

# Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

## RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

### Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

# İLETİŞİM VE TELEVİZYON TEORİLERİ



RİDVAN ŞENTÜRK

# İLETİŞİM VE TELEVİZYON TEORİLERİ

### **Rıdvan Şentürk**

Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesinden mezun oldu (1988). 1990 yılında Almanya'ya gitti ve sinema ve felsefe alanlarında lisans ve yüksek lisans öğrenimini tamamladı. Aynı üniversitede doktorasını sinema alanında modern ve postmodern estetik üzerine yazdı. Halen İstanbul Ticaret Üniversitesi İletişim Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı bölümünde öğretim üyesi olarak görev yapan Rıdvan Şentürk'ün *Almanya'da Türk İzleri*, *Müziğin Gücü*, *Almanya Treni*, *Kafkas İslam Ordusu* gibi yayımlanmış belgesel çalışmaları, çeşitli hakemli dergilerde yayımlanmış bilimsel makaleleri, dünya ve Türk sineması estetiği üzerine sunulmuş 20'ye yakın semineri bulunmaktadır. İstanbul Ticaret Odası adına yürütülen, Türkiye'de sinema ve televizyon sektörünün incelendiği *Türkiye'de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri* başlıklı projeye danışmanlık yapmıştır. *Türkiye'de Film Endüstrisi* araştırma projesi üzerinde çalışmaları devam etmektedir.

Yayımlanmış eserleri: *Postmoderne Tendenzen im Film* (Almanya, 2007), *Terörist* (tiyatro oyunu, 2009), *Postmodern Kaos ve Sinema* (2011), *Eleştirel Teorinin Eleştirisi* (2013), *Türk Sinemasının Durum Analizi* (2014); Heidegger, *Düşünmek Ne Demektir?* (Almancadan tercüme, 2013); *Müzik ve Kimlik* (2016), *Gülme Teorileri* (2016), *Dijital Sinema – Kuramdan Tekniğe* (editör, 2016)

# İLETİŞİM VE TELEVİZYON TEORİLERİ

RİDVAN ŞENTÜRK



---

**KÜRE YAYINLARI / 184. Kitap**  
**Felsefe 11**

## **İletişim ve Televizyon Teorileri**

**Rıdvan Sentürk**

© Rıdvan Sentürk, 2017  
© Küre Yayınları, 2017

Yayına Hazırlık **Nermin Tenekeci**

Birinci Basım Subat 2017

ISBN 978-605-9125-52-9

TC Kültür ve Turizm Bakanlığı  
Sertifika No: 15813

Tasarım/Kapak **Zeyd Karaaslan**  
Tasarım Uygulama **Sibel Yalçın**

Baskı/Cilt Aktif Matbaa ve Reklam  
Sertifika No: 13978  
Söğütöçesme Mah. Halkalı Cad.  
No: 245/1-A  
Küçükçekmece/İstanbul  
Tel: 0212 698 93 54

---

### **KÜRE YAYINLARI**

Vefa Cad. No: 48 Kat: 3  
Vefa/İstanbul  
Tel 0212. 520 66 41-42  
Faks 0212. 520 74 00  
[www.kureyayinlari.com](http://www.kureyayinlari.com)  
[kure@kureyayinlari.com](mailto:kure@kureyayinlari.com)

# İÇİNDEKİLER

|                                              |     |
|----------------------------------------------|-----|
| Takdim                                       | 7   |
| <b>I. İLETİŞİM VE TOPLUM</b>                 | 9   |
| Kavram ve Yöntem                             | 11  |
| Teorilerin Teo Sorunu                        | 14  |
| Gaye ve Model                                | 16  |
| <i>Linguistic Turn</i> ve Söylemsel Döngü    | 21  |
| İletişim Teorileri ve Sistem Tartışmaları    | 39  |
| Erving Goffman                               | 39  |
| Randall Collins                              | 46  |
| Niklas Luhmann                               | 51  |
| Henri Lefebvre                               | 56  |
| David Harvey                                 | 61  |
| Anthony Giddens                              | 66  |
| Pierre Bourdieu                              | 75  |
| <i>Spatial Turn</i> ve Etik-Ontolojik Kaygı  | 93  |
| Bütünlüğün Parçalanması, Düzenin Bozulması   | 94  |
| Klasik Zaman ve Mekân Algısı                 | 102 |
| Ontolojik Devrim ve Mekânsal Genişleme       | 113 |
| Zaman-Mekân Mesafesi, Süreksizlik ve Saçılma | 115 |
| <b>II. TELEVİZYON TEORİLERİ</b>              | 127 |
| <b>McLuhan</b>                               | 139 |
| Gerçekliğin Telematik Paradigması            | 140 |
| Mesaj Aracın Kendisidir                      | 145 |
| Tele-vizyonun Tekno-lojiği                   | 148 |
| Değerlendirme                                | 151 |
| <b>Fiske ve Hartley</b>                      | 161 |

|                                                    |            |
|----------------------------------------------------|------------|
| Teorik Arka Plan                                   | 162        |
| Yöntem ve Araç Sorunu                              | 165        |
| Niteliksel İçerik Analizi ve Semiyotik             | 167        |
| Değerlendirme                                      | 178        |
| <b>Raymond Williams</b>                            | <b>183</b> |
| Teorik Arka Plan                                   | 185        |
| Teknik Kültür ve Gelenek                           | 189        |
| Kültürel Dönüşüm ve İletişim                       | 192        |
| Tele-vizyon Kültürü ve Analizi                     | 195        |
| Gelecek Vizyonu                                    | 204        |
| Değerlendirme                                      | 205        |
| <b>John Ellis</b>                                  | <b>209</b> |
| Metin mi, Doku mu?                                 | 211        |
| Televizyonun Genetik Dokusu                        | 212        |
| Televizyonun Estetik Dokusu                        | 217        |
| Değerlendirme                                      | 225        |
| <b>Joshua Meyrowitz</b>                            | <b>229</b> |
| Magazin ve Magazinsellik                           | 230        |
| Televizyon ve Magazin Programları                  | 232        |
| Televizyonun Magazinsel Dokusu ve Biçimleri        | 234        |
| Eğlence Makinesine Dönüşüm Sürecinde Özel Kanallar | 238        |
| Eğlence Kültürü ve Bilgilenme Biçimleri            | 240        |
| Televizyon Kültürü ve Tecrübe Simülasyonu          | 245        |
| Değerlendirme                                      | 266        |
| <b>Kaynakça</b>                                    | <b>271</b> |
| <b>Dizin</b>                                       | <b>279</b> |

# T a k d i m

Bu kitap, aralıklarla da olsa, yaklaşık beş yıllık bir çalışmanın sonunda vücut buldu. Türkiye’de, her ne kadar iletişim konusu üzerine makale ve kitap çalışmalarına rastlamak mümkünse de, televizyon teorileri alanında kendi içinde bütünlüğü olan kuşatıcı bir kitap çalışması bulunmuyor maalesef. Kaldı ki mevcut çalışmaların büyük bir kısmının daha çok Batı’da üretilen teorileri doğru anlamayı ve aktarmayı amaçlayan ders kitabı özelliği taşıması düşündürücüdür. Bu durum, özgün düşünce, araştırma, tartışma, anlam ve muhakeme dili inşa etmekten ziyade, sadece Batı’nın özgünlüğünü yansıtan çalışmaları anlamaya ve aktarmaya veya yeniden üretmeye çalışan anlayışın hakim olduğu Türk akademyasına örnek teşkil etmektedir. Oysa Türk akademyasının anlama ve aktarmadan çok, kendi düşünmesi, araştırması, eleştirmesi, muhakeme etmesi, anlam inşa etmesi ve iddialarını kitaplaştırmaları gerekmektedir. Türk akademi dünyası henüz bu vasıfları haiz görünmemektedir. Belirli bir alanda mevzuunu oluşturma ve özgün bir düşünce tavrıyla işleme istidadının ve cehdinin örneklerine dahi rastlamak pek mümkün değildir. Zira bunun için mutlaka anlama ve aktarma aşamasından, anlamlandırma, eleştiri ve yorumlama aşamasına geçilmesi gerekmektedir. Türk akademyasındaki eleştirel geleneğin zayıflığı bu durumun apaçık bir göstergesidir.

Bu çerçevede değerlendirildiğinde: *İletişim ve Televizyon Teorileri*, okuyucusunu sadece doğru anlamaya ve aktarmaya değil, bilakis anlamlandırmaya, yorumlamaya, eleştirmeye ve nihayet muhakemeye davet etmekte, böylece belirli bir alanda mevzuunu oluşturma ve özgün düşünme istidadı ve cehdi ile tavrı alma/işleme sürecine girmesini ümit etmektedir.

# **I. İletişim ve Toplum**



## Kavram ve Yöntem

Medya ve iletişim alanında yapılan araştırmalar ve tartışmaların tarihi gelişim süreci incelendiğinde, iletişimi tek taraflı değil de karşılıklı bir etkileşim sürecini ifade ettiğini öngören bakış açılarına daha çok itibar edildiği görülmektedir. Bu temayül, esasen *iletişim* sözcüğü ile Türkçeye tercüme edilen *komünikasyon* kavramının ifade ettiği anlama daha uygun düşer. Nitekim *komünikasyon* sözcüğü Latince *communio/communis/communicare*'den gelmekte ve zannedildiği gibi iletmek/aktarmaktan ziyade paylaşmak, katılmasını ve payını almasını sağlamak, ortak olmak, bölüşmek, birlikte yapmak, birleştirmek anlamlarını ifade etmektedir. Görüldüğü üzere, orijini itibarıyla *komünikasyon* kavramıyla daha çok birden fazla insanın dahil olduğu toplumsal davranışlar kastedilmektedir. Kaldı ki toplumsal davranışları karakterize eden en önemli özelliklerden biri, çeşitli ifade etme süreçlerini başlatma ve tamamlama, diğeri ise bir birliktelik oluşturacak biçimde paylaş(tır)maktır. Toplumsal davranış biçimi olarak *komünikasyon*, durumlara ve şartlara bağımlı bir süreci ifade eder. Toplumsal davranış süreçleri bakımından başka bir özelliği de problemlerin çözülmesine katkı sağlamasıdır. *Komünikasyon* sayesinde, tek başına aşılamayacak engellerin üstesinden gelmek mümkün olabilmektedir.

Günümüzdeki kullanım biçimiyle *komünikasyon*, *enformasyon*ların mübadelesi, değiş-tokuş edilmesi ve aktarılması-iletilmesi anlamına gelmekte; bu bağlamda *enformasyon* sözcüğü bilmek, bilgi ve tecrübe kavramlarını ihtiva etmektedir. Komünikasyon sürecinde söz konusu olan mübadele/değiş-tokuş, karşılıklı olarak bir şeyleri vermek ve almak manasını taşıırken; öte yandan iletmek/aktarma sözcüğü ise mesafelerin aşılabileceği veya bir kişinin sa-

hip olduğu düşünceleri, hayalleri ve gayeleri/maksatları bırakıp başkalarını benimseyebilmesinin mümkün olduğunu ifade eder.

*Komünikasyon* kavramının daha çok toplumsal davranışı ifade eden orijinal anlamının yanında çeşitli bağlamlarda farklı süreçler için de kullanıldığı ve neredeyse hayatın her alanını kuşatıcı biçimde konumlandırıldığı görülmektedir. Örneğin teknik alanda *sinyal iletimi*, *karşılıklı yönetim/yönlendirme*, *araçlar arasında bağlantı kurma* anlamında kullanılabildiği gibi, kurumlar, şirketler ve kuruluşların kendi aralarındaki ve özellikle hedef kitleleri ile olan ilişkilerini ifade etmek için de tercih edilmektedir. Bu durumda *komünikasyon* canlı varlıklar arasındaki değil, organize edilmiş birimler, sistemler, gazetecilik, yayıncılık ve pazarlama gibi üretici ve tüketici arasında söz konusu edilebilecek ilişkileri ifade eder.

*Komünikasyon* kavramı ve işaret ettiği sorunlar, sosyolojik, tarihsel, epistemolojik ve fenomenolojik araştırmaların üzerinde en fazla odaklandığı konuların arasında yer almaktadır. Bu durum, günümüzde özellikle iletişim alanında gerçekleşen teknolojik gelişmelerin öncesiyle karşılaştırılamayacak düzeyde yeni varoluş ve algılama biçimlerini beraberinde getirmesinin tabii bir sonucudur. Nitekim, tüm bu gelişmeler, bir yandan yeni toplumsal ve ferdî oluş imkanları sunarken, öte yandan daha önce tecrübe edilmeyen farklı sorunsal alanların oluşmasına sebep olabilmektedir.

Günümüzde iletişim alanında erişilen hız ve yeni araçsal özelliklere göre değişen farklı ifade biçimlerinin ferdî ve toplumsal hayatı nasıl ve hangi düzeyde etkilediği; insanın gerçeklik algısını, zaman, mekân ve nesnelerle olan ilişkisini nasıl belirlediği sorusu araştırmaların odak noktasını teşkil etmektedir. Sözlü iletişimden metinsele, tek taraflı görsel iletişime ve nihayet interaktif medya kültürüne uzanan tarihsel süreç içinde sadece gerçeklik algısının değil, aynı zamanda düşünce biçimleri ve değer yargılarının da değişmesi konunun önemini daha da artırmaktadır. Ayrıca iletişim alanında yaşanan teknolojik devrimlerin devlet organizasyonu, toplumsal hayat düzeni, üretim-tüketim ilişkileri ve güç dengelerini oluşturan yapılanmaların hiyerarşisinde değişim ve dönüşümlere yol açması, *İletişim alanı* kavramının iletişim alanının dışına, sosyolojiye, politolojiye, felsefeye, psikolojiye, antropolojiye,

semiyolojiye ve epistemolojiye doğru genişlemesine yol açmaktadır. Sürekli genişleyen sorgulama alanı, kültür, sanat, estetik ve etik alanında sürdürülen tartışmaların da eklenmesiyle farklı boyutlar kazanmakta; söz konusu tartışma alanında geçerlilik iddiası taşıyan temel iletişim ve medya teorileri ise kendi aralarında ayrışıp çelişkili söylemler inşa edebilmektedir. Günümüzde ise klasik teori anlayışının geçerliliğini yitirmeye başladığı ve yerini çok mantıklılığı ve disiplinler-arasılığı gerektiren meta-teorilere bıraktığı görülmektedir. İletişim alanında gerçekleşen gelişmelere ve sorunlara odaklanan teorik yaklaşımların geçerlilik iddiası taşıyabilmeleri için disiplinler-arası ve -üstü bir nitelik kazanması gerekmekte; bu durum aslında, modernleşme sürecinde terk edilen ama günümüzde kendini kaçınılmaz zorunluluk olarak sunan bütünlük düşüncesine duyulan ihtiyaca işaret etmektedir.

Bu çerçevede farklı düşünce ve araştırma disiplinlerini dikkate almak zorunda olan iletişim teorilerinin kendi sorgulama alanlarını belirlerken hangi ön-kabullerden hareket ettikleri ve kendi aralarında nasıl ayrıştıkları sorusu önem arz eder. İletişim teorilerinin esas kabul ettikleri ontolojik kabullere göre kategorize edilip karşılaştırılacağı bu inceleme sürecinde, söz konusu teorilerin güç iddialarından çok zayıf yanlarının ortaya çıkartılmasına çalışılarak, bu alanda yapılacak olan tartışmalara katkı sağlanması amaçlanmıştır.

Ayrıca iletişim teorilerinin, niçin ortak bir ufuk çizgisinde keşşemedikleri sorusundan hareketle değerlendirilmesi ve sorunun, diğer alanlarda olduğu gibi iletişim alanında da, varlık ve oluş bütünlüğüne muhatap olan teorik kurgulara özgü yapısal bir sorun olarak işaretlenmesi gerekmektedir. Özellikle de, bu sorunun, hem teorik yaklaşımların kendi tabiatından kaynaklanan kapalılık, sınırlılık ve yetersizliklerini, hem de sürekli yenilenme ve geliştirilme zorunluluklarını ifade ettiği düşünüldüğünde.

İletişim teorilerini medyanın kendisine, içeriklerine, üretim biçimlerine odaklanan veya daha çok medyanın kendisinden ziyade algılayıcısını araştırma nesnesi olarak kabul eden yaklaşımlar olmak üzere Üçüncü Kategorideki A'da tanımlanmaktadır. Ayrıca teorisini medya ve algılayıcısı arasında sistematik ilişkiler

kurmak, her iki tarafı işlevsel yapılar olarak kavramak ve böylece bir üst-dile taşımak suretiyle inşa etmeye çalışan yaklaşımlar da mevcuttur. Söz konusu bütün bu çabaların yanında, mutlaka Frankfurt Okulu'ndan, çeşitli politik söylemlerden, dil felsefesinden ve hermenötik gelenekten beslenerek sosyo-kültürel analizler yapmaya çalışan teorik yaklaşımların da dikkate alınması gerekir. Fakat bütün bu teorik yaklaşımların her biri kendine özgü aksiyomlardan hareket etmesi dolayısıyla diğerine göre farklılık arz eder. Bu farklılık kendini, çeşitlilik olarak sunabildiği gibi, çelişki olarak da ifade edebilmektedir. Dolayısıyla bu alanda yapılacak çalışmaların, iletişim teorilerinin tartışmalara kattığı zenginlik kadar çıkmazlarına da işaret etmesi, bu durumu ve günümüzün teorik dil sınırlarının sorunsallığını vurgulaması, böylece otantik bir düşünce kimliğinin oluşmasına kapı aralayan eleştirel/tahkiki bir yaklaşım sergilemeleri önem arz etmektedir.

## Teorilerin Teo Sorunu

Bir bilim olarak *komünikasyon*, kavramın tanımıyla, hangi şartlarda gerçekleşebileceği, onu başarılı kılan ilkelerin ne olduğu, kendisinden hareketle davranışların/eylemlerin yönlendirilebileceği ve mümkün gelişmelerin tahmin edilebileceği güvenli modellerin nasıl oluşturulması gerektiği soruları ile meşgul olmaktadır. İletişim araştırmalarındaki yöntem farklılıkları öncelikle iletişimde bulunanın kim (insan mı, insan ve hayvanı kapsayacak biçimde canlı varlıklar mı, hareket eden beden ve davranan organizmalar, makineler veya dil gibi sistemler mi?) olduğu sorusuna verilecek cevaba göre değişmektedir. Kaldı ki söz konusu soruların cevapları belirli ontolojik ve etik kabullere dayanmakta ve bu durum sosyolojik araştırmalarda olduğu gibi, yöntemler arasındaki çatışmaya kaynaklık eden farklı araştırma ve sorgulama modellerinin oluşturulmasında belirleyici olmaktadır. Netice itibarıyla farklı iletişim kavramları, modelleri, yöntemleri ve teorileriyle karşılaşmaktadır.

İletişim kavramını, sistemlerini ve bu alanda gerçekleşen teknolojik gelişmeleri konu edinen çeşitli iletişim teorileri mevcut olup, iletişim araçlarının sunduğu yeni ifade imkânlarının ferdî

ve toplumsal algı biçimleri ve gerçeklik ilişkileri üzerine etkisini araştırmaya, anlamlandırmaya ve değerlendirmeye yönelik ölçütleri ve yöntemleri belirlemeye çalışırlar. Bu çerçevede örneğin davranışları esas alan temel teorik kabuller (aksiyomlar) üzerine inşa edilen araştırma yöntemlerinden/modellerinden bahsetmek mümkündür. Söz konusu modellerde iletişim, hedefleri ve gayesi tarafından belirlenen toplumsal davranışların çatısı altında değerlendirildiğinden düşünce, şuur, tasarım ve hedef belirleme gibi kavramlar yapısal unsurlar olarak tartışmaya dahil edilip tanımlanmaya çalışılır. Bu yöntem, birliktelikler dolayısıyla oluşan durumları olgu, birlikteliği ise yeni düşüncelerin, fikirlerin ve problem çözümlerinin imkânı olarak kabul etmesi sebebiyle, yaklaşımını problem teorileri üzerine inşa eden ve iletişimi daha çok farklılıklar arasındaki uzlaşma alanı olarak gören temel kabullere yakın durmaktadır.

Öte yandan hareketi temel alan model yaklaşımlar, araştırmalarını nedensellik ilkesine uygun biçimde yürütür ve harici bir müşahedeye dayanan *etki, uyarma ve tepkime* süreçlerini dikkate alırlar. Bu durumda iletişim, karşılıklı etkime süreci olarak kavranmakta, davranış temel alan teorik temellendirmelerin değeri atfettiği düşünme, tasarlama, hedef ve gaye belirleme gibi unsurlar dikkate alınmamaktadır. Oluşturulan teorik modellerde canlı varlıklar, hareket kabiliyeti olan, harici etkilere maruz kalan ve tepki gösteren bedenler/mekanizmalar olarak kabul edilir. Canlı varlık kategorisine girebilecek özellikler taşıyan organizmalar, kendi aralarında, cismani çevreleri ve diğer canlılar arasındaki nedensellik ilişkisi ve süreçleri gözetilerek araştırılmaktadır. Bu çerçevede örneğin sinyal teorileri oluşturulabilmekte yahut kimyasal/biyolojik alanda moleküler düzeyde gerçekleşen etkime-tepki süreçleri araştırma alanı olarak belirlenebilmektedir. Fakat bu yaklaşım, küçük organizmalar için sınırlı bir geçerliliğe sahip olsa da, araştırma konusu insan (bedeni) ve davranışları olduğunda hesap edilemeyecek çeşitlilikteki etkilerden ve müdahale imkânlarından müteşekkil karmaşık bir yapı ve süreçle karşılaşıldığından işlevselliğini yitirmektedir.

Psşik süreçleri izah ettiği ileri sürölen temel psikolojik ilkeler üzerine inşa edilen bilimsel araştırmalarda ise, iletişiminde bulunanlar biyo-psikolojik tesir alanlarından ibaret fertler olarak kabul edilmekte ve toplumsal süreçlerle ilişkilendirilmektedir.

Bütün bu temel ontolojik-fenomenolojik kabullere göre değişen modellerin/yöntemlerin dışında dili ve kültürel sistemleri, tarihselliği, söylemleri ve kurumları esas alan teorik yaklaşım modelleri de vardır ki bunlar daha çok, fertlerden ziyade arka plan olarak kavranması gereken sistemlerin, alt-üst yapıların ve ideolojilerin/söylemlerin kendi aralarındaki iletişimini söz konusu eder. Daha çok Frankfurt Okulu'nun eleştirel teorisinden beslenen bu araştırma yöntemleri vasıtasıyla iletişim, kültür sosyolojisinin tartışma alanı içinde ele alınmakta ve yine ontolojik-etik kabullere göre farklılık arz eden ve kendi aralarında çatışan yeni modeller ifadeye kavuşmaktadır.

## Gaye ve Model

Genel bir çerçeve içinde değerlendirildiğinde, yapılan bilimsel araştırmaların ekseriyetinin, iletişim modelleri olarak adlandırılan kategorik ayrıştırmaya uygun düştüğü görölmektedir. Bu başlık altında işlenen konular öncelikle medyatik mesajın üretim veya tüketim/algılama süreçlerine odaklanmış bir biçimde ayrıştırılmakta; ve bu durumda elbette, iletişim sürecinin bütün yönleri kapsayacak biçimde toplumsal bir süreç olarak değerlendirileme tehlikesi ile karşılaşılmaktadır.

Belirli ön kabullerden hareketle ve çıkış noktasını tasdik etmek için oluşturulan modellerin bir kısmı, medyatik ifadeye ve ifadenin üretim süreçlerine odaklanmaktadır. İlgisini medyatik ifadeye yönelten araştırma modelleri esas itibarıyla medyanın ve medyatik işaretleme/kodlamaların belirleyici olduğu içeriklerin oluşum süreçlerini tasvir etmektedir. İfadeye ve üretim süreçlerine odaklanan bu modellerde, ifadenin kim tarafından ve nasıl algılandığı soruları ancak alt başlık düzeyinde önem kazanır. Zira söz konusu modeller için iletişim (komünikasyon), daha çok birinin/bir kuruluşun konuşma, yazma veya yayın yoluyla bir şeyi ifade etmesi/

yayımlaması anlamını taşır. İfadeye muhatap olan algılayıcının iletişimde bulunan bir taraf olarak önemsenmemesi, bu modelin geçerliliğini müphemleştirmektedir. Bu modele göre, örneğin televizyon seyircisi, ekranda görünen kişi ile, yayına bağlanıp tepki göstermediği veya ekrandaki kişinin zaten asla duyamayacağı bir şeyler ifade etmediği sürece, iletişimde bulunmamaktadır. Bu bakış açısına göre sinema seyircisinin, filmin oyuncularını ile iletişimde bulunması imkânsızdır. Yine aynı şekilde gazete okuyucusu da, okuduğu metin yazarı ile iletişim kuramaz.

Öte yandan bu modele karşıtlık oluşturan başka bir yaklaşım, ifadeden çok onun algısını esas alır. Algı modeli olarak adlandırılabilir. Bu kabule göre iletişim, ifadeden çok ifadenin/üretilenin/yayımlananın algılanmasıyla başlar; algılama, ifadenin/üretilenin/yayımlananın içeriğinin algılayıcı tarafından ferdî dünya görüşünün yardımıyla işlenmesi anlamına gelir. Bu durumda da yine ifade edeni/üreticiyi/yayımcıyı gerektiği kadar dikkate almaması, söz konusu modelin geçerliliğini müphemleştirmektedir.

Artık pek geçerliliği kalmamış bu iki bakış açısının yerine günümüzde iletişim (komünikasyon) kavramının çok daha karmaşık bir süreci öngördüğü kabul edilmektedir. Günümüzün bilimsel araştırmalarında iletişim (komünikasyon) daha çok bir süreç olarak ele alınmakta, örneğin inşa sürecini ele alan yapısal modeller, gelişim sürecini ele alan akış modelleri, görev ve performans süreçlerini ele alan işlev modelleri veya karakteristik özelliklerine vurgu yapan sınıflandırma modellerine göre çalışmalar yapılmaktadır. Ayrıca, araştırma modellerini daha da geliştirmek ve bakış açılarını tek yönlülükten kurtarmak üzere, kitle iletişiminin hem ifadeyi üreten hem de algılayan için geçerli olabilecek iki aşamalı akışına (*two-step-flow-hypothesis*) dayalı modeller geliştirilmeye çalışılmaktadır. Bu modeller, medyanın tesirinin aynı zamanda, medyanın dışındaki şartlara bağlı olduğu tezinden hareket eder. İki aşamalı akış modelinin daha da geliştirilmiş bir biçimi olan çok aşamalı akış (*multi-step-flow*) modelinde ise, medya aracılığı ile kanaat önderliği yapan kişilerin başka kişilerle olan irtibatının belirleyici rolü üzerinde durulmaktadır.

Netice itibariyle, iletişim bilimlerinin geliştirilmesi yönünde günümüze kadar uzanan bilimsel çalışmalarda, Laswell'in öncülük ettiği modelin şu şekilde genişletildiğini söylemek mümkündür:

- **Birinci aşama: (Kim söylüyor?)** Daha çok yayımcının değerlendirildiği bu aşamada sözün sahibi, araştırma alanı olarak belirlenmekte; tanınmış gazeteciler, yayıncılar araştırılıp medya kuruluşlarında ve redaksiyondaki çalışma düzenleri ve akışı incelenmektedir. Böylece genişleyen ve iletişimci araştırması olarak adlandırılan bu aşamada sadece iletişimcinin iletişim aracı ile ilişkisi ve etkisi değil, aynı zamanda kendi özel çevresi, irtibatla olduğu özel kişiler ve kuruluşlar, etkilendiği kanaat önderleri, sahip olduğu dünya görüşü ve söylemsel dili de dikkate alınır.
- **İkinci aşama: (Ne?)** Mesajın veya haberin içeriğinin analiz edildiği bu aşamada araştırılması gereken, ifadenin kendisidir. İçerik analizi olarak adlandırılan bu aşama daha sonra medya ve program tarihi araştırmaları olarak genişletilmekte; bu bağlamda kişisel mesajlar, radyo yayınları, reklamlar, televizyon yayınları “ne oluyor ve nasıl?” soruları çerçevesinde incelenerek araştırmalara dahil edilmektedir.
- **Üçüncü aşama: (Hangi kanal/medyum?)** Bu aşama medyum ve medya analizlerini öngörmektedir.
- **Dördüncü aşama: (Kime?)** Seyirci/algılayıcı kitlesi ve toplumsal algı üzerinde yapılan araştırmalar bu aşamanın odağını oluşturur. Bu çerçevede yayımların algılayıcısı toplumundaki toplum, hedef kitlenin belirlenebilmesi amacıyla, yaşına, cinsiyetine, medeni haline, ikamet yerine, geliri-ne, eğitimine, mesleğine, ilgilerine, hayat tarzına, alışveriş alışkanlıklarına ve medya kullanım oranına göre ayrıştırılmaktadır. Algılayıcıya artık sadece dikkate alınan pasif bir unsur değil, bilakis mümkün olduğu ölçüde, tamamı önceden kestirilemeyecek kadar çok ve karmaşık etkeni bir arada barındıran ilişkiler yumağı olarak bakılmaya çalışılır.

- **Beşinci aşama: (Hangi efekt?)** Bu aşamada ise yayımların toplumsal algı üzerindeki etkisi araştırılmaktadır. Bu araştırmaya daha sonra yayımlara muhatap olan kitlenin sosyo-kültürel değerlerinin haber veya yayım üzerindeki mümkün etkisinin incelenmesi de dahil edilir (Jäckel, 2005).



# *Linguistic Turn* ve Söylemsel Döngü

Batı düşünce geleneğinde, kendi içindeki bütün farklılık ve çeşitliliğine rağmen karakteristik özellikleri bakımından iki ana dönüm noktasının ayırtırdığı üç dönemin tecrübe edildiğini söylemek mümkündür: Bunların ilkinin Antik Yunan döneminden modern düşünce ve bilimsellik anlayışının geçerlilik kazandığı 16. yüzyıla kadar devam eden süre oluşturmaktadır. Bu birinci dönemi, varlık ve oluş süreçlerini ontik ve ontolojik düzeyde kavramaya ve anlamlandırmaya çalışan, oluştan, gerçekliğin sonsuz çeşitliliğinden ve izaflılığından ziyade, varlığı ve hakikatini kavramayı gözetten bir bütünlük felsefesi ve bilimsellik anlayışı karakterize eder. Bu dönemin aklını karakterize eden şey, kavramaya çalıştığı bütünlüğün nihai ve kesin olarak belirlenemeyeceğinin peşin kabulüdür. Mutlak iktidar kudreti akılda değil, bizzat varlığın kendisindedir; sınırları belirlenemeyen, sonsuzluk kavramıyla ilişkili sabit/geçici olmayan bir bütünlük karşısında, sınırları belli ve değişken, dolayısıyla mutlak gücü olmayan düşüncenin varlığın özündeki birliği kavrama çabası bulunmaktadır. Ne ki zaten bu ilkesel kabul dolayısıyla sanata da bu bütünlüğün tecessüm etmiş ifadesi olarak bakılan tabiata tabi olma, onu taklit etme (mimesis) görevi verilmiştir.

Karakteristik özelliklerini kısaca özetlediğimiz bu dönemde kabul gören ontolojik anlayış, 16. yüzyıldan itibaren, Kant'ın (1724-

1804) ifadesiyle, Galileo'nun (1564-1642) öncülüğünde düşünce tarzında gerçekleştirilmiş hızlı bir devrimle tersine çevrilmiştir:

Galileo, ağırlığı kendisi tarafından belirlenmiş küresini eğik bir düzlemde yuvarladığında veya Toricelli, daha önce bildiği, suyun düşüş yükseliğine orantılı basınç birimini düşünerek havanın ağırlığı taşımasını sağladığında yahut sonraları bir şeyler katıp eksilterek, çeliği, metali kireçe ve onu yine metale dönüştürdüğünde, bütün tabiat araştırmacıları için bir ışık parlamıştı: Araştırmacılar böylece, aklın sadece kendi tasarımına göre oluşturduğu şeyi idrak ettiğini, kendi yargılarının ilkeleriyle sabit kanunların peşinde ilerlediğini, kendi sorularına cevap vermesi için tabiatı mecbur kılması gerektiğini ve kendini tek başına tabiatın yönlenmiş hatlarında dolaştırmaması gerektiğini kavradılar. (...) Ve böylece fizik dahi, o kendi düşünce tarzında gerçekleştirdiği oldukça kazançlı devrimini yalnızca bu istilaya borçlu, yani aklın tabiatın içine yerleştirdiği şeylere (Kant, 1995: 28, 29).

Galileo'dan sonra, Kant'ın da daha sonra formüle ettiği gibi, akıl ancak kendi kanunlarını ve bu kanunlar adına tabiata dikte ettiklerini tanıyacak, varlığı görünen (fenomen) ve görünmeyen zatiyeti (nomen) biçiminde kategorize edecek ve böylece ilerlemesini sağlayacaktır:

Saf aklın bu deneyi, kimyacıların bazen indirgeme denemesi, genellikle ama terkibi işlem olarak adlandırdıkları şeye pek benzemektedir. Metafizikçinin tahlili, saf bilgiyi bedihî olarak birbirinden farklı iki unsura, şeylerin görüntü olarak bilgisi ve kendinde-şeylerin bilgisine ayırmaktadır. Diyalektik, bu iki unsuru zorunlu olanın, zorunlu akıl fikrinin ittifakına bağlamakta ve akabinde, bu ittifakın asla sözü edilen ayırıştırma olmaksızın çıkış yolu bulamayacağını görmektedir; demek ki doğru olan bu ayırmadır (Kant, 1995: 31-33).

Daha öncesinde, Galilei Galileo'nun *Discorsi/Söylem* adlı eserinde Kant'ın bu tespitlerinde ne kadar haklı olduğu görülür. Galileo bu eserinde bilimsellik anlayışında gerçekleştirilen devrimin, söylemsellik, başka bir deyişle ideolojik ve etik-politik vasıflara sahip olduğunu göstermiş, dünyanın Aristoteles'in kitaplarında yazıldığı gibi olmadığını, zira dünyanın tecrübe ve deneyle açılıp matematiğin diliyle deşifre edilerek okunması gereken bir kitaba

benzediğini iddia etmiştir. Galileo'ya göre, bilim adamı, tabiat için aklın zorunluluk ilkesine uygun bir dil geliştirmeye, tabiatı matematik ile tasarlanmış deneylerle sorgulamaya ve geometrik işaretlemlerle yazılmış olan büyük tabiat kitabını okumaya muktedirdir (Santillana, 1965: 21; Redondi, 1996: 55-69).

Galileo ve Descartes<sup>1</sup> (1596-1650) ile birlikte ve sonrasında, varlığın hakikatinin ne olduğu değil, dil/logos ile ve dil içinde hareket eden aklın gücünün ve sınırlarının ne olduğu sorusu önem kazanmış, bu çerçevede Galileo'ya atfedilen *ölçülebilir ne varsa ölçmek, ne ölçülemiyorsa ölçülebilir kılmak* gerektiğini ifade eden bilimsel-söylemsel ilke geçerlilik kazanmıştır. Böylece duyu ve sezgisel algı ile temellendirilemez olan gerçekliğin matematiksel olana indirgenmesi ve tabiatta mümkün görülme-yen şeyin kusursuz tasarımı yoluyla ispatlanması yolunun benimsenmesiyle, Batı düşüncesinde 2000 yıllık geleneği olan *varlık nedir, hakikati nedir* sorusu tanımlanamayan bir X olarak paranteze alınmış ve hiçlik muamelesine maruz bırakılmıştır. Bu gelişme, varlığı ve hakikatini gözetken geleneksel ontolojik anlayışla bağlarını koparmış, daha çok, bir türlü tanımlanamayan hiçlik/yokluk mesabesinde bir X'in etrafında dönen gerçekliği ve oluş süreçlerini gözetken, dilin kendi ontolojik ve gerçekliğin fenomenolojik ve semantik çerçevesinin dı-

1 Galileo ile birlikte ve sonra, daha önce Tanrı ve insan/dünya arasında kurulan mesafeli ilişki özne ve nesne arasındaki ilişkiye indirgenerek yansıtılmak istenmiş, Leibniz (1646-1716), Locke'da (1632-1704) olduğu gibi Descartes'ta da, özü tanımlan(a)mamış X olarak paranteze alınmış nesnenin ve öznenin metafiziğine uygun bir nesnellik/mathesis/bilimsellik adına akıl ve iradeye sonu olmayan bir kudret ve kabiliyet değeri atfedilmiştir. Öznenin nesne üzerinde mutlak hükümlerini öngören aklın bu kudret ve kabiliyetini en basit düzeyde ifade eden kişi Descartes'tır. Descartes'ın meşhur "Düşünüyorum, o halde varım" cümlesi, öznel aklın varlık üzerinde, sanki varlık düşüncenin ürünü olabilirmiş gibi, iktidar ve hüküm gücünü kullanabileceğini ifade etmektedir. Elbette dilsiz bir işe yaramayacağı belli olan düşüncenin varlığın ontolojik anlamını, durumunu, gerçeklik düzeyini ve oluş tarzını belirleme yetkisi, iradesi ve kabiliyetiyle donatılması, Batı düşünce tarihinde dile yönelişi (*linguistic turn*) gösteren önemli bir dönüm noktasıdır. Bu kudretin daha sonra Hegel'de, bütün tecrübe kavramının fenomenolojik vurgusuna rağmen, logos/ruh olarak kavranan Tanrı'nın bedenselleşmesini/tarihselliğini rasyonel bir anlayışa kavuşturma çabasıyla tez-antitez-sentez formülü sayesinde sonsuzca genişletildiği görülmektedir.

şına çıkamayan nihilist bir düşünce ve bilimsellik anlayışının 16. yüzyıldan itibaren geçerlilik kazandığını göstermektedir.

*Linguistic turn* olarak adlandırılabilir bu devrimle birlikte, 2000 yıllık varlığın hakikati arayışı üzerine kurulmuş metafizik gelenekten kopularak, özü tanımlanamayan bir hiçlik olarak kabul edilmiş nihilist bir nesne metafiziğinin hakim olduğu politik, toplumsal ve bilimsel akılcılığın sekülerleşme sürecine geçilmiş, ayrıca akıl birbirinden ayrılmış bilgi ve tecrübe alanlarına bölünmüştür. Bu bağlamda, *linguistic turn* tabiri, her ne kadar hakikat ve nesnellik kavramını kullanmaktan, her türlü fundamental düşünce tarzından vazgeçmek gerektiğini vazedan pragmatist Richard McKay Rorty (1931-2007) ve ondan önce Viyana çevresinde popülerleşen ve daha sonra Amerikan pragmatizmiyle temas kuran mantıksal pozitivizmi bile eleştirilmesi gereken bir metafizik olarak gören Gustav Bergmann (1906-1987) tarafından ifade edilmiş olsa da, bu süreci esasen Galileo ile birlikte başlatmak uygun olacaktır. Zira, daha sonraki dönemlerde, özellikle felsefi düşünce alanında *linguistic turn* dönemini eleştiren ve varlığı hakikat ve bütünlük felesefesiyle yeniden buluşturmayı hedefleyen isimler çıksa da, önceki bilimsellik ve düşünce geleneğinin tevarüs edilememesi ve tecrübe imkanı sunacak entelektüel bir iklimin oluşmaması dolayısıyla Heidegger (1889-1976) gibi düşünürler de dahil, nihayet varlığın hakikatine işaret eden dil çerçevesinin ve hermenötik döngünün<sup>2</sup> dışına çıkamamışlardır. Nitekim artık, 16. yüzyıldan itibaren, öncekilerin bizatihi varoluşsal etik durum ve tecrübi bir bilgi olarak kavramaya çalıştıkları ontolojik hakikatleri, kavram düzeyinde dahi tam olarak ifade edebilmenin ve anlamlandırabilmenin, hiçlik/yokluk olarak paranteze alınmış varlığın özüne, -meta/-öte olarak işaret edebilmenin dışında bir imkan kalmamıştır. Galileo ve Kant'tan günümüze kadar geçen süreçte, gerçeklik ve mevcudiyet olarak adlandırılan varlığın oluş sürecindeki şartları, durumları ve değişimlerini aklın ve şuurun hükümlerlik alanında tanımlanabildiği ölçüde tanıyan ve kabul eden anlayış geçerlilik

kazanmıştır. Söz konusu anlayış, eski fundemantal ontoloji olarak işlev gören metafizik gelenekle bağını koparmış, onun yerine ruhu ve ruhi olanı dahi kendi unsurlarına ayırtılabılır kategorik bir yapı, tecrübi hayatı ancak dilsel ve entelektüel bir ifade olarak kavrayan söylemsel bir paradigmayı ikame etmiştir.

*Linguistic turn* olarak adlandırılabilen bu gelişmenin etkilerini özellikle felsefi düşüncede, etik, tarih, toplum, kültür ve sanat alanlarında geçerlilik iddiası taşıyan söylemlerde gözlemlemek mümkündür: Bu çerçevede örneğin George Edward Moore (1873-1958) sayesinde popülerlik kazanan meta-etğin, ahlâki kuralların varlığın kendisinden değil ancak dilden ve dilsel ifade tarzından hareketle belirlenebileceğini ve tartışılabileceğini öngören yaklaşımını zikretmek konunun anlaşılması için faydalı olacaktır. Varlıktan ziyade dili, kavram olarak analiz ederek düşüncenin merkezine alan Moor'un yanında ama ondan farklı olarak dilin kendisini form olarak analiz eden Friedrich Ludwig Gottlob Frege'nin (1848-1925), Bertrand Russell'ın (1872-1970) ve ilk dönem Ludwig Wittgenstein'in<sup>3</sup> (1889-1951) analitik felsefenin temsilcileri olarak zikredilmesi gerekmektedir. Johann Georg Hamann'ın (1730-1788), Friedrich Wilhelm von Humboldt'un (1767-1835), Johann Gottfried von Herder'in (1744-1803) ve Wilhelm Dilthey'in (1833-1911) temsil ettiği Alman dil felsefesi geleneğinden etkilenecek varlık yerine dili semiyotik düzeyde merkeze alan tanınmış isimler arasında Roland Barthes (1915-1980) ve Paul Ricoeur'u (1913-2005) hatırlamak yerinde olacaktır. Paul Ricoeur, Wilhelm Dilthey'in çizgisinde gelişen ve daha sonra Paul Ricoeur'un eşlik ettiği ve ancak *linguistic turn* süreci bağlamında anlaşılabilen olan hermenötik düşüncenin temsilcilerinden Hans-Georg Gadamer (1900-2002) ve dili varlığın evi olarak gören Martin Heidegger'i (1889-1976),

3 Wittgenstein'in ikinci dönemini temsil eden *Philosophische Untersuchungen/ Felsefi Soruşturmalar* adlı eserinde ifadeye kavuşan post-yapısal dil oyunlarını *linguistic turn* çerçevesinde değerlendirmek mümkünse de, dilin, mantığın ve gramağın göstermekten başka bir işe yaramadığını, hiçbir şeyi açıklayamayacağını söyleyerek varlık kavramını anlama öncüllemesi, kartezyan düalistik düşünceyi ve her türlü özneyi merkeze alan yaklaşımı reddetmesi, hiçbir bilgi teorisine kapı aralamaması ve transendental felsefeye yanaşmaması dolayısıyla, aynı zamanda çerçevenin dışına çıkış denemesi olarak kabul etmek daha doğru olacaktır.

Maurice Merleau-Ponty'nin (1908-1961) fenomenolojisini, Ernst Cassirer'in (1874-1945) felsefi antropolojisini, hatta her şuur yönelişine anlam yükleyen ve varlığı paranteze almayı öneren Edmund Husserl'i (1859-1938) ve oluşun/sürecin/cümlelerin özden ve öznenen önce geldiğini, başka bir deyişle dilin konuşmasının varlığından önce geldiğini düşünen Jean-Paul Sartre'ı (1905-1980) unutmamak gerekiyor. Zira Sartre, Nietzsche'nin idealist felsefeyi eleştirmek için vurguladığı özne ve yüklem arasındaki denklemi<sup>4</sup> tersine çevirmekten öte bir şey yapmamıştır. Kaldı ki Sartre'ın varoluşçuluğu, Heidegger'in işaret ettiği üzere (1991: 24-25) büyük ölçüde *Sein*

---

4 Nietzsche, Sokrates'ten Hegel'e kadar bütün Batı düşüncesini karakterize eden metafiziğin dile ve gramatiğine bağımlı kaldığını ve dilin kendi başına hakikati ifade edebileceği iddiasının yalandan ibaret olduğunu söyler. Nietzsche'ye göre Kant'ın *kendinde-şeyi* dil kurucular için kavranabilir bir şey değil, illüzyondur. Dolayısıyla kavramaya çalışmanın da bir değeri yoktur. Dilin önemi izafidir ve dil kurucuların nesnelerin kendi aralarındaki ve insan ile bağlantılarını anlamaya yarar. Dil, fert ve toplumu inşa etmenin yanında yıkıcı roller de üstlenebilir. Dilin kendisi bir mecazdır ve daha çok sanat içindir. Dilin toplum içinde kullanılışı dolayısıyla oluşan hakikate ulaşma insiyakı, ferdi oluş alanında sanatsal değerini azaltırken, toplumun inşasında rasyonelleştiği/kavramsallaştığı ölçüde artırır. Nietzsche'ye göre insan dünyayı mecburen perspektif içinde algılar ve bu algısal alışkanlıkla açıklar. İnsanda kendini dil içinde ifade etme zorunluluğu dolayısıyla oluşan özne ve yüklem inancı, aynı zamanda hadiseleri izah için kullandığı/kapıldığı bir önyargıdır. Özne ve nesne, hiçbir ortak özelliği olmayan iki ayrı dünyadır; öznenin/öznenliğin vasıfları ve vasıtalarıyla nesne kavranamaz. Hem *kendinde-şeyin* bilinemeyeceğini söylemek, hem özne-eylem ve yargı bağıntısını, her yerde görmek, hakikat ve gerçeklik, özne nesne ilişkilerine yansıtma, hem fenomenlerin hem de fenomenleri algılayan öznenin özünün örtüşebileceğini iddia etmek, psikolojik şartlanmadan başka bir şey değildir. Hadiseyi tesir, tesiri de varlık olarak kabul edip izah etmeye çalışmak, yapılabilecek en büyük hatadır. Nesnelerde olduğu gibi iç dünyanın fenomenolojisinde de sebep-sonuç ilişkisi tersine çevriliyor. Fakat aslında yapılan, tesirden yola çıkarak temel bir gerçeklik, yahut sebep aramaktan, doğrusu hayal etmekten başka bir şey değildir. Düşünürken de öyle: henüz şuuruna varamadığımız bir düşünce için temel arıyoruz. Nedensellik ilişkisini kuramadığımız durumun şuuruna varamıyoruz. Fakat düşüncede zorunlu olarak aranan ve kabul edilen temelle gerçek sebep aynı değil. Bir şeyin gerçek olup olmadığının, hükmedebilmek, neyin şuurun olgusu olduğuna, kesinliğin ve bilginin ne olduğuna karar verebilmek için varlığın ne olduğunu bilmek gerekir. Varlığın ne olduğunu bilmediğimize göre, bilme yeteneğinin muhakemesi/eleştirilmesi de anlamsız. Zira, kendini sadece eleştirmek için kullanılabilen bir araç, nasıl aynı zamanda kendini muhakeme edebilir? Eleştirmek bir yana, kendini tanımlayamaz bile! (Bkz: 1980: 327-409)

*und Zeit / Varlık ve Zaman* kitabını yanlış tercüme etmesinden, dil ve anlama yetersizliğinden kaynaklanmaktadır.

Nietzsche'nin felsefede *linguistic turn* döneminin geçerli olduğunu ispatlamak üzere işaret ettiği *özne-yüklem-yargı* denklemi ve yol açtığı çıkmaz Hegel için de geçerlidir. Bu denklem hem Hegel'in felsefesinin arka-planında duran Hristiyanlık teolojisinin teslis (üçleme) inancıyla örtüşmekte, hem de belirli bir model çerçevesinde ilerleyen sistematik düşüncenin çıkmazlarına işaret etmesi bakımından önem arz etmektedir. Burada soruna kısaca değinmek,<sup>5</sup>

5 Hegel aslında Batı'nın özellikle idealist düşünce geleneğinin en önde gelen isimlerinin nasıl Hristiyanlık teolojisinden, bilhassa teslis inancından hareket ettiklerini, nihayet teolojik hakikatleri kavramlaştırma çabasından öte bir gayelerinin olmadığını gösteren tipik bir örnektir. Hegel'in sadece, Nietzsche'nin işaret ettiği *özne-eylem-yargı* ilişkisinde değil, bütün felsefi düşünce yapısında Hristiyanlığın teslis dogmasına sadık kaldığını söylemek mümkündür: Hegel için hakikat demek olan bütün kavramı, kendi içinde ayrıştırılabilir fakat aynı zamanda birlik olarak kavranabilir bir üçlemeden müteşekkildir: Fikir, Tabiat ve Ruh. Farklı dünyalar arasında bağlantı kuran, adeta Kutsal Ruh'un işlevini gören fikir, kavramdır ve hareketi diyalektiktir. Diyalektik hem hareket yöntemi hem de nesnel ilkidir. Diyalektik; soyut veya anlaşılabilir, veya negatif-rasyonel ve spekülatif, yahut pozitif-rasyonel olmak üzere birbirinden ayrıştırılamayan üç yönde tezahür eder. Sonsuz aklın eylemini temsil eden diyalektik sadece zıtlıkların birleştirilmesi değil aynı zamanda nesnelerin inşacı hareketini de ifade eder. Aklın sonsuz gücü nesnenin hareketini içine alır ve sonra yine ifşa eder ve bu işlem sonsuzca devam eder: İnkâr+İnkârın İnkârı= Üst-Birlik, yahut İnkâr+Muhafaza= Yükseltme/Yüceltme. Hegel'e göre hakiki düşünce zıtlıkları tanıır ve bunları zorunlu olarak bir bütünlükte birleştirir. Kavram, işte düşüncenin bu hareketinin bir ifadesidir. Hegel'e göre hakiki bilgi, mutlağın bilgisidir, dolayısıyla hakiki bilim de mutlağın bilgisini gözetan bilimdir. Hegel, üçleme güdüsüyle kavram mantığı geliştirmiş ve bunu *öznellik*, *nesnellik* ve *fikir* adı altında kategorize etmiştir. *Öznellik* kavramı altında Hegel, *kavram*, *yargı* ve *sonuçtan* oluşan klasik üçlemeyi işlemektedir. Hegel, kavramın kavramı ile benin/benliğin tabiatı arasında yapısal benzerlikler görmektedir. Kavram gibi ben/benlik de kendi içinde bir bütünlüğü ifade etmekte, ancak bu bütünlük doğrudan değil, belirlenmişlik ve içerikten soyutlanmayla, çerçevelenmemiş özgürlüğe geri dönmeyle kazanılmaktadır. Fakat bu içerikten soyutlanma, pratikten soyutlanma anlamına gelmemektedir. Zira kavram, olumsuzlamayı da içerdüğinden yalnızca kendiyle özdeşliği değil, zorunlu olarak kendi olmayanı/farklı olanı da içermektedir. Hegel, kavramın üç yönünden/durumundan bahsetmektedir: Genellik/evrensellik, özellik/ayrışıklık ve teklik/ferdilik. Olumsuzlama belirleme ve sınırlama anlamına gelmektedir. Genelliğin olumsuzlanmasının sonucunda özelliğe/ayrışıklığa, özelliğin/ayrışıklığın olumsuzlanmasıyla da yine asli birliğe ve ferdiliğe geri dönüşmektedir.

*linguistic turn* sürecinin hermenötik yaklaşımları da karakterize eden döngüsel çıkmazının daha iyi anlaşılması bakımından önem arz etmektedir:

*Nesnellik*, Hegel'e göre özne ile zorunluluk ilişkisi içinde anlam kazanmaktadır. Nesnellik, mantık ilminin nesnesidir. Hegel'in nesnellik analizi, mekanik olandan, kimyevi ve sonra teleolojik/teolojik olana doğru ilerlemektedir. Teleolojik/teolojik nesnede gayeye yönelen süreç ile gayenin kendisi birbirinden ayırıştırılamaz. Teleolojik/teolojik nesnede öznellik nesnelleşmektedir. Öznellik ve nesnelliğin bu birliğini Hegel fikir olarak adlandırmaktadır. Hegel'in bu bakış açısında, logosun/ruhun tarihsel süreç içinde bedenselleşmesini ve aralarındaki ilişkiyi birliğe dönüştüren Kutsal Ruh ilişkisini öngören Hristiyanlık teolojisini görmek pekâlâ mümkündür. Aynı şekilde üçlemenin üçüncü kavramı *fikir* için de Hegel malum teolojik bakış açısını sergilemektedir: Hakiki doğru olan fikrin kendisidir. Fikir, kavram mantığı ve varlığın bütün kategorilerini içermektedir. Fikrin olduğu yerde kavramsal hareket sona ermektedir. Fikrin de diğer kavramlar gibi üç yönü bulunmaktadır: Hayat, bilgi ve mutlak fikir. Hayatın içinde fikir, can ve beden birliğini ifade etmektedir. Bir organı yaşayan bir fikre dönüştüren candır. Doğrunun ve iyyinin bilgisi ile özne mevcut nesnenin bilgisinin ötesine uzanmaya çalışır. Bu durumda bilginin nesnesi öznenin hem ayrı hem de onunla özdeşir. Bu en iyi *mutlak fikir* kavramında anlaşılabilir. Zira mutlak fikre yükselen şuur, öznelin ve nesnelin kimliğini, kendinde olan ve kendisi için olanı özdeş görür. Ashında teoloji olan felsefenin görevinin, dinin mantığını göstermek olduğunu söyleyen Hegel'in (1993: 31-35; 1983: 341) düşünce sisteminin temel kavramlarının tamamının üçleme mantığıyla kurgulandığı görülmektedir:

### **Mantık**

- A – Varlık (kavramı kendinde olan): (1) Belirlenmişlik (nitelik, dahili belirlenmişlik), (2) boyut (nicelik, harici belirlenmişlik), (3) ölçü (nitel nicelik, nispilek).
- B – Mevcut Varlık (kavramı kendisi için olan): (1) Kendinde yansıma, (2) görünüm, (3) gerçeklik.
- C – Kavram (kavramı kendinde ve kendisi için olan): (1) Öznellik, (2) nesnellik, (3) fikir.

### **Tabiat**

- A – Mekanik: (1) Mekan ve zaman, (2) madde ve hareket, (3) mutlak mekanik.
- B – Fizik: (1) Evrensel/genel ferdiliğin fiziği, (2) özel ferdiliğin fiziği, (3) toplam ferdiliğin fiziği.
- C – Organik: (1) Jeolojik tabiat, (2) bitkisel tabiat, (3) hayvansal organizma.

### **Ruh**

- A – Öznel Ruh: (1) Can, (2) şuur, (3) ruh.
- B – Nesnel Ruh: (1) Hukuk, (2) ahlaklık, (3) gelenek/adet.
- C – Mutlak Ruh: (1) Sanat, (2) din, (3) felsefe.

Kant'ın nomen-fenomen ayrımından sonra güç kazanan *linguistic turn*, kendini sadece felsefi düşüncede değil aynı zamanda ruhu dilin kavramsallığı ve mantık kurallarıyla kavramaya çalışan psikolojide,<sup>6</sup> dil araştırmalarında ve fenomenolojiyi, dili işaretler sistemi olarak kavrayan semiyotiğe indirgeyen yaklaşımlarda, edebi ve hatta etnolojik araştırmalarda göstermeye devam etmiş ve yakın zamana kadar güç kazanmıştır. Özellikle son dönemlerde semiyotik, yapısalcılık, post-yapısalcılık ve söylemsellik gibi kavramlar çerçevesinde isimlerini duyuran Ferdinand de Saussure (1857-1913), Claude Lévi-Strauss (1908-2009), Jacques Lacan (1901-1981), Michel Foucault (1926-1984), Jacques Derrida (1930-2004), Umberto Eco (1932-), Judith Butler (1956-), Luce Irigaray (1930), Julia Kristeva (1941-), ilk dönem üretken transformasyon grameri ve son dönem yorumsal gramer anlayışıyla Noam Chomsky'yi (1928-) hatırlamak maksadın anlaşılması için yeterli olacaktır.

Batı düşüncesinin, Nietzsche ve Kierkegaard gibi istisnaların denemeleri ayrı tutulmak üzere, genel çerçevede, *linguistic turn* geleneğinin dışına çıkamadığını, 16. yüzyıldan itibaren paranteze alınan varlığın özü ve hakikati nedir sorusundan gerçekliğin ve düzeylerinin/oluş süreçlerinin ve biçimlerinin ne olduğu sorusuna geçiş yaptığını, dil düzeyinde kavranmış özne-yüklem-yargı döngüsünün ötesine geçemediğini söylemek mümkündür. Fakat, her ne kadar varlık ve hakikat kavramları düşüncenin alanından tedrici olarak dışlansa da, bu durum, teorik ve söylemsel yaklaşımların belirli bir temel üzerine inşa edilmesi gerekliliğini ortadan kaldırmaz. Kaldı ki varlık ve hakikatinin ne olduğu sorusunun paranteze alınması bile, esasen neyin temel alınacağını gösteren bir önyargıdır. Önkabulsüz harekete geçemeyen düşünce, nihayetinde kendini

Hegel'in düşünce sisteminde *öznel ruh*, ayrıca teorik, pratik ve özgür ruh adı altında üç ayrı kategoriye ayrıştırılmaktadır. Bunlardan *teorik ruh*, duyguyu, dikkati ve hakiki teması, tasavvuru ve düşünmeyi; *pratik ruh* ise pratik duyguyu, mutluluğu ve insiyakiliği/keyfililiği kapsamaktadır.

Görüldüğü üzere Nietzsche'nin işaret ettiği gibi, dilin gramer yapısından üstlenilen *özne-yüklem-yargı* formülü model olarak benimsenmekte ve her alanda uygulanmaktadır (bkz. 2003: 22-28; 1959: 70-85; 1993: 81, 325-328).

6 Örneğin Freudyan psikoloji ve psikanalizde olduğu gibi.

tasdik etmek üzere başlangıç noktasına, çıkış noktası olarak kabul ettiği temele geri dönmek zorundadır. Bu durum hem felsefi hem de *bilimsel* anlayışta birbiriyle kesişmeyen düşünce ufuklarının çizilmesine ve nihayet hakikat söylemlerinin izafileşmesine yol açmıştır. Bu izafilik aslında evrensel bir akıl ilkesinin, standart bir akıl anlayışının bulunamamasının bir sonucu ve asla böylece hakikatin ifade edilemeyeceğinin bir itirafıdır. Oysa olması gerekenin, hakikatin ne olduğu sorusu, düşüncenin biricik gücüdür. Bu sorudan vazgeçmek, düşünceden vazgeçmek anlamına gelecektir. Batı düşüncesinin özellikle son yüzyılda düçar olduğu bu çıkmaz, hakikat söylemlerinin izafiliğinin esas kabul edilmesi ve diller, kültürler, dinler, felsefi ve politik söylemler arasında diyalog ve ancak uzlaşma ile ulaşılabilecek hakikat söylemlerinin gerekliliğinin dillendirilmesine yol açmış, ancak böylece izafiliğin her alanda hakim olan nihilizmi aşılmaya çalışılmıştır. Fakat bu durum, bir nihilist döngüden, helezonik bir sıçramayla başka bir nihilist döngüye geçişi ifade etmektedir. Zira aklın disiplinler, farklı felsefi, bilimsel ve politik söylemler arasında donup kalması ve ancak bunlar üzerine meta-söylemler inşa etmekten başka bir çıkar yol bulamaması, düşüncenin kendisini yoklayacağı dilden başka bir nispet noktasının kalmadığının ve böylece 16. yüzyıldan itibaren tedrici olarak girilen *linguistic turn* sarmalına mahkum edildiğinin bir göstergesidir. Hakikatin hakikatının ne olduğu sorusu, yerine ikame edilmek istenen üzerinde disiplinler/söylemler arası diyalog yoluyla uzlaşmış hakikat anlayışına kurban edilmiş ve böylece düşüncenin hakikati adeta üzerinde uzlaşmış bir suikaste maruz kalmıştır.

Gelinen bu durumun en iyi farkına varan kişilerin başında Habermas gelmektedir. Bütün muhalif duruşuna rağmen, idealist felsefeden, estetik modernizmden, Freud psikanalizinden, yontulmuş Marksizm ve Yahudilik mistisizminden müteşekkil nihilist bir kolaj olmaktan öteyen gidemeyen eleştirel teorinin son temsilcisi olarak öne çıkan Habermas, *linguistic turn* sürecini açıkça benimsemiş, önerdiği *evrensel fayda, söylem etiği, özneler-arasılık, kömünikatif eylem* ve *uzlaşma hakikati* gibi kavramlardan anlaşılacağı

üzere, tecrübe edilen nihilizmin muhalefet edilerek değil, ancak kabul etmek suretiyle aşılabileceğini zannetmiştir.<sup>7</sup>

İletişim teorileri açısından bakıldığında, *linguistic turn* geleneğinden, dilin gramer yapısından ve Hristiyanlığın teolojik ilkelere tevarüs edilen özne-yüklem-yargı ve özne-nesne-bağlantı biçiminde formüle edilebilecek modellerin geçerliliğini koruduğu görülmektedir. İletişim teorileri çerçevesinde yapılan tartışmaların bir kısmının Frankfurt Okulu temsilcilerinin iktidar, medya ve kültür endüstrisi üçgeninde yaptıkları değerlendirmelerden, Althusser, Gramsci ve sonraları Foucault'un ideoloji, kültür ve hegemonya eleştirilerinden beslendiğini söylemek mümkündür. Ayrıca ülkelere göre değişen ama çerçevenin dışına çıkmayan farklı yaklaşımlardan da bahsetmek mümkündür. Örneğin Almanya'da Nietzsche, Wittgenstein ve hermenötik gelenekten beslenen felsefi ve daha çok politik iletişim teorilerine temayül edilmektedir. Öte yandan Fransa'da dil felsefesinin, semiyotik ve semantik yaklaşımların, pragmatik özellikler taşıyan medya ve kültür araştırmalarının ve eleştirilerinin ağırlık kazandığı görülmektedir. İngiltere'de daha çok kültürel araştırmalar adı altında Richard Hoggart, Raymond Williams, Stuart Hall, E. P. Thompson, John Fiske ve Hartley'in katkılarıyla iktidar, politik ekonomi, medya söylemleri, izleyici ve medyatik etkiler arasındaki ilişkiler ve yeni teknolojilerin muhtemel etkileri üzerinde odaklanan yaklaşımlara itibar edilmiştir. *Linguistic turn* sürecinin özne-yüklem-yargı ve özne-nesne-bağlantı biçiminde formüle edilebilecek düşünce modelinin başka bir türevi olan Marksizmden beslenen bu yaklaşımlar, temelde alt-yapıyı oluşturan üretim araçları ile üst-yapıyı oluşturan kültürel kodlar arasındaki diyalektik ilişkinin burjuva sınıfı tarafından manipüle edildiği, üst-yapıyı elinde tutan elit kesimin iktidarını muhafaza ve güçlendirmek için alt-sınıflara kendi çıkarlarının aleyhine davranmaya sevk eden yanlış-şuur (ideoloji) aşıladığı ve böylece kendine yabancılaştırılan sınıfları nesne muamelesinde bulunarak sömürdüğü yargısından hareket etmiş, dolaşısıyla eleştirilerini belirleyici özne rolünü atfettikleri üst-yapıya

yöneltilmişlerdir. Avrupa'nın geri kalan kısmında ve Amerika'da ampirik-pragmatist geleneğe uyularak, toplumsal bilimler çerçevesinde kantitatif yöntemlerin geçerli olduğu araştırmaların teşvik edildiğini söylemek mümkündür.

Söz konusu okulların yanında, geçmişten günümüze kadar yapılan medya analizlerinin büyük çoğunluğu, nispet noktalarını ve değerlendirme temayüllerini dikkate almak suretiyle birkaç kategori altında toplanabilir. Bunlardan ilki, günümüzde gittikçe rağbet görmeye başlayan, medyanın algılayıcılar üzerindeki muhtemel etkilerini gerçekleştirebilmek için kendi içinde nasıl davrandığı sorusuna yönelen yaklaşımlardır. Medya algılayıcısından çok üretim sürecini ve biçimini dikkate alan söz konusu yaklaşımlar ya davranışlara yönelik belirli bir ön anlayıştan hareket etmekte veya analizleri süresince ve sonunda belirli bir davranış teorisi oluşturma gayesini gütmektedir. Her halükârda verilerin/olguların yorumlanmasını gerektiren böylesine bir yaklaşım, medya içerikleri kadar onları oluşturan yönetmenlerin/yazarların davranış tarzlarının da tahlilini, yazarın yazdığı şeyi niçin yazdığı sorusunun cevaplanmasını gerektirmektedir. Örneğin belirli hedefleri gözetken şuurlu yönelişlerine önem atfeden yaklaşımlar daha çok kullanışlılığı, ticari faydayı esas almakta, davranışları bir tür *homo economicus* anlayışına uygun biçimde analiz etmektedir. Öte yandan daha çok kuralları dikkate alan davranış teorileri ise, fayda hesabından ziyade, geçerli kültürel değerler, toplumsal kurallar ve nihayet nispet ettikleri anlayışı temsil eden *homo sociologicus* tarafından toplumsal kültürel çevrenin yeniden üretilmesi süreçlerine ilgi duymaktadır. Ayrıca anlayışların nasıl oluştuğu ve karşılıklı etkileşimde bulunduğu sorularının peşine düşen medya analizlerinden bahsetmek de mümkündür. Bu durumda medya içeriklerinin, yazarının *homo communicans* olarak kabul edildiği, davranışlarının (medya içeriklerini belirleme tarzının) biyografik tecrübelerini ifade eden kontekst ile bağlantılı bir biçimde mütalaa edildiği görülmektedir.

Elbette, medyanın kendisini ve üretim süreçlerini daha çok sistematik bir süreç olarak değerlendiren bu çerçevede diğer farklı kültürel ve politik yapılarla ilişkisini sorgulayan, ortaya çıkan

medya davranışlarını bu bağlamda analiz etmeye çalışan yaklaşımlar da bulunur. Ancak, hermenötik alanındaki tartışmalarda söz konusu olduğu gibi, davranış teorileri arasında da kesişen bir ufkun belirlenememesi dikkat çekmektedir.

Medya analizi alanında ayrı bir kategori oluşturabilecek başka temel bir yaklaşım ise, araştırmalarında medya içerikleri ve üretim süreçlerinden daha çok, medya içeriklerinin algılayıcısına odaklanmaktadır. Yaklaşım, medyadan daha ziyade, medyanın etkisini araştıran yöntemler geliştirmeye çalışır.

Söz konusu yaklaşım, her algının, algılayıcının niyetine, maksadına, sahip olduğu ahlâki ve kültürel değerlere, dünya görüşüne, bilgisine ve tecrübelerine bağlı olduğu gerçeğinden hareketle, medyatik mesajların anlamlarının ve etkilerinin algılayıcıya nispetle araştırılması gerektiğine inanmaktadır. Bu bağlamda, algılayıcının medya ürünlerine hangi anlamı yüklediği, algılayıcının medya tarafından aktarılan anlam ilişkilerini nasıl yeniden ürettiği, algılayıcının kendi medya algısına hangi düzeyde bir gerçeklik değeri yüklediği gibi temel sorular yöneltilir. Bütün bu soruların cevaplanabilmesi için ayrıca, algının durumsallığa olan bağımlılığı, toplumsal çevre şartları, kişilik özelliklerinin de dikkate alınması gerekir.

Özetlemek gerekirse, medya etkilerini esas alan araştırmaların odağında, gerçeklikten ziyade *algılayıcı özne* bulunur. Algılayıcı özne için resim ve sözcüklerde ifadeye kavuşan sembolik işaretlerin algı, düşünce ve duygu yapıları vasıtasıyla nasıl meydana geldiği sorusu araştırmaların temelini oluşturur. Ancak, yaklaşımların yalnızca özne üzerine odaklanması ve takılıp kalması, en azından bilgi teorisi açısından bir çelişki ifade eder. Zira söz konusu yaklaşımlarda, tüm çıplaklığı ile idrak edilmesi imkânsız olsa da, bütün algılamalara temel teşkil eden ve mevcudiyetinden şüphe edilemeyecek olan nesnel gerçeklik küçümsenmektedir. Kaldı ki araştırmacının, algılayıcının algısına yaklaşabilmesi ancak hermenötik dairenin çevrimselliği içinde ve nispetinde mümkündür.

Teorik çeşitliliği çok daha genel kategoriler altında sınıflamak mümkündür. Bu çerçevede medya ve iletişim teorilerini sınıflan-

dırırken, gerçekliği ve oluş süreçlerini açıklama iddiasında bulunmayan ve değer yükleminden kaçınan yaklaşımlar, *deskriptif* (tasvir edici) teoriler olarak adlandırılmaya uygun düşer. Tasvirin ötesinde oluş süreçlerinin ardında mekanik bir yapı, nedensellik veya kurallara uygunluk/düzenlilik öngörmek suretiyle hadiseleri açıklama iddiasında bulunan *reduktif* (indirgemeci) teorilerden söz açmak da pekâlâ mümkündür. Bu tür teoriler, daha kapsayıcı bir ifadeyle, fiziği, hareketi ve davranışları esas alan, belirli bir tabiat anlayışından, nesnelerin tabii düzeninin ne ve nasıl olduğu hakkında ileri sürülen ön-kabullerden/aksiyomlardan hareket eden *natüralist* yaklaşımlar biçiminde sınıflandırılabilir.

Söz konusu natüralist yaklaşımların karşı ucunda duran *konstrüktivist* teorileri ayrı bir kategoride değerlendirmek gerekir. Natüralist teoriler tarafından nesnelerin bilgisine ulaşmak için araç olarak kullanılan kavramlar konstrüktivist teoriler için teleolojik bir önem arz eder. Konstrüktivist olarak tanımlanabilecek teoriler öncelikle kendine özgü bir mantıksal kurguya sahip sistemler inşa etmeye çalışır. Söz konusu çabayı örneğin, her ne kadar kapalı sistemlere karşı gelse de, Hegelyanizm ve Marksizmin mirasının izlerini taşıyan Frankfurt Okulu'nun eleştirel teorisinde görmek mümkündür. Ayrıca Habermas'ın komünikatif eylem ve Luhmann'ın sistem teorisi de aynı sınıflama içinde değerlendirilebilir. Konstrüktivist yaklaşımlarda gerçekliğin durumundan veya tabiatın tasvirinden ziyade teorik inşanın mimarisine önem atfedilir. Bu türden inşa edilen teorik bir yapı, özenle döşenmiş katları ve odaları olan ve mimarının açılan pencerelerden etrafını çevreleyen gerçeklik manzarasına bakabileceği bir mekâna, başka bir deyişle uçurumların kenarına kurulmuş bir balkona benzer ve teorik ifade ile gerçekliğin örtüşüp-örtüşmemesi sorununu daha da derinleştirir.

Teoriler, toplumsal hayatın biçimlenmesinde önemli roller üstlenen komünikatif düzenin tabiatı veya karakteristik özelliklerini dile getirirken, sadece iyi bir teori olma amacı gütmeyen, aynı zamanda ideal toplum ve iletişim düzeni hakkında fikir yürütür. Zira bir teorinin toplumun veya iletişim ağının yapısal özelliklerini araştırması ancak *ideal model* anlayışından hareket etmesiyle mümkündür. Bu durum, sadece idealist veya rasyonalist değil, aynı

zamanda, Frankfurt Okulu'nun eleştirel teorisi için de geçerlidir. Bourdieu ve Giddens'ın kesinlik iddiası taşımayan, natüralizm ve konstrüktivizm arasında gezinen gerçeklik tasarımlarına refleksiyon kuran teorileri bile, nihayet indirgenebilecekleri temel kabulere uygun normatif terkipler içermektedir.

Teoriler belirli bir gaye ve model anlayışından hareket etmeleri sebebiyle, inşa ettikleri mimariye temel teşkil eden sabit ve sarsılmaz bir bilgiye sahip oldukları ve bu bilgiye dayanarak tasvir edilen, açıklanan, anlamlandırılan ve değerlendirilen nesneleri/hadiseleri tanımlayabildikleri intibasını uyandırır. Ancak her birinin farklı bir aksiyomdan hareket etmesi sebebiyle birbiriyle örtüşmezler, dahası ortak bir ufuk çizgisi oluşturmazlar. Değişik bilim dallarında olduğu gibi, açık, kesin olarak kapanmamış süreçlere işaret ederler. Gerçekten de bilimler gibi teoriler de sadece bilgiyi inşa etmez, aynı zamanda diğer teorilerin kendi içine kapanmışlık ve kesinlik iddialarını da sarsar. Sarsılan ve kesinlik iddiası müphemleşen bilgiler yeni teorilerin doğmasına imkân verir ve süreç bu şekilde devam eder. Bu durum, teorik sınıflamalar içinde henüz düşünülmemiş olana ve düşünülemeyene açık olan, her türlü ihtimali gözetmeye çalışan hermenötik geleneğin daha esnek olduğunu gösterir. Fakat bu esneklik, hermenötik geleneğin uzun soluklu olduğu, daha açık bir ifadeyle günümüzde de geçerli olduğu anlamına gelmez. Zira günümüzde, konstrüktivist veya natüralist bir teori inşa etmenin yahut hermenötik tasarımı ifade edebilecek bir gelenekselliğin eskisi gibi pek mümkün olmadığı görülmektedir.

Medya ve iletişim alanında gerçekleştirilen teorik çalışmalar incelenirken, teorilerle araştırma alanları arasındaki karşılıklı etkileşim süreçlerini mutlaka dikkate almak gerekir. Zira teorik alandaki çeşitlenme ve değişiklikler, araştırma alanlarındaki gelişme, değişim ve dönüşümlerle yakından alakalıdır. Bu bağlamda araştırma alanının daima bilimsel çalışmanın her defasında kavramsal düzeyde yeniden inşa edilmesi, onu, bilimsel tartışmaların nesnesi kılmaktadır. Bu durum esasen teorik gelişmelerin, deneysel araştırmaların, ekonomik, kültürel ve toplumsal dönüşümlerin nasıl karşılıklı olarak birbirlerine bağlı olduklarını gösterir. Nitekim modern sonrası teknolojik, kültürel ve toplumsal gelişmele-

rin tecrübe edildiği günümüzde klasik teori ve temel anlayışının geçerliliğini yitirmeye başladığı, daha çok sınırlar-arasılıktan ve sınır-aşımalarından bahsedilebileceği ileri sürülebilir.

Günümüzde özellikle medya ve iletişim alanında klasik tarzda belirli alanlara bölünmüş teorilere rastlanmamakta ve bu gün geçtikçe daha da zorlaşmaktadır. Son dönemde sadece iletişim teorileri değil, teorilerin araştırma nesnesi olan medya ve araçları da değişim-dönüşüme maruz kalmış, yeni teorik çalışmalar daha çok medya ile ilişki kuran ve önemini artıran sosyoloji gibi diğer bilim dallarından beslenerek disiplinler arası bir özellik kazanmaya başlamıştır. Yeni çalışmalarda alan sınırlamasından ziyade değişik söylemleri ve disiplinleri dikkate alan ve onların ifade ettikleri sınırları aşan integral bakış açılarının yansıtılması önem kazanmaktadır. Bakış açıları ve bilimsel disiplinlerin sınırlarını aşmayı öngören integral teorileri ilk bakışta kategorize etmek zor görünse de yine de bu teorileri deneyselliği öne çıkaran ve içeriksel hedefler belirleyen çalışmalar biçiminde ayrıştırmak mümkündür. Deneyselliği öne çıkaran ve niceliksel bir biçimde temellendirilen yöntemlere dayanan teoriler daha çok araştırma alanı için gerekli olan bağlantıları yansıtabilecek matematik ifadelerle müracaat eder. Öte yandan içeriksel hedefler belirleyen teorilerde ise niteliksel biçimde temellendirilen yöntemler geçerli olup, daha çok araştırma alanını örneklemelerle tasvir ederek yapı ve süreç olarak kavramaya çalışan değişik ifadeler ve aksiyomlar arasındaki bağlantılar öne çıkar. Sınır aşımını öngören üçüncü kategoriyi ise, deneysel verilere dayanmayan ve dolayısıyla deneysel biçimde sınanamayan, fakat deneysel çalışmalar için teorik çerçeveler sunan, örneğin bireyselleşme, küreselleşme ve medyatikleşme gibi süreçler hakkında integral görüşler öne süren meta-teoriler oluşturmaktadır. Günümüzde daha çok itibar gören ve medya ve iletişim alanının temel teorilerine dönüşen meta-teorileri kendi aralarında ayrıştırmak diğerlerine göre daha zordur. Söz konusu teoriler birbirlerinden farklı biçimde, örneğin medya, kültür, eylem, sistem veya toplum kavramı üzerine odaklansa da, diğer tartışma alanlarıyla da bağlantılar kurabilir ve geniş bir sorgulama alanı sunabilir.

Günümüzde daha çok *postmodern durum* olarak ifade edilen gerçeklik ve bilimsellik şartlarının dekonstrüktivist, polisemantik, paralojik, çok açılı ve çok mantıklı değerlendirmeleri yapılmaktadır. Paul Virilio, Jean Baudrillard ve Zygmunt Bauman gibi isimler medya ve iletişim sorunlarını da içeren eserlerinde teorik mimarileri, sistemleri açmayı, temellendirme ve kesinlik ifade eden neticelerini müphemleştirmeyi, tek bir bakış açısıyla her şeye hâkim olmanın imkânsızlığını gösterecek biçimde düşünümlemeyene işaret etmeyi ve bakış açılarını çoğaltmayı denemektedir. Medya ve iletişim alanında son dönemde öne çıkan Roberto Simanowski, Dick Higgins, Irina Rajewsky gibi araştırmacılar, çalışmalarında konstrüktivist ve söylemsel anlayıştan çok kolaj, metinler-arasılık, transformasyon mantığı, medyalar-arasılık, transmedya ve multi-medya kavramlarından hareket ederek, daha çok teori üreten özne kavramından ziyade özne ve öznelliğin birçok tarihsel, söylemsel, kültürel ve medyatik unsurun kesişme noktasında efekt olarak üretilmesinin biçim ve tarzlarının tecrübe edildiği modern sonrası sürecin izini sürmeye çalışmaktadır.

Varlık ve hakikat kavramlarından ziyade gerçeklik kavramından hareket eden ve disiplinlerarasılık adına teoriler üzerine (meta)teoriler üretmeye çalışılan bu son dönemde, varlık ile düşünce arasındaki mesafe daha da açılmış, akıl sadece teorik dil inşasının değil, aynı zamanda teorik dil üzerine dil inşa eden *meta-teorik linguistic turn* geleneği ve daha çok pratik durumu yansıtan, her türlü teorik yaklaşımı kifayetsiz kılan *spatial turn* arasında sıkışmış ve henüz cevaplanmamış temel sorularla kuşatılmış gözükmektedir. Bu durum, insanın ontolojik anlamından bağımsız düşünümlemeyecek olan hakikat ve ahlâk kavramlarının paranteze alındığı ve dışlandığı ölçüde yok sayılamayacağını, bilakis bütün sorunsallığı ile ve önemini artırarak her alanda olduğu gibi, medya ve iletişim teorilerinin tartışma alanına da nasıl geri döndüğünü göstermektedir.



# İletişim Teorileri ve Sistem Tartışmaları

Komünikasyon/iletişim alanında geçerlilik iddiası taşıyan ve bir türlü ortak bir ufuk çizgisinde buluşamayan bilimsel araştırma modellerinin yanında ayrıca medyayı genel anlamda analitik bir tarzda ele alan eleştirel yaklaşımlar da bulunmaktadır. Söz konusu yaklaşımların çoğunluğu Batı eleştiri geleneğinden beslenir. Ancak bu alanda son dönemde, Batı'nın modern eleştiri geleneğinin -büyük ölçüde kaynağını ve gayesini sistem dışı, özerk/öznel akıl olarak belirlemesi dolayısıyla- içinde bulunduğu kısırdöngüden çıkmaya çalışan, öte yandan konstrüktivist olmaktan kurtulamayan isimlerle karşılaşmaktadır. İletişim, iletişim sosyolojisi, medya eleştirileri, televizyon teorileri alanlarında yürütülen güncel tartışmalara kaynaklık eden bu isimler arasında Erving Goffman, Randall Collins, Niklas Luhmann, Henri Lefebvre, David Harvey, Anthony Giddens ve Pierre Bourdieu'nün görüşlerini, teorik farklılıklara örnek teşkil etmesi amacıyla kısaca değerlendirmek uygun olacaktır.

## Erving Goffman

Mikrososyoloji, interaksiyon ve komünikasyon araştırmaları, etno-metodoloji, hermenötik ve fenomenolojik sosyoloji gibi alanlarda etkisi görülen Goffman (1922-1982), genel anlamda top-

lumsal davranışların antropolojik, sosyo-psikolojik ve psikiyatrik problemleriyle meşgul olmuştur. Onun davranış modelleri, interaksyon ritüelleri, roller ve vuku bulan hadise arasındaki mesafeli ilişki biçimleri ve nihayet benliğin gündelik hayattaki sergileniş biçimleri üzerine yaptığı araştırmalar günümüzde etkisini sürdürmeye devam etmektedir. Araştırmalarının temelini oluşturan ana mesele, ferdin kolaylıkla kaybedebileceği özerkliğini nasıl koruyabileceği sorusudur.

Goffman'ın üzerinde durduğu temel kavramlardan biri *interaksiyondur*. Ona göre interaksyon, fertler ortak bir mekânda bir arada bulunduklarında (*Face-to-face-Situation*)<sup>1</sup> davranışların karşılıklı olarak birbirlerini etkilenmesidir. Goffman, interaksyon kavramının gündelik hayattaki pratik karşılığını araştırmış, çok yönlü ve çeşitli görünüş biçimlerini, yapılarını ve düzenini tespit etmeye çalışmıştır. Ona göre pazar gibi makro düzeyde gerçekleşen birliktelikler mikro düzeyde olandan farklıdır. Makro düzeydeki birliktelikler mikro düzeydeki birlikteliklerle açıklanamaz. Her birinin gerçekliği kendine özgüdür. Fakat bu iki dünyanın bağlantısı olmadığı anlamına gelmez. Toplumsallığın makro ve mikro alanları kodlar ve dönüşüm kuralları ile birbirine bağlı (1983) olup, toplumsal hayatı anlam tabakaları ve çerçevelerden oluşan bir doku olarak tasavvur etmek mümkündür (1974).

Deneylere ve korelasyon araştırmalarına dayanan geleneksel yöntemler yerine, toplumsal hayatı günlük pratiği içinde gözlemlemeyi, bazen gazete haberlerinden hareket ederek görsel bir dille müşahhaslaştırmayı tercih eden Goffman'ı fen bilimlerinin yöntemlerini taklit etmeyen, daha çok gündelik hayatın dramatik ve interaktif durumlarını gözlemlemeye çalışan bir natüralist olarak adlandırmak uygun olacaktır. Bu bağlamda Goffman'ın yaklaşımını birbirini tamamlayan üç ayrı kavram altında özetlemek mümkündür:

1 Niklas Luhmann, Goffman'ın *interaksiyon* kavramını üstlenmiş ve yüz yüze interaksyonun söz konusu olmadığı (yazı, görsel yayınlar gibi) iletişim biçimlerinden ayırmıştır. Luhmann ve Goffman'a göre insan ve makine arasında bir interaksyon meydana gelmemektedir.

1. **İnteraksiyon:** İnsanlar birlikte *bir şeyler* yapar, inşa eder, yıkar veya aralarında *bir şey* vuku bulur. Anlamlar ve kimlikler, insanlar arsında vuku bulan interaksionun ürünüdür. Bu bağlamda toplumsal çevre de interaksionun bir neticesidir.
2. **Dramatürji:** Belirli yapılar sahip olan interaksionlar, belirli *senaryoların* neticeleridir ve sahnelerde veya benzer çerçevelerde cereyan ederler. Mekânsal ve zamansal yapılar sahip olan dramatürjiler vasıtasıyla oyunculara (interaksionda bulunanlara), davranışlarıyla hizmet edebilecekleri, benimseyebilecekleri, değıştirebilecekleri veya karşı çıkabilecekleri roller ve şemalar verilir. Dramatürjik araştırmalar, toplumsal hayatın dramlarını tasvir eder ve hadisenin arka planında bulunan dramatürjiyi açığa çıkarır.
3. **Semiyotik:** İnteraksiyon ve dramatürji çerçeveleri ve kodları ifade eden işaretler sistemine nüfuz etmiş vaziyettedir ve keyfi olarak manüpile edilemez. Kültür, aktörlere önceden işaret oluşturma süreçlerini içeren bir işaretler sistemi sunan bir makro çerçevedir. Semiyotik bakış, toplumsal gerçekliğin işaretvari karakterini ortaya çıkarır ve semiyotik süreçleri analiz eder (1982).

Goffman, toplumsallık anlayışının temel kavramlarından biri olan *interaksiyon* durumlarını ve süreçlerini kategorik bir biçimde ikiye ayırmakta ve *odaklanmış* ve *odaklanmamış interaksiyon* olarak adlandırmaktadır. Kişiler arasında vuku bulan, otobüs durağında bekleyen insanlar gibi, geçici ve maksatsız karşılaşmalar *odaklanmamış interaksiyon* olup bu durumda insanlar, bakışmakta fakat mesafeyi koruyarak jestlerle intibalarını ifade etmektedirler. Öte yandan *odaklanmış interaksiyon* ise *karşılaşmış* veya maksatlı olarak *buluşmuş* insanların dikkatlerini belirli bir süre, örneğin konuşurken, oyun oynarken veya iş yaparken, karşılıklı olarak yoğunlaştırmalarını, yüz yüze gelmelerini, aynı zaman ve mekânda bedenlen ve ruhen hazır bulunmalarını ifade eder. *Odaklanmış interaksiyon* biçimlerinin özel ve kamusal durumlarına dair örnekler veren ve sınıflandırmalar yapan Goffman, söz konusu süreçlerde uygulanan ritüellere dikkat çekmektedir.

Goffman'a göre, insan davranışlarının büyük bir bölümünün temelinde ritüeller bulunur. Mekanik, gelenekselleşmiş bir davranış olan ritüeller vasıtasıyla fertler kaşılarındaki nesne veya kişilere duydukları saygıya işaret ederler (1982). Durkheim'ın din sosyolojisi açısından düşünüldüğünde, ritüelleştirme, kişiyi davranışa sevk eden asli sebep, başka bir deyişle asli işlev karşısında davranış biçimlerini benimsetme sürecini ifade etmektedir. Ritüelleşmiş davranış, aynı ritüeli paylaşan diğer kişilere gönderilmiş bir işaret işlevi görür ve interaksyondaki karşı tarafa bir şey gösterir. Ayin ve ritüeller, Durkheim'a göre, belirli yasaklara, tabulara işaret etmekte ve kutsal kişiler/nesneler karşısında taşıdıkları müspet anlamı ve duyulan saygıyı göstermektedir (1981a). Fakat Goffman, dini ritüellerden çok alışkanlıkları ifade eden, kutsallıktan ziyade önem atfedilmeyen biçimleriyle ilgilenmektedir.<sup>2</sup> Saygıyı ifade etme, Goffman'a göre sadece dini veya politik değil, sıradan günlük ritüellerin de bir özelliğidir. Ritüeller, insanın kendi ve karşısındaki yüzünü muhafaza etme işlevi görür. Ritüeller, saygı gösterme anlamında işlevseldir ve ayrıca, davranışları toplumsal normlara uygun biçimde yönlendirdikleri için, davranış emniyetini temin ve böylece toplumsal düzeni tasdik ederler.

Goffman'ın düşüncesini temellendirdiği başka bir kavram da *rol*dür. Roller, kişilerin diğerinin huzurunda gerçekleştirdiği ve onun davranışlarıyla bağıntılı olan eylemler demetidir; ve her zaman toplum tarafından benimsenen şemaya uymak zorunda değildir. Aktörler bazen rollerini kendileri meydana getirirler. Goffman, *rol almadan çok rol yapmayı* vurgulamaktadır. İnsanlar, genellikle toplumun yüklemek istediği rollerle kendileri arasına belirli bir mesafe koyarlar. Fakat bu mesafe, rollerin inkar edilmesi anlamına gelmez. Bilakis böylece, mesafenin sunduğu imkânla, insanlar rolleri gereğince ve kendilerince benimsemeyi, başka bir deyişle oynamayı öğrenirler (1961).

2 Üzerinde düşünülmesi gereken aslında, Durkheim ve Goffman'ın, Batı düşüncesinde hâkim olan tipik kategoriyal ontoloji anlayışına uygun bir biçimde insanı ve hayatı, sonsuzlukla bütünlük ilişkisinden seküler bir yaklaşımla makaslayarak dini olan ve olmayan alanlara bölüp parçalamasıdır. Asıl mesele, burada ifadeye kavuşan ahlâk ve ontoloji ilişkisinin ne olduğu/olması gerektiği sorusudur.

Goffman'ın bu yaklaşımları esasen benlik/kimlik kavramı üzerinde odaklanmayı amaçlamaktadır. Benlik/kimlik kavramı ne basit bir kavramdır, ne bir nesne ne de cevherdir. O, Goffman için daha çok, dramaturjik bir performansı ve enformasyon oyununu ifade eder (2003). Toplumsal interaksiyon durumlarında enformasyon alışverişi meydana gelmekte ve bu aktarım toplumsal ve ferdî kimlikler üzerinden cereyan etmektedir. Meşhur *The Presentation of Self in Everyday Life / Wir alle spielen Theater: Die Selbstdarstellung im Alltag* (2003) adlı kitabında, toplumsal hayatı tiyatroya benzetir ve detaylı bir biçimde dramaturjik mecazlar kullanır. Örneğin oyun mecazını, sadece tiyatro oyunu değil, şans oyunu ve enformasyon oyunu anlamında da kullanır. Ona göre, interaksiyon durumlarında benlik kadar enformasyonlar da oyuna dahil olmaktadır. Karşılaşma esnasında kişiler karşılıklı olarak bilgi toplar ve kendi sahip oldukları enformasyonları oyuna dahil ederler. Goffman'ın yaklaşımları, George Herbert Mead'in *Mind, Self and Society* (1934) adlı kitabında ifade ettiği görüşlerle örtüşür. Zira Mead'e göre benlik *ben* ve *bana* bileşenlerinden oluşmaktadır. *Bana* sözcüğü, kişi tarafından algılanan ve idrak edilen başkalarının davranışlarını temsil ederken *ben* ise, kişinin *bana* sözcüğünün temsil ettiği davranışlara tepki gösteren, nispeten daha ferdî, tabii ve duygusal kısmını ifade eder. Netice itibarıyla benliği, *ben* ve *bana* arasında gerçekleşen diyalog olarak anlamak mümkündür. Goffman, Mead'in iç dünyada cereyan eden ve benliği biçimleyen bilişsel süreç olarak kavradığı diyalogu, gündelik hayatın sahnesine aktarmaktadır. Benliğe göre başkaları sahnede diğer oyuncular ve eleştirmenler olarak yer alır. Karşılaşmalarda ve interaksiyon süreçlerinde benliğin hangi durumlarda etiketlenebileceğini (*stigma*) ve yara alabileceğini, nasıl korunabileceğini, ne gibi taktikler geliştirilebileceğini ayrıca ele alan Goffman, gündelik hayatın benliklerini kendini sahnede sunan ve seyirciyle interaktif bir ilişkide bulunarak inşa eden aktörler olarak tasavvur etmektedir. Oyunun oynandığı yeri ise perdenin önündeki gösterimin sunulduğu sahne ve herkesin girmesine müsaade edilmeyen perde arkası olmak üzere iki kısma ayırır. Toplumsal interaksiyon sürecinde aktörler, etiketlenmemek, saygınlıklarını yitirmemek için sahneye girişi ve

benliğin sunumunu kontrol edebilmeyi dener, diğerleri ve seyirci- de müspet bir intiba uyandırmaya (*impression management*) çalışırlar; sunumlarının başarısı diğerlerinin tavrı ve davranışlarına, niyet ve maksatlarına bağlıdır.

Varlık ve oluşun sonsuzlukla bütünlük ilişkisinden koparıldığı modern-seküler toplumlar da benlik *kutsal* bir nesneye dönüşmüştür. Kutsalı yücelten dini ritüellerden bahseden Durkheim'ın aksine, benliğin kutsallaştırıldığını söyleyen Goffman'a göre, günlük interaksyon ritüellerinde gerçekleşen benlik sunumları ve yüceltme- leri altın buzağı adına yapılan modern bir dansa benzer. Kutsal- laştırılmış benliklerin sadece yüceltilmesi değil aynı zamanda belir- li ritüeller ve stratejiler vasıtasıyla korunması da gerekmektedir:

1. Benliğin korunması ancak kişi tarafından işgal edilmiş olan özel mekânlar ve vücut bölgelerinin korunmasıyla mümkündür.
2. Enformasyonların bazen açığa çıkarılması veya gizlenmesi benliğin korunmasına yardım edebilir.
3. Kendi içinde ahenkli bir kişilik oluşumu için stratejiler geliştirilmeli, benliğin çelişkileri ve uyumsuzlukları gizlenmelidir.
4. Toplumsal mesafeyi oluşturmaya yönelik mistifikasyon stratejileri benliği kendinden uzaklaştırmakta ve böylece eleştirel, yaralayıcı müdahalelerden kaçınmayı mümkün kılmaktadır.
5. Benliğin sunumu için gerekli olan kontrol mekanizmaları, ayak kaymalar, güçsüzleşme ve salgınların önlenmesi, benliğin korunmasına yardımcı olmaktadır.

Ayrıca, kurallar, kanunlar, gerçeklik tasarımları ve normallik tasavvurlarını ifade eden çerçeveler kavramına değinen; çevrelerin içinde olma veya dışında kalmanın ifade ettiği tehlikeli durumları tespit etmeye çalışan Goffman, son dönemlerinde toplumsal ger- çekliğin semiyotik içeriği üzerinde yoğunlaşmaya çalışmıştır. Son çalışmalarından olan *Gender Advertisements* (1981) adlı kitabında, nesneleri semiyotik içeriklere sahip olan, başka bir şeye atıfta bu- lunan, enformasyonları aktaran işaretler olarak değerlendirmekte;

nesnelerden alınan işaretlerin cevheri işaretlerin asli içeriklerine atıfta bulunabileceklerini düşünmektedir. Fakat sonsuz sayıda ve çeşitlilikte olan işaretlerden, işaretlerin atıfta bulunduğu cevheri damıtmak mümkün müdür? Bunun ancak varlığın vasıflarının çevre şartları ve ilişkilerinden soyutlanmasıyla gerçekleşebileceğini düşünen Goffman, böyle bir şeyin mümkün olabileceğini cinselliği örnek göstererek ispatlamaya çalışır. Cinsel aidiyetin insanın özüne işlemiş asli bir vasıf; erillik ve dişillik, cevheri ifadenin belirli bir prototipi olduğunu düşünen Goffman'a göre, cinsel kimlikten ziyade cinsel aidiyetten bahsedilebilir. Öte yandan cinsel aidiyetin ancak bir portresi yapılabilir. Cinsiyetler arasında karakterize edilebilecek bir nispet bulunmamaktadır. Yalnızca cinsiyetlerin alışkanlık haline gelmiş, gelenekselleşmiş davranışlarını tespit edebilir, aralarındaki mevcut ilişkinin portresini, davranışlarının kareografik bir sunumunu yapabiliriz. Fakat bu resimlerin bize bildirdiği şeyler, cinselliği veya cinsiyetler arasındaki ilişkiyi genel anlamda tanımlamaya yetmez. Resimler bize belki ancak portreleme sanatının istisnai tarzı ve işlevselliği hakkında bir şeyler söyleyebilir. Reklam gerçekliğin çarpıtılmasıyla değil, hiper ritüelleştirilmesiyle (gerçekliğin idealize edilmiş, noksanlıklardan arındırılmış biçimiyle) ilgili bir şeydir. Reklamın sahnelenmesi konvansiyonelleştirmeden ziyade, ritüel olanın ritüelleştirilmesidir; o gerçekten daha gerçektir. Gündelik yaşayan insanlar benliklerini, cinselliklerini ve ilişkilerini biçimlendirirken reklam resimlerini gündelik hayatın çerçevelerine aktarır ve orada gerçekleştirirler (1981b).

Goffman'ın sosyolojik anlayışına göre toplumsal gerçeklik çok aynalı bir kabine veya bir tür labirente benzer. Labirentin içinde sayısız, kendi içinde çakışan veya paralellik arz eden çerçeveler, anlam tabakaları, kodlar ve normlar bulunur. Seküler-modern toplumda kutsallaştırılmış bir nesneye dönüşen benlik, özünün veya sabit bir kimliğinin ne olduğunu tespit etmeksizin, kendini, gerçekliği tanımlamak amacıyla, kurgulara teslim etmiştir. Ancak, gerçeklik tecrübesinin yapıları fertler tarafından inşa ve organize edilmemektedir. Ayrıca, toplumsal gerçekliğe kaynak veya kıstas oluşturacak nihai bir merci veya temel de mevcut değildir.

Gerçekliği tartışılmaz olan biricik şey, aksiyonun kendisidir. Goffman, nelerin aksiyon, daha doğru bir ifadeyle aksiyon hareketleri olduğunu ve interaksyon ve tecrübe ile birlikte organize olduğunu tasvir eder; fakat aksiyonu ifade eden hareketlerin kaynağına in(e)mediği gibi, toplum ve kültürün tarihsel değişim süreçlerine de değinmez. Oysa, Meyrowitz'in de ifade ettiği gibi, aksiyon ve interaksyon hareketlerinin gerçekleştiği durumları, çevreyle olan ilişkilerini anlamlandırabilmek için, tarihsel değişim ve dönüşüm sürecinin mutlaka dikkate alınması gerekir (1987: 14).

## Randall Collins

Randall Collins'in sosyolojik teoerilerinin çeşitli kaynaklardan beslendiğini, bunların başında Weber, Durkheim ve Parsons'ın<sup>3</sup> geldiğini söylemek mümkündür. Ancak onu sosyoloji alanında yeni teoriler üretmeye iten asıl saik, Erwing Goffman'ın ritüeller, roller/oyuncular ve interaksyon kavramları etrafında geliştirdiği teorisi ile hesaplaşma arzusudur. Makro-sosyolojik kavramları mikro-sosyolojiye uygulamaya çalışan Collins, sosyolojik duygu araştırmalarına odaklanmış, teorisini inşa edebilmek için ritüellerin interaktif süreçleri ve duyguları oluşturan afektif olgular üzerinde durur. Weber, Durkheim, Parsons ve hatta Goffman'ın teorilerinin temelinde çeşitli kültürel sembollerin, toplumsal sınıflandırmaların ve sistemlerin inşasını mümkün kılan ritüel bir mekanizma, bir tür duygusal bir dinamizm düşüncesinin yattığını düşünen Collins'in,

3 Talcott Parsons'un faydacılıktan (ütilitarizm) hareketle yürütülen amprik çalışmalardan oluşan hakim sosyolojik anlayışa karşı duran yapısal –işlevci özellikler taşıyan toplumsal sistem teorisinin, her ne kadar Louis Althusser, Niklas Luhmann ve Habermas gibi isimlerin düşüncelerinde izler bıraksa da, nihayet, işlevselleştirdiği yapısal sistem anlayışının Freudyan ödipalizm ve psişik mekanizmayla örtüştüğünü, ödipal bir belirleyicilik atfettiği yapısal sistem içinde ikilemlere ve çelişiklere yer vermeyen bir şematizm öngördüğünü, Amerikan toplumunu örnek model olarak alan, her türlü sistem bunalımının, çatışmanın ve gerilimin rasyonel biçimde çözüldüğü teleolojik evrimci bir şemaya uygun bakış açıları sunduğunu, amprik çalışmaları dışlamak suretiyle bir yandan faydacılıktan uzaklaşırken öte yandan sosyolojiden çok toplum felsefesine daha yakın durduğunu vurgulamak gerekmektedir.

teorisini dayandırdığı temel soru şudur: Toplumları, içinde barındırdıkları bütün eşitsizliğe, grup, oyuncu, kurum ve kuruluş çatışmalarına rağmen birlikte tutan şey nedir?

Collins, ekonomik ve politik değişimlerin makro-tarihsel sosyolojisine ve özellikle toplumsal interaktif ilişkilerin ve çatışmaların mikro-sosyolojisine odaklanırken, Marksizmin dışında ayrı bir çatışma teorisi inşa etmeyi dener. Makro-sosyolojiyi mikro-sosyoloji ile temellendirmeye çalışırken, interaktif ilişkilerin cereyan ettiği somut durumları analiz eder ve böylece toplumsal davranışların genelgeçer bir şemasına ulaşmaya çalışır. Ona göre makro-sosyal yapılar, mikro-sosyal durumlardan ve interaktif ilişkilerden neşet eder. Kendini tekrar eden interaktif süreçlerden, ritüellerden nasıl bir mekanizma ve nihayet interaktif ritüel zincirlerinden oluşan makro-sosyal yapı oluştuğunu araştırmak ve göstermek üzere temel eseri *Interaction Ritual Chains*'i kaleme almıştır.

Collins'in, daha önce yazdığı makalelerini toplumsal teorisinin ana hatlarını oluşturacak biçimde bir araya toplayıp sosyolojik düşünce geleneğiyle ilişkisini belirginleştirdiği ve teorik konseptinin muhtemel uygulamalarını tasarımıladığı bu çalışmasında Durkheim'dan ve özellikle Goffman'dan etkilendiği anlaşılmaktadır. Goffman gibi o da, gündelik hayatın interaktif ritüellerine ilgi duyar ve bu çerçevede interaktif ritüeller teorisini geliştirip bunun için, dikkat, duygusal enerji, özneler-arasılık, dayanışma ve duygusallık gibi kavramlar üzerinde durur (2004: 42).

Collins'e göre interaktif bir ritüel, nedensellik bağı ile birleşen süreçlerin bir toplamıdır ve şu dört ana unsurdan oluşur (2004: 48):

1. İki veya daha fazla kişi aynı mekânda, birbirlerini karşılıklı algılayabilecek ve etkileyebilecek biçimde fiziken mevcuttur.
2. Ritüelin, kimin hadiseye dahil olacağını kimin dışarıda kalacağını belirleyen sınırları vardır.
3. İnteraktif ritüelin katılımcıları ortak bir nesneye veya eyleme dikkat kesilirler. İlgi odağı üzerinden yürütülen komünikasyon sayesinde dikkat kesilmenin karşılıklılık ilkesinin şuuruna varılır.

Söz konusu bu temel unsurların yanında, aksiyonların öncesiyle bağını koparmaması, karşılıklı ilkesine göre gerçekleşen dikkat kesilmenin ve paylaşılan ortak atmosferin güçlendirilmesi gerekir. Katılımcıların sayısının çokluğu nispetinde ritüelin tesiri de artar. İnteraktif bir ritüelde oluşan duygusal enerji, katılımcıların sahip olduğu kolektif şuurdan beslenerek çalkalanır veya yoğunlaşır. Collins'e göre interaktif bir ritüelin bu dört temel unsurunun dört etkisi bulunur; ritüel esnasında katılımcılar şunları tecrübe ederler:

1. Grup üyeliğinin ve dayanışmasının duygularını;
2. Duygusal enerjiyi ve güçlenmesini ifade eden güveni, hafifleme/rahatlama, kudretli olma, heyecan ve insiyatif alma yeteneğini;
3. Grubun temsil ettiği sembolleri, yahut Durkheim'ın ifade ettiği kutsal nesneleri;
4. Uygunluğu, doğruluğu ve iyiyi ifade eden ahlâki duyguları; sembollere saygıyı ve grubun kimliğini, dayanışmasını ve sembollerin zedelenip zedelenmediğini, sınırların aşılp aşılmadığını fark edecek hissiyatı.

Collins, teorisini inşa ederken interaksyon ritüelleri çerçevesinde vurguladığı duygusal enerji kavramına özel önem atfeder (2004: 102-140). İnteraktif ritüellerde, nihayet duygular tecrübe edilmektedir. Duygular esasen tabiatları gereği geçicidir; ancak düzgün inşa edilmiş ve zincirlemeli biçimde icra edilmiş ritüellerde duygusal enerji üretilir ve muhafaza edilir. Bu çerçevede interaktif ritüellerin duyguları güçlendiren ve transforme eden aksiyonlar olduklarını söylemek mümkündür. Collins ayrıca duygusal enerjileri iktidar ve statü kavramlarıyla ilişkilendirmektedir. İktidar kudretine sahip olan kişilerde veya statünün vurgulandığı ritüellerde duygusal enerji artarak yoğunlaşır. Belirli bir statüye ve nüfuz gücüne sahip kişilerde, güçsüz ve saygı duyulmayan kişilere nispetle daha fazla duygusal enerji oluşur.

Ritüellerin yapısını inceledikten sonra gündelik hayatın interaktif ilişkilerine odaklanan (2004: 141-182) Collins, interaksyon pazarı olarak gördüğü toplumun gündelik hayatında çok çeşitli ri-

tüellerin meydana geldiğini düşünmektedir; bu interaksyon ritüelleri hiç de öyle tesadüfi değil, bilakis az veya çok yapılandırılmış karşılaşmalardır. Toplum çok çeşitli karşılaşma ve interaksyon imkanları sunar. Collins, sunulan bu interaksyon imkanlarını bir tür pazara benzetir. İnteraksyon pazarlarının, özelliklerine göre belirlenmiş çerçeveleri, sınırları ve sundukları imkanları bulunur ve her pazar kendine göre belirli muhtemel interaksyonlara imkan hazırlar. Bu pazarlar, aynı zamanda toplumun makro ve mikro düzeylerinin kesiştiği yerlerdir.

İnteraksyon pazarlarında cereyan eden belirli değiş-tokuş süreçleri belirli davranış biçimlerini gerekli kılar. Bu çerçevede, belirli değiş-tokuş süreçlerini ve davranış biçimlerini gerektiren bu süreçlere kaynakların, malların, hizmetlerin ve enformasyonların değiş-tokuşuna imkan sağlayan pazarlar olarak bakılması mümkündür. Arz ve talep bu pazarlarda karşılaşır. Arz ve talebin itici gücü, tüketim ve kâr oranını artırma ilkesidir. Bu ilke pazarda yer alan oyuncuların rasyonel eylem mantığına bağlıdır. Sosyolojide ifade edilen *rasyonel tercih* teorisi de işte bu modele dayanmaktadır.

Collins, insanların duygusal enerjilerini mümkün olan en yüksek düzeye çıkarma temayülü gösterdiklerini, buna tabiatı itibarıyla hazır olduklarını düşünür ve teorisini bu önkabulden hareketle inşa etmeye çalışır. Kendi aralarında rekabet içinde olan sosyolojik teorilerin ortaklaşa kabul ettikleri, kullanımı veya tüketimi artırma/fiyatları düşürme (rasyonel tercih teorisi) veya Bourdieu'da olduğu gibi sermayenin optimizasyonu olarak tanımlanan ve hatta psikolojik teorilerde zevk artışı veya içgüdüsel enerji boşalımı olarak adlandırılan genelgeçer faydacılık ilkesi, Collins için duygusal enerjinin yükseltilmesi anlamına gelmektedir. Batı düşüncesinin bir türlü kurtulamadığı tabiatçılık (natüralizm) ve konstrüktivizm geleneği içinde değerlendirilmesi gereken bu yaklaşımların, özellikle de Collins'in önünde bir sorun durmaktadır: Duygusallıkla rasyonelliğin nasıl bir nispet ilişkisi içinde olduğu sorusu. Ne tarafta duracağı, çıkış noktasından belli olan Collins, duygusallığı gereğince işleyemeyen rasyonel tercih teorisinin zayıf yanlarını tartışarak, rasyonel davranışların her türlü kararın itici gücünün duygusal enerji olduğunu söyler (2004: 172).

Collins'e göre, duygusal enerjilerini yükseltmek isteyen fertlerin bu arzularını gerçekleştirebilmeleri için, interaksyon ritüellerinin vücut bulabileceği pazarların kurulması gerekir. Bu pazarların büyüklüğü ve değişimi, yapıları ve dinamikleri, duygusal enerjinin akışını belirler. Böylece interaksiyona katılan oyuncuların motivasyonu, duygusal enerjilerinin inşası ve dağılımı, aynı şekilde ürünlerin arz ve talep dengesi etkilenir.

Aynı şekilde Collins düşünme süreci ve duygusal enerji arasında da benzer bir ilişki kurarak sembollerin bilgi ile duygunun kendi aralarında kaynaştıkları bir süreç tarafından üretildiğini düşünür. Süreci anlamak için öncelikle Durkheim'ın kolektif düşüncede sınıflandırmalar başlığı altında geliştirdiği teorik yaklaşımlarını ve materyalist-pragmatist ve bihevyyorist, aynı zamanda Hristiyanlığı tabiatçılık üzerinden temellendirmeye çalışan pozitivist bir teolog olan Herbert Mead'in iç diyalog ve sembolik interaksyonizm kavramlarını ele alarak kendine bir yol arar. Bulduğu çıkış yolu basit ve faydacı/utilitarist teorisi için işlevseldir: konuşma hem bir tür interaksyon ritüeli, düşünme de aynı şekilde içselleştirilmiş bir konuşmadır. İnsanlar karşılıklı konuşmalarında interaksyon zincirini devam ettirmekte, duygusal enerji artmakta ve bu durum toplumsal birlikteliğe katkı sağlamaktadır. Bu süreçte düşüncenin kullandığı semboller, sadece düşüncenin muhafazası ve cemaatlerin temsili bakımından değil, aynı zamanda duygusal enerji kaynağı olarak da işlev görür. Üye sayısı ve ilişkiler ağı ne kadar geniş olursa, liderin ve düşüncesinin de o denli güçlü ve uzun soluklu olacağını düşünen Collins, böylece bir fikrin yaşama şansını hakikatle ilişkisine değil, duygusal enerji yüklenip yüklenmediğine, aktarıp-aktarmadığına veya uyandırıp uyandırmadığına bağlar.

Freudyan psikonun ödipal ve libidinal mekanizmasını örnek aldığı anlaşılan Collins, teorisini ispatlayabilmek için cinsel hayatı uygulama alanı olarak ele alır; sigara bağımlılığının oluşmasını veya karşı kampanyalarda duygusal enerjilerin rol aldığı interaksyon ritüellerini örnek gösterir. Weber'in sınıf, statü ve iktidarla ilgili yaklaşımını mikro-sosyolojiye tercüme ettiğini söyleyerek (2004: 263), statülerin ve iktidar ilişkilerinin gündelik hayatın in-

teraksiyon ritüellerinde nasıl belirlendiğini, kolonileştirildiğini ve ayrıştırıldığını göstermeye çalışır.

Haznesinde Freud'dan Habermas'a, kültür kavramını enerjik temeller çerçevesinde tanımlamaya çalışan Wilhelm Ostwald'ı kıyasıya eleştiren Max Weber'e kadar birçok ünlü ismi barındırıp teorisini inşa için kullanan, duygusal enerji kavramını ise sosyolojinin yeni pozitivist ilkesi olarak benimsediği anlaşılan Collins, aynı kavramdan hareketle şiddet ve terör kavramlarını açıklamaya çalışarak tavsiyelerde bulunur. Batı düşüncesinin bir türlü kurtulamadığı çatışma kavramını, Marksist terminoloji dışında işlemeye ve duygusal enerjiler ve interaksiyon ritüelleri çerçevesinde temellendirmeye çalışmakta ve günümüzde küresel hükümlanlık iddiası taşıyan kapitalist materyalizmin kültürel, teknolojik ve ekonomik ama her halükârda çatışmacı gelişme mantığını temellendiren uyumlu bir teoriye imza atmış gözükmetedir. Günümüzün, düşünce ürünleri olmaktan ziyade bizzat düşünce ve yaşama biçimini beraberinde getiren, örneğin akıllı telefonlar gibi insani bazı özellikleri de üstlenen ve toplumdan kendisine duygusal bağlarla bağlanmasını talep eden nesneler ve bu nesneleri pazarlamakla görevli reklam dünyası için küçümsenmeyecek teorik bir zemin sunan Collins'in kapitalizmin kendini geliştirmesine ve yeni pazar imkanları oluşturmaya katkı sağlayabileceğini vurgulamak gerekir.

## Niklas Luhmann

Amerikalı sosyolog Talcott Parson'un yapısal-işlevselcilik anlayışını takip eden Luhmann (1927-1998), eski Avrupa'nın sosyolojik anlayışına itibar etmediğini söylese de, Parson'un izini sürdüğü Durkheim, Malinowski ve Radcliffe-Brown gibi yapısalci anlayışlardan beslenerek kendine mahsus bir anlayış geliştirmeye çalışmıştır. Parson'un yapısal-işlevselcilik anlayışını geliştirerek, yapıyı esas alan değil daha çok işlevsel unsurlar arasında denge arayan soyut bir sistem teorisine dönüştürmüştür.

Luhmann teorisini öncelikle *sistem* ve *çevre* kavramları üzerine kurar. Ona göre sistem ve karmaşık bir dokuya sahip olan çevre

arasında seleksiyonel bir ilişki bulunur. Sistem, çevrenin sunduğu açıları seçer ve böylece çevrenin karmaşıklığını azaltır, fakat bu arada daha karmaşık hale gelir; ve seleksiyon ve ihtimal/örnekleme hesaplamaları vasıtasıyla karmaşık yapıyı içine alır. Karmaşıklığı, yapı unsurlarının her zaman her unsurla uyuşmaması biçiminde tanımlayan Luhmann (1984), içerikten yoksun, oldukça formel ve soyut bir sistem anlayışı öngörür ve ayrıca iddialarını mantıklı bir izahtan yoksun bırakır. Örneğin sistemin zorunlu görevinin niçin karmaşıklığı indirgemek olduğuna, niçin hoş göremeyeceğine veya çevrenin neden zorunlu olarak karmaşık olduğuna dair soruları cevapsız bırakır.

Luhmann, karmaşıklığın indirgenmesi işleminin üç ayrı kategoride gerçekleşmesi ve anlamlandırılması gerektiğini düşünmektedir (1971). Sistemin süreçselleştirdiği bir şey olarak adlandırılan anlam ve tecrübe, ona göre nesnellik, toplumsallık ve zamansallıktan oluşan üç ayrı kategoride/boyutta ifadeye kavuşur; başka bir deyişle, sistemler anlamı süreçselleştirmekte, karmaşıklığı nesnel, toplumsal ve zamansal açıdan kavranabilir düzeyde indirgemektedir. Nesnel düzeyde öne çıkan, sistemin neye karar verdiği, hangi alternatif konuları ve kaynakları tercih ettiği sorusudur. Toplumsal düzeyde ise asıl mesele sistemin kimliğidir. Sistemin kimliği, *kendi ve öteki, içerilen ve dışlanan* arasındaki ayrımı mümkün kılar. Öte yandan zamansal düzeyde sistem/anlam, hadiselerin akışını geçmiş, şimdi ve gelecek boyutlarını dikkate alarak dizi-selleştirir ve yapısallaştırır. Luhmann'ın bu kategorik yaklaşımı ilk bakışta makul görünse de, mekânsal düzeyi içermemiş olması büyük bir eksiklik olarak dikkat çekmektedir.

Toplumsal sisteminde merkezi kavram olarak *komünikasyon* öne çıksa da, diğer teorisyenlerin, özellikle de Frankfurt Okulu'nun aksine, komünikasyonu öznesiz bir süreç olarak kabul eden Luhmann, Kant ile birlikte ifadeye kavuşan, duyu organlarına ulaşan çeşitli intibaların, öznenin birliği ve bütünlüğü dolayısıyla sentezlendiğine dair kabulün aksine, öznenin yerine *özdüşümsel sistem* kavramını ikame eder. Öznenin ortadan kalkmasıyla, elbette Habermas'ın bir kurtarıcı gibi sarıldığı intersubjektiflik/özneler-arasılık, uzlaşma veya komünikatif akıl gibi kavramlar söz konusu bile

edilmez. Abartılı genellemeleriyle dikkat çeken Luhmann'a göre komünikasyona muktedir olan insan değil, bizzat komünikasyonun kendisidir. Bu süreci kavramsal bir nesne haline getiren, bir şeyi yine kendisiyle tekrar ederek aslında hiçbir şey izah etmemiş olan totolojik yaklaşım, diğer aşına olduğumuz düşünce düşünür, dil konuşur, yalancı yalan söyler, kötü kötülük eder, rüzgâr eser gibi ifadeleri hatırlatmaktadır.

Luhmann'ın toplum kavramı pek anlaşılır olmadığı gibi aynı zamanda kendi sistem teorisiyle de çelişir. Ona göre toplum, her şeyi, toplumsal olan ne varsa kapsayan dolayısıyla çevreyi tanımayan bir sistemdir. Fakat bu tanım, her türlü sistemin kendini çevreyle olan farkı ve mesafesi üzerine inşa ettiğini ileri süren tanımla çelişmektedir. Luhmann bu çelişki dolayısıyla düşünülmesi gereken şu soruları cevapsız bırakmaktadır: Eğer toplum, hiçbir (toplumsal) çevreyi tanımıyorsa, o zaman kendisini çevre karşısında nasıl sistem olarak inşa edebilir? Yoksa toplumun, çevreyi tanımamasına rağmen, toplumsal olmayan çevreden kendini dışlayabileceğini mi düşünmek gerekiyor?

Bu sorular çerçevesinde, Luhmann'ın toplum anlayışının aşırı abartılmış genellemeler içeren çelişkili kabuller üzerine inşa edildiği görülür. Bir yandan toplumu sadece komünikasyon sistemi olarak kabul ederken, öte yandan komünikasyonu mümkün kılan unsurlar arasında insana yer vermez.

Luhmann *komünikasyon* kavramını, sosyolojik sistem teorisi içinde toplumsal sistemi üreten ve muhafaza eden operasyon olarak tanımlamaktadır. Bu bakış açısı, komünikasyonu toplumsal davranış veya enformasyon aktarımı olarak kabullenen yaklaşımlardan farklılık arz eder. *Enformasyon*, *bildiri* ve *anlamadan* oluşan bir birlik olan komünikasyon, ona göre toplumsal sistemi oluşturur ve irtibat kabiliyetini koruduğu sürece de canlı tutar; fakat bir birlik olarak süreklilik kazanır, fakat toplumsal sisteme yapısal bağlarla bağlanan psişik sistemlerden operasyonel bir biçimde ayrılır. Birliği (komünikasyonu) oluşturan unsurların her biri, sayısız ihtimal arasında beliren bir seleksiyon olarak işlev görür. Bildirilen bir gerçek, sadece başka mümkün sayısız bildiriden veya gerçekten sadece biridir. Komünikasyon içinde meydana gelen enformasyon

bir şeyi diğerinden ayırt eder ve iletişim anında diğer bütün ihtimalleri dışlar. Bu bağlamda anlamak, diğer anlama imkânları arasında gerçekleşen bir seleksiyondur. Bu şekilde başka anlama imkânlarına kapı açılırken, aynı anda yine diğerlerine kapanır. Belirli bir tarafta gerçekleşen bildirinin seleksiyonu, diğer tarafta belirli bir anlama seleksiyonuna yol açar. Bu ikili operasyonel yapı dolayısıyla enformasyon, enformasyon ve bildirinin selektif bir ayırımı olarak, iletişimde bulunan sistem için vücuda gelir. Anlaşılan her şey, aynı anda kendisinden anlaşıldığı kadar bildirilen gerçekten/hadiseden farklılık arz eder. İletişim, esasen sanıldığı gibi bildiri ile değil, ilkin anlamının gerçekleşmesiyle birlikte başlar. Bildiri ile enformasyon arasındaki farkın selektif bir biçimde aktüelleştirilmesini ifade eden anlama, psikik bir anlama değildir. Luhmann'a göre anlamak demek, bir başkasının duygularını, motivasyonlarını, düşüncelerini kavramak demek değildir.

Luhmann'ın *komünikasyon* kavramı, sistemlerin operasyonel kapalılığı/ötekini dışlayıcılığı tezine dayanır. Yaşayan psikik ve toplumsal sistemler, kendi kendini inşa eden, operasyonel etkileri olacak biçimde kapalı sistemler olarak kabul edilir. Fikirlerin ve iletişim sisteminin kendi kendini inşa eden operasyonunun, operasyonel bir biçimde kendi içinde kapanmasıyla toplumsal ve aynı zamanda toplumsal sistemin çevreleri, yani psikik/şuur sistemleri oluşur (Luhmann, 2002).

Operasyonel kapanma, hiçbir operasyonun, söz konusu operasyon dolayısıyla vücuda gelen sistemi terk edememesi anlamına gelir. Psikik/şuur sistemini meydana getiren ve muhafaza eden operasyon, fikir olarak tanımlanmaktadır. Fikirler diğer fikirlere katılmakta ve böylece psikik/şuur sistemini oluşturmaktadır. Hiçbir fikir oluşturduğu şuurı terk etmez. Bu bağlamda iletişim sistemleri diğerlerine bağlanır ve böylece toplumsal sistemi oluşturur. Hiçbir iletişim, kendisi tarafından oluşturulan toplumsal sistemi terk etmez (Luhmann, 1984). Luhmann'ın iletişim kavramıyla ilgili olarak öngördüğü operasyonel sistem anlayışının yapısal özelliklerinin ve işlevselliğinin, Saussure'ün ayrıştırıcı ve operasyonel dil sistemi ile, ayrıca klasik gerçekçi filmlerde geçerli olan kendi içine kapalı olan segmentlerin nedensellik ilkesine

bağlı olarak operasyonel biçimde diğer segmentlere açılmasını öngören anlatım tarzıyla benzerlik arz etmesi düşündürücüdür.

Luhmann'a göre iletişimasyonun tam anlamıyla gerçekleşebilme ihtimalinden bahsedebilmemiz mümkün değildir; bu, selektif operasyonlar arasındaki farkların tamamen ortadan kalkma ihtimalinin olmayışından kaynaklanır. Söz konusu farkları en aza indirgeyerek iletişimasyonun/anlamanın ihtimal dışılığını hafifleten, farklılıkları en aza indiren araçlardan/aracılardan bahsedebilmemiz mümkündür ki, örneğin dil bunlardan biridir. Öte yandan yayım-dağıtım araçlarını kapsayan medya, bildirinin adresine ulaşma ihtimalini güçlendirmekte, başka bir deyişle ihtimal dışılığını zayıflatmaktadır. Fakat bu durum, yani medya aracılığı ile ifade ve ifade edilen arasındaki mesafenin/farkın ortadan (büyük ölçüde) kalkması, anlamayı selektif olmaktan çok diktatöryel bir operasyona maruz bırakır; ve işte tam da bu bağlamda medya eleştirileri önem kazanır.

Anlaşıldığı üzere, Luhmann'ın toplum ve iletişimasyon anlayışı içinde zamansal ve mekânsal sınırların nerede olduğu, kimin tarafından nasıl çizildiği gibi önemli sorular karşılık bulmaz. O, hayat pratiğini ve ahlâkı tanımsız bırakan, gerçekliği işlevselci soyut yapısı içinde geçersiz kılan konstrüktivist teori anlayışıyla, bütün zamanlara ve mekânlara şamil, kendisinden beslenen özdönüşümsel bir sistem kurmak iddiasıyla yola çıkmış görünmektedir. Her ne kadar eski Avrupa düşünce tarzına ve ilkelerine karşı çıkıyor görünse de, evrensellik iddiasıyla Hegel gibi düşünürleri hatırlatmakta ve komikleşmektedir. Luhmann, metafizik düşüncedeki parça-bütün ilişkisinin yahut özne-nesne ayrımının eskidiğini ve kullanılmaz hale geldiğini ileri sürmekte, ama öte yandan modern düşüncenin önemli karakteristik özelliklerinden biri olan ayrıştırma, içirme ve dışlama mantığını benimsemekte bir sakınca görmemektedir.

Luhmann'ın teorileri, gerçekliği muğlak olmayan bir yaklaşımla açıklamaktan çok karmaşık, genellemeci, eski sosyolojik kavramlarla oynayan, yanlış anlamaya müsait ve mecazi ifadelerle tasvir etmekte; sonuç itibarıyla da ortaya teori adına, özdönüşümselliği olan, sadece kendinden beslenen/kendi kendini üreten (au-

*topoietik*) tasvir ve gözetleme makinesi çıkmaktadır. Luhmann'ın teorisi kabul veya reddedilebilecek bir teoriye değil, daha çok kendisiyle oynanabilecek ve oynanamayacak bir dil oyununa benzer. Bu durum aslında, hakikat kavramını askıya alan bütün teoriler için geçerlidir. Hakikatlerin nispet noktası olarak benimsenmediği bilgilendirme süreçlerinde ise yol gösterici olarak emniyet telkin etmeyen, tahrik ve tahriş edici heyecanlar, yanılgılar/yanıltmalar, şaşkınlıklar/şaşırtmacalar ve şüpheler belirir ve geriye birbirinden farklı labirentlerden başka bir şey kalmaz.

## Henri Lefebvre

1928 yılında Fransız Komünist Partisi üyeliğini seçen Lefebvre (1901-1991), aynı dönemde kapitalizmi ve burjuva ideolojisini eleştiren felsefi metinler kaleme almaya başladı. Bu çalışmalarını anti Stalinist bir içeriğe sahip olan *Diyalektik Materyalizm* (1940) ve *Gündelik Hayatın Eleştirisi* (1947) adlı metinlere dönüştürerek dikkatleri üzerine çekti. *Gündelik Hayatın Eleştirisi*'nde yakaladığı çizgiyi daha sonraki çalışmalarında da sürdüren Lefebvre, ortodoks Marksist çizgiyi eleştirmeye devam etti ve 1958 yılında partiden ihraç edildi. Sosyoloji, coğrafya, siyasi bilimler ve edebiyat alanında yapılan birçok araştırmalar, yapısalcılık gibi akımlar ve eleştirel neo-Marksist görüşleriyle Sartre ve Althusser gibi kalemler üzerinde etkiler uyandıran Lefebvre, şehir hayatı ve mekân düzeni üzerine en fazla meşhur olan *The Production of Space / Mekânın Üretimi* (1974) gibi tesirli eserler kaleme aldı.

Lefebvre'in ana tezi, üretimin toplumsal ilişkilerinin ancak mekânın üretimine ve düzenine bağlı olarak anlaşılabilceği kabulüne dayanmaktadır. Ancak mekânın üretimi ve düzeninin değiştirilmesiyle toplumsal ilişkilerin de değişebileceği tezini işlediği ve mekânsal düzene bağlı olan mekânsal adalet kavramını vurguladığı ana eseri *Mekânın Üretimi*'nde, mekânın/mekânsallaştırmanın çeşitli üretim tarzları olduğunu ifade eder. Bu çerçevede, doğal veya başka bir ifadeyle mutlak mekân ile, daha karmaşık toplumsal ilişkiler tarafından üretilen mekânlar arasında nispet kurar ve gündelik hayatın pratikleri, mekân algısı, mekânın temsili, mekân

teorileri ve zamanın mekânsal tasavvuru arasındaki ilişkilerin tarihsel biçim ve tarzlarını belirlemeye çalışır.

Lefebvre'e göre, coğrafi alan insani eylemlerin mekânıdır. Mekânlara mistik anlamlar yüklense de, bu anlam yüklemeler, insani pratiklerin ve bu pratikleri kavrama süreçlerinin rasyonel çözümlemelerini yapmak suretiyle izah edilebilir. Mekânı toplumsallığın altında bir kategoriye indirgeyen Lefebvre'e göre coğrafi alan, toplumsal bir üründür. Öyle ki, toplumsal pratiklerin ve nispetlerin dışında kalan yahut tecrid edilen coğrafi alanlar bile bu kategoriye dahildir, aksini düşünmek ancak mekânın felsefi düzeyde soyutlanması anlamına gelir. Doğru olan mekânın izafiliğini felsefi bir bakış açısıyla kavramak değil, toplumsal ve tarihi pratiklerin ürünü olarak görmektir. Aynı şekilde coğrafi alanın bütünlüğü de felsefi değil toplumsal bir neticedir. Tabii mekân, toplumsal pratiklerin ürünü olan mekânın arkaplanıdır; bir tür işleme maruz kalacak olan hammaddestir. Toplum bu hammaddeyi işleyerek kendi mekânını üretir.<sup>4</sup> Bu işlem, mekânın oluşum ve gelişimini, biçimini ve gerçekleşme zamanını ifade eder. Bu bakış açısına göre toplumsal mekân, toplumun mekânsal pratiklerinin bir ürünüdür. Her toplumun ürettiği mekân, kendi üretim şartlarına nispetle oluşur. Lefebvre için mekân ancak maddeselliğin boyutlarıyla kavranabilecek bir şeydir ve yaşanan mekân ve anlamı toplumsal pratiklerin bir neticesidir. Başka bir ifadeyle mekân, materyalizmin iddia ettiği gibi dışarıda bir yerde nevcut olan bir nesne olmadığı gibi, idealistlerin iddia ettiği gibi dünyanın maddeselliği ile bağıntısı olmayan bir tür saf fikir de değildir. Bilakis mekân, tarihsel materyalizmin bakış açısına uygun olarak, toplumun somut pratiklerinin bir ürünüdür. Daha doğru bir ifadeyle, mekân toplumsal pratiklerin hem önşartı hem de neticesidir. Toplumsal

4 Ancak tabiatın bir mekan olarak özne konumuna yükseltilen toplumun pasif ve edilgen bir nesnesi olarak görülmesi fenomenolojik bir yanılsamadan kaynaklanan diyalektik bir çıkarsama olsa gerektir. Zira Lefebvre'in, edilgen bir nesne olarak görülen tabiat ve güçlerinin, tarihin belirli dönemlerinde toplumsal iradeye nasıl karşı koyduğu, yönlendirdiği ve biçimlendirdiği, bazen savaştan güçler arasındaki dengeyi bozduğunu, büyük göçlere, yeni kültürel yapıların oluşumuna sebep olduğunu ve nihayet zamanın akışını değiştirdiğini hesaba katmaksızın insanlık tarihinin tam olarak anlaşılamayacağını görmesi gerekirdi.

mekânın gündelik birlikteliklerle belirlenen üretim nispetleri ve iş organizasyonu, hiyerarşik ve işlevsel ilişkilerle belirlenen üretim nispetleri, mekânsal dağılım ve düzenlemeleri ifade eder ve bunlar karşılıklı olarak birbirlerini etkiler. Bu iç içe geçmiş etkinlik alanlarında, örneğin toplumsal üretim nispetlerinin, işgücünün ve ailenin yeniden üretilmesinin sürekli planlanmasından bahsetmek mümkündür.

Lefebvre'in mekân teorisine göre üç türlü mekânsal kategoriden bahsedilebilir: (1) mekânsal pratikler, (2) mekânın temsilleri, (3) temsilin mekânları. Birinci kategori, mekânsal pratikleri, algılanan mekânı, gündelik rutin işleri ve tecrübeleri içerir. İkinci kategori, mekânın temsilleri, yaşanılardan ziyade -örneğin çizgi romanlar gibi- düşünülen, soyut, teoride inşa edilen mekânı ve mekânsallığı içerir. Üçüncü kategori temsilin mekânları ise yaşanan, yani ikamet edenlerin ve kullanıcıların mekânlarını içerir. Bu mekânlar karşılıklı olarak birbirlerini etkiler ve toplumun gündelik yaşadığı, tecrübe ettiği, algıladığı ve tasavvur ettiği fiziki mekânı oluşturur. Her halükârda mekânın bir ürün olması, bu üretim bilgisinin yeniden üretilmesini ve temsilini gerektirdiğinden bu bağlamda üretim ile ürünü birbirinden ayırmak imkansızdır. Böylece, üzerine üretilen söylemler ve bunlara bağlı tanımlama süreçleri/teorik bilgiler vasıtasıyla analiz edilen mekân öne çıkar. Mekânın içi ve dışıyla birlikte bütün olarak düşünülmesi, üretim zamanından geriye kalan izlerinin dikkate alınması gerekir. Evet ama, Lefebvre zamanın mekânda bıraktığı izlerin kimin tarafından, nasıl ve neye göre dikkate alınması gerektiği sorusunu cevaplamakta zorlanmaktadır. Zira zamanın izlerini, çevreci, arkeolog, şehir planlayıcısı, ekonomist veya tarihçi kişilerin her birinin diğerinden farklı biçimde değerlendireceği aşîkârdır.

Lefebvre'e göre, mekân toplumsal bir ürün yahut belirli değerlere ve anlam üretimine bağlı olan, mekânsal pratiklere ve algıya duygusallık katan karmaşık bir yapıdır. Gündelik hayatın gerçekliği ile şehir gerçekliği arasında interaktif bir ilişki bulunmaktadır. Fakat bu ilişkide toplum üyeleri tarafından gerçekleştirilen mekânsal pratiklerin toplumun bütününe nispetle hiyerarşik bir düzende belirlenmesi ve sınırlandırılması gerekir. Mekânın temsili

toplumun bütünü tarafından belirlenir ve yaşanan ve algılanan, tasarımılanan mekân temsili ile özdeş kılınır. Mekânı biçimlendiren tasavvur gücü; resimler, semboller, yazarlar ve söylemler tarafından belirlenir. Dolayısıyla sorgulanması gereken mekânsal algı değil, mekânsal üretim sürecidir.

Lefebvre, her ne kadar mekânın nesnel algılanan, bilimsel/söylemsel tasarımılanan ve kültürel tecrübe edilen boyutlarının birlikte düşünülmesi gerektiğini söylese de, tezinin aksine mekân temsillerine özel önem atfeder. Bu çerçevede, toplum tarafından üretilen ve toplumsal pratik içerisinde üretken kılınan mekânın çeşitliliğini vurgular ve mekân üretiminin tezatlı, çatışmacı ve nihayet politik karakterine odaklanır. Neticede, şehir mekânının toplumsal üretimini, toplumun ve dolayısıyla kapitalizmin kendini her defasında yeniden üretiminin temeli olarak görür. Ona göre, Gramsci'nin de öngördüğü gibi, mekânın toplumsal üretimi doğal bir süreç değil, hakim sınıfın kendi hükümlerinin tesisi için kullandığı bir araçtır. Her toplum kendi mekânını üretir ve böylece kendi gerçeklik iddiasını sürdürebilir. Bunun anlamı şudur: Toplumların kendi gerçeklik iddiasını sürdürmek zorunda olmaları, onların garipsenmeyi kabullenerek mekân üretiminden vazgeçmelerini, dolayısıyla ideolojik, söylemsel veya kültürel etki alanının dışına çıkmalarını imkansız kılar. Bu ise, mekân üretiminin kapitalist düzeninin değişmesi için yeni bir sistemin/iktidarın kurulması anlamına gelir ki, bu sistemin modernizmin farklı bir türevi olan sosyalizm adını taşımayacağı açıktır. Nitekim Sovyetler Birliği uygulamaları bu çıkmazı doğrulamakta ve belki de bu yüzden Lefebvre ümidini fertlerin sistem dışına çıkış imkanlarına bağlamaktadır.

Sınıf kavramına bağlı kalarak mekân teorisine eleştiriler yönelten Manuel Castell'e nispetle Marksist olmaktan ziyade, aynı zamanda sürrealizm, Hegel ve özellikle Nietzsche'nin etkisinde kalan anarşist-liberal, Althusser'in anti-hümanist tavrına nispetle hümanist gözüken Lefebvre, klasik Marksist görüşlerden ayrılarak, kapitalizmin şehir mekânını, sınıf ilişkilerini değil, kendini yeniden üretmek için kullandığı tezini ileri sürmüştür. Ona göre şehir hayatı çok çeşitli, birbirinden farklı kimlikleri ve gayeleri olan ki-

şileri, grupları ve cemaatleri oldukça karmaşık ilişkiler ağı içinde barındıran bir mekândır. Bu ilişkilerin kavranabilmesi için materyalist bir diyalektik gerekli olmakla beraber, bu Marx'ınki olamaz. Marx nasıl ki kendi zamanının hadiselerini anlamlandırabilmek için Hegel'in diyalektiğinden uzaklaştıysa, aynı şekilde bizim de günümüzün karmaşık ilişkilerini kavrayabilmek için Marx'ın basitçe formüle edilmiş diyalektiğinden feragat etmemiz gerekir. Gramsci'nin görüşlerine uygun biçimde, hegemonik bir sınıf bu ilişki ağını kontrol etmek ve böylece, kapitalizme bağlı olan kendi iktidarını, sınıfsal ilişkileri değil, daha çok kapitalizmin kendini yeniden üretmesine imkan sunmak suretiyle sağlama almak istemektedir. Bu durumda Lefebvre'e göre, kişilerin kendilerini yönetmeyi öğrenmeleri, merkezi otoriterleşmeye karşı yollar aramaları, kendilerini ilişkilerin kapitalist açısından kurtarabilmek gayesiyle, kitleler tarafından kullanılan mekânları kendileri için kullanılan mekânlara dönüştürmenin imkanlarını aramaları gerekmektedir.

Lefebvre, insanın tarihsel gelişimini belirleyen üç aşama olduğunu ve bunların tarım, endüstri ve şehir toplumunu oluşturduğunu söyler. Ona göre şehir mekânı sürekli bir şeylerin vuku bulduğu ve hareket ettiği bir yerdir. Şehir, insanlığın günümüze kadar ulaştığı en son gelişme sınırını ifade eder. İster sınıfsal, ister yapısal, isterse sınıflar arası ve üstü kapitalist ilişkiler açısından müteşekkil olsun, şehir bir şeyler üretmekten çok, üretimin merkezileştirildiği ve kapitalist sistemin üreticilere çiçek sunduğu bir mekândır (bkz. Lefebvre: 2003; 2004; 2007). Ancak anlaşılan o ki, kendisine atıfta bulunulan sarmaldan çıkışın imkanını sunabilecek alternatif bir şehir mekânı ve gündelik hayat düzeni önermediği gibi, çareyi sadece ferde, dolayısıyla özne ve öznellik sorununa geri dönmekte bulur, böylece Frankfurt Okulu'nun Eleştirel Teorisi'nde olduğu gibi, liberal-materyalizmden başka ümit kapısı bulamayan metro-Maksizmin romantik-nihilist bir teorisyeni olmakla yetinmek zorunda kalır. Belki de bu yüzden, söylediklerinin yeni bir şey olmasa da bunları anlayacak politik şuurun zayıf ve hastalıklı olduğunu, netice itibarıyla sosyalizmin kendine prestij sağlayamadığını söylemekte ve toplumsallığın lehine olmak üzere, modern değil, antik hakikat düşüncesinin ve kavramlarının dile gelme ihtimal-

line ümit bağlamaktadır (2004: 55, 56). Ayrıca Lefebvre'in mekân teorisinin bütün dikkate değer tanımlamalarına rağmen, mekân toplumsallığın altında bir unsura dönüştüren indirgemeci bir mantığa sahip olduğunu, özellikle de mekân üzerine konuştuğu kadar olsun, her ne kadar *Rhythmanalysis, Space, Time and Everyday Life* kitabında açığını kapatmaya çalışsa da, zaman ve zamansallık üzerine söz söyleyemediğini, bu durumun iddialarını oldukça zayıflattığını vurgulamak gerekir. Anlaşılan diyalektik muhakeme gücü, mekânın maddeselliği üzerinde işlerken zamanın soyutluğu karşısında suskun kalmıştır. Oysa zamanı dikkate almaksızın üretilen bir mekân teorisi, ne kadar diyalektik olursa olsun, özne-yüklem-yargı gibi üçleme modellerinin dışına çıkamayan eksiklik ve basit düzeyde tasvirin ötesine geçemeyen indirgemecilik hükmüne maruz kalmaya mahkumdur.

## David Harvey

İletişim alanında yürütülen tartışmalarda sıkça gündeme gelen başka bir isim de David Harvey'dir. Ancak Harvey'in görüşlerinin düzgün biçimde anlaşılabilmesi için öncelikle Henri Lefebvre'in mekân teorisinin anlaşılması gerekir. Zira Harvey'in mekânla ilgili görüşlerinin büyük ölçüde Lefebvre'in mekân teorisinden kaynaklandığı ve onun bir tür neo-Marksist-materyalist bir yorumundan ibaret olduğu söylenebilir. Bu çerçevede zaman sorusunun ontolojik düzeyde yeterince işlenememesi, ontolojik meseleleri işleme zorluğunun basite irca edilerek aşılma istenmesi (Harvey, 1993: 293) ve özne-yüklem-yargı gibi üçleme modellerinin dışına çıkamayan bir indirgemecilik sorunu, Harvey için de pekâlâ geçerli olacaktır.

Daha çok coğrafya/mekân felsefesi, toplum teorisi ve kültür eleştirisi çerçevesinde kalem oynatan, Lefebvre'in mekân teorisini neo-Marksist bakış açısıyla sınıfsallığa uyarlamaya çalışmaktan başka pek yeni bir şey söylemeyen Harvey, adını özellikle *Social Justice and the City* (1973), *Limits to Capital* (1982), *The Condition of Postmodernity* (1989), *Justice, Nature and the Geography of Difference* (1996), *Spaces of Hope* (2000), *The New Imperialism* (2003), *A Brief History of Neoliberalism* (2005) ve nihayet *The Enigma of*

*Capital* (2010) başlıklı eserleriyle duyurmuştur. Çalışmalarında daha çok Marksist bakış açılarıyla mekân politikası ve kapitalizm eleştirisi geliştirmeye ve aynı zamanda böylece diyalektik-materyalist düşünce geleneğinde yeni dönüşümlere zemin hazırlamaya çalışmış ve sıradan bir coğrafyacı olmadığını ilk defa *Explanation in Geography* (1969) adlı çalışmasıyla göstermiştir. Bu eserinde Marksist düşünceden üstlendiği bilim felsefesi ilkelerini coğrafik/mekânsal bilgi alanına uygulamaya çalışmasıyla dikkat çekmiş, daha sonra yayınladığı *Social Justice and the City*'de düşünce çizgisinin yönünü belirlemiştir. Bu eseriyle, coğrafya ve mekânın nesnel tarafsızlığından bahsedilemeyeceğini, uygulanan ekonomik politikalarla ve sürekli değişen çatışma durumlarıyla yakından alakalı bir tartışma alanını vurgulamıştır. 1970'li yıllardan itibaren, çalışmalarının büyük bölümünde, Marksist düşünce geleneğine katkı sağlamak amacıyla kapitalizm eleştirisine yönelmiş, esas itibarıyla kapitalizmin kendini yeniden üretebilmek için mekânı yok ettiği, daha yerinde bir tabirle kendi lehine dönüştürdüğü tezini işlemiştir. Günümüzde tecrübe edilen postmodern durumu ve bu durumu yansıtan entelektüel çabaları, kapitalizmin kendi iç çelişkinin bir ürünü olarak kabul eder; ve çalışmalarının büyük bir kısmında özetle, kapitalizmin belirli bir zaman diliminde mekânı nasıl, daha sonra sonsuz sermaye artırımına gidebilmek, güçlü bir teknolojik dönüşüm gerçekleştirmek ve şiddetli sınıf çatışmalarına yer açabilmek amacıyla tahrip edebilmek için kendine göre biçimlendirdiğini ifade etmeye çalışır. Ele aldığı konuları anlamaya ve anlamlandırmaya uygun düşen Marx'ın analitik yöntemi dışında çıkar bir yol bulamadığını ifade eden Harvey (1993: 17), toplumsal süreçlerle mekânsal biçimlerin birbirinden ayrı ele alınamayacağını düşünmektedir. Mekânın özünün ne olduğu sorusundan, sonuçsuz bir çabayı gerektirdiği gerekçesiyle tıpkı hakikat ve ahlâk gibi kavramların tanımlanmasından kaçınırcasına uzak durarak bütün problemi insan pratiklerine/davranışlarına indirgemekle yetinir. Diyalektik-materyalist ve genel anlamda varlığı kendisinden ziyade oluşturma tanımlamaya çalışan metafizik geleneğe ve varoluşçuluk düşüncesine uygun biçimde, toplumsal adalet ve ahlâkı, insani pratiklere/davranışlara indirgemek suretiyle anlamlandırmaya

çalışır. Marx gibi, her gözlemin bir değer yargısı içerdiğini, değerden yoksun bir gözlemin pratikte mümkün olmadığını düşünen Harvey'e göre mekân ancak başkalarıyla ilişkileri içerdiklerinde ve temsil ettiklerinde gerçeklik kazanan nesnelerden müteşekkil bir bütündür. Mekânın bütünlüğü, kendini oluşturan unsurların toplamından başka bir şeydir ve bağımsızdır. Bütünlük, içerdiği unsurları ve ilişkileri kendi varlığını ve yapısını muhafaza edebilecek biçimde düzenler. Örneğin kapitalizm, bütün unsurlarını ve ilişkilerini, kendini sürekli bir sistem (*autopoietik*) olarak muhafaza edebilecek biçimde düzenlemektedir (1993).

Harvey'e göre kapitalizm her zaman, varlığını sürdürebilmek için iş ve sermayedeki artışı deveren ettirme zorunluluğu ile karşı karşıyadır. Bu, sermaye artışının sürdürülebilmesi ve değerinin korunabilmesi için zorunludur. Kapitalizm bu sorunu, sermayeye doymamış olan yeni alanları/mekânları paranın deveranına dahil ederek çözmeye çalışır ve bu amaçla mekân üzerinde sahip olduğu hâkimiyet gücünü kullanarak mekânsal farklılıktan fayda temin eder. Sermayenin piyasadaki deveranı, belirli rizikolar içerir. Sistem kendini işgücünü suistimal ederek genişletmeye çalışırken aynı zamanda teknolojik dinamikleri işgücünün yerine ikame etmeyi hedeflemektedir. Ekonomik gelişme ve teknolojik ilerleme, her ikisi de kapitalizm için gereklilik arz etse de, belirli bir düzeyde karşıtlık da oluşturur. Bu karşıtlık dolayısıyla dönemsel krizler meydana gelmekte, sermayenin deveranı kesintiye uğrayabilmektedir. Krizler esasen gereğinden fazla artan sermayenin deveren eden sisteme dahil edilememesinin bir ifadesidir. Krizi aşmak için kapitalizmin yeni teknolojileri, dinamik sistemleri ve mekânları sisteme dahil etmesi gerekmektedir (1993). Kapitalizm amacına ulaşmak için teknolojik ve yönetsel yenilikler sayesinde zamanı kısaltmaya ve hareketlilikten dolayı meydana gelen maliyeti azaltmaya ve böylece kendini sürekli artan bir oranda mekânsal sınırlamalardan özgür kılmaya çalışır. Söz konusu özgürlüğün elde edilebilmesi için sermayenin hareketliliğini mümkün kılacak biçimde sabit altyapıların, paranın deveranına dahil edilmek üzere geliştirilmesi gerekmektedir. Harvey, sabit altyapıların geliştirilmesi amacıyla kapitalizmin, telekomünikasyon, işgücünün yeni-

den üretilmesi ve transferi, kredi sistemi alanlarında ve her türlü hizmet sektöründe yeni mekânların ve hareketliliğin üretilmesine öncülük ettiğini düşünür (2001). Kendi ifadesiyle, “sermayenin mekân sınırlarını aşma yeteneği, yeni mekânların üretilmesinden kaynaklanmaktadır” (2001: 332).

Ekonomik krizleri aşmak için her defasında yeni mekânlar üretmek zorunda kalan kapitalizmin özellikle telekomünikasyon alanında oluşturduğu yeni dinamikler sayesinde “zamanı satın aldığı” (2001: 338) söyleyen Harvey, bütün bu gelişmelerin nihayet bir tür zaman-mekân sıkışmasına yol açtığını düşünmektedir. İşte tam da bu bağlamda onun görüşleri iletişim alanında yürütülen tartışmalarda yerini alır. Zira, zaman-mekân sıkışması tabiriyle esasen mekânların iletişim ve ulaşım araçlarındaki teknolojik gelişmeler ve erişilen hız vasıtasıyla yakınlaşması sürecine işaret etmektedir. Toplum içinde yer alan farklı gruplar ve ekonomik birimler niteliksel anlamda birbirinden farklı zaman-mekân tasarımları üretmekte ve bu durum yeniden üretim mekanizmalarına bağlanmış olan fert ve toplum hayatındaki pratiklerin düzenlenmesinde ve rasyonelleştirilmesi sürecinde sıkışmaya yol açmaktadır.

Aslında Harvey zaman-mekân sıkışması kavramıyla, McLuhan tarafından ifade edilen *küresel köyden* çok farklı ve yeni bir şey söylemez. Küresellik günümüzde ekonomi, politika, din, şehir planlaması, sanat, dizayn, sosyoloji ve etnolojinin çeşitli alanlarında kullanılmakta ve tartışılmaktadır. Küresellik kavramının akademik çevrede tartışılmasına katkıda bulunan Paul Virilio, Roland Robertson ve Anthony Giddens gibi başka isimler de bulunmaktadır. Örneğin Robertson küreselleşmeyi, hem dünyanın ve zaman-mekân koordinatlarının sıkıştırılması süreciyle hem de dünyanın küresel bütünlüğü şuurunun daha da güç kazanmasıyla ilişkilendirir (1992: 8). Küreselleşmeyi, toplumsal bağlantıların genişlemesinden ziyade zaman-mekân sıkışması olarak gören, zamansal aralıklarla birlikte mesafelerin kısılmasının mekânı yok ettiğini söyleyen Harvey ise (1989: 240), inşa ettiği bütün teorisinde olduğu gibi, meseleyi sınıfsal çatışma ve kapitalizm ilişkilerine indirgemekte, sonuçta Marksizmin de parçası olduğu modernleşme sürecinin bütününe sorun olarak algılayamamaktadır. Zira onun

için zaten kültürel, toplumsal ve politik değişimler gibi zaman ve mekânın zihni tasarımları da değişen politik-ekonomik pratiklerin bir ifadesinden başka bir şey değildir.

Paul Virilio, Jean François Lyotard ve Jean Baudrillard gibi düşünürlerin de tartıştığı gibi, iletişim teknolojisinin gelişmesi, özellikle elektronik medya araçlarının yaygınlaşmasıyla mekânsal ve zamansal-mekânsal mesafeye dayalı düzenin yıkıldığı, gerçek varlık ile tele-varlık, gerçeklik ile sanallık, mevcut ile mevcut olmayanın, bulunan yer ile başka bir yer, yakın ile uzak, olan ile olması gereken arasındaki klasik ontolojik-fenomenolojik sınırların kalktığı gerçeği yeni bir tartışma konusu değildir. Asıl sorun, bütün bu gelişmelerin zaman-mekân koordianatlarının sadece coğrafik alanda nasıl kaydığı değil, daha çok gerçeklik ve hakikate dair nispet noktalarının kaybedilmesi anlamına gelen bir şuur kaybına, adeta şuurun içe doğru çökmesine, ferdiyet bütünlüğünün ve kişiliklerin parçalanmasına nasıl yol açtığı sorusudur. Bu soru kuşkusuz insan varlığının etik-ontolojik temelini ne olduğu ve varlık ve oluş bütünlüğü ile nasıl ilişkilendirilmesi gerektiği sorununa işaret etmektedir. Bu mesele, ontolojik hakikat kavramını tarihselleştiren ve yalnızca sermaye-işçi sınıfı çatışmasına, ahlâkı da toplumsallaşma süreçlerinde gözlenen pratiklere indirgeyerek göreceliliğin sonuçsuz alanında yol alan ve sermayeye/kapitalizme mutlak belirleyici özne rolünü yükleyen Harvey'in ufkunu aşmaktır. Kapitalizm ve teknoloji işbirliği elbette önemli bir soruya işaret eder, fakat bu soru esasen 15., 16. ve 17. yüzyıllarda bilimsel devrimlerle ve zihniyet değişimiyle birlikte ifadeye kavuşan ve yakın zamanlara kadar neredeyse hayatın her alanında hükümlerini ilan eden modern şuur ve hakikat sorunundan kaynaklanır. Fakat Harvey'in aç-karşı aç çıkamazından kurtulabilmesi, meseleyi temelinden sorgulayabilmesi için, aynı kökün bir ürünü olan Marksizmi de sorgulama cesareti göstermesi gerekmektedir.

Sadece politik açıdan bakmak meseleyi ontolojik ve etik boyutlarıyla birlikte bütünüyle sorgulamayı zorlaştırmakta, doğrusu imkansızlaştırmaktadır. Kaldı ki Harvey'in Marksizm ve tarihsel materyalizm şuurunun ne denli sağlıklı olduğu da tartışmalıdır. Frankfurt Okulu ve İngiliz Okulu teorisyenleri gibi Harvey de, Marksizmin diyalektik denklemini tersine çevirmiş, özneyi ve

şuuru öncelemiş olmasına rağmen kapitalizm eleştirisi dolayısıyla sosyalist bir söylem irad ettiğini düşünebilmektedir. Anlaşılan Harvey gibi kapitalizm eleştirmenleri, mekânın kendisinin ve özellikle toplumsal mekânın nasıl teşekkül ettiğini, tarihsel materyalizmin maddeselliğin şuuru öncelikle belirlediği (metafizik) ilkesinden ve teleolojik/teolojik tarih anlayışından hareketle izah etmekte zorlanmakta ve yapısalcı yahut post-yapısalcı söylemlere yaklaşmaktadırlar. Bu yaklaşım sürecinde toplumsal yapıyı belirleyen materyalist diyalektik ve sınıfsal çatışmaların yerini öncelikle toplumsal pratikleri belirleyen üst yapılar almakta ve daha sonra da onların yerini hem özneyi merkezden uzaklaştıran ve kendi içinde çözülmeye maruz bırakan, hem de toplumsal yapıların tamamını belirleyen söylemler almaktadır. İktidar kavramıyla özdeşleştirilen söylemsel güç, toplumsal yapıları kuşatmakta, onları yeni üretim biçimlerine zorlayarak nihayet kendini üretmektedir. Bu çerçevede, Harvey'in kapitalizm eleştirisinde olduğu gibi, mekân söylemsel olarak inşa edilmekte ve yeniden üretilmektedir. Bu düşünürler, hangi çatışmanın yerini ne tür bir çatışma alırsa alsın, mesele ister sınıf çatışması isterse örneğin Foucault'da olduğu gibi yöneten-yönetilen/iktidar çatışması olsun, aç-karşı aç, artı-eksi, tez-antitez, yöneten-yönetilen, erkek-dişi, özne-nesne gibi zıtlıkların çatışma mantığının dışına çıkmadıklarını, bir çatışma mantığının yerine sürekli başka bir çatışma mantığını ikame ettiklerini görememektedirler. Aslında kurtulmaları gereken, öncelikle modern Batı düşüncesinin karakteristiğini belirleyen düallite, zıtlık, çatışma ve dışlama/ötekileştirme ilkeleridir. Ancak belki o zaman bu düşünürler, aynı köklerden beslenen tarihsel materyalizmin kapitalizme ve liberalizme alternatif oluşturmayacağını, bilakis bütün bu eleştirel çabaların esasen modern düşüncenin ve tabii materyalist-kapitalizm/liberalizm ve teknoloji işbirliğinin kendini yeniden üretmesine yaradığını görebilirler.

### **Anthony Giddens**

Sosyolojik çalışmalarıyla günümüzün en tanınmış simalarından biri olan Anthony Giddens, diğerleri gibi, başta Emile Durkheim,

Karl Marx ve Max Weber olmak üzere önde gelen teorisyenleri yeniden yorumlayarak, bazen özgün ama genellikle eklektik tarzda, klasik düşünce geleneği çerçevesinde ortaya çıkmış zıtlıklar arasında uzlaşma alanları oluşturmaya çalışmıştır. Liberalizmin içine girdiği bunalım, postmodern toplum gibi güncel konular üzerine eğilen eserleriyle popülerleşen Giddens, sadece özne ve nesne gibi zıtlıklar arasında orta bir yol değil, aynı zamanda kapitalizm ve sosyalizmin eski söylemleri arasında da yeni bir sosyal demokrasi anlayışı oluşturabilecek şekilde üçüncü bir yol imkanı aralamaya çalışmıştır.

Düşünce serüvenine 1960'lı yıllarda Karl Marx, Emile Durkheim, Georg Simmel, Max Weber ve Talcott Parsons ile meşgul olarak başlayan ve sınıf kavramından hareketle yapılan modern toplum analizlerini sorgulayarak devam eden Giddens, 1976-1989 arasında kendi teorisini geliştirmeye başlamış ve nihayet 1990'lı yıllardan itibaren geç-modern toplumları, dönüşümlerini ve küreselleşmeyi sorgulayarak, kapitalizm ve sosyalizmin ötesinde üçüncü bir yol arayışına koyulmuştur. Ancak Giddens, tecrübe ettiği serüvenin de etkisiyle, daha yerinde bir ifadeyle, sorgulama amacıyla da olsa refleksiyon kurduğu düşünce geleneklerinin çizdiği ufukların ötesine geçemeyen, kendi özgün aksiyom ve hipotezlerinden müteşekkil sistematik bir düşünceden ziyade, natüralizm ve konstrüktivizm arasında gezinen gerçeklik tasarımlarına refleksiyon kuran, günümüzün temel sorunları karşısında duyarlılığı artırmaya yönelik eklektik bir dil geliştirmeye çalışmıştır.

Giddens'ın uzlaşma yolları aramak suretiyle aşmaya çalıştığı temel zıtlıkların başında özne-nesne ve ferdicilik-yapısalcılık karşıtlığı gelir. Toplumsal yapının oluşmasında öncelikle fert ve davranışlarının önemli roller üstlendiğini düşünen Giddens'a göre fert aktif ve refleksif bir aktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Refleksiyon kabiliyeti olan ve eylemlerini şuurlu bir iradeye bağlı olarak gerçekleştiren ferdin, belirli bir gayeye yönelik irade oluşturduğunu ve bu iradeye bağlı hareket ettiğini ve nihayet davranışlarını yönlendiren belirli sebepleri sorgulayabilen söylemsellik yeteneğine sahip olduğunu kabul etmemiz gerekir (1992: 53). Ancak elbette hiçbir şey bu kadar sorunsuzca yalın değil. Zira, davranışlarının

gayeliliği ve eylemlerinin sebep ve gayesi üzerine söylemsel düşünebilmeye özelliğine sahip bir aktör olarak ferdin, ferdi ve toplumsal düzeyde cereyan eden zamansal ve tarihsel süreçten bağımsız ele alınabilmesi mümkün değildir. İçinden çıkılması neredeyse imkansız karmaşık süreçleri birlikte düşünmeyi gerektiren bu zorluğu Giddens, basitleştirerek, Bergson'un *durée*/süre kavramıyla ilişkilendirerek kavramaya çalışır; zira davranış sebepleri ile gayeleri arasındaki ilişkilerin oldukça karmaşık biçimde örgülendiğinin, öyle basitçe şuurun önünde bir tepside sunulmuş gibi sergilenmediğinin farkındadır. Ona göre, Freud'da da olduğu gibi, ferdin kendi davranış sebepleri olarak ifade ettiği söylemsel tasavvurlar aslında bu sebeplerin rasyonelleştirilmesinden başka bir şey değildir. Benlik, sürekli bir akış içinde hareket edip kendini biçimlendirmekte, bu akış içinde şuur, şuur-dışına tepki göstermekte, öte yandan şuurun söylemselliği ve refleksiyonları bedenselliğe ve mutlak interaksyon ilişkilerine bağlanmaktadır. Giddens bu çerçevede benliğin katmanlaşması modelinden söz açar (1992: 54). Onun bu modeli, davranış motiflerinin, ihtiyaçlardan doğan davranış potansiyelinin vücut bulduğu şuur-dışı düzeyini de içermektedir. Davranış motifleri şuur ve pekâlâ şuursuz olabilir. Giddens'a göre benlik üç katmanda biçimlenmektedir: (1) söylemsel şuur, (2) pratik şuur, (3) şuur-dışı motifler ve algı (1992: 57). Anlaşılabileceği üzere Giddens, Freud'un görüşlerinden de faydalanarak, ferdin kendi davranışları üzerindeki kontrol gücünü ve salahiyetini zayıflatarak, nispeten daha zayıf ve karmaşık bir benlik modeli tasavvur eder. Onun bu çok katmanlı benlik modeli tasavvuruna göre, örneğin kaygı, utanma, suçluluk gibi duygular ve mahremiyet/yakınlık ihtiyacı benliğin oluşmasında önemli roller oynamaktadır. Bu çerçevede Giddens *Modernity and self-identity* (1991) adlı kitabında, güvenlik ihtiyacı ile varoluşsal kaygı arasındaki gerilimden bahsetmekte, Heidegger, Nietzsche ve Kierkegaard'a yanaşmaktadır. Ona göre toplumsal bağların temeli öncelikle anne-çocuk bağıyla atılmakta, cinsellik, mahremiyet ilişkisinin transformasyonu süreçlerini ifade etmektedir.

Giddens'ın, ele aldığı konu karmaşıklaştıkça, zıtlıklar arasında uzlaşma alanları tasavvur edebilmek amacıyla farklı teorik gelenek-

lere müracaat ettiği, belirli unsurları alıp kendi teorisine entegre ettiği, üstelik bunu sistematik bir özen göstermeksizin eklektik bir düzen içinde yaptığı anlaşılmaktadır. Kısaca formüle etmek gerekirse Giddens, ferdin ve davranışlarının toplum ve yapıları, gündelik interaksyon modelleri/ritüelleri tarafından içerildiğini, baştan sona toplum tarafından tasarlandığını ileri sürerken, öte yandan da ferdin bu toplumsal yapıları yansıttığını, yeniden ürettiğini ve dolayısıyla da değiştirebileceğini, ferdin toplumsal yapılara güçsüz biçimde tamamen teslim edilemeyeceğini, tersine onları değiştirme kabiliyetinde olduğunu düşünmektedir.

Giddens'a göre toplumsal sistemler yeniden üretilmiş toplumsal pratiklerden başka bir şey değildir; onlar daha çok davranışların yönlendirileceği hatıralar formunda mevcuttur. Zaman ve mekân sınırlarını genişletecek biçimde toplumsal bütünlüğü yeniden üreten yapısal ilkeler ve bu ilkelere uygun uygulamaları mümkün kılan kurum ve kuruluşlardan bahseden (1992: 69) Giddens, *yapı*, *sistem* ve *yapılanma* kavramları arasında ayrıma gider (1992: 77). Bu ayrıma göre *yapı*, kuralları ve kaynakları veya toplumsal sistemlerin pratik durumu olarak müşahhaslaşan tranformasyon ilişkilerini ifade etmektedir. Yapı, farklı kurallar ve dağıtılmış kaynaklar arasındaki ilişkiler bütünüdür. Onun yapı kavramı, dinamik toplumsal yapılara odaklandığı ve sadece oluşumu değil aktörleri ve değişim süreçlerini de içerdiği için, iktidar ve özgürlük kavramları arasındaki çatallanmaya müspet bir değer atfetmektedir. Daha çok kurallara ve kaynaklara atıf yapan, öznenin olmadığı yerde düşünülen mücerret bir kavramdır.

*Sistem* kavramı Giddens için, mutlak toplumsal pratikler olarak organize edilen aktörler ve kuruluşlar/topluluklar arasındaki ilişkilerin yeniden üretilmesi demektir; bir anlamda insanların eylemlerinin tümüdür. Bu ayrıma göre *yapılanma* kavramı ise, yapıların sürekliliğini veya değişimini, dolayısıyla toplumsal sistemlerin yeniden üretilmesini belirleyen şartlar anlamına gelir. *Yapılanma teorisi*, sistemi üreten ve yeniden üreten süreçlere odaklanmakta, sistemin interaktif pratikler tarafından nasıl (yeniden) üretildiğini göstermeye çalışmaktadır. Giddens'ın sosyolojik teorisini biraz daha müşahhaslaştırmak gerekirse, *yapı* kavramı altında dil, gra-

mer, sözlük, edebiyat, sanatın estetik kuralları, cinsel ve duygusal ilişkilerin kodlanması, mitler, ideolojiler, tavsiye kitapları ve ekonomik alanda borsa, arz talep kuralları, sermaye birikimi ve firmaların marka değerleri gibi başlıkları toplamak mümkündür. Aynı şekilde *sistem* kavramının konuşmaları, metinleri, evlilik ilişkilerini, gerçekleşen alım-satım ilişkilerini kapsadığı söylenebilir. *Yapılanma* kavramı ise, Giddens'in mütalaasına göre, dil kabiliyeti, hitabet, yazma ve okuma, üretim, algı ve idrak, metin yorumları, benlik ve geçerlilik iddiaları, açıklamalar, eleştiriler, aşk ve cinsellikle ilişkili davranış ve duyguların rasyonelleştirilmesi, iktisadi tahminler, hesaplar, enformasyon üretimi ve kabulü gibi başlıkları içermektedir.

Giddens'in sosyolojide uzlaşması imkansız gibi görünen yapı ve ferdî davranışlar arasındaki zıtlığı *yapılanma* teorisiyle aşmaya çalıştığı söylenebilir. Zıtlığı aşmak için yapıyı düallite olarak düşünmeyi öneren Giddens, yapının düallitesi tanımlamasıyla insanların eylem ve davranışlarının yapının içine entegre olduğunu, aslında yapılandırılmış olduklarını kastetmektedir. Davranışlar bir taraftan yapı tarafından sınırlansa da, öte yandan yapı dolayısıyla ancak gerçekleşme imkanı bulmaktadır. Yapı ve davranışlar arasındaki ilişki dil ve konuşma arasındaki ilişkiye benzer. Zira dil, yapısı, grameri ve kelime hazinesiyle bir yandan konuşmayı mümkün kılarken aynı zamanda sınırlamaktadır da. Sınır ve hat kavramları üzerine yoğunlaşmaktan ziyade yapısal-işlevselcilik anlayışına yakınlaşan Giddens'in görüşleri, Bourdieu'nün habitus teorisiyle, öznellik ve nesnellik arasındaki zıtlığı aşma çabalarıyla benzerlik arz etmekle beraber, o bu konuda Bourdieu'ya atıfta bulunmamakta, adeta habersizmiş gibi davranmaktadır.

Giddens, yapılanma kavramıyla birlikte düşündüğü refleksiyon kavramıyla, insanların davranırken aynı zamanda sistemi yeniden ürettiklerinden habersiz olmadıklarını, bilakis bunu şuurlu davranışlarında yansıttıklarını ifade etmek istemektedir. Davranışların sistemi yansıttığı görüşü, onun için hem sosyolojik hem de politik bir bakış açısidir. Fakat bu yansıtmanın oldukça sorunlu olduğu açıktır. Nitekim Giddens, insanların davranışlarında yansıttıkları sistemle kurulan ilişkilerinde ne kadar müdrik, şuurlu ve aydın-

lanmış olduklarının nasıl tespit edileceği sorusu karşısında karar-sız ve ürkek durmaktadır. Ayrıca insanların, davranışlarının şu veya bu düzeyde şuurlunda olmaları kadar davranışlarının tesir-lerini ve sonuçlarını ne denli öngörebildikleri sorusu da önem arz eder. Söz konusu soru muvacehesinde, daha açık bir ifadeyle, akıp giden bir süreç karşısında şuurun sınırlı ve gelişmeleri önceden kestiremeyecek zayıflıkta olduğunu söyleyen Giddens'in kararsız kaldığı görülmektedir (1992: 79).

Demek oluyor ki, insan ne her şeyi bilen rasyonel karar verici ne de programlanmış bir robottur. Giddens böylece dengelenmiş bir aktör modeli tasarlamak istemektedir. Fakat bunun mücerret bir tanımlama ve tasarım olduğunu, pratik uygulama ve tespitin söz konusu olmadığını vurgulamak gerekir. Bunun için aktörlerin ne zaman, hangi şartlarda, hangi düzeyde davranışlarının şuurlunda olduklarının, nasıl yanıldıklarının veya hatta kasten yanıltılmayı kabul ettiklerinin tespit edilmesi gerekir. Aynı şekilde tarihsel süreç içinde de insanların belirli gayelerle davrandıklarını ama her zaman niyet edilen sonuçla karşılaşmadıkları, tarihsel sürecin her zaman rasyonel bir yönlendirmeye karşı durduğunu vurgulamak gerekir. Öyleyse, tarihin hangi planlı, şuurlu, sonuç alıcı davranışların, eylemlerin üzerine kurulduğu ve yazıldığı, şuursuz ve gayesiz davranışların nasıl bir rol oynadığı sorusu da muallakta kalmaktadır. Aynı şekilde istenmeyen sonuçlar doğuran eylemler de sistemlerin istikrarını bozmakta ve işlevsel bir yapı/düzen teorisini sorunlu kılmaktadır.

İnsanların gündelik davranışları, Giddens'a göre, hem yapılanmış hem de yapılandırıcı özellikler taşır. Bazı pratiklerin sürekli yeniden üretilmesiyle zaman ve mekân genişlemesi temin edilmektedir. Şayet belirli paratikler dolayısıyla belirli kurallar ve kaynaklar yeniden üretiliyor ve tasdik ediliyorsa, bu o pratiklerin geçerlilik kazanması ve yerleşmesi demektir. Bu bazı pratiklerin kalıcı olması, kurumlaşmanın da yolunu açmakta; kural ve kaynak farklılığına göre kurumlar kendi aralarında ayrışmaktadır. Bu kurumlar, sembolik/söylemsel, politik, iktisadi ve hukuki olabilir. Bu kurumların her biri üretilmiş ve yeniden üretilen yapılarıdır.

Anlaşılabileceği üzere Giddens, ferdi davranışın mikro düzeyinden kurumsal ve toplumsal davranışların, mümkünse insanlığın makro düzeyine geçişe imkan tanıyacak bir konsept geliştirmeye çalışır. Nitekim, düalistik bir yaklaşımla, hem kurumların şuurlu ferdi davranışlar tarafından üretildiğini, hem de ferdi davranışların yapısal ilkeler ve sistem tarafından içerildiğini söyler. Ona göre benlik gibi toplum da belirli katmanlardan oluşmakta; toplumun en alt katmanında ise aktör bulunmaktadır. Fakat bu, aktörün toplumun kendisinden neşet ettiği çekirdek olduğu anlamına gelmez. Giddens; Georg Simmel ve George Herbert Mead gibi düşünmekte, tam tersine toplumun, ferdin şuurlu ve şuurlu-dışına yerleştiğini tasavvur etmektedir.

Toplumu oluşturan katmanlardan biri de davranışların rutinleşmesiyle vücut bulur. Rutinler belirli aralıklarla karşılaşan insanlar ve kurumlar arasında bağ oluşturmaktadır. İnsanlar gündelik interaksyon süreçlerinde oluşan rutinler vasıtasıyla toplumsal düzeni (yeniden) üretirler. Giddens, rutinler konusunda Goffman'a yanaşmakta ve görüşlerini üstlenmektedir (1992: 125-142).

Giddens tabakalandırma kavramıyla birlikte konumlandırma kavramına geçiş yapar ve böylece gündelik rutinlerin zaman-sal-mekânsal bir bağlamında cereyan ettiğine işaret eder. Lefebvre ve Harvey gibi, Giddens için de zaman-mekân mücerret kategoriler değil, bilakis yeniden üretilmiş rutinler vasıtasıyla husule gelen bir şeydir. Giddens'ın *bölgeselleştirme* kavramını da bu şekilde anlamak gerekir. *Bölgeselleştirme*, bir şeyi mekânda yerleştirme değil, zaman ve mekânın rutinleşmiş toplumsal pratikler nispetinde bölgelere bölünmesi/ayrıştırılması anlamına gelmektedir.

Zaman ve mekânın bölgelere bölünmesi/ayrıştırılması meselesinin açığa çıkartma ve üstünü örtme kavramlarıyla ilişkili olduğunu ve bu yaklaşımın Goffman'ın sahnenin önü ve arkası arasında yaptığı ayrımı hatırlattığını vurgulamak gerekir. Goffman bu ayrımı yüzün/kimliğin topluma sunumu ve kayıp edilmesi, muhafazası gibi konuları izah etmek için kullanır ve genel bir *bölgeselleştirme* kavramından bahseder (1992: 171). Bu bakış açısına göre örneğin, şehirlerin inşa edilme sürecinde pratik ve interaksyonların bölgelere dağıtılmasından, fakat ayrıca bazı bölgelerin dikkat çekecek

biçimde ön planda, bazılarının ise dikkatlerden uzakta arka planda bulunmasından söz açılması mümkündür. Giddens, Goffman'ın bu *bölgeselleştirme* tasavvurunu daha da genişleterek genelleştirir; ve elbette genelleşmiş bir küresel dünya toplumundan, mekân ve zamanın dünya ölçeğinde genişletilmiş senkronizasyonundan bahsederken, aynı zamanda bu küreselliğin içinde bölgeselliğin de vücut bulduğuna, merkez ve çevrenin, büyük ve küçük meydanların/sahnelerin ayrıştığına işaret eder.

Giddens, sosyolojide kullanılan mikro ve makro kavramlarının ayrıştırılması ve *toplumsal entegrasyon* ve *sistematik entegrasyon* kavramlarıyla yer değiştirmeleri gerektiğini düşünmektedir. *Toplumsal entegrasyon* kavramıyla, aktörlerin birlikte mevcudiyetiyle vücut bulan interaksiyon bağlarının muhafaza edilmesini ifade eder. Fakat, toplumda aktörlerin birlikte mevcudiyetiyle cereyan eden interaksiyonlar ile izah edilemeyecek bölgeselleşmelerin ve toplumsal pratiklerin de vuku bulduğu muhakkaktır. Ayrıca, toplumsal interaksiyonların zaman ve mekânsal düzeyde ayrışmasına rağmen, toplumsal birlikteliğin bozulmadığı görülmektedir. Ona göre bütün bu farklılaşma ve bölgesel ayrışmaya rağmen toplumun birlikteliğini muhafaza edebilmesinin sebebi *sistematik entegrasyondur*. Sistem entegrasyonunun dayanağının ne olduğu sorusunu cevaplamayan Giddens, sistemin nasıl işlediği sorularına yönelerek işlevselci, yapısalcı ve faydacı teorilerin arasında kendine yol aramaya çalışır.

Giddens için toplumsal ve sistematik entegrasyon, birbirini dışlamadan birlikte olabilen zıtlıkları ifade eder. Farklı toplumlarda toplumsal ve sistematik entegrasyonun farklı birlikteliğini görmek mümkündür. Ancak Giddens'ın cevaplamakta zorlandığı başlıca soru, göçebe halkların durumudur. Aktörlerin birlikte mevcudiyetiyle vücut bulan interaksiyon bağlarına bağlı toplumsal entegrasyonun ve bölgeselleşmeye bağlı sistematik entegrasyonun pek söz konusu olmadığı göçebe toplumlarda sistemin nasıl işlediği sorusu cevapsız kalmaktadır. Onun, toplumları kabile toplumu, sınıf toplumu biçimde kategorize etmesi de şüphe çekici bir tarihsellik iddiası taşır. Kapitalist toplumlarda sınıfsallığın ortaya çıkmasını, devlet ve ekonomik kuruluşların arasının açılmasına, fakat buna

rağmen uzlaşma arayışlarında bulunmalarına (1992: 238) bağlanması ise, konuya ne denli muğlak ve indirgemeci bir mantıkla yaklaştığını göstermektedir.

Giddens'ın ampirik sınamalara maruz bırakılabilecek ilginç yaklaşımlarda bulunduğu pekâlâ söylenebilir. Fakat birçok hususta genellemeci ve indirgemeci olduğunu vurgulamak gerekir. Batılı tipik düşünürler gibi o da, yapılanma teorisini inşa ederken, kurumların transformasyonun, toplumsal değişim ve tarihsel sürecin saik gücü olarak zıtlığı/çelişkiyi ve çatışmayı görmektedir. Ona göre toplumlarda çeşitli yapılar ve yapısal ilkeleri bulunabilir ve bu yapılar kendi aralarında çelişebilirler. Mantıksal ve yapısal çelişkiler tek başına toplumsal dönüşümlere yol açmaz; bu çelişkilerin politik bir şuura dönüşmesi ve çatışan güçler tarafından işlenerek gündeme taşınması gerekir. Kısaca ifade etmek gerekirse, ancak toplumsal çatışmaya dönüşen çelişkiler pratiklerin, kurum ve kuruluşların veya toplumların transformasyonuna zemin oluşturabilir.

Bu çerçevede Giddens son dönemde kaleme aldığı kitaplarında, üreticilikle tüketicilik, eşitlik ilkesi ile cinselliğe göre belirlenen işbölümü, rizikonun artması ile hayatta kalma şansının artması, refah devletinin çelişkileri, birinci ve üçüncü dünya arasındaki çatışmaları ele almakta, daha çok "geleneksellik sonrası", "refleksif modern" gibi kavramlar üzerinde durarak sosyolojik disiplinden uzaklaşmaktadır. Temel eseri *The Constitution Of Society*'den sonraki çalışmalarında kendi yapılanma teorisini güçlendirecek argümanlar arama çabasından da vazgeçtiği görülür. Daha sonraki eserlerinde yalnızca insanların değiştirme istidadında oldukları, davranışlarının refleksif olduğu, davranışları transforme edebilecek yapısal sınırlar içinde cereyan ettiği biçiminde formüle edilebilecek tezlerini muhafaza ettiği anlaşılmaktadır. Kaldı ki günümüzün küreselleşme ve birlikte getirdiği sorunları muhakeme ve mütalaa edebilmek için pratik sınamaya hiç de müsait olmayan (Giddens, 1990: 311) yapılanma teorisine pek ihtiyaç duyulmayacağı söylenebilir. Giddens'ın tipik anlamda soruları ve cevapları olan bir teori geliştirmediğini, belki daha çok toplumsal meseleleri tartışabilmek için duyarlılık oluşturmaya çalıştığını, bunun ise

küçümsenecek bir şey olmadığını vurgulamak gerekir. Fakat hepsi bu kadar! Zira o da Batı düşüncesinde kök salmış olan zıtlık ve çatışma kavramından kurtulamamakta, örneğin demokratikleşmeyi güç ve karşı güç arasındaki diyalektik ilişkilere bağlamakta, kültürel, sanatsal ve fikri süreçleri dışlamaktadır. İktidarı ve iktidarın meşrulaştırılması arasındaki ilişkileri gözetmeksizin, Giddens'ın iktidar anlayışını anlamlandırmak mümkün gözükmemekte; bu çerçevede normatif tasavvurlar ve değer yargıları içeren gelenekselliğin tarihsel süreçlere etkisini anlamak güçleşmektedir. Giddens, toplum yapılarının belirli bir şematığa indirgenemeyeceğini söyleyerek evrimselliği reddetmekte isabetli bir tavır sergilese de, zamanı episodik bir tarihselliğe indirgemekle kolaycılığa kaçmaktadır. Zira, toplum yapılarının belirli bir şematığa indirgenemeyecek karmaşıklıkta olması, farklı süreçlerin hesaba katılmaması gerektiği anlamına gelmez. O, düşüncesinin eklektik yapısıyla daha çok solun ve sağın ötesine geçmeye, radikal olmaktan ziyade pragmatik bir çizgiye yanaşmaya çalışır. Küreselleşme sürecinin modernleşme süreci ile birlikte ele alınabileceğini düşünen Giddens mekânın, zaman-mekân ilişkisinin mesafeli kılınması suretiyle tahrip edilmesinden, sınırlarının çözülmesinden ve böylece yerel şartların zamansal düzeyde değiştirilebileceğinden söz açmakta (1991: 71) ve bunu bir imkan olarak değerlendirmektedir. Sonuç, Foucault ve Habermas'da olduğu gibi temenniden öteye gitmeyen hakikat iddiasından vazgeçmiş bir uzlaş ve özgürlük hayalidir: Giddens, küreselleşmeyle birlikte gelen farksızlaşma, zıtlıkların ve sınırların ortadan kalkması sürecini diyalog ve uzlaşma için bir ümit ışığı olarak görmekte ve entelektüel bariyerleri olmayan bir konuşma düşlemektedir (1997: 16).

## Pierre Bourdieu

David Harvey ve Anthony Giddens'a nispetle çok daha ciddiye alınması gereken Pierre Bourdieu'nün (1930-2002) ayrıcalığı, uzunca süre Cezayir'de kalmasından, Arapça öğrenmesinden değil, daha çok diğerlerinden farklı olarak dünyanın, Batı kıtasından büyük olduğunun farkına varmasından; sadece Marx, Durkheim,

Weber gibi isimlerle yetinmemesi, belki daha çok Bachelard, Leibniz, Hegel, Saussure, Lévi-Strauss, Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein, Maurice Merleau-Ponty, Husserl, Althusser gibi isimlerden beslenmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Bourdieu, İslam ve Doğu düşüncesine nüfuz edemese de, Batı düşüncesinin karakteristik çıkmazlarını görmüş ve onları aşmaya, mümkün olduğu ölçüde zıtlık ve çatışma fikrinden uzaklaşmaya çalışmıştır. Yine de kendine Batı düşünce dairesi içinde yol aramaktan başka çare bulamamış, daha çok yapısalcılığa yaslanarak, öznel faktörleri nesnel olgularla ilişkilendirmeye, öznelcilik ve nesnelcilik, idealizm ve materyalizm, nominalizm ve realizm gibi zıtlık ve ikilemleri aşmaya çalışmıştır.

Sosyolojiyi nesnel ilişkilerin yeniden inşası olarak gören Bourdieu'nün kullandığı en temel kavram *habitus*dur. Ferdi, *habitus* (alışkanlık) taşıyıcı bir varlık olarak gören Bourdieu, aynı zamanda toplumsal mekân, toplumsal alan, kapital ve sınıf gibi kavramları sıkça kullanır ve onlara düşüncesini yönlendirme rolü verir. Toplumsallığı farklı alanlara ayrıştırarak, örneğin politik ve edebi alanlardan bahseder ve bu alanların her birini belirli *habitus* çizgisiyle, yani belirli düşünme, algılama ve davranış biçimleriyle ilişkilendirir; ayrıca fertlere toplumsal alanlara etkiye imkanı verir. Fakat fert gibi, ferdi özgürlük de sınırlıdır. Onu sınırlayan çok sayıda faktör arasında örneğin, şuur-dışı süreçler, illüzyonlar, sosyo-ekonomik yapılar, tarihsel olgular, cinsiyet, milliyet ve dünya görüşü bulunmaktadır. Bu bakış açısı Bourdieu'nün determinizm ile ferdi özgürlük arasında yol aradığını, fakat nihayet yapısal determinizm ve ferdicilik arasında kaldığını gösterir. *Teorik Aklın Eleştirisi*'nde, bilimsel teorik dil alanının sınırlarını çizmeye çalışan Bourdieu, nesnel bilgiyi inkardan ziyade aşmayı denemiştir. Elbette aşmanın ne yönde ve neye doğru gerçekleşmesi gerektiği önceden bilinmiyorsa bu çabanın sonuçsuz kalacağı muhakkaktır.

Goffman, Collins ve Giddens gibi isimlerin aksine Bourdieu, toplumsal hayatın ajans, kurum ve intersubjektif bağların interaksiyonlarından değil, öznel iradede bağımsız biçimde var olan nesnel ilişkilerden oluştuğunu düşünmektedir. Daha çok oyuna benzeyen bu toplumsal ilişkilerde, fertler oyunda kart olarak kul-

lanabilecekleri çok çeşitli potansiyellere/imkanlara sahiptir. Bu oyunda rol alan ve güç imkanı olarak adlandırılabileceğimiz kartlar, ekonomik, sosyal, sembolik ve kültürel bir sermaye değeri taşır. Oyunda herkes kendine uygun en yüksek değeri bahis konusu eder. Oyun içinde örneğin kültürel sermaye kartının kazanılması, daha sonra ekonomik sermayenin artmasına sebep olabilmektedir.

Bourdieu'nün, düşünce dünyasının bütün zenginliğine rağmen, Fransız sosyoloji geleneğine uyarak öncelikle Émile Durkheim'dan beslendiğini ve belki de bu yüzden yapısalcılığa daha yakın durduğunu vurgulamak gerekir. Zira Bourdieu için toplumsallık, Durkheim'da olduğu gibi, müstakil, ferdin üzerinde, onu aşan bir olgusallığa sahip, kendisini oluşturan unsurların, fertlerin ve davranışlarının toplamından fazla bir şeydir. Durkheim sosyolojisinde müphem kalan en önemli hususların başında kolektif şuur tanımlaması gelir. Özellikle, kolektif şuurun nasıl nesnelleştirilmesi ve nesnelliği ile öznelere deneyim ve tecrübeleriyle nasıl ilişkilendirilmesi gerektiği sorusu cevapsız kalmaktadır. Durkheim'ın nesnelcilik kavramının sorun olarak yapısalcılığa aktarıldığını ve Ferdinand de Saussure, Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes ve Michel Foucault tarafından işlendiğini belirtmek gerekir. Kısaca, yapısalcılığın, özü itibarıyla, dünyanın, nesnelerin ve düşüncenin düzeninin ferdiyet üstü bir yapıya işaret ettiği yargısını savunduğunu söylemek mümkündür. Yapısalcılığa göre nasıl ki dilin yapısı konuşmayı mümkün kılıyorsa, aynı şekilde her türlü tekil düşünce eylemleri ve davranışları da nihayet genelgeçer ve derin bir toplumsal yapının ifadesi olarak gerçeklik kazanmaktadır. Dolayısıyla yapısalcılar için tekil hadiseler değil, hadiseler arasında kendini tekrar eden bağlantılar, daha doğrusu bağlantılardan ortaya çıkan modeller önem kazanır. Fakat bu bakış açısı, sınıflandırma ve ayırıştırma sistemleri inşa edildiğinde, bu teorik inşanın düşünce ve davranışların yapısını izah edebileceğine inanmak gibi bir tehlikeye maruz kalmaktadır. Dünyanın, toplumsal hayatın belirli yapısal şemalar vasıtasıyla tasnif edilmesi ve belirli kodların sözde keşfedilmesi, örneğin Lévi-Strauss'un eserlerinde olduğu gibi, esasen kavramsal ve ideal yapıyı tasdik edebilmek için ampirik durumların ve bağlantıların soyutlaştırılması anlamına gelir. Bu tehlikenin

daha sonra yapısalcılar tarafından da fark edildiği, oluş süreci ve yapıların transformasyonu gibi kavramlarla yapısalcılığa bir tür dinamizm kazandırılmak istendiği, daha yerinde bir ifadeyle Foucault, Barthes, Derrida ve Deleuze örneğinde olduğu gibi, bir tür öznel dinamizm içinde çözülmeye maruz bırakıldığı bilinmektedir. Bourdieu'nün sosyolojisi işte bu nesnelci ve öznelci yaklaşımların arasında durur. Bu çerçevede Bourdieu, Sartre'ın öznelci varoluşculuğuna da, Althusser'in nesnelci sınıfsallık yaklaşımlarına da uzak durmaktadır. O daha çok sosyolojinin nesnelci ve öznelci tek taraflılığını eleştirmekten yanadır. Ona göre, yapısalcılık, işlevsencilik ve statistik nesnelci tarafta, sembolik interaksyonculuk ve fenomenoloji ise öznelciliğin tarafında yer alır.

Bourdieu için önemli olan, teori ile pratik arasında dengenin nasıl kurulacağı sorusudur. Bu dengenin kurulabilmesi için toplumsal yapının nasıl yapılandırıldığıнын, daha doğrusu pratikte nasıl cereyan ettiğinin gösterilmesi gerekmektedir. Bunun için Bourdieu, kendi içinde kapalı bir teori sunmamakla beraber, birtakım konseptler geliştirerek toplumsallığın makro ve mikro düzeyleri arasında denge kurmaya çalışır. Böylelikle, öne sürdüğü kavramlarla, ferdî davranışlar, tutumlar, düşünceler, algılar ve kanaatler ile toplumsal ve kültürel yapılar arasında bağlantı kurmaya gayret eder.

Bourdieu'nün öznelcilik ve nesnelcilik, yapısallık ve ferdîlik, toplumsal mikro ve makro düzeyler arasında denge kurmaya çabalarırken ileri sürdüğü *habitus* kavramı stratejik bir önem kazanmaktadır. Onun için *habitus* kavramı, sadece sınıfsal durumları, konumlarını, müspet ve menfi sonuçlarını değil, aynı zamanda genel çerçevede fertlerin davranışları, seçimleri, tercihleri, temayülleri, zevkleri, algı biçimlerini de ifade eder. *Habitus*, aynı zamanda kolektif şuurun, başka bir deyişle şuur-dışının bir kısmını oluşturur; kısaca hem ferdî hem de kolektif hayatı kuşatan bir kavram olup sadece bilişsel (kognitif), düşünceyi veya ideolojiyi ilgilendiren bir şey değildir. Belki daha çok bedensel bir şey, vücuda getiren ve bağlantı kurarak birleştiren bir şeydir. *Habitusun* bedenselliği, onun müşahhas biçimde algılanabilir bağıntıları olduğuna işaret eder. Bu çerçevede örneğin *habitusun* bedenselleşmiş bildirimleri

arasında ifade biçimlerini, vücudun duruşunu, hareketlerini ve damak tadını saymak mümkündür.

Bourdieu, *habitus* kavramını ünlü sanat tarihçisi ve kuramcısı Erwin Panofsky'den (1892-1968) üstlenmiş ve genişleterek sosyolojik bir kavrama dönüştürmüştür. Bu kavramın öncelikle sanat tarihi araştırmalarında kullanılması hiç de şaşırtıcı değildir. Zira sanat tarihinde yöneltilen temel sorulardan biri, sanatçının, sanat eserinin veya bir dönemin estetik düşünce alışkanlıklarının, ruhunun/tavrının nasıl açıklanacağı ve diğerleriyle nasıl karşılaştırılacağı sorusudur. Bu sorunun cevaplanabilmesi için, belirli sonuçları vücuda getiren etkin gücün, ruhi tavrın, çalışma ve inşa ilkesinin ne olduğunun tespit edilmesi gerekir. Sonuçta sanat tarihçisinden, belirli bir dönemde, örneğin Osmanlı tarihinde Fatih'in İstanbul'u fethinden sonra inşa edilen düşünce alışkanlıklarının/tavrının mimariye nasıl yansıdığını tespit etmesi talep edilir. Aksi taktirde bir sanat eserinin anlamının ne olduğu, ne ifade etmek istediği sorusunu cevaplamak güçleşecektir.

Kuşkusuz bir sanat eseri, sadece sanatçıdan ve yorumlayıcısından müteşekkil bir şey değildir. Sanatçının sanat eserinde ne ifade etmek istediği sorusu meselenin sadece bir yönüdür. Bir sanat eserinin sadece sanatçısına nispetle yorumlanması, sanatçının özellikle vurgulanması, asla kolektif şuurun veya toplumsallığın ferdî oluşa nasıl yansıdığı sorusunun ihmal edilmesine yol açmamalıdır. Kolektif şuurun sanat eserine nasıl nüfuz ettiği, hangi toplumsal bakış açılarının ve ifade biçimlerinin sanat eserinde tezahür ettiği sorusu elzemdir. Zira sanat eserinde, ferdiyetle toplumsallığın, toplumsallıkta da ferdiyetin aranmasını gerektirecek biçimde ferdî ve toplumsal olanın iç içe geçtiği muhakkaktır. Bourdieu'nün bakış açısına göre de bir sanat eserinde ferdiyet ile toplumsalın ayrıştırılması mümkün değildir; bu ikisinin zıtlık oluşturduğu düşüncesinden harekete ederek, ferdin yaratıcılığını vurgulamak ve sanat eserine esrarengiz bir boyut kazandırmak isteyenler, aslında farkında olmadan ferdiyetin içinde kolektifliği keşfetmektedirler. Kolektiflik, kültür formu içinde yetiştiricilik ve eğitim, inşa veya Erwin Panofsky'nin ifadesiyle sanatçıyı toplumsallıkla, kendi çağı ile buluşturan, ona fark ettirmeksizin, eşsiz ve

ferdî görünen eserlerine yön ve hedef belirleyen *habitus* demektir (Bourdieu, 1974: 132).

*Sembolik Formların Sosyolojisi* okunduğunda, Bourdieu'nün *habitusu* sanatçının üzerinde özgüvenle yürüdüğü bir tür ortak zemin olarak düşündüğünü söylemek mümkündür. Söz konusu bu toplumsal zemin, her ne kadar sanatçıyı, bir halının üzerinde yürüyen kişi gibi, üstün bir konumda gösterse de, aslında bütün pasif duruşuna rağmen sanatçının yürüyüşünü yönlendirmektedir. *Habitus*, sanat eserinde ifadeye kavuşmakta ve kendini nesnel tecrübeye sunmaktadır. Bir yandan teorik bir inşa, öte yandan uygulama alanında tespit edilebilir tezahürlere imkan tanıyan bir özelliğe sahip olan *habitus*, bu özelliği dolayısıyla, teorik bir bağlantı ve koordinasyon noktası, toplumsallığın makro ve mikro yapılarının transformatörüdür.

Bourdieu'nün bu *habitus* anlayışının, her ne kadar ayağı yere basan, toplumun tarihsel, kültürel kimliğine temas eden sanatçılar için söz konusu edilebilse bile, oldukça genellemeci ve safça bir yaklaşımın ürünü olduğunu söylemek mümkündür. Zira bu yaklaşım ne toplumsal yapıları ifade eden *habitusun*, ne de sanatçıyla özdeşleştirilen öznelliğin kendi değişim ve dönüşüm süreçlerine ışık tutar. Ayrıca Bourdieu'nün bütün çabasına rağmen, toplumsal yapılar ile sanat eserinin ferdî anlam düzeyleri arasında nasıl bir ilişki kurulabileceği sorusu önemini muhafaza etmektedir. Bu çerçevede, sadece belirli bir zamanın ruhunun belirli bir sanat eserinde ifadeye kavuştuğunu söylemek mümkünse de, tek başına tatmin edici değildir. Zira bu iddia, zamanın ruhunun ne olduğu, sanat eserine nasıl nüfuz ettiği ve nihayet ifadeye kavuştuğu sorusunu izah etmeye yetmez.

Bourdieu, karşılaştığı sorunun farkındadır ve çözüm olarak Panofsky'nin yolunu takip ederek, toplum ile sanatçı arasında aracılık etmek üzere okul kavramını yardıma çağırır. Ona göre okul, toplumda eğitim ve inşa rolünü üstlenmekte, bunun için insani eserleri, hayat ve düşünce tarzlarını gizli kalmış münasabetler çerçevesinde birleştirmekte, şuur ve şuur-dışını irtibatlandırmakta, daha doğrusu fertleri, tarih ve gelenek içinde kök salmış şuur-dışı şemaların sistemiyle tanıştırmakta ve donatmaktadır. Okulun asli

işlevi, kolektif mirası ferdî ve kolektif şuur-dışına dönüştürmektir. Bu çerçevede belirli bir dönemin eserlerini, okulun pratikleriyle ilişkilendirdiğimizde, sadece eserlerin iddiaları değil, aynı zamanda bir dönemin veya toplumun sembolik sistemine aidiyetleri dolayısıyla ifşa ettikleri şey de ortaya çıkar. Bu elbette okulun bir kültürü doğuran ve belirleyen mutlak güç olduğu anlamına gelmez. Böyle bir iddiada bulunmak, saflık olurdu. Fakat, okulun aracılık ettiği kültürel içeriğin ve ruhun aynı zamanda dönüştürücüsü olduğu gerçeğini kabul etmemek de aynı şekilde saflıktır (Bourdieu, 1974: 139).

Anlaşılabacağı üzere *habitus*, ferdî oluşu biçimlendirmekle birlikte, aynı zamanda fert tarafından taşınmaktadır. *Habitus*, bir yandan fert ile birlikte biçim kazanırken, öte yandan, toplumsal, Durkheim'da olduğu gibi, ferdiyet üstü bir güce sahiptir. Bu kudret, toplumsallıkla, örneğin sanat tarihi açısından sanat okulu ile açıklanabilir. Demek oluyor ki *habitus*, okulun pratikleri, sınıflandırma sistemleri, seçim ve değerlendirme ölçüleri, estetiği, politikası ve stratejileriyle irtibatlı algı ve düşünme modellerinden müteşekkil bir yapıdır. Bu bağlamda okul kavramından anlaşılması gereken, belirli grupların (sofistler, romantikler, sürrealistler, ekspresyonistler gibi) okul pratikleri ve *habitus*ur.

Bourdieu, okul kavramıyla birlikte oluşturduğu *habitus* modelini bütün toplumsal pratikleri kapsayacak biçimde genişleterek, ona sadece davranışların gerçekleştiği ortak zemin olmanın da ötesinde, anlam pratiklerini, başka bir deyişle anlam ve kimlik ifade eden tecrübe ve sorumlulukları mümkün kılan bir işlev yükler. *Habitus*, genelgeçer bir aracılık yapmakta, ferdî davranışları, iradi sebepler ve maksatlar olmasa da, davranışın öznesini anlamlı, rasyonel kılmakta ve diğer davranışlarla ve yapılarla nesnel düzeyde örtüşmesine imkan sunmaktadır. Zira örtüşen yapı ve davranışların ürettikleri şey bir ürün değil, *habitus* tarafından içselleştirilmiş üretim ve davranış ilkeleridir. Bu ilkesel içselleştirme dolayısıyla grup üyelerine veya bir toplumun farklı cemaatlerine üniter, sistematik ve nesnel bir anlam yüklenmekte ve böylece öznel maksatların, ferdî veya kolektif şuurlu tasarımların ötesine geçilmektedir. Bu esasen, nesnelleştirme sürecinin, interaksiyon ve karşılıklı

uyumun dili içinde değil, bilakis aksiyonda bulunan unsurların temayüllerini belirleyen ve onların interaksiyon içinde veya dışında bulunmaları gereken yeri tayin eden nesnel yapılar dolayısıyla gerçekleştiği anlamına gelmektedir (Bourdieu, 1979: 179).

Demek ki, *habitusu* bütün fertler tarafından paylaşılan nesnel, şuurlu-dışı davranışları ve algıyı müşahade edebileceğimiz bir platform olarak tanımlamak mümkündür. Fakat bu platform nereden neşet ediyor? Bu platformun nesnellik ölçüsünü belirleyen şey nedir? Anlaşılan onu belirleyen, her topluluğun kendine özgü *habitusunun* tezahür ettiği kolektif durumudur. Bir topluluğu grup veya birlik yapan, üyelerinin şuurlu-şuursuz benzer algı ve davranış özelliklerini ifade eden *habitus* olduğuna göre, bu durum kolektif şuurun hem kendi içindeki nesnellik ölçüsünü hem de diğerlerinden farkını belirlemektedir. Aslında *habitus* bir bakıma grup üyelerinin algı ve davranışlarında somutlaşan ve grup içi muhtemel sorunların çözülmesini mümkün kılan bir nesnellik ölçüsüdür de denebilir. Fakat bu nesnellik ölçüsü sadece her topluluğun kendi içinde geçerlidir ve ancak diğer toplulukların sahip olduğu *habitus*-tan farkı ile ortaya çıkar ve anlaşılır. Bu çerçevede *habitus* birlikteliğin ortak toplumsal ve tarihsel tecrübesini, kolektivitinin kendi içindeki toplumsal yapılar ve diğer kolektiviteler arasındaki bağlantıların nasıl belirlendiğini ifade eder. Kuşkusuz bu yapısal bir ifadedir, fakat bu yapı/*habitus*, ferdin ferdiyetini mutlak anlamda belirleyen değil, bilakis ferdin katkısıyla inşa edilen ve aynı zamanda onun kişiliğini topluma bağlayan bir şeydir. Fiziki gerçeklik olarak algılanan fertler, hem geçmişte hem de şimdiki zaman diliminde toplumsal yapı içindeki yerlerini alırken rollerini belirli *habitus* formları biçiminde üstlenirler veya edinirler. Söz konusu *habitus* formları onların toplumsal durumlarına/statülerine, diğer nesnel durumlara nispetle ortaya çıkan farklarına, kendi fiziki alanı ile toplumsal alan arasında koruduğu mesafeye ve bütün bunlara uygun düşen davranışlara işaret eder (Bourdieu, 1979: 181).

Bourdieu'ya göre kişi, *habitus* sayesinde tabiiyetten toplumsallığa geçiş yapmaktadır. Onun *habitus* anlayışı ile rolü esas alan toplumsallaşma modelleri arasında bir benzerliğin bulunduğu aşîkârdır. Fakat onun ötesinde *habitus* kavramının daha kapsayı-

cı, daha katmanlı, daha köklü ve kişiye daha etkin bir rol biçtiğini kabul etmek gerekir. Fakat fert ne kadar etkin olursa olsun, rol gibi *habitus*a belirleyicik gücü vermek ne kadar doğrudur? Zira insanın belirli rolleri üstlenmesi kadar pekâlâ uzaklaşması, arasına mesafe koyması da mümkündür. Anlaşılan *habitus*un belirleyicilik gücü insanın belirli bir rolü üstlenmesine bağlıdır. Fakat yine de *habitus* esasen tarihin bir ürünüdür ve dolayısıyla tarih tarafından vücuda getirilen şemaya göre ferdî ve toplumsal pratik biçimlerini üretmektedir (Bourdieu, 1979: 181, 182).

*Habitus*, fert, toplum ve tarih kavramları arasındaki ilişkinin nasıl kurulması gerektiği tartışılırken önem arz eden hususlardan biri de kuşkusuz toplumun ne olduğu sorusudur. Nihayet Batılı bir düşünür olan ve araştırmalarında Batılı, özellikle Fransız toplumunu örnek alan Bourdieu'nün vereceği cevap hiç de şaşırtıcı değildir: Toplum sınıflar ve sınıflandırmalardan oluşan bir sistemdir. Bourdieu'yu farklı kılan, sınıf kavramını sadece dikey bir yapılanma içinde düşünmemesi ve ona tarihi de belirleyen pozitivist-determinist bir rol yüklememesidir. Zira Bourdieu'ya göre sınıflar tarihin üzerine inşa edildiği temel yapılar değil, bilakis sınıflandırma süreçleri dolayısıyla oluşur. Toplum denilen şey, şuurlu veya şuursuz, açık veya örtülü sınıflandırmaların nüfuzu altında vücut bulur. Sınıflandırmalar ise ayrıştırma, sınırlama ve iliştiirme süreçlerinde meydana gelir. Üyelerinin farkını ortaya koyan toplumsal pratiklerde olduğu gibi ayrıştıran sınıflandırma sayesinde sınıflar etkin olmakta ve tecrübe edilebilmektedir. Söz konusu ayrıştırma dolayısıyla sınıflar fraksiyonlara bölünmekte, böylece aynı zamanda fertler de kendilerini ayrıştıran eylemleri ile bulundukları toplumsal konuma, sınıf örgüsündeki duruş yerine işaret etmektedirler. Fakat bu sınıfların mutlak belirleyicilik rolü üstlendikleri anlamına gelmez. Toplumsal bir sınıf, yalnızca toplumsal yapı içindeki ayrıştırılmış yeri ile, başka bir deyişle diğer sınıflarla kurduğu nesnel ilişkileri dolayısıyla belirlenemez. Zira sınıflar sahip oldukları vasıfları, sadece sınıfsal ve toplumsal şartlara değil, aynı zamanda sınıfları inşa eden, şuurlu veya şuursuz sembolik ilişkiler içinde karşı karşıya gelen, konum ve durum farklılıklarını rasyonel bir sistem içinde ifade eden, sahip oldukları

önemli farklara işaret eden emareleri dönüştürmeye yönelik fertlerin etkinliğine borçludur. Fertleri sınıfsal yapıdan farklı ve belirli bir ölçüde de bağımsız kılan bu imkan sayesinde öznel, konumlarını toplumsal yapı içinde ifade edebilirler, aynı zamanda kendi ve başkaları için yeniden inşa edebilirler veya nihayet kendilerine özgü yeni bir kültürel düzenin metodolojik açıdan gelişmesine ve otonomlaşmasına yola açabilirler (Bourdieu, 1974: 57, 58).

Bourdieu'nün yaklaşımında öne çıkan kavramlardan biri de Batı'nın analitik düşünce geleneğinde karakteristik bir rol üstlenen *ayrım*, *ayrıştırma* ve *sınırlama* kavramlarıdır. Bourdieu için ayrım ve ayrıştırma kültürel bir fenomendir. Kültür, ayrışma ve ayrıştırma kavgasının kaynağını teşkil eder. Kültür hiç de öyle, toplumsal temel ile, toplumsal ilişkiler, hiyerarşiler ve iktisatla alakası olmayan bir alan değildir; o da iktisat veya bazı semboller gibi toplumsallığın sermayelerinden biridir.

Sermaye (kapital) Bourdieu için bir sınırlama ve ayrıştırma aracıdır. Toplumsal sınırlama ve hiyerarşi sermaye kaynaklıdır. Söz konusu sermayenin değeri olmayan bir kağıt değil, davranışların imkan ve ihtimalini çeşitlendiren ve güç kullanımına yol açan bir kaynak olarak değerlendirilmesi gerekir. Sermaye çeşitleri arasında en fazla bilineni iktisadi olanı, yani para, mal ve mülktür. Fakat bu iktisadi sermayenin dışında ayrıca kültürel bir sermayeden de söz açılabilir. Kültürel sermaye kavramı altında öncelikle örneğin, sahibine kültürlülük etiketi veren kültürel malları düşünmek mümkündür. Kültür ayrıca bilgiyi ve değerlendirme ilkelerini belirleyerek kültürlülüğü mümkün kılan sınıflandırma ve değer vermenin sistemi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bourdieu kültürel sermayeyi üç ana kategoride değerlendirir. Bunlardan birincisi iç dünyaya dahil olan, içselleştirilmiş kültürdür. Bizdeki irfan kavramını çağrıştıran bu kültürün somut ifadeye kavuşabilmesi için zamanın geçmesi, başka bir ifadeyle ancak çalışma, çaba, zahmet ve süreç içinde zamanla içselleştirilmesi gerekir. Diğeri ise dış dünyaya ait olan kültürel değeri ifade eden, örneğin somut bir sanat eseri gibi nesnel bir formdur. Üçüncüsü ise kültürün derecelendirilen, ödüllendirilen ve ünvanla işaretlenen kurumsallaşmış formudur.

Bourdieu ayrıca sahipleri ve yöneticileri tarafından idare edilen, saygı, itibar ve inandırıcılığı temsil eden kurumsallaşmış ilişkiler açısından müteşekkil toplumsal sermayeden ve karşılaştırma, göreceli farklılık değerlerini tanıma, değiştirilebilirlik durumunu bilme, değer biçme ve takdir etme kudretinden müteşekkil sembolik sermayeden söz açmaktadır.

Söz konusu sermaye alanları kendi aralarında değiştirilebilir. Hangi değiş-tokuş kurlarının ve dönüşüm stratejilerinin geçerli olacağı sorusu toplumdaki çatışma durumlarına bağlıdır. Örneğin bir ürünün ekonomik değerinin kurdaki durumuna göre belirlenir. Parasal sermaye ile eğitim, çıkar sağlayıcı ilişkiler ve itibar temin edilebilir. Aynı şekilde eğitimin ve ilişkiler ağının mali bir külfetinin olacağı açıktır. Hangi değer gerçekte bedelinin ödenip ödenmediği sorusu daha çok itibar kazanımı ve sermaye alanlarının değiş-tokuşu uğruna yürütülen çatışmalara bağlıdır. Belirli alanlarda sermayenin kimin tarafından ve nasıl yüklenileceğini belirleyen, toplumsal müzakeredir. Sermayenin, yatırım kararlarının değeri ve kâr umudu, hakkında müzakere yürütülen pazar şartları ve oyun kuralları, belirli aktörlerin etkin olduğu toplumsal alanlar çerçevesinde belirlenir.

Toplumda belirli düzeyde öne çıkan ve ayrıştırılmış çok çeşitli alanlar bulunur. Bu alanların her birinin kendine has bir düzeni, işleyiş ve kullanılış mantığı vardır. Toplumsal alanların kendi içinde hiyerarşik biçimde yapılandırıldığını görürüz. Bu yapılar kendilerine özgü bir biçimde ve hiyerarşik bir düzende belirlenmiş, her biri belirli kaynaklara tahsis edilmiş pozisyonlardan oluşur. Söz konusu toplumsal alanlar sermayeye dönüştürülür; alanlara özgü düzen mantığı ve belirlenen stratejiler sermaye birikimine hizmet eder.

Meseleyi *Homo academicus* (1988) adlı çalışmasında ele alan Bourdieu, toplumsal alanlardan biri olan bilimsel alanın nasıl düzenlendiğini incelemiş ve şu sonuçlara varmıştır: Yukarıda belirtildiği gibi bilimsel alan da hiyerarşik biçimde düzenlenmiş pozisyonlara sahiptir. Bu alanda sermaye kendine has biçimde artırılmakta, dağıtılmakta ve dönüştürülmektedir. Burada bilgi ve eğitim unvanını taşıyan kültürel sermaye odak noktasını teşkil eder. Bu kültürel sermayenin işletilebilmesi için iktisadi sermayeye ihtiyaç

duyulmakta, tersine araştırma sonuçları yine paraya dönüştürülmektedir. Bilimsel itibar toplumsal sermayeyi ifade etmekte, fakat bu da yeni araştırmalar için kullanılmaktadır. Sermaye alanları ve kaynaklarının bu karşılıklı dönüşümü sermaye artırımına yol açmakta, böylece sermaye sermayeyi kazanmaktadır. Sermaye alanlarına ve kaynaklarına zekice uzanma ve onları doğru kullanma sembolik sermayeyi gerekli kılmakta, böylelikle piyasa şartlarında geçerli olan oyun kuralları tespit edilmektedir.

Bourdieu bu çok çeşitli sermaye alanlarını çeşitli çalışmalarında ayrı ayrı incelemiştir: *Homo academicus*'da (1988) bilimsel alanı, *Der Staatsadel*'da (1989) büyük okul ve ekollerin alanını ve işbirliği yapılan iktidar alanlarını, *Das politische Feld. Zur Kritik der politischen Vernunft* (2001) kitabında politik alanı, *Das literarische Feld* (1991) ve *Die Regeln der Kunst* (1999) kitaplarında edebiyat alanını ve *Das religiöse Feld* (2002) kitabında ise dini alanı araştırmıştır.

Bourdieu'nün teorisini toplumsal alanlara uygulama yaklaşımı, ilk bakışta sistem teorisini araçsallaştırarak toplumun işlevsel alanlarında sınamaya çalışan Luhmann'ı çağırıştırır da, yine de farklı değerlendirilmesi gerekir. Zira o, Luhmann'dan farklı olarak, ne kadar soyut kavramlar kullansa da, toplumsal alanların ampirik tasvirine yönelmekte; yüksek düzeyde soyutlamaya giderken aynı zamanda istatistikten etnolojik araştırmalara kadar geleneksel yöntemlere de müracaat etmektedir. Gerçi Bourdieu'nün alan teorisi biçimsel özellikleri bakımından Niklas Luhmann'ın sistem teorisiyle benzerlik arz eder. Fakat bu daha çok yapısal bir benzerliktir, yapılar ve alanlar arasındaki ilişki mantığı ise farklıdır. Zira kapital alanları ve kaynakları Bourdieu'nün teorisinde önemli bir rol oynasa da, toplumsal alanlar arasındaki ilişkiler karşılıklı açılma-kapanma şematğine değil, daha çok Hegelyan tarzda tasdik ve itibar, taşınabilirlik, uyum ve meşruiyet için karşılıklı geliştirilen stratejilere dayanmaktadır. Alanların söz konusu stratejiler ve operasyon biçimleri, Luhmann'da olduğu gibi soyut ve genellemeci, aktörleri gereksiz kılan sistem mekanizmalarına değil, daha çok gerçek fertlerin ve grupların davranış biçimlerine, eylemlerine, nihayet *habitus*a işaret eder.

Bourdieu iktisadi sermayenin üstünlüğünü ve belirli bir rol üstlendiğini kabul etmiş görünür. Zira alanlar ve aralarındaki ilişkiler sermaye temeli üzerine inşa edilmekte ve üstelik Fransız toplumuna dair gözlemlerinden hareket eden Bourdieu bu yaklaşımın evrensel bir geçerliliğe sahip olduğunu düşünebilmektedir. Fakat bu mutlak bir üstünlük değildir. Çünkü Bourdieu, aynı zamanda sermaye artırımını için kullanılsa da kendinde iktisadi değer taşımayan, para ile tartılamayan varlıkların olduğuna da işaret eder.

Bourdieu'nün teorisinde sermaye vurgusunun fazla olması, hatta odak noktası teşkil etmesi, yaklaşımının faydacılığa indirgenebilecek bir dinamizm içerdiği iddiasına kapı aralasa da, dikkatlice muhakeme edildiğinde böyle olmadığı; onun insanların niyetlerinin ve kararlarının temelinde iktisadi ilgi ve arzularının bulunduğunu önermediği anlaşılmaktadır. Eğer öyle olsaydı herkesin sadece sermaye artırımının mümkün olduğu alanlarda faaliyet göstermesi gerekirdi. Bourdieu'nün insanı besbelli ki, rasyonel tercih (*rational choice*) teorisinin önerdiği *homo economicus* değildir. Bilim adamları karşılığını ekonomik alanda bulmak zorunda olmayan kültürel ve toplumsal sermayeyi artırmak için uğraşmakta, politikacılar ekonomik kazanımı hiç de yüksek olmayan ofisler açmakta ve memurlar çalıştırmaktadır. Elbette bilim adamı ve politikacı, etkin oldukları alanların işleyiş kurallarını bilmekte, dolayısıyla alana özgü sermayenin artırılması için çaba göstermekte, ancak bu o alanla sınırlı kalmamakta, artan sermaye başka alanlarda da itibar kazanabilmektedir. Fakat bu, bütün faaliyetlerin maddi çıkar için yürütüldüğü anlamına gelmez.

Sonuç itibarıyla, *habitus*, sermaye ve toplumsal alan kavramlarının Bourdieu'nün sosyoloji anlayışında önemli bir yer işgal ettiği söylenebilir. Onun, bütün farklılığına ve orijinal yaklaşımlarına rağmen Batı düşünce geleneğinin karakteristiğini oluşturan temel kavramlardan hareket ettiği aşikârdır; zira düşüncesini, her ne kadar Batı'nın geleneksel indirgemeci konstrüktivist ve pozitivist mantığına teslim olmamak için dirense de, nihayet sınıf, ayırım, sınır ve çatışma kavramları üzerine inşa ettiği görülür. Fakat yine de üzerinde durmaya ve muhakeme etmeye değer önemli bir yaklaşım sergilediği ve belirli bir kısır döngüye girmeye başlayan sosyolojiye

değerlendirilmesi gereken bir açılım imkanı sunduğu muhakkaktır. Onun sosyoloji anlayışının en güçlü yanlarından biri, örneğin Jürgen Habermas ve Niklas Luhmann'ın gibi teorisyenlerle karşılaştırıldığında daha da belirginleşen, sadece belirli kabullerden hareketle kurulmuş soyut bir sistem kurması değil, aynı zamanda pratik uygulamalara ve sınamalara imkan tanınmasıdır. Örneğin Luhmann'ın kendi kendini üreten sistem anlayışının yerine Bourdieu'da eğitim, ve kültür gibi alanlarda geçerli olan sistemlerin sadece yeniden üretildiği kabul edilmemekte aynı zamanda bu süreçler ampirik düzeyde tasvir edilmektedir. Kısaca ifade etmek gerekirse, ferdî davranışlar ile kolektif durum veya sistematik düzey arasında irtibat kurulamayacak kadar geniş ve derin uçurumlar bulunmaz. Bilakis Bourdieu sermaye yapılarında veya toplumsal alanlardaki nesnel tavır alışların beden dilleri ve konuşma biçimlerine, jest ve mimiklerine yansıyacak biçimde ferdî oluş süreçlerine dönüşebileceğini öngörür.

Ancak yine de Bourdieu ile birlikte, içinde bulunduğu pozitivist-natüralist, pragmatist-işlevselci ve konstrüktivist kısırdöngüden kurtulmaya çalışan, fakat bunun için gerekli olan özleştirici kudretinden yoksun gözüken sosyolojiye sunulan bu imkanın değerlendirilmesi için bazı yeni soruların yöneltilmesi gerekmektedir. Örneğin, *habitusun* ve bağlantılı olduğu zevk ve davranış kavramlarının kendi aralarında ne denli tutarlı ve istikrarlı bir ilişki içinde oldukları sorusunun cevaplanması gerekir. Yine, irad edilen teori ne denli, istisna ve tesadüf gibi nedensellik ilkesine indirgenemeyen kuralsızlığı hesaba kattığı veya ne denli kurallılık ve nedensellik ilkeleri üzerine inşa edilen pozitivist-konstrüktivist bir yaklaşım içerdiği sorusunu da tartışılmalıdır. Örneğin *habitus* kavramı kırılma ve çelişkileri içermekte midir, veya *habitusun* içinde kırılma ve çelişkilerin önemi nedir? Aynı şekilde *habitus* ile toplumsal pozisyon ve *habitus* ile davranışlar arasında kırılma ve çelişkilerin, nedensellik zincirinin dışına çıkan kuralsızlığın oynadığı rol nedir ve nasıl açıklanmalıdır? Kolektif bir *habitusun* geçerli olduğu iddia edilen toplulukların ve grupların ne derece homojen oldukları söylenebilir? *Habitusun* kendisi ne derece sabittir veya değişip dönüşebilir, ferdî ve kolektif *habitus* nasıl ve niçin değişir;

özellikle de mekân ve zaman sınırlarının kalktığı, okullaşma ve ekolleşme imkanlarının zayıfladığı, orjinalliğin yerini marjinalliğin, ontolojik aslı muhafaza irfanının yerini ifsat kültürünün, kimliğin yerini kimliksizliğin, düzenin yerini düzensizliğin aldığı günümüzün küreselleşme sürecinde?

Bourdieu'nün sosyoloji anlayışında sermaye alanları ve kaynaklarının ifade ettiği değer tarafından belirlenen toplumsal alanlar arasındaki nispet ilişkisinin yeterince izah edilemediğini vurgulamak gerekir. Bu çerçevede geçmişte ve özellikle günümüzün materialist-kapitalist küreselleşme sürecinde alanların taşıdığı yükün ve ağırlığın ve toplumdaki, örneğin bilim, teknoloji, ekonomi, siyaset ve kültür gibi alanlar arasındaki tipik sermaye kombinasyonlarının nasıl değişip dönüştüğünün, aralarındaki nispet ilişkisini belirleyen sınırların nasıl ve hangi yönde değiştiğinin açıklanması gerekmektedir. Toplumsal alanların düzenlenme mantığının, sadece Fransa'da değil, diğer kıtalardaki gelişmişlik düzeyi ve kültürel dokusu farklı ülkelerde nasıl teşekkül ettiği sorusu da ayrıca önem arz eder. Bu birbirinden birçok açıdan farklı ülkelerdeki toplumsal alanların nasıl düzenlendiği sorusu toplumsal yapıları ve sınırları aşan küreselleşme süreci muvacehesinde ayrıca tartışılmalıdır. Ayrıca *habitus* ve sermayenin yapıları ve alan düzenleri arasındaki ilişkiyi tersine çevirmek ve sermayenin *habitusu* nasıl ve ne türden bir değişikliğe maruz bıraktığı sorusu muhakeme edilmelidir.

Bourdieu'nün, genelgeçer bir sosyoloji anlayışından uzaklaşarak, edebiyat, kültür, beden, hayat tarzı, cinsellik gibi oluş biçimleri ve düzeylerine göre ayrıştırılabilir ve çoğaltılabilir bir alan sosyolojisi anlayışının geçerlilik kazanmasına katkı sağladığını söylemek mümkündür. Günümüzün geçerli sosyoloji anlayışını ifade eden bu durum elbette beraberinde bazı tartışmalara da yol açmaktadır. Zira bu alanlara bölünme, sosyolojinin toplumsal bütünlüğü ve geneli hedefleyen bir bilim dalı olma özelliğini yitirip yitirmediği sorusunu gündeme taşımaktadır. Kuşkusuz bu gelişmenin, her türlü hayat pratiğine sosyolojik açıdan bakılması ve sosyolojiye mâl edilmesi gerektiği inancının pekişmesine katkı sağladığı da iddia edilebilir. Fakat bu bakış açısı da, totaliter, istilacı ve indirgemeci tavrı dolayısıyla eleştiriye muhtaçtır. Her halükârda günümüzde

tecrübe edilen toplumsal bütünlüğün tahrip olmasına uygun biçimde sosyolojik bütünlük anlayışının da yara aldığı, makro- ve mikrolojik düzeyde bölünmüşlük ve parçalanmışlığın hem teorik hem de pratik düzeyde geçerlilik kazandığı aşîkârdır.

Öte yandan günümüzün küreselleşme sürecinde zaman ve mekân sınırlarının ortadan kalkması, öznellik, nesnellik, gerçeklik, gerçek-dışılık, şuur ve şuur-dışı arasındaki farklılıkların saydamlaşması sosyoloji anlayışının maruz kaldığı bu bölünmüşlüğü anlamsız kılmakta; fert ve toplum meselelerini yeni bir bütünlük anlayışı içinde muhakeme edebilmeyi zorunlu hale getirmektedir. Nitekim Bourdieu'nün toplumsal alanlar, sermaye kaynakları, ferdî oluş süreçleri ve habitus arasında kurduğu ilişkiler yalnızca belki de kendini belirli bir topluma veya cemaate ait hisseden fertler için geçerli olabilir. Fakat bu yaklaşım asla bize özellikle günümüzün küreselleşme sürecinde toplum sınırlarını aşan küresel güç alanları ile fertler ve küçük cemaatler arasındaki ilişkileri açıklamaya yetmez. Elbette Bourdieu'nün sistematik dili, teori ve pratik arasında kurmak istediği denge, pratik araştırma imkanları sunması, sınıfsal toplum yapılanmalarını, kapitalizmi, modern ekonomiyi, belirli hiyerşik yapılanmaları, sınıfları ve zevk kültürünü eleştirmesi hoş karşılanabilir. Fakat Bourdieu'nün bu yaklaşımı bile küçük cemaatler, toplumlar ve üyeleri arasındaki ilişkilerin gözlemlenmesine yarayacak pratik şemalar sunmanın ötesine geçemez. Sunlan bu şemalar, fert aidiyeti tanımayan toplumsal sınırları aşan büyük organizasyonlar arasındaki karmaşık yapıyı ve ferdî oluş süreçleri üzerindeki tahakküm gücünü izah etmeye yetmez. Üstelik klasik modern anlayışa özgü biçimde çizilen zıtlıklar arası sınırların gittikçe ortadan kalktığı, hiyerarşik düzenlemelerin, toplum ve kimlik aidiyetinin zayıfladığı, neredeyse her şeyin fizik ve fiziksellik, değişim, dönüşüm, penetrasyon ve entegrasyon olarak algılandığı ve hayatın telematik ve sibernetik bir organizayona dönüştüğü günümüzde söz konusu şemaların bir anlam ifade etmeyeceği, bu durumun *habitus* kavramından ziyade, en fazla inkar edildiği ve ortadan kalktığı iddia edilen dönemlerde ve durumlarda varlığını kaçınılmaz zorunluluk olarak hissettiren

ahlâk kavramının yeniden muhakeme edilmesini gerekli kıldığı aşikârdır.

Modern kapitalist politikaları, ekonomiyi ve teknolojiyi sadece sınıfsal ve hiyerarşik yapılanmalar, kudret iradesi ve tahakkümü açısından ele almanın ve eleştirmenin, ne kadar kulağa hoş gelse de indirgemeci ve deskriptif bir çabanın ötesine geçemeyeceği açıktır. Zira bütün bu siyaset, ekonomi, teknoloji gibi insana özgü alanların hakikaten muhakeme edilebilmesi için, insanın insaniliğinin, yani ontolojik hakikatinin ne olduğu sorusunun esas kabul edilmesi gerekir ki bu aynı zamanda insanın varoluşsal durumunun ahlâki anlamının ifadeye kavuşturulması demektir. Öyleyse insanlığın/insaniliğin ne anlama geldiği sorusunun cevaplanması gerekir. Besbelli ki Bourdieu için insanın insanlığını toplumsal alanlar, sermaye kaynakları, toplum/topluluk ve üyeleri arasında gözlemlediği dengesizlik, gerilim ve çatışma ilişkileri içinde kavramaya çalışmaktan başka bir ihtimal bulunmamaktadır. Oysa insanın insanlığının ne anlam ifade ettiğini sadece istatistiki veriler ve söylemsel konstrüksiyonlar arasındaki ilişkiler vasıtasıyla tespit etmek mümkün değildir. İnsanın insaniliğini ortaya çıkaran özne-nesne veya öznelere arası süreçlerde gözlemlenen ilişki biçimlerinden ziyade fert olarak kendisine nasıl baktığı, kendisi ile ruh ve sonsuzluk arasındaki denge ilişkisini nasıl kurduğu, varlığını ontolojik düzeyde nasıl tanımladığı sorusudur. Ahlâk da zaten insanın sadece toplumsallık veya özne-nesne, özne-yüklem-yargı ilişkileri içinde belirlenemeyen ferdiyetinin varlık ve oluş bütünlüğü ve sonsuzluk ilişkisi içindeki durumuna işaret eder. Bu çerçevede Bourdieu'nün ahlâk sorusuna verebileceği cevap maalesef kendisinden beklenenin dışında bir şey değildir: Anlamını fert ve toplum arasındaki dengesizlik, gerilim ve çatışma ilişkisi içinde kavramaya çalışan Bourdieu için ahlâk; kurallar, ritüeller, mitler ve *habitus* tarafından temsil edilen, asli itibarıyla herhangi bir değerden yoksun olmakla birlikte iktidar ilişkilerini dengelemeye yarayan sembolik bir değer olmanın ötesinde bir şey değildir. Oysa bu yaklaşım, olan ve olması gereken arasında kurmaya çalıştığı bütün denge ilişkilerine rağmen Bourdieu'nün nihayet Batı düşüncesi geleneğine hakim olan rölativizm, natüralizm, konstruktivizm,

pozitivizm ve kartezyen düalist idealizm arasında işleyen, varlık kavramının yerine ikame edilen oluş süreçlerinin sınır, ayrıştırma, zıtlık ve çatışma kavramları üzerine inşa edilen fasit daireye geri dönmek zorunda kaldığı anlamına gelmektedir.

# ***Spatial Turn* ve Etik- Ontolojik Kaygı**

İnsanlık tarihi boyunca edinilen bütün bilgilenme biçimleri ve düşünme paradigmaları hep belirli bir ontolojik anlayıştan kaynaklanmıştır. Hatta denilebilir ki, sadece bilimsel ve felsefi düşünce geleneği değil, aynı zamanda etik ve ahlâki değer yargıları da belirli bir ontolojik anlayış üzerine inşa edilmiş ve gelenekselleşmiştir. Nitekim tarihte yaşanan çağ ve zihniyet değişimleri esasen temelde kabul edilen belirli bir ontolojik anlayışın yerine başkasının ikame edilmesini ifade eder. Antik Yunan düşüncesinden, Ortaçağa, Ortaçağdan Rönesans'a ve nihayet Aydınlanma dönemine geçiş esasen bilgilenme ve düşünme paradigmalarının üzerine inşa edildiği ontolojik kabullerin değişmesi veya dönüşmesiyle mümkün olmuştur.

İnsanın zaman, mekân ve nesnelerle olan ilişkisi, gerçeklik algısı, etik ve estetik kabulleri nihayet belirli bir hakikat tasavvurunun gereği olarak belirlenir ve biçimlenir. Söz konusu ilişkiler ve kabullerin belirli bir hakikat tasavvuru tarafından mı, yoksa geçerli hakikat tasavvurlarının bu ilişkiler ve kabuller tarafından mı belirlendiği ve biçimlendirildiği sorusu hep tartışılmalıdır. Bu tartışmanın sonucu, neyin tartışıldığına, başka bir deyişle 'olmakta olan' ile 'olması gerekenin' hakikatinin nasıl ilişkilendirildiğine ve ayırt edildiğine bağlı olarak değişebilmektedir. Fakat bu tür tartışmalarda değişmeyen bir gerçek varsa, o da her türlü ha-

kikat tasavvurunun belirli bir ontolojik kabulden kaynaklanıyor veya belirli bir ontolojik kabulü öngörüyor olmasıdır. Bu açıdan bakıldığında, içinde bulunduğumuz teknolojik çağda bilgilenme ve algılama biçimlerimizin kitle iletişim araçları tarafından nasıl etkilendikleri, zaman ve mekânla olan ontolojik ve etik ilişkimizin nasıl değişikliğe uğradığı ve bu değişimin muhtemel sonuçlarına ilişkin sorular önem arz eder.

Günümüzde hâkim olan zamanın ruhunun ne olduğunun anlaşılması insanın zaman, mekân ve nesnelerle olan ilişkisinin, gerçeklik algısının, kabullerinin ontolojik, etik, estetik ve epistemolojik çerçevede gereğince tartışılabilmesine bağlıdır. Fakat burada karşılaşılan asıl zorluk, kendi sınırları içerisinde zamanın ruhunun değerlendirileceği temelin nasıl belirleneceği sorusudur. Bu bağlamda, günümüzün teknolojik gelişmelerinin ve özellikle kitle iletişim araçlarının insanın zaman, mekân ve nesnelerle olan ilişkisi ve gerçeklik algısını hangi ontolojik, etik, estetik ve epistemolojik düzeyde etkilediği sorusunu gereğince tartışabilmek için konunun tarihsel perspektifini oluşturmak gerekir. Zira kitle iletişim araçları üzerine yapılan değerlendirmelerin gerekli tarihi perspektife ve ontolojik çerçeveye kavuşamadıkları sürece sadece deskriptif kalacakları ve dolayısıyla esasa ilişkin bir tartışma başlatamayacakları aşikârdır.

Günümüzde tecrübe edilen teknolojik gelişmelerin ve özellikle kitle iletişim araçlarının yeni varoluş ve algılama biçimlerini beraberlerinde getirdikleri ve bu biçimlerin genelde *gereken gerçekleştirmeler* olarak benimsendiği, medya teorisyenleri ve eleştirmenlerinin çoğu tarafından tartışmasız kabul görür. Fakat konunun asıl tartışılması gereken tarafı, teknolojik gelişmeler ve kitle iletişim araçlarıyla birlikte biçimlenen bu yeni varoluş ve algılama biçimlerinin bizi hangi etik, ontolojik ve epistemolojik sorunlarla karşılaştırdığı sorusudur.

## **BÜTÜNLÜĞÜN PARÇALANMASI, DÜZENİN BOZULMASI**

İnsanlık tarihinde Antik Dönem, Ortaçağ, Rönesans, Yeniçağ/Aydınlanma/Modern ve Postmodern olarak adlandırılabilir çağ

değişimleri esasen nesnelerin düzeni ile düşüncenin düzeni arasındaki ontolojik ilişkinin değişmesi veya başkalaşması anlamına gelmektedir. Zira bu temel ilişki, insanın sadece nesnelerin gerçeklik kazandıkları zaman ve mekân ile ilişkisini değil, aynı zamanda hafızasının, algısının, ahlâkının ve bilgilenme anlayışının biçimlenmesinde de belirleyici rol oynar. Tarihi süreçlerin dönemselleşmesini ve her dönemde hâkim olan zamanın ruhunu ifade eden bu durum, daha genel bir ifadeyle söylemek gerekirse, hadiseler arasındaki ilişki mantığının belirli bir yönde gelişmesi ve kendini kabul ettirmesinin etkin gücünü ifade eder.

Bu bağlamda değerlendirildiğinde, günümüzde geçerli olan mekânsal bilişim teknolojilerinin insanın zaman, mekân ve gerçeklik algısına nasıl etkideğinin ve bu etkimenin ne tür bir ontolojik ilişki mantığını ifade ettiği sorusunun muhakeme edilebilmesi için geçmiş dönemler arasındaki değişim süreçlerinin karşılaştırılması faydalı olacaktır. Bu süreçlerin sadece Batı medeniyet tarihinin bakış açısıyla ele alınması meselenin kühüne vakıf olmamıza engel teşkil etse de, günümüzde tecrübe edilen durumun büyük oranda Batı'nın modernleşme süreciyle alakalı olması, sorunun kaynaklarına işaret etmesi ve nihayet Doğu ve özellikle İslam coğrafyasının tarihi ile karşılaştırma imkanı sunması hasebiyle değerlendirilmesi gerekmektedir:

Bilindiği üzere, Antik Yunan düşüncesinde ve özellikle de bu dönemin hâkim rengi olan Aristotelesçi metafizik düşüncede kozmolojik bütünlük içinde hiyerarşik bir düzen tasavvur ediliyordu. Antik Yunan ve daha sonra Ortaçağ düşüncesine hâkim olan Aristotelesçi ontolojik anlayışa göre tabiat ve fiziğin temelini metafizik ilkeler belirliyor, varlık ve oluş soruları teolojik bir çerçevede ele alınıyordu. Bu teolojik karaktere sahip ontolojik anlayışa göre fizik, tabiata üstün olan metafizik ilkelerin tabii olanın dairesi içinde uygulanmasıydı. Aristoteles'in ve onu takip eden klasik Ortaçağın ontolojik anlayışı evreni kendi içinde kapalı bir bütünlük olarak kabul ediyordu. Bu anlayışa göre evrenin bütünlüğü her ne kadar niteliksel bir değer ifade etse de, hiyerarşik bir bölümlenmeye maruz kalmıştı. Başka bir deyişle, evrenin niteliksel bütünlüğünü oluşturan unsurların bulundukları mevki ve dereceye göre farklı

kanunlara tabi olduklarına inanılıyor ve araştırma konusu yapılıyordu. Yeryüzünde bulunan nesnelerin yerin niteliğine, gökyüzünde bulunanların ise gökselliğin niteliğine uygun olarak araştırılması gerektiğine inanılıyordu. Daha açık bir ifadeyle, bu ontolojik ilkelere göre örneğin, ağır nesnelerin yere düşmesi, hafif olanların uçuşması, yeryüzüne ait olanların doğrusal, gökyüzüne ait olanların ise çevrimsel biçimde hareket etmesi gerekiyordu.

Tıpkı fizik anlayışında olduğu gibi Aristoteles, teolojik evren tasavvurunda üç türlü cevherin olması gerektiğini düşünüyordu: (1) Duyular aracılığı ile algılanabilir, geçici ve sonlu somut nesneler; (2) duyular aracılığı ile algılanabilir geçici ve sonlu olmayan, ebediyen hareket eden gezegenler gibi göksel nesneler ve (3) duyular aracılığı ile algılanamayan, ebedi olan ve değişime maruz kalmayan, her türlü oluşun ana nedeni olan hareketsiz cevher, yani Tanrı.

Aristoteles'in teolojik ontoloji anlayışı, değişimi geçici ve sonlu olmanın göstergesi olarak kabul etmektedir. Aristoteles, değişimlere maruz kalan doğrusal bir hareketin sonsuzca devam etmesinin imkânsız olduğunu, değişimlere rağmen ebediyen hareketini sürdürebilecek hareketin yalnızca çevrimsel deveran olduğunu düşünmekte ve bu ilkeye uygun olarak da gök nesnelerinin ebediyetine inanmaktadır.

Görüldüğü üzere, Aristoteles'in ontolojik anlayışını çerçeveleyen fizik ve metafizik ilkeleri esasen dünyanın varlığından, varlık ve oluşun gerçekliğinden şüphe etmeyi aklına bile getirmeyen gözlemlere ve pratik tecrübelerle dayanır. Dünyanın varlığına, varlık ve oluşun gerçekliğine duyulan bu güven, Aristoteles ve klasik Ortaçağ ontolojik anlayışının temel karakteristiğini oluşturur. Örneğin Aristoteles her şeyin, bilinen bütün somut nesnelerin geçici olduğunu gözlemlemiş ve bu gözlemden, geçici oluşun kendisi ve bunu mümkün kılan zamanın zorunlu olarak ebedi olduğu sonucunu çıkarsamıştır (1984: 13-27). Yine aynı şekilde mekân da, Aristoteles'e göre zaman gibi sonsuz bölünebilir, fakat bütün değişimleri, geçiciliği, süreksizliği mümkün kılan bir sürekliliktir.

Aristoteles'in drama sanatında konu bütünlüğü ve sürekliliğini, özellikle zaman, mekân ve aksiyonun birliğini öngörmesi inandığı

ontolojik ilkelerin ve bu ilkeleri tecrübe ile gözlemleyebilen sağlıklı akıl anlayışının bir gereğidir. Zira varlık, bir imkânın bütün değişimlerini mümkün kılan zaman ve mekânın kesişme noktasında sınırlı bir süreklilik ve birlik olarak gerçekleşmesidir. Kendini bu şekilde algılayan ve tecrübe eden insan, her şey gibi kendisinin de gelip geçici olduğunu, kalıcı ve sürekli olanın dünya, yani zaman ve mekânın kendisi olduğunu algılar ve tecrübe eder. Yüzyıllar boyu devam eden bu tecrübe sonuç itibarıyla insanda geçip-gidenlerden sonra geride kalanın, yani zaman ve mekânın kalıcılığına ve sürekliliğine olan inancı pekiştirmektedir. Aristoteles'in ontolojik anlayışı esasen bu tecrübeyi tespit ve tasdik etmektedir. Aristoteles'in düşüncelerinin yüzyıllar boyunca, Rönesans'a ve özellikle Yeniçağ ile birlikte yaşanan dönüm noktasına varıncaya kadar yaygın bir şekilde kabul görmesinin en önemli sebeplerinden birisi, fizik ve ontolojik ilkelerinin işte bu en sıradan insanın bile tecrübe ederek çıkarsayabileceği dünyanın, zaman ve mekânın sürekliliğine ve değişmezliğine duyduğu güvendir. Hatta bilindiği üzere yüzyıllar boyunca pekişen bu güven dolayısıyla Avrupa'da, 14. ve 15. yüzyıla kadar, Aristoteles'in dünyanın sabit olduğuna, hareket etmediğine dair inancı (1983: 134) hâkim olmuştur.

Fakat, 15. ve 16. yüzyıllarda kendini kabul ettiren, bilimsellik anlayışından ziyade zamanın entelektüel ve sanat çehresinin değişmesini ifade eden Rönesans (Koyré, 1988: 84) döneminden sonra, Aristoteles'ten 16. yüzyıl sonuna kadar hâkim olan ontolojik anlayış 17. yüzyıldan itibaren sarsılmaya başlamış; bu sarsılmanın ilk işaretleri erken Rönesans dönemlerinde özellikle de mimaride sergilenmiştir. Avrupa'da 18. ve 19. yüzyıllarda mimari anlayışında hâkim olan doğrusallığın ilk işaretleri 13. ve 15. yüzyıl arasında kendini kabul ettiren, işlevsel akla ve orantısal biçimde bölümlenmiş bakışa geçişin habercisi olan gotik mimaride görülmektedir. Bu tarihsel evreler insanlık tarihinde, değişik bölgelerde ve dönemlerde, barınma, ibadet ve yönetim için inşa edilen mekânlarda, varlık ve oluşun çevrimsel deveranı, merkez-çevre, iç-dış ve mahrem-açık nispetleriyle ontolojik ilişkisine uygun olarak hâkim kılınan dairesellik ve ovalikten doğrusallığa geçiş sürecinde önem kazanmaktadır. Zira hipodrom, anfi tiyatrolarının ve sütunların dışında

daha çok doğrusallığın hâkim olduğu Antik Yunan mimari anlayışı dikkate alınmadığında, Asya otağ kültüründen İslam mimarisine, kubbeli Bizans ve Ortaçağ kilise mimarisine, Maya kültüründeki oval mimari anlayışına kadar çeşitli kültürlerde ve bölgelerde daireliliğin mekân tasarımına ve yerleşim biçimine hâkim olduğu görülmektedir. Özellikle Rönesans'ın son dönemlerinde, 15. yüzyıl ortaları ve 16. yüzyıl başlarında perspektifsel bakış açısının resim ve harita çizimine hâkim olması, Yeniçağ ile birlikte, geometrik bakışın çıkış noktası yapılarak mimari anlayışını etkileyeceğinin ve matematiksel ve geometrik akli temsil eden ideal öznenin merkeze alınacağını ilk işaretlerini vermektedir. Söz konusu çağ değişimi ile birlikte Aristotelesçi teolojik metafizik, özellikle ontoloji ve nihayet fizik anlayışının yerine ikame edilen yeni bir dünya görüşü ve bilimsellik mantığı geçerlilik kazanmaya başlamıştır.

17. yüzyılda başlayan ve modernleşme sürecinin başlangıcı olarak kabul edilebilecek bu yeni dönemde hâkim olan ruhu en güzel biçimde ifade eden isimlerin başında René Descartes gelir. Onun, Aristotelesçi ontolojik anlayışın aksine, dünyanın varlığına güvenmek yerine her şeyden şüphe etme hakkını kendinde gören ve bilimin kendisinden ziyade bilimsellik yöntemini öne çıkaran *Metot Üzerine Konuşmalar*'ı ve "Düşünüyorum, o halde varım" ifadesi, Galileo ve Newton gibi bilim adamları tarafından kurulan yeni dünya düzeninin karakterini yansıtmıştır.

Bu dönemde Aristotelesçi metafiziğin nesnelerin düzeni ile düşüncenin düzeni arasında öngördüğü ontolojik ilişkinin değişmeye başladığı ve tabiatın tabi olduğu metafizik ilkelerle uyumluluğu gözetken düşüncenin yerine, aklın tecrübe bilgileriyle çatışan işlevsel operasyonları, eleştirel ve analitik olarak sürdürülen deneyleri sayesinde tasdik edilen konseptte iman eden bir bilimsellik anlayışının ikame edildiği görülür. Söz konusu değişimin en büyük öncülerinden biri olarak kabul edilen Galilei Galileo ile birlikte ilk defa bilimsel bir meta-anlatıma dönüşen akıl, tecrübe ile uyum içinde olan değil, düşünceler aracılığıyla inşa edilen gerçekliğe inanmaya başlamıştır. Galileo ve Yeniçağın tabiat bilimleri ile birlikte evren matematiğin diliyle deşifre edilerek okunması gereken bir kitaba benzetilmiş, tabiat, matematik ile tasarlanmış deneylerle sorgu-

lanan ve geometrik işaretlerle deşifre edilmesi gereken bir kitap olarak tasarımılanmıştır (De Santillana, 1965: 21). Galileo'nun öncülük ettiği Yeniçağ ile birlikte, kendini sadece *apriori* temellerle sınırlayan protofizik terk edilmiş, yerine Galileo öncesinde hiç bilinmeyen deneysellüğün metodik tatbik ilkesi ile, fizik gibi bir bilim için oldukça verimli akıl ve tecrübe birlikteliği (ampirik fizik) anlayışı ikame edilmiştir.

Galileo, Yeniçağ ve Aydınlanma döneminde özne ile nesne arasında tesis edilen karşılıklı ilişkisi daha sonra modernizm ile özdeşleşen bilimsel ilerleme mantığının temelini oluşturmuştur. Yunan düşüncesi nesnelerin sabit değişken olmayan, düşüncenin sistemiyle de uyuşan düzeni tarafından yönlendirildiğine inanırken, Yeniçağ düşüncesinde ise bu uyuşma sorunsallaşmıştır: "Nesnelerin düzeni ile düşüncenin düzeni birbirinden ayrılmaya ve uzaklaşmaya başlamış, öyle ki sonunda ortalıkta sadece, nesneleri henüz anlaşılmamış fazlalık olarak inisiyatifinde tutan düşüncenin düzeni kalmıştır. Başka ama alışılmış kelimelerle ifade etmek gerekirse, Yunan düşüncesini vasıflandıran, onun varoluşun güvenilirliğine itimat etmesiye, Yeniçağ düşüncesinininki ise yalnızca aklın güvenilirliğine inanmasıdır" (Mittelstrass, 1970: 248). Lyotard'ın deyimiyle tabiat artık ikramda bulunan ve yönlendiren değil, istismar edilen bir şey haline gelmiştir. Akıl artık, bağlayıcı bir düşüncenin terkibi olmaktan çıkmış, kendi aksiyomlarını önce çözen, sonra tekrar oluşturan, sonra yine ulaştığı veya ulaşmak istediği sonuçlara göre değiştirerek sonsuzca açılan bir güç olmuştur (1986: 45-46).

Ölçülebilir ne varsa ölçmek ve ne ölçülemiyorsa, ölçülebilir kılmak gerektiğini savunan Yeniçağın söylemsel aklı, duyusal algılarla tecrübe edilemez ve temellendirilemez olanı, gerçekliği matematiksel olana indirgemek ve tabiatla mümkün görülmeyen şeyleri kusursuzca tasarımılamak suretiyle ispatlamayı amaçlamıştır. Benimsenen yeni bilimsellik ilkeleriyle birlikte aynı zamanda bilgiye ulaşabilmek için mümkün olan her şeyi zorunlu kılan, önceleri yasaklanan her şeye izin veren, teolojinin, idealist aklın ilkesel zorunluluğunun yerine, koloniyal aklın nedenselliğe, şartlara, imkana ve ihtiyaca göre belirlenen kudret ilkesini; hakikate

bağlı ahlâkiliğin özgürlük ilkesi yerine, tabiatçılığa ve ihtiyaçlara bağlı serbestlik ve keyfilik ilkesini ikame eden ontolojik bir anlayış meşruiyet kazanmıştır.

Bütün bu değerlendirmeler ışığında benimsenen bu yeni çağın karakterini gerçeğin tabiatını matematikselleştiren veya biçimselleştiren, teknik kurgular ve yapay biçimde düzenlenmiş ortamlar aracılığıyla deneyler yaparak her türlü bilgiye ulaşmayı kendine vazife edinen pozitivistin oluşturduğunu söylememiz mümkün gözükmemektedir.

Böylece, klasik Ortaçağ boyunca geçerli olan, kendi içinde kapalı bir bütünlüğü ve hiyerarşik bir düzeni öngören Aristotelesçi ontolojik anlayış, açık, sınırsız, genişleyen bir bütünlük olarak var olan ve her yerde geçerli olan fundamental kanunlara göre yapılanmış bir evren ile değiştirilmiştir. 17. yüzyıldan itibaren kendini kabul ettiren çağ değişimi aynı zamanda sürekli olandan süreksiz, görünürden görünmeyene, nitelikselden nicelliğe geçişi ifade etmektedir. Değişen bu yeni evrende artık gök ve yeryüzünden oluşan iki dünyalı zıtlık geçerliliğini yitirmiş, onun yerine, pozitivist aklın yeni koloni alanı olarak görülen, her şeyin tek ve aynı varlık düzeyinde olduğu geometrik bir evren (fiziksel ve matematiksel bir mekân) ikame edilmiştir.

Galileo'nun ve Yeniçağın tabiat bilimlerinin tabiatı matematikselleştirmesi, sadece Antik ve Ortaçağın hiyerarşik düzeninin çözülmesine yol açmamış, aynı zamanda ve belki daha da önemlisi, mekânın ve hareketin geometrikleştirilmesiyle mekânı sonsuzca genişleyen bir homojenliğe dönüştürmüştür. Yeni homojen mekân anlayışıyla birlikte biyolojik etki alanı sınırlandırılmış mekân olarak kabul edilen vücudun veya nesnenin kendi fiziki çevresinden tamamen izole edilebileceği görülmüştür. Ayrıca artık hareket ve hareketsizlik, Aristotelesçi kabullerin aksine, tek ve aynı ontolojik varlık düzeyine yerleştirilmiş birer durumdan başka bir şey değildi (Koyré, 1988: 86).

Tabiatın matematikselleştirilmesi ve mekânın geometrikleştirilmesi varoluş düzeyleri arasındaki farkı ortadan kaldıran, mekânın homojenleşmesi ve doğrusal hareketin sonsuzluğunu öngören

söylemsel modern düşüncenin 17. yüzyıldan itibaren kendini kabul ettirmesi ve toplumsallaşmasıyla birlikte yerleşim yerlerinin düzeninin de değişmeye başladığı gözlenmektedir. Foucault'un da tespit ettiği gibi, "Ortaçağın yerleşim yapısı belirli bir ölçüde çözülmüştü: Bir şeyin bulunduğu yer, artık onun sadece hareketi esnasındaki bir noktası, bir şeyin sükûneti ise onun sonsuz yavaşlatılmış hareketiydi. Başka türlü ifade edersek: Galileo'dan, 17. yüzyıldan beri, düzenin yerini genişleme almaktadır" (Foucault, 1991: 34).

Aristotelesçi teolojik anlayışa uygun olarak inşa edilen, merkeziyetçilik ve niteliksel farkların hiyerarşik düzeni esas alınarak inşa edilen Ortaçağ şehirleri günümüze kadar uzanan süreç içinde tedrici olarak dönüşmeye ve değişmeye başlamıştır. Mekânın homojenleşmesi ve genişlemesi, daha önce kilisenin, siyasal gücün ve zengin sınıfın üstünlüğüne ve otoritesine vurgu yapan yerleşim düzeninin dönüşmesine ve giderek hiyerarşik farklılıkların ortadan kalkmasına yol açmıştır. Bu dönüşüm bir anlamda din merkezli yerleşim düzeninden, merkezi olmayan seküler mekân anlayışına geçişi ifade eder. Söz konusu olan radikal bir değişimdir ve sadece geometrik değil, aynı zamanda mekânın toplumsal ve ferdî davranışları belirlemesi ve yönlendirmesi, değer yargılarını somutlaştırması bakımından etik bir dönüşümdür.

Fakat yine aynı dönemde, daha sonraları insanın zaman, mekân ve hız ile ilişkisini çok daha radikal bir biçimde değiştirecek ve nihayet insanın kendi varlığını tehlikeye atabilecek gelişmelerin meydana geldiğini söylemek pek de abartı sayılmaz: Modern düşüncede zıtlıklar olarak kavranan özne ile nesne ve tabiat ile kültür arasındaki mesafe günümüzde tamamen açılmış ve araya beden ve bilginin imkânlarını genişleten bir araç olarak teknoloji girmiştir. Mesafeyi kapatmak üzere araya giren teknoloji modern dönemde öznenin özerkliğini garanti altına alması ve bilgilendirme süreçlerini hızlandırması beklenmiştir. Fakat sonuç farklı olmuş ve insanlık, günümüzde *postmodern* olarak tanımlanan bir durumla karşı karşıya gelmiştir: Teknoloji, özne ve nesne, kültür ve tabiat arasındaki uçurumu niteliksel anlamda derinleştirmekle kalmamış, aynı zamanda insan ve hakiki tabiat arasında varlığı ve gerçekliğini tehdit eden üçüncü yapay bir tabiata dönüşmüştür.

Nihayet insan için, daha önce keyfince işleyebileceği ve hükmü altına alarak ehilleştirmesi gereken bir nesne olarak baktığı tabiattan başka yaşayabileceği bir yön kalmamıştır. Fakat bu durum, daha önce vahşi ilkelik olarak nitelenen tabiatın her türlü ahlâki değerden ve güzellik ölçüsünden yoksun çıplaklığına ve keyfiliğine geri dönülmesinden başka bir anlam ifade etmez.

### **Klasik Zaman ve Mekân Algısı**

Doğu ve Batı düşüncesinin en temel meselelerinden biri varlık sorusudur. Zira varlık sorusu, insanlık tarihi boyunca diğer bütün soruların kendisinden neşet ettiği ve nihayet yine kendisine döndüğü temel bir sorun olmuştur hep. Varlık sorusu sadece dünyanın değil, aynı zamanda insanın bu dünyadaki varoluşunun anlamının ne olduğu sorusuyla da ilgilidir. Tarih boyunca insanlığa yön veren bütün medeniyetlerin ve düşünce akımlarının birbirinden ayrıran karakteristik özellikleri düşünce, kültür, sanat ve bilim alanlarında gerçekleşen ferdi ve toplumsal oluş biçimleri olarak ifade edilir.

Meselelerin izahının zorluğu, varlığın, paranteze alınmış olsun veya olmasın kendi başına bir anlam ifade etmemesinden; mutlaka oluş, zaman ve mekân kavramlarıyla bir bütünlük içinde düşünülmesi zorunluluğundan kaynaklanır. Zira varlık, oluşta vücut bulurken, oluş da varlığın gerçekleşme imkânı olarak tezahür eder. Oluşun varlığa bu imkânı sunabilmesi, onun mutlaka zamana bağlı olma şartından kaynaklanır. Demek oluyor ki varlığın oluş olarak gerçekleşmesi, esasen varoluşun bağlı olduğu zamanın gerçekleşmesi, yani hadisedir.

Klasik anlamda kabul gören, filozof ve bilim adamları kadar sıradan insanlar için de geçerli olduğu düşünülen ontolojik bir anlayışla ifade etmek gerekirse, insan sürekli belirli bir zaman diliminde, geçici, akıp giden bir şimdide yaşar. İnsan, nesne, zaman ve mekân arasındaki bağıntıyı şimdinin akıcılığında ve geçiciliğinde tecrübe ettiği süresizliğin sürekliliği içinde algılar ve kavramaya çalışır. Zaman ve mekân öylesine kesişir ki, mekân, nesneler, nesnelerin düzeni ve aralarındaki nispeti şuur, nesnelere ait zaman olarak algılar. Daha somut bir ifadeyle, mekân, hadiselerin akışı

ve nesnelerin düzeni şuur tarafından zamanın belirli bir durumda ve çevrede katılaşması olarak algılanır. Bu bağlamda mekân, ölçülebilir zaman kesitlerinde somut olarak algılanabilir tecrübelerin dünyasıyla/çevresiyle sınırlanmaktadır. Sonuç itibarıyla mekân, hem ait olduğu kendi zamanı hem de insanın zamanla olan ilişkisi biçimlerini yansıtmaları bakımından dünyanın ve insanın dünya üzerindeki mevcudiyetinin anlamlandırılabilmesine imkân sunan ontolojik bir nispet noktası oluşturur.

Mekân insanın ruhi niteliklerini ifade eden bir nispet alanıdır. Klasik ontolojik anlayışa göre nasıl ki insanın bir mekânda bulunması basit matematiksel veya geometrik bir konumlandırma değil niteliksel bir nispet noktası ise, aynı şekilde mekândaki hareketi ve yer değiştirmesi de geometrik değil nitelikselidir. İnsan nasıl ki bulunduğu mekânla birlikte kültürel, toplumsal ve etik değerleri içselleştiriyor ve böylece kendi ferdî oluşuyla özdeşleştiriyorsa, başka bir mekâna geldiğinde de aynı şekilde o mekânsal özelliklerin temsil ettiği değerlerle karşılaşır. Zira kişinin kendini tanımladığı, bilgi ve değerleri paylaştığı özel ve toplumsal mekânlarda davranışları yönlendirilmekte ve biçimlendirilmektedir. Mekân aynı zamanda kişiden yaşına, mesleğine ve toplumsal statüsüne göre değişik roller talep eder; belirli işlevlerin yerine getirileceği, epistemolojik, kültürel ve etik değerlerin paylaşılacağı yerler olarak nitelik kazanır. Klasik mekân anlayışının en önemli özelliği, mekânsal düzenin işlevsel özelliklerine göre sınırlarının çizilmiş olması ve talep ettiği rol, etik değerler ve davranış biçimleri bakımından niteliksel özelliklerine göre konumunu genel düzen içinde belirlemesi, ayrışmasıdır. Örneğin klasik şehir tasarımında, ibadet yeri ile eğlence yeri, eğitim yeri ile askeri alan veya hastane ile hâpishane üstlendikleri rollere ve niteliksel özelliklerine uygun davranış biçimlerini talep edecek biçimde tasarımılanmış ve konumlandırılmıştır. Aynı şekilde, yine örneğin eski Osmanlı-Türk şehir tasarımı ve ev mimarisi anlayışında, içerenin ve mahrem olanın dışsallaştırılması yerine, daha çok dışarıdan içeriye doğru gittikçe özelleşen ve mahremleşen alanların hiyerarşik bir düzen içinde kurulması ve korunması amaçlanmıştır.

Toplumsal, kültürel ve antropolojik araştırmalar, fertlerin kendilerini tanımlamalarında bulundukları yerin ve mekânsal çevre özelliklerinin belirleyici bir etken olduğunu, toplumların coğrafi konumlarına ve mekânsal düzenle olan ilişkilerine göre diğerlerinden kültürel anlamda ayrıştıklarını ifade etmektedir. Bu durum, fertler ve toplumlar arasında zaman ve mekân mesafelerini aşmak suretiyle gerçekleşen yüz yüze ilişkilerin aynı zamanda mekânsal bir ilişki olduğunu, ilişkinin biçimine ve niteliğine göre epistemolojik ve etik değerlerin pekiştiğini veya değişip dönüştüğünü gösterir.

Zaman ve mekân sınırlarının gittikçe ortadan kalktığı günümüzün küreselleşme süreciyle karşılaştırma imkanı sunması için yaklaşık 500 yıl geriye gidildiğinde, 15. yüzyıl ve öncesini kapsayan uzun zaman diliminde insanların varlık anlayışları ve oluş biçimlerinde, zaman, mekân ve gerçeklik ilişkilerinde, fert, toplum ve kültürel kimlik meselelerine yaklaşımlarında köklü bir değişim tecrübe etmedikleri görülür. Bu iki dönem arasında tecrübe edilen değişimlerin ne anlama geldiğini muhakeme edebilmemiz için öncelikle 15. yüzyıl ve öncesinde günümüzün teknolojik imkânlarının ve değişim-dönüşüm mantığının geçerli olmadığı vurgulanmalıdır. Söz konusu dönemde mikroskop, teleskop ve röntgenin, matbaa (toplu kitap basımı ve dağıtımı, gazetecilik ve dergicilik), telgraf, ses kayıt cihazları, fotoğraf makinesi, radyo, televizyon, sinema, telefon, bilgisayar, internet ve uydu iletişiminin; buharlı gemi, tren, otomobil ve uçak gibi ulaşım araçlarının; enerjinin, hareketin ve hızın artışı ve dönüşümünü mümkün kılan makineleşmenin (makine üreten makine teknolojisinin) vücut bulmadığını hatırlamamız, günümüze kadar uzanan değişim-dönüşüm sürecinin manzarasını çizmemize yardımcı olacaktır. Bütün bu gelişmeler bize öncelikle, günümüzde materyalist nesnelleşme/ bedenselleşme/ nicelleşme süreci ve teknolojiizm tarafından esir alınan çoğunluk tarafından belki de can sıkıcı olarak vasıflandırılabilir bu dönemde, insanın, dünyasını inşa ettiği yeryüzünde bulunuşunu mümkün kılan zaman, mekân, gerçeklik ve bilgi ile ontolojik ve etik ilişkisini muhtemelen nasıl kurduğunu ve bu ilişki temelini ve değişim-dönüşüm mantığının değişmesinin ne anlama geldiğini muhakeme edebilmemizi mümkün kılacak işaretler sunmaktadır. Nitekim

dönemler arasındaki bu farkı sadece hayatın değişim ilkesiyle anlamlandırmak, ancak değişimin niteliğini sorgulamayan, herşeyi nesnellığe ve biçimselliğe indirgeyerek hayatı yalnızca gerçekliğin izafiyet ilkesi zaviyesinden açıklamaya çalışan bir bakışa uygun düşmektedir. Zira hayatın esasını hareket, hareketi değişim, değişimi de izafilik olarak anlamlandırmak, varlığı sadece oluş süreci ve gerçekleşme biçimi olarak algılamayı, modern kartezyen, düalist ve tabatçı-materyalist düşüncenin izafiyetçiliğine mahkum olmuş, değişimi sadece biçim olarak algılayan ve nitelik farkını varlık ve oluş bütünlüğünün sonsuzluk ilişkisi içindeki ontolojik ve etik bağlamından soyutlayan bir bakış açısını gerekli kılmaktadır. Çünkü hayatı, insanın dünya üzerinde bulunuşunu ve tarihselliğini, bütün varlık ve oluş süreçlerini değişimin biçimselliği ve izafiliği içinde kavramaya çalışmak, ancak başlangıç ve sonu; varlığı, zamanı, mekânı, tarihselliği, gerçekliği, bilgiyi ve güzellik arayışını anlamlı kılan sonsuzluk, gayelilik, hakikat, özgürlük ve ahlâk ilişkisinden soyutlamakla mümkündür.

Bu çerçevede değerlendirildiğinde insanlık tarihinin 15. yüzyıla kadar geçen döneminde değişimin esasının niteliği, hakikat düşüncesini ve inancını, ahlâki ve kültürel değerleri muhafaza etme geleneği tarafından belirlendiği, sadece değişimin kendisinin, başka bir ifadeyle değişim için değişimin düşünce ve pratiğin ölçüsü olarak kabul edilmediği, hatta söz konusu dahi edilmediği görülmektedir. Söz konusu dönemde ferdî ve toplumsal oluş süreçlerini belirleyen asli gücün pagan, semavi veya İbrahimî de olsa benzer biçimde hakikat inancını ve ahlâki değerlerin muhafazasını öngeren din geleneğinden beslendiği ve dolayısıyla dinseliliğin toplumsal düzeni, istikrarı ve sürekliliği temin ettiğini söylemek mümkündür. Kaldı ki bu durum pagan olsun olmasın bütün dinlerin düzeni bozma ve kaos temayüllerine karşı ortak karakteristik özelliğini ifade eden kaynaktan gelme, temel teşkil etme, orjinallik ve aslın muhafaza edilmesi geleneği ile örtüşmektedir. Dinlerin söz konusu aslın muhafazası geleneğinin sadece ferdî ve toplumsal oluş süreçlerinde değil, aynı zamanda asıl, öz, temel, arılık, kaynak anlamına gelen tabiatla ve insanla olan özdeşlik ilişkisinde de ilkesel bir geçerlik arz ettiğini vurgulamak gerekir.

İnsan, toplum, din, tabiat, zaman ve mekân ilişkilerinde istikrar ve sürekliliğin teminatı olarak kabul gören bu aslın muhafazası geleneğini, yine insan, toplum, din ve tabiat ilişkilerinde gözlemlenen helezonik çevrimselliği ifade eden daire ve deveran kavramlarının yardımıyla anlamaya çalışmak dönemin manzarasını kısaca tasvir edebilmemize imkan sunar: Gerçekten de insanın dünyaya ilk gelişinde tanıştığı ana rahmi, onu çevreleyen ve varlığını dışarıdaki sınırsız açık alanla ilişkilendirecek bir nispet noktası oluşturan bir mekândır. Ana rahmi bu özelliğiyle daha başlangıçta insan için mekânın, esasen bir şeyin bulunduğu yer olduğunu gösterir. Bu bağlamda bir varlığın mekânı, vücut bulduğu yer ve bu yere göre diğer varlıklarla kurduğu nispet alanı, çevresidir. İnsanın ana rahminde mekân olarak algıladığı dairesel form, aynı zamanda varlığın hem bulunduğu yerin hem de çevreselliğinin ifadesidir. Mekânın en asli biçimi olarak daire daha sonra dünyanın ve zamanın küreselliği ve sürekliliği sağlayan çevrimselliği olarak çıkar insanın karşısına. İnsanın ilk bulunduğu ana rahmi ve dünyaya geldikten sonra gözünü açtığı gökyüzü daireseldir. Daire, insanın bulunduğu yer ve çevresi olarak algıladığı mekân ve yer-kürenin çevrimsel hareketi olarak gerçekleşen zamanın niteliksel bir ifadesidir. Daire hem mekânsal bir alan hem de zamansal bir sürekliliğin ifadesidir. İnsanın dünyaya ilk gelişinde ve ana rahminde tanıştığı en kadim biçim dairedir. Bütün bu özellikleriyle daire, sınırlılığın olduğu kadar sınırsızlığın, mekânın olduğu kadar zamanın ve nihayet yokluğun olduğu kadar varlığın da niteliksel bir ifadesidir.

Nesnenin mekânının, bulunduğu yerin ve yöresinin sonsuzlukla kesiştiği nokta olduğunu ifade eden en güzel biçim dairedir. Bu ontolojik özellik daha ana rahmindeyken merkez ve çevre ilişkisi ve mahremiyet duygusu olarak gelişir. İnsan daha ana rahminde bulunduğu mekânı merkez ve çevrenin sonsuzluk ilişkisi olarak tecrübe ederken daireyi de varlığın bulunduğu yeri merkeze alarak çizginin dışındaki sınırsızlıktan ve sonsuz açıklıktan, başka bir deyişle bilinmeyen belirsizlikten kendini koruyan, barındıran ve sarmalayan bir biçim olarak algılar. Bu bağlamda daire, varlığın kendini bulduğu yerde, zaman ve mekânın kesişme noktasında,

barınmış, korunmuş, güvenli ve mahrem hissetmesini sağlayan ontolojik bir biçimdir. Daire hem içe doğru, ferdiyetin bölünemezlik, biriciklik, kendine özgülük ilkesini muhafaza, sınır, örtü hem de dışa doğru açıklık, müphemlik, belirsizlik, kaygı ve sonsuzluk ilişkisidir. Bir şeyin hakikati, varlık ve oluş dairesinin sonsuzluk nispetini ifade eden sırrıdır. Sır bir şeyin hakikatini ifade eden mahremiyetidir. Mahremiyet ise varlığın kendilik/ferdiyet ilkesinin, kendi hakikatiyle sonsuzluk ilişkisinin örtüsüdür. Öyleyse mahremiyet, örtüsü kaldırılıp açığa alınma, açıklama, yerinden, evinden, sonsuzluk ilişkisinden koparılarak, çıplak biçimde bilinenin genelgeçerlik dairesine dahil edilme çabası, başka bir ifadeyle ferdiyet sırrının bütünlük ilkesine tecavüz nisbetinde kendine kapanan, huşudan, saygıdan, kaygıdan, acziyet ve utanma duygusundan mahrum her düşünceye ve kalbe kendini sunmaktan kaçınan hakikatın evidir. Belki de bu yüzden her türlü tecavüz, hakikat karşısında utanma duygusunu yitirme, şiddet, zorbalık, inkar ve fuhuştur; mahremiyeti ve utanması olmayandan hakikate saygı, sadakat, merhamet ve namus beklenmez.

Bu insanın ana rahminde varoluş biçimi olarak algıladığı ve tecrübe ettiği mahremiyet/daireellik daha sonraki evrelerde de devam eder: Doğan çocuk hemen kundağa sarılır ve beşiğe/yatağa konur. Kundak insan bedeninin dış sınırlarıyla özgünlüğü ve mahremiyetinin işaretlenerek korumaya alınmasını, beşik ise etrafını kuşatan mekân içinde barınmasını sağlayan ev duygusunun gelişmesini ifade etmektedir. McLuhan'ın (1965: 136-138) daha çok beden sınırlarının genişlemesi olarak, James Joyce ve Baudelaire gibi büyük sanatçıların ise ikinci bir beden olarak algıladığı ev, esasen klasik ontolojik ve kozmolojik anlamda dairenin merkezinde bulunan insanın varlığını ve mahremiyetini muhafaza edecek güvenlik sınırlarının daha geniş bir halka ile genişletilmesini ifade eder. Yine aynı şekilde mahremiyet ve güvenlik sınırları içinde sürekli genişleyen akrabalık ilişkileri, mahalle, semt, kasaba ve şehir de insanın ferdî ve toplumsal oluş sürecinde tecrübe ettiği çevresel ve çevrimsel mekânları ifade etmektedir.

Ana rahminde başlayan, varlığın bulunduğu yerin çevresini oluşturan ve dışarısı olarak algılanan mekânın içselleştirilerek

değer ve nitelik kazanması süreci daha sonra hayatın her evresinde devam eder. İnsanın giydiği elbise, barındığı mekân, yakın akraba çevresi, mahallesi/semti, köyü, kasabası ve şehri tıpkı kullandığı nesneler ve o nesnelerin ait olduğu mekânlar gibi tatlı ve acı hatıralar, değişik duygular, hayaller ve rüyalarla içselleştirilir ve sürekli genişleyen bir güvenlik ve mahremiyet alanı olarak değer kazanır. İnsanın mekânla olan bu çevrimsel ilişkisinde ben ve ben-olmayan arasındaki zıtlık ilişkisi durulur ve geçerliliğini yitirir (Bachelard, 1996: 81).

Klasik ontolojik anlayış mekânı, insanın dışında gibi durmasına rağmen içselleştirdiği (Bachelard, 1996: 203) kendiyle özdeşleştirdiği, karşılıklı aidiyet duygusunu pekiştirdiği, kendi konumunu, değerlerini, ferdî ve toplumsal niteliklerini ifade eden bir nispet alanı olarak kabul eder. İnsan, adı daha önce başkaları tarafından konulmuş bilmediği bir yerde dünyaya gelir, büyür, dolaşır, aşklarını, nefretlerini, mutluluklarını, acılarını yaşar, paylaşır, türkülerini söyler, bulunduğu yeri yuva edinir ve kök salarken (Bachelard, 1996: 228), ait olduğu mekânla ve sahip olduğu nesnelerle öylesine özdeşleşir ki, uğruna ölümü bile göze alabilir. İnsan nerede bulursunsa bulunsun, dünyayı bakışını merkeze alan çevrelenmiş bir sınır olarak algılar. İnsanın tabii algısı, bulunduğu yerden 360 derecede tamamlanan 180 derecelik bir algıdır ve süreklilik ve bütünlük üzerine kurulmuştur. İnsan, gözünü kırptığında veya bakışın yönünü, baktığı yerin uzaklık ve yakınlığını değiştirdiğinde, içinde bulunduğu zaman-mekân bütünlüğünden ve sürekliliğinden kopmaz; uykuya daldığında, farklı bir zaman temposuna geçip zaman algısı değişse bile, içinde bulunduğu fiziki mekândan ve nesnel zamandan ayrılmaz. Kendi hareketini ve diğer hareketleri süreklilik olarak algılar ve belki de bu yüzden hadiseler arasında nedensellik/doğrusallık ilişkisini kurmaya çalışır.

İnsan dünyayı 360 derecelik bir çevre olarak algılamak, merkezinde bulunduğu çevre, onun kendini özdeşleştirdiği dünyası olur; içinde yaşadığı ve dışında tecrübe ettiği mekân içselleşir. İnsan bulunduğu yerden bakarken, dünyayı kendi açısıyla ve açısının sınırlarıyla algılar. Bu açı, bakışın çevresini kuşatan belirsizlik alanından ayıran sınır ve kendi dünyasını inşa edebilmesinin şartıdır.

İnsanın dünyaya bakışı öznel ve yalnızca kendine aittir; başka bir deyişle, günümüzde olduğu gibi başkalarınca ve asla toplum tarafından topluca algılanamaz, toplumsal alana bir meta olarak sunulamaz.

İnsan, dünyayı bulunduğu yerden kendini kuşatan 360 derecelik bir çevre olarak algıladığında, kendine sadece merkezi bir konum biçmez, aynı zamanda bakışını kuşatan sınırsızlık/belirsizlik çemberinin ortasında kendini yalnız, terk edilmiş ve çıplak hisseder. Özellikle 15. yüzyıl ve öncesinde, hayatı boyunca köy veya kasabada yaşayan insan için belki de ötesine geçmediği o daire sınırları, sadece içinde dünyasını inşa edebileceği güvenli bir alanın değil, aynı zamanda sonsuzlukla ve meçhulle ilişkili bir belirsizliğin de sınırıdır. İnsanın kuşatan yalnızca bakışının dairesel sınırları değil, o sınırların ötesine işaret eden belirsizliktir. Eski dönemlerde bu belirsizliğin, insanda sonsuzluk ilişkisini pekiştirdiğini, bilinmeyene duyduğu merakı ve haşyeti artırdığını, dini hassasiyetlerin gelişmesine zemin hazırladığını söylemek mümkündür. Zira belirsizlik çemberiyle kuşatılan insanın yalnızlığı aynı zamanda sonsuzluk içinde kendini evinde hissedeceği bir barınak ve mahremiyet arayışının da bir ifadesidir.

İnsanın fiziki mekânı, bulunduğu yer ve yöresidir; ancak insanın dolaysız biçimde içinde olduğu ve temas ettiği dünya fiziki olduğu kadar ruhanidir de. Hayat tecrübelerini mekânın fiziki gerçekliği içinde edinirken aynı zamanda tabiatın ruhaniyeti ile de sürekli temas halinde olan insan, birinci derecede tabiat ve tabiat içinde hava, su, toprak, bitki ve hayvanlardan müteşekkil çevresiy-le muhataptır. Bu muhataplık, insandan teknolojinin henüz kendisiyle tabiat arasına suni/sanal bir dünya olarak girmediği geçmiş dönemlerde tabiatla kurduğu bütünlük ilişkisinin korunmasını, bunun içinse aslın muhafaza edilmesini talep eder. Tıpkı tahıl ürünlerinin tohumlarının muhafazası gibi aslın korunması toplumsal hayatın ve geleneksel değerlerin sürekliliğini ve istikrarını gerektirir. Toplum düzeninin ve huzurunun korunması için ilmi, fikri, ahlâki ve sanatsal değerlerin gelecek nesillere aktarılması ancak irfan geleneğinin yaşatılmasıyla mümkündür. Bütün ferdi ve toplumsal oluş süreçlerine ilişkin değerler, hiyerarşik bir düzen

içinde cereyan eden âdetler, görenekler, ayinler, ritüelleri kapsayan toplumsallaşma/ahlâkileşme ilkelerinin helezonik bir biçimde ilerleyen çevrimselliğin gelecek nesillere aktarılmasını gerektirir. Söz konusu süreçler, hiyerarşik bir düzene ve dairesellik ilkesine göre belirlenmiştir. Bilgiler genellikle irfan geleneği içinde gelişen varlık değerleri ve oluş biçimleri fiziki ve manevi tecrübeye dayanmış, değerler aslın muhafazasına yönelik geleneksel usul ve üslup içinde genç nesillere aktarılarak toplumsal alanda pekiştirilmiş ve zenginleştirilmiştir.

Ferdî ve toplumsal tecrübeler, sözlü kültüre dayalı hafıza ve toplumsal unsurlar ile insan ve tabiat arasında kurulan yüz yüze ve doğrudan, organik ilişkiler özellikle geçmiş dönemlerin bilgilenme ve toplumsallaşma süreçlerinde belirleyici bir rol üstlenmiştir. Aslı muhafaza geleneğine bağlı kalan söz konusu toplumlarda örneğin kitabı bilgi sahibi kişilere az rastlandığını, genellikle din ve gelenek kaynaklı bilgilerin, köyün veya kasabanın ileri gelen, toplumda merkezi bir konumda bulunan saygın, tecrübeli, ilim ve hikmet sahibi kişilerden edinildiğini söylemek mümkündür. Bilge kişi, sanatçı, şair, alim veya tecrübeli ihtiyar, topluluğun merkezinde bulunmuş, diğerleri onun etrafında halka oluşturarak kendisinden toplumsal yapının ve değerlerin muhafazasına ve geleceğe aktarılmasına yönelik asli bilgiler edinmişlerdir. Bu durum hayat ilkesi olarak benimsenen daireselliği temsil eden bilge kişinin aslın korunmasına yönelik bilgiye kaynaklık etme rolünün toplumsal yapının istikrarlı bir düzene kavuşmasında biricik ve ayrıcalıklı bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Zira geçmiş dönemlerin düzenini geleneksellik ilkesiyle muhafaza eden toplumları için, hakikat anlayışının ve bilginin kaynağının izafeleşmesi, istikrarın sarsılması ve düzenin bozulması demektir.

En hızlı ulaşım vasıtasının at olduğu dönemlerde insanlığın büyük çoğunluğunun hayatını bulundukları yerde yaşadıkları, savaşlar ve tabii afetler dışında toplu göçlerin vuku bulmadığı söylenebilir. Afetler, büyük göç dalgaları ve savaşların dışında, hayatın tabii akışı içinde gerçekleşen ticari ilişkiler vasıtasıyla belirli kesimler veya gruplar başka kültürlerle karşılaşmış olsalar bile, bu karşı-

laşmanın tedrici düzeyde vuku bulduğu, bütün bir toplumun başka bir toplumla topyekün karşılaşması ve karışmasının söz konusu edilemeyeceği aşikârdır.

Toplumların büyük göçlerin ve savaşların dışında topluca karşılaşmalarının ve birbirlerine karışmalarının pek mümkün olmadığı, esasen belirli coğrafya sınırları içinde ve bir devletin himayesi altında zaten iç içe yaşadıkları dönemlerde haberleşme imkanlarının da kısıtlı olduğunu, dünyanın belirli bir yerinde vuku bulan bir hadisenin haberinin başka bir yerdeki topluma veya topluluğa ulaşmasının, özellikle günümüzle karşılaştırıldığında uzun zaman aldığını vurgulamak gerekir. Ayrıca kitle iletişim araçlarının asgari düzeyde olduğu geçmiş dönemlerde de, günümüzdeki gibi, haber kadar haberi getiren kişinin güvenilirliği ve ne derece haberin kaynağına veya vuku bulan hadiseye yakın durduğu sorusu belirleyici olmuştur. Bir haberin güvenilirliği, haberi aktaran kişinin güvenilirliği kadar şahitliğinin kesinliğine bağlıdır. Habere ve kaynağına inanmanın en önemli ölçüsü, günümüzdeki gibi haberin, getirilen kişiye bizatihi duydum ve gördüm vehmine kapılmasını sağlayacak biçimde bizzat söylenmesi ve gösterilmesi değil, bilakis haberi getirenin hadiseye bizatihi şahitliğinin, bizzat duymasının veya görmesinin gerçekliğidir. Kısacası, haberi getiren kişinin hadiseyi bizzat görmesi, başkaları tarafından sözle aktarılmasından daha fazla güven telkin edicidir. Günümüzde pekâlâ manüpile edildiği üzere, özellikle geçmiş dönemlerde, bir hadiseyi görmek, onun gerçekten vuku bulduğunun en önemli delili sayılmıştır.

Geçmiş dönemlerde tecrübe edilen zamansal akış da, mekânsal düzende olduğu gibi dairesellik arz eder. Bu dairesellik, içinde geçmiş, şimdi ve gelecek boyutlarını haiz bir doğrusallığı barındıran, fakat ritüeller, tekrarlar, geçmişten aktarılanı muhafaza ve hatırlamaya dayalı tarihsel bir helezonik deveranı ifade etmektedir. Klasik dönemde objektif zaman algısının, bütün bir dünya ölçüsünden uzak, daha çok yaşanılan mekânın yöresel sınırlarına, şimdiye aktarılan tarihsel ve sosyo-kültürel değerlere bağlı, zamansal göreceliliği tanımayan toplumsal bir tecrübeyi gerektirdiği söylenebilir. Öte yandan subjektif zaman algısı da daha çok hayaller,

hatıralar, rüyalar, edebi anlatımlar, sanat eserleri ve vuku bulan aktüel hadiselerle ancak kristalleşebilen öznel bir tecrübeyi gerekli kılar. Geçmiş dönemlerde örneğin sinemada olduğu gibi, birbirinden farklı zamanların aynı anda işleyen süreçlerinin birbirine teğet geçmesini veya kesişmesini yahut izafileşmesini ortak bir şimdiki zamanın aynı seyir anında görebilmek ve takip edebilmek mümkün değildir. Özetle ifade etmek gerekirse, mekânsal ve zamansal algı düzeninin geçmiş dönemlerde geçip-gidenin hatırlanması, muhafazası ve şimdinin tedirginliklerini izale edecek biçimde geleceğe aktarılmasının, ferdi ve toplumsal ilişkilerin akışında istikrarın sağlanması gayesine uygun biçimde gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Zaman ve mekan tasavvurundaki bu nispi netliğin, farklılık sınırlarının sorgulanmaksızının kabulünün, ferdi ve toplumsal şuurun varlık ve oluşu idrakinde ortaya çıkan farklı şuur ve gerçeklik düzeyleri ve gerçek-gerçek olmayan, gerçek- hayal/rüya, şuur- şuur dışı gibi gerçeklik düzeyleri arasındaki farklılık sınırları için de geçerli olduğunu pekâlâ söyleyebiliriz.

Fakat kısaca özetlemeye çalıştığımız bu klasik zaman, mekân ve gerçeklik algısı, 17. yüzyıldan itibaren değişen ontolojik kabullerle birlikte gelişen yeni bilimsellik anlayışı ve teknolojik keşifler dolayısıyla yıkılmaya başlamıştır. Klasik zaman, mekân ve gerçeklik algısının bu yıkım sürecinde sinema, radyo ve televizyon bir kırılma noktası teşkil eder. Klasik dönemi karakterize eden sözel ve metinsel kültürden görsel kültüre geçişin semptomatik bir işareti olan sinema ve daha sonra onu takip eden televizyon ve elektronik medya, insanlığın zaman, mekân ve gerçeklik algısında daha öncesiyle karşılaştırılamayacak düzeyde radikal değişimlere yol açmıştır. Sinemayla birlikte gelişen gerçekliğin ve algısının yeni zamansal ve mekânsal düzeni, ferdî ve toplumsal aklı belirleyici ölçüde yaygınlaşmış, klasik mekân anlayışının öngördüğü niteliksel pratikler ve değerler erozyona uğramış, mekân neredeyse fiziki gerçekliğini yitirmiş, geçmiş dönemlerin ferdî ve toplumsal oluş süreçlerinde kabul gören klasik zıtlıklar ve farklılıklar arasındaki sınırlar ortadan kalkmıştır.

## Ontolojik Devrim ve Mekânsal Genişleme

Klasik ontolojik anlayışın geçerliliğini yitirmesine sebep olan modern bilimsellik anlayışıyla birlikte varlık bütün nitel çeşitliliğine ve farklılığına rağmen sonsuz genişletilmiş ucu açık geometrik bir yüzeye yerleştirilmiş, her şey ölçülebilir veya ölçülebilir kılınması gereken bir fizik sorusu olarak algılanmaya başlanmış, fiziksellik ve matematiksellik bilimselliğin yeni nesnellik ölçülerinin dayanağını oluşturmuştur. Fiziği, matematiği ve nesnelliği temel ölçü kabul eden bu değişim, daha yerinde bir ifadeyle devrim, etkisini öncelikle bu ilkelere tamamıyla uyumlu görünen mekân ve mekân algısında göstermiş, çelişkili bir biçimde, mekânın bütün fiziksel ve matematiksel ölçülebilir özelliklerine rağmen, varlıkla mekânın ontolojik ilişkilerinin pekiştirilmesi yerine bozulmasına yol açmıştır. Hatta denilebilir ki, tıpkı navigasyon araçlarının nesnenin mekânını ve mekândaki hareketini sadece matematiksel ve geometrik bir kesişim noktası olarak algılaması ve sunması gibi, modern ontolojik anlayışın nesnel ve teknolojik operasyonları sonucunda, mekân, nesnel ve ölçülebilir kılındığı ölçüde varlıkla olan ontolojik ilişkisinden kopmaya, kaybolmaya, nitel özelliklerinden soyutlanarak tekno- mikro- ve nanolojik, başka bir ifadeyle sibernetik bir tasarıma dönüşmeye başlamıştır. Bu gelişme, başka bir ifadeyle bütün varlık ve oluş süreçlerinin mekânsallık düzeyinde anlaşılmasını öngören, nihayet sonsuzluğun yerine mekânsallığın, mekânın sonsuz genişlemesinin ikame edilmesiyle sonuçlanan ontolojik ve bilimsel devrim, aynı zamanda Batı düşüncesinde *linguistic turn* döneminden *spatial turn* dönemine geçişe işaret etmektedir.

Son 400 yıl içinde gerçekleştirilen bilimsel devrimler ve özellikle teknolojik keşifler, mekânın, nesnenin ve hareketin kendisinde olduğu kadar algısında da radikal değişikliklere yol açtı. Bu değişiklikler esasen gerçekleşen ontolojik devrimin öngördüğü bilimsellik anlayışının kendini gündelik hayat tecrübeleri olarak açığa vurmaktan başka bir şey değildi: Teleskopun, mikroskobun, dürbünün, röntgen, baskı ve fotoğraf makinesinin keşfi kuşkusuz beraberinde getirdiği yeni mekân anlayışı ve algılama biçimleriyle, gelecekte mekânı çevresinden soyutlayarak küçük etki alanlarına bölümlen-

mekle kalınmayacağını, aynı zamanda bakışın bütünlüğünün de mikrobiyolojik parçalara bölüneceğinin habercisi oldu. Şuurun mekân, mekânsal bilişim ve gerçeklikle ilişkisinde radikal düzeyde niteliksel değişikliklere yol açan bu süreçte teleskop ve dürbün, varlığın mekândaki yerini mekânın bütünlüğünden soyutlayabilme ve bakışı sınırlandırılmış ve bölünmüş alana odaklayabilme imkânını sunar; mikroskop, bir nesne veya bedeni bulunduğu tabii nispet alanından çekip almak veya varlığın en küçük parçasını bütünlükten soyutlamak suretiyle mikrobiyolojik bir beden ve mekân olarak algıya sunulabileceğini göstermiştir. Teleskop ve dürbün görünenin sınırlarının uzağa doğru, mikroskop ise yakına doğru genişlemesini sağlamıştır.

Bütün bu gelişmeler, mekânın dışa doğru genişlemesi ve daha önemlisi bütünlüğünden soyutlanmış alan olarak algılanabilmesini mümkün kılarken, 19. yüzyıl sonlarında gerçekleşen röntgenin keşfi ise mekânın odaklanmış alan biçiminde bedenin içine doğru genişlemesini ifade etmekteydi. Böylece röntgenle birlikte ilk defa bedenin dışı olarak kabul edilen mekân ve dışa doğru genişlemesi olarak kabul edilen teknik anlayış değişmeye başladı: Bu teknolojik gelişme sayesinde ilk defa vücudun içini gözetlemek mümkün olurken, bedenin içi de kendi deri sınırları içinde biyolojik bir etki alanı, mekân olarak algıya sunuldu. Böylece, daha önce insanın kendini içinde merkezi bir konumda gördüğü ve varoluşunu mümkün kılan temel olarak kabul ettiği zaman-mekân sınırları izafileşmeye ve biyo-lojik bir mekân olarak tasavvur edilen modern özne, bölünmüş ve montajlanmış zaman-mekân sınırlarının kesişme noktasına dönüşmeye başladı.

Fakat bu gelişmeler, mekân algısının genişlemesine, çevresinden soyutlanmasına ve özellikle iç ve dış mekânlar arasındaki sınırların saydamlaşmasına yol açsalar da fazla yaygınlaşmadı, yalnızca belirli uzmanlık alanlarının ferdî uygulamalarıyla sınırlı kaldı. Ancak fotoğraf makinesinin icat edilmesiyle birlikte ilk defa bütünlüğünden soyutlanmış mekân ve nesnelerin mekânda yer alış biçimleri ve nispetleri toplumsal algıya sunuldu. Böylece insanlara daha önce görmedikleri nesnelerin ve mekânların gerçek zaman görüntülerini ileten fotoğraflar sayesinde bilinen ve bilin-

meyan mekânlar arasında karşılaştırma yapma imkanı doğdu. Fotoğrafta zamansal gerçekliğin mekânsal gerçekliğe öncelikli olarak vurgulanması, mekânın yakalanmış bir anın dondurulmuş aktüel görüntüsü olarak bakışa sunulması algının niteliksel değişim sürecinde önemli bir aşamayı ifade eder. Zira fotoğraf, bütünlüğünden soyutladığı gerçekliğin gerçek zamandaki durumunu, geçmiş bir anın şimdiki zamana aktarılmış aktüelliği olarak konumlandırması, mekânsal çerçevesinin, zamanın akışı içinden çekilmiş ve *şimdiye* aktarılmış *gerçek anın* ifadesi olması bakımından (Virilio, 1989: 144, 145) temel bir farklılık arz etmektedir. Ayrıca, fotoğrafın, çekilmiş bir anın ve estetize edilmiş mekânsal görüntüsünün basılı medya araçları üzerinden topluma aktarılması dolayısıyla şuurun mekânsal gerçeklikle ilişkisinin niteliğini değiştiren önemli bir gelişme olarak değerlendirilmesi gerekir. Zira fotoğrafın basıkı makineleri aracılığıyla toplumda yaygınlaşmasıyla birlikte ilk defa, daha önce hiç rastlanmayan ölçüde zamansal, bedensel ve mekânsal gerçeklik algısı toplumsallaşmaya başlamıştır. Daha önce ferdî bakışla sınırlı olan algının fotoğrafın yaygınlaşmasıyla birlikte toplumsallaşmaya başlaması algının hem biçimsel hem de niteliksel olarak dönüşebileceğinin göstergesi olmuştur. Nitekim fotoğrafın yaygınlaşmasıyla birlikte beden ve nesnenin bütünlükten soyutlanmış mekânsal nispetlerine odaklanmış fotojenik algı sadece toplumsallaşmamış, aynı zamanda daha sonra sinema, televizyon, internet ve reklam panolarıyla birlikte geçerlilik kazanacak olan bakışın metalaşması sürecinin de habercisi olmuştur.

### **Zaman-Mekân Mesafesi, Süreksizlik ve Saçılma**

Teleskoptan internete ve hatta görüntülü cep telefonlarına kadar uzanan bu süreç sadece ferdî zaman ve mekân algısının toplumsallaşmasını değil, aynı zamanda mekânsal algı ve hafızası için vazgeçilmez olan bakışın nasıl mekânın gerçekliği ile birlikte parçalandığını, süreksizleştiğini ve montajlandığını da gösterir. Bu durum esasen söz konusu süreçte gözün tabii algı biçimlerinin bozulması, başka bir deyişle gözün fiziksel algı kapasitesinin giderek yetersiz kalması anlamına gelir. Zira gözün görüş alanı, sinema

filmi, televizyon, internette edindiği tecrübelerin aksine daireseldir ve mekânı yarım daire biçiminde ve bir bütün olarak algılar. Tıpkı ana rahminde ve daha sonra giderek genişleyen çevre ile ilişkisinde olduğu gibi kendini merkezi bir nokta olarak algılayan insanın mekân algısı da, kendini saran bir daire biçimindedir. Göz bulunduğu yerden bir nesneye ne kadar odaklanırsa odaklansın bakışın dairesel bütünlüğünden kopmamaktadır. Zira göz, varlığı bulunduğu mekânın bütünlüğünden soyutlayamaz (Bachelard, 1996: 230), görme eylemini mekânsal ve zamansal sürekliliğe bağımlı olarak gerçekleştirir (Sokolov, 2007: 18) ve şuurun zamandan ve mekândan kopmaması dolayısıyla sürekliliğe eğilim gösterir. Bakışın bu süreklilik ve bütünlük ilkesi, duyu organlarının zaman ve mekân sürekliliğine bağlı olarak işlev görmesi, hafızanın da yapılanmasında önemli roller üstlenmektedir. Bu, dikkatle irdelenmesi gereken bir durumdur. Zira hafıza, insanın varoluşunu zaman ve mekân bütünlüğü içinde algılamasına ve sürdürmesine imkân veren en önemli melekelerinden biridir. Hatta öyle ki, hafızanın yara alması, silinmesi veya alzaymır hastalığında olduğu gibi süreksizleşmesi, insanın zaman ve mekânla olan ilişkisinin kopmasına ve nihayet ölümüne yol açabilmektedir.

İşte tam da bu bağlamda, sinema filminin, televizyonun, video ve DVD filmleri ve internetin icat edilmesi ve yaygınlaşması zaman ve özellikle mekânsal bilişimde öncesiyle kıyaslanamayacak ölçüde köklü değişiklikleri beraberinde getirmiştir. Nitekim sinema filminin icadıyla birlikte göz tamamen pasif hale getirilmiş, tabiatı gereği görmek için hareket etmesi ve eylemde bulunması gerekirken, sadece kendisine gösterilene bakmakla yükümlü tutulmuş; bakış, zamanın süreksizliği üzerine kurulmuş mekânsal parçalanmışlığın montajlanmış ve dizayn edilmiş efektine dönüşmüştür.

Filmde nesneler ve nesnelerin hareketi, zaman ve mekânsal uyum içinde sunulur ve sunum seyircinin optik ve psişik algısının özneliliğiyle özdeşleşir. Filmin bütün inandırıcılığı, bütün resim ve nesneleri belirli bir süreye bağlı mekânsal gerçekliğin gerçekleşmesi olarak sunabilmesinden ve bunu gerçeğin kendi operasyonuyumuşçasına dönüştürebilmesinden kaynaklanmaktadır (Deleuze, 1989: 44). Bu etkisel gücü dolayısıyla, filmde zamansal ve mekân-

sal gerçekliğin çekim planlarına, kamera açılarına, sahneler ve sekanslara bölünmüş olması, seyircinin algısının bir mekândan diğerine, bir zaman biriminden öbürüne gezinip durması ve aynı görsel anlatım mekânı yüzeyinde farklı gerçeklik düzeylerine saçılması, gündelik hayatın perspektifsel ve dairesel algı mantığını geçersiz kılar. Yüz yılı aşkın tarihi boyunca film, gerçekliği dönüştürdüğü görsel mekânında nesneleri ve algıyı kamera açılarına, sahneler ve sekanslara bölüp farklı zamanlara saçarak klasik ontolojik mekân anlayışını kaotik bir düzen içinde deforme etmekte, mekânsal algının gündelik hayattaki merkezi konumunu ortadan kaldırmakta, hiç değilse sınırlamaktadır. Resim, fotoğraf, reklam afişleri, alışveriş merkezleri, film, televizyon ve nihayet internet ile birlikte oluşan görsel kültür, ferdi algıyı, hafızayı ve tecrübeyi stilize edilmiş toplumsal algıya dönüştürdüğü gibi aynı zamanda sonsuz biçimde çeşitlendirerek gündelik hayatın fiziksel mekân algısını ve tecrübelerini izafileştirir.

Filmde zaman yapısı, anlatılan öyküden farklı olarak, iki boyutluluk üzerine kurulmaktadır. Film, bir kesimden diğerine, bir plandan öbürüne doğru ilerlerken, seyircinin bakışını ve şuurunu süreli mekân görüntülerinde beliren nesnelerin hareketine odaklamasını ister ve böylece sadece *şimdi* ve *gelecek* olandan ibaret süreksiz bir zaman yapısıyla karşı karşıya getirir. Fakat bu zamansal akıştaki süreksizlik, mekânı hiçbir sürekliliği olmayan hareketlerin ardışık biçimde gerçekleştirebilmelerini mümkün kılan hiçliğin alanına dönüştürmekte, şuurun zamansal ve mekânsal birliği ve bütünlüğüne olan inancını zayıflatmaktadır. Zira filmin *şimdi* ve *gelecek* zaman odaklı akışında mekân sürekliliğini yitirir ve bir sonraki gerçekleştirmelere yer açmak için kaybolup gitmek zorunda bırakılır. Böylece mekân filmin birbirini takip eden plan ve sahnelerinde başka bir mekânın görüntüye gelebilmesi için geçici bir süre boşlukta yer işgal eden görseleliğe indirgenir. Filmle birlikte mekân, üzerinde yaşanılanların hatıralarını barındıran zamansal bir süreklilik olmaktan çıkıp, daha çok algıyı ve hafızayı sadece *şimdinin* aktüelliğine muhatap kılan organik bir süreksizliğe dönüştürmektedir. Bu bakımdan filmde görüntüye gelen bir mekân ile daha sonra gelecek olan mekânlar arasında ontolojik hiçbir fark

olmadığı gibi, aynı zamanda kendi çeşitliliği içinde tamamen izafileştirmektedir. Bu izafileşme yalnızca filmin kendi mekân çeşitliliği ve süreksizliğinde değil, aynı zamanda çoğunlukla duygusal yoğunluklar ve etik değerler yüklenen filmsel mekân algısı ile seyircinin kendi bulunduğu gerçek mekân arasında da gerçekleşir. Seyirci film izlerken daha önce hiç mümkün olmayacak ölçüde, bulunduğu mekândan ayrılmaksızın, hiç görmediği estetize edilmiş mekân görüntülerine ve bu mekânlarda yaşanan belirli bir tarzda kurgulanmış ve stilize edilmiş tecrübelerle tanıklık eder ve kendi mekânsal çevresiyle karşılaştırma imkânına kavuşur. Bu aynı zamanda seyircinin mekânsal mahremiyet dairesinin sınırlarının saydamlaşması, için dışa açılmaya başlaması anlamına gelmektedir.

Günümüzde reklam afişleri, gazete, televizyon ve internetle birlikte belirleyici bir rol üstlenen görsellik, zaman ve mekân algısında köklü değişimlere yol açmakta, gerçeğin ve mekânın görüntüsünü toplumsal alanda çeşitlendirmekte ve nihayet hatırlama ve tecrübenin tabiatını dönüştürerek gündelik hayat düzeninin biçimini ve niteliğini etkilemektedir. Söz konusu sorunlar, sinemanın öncülük ettiği gerçekliğin ve algısının görselleştirilmesi sürecini pekiştiren önemli bir adım olan televizyon için de geçerlidir. Özellikle televizyonun bu değişim ve dönüşüm sürecindeki belirleyici rolü McLuhan, Raymond Williams, Joshua Meyrowitz, medya teorisyenleri ve Paul Virilio, Jean Baudrillard ve Neil Postman gibi düşünürler tarafından 1950'li yıllardan beri tartışılmaktadır. Bu tartışmaların hâlâ devam etmesi, hiç kuşkusuz, televizyonun kendine özgü algılama, hatırlama ve tecrübe biçimlerini eşzamanlı olarak bütün topluma sunabilmesi ve böylece her yerde ve hiçbir yerde olmanın egemenliğini kurma eğiliminden kaynaklanır.

Gerçekten de, farklılıklar arasındaki sınırları saydamlaştıran ve gerçekliği bütün zamansal ve mekânsal boyutları ve çeşitliliğiyle estetize eden bir medyum olarak televizyonun etkileme gücü, sinema filminden farklı olarak, toplumsal algıyı, hafızayı ve şuuru eşzamanlı olarak güncelleştirebilme yeteneğinden kaynaklanmaktadır. Televizyonun her şeyi aynı ciddiyette ve içerikten çok etki düzeyinde eşzamanlı sunması dolayısıyla gerçekliğin birbirine zıt varyasyonları, gerçek ve sanallık, tarihsel olan ile kurgusal olan,

akli olan ile akıl-dışı, enformasyonlar, kelimeler, resimler, müzik ve gürültü arasındaki değer farkı ortadan kalkar; her şey televizyonun görsel zaman ve mekân akışının kaotik düzenine karışır. Ayrıca televizyonun eşzamanlı gücü sayesinde, insanın kendini evde gibi emniyette hissettiği çevresinin sınırları kalkar; iç-dış, mahrem-açık, özel-genel, ferdî-toplumsal, uzak-yakın gibi zıtlıkları vurgulayan ve esasen mekân katetmeyi gerektiren sınırlar saydamlaşır.

Televizyon, esasen dışarıyı ve uzağı göstermesine rağmen izleyicisiyle sinema filmlerine nispetle çok daha yoğun ve doğrudan bir birliktelik, mahrem bir yakınlık kurar. İzleyici ile televizyonun tanıdık ünlü yüzleri arasında parasosyal ilişkiler oluşur. Genellikle yakın çekimlerin tercih edildiği televizyondaki yüzler, izleyiciyle göz göze gelmekte ve böylece gündelik hayatın fiziki mekânlarında gerçekleşen yüz yüze ilişkilerin simülasyonu oluşmaktadır. İzleyici ile arasındaki bu uyum ve iletişimsel yakınlık dolayısıyla televizyon kendini, izleyicinin bulunduğu mekânın bir parçası ve yakın çevresinin bir üyesi olmakla kalmayıp aynı zamanda evin içine taşıdığı *dış dünyanın* gerçekte ne olduğu ve olması gerektiğinin ölçüsü konumuna yükseltir (Postman, 1985: 116). Bu bağlamda televizyon, Meyrowitz'in değerlendirmelerinden de anlaşılacağı gibi, izleyicisine çok çeşitli içeriğe sahip büyük bir tecrübe biçimleri spektrumu sunan bir tür kolektif tecrübe simülatörü olarak etkimektedir. Televizyon kolektif bir şuur ve tecrübe simülatörü olarak, izleyicinin dış dünyanın gerçekliğini belirlemede kullanabileceği modeller oluştururken esasen izleyicinin dünyayı nasıl algıladığını veya algılaması gerektiğini, görme alışkanlıklarını, zaman ve mekân algısını biçimlendirir ve mütemadiyen güncelleyerek aktive eder. İzleyicisini yakın ve uzak, iç ve dış, mahrem ve mahrem olmayan arasındaki sınırların saydamlaştığı, özel ile toplumsal alanın iç içe yaşandığı bir dünyaya muhatap kılan televizyon ve elektronik medya, insan davranışlarını yönlendiren ve biçimlendiren geleneksel 'mekân' anlayışını önemli ölçüde erozyona uğratar (Meyrowitz, 1987: 17). Meyrowitz'e göre, televizyon ve elektronik medya sadece fiziki mekânın zayıflamasına yol açmamakta, aynı zamanda kendi medyatik mesajlarını ve konteks-

terlerini oluşturabilmek için mesajları ve fiziki mekân arasındaki bağları güçlendirmekte, mekânın sınırlarını ihlal ederek anlamını değiştirmekte ve bunun için mekânı kulis olarak kullanmaktadır (Meyrowitz, 1987: 98).

Televizyon ve elektronik medyada özel ve toplumsal alanın birbirine karışması esasen toplumsal mekân anlayışının kaybına, mekâna, yaş sınırına ve kültürel çevreye bağlı rol ve grup kimliklerinin birbirine karışmasına yol açar. Mekân-zaman-madde bağıntısının son boyutunu oluşturduğu gözlenen enformasyonun televizyon, elektronik medya ve mobil telefonlarda sürekli güncellenen bir şimdide oluşun sınırsızca yayılması ve genişlemesi, yeni oluş biçimlerinin gerçekleşmesine imkân sunar. Televizyon, elektronik medya ve özellikle mobil telefonlarda çevre ile merkez arasındaki ayrımı kesin bir biçimde ortadan kaldıran şimdiliğin ve gerçekliğinin hiper tarzda merkezileştirilmesi dolayısıyla, kişiler arası ilişki biçimlerinin çeşitliliği artmakta, içinde bulunulan mekândan ve çevreden ayrılmaksızın yeni çevreler edinilmekte, klasik rol anlayışının aksine çok açılı bir toplumsal ben oluşmaktadır.

Çevre ile merkez arasındaki ayrımın yok olması, klasik ontolojinin varlığın bulunduğu mahal olarak ifade ettiği mekân anlayışının da geçerliliğini yitirmesi anlamına gelir. Gerçekten de günümüzde sesli ve görüntülü cep telefonları, elektronik medyadaki paylaşım siteleri ve iletişim ortamları dolayısıyla aynı anda birkaç yerde olabilmek/görünme mümkün olabilmektedir. Cep telefonları ve elektronik medya sabit veya hareket halinde olan kişinin bulunduğu yerin mekânsal sınırlarını tanımamakta, bedeninin mesafe katetmesini gerektirmeksizin neredeyse eşzamanlı olarak iki veya daha fazla mekânda görseelliğin etki alanıyla sınırlı da olsa bulunabilmeyi mümkün kılmaktadır. Çünkü dijital ve elektronik iletişim ağı şimdiliği hiper tarzda merkezileştirdiği için, aynı anda herkese ve bütün uzaklıklara ulaşılabilecek yakınlıkta olunabilmektedir. Ayrıca görüntülü cep telefonları ve iletişim ortamları sayesinde, gerçekte yalnız olursa bile, her an iletişime geçebilecek yüz yüze ilişkiler kurulabilecek kalabalık bir grubun veya daha yerinde bir tabirle, nesnelerin de dahil olduğu siber-toplum üyeliği duygusu geçerlik kazanmaktadır.

Bedenin bulunduğu yeri bırakmaksızın başka bir yerde olabilmeyi mümkün kılan elektronik iletişim ağı, sosyal davranışları yönlendiren, hafızayı biçimlendiren ve tecrübelerin edinildiği yer olan mekânı niteliğinden soyutlayarak matematiksel ve coğrafik koordinatlar sisteminin nicelliğine indirger. Fakat öte yandan, bu zaman ve mekânın nicelleşmesi, koordinatlara ve sayıya indirgenmesi sosyal ilişkilerde ve bilgilenme süreçlerinde niteliksel değişimlere yol açar. Örneğin günümüzde, elektronik ve mobil medya ağı sayesinde belirli bir mekân ve mesafeyle sınırlanmaksızın sanal öğrenim ortamlarında bilgilendirme, eğitim ve öğretim çalışmaları yapılmakta, geliştirilen yeni metotlarla birlikte bu her geçen gün yaygınlaşmaktadır. Ayrıca yine uydu araçları, GPRS ve UMTS gibi tele-teknolojik gelişmeler sayesinde varlıkların mekân içindeki hareketleri neredeyse eşzamanlı olarak gözlenebilmekte, navigasyon araçları yardımıyla insan mekândaki hareketini aynı anda gözlemleyebilmekte, bir yerde bulunuşunu sonsuz genişletilmiş ve parçalanmış, tasarımlanmış ve mobilize edilmiş mekânda yavaşlatılmış hareketlilik olarak algılamaktadır.

Siber-uzay ve siber-seks alanında yapılan biyo-teknolojik deneylerde aynı anda iki ayrı yerde ve iki bedende yaşayabilmenin imkânı araştırılmakta, bedenin diğer bedensel görüntülerle eşzamanlı olarak çeşitli perspektifler ve toplumsal tecrübelere uygun biçimde hareket edebilmesi amaçlanmaktadır. Bedenin ve özellikle kişiliğin ikileşmesi anlamına gelebilecek bu gelişmeler esasen gerçeklik ile potansiyel gerçeklik arasındaki nispetlerin değiştirilebileceğine, gerçekliğin fiziki gerçekliği vehme dönüştürecek biçimde sanallaşabileceğine, iç ve dış, burası ve orası gibi merkezi kavramların anlamını yitirmekte olduğuna işaret eder.

Anlaşılan o ki, dünyayı, hayatı ve yaşama tarzlarını, öznenin teknolojik-bilimsel ve aklı kıstaslarına nispetle mobilize etmek, değiştirip dönüştürmek isteyen ve ancak böylece ilerleyebileceğine inanan modern-seküler sivilizasyon tarihi, kendisi ile birlikte bütün insanlığı kıyamet sonrasına sürükleyen terör tarihine dönüşmekte ve böylece sona ermektedir. Bütün hayatın modernizasyonu ile birlikte yürürlüğe giren transformasyon sürecinde, sadece modernite değil, modernitenin üzerine inşa edildiği, hastalıklı ve

temelsiz bir kavram olmaktan öte bir anlam ifade etmeyen özne de kendini paranoyak bir intihar teşebbüsü olarak izhar eder. Modern özne artık, kitle iletişim araçları ve nano-teknolojik imkanlarla donatılarak, hafıza, ahlâk, hakikat, özgürlük ve sonsuzluk yükünden kurtarılması, biyolojik, cinsellik, toplumsallık, kültürel, tarih-sellik ve dinsel özellikleri transforme edilmesi gereken ilkel ve hastalıklı bir tekildir.

Klasik ontolojinin ve hatta Aydınlanma dönemi ve modern zamanların temel kavramlarının geçerliliğini yitirmeye başladığını gösteren bütün bu gelişmeler, mekânın günümüzün sibernetik çağında bütün kültürel, geleneksel, tarihsel, ulusal, yerel, yörel ve nihayet ruhsal niteliklerinden soyutlanma sürecine girildiğini, yalnızca aralarında enerji ve bilgi transferi yapılabilen ve dönüştürülebilen güç ve etki alanları/mekânları olarak çeşitlendirildiğini, bölünüp parçalandığını ve mikrobiyolojik düzeyde atomize edildiğini gösterir. Mekânın niteliksel farklılıklarını tek ve aynı ontolojik düzeye indirgeyen bu anlayışın farklı güç ve etki alanları arasında geçişleri ve mübadeleyi mümkün kılması dolayısıyla mekânlar ve artık ruhi veya toplumsal olanın/ahlâkiliğin bir mekânı olarak algılanmayan bedenler, içeriden ve dışarıdan gözetim altında tutulabilen, kodlanabilen teknolojiler, minyatürleştirilmiş organizmalar ve mikroçiplerle nüfuslandırılabilir. Bilgisayar destekli nano-teknolojik gelişmeler sayesinde biyolojik bir güç ve etki alanı olarak algılanan beden, insan ve makine arasındaki klasik ayrımın yerine geçer ve kısmen veya tamamen yapay zekâ, hibrid insan-makine sistemleri, siber-vücut, fantom-vücut, lazer gözler, mekanik ve sentetik organizmalar, mikroçipler ve klonlanmış embriyo ve organlarla telafi edilir.

Sonuç olarak söylemek gerekirse, bütün bu gelişmeler; hatıralar, zihni süreçler, tecrübeler, alışkanlıklar, kognitif sistemler ve etik değerler ile kurulmuş yapı olarak geçmişten beri algılanan ve adlandırılan öznel ve mekânsal emniyet ve mahremiyet bölgelerinin, ne zaman ne tarih, ne mekân, ne sanatsal ne de söylemsel olarak önceden hesaplanıp belirlenebilen belirsizliğin, başka bir ifadeyle hiçliğin/nihilizmin açık alanı ile yüzleşmekte olduğunu göstermektedir.

Bu durumda klasik anlamda zaman ve mekân boyutlarından ve ilişkisinden bahsetmek zorlaşır. Çünkü olgusal olan ve virtüel olanın, gerçeklik ile potansiyel gerçekliğin ve sanallığın karışımı ve ontolojik temellerin sarsılması dolayısıyla oluşan gerçeklik efektinin gerçeklik ve gerçeklik ilkeleri üzerinde kurduğu egemenlik karşısında mekânsal ve zamansal gerçeklik nitelikselliğini ve sürekliliğini yitirmektedir.

Oysa bütün diğer varlıklar gibi insanın varoluşu da zaman ve mekân ile kayıtlıdır. Fakat insanın zaman ve mekânla kayıtlı olmasını diğer varlıklardan farklı ve ayrıcalıklı kılan bir özelliği vardır: Zaman ve mekânla çerçevelenmiş olmasının şuuru ve hafıza. Şuur ve hafıza insan için aynı zamanda ferdi, toplumsal ve tarihsel oluş şartlarının ontolojik zeminini oluşturur. Bu dört kavram (zaman, mekân, şuur ve hafıza), insanın varoluşunda öylesine belirleyici bir öneme sahiptir ki, aralarındaki ontolojik ilişki biçiminin ve mantığının değişmesiyle birlikte insanın varoluşunun anlamı da değişir. Zira zamansız bir mekân tasavvur edilemeyeceği gibi, hafızasız bir şuur da kendini gerçekleştiremez, algılayamaz. Öyleyse, insanın zaman, mekân ve gerçeklikle nasıl bir ontolojik ilişki içinde olduğu sorusu, onun kendini, bütün varlığı nasıl algıladığı ve varoluşunu nasıl gerçekleştirdiği sorusuyla aynı anlamı taşır. İnsanın zaman-mekân ilişkisi ve gerçeklik algısında gerçekleşebilecek tarihi bir sapma varoluşunun ontolojik temellerini sarsabilir ve dolayısıyla bütün ferdi ve toplumsal oluş biçimlerini, estetik ve etik anlayışını değiştirebilir.

Zaman, mekân, şuur/gerçeklik algısı ve hafıza arasında sağlıklı bir ilişki kurulabilmesi için şuur ve hafızanın zamandan ve mekândan kopmaması gerekir. Bu ilkesel bir zorunluluktur. Fakat bu temel ilkenin gerçekleşmesi şuur ve hafızanın, kendi içinde değişken ve izafi olan zaman ve mekânda sağlıklı ve süreklilik kazanabilecek nispet ilişkisini kurabilmesine bağlıdır. Nitekim insan varoluşunu, değişken ve izafi zamanın yine değişken ve izafi mekânla kesişme noktasındaki sabitliğin sürekliliği olarak algılar ve gerçekleştirir. Zaman ve mekânın kesişme noktasındaki sabitlik, zaman ve mekâna ait bütün değişimler ve görecelikler içinde meydana gelen

gerçekleşmelerin sonsuzluğa nispetinin şuur tarafından farkına varılması ve hafızada süreklilik kazanması anlamına gelmektedir.

Bu bağlamda, 16. ve 17. yüzyıldan itibaren, özellikle de modern kapitalist dönemde teknolojik gelişmelerin hızlanmasıyla birlikte şuur ve hafızanın, zaman ve mekânla ilişkisinde ve gerçeklik algısında köklü değişimler meydana gelmiştir. Bu değişim sürecini, öncelikle bilimselliğin ve zaman-mekânla ilgili ontolojik anlayışın değişmesiyle, hem zaman-mekânın kendisinin hem de tarih, şuur ve hafıza ile ilişkisinin tamamen farklı biçimde yeniden yapılandırılması biçiminde özetlemek mümkündür. Varlığın, varoluşun en temel şartlarından olan zaman ve mekânla ilişkisinin ne yönde ve nasıl değiştiği hayati derecede önem arz eder; zira bu soru insanın zaman ve mekân ilişkisindeki yerinin, tarihinin, hafızasının, şuurunun, gerçeklik algısının ve yeryüzündeki mevcudiyetinin etik anlamının hangi ontolojik temelde belirlendiğine ve biçimlendirildiğine işaret etmektedir.

Sorunun değişim süreci boyunca nasıl biçimlendiği ve hangi boyutlara ulaştığını anlamak için zaman, mekân ve hız algısını niteliksel biçimde değiştiren bilimsel-teknolojik gelişmelerin ve özellikle kitle iletişim araçlarının çok iyi değerlendirilmesi gerekir. Bu bağlamda, özellikle elektronik iletişim araçları ve televizyonda zaman ve mekân farklarının gittikçe ortadan kalktığı, zamanın neredeyse şimdilik boyutuna indirildiği, zaman-mekân tecrübeleri ve algısının sonsuz çeşitlilikte atomize olduğu ve parçalandığı, farklı zaman, mekân ve gerçeklik düzeylerinin tek bir anlatım, gösterim düzeyi ve iletişim boyutunda eşitlendiği gözlenmektedir. Özellikle zaman ve mekân algısının küresel düzeyde çeşitlenmiş ve parçalanmış gerçekliklere ve genişlemiş bir şimdiliğe odaklanması dolayısıyla, hafızanın zaman ve mekânla olan süreklilik ilişkisi kopmakta; şuur, kendi şuurunda olmanın sürekliliğini temin edeceği zamansal/tarihsel ve mekânsal nispet noktalarını algılama yeteneğini yitirmektedir.

Günümüzde tecrübe edilen parçalanmış, atomize ve mobilize edilmiş zaman ve mesafe boyutları, şuurun klasik zaman-mekân formlarını zayıflatmakta, algı gittikçe telematikleşmekte, çeşitli gerçeklik düzeyleri, görsel sunumların her şeyi aynı ontolojik

oluş düzeyine indirgeyen yüzeyinde mantığın nedensellik ilkesini işlevsiz kılacak biçimde oyuna dönüşmekte ve nihayet klasik zaman boyutları ve tarihsellik, eşzamanlılık, *şimdi ve burada* oluşun formlarıyla telafi edilmeye çalışılmaktadır.

Fakat öte yandan bu durum, sürekli olarak *şimdi ve burada* oluşa ve formlarına odaklanmış olan ferdî ve toplumsal şuurun, aynı anda çok çeşitli gerçeklik biçimlerine, farklı zaman-mekân algılamalarına, iç içe geçmiş ve aynı ontolojik düzeyde kendi aralarında mübadele edilebilir hale gelmiş nesnelerin kaotik düzenine muhatap olduğu anlamına da gelir. Klasik zaman-mekân boyutlarından kopmuş şuurun sürekli olarak kendini güncelleyen bir şimdiliğin küresel düzeyde standardize edilmiş kaotik zaman-mekân formlarına ve çeşitliliğine muhatap olduğunu gösteren bu durum, şimdiye odaklanmış ferdî ve toplumsal hafızanın da zayıfladığını, tarih, hatırlama ve süreklilikten daha çok unutma ve süreksizlik biçiminde yapılandığını, adeta alzaymır türü bir hastalığın karakteristik özelliğine büründüğünü göstermektedir.

Harvey, bütün bu gelişmeleri 'zaman-mekân sıkışması' kavramıyla açıklamaya çalışır ve 'hayatın hızının' arttığına ve 'mekânsal engellerin dünya sanki üzerimize çökecekmişçesine' aşıldığına dikkat çeker (2006: 275). Ayrıca zaman-mekân sıkışması tecrübesinin insanı kıskırttığını, heyecanlandırıldığını, strese düşürdüğünü, tedirgin ettiğini ve çeşitli kültürel ve politik tepkileri harekete geçirdiğini söyler (2006: 277). Aynı şekilde, günümüzde mekânsal bilişim sorunsalını işleyen Anthony Giddens, zamanın mekândan uzaklaşması veya kopup ayrılması deyimini tercih ederken (Giddens, 1990: 17-21); Meyrowitz, belirli bir mekâna aidiyet duygusunu ve algısını tamamen yitirdiğimizi ve küreselliğin bir parçası olduğumuzu vurgular (Meyrowitz, 1987: 207). Oysa günümüzde gerçekleşen ontolojik devrim ve ahlâk kavramını gereksiz kılacak biçimde her şeyi aynı düzeyde eşitleyen mekânsal genişlemenin sonsuzluğun yerine ikame edilmesi sürecinde bu yaklaşımları da kapsayacak biçimde *implosion* (iç patlama veya içe doğru göçme) kavramını kullanmak yaşanan sorunun tehditkâr boyutlarını göstermesi bakımından daha yerinde olacaktır. Zira bu tanım, iç-dış, merkez-çevre, burası-orası, uzak-yakın, mahrem-açık gibi ayırım-

ları ortadan kaldıran gelişmelerin yalnızca şimdiliğe odaklanmış ve saçılmış şuur ve hafıza düzeyinde ne denli ruhi, algısal, duyusal ve zihni çöküntüye yol açtığını çok daha iyi ifade eder. Zira sayısız biçimler, semboller, gösterge ve gösteren, iletişimler, haberler ve resimler mütemadiyen ve aynı anda algıya ulaşan bir sıkışmadan ziyade ruhi ve ahlâki bir çöküntüye yol açmakta, şuur ve hafızanın kendini yönlendirmesine, zaman ve mekânın kesişme noktasında kendini bir süreklilik olarak algılamasına imkân vermemekte, varolma şevki ve bilme iradesinin yerine, hiçlik duygusuna, nihilizme, iştisaksızlığa ve bilmek istememe iradesinin oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Zaman, mekân, gerçeklik ve nesneler kadar şuurun ve hafızanın da bölünmüşlüğü, saçılmışlığını ve süreksizliğini ifade eden bu içe doğru göçmenin devam etmesi durumunda gelecekte yerelliğin, gelenekselliğin, tarihselliğin, ulusalcılığın ve hatta düşünce ve sanat tarihinin ne anlama geleceği sorusu daha da kaygı uyandıracak ve nihayet varlık ve oluş bütünlüğünün sonsuzlukla ilişkisinin etik anlamı hiçbir dönemde olmadığı kadar önem kazanacak gibi gözükmektedir. Zira hakikat, özgürlük ve ahlâkın ayrılmaz birlikteliği kendini en güçlü biçimde, hayat tasavvuru ve pratiğinden dışlandığı yerde ve dönemde bir tercih değil kaçınılmaz bir zorunluluk olarak ihsas ve ihdas ettirmektedir.

**II.**

**Televizyon Teorileri**



İletişim, söylem, söylemsellik, söylem analizi, hermenötik, medya analizi gibi kavramlar etrafında incelenmesi gereken ve esasen bu çalışmanın konusunu oluşturan televizyon teorileri de, Lyotard'ın vurguladığı gibi kendi aralarında, teorik yaklaşımlara kaynaklık eden temel ontolojik, fenomenolojik, etik, estetik ve söylemsel kabullerin farklılığı dolayısıyla ortak bir ufuk çizgisinde birleştirilemeyecek farklılıklar gösterir.

Adı, Yunanca uzak anlamına gelen “tele” ile Latince görme anlamına gelen “visio” sözcüklerinden üretilen, teknik, ekonomik ve kültürel karmaşık bir yapıyı ifade eden *televizyon*, bir mekânda kaydedilen hareketli görüntülerin ve sesin, eşzamanlı veya kısa gecikmelerle başka bir mekândaki alıcıya yayımlanmak üzere aktarılabilmesi amacıyla 21. yüzyılın başlarında icat edilmiş ve daha sonra geliştirilmiştir.

İkinci Dünya Savaşı öncesinde İngiltere (BBC, British Broadcasting Corporation) ve Amerika'da (ABC, NBC ve CBS) sınırlı da olsa kitlesel yayım denemeleri yapıldıysa da bu süreç 1940'lı yıllarda savaş dolayısıyla kesintiye uğramış; televizyon ancak 1950'li yıllardan itibaren hareketli görüntüleri ve sesi video olarak kaydedip formatlayarak çok sayıda insana aynı anda ulaştırmaya ve dünyada İngiltere, Almanya, Fransa ve Amerika başta olmak üzere yayılmaya başlamıştır.

Her ne kadar sinemanın doğuşu, hareketli görüntülerin gerçekliği ve gerçeklik algısını değiştirerek dönüştürmesi sürecinde

bir dönüm noktası oluştursa da, televizyon, özellikle topluma eşzamanlı olarak ulaşma imkânı bulduğu 1950'li yıllardan itibaren bu süreci pekiştirmekle kalmamış, aynı zamanda üzerinde düşünülmesi gereken yeni boyutlar katarak daha da karmaşık hale getirmiştir. Zira o, sinemadan farklı olarak seyircisinin kendisine gelmesini beklemeksizin, önceleri mahremiyetinin korunması ve izin almaksızın girilmemesi gereken özel hayatın sınırlarının çizildiği alanlara, evlere girerek ortak bir toplum şuuru oluşturabilme, onu dönüştürebilme ve yönlendirebilme imkânına sahip bir güç olarak ortaya çıkmıştır. Gerçekten de hızla yaygınlaşan televizyon günümüzde, neredeyse her evin telefonla birlikte vazgeçemediği bir kullanım aracı olmuş, kitle iletişim medyumunu oluşturan elektronik enformasyon ve eğlence teknolojileri arasında birinci sıraya yerleşmiş bulunmaktadır. Roland Barthes'ın pek yerinde ifade ettiği gibi, yayınlarını gündelik hayatın akışına göre düzenleyen televizyonun izlenme mekânı evdir. Barthes'a göre bu mekân "bildik nesnelerle dekore edilmiş, evcilleştirilmiştir... Televizyon bizi aileye mahkûm etmektedir ve televizyonun kendisi de tıpkı kullanılan bir nesne gibi ev eşyasından biri haline gelmiştir" (Barthes, 1987).

Toplum hayatında böylesine önemli bir yer işgal eden televizyonun, kendini gündelik hayatın adeta ekmek ve su gibi vazgeçilmezleri arasında nasıl kabul ettirdiği, fert ve toplum hayatını nasıl etkilediği gibi temel sorular etrafında gelişen analitik düşünceler televizyon teorilerinin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda, özellikle Almanya ve Fransa'da yayımlanan teorik çalışmalardan ilham alınarak gelişen film teorilerinin aksine, televizyon teorileri, İngiliz ve bilhassa Anglo-Amerikan kitle iletişim araştırmaları üzerine inşa edilmiş ve geliştirilmiştir. İlk defa 1940 ve 1950'li yıllarda Amerika ve İngiltere'de yayımlanan bu çalışmalar esasen kapsamlı televizyon teorileri olmaktan ziyade, işlevsel açıdan anlamaya ve belirli bir standart getirmeye çalışan araştırmalardır. Bunlar arasında O. E. Dunlap'ın *Understanding Television* (1948), George Everson'un *The Story of Television* (1949) ve Paul Rotha'nın *Television in the making* (1956) adlı çalışmaları öne çıkar. Özellikle Harold Dwight Lasswell'in *Power and Personality* (1948) adlı kitabında geliştirmeye çalıştığı formül, 1960'lı yılların

ortalarına kadar kitle medyası üzerine yapılan çalışmalara teorik bir zemin oluşturmıştır. Laswell bu kitabında *Who (says) What (to) Whom (in) Which Channel (with) What Effect/ Kim (söylüyor) Ne, Kime, Hangi Kanalda, Hangi Efekt ile* gibi soruları ihtiva eden bir yapı anlayışı geliştirmiş; daha sonra uzunca bir süre medya araştırmalarının standardını belirleyen bu yapıyla birlikte, daha önce kabul edilen medya etkilerinin mutlak gücü anlayışı belirli ölçüde sarsılmıştır. Zira Laswell, her ne kadar iletişim sürecini yayıncıdan alıcıya uzanan tek taraflı bir akış olarak öngörse de, televizyon seyircisinin seçim özgürlüğünü dikkate alarak, çeşitli medyalar ve aynı medya içindeki farklı mesajlar arasında seçim yapılabileceğini söylemiştir. Laswell'in modeli ayrıca, yayımın seyirci üzerindeki etkisi açısından olmasa bile, yayıncının gerçekleştirmek zorunda olduğu aşamalar bakımından çok katmanlı bir süreç öngörür (Jäckel, 2005).

Televizyonu kendine özgü bir medyum olarak ele alan ve ilk defa bütünlüğü içinde açıklamayı amaçlayan Marshall McLuhan'ın 1960'lı yıllardaki çalışmalarından günümüze kadar birçok araştırmacı televizyonun ne olduğu sorusunu sormaya devam etmektedir. Bu durum hem bir yandan televizyonun ne kadar karmaşık bir yapı ve etki gücüne sahip olduğunu hem de yaklaşımların televizyonun sadece belirli bir yönüne yöneldiğini ve bütünü kuşatamadığını gösterir.

Televizyonun bir medyum olarak araçsal/yapısal özelliklerinin içeriği nasıl belirlediği ve algıyı nasıl etkilediği (McLuhan, 1965) soruları etrafında araştırmalarını yoğunlaştıran McLuhan, araç ile ilettiği mesaj arasındaki ilişkiyi sorgulamıştır. Daha sonra gelen Paul Virilio gibi birçok araştırmacı bu yaklaşımı benimsemiş ve insan-makine bağıntısı ve medya araçlarının insanın gerçeklik algısının sınırlarını nasıl değiştirdiğini ve dönüştürdüğünü sorgulamaya devam ederek yeni yaklaşımlar sergilemiştir.

McLuhan'ın çalışmalarından sonra, 70'li yıllarda John Fiske ve John Hartley, Stuart Hall'ın öncülük ettiği yaklaşımlar çerçevesinde televizyonun semiyotik yapısının dilsel bir metin olarak nasıl okunabileceği sorusu yöneltmiştir. Bu çerçevede, Fiske ve Hartley

çalışmalarında, televizyon programlarını oluşturan unsurlar olarak gördükleri göstergelerin kod çözümlemesini ve kimlik tespitini mümkün kılacak (Fiske ve Hartley, 1978) dilbilimsel ve semiyotik kavramsallıkların ne olabileceği sorularını irdelemiştir.

Fiske ve Hartley'in beslendiği düşünce geleneğine bağlı olan Raymond Williams da, McLuhan gibi televizyonun teknolojik özellikleri ile oluşturduğuna inandığı kültürel forum arasındaki ilişkileri irdelemiş, farklı fragmanların ve çeşitli türlerin planlı bir akışı olarak kavradığı televizyon yayınlarının algı biçimleri ve kültürel kabulleri nasıl etkilediğini ve dönüştürdüğünü sorgulamıştır. Televizyonun gücünün sosyal iletişim, enformasyon ve eğlence medyumunu olarak büyüdüğünü söyleyen Williams (1974: 11), televizyonun toplumsal algı ve tecrübelerle etkiyen özelliğine dikkat çekmiş, fakat yeterince incelemek yerine gönderme yaptığı magazinsel yapısını daha çok yine planlı bir akışa sahip bir metin olarak algılamıştır.

Televizyon teorilerinin gelişim çizgisinde mutlaka dikkate alınması gereken John Ellis, televizyonun yapısını dilsel bir metin değil de kendine özgü estetik bir doku olarak algılamış ve bu dokunun en önemli özelliğini kendini tekrar eden segmanlara bölünmüşlük ve kesintilerden oluşan bir süreklilik biçiminde tanımlamıştır. Fakat her ne kadar televizyon ile izleyici arasındaki parasosyal ilişkilere, mahrem yakınlığın oluşması ve özellikle kadın yüzlerinin fetişleştirilmesine dikkat çekse de (Ellis, 1982) yine de yakın durduğu Raymond Williams gibi televizyonun estetik dokusunu semiyotik bir yapı olarak kavramış ve ampirik etkilerine ferdî ve toplumsal açıdan yeterince eğilememiştir.

Esasen televizyonun ne olduğu sorusuna cevap bulabilmek amacıyla yapılan bütün bu teorik tartışmalarda, adı geçen teorisyenlerin her birinin televizyon hakkında sahip olduğu temel kabullerden hareket ettiği ve sorularını bu yönde oluşturdukları görülmektedir. Televizyonun ve özellikle de içeriğinin ne olduğunu anlamaya yönelik olarak yapılan bu araştırmalar, Meyrowitz'in de kısmen ifade ettiği gibi (1987: 22, 23), genellikle şu temel sorular etrafında şekillenmektedir:

- İçerik nedir? Nasıl oluşur?
- Medya sahipliği ve kontrolü içeriği nasıl etkiler?
- İçeriği belirleyen ve arka planda bulunan medyatik yapı nedir?
- Medyatik içerik gerçekliği hangi düzeyde yansıtır?
- Medyatik içerik ile gerçeklik arasında hangi potansiyel ilişkilerden bahsedilebilir?
- İnsanlar içeriği nasıl yorumlarlar?
- İçeriğin insanlar üzerindeki etkisi nedir?
- Medyada temsil edilen muhtevanın gerçek muhtevadan ayrılarak tahlil edilmesi ne kadar doğrudur?
- Medya ile izleyici arasındaki interaktif ilişkiler nedir ve hangi düzeyde yönlendirilmiş veya serbesttir?
- Program türleri ve kodlarının belirlenmesinde şuurdışı süreçler mi, yoksa yapımcının içeriğe ve geçerli değerler sistemine ilişkin psikanalitik motivasyonları mı etkili olmaktadır?
- İçeriğin belirlenmesinde medya endüstrisi yapısının, ekonomik, ideolojik ve politik güçlerin oynadıkları roller nelerdir?
- İzleyiciler medya muhtevalarını hangi farklı biçimlerde yorumlayabilir ve bu farklar nasıl belirlenmelidir?

Öte yandan televizyonu daha çok dilsel bir metin veya doku olarak algılayan düşünürler ise öncelikli olarak şu sorular etrafında akıl yürütürler:

- Her medya aracının kendi içindeki hangi değişkenleri nasıl manipüle edilebilir?
- Her medya aracına özgü dilbilgisel kodların kökleri nelerdir, nasıl ortaya çıkarılabilir?
- Ortaya çıkarılan dilbilgisel kod çözümlemeleri, gündelik hayattaki yüz yüze görüşmelerde kullanılan kodlarla ne derece örtüşmektedir?
- Dilbilgisel manipülasyonların algı, anlayış, duygusal ve davranışsal tepkiler üzerindeki etkileri nelerdir?

- Metni oluşturan estetik unsurların muhteva ve algısı üzerinde oynayabileceği roller nelerdir?
- Bütün bu sorular etrafında oluşan içeriksel ve dilbilimsel teorilerin yanında, başka bir yaklaşım da hem televizyonun kendisini hem de sosyal etkisini çevre şartları içinde sorgulayan teorik analizler tarafından sergilenmektedir. Çevresel yaklaşım, hem televizyon medyumunun kendini diğer araçlardan farklı kılan karakteristiğine, hem de kendine özgü özellikleriyle toplumsal ilişkiler ve genelde toplumsal yapıda yol açtığı değişikliklerin neler olduğu ve nasıl oluşabileceğine dair sorular sorar: Televizyonun kullanımı toplumsal ilişkilerin dokusunda ne gibi değişikliklere yol açmıştır?
- Televizyon, toplumsal, ekonomik, politik ve kültürel ilişkilerin biçimini, hızını ve niteliğini nasıl ve hangi düzeyde etkilemiştir?
- Televizyon süreç içerisinde diğer kitle iletişim araçlarını hangi düzeyde ve nasıl etkilemektedir?
- Televizyon kendine özgü bilgilendirme biçimleriyle toplumsal hiyerarşide ne gibi değişikliklere yol açmaktadır?
- Televizyonun, arkadaşlık ve komşuluk ilişkileri ve sınırlarının yeniden yapılanmasında oynadığı rol nedir?
- Televizyon, politik tarzı ve politikacı algısını hangi düzeyde ve nasıl etkilemektedir?
- Televizyonun, cinsel kimliklerin ve aralarındaki ilişkilerin belirlenmesinde oynadığı rol nedir?
- Televizyonun çocuklar üzerindeki etkisi nedir?
- Televizyonun sosyal davranışlar, ahlâki değerler ve uygulamaları üzerindeki etkisi nedir?
- Televizyonun kültürel gelişmeler üzerindeki etkisi nedir?
- Televizyonun, ideolojik söylemler, politik yapılar ve ferdî ve toplumsal özgürleşme veya özgürlüğün kısıtlanması süreçleri üzerindeki etkisi nedir?

Televizyon günümüzün hâkim zevk kültürünü, hayat tarzını biçimleyen ve toplumsal iletişime etkiyen en önemli araçlardan bi-

ridir. Belirli alanlara özgü kanalların çoğalması, dijital televizyonun toplumsal algı alanını internetle paylaşmak zorunda kalması dolayısıyla toplumun varoluş tarzını belirleme gücü bakımından etkisi azalsa da, toplumsal algının ve iletişimin çeşitlendiği ve parçalandığı tecrübe edilmektedir. Fakat buna rağmen, televizyon görüntülerinin içeriğinin diğer medya araçlarına nispetle daha sürekli ve sıkça tekrar edilerek toplumsal algıya aktarılması, önemini koruduğunu göstermektedir. İlk bakışta televizyonun toplumun karmaşık yapısını seyircinin bakışına sunduğu kabul edilse bile, bu durum başka bir sorun oluşturur. Zira böylece toplumsal hayatın farklı yönleri ve değişik alanları sürekli artan bir oranda medyatikleşmekte ve gerçeklik iletişimsel kodların ve gösterge sistemlerinin medyatik ağına dönüşmektedir. Televizyon, seyirciyi kendine bağlamak için sürekli yeni konular ve gösterim biçimleri peşinde koşarken, yalnızca toplumsal algının yerleşik biçimlerini ve normlarını değil, aynı zamanda kültürel ve etik kabulleri de değiştirmekte, yıkmakta ve dönüştürmektedir. İşte bu yüzden, Raymond Williams gibi teorisyenler, televizyonun gösterim ve anlatım tekniği kadar program içeriklerinin de toplumsal algıya yönelik şuur-dışı etkilerinin olabileceğini ve değerleri dönüştürebileceğini düşünürler.

Bütün toplum hayatında etkin bir konuma geldiği ve kendini gündelik hayatın vazgeçilmez bir parçası olarak kabul ettirmeye başladığı 1950'li yıllardan sonra televizyon hakkında ilk ciddi ve bütünlüklü teoriyi 1960'lı yıllarda McLuhan geliştirmiştir. *Mesaj aracın kendisidir* sloganıyla ünlenen McLuhan, teorisini özellikle televizyon medyumunun teknik algı mantığı ve teknolojik işlevi üzerine vurgu yaparak geliştirmiş; ancak onun televizyon teorisi toplumsal ve kültürel değerler açısından yapılması gereken içeriksel bir analizden yoksun olduğu eleştirisine maruz kalmıştır. Raymond Williams 1970'li yıllarda bu açığı anlatım tekniği kadar program içeriklerinin de toplumsal algıya etkilerinin olabileceğini ve değerleri dönüştürebileceğini öngören teorik yaklaşımlarıyla gidermeye çalışmıştır. Fiske ve Hartley ise, 1980'li yıllarda söz konusu teorik birikime niteliksel içerik analizi ve özellikle semiyoloji çerçevesinde yeni yaklaşımlarda bulunarak katkı sağlamışlardır.

Özellikle Fiske'nin televizyon teorisi Marksizm, semiyotik, post-yapısalcılık ve etnografiden oluşan eklemli bir yapıya sahip olmasına rağmen televizyon görüntüsünün estetik diline ve kültürel etkisine dair ciddi bir yaklaşım getirememiştir.

John Ellis'e gelinceye kadarki süreçte, Fiske ve Hartley gibi teorisyenlerin, televizyona çok farklı açılardan yaklaşmış olsalar da, kültürel anlamda belirlenen ve tanımlanan *metin* kavramına sıkıca bağlı kaldıkları görülür. Bu durum elbette onların beslendikleri düşünce geleneğinden ileri gelmektedir. Söz konusu araştırmacıların, televizyon hakkında bilimsel bir söylem geliştirmekten çok, *metin* ve ideoloji eleştirisi yapan teorik modellere yöneldikleri görülür. Bu bağlamda John Ellis bir kırılma noktası oluşturmuş, genel kabul görmüş yerleşik kavramları sorgulayarak televizyon hakkında bilimsel bir söylem geliştirmeye çalışmıştır. Ellis'in, televizyonu özellikle kendine özgü estetik bir medyum olarak ele alması ve diğer araçlarla karşılaştırarak kendine özgü karakteristiğinin estetik diline ve kültürel etkisine dair ciddi yaklaşımlarda bulunması önemini artırmaktadır.

Televizyonu kendine özgü bir medyum olarak araştıran teorisyenlerin çeşitli ve birbirinden farklı yaklaşımlarda bulundukları görülür. Fakat bütün çeşitliliğine ve farklılığına rağmen bu teorileri, televizyonun daha çok araçsal/yapısal, dilsel/metinsel ve sosyo-kültürel özellikleri üzerine odaklanan yaklaşımlar olarak ayırtırmak mümkün gözükmemektedir. Bir bütün olarak bakıldığında bu yaklaşımların hiçbirisi kendi başına televizyonun ne ve nasıl bir şey olduğu sorusunu yeterince açıklamaya yetmez. Özellikle televizyonun hem içerik hem de biçimsel özellikleri bakımından gerçeklik algısını, toplumsal davranışları/ahlâki değerleri nasıl etkilediği ve dönüştürdüğü sorusu gereğince incelenmemiş bir alan olarak gündem oluşturmaya devam etmektedir.

Kitle iletişim aracı olarak 1950'li yıllardan günümüze kadar geçen süreçte özellikle endüstriyel ülkelerde öncü medya konumuna gelen televizyon, birçok insan için gündelik hayatın önemli bir parçası haline gelmiş, hatta birçok insanın gündelik hayatının akışının onun tarafından düzenlendiği gözlenmiştir. Toplumun bütün katmanlarının ve farklı yaş gruplarının ilgisini sürekli ar-

tan bir oranda üzerine çekmiş ve daha önce bilinmeyen bir tesir gücüyle diğer kurumların, kendini onların yerine ikame etmeksizin önüne geçmeye başlamıştır. Bütün bu özellikleriyle televizyon fert ve toplumu yönlendirmekte, dahası etnik gruplar, cinsiyetler, yaş grupları ve sınıflar arasındaki farklılıkları ortadan kaldırarak tekdüzeleştirmektedir. Ayrıca, kendini sürekli tekrar etmekten ve her şeyi yayın zamanı içinde aktüelleştirmekten/şimdileştirmekten aldığı güçle, fert ve toplumun oluş tarzlarının, kanaatlerin, değer yargılarının ve zevklerinin belirlenmesinde önemli bir rol üstlenerek toplumsal iletişimi etkilemektedir. Bütün bu yönleriyle çok iyi tahlil edilmeli, medyatik özellikleri ve sosyo-kültürel değerler arasındaki etkileşim biçimleri ve neticeleri çok boyutlu olarak ele alınmalıdır. Bunun sağlıklı biçimde yapılabilmesi için, bu konuda daha önce yapılmış irdelemelerin araştırılması ve bu araştırmaların ülkenin yerel-kültürel şartları ve kendi varlık iddiasını ifade eden kimliği gözetilerek oluşturulacak televizyon teorilerine katkı sağlaması gerekmektedir. Bu amaçla Neil Postman, Paul Virilio ve Jean Baudrillard gibi isimlerin yanı sıra, genel medya analizleri ve teorilerinden ziyade, yalnızca televizyonu kendine özgü bir medyum olarak ele alan ve teorisini geliştiren Marshall McLuhan, John Fiske, John Hartley, Stuart Hall, John Ellis, Raymond Williams ve Joshua Meyrowitz gibi teorisyenlerin görüşleri de tartışmaya dahil edilmiştir.



# McLuhan

Televizyonun icadı, sinemadan sonra insanoğlunun gerçekliği algılama tarzını temelden değiştiren bir dönüm noktası teşkil etmesine rağmen, uzunca bir süre sinemaya yönelik bilimsel ve kuramsal araştırmalar televizyon hakkında yapılmamıştır. Her ne kadar, Laswell'de olduğu gibi televizyonun yapısına dair oldukça işlevsel ve daha çok pragmatik düzeyde çalışmalar yapıldıysa da, yahut psikolog, sosyolog ve piyasa araştırmaları tarafından televizyonun her yere nüfuz eden yapısının davranışlar ve anlayışlar üzerindeki etkisinin belirli yönleri tespit edilmeye çalışıldıysa da, insan şuurunda ve gerçeklik algısında yol açtığı değişimin bütün yönleriyle irdelendiği söylenemez. Hatta televizyonun Amerika'da kitlesel anlamda yaygınlaştığı ve gündelik hayatın vazgeçilmez bir parçası olarak kabul edildiği 70'li yıllarda bile ihtiyaç duyulan kapsamlı çalışmalar yerine, George Gerbner'in Pennsylvania Üniversitesi'nin Annenberg İletişim Okulu'nda gerçekleştirdiği çok sayıdaki araştırmalarında televizyonun, özellikle de ekrandaki şiddet görüntülerinin seyirci üzerindeki etkilerini irdelemesine benzer çalışmaların artarak çoğaldığı görülmektedir.

Bu bağlamda, ilk ciddi ve cesaretli çıkışı *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964) adlı kitabıyla Kanadalı eğitimci ve düşünür Marshall McLuhan gerçekleştirir. 80'li yıllara doğru çoğalmaya başlayan televizyon teorilerine öncülük etmesi dolayısıyla ayrıcalıklı bir yere sahip olan McLuhan'ın geliştirdiği düşüncelerin ana hatlarıyla belirginleştirilmesi ve irdelenmesi önem arz etmektedir.

## Gerçekliğin Telematik Paradigması

Televizyon, her ne kadar başlangıçta insanları eğlendirmeye yarayacak yeni bir oyuncak olarak kabul görse de, farklı zaman dilimlerinde ve mekânlarda cereyan eden hadiseleri bulunulan yerden görmeyi, duymayı sağlamak suretiyle şuur ve gerçeklik ilişkisinde algının sınırlarını genişleterek belirsizleştiren ve yeni boyutlar katan teknolojik bir gelişmedir. Sinema gibi televizyon da, gerçekliği kavrama ve tecrübe etme süreçlerinin biçimsel ve niteliksel anlamda dönüşmesini pekiştiren ve yönlendiren teknolojik bir icat olarak metinsel kültürden görsel kültüre geçişin en önemli güçlerinden biri olmuştur.

Daha önce bilgilenme süreçleri büyük oranda yazılı metin ve hareketsiz resimler vasıtasıyla gerçekleşirken, sinema ve özellikle televizyonun icadıyla birlikte günümüzde birebir yüzleşmeyi ve tanıklık etmeyi mümkün kılan görsel ve işitsel medyanın hareketli görüntüleri aracılığıyla tecrübe edilmektedir. Önceleri farklı bir zamanda ve bulunulan yerden çok uzakta bir mekânda işlenen bir cinayetin veya siyasi bir liderin yaptığı konuşmanın haberi birileri tarafından sözlü veya basılı sayfalar aracılığıyla yazılı olarak aktarılırken, günümüzde televizyonun hadiseleri hareketli görüntüler halinde aktarması ile olaylara bizzat tanıklık edilmektedir. Bu durum, bir konuşmanın konuşmacının huzurunda dinlenmesiyle, aynı sözleri kişinin yalnız ve kendi özel dünyasına gömülmüş halde okuması arasındaki farka benzer (Esslin, 2001: 14). Kaldı ki önceki dönemlerde bir kişi veya hadise hakkında başkalarına ulaştırılan haberler sözlü veya yazılı dilsel iletişime dayandığından, gerçeklikle ve gerçekliğin hakikati ile dolaylı/yoruma açık mesafeli bir ilişkiyi ifade etmekteydi ve bu dolaylı ilişki her zaman bildirinin hakikatle/gerçekle örtüşmeme ihtimalini potansiyel olarak barındırmaktaydı. Bu bağlamda önceleri, bir hadisenin hakikaten gerçekleşip gerçekleşmediği sorusuna verilecek cevabın mümkün en kesin ölçüsü her zaman *kendi gözü ile görmek* olmuştur. Ancak görsel, özellikle de televizyon haberciliğinde olduğu gibi hareketli görüntülere dayanan bildirilerde/haberlerde ise durum değişmiş, ifade ile ifade edilen arasındaki ilişki dolaysızlaşmış, bildiri/haber

adeta bildirilen/haberi verilen hadisenin yerine geçmiştir. Öyle ki günümüzde haberle görüntüsü hiçbir yoruma imkân tanımayacak biçimde aynı anda, hatta bazen hadisenin haber bilgisinden de önce izleyicinin algısına ulaşabilmektedir.

Tarihi (1) sözlü, (2) yazılı ve basılı, (3) elektronik iletişim olarak üç döneme ayıran McLuhan'a göre, her dönem, duyu organlarının farklı roller üstlenmesini talep etmiş ve dolayısıyla kendine özgü iletişim ve düşünce biçimlerinin geçerlilik kazanmasıyla karakterize edilmiştir. Elektronik medya kategorisi içinde ele aldığı televizyon teorisinin gereğince değerlendirilebilmesi için, aynı dönemde öne çıkan ve kısmen McLuhan'ın düşünceleri üzerinde etkili olan diğer isimleri hatırlamak faydalı olacaktır.

Medyaya özgü etkileri araştırıp tespit ederek analitik bir çerçevede değerlendiren Jack Goody, Ian Watt, Eric A. Havelock, Henry John Chaytor, Elizabeth Lewisohn Eisenstein, Alexander Romanovich Luria ve Walter J. Ong gibi isimler özellikle sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş süreçlerinde tecrübe edilen toplumsal dönüşümleri irdeleyen, sözelliğin ve metinselliğin şuur durumlarıyla ilişkisini sorgulayan bilimsel eserler verdiler.<sup>1</sup>

Söz konusu çalışmalarda, toplumsal organizasyonlarda yazının geçerlilik kazanmasıyla birlikte bilginin toplumsal anlamının, ferdiyet tasavvurunun ve hatta belirli ruh hastalıkları hakkındaki yargıların değişmeye başladığı ifade edildi.

1 Tarihsel süreç içinde tecrübe edilen kültürel ve toplumsal dönüşümlerin ele alındığı bu eserler arasında özellikle Jack Goody'nin *Literacy in Traditional Societies* (1962), *The Logic of Writing and the Organisation of Society* (1986), *The Interface Between the Written and the Oral* (1987); Ian Watt'ın *The Rise of the Novel* (1957), *The Literary Imagination* (2002); Eric A. Havelock'un *The Crucifixion of Intellectual Man, Incorporating a Fresh Translation into English Verse of the Prometheus Bound of Aeschylus* (1950); *Preface to Plato* (1963); Alexander Romanovich Luria'nın *The Cognitive Development: Its Cultural and Social Foundations* (1976); Walter J. Ong'un *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue: From the Art of Discourse to the Art of Reason* (1958), *Interfaces of the Word* (1977), *Rhetoric, Romance, and Technology* (1971), Henry John Chaytor'un, *From script to print: An introduction to medieval vernacular literature* (1950) ve Elizabeth Lewisohn Eisenstein'in *The printing press as an agent of change* (1979), *Divine Art, Infernal Machine* (2010), *Agent of Change: Print Culture Studies* (2007) adlı çalışmaları dikkat çekmektedir.

Chaytor ve Eisenstein yazılı kültürü incelerken, el ile yazılmış metinler ile basılmış olanlar arasında ayrım yaparak bu değişimin toplumsal hayata nasıl yansıdığını araştırdı; ve basılmış metni, yazmanın mekanik bir biçimi olarak mütalaa ettiler. Özellikle Chaytor, baskı makinelerinin edebi tarzları etkilediğine, yazarlık telif hakkı tasavvurunun değişmesine, milliyetçi akımların oluşmasına ve nihayet düşünce ile kelime arasındaki ruhi etkileşimlerde değişikliklere yol açtığına işaret etti; Eisenstein ise bu tespitlere ek olarak, matbaanın icadının Avrupa'da reform hareketlerinin ve modern bilimin doğuşuna zemin hazırladığını ileri sürdü.

Walter J. Ong, Edmund Carpenter, Toni Schwartz ve Daniel Boorstin gibi araştırmacılar ise daha çok elektronik medyanın düşünce modelleri ve toplumsal organizasyonlar üzerindeki etkileri üzerine yoğunlaştılar. Bu araştırmacılar, Meyrowitz'in de tespit ettiği gibi, elektronik medyada kelimeye geri dönüşün psikolojik anlamı, *şimdinin* nasıl kitlesel bir biçimde üretildiği, tecrübelerin tekrar edilebilir hale getirildiği ve zaman-mekân farklarının ortadan kaldırıldığı soruları üzerinde durdular. Ayrıca yeni teknolojik gelişmelerin milliyet, tarih ve gelecek/ilerleme tasavvurlarına nasıl etkide bulunduğu sorusuna açıklık getirmeye çalıştılar (1987: 24).

Bütün bu araştırmalar esasen iletişim modellerinin değişmesinin toplumsal dönüşüm süreçlerinde ne kadar önemli bir rol oynadığını göstermekte olup, McLuhan'ın nihayet üzerinde durduğu mesele de bundan başka bir şey değildir. McLuhan, fikirlerini oluştururken, adı geçen araştırmacılarından ziyade Harold Adams Innis'den, bilhassa *Empire and Communications* ve *The Bias of Communication* adlı çalışmalarından etkilenmiştir.

Adı geçen çalışmalarında Innis, iletişim araçlarını kontrol eden gücün, aynı zamanda toplumsal ve politik bir iktidar gücüne eriştiğini söyler ve bu duruma, Katolik Roma'da rahiplerin yazı trafiğini kontrol etmesini örnek gösterir. Yeni medyaların eskileri vasıtasıyla oluşan iktidar tekeli sarstığına işaret eden ve Ortaçağ'da kilisenin dini bilgi üzerine kurduğu iktidar tekelinin matbaanın icadıyla birlikte zayıfladığını söyleyen Innis'e göre, bu icatla birlikte sadece İncil değil diğer kitaplar da her yerde ulaşılabilir hale gelmiştir. Bu durum, İncil'de olduğu gibi, bir şeyin, aktarıldığı

iletişim aracının değişmesiyle birlikte toplumsal etkisinin de değiştiğini göstermektedir. Ona göre, her medya aracı kendine özgü bir kontrol imkânı sunar. İçerikleri kodlama ve kod-çözümleme imkânı sunan istisnai bir medya aracının hâkim bir sınıf tarafından suistimal edilmesi pek muhtemeldir. Innis ayrıca, her medya aracının, uzunca bir süre geçerli olmak veya mesafeleri kat etmek gibi, kendine özgü güçlü bir hususiyetinin bulunduğunu iddia eder. Belirli bir dönemde hâkim olan bir medya aracı, içinde bulunduğu kültürün istikrarını etkileyebileceği gibi, geniş alanlara yayılmasını da sağlayabilir. Örneğin uzunca bir süre geçerliliğini koruyan hiyeroglif yazısı, küçük ve istikrarlı toplum yapılarına işaret ederken; öte yandan, bir mekândan diğerine taşınabilir olan papirüs ruloları, Romalılara, merkezi otoriteyi en ücra köşelere kadar taşıyabilecekleri büyük bir imparatorluk kurma imkânı sunmuştur. Papirüs rulolarının sadece yayılmaya değil, aynı zamanda toplumsal değişimlere ve istikrarsızlığa da yol açtığını unutulmamalıdır<sup>2</sup> (1986: 87-137; 1999: 45-70).

Televizyon teorisi öncelikle yazılı kültür ile görsel kültür arasındaki temel farka dayanan McLuhan, büyük ölçüde Innis'in araştırmalarından etkilenmiş, onun *enformasyon tekeli* ve *medya aracına özgü güç* tanımlamalarının yanına *duyusal denge* tasavvurunu ekleyerek teorisini geliştirmeye çalışmıştır. Örneğin, onun *dünya köyü* tanımlaması esasen Innis'in *enformasyon tekeli* tasavvurunun elektronik medya araçlarıyla birlikte ortaya çıkan aktüel durumun izahı için tercüme edilmesinden ibarettir. Zira elektronik medya günümüzde, Ortaçağ'da kilisenin veya bir rahibin oynadığı rolü üstlenmektedir. Bu konuya işaret eden Martin Esslin'e göre, McLuhan "tarihi değişim helezonunda, üyeleri liderlerini, din adamlarını veya Şamanları dinlemek için hep beraber köy meydanında

2 Ayrıca 700'lü yıllardan itibaren sözlü kültür kadar yazılı metinlere de destek veren, hatta daha çok metinler üzerinden düşünce geleneği oluşturan Müslümanların kâğıt imalatında yenilikler yapmaları, İspanya ve Sicilya üzerinden kâğıdı iletişim aracı olarak 1400'lü yıllara kadar daha çok sözlü ve resim kültürünün hâkim olduğu Avrupa'ya yaymaları, Yunan düşüncesini tercüme edecek ve temsili resim anlayışına karşı çıkacak kadar özgüvene sahip hâkim bir kültür olarak kendilerini kabul ettirmelerinin Avrupa Hristiyanlık ve düşünce kültürünün gelişiminde ve dönüşümünde önemli etkilerinin olduğu muhakkaktır (bkz. Innis, 1986: 125-131).

toplanan kabile toplumlarınınkine benzer -ancak daha farklı ve daha yüksek bir seviyedeki- bir duruma döndüğümüzü söylüyor. Bu açıdan bizler, onun ifadesiyle *dünya köyünün* üyeleriyiz artık” (Esslin, 2001: 14).

McLuhan’a göre elbisenin, vücudun sıcaklık ve enerjisini depolamak için insanın özel derisinin bir uzantısı olması gibi, barınaklar olarak evler de vücudun sıcaklığını kontrol eden mekanizmanın bir genişlemesi ve giyimin kolektif uzantısıdır. Bu tasarıma göre şehirler vücut organlarının daha büyük gruplara uyumunu sağlayan uzantılardır. İçinde bulunduğumuz elektronik çağda elektriğin özel, toplumsal ve iş hayatımıza girmesiyle birlikte kademeli olarak birbirinden ayrılmış mekânlar arasındaki sınırlar, gündüz ve gece, iç ve dış arasındaki farklar büyük ölçüde kalkmıştır. Mekânsal sınırlar arasındaki bu saydamlaşma artarak devam etmiş, film ve özellikle evin içine giren televizyonla birlikte gerçekliğin görselleşmesi dolayısıyla çevre sınırları daha da genişlemiş ve insanın toplumsal zaman ve mekân tecrübesi değişmiştir (McLuhan, 1965).

Öte yandan televizyon aracılığıyla zaman ve mekân sınırlarının yayın zamanının aktüelliği dolayısıyla kalkması ve hareketli görüntülerin toplumsal algıya sunularak eşzamanlı olarak tecrübe edilmesi, algının odaklaştığı dünya açısından bir küçülmeyi, belirli bir şuur formasyonunun toplumsal algıya dikte edilmesi ve paylaşılması anlamında dünyanın tek bir köy haline gelmesini ifade etse de (McLuhan, 1965: 5), temelde televizyonda tecrübe edilen *şimdinin* zaman ve mekân farklarını kaldıracak biçimde genişlemesi anlamına gelmektedir. Bu bağlamda, zamanın durduğunu ve mekânın kaybolduğunu yazan McLuhan (1967: 63), televizyonun, insanın görsel- işitsel algılarının ve sinir sisteminin genel olarak medya ve özellikle televizyon aracılığıyla genişletildiğini düşünmektedir. Monika Elsner ve Thomas Müller’in de ifade ettikleri gibi McLuhan teorisini, algıların yayılma ve genişlemesi, televizyon ile algının kaynaşması yönünde sahip olduğu yargı üzerine kurmuş (Elsner ve Müller, 1988: 393); televizyonun insan-makine bağıntısını mümkün kılan bir medya olduğu yargısından hareketle, 60’lı yılların ortalarından itibaren kendi televizyon teorilerini geliştirmeye başlamıştır. McLuhan’ın insan-makine bağıntısı üze-

rine geliştirdiği teorisi, aynı yıllarda Norbert Wiener tarafından gerçekleştirilen biyolojik ve mekanik enformasyon aktarımı ve kayıt edilmesine yönelik çalışmalarıyla örtüşmektedir (Wiener, 1968).

McLuhan sahip olduğu bu kaynaşma ve genişleme teorisine uygun biçimde, televizyonu da telematik bir paradigma olarak ele alır. Telekomünikasyon ve enformatik alanlarının birleşmesini öngören bu telematik anlayışı, bina yapımından, trafiğe, ticarete, sağlık sektörüne, eğitim ve güvenliğe kadar gündelik hayatın her alanında elektronik bilgi ağının diğitalleştirilmiş televizyon görüntüleri ve genel olarak medya ile entegrasyonunu öngörür. Gerçekliğin, her türlü algıyı biçimsel ve niteliksel olarak etkileyebilecek gte medyatik bir aura tarafından kuşatılması anlamına gelebilecek bu ngr (McLuhan, 1965: 249), günümüzde geekleşme aşamasında bulunmaktadır. Böyle bir durum, gerçeğin ancak kendi içinde gerçeklik kazanacağı ve kendisine göre değer biileceği telematik bir paradigmanın oluşması anlamına gelecek; bu aynı zamanda, daha önce mecazi anlamda düşünülen insan-makine bağıntısının, günümüzün siber-uzay teknolojisinde olduğu gibi, fiziki anlamda gerçekleşmesi, hiç değilse gerçeğin telematik bir kurguya dönüşmesi demek olacaktır.

## **Mesaj Aracın Kendisidir**

İnsan-makine bağıntısından ve medya araçlarının kendi aralarındaki kaynaşmasından bahseden ve bu durumun insanın algı sınırlarını genişlettiğini ileri süren McLuhan'ın (1965: 247) televizyon teorisinin merkezinde, medyatik aracın iletteği mesaj ile kendisi arasında nasıl bir ilişki kurulabileceği sorusu yer alır.

Bu soru bütün sanat dalları ve ifade araçları açısından ele alınması gereken temel bir sorundur. Zira her araç, kendi özellikle ri çerçevesinde sınırlıdır ve bu sınır, o aracın ifade imkânlarını belirler. İfade imkânının sınırlı olması, bizi sadece hakikate veya gerçeğin gerçekliğine ulaştırması değil, aynı zamanda paradoksal bir biçimde, araya girerek, aracılık yaparak sahip olduğu imknlar

muveccesinde sınırlaması, çoğu zaman farklı bir boyutta da olsa uzaklaştırması anlamına gelmektedir.

McLuhan meseleyi bu şekilde ele almak ve sorunsallaştırmak yerine, araçların sahip oldukları ifade biçimlerinin mesajı ve içeriğini de belirlediğini düşünmektedir. Bu mesajın taşındığı dili, insanlar arasındaki gündelik ilişkilerin oldukça karmaşık yapısını görmezlikten gelen ve asıl sorun olarak irdelemekten kaçınan indirgemeci mantıkla mesajın araçla özdeşleştirilmesi belki de McLuhan'ın televizyon teorisinin en zayıf yanını oluşturur. Fakat yine de, onun medya teorisine temel teşkil eden bu ana fikri, mesajın, anlamı taşıyan dil değil de, medyanın ifade biçimlerinin yol açtığı değişiklikler bakımından araçla özdeşleştirilmesi biçiminde anlaşıldığında yeniden geçerlilik kazanmaktadır. Bu bağlamda, McLuhan daha çok, okumaya ve yazılı eserlere dayalı kültürün yerine, imaja dayalı algı ve düşüncenin biçimlendirdiği görsel kültürün ikame edilmeye başlandığı gerçeğini dillendirmiştir. İnsanın algı yapısındaki ve düşünce tarzlarındaki bu gelişmenin sosyo-kültürel anlamda köklü değişimlere yol açacağı muhakkaktır. Bu durum, medya aracının temel, yani evrensel mesajıdır. Medyanın bu temel mesajının sayısız yan etkilerinin, aracın taşıdığı çok çeşitli yöresel mesajlarının olduğunu görmek ve ayrıca değerlendirmek gerekir. Zira *mesaj, aracın kendisidir* düşüncesini mutlak doğru olarak kabul etmek ve televizyonun taşıdığı diğer sayısız yan etkileri, insani oluşun diğer karmaşık süreçlerini görmezden gelmek eksiklik olacaktır. Konuya işte bu açıdan yaklaşan Esslin, McLuhan'ın *mesaj, aracın kendisidir* şeklinde ifade edilen ana fikrini şöyle açar:

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

Televizyondaki mesajların ve mesaj taşıyıcıların hiyerarşisi de benzer bir tahlili gerektirmektedir. Bir uçta televizyonun en genel yönü yani iletişim sürecinin yapısı bulunur; ki McLuhan bu yönle ilgilenmektedir. Ona göre ana mesaj şudur: Zaman ve mekân ortadan kalkmakta, her şeyimizle aynı olayda hazır olabilmekteyiz; gözlerimiz ve kulaklarımız

güçlerini sınırsızca genişletmiş durumdadır; dünyayı daha farklı görme ve yeni bir tarzda düşünme durumundayız. Diğer uçta ise karşımıza, sözgelişi bir haber programında veya bir reklamda ifade edilen, belli bir konuya özgü malumat çıkar, mesela belli bir marka arabanın artık daha düşük fiyatlarla satın alınabileceğinin açıklanması gibi. En genel ve en özel mesajlar ile mesaj taşıyıcılar arasında ise son derece önemli bir ara iletişim seviyesi, yani mesajın taşındığı *dil* bulunur (burada *dil* kelimesi, modern dilbilimcilerin kullandığı anlamda, *parole*ye zıt *langue* anlamında kullanılmaktadır), daha açık bir ifadeyle o dilin mahiyeti, yapısı ve grameri (Esslin, 2001: 16).

McLuhan, teorisini temellendirirken sözlü kültürün hâkim olduğu dönemlerden elektronik medya dönemine kadar geçen sürede tecrübe edilen köklü değişikliklere işaret eder. Ona göre, sözelliğin hâkim olduğu toplumlarda geçerli olan, eşzamanlılığın ve çevrimselliliğin dinleme (kulak) kültürüdür. Dinlemenin söze dayalı dünyası, yüksek düzeyde karşılıklı bağımlılık ve ferdî oluş imkânının oldukça zayıf olmasıyla vasıflandırılabilir kapalı bir toplum yapısı öngörmektedir. Sözlü kültürün hâkim olduğu toplumlarda, insanlar, bütün duyu organlarının ahenkli biçimde katıldığı mistik bir derin tecrübe sahibidir. Söz konusu kapalı toplumlar, McLuhan'a göre, alfabe (yazı) ve özellikle matbaanın icadından sonra kendilerini oluşturan unsurlar arasındaki dengeyi yitirmiştir. Önceleri bu toplumlarda *söze (kulağa) odaklanan göz* dolayısıyla yüz, en önemli anlam ifade eden organ konumundayken, yazı ile birlikte insanlar gürültüye, fiziki temasa ve doğrudan gösterilen tepkilere yabancılaşmaya; sadece sözlü iletişime dayalı geleneğin kırılmaya maruz kalması sebebiyle daha içe dönük gözlemler yapmaya (introspektif); rasyonel ve ferdî olmaya başlamıştır. McLuhan, soyut düşüncenin bu şekilde geliştiğini ileri sürer.<sup>3</sup> İnsanlar, daire biçiminde inşa edilen barınaklarından, köylerinden ve sesin çevrimsel dünyasından çıkarak sebep-sonuç ilkesini esas alan doğ-

3 Anlaşılan McLuhan, örneğin büyük Arap şiirlerinin çölde bedeviler tarafından yazıldığından, hatta Arap dilinin çölde geliştiğinden habersiz görünmektedir. Onun indirgemeci mantığı, yazının soyut düşüncüyü geliştirebileceği gibi, dilin kullanış biçimine göre pekâlâ geriletebileceğini de öngören sorunsal yaklaşımları görmesini engellemektedir.

rusal düşünceye doğru ilerlemeye başlamışlardır. Yerleştikleri yeni hiyerarşik düzene göre, veya McLuhan'ın ifadesiyle, parmaklığa benzer biçimde tasarımılanan şehirlerde belirli zamanlarda belirli şeyleri sırasını gözeterek yapmaya; ve alıştıkları yeni dünyada, yazıların, basılı mısraların tek boyutlu çizgilerini taklit etmeye başlamışlardır. Böylece, daha önce insan için gösterilen *sadakat*, soyut bir millet veya din kavramı için gösterilmeye başlanmıştır.<sup>4</sup> McLuhan'a göre Batı'nın rasyonelliğinin ve *sivilleştirilmiş* davranışlarının karakteristik özelliklerini, matbaanın icadından sonra yaygınlaşan basılı metin dili ile ilişkilendirmek mümkündür.

McLuhan, elektronik medyayı insanın sinir sisteminin bütün gezegeni kuşatabilecek genişleme alanı olarak tasavvur eder. Elektronik sensörler dünyayı küresel bir köye dönüştürmekte, elektronik medyanın gittikçe yaygınlaşan kullanımıyla birlikte insanlar diğerlerinin her türlü işine karışabilmektedir. Matbaa ürünleriyle yaygınlaşan temsili otorite tasavvuru, milliyetçilik ve doğrusal düşünce elektronik medya ile birlikte ortadan kalkmaktadır.

### Tele-vizyonun Tekno-lojiği

McLuhan, herhangi bir medyatik aracın biçimsel bakış açılarının, medya aracılığıyla sunulan içeriğin ön şartını oluşturmaları sebebiyle, içeriğe odaklanmış değerlendirmelerden daha genelgeçer ve önemli olduğu düşüncesinden hareket eder. Bu bağlamda, ona göre, televizyon görüntüsünün karakteristik (araçsal) özellikleri, bütün içeriklerinde, haberler, diziler veya şovlarda aynıdır.

Televizyon görüntüsünün “verileri görsel anlamda fakir denecek kadar azdır. [...] O bir fotoğraf resmi değildir. Bilakis o sürekli olarak kendi muayene sistemiyle nesnelerin konturlarını yoklamaktadır. Böylece oluşan plastik profil ışığın kendisinden geçmesiyle vücut bulmaktadır, ışığın kendisini aydınlatmasıyla değil. Bu tür bir resim, normal bir resimden daha çok heykel veya ikonun vasıflarına sahiptir” (McLuhan, 1965: 313). Daha açık bir ifadeyle,

4 McLuhan, tuhaf bir biçimde, dini sanki şehrin bir icadıymış gibi düşünmektedir.

ona göre televizyon görüntüleri, asla dış gerçekliğin bir kopyası değil, bilakis sembolleştirilmesidir.

McLuhan için televizyon görüntüsü, yassı ve sığ, bir heykelin etkisine benzer üçüncü boyut yanılması oluşturma kabiliyetine sahip iki boyutlu bir mozaiktir. Bu biçim verilebilirlik özelliğine bir de televizyon görüntüsü estetiğinin veri fakirliği eklenir:

Televizyonun büyük ölçekli çekim görüntüsü, ancak film perdesindeki orta ölçekli çekim görüntüsünün küçük bir parçası kadar enformasyon aktarmaktadır. Program içeriklerini eleştirenler, televizyon görüntüsünün bu merkezi açısını ve görünümünü dikkate almadıkları için, televizyonun vahşi etkilerinden bahsedip duruyorlar (1965: 314).

McLuhan, etki yoğunluğunun az olmasını görüntülerin ayrıntılarının fazla olmamasına bağladığı için, televizyonun zorbaca etkileri olduğu yargısını reddeder; ve bu bağlamda, her türlü medyanın, filmin, televizyonun ve fotoğrafın kendine göre farklı etkisi olduğunu düşünür:

Filmde şok tesiri uyandırmak için kullanılan büyük ölçekli çekimler, televizyonda pek alışılmış bir şeydir. Televizyon ekranı büyüklüğünde parlak bir fotoğrafta bir düzine yüz en küçük ayrıntılarına varıncaya kadar gösterilebilirken, aynı yüzler televizyon ekranında sadece bulanık bir toplam intiba uyandırıyorlar (1965: 317).

McLuhan'ın medya teorisinin başka bir karakteristik özelliği de, serin ve sıcak medyalar olarak ayırım yapmasıdır; sinema filmi sıcak, televizyon ise serin bir medyumdur. Sinema filmi, seyirciyi büyük ölçekli çekimler ve ayrıntılı tasvirleri sayesinde oldukça yoğun biçimde kendi büyümesine çektiği, fakat aynı zamanda algı mekanizmasını pasifleştirdiği için sıcak bir medyum; buna karşın, görüntüsünün veri fakiri olması sebebiyle seyircinin aktif katılımını zorunlu kılan televizyon ise serin bir medyum olarak adlandırılır.

Televizyon görüntüsünün dokunma duyusuna hitap eden ve gravür tarzındaki yapısı, alıcının belirli bir algılama şemasına uygun düşer: Sinemaya gidenlerin aksine televizyon seyircisi görüntülerin kabulüne şartlanmıştır. Kısacası, McLuhan film resimlerinin yüksek estetik yoğunluğunu dikkate almaz, yalnızca biçimsel

yoğunluğu, daha doğrusu televizyonun gerekli kıldığı algı yoğunluğunu önemser.

Sonuç itibarıyla McLuhan'ı ilgilendiren, ekranda gösterilen aksiyon veya hadiseler değil, bilakis televizyonun seyircide meydana getirdiği algı hareketidir: Sinema seyircisinin katılımı filmi sessizce seyretme biçimindedir. Oysa televizyon seyircisi, içerik yoğunluğu az olduğundan televizyon görüntüsünü belirli bir biçimde tamamlamaya ve sonuçlandırmaya, başka bir deyişle resmi tamamlayıp parantezini kapatmaya davet edilir. Bu işlev, televizyonun kendine özgü bir medyum olarak, program içeriklerinden bağımsız biçimde algılayıcısının kaçınamayacağı bilişsel bir operasyondur:

Televizyon görüntüsü bizden her an ağ gözündeki duyuların pek zahmetli kinetik ve dokunmaya benzer katılımıyla doldurup *kapatmamızı* talep etmektedir. Çünkü dokunma, derinin nesneyle izole edilmiş bir ilişkisinden ziyade, duyuların takas oyunudur (1965: 314).

Televizyon görüntülerinin plastik ve mozaikle benzeştirilmesi, televizyonun sadece görsel değil, aynı zamanda dokunma duyusuna hitap eden ve bütün duyuları takas oyununun içine çeken bir medyum olarak anlaşılmasına zemin hazırlar. Bu bağlamda, McLuhan'ın televizyon teorisini, öncelikle serin ve merkezi sinir sistemimizi, adeta dokunma duyusuna hitap etmek suretiyle genişleten bir medyum olarak formüle etmek mümkündür.

Tıpkı Walter Benjamin'in, reklamı, dokunma duyusuna hitap eden ve bir sıçramayla ulaşılabilir yakınlığın estetize edilmesi olarak vasıflandırması gibi (Bolz, 1990: 95), McLuhan da televizyonu, seyirciyi duysal anlamda etkin kılan bir medyum olarak görür; televizyonun seyirciyi pasifleştirdiğini öne süren genel kabulün aksine, dil, el yazısı ve televizyon gibi serin medyaların alıcısı, sinema filmi ve radyo gibi sıcak medyalara nispetle daha fazla meşgul ettiğini düşünür:

Geleneksel literatürde fazlasıyla kullanılmış ve ritüelleşmiş olan televizyonun pasif seyirci için bir tecrübe formu olduğu görüşü gerçekte uyuşmamaktadır. Televizyon her şeyden önce birlikte biçimlendirme tepkisini talep eden bir medyumdur (1965: 336).

## Değerlendirme

Sonuç itibarıyla McLuhan'ın televizyon teorisinde medyum ve alıcı (algılayıcı) yapısal bir bütünlük oluşturur. Bu süreçte televizyon, ideolojik değerler yüklenen program içeriklerinden de önce, teknik düzeneği sayesinde alıcının algısını biçimlendirir. Bu bağlamda onun televizyon teorisinin, biçimselci yaklaşımları dolayısıyla medya tekniğine öncelik tanıyan ve içeriği belirleyici bir önem atfeden modeller arasında değerlendirilmesi gerekmektedir.

Geriye doğru bakıldığında McLuhan'ın günümüzün, insan ve makine arasındaki karşılıklı etkileşimin en yeni teknolojik formlarının irdelenmesi bağlamında televizyon seyircisinin aktüel durumunu inceleyen teorilerine öncülük ettiği görülür. Hatta kendi biçimselci yaklaşımı doğrultusunda, seyirciyi katılıma davet eden ve çekiciliğini artırmak için televizyona özgü efektler kullanan kimi şov ve canlı spor yayımları gibi belirli programların, seyirci üzerindeki etkisi bakımından incelenmesine önem atfetmiştir.

McLuhan'ın kitabını yayımladığı 1964 yılından günümüze değin geçen sürede televizyon programları ve seyircinin görme alışkanlıkları büyük ölçüde değişmiştir. Günümüz seyircisi, örneğin, televizyonu dikkatlice bakmaksızın veya çok hızlı kanal değiştirerek kullanır ve programlar arasında gezinir. Seyirci bütün bu hızlı gezinmeye rağmen yine de televizyona bakar, programların ana mesajlarını yakalar ve programların görüntü estetiği hakkında bir kanaat oluşturur (Hickethier, 1992: 63-69).

Televizyonda 9:16 resim formatının yaygınlaşması veya yayın kalitesinin HD-TV ile artmasıyla birlikte yeni görüntü içerikleri, resim yerleştirme ve gösterim biçimlerine seyircinin nasıl bir tepki göstereceğini tespit edebilmek için beklemek gerekmektedir. Yüksek çözünürlü HD-TV sayesinde algının aktarılan medyatik gerçeklikle çok daha dolaysız biçimde buluşması ve bunun algıyı önceki dönemlere göre çok daha farklı biçimde dönüştüreceği düşünülse de (Ludes, 1994), McLuhan bu muhtemel değişikliklere hazır gözükmemektedir. Örneğin eğer televizyondaki görüntü formatı sinema filmi formatı yönünde gelişir ve değişirse, McLuhan'ın teorisi gereği, serin medya sıcak medyaya dönüşmüş ve özel alanda

kullanılmış; başka bir deyişle televizyon böylece, onun tarafından tespit edilen karakteristik özelliğini yitirmiş olacaktır. “Eğer, teknik televizyon görüntüsünün karakteristikliğini film görüntüsüne taşıdığı anda, her şeyin bir gün değişip değişmeyeceği sorulacak olursa”, McLuhan’ın buna cevabı bellidir: “Daha iyi hale getirilmiş bir televizyon artık televizyon değildir” (1965: 313).

Fakat yine de McLuhan’ın, her ne kadar 69’lu yıllarda güncel olsa da, öncü medya olarak belirlediği televizyonun eski medyaların algılanışı üzerine yaptığı tahminler bakımından bir vizyoner olarak değerlendirilmesi gerekir. Nitekim Amerikan gençliği üzerinde yaptığı gözlemlerde, görsel medyadan yazılı medyaya geçişin kullanım alışkanlıkları üzerindeki etkilerini ve sonuçlarını tespit etmiştir. Bu tespitlere göre, algıları 30’lu ve 40’lı yıllarda çizgi roman, 50’li yıllardan itibaren televizyon tarafından biçimlenen Amerikan gençliği, yazılı metinlerle karşılaştığında zorluk çekmektedir:

Çocuklarımız, duyularına hitap eden televizyon görüntüsünün kalitesini kitap sayfalarına aktarmaya çalışıyorlar; ve televizyondan aldıkları, oldukça gelişmiş bir kabiliyet ile tecrübeleri iç dünyalarında biçimlendirmeleri gerektiğine dair emirleri uygulamak istiyorlar. Sabitleşiyor ve saplanıp kalıyorlar, yavaşlıyor ve bütün kişilikleriyle birlikte derinlere dalyorlar. Bunu çizgi romanın serin ikonlarından öğrendiler.

Televizyon bu süreci daha da ilerletiyor. Tek tip şemaları ve hızlı doğrusal hareketleriyle, ansızın yazılı metnin sıcak medyasının karşısına çıkarılıyorlar. Bütün kişiliklerini seferber ederek okumaya çalışıyorlar, ama boşuna. Bütün duyularıyla baskıyı karşılıyorlar fakat basılı metin onları reddediyor (1965: 308).

Kitap, McLuhan’ın yorulmaksızın sürekli tekrar ettiği gibi, medyatik anlamda tek biçimli, sürekli ve tekrara dayalıyken, buna karşın televizyon görüntüsü mozaik biçimli, süreksiz, simetrik ve doğrusal olmayan bir medyadır. Televizyon icat edildiğinde, duyuların ihtisaslaşmasını ve ayrışımını öngören alfabetik bir kültürle karşılaşmış; televizyonun sentetik etkisi algıyı tedrici olarak zıt yönde biçimlendirmiştir: Yazılı metin için algının tek bir duyusunun ihtisaslaşması gerekirken, televizyon için işitme ve görme du-

yusunun eşzamanlılığı söz konusudur. Ayrıca dokunma, koku ve tat alma duyuları da resimler ve sesler üzerinden güçlü biçimde uyarılır, böylece televizyon daha zengin duyulara sahip medyum olarak kitabın karşısına geçer.

Her iki medya da kendine özgü bir algılama biçimi üretir: “Dünyanın televizyon çocuğu mozaik resmin nüfuzu altında alfabetik geleneğe karşı yönelmiş olan bir ruh ile yüzleşmektedir” (McLuhan, 1965: 334). Bu tezleri ampirik anlamda sınama imkanına sahip olmaksızın şu şekilde tespit etmek mümkündür:

- a. Medya ile algı arasında sıkı bir ilişki vardır.
- b. Egemen medya diğer medyaların algılanış biçimine etkimektedir.
- c. Bütün bu etkiler şuur-dışı alanda cereyan etmektedir.

McLuhan böylece, algıyı yorumlamak suretiyle ulaştığı yargılarıyla geleneksel enformasyon teorilerinin kabul ettiği yayıncı-alıcı ikiliğine veda etmiş, bunun yerine televizyon yayıncılığında karşılıklı bir etkiyi düşünmüştür: “Televizyon seyredirken seyirci ekranla özdeşleşir. Seyirciye ışık dalgalarıyla ateş edilmektedir, tıpkı James Joyce’un ‘hafif (ışık) süvarilerinin saldırısı’ şeklinde ifade ettiği sözünde olduğu gibi” (1965: 334).

Günümüzde insanların günlerini bilgisayar başında ve sonra boş vakitlerini televizyon karşısında geçirdikleri düşünülürse, telematik insanın mecazi anlamda ekrana dönüştüğünü söylemek pek abartılı sayılmaz.

Televizyon görüntüsünün şuur-dışına etkisi bağlamında McLuhan, bunun engellenip engellenemeyeceği, bu tesire karşı bağışıklığın kazanılıp kazanılamayacağı sorusunu yöneltir. Mevcut haliyle devam ettiği sürece, seyircinin kendisini televizyon tarafından sunulan tecrübe formlarına uydurmak zorunda kalacağını öngörürken, televizyona karşı durabilmek için, panzehir görevi üstlenebilecek başka bir medyaya, örneğin yazılı metinlere geçmeyi tavsiye eder (1965: 329).

Medyayı termik açıdan sınıflandıran McLuhan, veri fakirliği ve yakın çekimlerin seyircinin duyularının karşılıklı etkileşimini artırdığını ve aynı nispette seyircinin televizyonun içine çekildiğini,

fakat 60'lı yıllarda Amerikalı televizyon seyircisinin televizyondan soğuduğunu söylemektedir. Aşırı radikal politikaların ekran için uygun olmadığını ve serin bir medya olan televizyonun bu duruma ayak uyduramadığını düşünen McLuhan'a göre bu durumun kurbanları daha çok, sıcak bir medya olan sinema filmi alanında kariyer yapmış klasik büyük şöhretlerdir. Zira televizyon, sinema filminin sunduğu gerekli mesafe ve parlaklığı tahrip etmekte; dahası, yalnızca seyircinin zorunlu kılındığı süreci tamamlama ve parantezi kapama etkinliği sayesinde ancak mahremiyet kazanmaktadır:

Joanne Woodward'a bir söyleşide, sinema filmi oyuncusu ile televizyon oyuncusu arasındaki farkın ne olduğu sorulduğunda şöyle cevap verdi: "Sinema filmlerinde oynarken, insanların, işte Joanne Woodward geliyor, değişlerini duyardım. Şimdi ise insanlar, bak biri geliyor, evet onu tanıyorum, diyorlar. [...] Erkek ve bayan film şöhretleri, tıpkı bütün şöhretler gibi, televizyonun rağbet görmeye başlamasından beri, kendilerini biraz daha mütevazı bir konumda kabul etmeye eğilim gösteriyorlar" (1965: 317, 318).

Egemen bir medya olarak televizyon, tarihi süreç içinde bu tezleri geçersiz kılacak biçimde gelişip değişmiş, onun sinema filmi üzerine kurduğu üstünlük televizyon için de filmler üretilmesine yol açmış ve böylece şöhretlere her iki medyada da çalışma imkânı doğmuştur. Belirli bir tipi somutlaştıran ve McLuhan'a göre televizyonda yerini bulamayan oyuncular, daha sonra yaklaşık 40 yıllık bir süre içinde üretilen ve seyirciyi mıknaatıs gibi kendine çeken sayısız TV dizilerinde kendilerini ispatlama imkânı bulmuşlardır. Fakat, McLuhan'ın da belirttiği gibi, televizyonun egemen bir medya olarak film alanında 10 yıl gibi bir süre zarfında dalgalanmaya sebep olduğu bilinmektedir.

Televizyonun her şeyi düzleştiren etkisi, McLuhan'a göre, aynı zamanda toplumsal düzeyde de gerçekleşmiş; Amerikan toplumunda zenginliğin teşhir edilmesi, televizyonla birlikte itibar kaybetmeye başlamıştır. Zira televizyon sayesinde Amerikan toplumu 50'li yıllardan itibaren küçük arabalardan, küçük cep kitaplarından hoşlanmaya başlamış; lüksün ve zenginliğin özenilecek bir de-

ğ er taşıdığına dair yargı zayıflamış, küçük ve basit olanın sevimli olabileceğini gösteren yaşama biçimleri yaygınlaşmıştır (McLuhan, 1965).

Medyanın farkları eşitleme ve standardize etme işlevi genel olarak sosyologlar ve medya teorisyenleri tarafından eleştirilirken McLuhan hadiseye teknik açıdan bakar ve bunun serin bir medya olan televizyonun aşırılıklara uygun olmayan teknik yapısından ileri geldiğini düşünür. Ona göre televizyon köktencilğe uygun olmayan, radyo ise imkânları nispetinde daha çok histerik birer medyumdur.

Özellikle televizyonun serin bir medya oluşu sebebiyle köktencilğe uygun olmadığı yönündeki bu tespit, gerçekten de Nazi Almanya'sında, toplumu yönlendirme aracı olarak McLuhan'ın tabiriyle serin bir medya olan televizyon yerine, daha çok sıcak bir medya olan film ve radyonun histerik propaganda amaçları için kullanılmasını hatırlatmaktadır. Bu bağlamda televizyonun politik anlamda heyecandan çok kanıksamaya yol açtığı ve toplumsal anlamda düzlemci bir etkiye sahip olduğu söylenebilir.

McLuhan'ın görüşleri doğrultusunda özetlemek gerekirse, televizyon aracılığıyla aktarılan algılama tarzı kuşatıcı ve duygusallaştırıcı olmasına rağmen kışkırtıcı, kamçılایıcı ve aşırı düzeyde uyarıcı değildir.

Televizyonun, program içeriklerinin dışında belirli bir algı şeması üretmesi, aynı zamanda kullanıcıların zaman ve mekân duygusunu etkilediğı anlamına gelir; ki aşırı düzeyde televizyon bağımlılığından kaynaklanabilecek kolektif şuur biçimlerinin ve tavırlarının bu bağlamda analiz edilmesi gerekir. Nitekim televizyon seyircisi özellikle canlı yayınlarda diğer seyircilerle birlikte eşzamanlı olarak aynı mekânda bulunuyormuş duygusuna kapılmakta ve McLuhan'ın tabiriyle *global köyde* hep birlikte anlık tecrübeler edinmektedir. Bu durum seyircinin herkesle aynı anda ve aynı mekânda bulunduğu hayalini ifade eden *sanki* duygusunu pekiştirirken, nihayet gerçek ile gerçek-dışı arasındaki sınırı saydamlaştırır.

Bu durum esasen insanın zaman ve mekân algısı için, günümüzde elektronik köy olarak adlandırılan ve yayımcı, alıcı ve katılımcı için işlevsellik içeren bilgisayar ağının gerçekleşmesine zemin hazırlamıştır. Fakat bu, bilgisayar ağıyla birlikte eşzamanlılık ve *sanki* duygusuna bağlı olarak her şeyi kapsayan *şimdi* algısının daha da güçlenmesi dolayısıyla tarih duygusunun zayıflaması anlamına gelir:

On yıldan beri televizyon seyreden genç kitleler, geleneksel sivilizasyonun perspektifsel uzak hedeflerinin yabancılaştığı kadar aynı zamanda önemini yitirdiği ve içeriğinin boşaltıldığı evrensel asimilasyonun baskısını tecrübe ediyorlar. Bu genç insanlarda televizyonun mozaik görüntüsü dolayısıyla topyekûn asimilasyon her şeyi kapsayan bir şimdilik olarak gerçekleşiyor. Gençlerde gözlenen tavır ve davranış değişikliğinin sebebi asla program içerikleri değildir. Programlar yüksek kültürel değerler içerseler de durum değişmeyecektir. [...] Televizyon çocuğu (televizyonun mozaik görüntü dünyasına) sadece katılmak istiyor, gelecekte bir iş üzerine ihtisas yapmak istemiyor. Televizyon çocuğu ait olduğu topluma dair sorumluluklar üstlenmek istiyor (McLuhan, 1965: 335).

McLuhan'ın televizyon teorisinin merkezinde tecrübe formu olarak medya tekniği bulunur. Onun medya teorisi insan-makine bağlantısına odaklanmakta, McLuhan bu odağı daha sonra kendini modada ve dizayn alanında kabul ettiren, sadece görsel bir ağ oluşturmakla kalmayıp aynı zamanda kültürel anlamda biçimlenmiş bir dünya olarak görsel bir çevre oluşturan belirli görsel yüzeylere ve tercihlere doğru genişletmektedir.

Konuya ilişkin olarak McLuhan, insanın, vücudun sınırlarının genişlemesi olarak gördüğü teknolojiyi kullanışında, psikolojik olarak etkilendiği ve değişikliğe maruz kaldığını, bunun üzerine teknolojiyi değiştirmek ve dönüştürmek için yeni yollar aradığını söyler. Böylelikle makine dünyasının seks organları haline gelen insanın onu daha üretken ve çeşitli kılmak için uğraştığını söyleyen McLuhan'a göre makine dünyası, insanın bu aşkına, onun arzu ve isteklerini genişleterek ve ona zenginlik sunarak karşılık verir. İşte bu araştırma ödülllerinden biri de, insanın otomobille olan seks bağlantısının açığa çıkmasıdır (1965: 46).

McLuhan'a göre, serin bir medyum olarak dokunma duyusuna hitap eden televizyon, bu özelliği ile dokunulabilir deri ve yüzey kültürünün gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Her şeyin aynı deri yüzeyinde sergilenmesinin farklılıkların ortadan kalkmasına yol açtığını, elektrik teknolojisinin ferdîciliği tamamen yok edeceğini, ortak hareket ve birbirine bağımlı olmayı zorunlu kılacağını düşünen McLuhan, televizyonun hayatımıza girmesiyle birlikte, insanlar arasındaki farklılık probleminin görsel bir çözümlemesinin gerçekleştiğini, onun daha önce toplumdan dışlanan etnik grupların, kadınların, farklı cinsiyetlerin ve giyim tarzlarının entegrasyonuna katkı sağladığını ileri sürmektedir. Özellikle 20. yüzyılın psikanalitik değerlerinin program içeriklerinde kullanılmasıyla birlikte, cinsel entegrasyon meydana gelmiş, fakat bu aynı zamanda cinsiyetlerin tek-tipleşmesine yol açmıştır. Televizyonun bu tek-tipleştirici entegrasyonu sayesinde, özellikle kadınlar erkek dünyasının parçalara bölünmüş vatandaşları haline gelmişlerdir. Bütün bu özellikleriyle televizyonda sergilenen resimler, bütün yönleriyle tecrübeye dahil olma tutkusunu beslemekte, bedensel refah saplantısı oluşturmaktadır. Merkezi sinir sistemimizin televizyon görüntüleri olarak genişlemesi, giyim, saç tuvaleti, yürüyüş biçimi, jest ve mimikler ve genel olarak davranış biçimlerine dair kurulan hayaller üzerine kurulan güce egemen olmaktadır.

Nitekim televizyonun icadından hemen sonra, özellikle 1960'lı yıllardan itibaren kadınlar, eski giyim alışkanlıklarını terk etmeye ve daha çok sembolik, dokunabilirlik duygusunu veren görselliği benimsemeye başladılar. Giyimin esasen bedenin dış yüzeyinin bir genişlemesi olduğu kabul edildi. Yine aynı şekilde kadınların saç tuvaletleri de soyut görsellikten ziyade ikonik ve duyulara hitap eder tarzda değişti. Kadın, belki de ilk defa, dokunulabilir ve idare edilebilir bir kişi haline gelmeye; televizyon çağının insanları, derilerinin hisarını kendine ait bir mekân ve dünya olarak algılamaya başladılar. Televizyonla birlikte striptizin heyecan verici özelliği kayboldu. Çıplaklık, sese dayalı değerlerin geçerli olduğu pek soyut olmayan toplumlardan bağıni koparan görsel kültürün heyecan verici ahlâksızlığı haline geldi (1965: 120, 121).

McLuhan'ın televizyon teorisi, televizyonun algı üzerindeki düzenleyici ve biçimleyici etkisi bağlamında şu şekilde özetlenebilir:

1. Program ve içerik tahlilleri medyanın sahip olduğu sihir gücü hakkında hiçbir ipucu vermemektedir (McLuhan, 1965: 26).
2. Yazılı metnin doğrusallığı televizyon görüntüsünün bilişsel tamamlama ve parantezi kapama eylemini talep eden mozaik formuyla karşı karşıya gelmektedir.
3. Perspektifsel bakışın ve doğrusal kavramanın tecrübesi olarak bakış açısı veya konum, parçalanmış gözün sinopsisi tarafından telafi edilmektedir (McLuhan, 1965: 213).
4. Televizyon görüntüsünün mozaik formu, bakışın sabit ve mesafeli duruşuna müsaade etmemekte, bilakis bakışın sürekli katılımlarını ve hareketliliğini talep etmektedir (McLuhan, 1965: 249).

Her ne kadar McLuhan, televizyon ile seyirci arasında mesafenin olmamasını, seyircinin televizyonun mozaik görüntüsüne katılması ve aktif biçimde eyleme geçmesi olarak değerlendirirse de, bu mesafesizliğin seyircinin eleştiri kabiliyetini zayıflattığı ve giderek yok ettiği gerçeğini de dikkate almak gerekir.

Klasik endüstriyel mekanik çağdan elektronik çağa geçtiğimizi ifade eden McLuhan'a göre bu yeni süreç otomatikleşme olarak adlandırılabilir. Otomatikleşme, operasyonların ayrışması ve parçalanmanın (fragmentasyonun) mekanik ilkelerinin bir genişlemesi değil, daha çok mekanik dünyanın elektriğin anlık karakteri tarafından işgal edilmesidir; ve aynı zamanda bir düşünme ve eylem biçimi. İşlem ve operasyonların ani eşzamanlılığı operasyonları doğrusal bir akış içinde tesis etmenin eski mekanik modellerini geçersiz kılmış; içinde bulunduğumuz elektronik çağda montaj yönteminin, elektronik hızlanmanın ve eşzamanlaşmanın tek yönlü akışın önüne geçtiği gözlenmiştir. Bu bağlamda televizyon da, daha önceki araçları kombine eden ve karşılıklı ilişkiler tarafından meydana getirilen anlık bilgilenme süreçlerinin merkezi sinir sisteminde tesis edildiğini gösteren bir medyumdur. Günümüzün elektroniği ve otomatikleştirme süreci herkesi devasa büyüklükte-

ki global çevreye sanki küçük bir köymüşçesine uyum sağlamayı zorunlu kılmaktadır.

McLuhan'ın 1970'li yıllarda toplumsal ve ideolojik eleştirilerin gölgesinde kalarak unutulmaya başlamış olan televizyon teorisi, günümüzde internet teknolojisinin gelişmesi ve bilgisayar teknolojisinin çeşitli medya dalları arasında etkileşimi sağlayan bir araç olarak televizyonla kaynaşmasından sonra yeniden önem kazanmaktadır. Nitekim, kendisinden sonra televizyon hakkında yeni teoriler geliştiren Joshua Meyrowitz ve Raymond Williams gibi isimler ondan etkilenmiş gözükmektedir. Özellikle Williams için McLuhan, yalnızca edebiyat, dilbilim, psikoloji ve antropoloji gibi değişik alanlarda eleştiri teorileri değil, bilhassa medya ile ilgili olarak diğer dallardan ayrıştırıcı bir teori geliştirdiği için özel bir önem ifade eder.



# Fiske ve Hartley

Çağdaş Kültürel Araştırmalar Merkezi'nin (*Centre for Contemporary Cultural Studies*) İngiltere'de 1970'li yıllarda medya alanında yaptığı çalışmalarda, Roland Barthes'ın *Miythologies* (1957) adlı eserinin ve Louis Althusser'in sol görüşlü yapısalcı yaklaşımlarının etkisiyle McLuhan'ın, televizyonun teknolojik özelliklerine vurgu yapan görüşleri eleştirilmeye başlanmıştır. Bu dönemde özellikle Raymond Williams *Television: Technology and Cultural Form* (1974), John Fiske ve John Hartley *Reading Television* (1978) adlı eserleriyle program ve metin teorilerini toplumsal bakış açıları ve değer yargılarıyla birleştirmeye çalışmışlardır. Daha sonra, 1980'li yıllarda, yapılan bu film ve metin teorisi ağırlıklı tartışmaların etkisiyle televizyonun dokusu özellikle göstergebilimsel tartışmalar çerçevesinde araştırılmıştır.

John Fiske ve John Hartley birlikte, 70'li yılların başında televizyonun nasıl seyredilmesi, görülmesi ve anlaşılması gerektiğine dair birçok çalışma yaptıktan sonra onları dünya çapında meşhur eden *Reading Television* (1978) adlı eseri yazmıştır. İdeoloji eleştirisi ve göstergebilimden oluşan teorik bir amalgam olan bu eserin önsözünü ise Fiske ve Hartley'in düşüncelerinin arka planında önemli bir yer tutan Stuart Hall kaleme almıştır.

Kitabın ismine bakıldığında göze çarpan *reading/okumak* sözcüğü esasen Fiske ve Harley'in, resimlerin retorik karakteri ve algılayıcıda çeşitli okuma biçimlerinin birlikte mevcut olduğu düşüncesinden hareket eden Roland Barthes geleneğine bağlı oldu-

ğunu göstermektedir. Fiske ve Hartley, kendi televizyon teorilerini oluştururken, aynı düşünce geleneğine yakın duran Raymond Williams'ın anlam ve değerlerin medya tarafından üretildiği yargısından hareket ederek göstergeyi tarihsel ve geleneksel süreç içinde kavramaya çalışmışlardır.

Özetle, Fiske ve Hartley'in eseri teori tarihinde önemli bir geçiş sürecini işaretlerken, geleneksel edebiyat eleştirisinden ve iletişim araştırmalarının niceliksel içerik analizlerinden, televizyonun elektronik medyumunun kendine özgü, anlam üretici özelliğinin analizine kadar geniş bir alanı kapsayan medya teorisi için temel bir metin oluşturur.

Bu temel metnin dilini çözmeye çalışmak, daha sonraki televizyon teorisi tartışmalarının, kendilerini üzerinde geliştirebilecekleri tarihsel arka planı olan kavramsal bir dokunun oluşmasına katkı sağlayacaktır.

## Teorik Arka Plan

Fiske ve Hartley'in televizyon teorisine ilişkin çalışmalarının arkasında, Stuart Hall'ın, Raymond Williams'ın görüşlerini de etkileyen "Encoding, Decoding" adlı makalesi bulunur. Hall tarafından 1973'te kaleme alınan ve daha sonra geliştirilerek Simon During'in editörlüğünde yayınlanan *The Cultural Studies Reader*'da (1993) tekrar okuyucuyla buluşan bu makale özellikle İngiltere'deki televizyon araştırmaları üzerinde önemli bir etki uyandırmıştır.

Stuart Hall, televizyonun, Michel Foucault'un toplum ve hükümlerlik söylemi bağlamında kavranmaya çalışıldığı bu metinde, Foucault'un söylemine yeni boyut kazandırarak çevrimsel biçimde yapılandırılmış bir iletişim konsepti eklemler. Yayıncı, mesaj ve alıcı arasında doğrusal bir ilişki kuran kitle iletişim modellerinin aksine, televizyon ve alıcı arasında çevrimsel bir iletişim modeli geliştiren Hall'ın televizyon modeli, üretim, yayım, tüketim ve televizyon mesajlarının ve anlam yüklemelerin yeniden üretimi arasında çevrimsel bir ilişki öngörür. Söylem biçimi olarak televizyon, ona göre belirli güç ilişkilerini yansıtmakta; şimdiye kadarki kitle

iletişim araştırmaları ise kültürel söylemleri g ilişkilerinden bağımsız olarak tartışmaktadır.

Hall'ın üretim, yayım, tüketim ve kültürel mesajların yeniden üretimini öngören çevrimsel modeli, kendine dolaylı biçimde Marx'ın eşyanın sirkülasyonu modelini örnek almıştır. Bu bağılamda Hall'ın çevrimsel modeli anlamların zorunlu olarak mesaj formunda üretilerek düzenlenmesini ve aynı form içinde dolaşımını savunur. Hall burada, açıkça ifade etmese de, Marx'taki değer ve kullanım değeri ayrımı gibi, gösterge ve anlam arasında ayırım yapılması gerektiğine inanır.

Anlamların retilmesi, başka bir deyişle üretici tarafından kodlanmasının kültürel bir geçmişinin olduğunu söyleyen Hall, mesajların tarihsel ve kültürel anlamda biçimlenmiş bir seyirciye ulaştırılması gerektiğini düşünmektedir. Fakat ona göre programların yayınlanarak yayılması tüketicide (seyircide) tamamıyla heterojen okuma biçimlerine (kod mlmesine) yol açmaktadır.

Hall'a göre, her ne kadar ikonik gösterge dışsel bir göstergeye nispetle daha az keyfilik arz etse de, resim, resmedilen nesneyle olan ilişkisinde, bir şeyi tasvir eden kelimenin nesnesiyle olan ilişkisine nispetle çok daha fazla benzer ve ortak yanlar ifade ederken, televizyon karışık ve algıda mutlaka değişikliğe uğrayan kodlardan oluşan çok çeşitli bir gösterge sistemi sergiler.

Seyirci algı eylemi sayesinde mesajların yeniden üretimini temin etmekte ve böylece mesajları farklı bir düzleme aktararak kendi gündelik hayatında ve çevresinde inşa etmektedir. Seyircilerin mesajların çevrimini tamamlamasıyla mesajların yeniden retilimi program yapımcılarına geri dönmekte ve böylece program konsepti etkilenmektedir.

Hall'ın modelinde bütün alanlar farklı işlev görse de, alanlar arasındaki ilişkiler tesadüfi değildir. Nitekim o, çevrimin gerçekleşmesi için kod mlenin mutlaka gerçekleşmesi gerektiğini düşünür. Fakat kod mlme yalnızca mesajların geçerli sosyo-kültürel şablonlara uyması durumunda mümkün olmakta, aksi takdirde üretim ve yayım arasındaki akış kesintiye uğramaktadır.

evrime tabi olan mesajların temel yapısı toplumda hükümran olan g ilişkilerini inşa eder. Kodlama ve kod mlme ilke ola-

rak iktidar söylemine bağlıdır ve böylece yapılanmaktadır. Hall, kod çözümlemelerin kendini kodlamadan, hâkim ideolojinin kendini bildirmesinden ayrı tutabilmesinin mümkün olduğunu düşünür, açıkça herhangi bir manipülasyon teorisinden söz açmaz. Daha çok, Barthes ve Althusser'i takip ederek, sembolleştirme süreçlerinin esasen ideolojik alanlara ait olduğunu kabul eder. Fakat kodlama ve kod çözümleme birbirinden ayrıışsa da, sonuçta her ikisi de içinde oluştukları hâkim ideolojinin söylemi tarafından belirlenmektedir (1993: 90-103).

Hall, medya teorisinde bir metot oluşturabilmek için, Gramsci ve Althusser'in ideoloji eleştirisini, kültürel üretimlerin eleştirisi olarak işlev gören yeni semiyotikle birleştirmeye çalışır. Modeli sistematik-işlevsel bir özelliğe sahipken, tarihsel ideoloji eleştirisini tarihüstü-yapısalcı bir biçimde uygulamaktadır:

Her toplum kültürü, farklı yargı oluşturma biçimleriyle, kendi toplumsal, kültürel ve politik dünyasının sınıflandırmalarını empoze etme temayülü göstermektedir. Bu ne tek anlamlı ne de itiraz edilemez olan hâkim bir kültürel düzen teşkil etmektedir (1993: 98).

Hall daha sonra "The rediscovery of 'ideology': Return of the repressed in media studies" (1982) adlı makalesinde şu sorulara cevap aramıştır: İdeoloji nasıl oluşur? İdeoloji toplumsal bir formasyon içindeki diğer pratiklerle nasıl bir ilişkide bulunur? İktidar ve medya söyleminin karşılıklı ilişkisi nasıldır? Televizyon genel kabule uygun anlam üreten toplumsal ve politik bir uyum faktörü olarak nasıl bir rol oynar?

Televizyonun bu şekilde ideolojik açıdan eleştirisi daha sonra özellikle Amerika'da da yankısını bulmuş ve medya daha çok toplumsal ve tarihsel ilişkiler içinde incelenmiştir. Farrel Corcoran, Douglas Kellner ve Mimi White gibi araştırmacılar televizyonu toplumsal ve kültürel bağlamda ideolojik olarak eleştiren isimler arasında yer almışlardır. Farrel Corcoran ilk defa 1984'te yayınladığı "Television as Ideological Apparatus: The Power and the Pleasure" adlı makalesinde ideolojik yaklaşımların modern eleştiriye geri dönmüş olmasının bir bunalımın var olduğunu ve alternatif dünya görüşü arayışlarının kabul gördüğünü gösterdiğini söyler (1987:

534). Douglas Kellner ise Amerikan toplumuna hâkim ideoloji ile televizyon ilişkilerini araştırmakta, televizyonun ideoloji üreten özelliğinin yerine iyimser ve eşitlikçi popüler kültür tasarımının ikame edilmesi çalışmalarını eleştirir (1987: 471-503). Öte yandan aynı yıllarda David Barker, Stuart Hall'ın düşünceleriyle uyum içinde, kamera ve montaj gibi televizyonun üretim araçlarının birer ideoloji taşıyıcısı olduğu düşüncesini işlemiş (1987: 179-196); Mimi White ise televizyonun ideolojik-eleştirel analizinin Anglo-Amerikan tarzını yeniden yapılandırmaya çalışmıştır (1987: 134-171).

Stuart Hall'ın çalışmalarıyla ivme kazanıp geniş bir çevrede yankı bulan bu ideolojik eleştiri süreci ve oluşturduğu entelektüel atmosfer içinde Fiske ve Hartley bu döneme mührünü vuran iki isim olarak karşımıza çıkar.

## Yöntem ve Araç Sorunu

Stuart Hall ve Raymond Williams'ın görüşleri doğrultusunda ve McLuhan'a karşıtlık oluşturacak biçimde program içeriklerini analiz etmeye başlayan Fiske ve Hartley, televizyondaki mesajların ancak kültürel ve toplumsal ilişkiler çerçevesinde anlaşılabilceği yargısından hareket ettiler. Fakat bu analizlerin sağlıklı sonuç verilebilmesi için, araştırmada kullanılacak araçların doğru belirlenmesi gerekiyordu. Bu bağlamda edebiyat, daha yerinde bir tabirle dilbilim araçlarının medyanın anlaşılması için uygun olmadığını tespit ettiler (1978: 14).

Televizyon söyleminin, edebi söyleme nispetle farklı bir işlev gördüğünü düşünen ve McLuhan'ın her iletişim sisteminin kendine özgü bir dil oluşturduğu görüşünü benimseyen Fiske ve Hartley'e göre, televizyonun dili, toplumun bütün katmanları için tanıdık ve güvenilir bir tecrübe formu oluşturmaktadır. Televizyonu kullanmak ve zevk almak için bundan başka bir şarta gerek duyulmaz: "[...] Televizyonu böyle önemli, büyüleyici ve analiz etmeyi zor kılan, onun kültürümüze yakınlığı ve merkezi konumudur. O daha çok konuştuğumuz dil gibidir: bahşedilmiş ve hep olmuş gibi kabul etmek" (1978: 16).

Fakat iyice bakıldığında ‘dil’in gerçek yüzü, analiz edilmeye ve yorumlanmaya ihtiyaç duyan anlamların taşıyıcısı olarak ortaya çıkar. Televizyon metni denildiğinde, asla yazılı bir metin kastedilmemekte, sadece mecazi anlamda dil kavramına işaret edilmektedir.

Fiske ve Hartley’e göre yazılı metinlerin etkisi kıvama, sebep-sonuç ilişkisinin anlatımcı gelişimine, evrenselliğe, soyutlamaya, açıklığa ve belirli bir anlatımcı konumun mevcudiyetine bağlıdır. Buna karşın televizyon gözden kaçıcıdır, episodiktir ve istisnai, somut ve dramatik olanı tercih etmektedir. Bu bağlamda televizyonun metinsel mantığı, tiyatro oyunları ve filmlere benzer biçimde yazı işaretlerini neredeyse hiç içermeyen bir işitsellik ve görselliktir (1978: 15). Bu durumda bilimin kendisinin medyuma uygun düşecek bir dili geliştirmesi gerekir. Bu çerçevede, “medyumun kendine özgülüğünü ve tarih içindeki yerini dikkate alacak bir deyim formüle etmek zorundayız” diyen (1978: 16) Fiske ve Hartley’e göre, “televizyon programlarını inşa eden göstergelerin kodlanmış sekanslarının başarılı biçimde kod çözümünü yapabilecek ve kimliğini tespit edebilecek” (1978: 16) esasen dilbilim ve semiyotikte geliştirilmiş olan kavramsallıkların kullanılması gerekmektedir.

Anlaşılan o ki, Fiske ve Hartley çağdaş film teorisinde olduğu gibi yalnızca televizyonun semiyotiğini geliştirmeyi değil, daha çok Raymond Williams’ın öncülüğünde medyumun tarihselliğini kavramayı ve televizyonu kültüre özgü bir yapay doku olarak tanımlamayı istemektedir:

Televizyon bir insan tasarımıdır ve yaptığı iş insani bir seçimin, kültürel kararın ve toplumsal baskının bir sonucudur. Medyum cevabını içinde bulunduğu ve varlığını sürdürdüğü şartlara göre vermektedir (1978: 16).

Konuşma dili ile televizyon arasındaki ortak özellik, her ikisinin de gerçekliği kültürün belirlediği yapılar, ritüeller ve kavramlar çerçevesinde medyaya dönüştürmesi, araçsallaştırmasıdır. Bu anlamda kendine özgü bir söylem olan televizyon bize her gün toplumsal ilişkilerimizin ve kültürel algılarımızın yeni bir çerçevesini

sunar. Böylece oluşan televizyon gerçekliğinin doğru irdelenmesinin, toplum ve işleyiş biçimini daha iyi anlayabilmemize katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Bu amaçla Fiske ve Hartley, içerik analizi ve metin analizi arasında paradigma değişiminin gerekli olduğunu düşünürler: Niceliksel içerik analizleri yalnızca aşikâr olan içerikleri kavrayabilir ve aralarında ilişki kurabilir. Bu durumda potansiyel yapılar analizinin yörüngesinden uzaklaşacak, işlenmemiş olarak kalacaklardır.

### **Niteliksel İçerik Analizi ve Semiyotik**

Fiske ve Hartley için öncelikle televizyonun sunduğu dünyanın nasıl ve hangi ölçülere göre analiz edileceği sorusu öne çıkmaktadır. Bu problemin aşılmasında üzerinde hemfikir oldukları ilkesel karar, nasıl ki Christian Metz kendi film semiyolojisini oluştururken filmin dilinden bahsediyorsa veya James Monaco filmin nasıl anlaşılması gerektiği sorusunu sorarken filmin nasıl okunması gerektiğini düşünüyorsa (1980: 138), aynı şekilde televizyonun dilinin kendine özgü biçimde sorgulanması gerektiğidir. Bunun için öncelikle televizyon dilinin karakteristik özellikleri belirlenmelidir ki, bu minvalde yöneltmesi gereken temel soru, televizyonda sunulan dünyanın ne denli gerçek dünyanın bir temsili olduğu veya televizyonun gerçekliğinin, gerçeğin gerçekliğiyle nasıl bir ilişki içinde olduğudur. Bu ise bir bakıma, televizyonda temsil edilen gerçekliğin ne kadar gerçekten gerçekliğin temsili olduğu sorusunu yöneltmek anlamına gelir.

Fiske ve Hartley *Reading Television* adlı çalışmalarında bu temsil sorununa eğilirler ve tezlerini desteklemek için Dallas Walker Smythe, Melvin L. DeFleur ve George Gerbner'in araştırmalarına yer verirler. Temsil sorunu ve nitelikli içerik analiziyle ilgili, örneğin Smythe 1950'li yılların televizyon dizilerini incelemiş ve dizilerin orta sınıf mesleklerini tercih ettiklerini, cinsiyetlerin başrollerde iki erkeğe bir kadın gibi eşit olmayan biçimde dağıtıldığını ve nihayet kötü rolünün nispeten yaşlı, genellikle erkek ve siyahî kişilere oynatıldığını tespit etmiştir.

Yine aynı şekilde Melvin L. DeFleur 1960'lı yıllarda yaptığı çalışmalarda, televizyonda iş dünyası sergilenirken hâkim, doktor ve öğretmen gibi itibarı yüksek mesleklerin öne çıkarıldığını tespit etmiştir. DeFleur'ün araştırmaları sonucunda, televizyonun dramatik ürünlerinde meslek, ırk ve cinsiyet aidiyetinin toplumdaki gerçekliğe uygun biçimde temsil edilmediği görülmüştür: "Televizyonun dünyası gerçek toplumsal dünyadan tamamen farklıdır, fakat basitçe ve bir şekilde onunla bağlantılıdır" (Fiske ve Hartley, 1978: 24).

Bu türden çalışmalara başka bir örnek de George Gerbner'in 1970'li yıllarda Amerikan televizyonları üzerine yaptığı araştırmalardır; o da televizyonda temsil edilen şiddetin, televizyonun dünyasının gerçeklikten oldukça farklı olduğunu gösterdiğini tespit etmiştir.

Ekranda temsil edilen şiddet asla toplumda cereyan eden şiddetin doğrudan bir temsili değildir. Televizyondaki şiddete dayalı suçlar, gerçek şiddet suçlarından hem nitelik hem de istatistik bakımından farklıdır. Gerbner'in saptamalarına göre, televizyon hayale dayalı ürünlerinde şiddeti ve toplumda nasıl uygulandığını değil, bilakis toplumsal değerlerin ve değer yüklemelerinin yansımalarının şiddetin sunumuna nasıl dahil edildiğini göstermektedir. Ayrıca Gerbner, kahraman ve kötü adam arasındaki en önemli farkın, kahramanla özdeşleştirilen sempati ve etkenlik olduğunu tespit etmiştir. Televizyondaki dizilerde gösterilen şiddet eylemleri belirli toplumsal davranışların tasdik edildiğine işaret eder, zira sergilenen şiddet eylemleri, bir problemin veya bunalımın aşılmasında gösterilen ustalık, zekâ ve serinkanlı davranışlarla sembolize edilmektedir:

Etkenliğin çok önemli olduğu rekabet toplumundaki gündelik çatışmadan başka polis cezai çatışmalara karşı hangi sembolik rolü oynayabilir? Bu sebeple kaybeden taraf esasen, belirli ölçülerde normların dışına çıkmış olan ve kendine özgü biçimde kriminal olarak temsil edilen toplumsal değer yapısıdır (Fiske ve Hartley, 1978: 29).

Gerbner ayrıca, 70'li yılların televizyon dizilerinde kriminal failerin genellikle eril, genç ve beyaz tenli, kurbanların ise genellikle

yaşlı, büyük bir kısmı dişil ve sıkça siyah derili insanlar olarak sergilendiklerini tespit etmiştir:

Sınıf ve ırklar arasında yine tercih edilen ve sakıncalı kabul edilen gruplar var. Pek kolay tahmin edebileceğimiz gibi, cürüm işlemeye veya kurban edilmeye en az yatkın olan ve bu yüzden tercihe şayan olan grup beyaz orta sınıftır (Fiske ve Hartley 1978: 31).

Televizyon dizilerinde cinayet veya soygunculuk suçunun faili olmak aksiyon içindeki etkenlik olarak sunulmakta ve başarılı, soğukkanlı ve planlı tipler olarak sergilenmektedir. Buna karşın kurbanlar ise zayıf, etkisiz, aciz ve kimsesiz gösterilir. Gerbner'in temel tezine göre, medyatikleşen şiddet, aslında şiddeti toplumda cereyan ettiği ve kendisini ifade ettiği gibi göstermez, belakis içinde etkenliğin yüceltildiği rekabete yönelmiş bir toplumun hâkim değerlerini seyirciye aktarır.

Niteliksel içerik analizleri bize ekranda aşikâr olan gerçekliğin değil, daha çok değer yapılarının ve ilişkilerin görünen yüzeyin ardında yansıtıldığını göstermeye çalışır. Bu bağlamda roller ve değerler, ancak toplumsal geçerlilik kazandıklarında dizi senaryosuna işlenmektedir:

[...] etkisiz olma ve beceriksizlik, rekabetin hâkim olduğu bir toplumda normalin dışına sapmadır. Kriminal olan, kahramandan etkisizliği ve toplumsal gruba aidiyeti bakımından ayrıştırılmaktadır; yoksa her ikisinin de ahlâkı, yöntemi ve hedefleri aynıdır (Fiske ve Hartley 1978: 35).

Gerbner ayrıca, televizyon tarafından üretilen şablonun tekil değil, mesajlardan oluşan bir sistem olduğunu söyler:

Şiddete başvurmeyen şiddete başvurana nispetle çok daha normal ve daha çekici olarak derecelendirilmektedir, fakat daha az mantıklı, daha az etkin ve daha duygusal. Bütün bu özellikleriyle o erillğe pek uymuyor. Şiddete başvuran ve katil arasında ayırım yapılırken, katiller belirgin biçimde daha etken ve birazcık daha az duygusal gösterilir. Bu durum Gerbner'in 'şiddetin etken faktörü' fikrine uymaktadır. [...] Katilleri öldürülenden ayrıştıran ana fark, çekicilik ve etkenlik dere-

cesi olarak ortaya çıkar. Kahramanlar (mutlu bir sonu olan katiller) kurban ve kötü adama göre daha çekici ve etken olarak işaretlenir. Genel olarak bütün şiddet uygulayıcıları şiddet uygulamayanlardan daha zekidir. Mutlu bir sonla biten şiddetin şifresi etkenliktir. Mutlu bir sona sahip olmayan katiller ve kurbanlar aciz olarak sunulmaktadır (Fiske ve Hartley, 1978: 33, 34).

Serinkanlı etkenlik; erillik ve gençlikle birleştirilerek Amerikan televizyonunun şiddet gösterimlerinde başarı ve erdemle ilişkilendirilir. Televizyon mesajlarının sistemi Gerbner için sonuç itibarıyla, kendisi aracılığıyla toplumun değerler sisteminin sembolik olarak temsil edildiği kültürel göstergelerin bir sistemidir.

Fiske ve Hartley içerik analizinin belirli bir noktadan sonra tükendiğini ve daha ileri gidemediklerini görünce, araştırmalarını yönlendirecek bir disiplin olarak semiyotiğin faydalı olacağını düşündüler:

Anlaşılan içerik analizinin bize faydası olmayacak. [...] ne yorum meselelerini ne de televizyon metninin hilekârlıklarını ve önem arz eden karmaşık yapısına nasıl bir karşılık vermemiz gerektiği sorusunu içerik analizi ile halledebiliriz. Televizyonun bu şekilde okunması bizim içerik analizinin ötesine geçmemizi, semiyotiğin daha yeni ve çok iyi araştırılmamış disiplinine yönelmemizi gerektirmektedir (1978: 36).

Fiske ve Hartley içerik analizinin sınırlarını belirledikten sonra, Barthes'ın *Mythologies* adlı eserinde ifade ettiği görüşlerinden ve Umberto Eco'nun konvansiyonel işaretler konseptinden hareketle semiyotiğe yönelerek Christian Metz'in semiyotik çalışmalarından beslenmişlerdir. İnşa etmek istedikleri bu eklektik yapı dolayısıyla Jane Woollacott tarafından eleştirilmiş ve semiyotik kabullere uygun biçimde programlara içkin olan mantığı açıklamak yerine sadece içerikler arasındaki benzerlikleri tespit etmekle suçlanmışlardır (Woollacott, 1982: 101).

Fiske ve Hartley, Barthes'ın fotoğraf incelemelerini örnek alarak, televizyon haberlerinde gösterilen bir sekansı semiyotik bir bakış açısıyla, yapının unsurları, sembolik ve mitsel düzeyleri bakımından analiz etmiş; Kuzey İrlanda'da görev başında olan İngiliz

askerlerini gösteren *News at Ten* adlı haber programına ait söz konusu sekans semiyotik analizin nesnesi yapılmıştır.

Söz konusu haber sekansında İngiliz askerleri bir yere gizlenmiş silahlarını kontrol ederken görülmekte, bu esnada bir ses değerler, duygular ve belirli davranışlara işaret eden metnini okumakta ve böylece sekans sembolik anlam düzeyine geçiş yapmaktadır. Daha sonra okuma mitsel düzeye geçiş yaparak görüntüleri 'İşte orada, ülke dışındaki gençlerimiz' ve 'Ordumuzun profesyonelliği ve etkinliği' cümleleri ile vasıflandırmakta, kamera da bu kombinasyona eşlik etmektedir: Kamera sayesinde "askerlerin omuz hizasından bakıyor, konumlarını paylaşıyor ve böylece rollerini bizi savunan bizden biri olarak tanımlayarak benimsiyoruz" (Fiske ve Hartley 1978: 42).

Fiske ve Hartley'e göre, bu tür sembolik ve zihni süreçler televizyonun veya filmin kurgusal üretimlerinde de mevcuttur:

Esasen aynı gösterge sıkça popüler savaş filmleri veya *beyaz şapkanın siyah şapkaya* ve *Kızılderili*'ye karşı kaleyi/ çiftlik evini/ tren vagonunu savunduğu geleneksel western filmlerinde cereyan etmektedir. Kültürümüzde mevcut olan aynı mite gönderme yapmak istedikleri için aynı göstergeyi haber programları bilgi olarak aktarıyor ve kurgu filmler ise kullanıyor (1978: 43).

Daha önce de Raymond Williams, televizyon reklamlarının enformasyon yayınları ve tematik filmler gibi diğer türlerin kodlarından faydalandığını söylemişti (1974: 118). Fiske ve Hartley'in amacı, bu haber sekansı dolayısıyla kinayeli bir yapıya sahip olan mitosun görsel sunum ile nasıl beslendiğini gözler önüne sermektir: Örnek olarak ele alınan bu sekansta ordu uzman görüşü ve profesyonellelikle bütünleşmekte, askerler *bizim insanlarımız* olarak takdim edilmekte ve ülkenin gücünü temsil etmektedir.

Televizyonda sembolik anlamlar kamera açıları, ışık, arka plan müziği veya görüntünün üzerine gelen veya araya giren metinler aracılığıyla üretilir. Televizyon yayımlarının sembolik boyutu, her ne kadar filme ve edebiyata nispetle daha sınırlı, kaba ve apaçık olsa da, Fiske ve Hartley tarafından semiyotik analizin önemli bir unsuru olarak kabul edilmektedir.

Televizyonun gösterge sisteminde anlamlar hem mecaz hem de kinaye olarak işlev görür, her iki anlam düzeyi de özellikle televizyon reklamları tarafından kullanılır:

Televizyon reklamları, otuz saniyelik bir sürede mümkün olan en fazla anlamı bir araya sıkıştırmak için özellikle mecaz ve kinaye kiplerini ustaca suistimal etmektedir. Kahvaltıda çocukları için tahıldan yapılmış bir yiyeceği tabağa döken bir anne, gösterge olarak yemek pişirme, temizlik gibi anneliğe özgü eylemlerin bir kinayesidir. Kahvaltı hazırlamak esasen anneliğe özgü davranışların bir parçası olmasına rağmen, burada aynı zamanda onun sunduğu sevgi ve emniyetin bir mecazıdır (1978: 50).

Televizyonun hem kendi içinde hem de diğer medya araçlarıyla olan ilişkisinde geçerli olan yapısal ve işlevsel düzeni ayrıca, görsel sanatların, tiyatronun ve filmin konvansiyonel gösterim ve sergileme biçimlerine ve içeriklerine etkimektedir. Fakat öte yandan göstergesel bir kodun, medya aracının karakteristiğine göre, reklamda, belgesel filmde veya tematik filmde kullanımına göre farklı anlamlar kazandığını gözden kaçırmamak gerekir.

Kod olarak tanımlanan anlam sistemlerinde organize edilen göstergeler kullanıcının kabulleriyle örtüşmekte ve böylece anlaşılmaktadır. Örneğin kriminal filmler gibi türe özgü kodları böyle anlarız: “[...] dramatik bir dedektif filminde bir adam cüzdanının iç tarafını gösterdiğinde bunu bir polisin kendini tanımlamasının göstergesi olarak anlıyoruz, yoksa örneğin işportacı bir adamın kirli bir kartpostal göstergesi olarak değil” (Fiske ve Hartley 1978: 40).

Kodun konvansiyonelliği, yani seyircilerin beklentileri program yapımcılarının imkânlarına göre yapılandırılır. Zira üretilen normların hem yapımcı hem de seyirci tarafından kabul edilmesi gerekmektedir. Fiske ve Hartley, gerçek hayatın kodlarının, televizyonun görsel kodlarından nasıl ayırt edilebileceğine dair örnekler verirler:

Baggaley ve Duck (1976) sunucunun televizyonda yan profilden gösterilmesinin, çekimin, aynı sunucunun tam profilden gösterilmesine nispetle, çok daha güvenilir ve usta bir figür olduğu izlenimi uyandırdığı-

nı gösterdiler. Televizyon genellikle 'ustaca' yapılmış röportajları yan profilden röportajcı ile konuşur biçimde, öte yandan sahne sanatçısı ve başkalarının bilgilerini sunan haber okuyucuyu tam profilden göstermektedir. [...] Politikacıların doğrudan kameraya karşı konuşmaları ise, seçmenin onları böylece çok iyi tanıyabileceği düşünüldüğü içindir (1978: 62).

Kullanım amacının bağlamına göre değişen kodlar, diğer bütün konvansiyonlar gibi kültürel değişime ve dönüşüme tabidir. Nitekim Western filmlerinde beyaz derili figürler önceleri *iyi* kovboy olarak kodlanırken, daha sonra bunun klişeleşmesi ve cazibesini yitirmesi üzerine bu kodun uygulanmasından zamanla vazgeçilmiştir. Bir kodun sürekli olarak kullanılması diğer kodların algısını da etkiler. Ayrıca kodlar ve gerçeklik, arasındaki birbirlerine atıfta bulunan ilişki uzun sürdüğü takdirde birini diğerinden ayırması güç bir bütünlük oluşturur:

Knightley (1975), konvansiyonel savaş filmlerinde Amerikan askerlerinin CBS televizyonunun Newsreel kameralarının gelişini gördüklerinde ne yaptıklarını tasvir etmektedir. Kameralar askerlerin yaptıklarını çektiler. Evdeki seyirci, seyrettiği şeyin davranışın gerçek bir kodu olduğunu düşündü. Oysa seyredilen şey gerçekte kurgusal bir koddan türetilmişti, gerçek olanın bir göstereniydi. Bunun ilginç başka bir sonucu da seyircilerin muhtemelen savaş filmlerini, televizyon Newsreel programına nispetle geçerli kabul etmeleridir (Fiske ve Hartley, 1978: 66).

Fiskey ve Hartley'in, Jane Woollacott'un eleştirilerini haklı çıkaracak biçimde, araştırmalarının semiyotik kültür teorisi bütünü yeterince derinleştiremedikleri, bunun yerine daha çok sosyolojinin ve kitle iletişiminin eski modellerinden beslendikleri görülmektedir (McQuail, 1973). Semiyotik modeller çerçevesinde fazla derinleştiremedikleri için televizyon metni araştırmalarından çok, eteklere ve dolayısıyla seyircinin algısına yöneldiler.

Ne metin oluşturma ne de okuma biçimleri derinleştirilmesi gereken araştırmaların bir nesnesidir. Fiske ve Hartley'in teorik çabaları daha çok Amerika'da yaygınlaşan işlevsel kitle iletişim araştırmalarına yönelik olup, John Fiske bir yıl sonra *Television Culture* adlı çalışmasında söz konusu zayıflıkları tekrar ele alarak

televizyon ve kodlamanın insicamlı bir metin teorisini geliştirmiştir (1987: 1).

Fiske ve Hartley, kitle iletişim araştırmaları için kabul edilen iki tür modeli irdeleyerek bunlardan birini *hypodermic needle / deri altı iğnesi*, diğerini ise *kullanılanlar ve memnuniyet* olarak adlandırmışlardır. Bu iki öneriyi sosyokültürel şartları değil ferdi esas aldığı için ferdileştirici model olarak vasıflandırırılar. Bu bağlamda kültürel ve psişik motivasyonu zıtlık olarak ele almak suretiyle McLuhan'ın teknik kültürene ve algı mantığına vurgu yapan medya teorisine ters düşerler:

Ferdi tepkilerin çoğunun psişik motivasyonla değil kültürel anlamda belirlendiği gerçeğini dikkate almayan kabulden hareketle televizyon seyircisini belirli psikolojik ihtiyaçları olan bir fert olarak kabul etme alışkanlığı gelişti (1978: 66).

Bu çerçevede irdeledikleri *kullanılanlar ve memnuniyet* modeli gereğince medya kullanımı, kullanıcı öznenin karmaşık ihtiyaçlarının karşılanmasına ve tatmin edilmesine hizmet etmelidir. Bu modelle birlikte yayıncı-alıcı modeli ve davranışçılığın uyarım-tepki teorisi terk edilmekte; bunların yerine model, alıcının medyumunu etkin ve tamamen farklı tarzlarda kullandığı, kullanıcının ihtiyaçları oranında çok çeşitli kullanım tarzlarının olduğu düşüncesini savunmaktadır.

Öte yandan *deri altı iğnesi* mecazı medya araçlarının etkisine ve nüfuz gücüne gönderme yapar; bu iletişim modeli seyircinin medya tarafından doğrudan ve güçlü biçimde etkilendiği, zira enformasyonların kitlelerin şuuruna şırınga edildiği düşüncesine dayanmaktadır. Seyirci medyanın karşısında baştan çıkarılmaya ve manipüle edilmeye müsait bir vaziyette ve savunmasızdır.

Raymond Williams gibi Fiske ve Hartley de, hangi dereceye kadar kitle iletişiminden bahsedilebileceği, bunun yerine kitle tüketimi deyimini tercih etmenin daha anlamlı olup olmayacağı sorusunu yöneltirler. Genelde uygulanan seyirci araştırmalarının esasen bir tür pazar araştırması olduğunu düşündükleri için, onlara göre bu araştırmalarda seyirci pazar, seyirci grupları da pazar payları olarak temsil edilmektedir.

Kitle iletişim araştırmalarının bu biçimi yıllarca uygulandığı için akademik araştırmaları da belirlemiş, bu araştırmalarda enformasyon kaynağını yayıncı ve seyirci olarak öngören model temel kabul edilmiştir. Öte yandan ayrıca medya etkileri sürekli olarak yayıncı açısından işlenip değerlendirilmiştir. Bu duruma karşılık Fiske ve Hartley iletişimcinin esasen kim olduğu sorusunu yöneltmişlerdir. *Reading Television*'da McQuail'in soyut yayıncı-alıcı modelini eleştirirken, kodlama ve kod-çözümleme arasındaki ilişkiyi, Umberto Eco gibi, kural dışı kodlamaların vuku bulabileceği, hem kodlama hem de kod-çözümlemenin sosyo-kültürel süreçler tarafından belirlenen doğrusal olmayan bir ilişki olarak tasvir ederler (1978: 81).

Fakat yine burada, Fiske ve Hartley tarafından Kuzey İrlanda'daki haber örneğinde yalnızca kodlama süreçlerinin irdelenmesi ve seyirci tarafından yapılan kod-çözümlemelere değinilmemesi bir eksiklik olarak göze çarpar. Bunun sebebi muhtemelen psikolojik araştırma sonuçlarına karşı duydukları şüphe olsa gerektir: "İletişimin esas itibarıyla kişilerin iç dünyasından ziyade kişiler arası bir şey olması dolayısıyla psikolojik yaklaşım iletişim araştırmaları için yalnızca sınırlı bir öneme sahip olabilir" (1978: 78). Kendi ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, her türlü kişiler arası iletişime kişilerin kendi iç dünyalarının kendince algılama ve kendisiyle konuşma biçimi olarak eşlik ettiği gerçeği dikkate alınmamaktadır.

Kitabın "Bardic Television/Poetik Televizyon" adlı bölümünde Fiske ve Hartley, televizyonu kendisi aracılığıyla kültürün kendi kendisiyle iletişim kurduğu toplumsal bir ritüel olarak tanımlarlar. Televizyonun mesajlarının, her ne kadar ferdî öğrenim süreçleri tarafından kod-çözümlemesi yapılsa da, bunun yine de esasen kültürel kodlar ve konvansiyonlara uygun biçimde gerçekleştiğini iddia ederler:

[...] Bu mesajların yapısı göz ve kulak için tasarlanmış bir kültürün ihtiyaçlarına göre organize edilmektedir, yoksa 'metnin' içsel talebine veya ferdî bir haber vericiye göre değil (1978: 86).

Kültür kavramı, bütün kodlama ve kod-çözümlemelerin, dolayısıyla metinlerin ve okuma biçimlerinin ilkesi olarak tanımlanmak-

ta; fakat bu durumu meydana getiren süreçler, yani yapımcının kültürel kodları kullanması ve seyirciye sunarak ondan kodları öylece çözümlemesini beklemesi durumu izahsız kalmaktadır. Teorinin, televizyonun metin ve seyirci ilişkisi bağlamında sosyo-kültürel işlevine indirgenmesi dolayısıyla, televizyonun bir medyum olarak karakterize edilmesinde önemli olan estetik boyut eksik kalmaktadır.

Televizyonun *bardic / poetik* rolünü öne çıkarmak suretiyle, onu bütünlüğü itibarıyla esasen bir anlatım biçimi olarak kavradıklarını gösteren Fiske ve Hartley'e göre televizyon, çağımızda eski toplumlardaki kültür ile bu kültüre ait olanlar arasında aracılık yapan şair veya benzer kişilerin oynadığı rolü üstlenmektedir.

Fiske ve Hartley'in bu yaklaşımından etkilenen Sarah Ruth gibi yazarlar daha sonra televizyondan 'süper-anlatıcı' olarak bahsetmeye başladılar: Nitekim Sarah Ruth'a göre "çağdaş Amerikan toplumunda televizyon ilkesel anlamda bir öykü anlatıcısıdır" (1987: 42). Fiske ve Hartley'e göre televizyon, bu poetik rolü şu işlevlerinden dolayı üstlenmektedir (1978: 86, 87):

1. Yapılandırılmış mesajlar sayesinde televizyon takipçilerine belirli bir kültür sunmakta ve bu kültür içindeki rollerini tasdik ederek güçlendirmektedir.
2. Poetin ana işlevi arabuluculuktur. O mesajları taşır, fakat onları üretmez. İşte bunun gibi televizyonun ana işlevi de kültürel olarak tanınmış anlamların sunumundadır, o onları düzenlemekten çok yaygınlaştırmak için vardır.
3. Poetik aracı, kültürünün merkezinde durmaktadır. Televizyon da işte böyle modern toplumun merkezi bir kuruluşudur. Bu merkezi konum, sadece ticari veya politik sebeplerden dolayı değil, aynı zamanda ortak merkezi bir noktanın eksikliğini hisseden bir toplumun kültürel ihtiyaçlarından ileri gelmektedir. Bu merkezi konumdan hareketle medyum, aşırı düzeyde fragmanlaşmış olan toplumun üyelerine yönelmektedir.
4. Poetik ses, yazılan değil konuşulan dili kullanmaktadır. Böylece yazı kültürünün soyut ve ayrıntılı kodlarına bağlı olan

yüksek kültür karşısında bir denge oluşturulmaktadır (S. R. Kozloff, 1987a: 42).

5. Poetik rol, hem televizyonun iletişim kurduğu seyirci hem de atıfta bulunduğu gerçekliği kendi merkezi konumuna yakınlaştırmaya hizmet etmektedir:

Poetik rol, hem televizyonun iletişim kurduğu seyirci hem de atıfta bulunduğu gerçekliği kendi merkezi konumuna yakınlaştırmaya hizmet etmektedir. Bu müspet rolü *claw-back*/geri alma tabiriyle ifade etmeyi denedik. Poetik aracı sürekli olarak mesajının öznesini merkezdeki noktaya geri çekmeye çabalamaktadır. [...] Örneğin tabiat belgeselleri genellikle filmi çekilen, davranışlarında kültürümüzün kendi işlerini organize etme biçimiyle mecazi bir eşdeğerlilik buldukları hayvanların bizim gibi olduklarını vurgulamaktadırlar.

6. Poetik rolün mit üretimiyle sıkı bir bağıntısı vardır. Mitolojiler, seyircilerin farkına varmaması gereken gizli içerikler düzeyinde işlev görmektedir.

Televizyonun aracılık rolünün işlevi mevcut kültüre etkisi bakımından şu şekilde özetlenebilir: Televizyon, bir toplumda gerçeklik olarak tanımlanan şey üzerine uzlaşma sağlamaya çalışır. Kültür üyelerini, bu kültürün hâkim değerler sisteminin içine çeker. O, dış dünyadaki kültür temsilcilerinin davranışlarını kutlamakta ve haklı çıkarmaktadır; belirli, örneğin ferdîcilik mitosuna gibi, mitleri üretmesi dolayısıyla, toplumsallıktan uzaklaşan fertleri kültürün merkezi noktasına çeker ve böylece hâkim değerleri tasdik edip güçlendirir. Fiske ve Hartley'e göre bu işlevler sadece belirli program türlerinde değil televizyonun bütün sekanslarında mevcuttur (1978: 89).

Medyumun poetik işlevi ritüel yoğunlaşmanın antropolojik anlamına uygun düşmektedir. Ritüel yoğunlaşma, iyi-kötü, güzel-çirkin, sağlıklı-hasta gibi dış dünyanın zıtlıklara dayalı normları yansıtıldığında vuku bulur ve kendini örneğin filmde beyaz/beyaz değil biçiminde ifade eder. Soyutlamalar dini ritüeller biçiminde gerçekliğe yansıtılır, fakat televizyonda erkekler, kadın ve erkekler, kurumlar arasındaki gündelik ilişkilere dair konseptler somut biçimlere aktarılarak gösterilir.

Bu bağlamda Fiske ve Hartley, dans ve yarışma programları gibi eğlence yayımlarına işaret ederek televizyonun, rekabet ve performans toplumunun değerlerini televizyonun oyun ve eğlence biçimlerine kadar yansıttığını söylerler.

Ancak bu merkezi bir medyum olan televizyonun yansıtma mekanizmaları kendi gerçekçiliği sayesinde perdelenmektedir. Televizyonun kendine özgü gerçekçiliği bütün program türlerinde geçerli olan konuşma diliyle oluşturulur. Fiske ve Hartley için dil, kendisiyle tabiatı inşa ettiğimiz önemli ilkesel bir vasıta ve ikinci bir tabiat olarak işlev görür. Dilin televizyonda hem kurgusal hem de kurgusal olmayan türlerde mütemadiyen kullanılması, dil üzerinden inşa edilen gerçekliği gündelik hayata uygun biçimde tekrar ederek ve tasdik ederek inşa etmek içindir:

Televizyon gerçekçiliği büyük ölçüde dilin izini sürerek kendisi aracılığıyla dış dünyayı kavradığımız yöntemi 'tabileştirmek'tedir. Bütün drama, melodram dizileri, durum komedileri, haber ve aktüalite programları aynı mecazi anlamı güçlendirmekte ve yinelemektedir: Dünyanın kendisi ve ona dair olan, gerçekçiliğin akıl tarafından yöneltilmiş konvansiyonlarıdır (1978: 161).

## Değerlendirme

Bazı zayıf noktalarına rağmen *Reading Television* adlı çalışma televizyon teorisinde gerçekleştirilen yeni bir aşamayı ifade eder. Özellikle metin ve anlatıma yönelen yazarlar, her ne kadar televizyonun toplumbilimsel teorileri analizlerinin büyük bölümünü kapsasa da, Fiske ve Hartley'i kendilerine referans alırlar.

Eleştirilmesi gereken başka bir yön de Fiske ve Hartley'in, McLuhan ve Williams tarafından erişilen, medya araçlarını kendi bütünlükleri içinde metinlerarası bir düzlemde kavrama anlayışını ilerletememeleri, hatta gerisinde kalmalarıdır. Kodlama ve kod çözümlenme arasındaki ilişki yeterince incelenmemektedir. Seyircinin ve seyretmenin teorik olarak kavranması için yöneldikleri semiyotikten kitle iletişim araştırmalarının tasdik edilmiş sonuçlarının değerlendirilmesine geçiş yapmaları ayrıca kitabın zayıf bir yanını

göstermektedir. Zira her ciddi medya teorisinin kendini bu türden sonuçların değerlendirilmesi üzerinden geliştirmekten kaçınması gerekir. Konuşma dilinin oynadığı rol çokça göze çarpmakta, fakat öte yandan televizyon görüntüsü estetiğinin oynadığı rol neredeyse hiç irdelenmemektedir. Fakat televizyon temsillerinin oynadığı kültürel rolü üzerine yapılan değerlendirmelerin, Fiske ve Hartley ile birlikte yeni bir aşama kaydettiğini söylemek mümkün gözükmemektedir.

John Fiske daha sonra yayınladığı çalışmalarında ve özellikle *Television Culture* (1987) adlı eserinde bu eksiklikleri gidermeye çalıştı. Fiske'nin bu eserinde *Reading Television*'da inşa edilen temel düşünceler muhafaza edildi. Nitekim bu gerçeği kendisi de ifade eder ve kitabın teorik ve metodik köklerinin Marksizm, semiyotik, post-yapısalcılık ve etnografiden beslenen *cultural studies / kültürel araştırmalar*'a uzandığını vurgular (1987: 1). Gerçekten de bu kitapta, 80'li yılların okuyucuya yönelik metin teorileri ve gender/cinsiyet teorilerine uygun olarak program ve metin, kendisine gönderme yapılan ve metin, okuyucu ve metin, dikey ve yatay metinlerarasılık sorusu ve televizyondaki cinsiyete ilişkin yönelimler öne çıkmaktadır.

*Television Culture* adlı eserde metin teorisi üzerine kurulmuş televizyon analizinin gelişmiş bir modeli sunulur. Programın bünyesi bu kitapta metin yapısı, başka bir deyişle kodlar ve konvansiyonların dokusu olarak kavranmaktadır. Bu sebeple televizyon metninin analizi gerçekliğin kopyasına değil, kodlar ve konvansiyonların sergileniş biçimlerine dayanır. Bu bağlamda Fiske, anlamların nasıl üretildiği sorusunun kitabın ana problemi olduğunu söyler (1987: 1).

Fiske'nin *Television Culture* adlı eserinde oluşturmaya çalıştığı modelde üç düzey formüle edilmektedir. Buna göre birinci düzey gerçekliktir: kültür tarafından modalar, davranış biçimleri, çevre, dil, jest ve mimikler vs. olarak kodlanmış bir şey. Bu kodlar televizyon tarafından üstlenilmekte ve yayınlanmaktadır (1987: 5).

Televizyonun kodları ikinci düzey olarak temsil bağlamında değerlendirilir; kamera, ışık ve ses gibi teknik kodlar ve gösterimin

türe özgü değişen konvansiyonel kodları bu düzeyde bünyeye dahil edilir.

Fiske üçüncü düzey olarak ideolojik kodlardan bahseder. Ferdîcilik, ataerkil, ırk, sınıf aidiyeti gibi ideolojik kodlar, dil veya diğer medya ve iletişim biçimleri gibi, televizyon tarafından aktarılmalıdır (1987: 5).

Modelin bu üç düzeyi Fiske için toplumda hâkim olan sağduyu ve metin şuurunun temelini oluşturur. “Zira anlam ancak gerçeklik, temsiller ve ideoloji insicamlı, görünüşte tabi bir birliğe karıştıkları zaman üretilebilir” (1987: 6). Eleştirel televizyon teorisinin en önemli amacı, işte bu sağduyunun ideolojik yapılarıyla birlikte neyin nasıl televizyon içine sindiğini ortaya çıkarmaktır: “Semiyo-tik veya kültürel eleştiri bu birliğin yapı-çözümünü yapmakta ve *tabiliğini* ideolojik bir inşa olarak açığa çıkarmaktadır” (1987: 6). Ayrıca metinler diğer metinlerle kaynaşmakta ve böylece metinler arasında bir ilişki ve algı süreci oluşmaktadır:

Televizyonu bir metin olarak araştırmanın üç odak noktası vardır: Televizyon programlarının ve akışlarının biçimsel kaliteleri, televizyonun kendi içindeki metinler, diğer medya ve konuşma arasındaki ilişkiler ve nihayet toplumsal bir konuma sahip olan okuyucunun ve okuma sürecinin araştırılması (1987: 16).

Fiske önceki çalışmasında -adı *Reading Television* olmasına rağmen- pek gerçekleştiremediği, okuyucudan hareketle televizyon teorisi inşa etme arzusunu bu çalışmasında oldukça kapsamlı biçimde ele almış ve geliştirmiştir. Fiske için seyirci, metinle nispet ilişkisi içinde değerlendirilmesi gereken bir kategoridir. Bu çalışmasında artık kitle iletişim araştırmaları alanına gereksiz geçişler yapmaz.

Bu çalışmasında ayrıca ürün olarak yayınlar ve metin olarak yayınlar arasında yapılan ayrım dikkat çekmektedir:

Televizyon yayınları sabit ve sağlam unsurlar oluşturmaktadır. Bu unsurlar ürün olarak oluşturulmakta ve satılmakta, planlayıcı tarafından dağıtım birimlerinde organize edilmektedirler. *Dallas* dizisi, ister Amerika’da, Kuzey Afrika’da veya Avustralya’da yayınlansın, aynı yayım olarak kalmaktadır. Buna karşın bir metin tamamen farklı bir şeydir.

Programlar üretiliyor, dağıtılıyor ve medya endüstrisi tarafından tanımlanıyorlar. Öte yandan metinler ise 'okuyucu'su tarafından üretilmektedir. Böylece bir yayım algılama anında 'metin'e dönüşmekte, yani çeşitli okuyucu gruplarıyla karşılıklı ilişkide olması farklı anlamları ve memnuniyetleri etkin kılmaktadır. Demek oluyor ki, tek bir yayım birçok metnin üretilmesinde uyarıcı olabilmektedir. *Dallas* dizisi bu bakımdan Ameika'da, Kuzey Afrika'da veya Avustralya'da yayınlandığında farklı metinler oluşturur: Gerçekten de *Dallas* sadece Amerika'da algılayıcının çeşitli sosyal şatları nispetinde birçok farklı metin üretmektedir (1987: 14).

Programlar, başka bir deyişle bütün yayımlar özerk değil, mevcut toplumsal söylemin bir parçasıdır. Program, daha doğrusu program yapımcısı, toplumdaki hâkim tasavvur biçimlerini tekrar eder. Ancak programlar bir göstergeler sistemi olarak polisemantik ve açık bir yapı arz edip büyük ölçüde ferdi kod çözümlemelerine izin vermektedir. Bu teoriye göre seyirciler, her ne kadar anlamlandırmalarının bir kısmı toplumsal tecrübelerin bir sonucu ise de, kendi gösterge anlamlarını inşa ederler; fakat bunu keyfi değil, bilakis söylemsel anlamda belirlenmiş ve endüstri tarafından üretilen şablona göre gerçekleştirirler. Bu süreçte televizyon belirli bir kültürün oluşturulmasına yardım etmekte ve bunu yaparken önceden beri var olan kültürel ve ideolojik değerlerle yüklü bir bağlamın ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Fiske "Moments of Television: Neither the text nor the audience" (1989) adlı makalesinde *seyirci* ve *metin* kavramlarının yerine televizyonu, seyirci davranışlarının mütemadiyen değiştiği ve yayımların farklı anlamlar, memnuniyet veya memnuniyetsizlikler ürettiği bir düzenleme olarak kavramayı önerir (1989: 57-61). Metin kavramı yerine çeşitli metinlerin bir araya gelerek oluşturdukları yapıyı ifade eden metinselliği kullanmak istemekte; önerilen bu konsept, John Ellis'in televizyon semiyotiği modelini çağrıştırsa da, yine de insicamlı metin kavramına sıkıca bağlanmaktadır.

John Hartley ise teorik çalışmalarına, daha doğrusu iletişim, kültür ve medya araştırmalarına devam etmiş ve teorilerini geliştirmeyi amaçlamıştır. Öne çıkan çalışmalarından *Uses of Television* (1996) adlı eserinde, televizyona eleştirel yaklaşımdan çok,

televizyon ve televizyon teorilerinin ne kadar kullanışlı ve faydalı olup olmadıklarını sorgular. Televizyon ve televizyon teorilerini 1930'lu yıllardan başlayarak inceleyen Hartley, televizyonun günümüzde *kültürel vatandaşlık* kültürünü yayan *transmodern öğretim* biçimiyle toplumsal ve jeografik sınırları aşan bir konuma geldiğini düşünmektedir. Ayrıca *Television Truths* (2007) adlı eserinde televizyonun nasıl hâlâ ekonomik, toplumsal ve kültürel hayatı yansıttığını ve biçimlendirdiğini tarihi, politik ve estetik açıdan inceler. Bu çalışmasında televizyonun anlaşılması için yeni bir paradigma oluşturma çabası içine girmekte ve *TV vatandaşlığı* kavramını geliştirerek medyumun geleceği hakkında global demokratikleşme süreci açısından yaklaşımlarda bulunmaktadır.

# Raymond Williams

Medya teorileri, özellikle film teorileri Fransa ve Almanya kaynaklı olarak geliştirilirken, televizyon teorileri öncelikle medya eleştirisi çerçevesinde Amerika ve İngiltere’de oluşmuş ve biçimlenmiştir. Fakat bu tespit, televizyon programlarının çeşitli türlerine ilişkin eleştiriler için değil, televizyonun medya olarak bütününe değerlendiren teoriler için geçerlidir. Yoksa, televizyon yayınlarının belirli türlerine ve programlarına yönelik eleştirilere hem Avrupa’da hem de Amerika’da çokça rastlamak her zaman mümkündür. Bunlar arasında ilk bilimsel yaklaşımlar olarak O. E. Dunlap’ın *Understanding Television* (1948), George Everson’un *The Story of Television* (1949), Paul Rotha’nın *Television in the Making* (1956) adlı çalışmaları dikkat çeker.

Ancak, bütün bir medyum olarak televizyon hakkında geliştirilen teoriler ansızın ortaya çıkmamış, yapılan bazı önemli çalışmalar bu teorilere zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda Roland Barthes’ın gündelik hayatın mitleri üzerine geliştirdiği teorileri, Umberto Eco’nun popüler kültür analizleri ve genel olarak İngiltere’de yaygınlaşan kültürel araştırmaları, tecridi olarak daha sonra geliştirilebilecek medya teorileri için söylemsel bir iklim hazırlamıştır. Hatta denilebilir ki bu birikim, İngiltere ve Amerika dışındaki bilimsel çalışmaların dahi dikkatini çekebilecek zenginlikte nispeten sağlam bir teorik zemin oluşturmuştur. Nitekim Almanya’da bu çalışmalardan, özellikle de Barthes’ın mit analizlerinden etkilenen Helmut Kreuzer, hazırlanan bu teorik zemini edebiyat alanına ge-

nişleterek edebiyat ve medya arasındaki ilişkileri incelemiş ve bu çerçevede “Trivialliteratur und Medienkunde”/“Ucuz Edebiyat ve Medya Bilimi” (1972) ve “Fernsehen als Gegenstand der Literaturwissenschaft”/“Edebiyat Biliminin Nesnesi Televizyon” (1975) adlı çalışmaları kaleme almıştır.

Televizyonu kendine özgü bir medya olarak bütünüyle ele alan teorisini oluşturma konusunda ilk önemli çıkışını *Understanding Media* adlı eseriyle yapan McLuhan, televizyonun kitlesel anlamda yaygınlaştığı ve Amerika’da gündelik hayatın akışını belirlemeye başladığı 1960’lı yıllarda kaleme aldığı bu eserinde, program içeriklerinden çok televizyonun teknik işlevselliği ve yapısı üzerinde durmuş, mesajı aracın kendisiyle özdeşleştirerek, televizyon ve diğer elektronik araçların insanın merkezi sinir sistemini genişlettiğini ileri sürmüştür (McLuhan, 1965).

Goodwin ve Whannel’in pek yerinde tespit ettiği gibi, McLuhan’ın çalışmalarından kısa bir süre sonra, 1970’li yıllarda İngiltere’de, özellikle Birmingham Üniversitesi’nin Çağdaş Kültürel Araştırmalar Merkezi’nde (*Centre for Contemporary Cultural Studies*), Roland Barthes’in mitoloji eleştirileri ve Louis Althusser’in sol görüşlü yapısalcı yaklaşımlarının etkisi altında kalan medya tartışmaları önem arz etmektedir. Bu merkezin başında Richard Hoggart ve daha sonra önemli teorisyenlerden Stuart Hall bulunmuş ve çıkardıkları *Working Papers in Cultural Studies* dergisinde başlatılan teorik tartışmalara Umberto Eco da makaleleriyle katkı sağlamıştır (Goodwin ve Whannel, 1990: 3).

Medya ve özellikle televizyon teorilerinin kronolojik sürecinde McLuhan’dan sonra gelen ve sesini 1970’li yıllarda duyuran Raymond Williams, program, başka bir deyişle metin teorileriyle toplumsal-eleştirel bakış açılarını bütünleştirmeye çalıştığı *Television: Technology and Cultural Form* adlı eseriyle önemli bir yer işgal eder.

Williams’ın televizyon teorisinin tarihi süreç içindeki yerinin belirlenebilmesi için, öncelikle teorik arka planın değerlendirilmesi, kendinden önceki teorisyenlerle karşılaştırılarak farklı ve benzer yanlarının ortaya çıkarılması gerekir. Böylece onun televizyon

teorisinin özgünlüğünü ifade edecek karakteristik özellikleri belirlemek ve oldukça karmaşık bir yapı arz eden televizyonu kendine özgü bir medyum olarak bütünüyle açıklayabilme zorluğu karşısında ortaya çıkan eksiklik ve zayıflıkları vurgulamak mümkün olacaktır.

## Teorik Arka Plan

McLuhan'ın teknik kültürü ve teknolojik yapının işlevselliğini öne çıkaran teorik çalışmaları beklendiği gibi karşılıksız kalmamış; onun özellikle insan-makine bağıntısı, İngiliz medya araştırmacısı Raymond Williams tarafından indirgemeci ve tarih dışı olarak bulunup eleştirilmiştir.

Williams daha önce, 1958 yılında İngiliz kültür tarihi alanında *Culture and Society (1780-1950)* adıyla bir araştırma yayımlamıştı. Richard Hoggart ile birlikte daha sonra *Cultural Studies Approach* olarak ünlenecek olan bir araştırma süreci başlattı. Bütün bu çalışmalar onun, McLuhan'ın aksine biçimselci bir anlayıştan değil, bilakis sosyalist bir düşünür olarak İngiliz kültür eleştirisi ve felsefe geleneğinden geldiğini göstermektedir. Nitekim McLuhan, içerik analizlerine yönelmiş olan Amerikan iletişim araştırmalarını eleştiren bir tavır sergilerken, Williams gelenekselleşmiş İngiliz sosyal ve edebiyat bilimleri, özellikle eleştirisi ile hesaplaşmak suretiyle kendine özgü bir kültür kavramı geliştirmeye çalışmıştır. Bu bağlamda Williams'ın televizyon teorisi modelinin, McLuhan'ın medya modeli ve biçimselliğinin karşısı olarak değerlendirilmesi gerekir.

Raymond Williams'ın sahip olduğu ve kendisinden hareket ettiği geleneğin daha iyi anlaşılması için, *Cultural Studies Approach* tarafından biçimlenen kültür kavramının köklerine inilmelidir. Zira İngiltere kaynaklı medya teorisi araştırmaları aynı zamanda on yılı aşkın bir süre boyunca Avrupa'daki önemli medya teorisi çalışmalarını da etkilemiştir.

Simon During'in pek güzel özetlediği gibi, Raymond Williams'ın işlediği kültür kavramı ve medya modeli esasen *Cultural Studies Approach* teorisyenlerinin Leavis Hareketi ile tartışma sürecine

girmesi sonucunda oluşmuştur. Leavis Hareketi, Cambridge Üniversitesi'nde edebiyat profesörü olarak görev yapan Frank Raymond Leavis'in etrafında oluşan gruplaşmadan meydana gelmiştir.

Leavis taraftarlarının hareketi, 1950'li yıllarda Leavis'in eğitimin nasıl olması gerektiği konusunda sahip olduğu görüşlerin benimsenmesi ve hararetle savunularak işlenmesiyle 1950'li yıllarda sesini duyurmaya başlamıştır. Hareket, iyi bir eğitim için, tam bir araştırmamanın ve sıkı okumanın (*close reading*), İngiliz edebiyatının esaslı biçimde öğrenilmesinin zorunlu olduğunu savunuyor ve edebiyatın, her türlü eleştirel olmaya yönelik eğitimin çekirdeğini oluşturduğunu ileri sürüyordu. Ayrıca edebiyatın pedagojik işlevinin yanında, kendine özgü bir kültür anlayışı öngörüyordu. Dahası, Virginia Woolf ve James Joyce gibi yazarları halktan kopuk seçkinler olarak etiketleyerek bir tarafa itiyor ve yalnızca büyük klasikler olarak adlandırdığı Jane Austen veya George Eliot gibi isimler üzerinde yoğunlaşılması gerektiğini savunuyordu. Hareket ayrıca, Leavis'in görüşleri doğrultusunda, reklam ve zevksiz duygusal taleplerle ufku karartılmış olan kitle kültürünü de dışlıyor ve bunun *büyük geleneğin kültürü* ile uyuşmayacağını ileri sürüyordu. *Cultural Studies Approach*, Leavis Hareketi'nin bu kültür anlayışından hareket etmek, özellikle alttakilerin kültürü kavramını genişletmek suretiyle kendini zenginleştirerek ayrı bir teorik araştırmalar süreci başlatmış oldu (During, 1987: 1-3).

Bir süre *Cultural Studies Approach*'in yöneticiliğinde bulunan Richard Hoggart, *The Uses of Literacy* adlı eserinde okumayı veya diğer kültürel etkinlikleri toplumsal pratik olarak değerlendirmiştir. Kitabında geleneksel işçi kültürünü ele almakta ve aynı zamanda eğlendiren kitle kültürünü (popüler müzik, sinema, radyo, televizyon), Adorno ve Horkheimer gibi, kültür endüstrisi olarak eleştirmektedir:

Özellikle son birkaç on yıldır çok çeşitli malzemenin eğlence amaçlı tüketiminde artış gözlenmektedir. [...] Fakat bazı alanlarda bu artış kararlılık arz etmektedir. Bu kararlılık, daha önce var olan tatmin olmamış arzuların ihtiyacı dolayısıyla değil, daha çok eğlenceyi sunanların daha güçlü ikna çabalarından kaynaklanmaktadır (Hoggart, 1957: 331).

Sonuç itibarıyla Hoggart, During'in tespit ettiği gibi, Leavis'in iki kültür anlayışını popüler kültüre uygulayarak, bar ve klüp şarkıcılığını içeren *iyi* popüler kültürü, otomatik plakları ve magazin dergilerini içeren *kötü* popüler kültürden ayırt eder. Ne ki böylelikle, çelişkili bir biçimde, bir yandan teorisini 1950'li yılların ekonomik kalkınma atılımıyla kırılanaşan geleneksel işçi kültürü üzerine kurarken, öte yandan popüler kültür tarafından toplumun alt tabakaları için temin edilen zevk ve sefayı reddetmiştir (During, 1987: 3-4).

Kültürel araştırmaları kısa sürede popülerlik kazanan Hoggart, Birmingham'da Çağdaş Kültürel Araştırmalar Merkezi'ni (*Centre of Contemporary Cultural Studies*) kurmuş ve 1963 ile 1973 yılları arasında yönetmiştir. Leavis ve Hoggart'ta karşılaşılın bu iki-kültür kavramını Umberto Eco 1964 yılında şöyle özetler:

Kitle kültürü, kitleler devlet için sorumluluğu paylaşmış başaktörler olarak, toplumsal davranış alanına girdiklerinde ve tarihin merkezi koordinatlarından biri olduklarında meydana gelir. Bu kitleler bazen, kendilerine özgü bir değerler ve inanç sistemini kabul ettirdiler, farklı dönemlerde özel taleplerini elde ettiler, kendilerine ait bir dil geliştirdiler ve bunu etrafa yaydılar. Kısaca onlar aşağıdan yukarı doğru projelerini sivilizasyona katarak geçerli kıldılar. Fakat çelişkili bir biçimde, onların eğlenme, düşünme, hayal kurma biçim ve tarzları asla aşağıdan gelmemektedir; bunlar onlara hüküm süren sınıfın kodlarına göre inşa edilmiş mesaj olarak iletilmekte ve sunulmaktadır. Demek ki burada benzersiz bir durumla karşı karşıyayız: işçi sınıfının kendi bağımsız ifadesi olarak kabul ettiği orta sınıf kültürü modellerini tükettiği bir kitle kültürüyle. Orta sınıf kültürü ise kendince kitle kültüründe bir *subkultur* / *alt-kültür* tespit etmekte, fakat kitle kültürünün şablonunun esasen *yüksek* bir kültüre ait olduğunun farkına varmamaktadır (Eco, 1984: 30).

Ayrıca, spor, pop müzik, film ve televizyon gibi ilgi alanlarında oluşan popüler kültürün bütün olarak geleneksel işçi sınıfından daha geniş bir kitleyi kapsadığı, söz konusu kültürün tüketilmesi bağlamında sınıflar arası sınırların görünürde kalktığı gözlenmektedir.

Hoggart'ın çalışmalarını yayınladığı yıllarda Raymond Williams da kültür tarihi üzerine yazdığı *Culture and Society (1780-1950)* adlı kitabını okuruna sunarak, yüksek kültürün diğer kültürel fenomenlerden ayrı tutulmasını eleştirmiştir. Williams bu çalışmasında kültürel ürünleri toplumsal pratiğin bir neticesi olarak görür, fakat aynı zamanda, elit kültürün kendine özgü enerjisini, çekiciliğini ve gücünü endüstrileşme sürecinin bir sonucu olan bu ayrışma sayesinde kazandığını itiraf eder (1983).

Aynı dönemde, yine During'in ifade ettiği gibi 1964'lü yıllara gelindiğinde Stuart Hall eleştirel popüler kültür ve televizyon araştırmaları yapmış ve Paddy Whannel ile birlikte film ve cazı klasik sanat kavramını genişleten biçimler olarak ele alırken rock müziği ve televizyonu sanatsal kültür biçimleri olarak kabul etmeyen *The Popular Arts* adlı çalışmasını yayınlamıştır (During, 1987: 5).

Roland Barthes'ın mitler üzerine teorileri, Umberto Eco'nun popüler kültür analizleri ve İngiltere'deki kültürel araştırmalar zamanla televizyon üzerine bilimsel bakışın dikkatini çekecek kadar sağlam söylemsel bir zemin oluşturmuştur.

Netice itibarıyla, televizyonun hiç değilse kültürel değerler ve normlar aktaran, davranışları standardize eden ve yönlendirici modeller oluşturan bir medyum olarak irdelenmesi ve eleştirilmesi gerektiği, İngiltere ve Amerika gibi ülkelerin dışında da kabul görmeye başlamıştır.

*Cultural Studies Approach*, Stuart Hall'ın önderliğinde 70'li yıllarda medya analizlerini daha çok semiyotik düzlemde geliştirmeye başlamıştır. Daha sonra Barthes'ın ancak 70'li yıllarda İngilizceye tercüme edilen *Mythologies* adlı eseri popüler mitlerin ideolojik eleştirisi için temel bir metin olarak algılanmıştır. Bu arada Louis Althusser'in daha yeni anlaşılmaya başlamış olan ideoloji kavramı da genç medya teorisyenlerinin ve eleştirmenlerinin pusulası haline gelmiş; özellikle, kapitalist devletin bir ajansı olarak değil de, fertlere kendini dikte eden, başka yollara sapanları ve farklı kültürleri kendi içinde eriten bir sistem olarak tanımladığı ideoloji kavramı (Althusser, 1968: 181), Stuart Hall ve John Fiske tarafından 80'li yıllarda *egemen ideoloji* konsepti olarak benimsenmiş ve işlenmiştir.

Fakat aynı yıllarda yine çoğul biçimde yapılanmış toplumların postmodern anlayışı yaygınlık kazanmaya, post-yapısalcılığın önemli isimlerinden De Certau ve Foucault gibi düşünürler etkin olmaya başlamış ve söz konusu kültürel araştırmalar bu yönelişle birleşmiştir. Nitekim post-yapısalcılığın etkisi altında yapılan araştırmalarda bölünmüş ve atomize edilmiş toplum kavramlarının öne çıkmaya başladığı, cinsiyet araştırmalarının ve dönem eleştirilerinin yapıldığı gözlenmektedir. Stuart Hall'ın *The Hard Road to Renewal: Thatcherism and The Crisis of the left* adlı çalışması bu durumu yansıtan tipik bir örnek olarak karşımıza çıkar. Nitekim Hall bu çalışmasında tek bir akla, tek bir ilgi kümesine, tek bir projeye sahip olan sosyalist insanın öldüğünü ilan etmektedir (1988).

İngiliz kültür eleştirisi ve felsefe geleneğinden ve daha sonra Fransız post-yapısalcılığından beslenen *Cultural Studies Approach*'ın entelektüel çevrede oluşturduğu iklimde medya teorisyeni olarak yetişen en önemli isimlerden biri, 1980'li yıllarda adını *The Nationwide Audience* kitabıyla duyuran David Morley ve şüphesiz Raymond Williams'dır.

## Teknik Kültür ve Gelenek

Raymond Williams'ın televizyon araştırmalarının hareket noktasını, McLuhan'ın soyut ve biçimsel insan-makine bağıntısı, algı ve algı tekniği üzerine kurulmuş televizyon konseptiyle he-saplaşması oluşturur. Williams'ın ifadelerinden kolaylıkla, onun biçimselciliğe ve esasen soyut düşünceye uzak olan ampirik İngiliz geleneğine uygun bir kültür ve teknik tanımlaması yapma çabası içinde olduğu anlaşılmaktadır:

McLuhan'ın öncelikli taleplerinin başında, görünürde dikkatini üzerine yoğunlaştırdığı medyanın kendine özgülüğü gelmektedir: konuşma, basılı metin, radyo, televizyon vs. Fakat onun eserinde, bütün formalist gelenekte olduğu gibi, medya asla gerçekten bir pratik olarak görülmemiştir. Her özgün pratik, keyfi olarak kararlaştırılmış psişik fonksiyon tarafından içerilmektedir (Williams, 1974: 128).

Medyayı toplumsal bir pratik olarak kavramanın ampirik düşünce geleneğinden gelen Williams için anlamı şudur: Toplumsal

pratikler yalnızca tarihsel ve toplumsal bağlamda anlaşılabilir kültür el biçimlerdir, farklı bir deyişle görünüş biçimleridir. Kültürel gelişme, televizyonda toplumsal kurumlar ve teknoloji ile keşismektedir.

Williams'ın televizyon teorisi modeli üç ilkesel boyut içerir:

1. Televizyon ve toplum-teknoloji ilişkisi.
2. Televizyonun toplumsal tarihini teknoloji tarihi olarak irdelemek.
3. Televizyon teknolojisinin kullanımının toplumsal tarihi (Williams, 1974: 10).

Williams, teknoloji ve toplumun karmaşık ilişkisini gösterebilmek için hem *Cultural Studies Approach*'ın temel felsefesine örnek teşkil eden, hem de McLuhan'ın öncülük ettiğı tekniğe nispetle oluşturulan medya teorisinin toplum tarihi bağlamında boyutlandırılmasını gösteren dokuz tez ileri sürmektedir.

İddialarında oldukça retorik bir tarzda, televizyonun tabiat bilimleri ve teknik araştırmaların bir ürünü olduğı tezini tekrarlar ve böylelikle esasen, bilimin toplumdan ayrıştırıldığını ve neticelerinin öncelikle ticari anlamda kullanıldığını vurgulamak ister:

1. Televizyon, bilimsel ve teknik araştırmalar dolayısıyla icat edilmiş ve gücü *enformasyon ve eğlence medyum u* olarak o kadar büyümüş tür ki, daha önceki 'bütün' enformasyon ve eğlence medyalarını değişikliğe uğratmıştır.
2. Televizyon, bilimsel ve teknik araştırmalar dolayısıyla icat edilmiş ve gücü *sosyal iletişim medyum u* olarak o kadar büyümüş tür ki, toplumsal kurumlarımızın ve toplumsal ilişki biçimlerimizin çoğunu değişikliğe uğratmıştır.
3. Televizyon, bilimsel ve teknik araştırmalar dolayısıyla icat edilmiş ve onun karakteristik özellikleri *elektronik bir medyum* olarak temel *gerçeklik algılarımızı* ve böylelikle birbirimizle ve dünyayla olan ilişkimizi değişikliğe uğratmıştır.
4. Televizyon, bilimsel ve teknik araştırmalar dolayısıyla icat edilmiş ve güçlü bir iletişim ve eğlence medyum u olarak, dönüşümün diğ er faktörlerine, örneğ in yeni teknolojik bu-

luşlara bağımlı olarak sürekli artan fiziki hareketliliğe eşlik etmiş ve toplumlarımızın biçim ve ölçüsünü değişikliğe uğratmıştır.

5. Televizyon, bilimsel ve teknik araştırmalar dolayısıyla icat edilmiş ve kendisini eğlence ve enformasyon aracı olarak geliştirmiştir. Bu sebeple, sadece anlamı ve varlığını sürdürebilme kapasitesi itibarıyla değil, aynı zamanda ailevi, kültürel ve toplumsal hayatın merkezi süreçleri olmaları itibarıyla da zayıflayan diğer eğlence ve enformasyon araçları üzerinde önceden kestirilemeyen sonuçlar doğurmuştur.
6. Televizyon, bilimsel ve teknik araştırmalar dolayısıyla bir imkân olarak icat edilmiş ve toplumun yeni bir biçiminin özellikle merkezileştirilmiş eğlence, kanaat ve davranış tarzları oluşturulmasına yönelik ihtiyaçlarını geliştirmenin ve bu alanda yapılabilecek yatırımların nesnesi olmuştur.
7. Televizyon, bilimsel ve teknik araştırmalar dolayısıyla bir imkân olarak icat edilmiş ve özel tüketim ekonomisinin yeni ve kazançlı aşaması için yatırım ve promosyon aracı olmuştur. Nitekim daha sonra evin tipik eşyalarından biri haline gelmiştir.
8. Televizyon, bilimsel ve teknik araştırmaların bir neticesi olarak mevcut olmuştur. Karakteristik özelliklerine ve kullanılış biçimlerine göre, potansiyel olarak hep mevcut olan pasifliğin, kültürel ve psikolojik yetersizliğin unsurlarını sustimal etmiş ve ilk defa televizyon tarafından ortaya çıkarılıp organize edilebilecek şekilde güçlendirmiştir.
9. Televizyon, bilimsel ve teknik araştırmaların bir neticesi olarak mevcut olmuştur. Karakteristik özellikleri ve kullanımını itibarıyla, yeni, daha kapsamlı ve karmaşık, fakat aynı zamanda atomize edilmiş bir toplumun ihtiyaçlarını tatmin ettiği ölçüde sömürmüştür (1974: 11, 12).

Sonuç itibarıyla teknolojik bir ürün olan televizyon Williams tarafından kendine özgü teknolojik bir kültür ve belirli bir pratik şuuru koşullayan gösterge sistemi olarak anlaşılmaktadır. Bu gösterge sisteminin tam olarak ne olduğunu anlamak, ancak geli-

şimini bütün teknolojik ve pratik aşamalardan geçerek tamamladığında ve diğer ürünler arasında nihai yerini aldığı anda mümkün olacaktır. Ayrıca, farklı gibi görünen bu şuur düzeylerinin toplumsal pratik süreçlerde birleşmeleri dolayısıyla çözümlemelerini yapmak zorlaşmaktadır. Böylece Williams, McLuhan'ın diğer kültürel ve toplumsal pratik süreçlerden soyutlanmış medya teorisi olarak nitelendirdiği görüşlerine ters düşmektedir.

### **Kültürel Dönüşüm ve İletişim**

Williams, *Television: Technology and Cultural Form* adlı kitabına rağmen, televizyonun teknik tarihini bu tezlerin ötesinde pek irdilememiştir. Onun medya teknolojisinin kullanım tarihine ilişkin tezleri, daha sonra 1980'li yıllarda Paul Virilio gibi düşünürler tarafından işlenen konuları içerir. Örneğin, daha sonra Paul Virilio tarafından da ele alındığı gibi, iletişim teknolojilerinin ilk aşamasının askeri ve ticari ihtiyaçlara hizmet eden ulaşım teknolojilerinin bir ürünü olduğunu düşünmektedir:

Telgraf, telefon ve başlangıç yıllarında radyo ana iletişim sistemi içinde tali bir etkindi. Zira ana sistem doğrudan kurulmuş ve gelişmekte olan askeri ve ticari sisteme hizmet ediyordu. Bu durum 19. yüzyıl boyunca 20. yüzyıla kadar devam etmiştir (1974: 20).

Bu iletişim biçimlerinin operasyonel karakteri, yani faydalı, özgün enformasyonun yayılması ve bu enformasyonun paylaşımının kontrolü her zaman askeri ve ticari kullanımın önceliği olmuş; elektriğe dayalı enformasyon teknolojisinin ikinci aşamasında durum değişmiştir: Önceleri belirli mesajların belirli alıcılara gönderilmesini, yani mesajların operasyonel biçimde düzenlenmesini öngören yayın anlayışı, daha sonra mesajı çeşitlendiren ve geniş halk kitlelerine ulaştıran teknoloji olarak genişlemiştir. Williams'a göre böylece yayın sadece yeni bir faydalanma biçimi değil, aynı zamanda sosyal entegrasyonun ve kontrolün yeni güçlü bir biçimi olmuştur. İşte bu sebeple *kitle iletişimi* tanımını, kontrol işlevinin rasyonelleştirilmesini ifade ettiği için reddeder:

*Kitleler* sözcüğü, 19. yüzyılda, daha önceleri *avam* olarak tasvir edilen terimin yerine geçen yeni küçümseme terimidir. Bu durumu şehrin *kitleleştirilmesi* ve endüstriyel devrim meydana getirmiş ve sağlama almıştır. Bu terime, yeni sosyal formasyonların materyalini ifade edebilmek için yeni bir kitle şuuru adapte edildi: *kitle organizasyonları*. *Kitle toplantısı* gözlemlenebilir fiziki bir efektti. Bu tasvir öylesine nüfuz ediciydi ki, 20. yüzyılda çok yönlü seri üretim talebinde bulunuldu ve yanlış fakat önemli olan *kitle üretimi* tanımlaması yapıldı: Kitle artık, herhangi bir fiziki veya sosyal kümeden farklı biçimde (belirli bir kesinlikle kabul edilen sosyal ilişkiler içindeki) büyük sayıları ifade eder oldu. Ses, radyo ve televizyon, incelememiz gereken bazı sebeplerden dolayı, özel eve iletmek için geliştirilmişlerdi, üstelik teknolojide bunu kaçınılmaz kılacak bir şey olmadığı halde. Fakat daha sonra bu yeni toplumsal iletişim -yayın- *kitle iletişimi* biçiminde tanımlanarak çarpıtıldı: bu genel karakteristik özelliklerinin bir soyutlaması, birçok insana, *kitlelere* yöneldi. Oysa kitleler terimi, daha önce *yayın* teriminin çok daha iyi ifade ettiği yöntemin aksine ferdi teklifler olarak sunulan şeylerin esasen seçilmiş belirli araçlar olması dolayısıyla gerçeği çarpıtmış oldu (1974: 24).

Söz konusu *kitle iletişimi* tanımlaması ile esasen önemli birçok faktörün üstünün örtüldüğünü düşünen Williams'a göre, bu gerçeklerden biri, araçların kitlesele ve endüstriyel biçimde üretilmelerine rağmen, fertler tarafından kullanılmasıdır. İkincisi, kullanıcı grupların farklılığı, başka bir deyişle gelir düzeyleri yüksek olanla az olan grupların aynı programı seyretmesidir. Üçüncüsü ise, programın merkezi üretiminin, kitleler için değil, kendine özgü politik veya ekonomik çıkarlar için gerçekleşmesidir. Ayrıca, televizyonun, diğer iletişim araçlarından farklı olarak, teknik yapı özelliklerinin içeriğinden önde gittiğini düşünmekte ve bu konuda McLuhan'ın fikrini paylaşmaktadır (1974).

Medya araçlarının teknik özelliklerine bağlı olarak sosyal işlevlerinin değişmesi ve dönüşmesi McLuhan gibi Williams için de dikkat çekici bir durumdur. Bu bağlamda özellikle radyo, algısal çevrenin sınırlarını genişleten ve medyanın sosyal işlevinin yeniden değerlendirilmesini gerektiren ilk medya araçlarından biri olarak karşımıza çıkar. Radyonun Birinci Dünya Savaşı'nda askeri amaçlı kullanılmasından sonra medya araçları yeni sosyal bir

tanıma kavuştular. Williams, medya araçlarının sosyal işlevini 19. yüzyılda bir yandan hareketliliği öngörürken, diğer yandan ailenin bulunduğu evin özel kalmasını talep eden genel endüstrileşme süreci bağlamında değerlendirmektedir. O dönemin ev ekonomisi kendi kendine yetecek biçimde dışa kapalı olsa da, yardım alma-ya muhtaç durumdaydı. Bu şartlar dolayısıyla iletişim ihtiyaçları ortaya çıktı ve düzenli olarak dışarıda ne olup bittiğini eve ileten haberlerin evin doğrudan ulaşamayacağı kaynaklar tarafından tedarik edilmesi arzusu oluştu. Williams, 1880'li yılların dramlarında, örneğin Ibsen ve Çehov'un eserlerinde bu yapının gözlemlebileceğini düşünür. Bu eserlerde ev dramatik ilginin merkezinde olup, "erkek ve kadın pencerede durarak kaygıyla, hayat şartlarını belirleyecek olan güçler hakkında bilgi getirecek haberleri beklemektedir" (1974: 27).

Radyo gibi teknolojiler bu yeni ihtiyaçları tatmin etmiş, endüstriyel gelişim ve elektronik alanda kaydedilen ilerlemeler sayesinde radyonun üretimi ve evlere dağıtımını mümkün olmuştur:

Ucuz radyo alıcısı daha sonra genel şartların ve tepkilerin önemli bir indeksi haline geldi. Bu durum özellikle, başka türlü toplumsal fırsatları pek olmayanlar ve eğlence ve enformasyonun eski çok çeşitli alanlarına giremeyenler veya bağımsız hareketlilikten mahrum olanlar tarafından memnuniyetle karşılandı (1974: 28).

Aletlerin ve teçhizatın ticarileştirilmesini, içeriklerin ticarileştirilmesi takip etmiştir. Nitekim televizyon da, yayın içerikleri icat edilmeden önce nakil ve alıcı teknolojisi olarak geliştirilmiştir. Programlardaki, renkli yayının mümkün olması veya bilgisayarla işleme gibi teknik yenilikler sebebiyle meydana gelen birçok içerik değişikliği, teknolojinin yan ürünleri olarak değerlendirilir, üretici zekânın sahnelenen iradesinin bir ifadesi olarak görülmez.

Televizyona hâkim olan ticari karakterin kendini değişik biçimlerde açığa vurduğu gözlenmektedir: Televizyonun karakteristik özelliklerini ifade eden yönlerinden biri öncelikle pazar için ticari fayda sağlayan program üretme zorunluluğu; ikinci olarak televizyonun zaten her halükârda reklam mesajları içeren bir kanal olmasıdır. Bütün bunlardan başka, televizyonun kapitalist toplu-

mun normlarına bağlı politik ve kültürel terkip olarak, tüketim araçları ve bunlara ilişkin yaşama tarzlarını satmasıdır. Williams kitabında televizyonun işte bu yöndeki gelişimine işaret eder ve onun ulusal, devlet tarafından kontrol edilen bir kurum olmaktan çıkıp ağırlıklı olarak ticari rekabet kuruluşuna dönüştüğünü vurgular; hatta bu dönüşümün *Amerikan Yayın İstasyonları Şebeke-si*'nin planlı bir operasyonu olduğunu düşünür:

Ardı ardına ülkelerde su yüzeyine çıkan yerel iddia nedir? [...] büyük ölçüde Amerikan çıkarları, onların yerel ortakları ve güçlü uluslararası reklam şirketleri tarafından kurulan öncelikli iştir (1974: 41).

## Tele-vizyon Kültürü ve Analizi

Raymond Williams analizlerinin büyük bölümünde televizyonun biçimlerini kültürel biçimler olarak ele alır, başka bir deyişle program yapılarını ve bölümlerini inceler. Bu bakımdan, tam da McLuhan'ın füzuli gördüğü program içerikleri ve eleştirilerine yönelir. Fakat daha önce televizyonu, özellikle de programları kendi türleri içinde belirli yapılar olarak kavramaya çalışmaktadır.

Williams program yapısını *akış* olarak kavrar (Williams, 1974: 86) ve buna uygun biçimde programların her birinin içeriği üzerinde uzunca durmak yerine, türlerin toplam program organizasyonunun bütün olarak mümkün etkisinin ne olabileceğinin araştırılması gerektiğini düşünür. Bu bağlamda programların dokusu ön planda yer alır ve türler doku örnekleri olarak kendi alanlarında önem kazanırlar:

İletişim sistemlerinin hepsinde yayından öncesine ait ayrıca asli unsurlar vardı. Bir kitap veya broşür alınır ve kendine özgü bir nesne olarak okunurdu. Bir toplantı belirli bir tarihte ve mekânda vuku bulurdu. Bir oyun belirli bir tiyatrodaki ve zaman dilimlerinde sergilenirdi. Televizyon yayınının farkı yalnızca bu hadiselerin veya benzer vukuatların aralarında şalter bağlantıları kurmak suretiyle evin içinde ulaşılabilir hale gelmesi değildir. Seyirciye sunulan gerçek program esasen sekans veya bu ve diğer benzer vukuatların tek bir boyut içinde ve tek bir operasyonla ulaşılabilir alternatif sekansların terkididir (1974: 87).

Kullanıcının televizyonun karşısında otururken birbirinden ayrı olarak seyrettiği birimler gerçekte kendi aralarında kaynaşarak segmanların akışını oluşturmakta ve böylece organize olmaktadır. Haberler, aksiyon filmleri ve reklamlar sahip oldukları akıcı geçişlerle aralarındaki bağlantıları oluşturur ve bu bağlantılar aynı zamanda türlerin alt-metinlerini inşa ederler. Türün ve enformasyonlarının içerik olarak tesiri ancak program bağlamında anlaşılmaktadır. Bu durumda Williams'a göre bütün olarak sunumun otoritesi belirleyici olur.

Günümüzden geriye doğru bakıldığında, bu türden televizyon analizlerinin artık geçerli olmadığı görülmektedir. Uzaktan kumanda aletinin kullanılmaya başlanmasıyla birlikte tek bir kanaldan yayımlanan program çeşitliliği kavramı da geçerliliğini yitirmiştir. Zira böylece seyirci sunulan programların akışını kumanda aletiyle kendi keyfine göre belirler, istediği yerde durur veya akışa izin verir. Belki de günümüzde artık, birbirinden farklı program dokuları, segmanlar, sekans ve hatta sahneler arasında gezinip durma dolayısıyla oluşan transfer efektleri üzerinde düşünülmesi gerekir.

Televizyon programlarının yayın süresine ilişkin olarak Raymond Williams tarafından ifade edilen *akış* mecazı esasen, Patricia Mellencamp'ın da dikkat çektiği gibi William James'in pragmatik bilgi teorisinde ele aldığı *şuur akımı* tezini hatırlatmaktadır (Mellencamp, 1990: 255-260).

Zira televizyon görüntüsünün ardışık parçacıklarının akışının uzaktan kumanda aletinin yardımıyla yön değiştirmesi veya başka akışlara çapraz düşmesine uyum sağlayan görme sürekliliğindeki akışın mantığı, gerçekten de aralarında nedensellik bağıntısı olmayan hayal kurmaya benzer. Farklı kanallar tarafından seyirciye sunulan çeşitli programların seyirci tarafından, seyir anındaki duygu ve ihtiyaçlara bağlı olarak bir görüntüde duraksama veya başka bir görüntüye geçmek suretiyle montajlanması, şuurlu süreçlerden daha çok şuur kalıntılarından oluşan bir akışı düşündürür. Nitekim seyirci gerçekten de, tıpkı akıp gitmekte olan bir nehre dalar gibi seyrin akışına dalmakta ve şuurluca şu veya bu

programı seyrettim demek yerine belirsiz bir ifade olarak televizyon seyrettiğini söylemektedir (Winkler, 1992).

Günümüzün programları 1960 ve 70'li yıllarınkiyle karşılaştırıldığında, program segmanları arasındaki hızlı geçişlerin neredeyse bütün kanallarda uygulandığı görülür. Günümüzün televizyon yayınlarında program araları verme uygulamasına rastlanmaz. Bir programın bittiğine veya başka bir programın başlayacağına dair duyurular gittikçe daha az yapılmaktadır. Bunun yerine daha çok, ya filmlerin bitiş jeneriklerinin veya küçük bir ara vermenin dahi seyirciyi program akışından koparacağından şüphe edercesine jenerikle iç içe geçmiş şekilde bir sonraki programın duyurusu yapılmaktadır. Günümüzün televizyon yayınlarında yalnızca reklam ve programlar arasında bir ayrımın yapıldığı, bunun da gittikçe belirsizleştiği görülür. Özellikle MTV gibi kanallarda, film fragmanları, video-klip ve reklamlar tamamen fasılasız ve iç içe geçmiş biçimde akıp gitmektedir.

Raymond Williams, Avrupalı bir seyirci olarak Amerika'ya gidişini ve orada ilk defa aralarında geçişlerin pek fark edilmediği reklam ve program yoğunluğuyla karşılaşmasını şöyle ifade ediyor:

Konusu San Francisco'da cinayet olan bir film, aşırı bir kontrpuan biçiminde düzenlenmiş olarak sadece deodorant ve hububat reklamları değil aynı zamanda Paris'te geçen bir aşk hikâyesi ve New York'u harabeye çeviren tarih öncesi bir canavarın birden ortaya çıkışıyla iç içe akıp gitti. Her şeyin ötesinde bu yeni bir sekans anlayışydı (Williams, 1974: 92).

Televizyonun bütünselliği içindeki metinlerarası ilişkilere dikkat çeken Williams'a göre, haber malzemeleri arasında içerik bakımından nispet kurulamamaktadır. Akışın sıra düzeni redaksiyonel bakış açısına göre düzenlenmekte, sunuş biçimleri bütün haber türlerinde aynı olduğu için tek-tipleşme meydana gelmekte ve kurgusal olanla olmayan türler arasındaki fark ortadan kalkmaktadır. Hollywood filmlerinin veya deneysel filmlerin çekim planlarını kullanan ve aynı zamanda bir yönlendirici enformasyon kanalının ifade tarzını içinde barındıran reklamlar bu duruma güzel bir örnek teşkil eder:

Kedi türleri, kedi maması reklamında hayvanlarla ilgili bir filmdeymiş gibi gösterilmektedir. Baş ağrısı ilacı reklamında *ekstra güçlü* olmanın yönlendirici tarafı, televizyonun eğitim programları ve diyagramları ile karşılıklı etkileşim içinde bulunmaktadır. Üzerinde altın para olan model ev, televizyonun çocuk eğlence programlarıyla etkileşim içinde kendini açığa vurmaktadır (Williams, 1974: 118).

Farklı türlerin, reklam hikâyelerinin ve fragmanların birbirine karışması ve karşılıklı etkileşiminden yeni bir televizyon metni oluşur ve bu metin, belirli bir kültürün birbiri içine akan ve birbirine dönüşen anlamlarını ve normlarını temsil eder.

Akışın bu şekilde tecrübe edilmesi Williams için televizyon tecrübesini oluşturmaktadır. Bu şekilde bir akış yalnızca televizyon için karakteristiktir ve diğer herhangi bir medya tecrübesi ile karşılaştırılması mümkün değildir: “Bu iki oyunu, iki gazeteyi, iki veya üç magazini okumayı, değişiklik olsun diye aynı günde bir şov, bir konferans ve bir futbol maçı seyretmeyi tasvir etmeye benziyor” (Williams, 1974: 95).

Fiske, akıştaki görsel ve işitsel unsurların nedensellik ilkesinden bağımsız bir biçimde iç içe geçmelerini daha radikal bir biçimde ele alır ve resimlerin kendi özdönüşümsel çevrimleri içinde başka resimlere işaret ettiklerini ve gerçeklikle olan ilişkilerinde ifade edebilecekleri kesin anlamları sürekli olarak ötelediklerini düşünür. Ona göre postmodernizm, anlamı inkâr edişini, kesin ve nihai bir anlam ifadesi olmaksızın, resimleri anlam taşıyıcılar olarak kabul edişinde göstermektedir. Bu resimlerin nihai ve kesin anlamına reddiye ile Derrida’nın dekonstrüksiyonu arasında benzerlikler bulan Fiske, anlamlandırılanın sonsuzca ötelenmesinin, dili anlam taşıyıcıların açık ve serbest oyununa indirgediğini, sabit ve kesin bir anlam ihtimalini reddettiğini ifade eder (1987: 116).

Fakat Williams, ideoloji kavramına yüklediği değer dolayısıyla bu kadar ileri gitmez ve ardışık akışın her türlü keyfilığe rağmen içerik kurgusu bakımından esasen planlı bir *akış* olduğu olgusuna dikkat çeker. Ona göre her şeyden önce ticari program planlamasının başlangıçtan itibaren reklam bloklarının yerleştirilmesine ve diğer tekliflere nispetle yapılması gerekir. Bir günün film ve

dizi gibi program segmanları tiyatrodaki olduğu gibi perdelere bölünmekte ve reklamlara yer açılmaktadır. Aynı şey vasıflı filmler ve kurgusal olmayan program segmanları için de geçerlidir. Dizilerin veya televizyon filmlerinin giriş bölümünün, takip eden reklam bloğunun seyirciyi başka kanallara sevk etmemesi için özellikle şiddetli ve tuhaf olması gerekmektedir. Ayrıca özellikle dizilerde başka zirve noktaları da oluşturulmalı ve bunlar *cliff-hanger-effect* denilen kancalarla reklam bloklarına bağlanmalıdır.

Williams ayrıca, yıllarca televizyon eleştirmeni olarak yaptığı gözlemlerde keşfettiği başka bir özelliğe dikkat çeker: haberlerde görsel sunumla sözlü yorum arasındaki uyumsuzluk. Haberlerde kamera çoğu zaman, sözlü yorumu gereksiz kılacak biçimde normatif bir bakış açısına sahiptir:

Örneğin bir sivil kargaşa ile ilgili görsel haberde kameranın taşlanan polisin kafasına odaklanmasıyla gözyaşı gazına maruz kalan göstericilere bakması arasında önemli bir fark vardır. Birincisi şimdiye kadar alışlagelmiş olan ve yorumda sıkça denenmiş *vasat* görüştür. Görsel olarak nadiren mevcut olan, yorumun *tarafsızlığını* esasen soyut kılan gerçektir (1974: 48).

Williams kitle iletişimi kavramı gibi *kamera* sözcüğünü de çekinceli kullanır. Bu kavramın tarafsız, deyim yerindeyse teknik anlamı, bir yandan oldukça öznel, öte yandan geleneksel habercilikte toplum şuuru egemen olan normların belirlediği kamera hareketini perdelemektedir. Ayrıca birbirinden bağımsız gibi görünen haber bölümleri kültürel sunum formlarının oldukça istikrarlı düzeneği tarafından organize edilmekte; bir akış olarak tüketilen haberlerin içindeki hız, çeşitlilik ve değişim, kısaca sunumun renkliliği asıl değer taşıyıcı olarak belirlemektedir.

Williams, televizyonun program türlerini ve çeşitler arasındaki ilişkinin akış mantığını biçimselliği ve işlevselliği bakımından değerlendirdikten sonra, program içeriklerinin analizine yönelmiş ve gündelik hayatın tiyatralleştirilmesine olan katkısını irdelemeye çalışmıştır.

Gerçekten de televizyonun bütün dünyada yaygınlaşmasıyla birlikte dramatik gösterimin de yayıldığı ve yoğunlaştığı gözlenmek-

tedir. Ülkelerin çoğunda tiyatro oyunu sahnelemeleri fırsat buldu-  
 ça ve sezona bağlı olarak vuku bulan hadiselerdir ve bu şekliyle  
 yüzyıllar içinde kurumlaşmıştır. Düzenli oyun sahnelemeleri ancak  
 geleneksel biçimde büyük şehirlerde meydana gelmektedir. Yakla-  
 şık elli yıl öncesine kadar, yani televizyonun yaygınlaşmaya başla-  
 dığı tarihe kadar geçmişte, insanlığın büyük bir bölümünün düzenli  
 olarak ve herkesin aynı zaman diliminde seyredebileceği dramatik  
 gösterimlerle yüz yüze geldiği başka bir dönem olmamıştır:

Muhtemelen İngiltere ve Amerika gibi toplumlarda bir hafta içinde  
 veya bir hafta sonunda seyircilerin çoğu tarafından, bir yıl boyunca  
 veya bazı durumlarda tarihi bir dönemde bütün bir hayat boyunca sey-  
 redilen dramlardan daha fazlası seyredilmektedir (1974: 59).

Erving Goffman da daha önce 50'li yılların sonunda kaleme  
 aldığı *Wir alle spielen theater / Hepimiz tiyatro oynuyoruz* adlı ki-  
 tabında dramının devasa boyutlarda kitlesel üretimi dolayısıyla  
 tiyatrallığın iletişim biçimi haline geldiği görüşünü ifade etmiştir.  
 Bu kitabın ana tezinde, toplumun önünde cereyan eden medyatik  
 gösterimlerin anlayışları ve davranışları genel beklentiye uygun  
 olarak idealize ettiklerini, fertlerin de toplum tarafından kabul  
 gören değerleri sergileyebilmek için her zamankinden daha fazla  
 gayret gösterdiklerini ileri sürmektedir (Goffman, 2003: 35). Stan-  
 ford'da öğretim görevlisi olarak ve daha önce 1940 ile 1977 yılları  
 arasında BBC'de drama bölümünde çalışan Martin Esslin de 80'li  
 yılların başlarında yayınladığı *The Age of Television / Televizyon  
 Çağı* adlı kitabında televizyonla birlikte yaşanan drama patlama-  
 sından bahseder (Esslin, 2001: 11-68). Televizyonda sahnelenme-  
 miş hiçbir bilginin bulunmayışı dolayısıyla, tıpkı Baudrillard ve  
 Postman gibi Esslin de, kurgusal ve hayali biçimlerin gerçek hayat  
 için örnek teşkil etmeye başladığını ve gündelik hayata gerçekliğin  
 yerini almak üzere nüfuz ettiklerini, kurgu ve gerçekliğin karşılıklı  
 farklı bir ilişkiye girdiklerini söylemektedir (Esslin, 2001: 47-107).

Medya araçlarının ve özellikle televizyonun bir yapı ve akış  
 olarak seyirci algısı üzerindeki şuur-dışı etkilerini daha çok önem-  
 seyeyen Williams ise, gerçek ile kurgusalın karışmasından şikâyet  
 edenleri saflıkla ve dürüst olmamakla vasıflandırır:

Ayrı kategoriler arasına kesin sınırlar çizme teşebbüsü bana gerçeğin kendisi hakkında kurulmuş bir hayal gibi geliyor. Bu, olgusal televizyon şovlarının geleneksel kurallarına bağlı olarak tarafsızca neyi gösterdiğine bağlıdır (1974: 73).

Williams ayrıca, Esslin gibi, ürün satışının tiyatralleştirilmesine ilişkin olarak ilginç bir görüş öne sürer. Ona göre kendi tarzı itibarıyla diğer dramatik biçimler veya simülasyonlara atıfta bulunan reklam, televizyonun dokusuna örnek teşkil etmektedir: “Gerçekten de televizyonu reklamların kesintiye uğrattığı bir program olarak değil de içine reklamların katıldığı bir sekans olarak görmemiz mümkündür” (1974: 69).

Reklam gerçekten de, televizyon dizileri, ticari programlar, para kazandıran oyunları içeren şovlar ile o denli benzer bir dokuya sahiptir ki, onu ancak reklama yönelmemiş olan televizyon programlarıyla olan bağıntısı ve karşılıklı ilişkisi içinde anlamak mümkün olmaktadır. Fakat Williams’ın reklamları, tarihi gelişim süreci içinde bilgilendirici, şartlara bağlı ve nispeten masum bir konumdan ikna edici, zorunlu kılıcı ve her şeyi bilen bir organizasyona dönüşmüş pazarı kontrol eden ve tüketme arzusunu belirleyen bir güç olarak değerlendirmesi başka eleştirel yaklaşımları gerekli kılar. Çünkü bu yaklaşım, reklama biçtiği bütün totaliter konuma rağmen, yine de insanların kendileri için gerçekte yararlı olmayan şeyleri niye arzuladıklarını açıklığa kavuşturmakta yetersiz kalır. Zira bu soru ancak, daha sonra Deleuze ve Guattari’nin görüşlerinde problematize edildiği gibi, arzuların üretken yapısı fikriyle bağlantılı bir biçimde hayali ihtiyaçlar çerçevesinde kategorik yanlışlara düşmeksizin sorgulanmayı gerektirir.

Williams’ın program eleştirisi, tıpkı McLuhan’ın teknoloji kavramına yaklaşımı gibi, seyircinin algısına yönelik şuur-dışı etkilerini konu edinmektedir. Nasıl ki McLuhan, televizyonun görüntü tekniğinin uyumlu inşası ve algılayıcının duyumsal nitelikleri üzerine potansiyel bir yorum teorisi geliştirmeye çalıştıysa, Williams da programların, belirli bir kültürün anlam ve değerlerini kendi akışı içinde kombine eden ve üreten yorumsal organizasyon olduğu kabulünden hareket eder.

Gerçekten de televizyonun anlatım biçimleri ve program türlerini kullanışının toplumsal zıtlıkları ve çatışmaları maskeleyiğini söylemek mümkün gözükmemektedir. Televizyon programlarının anlatım biçimleri, ferde yönelmiş olan ifadeleri ve problem çözme tarzları dolayısıyla ferdin toplumsal gerçekliği algılaması bir yanılsamaya dönüştürülmekte; fert, televizyonun anlatım biçiminin bildikleri problemleri dramatize ederek çözmesinden zevk almaktadır. İzleyici, televizyon programlarının dramatik öykülerinin sunum sürecinde, öyküsü anlatılan gerçek olay hakkında gerçekte olduğundan çok daha fazla ve başka bilgilere muhatap olabilmektedir. Ayrıca dramatik anlatımların ve öykülerin büyük bir kısmı izleyicinin kendisini özdeşleştirebileceği fertlere odaklanmaktadır. Televizyon programlarının ve özellikle dramatik anlatımların genellikle fertler üzerine odaklanmasından dolayı izleyici, toplumsal grupları temsil eden insanları algılamakta zorlanmakta ve giderek toplum ve kurumlarını göz ardı edebilmektedir. Yine aynı şekilde televizyon dizilerinde ve filmlerinde öykülerin karmaşık problemlerin sihirli bir çözülmesiyle sona ermesi, izleyicinin karmaşık toplumsal problemlerle uğraşma biçimlerini etkileyebilmektedir.

Fakat öte yandan, tarihsel süreç içinde gerçeklik kazanan anlam ve değerlerin yalnızca hâkim ideolojilerin kontrolündeki organizasyon tarafından üretildiklerini kabul etmek, oldukça karmaşık olan toplumsal etkileşim biçimlerini ve süreçlerini mekanik bir organizasyonun ürünü olarak algılamayı gerektirir.

Antonio Gramsci'nin düşüncelerinden, özellikle onun kültürel hegemonya konseptinden etkilenmiş olan Stuart Hall bu bağlamda farklı bir açılım sunar. İlk defa 1973 yılında kaleme aldığı "Encoding and Decoding" adlı makalesinde televizyonun ideolojik etkisinin nasıl işlediğini inceleyen ve hâkim ideolojinin mutlak tesir gücünü belirli bir ölçüde de olsa görecelileştiren Hall, televizyonun hegemonik kültür adına belirli anlamları, değerleri ve inançları aktardığını kabul eder, fakat bu aktarımların izleyici tarafından tamamıyla edilgen bir biçimde benimsenmediğini düşünür. Hâkim ideolojinin anlam üretim gücünü görecelileştirerek, mesajların kendine özgü şartlarda toplum tarafından üretildiğini ve dünya

düzeninin nasıl işlediğine dair başkaları tarafından paylaşılabılır açıklamaların kültürel alanda erişilebilir olduğunu ileri sürerek yeni soruların yönetilmesine zemin hazırlar. İdeolojiler tarafından belirli bir biçimde kodlanan metinlerin, okuyucu tarafından farklı biçimde çözümlendiğini düşünen Hall, metnin anlamının metni üreten ile okuyan arasında bir yerde durduğu tezinden hareket etmektedir (1980). Bu bakış açısı, anlamların yapılandırıcısı ve düzenleyicisi olarak işlev gören ideolojilerin nasıl belirli bir inanç sistemi oluşturabildikleri kadar, bunlara kimlerin niçin inandıklarını, bunların nasıl belirli bir grubun ortak temsil gücü olarak yorumlanabildikleri ve nihayet toplumda nasıl konumlandıkları gibi soruların yöneltilmesini gerekli kılmaktadır.

Yine aynı şekilde John Fiske de, Williams'dan farklı olarak anlam ve değerlerin belirlenmesinde televizyonun monolojik ve hegomonik bir gücünün olmadığını ve olamayacağını düşünür. Hakim ideolojilerin dahi her şeyi tek-tipleştirebilecek totaliter bir güce sahip olmadığını ve muhaliflerini ve alternatiflerini kendi içinde yaşatmak zorunda olduğunu düşünen (1982: 152) Fiske'ye göre, televizyon metin olarak çok çeşitli toplumsal grup ve tabakaların farklı ilgi ve isteklerine cevap vermek zorunda olduğu için esnek ve açık bir metin yapısına sahip olmalıdır. Bu zorunluluk dolayısıyla televizyon metni, alternatif anlamları, söylemleri ve gösterim biçimlerini dışlayarak, yalnızca tek bir söyleme yönelme iznine sahip değildir. Sonuç itibarıyla Fiske'ye göre televizyon metni, o asla tekil olmayan okumanın ve seyretmenin karmaşıklığı ve zenginliğine *açık* olmalıdır.

Williams gibi televizyon programlarının akışını yapısal bir özellik olarak inceleyen Fiske, akışın oluşturduğu metindeki kesintilerin ve parçalanmışlığın yayınların sürekliliğinde hiçbir şeyi değiştirmeyeceğini, çünkü bu sürekliliğin, resimlerin akışının bütün enerjisini zaten bu kesintilerden aldığını düşünmektedir. Bu değerlendirmeler çerçevesinde, parçalanmışlıklardan, farklı sekanslardan ve çeşitli karışımlardan oluşan bu yayın akışının, *sebepler ve sonuç* gibi mantık kurallarına uygun biçimde cereyan etmediği anlaşılmaktadır. Bu yayın akışı belki daha çok, birbirinden kopuk zaman ve mekân biçimlerinin saf resim akışı olarak, *şuur-dışının*

süreçlerine daha yakın duran *televizyonun/uzacı seyretmenin* kültürel tecrübesi aracılığıyla yapılanmaktadır (Fiske, 1987). Sekansların bu akışı, bu bağıntısız resimlerin açık metni, açıklanamayan, önemsiz şeylere yer vermeyen, her şeyin birbirine mantıklı bir bağla bağlanmasını ve her şeyin anlatımın anlamına katkıda bulunmasını gerektiren klasik gerçekçiliğin konstrüktif yapısıyla çalışmaktadır.

## Gelecek Vizyonu

Williams, 70'li yılların başlarında medya teknolojisinin gelişim potansiyelini görebilmiş, günümüzde tecrübe ettiğimiz dijital kanallar ve internetle ilgili tahminlerde bulunmuştur:

[...] kablo dağıtım sistemi bağlantısı kurulabilir, bilgisayar sayesinde, bir dizi servis sunulabilir. Bugünden itibaren 70'li ve 80'li yıllarda mümkün olabilecek bu gelişmeler muhtemelen şunları içerecektir:

- a. Kablo üzerinden haber yayını, hava tahmini ve trafik enfomasyonu servisi.
- b. Alışveriş servisi, ürünlerin görülebileceği ve ısmarlanabileceği şifreli telefon servisi.
- c. Her türlü eğitim programı.
- d. Enformasyon talebini kütüphane ve hafıza bankalarından karşılayabilecek servisler.
- e. Televizyon programları, filmler vs. talebinin kütüphane katalogundan ısmarlanarak karşılanması.
- f. Gazete, magazin ve diğer basılı medyanın kopyalanıp fakslanması.
- g. Tıbbi danışma servisi.
- h. Halka açık toplantı, tartışma, konferans ve seçimler (Williams, 1974: 137).

Fakat Williams medya teknolojisinin gelişme potansiyeline işaret ederken aynı zamanda cleştirel bir bakış açısı da getirerek, bu gelişmenin muhtemel tehlikelerine dikkat çeker. Özellikle günümüzde interaktif medya alanındaki gelişmeler dolayısıyla sadece

yaşanan sevinci paylaşmak yerine, uyarmakta ve eleştirel bir bakış açısı geliştirmeye çalışır:

Fakat reaktif ve interaktif teknoloji arasındaki farkı ayırt etmek zorundayız. Yakın zamanda geliştirilen donanımların neredeyse tamamı reaktif özelliktedir; seçim alanı, ayrıntı ve kapsama alanı itibarıyla önceden düzenlenmiş ve inşa edilmiştir (1974: 139).

Böylece iteklenen seyirci *rayların* üzerinde kayıp gitmektedir. Medya bilimlerinin bu *rayların* gelişimini ve kullanımını özenle takip etmesi gerekir. Williams'a göre en büyük tehlike medya pazarının uluslararası düzeyde operasyon yapan ve medya üzerinden kültürümüzün önemli bir bölümünü kendine mal eden çok uluslu güçlerin tekelleşmesidir:

Genel olarak reklamlarla yaşayan televizyondan merkezileşmiş enformasyon ve bilgi süreçleri sistemlerine kadar uzanan geniş bir alanda günümüzün ve gelişmekte olan geleceğin teknolojsi bütün sosyal süreçlerimiz etkilemek, değiştirmek ve bazı durumlarda tamamen kontrol etmek için kullanılabilir. [...] Özgür seçimler ve rekabet üzerine konuşma maskesi altında birkaç çok uluslu güç, işbirlikçi devlet ve ajanslarıyla birlikte hayatımızın içine nüfuz edebilirler, üstelik haberlerden psiko-dramlara kadar her düzeyde, farklı tecrübe ve problem türlerine ferdî ve toplumsal karşılık verirken onların programladığı ihtimaller arasında seçim yapamayacak denli sınırlanılıncaya kadar (Williams, 1974: 151).

Williams, etkisi bakımından sınırlı olsa da karşı bir önlem olarak küçük bağımsız üretim firmalarının sayıca artmasını ve çeşitlenmesini önerir. Bunun yanında ayrıca medya pazarının bütün dünyada hukuken kontrol edilmesi gerektiğini ileri sürse de bu talebi, kendi görüşlerinin de gerisinde kalır. Zira o esasen medya ürünlerinin tüketim eşyası olarak işlev gördüğünü ve pazarın hukuki kontrolünün yalnızca kullanıcının korunmasıyla sınırlı olduğunu düşünmektedir.

## Değerlendirme

Sonuç olarak, Williams'ın teorik tasarımı, temel televizyon teorisi tasarımı olarak McLuhan'ın medyanın ve medya algısının karak-

terine ilişkin görüşlerinin önemini azaltmamaktadır. Öte yandan onun, McLuhan'ın medya teknolojisini talep eden toplumsal ilgiler üzerinde gereğince durmayışını eleştirmesini önemsemek gerekir. Williams, McLuhan'ın algı teorisi olarak izole edilmiş görüşlerini televizyonun anlam ve değer gibi kültürel boyutlarıyla genişletmekte ve medya kullanımını ve tekniğini tarihselleştirmektedir.

Williams'ın, televizyonu kültürel olarak şartlanmış bir organizasyon ve medya teknolojisini tarihi bir ürün olarak kavrama girişimi, daha sonra Marksist, semiyotik ve etnografik yaklaşımlarla popüler kültürün incelendiği araştırmalara öncülük etmiştir. Fakat bu sürecin ve televizyonun daha iyi anlaşılabilmesi için Williams'dan sonra kendini televizyon teorisi alanında kabul ettiren John Fiske, John Hartley, John Ellis gibi isimlerin de araştırılması ve tartışılması gerekir.

Nitekim Williams'ın öncülük ettiği *Cultural Studies* geleneğinin kültür, kimlik ve medya gibi kavramlara yöneten ve yönetilen, elit ve popüler, üst ve alt sınıf gibi kategorik biçimde ayrıştırmacı ve çatışmacı bir tarzda yaklaşması, birtakım konuların anlaşılmasına yardımcı olduğu kadar bazı önemli soruların cevapsız kalmasına da neden olmuştur. Örneğin bu geleneğin kategoriyal terminolojisi içinde düşünüldüğünde, televizyon kanallarının ve programlarının artmasının izleyici üzerinde yönlendirici bir baskı oluşturması gerekirken, tam tersine izleyicinin bağımlılığının azalmasına ve seçim özgürlüğünün artmasına yol açması açıklanamamaktadır. Ayrıca izleyicinin keyfi olarak kanal değiştirmesi sebebiyle oluşan yayın akışı duraklarının meydana getirdiği efektlerin gündelik hayata ve izleyici şuuruna nasıl etkiyebileceği tahmin dahi edilememektedir.

Williams'ın televizyon teorisinin odağını oluşturan *flow / akış*, medya araştırmalarının sadece izleyici algısı üzerine yoğunlaşmasını gerektirdiği gibi, aynı zamanda cevaplanması gereken başka soruların oluşmasına da neden olmakta ve yetersiz kalmaktadır:

- Akışın algılanma biçimi televizyon algısının biricik biçimi midir?

- Akış, diğer biçimler arasında sayılan uyumlu bir algı biçimi midir, yoksa semantik bir bütünlük arayışını gerektiren tarih gibi büyük konulara duyulan ihtiyaçların organize edildiği algılama biçimlerine tezat mı oluşturmaktadır?
- Eğer algılama biçimleri çok çeşitliyse, buna göre izleyicinin televizyonun karşısında çeşitli algılama modülleri arasında gezinmesi mümkün müdür?
- Algılama modülünün seçimi ne denli izleyicinin kendi iradesine veya metinsel yapıların yönlendirmesine bağlıdır? Örneğin metin, izleyici tarafından hem akışın çağrıştırmacı modülüne, hem de sekanslar arasındaki interaktif montaj modülüne uygun biçimde algılanabilir mi?
- Akış, izleyiciden pasif mi yoksa aktif bir algılama biçimini mi talep eder? İzleyicinin uzaktan kumanda aletiyle kanallar arasında gezinmesi, akışın şartlarını ve düzenini yapay biçimde oluşturan bir teknik midir?
- Metnin hangi özellikleri, hangi unsurlar ve sahnelemenin hangi karakteristik özellikleri akış tecrübesinin oluşmasında rol oynamaktadır?

Sonuç olarak, politik ve ideolojik ilgiler doğrultusunda dizayn edilmiş bir medya teorisi, televizyonun karmaşık yapısı karşısında hem ampirik araştırmalardan uzak hem de yetersiz kalmaktadır. Çok çeşitli ve çok boyutlu modelleri içinde barındıran televizyon medyumunun gereğince anlaşılabilmesi için monolojik yaklaşımlar yerine, çoğul model konstrüksiyonunu mümkün kılacak çeşitli teorilerin dikkate alınması gerekir. Zira, 60'lı yıllardan günümüze kadar oluşturulan bütün teori zenginliğine rağmen, hâlâ temel bazı sorular yeterince cevaplandırılmamıştır. Örneğin, medyatik tecrübenin ne olduğu, nasıl diğer tecrübe biçimleriyle ilişkilendirilmesi gerektiği, medyatik tecrübenin nasıl kazanıldığı ve toplumsal tecrübelerle dönüştüğü, medyatik bilgi aktarımının nasıl gerçekleştiği ve diğer bilgilenme süreçlerine etki ettiği gibi sorular, günümüzün medya araştırmaları tarafından cevaplandırılmayı beklemektedir.



# John Ellis

Birçok alanda olduğu gibi genel olarak medya ve özellikle televizyon üzerine yapılan araştırmalarda, yüzyıllardır yapılan edebi ve felsefi metin çözümlemelerinden edinilen alışkanlıkla *metin* ve *okuma* kavramlarının belirleyici olduğu gözlenmektedir. Bu durum, insanın başlangıçtan itibaren konuştuğu, kendisiyle ve dünyayla iletişime geçtiği ve varlığı tanımladığı dile olan sarsılmaz güveninden kaynaklandığı gibi, aynı zamanda Galilei Galileo ve özellikle Aydınlanma döneminden beri aklın ilkelerine göre düzenlenmiş bir kitap olarak okunmadıkça kaos olarak algılanması gereken tabiat anlayışının bir sonucudur. Bu yaklaşım daha sonra tabiat örneğinden hareketle dünya, insan ve giderek olayların anlaşılmasına/okunmasına yansıtılarak matematikten fiziğe, sosyoloji ve felsefeye kadar yaygınlaştırılmış ve tanımlanması gerekeni yapı olarak kavramanın bilimsellik anlayışı olarak kabul edilmiştir. Bu bağlamda örneğın psikoloji, insanın iç dünyasını, sosyoloji toplumsal unsurlar arasındaki ilişkileri ve bağıntıları yapı olarak kavramayı mümkün kılmaya yönelik birer okuma metinleri olmaktadır. Yine aynı şekilde felsefeyi de insanın kendi aklını ve varlığı kavrayışını yapı olarak anlamlandırmaya çalışan metin olarak anlamak mümkün gözükmemektedir.

Bu çerçevede ister yapısalcılık, isterse post-yapısalcılık veya konstrüktivizm yahut dekonstrüktivizm anlayışı olsun, her biri esas itibarıyla ‘metin’den hareket etmekte, ya inşa veya yapı-bo-

zum (destrüksiyon), yahut yapı-çözümlemesi (dekonstrüksiyon) yapmaktadır. Nitekim semantik ve semiyotik de yine aynı şekilde öncelikle *dil* ve *metin* esaslı üzerine üretilmiş okuma biçimleridir. Bütün varlık ve oluşu metinsel bir yapı olarak kavrama çabasının bir sonucu olarak birçok alanda felsefi, edebi, ideolojik ve bilimsel söylemler üretilmeye devam edilmekte ve bu okumaların her biri kendini hakikatin ifadeye kavuşmuş metinleri olarak kabul ettirmeye çalışmaktadır.

Nitekim, 19. yüzyılın sonlarında yedinci sanat olarak doğan film dahi, daha ilk yıllardan itibaren, özellikle Griffith ile birlikte ve daha sonra resimlerle ifade edilen edebi bir metin olarak anlaşılmış ve böylece bağımsız bir sanat dalı olarak geliştirilmek yerine, dramatik öykülemenin hizmetine sunulmuştur. Aykırı birçok akımın kendi özgün mecrasına çekme çabasına rağmen film, günümüzde bile kendini edebiyatın ve dramatik öykülemenin dışında bir sanat dalı olarak tanımlayabilmenin zorluklarıyla karşılaşmaktadır.

Bu anlayış medya ve özellikle televizyon teorisi oluşturma çabaları için de geçerliliğini korumuştur. Televizyonun algı üzerindeki düzenleyici ve biçimleyici etkisini dile bağlı metin geleneğine aykırı bulan McLuhan'ı ve bir ölçüde Raymond Williams'ı ayrı tutarsak, İngiltere'de 1960'lı yıllardan itibaren kendini kabul ettiren sol eğilimli *kültürel araştırmalar* geleneğinden gelen Stuart Hall, John Fiske ve John Hartley'in televizyon teorilerini *metin* ve *okuma* kavramları üzerinden geliştirdikleri görülür. Nitekim Fiske ve Hartley'in birlikte kaleme aldıkları kitaba *Reading Television* adını koymaları bunu açıkça göstermektedir.

İşte tam da bu bağlamda, John Ellis'in televizyon teorisi, kendinden önce süregelen televizyonu *metin* olarak *okuma* geleneğini tartışmaya açmasından dolayı önem arz eder. Televizyon teorisi tarihinde gerçekleştirmeye çalıştığı kırılma ve hiç değilse, geleneksel anlamda kabul görmüş bazı kavramları sorgulamak istemesi, onu özellikle Türkiye'de eksikliği hissedilen tarihsel bakış açısı ve televizyon teorisi tartışmaları bakımından önemli kılmaktadır.

## Metin mi, Doku mu?

John Ellis, *Visible Fictions* (1982) adlı kitabında bir yandan televizyonun semiyolojik bir analizini yapmayı denerken, öte yandan televizyon araştırmaları alanında yerleşmiş olan metin diline ait semiyolojik kavramları tartışmaktadır. Öncelikle film, video ve televizyon arasında metinlerarasılık ve anlatımcılık bakımından ayırım yapan Ellis'in, televizyonu diğer medyalardan farklı kılan özelliklerine dair formüle ettiği görüşleri, belki de ilk defa özgün televizyon estetiği analizleri içermesi dolayısıyla önem arz eder.

Ellis'e göre televizyon kendini, algılayıcılarını belirli bir biçimde yönlendiren sinema filminden çok farklı sunan ve düzenleyen bir medyumdur. Ellis öncelikle sinema filmi ve televizyon algılayıcıları arasında ayrıma gider. Ona göre sinema filmine bakan kişi (*spectator*) seyircidir. Zira sinema projeksiyonla yakaladığı kişiyi kendi hayallerinden ayırmaktadır. "Televizyona bakan kişi ise, ilerleyen süreçlere uyuşuk bir biçimde göz atan, belirli olayları bakışıyla takip eden veya sanki arkaik bir gösterime muhatapmışçasına araştıran bir izleyicidir (*viewer*)" (1982: 137).

Ellis bu yargısını oluştururken, film veya televizyon karşısında geçirilen zamanın hem niteliksel hem de niceliksel anlamda belirleyici bir önem taşıdığını düşünür. Sinema filmi seyretmekle televizyon seyretmek arasındaki en belirgin fark, televizyon ekranının sinema perdesine göre çok ufak olmasıdır. Belki de bu yüzden izleyicinin dikkatini yayın üzerinde sürekli kılma görevini görüntüden çok ses üstlenmektedir. Nitekim televizyon izleyicisinin dikkati istikrarlı ve sürekli değil, dağınıktır. Sinemanın dikkatlice filmi takip eden seyircisine sunduğu fotografik resim oldukça büyük ölçüde ve yüksek düzeyde ayrıntılıdır. Öte yandan televizyon ise izleyicisine düşük çözünürlü resimler sunarken ses, izleyicinin dikkatini çekmek için önemli bir rol üstlenir. "İzleyici gözünü ekrana dikerek bakmak yerine gezdirmektedir; dikkat, istikrarlı ve sürekli değil, dağınıktır" (1982: 24).

Gerçekten de televizyon izleyicisinin dikkati sadece diğer uğraşlarının veya gündelik olayların araya girmesiyle değil, aynı zamanda televizyondaki anlatımın çok çeşitli olması ve ana prog-

ramın reklamlar, fragmanlar ve aktüel önemli haberler aracılığıyla kesintiye uğraması dolayısıyla da dağılmaktadır. Oysa sinema filminin akışı başka bir şeyle kesintiye uğratılmayan bir bütünlük arz eder. Sinema, film seyretmek için seyircinin rahatsız olmadan dikkatini yoğunlaştırabileceği uygun bir ortam sunmaktadır. Film ilk defa sinemada gösterilmeye başlandığında, film hakkında pek bir şey bilmeyen seyirci, karanlık bir odada dikkatini çekecek başka hiçbir şeyle uğraşmaksızın yalnızca sinema perdesine dikkat kesilir ve adeta bir ayın sessizliğinde merakını gidermeye çalışır. Ayrıca sinema seyircisinin film hakkında önceden edindiği bilgi, fragmanlar ve reklamlarla sürekli bilgilendirilen televizyon izleyicisine nazaran oldukça azdır.

Demek oluyor ki her medyumun teknik ve özellikle biçimsel özellikleri, zaman akışının nasıl yapılandırıldığı önemli bir rol oynar (Bordwell ve Kristin 2004: 21-48). Bundan başka salondaki koltukta seyretmek veya yatak odasında izlemek gibi, film seyretmenin veya televizyon izlemenin şartları farkların ortaya çıkmasında etkili olmaktadır.

Bu temel farklılıkları vurguladıktan sonra semiyolojik bir yaklaşımla sinema filmi ve televizyonu oluşturan çeşitli metin biçimlerini irdeleyen Ellis, sonuç itibarıyla metin kavramını reddetmekte ve onun yerine doku konseptini önermektedir. Bölümleme (segmanlaştırma) ve diziselleştirme kavramları Ellis'in televizyon teorisinin en önemli unsurlarını oluşturur.

## **Televizyonun Genetik Dokusu**

Ellis'e göre televizyon, izleyicinin izleyip izlemeyeceği belli olmayan sürekli bir görüntü akışı olarak işlev görür. Ana akım sinema filmleri için karakteristik bir özellik olan nedensellik ilkesiyle uyumlu metnin aksine televizyon, ortalama süresi en fazla beş dakika süren sıralı ses ve görüntü birimleri sunmaktadır. Ellis özellikle Raymond Williams'ın sıralı program organizasyonu fikrini üstlenmekte ve daha köklü biçimde ayrıştırmayı amaçlamaktadır: "Segmanlar gruplara dönüşerek organize oluyorlar. Bu gruplar ya yayın parçaları ve reklamlar gibi basitçe birikerek artan şeylerdir

veya diziselliği yahut dizileri oluşturan segman grupları gibi bir tür tekrar eden yahut sıralı bağlantıya sahiptir” (Ellis, 1982: 112).

Televizyonun anlatım biçimi segmanlar aracılığıyla oluşmaktadır. Bu çerçevede örneğin dizilerde ilkesel bir problem kendini tekrar etmekte, fakat çözüme kavuşmamaktadır. Televizyon görüntüleri, sinema filminin görüntülerine oranla genellikle sese daha bağımlıdır ve daha doğrudan ve özgün biçimde etkirler. Böylece, Ellis’e göre televizyon ile izleyici arasında bir tür işbirlikçilik ilişkisi oluşur: Gösterilen, *dışarıdaki gerçek dünya* olarak karakterize edilmekte ve anlaşılmaktadır. Bu işbirlikçiliğin gerçekleşmesi için sadece izleyicinin bakışıyla televizyonun bütünleşmesi gerekir: “Sanki televizyon kurumu bakıyormuş gibi izleyici bakışını, televizyonun gözünün içindeki görüntüleri boyunca gezdirmektedir” (1982: 112).

Ayrıca televizyonda görüntü, sinemadan farklı olarak, seyircinin arkasındaki projektör tarafından perdeye yansıtılmasıyla değil, aksine ışılan ekranın arkasında oluşur ve öylece aktarılır. Böylece televizyon görüntüsü, adeta alıcı makine ve onun üzerinden *dışarıdaki gerçeklikle* bağlantı kurar.

Televizyon doğrusu büyük ölçüde evcil, özel bir fenomen, mahrem, gündelik ve aileye özgüdür. O, programlarının neredeyse tamamının evde tüketilmesinden dolayı, dışarıdaki gerçek dünyaya karşı bir tavır belirler. Ellis’e göre özel ev ve aile televizyon aracılığıyla 20. yüzyılın ticari kültürüne sıkıca bağlanmıştır: “Her ikisi de güçlü bir kültürel kurguya, *normal* insan varlığının tabiatına ilişkin çok derinlere işlemiş kabullere işaret eder” (1982: 113). Fiske ve Hartley’in televizyonun toplumsal merkezi gücü olarak vasıflandırdıkları şeyin (1978: 86-87), Ellis 70’li yılların dizi, oyun, şov ve diğer program türlerinde *normalliğin* çekirdek aile formu içinde sergilenmesiyle gerçekleştirildiğini düşünmektedir.

Söz konusu normların günümüzde dönüştüğü gözlenmektedir. Günümüzün televizyon programlarında birçok kişinin ortaklaşa paylaştığı mekânlar, yalnız yaşayanlar, lezbiyen veya homoseksüel birliktelikler, aile bağlarından kopmuş yalnız yaşayan yaşlılar gösterilmektedir. Fakat yine de heteroseksüel aşklar ve küçük aile

hâlâ programlardaki merkezi konumunu korumakta, diğer ilişki biçimleri norm'dan sapan istisnalar olarak sergilenmektedir. Hâlâ günümüzde televizyon kanalları izleyici stratejilerini aileyi odaklayarak yapmaktadır.

Ellis, daha önce Fiske ve Hartley'in şiddetin kodlanması hakkındaki görüşlerine uyararak (1978: 29-35) söz konusu gösterimlerin toplumsal gerçeklik ve tecrübelerle ilişkili olduğunu, fakat daha çok toplumun beklentilerini ve hayallerini yansıtarak biçimlediğini düşünür. Kısaca, burada iki ayrı resimden, izleyicinin kendini nasıl gördüğünü ifade eden ile izleyiciye olması gereken olarak sunulan resimden hareket edilmektedir: "Televizyon, programlarını varsayılan izleyiciye yönlendirmekte, böylece izleyicinin kendilik algısını programlarının dokusuna dahil etmeyi denemektedir" (1982: 115).

Televizyon dokusunun temel birimi Ellis'e göre segman, resim ve sesin uyumlu nispeten kısa süreli birliğidir. Birbirini takip eden, programların zaman akışının planlanmasıyla belirli gruplar içinde organize edilen segmanlar arasında zorunlu bir bağıntı bulunmaz. Bu durum, Raymond Williams'ın program akışını, anlam segmanlarının kendi aralarında kaynaşmasından oluşan dizi biçiminde değerlendirmesini hatırlatmaktadır (Williams, 1974: 88-91). Her yayın bir metin oluştururken, sinema filmlerinden alıştığı metin kavramına inanan izleyici de kendine göre yayınların toplamından üst bir metin oluşturur:

Problem, Williams'ın unsur kavramını tanımlamasından kaynaklanmaktadır. Unsurlar sinema filminde olduğu gibi bağımsız çalışıyor ve metni ayrıştırıyorlar. Sonuçta, Williams'a göre akış televizyonun, uygun biçimde uzlaşan ve televizyonun ürettiği ayrışık metinleri değiştiren bir özelliğidir. Onun modeli, ayrımları gittikçe azaltan bir bağlam içinde görünen sinema tarzı metinlerdir. Böyle yapmakla, televizyonun tek bir metinle hiçbir ilgisi olmayan yayınlarının kendilerine özgü ticari bir ürün oluşunun karmaşıklığını küçümsemektedir (Ellis, 1982: 118).

Ellis'in bu görüşüne karşı gelinebilir ve izleyicilerin çoğunun bir yayımın (tek bir metnin) başlangıç ve sonunu, segmanlar arasındaki geçişleri tamamen fark etmeseler de tespit edebilecekleri söylenebilir. Fakat gerçekten de yayımların sınırları kendi arala-

rında kaydırılmakta ve belirsizleşmekte ve böylece programın kendi içinde bir implosyon (iç-patlama/göçme) meydana gelmektedir: Örneğin Türkiye'deki bazı özel kanallarda reklam jenerikleri tamamen ortadan kalkmıştır; bir yayımın bitiminde doğrudan gösterilecek filme geçilir, bir sonraki yayımın yapılacağı bir öncekinin hemen sonunda bildirilir, bir sonraki moderatör bazen bir önceki moderatör tarafından selamlanır veya karşılıklı olarak birbirlerini programlarında ziyaret ederler. Ayrıca örneğin kimi özel kanallarda haberlerden önce gösterilen saat reklamların hemen arkasına eklenir. Fakat böylece oluşan üst-metin izleyici tarafından değil, bizzat yayımcı tarafından şuurlu olarak üretilmektedir.

Ellis, reklam ve televizyon haberleri örneklerinin yardımıyla, segmanların diziselleştirilmiş anlamlarla birlikte yığılmasının televizyon üretimi ve tecrübesinin bir özgünlüğü olduğunu göstermeye çalışır. Ona göre reklam spotu birçok bakımdan televizyonun özünü yansıtan bir şeydir. Ortalama yaklaşık 30 saniye süren reklamlar, kendi aralarında organize edilmiş çok sayıda görüntü ve sesi içeren segmanlardır. "Segmanların genelleştirilmiş soysal anlamı (yerel tüketiciden yana nesne bağıntısı) onlara belirli ortak bir tematik vermektedir" (1982: 118).

Haberler de tıpkı reklamlar gibi izole edilmiş segmanlar (haber spotları) formunda sunulmalarına rağmen, reklamlardan farklı olarak söylemsel biçimde düzenlenmekte ve ancak böylece *dışarıdaki dünyaya* nasıl baktıklarını aktarmaktadır: "Reklamlar, haberler ve aktüel olaylarla ilgili magazin programları bir anlamda televizyonun segmansal yanının pek açık örneklerini sunmaktadır" (Ellis, 1982: 119).

Segmanlaştırmaların sebebi medyumun kendisidir. Onları yalnızca program içinde saçılmış reklam blokları olarak düşünmemek gerekir. Ellis segman kavramıyla sadece haber ve reklam spotları gibi küçük anlatımsal birimlere işaret etmez. Zira reklam spotlarına çok benzeyen fragman veya jenerikler gibi diğer yayım bölümleri de segmanlar olarak kabul edilmelidir. Nitekim kendini tekrar eden sunumları dolayısıyla dizilerin de segmanlara bölündüğü görülür: "Segman formu tekrara işaret etmektedir. Televizyona özgü

bir tekrar formu olan diziler, televizyon tarafından olgunlaştırılan farklılıklarla ilerleyen bir süreklilik formudur” (Ellis, 1982: 123).

Günümüzün televizyon dizilerinde segmanlara bölme; sahneler arasında hızlı değişim ve hastane, mahkeme salonu, banka, mutfak ve büro gibi alışılmış mekânlara ve durumlara sıkça geri dönüş formuna dönüşmektedir. Ellis’e göre yayınlanan programlar bağımsız birer metinsel birim değildir. Ona göre tüm program, yayımların içinde kaynaşmış farklı segmanların istif edilmesidir: “Televizyon yayınları segmanların, dramatik, talimat verici veya teşvik edici, kurgusal veya belgesel malzemelerin ardışıklığı tarafından karakterize edilmektedir” (1982: 122). Bölümler halinde yayınlanan programlar ve diziler, kendilerini tekrar etmeleri dolayısıyla sürekli güncellenen segmanlar içerir. Bu çerçevede kurgusal dizilerde mekân, durum ve karakterler, kurgusal olmayan programlarda format ve belirli sunum ritüelleri aynı olanın yeniden tanınabilmesi amacıyla sürekli güncel kalmaktadır: “Diziler her zaman geriye dönüşlerini planlar. Diziler iki tiptir: belirli bir durum ve karakter grubu etrafında odaklaşan kurgusal diziler ve belirli alışkanlıklar dizisi olarak bilinen ve formatın tekrar etmesiyle karakterize edilen kurgusal olmayan diziler” (1982: 123).

Bölümler halinde yayınlanan programlar, çeşitli olaylar için ve haberlerde, eğlence ve talk-show programlarında veya spor programlarında hafta içinde meydana gelen gelişmeler için sabit bir çerçeve sunar. Esasen bütün yayın biçimleri, içinde dış dünyanın olaylarını sergileyebileceği sabit bir formata sahiptir. Olayların belirli bir format çerçevesinde sürekli olarak yayınlanması; yayınlar hakkındaki beklentiler, yayınların anlaşılması ve değerlendirilebilmesi için zemin oluşturur. Örneğin merkezdeki moderatörle olay yerinde bulunan moderatör arasındaki ilişkide kullanılan format gibi: Hadise yerindeki moderatörün “şimdi tekrar stüdyoya geri dönüyoruz” diyerek merkeze bağlanması sadece basit bir mekân değişikliği değil, bilakis söylem biçiminin değişmesi, şahidin bulunduğu konumdan yaptığı değerlendirmelerden merkezdeki genel bakış ve değerlendirmeye geçiş yapma anlamına gelmektedir.

Televizyon ürünleriyle sinema filmi arasında resimler ve sesler düzeyinde de köklü farklar bulunduğunu düşünen Ellis’e göre,

televizyon resmi, nesneleri yakın çekimler dışında olduklarından daha küçük gösterir. İzleyiciye göre oldukça küçük olan televizyon resimleri ayrıca ayrıntı kalitesi bakımından da sinema filmine göre düşük düzeydedir. Öte yandan ses televizyonda sinemaya oranla çok daha önemlidir, öyle ki hiçbir programın sessiz yayınlanabileceği düşünülmez: “Resim sinemada merkezi bir referanstır. Fakat televizyon için ses daha belirleyici bir role sahiptir. [...] Televizyonda ses izleyicinin dikkatini tekrar sahneye çekebilmek için belirli bir dikkat kesilme düzeyinin garantilenebilmesi amacıyla kullanılmaktadır” (1982: 129).

Sesin güçlü biçimde vurgulanmasının yanında televizyon ayrıca farklı bir görme biçimi de üretir. Televizyonun talep ettiği bakış, sinema filmlerinin aksine istikrarsız ve dağınıktır. Televizyon resimleri, sinemaya oranla daha istikrarsız ve süreksiz bir dikizciliği gerektirmekte; resimlerdeki ayrıntı fakirliği ve matlık, hızlı kesim ve bağıntısız segmanlar arasındaki ani değişimle dengelenmektedir. Televizyonda hız ve değişim, resimlerin kalitesiyle değil, öncelikle montajla oluşturulur: “Televizyon yayınlarının görüntüsü ayrıntılı olmaktan ziyade başka bir şeye işaret edici biçimdedir; çeşitlilik ve ilgi, resmin içindeki zenginlik dolayısıyla değil, görüntünün hızlı değişimi sayesinde temin edilir” (1982: 131). Fakat sadece hızlı kesim sırası değil, birbirinden farklı segmanları ardı ardına sıralayan kesim biçimi de televizyona özgü bir anlatım meydana getirir ve böylece sabit olmayan bakışın eylemlerine uyum sağlar: “Televizyon yayınlarında birden fazla kamera kullanma ve montaj sayesinde, segmanlar arasındaki zaman farkı ortadan kalkmakta ve her şey güçlü bir şekilde gerçek zaman formu içinde uyumlu hale getirilmeye çalışılmaktadır” (1982: 143).

## Televizyonun Estetik Dokusu

Ellis’e göre televizyonun tipik estetik kodu, izleyicide mahremiyet izlenimi uyandıran özellikle insanların yakın çekimleridir. McLuhan gibi Ellis de, televizyon görüntüsünün sinemadan farklı olarak eşitlemeci bir etkisinin olduğunu düşünür: “Televizyonun yakın çekimleri, mesafe ve ulaşılamazlık yerine eşitlik ve mahre-

miyet üretmektedir” (1982: 131). Televizyonun hızlı kesimi ve yakın çekimleri tercih eden, resimleri doğrudan enformatik içeriklerine indirgeyen estetiği uyarınca bir resim ancak enformatik değeri oranında görüntüde kalabilmektedir.

Televizyonun gücü, başlangıçtan itibaren canlı yayınlar dolayısıyla izleyiciye sunduğu doğrudan birlikte olma, olayın eşzamanlı tanığı olma imkânı sunmasıdır. Üstelik bu imkânı sunabilmesi için televizyonun görüntü kalitesinin yüksek olması gerekmez. Bu çerçevede Ellis, televizyon görüntülerinin büyük bir kısmının, üretildiği anda aktarıldığı ve algılandığı için sanki canlı yayın görüntüsüymüş gibi etki uyandırdığını ileri sürer. Aynı konuda Umberto Eco farklı düşünür, bu doğrudan birlikteliğin görünürde olduğunu, çünkü olayın aynı anda iki veya üç kamera ile çekiminin yapıldığını ve montajlanarak sadece yayınlanmaya uygun görüntülerin aktarıldığını söyler (1977: 189). Fakat öte yandan Ellis’in iddia ettiği gibi, ister canlı ister kayıt edilmiş olsun, televizyonun görüntü aktarım tekniği değişmemektedir: “Televizyon yayınlarında birden fazla kamera kullanma ve montaj sayesinde, segmanlar arasındaki zaman farkı ortadan kalkmakta ve her şey güçlü bir şekilde gerçek zaman formu içinde uyumlu hale getirilmeye çalışılmaktadır” (1982: 143).

Esasen dışarıda ve uzakta olmasına rağmen televizyonun izleyicide uyandırdığı doğrudan birliktelik ve gösterilene mahrem yakınlık etkisi ayrıca televizyona özgü üretim teknikleri dolayısıyla daha da güç kazanmaktadır: Sunucu ekrandan konuşmakta, adeta izleyiciyle göz göze gelmekte ve böylece gündelik hayattaki karşılıklı sohbet etme durumunun simülasyonu oluşmaktadır: Sunucular seyirciye doğrudan ekrandan bakar. Bu doğrudan yüzleşme dolayısıyla yakınlık oluşur, yüz yüze konuşma ortamına benzer bir durum meydana gelir. Mekânsal uzaklığa rağmen oluşan bu iletişimsel yakınlık, izleyicide ekranda yüzleştiği kişilere karşı duygusal bağların oluşmasına sebep olur.

Özellikle reklamlarda bu yakınlık efektinin sıkça kullanıldığı görülmektedir. Televizyon reklamlarında yöneltilen sorular, uyarılar ve önerilerle izleyiciyle doğrudan yüzleşilir ve onu duygusal olarak gösterilene bağlamanın yolları aranır. Yine aynı şekilde

program sunucuları da izleyicinin algısına ailevi bir ortam sunabilmeye özen gösterirler, jest ve mimikleriyle kendilerini doğrudan muhatap kılarlar.

Televizyon görüntülerinin estetik açıdan fazla güçlü olmayan resimlerle ürettiği samimiyet, sinema filmlerindeki estetik yoğunluğa ulaşamasa dahi, izleyiciyle kurduğu ilişkinin gücünü gösterir. Bu bağlamda Ellis, daha önce de belirtildiği gibi, televizyon görüntülerindeki dağınıklık ve izleyici algısının istikrarsızlığı arasında uyum görmekte ve bu durumun kurulan samimiyet ilişkisini desteklediğini düşünmektedir. Söz konusu samimiyet ilişkisi ayrıca, televizyon izleyicisinin, sinema filmi seyircisinde olduğu gibi, dikizci bir pozisyona sahip olmadığını gösterir. Nitekim izleyici genellikle bir televizyon kanalının bütün programlarını baştan sona izlemez. Televizyon programı, izleyici tarafından takip edilip edilmediğine bakılmaksızın yayınlanır. Buna karşın sinema filminin seyircisiz bir salonda gösterilmesinin bir anlamı yoktur. Fakat televizyon programları potansiyel bir izleyici varlığından hareketle yayınlanmakta ve herhangi biri kanalı izlediğinde onu gösterilene bağlayacak biçimde kodlanmaktadır.

Televizyon görüntüleri ve izleyici arasındaki mesafe, sinema filmine oranla çok daha azdır ve farklı biçimde meydana gelir. Televizyonla izleyici özne arasında, televizyonun ve izleyicinin birlikte gözlerini üzerine diktikleri *dışarıdaki diğerlerine* karşı adeta işbirliği oluşmakta; televizyonda görüntüye gelen resimlerle izleyici arasındaki mesafe en aza indirilmektedir. Ancak Ellis'e göre seyircinin *beni* ve programın yöneldiği toplum anlamına gelen *sen* ve bu *senin* inşa ettiği *dışarıdaki* üçüncü kişi arasında bu durumu telafi edecek bir mesafe oluşturulmakta; *onlar* olarak tanımlanabilecek bu üçüncü kişi, sürekli fikir birliğini tasdik eden *dışarıdaki* bir konsensüsü düzenleyen bir başkasına dönüşmektedir (1982: 139). Oluşturulan bu konsensüs sebebiyle televizyon aracının evcil çevresi, temsil edilen 'dış dünya'nın kendisinden hareketle ölçülebileceği bir ölçüt olma eğilimi gösterir.

Jest ve mimiklerine ustaca hâkim olan moderatörler bu pozisyona uygun biçimde hareket ederler ve her şeye sözde eşit mesafeli durarak adeta bilgelik rolünü üstlenirler. Aynı kişiler bu inanırlılık-

larını ve bilgece oluşturdıkları mesafeyi daha sonra başka pazarlama programlarında veya reklamlarda kullanarak değerlendirirler.

Böylece televizyon, kendisiyle izleyici arasında işbirliği oluşturur; ve emekliler, işçiler, özürlüler, işsizler haklarında haber yapılan üçüncü çoğul kişiler olarak bu ilişkide yer alırlar. Ellis, televizyonun olayları böylece medyatikleştirme ve stilize etme biçiminin kendine özgü belirli bir ırkçılık olduğunu düşünür; zira o, hakkında fazla bilgilendirme yapılmayan toplum kesimlerine karşı televizyonun işbirliği yaptığını kabul etmektedir:

İngiliz televizyonunda farklı deri rengine sahip insanlar, ailevi ve gündelik hayatın temsili dünyasından, televizyonun dünyasından dışlanmaktadır. *Onlar* yalnızca bir problemin veya kaygının nesnesi olarak görünmekte; ve dolayısıyla izleyici çoğunluğu için belirli biçimde kurgulanmaktadır” (1982: 141).

Bu tesadüfi ırkçılığın yanında Ellis ayrıca televizyonun, yakın çekimlerin sıkça kullanılması dolayısıyla bir tür fetişleştiren sisteme sahip olduğunu tespit etmektedir. Gerçekten de televizyon kameraları genellikle konuşan insanların vücudunun üst kısmının ve yüzünün yakın çekimlerini yapar ve izleyiciye gündelik hayata oranla çok daha fazla yakınlık kurar. Haber sunucuları uzunca bir süre büyük bir değişiklik olmaksızın görüntüde kalırlar. Fetişleştirme, televizyon görüntüsünün değişmeyen ritüellerinde ve vücutların sunumuna uygun algıda gerçekleşir:

Televizyonun sürekli ve yeterince can sıkıcı biçimde kadın bedenlerini görüntülemesi sadece göz gezdirmeye malzeme sunmaktadır. Ayrıntılar ve bütün vücut yalnızca ‘vücudun bir parçası’ veya ‘tüm vücut’ olarak kaydedilenin bir genişlemesi biçiminde gösterilmektedir. Yüz, özellikle kadın yüzü, haber sunucuları bu durumdan ayrı tutulmaktadır. Onlar, saplantısal nesnelere dönüşmektedir. İngiltere’de, 1970’li yılların ortalarında kadın haber sunucuları tanıtıldıklarında ulusal fetişizmin hedefi haline geldiler” (1982: 143).

Yakın çekimler aracılığı ile televizyon, vücudun, konuşan yüzlerin bedeninin diğer kısımlarına üstünlük sağladığı temsili bir sunumunu meydana getirir. Enformasyon programlarında sunucunun beden dilini, haberlerde olduğu gibi, iletilen bilgiye öznel ifadele-

rin karışmasını önlemek için fazla kullanmamasına özen gösterilir. Haftada bir, hatta her gün, izleyen yüzlerle karşı karşıya gelen konuşan yüzler, oluşturdukları sözde samimi ilişkiler dolayısıyla medyatik kişilerle izleyici arasında çok çeşitli toplumsal etkileşim biçimleri meydana getirirler. Televizyon izleyicisi sıkça gördükleri medyatik kişileri tanıdıkları vehmine kapılır, onlara karşı benimseyen veya reddeden duygulara kapılarak bağlanır.

Alışma süreçleri ayrıca televizyonun dizisel anlatım biçimleri dolayısıyla oluşmaktadır. Ellis'e göre "benzer anlatım biçimleri hem kurgusal hem de kurgusal olmayan düzeylerde bulunabilir. Anlatım biçimi itibarıyla haberler ve pembe diziler arasında bir fark bulunmamaktadır" (1982: 159). Pembe dizi formatının açık son uygulaması haberler için de geçerlidir. Zira haberlerde de olayların sonsuzca, sentetize edilmeksizin yenilenmesi söz konusudur. Ellis'e göre kurgusal ve kurgusal olmayan program segmanları arasındaki farkın kullanılan malzemelerde aranması gerekir:

Televizyonun anlatım tarzını, kurguya uygun olan ve kurgusal olmayan biçiminde iki ayrı modele ayırmamak gerekir. Bunun yerine tek bir modelin, kurgusal ve kurgusal olmayan ilgileri kendine çeken bir modelin yeterli olduğu görülmektedir. Bu durum, statüsü itibarıyla belirsiz olan programlar üretmeye başladığı zamanlardan beri televizyonun sahip olduğu rahatlığı açıklar: Belgesel drama veya drama belgeseli biçimlerinin 1950'li yılların sonunda BBC'de var oldukları görülür. Kurgusal ve kurgusal olmayanın bölünmesi bu anlatımın farklı bir düzeyindedir. Onlar daha çok bu programlarda kullanılan malzemelerle ilgilidir" (1982: 146).

Bu bağlamda John Fiske diziden dışıl anlatım biçimi olarak bahseder. Zira problemi çözüme kavuşturmaksızın sonsuzca devam eden anlatım, ev kadınlarının bir sonuç almaksızın kendini sürekli tekrar eden gündelik işlerine uygun düşmektedir. Ayrıca ilk pembe dizilerin radyoda yayınlandığını ve ev işlerine eşlik etmesi amacıyla icat edildiğini iddia eden Fiske'ye göre kendi içinde tutarlı, belirli başlangıca, ortaya ve sona sahip sağlam bir yapısı olan metinler ise erildir (Fiske, 1987: 179).

Ellis ayrıca sinema ve televizyona özgü anlatımlar arasında ayırım yapar. Buna göre televizyon, çeşitli segmanlar aracılığıyla

programlar üzerine yayılmış dağınık bir anlatım biçimine sahiptir. Öte yandan sinemada geçerli olan anlatım ise, edebiyatta olduğu gibi, biçimsel kapalılığı ve genel bakış stratejilerini gerekli kılmaktadır. Televizyon ise gücünü olayların sürekli yeniden biçimlendirilmesinden alır: “Haber bültenleri dizileri gibi, televizyon yayınlarının anlatımı da [...] açık sonludur, sürekli bir yenilenme sunarak daimi olarak şimdiki zamana geri dönüştür” (1982: 147). Estetik tekrar şablonları ve yenilikler üzerine inşa edilen sinema filmi, televizyona oranla sıkıca kapalı bir anlatım yapısına sahiptir. Demek ki sanatsal metinlerden farklı olarak televizyonu, çeşitli metin türlerini içeren, aktüel olaylara yönelmiş bir enformasyon taşıyıcısı olan gazete ile karşılaştırarak anlamaya çalışmak gerekir. Televizyon, anlatımını diziler düzeyinde gerçekleşen tekrarlar ile kurar. Ayrıca, tekrar eden formatlar haftadan haftaya değişebilir. Böylece her an bir yenilik varmış izlenimi uyandırılır. Her program, formatına göre yeni bir durumu sergilemekte veya yeni bir problemi çözmektedir. Haberler izleyicisini anı anına gelişen olaylardan haberdar eder. Televizyondaki bu her an kendini yenileyen tekrar biçimi, klasik sinema tarafından sunulan anlatımdan farklılık arz etmekte, “nihai toplamaya doğru yöneltilmiş yeniden kullanma ekonomisinden farklı olarak, olaylar için istikrarlı bir zemin, bir tür dayanak sunmaktadır” (Ellis, 1982: 147).

Televizyonun tekrara dayalı yapısı, sürekli aktüelleştirme, izleyiciye gelip-gitme ve televizyonu kapatıp-açma imkânı verir. İzleyici, örneğin bir dizi ortasında birkaç segmanı kaçırma pahasına başka bir kanala geçmesine veya arada bir telefon etmeye gitmesine rağmen, tekrar sayesinde tanıdığı segmanlar dolayısıyla olayların bütününden veya büyük bir kısmından haberdar olmaktadır. Diziler ve haberlerdeki tekrar yapısının etkisine ilişkin olarak Ellis, haberlerin bütün dünyadan heterojen olayları gündeme getirdiğine, dizilerde ise nihai bir çözüme kavuşmayan problemlerin sıralandığına ve izleyiciyi bağlamak için bir sonraki segmana veya bölüme aktarıldığına dikkat çeker: “Esasen diziler çözümünden ve kapalı bir sondan ziyade ikileme işaret etmektedir. Bu belki de anlatım biçimlerinin ve dünyanın anlatımsallaştırılmış algısının uzun tarihine televizyonun yaptığı önemli bir katkıdır” (1982: 147).

Segmanlar arasındaki anlatımsal hareket, bir olaydan hemen diğerine hızlıca geçiş yapan sinematik harekete benzemez. Televizyon anlatımının dizilerdeki hareketi daha çok yavaş ve temkinlidir. Türkiye'deki *Kurtlar Vadisi* gibi kriminal dizilerde karakterler genellikle segmanların sonunda kendilerini ikilemli bir durumda bulurlar. Bu durumlar daha önceden senaryo aşamasında reklamın gösterileceği yerler olarak tespit edilmiş zaman dilimleridir. İzleyicilerin daha sonraki bölümleri görme arzusunu köreltmemek için, ikilemi ifade eden olayların karakterleri tamamen etkisiz ve güçsüz kılmaması gerekir. Gerilim uzun süre ve birçok segmana dağıtılmış biçimde muhafaza edilmelidir. "Böylece gerilim dizisel bir olay olmaktadır" (Ellis, 1982: 151). Sürekli tekrarlanan duygusal uyarım, dizi üretiminde hesaplanmış duygu inşası ve zayıflığının, izleyici duygularının tahrik edilmesi ve bastırılmasının uzun süreli stratejisini gerektirir. Ellis'e göre bu, anlatımın esrarengiz yapısına ilişkin bağlantıların değiştirilmesiyle gerçekleştirilmektedir:

[...] anlatımsal belirsizlik (kahramanın çabalarının hedefi) ikincil derecede önemlidir. Belirsizlik, belirli aksiyonlarla ilgili, kendi sınırlarına göreceli olarak hâkim segman dizileri için zemin sunmaktadır. Segmanlar 'çatışma' olarak adlandırılabilir: sıkıştırılmış ilişkiler içinde bir kavga. [...] Buna karşın sinemada bu yöntem yoğun biçimde can sıkıcı ve sonuçta gereksiz olabilir. Belirsizlik ile çatışma olayı arasındaki denge televizyonda farklıdır. Çatışmalar programı, belirsizlik hiç çözülmese bile taşıyabilir (1982: 152).

İen Ang televizyon dizileri üzerine yaptığı araştırmada *Dallas* ile ilgili olarak, bu dizinin bir yandan haftalık bir yayım, yani kendi içine kapalı bir metin olduğunu, fakat öte yandan sadece görsel ve işitsel işaretlerin kombinasyonu ile alakalı olmayan bir dizi olduğunu söyler:

Problem esasen *Dallas*'ın süresiz bir metin olmasıdır; o her biri az veya çok ayrı bir bütünlük oluşturan epizotlardan oluşan bir televizyon dizisidir. Her epizot kendi içinde değerlendirildiğinde metinsel bir bütünlük olarak adlandırılabilir. Açıkça söylemek gerekirse, televizyon dizisi *Dallas*'ın bütünü, tamamlanmamış, *sonu olmayan bir metin* olarak görüyorum (1985: 27).

Televizyonun dizi üretimini, endüstriyel üretimin dayandığı tarihsel seri üretim bağlamında değerlendiren Knut Hickethier, medyanın dizisel anlatımında kültür endüstrisinin gelişme aşamalarından birini görmektedir. Ona göre dizi, kendi bünyesinden anlatılabilir olanın ve zaten hep anlatılmış olanın sürekli yeni bir tarzını üreten büyük anlatım makinesi televizyonun bir kısmıdır. Anlatım endüstrisinin bir parçası olan televizyon dizisi, kendini tamamlamak için sadece diğer anlatım girişimlerinin (edebiyattan tiyatroya, radyoya ve sinemaya kadar) ürünlerinden işlenmemiş malzemeler olarak faydalanmakla kalmaz, aynı zamanda diğerlerinin adaptasyon ve değerlendirme stratejilerinin çıkış noktasına dönüşür (Hickethier, 1993: 14).

Ellis de aynı şekilde diziselliğin ucu açık anlatım biçimlerini meydana getirdiğini, fakat televizyonun anlatım tarzının kendine özgü bir tabiatı olduğunu düşünmektedir: Aynı olanın değişik biçimlerde sonu gelmeyen ebedi tekrarı, daha çok eğlence şovları ve haberler gibi diğer televizyon türlerinde meydana gelir. Ona göre medya çalışanları ve enformasyon yayımları da diziler gibi dizisel bir formata sahiptir. Bu bağlamda, haberler ile güncel olaylar içeren diziler arasında bir karşılaştırma yaparak her ikisinin de vizyon ve açıklama sorunsalı oluşturduğunu ileri sürer. Dizilerde belirli karakterlerin her hafta belirli şartlar çerçevesinde seyirciyle buluştuğunu söyleyen Ellis, haber programında izleyici için araştırma ve açıklamalar yapan karakterlerin, pembe dizilerdeki ekip gibi gevşek bir grup oluşturduğunu, bazılarının merkezi, uzun nefesli figürler (sunucular, hadisenin bağlandığı kişiler) iken, bazılarının da gelip geçici figürler (muhabirler gibi) olduğunu ifade etmektedir (1982: 155).

Ellis'e göre eğlendirici enformasyon yayınlarının bir kısmında pembe dizilerin bakış açısı açıkça görülür. Dizileri andıran bu programlarda dünya hep aynı çerçevede, stüdyoda, aynı zamanda ve aynı kişi tarafından sürekli problemlerle, olaylarla dolu gösterilmekte; hiçbir gelişme olmaksızın sürekli problematik olayların sunulması aktüel haberciliğin ana gayesini oluşturmaktadır. Haberler gibi, her defasında içeriği yenilenen dizilerin, her epizodun sonunda süreklilik ve süreksizlik zıtlığından oluşan ikilemleri de-

vam eder. Üstelik dizilerde olumlu bir gelişme olmazken, “Sinema filmi metni her şeyi geriye doğru düzenleyen nihai uyumlu toplam bir vizyonu hedeflemektedir. Diziler, bu sağlam bir aşamadan diğer sağlam başka bir aşamaya yönelen hareketi paylaşmamaktadır. [...] Diziler, kişiler arasında bizzat kendilerinin rutin biçimde neden oldukları gerilim üzerinde inceleme yapmaksızın çalışmaktadır” (1982: 154, 155).

Televizyonun tipik estetik özelliklerinden biri olan bu program karakterlerini basitçe ve oldukça biçimsel ekrandaki görüntüye yerleştirivermenin, haberlerde görüntüye getirilen politikacılarda ve magazin programlarında gösterilen ünlü kişilerde nasıl bir işlev üstlendiği incelenmelidir.

## Değerlendirme

İngiltere kaynaklı televizyon teorisi araştırmaları 1980’li yıllarda Amerika’da karşılık bulmuş ve Sarah Kozloff gibi yazarlar bu geleneği devam ettirmeye çalışmışlardır. Fakat Kozloff örneğinde olduğu gibi bu çalışmaların teori geleneğini daha da geliştirdiği pek söylenemez. Nitekim Kozloff’un, yaptığı analizlerle John Ellis ile ulaşılan düzeyin gerisinde kaldığı görülmektedir. Bu analizlerde ‘metin’ kavramına tekrar geri dönen, üstelik tek bir metinden hareket eden şablonlar oluşturan Kozloff, televizyon ve izleyici ilişkisini, gerçek yazar/kendisine imada bulunulan yazar - anlatıcı/ anlatılan - kendisine imada bulunulan okuyucu/gerçek okuyucu şemasına indirger (1987b: 55). Bu şemanın kendisine imada bulunulan yazar ile okuyucu arasında kalan bölümü metni temsil etmektedir. Kozloff esasen okuyucuyu temel alan metin analiziyle anlatımsal televizyon analizini birleştirmeye çalışır ve bu özelliğiyle, Williams ve Ellis’in televizyon metinlerini anlatımsal temel yapıları itibarıyla çözen ve onları alışlagelmiş semiyotiğin varyasyonları ve segmanlaştırmaları olarak kabul eden yaklaşımının gerisinde kalır. Onun metin temelli analizi daha çok film teorisine uygun düşmekte, televizyona özgü anlatım biçimlerini dikkate almamaktadır.

Buna karşın Ellis'in araştırmaları ilk defa televizyon medyumunun sunum biçimlerinin estetik özelliklerine dikkat çekmektedir. Onun televizyon teorisinde bir yandan metin kavramı elektronik medya adına reddedilirken, öte yandan Raymond Williams'ın ve semiyotiğin etkisiyle segmanlaştırma tezi işlenir. Muhtemelen Umberto Eco'nun *A Theory of Semiotics* (1976) adlı çalışmasından etkilenen Ellis, görsel kodlar sistemi konseptinin yerine *açık metin*, *sonu olmayan yorum* ve *sınırsız semiyotik* düşüncesini ikame etmeye çalışır.

Güçlü biçim analizleri sayesinde Ellis, televizyonda 1990'lı yıllarda gözlenen program türlerinin sınırları arasındaki kaymaları, ayırt edilemeyecek biçimde iç içe geçmelerini önceden görebilmiştir. Ayrıca bu bağlamda, televizyonun kendine özgü, temsil biçimlerinin diziselliğine bağlı olarak anlatım yapıları ve biçimleri geliştirdiğini ve çeşitlendirdiğini tespit etmesi bakımından önem kazanmaktadır.

Ellis, Nietzsche'nin ünlü *aynı olanın ebedi deveranı* düşüncesini kültür endüstrisi alanında gözlemlenen üretim ilişkilerine yansıtmış ve olayların dizisellik bağlamında sürekli aktüelleştirilen tekrarı ve bilgilerin sürekli yeniden yüklenmesi olarak değerlendirmiştir. Bu değerlendirmesinde, içerik düzeyinden bağımsız olarak işlev gören kurgusal ve kurgusal olmayan tele-vizüel anlatım biçimleri aracılığı ile algının yönlendirilmesi düşüncesinden hareket etmiştir.

Problematik olayların dizilerde ve haberlerde sonu gelmeyecek biçimde tekrar edilerek yeniden hazırlanması ve sunulması, programın meşrulaşması ve yayınlanmasının devamı için gerekli görülür: Nitekim "çatışmalar programı, belirsizlik hiç çözülme bile taşıyabilir" (Ellis, 1982: 152).

Ellis'in, televizyonun görüntü estetiğinin, görüntünün enformatik içeriğine indirgendiği gözlemi, televizyonu iletişim teknolojisine daha da yakınlaştırır. Nitekim televizyon programları sürekli artan bir oranda bilgisayarın düzenli enformasyon aktarımına uyum sağlamakta, televizyonun kendisi de her geçen gün biraz daha dijitalleşmektedir. Bütün bu gelişmeler Ellis'in biçim analizlerini tasdik eder.

Bütün bu değerlendirmelerin sonunda program türlerinin ve tarihi gelişimlerinin belirli bir teorik açıdan araştırılması konusu çözülmeyi bekleyen bir problem olarak kalır. Çünkü bu problemin aşılabilmesi için, tekil metinler veya yayın biçiminin neden yayın biçimlerinin belirli bir sınıfına ait olduğunu temellendirebilecek tür teorisinin kurulması gerekmektedir. Jane Feuer bu zorluğu şu şekilde formüle eder: "Hem türler arasındaki ayırımı yapmak hem de bu türlerin oluşturduğu sınıflandırmaları haklı çıkarmak tür teorisinin görevidir" (1987: 113).

Anlatım türlerini tanımlama söz konusu olduğunda akla ilkin Hollywood'un Western filmleri gibi sinema tarihi ve geleneği içinde oluşmuş tarzlar gelir. Fakat televizyon programlarında türlerin tam olarak tanımlanabilmesi ve araştırılabilmesi için öncelikle ilkelerinin belirlenmesi gerekir. Tür tanımlamasının sürekli değişen ve dönüşen üretim kodları ve izleyici yargılarıyla bağıntılı olmasının gerekliliği bu alanda yapılacak araştırmaları zorlaştırmaktadır.

Popüler türler veya diziselliği ön planda olan programlar genellikle ana türler olarak kabul edilir. Haberler, diziler, magazin programları, haftalık şov programları, reklamlar ve spor yayınları bu ana türlerdendir. Bu türler arasına ayrıca 1990'lı yıllardan sonra eğlence, bilgilendirme, şov ve stüdyo konuşmalarının bir arada bulunduğu programlar da katılmıştır.

Önce Raymond Williams, daha sonra John Ellis tarafından köklü biçimde temellendirilerek metinsel yaklaşımlar yerine ikame edilmek istenen *doku* kavramına rağmen programlar metin türü olarak adlandırılmaya devam etmiştir.

Yayınların türlere göre bölünmesi, örneğin genel anlamda kurgusal olan ve olmayan biçiminde ayrıştırılması, edebiyat ve metin araştırmaları geleneğinden edinilen alışkanlıkların devam ettiğini gösterir. Televizyon tarihiyle ilgili araştırmalar bir yandan yayın biçimlerine, formatlarına yönelirken, öte yandan programı oluşturan unsurları da değişik açılardan değerlendirmek zorunda kalmaktadır.

Karmaşık yapısı dolayısıyla televizyon tarihinin tek bir bakış açısıyla ve sadece belirli özellikleri dikkate alınarak yazılması ayrıca bir problem olarak tartışılmaktadır. Bu bağlamda karşılaşılan zorlukları aşmak için, televizyon tarihine monolojik biçimde yaklaşımdan ziyade televizyonun çok çeşitli fakat birbiriyle bağıntılı tarihini yazma girişimleri önerilmiştir (Rausch, 1998: 289-321).

Televizyon yayınları içindeki türlerin tanımlanması, bu türlerin tarihsel gelişimine veya izleyici tarafından oluşturulmuş, tamamlanmış ve dönüştürülmüş yargılara bağlıdır. İzleyici, programları bilişsel şemalara göre türlere ayırır, onlara değerler yükler, sınıflandırır ve düzenler (Rausch, 1998: 289-321). Fakat bu şemaların oluşumu izleyicinin keyfi iradesiyle değil, yine medya ve diğer toplumsal, kültürel süreçlerin ortaklaşa etkisiyle gerçekleşir.

Metin türleri, tanım olarak kabul edilse bile ancak televizyonun toplam dokusunu vurgulayabilir ve yine ancak muhtemel estetik karmaşıklığın kendi içindeki bağıntılara işaret edebilir. Ellis tarafından işlenen televizyon semiyotiği ve Fiske tarafından Umberto Eco'dan ilham alarak dile getirilen *açık metin* kavramı sonuç itibarıyla televizyonun bir medyum olarak bütünü, televizyon yayını ve programları, kodların ve konvansiyonların bir dokusu olarak değerlendirmeyi gerektirir.

# Joshua Meyrowitz

Televizyonun çevresel özellikleri ve etkilerini sorgulama, şüphesiz en az araçsal ve dilsel yapısını incelemek kadar önem arz etmektedir. Bu alanda öne çıkan düşünürler arasında *The Disappearance of Childhood* (1982), *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business* (1985) ve *The End of Education: Redefining the Value of School* (1995) gibi eserleriyle adını duyuran Neil Postman ile *No Sense Of Place* (1985) adlı eseriyle Joshua Meyrowitz de yer alır. Postman televizyonun kendine özgü gücünü eğlendirici magazinsel özellikleri dolayısıyla oluşturduğu ve makro düzeyde toplumsal algıyı ve davranışları etkilediği kabullünden hareket etmiş; Meyrowitz ise aynı kabulden hareketle, bu etkinin fert ve toplum davranışlarında gözlemlenebilecek ampirik sonuçlarını araştırmıştır. Bu bağlamda eğlence, magazin, magazinsellik, mekân sınırlarının ortadan kaldırılması ve tecrübe simülasyonu gibi kavramlar öne çıkar.

Neredeyse her şeyin, nesnelerin, ilişkilerin, gerçekliğin ve algının estetize edildiği günümüzde varlığın ve oluşun kendisinden çok tarzının, nitelikten çok biçimselliğin daha önemli ve daha geçerli hale geldiği görülmektedir. Mağazalarda, galerilerde, şatolarda, fuarlarda, turistik merkezlerde ve şehirlerde, video oyunlarında, dans lokallerinde, diskolarda, tiyatrolarda, reklamlarda, sinema komplekslerinde, filmlerde, bilgisayarda (internet), cyberspace ve moda dünyasında rahatlıkla gözlemlediğimiz bu dönüşüm, görsel kültürün yazılı kültüre hâkim olduğunu gösterir. Şüphesiz bu dönüşüm-

de en büyük pay televizyona aittir. Söz konusu kültürel dönüşümde televizyonun oynadığı rolün önemli ölçüde gerçekliği, gerçeklik algısını magazinselleştirme ve gündelik hayatın tecrübelerini taklit ederek dönüştürme (*re-prezantasyon*/temsil ve simülasyon) gücünden kaynaklandığı iddiasının televizyonun ne olduğu sorusu etrafında dönen tartışmaların gündemine taşınması gerekmektedir.

Bu bağlamda, öncelikle Neil Postman'ın, televizyonun magazin-sel yapısı, toplumsal gerçeklik algısını etkileme gücü üzerine sergilediği yaklaşımı incelemek ve televizyonun bütününe hâkim olan magazinsel yapının fert ve toplumun gerçeklik algısı üzerindeki etkisinin önemli pratik sonuçlarının neler olabileceğini sorularını tartışmaya sunmak uygun olacaktır.

## Magazin ve Magazinsellik

'Magazin', köken itibarıyla Arapçadaki *depo*, *silah deposu* anlamına gelen *mahzen* sözcüğünden üretilerek Avrupa dillerine yerleşmiş bir kavramdır. Arapça *depo* anlamından da anlaşılabilirliği gibi, aynı veya farklı türden malzemelerin bir arada bulunduğu mekân anlamına gelir.

Almanca ve İngilizcede dergi, Amerikan İngilizcesinde aynı zamanda *lifestyle* anlamında da kullanılan magazin, genellikle birden fazla konuları içeren ve değişik düzeylerde işleyen bir yayın formatıdır.

Magazin dergileri, *Time*, *Stern* ve *Spiegel* gibi haber ağırlıklı olanından, erotik, ekonomi, edebiyat, politika, mimari, otomobil, müzik, seyahat, gençlik, sanat, ticaret ağırlıklı türlere varıncaya kadar oldukça çeşitlilik gösterse de, hemen hepsi aralarında ki mantıksal bağıntıya özen göstermeksizin çeşitli ve birbirinden farklı konulara yer verir ve görsel anlatımı önemser. Tek bir konuya ağırlık veren magazin dergilerinde bile konu çeşitlendirilmekte, aralarında nedensellik bağı bulunmayan farklı olaylar ve alt konu başlıkları etrafında işlenmektedir. Magazin dergilerinin ortak özelliklerinden biri de, periyodik olarak çıkmaları, genellikle reklam, abonelik ve satış fiyatı ile kendilerini finanse etmeleridir.

İlk defa 1731 yılında Londra'da yayınlanan *The Gentleman's Magazine* adlı dergi, genel ilgiye yönelen ilk magazin örneği olarak kabul edilir. Yine belirli aralıklarla yayınına 1739'dan günümüze kadar sürdüren *The Scots Magazine* ve 1734'ten itibaren yayınlanmaya başlayan *Lloyd's List*, tarihin ilk magazin dergileri arasında yer alır.

Magazin dergilerinin çok çeşitli toplumsal ve ferdi yaşama alanlarına yönelmesi ve seçilen olay veya içerikleri kendilerine özgü biçimde sunmaları, esasen ferdi ve toplumsal gerçekliğin yeniden algıya metin ve daha çok görsel düzeyde estetize edilmiş gerçekleşme biçimi ve hayat tarzı olarak sunulması anlamına gelmektedir. Tespit edilmiş yaşanmış olayların, ferdi veya toplumsal etkinliklerin estetize edilerek toplumsal algıya sunulmaları, konuların esasen seçilmiş ve magazin dergisinin algı ve gerçeklik kıstaslarına uygun biçimde formatlanmaları dolayısıyla vuku bulan hadiselerin ve hem ferdi hem de toplumsal tecrübelerin hep belirli bir biçime ve tarza sahip olduğu yanılsamasını meydana getirmektedir. Özellikle popüler magazinlerin daha çok *lifestyle / hayat tarzı* dergisi olarak adlandırılması gerçeğin kendinden çok gerçekleşme tarzını vurgulayan ve ideal gerçekleşme tarzı olarak estetize eden magazin kültürüne uygun düşer. Gündelik gerçekliği estetize ve stilize ederek toplumsal algıya sunma amacıyla 1883 yılında Amerika'da çıkarılan magazin *Life* adını taşıması ve içeriği bu tespitleri pekiştirmektedir. Genel ilgi alanlarına yönelen bir eğlence dergisi olan *Life*, konu edindiği gerçeklikleri stilize ederken bolca resim kullanmış, güldürücü fıkralara, toplumsal olayları ve tiyatro ve sinema filmi gibi sanat ürünlerini yorumlayan görüşlere yer vermiştir. 1936 yılına kadar sürekli, daha sonra kısa devrelerle 2000'li yıllara kadar yayınına devam eden dergi, yaklaşık elli yıl boyunca on milyonu aşkın satış oranlarıyla toplumsal gerçeklik algısının estetize ve stilize edilmesinde, başka bir deyişle magazinleşmesinde önemli bir rol oynar.

Almanya'da 1924 yılında Amerikan dergilerini taklit ederek yayınlanmaya başlanan *das Magazin*, gerçeklik algısının magazinleşmesinin toplumun demokratikleşmesi veya tek-tipleşmesi konusunda ne gibi etkileri olabileceğine dair ipuçları verebilecek

başka bir örnektir. 1941 yılında, savaşın stratejik hedeflerine uy-  
madığı için yayınına son verilen dergi, geriye doğru bakıldığında  
günümüz için, Hitler döneminin faşist ideolojisinin kültür ve hayat  
tarzı ile ilgili bütün konuları nasıl işgal etmeyi başardığına dair  
belge niteliği taşır.

## Televizyon ve Magazin Programları

Önceleri radyoda yayımlanan, daha sonra televizyon tarafından  
üstlenilen ve geliştirilen magazin programları, genellikle belirli bir  
konuya ağırlık veren ve aynı konuyu kendi içerisinde segmanlara  
bölerek çeşitlendiren programlardır. Bu programlar, tıpkı magazin  
dergilerinde olduğu gibi, müzikten, sağlığa, haber niteliği taşıyan  
olaylardan, sosyete dünyasına ve erotiğe kadar birçok alanı kap-  
sayabilir. Genellikle stüdyoda çekilen ve görüntülerle beslenebilen  
talk-show formatında da sunulabilen magazin programlarının en  
önemli özelliklerinden biri eğlendirici olması ve kolay, hızlıca tü-  
ketilebilir bilgilendirme biçimlerini benimsemesidir. Her ne kadar  
televizyonda yayımlanan magazin programları belirli bir konuya  
ağırlık verse de, eğlendiricilik özelliklerini ön plana çıkarmala-  
rı, konuyu çeşitlendirme ve işleme biçimleri itibarıyla televizyon  
yayınlarının bütünün karakteristik özellikleriyle örtüşür. Fakat  
çeşitli program türlerini, segmanları ve içerikleri aralarında man-  
tıkasal bir bağıntı olmaksızın sunması bakımından televizyon, ma-  
gazin dergilerinin yapısı ve tarzıyla daha çok uygunluk arz eder.

Nitekim magazin ve diziler, televizyonda en fazla kullanılan  
program formatlarıdır. Televizyon programlarının gelişim süreci-  
ne bakıldığında bu formatların diğerleri arasında giderek ağırlık  
kazandıkları ve televizyonun ana karakterini belirledikleri gözlem-  
lenmektedir. Öyle ki televizyon yayıncılığının gelişim sürecinde  
programlar gittikçe magazinleşirken, magazin programları da bu  
gelişmeye paralel olarak formatlarını diziselleştirmişlerdir.

Dizisel magazin formatının etkisi, daha çok program içerikleri-  
ne dikkat eden televizyon izleyicisinin şuur-dışı tarafından algılan-  
makta; bu formatın ucu açık biçimi köken itibarıyla ticari amaçlı  
Amerikan kanallarında reklam filmlerinin çerçevesini belirleyen

tasarımlara uzanmaktadır. Bu tasarım daha sonra 1950'li yıllarda İngiltere'deki BBC ve Almanya'daki NDR gibi Avrupa'daki bazı kanallar tarafından ciddi haber programlarının sunum biçimi olarak benimsenmiş ve yaygınlaşmıştır.

Amerikalı medya tarihçisi Boddy William, magazin programlarının oluşmasının sebebi olarak medya şirketlerinin belirli sponsorlar adına yapılan programlardan rahatsızlık duymasını gösterir (1987: 347). William, 1940'lı yıllarda Amerika'da beslenme ve çamaşır tozu alanında üretim yapan büyük firmaların ajans ve film şirketleri aracılığı ile bizzat kendilerinin radyo ve televizyon programları ürettiklerini, fakat bu durumun 50'li yılların başından itibaren değiştiğini, ABC, CBS ve NBC televizyon kanallarının reklam üretimi üzerindeki kontrolü ele geçirmek ve reklam müşterileri için tekel oluşturmaya yönelik stratejiler geliştirdiklerini söyler. Meyrowitz'in de işaret ettiği gibi geliştirilen bu stratejiler arasında en dikkat çekici olan, reklamların bütünüyle planlanmış olan yayın akışına ölçülü biçimde yerleştirilmesi ve özellikle pembe dizilerin içinde belirli zaman dilimlerinde tekrar edilmesi gerektiği düşüncesi idi. Bu düşüncüyü gerçekleştirmek üzere önce *magazin planlaması* olarak adlandırılan bir program akışı düzenlendi. Bu düzenlemede akışın merkezine reklam blokları alındı ve programlar reklamlar esas alınarak serpiştirildi (Meyrowitz, 1987: 63). Söz konusu *magazin planlamasını* yapan ve böylece öne çıkan isimlerden biri olan Pat Weaver, ticari başarıyı hedefleyen reklam ağırlıklı televizyon kanallarının program ve reklamlarının popüler, ucuz, eğlendirici ve öncelikle kısa süreli olması gerektiğini savundu. 1935'li yıllarda ticari kanalların başarılı olabilmeleri için arka planda kalarak eğlence sunması gerektiğini iddia eden David Sarnoff gibi Pat Weaver de, eğlence programlarının seyirciyi tatmin edebilmesi için yüksek bir öykü ve senaryo değerinin olmasının gerektiğini ileri sürüyordu (Boddy, 1987: 349, 356).

Bu girişimler ve uygulamalar sonucunda televizyon programları eğlendiricilik, kısa sürelilik, ucuzluk ve popülerlik ilkeleri çerçevesinde magazin formatına uyarlandı. Ayrıca aynı yıllarda televizyon programlarının merkeze alınan reklam blokları etrafında düzenlenmesi dolayısıyla, seyirciye sunulan programlar küçük

parçacıklara bölündü ve sonuç itibarıyla televizyon yayının kendisi eklektik biçimde yapılandırılmış oldu.

Nitekim 1970'li yıllara gelindiğinde, Peter Christian Hall'ın eleştirel bir biçimde işaret ettiği gibi, diğerlerinin yanında magazin programları her ne kadar bütün bir medyum olarak televizyonun pazarlanması görevini üstlenseler de, söz konusu eklektik yapı dolayısıyla televizyonun tamamı tek ve büyük bir magazin programı gibi işlev görmeye başladı. Zira günümüzün televizyonculuk anlayışında her program aralarında doğrudan bir bağlantı olmayan diğer programlardan oluşan bir bütünlüğün içinde yer almakta, her program bir sonrakine daha eğlendirici bir imkân sunulacağı vaadiyle bağlanmaktadır (Hall, 1979: 305).

## Televizyonun Magazinsel Dokusu ve Biçimleri

Televizyonda yayın akışının reklam odaklı ve magazinsel bir biçimde düzenlenmesi programlara belirli işlevler yüklemekte, bu magazinsel formatlanma sebebiyle yayın akışında bulunan her şey birbirine bağlanabilmektedir. Paket olarak sunulan ve unsurları arasında tutarlı bir bağıntı olmayan magazinsel gösterim biçimi adeta gündelik pratiklerimizi yeniden üreten bir makine gibi işlev görür ve ürünlerin sergilendiği magazin dünyasına, alışveriş merkezlerine ve süper marketlere uygun düşer. Bu bağlamda magazin dergilerine benzer biçimde yapılanan magazin programları televizyonun omurgasını oluşturur.

Televizyonun dokusunu oluşturan magazin modeli birçok araştırmacı tarafından ele alınmış ve eleştirilmiştir. Magazin programlarında sunulan bölümlerin kısa süreli oluşu ve bunun televizyon yayınlarının bütününe hızla yayılması eleştirilere maruz kalmıştır. Magazin bölümlerinin kısalığı ve ele aldıkları konuları ayrıntıya girmeksizin işlemeleri enformasyonlar arasındaki farkların ortadan kalkmasına ve konuların tekdüzeleşmesine yol açar; programda sunulan bir haber veya enformasyon hemen diğerine yüklenerck böylece haberin veya enformasyonun kendi başına taşıdığı değeri düşürür. Yayının sonunda her şey televizyonun eşdeğerde bölünmüş ve uçuşup giden küçük parçacıklarına dönüşmektedir.

Medya eleştirmeni Neil Postman magazin programları, haber ve reklamlarda gözlemlenen bu formatın etkisinin esasen televizyonun bütünü için geçerli olduğunu düşünür. Ona göre televizyon, sürekli olarak kendini tekrar eden *ve şimdi* mantığı ile kurulan program yapılarından beslenmektedir. Televizyonun temel kabulü tutarlılık değil süreksizliktir ve bu süreksizlik bağlamsız bağlamlarla ilerleyen bir süreklilik arz ettiği için de bir hakikat değeri ifade etmekten daha çok çelişkisizlik anlamına gelir. Televizyon birbirinden bağımsız, ne içerik, ne kontekst, ne de uyandırdığı duygu bakımından, önceki ve sonrakilerle hiçbir bağlantısı olmayan olaylar üretmektedir. Bu durumun, izleyicinin televizyona keyfine göre kendi istediği bir zamanda ilgi göstermesi veya göstermemesinden kaynaklandığını ileri süren Postman, televizyon yayınlarının izleyicinin bu tavrına uygun biçimde yapılandırıldığını, hatta başlangıcı ve sonu belirlenmiş olaylar olarak işlev görecektir kısa süreli segmanların diğerlerinden bağımsız ve bağlantısız biçimde kendi başına durabildiklerini ifade eder (Postman, 1985: 124). Bu yapı sadece magazin programlarında değil, haber programlarında da gözlenmektedir: “Televizyonda bize gösterilen haberler sadece parçalanmış değil, aynı zamanda bağlamsız, sonuçsuz, değer yüklü olmayan ve dolayısıyla ciddiyetten yoksundur, yani sırf eğlenceye yarayan haberlerdir” (1985: 124).

Bu eleştirinin bütün magazin programlarına uygulanabileceğini kestirebilmek pek zor olmayacaktır. Önemli olan burada, magazin programlarındaki bu ‘ve şimdi’ mantığı ile kurulan yapının, televizyona içkin olan arz-talep yapısına uygun olarak nasıl mikro düzeyde diğer programlara uygulandığını görebilmektir. Magazin programlarında sunulan segmanlar günümüzde dört dakika veya biraz daha kısa sürelerden oluşur. Fakat öte yandan haber programlarında, reklamlarda ve kliplerde sunulan segmanlar çok daha kısa sürer. Postman konuya ilişkin olarak, televizyonun izleyicilerden bir programdan veya segmandan diğerine geçerken aynı düşünceleri veya duyguları muhafaza etmesini pek nadiren talep ettiklerini ifade etmektedir (1985: 124).

Özellikle Amerika’da 50’li yıllardan itibaren reklama odaklanmaya başlayan televizyonun magazinleşmesiyle birlikte içerik ve

format arasındaki çatışma günümüze değin artarak devam etmiş ve bu durum genel eğilime ters düşen iddialı programlar yapmayı güçleştirmiştir. Nitekim geçen süre içinde kültürel ve politik konuları işleyen programlar kendi farklarını ortaya koymakta zorlandılar ve televizyonun bütününün magazinsel yapısı içinde eğlence programı olarak algılanma tehlikesiyle yüzleştiler.

Aynı gelişim çizgisi Türk televizyon kanallarında da gözlenmektedir. Özellikle günümüzde magazin programları küçük parçacıklara bölünmüş ve heterojen yapısıyla yayınların bütününün paradigmasını oluşturur. Türkiye’de yayın yapan kanalların büyük bir bölümü bu eğilime uyum sağlamış görünür; bunun en önemli göstergelerinden biri de, eğlence segmanları ile enformasyon segmanlarının sürekli artan bir oranda iç içe geçmesidir. Örneğin ana haber programlarında bile artık eğlence bölümü oluşturulmakta, canlı müzik dinletilmekte veya *talk-show* yapılabilir. Bazı kanallarda ise günün önemli ekonomik ve politik olaylarının aktarıldığı haber programlarında magazin olaylarına da yer verilmekte ve bunlar aynı format içinde kaynaştırılmaktadır. Yine aynı şekilde bilinen magazin ve *talk-show* programlarının dışında sunulan bazı tarihi konuların irdelendiği tartışma programlarına magazin dünyasının ünlü fakat konuyla ilgisi olmayan isimleri de davet edilmekte, böylece tartışma konusunun gerektirdiği bilimsel ciddiyet ve nitelik yerine magazinsel bir atmosfer oluşturmak suretiyle izlenme oranının artırılmasına çalışılmaktadır.

Politik klipler tarzında ve magazinsel televizyon estetiğine uygun olarak gerçekleştirilen eğlenceli enformasyon programları, keyfilikleri ve hızlı akışları dolayısıyla haberlerin anlamını buharlaştırmakta ve aynı akış hızıyla eskitmektedir. Müzik kliplerinden mülhem bu akışın günümüzün televizyon estetiğinde bir tür atraksiyon montajına yol açtığını düşünen Siegfried Zielinski, bu klipler dolayısıyla şimdiye kadarki görsel kültürün dekonstrüksiyonunun yapıldığını ileri sürer. Bu sözde dekonstrüksiyon aracılığı ile geçmişin ve şimdinin çok çeşitli olaylarına ait görsel ve işitsel malzemelerin görüntü yüzeyinde kolajlandığını ve ferdî hareketliliğin sağlanması amacıyla kullanıldığını düşünür (1989: 227-229).

Zielinski ayrıca televizyon programlarının tıpkı müzik kliplerinde olduğu gibi sürekli artan bir oranda fragmanlara bölündüğüne ve geçmişin sürrealist, Dadaist, kübist ve ekspresyonist resim unsurlarının zamanın aktüel modasına uygun dekor unsurlarıyla aynı gösterim yüzeyinde birbirine karıştırıldığına dikkat çeker. Ona göre, günümüzde televizyonun klip estetiğine uygun programlarının görüntü yüzeyinde ayrıca hızlı ve yavaş zaman çekimleri, akıp giden ve üst üste yüklenen resimler, kısa sürelerle bölünmüş zaman birimleri ve öznelilik kazandırılan fantastik ve masalsı nesneler bir arada bulunur (Siegfried, 1989: 230).

Televizyonun magazinsel yapısına hakim olan klip estetiğinin izleyici ile hızla akıp giden görüntüler arasındaki mesafeyi kaldırdığına işaret eden Norbert Bolz ise bu durumu göz ile resimlerin doğrudan çarpışması olarak tasvir etmektedir. Ona göre, reklamlarla başlayan sonra magazin programları, haberler, müzik ve politik kliplere yayılarak televizyonun bütününe hâkim olan bu stilize edilmiş görüntü akışı, eleştiri için gerekli olan mesafeyi kaldırmış ve mesafesi olmayan bir estetik oluşturmuştur (1990: 95).

Magazin programlarının kendilerine özgü yapısının politik klipler ve programlar tarafından benimsenmesi magazin formatının nasıl bir hızla televizyona hâkim olduğunu gösterir. Müzik klipleri ve reklam spotları tarzında yapılan bu programlarda erotik çıplak bedenlerden tanklara, kurşunla parçalanmış bir yüzden çılgın eğlence görüntülerine kadar her şey bir arada gösterilebilmekte; siber-punk estetiği olarak adlandırılabilir bu tarz, özellikle reklam ve müzik klip estetiği ile yetişen gençliğin hoşuna gitmektedir. Fakat bu durum aynı zamanda televizyonun hayatın açık kamusal alanlarından kişiye özel olması gereken mahrem alanlarına kadar her köşesine nasıl uzandığını ve etkidiğini de gösterir.

Varlığın kendisinden ziyade varoluş tarzının önem kazandığı magazin kültürü televizyon ile birlikte daha da gelişerek, çağımızı karakterize eden ifşa ve teşhir kültürünün yansıtıldığı ve beslendiği ekrana, başka bir deyişle gözün ikinci bir ağ tabakasına dönüşmüştür. Televizyonun göstermeye muktedir olduğu her şey, seyirci için neredeyse kendini gerçekliğin yerine ikame yahut hakikatin gaipliğini telafi etmek isteyen yepyeni bir tecrübe simülas-

yonu olma iddiası taşır. Diğer basılı ve görsel medya araçlarının yanında televizyon, sırları ifşa ve teşhir makinesi olarak etkisini sürdürmeye devam etmekte; gerçekliğin ve hayat tecrübelerinin topyekün erotize/estetize edilmeye devam edildiği günümüzde ifşa ve teşhir eyleminin kendisi ve tarzı, ifşa edilen sırların içeriğinden daha fazla heyecan uyandırmaktadır. Skandallar, hergün toplumsal davranışların örtülü kalmış yanlarının sürekli artan bir oranda ifşa ve teşhir edilmesini meşrulaştırırken, sırların ortaya serilmesi gündelik bir hadiseye dönüşmekte, istisnai durumlar sıradanlaşmaktadır. Yıldız sanatçılar çocuklarını suistimal etmekte, devlet erkânı hırsızlık yapmakta, din görevlileri bunalıma girmekte, milletvekilleri sekreterleriyle yatağa girmekte, yargı mensupları porno veya uyuşturucu çeteleriyle işbirliği yapmakta, ordu mensupları faili meçhul cinayetlerin ve katliamların planlayıcısı ve uygulayıcıları olarak deşifre edilmektedir. Sonuç olarak, daha önce mesafe ve sınırlı ulaşım sebebiyle geçerliliğini sürdüren sırrilik ve huşu içinde duyulan saygınlık, olan ile olması gereken ideal arasındaki fark ortadan kalkmaktadır.

## **Eğlence Makinesine Dönüşüm Sürecinde Özel Kanallar**

Televizyon, Avrupa ve Amerika'da olduğu gibi Türkiye'de de yayın hayatına ülke değerlerine sahip çıkma ve geliştirme amacıyla kültürel bir forum olma iddiasıyla başladı. Amerika ve Avrupa'da 50'li yıllardan itibaren geniş bir izleyici kitlesine hitap ederken bizde ise Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) bünyesinde ancak 1 Mayıs 1964 yılında yayına girdi.

Resmi veya yarı resmi devlet kurumları olarak yayına başlayan bu kanallar, üstlendikleri görev ve sorumluluklar gereği halkın kültür ve bilgi düzeyini artırmak amacına uygun düşen kurumsal kimliklerini oluşturdular ve sahip oldukları ilkeler doğrultusunda programlar yayınlamaya çalıştılar. Fakat Avrupa'da 1980'li, Türkiye'de 1990'lı yıllardan sonra yayın hayatına katılan özel televizyon kanallarının kendilerini kısa süre içinde izleyiciye kabul ettirmeleriyle birlikte, kültür ve bilgi düzeyini artırmayı amaçla-

yan kanallar ayrışmaya, izlenme oranı ve reklam gelirleri en az olan kanallar olarak arka planda kalmaya başladılar. Teknolojik gelişmelerin sunduğu imkânlarla birlikte uydular üzerinden yayın yapan ticari kanalların sayısında, yayın kapsama alanında ve program çeşitliliğinde büyük bir artış oldu. Bu dönüşümle birlikte ticari amaçlı televizyon kanalları sürekli olarak daha geniş ve farklı izleyici kitlelerine ulaşabilmek ve onları kendilerine bağlayabilmek için sundukları programların yapısını değiştirdiler. Bu değişim sonrasında resmi kanallar, izleyici kitlesinin sayısını ve çeşitliliğini artırabilmek için neredeyse her aracı meşru kabul eden özel ticari amaçlı kanallarla rekabet etmek zorunda kaldı. Böylece, ticari amaçlı kanalların izleyici oranlarını sürekli artırmalarıyla birlikte kültürel bir forum olma iddiasıyla yayına başlayan resmi kanalların benimsediği *doğru, iyi ve güzelin* medyumunu olma ilkelilerinin yerine, kaliteli ve güzel ürünlerin medyumunu olma anlayışı hâkim olmaya başladı.

İzleyici oranlarını artırmak için girişilen rekabet sebebiyle televizyon kanalları arasında iki farklı tavır gelişti: Resmi olan veya kendisini kültür kanalı olarak adlandıran televizyonlar, bedeli ne olursa olsun toplumun iyiliğini amaçlayan programlar tasarladıkları iddiasıyla meşruluk kazanmaya çalıştılar. Öte yandan kendilerini reklamlarla finanse eden özel ticari kanallar ise, bedeli ne olursa olsun sürekli daha geniş bir izleyici kitlesine hitap etmek için her yolu denemek zorunda kaldılar ve sonuç itibarıyla sansasyonel programlarla geniş kitlelere ulaşma amacına yönelik yayın politikaları oluşturmaya başladılar. Ticari kaygılarla oluşturulan bu anlayış gereğince bir yayının program olma niteliği izleyici oranlarının ölçülmesiyle belirlenmeye başlandı; ve bu kanalların büyük bölümünün yayın akışında heyecan uyandırıcı şiddet, felaket ve erotik içerikli programların öncelik kazandığı görüldü. Daha sonraki, özellikle 2000'li yıllardan itibaren bu eğilim, izleyici ve bazı sivil kuruluşların tepkisi dolayısıyla *biri bizi gözetliyor* gibi daha çok duygusal ilişkileri konu edinen yarışma, şov programları ve dizilere yöneldi. Günümüzün en çok izlenen özel kanallarında heyecan verici sansasyonel ve eğlendirici programlar ön planda yer almaktadır.

Özel ticari kanalların yayına başlamasıyla birlikte Türk televizyonunda eğlence programları büyük oranda artmış; oyun ve yarışma şovları, ucuz diziler, eğlendirici enformasyon ve magazin programları özellikle ticari kanalların gündelik yayın akışını belirler hale gelmiştir. Ünlü sinema ve medya yıldızlarının katıldığı tartışma programları ve bazı yarışma şovları izleyiciyi sadece eğlendirmekle kalmamakta, aynı zamanda erotik dikizleme iştahına da hitap etmektedir.

Özel kanalların, izlenme oranlarıyla birlikte reklam gelirlerini artırma başarısı göstermeleri üzerine devlet tarafından desteklenen TRT'nin kanallarında da bu gelişmeye ayak uyduracak biçim ve içerik değişikliklerine gidilmiş, daha çok eğlence programlarına ve dizilere yer verilmeye başlanmıştır. Bu gelişmeler televizyonun genel olarak eğlence makinesine dönüşmekte olduğuna dair tahmin ve yargıları pekiştirmiştir.

### **Eğlence Kültürü ve Bilgilenme Biçimleri**

John Fiske ve Tony Bennett gibi Neil Postman da 80'li yılların ortalarından itibaren televizyondaki bu magazinleşme sürecini tasvir etti ve eleştirdi. Bu eleştirmenler televizyonun sürekli artan bir oranda yüksek kültür olarak tanımlanan düşünce ve yaşayış biçimlerinin temsil edildikleri çevrelere pek girmeyen ve girmek istemeyen kitlelere hitap ettiğini gördüler ve bu tespitten hareketle televizyonun yapısını analiz etmeye çalıştılar.

Daha önce Williams'ın da işaret ettiği gibi, savaş, felaket ve cinayet gibi ciddi içerikleri bile eğlenceli bir biçimde sunmaları sebebiyle eğlenceye dönüştüren televizyon programları eğlence makinesine benzer. Bu durum, program yapımcılarının böyle olmasını istedikleri için değil, daha çok televizyonun yayın akışının yapısından dolayı gerçekleşmektedir. Bu arada eğlenceli enformasyon ve *reality*-tv programları ciddi konuları kasıtlı olarak eğlenceye dönüştürseler de, Williams daha önce bu yapıyı *akış/flow* olarak karakterize etmiş, farklı türlerin, reklamların ve fragmanların birbirine karışması ve karşılıklı etkileşiminden yeni bir televizyon metni oluştuğunu ifade etmiştir. Yayınların akışını sadece televiz-

yonu özgü bir tecrübe olarak tanımlayan Williams, bu tecrübeyi iki oyunu, iki gazeteyi, iki veya üç magazini okumaya, değişiklik olsun diye aynı günde bir şov, bir konferans ve bir futbol maçı seyretmeye benzetir (1974: 95). Fiske ise birbirinden kopuk zaman ve mekân biçimlerinin saf resim akışı olarak tanımladığı bu akışın, şuur-dışının süreçlerine daha yakın duran *televizyon / uzağı seyretmenin* kültürel tecrübesi aracılığıyla yapılandırıldığını ileri sürer (1987: 93-99).

Bu eleştirmenler arasında Neil Postman sadece izlenme oranları yüksek olan programların içeriklerini değil, aynı zamanda, McLuhan ve Williams'ın programların biçimsel yanını irdeleyen yaklaşımlarına uygun biçimde, programların yapısını konu edinen tezler ileri sürmüştür. *Televizyon, Öldüren Eğlence* adlı kitabında temel yaklaşım olarak, televizyonun nasıl enformasyonları tasarımladığı, aktardığı ve televizyon programlarının yaşama biçimleri üzerinde hangi muhtemel etkilerinin olabileceği sorularını yöneltilir; bu temel soruları yöneltirken de, televizyon reklamını bütün programların paradigmasını oluşturan bir yapı olarak ele alır. Onun bu bakış açısı, günümüzde programların çoğunun ticarileşmesi dolayısıyla tasdik edilmiş bulunmaktadır.

Ayrıca Postman, program yapısının etkisi üzerine çıkarsamalar yapmış ve Raymond Williams gibi, programların formel gücü sayesinde algılarımızı biçimlendirdiğini kabul etmiştir. Nitekim daha önce de işaret edildiği gibi, televizyon ekranında her şey konunun gerektirdiği ciddiyetten yoksun kılınmakta ve bir eğlence olarak sunulmaktadır. İçinde bulunulan şov çağında eğlence, tecrübelelerin ve medyatik temsillerin her türlü gösterim biçiminin pek tabii çerçevesini oluşturmaktadır.

Postman bu yaklaşımıyla öncelikle doğrudan eğlenceyi amaçlamayan, daha çok haberler, magazin ve belgesel programları gibi izleyiciye enformasyon sunduğunu iddia eden söylem biçimlerini kasteder. Enformasyon ve bilgilendirme, ona göre, elektronik medya ve kendine özgü sunum biçimleri tarafından transforme edilmekte ve geleneksel anlamları değiştirilmektedir.

Televizyonun kendine özgü epistemolojik yapısı, daha önceki haberleşmede kullanılan telgraf ve basılı medyadaki fotoğrafın

işlevini öylesine değiştirir ki, esasen çok büyük önem ifade eden olaylar bile televizyonda, kendi içinde parçalara bölünmüş ve metin olarak çözülmüş belgelere ve tespitlere dönüşür. Öte yandan esasen hiçbir ilgiyi hak etmeyen olaylar çok önemliymiş gibi sunulmakta; gündelik gerçekliğin sıradan veya sıra dışı önemli olayları, kitlelere yayılma derecesine göre medyatik ve sanal olaylara dönüşmektedir. Bu duruma, 80'li ve 90'lı yıllarda istikrarlı bir biçimde yayınlanması dolayısıyla izleyici tarafından ilgi duyulan ve büyük bir olaymış gibi algılanan, fakat daha sonra unutulmuş tenis oyunları örnek verilebilir.

Kitabında Amerikan televizyonunun haber programlarını ele alan ve sunum biçimleri itibarıyla reklamlarla benzer bir estetiğe sahip olduklarını vurgulayan Postman, aynı zamanda *Electronic Church* gibi dini magazinleştiren programlar ve *Sesame Street* gibi pedagojik yayınlarına şov ticaretinin ölçülerinin hâkim olduğuna ve bu yayınların esasen televizyonun eğlence işletmesinin otantik bir unsuru olduklarına işaret eder.

Postman, televizyonun dünya ile aramızda sürekli bir bağlantı kurduğunu ve bunu yüzündeki hiçbir şeyden etkilenmeyen tebesümle gerçekleştirdiğini söyleyerek, okuyucuda adeta dış realiteden bağlantısını koparmış psikotik kişilerin yüzündeki anlamsız tebessümle ilgili çağrışımlar uyandırmak istemektedir:

Sorun, televizyonun bize eğlendirici konuları sunması değil, bütün konuların eğlence olarak sunulmasıdır ve bu da bambaşka bir sorun oluşturmaktadır.

Başka bir şekilde ifade edersek, eğlence, televizyondaki her türlü söylemin üst-ideolojisi. Neyin gösterildiğinin veya hangi bakış açısının yansıtıldığının hiçbir önemi yoktur; her şeyin üstünde tutulan varsayım, hepsinin bizim eğlenmemiz ve haz almamız gözetilerek sunulmasıdır (1985: 110).

Postman, çok tartışılan eğlencenin, televizyondaki her türlü söylemin üst-ideolojisi olduğu tezinin yanında ayrıca medya teorisine başka bir bakış açısı daha kazandırmıştır: televizyon epistemolojisi. Epistemoloji kavramının böyle televizyona özgü biçimde kullanılması şüphesiz medya ve medya algılayıcıları arasındaki iletişim açısından yeni tartışmaları da beraberinde getirecektir.

Postman televizyona norm koyucu bir güç atfeder, izleyiciyi de doğrudan etki altında kalan pasif algılayıcılar olarak görür; zira ona göre “Televizyonun dünyayı bize sahneleme biçimi, dünyanın gerçekte nasıl görüldüğüne dair bir model oluşturmuştur” (1985: 116). Televizyonu yeni epistemolojinin kumanda merkezi olarak gören Postman, kimsenin televizyonsuz yaşayamayacağı, eğitim sistemi ve dahası halkın kavrayış biçiminin tamamen televizyonun yönelimleriyle belirlendiği bir dönemde yaşadığımızı düşünmektedir (1985: 101).

Postman’a göre televizyonun kendine özgü söyleminin eğlendiricilik vasfı çoktan politika, din, ekonomi, eğitim ve hukuk gibi önemli toplumsal alanlarda kendini kabul ettirmiş; televizyonla birlikte, *görüş değerlendirme çağı* yerini *šov ticareti çağına* bırakmıştır:

Amerikalılar mahkeme salonlarında, okul sıralarında, çalışma odalarında, yönetim kurulu salonlarında, kiliselerde, hatta uçaklarda artık birbirleriyle konuşmamakta, aksine birbirleriyle eğlenmektedirler. Artık karşılıklı olarak alıp verdikleri fikirler değil imajlardır. Bundan böyle önermelerle değil, iyi görüntüler, şöhretler ve reklamlarla tartışmaktadırlar (1985: 116).

Postman’ın bu yaklaşımları medya ve iletişim teorileri açısından ciddiye alınması gereken şu temel soruyu gündeme getirir: Televizyon, mesajları dolayısıyla medyanın dışındaki iletişimi hangi düzeyde etkileyebilir ve medyatik gerçeklik konstrüksiyonları ve yaşama biçimi tasarımları, hangi dereceye kadar algılayıcıların yaşama ve davranış biçimlerine müdahale edebilirler?

Postman, reklam kültürünün medyumun bütününe hâkim olduğunu iddia eder ve reklam spotlarını *televizyon epistemolojisinin* basit bir mecazı olarak ele alır. Reklam spotlarının en önemli bileşenleri olarak, dilsel ifadenin zayıflatılması, algılayıcının fantezilerine, rüyalarına, korkularına ve arzularına hitap eden duygusal etkinlik, hızlı montaj, dram ve müzikle oluşturulan şov ticareti estetiği ve her şeyden önce izleyiciye sorunların hızlı bir biçimde çözülebileceğini telkin eden davranış modeli gündelik iletişimin parametresini oluşturmaktadır.

Gerçekten de televizyonun diğer diziler, eğlenceli şovlar, spor ve haber gibi programlarıyla reklam estetiği arasında benzerlikler bulunur. Amerika ve Avrupa'da ve tabii Türkiye'de de politikacıların reklam araçlarıyla çalıştıkları, reklam spotları biçiminde sunulan politik mesajların, bilgilendirici söylemlerin ve anlatımların yerine ikame edildiği görülmektedir. Fakat yine de, her ne kadar Postman gibi, televizyon kültürünün toplumsal her alanda mevcut ve belirleyici olduğunu söylemek mümkünse de, reklamların da esasen yüklendiği ve muhatabına aktardığı temsil (*representation*) anlayışının, televizyondan önce de var olduğunu görmek gerekir. O'liven'in da ifade ettiği gibi temsil, gösterge sistemleri içinde anlam üreten sosyal bir süreçtir ve her yerde, konuşma, yazı, basım, video ve filmde görülebilmektedir:

Örneğin cinselliğin temsil biçimlerini arıyorsanız, onları farklı medyatik araçlarla ve çeşitli söylemler içinde organize edilmiş ve belirli kurallara bağlanmış temsiller olarak keşfedebilirsiniz. Cinsellik pornografide olduğu gibi, reklamda, sinemada, edebiyatta, konuşmada dillendirilen çeşitli söylemlerde ve hukuk ve eğitim pratiklerini düzenleyen resmi ve otoriter söylemlerde de temsil edilmektedir (1983: 199).

Fakat toplumun, televizyon, reklam ve magazin kültürü ile birlikte, daha önce sansürleyerek kabul ettiği cinsellik konuları da dahil, temsil edilen neredeyse her şeye karşı yüksek düzeyde saydamlaştığını ve bu saydamlaşmanın estetik eğilimler biçiminde meşruluk kazanarak geliştiğini söyleyebilmemiz mümkün gözükmemektedir. Bu saydamlaşmanın sonucunda, *şık görünme, genç ve fit olma, eğlendirici olma, sürekli ve hızlı biçimde bir şeyin yenisini sunma, zevk ve hazza yönelme* gibi kabullerin toplumda öncelik kazandığı görülmektedir.

Ürün estetiğinin sürekli olarak çevremizde hâkim olması dolayısıyla televizyonun gündelik tecrübelerimizi en azından belirli bir ölçüde yönlendirdiği iddiası da abartı sayılmaz. Bu bağlamda, unutulmamalı ki, daha önce McLuhan ve Williams da elektronik araçların sunduğu yeni niteliğe işaret ederek toplumsal ilişkilerimize ve algı biçimlerimize müdahale ettiklerini belirtmişler; televizyonun yargıların oluşmasında, davranış biçimleri ve anlam oluşturma süreçlerinde oynadığı merkezi rolü vurgulamışlardır.

Televizyon programlarının sürekli olarak reklam kültürüne ve pürsüz güzellik, mükemmellik, -miş gibi görünme, drama ve hız gibi normlarına yönelişini ortaya çıkarması ve her ne kadar kendisi mümkün olacağına inanmasa da, alternatif yollar aranması gerektiğini vurgulaması bakımından Postman, televizyon teorileri birikimine önemli bir katkı sağlamaktadır. Fakat yine de reklam kültürünün televizyonda hangi dereceye kadar hâkim olduğu veya hangi programlarda daha fazla hissedildiği sorusunun ayrıca araştırılması gerekmektedir.

Bilginin televizyon tarafından nasıl araçsallaştırıldığını veya bilginin medya araçları ve özellikle televizyon tarafından nasıl medyatize edildiğini gereğince değerlendirebilmek için, *kim biliyor?*, *nasıl biliyoruz?*, *ne biliyoruz?* ve *neyin ya da kimin bilgisi (yeniden) üretilmektedir?* (Livingstone, 1999: 95) gibi temel soruların yöneltmesi gerekmektedir.

## Televizyon Kültürü ve Tecrübe Simülasyonu

Neil Postman'ın televizyon ve programlarına hâkim olan reklam ve magazin estetiğini besleyen epistemolojik söylemlerine mutlak bir belirleyicilik rolü yüklemesi, bütün desteklenmesi gereken tespitlerine rağmen farklı televizyon teorilerinin oluşmasına sebep olmuştur. Bunlar arasında, Postman'ın televizyon hakkında ileri sürdüğü tezlere temelden ters düşen yaklaşımlarıyla Horace Newcomb öne çıkmaktadır.

Newcomb, Paul Hirsch ile birlikte kaleme aldığı *Fernsehen als kulturelles Forum* adlı eserinde televizyonu, Postman'a tamamen zıt bir yaklaşımla *kültürel bir forum* olarak kabul eder. Postman'ın, televizyonu her şeyi eşitleyen eğlence makinesi olarak kavrayışının aksine Newcomb, televizyonun medyum olarak toplumsal anlama biçimlerinin çeşitliliğine izin verdiğini düşünmektedir. Newcom ve Hirsch'e göre televizyon, sembolik düzenlerin ve gerçekliğin toplumsal konstrüksiyonunun kolektif sürecinin bir parçasıdır:

Televizyonun kamu düşüncesinde merkezi bir rol oynadığı inkâr edilemez. Hirsch, televizyonun asıl toplumsal bir medyum olduğuna ve

üstlendiği bu rolden diğer araçları[...] dışladığına dikkat çekmektedir. Bu medya araçları için yaratıcı bir biçimde çalışan herkes, [...] esasen sembol satıcılarından biridir. Onlar, [...] özenle somut olaylara, toplumsal yapıların dönüşümüne, başka bir deyişle organizasyon biçimlerine veya tavır ve değer yargılarındaki değişimlere tepki gösteren kültürel anlam üreticileridir (1992: 92).

Newcomb; John Fiske ve Hartley tarafından formüle edilen televizyonun günümüz kültürü için üstlendiği bardik/poetik işlevinin, medyumunu asla tek ve kendi içine kapalı bir dünya görüşünün temsilcisi konumuna getirmediğini, “bilakis hayat anlayışlarının çeşitliliği ile yüzleştirdiğini” (Newcomb ve Hirsch, 1992: 93) düşünür. Bu temel farklılığıyla, televizyonu muhafazakâr, yıkıcı ve eşitlikçi görüşlerin sıraya dizildiği toplumsal bir sahne olarak tanımlayan Postman’ın oldukça sıkı dokunmuş program teorisine ve diğer eleştirel ve ideolojik yaklaşımlara ters düşen Newcomb’a göre, neredeyse her yayın tipi kültürel soruların biçimlendiği ve yorumlandığı bir forum olarak işlev görmek ve “normal şartlarda televizyonun retoriğini açık tartışma oluşturmaktadır” (1992: 96). Bu oldukça pozitif yaklaşımlarıyla Newcomb ve Hirsch “bizim için televizyonun dönüşüme nasıl bir katkı sağladığı sorusu, hâkim değerleri bilinen tarzda nasıl desteklediği sorusundan daha önemlidir” (1992: 104) diyerek bir araştırma programı önerirler.

Üzerinde önemle durulması gereken araştırmacılardan biri olan Joshua Meyrowitz ise bütün bu değerlendirmeleri ele aldığı *Fernseh-Gesellschaft / No Sense of Place/Televizyon Toplumu* adlı çalışmasında, öncelikle McLuhan’ın, toplumun değişmesinde etken olan gücün medya içeriklerinden ziyade bizzat kendisi olduğunu ileri süren tezinden hareket eder. Fakat bu sadece ilkesel bir yakınlıktır. Zira Meyrovitz, bu etkime biçimlerinden ziyade, gündelik hayattaki pratik sonuçlarını tespit etmek ve sorgulamak istemektedir. Esasen, medya araçlarının her birinin kendine özgü biçimde oluşturduğu yeni çevre ve davranış biçimleri anlayışının gündelik hayattaki davranış ve mekân ilişkisine nasıl etki ettiğini araştırmak isteyen Meyrowitz, teorilerini geliştirme aşmasında birçok ismin yanında, özellikle Ervin Goffman’dan etkilenmiştir. Meyrowitz’in televizyon teorisinin çıkış noktasını, Goffman’ın top-

lumu, toplumsallığı, davranışlar ve mekânlar arasındaki ilişkiyi tiyatro ve tiyatrallik benzetmelerinden hareketle anlamlandırma- yı amaçlayan çalışmaları oluşturur. Ancak Meyrowitz, Goffman'ın görüşlerini önemli olmasına rağmen eksik bulmaktadır; zira onun yaklaşımları tarihsel süreçte gözlemlenen değişimleri izah edemediği gibi, elektronik medya dolayısıyla meydana gelen ve mekân ve davranışlar arasındaki eski fizik kurallarını geçersiz kılan yeni durumları anlamada da yetersiz kalmaktadır.

Oysa Meyrowitz'in de ifade ettiği gibi, televizyon ve elektronik medya toplumsal hadiselerin tecrübesi için önceden gerekli olan fiziki mevcudiyet şartını ortadan kaldırmış; doğrudan ve dolaylı iletişim önceden iki farklı şey iken günümüzde durum değişmiştir. Fiziki sınırların ve hadise yerinde bulunma şartının ortadan kalkması yeni durumların, mekânların ve davranış biçimlerinin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Önceleri insanlar (ev, işyeri, mahalle, şehir gibi) bulundukları yerde bedensel/fiziki ve duygusal anlamda da belirli sınırları, mekânsal özelliklere ve sınırlara göre çeşitlenen durumları tecrübe etmek mecburiyetindeyken, günümüzde, bedensel mevcudiyet ve doğrudan ilişki sadece diğer imkânların yanında bir tecrübe biçimi ve çevre oluşturma tarzı olarak geçerliliğini sürdürmektedir. Kısacası, elektronik medya insanlar arasındaki interaksyon süreçlerinin bağımlı olduğu mekân ve zamanın anlamını tamamiyle değiştirmiş ve değiştirmeye devam etmektedir.

Meyrowitz, elektronik medyanın çeşitli biçimlerde tecrübe farklılıklarını zaman ve mekân sınırlarını ortadan kaldırarak eşitlediğine, statüsüne, çevre şartlarına ve yaş durumuna bakmaksızın insanları birbirine bağladığına dikkat çeker. Medya, davranışlar ve (yeni oluşan elektronik) durumlar arasındaki ilişkilere dair genel ilkeler benimsemeye çalışarak, özellikle erillik, dişilik, çocukluk, yetişkinlik ve politik liderlik tasavvurlarının nasıl değiştiğini belirlemeye çalışır. Zira, Goffman gibi toplumu çok sahneli bir tiyatro gibi görmek, davranışlar ve çevre ilişkilerini rol kavramıyla izah etmeye çalışmak bize değişen roller hakkında bir resim sunsa da, rollerin niçin ve hangi şartlarda değiştiğini açıklamamaktadır. Nitekim Goffman gibi birçok kişi de 60'lı yıllardan itibaren toplumsal rollerin hızla değişmeye başladığını tecrübe etmiş; Meyrowitz'in

de işaret ettiği gibi günümüzde oyuncuların rolleri, davranışları ve interaksyon biçimleri iç içe geçmeye başlamıştır. Cinsel ilişki ve alkol gibi daha önce özel hayatın mahremiyetine ait olan şeyler, günümüzde toplum sahnesinde açıkça tüketilmekte, insanlar toplumsal alanda kendi evlerindeymiş gibi giyinip konuşmaktadır. Birçok gazeteci ve bilim adamı önceden ilan ettikleri ideal nesnellik anlayışından vazgeçip, kendi özel tecrübelerini ve duygularını işlerine karıştırmaktadır. Çeşitli cinsiyetler ve yaş grupları arasında daha önceden gözetilen farklar gittikçe önemini yitirmekte; dini ve milli sınırların ötesinde ve üstünde bir gençlik kültürü oluşmaktadır. Özellikle Amerika ve Avrupa'da çocuklar ebeveynlerini ve öğretmenlerini sanki arkadaşlarıymışçasına ön isimleriyle çağırma temayülü göstermekte; kadınlar ve erkekler, aralarında eskiden geçerli olan muamele biçimlerini artık önemsememektedir. Günümüzle ilgili dikkat çeken başka bir husus da, merkezileşen otoritenin, cemaat kontrollerinin yerine ikame edilmesidir (1987: 14) şüphesiz.

Meyrowitz'e göre elektronik medya, özellikle de televizyon, daha önce ayrılmış olan farklı toplumsal alanların üst üste yığılmasına yol açmış; kadın ve erkeklerin karşılıklı olarak cinsiyetlerin toplumsal davranışları hakkında sahip oldukları bilgilerin sınırlarını genişletmiştir. Ayrıca, seyircinin farklı yaş gruplarının, kültür ve bilgi düzeylerinin birbirine karıştığı bir ortalamaı ifade etmesi, politikacıların radyo ve televizyonlarda belirli gruplara gerektiği biçimde konuşabilmeyi veya farklı durumlara uygun biçimde davranabilmeyi zorlaştırmıştır. Toplumsal sahnelerin ve toplumsal davranış biçimlerinin üst üste çıkışacak biçimde yeniden yapılandırılması, günümüzde geçerli olan temayüllerin oluşmasına sebep olmaktadır; örneğin çocukluk, yetişkin olma, erillik ve dişillikle ilgili tasavvurların belirsizleşmesi gibi. Meyrowitz, çalışmasına temel teşkil eden düşüncesini şu şekilde özetler:

Çeşitli toplumsal gruplar, gelişme düzeyleri ve otorite dereceleri arasındaki geleneksel farklar, insanların farklı tecrübe dünyalarında yaşamaları gerçeği üzerine inşa edilmiştir. Bu ayrım, farklı dünya görüşlerinin oluşmasına kaynaklık etmiştir. Biz, böylece, toplumsal alanda

(sahne) gözlenebilir olan ile özel hayatta, arka planda kalması gereken davranışlar arasında kesin bir ayrım yapılması gerektiğini öğrendik. Böylece farklı ama birbirini tamamlayan rolleri oynayabildik. Hayat alanlarına göre gerçekleşen tarihsel ayrım, okumanın yaygınlaşmasıyla daha da güçlenmiştir. (...) Ortaya çıkan farklı toplumsal kimlikler ancak kendi mekânında icra edilen, belirli alanlara mahsus ve sınırlı tecrübeler dolayısıyla daha da ayrılmıştır. Fakat farklı sınıflara mensup insanların aynı *mekânda toplanmaları* dolayısıyla elektronik medya kendinden önceki farklı rollerin iç içe geçmelerini sağlamıştır. Demek oluyor ki elektronik medya sadece içeriği itibarıyla değil, aynı zamanda hayatımızın durumsal coğrafyasını belirgin biçimde değiştirmesi dolayısıyla da bizi etkilemektedir (1987: 16).

Meyrowitz'e göre, önceki toplumsal düzene ait bir insanın gözüyle bakıldığında, günümüzün insanların doğru tavır takınma ve davranma duygusunu, ahlâki ölçüleri ve ruh sıhhatini yitirdiklerini söylemek mümkündür. Goffman gibi, toplumsal roller ve mekânlar arasında sıkı bir bağ olduğunu düşünen Meyrowitz, elektronik medyanın fiziki mekân ile toplumsal çevre arasındaki geleneksel ilişkiyi tahrip ettiğini ve yenisini oluşturduğunu söyler. Ona göre işte bu sebeple, insanlar geleneksel anlamda *bir yere* sahip olmadıkları için, dünyadaki yerlerini/konumlarını da bilememektedir; ayrıca artık, fiziki bir mekâna ve o mekânda bulunan diğer insanlara bağlı olan davranış biçimlerine malik değillerdir.

Çalışmasında toplumsal durumlara yönelik yeni bir anlayış geliştirmeye çalışan Meyrowitz, toplumsal durumların değişmesi ve buna bağlı olarak davranışların yeni biçimler ve anlamlar üstlenmesi halinde insanın kendini ne ve kim olarak tanımlayabileceği sorusuna cevap arar. Ayrıca, yazılı medyanın yerine geçen elektronik medyanın enformasyon sistemini nasıl değiştirdiğini, buna göre toplumsal durum ve toplumsal mekânın nasıl tanımlanması gerektiğini ve nihayet gelecekle ilgili ne gibi sonuçları olabileceğini irdeler.

Meyrowitz'in analizleri değerlendirildiğinde televizyonu, izleyicisine çok çeşitli içeriğe sahip büyük bir tecrübe biçimleri spekt-rumu sunan bir tür kolektif tecrübe simülatörü olarak kavradığı görülür. Meyrowitz'e göre televizyon izleyici tarafından önceden

paketlenmiş mesajlar olarak pasif bir biçimde değil, bilakis tecrübe tekliflerinin aktif adaptasyonu ve dönüşümü olarak algılanmaktadır. Nitekim bu bağlamda, Raymond Williams tarafından formüle edilen, televizyon programlarının algıya ne tür biçimsel etkilerinin olabileceği sorusu günümüzde araştırma konusu yapılmıştır. Bu çerçevede, izleyicinin dünyayı nasıl algıladığı, görme alışkanlıklarının, zaman algısının televizyonun kendine özgü sunumlarıyla nasıl biçimlendiği ve aktif hale getirildiği soruları yöneltilmekte, hatta metinsel önerme modellerinin şuur-dışı tarafından nasıl kabbullenildiği veya John Fiske’de olduğu gibi, nasıl ve ne tür erkeksi ve kadınsı anlatım biçimlerinin güncellendiği yahut oluşturulduğu araştırılmaktadır.

Televizyonun program içeriklerinin, diğer medya araçlarından çok daha güçlü bir biçimde tecrübemizin yeni parametresini inşa etmesi ve toplumsal bilgiyi biçimlendirmesi Meyrowitz’in temel tezini oluşturur; o böylece televizyonun şuur tarihi açısından dik-kate alınması gereken muhtemel etkilerinin ne olabileceği sorusuna yönelmiştir. Televizyon ve kültürünün dünyanın geri kalan kısmını hükmü altına aldığı düşüncesinden hareketle yayıncı medyum ile alıcı arasında hâkimiyet ilişkisi kuran Postman’ın aksine Meyrowitz, gerçek hayatın ve medya aracılığıyla iletilen gerçekliğin aralarında hiyerarşik bir ilişki kurmadıkları fikrinden hareket eder. Ayrıca, McLuhan’ın tezlerine uygun biçimde hayatın ve medyatik gerçekliğin, aynı davranışın, başka bir deyişle aynı çevre şartlarının ve sistemin parçaları olduğunu düşünür.

Bu bağlamda Meyrowitz, televizyonun kültürel anlamda etki-diğini, davranış ve anlayış biçimlerine, kolektif tutum ve tavırlara, ölçü ve değerlere nüfuz ettiğini savunan Newcomb ve Hirsch’in teorisini takip etmektedir. Bu çerçevede, mevcut rollerin, grup ve fert kimliklerinin, davranış modellerinin televizyon programları dolayısıyla diğer roller, kimlikler ve davranış modellerinden oluşan bir yığınla karşılaştıklarını ve bu durumun toplumsal değişimlere yol açtığını düşünür. Elektronik medya araçları yeni durumlar oluşturmakta ve eskilerin yerine ikame etmektedir. Meyrowitz’e göre “geleneksel medya araştırmacılığı, elektronik medyanın yay-

gınlaştıkları takdirde yeni toplumsal çevreleri oluşturabileceğini bilmezlikten gelmektedir” (1987: 116).

Meyrowitz, televizyonun toplumsal davranış biçimlerine nasıl etkidiğine dair, 68’li yılların Amerika’daki gençlik hareketleri, azınlık ve kadın hareketlerini örnek gösterir ve bunların 50’li yıllardan itibaren yüksek düzeyde gerçekleşen televizyon programlarının tüketiminden beslendiğini düşünür. Bütün bu gelişmeler, toplumu bilgilendirme modellerinin değişmesiyle birlikte toplumsal davranışlarda da değişiklikler gözlemlendiğini göstermektedir. Ayrıca televizyonun, uyuşturucu alışkanlığı, eşcinsellik gibi daha önce geleneksel ve muhafazakar değerlere aykırı düşen olguları diğer konularla aynı düzeyde ve stilize edilmiş kimlik olarak sunması dolayısıyla moral paniğe (Watney, 1997: 124-132), değilse bile kargaşaya yol açtığı söylenebilir.

Postman gibi Meyrowitz de bütünü itibarıyla magazinselleşen televizyonun parça bilgiler sunduğunu ve nadiren sistematik analizler ve ayrıntılı değerlendirmeler yapabildiğini, birçok basılı medyada olduğu gibi yapısı ve ifade imkânları itibarıyla sistematik analizlere yatkın olmadığını vurgular; fakat televizyonun genel olarak sahip olduğu sunum tarzından çok, halkın büyük bir bölümünün çeşitli konularda aynı bilgi düzeyine ve standardına sahip olmasını önemsemektedir.

Televizyonun sunduğu bilgilere ve o bilgiler aracılığıyla aktarılan tecrübelerle ulaşmak için artık geçmiş zamanlarda olduğu gibi birtakım ritüellere, ayrıcalıklara veya temel bilgilere ihtiyaç duyulmaz; anlatımını öncelikli olarak resimlerle kurması dolayısıyla eğitim ve öğrenimi olmayan insanların çoğu tarafından kolaylıkla anlaşılır. Bu çerçevede çocukların ve gençlerin televizyonda özel ile toplumsal alanın iç içe yaşandığı bir dünyayla muhatap olmaları ve onu görsel olarak tecrübe etmeleri dolayısıyla otorite sınırları da ötelenmekte, hiç değilse saydamlaşmaktadır. Ayrıca çeşitli yaş gruplarının, toplum kesimlerinin, ırkların, etnik grupların ve her iki cinsiyetin aynı ve tek bir programı izliyor olması gerçeklik şuuru ve değerlerinin hangi boyutlarda standardize edildiğini gösterir. Farklı algı gruplarının çok çeşitli olması medyum içinde işlenen konuların çeşitli olmasını gerektirse de, bu, televizyonda

farklı anlatım biçimleri olduğu anlamına gelmez. Bilakis televizyon süper-anlatıcı pozisyonuna yükselerek ürettiği çeşitli konularla her şeyi kendi içine doğru çekmekte, deyim yerindeyse yutmakta ve görselleştirmektedir. Televizyonun eğlendirici magazin anaforu içinde gerçeklik ve hayal, hayal ile haber olarak bildirilen arasındaki fark, *reality-show* programları sayesinde ortadan kalkar ve sınırlar bulanık hale gelir. Bu programlarda, gerçekten belirli bir zaman ve mekânda gerçekleşmiş olması muhtemel hadiseler belgesel çekimlerle gösterilir. Programlarda sergilenen sözde-gerçek zaman, hadiselerin muhtemelen cereyan ettiği mekânlarda yeniden kurgulanıp sahnelenir veya şahitlere tecrübeleri anlattırılır. Böylece gerçeklik hayale, hayal de gerçekliğe dönüşür. Seyircinin dikkati, normalde başka bir yerde rastlayamayacağı ve tecrübe edemeyeceği gerçekliklerle ve hakikatlerle tanışacağı öykülere çekilir. Böylece gerçek, hayal ve mucizeden daha büyüleyici bir hadiseye dönüşür (Şentürk, 2011: 71). Örneğin *Reality-Soap/Sözde-Gerçeklik* olarak da adlandırılan *Doku-Soap/Sözde-Belgesel* filmlerde hakiki belgeler hayal ürünü gerçeklik tasarımlarıyla karıştırılır ve dramatik unsurların da dahil edilmesiyle anlatım diziselleştirilir. Bu tür belgesellerde hakikaten gerçekleşmiş olan hadiseler yeniden kurgulanarak seri halde sunulur. Anlatılan gerçeklikler genellikle, diziselleştirilmiş dramaturjik bir çerçeve içinde gerçekleşen gündelik ve hakikilik intibasını uyandıran davranış/eylem süreçlerinden oluşmaktadır. Belgesel formatında çekilen bu -genellikle- dizisel anlatımlarda eğlence ile enformasyonlar birbirine karıştırılır ve böylece tipik enformasyon sunan eğlence programları (*Infotainment*) kategorisine dahil edilirler.

*Doku-Soap/Sözde-Belgesel* filmlerin karakteristik özellikleri incelendiğinde hakiki olan ile olmayan arasındaki sınırların saydamlaştırıldığı görülür. Bu tür belgesellerde az sayıda kişi üzerine odaklanılmakta ve bu kişiler seyirciye özdeşlik kurulabilecek biçimde sunulmaktadır. Seyirciye, sıradan insanları gündelik hayatta söz konusu edilebilecek sıradışı durumlar içinde gözetleme imkânı sunularak nispeten yüksek düzeyde mizansen/sahneleme yapılır. Sergilenen hadise gazetecilik açısından değerlendirilmeksizin sahnelerin akışı gerçekte mümkün olmayacak bir biçimde

montajlanarak uyumlu hale getirilir. Ayrıca, görüntüler oluşturulurken seyircinin hafızasında kalıcı biçimde düzenlenmesine özen gösterilir; ve de dramatik öykülü anlatımlarda olduğu gibi, dizi sonlarında veya reklam arasından önce seyircinin merakını celbedecek ve beklentiye sokacak *climax*/doruk noktaları oluşturularak akış kesintiye uğratılır.

Genellikle duygusallaştırma ve kişiselleştirme tekniklerinin uygulandığı bu belgesellerde, sözde-gerçekliğe yaslanma, sunulan öykülere daha çok inandırıcılık ve ihtimal kazandırmaktadır. İlkesel açıdan bakıldığında her hadiseyi hayal ürününe dönüştürmek mümkündür. Bu çerçevede seyircinin ilgisi örneğin belirli bir mekânda cereyan eden ilkyardım hadisesine veya belirli kişilere ilişkin gelişmelere çekilir.

Kameranın özel veya meslek hayatındaki mevcudiyetinin rahatsız edici özelliğine veya kişilerin davranışlarına etkimesine dikkat etmeksizin, hatta bazı *Doku-Soap*/Sözde-Belgesellerde kasden rahatsız ederek, çekim yapılabilmektedir. Bazı durumlar yeniden temsil edildiği gibi, farklı biçimde de anlamlandırılabilir; televizyon ekibinin hadiseye etkisi bu gibi durumlarda şeffaf biçimde ortaya konmaz.

*Doku-Soap*/Sözde-Belgesel filmleri genel anlamda dört ana grupta toplamak mümkündür:

**Toplumsal/normatif şartlandırma:** Davranışlarıyla genel kabullerden/toplumsal normlardan sapma gösteren kişiler, topluma veya aileye yönlendirilerek yeniden toplumsallaştırılır.

**Tecrit ve denetimli serbestlik:** Kişi veya gruplar, *Big Brother* örneğinde olduğu gibi belirli bir yerde ve belirli bir süre için ait oldukları toplumdan soyutlanıp bir araya getirilir, belirli şartlar altında zorluklara göğüs gererek toplumsallık becerilerini seyirciye ispatlamaları istenir ve duruma göre başarılı olanlar mükâfatlandırılır.

**Dönüştürme:** Belgeselin kahramanlarına, kendileri için önemli ve belirleyici olabilecek bir gelişme boyunca refakat edilir. Bu gelişme veya hadise, ev taşıma/taşınma, zayıflamak için uygulanan diyet programları, restorasyonlar veya göçler olabilir.

**Bilinmeyen gündelik hayat:** Belirli, kendi aralarında sıkıca birbirine bağlanmış kişilerden oluşan grupların gündelik hayatları gözetlenerek, böylece seyirciye, tahayyül edebilecekleri ama gerçekte tam olarak bilmedikleri gündelik hayatın akışını izleme imkânı sunulur, özellikle de aile ve kurumsal hayatın gündelik akışının ayrıntıları göz önüne serilir.

*Doku-Soap/Sözde-Belgesel* filmlerde rol taşıyıcıları tipikleştirilmekte, yani belirli meslek gruplarından ve sıradan vatandaşlardan stereotip temsilciler oluşturulmakta ve bu kişiler, belirli problemleri durumlarla karşılaştırılarak öyküselleştirilmekte, tematize edilmektedir. Böylesine bir dizide oynayan kişilerden, genellikle gerçek hayatlarında da aynı rolü oynamış olmaları beklenmektedir.

Gerçek ile gerçek-dışı olan arasındaki sınırlarla oynayan başka bir sözde-belgesel tarzı da *mockudokumentary*'dir. Bu tarz belgesel filmlerde, gerçekliği taklit etmenin yanında aynı zamanda diğer belgesel anlatım biçimlerine parodik bir biçimde yaklaşılr. Sanki belgesel filmmiş gibi bir intiba uyandıran bu tür filmlerde, sözde-belgesel süreçler sahnelenir veya gerçek belgesel bölümler hayali, başka bir deyişle icat edilmiş bağlamları oluşturacak biçimde birleştirilir. Söz konusu belgesel filmlerde bir yandan hakiki hadiseler ve seyircinin inanmaya hazır olduğu bazı söylentilere atıfta bulunulurken, öte yandan yalnızca çürütülebilir olan karşı görüşlere yer verilir ve diğer olgular zikredilmez. Güncel klişelere uyumlu olmaya özen gösterilen bu tür belgesellerde basit, kolayca anlaşılabilir bir dil kullanılmaktadır. Ayrıca sunum hakiki ses ve görüntüler ile hakiki olmayan, otoriter anlatıcı sesin ifadeleriyle karıştırılır ve uygun müzik parçalarıyla gerçekliğin güçlü bir biçimde çarpıtılmasına özen gösterilir. Belgeselde yer alan röportajlarda kötü doğaçlama etkisi uyandıracak bir ışıklandırmaya, titre-yen, tedirgin bir kameraya, düşük çözünürlüklü görüntülere, kötü bir ses kaydına yer verilir ve böylece basit, ucuz bir çekim intibası uyandırılarak seyirci yanıltılır.

Yapılan araştırmalar, izleyicilerin televizyon algılarını ilgi ve özel tercihlere göre düzenlemediklerini göstermektedir. Meyrowitz'e göre "insanlar televizyonda, bir kitap veya bir dergide

okumak bile istemeyecekleri ve para ödemeyecekleri şeyleri izler ve kendilerini sinemadaymış gibi hissederler” (1987: 117).

Televizyon özellikle yaş grupları arasındaki farklara özgü bir ayrıştırmayı tanımamaktadır:

On altı yaşında bir genç muhtemelen, çok kolaylıkla okuyabilecek olsa bile bebeklerin bakımı veya yaşlıların problemleriyle ilgili bir kitap satın almak istemez. Yine aynı şekilde yeni evlenmiş genç bir kadın muhtemelen menopoz yıllarına veya ayrılmaya sebep olan sorunlar hakkında, yaşlı bir kadın da en yeni doğum kontrol hapları hakkında kitap okumak istemez (1987: 117).

Televizyonda işlenen konular bütün yaş grupları tarafından izlenebilmektedir. Programların bu şekilde takip edilmesi sürecinde insan hayatında var olan evreler arasındaki farklar ortadan kalkar, farklı şuur düzeyleri adeta homojenleşir: “İnsanlar, hayatın diğer evrelerinde bulunan insanları tanıdıkça, orada gösterilen davranışların ifade ettikleri bakış açılarını kavrayarak, kendi davranış repertuarına dahil eder ve sahiplenirler” (1987: 118).

Bu durum sadece hayatın evreleri arasındaki farkları değil, aynı zamanda meslekler (örneğin fakir ve az gelirliilerin, zengin kesimlerin problemlerini ele alan programlar ve dizilerle meşgul edilmesi gibi), toplumsal kesimler, sınıflar ve roller arasındaki farklı ve benzer özellikleri de etkiler. Aynı şekilde cinsel roller arasındaki farklar da televizyondan etkilenmektedir. Zira söz konusu medyunda erkek ve kadınların yaşam çevrelerine göre kurulmuş bir ayırım bulunmaz, farklı cinsel kimliklere özgü davranış biçimleri aynı anda gözlemlenebilir hale gelir.

Meyrowitz, günümüzde cinsiyetler arasındaki farkların ortadan kalkması, konuşma tarzı, giyim-kuşam, eğitim-öğretim ve meslek hayatında farklılıklardan çok benzerliklerin öne çıkmasının asıl sebebinin feminist hareket ve birkaç temsilcisinin teorik çalışmalarına dayandırılmayacağını ileri sürer. Öncelikle, feminist araştırmaların, kadın ve erkekler arasındaki birçok geleneksel davranış farklılıklarını, biyolojik veya psikolojik farklılıklardan dolayı değil, cinsiyet farklılığını öngören toplumsallaştırma süreçlerinin bir sonucu olarak kabul ettiklerine işaret eder. Ancak o, feminist hare-

ketin de aynı şekilde değerlendirilmesi gerektiğini, feminizmin de cinsiyetlerin toplumsal rollerini değiştirmeye yönelik bir hareket olduğunu, tabilik yönünde bir hareket olma iddiasının ciddiye alınamayacağını, zira tabiat kavramının öyle basitçe gelenekselleşme süreçleri gibi açıklanamayacağını düşünmektedir. Bu çerçevede değerlendirildiğinde, kadın ve erkek arasında topyekün bir eşitlik talebi, Meyrowitze göre, cinsiyetlerin, kişiliklerin öyle ansızın değişmeyen tabii gelişim süreçlerine de ters düşecek biçimde tamamiyle keyfidir. Feminizm, teorik çalışmaları itibarıyla, mevcut toplumsal geleneklerin yerine ikame edilmek üzere oluşturulmak istenen yeni gelenek hayalinden başka bir şey değildir. Kaldı ki günümüzde cinsiyet rollerinin birbirine karışması, toplumsal güçlerin iktidar kudretinin, biyolojik farklılıklardan daha fazla olduğunu göstermektedir. Fakat bu durum, Meyrowit'e göre, kesinlikle feminist teorisyenlerin yıllarca süren söylemsel çalışmalarının sonucunda erişilen bir başarı değil, daha çok, ekonomi, teknoloji ve sağlık alanlarında tecrübe edilen gelişmelerin yanında, elektronik medyanın yaygınlaşması dolayısıyla eril ve dişil enformasyon sistemlerinin iç içe geçmesinin bir sonucudur.

Meyrowitz, toplumsal hareketlerin çelişkilerine dikkat çeker ve çoğu zaman normallik ölçüsüne aykırı olmalarına rağmen, halkın tepkisiyle karşılaşmamak için savundukları değişimlerin ve yeni değerler sisteminin asıl olması gerekenin tesisine, aykırılıkların tasfiyesine yol açacağını iddia ettiklerini söyler. Feminist hareketin durumu da ona göre bundan farklı değildir. Zira feminist hareket de kendini, eski sistemin sınırlayıcı, cinsiyetçi ve baskıcı olduğunu ileri sürerek meşrulaştırmaya çalışmaktadır. Feminist harekete göre eski sistemin baskıcı olması, araştırmalarla ortaya çıkacak tarihsel bir gerçektir ve gereğince açıklandığında cinsiyet eşitliği, eski sistemi savunanların bile kabul edeceği, olması gereken bir *normal*dir. Köklerinin büyük bir kısmı karanlıkta kalan, nereden kaynaklandığı tam olarak bilinmeyen feminist hareketin bu iddiasının tarihsel karşılığının olmadığını söyleyen Meyrowitz, Sheile Rothman gibi birçok araştırmacının eski toplumsal sistemi özenle incelediğini ve feministlerin aksine, cinsiyetler arasındaki asimetrik ilişkileri olması gereken normallik ölçüsüne daha uygun

bulduğunu vurgulamaktadır: Feministlerin meşruluk kazanma iddiasının aksine, geçmiş tarihsel dönemlerde, 1960 ve 1970'li yıllardaki cinsiyet rollerinin değişmesine yönelik yapılan tartışmaları boşa çıkaracak düzeyde bir harmoni hâkim olmuştur. Geçmiş dönemlerde, insanların karşılıklı bağımlılığından bahsedilirken, günümüzde rekabet ve çatışma kavramları öne çıkmaktadır. Antropolojik ve tarihsel belgeler, cinsiyet farklılığının ve eşitsizliğinin, kültürlerin büyük bir çoğunluğunun uzun süre yaşamalarına sebep olan en önemli yapısal unsurları arasında yer aldığını göstermektedir. Ayrıca, çağdaş kültür araştırmaları da, cinsel asimetrinin toplumsal hayatın evrensel bir olgusu olduğunu tespit etmektedir.

Meyrowitz'e göre, yeni, normalleşme iddiası taşıyan cinsiyet rolleri ve davranışlarına ilişkin tasavvurlar, daha güçlü ve üstün bir şuurun ürünü değil, sadece yeni bir değerler sisteminin, yeni bir şuurun ürünüdür. Sonuç itibarıyla, yeni kadın hareketlerinin köklerinin, eğer aranacaksa, eski sistemin saçmalığında değil, eski olguların yeni bir gözlükle, yeni bir tarz ve biçimle mütaala edilmesi sürecinde aranması gerekmektedir. Kaldı ki feminist teoriler incelendiğinde, kendi aralarında *tabiat* kavramı üzerinde bile bir birliktelik kuramadıkları ve süreklilik sağlayamadıkları görülür.<sup>1</sup> Peki ama, cinsiyetler arasındaki farklılıkların ortadan kalkması feminist mücadelenin bir sonucu değilse nasıl izah edilmelidir? Feminist hareket niçin çok kısa bir süre içinde yaygınlık kazanmış ve gelişmiştir? Kadınlardaki bu şuur dönüşümü ansızın nasıl gerçekleşmiş, üstelik birçok erkek tarafından tasdik edilmeye başlanmıştır?

Kuşkusuz, diğer toplumsal değişimler gibi, kadınlarda ve erkeklerde gözlemlenen bu şuur dönüşümü de birçok etkenin rol oy-

1 Örneğin birçok feminist, doğum kontrol hapları ve çocuk mamaları alanındaki teknolojik gelişmeler sayesinde anneliğin, seksüel anlamda aktif kadınlar için kaçınılmaz bir kader olmaktan çıktığını, çocuğun anneye doğumdan sonraki fiziki bağımlılığının azaldığını düşünür. Fakat öte yandan başka feminist teorisyenler ise, doğum kontrol haplarının sağlığı tehdit edebileceğine, anne sütünün çocuğun sıhhati için önemine dikkat çeker ve söz konusu gelişmelerin, kadınların erkeklere kolaylıkla peşkeş çekilmesine yol açtığını, kadınların göğüslerini biyolojik işlevi kalmamış seksüel nesnelere dönüştürdüğünü söyleyerek bu durumu eleştirir.

nadığı karmaşık bir süreci ifade eder. Erkek ve kadındaki cinsiyet rollerinin ve davranışlarının dönüşmesine sebep olan toplumsal değişimler arasında, fiziki gücü toplumsal statüyü belirleyen bir ölçü olmaktan çıkaran teknolojik gelişmeler, sağlık sistemindeki çocukların doğumunu kolaylaştıran iyileşme, ev işlerinin bir bölümünü otomatik makinelerin üstlenmesi, doğum kontrolünde ilerlemelerin sağlanması, ekonomik şartlar, sunulan eğitim imkânları ve boşanma oranlarının artmasıyla kadının kendi başının çaresine bakmayı öğrenmesi sayılabilir. Meyrowitz, bütün bu gelişmelerin yanında, cinsiyetlerin toplumsal rollerinin iç içe geçmesinin en önemli sebebi olarak eril ve dişil durumların veya enformasyon sistemlerinin elektronik medya ve özellikle televizyon dolayısıyla birbirine karışmasını gösterir.

Meyrowitz'e göre cinsiyetler arasındaki geleneksel farklılıkların geçerliliğini yüzyıllar boyunca sürdürmesinin en önemli sebebi, hayat alanlarının eril ve dişil kimliklere göre taksim edilmesi, mekânsal ve durumsal ayrıştırma dolayısıyla cinsiyetlerin toplum-sallaşmasında farklı rollerin öngörülmesidir.

Elektronik medya sayesinde hız kazanan postendüstriyel enformasyon çağında ise mekânsal ve durumsal ayrışma ortadan kalkmış, farklılıklar arasındaki sınırlar saydamlaşmıştır. Televizyon, bütün cinsiyetçi yaklaşımlarına rağmen, eril ve dişil dünyalar arasındaki ayrıma son verir. Zira televizyonda cinsiyetlerin eski birbirinden ayrıştırılmış enformasyon sistemleri birbirine karıştırılmakta, cinsiyetlere özgü kamusal ve özel davranışlar arasındaki ayrım çizgisi belirsizleştirilmekte ve fiziki farklılığın cinsiyet farklılığını ve nihayet geleneksel *kadınsılık* tasavvurunu belirleyen anlamı dinamitlenmektedir.

Meyrowitz, günümüzde gözlemlenen cinsellik şuurlandığı dönüşümlerin feminist teorisyenlerden çok, kadınlara yönelik magazin dergileri ve 1950'li yıllardan itibaren evlere girerek kadının enformasyon alanını genişleten, penceresini toplumsal alana açan televizyona borçlu olduğunu düşünür.

Birçok araştırmacının tespit ettiği üzere, televizyon programları ve filmlerinde kadının geleneksel rolleri tasdik edilmesine ve

cinsiyetçi bir anlayışla erkek aktif ve üstün bir rolde gösterilmesine rağmen, bu durumun cinsiyet rolleri ve davranışları üzerinde sanılanın aksine bir etkisi olmuştur. Öncelikle her iki cinsiyet de, televizyonla birlikte daha önce sır olan mahremiyet alanlarını dikizleme imkânı bulmuş, cinsiyet rolleri ve davranışlarını taklit etmeye başlamıştır. Örneğin, televizyonda macera filmlerinin kahramanlarını genellikle erkeklerin temsil etmesi, kadınların, daha ziyade, filmin sonunda mükâfatlandırılan erkek kahramanları taklit etmeleri önünde bir engel teşkil etmemiştir. Zira televizyon seyircisinin uzunca süre takip ettiği başarılı kahramanlarla kendini özdeşleştirmesi hiç de şaşılacak bir durum değildir. Cinsiyet rollerinin televizyonda stereotipik bir biçimde sergilenmesi sebebiyle kadınların, kendileri için uygun olmadıklarını düşünmelerine rağmen, eril davranış biçimlerini benimsemeye başlamaları pekâlâ mümkündür.

Önceki dönemlerde cinsiyet rollerinin nispeten gizli kalması nasıl erkeklik ve kadınlık vasıflarını etkilediyse, aynı şekilde cinsiyet rolleri ve davranışlarına ilişkin bütün sırların ifşa edilmesi de muhakkak ki erkek ve kadının toplumsallaşma sürecini aksi yönde etkilemiştir. Televizyon erkeğin idealize edilmiş dünyasını evin içine getirerek, genç kızlara doğrudan model rol sunmakta, genç erkekler için ise erkeğin soyutlanmış dünyasını yüceltmektedir. Bu durum muhtemelen cinsiyetler arasındaki geleneksel eşitsizliği nötralize eder. Bu arada ayrıca, anlatımın kahramanını dişil olarak belirleyen *Heidi* gibi filmlerin seyirciye özenebilecekleri eril model roller sunabildiğini unutmamak gerekir. Genç erkek ve kızların karşılıklı olarak uzunca bir süre dişil ve eril model rollere maruz kalmasının, geleneksel farklılıkları hiç değilse azaltabileceğini söylemek abartı sayılmaz. Araştırmalar, genç erkek ve kızların, kendilerine sunulan davranış modellerini değişen oranlarda da olsa taklit ettiklerini göstermektedir. Sonuç itibarıyla televizyonun genç kızlara, daha sonra uygun görüldüğü ölçüde taklit edebileceği eril interaksiyon tarzları sunduğu -pekâlâ- söylenebilir.

Meyrowitz'e göre televizyon, cinsiyetler arasındaki mevcut geleneksel sırrilik ilişkisini zayıflatmaktadır. Genç erkeklerin ve kızların aynı enformasyon çevresinde birleşmeleri dolayısıyla, her

iki cinsiyetin davranışlarının açıkça incelenip tahlil edilmesi mümkün hale gelir. Televizyon, kadınların kendi kadınsı dünyalarına tecrit edilmesini sona erdirmekte ve böylece kadınların dış rol anlayışını belirleyici bir biçimde etkilemektedir. Televizyon dizileri ve reklamları dolayısıyla kadınlar erkeklerin perde arkasındaki tedirginliklerine ve korkularına rağmen sahnede nasıl erkeksi bir biçimde korkusuzca davrandıklarını; erkekler ise kadınların kendi aralarında nasıl işbirliği yaptıklarını, tuzaklar hazırladıklarını ve kendilerini cezbedici kıldıklarını öğrenirler. Televizyon, evin sınırlarını genişleterek dış dünyanın bir parçası haline getirmekte, ev duvarları olmayan, bir çatıyla örtülü yangın yerine dönüşmektedir (1987: 145-161).

Meyrowitz, televizyonun sadece cinsiyetler arasındaki rol dağılımının değil, aynı zamanda çocuklar ve yetişkinler arasındaki sınırların da belirsizleşmesine yol açtığını söyler. Örneğin, çocuklar televizyon ekranında, öğretmen ve aileleri, anne-babalık ve genel olarak yetişkinlik rollerini belirli durumlarda ve normalde edine-meyecekleri biçimde tecrübe ederler.

Çocuklar arasında 1970'li yıllardan sonra hızla artmaya başlayan cinsel ilişki serbestliği, uyuşturucu alışkanlığı ve şiddet kullanımı ile televizyonun yaygınlaşması arasındaki ilişkiye dikkat çeken Meyrowitz, feminist hareketin kadınlar için talep ettiği özgürlüğün artık çocuklar için de söz konusu edilebildiğini ileri sürer. Özellikle Avrupa ve Amerika'da yapılan araştırmalardan ve istatistiklerden hareketle çocuklarda cinsel ilişkiye girme ve uyuşturucu kullanma yaşının 12'ye kadar indiğini; ve *çocuk hakları* adına faaliyet gösteren bazı örgütlerin, feminist hareketlere benzer biçimde, çocukların büyükler tarafından baskı altında tutulduğu iddiasıyla her alanda özgürlük ve eşitlik talep ettiklerini vurgular. Bu örgütlerin çocuklar adına talep ettiği özgürlükler arasında toplumsal, ekonomik ve politik katılım, hukuki eşitlik ve sorumluluk, seçim, çalışma, mal edinme, imza atma, seyahat hakkı ve cinsel özgürlük de bulunur. Görüldüğü üzere, tüm bu özgürlük ve eşitlik talepleri, çocuğun çocukluğunu korumaktan ziyade, dünyasını yetişkinin dünyasıyla karıştırmaya, aradaki sınırları ortadan kaldırmaya yöneliktir. Meyrowitz, çocukların toplumsallaşma sü-

reçleri bağlamında tecrübe edilen gelişmelerin, söz konusu taleplere gerçekleşme imkânı sunabilecek düzeyde dramatik boyutlar kazandığına işaret etmektedir.

Meyrowitz, öncelikle toplumsallaşma ve bilgilenme sürecinin yaş gruplarına göre derecelendirildiği, belirli küçük dilimlere bölündüğü ülkelerde çocukluk devresinin muhafaza edilebildiğini, sınırların kalkması durumunda ise ya çok kısaldığını veya tamamen kaybedildiğini söyler. Geleneksel toplumsallaşma süreçlerinde çocukların dünyasının yetişkinlerinkinden ayrı tutulduğunu, belirli aşamalardan geçerek, belirli yaşlarda belirli bilgilerle donatılmak ve yetişkinlerin bulunduğu ortamlara katılmak suretiyle tedricen entegre edildiklerini ifade eden Meyrowitz'e göre günümüzde durum hızla değişmekte, çocukluk ve yetişkinlik arasındaki rol ve davranış farkları her geçen gün biraz daha ortadan kalkmaktadır.

Günümüzde çocuklar artık televizyon sayesinde evin dışındaki toplumla ilgili, kendilerine aile içindeki alışkanlıkları, kanaatleri ve dini pratikleri karşılaştırma ve değerlendirme imkânı sunan bir bakış açısına sahip olmaktadır. Televizyon çocukların bütün dünyayı kapsayan seyahatlerinde onlara eşlik etmektedir. Kitap okumanın aksine, televizyon seyretmenin bir önşartı ve uyulması gereken kuralı bulunmaz. Örneğin, haberlerden önce *Sesamstrasse* programını seyretme veya *Muppet-Show*'dan önce *Dallas* dizisini takip etme zorunluluğu yoktur. Televizyonda, çocukları yetişkinler için hazırlanan programlardan koruyacak hiçbir filtre bulunmaz. Ayrıca yetişkinler de pekâlâ çocuk programlarını seyredebilirler. Her yaş grubundan insanın aynı yayını seyretmesi hiç de şaşırtıcı bir durum değildir.

Meyrowitz'in kitabında atıfta bulunduğu bilimsel araştırmalar, çocukların ait olduğu yaş grubuna göre farklı şeyler algıladıklarını göstermektedir. Buna göre, yaşı çok küçük olan çocuklar davranışsal akışı takip ederler ve önemli hadiseleri önemsiz olandan, gerçeği gerçek-dışından ayırt etmekte zorlanırlar. Bu araştırmalar, çocukların televizyon programlarını yetişkinlere benzer biçimde algılayabilmeleri için en azından 11-12 yaşlarında olmaları gerektiğini gösterir. Fakat öte yandan üç yaşındaki çocuklar, insanların

öldürüldüğü ve diğer bütün yetişkinlerin izlediği sahnelerle yüzleşmektedir.

Televizyonun toplumsallaşma süreçlerinde radikal değişikliklere yol açmasının en önemli sebeplerinden biri de, çocuklara, sadece yetişkinlerin düşünce ve davranış biçimlerini aktarması değil, aynı zamanda yetişkinler arasındaki interaksyon süreçlerine katılımı mümkün kılmasıdır. Bu bir anlamda toplumda adeta, çocukların çatışma, tartışma ve savaş ortamlarına, cenaze törenlerine, mahkeme süreçlerine, baştan çıkarmalara, cürümlere, uyuşturucu partilerine ve yatak ilişkilerine katılması konusunda konsensüsün sağlandığını gösterir. Bu durum, gösterilenleri yetişkinler gibi tam anlamasalar da çocukların artık, yetişkinlerin yüzyıllar boyunca sakındıkları seks, ölüm, para ve cürüm gibi birçok hadisenin görsel/resimsel/bedensel/nesnel algısına aynı anda maruz bırakılması anlamına gelmektedir.

Çocuklar ve yetişkinler için yazılan kitaplar gibi, çocuk ve yetişkin kanallarından bahsedilemeyeceğini, sadece her ikisinin de seyredebileceği bir tek televizyonun mevcut olduğunu ileri süren Meyrowitz'e göre, elektronik medya daha da ileri giderek, çocuklara yetişkinlerin dünyasına girmenin ötesinde, kendi mesajlarını iletme ve diğer çocuklarla iletişim kurma imkânı sunmuştur. Elektronik medya sadece günümüzün çocuklarını etkilemekle kalmaz, aynı zamanda gelecek nesillerin çocukluk algısını da biçimlendirir.

Meyrowitz, televizyonu eve gelen çocuk kitabıyla karşılaştırarak ilginç bir benzetme yapar:

Bir çocuk kitabı bir anlamda eve gelen misafir gibidir. Giriş kapısından gelir, kabul edilir, evde bir yere yerleştirilir veya gerekirse eve girmesi yasaklanır. Öte yandan televizyon evin yeni giriş kapısı gibidir. Bu yeni giriş kapısından eve davetli veya davetsiz birçok misafir gelir: Öğretmenler, devlet başkanları, satıcılar, polisler, fahişeler, katiller, arkadaşlar ve yabancılar (1987: 173).

Meyrowitz'e göre, anne babalar önceleri çocukların yanında belirli konuları konuşmaktan kaçınırken ve belirli sırları muhafaza edebilirken, televizyonla birlikte bu durum değişmiştir. Zira çocuklar, ebeveynlerinin kendileri için yapılan veya dahil oldukları bazı

sırları saklamak için rol yaptıklarını -örneğin *Çocuklar Duymasın* gibi aile dizilerinde anne babaların çocukların yanında başka, kendi aralarında başka davrandıklarını- ve sözleriyle eylemlerinin uyuşmadığını fark ederler. Bu durumda çocukların, kendi anne-babalarının sır saklayabileceklerini düşünmeleri bile, sırrın büyük ölçüde ifşası anlamına gelir. Çocuklar, televizyon dizileri sayesinde, ebeveynlerinin kendilerinden sır saklamak için işbirliği yaptıklarını bildikleri gibi, geleneksel anlamda ne tür sırları saklayabileceklerini de tahmin ederler. En önemlisi ise çocukların, ebeveynlerini bazı sırları saklamak için rol yaparken görmeleridir. Bu durum çocuklarda hayal kırıklığına yol açabilmekte ve ebeveynlerine karşı duydukları saygıyı ve güveni sarsabilmektedir.

Meyrowitz ayrıca, enformasyon sistemindeki değişikliğin kültürde yapısal ve işlevsel değişikliklere yol açtığına dikkat çekerek, elektronik medya ve televizyon dolayısıyla sadece aile kültürü değil, aynı zamanda eğitim-öğretimin, bilhassa okul sisteminin de etkilendiğini söyler. Buna göre, Avrupa'da 19. yüzyıla kadar değişik yaş gruplarından çocuklar aynı sınıfta yer almış, fakat daha sonra çocukluğun standardize edilmesi amacıyla aynı yaştaki çocukları bir sınıfa toplamak suretiyle kademeli eğitime geçilmiştir. Oysa kademeli eğitim esasen gerçekçi değildir ve ferdî farklılıkları dikkate alınmayan çocukların stereotipleşmesine yol açmaktadır. Yazılı medyanın kademeli ve doğrusal bir çizgide ilerleyen eğitim-öğretim anlayışına uygun olduğunu vurgulayan Meyrowitz'e göre bu durum elektronik medya ve televizyonla birlikte değişmiş; eski tek boyutlu, doğrusal ve sınırlı eğitim sistemi geçerliliğini yitirmeye başlamıştır. Günümüzün çocukları okul öncesinden başlayarak elektronik medya ve televizyon gibi araçlar vasıtasıyla çeşitli bilgilere kolayca ulaşip toplum ve kültür hakkında belirli kanaatler edinebilseler de, onların medyatik çevreden edindikleri bilgiler ile okulda sunulan idealler ve mitler birbiriyle örtüşmez. Meyrowitz, eğitimcilerin ideal olan ile gerçek olan arasındaki farklara çocukların kayıtsız kalmasına yol açan bu durumu göz önüne alarak oluşan yeni şartları değerlendirmesini, yaş farkını dikkate almayan, ferdî vasıfları ve yetenekleri esas alan ve mümkünse elektronik medya ve televizyonun etkilerini izafeleştirecek bir sistem üzerinde çalışmalarını önermektedir (1987: 163-179).

Meyrowitz, karşılaşılan tarihsel durumu vurgularken günümüzde kadın ve erkeklerin, televizyondaki büyük ve yakın çekimler sayesinde önceki çağlarda nesiller boyu göremeyecekleri kadar fazla bir oranda karşı cinsi çok yakından görebildiklerine işaret eder. Televizyonda çok tercih edilen büyük çekimlerin mahremiyeti ortadan kaldıracak bir samimiyet ve teklifsizliği ifade etmeleri, izleyici ile aradıkları yakınlığın çocuk-anne veya iki sevgili ilişkisinde ancak gözlemlenebilecek bir yakınlığı düşündürmektedir. Rollerin geleneksel dağılımı televizyonda gösterilen rollerin çok çeşitliliği dolayısıyla tahrip olmakta; hangi cinsiyette, hangi yaşta ve hangi soydan olursa olsun televizyon izleyen kişilerde çok yönlü ve katmanlı toplumsal bir benlik oluşmaktadır. Televizyon izleyicisinin zamanla görsel ve sanal da olsa, çok çeşitli toplumsal alanlara girip tanıklık etmesi sebebiyle, ev, coğrafya ve grupla sınırlı, izole edilmiş kimlikler terk edilmekte, sınırları daha saydam roller ve esnek davranışlar gelişmektedir.

Çeşitli insanların, toplumsal durumların ve davranış biçimlerinin izlenebilir olması, daha önce belirli bir çevrede dolaysız biçimde edinilen sınırlı tecrübeleri güçlendirip çeşitlendirir. McLuhan'ın *küresel köy* deyimıyla ifade ettiği gibi, sunulan tecrübelerin evrensel bir katılımı ile paylaşılması birçok yerde aynı anda olabilmeyi ve dolaysız biçimde edinilen tecrübelerden bağımsız çeşitli tecrübelerin paylaşılmasını mümkün kılar. Meyrowitz bu durumu şöyle izah etmektedir:

Tipik bir Amerikan talk-show programı olan *Donahue-Show*'da son dönemde diğer konular yanında şunlar ele alındı: Kadın elbiseleri giymekten hoşlanan erkekler, atom savaşına karşı çıkan piskopos, mucize çocuklar, alkol bağımlısı gençler, porno film yıldızları, erkek striptizciler ve deri rahatsızlığı olan hastalar. Bu tür yayınlar dolayısıyla izleyici şu veya bu gruba ait insanlarla *karşılaşmakta*, onlara katılmakta ve *tanımaktadır* (1987: 117).

Medyatik iletişimin bu anlatılan biçimde yönlendirilmesi ve gelişmesi, Meyrowitz'in de kitabında ele aldığı gibi, toplumsal mekân algısının kaybolması, rollerin veya grup kimliklerinin karışması, cinsiyet, yaş ve mevki farklarının eşitlenmesi anlamına gelir.

Nasıl ki McLuhan ve Virilio gibi medya teorisyenleri zaman ve mekân algısı tarzlarının değişimine dikkat çekmeye çalıştıysa, Meyrowitz de medyatik araçların, özellikle televizyonun toplumsal mekân algısına etkisini ana sorun olarak irdelemektedir. Nitekim Meyrowitz'in de işaret ettiği gibi elektronik medya ve televizyon, nasıl davranılması gerektiği bilgisine imkân tanıyan geleneksel *mekân* anlayışını önemli ölçüde erozyona uğratmış; günümüz insanı, daha önce mekân içindeki yönelmeyi mümkün kılan davranış kalıplarının bir kısmını unutmaya başlamıştır. Ayrıca elektronik medya ve televizyon, toplumsal davranışları belirleyici bir konuma sahip olan fiziki mekânın zayıflamasına yol açmaz, aynı zamanda kendi medyatik mesajlarını ve kontekslerini oluşturabilmek için mesajları ve fiziki mekân arasındaki bağları güçlendirir; başka bir deyişle mekânın sınırlarıyla oynar. Kısacası, elektronik medya ve televizyon, mekânın sınırlarını ihlal ederek anlamını değiştirmektedir ve bunun için mekânı kulis olarak kullanmaktadır (1987: 98).

Meyrowitz, sadece yaşantı ve tecrübe çeşitliliğinin artmasının değil, aynı zamanda tecrübe etmenin bizzat kendisinin de yoğun ve kitlesel biçimde tüketilen televizyonla ilintili olduğunu düşünür. Dahası, algının ve tecrübenin medyatikleşmesi sürecinde normalde birbirinden ayrılan özel ve kamu alanları arasındaki sınırların da saydamlaştığına işaret eder. Televizyon, kişilerin sunumlarında yakın çekimlerin fazlaca kullanılmasıyla politikacıları, yıldızları ve kamu hayatının diğer temsilcilerini öylesine öne çıkartır ki, sonunda bu kişiler gerçek hayatta hiç karşılaşmadıkları halde izleyici tarafından tanınır ve onlara güvenilir.

Televizyonun ünlü kişileri aşırı düzeyde yakınlaştırması dolayısıyla izleyici, yüz yüze kurulan iletişimlerde olduğu gibi bir tavır takınır ve bir politikacının, sunucunun veya sporcunun sözsüz mesajlarını bütün çeşitliliği ile, tıpkı gündelik interaktif ilişkilerindeki ampirik gözlemlerinde olduğu gibi bütün ayrıntılarına varıncaya kadar algılayabilir. Önemli kişiler bu (sanal) yakınlık dolayısıyla izleyici tarafından *takdir edilebilir*, *normal* ve *insancıl* kabul edilmektedir. İzleyici oturduğu odasında neredeyse her gün televizyon aracılığıyla karşılaştığı ünlülerle gün geçtikçe daha güvenli ve sıcak bir ilişki kurar ve onları *medyadaki tanıdıklar* sınıfına dahil

eder. Bu sınıfın en önde gelen tanınmış yüzleri arasında yıldız kişiler kadar, sunucu ve moderatörler, müzik şovları, spor, yarışma programları ve diziler aracılığıyla medyada yıldız olmuş kişiler yer alır. Horton ve Wohl bu durumu medyatik kişilerle izleyici arasında gelişen parasosyal ilişkiler olarak adlandıırırlar ve sonuç itibarıyla izleyici ile bu kişiler arasındaki mesafenin giderek kısaldığını ve ortadan kalktığını öner sürerler (1956: 215). İzleyiciler televizyonda sıkça karşılaştıkları kişileri tanıdıkları duygusuna kapılırken, devlet başkanlarından, politikacılardan şov ve film yıldızlarına varıncaya kadar çok çeşitli medya ünlüleri, izleyicinin gündelik hayatında karşılaştığı bir meslektaş ve komşusu gibi normalleşerek sıradanlaşır.

İzleyicinin medya aracılığıyla tanımaya başladığı medyatik kişiler zamanla gündelik hayattaki yerlerini pekiştirirken bu durum toplumsal alan, medyatik sahne ve özel arka plan arasındaki farkın görecelileşmesine de yol açar. Değişik yaşama alanları ve gerçeklikleri arasındaki farkların görecelileşmesi ve giderek ortadan kalkması yönündeki bu eğilim, ayrıca programların (felaket haberlerinden dizilere, eğlenceye ve cinsel konulara kadar) çeşitli gerçeklik düzeyleri arasında gezinmesiyle daha da pekişir.

## Değerlendirme

Meyrowitz'in iletişim teorilerine katkısını, gün geçtikçe magazin bir yapı, biçim ve mantığa bürünen televizyonun ampirik etkilerini konu edinen araştırmaların daha da zenginleşmesi olarak değerlendirmek gerekir. Hatta denilebilir ki Meyrowitz; McLuhan, Neil Potman, John Fiske ve Raymond Williams gibi, televizyonun gerçeklik ve kimlik algımıza nasıl etki ettiği konusuna kısmen değinen yaklaşımlarından sonra soruyu bütünüyle ele alan ve en önemli yönleriyle irdeleyen bir teorisyen olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda Meyrowitz, davranış biçimleri, normlar ve hayat tasavvurlarının televizyonla birlikte nasıl geliştiğini ve dönüştüğünü irdelemesi dolayısıyla diğer teorisyenler arasında ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Diğer teorisyenler daha çok magazinleşen televizyonun yapısal ve biçimsel özelliklerini ve bunun toplumsal algıdaki

karşılığını belirlemeye çalışırken Meyrowitz, bu durumun gerçeklik algısının, değer yargılarının ve kimliklerin oluşması sürecinde meydana gelen sosyo-kültürel sonuçlarına eğilmiştir.

Meyrowitz'in televizyon analizleri yaklaşık 35 yıllık bir dönemi kapsar ve medyumun uzunca süre kullanılmasının, ferdi kullanımların çok ötesinde yeni ve farklı bir gerçeklik anlayışının oluşmasına sebep olduğu ve bu durumun medya araçlarına muhatap olan algılayıcılarda farklı bir şuur tarihi oluşturduğu tezinden hareket eder. Söz konusu şuurun nasıl oluştuğu ve biçimlendiği sorusunu irdelemek için, televizyon programlarının içeriklerinin değil, belki daha çok yapısal özelliklerinin algı ve davranış mantığı üzerindeki etkilerinin araştırılması gerekir.

Sonuç itibarıyla, televizyon kullanımı algı modellerini, tutumları, bakış açılarını ve tarzlarını, diğer medya araçlarının seçimini ve böylece oluşan ferdi anlamlandırma biçimlerini etkilemektedir. Medyanın, özellikle televizyonun eşitlemeci ve homojenleştirici etkisi program yapımcılarının temel ilkesini oluşturmakta, buna göre her yapımcı, yüksek izlenme oranlarını hedeflediğinden, mutlaka itiraz edilme ve tepki gösterilme ihtimali en düşük programlar yapmaya özen göstermektedir. Yapımcılar programlarını bu özenle ülke içinde veya uluslararası düzeyde izlenme başarısı yakalayabilmek için dizayn ederler. Öykülerin gelişim çizgilerinin, kamera yönetiminin, montaj biçimlerinin basit olmasının arkasında hep bu yüksek izlenme oranlarına ulaşma, yani mümkün olan çoğu izleyici tarafından anlaşılır olma gayesi bulunur. Çoğunlukla iki kişinin diyalog yaptığı basit sahneler, sıradan yakın çekim planları ve kamera açıları, araya giren bina görüntüleri ve kolayca fark edilebilir kılacak yapım tarzı, dizileri her yerde anlaşılabilir kılar. John Ellis'in de ifade ettiği gibi, televizyon anlatımları dizilerin ucu açık veya kapalı, tekrarı esas alan anlatım formlarına göre yapılandırılır, "format tekrar eder ve durumlar haftadan haftaya aktüelleşir" (1982: 147). Knut Hickethier de bu bağlamda televizyonun endüstriyel üretim mantığının bir gelişim aşaması ve konusunu dizisel bir form içinde sürekli yenileyerek sunan büyük bir anlatım makinesi olduğunu düşünmektedir (1993: 14).

Fakat öte yandan televizyon sadece anlatım biçimleri itibarıyla reklam ve magazin programlarına göre yapılandırılmamıştır,

içerik olarak da aynı mantıkla örtüşür. Nitekim televizyon uzunca süreden beri bilgilendirme amaçlı segmanlar yayınlamakta ve bu yayınlarında sürekli olarak belirli bir şemayı uygulamaktadır. Televizyon bilgilendirme amaçlı yayınlarında bu şemaya uygun olarak hep bir uzmanı bir problem veya sorunu yaşayan kişi ile ilişkilendirir ve böylece bütün problemlerin bir uzmana sorulduğu takdirde çözülebileceği fikrini pekiştirir. Yine aynı şekilde reklamlar da problemlerin bir uzmana sorulmasıyla çözülebileceği mitosunu sıkça kullanır.

Televizyonun biçim ve içerik bakımından magazinselleşmesi ve kendine özgü bilgilendirme biçimleri ve gerçeklik algısına aracılık etmesi belirli bir akış hızı, dizisellik ve tekrarlanabilirliği öngören belirli bir formatı gerekli kılmaktadır. Bu çerçevede sadece değişik içerikli programlar arasında değil, aynı zamanda örneğin haber programlarının değişik konulara ayrılmış segmanları arasında da eşitleme ve farkları ortadan kaldıracı bir yayın formatı benimsenmiştir. Bu yaklaşım, haber programlarında ele alınan konulara ayrılan segmanların sürelerin eşitlenmesine, konuların mümkün olan en kısa sürede işlenmesine ve sonuç olarak hiçbir konunun gerektiği biçimde derinlemesine ve ayrıntılı bir biçimde değerlendirilememesine yol açar. Çok ayrıntılı araştırmalar bile ancak kısaltılmış olarak sunulabilir. Bu eğilim televizyonda sürekli olarak güç kazanmakta, segmanlar ve formatlar her geçen gün biraz daha standardize edilmektedir.

Ulusal veya uluslararası konuları irdeleyen haber-magazin programlarının anlatım tekniği, televizyonun magazinsel yapı ve formatı içinde nasıl her şeyi standardize ettiğine dair güzel bir örnektir. Belirli bir konuyu işleyen haber-magazin programlarında ister politik isterse kültürel bir konu ele alınsın, sürekli olarak aynı anlatım mantığı benimsenir ve gelenekselleşmiş çevrimsel bir önerme yapısı sergilenir. Bu anlatım mantığına göre, önce bir örnekle başlanır, daha sonra antitetik bir muhakeme sunulur ve son olarak başta gösterilen örneğe geri dönülerek yargı oluşturulur. Programın akış sürecince sürekli zıtlıklara veya zıt görüşlere yer verilmekte, uzmanla sıradan insanlar veya politikacı ile halktan birinin görüşleri karşı karşıya getirilmekte, fakat asla istisna oluş-

turabilecek veya alışılmışın dışındaki bakış açılarına bu standardizasyon sürecinde yer verilmemektedir. Bu ise haber programlarının daima zaten hep gösterilmiş olanı algıladıkları ve izleyiciye hep aynı tarzda sundukları anlamına gelir.

Bu değerlendirmeler ışığında televizyon magazinselleşen bütünlüğü içinde karşımıza bir tecrübe simülatörü olarak çıkar ve:

- Epistemolojik yapısına hâkim olan eğlendiricilik özelliği dolayısıyla niteliksel bilgi düzeyleri ve moral değerler arasındaki farklılık önemini yitirir.
- Eğlendirme özelliğine uygun olarak bütün varlık ve oluşu aynı ontolojik düzeyde stilize ve estetize etmesi dolayısıyla varlığın kendisinden ziyade varoluş tarzı önem kazanır.
- Sunduğu tecrübe tekliflerinin adaptasyonu ve dönüşümünü sağlar.
- Toplumsal bilgilerimizi ve bilgilenme biçimlerimizi standardize eder.
- Gerçek hayat ile medyatik gerçeklik, olan ile olması gereken arasındaki fark ortadan kalkar.
- Televizyon davranışlarımıza, görüş tarzımıza, kolektiftavırlarımıza, normlara ve değerlere nüfuz eder; toplumsal tutum ve davranışlarımızda değişikliklere yol açar.
- Televizyon bize aynı zamanda zorunlu olarak kabul edilen şablonlar değiştiğinde davranışların da değişebileceğini gösterir.
- Televizyonun sayısız konuları aynı bilgilendirme düzeyinde sunması ve bu durumun insanların eleştirel şuuru gelişmemiş büyük bir kısmını etkilemesi, anti-demokratik bir fenomen olarak karşımıza çıkmaktadır.
- Televizyon, izleyicisinin evine zili kullanmadan izinsiz girer ve yaş farkını gözeten ayrımı tanımaz.
- Televizyonda sadece yaşama dönemleri arasındaki ayrım ortadan kalkar, dönemler homojenleşir.

- Televizyonda eril ve dişil yaşam alanları arasında ayrım bulunmaz, her cinsiyet karşı cinsin kimliği ve davranış biçimleri ile yüzleşir.
- Televizyonda gösterilen rollerin çeşitliliği dolayısıyla klasik rol anlayışı geçerliliğini yitirir ve çok açılı bir toplumsal ben oluşur.
- Televizyonda, birbirinden bağımsız gelişen olaylar arasında dolaysız bir bağ kurulur ve bu küresel anlamda paylaşılır.
- Özel ve toplumsal alanın birbirine karışması, toplumsal mekân anlayışının kaybı, rol ve grup kimliklerinin birbirine karışması, cinsiyet, yaş ve statü farklarının eşitlenmesi televizyonun ferdî ve toplumsal gerçeklik algısı üzerindeki en önemli etkileri arasında bulunur.
- Televizyona hâkim olan magazinsel biçim ve yapının içinde sadece zevk alma ve tecrübe çeşitliliğinin aşırı düzeyde artması değil, tecrübenin ve zevk almanın bizzat kendisi de değişir.

Bütün bu değerlendirmelerden sonra televizyonun magazinsel yapısının bir yandan çok çeşitli yaşantılar, daha doğrusu sanal tecrübe içerikleri sunarken, öte yandan algılama biçimleri arasındaki farkları ortadan kaldırdığını söyleyebiliriz. Bu gelişmenin sadece televizyonla sınırlı kalmadığı, McLuhan'ın tanımlamasıyla, yaşadığımız *küresel köyde* diğer iletişim imkânlarına doğru genişlediği görülür. Kendileri aracılığıyla yeni iletişim ağlarına bağlanabileceğimiz kişi, mekân ve ortamlar sınırsız gibi görünmesine rağmen, bu bağlantıyı nasıl kuracağımız standardize edilmiştir. Milyonlarca kişinin dünyaya açılan penceresini Windows'un bir sürümünün oluşturması bu duruma güzel bir örnek teşkil eder.

Diğer teorisyenler arasında Meyrowitz, medya kullanıcılarını ve televizyonun toplumsal etkilerini teorik araştırmalarının merkezi- ne yerleştiren ilk kişi olması bakımından önem arz eder. Televizyon ve izleyicisi üzerine yapılan bu araştırmalar sadece televizyonla ilgili tartışmaları zenginleştirmekle kalmayıp, aynı zamanda ampirik toplum araştırmaları gibi değişik ve birbirinden farklı alanlar arasında bağlantılar kurulmasına da katkı sağlamaktadır.

# Kaynakça

- Althusser, L. (1968), *Für Marx*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Aristoteles (1984), *Metafizik XII*, çev. Hans-Georg Gadamer, Vittorio Klostermann: Frankfurt am Main.
- (1983), *Vom Himmel, Von der Seele, Von der Dichtkunst*, çev. Olof Gigon, München: DTV Verlag.
- Ang, I. (1985), *Watching Dallas: soap and the melodramatic imagination*, Londra: Metheun.
- Bachelard, G. (1996), *Mekânın Poetikası*, çev. Aykut Derman, İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Barker, D. (1987), "Television Production Techniques as Communication", *The Critical View*, Horace Newcomb (ed.), New York: Oxford University Press.
- Barthes, R. (1988), aktaran S. Flitterman-Lewis, "Psychoanalysis, Film and Television", R. C. Allen (ed.), *Channels of Discourse*, Londra: Methuen Young Books.
- Boddy, W. (1987), "Operation frontal lobes versus the living room toy: the battle over programme control in early television, *Media, Culture and Society*, c. 9, Londra: Routledge.
- Bolz, N. (1990), *Theorie der Neuen Medien*, München: Raben Verlag.
- Bordwell, D. ve T. Kristin (2004), *Film Art: An Introduction*, New York: McGraw-Hill.
- Bourdieu, P. (1974), *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt: Suhrkamp.

- (1979), *Entwurf einer Theorie der Praxis, auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft*, Frankfurt: Suhrkamp.
- (1988), *Homo academicus*, Frankfurt a.M: Suhrkamp.
- (1991), “Das literarische Feld: Die drei Vorgehensweisen”, Louis Pinto & Franz Schultheis, *Streifzüge durch das literarische Feld* (1997), Berlin: UVK.
- (1999), *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a.M: Suhrkamp.
- (2001), *Das politische Feld: Zur Kritik der politischen Vernunft*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- (2002), *Das religiöse Feld: Texte zur Ökonomie des Heilsgeschehens*, Hrsg. v. S. Egger, A. Pfeuffer & F. Schultheis, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Collins, R. (2004), *Interaction Titual Chains*, Princeton: Princeton University Press.
- Corcoran F. (1987), “Television as Ideological Apparatus: The Power and the Pleasure”, *The Critical View*, Horace Newcomb (der.), New York: Oxford University Press.
- Deleuze G. (1989), *Das Bewegungs-Bild-Kino I-II*, Frankfurt a.M: Suhrkamp Verlag.
- De Santillana, G. (1965), “Galileo in the Present”, Morton F. Kaplan (ed.), *Homage to Galileo*, Massachusetts: The M.I.T. Press.
- During, S. (1993), *The Cultural Studies Reader*, Londra: Routledge.
- Durkheim, E. (1981), *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Eco, U. (1976), *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press.
- (1977), *Das Offene Kunstwerk*, Frankfurt: Suhrkamp.
- (1984), *Apokalyptiker und Integrierte: Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt: Fischer.
- Ellis, J. (1982), *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*, Londra/ New York: Routledge and Kegan Paul.
- Elsner, M. ve T. Müller (1988), “Der angewachsene Fernseher”, H.U. Gumbrecht ve K. L. Pfeiffer, *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

- Esslin M. (2001), *Televizyon Çağı*, İstanbul: Pınar Yayınları.
- Feuer, J. (1987), "Genre Study and Television", Robert C. Allen (ed.), *Channels of Discourse, Television and Contemporary Criticism*, Londra/New York: Routledge.
- Fiske, J. (1982), *Introduction To Communication Studies*, Methuen: Londra/New York
- (1987), *Television Culture*, Londra: Methuen.
- (1989), "Moments of Television: Neither the text nor the audience", *Remote Control: Television, Audiences and Cultural Power*, E. Seiter, H. Borchers, G. Kreutzer, Eva-Maria Warth (der.), Londra: Routledge.
- Fiske, J. ve J. Hartley (1978), *Reading Television*, Londra: Methuen.
- Giddens, A. (1991), *Modernity and self-identity: Self and society in the late modern age*, Cambridge: Polity Press.
- (1990), *The Consequences of Modernity*, Cambridge: Polity Press.
- (1992), *Die Konstitution der Gesellschaft: Grundzüge einer Theorie der Strukturierung*, Frankfurt a. M: Campus.
- (1997), *Die Konstitution der Gesellschaft*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Goffman, E. (2003), *Wir alle spielen Theater: Die Selbstdarstellung im Alltag*, München: Piper.
- (1983) "The Interaction Order", *American Sociological Review* 48: 1-17.
- (1974) *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, New York: Harper & Row.
- (1981a), *Forms of Talk*, Oxford: Blackwell.
- (1982) *Das Individuum im öffentlichen Austausch: Mikrostudien zur öffentlichen Ordnung*, Frankfurt: Suhrkamp.
- (1961) *Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction*, Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill. (Interaktion, 1973: *Spaß am Spiel - Rollendistanz*, München: Piper.)
- (1981b), *Geschlecht und Werbung*, Frankfurt a.M: Suhrkamp.
- Goodwin, A. ve G. Whannel (1990), *Understanding Television*, Londra: Routledge.

- Hall, P. C. (1979), *Zeitkritik als Ressort: Politische Fernsehmagazine im Kreuzfeuer der Interessen*, H. Kreuzer, K. Prümm (ed.), *Fernsehsendungen und ihre Formen*, Stuttgart: Reclam Verlag.
- Hall, S. (1980), "Encoding and Decoding", S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, P. Wills (ed.), *Culture, Media, Language*, Londra: Hutchinson.
- (1982), "The rediscovery of 'ideology': Return of the repressed in media studies", *Culture, Society and the Media*, M. Gurevitch, T. Bennett, J. Curran ve J. Woollacott (der.), New York: Methuen.
- (1988), *The Hard Road to Renewal: Thatcherism and The Crisis of the Left*, Londra: Verso Books.
- (1993), "Encoding, decoding", *The Cultural Studies Reader*, Simon During (der.), Londra: Routledge.
- Hartley, J. (1999), *Uses of Television*, Londra-New York: Routledge.
- (2007), *Television Truths: Forms of Knowledge in Popular Culture*, Oxford: Wiley-Blackwell.
- Harvey, D. (1989), *The Condition of Postmodernity: An enquiry into the origins of cultural change*, Oxford: Basil Blackwell.
- (1993), *Social Justice and the City*, Oxford: Basil Blackwell.
- (2001), *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography*, New York: Routledge.
- (2006), *Postmodernliğin Durumu*, çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis.
- Hegel, F. (1959), *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrissen*, Hamburg: F. Meiner.
- (2003), *Phänomenologie des Geistes*, Stuttgart: Reclam.
- (1993), *Vorlesungen über die Philosophie der Religion I.*, Hamburg: Meiner.
- (1983), *Vorlesungen über die Philosophie der Religion II.*, Hamburg: Meiner.
- Heidegger, M. (1991), *Über den Humanismus*, Frankfurt: Vittorio Klostermann.
- Hickethier, K. (1993). *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart: Merzler.
- (1992), *Fernsehen: Wahrnehmungswelt*, Frankfurt a. M./Berlin: Peter Lang Verlag.

- Hoggart, R. (1957), *The Uses of Literacy*, Harmondsworth: Penguin.
- Horton, D. & R. R. Wohl (1956), "Mass Communication and Para-Social Interaction: Observations on Intimacy at a Distance", *Psychiatry* 19: 1956. ([http://www.participations.org/volume%203/issue%201/3\\_01\\_hortonwohl.htm](http://www.participations.org/volume%203/issue%201/3_01_hortonwohl.htm), Erişim: 10.03.2009, 14:30)
- Innis, H. A. (1986), *Empire and Communications*, Toronto: Press Por-cepic.
- (1999). *The Bias of Communication*, Toronto: University of Toronto Press.
- Jäckel, M. (2005), *Medienwirkungen: Ein Studienbuch zur Einführung*, 3, gözden geçirilmiş ve genişletilmiş baskı, Wiesbaden: West-deutscher Verlag.
- Kant, I. (1995), *Kritik der reinen Vernunft*, Köln: Könemann.
- Kellner, D. (1987), "TV, Ideology and Emancipatory Popular Culture", *Television: The Critical View*, Horace Newcomb (der.), New York: Oxford University Press.
- Koyré, A. (1988), *Galilei – die Anfänge der neuzeitlichen Wissenschaft*, Berlin: Wagenbach.
- Kozloff, S. R. (1987a), "Ideological Analysis and Television", R. C. Allen (ed.), *Channels of Discourse: Television and Contemporary Criticism*, Londra/New York: Routledge.
- (1987b), "Narrative Theory and Television", *Channels of Discourse: Television and Contemporary Criticism*, R. C. Allen (der.), Londra: Routledge.
- Lefebvre, H. (2007), *The Production Of Space*, Maiden: Blackwell.
- (2003), *The Urban Revolution*, Londra: Minnesota.
- (2004), *Rhythmanalysis, Space, Time and Everyday Life*, Londra: Continuum.
- Livingstone, S. (1999), "Mediated knowledge: recognition of the familiar, discovery of the new", J. Gripsrud (ed.), *Television and Common Knowledge*, Londra: Routledge.
- Ludes, P. (1994), "Erlebniskluft und Lebenshilfe", *Arbeitshefte Bildschirmmedien* 44, Siegen: Universität Siegen.
- Luhmann, N. (1984), *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Suhrkamp: Frankfurt am Main.

- (1971), "Sinn als Grundbegriff der Soziologie", J. Habermas & N. Luhmann, *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie*, Frankfurt a.M: Suhrkamp.
- (2002), *Einführung in die Systemtheorie*, Heidelberg: Carl-Auer-Systeme-Verlag.
- Liotard, J.-F. (1986), *Mit anderen Immaterialität und Postmoderne*, Berlin: Merve Verlag.
- McLuhan, M. (1965), *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York/Londra: McGraw-Hill Paperback.
- McLuhan, M. ve Q. Fiore, (1967), *The Medium is the Massage*, New York: Bantam.
- McQuail, D. (1973), *Soziologie der Massenkommunikation*, Berlin: Volker Spiess.
- Mead, G. H. (1934), *Mind, Self and Society*, Chicago: University Of Chicago Press.
- Mellencamp, P. (1990), *TV time and Catastrophe, or Beyond the Pleasure Principle of television*, Patricia Mellencamp (ed.), *Logics of television: Essays in cultural criticism*, Bloomington: Indiana University Press.
- Meyrowitz, J. (1987), *Die Fernseh-Gesellschaft*, Weinheim/Basel: Beltz Verlag.
- Mittelstrass, J. (1970), *Neuzeit und Aufklärung, Studien zur Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft und Philosophie*, Berlin: De Gruyter.
- Monaco, James (1980), *Film Verstehen*, Hamburg: Rowohlt.
- Nietzsche, F. (1980), *Wille zur Macht*, Stuttgart: Kröner.
- Newcomb, H. ve M. P. Hirsch (1992), "Fernsehen als kulturelles Forum: Neue Perspektiven für die Medienforschung", K. Hackett (ed.) (1992), *Fernsehen: Wahrnehmungswelt*, Frankfurt a. M./Berlin: Peter Lang Verlag.
- O'liven, T., J. Hartley, D. Saunders, J. Fiske (1983), *Key Concepts in Communication*, Londra/New York: Methuen.
- Postman, N. (2003), *Wir amüsieren uns zu Tode*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag.

- Rausch, G. (1998), "Fernsehgattungen in der Bundesrepublik Deutschland - Kognitive Strukturen im Handeln mit Medien", K. Hickethier (ed.), *Geschichte des deutschen Fernsehens*, Bd. 1, Stuttgart: Metzler.
- Redondi, P. (1996), *Galilei der Ketzer*, München: DTV.
- Robertson, R. (1992), *Globalization: social theory and global culture*, Londra: Sage.
- Santillana, G. (1965), *Galileo in the Present in Homage to Galileo*, Morton F. Kaplan (ed.), Massachusetts: The M.I.T. Press.
- Siegfried, Z. (1989), *Audiovisionen: Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*, Hamburg: Rowohlt.
- Sokolov, A. G. (2007), *Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Şentürk, R. (2011), *Postmodern Kaos ve Sinema*, İstanbul: Avrupa Yayıncısı Yayınları.
- (2013), *Eleştirel Teorinin Eleştirisi*, İstanbul: Kesit Yayınları.
- Virilio, P. (1989). *Die Sehmaschine*, Berlin: Merve Verlag.
- Watney, S. (1997), "Moral Panics", T. O'Sullivan, Y. Jewkes (ed.), *Media Studies Reader*, Londra: Arnold.
- White, M. (1987), "Ideological Analysis and Television", *Channels of Discourse: Television and Contemporary Criticism*, R. C. Allen (der.), Routledge: Londra
- Wiener, R. (1968), *Kybernetik*, Hamburg: Rowohlt.
- Williams, R. (1983), *Culture and Society 1780-1950*, New York: Columbia University Press.
- (1974), *Television: Technology and Cultural Form*, Londra: Fontana.
- Winkler, H. (1992), *Switching, die Installation der Tagtraummachine*, Knut Hickethier (ed.), *Fernsehen: Wahrnehmungswelt, Programminstitution und Marktkonkurrenz*, Frankfurt/M: Peter Lang.
- Woollacott, J. (1982), *Messages and Meanings: Culture, Society and The Media*, M. Gurevitch, T. Bennett, J. Curran, J. Woollacott (der.), Londra: Routledge.



# Dizin

- Adorno 186  
ahlak 37, 55, 62, 65, 91, 95, 105,  
122, 125, 126, 169  
akış 17, 18, 50, 52, 68, 102, 110-  
112, 115, 117, 119, 130-132, 136,  
158, 163, 180, 184, 195-201, 203,  
204, 206, 207, 212  
aksiyom 14, 15, 34, 35, 36, 67, 99  
aktör 41, 43, 67-69, 71-73, 76, 85,  
86  
aktüel 112, 115, 117, 143, 144,  
151, 212, 215, 222, 224, 237,  
267; ~leştirme 54, 137, 222, 226  
Althusser 31, 56, 59, 76, 78, 161,  
164, 184, 188  
alzaymır 116, 125  
ampirik 32, 74, 77, 86, 88, 99, 132,  
153, 189, 207, 229, 265, 266, 270  
anarşist 59  
anlatıcı 176, 225, 252, 254  
Antik Yunan 21, 93, 95, 98  
antropoloji 12, 26, 159; ~k 40, 104,  
177, 257  
*apriori* 99  
Aristoteles 22, 95-97; ~çi 95, 98,  
100, 101  
Asya 98  
Avrupa 32, 51, 55, 97, 142, 183,  
185, 230, 233, 238, 244, 248,  
260, 263  
Aydınlanma 93, 94, 99, 122, 209  
ayin 42, 110, 212  
Bachelard, Gaston 76  
Baggaley, Jon 172  
Bardic 175, 176  
Barker, David 165  
Barthes, Roland 25, 77, 78, 130,  
161, 164, 170, 183, 184, 188  
Batı 21, 23, 29, 30, 39, 49, 51, 66,  
75, 76, 84, 87, 91, 95, 102, 113,  
148  
Baudrillard, Jean 37, 65, 118, 137,  
200  
Bauman, Zygmunt 37  
Benjamin, Walter 150  
Bennett, Tony 240  
Bergmann, Gustav 24  
Bergson, Henri 68  
Bihevyyorist 50  
biyo-lojik 114  
Bolz, Norbert 237  
Boorstin, Daniel 142

- Bourdieu, Pierre 35, 39, 49, 70, 75-91  
 bölgeselleştirme 72, 73  
 Butler, Judith 29
- Carpenter, Edmund 142  
 Cassier, Ernst 26  
 Castell, Manuel 59  
 Chaytor, H. John 141, 142  
 Chomsky, Noam 29  
 cinsel kimlik 45, 134, 255  
 Collins, Randal 39, 46-51  
 Corcoran, Farrel 164
- Çehov, Anton 194
- DeFleur, Melvin L. 167, 168  
 dekonstrüksiyon 198, 210, 236  
 Deleuze, Gilles 78, 201  
 Derrida, Jacques 29, 78, 198  
 Descartes, René 23, 98  
 deskriptif 34, 91, 94  
 destrüksiyon 210  
 determinist 83  
 dijital 120, 135, 145, 204, 226  
 Dilthey, Wilhelm 25  
 diyalektik 22, 27, 31, 56, 60-62, 65, 66, 75  
 Doğu 76, 95, 102  
*Doku-Soap* 252-254  
 dramaturji 41  
 Duck, Steve 172  
 Dunlap, O. E. 130, 183  
 During, Simon 162, 185, 187, 188  
 Durkheim, Émile 42, 44, 46-48, 50, 51, 66, 67, 75, 77, 81  
 düalistik 72
- Eco, Umberto 29, 170, 175, 183, 184, 187, 188, 218, 226, 228  
 edebiyat 56, 70, 86, 89, 159, 162, 165, 171, 183-186, 210, 222, 224, 227, 230, 244  
 efekt 19, 31, 37, 116, 123, 151, 173, 193, 196, 202, 206, 218  
 eğlence 103, 130, 132, 178, 186, 190, 191, 194, 198, 216, 224, 227, 229, 231, 233, 235-237, 240-242, 245, 252, 266  
 Eisenstein, Elizabeth L. 141, 142  
 eklektik 67, 69, 75, 170, 234  
 ekspresyonist 81, 237  
 elektrik 144, 157, 158, 192,  
 elektronik 65, 112, 119-121, 124, 130, 141-145, 147, 148, 156, 158, 162, 184, 190, 194, 226, 241, 244, 247-250, 256, 258, 263, 265  
 Ellis, John 132, 136, 181, 206, 210-228, 267  
 Elsnér, Monika 144  
 enformasyon 11, 43, 44, 49, 53, 54, 70, 119, 120, 130, 132, 143, 145, 149, 153, 171, 174, 175, 190-192, 194, 196, 197, 204, 205, 222, 224, 226, 234, 236, 240, 241, 249, 252, 256, 258, 259, 263  
 entegrasyon 73, 90, 145, 157, 192  
 epistemoloji 13, 242, 243; ~k 12, 94, 103, 104, 241, 245  
 Esslin, Martin 143, 146, 200, 201  
 estetik 13, 30, 70, 79, 81, 93, 94, 123, 129, 132, 134, 136, 149, 151, 176, 179, 182, 211, 217-219, 225, 226, 228, 236, 237, 242-245  
 eşzamanlılık 125, 147, 153, 156, 158

etik 13, 14, 16, 22, 24, 25, 30, 65,  
93, 94, 101, 103-105, 107, 118,  
122, 123, 124, 126, 129, 135

Everson, George 130, 183

fantom 122

feminist 255-258, 260

feminizm 256

fenomen 22, 26, 29, 84, 188, 213,  
269; ~oloji 26, 29, 78; ~olojik 16,  
23, 39, 65

ferdiyet 65, 77, 79, 81, 82, 91, 107,  
141

fetiş 132, 220

Feuer, Jane 227

Fiske, John 31, 131, 132, 135-137,  
161, 162, 165-167, 170-181, 188,  
198, 203, 206, 210, 213, 214,  
221, 228, 240, 241, 246, 250, 266

fotografik 211

Foucault, Michel 29, 31, 66, 75, 77,  
78, 101, 162, 189

fragman 132, 176, 198, 212, 215,  
237, 240

fragmentasyon 158

Frankfurt Okulu 14, 16, 31, 34, 35,  
52, 60, 65

Frege, F. L. Gottlob 25

Freud, Sigmund 30, 51, 68

Gadamer, Hans-Georg 25

Galileo, Galilei

geleneksel 23, 40, 86, 87, 109, 119,  
122, 150, 153, 156, 162, 186,  
187, 199-201, 210, 241, 248-251,  
255, 258, 259, 261, 263-265, 268;  
~lik 35, 74, 75, 110, 126; ~leşme  
42, 45, 93, 185, 256, 268

Gerbner, George 139, 167-170

Giddens, Anthony 35, 39, 64, 66-  
76, 125

Goffman, Erving 39-47, 72, 73, 76,  
200, 246, 247, 249

Goodwin, Andrew 184

Goody, Jack 141

gösterge 126, 132, 135, 162, 163,  
166, 170-172, 181, 191, 236, 244

Gramsci, Antonio 31, 59, 60, 164,  
202

Guattari, Félix 201

Habermas, Jürgen 30, 34, 51, 52,  
75

*habitus* 70, 76, 78-83, 86-91

hakikat 21, 23, 24, 26, 27, 29, 30,  
37, 50, 56, 60, 62, 65, 75, 91, 93,  
99, 105, 107, 110, 122, 126, 140,  
145, 210, 235, 237, 252

Hall, Peter C. 234

Hall, Stuart 31, 131, 137, 161-165,  
184, 188, 189, 202, 203, 210

Hamann, J. Georg 25

Hartley, John 31, 131, 132, 135-  
137, 161, 162, 165-167, 170-182,  
206, 210, 213, 214, 246

Harvey, David 39, 61-66, 72, 75,  
125

Havelock, Eric A. 141

Hegel, G. W. Friedrich 27-29, 55,  
59, 60, 76

Hegelyanizm 34

Heidegger, Martin 24-26, 68, 76

Herder, J. Gottfried 25

hermenötik 14, 24, 25, 28, 31, 33,  
35, 39, 129

heterojen 163, 222, 236

- Hickethier, Knut 224, 267  
hiçlik 23, 24, 117, 122, 126  
Higgins, Dick 37  
hikmet 110  
hipotez 67  
Hirsch, Paul 245, 246, 250  
Hoggart, Richard 34, 184-188  
*homo communicans* 32  
*homo economicus* 32, 87  
*homo sociologicus* 32  
Horkheimer, Max 186  
Hristiyanlık 27, 31, 50, 143  
Humboldt, F. Wilhelm von 25  
Husserl, Edmund 26, 76  
  
Ibsen, Henrik 194  
Innis, H. Adams 142, 143  
Irigaray, Luce 29  
  
idealizm 76, 92  
ideoloji 16, 31, 56, 70, 78, 136, 161, 164, 165, 180, 188, 198, 202, 203, 232  
*implosion* 125  
interaksiyon 39-44, 46, 48-51, 68, 69, 72, 73  
interaksiyonizm 50  
intersubjektif 76 ~lik 52; *ayr. bkz.*  
öznel-arasılık  
İslam 76, 95, 98  
işlevselci 55, 73; ~lik 78  
  
Kant, Immanuel 21, 22, 26, 29, 52  
kaotik 117, 119, 125  
kapital 76, 84, 86; ~izm 51, 56, 59, 60, 62-67, 90  
kartezyen 92, 105  
  
Kellner, Douglas 164, 165  
kendinde-şey 22, 26  
Kierkegaard, Søren 29, 68  
klon 122  
kod 16, 31, 40, 41, 45, 70, 77, 122, 132, 133, 135, 143, 163, 164, 166, 171-176, 178-181, 187, 203, 214, 217, 219, 226-228  
kognitif 78, 122  
kolektif 48, 50, 77-79, 81, 82, 88, 119, 144, 155, 245, 249, 250, 269  
komedi 178  
komünikasyon 11, 12, 14-17, 39, 47, 52-55, 142, 147  
konsensüs 219, 262  
konstrüktivizm 35, 49, 67, 91, 209  
konvansiyonel 170, 172, 173, 180  
korelasyon 40  
Kozloff, S. R. 225  
kozmolojik 95, 107  
köy 64, 108, 109, 110, 143, 144, 147, 148, 155, 156, 159, 264, 270  
Kreuzer, Helmut 183  
Kristeva, Julia 29  
kulis 120, 265  
Kutsal Ruh 27, 28  
  
labirent 45, 56  
Lacan, Jacques 29  
Lasswell, Harold D. 130  
Lefebvre, Henri 39, 56-61, 72  
Leibniz, Gottfried W. 76  
Lévi-Strauss, Claude 29, 76, 77  
liberal 59, 60; ~izm 66, 67  
*linguistic turn* 24, 25, 27-31, 113  
logos 23  
Luhmann, Niklas 34, 39, 51-56, 86, 88

- Luria, Alexander R. 141
- Lyotard, Jean F. 65, 99, 129
- magazin 187, 198, 204, 215, 225, 227, 229-237, 240-242, 244, 245, 252, 258, 266-268; ~sel 132, 229, 230, 231, 234, 236, 237, 251, 266, 268-270
- mahremiyet 68, 106-109, 118, 122, 130, 154, 217, 248, 259, 264
- makine 14, 56, 104, 122, 131, 144, 145, 151, 156, 185, 189, 213, 224, 234, 238, 267
- Malinowski, Bronislaw 51
- Marksizm 30, 31, 34, 47, 64, 65, 136, 179
- Marx, Karl 60, 63, 67, 75, 163
- materyalist 50, 60-62, 66, 89, 104, 105
- mathesis 23
- Maya 98
- McLuhan, Marshall 64, 107, 118, 131, 132, 135, 137, 139, 141-159, 161, 165, 184, 185, 189, 190, 192, 193, 195, 201, 205, 206, 210, 217, 241, 244, 246, 250, 264-266, 270
- McQuail, Denis 175
- Mead, G. Herbert 43, 50, 72
- medyatik 16, 31, 33, 37, 119, 133, 137, 145, 148, 151, 152, 169, 200, 207, 220, 221, 241-244, 250, 263-266, 269; ~leşme 36, 135, 265
- mekanik 28, 34, 42, 122, 142, 145, 158, 202
- Mellencamp, Patricia 196
- Merleau-Ponty, Maurice 26, 76
- metafizik 24, 25, 55, 62, 66, 95, 96, 98
- meta-teori 13, 36
- Metz, Christian 167, 170
- Meyrowitz, Joshua 46, 118, 119, 125, 132, 137, 142, 159, 229, 233, 246-251, 254-267, 270
- mikroçip 122
- mikrolojik 90, 114, 122
- mimesis 121 *ayr. bkz. taklit etme*
- mistifikasyon 44
- mitoloji 177, 184
- mizansen 252
- mockudokumentary* 254
- modernite 121
- modül 207
- Monaco, James 167
- monolojik 203, 207, 228
- montaj 114, 115, 158, 165, 196, 207, 217, 218, 236, 243, 253, 267
- Moore, G. Edward 25
- moral 251, 269
- Morley, David 189
- mozaik 149, 150, 152, 153, 156, 158
- multi-medya 37
- mutlak fikir 28
- Müller, Thomas 144
- müzik 119, 186, 187, 230, 232, 236, 237, 243, 254, 266
- nanolojik 113
- nano-teknolojik 122
- natüralist 34, 35, 88
- neo-Marksist 56, 61
- nesnelcilik 76-78
- Newcomb, Horace 245, 246, 250
- Nietzsche, Friedrich 26, 27, 29, 31, 59, 68, 76, 226

nihilizm 30, 31, 122, 126 *ayr. bkz.*

hiçlik

nomen 22, 29

Ong, Walter J. 141, 142

ontoloji 25, 96, 98

operasyon 53-55, 86, 98, 113, 116,  
150, 158, 195, 205

optik 116

Ortaçağ 93-96, 98, 100, 101, 142,  
143

ortodoks 56

Ostwald, Wilhelm 51

otomatik 187, 258 ~leşme 158

öznelci 78; ~lik 76, 78

özneler-arasılık 30, 47, 52

Panofsky, Erwin 79, 80

papirüs 143

paradigma 25, 93, 145, 167, 182

Parsons, Talcott 46, 67

pazar 40, 48-51, 85, 174, 194, 201,  
205; ~lama 12, 51, 220

pembe dizi 221, 224, 233

plastik 148, 150

popüler 24, 67, 165, 171, 183, 187,  
188, 206, 227, 231, 233; ~lik 25,  
187, 233; ~ kültür 165, 183, 187,  
188, 206

pornografi 244

Postman, Neil 118, 137, 200, 229,  
230, 235, 240-246, 250, 251

postmodern 37, 62, 67, 94, 101,  
189; ~izm 198

post-yapısalcılık 29, 136, 179, 189,  
209

potansiyel 77, 121, 123, 133, 140,  
167, 191, 201, 204, 219

pozitivist 50, 51, 83, 87, 88, 100

pragmatik 24, 31, 32, 50, 75, 88,  
139, 196

pragmatist 24, 32, 50, 88

projeksiyon 211

psikanalitik 133, 157

psiko-dram 205

psişik 16, 46, 53, 54, 116, 174, 189

Radcliffe-Brown, Alfred 51

radio 18, 104, 112, 150, 155, 186,  
189, 192-194, 221, 224, 232, 233,  
248

Rajewsky, Irina 37

rasyonel tercih 49

*Reality-Soap* (sözde-gerçeklik)  
252, 253

reduktif (indirgemeci) 34, 61, 74,  
87, 89, 91, 146, 185

refleksif modern 74

refleksiyon 35, 67, 68, 70

reklam 18, 45, 51, 115, 117, 118,  
147, 150, 171, 172, 186, 194-199,  
201, 205, 212, 215, 218, 220, 223,  
227, 229, 230, 232-235, 237, 239-  
245, 253, 260, 267, 268

*re-prezantasyon* 230

Ricoeur, Paul 25

ritüel 40-42, 44-51, 69, 91, 110,  
111, 150, 166, 175, 177, 216,  
220, 251

Robertson, Roland 64

Roma 142

romantik 60

Rorty, R. McKay 24

Rotha, Paul 130, 183

- Rothman, Sheile 256  
rölativizm 91  
Rönesans 93, 94, 97, 98  
ruh 23, 25, 28, 29, 79-81, 91, 94,  
95, 98, 141, 153, 249  
Russell, Bertrand 25  
rutin 58, 72, 225  
sanal 109, 121, 242, 264, 265, 270;  
~lık 65, 118, 123  
Sarnoff, David 233  
Sartre, Jean-Paul 26, 56, 78  
Saussure, Ferdinand de 29, 54, 76,  
77  
Schwartz, Toni 142  
segman 132, 196, 197, 199, 212-  
218, 221-223, 232, 235, 236, 268;  
~laştırma 212, 215, 225, 226  
seksüel 213, 257  
seleksiyon 52-54  
sembol 46, 48, 50, 59, 84, 126, 246  
semiyoloji 13, 135, 167, 211, 212  
semyotik 25, 29, 31, 41, 44, 131,  
132, 136, 164, 166, 167, 170,  
171, 173, 178-181, 188, 206, 210,  
225, 226, 228  
senaryo 41, 169, 223, 233  
sentetik 122, 152  
sermaye 49, 62-65, 70, 77, 84-91  
sibernetik 90, 113, 122  
siber-seks 121  
siber-uzay 121  
Simanowski, Roberto 37  
Simmel, Georg 67, 72  
simülasyon 119, 201, 218, 229,  
230, 245  
simülator 119, 249, 269  
sinema 17, 104, 112, 115, 116, 118,  
119, 129, 130, 139, 140, 149-151,  
154, 186, 211-214, 216, 217, 219-  
225, 227, 229, 231, 240, 244, 255  
Smythe, D. Walker 167  
sofist 81  
Sokrates 26  
*spatial turn* 37, 113  
stilize 117, 118, 220, 231, 237, 251,  
269  
süreksizlik 96, 102, 115-118, 125,  
126, 224, 235  
sürrealist 81, 237  
şiddet 51, 107, 139, 168-170, 214,  
239, 260  
şov 148, 151, 198, 201, 213, 224,  
227, 239-244, 266  
şuur-dışı 68, 72, 76, 78, 80-82, 90,  
133, 135, 153, 200, 201, 203,  
232, 241, 250  
taklit etme 21, 40, 148, 254, 259  
*talk-show* 216, 232, 236, 264  
tarihüstü 164  
teknolojizm 104  
telekomünikasyon 63, 64, 145  
tele-teknolojik 121  
*tele-varlık* 65  
teoloji 27, 28, 99; ~k 27, 28, 31, 66,  
95, 96, 98, 101  
teslis 27  
Thompson, E. P. 31  
tiyatro 43, 97, 166, 172, 195, 199,  
200, 224, 229, 231, 247  
transformasyon 29, 37, 74, 78, 121  
transmedya 37  
transmodern 182

ütilitarizm 46

video-klip 197

Virilio, Paul 37, 64, 65, 118, 131,  
137, 192, 265

Watt, Ian 141

Weaver, Pat 233

Weber, Max 46, 50, 51, 67, 76

Whannel, Garry 184

Whannel, Paddy 188

White, Mimi 164, 165

Wiener, Norbert 145

William, Boddy 233

William, James 196

Williams, Raymond 118, 132, 135,  
137, 159, 161, 162, 165, 166,  
171, 174, 178, 184, 185, 188-201,  
203-206, 210, 212, 227, 240, 241,  
244, 250, 266

Wittgenstein, Ludwig 31, 76

Woodward, Joanne 154

Woollacott, Jane 170, 173, 186

Yeniçağ 94, 97-100

Zielinski, Siegfried 236

Günümüzde iletişim alanında erişilen hız ve farklı ifade biçimlerinin ferdî ve toplumsal hayatı hangi düzeyde etkilediği; insanın gerçeklik algısını, zaman, mekân ve nesnelerle olan ilişkisini nasıl belirlediği sorusu araştırmaların odak noktasını teşkil etmektedir. Sözlü iletişimden metinsele, tek taraflı görsel iletişime ve nihayet interaktif medya kültürüne uzanan tarihsel süreçte, düşünce biçimleri ve değer yargılarının da değişmesi konunun önemini daha da artırmıştır.

Sürekli genişleyen bu sorgulamada yürürlükteki temel iletişim ve medya teorileri kendi aralarında ayrışıp çelişkili söylemler inşa ederken, günümüzde klasik teori anlayışının geçerliliğini yitirmeye başladığı ve yerini çok mantıklılığı ve disiplinler-arasılığı gerektiren meta-teorilere bıraktığı görülür.

İletişim ve televizyon teorilerinin esas kabul ettikleri ontolojik kabullere göre sınıflandırılıp karşılaştırılacağı bu incelemede, söz konusu teorilerin güç iddialarından çok zayıf yanlarının ortaya çıkartılmasına çalışılarak, bu alanda yapılacak olan tartışmalara katkı sağlanması amaçlanmıştır.



**Rıdvan Şentürk**, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesinden mezun oldu (1988). 1990 yılında Almanya'ya gitti ve sinema ve felsefe alanlarında lisans ve yüksek lisans öğrenimini tamamladı. Aynı üniversitede doktorasını sinema alanında modern ve postmodern estetik üzerine yazdı. Halen İstanbul Ticaret Üniversitesi İletişim Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı bölümünde öğretim üyesidir. Yayımlanmış bazı eserleri: *Postmodern Kaos ve Sinema* (2011), *Eleştirel Teorinin Eleştirisi* (2013), *Müzik ve Kimlik* (2016), *Gülme Teorileri* (2016).

