nihai nesne olarak bulunan orta yolu mu? Dahası edebiyat eleştirmeni bir romanı ezici bir biçimde eleştirdiğinde bile bu durumu, büyük bir ihtimalle romanı yayımlayan yayınevinin yayın politikasını tümden eleştirmek için bir fırsat saymayacaktır (yeni diziler veya büyük vaatler taşıyan reklam lansmanları ya da yeni, kışkırtıcı ve açıkça siyasallaştırılmış yayın programları hariç. Rusconi Yayınevi hakkında son günlerde söylenenlere bir göz atın). Eleştirmen genelde kitabı yayınevinin yayın politikasına dair değerlendirmelerini arka planda bırakarak inceler; her halükârda yayıncı olsa olsa kısaltma olarak anılır ve eleştirilir ama kitabı seçen editör eleştirilmez. Televizyon

eleştirmeni ise neredeyse her zaman, programı överken veya yererken hem bir bütün olarak televizyona dair hem de programı planlamış uzmanlık sektörüne dair örtük ya da açık yargılarda bulunur; dahası zeki eleştirmen yayın kuruluşunun genel kültür politikasının altında yatan kendi iç çelişkilerini, kültür ile haber programları arasındaki ya da drama ile varyete programı arasındaki seçim farklılıklarının ayırdına varan ve varılmasını sağlayan kişidir.

2.5. Yazarın mı, programın mı yoksa programın öngördüğü izleyici kitlesinin mi eleştirildiğini saptamak zordur.

Montale'nin bir kitabını inceleyip tanıtan bir eleştirmen yazarın dilini kırsal kesimden insanlar için anlaşılmaz olduğu gerekçesiyle eleştirmez: Mondadori Yayınevi'nin *Lo specchio*[3] dizisinden çıkmış bir kitabın zaten seçilmiş bir okur kitlesine yönelik olduğu söylenmese de anlaşılır. Dahası yazınsal dilin halk katmanlarına yabancılığının ne ölçüde ve nasıl olduğunu saptamak kültür sosyolojisi çalışan sosyoloğun (ya da politik entelijansiya eleştirmeninin) işi olacaktır. Yayını izleyecek olası kitleyi göz önüne alan televizyon eleştirmeninin tutumu oldukça farklı olmalıdır, bu izleyici kitlesi yazarın ya da bölüm sorumlusunun hayal ettiği izleyici kitlesine denk düşmeyebilir. Televizyon eleştirisi öngörülen izleyici kitlesi ile fiilî izleyici arasındaki muhtemel uyuşmazlıkları da eleştirmelidir, aksi halde bazı yayınların dilinin zorluğuna dair tartışmaların anlamı kalmayabilir (yayınların diliyle ilgili sorun hiç kuşku yok ki günlük basının siyasi analizinde de mevcuttur ama Laterza Yayınevi tarafından yayımlanmış bir felsefi eseri inceleyen

3. (İt.) Ayna. (Y.N.)

bir eleştirmenin böyle bir sorunu dert etmesi hayal bile edilemez).

Nihayetinde bazen televizyon eleştirmeni televizyonun istediği izleyici kitlesinin eleştirisini de yapmak zorunda kalır: Birçok program kendi izleyicisine dair net bir imge oluşturduğundan izleyicilerine beğeni modelleri empoze ederek söz konusu kitleyi fiilen yaratır. Bazen eleştirmenin hem göndericiyi hem de alıcıyı bir yana bırakıp mesajı (programı) kendi başına estetik veya ideolojik değer olarak incelemeye karar verebileceğini de eklersek, dikkatinin aşağıdaki kritik nesneler aralığına yönelebileceğini söyleyebiliriz:

gönderici
- yayıncı kuruluş
- sektör sorumlusu
- *gönderici* dizi sorumlusu
- yayın sorumlusu (senarist, rejisör, operatör vb.)
- yayın sunucusu

mesaj
- estetik yön
- ideolojik yön
- eğlendirme gücü
- ikna etkisi

alıcı
- göndericinin hayal ettiği izleyici kitlesi
- tepki veren fiilî izleyici kitlesi
- televizyonca istenen ve yaratılan izleyici kitlesi

2.6. Televizyon doğası gereği disiplinlerarası bir nesnedir.

Yukarıdaki tabloya baktığımızda bu saptama otomatikman ortaya çıkar. Listelenen tüm bileşenleri göz

önüne almak gerekirse televizyon eleştirmeni bir psikoloji, sosyoloji, göstergebilim, edebiyat ve görsel sanatlar eleştirmeni olmalıdır, aynı zamanda şirket organizasyonlarının teknik ve ekonomik genel sorunlarına dahil geleneklerin eleştirmeni de olmalıdır.

Komisyondakilerden biri, televizyon eleştirmeninin bu haliyle farklı mı farklı sorunlardan bahsetmek zorunda kalan bir çoklu alan uzmanlığına mahkûm olduğunu belirtti: Paranormal yeteneklere sahip olmadığı ve kendisine ayrılan çok fazla alan bulunmadığına göre –işini hakkıyla yapmak istediğinde– düşük düzeyde uzmanlığa sahip bir küresel kültür analisti olmayı göze alır. Başka biri de gayet haklı olarak aynı şeyin, bir filmden söz ederken sadece konuyu, rejiyi ve eserin yorumlanma biçimini değil ama aynı zamanda siyasi ve ekonomik belirlenimlerle prodüktörün varlığını, hatta bunların da ötesine geçerek filmin konusuna göre mafya sosyolojisinden Thomas Mann'a ya da Japon Ortaçağ'ına kadar pek çok şeyi göz önüne alması gereken sinema eleştirmenin ister istemez başına gelebildiğini hatırlattı. Kendisine verilen yanıt şu oldu: Bu söylediklerinize rağmen sinema eleştirmeni her seferinde bu konulardan sadece birini ele almalıdır; dolayısıyla üretimi belirleyen (neredeyse her zaman bir insan ya da programlarında türdeş bir şirketle özdeşleştirilen) koşullar ile rejisörün tepkisi televizyondakinden daha düz bir hatta seyreder, televizyon söz konusu olduğunda, çeşitli yönetsel düzeylerin çatışma alanı olarak şirket pek de kolay tanımlanamayan çok yüzlü bir şahsiyete sahiptir, tabii siz onu efsanevi bir şekilde iç çelişkilerinden kurtulmuş ve homojen bir "sistem"le özdeşleştirmeyi istemedikçe. Yine komisyondan biri bütün bu problemleri göz önünde tutarak Lino Micciché'nin 1971 Mayıs'ında *Sipario*'da yazdığı bir makaleyi hatırlattı, burada televizyon eleştirmeni (Adorno'cu) bir kül-

tür siyasetçisi varsayılıyordu. Ama bu gözlem bir sonraki bölüme dahil olacak.

2.7. Yukarıda belirtilen nedenlerle araç olarak televizyon kaçınılmaz olarak politiktir.

Üstelik hava durumunu ilettiğinde bile. Başka hiçbir nedeni olmasa bile, televizyonda hem paradigmatik anlamda (geliştirilen programların repertuvarı) hem de sentagmatik anlamda –bu programların (zamansal olarak) birbirini izlemesi (kanaldan kanala) karşıt konumda olması açısından– gözle görülür bir seçim politikası bulunur. Kültür ve çeşitli sanatların eleştirisi, bu genel politik cephede ancak istisnai durumlarda (örneğin "Bienal seçimleri", "Roma Modern Sanat Galerisi'nin kültür politikası", "Borghese Yayınları'nın ideolojik çizgisi") devreye girer. TV eleştirisi bu durumda kendi doğal koşulunu bulur.

2.8. Televizyon eleştirisi programların kalitesini belirleyebilir de belirleyemeyebilir de.

Sanat eleştirisi yazarın *modus operandi*'sini çok zor değiştirir. Olsa olsa çirkin ticari amaçlar peşinde olanlara bir etkisi olabilir, eleştiri de zaten onlarla uğraşmaz. Televizyon eleştirisi ise yayıncı kuruluşun seçimlerini etkileyebilir (yayıncı kuruluş yazılı basında kabul görmeyen bir varyete programını değiştirmeye karar verebilir). Dolayısıyla televizyon eleştirisi bir baskı grubu gibidir.

Ama yine de tam tersi bir saptama da bir o kadar doğrudur: Televizyon kuruluşunda belirleyici olan piyasa gereksinimleri olmadığından eleştiri baskısını dikkate almaz (ya da pekâlâ almayabilir).[4]

4. Yazarın bu kitapta özellikle 1990'lara kadar İtalya'nın resmî devlet televizyonu olan RAI'nın yayınlarına dayanarak düşünce ve gözlemlerini oluşturduğunu unutmamamız gerekir. (Ç.N.)

Bu iki saptama sadece görünürde çelişkilidir. Aslında monopol rejiminde televizyon kuruluşlarının belli programlar için eleştirel baskıya maruz kaldıkları, başka bazı programlar için eleştiriye direndikleri söylenmelidir. Eğlence ile siyaset programları veya varyete programları ile bilgilendirici programlar arasında program türüne özgü bir ayrımcılığın izleri sürülebilir. Her durumda, televizyon kuruluşlarının tutumundaki bu farklılık eleştirmenin karşısına özel sorunlar çıkarır.

2.9. Televizyon iç içe geçmiş bir kitle iletişim sistemi oluşturur.

Televizyon, televizyon stüdyolarının dışında gerçekleşen olayları aktaran kanal olarak sadece televizyon evrenini değil, genel olarak kitle iletişim evrenini de ifade eder. Film yıldızlarının yer aldığı bir varyete gösterisi, sinemada yıldızlaşma sosyolojisine ilişkin eleştirel problemler ortaya çıkarır. Gazetecilerden oluşan bir yuvarlak masa toplantısı basın ve kanaat piyasasıyla ilgili sorunları ortaya çıkarır. Bir spor yayını, spor evrenine özgü temaları, şahsiyetleri ve değerleri devreye sokar. Aynı şekilde izleyici üzerindeki etki de *iç içe geçmiş* etkilerin bir sonucu olarak görülür. Bir film yıldızının televizyonda takdim edilmesi, televizyon modelinin örnek teşkil eden gücünün sinema modelininkine eklenmesini sağlar. TV eleştirmeni *sadece* televizyonu değil aynı zamanda televizyon *aracılığıyla aktarılan* başka bir şeyi de eleştirdiğini bilir. Televizyonu o başka şeyin aktarılmasına aracılık etmeyi kabul ettiği için değerlendirmekle yetinebilir, ancak bunu yaparken bile, televizyon kuruluşunun seçimi dolayısıyla lehine ya da aleyhine yargıda bulunduğu anda o başka şeyi de zaten eleştirmiş olur. Böyle yaptığında hem sorumluluk alanı hem de nesnel zorlukları artar.

Araç olarak televizyonun tüm bu özellikleri mono-

pol rejimindeki tek eyleyen olan bir televizyonla ilgilidir. Şu konuyu tartışmak gerekir: Serbest rekabet rejiminde araç olarak televizyonun özellikleri eleştiri bağlamında nasıl değişir? Bildiğimiz kadarıyla, maksimum rekabet edilebilirlik ortamının yaşandığı ABD'de, şirketlerin ve kanalların çokluğuna denk bir eleştiri zenginliği bulunmaz. Nitekim kendilerini programlar hakkında bilgi vermekle sınırlayan günlük gazetelerde pratikte eleştiri yoktur. Eleştirinin yerini en fazla televizyon zincirlerinin genel durumuyla ilgili makaleler veya istisnai nitelikteki siyasi eleştiriler alır (bkz. Başkan Yardımcısı Agnew'in büyük televizyon zincirlerinin enformasyon politikasına dair konuşmaları).

3. Televizyon eleştirisinin çıkmazları

Araç olarak televizyonun özel durumu göz önüne alındığında televizyon eleştirmeninin işi zorlaşır, bazı fiilî imkânsızlıklar yaptığı işin sınırlarını belirler:

3.1. Eleştirmen, izleyicileri, satılık olmadığı gibi satın alınabilir de olmayacak bir ürünü satın almaya yönlendirmesi gerekiyormuş gibi konuşur.

3.2. Yapılan işe dair yargısından televizyon kuruluşuna dair yargısına, izleyici kitlesine dair söylediklerinden yazarlara dair olanlara geçerken, bu geçişleri ne net bir biçimde açıklayabilir ne de gerekçesini ortaya koyabilir.

3.3. Aracın küresel siyasiliği ve enformasyon hizmetine yönelik doğası göz önüne alındığında, televizyonu eleştirmek gazeteciliği eleştirmek anlamına gelir. Bu, gazetecilik geleneklerine yabancı bir tutumdur. Bazen eleştirmen, TV'yle çalışanları gazeteci-değil veya sözde gazeteci olarak tanımlamaya çalışarak çelişkiyi çözer, istisnai

olarak bu kişileri, gazeteci kisvesiyle siyasi ve sendikal hak talepleriyle uğraştıklarında destekler. Gerçek şu ki gazeteler arasında kurumsal olarak (parti ya da siyasi grup gazeteleri dışında) her zaman oldukça kibar düzeyde gerçekleşen başmakale düzeyindeki saldırılar hariç, gazeteci genelde rakip gazetenin gazetecisini eleştirmez ve her halükârda X gazetesinde Y gazetesinin politikasıyla ilgili bütüncül analizlerin görülmesi oldukça nadirdir. Oysa bu faaliyet, bir müzik programını eleştirdiğinde bile televizyon eleştirmeni için gündelik bir zorunluluktur.

Komisyon toplantısında biri, gazetelerin birbirlerini dolaylı biçimde eleştirme tarzının, rekabet gereği birinin kendini diğerine alternatif olarak önermesinden (daha eksiksiz bir haber vermek rakibi belge sunmamakla suçlamakla eşdeğerdir) kaynaklandığını söyledi: Televizyon söz konusu olduğunda, böyle bir duruma ancak rekabetçi bir rejimde ulaşılabilir; ama burada başka iki zorluk daha ana hatlarıyla gözlerimizin önüne serilir: Gazeteler, alternatiflerine dikkat çekilerek eşzamanlı olarak incelenebilirken iki televizyon kanalının eşzamanlı olarak yayınlanan iki haber programı arasındaki farklılıklar, ancak onları karşılaştıran bir habercilik eleştirisi mevcutsa ortaya çıkarılabilir. İkinci olarak, liberal rejimde, televizyon kanallarının ticari verimliliklerinin araştırılması, bir yandan televizyonu siyasi iktidara itaatten kurtarabilirken, öte yandan diğer itaat türlerine, özellikle de ekonomik güce bağımlı gazetecilik gruplarında görülen türdekilere duyarlı hale getirebilirken, basın ve televizyon ekranı arasındaki bazı eleştirel çatışma olasılıklarını azaltır. Problemin boyutu, televizyon eleştirisine dair söylediklerimiz aşıp tekelci rejime doğru gittiğinden bütün bu kanaatleri, onlara teorik bir sistematik kazandırmayı denemeden komisyon toplantısında tartışma konuları olarak ele almak üzere bir kenara bırakmayı gerektirir.

3.4. Televizyon eleştirmeni aynı anda iki veya daha fazla kanalı kontrol edemez ve bu nedenle televizyon ekranlarında olup bitenlerin ancak kısmi bir bilançosunu sunabilir. Komisyondan biri, iki veya daha fazla televizyon eleştirmeniyle çalışan önemli günlük gazetelerin pek de az olmadığını belirtti: *Il Messaggero* (kanal başına bir eleştirmen); *Il Giorno* (eğlence ve diğer yayınlar için ayrı eleştirmenler); *La Notte* (uzmanlığına göre en az üç eleştirmen); *Corriere della Sera* (düzenli olmasa da iki eleştirmen). Buna verilen yanıt şu oldu: Kuşkusuz bu kriter, televizyon eleştirmeni figürünü, türe özgü önemi ve değeri açısından oldukça güç bir duruma sokar, kanalların çok olduğu ülkelerde (bkz. ABD) izleyici üzerinde hiçbir ağırlığı olmayan günlük programları şematik olarak gösterme faaliyeti dışında pratikte televizyon eleştirisi mevcut değildir. Tüm bu sorunlar, tıpkı bu raporun dördüncü paragrafının başında yapılacağı gibi, tartışma önerileri bölümünde tekrar ele alınacaktır.

3.5. Televizyon eleştirmeni bir program hakkında çok ağır yargılarda bulunabilir, ancak onun bu yargıları aynı sayfada okurun karşısına çıkan televizyon haberlerince yalanlanabilir; örneğin belki de eleştirmenin ağır biçimde eleştirdiği bir diziyi, televizyon haberleri, yazarlarını ve oyuncularını yıldızlaştırarak över. Eleştirmence kontrol edilmeyen televizyon eleştirisi ile televizyon haberleri arasındaki bu iç içe geçmişlik ardı arkası gelmeyen sorunlar yaratır, çünkü televizyon haberleri hiç de yansız değildir ama genelde yıldızlara yönelik övgünün etkilerinden yararlanırken belki de yanı başında bir yerde yapılan eleştirel incelemenin onca çabasını boşa çıkarır.

3.6. Televizyon sinema veya kabareye eş bir eğlence olgusuymuş da estetikten etiğe, siyasetten finansa kullanıcının tüm kanaat dağarcığını etkileyen ve hayatı her yönüyle kapsayan bir olgu değilmiş gibi kabul edildiğin-

den televizyon eleştirmeni sunduğu katkının gazetelerin sanat ve eğlence sayfasında görünmesiyle yeri belirlenmiş bir eyleyene dönüşür. Televizyonu eğlence programları sayfasına koymak, örneğin parlamento haberleri sayfasına koymamak, araç olarak televizyonun geleneksel gazetecilik tarafından ciddiye alınmadığını gösteren bir sayfalama seçimidir ve böylece televizyon eleştirmenini, nesnesine uygun olmayan bir ton ve tip dayatmasıyla marjinalleştirir.

3.7. Olup bitmiş bir şey hakkında konuşması gereken televizyon eleştirmeni, okuruna yanıltıcı biçimde kullandığı bir ürün sunar. Esas itibarıyla bir kitabın eleştirisini ya o kitabı okuyup okumayacağını bilmek ya da eleştirmenin beğeni ölçütlerinin sizinkilere uygun olup olmadığını kontrol etmek için okursunuz (yani ünlü eleştirmenin, kitabı bizim değerlendirdiğimiz gibi değerlendirip değerlendirmediğini görmek için; aynı şey sinema eleştirisinde de söz konusudur). İlk hipotez hariç, daha önce belirtilen nedenlerle genelde ikincisini de dışlamak gerekir, çünkü ortalama televizyon kullanıcısı önceki akşamı televizyonla geçirirken bunu bir eleştirel odaklanma vesilesi olarak değil, kafa dağıtma vesilesi olarak görmüştür; bu nedenle eleştiriyi kendi yargısını kontrol etmek için değil *olayı yeniden yaşamak* için okur, televizyon eleştirisinin, bir film çıkışında bakılan reklam panoları gibi olduğu ve aynı biçimde okunduğu hipotezi ortaya atıldı. Bu tutum televizyona dair haberlerin okunmasında daha belirgin olmakla birlikte (*Rischiatutto*'yla ilgili haber, yayını "hatırlamak" için okunur) ister istemez televizyon eleştirisine de yansır.

4. Tartışma için bazı öneriler

Vurgulanan çelişkiler göz önüne alındığında televizyon eleştirmeni nedir ve nasıl olmalıdır? Ya da: Televizyon eleştirisi nedir ve nasıl olmalıdır?

Bu sorulara yanıt arayışı, televizyon eleştirmenini "imkânsız" bir uzman figürüyle sınırlamak yerine genel anlamıyla faaliyetini de içine alacak şekilde genişler. Bir gazetenin, "kitap eleştirmeni" diye birinin var olmadığına inanmasına rağmen dönüşümlü olarak (ya da edebiyat sayfasında hepsi bir arada olmak üzere) şiir eleştirmenlerinin, anlatı eleştirmenlerinin, tarih kitapları eleştirmenlerinin makalelerini vb. yayımlandığını düşünün. Genelde gazetede sadece bir sanat eleştirmeni bulunurken dramatik tiyatro için bir eleştirmen, varyete gösterileri için bir eleştirmen, sinema için bir eleştirmen vardır, ancak bu üç ayrı tür "gösteri" etiketiyle sınıflanır. Sorun bu terimlerle ortaya konulursa zaten bir dizi öneri kendiliğinden ortaya çıkar. Bu önerilerin bu kongre sırasında yapılacak tartışmayı katı ve tek taraflı biçimde yönlendirme amacı taşımadığını ve başka münazara istikametleri gösterebilecek sunumlar çıkacağını umduğumuzu açıkça belirtelim. Burada sadece komisyon üyelerinin fikirlerini toplayarak bazı örnekler vermeyi ve bazı bakış açıları önermeyi denedik, hepsinin aynı ölçüde gerçekleştirilebilir olduğunu söyleyemeyiz.

Tam da bu nedenle aşağıdaki notların kışkırtıcı bir değeri var ve bu halleriyle dinleyiciler notları istedikleri biçimde kullanabilirler.

4.1. Gazetelerin spora bir sürü sayfa, finansa bir sayfa ayırırken televizyona sadece bir sütun ayırmasının nedeni açık değildir. Sanki televizyon (muhtemelen tüm ülkelerin) ulusal panoramasında spor kadar izlenen ve finansal olaylar kadar önemli bir şey değilmiş gibi.

Yukarıda sıralanan birçok soruna öncelikle, *farklı* alanlardan gelen birbiriyle *işbirliği yapacak kişilerin* aynı anda aşağıdaki konuları ele alacağı (günlük gazetelerde ve haftalık yayınlarda yer alan) bir *televizyon sayfasının* hazırlanmasıyla çözüm bulunabilir:

- yayınlanmış programların eleştirisi;
- günün programlarının eleştirisi (mümkün olduğunda eleştirmenler için olabildiğince geniş bir ön izleme hizmeti sunulmasıyla);
- televizyon kuruluşunun ve kültür politikasının eleştirisi (burada sözü edilen eleştiri sadece gazetenin ilk sayfasını tamamıyla ayırdığı, devlet ile televizyon kuruluşu arasındaki anlaşmanın yenilenmesi, kuruluşun en üst pozisyonlarına yapılan atamalar gibi en üst düzeydeki sorunlara yönelik değildir);
- gelecekteki programlar hakkında bilgi;
- varyete programları;
- kamuoyu araştırmalarına dair bilgilerin ve verilerin eleştirel bir biçimde tartışılması;
- bilimsel düzeydeki çalışmalar hakkında bilgi –bu çalışmalar uygun bir biçimde yaygınlaştırıldıklarında– okuru televizyona özgü iletişimin toplumsal mekanizmaları konusunda daha bilgili hale getirebilir.

Bu ilk öneri artık tek başına çalışan eleştirmen figürü yerine, sadece kilit değerindeki akşam programlarıyla değil günlük televizyon yayınının eşit ölçüde önemli yönleriyle de uğraşan tam anlamıyla *editoryal bir masa* öngörür. Örneğin:

- Çocuk programlarına yönelik eleştiri (çocuklar televizyonun faaliyetinin sosyal açıdan en önemli bileşenlerinden birini oluştururlar ve ebeveyn-

lere televizyonun çocukların lehinde ve aleyhinde kullanılma yöntemlerine dair yönlendirmeler sağlanmalıdır);
- Büyük bir dinlenme oranına sahip olan, yayınlandıklarında ciddi bir ikna edicilikle kolayca temel değerler öneren reklam yayınlarının eleştirel incelemesi.

4.2. Aşağıdaki tartışma önerileri, hem gazetede bir televizyon sayfası varsa (bu durumda her öneri belirli bir genel başlığa karşılık gelebilir) hem de televizyon eleştirmeninin işini tek başına ve sınırlı olarak sürdürmeye mahkûm edilmesi durumunda uygulanabilir, bu durumda her öneri belirli bir uzmanlık yönünde yapılan bir seçim olarak anlaşılabilir.

a) Yazınsal ve sanatsal eleştirinin aksine televizyon eleştirisi *normatif* olduğunda, elde edilen somut başarıları karşılaştırmak üzere daima bir TV ideali sunduğunda ve okurlarının beklenti ve gereksinimlerinin oluşturulmasına yönelik militan bir söylem geliştirdiğinde işlevini tamamıyla yerine getirip başarılı olur;

b) Eleştirmene daha fazla alan ayrıldığında ve eleştirmen kendi ilgi alanındaki özel bir programa odaklandığında betimleyici olabilir hatta olmalıdır, böyle bir durumda eleştirmen "falanca program çirkindi" veya "falanca program ideolojik olarak yanlıştı" demekle yetinmeyerek yayınlanan programı kılı kırk yaran detaylı analiziyle değerlendirip eleştirisini gerekçelendirecektir. Bu anlamda geçmişe dair bir söylem ortaya çıkar ve bu söylem, gelecekteki programların nasıl okunması gerektiğine yönelik bir eğitim sağlar, böyle bir uyaran zaten tüketilmiş (ama okurlarca *hatırla-*

nan) bir ürünü, satın alıp almamaya yönelik bir ikna çabası olarak görünmeyecektir;

c) Televizyon eleştirmeni, televizyon kuruluşunun Fikir Ofisi tarafından yürütülen izlenme oranlarına dair niceliksel araştırmaların sonuçlarıyla üniversiteler veya diğer bilimsel araştırma kuruluşları tarafından yapılan ve izleyici kitlesinin kompozisyonuna, beklenti dinamiklerine, yayınların nasıl anlaşıldığına, yaydıkları değerler ve benzeri konulara yeni bakış açıları getiren ekonomik, sosyokültürel, göstergebilimsel araştırmaları okurlarına iletmeli ve bu çalışmaların sonuçlarını değerlendirmelidir; başka bir deyişle televizyon eleştirmeninin görevi sadece yayınları değerlendirmek değil okurlarını, kendilerini televizyon izleyicisi olarak tanımlamasına alıştırmak, televizyonun, çeşitli araştırmaların yavaş yavaş ortaya çıkardığı (hoş olmasalar bile) kendine has tüm özellikleri karşılaştırarak kesintisiz bir eğitim sağlamaktır. Bu şekilde televizyon eleştirisi aynı zamanda kullanıcının maruz kaldığı *iletişim tekniklerinin kesintisizce kamuoyuna açıklanmasını* içerecektir; eleştirinin amacı, kişinin izleyici olarak özfarkındalığını, onu yayınlarla kişisel eleştirel bir ilişkiye sokarak artırmak olacaktır; bu bağlamda aynı televizyon kuruluşunun Fikir Ofisi tarafından desteklenen ve eleştirmence her zaman derinlemesine kullanılmayan operasyonel değerde ısrar edilmemesi mümkün değildir. Bu konudaki ortak görüş, söz konusu araştırmaların yayıncı kuruluşun ikna stratejisini daha iyi dengelemesine hizmet ettiğini kabul etmektedir. Şimdi, araştırmaların bu işlevi yerine getirmediğini (veya *neredeyse hiç* yerine getirmediğini) bi-

liyoruz, çünkü yayıncı kuruluşun "ikna stratejisi", her halükârda bilimsel olarak temellendirilmemiş siyasi hesaplara dayalıdır ve sıklıkla rasgele hareketlerin istatistiksel ortalamasının etkisi göz önüne alınır. Oysa bu araştırmaların ilk kullanıcısı televizyon eleştirmeni ve (onun aracılığıyla) izleyici olmalıdır. Bu durumda araştırmalar ikna silahları olarak yayıncı kuruluşun işine yarasalar bile aynı zamanda kullanıcıya kritik savunma silahları da sağlayacaklardır. Tekrarlarsak televizyon eleştirmeninin görevi, iletişim tekniklerini kamuoyuna sunmak ve herkesçe bilinir olmasını da sağlamaktır. Televizyon kanalı aracılığıyla, tüm kitle iletişim araçları evreni devreye girdikçe televizyon eleştirisi popüler bir kitle iletişim araçları eleştirisi geliştirmek için ideal bir fırsat sunabilir ve bu haliyle oldukça geniş yurttaş kitlelerine ulaşabilecek yegâne kitle iletişim araçları eleştirisi olacaktır;

d) Televizyon eleştirisi *karşılaştırmalı* olabilir. Televizyon eleştirisi okurların dış görünüşünü bildiği bir gazetede yer alarak, gazetenin verdiği haberler ile televizyonun verdikleri arasında, gazetenin değerlendirmeleri ile televizyonunkiler arasında, gazetenin sunduğu dünya ile televizyonun sunduğu arasında (günlük olarak olmasa bile) dönem dönem karşılaştırmalar yapabilir. Bu işlemin amacı, gazetenin imajını güçlendirmek değil, okurları farklı enformasyon kaynakları arasında eleştirel karşılaştırma yapma doğrultusunda eğitmek olacaktır. Böylece televizyon eleştirisi bize gazeteyi de daha iyi okumayı öğretebilir;

e) Bir başka öneri de komisyon üyelerinin tamamınca gerçekçi ve faydalı bulunmadığından sa-

dece televizyon kuruluşlarınca ele alınabilecek olsa da eleştirmenlerce ısrarla talep edilebilecek ve onlarca idare edilecek bir girişimle ilgili. Televizyon neden haftada bir saatini, haftanın programlarıyla ilgili eleştirel görüşlerini dile getiren farklı gazetelerin eleştirmenlerini bir araya getiren bir toplantıya ayırmıyor? Bu yayının düzenlenmesi *Tribuna Politica*'nınkinden[5] farklı olmayabilir, böylesi bir programın yeri dinleme oranlarının yüksek olduğu bir saatte olmalıdır, izleyici kitlesi programdan eleştiri dürtüsü edinerek yararlanabilecek ve televizyon eleştirmeni figürü, okurları ve potansiyel okuruna dönüşebilecek izleyiciler nezdinde güçlenebilecektir;

f) Komisyon üyelerinden bazıları, bir programın hazırlanma aşamasında televizyonun, stüdyolarda eleştirmen bulunmasını kolaylaştırması gerektiğini öne sürdü. Mesele meslek sırlarını açığa çıkarmak değil. Resim eleştirmeni ressamı stüdyosunda izler, edebiyat eleştirmeni eserin değişkelerinin analizini yapar ve bir eserin çıkarılmış sayfalarını bile öğrenmeye çalışır. Bütün bunlar, eserin iç dinamiklerindeki niyetlerin ve yazarın niyetlerinin bilinmesini sağlar. Bu tür bir uygulama izleyicinin bir programın nedenlerini ve sonuçlarını daha iyi anlamasına yardımcı olabilir. Yaratıcı faaliyetle daha doğrudan bağlantılı biri, bunun aslında zaten fiilen yaşandığını ama çok da işe yaramadığını belirtti. Bir eleştirmene bir esere ilham veren fikirleri açıklamak insanın aklını karıştırır dendi: Eğer bu "nedenler" eserde açık seçik bir

5. RAI'da 1961'de yayınlanmaya başlayan politik *talk show*. (Y.N.)

biçimde görünmüyorlarsa, bu ya yazarın suçudur ya da önyargılı fikirleri yüzünden bu nedenleri saptayamayacak ya da saptamak istemeyecek olan eleştirmenin suçudur. Kuşkusuz "perde arkası"ndaki bu tür bilgi, bir metnin karşısında, özerk ve iletişimsel bir değerlendirmede bulunan eleştirmenin yargısındaki netliği ortadan kaldırabilir ve bir metnin, yazarının veya yazılmasını isteyen kişinin metne söyletmek istediği şeyi değil de söylediği ve kamuoyunun ona söylettiği şey nedeniyle yargılanması gerektiği düşünülebilir. Ancak –komisyondan birinin vurguladığı gibi– *televizyon ne bir metin ne de metinlerden oluşan bir derlemedir:* Karmaşık bir toplumsal fenomenler ağıdır, bu fenomenler arasında televizyon kuruluşunun idaresi ve üretim süreçleri son sıralarda yer almadıklarına göre televizyon eleştirisi pirüpak olması gerekmediğinden ve iyi ki de öyle olmadığından bu süreçlerden de söz etmelidir. Araç olarak televizyonun etkileri ve doğasına dair hesapları temel alarak televizyonun belli iletişimsel özelliklerini planlayan ve bu özelliklerin film, resim veya edebiyat eleştirisinin gerekliliklerine oldukça yakın bir bakış açısıyla eleştirildiklerinin fark edilip edilmediğinden yakınan televizyon çalışanlarının şikâyetleri de yeri geldiğinde dikkate alındı. Bu metni yazmadan önce önleyici bir tartışma yapılsaydı bu noktalar açıklığa kavuşturabilir ve eleştirmene daha geniş bir arabuluculuk imkânı sağlanabilirdi. Eleştirmenin böyle bir durumda kendini koşullanmış hissedebileceği, daha hoşgörülü ve bazı şeyleri görmezden gelen bir tavır takınabileceğine dair itiraza katılmıyoruz. Tam tersi de olabilir. Her halükârda eleştirmenle-

rin bizzat kendileri böylesi bir imkânın yegâne karar vericileri olmalıdır.

5. *Sonuç*

Burada söylenenlerin hepsi tartışma konusu. Burada bulunan eleştirmenlerin ve yabancı operatörlerin (sektör temsilcilerinin), bir başka bağlamda günlük pratiklerinde deneyimledikleri farklı yönleri vurgulamak istedikleri ve ulusal deneyimlerine dayanarak başka sorunlara ve başka türden çözümlere işaret etmek isteyeceklerine güveniyoruz. Burada sunduğumuz analizi de önerileri de yönlendiren bakış açısı şu: Televizyon oldukça geniş kapsamlıdır ve teorik açıdan ortak mülkiyet olarak tüm vatandaşların iyeliğindedir, bu nedenle herkesi ilgilendiren bir fenomendir. Öylesine yaygın bir fenomen haline gelmiştir ki onu düşman sistemin ifadesi olarak reddedenlerin bakış açısıyla bile görmezden gelmek veya eleştirinin yerine kesin bir ret koyarak karşı çıkmak mümkün değildir.

Eleştiri, göndericinin çelişkilerini ortaya çıkarmak ve sonunda ortadan kaldırmak için elindeki tüm baskı ve arabuluculuk imkânlarından yararlanabilmeli ve izleyiciyi televizyon ekranı karşısında hipnotize olmuş ya da halüsinasyon görmüş halde bırakmak yerine uyanık olmasını sağlayabilecek bir hazırlıkla donatmalıdır. Goya'nın saptamasını başka türlü söylersek, aklın uyanıklığı canavarları dağıtır.

TELEVİZYON MESAJINA DAİR GÖSTERGEBİLİMSEL BİR ARAŞTIRMANIN ANA HATLARI*

1. Aşağıda sıraladıklarımız günümüz göstergebilim araştırmalarının en acil sorunları gibi görünür.

a) gösterge sistemleri olarak kabul edilen tüm kültürel olgular dahilindeki iletişim kodlarını birbirinden ayrı ele almak;

b) dilsel modelin kodların tamamını biçimlendirmek için fiilen en yararlı model olup olmadığını doğrulamak – ya da daha kapsayıcı modellerin nasıl geliştirilebileceğini bütün detaylarıyla incelemek;

c) kesin kurallara göre işleyen belli kodları saptayarak göstergebilim araştırmalarının sadece iletişim kipliklerini tanımlayıp tanımlamadığını belirlemek veyahut iletişim kiplikleriyle ilgili farkındalığın operasyonel bir müdahale, statükoyu değiştirme aracı haline gelip gelemeyeceğini (başka bir deyişle göstergebilimin sadece bir teori mi yoksa aynı zamanda iletişim pratiğinin bir metodolojisi de olup olmadığını) saptamak.

2. Bu programı geliştirmek için en ilginç çalışma alanlarından biri muhtemelen görsel iletişim. Uzunca bir süre ikonik göstergelerin düzanlamsal olarak ifade ettik-

leri göndergelerle "doğal" bir benzerlik gösteren "örneksemeci/analojik" göstergeler olduğu söylendi.

Bu saptama, göstergebilimin şu hipotezleri doğrulayabildiği ikonik göstergeler söz konusu olduğunda doğrudur: Herhangi bir kod, tamamen örneksemeci göründüğünde bile, iletişimin kültürel bir sisteme dayandığı gerçeğini, ille de ima etmese bile, daha iyi kanıtlamaya yardımcı olan karşıt ve ikili terimlerle açıklanabilir (söz konusu kültürel sistem, keyfilik ve uzlaşımsallık içinde hareket eden ve bazı belirgin özelliklerin seçilmesiyle düzenlenen bir algılanmış gerçeklik yapılandırmasıdır).

Araştırmalarım sırasında (kısa bir süre önce *La struttura assente* [Var Olmayan Yapı] kitabımda yayımlandılar) sembolik kodlardan (trafik işaretleri, iskambil oyunları vb.) ikonik kodlara kadar görsel kodların mutlaka dilsel bir çift eklemlenme sunmadığını ve ayrıca her zaman ve her durumda sabit eklemlenmelere sahip olmadıklarını göstermeye çalıştım (bunu yaparken Luis Prieto'nun araştırmalarına değindim). Ancak bu, (sadece doğal dillerde değil aynı zamanda müzik dillerinde ve imgelerdeki ikonik göstergeler, "anlatımsal" göstergeler, sayısız parçacık üstü özellik) "örneksemeci" denilen iletişimin de dijital sistemlere indirgenemeyeceği gerçeğini dışlamaz.

Her ikonik iletişim ilk aşamada algılama koşullarının yeniden üretilmesini içerir ve (enformasyon teorisinden yararlanan nörofizyolojiden öğrendiğimiz kadarıyla) algısal süreçler ikili süreçlerle ilişkilendirilebilirler. İkinci olarak da, bir imge yaratan biri, *belirleme anlambirimcikleri* dediğim uzlaşımsal grafik birimler sayesinde algılama koşullarını yeniden üretir. Bu anlambirimcikler ancak kodlama işlemlerine dayanan kültürel bir kavrayış sayesinde tanınabilir. Resim sanatına özgü en "natüralist" eserlerde bile bulunan bu grafik kodların ve onların ya-

pılandırılmasını sağlayan karşıtlıkların çözümlenmesi, "sağduyulu" bir alıcının bakışıyla doğal olarak nedenli gibi görünen göstergeler söz konusu olduğunda bile, insanı yeniden keyfî ve uzlaşımsal seçimlere götürebilir. Tipografik çizimden (elektronik sinyallerle biçim kazanarak) televizyon görüntüsünü oluşturan yatay çizgilerin tanımına kadar mekanik iletişim araçları deneyimi (algısal kodlara başvurulmadan çok daha önce) *dijital aktarım kodlarının* mevcudiyetini varsayar. Bu varsayım, genelde gerçekliği "olduğu gibi" bir ayna çoğaltmasıymış gibi aktardığı kabul edilen fotoğraf, sinema ve televizyon gibi iletişim biçimleri için de geçerlidir.

Öncelikle (a) *aktarım kodlarının*, (b) *algısal kodların* ve (c) *belirleme veya tanıma kodlarının* mevcudiyeti bir kez saptandıktan sonra, ikonik iletişim kodlaması daha geniş dizimsel zincirlere doğru ilerletilebilir. Böylece aşağıdaki kodlara da sahip oluruz:

(d) *tonlama (titrem) kodları:* Zorunlu olmayan farazi değişkeler sistemi, "sert" ya da "yumuşak" aksan çizgileri gibi parçacık üstü özellikler, farklı kültürlerin geniş ölçüde uzlaşımsal biçimde düzanlam yükledikleri "yumuşaklık" ya da "sertlik" yananlamları;

(e) gerçek *ikonik kodlar*: Bu kodlarda (ikinci eklemlenme birimlerine eşdeğer, anlamlamadan yoksun olmakla birlikte ayırıcı değeri sayesinde anlamlama birimlerini eklemlemeyi sağlayan) *figürler*, (grafik saymacalar aracılığıyla tanıma anlambirimciklerini düzanlamıyla ifade eden) *göstergeler*, (Peirce'den Morris'e göstergebilimsel geleneğin çözümlenemeyen "ikonik göstergeler" olarak yöneldiği) gerçek *ikonik anlambirimcikler* sıralanacaktır;

(f) *ikonografik kodlar*: İkonik düzanlama dayanarak, daha kolay kültürel hale getirilebilir anlambirimcikler üreten yananlam sistemleri (Madonna, Kral, Anne gibi...);

(g) *beğeni ve duyarlılık kodları:* Bunlar ikonografik kodlarda düzenlenmeyen ikonik anlambirimcikler sayesinde kışkırtılmış yananlamlar oluştururlar (örneğin klasik güzellik, "*up to date*"[1] kadın güzelliği, duygulandırıcı manzara vb.);

(h) *retorik kodlar*: Bu kodlarda daha önce değerlendirmeye alınan estetik veya ikonografik yananlamlar uzlaşımsal sistemlerde üç düzey üreterek düzenlenir: (1) reklam bağlamında Roland Barthes ve Gui Bonsiepe tarafından incelenmiş sözel değişmecelere eşdeğer *görsel değişmeceler düzeyi*, (2) *izlek/topik düzeyi* ya da antik retoriğin önkabuller ve *tópoi* düzeyi (örnek: Bir reklam posterinde "kendisine doğru kollarını uzatan bir çocuğu gülümseyerek sabırla bekleyen genç kız" imgesiyle temsil edilen görüntüde kadın ikonografik düzeyde "anne"yi, değişmeli düzeyde "tüm anneler" antonomazisini/dolaylı adlamasını ve tematik düzeyde "anneler çocuklarını sever, hiçbir şey bir annenin sevgisinden daha büyük değildir, tüm çocuklar annelerini sever vb." gibi önkabulleri gösterir); (3) *retorik tasımsal/entememetik düzeyde*, sadece bir görüntü zincirinin değil, tek bir görüntünün bile uzlaşımsal olacak biçimde retorik bir uslamlamada çağrıştırabileceği şeyler söz konusudur (önceki örneğe dönersek belirtilen tematik yananlamlardan daima

1. (İng.) Güncel, günümüze uygun. (Y.N.)

şöyle bir uslamlama ortaya çıkar: "Bu gördüğünüz mükemmel bir annedir, mademki o reklamdaki gibi davranıyor sizler de o ürünü kullanarak neden aynı şekilde davranmayasınız ki?"). Yukarıda sıraladığımız düzeyler olası tüm düzeyleri kapsamaz.

3. Bu hipotezi doğrulamak için televizyon mesajını çözümlemek bence oldukça ilginç olabilir.

Her şeyden önce, televizyon mesajında (sinematografik mesajda olduğu gibi) üç dil düzeyi iç içe geçer: *Sözel, sessel/işitsel* ve *görsel*. Gelişkin kavramsal gereçlerle çalışılmış sözel dil düzeyinin çözümlenmesini ve hem müzik kodlarını hem de gürültülerle ilgili olanları, bunların eklemlenmelerini, farklı düzanlam ve yananlam düzeylerini ilgilendiren işitsel mesajı da bir kenara bırakırsak, yukarıdaki hipotezleri görsel düzeye uygulayarak izleyicinin alışkanlıkları nedeniyle genelde gerçeğin birebir yansıması ve doğal bir yeniden üretimi olarak değerlendirmeye yatkın olduğu bir iletişimde uzlaşımsal sistemleri saptamanın nasıl mümkün olduğunu görürüz. Görsel kodların analizi derinleştikten sonra, üç seviyenin etkileşiminin mesajın tamamını nasıl beslediğini görmek için sözel ve işitsel kodlarınınkiyle etkileşime girmesini sağlamak gerekecektir.

Televizyon bir kitle iletişim aracıdır ve bu itibarla hitap ettiği kitleye göre, kolayca fark edilebilen beklenti sistemlerine başvurarak bir rıza manipülasyonu ve kontrol vasıtasıdır. Belli bir tepki yaratmayı amaçlayan bir mesajı ifade edebilmenin koşulu tam da kodların varlığıdır. Ancak bu kodların varlığının kavranmasıyla bir çürütme süreci de oluşturabilir; bu süreç sayesinde, mesajın alıcısına herhangi bir gerçeklikle etkileşimde olmadığı, ama paradigmatik/dizisel seçimlere ve önceden öngö-

rülmüş sentagmatik/dizimsel eklemlenmelere dayanan iletişimsel bir sürece tabi olduğu açıklanabilir.

4. Dahası televizyon mesajının çözümlenmesi her göstergebilimsel araştırma için temel bir noktanın da açıklığa kavuşturulmasını sağlar. Hangi türden olursa olsun bir mesaj, göndericisi tarafından bir kod temel alınarak özenle oluşturulur ancak alıcısının o mesajı aynı kod temelinde yorumlayacağı âna kadar yine de *boş bir gösteren biçimi* olarak kalacaktır. Yine de alıcının mesajın gösteren biçimini göndericininkinden farklı bir koda ait anlamlarla doldurması mümkündür. İtalya'da okullarda rastlanan bir sözcük oyunu vardır: "*I vitelli dei romani sono belli.*" İtalyan dil kodu referans alınırsa tümcenin anlamı Roma sakinlerine ait buzağıların estetik açıdan hoş göründükleridir ama tam aksine Latin dil kodu referans alınırsa tümce, "Git, ey Vitellius, Roma ilahının savaş çağrısına git" anlamına gelir. Kendi başına paradoksal bu iletişimsel durumun kitle iletişim evreninde norm olduğu hipotezini ileri sürebiliriz: Aslında merkezdeki bir gönderici/yayıncı son derece endüstrileşmiş bir kanal boyunca sosyokültürel açıdan oldukça farklı alıcılara hitap eden bir mesaj gönderir ve bu mesaj aslında –göndericinin kodları olmayan– alıcının kodları temelinde alımlanacaktır.

O halde bir televizyon mesajını incelerken şunları yapmak gerekir:

- Mesajın (ikonik, ikonografik, tonal, beğeniye ait, retorik vb.) farklı düzeylerinde, açık seçik kodlar temelinde eklemlenmiş göstergeleri, mesajın öğelerinde ayırt etmek;
- Gönderme yapılan kodların göndericinin mi yoksa alıcının mı olduğunu saptamak. Gönderi-

cinin kodları olması durumda, değer sistemleri söz konusu olduğundan aşağıdakileri de farklarını gözeterek birbirinden ayırt etmek gerekecektir:

- Ekonomik ve siyasi bir sisteme bağlı bürokratik bir kuruluş olarak göndericinin kodları;
- Göndericinin kodlarıyla uyumlu biçimde işleyebilecek ya da kişisel bir söylem oluşturmaya çalışabilecek (prodüktör, rejisör gibi) mesajın fiilî üreticisinin kodları;
- Göndericinin ve mesajın üreticisinin kodlarının alıcının da kodları olduğunun varsayıldığı durumlar;
- Ve son olarak sosyokültürel duruma göre değişiklik gösteren alıcının kodları.

Bu ayrımlar dizisi, yorumcunun mesajı alıcının kodlarına göre değil de göndericinin belli değerlerine göre çözümlediği "içerik analizi"ni ciddi biçimde baltalar.

Henüz oldukça yaklaşık sonuçlar veren bir dizi araştırmadan sonra, alımlama sürecinde alıcının kodlarının değişkenliğinin genelde mesajın anlamını radikal biçimde değiştirdiği ortaya çıkmıştır. Değişkenlik ikonik düzeyde (bu noktada değişkeler mevcut olsa da) oldukça az olmasına rağmen ikonografik ve retorik düzeyde çok yüksektir. "Romalıların buzağıları" durumu genellikle yeniden üretilir; mesaj belli bir anlamla yola çıkar ve varış noktasında göndericinin kastettiğinin tam tersi bir anlam ortaya çıkar.

Sözel, görsel ve işitsel düzeyler arasındaki etkileşim sistemlerini de araştırmak gerekir; ancak böyle göstergebilimsel açıdan büyük ilgi uyandıracak keşiflerin yapılacağından kuşku yoktur. Düzeyler arasındaki etkileşimlerle ilgili olarak ve mesajların karmaşıklığını göz önün-

de bulundurarak coşku, buyruk, ilişki, üstdil ve estetik işlevlerdeki iletişimleri hariç tutup küçük göndergesel iletişim parçacıkları üzerinde deneyler yapmaktayız. Ancak (coşku ve buyruk işlevleriyle ilgili) değer sistemleri düzeyinde küresel bir tepkiyi kanıtlayan önceki araştırmalar zaten oldukça rahatsız edici sonuçlar ortaya koymuşlardı: Televizyon mesajının tek anlamlı bir iletişime güçlükle yönelebileceğine dair bir hipotez ileri sürülmüş olsa da, estetik işlevli iletişimlerde kasıtlı olarak ortaya çıkan muğlaklığın tamamen göndergesel olması istenen mesajlar da dahil, her türden iletişimde sürekli bulunduğu ortaya çıkmıştır. Özellikle grup liderinin hazır bulunması, dikkat vb. psikolinguistik diğer değişkeler dikkate alınırsa.

5. Bu gözlemler bizi iki sonuca ulaştırır:

(a) Kitle iletişimine özgü bir iletişimsel koşulu tamamıyla kuramsal bir bakış açısıyla gözler önüne serer;
(b) Göstergebilimsel gözlemler, pratik bir bakış açısıyla konuya yaklaştığımızda, göndericinin tek anlamlılığı olabildiğince üst seviyede elde etmesi için mesajlarını düzeltmesine yarayabilir;
(c) Ama başka bir olasılık daha var: Kitle iletişim sistemiyle karşı karşıya kalanlar için, vicdanların rahatlatılmasına, fikirlerin kontrol edilmesine, geçerli değer sisteminin pekiştirilmesine yönelen bir iletişim biçimini radikal biçimde eleştirme olasılığıdır bu.

Bu durumda göstergebilimsel farkındalık alternatif bir praksis üretir: Mesajı sadece göndericiden çıktığı anda (gösteren biçimini değiştirerek) kontrol ederek de-

ğil aynı zamanda alıcıya vardığı anda da kontrol ederek kitle iletişim devresine müdahale etmek mümkündür. Bu durumda alıcılar:

- göndericininkilerden farklı kodlarla mesajı çözümleyerek,
- göndericinin –kodlar olarak– kendilerine önermek istediği mesajın üretiminde tezahür eden değerler sistemini saptayarak iletişim sürecine müdahale edebilirler.

Bu anlamda alıcı için birçok yerde zaten meydana gelen ve göstergebilimsel düşünümün etkili bir strateji sağlayabildiği bir tür kitle iletişim "gerilla"lığı mümkün hale gelir. İnsan iletişiminin kipliklerini çözümleyen göstergebilim pek çok taraftan analitik dil disiplinlerine yöneltilen suçlamadan bu biçimde kurtulabilir: Göstergebilim kültürel modelleri, sosyal ilişkileri ve psikolojik süreçleri meşrulaştırmak değildir; bu değerlendirmeden çok farklı bir şekilde devrimci praksis biçimlerinden biri haline gelebilir.

İZLEYİCİ KİTLESİ TELEVİZYONA ZARAR VERİR Mİ?*

1. Yıllar önce birisi, "Çizgi romanlar çocuklara zarar verir mi?" sorusunu, "Çocuklar çizgi romanlara zarar verir mi?" sorusuyla değiştirmeye çalışmıştı (bunu söylerken aklından geçen *Peanuts* serisinin çeşitli taklitlerinin istilasından başka şey değildi). 60'lı yılların başına kadar kitle iletişim araştırmalarına hâkim olan, "Kitle iletişimleri izleyici kitlesine ne yapar?" sorusu ancak 60'lı yıllara doğru, çekingen bir biçimde yol alarak, "İzleyici *kitle iletişimlerine* (veya *kitle iletişimleriyle*) ne yapar?" haline geldiğinden yukarıda andığımız düşünceyi yeniden ele almak yerinde geliyor bana. Bir Marslının, televizyonun onunla doğan nesil üzerindeki etkisini (ve alandaki küçük ve şaibeli psikososyolojik araştırmalarla değil de) büyük sosyal olgular üzerinden analiz ettiğini varsayarsak, söz konusu etkiye dair pek şüphesi kalmayacağı aşikârdır. TV'nin 50'li yılların başında doğduğu ve terimin klasik anlamıyla bir "neslin" (25 yıl) televizyon izleyerek büyüdüğü İtalya örneğini ele alalım.

Uzun lafın kısası söz konusu neslin tipik İtalyan'ı muhtemelen ailesi henüz televizyon satın almamışken doğar ve konuşmaya başlar; televizyon 1953 civarında evine girer. Üç ila dört yaşlarında ona gündüzleri ve akşamleyin Marisa Borroni eşlik eder. Beş yaşına geldiğinde

o dönemin televizyon dergilerini dolduran hokkabazları keyifle takip eder, mizah anlayışı Nuto Navarrini'li operetlere dayanarak oluşur; ideolojisi Verdi'nin işkence eşiğine yaklaşan sıklıkta yayınlanan melodramındaki ideolojidir. Çocuk okula gitmeye başladığında, kültür kavramını *Lascia o Raddoppia?* ya da daha da endişe verici olanı o dönemin kültürel yayınları oluşturur.

Alfabeyi söker sökmez *Carosello* çağına girmiştir, erginleşme törenlerine ise Sanremo Müzik Festivali ve *Canzonissima* adı verilmiştir, Marx adını Groucho ve Harpo kardeşlerden söz edilirken bile duymamıştır; çünkü küçük ekranda gördüğü filmler 40'lı yılların pek de önemli olmayan yapımlarıdır. On bir yaşında geldiğinde *Campanile Sera* izleyerek coğrafya öğrenir. Dahası İtalya ve dünya kendisine RAI'nın haber bültenince anlatılmıştır. Yunanca ve Latinceyle birlikte Albay Bernacca'nın meteorolojisini öğrenir, *Tv7* aracılığıyla ilk sosyal ve politik sorunlarla karşı karşıya kalır. *Tribuna Politica*'nın meşhur ifadesi, "Müsaade eder misiniz?" sayesinde şiddetli bir ideolojik protesto biçiminin mevcut olduğunu öğrenir.

1968'de artık üniversitelidir. Çocuk kanalının, devletin haber bültenlerinin ve Peder Mariano'nun oluşturduğu televizyonunun rahleyi tedrisatından geçmiştir. Atlantik İttifakı'nın ideolojik ve siyasi saflarına yerleştirilmiş Katolik-popüler bir uygarlığın temel değerlerini dile getiren çoğunluk partisince yönetilen bir ülkede eğitimini tamamen televizyondan almış bir neslin temsilcisidir.

Nietzsche'vari iddialı aristokratik bir Marksizmle donanmış, praksise şüpheyle bakan ve kitlelerden rahatsız kıyamet tellalı kitle iletişim kuramcıları haklı olsalardı, televizyonla büyüyen bu çocuğun 1968'de "Benedetto Croce ve Sanatın Manevi Değerleri" başlıklı bir

tezle mezun olduktan sonra Cassa di Risparmio'da[1] gelecek vaat eden onurlu bir yer araması gerekirdi, bunu yaparken haftada bir gün saçlarını kesmesi, Dallar Bayramı'nda da üzerinde Kutsal Kalp[2] resmi olan *Famiglia Cristiana*[3] takvimine uğurlu zeytin dalını asması lazım gelirdi.

Oysa olan bitenleri biliyoruz. Televizyon kuşağı, 68 Mayıs'ının, küçük grupların, entegrasyonun reddedilişinin, babaların öldürülmesinin, ailenin krizinin, *latin lover*'a[4] yönelik şüphenin ve Aydınlanmacı ansiklopedi kültürüne muhalif sınıf kültürünün, eşcinsel azınlıkların ve kadın haklarının kabulünün nesli oldu. Eğer trend buysa, televizyonun önümüzdeki on yılı, yeni nesli ve ondan sonra gelecek olanları atlarını Aziz Petrus Kilisesi'nin kutsal su haznelerine su içmek üzere götürmeye yönlendirmelidir. Halimiz buyken, elimizdeki tüm kanıtlara göre haber bülteni, İtalyan üçüncü sayfa haberleri, çiftçi televizyonu ve *Giocagiò*[5] gibi programları yasaklamak gerekirken *Paris'te Son Tango* neden yasaklanıyor diye merak ediyor insan.

2. Şimdiye kadar söylediklerimiz paradoksal bir havaya sahip gibi, sadece korkakların kullanımına bırakır-

1. Tasarruf kasası olarak çevirebileceğimiz bu kurum küçük yatırımcıların, devlet tahvilleri gibi risksiz yatırım araçlarıyla tasarruf yapmasını sağlayan bir kredi kuruluşudur. (Ç.N.)

2. İsa'nın Kutsal Kalbi'ne içten bağlılık, İsa'nın yüreğinin "Tanrı'nın insanlığa olan sınırsız ve tutkulu sevgisi"nin bir sembolü olarak görüldüğü bir Hıristiyan ibadeti. (Ç.N.)

3. Katolik eğilimli haftalık bir yayın. (Ç.N.)

4. Michelangelo Antonioni, Mauro Bolognini ve Franco Indovina'nın yönettiği 1965 yapımı *I tre volti* filminin, yaşlı bir *playboy*'un yaşadıklarını konu alan "*Latin Lover*" epizoduna gönderme. (Ç.N.)

5. Kasım 1966 ile Aralık 1969 arasında Ulusal Program dahilinde yayınlanmış bir çocuk programı. (Ç.N.)

sak gerçekten de öyle. Gerçi toplumsal fenomenleri kolaycı etiketlerle yaftalamadan ciddiyetle ele almak isteyen biraz daha cesurlar için de öyle ama yine de tamamıyla paradoksal olmadığını söyleyelim.

Size genel hatlarını çizdiğim tarihsel panorama en az iki şeyi kanıtlıyor, isteğinize bağlı olarak ya birini ya ötekini, muhtemelen de her ikisini de:

Diğer kitle iletişim araçlarıyla birlikte, bir kuşak, televizyon kökenli sloganlar kullanarak devrim yaptığında bile, televizyon tek başına söz konusu kuşağın düşünme tarzını biçimlendirmeye katkıda bulunmaz.

Eğer bir kuşak televizyonun onu yapmaya davet edermiş gibi göründüğü şeyden farklı bir şey yapıyorsa (yine de televizyonun ifade biçimlerini ve düşünce mekanizmalarını ziyadesiyle fazla özümsemiş olduğuna dair göstergeler varsa), bu, söz konusu kuşağın televizyonu diğerlerinden yani onu yapanlardan, onu başka türlü tüketenlerin bir kısmından, onu çözümleyen teorisyenlerin tamamından farklı bir şekilde okuduğu anlamına gelir.

Bana ve bazı arkadaşlarıma 1965'te Perugia'da gerçekleşen bir toplantı vesilesiyle üzerinde konuşulacak ilginç bir mevzu açıldığı izlenimi yaratacak biçimde gönderme yapanlar olduğundan söz konusu konferansta sunduğumuz bildiriden söz etmek istiyorum. Paolo Fabbri, Gilberto Tinacci Mannelli, Pierpaolo Giglioli, Franco Lumachi ve ben, televizyon ile izleyici kitlesi ilişkilerini konu alan bu konferansta, aşağıda aktardığım tezi içeren "Televizyon ve İzleyici Kitlesi İlişkilerine Dair Disiplinlerarası Bir Araştırma Modeli İçin Grup Araştırması" başlıklı bir bildiri sunmuştuk. Söz konusu tez, o zamanlar RAI'nın Fikirler Ofisi'nce dikkatle takip edilen dinlenme/izlenme endeksleri ve izleyici kitlesinin memnuniyet en-

dekslerini ölçmeye yönelik faaliyete polemik içeren özel bir gönderme içeriyordu.[6]

O bildiride şöyle demiştik: Televizyon, diş macunu gibi satılması ve madden tüketilmesiyle işlevini tamamıyla yerine getirip ortadan kaldıran ölçülebilir bir ürün olmadığından o ya da bu yayını kaç kişinin izlediğini bilmek televizyonu pek de ilgilendirmez; bu bilginin, hiçbir işe yaramasa da programlara rehberlik edebileceğinden kuşku duymasak da reytingler bize programların etkileri hakkında hiçbir şey söylemez; bunu bilmek sadece ticari reklamlara dayanan farklı zincirlerin, sponsorlarına kendi izleyici kitlelerinin genişliğini doğrulayan veriler sunmak zorunda kaldıkları ülkelerde yararlı olabilir; ancak sadece iki kanalı olan bir ülkede çok daha az belirleyici hale gelir, bu nedenle on milyon kişinin birinci kanaldaki filmi izlediğini bilmek, sadece ikinci kanaldaki org müziği konserini izleyecek cesareti toparlayamadıkları anlamına gelir.

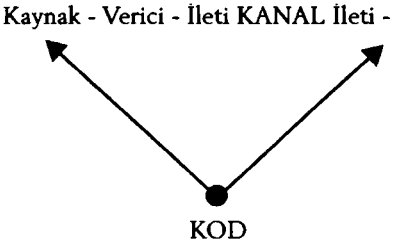
Söylediğimiz bir başka şey de şuydu: Memnuniyet endeksi (bazen siyaseten onaylanan amaçlar da olabilecek ticari amaçlar hariç) hem pedagojik ve sivil açıdan hem de kitle iletişim sosyolojisi açısından ilginç veriler sağlamaz; gazetede yazanlarımız neredeyse her gün okurlardan kuru üzümlü, incirli, ballı ve kestane şekerli, kremalı şeftalili bir turta hazırlamış bir aşçı yerine konduğumuz izlenimi veren ve şöyle şeyler söyleyen mektuplar alıyor: "Sevgili dostum, mutfaktaki incelikli becerinizin nasıl da hoşuma gittiğini bilemezsiniz; güçlü tatlara ve acılara bayılıyorum, özellikle de hamsiye, ürününüz tam uzun süredir istediğim gibiydi."

6. Burada s. 111-135. (Y.N.)

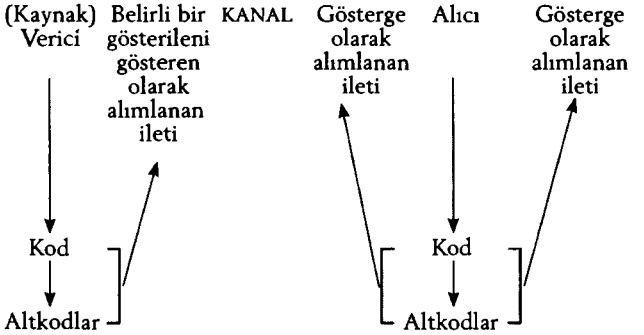
Bir programın *beğenilmesi* bize insanların ne *gördüğünü* söylemez.

Şunu da söylemiştik: İçerik analizi kuşkusuz kitle iletişim sosyolojisinin ileri anlarından birini, "Bizimkiler geliyor" sahneleri gösterildiğinde ne kadar sakız çiğnendiğini (sinemada kızılötesi kamerayla kayıt altına alınarak) ölçmekten vazgeçilen diği ânı temsil eder. Dahası artık bize John Wayne'in oynadığı ateşli silahlar ve yumruklarla dolu bir filmden sonra izleyicinin eve rahatlamış gittiğini oysa bir Antonioni filminin ardından karısını balta darbeleriyle parçalayıp öldürme ihtiyacı hissettiği iddialarına dayanır görünen deneysel ölçümlerin başarısızlıklarını gösterir. Yine de kitle iletişim mesajlarında ideolojik birimler, tutum tasvirleri, değer sistemleri ararken hem televizyon programının yazarı hem de içeriği oluşturan sosyolog aynı üniversiteden geldiğinden, aynı kitapları okuduklarından, aynı tür birikimlere ve eğitime sahip olduklarından mesajlarda tam olarak yazarların mesaja koyduğu şeyler bulunur. İçerik analizi, mesajın ideolojik şifresinin çözülmesiyle yetinmediğinde araştırmaların sonucu en dikkatsiz izleyicinin bile bilgisine sunulduğunda, böylece söz konusu izleyiciye –mesaj aslında herkese söylenmemiş olsa da– onun ne demek istediğini ortaya çıkaran sonuçlar sunduğunda önemli bir pedagojik işlev üstlenmiştir, üstlenebilir ve üstlenmelidir. Ancak içerik analizi kitle iletişimin üzerinde çalıştığı bilinç (farkındalık) etkilerinin kayıt altına alınması açısından tamamen yararsızdır. Çünkü bize hangi bilinç etkilerinin üretildiğini değil hangilerinin üretilmek *istendiğini* söyler.

Perugia konferansı vesilesiyle enformasyon matematikçilerinin sunduğu klasik iletişim şemasının izi sürülmüştü:



Bu şemayı aşağıdaki biçim yeniden çevirmeye çalışırsak:



O zamanlar da söylediğimiz gibi, farklı sosyokültürel durumlara göre, bir kod farklılığı yani edinç ve yorumlama kuralları farklılığı mevcuttur. Dahası mesaj, farklı gösterilenlerle doldurulabilecek bir gösteren formuna sahiptir, yeter ki belli gösterenler ile gösterilenler arasında farklı korelasyon kuralları oluşturan farklı kodlar mevcut olsun. Herkesçe kabul edilen temel kodlar olduğu sürece altkodlarda farklılıklar bulunur, böylece herkesçe en yaygın düzanlamıyla anlaşılan bir sözcük kimileri için belli bir yananlama sahipken kimileri için de farklı bir yananlama gelebilir.

Bir inek sürüsünün görüntüsü bir İtalyan ve bir Hintli tarafından aynı şekilde algılanır; ancak görüntü

birincisi için yiyecek bolluğu anlamına gelirken, ikincisi için dinî ayin bolluğuna işaret eder. İşte bu nedenle Gönderici, televizyon mesajını baskın kültürünkine denk düşen kendi kodunu temel alarak düzenlerken alıcıların mesajı kendi özel kültürel kodlarına göre "anormal" gösterilenlerle doldurduğu şüphesi giderek artıyordu.

Bu şüpheyle, 50'li yıllarda akademik Amerikan sosyolojisinin (Alman-Amerikan kökenli *akademi dışı bağımsız* sosyolojiden) çok daha iyi kavradığı şey göstergebilimsel terimlerle aktarılıyordu. Bu da mesajın varış noktasında *grup liderleri* denen kişilerin filtresinden geçtiği, böylece mesajın alıcı grubun beklentiler sistemi ve gereksinimleri temel alınarak anlaşılmasının sağlandığı, bu durumun genelde gönderici açısından hani şu kötü şöhretli *bumerang efektleri* denilen türden oldukça zararlı etkileri olduğu anlamına geliyordu.

Dolayısıyla Perugia programı, içerik analizinin (ve kendilerinden çok daha iyi bir biçimde yararlanılabilecek değerli araştırmacıların maaşlarını hak ettiklerini göstermekten başka bir işe yaramayan beğeni ve izlenme oranlarının doğrulanmasının) yanı sıra televizyon mesajının *etkileri* üzerine bir araştırmayı gerekli görüyordu.

Bu araştırma o zamandan beri var (RAI Fikirler Ofisi'nin bu alanda bilimsel açıdan en değerli kanıtlarını ortaya koyduğuna inanıyorum), bize haber bülteninin ve radyo gazetesinin konuştuğunu ama dinleyici kitlesinin onların ne söylediklerini anlamadığını, *Carosello*'nun ardından *Kral Oidipus*'un geldiğini ancak ekonomik açıdan dezavantajlı bazı bölgelerde akşamları üçüncü sayfa haberleri, reklam ile fantezi arasında ayrım yapılmaksızın yayınların bir *süreklilik* olarak algılandığını ortaya koydu. Bir başka bulgu da yayınların içeriği ne olursa olsun televizyonun varlığının İtalyan halkının diliyle ilişkisini değiştirdiğiydi, bunun da siyasi açıdan olumlu so-

nuçları vardı; yerel gelenekler dilsel-kültürel standartlaşma karşısında gerilemek zorunda kaldılar ama sonra merkezileşmiş göndericinin ulusal ölçekte yerel dillerdeki tiyatro ve folk müzik yayınları yapmasıyla bizzat yerel dillerin üreticileriyle yeniden ilgilenilmeye başlandı...

Ayrıca alımlamada "sapma" denilen olguların, anlamanın önünde engel değil de savunmaz kitlelere sunulan son özgürlük *şansı* olarak değerlendirildiği de oldu (Tıpkı Orietta Berti'yi satmak isterken gençlerde Küba Devrimi'nin plaklarını satın almaya yönelik güçlü bir dürtü yarattığını keşfeden sapmanın kurbanı reklamcı gibi). Bu yüzden sapma olgularını bastırmak yerine siyasi ve pedagojik açıdan teşvik etmek gerekiyordu, özellikle de ya *kontra enformasyon* [alternatif medya] ya da *göstergebilimsel gerilla savaşı* olarak adlandırılacak bir araştırmayla.

Bu durumun, sapmaların farkına varan yayıncıları bazı mesajların toplumun iyiliği için mümkün olduğunca tek anlamlı olarak alımlanması gerektiğini kabul ederek anlamsal farklılıkları en az düzeye indirmeye, en temel dil düzeylerine yönelmeye, dinleyicilerin anlama gereksinimlerine saygılı davranmaya ittiği de oldu, böylece yayıncı kuruluş ve onun siyasi hamileri arasındaki gizli mizahi bir söyleşi gibi anlaşılabilecek bir jargonla tepeden tepeden konuşmaktan vazgeçildiğini de gözlemledik.

Aslında bu noktada Perugia'da yaptığımız konuşmanın bazı izler bıraktığını ve görevimizi ifa etmenin memnuniyetiyle bir kenara çekilmemiz gerektiğini söyleyebilirdik. Tabii araştırmacının görevi hem kullandığı yöntemleri hem de sonuçlarını sorgulamak, sürekli olarak daha kapsamlı ve derinlemesine ele alınmış sonuçlara gereksinim duyulduğunu göz önünde bulundurmak, daha da şüpheli yöntemler sunarak daha iyi eklemlenmiş bilgi teknikleri umuduyla hareket edip kendi kendine so-

runun ortaya konulma biçiminin, saflıktan ya da kötü niyetle, onu geçersiz kılan bazı ideolojik çarpıtmalara gebe bırakıp bırakmadığını sormak olmasaydı. Aşağıdaki bölüm, bu bildiriyi gelecekteki araştırmalar için problematik bir proje haline getiriyor. Dolayısıyla bu bildiriyi yazmam gerekmiyordu ama Urbino Üniversitesi'nden Profesör Paolo Fabbri, kısa bir süre önce konuyla ilgili hacimli bir çalışma yayımladı: "İtalya'da Kitle İletişimi: Göstergebilimsel Bakış ve Sosyolojinin Nazarı", *Versus*, Sayı 5, Ağustos 1973.

Bu çalışmada, (açıkça ortaya koyacağım) bazı yerlerde sözünü ettiğim çalışmayla aynı fikirde olmadığımı belirtsem de geniş ölçüde anılan makaleyi temel alacağım.

3. Perugia'da üretilen araştırma modelinde yanlış anlaşılmaya neden olan şey neydi? Bunun her şeyden önce, alıcıların mesajdaki gösterende göndericinin bu gösterene yüklemediği şeyi görmesini tanımlayan "anormal kod çözümü" ifadesi olduğunu söyleyebilirim. Zaten orada "sapmaya yol açan"ın "kesinlikle hatalı" anlamına gelmediğini, "göndericinin niyetleriyle karşılaştırıldığında anlamsal sapmaya yol açan" anlamına geldiğini belirtmiştik. Ancak terimin yananlamsal gücü giderek tamamına egemen oldu, belki de bunun nedeni araştırmacıları her zaman olduğu gibi mesajların alıcılarından ziyade göndericilerine yaklaştıran sınıf temelli örtük bir suç ortaklığıydı.

İnekte bir ibadet nesnesi görmek bir Hintlinin hakkıdır, ancak bu sürekli olarak söz konusu Hintlinin şüpheli bir misyoner olduğu ve bir bifteğin sunacağı lezzetler konusunda onu ikna etmek gibi bir görevimiz olduğu zannına kapılmamıza da neden olacak bir şey değildir – dahası insan vicdanının sesini dinlerse onun bunu endemik kıtlık sorununu çözmek için yaptığını neden düşün-

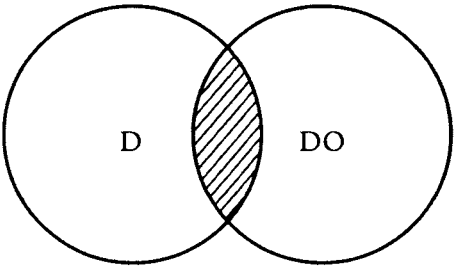
mesin ki? Bu nedenle *ilk yanılgı* şudur: Mesajın hedef alıcısı, mesajı kusurlu ya da modası geçmiş kodlara sahip olduğundan farklı biçimde okur.

İkinci yanılgı, sözel sınamalarla anlamanın etkilerini kontrol etmekte ısrar etmekten kaynaklanıyordu. Bir program gösteriliyor ve sonra izleyicilere ne anladıkları soruluyordu. Genelde yanıtlar tereddüt, afazi ve kem küm etme arasındaydı. Bu durum, yanlış anlamakla kalmadıkları, aslında hiçbir şey anlamadıkları konusunda şüpheye mahal bırakmıyordu. Dolayısıyla aracılarla mesajı filtreleme özgürlüğü daha yüksek bir farkındalığa değil daha büyük bir kafa karışıklığına neden olmuştu. Esas itibarıyla izleyicilere bir mesajı iyi anlamanın daha insani, daha medeni, daha ilerici olduğunu öğretmeye girişmeye değerdi.

Fabbri, *anlama* ile *söze dökme/dilselleştirme* arasında çok büyük bir fark olduğunun ve bu karışıklığın (göstergebilime egemen olan) söz merkezlilik mitine borçlu olunduğunun, bu yaklaşıma göre söze çevrilebilen şeyin bir anlamı olduğunun ve aynı zamanda ancak *söze dökülebilen* şeyin düşünülebilir (dolayısıyla anlaşılabilir) olduğunun altını çiziyor.

Emilio Garroni kısa bir süre önce yayımlanan eseri *Progetto di semiotica*'da [Göstergebilim Projesi] en azından metodolojik temellendirme açısından sözel olmamasına rağmen anlamlı olan bir evren meselesini ele alır, anlamlı olmasına rağmen bu evren sözel yorumlara çevrilemez. Araştırmacı, dilsel olmayan gösterenlerin gösterenlerine ortak bir alan üreterek, bunların (bir trafik tabelasını "sola dönmek yasak" gibi bir buyruğa dönüştürdüğümüzde olduğu gibi) dilsel sistemlere çevrilebilmesini sağlayan dilsel olmayan sistemlerden oluşan bir evrenle (d) kesişen bir sözel ya da dilsel sistemler evreni belirlemiştir. Bunu yaparken sadece ve sadece dilsel ol-

mayan sistemlere ait bir alan bırakmıştır, bu alanda anlamlandırma ve yorumlama vardır ama yorum söze dökülüp dilselleştirilemez:



Burada söz konusu olan asırlık estetik problem değildir, hani bir ressamın tablosu gibi görsel figürasyonlara baktığınızda bazı şeyler anlaşılır ve açıklanır, başka bazı şeyler anlaşılır ama açıklanmaz olsalar da uzmanlık ve yorum kurallarına tabidir. *Gösterge işlevlerinin* göstergebilimsel doğasını mimari nesneler olarak düşünmek yeter: Sürekli kullanmak suretiyle işlevini kavrayarak öğrendiğimiz nesneler vardır; ama yine de insan bir davranışa ya da bir emre çevrilen nesnenin işlevsel anlamını tanıyamaz ya da dile dökemez/sözelleştiremez.

Ama yine de (a) bu işlevlerin söze döküldüklerini ve (b) söze dökülmüş başka işlevleri mevcutsa geleceğin göstergebiliminin Dilsel Olmayanlar (DO) sınıfını Dilsel Olanlar (D) sınıfıyla birleştirmek üzere üstdilsel vasıtaları detaylarıyla ortaya koyabileceğini varsayalım. Burada bizi ilgilendiren şey, *teoride* sözelleştirilebilir gösterilenlerin göstergeleri mevcutken, dilsel yetkinliği bu karmaşık kod çözme işlemini yerine getiremeyecek kadar zayıf alıcıların bulunmasıdır. Buna rağmen sözelleştirilmeseler de bunun nedeni anlamı gerçekleştirememeleri değildir. Bir göstergenin gösterileninin sözcelenerek açıklığa kavuştu-

rulması gerekli değildir. "Cehenneme git!" ifadesinin anlamı nedir? Dante Alighieri'yi taklit etmem gerektiği mi? Tabii ki değil. Çekip gitmem gerektiği mi? Şüphesiz öyle. Konuşmacının benden rahatsız olduğu mu? Bu da doğru. Konuşmacının iddialarımın ve isteklerimin mantıksal temelini kabul etmediği mi? O da var tabii ki.

Şaşkınlık havasıyla söylenen "Ya!" ifadesinin anlamı nedir? Ya da İngilizce "*Oh, let me see...*"[7] ya da Fransızca "*Ouff, tu sais alors...*"[8] ifadelerinin anlamları nedir? Bu ifadelerin, her şeyden önce gönderilme ve alımlanma koşullarına bağlı bir anlamları olduklarından kesin bir yorumları yoktur ama her durumda *bir anlamları vardır*, çünkü Peirce'in bir "yorumlayıcı" dediği şeye sahipler: Başka bir sözlü ifadeye olmasa bile, bir davranışa, anlamını netleştiren başka tür (bir ses, bir el dokunuşu, bir jest) bir tepkiye *çevrilebilirler*. Dahası Peirce için, birbirini açıklığa kavuşturan bir dizi göstergenin nihai yorumlayıcısı *davranışsal alışkanlıktı*. Davranışsal alışkanlık, bu göstergelerin, olgulara dayalı pragmatik bir sınamada dünya üzerinde değişiklik yaratacak bir eylem ürettiğini ve üretmiş olduğunu kanıtlama biçimiydi. Bu durum, bu bildirinin başında neden bir yandan televizyona özgü formların tarihine, diğer yandan da genelleştirme tepkilerinin tarihine ana hatlarıyla değinme gereği duyduğumu açıklıyor: Çünkü biraz masalsı bir şekilde bile olsa, ikinci planda değindiklerim ilk plandakileri yorumlamaya ya da bir başka biçimde yorumlanabileceklerini kanıtlamaya yarıyorlardı.

Anlama söze dökülemiyorsa anlamanın etkilerine dair mülakat tarzı bir araştırma yapmak çok kısmi so-

7. (İng.) Ah, bir bakayım. (Y.N.)

8. (Fr.) Of, biliyorsun. (Y.N.)

nuçlar ortaya koyabilir. Hatta denek mülakat yapanın terimleriyle anlamı nasıl söze dökebileceğini bilse de içgüdüsel bir tavırla bile, egemen kodla bu türden bir suç ortaklığını reddedebilir, aynı şekilde tam tersi de vuku bulabilir. Televizyonda kendilerine ait olmayan, televizyonun dilini yeniden üreten, kuşkusuz bir şeyler söyleyen ama konuşmacının söylemek istediklerini aktarmayan bir dille kendilerini ifade eden (televizyon kameralarının "kültürlü" mevcudiyetinden etkilenen) insanlarla yapılan röportajlara tanık oluyoruz. Yani söze dökme yoluyla yapılan bir anlama testi, *yeterince* anladığınızda *çok az* şey anladığınızın veya hiçbir şey anlamadığınızda *her şeyi* anladığınızın sanılmasına neden olabilir.

Bu aşamada kendimize aşağıdaki soruları sormalıyız:

a) Bu bariz "kod kusurları" altında, özerk alt kültürlerin gizlenip gizlenmediğini, bu alt kültürlerin farklı şekilde düzenlenmiş kendi kodları olup olmadığı ve bu kodların kullanıcılarına hem kendilerini ifade etmeye hem de başkalarının ifadelerini anlamaya yarayacak dil edinci kuralları sağlayıp sağlamadığını;
b) farklı kodlardan söz etmenin ne anlama geldiğini, söz konusu kodların nasıl düzenlendiklerini ve bunların "kod" olup olmadıklarını.

Bu noktada, "kod" ve "mesaj" kategorilerinin hâlâ çok kaba araçlar olduğu ve listelenen yanlış anlamaların ve yanılgıların yarısının bu araçsal yetersizliğe bağlı olduğu ortaya çıkar. Bu nedenle araçlarımızı Hjelmslev'in göstergebilimsel modeline göre yeniden biçimlendirmeye çalışalım; bu modele göre içerikleri ileten (sesler, görüntüler, jestler vb.) anlatımsal bir malzemenin eklemlenmesi aracılığıyla, bu eklemlenme tamamlandığında

anlamlama gerçekleşir. Sayısız anlatımsal malzemeden yararlanıp bu malzemeleri düzenleyebiliriz: Kültür bunlardan bazılarını kayırmamıza neden olur (örneğin kokular aracılığıyla nadiren anlamlandırma yaparız ve sadece belli durumlarda onları kullanırız, anlamlandırma işlemini sıklıkla ünlü sesler ve grafik görüntüler aracılığıyla yaparız). Dolayısıyla kültür, belli bir malzemeyi bazı ayırıcı yapısal *formal birimlere ayırır*. Bir dil, insanın sesletim sisteminin üretebileceği tüm seslerden ayırıcı olarak sadece 30 kadar sesbirim seçer ve bunları iki binden beş bine kadar ulaşan ortak kullanımlara uygun olabilecek sözlüksel bir repertuvar oluşturacak biçimde birbirine eklemler.

Şimdi mesele bu *ifade birimlerinin içerik birimleriyle* eşleştirilmesidir. İçerik, özü itibarıyla deneyimlenebilir ve düşünülebilir her şeydir: Bir kültür onu *forma* dönüştürür ve sadece kültüre ait kıldığı bazı birimleri ayırıcı hale getirir: Hem modern zooloji hem de ortak söylem iki kemirgen türünü, "fareleri" ve "sıçanları" bilirken, Latin zoolojisi sadece "*mus*"u biliyordu. Mesele bir veya iki ifade birimine sahip olmak değil, bir veya iki içerik birimine sahip olmaktır. Kod terimin tam anlamıyla, belli ifade birimlerine belli içerik birimlerinin karşılık gelmesini sağlayan şeydir. Ancak "kod" adı altında, *ifade formu* sistemini de (İngilizce kod, tot sesbirimlerini ve tot sözcüksel birimlerini tanır) *içerik formununkini* de formal sistemler olarak sıralıyoruz. Bir kültürün dünyayı bilinebilir hale getirdiği *içerik formu* sistemi, dilsel koddan farklı bir edinç biçimidir, buna rağmen yine de bazen "kod" adı altında geçer.

Bizim için /kar/ sözcüğünün özel bir durumda H_2O olarak tanımlanabilen bir içerik biçimi birimine karşılık geldiğini biliyoruz: Su değil, buz da değil, gökyüzünden düşen pek çok küçük su kristalinden oluşan ve yere çe-

şitli şekillerde gözenekli beyaz bir battaniye gibi serilen bir çeşit nemli ve taneciksi toz. Ancak bir Eskimo "kar" yerine dört içerik birimi bilir. Bize göre kar buzdan suya geçişken, onun için karın birbirinden farklı dört hali var. (Kodu tam) dört de sözcüğü var ama İtalyanca öğrenirse onun için */neve/* sözcüğü ya bildiği dört birimden sadece birine karşılık gelir (bu nedenle */neve/* sözcüğünü duyduğunda bizim bu ifade formuyla ilişkilendirdiğimiz belirli anlamları hariç tutabilir) veya bizim için /nemli ıslak şey/ ifadesinin benzeri genel bir terim olabilir.

Renkleri bizim gibi ayırmayan halklar var: Anlaşıldığı kadarıyla Yunanlar ve Romalılar mavi ve yeşil arasındaki farkı bilmiyorlardı, biz bu durumu farka indirgeyerek açık yeşil ile koyu yeşil arasındaki veya bezelye yeşili ile yumuşak pastel yeşil arasındaki farklılığı saptayabiliyoruz (bunu yaparken her halükârda, bir kişinin yeşil giydiğini veya bir evin yeşile boyandığını ya da genelde çimenlerin yeşil olduğunu kabul ediyoruz). Şimdi, kültürel nedenlerden dolayı renk spektrumunu siyah-renkli-beyaz (dolayısıyla: Işık yokluğu – spektrumun çeşitli kısımları – tüm renklerin bir arada bulunuşu) biçiminde ayıran bir kişiye trafik lambası sinyalleri gönderdiğimizi düşünelim: Söz konusu kişi, trafik lambası yandığı sürece, sinyaller ister yeşil, ister kırmızı, ister sarı olsun, kendisine daima aynı şeyi farklı yoğunlukta anlattığımızı düşünecek ve en azından bizim açımızdan tamamen tutarsız bir şekilde karşıya geçecek veya duracaktır.

İşte bu, televizyonun izleyici üzerindeki etkilerine dair gelecekteki araştırma ve soruşturmalar için öncelikli bir sorundur.

Bir insan belli bir mesajı anlamadığını gösterdiğinde kendimize şunları sormalıyız:

a) Anladı da söze dökmeyi mi bilmiyor?

b) Mesajın göndericisinin kullandığı ifade formu birimini mi bilmiyor (birisi */metempsychosis/* sözcüğünü hiç duymadıysa bu durumda tamamen bir sözlükbirim bilgisi eksikliği söz konusudur)?

c) İfade birimini bilmesine ve göndericinin bölümlediği gibi bir içeriğe sahip olmasına rağmen ifade birimine başka bir içerik birimi mi yüklüyor (*/metempsychosis/*'in kendine has özellikleri olan bir ruhsal hastalık türü anlamına geldiğini sanıyor; bu durumda kodla ilgili bilgisi eksik)?

d) Alımladığı ifade birimine denk gelen göndericininkinden farklı biçimde bölümlenmiş bir içeriğe mi hâkim, alıcı ve göndericinin içerik birimleri türdeş değil mi?

Esas itibarıyla sorun (a) ortaya çıktıktan sonra aslında insanı genel olarak bir sonraki başlıklardaki sorunlara yönlendirir. Sorun (b) oldukça basittir ve sadece okul müdahalesi gerektirir. Sorun (c) de daha yaygın okullaşma temelinde çözülebilir. Ancak sorun (d) hiçbir zaman yeterince dikkate alınmamıştır. Sorun (d)'yi çözmek için, sosyolojinin mükemmelleştirilmiş biçimi olan *kültür göstergebilimi* ince elenmiş sık dokunmuş araçlar geliştirmelidir. Bunu söylemek, bazı ön araştırmalar için tatmin edici modeller sunan konuyla ilgili araştırmalar bulunmadığı anlamına gelmez. İzleyici kitlesinin televizyon mesajına verdiği tepkiyle ilgili bir araştırma bu hatları takip ederek yol almalıdır.

4. Kültürel antropolojinin ele aldığı içeriği farklı yollarla bölümleme durumunun araştırma konusu haline gelmesi, günümüzde *kültürler göstergebilimi* denilen yeni bir göstergebilim dalının doğmasını sağlar.

İçeriğin farklı bir biçimde bölümlenmesi, bir kültürün Eskimolar ve kar örneğinde olduğu gibi, onu inceleyen kültürünkinden farklı temel birimler düzenlediği anlamına gelmez. Sadece alt birimlerce yananlamlar yüklenen üst birimler farklı biçimde bölümlenebilir. Örneğin hayvanları ve bitkileri standart Avrupa kültüründe olduğu gibi alt sınıflara ayıran, kurdu köpekten, fareyi sıçandan, mısırı karabuğdaydan ve onu da ısırgan otundan ve çimden ayıran bir kültür olduğunu varsayalım (ki böyle bir kültür var). Bu kültür daha sonra daha üst bir anlamlandırma düzeyinde bu birimleri farklı bir şekilde "yenilebilir" ve "yenilemez" olarak yeniden düzenleyebilir. Bazı Asya halkları için köpek yenilebilirken pek de vahşi olmayan başka halklar kurbağa yeme alışkanlığımızı dehşetle karşılarlar. Siyah etiketli olduğunda dünya kadar para ödediğimiz mayalı arpayı zehirli sayabilecek ama solucan yemeye bayılan insan toplulukları var. Dolayısıyla bu alternatif kültürün bizimkinden farklı *altkodları* olacaktır. Birincil kod, tıpkı bizim gibi, belli ifade birimlerine belli içerik birimleri yükleyebilecekken, altkodu bu içerik birimlerine bizimkilere uymayan başka içerik birimlerinin karşılık gelmesini sağlayabilecektir. İşte bu yüzden farklı bir kültür, kendisine standart bir dilde söyleneni bir şekilde anlayabilmesine rağmen mesaja farklı yananlamlar yükleyebilir.

Başka bir fark hem ifade hem de içerik birimleri kombinasyonlarında kullanılan bazı tarzları normal ya da eksantrik saymamızı dayatan karmaşık biçemsel ve retorik normlar bütününden kaynaklanabilir. /Bırak da gidek/ iyi eğitim almış biri için standart dile aykırı ve dilbilgisel olarak uygunsuzken, bir köylü için *kusursuz bir dilbilgiselliğe* sahiptir: Her iki ifade de aynı içerik birimine karşılık gelir. Buna rağmen iyi eğitim almış biri, cümle diğer alıcılar tarafından normal olarak alımlanabilecekken, dilsel

anormalliklerine dikkat çekmek için /bırak da gidek/ ifadesini kullanabilir. Böylece mesajın aktarıcısı, *Nişanlılar* veya *Üç Silahşor* karakterlerinin tüylü başlıklar ve şapkalar giymesini normal olarak karşılayabilir ve California' daki bir hippi topluluğunda o türden bir giysiyi sofistike tarzda bir şey olarak kabul edebilir, eğitimsiz bir alıcı içinse her iki ikonoloji türü de muğlak bir "antik dönem" veya "efsane" çağrışımı yaratabilecektir.

Bu retorik kuralların daha üst bir düzeyinde *metinsel kurallar* veya *tür tipolojisi* bulunur. Mürekkep yalamış yüksek kültürümüz trajik, komik ile dramatik arasında net ayrımlara sahiptir: Klasik trajedinin dili ve hareketleriyle başlayan ve sonunda kahramanın düşmanlara karşı zafer kazandığı ve sonsuza kadar mutlu yaşadığı bir hikâye tasavvur edemez. Böyle bir şey oldu diyelim, bu kez de parodik yanını belirgin hale getirmek için dramatik dili vurgulamak ve paradoksal sonu hazırlamak gerekir. Ancak başka bir bağlamda alımlanan aynı temsil, trajik olduğunda komik olarak veya paradoksal biçimde belirginleştirildiğinde trajik olarak alımlanabilir. Don Quijote ve Sancho Panza'nın belirli olaylar karşısındaki farklı davranışları, tarihsel açıdan eşzamanlı olarak birlikte var olan iki kültür düzeyinde, tür kuralları arasındaki uçurumun güzel bir örneğini temsil eder.

Şimdi sorun hiç kuşku yok ki "alt" kültürlerin altkodlarını ve içerik sistemlerini araştırmaktır. Böyle bir araştırmanın olmazsa olmazı, alımlama testlerinden önce, bu kültürlerin ve izledikleri çeşitli kural ve alt kurallar sistemlerinin coğrafi bir haritasını çıkarmak gibi görünür. Bu hiç de kolay bir iş değildir, çünkü "alt kültür"le ne kastedildiği henüz netleştirilmemiştir. Burada dikkat edilmesi gereken, karşıtlığın hegemonik kültür ile *kadim* alt kültür arasında olmadığıdır: Yaban bir kültür (farklı tarzda da olsa) Batılı uygar bir kültür kadar dilbilgiselleştirilmiştir.

Ancak endüstriyel olarak gelişmiş bir ülkede alt kültürler hakkında konuşmaya geçtiğimizde, artık okuryazar bir kültür ve yaban bir kültür karşısında olmadığımızı biliriz. İtalya'da artık Oskilerin veya Samnitlerin kültürü yok. Onların yerine yoksulların, dışlananların, yani alt kültürün (ya da kültürlerin) kültürü var.

Bu, hegemonik kültürün dayatmalarıyla kaybolan yaban kültürlerin izleri arasında tamamlanmamış bir adaptasyondan kaynaklandığından hiç de katışıksız bir şey değildir. Bu tür bir kültürün resmî modeli günümüzde "kitle kültürü" olup, hegemonik kültürün kitle iletişim araçları aracılığıyla sunduğu modeller kümesinin toplamı (ya da ürünü) alt kültürün davranışlar, duygular, görüş sistemleri üreterek ona yüklediği yorumlar kümesinin tamamıdır. Örneğin bir işçinin farklı modellerden etkilendiği açıktır: Bir yandan fabrikada oluşan ve genelde (alternatif olarak sunulana göre) hegemonik kültürün örgütlü biçimine sahip kendi sınıf kültüründen öte yandan da kitle kültürlerinin tepeden önerdiği modelden etkilenir. Bu izdivaçtan hangi değerler ve göstergebilimsel kurallar sistemi doğar? Bu konuda çok az şey biliyoruz.

Bildiğimiz tek şey, kitle iletişim medyasının kıyamet tellalı sosyologlarının hayal ettiği anlamda bir kitle kültürü olmadığıdır, çünkü kitle iletişim araçlarına özgü model diğer modelleri etkiler (örneğin antik kültürün izleri, sınıf kültürü, yüksek kültürün okullaşma yoluyla nüfuz etmiş yönleri vb.). Hedef alıcıların içerik sistemlerinin bir haritasını çıkarmanın zorluğu, günümüzde bu kitle kültürünün tüm çoklu tezahürleriyle bilinmemesi ve (çeşitli ekonomik, toplumsal vb. koşulları hesaba katmazsak) kitle iletişim araçları modellerinin itici gücüyle sürekli değişmesinden kaynaklanır.

Fabbri'nin eksiklik kuramı, yüksek kültür güçlü bir biçimde dilbilgiselleşmişken (yani tüm kullanıcıları tara-

fından bilinen bir üstdil aracılığıyla kendi üretim kurallarını alenen tanımlarken) kitle kültürü sadece *metinselleştirilmiştir* hipotezine karşı çıkar. "Aslında kitle kültürünün, tıpkı folklorda olduğu gibi, üretici görünmez olduğunda ve metni aşikâr olduğu kadar açıklanamaz bir kodun tezahürü olarak doğallaştırıp sunduğunda daha iyi işlediği gözlemlenebilir."

Başka bir deyişle kitle kültürü metinlerin üretimiyle ilgili kesin kurallar bilmez, ancak diğer metinleri düşünmek, üretmek veya anlamak için model metinler kullanır. İster Watergate olayını ister Moro-Fanfani anlaşmazlığını tanımlamak ve anlamak için (hem mesajın göndericileri hem de alıcılar tarafından) kullanılabilecek olan *western* şemasının ya da "mutlu sonla biten aşk hikâyesi" şemasının oluşturduğu örnek işlevi düşünün.

Tüm bunlar, kitle kültürünün de eklemlenme birimlerine ve kurallara sahip olduğunu, ancak bunların yüksek kültürün kuralları ve birimlerine nazaran *makroskobik* düzeyde işlediğini düşündürebilir. Bu, Orson Welles'in Marslıların işgaliyle ilgili meşhur yayınının, açıkça kurgusal yapı olarak sunulmasına rağmen neden canlı yayında verilen bir haber olarak anlaşıldığını açıklayabilir. Dinleyici kitlesi, yazarın kurguyu açıklarken kullandığı üretim kurallarını anlamadığı gibi o üst yayın birimini "güncel haber" şeması olarak saptamıştı ve o ifade ve içerik birimleri üzerine kural oluşturulmuştu.

5. Bu nedenle Fabbri'nin atıfta bulunduğu ve burada aralarından en ivedi olanlardan bazılarını hatırlayacağımız bir dizi soru ve müteakiben bir dizi araştırma yapılması gereklidir.

A. "Mesaj" dediğimiz şey aslında farklı kodlara dayalı mesajların bir araya geldiği bir metindir. Bu sadece televizyonda mesajın sözcüklerden, gö-

rüntülerden, seslerden vb. müteşekkil olması anlamında değildir, aynı zamanda mesajın en basit bazı kodlar düzeyinde söylediği şeyin içerik birimleri arasındaki üst eşleşmeler düzeyinde *yadsınabileceği*, *yanlış anlaşılabileceği* ya da *tersine çevrilebileceği* anlamına da gelir. Bir "mesaj"da ne *olduğunu* bilmek için o metne kaç farklı mesajın yerleştirilmiş olduğunun netleştirilmesi gerekir.

B. Söylemsel kurallar ve metin tipolojileri bulunur. Belli bir alıcı topluluğunda hangilerinin baskın olduğunu bilmek gerekir. Eğer haber bülteni bir *western* gibi okunursa ve bir *western* güncel bir haber gibi sunulursa bunu bilmek gerekir, kuraldan sapmak bu kadar da "normal dışı" değildir, bunu söyleyemeyiz. Fabbri, söylemlere ait bu bütüncül formun şifresini çözmenin farklı yollarından bahsederken "söylemsel pidginleştirme"ye [*pidginizzazione*] değinir: Basitleştirmeler, uyarlamalar, elemeler ve girişimler temelinde egemen ortak diller ve sömürgeci diller oluşur. Bir ev hanımı *Yıldızlar Bakarken*'i saf bir aşk hikâyesi olarak yorumlayabilir, bir işçi aynı roman için fabrika mücadelelerinin yorum kurallarını kullanabilir. Ancak aynı kurallar *L'appartamento* [Garsoniyer] gibi bir komedinin okunmasında da geçerli olabilirken, bir memur aynı filmi, kurumsal organizasyon kurallarına dayanarak bürokratik yükselişi için bir kılavuz olarak okuyabilir.

C. Ancak bu metinler, metnin göndericileri farkında olmadıklarında bile, her düzeyde işlev sahibi olabilecek, muhtemelen evrensel *derin anlamsal yapılara* sahiptir. Günümüzde bu konuda yapılmış çeşitli göstergebilimsel araştırmalar bulunuyor, ancak hipotez hiçbir zaman programların

anlaşılmasına yönelik bir araştırmaya uygulanmadı.

D. Bu noktada kitlelerin kültürünün, kıyamet tellalı sosyologların düşündüğü kitle kültürü gibi tek biçimli olmadığının farkına varmak gerekir. Metin kuralları gruptan gruba, yerden yere, dönemden döneme değişebilir. Kitle kültüründe dolaşımda olan metinler ile kitle kültürüne alternatif olarak dolaşımda olanlar rekabete girerek değişime katkıda bulunur.

E. Bu durum, mesajların yanlış anlaşıldığını ortaya çıkaran anket tarzı birçok araştırmanın, aslında Fabbri'nin "müstakil katılım" olarak adlandırdığı durumu kanıtladıklarını açıklayabilir. Mesajın alıcısı onun edilgen tüketicisi olmakla kalmaz: Benjamin'in zaten bildiği gibi, mesajı *dikkat dağılması durumunda* tüketir, bazen isteyerek, *uyanıkken düşlere dalar* ve bunlara bilişsel işlevler atfetmez, bazen (kendisine özellikle sorulursa) kendisini iletişime dahil hissetmeyen birinin *çekingenliğiyle* yanıt verir, kimi kez bu çekingenlik *siyaseten kurumsallaştırılır,* bu durumda kullanılan savunma mekanizmaları *kendini dışlamaya* kadar gidebilir: "Kirli oyununuzu kendi kendinize oynayın." Bu duruma yönelik anket tarzı bir araştırma sadece "anlamadı" veya "beğenmedi" seçeneklerinin kaydedilmesini sağlar. Bu da pek bir işe yaramaz.

Tüm bu savunmalar daha sonra, başka bir yerde *göstergebilimsel gerilla savaşı* olarak adlandırdığım ve günümüzde televizyonun anlaşılma biçiminde (neyse ki) giderek daha fazla ağırlık kazanacak olan *kontra enformasyon* fenomenlerine hayat veren *mesajın taraflı biçimde*

yeniden yorumlanmasına ve *reddin kurumsallaştırılmasına* yol açabilirler.

6. Bu, muazzam karmaşıklıkta bir fenomen bütününü hesaba katarak yapılabilecek alımlamayla ilgili araştırmaların bir panoramasıdır. Gerçekleştirilebilir olup olmadıklarını bilmesem de varsayılabilecek olduklarından kuşkum yok.

Buradaki araştırma önerilerinin gerçekleştirebilir olmamaları, bizi yukarıdaki notların esas itibarıyla televizyonun alımlanmasına dair bir araştırmanın (ya da bir denetimin) geliştirilmesiyle ilgili olmadıklarını düşünmeye itebilir. *İzleyici mesajla ne isterse onu yapsın* gibi neredeyse "bırakınız yapsınlarcı" bir teori oluşturabilirler. Bu da her halükârda mesaj gönderenlerin kötü, onları tahrif edenlerinse iyi olduğuna dair naif kanaatten doğan oldukça tehlikeli bir ütopyadır. Herkesin belli bir anlama ve konsensüs standardına göre (eleştiriyi dışlamadan ama tahrifatları ortadan kaldırarak) alımlamasının toplumsal açıdan arzu edilebileceği mesajların bulunduğu gerçeğini bir yana bıraksak bile, alımlamaya dair bir araştırmanın yayınların düzeltilmesi amacıyla olmasa bile, kitle iletişim araçlarının gelişiminin bir ülkede kolektif bilinçte yarattığı geniş değişimleri anlamak için sürdürülmesi gerekir.

Fabbri'nin (neyse ki başkalarınca itiraz edilen ya da düzeltilen) belli pasajlarıyla ilgili polemik niteliğinde son bir not: Alt kültürlerinin içerik sistemlerinin kendilerince düzenlenmiş ve yeterli olduğu kabulüyle popülist bir demagojiye düşmemek gerekir. Bu sistemlerin kullanıcılarını, ataerkil bir biçimde baskın dilsel ve kültürel normlara döndürmeye çalışmanın lüzumu yok, bu onları bastırma biçimlerinden biri olur.

Sadece beyaz, siyah ve farklılaşmamış rengi ayırt edebilen bir bireyin trafik ışıkları karşısındaki durumuy-

la ilgili örneğe bir an için geri dönelim. Hayatta kalmak için sadece siyah, beyaz ve renkli kavramlarını tanıması gereken bir ortamda gayet iyi yaşayabileceğini ve bu nedenle içerik sisteminin kültürel olarak organik, kendi kendine yeterli ve bu nedenle saygı duyulabilir olacağını aklımızdan çıkarmayalım. Tek sorun, şehre geldiğinde bir kamyonun altında kalabilecek olmasıdır.

Fabbri, örneğin kendisiyle röportaj yapılan birinin deniz ticaret bakanının adını bilmemesinin siyasetten anlamadığının göstergesi olmadığını söylerken haklıdır; gerçekten de röportaj yapılan kişinin deniz ticareti meselesini bakanlık düzeyinde lütuf ve adaletten ayrı olduğunu bilmesine gerek yoktur. Böyle bir alıcı, siyasal iktidarı elinde bulunduranları ya da devlet temsilcilerini, ekonomik gücü elinde bulunduranlardan ve proletaryadan ayıran bir siyasal kültüre ve dolayısıyla kendine özgü yüksek düzeyde örgütlenmiş bir içerik sistemine sahip olabilir ve içerik bölümünü doğru bir şekilde ilişkilendirebilir. "Ekonomik gücü elinde tutanlar" içerik parçasını, mahalle bakkalından, Gianni Agnelli'den ve götürü usulü iş yapan bir grubun şefinden ayırırken polisleri, yargıçları ve her türden bakanı farklılaşmamış aynı içerik kümesinin ifadeleri olarak değerlendirir. İşte tam da bu anlamda, göndericinin ince değişim, karşıtlık ve yer değiştirme oyunlarıyla devlet aygıtı düzeyinde yapacağı anlamlandırmalar, böylesi bir alıcı için anlamlandırma yetisinden yoksun kalacaktır: Anladığı tek şey "öteki"lerden söz edildiğidir. Bu alıcının içeriği düzenleme biçimi de saygı duyulası bir şeydir, hatta yargıçları, savcıları ve polisleri topyekûn ortadan kaldıran devrimci bir ayaklanma durumunda etkili bile sayılır. Ancak emekli maaşı almak için kime başvurması gerektiğini bilmediğinde zararlı olduğu ortaya çıkar. Beden gücüyle çalışan birisiyse maaş için deniz ticaret bakanına başvurmayacaktır kuşkusuz.

Dilsel özgürlük sorunu aynı zamanda *bizimkilerle uyuşmayan diğer içerik düzenleme biçimlerinin varlığını bilme özgürlüğü* sorunudur. Dilsel özgürlük sadece kişinin kendi kodunu yönetme özgürlüğü değil, aynı zamanda bir kodu diğerine çevirme özgürlüğüdür. Sömürge halklar, sömürge olana kadar, Kongoluları Berberilerden ayırt etmeyi gayet iyi bilen bir uygarlığa kıyasla bir bilgi eksikliğinden mustaripken Kongolular için Belçikalılar, Almanlar ve İngilizler aralarında hiçbir farklılaşma olmaksızın "beyaz adam"lardı. Onlara hükmetmek için başka içerik segmentasyonlarını bilmemeleri gerekiyordu. Antiemperyalist bir devrim yapmak için Oxford'a da gitmeniz gerekir. Risk –tabii ki– orada kalmaktır.

Ama televizyonun etkilerine dair daha detaylı bir araştırma, insanları egemen kültüre uydurmak gibi siyasi bir sorumluluk üstlenmemelidir. Bilakis *kod dönüştürme özgürlüğüne* yönelik bir eğitim için pedagojik araçları sağlamalıdır.

Başkalarının ne anladığını anlamak kuşkusuz onları sadece bizim anladığımızı anlamaya zorlamaya yarayabilir. Ama neyse ki dinleyici kitlesindeki canlılık bizi yalanlar, tıpkı başlangıçta *1984*'ten kaynaklı bazı projeler için söylediğimiz gibi.

Kitle araçları toplumun tek bileşeni değildir ve üst yapılar her şeyi tek başlarına yapmazlar.

Ötekilerin ne anladığını anlamak, kiminle konuşulduğu, dolayısıyla konuşulduğunu anlamaya yarayabilir.

Ötekilerin ne anladığını anlamak, onları gramerlerini görmezden geldikleri başka grupların anladıklarını anlayacak düzeye getirmeye yarayabilir.

Ötekilerin, onların dilsizliğini isteyenlerin dilini anlayacak düzeye getirilmeleri, onlarla eş düzeyde dilsiz sayılanların dilini anlamak gibidir.

Bu noktada araştırmacı alfabe öğrettiği yabanların

dilini yorumlayan ataerkil pedagog gibi olmak zorunda değildir artık. Asıl mesele, yabanlarca yapılan bir yaban araştırmasıdır. Metaforu bir yana bırakırsak, radyo televizyon mesajlarının anlaşılmasına dair gelecekte yapılacak bir araştırma, kendini artık bir test nesnesi olarak değil bir özne olarak tartışan ve eşzamanlı olarak ötekilerinkini de keşfederken kendi edinç ve yorum kurallarını da açıklığa kavuşturan bir topluluğun sorunu olacaktır.

VADUZ DENEYİ*

1974 yılının Haziran ayında İtalyan Radyo-Televizyonu RAI, Agostino Gemelli Enstitüsü'ne, özel örnek olarak seçilen bir izleyici kitlesinin üç farklı versiyonda üretilmiş deneysel bir televizyon yayınına tepkilerini incelemek üzere bir anket yapma görevini verdi. Üç "yayın bandı", aynı zamanda konunun yazarı olan Prof. Umberto Eco'nun yazdığı açıklayıcı bir metin eşliğinde bize geldi. Yayını tasarlayanların karşısına çıkan sorunun temel öğelerini ve bize düşen görevin temel noktalarını içerdiğinden bu çalışmayı aşağıda dikkatinize sunuyoruz.

"Nerede ve ne zaman" anketinin sonuçları, araştırılıp derinleştirilmesi gereken iki sorun eksenini aklımıza getirdi:

1. Dinleyiciye, yayının temel öğesi olarak önerilen temel bir sentetik yorumun anlaşılmasını zorlaştıran analitik verilerin iletilmesinde gereksiz tekrar ve bilgi arasındaki diyalektik;
2. Anlatısal yapının çizgiselliği ve anlaşılmasının kolaylığı arasındaki diyalektik ve bunun sonucunda dikkat ve gerilim faktörü olarak (tesadüfi olmayan) türdeş bir estetik ritmin önemi.

Görünüşe göre ilk sorun konuya has deneyler gerektirmiyor çünkü enformasyon teorisini konu alan mevcut araştırmalarda ele alınan bir konu. Söz konusu araştırmalar zaten araştırma hipotezi açısından yeterince malzeme sağlıyorlar. Şüphesiz, bir soruna dair verilerin artması, ezberlenecek yeni bilgi verileri ortaya çıkarırsa olayın bütüncül anlamının yitirilmesine neden olur. Tam da bu nedenle bizce gelecekteki deneyler ilk sorundan ziyade ikinci sorunu derinlemesine ele almaya yönelmelidir.

Bu gerekçelerle *Almanacco* veya *Tv7*'nin yayınladığı, güncel bir vakanın tarihsel bağlarıyla ve "nesnel" verilerden (vakalar, beyanlar, rakamlar ve tarihler) oluşan bir çoğullukla sunulduğu "parçalar"a benzer özellikler taşıyan yaklaşık on beş dakikalık "kültürel" karakterli bir yayının sıfırdan üretilmesine karar verilmiştir. Söz konusu nesnel verilerin sunduğu çoğulcu durumda, yayını tasarlayan yazar her ne kadar verileri fiilen dinleyicinin ideolojik konumuna ve gerekçelerine göre farklı bir yorum oluşturabilecek biçimde sunsa da dinleyiciye kesin bir biçimde tespit etmesi gereken bir anafikir, açıklayıcı bir yorum aktarmak ister.

Bu yayın üç versiyon olarak hazırlanmalı (ve daha sonra test edilmelidir):

İlk versiyon: Olaylar normal tarihsel ve kronolojik sıralarıyla, geri dönüşler olmadan, mümkün olan en çizgisel şekilde, olup bitenler normal seyrini yansıtmayan bir olay örgüsü yapılandırmasıyla dramatize edilmeye girişilmeden sunulur.

İkinci versiyon: Aynı olaylar geri dönüşlerin eklenmesiyle "dramatize edilir" Bu tür müdahalelerin amacı, geçmişte gerçekleşen hadiselere ani dönüşlerle ve şimdi-

ye dair anlatımlarla bir ileri bir geri giderek hikâyeyi daha "çekici" hale getirmektir.

Ancak geri dönüş tekniği kaçınılmaz olarak izleyiciyi olayların birbirini izlemesini *"post hoc, ergo propter hoc"*[1] yönünde okumayı yönlendirecek faktörleri yayına dahil eder. Yayının belli bir noktasında izleyiciye anımsatılan geçmişte yaşanmış bir olay biraz önce sözü edilen şimdi yaşanan olayla birbirine bağlanarak, geçmiştekinin şimdikinin nedeniymiş gibi görünmesi sağlanır.

Bu versiyon oluşturulurken, önceki deneyin sonucunda ortaya çıkan, geçmişin (izleyicinin kişisel olarak durumu sentezleme aşamasında doğru kronolojik bağlantıyı yapmasını sağlayacak şekilde) karakterize edilmesine yetecek "şimdi" parçasına dair gözlemler dikkate alınacaktır.

Versiyon hazırlanırken, şimdi ve geçmişe dair olayların zamansal yerleşiminin tam olarak algılanması açısından, ne miktarda bilgi vermenin daha anlaşılır olduğunu sınamak için şimdiye ve geçmişe ait bilgiler sunulurken farklı miktarlar denenebileceği düşünülür.

Üçüncü versiyon: Bu versiyon göz alıcı bir biçimde "sanatsal" ve şahsileştirilerek sunulacaktır. Bu versiyonda yazarın yorumlayıcı olarak nasıl pozisyon aldığı görünür olacaktır ama bu yorumlar göndergesel [düzanlamsal] beyanlarla açık bir biçimde sunulmayacak, öğelerin özel bir "diyalektik" montajla sunulmasıyla örtük olarak verilecektir. Kastettiğimiz şey şu: Bu versiyon bilgilendirici sıradan bir yayından ziyade bir Godard filmine benzeyecek. Muğlaklıkta güçlü bir artış yaratmanın, olayların normal seyrini gösteren çizginin gözle görünür bir şekil-

1. (Lat.) Bundan sonra, buna bağlı olarak. (Ç.N.)

de yapısökümüne uğratılmasının izleyici de aşağıdaki tepkilerden birini yaratıp yaratmadığını sınamaya yarayacaktır:

a) muğlaklık kafa karışıklığına yol açar ve izleyici kişisel bir sentez yapamaz;
b) muğlaklık gerilim, yorumlama gayreti yaratır ve izleyici kişisel bir sentez yapar;
c) izleyici sentez yapar, ancak yazarın kulağına fısıldadığı şeye maruz kalır ve olayları, yazarın zıtlıklara, ideolojik sembolleştirmelere, montajın nedenselliği ve görünürdeki düzensizliğine rağmen önceden belirlenmiş duygusal değeri olan vurucu sahnelere başvurarak yorumlar.

Deneklerin, aşağıdaki özelliklere sahip olmamakla birlikte toplumsal ve siyasi güncel olaylarla, yaşadığı döneme ait hadiselerle öyle ya da böyle bir bağı olması gerekiyordu:

1. olayları yorumlamasını *a priori* olarak etkileyecek ortalama izleyici için geçerli merkezî değerleri devreye sokmamalı;
2. basın veya TV yoluyla zaten aşina olduğu vakaları, anlamasının ya da yorumlamasının önceki bilgilerinin sonucu olacak biçimde devreye sokmamalı.

Bu nedenle deneklere yakın zamanda vuku bulmuş gerçek olaylara benzeyen bir olay anlatılmasına karar verildi; ancak bu olay var olmayan bir ülkede gerçekleşecek ve böylece haberin uyandırdığı merak ve ilgiyle bir bağ kurulsa da izleyiciye yeni ve bilinmez bir şey olarak görünecekti. Ancak var olmayan bir ülke anlatılan olay-

lara inandırıcılık kazandırmayabilirdi. Bu nedenle var olduğu bilinen ancak izleyicinin hakkında çok az şey bildiği bir ülkede gerçekleştiği iddia edilecek bir olay uydurulmasına karar verildi.

Bu nedenle yayın, Lihtenştayn'da meydana gelen (sahte) siyasi olaylarla ilgili olacaktır. Bu ülkenin bazı gerçek özellikleri kabul edilirken, bazılarıysa "örnek" bir durum üretmek için uydurulmuştur.

İzleyiciye aktarılan durum, din ve ırk bakımından birbirinden ayrı iki grubun, Valdocular ile Anabaptistler çatışmasıyla ilgili; görünüşte dilsel ve ırksal anlaşmazlıklar yüzünden birbirlerine muhalifler ancak son tahlilde derin ekonomik çıkarlar ve sınıfsal bariyerlerle bölünmüş iki toplum kesimini temsil ediyorlar. Durum açıkça Belçika ve İrlanda'dakine benziyor.

İzleyicinin kendi duygularını yansıtmaması için dinsel çatışma Katolikler ile Protestanlar arasında değil de iki Protestan grup olan Valdocular ile Anabaptistler arasındaymış gibi tasarlandı.

Kısacası durum, bir yandan belli bir mesafeyle bakılabilecek ölçüde egzotik ve izleyiciye yabancıyken öte yandan da izleyicide ilgi uyandıracak ölçüde bildik durumlara benzer (ayrıca iş, ev, okul vb. ilgili özel ilgi alanlarıyla da bağlantılı).

Yayın, her üç versiyonda da ırksal ve dinsel görüş ayrılıklarının ekonomik anlaşmazlıkları da kapsadığını iletecek biçimde yapılmaya çalışılacaktır. Ancak iki grubun kahramanlarının aslında dinî ve etnik gerekçelerle toplumsal anlaşmazlıkları örtbas etme eğiliminde olduklarını göz önüne alarak, habercilik nesnelliği kaygılarıyla bu durumu açıkça ortaya koymayacaktır.

Dolayısıyla sunulan veriler herkesin değinilen sonuçları çıkarmasını sağlayacak düzeyde; yeter ki çeşitli veriler anlaşılsın, akılda tutulsun ve kişisel bir sentez için

kullanılsınlar. Doğru sayılacak kişisel sentez iki gruptan birine taraftar olmak değil izleyiciyi çatışmanın her üç bileşenini de saptamaya götüren sentez olacaktır (üçüncü bileşen olay kahramanlarının beyanlarında sürekli olarak gizlenmeye çalışılır).

Deney, üç versiyondan hangisinin ve dolayısıyla seçilen üç "anlatısal poetika"dan hangisinin, bir problem içeren bir dizi olayı iletmek için en uygunu olduğunu belirlemekten ibaret olacaktır.

Umberto Eco ayrıca şöyle bir not eklemiştir: "... Ezilenleri kasıtlı olarak Almanlar olarak koydum. Böylece ortalama izleyicideki Alman karşıtı eğilimin etkisi olup olmayacağını ve Almanları ezilenler olarak görmelerini engelleyip engellemeyeceğini göreceğiz. Aksi takdirde zaten oldukça kolayca talihsiz yoksullar olarak tanınabilir durumdalar."

Bir süre sonra üç versiyonun da filme alınmasını gerçekleştiren Dr. Aldo Grasso bize yaptığı iş hakkında uzun, belgeli ve ilginç bir göstergebilimsel yorum gönderdi. Bu yoruma hem özü itibarıyla taşıdığı değer bağlamında hem de iki özel nedenden burada yeniden değiniyoruz. Aramızdan birinin yürüttüğü göstergebilimsel film okuma çalışmaları için muhteşem bir örnek ve Eco'nun "Godard'vari" diye tanımladığı üçüncü versiyonun hazırlanmasına yol açan motivasyonları ve beklentileri daha da anlaşılır hale getiriyor.

HER İKİ TARAFI DA DİNLEMEK*

Bugünlerde Floransa'da Premio Italia'nın çalışma günlerinde sunulan bir araştırmanın sonucuna dair yorumlar yayına hazırlanıyor. Kitabın adı *Storia di una rivoluzione mai esistita* [Namevcut Bir Devrimin Tarihi] ama şimdilerde kendisine ilham veren sahte televizyon yayınının adıyla "Vaduz Alev Alev" diye adlandırılıyor. Ben de bu sahte yayının eşyazarlarından biri olduğumdan psikologların yayınla ilgili sonuçlarına müdahale etmek istemesem de kendimde konuyla ilgili konuşma hakkı buluyorum. Esas itibarıyla da deneyin doğrulanacak hipotezleri arasında yer almamasına rağmen yan bir sonuç olarak ortaya çıkan bir şeyden söz edeceğim sadece. Her şey 1969'da RAI Fikir Ofisi halkın tarihî ve güncel olaylar hakkındaki bir kültürel-gazetecilik yayınının sunduğu haberleri nasıl alımladığını, zihnine nasıl yerleştirdiğini ve değerlendirdiğini inceledikten sonra başladı.

Kısaca şöyle özetleyelim. Bay Tizio'nun evden çıkar çıkmaz bir tramvayın altında kaldığını anlatmak istersem, hikâyemi en az üç biçimde düzenleyebilirim. Birincisi: "Dün sabah Bay Tizio evinin kapısından çıktı ve tam bir tramvay yaklaşırken karşıdan karşıya geçti; dikkatsiz davrandı ve olaya şahit olanların dehşete düşmüş bakışları ve yaşadıkları korkulu anlar esnasında ezildi." İkinci-

si: "Bam! Her şey bir anda oldu! Tramvay adamın birini ezdi! Ezilen Bay Tizio'ydu, evden çıkar çıkmaz, karşıdan karşıya geçerken. Yoldan geçenler dehşet içinde bağrıştı." Üçüncüsü: "Bam, küt! Çığlıklar, çığlıklar! Kim, neden? Bir adam, kanlı bir kütle, hızla geçen bir gölge (Tizio sessiz sakin evden ayrılıyor) ve yoldan geçenler dehşete düşüyor. Bir tramvay."

Görüldüğü gibi, ilkinde olayların kronolojik sırasına saygı duyulur; ikincisinde olayın esası öne alınır ve sonra geriye dönülüp olayların nasıl geliştiği aktarılır; üçüncüsünde olayların zamansal açıdan ardıllığı dikkate alınmamış, olayı anlatan kişinin öznel olarak olayı nasıl yeniden yaşadığına bağlı olarak "kübist" bir teknikle monte edilerek aktarılmıştır. Görsel açıdan az çok benzer teknikleri gerçekleştiren üç filmi de gözünüzün önüne getirmek için pek de fazla hayal gücüne ihtiyacınız yok; TV'nin normal haber yayınlarını düşünürsek, birincisi ile ikinci arasında yer alan en yaygın çözümlerin kullanıldığını fark ederiz. Bizim sorunumuz ise, mesele sadece olayların iyice anlaşılmasını sağlamak için değil ama aynı zamanda onları belli bir yorum özgürlüğü ve özerkliğiyle değerlendirmek için bu iki anlatım biçiminden hangisinin daha etkili olduğunu öğrenmekti. İkinci anlatım tarzıyla yapılmış bir yayının birinci anlatım biçimiyle yeniden düzenlenip montajlanmasından sonra her ikisinin de iki grup izleyici kitlesine sunulmasından ibaret olan daha önce yapılan deneyler ikincisinin en etkili yol olduğunu düşünmemize neden olmuştu. Madem öyle daha iyisini deneme zamanı gelmişti; daha da dramatize edilmiş ve (zamansal açıdan) pek de çizgisel olmayan bir hikâyenin dikkati artırdığı hipotezi ortaya atıldığından üçüncü anlatım tarzıyla düzenlenmiş bir yayınla neler olabileceğini deneme arzusu da ortaya çıkmıştı.

Ancak denek izleyicinin olayları önceden bilmesi ve

bildiklerini izlediği yayına yansıtması gibi bir risk vardı. Tam da bu nedenle, asıl mesele bilmediği olayları izleyiciye anlatmaktı. Bundan emin olmak için yapmamız gereken tek şey her ne kadar gerçeğe uygun görülseler de izleyiciye uydurulmuş olaylar anlatmaktı. İşte bu yüzden bu deney için yaklaşık 20 dakikalık bir filmin senaryosunu yazdım. Bu filmde Lihtenştayn'ın başkenti Vaduz'da vuku bulan Valdocular ile Anabaptistler arasındaki bir dizi dinsel-toplumsal çatışma anlatılıyordu. Üç versiyonu da özenle hazırlayan yönetmen Aldo Grasso benim metnimin üstüne şehir gerillası çatışmaları, parlamento tartışmaları, hükümet temsilcileriyle, sendikalarla, çeşitli meslek gruplarıyla yapılan röportajları montajlamıştı ve bu biçimde dinî ve dilsel nedenlerin (Almanca konuşan grubun karşısında Fransızca konuşan bir grup yer alıyordu) toplumsal nedenlerle (sınıf çatışması) birbirine karıştığı bir durumu görsel olarak da sunmaya çalıştı. Gerçekmiş gibi görünen bir film yapmak kolaydı; İrlanda ve Belçika'da yaşanan çatışmalara atıfta bulunan güncel parçalar kullanıldı, bunlara tanınması mümkün olmayan kişilerle başka vesilelerle yapılan röportajlardan seçilen sözcüklerle dublaj yapıldı. Öte yandan, güvenilir bir hikâye oluşturmak için Vaduz hakkında yaygın olarak bilinen şeylerin oldukça belirsiz olduğuna güvenilerek bazı veriler kısmen çarpıtıldı, prensliğin nüfusu olduğundan daha fazla gösterildi, tamamıyla hayalî dinî ve etnik çatışmalar vb. uyduruldu.

Söz konusu üç film daha sonra, her biri farklı kültür seviyelerini yansıtacak şekilde seçilmiş üç izleyici grubuna sunuldu. İzleyicilere bunun güncel bir yayın olduğu, hemen herkesin tatilde olduğu ağustos ayında, muhtemelen onlar da tatildeyken televizyonda gösterildiği söylendi. Yayın sonrasında psikologlar çeşitli tekniklerle izleyicilerin tepkilerini ölçtüler.

Araştırmanın sonuçları yaklaşık üç yüz sayfa; burada söz konusu sonuçları özetlemek niyetinde de değilim. Ancak bu aşamada, ilk versiyonun daha dikkatli ve eleştirel bir alımlama gerçekleşmesini sağlar gibi görünürken üçüncü versiyonun pek de eğitimli olmayan izleyici kitlesinde eleştirel olmayan duyguları harekete geçirdiğini, daha eğitimli olanların dikkatinin ise hikâyenin anlatım biçimine odakladığını, buna rağmen izleyicilerin hiçbirinin olayları ince eleyip sık dokumasını ve akıllarında tutmasını sağlamadığını söyleyebilirim.

Ancak araştırmanın öngörülemeyen etkilerinden biri (Lihtenştayn'ı daha önce ziyaret edenler dahil) deneklerin büyük çoğunluğunun hikâyenin doğruluğunu sorgulamamasıydı. Sonuçlar Floransa'da sunulduğunda oradakilerden biri bunun gayet mantıklı olduğunu söyledi: Yetkili bir kaynağın dile getirdiği inandırıcı bir yalan neden kabul edilmesindi ki? Gerçekten de eğer bugün *Corriere della sera* saygıdeğer Moro'nun kendisine yönelik bir saldırıdan kurtulduğunu yazsaydı, sabah gazeteyi açıp bu haberle karşılaşan okurun buna inanmamak için herhangi bir nedeni olmazdı (anca diğer gazetelerin veya radyonun bu haberi doğrulamadığını görünce şüphelenmeye başlardı). Ama şurası kesin ki eğer aynı okura üç ay önceki *Corriere della sera*'nın (tahrif edilmiş) bir kopyasında yer alan aynı haber gösterilse, başka bilgi kaynaklarından bu haberi duyduğunu hatırlamadığından söz konusu gazete haberinin kendisine garip geldiğini söylemek zorunda kalacaktır.

Herkes Moro hakkındaki olası sansasyonel bir haberi az çok hatırlayabilecekken Vaduz'daki bir isyanın olsa olsa gölge bankacılık sistemiyle ilgilenen bir sanayicinin dikkatini çekebilecek bir şey olması doğal bir durumdur. Bununla birlikte, bahsettiğim yayının dramatik tonları vardı ve olayı özellikle çok ciddi bir vaka olarak sunuyor-

du. Deneklerin hiçbirinin (ya da neredeyse hiçbirinin) ortada şüphelenecek bir şey görmemesi, bize her şeyden önce televizyonun "karizmatik" iktidarının hâlâ çok güçlü olduğunu söylüyor; ama aynı zamanda ortalama izleyici kitlesini temsil ettiği varsayılan söz konusu öznelerde *metinlerarası* kontrol olmadığını da gösteriyor. Kitle iletişimine yönelik eleştirel direniş için olasılıklarımızdan biri, aldığımız mesajları *birbirleriyle karşılaştırmaktan* geçiyor. Sağduyulu okur, tesadüfen de olsa karşısına çıkan bütün haberler bir şekilde şüphe uyandırıcı da olsa, bir olayın gidişatıyla ilgili birden çok kaynağın verdiği bilgileri birbiriyle karşılaştırarak söz konusu olayla ilgili tatmin edici bir genel görünüm elde edebileceğini bilir. Bir ülkenin gerçekten medeni olması için herkesin belirli *bir* gazeteyi okuması yeterli değildir: Herkes en az iki gazete okumalıdır (veya radyo dinleyip gazete okumalı, üstüne üstlük televizyon kanallarına da bakmalıdır).

Mesajlar bir tür çapraz sorgulamaya tabi tutulmalıdır. Yani metinlerarası bir kontrole. Bu tutumun çocukluk çağından itibaren okulda öğretilip böyle bir alışkanlık kazandırılması gerekir. Vaduz deneyinin deneklerinin, deneyin açıkça gözler önüne serdiği gibi, yeterli metinlerarası kültürleri olmadığından karşımıza çıkan sonuçlar endişe vericidir.

Bazılarının dinî ifadelerin arkasına gizlenen toplumsal nedenleri saptayarak ve röportaj yapılan kişilerin söylediklerini karşılaştırarak kayda değer bir eleştirel yaklaşım ve siyasi duyarlılık gösterdiğini de dikkate almak gerekir. Siyasi gerilimin, çapraz bir sorgulamayla bilgi kontrolü yapılmadıkça yeterli olmadığının bir göstergesi. Günümüzde giderek sıklaşan bir biçimde kitle iletişim araçlarıyla ilgili bir müfredatın ilk ve orta dereceli okullarda yer alması gerektiğinden söz ediliyor; bu söylem, böylesi bir durumda sadece basın ve televizyonu

değil aynı zamanda ders kitaplarını da ilgilendirecek pedagojik bir sorunun gözümüze çarpmasına neden oluyor. Ders kitapları ne kadar iyi hazırlanmış olurlarsa olsunlar, asla kendi başlarına okunmamalı, ekonomik açıdan mümkünse en az ikişer ikişer okunmalı. İnsanın fikirlerinin netleşmesi için erken yaşlardan itibaren kafasını karıştıracak fikirlerle karşılaşmaya alışması gerek.

GÖSTERGEBİLİMSEL GERİLLA SAVAŞINDAN İLETİŞİM PROFESYONELLİĞİNE*

Soruşturma dosyamızın ilk maddesiyle başlayabiliriz: Kitlesel enformasyonla sınıfsal iletişim arasındaki ayrım. Bu çok tartışmalı bir konu ama bence önemli. Sizin bu konudaki fikriniz nedir?

Bu, hepimizin hem sloganlar yaratarak hem de analiz girişiminde bulunarak sorumlu olduğumuz bir karşıtlık, muhalif bir tutum. Bana öyle geliyor ki günümüzde, aslında oldum olası elinden çok çektiğimiz başka bir karşıtlıktan, hegemonik kültür ile alt kültürler arasındakinden, idealist basitlikten mustarip olmaya başlıyor. Bu karşıtlığın romantikleştirilmesi söz konusuydu; bir yanda baskın, doğal olarak kötü olan hegemonik kültür vardı, öte yanda egemen kültürü bir güzel süpürüp temizleyecek, kire pisliğe bulaşmamış alt kültürler, köylülerin ve proleterlerin kültürleri yükselip duruyordu.

Günümüzdeyse antropolojik ve etnolojik karakterli herhangi bir temel düşünce bize saf alt kültürler olmadığını söylüyor. Aslında alt kültür hegemonik kültürlerin taklidiyle, onlardan yapılan ödünçlemelerle oluşur: Bir önceki dönemin prestijli mekânlarında söylenen şarkıları ya da lirik operanın melodik biçimlerini yansıtmayan herhangi bir köylü şarkısı bulamazsınız. Tam da bu nedenle, bu gerçeklikle ve bu diyalektikle nasıl başa çıkacağımızı bilmemiz lazım.

Bence standartlaşmış, endüstrileşmiş kitlesel enformasyonla sınıfsal iletişime göre daha az uzlaşmacı ve biraz daha geniş kapsamlı bir tanım olsa da hareket[1] iletişimi arasındaki ilişkilerde günümüzde yaşanan şey de aynı aslında; bununla yüzleşecek cesareti bulmalıyız. Şimdi burada da bu tür bir bulaş olayı gözlemliyoruz. İlk olarak özgür radyolar örneğini ele alalım: Dilleri başlangıçta çeşitlilik açısından zengin ve tekelci radyonunkine yabancı olmasına rağmen birçok açıdan bolca kirletildi. Disk jokeyin tekniği, ritmi, terminolojisi özgür radyoların dilinin bir parçası haline geldi. Elbette ters yönde de ödünçlemeler oldu ve son iki yıldır tekelci radyo özgür radyoların en bölük pörçük, en parçalı ritimlerini, en alaycı, teklifsiz, en özgür dilini sahiplendi. Ancak söz konusu olan sadece sözcük seçimi, üslup ve estetik tercihler diye adlandırabileceğim ödünçlemeler değil; bunun yanı sıra kullanılan aracın bizzat teknolojik yapısından kaynaklanan bir bulaş yaşanıyor. Hepimiz tarafından haklı bir memnuniyetle karşılanan ilk özgür radyoların doğuşundan bu yana, günümüze kadar bu girişimlerin çoğalmasıyla şimdi bir radyonun düğmesini çevirerek kolayca fark edeceğiniz, benim özgür radyo "çorba"sı olarak adlandırdığım durum yaşanıyor: Yani teknolojik açıdan yayın yapmak kolaylaştıkça özgür radyolar birbirinin üzerine yığıldı. Bu noktada A radyosunu, tamamıyla ticari olan ya da açık seçik sağcı olduğunu beyan etmiş B radyosuyla karıştırmak oldukça kolay olduğundan A radyosunun muhalif hareket hakkında söyledikleri önemini yitiriyor ve pek de bir şey ifade etmiyor. Bugün tamamıyla gençler tarafından yönetilen faşist bir radyonun bile, pek çok yönden bir muhalif hareket radyosuna epeyce

1. Bu yazı bağlamında hareket ile parlamento dışı sol bir muhalif örgütlenme olan Lotta Continua'ya gönderme yapılıyor. (Ç.N.)

benzemesini sağlayacak müzikal tercihler ortaya koyduğunu ve öylesi bir dili özenle oluşturduğunu vurgularsam ne bilinmedik ne de kışkırtıcı bir şey söylemiş olurum. Ortaya çıkan "çorba" fiilî bir veri. Bir dinleyicinin, ait olduğu grubunun radyosuyla şaşmaz bir doğrulukla uyum sağlayabileceğini ve gün boyunca söz konusu radyonun yayınlarını takip edebileceğini varsaymak için fazlasıyla motive olmuş ve son derece teknik bilgi sahibi bir dinleyici olduğunu varsaymamız gerekir. Esas itibarıyla halihazırda dinleyicinin alımladığı şey işte bu çorba etkisinden başka bir şey değildir, yani dinleyici bu üst üste yığılma ve bu tür bir muğlaklık etkisini alımlıyor: İşte bu dikkate alınması gereken bir veri. Hareketin iletişimi belki oldukça fazla caka satarak bizzat mevcudiyetinin manzarayı değiştirmek için yeterli olduğunu düşünürken, ortaya koyduğu iletişim tamamıyla olmasa da büyük ölçüde söz konusu panoramanın kurbanı olmuştur.

Her ne kadar soruşturmada belirleyici olmasa bile analitik olarak sunulan bu ayrım kuşkusuz problematik. Ama yine de bu noktada sonuca götürecek şey enformasyon-eylem bağlantısına yapılan atıfmış gibi geliyor bana. Şüphesiz, yeni solun gazetesi, fabrika broşürü ya da demokratik radyoların bizzat kendileri bazı özel anlarda eylemler üretiyorlar, yani bunlar bir haberin tüketilmesini sağlayan araçlar değil ama tutumların ve dolayısıyla politik davranışların araçları.

Tam da bu bağlamda, soruşturmanın daha sonraki sorularına atıfta bulunup bir bağlantı yapmak istiyordum, bana bütün sorular aslında ifade edilmemiş tek bir sorunun egemenliğinde oluşturulmuş gibi geliyor: Hareketin iletişiminin kendiliğindenliğinden kaynaklanan kolay bir ideolojinin karşısına yeni bir profesyonellik meselesi koymalı mıyız?

Kültür endüstrisi ile eylem üretebilecek hareketin iletişimi arasında karşıtlık yaratarak karşılaştırma yapmak bile bana durumu daha da basitleştirir gibi geliyor. Standartlaştırılmış kitle enformasyonun eylem ürettiği, tüketim ürettiği, rıza ürettiği, moda fenomenler ürettiği inkâr edilemez.

Şimdi bu fenomeni, bin yıl sonra tekrar gören bir arkeoloğun ya da başka bir perspektiften gören bir Marslının mesafeli bakışıyla çözümlemeye çalışalım: Hareketin iletişiminin tamamen farklı bir eylem türü ürettiği söylenebilir. Peki her zaman bir zamanlar iletişim kurmuş kişinin istediği eylem mi söz konusudur? Örneğin hareketin iletişimi bile, neredeyse her zaman yönlendirilmiş modeller de olsalar, uyum sağlanacak davranış modelleri ve tüketim fenomenleri üretiyor.

Dahası şöyle bir politik soru ortaya çıkabilir: Acaba hareketin iletişiminin ürettiği eylemlerin tamamı siyasi açıdan istenen eylem miydi yoksa bazı durumlarda eylem iletişimi başlatan kişinin irade ve arzusunu aştı mı? Ancak bu noktada iletişim kurana atfedilen varsayımsal irade ve arzu sorunu karşımıza çıkar. Yanılmıyorsam yedinci soruda iletişim ile örgüt arasındaki ilişkinin niteliğini soruyordunuz. Burada da hareket ile ifade ettiği iletişim arasındaki ilişkiyi, Hıristiyan Demokrat Parti ile tekelci radyo arasındaki ya da Fiat ile *La Stampa* gazetesi arasındaki bir ilişkiymiş gibi görme riski var. Bu gibi durumlarda, ulaşılacak hedeflere dair gayet net fikirleri olan, zaman zaman üzerinde çalışılan programları takip eden son derece organik bir grup bulunur karşımızda, o halde söz konusu programlarla kesinlikle türdeş bir iletişim düşünebiliriz. Oysa harekette bu programlamaya, bu tanımlanmış projelendirmeye sahip olmadığımızı biliyoruz, zaten olsaydı buna hareket denmezdi. Bu nedenle hareketin iletişiminin, hareketin bizzat kendisinin

güncellenme kapasitesini, önemini ve değişkenliğini yansıtması ve ifade etmesi doğaldır.

Ama burada bana oldukça ilginç gelen bir fenomenle karşılaşıyoruz. Politik projeleri yani enformasyonun üreticisi bir grupla alıcıları arasında kurulan ilişkiyi kültür endüstrisi düzeyinde düşünmeye çalışalım. Üretici grupla alıcıları arasında büyük bir fark var. Diyelim ki üretici grup reklam ajansı olsun, nihai alıcılarını (örneğin ev kadınları olarak) saptasın; reklam ajansı mesajını özenle oluşturduğunda söz konusu mesaj reklam verenlere değil ev kadınlarına gider; çünkü ev kadınlarınca anlaşılacak şekilde oluşturulmuş bir mesaj söz konusudur. Kitlesel enformasyonun bolca analiz edilmiş ve eleştirilmiş sınırları ve etkililiği işte bu noktadadır. Oysa hareket büyük bir muğlaklık içindedir; çünkü ürettiği mesajlar her şeyden önce kendi iç diyalektiğini yansıtır ve kendi kullanıcılarına yönelik mesajlardır; ama kaçınılmaz olarak ve de umarım arzulanabilir bir şey olarak, bu iletişim dışarıya da ulaşır. Yani birbirinden tamamen farklı iki kullanıcıyla kurulan bir iletişim türü söz konusudur. Şimdi, eğer hareketin iletişimi, hareketin çelişkisini ve sürekli kendini yenileme kapasitesini ifade ediyorsa, iletişimin bu esnekliği ve akışkanlığı, iletişim biçimlerinde kendi yaşam biçimlerini bulan hareketin sempatizanlarınca anlaşılır bir şeydir. Peki grubun dışında, ikincil kullanıcı kategorisinde nasıl bir etki yaratır? Bu muğlaklığın kanıtları elimizde, örneğin Lotta Continua[2], Casalegno'ya[3] yönelik suikasta dair bir tartışmayı hareket

2. Lotta Continua (Mücadele Sürüyor) İtalya'da öğrenci hareketi sürecinde 1969'da kurulan güçlü sol örgüt. Kuruluşuyla birlikte aynı adlı gazeteyi çıkarmaya başladı. (Y.N.)

3. Carlo Casalegno (1916-1977): 29 Kasım 1977'de Kızıl Tugaylar tarafından öldürülen İtalyan gazeteci, yazar ve partizan. (Ç.N.)

düzeyinde başlatır ve teşvik eder, çelişkili doğası nedeniyle hareket içinde bir dizi farkındalık, pozisyon alma, polemik ajite eden söz konusu tartışma dışarıya taşınıp büyük basın düzeyinde kamuoyuna tercüme edildiğinde potansiyelini ve etkililiğini azaltan standart formüllerle özetlenebilir ve farklı biçimde görülebilir.

Profesyonellik sorunu işte burada karşımıza çıkar. Mesaj yola çıkar ve bu tüm diyalektiğiyle anlaşılan hareket içine yönelik mesajdır; ama aynı zamanda söylenenleri tam olarak anlamayan ama yine de yorumlamaya çalışan bir kullanıcı kitlesine ulaşan hareket dışı bir mesajdır. Böylesi bir fenomen, henüz kapsamını kavrayamadığımız bumerang etkileri üretebilir. Bu nedenle sorun, hareket kendiliğindenliği korurken, kendi iletişim araçlarını nasıl profesyonelleştirebileceği, yani olası etkileri çok daha titizlikle nasıl inceleyebileceğidir. İsterseniz Mao'nun özlü sözündeki gibi, "Gerilla halkın içinde sudaki balık gibi ustaca yüzmelidir," diyelim.

Şimdi hareket, sanki her birimizin, karımıza, kardeşimize ya da arkadaşımıza göndereceğimiz özel mektuplarımızı dışarıdan ele alınacaklarmış gibi yazdığımızda yapacağımız gibi, mesajlarını özenle oluşturmakla meşgul. Her birimiz bu tür bir iletişimin bizi büyük krizlerle karşı karşıya bırakabileceğini biliyoruz çünkü bir arkadaşla söyleşmek ile iş bulmak istediğimiz bir şirkette konuşma yapmak ayrı ayrı şeyler. Bu sorunlar üzerine derinlemesine düşünmek insanı profesyonelliğe başvurmaya yönlendiriyor, söz konusu profesyonellik sözcü ya da spiker olarak halkın karşısına çıkmayı öğrenen ya da dışarıdan bakınca iyi hazırlanmış yayınlar yapmayı öğrenen birinin profesyonelliği değil; pratik-operasyonel türden bir profesyonellik değil bilimsel türden. Yani hareketin pek çok kez kendiliğinden doğası nedeniyle, yararsız gereçler olduklarını düşünerek gölgede bırakmayı

yeğlediği sosyolojik, antropolojik, dilsel araştırmaların rehberliğinde tüm bu fenomenler üzerine enine boyuna düşünebilmek gerekir.

İsterseniz size beni giderek daha da fazla etkileyen ve hareketin belli bir noktada kültür endüstrisininkisi kadar tehlikeli fetişleri yeniden üretme riskine girdiğini kanıtlayan bir örnek verebilirim. Bu sözünü ettiğim şey 1968'den günümüze dek sürüyor. Biri kültür endüstrisi tarafından, diğeri hareket tarafından özenle oluşturulmuş ve yaygınlaştırılmış iki kavramı ele alalım: Bir yanda "refah", öte yanda "iktidar" kavramı yer alıyor. Kültür endüstrisi, pek çok tüketim maddesini satın alabilmenin refah olduğunu ifade eden fetiş bir refah kavramının yayılmasını sağladı ve haklı olarak bu anlayış, ideolojik olduğu ve gerçekle örtüşmediği için eleştirildi. Sonunda hareketin iktidara karşı mücadele, iktidara muhalefet temasını özenle oluşturup detaylandırdığı bir anda, iktidar etrafında dönüp duran tartışmalarda ulaştığı sonuçlarla günümüzde gençlerin psikanalitik, anti psikiyatrik vb. araştırmalar ışığında müthiş bir pervasızlıkla mikro iktidardan söz ettiklerini duyuyoruz. İktidar kavramı öylesine muazzam genişliyor ki artık sadece devletin iktidarını değil, feminist tartışmalarda erkeğin kadın üzerindeki iktidarını, kişilerarası ilişkilerde de iktidarı, bilgiyi elinde tutanlarla onu aktaranların iktidarını vb. ifade ediyor. Belli bir noktada terim fetiş haline geliyor ve günümüzde iktidar kavramı, nedensellik kavramıyla karıştırılacak kadar genişlediğinden iktidarın yıkılması, iktidarın krize sokulması, iktidarın reddinden söz eden söylemleri dinlemek doğal hale geliyor.

Başka bir şey üzerinde bir eylem uygulayan her şeye iktidar deniyor; yani örnek verecek olursak ağacı yakarak üzerinde bir eylemde bulunan yıldırım, iktidar ilişkileri terimleriyle okunabilir. Dolayısıyla bu ziyadesiyle tehli-

keli bir genelleme, çünkü sosyolojik veya psikolojik anlamda sözünü ettiğimiz iktidarlar toplumun inşa ettiği dolayısıyla yapısöküme uğratılabilen güçlerken nedensellik insanlık durumumuzun bir parçası.

Bu yüzden nedenselliğe karşı bir mücadele Budist türden yeni tür bir mistisizm haline gelebilir, bu tür bir mistisizm de nedensellik bizi ele geçirmesin diye her türlü "zen" faaliyetinin pratikte durdurulmasını ya da velveleyle boğuntuya getirilmesini öğütleyebilir. Dahası esas itibarıyla nedensellik her zaman bizi tamamıyla ele geçiren bir şeydir. Sindirim süreçlerinde, iklim süreçlerinde ve benzeri durumlarda hep karşımıza çıkar, bizi egemenliğine alır, bu nedenle aslında nedensellikle mücadele kesinlikle yanıltıcı ve gerici bir tutumdur. Bugün bu kafa karışıklığına hareketin iletişimindeki banalleştirme fenomenlerinin bir etkisi olarak yaklaşıyoruz: Profesyonellik aynı zamanda bu banalleştirme fenomenlerinin nasıl ve ne zaman ortaya çıktığını bilimsel olarak fark etmek ve onlarla bir şekilde mücadele etmeyi bilmek anlamına geliyor.

Soruşturma dosyasında yer alan hipotezlerden bir diğeri, mesajın göndericisi ile alıcısı arasındaki ilişkiyle ilgili. Gönderici ile alıcı arasındaki hiyerarşik ilişkiden sıklıkla söz ediliyor, bu arada iletişimsel bağlantının sadece bu iki öğe arasında çözüme kavuşan bir şey olmadığı, aynı zamanda mesajın alıcısının toplumsal konumuna (davranışlarına, değerlerine ve bunların sonucunda ortaya çıkan eylemlerine) bağlı olduğunu unutuluyor. Bu bağlamda alıcının kendisine iletilen mesaja yönelik onay ya da onaylamama beklentilerinden söz ediyorduk. Tıpkı Unità *gazetesinin okurunun demokrasi sözcüğünü okurken düşündüğü şeyle aynı terimi kendi gazetesinde okuyan* Stampa *okurunun düşündüğü şeyin birbirinden farklı olması gibi.*

Tam da bu noktada, eksik formüle edildiğini düşündüğüm soruşturmanızın ikinci sorusuna değinmek istiyorum. Siz sadece iki alternatifi inceliyorsunuz: Bir, iletişim aracıyla değil ama onu kimin kontrol ettiğiyle meşgul olmak gerekir; iki, kitle iletişim araçlarının yapısının her türlü alternatif kullanımı, yanıltıcı ve ters tepecek kadar verimsizdir çünkü araç onu yönetenlerden çok daha güçlüdür.

Televizyon mesajının alımlanma sorununu ele alan 1965'teki Perugia Konferansı'nda ve daha sonra 1968'de, metaforik olarak "göstergebilimsel gerilla" olarak adlandırdığım üçüncü bir hususta çok ısrar etmiştim, şimdi ise günümüzde tamamıyla başka bir anlamda kullanıldığını gördüğümden hem bu husus hem de terim üzerinde ısrarla durmak istiyorum. Aslında bu terimle söylemek istediğim şuydu: Bir mesajın gönderildiği noktayı işgal etmektense (bununla ilgilenmektense) insan eleştirel bir bakış açısıyla mesajın varış noktasına yerleşmelidir. Başka türlü söylersek, o zamanlar televizyonun başkanlık koltuğunu işgal etmenin pek de önemli olmadığını ve her televizyon cihazının önündeki ilk sandalyeyi işgal etmenin çok daha önemli olduğunu söylüyordum. Bunun nedeni, sizin de gayet yerinde bir biçimde vurguladığınız gibi, sosyokültürel ve ekonomik karakterli belirlenmelere bağlı olan mesajın yorumlanma biçimidir, belirleyici olan da budur, dolayısıyla iletişimin kullanıcısının, iletiyi kim gönderirse göndersin, özenle alternatif mesajlar oluşturmaktan ziyade mesajın ideolojisini çözümleyecek düzeye getirilmesi çok daha önemlidir.

Tam da bu amaçlar doğrultusunda, birçok yazımda, özellikle de Laterza Yayınevi'nden çıkan *Stampa italiana del neocapitalismo* [Neokapitalizm Çağında İtalyan Basını] adlı kitap için Patrizia Violi'yle birlikte yazdığımız "kontra enformasyon"la ilgili makalede alternatif enfor-

masyon ile kontra enformasyon arasındaki ayrımda ısrar ettim, yani kontra enformasyon derken iletinin sürekli olarak eleştirel bir tutumla ele alınmasını kastederken, alternatif enformasyon ile alternatif bir kanala sahip olup insanın kendi mesajlarını göndermesi durumuna atıfta bulunuyordum. Oysa yaptığım bu ayrım hiçbir zaman popülerleşmedi ve kontra enformasyon terimi her iki fenomeni de kapsayarak yanlış anlamalara neden oluyor.

Aslında 1968'den sonra hareketin tamamen başarılı olduğu alan bence kontra enformasyonken alternatif enformasyon konusunda sorunlarla karşılaşıyordu. Kontra enformasyon düzeyinde, hareket gerçekten de ulusal düzeyde yayıldı, aynı zamanda endüstrileşmiş büyük medyayı da etkiledi, mesajlarla ilgili eleştirel bir farkındalık yarattı, şeffaflık içinde okunmalarını, sökülmelerini, yapıbozuma uğratılmalarını sağladı, insanlar mesajların etkisine kapılıp gitmediler. Alternatif enformasyon araçlarına gelince, bunlar ülkemizde son derece önemli bir yenilik oluşturduğunda bile –*Manifesto*'dan *Lotta Continua*'ya, *Quatidiano dei lavoratori*'ye kadar gazetelerin doğuşundan bağımsız radyoların yükselişine kadar geçen süreçte– aradan bir süre geçtikten sonra bu araçlar daha küçük çapta olsa bile karşılarında enformasyon kaynağı büyük basınının problemlerinin aynısını buldular: Mesaj bir şekilde yola çıkıyordu ve nasıl alımlandığı bilinemiyordu.

Size bir örnek vermek istiyorum: Geçenlerde Faenza'nın filmi *Forza Italia*'yı izledim, hatta üzerine bir tartışma da yaptık, bildiğiniz gibi Faenza bu filmde İtalyan izleyicinin 30 yıl boyunca az çok farklı biçimlerde televizyon haberlerinde ya da haber filmlerinde karşısına çıkanlardan klipleri eleştirel, ironik bir biçimde ve "kutsallıklarını bozarak" montajlıyor. Son on yıl boyunca hareket kontra enformasyon düzeyinde bu imgeleri eleştirme, tahrip etme, hicvetme açısından büyük bir yetkinlik

kazanıp yaygınlaştırdı; ama Faenza'nın filmi gibi alternatif bir iletişim aracı tarafından ele alındıklarında bu imgeler yeni bir teselli ve tüketim nesnesi olma riski taşıyor. Filmin Bologna'daki üniversite öğrencilerine yönelik gösterimini izledim, bu çocuklar aynı malzeme kendilerine iktidar merkezleri tarafından sunulduğunda kontra enformasyon tarafından söz konusu malzemeyi eleştirmek üzere eğitilmişken, aynı iletiyi alternatif iletişim mesajı olarak aldıklarında, eğlenceli ve sürükleyici bir gösteri izler gibi keyifliydiler. Yani Hıristiyan Demokrat iktidarın eleştirisine zaten hazır olan bir izleyici kitlesi, bu mesajı açıkçası kendi tutum ve eğilimlerinin onaylanması olarak alımladı. Yani diyesim o ki hiç de olumsuz bir şey değil ama ezber bozan çığır açıcı hiçbir yanı da yok.

Yani kontra enformasyon yabancı bir gücün bizi tahakküm altına alma girişimine tepki vermeye alıştırdığı için her zaman üretici bir şeyken alternatif bilgi, birçok özgür radyoda olduğu gibi, tamamen teselli edici bir şeye dönüşme, yani grupta zaten dolaşımda olan ilkelerin, değerlerin, fikirlerin onaylanması dışında bir işe yaramama riskiyle karşı karşıya kalabilir. O halde sorun alternatif bilginin nasıl diğeri kadar üretici hale getirileceği ve teselli edici olmaktan çıkarılacağıdır, yoksa alternatif bilginin eylem üreteceği hipotezi de sorunlu hale gelebilir: Belki sadece sıradan sözlere, takdir sözcüklerine yönelik bir alışkanlık üretir.

Bu noktada karşımıza yine profesyonellik sorunu çıkar. Bir grup, alternatif iletişimin Jakobson'un "ilişki işlevli iletişim" olarak adlandırdığı şeye, yani grup içinde bir bağ oluşturan muhabbet sinyallerinin aktarılmasına dönüştüğünü nasıl fark eder? Her grubun tutarlılığını korumak için bu sinyalleri aktarması gerekir, ancak bu sinyaller pek çok kez de atalet operatörleri olarak işlev görür.

Kesinlikle öyle. Bununla birlikte örneğin hareket ile PCI arasında kitle iletişimin kullanımına dair tartışmanın ortaya çıkardığı sorun öylece duruyor. PCI bilgiyi belli bağlamlarda elinden geldiğince özellikle hegemonya ve rıza yaratmak için kullanmak ve muhalif ve itilaflı durumları ya da gerçekliğin öyle saydığı bölümlerini dışlayıp marjinalleştirmekle suçlanıyordu. Nihayetinde bir kısırdöngüyle karşı karşıya kalmış gibiyiz: Ya göstergebilimsel gerilla savaşını kalıcı hale getireceğiz ya da giderek teselli edici hale gelen bu ilişkinin ebediyen tutsağı olacağız –tabi eğer mesajın alıcısıyla göndericisi türdeş olurlarsa– mesajın göndericisi farklı bir kullanıcıya yönelirse bu ilişki belki de teselli edici olmaktan çıkıp muğlaklaşacak.

Bu kısırdöngüden kesinlikle çıkılamayacağını söyleyebilirim. Kuşkusuz her iletişim ilişkisi bir güç ilişkisidir. Şu anda ben konuşurken ve siz dinlerken, ne kadar direnç gösterirseniz gösterin söylediklerimin ikna edici gücüne en azından kısmen de olsa maruz kalıyorsunuz. Ancak daha önce de söylediğim gibi iktidar ve güç kavramlarını nevrotik bir biçimde ele almamaya, nedensel ilişkilerle karıştırmamaya çalışmalıyız: Şu anda benden mesaj almanıza neden oluyorum.

Bu durumdan nasıl kurtuluruz? Bunu ancak belli bir noktada benim sustuğum ve sizin konuştuğunuz bir alan yaratırsak ve nedensellik olarak anlaşılan iktidarın sürekli yer değiştirdiği kurallar koyup bunları uygularsak yapabiliriz. Dolayısıyla sorun bu ilişkileri yok etmek değil (çünkü bunlar daima kaçınılmaz olarak, hatta metaforik açıdan da güç ilişkileri olarak yapılandırılmışlardır) *onları* farklı bir şekilde *yeniden dağıtmaktır*. Dolayısıyla PCI ile hareket arasındaki tartışmanın başka bir yanlış anlama oluşturduğuna inanıyorum: PCI tanımlanmış programlara sahip homojen bir grup olduğundan gayet tabii ki iletişimi grupça oluşturduğu mesajın dışarı akta-

rılması olarak görür. Bu durumda hareket ona muhalefet eder ve karşısına en mutlak kendiliğindenlik alanı olarak bir iletişimle çıkar. Yukarıdaki düşüncelerin ışığında, bu mutlak kendiliğindenlik ideolojisi, farklı zamanlarda ve şekillerde de olsa, eşit ölçüde baskıcı olabilir.

Mesele yeni bir diyalektik, her ikisine de nevrotik yaklaşmadan bu iki olasılık arasında ara bir konum bulmaktan ibarettir: Söze sahip olanlar ile onu dinleyenler arasındaki diyalektikten asla vazgeçilmeyeceğini bilerek kendiliğindenliği aramak; bu anları profesyonel beceriyle yönetmek, kendiliğindenliği bir düzensizlik olarak değil, söz almanın düzenlenmesi olarak daima yeniden yaratmanın gerekli olduğunu bilmek, işte profesyonellik budur. Demek istediğim, herhangi bir grupta herkes bir ağızdan konuşursa durum oldukça kendiliğindendir ama herhangi bir sonuç üretmez. Bu nedenle sözü sadece birine verirken bir dizi ara boşluk vardır, bunlar günümüzde tamamen yeni bir tarzda araştırılıyorlar, neredeyse yeni bir iletişim etiği ilmek ilmek örülüyor çünkü günümüze kadar geçerli olan tüm ilkeler artık işe yaramıyor çünkü günümüzün teknolojik durumu, toplumun ilerlemesi vb. her şeyi gözden geçirmemizi dayatıyor. İsterseniz bu yeni çözümleri bulma ve tartışma kapasitesine bilimsellik ya da profesyonellik diyelim.

TELEVİZYON ÖĞRETEBİLİR Mİ?*

Sekiz ya da dokuz yıl önce kızım (İtalya'da "kapalı bir dünyaya açılan bir pencere" olarak adlandırılan) televizyon ekranının penceresinden dünyaya bakmaya başladığında onun bir keresinde, yanlış hatırlamıyorsam, belirli bir ürünün dünyanın en iyisi olduğunu, her türlü derde deva olduğunu iddia eden bir reklamı ibadet edercesine takip ettiğini gördüm. Eğitim cephesinden konuya yaklaşarak alarma geçtim, ona bunun doğru olmadığını öğretmeye çalıştım ve argümanlarımı basitleştirmek için ona reklamların genelde yalan söylediğini söyledim. Kızım televizyona güvenmemesi gerektiğini anladı (esas itibarıyla Oedipal nedenlerle bana güvenmek için her şeyi yapıyordu). Bu olaydan iki gün sonra haberleri izlerken televizyon kar nedeniyle Kuzey'de otobanlarda araba kullanmanın tedbirsizlik olacağını bildirdi (biçare bir halde hafta sonu evde kalmanın yollarını ararken bu bilgi kimseye itiraf edemediğim arzularımı gerçekleştirme fırsatı veriyordu). Bunun üzerine kızım soran gözlerle kızgın kızgın bana bakıp, "İki gün önce televizyon yalan söylüyor diyen sendin, şimdi nasıl oluyor da bu habere güveniyorsun," dedi.

Onu televizyonun *bazen* yalan söylediğine ve *bazen* de doğruyu söylediğine ikna etmek için genişleme man-

tığı, doğal dillerin pragmatiği ve metin türleri kuramlarına dair oldukça karmaşık bir nutuk çekmek zorunda kaldım. Mesela, "Bir varmış bir yokmuş, Kırmızı Başlıklı Kız denilen küçük bir kız varmış..." diye başlayan bir kitap eğer en ön sayfasında bu küçük kızın hikâyesini yazan kişinin Perrault adında bir adam olduğunu söylüyorsa, bu kitabın anlattığı hikâye doğru değildir, dedim. Kızım, muhtemelen yetişkin olduğunda bir psikiyatriste başvuracak, sanırım ancak o zaman uzman görüşüyle pedagojik müdahalemin zihnine ve bilinçaltına verdiği zararları fark edebilecek. Ama bu başka bir hikâye.

Bu vesileyle keşfettiğim gerçek şu ki, televizyonu birisine bir şeyler öğretmek için kullanmak istiyorsanız önce televizyonun nasıl kullanılacağını öğretmeniz gerekir. Bu anlamda televizyonun bir kitaptan farkı yoktur. Öğretmek için kitapları kullanabilirsiniz; ancak önce nasıl çalıştıklarını, en azından alfabeyi ve sözcükleri, sonra güvenilirlik seviyelerini, gerçeklik değerinin sorgulanmasını, bir roman ile bir tarih kitabı arasındaki farkı vb. açıklamalısınız. Doğrusu, kitap okumayı öğretmek ile bir şey öğretmek için kitap kullanmak arasında esaslı bir fark olup olmadığından emin değilim. Okullarda, başka kitapların nasıl okunacağını öğreten okuma kitapları, yardımcı kitaplar, dilbilgisi kitaplarıyla herhangi bir kimyaya ya da Roma tarihine giriş kitabı arasında bir ayrım yapılır. İlk kitap türünün diğerlerinden söz ederken ikincilerin dünyadan söz ettiklerini düşünürüz. İşlerin tam da böyle yürüdüğünden emin değilim.

Bir kimyaya giriş kitabı öncelikle kimyanın dilinden söz eder, bir Roma tarihine giriş kitabına özellikle de çocuklar için yazılmışsa, büyük bir ihtiyatla yaklaşılmalıdır. Böylesi bir kitap Roma'nın MÖ 735'te kurulduğunu söylerken doğruyu söyler ama zamanın akışıyla ilgili farklı bir kavrayışa sahip olduğundan bu bilginin Julius Caesar için hiçbir anlamı olmazken Roma tarihçisi The-

odor Mommsen içinse –tamamıyla hayal gücüne dayansa da– bir anlamı olduğunun belirtilmesi gerekir. Eğer bu kitap Roma'nın Romulus ve Remus tarafından kurulduğunu belirtiyorsa, yalan söyler. Ama yine de birçok çocuk kitabı bunu yapar ve Caesar'ın 15 Mart'ta öldürüldüğünü söylediklerinde, bir okul çocuğunun anlamasını istediğim ilk şey, bu olayın tarihsel açıdan doğruluğunun belirli literatür kaynaklarının güvenilirliğiyle ilgili bir dizi yorumlayıcı karara dayandığıdır. Yani esas itibarıyla tarih kitapları da başka kitaplardan söz eder. Şüpheciliğe dayalı bir eğitim yapılsın gibisinden bir tavrım yok ama bir öğretmenin ilk görevinin, işi "bana güvenme" aşamasına getirmese bile en azından "söylediklerimi ölç biç öyle güven" noktasına getirmek olduğuna inanıyorum. Dolayısıyla aklı başında her insanın televizyon karşısında bu yaklaşımı göstermesi gerektiğine inanıyorum.

Televizyon haberleri Lübnan'da X bir olay yaşandığını söylüyorsa, ilk düşüncem *belki de* öyle bir olay olmuştur ve muhtemelen her şey televizyonda gösterildiği biçimde vuku bulmuştur yönünde olur ama yine de başka kaynaklardan bir kontrol yapmayı yeğlerim. Televizyon, sıradan bir bilgi vermek yerine olaylar arasındaki ilişkilere dair daha karmaşık bir tanım ya da kanaat iletiğindeyse tepkimiz genelde, "Bu ne anlama geliyor?" ya da "Şu anda anlamamı istedikleri şeyi yerli yerince anlıyor muyum?" olur. Tam olarak ne anlamamı istediklerini anlıyor muyum?" Bir de mesajın göndericisinin gizli düşüncesinin farkına vardığımız şanslı durumlar vardır: "Benim söylediğimi sandığın şeyi anladığını sandığını biliyorum ama duyduğun şeyin söylemek istediğim olmadığının farkına varıp varmadığını bilmiyorum." Eğer bu, yetişkin bir izleyicinin olgun tepkisini tanımlayan durumsa, çocuklar için televizyon mesajlarının tek anlamlı biçimde veya kristal berraklığında okunabilir ol-

masını ummalı mıyız (yoksa böyle olsun diye harekete mi geçmeliyiz)? Bir de onlara söyleyecek önemli bir şeyimiz olduğunda, üstelik bunu televizyonla yaptığımızda, neden söylediğimiz şeyi bizim düşündüğümüz gibi anladıklarını varsayıyoruz ki?

Televizyonun eğitsel kullanımına bağlı sorunların, varsayılan sapkın etkileriyle ilgili olanlarla aynı olduğuna inanıyorum. Diğer medyaların yanı sıra televizyon da masum insanları yozlaştırabilir ama bunu kuşkusuz pek çok eğitimcinin (ya da ahlaksızın) öngördüğünden farklı bir biçimde yapar. Bir Marslının, televizyonun etkisini 50'li yılların başında üç yaşındayken televizyon izlemeye başlayarak onunla büyüyen ilk nesil üzerinden ortaya çıkarmaya çalıştığını varsayalım. Böyle bir durumda bizim Marslı işe 50'li yılların televizyon programlarının içeriğini analiz ederek başlayabilir. Bu ilk neslin, zorla *The $64,000 Question*[1], pembe diziler, Mary Walcott tarzı senaryolar, Coca-Cola reklamı ve John Wayne'in oynadığı İkinci Dünya Savaşı'na dair filmlerle beslendiğinden, 1968'e geldiğimizde bankada iyi bir işi olan, asker tıraşlı beyaz yakalı, kurulu düzene sarsılmaz bir güven besleyen ve komşunun kızı ya da oğluyla erdemli bir evlilik niyetindeki insanlardan oluşması muhtemeldir. Oysa 1968'e geldiğimizde, eğer bu tarihöncesi olayı yanlış hatırlamıyorsam, bu "televizyon nesli" Japonları değil de üniversite hocalarını öldürmeye çalışmıştı; Marlboro yerine esrar içiyor, yoga ve transandantal meditasyon yapıyor, makrobiyotik besleniyor ve bunu benzer başka şeyler yapıyordu. Televizyonun esrar içen ve tüfek namlularına çiçek koyan bonus saçlı "gençler"le model olarak önerdiği yeni yaşam tarzı zamanında ise yeni neslin saçlarını kestiğini,

1. 1955-1958 yılları arasında ABD'de yayınlanan bilgi yarışması. (Y.N.)

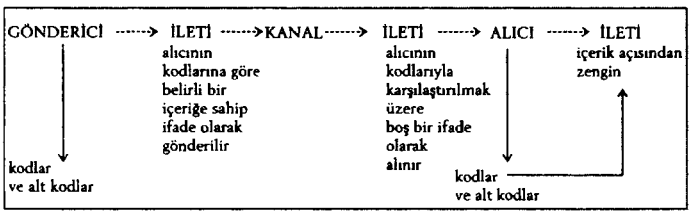
silah kullanmaya ve bomba hazırlamaya başladığını ekleyeyim. Bu durum bize gençlerin televizyonu, programları hazırlayanlardan farklı okuduklarını gösterir. Bunun rasgele vuku bulduğunu sanmıyorum: Bir televizyon programının yayınlanması ile alımlanması arasındaki boş alana hâkim, bu alanı idare eden kurallar olduğunu düşünüyorum. Bu kuralları bilmek ve özellikle de gençlere öğretmeye çalışmak lazım.

Antik dönemden günümüze, öğretmek bir gramerin temel öğelerini aktarmak anlamına geldiğinden şimdi bir tür temel iletişim gramerinin genel hatlarını çizmeyi deneyeceğim. Kitle iletişim araçlarına dair en iyimser görüşe, aşırı basitleştirilmiş bir diyagram zarar verir.

Bu diyagrama göre *iletişim kurmak*, bir *göndericinin* bir *kanal aracılığıyla* bir *alıcıya* ulaştırılmak üzere göndereceği bir mesaj üretmektir (söz konusu alıcının göndericiyle paylaştığı yorumlayıcı kurallar –ya da kodlar– sistemine dayanarak mesajı anlayacak düzeyde olduğu varsayılır). İlk diyagram çok basit, iyimser ve yanlış. Aslında başlıca kitle iletişim araçları araştırmacıları ve teorisyenlerini dinleyerek söz konusu diyagram ikinci tabloda gösterildiği haliyle yeniden yazılmalıdır.



Diyaframa 1



Bu durumda karşımızda kendi kod ve alt kod yelpazesine ve bütüncül bir yetkinlik evrenine sahip gönderici "G" vardır. Bu kişi bir mesaj, "M" mesajını üretir, bu mesaj aktarıcı olarak kendisinin bildiği kodlar ve altkodlar sistemine dayanarak anlamla donatılmış fiziksel bir ifadedir. Mesaj kanaldan geçer ve "MG" veya bir ifade olarak mesaj, alıcı tarafından benimsenmeye hazır bir ürün haline gelir. Bu noktada "MG", alıcının kodları ve altkodları (ve tüm yetkinliğiyle) karşılaştırılacak boş bir fiziksel ifade olarak algılanabilir. Daha sonra alıcı kendi yetkinlik sisteminin sağladığı anlamla mesajı doldurarak onu içerik biçiminde güncellenmiş haliyle üretir.

"Kod ve altkod" şemsiye terimini açıklığa kavuşturmak için, örneğin dilsel kodun sözlük düzeyine indirgenebileceğini; ancak ansiklopedi formatına göre analiz edilecek bir dizi altkod bulunduğundan karmaşık olduğunu söyleyeyim. Hayvanları ve bitkileri standart Avrupa kültürüyle aynı şekilde bölen, tavukları kedilerden ve kurbağaları köpeklerden, mısırı karabuğdaydan vb. ayıran bir kültürün üyeleriyle iletişim kurduğumu varsayalım. Bununla birlikte, her iki kültür de daha yüksek bir anlam düzeyinde, bu kültürel öğeleri yenilebilir olanları olmayanlardan ayırarak iki farklı şekilde yeniden düzenleyebilir. Bazı Asya halkları için köpekler yenilebilir. Muhtemelen daha az vahşi bazıları, Fransız ve İtalyanların kurbağa yeme alışkanlığını dehşetle karşılayabilir. Farklı kültürler, belirli bir temel kodu paylaştıklarında bile, görüldüğü üzere farklı altkodlar oluştururlar. Bir kurbağa, bir İngiliz veya bir Fransız için aynı zoolojik kategoriye yerleştirilir ancak ilki için yenebilir bir şey değilken ikincisi için lezzetli bir lokmadır.

Bir Oxford profesörünün, Piccadilly Kavşağı'nda göçmen bir taksi şoförüyle, sofistike uzmanlık sözcükle-

ri, karmaşık *understatement*[2], Wilde tarzı ironiler ve belki de komik oksimoronlar ve Chaucer'ın karakterlerine ince göndermeler kullanarak konuştuğunu hayal edin. İşte size gayet iyi bir iletişimsel etkileşim örneği, her ikisi de aynı dil kodunu kullanarak İngilizce konuşmalarına rağmen biri diğerini anlamayan ve çatışmaya giren altkodlardan oluşan bir ağ. Buraya kadar dilbilimden, sözel araçlardan söz ettiğimi unutmayalım. Piccadilly Kavşağı'nı Babil Kulesi'ne çevirmek için bu resme el kol hareketleri ve yüz mimikleri gibi başka göstergebilimsel fenomenleri eklemek yeter. Ludwig Wittgenstein'ın, iktisatçı Piero Sraffa'yla Londra'dan Cambridge'e giden trende yaptığı bir sohbet sırasında, iktisatçının Napoli geleneğine ait anlam yüklü bir jest yaptıktan sonra, "Bu jestin anlamı ne?" diye saf saf sormasının ardından *Tractatus*'unun ilkelerinden vazgeçtiğini unutmayalım. Wittgenstein, iletişimi zorlu ve problematik bir oyun olarak gördüğü *Felsefi Soruşturmalar*'ına böyle başlamıştı.

40'lı, 50'li yıllarda kitle iletişim araçlarını inceleyen sosyologlar *bumerang etkisi*, *kanaat önderlerinin* etkileme gücü ve *kapı kapı doğrulama* alarak mesajı pekiştirme ihtiyacı gibi fenomenleri zaten çok iyi biliyorlardı. Mesajın gönderildiği nokta ile alımlandığı nokta arasında psikolojik, sosyolojik veya kültürel perdelerin devreye soktuğu pek çok filtre olduğunu biliyorlardı. İtalya'nın banliyölerine ve geri kalmış bölgelerine televizyonun gelmesinden sonra yapılan ilk testler, birçok insanın akşam programlarını es vermeden süreklilik akışında izlediğini; şov, haberler veya drama ayrımı yapmadığını kanıtlamışlardı. Tür ayrımı yapacak yetkinlik yoktu, tür konusunda içinden çıkılmaz bir karmaşa vardı ve her şey

2. (İng.) Eksiltili ifadeler. (Ç.N.)

aynı güvenilirlik düzeyinde alımlanıyordu. Televizyon şirketleri yıllarca farklı türden beğeni ölçümlerine güvendiler ve izleyicilerin aslında programdan ne *anladığını* görmezden gelerek belirli bir programı (ticari açıdan şüphesiz önemli bir bilgi olduğundan) kaç kişinin beğendiğini öğrenmekle yetindiler. Ancak yukarıda betimlediğimiz iletişim boşluğu aslında çok daha karmaşık.

Sadece gönderen ile alıcı arasındaki kod farklılıklarını değil, aynı zamanda belirli hedef grupları sosyal statülerine ve ideolojik eğilimlerine göre diğer gruplardan ayıran kodların çeşitliliğini de göz önünde bulundurmalıyız. Böylesine esnek bir bakış açısıyla bile resmin eksik kaldığını da göz önünde tutmalıyız, belli bir konunun işlendiği programa ve yayınlandığı zaman dilimine bağlı olarak farklı gruplara ait olduğu da unutulmamalı. Şunu söylemek istiyorum: X kişisi, haber bültenini izlerken siyasete duyarlı (yani ekonomik ve siyasi yetkinliklerle donanmış) bir işçi sayılabilir. Ama aynı X kişisi, bir dizi film izlerken dar kafalı bir burjuvanın tercihlerini benimseyebilir ve bunu yaparken cinsiyet rolleri, kadın özgürlüğü ya da sınıf mücadelesi konularındaki duyarlılıklarını bir kenara bırakırken televizyon maaşlardan, grevlerden ya da insan haklarından söz ederken bu duyarlılıkları yeniden ortaya çıkabilir. Aynı fenomenin çocukların da başına geldiğinin farkında olmalıyız. Televizyon, çocukların hayvanlara saygı konusunda zaten edindikleri spontane yetkinliği vahşi yaşamla ilgili bir yayın yoluyla harekete geçirdiğinde çocuklar ekolojik değerlere karşı son derece hassas olabilirler. Ama aynı çocuk bir *western* izlerken, kanun kaçaklarını kovalamak için dörtnala at süren kovboyun heyecanına kendini kaptırarak, acımasızca koşturulup istismar edilen atı umursamayacaktır. Bu durumda da kodlar arasında bir farka tanıklık ettiğimizi söyleyebilir miyiz? Aynı kişinin duruma ve tür ayrımına özgü bir yeterliliği harekete geçi-

rerek farklı kültürel kodlara göre tepki verdiğini mi söyleyebiliriz? Bu, kültürel kod kavramı konusunda hemfikir olmamıza bağlıdır. Bir yayın sırasında birinin "metempsikoz" sözcüğünü telaffuz ettiğini varsayalım. Halkın belli bir yüzdesinin bu sözcük bilgisine dair bir yetkinliği olmadığını tahmin etmek kolaydır. Yine de burada şüphesiz bir eğitim adımıyla doldurulabilecek bir kod boşluğu söz konusudur. Mesaj göndericisinin, programın akışına bu kritik terimin açıklamasını ekleyecek kadar zeki ve anlayışlı olduğunu varsayalım. Sorun kalmaz: Televizyon bu anlamda eğitim amaçlı kullanılabilir. Fakat çocuk *western*'i izlerken, bir zamanlar kabul edilen türe özgü kurallar hayvan istismarına dair yetkinliği harekete geçirmediklerinde ne olur? Bir sunucunun ortaya çıkıp, "Kahramanın etik dışı davranışlarına dikkat edin," demesiyle filme ara verilmesini hayal bile edemiyorum. Ya da daha doğrusu benzer bir durumu hayal edebiliyorum ama söz konusu durum "metempsikoz" örneğinde olduğu gibi gramer müdahalesinden ibaret değil. Bu noktada daha ziyade bir bağlamsızlaştırma ve yapısöküm prosedürü söz konusu olabilir.

Bu işlemi iki şekilde hayal edebiliriz:

1) anlatısal bakış açısı tıpkı atlara dair eğitici bir hikâye gibi tasarlanan esas itibarıyla sahte bir *western*. Bu durumda çocuk artık *western* izlemez;
2) normal bir *western*'in ideolojik analize tabi tutulduğu özel bir yayın.

Her iki durumda da çocuğun bir tür ideolojik yetkinlikten diğerine geçmesine yardımcı olmak için bir türden diğerine geçmek zorunda kaldığımızı dolaylı olarak kabul etmiş olduk. Başka bir deyişle farklı bir tür

metinsel yetkinliği harekete geçirmek için bir metin türünden diğerine geçmek zorunda kaldık. Böylece "kod ve altkod" şemsiye terimi altında sadece sözel, sözlüksel veya dilbilgisel yetkinliklere benzer bir şeyin değil, aynı zamanda retorik yetkinliğe benzer bir şeyin de toplandığı düşünülebilir. Aynı zamanda bu yetkinlik potansiyelinin bir dizi gramer kuralı biçiminde değil de önceki metinlerin arşivlenmesi şeklinde açıklanabileceği fark edilir. Kitle iletişim araçlarını kullanma biçimimizde metinlerarası bir yetkinlik kayda değer bir rol oynar. Sözlü dilleri, trafik işaretlerini, bayraklardan oluşan denizcilik kodunu ve diğer göstergebilimsel sistemleri gramer yetkinliği denilen şey sayesinde anlarız. Görünüşe göre emirler, nesnelerin adları, kesin uyarılar vb. bir dizi tanınabilir içerik birimi üretmek için açıkça ayırt edilebilir bir dizi ifade birimine uygulanacak bir dizi bireşimsel kuralımız var. Ancak pek çok başka durumda, gramer yetkinliğinden ziyade metinsel bir yetkinliği devreye sokuyoruz.

Kutsal Kitap'ı ele alalım. Bazen, "Bunu yap, şunu yapma, domuz eti yeme, kardeşini öldürme," vb. şeyler söyler, kesin kurallar koyar. Ama bazen de –doğrusunu söylemek gerekirse çoğu kez– Kutsal Kitap bize olası davranış örnekleri, mesel niteliğinde hikâyeler sunar. Birçok farklı durumda uygulanacak genel gramer kuralları aracılığıyla değil, örnek metinler aracılığıyla iletişim kurar. Roma hukuku denen hukuk ile Anglosakson teamül hukuku arasındaki farkın bu olduğunu söyleyebiliriz. İlki açık seçik kayıt altına alınmış ve olması gerektiği gibi kanun diline yani koduna uygun ifade edilmiş durumlar için net kurallar sunar. İkincisi ise benzer çözümleri tahmin etmek amacıyla yeni olaylarla karşılaştırılmak üzere çözümleriyle birlikte bir dizi olay sunar. Roma hukuku dilbilgisel bir yapıya, teamül hukuku metinsel bir yapıya sahiptir. Kitle iletişim araçlarının kodu-

nu çözerken kullandığımız yetkinlik, Roma hukukundan ziyade teamül hukukuna daha yakındır. Belki de televizyonun ilk adımlarını Anglosakson ülkelerinde atması tesadüf değildir.

Orson Welles'in hazırladığı radyo prodüksiyonu *The War of the Worlds* [Dünyalar Savaşı], program sunucusunun açık seçik pek çok uyarısıyla ortada gizli saklı hiçbir şey kalmayacak şekilde kurgu olarak sunulmuştu. Bildiğiniz gibi pek çok izleyici bu yayını canlı yayınlanan bir haber gibi algıladı. Metinsel modelin referans çerçevesinin akla getirdiği şey (yani televizyon haberi) öylesine güçlüydü ki göndericinin her türlü açık uyarısıyla bile aşılamadı. Kültürümüz trajedi, komedi ve drama arasında oldukça net ayrımlar yapar. Klasik dil ve trajediye özgü durumlarla başlayıp daha sonra düşmanlarını mağlup edip sonsuza dek mutlu yaşayan kahramanlarla biten bir hikâye düşünmek imkânsızdır. Eğer böyle kışkırtıcı bir yayın ya da piyes üretilecekse, seyirciyi paradoksal sona hazırlamak için trajik dilin aşırı vurgulanması gerekirdi. Ancak ironi, parodi ve paradoks bile belirli retorik işaretleri sezebilen bir izleyici kitlesi gerektirir (eski retorikçiler *pronunciatio*'dan,[3] vokal modülasyonundan bahseder), aksi takdirde bu retorik figürler sözcüğü sözcüğüne anlaşılır. Televizyon izleyen çocuklar, kolayca komediyi trajediyle karıştırabilecekleri gibi tam tersi de olabilir. Bu durum türe özgü işaretler muğlak olduğunda veya çocukların metinsel yetkinlikleri yeterince idmanlı olmadığında karşımıza çıkar. Ancak yetişkin bir dünyada bile Don Quijote ve Sancho Panza'nın belirli olaylar karşısındaki farklı davranışları, iki farklı tür yetkinliği arasındaki boşluğun güzel bir örneğidir. Kitle

3. (Lat.) Telaffuz. (Ç.N.)

iletişim araçlarının egemen olduğu bir toplum bu yanlış anlamaların oyun alanıdır. Bazen durum, gönderici tarafından metinsel kuralların manipülasyonuyla ideolojik bir rıza oluşturmak amacıyla bilerek isteyerek istismar edilir. Komedinin mutlu sonla biten olağan yapısı göz önüne alındığında metinsel şeması rahatsız edici bilgilerin aktarılmasını sağlayabilir.

İki yıl önce Japonya'dan İsveç'e, İtalya'dan Amerika Birleşik Devletleri'ne uzanan farklı ülkelerde televizyon haberlerinin genel yapısı üzerine İtalyanların yaptığı bir akademik araştırma, haberlerin yapı itibarıyla yıllar önce Vladimir J. Propp'un çözümlediği Rus masallarının klasik modelini izlediklerini gösterdi. Thames Television, *Viewpoint* programının beşinci bölümünü bu fenomene ayırdı ve programı olguyu açıklamak üzere hazırladı. Gramer yetkinliği bir rehber kitap biçiminde öğretilebilirken ve gramer belirsizlikleri bir kodun temel unsurlarını bilerek hızlı bir şekilde kavranıp ayırt edilebilirken metinsel belirsizlikler genelde görünmez kalır. Belki de bu yüzden Molière'in Mösyö Jourdain'i tüm hayatını aslında ne olduğunu bilmeden düzyazı biçiminde konuşarak geçirdi. Yetkinliğinin farkına varmasını sağlamak için Molière, karakterinin günlük düzyazısını şiirle karşılaştırmasını sağlamak zorunda kaldı. Bunu söylerken, gizli metinsel yetkinliğimizin ancak farklı metinler ve/veya aynı metnin farklı yorumları arasındaki şiddetli karşıtlıkla fark edilebileceğini kastediyorum. *Viewpoint* programının sadece bir bölümünü izledim, diğer bölümlerinin betimlemesini okudum. Bence televizyona dair bir şeyler öğretmek üzere televizyonun nasıl kullanılacağına dair muhteşem örnekler. Bunlar kelimenin tam anlamıyla "yapısökümcü" programlar. Genç izleyicilerin genellikle kimyasal bileşimi hakkında endişelenmeden tükettikleri o otomatik portakalın iç mekanizmalarını gösteriyorlar. Televizyonun ma-

nipülatif teknikleri üzerine bir program yapmak zorunda kalsaydım ve İtalya'da gerçeği söylemek için benzer bir program hazırlasaydım aynı çizgiyi izlerdim. Ancak bu noktada bir sorunla yüzleşmek zorundayız. Şimdi izninizle "normal" televizyon programlarını *brüt programlar* veya *brüt mesajlar* olarak adlandıracağım. Televizyona dair bir programı, yani *Viewpoint* gibi üstdilsel ya da üsttelevizyonsal bir programı ise *net mesaj* ya da *net program* olarak adlandıralım. Televizyon programlarından bahseden bir televizyon programı, bir televizyon programı olarak kalır. Bu haliyle, net bir program bile az yukarıda listelenen yapılara girer, yani belli bir yayını izleyicinin sosyal, kültürel ve hatta psikolojik durumunu temel alarak pek çok yayına eş kılan yetkinliklerin çeşitliliği ve tek anlamlı bir alımlamanın imkânsızlığıyla açıkladığımız yapılar devreye girmiş olur. *Viewpoint* gibi programlar, öğretmenlere kanaat önderi kisvesiyle kullanmaları için bir bibliyografya ve başka yönlendirici materyaller sağlarlar. Ancak bu durumda bile herhangi bir kitle iletişim sürecinin klasik durumundan kaçınılamaz. Mesaj, öyle ya da böyle baskın kültürel çevreye ait ve alıcının muhtemel yetkinliğini öngören bir gönderici tarafından gönderilir, ancak mesaj son derece sofistike bir teknolojik kanaldan geçtiğinden ve farklılaşmamış bir kitleye ulaşması gerektiğinden, asla yüz yüze bir kontrolden geçmez, geribildirim almaz. Bu herkesçe bilinen bir şey. Eleştiriye fazlaca yönelen eğitici bir televizyon bile bu *kitle iletişimsel çıkmazdan* kaçamaz. Şimdi, sorunun özünün, mesajı yapısökümüne uğratmak ve yetkinliklerin değişebilirliğini kontrol etmek üzere girişimde bulunanlarda olduğunu düşünelim. Bu kişi (eyleyen), hem üstdilsel bir yeterliliğe yani *brüt* mesajlarla ilgili *net* mesajlar verme yeterliliğine hem de geribildirimi kontrol edecek yeterliliğe sahip olmalıdır. Bu kişi *net* programın yazarı olamaz, daha ziyade sınıfta

fiziksel olarak bulunan öğretmendir. Öğretmen, eleştirel *net* mesajın fiilî göndereni olmamalıdır. Bu bir kez fark edildikten sonra artık TV mesajının eleştirel olması gerekli değildir. Normal üretime dahil olabilir. Yapısöküm sürecinin nesnesi haline gelir.

Belli bir teorik nedenle bu yöne odaklandım. *Net* bir televizyon mesajı, *brüt* mesajların anlam, kanaat, ideoloji, dünya görüşü üretme biçimini odak noktasına koyabilir ama bunu ancak şüphesiz anlamın mesajın içeriğinde yer aldığı varsayımıyla yola çıkarsak yapabilir. Geleneksel içerik analizi ve değerler, ideolojiler ve benzerleriyle ilgili pek çok analizin sınır noktası budur. Önerdiğim diyagramda, anlam (sonda yer alan, içerik bakımından zengin, kodu çözülmüş mesaj) yalnızca mesajın sözdizimsel yapısına ve göndericinin aklındaki anlamsal değere bağlı değildir. Anlam, bütüncül pragmatik süreç çerçevesinde ortaya çıkan toplumsal bir üründür. Bu süreç, özgün mesajın iletilmesiyle ilgilidir. Alımlanması hâlâ boş bir biçimdir ve doldurulması hem alıcının yetkinliğine hem de mesajın içerik biçimiyle güncellenen nihai haline bağlıdır. *Anlam üretimi* sürecin bütününde gerçekleşir. Şimdi, *net* bir mesaj bile ancak bu tür bir yorumlayıcı zincirin başlangıç noktası olarak verilebilir. Mesajın tek anlamlı biçimde kolayca anlaşılması beklenebilir. Bu nedenle *Viewpoint* gibi eleştirel bir program bile genç alıcılarında bir dizi etkin ve eleştirel işlem başlatmalıdır. Çocuklar *net* mesajın *brüt* mesajları nasıl çözümlediğini bir kez kavradıktan sonra onlara montaj yapabilecekleri bir moviola verilmeli. Böylece filmleri değiştirerek oynayabilirler, televizyon haberinden bir parçayı farklı işlemlerden geçirerek tek başlarına bir film yapabilirler, örneğin onlara filmle birlikte, prodüksiyona devam etmelerini teşvik etmek için bir tür kit verilebilir. Bir pembe diziyi ya da durum komedisini ele alıp özgün

gidişatı farklı bir pedagojik mesaj elde etmek amacıyla yeniden yazmayı deneyebilirler. Televizyon materyallerini çizgi romanlardan reklamlara kadar diğer medya mecralarının materyalleriyle karşılaştırabilirler. Metinsel yetkinliklerinin çoğunu açıkça ortaya koyabilirler.

Bununla birlikte, *net* eğitsel bir mesajın, daima durup dururken hiç yoktan ortaya çıkabileceğinden ve her *brüt* televizyon mesajına eşlik eden o daimi ataerkillik halesiyle karıştırılmasından korkuyorum. *Net* bir program başka herhangi bir *brüt* program gibi hakikat aktarıcısı sihirli bir şey gibi görünme riski taşıdığından eğitsel bir misyon tam da bu türden sihirli bir haleyi ortadan kaldırmalıdır. Bir sonraki eğitim adımı, çocukları bir eğitim programının pasif izleyicilerinden eleştirel bir çabanın aktif kahramanlarına dönüştürmek olmalıdır. Bunun için *net* programlar teoride pek de vazgeçilmez olmayabilirler. Doğrudan *brüt programları* "olumsuz" ders kitapları olarak kullanabilecek eğitimli bir öğretmen yeterli olacaktır.

Televizyon, çocuklarımız için tek yetkili ders kitabı olduğu gibi modern yetişkinlerin de ders kitabıdır. Eğitim, gerçek olanı, gençlere okula güvenmeyi öğretmek anlamına gelmez. Aksine gençleri okul kitaplarını eleştirmek ve *kendi ders kitaplarını* yazmak için eğitmekten ibarettir. Sokrates'in zamanında durum buydu, neden bu yaklaşımdan vazgeçmemiz gerektiğini anlamıyorum. Buradan çıkan sonuç, öğretmenlerin *brüt* televizyonu işlerinin temeli gibi ele alma cesareti göstermeleri gerektiğidir. *Brüt* televizyonu kullanmak, sadece gönderilen mesajlara dair değil, pragmatik iletişim sürecinin tamamına dair ders yapmak anlamına gelir. Bu biçimde televizyona dair ders yapmak sadece yola çıkış mesajına dair ders yapmak anlamına gelmez ama çeşitli yetkinlikler arasında toplumsal olarak kök salmış farklılıklar ve mesajı yorumlayanların somut durumu ve onların yetkin-

liklerine dair de ders vermek anlamına gelir. Çocuklar *brüt programları* analiz ederek hem mesajların onları nasıl manipüle ettiğinin hem de kendilerinin mesajları nasıl manipüle ettiklerinin farkına varırlar. Şimdi soru şu: Öğretmenler buna hazır mı? Sanmıyorum, en azından genel olarak. İşte *bu* noktada *net* eğitsel mesajlar için gerçek bir işlev ortaya çıkıyor bence. Bu programlar, ziyadesiyle türdeş bir grup oluşturan ve *net* mesajların üreticisi yazarlarca farklı yeterlilikleri kolayca öngörülebilecek öğretmenler için özellikle gösterilmelidir. Öğretmenler *net* mesajın üstdilsel önerisini tanıyabilir ve karizmatik bir etkiden kaçınabilirler. Onların eleştirel projeye katılmaları, çeşitli türden okuma materyalleriyle pekiştirilebilir. Öğretmenler için *net* mesajlar üretmek, eğitim odaklı herhangi bir televizyon şirketi için yıllarca sürecek faaliyetler gerektirebilecek bir iştir.

Viewpoint gibi programların öğrenciler tarafından izlenmemesi gerektiğini söylemiyorum, aksine: Öğrenciler onlar aracılığıyla öğretmenlerin *brüt* mesajları nasıl ele almaya davet edildiklerini gözlemleyebilirler. Bu tür bir katılım, aktif tutumlarını artırabilir. Ancak gerçek eğitim operasyonu daha sonra, çocuklar *brüt* programları analiz etme görevine aktif olarak dahil olduklarında başlar. Ancak bu noktada analizin amacının farkına varabilirler: Sadece *brüt* mesajın kendisinin değil, aynı zamanda kendi tepkilerinin de. Bu tür bir öğretim, özellikle farklı sosyal geçmişlere veya etnik kökenlere sahip çocuklardan oluşan sınıflar için yararlı olabilir.

Eğitsel televizyonun pek çok meziyeti oldu. *Susam Sokağı* gibi bir program milyonlarca genç Amerikalıya, siyahların İngilizcesinin neşe, zekâ, şefkat ve kavramları ifade edebilen eksiksiz bir dil olduğunu öğretti. Ama öğretmenlere, örneğin *Johnny Carson Show*'u, genç bir Porto Rikoluya, genç bir siyah adama, genç bir beyaz Protes-

tana ne söyleneceğini tahmin etmek için nasıl *kullanacaklarını* açıklayan bir program görmek hoşuma gider doğrusu. Belki de her biri bu programda farklı bir şey görür. Bu yorumların hiçbiri kendi başlarına "anormal" bir durum, bir sapma değildir. Asıl sapma, tüm bu çocukların program aynıyken, yorumların değiştiğini fark etmemesidir. Her yorum, farklı kodlara sahip farklı bir kültürel dünyayı yansıtır. Bu kodlar, birbirleriyle zıtlık içinde olsalar da karşılaştırılabilirler, mümkün olduğunca birbirlerine çevrilebilirler veya eş ölçülemez olduklarında, o halleriyle kabul edilirler ve gerekirse eğitsel bakış açısıyla karşılıklı olarak eş ölçülemezlikleri bile eleştirel bir tartışma konusu haline gelebilir. Kodları karşılaştırmak sadece sözcüksel yetkinlik, sözel ustalık, sözdizimsel veya retorik kuralların bilgisini devreye sokmak anlamına gelmez. Daha önce de belirttiğim gibi, burada söz konusu olan sadece anlatılar ve tür kuralları değildir. Aynı zamanda çeşitli görsel yetkinlik seviyelerini de belirgin hale getirmek söz konusudur. Örneğin ikonografik altkodları ele alalım: Farklı giyim stilleri farklı tarihsel dönemleri, farklı kültürleri, farklı sosyal sınıfları gösterir. Görsel sanatlar alanındaki bir uzmanlık eğitimi belirli anlatısal durumları anlamak için (yeri geldiğinde) vazgeçilmez olan görsel referansları daha iyi saptamayı ne ölçüde sağlar? Estetik altkodları ele alalım: İnsan bedeni için olduğu kadar, ulusal geleneğe, belli bir sınıfa ait olmaya, televizyonda başka örneklere aşırı maruz kalmaya bağlı olarak ortaya çıkan otomobil, ev, mobilya gibi eşyaları da kapsayan farklı güzellik modelleri vardır. Belirli bir programın klişelerden yararlandığını göstermek önemli olsa da söz konusu klişelerin sınıftaki her çocuk üzerinde aynı etkiye sahip olup olmadığını görmek de önemlidir.

Erotik altkodları ele alalım (endişelenmeyin, okulda striptiz yapılsın diye bir önerim yok): Bir durum komedi-

si, genç bir kızı ya da erkeği, güzel olarak tanıttığında çocuklar bile güzel bir kızı ya da yakışıklı bir delikanlıyı fark eder. Cinsel cazibe modelleri kültürel olarak yerleştirilmiştir. Gerek genç kızların gerekse delikanlıların güzelliği kavrama biçimimizin, özellikle de kadın güzelliğiyle ilgili olanının kitle iletişim araçlarınca dayatılan mevcut modellere ve kadınların cinsel nesnel olarak ticari amaçla kullanılmasına ne denli bağlı olduğunu fark etmelerinin çok eğitici olabileceğine inanıyorum. Irksal bir azınlığa mensup çocuklar genellikle (anne babalarca paylaşılan ve kendi etnik ve kültürel geleneklerinden gelen) özgün estetik modeller ile kitle iletişim araçlarınca dayatılanlar arasındaki boşluktan olumsuz yönde etkilenirler. Eğitsel bir misyonunun görevlerinden biri de güzel ve çirkin arasında net bir karşıtlık olmadığını; ancak farklı güzellik kriterleri olduğunu ve çeşitli ırksal grupların modelleri kitle iletişim araçlarınca önerilenlerden farklıysa, burada "olumsuz" modeller değil de "alternatif" modeller olduğunu gösterir. Kültürel kodlarda bir çeşitlilik olduğunu göstermek, "bastırılmış" değerlerin yeniden keşfedilmesi anlamına da gelir. Şimdiye kadar ikonografik ve erotik kodlardan bahsettim; ancak pek çok farklı bilinçdışı kabul sistemi de var. Sesleri manipüle etmeye yönelik kurallar var. Televizyonda müzik korku salmak veya coşku, umut, üzüntü gibi duygular uyandırmak için kullanılır. Televizyon bunu, bu şekilde tanınan kültürel modellere dayanarak yapar. Bir çocuk, bir görüntü kendisinde korku uyandırdığında bunun nedeninin görüntünün korkutucu olması değil ama korkutucu bir müzik eşliğinde sunulması ya da korku uyandırmak için tasarlandığını fark edecek yetkinliğe ulaşmalıdır. Dahası kitle iletişim araçlarının, başka bir kültürde neşe ve canlılık duyguları yaratan müzik tarzlarını korku uyandırmak amacıyla önermesi de muhtemeldir. *Brüt* televizyonu (olumsuz olsa da) bir ders

kitabı olarak kullanarak analiz edilebilecek kültürel uzlaşmalardan oluşan bir listeyle devam edebilirim elbette, mevzuyu uzatabileceğim aşikâr ama önemli olan eksiksiz bir listeye sahip olmak değil. Mühim olan, bu karşılaştırmalı çalışmanın ancak öğretmenin öğrencilerin toplumsal kökenini ve kültürel düzeyini bildiği bir sınıfta tamamlanabileceğini anlamaktır.

Eleştirel yönelimli, eleştiri odaklı bir eğitim, televizyonun mevcudiyetini ve yetişkinler ile çocuklar için temel eğitim kaynağı olduğu gerçeğini kabul etmelidir. Ancak eleştirel yönelimli bir eğitim, öğretmenlerin doğal fenomenlerden söz etmeleri için peyzajı, atmosferi, mevsimleri, çiçekleri kullandıkları gibi, *brüt* televizyonu dünyanın bir parçası olarak kullanmalarını sağlamalıdır. Bu noktada eğitici bir televizyon önerimin sadece çocuklarla değil aynı zamanda yetişkinlerin yaşam boyu eğitimiyle de ilgili olduğuna inanıyorum. Daha iki gün önce Almanya Başbakanı Schmidt, *Zeit* gazetesinde uzun bir makale yayımladı, amacı vatandaşlarının boş zamanlarının büyük bir kısmını işgal ederek, her türlü yüz yüze iletişim olasılığını, özellikle de aile iletişimini engelleyen televizyonla ilgili endişesini dile getirmekti. Schmidt'in önerisi, her ailenin kendine bir gün belirleyerek o gün televizyonu kapalı tutma ritüeli uygulamasıydı. Her hafta televizyonsuz bir gün. Belki de Almanlar bu teklifi kabul edecek kadar itaatkârlardır. Umarım bunu tam da hükümetin yeni bir yasa çıkardığı gün yapmazlar! Ama ben Schmidt'in yerinde olsaydım farklı bir teklifim olurdu. Şöyle derdim: Dostlar, yurttaşlar, Almanlar (ama öneri İngilizler için de geçerli), haftada bir gün başka insanlarla buluşalım ve hep birlikte eleştirel bir şekilde televizyon izleyelim, tepkilerimizi karşılaştıralım ve bize öğrettiği ya da öğretiyormuş gibi yaptığı şeyler hakkında yüz yüze konuşalım. Televizyonu kapatmayın: Eleştirel özgürlüğünüzü açın.

TV: YİTİRİLMİŞ ŞEFFAFLIK*

1. Neo TV[1]

Bir zamanlar Roma ya da Milano'da tüm izleyiciler için yayınlar hazırlayıp sunan Paleo TV[2] vardı; bu televizyon bakanların açılışlarından bahsediyor ve yalan söyleme pahasına da olsa izleyici kitlesinin sadece masum şeyleri öğrenmesini sağlayan bir denetim mekanizması kullanıyordu. Şimdi, kanalların çoğalması, özelleştirme ve yeni elektronik şeytanlıkların ortaya çıkışıyla Neo TV çağında yaşıyoruz. Paleo TV'ye dair başkahramanların isimlerini ve yayınlarının başlıklarını içeren küçük bir sözlük yapılabilir. Neo TV'yle böyle bir şey yapmak imkânsız sayılır, bunun tek nedeni sadece orada boy gösteren karakterlerin ve konu başlıklarının sayılamayacak kadar fazla olması olmadığı gibi, artık hiç kimsenin onları

1. Umberto Eco'nun türettiği ve ilk kez bu makalede kullandığı yeni bir sözcüktür. Bu neolojizm daha sonra televizyon üzerine çalışan uzmanlarca 80'li yılların başından itibaren İtalya'da yaygın olarak görülen ticari televizyonları ifade etmek üzere kullanılmıştır. (Ç.N.)

2. Düzenli yayınların başından (1954) televizyon tekelinin sonuna kadar (60'lı yılların ortası) RAI tarafından yayınları hazırlanıp sunulan İtalyan televizyonunu ifade eden terim. Umberto Eco tarafından "neotelevizyon" teriminin karşıtı olarak türetilmiştir. (Ç.N.)

hatırlayamaması ve tanıyamaması da değildir; asıl mesele aynı kişinin devlet televizyonlarının mı yoksa özel televizyonların mı ekranına çıktığına bağlı olarak farklı roller üstlenmesidir. Neo TV'nin karakterlerine dair incelemeler zaten çokça yapılmıştır (örneğin Bologna Üniversitesi'nden bir grup araştırmacının Parlamento Denetim Komisyonu için televizyondaki eğlence programlarını konu alan bir araştırma yapmasının üzerinden çok da zaman geçmedi). Bu yazı, sözünü ettiğimiz araştırmanın ve onun yanı sıra diğer önemli araştırmaların bir özetini sunmayı amaçlamamakla birlikte bu çalışmaların ortaya çıkardığı yeni panoramaya göz atmayı hedefler.

Neo TV'nin temel özelliği, (tıpkı Paleo TV'nin yaptığı ya da yapıyormuş numarasına yattığı gibi) dış dünyadan giderek daha az bahsetmesidir. Sözünü ettiği şey bizzat kendisi ve kendi izleyici kitlesiyle kurduğu ilişkidir. Ne söylediğinin veya neden bahsettiğinin bir önemi yoktur (bunun bir nedeni de izleyicinin elindeki uzaktan kumandayla onun ne zaman konuşacağına ya da ne zaman susacağına karar verecek durumda olmasıdır). İletişim kanalını değiştirmeye yönelik bu güç karşısında hayatta kalabilmek için, "Ben buradayım, ben benim ve ben senim," deyip durarak izleyicisini oyalamaya çalışır. Neo TV'nin sağladığı en üst düzeydeki haber ister füzelerden ister Laurel'in düşürdüğü bir dolaptan bahsetsin, şudur: "Sana bir haberim var, inanılmaz bir şey, hey sen şu anda beni izleyen kişi; eğer inanmıyorsan bu numarayı çevir ve beni ara, bak dene bir, göreceksin sana cevap vereceğim."

Bu kadar şüpheden sonra nihayet emin olacağımız şey Neo TV'nin orada olduğudur. Söylediği televizyona özgü bir icat olduğundan doğrudur.

2. Enformasyon ve kurgu

Hem sağduyunun hem de gerçekliğin bir tanımı olarak birçok iletişim teorisinin geleneksel olarak (ve tamamen yanlış olmayan bir biçimde) atıfta bulunduğu temel bir ikilem vardır. Bu ikilem ışığında, televizyon programları genel kamuoyu kanaati açısından iki geniş kategoriye ayrılabilir:

1. TV'nin kendisinden bağımsız olarak meydana gelen olaylara dair açıklamalar sunduğu *enformasyon programları*. Bunu sözlü olarak canlı yayınlarla veya daha önce yapılmış çekimlerle, dramalar oluşturarak, canlandırmalarla veya stüdyo çekimleriyle yapabilir. Etkinlikler politik, haberlerle ilgili, sportif veya kültürel olabilir. Bu durumların her birinde izleyiciler, TV'nin (a) *doğruyu* söyleyerek, (b) bunu da *önem ve oran* kriterlerine uygun yaparak, (c) *enformasyon ve yorumları* birbirinden ayırarak görevini yerine getirmesini bekler.

Doğruyu söyleme meselesine gelince, felsefi tartışmalara girmeden bir ifadenin, diğer kontrol yöntemlerinin veya güvenilir alternatif kaynaklardan gelen ifadelerin ışığında, sağduyulu bir tutumla bir olgu durumuna karşılık geldiği kabul edildiğinde kaynağın doğru söylediği ileri sürülür (örneğin haberler Torino'ya kar yağdığını söylediğinde, meteorolojiden sorumlu yasal merciler bu haberi doğruluyorsa gerçeği söylerler). Televizyon, fiilî gerçeklere denk düşmeyen şeyler söylerse protestomuzla karşılaşır. Bu kriter, TV'nin özet veya röportaj yoluyla verdiği (ister bakan ister edebiyat eleştirmeni veya spor yorumcusu olsun) başkalarının görüşlerine gönderme yaptığı durumlar için de geçerlidir: TV, röportaj yapılan kişinin söylediklerinin doğruluğuna göre değil, röportaj yapılanın gerçekten de kendisine atfedilen işlev ve isme sahip kişi olduğunun ve görüşlerinin onun söylemediği

bir şeyi (eldeki başka kayıtlara dayanarak) kendisine söyletecek biçimde özetlenmediğinin ya da kesilip biçilmediğinin doğruluğuna dayanarak değerlendirilir.

Önem ve oran kriterleri doğruluk kriterlerinden daha muğlaktır: Bununla birlikte TV, bazı haberleri başka haberleri gölgede bırakacak şekilde ayrıcalıklı kılmakla, kimi kez önemli görülen haberleri görmezden gelmekle veya başka görüşleri dışlayarak yalnızca bazı görüşleri aktarmakla suçlanır.

Bilgi ile yorum arasındaki farka gelirsek bu da sezgisel sayılır, gerçi haberlerin seçiminde ve montajında kullanılan bazı yöntemlerin örtük yorum oluşturabileceği bilinir. Her durumda, TV'nin "doğru bir şekilde" ne zaman bilgi verdiğini tespit etmeye yarayan farklı şüphe edilemezlik parametreleri bulunduğuna inanılır.

2. *Genellikle* dramalar, komediler, lirik eserler, filmler, TV-filmleri gibi genelde seyirlik olarak adlandırılan *kurgu ya da hayal ürünü programlar.* Bu durumlarda izleyici kitlesi, inançsızlığın askıya alınması denilen durumu fikir birliğiyle uygular, herkesçe bilindiği gibi aslında hayal ürünü yapının etkisi olan şeyi doğru sayar ve söylendiği haliyle "ciddiye almayı eğlence uğruna" kabul eder. Kurguyu gerçeklik olarak kabul edenlerin davranışları (örneğin kötü adamı oynayan aktöre hakaret mektupları yazanlarınkiler) anormal sayılır. Ayrıca kurgusal programların bile parabolik olarak (siyasi, dinsel, ahlaki ilkeleri onaylamak niyetiyle) bir gerçeğin aktarılmasına aracılık ettikleri kabul edilir. Bu parabolik gerçekliğin sansüre tabi tutulamayacağı, en azından bilginin doğruluğu açısından sansür benzeri bir uygulamaya tabi olamayacakları bilinir. Olsa olsa, televizyonun belli bir parabolik hakikati tek taraflı olarak vurgulayan kurgu programlarında (örneğin boşanma referandumu yaklaşırken boşanmanın sakıncaları üzerine filmler yayınla-

mak ve bunlar için bazı "nesnel" belgeler sağlamak gibi taktiklerde) ısrar etmesi eleştirilebilir.

Her halükârda bilgi programları söz konusu olduğunda haber ile fiilî gerçekler arasındaki sıkı bağa dair özneler arası kabul edilebilir bir değerlendirmeye ulaşmanın mümkün olabileceği kabul edilirken kurgusal programlar bağlamında onların parabolik hakikati öznel olarak tartışılır ve çelişen parabolik hakikatlerin orantılı biçimde sunulduğu ılımlı ve itidalli yaklaşıma dair hiç değilse özneler arası kabul edilebilir bir değerlendirme kriteri aranır.

Bu iki program türü arasındaki fark, parlamenter denetim organlarının, basının, siyasi partilerin televizyonu sansürleme biçimlerine yansır. Enformasyon programlarında doğruluk kriterlerinin ihlali, parlamentoda soru önergelerine ve gazetelerde birinci sayfa makalelerine yol açar. Kurgu programlarındaki ılımlılık ve itidal kriterlerinin ihlali (ki bu her zaman tartışılabilir bir şey sayılır), gazetelerin üçüncü sayfasında veya televizyon haberleri sütununda yer alan makalelere konu olur.

Esas itibarıyla, enformasyon programlarının *siyasi* önemi olduğuna dair (siyasi ve kültürel davranışlara çevrilen) köklü bir kanaat geçerliyken, kurgu programlarının *kültürel* önemi olduğuna ve tam da böyle olduklarından siyasi olanla aynı yetkinlikte olmadıklarına dair bir kanaat hüküm sürer. Aslında ANSA'nın[3] elimizin altındaki bildirgelerinde eksik ya da taraflı olarak değerlendirilen bir haber yayınını eleştirmek üzere duruma müdahale eden bir parlamenter haklı bulunurken, yine bir parlamenterin elinin altındaki Adorno eserlerine dayanarak bir televiz-

3. Yaygın olarak ANSA kısaltmasıyla bilinen 1945'te Roma'da kurulan Agenzia Nazionale Stampa Associata (Ulusal Basın Ajansı). İtalya'daki ilk, dünyadaki beşinci multimedya enformasyon ajansıdır. (Ç.N.)

yon temsilini burjuva geleneklerinin savunması olarak eleştirerek duruma müdahale etmesi tartışılır.

Bu fark, yasal olarak geçerliliği olan belgelerde sahteciliği kovuşturan ancak düşünce suçlarını kovuşturmayan demokratik mevzuata da yansır. Burada mesele bu ayrımı eleştirmek ya da yeni kriterler istemekten ziyade (aslında kurgu programlarında örtük olarak bulunan ideolojilere uygulanacak bir siyasi kontrol biçimi korkutucu olabilir) kültürde, yasalarda, geleneklerde kök salmış bir ikiliği gözler önüne sermekten ibarettir.

3. Kameraya bakmak

Esas itibarıyla TV'nin ilk günlerinden bu yana bu ikilik hem enformasyon programlarında hem de kurgu programlarında (özellikle revü tarzı gösteriler gibi komik nitelikte olanlarda) geçmişte doğrulanabilir nitelikte olan bir olgunun etkisiz hale getirdiği bir şeydir.

Bu olgu, *kameraya bakarak konuşanlar* ile *kameraya bakmadan konuşanlar* arasındaki karşıtlıkla ilgilidir.

Genellikle televizyonda kameraya bakan konuşmacı kendini temsil eder (televizyon spikeri, monolog yapan komedyen, bir varyete ya da yarışma programının sunucusu), kameraya bakmadan konuşan kişi (kurgusal bir karakteri oynayan aktör) ise bir başkasını temsil eder. Burada gözümüze batan bir karşıtlık söz konusudur, çünkü bir dramanın aktörünün kameraya baktığı ve katılımcıların kameraya bakmadan konuştuğu siyasi ve kültürel bir tartışma için rejinin bulabileceği çözümler olabilir. Ama yine de karşıtlığın şu açıdan geçerli olduğunu düşünebiliriz: Kameraya bakmayanlar, televizyon olmasa bile yapacakları düşünülen (veya düşünülüyormuş gibi davranılan) bir şey yaparlarken kameraya bakanlar ise televizyo-

nun orada olduğunu ve tam da televizyon orada olduğu için konuşmalarının "gerçekleştiği"ni vurgularlar.

Bu anlamda bir üçüncü sayfa haberine konu olabilecek bir olay gerçekleşirken olayı kaydeden televizyon kameralarına olayın gerçek kahramanları bakmazlar; televizyon stüdyosunda değil de bir başka yerde de gerçekleşebilecek bir açık oturumun katılımcıları, televizyon onları tartıştıkları konuyla meşgul halde "temsil ettiği"nden kameraya bakmazlar; aktör de bir gerçeklik yanılsaması yaratmak istediği için kameraya bakmaz, sanki yaptığı şey televizyon dışı (ya da tiyatro veya film dışı) gerçek hayatın parçasıymış gibi davranır. Bu anlamda bilgi ile seyirlik gösteriler arasındaki farklar zayıflar, bunun nedeni sadece tartışmanın seyirlik bir gösteri olarak üretilmiş (ve bir gerçeklik yanılsaması yaratmayı amaçlamış) olması değil ama aynı zamanda bir yönetmenin kendiliğindenliğini göstermek istediği bir olayı çekerken, olayın kahramanlarının kameraların varlığını fark etmemelerine ya da öyleymiş gibi davranmalarına aşırı çaba göstermesidir, öyle ki bazen insanları kameraya doğru bakmamaları için yönlendirir. Bu durumlarda ilginç bir fenomen ortaya çıkar: Görünüşe göre televizyon, sözceleme ediminin öznesi olarak aradan çekilip ortadan kaybolmak ister; ama bunu da kendi izleyicisini kandırmadan yapmak ister, izleyici zaten televizyonun orada olduğunu bilir, (ister gerçek ister kurgu olsun) gördüğü şeyin kendisinden epeyce uzak bir yerde vuku bulduğunun ve televizyon kanalı sayesinde görünür hale geldiğinin farkındadır. Ancak bu durumda televizyon varlığını kelimenin tam anlamıyla ve yalnızca bir kanal olarak hissettirir.

Bu gibi durumlarda izleyicilerin çoğunlukla temsil edilen olaylar dizisinde kendi dürtülerini hayata geçirerek ya da söz konusu olayların kahramanlarını kendine

model seçerek özdeşleşmeler ve yansıtmalar gösterdiği kabul edilir, ama bu olgunun televizyon açısından normal olduğu düşünülür (tek tek seyircilerin yaşadığı özdeşleşme ve yansıtmaların yoğunluğunun normalliğini değerlendirmeyi psikologlara bırakalım).

Kameraya bakanların durumuysa farklıdır. Kendisini izleyiciye göre ön plana çıkararak, televizyon aracılığıyla kendisiyle konuştuğu konusunda karşısındakini uyarmış olur. Aslında örtük bir biçimde izleyiciyi, bilgi verip vermediğine veya sadece kurgusal bir hikâye anlatıp anlatmadığına bakılmaksızın, kurgulayan ilişkide "gerçek" bir şey olduğu konusunda uyarır. İzleyiciye, "Ben kurgusal bir karakter değilim, gerçekten buradayım ve gerçekten sizinle konuşuyorum," der.

Televizyon mecrasının varlığını bu denli açık şekilde vurgulayan bu tutumun "naif" ya da "hasta" izleyicilerde tam tersi bir etki yaratması ilginçtir. Televizyonun aracılığının ve televizyon yayınının temel özelliğinin anlamını yitirirler, kendilerine ulaşan yayının çok uzak bir mesafeden yayınlandığını ve ayrım gözetmeksizin genel bir izleyici kitlesine hitap ettiğini gözden kaçırırlar. Bunu sadece eğlence programları sunucusu şovmenlerin değil, aynı zamanda siyasi muhabirlerin de başına gelen ortak bir deneyimde görürüz: "Dün akşam gerçekten bana mı bakıyordun, lütfen söyle, yarın akşam bana özel bir işaret yaparak bunu anlamamı sağla," diyen (anormal olarak nitelenen) izleyicilerden mektuplar veya telefonlar alırlar.

Bu durumlarda (anormal davranışları gözümüze sokmadıklarında bile) *artık meselenin sözcenin gerçekliği*, yani sözce ile fiilî gerçekler arasındaki sıkı bağ değil, (ekran aracılığıyla söylenen kadarıyla değil de) televizyon ekranında vuku bulduğu kadarıyla ortaya çıkan gerçeklik oranıyla ilgili *sözceleme gerçekliği* olduğunu anlarız. Gördüğümüz gibi hem enformasyon hem de kurgu ya-

yınlarında oldukça belirsiz biçimde yer alan kökten farklı bir sorunla karşı karşıyayız.

50'li yılların ortalarından beri sorun eğlence programlarının en tipiklerinden biri olan bilgi yarışması türü yarışma programlarının ortaya çıkmasıyla daha da karmaşık hale geldi.

Bilgi yarışması doğruyu mu söyler yoksa bir kurgu mu sahnelenir?

Bu tür programların daha önceden hazırlanmış bir sahnelenmeyle bazı olayların vuku bulmasını sağladığı bilinir; ancak programda görünen karakterlerin gerçek karakterler olduğu ve yarışmacıların yanıtlarının doğru ve yanlış kriterleriyle değerlendirildiği de (açık bir uzlaşmayla) bilinir (izleyiciler yarışmacının bir aktör olduğunu bilirlerse durumu protesto ederler). Bu anlamda bilgi yarışması sunucusu aynı zamanda "nesnel" bir gerçekliğin garantörüdür (Napoléon'un 5 Mayıs 1821'de öldüğü ya doğrudur ya da yanlıştır) ve kararlarının doğruluğu denetime tabidir (programda noter bulunur ve bir üst garantörlük sağlar). Haber spikerinin ifadelerinin doğruluğunu onaylamak için bir garantöre ihtiyaç duyulmazken söz konusu programda noter neden gereklidir? Tek nedeni bunun büyük kazançların söz konusu olduğu rekabetçi bir oyun olması değildir: Sunucunun her zaman doğruyu söylemesinin gerektiğinin dile getirilmemiş olmasıdır. Aslında bir bilgi yarışması sunucusunun ünlü bir şarkıcıyı kendi adıyla sunarak tanıttıktan sonra onun yerine bir taklitçisini sahneye çıkardığının ortaya çıkması kabul edilebilir bir durumdur. Sunucu ayrıca bunu "şaka olsun diye" de yapabilir.

Bu açıdan bakıldığında aslında oldukça uzun zamandır, sözcelerin güvenilirliği sorunu muğlak hale gelmeye başlarken sözceleme ediminin güvenilirliğinin kesinlikle tartışılmaz olduğu bir tür program profili ortaya çıkar:

Sunucu orada, kameranın önündedir ve izleyicileriyle konuşur, hayalî bir karakteri değil, kendisini temsil eder.

Sunucunun duyurduğu ve belki de örtük olarak empoze ettiği bu gerçekliğin gücü öylesine fazladır ki daha önce de söylediğimiz gibi izleyicilerden biri yalnızca kendisiyle konuşulduğuna bile inanabilir.

Dolayısıyla bu sorun aslında ta en başından beri vardı ama hem bilgi aktaran yayınlarda hem de eğlence programlarında, ne ölçüde kasıtlı yapıldığını bilmesek de şeytan çıkarır gibi uzaklaştırılmaya çalışılıyordu. Bilgi aktaran yayınlar, kameraya bakanların varlığını en aza indirmeye çalışıyordu. Programları bağlama işleviyle orada bulunan spiker dışında haberler okunmuyor, sözlü olarak dile getirilmiyor ya da videoya kaydedilip yorumlanmıyordu. Televizyon kamerasından elde edilmiş fotoğraflar, film parçacıkları videoda gösterilip ekranda akarken ses kaydıyla aktarılıyorlardı, bu arada tabiatını beyan eden repertuvar malzemesine başvurmaktan kaçınılamıyordu. Enformasyon kurgu programları gibi davranmaya çalışıyordu.

Bunun tek istisnası, izleyici kitlesinin muhabir ile aktör arasında melez bir doğası olduğunu kabul ettiği ve yorumlarını, teatral jestlerini, mübalağalarını bağışlayabileceği Ruggiero Orlando gibi karizmatik karakterlerdi.

Öte yandan, eğlence programı (ana örneği *Lascia o Raddoppia?*), enformasyon programının özelliklerini maksimum düzeyde üstlenme eğilimindeydi: Mike Bongiorno "icatlar" veya kurgular vaat etmiyordu, kendini izleyici ile kendiliğinden vuku bulan bir şey arasında konumluyordu.

Ama durum giderek daha da karmaşık hale geliyordu. Zaten *Specchio segreto* gibi bir program cazibesini, kurbanlarına yaptıklarının gerçek bir şey olduğuna inanılmasına borçluydu (kurbanların görmediği gizli kame-

ra şakası) ve buna rağmen herkes eğleniyordu; çünkü Loy'un kışkırtıcı müdahalelerinin olup bitenlerin vuku bulmasını sağladığını, üstelik hadisenin belli bir biçimde *sanki* tiyatrodaymış gibi gerçekleşmesine neden olduğunu biliyorlardı. Grillo'nun sunduğu ve orada gösterdiği New York'un "gerçek" New York olduğu varsayılan *Te la do io l'America* gibi programlarda muğlaklık daha da güçlüydü ama buna rağmen Grillo'nun olayların gidişatını tiyatro söz konusuymuş gibi belirlemek üzere kendini olaya dahil etmesi kabul görüyordu.

Sonunda aklımızı daha da karıştırmak üzere bir programcının neyse ki birkaç saatliğine konuştuğu, müzik dinlettiği, sonra araya bir dizi ve ardından bir belgesel sıkıştırdığı veya bir tartışma programı ve hatta haberleri bile dahil ettiği blok program ortaya çıktı. Bu noktada aşırı duyarlı bir izleyici bile türleri karıştırır. Beyrut'un bombalanmasının seyirlik bir şey olup olmadığından ve stüdyoda Beppe Grillo'yu alkışlayan genç izleyici kitlesinin gerçek insanlardan oluşup oluşmadığından şüphe eder.

Kısacası şimdi enformasyon ve kurgunun ayrılmaz bir şekilde iç içe geçtiği ve izleyici kitlesinin "gerçek" haberler ile hayal ürünü uydurmalar arasında ne ölçüde ayrım yapabildiğinin önemini kaybettiği programlarla karşı karşıyayız. İzleyici kitlesinin bu ayrımı yapabilecek düzeyde olduğunu varsaysak bile bu ayrım söz konusu programların sözceleme ediminin özgünlüğünü desteklemek için uyguladıkları stratejiler açısından değerini kaybeder.

Bu amaçla bu programlar sözcelemenin *simulakrumları* aracılığıyla, tıpkı sahada televizyon kameralarının olup bitenleri kayda almasını gösterdikleri anda olduğu gibi bizzat sözceleme ediminin ta kendisini sahneye koyarlar. Karmaşık bir kurgu stratejisi, bir gerçeklik etkisinin hizmetine girer.

Ancak bilgi aktaran programları eğlence programlarına bağlayan akrabalığı gösteren şey tam da bu stratejilerin analizidir: Açık stüdyo olarak *TG2*'yi ele alalım: Bu stüdyoda enformasyon, zaten sözceleme gerçekliğinin üretimi için eğlence programlarına özgü retorik teknikleri kullanmıştır.

Dolayısıyla sözce ile fiilî gerçekler arasındaki ilişkinin, sözceleme ediminin gerçekliği ile izleyicilerin alımlama deneyimi arasındaki gerçeklik ilişkisine oranla giderek önemini yitirdiği bir televizyonculuk durumuna doğru yol alınır.

Eğlence programlarında (ve onların "saf" bilgi programları üzerinde dolaylı yoldan ürettikleri ve üretecekleri fenomenlerde) televizyonun doğruyu söyleyip söylemediği giderek önemini yitirir, önemli olan televizyonun *gerçek olması*, gerçekten de izleyici kitlesine hitap etmesi ve (simulakrum olarak temsil edilse bile) bu kitlenin katılımıyla konuşmasıdır.

4. Yayın yapıyorum, işte gerçek bu

Bu aşamada, enformasyon programları ile kurgu programları arasındaki ikiliğin dayandığı olgusal hakikat ilişkisi krize girer; bu kriz televizyonu bir bütün olarak ele alma eğilimindedir, onu (tarafsız sayılan) *fiilî gerçekleri aktaran araçtan gerçekleri üreten bir aygıta*, gerçekliğin aynasından gerçekliğin üreticisine dönüştürür.

Bu amaçla, Paleo TV'de izleyici kitlesinden gizlenmesi gereken şeyler olan kayıt aygıtlarının belli yönlerinin oynadığı *kamusal* ve *bariz* rolü görmek ilginç olacaktır.

Zürafa mikrofon. Paleo TV'de işten çıkarmalara, anlı şanlı kariyerlerin çöküşüne yol açan azar ve ikaz mektupları herkesi alarma geçiriyordu: "Sahada zürafa!" Zü-

rafa yani mikrofon, gölgesi bile görülmeyecek bir şeydi (esas itibarıyla zürafanın gölgesinden bile korkuluyordu). Televizyon acınası bir şekilde kendisini gerçeklik olarak sunmakta ısrar ediyordu ve tam da bu nedenle yapaylığı gizlemesi gerekiyordu. Daha sonraları zürafa mikrofon bilgi yarışmalarına, sonra televizyon haberlerine, en sonunda da çeşitli deneysel seyirlik gösterilere girdi. Ama artık televizyon yapaylığı gizlemiyor, hatta zürafa mikrofonun orada oluşu (kullanılmasa bile) canlı yayın yapıldığı konusunda bir güvence veriyor. Yani tamamen doğal. Dolayısıyla şimdi zürafa mikrofonun varlığı yapaylığı gizlemeye yarıyor.

Televizyon kamerası. Eskiden televizyon kamerasının da görülmemesi gerekiyordu. Artık o da görülebiliyor. Televizyon kameranın görünmesiyle şöyle diyor: "Ben buradayım ve eğer buradaysam bunun anlamı şudur: Karşısında gerçeklik yani onu kayda alan TV var. İstersen bir dene, bay bay yap, bak, evdekiler seni görecek." Rahatsız edici gerçek şu ki televizyonda bir kamera görürseniz çekimi yapanın (aynalarla yapılan karmaşık sahneleme durumları hariç) o kamera olmadığı kesindir. Yani kamera ekranda her göründüğünde yalan söyler.

Televizyon haberlerinin telefonu. Paleo TV, ekranda komedi karakterleri telefonda konuşurken gösteriyordu ve dolayısıyla televizyon dışında vuku bulan gerçek veya öyle olduğu iddia edilen olaylarla ilgili bilgi veriyordu. Neo TV telefonu kullanarak, "Ben buradayım, içimle kendi beynime bağlıyım, dışımla ise şu anda beni görmekte olan sizlerle birlikteyim," der. Televizyon haberlerinde muhabir rejiyle konuşmak için telefonu kullanıyor: Bunun için dahilî bir iletişim sistemi yeter ama bu durumda aslında gizemli kalması gereken reji yönetmeninin sesini duyuyorsunuz, böylece televizyon tam da gizli kalması gereken kendi mahrem yanıyla konuşuyor.

Ama televizyon haberlerini aktaranın duyduğu şey doğru ve belirleyici. "Bekleyin, görüntü kaydı gelecek," diyor, böylece saniyeler süren beklemenin gerekçesinin kaydın doğru yerden doğru zamanda gelmesi gerektiği olduğu anlaşılıyor.

Portobello'nun telefonu. *Portobello*'nun telefonu ve benzeri yayınlar, televizyonun koca yüreğini izleyici kitlesinin koca yüreğine bağlar. Doğrudan erişimin muzaffer göstergesidir, büyülü bir şey, bir göbek bağıdır. Siz, bizsiniz, seyirlik gösterinin bir parçası olabilirsiniz. Televizyonun size sözünü ettiği dünya, sizinle bizim aramızdaki ilişkidir. Gerisi sessizliktir.

Müzayede telefonu. Özel Neo TV'ler açıkartırmayı icat etti. Müzayede telefonuyla izleyici, izlenen gösterinin ritmini belirleyen aktör gibi görünüyor. Aslında telefon görüşmeleri filtrelenir ve ölü anlarda (arama olmadığında) teklifleri yükseltmek için sahte bir telefon görüşmesinin kullanıldığından şüphelenmek meşrudur. Müzayede telefonuyla seyirci Mario'nun "yüz bin" demesi, seyirci Giuseppe'yi "iki yüz bin" vermeye değer olduğuna ikna eder. Sadece bir izleyici aramış olsa ürün çok düşük bir fiyata satılırdı. İzleyicileri daha fazla harcamaya teşvik eden müzayedeyi yöneten kişi değil, seyirciyi bunu yapmayı yönlendiren bir başka seyirci yani telefondur. Müzayedeyi yöneten masumdur.

Alkışlar. Paleo TV'de alkışlar gerçek ve kendiliğinden görünmeliydi. Salondaki seyirciler yanıp sönen bir yazı gördüklerinde alkış tutardı, ancak televizyon ekranının karşısındaki izleyicilerin bunu bilmesine gerek yoktu. Belli ki bu izleyicinin bildiği bir şeydi. Neo TV artık rol yapmıyor: Sunucu, "Ve şimdi iyi bir alkış alalım!" derken stüdyodaki seyirciler alkışlıyor ve evdekiler de alkışların artık sahte olmadığını bildiklerinden gayet mutlu mesut izliyorlar. Alkışların kendiliğinden ortaya çıkması umurla-

rında değil, onlar için önemli olan televizyona özgü bir alkışlama durumunun söz konusu olması.

5. Sahneleme

Dolayısıyla TV artık *olayları*, yani TV'den bağımsız olarak kendi başlarına vuku bulan ve televizyon olmasaydı da gerçekleşebilecek fiilî vakaları göstermiyor mu?

Giderek daha az gösteriyor. Kuşkusuz Vermicino'da bir çocuk *gerçekten* de çukura düştü ve orada öldü, bu *doğru*. Ama kazanın başından çocuğun ölümüne kadar olup biten her şey televizyon orada olduğundan vuku bulduğu gibi gerçekleşti. Olay, tam da olduğu anda televizyonca yakalandı ve *sahnelenmiş* bir şey haline geldi.

Konuyla ilgili en yeni ve belirleyici çalışmalara atıfta bulunmaya değmez, bunu söylerken aklımda Bettetini'nin başvuru kaynağı çalışması *Produzione del senso e messa in scena*'sını [Anlam Üretimi ve Sahnelenme] düşünüyorum: Sağduyuya başvurmak yeter. Ortalama bir zekâya sahip izleyici, aktris aktörü mutfakta, yatta veya çayırda öptüğünde, söz konusu olan gerçek bir çayır olsa bile (ve genellikle Roma kırsalı veya Yugoslav kıyıları seçilir) bu çayırlığın, bir bütünün içinden *çekilip alınmış*, önceden hazırlanmış, seçilmiş ve bu nedenle belli bir ölçüde çekim amacıyla *tahrif edilmiş* olduğunu çok iyi bilir.

Buraya kadar sağduyu işe yarar. Ancak sağduyu (ve çoğu zaman eleştirel dikkat), televizyon canlı yayını dediğimiz şey karşısında gafil avlanır. Bu durumda (her ne kadar naklen yayının maskelenmiş bir ertelenmişlik olduğu varsayılıp ona pek de güvenilmese de) gayet iyi bilinen şey, aslında televizyon kameralarının bir şeylerin vuku bulduğu yere naklen yayın yapmaya gittikleri ve o

şeyin kameralar orada olmasa da kendiliğinden zaten vuku bulacağıdır.

Televizyonun başlangıcından bu yana naklen yayının bile bir seçim, bir manipülasyon gerektirdiğine dikkat çekilmiştir. Bu makalenin yazarı, "Olay ve Olay Örgüsü" başlıklı geçmiş döneme ait bir makalesinde (bir futbol maçını kayda alan üç veya daha fazla kameradan oluşan bir aparatın bir dizi olayı seçip nasıl işlediğini göstermeye çalışmıştı, söz konusu aparat bir maçta (tanımı gereği rekabetçi nedenlerle oynanan bir oyun söz konusu olduğundan, forvet tam da seyirlik gereksinimlerle bir golü kaçırmamak için elinden geleni yaparken ya da kaleci onun geçmesine izin verirken) rejisör belli eylemleri objektifte öne çıkarıp diğer eylemleri görmezken gelir, bazen maçı bir kenara bırakıp sahadaki izleyicilere döner ya da tam tersini yapar, sahayı belli bir perspektiften kadraja alır dolayısıyla sahneyi *yorumlar*; ekranda görünen olduğu gibi ulaşılabilir bir maç değil rejisörün bakış açısıyla görülen bir maçtır.

Ancak bu analizler, olayın kayda alınmasından bağımsız olarak vuku bulmasının tartışılmaz fiilî bir durum olmasını sorun haline getirmiyordu.

Televizyon kaydı kendisinden bağımsız gerçekleşen bir olayı yorumluyordu, olayın bir bölümünü, bir kesitini, belli bir bakış açısını izleyiciye sunuyordu; ama yine de televizyon dışı "gerçeklik"le ilgili bir bakış açısı söz konusuydu.

Ama bu değerlendirmenin itibarı, oldukça vakitlice farkına varılan bir dizi fenomen ortaya çıkınca sarsılmıştır:

a) Etkinliğin kayda alınacağını bilmek etkinlikle ilgili *hazırlıkları* etkiler. Futboldan bahsetmişken, eski ham deri toptan damalı televizyon topuna geçildiği ya da organizatörlerin, kameraları ve rek-

lam yapmak istemeyen devlet kurumunu aldatacak biçimde önemli reklamları stratejik konumlara yerleştirdiği görülür ve renkleri algılamakla ilgili nedenlerle formalarda kaçınılmaz sayılan bazı değişiklikler yapıldığını da unutmayalım;

b) Kameraların varlığı olayın gidişatını etkiler. Televizyon orada olmasa bile Vermicino'da 18 saat süren kurtarma operasyonu belki de aynı sonuçları verecekti ama kuşkusuz katılım daha az yoğun, belki de trafik sıkışıklığı ve kafa karışıklığı daha az olacaktı. Pertini orada olmazdı demiyorum, belki yine olurdu ama kesinlikle orada daha az zaman geçirirdi: Bu teatral bir hesapla yapılan bir şey değil sembolik nedenlerle yapılan bir davranıştı. Milyonlarca İtalyan'ın cumhurbaşkanlığının kurtarma çalışmalarına katılmak üzere orada bulunması, milyonlarca İtalyan vatandaşının da orada olduğunu gösteren sembolik bir şeydi ama esas itibarıyla benim "iyi" bir şey olarak değerlendirdiğim bu davranışın televizyonun orada bulunmasından ilham aldığı gerçeği ortada. Televizyon olayı takip etmeseydi ne olurdu diye kendi kendimize sorduğumuzda karşımıza iki alternatif çıkar: Ya kurtarma ekibindekiler daha az hevesli çalışırdı (sonuç ne olursa olsun, çabaları düşünelim ve televizyon olmasaydı oraya koşan çevre köylerin genç atletik delikanlılarının olaydan bihaber olacaklarını da gayet iyi biliyoruz) ya da televizyon olmasaydı oraya daha az insan gelir ve daha rasyonel ve etkili bir kurtarma çalışması yapılması mümkün olurdu.

Ana hatlarıyla özetlediğimiz her iki durumda da bir *sahnelenme* taslağının esasları zaten belirlenmiştir: Maç

durumunda bu sahnelenme –olayı radikal bir şekilde değiştirmese de– kasıtlıdır; Vermicino söz konusu olduğunda ise (en azından bilinç düzeyinde) kasıtsız ve içgüdüseldir ama olayı ciddi biçimde değiştirebilecek düzeydedir.

Bununla birlikte son on yılda canlı yayıncılık sahnelenme anlamında radikal değişiklikler geçirdi: Papalık törenlerinden birçok siyasi ve seyirlik olayın kameralar orada olmasaydı, oldukları gibi tasarlanmayacaklarını biliyoruz. Doğal olayın televizyon çekimi amacıyla hazırlanmasına giderek daha fazla yaklaştık. Bu hipotezi iyice sınayan olay, Birleşik Krallık veliaht prensinin evliliğidir. Bu olay, televizyon için tasarlanmasaydı sadece olduğu gibi gerçeklemeyeceği bir yana belki de hiç gerçekleşmeyecekti.

"Kraliyet düğünü" denen olgunun yeniliğini tam anlamıyla ölçmek için, yaklaşık 25 yıl önce gerçekleşen benzer bir olaya, Monako Prensi Rainier ve Grace Kelly düğününe atıfta bulunmak gerekir. İki krallığın büyüklüğündeki farklılığı bir yana bırakırsak, olay aynı yorumlarla veriliyordu: Siyasi diplomatik yanı, dinsel tören, askerî geçit töreni, aşk hikâyesi. Ancak Monako prensinin evliliği televizyon çağının başında gerçekleşti ve televizyondan bağımsız olarak düzenlenmişti. Düğün organizatörlerinin töreni naklen yayınlamak gibi bir niyeti olsa bile bu konudaki deneyim hâlâ yetersizdi. Bu yüzden tören gerçekten de kendiliğinden gerçekleşti ve televizyon yönetmenine *onu yorumlamaktan (sunmaktan)* başka bir seçenek kalmadı. Nitekim yorumladı, siyasi diplomatik değerlere nazaran duygusal romantik değerlere ayrıcalık tanıdı, kamusal olanın karşısına özel hayatı koydu. Etkinlik gerçekleştiriliyordu: Kameralar, odak noktasına televizyonun seçtiği temanın amaçlarına uygun olanları koyuyordu.

Askerî grupların geçit töreni sırasında, bariz temsilî işlevlerle orada bulunan Amerikan Deniz Kuvvetleri

bandosu çalarken (aslında Amerikan Deniz Kuvvetleri Monako Prensliği'nde esas itibarıyla her zaman haber olurdu) kameralar bandoyu göstermek yerine balkon korkuluğuna dayandığında tozlanan pantolonunu temizlemek üzere çaktırmadan eğilen ve bu arada nişanlısıyla şakalaşarak gülümseyen prense odaklanmıştı. Hiç kuşku yok ki bu da bir seçim, operet yerine aşk romanını seçmeye karar vermek gibi bir şey ancak bu seçim, deyim yerindeyse oradaki esas etkinliğe rağmen bu etkinliğin planda olmayan aralarından yararlanılarak yapılmıştır. Bu yüzden düğün töreni sırasında, yönetmen bir önceki gün kendisini harekete geçiren mantıkla davranmıştır: *Amerikan Deniz Kuvvetleri* bandosunu ortadan kaldırdıktan sonra evlilik törenini gerçekleştiren başrahibi de ortadan kaldırmak gerekiyordu: Kameralar hiç durmaksızın eski aktris prensesin ya da aktris ve geleceğin prensesi gelinin yüzüne odaklanmayı sürdürdü. Rejisörün anlatımına göre Grace Kelly son aşk sahnesini oynuyordu ve o bu anlatımı sırasında parazitvari bir tutumla (ve belki de tam da bu nedenle gayet yaratıcı biçimde) orada kendilerini temsil etmek üzere bulunan şeylerden parçacıkları bir araya getirip kolaj yapıyordu.

Kraliyet düğünüyle işler çok farklı bir seyir izledi. Buckingham Sarayı'ndan St. Paul Katedrali'ne kadar her şeyin televizyon için tasarlandığı apaçık gözler önündeydi. Merasim kabul edilemez renkleri dışlamıştı, terziler ve moda dergileri pastel renklerin seçilmesini önermişti, böylece her şey renk açısından sadece bir bahar havasının değil, aynı zamanda televizyona özgü bir bahar havasının esmesine göre ayarlanmıştı.

Damadın nişanlısının oturmasına yardım etmek için kaldırmayı beceremediği, başına bir sürü dert açan o meşhur gelinlik önden, yandan ve hatta arkadan görülsün diye tasarlanmamıştı: Yukarıdan görülmesi isteni-

yordu, tıpkı çekimlerin final sahnelerinden birinde görüldüğü gibi, o sahnede katedralin mimari mekânı bir daireye indirgenmişti, bu dairenin merkezinden çapraz sahınlığın ve nefin haç biçimli yapısına kadar mimari uzam her şeye egemen olmuştu, ana koridor gelinliğin uzun mu uzun kuyruğuyla belirgin hale gelirken, bu simgesel görüntüye taç yapan dairenin dört çeyreği, tıpkı bir barbar mozaiğindeki gibi, korodakilerin, rahiplerin, kadın ve erkek izleyicilerin giysilerindeki rengârenk noktalardan oluşmuştu. Mallarmé bir zamanlar, "*Le monde est fait pour aboutir à un livre*,"[4] dese de kraliyet düğününün yayınlanması şunu söyler: Bu düğün, Britanya İmparatorluğu'nun takdire şayan bir televizyon çekimine hayat vermek için yapılmıştır.

Londra'da yapılan, aralarında her yıl düzenlenen Trooping the Colours'ın da bulunduğu çeşitli merasimleri şahsen görme fırsatım oldu; sözünü ettiğim merasimde, meşru bedensel işlevlerini ulu orta yapmak dışında, her konuda eğitilmiş atların doğal bağırsak faaliyeti en nahoş görüntüydü: Atlar ya heyecandan ya da doğa yasasına uyarak sıçarken kraliçe bu törenlerde her zaman bir bok denizinde ilerler çünkü Muhafız Alayı'nın atları bu geçit töreni boyunca gübre üretmekten daha iyi bir faaliyet beceremezler. Ama öte yandan, atları idare etmek çok aristokratik bir faaliyettir ve at gübresi bir İngiliz aristokratının en aşina olduğu şeyler arasında yer alır.

Kraliyet düğünü sırasında da bu yasadan kaçmak mümkün olmadı. Ancak televizyon izleyenler, at gübresinin ne koyu ne parlak ne de şekilsiz haline rasgeldiler; her zaman ve her yerde bej ile sarı arası pastel bir renkte, oldukça aydınlık bir görüntüyle sunulduğunu fark etti-

4. (Fr.) Dünya, bir kitaba hayat vermek için yaratıldı. (Y.N.)

ler, böylece çok fazla dikkat çekmiyor ve kadın kıyafetlerinin yumuşak renkleriyle uyum sağlıyordu. Daha sonra kraliyet atlarının bir hafta boyunca özel haplarla beslendiği, böylece gübrelerinin televizyonda hoş görüntü vermeye uygun telejenik bir renge sahip olduğunu okuduk (gerçi bunu anlamak pek de uzun sürmemişti). Hiçbir şey şansa bırakılmamıştı, televizyon yayını her şeye hâkimdi.

Bu iş öyle bir noktaya varmıştı ki düğünde aslında rejisörlere bırakılan "yorumlama" ve kadraja alma özgürlüğü, kolayca anlayabileceğimiz gibi en aza indirgenmişti: Olup bitenleri çekmek gerekiyordu ancak bu çekim her şeyin olması gerektiğine karar verildiği anda ve noktada yapılacaktı. Tüm sembolik inşa, sırasıyla "yerli yerince" önceden sahneye konmuş haliyle olmalıydı, prensten at bokuna kadar törenin tamamı temel söylem olarak önceden hazırlanmıştı, merasime yönelen kameraların gözü zorunlu güzergâhta kalarak televizyona özgü yorumlamanın risklerini en aza indirmeliydi. Yani yorumlama, manipülasyon, televizyon için hazırlık, televizyon kameralarının faaliyetini öncelemişlerdi. Olay zaten temelde "sahte", çekilmeye hazır olarak ortaya çıkmıştı. Londra'nın tamamı televizyon için oluşturulmuş bir stüdyo olarak önceden hazırlanmıştı.

6. Bitirirken birkaç havai fişek

Bitirirken şunu söyleyebiliriz: İzleyici, sadece kendinden bahseden bir televizyonla ilişkiye sokularak, şeffaflık hakkı elinden alınmış yani dış dünyayla temas hakkından yoksun bırakılmış olduğundan kendi kendine döner. Ancak bu süreçte insan kendini bir televizyon izleyicisi olarak tanır ve eğlenir, hepsi bu. TV'nin eski bir

tanımı kulağa gayet hoş geliyor: "Kapalı bir dünyaya açılan bir pencere."

Televizyon izleyicisi hangi dünyayı "keşfeder"? Bir yandan televizyon öncesi arkaik doğasını yeniden keşfederken elektronik çağına özgü kaderini, yalnızlığını keşfeder. Esas itibarıyla bu keşif, başlangıçta daha geniş bir bilginin ve nihayetinde "çoğulculuk"un teminatı olarak piyasada memnuniyetle karşılanan özel yayıncıların artmasıyla oldukça saygın bir biçimde vuku bulur.

Paleo TV, uçsuz bucaksız dünyanın en ücra taşra semtinden görülmesini sağlayan bir pencere olmak istiyordu. Bağımsız Neo TV (*Giochi senza frontiere*[5] programının devletçi modelinden yola çıkarak) kamerayı taşraya çeviriyor ve Piacenza'lı bir saatçinin reklamını dinlemek üzere bir araya gelmiş Piacenza halkına Piacenza insanını gösterirken, Piacenza'lı bir sunucu, düdüklü tencere kazanırken Piacenza'lılarca görülmek için her şeyi kabul eden Piacenza'lı bir kadının memeleri hakkında sulu şakalar yapıyor. Teleskobun diğer tarafından bakmak gibi bir şey.

Müzayede sorumlusu aynı zamanda hem satıcı hem de aktör. Ama bir satıcıyı oynayan bir aktör ikna edici olmayabilir. Halk, satıcıları tanır, onları ikinci el araba, bir top kumaş, köy panayırlarından marmot yağı almaya ikna edenleri bilir. Müzayede sorumlusu iyi görünümlü olmalı ve tıpkı izleyicileri gibi aksanlı ve muhtemelen bozuk dilbilgisiyle konuşmalı ve gerçekten de satış yapan insanların dediği gibi "çok doğru" ve "çok ilginç bir teklif" demeli. "18 karat, Bayan Ida, bilmem anlatabil-

5. Fransızcası *Jeux sans frontières (JSF)*. Avrupa Yayın Birliği'nin ürettiği bu program çeşitli varyasyonlarla çeşitli dönemlerde Avrupa ülkelerinde yayınlanmıştır. Diğer ülkelerde Fransızca adının çevirisi kullanılırken Birleşik Krallık'ta *It's a Knockout* adıyla yayınlanmıştır. (Ç.N.)

dim mi?" demeli. Aslında kendi söylediklerini açıklamak yerine sattığı mal karşısında alıcının duyduğu hayranlık dolu şaşkınlığının birebir aynısıyla kendini ifade etmeli. Özel hayatta muhtemelen çok ahlaklı ve dürüst biri olsa da ekranda biraz üçkâğıtçı gibi davranmalı, aksi takdirde halkın güvenini kazanamaz. Satıcılar böyle yapar.

Bir zamanlar okulda, işte, yatakta söylenen kötü sözler vardı. Dahası insanın umuma açık yerlerde kendi alışkanlıklarını az biraz kontrol etmesi gerekirdi, Paleo TV (sansüre tabi tutulan ve ideal, ılımlı ve Katolik bir izleyici kitlesi için tasarlanmış) arındırılmış bir dille ve tarzla konuşuyordu. Bağımsız televizyonlar ise izleyici kitlesinin ekranda kendini tanımasını ve "işte bu biziz" demesini istiyorlar. Yani kadın izleyicinin poposuna bakarak bir bilmece soran sunucu ya da komedyen, kötü sözler kullanıyor, çift anlamlılıklara başvuruyorlar. Yetişkinler ekranda kendilerini buluyor, nihayet televizyon hayatın ta kendisi gibi. Gençler, oldum olası şüpheyle yaklaştıkları bir şeyle yüzleşiyor ve toplum içinde böyle davranmanın doğru olduğunu düşünüyorlar. Neo TV'nin mutlak gerçeği söylediği birkaç vakadan biri de bu.

Neo TV, özellikle de bağımsız olanı, izleyicinin mazoşizminden dibine kadar yararlanıyor. Sunucu, munis ev kadınlarını utançtan öldürecek sorular soruyor, onlar da bu oyuna katıldıklarından yüzleri yalandan (ya da gerçekten) kızararak orospu gibi davranıyorlar. Televizyona özgü bu sadizm biçimi, Johnny Carson'ın son derece popüler *Tonight Show* programıyla Amerika'da gündemin birinci sırasına oturdu. Carson, varsayımsal bitmek tükenmek bilmez *Dallas*'vari bir dramın konusunu anlatıyor, bu dramda yok yok: aptallar, sefiller, sapıklar, yozlaşmış tipler. Bir karakteri tarif ederken, kamera bir izleyicinin yüzünü kadraja alıyor, bu arada söz konusu erkek izleyici tam da başının üstündeki bir televizyon ekranında

görülmeye başlıyor. İzleyicilerden biri oğlancı, küçükleri istismar eden biri olarak tanımlanırken mutlu mesut gülümsüyor, bir kadın izleyici kendisinin bir uyuşturucu bağımlısı ya da doğuştan ahmak birinin yerine konulmasından keyif alıyor. Kameranın zaten bazı kusurları ya da üzerinde çokça konuşulmuş bazı karakteristik özellikleri nedeniyle kötücül bir biçimde seçmiş olduğu kadın ve erkek izleyiciler, milyonlarca televizyon izleyicisinin önünde kötülenip küçük düşürüldüklerini duymaktan mutlu halde gülümsüyorlar. Şaka olduğunu düşündüklerinden olsa gerek. Ama gerçekten de kötülenip küçük düşürülüyorlar.

40'lı, 50'li yaştakiler, kıyıda köşede kalmış bir sinematekte eski bir Duvivier filmini bulup kullanılır hale getirmenin ne zahmetli bir şey olduğunu, ne çok araştırma yapmak gerektiğini bilirler. Ama şimdi sinemateklerin büyüsü bozuldu, Neo TV bize aynı akşamda bir Totò, ta ilk yıllarından bir Ford ve belki de Méliès'i veriyor. Bir kültür oluşturuyoruz. Ancak eski bir Ford için onlarca hazmedilmesi zor yüzeysel şey ve dördüncü kategoriden berbat çekilmiş filmlerle karşılaşıldığı da oluyor. Eski sinematek kurtları hâlâ bunları ayırt edebilecek durumda olduklarından sonuçta televizyon kanallarını sadece daha önce gördükleri filmleri bulmak üzere dolaşıyorlar. Böylece kültürleri olduğu yerden bir gıdım ileri gitmiyor. Gençler ise her eski filmi bir sinematek filmiyle özdeşleştirdiklerinden onların kültürü geriye gidiyor. Neyse ki gazeteler var, birkaç ipucu verip yol gösteriyorlar. Ama televizyon izlemek gerekirse nasıl gazete okuyabilirsiniz ki?

Amerikan televizyonu için zaman paradır; tüm programlarını ritim, caz tarzı bir ritim üzerine kurar. İtalyan Neo TV'si Amerikan materyallerini arkaik bir ritmi olan bizimkilerle (ya da Brezilya televizyon dizileri gibi Üçüncü Dünya ülkelerininkilerle) karıştırır. Böylece Neo

TV'nin zamanı, hızlanmaları ve yavaşlamaları olan kesintilerle dolu esnek bir zamandır.

Neyse ki izleyici uzaktan kumandayla histerik biçimde kendi ritmini seçerek olaya kendi damgasını vurabilir. Sizler de mutlaka birinden diğerine atlayarak RAI'nın *tg1* ve *tg2* haberlerini izlemeyi denemişsinizdir, bu durumda daima aynı haberi iki kez almışsınız gibi olur ama o haber asla beklediğiniz haber değildir. Ya da ihtiyar anne ölürken burnunun dibine bir pasta dayamak gibidir. Ya da Marco Polo ve bir Budist rahip arasında geçen yavaş ritimli bir diyalogla Starsky ve Hutch'ın[6] hızı kesilir. Böylece herkes kendi ritmini yaratır ve televizyonu, kulaklarımızı ellerimizle kapatıp dinlediğimiz bir müzik gibi izleriz ve gördüğümüz şeyin Beethoven'ın *Beşinci Senfoni*'si mi yoksa "Bella Gigogin"[7] mi olması gerektiğine karar veririz. TV'yle geçirdiğimiz akşamlar artık bize başı sonu belli hikâyeler anlatmıyor: Hep bir "yakında" sloganı. Tarihsel avangardların düşü.

Paleo TV'de izlenecek çok az şey vardı ve gece yarısından önce herkes yatağına çekilirdi. Neo TV'nin düzinelerce kanalı var ve gece geç saatlere kadar yayın yapılıyor. İnsan yedikçe iştahı artar. Bunun üstüne bir de video kayıt cihazı başka pek çok programı izlememizi sağlıyor. Satın aldığımız veya kiraladığımız filmler ve biz evde yokken yayınlanan programlar. Ne de muhteşem bir şey, şimdi televizyon ekranının önünde günde 48 saat geçirebilecek ve bu sayede artık dış dünya olan o uzak kurguyla (geçmişte kalan hikâyeyle) temas kurmak zorunda kalmayacaksınız. Dahası, bir olayı ileri geri ve ağır çekimde ya da hızlandırarak izleyebilirsiniz: Antonioni'yi

6. 1975-1979 yıllarında yayınlanmış ABD yapımı kült polisiye dizisinin aynı adlı karakterleri. (Y.N.)

7. 19. yüzyıla ait vatanperver bir İtalyan şarkısı. (Ç.N.)

Mazinger'in ritminde izlediğinizi düşünün! Gerçekdışılık artık hepimizin parmak uçlarında.

Yeni olasılıklardan biri Videotel, ama daha sonra başkaları da çıkacak ve bu olasılıkların ardı arkası kesilmeyecek. Ekranda tren tarifelerini, borsa listelerini, gösteri programlarını, ansiklopedi girdilerini okuyacaksınız. Fakat her şey ama her şey, hükümet danışmanlarının raporları bile ekranda okunabildiğinde, tren tarifelerine ve seyirlik gösterilerin saatlerine veya hava durumu bilgilerine kim hâlâ ihtiyaç duyacak? Ekran, artık kimsenin gitmeyeceği bir dış dünya hakkında bilgi verecek. Yeni megapol projesi MITO, yani Milano-Torino'nun projesi, büyük ölçüde tele-ekran üzerinden kurulacak temaslara dayanıyor: Bu noktada, Milano'dan Torino'ya ve tam tersi yönde hareket etmeye gerek kalmayacağından, otoyolun veya demiryolu hatlarının neden güçlendirilmesi gerektiği artık anlaşılır bir şey değil. Beden işe yaramaz hale gelecek, gözler her şeye yetecek.

Elektronik oyuncaklar satın alabiliyor, onları TV ekranında görüntüleyebiliyoruz ve ailecek Darth Vader'ın uzay filosunu parçalamak üzere oyuna başlayabiliyoruz. Ama kayda alınanlar da dahil pek çok şey görmemiz gerektiğine göre, bunu ne zaman yapacağız? Her halükârda, galaktik savaşınız, bir telefon görüşmesi ve bir cappuccino içimlik sürede internet kafede yaptığınız bir şey değil artık, ama tüm gün hatta spazm yaşayana kadar yapabileceğiniz bir şey (çünkü bildiğiniz gibi kafede ensenizden soluğunu eksik etmeyen biri başınızda bekleyip dururken evde durum değişecek, evde sonsuza kadar zamanınız olacak). Ama bu durumun şöyle de etkileri olacak: Gençleri süpersonik bir avı yönetecek optimal refleksler kazanacak şekilde eğitecek. Bizi, yetişkinler ve çocuklar olarak, on uzay gemisini parçalamanın o kadar da mühim bir şey olmadığı fikrine alıştıracak ve füze savaşları bize

insan ölçeğinde bir şey gibi görünecek. Gerçekten savaştığımızda ise, *Battlestar Galactica*'ya karşı bağışıklığı olan Ruslar tarafından bir anda paramparça edileceğiz. Çünkü denediniz mi bilmiyorum ama iki saat oynadıktan sonra geceleri huzursuz bir uykuda, yanıp sönen ışıkları ve mermi izini görüyorsunuz. Retina ve beyin parçalanıyor. Tıpkı gözünüzde flaş patlaması gibi. Uzun bir süre gözünüzün önünde sadece kara bir leke kalıyor. İşte bu sonun başlangıcı.

MEDYALARIN ÇOĞALMASI*

Bir ay önce televizyon hayranlık, sevgi ve saygıyla hatırladığımız bir klasiği yeniden izlememizi sağladı: Kubrick'in *2001*'inden söz ediyorum. Bu yeniden gösterimden sonra birçok arkadaşımı arayıp görüşlerini sordum, hepsi ağız birliği etmişçesine hayal kırıklığına uğradıklarını söyledi.

Olağanüstü teknik ve mecazi yenilikleriyle, metafizik soluğuyla bizi şaşırtan bu filmin üzerinden uzun yıllar da geçmedi ama bu kez bize binlerce kez gördüğümüz şeyleri yorgun argın tekrarlıyor gibiydi. Paranoyak bilgisayarın dramı, şaşırtıcı görünmese bile hâlâ iyi bir gerilim aksında tutuluyor; maymunlarla başlamak hâlâ güzel bir sinema parçası oluşturuyor; ancak bu aerodinamik olmayan uzay gemileri artık yetişkin olmuş çocuklarımızın oyuncak kutusunda plastikten yapılmış halleriyle yerlerini çoktan aldılar; final sahnelerinin görüntüleri *kitsch* (herkesin içine istediği alegorileri koyabileceği bir dizi sözde felsefi belirsizlik) ve gerisi diskografi, müzik ve kapaklar.

Kubrick her şeye rağmen bize parlak bir yenilikçi gibi görünüyordu. Ancak mesele şu: Kitle iletişim araçları soykütükseldir ve hafızası yoktur, her ne kadar bu iki özelliğin karşılıklı olarak birbirleriyle uyumsuz olmaları gerek-

se de durum böyledir. Soykütükseldirler çünkü kitle iletişim araçlarındaki her yeni buluş zincirleme olarak taklitlerini ve bir tür ortak dili üretir. Hafızaları yoktur çünkü taklitleri zincirleme biçimde üretildikçe kimse kimin başlattığını hatırlayamaz ve atayı kolayca en son torunla karıştırabilirsiniz. Dahası medyalar öğrenir ve bu nedenle utanma sıkılma bilmeden Kubrick'inkilerden doğan *Star Wars*'un uzay gemileri, atalarından daha karmaşık ve güvenilirdir, öyle ki ataları taklitçileriymiş gibi görünür.

Bunun geleneksel sanatlarda neden böyle olmadığını, Caravaggio'nun neden Caravaggio taklitlerinden daha iyi olduğunu ve Invernizio'nun neden Balzac'la karıştırılamayacağını nasıl olup da hâlâ anlayabildiğimizi kendi kendimize sormak ilginç bir mevzu olacaktır. Kitle iletişim araçlarında buluşun değil, teknik başarının üstün geldiğini ve teknik buluşun taklit edilebilir ve mükemmelleştirilebilir olduğu söylenebilir. Ama hepsi bu kadar değil. Örneğin Wenders'in *Hammet*'i teknik olarak Huston'un eski *Malta Şahini*'nden çok daha karmaşıktır ve yine de ilkini sadece ilgiyle, ikincisini ise sarsılmaz bir inançla izleriz. Esas itibarıyla izleyici olarak bizde bir sistem ya da bir beklenti ufku devreye girer. Acaba Wenders, Huston kadar yaşlandığında onu yine aynı heyecanla yeniden izler miyiz? Bu kadar çok ve böylesine zorlu soruları burada pek de göğüsleyecek durumda değilim. Ama *Malta Şahini*'nde Wenders'te çoktan kaybolmuş belli bir naifliğin tadını daima çıkarırız gibi geliyor bana. Wenders'in filmi, *Şahin*'in aksine sadece kitle iletişim araçlarının birbirleriyle olan ilişkisinin değil, aynı zamanda kitle iletişim araçları ile sözde "yüksek" sanat arasındaki ilişkinin de değiştiği bir evrende yol almaya başlamıştı bile. Figüratif sanatlar veya "yüksek" edebiyatla doğrudan ve bilinçli ilişkiler kurmadan buluşlarını yaptığından *Şahin* naifken, Wenders'in filmi bu ilişkile-

rin zaten kaçınılmaz biçimde birbirine karıştığı, Beatles'ın Batı'nın büyük müzikal geleneğine yabancı olup olmadığını söylemenin zor olduğu bir evrende yol almaya başlamıştı bile. Bu evrende çizgi romanlar müzelere pop art yoluyla girmişti ama müzelerin sanatı da Crepax, Pratt, Moebius veya Druillet gibi sanatçıların pek de naif olmayan kültürüyle çeşitli çizgi romanlara girmişti. Gençler iki gece üst üste bir spor salonunun kalabalığına karışarak müzik dinlemeye giderlerdi. Bee Gees'in çıktığı bir günü ve John Cage ya da Satie'nin bir icracısının gösterisinin olduğu bir başka günü de atlarlardı; ve üçüncü gece Monteverdi, Offenbach ve ayrıca Beatles'la birlikte şarkı söyleyen Cathy Berberian'ı dinlemeye giderlerdi (ne yazık ki artık gidemeyecekler), Beatles Purcell konser salonunda da çıkardı, Berberian bu performanslarda Beatles'ın müziğine daha önceden atıfta bulunmadığı hiçbir şey eklemezdi, sadece bilmeden ve istemeden performanslar sırasında kısmen eklemeler yapardı.

Kitle kültürü ürünleri ve "yüksek" sanat ürünleriyle ilişkimiz değişti. Farklılıklar azaltıldı ya da ortadan kalktı: Ama farklılıklarla birlikte zamansal ilişkiler, filyasyon çizgileri, öncesi ve sonrasılar deforme oldu. Filolog bunların hâlâ farkında olmasına rağmen ortalama kullanıcı fark etmiyor bile. 60'lı yılların aydınlanmış ve aydınlatmacı kültürünün talep ettiği şeyi elde ettik, bir yandan ekonomik ve sosyal açıdan zor durumdaki kitlelere uygun hiçbir şey üretilmemesini, öte yandan da ince zevklere sahip kültürlü kitle için zor ürünler sunulmamasını sağladık. Mesafeler kısaldı, eleştiri ne yapacağını şaşırdı, *L'Espresso*'nun Matia Bazar'ın son şarkısıyla hesaplaşmaya çalıştığı (son derece haklı) can sıkıcı mevzular ortaya çıktı. Gelenekçi eleştiri, yeni araştırma tekniklerinin, Manzoni ve Donald Duck'ı aynı netlik ve şaşmaz kesinlikle çözümle-

mesinden yakınıyor, yeni teknikler bunları birbirinden ayırt edemiyor diyor (her türlü basılı kanıta rağmen utanmazca yalan söylüyorlar). Dikkat eksikliğinden olsa gerek, günümüzde sanatların meselesinin tam da bu ayrımı geçersiz kılmaya çalışmak olduğunu fark etmiyorlar. Esas itibarıyla pek de kültürlü olmayan biri günümüzde Manzoni'yi okuyabilir (okuduğundan ne anladığı başka bir konudur) ancak *Métal Hurlant*'ın (önceki on yıllarda yalnızca deneyselci kötü adamların "mutlu azınlık" için olduğunu bildikleri kimi kez hermetik, iddialı ve sıkıcı) çizgi romanlarını okuyamayabilir. İşte bu bize, ufuktaki bu tür değişiklikler kaydedildiğinde, işlerin daha iyiye mi yoksa daha kötüye mi gittiğinin henüz söylenmediğini söyler: İşler değişti, hepsi bu ve değer yargıları da farklı parametrelere uymak zorunda kalacak.

İlginç gerçek şu ki ortaokul çocukları içgüdüsel olarak bu tür şeyleri 70'lik profesörlerden daha iyi biliyorlar (sadece nüfus kayıtlarındaki yaşa değil damarların yaşına da atıfta bulunuyorum). Ortaokul öğretmeni (hatta lise öğretmeni bile), öğrencinin *Diabolik* okuduğu için ders çalışmadığına ikna olmuş ve belki de çocuk (*Diabolik* ve Moebius'un yanı sıra – bu ikisi arasında Sanantonio ve Robbe-Grillet arasındaki kadar mesafe vardır) Hesse'nin *Siddhartha*'sını Pirsig'in *Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı* kitabına dair bir açıklama gibi okuduğundan ders çalışmıyordur. Bu noktada devlet okullarının okumayı bilmek hakkındaki kendi ders kitaplarını (tabii böyle kitapları varsa) gözden geçirmesi gerektiği de açıktır. Aynı şey neyin şiir olduğu neyin şiir olmadığına dair kaynaklar için de geçerlidir.

Ancak okul (ve toplum, üstelik sadece gençler için de değil), kitle iletişim araçlarına nasıl tepki verileceğine dair yeni kılavuzlar oluşturmayı öğrenmelidir. 60'lı ve 70'li yıllarda söylenen her şey gözden geçirilmelidir. O

zamanlar hepimiz (belki de haklı olarak) iktidar ilişkilerini kopyalayan bir kitle iletişim araçları modelinin kurbanlarıydık: Ekonomik veya siyasi güç tarafından kontrol edilen belli politik ve pedagojik planları olan merkezî bir yayıncı tanınabilir teknolojik kanallar (dalgalar, kanallar, teller, sinema ya da televizyon ekranı gibi tanımlanabilir cihazlar, radyo, gazete sayfası) sayesinde iletilen mesajların ve ideolojik dolduruşun kurbanı alıcılar. Alıcılara mesajları "okuma"yı, eleştirmeyi öğretmek yeterliydi, belki de entelektüel özgürlük, eleştirel farkındalık çağına ulaşmıştık... Bu aynı zamanda 68'in de rüyasıydı.

Bugün radyoların ve televizyonların ne olduğunu biliyoruz. Mesajlarda kontrol edilemez bir çoğulluk söz konusu, her birimiz mesajlarımızı kendi meşrebimizce oluşturmak üzere uzaktan kumandayı kullanıyoruz. Kullanıcının özgürlüğü artacak olmasa da kullanıcılara özgür olduklarını ve kontrol edildiklerini öğretmenin yolu kesinlikle değişiyor. Gerisine gelecek olursak, yavaş yavaş iki yeni fenomen kendini göstermeye başladı, medya mecralarının çoğalması ve kadrajdaki medyalar.

Günümüzde bir kitle iletişim aracı nedir? Bir TV yayını mı? Kuşkusuz, o da. Ama şimdi hayal ürünü olmayan bir durum hayal etmeye çalışalım. Bir şirket, üzerlerinde bir sarı kuyruksallayan kuşu bulunan tişörtler üretsin ve bunların reklamını yapsın (geleneksel fenomen). Bir nesil bu tişörtleri giymeye başlar. Tişörtün her kullanıcısı, göğsündeki sarı kuyruksallayan aracılığıyla tişörtün reklamını yapar (örneğin her Fiat Panda sahibi, Fiat markasının ve Panda modelinin para almayan ama ödeme yapan bir propagandacısıdır). Bir televizyon yayını, gerçeğe sadık olmak için sarı kuyruksallayan kuşlu tişörtlü gençleri gösterir. Gençler (ve yaşlılar) TV yayınını izler ve sarı kuyruksallayan kuşlu yeni tişörtler alırlar çünkü onları "genç" yapan bu tişörtlerdir.

Kitle iletişim aracı neredediir? Gazetedeki reklam ekinde mi, televizyon yayınında mı, tişörtte mi? Burada bir değil, iki, üç, belki de farklı kanallar üzerinde hareket eden çok daha fazla kitle iletişim aracımız var. Medya mecraları çoğaldı, ancak bazıları medyanın medyası olarak, yani kadrajdaki medya olarak hareket ediyor. Peki şimdi mesajı gönderen kim? Tişörtü kim üretiyor, kim giyiyor, TV ekranında ondan kim söz ediyor? İdeolojinin üreticisi kim? İdeoloji söz konusu olduğundan fenomenin etkilerini yani tişörtü kimin yaptığının, kimin giydiğinin, ondan kimin bahsettiğinin ne anlama geldiğini çözümlemek yeter: Ancak değerlendirilen kanala göre mesajın anlamı ve belki de ideolojik ağırlığı değişir. Artık tek başına iktidar yok (tek başına olması bir zamanlar nasıl da teselli ediciydi!). İktidarı bir tişört için yeni bir tasarım fikri bulmuş tasarımcıyla mı yoksa haklı olarak para kazanmak üzere bu tişörtü satmanın iyi olacağını, belki de işçi çıkarmamak için daha geniş ölçekte satmanın daha da iyi olacağını düşünen (belki de taşralı) üreticiyle özdeşleştirmek mi isteriz?

Ya da haklı olarak bu tişörtü giymeyi bir gençlik ve rahatlık veya mutluluk imgesinin reklamını yapan kişiyle mi? Ya da bir kuşağı temsil etmek için o tişörtü bizzat kendisi giyen televizyon yönetmeniyle mi? Veya masraflarını karşılamak için tişörtün sponsorluğunu kabul eden şarkıcıyla mı? Bunların hepsi iktidarın hem içinde hem de dışında yer alır, iktidarın zapt edilmesi imkânsızdır ve artık "proje"nin çıkış noktası bilinmez.

Kuşkusuz ortada bir proje var ama artık bu kasıtlı bir şey değil, tam da bu yüzden niyetlere yönelik geleneksel eleştirinin araçlarıyla eleştirilmesi de mümkün değil. Ben de dahil 20 yıl öncesinin metinleriyle formasyon kazanmış tüm iletişim teorisi profesörleri işten çıkarılmalı.

Kitle iletişim araçları nerede? Şölende mi, kortejde mi, bir kültür departmanınca düzenlenen, Herakleitos'un görev ve sorumluluk çağrısını kendi çağrısına dönüştüren ciddi filozofu dinlemek üzere yerlere oturan yüzlerce gencin bulunduğu Immanuel Kant hakkındaki bir konferansta mı? Herakleitos'un görev ve sorumluluk çağrısı filozofun ağzından çıkarken şöyle yankılanıyor: "Ey cahiller, neden beni oraya buraya çekmek istiyorsunuz? Ben sizin için değil beni anlayabilecekler için yazmadım mı?" Kitle iletişim araçları nerede? Bir telefon görüşmesinden daha özel ne olabilir? Fakat birisi özel bir telefon görüşmesini, kayda alınmak ve yargıca teslim edilmek üzere yapılmış bir görüşmeyi adliyeye teslim ettiğinde ne oluyor? Üstelik bütün bunlar söz konusu kayıt, adalet sarayının köstebeği bu görüşmeyi gazetelere teslim etsin ve gazeteler bundan söz etsin ve soruşturmalar karartılsın diye yapıldığında ne oluyor? Bu durumda mesajı (ve ideolojisini) kim üretmiş oluyor? Telefonda her şeyden habersiz konuşan ahmak mı? Kaydı teslim eden mi? Hâkim mi, gazete mi? Oyunu anlamadan konuyu ağzından düşürmeyerek herkese yayarak mesajın başarısını artıran okur mu?

Bir zamanlar kitle iletişim araçları vardı, kötüydüler, bilirsiniz işte ve ortada bir suçlu vardı. Ayrıca onları suçları nedeniyle itham eden erdemli sesler vardı. Dahası (neyse ki) kitle iletişim araçlarının esiri olmasınlar diye bazılarına seçenekler sunan sanat vardı.

Şimdi her şey bitti. Şimdi neler olup bittiğini anlamak için baştan başlamalı, kendimizi sorgulamalıyız.

SERİ ÜRETİMDE YENİLİK*

1. Kitle iletişim araçlarında seri üretim sorunu

"Modern" estetik bizi, "benzersiz" (yani tekrarlanamaz) ve "orijinal" olarak sunulan nesneleri "sanat eserleri" olarak tanımlamaya alıştırdı. Özgünlük veya yenilik yoluyla, beklentilerimizi baltalayan, bize farklı bir dünya imgesi sunan, deneyimlerimizi yenileyen bir üretim biçimi tasarladı. Bu, maniyerizmle kendine yer bulan ideal estetikti ve bu estetik, romantizmin estetik anlayışlarıyla bu yüzyılın avangard pozisyonlarına kadar kesinkes dayatılan bir şeydi.

Modern estetik, kitle iletişim araçlarınca üretilen eserlerle karşı karşıya kaldığında onlara herhangi bir sanatsal değer yüklemeyi reddetti, çünkü bu eserler alıcılarına istediklerini ve beklediklerini vermek üzere daima aynı model kullanılarak oluşturulmuş, tekrarlanan şeyler gibi görünüyorlardı. Modern estetik onları *seri olarak* üretilen nesneler diye tanımladı, tıpkı değişmez bir modele göre aynı tipte üretilmiş otomobiller gibiydiler. Hatta kitle iletişim araçlarının "seri üretimi", sanayininkinden daha olumsuz bir şey olarak kabul edildi.

Kitle iletişim araçlarının diğer endüstriyel üretimlere kıyasla bu olumsuz tabiatını anlamak için "bir nesneyi

seri olarak üretmek" ile "görünürde farklı ifadelerin içeriklerini seri olarak üretmek" arasında ayrım yapmak gerekir.[1]

Serilik sorunu, estetiğin, sanat tarihinin, kültürel antropolojinin uzun zamandır bildiği bir şeydir. Şimdiye kadar (sanat yerine) "zanaatkârlık"tan söz etmeseler de seramik, kumaş, küçük el aletlerinin üretimi gibi "minör sanatlar" denilen alanlarda temel estetik bir değer olduğunu inkâr etmediler. Bu nesnelerin nasıl "güzel" olarak tanımlanabileceğini bulmaya çalıştılar: Pratik bir işlevi yerine getirmek için tasarlanmış aynı tipin veya matrisin mükemmel tekrarlarıydı bunlar. Yunanlar ve Romalılar, *techne* veya *ars* ile düzgün ve mükemmel bir şekilde işlevini yerine getiren nesneler yapma yeteneğini kastediyorlardı. Modelde mükemmellik yargısı modele dair bir tanımlama olarak dile getiriliyordu ve modelin tekrarlanan üretimleri, örnek aldıkları model hoş ve güzel olduğundan güzel ve hoşlardı, orijinal görünme çabası içinde değillerdi. Dahası modern estetik bile birçok orijinal sanat eserinin prefabrik ve "seri" unsurlar kullanılarak üretilebileceğini biliyordu, bu nedenle özgünlük serilikten doğabilirdi. Mimarlık için de olan budur ancak bu, yazarın önceden belirlenmiş şemaları kullanabileceği geleneksel şiir için de olmuştur ve yine de alıcının şemanın varlığını tanımasına izin verirken, yenilik veya buluş deneyimini kışkırtmayı amaçlamıştır.

Daima aynı temel içeriği iletmek üzere her seferinde farklıymış gibi görünen ifadelerin durumuysa farklıdır. Bu, kitle iletişim araçlarında, reklam filmlerinde, çizgi romanlarda, dans müziğinde ve –aslında– televizyona

1. Aracın seriliği ve programın seriliği arasındaki ayrım için bkz. Antonio Costa, Leonardo Quaresima, "Il racconto elettronico: veicolo, programma, durata", *Cinema & Cinema*, Cilt 35-36, 1983, s. 20-24.

özgü seri üretim denilen şeyde, televizyon dizilerinde görünen bir şeydir. Bu dizilerde bize daima aynı hikâye zayıf bir sözcük dağarcığıyla aktarılırken hep yeni bir şey okuyor, görüyor, dinliyor izlenimine kapılırız.

Kitle iletişim araçlarındaki bu serilik, "yüksek" kültüre, sanayinin ve zanaatkârın dürüst, hilesiz hurdasız seriliğine kıyasla *yozlaşmış* (ve sinsi) gelmiştir.

Doğal olarak bu polemikler sırasında bu tür seriliğin de geçmişin sanatsal üretiminin birçok aşamasında hep var olduğu unutuldu. Bu anlamda birçok ilkel sanat seri üretimdi, eğlence amaçlı birçok (*saraband*, *giga* veya *minuet* gibi saray danslarının) müzik formu seri üretimdi ve öylesine seriydi ki birçok ünlü besteci bile sabit bir şemaya göre bir *süit* oluşturmaya dudak bükerek yaklaşmıyordu, bu tür süitlerine zaten bilinen ve popüler melodilerin üzerine varyasyonlar ekliyorlardı. Dahası aktörlerin sabit bir perdede hep aynı hikâyeyi anlatan temsillerini minimal varyasyonlarla doğaçlama yaparak sergiledikleri *commedia dell'Arte* de var.

Günümüzde seriliğin kitle iletişim araçlarındaki muazzam varlığı (örneğin *pembe dizi*, *durum komedisi* veya *saga* gibi televizyonda yayınlanan türleri düşünün) bizi sorunun bütününe dikkatle yaklaşıp değerlendirmek mecburiyetinde bırakıyor. Kitle iletişim araçlarının seriliği, geçmişin birçok sanatsal biçiminden ne ölçüde farklı? Bize "modern" estetiğin reddettiği, bizi postmodern denilen bir estetiğinkinden farklı sonuçlara götüren sanat biçimlerini belli ölçülerde önermiyor mu?

2. Bir tekrar tipolojisi

Seri ve serilik, tekrar ve yeniden ele alma, büyük ölçüde şişirilmiş kavramlardır. Felsefe ya da sanat tarihi

bizi bu terimlerin bazı teknik anlamlarına alıştırdı ama bunları ortadan kaldırmak iyi olacaktır: Kierkegaard'da "yeniden ele alma" anlamında tekrardan ya da Deleuze'deki anlamında "fark ve tekrar"dan söz etmeyeceğim.

Çağdaş müzik tarihinde seri ve serilik, bu bağlamda tartışmakta olduğumuz şeyin aşağı yukarı zıt anlamıyla anlaşılmıştır. On iki tonlu (dodekafonik) seri medya evrenine özgü seri tekdüzeliğin tam tersidir ve daha da önemlisi postdodekafonik seri farklıdır (her ikisi de, farklı biçimde de olsa, tek bir kompozisyon içinde sadece bir kez kullanılacak şemalardır).

Güncel bir sözlük açtığımda, "tekrarlamak" kelimesi için "bir şeyi yeniden yapmak ya da söylemek" anlamında bir karşılık bulurum ama buradaki anlamda "zaten söylenmiş şeyleri söylemek" ya da "aynı şeyleri tekdüze biçimde yapmak" anlamında olduğunu görüyorum. Bu noktada asıl mesele "yeniden" veya "aynı şeyler"le ne kastedildiğini belirlemektir.

Dolayısıyla "tekrarlamak" için aynı soyut türün bir *replikasını* yeniden üretmek anlamına gelecek bir ilk anlam tanımlamamız gerekiyor. Bu anlamda iki daktilo kâğıdının her ikisi de aynı tür ticari malın birer replikasıdır.

Bu anlamda, bir başka şeyin "aynısı", en azından belli bir bakış açısıyla, aynı özellikleri sergileyen bir şeydir: İki daktilo kâğıdı bizim için işlevsel açıdan aynıdır ama nesnelerin moleküler bileşimiyle ilgilenen bir fizikçi için aynı değildir. Kitlesel endüstriyel üretim açısından, aynı *type*'tan [türden] iki *token* [belirteç/simge] veya gereksinim nesnesi *replikalar* olarak tanımlanır, normal gereksinimleri olan normal biri için gözle görünür kusurları yoksa bir başka şey seçmek yerine bir replika seçmek aynı şeydir. Bir filmin veya bir kitabın iki kopyası aynı türden replikalardır.

Oysa ilgilendiğimiz serilik ve tekdüzelik ilk bakışta başka bir şeyin aynısıymış gibi gözükmeyen bir şeyle ilgilidir.

Şimdi bir şeyin bize orijinal ve farklı olarak sunulduğu (ve satıldığı) ancak o nesnenin bir şekilde zaten bildiğimiz şeyi tekrar ettiğini hissettiğimiz ve muhtemelen bu nedenlerle satın aldığımız durumlar nelerdir ona bakalım.

2.1. Yeniden ele alma

İlk tekrar türü, başarılı bir temanın yeniden ele alınması ya da *sürdürülmesidir*. En ünlü örnek Dumas'nın *Üç Silahşörler: Yirmi Yıl Sonra*'sıdır, sinema alanında da *Star Wars* veya *Superman* gibi arketiplerin çeşitli biçimlerde yeniden ele alınmaları vardır. Devam niteliğindeki yeniden çekimler tamamen ticari kararlarla ortaya çıkar ve ikinci bölümün ilkinden daha iyi veya daha kötü olması tamamen tesadüfidir.

2.2. Karbon kopya

Karbon kopya, bir başarı hikâyesinin genelde tüketiciyi bilgilendirmeden yeniden formüle edilmesinden ibarettir. Hemen hemen tüm birinci tarz ticari *western*'lerin her biri daha önceki eserlerin bir karbon kopyasıdır; ya da belki de hepsi birlikte başarılı bir arketipten doğan bir dizi karbon kopyaydı.

Remake de bir çeşit karbon kopyadır ve öyle olduğu kamuoyuna açıkça duyurulur: *Dr. Jekyll, Define Adası* veya *The Mutiny of the Bounty*'yle [Bounty'de İsyan] ilgili filmlerin çeşitli edisyonlarına bakın.

Karbon kopya kategorisi altında, hem kelimenin tam anlamıyla intihal vakalarını hem de açık seçik yo-

rumlayıcı amaçlarla yapılan "yeniden yazma" vakalarını sınıflandırabiliriz.

2.3. Dizi [Seri]

2.3.1. Dizi dediğimizde oldukça farklı bir olguyla karşı karşıya kalıyoruz. Karbon kopya anlatı durumlarının değil de üslup tekniklerinin kullanılması olabilirken bence dizi, sadece ve sadece anlatısal yapıyla –üstelik oldukça yakından– ilgilidir. Dizide karşımıza stabil bir durum ve bu durum kadar stabil belli sayıda ana karakter çıkar, bunların etrafında dönüp duran ve değişen ikincil karakterler vardır; bu değişiklik sadece ve sadece bir sonraki hikâyenin öncekinden farklı olduğu izlenimini vermek için yapılır. Tipik dizi için popüler edebiyat evreninden örnek vermek gerekirse (değişmez ana karakterleri Nero Wolfe, Archie Goodwin, Wolfe evinin hizmetkârları, Müfettiş Cramer, Çavuş Stebbins ve başka birkaç kişi olan) Rex Stout'un dedektif romanlarını hatırlayabiliriz, aynı şey televizyon evrenine geldiğimizde *All in the Family*, *Starsky ve Hutch*, *Columbo* vb. dizilerce örneklenebilecektir. *Pembe diziden durum komedisine*, hatta polisiye dizilere kadar uzanan televizyon türlerini bir arada değerlendiriyorum.

Dizi mevzusunda çokça araştırma yapıldı, "kitle iletişimde yinelemeli yapılar"dan söz edildiğinde tam da dizideki yapı kastediliyordu.[2] Dizide kullanıcı, hikâyenin yeniliğinden zevk aldığına inanırken, aslında değişmez bir anlatı şemasının tekrarlanmasından zevk alır;

2. Kitle iletişim araçlarının bu tekrarı üzerine literatür çok geniştir. Bu bağlamda örnek olarak (*Ertelenmiş Kıyamet ve Popüler Roman Kahramanları*'nda yayımlanan) Superman, James Bond veya 19. yüzyıl *feuilleton*'una dair çalışmalarıma bakılabilir.

hoşuna giden şey tikleri, kendine özgü cümleleri ve sorun çözme teknikleriyle meşhur bir karakterin yeniden karşısına çıkmasıdır. Bu anlamda dizi, çocukça bir ihtiyaca yanıt verir ama bu hastalıklı bir ihtiyaç değil yüzeysel olarak maskelenmiş bir şeydir, insan çocukluğundan beri hep aynı hikâyeyi tekrar tekrar duyarak *özdeş* olanın geri dönmesiyle teselli bulur.

Dizi, kullanıcıyı teselli eder çünkü tahmin becerisini ödüllendirir: Kullanıcı neler olacağını tahmin edebildiğini gördüğünden ve beklenenin geri dönüşünden hoşlandığından mutludur. Beklediğimizi bulduğumuz için tatmin oluruz ama yaptığımız bu "keşfi" hikâyenin yapısına değil, neredeyse ilahî sayacağımız öngörüsel kurnazlığımıza bağlarız. "Polisiye romanın yazarı tahmin etmemi sağladı," diye düşünmek yerine, "Polisiye roman yazarının benden saklamaya çalıştığını şeyi tahmin ettim," diye düşünürüz.

2.3.2. Flashback yapısında dizinin bir varyasyonunu buluruz: Örneğin çizgi romanlardaki bazı hikâyelerde bu durumla karşılaşırız, başkahramanın hayatının seyrini kronolojik olarak bilmeyiz ama *flashback* sayesinde sürekli yeni anlatı fırsatları keşfetmek üzere neredeyse takıntılı biçimde dönülen bir tema olan kahramanların hayatının farklı anlarında buluruz kendimizi.

Sanki bu detaylar daha önce dikkatsizlikten olsa gerek anlatıcının gözünden kaçmış gibi görünseler de bunların yeniden keşfedilmeleri bir kez sabitlendikten sonra hep öyle kalacak başkahramanın fizyonomisini değiştirmez. Matematik terimlerle bu dizi alt türü bir *loop* [döngü] olarak tanımlanabilir.

Loop üzerine kurulu diziler genellikle ticari nedenlerle tasarlanır: Diziye devam etmek için, doğal bir sorun olan ana karakterin yaşlanması sorununa çözüm bulmak

söz konusudur. Bununla baş etmek için kahramanı yeni maceralara sürüklemek yerine (bu durum doğal olarak onun ölüme doğru amansız yürüyüşünü akla getirecektir) sürekli geriye dönülüp geçmişi yeniden yaşaması sağlanır. *Loop* çözümü epeydir bir sürü parodinin konusu olan paradokslar üretir: Kahramanın pek bir geleceği yoktur ama bitmek tükenmek bilmez bir geçmişi vardır, buna rağmen geçmişindeki hiçbir şey, okura ta en başından beri sunulan mitolojik şimdisini asla değiştirmeyecektir. Küçük Yetim Annie'nin[3] hayatının ilk (ve yegâne) on yılında başına gelenler, on kez dünyaya gelse başına gelmesi mümkün olmayacak şeylerdir.

2.3.3. Dizinin bir diğer varyasyonu *spiraldir*. Charlie Brown'un hikâyelerinde görünüşe göre hep aynı şey olur, aslında hiçbir şey olmaz; ancak her yeni çizgi bantta Charlie Brown karakteri zenginleşir ve derinleşir. Ne Nero Wolfe ne Starsky ya da Hutch aynı durumdadır: Biz daima onların yeni maceralarını öğrenmekle ilgilenirken psikolojik durumları ve alışkanlıkları ya da yetenekleriyle ilgili bilmemiz gereken her şeyi zaten biliriz.

2.3.4. Son olarak, anlatısal yapısı nedeniyle değil de aktörün tabiatı nedeniyle ortaya çıkan dizisellik biçimlerini ekleyeceğim: Ortada özenilmiş bir yönetmen filmi yoksa, sadece John Wayne'in (ya da Jerry Lewis'in) bir filmde bulunması olsa olsa aynı filmi üretebilir; çünkü olaylar, aktör-şahsiyetin mimiklerinden, davranış şemalarından, kimi kez de hemen her zaman aynı şeyleri yaptığından kolayca tanınabilir olmasından kaynaklanır. Bu gibi durumlarda, aktör farklı hikâyeler uydurmaya çalış-

3. Harold Gray'in çizgi roman karakteri olarak yarattığı bir kahraman. (Ç.N.)

sa da aslında seyirciler her zaman ve her durumda (memnuniyetle) aynı hikâyeyi bulur.

2. 4. Destan

Destan, dizinin aksine görünürde daima yeni olan bir olaylar silsilesidir; bu olaylar tarihsel olarak birbirini izlerken, dizide olmayan bir şey olur ve başkahramanın "tarihî" yolculuğunu ve hatta kahramanların soyağacını etkileyen olaylar izleyicinin karşısına çıkar. Destandaki karakterler *yaşlanır*; destan (bireylere, ailelere, halklara, gruplara ait) bir yaşlanma hikâyesidir.

Destan (ana karakterin, sonra oğlunun, daha sonra torununun ve böyle giderse potansiyel açıdan sonsuza kadar bir sülalenin doğumdan ölüme izi sürülerek) *sürekli bir çizgi* veya (sülalenin atası karakter ve sadece onun soyundan gelenleri değil aynı zamanda yan soydan gelenler ve hısımlarını da ilgilendiren çeşitli anlatısal dallanmalarla gidebilir, burada da bu dallanıp budaklanma bitmek tükenmek bilmez, bazen odak noktasını yeni düğüm noktaları olan başka sülalelere çevirir: Bunun en yeni örneği hiç kuşku yok ki *Dallas*'tır, bu dallanıp budaklanma *ağaç* halini alabilir.

Destanlar geçmişi anma niyetiyle ortaya çıktı ve sonunda *kitle* iletişim araçlarınca şu ya da bu şekilde sonuç olarak yozlaştırılmış *avatarlarına* vardıklarından destan esas itibarıyla daima maskeli bir dizidir. Diziden farklı olarak destanda karakterler (birbirlerinin yerine geçtikçe ve yaşlandıkça) değişirler: Ama aslında, tarihselleştirilmiş bir biçimde, destan görünürde zamanın tüketilmesini kutlayarak aynı hikâyeyi tekrarlar; bu konudaki araştırmalarda yapılan çözümlemeler temel bir tarih dışılıkları ve zaman dışılıkları olduğunu ortaya çıkarmıştır. *Dallas*'taki karakterlerin başına aşağı yukarı aynı olaylar

gelir: zenginlik ve iktidar mücadelesi, yaşam, ölüm, yenilgi, zafer, zina, aşk, nefret, kıskançlık, yanılsama ve hayal kırıklığı. Ama Breton ormanlarında dolaşan Yuvarlak Masa Şövalyeleri için durum farklı mıydı?

2.5. Metinlerarası söyleşimsellik [diyalojizm]

2.5.1. Bazı söyleşimsellik formları buradaki mevzumuzun sınırlarını aşar. Örnek olarak biçemsel alıntıyı ele alalım: Bir metin ister bariz ister örtülü olsun öyle ya da böyle bir ritme, bir hadiseye, dizenin atıfta bulunduğu bir anlatım tarzına gönderme yapar. Alıntı kullanıcı için yakalanması zor olduğunda ve hatta yazar tarafından bilinçsizce yapıldığında sanatsal yaratımın normal dinamiğindeyiz demektir: Eserde sanatçının ustalarının sesleri yankılanır. Alıntı yazar tarafından gayet bilinçli yapıldığında ama kullanıcının farkına varması zor olduğunda ise genelde sıradan bir *intihal* vakasıyla karşı karşıya kalırız.

Daha ilginç olanı, alıntının açık ve bilinçli olmasıdır: O zaman ya *parodiye* ya da edebiyatta ve postmodern sanatta olduğu gibi metinlerarasılık üzerine yapılan *ironik oyuna* (roman ve anlatı teknikleri üzerine roman, şiir üzerine şiir, sanat üzerine sanat gibi) yakınız demektir.

2.5.2. Bununla birlikte, postmodern anlatının tipik yöntemlerinden biri son zamanlarda kitle iletişim alanında yaygın olarak kullanılır: *Bu, ironik topos alıntısıdır. Indiana Jones ve Kayıp Hazine Avcıları*'ndaki *siyah giyinmiş dev Arap sahnesini, onun öldürülmesini hatırlayalım.* Ya da Woody Allen'ın *Bananas*'ındaki Odessa merdiveni alıntısını. Bu iki alıntının ortak noktası nedir? Her iki durumda da izleyici anıştırmanın tadını çıkarmak için orijinal "yerler"i bilmelidir (dev olayında bir tür *topos*'u, *Bananas* olayında tek bir eserde ilk ve tek kez

görülen ve ardından zorunlu bir alıntı haline gelen yani sinema eleştirisinin ve sinema tutkunlarının sohbetinin *topos*'u haline gelen bir yer söz konusudur).

Her iki durumda da *topos* artık izleyicinin "ansiklopedisi" tarafından kaydedilmiştir, kolektif hayal gücünün bir parçası olduğundan hatırlanır.

İki alıntıyı birbirinden *ayıran* şey, *Indiana Jones*'ta *topos*'a içinde bulunduğu durumla çelişkisini göstermek için atıfta bulunulması (benzer durumlarda beklenen şey gerçekleşmez), *Bananas*'ta ise *topos*'un sadece uyumsuzluğu nedeniyle gerekli varyasyonlarla esere dahil edilmesidir. İlk durumda uyumludur ve tam da bu nedenle çeliştiğinde etkilidir, ikinci durumda uyumsuzdur.[4]

İlk durum, yıllar önce yayınlanan *MAD* çizgi film serisini hatırlatıyor; her seferinde "görmek istediğimiz bir film" anlatılıyor. Örneğin Vahşi Batı'da haydutlarca tren raylarına bağlanan kadın kahraman ardından dramatik bir Griffith'vari dramatik bir montajda, bir yandan yaklaşan treni ve diğer yandan lokomotiften önce yetişmeye çalışan kurtarıcıların soluk soluğa at sırtındaki yolculuğunu gösteren görüntüleri biri diğerinin yerini alacak biçimde art arda sıralar. Sonuç olarak, kız (izleyicinin zihninde uyanan *topos*'un yarattığı tüm beklentilerin aksine) trenin altında kalır. Burada, izleyicinin orijinal yeri tanıdığı varsayımından yararlanan, tanımı gereği teşvik etmesi gereken beklentiler sistemine (yani ansiklopedinin şimdi kaydettiği çerçeve veya senaryonun tanımıyla) gönderme yapan ve daha sonra beklentilerinin hayal kırıklığına uğramasından keyif alan komik bir oyunla karşı karşıyayız. Bu noktada, bir kez beklentileri-

4. Göstergebilimsel ansiklopedi kavramı için bkz. Umberto Eco, *Lector in fabula* ve *Semiotica e filosofia del linguaggio* (sırasıyla Bompiani, Milano, 1979 ve Einaudi, Torino, 1984).

nin aksi söylenen naif seyirci, hayal kırıklığını, kendini eleştirel izleyiciye dönüştürerek aşar, bu yeni izleyici tongaya düşürülmüş olmasını takdirle karşılar.

Bananas vakasındaysa kendimizi bir başka düzeyde buluruz: Metnin anlaşma yaptığı seyirci (olsa olsa uyumsuz bir olayın ortaya çıkmasından etkilenebilecek olan) naif izleyici değil; ancak göndermedeki ironik alıntı oyununu ve tam da bu nedenle onun kasıtlı uyumsuzluğunu takdir eden eleştirel izleyicidir.

Bununla birlikte, her iki durumda da kritik bir yan etki ortaya çıkar: Alıntıyı fark eden izleyici, atıfta bulunulan olayın topik doğası üzerine ironik bir şekilde düşünmeye ve davet edildiği oyunu, ansiklopediye bir katliam oyunu olarak kaydetmeye yönlendirilir.

Oyun, *Indiana Jones*'un yeniden çekiminde, yani *Indiana Jones ve Kıyamet Tapınağı*'nda karmaşıklaşır: Burada kahraman bir değil, iki devasa düşmanla karşılaşır. İlk durumda izleyici, macera filminin klasik şemalarına göre, kahramanın silahsız olmasını bekler ama bir silahı olduğunu ve rakibini kolayca öldürdüğünü gördüğünde güler. İkinci durumda, yönetmen izleyicinin bir önceki filmi daha önce gördüğünü ve kahramanın silahlı olmasının beklendiğini bilir, gerçekten de Indiana Jones'un yaptığı ilk şey tabanca aramaktır. Tabanca bulamayınca izleyici güler çünkü ilk filmin yarattığı beklentiler karşılanmadığından hayal kırıklığına uğramıştır.

2.5.3. Atıfta bulunduğumuz örnekler metinlerarası bir ansiklopediyi oyuna dahil eder: Yani karşımızda başka metinlere atıfta bulunan metinler bulunur ve önceki metinleri bilmek, söz konusu metnin değerini anlayıp hakkını vermek için gerekli sayılmıştır.

Medya mecralarının söyleşimselliği ve yeni metinlerarasılık hakkında bir çözümleme için *E.T.* daha da ilginç

bir örnektir. Spielberg'in icadı uzay yaratığı Cadılar Bayramı sırasında şehre getirildiğinde *Star Wars Episode V – The Empire Strikes Back*'teki [*Yıldız Savaşları V: İmparator*] (Lucas'ın icadı) cücenin kılığına girmiş bir başka karakterle karşılaşır. E.T. küçük bir şok geçirir ve sanki karşısındaki eski bir arkadaşıymış gibi ona sarılmak üzere kendini adeta cücenin karşısına atar. Bu örnekte izleyici birçok şeyi bilmelidir: Kesinlikle bir başka filmin (metinlerarası bilgi) daha olduğunu ama aynı zamanda her iki canavarın da Rambaldi tarafından tasarlandığını ve iki filmin yönetmeninin çeşitli nedenlerle aralarında karşılıklı bağlar olduğunu, her ikisinin de son on yılın en şanslı yönetmenleri olmasının bu nedenler arasında hiç de son sırada yer almadığını da bilmelidir. Özetle, bu durumda izleyici, sadece bir *metin bilgisine* değil ama aynı zamanda bir *dünya bilgisine* yani metinlerin dış koşullarına ait bir bilgiye de sahip olmalıdır. Doğal olarak, hem metin bilgisinin hem de dünya bilgisinin ansiklopedik bilginin sadece iki bölümü olduğunu ve bu nedenle, metnin belli bir ölçüde daima aynı kültürel mirasa atıfta bulunduğunu gözden kaçırmayalım.

Bu tür bir fenomen bir zamanlar kültürel açıdan oldukça sofistike bir örnek okur varsayan deneysel sanatın tipik bir örneğiydi. Benzer yordamların şimdi medya evreninde giderek daha yaygın hale gelmesi bizi bazı değerlendirmeler yapmaya yönlendiriyor: Medya mecraları daha önce başka medya mecralarınca aktarılmış bir bilgiyi –onun bilgi olduğunu varsayarak– kayıt altına alıp stoklarına yerleştiriyorlar.

E.T. metni, insanların Rambaldi, Lucas ve Spielberg arasında ne tür ilişkiler olduğunu gazetelerden veya televizyondan öğrendiğini "biliyor". Medya mecraları, metin dışı alıntılar oyununda, sanki dünyaya atıfta bulunurmuş gibi görünürlerken aslında diğer medya mecralarının

başka mesajlarının içeriğine atıfta bulunuyorlar. Oyun, deyim yerindeyse, (naif bir şekilde, metin dışı bir deneyimden türetilen bilgi olarak anlaşılan) dünya bilgisinin pratik olarak ortadan kalktığı "genişletilmiş" bir metinlerarasılık üzerine oynanıyor. Bu nedenle, gelecekte bu konuyla ilgili düşüncelerimiz, sadece tek bir eser ya da bir dizi eserin içindeki tekrar olgusunu değil, aynı zamanda çeşitli tekrar stratejilerini üretilebilir, anlaşılabilir ve pazarlanabilir kılan bütüncül olguyu ele alıp sorgulamak zorunda kalacaktır. Başka bir deyişle, medya mecralarındaki tekrar ve serilik, kültür sosyolojisinin yeni sorunlarını ortaya çıkarıyor.

2.5.4. Türlerin sınıflanması bir söyleşimsellik biçimidir ve bu durum kitle iletişim araçlarında oldukça yaygındır. Tiyatro ya da sinemada *Broadway* müzikalini düşünürsek, aslında bu müzikal –kural olarak– Broadway'de bir müzikalin nasıl hazırlanacağının hikâyesinden başka bir şey değildir. Bu tür bile geniş bir metinlerarası bilgi gerektirir gibi görünür: Aslında, bu türün yaptığı şey müzikali anlamak için gereken ve varsayılan yetkinliğini yaratmak ve oluşturmaktır, yani her film, o tek gösteriyi anlamak için gereken (olmazsa olmaz) türe özgü tüm referansları bize sağlayarak Broadway'de bir müzikalin nasıl yapıldığını anlatır. Gösteri, izleyiciye henüz bilmediği ve ancak o anda öğrendiği bir şeyi daha önceden biliyormuş hissiyatını verir. Bu noktada muazzam bir sözaçmazlık vakasıyla karşı karşıya kalırız. Bu anlamda ***müzikal***, kendi üretiminin (idealize edilmiş) kurallarını bilinir hale getiren didaktik bir eserdir.

2.5.5. Son olarak, kendinden bahseden eseri ele alalım: Bu eser ait olduğu türden değil, bizzat kendi yapısından, nasıl yapıldığından söz eder. Kural olarak, bu yor-

dam sadece avangard eserlerle görünür hale gelir ve kitle iletişimlerine yabancı gibidir. Estetik bu sorunu bilir ve aslında uzun zaman önce adını da koymuştur: *Sanatın ölümü*. Ama son zamanlarda kendileriyle dalga geçebilen kitle iletişim araçları ürünleri de oldu ve yukarıda önerilen örneklerden bazıları bana oldukça ilginç geliyor. Burada da *high brow* sanat ile *low brow*[5] sanat arasındaki sınırların oldukça inceldiği görülüyor.

3. Ilımlı veya "modern" bir estetik çözüm

Şimdi, yukarıda listelenen fenomenleri, estetik değere yönelik modern bir kavrayışla gözden geçirmeyi deneyelim. Bu kavrayışa göre estetik açıdan *iyi biçimlendirilmiş* her mesajın iki temel özelliği ayrıcalıklı hale gelebilir:

- Böyle bir mesaj düzen ve yenilik yani şematizm ve inovasyon arasında bir diyalektik gerçekleştirmelidir;
- Bu diyalektik alıcı tarafından algılanmalıdır. Alıcı sadece mesajın içeriklerini kavramakla kalmamalı, aynı zamanda *mesajın bu içerikleri iletme biçimini de kavramalıdır.*

Bu durumda, yukarıda sıralanan tekrar türlerinde estetik değerin koşullarının sağlanmasını hiçbir şey engellemez ve sanat tarihi, sınıflandırmamızın her bir maddesi için bize tatmin edici örnekler sağlamaya hazır durumdadır.

Yeniden ele alma – *Çılgın Orlando* temelde *Orlando innamorato*'nun [Âşık Orlando] yeniden ele alınmasın-

5. (İng.) Sırasıyla: Yüksek kültür; popüler kültür. (Y.N.)

dan başka bir şey değildir; bu hadise çekildiği zaman Breton döngüsü konularının yeniden ele alınması *Orlando innamorato*'nun başarısı nedeniyle gerçekleşmiştir. [Matteo Maria] Boiardo ve [Ludovico] Ariosto, çıkış noktalarından bakıldığında oldukça "ciddi" ve "ciddiye alınan" malzemeye iyi bir ironi payı eklerler ama üçüncü *Superman* de (mistik ve çok ciddi olan birincisine kıyasla) ironiktir, böylece İncil'den esinlenen ve Frank Tashlin'in filmlerine göz kırpan bir arketipin yeniden ele alınmasıyla karşı karşıya kalırız.

Yeniden ele alma hem samimiyetle hem de ironiyle yapılabilir: İroni, gizli olanı estetik iddialarla yapılandan ayırıp farklılaştırır. Ariosto'nun eserinin yeniden ele alınıp film yapılmasının hangi anlamda Lester'ın filminden daha zengin ve daha karmaşık olduğuna karar vermemizi sağlayacak eleştirel kriterlerin (ve sanat eseri kavramlarının da) eksikliğini çekmeyiz.

Dizi – Her metin her zaman çifte bir Örnek Okur öngörür ve oluşturur. Bu okurlardan ilki, eseri anlambilimsel bir aygıt olarak kullanır ve yazarın bir dizi tahmin ve beklenti oluşturarak onu adım adım yönlendirmek için kullandığı stratejilerin kurbanı olur; diğeri ise eseri estetik bir ürün olarak değerlendirir ve tam da metnin onu ilk düzey bir Örnek Okur olarak inşa etmek üzere uyguladığı stratejileri değerlendirir. Bu ikinci düzey okur, dizinin seriliğinden zevk alır ama bunun nedeni naif okurun farklı olduğunu sanmasına rağmen aynı olanın geri dönmesinden keyif almasından ziyade varyasyon stratejisi, ya da temelde aynı olanın onu farklı göstermek üzere sürekli olarak üzerinde nasıl çalışıldığını görmüş olmasıdır.[6]

6. "Örnek Okur" kavramı için bkz. *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1979.

En sofistike dizilerin varyasyondan bu biçimde keyif alınmasını teşvik ettiği aşikârdır. Seri anlatı ürünlerini, bir süreklilik boyunca da sınıflayabiliriz, bu süreklilik metin ile (naif okurun aksine) farklı bir ilişki kuran, ikinci düzey okur veya eleştirel okur arasındaki *okuma sözleşmesinin* farklı derecelerini dikkate alır. En banal anlatı ürününün bile, okurun özerk bir kararla, kendini eleştirel bir okur olarak oluşturmasını sağladığı açıktır. Böyle bir okur asgari düzeyde de olsa yenilikçi stratejileri değerlendirebilir veya yenilikçilik yoksa bunu belirleyebilir. Ama eleştirel okurla açık bir anlaşma tesis eden seri eserler var, tabiri caizse bunlar metnin yenilikçi kapasitesini ortaya çıkarsın diye eleştirel okurlarına meydan okurlar.

Komiser Columbo TV dizisi bu kategoriye girer: Öyle ki senaryo yazarları katilin kim olduğunu ta en başından bilelim diye canla başla uğraşırlar. İzleyici naif tahmin oyununa (*whodunit?*) davet edilmezken, bir yandan Columbo'nun (oldukça iyi bilinen ve sevilen maharetinin tekrarı olarak takdir gören) soruşturma tekniklerini icra etmesini izlemekten keyif almaya, öte yandan da yazarın bahsi nasıl kazandığını keşfetmeye davet edilir: Bunun sırrı da pek de banal olmayan tekrarlayıcı biçimlerle olsa da Columbo'ya her zaman yaptığı şeyleri yaptırmaktır.

Aşırı uçta örnekler olsa da bahane olarak kullanılan naif okura pek de odaklanmayan varını yoğunu eleştirel okurla boy ölçüşmeye harcayan seri ürünler karşımıza çıkabilir. Klasik örnek olarak müzikal varyasyonları düşünelim: Bu varyasyonlar güçbela maskelense de özdeş ve aynı olanın geri dönüşüyle kullanıcıyı mutlu eden fon müzikleri olarak tasarlanırlar (ve aslında kimi kez de fiilen kullanılırlar). Ama yine de besteciyi esas itibarıyla ilgilendiren şey eleştirel okurla anlaşmasıdır, zaten bili-

nen bir tema üzerinde yenilik yaparken gözler önüne serdiği hayal gücü ve yaratıcılığı için eleştirel okurdan alkış bekler.

Bu anlamda, seri mutlaka yeniliğe karşıdır gibi bir durum yoktur. Kravat şemasından daha "seri" bir şey yoktur ama kravattan daha kişiselleştirilmiş bir şey de yoktur.

Bu basit bir örnek gibi görünecek olsa da hiçbir şekilde banal ya da indirgemeci değildir. Kravatın basit estetiği ile *Goldberg Varyasyonları*'na[7] tanınan "yüksek" sanatsal değer arasında, serileştirme stratejilerden oluşan aşamalı bir süreklilik vardır, bu stratejiler eleştirel kullanıcıyla kurulacak ilişkiyi farklı biçimlerde oluşturmayı amaçlarlar. Dahası kitle iletişim araçları alanındaki serileştirme stratejilerinin çoğunun yalnızca birinci düzey kullanıcılarla ilgilenmesi de bir başka sorundur. Gerçi bu durumda bu stratejilerin bolca tekrarı ve pek de yenilik yapmaması konuya (tamamen adli) bir ilgiyle yaklaşan sosyologların ve göstergebilimcilerin işine yarar. Hem Hollanda natürmortları hem de Imagérie d'Epinal[8] seri ürünlerdir. İsterseniz, ilki üzerine ciddi biçimde düşünülmüş eleştirel makaleler yazabilir, ikincisine ise sevgi dolu ve nostaljik antika katalogları ithaf edebilirsiniz: Ama yine de, mesele, her iki durumda da serilik sorunu olabileceğini kabul etmekten ibarettir.

Mesele şu, ne (seri olmayan ve orijinal) bir "yüksek" sanat estetiği ne de *pura* [saf] bir serilik sosyolojisi var. Daha ziyade, farklı zamanlarda ve farklı ülkelerde yineleme ve yenilik arasında diyalektik varsayan farklı formlar için tarihsel ve antropolojik bir duyarlılıktan ayrı iler-

7. Johann Sebastian Bach'ın klavsen için 1741-1745 arasında bestelediği, bir aryada 30 varyasyon içeren eseri. (Ç.N.)

8. Imagerie d'Épinal (Vosges) ilk olarak 1796'da Jean-Charles Pellerin'in kurduğu ve Épinal'in ilk seri üretim resimleri in basıldığı matbaadır. (Y.N.)

lememesi gereken bir seri formlar estetiği var. Oldu ki seri olanda yenilik bulamıyoruz, işte o zaman kendi kendimize bunun, metnin yapılarından ziyade bizim beklenti ufkumuzun ve duyarlılığımızın yapısına bağlı olup olmadığını sormalıyız. Bizim daima aynı şeyi gördüğümüz Avrupa dışı sanatın bazı örneklerinde, ilgili bölgelerin yerlilerinin çok küçük varyasyonları fark ettiklerini ve kendi meşreplerince inovasyonun heyecanını ve keyfini çıkardıklarını çok iyi biliyoruz. Batılı geçmişin seri formlarında bizim yenilik gördüğümüz yerlerde, özgün yapıtların ilk kullanıcıları belki de eserin bu yanıyla hiç de ilgilenmiyorlardı ve tersine şemanın tekrarlanmasından zevk alıyorlardı.

Destan – Tipolojimizin estetik mükemmellik sorunlarını çözmediğini doğrulamak için, Balzac'ın *İnsanlık Komedyası*'nın tamamının en az *Dallas* kadar ağaç biçimli destanın güzel bir örneğini temsil ettiğini söyleyelim. Balzac, estetik açıdan *Dallas*'ın yazarlarından daha ilginçtir; çünkü Balzac'ın her romanı bize zamanının toplumu hakkında yeni bir şeyler söylerken, *Dallas*'ın her bölümü bize Amerikan toplumu hakkında hep aynı şeyi söyler. Ancak her ikisi de aynı anlatı şemasını kullanır.

Metinlerarası söyleşimsellik – Bu noktada, söyleşimselliğin estetik sonuçlarını açıklama ihtiyacının pek de acil olmadığı görülür; çünkü söyleşimsellik kavramının bizzat kendisi, yüksek denilen sanata dair estetik ve göstergebilimsel bir düşünce bağlamında özenle oluşturulup detaylandırılır. Dahası az önce verdiğimiz örnekler, kitle iletişim evrenince kışkırtıcı bir biçimde verilmiştir, bu örneklerin verilmesindeki amaç, metinlerarası söyleşimsellik biçimlerinin bile artık nasıl da popüler üretim ortamına transfer olduğunu göstermektir.

Tırnak içinde gönderme yapmak edebiyatın ve postmodern denilen sanatın tipik özelliklerinden biridir

(ama Stravinsky'nin müziğiyle de durum zaten böyle değil miydi?), bu yöntem kullanıldığında okur alıntının içeriğine değil, onun farklı bir metnin dokusuna, farklı bir metne yer açmak üzere nasıl dahil edildiğine dikkat eder. Ancak Renato Barilli'nin[9] gözlemlediği gibi, bu yöntemin risklerinden biri tırnak işaretlerini *öne çıkaramamaktır*, bu durum öyle bir hal alır ki, gönderme yapılan şey –çoğu zaman sanat değil, *kitsch*'tir– ilk düzeydeki naif okurca ironik referans gibi değil de özgün buluş gibi kabul edilir.

Burada bir *tópos*'un üç gönderme örneğini görmüştük: *Indiana Jones ve Kayıp Hazine Avcıları*, *Bananas* ve *E.T.*

Şimdi üçüncü vakaya bir bakalım: Biri diğerine göndermeye yapan (biri diğerini alıntılayan) söz konusu iki filmin yapım aşamasına ve köklerine dair hiçbir şey bilmeyen bir seyirci olup bitenlerin neden vuku bulduğunu anlayamayacaktır. Eğer estetik hazzın koşulu *esprinin* başarısı ise o halde *E.T.*'deki bölüm tırnak işaretleri ihtiyacına dayanır. Yani, espri kendini dönüşlü bir yapı olarak sunmak isteyen bir şey olarak ele alınmak zorundaysa ve asgari ölçüde de olsa, *espri*, tıpkı şakada, komik etkiyi sağlayan iletişimsel araçların ekonomik kullanılması nedeniyle hayranlık duyulası fıkralarda olduğu gibi belli bir yapıyla sunulmalıysa söz konusu örnek tırnak işaretlerine gereksinim duyar. Oradaki örtük tırnak işaretlerinin algılanmasını metnin dışındaki bir bilgiye emanet ettiği için yönetmen kınanabilir: Filmdeki hiçbir şey izleyicinin o noktada tırnak işaretleri olması gerektiğini anlamasına yardımcı olmaz. Film, izleyicinin metin dışı bilgisine güvenir. Ya izleyici bunu bilmiyorsa ne olur? Az

9. Renato Barilli, "Dal leggibile all'illeggibile", (yay. haz.) Luigi Russo, *Letteratura tra consumo e ricerca*, il Mulino, Bologna, 1984.

bir sabır lütfen, filmin izleyicinin onayını almak için başka araçları da vardır.

Bu algılanamayan tırnak işaretleri, estetik bir teknikten ziyade, "mutlu azınlık"ı (umarım milyonları bulur) seçen sosyal bir tekniktir. Birinci düzeydeki naif izleyicisine film zaten çok fazla şey vermiştir: Bu gizli zevk, bu seferlik, ikinci düzeydeki eleştirel izleyiciye ayrılmıştır.

Indiana Jones vakası farklıdır. Burada eleştirel izleyici başarısız olursa (*aşırı kullanılmış tópos'u* tanımazsa), en azından kahramanın hâlâ rakibinden daha iyi olmasından zevk alan naif izleyici için bol miktarda zevk alma olasılığı kalır. Karşımızda bir öncekinden daha ince bir yapı var, bu yapı daha ziyade prodüktörün gereksinimlerini karşılamaya meyillidir, her hal ve şartta adam ürününü herkese satmalı. *Indiana Jones*'taki *alıntısal doruk noktasını* kavrayamayan bazı izleyicilerce seyredildiğini ve keyif alındığını hayal etmemiz zor bir şey değil, bu doğru; ama böyle bir şeyin vuku bulması daima mümkündür ve eser bu olasılığa da açıktır. Alıntılanan iki metinden hangisinin estetik açıdan en asil amaçları güttüğünü söyleyemem. Şu anda bana üzerinde düşünecek çok şey sağlayan ve farklı bir eleştirel yargıya yol açabilecek bir işlev ve metinsel strateji farklılığına dikkat çekmek benim için yeterli.

Şimdi *Bananas* vakasına gelelim. O merdivenden sadece tekerlekli sandalye değil, aynı zamanda haham kalabalığı da iniyor ve başka şeyler de ama şimdi hatırlamıyorum. *Potemkin*'de alıntıyı anlamayan izleyiciye ne olur? İnanıyorum ki hem merdivenin hem de uyumsuz kalabalığının temsil eden durdurulamayan çılgın enerji yüzünden naif seyirci bile bu Brueghel'vari festivalin senfonik ve zihin bulandıran yanını kavrar. İzleyicilerin en naif olanı bile bir ritim, bir buluş hisseder, dikkatini biçimlendirme tarzına odaklamaktan kaçınamaz.

Çağdaş kitle iletişim araçlarında eşdeğerini bulamadığım bir eseri estetik ilginin en uç kutbuna yerleştirelim. Bu eser sadece metinlerarası söyleşimselliği yüzünden değil ama aynı zamanda türü ve biçimlendirilmesinden söz ederken kullandığı yüksek üstdil kapasitesi nedeniyle de çağdaş başyapıtlardan biri, bunu yaparken benim tipolojimin son maddelerini de jet hızıyla ortadan kaldıran bir yanı var. *Tristram Shandy*'den bahsediyorum.

Sterne'ün antiromanını, roman biçimine dair yaptığı ironinin farkına varmadan okumak ve keyif almak imkânsızdır. Dahası metin bunu öylesine iyi bilir ki, kullandığı tırnak işareti tekniğini gözler önüne sermediği, ironik tek bir yer bile bulmanın imkânsız olduğunu düşünüyorum, bu durum retorik *pronuntiatio* tekniğini ironi tekniği başarı elde ettiğinden estetik bir çözüme kavuşturur.

Sanırım, estetik değerin fenomenolojisi ve onun verdiği hazzın amaçlarıyla bir şekilde ilgisi olması gereken artarak ilerleyen bir tırnak işareti kullanma serisi belirledim. Tekrardaki yenilik ve sürpriz stratejilerinin, bunlar göstergebilimsel stratejiler olsalar da, kendi içlerinde estetik açıdan nötr olsalar bile, estetik düzeyde farklı şekilde takdir edilebilir farklı çözümlere yol açabileceğinin altını bir kez daha çiziyorum.

Sonuç olarak şunları söyleyebiliriz:

– İncelediğimiz tekrar türlerinin her biri sadece kitle iletişim araçlarıyla sınırlı kalmayıp sanatsal yaratıcılık tarihinin tümüne aittir: İntihal, alıntı, parodi, ironik yeniden ele alma, metinlerarası oyun, sanatsal-edebî geleneğin tipik örnekleridir.

– Bu nedenle birçok sanat geçmişte ve şimdi seridir; mutlak özgünlük kavramı, önceki eserlerle ve aynı tür kurallarıyla karşılaştırıldığında, romantizmle doğmuş çağdaş bir kavramdır; klasik

sanat büyük ölçüde seriydi ve tarihsel avangardlar, (kolaj teknikleriyle, *Mona Lisa* bıyıklarıyla vb.) romantik yaratıcılık fikrini farklı şekillerde krize soktular.

- Aynı türden seri üretim süreci ve yöntemi hem mükemmellik hem de sıradanlık üretebilir; alıcıyı hem kendi kendisiyle ve hem de metinlerarası geleneğin tamamıyla ilişkisinde oldukça zor bir duruma sokar; dolayısıyla ona kolay teselliler, yansıtmalar, özdeşleşmeler sağlayabilir; sadece ve sadece naif alıcıyla ya da sadece ve sadece eleştirel alıcıyla ya da hem farklı düzeylerde hem de temel bir türe indirgenemeyecek çözümlerin sürekliliği boyunca her ikisiyle de bir anlaşma yapabilir.
- Bu nedenle bir tekrar tipolojisi, estetik değerde farklılıklar tespit etmeye yarayacak kriterler sağlamaz.
- Bununla birlikte, çeşitli tekrar türlerinin sanatsal sürecin değişmez özelliklerini oluşturduğu ilkesini kabul edip bu tekrar türlerinden yola çıkarak değer ölçütleri tespit edilebilir; bir tekrar estetiği, öncül olarak, bir metinsel tekrar süreçleri göstergebilimi gerektirir.

3. Radikal veya "postmodern" bir estetik çözüm

Esas itibarıyla, şimdiye kadar söylediklerimin, kitle iletişim araçlarının sunduğu çeşitli tekrar biçimlerini düzen ve yenilik arasındaki "modern" diyalektik açısından yeniden gözden geçirme girişimi olduğunun farkındayım.

Gerçek şu ki, bu tema üzerine yapılan araştırmalar

serilik estetiğinden bahsettiğinde, daha radikal bir şeye, yani burada oksimoron kullanmak uygun olursa, artık modern-geleneksel kategorilerine indirgenemeyecek bir estetik kavramına atıfta bulunur.

Televizyon dizileri olgusuyla birlikte yeni bir "metin sonsuzluğu" kavramı bulduğumuz gözlemlenmiştir:[10] Metin, içinde hareket ettiği (ve hedeflediği) günlük yaşamın ritimlerini ve zamanlarını üstlenir. Sorun, seri metnin (dizi metninin) temel şemaya göre ebediyen değiştiğini kabul etmek değildir (ve bu anlamda "modern" estetiğin bakış açısıyla değerlendirilebilir). Asıl bizi ilgilendiren sorun, değişkenlik değil, şemada sonsuz değişke üretilebilir olmasıdır. Dahası bu tekrarın tüm özelliklerini taşıyan ve çok az yeniliği olan sonsuz bir değişkenliktir. Bu noktada övgü, yaşamın sanatı bir şekilde mağlup etmesine yöneliktir; bunun paradoksal sonucu elektronik çağıdır, bu çağ şok, kesinti [*interruzione*], yenilik, beklentilerin karşılanmaması ve hayal kırıklığı fenomenlerini vurgulamak yerine, "bir sürekliliğe [*continuum*] yani döngüsel, periyodik, düzenli olana geri dönüşü üretecektir."

Omar Calabrese bu sorunu derinlemesine ele aldı:[11] Konuya tekrar ve yenilik arasındaki "modern" diyalektik açısından bakarsak, örneğin, *Komiser Columbo* dizilerinde, Amerikan sinemasının en ünlü isimlerinden bazılarının varyasyon üretmek üzere temel bir şema üzerinde nasıl çalıştıkları kesinlikle fark edilebilir. Dolayısıyla, bu bağlamda, salt tekrardan bahsetmek pek de kolay değildir: Soruşturmanın şeması ve karakterin psikolojisi değişmeden kalsa da, hikâyenin üslubu her seferinde değiş-

10. Bkz. Costa ve Quaresima daha önce atıfta bulunduğumuz *Cinema&Cinema* dergisindeki makalesi, Cilt 35-36.

11. "I replicanti", *Cinema&Cinema*, Cilt 35-36, s. 25-39.

şir. Bu hiç de önemsiz şey değil, hele ki konuya "modern" estetik açısından yaklaşırsak. Ama Calabrese'nin söylemi farklı bir üslup kavramına odaklanır.

Mesele, bu tekrar biçimlerinde, "Bizi ilgilendiren şey *neyin tekrarlandığından* ziyade bir metnin bileşenlerinin nasıl alt bölümlere ayrıldığı ve bu alt bölümlerin bir değişmezler sistemi oluşturmak üzere nasıl kodlandığıdır, bu arada bu değişmezler sistemine girmeyen her şey 'bağımsız değişken' olarak tanımlanır."[12] Dahası en tipik ve görünürde "düşük" (*degradato*) serilik durumlarında, bağımsız değişkenler hiç de en görünür olanları değil, en mikroskobik olanlardır, tıpkı homeopatik bir çözeltide olduğu gibi, iksir, çözelti çalkalandıkça ve şifalı ürünün parçacıkları neredeyse tamamen ortadan kalktığında daha da güçlü hale gelir. Bu da Calabrese'nin *Komiser Columbo* dizisinde Queneau tarzı bir "biçem alıştırması"ndan söz etmesini sağlar. Bu noktada, sadece yüksek kültür ürünlerde değil, aynı zamanda ve her şeyden önce düşük olanlarda da tam kapasiteyle çalışan bir "neobarok estetik"le karşı karşıya kalırız. *Dallas*'la ilgili olarak da "semantik karşıtlıkların ve anlatının temel yapılarının eklemlenmesinin, çeşitli karakterler etrafında dönüp duran olasılıksızlığı çok çok yüksek bir kombinatorikle (bireşimsellik) göç edebileceği söylenebilir.

Bu neobarok estetiğin temel nitelikleri düzenlenmiş farklılaştırma, çok merkezcilik, düzenlenmiş düzensizlik olacaktır: Başta gelen örneği Bach'taki müzikal varyasyondur.

Kitle iletişim çağında "dinleme koşulu [...] *her şey zaten söylendiği ve her şey zaten yazıldığından* [...] Kabuki tiyatrosundaki gibi, metnin keyif üretecek en küçük de-

12. Omar Calabrese, *L'età neobarocca*, Laterza, Roma-Bari, 1987. Bu sayfadaki müteakip iki alıntı da aynı kaynaktan.

ğişkesi ya da zaten bilinen şeyin açıkça tekrarı biçiminde olacaktır."

Bu düşüncelerle olup bitenler aşikârdır. Araştırmanın teorik odağı değişir. Daha önce, hâlâ modern olan bir kitle iletişim araştırmacısı için şema ile yenilik arasında geleneksel bir diyalektik olasılığını kabul ederek serinin itibarını kurtarmak söz konusuyken (ama bu noktada da yine değeri oluşturan yenilikti ya da ürünü düşük değerinden çıkarıp yükseltmek için kurtuluş yoluydu), şimdi vurgu, değişkenin şema üzerinde etkisinin olmadığıdır – olsa da tam tersinin vuku bulduğu, ayrılmaz şema-değişke düğümüne yerleştirildiğindedir. Bu noktada neobarok terimi bizi aldatmamalı: Burada, çok çok daha arkaik ve gerçekten de post-postmodern yeni bir estetik duyarlılığın doğuşu anlatılır.

Bu noktada, Giovanna Grignaffini şu gözlemde bulunur:

> [...] televizyon *dizisi*, televizyon *tarafından* ya da televizyon *için* yapılan diğer ürünlerden farklı olarak, bu ilkeyi (ve onun kaçınılmaz sonucunu), belli bir anlamda, saf haliyle kullanır, bunu yaparken işi onu üretim ilkesinden biçimsel ilkeye dönüştürecek noktaya getirir. Ve bütün bunlar, her biriciklik kavramının köküne kadar yok edildiği bu progresif kaymanın içinde yer alır.[13]

Bağımsızca birbirine eklemlenen parçalara sahip bir yapının zaferi: Bu yapı –ilk başlarda korkulan, daha sonra gerçekçi bir değerlendirmeyle fiilî bir veri olarak kabul edilen, şimdi ise nihayet estetiğin yeni koşulu olarak ilan edilen– "oyalayıp eğlendirme tüketimi"nin gereksi-

13. 9 "J.R.: vi presento il racconto", *Cinema&Cinema*, Cilt 35-36, s. 46-51.

nimlerini karşılar (üstelik bu bir zamanlar barok müzik için de olmuştu).

Açıkça belirtelim ki, burada andığımız ve alıntıladığımız makalelerin yazarları, hep aynı şeyi söyleyen ve döngüsel bir biçimde hep kendi üzerlerine kapanan hikâyeleri önermenin ticari olarak ne kadar rahatlatıcı ve "gastronomik" olduğunu görmüyor değiller (içerikleri açısından bakıldığında bu hikâyelerin ifade ettiği ideoloji ve pedagojiyi görmediklerini söylemiyorum). Mesele şu ki, onlar bu ürünlere katı bir biçimde formalist bir kriter uygulamakla kalmıyor aynı zamanda söz konusu ürünlerden bu biçimde yararlanabilecek bir alıcı kitlesi düşünmeye başlamamız gerektiğini ima ediyorlar. Çünkü ancak bu koşulla yeni bir serilik estetiğinden söz edebiliriz.

Ancak bu koşulla seri artık sanatın yoksul bir akrabası değil, *yeni* estetik duyarlılığı ya da Attika tragedyasının post-postmodern formunu tatmin eden sanat biçimidir.

Bu kriter (uygulana geldiği haliyle) soyut sanata uygulandığı gibi "minimal" sanat eserlerine uygulansaydı buna şaşırıp kalmazdık. Gerçekten de aslında bu noktada, kitle iletişim ürünlerine uygulanan yeni bir "minimal" estetiğin şekillendiği görülür.

Fakat bütün bunlar, birinci düzey naif okurun, yerini ikinci düzey eleştirel okura bırakmak üzere *ortadan* kaybolmasını öngörür. Aslında, soyut bir resmin ya da "minimal" bir heykelin naif bir okuru yoktur (ya da, "Ama bu ne anlama geliyor?" diye soranlar varsa, o ne birinci ne de ikinci düzey bir okurdur, her türden okumanın dışında tutulur). Soyut esere ya da minimal heykele yalnızca eleştirel bir okumayla yaklaşılır, bu eserlerde biçimlenen şeyle hiçbir şekilde ilgilenilmez, insanı ilgilendiren biçimlendirilme tarzıdır.

Aynı şeyi televizyon dizileri için de bekleyebilir mi-

yiz? Anlatılan hikâyelere kayıtsız kalan, bu arada zaten bildiği gibi, sadece tekrardan ve onun atomaltı parçacıkları kadar küçük varyasyonlarından zevk almayı amaçlayan yeni bir izleyici kitlesinin doğuşunu mu düşünmeliyiz? Günümüzde izleyici hâlâ Texas'lı ailelerin üzüntüleri karşısında ağlarken yakın gelecek için gerçek bir genetik mutasyon beklemeli miyiz?

Olması gereken bu değilse, buradaki radikal öneri ziyadesiyle züppece görünebilir: Tıpkı *1984*'te olduğu gibi, parti üyelerine ayrılmış ikincil okuma zevkleri ve proleterlere ayrılmış birincil okuma zevkleri olacaktır. Tüm seri endüstri, (kendini bir kitaba dönüştürmek için yapılmış) Mallarmé'nin dünyası gibi, yalnızca onu nasıl tadacağını bilenlere neobarok zevk sağlama amacıyla var olurken, geriye kalan birçok kişiye (kurgusal ve aşağılık) gözyaşları ve neşe sağlayacaktır.

5. Sonuç olarak bazı sorular

Eğer maksimum olabilirlik hipotezi mümkünse (esas itibarıyla J.R.'a ne olduğuyla ilgilenmeyen ve aslında maceralarının aldığı biçimin neobarok zevkini yakalamaya yönelen bir görsel işitseller [odyovizörler] evreni), eski bir göstergebilimin (yeni estetiğin habercisi olmasına rağmen) bu perspektifi onaylayıp onaylamayacağını sorgulamak gerekecektir.

Barok müzik, minimal sanat gibi "asemantik"tir. Saf sözdizimi (sentaks) sanatları ile anlam aktaran sanatlar arasında bu kadar açık bir ayrım tesis etmenin mümkün olup olmadığı tartışılabilir, bu tartışmayı ortaya atan ilk kişi de benim aslında. Ama en azından figüratif sanatlar ve soyut sanatlar olduğunu kabul edebiliriz. Barok müzik ve minimal sanat figüratif değildir, televizyon dizileri

ise öyledir. Greimas'ın bir terimini kullanırsak, televizyon dizileri "dünyanın figürleri"ni devreye sokarlar. Hemen her zaman sahneledikleri olası dünyanın cazibesinden (ve tehdidinden) kaçmadan, dünya figürleri üzerinde değişiklik yapan müzikal bir varyasyon olarak bunlardan zevk almak ne ölçüde mümkün olacaktır? Öte yandan, etnosentrik önyargıların esiri kalmak istemiyorsak, hipotezi en uç sonuçlarına varana dek sürdürmeliyiz.

O halde, neobarok dizinin birincil yararlanma düzeyinde (kaçınılmaz olarak) basit ve saf *mit* önerdiğini söyleyeceğiz. Ortada sanatla ilgili bir şey yok. Bir hikâye, o da hep aynı. Bu Atreus'un hikâyesi olmayacak da J.R.'ınki olacak. Neden olmasın? Her çağın kendi mit üreticileri, kendi mit üretim merkezleri, kendi kutsal duygusu vardır. Mitin "figüratif" temsili ve "orgiastik" tadı (yoğun duygusal katılımı, tek ve değişmez bir hakikati tekrarlamanın zevkini, gözyaşlarını ve kahkahaları – ve nihayet sağlıklı bir katarsisi kabul eden yanı) kabul edildiğinde, izleyici estetik düzeye geçme ve mitik bir temadaki varyasyon sanatını yargılama fırsatını saklı tutar– tıpkı ölen kişi çok sevdiğiniz biri olduğunda bile "güzel bir cenaze"yi fark edip takdir edebileceğiniz gibi.

Klasik Antikçağ'da da böyle olmadığından emin miyiz? Aristoteles'in *Poetikası*'nı yeniden okursak, Yunan trajedisi modelini seri bir model olarak tanımlamanın mümkün olduğunu görürüz. Aristoteles alıntılarından, onun bildiği trajedilerin bize kadar gelenlerden çok daha fazla olduğunu ve hepsinin sabit bir şemayı (onu çeşitlendirerek) takip ettiğini görüyoruz. Kurtarılan trajedilerin, Antikçağ estetik duyarlılığının kanonlarına en iyi karşılık gelenler olduğunu varsayabiliriz. Ama aynı zamanda ibret olsun diye cezalandırıp ortadan kaldırılanların kültür politikasının kriterlerine göre gerçekleştiğini de varsayabiliriz ve bu durumda hiç kimse Sophokles'in

ondan daha iyi yazarları (ama hangi kritere göre?) kurban ederek iktidar manevraları sayesinde hayatta kalıp bize kadar geldiğini tahayyül etmemizi engelleyemez.

Geçmişte trajediler bildiğimizden çok daha fazla idiyse ve hepsi (çeşitlendirmek suretiyle) sabit bir şemayı takip ettiyse, günümüzde hepsini birlikte görebilsek ve okuyabilsek ne olurdu? Belki de Sophokles veya Aiskhylos'un özgünlüğü hakkındaki değerlendirmelerimiz mevcut olanlardan farklı olurdu? Belki de bu yazarlarda, bugün insanlık durumunun sorunlarıyla başa çıkmanın benzersiz (ve yüce) bir yolunu gördüğümüz topikal temalar üzerine onurlu varyasyonlar bulabilirdik? Bizlerin mutlak buluş gördüğü yerde, Yunanlar bir şema üzerinde yalnızca "doğru" varyasyonu görmüş olabilirler ve onlara yüce olarak görülen şey tek bir eser değil, şemanın ta kendisi de olabilir. (Aristoteles'in poetik sanattan söz ederken her şeyden önce şemalar üzerine bir söylem yürütmesi ve eserlerin üzerinde teker teker durduğunda ise, bunu örnek vermek için yapmış olması tesadüfi bir şey değildir.)

Ama şimdi deneyi tersine çevirelim ve çağdaş dizinin karşısına geçip değer olarak özgünlük duygusunu yeniden edinecek gelecekteki bir estetiğin bakış açısıyla durumu değerlendirelim. Mesih'ten üç bin yıl sonraki bir toplumu hayal edelim, bu toplumda, varsayımda bulunmayacağım nedenlerden ötürü, mevcut kültürel üretimimizin yüzde 90'ının ortadan kalktığını ve tüm televizyon dizilerinden geriye sadece *Komiser Columbo*'nun bir bölümünün kurtulduğunu düşünelim.

Bu eseri nasıl okurduk? Yazarın kötülüğün zorbalıklarıyla, sermayenin güçleriyle, egemen *wasp*[14] sınıfının

14. White-Anglo Sakson-Protestans – (Beyaz Anglo Sakson Protestanlar) Özellikle İngiliz kökenli üst sınıf Amerikalıları tanımlayan bir terim. (Ç.N.)

ırkçı refah toplumuyla mücadele eden küçük bir adamı özgünlükle temsil edebilmesinden etkilenir miydik? Endüstriyel bir Amerika'nın kentsel manzarasının bu etkili, özlü ve yoğun temsilini takdir mi ederdik? Dizinin başındaki ve sonundaki kısımlarda, önceki bölümlere dair her şey zaten söylendiğinden mi yoksa bir sentez sanatının ortaya çıktığını mı yani sezdirimler yoluyla kendini gösteren yüce bir dile getirme kapasitesini mi görürdük?

Başka bir deyişle, dizinin geri kalanı bizim için meçhul olduğunda bir dizi "parça"sı nasıl okunabilir?

İtirazı öngörüyorum: Peki dizi ürünlerini şimdi böyle okumamıza engel olan ne? Cevap: Hiçbir şey. Hiçbir şey bizi bunu yapmaktan alıkoyamaz. Aslında belki de sık sık bunu yapıyoruz. Ancak bunu yaparak, dizinin normal kullanıcılarının yaptığını yapıyor muyuz? Sanmıyorum.

Ve son soru, kendimizi kolektif duyarlılığın yorumlayıcıları olarak konumlandırarak, dizinin yeni estetiğini yorumlamaya ve tanımlamaya çalıştığımızda, başkalarının ("normal olanlar"ın) okuduğu gibi okuyacağımızdan emin miyiz? Eğer cevap olumsuz olursa, estetiğin televizyon dizisi sorunu hakkında ne söylemesi gerekir?

MAKİNE ŞAİRLERİ*

Birkaç gün önce, Roma'da RAI merkezinde televizyon ürünlerinin tasarımında bilgisayar kullanımıyla ilgili bir seminer düzenlendi ve en çok tartışılan konular arasında elbette senaryoların yaratılması vardı. Bu pek çok tarafın üzerinde çalıştığı bir mesele. Ben de bir süre önce bu sütunda hikâyelerin inşasını temel alan yapay zekâ deneylerinden bahsetmiştim. Çeşitli senaryolar elde etmek üzere bir dizi anlatısal durumu birbiriyle karıştırıp birleştirmek söz konusu, bu işlem çeşitli senaryolar elde edecek biçimde yapılıyor ve ticari gereksinimler nedeniyle pek çok doğaçlama senaryo (bkz. dizi filmler) üretmek gerekiyor, bilgisayar bu konuda işe yarayabilir.

Ama işinin ehli titiz şahıslar hiç vakit kaybetmeden son günlerde ortaya çıkan (pek çoğu oldukça ilginç ve eğlenceli) başka girişimleri düşünmeye giriştiler, şiir üretme programlarından bahsediyorum. Endişeler tam da bu noktada başlıyor. Hatta bir açık oturum sırasında pek de gafil avlanmayacak epeyce insanın bana, "Ama acaba siz de şeylerinizi bilgisayarla mı yazdınız?" dedikleri vakıadır.

O halde küçük bir oyun oynayalım. İki dize yazalım: "Acısıyla mı gelecek gece?" ve "Yüksel, ey güneş, yarının yüceliği!" Belki Leopardi daha iyisini yapabilirdi ama sabırlı olalım. Şimdi elinize bir bozuk para alın ve yazı tura

atın, bahtınıza ne çıkarsa ona göre iki dizeyi sıralayın. Ortaya ancak iki beyit çıkabilir, bunlardan biri umuda yönelik bir ilahi, diğeri ise bir karamsarlık yakınmasıdır.

Ama bu oyun uygun iki dize uydurduğumdan yolunda gidiyor. "Yaşam yolumuzun tam ortasında" ve "küçükhanım geliyor kırdan" dizelerini seçseydim (ve hiç kimse seçtiğim dizelerin iyi olduğunu yadsıyamayacaktır), her iki durumda da tek bir anlam elde ederdim o da bayağı banal bir şey olurdu. Bu işe uygun küçük programla bilgisayara ikiden fazla dizeyi karıştırması için komut verebilirim ancak ortaya çıkacak şey, içine ne koyduğuma bağlı olacaktır. Dahası, eğer dize sayısı dört olsaydı, ortaya çıkacak permütasyonların sayısı 24 olurdu ama yedi olsaydı çoktan 5.040'a çıkardı (ve on olsaydı üç buçuk milyona ulaşırdı). Üstüne bir de bilgisayarım bütün bunları yazıcıya gönderip bana ulaştırsaydı, onları nasıl okur ve en çok hoşuma gideni nasıl seçerdim?

Éluard bir zamanlar 21 dörtlükten oluşan "Liberté" [Özgürlük] adlı bir şiir yazmıştı, hepsi "*sur*" [üzerine/hakkında] ile başlayan üç satır ve dördüncüsü her zaman "*j'écris ton nom*" [adını yazdım] diye bitiyordu. İlk versiyonu karaladıktan sonra, bir bilgisayardan 21 kez üç "*sur*" ve ardından bir "*j'écris ton nom*" sütununu yazmasını isteyebilirdi. Sonra boşlukları doldurarak yarım saat tasarruf edebilirdi. Ama kimse makinenin ona fikir verdiğini söyleyemezdi. 60'lı yılların başında Nanni Balestrini bir IBM'le birden fazla şiir üretti. Ancak sonuç mükemmeldi çünkü Balestrini zaten şiirsel bir "kolaj" ustasıydı ve birden fazla kombinasyon oluşturacak materyaller seçmişti. Yani "Mark 1", Balestrini'nin bir şiiridir, bilgisayarın değil. Queneau'den bahsetmiyorum bile.

Bilgisayar kombinasyonu hızlı bir şekilde yapar. Şimdi şöyle yazdığımı varsayalım: "Ne kadar güzel, bugün muhteşem bir sabah." Mükemmeliyetçilik yakamı

bırakmasın, bu kez de kendi kendime, "Bugün muhteşem bir sabah, ne kadar güzel" veya "Bugün muhteşem bir sabah (ne kadar güzel!" veya hatta, "Bugün, ne kadar güzel, muhteşem bir sabah" yazsam daha iyi olmaz mı diye düşüneyim. Sonra Gianfranco Contini'nin bu değişkeleri eleştirmesini bekleyeyim. Bu yedi sözcüğü bilgisayara da verebilirim, o da karşılığında bana 5.040 kombinasyon oluşturabilir.

Ama bunu yaparsam, hepsini okumam, anlamsız olanları silmem ("Ki bugün muhteşem bir güzel sabahtır" gibi yüce nedenlerle sadece bunları aramadığım sürece) ve en çok hangisini beğendiğime karar vermem gerekiyor. Bu da 5.040 kombinasyonu yeniden okumak, 240 klasör arasında gezinmek anlamına gelir. İlk yapacağım şey, kâğıt ve kalemle, sigarayla, kahveyle, dizlerimin üstündeki kediyle en iyi biçimi aramak olurdu. Beynim tıpkı bilgisayar gibi kombinasyonları denerdi ama ben ondan daha yavaş ilerleyerek seçimlerimi yapardım.

Öte yandan, bariz olay örgüleriyle ilgilenen bir anlatıcı ne yapar? Renzo ve Lucia'yı sahneye yerleştirdikten sonra onları hemen evlendirsin mi yoksa evlendirmesin mi bilemez. Hemen evlenirlerse, roman zaten bitiverir ya da başka bir romana dönüşür. Yazık olur. O halde anlatıcı, evlenemezlerse neler olabileceğini hayal etmeye çalışır. Eğer evlenmezlerse, buna memnun mu olacaklar yoksa aksi mi olacak? Memnun değillerse, karşılarındaki engeli aşmaya mı çalışacaklar yoksa kaderlerine razı mı olacaklar?

Ama eğer bu yazarımızın adı Manzoni olsaydı, bilgisayara çok fazla değişken vermek zorunda kalırdı üstelik bunlar sadece anlatısal değişkenler olmazdı: Kendi kendine acaba "Como Gölü'nün o kolu" mu yoksa "Lario'nun şu kolu" mu yazsam daha iyi olur ve o kol hangi noktada daralıyor diye sormak zorunda kalırdı. Üstelik her karak-

ter için bir dizi psikolojik durum yaratmakla uğraşmak da var. Manzoni'nin, tüm değişkenleri programlayabildiğini kabul etsek bile, yazar yine de programı yazmak ya da tüm sonuçlarını beklemekle meşgul olurdu ve eğer Don Ferrante'nin mega bilgisayarından sonuçları hemen alsa bile, onları incelemek için birkaç milyar yıl harcamak zorunda kalırdı. Zavallı Alessandro Manzoni ve zavallı biz. Ama yine de, bazen mekanik kombinatorikle oyun oynamak, zihnimizin mekaniği hakkında düşünmemizi sağlayabilir.

BAŞARININ ANAHTARI*

Bir arkadaşım var, diğer tüm arkadaşlarım gibi, entelektüel ve entelektüel olduğundan kafayı özel televizyonlara ve devlet televizyonlarına takmış. Her gün televizyonlardan bir sürü telefon alıyor ve uyuşturucu, Komünyon ve kurtuluş, Godard'ın bakirliği, günümüz modası, Komünist Parti, televizyon açık oturumları hakkında konuşmak üzere açık oturumlara davet ediliyor.

Bunun nedeni, söz konusu arkadaşımın özel bir kehanet yeteneği olması değil ve dahası memlekette onun açıklamalarıyla ilgilenen de yok ama bir Milano gazetesine göz atsam, bir düzine yerel televizyon, yedi ulusal kanal zinciri, bir de İsviçre, Koper ve Monte Carlo'dakileri görürüm... Çok fazla rekabet var ve RAI'nın tek başına her gün düzinelerce ve düzinelerce programı bir araya getirdiğini ve bunların genelde birbirleriyle karşılıklı rekabet içinde olduklarını düşünürsek arkadaşımın neden aynı ağın biri sabah, biri öğlen, biri akşam olmak üzere aynı gün içinde yayınlanan programlarına katılmak üzere davet edildiği anlaşılır. TV şovları pahalıya mal oluyor, bu programlara çıkabilecek entelektüeller az sayıdayken programlar ziyadesiyle fazla.

İnsanın kendini bu durumdan koruyup hamleyi savuşturması zor; çünkü ciddi bir şekilde hasta olduğunu-

zu, ailecek yasta olduğunuzu, Doğu mistiklerini okumak üzere inzivaya çekildiğinizi ve sadece bununla meşgul olduğunuzu söyleyerek davete icabet etmezseniz, size tam da hastalığınızdan, paranoyakça ince eleyip sık dokuduğunuz yasınızdan, Doğu'dan bahsedebileceğinizi söylüyorlar.

Şimdi, bu arkadaşımın dizginlenemez bir caka satma tutkunu olduğu ve başarı peşinde koşarken hiçbir fırsatı kaçırmadığını da söylenmem lazım. Ama tam da bu nedenle, şimdi, her yeni teklife lafı dolandırmadan şöyle yanıt veriyor: Değerli dostum, günümüzde başarılı olmanın yegâne yolu televizyonda görünmemek olduğundan züppeliğim teklifinizi kabul etmeme izin vermiyor. Sonra da gerekçesini açıklıyor.

Bir zamanlar insanlar etrafta başka insanlar görürlerdi ve bunlarla her sokak köşesinde karşılaşabildiklerinden onlara aşina olur ve aleni, sıradan insanlar sayarlardı. Sonra da sinemada, televizyonda, herkesin yerlerine geçmek isteyebileceği yıldız şahsiyetleri görürlerdi. Daha sonra televizyon, ılımlı bir şekilde, bazı sıradan insanların yüzlerini göstermeye başladı (*Lascia o raddoppia* veya *Campanile Sera* gibi programları düşünün) ve bu insanlar soruları nasıl cevaplayacaklarını bilmeseler bile, yıldız şahsiyetlerin göründüğü yerde görünür olduklarından bir ekran şöhretine kavuştular, barlarda hayranlıkla karşılandılar, sokakta imzalarını almak isteyenlerce yolları kesildi.

Sonra programlar çoğaldı ve günlük televizyon yayınlarını ve yayın akışlarını sıradan insanların, milletvekillerinin, üç binden az nüfuslu belediyelerin belediye başkanlarının, tüccarların, cankurtaranların, Raffaella Carrà'nın telefon muhabirlerinin, Pippo Baudo'nun konuk ettiği yazarların, Maurizio Costanzo'nun askerlik arkadaşlarının göründüğü programlarla doldurmaları ge-

rekiyordu. Bu gibi durumlarda detaylara da çok fazla önem verip ince eleyip sık dokunamadığından, karşınıza her gün Einstein da çıkamayacağına göre, dahası TV hayatı yansıtmak zorunda olduğundan bütün bunlar karşımıza çıkıyordu ve TV'nin gösterdiği hayat da Accademia della Crusca'nın değil, Gianfranco Funari'nin *A bocca aperta*'nınki[1] olmalıydı.

Şimdi günde sekiz saat uyuduğumu ve diğer on altı saatimi sokakta, restoranda, meydanlarda, sıradan insanların yüzlerini yakalamaya çalışarak geçirdiğimi varsayalım – diyor dostum. On altı saat içinde 57.000 saniye var, saniyede bir yüz gördüğümü ve bu yüzün dikkatimi çekecek şekilde olduğunu varsaysak bile, bir günde en fazla 57.000 normal yüz görebilirim.

Şimdi, kaplumbağalarla ilgili belgeselleri, operaları ve filmleri hariç tutarak, çeşitli kanalların (röportajlar, yarışmalar ve tartışma programlarıyla) sıradan yüzlere ayırdığı saniyeleri hesaplayalım: 108.000 saniye eder – kim bilir belki de yerel televizyonlar, müzayedeler ve hiçbir işe yarayamayan gece programlarıyla bunun iki katıdır.

Günde 57 bin saniyemi televizyon karşısında geçirsem, uzaktan kumandanın tuşlarına rasgele bassam, gördüğüm yüzler sokakta rastladığım sıradan aşina yüzlerden çok daha fazla olacaktır, çünkü sokakta gördüğüm insanların hepsinin yüzlerine odaklanma şansım olmasa da televizyon ekranında görünen birinin yüzü kesinlikle dikkatimi çekecektir. Dahası sokakta yanı başımdan geçen birinin yüzü çok önemli bir şahsiyete ait olabilecekken, televizyon ekranında gördüğüm kesinlikle aşina olduğum sıradan birine ait olacaktır.

Sözün özü, televizyon ekranı bir zamanlar tanımı ge-

1. *Aboccaperta*, 1984-1989 arası RAI'da Gianfranco Funari moderatörlüğünde yayınlanmış bir talk show programı. (Ç.N.)

reği istisnai yüzleri gördüğüm bir yerken, şimdi tanımı gereği olası tüm aşina yüzleri gördüğüm yer. Bir zamanlar televizyon bana başka bir yerde göremediğim şeyleri sunarken şimdi bana her yerde görebildiğim şeyleri veriyor.

Bu nedenle televizyonda görünmek, insanın kendisini anonimliğe mahkûm etmesi anlamına geliyor... Benim gibi dizginlenemez hırslara sahip biri böyle bir riske girmek istemez.

SEVGİLİ COLUMBO ÜSTÜNÜ DEĞİŞTİRMİŞ*

Yeni *Komiser Columbo* dizisi Amerika Birleşik Devletleri'nde düzenli olarak yayınlanmaya başladı ama ben artık bu dizide kendimi bulamıyorum: Tamam, Peter Falk'ın pardösüsü yine aynı, beyazımtırak bir üstlük, Brooks Brothers'dan alınmamış ama yıkanmış, ütülenmiş ve saygı uyandıracak bir biçimde açılarak iyi düğümlenmiş kravatını ve temiz gömleğini gösteriyor. Komiser her zamanki gibi Toscano marka sert sigarasını tüttürüyor ama bu kez kaldırımdan izmarit bulmuş bir alkolik gibi değil: Tıraş olmuş, saçını taramış ve sanki yüzüne de pahalı kozmetiklerle bakım yaptırmış gibi görünüyor, cildi pürüzsüz, yumuşak ve artık "biber" ve "köfteli" spagetti diyetine ihanet etmiyor. Ama en çarpıcı olanı gözleri, sesi; omuzlarının duruşu. Columbo artık, uzun boylu, sarışın ve kibirli *yankee* suçlularının kendisine büyüklük taslamasına beceriksiz kurnazlığıyla itiraz eden köle ruhlu ve utangaç bir İtalyan değil. Ya da daha doğru ifade edersek, suçlu her zaman kibirli ve küstahtır ve o oyunbozan komiseri ayak altından kaldırmaya çalışır ama bu kez Columbo kararlı, kendinden emin ve otoriter bir tarzla rakibinin gözlerinin içine içine bakarak, suçlamalara kestirip atan bir kararlılıkla itiraz ederek oyunu bozuyor.

İzleyicinin kendini rahatsız ve hayal kırıklığına uğra-

mış hissetmesi doğal: Biz sahte alçakgönüllülüğüyle, kurnaz pasaklılığıyla, gerçek aşağılık kompleksine rağmen son kazananın o olmasıyla öteki Columbo'yu seviyorduk – bu sevgiyi sesli harfle biten soyadına ve düşük ücretli meşakkatli işine borçluydu. Ama bir şeyler değişti.

Columbo yine İtalyan kökenli bir polis ama şimdi sesli harfle biten bir soyadına sahip birinin New York eyaleti valisi (başkan bile olabilir) olduğu, Bayan Ferraro diye birinin en azından çok güçlü ve çok popüler bir adamın Iacocca diye adlandırılabilecek güçlü mü güçlü popüler mi popüler bir adamın, başkan yardımcılığına uzanan merdiveni tırmanamasa bile en azından bunu denediği Amerika'da yaşıyor. Columbo, İtalyan toplumunun çocuklarını iyi üniversitelere gönderdiği bir Amerika'da, kökenleriyle gurur duyan, Yahudileri, İrlandalıları kendisiyle eşit gören ve Porto Rikolulara tepeden bakan bir İtalyan.

Azınlıkların ruh hallerine karşı böylesine hassas bir toplumda, özellikle de azınlıklar zenginleşip topluma entegre olmuşlarsa, Columbo artık sarmısak kokan İtalyan rolünü oynayamazdı – dahası sarmısaklı ekmek artık pahalı restoranlarda sunulan ince bir damak zevki. Sanatsal açıdan bakıldığında, Columbo'nun terfi etmesi bizi hayal kırıklığına uğratabilir; ancak kitle iletişim araçlarının sanat yapması gerekmiyor, onlardan beklenen bu değil: Yapmaları gereken toplumsal değerleri yansıtmak ve onaylamak.

Columbo üstünü başını yüzünü gözünü temizledi çünkü, New York'taki Küçük İtalya İtalyanlarca terk ediliyor ve nüfusu giderek azalırken Çin Mahallesi tarafından her gün biraz daha yutuluyor. İtalyanlar orayı terk edip daha varlıklı bölgelere gidiyorlar. Öte yandan, Amerikan şehri, inanılmaz metamorfozlar yaratacak kapasitede devasa bir hayvan, bu metamorfozlar, sınıflara, toplumsal katmanlara ve etnik gruplara ait bir hikâye

anlatıyorlar. Yüzyılın başında Harlem, zengin beyazlar için bir sayfiye bölgesiydi, daha sonra siyahların yaşadığı bir getto haline geldi ve şimdi onu pahalı ve güvenli bir konut merkezi olan Central Park'a komşu, Güney bölgesi haline getirmek isteyen inşaat spekülatörleri türüyor.

Sadece mekânların ve kitle iletişim araçlarının kahramanlarının değil, aynı zamanda kusurların da bu dinamiğin peşine nasıl takıldığı da hayrete şayan. Örneğin, sigara içmek alt sınıflar için giderek daha eğlenceli hale geliyor. Profesörler ve iktidardakiler arasında kaybolan bu alışkanlık, sanat, moda ve yayıncılık çevrelerinde bazı ortamlarda hâlâ kalıcılığını korurken, sigara içmek giderek daha kaba saba bir davranışa dönüşüyor, bunun nedeni de insanın sağlığına özen göstermesinin rafine bir çevreden geldiğinin göstergesine dönüşmesi.

Aynı şeyin pornografi için de geçerli olduğu izlenimindeyim. AIDS'in dehşeti, grup seks, elit eşcinsellik, bir akşamlığına ruh eşinizi bulabileceğiniz "*single* barlar"da yapacağınız dünyevi zevk keşif turlarını krize sokuyor. Ekonomik krizde (*Playboy* tipi) "iyi" pornografi, *hard core* sinema salonları şimdi lanetli ruhlar için bir sığınak ve artık pornoyu daha sofistike bir izleyici seviyesine ulaştırmaya çalışan filmler üretilemiyor. İyi burjuvaların bile dansları, jakuzi havuzuyla bir "*nude* parti" heyecanı yaşamaya gittikleri Plato's Retreat[1] bir kerhaneye dönüştü ve New York pornografisinin size ne sunabileceğini anlamak istiyorsanız, akşamları Channel J'yi takip edin. Eziyetten başka bir şey değil, selülitin zaferi, hırçın gülümsemeli dansçılar, cinsel özgürlük tartışmaları, üstelik, röportajı yapan mikrofon tuttukları gibi çıplak, tartışmalarsa kışla düzeyinde.

1. 1977-1985 yılları arasında New York ve Manhattan'da heteroseksüel çiftlere ve biseksüel kadınlara hizmet veren *swinger* kulübü. (Y.N.)

Viskinin yerine beyaz şarap aldı, erdem züppece bir şeye dönüştü, gelenekten tek eşli, şarap uygarlığının temsilcisi Komiser Columbo artık yasadışı bir göçmen değil yönetici sınıf olmasını sağlayacak bütün yasal evraklara sahip.

Daha az sigara içmesi de iyi bir şey.

REKLAM SPOTUNUN HAKİKATİ: NE ŞAHANE BİR BULUŞ![*]

Özellikle son haftalarda Wanna Marchi, Guido Angeli, Walter Carone gibi televizyon fenomenlerinden bahseden ilk kişi ben değilim. Hâlâ bilmeyen birkaç kişi için, masif cevizden mobilya üreten bir markanın uzun mu uzun tanıtım yayınlarının başkahramanları olduğunu söyleyeyim. Bu marka sadece mobilya satmakla kalmıyor, ölçek dışı da olsa ya Kelt kulübelerini ya da Loire şatolarını model alan her cebe uygun villalar, bedenimizin pek de dikkate almadığımız bölümleri için canlandırıcı kremler de satıyorlar.

Sosyologların, etnologların, etologların, sözdizim ve gramer hatası peşinde koşanların gözdesi haline geldiler. Öyle ki sanki bu reklam yıldızlarının büyüsüne Yeşil Iguana'nın cazibesine kapılmış durumdalar. Bu yayınlar nedendir bilinmez açıklanamaz bir biçimde kitlelerce de takip ediliyor. Entelektüeller bunlar üzerine makaleler yazıyor, kitleler yemek odası takımları, popo kremleri, apartman daireleri satın alıyorlar. Sonra da bana sınıf ilişkileri diye bir şey yok diyorsunuz.

Burada söz konusu olan ne reklam spotları ne de televizyon mezatları. Mezat, tek tek nesneleri satışa sunan bir program, satın alma gerçekleştiğinde mezat sona erer ve mezat tutkunlarına hafif sportif bir rekabete ka-

tılmış gibi bir keyif sağlar. Reklama gelince, göz açıp kapayıncaya kadar da olsa, insanlara sabit bir ürün imgesi sunduğundan kuşku yoktur ama tekille kişisel bir ilişki tesis edemeden kolektiviteye yönelmekten kaçınamaz, önceliği budur. İkinci aşamada reklamın sonucu tüm itimatsızlıkla kendini göstermelidir. Üçüncü aşamada da işini tanıdık yüzlere havale ederse, izleyici bu karakterlerin bu oyuna katıldıklarını ve tam da bu nedenle "numara yaptıkları"nı anlar.

Promosyon yayınlarıysa arkaik yavaşlıkları ve pek de postmodern olmayan tekrarları nedeniyle potansiyel müşteriyle kişisel bir ilişki kurar, kişiye özel çözümlerden söz eder, sizi telefonu çevirmeye davet eder, adınız ve soyadınızla size telgraflar gönderme sözü verir, kendinizi, "Bana şunu gönderin," diyerek başkalarına tanıtmaya teşvik eder. Bunların ticari talepler gibi görünmeleri gerekir ama bu ticarete aracılık eden programcı zamanla yavaş yavaş tüketici sözleşmesinin sabit bir aracısı haline gelir: Sadece alıcıların isteklerinden değil kendi isteklerinden de söz eder, yayınlanmamış bulgularla izleyiciyi şaşırtmaya kalkmaz, hatta her akşam görülen şeyleri, hep aynı şeyleri (ya da neredeyse aynı şeyleri) sunar ve promosyona dayalı tanıtım ilişkisini bir sohbet ilişkisine dönüştürür. Son olarak, Renzo Arbore bira önerir ama önerdiği bira değildir ve Nino Manfredi kahve önerir ama önerdiği kahve değildir (ve bu nedenle Arbore ve Manfredi "numara yaparlar" çünkü önerdikleri hayatta başka bir şeydir), önce Guido Angeli ve daha sonra Walter Carbone artık Aiazzone mobilya "üreticisi"dirler ve başka bir şey yaparlarsa başlarına gelmeyen kalmaz, izleyici kitlesi artık onlara inanmaz. Rol yapmıyorlar, öyle olsaydı her bir kullanıcıyla "kişiselleştirilmiş" köklü bir dostluk kuramayabilirlerdi. Arbore'nin şarap içtiğini ve Manfredi'nin çay içtiğini hayal edebiliriz; ancak Carbone'nin yemek odasının

Aiazzone olmadığını ve Angeli'nin Bruno Zevi tarafından incelenen ve tanıtılan bir evde yaşadığını öğrenirsek skandalla karşılaşırız.

Dahası pozisyonları da zordur: Bir yandan, ürünü sunmaları ve yalan yanlış bir şey söylemeden satışları artırmaları gerekir; öte yandan da maksimum güvenilirliğe ancak satıcı gibi hissedilmediklerinde (en naif izleyici bile hemen her zaman satıcıya güven problemi duyar) ancak "gerçek" karakterler gibi hissedildiklerinde ulaşabilirler. İzleyici için Bettino Craxi, Giorgio Bocca, Papa, Arrigo Levi, Jas Gawronski, Gei Ar, Renato Zero, Donatella Rettore, Conan il Barbaro ve Totò da "gerçek"tir. "Gerçek" karakterlerin özelliği nedir? Onlar ekrandayken reklamlar araya girer ve kesintiye uğrarlar.

Walter Carbone de bir süredir, artık bir saat kadar konuşup duruyor Aiazzone mobilyalarını satıyor, bu aşikâr, ama bir an geliyor yayını kesiliyor ve bir dizi reklam anonsu araya giriyor. Reklam yayınlarına yer vermek üzere kesinti yapan bir reklam yayınının çelişkili bir şey olması gerekir. Yine de programın aniden kesilmesi ve ardından reklam spotlarının ortaya çıkması, izleyiciyi şuna ikna eder: Eğer şimdi gördüğüm şey reklamsa, o halde daha önce izlediğim reklam değil başka bir şeydi. Ancak oyun daha da karmaşık. Aiazzone promosyonunu kesintiye uğratan reklam spotları arasında, bir Aiazzone spotu da var ama bu kez şu anda satıcı rolünde olan Carbone tarafından değil, şimdi rolün dışında yer alan Angeli tarafından sunuluyor. Tarihî bir marka haline gelen Guido Angeli, Carbone gerçek gibi görünsün diye reklam olarak görünme sorumluluğunu üstleniyor.

Aiazzone yayını Kaddafi'yle yapılan bir röportajla kesintiye uğrarsa ne olur? Bilmiyorum.

GECE NÖBETLERİ*

Biliyorum, bazılarınız, son yazılarımda, mühim mevzularda derin düşüncelere dalmak yerine haliniz keyfiniz yerinde mi, ne arzu edersiniz, hangi şarkıyı tercih edersiniz gibi kültürlü mü kültürlü masum eğlenceliklerle oyalanıyorum diye şikâyetçisiniz. Ama sakın ciddi bir düşünür, gerçek demokrasinin vicdanı ve –unutulmaz Edmund'un geçmişte istediği gibi– bir insanlık memuru olarak görevlerimi ihmal ettiğimi sanmayın. Sizler zayıf düşünce ya da *Parsifal*'in insanlığın yeniden doğuşundaki rolüne takılıp hayatınızın en güzel yıllarını harcarken ben, kutsaldır bir vazife her şeyden diyerek gecelerimi ülkemize ne olacağını bileyim diye Kanal A'da geçiriyorum.

Aiazzone'nin cenaze törenlerine bu köşede hiç yer vermediğimi fark etmişsinizdir. Fonda bir *Palestrina*[1] çalarken ve videoda merhum mobilya üreticisinin kocaman bir portresi varken, cebinden mendilini çıkaran Guido Angeli'ye bakıyorum, adam yüz bin liret değerindeki % 100 deri koltuğun bozulmaz ihtişamını ebedileştirsinler diye İtalyan analarına çağrıda bulunurken yazmaktan

1. Hans Pfitzner'in lirik eseri. (Ç.N.)

vazgeçtim. O anda hem kitle iletişim araçları hem de törensel yamyamlık tarihi açısından bir dönüm noktasına tanıklık ettiğimi fark ettim ama kendi kendime ölmeden önce bu konuda yazacağım diye söz verdim yani gerontolojideki ilerlemeler de göz önüne alındığında gelecek 50 yıl içinde yazabilirim. Bazı gerçekleri özümsemek zaman alıyor.

Öyle bile olsa bilgelik fenerinin bekçisi olarak tuttuğum uzun gece nöbetlerinde dikkate değer bazı arazlar tespit ettim. Müşterilerinin zapt edilmez coşkusuna karşın yayınlarına hoşgörülü, huzurlu ve işbirlikçi Emilia'lı bir hanımefendi tonuyla başlayan Wanna Marchi son aylarda meşhur tefrika romanlarını hatırlatan punk bir saç modeliyle ekrana çıkmakla yetinmeyip bir de sanki Charcot metinlerini sahneye koymak istermiş gibi bir ton benimsedi. Onu öyle gören müminler Maupassant'ın ölümsüzleştirdiği o pek değerli başrahibelerin bildik ölçülü tavrı yerine sanki belirsiz bir ilahî kuvvetin istilasına uğramış bir mainad[2] gibi ekranda belirdiğinde ne amaçladığını merak etmişlerdir.

Bu tahammül edilmez sorularla içim şişmiş halde kendi kendime eziyet ederken Pascarutti, Trambuglioni, Scassaghianda gibi sözümona büyük ustaların ve başka peyzaj ressamlarının iki metreye üç metre yağlıboya resimlerinin yere göğe sığdırılamadan övüldüğü, senet sepet vermeden yüz on beş yıl boyunca kolay taksitlerle satın alınabileceği söylenerek oldukça cüzi miktarların telaffuz edildiği yeni gece müzayedelerinden bazılarına (hitabet hafızasının, "Kim bilir kaç kez düştün?" sorusu anlamında) düştüm.

2. Tanrı'nın etkisiyle kendinden geçen, çıldırmış gibi görünen kişi, özellikle kadın. Mainas çoğulu mainades, Dionysos alayını oluşturan bakkha'ların bir başka adıdır. (Y.N.)

Saha dışında hareket eden bu yeni müzayede çığırtkanlarının tonları makul ve sakin. "Muhteşem, ilginç, geçerli" gibi sıfatları belli bir fazlalıkla da olsa kullanırlarken hep aynı tonla konuşsalar da, "Tekrarlıyorum!" ya da benzer ifadelerle (bu ifadeler de neredeyse her zaman bağlamla ilgisiz şeyler) bu ton ara sıra kesintiye uğruyor, işte o zaman, bu yayınları izlerken bulunduğunuz yere bağlı olarak oturduğunuz sandalyeden ya da kanepeden veya yataktan ya da halıdan fırlayacak hale geliyorsunuz. Bu öylesine beklenmedik ve ani bir şey ki tamamen hazırlıksız yakalanıyorsunuz. Bunu deneyimleyen biri olarak klinik açıdan önereceğim şey, derhal ilkyardım görüp hastaneye kaldırılmak ve altüst olmuş sinir sistemini kendine getirmek için her türlü desteğin sağlandığı şefkat dolu bir tedavi merkezinde olmak. Bu durumda şöyle bir izlenime kapılıyorsunuz, doğru düzgün oturan ve konuşmasını sürdüren bir beyefendi belli aralıklarla sanki bir doktor dizine çekiç vurmuş gibi aniden sesini şiddetle yükseltiyor ya da sanki adamın biri aile doktoru kendisine depresyona karşı bir ilaç yazarken birdenbire, "33!" diye bağırıveriyor. Esas itibarıyla, eski kadim deneyimlere dayanarak bu gibi şeylerin asla tesadüfen ortaya çıkmayacağını ve köy meydanlarında marmot yağı satan satıcıların, insan doğasını ev hapsindekilerle ilgilenen bir psikanalistten çok daha iyi kavradıklarını bildiğimden bu davranışın nedenlerini bulmaya çalıştım.

Bence bu durumun oldukça bariz bir açıklaması var. Pek çok TV kanalı var ve televizyon gittikçe sakinleştirici gibi kullanılıyor ve kanepede uykuya dalmamıza yardım ediyor. Televizyon savaşçının dinlenme alanı, cinsel aktivitenin yerini aldı, doğumlardaki azalmanın temel nedenlerinden biri (doğum kontrol yöntemlerine karşı olanlar neden hararetle denetlenmesi isterler, doğrusu anlamak mümkün değil). Kullanıcı, özellikle bir mezat programıy-

la belli bir eşzamanlılık sağlamak üzere kendini ayarlamışsa, programda ne söylendiğinden bağımsız olarak uykuya dalmaya meyilli, bu durumda onu ani ses dalgalarıyla kırbaçlayarak uyandırmak gerekiyor. Müzayede adamının, "Tekrarlıyorum!" nidası ve Wanna Marchi'nin sesindeki huysuzlukların nedeni bu.

Kendi kendime acaba aynı kriter sosyal hayatın diğer alanlarına da girdi mi diye sordum. Örneğin, görmezden gelinebilecek ufak değişiklikleri hariç tutarsak, bir öncekinin aynı bir hükümet kurmak üzere neden bir kriz çıkarılsın ki? Ama seçmenin ilgisizliğini dağıtmak ve onu sarsmak üzere cömert bir girişim bu, üstelik elle tutulur bir şey. Umumi çığırtkan, "Tekrarlıyorum!" der. Kullanıcı uyanır ve hangi kanal olduğunu görür.

O VİSKİYİ SATIN ALMAYIN*

"Müzik söz konusu olduğunda bir medeniyet eksikliği neredeyse her zaman karşımıza çıkar, bunun nedeni müziğin enstrümanları sayesinde eylemini arzulanan sınırların (mahallenin) ötesine yayma özelliğidir, bu sayede bir şekilde her yere sızar ve söz konusu müzikal eğlenceye dahil olmayanların özgürlüğünü de ihlal eder; bu göze hitap eden sanatların yapmadığı bir şeydir, kafanızı başka tarafa çevirirsiniz olur biter... Cebinden kokulu mendili çıkaran biri etrafındakilere iradeleri dışında davranmış olur."

Güzel sanatların sınıflandırılması açısından, hiç kuşku yok ki bu bir dangalaklıktır. Ancak etik ve psikolojik açıdan bakıldığında bu büyük bir gerçektir. Müzik yapan kişi, o müziği duymak istemeyenleri de rahatsız eder. Bu banal ve göz kamaştırıcı gerçeğin yazarı Kant'tır (*Yargı Yetisinin Eleştirisi*).

Müziği bir kenara bırakmayı deneyelim ve bu fikri reklamcılığa uygulayalım. Reklamcılığın kendi başına kötü bir şey olduğuna ya da çokuluslu şirketlerin rezil bir komplosu olduğuna inanmıyorum. Perikles zamanında Pire tüccarları, meydanda Samos şaraplarının diğerlerinden daha iyi olduğunu söyleyerek bağırıyorlardı. Birisi

satmak için üretiyorsa, ürününü övmeye meyillidir. ("Elmalar, güzel elmalar!") Teknik zamanla değişir ve sadece meydanda bağırabildiğiniz zamanlarda satıcılar bağırıp dururlardı, ürünlerden gazetelerde ve televizyonda söz edilebildiğinde reklam bu biçimde yapılır oldu. Reklamlara karşı ayrımcı bir tutum takınılacaksa, bu sadece, yalan beyanlarına yönelik olmadı, yani kimyasal olarak doğru değilken X ürününün Y maddesi içerdiğini iddia edenlere karşı olmalıdır.

Ancak reklamcılığın gözlerini özel hayatımıza diktiği ve kendimizi savunmamız gereken bir çağda yaşıyoruz. "Sapor dondurması lezzetli mi lezzetli," demenin yanlış bir tarafı yok ama yatak odamın en mahrem bölümüne, seviştiğim yere bir beyefendi sırf bunu söylemek için girerse, onu pencereden atmak en doğal hakkım olur. Şimdi reklamcılığın durumu tam da böyle, pek çok beyefendi yatak odalarımızın en mahrem yerlerine giriyor.

Bu nedenle, özgürlüğümüze saygı duyan reklamlar ile dayatmacı reklamcılık arasında bir ayrım yapalım. Gazete reklamcılığı Kant'ın görsel sanatları gibidir. Abartılı olsa da gazete okurken sayfaları atlayabilirsiniz. Sonra diyelim ki piyasada hangi arabaların veya ayakkabıların olduğunu bilmek isterseniz, bir önceki haftanın gazetelerine döner bakarsınız. Ama televizyonda bir filmin tam ortasında karşısına çıkan, filmin en heyecanlı yerinde sizi yüzüstü bırakan bir reklam ve Kazzoni mobilya mağazasının arabayla beş dakikalık mesafede olduğunu öğrenmek için beni yarım saat sinema salonunda boşuna oyalayan reklamlar ise oldukça saygısız. Tam da bu nedenle artık sinemaya gitmiyorum. Ama televizyondan vazgeçemiyorum. Bu yüzden de kendimi savunamadığımdan intikam almayı tercih ediyorum.

İzlediğim film Zann diş macununun tetraflor içerdiği haberiyle kesintiye uğrarsa, eczaneye veya parfümeriye gittiğimde bir başka diş macunu alıyorum. Sadece bilinmeyen diş macunlarını ya da reklamlarının zihnime markalarını kazımayı başaramadıklarını tüketme kararı aldım, diğerleri onları tercih edeyim diye kendilerini yırtsalar da dişlerim iyi durumda, gayet sağlıklı. Bir kahve içmek ya da işemek için girdiğiniz otoyol uğrakları tüylerimi diken diken ediyor, içeri giriyorsunuz, dışarı çıkmak için bir kilometrelik koridoru aşmanız ve bu arada canınızın yerel salam çekmesi ve Japon robotlar satın almak istemeniz lazım. Hangi türden olursa olsun bir mağazada özgürlük, mağazaya girdiğiniz yerden çıkabilmek anlamına geliyor. Prensip olarak, buralarda sadece işemek için duruyorum, üstelik altıma kaçıracak hale gelmeden de bunu yapmıyorum. Ama sonra bir sonraki uğrak yerinde durup sadece kahve, sigara ve şekerleme alıyorum. On dakika kaybediyorum ama bana kendi istediklerini yaptırmak isteyenleri böyle cezalandırıyorum.

Sizler de işe en çok hatırladığınız ürünlerin listesini yaparak başlayın. Adamın kadını öpmesini ya da gizemli katilin son kurbanını ortadan kaldırmasını beklerken araya girip sizi en çok rahatsız edenleri. Onları kafanıza kazıyın ve satın almayın. Gizemli nedenlerden dolayı, Brigg'in viskisinin eski mi eski İskoç viskilerin bir "karışımı" olduğunu hatırlıyor musunuz? Bu, Brigg'in sizi üzdüğünün bir işaretidir, tıpkı Yedinci Süvari'nin Fort Apache'yi[1] kurtarmaya geldiği anda araya girip beni üzdüğü gibi. Başka bir viski satın alın, zaten ha o ha öteki.

1. Aynı isimli 1948 yapımı Amerikan western filmine gönderme. (Y.N.)

Bunu hepiniz yapın. ISPI[2] 1986 anketine göre, bu gazetenin okurlarının sayısı yaklaşık iki milyon yedi yüz bin. Benim çağrımı bütün okurlar kabul ederse, Zann diş macununun ve Brigg viskisinin başı belada demektir.

2. Italian Istituto per gli Studi di Politica Internazionale (İtalyan Uluslararası Siyasi Araştırmalar Enstitüsü). (Y.N.)

BONGALAR ARAMIZDA*

Svalbard Adaları Bilimler Akademisi'nin beni Terra Incognita ve Kutsanmış Adalar[1] arasında gelişen bir medeniyet olan Bongaları birkaç yıllığına incelemeye göndermesi büyüleyici bir deneyimdi.

Bongalar bizim yaptığımız şeyleri yapıyor ancak bilginin bütünlüğüne dair garip bir tutum sergiliyorlar. Varsayım ve ima sanatını görmezden geliyorlar.

Örneğin, biz konuşmaya başlarız ve doğal olarak sözcükleri kullanırız ancak bunu yaparken yaptığımız şeyi açıklamamıza gerek yoktur. Oysa, bir başka Bonga'ya konuşan bir Bonga sözlerine, "Bak şimdi konuşuyorum ve sözcükleri kullanacağım," diyerek başlar. Biz evler inşa eder ve sonra (Japonlar hariç) ziyaretçilere ev numarasını, orada oturanların adını soyadını, A paftasını ve B paftasını gösteririz. Bir Bonga ise her evin üzerine önce "ev" yazar, daha sonra özel etiketlerle tuğlaları, zili gösterir ve kapının yanına "kapı" yazar. Bay Bonga'nın dairesinin kapısını çalarsanız, "Şimdi kapıyı açıyorum," diyerek kapıyı açar

1. The Fortunate Isles ya da Isles of the Blessed adıyla bilinen Atlantik Okyanusu'ndaki yarı efsanevi adalar. Yunan mitolojisinde kış ayının yaşanmadığı Elysium denilen ütopik kavramla ilişkilendirilir. Daha sonra şair Pindar, adaların sayısını bire düşürmüştür. (Ç.N.)

ve sonra yüzünü gösterir. Sizi akşam yemeğine davet ederse, önce sizi oturtur ve, "Burası masa, bunlar sandalyeler!" der, sonra muzaffer bir tonla: "Ve şimdi, yardımcımız geliyor! İşte Rosina. Size ne arzu ettiğinizi soracak ve en sevdiğiniz yemeği masaya getirecek!" Aynı şey restoranlarda da olur.

Bongaları tiyatroda gözlemlemek ilginçtir. Salonda ışıklar söner ve bir aktör belirir ve, "İşte perde!" der. Sonra perde açılır ve diğer oyuncular, diyelim ki *Hamlet* veya *Hastalık Hastası*'ndaki rollerini icra etmek üzere sahneye çıkarlar. Ancak her oyuncu, önce gerçek adı ve soyadıyla, sonra oynaması gereken karakterin adıyla halka sunulur. Bir aktör konuşmasını bitirdiğinde, "Ve şimdi, ara!" der. Birkaç saniye geçer ve sonra diğer aktör konuşmaya başlar. Söylemeye gerek yok, ilk perdenin sonunda bir aktör öne çıkar ve, "Ve şimdi bir ara vereceğiz," der.

Orada beni en çok etkileyen şey, onların müzikal gösterilerinin de, tıpkı bizimkiler gibi, sözlü skeçlerden, şarkılardan, düetlerden ve danslardan oluşmasıydı. Ama ben bizde skeçleri iki komedyenin yapmasına alışkındım, sonra biri bir şarkı söylemeye başlar, sonra ikisi birden durur ve sahneye muhteşem kızlar fırlar ve dans etmeye koyulurlar, bu arada izleyici bir soluk alır ve sonra dans biter ve aktörler yeniden başlar. Bongalarda ise iki oyuncu önce komik bir skeç izleyeceğimizi duyururlar, sonra şimdi bir düet yapacağız derler ve sonra bunun şaka içeren bir şey olacağını belirtirler ve nihayetinde sahnede kalan son aktör yüksek sesle, "Ve şimdi dans!" der. Beni en çok şaşırtan şey, ara verildiğinde, tıpkı bizde de olduğu gibi, kapanan perdede reklam yazılarının görünmesiydi. Ancak aktör ara verileceğini açıkladıktan sonra şöyle diyordu hep: "Ve şimdi, reklam!"

Bongaları bu takıntılı açıklama ihtiyacına neyin ittiğini uzun süre kendi kendime sordum. Belki de, dedim

kendi kendime, Bongalar zor anlayan kalın kafalılar ve eğer onlardan biri karşısındakine, "Şimdi seni selamlıyorum," demezse, kendilerine selam verildiğini bile anlamazlar. Ve kısmen böyle olsa gerek. Ama başka bir sebep daha vardı. Bongalar, gösteri kültünde yaşıyorlar ve bu nedenle her şeyi, hatta örtük olanı, ima edileni bile bir şova dönüştürmeleri gerekiyor.

Bongaların bizden daha aşağı olduğunu söyleyemem. Hatta, içlerinden biri dünyayı fethetmek niyetinde olduklarını söyledi. Bu projenin tamamen platonik bir şey olmadığını memlekete döndüğümde fark ettim. Akşam televizyonumu açtım ve şovundaki eşlikçi kızları tanıtan bir sunucu gördüm, sonra komik bir monolog yapacağını duyurdu ve sonunda şöyle dedi: "Ve şimdi, bale!" Seçkin bir beyefendiyle büyük siyasi sorunları tartışan başka bir seçkin beyefendi, bir noktada karşısındakinin sözünü keserek şöyle dedi: "Ve şimdi reklam için bir mola." Bazı şovmenlerin seyircileri tanıttığı bile oldu. Kimileri de, onları filme alan kamerayı.

Şaşırdım kaldım, dışarı çıktım ve *nouvelle cuisine*'yle[2] ünlü bir restorana gittim. Garson geldi ve bana üç salata yaprağı getirdi. Ve dedi ki: "Bu, ince ince kıyılmış Lomellina rokası serpiştirilmiş, deniz tuzuyla tatlandırılmış, balzamik sirkemize yatırılmış ve Umbria'nın muhteşem zeytinlerinden yapılmış ekstra vergine bir zeytinyağıyla hafifçe nemlendirilmiş Lombardiya marulundan bir salata."

Bongalar aramızda.

2. Yeni mutfak. Fransa'da ortaya çıkan modern mutfak akımı. (Y.N.)

GÜÇ VE İHTİŞAM*

Geçen hafta Paris'te, Beaubourg Merkezi'nde, eleştirmenler, filozoflar, sanatçılar ve biliminsanları sanat, kitle iletişim araçları ve teknoloji arasındaki ilişkiyi tartışmak için bir araya geldi. 50'li ve 60'lı yıllar arasında ele alıp tartıştığımız türden temalar, bugün de aynı şekilde mi ele alınıp tartışılıyor? Çok yoğun geçen toplantı üç gün sürdü; ama ben 20 yıl önce burada, İtalya'da bizi sert tartışmalarla tüketen bir tema hakkında hissettiğim ilginç bir izlenimden söz edeceğim: Avangardın rolü ve kaderi. Avangardın sanatsal deneyciliğin değil.

Homeros'tan bu yana her sanatçı daima kullandığı dili yenileme eğilimindedir. Bu anlamda kendisine aşılacak engeller çıkarır ve bir meydan okumayla alıcısının karşısına çıkar, onun için zorluklar yaratır; ama içten içe en derin arzusu, zamanla onu anlayan topluluğun sayıca artması ve kendisi lehine bir cephe oluşturmasıdır. Oysa avangard bir hareket, her şeyden önce bir eylem grubudur; bu grup ne daima ne de mutlak bir biçimde ebediyen kalıcı olacak eserleri öne çıkarır; ama izleyicisini kışkırtmayı amaçlayan, birkaç kişinin onayını alacak eserleri hedefler ve bu konuda muhafazakâr düşünenleri irkiltmeyi, öfkelendirmeyi ve eseri reddetmelerini sağlamak ister. Evrim kaçınılmaz olduğundan, bu tür kışkırt-

malar artık skandala neden olmadığında ise grup olduğu haliyle dağılır gider.

Tartışmaya katılanlardan genelde felsefe ve sosyoloji kökenli olanlar (örneğin Gianni Vattimo, Jean Baudrillard, Omar Calabrese), ticari mal evrenine nüfuz eden progresif estetikleştirmeyi vurgulama eğilimindeydiler ve farklı değerlendirmelerle de olsa, yeni yargı parametreleri oluşturarak yine sanat ve estetik değer kavramındaki krizden bahsetmeye başladılar.

Renato Barilli ve ben, sanırım bugün artık aramızdan hiç kimsenin sorgulamadığı bir temayı yeniden önerdik, o da "avangardın normalleşmesi"ydi. Bundan nasıl şüphe edebilirdik ki? Beaubourg'daydık, burada muazzam kalabalıklar galaktik sahne dekorları arasında bir o yana bir bu yana gidip duruyor ve 20 yıl önce olsa anlaşılmaz bularak reddedecekleri görsel-işitsel önerilerin bir şekilde tadını çıkarıyorlardı. Bir zamanlar "zor" sanatçıların ayrıcalığı olan müzikal çözümlerin kullanıldığı rock konserlerini dolduran gençlerin Milano'daki Erik Satie ve John Cage'in konserlerini dolduranlarla aynı olduğunu nasıl görmezden gelebiliriz? Üniversitelerin ve akademilerin, üniversitelere ve akademilere karşı hazırlanan sanatsal önerileri araştırma konusu yaptığı gerçeğini nasıl görmezden gelebiliriz? Bütün bunlarda trajik bir şey yok: Bir toplumun uzun vadede nasıl sindirebileceğini bilmediği hiçbir yenilik yoktur.

Beklediğimizin aksine, aralarında Alain Robbe-Grillet ve Pierre Boulez gibi isimlerin de bulunduğu Fransız sanatçılardan neredeyse alınan sayılabilecek bir tepkiyle normalleşme terimine itiraz geldi, normalleşme terimini aşağılayıcı buldular, genelleme, yaygınlaşma, saçılma gibi pek de sert olmayan terimleri gönülsüzce kabul ettiler. Boulez, bir zamanlar neredeyse sürgün edilen müzikal deneylerinin şimdi büyük bir kamu kurumu-

nun bağrında icra edildiğini kabul etmeyecek kadar kararlı. Ve *nouveau roman*'ı öfkeli eleştirilerin hedefi olan ve bunu hatırlatan Robbe-Grillet, bugün dünyanın dört bir yanındaki üniversitelerde *nouveau roman*'ın poetikasını öğrettiğini biliyor. Buna rağmen her ikisi de sanatlarının hâlâ zor olduğunu ileri sürerek bize karşı çıktı. Bir sanatın zor kalabileceğini ancak kurumsallaşabileceğini veya normalleştirilebileceğini unutmayın. Joyce zor bir yazar, sürekli yeni bir estetik deneyim kaynağı olmaya devam ediyor ancak sonsuz uyarlamalara ve basitleştirmelere ilham veriyor. Tıpkı Aiskhylos gibi.

Fransızlar bu döngüsel normalleştirme olgularını ortadan kaldırma eğilimindeyken, bizim neden bunu çok şaşırtıcı bir şey olarak görmediğimizi sordum kendi kendime. Bence bu, iki kültürün, bu yüzyılda, entelektüeller sorununu farklı bir şekilde deneyimlemelerine bağlı bir şey. Bizde, Gramsci'den bu yana entelektüeller daima rollerini sorguladılar, genelde de mazoşizm sınırlarına varacak kadar kendilerine eziyet ettiler. Bu yüzden, söz konusu kullanımlar kriz durumlarını tanımaya yarıyor. Onlarda ise, her şeye rağmen kamu makamlarının onlara tahsis ettiği kültün tanıklığıyla gelişen bir kutsal ve mesihvari entelektüel kavramı hâlâ yaşamını sürdürüyor. Şimdilerde keyfini çıkardıkları rıza ve onaylanmanın bu imgeye zarar verebileceği şüphesiyle hâlâ şunu ileri sürüyorlar: Neyse ki hiç kimse bizi sevmiyor.

CANLI YAYININ GÜZELLİĞİ*

Geçen hafta Siena'daydım ve ilk kez Palio'ya katıldım. Palio, herkesin bildiği büyük gösteridir, sahnelenmesi, draması ve bitmek bilmez hazırlıkları, uzun bekleyişleri ve spazm yaratan gerilimleriyle merkezî bir faaliyeti temel alır ve bu etkinlik üç dakikalık kasırga gibi dörtnala bir gösteriyle tükenip gider. Bunlar bildik şeyler, bunun üzerinde çok durmayacağım. Bunun yerine arkadaşlarıyla sohbetini duyduğum ve "canlı yayının güzelliği" diyen bir turistin bu cümlesinden bahsedeceğim.

Bu kalıp bir cümle, insanlar bu cümleyi kullanıyorlar çünkü televizyonda, televizyon reklamcılığında duydular ve televizyondan bahseden gazetelerde okudular. Bu normal. İlginç olan şu ki, insanlar canlı yayını takdir ediyor ve şimdi canlı yayın artık yokken bundan heyecan duyuyorlar. Oysa oradayken, canlı yayını görmezden geliyorlardı.

Açıklayayım. Televizyonun başlangıcında, 50'li yıllar boyunca, çok az sayıdaki filmler hariç, televizyon yayınlarının hepsi canlıydı. Tartışmalar, haber bültenleri, defileler, çeşitli şovlar, *Hamlet* ve hatta lirik operalar bile canlı yayınlanırdı ve fillerin yer alacağı bir *Aida* yayınlanıyorsa iriyarı hayvanları yanlış zamanda sahneye girmesinler diye tutmak üzere güçlü kuvvetli adamlar getiril-

mesi gerekirdi. Zürafalar, hayvan olanlar değil de şu uzun boyunlu mikrofonlar yanlış zamanda sahneye girerlerdi, aslında "sahaya girmesinler" telaşıyla stüdyoda bir o yana bir bu yana götürülüp dururlardı. Zürafa sahaya girerse, belli bir çelişkiyle izleyicilerin yapaylığı hissedeceği düşünülürdü.

Ancak daha sonra zürafaların sahaya girmesi gerektiği anlaşıldı, böylece izleyiciler yapaylık söz konusu olduğunda bile kendiliğindenliği hissedeceklerdi. O zamanlar her şey dramatik ve otantikti, sanat yayınları resim ve anıt eserler gösteriyordu ama levhalardan oluşan bir paket söz konusuydu, bir kürsüye dayanmış bu levhalar kameranın önüne yavaş yavaş düşürülüyordu; bazen levhaların hepsi birden düşüyordu ve stüdyodaki herkes Sarazenler gibi küfrediyordu. Operada Başkan Gronchi sandalyesinden düştüğünde canlı yayın yapılıyordu. [Raimondo] Vianello ve [Ugo] Tognazzi'nin bu konuda şaka yapıp kıkırdarken kimse onları zamanında susturamadığında da canlı yayın yapılıyordu. Kayıt araçları çok ilkeldi ve kaydedilmiş bir program oldukça kötü görünüyordu. Ama insanlar bunu bilmiyordu. Televizyon, haberleri fanteziden ayırt etmenin hâlâ zor olduğu uzak bir dünyadan bahseden sihirli bir kutuydu. Zamanla televizyon gelişti, mükemmel kayıt sistemleri geliştirdi ve canlı yayının güvenilmez, utandırıp zor durumda bırakan bir şey olduğu ve yalnızca dramatik ilgi çekici bazı olaylar için kullanılması gerektiği fark edildi. Dahası, eğlence ve kültür programlarının, doğaçlama riski olmadan telaşsızca montajlandıklarında daha iyi olduğu görüldü.

Nihayet, birileri bir eğlence programının da canlı yayın yapılırsa daha hareketli ve heyecanlı olabileceğini keşfetti ve bu tür programların izleyici için istisnai bir *tour de force* [güç gösterisi] olarak (gerçekten de öyleler) reklamı yapıldı, aslında doğaçlama bir canlı yayını, ge-

cikmeli bir yayından ya da banttan verilen bir yayından ayırt edemeyecek durumda olan izleyici canlı yayının güzel bir şey olduğunu düşündü.

Esas itibarıyla bu izleyici kitlesi pek az canlı yayın görür, onu da sadece RAI ağlarında ve yalnızca nadir durumlarda. Ama canlı yayındaki her şeyin güzel olduğu ilkesini benimsedi. Ve tıpkı bölük pörçük fragmanları kalan geçmiş çağların sanatına ayrıcalık tanınması gibi, şimdi de nadiren ortaya çıktığından canlı yayın ayrıcalıklı bir yere konuyor.

O turisti aynı akşam, halka açık bir yerde yeniden gördüğümü söyleyeceğim, orada herkes televizyonun karşısındaydı, olması gerektiği gibi kayda alınmış ve banttan yayınlanan Palio'nun çeşitli aşamalarını doymak bilmez bir iştahla izliyor ve sonra da öğleden sonra canlı olarak gördüğünden çok daha fazlasını gördüğünden yayının gerçekliğini takdir ediyordu. Bir şeyleri kendi gözlerimizle doğrudan gördüğümüzde sonuç bizi pek de mutlu etmez çünkü bu şekilde gördüklerimizi tek bir perspektiften ve çok hızlı bir şekilde görmüş oluruz, televizyonun güzelliği ise her şeyi tüm perspektiflerden ve hatta ağır çekimde görmemizi sağlamasıdır.

Turistim, o akşam, sonunda daha da fazla gerçeklik elde etti. Ertelenmişin güzelliğini. Ama sanırım ona televizyonda gördüklerini beğenip beğenmediğini sorsalardı şöyle yanıtlardı: "Evet, çünkü canlı."

BİR İHTİYARIN DÜŞÜNCELERİ*

Birkaç hafta önce Francesco Alberoni, *Corriere*'de her kuşağın kendi örnek müziğini seçtiğini ve önceki kuşakların bundan hiçbir şey anlayamadığını yazdı. Ne kadar doğru. Bana göre Madonna, o beniyle küçük bir örümceğe benziyor. Trio Lescano'nun plağını koyalım, ne dersin?

Kendimi yaşlı hissediyorum. Dapporto hâlâ beni D'Angelo'dan daha çok güldürüyor. Groucho Marx beni güldürüyor, "Seni gidi kurnaz tilki seni," diyen güldürmüyor. Sinatra, tepeden tırnağı tüylerimi diken diken ediyor ve Zero'ya gelince elde var *zero*, yani sıfıra sıfır. Marilyn Monroe'nun eteklerini havalandıran hava akımını düşündüğümde hâlâ çıldırıyorum ama Carmen Russo ile bir Zeppelin (hava aracı zeplin anlamında) arasındaki farkı kavrayamıyorum.

Issız bir adada bir tatil için Cuccarini'yi mi yoksa Baudo'yu seçebileceğime hâlâ karar veremedim, bunun nedeni her türlü ayrımcılık duygusunu kaybetmem değil tabii ki. Niye ıssız bir adada tatil yapmak zorunda kalayım ki?

Saçlarıma ak düşüyor, tek istediğim Rick'i ve o egosu şişik Viktor Laszlo'yu ortadan kaldırıp Ingrid Bergman'la uçağa atlayarak Lizbon'a uçmak. Biliyorum, çok şey istemiyorum ama esasen insan arzularına ket vurmayı bilsin

yeter. Bazen doyumsuz da olabiliyorum, Angelica'yla bir aşk gecesi geçirmeyi hayal edebiliyorum, lütfen bana onun herkese mavi boncuk dağıttığını söylemeyin. Ben yetinmeyi bilirim...

Fred Buscaglione'yi dinlerken ürperiyorum ve Spandau gençlerini Berlin Hayvanat Bahçesi'ninkilerden ayırt edemiyorum. Kafam karışıyor, Sting'in bir leke çıkarıcı olduğunu, David Bowie'nin Davy Crockett'in bir arkadaşı olduğunu, Pink Floyd'un tıraş sonrası losyon olduğunu, Duran Duran'ın bir paket prezervatif ve Simon Le Bon'un Fourier'e ilham veren bir ütopyacı olduğunu düşünüyorum.

Geçen akşamlardan birinde televizyonda Enrico Montesano'yu gördüm – bir varyete gösterisi, aşağı yukarı 40'lı yaşlarda bir komedyeni canlandırıyordu, sahnedeki kadın kocasına müshil vermek istiyor ama komedyen karşı konulmaz etkileri olan başka bir şeyden söz edildiğini sanıyor ("Madem istemiyor, bana verir misiniz acaba?" "Tabii ki, biraz bekleyin, gidip ısıtayım." Yüce).

Bu nedenle, tüm televizyon yayınları arasında tercih ettiklerim *G.B. Show* (şu yarım uyaktaki olağanüstü inceliğine bir bakın) ve özellikle de Cletino'nun skeci. Bunlar tiyatronun kökenleri, Latinlerden kalma halk türküleri, Plautus...

Bramieri'nin şovunu özellikle takdir ettim, 60'lı yaşlarını geçmiş, şişman beş kadını sahneye çıkıyor, onları yöneten de gözlüklü 70'lik bir kadın, kadınlar 30'lu yılların tarzında dans edip şarkı söylüyorlar, tam da taşralı İtalyan erkeklerin, "Genç hanımlar denizcilere bakmaz / hanım kızlar bahriyelilere bakmaz," dediği türden. Onlara bayılıyorum.

Beniamino Placido, *La Repubblica*'da Miss İtalya Festivali'nin 50'li yıllarda olduğunu gözlemledi. Sonra bir düzeltme yaptı ve 1850 dedi. Daha da geriye gider-

dim. Kamera önünde ağlayan seçilmiş kişi, prensle evlenen Külkedisi, birkaç yüzyıldan daha eski. Yemin ederim ki, en erişilmez, en güzel ve en masum genç kızlık rüyalarının gerçekleştiğini gören bu bakirenin dramından etkilendim. Yemin ederim, sanırım kocasından daha da fazla etkilendim.

Drive In'in bir ritim modeli olduğunu inkâr edemem ancak Tognazzi ve Vianello sahneye bu ritimle girerse kendimi daha mutlu hissedeceğimi size söyleyebilirim.

Günümüzde, eğlence programlarında, televizyon politikacılarla da dalga geçebilir ve lafını esirgemeden Spadolini'nin şişman olduğunu söyleyenler de olabilir. Bu demokrasidir, biliyorum. Ama 50'li yıllarda, Mario Riva bir seferinde süvari birliğinin bir zamanlar tankları değil de atları olduğunu, o zamanlar bu birliğin çok daha güzel olduğunu söylemişti, o yıllar zor yıllardı, hiçbir şey söylenemiyordu, bunu çok iyi hatırlıyorum. Biri itiraz etmişti, kim hatırlamıyorum, bunun orduya hakaret olduğunu söylemişti. Ve Riva bir sonraki yayında özür dileyerek şöyle cevap vermişti, "Derdiniz ne sizin, sapık olabilirim ama tanklar beni korkutuyor," demişti.

O zamanların pasifist hareketleri neredeyse gizli gruplardı ve birkaç vicdani retçi Gaeta'da çürürdü. Etraftaki en apolitik, belki de siyasal kayıtsızlık konusunda en aşırı noktaya varmış komedyenlerin şakası, bir trompet zortlaması gibi sizi oturduğunuz yerden sıçratacak kıvamdaydı.

Yaşlanıyorum, yaşlanıyorum, tıpkı Prufrock[1] gibi. Anılarla yaşıyorum. Renée Falconetti'yle tanışmak ve onu Pierre Cauchon'un elinden almakla yetinebilecekken şimdi olsa olsa Serena Grandi'yle tanışabilirim.

1. T.S. Eliot'un ünlü şiiri "The Love Song of J.Alfred Prufrock"a (J. Alfred Prufrock'un Aşk Şarkısı) gönderme. (Ç.N.)

ÖRNEK OLSUN DİYE*

Bir arkadaşımla karşılaşıyorum ve bana şöyle diyor: "Uzun lafın kısası, seni hep televizyonda görüyoruz!" Ona diyorum ki, "Dostum, programım gereği artık asla bir televizyon programına katılmıyorum. En az sekiz yıldır." Arkadaşım buna inanmıyor. Beni bir gece önce gördüğünü söylüyor.

Ona diyorum ki: "Bak, bu dediğin iki hafta önceydi ve bir kongre sırasında televizyon haberleri için geldiler ve tüm katılımcılara soru sordular, ben de cevap verdim."

Arkadaşım pes etmiyor. Hayır, beni her zaman *talk show*'larda görüyormuş. Yanımdan ayrılırken şöyle diyor: "Her neyse, *Bustina di Minerva* [Minerva'nın Kutusu] için seni kutluyorum. *Panorama*'nın hiçbir sayısını kaçırmıyorum." 60'lı yılların başında yazdığım gazetelerde beni hâlâ okuduğunu söyleyen insanlar çıkıyor karşıma. Her şeyi birbirine karıştıranlar sadece beni mi buluyor acaba?

Hayır. Kitle iletişiminde kanaat uslamlama yoluyla değil örnek yoluyla gerçekleşir. Yaşadığı dönemde henüz var olmadıkları düşünülürse daha da dikkate değer bir şey yaparak kitle iletişimlerine dair her şeyi anlayan Aristoteles'in otoritesini, ona şüpheyle yaklaşmayanlar için ekleyim. Filozof bize, *Retorik*'te başkalarını üç farklı

durumda, siyasi arenada, mahkemede ve birine ya da bir şeye övgüler düzerken ya da yergiler yağdırırken ikna etmeye çalıştığımızı açıklar (o halde bu reklam yapmak gibi bir şeydir – ve eğer filozofun *Poetika*'yı sahnelenen anlatı eserlerine ayırdığını düşünürseniz, bugün kitle iletişiminin işgal ettiği alanın neredeyse tamamını ele aldığını görürsünüz).

Esas itibarıyla ikna söyleminde, bilimsel söylemde olduğu gibi belli argümanlarla değil muhtemel argümanlarla yaygın kanaatlerle yola çıkılır: Bu kanaatler Catalano'nunkilerine[1] pek bir benzer: Zengin, genç ve sağlıklı olmak fakir, yaşlı ve hasta olmaktan iyidir – bu mevzuya biraz kafa yorarsak diş macununun da böyle satıldığını görürüz, beyaz dişlere sahip olmak çürük dişleriniz olmasından iyidir. Catalano'ya atıfta bulunmak benim tuhaflığım değil çünkü Aristoteles "daha fazla sayıda varlığın sadece bir taneden daha önemli olduğu"nu belirtir.

Bu yaygın kanaatlerden yola çıkarak matematiksel olarak kesin olmasalar bile en azından makul bir şekilde kabul edilebilir çeşitli argüman biçimlerine ulaşılır. Sofistike listelere bayılsam da bu argümanları burada listelemiyorum. Bununla birlikte, Aristoteles'in formal açıdan zayıf ama ikna edicilik açısından çok etkili olduğunu düşündüğü sahte bir argüman biçimi var, örnek [*exemplum*].

Her argümanda birçok vakaya atıfta bulunulurken ve onlardan, en azından muhtemel bir yasa çıktığı gösterilmeye çalışılırken, örnek söz konusu olduğunda bir vakaya atıfta bulunmak yeterlidir, yeter ki vaka kendiliğinden tutarlı bir sonuç çıkarılabilecek kadar etkili olsun. Aristoteles'teki örnek şudur: Dionysos bir muhafız istedi; ama Pisistratus (örneğin) bir muhafız istediğinde, bu-

1. Massimo Catalano (1936-2013): İtalyan müzisyen, trompetçi ve televizyoncu. (Y.N.)

nun nedeni tiran olmayı arzulamasıydı ve oldu da; o halde muhtemelen Dionysos da tiranlığı arzular. Daha sonra Aristoteles, örneklerin geçmişte meydana gelen ve bilinen olaylara dayanabileceği gibi, buraya çok dikkat edin, uydurulmuş olaylara da dayanabileceğini söyleyecektir. Örneğin ikna edici olması için, özgün olması gerekmez, yeter ki akılda kalıcı olsun.

Örnek vermek fena değil, İsa'nın meselleri de birer örnektir. Ancak, bugün kitle iletişimin her şeyden önce örneklerle iş gördüğünü ortaya çıkarmak ziyadesiyle endişe verici. O arkadaşım beni bir kez televizyonda görmüştü ve bir kez görünenlerin genellikle birçok kez göründüğünü öğrendiğinden beri sürekli televizyonda göründüğüme ikna olmuş ve böyle bir sonuç çıkarmıştı. Bu nedenle bir böcek bilimcinin, bir Kalabriyalının, bir Albinolunun veya bir Clarissalı'nın suç işlediklerine dair bir haber vermek yeter de artar bile, hemen ardından böcek bilimcilere, Kalabriyalılara, Albinolulara ve Clarissa'lılara bir güvensizlik duyulmaya başlanır.

Kitle iletişimi, çarpıcı örneklerle iş görür, bütünün bir parçası daima bütünün yerine geçer. Bize her gün benzer olanın üreyip çoğalmasının öylesine doğal bir şey olduğunu gösterirler ki, bir olayı görünce bunun tekrarlayıcı, sürekli olduğunu düşünürüz. Esas itibarıyla, bu oldukça insani bir tutumdur: Bir şehre gider ve bir sabah meyve ve sebze pazarının yedide açıldığını görürsem, orada her zaman, her gün yedide o pazarın açıldığına ikna olurum. Genellikle örneklerden yola çıkarak yasaları tahmin etme yetisi dünyada yolumuzu bulmamıza yardımcı olur.

Ancak kitle iletişiminin riski, artık orada yasaların değil, sadece örneklerin olmasıdır.

MICKEY MOUSE VE MANASTIR YAŞAMI*

Yaklaşık on gün önce *La Repubblica*'da okudum. New Jersey'deki Discalced Carmelites tarikatının rahibelerine ev sahipliği yapan inziva manastırına, geniş fikirlere sahip bir kadın olan yeni başrahibe, bir video kaydediciye birlikte bir de televizyon cihazı sokmuş. Torquato Tasso'nun bir zamanlar dediği gibi, rahibelere aslına uygun yapılmış Kudüsler gerektiğinden başrahibe bu cihazlarla birlikte sadece Walt Disney video kasetlerini kullanıma sunmuş.

Tarikatın beş rahibesinden oluşan bir grup, yeni cihazın manastır yaşamını altüst ettiğini fark etmiş. Genç rahibeler sabahtan başlayarak kasetleri, cehennemî zamazingonun doymak bilmez ağzına sokmaya başlayıp ilahî görevlerini ihmal eder olmuşlar. Beş isyancı büyük bir bilgelikle madem televizyon izlemek istiyorlardı Karmelit rahibesi olmasalardı, dahası yalınayak dolanıp durmasalardı diyorlar.

Sorun şu ki, kitle iletişim araçlarının hayatlarına zorla girmesiyle dehşete kapılan bu beş isyancı, başrahibeyi zor durumda bırakmak için son çare olarak kendilerini revire kapatmaya karar vermişler. Ama (yüzlerce sayfalık liberal ve Kilise karşıtı literatürün bize hatırlattığı üzere) mutlak inziva manastırlarında bir *religieuse*

yani imanlı bir rahibe kimsenin ruhu duymadan öldürülebileceği, işkence görebileceği, tecavüze uğrayabileceği ve başkasının iradesine teslim edilebileceğinden isyancılarımız basına başvurmuşlar ve içlerinden birini sessizlik yemininden muaf tutarak sözcü seçmişler, sözcüleri parmaklıkların arasından basına röportajlar vermiş.

Bu arada televizyon kameraları olay yerine damlasa şaşırmazdım. Bu korkunç hikâyenin kısadan hissesi: Genç rahibelerimizin onları çileden çıkaran kitle iletişim araçlarının hayatlarına zorla girmesini protesto etmek için ne yapıyorlar? Onlar televizyon aracılığıyla dışarıdaki dünyayı görmek istemezken şimdi dışarıdaki dünya onları görüyor. Yine de mutlak inziva arzu ve iradelerini dayatmak istiyorlarsa bunu yapmak zorundaydılar. Tıpkı ülserini tedavi etmek isteyen birinin kanserojen bir ilaç almak zorunda kalması gibi.

Rahibeler kendilerine barikat kurmak gibi güzel bir fikirle bu işe kalkıştılarsa, bunun nedeni bir başka kitle iletişim aracından günümüzde insanın herhangi bir hakkı çiğnendiğinde bununla mücadele etmek için böyle davrandığını öğrenmiş olmalarıdır.

Şimdi Walt Disney'e gelelim. Modernist de olsa, başrahibe hiç kuşku yok ki eğer insanın biraz eğlenceye ihtiyacı varsa bunun yolunun seks, şiddet ve dünyevi başarı ideolojisiyle dolu pek çok filmin tehlikesinin karşısına, tek temiz şey olan Mickey Mouse ve Donald Duck'la çıkmak olduğunu düşünmüş olmalı. Başrahibe, Gilbert Cohen-Séat'ın bir zamanlar iddia ettiği şeyi, yani film, şiddet ve akıl hastalığı arasındaki ilişki üzerine yaptığı çalışmalar sırasında, bir film yüzünden ruh sağlığı bozulmuş tek bir çocuk bulduğunu ve o filmin de *Pamuk Prenses* olduğunu bilmiyordu.

Silly Symphonies'i [Aptal Senfoniler] hariç tutarsak (ama kötülük *Steamboat Willie*'ye sızmıştı bile) *Tom ve*

Jerry ya da kedi *Sylvester*'dan söz etmezsek bir çizgi filmden daha fazla şiddet içeren bir şey yoktur.

Çizgi filmlerde her şeyin oyun olsun diye eğlenceliğine yapıldığı doğrudur ancak boks da bir oyundur ve müzikal, sözel ve görsel söylemler, izleyiciyi sadece içerikleri nedeniyle değil aynı zamanda ritimleri nedeniyle de sürüklerler. *Potemkin*'de korku, şiddet ve savaşkan coşku tek tek görüntülerden değil o görüntülerin montajından ortaya çıkar. Günümüzde çizgi filmin özü süpersonik hızdaki sadizmdir. Fareciklerin şakacıktan öldüğü doğrudur ama aynı zamanda bu küçük fareler bir gökdelenden aşağı düşüp paramparça oluyor, kafalarına çekiş darbeleri alıyor, çimento mikserine girip beton hamuruna karışıyor –her şeyden önce– olayların ritmi, haberlerin ve reklamların vurguladığı gibi, pedagojik açıdan çok etkili bir mesaj olan, yaşamın, neşenin ve başarının hızla özdeşleştiği elektronik bir evrenin kutlanmasıdır. Çöl Babaları denilen keşişlerin bir zamanlar, bir sütuna tırmanarak kaçınmaya ve unutmaya çalıştıkları her şey kutsanıyor şimdi.

Acaba başrahibe sadece *Külkedisi* ve *Uyuyan Güzel* kasetlerini mi saklıyordu? Beterin beteri. Bunlar erotizmin en hafif ve ikna edici türüne, prensle evlilik ve bu evliliğin şanıyla ödüllendirilen belli belirsiz tutkunun ve uhrevi zarafetin ödüllendirilmesine yazılmış ilahiler adeta. Görünen köy kılavuz istemediğine göre, hiç değilse dünyanın nasıl da zor, kötü, acımasız ve günahın nasıl da melankolik bir şey olduğunu öğretmek için rahibelere *L'angelo azzurro* veya *Viale del tramonto* [Sunset Bulvarı] filmlerini izletmek daha iyi olurdu.

HAKİKAT TELEVİZYONU NASIL İŞLİYOR?*

Şimdi, polemikler kısmen hafiflediğine göre gündemdeki bir tartışma, içine *Un giorno in pretura*'dan[1] çeşitli Hakikat Televizyonu ya da gösteri televizyonu biçimlerine kadar farklı yayınların dahil edildiği konu düşünmeye değer. Aslında oldukça farklı durumlar söz konusu olsa da ortak bir yanları var. Bu çözümsüz düğüme değinirken bu köşede birkaç yazıyla konuyu ele almanın daha iyi olacağını düşünüyorum.

Hakikat televizyonu, yeni bir televizyon çağına ait bir şey ve Televizyonu, aralarında sadece borsa bülteni verenlerin ve ünlü divanın son duygusal ilişkisine dair güvenilmez anketler düzenleyenlerin de bulunduğu gazetelerle aynı düzeye getiriyor. Gazetenin iftira niteliğinde yanlış haberler yayması gibi durumlar hariç yasal olarak izin verilen durumlar dışında sansür uygulanması mümkün değildir. Bu durumun alternatifi olsa olsa resmî bülten niteliğinde bir televizyona geri dönmek ama bu

1. (İt.) Mahkemede Bir Gün. 1988'den itibaren RAI 3'te yayınlanan krimonolojik belgesel. Program, genelde alkollü araç kullanma, hırsızlık, çalıntı mal, soygun, yankesicilik, kat mülkiyeti vb. anlaşmazlıkları konu alan davaları incelemiştir. 90'lı yıllardan itibaren Hakikat Televizyonu adını alan televizyon programı türü kategorisinde *Chi l'ha visto?, Telefono giallo, Ultimo minuto, Forum* gibi programlarla birlikte yer alır. (Ç.N.)

rekabet ortamında bunu istesek bile yapamayız. Bir yayında bazı politikacıların özel konuşmalarının gizli mikrofonla kayda alındığı doğruysa (ki böyle şeyler düne kadar sadece Diabolik tarafından kullanılan bir yöntemle yapılırdı), bunun vatandaşların mahremiyetine ciddi bir saldırı olduğuna hiç şüphe yok.

Ancak, net sınırları olan vakaları tartışmanın bir yararı yok, başka vakalara bakalım. Bu yeni yayınların çoğu için bir teorik ayrımcılık çizgisi yok. Kadın ya da erkek program sunucusunun duyarlılıklarını ara sıra yargılamaktan başka bir şey gelmiyor elden. Onların da unutmaması gereken tek bir şey var: Kitle iletişim araçları ve özellikle de televizyon, her zaman retorik figür olarak örneği devreye sokar.

Örnek, Aristoteles'in bu konudaki teorik yaklaşımının gösterdiği gibi, geçerli bir argüman değildir çünkü sadece tek bir vaka sunar. Ama mesele, bu tek vakayı sunarken, diğer tüm vakalar için temsil ediciliği olduğunun varsayılmasıdır. Örnekle ilgili şöyle bir argüman sunabiliriz: Polislere güvenmemeliyiz çünkü onlardan biri aşırı çılgınlık halinde iş arkadaşlarına ateş etti.

Gördüğünüz gibi, rasgele bir örnek seçmedim. Son aylarda, polislerin kötü olaylara karıştığı iki vakayla karşılaştık. Bilimsel açıdan bakarsak, İtalya'da kaç tane polis olduğunu, son yıllarda polislerin kaç tane nahoş olaya dahil olduğunu düşünmek ve daha sonra bu olayların istatistiksel olarak manalı bir sonuç verip vermediklerini görmek gerekir. Tek bir vaka bile, dikkatli ve zeki bir müfettiş için, üstü örtülen bir kötülüğün ortaya çıkarılması için bir ipucu olabilir. Ancak sorun, bunun hakkında konuştuğumuzda, bir ipucu veya kanıtla karşı karşıya olup olmadığımızı netleştirmektir.

Polislerle ilgili iki tekil ve endişe verici vaka, kitle iletişim araçlarını saha araştırmaları yapmaya ve hassasiyet

ve rahatsızlık belirtilerini tespit etmeye teşvik etti: Kendi başına kusursuz bir prosedür. Fakat aynı soruşturma sivil hatların pilotları, postane müdürleri, okul müfettişleri ve hemşireler arasında yürütülseydi ne olurdu? Muhtemelen birçok rahatsızlık belirtisi tespit edilebilirdi. Bu, polislerle ilgili rahatsızlığın önemsiz olduğu anlamına mı gelir? Hayır, ama bunun anlamı henüz yeterli kanıt olmadığıdır. Ne yazık ki tam da bu noktada konuyla ilgili tartışmalar hızını kaybetti ve okurların aklında kalan da polislerle ilgili bir şeyin yolunda gitmediği oldu. Dikkatinizi çekerim, yapmak istediğim şey bu meselenin doğru olabileceğini yadsımak değil kesinlikle. Sonuca varma tarzının hatalı olduğunu söylemek istiyorum sadece.

Ama kitle iletişim araçları maalesef böyle çalışıyor. Bir matematik profesörünün karısını çekiçle öldürdüğü haberini tabii ki vermeliyiz ama o andan itibaren bütün matematik profesörlerinin kamuoyunun gözünde şüpheli hale geleceklerini de bilmeliyiz.

Hakikat Televizyonu'yla bu olasılık katbekat artıyor. Örneğin, *Telefono giallo*'nun sunucusu olan arkadaşımız Corrado Augias, stüdyoda A diyen bir hâkim varsa ve yayına B diyen bir televizyon izleyicisini telefonla dahil ediyorsa, üstelik bunu hâkimin aklı başında bir insan ve yayına telefonla katılan anonim izleyicinin manyağın teki olup olmadığını (dikkatinizi çekerim, bunun tam tersi de olabilir) bilmeden yapıyorsa, izleyiciler her ikisine de aynı krediyi açıp aynı ölçüde onlara güvenmeye yönlendirilirler. Hatta anonim ses, sessiz yığınların, büyük kamuoyunun sesi olarak kabul edildiğinden, yayına gelen telefon çok daha ikna edici bir örnek olarak görünür. Bu nedenle, program sunucusunun sanatı, tekil vakaların örneklere dönüşmesini önlemekten ibaret olmalıdır ama bu her zaman o kadar da kolay değildir.

TELEVİZYON KAMERALARI OLMADAN *UN GIORNO IN PRETURA**

Geçen hafta başlayan Hakikat Televizyonu meselesine devam ediyorum. *Un giorno in pretura* programını ilgiyle ve eğlenceyle takip edenler arasındayım. Bundan son derece memnundum çünkü televizyon, tanımı gereği kamuyu ilgilendiren olaylar hakkında bilgi verme görevini yerine getiriyordu. Ama aynı zamanda gözlerimin önünden geçit töreni yaparcasına akıp giden acıklı ve rezil davaların oluşturduğu örnekten de etkilendiğimi fark ettim. Kendi kendime acaba boş çekler imzalamadığım, insanların evlerini soymadığım, yavrularımı aç sefil bırakmadığım için kendi üstünlüğümün keyfini çıkarıp mutlu mu oluyorum diye sordum. Adaletin ihtişamıyla özdeşleştim, kendimi talihsizlerin bataklığından ayırdım ve huzur içinde hissettim.

Olur da bir gün mahkemelik olur ve duruşma salonunda kameraları görsem ne olur? Büyük ihtimalle bu durumu protesto eder ve eğer salonda kalırlarsa kendimi siyasi tutsak ilan ederim. Duruşma sürecimin benim davamla ilgilenenlerin adaletin nasıl tecelli ettiğini denetleyebilmeleri açısından kamuya açık olması gerektiği doğrudur ama bu sadece davamla ilgilenenler için geçerlidir. Oysa televizyon benim davamla hiç mi hiç ilgilenmeyi düşünmeyenleri bile yargılama sürecine davet eder.

Dolayısıyla, benim duruşma sürecim ve yargılanmam, diğerlerininki gibi kamusal bir şey, bu doğru ama diğerlerininkinden biraz daha az kamusaldır. Böyle bir süreçte artık diğer tüm yurttaşlarla aynı haklara sahip olmayabilirim.

Nihayetinde, tıpkı geçen hafta söylediğim gibi bir örnek olurum. Bir yandan, suçlandığım şeyin bana benzeyen başka insanların (profesörler, erkekler, sakallılar, Piemonte'liler vb.) çoğuna özgü bir şey olduğu düşünülebilir, öte yandan da işlediğim varsayılan suç hayatımın geri kalan bölümünü tamamen aynı ilkelere göre yaşadığımın bariz bir kanıtı haline gelebilir.

Böyle bir durumda kameraları reddederdim ve anladığım kadarıyla televizyon ısrar etmezdi. Ama kameraları reddetmeyenler bunu neden yapmadılar? Bunun nedeni, o âna kadar kendilerine miras kalan her şeyin ellerinden alınması ve televizyonda göründüklerinde bunu gördükleri zararı tazmin edebilecekleri bir fırsat olarak görmeleri olabilir mi? Böyle bir durumda zayıflıkları istismar edilmiş olmuyor mu?

Geçen hafta söylediğim gibi televizyonda görünenler hemen örnek haline geliyor. Bu yayınları görünce yargıçlarımızın profesyonelliğine ve sağduyusuna ikna oldum. Çok iyi. Sonra avukatların şikâyetçi olduğunu öğrendim. Neden mi? Size uydurma bir örnek vereceğim ama tanık olduğum bazı davaları özetliyor.

Adamın birinin evinde, buzdolabı ve kamyonet de dahil olmak üzere ciddi miktarda çalıntı mal bulunuyor. Adam beş para etmez bir şekilde kendini savunuyor, bütün o malları sokakta bulduğunu ve iyi niyetle aldığını söylüyor. Çok güvenilir değil. Söz savunmana geliyor, resen atanmış biri de olabilir ve bu gibi durumlarda genelde ya kişi ağlar ya da mahkemenin merhametine başvurur. Ancak ya sanığa mümkün olan her şeyi yaptığını

göstermek için ya da kameraların varlığı kendisini gayet gayretli biri gibi göstersin diye savunman, tüketim toplumunda insanların yoksul bölgelerde olsalar bile birçok şeyi sokağa attığını ve belki de müvekkilinin çalınan malları gerçekten de sokakta bulduğunu ve iyi niyetle atılan şeyler olduklarına inanarak aldığını belirten kısa ve tutarsız bir savunma yapıyor. Mahkeme heyetindekiler, olağanüstü bir öz denetim göstererek alaycı kahkahalar patlatmamak için ellerinden geleni yapıyorlar ve sanık mahkûm ediliyor.

Bu uydurma örnekteki avukat o şartlarda elinden geleni hatta daha da fazlasını yapmıştır. Ancak hiç kuşku yok ki, izleyicilerin gözüne müvekkillerini hapse gönderen diye tanımlanan bir mesleki kategori örneği olarak görülmüştür.

Belki de hakkında çok konuşulan davaları ve insanları bir yana bırakıp sadece ulusal çıkarları ilgilendiren davaları, yargılamayı gösterirken hiçbir gizlilik hakkını ihmal etmeyecek şekilde kayda almak gerekir. Ancak bu davalar 15 dakikada bitmez ve bu nedenle bir gösteriye dönüşmeleri ziyadesiyle zor görünüyordur. Belki de zor bir kararın zamana yayılmasını ve meşakkatli yanlarını göstermek ve hatta çoğu kez adaletin sağlanamadığını açıkça belirtmek, kolay bir dava sunmaktan daha bilgilendirici ve toplumsal açıdan doğru bir şey olacaktır.

DOĞRULUK MAKİNESİ DEĞİL*

Son haftalarda, hem doğruluk makinesi denen alete maruz kalan Sandra Milo'nun ürpertici vizyonunu hem de Andrea Barbato'nun yönettiği tartışma da dahil olmak üzere bu konuyu takip eden tartışmaları izledim.

Bütün tartışmalarda bir "doğruluk makinesi"nden söz ediliyor. Makineye "yalan makinesi" dendiği doğrudur ve eski "yalan dedektörleri"nin geliştirilmiş bir versiyonudur ancak insanlar doğruluk makinesi hakkında konuşuyorlar ve bu beni endişelendiriyor. Aslında, "yalan dedektörü" bir doğruluk makinesi anlamına gelmez bir "yalan dedektörü" anlamına gelir. Ve bir yalan dedektörü, bir doğruluk dedektöründen oldukça farklı bir şeydir.

İçgüdüsel olarak yalanın doğrunun zıttı olduğunu ve bu nedenle yalanları zıtlıkla ortaya çıkaran bir makinenin kimin doğruyu söylediğini belirlemeye yaradığının düşünülmesine neden olmasını anlıyorum. Ama yalan hiç de doğrunun tam tersi değildir. Mantıkçıların bildiği gibi doğrunun zıttı yalan değil yanlıştır.

Neyin doğru neyin yanlış olduğunu belirlemenin mümkün olup olmadığına dair binlerce yıllık tartışmada kaybolmak istemiyorum ancak günlük yaşamda bunu yapmanın mümkün olduğu birçok durum olduğunu pekâlâ kabul ediyorum. Örneğin (ve normal şartlar al-

tında) bugün yağmur yağdığı doğruysa, bugün güneşli olduğu otomatik olarak yanlıştır. Ve eğer bugün aynı anda hem yağmur yağdığı hem de güneş çıktığı doğruysa (böyle de olur), o zaman bugün gökyüzünün tamamıyla bulutlarla kaplı olduğu yanlıştır.

Yani bugün bir su baskını yaşanırken havanın güzel olduğunu söyleyen biri bir yanlışı dile getirir. Ama o kişinin yalan söylediği söylenmez. Yalan söylemek, doğru olduğuna inanılan şeyin tam tersini söylemektir. Eğer bir yalancı, sadece yanlış bir şeyi dile getirseydi, onu ahlaken eleştirmezdik çünkü herkes yanlış bir şeyi dile getirebilir. Yalancı neyin doğru olduğunu bilmesine (veya bildiğine inanmasına rağmen) tam tersini söylediğinden yalancıdır.

Paradoksal sonuç: Eğer deliysem ve Napoléon olduğumu düşünüyorsam ama bunu söylersem beni bir tımarhaneye tıkacaklarını da gayet iyi biliyorsam, o zaman yalana başvurmaya ve Umberto Eco olduğumu söylemeye karar veririm, söylediğim kesinlikle doğrudur ama aslında yalan söylediğimi bilerek yalan söylerim. Üstelik böyle hayalî varsayımlarda bulunmak gerekli de değil. Diyelim ki sisli bir gecede hızla araba sürerken, (bence) yolun kenarında uyuduğunu (sandığım) birini eziyorum; arabadan iniyorum, öldüğünü görüyorum ve yanlışlıkla bir adamı öldürdüğümü söylemek üzere polise başvuruyorum. Sonra bir otopsi yapılıyor ve adamın 12 saat önce başka nedenlerle öldüğü ortaya çıkıyor. Bu durumda, hiç kuşku yok ki yalan değil yanlış bir şey söylemiş olurum çünkü doğru olduğuna inandığım şeyi söylemişimdir.

Bütün bunlar bize bir yalan dedektörünü (mükemmel çalışsa bile) bir doğruluk makinesi olarak görmenin ne kadar tehlikeli olduğunu söylüyor. Birinin yalan söylediğini bilerek yalan söylediğini bilmek, yine de doğruyu bildiğimizin garantisi değildir. Doğruluk makinesi

denilen şey bize olsa olsa birinin inandığının tam tersini söylediğini söyler.

Ancak sorunlar burada bitmez. Bir yalan dedektörünün çalıştığını nereden biliyoruz? Dedektörün bir yalanı ortaya çıkardığı pek çok durumda, meselenin aslını kontrol etmeye kalktığınızda ortada gerçekten de bir yalan olduğu anlaşıldığından açıkçası çalıştığını umuyorum. Ancak, dedektörün bir yalanı ortaya çıkardığı tüm vakalarda ortada fiilî yalanlar olduğunu söylemek, her biliminsanının bildiği gibi hiç de tüm yalan vakalarının dedektör tarafından ortaya çıkarıldığını söylemek anlamına gelmez. Dedektör onu ifşa etmeden yalan söylemenin mümkün olduğunu söylemiyorum (çünkü bu konuda yetkin değilim) ama bunun olduğuna dair mantıklı bir kanıt olmadığını söylüyorum; çünkü eğer böyle bir şey vuku bulsaydı da bilemezdik. Esas itibarıyla bu her endüktif yöntemin zayıf yanıdır: Yüz deneyin olumlu sonuç vermesi, ondan çıkardığım yasanın gelecekteki tüm vakalar için geçerli olduğunu garanti etmez. Bilimsel keşif mantığı açısından, birinin yalan söylediği ve dedektörün bunu ortaya çıkarmadığı tek bir vaka bulmak yeterli olacak ve bu deneyden üretilen yasa çöpe gidecektir.

HABERİN GELECEĞİNE DAİR HABERLER*

İtalya'da ne zaman basının sorunları ele alınsa (nasıl haber verilir, haberler yorumdan nasıl ayrılır vb.) daima efsanevi Anglosakson modeline başvururuz. Onlar bunu nasıl yapacaklarını biliyorlar. Ama şimdi Amerika Birleşik Devletleri'nde seyahatteyim ve *The Indianapolis Star*'ın haberin geleceğine dair pek çok şüphenin dile getirildiği (Steve Hall imzalı) başmakalesine göz atıyorum.

Gündemdeki tartışma, şantiyede sansasyonel bir yayın yapmakla suçlanan NBC televizyon ağının şu anki başkanı Michael Gartner'a yönelik. Yayının adı *Yesterday, Today&Tomorrow;* bu makaleyi muhtemelen ağustos ayının ortalarında okuyacaksınız, söz konusu yayının gösterilip gösterilmeyeceğine de karar verilecek. Bu programa yönelik suçlama, hiçbir görsel dokümantasyonun olmadığı bir olayı anlatmak için "dramatizasyonlar ve yeniden canlandırmalar" kullanması. Konsept açık: Bay X, o gün ne yaptığına dair hiçbir görüntü olmadığından oyunculardan yararlanır ve Bay X'in o gününü yeniden oluştururuz. Okurlar, pek çok canlandırma ve hatta Hakikat Televizyonu denilen türün yayınları için bile kullandığı bir yöntemi kolayca tanıyacaklardır.

Ancak doğruluk ve haber kavramı (ve haber ile dramatizasyon arasındaki fark) Amerikalılar için bizim için

olduğundan çok daha katı. Neredeyse püriten bir yaklaşımları olduğunu söyleyebilirim, üstelik vakadaki tüm riyakârlıklara rağmen ve tam da bu yüzden köşe yazarı, haberi konu alan makalesinde televizyon ağının başkanının yanlış yaptığını söyleyemiyor ama bunu tırnak içinde, kendi seçtiği bir görüşmeciye söyletiyor. Dolayısıyla bu yayın, tıpkı daha önce yayınlanmış aynı türden başka yayınlar gibi, haber ve seyirlik gösteri arasındaki ayrımı gizlemekle suçlanıyor.

NBC başkanı, gazetelerin bile 25 yıl önce vuku bulmuş hikâyeleri anımsattığı ve mahkeme salonlarına fotoğrafçıların giremediği durumlarda düzenli olarak bir çizer gönderdiklerini ve onun da duruşmanın önemli anlarını yeniden oluşturduğunu söyleyerek kendini savunuyor. Gerçek şu ki, okurlar bu çizimleri gördüklerinde bir çizimin yapıldığını kesin ve net bir biçimde anlıyorlardı, oysa filme alınmış bir yeniden canlandırmayla karşı karşıya kalan izleyici, görüntülere güvenmeye alıştığından özgün bir belge gördüğünü düşünebilir. Eleştirmenlerin itirazı şu: Siz bir gazetenin yayın yönetmeni olsaydınız ve bir olayın fotoğrafı elinizde olmasaydı, uydurma kahramanlarla bir fotoğraf ayarlayıp birinci sayfadan haberi verir miydiniz? Michael Gartner böyle bir şey yapamayacağını kabul etmek zorunda kaldı.

Ancak kendi yayınının diyaloglarını değil, yalnızca görselleri yeniden canlandırdığı ve arşiv belgelerine dayandığını tekrarlıyor. Diğer meslektaşları da televizyon bu yönde (yani dramatize edilmiş haberlerle) hareket etmezse, soluk alamayacak duruma geleceğini, hatta durgunlaşma riskiyle karşı karşıya kalacağını söylüyorlar. Steve Hall, şüpheli bir koku yaymanın tek yolunun durgunlaşma olmadığını söylüyor. Sonuç itibarıyla, nereye gidersen git dünya hep aynı dünya, sözü doğrulanıyor.

Bununla birlikte, arada bir Amerikan gazeteciliğinin

muhteşem üslubu, yüceye yaklaşma tehlikesi taşıyor. 14 Temmuz vesilesiyle *The New York Times*'ta, Fransız Devrimi'nin 200. yıldönümünün Paris'teki kutlamaları üzerine bir makale yayımlandı. Amerikalı gazetecilerin hiçbir şeyi hafife almayacaklarını artık hepimiz biliyoruz. Amerikalı bir gazeteci hiçbir zaman, "Iowa uçak kazası trajedisine dair tartışmalar devam ediyor," diye yazmaz, "İki gün önce filanca yerde vuku bulan ve pek çok kişinin hayatını kaybettiği trajik Iowa uçak kazasına dair tartışmalar devam ediyor," diye yazar. Haberinde Bush'un adını geçirirse, onun ABD başkanı olduğunu tekrarlar. Bizde de böyle yapılsa gayet iyi olur, özellikle de De Mita'nın adı anıldığında, onun geçmişte ve şimdi herhangi bir hükümetin başkanı olup olmadığını, gelecekte olup olamayacağını bilenimiz yok.

Tam da bu nedenle, köşe yazarı (James M. Markham) 14 Temmuz'dan söz ederken Fransız Devrimi'nin ne olduğunu söyleme ihtiyacı hissetmiş. Metnini birlikte okuyalım: "14 Temmuz 1789'da Bastille'e yapılan saldırıyla patlayan ayaklanma, Avrupa'nın en görkemli monarşisini devirdi ve demokratik bir yönetim ideallerini duyurdu ama bu ayaklanma sonunda terör üretti ve Napoléon'un askerî diktatörlüğünü kurdu. Böylece hem modern parlamenter demokrasileri hem de 20. yüzyılın totaliter rejimlerini öncelemiş oldu."

Tarihçilerin ve gazetecilerin devrimin olumlu mu yoksa olumsuz bir olay mı olduğu konusunda sayfalarca tartıştıkları bu aylarda, bunun gibi birkaç satır bana örnek teşkil ediyorlarmış gibi geliyor. Ne eklenecek ne de çıkarılacak bir şey var.

NEDEN TELEVİZYON YÜZÜNDEN BİRBİRLERİNİ BOĞAZLIYORLAR?*

Dönem dönem ortaya çıkan bir tartışma olmasına rağmen sanki bu haftalarda yoğunlaştı gibi. Konu: Televizyonun siyasi rolü, ekranları işgal etmek kamuoyu üzerinde belirleyici bir etki elde etmek anlamına gelir mi gelmez mi? Tam da bu tür parsellemelerin sorunsallaştırılmaya başladığı bir anda yani birilerinin yüksek bedeller ödeyerek fethettikleri kanalları kaybetme riskiyle karşılaştığı, bazılarının da televizyon kanallarını fethedilecek topraklar gibi gördüğü televizyona dair bu tartışmanın yeniden alevlenmesi oldukça manidar. Önemli olan televizyonun verebileceği taktiksel güç değil (güçlü ve kalıcı bir rıza için temel oluşturan) stratejik güç olduğuna göre zihinsel bir deney yapmaya çalışalım. 3000 yılında yaşayacak bir tarihçi (kitaplar, video kayıtları, polis raporları, mahkeme kararları, gazete yıllıklarını edinip akıl yürütecek olsa) aşağıdaki sonuçlara varabilir.

50'li yıllarda ve 60'lı yılların büyük bir bölümünde televizyon Hıristiyan Demokratların tekeli altındaydı. Ahlaki açıdan bakıldığında, rahatsız edici düzeyde bir çıplaklık göstermemeye dikkat etti, ulusal ve uluslararası politika açısından ılımlı ve Atlantik'e bağlı bir vizyon geliştirdi, dinî hizmetler ve eğitici yayınlar arasında sakı-

nımlı bir dağılım yaptı, ekranlarda kısa saçlı, kravatlı ve nazik tavırlı televizyon kahramanlarını gösterdi. Dahası sağ kanatta çok fazla düşman yaratmamak için Direniş hakkında fazla konuşmamaya çok dikkat etti. 1945-1950 yılları arasında doğan tüm gençler bu televizyonla büyüdü. Sonuç: Bu televizyon 68 neslini üretti: Uzun saçlar, özgür cinsel birliktelik, boşanma ve kürtaj mücadeleleri, sisteme karşı nefret, din karşıtlığı, Bolivya'da veya Vietnam'da güncelliğini koruyan yeniden bulunabilecek bir ideal olarak Direniş.

Sonra zamanla parsellenen televizyon karşımıza çıktı: Gelenek görenekler açısından duruma bakarsak yavaş yavaş memeler açık saçık biçimde gösterilmeye başladı (üstelik gece geç saatlerde de bedenin daha gizli saklı diğer bölgeleri de bunlara eklendi), buna bir de kurumlara pek de saygı duymayan yaklaşımların, vicdansızlık, alaycılık, ağız dalaşının seyirlik hale gelmesi eklendi. Gelenek görenekler açısından bakarsak televizyonun bu yaklaşımı dinî değerlere geri dönen ve sekse ihtiyatla yaklaşan bir nesil üretti. Tarihsel açıdan baktığımızda, 60'lı yılların ortalarından itibaren, Direniş'i, mümkün olan her fırsatta ondan söz ederek cumhuriyetin kurucu miti haline getirdiğini söyleyelim, böylece Direniş hakkında hiçbir şey duymak istemeyen ve daha ziyade, ırkçılık ve antisemitizmle ilgilenmediğinde (neyse ki hâlâ dramatik olmayan oranlarda) revizyonizmin sirenlerine kulak veren bir nesil yarattı.

Politik açıdan baktığımızda, ideolojik olarak farklı olmaları istenen üç kanala ayrılmasına, kendi imajının, gücünün ve (muhtemel) popüleritesinin müdahaleciliğiyle kendisini her fırsatta gösteren ve yeniden ifade ederek hep aynı şeyleri söyleyen bir siyasi sınıfa saygı telkin ederek bunu insanların zihnine yerleştirdi. Sonuç?

Vatandaşların bir kısmı, Lega[1] seçeneği aracılığıyla bu siyasi sınıfa karşı özerk bir isyan başlattı; diğerleri ise yasal sistemde ihlal yoluyla bir boşluk oluşur oluşmaz, yargı kurumlarına elveda deyip kendi haklarının peşine düşüverdiler ve şimdi televizyonda gördükleri politikacıları, sokakta görür görmez onlara çürük yumurta atmaya başladılar (metaforla değil).

3000 yılında yaşayacak tarihçimiz, Hıristiyan Demokrat bir televizyonun Batı Avrupa'da şimdiye kadarki en büyük Komünist Parti ilerlemesini sağlarken, komünistlerin kanalların kontrolüne erişmesinde ise kademeli olarak gerilemeye neden olduğu gibi hızlı bir sonuç çıkarabilir.

Eğer tarihçimiz güçlü ve barbarca bir dindarlık çağında yaşarsa, televizyonun Kötülük İmparatorluğu olduğunu, onu fethetmeye ve hükmetmeye kalkanları yutup parçalayan vahşi bir Molek[2] olduğunu ya da daha basit bir ifadeyle bu mecranın ekranlarındaki herkese muazzam bir uğursuzluk getirdiği sonucuna varacaktır. Öte yandan, analitik akıl yürütmeye ve bilimsel hipotezler formüle etmeye meyilliyse, bu müdahaleci aracın belki de insanların tüketimleri açısından düşünme biçimlerini önemli ölçüde etkilese bile tutkuları ve politik kararları açısından kesinlikle etkisi olmadığını söyleyecektir.

İşte o zaman bu medya mecrasına sahip olmak için neden bu kadar çok mücadele verildiğini merak ve şaşkınlıkla soracak ve yüzyılımızın insanlarının kitle iletişim araçlarını anlamadıkları sonucuna varacaktır.

1. İtalyan siyasi partilerinden biri. (Ç.N.)

2. İlkçağ'da Ortadoğu'nun pek çok bölgesinde kendisine çocuk kurban edilen tanrı. Adı, İbranice *melek* (kral) *boşet* (utanç) sözcüklerinden oluşur. *Boşet*, Eski Ahit'te Baal için kullanılır. (Y.N.)

TELEVİZYONDA GÖRÜLEN DAVA ANAYASAYA SUİKASTTIR*

Eski meclis üyesi Walter Armanini'nin mahkûm edildiği davanın aktarılmasını büyük bir üzüntü ve sivil kaygıyla izledim. Ahlaki bir anlayışa ve anayasal güvencelere saygı duyan biri olarak onun tarafındaydım. Masum olduğunu düşündüğüm için değil (karara itiraz edip tartışacak durumda değilim) ama bir adamın yüzünün onu utandırıp aşağılanmasına maruz bırakılacak biçimde sergilendiğini, en küçük dudak hareketinin ya da çenesinin kasılmasının bile bunlardan anlam çıkarmak üzere casus gibi mercek altına alındığını ve adamın milyonlarca izleyicinin alay konusu edildiğini gördüğüm için onun tarafındayım. Bu tür bir aşağılanma müebbet hapis cezasına denk. Geçmişte insanların halka açık biçimde meydanlarda infaz edildiği doğru ama tam da bu nedenle şimdi kendimizi atalarımızdan daha medeni sayıyoruz. Dahası, halkın gözü önünde infaz bir suçluya yönelikken bir duruşma henüz suçlu bulunmamış bir sanıkla ilgili bir şey.

Bir televizyon davasının trajedisi, masum bir insanın hayatını da yok etmesidir. Hepimiz biliyoruz ki, sürekli olarak sanığın hayatıyla ilgili utanç verici soruları yanıtlaması gerekir. Bu duruşmadan birkaç gün önce, televizyon ekranlarında Barbra Streisand'ın oynadığı gerçek bir hikâyeden alınmış bir film izledik, sanık fahişe olduğunu

itiraf etmek zorunda kalıyordu (sonra da beraat etti). Haksız yere tecavüzle suçlanan bir adam, hadım edildiğini kanıtlayarak kendini savunabildiğinde biz zaten kaderin sillesini yemiş bu zavallının bir de köyün maskarası haline gelmesini ister miydik? Ve zaten talihsiz olan bu masumun, tüm ülkenin alay konusu olmasını ister miydik?

Duruşma kamuya açık bir şey mi? Kuşkusuz öyle ama burada kamusallık kavramını netleştirmek gerekiyor. Üniversitede tezli mezuniyet sınavları, düzgün ve usulüne uygun yapıldıklarını kontrol edebilmek üzere herkesin katılabileceği kamuya açık sınavlardır. Bu tür sınavlarda, sınava giren kişiyi yol yakınken vazgeçmesini söyleyerek, konuyla ilgili hiçbir şey anlamadığını kendisine açıklayarak, muhtemelen spekülatif konulara kafasının basmadığını ima ederek kendisine nasıl okuma yapması, nelerin altını çizmesi gerektiği ve iyi anlamadığı şeyi tekrarlamaya çalışmasının önemini vurgulayan çok temel bilgiler vererek herkesin önünde sık sık küçük düşürdüğüm de oluyor. Sınava giren kişiyi onlarca arkadaşının önünde böyle bir aşağılanmaya maruz bıraktığım için üzgünüm ama bu duruma sempatiyle yaklaştıklarını ve bundan bir ders çıkardıklarını biliyorum.

Ama aynı sahnenin milyonlarca izleyicinin gözlerinin önünde sergilenmek üzere yayınlanacağını bilse kendinde artık eve gitme cesareti bile bulamaz; bu hepimizin bilebileceği bir durum. Vergi beyannameleri her vatandaş gidip kontrol edebilsin diye halka açıktır ancak bu beyannamelerin kamusal bir şahsiyetle; örneğin kendisi için herkesin liyakat ve dürüstlüğünü inceleyebileceği bir konum seçmiş bir milletvekiliyle ilgiliyse, hepimizin gözüne sokulması anayasal açıdan anlamlıdır. Ama bir sanık suçlanmayı yani sanık konumuna düşmeyi seçmez.

Televizyonun bir duruşmayı sanık suçlu bulundu-

ğunda yayınladığını söyleyerek bana itiraz edebileceğinizi biliyorum. Bu benim açımdan tatmin edici bir şey değil. Cezasını bir başka şekilde zaten ödeyen bir suçlunun onurunu da korumak gibi bir yükümlülük var. Mahkeme salonunda yüz kişinin huzurunda yargılanmak ile milyonlarca insanın huzurunda televizyonda yargılanmak arasında bir fark var mı? Tabii ki var. Birisi bana evimde üç şahidin huzurunda iftira atsa onu kapı dışarı ederim. Meydanda 200 kişinin önünde bunu yapsa ona dava açarım ve manevi tazminat talep ederim. Mahkeme salonundaki bir duruşma sırasında, bir şekilde davayla ilgilenen yüz kişinin huzurunda maruz kalınan aşağılanma, tabiri caizse dava kapandıktan sonra sonunda buharlaşır gider; ama aynı şey, milyonlarca seyircinin huzurunda gerçekleşirse, dava nasıl sonuçlanırsa sonuçlansın, hatta sanık borcunu ödediğinde bile geriye sanığın ömür boyu taşıyacağı silinmez bir imge kalır. Dahası söylememe bile gerek yok ki, Luigi Manconi'nin *La Stampa*'da da yazdığı gibi, televizyon yayını montajlanarak verilir, dolayısıyla kamuya açık hale gelip alenileşen şey duruşmanın tamamı değil, yayının ilham aldığı herhangi bir kritere göre yapılmış bir seçimdir.

Kitle iletişim araçlarının varlığının özgürlük, mahremiyet, kamusallık kriterlerimizi nasıl değiştirebileceğine dair henüz kesin bir fikrimiz yok. Ama anayasal açıdan bununla ilgili bir karar verme aciliyeti var. Dahası savcıların, hâkimlerin, avukatların ve sanıkların, kameraların karşısında farkında olmasalar bile, normal bir mahkeme salonunda davrandıklarından farklı bir şekilde davranmaya zorlandıklarını da düşünüyorum. Ayrıca yargılamanın televizyon çağına uygun hale getirilmesi gerektiğini, her bakımdan ve tamamıyla televizyona özgü bir şey olduğunu kabul etmek zorundaysak, Milano'daki yargıcın, Palermo'daki savcının, Floransa'daki sanığın,

farklı bir boyutta hareket ettiklerini bilerek hepsinin birbirine kablosuz iletişimle bağlı olduğunu da kabul etmemiz gerekir.

Eğer televizyonda gösterilecek bir ceza davasının ön hazırlık duruşmasına şahit olarak bile sürüklenecek olsam, kendimi siyasi tutsak ilan eder ve yanıt vermeyi reddederdim, vatandaşlık görevim gereği anayasaya yönelik bu suikastı ihbar etmek için her türlü cezayı göze alırdım.

SANIK KABUL ETSE DE TANIĞA TEMİNAT VEREN VAR MI?*

Bu *makaleyi* İtalya dışında seyahatteyken yazıyorum ve duruşmaların televizyonda yayınlanmasına dair tartışmaların nasıl ilerlediği konusunda güncel bilgilere sahip değilim. Bu duruşmalar çok uzun bir süredir televizyonda yayınlanırken neden benim şimdi siyasetçilerin yargılandığı davalara tepki gösterdiğime dair soruları okuma fırsatını anca bulabildim. Kuşkusuz ilginç bir soru ama ben daha ilk yayınlardan yani küçük hırsızların, çalıntı mal alıp satanların ve karşılıksız çek verenlerin bu işe dahil edildikleri andan itibaren beni ilgilendiren istisnaları öne çıkarmaya başlamıştım. Bu duruşmalar, dokunaklı bir "insanlık komedisi" temsili sunduklarından üzülerek itiraz etmiştim ve şimdi Di Pietro'yu davada görmek kesinlikle çok ilginç ve öğretici. Buna rağmen hepimiz, ne kadar öğretici olursa olsun, anatomi öğretmek için dirikesim yapılmaması gerektiği konusunda hemfikiriz.

Bence en yaygın itiraz sanığın rızasını kendine dayanak alıyor. Ama eğer sanık, cehaletten, kibirden veya kendini cezalandırma arzusundan dolayı kendi zararına olanı seçerse yasa onun kendisine zarar vermesini engeller: Eğer savunman istemezse, yasa ona resen bir avukat atar. Dahası, sanık da kabul etse bile, tanık için teminat veren var mı? Kötü niyetle oluşturulmuş bir sorunun bir

tanığı itibarına zarar veren şeyleri itiraf etmeye zorladığı duruşmalar var.

Diyelim ki, bir beyefendi çok da ciddi olmayan bir suçla itham ediliyor ve masumiyetini kanıtlayabileceğinden öylesine emin ki, davanın kayda alınmasını iç huzuruyla kabul ediyor; ama savcı ya da davacının avukatı (iyi niyetle) savunmasını yıkmaya o kadar kararlılar ki, onun güvenilmezliğini göstermek için, 20 yıl önce meydana gelen çok utanç verici bir olayı ortaya çıkarıyorlar. Daha sonra beraat edebilecek veya şartlı tahliye ile üç ay ceza alabilecek bu kişi, hak etmediği kadar aşağılanmış olur.

Ancak sorun sadece sanıkların haklarıyla ilgili değil. Davanın kayda alınması, kitle iletişim yüz yüze iletişimden farklı olduğundan davanın kamusallığı kavramını gereksiz yere genişletiyor. Kitle iletişim araçlarında *geribildirim* yok, yani alıcılar tepki veremiyor ve konuşmacı tepkileri bilemiyor. Bir duruşmada yüz yüze bir ilişki kurulur ve duruşma salonundaki izleyiciler bu ilişkinin bir parçasıdır; ancak bu ilişkide mahkeme başkanı izleyiciler, o dramdaki aktörlerin ruh halini alkış ya da ıslıklarıyla etkileyemesinler diye salondakileri kontrol altında tutar. Sizi beş milyon kişinin izlediğini bilmek kim olursanız olun davranışınızı etkiler. Yüz yüze bir ilişkinin kamusallığı, bu ilişkinin çeşitli hallerine de uyarlanmalıdır.

Bu, dava gazetelerde bile yer almamalı mı demek? Hayır: Bir gazetedeki duruşma haberini okuduğumda bir başkasının gözünden aktarılan bir şey okuduğumu şaşmaz bir doğrulukla bilip davaya temkinli bir ruh haliyle yaklaşıyorum. Televizyon ekranıysa bana oradaymışım hissi veriyor. Oysa orada değilim ve olup bitenlerin tamamının izleyicisi de olmamışım. Belki de sanık bir şey söylerken, davacı tarafın avukatının yüzünde bir şüphecilik ifadesi görüyorum: Ama aynı anda sanık avukatının veya mahkeme başkanının yüz ifadesini görmü-

yorum. Bir "olay"ın nasıl geliştiğini tamamıyla görmeme izin verilmemiş, sadece olayların akışı dahilinde, başkalarına en anlamlı ve en dramatik gelenler arasından birilerinin seçtiği "bir olayın öyküsü"nü izliyorum.

Dahası, mahkeme salonunda olmama izin verilse, yüksek sesle sohbet etmeyeceğim, gazete okumayacağım, olup bitenleri izleyeceğim ve bulunduğum yerin ihtişamını hakkını vererek idrak edeceğim. Televizyonda ise duruşmayı her an dikkatim dağılarak izliyorum, belki en önemli şey söylendiğinde programdan ayrılıyorum, akşam programlarına göz atıyorum ve on dakika sonra programa geri dönüyorum. Mahkeme salonunda bulunanlara göre *sorumsuz* konumdayım, dolayısıyla olayın kamusallığının aslında bana temin etmesi gereken denetim sorumluluğu hakkından değil *dikizleme hakkından* yararlanıyorum. Davayı sanki bir film izler gibi takip ediyorum, bu da oldukça tehlikeli bir şey, kendimi kötü karakterlerden kopuk ya da grotesk karakterlerden üstün bir konumda hissediyorum. Vicdanım rahat ama vergi ödemiyorum. Sevimsiz bulduğum için mahkeme başkanına hakaret de edebilirim, oysa mahkeme salonunda böyle bir şey yapsam cezalandırılırdım. Bütün bunların adaletin yüce otoritesini etkilemediğinden emin miyiz?

Kilise tüm bilgeliğiyle televizyonda ayin izlemekle dinî bayram yükümlülüklerinin yerine getirilmediğini epeyce önce açıklamıştı.

ESKİ STALİNİST Mİ?*

Davaların televizyonda yayınlanması aleyhine yaptığım konuşmalardan sonra bir sürü mektup aldım ve bu mektuplardan hiçbirinde, benim için sorunun güncel mi güncel Armanini davasıyla başlamadığını, ister bir tanecik elma çalmış biri olsun isterse bir katliam sanığı, bunun yıllardır tekrarladığım bir şey olduğu anlaşılmış gibi görünmüyor. Okurda, örneği mutlaklaştırma eğilimi var. Eğer (dikkat edin bu sadece bir örnek), "Asla hırsızlık yapmamak lazım, annemizin yaptığı reçelden bile aşırmayalım," yazsaydım, reçel hırsızlığının meşruiyetine dair saçmalıklarla dolu mektuplar alabilirdim hatta bunlardan biri, ömrü hayatında hiç kimseden reçel kavanozları bile istemediğinden kendisini bu polemiğe dahil etmediğim için bana teşekkür eden Dr. Chiesa[1] diye birinden gelebilirdi.

Bana gelen mektupların ikinci özelliği öfke, her türlü mantık ve akla yatkınlık sınırlarını aşan bir öfke. Söylediklerime çok içerlemiş bir öğrenci bana şöyle yazıyor: "Armanini'nin küstahlık ve aymazlığı karşısında hiç mi isyan etmiyorsunuz, böyle bir şey mümkün mü?" [Salva-

1. (İt.) Kilise. (Y.N.)

tore] Riina'nın küstahlık ve aymazlığına karşı da bir isyanım var ve yine de Riina'nın bile televizyonda yargılanmaması gerektiğini ileri sürüyorum (şimdi herkes Riina'nın kendi küstahlık ve aymazlıklarının aracı olarak televizyonu kullandığını söylüyor). Rina Fort'un Salaria Sokağı canavarının ya da sabun üreticisi Leonarda Cianciulli'nin bile televizyonda yargılanmamaları gerektiğini söylüyorum. İnsanın duygularından arınıp sakin bir şekilde adalet üzerine düşünmesi bu kadar zor olabilir mi? Zor olduğunu biliyorum, aksi takdirde ölüm cezasının bu kadar çok destekçisi olmazdı. Bir çocuğu öldüren biri meydanda paramparça mı edilmeli? Bu en menfur suçlar karşısında bizi ele geçiren içgüdüsel bir arzu ancak medeni insanlarsak, öfkemize hükmetmeli ve hayır demeliyiz. Bu yapılmamalı, yoksa onun gibi oluruz.

Oldukça aklı başında bir okur benimle aynı fikirde olduğunu ancak halk tarafından seçilmiş, halka hesap vermesi gereken, kamuya mal olmuş kişileri istisna saymak gerektiğini yazmış. Ama ben kamuya mal olmuş kişilerin kusur ya da kabahatlerinin hesabını vermemelerini gerektiğini söylemiyorum ki, anlamadığı şey tam da bu, dahası televizyon haberlerinin bu kusurlardan ve suçlardan bahsetmemesi gerektiğini de söylemiyorum. Televizyonda yayınlanan bir davanın, bir davanın olması gereken tipik özelliklerinden bazılarını kaybettiğini söylüyorum. Hepsi bu. Şu anda tüm İtalyan vatandaşları, bu insanlar henüz bir mahkeme salonunda görünmemiş olsalar bile, güçlü mü güçlü birçok politikacının kusur ve kabahatlerini biliyor ve değerlendiriyorlar. Yaşadığımız bu trajik an için her şey söylenebilir ama şeffaflık yok denemez.

Yasalara aykırı davranan insanlar var ve örnek teşkil edecek biçimde cezalandırılmaları gerekiyor. Ancak yasaya göre cezalandırın, onu rezil rüsva edip paçavraya

çevirecek öfkeden gözü dönmüş bir güruhun eline bırakmayın. Bana mektup gönderenlerin öfkeden gözü dönmüş sanki rasyonalitelerini kaybetmiş gibiler. Kuşkusuz, televizyonda bir duruşmayı yayınlamanın sanıkları öfkeden gözü dönmüş bir güruha bırakmakla eşdeğer bir şey olup olmadığı tartışılabilir, belki de ben haksız çıkarım. Ancak aldığım mektupların çoğu (hepsi değil) şu talebi dile getiriyor gibiydi: "Onları, kablosuz bağlantılarla bile olsa, farklı ilişkiler ağıyla bize bırakın, biz bu işi çözer, adaleti sağlarız." Eh, bunlar insani duygular ama hiç de masum değil.

Öfkeli mektuplara örnek olarak, Sali Vercellese belediye başkanının antetli kâğıdına yazan bir beyefendiden bahsedeceğim (orada yaşayan yurttaşlar açısından bunun bir şaklabanın şakası olarak ele alınacağını umuyorum ama belediye başkanı makamından çıkarken ofisi kilitlerse iyi eder). Sözünü ettiğim kişi bana şöyle yazıyor: "Stalinist-Leninist ruhunuz galip gelmiş. Hep gizli saklı olanın peşine düştünüz, bayılırsınız böyle şeylere. Lubyanka'daki duruşmalar ve KGB'ninkiler, müthiş bir gizlilikle enseye bir kurşun. Romanınız *Gülün Adı* televizyonda maksimum izleyici kitlesine sahip oldu. Ah unutulup giden burjuvazi." Beni her şeyle suçlamışlardı ama asla eski bir Stalinist olmakla suçlanmamıştım. Ya sabır ama bu beyefendi yasal süreçlerdeki usul ve biçime saygıyı gizlilikle, sanığın haklarına saygıyı enseye sıkılan kurşunla karıştırıyor. Çok şükür Amerika'da değiliz, aksi takdirde bir gün yargıç adayı bile olabilir.

Sözde belediye başkanının izlediği mantık şu: Size fayda sağlayan bir şeyi yayınlamaları hoşunuza gidiyorsa başkalarına zarar veren bir şeyi yayınlamalarını da kabul edin, ey pis burjuva eski Stalinist (birbirine karşıt iki aşırı ucun hayranlık uyandırıcı bir kaynaşması). Sevgili dostum (??), gayet haklı bir biçimde Sali Vercellese'nin so-

runları hakkında sizinle televizyonda bir röportaj yapılmasını istediğinizi varsayalım: Sizi (tıp eğitimi için) hemoroit ameliyatı olduğunuz gün canlı yayına alsalar aynı ölçüde memnun olur muydunuz?

TELEVİZYONDA MASUMİYETİNİZİ KANITLAYAMAZSINIZ. SUÇLAMANIZ GAYRİMEŞRU HALE GELİR!*

O.J. Simpson'ın yargılanması hakkında çok şey yazıldı. Amerika'da düzinelerce ve düzinelerce "O.J. şakası" bile var, bunlar şimdi internet üzerinden değiştokuş ediliyor. Örneğin, Simpson'a, "Bay Simpson, beraat ettiniz, özgürsünüz, gidebilirsiniz, kişisel etkilerinizi size geri vereceğiz," diyen yargıç. Simpson, "Bıçağımı da geri verecek misiniz?" diyor. Sadece e-posta kullananlar için Simpson'ın adresi var, bu adres şöyle yazılmalı ve daha sonra yüksek sesle telaffuz edilmeli: O.J.@\\\ /Esc. Bir rahatsızlık durumunun belirtisi olan küçük zulümler.

Bu rahatsızlık Amerikalıların büyük bir bölümünce dile getiriliyor çünkü Simpson'ın suçlu olsa bile kararın siyasi fırsatçılık kriterlerine ya da ırksal nedenlere göre verilebileceği varsayılıyor. Ancak hem onun adına hem de adalet adına umduğum gibi Simpson'ın gerçekten de masum olması durumunda bile bu rahatsızlık devam etmelidir. Çünkü Simpson masum olduğu için ya da savunma, savcılık tarafından sağlanan kanıtların geçersiz olduğunu (ya da en azından sadece bu sebeple olmasa da) zekice kanıtlayabildiği için beraat etmedi. Simpson, savunmanın savcılığın ithamını gayrimeşru hale getirmesiyle, polislerin ırkçı, yalancı ve yozlaşmış olduğunu, başsavcının taraflı davrandığını kanıtlamayı başardığından beraat etti.

Esas itibarıyla dikkat etmemiz gereken şey, iddia makamının taraflı ya da haksız olduğunun kanıtlandığı bir dava, başlı başına güzel bir demokrasi gösterisi olabilir tabii eğer bu çeşitli renklerdeki diktatörlüklerin sahneye koyduğu pek çok davada da yapılabilseydi! Ama bu istisnai durumlarda yapılmalı. Her zaman ve *a priori* olarak, sadece suçlamanın değil ama aynı zamanda yargı heyetinin de sistematik olarak meşruluğunu kaybettiği bir toplum bir şeylerin yolunda gitmediği bir toplumdur.

Oysa bir süredir tanık olduğumuz şey bu, üstelik sadece Amerika'da değil, bilmem farkında mısınız, İtalya'da da durum böyle. Yasal bir soruşturmaya tabi birinin ilk hamlesi, masum olduğunu ya da suçlama kanıtlarının tutarsız olduğunu göstermek değil, kamuoyuna tıpkı olağan şüphelilerin durumunda olduğu gibi, iddia makamının ithamının da şüpheden muaf olmadığını göstermek. Yasal soruşturmaya tabi kişi bu operasyonda başarılı olursa, davanın gidişatı ikincil konuma düşüyor. Çünkü televizyonda yayınlanan duruşmalarda karar veren, soruşturmanın müfettişine güvenmeyen ve jüri üyelerinin her birini kendileriyle aynı fikirde olmadıkları taktirde popülerliklerini kaybedecekleri ikna etmeye çalışan kamuoyu. Dolayısıyla, televizyon davası artık kanıt ve karşı kanıt sunan iki taraf arasındaki bir tartışmayla ilgili olmaktan çıkıyor: Duruşmadan önce bile, yasal soruşturmaya tabi kişinin onu yargılamaya hakkı olmadığını söyleyerek itiraz ettiği bir sonraki sanıklar ile bir sonraki savcılar (ve muhtemelen yargıçlar) arasındaki kitle iletişimsel bir düelloya dönüşür. Karar (yargılama sonrası hüküm veren) jüri üyelerine değil (önyargılı davranan) kamuoyuna bırakılır.

1993'te televizyonda yayınlanan temiz eller davaları başladığında (ama *Un giorno in pretura* tarzı çeşitli programlar çoktan başlamıştı), bu sütunda Walter Armanini'nin

kamuya açık yargılanmasını protesto etmiştim. Sanki yozlaşmış kişileri savunmak istiyormuşum gibi demokratik açıdan en entelektüel olanların bile hakaretlerine boğulmuştum, sanki yozlaşmışları savunmak istiyormuşum gibi. [Bettino] Craxi'nin suç ortağı olmuştum. Sonuçları şimdi görüyoruz. Cusani davası, iddia makamı (Di Pietro) zekice kullandığı kitle iletişim sezgileriyle kamuoyunun gözünde kendisini sempatik hale getirebildiği için gördüğümüz biçimde sonuçlandı (bunun bir başka nedeni de Avukat Spazzali'nin ne duruşmadan önce ne de duruşma sırasında savcılığın ithamını gayrimeşru hale getirme taktiğini kullanmaması). Ama sonra herkes dersini aldı. Spazzali televizyon öncesi dönemin beyefendileri gibi davrandı, kurallarına göre kanıtlar ve karşı kanıtlar kartını oynamaya çalıştı ve bu nedenle kaybetti. En iyi ihtimalle safça davrandı. Taktiğini değiştirmesi gerekiyordu. Televizyonda yayınlanan bir duruşmada zaferin sırrı, ithamda bulunan savcının (ve muhtemelen yargıcın da) suçlu biri olduğunu kanıtlamaktır.

Şimdi herkes dersini aldı. Suçlamayı yönelten kişinin zina yaptığını, günah işlediğini, kabahatleri olduğunu veya suç işlediğini kanıtlayabilirseniz –bunların duruşmayla hiçbir ilgisi olmasa bile– zaten kazanmışsınız demektir. Yargılama öncelikle kitle iletişim araçları aracılığıyla yapılıyor. Mahkeme salonundaki şaşaalı karar duruşması aslında medyanın kararını onaylayan bir törene indirgenme riski taşıyor.

Bunu siz istediniz, mahkeme salonuna televizyonu siz soktunuz. Şimdi adaletin aşağılanmasını, kamuoyunun kararlarını onaylamaya indirgenmesini kabul edin. Büyükannenizin kafatasını baltalarla parçalarken sizi yakalayan polis memuruna rüşvet verdiğiniz anda suçüstü yakalanırsanız, kan izlerini temizlemek derdine düşmeyin ya da o saatte başka bir yerde bir kardinal ile görüş-

meniz olduğunu kanıtlamaya çalışmayın. Sizi suçüstü yakalayan kişinin on yıl önce sevgilisinden aldığı bir hediyeyi vergi beyannamesine yazmadığını kanıtlayın yeter. Saygıdeğer kişiler oluverirsiniz.

CORRADO VE GERÇEK ÜLKE*

Gazeteler, Corrado'nun *La Corrida*'sının yaklaşık yedi milyon izleyiciyle, daha yeni ve daha güncel olması amaçlanan çeşitli türlerden başka şov programlarının izleyici sayısını aştığını yazdı. Bu gazetelerin her biri, neredeyse emeklilik yaşı gelmiş bir sunucunun bu başarısını ve sağduyunun zamanla yıpratması beklenebilecek bir formülü açıklamaya çalıştı.

La Corrida, step dansı yapan morukları, kendilerini Madonna sanan ev kadınlarını ve benzer şeyleri gösteren, izleyicilerin seyrederken sadistçe eğlendikleri amatörleri zorlu sınavlardan geçiren bir yayın. *Circenses* denilen eski seyirlikler, gladyatörün (veya şehidin) malumun ilanı ölümünün inanılmaz bir heyecan ve gerginlikle beklendiği, çekiciliğini bu beklentiye dayandıran acımasız gösterilerdi. Yenileri ise üç zıt duyguyla zenginleştirilmiş durumda: Kendisini uluorta herkesin içinde rezil eden zavallıcığa yönelik asgari düzeyde eğlenceli bir acıma; buradaki sadist keyif, kurbanın eski seyirlikteki şehidin aksine, dayatılan değil seçilen bir kaderi yaşamasından kaynaklanıyor; hiç kimseden utanmadan rezil rüsva edilmeyi seçenlere karşı bir tür itiraf edilmemiş kıskançlık duyulur, onlar bunu göze almalarının karşılığında umuma açık hale geliyorlar, dolayısıyla tuhaf ve

acımasız bir biçimde de olsa, herkesçe tanınıyorlar, öyle ki ertesi gün bakkala çakkala fırına pastaneye uğradıklarında insanlar, onları tebrik ediyor ve televizyonda rezil rüsva olduklarını unutarak sadece herkesin rüyası olan bir şeyi, televizyonda görünmüş olmalarını hatırlıyorlar.

Yıllar önce ilk yayına başladığında kötü bir gösteriden ibaretken şimdi başarılı olan *La Corrida*'nın sırrı, İtalyan kamusal yaşamının özünü temsil etmesinden kaynaklanıyor.

La Corrida, yaşlı teşhirci aktörü gülünç bir canavar, gülen-adam, Notre-Dame'ın kamburu, taklacı cüce, kekeme, ibiş gibi gösterdiği zamanlarda zalim bir programdı. O zamanlar ülkemizdeki davranış modelleri koyu renk kruvaze yakalı takım elbiseler giyip kurdeleler kesen ve kendilerini anlaşılmaz ve özenle oluşturulmuş cümlelerle ifade eden beyefendilerdi. O zamanlar *La Corrida*'nın cellat olarak araya giren geri dönen sadistlerden oluşan sınırlı bir izleyici kitlesi vardı.

Ama *La Corrida* günümüz İtalya'sının durumunu tamamıyla yansıtıyor. Tam da zorlu sınavlara tabi tutulan, siyasi kültürsüzlüklerini gururla gösteren, başı sonu belli olmayan cümlelerle, uygunsuz metaforlarla, yabancı terkiplerle, yanlış alıntılarla yetinip memnun olan ve hukuk dilinin yerine günlük dili değil de küfürlü konuşmayı, polemiğin yerine hakareti, teknik dille konuşmanın yerine kötü sözleri koyan, sular seller gibi konuştuğunu sanırken aslında tükürükler saçarak bağıran ve böylece kendilerini zorlu bir sınava tabi tutan amatörlerin oluşturduğu bir ikinci cumhuriyetin alametifarikasını yansıtıyor.

Öte yandan, sıradan ahali (tam olarak "ahali" deniyor şimdi – bir zamanlar hakaret olarak kabul edilecek bir şeydi: "Bana ahali mi dedin? Ahali senin anandır!") kendini bu yeni umumi üsluba uydurmaya çalışırken, bir zamanlar ancak bir psikiyatri seminerinde inceleme konusu

olabilecek davranışları nedeniyle övgü toplayan rasgelelik kültürünü televizyon yayınlarında gururla gösterip, o hal ve ahvalin yayınlanmasını teşvik ediyor, aile sefaletlerini herkesin gözleri önüne seriyor, kapıya sıkışan parmağında küçücük bir yara bandı olduğu için kekeleyip ağzından tükürükler saçarak radyoda spiker olarak işe alınmadığından şikâyet ederken, "Bir yara bandı yüzünden, küçücük bir bant yüzünden..." diye yakınıp duran Caprioli[1] karakteri gibi davrandığında alkışlanıyor.

Bir zamanlar Barselona'da (bana hâlâ var olduğunu söylüyorlar ama artık büyük sanatçılar kalmadı) Bodega Boemia vardı, burası eski tiyatro artıklarının, soluğu kesilmiş 80'lik şarkıcıların, artritleriyle başa çıkamayan neredeyse asırlık dansçıların, her tarafı selülitle kaplı sesleri kısık ve boğuk hale gelmiş eski opera artistlerinin gösteri yaptıkları (ya da hâlâ çok sevilen artistler oldukları na ikna edilip gösteriye çıkarıldıkları) kocaman bir odaydı... İzleyici kitlesinin üçte biri nostalji tutkunlarıydı, üçte biri gudubet şeyleri tutkuyla arayıp bulanlardan oluşuyordu, üçte biri ise zulüm tiyatrosunu kutlayan züppe entelektüellerdi, alkıştan elleri patlıyordu, en heyecanlı anlarda ateş etmek üzere piyanistin üstüne eğiliyorlardı, icracılar mutluydu; çünkü izleyicilerin bir biçimde onlarla birlikte, onlar için orada olduğunu, tıpkı onlar gibi olduklarını hissediyorlardı.

İtalyan kamusal yaşamı bazen Bodega Boemia'ya çok benziyor, çığlık ve öfke, altına kaçırma, tokat, salyalar galip gelmiş durumda ve "ahali" giderek olayları (muhteşem *Mortadela*'yı gören var mı?) Arias'ın imgelediği, cücelerden ve varisli de olsa hâlâ damarlarında kan akan dansçılardan yapılmış zalim bir gösteri gibi izleme

1. Vittorio Caprioli (1921-1989): İtalyan aktör, yönetmen ve senaryo yazarı. (Y.N.)

eğiliminde. Öyleyse *La Corrida*'nın başarısına neden şaşırıyoruz? Esas itibarıyla geriye kalan her şeyin özü gibi görünüyor, bize kim olduğumuzu ve ne istediğimizi tekrarlıyor, istisnayı değil kuralı göklere çıkarıyor. Corrado, zamanımızın Goffredo Mameli'si.

Dahası, *La Corrida* aynı zamanda siyaseten doğruluğun da zaferi ve daha "ciddi" yayınlara da bir model sunmuş durumda.

Geleneksel komik tiyatro her zaman topal, kör, kekeme, cüce ve obez, aptal, sapkın, ahlaksız sayılan işleri yapanlar ya da daha aşağı görülen etnik gruplardan yararlandı.

Bütün bunlar tabu haline geldi: Artık sadece savunmasız dışlanmışların taklidi saldırganlık ve aşağılama anlamına gelmiyor hatta Molière bile artık doktorlara dair ironik şakalar yapamayacak durumda, böyle bir durumda hiç vakit kaybetmeden meslektaşlarının haklarını savunmak için kurulan bir birlik itibar suikastı yapıldığını söyleyerek karşı çıkabilir.

Bir çözüm bulmak gerekiyordu ve bulundu. Artık köyün delisini karikatürize etmek mümkün değil, böyle bir şey antidemokratik ama lafı köyün delisine bırakmak, onu kendi kendini temsil etsin diye programlara, canlı yayınlara (ya da köyün delilerinin söylediği gibi, ilk ağızdan konuşacak kişi olarak) davet etmek son derece demokratik bir şey. Bu durumda tıpkı gerçek köylerde olduğu gibi, sanatsal temsilin aracılığı atlanıyor. Sarhoşları taklit eden aktöre değil de ilk elden bulduğunuz, içki ısmarlayıp sarhoş ettiğiniz seçkincinin yozlaşıp ahlaksızlaşmasına gülüyorsunuz.

Bunun üzerine birazcık düşünmek yeter de artardı. Üstelik sadece köyün delisinin göze çarpan nitelikleri arasında teşhirciliğin de olduğunu değil, aynı zamanda kendi teşhirciliklerini tatmin etmek için köyün delisi ro-

lünü oynamaya (delisinden taraf olmaya meyilli ve hazır) çok sayıda insan olduğunu hatırlamak yeterliydi. Bir zamanlar evlilikleri krizde bir çift, biri çıkıp da onların iğrenç kavgaları hakkında şakalar yapsa, hemen iftiracılıkla suçlayıp dava bile açabilirdi, kol kırılır yen içinde kalır şeklindeki geleneksel öğreti bunu yapmalarını sağlardı. Ama şimdi aynı çiftler sadece bütün bunları kabul etmekle kalmayıp kendi iğrençliklerini kamusal bir temsile dönüştürebilmek için can atıyorlarsa kimin artık ahlak dersi vermeye hakkı olur ki?

İşte bu, tanık olduğumuz takdire şayan paradigma değişimidir. Savunmasız engellileri karalayan komedyen figürü kaybolur ve engelli kişi, handikabını göstermekten gurur duyarak öne çıkar. O kendini teşhir ettiği için memnundur, kanal aktöre para harcamadan gösteri yapabildiği için mutludur, biz de sonunda, kendi sadizmimizi tatmin ederek başkalarının aptallığına tekrar gülebildiğimiz için mutlu oluruz.

Televizyon ekranları şimdi fiilleri yanlış kullanmakla gurur duyan okuma yazma bilmeyen cahillerle, kendileriyle aynı zevklere sahip birine, "Yaşlı ibne," diyen eşcinsellerle, kızışmış ama tatmin edilmemiş şuh kadınlarla, akortsuz şarkıcılarla, "insanın bilinçdışının palingenetik yok oluşu" diyen *bas bleu*'larla[2], boynuzlanmaktan mutlu adamlarla, kafayı yemiş biliminsanlarıyla, yanlış anlaşılmış dâhilerle, kendi cebinden kitap bastıran yazarlarla, tokat atanlar ve o tokatları yiyenlerle dolup taşıyor, bunların hepsi de çok mutlu çünkü ekrana çıktıklarının ertesi günü köşedeki bakkal onlardan söz edecek. Köyün delisi kendini tasasızca teşhir ediyorsa ona herhangi bir pişmanlık duymadan gülebiliriz.

2. (Fr.) Mecazi Edebî iddiaları olan gülünç derecede bilgiç kadın. (Y.N.)

DERRICK YA DA VASATLIK TUTKUSU*

Müfettiş Derrick televizyon dizisi yaygın bir izlenme oranına sahip. Sağduyulu eleştirel bir yaklaşımla bakarsak ortada Derrick'in sevilmesini gerektirecek makul nedenler olmadığını görürüz. Buğulu bakışlı kahraman, sanki doğar doğmaz dul kalmış gibi hüzünle gülümsüyor, korkunç kravatlar takıyor, tıpkı rol arkadaşları gibi. Dizideki iç mekânlar ünlü mobilya devi merhum Aiazzone'yi çaresiz bir umutsuzluğa sürükleyebilecek haldeler, dış mekânlar ise Bavyera'nın dizi yapımcılarına sunabileceğinden çok çok daha kötü (yani demek istiyorum ki çok daha iyi dış mekânlar kullanılabilirdi).

Polisiye şemanın orijinal olduğunu, olayların bu biçimde sunulduğunu ve Derrick'in sıra dışı zihinsel yetenekler göstererek izleyicisini fethettiğini düşünmekten başka bir şey kalmıyor geriye. Şimdi dizideki şemaya bakarsak, bir zamanların dedektif hikâyeleriyle karşılaştırıldığında, *Komiser Columbo* dizisinin geniş bir biçimde zaten yararlanıp suyunu çıkardığı eski mi eski bir yenilik çizgisi gösteriyor: İzleyici, suçlunun kim olduğunu ve suçu nasıl işlediğini dizi başlar başlamaz öğreniyor. İzleyici, bunu bilmeyen polis müfettişinin elindeki kısıtlı kanıtlardan yararlanarak suçluyu nasıl itirafa sürükleyeceğini tahmin ediyor. Bütün mesele bundan ibaret.

Ama Derrick'ten daha kötü giyinen Columbo ona bir paçavra gibi davranan (ve bu davranışlarını cesaretlendirdiği) güzel ve güçlü California'lıların dünyasında avam tarzıyla hareket ediyordu, o güçlü ve zengin tipler, uzak uzak diyarlardan gelmiş göçmenlerin artığı o paçavranın gardlarını düşüremeyeceğinden ve küstahlık bariyerlerini yıkamayacağından oldukça emindirler. Columbo onları şeytani bir incelikle uyguladığı bazı psikolojik numaralarla köşeye sıkıştırıyor, beklenmedik anda kolundan bir sinek ası çıkarıveriyor ve karşısındakileri tam da onların kendinden emin küstahlıklarından yararlanarak yıkıma sürüklüyordu. Seyirci, cüce ve kil ayaklı dev arasındaki bu mücadeleden zevk alıyor ve tıpkı kendisi gibi mütevazı ve dürüst birinin, nefretlik derecede zengin, güzel, başarılı ve güçlü insanları cezalandırarak kendi intikamını aldığı hissiyle uyumaya gidiyordu.

Derrick ise bunu yapmıyor. Neredeyse her zaman kendisinden daha mütevazı ve daha kötü giyinmiş, ruhen dengesiz, her iyi Alman'ın başına geldiği gibi, yasaları temsil eden birince korkutulmuş insanlarla uğraşmak zorunda. Suçluları öylesine utanmaz ve pervasızca suçlu görünüyorlar ki, genelde Harry bile onların suçlu olduğunu anlıyor (Bavyera polisinin birini işe almadan önce en azından bir zekâ testi yapmaması da garip görünür ya, neyse). Bu suçlular biraz itekleseniz mi neredeyse ânında çöküverirler. Ama yine de Derrick dizisi iş yapıyor ve züppelik ettiğimiz düşünülmesin: Tek bir bölümünü bile kaçırmıyoruz.

Kısa bir süre önce yeni bir kitap çıktı: *Le passioni nel serial TV* [TV Dizisindeki Tutkular (Nuova Eri)], bu kitapta Pier Luigi Basso, Omar Calabrese, Francesco Marsciani ve Orsola Mattioli'nin *Beautiful*, *Twin Peaks* ve tam da sözünü ettiğimiz *Derrick* gibi dizilerde harekete geçirilen tutku stratejileriyle ilgili yazıları var. Derrick konusu

Marsciani tarafından ele alınıyor. Yaklaşık 30 sayfa süren analizini adım adım takip edemeyeceğim ancak bu analiz yukarıda sorduğum soruları kesinlikle yanıtlıyor.

Bu hikâyeler asla istisnai durumları seçmiyor, gazetelerin üçüncü sayfa haberlerinde de ele alınan ve bizim veya komşularımızın başına gelebilecek olaylar söz konusu; bu yüzden orada esas olarak ne kahraman ne de çok fazla antikahraman (yani her yönüyle kötü) figürler karşımıza çıkmıyor. Gerek adalet düşmanları gerekse adalet sağlansın diye işbirliği yapanlar daima karşıt tutkuları aynı anda yaşıyorlar, bir yanda adalet arzusu öte yanda kişisel intikam, bir yanda suç öte yanda anlaşılabilir bir güçsüzlük. Seçilen yerler, herkesçe çok kolay tanınabilecek mekânlar olmamalı böylece herhangi birinin işte burasıydı deme olasılığını kısıtlamaya çalışıyorlar ama bir yandan da mekânların herkese aşina yerleri hatırlatması gerekiyor, buna da özen gösteriliyor. Ben fark etmemiştim ama görünüşe göre, dizi devam ettikçe, karakterler hep son model arabalar kullanıyorlar, böylece izleyici her zaman gündelik gerçekliğine ait atmosferi yakalıyor (Derrick, Columbo'nun külüstür arabasına binemez ne de olsa).

Derrick eninde sonunda gerçeği seziyor, bunun nedeni şeytani bir zekâya sahip olması değil, muhatabına karşı duyarlılığı, ona karşı asla tamamıyla güvensiz değil, üzüntüsünü ciddiye alıyor, karşısındakine her zaman şüpheyle yaklaşıp güvenmeyen Columbo'dan ne kadar da farklı olduğunu düşünelim. Kuşkusuz, Columbo da tıpkı Derrick gibi sonunda suçluyu mahvettiği için üzülüyor; ama Columbo'nun üzüntüsü bu karşılıklı kurnazlık oyununda kendisinden böylesine farklı biri olan rakibinin oyun sonunda neredeyse kendisine sempatik gelmesi, Derrick'inki suçlunun en başından beri onu sevmesi, onu kendi sevdiklerinden biri sayması, dedektif bundan mustarip.

Calabrese kitaptaki çeşitli katkıları özetlerken Derrick'in gerçeklik ve hayal ürünü arasında bir arabulucu olduğu sonucuna varıyor çünkü anlatıdaki iç izlenimlerini normalleştiriyor ve izleyicilerdekine paralel bir normalliği hatırlatıyor: "Bu, 'ortada bir yerde olma'nın vasatlık olarak anlaşılacak şeyin zaferi ve anonim kalmak yerine değer haline geliyor."

Esas itibarıyla şimdi bu dizinin neden başarılı olduğu anlaşılıyor: Çünkü bu dizi seyirlik her televizyon gösterisinin özünü oluşturuyor, hatta sahneye gerçek kişileri çıkaranlarınkini bile, bu kişiler ancak ve ancak izleyiciler arasındaki en vasat izleyiciden bile daha vasat ve sıradan olduklarını muzaffer bir edayla kanıtladıklarında seviliyorlar.

HAFİF TEKNOLOJİNİN ZAFERİ*

Üçüncü milenyum, hafif bir iletişim teknolojisinin kesin zaferini görecek. Crabe Backwards'in *The Pan Galaxy* [Pan Galaksi] (Loop Press, 1996) adlı eserinde böyle yazıyor. Pan, bilindiği gibi, pan flütün mucididir ya da meseleye duygusallıktan uzak bir biçimde yaklaşırsak düdüğün yani dünyadaki en basit enstrümanın mucididir. Ağır iletişim 70'li yılların sonlarında krize girdi. O zamana kadar ana iletişim aracı renkli televizyondu, hantal bir şekilde evlerin başköşesine yerleşen, karanlıkta mahalleyi rahatsız edebilecek korkutucu parıltılar ve sesler yayan devasa bir kutu. Kullanıcı, (çizgisel ve baskıcı bir akışı olan) program boyunca hipnotize olmuş gibi orada kalmaya mahkûmdu, son tahlilde aslında başkalarının (kadınların, etnik azınlıkların, marjinal tiplerin, farklı insanların, başka gezegenlerin sakinlerinin) özel hayatını ilgilendiren mevzuların nasıl sonlanacağını bilmeye yönelik (hiçbir şekilde *siyaseten doğru olmayan*) arkaik bir içgüdünün esiri olmuştu.

Hafif iletişime geçişte ilk adım uzaktan kumandanın icadıyla atıldı; izleyici bununla sadece sesi yükseltip alçaltmakla kalmıyor ama aynı zamanda renkleri de ortadan kaldırabiliyor ve zapping yapabiliyordu. Programın ardışıklığı anlamını yitirmeye başlamıştı, önce seyirciler

için sonra da artık kendilerini tamamlanmışlık duygusuyla donanmış programlar üretmek zorunda hissetmeyen programcılar için bunun bir anlamı kalmamıştı. Bu yüzden politik tartışma tipik program haline geldi, burada konuşan kişi muhatabının daha önce kendisine ne dediğini ya da o anda ne söylediğini dikkate almak zorunda hissetmeden konuşup duruyordu, böylece anlamdan yoksun küçük söylevler ortaya çıkıyor ve bunlar birbiri ardı sıra geliyor ya da üst üste biniyordu. İzleyici, sessiz siyah beyaz bir ekranın karşısında düzinelerce tartışmanın arasında zapping yaparak "Blob aşaması" denilen bir yaratıcı özgürlük aşamasına çoktan girmişti.

Dahası eski televizyon, olayları canlı yayınlayarak, bizi olayın çizgisel akışına bağımlı hale getirmişti. Video kaydediciyle canlı yayından kurtuluş gerçekleşmişti, onunla birlikte yalnızca televizyondan sinemaya evrim yaşanmakla kalmamış ama aynı zamanda izleyici kasetleri geriye sararak izleyebilecek hale geldiğinden anlatılan hikâyeyle pasif ve baskıcı ilişkiden de tamamen kurtulmuştu.

Bu noktada, Backwards'ın ortaya çıkardığı gibi, izleyici, eşzamanlı olarak cep telefonunu kullanabilmek için sesi tamamen ortadan kaldırmaya ve bilgisayarda düzenlenen otomatik piyanonun müzik seçenekleriyle birbiri ardına gelen ilgisiz görüntüleri yorumlamaya başlamıştı. Öte yandan yine aynı yayıncılar, işitme engellilere yardım etme bahanesiyle görüntüde olup bitenlere dair yorumlar içeren yazılar ekleme alışkanlığı edindiler, hatta iş öyle bir noktaya geldi ki iki kişi sessizce öpüşürken ekranda, "Seni seviyorum" yazan bir kutucukla karşılaşabilir olduk. Televizyon, izleyicinin farklı programları birleştirerek Lumière kardeşlerin (sessiz ve siyah beyaz) filmi *L'arroseur arrosé*'yi [Çiçekleri Sulayan Bahçıvan] ve istasyona giren bir treni görebildiği kendi hafif katmanına ulaştı.

Bir sonraki adımla görüntülerden hareketin çıkarılması aşamasına varıldı. Bu süreç, kullanıcının nöral ağlarını tasarruflu kullandığı ve bilgi ekranda alfabetik karakterlerle göründüğünden yalnızca düşük çözünürlüklü hareketsiz görüntüleri, genellikle tek renkli ve sese ihtiyaç duymadan alabildiği internetle başladı.

İnternetle bağlantılı bir başka hafiflik unsuru, kullanıcının çoğu kez istediği siteye bağlanamamasıydı, dolayısıyla bu süreç kullanıcıyı başka sitelere itti, böylece hiç kimsenin başlangıçta ne aradığını hatırlayamaz hale geldiği, özgür ve sonsuz bir zapping süreci başladı; kullanıcı uzaktan da olsa her türlü belirlenimden kurtulmuş oldu. Böylece iletişim, faydacı ve ideolojik amaçlarla değil keyfe keder geldi.

Ancak hafif bir teknolojinin uygulanmasının, görüntünün radikal bir şekilde ortadan kaldırılmasından geçmesi gerektiği açık. Daha sonra görüntüleri olmayan bir televizyon yaratıldı: Çok az hacimli, ses yayan ve uzaktan kumandaya bile ihtiyaç duymayan bir tür kutudan oluşuyordu; çünkü yüzeyine uygulanan bir düğmeyi çevirerek doğrudan zapping yapabiliyordunuz.

Son adım, yüzyılın son on yılında başlayan iletişim kanallarının basitleştirilmesinden ibaret. O zamana kadar, yayınlar kablosuz yayınlarla gerçekleşiyordu, bir sürü fiziksel sorun ve bunun sonucunda gelen siyasi zorluklar da vardı. Kablolu TV, internet ile telefon kablosuyla yayın yapılmasında yeni bir çağ başladı. Hepimizin hatırlayabileceği gibi, "kablolu telgraf"ın mucidi Marconi Ödülü'nü aldı.

MAHREMİYET EĞİTİMİ*

Günümüzde özel hayatın gizliliğinden çokça söz ediliyor. Esas itibarıyla mahremiyet demek ama artık terim sanki "mahremiyet hakkı" anlamına geliyormuş gibi kabul ediliyor. *Privacy* her ne kadar yabancı bir terkip olsa da bu, teknik anlamda kullanılageliyor. Bu sorun giderek acil bir hale geliyor çünkü bilgisayar çağında, salatayı veya pornografik bir dergiyi kredi kartıyla satın almasından bankomat ödemesiyle otoyoldan çıktığı âna kadar her vatandaşın her hareketini kaydetmek mümkün. İnternetten ücretsiz bir program indirmek istediğinizde, karşılığında size pek de mahrem gibi görünmeyen ama sonunda çeşitli biçimlerde gasp ettikleri bilgilerinizi istiyorlar. Özel hayatın gizliliğini teminat altına alması gereken kurumların ortaya çıkmasına yol açan temel sebep bu ve bu tür bir koruma, kitle iletişim araçlarının hastalıklarımızı, cinsel alışkanlıklarımızı veya kasamızın şifresini uluorta bilinir hale getirmemesi yönelik haklarımızı kapsıyor.

Ancak tuhaf bir biçimde, özel hayatın gizliliğinin savunulması, artık kimsenin böyle bir şey istemediği bir evrende dile getiriliyor gibi. Geçmişte, sıradan insan kendi hayatı konusunda son derece ketum davranırdı ve dedikodudan korkardı, ihanete uğrayan eşler, talihsizliklerini bilinmesin diye sessizce acı çekerlerdi. Bir akraba-

nın kötü bir hastalığı varsa gizlemek için her şey yapılırdı, kimse şirkette maaşı hakkında konuşmazdı, kısacası, herkes kirli çamaşırını (ve hatta temiz olanları da) uluorta sergilemez, kol kırılır yen içinde kalır ilkesinden hareket edilirdi.

Başkalarının sakladıklarını böbürlenerek gözler önüne serenler çok çok güçlü kişilerdi, başkaları bunu yapamazdı. Zavallı hükümdarın saray mensuplarının huzurunda sabahları herkesin tek başına yapmak istediği şeyi yapmak zorunda kaldığı Fransız saray âdetlerini düşünün. Saray mensuplarının evliliğin tamamlanmasına tanıklık etmek zorunda kaldıkları durumlardan bahsetmiyorum bile ve eğer kralın bir metresi varsa, bu kurumsal bir meseleydi. Bize daha yakın zamanlarda, güçlü kişiler statü sembollerini, elli metrelik teknelerini, Rolls-Royce'larını ve kürklerini sergilediler.

Gösteri toplumunun ortaya çıkışıyla, bunun tersi giderek fazlalaşarak gerçekleşiyor. Milyarder gelişigüzel giyiniyor, uçakta birinci sınıfta seyahat etmiyor ancak özel helikopterle yolculuk etmekten geri durmuyor, eğer çok parası varsa, gayet namusluca bir Karayip adasında saklıyor. Tabii ki, kitle iletişim araçları peşini bırakmıyor, daima ensesindeler, eski bir arkadaşıyla restoranda dostça vakit geçirirken aniden damlayıveriyorlar, müstehcen bir telefon görüşmesini gizlice dinliyorlar, bir stajyerle ağza alınmayacak şeyler yaptığını kanıtlamaya çalışıyorlar: Ama güçlü kişiler bu reklamdan hiç de memnun değil ve elinden gelse bundan kaçınmak istiyorlar. Böyle bir şeyin peşinde koşan ise sözde güçlü biri, esasen şöhret arayan bir baldırı çıplak, fotoğrafçılara şu restoranda bu kişiyle olacağım diye önceden haber veren genç bir aktris adayı... Ama burada madalyonun öteki yüzünü, yani ne yazık ki tamamen normal insanların davranışını görüyoruz, bu insanlar seyirlik olmayan bu normallikten rahatsızlar.

Günümüzde sıradan insan özel hayatında mahremiyet istemiyor. Boynuzlandıysa, eşinin sadakatsizliğini uluorta milyonlarca izleyicinin önünde tartışmak üzere televizyona koşuyor, korkunç bir hastalıktan mustaripse, kendisiyle aynı talihsizliği paylaşanların haklarını desteklemek üzere elinde pankartlarla umuma açık yerlerde boy gösteriyor. Takıntılı bir halde cep telefonu kullanıyor ve muhtemelen oradakiler tarafından duyulacak şekilde konuşarak herkese "canımcığım" dediği bir sevgilisi olduğunu ya da gün batmadan ödemesi gereken bir senet yüzünden başının belada olduğunu ilan ediyor, tövbe bile korkunç sırları korumaktan feragat etmenin gösterişli bir hali.

Her ne kadar yetkililer özel hayatın gizliliğini korumak için o ya da bu biçimde elde edilmiş kişisel verilerin yasa dışı biçimde yayılmasını önlemek için ellerinden geleni yapsa da, sıradan insan bu bilgileri önüne gelene ilan etmesini sağlayacak hiçbir fırsatı kaçırmıyor. Kimsenin tamir etmeyeceği zamazingolar için düzinelerce garanti belgesi dolduruyor, kendisi için hiçbir önemi olmayan ticari ürünler hakkında bilgilendirilme talebinde bulunuyor, anketlere cevap veriyor, o akşam aşk filmini siyasi tartışmaya ya da tersine tercih ettiğini herkes duysun diye izleyici gruplarına girmeye çalışıyor. Her televizyon röportajında, konuşan kişinin arkasına geçip elini kolunu sallayarak şüpheye mahal bırakmayacak biçimde o akşam başka bir yerde değil de orada olduğunu açıklığa kavuşturuyor ve (hatta) geçmiş yüzyıllarda kıyafetler vücudun şeklini saklasın diye tasarlanırken (güzellikleri ancak çok çok yakın insanlara gösterilirken) şimdilerde, sadece göbeği, popunun kıvrımını, kıllı göğsün üstündeki kolyeyi, testisleri, meme ucunu gösteren ve hatta yakında klitorisi gösterecek kıyafetler giyiyorlar.

Bu nedenle, çeşitli ülkelerde özel hayatın gizliliğinin

korunmasından sorumlu çeşitli yetkin kurumların yapması gereken asıl iş, bunu talep eden ve toplam nüfusa oranla oldukça az olanlara bu gizliliği sağlamak değil, bundan coşkuyla vazgeçenlere, paha biçilmez ölçüde kendi yararlarına olacak bir şeyden vazgeçtiklerini anlamalarını sağlamak olmalıdır.

İKİ BÜYÜK BİRADER VAR*

Eylül ayının sonunda, Venedik'te "özel hayatın gizliliği" hakkında uluslararası bir konferans düzenlendi. Tartışmalara *Grande Fratello*'nun [Büyük Birader] gölgesi birkaç kez şöyle bir düştü ama kişisel verilerin korunmasının garantörü Stefano Rodotà, konferansın başlangıcında, konferansla ilgili yayının hiç kimsenin özel hayatının gizliliğini ihlal etmediği konusunda bizi bilgilendirdi.

Bu bilgilendirmenin izleyicinin röntgencilik keyfini harekete geçirdiği kuşkusuz, orada esas itibarıyla fiilen birbirlerini boğazlayacak duruma gelmiş bazı kişilerin karşılıklı olarak birbirlerine nezaket numarası yapmak zorunda kalmasını görmekten keyif alıyordur muhtemelen. Ama insanlar kötü ve aslanlar tarafından parçalanan Hıristiyanları, hayatta kalmasının arkadaşının ölümüne bağlı olduğunu bilerek arenaya giren gladyatörleri, bedenlerindeki formasyon bozuklarını görmek için para ödedikleri ucube kadınları, sirkte Augustus tarafından tekmelenen cüceleri veya meydanlarda infaz edilen mahkûmları görmekten her zaman zevk almışlardır. Eğer durum buysa, *Grande Fratello* daha ahlaklı. Bunun tek nedeni hiç kimsenin ölmemesi değildir, katılımcıların sadece ruh sağlıkları açısından bazı dengesizliklerle karşılaşma riskine girerler, bu da yayının onları göğüslemek zo-

runda bıraktığından daha ağır bir şey değildir. Böyle bir durumda, Hıristiyanlar katakomblarda kalmayı ve dua etmeyi tercih ederlerdi.

Gladyatör Romalı seçkin sınıfın mensuplarından biri olsaydı daha mutlu olurdu, cüce Rambo fiziğinde, ucube kadın Brigitte Bardot gibi olsaydı ve ölüm mahkûmu affedilseydi, hepsi çok daha mutlu olurdu. Bunun yerine, *Grande Fratello* yarışmacıları gönüllü olarak oraya gidiyorlar ve hatta kendileri için öncelikli olan bir şey için yani halka açık bir şekilde kendilerini teşhir edip şöhret olma fırsatını elde etmek için para ödemeye bile razı olacak durumdalar.

Büyük Birader'in eğitim açısından olumsuz yönü başka bir yerde, tam da bu televizyon yarışması için bulunan başlıkta yatıyor. Belki de birçok izleyici, *Grande Fratello*'nun Orwell'in *1984* romanında ortaya koyduğu bir alegori olduğunu bilmiyor: Büyük Birader nerede olurlarsa olsunlar, tebaasını anbean tek başına (ya da kısıtlı bir terminolojiyle) gözetleyebilecek güçte bir diktatördü. Adı akla Küçük Baba'yı yani Stalin'i getiriyordu. Bentham'ın Panopticon'unu anımsatan korkunç bir durum. Bildiğiniz gibi, Panopticon gardiyanların mahkûmları gözetleyebildiği, mahkûmların ise gözetlenip gözetlenmediklerini ve ne zaman gözetlendiklerini bilmedikleri hapishanelere verilen ad.

Orwell'in Büyük Biraderi'yle birkaç kişi herkesi gözetliyordu. Televizyonunkiyle ise, herkes birkaç kişiyi gözetleyebiliyor. Bundan yola çıkarak *Grande Fratello*'yu çok demokratik ve son derece eğlenceli bir şey olduğunu düşünmeye başlayacağız. Ancak biz bu düşünceyle yayını izlemeye koyulmuşken, arkamızdan gizlice iş çeviren özel yaşamın gizliliğini konu alan kongre ve toplantıların meşgul olduğu gerçek Büyük Birader'i unutacağız, bir internet sitesine girdiğimizde, bir otelde kredi kartıyla öde-

me yaptığımızda, bize postayla gönderilecek bir şey satın aldığımızda, hastanede bize bir teşhis konduğunda ve hatta amacı hırsızları kontrol etmek ve yoğurt veya çocuk bezi konusunda tüketici tercihlerini gözlemlemek olan kapalı devre bir televizyonca izlenen bir süpermarkette dolanıp durduğumuzda bile çeşitli iktidar gruplarının bizi kontrol ettiğini aklımızdan bile geçirmeyeceğiz. Bu uygulamalar sıkı bir şekilde kontrol edilmezse, arkamızdan dönen oyunlarla, bizi tamamen şeffaf hale getirecek, elimizden tüm mahremiyetimizi ve gizliliğimizi alacak devasa bir miktarda veri toplanabileceğini biliyoruz.

Televizyonda *Grande Fratello*'yu izlerken esas itibarıyla küçük bir barda masum bir flörtle oyalanırken eşine yaptığından azıcık utanan birinin hali var üzerimizde. Oysaki tam o sırada aldattığımızı sandığımız eşimiz bizi çok daha ağır bir biçimde boynuzluyor olabilir. *Grande Fratello* unvanı bu haliyle tam da programı izlediğimiz anda birilerinin arkamızdan kıs kıs güldüğünü öğrenmemizi sağlıyor ya da bu durumu unutmamızı kolaylaştırıyor.

EL SALLAYARAK SELAMLAMAK*

Bugünlerde bir yandan gezegenin ısınmasını ve mevsim ortalamalarının ortadan kalkmasını deneyimleyip öte yandan da yetkililerinin çeşitli beyanlarının da bu deneyimleri onayladığını görürken, daha iki buçuk yaşına bile gelmemiş torunumun bir gün "ilkbahar" kelimesini duyduğunda veya okulda sonbaharın bitkinlik ve yorgunlukla geldiğinden söz eden şiirler okuduğunda ne gibi tepkiler vereceğini merak ediyorum. Acaba büyüdüğünde, Vivaldi'nin *Mevsimler*'ini dinlerken nasıl tepkiler verecek? Belki de hiç sıkıntı çekmeden alışacağı başka bir dünyada yaşayacak ve çok sıcak geçen kış mevsimlerinde tomurcukların yanılıp da çiçek açtığını görerek bahar mevsiminin eksikliğinden etkilenip dertlenmeyecek. Esas itibarıyla ben de çocukken dinozorlarla ilgili hiçbir deneyim yaşamamıştım ama onları hayal edebilmiştim. Belki de ilkbahar, yaşlı bir insan için bir nostaljidir, tıpkı karartma gecelerinde bombalardan kaçmak için girilen sığınaklarda oynanan saklambaç oyunları gibi.

Büyüyen bu çocuk, dünyada en önemli şeyin (şimdilerde seks ve paradan da önemli) görünürlük olduğu izlenimine kapılabilir. Böyle bir dünyada başkaları bizi tanısın, korkutucu ve tahammül edilemez anonim bir bitkisel hayat yaşamayalım diye televizyonda ya da o dönemde

televizyonun yerini alacak kanallarda görünmek için yapılabilecek her şey yapılacaktır. Fazilet timsali anneler, ertesi gün süpermarkette herkes onları tanısın ve sağa sola imza versinler diye en iğrenç aile meselelerini herkesi gözyaşlarına boğan bir televizyon yayınında anlatmaya giderek daha da teşne olacaklar ve genç kızlar (bugün de olduğu gibi) aktris olmak istediklerini söyleyecekler; ancak [Eleonora] Duse ya da [Greta] Garbo gibi olmak istediklerinden ya da bir Shakespeare oyununda sahneye çıkmaya niyetli olduklarından ya da hiç değilse Folies Bergère Tiyatrosu'nun sahnesine sadece muzlardan yapılmış kostümüyle çıkan Joséphine Baker gibi şarkı söylemek için ve hatta eskiden televizyon şovlarında sunucuya yardım ederken zarafetle salınan kızlardan biri olmak bile değil. Gerçi söz konusu kızların yarışma programlarının yardımcılığına yükselmeleri için sanatsal bir becerileri olması gerekmiyor, dış görünüşleri yetiyor.

Belki birileri bu çocuğa (belki okulda, Roma kralları ve Berlusconi'nin düşüşüyle birlikte ya da *Cahiers du cinéma*'nın[1] "peplos" modeline dayanarak "prolet" olarak adlandıracağı *C'era una volta il Fiat* [Bir Zamanlar Fiat Vardı] tarzında başlıkları olan tarihsel filmlerde) Antikçağlardan beri insanların etraflarındakilerce tanınmayı arzuladıklarını açıklayacaktır. Geçmişte bazı insanlar meyhanede geçirilen akşamların olmazsa olmaz masa arkadaşları olmak için ellerinden geleni yaparlardı, kimileri de futbolda başarılı olmak ya da dinî bayramlarda düzenlenen festivallerin panayırlarında hedef tahtasında 12'yi vurmak için yapmadıklarını bırakmaz ya da oltalarına takılan kocaman bir balığı böbürlenerek anlatarak göze çarpmaya çalışırlardı. Geçmişte kızlar, pazar günle-

1. 1951'de kurulan Fransız sinematografi gazetesi. (Ç.N.)

ri kiliseye ayine giderlerken taktıkları işveli şapkayla göze çarpmak ve büyükanneler köydeki en iyi aşçı ya da terzi olmakla övülerek tanınmak isterlerdi. İyi ki de böyleydi, yoksa başımıza neler gelirdi bilinmez. Çünkü insan, kim olduğunu bilmek için Başkasının bakışına ihtiyaç duyar ve başkası onu ne kadar sever ve ne ölçüde hayranlık duyarsa kendini o kadar iyi tanır (ya da tanıdığını sanır) – ve eğer sadece bir Başkası yerine yüz ya da bin ya da on bin kişi varsa, çok daha iyidir, böylece kendini tamamen gerçekleştirmiş biri gibi hisseder.

Ve böylece, herkesin doğduğu köyden ve kök duygusundan yoksun olduğu ve başkasının ise uzaktan internet yoluyla iletişim kurulan biri olduğu ardı arkası gelmeyen ve büyük ölçekli yer değiştirmelerin yaşandığı bir çağda insanların başka yollarla tanınmaya çalışması doğal görünecek ve köy meydanının yerini TV yayının ya da onun yerini alacak şey her neyse onun neredeyse gezegen ölçeğindeki seyirci koltukları alacak.

Bununla birlikte, belki de okul öğretmenleri ya da onların yerini alacak kişiler bile o eski zamanlarda ünlü olmakla dedikodu malzemesi olmak arasında oldukça katı bir ayrım olduğunu hatırlayamayacak. Bir zamanlar herkes en iyi okçu ya da en iyi dansçı olarak ünlü olmak istiyordu ama hiç kimse yaşadığı yerin en boynuzlusu, en iktidarsızı, en şerefsiz fahişesi olarak anılıp hakkında dedikodu yapılsın istemiyordu. Hatta, fahişe insanları kendisinin dansöz olduğuna inandırmak için elinden geleni yapıyor, iktidarsız inanılmaz cinsel maceralarına dair palavralar atıyordu. Geleceğin dünyası bugün zaten yapılandırılana benzerse, bu ayrım ortadan kalkacak: "Görülmek" ve "konuşulmak" adına insanlar her şeyi yapmaya hazır hale gelecek. Büyük bir bağışıklık bilimcinin şöhretiyle, annesini baltayla doğrayan genç adamın şöhreti arasında, büyük âşık ile gezegenin en küçük erkeklik organı

yarışmasının galibi arasında, Orta Afrika'da bir cüzam hastanesi kuracak biriyle vergi makamlarını en ustaca dolandıran biri arasında hiçbir fark kalmayacak. Ertesi gün bakkal ya da banka memurunca tanınır olmak için her şey yapılacak.

Söylediklerimle birileri benim kıyamet tellalı bir kötümser gibi göründüğümü düşünüyor olabilir, öyleyse sizlere şunu soruyorum, şimdi (hatta neredeyse on yıldan beri) elinde mikrofon gördükleri birinin arkasına geçip de ekranda görünmek için el sallayarak selam verenler ya da yalancı bahardan bile haberdar olmadıklarından emin bir halde falcı kadınlara gidenler ne anlama geliyor. Bunların hiçbir önemi yok, önemli olan ünlü olmak.

Ama ben kötümser bir kıyamet tellalı değilim. Belki de sözünü ettiğim çocuk, amacı dünyadan saklanmak, çöle sürgüne gitmek, manastıra çekilmek, suskunlukla gururlanmak olan yeni bir tarikatın müridi olacak. Sonuçta imparatorların atlarını senatör yapmaya başladıkları bir dönem biterken böyle şeyler oldu, olmadı değil.

İZLEYİCİ TELEVİZYONA ZARAR VERİR Mİ?*

Complutense Üniversitesi'nde göstergebilim ve iletişim teorisi dersleri veren meslektaşım ve arkadaşım Jorge Lozano beni Madrid'den arıyor. Şöyle diyor: "Bizde olup biteni gördün mü? 60'lı yıllarda yazdığınız her şeyi doğruluyor. Öğrencilerime, Paolo Fabbri, Pier Paolo Giglioli ve diğer meslektaşlarla 1965'te Perugia'da sunduğunuz bildiriyi yeniden okutuyorum, 1957'de New York'ta göstergebilimsel gerilla savaşı hakkındaki bildirini bir de 1973'teki 'İzleyici Televizyona Zarar Verir mi?' başlıklı makaleni. Her şeyi zaten çoktan yazmışsın."

Peygamber ilan edilmek herkesin hoşuna gider ama Lozano'ya o zamanlar yaptığımız şeyin kehanetlerde bulunmak olmadığını söylüyorum: Mevcut eğilimleri gözler önüne serip açığı çıkarmaktan başka bir şey yapmamıştık. Jorge bana, "Tamam, tamam ama yazdıklarını okumayan yegâne kişiler politikacılar oldu," diyor. Doğrudur. Durum bu. 60'lı yıllarda ve 70'li yılların başlarında, çeşitli yerlerde, televizyonun (ve genel olarak kitle iletişim araçlarının) o zamanlar "mesajlar" olarak adlandırılan şeyleri kontrol edebilen çok güçlü bir araç olduğu ve bu mesajları analiz ederek, onların kullanıcıların görüşlerini nasıl etkileyebileceklerini ve hatta vicdanları nasıl şekillendirebileceklerini görebileceğimiz sıklıkla söyleniyordu.

Ancak mesajların kastettiği ve söylediği şeyin alıcı kitlesinin okuduğuyla aynı olmadığı gözlemi de yapılıyordu. Bununla ilgili sıradan örnekler şöyleydi: İneklerin oluşturduğu bir kortej Avrupalı bir kasap için farklı, Hintli bir Brahmin rahibi için farklı okunabiliyordu, aynı şey bir Jaguar reklamı için de geçerliydi, bu reklam zengin bir izleyicide arzu uyandırırken, bir baldırıçıplak için hayal kırıklığı yaratabiliyordu. Kısacası, bir mesaj belirli etkiler üretmeyi amaçlar ancak yerel durumlarla, başka psikolojik eğilimlerle, arzularla, korkularla çatışabilir ve bumerang etkileri üretebilir.

İspanya'da olan da buydu. Hükümetin mesajları, "Bize inanın, saldırı ETA'nın işi," anlamına geliyordu; ancak –tam da bu mesajlar böylesine ısrarcı ve sürekli olduklarından– çoğu kullanıcı bunları, "El-Kaide'nin işi olduğunu söylemekten korkuyorum," diye okudu. Ve burada, o zamanlar "göstergebilimsel gerilla savaşı" olarak tanımlanan ikinci fenomen devreye girdi. Bu yaklaşım şöyle diyordu: Eğer birisi haber yayan organların kontrolünü elinde tutuyorsa, kameraların karşısındaki ilk sandalyeyi değil ideal olarak her televizyon cihazının önündeki ilk sandalyeyi işgal edebilirsiniz.

Başka bir deyişle, göstergebilimsel gerilla savaşı, mesajın başladığı yerde değil, ulaştığı yerde uygulanan, kullanıcıları mesajı tartışmaya, eleştirmeye, pasif olarak almamaya teşvik eden bir dizi müdahaleden ibaret olmalıydı. 60'lı yıllarda bu "gerilla" henüz oldukça arkaik haldeydi, broşür dağıtmak, sineforum modeline göre örgütlenmiş bir teleforum düzenlemek, insanların büyük bölümü mahalledeki tek televizyonu barındıran barda ekran karşısındayken el ilanları dağıtmak olarak tasarlanmıştı. Ancak İspanya'da, bu gerilla savaşına tasarlanandan oldukça farklı bir etki ve ton kazandıran şey, internet ve cep telefonları çağında yaşamamız. Böylece "gerilla savaşı",

elit gruplar, aktivist gruplarca, "güçlü bir nokta"nın başlatmasıyla değil kendiliğinden örgütlendi, tıpkı bir tür tamtam gibi, vatandaştan vatandaşa ağızdan ağıza aktarılarak gelişti.

Lozano'nun bana söylediğine göre, Aznar hükümetini krize sokan şey, bir girdap, kolektif bir fenomenin boyutlarını üstlenen durdurulamaz bir özel iletişim akışıydı; insanlar hareket etti, televizyon izledi ve gazete okudu ama aynı zamanda herkes başkalarıyla iletişim kurdu ve söylenenlerin doğru olup olmadığını merak etti. İnternet ayrıca yabancı basını okumanıza izin verdi, haberler karşılaştırıldı, tartışıldı. Birkaç saat içinde, televizyonun düşünmelerini istediği şeyi düşünmeyen ve söylemeyen bir kamuoyu oluştu. Bu çığır açan bir fenomendi, Lozano bana izleyici kitlesinin gerçekten televizyona zarar verebileceğini tekrarladı. Belki de şunu ima ediyordu: *No pasaran*![1]

Birkaç hafta önce bir tartışmada, eğer televizyon tek bir efendi tarafından kontrol ediliyorsa, sokaklarda yürüyen sandviç adamların insanlara televizyonun söylemediği şeyleri anlatmasıyla bir seçim kampanyası yapılabileceğini öne sürdüğümde, komik bir öneride bulunmuyordum. Aslında bu öneriyle iletişim dünyasının bize sunduğu sonsuz alternatif kanalları düşünüyordum: Mobil mesajlar aracılığıyla bile sadece, "Seni seviyorum," mesajını iletmek yerine kontrollü bir enformasyona itiraz edebilirsiniz.

Arkadaşımın coşkusunu görünce yanıtım, ülkemizde belki de alternatif iletişim araçlarının henüz o kadar gelişmediği, siyasetin (siyaset olduğundan ve trajik bir yan içerdiğinden) bir stadyumu işgal ederek ve bir ma-

1. (İsp.) Geçit yok! (Y.N.)

çın yarım kalmasına neden olarak yapıldığı oldu. Dolayısıyla bizde göstergebilimsel bir gerilla savaşının olası yazarları televizyona zarar vermek yerine birbirlerini incitmekle meşguller dedim. Ama İspanya'dan alınacak çok ders var ve bunun üzerine düşünülmeye değer.

KIÇLARINI KALDIRAN GEMİLER*

Bir numaralı hatıra: Fransız arkadaşlarımla Paris'te akşam yemeğindeyim, içlerinden biri diğerlerine İtalyan televizyonunun eğlencelik bir şey olduğunu söylüyor, nedenini de şöyle açıklıyor: Herhangi bir program açın, şov programı olması gerekmiyor, ister yarışma programı olsun ister habercilik programı yarı çıplak güzel kızlar karşınıza çıkıyor. Herkesin gözleri fal taşı gibi açılıyor (böyle televizyonlar var mıdır acaba?) ve biri uydu aboneliğini İtalyan televizyonunu da alacak şekilde genişletmesi gerektiğini söylüyor. Bir diğeri, İtalyanların neden sıklıkla gencecik kızlarla takılan politikacıların her şeyini affettiğini şimdi anladığını söylüyor. Demek ki böyle eğitilmişler. Biraz bozuluyorum, keyfim kaçıyor. Nihayetinde hepimiz seks manyağı değiliz.

İki gün sonra, TTTlines Napoli-Katanya hattının devasa reklam panolarının hüküm sürdüğü Roma Termini'deyim. Orada bu şirketin feribotlarını ve reklamı görebilirsiniz ama ilk göreceğiniz şey hepsi sırtını dönmüş ve zarif güzel kalçaları fark edilsin diye mümkün mertebe yarı çıplak kızlar. Kocaman bir de yazı var, sanki o güzel kalçaların yeterince dikkat çekmeyeceğinden korkarmış gibi, "İtalya'nın en ünlü kıçları bizde," diyor. Şakaları anlamayanlar için, belki de burada esprili bir çift

anlam olduğunu açıklamak gerekir, söz konusu yazı hem gemilerin arkasına hem de o genç kızlara atıfta bulunuyor. Yoksa Fransız arkadaşlarım haklı mıydı?

Soru: TTTlines'ın basın bürosu başkanına eğitmesi için çocuklarınızı teslim eder misiniz? Birçok İtalyan buna evet, der diye korkuyorum doğrusu, küçük oğlan çocuklarının İtalya'daki en güzel civadralara yani pruva direklerine sahip neşeli küçük erkekler olacaklarını umarlar.

İki numaralı hatıra. Lega, Senato'da, zorunlu eğitimde yerel lehçelerin mecburi ders olarak öğretilmesini öngören bir yasa tasarısı sundu. Elbette Ulusal İttifak buna itiraz ediyor, etmese adı Bölgesel İttifak olurdu zaten. 31 Mayıs tarihli *Corriere*'de, Dario Fo'nun oyunlarında kullandığı dil olan *grammelot*'un resmî Padanya lehçesi (tabii böyle bir şey varsa) olarak alınabileceğini yine *grammelot*'la yazılmış güzel bir makale yayımlandı; ancak yazının altında Fo'nun bu iddialarla dalga geçtiğini öğrendiğimiz Toscana lehçesiyle yapılan iyi bir çevirisi yer alıyordu.

Yarının çocuklarının da *Mistero Buffo*'yu keyifle izleyebilmeleri için bir şeyler yapılması gerektiğine inanıyorum. Ancak aptal doğuran anneler hep mesaide olduklarından olsa gerek, bir başka projede karşımıza çıkıyor, Risorgimento[1] bölgesel bazda ele alınıp öğretilmeliymiş, yani Napolililere Franceschiello, Fra Diavolo ve Kardinal Ruffo öğretilirken Torino'lular, Cavour ve Garibaldi'yi duyacaklar. Şimdi Torino'lulara ve Liguryalılara, Bronte'de Nino Bixio'nun[2] biraz kötü davrandığını söylemek doğru olur; ancak Güneylileri Risorgimento sonrası eşkıyalık kültünde eğitmek onları biraz

1. İtalyan Birliği. (Y.N.)

2. Gerolamo "Nino" Bixio (1821-1873): Risorgimento döneminde önemli isimlerden olan İtalyan general, politikacı. (Y.N.)

tarihten uzak tutmak olacaktır. Tıpkı Gemonio kasabasının çocuklarına sadece yöresel lehçeyi öğretmenin büyüdüklerinde onları başka bölgelere ya da doğrudan yurtdışına göçmekten alıkoyması gibi. Babalarının günahlarını ödemesi gerekmeyen masumlara yönelik bir alçaklık bu.

Tullio De Mauro[3], 50'li yılların televizyonunun en büyük avantajının yarımadaya standart bir İtalyanca yaymak olduğunu, böylece sadece lehçe bildiklerinden ilerlemeden kopuk kalanların İtalyan ekonomik mucizesi olarak adlandırılan aşamaya dahil olabildiklerini bıkmadan usanmadan sık sık tekrarladı. Ancak bu dilsel standardizasyon sürecinde, insanın köklerini tamamen kaybetmesinin üzücü olduğunu da söyledi. Bizim kasabada her yıl, çok hoş ve komik mi komik bir Noel masalı olan ve tamamen lehçeyle sahneye konan *Gelindo*[4] temsil ediliyor; ama son yıllarda bu temsilin iki tür tehlikeyle karşı karşıya kaldığını görüyorum: Göç nedeniyle lehçe konuşabilen yeni gençler bulmak zor ve daha da önemlisi yeni yetkin izleyiciler kazanmak zor. Böyle güzel bir gelenek ölürse çok yazık olur.

Bu yüzden, tüm çocukların ulusal dili iyice öğrenmeleri sağlandıktan sonra haftada bir saat yerel lehçe dersi almalarının hiç de kötü bir şey olmayacağını düşünüyorum. Böyle bir ders çocukların hâlâ lehçeye maruz kaldıkları yerlerde (sözlük ve sözdizimini İtalyan dilininkilerle karşılaştırabileceklerinden) son derece eğitici olacaktır ancak çoğunluğun Çinli veya Romen olduğu Milano'da bir okulda böyle bir ders kesinlikle sorun ya-

3. Tullio De Mauro (1932-2017): İtalyan dilbilimci ve politikacı. 2000-2001 arası eğitim bakanı olarak görev yaptı. (Y.N.)

4. Piemonte dilinde sahnelenen ve asırlarca süren bir sözlü geleneği temsil eden bir tiyatro oyunu. (Ç.N.)

ratabilir. Bu ders okuldan sonra (isteğe bağlı) olarak yapılabilir, belki Çinli çocukların da hoşuna gider, kim bilir.

Bir zamanlar Milano'da çakmak satan bir adam vardı, hayatta görebileceğin en koyu renkli siyahtı, yoldan geçenlere kusursuz bir Milano lehçesiyle yaklaşıyor ve sağda solda dolaşan *brütt terùn*'lerden[5] yakınıyordu. Annesinin pek muteber biri olduğunu söyleyemem ama çok iyi iş yapıyordu.

Proleterler, dünyanın neresinde olursanız olun dil öğrenin, bu sizi özgürleştirir.

5. Güney İtalya'dan Kuzey'e çalışmaya gelen yoksul topraksız köylüler. (Ç.N.)

SORUŞTURMALAR VE KÖTÜ ADAMLAR*

Bu köşede yayımlanan yazılardan bazılarında, küçük ekranda gördüğümüz filmlerin ve TV şovlarının kötü bir alışkanlığından yakındığımı hatırlıyorum. Ekran bize yatakta bir çift gösteriyor, bu çift uykuya dalmadan önce (i) seks yapıyor, (ii) kavga ediyor, (iii) kadın adama başının ağrıdığını söylüyor, (iv) ya da kayıtsızca birbirlerine kıçlarını dönerek uykuya dalıyorlar. Asla ama asla eşlerden hiç değilse biri kitap okumuyor. Ve sonra da çıkıp insanların televizyon modellerine göre davrandığından, hiç kitap okumadığından şikâyet ediyoruz.

Ama daha kötüsü de var. Bir komiser veya polis memuru şefi evinize gelir ve kimi zaman can sıkıcı da olsa size bazı sorular sormaya başlarsa ne olur? Eğer şimdi maskesi düşürülmüş kaşarlanmış bir suçluysanız, sabıkalı bir mafya üyesi, nevrotik bir seri katilseniz, belki de evinize gelenleri hakaretler ve aşağılayıcı sözlerle yanıtlar ya da epileptik nöbet geçiriyormuş taklidi yaparak kendinizi yere atarsınız. Ama eğer normal ve gerçekleri saklamayan biriyseniz, yetkiliyi buyur eder, sorularını kibarca cevaplarsınız, belki bunları yaparken biraz endişelenirsiniz ama evinize gelenin karşısına çıkıp konuşmayı kibarca sürdürürsünüz. Hatta diyelim ki gerçekten suçlusunuz, sizi sorguya çekeni rahatsız etmemek için daha da dikkatli davranırsınız.

Ama polisiye TV dizilerinde ne oluyor bir bakalım. Bu arada aristokratik ahlakçı olarak anılmamak için bu dizileri, içinde aşırı şiddet ve patlama olan *Cobra 11*'i dışarıda tutarak, özellikle de Fransız ve Alman yapımlarını tercih ederek izlediğimi belirteyim. Bu dizilerde polis içeri girip soru sormaya başladığında, vatandaş hiç rahatını bozmuyor, pencereden dışarı bakıyor, jambonlu yumurtasını pişirmeye devam ediyor, etrafı topluyor, dişlerini fırçalıyor, utanmasa işemeye de gidecek, masaya oturup kâğıtları imzalıyor, telefona koşuyor, polis müfettişine sırtını dönmek için elinden gelenin en iyisini yaparak sincap gibi bir oraya bir buraya sıçrıyor ve bir süre sonra müfettişe oldukça kaba bir tarzda, gitmesi gerektiğini çünkü yapacak işleri olduğunu söylüyor.

Böyle mi davranılır? TV dizisi yönetmenleri neden izleyicilerin zihnine polis memurlarına can sıkıcı elektrik süpürgesi satıcıları gibi davranılması gerektiğini aşılamakta ısrar ediyorlar? Kaba saba zanlı izleyicide daima intikam alma arzusu uyandırır ve daha sonra da aşağılanmış dedektifin her şeyi ortaya çıkarmasıyla zafer elde ederek keyif alır diyeceksiniz, evet bu doğru. Peki ya birçok az gelişmiş seyirci, eline geçen ilk fırsatta, alt rütbedeki polis memurlarına, bunun moda olduğunu düşünerek hayvan muamelesi yapmaya başlarsa ne olacak? Belki de bu TV dizileri satın alanlar bunu hiç dert etmiyorlar. Neden mi? Siska'nın soruşturduğu ufak suçların faillerinden çok daha önemli şahsiyetler sayesinde insanın mahkemeye çıkmayı reddedebileceğini bile öğrendiğimizden olmasın?

Mesele şu, TV dizisi yönetmenleri, sorgulama birkaç saniyeden fazla sürdüğünde iki oyuncuyu yüz yüze tutamadıklarını ve sahneyi bir şekilde hareketlendirmeleri gerektiğini söylüyorlar. Sahneyi hareketlendirmek için sorguya çekileni hareket ettiriyorlar. İki insan eğer önem-

li ve dramatik şeylerden söz ediyorsa, birkaç dakika neden yüz yüze kalıp birbirlerine bakamasınlar ki? Neden yönetmenler bunun olabileceğini ileri sürmüyorlar? Neden bu konuda seyirciden destek almaya kalkmıyorlar? Ama bunu yapmak için yönetmenin en azından Orson Welles olması ve oyuncuların Anna Magnani, *L'angelo azzurro*'nun Emil Jannings'i, *The Shining*'in [Cinnet] Jack Nicholson'ı olması gerekiyor. Bunlar ön, en ön planı desteklemeyi bilen ve ruh hallerini dudaklarının küçük bir hareketi ya da bir bakışla ifade eden kişiler.

Casablanca'da Ingrid Bergman ve Humphrey Bogart dakikalarca konuşabiliyordu, üstelik Michael Curtiz (Ėjzenštejn sayılmazdı doğrusu) Amerikan tarzı yakın plan bir kadraj da yapabilecek durumda değildi ama insan haftada bir (ve bazen iki) bölüm çekmek zorunda kalırsa, yönetmen Curtiz bile olsa bunu yapamaz, oyunculara gelince onlar da ellerinden gelenin en iyisini yapıyorlar doğrusu. Alman dedektif dizilerinde görüyoruz bunu, bilgisayar başında o programdan bu programa geçerek araştırma yapıp bir yandan da sosisli sandviçlerini yerken ister istemez üstlerine başlarına yağ döküyorlar.

ZAMAN VE TARİH*

Çöp TV'yi sevmiyorsanız, akşamı iskambil oynayarak geçirmeniz gerekmez. RAI'nın en iyi kanalı olan RAI Storia'yı izlemeniz yeter. Özellikle de gençler için tavsiye ediyorum, bir zamanlar kim olduğumuzu unutmamak için. Massimo Bernardini'nin yönettiği *Il Tempo e la Storia* programını hemen her akşam izliyorum. Gerçi tanıtım bölümünü kısaltsalar iyi olur (başlamasıyla bitmesi arasında işemeye gidecek kadar vaktiniz oluyor) ama böyle de olsa kaçırılmaması gereken bir program.

Programın birkaç gün önceki bölümünde faşist rejimin çocukluk ve gençlik dönemindekilere yönelik eğitimi ele alındı (GIL[1], dişi kurdun çocukları, küçük İtalyanlar, Littoriali,[2] okul ders kitapları, vb.). Belli bir noktada bir soru ortaya çıktı: Bir kuşağa yönelik bu totaliter eğitim İtalyanların karakterini derinden şekillendirdi mi? Pasolini'nin, ulusal karakterin diktatörlükten ziyade savaş sonrası dönemden itibaren neokapitalizm tarafından daha fazla değiştirildiğine dair bir gözlemini

1. İtalyan Littorio Gençliği, 1937'de kurulmuş faşist bir gençlik örgütüydü. (Y.N.)

2. İtalyan halkına 1932-1940 yılları arasında faşist rejim tarafından dayatılan spor, kültür, sanat ve çalışma dernekleri. (Ç.N.)

hatırlamadan geçmeyelim. Bernardini ve tarihçi Alessandra Tarquini bu konuyu ele aldılar ama neokapitalizmin etkisinden ziyade faşizmin etkisi üzerinde durdular.

Kuşkusuz ulusal karakterde (neofaşist aşırılıkçılar dışında da) faşist mirastan bir şeyler kaldı ve her an yeniden ortaya çıkıyor: Örneğin ırkçılık, homofobi, sinsi bir maçoluk, komünizm karşıtlığı ve sağın tercih edilmesi – ama sonuçta bu tutumlar faşizm öncesi İtalya'nın da tipik tutumlarıydı. Ama yine de ben Pasolini'nin haklı olduğuna inanıyorum: Ulusal karakter, tüketim ideolojisinden, liberalizmin hayallerinden, televizyondan çok daha fazla etkilenmişti – ve belki de kurtarıcıların sakızıyla, Marshall Planı'yla ve 50'li yılların ekonomik patlamasıyla doğmuştu, bu yüzden bu ideolojinin babası değil de oğlu olan Berlusconi'nin canını sıkmanın lüzumu yok.

Faşizm İtalyanlardan ne istiyordu (ve onlara dayattığı neydi)? İnanmak, itaat etmek ve savaşmak, savaş kültünü, aslında ölümün güzelliği idealini hayata geçirmek, ateş çemberlerine atlamak, mümkün olduğunca çok çocuk yapmak, siyaseti varoluşun birincil amacı olarak görmek, İtalyanları seçilmiş insanlar olarak görmek. Bu özellikler İtalyanların karakterinde kaldı mı? Artık düşlerinde bile yok. Aslında, oldukça ilginç bir şekilde, Müslüman köktendinciliğinde kendilerine yer buluyorlar – Hamed Abdel-Samad'ın geçen hafta *Espresso*'da yayımlanan yazısında belirttiği gibi. Fanatik gelenek kültünün, kahramanın yüceltilmesi ve ölümün kutsanması (*viva la muerte*), kadının boyun eğmesi, sürekli savaş duygusu ve Kutsal Kitap ile tüfek ideali bu noktada bir araya geliyor. İtalyanların çok az özümsedikleri tüm bu fikirler (sağ ve soldaki teröristler hariç, ama aynı zamanda kendilerini intihar bombacısı olarak feda etmekten ziyade başkalarını öldürmeye daha istekli olanlar hariç) artık kimsede bulunmuyor ve bunun en önemli kanıtı İkinci Dünya

Savaşı'nın nasıl ilerlediğidir. Paradoksal olarak, gönüllü olarak ölümle burun buruna gelme, Salò'nun son yaylım ateşleriyle partizanlar arasındaki, nihai ve trajik bir anda mevcuttu sadece. Bir azınlık.

Öte yandan, neokapitalizm Berlusconi'ciliğe varana kadar çeşitli biçimlerde ne önermişti? Taksitle de olsa belli şeyleri satın almaya hakkınız var, araba, buzdolabı, çamaşır makinesi ve televizyon, vergi kaçırmak oldukça insani bir gereksinim, kabul edilebilir bir şey, akşamlar eğlenceyle geçirilir, hatta bunu yapmanın yolu yarı çıplak dansçıları izlemekten geçer (günümüzde bunun ekstrem limiti sadece bir tık ötenizde olan hard pornografi), siyaseti giderek daha az kafaya takmak ve hatta oy vermeye bile gitmekten imtina etmek (temelde Amerikan modeli), ekonomik sorunlardan kaçınmak için çocuk sayısını sınırlamak, kısacası, çok fazla fedakârlıktan kaçınarak hoş bir şekilde yaşamaya çalışmak. İtalyan toplumunun çoğunluğu bu modele coşkuyla adapte oldu. Dolayısıyla üçüncü dünyanın çaresizlerine yardım etmek için kendilerini feda edenler güçsüz bir azınlık olarak kalıyorlar. Birçoklarının dediği gibi, evde televizyonun karşısında kalmak yerine arayıp bulman gereken insanlar.

Sonsöz

ECO VE TELEVİZYON

Gianfranco Marrone

"Hayat sanatı taklit etmez,
kötü televizyonu taklit eder."

Woody Allen

1. Güzergâhlar ve iç içe geçmiş konular

Umberto Eco'nun eserlerinin ve çalışma alanlarının genişliğiyle çeşitliliği üzerinde yeterince duruldu. Farklı disiplinlerin (göstergebilim, estetik, dil kuramı, sosyoloji, düşünce tarihi...) izini sürdüğü, çeşitli (felsefi, akademik, edebî, eleştirel, gazetecilik gibi...) söylem türlerinde kalem oynattığını ve çok sayıda metin türünde (deneme, roman, gazete makalesi, senaryo, şarkı, *pastiş*...) eserler verdiğini biliyoruz.[1] O halde şimdi, bu çalışmaya, kendine özgü özelliklerini kazandıran belirgin deği-

1. Umberto Eco'nun eserleri ve Umberto Eco hakkındaki yazılarının bibliyografyası için Bkz. Manetti, Magli, Violi (yay. haz.) (1992), bu bibliyografyanın güncellenmiş hali için bkz. Petitot, Fabbri (2000). Eco'yla ilgili en son çalışmalar arasında yer alan Lorusso (2008); Bernoussi (2017); Paolucci (2017). Ayrıca bkz. Eco'nun otobiyografik metni, Beardsworth, Auxier (yay. haz.) (2017) içinde. [Bu makalede aksi belirtilmedikçe dipnotlar Gianfranco Marrone'ye aittir.]

şim anlarıyla bir o kadar net tutarlılık arzusu arasındaki derin diyalektiğe, çevirilere ve hainliklerine, ilk bakışta anlaşılmayan yeniden yazımlara, çapraz referanslara, süreklilik çizgileri ve kırılma noktalarına odaklanıp onları sorgulamak daha faydalı olacak sanki. Ancak bu biçimde sadece görünürde döngüsel entelektüel bir güzergâh en ince detaylarıyla gözler önüne serilecek: Yola çıkış noktası estetik-felsefi karakterli bir düşünümken yarı yolda yorum bilgisi (hermeneutik) ve Ortaçağ uzmanlığına yönelik bir nitelik kazanan bu güzergâh, çok geçmeden Eco'nun sanatsal-edebî deneyler ve kitle iletişim sosyolojisiyle ilgilenmeye başlamasından sonra kendine uğrak noktası olarak göstergebilimi ve onun ardından çağdaş kültür analizini seçmiştir. Daha sonra da bir yandan düşünce tarihine öte yandan da dile dair felsefi düşünümlere varmış, bununla da yetinmeyip yazınsal eserler vermeye yönelmiştir. Estetiğe geri dönüş mü? Tam olarak öyle söylenemez: Yola çıkarken yaptığı sorgulama en azından *Gülün Adı*'ndan itibaren, felsefi spekülasyonlar ve yazma pratiği arasında bir diyalog, kuramsallaştırılması mümkün olanla anlatılması gereken arasında mutlu bir gerilim biçimini aldı.[2]

Eco'nun televizyona dair yazıları bu çerçevede hiç de ikincil olmayan bir rol üstlenir. 1956'dan en azından 2015'e kadar uzanan bir zaman dilimine yayılan bu yazılar kuramsal araştırmanın kavrayış biçimlerinin izini sürerken sıklıkla da bu kavrayışlarla kışkırtıcı bir ilişki içindedirler. Kuramsal araştırmanın kavram ve yaklaşımları kimi kez kelimenin tam anlamıyla yazma alıştırmaları için bir vesile oluştururlar; ama hepsinden önemlisi, televizyon söyleminin geçirdiği dönüşümler ve onunla bağ-

2. Eco'da kuram ve yazı arasındaki gerilim üzerine, bkz. Fabbri (1992); Marrone (2012a); Paolucci (2017).

lantılı toplumsal süreçlerle paralel ilerlerler. Bu nedenle Eco'nun televizyon hakkındaki yazılarını en azından üç nedenle yeniden okumak gerekir. İlk neden, böyle bir okumanın yazarın eserlerinin artsüremli ve eşsüremli iç eklemlenmelerini çok özel bir perspektiften odak noktasına yerleştirerek Eco'nun külliyatını daha iyi anlamaya yarayabilecek olmasıdır. Esas itibarıyla yazarın televizyon fenomenine yönelik ilgisi, aynı terimleri kullanacak olursak – *kitaplığın birinci rafından üçüncü rafına* aşamalı bir şekilde kayma eğilimindedir, yani, felsefe-sosyoloji-iletişim araştırmaları alanlarından, sıcak habercilik denebilecek türden daha ziyade etik ve politik nitelikte bir yorumcu gazetecilik faaliyetine geçiş söz konusudur. İşte bu geçiş, kuşkusuz başka şeylerin yanı sıra, göstergebilimin iyice tanımlanmış yöntemi ve araştırma nesnesiyle özerk bir disiplin olarak oluşturulduğu âna denk gelir: Dolayısıyla Eco'nun özel olarak televizyona yönelik bir incelemeyi terk edip göstergebilim kuramını benimsemesi aynı döneme denk düşüyorsa, bunun nedenlerinden biri de televizyon evreninin, bir estetik uzmanı ve bir kitle iletişim araştırmacısı olarak yazarın karşısına çıkardığı sorunlardır. İşte bu sorunlar meseleye daha geniş ve etkili bir araştırma perspektifiyle yaklaşmayı gerektirmiş ve ne estetiğin ne de iletişim sosyolojisinin deyim yerindeyse kendi başlarına üstlenemeyecekleri ve nasıl üstlenebileceklerini de bilmedikleri bir konunun insani ve toplumsal anlamına dair genel bir perspektifle söz konusu sorunlara yaklaşılmasını hızlandırmışlardır. Bu perspektif daha sonra televizyon gerçekliğinin ortaya koyduğu sorunları ve ziyadesiyle genişleyip birbirinden farklılaşmış araştırma ortamlarında bu gerçekliği yorumlamak için kullanılan kategorileri genişletmiştir.

Dolayısıyla, ikinci neden, Eco ve televizyona dair araştırmaların, giderek kendi epistemik alanını (sosyolo-

ji, estetik, bilgi teorisi, yazınsal eleştiri, etnoloji, dil felsefesi, bilgi teorisi, dilbilim, sanat teorisi, vb.) başka disiplinlerle ilişkilendirerek şekillendiren 20. yüzyıl göstergebilimine dair "soykütüksel" bir araştırmaya katkıda bulunabilecek olmasıdır. Göstergebilim alanındaki bu genişleme –başka şeylerin yanı sıra– belli söylem biçimlerinin üretildiği yer ve iletişim aracı olarak televizyonla bağlantılı yeni deneyimlerin ve yeni fenomenlerin ortaya çıkmasıyla oluşan talebin bir sonucu gibi görünür.[3] Burada sözü edilen soykütüksel araştırma sadece tarihsel perspektiften ele alınmamalıdır; çünkü göstergebilimin gelişmesinin peyder pey dile getirilen kuramsal açıklamalarla özdeşleşmediği giderek daha açık ve net görülür, bu disiplinin gelişmesine somut araştırma ve çözümleme pratikleri de, hatta özellikle onlar katkıda bulunmuştur, bu süreç belli sorunların ortaya konulması ve onlarla ilgili çözüm önerileriyle sorunları göğüsleme ve kimi kez de çözmeyle özdeşleşmiştir.[4]

Bunun gibi bir çalışmanın üçüncü nedeni de tam da bu noktada ortaya çıkar. Geçen yüzyılın göstergebilimsel pratiğinin doğuşuna ve gelişmesine kitle iletişimin ve özellikle de televizyonun doğuşu ve gelişmesi eşlik etmiştir. Televizyonun izlediği yollardan pek çoğu, en azından İtalya'da, belli bir ölçüde göstergebilim alanında geliştirilen televizyona dair hipotezlerle ve yine aynı alandaki araştırmalarla bağlantılıydı. Televizyon çalışanlarının, medya akademisyenlerinin görüş ve tavsiyelerine

3. Göstergebilimin "soy kütüğü" üzerine, bkz. Marrone (2010; 2018).

4. Ampirik göstergebilimsel çözümlemelerin bu "düzenleyici işlevi"nin en belirgin örneği, *Elements of Semiology*'dir (1964). Roland Barthes bu eserini ancak göstergebilimsel incelemenin kitle toplumunda mevcut çoğul söylemsel olgulara (moda, reklamcılık, sinema, yemek vb.) yöneldiği zaman yayımlamıştır. Barthes'daki bu teori ve pratik arasındaki devinim için bkz. Marrone (2016).

uyduklarını söylemek mümkün olmasa da, bu akademisyenlerin zamanla ortaya koydukları iletişimsel, ideolojik, etik ve estetik sorunları, gerçi sadece etraflarından dolaşmak ve savuşturmak için de olsa akıllarının bir köşesinde tuttuklarına şüphe yok.[5] Elbette Eco söz konusu olduğunda, gelecekteki televizyon programcılığına dair görüş ve önerilerinin büyük bir bölümünün sistematik olarak göz ardı edildiğini fark etmek hiç de zor değildir. Eco televizyon iletişiminin kurucu muğlaklığının azaltılmasına yönelik bir çağrıda bulunurken TV giderek daha da muğlaklaştı; televizyonu hizmet açısından düşünürken televizyon giderek daha da fazla kendine atıfta bulunur hale geldi; ve o olası çözümler olarak göstergebilimsel gerilla savaşını ve karşı enformasyonu önerirken, özel TV istasyonları denilen kanallar ortaya çıktı ve bunlar, gerilla-izleyicinin mesajın varış noktasında belirleyebileceği ve belirlemesi gereken bildik metin türlerini daha kaynağındayken işlevlerini ve düzenlerini bozarak ürettiler.

Dolayısıyla, Eco ve televizyon arasındaki ilişkileri incelemek, sadece Eco'yu ve kurulmasına katkı sağladığı göstergebilim disiplinini anlamak için değil, aynı zamanda televizyon fenomenini, sosyal etkilerini ve tarihsel dönüşümlerini tekrar düşünmek için de yararlı olabilir. Kuşkusuz, televizyonun son yıllarda yaşadığı sadece reytingler değil de güvenilirlik açısından da sorgulamaya tabi tutulduğu derin krizin yanı sıra, –web ve sosyal medyanın genişlemesi, iletişim platformlarının çoğalması, medyalararasılık gibi– çeşitli cephelerden saldırıya uğramasıyla hâlâ bırakın bir geleceği bir şimdisi olup olmadığını ve varsa bunun nasıl olduğunu kendi kendimize sorabiliriz. Eco'nun televizyon nezdinde daima kullan-

5. Bkz. Monteleone (1995); Ortoleva (1995); Grasso (2003; 2004); Menduni (2008); Ananias (2010); Piazzoni (2014).

dığı yorumlayıcı zekâsı ve eleştirel dikkati, insanı müşküle sokan bu can sıkıcı sorular hakkında olası bir yanıt formüle etmemize muhtemelen yardımcı olacaktır.

2. Bir (araştırma) güzergâhın uğrakları

Kolaylık olsun diye Eco'nun televizyona dair çalışmalarını altı farklı aşamaya ayırabiliriz, tabii bunu yaparken her türlü şemalaştırmanın beraberinde getirdiği risklerin de farkındayız. Bu aşamalar, bir araştırma güzergâhının farklı uğrak yerlerine işaret ettiklerinden açıkçası zamansal bir değere sahip olsalar da bazı yönleriyle, ilk bakışta tekil bir bütün gibi görünen iletişimsel ve sosyal bir fenomenin ardındaki sorunların ve çözümleme düzeylerinin çoğulluğunu idrak eden bakış açıları ve yöntemleriyle aynı nesneye ziyadesiyle eleştirel perspektifler getirdiklerini de kabul edebiliriz. Sorunların ve çözümleme düzeylerinin çoğulluğu açısından baktığımızda bu eleştirel perspektiflerin bazen aynı yazıda ya da dönemde, başka okuma izleklerine yer vererek yeni yorumlayıcı süreçlere, farklı kavramsallaştırmalara yer açarak birbirine eklenmesi sizleri şaşırtmasın. Bu şemalaştırma sırasında, bu türden metinlerin gözden kaçırılmadığını ya da ihmal edilmediğini umuyorum.

Kolaylık sağlaması açısından bu altı aşamayı şu şekilde adlandırabilir ve tarihlendirebiliriz: (i) Sosyolojik bir televizyon tanımıyla birlikte canlı yayının estetik sorunlarla ilişkisini ortaya koyan büyük ölçüde 1956'dan 1964'e kadar uzanan *estetik-sosyolojik aşama*; (ii) mesajın iletişimsel açıdan çözümlenmesi ve etkin alımlamanın sosyolojik yorumu arasında izleyicinin rolünün derinleştirildiği ve bu noktadan hareketle, başka şeylerin yanı sıra Marshall McLuhan'ın teknolojik determinizminin eleştirildiği

ve televizyon mecrasına uygulanabilir bir görsel diller kuramının özenle oluşturulduğu 1965'ten 1968'e uzanan *göstergebilimsel aşama*; (iii) 68'den 73'e kadar, kitle kültürü ideolojisi eleştirisinin pratikte göstergebilimsel gerilla savaşıyla yapılabileceği hipotezinin ortaya atıldığı 1968' den 1973'e uzanan *eleştirel-ideolojik aşama*; (iv) Kuramsal mesaj-kod ilişkisinin yerini metin-kültür ilişkisinin aldığı, anlatısal biçimler, televizyona özgü sözceleme ve gerçeğe dair etkileriyle ilgili sorunların ele alındığı ve buradan Neo Televizyon tanımına varılan 1973'ten 1984'e uzanan *metinsel aşama*; (v) televizyona özgü iletişimin aktardığı değerlere dair gözlemlerin televizyonun kullandığı metin biçimlerine dair gözlemlerle ayrılmaz bir bütün oluşturduğu aşağı yukarı 1985'ten 2000'lere uzanan *etik estetik aşama*; bu aşamada Neo TV'nin kendi kendine gönderme yapması öncelikle etik nitelikli pek çok sorunu ortaya çıkarıyordu. Bunların arasında, Hakikat Televizyonu denilen olgu, duruşmaların canlı yayınlanması, televizyon siyaset ilişkisi, derin bir toplumsal değerler yoksunluğunun ölçüsüzce alkış ve takdir kazanması ve benzerleri vardı; (vi) 2000 yılından itibaren, televizyon mecrasının krize girmesiyle başlayan ve hepsinden önemlisi, kendi başına ayakta kalan bir mecra olarak tanınmakta güçlük çekerek, kendini internetin son sıralarda yer almadığı başka olası araçlarla harmanladığı *medya sonrası aşama*.

3. Açık yapıt olarak canlı yayın

"Problemi estetici del fatto televisivo" [Televizyon Olgusunun Estetik Sorunları] (Eco, 1956), "L'esperienza televisiva e l'estetica" [Televizyon Deneyimi ve Estetik] (Eco, 1957), "Verso una civiltà della visione?" [Bir Vizyon Uygarlığına Doğru mu Yol Alınıyor?] (Eco, 1961), "Il

caso e l'intreccio" [Olay ve Olay Örgüsü] (Eco, 1962a) yazarın televizyona dair düşüncelerini yansıtan ilk yazılarının başlıkları. 1961 tarihli metinde yer alan ve *Diario Minimo*'da (Eco, 1963) yeniden gün yüzüne çıkan, ünlü bir televizyon sunucusunun ortalama İtalyan erkeğinin özünü ifade ettiğini ileri süren "Mike Bongiorno'nun Fenomenolojisi"[6] başlıklı meşhur yarı ciddi yarı şaka yazı bir yana bırakılırsa diğer denemeler televizyona özgü canlı yayın fenomeni etrafında dönüp durur, bu fenomen o zamanlar televizyon ortamının bir özelliği sayılmıştır. Eco bu yazılarında yanıt aradığı soru televizyonun, *Açık Yapıt*'a göre çağdaş poetikaların tipik bir örneği olan biçim ve belirsizlik arasındaki diyalektiğe nasıl katkıda bulunduğudur. "Televizyon estetiği"nden[7] birilerinin o zamanlar yapmakta olduğu gibi münasebetsiz bir dille söz etmek yerine bu soruyu yanıtlamak için Eco'ya göre "televizyon üretimi deneyiminin estetik düşünüme sağlayabileceği katkı"yı (Eco, 1962b, s. 186; burada s. 16) incelemek yeğdir. Böylece "televizyon söyleminin iletişimsel yapıları ile çağdaş sanatın diğer alanlarda bize önerdiği 'açık' yapılar arasında nasıl bir ilişki olabileceği" görülebilir (agy, s. 186; burada s. 16). Bu şekilde Eco, televizyon

6. Söz konusu makale tamamıyla şu kavrama dayanır: "Televizyonla ilgili yeni durum şudur: Televizyon, özdeşleşecek ideal olarak *superman*'i değil *everyman*'i önerir. [...] TV'de Juliette Gréco'nun büyülü yüzü çeşitli vesilelerle görünmesine rağmen mit falan doğmaz; televizyonda idol o değil onu anons eden kadın spikerdir ve kadın spikerler arasında en sevileni ve en ünlüsü, ortalama özellikleri en iyi temsil eden olacaktır: Mütevazı güzellik, sınırlı *seksapellik*, tartışılabilir beğeni, ev kadınlarına özgü belli bir zayıflık (Eco, 1963; burada s. 16). Dahası, Eco'nun edebiyatdışı (*paraletteratura*) hakkında yazarken (1978b), *kitlenin süper insanı* kavramına Nietzsche, Gramsci ve Superman arasında değinip ısrar ettiği de unutulmamalıdır.

7. Bunun nedeni her şeyden önce terminolojiktir: Burada Pareyson'un (1954) izinden giden Eco için estetik terimi "genel olarak sanat olgusu üzerine spekülatif araştırma" (Eco, 1962b, s. 185) anlamında anlaşılmalıdır; televizyon deneyimi söz konusu olduğunda *poetika*'dan söz etmek daha iyi olacaktır.

olgusuna yönelik estetik ilginin, geleneksel olarak sanatsal kabul edilen olguların (dramalar, komediler, müzik vb.) üretilmesi (ya da yeniden üretilmesi) olgusunda değil, teknik ortamın sunduğu ve aslında "olayların canlı yayınlanması" ile özdeşleştirilen kendine özgü potansiyellerinde bulunduğunu açıklığa kavuşturur (agy, s. 187; burada s. 17).

Bu bağlamda Eco, canlı yayının asla gerçekliğin sadık bir temsili olmadığını ileri sürer. Canlı yayın rejisörün stüdyoda (ya da bir dış mekân setinde) belli noktalara yerleştirdiği belli sayıdaki televizyon kamerasından başlayarak aslında oluşturulmuş bir şeydir, yayın sırasında rejisör hangi görüntülerin yeri geldiğinde yayına verileceğine karar verir.

Bu nedenle canlı yayın, her ne kadar çekim ânını yayın ânıyla örtüştürse bile, ne kadar hızlı olursa olsun, kurgunun merkezi momentini korur. Bu nedenle, "yönetmen ilgisini çeken bir duruma göre kameraları yönlendirirken olay fiilen vuku bulduğu anda onu uydurmalıdır ve uydurduğu şey de vuku bulmakta olana özdeş olmalıdır; paradoksa yer vermeyecek şekilde kendi olay örgüsünün ânını ve yerini sezmeli ve öngörmelidir" (Eco, 1962b, s. 196-197; burada s. 24). Bunları söyledikten sonra şöyle devam eder: "Böylece yönetmenin anlatısının gelişimi yarı yarıya sanat etkisi yarı yarıya da doğal bir iş olarak görülür; ürünü, kendiliğindenlik ve sanatsal teknik arasındaki garip bir etkileşimin sonucunda ortaya çıkacaktır ancak sanatsal teknik kendiliğindenliği tanımlayıp seçebilirken kendiliğindenlik sanatsal tekniğe oluşum ve tamamlanma sürecinde rehberlik eder" (agy, s. 197; burada s. 24). Tam da bu nedenlerle "televizyon yönetmeni [...] öylesine kafa karıştırıcı formatif (biçimlendirici) bir macera yaşar ki, bu macerada ekstrem ilgi çekecek sanatsal olguyu, ne denli kaba saba ve yetersiz

olsa da ürünün estetik niteliği oluşturur ve bu durum hemen her zaman bir doğaçlama fenomenolojisi için ufuk açıcı perspektifler sunacak durumdadır" (agy, s. 197-198; burada s. 25).

Bu açıdan canlı yayın bir açık yapıt biçimidir, sinema gibi başka sanatsal ve iletişimsel biçimlerin [formların] ifade tarzlarını etkileyecek hale gelir. Eco bu noktada, Michelangelo Antonioni'nin *L'Avventura* ve *La Notte* filmlerinden söz eder, bu filmler anlatılan hikâye açısından hiç de önemli olmayan olaylara dair oyalanmalarla doludurlar ve tam da bu nedenle, televizyon canlı yayınıyla başka amaçlarla ortaya çıkan belirlenmemiş bir mevcudiyet imgesi sunarlar. Ancak Eco, daha yakından incelendiğinde, iki anlatımsal biçimin birbirine zıt olduğunu gösterir. TV canlı yayını söz konusu olduğunda, verili bir belirsizlikle işe başlanır ve bu belirsizlik geleneksel yorumlayıcı modeller temel alınarak düzenlenir. Canlı yayın, tam da yönetmenin seçimlerini hızla uygulaması gerektiğinden eninde sonunda başka şeylerin yanı sıra izleyicinin alımlama alışkanlığına uygun oldukları için Aristoteles'çi türden önceden oluşturulmuş anlatısal modellere kendisini uyarlar.

Canlı yayın, dünya olaylarının rasgeleliğinden yola çıkıp onları güçlü bir şekilde klişeleştirilmiş bir olay örgüsüyle düzenlerken Antonioni'nin filmlerinde belirsizlik (belirlenmemişlik) ise, yönetmen tarafından önceden tasarlanmış biçemsel seçimlerden yola çıkılarak üretilen etkidir. Canlı yayının rasgelelikten yola çıkarak fiilen bir öykü olarak düzenlediğini, Antonioni her ne kadar ipin ucu takip edilemese de bir dizi rasgele olay ve günlük yaşamın önemsiz eylemleri biçiminde bir anlatı olarak sunar. Dolayısıyla, canlı yayının (teknik durumu nedeniyle) *potansiyel olarak* bir açık yapıt olduğu söylenebilse de televizyon ortamı izleyici kitlesinin zevklerine uyar-

lanmak zorundadır, bu nedenle eyleme geçtiğinde eninde sonunda kendi estetik niteliklerini hiçe sayarak anlatısını gayet iyi yapılandıran bir öyküye dönüştürecektir.[8]

Görüldüğü gibi Eco, bu aşamada da canlı yayının dünyaya açılan bir pencere gibi sunulduğunu söyleyerek, bir televizyon çekiminin anlam etkileri sorununu tartışmasa da yönetmenin verili biçimlerle gerçekliğin belirsizliği arasında çalıştığını, metnin üretim ânıyla alımlanma ânı arasındaki ayrımı net bir biçimde ortaya koyarken, bu süreçte önceden oluşturulmuş yorumlayıcı şemalara başvurmanın kesinlikle gerekli ve tehlikeli biçimde yanıltıcı olduğunu da göstermiştir. İletişimsel şema, Eco'nun televizyona dair çalışmalarının ilk döneminde başvurduğu temel metodolojik araçtır; yazar için alımlanma ânı daima merkezdeki yerini koruyacaktır, üstelik bu daha sonra *Lector in fabula*'nın (1979a) "Giriş" bölümünde söyleyeceği gibi sadece kuramsal endişelerinden değil aynı zamanda kitle iletişiminin etik ve ideolojik yönleriyle ilgili değerlendirmelerinden kaynaklanmaktadır.

Ertelenmiş Kıyamet'in (1964) son bölümünde yer alan "Televizyon Üzerine Notlar"daki teorik-metodolojik çalışma, alttan alta kendini sezdiren açık bir pedagojik niyetle harmanlanır. Eco, burada televizyonun görsel bir dile dayandığından ideolojik açıdan çok tehlikeli olduğunu ileri sürer. Bununla birlikte, iyi yönlendirilirse, kamuoyunun kültürlü hale gelmesini sağlayan bir araca, bir bilgi kaynağına, hatta bilinçli estetik haz aracına dö-

8. Ancak sonuç olarak, "hiçbir şey, canlı yayın çekimin daha özgür duyarlılık uygulamalarında, keşiflerle dolu çağrışımsal maceralarda ve dolayısıyla farklı bir psikolojik ve kültürel boyutta bir eğitim aracı haline gelebileceği farklı tarihsel koşulların birbiriyle yarış halinde olacağı bir dönemi hayal etmemi engellemez" (Eco, 1962b, s. 208).

nüşebilir.[9] Eco "televizyon bizim için nükleer enerji gibi bir şeydi ve nükleer enerji olarak ancak açık seçik kültürel ve ahlaki kararlara dayanarak bir amaca yönlendirilebilirdi" (Eco, 1964, s. 356; burada s. 108) der. Estetik ve sosyoloji, bu şekilde hem kitle kültürüyle uyumluların zafer naralarından hem de kıyamet tellallarının yakınmalarından kaçınan bir televizyon tanımı arayışına dolaylı bir destek sağlarlar.[10] Eco söz konusu kitapta açık seçik televizyona özgü bir şey olarak tanımlanan canlı yayın meselesini ele alırken "televizyon canlı yayını da sanatsal eylemin özüne ait koordinatları çekirdeğinde barındırır" (agy, s. 318, 320; burada s. 65) der ve bu nedenle de izleyicide alımlama alışkanlıkları üretme eğilimindedir, bu alışkanlıklara belli bir tür sinema da kendi özel amaçları nedeniyle başvuracaktır (agy, s. 321; burada s. 65). Bu durum, bazılarının düşündüğü gibi, TV'nin sanatsal bir *tür* olduğu anlamına gelmez. Televizyon her şeyden önce, belirli bir *hizmet* sunan teknolojik bir aygıttır: "televizyon –elektronik eşya kullanma kılavuzlarının konusu olan– teknolojik bir aygıttır, belli bir organizasyon bu aygıta dayanarak ticari reklamlardan *Hamlet* temsiline kadar uzanabilecek bir dizi hizmeti belirli dinleme koşullarındaki bir izleyici kitlesine ulaştırılır" (agy, s. 322-323; burada s. 67).[11] Bu hizmetin dayandığı özel

9. Bu yazıda, (analojik ve dolayısıyla büyük ölçüde muğlak olan) imgelerle iletişimle (kavramsal, dolayısıyla eleştirel ve bilinçli olan) sözel iletişim arasında çok açık bir karşıtlık vardır. Göstergebilimsel varsayım ilk başta (ikonik ve sözlü arasındaki karşıtlığı, ikincisi lehine doğrulayarak) dikkati araçtan ifadenin özüne kaydırma eğiliminde olacaktır; ama ikinci bir anda, görselin altında yatan karmaşık mimarileri ve sözel olanın analojilerini göstererek söz konusu karşıtlığın üstesinden gelme eğiliminde olacaktır. Bu da televizyon ortamının topyekûn yeniden tanımlanmasına yol açacaktır.

10. Ortaya çıkışından 50 yıl sonra, *Ertelenmiş Kıyamet* pek çok yorum aldı. Bunlar için bkz. Lorusso (2015).

11. Dolayısıyla, genel olarak bir "TV estetiği"ni düşünmek mümkün değildir, tıpkı bir yayınevinin estetiğinden değil de yayın politikasından söz edebileceği-

teknoloji, önceden ayarlanmış ve teçhiz edilip belirlenmiş, özel durumlarda estetik etkilere sahip olabilecek iletişim biçimlerini kullanır. Mühendisin ve sosyoloğun işi bittiğinde, estetikçininki başlar, bu aslında çok çok gerekli bir işbölümü olmasına rağmen büyük ölçüde yetersiz olduğunu görürüz. Gerek alımlama gerekse de televizyonun estetik değerleri meselelerini metinsel yapılar bağlamında bir arada düşünmek için konuya kesinlikle göstergebilimsel bir perspektifle yaklaşılması gerekir.

4. Anormal kod çözümü

Ertesi yıl Eco'nun Perugia'da Fabbri, Giglioli, Lumachi, Seppilli ve Tinacci Mannelli'yle hazırlayıp sunduğu "Televizyon Mesajına Dair Göstergebilimsel Bir İnceleme Önerisi" başlıklı bildiride önerilenlerle yapılmaya başlanan şey tam da budur (Eco, 1966; burada s. 111-136). Televizyonun izleyici kitlesine dair bir araştırmanın pratik sorunlarıyla karşı karşıya kalındığında büyük bir teorik çaba gerektiren bir dizi sorun ortaya çıkar, bunlar arasında en önde geleni yeni bir disiplinin perspektifinin benimsenmesidir.[12] Eco'nun iddiası, izleyici-

miz gibi. Tür ve hizmet arasındaki bu ayrımın daha sonra varılan sonuçlarda yanlışlanmakla birlikte yine de teorik doğru olduğu ortaya çıkacaktır: TV, teknik özellikleri sayesinde değil, başlangıçta sadece canlı yayınlara veya stüdyo çekimlerine özgü spesifik iletişimsel formları (hava tahmininden haberlere, politik açık oturumlardan, televizyon yarışmalarına kadar) tüm programlarına katıp yaygınlaştırdığı için bir tür haline gelmiştir. Eco'nun özelliklerini saptayıp sıralayacağı Neo Televizyon, bir canlı yayın hipertrofisinden, onun her yayın türüne yayılmasından başka bir şey değildir. Böylece hizmet ve tür esas itibarıyla ilkesel açıdan ayrı kalmakla birlikte fiilen özdeşleşeceklerdir.

12. Kitle iletişimiyle ilgili sosyolojik çalışmaların bu konuda hemfikir olmadıkları ve bölündükleri söylenebilir: Gönderen (aygıt ve ideoloji), mesaj (içerik analizi) ve alıcı (beğeni tespiti, etkileri incelenmesi) odaklı çalışmalar yapıl-

lere neyi tercih ettiklerini sormaktan ve maruz kaldıkları ideolojiyi araştırmaktan ziyade ne anladıklarına dair bir araştırma yapmanın çok daha iyi olacağıdır. Beğeni derecelendirmelerinin belirlenmesinin (ya da araştırmacının ihtiyatla belirlediği anlamsal birimlere dayanan bir içerik analizinin) yerini mesaj göndericisinin iletişim kurarken iletmek istediğiyle mesajın söylediğini ve özellikle de izleyici kitlesinin mesajdan ne anladığını karşılaştıran bir araştırmanın alması yeğdir.

Eco geçmiş dönemlerde her iletişim, yorumlayıcı kodları mesajın göndericisinin kodlarıyla büyük ölçüde örtüşen sınırları belirlenmiş bir alıcıya yönelik olduğundan bu sorunun aciliyeti olmadığını belirtir.

Geçmişte herhangi bir yanlış anlama, ortak kültürel kurallara göre nadiren rastlanan bir istisna, *anormal bir kod çözme* işlemi olarak nitelendirildi. İzleyicinin tanımı gereği muğlak ve kendi içinde çok çeşitli biçimlerde farklılaştığı kitle iletişim toplumunda ise anormal kod çözümü norm haline gelir. Bu nedenle de iletişim akışlarını kontrol eden, yani bu anormal kod çözme prosedürlerini anlayabilmek (ve istenirse gelecekte tekrarlanmasını önlemek) için uygun çözümleme araçlarını sağlayan göstergebilimsel bir çalışma gerekliliği ortaya çıkar. Bu çalışma, herhangi bir sosyolojik incelemeye veya estetik değerlendirmeye bir ön hazırlık olarak, TV'nin devreye soktuğu iletişim yapılarının, dolayısıyla yayıncının yarar-

mıştır (bkz. Grandi 1992). Enformasyon teorisi ise sadece mesajın ifadesi düzlemine odaklanıp inceler (bkz. Eco (yay.haz.), 1972). Eco'nun önerdiği göstergebilimsel perspektif tüm bu perspektifleri birleştirirken aynı zamanda birbirine eklemler. Perugia'da sunulan bildiri için bkz. Wolf (1985, s.123-127; 1992); Manetti, Magli, Viyola (1992, s. 60-64); Pozzato (1992; 1995). Eco'nun bizzat kendisi, başka yerde de göreceğimiz gibi bu makaleye birkaç kez geri dönecektir: Bkz. özellikle Eco (1973c); Eco, Fabbri (1978); Eco (1999a).

landığı hazır kodların, mesajın aldığı biçimin ve alıcının yararlandığı kodların analizini içerir. [13]

Dolayısıyla bu noktada, iletişim süreçlerini, sinyalin bir kaynaktan alıcıya ortak bir kod ve aşırı gürültüden arındırılmış bir kanal aracılığıyla aktarılmasından ibaret basit bir süreç olarak gören enformasyon teorisine mesafeyle yaklaşılır. Esas itibarıyla Eco bir mesajın sadece bir sinyaller bütünü değil de kendine özgü özel bir yorumlayıcı potansiyeli olan bir göstergeler sistemi olduğuna dikkat çeker: Gösterene ait yüzünün ötesinde genelde pek çok düzeye sahip olması muhtemel bir içerik düzlemi yani gösterilene ait bir yüzü vardır. Bu anlam düzeyleri tek bir koda değil, birbirleriyle çok farklı şekillerde etkileşime giren karmaşık bir kod ve altkodlar dizisine bağlıdır ve en önemlisi de bu kodları göndericinin ve alıcının bütün yönleriyle paylaşması çok zordur. Bir dinleyici, göndericinin kullanıldığı dil koduna, İtalyanca bilgisine sahip olabilir; ancak bu durum, örnek vermek gerekirse siyaset diline ait altkodu otomatikman kullanabilecek düzeyde olduğu anlamına gelmez. Bu nedenle "tasarı" ve "kanun" terimlerinin anlamını bilmesine rağmen televizyon haberleri bir "kanun tasarısı" haberini verdiğinde terimi anlamayabilir.

Televizyonun kullandığı kodlar ve altkodlar sisteminin kuşkusuz sadece sözlü dili değil ama aynı zamanda görsel ve müzikal dilleri de içerdiğini göz önünde bulun-

13. Bu bağlamda, Eco'nun "Cogito Interruptus" başlıklı makalede dile getirdiği Marshall McLuhan'ın *the medium is the message* fikrine yönelik sert eleştirileri de okumak gerekir (Eco, 1977a; burada s. 94-107). Bu durumda ve örneğin Eco'da (1973c; burada s. 169-174), göstergebilimsel araştırmanın, sonunda büyük ölçüde heteroklitik bir "küresel mesaj" oluşturmaya giden ifade biçimlerine göre (sözlü, ses, görsel, jestsel vb.) farklı kodlar ve mesajlar açısından hâlâ işlediği açıktır. Metinsel perspektife dair müteakip varsayım (aşağıda bakınız, 6. paragraf) farklı şekilde ilerleyecektir: Bütününde metnin anlamından yola çıkar ve metni oluşturan biçimlerin ve özlerin izlerini sürer.

durursak işler daha da karmaşıklaşır. Genelde sanılanın aksine, görüntüler ve müzik genel geçer bir açıklık ve netliğe sahip değildir; onlar da kodlar aracılığıyla çözümlenmeleri gereken bileşenlerdir, üstelik iletişim kurmak için kullanıldıklarında karmaşık altkodları da gerektirirler. İşte bu noktada göstergebilimsel perspektif daha da hararetli bir biçimde yine devreye girer; çünkü artık sadece görüntülerin uzlaşımsal değerine dair bir tartışma değil TV'nin devreye soktuğu kodlarla ikonik ve müzikal altkodların da sınıflandırılması gerekir. Bu nedenle, sözel düzlem söz konusu olduğunda *dilsel kod* dışında, *uzmanlık alanlarına özgü jargonlar* ve *stilistik değer kazanmış dizimler (sintagmi)* ile ilgili altkodları öngörmek ve tahmin etmek gerekecektir. Görsel düzlemde de formların ve *ikonolojik, estetik, erotik altkodlarla* mesajdaki çarpıtmaların temel nedeni olan *montaja özgü* altkodların farkına varılmasını ve tanınmasını sağlayan daha genel bir *ikonik kod* olacaktır. Müzik söz konusu olduğunda da aynı şey geçerlidir, örneğin gürültüleri ve sesleri ayıran sesli kodu, coşkusal altkodlardan ve *stilistik değer edinmiş dizimleri* ve *uzlaşımsal değerli dizimleri* yapılandıran altkodlardan ayırmak iyi olur. Eco, tüm bunlara ek olarak, mesajın hem alıcısı hem de göndericisinin o ya da bu biçimde paylaşabildikleri bilgiler yani kültürel referans çerçeveleri verildiğini hatırlatır.[14]

Bu noktada önemli olan, bu makalede öngörülen kodların ve altkodların niteliği ve niceliğinden ziyade, televizyonla ilgili iletişimsel bir soruna dair bir düşünümden yola çıkılmasıdır, bu konuyla ilgili düşüncelerin ilk tohumları oldukça kısa bir zaman aralığında birkaç yıla yayılacak biçimde yazarın *La struttura assente* [Na-

14. Ayrıca bakınız Eco (1973c; burada s. 268-276).

mevcut Yapı] (1968a) ve *Trattato di semiotica generale* [Genel Göstergebilim Kuramı] (1975) adlı eserlerinde atılmıştır. Bu eserlerinde anormal kod çözümü kavramı, ikonizm ve görsel kodların sınıflandırılmasına dair tartışmalar daha da açıklığa kavuşturularak göstergebilimsel ve iletişimsel evrenin neredeyse tamamına uygulanacaktır. Ve nihayetinde alanın genişlemesine, şu âna kadar incelediğimiz yazılarda henüz örtük olarak bulunan bir düşüncenin açıklanması eşlik edecektir. Yazar *La Struttura assente*'nin sonuç bölümünde "Kitle iletişimini incelemek ve çeşitli konuların üniter bir yapı içinde derinlemesine araştırılmasına uygun materyalleri toplamak için psikolojiden sosyolojiye ve üslupçuluğa uzanan farklı yöntemlere (disiplinler arası çalışma yoluyla) başvurmak gerekir ve başvurulmalıdır ama ancak kitle iletişimlerine dair teoriler ve çözümlemeler genel bir göstergebilimin alt başlıklarından biri, en önemlilerinden biri olarak değerlendirilirlerse olguları ele alan üniter bir çalışma yapılandırılabilir" (Eco, 1968a, s. 410-411) der.

5. *Göstergebilimsel gerilla savaşı*

Eco genel göstergebilim oluşturma çalışmasına eşzamanlı olarak, özellikle televizyonu odak noktasına alan ve bu kez büyük oranda, kitle iletişimin ve detaylı olarak da TV'nin ideolojik sonuçlarına yönelen yeni bir analitik bakış benimsemiştir. "İletişim maceraları", medyanın etkileri, televizyon eleştirisinin işlevi, bir radyo televizyon müzesi hipotezi, haber bültenleri ve reklamlara dair bir dizi yazı bu bağlama yerleşir, bu yazılardan bazıları daha sonra *Il Costume di casa* (Eco, 1973a) adlı kitapta yer almıştır.

Eco bir yandan, giderek kitleselleşen bir ideolojinin

aktarılmasına aracılık faaliyetinde gittikçe daha görünür hale gelen retorik mekanizmaları ortaya çıkarmak için uğraş verirken öte yandan her ne kadar çare olmasa da bir tepki taktiği önermektedir. Perugia'da sunulan bildiride vurgulananların en mantıklı sonucu artık herkesçe bilinen *göstergebilimsel gerilla savaşı* fikriymiş gibi görünmektedir. Estetik iletişim durumunda, Eco muğlaklığın mesajın göndericisi tarafından daima istenen bir şey olduğunu (yani mesajın alıcının kendi yorumlarıyla doldurmasına izin verilen açık bir yapısı olduğunu) yazarken, kitle iletişimlerinde muğlaklığın "görmezden gelinse bile, her zaman mevcut" olduğunu belirtir. İzleyici kitlesinin genişliği ve kendi içinde farklılaşması, mesajın göndericisinin kodları ile alıcının kodları arasındaki işlev bozukluğu ve koordinasyonsuzluğu kışkırtır ve ardı arkası gelmez, kaçınılmaz anormal kod çözme biçimlerine yol açar.

Ama Eco'ya göre kitle iletişimlerinin bu özelliği, bir yandan kaynağında mümkün olduğunca ortadan kaldırılması gereken bir şeyken, öte yandan varış noktasında kullanılabilecek bir durumdur. Hem kıyamet tellallarının hem de uyumluların, izleyicinin kendisine iletilenleri pasif olarak aldığı düşüncesinin aksine, izleyici, kurucu nitelikteki anormal kod çözme kapasitesini pozitif yönde kullanabilir ve kitle iletişim araçlarına özgü bu türden gayriihtiyari bir estetiği sorunsuzca yaşamının bir parçası haline getirebilir. Nasıl kullanacağını bilmediği bir saati boynunda taşıyacağı bir kolyeye dönüştüren yamyam, bu davranışı nedeniyle vahşi ya da cahil sayılamayacağına göre, izleyici de pekâlâ izlemek istediği yayınları kendiliğinden oluşturarak, anlamı yeğlediği biçimde inşa ederek ve *televizyonu fiilen bir açık yapıt olarak kullanarak* televizyon mesajlarını taktiksel olarak

çarpıtmak üzere kendi kodlarını ve altkodlarını devreye sokabilir.[15]

Eco, 1967'de şöyle yazmıştı: "Dünyanın her yerinde her televizyon cihazının önündeki ilk koltuğu (doğal olarak: Her sinema ekranının, her transistörün, her günlük gazete sayfasının önündeki grup liderinin koltuğunu da) işgal etmek gerekecek. [...] Daha az paradoksal bir formül isterseniz, şunu söyleyeceğim: İletişim çağında insanın sorumlu bir varlık olarak hayatta kalma savaşı iletişimin başladığı yerde değil vardığı yerde kazanılır."[16] Söz konusu proje meşhurdur: Bir yandan, kurumsal tek bir kaynaktan gelen yayınları kasıtlı olarak estetik hale getiren bir kullanım, diğer yandan bir çoğullaşma, yayın kaynaklarının fazlalaşması ve böylece kitle iletişim araçları arasında bir tür çapraz denetim.[17] Esas itibarıyla ancak bir "metinlerarası yetkinlik" bir yandan, haberlerin doğruluğunu ve onların (*aleyhte bilgiyi/kontra enformasyonu*) çarpık ideolojik kullanımı teyit etme olanağı sağlarken, öte yandan da resmî iletişim sorunlarını atlatacak yeni iletişim biçimlerinin (*alternatif bilgilerin*) üretilmesini sağlar.[18]

Daha sonra neler olduğunu biliyoruz: Göstergebilimsel gerilla savaşı yavaş yavaş televizyonlar tarafından

15. Daha sonra bu fikri büyük toplumsal örgütlenme stratejileri ile bireysel (veya kolektif) tepki taktikleri arasında genel bir ayrım önererek geliştiren De Certeau (1980) oldu.

16. Eco, 1967: 17, bugün (1973a, s. 297; burada s. 146)

17. Televizyon eleştirisinin işleviyle ilgili söylenenler için bkz. Eco (1973b; burada s. 236-267). Adı geçen kaynakta karmaşık bir kitle iletişim araçları sistemini dikkate alarak araştırmaya başlanmazsa televizyonun tek başına bir araştırma nesnesi olamayacağı hatta habercilik alanında bile eleştiri nesnesi haline getirilemeyeceği ısrarla vurgulanır.

18. "Kontra enformasyon" ile "alternatif enformasyon" arasındaki farka dair bkz. Eco, Violi (1976); Eco (1978a). Ayrıca bakınız: Eco (1970; burada s. 215-220) burada da göstergebilimsel bir gerilla savaşı önerilir. O yıllarda ileri sürülen fikirlerin yeniden inşası için bkz. Fabbri (2018).

özümsendi ve izleyici kitlesinin taktiğiyken yayıncının stratejisi haline geldi. Eğer göstergebilimsel gerilla savaşıyla kazandığım özgürlük, haber bültenini bir dizi film bölümü ya da savan hayatı üzerine bir belgeseli bir varyete gösterisiymiş ya da televizyona özgü türlerden oluşmuş bir *brikolaj* gibi izleyebilmemi sağlamaktan ibaretse, şimdi televizyonun bizzat kendisi bana senaryolaştırılmış görünen haberleri ve varyete gibi oluşturulmuş belgeselleri öneriyor. İletişimsel bir muğlaklık yaratarak sürekli kendine gönderme yapmak suretiyle daha genel bir özgöndergesellik biçimine kusursuzca dahil olan sözde *Neo Televizyon* ise estetik iletişim ve kitle iletişimleri arasındaki farkları tamamıyla ortadan kaldırır. Eco kısa bir süre sonra, temel öneme sahip bir başka teorik adım dışında bu olguyu da temel özellikleriyle tanımlayacaktır.

6. *Metinselliğe doğru*

İşte bu, toplumsal tahayyül ve iletişim pratikleri yazılarının kuramsal araştırmayla daha da radikal biçimde iç içe geçtiği bir aşamadır. Göstergebilimsel gerilla savaşı önerisi, 68'den kısa bir süre önce ortaya atılmıştı, o dönemler, bu öneri henüz kitle iletişim araçları sisteminin köktenci reddi açısından düşünülüyordu ve bu sistem ancak 77'de genelleştirilmiş arzulanır bir pratik haline geldiğinde benimsendi ve kısa sürede kurumsal iletişim biçimlerini giderek daha da üstlenen sözde alternatif enformasyonla sonuçlandı.[19] Ama tam da Mayıs 68 hareketi, Eco'nun anormal kod çözme konusundaki ilk tezlerinin doğruluğunun istenmeden de olsa bir göstergesi

19. Alternatif enformasyonun genel nitelikleri için bkz. özellikle Eco (1978).

haline gelir: Eco reddiye neslinin (1973d; burada s. 277-303), 50'li yılların İtalyan televizyonuyla büyüdüğünü, bu televizyondan da radikal bir protesto ya da alternatif yaşam biçimlerine yönelik bir arayıştan başka her şeyin beklenebileceğini hatırlatır. *Campanile Sera* ve *Giovanna, la nonna del Corsaro Nero*'nun [Kara Korsanın Büyükannesi Giovanna] izleyicileri, Katolik Kilisesi tarafından nispeten gizli bir biçimde yönetilen RAI ideolojisini hiç özümsememişlerdi. Bütün bunlar, Perugia'da ortaya atılan anormal kod çözme konusundaki tezlere güvenilmesini sağlar, tabii eğer "anormal" teriminin "kesinlikle yanlış" olarak anlaşılmaması, mesajın "iletinin göndericisinin mesajın çözüleceğini umduğu yoldan farklı" biçimde alımlandığı açıklığa kavuşturulursa (Eco, Fabbri 1978, s. 564). Kendi yöntemiyle kod çözen alıcının kodları, tam da bu nedenle kusurlu ya da köhnemiş olarak değil, dilsel veya görsel ifade düzlemi hatta özellikle de içerik düzleminin yanı sıra farklı bölümleme biçimleri olarak anlaşılmalıdır. Fabbri'nin sosyoloji ve kitle iletişim göstergebilimi üzerine daha önce bahsedilen makalesine (1973) gönderme yaparak Eco şunların altını çizer: (i) İnsanlara bir TV yayınından ne anladıklarını sormak mümkün değildir; çünkü o yayınla alımlanan ve anlaşılan her şey sözlü biçimde yeniden üretilemez. Bir mesajın *anlaşılması*, özellikle de bu mesaj görsel dillere dayanıyorsa, *söze dökülmesiyle* örtüşmez; (ii) göstergebilimsel ve enformasyonel kavramlar olan kod, altkod ve mesaj kavramlarının yerini *metin* ve *kültür* kavramlarının alması iyi olacaktır: Eco, "'Mesaj' dediğimiz şey aslında farklı kodlara dayalı mesajların bir araya geldiği bir metindir. Bu sadece televizyonda mesajın sözcüklerden, görüntülerden, seslerden vb. müteşekkil olması anlamında değildir aynı zamanda mesajın en basit bazı kodlar düzeyinde bile söylediği şeyin içerik birimleri arasındaki üst eşleş-

meler düzeyinde *yadsınabileceği, yanlış anlaşılabileceği* ya da *tersine çevrilebileceği* anlamına gelir (Eco, 1977a, s. 278; burada s. 297-98) der. Başka bir deyişle, iletişimsel bir sürece sadece kodlar arasındaki türdeş olmama durumu değil, her şeyden önce iletişim aktörlerinin dünyaya erişirken, onu temsil ederken ya da onu oluştururken kullandığı *kültürel filtrelerin, tür kurallarının* ve birbiriyle hiç de türdeş olmayan *metin türlerinin* mevcut olması da dahil olur.

Bu nedenle, metinsel bir iletişim modeli, "sosyolojinin mükemmelleştirilmiş biçimi olan *kültür göstergebilimine*" dayanmalıdır (agy, s. 274; burada s. 294); Eco'nun 73'te söylediği gibi, bu disiplin televizyona uygulansa da kitle iletişimlerinin daha iyi anlaşılmasını sağlayabilecek kuramsal ilkeleri kendini temel almıştır.[20] Bu yaklaşımın ışığında örneğin, hegemonik ve madun kültürler arasındaki ayrımı, Lotman'ın birbirine karşıt kutuplara yerleştirdiği *dilbilgiselleştirilmiş kültürler* ve *metinselleştirilmiş kültürler* ikiliği önerisi temelinde yeniden düşünmek mümkün olacaktır. Bu ikilikte dilbilgiselleştirilmiş kültürler kendi mesajlarını oluşturmak için kullandıkları kuralları açıklayabilecek yetkinlikteyken, metinselleştirilmiş kültürler bazı metinlerini başka metinlerin üretimi veya yorumlanması için bir model olarak kullanır. Sözde kitle kültürü içinde, sadece sosyolinguistik düzeyde değil, aynı zamanda ve her şeyden önce sosyosemiyotik düzeyde karmaşık *pidcinleşme* ve *kreolleşme* mekanizmaları üreten

20. Eco, "Bu noktada araştırmacı alfabe öğrettiği yabanların dilini yorumlayan ataerkil pedagog gibi olmak zorunda değildir artık. Asıl mesele, yabanlarca yapılan bir yaban araştırmasıdır. Metaforu bir yana bırakırsak, radyo televizyon mesajlarının anlaşılmasına dair gelecekte yapılacak bir araştırma, kendini artık bir test nesnesi olarak değil bir özne olarak tartışan ve eşzamanlı olarak ötekilerinkini de keşfederken kendi edinç ve yorum kurallarını da açıklığa kavuşturan bir topluluğun sorunu olacaktır," (1977a, s. 283; burada s. 302-303) der.

"metinler" ve "gramerler" sürekli hareket halindedirler ve birbirlerine karışırlar. Bu yüzden, kodlar ve mesajlar arasındaki ilişki açısından akıl yürütmek, televizyon deneyiminde doğal tezahürlerini bulan bu tür mekanizmaları anlama olasılığını yadsımak anlamına gelir.

Eco, bu noktadan hareketle müteakip yıllarda bir kodlar göstergebiliminden bir metin göstergebilimine[21] aşamalı olarak geçer, metin göstergebiliminde yine televizyon deneyimiyle ilgili sorunlar temel önem taşımaya devam eder. Böylece Eco'nun çalışmalarında, televizyonla ilgili üç temel sorun bu yeni göstergebilimsel araştırma paradigmasının onaylanmasına katkıda bulunur.

6.1. Vaduz deneyi

Öncelikle "Vaduz deneyi" denilen hadisenin, RAI'nın 1974 yılında Milano'daki Gemelli Enstitüsü'nden istediği deneysel bir araştırma olduğunu hatırlatalım, bu araştırma Eco'nun bir fikrinden yola çıkar ve sonuçları metinsel modelin etkililiğinin doğrulanmasına yönelik ilk önemli kanıtı oluşturur.[22] Bu deneyde, farklı izleyicilerin aynı yayına ne gibi farklı tepkiler verebileceğini görmek yerine, bir izleyici topluluğunun aynı haber servisinin hazırladığı aynı güncel haberin birbirinden farklı üç versiyonuna nasıl tepki verebileceği görülmeye çalışılmıştır. Bu amaçla aslında hiç vuku bulmamış ama vuku bulması muhtemel bir hadiseye dair belgesel-haber nite-

21. Bkz. Marrone (2001; 2010).

22. Bkz. Eco (yay. haz. 1976). Stratejik-bilişsel amaçlarla üretilmiş sahte bir haber vakası, bir tür Gedankenexperiment (bkz. Fabbri, 2017) söz konusudur. Bu temalar, Eco, Fabbri'de (1978) daha genel bir çerçevede ele alınmış ve derinleştirilmiştir.

liği taşıyan üç ayrı metin üretilmiştir: Lihtenştayn'ın başkenti Vaduz'da altında sınıf çatışmaları olan Valdo'cular ve Anabaptistler arasındaki siyasi-dinî çatışmalar konu alınmıştır. Üç metin de haberi verirken aynı zamanda belli bir yorum da sunar (dinin arkasında para yatar); ancak hikâyeyi oluşturan tek tek olaylar birbirinden farklı biçimlerde anlatılmış ve sunulmuştur, dolayısıyla bu anlatım biçimlerine göre söz konusu yorum az çok örtülü ve öyle ya da böyle değişebilir durumdadır. Haberdeki bilginin doğruluğu bir şekilde onu sunma biçiminin giderek estetikleştirilmesiyle bağlantılıdır: Haberin ilk versiyonu olayları normal kronolojik sıralarında sunarken, ikincisinin anlatıyı dramatize etme eğiliminde olan duraklamaları ve *flashback*'leri araya sokar ve üçüncüsü, yazarın bahsettiği olaylara dair fikrini alttan alta fısıldayan Godard'vari bir montaj kullanılır. Bildik anlatının giderek reddedilmesine bir de artan dozda bir biçimsel karmaşıklık eşlik eder, bu biçimsel karmaşıklığın üzerinde sadece belli bir eğitim düzeyine sahip izleyiciler dursa da her halükârda tüm izleyiciler tarafından beğenilip takdirle karşılanmıştır.

Vaduz deneyiyle dönüştürülen şey, her şeyden önce iletişimsel problemi ortaya koyma biçimidir: Artık söz konusu olan bir bilgi paketinin bir kaynaktan alıcıya aktarılıp aktarılmadığı ve nasıl aktarıldığını görmek değildir. Söz konusu olan belirli metinsel formların iletişimsel *etkililiğini* değerlendirmektir: Bir de alıcı kitleye özgü belirli tutumları öngören, metnin tüm düzeyleri ve yönlerinde etkili olan metin içi eklemlenmedir. Metnin yorumlanması, söz konusu metnin kendi alıcı kitlesini önceden nasıl hazırladığına, bunun için nasıl bir yol izlediğine bağlıdır, bir alıcı kitlesi iletişimi tümüyle kabul edebilir ya da reddedebilir, düşük ya da yüksek kodlama biçimlerini uygulayabilir, kendisini es-

tetik haz almakla sınırlayarak metnin gerçekliğini sorgulayabilir. Böylece Eco, evde televizyon izleyen seyircinin zaten bizzat televizyonun içinde olduğunu ileri sürme fırsatını yakalar: Bu, sosyoloji ve tüketim etnografyasının yakalamaya çalıştıkları ampirik izleyici değildir; olsa olsa televizyona özgü sözceleme dahilinde oluşturulan dolayısıyla göstergebilimin oluşturabileceği izleyicinin *simulakrum*'udur.

6.2. Neo Televizyon

Eco'nun eserlerinde doğrulanan bu *sözceleme* problemlerine yönelik dikkatten yola çıkarak televizyonculuk yapma biçiminde radikal bir dönüşüme denk düşen bir başka önemli adım atılır. Bu noktada karşımıza çıkan fenomen, tanımı üzerine zaten uzun uzun tartışılmış, belli bir televizyon türünü tanımlamak için etkili olduğu kadar suiistimal de edilmiş bir formül haline gelen Neo Televizyon'dur. Bu bağlamda mesele söylem biçimidir: "Neo TV'nin temel özelliği, (tıpkı Paleo TV'nin yaptığı ya da yapıyormuş numarasına yattığı gibi) dış dünyadan giderek daha az bahsetmesidir. Sözünü ettiği şey bizzat kendisi ve kendi izleyici kitlesiyle kurduğu ilişkidir" (Eco, 1983, s. 163; burada s. 349). Kanalların çoğalmasının, özel televizyonların yaygınlaşmasının ve giderek ilerleyen teknolojik yeniliklerin sonucu olan Neo TV, Eco'ya (1981a; 1983, s. 163-179) göre, kendi kendine gönderme yapması, göndergesel işleve oranla ilişki işlevini vurgulaması, sözceleme *simulakra*'larının hızla yayılması, açık seçik televizyona özgü amaçlarla olayların inşa edilmesi gibi gözle görülür bir dizi özellik kazanır ama bu özellikler içinde ilk göze çarpanı, bilgi sağlayan programlarla kurgu ürünü programlar arasındaki (ister

uydurulmuş ister gerçek olsun bunun bir önemi yoktur) karşıtlığın yansızlaştırılmasıdır. [23]

Sağduyu açısından olduğu kadar pek çok iletişimsel ve felsefi-dilsel teori açısından (sözceleri kendisinden bağımsız vuku bulan olaylara atıfta bulunan) enformasyon söylemiyle (sözceleri bizzat kendisi tarafından üretilen olaylara atıfta bulunan) kurgusal söylem arasında bir ayrım yapmak gerekir. Bilgilendirici söyleme inanılması gerekiyorsa, bunu sağlamak üzere söylenenlerin doğruluğuna yönelik belirli teminatlar gerekirken, kurgusal söyleme her şeyden çok eğlence arayışıyla başvurulur ve bu yüzden de inançsızlığın askıya alınması denilen klasik durum devreye girer. Eco sorunun bu ayrımın televizyona özgü metinlerin karakteristik özelliklerine yanıt vermemesinden kaynaklandığını hatırlatır, söz konusu metinlerde sözcelerin doğruluğunun teminatı genel itibarıyla görünürde önemsiz olsa da temel bir mesele olan kameraya bakmama olgusuna havale edilmiştir. Kameraya bakıldığında doğrudan TV'de olan ve TV için çalışan insanlar söz konusudur; kameraya bakılmadığında ise televizyon yokmuş gibi davranılır. İlk durumda, (ne söylendiğine bakılmaksızın) sözceleme ediminin doğruluğu ortaya çıkıyorsa, ikincisinde sözcenin doğruluğu kanıtlanır. Bilgi ve kurgu arasında (sağduyuya göre) ayrım yapmak bir şeydir, kameraya bakmanın bakmamaya göre yarattığı etkiyi (göstergebilimsel analize göre) birbirinden ayırmak başka bir şeydir.

Televizyonun ilk yıllarından itibaren mevcut olan bu iki farklılaşma aslında birinin diğerine göre üstünlük ka-

23. Casetti, (yay. haz.) (1988) ve Casetti, Odin (1990) Neo TV tanımını derinleştirdiler. Bu konu Volli (1994, s. 240-242) ve Caprettini'de de (yay. haz.) (1996) ele alınmıştır. Daha yakın çalışmalar için Codeluppi (2011), Grasso (2011) ve Freccero'ya (2013) bakınız.

zandığı bir durum yaratmaz: Spiker, haber sunucusu, varyete programcısı kameraya bakar; tiyatral bir roldeki bir aktör aynı şeyi yapmaz, futbolcu maç boyunca kameraya bakmaz, pirinç tarlasındaki bir habere konu olan çeltik işçisi kadın da öyle. Paleo TV bu tuhaf uyumsuzluğu gizlemeye çalışıyordu ve ortada bir televizyon kaydı olduğunu gösterebilecek tüm olası işaretleri (mikrofonlar, kameralar, stüdyolar, çeşitli ekipmanlar) programlı olarak gizleyerek, sözcelerinin kurgusallığını ve hakikatini birbirinden ayrı tutmak için bir dizi taktikten yararlanıyordu. Neo TV ise, kendi teknik özelliklerini açıklayarak, kendini sürekli olarak adlandırıp, kendini sözcenin içeriğinin sözcelenmesinden çok çok daha az önemli hale geldiği kesintisiz bir akış olarak sunarak bir söylem olarak kendisine güvenilmesini sağlamak için mümkün olan her şeyi yapar. "Dolayısıyla, sözce ve fiilî gerçekler arasındaki ilişkinin, sözceleme ediminin gerçekliğiyle izleyicilerin alımlama deneyimi arasındaki gerçeklik ilişkisine oranla giderek önemini yitirdiği bir televizyonculuk durumuna doğru yol alınır" (Eco, 1983, s. 169-170; burada s. 359). "Enformasyon ve kurgunun ayrılmaz bir şekilde iç içe geçtiği ve izleyici kitlesinin 'gerçek' haberler ile hayal ürünü uydurmalar arasında ne ölçüde ayrım yapabildiğinin önemini kaybettiği programlarla karşı karşıyayız." İzleyici kitlesinin bu ayrımı yapabilecek düzeyde olduğunu varsaysak bile, bu ayrım, söz konusu programların sözceleme ediminin özgünlüğünü desteklemek için uyguladıkları stratejiler açısından değerini kaybeder (agy., s. 169; burada s. 358-359). Dolayısıyla bu tür blok (konteyner) programlar[24] ve eğlence programları[25] giderek daha da yaygınlaşır.

24. Bkz. Calabrese, Cavicchioli, Pezzini (1989).

25. Wolf, (yay. haz.) (1981).

Bu stratejiler arasında hiç kuşku yok ki canlı yayın başat roldedir, ancak bu Eco'nun *Açık Yapıt*'ta sözünü ettiği biçim ve belirsizlik arasındaki diyalektiği ortadan kaldırma eğiliminde olan bir canlı yayındır. 62'de canlı yayının, yayınlanan olayın çekiminden bağımsız olarak gerçekleştiğini söylemek hâlâ mümkünken, Neo Televizyon ile olayın bizzat kendisi televizyon sahnesinde yayınlanmak üzere hazırlanır.[26] Tam da bu nedenle, yönetmenin yorumlama işi artık asgari düzeye inse de, bu, canlı yayının mükemmel bir televizyon yayını olarak üstlendiği rolü yitirdiği anlamına gelmez: Aksine, canlı yayın televizyonun olduğu haliyle yüceltilmesine ve ne pahasına olursa olsun izleyicisiyle sürdürmesi gereken ilişkinin en üst noktaya konulmasına yarayacak biçimde bizzat kendisini ve türevlerini giderek daha fazla gösterme eğiliminde olacaktır.[27] Her ne kadar Paleo TV bağlamında televizyon canlı yayınından estetik anlamda mühim bir deneyim üretmeye meyilli iletişimsel bir teknik olarak söz etmek mümkün olsa da Neo TV ile canlı yayın, televizyon söyleminde artık kendine has hiçbir şeye sahip değildir, onun genel estetiğinin bir parçası haline gelmiştir.[28]

Ama esas itibarıyla değişen, bizzat "estetik"in anlamıdır: Estetik artık (Pareyson'cu anlamda 1954) dünyanın belirsiz acil durumlarıyla diyalektik içinde olan "biçimlendirme tarzları"nın üretimi değil, mesajın kendi muğlak biçimlerine (Jakobson'cu anlamda 1963) yansıttığı iletişimsel bir işlevin baskınlaşmasıdır. Ancak Neo TV'deki "poetik" yansıtma, Rus dilbilimcinin düşündüğü gibi, yalnızca

26. Ayrıca bakınız: Eco (1971b). "Sahneleme" kavramı Bettetini (1975) tarafından kısmen yeniden ele alınmıştır.

27. Calabrese ve Volli (1995), televizyon haberleriyle ilgili olarak, canlı yayının artık "gerçeklik etkileri" (sözcenin hakikati) değil ama "mevcudiyet etkileri" (sözcelemenin hakikati) üretme sorununu nasıl ortaya koyduğunu gösterdiler.

28. Bu konular için ayrıca bkz. Eco (1987b; burada s. 436-438).

mesajın iç mimarilerine yönelik değil, ama aynı zamanda ve özellikle, onun sözceleme stratejilerine ve genel olarak, mesaj, gönderici, alıcı, kanal, kod ve elbette bağlamla birlikte içine kazındığı bir metinsel gerçekliğe yöneliktir.

6.3. Serilik

Metinsel aşamaya dahil edebileceğimiz üçüncü konu, pek çok televizyon yayınının seriliği meselesidir.[29] Eco'nun (1984a) televizyon dizileri ve programların seriliği sorununu ele alış biçimi, modern bir estetiğin tipik karakterizasyonunu yeniden teyit eder gibidir. Bu karakterizasyonunda değeri tayin eden şey gelenek ve yenilik (dolayısıyla biçim ve belirsizlik) arasındaki diyalektiktir. Bu kavrayış, bu tür yayınlarda (en ufak metinsel varyasyonlara dikkat kesilen) yeni bir estetik duyarlılığın doğuşunu gören postmodern ve neobarok teorisyenlerin karşısında yer alır.[30] Bununla birlikte, serileri (dizileri) ve bunların aktarılmasına aracı oldukları estetik deneyimi tartışırken Eco'yu bazı teorik kavramları bir kez daha gözden geçirmeyi gerekli kılan iki temel fenomenle hesaplaşırken buluruz: Bir yandan yüksek sanat ile alçak sanat arasındaki mesafenin giderek ortadan kalkması, öte yanda da medya mecralarının çoğalması söz konusudur.

70'li yıllara kadar (*Ertelenmiş Kıyamet*'e dayanan) seçkin sanatsal deneyim ve kitle iletişimleri arasındaki ayrım korunmuş ve bu ayrımın merkezine geniş bir *kitsch*[31] yelpazesi konmuş olsa da diziler meselesi, tele-

29. Günümüzde özellikle önemli bir tema: Konuyla ilgili bkz. Pozzato, Grignaffini, (2008); Carini (2009); Mittel (2015); Grasso, Penati (2016); Cardi (2017); Grignaffini, Bernardelli (2017).

30. Bkz. örneğin, Calabrese (1987).

31. Eco'da yer alan çeşitli *kitsch* fenomenlerinin analizlerine de bakınız (1964; 1973a). *Kitsch* için bkz. Belpoliti, Brown (2018).

vizyon ürününün kültürlü, estetik yarar ve zevk sağlayabilecek bir şey haline gelme olasılığını müjdelemiş gibi görünür. Bu yarar ve keyif, sadece rafine ve son derece *züppe* bir seyirci için değil, aynı zamanda bir telefilme tıpkı kendi dönemlerinin trajedilerini izleyip tanıklık eden Atinalılar gibi katılan deyim yerindeyse normal izleyici kitlesi için de geçerli olacaktır: "Mitin 'figüratif' temsili ve 'orgiastik' tadı kabul edildiğinde, izleyici estetik düzeye geçme ve mitik bir temadaki varyasyon sanatını yargılama fırsatını saklı tutar" (Eco, 1985: 144; burada s. 395). Eco, aynı döneme ait bir başka makalesinde, "Her ne kadar diziler söz konusu olduğunda bu fenomen yine de tartışılabilir olsa da şüphesiz bir gerçeklik karşımıza çıkar" dedikten sonra bir başka makalede şunları belirtir "kitle kültürü ürünleri ve 'yüksek' sanat ürünleriyle ilişkimiz değişti. [...] 60'lı yılların aydınlanmış ve aydınlatmacı kültürünün talep ettiği şeyi elde ettik, bir yandan ekonomik ve sosyal açıdan zor durumdaki kitlelere uygun hiçbir şey üretilmemesini, öte yandan da ince zevklere sahip kültürlü kitle için zor ürünler sunulmamasını sağladık" (Eco, 1983: 213; burada s. 377). Sinema dünyasından, tematik kanallardan ve platformlardan gelen aktörlerin ve rejisörlerin işbirliğiyle giderek daha fazla tasarlanan seri ürünlerin çoğalması, bu türün kültürlü denilen izleyici kitlelerince de alımlanan kült ürün olarak güven ve değer kazanmasını sağlamaktan başka bir şey yapmadığından Eco'nun konuyla ilgili görüşleri büyük bir haklılık payıyla günümüzde de hâlâ geçerlidir.

Bununla birlikte, bu göreli iyimserlik, dizilerin taşıyıcısı olduğu ikinci iletişimsel fenomeni düşünürsek dozunu düşürmelidir: O da medyanın çoğalmasıdır. Steven Spielberg ünlü *E.T.* filminde Cadılar Bayramı sırasında, George Lucas'ın yapımcılığını üstlendiği *The Empire Strikes Back*'deki cücenin kılığına girmiş başka karakterle

karşılaşılır. E.T. onu eski bir arkadaşıymış gibi kucaklar. Filmin izleyicisi, bu jesti anlamak için, sadece diğer filmi bilmekle kalmamalı ama aynı zamanda Spielberg ve Lucas'ın sık sık birlikte çalıştıklarını, aynı Hollywood ortamının bir parçası olduklarını, iki canavarın neredeyse aynı yazar tarafından tasarlanmış gibi göründüklerini de bilmelidir. Bu, Spielberg'in film metninin kültürlü ve eleştirel bir izleyiciyi öngördüğü anlamına gelmez, ama söz konusu filmin "medya mecralarının daha önce başka medya mecralarınca aktarılmış bir bilginin sorumluluğunu üstlendikleri" bir kültürel evrende dolayımda olduğu anlamına gelir (Eco, 1985a: 133). Eco'nun göstergebilimsel çözümlemesi, kendisini bir kez daha belli bir dil felsefesinden ayırarak, kitle kültürü evreninde bir yanda dile dair bir bilginin, öte yanda da dünyaya dair bir bilginin olmadığını gözler önüne serer: Dünyaya dair bilgi, aynı kültürel evrende dolayımda olan diğer metinlerin bilgisidir. Oyun, [...], (naif bir şekilde, metin dışı bir deneyimden türetilen bilgi olarak anlaşılan) dünya bilgisinin pratik olarak ortadan kalktığı "genişletilmiş" bir metinlerarasılık üzerine oynanıyor."[32]

Dolayısıyla, "60'lı ve 70'li yıllarda [kitle iletişim araçları hakkında] söylenen her şey gözden geçirilmelidir" (Eco, 1983: 214; burada s. 395). O zamanlar kitle iletişim araçları iktidar ilişkileri modeli temelinde düşünülmekteyken (ki bu modelden şu ya da bu şekilde kendilerini kurtarıp bağımsızlaşmaları gerekiyordu), şimdi medyalar birbirlerine pas atarak, biri diğerinin söyleminin doğruluğunu teyit etmeye çalışarak "uyumlu" hare-

32. Eco (1985a: 133; qui p. 395). Bu temalar için bkz. Marrone (2013) bu çalışmada Spielberg'in bir başka filminden, *The Terminal*'den yola çıkarak metinler ve medyatik bağlamların birbirine karışması bağlamında medyatik rollerden söz edilir.

ket ediyorlar: Televizyon haberleri kendi söylediklerine kanıt olarak gazeteye atıfta bulunurken, günlük gazeteler televizyon şahsiyetlerine onları siyasi insanlara dönüştürecek kadar önem veriyorlar.[33] Artık kendisinden sakınılması gereken ideoloji üreticisi bir İktidar yok; yaygın bir ideoloji var, ancak "artık 'projenin' çıkış noktasını bilinmez" (agy.: 215; burada s. 380-381). Eco'nun bu olup bitenlerden çıkardığı sonuç şu: "Bir zamanlar kitle iletişim araçları vardı, kötüydüler, bilirsiniz işte ve ortada bir suçlu vardı. Ayrıca onları suçları nedeniyle itham eden erdemli sesler vardı. Dahası (neyse ki) kitle iletişim araçlarının esiri olmasınlar diye bazılarına seçenekler sunan Sanat vardı. Şimdi, her şey bitti. Şimdi neler olup bittiğini anlamak için baştan başlamalı, kendimizi sorgulamalıyız" (agy.: 216; burada s. 381). Bunlar, kısa bir süre sonra *medyalar ötesilik (transmedialità)* olarak tanımlanacak olan ve Eco'nun daha o zamanlardan kültürel ve toplumsal önemini algıladığı fenomenin ilk işaretleridir.[34]

7. Hakikat Televizyonu

Eco'nun televizyon hakkındaki çalışmalarının yeni aşaması, tam da bu yeniden başlama arzusundan kaynaklanır; ancak bu arzu giderek egemenliğini genişleten Neo Televizyon gibi bir fenomen karşısında duyulan ve zamanla daha da iddialı ve görünür hale gelen dönemsel rahatsızlık biçimleriyle birbirine karışır. Aslında, 1983'te Eco, Neo TV tanımını önerdiğinde, atıfta bulunduğu özel televizyonların büyük bir bölümü henüz yerel tele-

33. TV ve gazeteler arasındaki ilişki üzerine, bkz. Eco (1995a).

34. Bkz. Marrone (2012b).

vizyonlardı, bu kanallarda yerelde yaşayan taşralı insanlar boy gösteriyordu, bunlar ortak dili tüm düzeylerinde paramparça eden belli ürünlerin satış temsilcileri veya işportacılardan oluşan, bir günlüğüne kahraman olma arzusu taşıyan sıradan insanlardı. Mükemmel bir şekilde örgütlenmiş özel televizyonların ulusal ölçekte kabul görmesi ve dolayısıyla rekabetçi bir televizyon rejiminin kurulmasıyla birlikte, Neo TV'nin kendine özgü özellikleri, yerel özelliklerinden arındırılarak giderek daha da kötüleştiriliyordu ve bu televizyonlarda olma ve her ne pahasına olursa olsun ekranlarında görünme isteği estetik bir pratikten ziyade ekonomik bir gereksinim haline gelmeye devam ediyordu. Bu ekonomik çıkarların daha sonra nasıl siyasi çıkarlar haline geldiği herkesçe bilinir.

Bu çerçevede, Eco'nun televizyona dair yazıları, özellikle de (1985'ten başlayarak) *Espresso* dergisindeki "La bustina di Minevra" [Minerva'nın Kutusu] başlıklı köşesinde yayımladıkları şaşırtıcı değildir. Eco köşesinde olumsal olgulardan ve gözlemlerden yola çıkarak ilk bakışta birbirini takip eden konular gibi görünen meseleleri kimi kez bariz teorik bir ilgiyle ortaya koymuştur. Bu köşede yer alan makaleler dizisinin izini sürersek[35] televizyonla ilgili yinelenen birkaç temayı yalıtmak zor olmaz: Yerel TV'lerin çığırtkanları, tele ürün tanıtımları ve reklamcılık arasına sıkıştırılmış metinsel çeşitlemeler, *Drive In* gibi yayınların çılgınca ritimleri, Columbo ve Derrick dramalarının senaryoları, yayınlarda entelektüellerin bulunması, kültür endüstrisi, bilgisayarda üretilen televizyon dalavereleri, canlı yayınının iyi tarafı, alkışlar, Hakikat Televizyonu.

Bu temalardan, Hakikat Televizyonu, bu beşinci aşa-

35. Söz konusu yazıların çoğu şimdi Eco'nun çeşitli eserlerinde yer alır (1999b; 2006; 2011; 2016).

mayı karakterize eden etik ve estetiğin iç içe geçmiş halini oldukça iyi temsil eder. [36] Eco "Diario minimo" tarzında yazılmış bir makalesinde (1987b; burada s. 436-438), "varsayım ve ima sanatı"nı görmezden gelen bir topluluk olan Bongaların iletişim biçimlerini incelemesi gereken bir etnoloğun bakış açısıyla konuya yaklaşır. Topyekûn bir yabancılaşma etkisi söz konusudur, Bongaların epeydir apaçık şeyleri bile açıklamaya alışmış Neo Televizyon izleyicileri oldukları anlaşılır: "Biz konuşmaya başlarız ve doğal olarak sözcükleri kullanırız ancak bunu yaparken yaptığımız şeyi açıklamamıza gerek yoktur." Oysa, bir başka Bonga'ya konuşan bir Bonga sözlerine, "Bak şimdi konuşuyorum ve sözcükleri kullanacağım," diyerek başlar. Brecht tarzı bir hiciv adeta: "Bir Bonga ise her evin üzerine önce 'ev' yazar, daha sonra özel etiketlerle tuğlaları, zili gösterir ve kapının yanına 'kapı' yazar." Bununla birlikte, etnolog, Bongaları bu "takıntılı açıklama ihtiyacı"na iten şeyin kalın kafalılıkları değil de gösteri kültünde yaşamaları olduğunu ileri sürer, bu yüzden de "her şeyi, hatta örtük olanı, ima edileni bile bir şova dönüştürmeleri" gerekir. Dolayısıyla aptallık, iletişim kurma biçimlerinin nedeni değil tam tersine etkisidir.[37] Bu durum her şeyden önce onların televizyonculuk yapma tarzlarından görülebilir: "Bongalar, televizyonun gerçek hayatı olduğu gibi, kurgulara başvurmadan göstermesini istiyorlar. Rol yapan aktörlerin değil de bizim gibi insanlardan oluşan izleyici kitlesinin alkışları tam da bu nedenle televizyonun dünyaya açılan bir pencere olmasının yegâne

36. Ayrıca bakınız Eco (1986a). Hakikat Televizyonu için bkz. Cavicchioli, Pezzini (1993); Caprettini (1992). Krş. Lorusso (2018), bu çalışmada Hakikat Televizyonu teması, hakikat sonrası denilen meseleyi ve *fact checking* sürecini tartışmak üzere ele alınır.

37. Bkz. Marrone (2012a).

teminatı. Sadece alkış tutan aktörlerin yer alacağı bir program hazırlamakla meşguller ve bu programın adını *Televerità* [Telehakikat] koyacaklar."[38] Böylece, Hakikat Televizyonu'nun, sanıldığı gibi, kendi kendine gönderme yapan Neo Televizyonu'nun antitezi değil doğrudan sonucu olduğu gösterilir: Söylem ediminin izlerini gizleyerek ve kendisince yaratılmış bir dünyanın görünmesini sağlayarak gerçeklik etkisi yaratmak yerine, tam da iletişim ânında daha sonra söylemin söylemek istediğine ve söyleyebileceğine somut biçimde zarar verecek şekilde iletişim ânını vurgulamak tercih edilir. Sözcenin hakikati tamamen sözcelemeye tabiidir, öyle ki yapılacak her türlü doğrulama anlaşması metnin estetikleştirici öz göndergeselliğinin filtresinden geçer. Neticede ortaya çıkan etki açıktır: Karşımdaki katışıksız bir gösteri olduğundan bana söylenenlere inanıyorum. [39]

Öyle ki, Eco, başka koşullarda canlı yayınlanan duruşmalar meselesine dair bir pozisyon aldığında, etik yargı ve estetik metin analizi, bir metnin derin değerlerinin iletişimsel biçem seçimlerinden geçtiğine dair artık kemikleşmiş inançtan etkilendiğinden sadece teorik bir girişimden ibaret olacaklardır. *Un giorno in pretura*, *Chi l'ha visto* gibi yayınlar veya benzeri, klasik trajik bir temsil gibi yapılandırılırlar. Bir yandan, sahnedeki karakterler bireyselliklerini kaybeder ve retorik *örneklem* rolü üstlenirler: Polis memuru, polis memurlarının tümüdür, matematik profesörü matematik profesörlerinin hepsidir (Eco, 1989a; burada s. 457-459). Öte yandan, izleyici kit-

38. Alkışın göstergebilimsel ve iletişimsel terimlerle analizi için bkz. Fabbri (2004).

39. Burada özgöndergesellik terimi Eco'nun genel bir aynalar teorisi bağlamında (1985a, s. 9-37) kullandığı anlamdan çok daha farklı terimlerle düşünülmüştür.

lesi, tamı tamına bir katartik alımlamada olduğu gibi bir taraftan olaya dahil olup öte taraftan da olayla bağlantısını koparark kendisiyle bu insani vakalar arasına koyduğu mesafenin tadını çıkarır (Eco, 1989b; burada s. 454-456). Başka şeylerin yanı sıra, Hakikat Televizyonu görsel dokümantasyonun olmadığı durumlarda, bir gazetenin haber konusu olayı anlatmak için sayfaya makale ve fotoğraf yerleştirmesi gibi dramatizasyonla oluşturulmuş temsillere başvurur (Eco, 1989c; 1989d; burada s. 463-465). Mutlak kurgu, tıpkı Bongalar için olduğu gibi öylesine olguların hakikatinin hizmetindedir ki, izleyicinin televizyon ile gerçeklik arasında ayrım yapma eğilimi giderek azalır: İzleyici sanki her yerde bir televizyon yayınına şahit oluyormuş gibi alkış tutar (Eco, 1987a) ama her şeyden önce, televizyonun genelde kendi faaliyetini gerçekleştirirken kullandığı stilizasyondaki gerçek ihtilafları çözer.[40] Sonuç itibarıyla Simpson davasında olanları[41] biliyoruz (aynısı Armanini veya Cusani davalarında da olabilirdi) (Eco, 1995b; burada s. 480-483). Bir duruşmanın televizyonda yayınlanması, izleyici kitlesinin zamansal açıdan yargılama süreçlerinden çok daha önce (katartik) bir hüküm vermesine yol açar. Tam da bu nedenle sanığın masumiyetini kanıtlamaktan ziyade kovuşturmanın gayrimeşruluğunu ileri sürmeyi yeğleyerek savunma taktiğinin dönüştürülmelidir. "Suçlamayı yönelten kişinin zina yaptığını, günah işlediğini, kabahatleri olduğunu veya suç işlediğini kanıtlayabilirseniz –bunların duruşmayla hiçbir ilgisi olmasa bile– zaten kazanmışsınız demektir. Yargılama öncelikle kitle iletişim araçları ara-

40. Bu televizyonun "gerçekliği öldürmesi" temasına Baudrillard'ın çalışmasında (1995) yeniden değinilir.

41. Simpson davasında televizyonun kullanımına dair bkz. Goodwin (2003). Cusani davası için bkz. Cavicchioli (1997).

cılığıyla yapılıyor. Mahkeme salonundaki şaşaalı karar duruşması aslında medyanın kararını onaylayan bir törene indirgenme riski taşıyor. Bunu siz istediniz, mahkeme salonuna televizyonu siz soktunuz. Şimdi adaletin aşağılanmasını, kamuoyunun kararlarını onaylamaya indirgenmesini kabul edin."

8. Reality'cilik, postmedya, sonuç itibarıyla aptallık

"Postmedya" olarak adlandırdığımız altıncı ve son aşamaya geçiş[42] Hakikat Televizyonu'na dair bu düşüncelerin ve buna paralel olarak televizyonun birbiri ardı sıra gelen dönüşümlerinin mantıksal sonucudur. Bir yandan, onu pratikte tamamıyla kitle iletişimsel amaçlarla sıfırdan oluşturma pahasına da olsa (aynı şey mahremiyet televizyonu denilen tür için de geçerli olsa *reality show*'lar gibi programlarla) farazi *gerçekliği olduğu gibi* gösteren bir televizyona duyulan çılgınca arzu ve özel hayata saygı ilkesi arayışı arasındaki bu bariz çelişki giderek daha da belirgin hale gelir. Öte yandan, bu kolektif utanmazlık, bu kendini her ne pahasına olursa olsun uluorta gösterme arzusu, hatta ve her şeyden önce, eğer bu, kişinin (bizzat kendi kabahat ve ahlaksız davranışları değilse de) kendi kusurlarının reklamını içeriyorsa, genele yayılmış bir tür sirke dönüşür ve bu sirk eninde sonunda esas itibarıyla –uzun bir süre yapıcı ve inşa edici olduğu düşünülen– ekranın hayat ve temsilini, gerçeklik ve onun sahneye konuşunu aynı anda birbirinden oldukça iyi ayrılmış biçimde ilişkilendirip bağlantıya sokma kapasitesini elinden alarak aracılıkları ortadan kaldırır.

42. Postmedya üzerine, bkz. Eugeni (2015).

Dolayısıyla postmedya düşüncesi ya da aracılık gereksiniminin giderek azalması, medyumun iletişim aracı olarak değil de aracılık gereci olarak anlaşılmasıyla kendini gösterir: Bunun kaçınılmaz sonucu doğallığa yönelik şaşaalı bir teşhir eğilimi, kendiliğindenlik ve içtenlik arayışıdır (dolayısıyla televizyon programlarının hem öyle oldukları iddia edilmiş hem de aşikârdır ki öyle oluşturulmuşlardır), sonuç itibarıyla bu arayış kısa bir süre sonra genel televizyon krizinin patlak vermesine yol açacaktır (bu kriz televizyonun bizzat kendi iletişimsel yapılarını ve rolünü en baştan yeniden düşünmeye yazgılı olduğunu gösterir), ortada hem hızlı hem de güçlü ve kararlı bir biçimde hareket etmeyi gerektiren acil bir durum bulunur: İnternet ve web giderek aşırı bir güç kazanan sosyal ağlarla dolup taşar.[43]

İşte bu nedenle, Eco'nun televizyona yönelik ilgisi, sonraki yıllarda bu konudaki düşüncelerini içeren çalışmalarda giderek azalır ve bunun yerini internet dünyası ve sosyal medya evreni alır. Eco'nun medyaya dair son yazıları, sadece habercilikle ilgili olanlar değil diğerleri de internet ve televizyon arasındaki bu türden bir basamağa yönelik eleştirel bir gözlemi ortaya koyar. Bu eleştirel gözlem aynı zamanda, aslında teknolojik açıdan ve kullandıkları dil itibarıyla birbirinden farklı iki medya arasındaki bu geçişe toplumsal bir tanıklık da içerir: Televizyonun bir zamanlar ifade ettiği kolektif ruh halleri ve arzular (doğrudanlık eğilimi, öznellik, sert ve ahlaksız bir gerçeklik inancı, yayın kuruluşuyla izleyici kitlesi arasında nötralizasyon) yavaş yavaş ağa, internete ve özellikle de sosyal medyaya taşınır. Özel olarak televiz-

43. Eco yarı ciddi bir makalesinde (1996; burada s. 492-495) sözde hafif teknolojinin zaferinin, kaçınılmaz olarak görüntülerden yoksun kalacak televizyonun aşamalı olarak ortadan kalkmasına yol açacağını belirtir.

yonu konu alan bu kitapta, bu fenomenin sadece bir kutbunu görebildik: Televizyonun sosyokültürel gücünün tükenmesi ve bununla eşzamanlı olarak da Eco'nun ona yönelik ilgisinin azalması. Ancak *Düşman Yaratmak*, *Yengeç Adımlarıyla*, *Pape Satàn Aleppe: Budalalıktan Deliliğe* gibi en son yazılarından yapılan derlemelere göz atarsak zorunlu iç içe geçmişliğiyle kavranıp anlaşılması gereken bu çift yönlü bakış açısını fark edebiliriz. Bu nedenle, örneğin, internetteki aptallığa dair son tartışma, söylemeye bile gerek yok, yine internette gelişip genişleyen şu meşhur polemik, bu okuma anahtarıyla ele alınmalı ya da eğer isterseniz, tarihçilerin kullandığı anlamda daha geniş bir zaman zarfına yerleştirilip anlaşılmalıdır: Bunu yaparken sadece Eco'nun esprisini sözceleme bağlamının dışına çıkarıp yalıtmaktan kaçınmakla kalmamalı, aynı zamanda ve her şeyden önce bu espriyi yazarın genelde kitle iletişim araçlarına özelde ise televizyona yönelik on yıllarca süren dikkatli çalışmalarını göz önüne alarak anlamalıyız.[44] Benzer şekilde, bugün (ister İtalyan ister başka ulusların) siyasetindeki en son eğilimler bağlamında üzerinde çokça tartışılan sözde popülizm meseli, (Berlusconi ideolojisini tahta çıkaran) geçmişte televizyonda olup bitenler (ve hâlâ olanlar) ile geçmişte [Grillo ideolojisini tahta çıkaran] WEB'de olup bitenler (ve şu anda olanlar) arasındaki derin paralellikler üzerinde akıl yürütmedikçe gerçekten anlaşılamaz. Nihayetinde Eco, kısa bir süre sonra *medya ötesilik [transmedialita]* olarak adlandırılacak şeyin kapsamını ve siyasi sonuçlarını kavramayı gayet iyi başarır.[45] Yani, kendimizi meselenin kuramsal yanıyla sınırlarsak, kitle

44. Bkz. Mangiapane (2018).

45. Medya ötesilik (*transmedialità*) için Bkz. özellikle Jenkins (2006). En son televizyon trendleri için bkz. Scaglioni (2008); Lotz (2014); Chalaby (2015).

iletişim araçlarının artık doğup geliştikleri dönemlerde olduğu gibi birbirlerinden teknolojik olarak dolayısıyla dil biçimleri ve buna bağlı olarak onlarla ilişkilendirilen alıcı kitleleri tipolojileriyle ayırt edilmedikleri olgusuna odaklanmak gerekir: Sözcüklerden oluşan gazeteler okuryazar kültürlü bir alıcı kitlesine; imgelerden yoksun radyo dikkatli bir dinleyici kitlesine; küçücük ekranı sayesinde evlere konuk olan televizyon daha genel kitleye yönelikti, sinema büyük ekranıyla hayal gücünü besliyordu; bilgisayara bağlı ağ, gençler içindi... Aksine medya platformları, iletişim stratejileri, temalar ve anlatılar birbirleriyle iç içe geçer, karşılıklı olarak birbirlerine atıfta bulunurlar, böylece iletilerin alıcıları, bir mecradan diğerine atlayarak, bunların içeriklerini bütünleştirir ve formlarını örtüştürür, böylece her ne kadar öznel, kişisel, bireysel olması istense de bir dünya görüşü oluşturulur, bu dünya görüşü de genel beklentileri, kolektif düşünce şemalarını yanı sıra tercih, değer ve arzu sistemlerini kendine temel alır. Kısacası Eco, televizyon deneyiminin başlangıcında canlı yayınla vuku bulanların bugün de gerçekleştiğine alttan alta dikkat çekiyor ama bugün vuku bulanlar iletişim sürecinin diğer kutbunda yer alıyor: Nasıl ki o zamanlar, yayıncı önceden oluşturulmuş anlatısal ve düşünsel şemalardan yola çıkarak rejinin seçimlerini anbean idare edip yayına ne gönderileceğine karar verdiyse, şimdi aynı zamanda internet kullanıcısı olan izleyici belirleyici; ama kendi yayınlarını, kendi hikâyelerini bir başına oluşturduğunu sanırken aslında herkesçe ortak olarak kullanılan kültürel kodlardan yararlanıyor. Son günlerde moda olan bir sloganla ifade edecek olursak: Biricik olsa da dayandığımız gerekçeler aynı olunca her şeye aynı tarzda değer biçiliyor. Ağ ve televizyon medyatik sahneyi, dolayısıyla siyasi olanı kendi aralarında paylaştırsalar da onu gizliden gizliye

huzur içinde bölüşüyorlar. Özellikle de karşılıklı olarak birbirlerine gönderme yaparak: Televizyon bunu programlarını *hashtag* kullanarak sosyal medyada lanse edip merak uyandırarak ve iştah kabartarak ya da doğrudan sosyal medya mecralarından gelen haberlerden bahsederek yapıyor; sosyal medya mecraları da televizyon içeriklerini eleştirel terimlerle ele alan postlarla ya da övgüye boğanlarla dolup taşmayı sürdürüyor. Bu ardı arkası gelmez karşılıklı ilişkinin kanıtı da televizyon programlarının başarısının artık sadece izleyici ölçümleriyle değil ama aynı zamanda alınan *like* sayısı, *tweet* ve benzerleriyle ölçülmesi.

Eco'nun televizyona dair yazılarına geri dönecek olursak, bu yöne kayan özellikle önemli birkaç tanesini hatırlamak yeterli olacak. Eco 1995'te kaleme aldığı *La Corrida*[46] ilgili bir makalede (burada s. 484-488), amatörlerin er meydanına sürüldüğü ve modası hiç geçmeyen bu eski yayının, "İtalyan kamusal yaşamının özünü temsil ettiğini" belirtir. Bu yarışma programında, siyaset de dahil toplumsal pek çok sektöre yatırım yapmak için televizyonda sahne alma meselesini aşan bir kendini gösterme arzusu ve bu arzuyla dolup taşan bir amatörlüğün yüceltilip alkışlanması söz konusudur. Televizyon ile "gerçek ülke" arasındaki farklar azalır: Bir yandan *Corrida* gibi yayınlar, beceriksizlik oldukları herkesin gözlerinin önüne serilsin diye televizyonda boy göstermekten memnun ve mesut beceriksiz insanları gösterdikleri için başarı kazanırlarken; öte yandan sıradan insanlar beceriksizliklerini, kusurlarını, acılarını günlük yaşam tiyat-

46. *La Corrida*, yayın hayatına radyo programı olarak başlayıp sonra televizyona aktarılan Covid pandemisiyle yayından kaldırılan, yarışmacıların stüdyoda bulunan izleyicilerin alkış ya da ıslıklarıyla değerlendirildiği bir çeşit yetenek şovu.

rosunda coşkuyla sergilemeye başlarlar. Öyle ki siyasette bile amatör, beceriksiz, el attığı her şeyi karmakarışık hale getirenler başarı kazanıp üstünlük elde eder ve bizi temsil etmek üzere parlamentonun yolunu tutar. Aynı şey fiziksel ve bilişsel açıdan dezavantajlı kişileri taklit eden şahsiyetlerin gözler önüne serilmesini engelleyen *siyaseten doğruluğun* en naif haliyle gelişmesi durumunda da görülür, bu insanların taklitlerinden kaçınılırken gösteriselliğin aracılığından kurtarılırlar, bizzat kendileri sahneye sürülür. "Artık köyün delisini karikatürize etmek mümkün değil, böyle bir şey antidemokratik ama lafı köyün delisine bırakmak, onu kendi kendini temsil etsin diye programlara, canlı yayınlara (ya da köyün delilerinin söylediği gibi, ilk ağızdan konuşacak kişi olarak) davet etmek son derece demokratik bir şey. Bu durumda tıpkı gerçek köylerde olduğu gibi, sanatsal temsilin aracılığı atlanıyor. Sarhoşları taklit eden aktöre değil de ilk elden bulduğunuz, içki ısmarlayıp sarhoş ettiğiniz seçkincinin yozlaşıp ahlaksızlaşmasına gülüyorsunuz." Eco'ya göre hiç de önemsiz olmayan bir "paradigma değişimi", paradigmanın altüst olup tersine çevrilmesi söz konusu. Herkesin gündelik her hareketini, alışverişe gittiği andan otoban pulu ödediği âna, internete yüklenen bir videodan –bugün bu listeye ek yaparsak– sosyal medya mecralarında yayınlanan bir post'a kadar giderek daha da sık kaydetmesini sağlayan dijital teknolojilerin ortaya çıkmasıyla görülen durum Eco'nun daha sonraki yıllarda yazdığı "Mahremiyet Eğitimi" (burada s. 496-499),[47] başlıklı makalesinde bir başka bağlamda vurgulanıyor. Öyle ki sonunda kurumsal bir mahremiyet garantörlüğü ortaya çıkar ancak Eco, bunun tam da hiç kimse-

47. Bkz. Eco (2006), bu yazıda sorun geniş biçimde ele alınır.

nin artık kendi özel yaşamının mahremiyetini umursamadığı bir anda gerçekleştiğine dikkat çeker. "Günümüzde sıradan insan özel hayatında mahremiyet istemiyor. Boynuzlandıysa, eşinin sadakatsizliğini uluorta milyonlarca izleyicinin önünde tartışmak üzere televizyona koşuyor, korkunç bir hastalıktan mustaripse, kendisiyle aynı talihsizliği paylaşanların haklarını desteklemek üzere elinde pankartlarla umuma açık yerlerde boy gösteriyor. Takıntılı bir halde cep telefonu kullanıyor ve muhtemelen orada bulunanlar tarafından duyulacak şekilde konuşarak herkese "canımcığım" dediği bir sevgilisi olduğunu ya da gün batmadan ödemesi gereken bir senet yüzünden başının belada olduğunu ilan ediyor, tövbe bile korkunç sırları korumaktan feragat etmenin gösterişli bir hali." Dolayısıyla televizyon ekranının çok çok ötesine geçen bir olgu söz konusu ve bu olgu daha da genişlemiş haliyle sosyal ağlar dünyasında daha sonra yeniden karşımıza çıkacak bir şey, üstelik şimdi anlıyoruz ki her birimiz mahremiyet hakkımız ile mahremimizi bizzat teşhir etme arzumuz arasındaki bu izin yetkisinin kurbanı olduğumuzdan ahmakça.

Böylece, bir insanın ünlü olması ile hakkında konuşulması arasında tarihsel açıdan kanıtlanmış her türlü fark ortadan kaldırılmış oluyor: Kitle iletişim araçlarında ve onların dışında her ikisi de eşit ölçüde mümkün olmakla kalmıyor, aynı zamanda her ikisi de nasıl olursa olsun yeter ki olsun türünden bir görünürlük arayışı içindeki sıradan insanlarca eşit ölçüde arzulanabilir şeylere dönüşüyor.[48] İnternet ve sosyal medya dünyasının bu noktada en derin ideolojik dayanağı nasıl bulduğu, TV ile internet arasındaki geçişin, birçok yorumcunun

48. Eco (2002).

geçmişte iddia ettiği gibi hiç de antropolojik ya da epistemolojik bir devrim olmadığı, öz itibarıyla bir süreklilik hattı izlediği gayet iyi anlaşılıyor. Kültürel ve medyatik durakların birbirleriyle örtüştüklerini söylemiyoruz: Eco'nun gözlemlediği gibi, paradigmanın altüst oluşu, çok daha önce, pratikte Hakikat Televizyonunun ortaya çıkmasıyla gerçekleşti, bu televizyon türünün ürünü olan *reality show*'ların, geriye dönüp bakıldığında hiç de bir abartı değil aksine bir çeşit temkinli savunma hattı olduğu anlaşılıyor.[49] 2000 yılında yayımlanan "İki Büyük Birader Var" başlıklı bir makalede (burada s. 446-448) bu mesele oldukça açık bir şekilde gözler önüne serilir. Eco bir televizyon yayını olarak tasarlanan *Grande Fratello*'nun mahremiyet ihlaliyle hiçbir ilgisi olmadığını söylüyor. İkinci Büyük Birader bir başka yerde: Daha önce de söylendiği gibi, günlük hayatımızın hemen hemen her eyleminde, yani Büyük Verinin kesintisizce ve gizli saklı toplanmasıyla maruz kaldığımız sistematik casusluk operasyonunda yer alıyor. Durumu daha iyi gözlemlersek, televizyon yayınının bu durumun aksine söz konusu operasyona yönelik bir tür örtü olduğunu, izleyici kitlesinin ilgisi ve çıkarlarını genelden özele, herkesi kapsayan bir çoğunluktan bir avuç azınlığı kaydıran bir faaliyet olduğunu görürüz. Esas itibarıyla Orwell'in Büyük Birader'i tebaasını nerede olurlarsa olsunlar anbean gözetleyen bir tür diktatörken, onun adını taşıyan televizyon yayını, bir grup çatlağı gözetlemekle yetiniyordu, üstelik bu çatlakların buna rızası olduğu gibi dahası – kendi ölçütlerine göre– ünlü olmak için herkesçe küçümsenip alaya alınmaktan da hoşlanıyorlardı. "Orwell'in Büyük Birader'i ile birkaç kişi herkesi gözetliyordu. Tele-

49. *Reality show*'lar için bkz. Demaria, Grosso, Spaziante (2002); Innocenti, Perrotta (2013); Vagni (2017).

vizyonunkiyle ise herkes birkaç kişiyi gözetleyebiliyor. Bundan yola çıkarak *Grande Fratello*'yu çok demokratik ve son derece eğlenceli bir şey olduğunu düşünmeye başlayacağız. Ancak biz bu düşünceyle yayını izlemeye koyulmuşken, arkamızdan gizlice iş çeviren özel yaşamın gizliliğini konu alan kongre ve toplantıların meşgul olduğu gerçek Büyük Birader'i unutacağız, bir internet sitesine girdiğimizde, bir otelde kredi kartıyla ödeme yaptığımızda, bize postayla gönderilecek bir şey satın aldığımızda, hastanede bize bir teşhis konduğunda ve hatta amacı hırsızları kontrol etmek ve yoğurt veya çocuk bezi konusunda tüketici tercihlerini gözlemlemek olan kapalı devre bir televizyonca izlenen bir süpermarkette dolanıp durduğumuzda bile çeşitli iktidar gruplarının bizi kontrol ettiğini aklımızdan bile geçirmeyeceğiz." İlk ortaya çıktığında güzel eğitici umutların ve dilsel kültürün yayılmasının müjdecisi olan anlı şanlı televizyon için ve hatta kendi çapında sözde kamu hizmetinin muğlak prangalarından kurtulmuş bir araçla yeni estetik yollar deneyen Neo Televizyon için en büyük talihsizlik, o maceradan süpermarketteki küçük hırsızları ya da yoğurt veya yetişkin bezleri konusunda tüketici tercihlerini kontrol eden önemsiz bir araca dönüşen kapalı devre bir TV'ye dönüşmüş olmaktır.[50]

Böylece sonuç itibarıyla televizyona özgü *reality*'cilikle karşımıza çıkan çifte yanılgıdan başka bir şey değil: Bir yandan, esas itibarıyla sadece gösteriye dönüştürülecek amaçlar söz konusuyken var olan bir gerçeklikle

50. Burada bizzat Eco'nun (1997, s. 328) ileri sürdüğüne bakınca paradoksal bir durum söz konusudur. Anılan kaynakta, yazarımıza göre "saf durumunda bir televizyon" söz konusudur, "kapalı devrede canlı yayına özgü ideal durumda, görüntü bize bir şeyi vuku bulduğu anda tamı tamına gösteren aynasal bir olgudur (vuku bulan şey bir sahneleme olsa bile sonuç değişmez) ve bu görüntü olay bittiği anda dağılır gider".

övünüp böbürleniliyor, bu arada kültürde ve günlük yaşamda yaygınlaşan davranış modelleri de oluşturuluyor; öte yandan da toplumsal gözetlenme halimize ait gerçek süreçler gizleniyor. Eco'nun son yazısında (2016, s. 467-469) belirttiği gibi bar taburesinde yapılan sıradan gevezelikleri genelde anlık duyguların etkisini taşıyan kişisel fikirlere dönüştürüp post medya kamusal ortamında beyan edilmeye layık gören aptalların web'e nereden geldikleri daha iyi anlaşılıyor. Bütün bunların parodik temsili *The Truman Show* değil; *Grande Fratello*: O da George Orwell'inki değildir.

KİTAPTAKİ MAKALELERİN SIRASIYLA İLK YAYIMLANDIĞI YERLER

* "Verso una civiltà della visione?" *Diario Minimo*, Bompiani, Milano, 1963, s. 30-36; daha sonra *Pirelli. Rivista d'informazione e di tecnica*, a. XIV, Sayı 1, 1961.

* Yazarın bu konuyu ele aldığı yazıları sırasıyla şöyledir: "Problemi estetici del fatto televisivo" [Televizyon Olgusunun Estetik Problemleri], *Atti del III Congresso internazionale di estetica* [III. Uluslararası Estetik Kongresi Bildirileri], *Rivista di estetica*, Torino, 1956; "L'esperienza televisiva e l'estetica" [Televizyon Deneyimi ve Estetik], *Rivista di estetica*, 2, 2, 1957; Grosseto Buluşması, Sipra, 1, 5, 1962; daha sonra *Açık Yapıt*, Bompiani, Milano, 1962, s. 185-209.

* *Ertelenmiş Kıyamet* s. 309-316.

* *Ertelenmiş Kıyamet*, s. 317-357; kısmen "Bir Vizyon uygarlığına Doğru Yol mu Alınıyor", başlıklı makaleden, Pirelli. *Rivista di informazione e di tecnica*, Cilt XIV, Sayı 1, 1961 ve "Televisione: gli effetti e i rimedi" başlıklı makaleden alınmıştır, *Sipra*, Sayı 2, 1963.

* *Rivista di estetica*, II, Mayıs-Ağustos Sayısı, 1966, s. 237-259.

* Ekim 1967'de Uluslararası İletişim, Sanat ve Bilimler Merkezi tarafından New York'ta düzenlenen "Vision '67 Kongresi"nde sunulan bildiri. Daha sonra *Il costume di casa* [Evimizin Âdetleri] adlı derlemede yayımlanmıştır. Bkz. *Il Costume di casa*, Bompiani, Milano, 1973, s. 418-431.

* *Quindici*, Sayı 5, Ekim-Kasım 1967; sonra *Dalla periferia dell'impero*, Bompiani, Milano, 1977, s. 243-260.

* İlk yayın bilgisi: Kolektif, *Televisione e pubblicità*, ERI, Torino, 1968; daha sonra *Il costume di casa* [Evimizin Âdetleri], *Bompiani*, Milano, 1973, s. 361-376.

* *Il problema dell'informazione sociale nella ricerca plastica contemporanea*, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Enstitüsü, Milano,1968; Franco Monteleone, Peppino Ortoleva (yay. haz.), *La radio. Storia di sessant'anni, 1924-1984*, Marsilio, Venedik, 1984, s. 34-40.

* Radyo televizyon iletişiminin etkilerine dair ampirik araştırma konulu yuvarlak masa konuşması, Roma, 6-7 Mart 1970, *Appunti del Servizio Opinioni*, Sayı 105, s. 116-121.

* "Parola e immagine in televisione" başlıklı yuvarlak masa toplantısında sunulan bildiri (Venedik, Mart 1971), RAI Uluslararası Araştırmalar Servisi.

* *L'Espresso*, 6 Şubat 1972; *Il costume di casa* [Evimizin Âdetleri], Bompiani, Milano, 1973, s. 26-36.

* Kolektif, *Criteri e funzioni della critica televisiva* [Televizyon Eleştirisinin İşlevleri ve Ölçütleri], ERI, Torino, 1972.

* Makalenin özgün başlığı: "Lignes d'une recherche sémiologique sur le message télévisuel", *Recherchessur les systèmes signifiants*, yay. haz. JosetteRey-Debove, Mouton, Lahey, 1973, s. 535-540 (Uluslararası Göstergebilim Sempozyumu Bildirileri, Varşova, Ağustos 1968). İtalyanca çeviri: Gianfranco Marrone.

* XXV. Prix Italia'da sunulan bildiri, Venedik 1973, *Le emittenti televisive e il loro pubblico*, ERI, Torino, 1974; daha sonra *Dalla periferia dell'impero*, Bompiani, Milano, 1977, s. 261-283.

* "Namevcut Bir Devrimin Tarihi: Vaduz Deneyi", Agostino Gemelli Enstitüsü, görsel enformasyonun toplumsal problemlerine yönelik deneysel araştırma, ISPSIV, Milano, Temmuz 1975, s. 1-6.

* *Corriere della Sera*, 1976; daha sonra: *Dalla periferia dell'impero*, Bompiani, Milano, 1977, s. 284-288.

* *Aut Aut*, Sayı 163, 1978.

*Bu makale, Thames Television'ın sponsor olduğu, (Independent Broadcasting Authority ve Londra Üniversitesi Eğitim Enstitüsü işbirliğiyle) 1- 2 Haziran 1978'de Londra'da düzenlenen "Schools Television" adlı konferansta sunulmuştur. Bildirinin özgün adı "Can television teach?", *Screen Education*, Sayı 31, 1979.

* Editörlüğünü Mauro Wolf'un yaptığı *Tra informazione ed evasione: i programmi televisivi di intrattenimento* adlı kitabın giriş bölümü, ERI, Roma, 1981; daha sonra *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano, 1983, s. 163-179.

* *L'Espresso*, 22 Mayıs 1983; daha sonra *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano, 1983, s. 212-216.

* Francesco Casetti (yay. haz.), *L'immagine al plurale*, Marsilio, Venedik, 1984; daha sonra *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano, 1985, s. 125-146.

* *L'Espresso*, 26 Mayıs 1985.

* *L'Espresso*, 7 Temmuz 1985.

* *L'Espresso*, 8 Aralık 1985.

* *L'Espresso*, 4 Mayıs 1986.

* *L'Espresso*, 28 Eylül 1986.

* *L'Espresso*, 1 Mart 1987.

* *L'Espresso*, 22 Mart 1987; şimdi *Secondo diario minimo* [*Somonbalığıyla Yolculuk*, çev. İlknur Özdemir, Can Yayınları, İstanbul, 1992], Bompiani, Milano, 1992, s. 107-109, "Come Presentare in TV" [Televizyon Sunucusu Olmanın Yolları] başlığıyla.

* *L'Espresso*, 3 Mayıs 1987.

* *L'Espresso*, 19 Temmuz 1987.

* *L'Espresso*, 27 Eylül 1987.

* *L'Espresso*, 20 Mart 1988.

* *L'Espresso*, 23 Ekim 1988.

* *L'Espresso*, 19 Mart 1989.

* *L'Espresso*, 26 Mart 1989.

* *L'Espresso*, 30 Nisan 1989.

* *L'Espresso*, 20 Ağustos 1989.

* *L'Espresso*, 1993; daha sonra *La bustina di Minerva* [Minerva'nın Kutusu], Bompiani, Milano, 2016, s. 49-50.

* *L'Espresso*, 7 Mart 1993; daha sonra *La Bustina di Minerva* [Evimizin Adetleri], Bompiani, Milano, 2016, s. 199-200.

* *L'Espresso*, 14 Mart 1993; daha sonra *La Bustina di Minerva* [Evimizin Âdetleri], s. 201-202.

* *L'Espresso*, 4 Nisan 1993; daha sonra *La bustina di Minerva*, s. 203-204.

* *L'Espresso*, 12 Kasım 1995; daha sonra *La Bustina di Minerva*, s. 211-212.

* *L'Espresso*, Ekim 1995; *La bustina di Minerva*, s. 69-71.

* *L'Espresso*, 17 Eylül 1995; daha sonra *La bustina di Minerva*, s. 117-118.

* *L'Espresso*, 13 Haziran 1996; daha sonra *La bustina di Minerva*, s. 329-330.

**L'Espresso*, 28 Mayıs 1998; daha sonra *La Bustina di Minerva*, s. 139-140.

* *L'Espresso*, 12 Ekim 2000; daha sonra *Pape Satàn aleppe*, La nave di Teseo, Milano, 2016, s. 149.

**L'Espresso*, 26 Aralık 2002; daha sonra *Pape Satàn aleppe*, s. 31-33.

* *L'Espresso*, 8 Nisan 2004, bu makalenin başlığı 1973 tarihli orijinal makaleden alınmıştır; daha sonra *Pape Satàn aleppe*, s. 167-170.

* *L'Espresso*, 18 Haziran 2009; daha sonra *Pape Satàn aleppe*, s. 180-183.

* *L'Espresso*, 13 Eylül 2012; daha sonra *Pape Satàn aleppe*, s. 188-190.

* *L'Espresso*, 27 Ocak 2015; *Pape Satàn aleppe*, s. 201-202.

Anania, Francesca

2010 *Breve storia della radio e della televisione italiana* [İtalyan radyo ve televizyonunun kısa tarihi], Roma, Carocci.

Barthes, Roland

1964 "Éléments de sémiologie" [Semiyolojinin Unsurları], *Communications*, 4. sayı; Torino, Einaudi, 2011.

Baudrillard, Jean

1995 *Le crime parfait* [Kusursuz Cinayet], Paris, Galilée.

Bernoussi, Mohamed

2017 *Umberto Eco, sémioticien et romancier* [Göstergebilimci ve Romancı], Milano, Mimésis.

Beardsworth, Sara G. - Auxier Randall E.
2017 *The Philosophy of Umberto Eco* [Umberto Eco'nun Felsefesi](Library of Living Philosophers), Chicago, Açık Oturum.

Belpoliti, Marco - Marrone, Gianfranco, yay. haz.

2018 "Kitsch", *Riga*, Sayı 39.

Bettetini, Gianfranco

1975 *Produzione del senso e messa in scena* [Anlamın üretimi ve sahnelenmesi], Milano, Bompiani.

1984 *La conversazione audiovisiva* [Görsel-İşitsel İletişim], Milano, Bompiani.

Calabrese, Omar

1987 *L'età neobarocca* [Neobarok Dönem], Roma-Bari, Laterza.

Calabrese, Omar - Cavicchioli, Sandra - Pezzini, Isabella

1989 *Vuoto a rendere. Il contenitore: slittamenti progressivi di un modello televisivo* [Depozitolu. Kutu: Bir televizyon modelinin aşamalı değişimleri], Roma.

Calabrese, Omar - Volli, Ugo

1995 *I telegiornali. Istruzioni per l'uso* [Haberler. Kullanım Talimatları], Roma-Bari, Laterza.

Capecchi, Vittorio - Livolsi, Marino yay. haz.

1971 *La stampa quotidiana in Italia* [İtalya'da Günlük Basın], Milano, Bompiani.

Caprettini, Gian Paolo yay. haz.

1994 *Totem e tivù* [Totem ve TV], Venedik, Marsilio.

Caprettini, Gian Paolo, yay. haz.

1996 *La scatola parlante* [Konuşan Kutu], Roma, Editori Riuniti.

Cardini, Daniela

2017 *Long* TV. *Le serie televisive viste da vicino* [Uzun TV. Yakından İzlenen Televizyon Dizileri], Milano, Unicopli.

Carini, Stefania

2009 *Il testo espanso. Il telefilm nell'età della convergenza* [Yakınsama Çağında Telefilm], Milano, Vita e Pensiero.

Casetti, Francesco, yay. haz.

1988 *Tra me e te. Strategie di coinvolgimento del telespettatore nei programmi della neotelevisione* [Seninle benim aramda. İzleyicileri Yeni-Televizyon Programlarına Dahil Etme Stratejileri], Roma.

1984 *L'immagine al plurale* [Çoğul İmge], Venedik, Marsilio.

Casetti, Francesco - Odin, Roger

1990 "De la paléo- à la néo-télévision", *Communications*, 51. sayı.

Cavicchioli, Sandra

1997 "Processi in televisione" Giglioli, Cavicchioli, Fele, *Rituali di degradazione* [Degradasyon Ritüelleri], Bologna, il Mulino.

Cavicchioli, Sandra - Pezzini, Isabella

1993 *La* TV-*verità* [Hakikat-TV]. *Da "finestra sul mondo" a Panopticon*, Roma.

Chalaby, Jean K.

2015 *The Format Age: Television's Entertainment Revolution* [Format Çağı: Televizyonun Eğlence Devrimi], Hoboken, John Wiley and Sons.

Codeluppi, Vanni

2011 *Stanno uccidendo la* TV [Televizyonu öldürüyorlar], Torino, Bollati Boringhieri.

De Certeau, Michel

1980 *L'invention du quotidien. 1: Arts de faire* [Günlük yaşamın icadı. 1: Edim Sanatları], Paris, Gallimard/ Folio.

Demaria, Cristina - Grosso, Luisa - Spaziante, Lucio

2002 *Reality* TV, Roma.

Eco, Umberto

1956 "Problemi estetici del fatto televisivo", *Atti del III Congresso internazionale di estetica* [3. Uluslararası Estetik Kongresi] Torino, Edizioni della Rivista di estetica.

1957 "L'esperienza televisiva e l'estetica" *Rivista di estetica*, 2, 2. sayı

1961 "Verso una civiltà della visione?", *Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica*, a. XIV, n. 1.

1962a Incontro a Grosseto, *Sipra*, 1, 5.

1962b *Opera aperta* [Açık Yapıt], Milano, Bompiani.

1963 *Diario mi imo* [Yanlış Okumalar], Milano, Mondadori.

1964 *Apocalittici e integrati* [Ertelenmiş Kıyamet], Milano, Bompiani; daha sonra Milano, La nave di Teseo, 2016.

1965 "Per una indagine semiologica del messaggio televisivo", Eco, Fabbri, Giglioli, Lumachi, Seppilli, Tinacci Mannelli, *Prima proposta per un modello di ricerca interdisciplinare sul rapporto televisione-pubblico* [Televizyon-izleyici ilişkisine ilişkin disiplinlerarası bir araştırma modeli için ilk öneri], Perugia, 23-24 Ekim 1965; *Rivista di estetica*, II, Mayıs-Ağustos 1966.

1967 "Per una guerriglia semiologica", "Vision '67" Kongresi'ndeki Sohbet, New York; günümüzde Eco (1973a).

1968a *La struttura assente* [Namevcut Yapı], Milano, Bompiani; daha sonra Milano, La nave di Teseo, 2016.

1968b "Le avventure della comunicazione", *Almanacco Bompiani 1967*, s. 13-25.

1968c "Ciò che non sappiamo della pubblicità televisiva", *Televisione e pubblicità* [Televizyon ve Reklam], Roma; günümüzde Eco (1973a).

1969 "Note per un museo della radiotelevisione italiana" *Il problema dell'informazione sociale nella ricerca plastica contemporanea*, Milano, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Enstitüsü; günümüzde *La radio. Storia di sessant'anni* [Radyo. Altmış yıllık bir tarihçe] *1924-1984*, Venedik, Marsilio, 1984.

1970 Intervento alla tavola rotonda, *La ricerca empirica sugli effetti della comunicazione radiotelevisiva*, Roma, 6-7 Mart 1970, "Appunti del Servizio Opinioni", 105. sayı, s. 116-121.

1971 "Guida all'interpretazione del linguaggio giornalistico" Capecchi, Livolsi, yay. haz. (1971).

1972 "Il televisionario", *L'Espresso*, 6 Şubat; günümüzde Eco (1973a).

1973a *Il costume di casa* [Evimizin Adetleri], Milano, Bompiani.

1973b "Per una definizione della critica televisiva" (Segre, Morandi , Seppilli ile.), *Criteri e funzioni della critica televisiva* [Televizyon eleştirisinin ölçütleri ve işlevleri], Torino.

1973c "Lignes d'une recherche sémiologique sur le message télévisuel", J. Rey-Debove, yay. haz., *Recherches sur les systèmes signifiants* [Gösterge sistemleri üzerine araştırmalar], Mouton, La Haye.

1973d "Il pubblico fa male alla televisione?", relazione al Prix Italia, Venedik; günümüzde Eco (1977a).

1975 *Trattato di semiotica generale* [Genel Göstergebilim Üzerine İnceleme], Milano, Bompiani.

1976 *Introduzione* a Eco [Önsöz], yay. haz. (1976).

1977a *Dalla periferia dell'impero* [İmparatorluğun eteklerinden], Milano, Bompiani; daha sonra Milano, La nave di Teseo, 2016.

1977b "La controcultura", *Civiltà delle macchine*, XXV, 1-2; gözden geçilmiş versiyonu günümüzde Eco (1983).

1978a "Dalla guerriglia semiologica alla professionalità della comunicazione", *aut aut*, 163.
1978b *Il superuomo di massa* [Popüler Roman Kahramanları], Milano, Bompiani; daha sonra Milano, La nave di Teseo, 2016.
1979a *Lector in fabula* [Okurun Rolü], Milano, Bompiani.

1979b "Can Television teach?", *Screen Education*, 31. sayı, Wolf için önsöz, yay. haz. (1981).
1981b "Evento come messa in scena e vita come scenografia", *Forme sceniche della televisione*, Milano, FrancoAngeli.

1983 *Sette anni di desiderio* [Yedi Yıllık Tutku], Milano, Bompiani.

1984a "Tipologia della ripetizione", Casetti (1984); "L'innovazione nel seriale" balığı altında günümüzde Eco (1985a).

1984b *Semiotica e filosofia del linguaggio* [Göstergebilim ve Dil Felsefesi], Torino, Einaudi.

1985a *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani.

1985b "Poeti a macchina", *L'Espresso*, 26 Mayıs.

1985c "Una chiave per il successo", *L'Espresso*, 7 Temmuz.

1985d "Caro Colombo vestito di nuovo", *L'Espresso*, 8 Aralık.

1986a "Che invenzione lo spot-verità", *L'Espresso*, 4 Mayıs.

1986b "Tanto rumore per nulla", *L'Espresso*, 9 Kasım.
1987a "Non comprate quel whisky", *L'Espresso*, 1 Mart.

1987b "I Bonga sono tra noi", *L'Espresso*, 22 Mart; "Come presentare in TV" başlığı altında Eco (1992a).

1987c "Il potere e la gloria", *L'Espresso*, 3 Mayıs.

1987d "Il bello della diretta", *L'Espresso*, 18 Temmuz.

1987e "Riflessioni di un vegliardo", *L'Espresso*, 27 Eylül.

1988a "Tanto per fare un esempio", *L'Espresso*, 20 Mart.

1988b "Topolino e la clausura", *L'Espresso*, 23 Ekim.

1989a "Come funziona la tv-verità", *L'Espresso*, 19 Mart.

1989b "Un giorno in pretura senza telecamere", *L'Espresso*, 26 Mart.

1989c "Non è la macchina della verità", *L'Espresso*, 30 Nisan.

1989d "Notizie sul futuro della notizia", *L'Espresso*, 20 Ağustos.

1990 *I limiti dell'interpretazione* [Yorumlamanın Sınırları], Milano, Bompiani.

1992a *Il secondo diario minimo* [İkinci Yanlış Okumalar], Milano, Bompiani.

1992b "Andate al Louvre, c'è l'antenato dello zapping e di Blob", *L'Espresso*, 1 Kasım.

1995a Intervento al seminario "Informazione e politica", Roma, Presidenza del Senato; *L'Unità*, 22-23-24 Şubat; daha sonra Eco (1997) "Sulla stampa" başlığı altında.

1995b "La travolgente passione della mediocrità. Ovvero, Derrick come eroe del nostro tempo", *L'Espresso*, 17 Eylül, günümüzde Eco (1999b).

1995c "In tv non si prova l'innocenza. Si delegittima l'accusa, e basta", *L'Espresso*, 12 Kasım.

1995d "Corrado e il paese reale", *L'Espresso*, günümüzde Eco (1999b).

1996 "Il trionfo della tecnologia leggera", *L'Espresso*, günümüzde Eco (1999b).

1997 *Cinque scritti morali* [Beş Ahlak Yazısı], Milano, Bompiani.

1998 "Educare alla privacy", *L'Espresso*, günümüzde Eco (1999b).

1999a "Spartacus", *Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri* [Paolo Fabbri için Göstergebilimsel Diyaloglar], Pierluigi Basso ve Lucia Corrain editörlüğünde, Genova, Costa&Nolan.

1999b La bustina di Minerva [Minerva'nın Kutusu], Milano, Bompiani.

2000 "Ci sono due grandi fratelli", *L'Espresso*, günümüzde Eco (2016).

2002 "Fare ciao con la manina", *L'Espresso*, günümüzde Eco (2016).

2004 "Il pubblico fa male alla televisione?", *L'Espresso*, daha sonra Eco (2016).

2006 *A passo di gambero*, Milano, Bompiani; daha sonra Milano, La nave di Teseo, 2016.

2009 "Navi che levano le poppe", *L'Espresso*, daha sonra Eco (2016).

2011 *Costruire il nemico* [Düşman İnşa Etmek], Milano, Bompiani.

2012 "Inquisiti e villani", *L'Espresso*, günümüzde Eco (2016).

2015 "Il tempo e la storia", *L'Espresso*, günümüzde Eco (2016).

2016 *Pape Satàn aleppe* [Budalalıktan Deliliğe], Milano, La nave di Teseo.

Eco, Umberto, yay. haz.
1972 *Estetica e teoria dell'informazione* [Estetik ve Bilgi Teorisi], Milano, Bompiani.
1976 *Storia di una rivoluzione mai esistita: l'esperimento Vaduz* [Hiç

Yaşanmamış Bir Devrimin Öyküsü: Vaduz Deneyi], Roma, Rai, Servizio Opinioni.

Eco, Umberto - Fabbri, Paolo

1978 "Progetto di ricerca sull'utilizzazione dell'informazione ambientale", *Problemi dell'informazione*, 4. Sayı.

Eco, Umberto - Violi, Patrizia

1976 "La controinformazione", *Storia della stampa italiana*, Sayı V: *La stampa italiana del neocapitalismo*, düzenleyen Valerio Castronovo ve Nicola Tranfaglia, Roma-Bari, Laterza.

Eugeni, Ruggero

2015 *La condizione postmediale* [Post-medya Durumu], Brescia, La Scuola.

Fabbri, Paolo

1973 "Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e malocchio della semiologia", *Versus*, 3; düzenleyen ve Gianfranco Marrone için önsöz yazan, Roma, Sossella, 2018.

1992 "Il dedalo nel testo. L'idioma estetico", Manetti, Magli, Violi, yay. haz. (1992).

2004 "Aplauso y consenso", *Cuadernos de Información y Comunicación* [Bilgi ve İletişim Defterleri], 9.

2017 *L'efficacia semiotica* [Göstergebilimsel etkililik], Milano, Mimesis.

2018 "Fare un Sessantotto: diffidenze e guerriglia",*'68, testi e commenti, Almanacco Alfabeta2*, Mayıs.

Freccero, Carlo

2013 *Televisione* [Televizyon], Torino, Bollati Boringhieri.

Goodwin, Charles

2003 *Il senso del vedere* [Görme Duyusu], Roma, Meltemi.

Grandi, Roberto, yay. haz.

1992 *I mass media fra testo e contesto* [Metin ve Bağlam Arasında Kitle İletişim Araçları], Milano, Lupetti.

Grasso, Aldo

2003 *Che cos'è la televisione* [Televizyon Nedir?], Milano, Garzanti.

2004 *Storia della televisione italiana* [İtalyan Televizyonunun Tarihi], Milano, Garzanti.

2011 *Prima lezione sulla televisione* [Televizyona Dair İlk Ders], Roma-Bari, Laterza.

Grasso, Aldo - Penati, Cecilia

2016 *La nuova fabbrica dei sogni. Miti e riti delle serie TV americane* [Yeni rüya fabrikası. Amerikan TV dizilerinden mitler ve ritüeller], Milano, il Saggiatore.

Grignaffini, Giorgio - Bernardelli, Andrea

2017 *Che cos'è una serie televisiva* [Televizyon Dizisi Nedir?], Roma, Carocci.

Innocenti, Veronica - Perrotta, Marta

2013 *Factual, reality, makeover. La spettacolo della trasformazione nella televisione contemporanea* [Gerçekçilik, Gerçeklik, Makyaj. Çağdaş Televizyondaki Dönüşüm Gösterisi], Roma, Bulzoni.

Jakobson, Roman

1963 *Essais de linguistique générale* [Genel Dilbilim Denemeleri], Paris, Minuit.

Jenkins, Henry

2006 *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* [Yakınsama Kültürü: Eski ve Yeni Medyanın Çarpıştığı Yer], New York University Press.

Lorusso, Anna Maria

2008 *Umberto Eco*, Roma, Carocci.

2018 *Post-verità* [Hakikat Sonrası], Roma-Bari, Laterza.

Lorusso, Anna Maria, yay. haz.

2015 *50 anni dopo Apocalittici e integrati di Umberto Eco* [Umberto Eco'nun Ertelenmiş Kıyamet'inden 50 Yıl Sonra], Roma, DeriveApprodi.

Lotz, Amanda D.

2014 *The Television Will Be Revolutionized* [Televizyon Devrim Yaratacak], New York, New York University Press.

Manetti, Giovanni

1992 "I modelli comunicativi e il rapporto testo-lettore nella semiotica interpretativa", Roberto Grandi, yay. haz., *I mass-media tra testo e contesto* [Metin ve Bağlam Arasında Kitle İletişim Araçları], Milano, Lupetti.

Manetti, Giovanni - Magli, Patrizia - Violi, Patrizia, yay. haz.

1992 *Semiotica: storia teoria interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco* [Göstergebilim: tarih teorisi in yorumlanması. Umberto Eco Üzerine Yazılar], Milano, Bompiani.

Mangiapane, Francesco

2018 *Retoriche social* [Sosyal Retorik], Palermo, Museo Pasqualino.

Marrone, Gianfranco

2001 *Corpi sociali* [Toplumsal Bedenler], Torino, Einaudi.

2010 *L'invenzione del testo* [Metnin icadı], Roma-Bari, Laterza.

2012a *Stupidità* [Aptallık], Milano, Bompiani.

2012b *X-Media* [X-Medya] Milano, Doppiozero (e-book).

2013 *Figure di città* [Şehir Figürleri], Milano, Mimesis.

2016 *Roland Barthes: parole chiave* [Roland Barthes: Anahtar Sözcükler], Roma, Carocci.

2018 *Prima lezione di semiotica* [İlk göstergebilim dersi], Roma-Bari, Laterza.

Menduni, Enrico

2008 *I linguaggi della radio e della televisione* [Radyo ve Televizyon Dilleri], Roma-Bari, Laterza.

Mittel, Jason

2015 *The Poetics of Contemporary Television Storytelling* [Çağdaş Televizyon Hikâye Anlatımının Poetikası,], New York, New York University Press.

Monteleone, Franco

1995 *Storia della radio e della televisione in Italia*, Venedik, Marsilio.

Ortoleva, Peppino

1995 *Un ventennio a colori. Televisione privata e società in Italia* [İtalya'da Radyo ve Televizyonun Tarihi], Floransa, Giunti.

Paolucci, Claudio

2017 *Umberto Eco, fra ordine e avventura*, Milano, Feltrinelli.

Pareyson, Luigi

1954 *Estetica, teoria della formatività* [Estetik, Biçimsellik Kuramı], Torino, Edizioni di Filosofia.

Petitot, Jean - Fabbri, Paolo, yay. haz.

2000 *Au nom du sens* [Anlam Adına], Paris, Grasset.

Pezzini, Isabella

1999 *La TV delle parole. Grammatica del talk show* [Kelimelerin Televizyonu. Talk show Dilbilgisi], Roma.

Piazzoni, Irene

2014 *Storie delle televisioni in Italia* [İtalya'da Televizyon Hikâyeleri], Roma, Carocci.

Pozzato, Maria Pia

1992 *Dal "gentile pubblico" all'Auditel* ["Nazik halk"tan Auditel'e], Roma.

1995 *Lo spettatore senza qualità* [Kalitesiz Seyirci], Roma.

Pozzato, Maria Pia - Grignaffini, Giorgio, yay. haz.

2008 *Mondi seriali* [Seri Dünyalar], Milano, link/Ricerca.

Scaglioni, Massimo

2008 *MultiTV. L'esperienza televisiva nell'età della convergenza* [Çoklu TV. Yakınsama çağında televizyon deneyimi], Roma, Carocci.

Vagni, Tito

2017 *Abitare la TV. Teorie, immaginari, reality show* [Televizyonu yaşamak. Teoriler, Hayaller, Realite Şovları], Milano, FrancoAngeli.

Volli, Ugo

1994 *Il libro della comunicazione* [İletişimin Kitabı], Milano, il Saggiatore.

Wolf, Mauro

1985 *Teorie delle comunicazioni di massa* [Kitle İletişim Teorileri], Milano, Bompiani.

1992 "Una visita in soffitta", Manetti, Magli, Violi, yay. haz. (1992).

Wolf, Mauro, yay. haz.

1981 *Tra informazione ed evasione: i programmi televisivi di intrattenimento*, Roma. [Bilgi ve Kaçış Arasında: Eğlence Televizyon Programları]

Televizyona Dair Umberto Eco'nun, 20. yüzyılın kitle iletişim evrenine damgasını vuran, "konuşan o tuhaf kutu"ya ve üretimlerine adadığı yazılarını okurla buluşturuyor. Araştırmacı, yazar, filozof, köşe yazarı, göstergebilimci, yayıncılık dünyasının önemli aktörü olmanın yanı sıra İtalyan radyo televizyonu RAI'nin kamu hizmeti yayıncılığında da görev almış Eco'nun televizyona, televizyon diline, televizyonun devreye soktuğu iletişim biçimlerine ve bu iletişim biçimlerini destekleyen teknolojilere, televizyonun ürettiği hayal gücüne, bunun sonucunda ortaya çıkan kültürel, estetik, etik, eğitsel ve özellikle de politik neticelere yönelik yazıları yaklaşık 60 yıl gibi geniş bir zaman aralığında kaleme alındı: İtalya'da ilk televizyon yayınlarının başladığı 1956 yılından televizyonun toplumsal kültür üretiminde ve dönüşümünde baskın denemeyeceği bir döneme, ekranın internet ve sosyal ağlarla birleştiği 2015 yılına uzanan yazıları kapsayan bu kitap, Umberto Eco külliyatının önemli bir halkasını oluşturuyor.

"Eco, kendisini inanılmaz derecede kızdırmasına rağmen yine de bu olağanüstü iletişim aracına tutkundur. Öyle ki röportajların pek çoğunda, günün son saatlerini geçmişin hangi deviyle geçirdiği, akşamları ne yaptığı sorulduğunda neredeyse hep aynı yanıtı vermiştir: Ailece *Komiser Columbo* ya da *Don Matteo* izleyerek."

Gianfranco Marrone



#italyanedebiyatı #televizyon #medya #teknoloji #toplum #kültür #kitleiletişimi

can

canyayinlari.com | f | | X canyayinlari

deneme

ISBN 978-975-07-6262-8

9 789750 762628