



S. Ruken Öztürk

Editörden

Gülsüm  
Depeli-Sevinç

Kültürlerarası İletişim: Alan İçi Tartışmalar ve Eleştirel  
Yaklaşımlar

Doğa Bekiroğlu  
Serpil Kirel

"Henüz Hiçbir Şey Duymadınız": *Caz Şarkıcısı*  
Filmi Bağlamında Üretim Dinamikleri, Temsil Pratikleri  
ve Siyah Temsilinin Hatırlanması

Ayşe Nevin Yıldız  
Umut Yener Kara  
Gökhan Arıkan

Türkiye'de Siyasal İletişim Çalışmalarını Haritalandırmak:  
Türkçe Araştırma Makaleleri Üzerine Bir İnceleme

Ozan Yıldırım  
Vahdet Mesut Ayan

Twitter'dan X'e: Sosyal Medyadaki Sahiplik Yapısı  
Değişiminin X Platformu Üzerinden Değerlendirilmesi

İsmail Arda Odabaşı

Cumhuriyet'in İlk Sinema Dergisi *Sinema Postası/Le  
Courier du Cinéma* (1923) ve Dönemin Sinema Hayatı  
Üzerine Bazı Gözlemler

Değini  
Sezer Fener

CISEM2023'ün Ardından

Kitap İncelemesi  
Esra Özgür

Kate Crawford'ın "Yapay Zekâ Atlası" Üzerine Bir  
Değerlendirme



2024.11.1

bahar/spring





11 (1) ■ bahar/spring

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>



11 (1) ■ bahar/spring

ISSN: 2458-9209

Ankara Üniversitesi İLEF Dergisi hakemli bir dergidir. Yılda iki kez, bahar (Mayıs) ve göz (Kasım) döneminde yayımlanan derginin dili Türkçe ve İngilizcedir. Dergide yayımlanan yazıların sorumluluğu yazarına aittir. Yazılardan kaynak g sterilerek alıntı yapılabilir.

*ILEF Journal is a refereed print journal published in Turkish and English twice a year by the Faculty of Communication of Ankara University. All views expressed in this journal are those of authors and do not necessarily represent the views of, and should not be attributed to the Faculty of Communication of Ankara University.*



Editör/Editor

**S. Ruken Öztürk**

Editör Yardımcıları/Assistants Editor

**Esra  zg r**  
**Mine Rugancı Livan**  
**Sezer Fener**

Yayın Kurulu/Editorial Board

**Ali Karadoğan** (Munzur Üniversitesi)  
**Bedriye Poyraz** (Ankara Üniversitesi)  
**B. Pınar  zdemir** (Ankara Üniversitesi)  
**Burak Doğu** (İzmir Ekonomi  niversitesi)  
** ağla Kubilay** (Ankara Üniversitesi)  
**G l Karagöz-Kızılca** (Ankara Üniversitesi)  
**Jale  zata-Dirlikyapan** (Ankara  niversitesi)  
**Özgür Yaren** (Ankara Üniversitesi)

Danışma Kurulu/Advisory Board

**Aykut Çelebi** (Ankara Üniversitesi)  
**Ayla Okay** (Acıbadem Üniversitesi)  
**Hasan Akbulut** (İstanbul Üniversitesi)  
**Martin W. Bauer** (London School of Economics and Political Science)  
**Metin Kazancı** (Ankara Üniversitesi)  
**Müjde Ker Dinçer** (Ege Üniversitesi)  
**Nezih Orhon** (Anadolu Üniversitesi)  
**Nikica Gilic** (University of Zagreb)  
**Nilay Başok Yurdakul** (Ege Üniversitesi)  
**Sanna Inthorn** (University of East Anglia)  
**Scott Schaffer** (University of Western Ontario)  
**Sema Becerikli** (Ankara  niversitesi)  
**Özden Cankaya** (İstanbul Aydın Üniversitesi)  
**Yıldız Dilek Ertürk** (İstanbul Üniversitesi)

İngilizce Dil Editörü/English Language Editor

**Hugh Jefferson Turner**

Kapak Tasarım/Cover Design

**m. Sobacı**

Grafik Tasarım/Graphic Design

**Mehmet Pelivan**

Sahibi-Sorumlu YİM/Owner  
and Executive Editor

**Fatih Keskin**

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi adına, Dekan  
*On behalf of the Faculty of Communication of Ankara University, Dean*  
Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, Cebeci 06590 Ankara  
ilefjournal@gmail.com  
http://ilefdergisi.ankara.edu.tr

Adres/Address

Taranan İndeksler/Indexed by

ULAKBİM TR Dizin, ESCI (Emerging Sources Citation Index)

Baskı Tarihi/Publication Date

31 Mayıs 2024

# İçindekiler / Contents

**S. Ruken Öztürk** 5  
Editörden / *From the Editor...*

## **Makaleler / Articles**

**Gülsüm Depeli-Sevinç** 9  
Kültürlerarası İletişim: Alan İçi Tartışmalar ve Eleştirel Yaklaşımlar  
*Intercultural Communication: Current Discussions and Critical Approaches within the Field*

**Doğa Bekiroğlu Serpil Kirel** 41  
"Henüz Hiçbir Şey Duymadınız": *Caz Şarkıcısı* Filmi Bağlamında Üretim Dinamikleri, Temsil Pratikleri ve Siyah Temsilinin Hatırlanması  
*"You Ain't Heard Nothing Yet": Remembering Production Dynamics, Representational Practices, and Black Representation in Cinema in the Context of the Film The Jazz Singer*

**Ayşe Nevin Yıldız Umut Yener Kara Gökhan Arıkan** 79  
Türkiye'de Siyasal İletişim Çalışmalarını Haritalandırmak: Türkçe Araştırma Makaleleri Üzerine Bir İnceleme  
*Mapping Political Communication Studies in Turkey: A Review of Turkish Research Articles*

**Ozan Yıldırım Vahdet Mesut Ayan** 111  
Twitter'dan X'e: Sosyal Medyadaki Sahiplik Yapısı Değişiminin X Platformu Üzerinden Değerlendirilmesi  
*From Twitter to X: Evaluating the Change of Ownership Structure in Social Media through the X Platform*

**İsmail Arda Odabaşı** 149  
Cumhuriyet'in İlk Sinema Dergisi *Sinema Postası/Le  
Courier du Cinéma* (1923) ve Dönemin Sinema Hayatı  
Üzerine Bazı Gözlemler  
*The First Cinema Magazine of the Republic Era, Sinema  
Postası/Le Courier du Cinéma (1923) and Some  
Observations on Cinema Life of Its Period*

**Değini/Notes**

**Sezer Fener** 185  
CİSEM2023'ün Ardından  
After CİSEM2023

**Kitap İncelemesi/Book Review**

**Esra Özgür** 190  
Kate Crawford'ın "Yapay Zekâ Atlası" Üzerine Bir  
Değerlendirme  
*An Evaluation of Kate Crawford's Atlas of AI*  
Kate Crawford. 2023. Atlas of AI: Power, Politics, and the  
Planetary Costs of Artificial Intelligence

203  
Bu Sayıdaki Yazarlar

206  
Yazı Teslim Kuralları ve Yayın Süreci  
*Paper Submission Rules and Publication Process*

# Editörden...

S. Ruken Öztürk

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi

Bahar sayımızı kendi alanlarına oldukça önemli katkılar sunacağını düşündüğüm beş yazıyla yayımlıyoruz. Güz sayısından sonra İLEF Dergisi'ne yine çok sayıda yazı akışı oldu. Öncelikle yayımlansın ya da yayımlanmasın İLEF Dergisi'ne yazı gönderen tüm yazarlarımıza ilgileri için çok teşekkür ederim. Yoğun yazı akışının yanında gerek ön değerlendirmede gerekse hakem sürecinde tüm yazıların ayrıntılı incelenmesi için çok çaba harcadık. Hem yazıların değerlendirme sürecini kısaltmak ve yazarlara hızlı dönüş yapmak hem de alanında en iyi olan hakemlerin zamanını verimli kullanmak için yine alanında uzman hocalarımızın ön değerlendirmesine çokça başvurduk ya da ön değerlendirme sürecini editör incelemeleriyle hızlandırdık. Güz sayısından sonra çok yoğun bir yazı akışı olmasına rağmen hakem sürecine yine az sayıda yazı girdi, bunların bir kısmı hakem önerileriyle daha da iyileşti ve yayımlanması uygun görüldü. Ön değerlendirme aşamasında elenen yazıların kuşkusuz kalitesiz olduğunu söyleyemeyiz; temel gayemiz, gelen yazılar arasında en nitelikli olanları sürece dahil etmek. Tüm aşamalarda fakülte dergisi olarak sadece yayın kurulumuzdan değil fakültemizdeki

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi • 11 (1) • bahar/spring: 5-8



öğretim üyelerinden de fazlasıyla yararlanıyoruz, onlara da ne kadar teşekkür etsek azdır. Her zaman söylediğim gibi bu hepimiz için oldukça öğretici bir süreç.

Mayıs 2024 sayısını, Gülsüm Depeli-Sevinç'in kültürlerarası iletişim çalışmalarının yapısını ve haritalanmasını ele aldığı "Kültürlerarası İletişim: Alan İçi Tartışmalar ve Eleştirel Yaklaşımlar" başlıklı yazısıyla açıyoruz. Bu makalenin iletişim alanındaki özellikle genç akademisyenler için yararlı bir kaynak olacağına inanıyorum. Yazar, kültürlerarası iletişim çalışmalarının bugüne değin paradigmatik dönüşümlerini, yıllar içinde hangi alanlardan, nasıl beslendiğini ve alana müdahaleleri eleştirel bir bakış açısıyla tartışıyor.

Derginin bu sayısında yer alan iki sinema yazısı da dünyada ve Türkiye'de sinema tarihinin 1920'li yıllarına tanıklık ediyor. Bunlardan ilki ve bu sayının ikinci makalesi "'Henüz Hiçbir Şey Duymadınız': *Caz Şarkıcısı* Filmi Bağlamında Sinemada Üretim Dinamikleri, Temsil Pratikleri ve Siyah Temsiline Hatırlanması" başlığını taşıyor. Doğa Bekiroğlu ile Serpil Kirel, bu çalışmada sinemanın 19. yüzyılın sonlarında siyah beyaz ve sessiz olarak ortaya çıkmasından 30 yıl kadar sonra literatüre ilk sesli film olarak giren 1927 tarihli *Caz Şarkıcısı* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland) filmi ele alıyorlar. Yazarlar filmde ve afişinde karakterin siyaha boyanmış yüzünün, aynı dönemde siyahların temsiline ve genel olarak filmin nasıl algılandığının izlerini ağırlıklı olarak ırk bağlamında çözümlüyorlar.

Üçüncü yazı "Türkiye'de Siyasal İletişim Çalışmalarını Haritalandırmak: Türkçe Araştırma Makaleleri Üzerine Bir İnceleme" adını taşıyor; bu yazının yazarları Ayşe Nevin Yıldız, Umut Yener Kara ve Gökhan Arıkan. Hem TR Dizin veri tabanında hem de editoryal süreç yönetim ve elektronik ortamda dergileri barındırma platformu olan DergiPark'ta yaptıkları tarama sonucunda yazarlar, "siyasal iletişim" ve "siyasi iletişim" anahtar sözcükleri ile ulaştıkları 254 makaleyi incelemişler. Makalelerin genelinde metin analizi yönteminin tercih edildiği, seçim kampanyalarına ve reklamlara odaklanıldığı, sosyal medyaya bir yönelme olduğu, kuramsal ve uluslararası nitelik açısından sınırlı kaldığı, halkla ilişkiler/pazarlama alanına sıkıştığı sonucuna varmışlardır. Şüphesiz bu sonuçlar, alanın yeniden düşünülmesi gerekliliğini de beraberinde getirmektedir.

"Twitter'dan X'e: Sosyal Medyadaki Sahiplik Yapısı Değişiminin X Platformu Üzerinden Değerlendirilmesi" adlı dördüncü yazımızda Ozan Yıldırım ve Vahdet Mesut Ayan 2022'de Elon Musk tarafından satın alınan



Twitter'ın X'e dönüşüm sürecine odaklanarak platformu medyanın mülkiyeti ve kontrol ilişkileri bağlamında inceliyor. Yazarlar, yeni medya platformlarının ticarileşmeye neden olduğunu belirterek Twitter'ın el değişimini içerik açısından ve biçimsel bağlamda tematik kategoriler üzerinden tartışıyor ve bütün bu süreçlerde kamu yararının hep geri planda kaldığına dikkat çekiyorlar.

Son makalemiz “Cumhuriyet’in İlk Sinema Dergisi *Sinema Postası/ Le Courier du Cinéma* (1923) ve Dönemin Sinema Hayatı Üzerine Bazı Gözlemler” başlığını taşıyor. Yazar İsmail Arda Odabaşı araştırmasında Fransız *Cinémagazine*'e benzeyen, çoğu zaman çeviri yazıların yayımlandığı, Türkiye’de magazin tipi sinema dergiciliğinin öncüsü olan *Sinema Postası*'nı ve dönemin sinema hayatını ele alıyor. Diğer önemli bir nokta ise derginin Cumhuriyet’in ilk döneminde yerli filmciliğin çok zayıf olduğu ama yabancı filmlerin yoğun şekilde ithal edildiği, dağıtıldığı ve gösterildiği bir ortamda Osmanlı Türkçesi ve Fransızca şeklinde iki dilli, haftalık ve resimli bir yayın biçiminde çıkması. Yazar, çalışmasında literatürdeki araştırmalara ek olarak derginin iki sayısına daha ulaşmış; toplamda beş sayı üzerinden derginin içeriğinin yanı sıra hangi koşullarda yayımlandığını incelemiştir.

Son olarak bu sayımızda bir sempozyum değerlendirmesi bir de kitap incelemesi bulunuyor. Her iki yazıyı da editör yardımcılarımız yazdı. İlk yazımız Sezer Fener’in “CİSEM2023’ün Ardından” başlığını taşıyor. Geçen yıl özel bir yıldır ve “Cumhuriyetin 100. Yılında Türkiye’de İletişim Sempozyumu (CİSEM2023)”, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi (İLEF) tarafından yılın son günlerinde yapıldı. CİSEM2023’de sunulan bildirimleri değerlendiren bu yazıyla birlikte CİSEM2024’ün de sonbaharda İLEF’te yapılacağını duyurmuş oluyoruz. Bu sempozyum değerlendirmesiyle ilgili yazının ardından Esra Özgür, “Kate Crawford’ın *Yapay Zekâ Atlası* Üzerine Bir Değerlendirme” başlığıyla Crawford’ın *Atlas of AI: Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence* adlı kitabını inceliyor. Yapay zekâ sanki tarafsız ve insanı aşan bir teknoloji gibi sunuluyor, oysa kitabın yazarına göre onu inşa edenlerin ideolojilerinden bağımsız bir şey değil. Günümüzde teknolojik ilerlemenin ardındaki eşitsizlikleri, çevresel yıkımı ve sömürü düzenini anlamaya çalışan Crawford, yapay zekâ teknolojisini toplumsal, siyasal ve çevresel bağlamlarda değerlendiriyor. Umarız kitap Türkçeye de çevrilir.

Derginin her aşamasında desteğini esirgemeyen Yayın Kurulu’na, yazıların değerlendirme süreçlerinde önemli katkılarıyla yazarlara yol gösteren tüm hakemlere teşekkür ederim. Editör yardımcılarım Sezer Fener,

Mine Rugancı Livan ile Esra Özgür'e çok teşekkür ederim, olağanüstü bir çaba harcadılar bu süreçte. Dizinlerle ve DergiPark ile olan süreçleri yürüten ve sayımızın grafik tasarımını yapan Mehmet Pelivan'a da çok teşekkür ederim. İngilizce özetlerin son kontrolünü yapan Hugh Jefferson Turner'a ayrıca teşekkürler. Bundan sonraki sayılarda editörlüğü Yayın Kurulu üyemiz Çağla Kubilay'a bırakırken nitelikli makalelerle tekrar buluşmak üzere. Yeni editörümüze her türlü desteği vereceğimi ve meslektaşımaya içten başarılar dilediğimi belirtmek isterim.

# Kültürlerarası İletişim: Alan İçi Tartışmalar ve Eleştirel Yaklaşımlar

Gülsüm Depeli-Sevinç

Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi

<https://orcid.org/0000-0003-2207-648X>

depeli@hacettepe.edu.tr

## Öz

Bu makale kültürlerarası iletişim çalışmalarının başlangıcından bugüne kadar geçirdiği paradigmatik dönüşümleri konu almaktadır. Amerika Birleşik Devletleri'nde 20. yüzyılın ortasında, ülkenin çıkarlarına hizmet üzere kurulan alan, birkaç on yıl boyunca statükonun ve egemenin yanında konumlanmıştır. Buna bağlı olarak alanın araştırma sahası da ağırlıkla devlet ve şirket kurumsallığına sıkışmıştır. Aynı nedenle alan hem içinden geçtiği tarihsel ve siyasi olaylarla irtibat kurmakta hem de sosyal bilimlerdeki paradigmatik dönüşümlere cevap üretmekte geç kalmıştır. Fakat bu gecikmeye rağmen kültürlerarası iletişim alanındaki kuramsal tartışmalar yorumlayıcı perspektifleri bünyesine katabilmiş, 1990'lardan itibaren ise sosyal inşacı yaklaşımların eleştirel çağrılarını alanda somut karşılık bulmaya başlamıştır. Eleştirel yaklaşımlar alanın güç ile ilişkisini, kültür ve iletişim kavrayışını, makro çatışmalar yaklaşımını, 'fark' unsurunu negatif gören bakışını problemleştirmiş, alana statüko ve güç ile arasına mesafe koyma, sosyal adaleti ve eşitlikçi bir toplumu savunmak adına dezavantajlı toplumsal grupların yanında konumlanma çağrısında bulunmuştur. Eleştirilerde küresel dünyada kültürlerarası karşılaşmaların sadece yüzyüze yaşanmadığı da bilhassa vurgulanmış; medya, edebiyat ve sanat alanlarındaki kültürlerarası etkileşime dikkat çekilmiştir. Bu doğrultuda, alanın sahası dolayımlanmış kültürlerarası iletişimi de kapsayacak şekilde genişlemiştir. Özellikle 1990'ların sonlarına doğru ise alanda eleştirel ve hatta aktivist kültürlerarası iletişimci akademisyenler ortaya çıkmaya başlamıştır. Hâlâ genç bir çalışma alanı olan kültürlerarası iletişim, son yıllarda ağırlıkla postkolonyal literatürden gelen eleştirilerle birlikte gelişimini sürdürmektedir. Bu makale alanın farklılıklarla birlikte yaşamak konusundaki potansiyellerine duyulan inançla ve eleştirel kültürlerarası iletişimi savunmak motivasyonu ile yazılmıştır. Makalenin temel tartışmasını belirleyen kaynaklar, geniş bir literatür içinden, eleştirel bir seçme ile belirlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Kültürlerarası iletişim, paradigmatik dönüşüm, eleştirel yaklaşımlar, öteki/fark kavrayışı, aktivist müdahaleler

■ ■ ■ ■ ■

Makale geliş tarihi: 6.9.2023 ■ Makale kabul tarihi: 28.3.2024

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi ■ 11 (1) ■ bahar/spring: 9-40

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.1355907



# *Intercultural Communication: Current Discussions and Critical Approaches within the Field*

*Gülsüm Depeli-Sevinç*

*Hacettepe University Faculty of Communication*

<https://orcid.org/0000-0003-2207-648X>

[depeli@hacettepe.edu.tr](mailto:depeli@hacettepe.edu.tr)

## **Abstract**

This essay examines the paradigmatic turns in the field of intercultural communication studies from its beginning to the present. Established in the mid-twentieth century to serve the political interests of the United States, the field was for decades positioned on the side of American hegemony and the status quo. Accordingly, its focus as a research field long remained the state and corporate organizations. For the same reason, the field has been slow in responding to paradigmatic shifts in the social sciences and to the historical and political events that have informed social life and intercultural encounters. Despite this delay, since the 1990s, critical social-constructivist approaches have begun to find a solid footing in the field. Critical approaches have problematized the field's relationship with power, its understanding of culture and communication, its approach to macro conflict, and its negative view of "difference." Critics have called on the field to distance itself from the status quo, to position itself on the side of disadvantaged social groups, and to promote social justice and an egalitarian society. They have also emphasized that intercultural encounters in the globalized world are not only face-to-face, drawing attention to intercultural interaction in and through the media, literature, and the arts. As a result, the field of intercultural communication has expanded to include mediated intercultural communication. Since the 1990s, some critical and activist scholars have begun to appear in the still-young field of intercultural communication, developing their critique of the field with insights from postcolonial literature. Drawing on their work, this article seeks to defend these approaches and the growing critical turn within the field of intercultural communication, highlighting its potential to promote a more egalitarian society.

**Keywords:** Intercultural communication, paradigmatic turn, critical approaches, conceptions of the other/difference, activist interventions

■ ■ ■ ■ ■

Received: 6.9.2023 ■ Accepted: 28.3.2024

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi ■ 11 (1) ■ bahar/spring: 9-40

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.1355907



Bu makalede, kültürlerarası iletişim çalışmalarının tarihsel serüveni kılavuzluğunda hem alanın dikkatini yönelttiği konular yelpazesi panoramik olarak izlenmekte hem de özellikle alan içinden araştırmacıların eleştirileri doğrultusunda kültürlerarası iletişimin güncel görünümü ve gelecek projeksiyonu üzerine bir değerlendirme sunulması amaçlanmaktadır.<sup>1</sup>

Günümüzün savaş, göç, ekolojik felaket, salgın ve sosyo-ekonomik kriz koşullarında, politikanın etik bir sorumluluk olarak kavranması, eşit ve adil bir toplum için yeni bir dayanışma anlayışının araştırılması hayati önemdedir. Bu yazı, kültürlerarası iletişimi savunan yaklaşımlarla yan yana durmak motivasyonu ve alanın henüz kendini göstermemiş olan etik-politik potansiyellerine duyulan inançla yazılmıştır. Geniş bir literatürü gözden geçirerek ilerleyen makale boyunca özellikle alan içi eleştirel yaklaşımlar ve çağrılar yön verici olmuştur. Söz konusu kalabalık literatür içinde kaybolmamak için yöntemli bir gezinti öngörülmüştür: Eleştirel literatürün izini sürmek için Marksizm, postkolonyalizm, kimlik, ulusötesilik, feminizm, ideoloji, söylem vb. birtakım anahtar kavramları tartışmasına eklemleyen kaynaklar araştırılmıştır. Bu şekilde ulaşılan literatür içinde de bir sınırlama yapılarak alanın öne çıkan kitap ve makaleleri değerlendirmeye alınmıştır.

Kültürlerarası iletişimin konu yelpazesi Türkiye'nin çokkültürlü yapısı içinde şüphesiz verimli tartışmalar sunmaktadır. Daha da önemlisi,

•••

1 Makalenin yazımındaki katkılarından dolayı arkadaşım ve meslektaşım Özlem Atar'a çok teşekkür ederim. Hakemlerin önerileri de yazının tartışmasını ve literatürünü zenginleştirmekte önemli olmuştur, onlara da teşekkürü borç bilirim.

Türkiye'nin çokkültürlü yapısı alana özgül katkılar sağlayabilecek niteliktedir. Fakat kültürlerarası iletişim literatürü üzerine bir çerçeve tartışma olarak planlanan bu makalede, Türkiye konu edilmeyecektir. Türkiye ve kültürlerarasılık bağlamı bu makalenin devamında yapılacak başka bir çalışmanın konusu olarak düşünülmektedir.

Makale üç temel başlık halinde yapılandırılmıştır. Birinci bölümde kültürlerarası iletişim alanının tarihsel serüveni sosyal bilimler içindeki makro ölçekli uğraklar eşliğinde izlenmiş, ikinci bölümde ise alana dönük eleştirilere yer verilmiştir. Üçüncü bölüm, kültürlerarası karşılaşmaların çeşitlenmesi bağlamında alandaki sorguları derinleştiren güncel meselelere ve eleştirel saha örneklerine ayrılmıştır. Makalenin sonuç kısmında, içinden geçilen geniş ve kalabalık panorama özetlenmekte, tartışma alana dönük güncel soruların hatırlatılması yanında özellikle yöntembilimsel soruların vurgulanması ile sonlanmaktadır.

## **Kültürlerarası İletişim: “Aşırılık Çağı”nda<sup>2</sup> Kendi Evinde**

Kültürlerarası iletişim çalışmalarının doğduğu yer Amerika Birleşik Devletleri'dir. Alanın başlangıcı olarak kabul edilen tarih II. Dünya Savaşı sonrasına denk düşse de oluşumu konusundaki öncül gelişmeler, esasında 20. yüzyılın başlarından itibaren kendini gösterir (Leeds-Hurwitz 2010; Kulich vd. 2020). *The Silent Language* (1959) kitabıyla Edward T. Hall alanın öncüsü sayılır (Kartarı 2014). Antropolog E. T. Hall, kültürlerarası iletişimi ağırlıklı uygulamalı bir çalışma alanı olarak kurumlaştırır. O yıllarda kültürlerarası iletişimin, ABD'nin özellikle de savaş sonrası uluslararası ölçekteki siyasi ve emperyalist amaçları için işlevli olması beklenmektedir (Moon 2010, 35; Phipps 2013, 10; Ferri 2022, 381-383; Sorrells ve Nakagawa 2008, 20).<sup>3</sup> Alanın çalışma sahaları yaklaşık 1970'lerin sonlarına kadar, ağırlıklı askeri ve diplomatik eğitim ihtiyaçlarına ve çokuluslu işletmelerde şirket kültürü konularına bağlı şekillenir.

Kültürlerarası iletişim, en başından itibaren kültür denilen karmaşık

•••

2 “Aşırılık Çağı” Hobsbawm'ın 20. yüzyıla ilişkin nitelemesidir.

3 Gordon Allport 1954 yılında yazdığı *Önyargının Doğası* (2017) adlı hacimli çalışmasında, ağırlıklı ABD toplumundan örneklerle ırksallaştırmaya ve dine dayalı ön yargı ve stereotipleştirmelere işaret etmekte, kitabı daha barışçıl bir toplum için kültürlerarası temasın önemine ve kültürlerarası eğitimin gerekliliğine vurguyla bitirmektedir. Ne var ki bu çalışma, kendi toplumundaki farklardan ziyade başka ülkelerdeki kültürel grupların özgüllüklerine dikkat yönelten kültürlerarası iletişim alanı için kurucu bir kaynağa dönüşmemiştir.

kavramı nasıl operasyonel hale getireceğiyle ilgilenir. Örneğin E. T. Hall, işlevselci-pozitivist bir yaklaşımla kültürün taşıyıcısı olarak bedene, mekâna, zaman rejimlerine, dile ve seslere, bunlara ek olarak bağlamın işlevine dikkat yöneltir. Edward Sapir, Benjamin L. Whorf, Basil Bernstein gibi dil teorisyenleri kültür ile dilin ilişkisini tartışmaya açarlar. Geert Hofstede, Fred Strodbeck ve Florence Kluckhohn, William B. Gudykunst gibi akademisyenler ise kültürleri (bireysel-kolektif, yüksek güç aralığı-düşük güç aralığı, doğa yönelimli-insan yönelimli, belirsizlikten sakınımı yüksek-belirsizlikten sakınımı düşük gibi) kimi fark şemaları üzerinden karşılaştırılabilir olarak incelemeye çalışırlar (Kartarı 2014).

Kültürlerarası iletişimin temellerini oluşturmaya çalıştığı onyıllar içinde dünya hızlı bir sosyo-politik devinim içindedir. II. Dünya Savaşı'nın bitişinden itibaren, başta Kıta Avrupası'nda ve Avrupa'nın sömürgeci durumundaki ülkelerde olmak üzere, dünyada büyük sosyo-ekonomik, siyasi ve tarihsel dönüşümler yaşanır. Savaşın devamındaki onyıllarda hem toplumsal hareketler hem de siyasi gelişmeler hız kazanır. 1950'ler ve 1960'lar, Batı dışı milliyetçi hareketlere, çok sayıda sömürge devletin özgürleşmesine tanıklık eder. Devamındaki yıllarda, entelektüel canlanmaya da bağlı olarak, Avrupa ve Amerika'da 1968'de kitlesel öğrenci hareketleri başlar.

Bunlara koşut olarak sosyal bilimlerde de hem kuramsal hem de metodolojik açıdan izi sürülebilir büyük paradigmatik değişimler ortaya çıkar. Avrupa'nın Aydınlanmacı rasyonalitesi postyapısalcı ve postkolonyal düşüncelerin ortaya çıkışıyla sarsılmaya başlar. Bu tarihsellikte sınıf çatışması etrafında bir toplum okumasına yaslanan Marksizm de kendini günceller ve kültürel bir bakışa önem atfeder. Marksist tartışmalardan dayanak alan Birmingham Kültürel Çalışmalar ekolü, kültür kavramını merkezine almakla birlikte seçkin kültür anlayışıyla veya antropolojik kültür nosyonuyla yetinmez. Gramsci, Althusser ve Foucault gibi düşünürlerin iktidar, söylem ve ideolojiye ilişkin kuramlarına başvurmak suretiyle toplum içindeki güç ve hiyerarşi farklılaşmalarını dikkate alan eleştirel bir kültür tanımı ortaya koyar. Ne var ki, Kathryn Sorrells'in de belirttiği gibi, kültürel çalışmalar literatürü kültürlerarası iletişimin evi sayılan ABD'ye ancak 1980'lerde ulaşacaktır (2016, 34). Bu gecikme bir yana, henüz kuramsal gelişimini sürdürmeye çalışan kültürlerarası iletişim alanının kendisi de yaklaşık 1980'lere kadar İngilizce dil evinden ve hatta ülkesi ABD'den nadiren dışarı adım atar. İçinden geçilen sosyo-politik, tarihsel gelişmelerle ve onlara bağlı düşünsel alanda ortaya çıkan paradigmatik dönüşümlerle irtibat kurmakta gönülsüzlük gösterir.

1970'ler kültürlerarası iletişimin kurumsallaştığı yıllar olur, *Journal of Intercultural Communication Research*, *Journal of Intercultural Studies*, *International and Intercultural Communication Annuals* gibi dergiler peş peşe yayın hayatına başlar (Kalscheuer 2013; Kulich vd. 2020, 93-100). Öncelikle, 1972 yılında Larry A. Samovar ve Richard E. Porter'in derlediği, alanın en bilinen kaynaklarından sayılan *Intercultural Communication: A Reader* yayımlanır. 1975'te SIETAR (*Society for Intercultural Education, Training and Research*) kurulur. Başlangıcında ağırlıklı dilbilimcilerin, antropologların, organizasyon sosyologlarının ve sosyal psikologların belirleyici olduğu alanda kuramsal yaklaşımlar 1980'lerde çeşitlenir. William B. Gudykunst ve Young Yun Kim'in derlediği *Theories in Intercultural Communication* (1988) kitabındaki makaleler, kültürlerarası karşılaşmayı hâlâ yüz yüze etkileşim ölçeğinde tasavvur etmeyi sürdürmekle birlikte, işlevselci-pozitivist örneklerin yanında hümanist ve sistem-ağ yaklaşımı olarak ifade edilen yeni paradigmatik arayışlara işaret eder niteliktedir.

Kıta Avrupası'nda düşünce dünyası hızlı devinmekte, kültürel çalışmalar yanında feminist ve postkolonyal teori de Batımerkezci pozitivist bilimselliğin sterilliğini aşındırmaktadır. 1970'lerin sonu itibarıyla sosyal bilimlerde Batı'nın sömürgeci tarihselliğini ve gücünü ifşa konusunda büyük adımlar atar. Edward Said 1978 yılında *Şarkiyatçılık* (2020) kitabını, Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi (*Center for Contemporary Cultural Studies/CCCS*) ise 1982'de *The Empire Strikes Back: Race and Racism in 70s Britain* kitabını yayımlar. On yıl sonra kültürel çalışmalar alanının öncülerinden olan Stuart Hall "West and the Rest" (1992) makalesinde Batı'nın yerküre şemasını en sarîh haliyle "Batı ve Diğerleri" şeklinde ifade eder. Hatta bu gelişmelere koşut olarak Batı, kısmen de olsa kendi "beyazlığını" eleştirel bir gözle görmeye başlar (Warren 2010, 446-460). Aynı yıllarda siyahların kimliklenmesinde sömürgeci mirasın açtığı benlik yaralarına odaklanan Frantz Fanon bir kuram ve eylem insanı olarak 1990'lar itibarıyla yeniden keşfedilirken, Paul Gilroy da *The Black Atlantic*'te (1993) siyah düşüncenin çift bilinçliliğini tarihsel olarak izlemeye çalışmaktadır. Ne var ki kültürlerarası iletişim bu düşünsel dalgaları da eş zamanlı izleyemez.

Alanın belirtilen düşünsel izleklere kayıtsız kalmasının temel nedenlerden birinin Avrupa/Batımerkezci (*eurocentric*)<sup>4</sup> yapısı olduğunu tespit etmek zor olmayacaktır. Esasında Molefi Kete Asante, kültürlerarası

•••

4 Kavramın tam çevirisi "Avrupamerkezci" şeklindedir. Fakat ABD'yi de kapsayacak şekilde "Batımerkezci" olarak düşünülmesi daha doğru olur.



iletişimin Avrupamerkezli bakışını görece erken tarihlerde eleştirenlerden biri olur, Avrupa'nın kendisini ötekinin bakışında görmesi için Afrikamerkezciliği (*Afrocentrism*) dillendirir (1980; 1983). Fakat Asante'nin eleştirisi o dönem bir etki alanı yaratmaz.

1980'lerin başlarında alana dönük erken eleştirilerden bir diğeri ise Antony Smith'ten gelir. Smith sert ve iğneleyici bir dille kaleme aldığı yazısında, alanın güncel literatürünü incelediğini, bunlarda biraz algı psikolojisi, biraz ön yargı, biraz görecelilik antropolojisi ve Avrupamerkezcilik, biraz da iletişimin kod, mesaj, kanal gibi olgunlaşmamış kavramları dışında hiçbir şey bulamadığını söyler. Ona göre savaş, yoksulluk, adaletsizlik gibi büyük ölçekli problemler dünyasında, kişilerarası karşılaşmalardaki problemleri çözmek (örn. Belfast'taki bir Protestan ile Katoliğin veya bir Filistinli ile İsrailinin iyi anlaşması) ancak züğürt tesellisidir (*cold comfort*) (Smith 1982, 252-262); zira bunlar makro ölçekli problemlere çare sunamazlar. Smith, dünyanın güç ilişkilerinin yol açtığı hayati kültürlerarası meselelerle; örneğin yoksullukla, savaşlarla, adaletsizliklerle dolup taşıdığı bir dönemde alana, kişilerarası iletişime sıkışmış, boş ve verimsiz meselelerle uğraşmak yerine, acil ve insanlık için gerçekten sonuç verici çalışmalara yönelmesi çağrısında bulunur (1982, 252-262). Ne var ki bu eleştiriler de alanın yerleşik isimleri tarafından pek duyulmayacaktır.

Gücün ve söylemin kuruculuğunun ifşasını merkeze alan paradigmatik dönüşüm sosyal bilimlere güçlüden ziyade dezavantajlı toplumsal grupların yanında konumlanma olanağı sağlayacaktır. Esasında gücün ayrıştırıcılığının ve toplumdaki hiyerarşik tasniflemesinin ifşası, iletişimi ayırışmadan ziyade buluşma ve diyalog gibi kavramış olan kültürlerarası iletişim için üzerine düşünülesi bir uyarıcı olmalıdır. Fakat kültürlerarası iletişim, varoluşunu kesintiye uğratabacak bu tarihsel eleştirel uğraklara ve yaklaşımlara kulaklarını uzunca bir süre kapatır. Alanın içine doğduğu ülkenin amaçları doğrultusunda benimsediği işlevselci-pozitivist yaklaşım, toplumsal ve politik güç ilişkilerini görmesi önünde bir engel oluşturur (Sarı 2004, 9; Halualani ve Nakayama 2010, 3). Bu paradigmatik pozisyondan, örneğin sömürgelerdeki yerli ile Batılı veya patriarkal kapitalist sistemde kadın ile erkek arasındaki karşılaşmaya gömülü güç ilişkileri ve bu ilişkilerin sonuçları, niyet olarak da optik olarak da görünmemektedir.<sup>5</sup>

•••

5 Esasında Hofstede, güç aralığı kategorileştirmesiyle ilişkilerdeki iktidar bileşenini görmekte fakat bunu problemleştirmek yerine kültürelleştirerek okumayı yeğlemektedir.

1980'lerdeki neoliberal kapitalist uğrak ve bununla koştut olarak gelen kimlik siyaseti dönemecinin devamında, özellikle 1990'lardan itibaren bir yandan ulusötesi oluşumlar serpilmeye başlar bir yandan da ulus-devlet kimliklenmesi, ulusaltı etnik, dinsel, toplumsal cinsiyet kimliği vb. farklı grupların/ ötekilerin seslerini duyurmaya başlamasıyla aşınmaya uğrar (Chen ve Starosta 1996, 355). Sovyet bloğunun çöküşü ve neoliberal siyasetin ve ekonominin yerini sağlamaştırması 1991 yılında olur. Kültürlerarası iletişim halihazırda erken dönem karşılaştırmalı araştırmalarında sosyalist ülkelerin deneyimlerini örnekleme hiç katmamakla eleştirilirken (Kartarı 2014, 129), bu vakitten sonra böyle bir örneklem sahası hepten ortadan kalkar. Tek kutuplu kapitalist dünya küresel hegemonyasını ilan etmekteki coşkusu saklamaz. Toplumu diyalektik ve sınıf çatışması dinamikleri içinden okuyan sosyalist düşünce de güncellenir: Sınıf kavramı entelektüel alanda gücünü yitirir, yeni Marksist yaklaşımlar yönünü kimliklerin ve mücadelenin eklememesi ve radikal demokrasi tartışmalarına döner.<sup>6</sup> Bu yıllarda kültürlerarası iletişim içinde Milt Thomas ve Mary Jane Collier, "kültürel kimlik" meselesini yorumsalci bir yaklaşımla görebilen makaleleriyle ayrıksı bir yere otururlar (1988, 99-122).

Fakat tekrar toplumsal olayları hatırlayarak devam edecek olursak kimliğin bazı görünümüleri şiddetlidir: 1992'de Yugoslavya'nın dağılmasıyla birlikte ortaya çıkan ülkeler arasında sert milliyetçi çatışmalar ve katliamlar yaşanmıştır. Aynı yıllarda Afrika'da Ruanda soykırımı yaşanmakta, İsrail-Filistin gerilimi özellikle II. Dünya Savaşı'ndan itibaren kesintisiz sürmektedir. Kültürlerarası iletişim, farklı etno-dinsel kimliklerin şiddet dolu karşılaşmalarını örnekleyen bu tür tarihsel olayları akademik açıdan göremez. Öngörülebileceği üzere, kültürlerarasılığı kişisel etkileşime; karşılaşmaları, gönüllü, eşitlerarası ve yüz yüze iletişim ölçeğine sıkıştırmış; çatışmayı ise formasyonla giderilebilir yanlış anlamalar olarak daraltmış alan için, bu tür büyük şiddet ve çatışma olayları baş edilmesi zor bir ölçek sorunu yaratır. Öte yandan, 1990'lar alana dönük içeriden ve dışarıdan eleştirilerin kendini iyiden iyiye duyurmaya başladığı yıllar olur.

1990'ların ikinci yarısı kültürlerarası iletişim açısından verimli bir iç tartışma dönemi olarak görülebilir (Moon 2010). Alan bir yandan kendisine yönelen eleştirileri göğüslemekte diğer bir taraftan ise kuramsal ve metodolojik perspektifini gözden geçirmektedir. R. Scollon ve S. W. Scollon, *Intercultural*

•••

6 Bkz. Laclau ve Mouffe 2008.

*Communication: A Discourse Approach* (2000) kitabıyla alanı doğrudan söylemsel bir yaklaşımla ve söylemlerarası iletişim kavramlaştırmasıyla yeniden tarif etmeye yönelir. 2000'lerden itibaren eleştirel kültürlerarası iletişimciler olarak Judith Martin ve Thomas Nakayama (2010) aşağıdaki bölümde detaylandırılacak olan eleştirileri verimli bir şekilde birleştirerek sahanın paradigmatik rotalarını işlevselci, yorumlayıcı ve eleştirel olmak üzere üç kategori şeklinde ayrıştırarak alana; güç ilişkilerini, kimlik tartışmalarını ve kültürlerarası iletişimde diyalektiğin önemini vurgulayan eleştirel bir kavramlar seti önerirler. Samovar ve Porter'in *Intercultural Communication: A Reader* (2002) kitabı eleştiriler doğrultusunda (etno-dinsel kimlikler yanında kadınları, LGBTİQ+'ları, engellileri vs. kapsayacak şekilde) çeşitlenen saha örnekleriyle birlikte sürekli güncellenmektedir.<sup>7</sup> Eleştirel literatür alanda etkisini açıkça göstermektedir fakat henüz eleştirel kültürlerarası iletişim alanı adıyla görünür değildir.

Neoliberal kapitalist sistem 1990'ların ikinci yarısından itibaren dünyayı bir nevi avucunun içine almıştır; bu, eşitsizlikleri derinleştirmekle karakterize olan küreselleşmenin en çarpıcı görünümüdür. Küresel dünyada sermayenin, emtianın, fikirlerin, kültürel ürünlerin yer değiştirmesinin adı akış, insanın yer değiştirmesinin adı ise göçtür. Akış alkışlanır fakat ulus-devlet kompartmanlarına göre bölümlenmiş dünyada göç, özellikle de sosyo-ekonomik dezavantajlı grupların sınır ötesi göçü hep tedirginlikle karşılanmıştır.

Yeni siyasal ve ekonomik gelişmelerle birlikte göç de hızlanır. Doğu-Batı, Güney-Kuzey aksında Avrupa'ya yönelen göçler yanında, Suriye göçünün Asya ve Afrika'ya da saçılan rotası; yoksul Orta Amerikalıların ve Meksikalıların Amerika Birleşik Devletleri'ne doğru hareketi ve Myanmar'da Rohingya'ların komşu ülkelere zorunlu göçü de güncel örnekler olarak hatırlanabilir (Weiwei 2020). Ne var ki göç konusunda akademinin odağı da sorunsalı da Batı'nın deneyimi ve telaşı etrafında biçimlenmeye devam eder.

Göç önemli toplumsal karşılaşmalar ve yapısal dönüşümler getirir. Göç sosyolojisi, 1980'lerde benimsediği entegrasyon kavramından, 1990'ların sonu itibarıyla üçüncü kültür, melez veya tireli (*hyphenated*) kimlikler ve ulus-ötesi (*transnational*) toplumlar tartışmalarına doğru geçiş yapar (Çağlar 1997; Kaya 2001). Avrupa ülkeleri de göç realitesini kabul etmeye,

•••

7 Kuramsal ve ampirik analize dayalı makalelere yer veren bu derleme kitap, 2015 yılında 14. baskısını yapmıştır.

“farkın yönetiminin” yeni demokratik siyasi formülasyonu olarak Kanada ve Avustralya gibi ülkelerin deneyiminden devşirilen çokkültürcü siyaseti benimsemeye yönelir. Aynı yıllarda konvansiyonel kültürlerarası iletişimin ilgisi zorunlu göçlere ve insanların akışına değil sermayenin akışına bağlı biçimlenmektedir: Ulusötesi ve çokkültürlü şirketlerde kültürel farklılıkları yönetmeye, işletme kültürü ve çalışma hayatına dönük akademik çalışmalar devam eder.<sup>8</sup> Bunların yanında, işletmelerde hizmet içi eğitimler, reklam ve kültürlerarasılık, kültürlerarası eğitim, sağlık iletişimi ve sağlık turizmi gibi konular alanın gözde araştırma konularından olur. Göç deneyimi kültürlerarası iletişim için bir odağa dönüşmez. Göçü de bünyesine alabilen, karşılaştırmaya dayalı çapraz-kültürel araştırmalar (*cross-cultural studies*) ise kendini kültürlerarası etkileşimin potansiyellerine değil, iletişimde farktan kaynaklanan problemleri çözmeye vakfetmiş gibidirler (Piller 2012, 7-10). Ulusötesi veya melez kimlikler alanın dikkatini celbetmez.

Alan göçle çeşitlenen çokkültürlü ve ulusötesi toplumsallığı görmekte yetersiz kalmış olsa da bu yeni toplumsal yapı, kültürlerarası iletişimi ihtiyaç olarak çağırır: Avrupa Komisyonu’nun (*Council of Europe*) 2008 senesinde, özellikle çokkültürcü siyaset modelinin sınırlılıklarını aşmak çağrısıyla *White Paper on Intercultural Dialogue* başlıklı rapor yayımlaması ve burada “kültürlerarası diyalog” kavramını öne çıkarması dikkat çekici bir gelişme olur. Rapor hâlâ Avrupamerkezci bir bakış açısına sahip olmakla ve kültürler arasındaki sosyo-kültürel ve siyasi çatışma dinamiklerini gözetmediği için diyalog sözcüğünün içini boşaltmakla eleştirilse de (Phipps 2014, 114-120) kültürlerarası etkileşime odaklanmanın bir ihtiyaca dönüştüğünün fark edilmesi önemlidir. Hatta çokkültürcülüğün teorisyenlerinden Charles Taylor da Quebec deneyimi üzerinden “Çokkültürlülük mü yoksa kültürlerarasılık mı?” sorusunun cevaplanmasında kültürlerarasılıktan yana taraf olur (2012, 413-423). 2010’dan itibaren kültürlerarası iletişim literatüründeki eleştirel yaklaşımların görünürlüğü artar. Thomas K. Nakayama ve Rona Tamiko Halualani *The Handbook of Critical Intercultural Communication* (2010) kitabını yayımlarlar. Adrian Holliday *Intercultural Communication and Ideology* (2011) kitabında konvansiyonel kültürlerarası iletişimin güç ilişkilerini perdeleme biçimlerini ifşa eder.

Aktarılan kısa özetten de anlaşılacağı üzere alanın, içinden geçtiği sosyo-ekonomik tarihi ve entelektüel gelişmeleri değerlendirmesi gecikmiştir.

•••

8 Bkz. Sargut 2001 ve Raelin 1999.

Bunun için birkaç neden sayılabilir: Öncelikle kültürlerarası iletişimin kendine ilk olarak Amerika Birleşik Devletleri'nin özgül koşulları içinde bir konfor alanı açmış olduğunu hatırlamak önemlidir. Alan, etkin iletişim ile egemenin faydasının birbirine eklemlendiği pragmatist bir bakışla doğduğu için en başında yönetsel gücü elinde tutanın, yani statükonun yanında hizalanmıştır. Buna bağlı olarak alan, 1960'ların ve 1970'lerin güç ilişkilerini ve toplumsal çatışma alanlarını ifşa eden, Marksist düşünceyle ya da özcü kültür kavrayışını yapısöküme uğratan, sömürge tarihinin yarattığı güç asimetrisini makro ölçekli bir soruya dönüştüren postkolonyalist düşünceyle her şeyden önce paradigmatik ve metodolojik uyumsuzluğu gereği bağ kurmamıştır (Kalscheuer 2013, 181-182). Yaklaşık 40 yıllık bir dönemi sessizlikle geçiren alanın kendine eleştirel bir hat açabilmesi için neoliberal dönemin düşünsel repertuarının oluşmasını beklemesi gerekmiştir.<sup>9</sup> Konvansiyonel kültürlerarası iletişim ise eleştirel metinleri bugün hâlâ referans olarak görmemektedir (Moon 2010, 44).

İkincisi, kültürlerarası iletişim başlangıcından neredeyse 1980'lerin sonlarına kadar kendisini tanımlama ve meşrulaştırma, sosyal bilimlerde kendine yer açma uğraşı içinde olmuştur (Piller 2012; Casmir ve Asuncion-Lande 1989). Kendine yoğunlaşmış olması, alanın içinde devindiği siyasi ve sosyo-ekonomik bağlama yeterli ölçüde dikkat yöneltmesini yavaşlatmıştır. Oysaki bu arada kültürlerarası iletişimin içinde yer almaya çalıştığı sosyal bilimler yelpazesi eleştirel uğraklarda dönüşmekte, dolayısıyla alan ile sosyal bilimlerin diğer çalışma alanları arasındaki uçurum da gittikçe derinleşmektedir. Aynı nedenle kültürlerarası iletişimin işlevselci-pozitivist yaklaşımı ve sahada neredeyse kültür teknisyeni gibi davranması, kültürün dilde, söylemde ve sosyal pratiklerde kurulduğunu savunan sosyal inşacı yaklaşımlar tarafında alana dönük bir soğukluğa yol açmıştır. Örneğin iletişim çalışmaları, kültürel çalışmalar ve medya çalışmaları gibi alanlar, kültürlerarası iletişime karşı alanın statükocu bir pozisyonda yer almayı sürdürmesi nedeniyle hep mesafeli ve şüpheli olmuş, onunla bağ kurmamışlardır (Piller 2012, 3-4). Ne var ki yinelemek pahasına ifade edelim: Alanın bu tutumunu devam ettirmesi güç olacaktır. Çünkü sadece dışarıdan gelen ithamlar değil, alan içindeki eleştiriler de gittikçe daha duyulur olmakta; yükselen sesler, alanı korunaklı ve garantici pragmatizminin dışına, yani güç ve statüko ile mesafelenmeye çağırılmaktadır. Kültürlerarası iletişim bu çağrılar sayesinde

•••

9 Neoliberalizmin siyaset ve özne kavrayışının eleştirel düşünceyi ve toplumsal hareketleri nasıl dönüştürdüğü ise bu makalenin kapsamını aşacak boyutta, ayrı bir tartışma konusudur.

gelişimini sürdürmekte, kendisine ev olan statükocu bilim paradigmasından çıkmaya çalışmaktadır.

## **Alana Dönük Eleştiriler: Evden Çıkma Zamanı**

Kültürlerarası iletişim, tarihin hızlandığı gelişmelere ve etkileşim dinamiklerine istikrarlı bir kayıtsızlık gösteriyor gibi görünse de özellikle son otuz yılda kendi içinde hararetli eleştirilerle yüzleşir. Alana dönük eleştiriler 1980'lerden itibaren başlamakla birlikte ağırlıkla 1990'ların ikinci yarısından sonra kendini gösterir. Aşağıda dört başlık altında özetlenen bu eleştiriler, alanın sadece problemlerini ve eksikliklerini işaret etmekle yetinmezler. Aynı zamanda ellerini taşın altına koyarak yaptıkları yeni saha çalışmalarıyla yeni rotalar işaret ederler.

### ***Güç ilişkilerinin yok sayılması***

Erken dönem kültürlerarası iletişim, karşılaşmalardaki güç ilişkilerini yok saymakla, her kişilerarası karşılaşmayı eşitlerarası ve gönüllü kabul etmekle eleştirilir (Martin ve Nakayama 2010; Halualani ve Nakayama 2010; Özdemir 2011; Sarı 2004; Sarı 2021). Oysaki kültürlerarası karşılaşmalar genellikle bir güç asimetrisi içerir. Kültürlerarası iletişimin güç ve statüko ile yakınlığına dönük eleştiri, alanın paradigmasını değiştirecek ölçüde yön verici olmuştur; bu eleştiri alana yapılan diğer eleştirilerin tamamını yatay keser. Zira, kültürlerarası karşılaşmalarda güç bileşenini görmemenin aynı anda birkaç sonucu olacaktır: Bunların en açığı ve ilki iletişimdeki güçlü tarafın amaçlarını perdelemek, hatta rasyonalize etmektir (Xu 2013, 381; Holliday 2011). Zaten alan başlangıç evresinde ulusal ve emperyalist amaçlarını perdeleme ihtiyacı bile duymamış; Kültürlerarası Çalışmalar Enstitüsü (*Institute for Intercultural Studies*) adlı kuruluş, temel amacını “ulusal karakterli araştırmalarla eşgüdümlü ilerleyecek” çalışmalar yürütmek olarak belirlemiştir (Leeds-Hurwitz 2010, 25). Böylelikle güçlü tarafın amaçlarının doğallaşması, onun bakışını (yani yaygın Batı örnekleri özgüllüğünde Anglosakson ön yargıyı) ve pozitivist metodolojisini bilim olarak, kendi çıkarları doğrultusunda ürettiği anekdotal ve bilim dışı bilgiyi ise nesnel ve tarafsız olarak sunmuştur (Casmir ve Asuncion-Lande 1989, 278-309; Moon 2010, 34-36).

İkincisi, çoğu kültürlerarası karşılaşma durumunda, gücü elinde tutan tarafın karşısındaki öznenin iletişim sürecini belirlemek veya yönlendirmek olanakları son derece sınırlıdır. Kültürlerarası karşılaşmalarda kültürel ötekilerin anlam, deneyim ve bilgi dünyasını hesaba katmamak, yani iletişim

sürecinde asli bileşenlerden birini yok saymak, sadece üretilen bilginin gücün yanında yer almasını getirmez. Bu yanlılık, araştırmanın bilimselliğini de şüpheli kılar.

Üçüncüsü alan, kültürün tarihle, siyasetle ve ideolojiyle bağlantısını kurmadığında, kültürel yapıların ürettiği pratiklere içkin şiddeti, eşitsizlikleri ve adaletsizlikleri, kültürel görecelik zaviyesinden görerek kültürelleştirme, diğer bir deyişle “yetersiz/zayıf kültürlerin hasletleri” olarak olağanlaştırma riskine açık hale gelmiştir. Jef Verschueren bu konuda Belçika’da, sığınma evindeki göçmen Türk kadınların erkek şiddeti anlatılarını örnekler: Özdüşünümsel olmaktan uzak Avrupamerkezci bakış, kadınların yaşadığı şiddeti Türkiye toplumunun kültürel yapısından gelen bir problem olarak görmekte, kendi toplumunun dışına iterek doğallaştırmaktadır. Oysaki Verschueren’e göre kadınların anlattıkları kültüre özgü değildir; Flaman ailelerde de yaşanan ataerkil şiddetin ta kendisidir (2008, 26).

### ***Özcü kültür kavrayışının eleştirisi***

Kültürlerarası iletişimin özcü bir kültür kavrayışından hareket ettiği, eleştirel yaklaşımların neredeyse tamamınca ifade edilmiştir (Sarı 2004; Binark 2006; Özdemir 2011; Halualani ve Nakayama 2010; Verschueren 2008; Leeds-Hurwitz 2010; Chen ve Starosta 1996; Piller 2012). Her şeyden önce alanın ahistorik ve apolitik kültür anlayışı, alanda hem güç ilişkilerinin hem de Batı merkezli tarih okumasının görülmesini engellemiş, dahası kültürel topluluğun içindeki eşitsiz ve adaletsiz uygulamaları kültürelleştirerek bunların meşrulaştırılmasını getirmiştir (Piller 2012; Özbudun 2021; Holliday 2011). Özcü kültür anlayışı özellikle iki eşitleme formülasyonunda kendini gösterir.

*Kültür-Ulus Eşitlemesi:* Bunlardan birincisi kültür ile ulus arasında kurulan denklik ilişkisidir. Kültürlerarası iletişim antropolojinin kültür nosyonundan hareket etmekte, kültürü bir tür kök ya da köken referansı ile genellikle etnisiteye bağlı topluluk örüntülerini esas sayarak daraltmakta ve etnomerkezci bir olumlama olarak tanımlamaktadır. O nedenle kültür denince akla etnik grup üyeliği ve hayali cemaatler gelmektedir (Piller 2012, 3). Nitekim alan, saha örneklerinde sıklıkla ulus ile kültürü birbirinin yerine geçer şekilde tahayyül etmiştir (Halualani ve Nakayama 2010, 3; Kim 2001, 140; Moon 2010; Verschueren 2008; Leeds-Hurwitz 2010; Chen ve Starosta 1996; Holliday 2011). Derine gömülü kökler, bölgesel sınırlar, bir grup insanı niteleyen öz olarak kültür anlayışı kaçınılmaz bir biçimde milliyetçi

söylemleri de bünyesine alır. Milliyetçi ideolojinin kültüre içkin hale geldiği yerde kültürlerarası karşılaşma da ancak kültürel farkların çarpışması şeklinde okunacaktır. Bu çarpışmada, etnosantrik merkeze göre tanımlanan fark problem olarak görülecek dolayısıyla alan açısından hayati bir perspektif olarak ilişkilerarasılığı (*interrelation*) ve etkileşimi görmenin yöntembilimsel potansiyeli daha ışımadan sönecektir (Verschueren 2008, 25-27; Leeds-Hurwitz 2010, 25-27; Piller 2012, 3-18).

Kültürlerarası iletişimin özcül kültür kavrayışı, alanın kültürü kestirilebilir homojen bir beden olarak görmesini beraberinde getirmiştir. Bu da onun kültürel olanın söylemsel ve çatışmacı yanını görmemesine neden olmuştur, diğer deyişle alan akademik bilgide kültürü tüm problemlili özcül referanslarıyla birlikte yeniden üretmekten öteye gidememiş, kültürü analiz etme aşamasına geçmemiştir (Piller 2012, 5-6). Oysaki kültür bütünüyle analitik bir soyutlamadır; soyut haliyle davranışların sebebi olamaz (Piller 2012, 5). Kültür değil, insanlardır eyleyenler; Engin Sarı'nın Assmann'dan hareketle ifade ettiği üzere "kültürel anlamların kendiliğinden dolaşımı ve yeniden üretimi mümkün değildir, onun dolaştırılması ve sahnelenmesi gerekir" (2009, 238).

*Özne-Kültür Eşitlemesi:* Kültürlerarası iletişim de esasında yöntem açısından ağırlıklı olarak kültürel anlamları dolaştıran kişilere yönelir ve kültürlerarasılığı kişilerarası karşılaşma durumsallıkları üzerinden izler. Ne var ki alan iletişimdeki kişileri kültürün temsilcisi olarak özcül ve sabitleyici bir bakışla konular; diğer bir deyişle aynı ulus ile kültür arasında yaptığı gibi bu bağlamda da kişi ile kültür arasında bir denklik kurar. Kişilerin deneyimi, içinde yaşadıkları kültürel ortamca belirlenebilir elbette fakat bu onları öz ve köklere sabitlenen kültürün tam yetkin bir temsilcisi olarak görmeyi gerektirmez. Böylesi bir denkleştirme iki açıdan sorun üretir: Öncelikle, kişi-kültür eşitlemesi kültür-ulus kasnağına oturtulup kişi-kültür-ulus denkliğine dönüşür. Bu denklik, özneyi hegemonik kültür anlayışına ve gücün/iktidarın ideolojisine sınıksız bağlar, onun kültür içindeki eleştirel, karşıt varolma biçimlerini (başka bir inançtan, etnisiteden, sınıftan, cinsiyet kimliğinden vs. olmasını) yok sayar. Verschueren buna "homojenizm" der (2008, 31). Homojenizm, toplumsal yapıya sosyal ve kültürel olarak gömülü siyasi ideolojinin adıdır. Verschueren'in homojenizm anlayışı, Nina Glick-Schiller ve Andreas Wimmer'in "metodolojik milliyetçilik" (2002), Gerd Baumann'ın ise "kültür mıknaatı" (2006) kavramlaştırmalarıyla paralellikler taşır ve aşılması tüm sosyal bilimler için zaruri olan bariyerlere, kaçınılmaz



olarak yargı içeren okuma biçimlerine işaret eder. Kültürlerarası iletişimin, tüm eleştirilere rağmen hâlâ özcü kültür anlayışına yaslanmakta ve kişilerarası iletişimde psikolojik olana dikkat çekmekte ısrar ediyor olması, aşamadığı bariyerlerin açık bir göstergesidir (Leeds-Hurwitz 2010, 17-33).

Özne-kültür eşitlemesinin yarattığı ikinci problem, bu denkliğin aynı zamanda kategorik bir hata olmasıdır. Çünkü Verschueren'e göre iletişimdeki kişi "kültür tarafından programlanmış" <sup>10</sup> bir ahmak (*cultural dope*) değildir (2008, 27). Aksine özne, kültürel hegemonya ile ilişkisinin niteliğine bağlı olarak pozisyon alan, pozisyonunu bağlama göre gözden geçiren, kişisel deneyimiyle dönüşen, bilme biçimlerini dönüştüren ve çoğullaştıran (çokkültürlü, melez, kozmopolit olabilen) aktif bir belirleyendir. Fakat kişileri kültürün özcül görünümleri olarak kabul eden alan, kendi yönetsel sterilliği adına, özellikle eleştirel ve karşıt kültürel öznelerin atipik unsurlar olarak üstünü çizer. Bunu yaparak öznelerin dinamizmini ve diyalektiğini hesaba katmamış olur (Holliday 2011; Verschueren 2008, 24-25). Kültürlerarası iletişimin, kişilerarası karşılaşmaları bugün hâlâ "ilk karşılaşma" olarak tahayyül ediyor olması, değişmeyen bir öz olarak kültür anlayışının en açık ve basit göstergelerindedir. Alan, öznenin karşısındaki kültürel grubu kişisel deneyim, medya ve iletişim araçları veya eğitim üzerinden halihazırda tanıyor olması ihtimalini varsaymaz bile. Verschueren bunu ironik bir örnek üzerinden açıklar: Bir kültürlerarası iletişim kursunda Çinlilerin kendilerine verilen hediyeği hemen açmayı kabalık saydıkları, bir Batılı için ise aldığı hediyeği hemen açıp teşekkür bildirmenin nezaket gereği olduğu öğretilir. Çinli ile Batılı hediyeleşme pratiğine girdiklerinde birbirleri hakkında öğrendikleri bilgi doğrultusunda hareket ederler: Çinli hediyeği açar, Batılı ise açmaz (Verschueren 2008, 24-25).<sup>11</sup> Kursta öğretilen şematik bilgi çoktan geçersizleşmiştir. Değişmemiş, saf bir kültür mümkün değildir.

Belirtilen eleştirilerin alanda somut sonuçları olur. Kültürlerarası iletişim teorisyenleri 1990'ların ikinci yarısından itibaren kültürel çalışmaların eleştirel inşacı kültür yaklaşımıyla bağ kurarlar; kültürü ideolojik mücadele ve söylemsel çekişme sahası olarak görmeye yönelirler (Halualani vd.

•••

10 Buradaki eleştiri Hofstede'nin "zihni yazılım olarak kültür" kavrayışını akla getirmektedir.

11 Verschueren'in örneğine ek olarak kültürlerarası etkileşimin kişiyi ve kültürü sürekli dönüştürmesi bağlamında, "üçüncü kültür" tartışmasıyla Fred Casmir (2012 -ilk basım 1993), ayrıca Homi Bhabha ve Edward Soja'nın da benimsediği üçüncü kültür ve melezlik kavramlaştırmalarına alternatif olarak *transdifference* kavramını öne çıkaran Britta Kalscheuer (2013, 174-189) hatırlanabilir.

2009; Halualani ve Nakayama 2010; Holliday 2011). Kültürün mücadele sahası olması, iletişimdeki özneli ulus ölçekli etno-dinsel bedeninin üyeleri olmaktan ziyade, ulus altı kimlikleri de kapsayacak kültürel kimlikler çerçevesinde de görebilmeyi getirir. Bu açılan kapıdan yeni etnik ve dinsel kimlikler, sınıflar, kadınlar, LGBTIQ+'lar, ekolojistler, sanal kültür grupları vs. girecektir. Kültür tanımını genişleten bir diğer sosyo-politik, ekonomik ve tarihsel uğrak küreselleşme olur (Sorrells 2016). Küreselleşme olarak nitelenen güncel koşullar, mekâna yayılmak ve zamana kök salmak arzusunundaki özcül, milliyetçi kültür nosyonunu "ürün olarak kültür" kavrayışı içinde çözümdürür. Çünkü kültür artık sadece mübadele edilecek anlamlar değil, aynı zamanda alınıp satılabilecek metalar görünümündedir (Sorrells 2016, 34-40).

### *Karşılaşmanın çokluğu ve çoğulluğu*

Kültür kavramı etrafındaki güncel tartışmalar burada anacağımız üçüncü eleştiri noktasına vesile olur. Temas ve etkileşim alanının genişmesi ve ağsallaşması<sup>12</sup> olarak küreselleşme, esasında kültürlerarası iletişimin "karşılaşmalar sahasını" da yeniden gözden geçirmesini gerektirecek niteliktedir. 1990'lara kadar alandaki erken dönem saha örnekleri neredeyse tamamıyla kişilerarası, yüz yüze karşılaşma epizodlarını merkeze almıştır. Ne var ki günümüzde karşılaşma olanakları ve ortamları çok daha çeşitlidir; öncelikle kişilerarası karşılaşmalar, özellikle yeni medya olanaklarıyla birlikte, her zaman senkronik ve yüz yüze yaşanmamaktadır.

İkincisi, kültürlerarası temas ve etkileşim mutlaka kişilerarasında olmak zorunda da değildir. Örneğin anlam üretim ve aktarımı bağlamında temsil mecrası da kültürlerarası karşılaşmaların adresidir. Ne var ki Ingrid Piller'in söylediği gibi iletişim ve medya çalışmaları ile kültürlerarası iletişim çalışma alanı, kültür kavrayışlarından kaynaklanan paradigmatik uyumsuzlukları nedeniyle birbirleriyle nadiren bağ kurabilmiştir (2012, 3-4). Kültürlerarası iletişim alanının eleştirel düşünceyle mesafesi, kültürlerarasılık tahayyülünü esnetmesinin dahi önünde engel olmuş, örneğin sosyal ve kültürel inşa laboratuvarı olarak değerlendirilebilecek temsil mecrasını görmesini onyıllar boyunca engellemiştir. Oysaki özellikle 1990'lardan bugüne temsil mecrası sayısız saha örnekleri üretmektedir. Ulusötesi medya ve içerikleri (örn. uydu yayınları ve kültürlerarasılık, dizi endüstrisi), ulusötesi yazın ve popüler kültür, göç edebiyatı ya da sineması (örn. üçüncü sinema, melez sinema),

•••

12 Ağsallaşma sözcüğü hem network hem de web sözcüklerini kapsayacak şekilde kullanılmaktadır.

küresel sanat pazarları (örn. bienaller) bunlardan sadece birkaçıdır. Bunlara ek olarak yeni iletişim teknolojileri ile ortaya çıkan yeni online ve offline kültürel gruplar, alana da güncel ve daha karmaşık bileşenli araştırma sahalarını işaret etmektedir (Chen 2012; Shuter 2017).

Üçüncüsü, insanlararası karşılaşmanın ötesinde, insan ve farklı kültürel nesnelerin karşılaşması tarihsel olarak çok eskilere götürülebilecek bir meseleyken yine küre-yerel (*glocal*) dönemle canlanmış bir tartışma olarak kültürlerarası iletişimin ilgisine geç de olsa mazhar olmayı hak eder. Örneğin, küresel kapitalist pazara çıkan inanç pratiklerinin ve onlarla birlikte dolaşıma giren maddi kültür nesnelerinin serüveni, kültürlerarasılığı derinleştirebilecek potansiyeller sunabilir (Roth 2001, 563-580). 1990'ların başı itibarıyla küresel pazar üzerinden toplumsal yaşamlarımıza ulaşan maddi kültür nesnelere<sup>13</sup> veya küresel genişlemeyle birlikte sekülerleşmiş inanç pratikleri (örn. stres giderme sporu olarak yoga), kültürlerarası etkileşimde dönüşen kültürel pratikler (örn. kültürlerarası evlilikler) alanın daha yakın dönemlerde görünürleşen konularındandır. Güncel kültürlerarası karşılaşmalar küresel zaman-mekân içinde şüphesiz çok daha çeşitlendirilebilir.<sup>14</sup> Zira, çokkültürcülük ve kimlik siyaseti, küreselleşme, göç ve yeni medya ile karmaşılaşan enformasyon akışlarıyla koşut olarak ortaya çıkan yeni toplumsal yapılar bu tür bir genişlemeyi zaruri kılmaktadır.

### *İletişim ve çatışma kavramlarının yeniden tanımlanması*

Kültürlerarası iletişimin iletişim ve çatışma anlayışları eleştiriye uğramıştır. Alanda iletişim, iletişim çalışmaları içindeki etki ekolünün izinde, tutum ve/veya davranış değişikliği yaratma motivasyonu ile tanımlanır. Etki ekolü, alanın sıklıkla yöneldiği kurum ve işletme kültürü gibi yönetimsel çalışma sahalarını araştırmak ve onlara sonuç önerebilmek bakımından işlevli bulunur. Etki temelli iletişim anlayışında çatışma, hedeflenen sonucun önünde duran, kaçınılması ve giderilmesi gereken bir engel (gürültü, parazit,

•••

13 Örneğin 1990'larda batık ve aynalı Hint kumaşlarının küresel yaygınlığı, Almanya'daki göçmen düğünlerinde kaftan, kınalık, nargile, serpuş gibi maddi kültür nesnelerinin yeniden icadı.

14 Söz konusu akademik çeşitliliği burada içermek mümkün değildir. O nedenle Türkiye'den irkaç örnek vermekle yetinilecektir: Eleştirel kültürlerarası iletişim pedagojisi ve medya konusunda bkz. Atay 2018; ulusötesi göçmen edebiyatı konusunda bkz. Atar 2022; göçmen sineması ve kültürlerarasılık konusunda bkz. Karabağ 2009; Türk dizilerinin Kosova'da alınılması konusunda bkz. Çaylı-Rahte 2017; kültürlerarası evlilikler konusunda bkz. Kartarı 2023.

kriz) olarak kavranır.<sup>15</sup> Kùltùrlerarası iletişim için de çatışma giderilmesi gereken bir problem olarak olumsuz görùlmüş, çatışmanın nedenleri üzerine detaylı soru sorulmamıştır (Phipps 2014, 120). Daha da önemlisi, alan, paradoksal bir biçimde bir yandan kùltürlerin iletişiminde denge ve uyumu hedeflemekte öte yandan kùltür ve özne kavrayışının özcü sınırları nedeniyle karşılaşmadaki pozitif ve üretken dinamikleri görmek yerine her türlü karşılaşmayı çarpışma/çatışma veya yönetilmesi gereken bir problem durumu olarak negatif tanımlamaktadır (Verschueren 2008, 25-27).

Oysaki çatışma, esasında kamusal ve kùltürel alanda, söylemsel mücadele sahasında yer alabilmenin temel koşuludur. Toplumsal yaşamda hiçbir zaman bütünüyle giderilebilir değildir; çatışma, diyalektiğin koşuludur. Toplumu ayırıştıran değil, kuran bir şeydir. Çatışma iletişimde her zaman engel değildir, bazı durumlarda kendini gerçekleştirmenin, kendi adımlarını belirlemenin yoludur. Nitekim kimi durumlarda taraflar birbirleriyle doğrudan çatışmayı gidermek için değil, öncelikle çatışmayı tanımak ve açıklamak için iletişim kurarlar. O nedenle peşinen çatışmayı gidermeye programlanmış iletişim tahayyülü yanlış umutlar vermektense öteye gidemez (Phipps 2014, 120). Buradaki umut yanlıştır çünkü her şeyden önce taraflar arasındaki eşişsiz dinamikleri yok sayar. Kùltürlerarası karşılaşmalarda çatışmayı tanımlayan taraf çoğu zaman gücü elinde tutandır; çatışma/problem çıkaran ise çoğunlukla iletişimdeki güçsüz taraftır. Haliyle iletişimdeki güçsüz taraflar<sup>16</sup> neredeyse ontolojik olarak bizzat varoluşları gereği problem olarak algılanırlar. Dolayısıyla alan, çatışma anlayışını değiştirdiğinde hem kùltürlerarası karşılaşmaları irili ufaklı krizler/problemeler şeklinde kavramaktan hem de iletişimdeki farklı kùltürel özneyi problem olarak görmekten kurtulabilecektir. Etkileřiřimdeki öznelerin birbirlerinden öğrenmenin diyalojik ve yaratıcı olanaklarına kapı aralaması ancak bu sayede söz konusu olabilecektir.

Kùltürlerarası iletişim özellikle güç asimetrisinden kaynaklanan makro ölçekli toplumsal çatışma sahalarna yönelmez. Bunun bir nedeni kendi mikro kişilerarası saha örneklerinde genellikle kontrol edilebilirlik ölçeğinde hareket etmenin konforunu sürdürmek istemesidir. Daha önce de ifade edildiği üzere makro ölçekli siyasi şiddet ve çatışma olayları alan açısından

•••

15 İletišimsel problemi parazitlenme/gürültü olarak görme anlayıřı Claude E. Shannon ve Warren Weaver'in iletiřim modelinden gelir.

16 Örneğin ev sahibi kùltürden birisi karşısında göçmen, Beyazların karşısında Siyahlar, sömürgecinin karşısında yerli halk, sermaye güçleri karşısında ücretli çalışanlar, kapitalistler karşısında yoksullar, erkekler karşısında kadınlar vs.

göz korkutucu olabilmektedir. Bununla bağlantılı bir diğer neden alanın son derece dar, etkileşimdeki güçsüz tarafı problem çıkararak olarak parmakla göstermeye indirgenmiş bir çatışma anlayışına sahip olmasıdır. Şu ana kadar defalarca ifade edildiği üzere alanın, etno-dinsel homojeniteye kapanmış, güç ilişkilerine ise bizzat kendisi kapılarını kapatmış olan kültür nosyonu, bir görme problemine neden olmaktadır. Zira konvansiyonel kültürlerarası iletişim, kültürdeki güç yapılarını göremediği gibi kültürelleştiremediği alanları da optik olarak göremez. Dahası, iletişim kavrayışına dönük etki temelli paradigma içinde büyük toplumsal çatışmalar, savaş, etno-dinsel çatışma alanları, ayrımcılık ve nefret pratikleri, hatta suskunluk alanları, taraflar arasında etkin iletişimin kesintiye uğradığı yerler, iletişimsizlik sahaları olarak görülmüş ve dolayısıyla bu konulara dikkat çekilmemiştir. Özellikle 1980'lerin başında Smith'in (1982, 252-262) eleştirisinden bu yana alana dönük eleştiriler, onu konfor alanından çıkmaya, özellikle de bu tür çatışmalı alanlarda çözümün parçası olmak üzere adım atmaya, bir perspektif ve pozisyon sunmaya çağırır.

### **Etik-Politik Bir Pozisyon Arayışı: Kültürlerarası İletişim Kim İçindir?**

Kültürlerarası iletişimin literatürü 2000'lerle birlikte eleştiriler ve yeni saha çalışmaları doğrultusunda genişler hatta ampirik açıdan olmasa da kuramsal açıdan bir tür dağılma yaşar. Eleştirel kültürlerarası iletişim, yer yer alanı kuran ilk kaynaklardan ve paradigmadan uzaklaşmayı da göze alarak sosyal teori içindeki güncel kavramsal tartışmalarla bağ kurmaya yönelir. Bu başlık, kültürlerarası iletişimde "fark"ın kavranış biçimine ilişkin tartışmayı güncel tartışmalarla biraz daha derinleştirecek, devamında halihazırda az sayıda olan eleştirel kültürlerarası iletişim çalışmalarından birkaçını, özellikle etik-politik tutumlarındaki açıklık nedeniyle öne çıkaracaktır.

#### ***"Fark"lı olana dönük yaklaşımlar***

Kültürlerarası iletişim literatürünü ağırlıklı çokuluslu şirketlerde kültürel çeşitlilik konuları, bununla bağlantılı olarak da iş, uluslararası eğitim, turizm gibi nedenlerle seyahat eden elit bir profil üzerine yapılan saha çalışmaları biçimlendirmiştir. Alan örneğin zorunlu göçmenleri, yersiz yurtsuzları, göç sürecindeki kadınları, LGBTİQ+'ları ve insan ticareti mağdurlarını neredeyse hiç görmemiştir (Ladegaard ve Phipps 2020, 70-72). Diğer bir deyişle alan kendine devletin kurumları ile kapitalizmin sektörel yapıları dahilinde akademi içi ve dışı alanlar sağlamış, bunlarla iş birliği yapmıştır. Eşitlik, adalet ve hak konularına odaklanan toplumsal mücadele örgütleriyle ve sivil

toplum kuruluşlarıyla ise 2000'lere kadar etkileşim ve iş birliği kurmamıştır. Haliyle kimin yanında pozisyon aldığı aşikâr olan alanın, etik-politik açıdan eleştirilmesi kaçınılmaz olmuştur. Bu eleştiriler kılavuzluğunda, alanın "farklı" olana karşı tutumunu sorgulamak ayrıca önemlidir.

Kültürlerarası iletişimin farklı olanla ya da ötekiyle arasındaki kapanmaz uçurumun öncelikli müsebbibinin Batımerkezci bakış olduğunu ifade etmiştik (Asante 1980, 1983; Mendoza 2010; Ferri 2022; R'Boul 2022; Tatal 2021; Holliday 2011). Alanın farklı olanı anlama yönündeki entelektüel çabası cılızdır; hatta özcü kültür ve özne tahayyülleri doğrultusunda karşılaşmaların çatışma ve yanlış anlamalar silsilesi gibi deneyimlenmesi, farklı olanı "biz" tahayyülünün dışında, problem ve tehdit olarak görmeyi getirmiştir (Xu 2013, 379-397; Holliday 2011). Böyle bir yaklaşıma paralel bir biçimde farklı olan da kendini sömürgecinin narsistik bakışı altında, zayıf, yetersiz ve iletişimsel kapasitesi açısından güçsüz duyumsamıştır (Fanon 2009; Mendoza 2010, 101). Özlüce farklı olan, alan tarafından hiçbir zaman anlaşılacak üzere bir soruya dönüşmemiştir; genellikle yapılan, farkı, tarihi, siyaseti ve inançları açıklamakta araçsallaştırmak olmuştur. Oysaki asıl yapılması gereken farkların anlamını, tarihini, işlevini anlamak olmalıdır (Hua vd. 2022, 313-314). Daha da önemlisi, farklı olandan çekinmek yerine farklı olandan öğrenmek, onun iletişimde yaratacağı farkı açıklıkla kucaklayabilmektir (Ferri 2022, 387). Zira kültürlerarası iletişim fark olmadan varlık bulamaz. Bir başka deyişle alanın varlığı doğrudan "farklı" olana bağlıdır. Ne var ki alan yine de ona hakkını teslim etmez; insanları ve kültürleri özcüleştiren yaklaşımın ürettiği fark söylemi, alandaki ayrımcılığı hem üretir hem de perdeler.

Bu eleştiriler doğrultusunda alan Avrupa'nın "Ötekileri"ni öznellik pozisyonuna yerleştiren yaklaşımlarla Afrikamerkezci<sup>17</sup> ve 1990'ların sonlarından itibaren ise örneğin Konfüçyanizm gibi Asyamerkezci<sup>18</sup> kültürel çerçevelerle karşılaşmıştır. Yazarların bunu yaparken temel motivasyonu Avrupa'nın dışında da merkezler var demek ve kültürlerarası iletişime bu yönde açılımlar önermektir (Xu 2013, 379-397). Benzer doğrultuda Hamza R'boul ve Giuliana Ferri de dünya üzerinde bir tek Batı'nın bakış zaviyesinin olmadığını hatırlatır ve kültürlerarası iletişime epistemolojilerarasılaştırma önerisinde bulunurlar: Alana Afrika, Mağrip, Orta Doğu, Latin Amerika, Karayipler gibi birçok adresi işaret ederler (R'boul 2022, 75-93; Ferri 2022, 381-390). Bu müdahaleler, farklı olanın alanın içinde varlık gösterebilmesinin

•••

17 Afrikamerkezci çalışmalar için bkz. Asante 1980 ve 1983; Tomaselli 2016.

18 Asyamerkezci çalışmalar için bkz. Dragga 1999; Miike 2019.

kapılarını aralayabilmek adınadır. Fark kapılarının açıldığı yerden elbette kesişimsel çeşitliliğiyle ve bedeninin deneyimine dönük vurgusuyla feminist ve queer epistemoloji de girecektir (González 2010; Chávez 2013; Eguchi ve Asante 2016).

Batı'nın, farklı olanı negatif bir yerden tanımladığı ve konumladığı eleştirileri doğrultusunda esas olan sadece bu paradigmanın eleştirilerek çözümlenmesi değildir, aynı zamanda bu konudaki Batı ikiyüzlülüğünün ifşa edilmesidir. Zira, özellikle Ferri'nin işaret ettiği üzere Batı'nın eşitlik, diyalog vb. kavramlara sıklıkla başvurması, boş bir retoriktir hatta bu yolla yaptığı şey genellikle farklı olanın politik taleplerini probleme dönüştürmek, böylece onu yeniden marjinalleştirmektir (2022, 381-390). Alison Phipps daha somut bir örnek üzerinden ilerler: Ona göre, sömürgecilik, *humanitarian* gerekçeli savaşlar, İsrail-Filistin çatışması gibi Batı'nın denklemde belirleyen olduğu makro ölçekli tarihsel şiddet ve eşitsizlik koşullarında, örneğin Avrupa Komisyonu'nca yayımlanan *White Paper*'da övgüyle öne çıkarılan "diyalog" sözcüğünün kimi muhatap tuttuğu ve kime seslendiği ziyadesiyle belirsizdir. Rapordaki diyalog yanlısı umutlardan fazlasını vaat edemeyen içi boş bir sözcüktür (Phipps 2014, 109-110). Zira "[e]fendinin araçları efendinin evini asla yıkmayacaktır" (Ferri 2022). O nedenle özellikle sömürgecilik tarihiyle somutlanan eşitsizlik diyalogla çözülebilecek gibi değildir. Nitekim Stefan Sonderling de sömürgeci tarihselliğin içindeki şiddet diyalektiğini, Fanon'un siyasi mücadelede şiddeti dışlamayan teorisine de yaslanarak anlamaya çalışır; Batı ile Afrika arasındaki uçurumun kültürlerarası diyalog (*intercultural dialogue*) yoluyla kapanamaz olduğunu, güncel göç rotalarına ve Avrupa'daki Afrikalı göçmen görünümüne de örnekler vererek ortaya koyar (Sonderling 2014).

Kültürlerarası iletişim alanında postkolonyal literatür özellikle son yıllarda ağırlığını daha çok hissettirir. Bu bağlamda örneklenecek bir diğer çalışma Elsa Lechner ve Olga Solovovo'ya aittir. İki yazar, konvansiyonel kültürlerarası iletişimin iletişimsizlik olarak değerlendireceği ve hiç görmemeyi seçeceği sessizlik/susunluk durumunun aslında bir iletişim biçimi olduğunu, Portekizli erkek doktor karşısındaki Filipinli kadın hastanın sessizliği örneğinde serimlerler. Bu örnekte (yoksul, kadın, dil bilgisi yetersiz, göçmen) hastanın susunluğu (eğitilmiş, erkek, elit, yerli, sömürgeci) doktor ile karşılaşmanın durumsallığı içinde esasında son derece konuşkandır. Öteki'ndeki iletişimsel müdahillik gücünü, örneğin susunluktaki sesi duyabilmek, ancak eleştirel bir sorgulama, etik-politik olarak güçsüz olandan

yana konum alma ve metodolojik bir genişlemeyle mümkün olacaktır (2014, 369-384).

### ***Aktivist açılımlar***

Sarı'nın da belirttiği gibi E. T. Hall, kültürlerarası iletişimi "üzerine 'konuşulan' bir alan değil 'yapılan' bir iş" olarak görmeyi tercih ediyordu (2021, 49). Kültürlerarası iletişimi bir iş olarak yapmak çağrısı bugün de yer bulmaktadır (Ladegaard ve Phipps 2020, 70). Fakat yeni çağrıda paradigmatik bir yön değiştirme vardır: Konvansiyonel örneğinde kültürlerarası karşılaşmada, hakim anlayışın faydası ve verimi doğrultusunda iş görme ve değişim yaratma temel hedefken günümüzdeki eleştirel çağrılarda değişim, sosyal adalet ve toplumsal barışa hizmet etmek üzere yeniden tarif edilir ve alan araştırmacıları sıklıkla organik entelektüel olarak pozisyon almaya ve aktivist konumlanmaya çağrılırlar (Halualani ve Nakayama 2010, 4; Ladegaard ve Phipps 2020; Moon 2010, 42-44; Gonzales 2010). Son otuz yıl içinde yapılan kuramsal eleştirilerin birikimi üzerine, alanın aktivist akademisyenleri bir yandan sosyal bilimlerin sınırlarını aşındırmaya çalışmakta bir yandan da alanın çekingen kaldığı; savaş sömürgeciliği yaşamış coğrafyalar, sessizlik, ayrımcılık ve şiddet gibi zor sahalara kültürlerarası iletişimci olarak ulaşma çağrısında bulunmaktadırlar.

Örneğin Ladegaard ve Phipps, göçmenler ve sığınmacılarla dayanışmaya çalışan kuruluşlarda aktif bir şekilde çalışan iki akademisyen. Araştırmaların araştırmacı için değil toplum için olması, bilginin topluma geri dönmesi gerektiğini savunan yazarlar, akademinin kamusal/dönüştürücü entelektüel sorumluluğu epeydir unuttuğunu ifade eder ve daha iyi bir toplum mücadelesinde kendilerini Edward Said, Noam Chomsky, Henry Giroux, Arundhati Roy gibi yazarların yanında konumlandırır (Ladegaard ve Phipps 2020, 70-71). Broome ve Collier ise ortak makalelerinde saha olarak İsrail-Filistin çatışmasını seçerler. Böyle bir çatışma ortamında nasıl kültürlerarası iletişim yapılır peki? Bu soruya ürettikleri cevap doğrudan yazarların saha seçimlerinde ve aktivist tutumlarında kendini gösterir: Yazarlar, akademik bir konu ve aktivist bir dayanışma adresi olarak savaşın taraflar arasındaki iletişimi kesintiye uğrattığı ağır koşullarda etkileşimin olanaklarını zorlamayı seçen, aynı anda hem ataerkiye karşı mücadele eden hem de barışı tesis etmek için çabalayan kadın gruplarını belirlerler (Broome ve Collier 2012). Barış çalışmalarının öncü isimlerinden Johan Galtung'u da kültürlerarası iletişim literatürüne sokan yazarların amacı sadece bu kadınları araştırmak değildir; aynı zamanda barışı tesis etme mücadelesinde bu kadınlarla yan yana durmaktır. Kathryn Sorrells ve Gordon Nakagawa (2008)



da çalışmalarında kültürün mücadele alanı olarak tanımlanması gerektiğini hatırlatır ve buna önemli bir ekleme yaparlar: Bu mücadelede müdahalenin de içerilmekte olduğu hatırdan çıkarılmamalıdır. Yazarların daha eşit ve adil bir toplum mücadelesinde temel referansları toplumun hegemonik kabulleri değildir, aksine kendilerine toplumun içindeki dezavantajlı toplulukların deneyimlerdeki bilgiyi kılavuz tutarlar. Çünkü, örneğin toplum geneli köleliği olağan görürken köleliğe mahkûm edilenler öyle düşünmeyeceklerdir. Yazarların saha örneğini ise ABD'deki bir konferansın ardından memleketlerine dönmek üzere havaalanına gelen imamların uğradığı şiddet ve ayrımcılık oluşturur. İmamların havaalanında "Allah Allah" diyerek dua etmeleri ortamda panik ve korkuya yol açmıştır. Yazarlar, bu örnekte Müslümanlara yönelen ayrımcı tepkiyi; eleştirel, düşününsel, yaratıcı ve eylemsel olarak aşamalandırdıkları kültürlerarası praksis yoluyla analiz etmeye çalışırlar (Sorrells ve Nakagawa 2008, 17-44). Aktivist tutumu örnekleyebilecek bir diğer bir çalışma Kirsten Forkert ve arkadaşlarından gelir (2020). Yazarlar, Avrupalı'nın göçmenlere dönük hem kuramsal hem de gündelik hayat karşılaşmalarındaki yargı yüklü (tembel, çocuksu, hesapçı, üçkağıtçı vb. olmaları gibi) okumalarını, kullanışlı bir strateji olarak devreye sokulan beyaz unutkanlığa ya da postkolonyal masumiyete (*white amnesia/postcolonial innocence*) bağlarlar. Buradaki kurgulanmış masumiyet, Batı'nın suçluluğunu unutuşu ile tesis olmuştur. Araştırmacılar Batı'nın ayrımcı dilini ifşa etmek ve göçmenleştirme (*migrantification*) ideolojisini öğrenmek konusunda asıl bilgi kaynaklarının Batılı özneler değil doğrudan göçmenler olduğunu teslim ederler. Zira, karşılaşmalar yoluyla işleyen göçmenleştirme süreçlerinin mekanizmasını en iyi anlatacak olanlar, deneyimin bilgisine sahip göçmenlerdir.

Kültürlerarası iletişimin tanımlanması ve yeniden konumlanması adına eleştirel çağrılar bir yandan alandaki teorik ve etik-politik açmazlara dikkat çekmekte bir yandan da alanın ilgi sahasını bu doğrultuda genişletmesi adına özellikle çatışmalı sahalara işaret etmektedirler. Etik-politik açmazlar, sermaye ve devletin güç yapılanmalarıyla mesafelenen, gücünün değil dezavantajlı toplumsal grupların yanında pozisyon alan eleştirel bir kültürlerarası iletişim perspektifi ile çözüme kavuşmaktadır. Bunun da ötesinde, alanın eşit ve adil bir toplum adına değişim yaratmak ve barışı tesis etmekte elini taşın altına sokmak konusundaki adımları da kayda değerdir. Dolayısıyla gelinen noktada eleştirel kültürlerarası iletişim çalışmalarının, sosyal bilimlerin geneline yayılan aktivist tutumlarla da irtibatlanabilir bir noktaya vardığı söylenebilir.

## Sonuç: Bitmeyen Tartışmalar

Bu çalışmada hâlâ son derece genç bir çalışma alanı olan kültürlerarası iletişimin eleştirel bir değerlendirmesi yapıldı. Alanın özellikle güç yapılarıyla ilişkisi ile kültür, iletişim ve çatışma kavramlaştırılmalarındaki problemler ele alındı. Tüm bu eleştirilerle birlikte alanın içinde ortaya çıkan paradigmatik yol ayrımları tartışılmaya çalışıldı. Bugün alan işlevselci, yorumsalci ve eleştirel olmak üzere üç ayrı yönde akademik görünümünü sürdürmektedir. Bu makale boyunca özellikle eleştirel kültürlerarası iletişimin gelişimi izlenmeye çalışılmıştır. Aktarılan tarihsel ve kuramsal yaklaşımlar ışığında alanın, eleştirel sosyal bilimlerin 1960'lardan bu yana bulunduğu noktaya ancak neoliberal demokrasi uğrağı ile buluştuktan sonra 1990'larla birlikte adım attığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Kültürlerarası iletişimin kültür, iletişim, çatışma kavrayışına dönük makale boyunca ele alınan eleştiriler, eleştirel rotalar ve güncel saha önerileri, alanın paradigmatik dönüşümünde çok önemli açılımlar sağlamış, varlık sahasını genişletmiş, etkileşim sahalarını çoğaltmasını ve özdüşünümle ilerleme heyecanını perçinlemiştir. Bu sayede kültür kavrayışı antropolojik ve ulusa indirgenmiş tanımlarından kurtulabilmiş, ideoloji ve söylem kavramlarıyla birlikte düşünülebilir olmuştur. Kültürlerarası iletişim öznelere daha aktif kimlik bileşenleri olarak görülebilmüş, makro ölçekli çatışma alanları tanınır ve barışa taraf bir bakışla çözümlenir hale gelmiştir. Alan içi tartışmalar, geçmiş ve şimdi arasında gitgel yapmak suretiyle bugün de devam etmektedir. Zira, kendi kavramları üzerine düşünme ihtiyacı devam eden alan açısından bazı sorular hâlâ cevabını aramaktadır ve üzerinde düşünmeye değerdir: Örneğin, iletişim kavramının başına kültür sözcüğünü getirmenin anlamı ve özgünlük vaadi nerededir? (Piller 2012). Kültürlerarası iletişimin sosyal bilimlerdeki ayırt edici niteliği nerede ortaya çıkmaktadır? (Alexander vd. 2014).

Tartışmayı sonlandırırken biz de tekrar başa dönmeyi göze alalım ve aynı sorunun peşinden gidelim: Kültürlerarası iletişimin ayırt edici yanı üzerine düşünelim. Özellikle sahada varolma olanakları ve metodolojik sınırları açısından bakacak olursak kültürlerarası iletişim araştırmacısı alana örneğin bir uluslararası ilişkiler araştırmacısı gibi girmez çünkü o, uluslar ölçeğinde bir soru sormamaktadır. Bir sosyolog gibi de değildir; toplumu sosyolojinin kategorik düzenekleri üzerinden okumaz. Antropolojiyle kuramsal ve metodolojik açıdan yakınlıkları olsa da kültürlerarası iletişimcinin alanda bir antropolog gibi hareket ettiğini de söyleyemeyiz. Burada amaç, alanı sosyal

bilimler yelpazesinin bütün bileşenleriyle; siyaset bilimiyle, dilbilimle, sosyal psikolojiyle, antropolojiyle ya da sosyolojiyle teker teker karşılaştırmak ve ayırtırmak değil elbette. Amaç daha ziyade şu soruyu belirginleştirmektir: Eleştirel sosyal bilimler yelpazesi içinde eleştirel kültürlerarası iletişimin özgüllüğü özellikle nerede ortaya çıkmaktadır? Perspektifinde mi, kuramsal dayanaklarında mı, yöntembilimsel yaklaşımında mı, yoksa sahasında mı? Bu kapsamlı sorunun alanı genişleten yeni tartışmaların çağrıcısı olması motivasyonu suyu dalgalandıracak ilk taşı şöyle atmış olalım: Alana dönük pek çok eleştiri yapılmış, bu eleştiriler sadece eleştiri olmakla da kalmamış, alanda somut açılımlar üretmiş; alanın kuramını ve sahasını verimli bir şekilde genişletmiştir. Ne var ki alanı yöntembilimsel açıdan derinleştirebilecek sorular hâlâ yeterince ifade bulmamıştır. Oysaki kültürlerarası iletişimin temel vaatlerinden biri özellikle aralıkta gerçekleşenin (*inter-relational*) süreçsel, yaratıcı, etkileşimsel, dinamik ve şaşırtıcı potansiyeline dikkat çekmektir. İlişkilerarası cereyandaki anlamlar dünyasını izlemek, günümüzün gittikçe ağsallaşan ve kozmopolitleşen toplum yapıları içinde daha da önem kazanmaktadır. Alan açısından bir ihtiyaç olmanın yanında, derinlikli bir yöntembilim tartışması iki nedenle verimli olacaktır: Birincisi, böyle bir tartışma, yukarıda ifade edilen alanın özgüllüğüne dönük soruya kısmen de olsa bir cevap sağlayabilecektir. Sosyal bilimlerin geneline açık bir saha ve sorunsalın, hangi özgül koşulda ve perspektifle kültürlerarası iletişimin konusuna/odağına dönüştüğü, ilişkiler arasına (*inter-relation*) bakmanın bu bağlamda ne anlama geldiği, önemli bir kuram ve aynı zamanda yöntembilim sorusudur. Yöntembilim tartışmasını derinleştirmek, bu çok genç alanın henüz görünürleşmemiş potansiyellerini açıklamak adına yeni bir kapı açacak, olanak sağlayacaktır.

İkincisi, günümüzün yeni teknolojik dolaylımlar, küresel riskler ve krizler (Covid-19 gibi salgınlar, nükleer/çöp atığına bağlı felaketler, doğa felaketleri, savaşlar, ekonomik krizler) kavşağında, farklılıklarla bir arada yaşayabilmenin etik-politik sorumluluğu biraz da ilişkilerarası trafiğin içinde devinen anlamları; olumlu ve olumsuz tüm duyguları, beklentileri, umutları hesaba katarak daha özenle okuyabilmekten geçmektedir. Bu bağlamda, alan içi yöntembilim tartışmalarının derinleşmesi ihtiyacı, yukarıda aktarılan tüm tartışmalarla birlikte, esasında politik bir özen etiği arayışına işaret etmektedir. Çünkü kolektif düşünmeyi ve eylemeyi yeniden icat etmemiz gereken bir dönemdeyiz; hem küresel ölçekte hem de Türkiye özgüllüğünde.

## Kaynakça

- Alexander, Bryant Keith, Lily A. Arasaratnam, Roberto Avant-Mier, Aisha Durham, Lisa Flores, Wendy Leeds-Hurwitz, S. Lily Mendoza, John Oetzel, Joyce Osland, Yukio Tsuda, Jing Yin ve Rona Halualani. 2014. "Defining and Communicating What 'Intercultural' and 'Intercultural Communication' Means to Us." *Journal of International and Intercultural Communication* 7 (1): 14-37. <https://doi.org/10.1080/17513057.2014.869524>
- Allport, Gordon W. 2017. Önyargının Doğası. Çeviren Nur Nirven. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları.
- Asante, Molefi Kete. 1980. "Intercultural Communication: An Inquiry into Research Directions." *Annals of the International Communication Association* 4 (1): 401-410. <https://doi.org/10.1080/23808985.1980.11923814>
- Asante, Molefi Kete. 1983. "The Ideological Significance of Afrocentricity in Intercultural Communication." *Journal of Black Studies* 14 (1): 3-19.
- Atar, Özlem. 2022. "Intercultural Communication in the Third Space: In-betweenness and Hybridity in Migrant Women Writers' Transnational Fictions." Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi.
- Atay, Ahmet. 2018. "Mediated Intercultural Communication." *Critical Intercultural Communication Pedagogy* içinde, editörler Ahmet Atay and Satoshi Toyosaki, 178-194. Lanham, MD: Lexington Books.
- Baumann, Gerd. 2006. Çokkültürlülük Bilmecesi. Çeviren Işıl Demirakin. Ankara: Dost.
- Binark, Mutlu. 2006. "Kültürlerarası İletişim Çalışmalarının Türkiye Haritası: Sorulması Gereken Sorular." *Kültür ve İletişim* 9 (1): 71-88.
- Broome, Benjamin J. ve Mary Jane Collier. 2012. "Culture, Communication, and Peacebuilding: A Reflexive Multi-Dimensional Contextual Framework." *Journal of International and Intercultural Communication* 5 (4): 245-269. <https://doi.org/10.1080/17513057.2012.716858>
- Casmir Fred L. ve Nobleza C. Asuncion-Lande. 1989. "Intercultural Communication Revisited: Conceptualization, Paradigm Building, and Methodological Approaches." *Annals of the International Communication Association* 12 (1): 278-309. <https://doi.org/10.1080/23808985.1989.11678723>
- Casmir, Fred L. 2012. "Third-Culture Building: A Paradigm Shift for International and Intercultural Communication." *Communication Yearbook* 16 içinde, editör Stanley A. Deetz, 407-428. New York and Londra: Routledge.

- Chávez, Karma R. (2013) "Pushing Boundaries: Queer Intercultural Communication." *Journal of International and Intercultural Communication* 6 (2): 83-95. <https://doi.org/10.1080/17513057.2013.777506>
- Chen, Guo-Ming ve William J. Starosta. 1996. "Intercultural Communication Competence: A Synthesis." *Annals of the International Communication Association* 19 (1): 353-383. <https://doi.org/10.1080/23808985.1996.11678935>
- Chen, Guo-Ming. 2012. "The impact of new media on intercultural communication in global context." *China Media Research* 8 (2): 1-10.
- Collier, Mary Jane ve Milt Thomas. 1988. "Cultural Identity: An Interpretive Perspective." *Theories in Intercultural Communication* içinde, editörler Young Yun Kim ve William B. Gudykunst, 99-122. California: Sage.
- Center for Contemporary Cultural Studies. 1982. *The Empire Strikes Back: Race and Racism in 70s Britain*. Londra and New York: Routledge.
- Council of Europe. 2008. "White Paper on Intercultural Dialogue: 'Living Together as Equals in Dignity'", Strasbourg Council of Europe. [https://www.coe.int/t/dg4/intercultural/source/white%20paper\\_final\\_revised\\_en.pdf](https://www.coe.int/t/dg4/intercultural/source/white%20paper_final_revised_en.pdf)
- Çağlar, Ayşe Şimşek. 1997. "Hyphenated Identities and the Limits of 'Culture.'" *The Politics of Multiculturalism in the New Europe: Racism, Identity and Community* içinde, editörler Tariq Modood ve Pnina Werbner, 169-185. Londra and New York: Zed Books.
- Çaylı-Rahte, Emek. 2017. "Medya ve Kültürün Küresel Akışı: Türk Dizilerinin Kosova'da Alınlanması." *Milli Folklor* 29 (114): 66-78.
- Dragga, Sam. 1999. "Ethical Intercultural Technical Communication: Looking Through the Lens of Confucian Ethics." *Technical Communication Quarterly* 8 (4): 365-381.
- Eguchi, Shinsuke ve Gotfried Asante. 2016. "Disidentifications Revisited: Queer(y)ing Intercultural Communication Theory." *Communication Theory* 26: 171-189.
- Fanon, Frantz. 2009. *Siyah Deri Beyaz Maske*. Çeviren Cahit Koytak. İstanbul: Versus.
- Ferri, Giuliana. 2022. "The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House: Decolonising Intercultural Communication." *Language and Intercultural Communication* 22 (3): 381-390. <https://doi.org/10.1080/14708477.2022.2046019>.

- Forkert, Kirsten, Feterico Oliveri, Garg Bhattacharyya ve Janna Graham. 2020. *How Media and Conflicts Make Migrants*. Manchester: Manchester University Press.
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Londra: Verso.
- Glick-Schiller, Nina ve Andreas Wimmer. 2002. "Methodological Nationalism and Beyond: Nation-state Building, Migration and the Social Sciences." *Global Networks* 2 (4): 301-334.
- González, Alberto. 2010. "Reflecting Upon 'Enlarging Conceptual Boundaries: A Critique of Research in Intercultural Communication'." *The Handbook of Critical Intercultural Communication* içinde, editörler Thomas K. Nakayama ve Rona Tamiko Halualani, 53-58. West Sussex: Wiley and Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781444390681.ch4>
- Gudykunst, William B. ve Young Yun Kim. 1988. *Theories in Intercultural Communication*. California: Sage.
- Hall, Edward T. 1959. *The Silent Language*. New York: Doubleday & Company Inc.
- Hall, Stuart. 1992. "West and the Rest: Discourse and Power." *Formations of Modernity* içinde, editörler Stuart Hall ve Bram Gieben, 275-332. Cambridge: Polity Press.
- Halualani, Rona Tamiko, S. Lily Mendoza ve Jolanta A. Drzewiecka. 2009. "'Critical' Junctures in Intercultural Communication Studies: A Review." *The Review of Communication* 9 (1): 17-35. <https://doi.org/10.1080/15358590802169504>
- Halualani, Rona Tamiko ve Thomas Nakayama. 2010. "Critical Intercultural Communication Studies: At a Crossroads." *The Handbook of Critical Intercultural Communication* içinde, editörler Thomas K. Nakayama ve Rona Tamiko Halualani, 1-16. West Sussex: Wiley and Blackwell.
- Holliday, Adrian. 2011. *Intercultural Communication and Ideology*. Londra: Sage.
- Hua, Zhu, Rodney H. Jones ve Sylvia Jaworska. 2022. "Acts of Distinction at Times of Crisis: An Epistemological Challenge to Intercultural Communication Research." *Language and Intercultural Communication* 22 (3): 312-323. <https://doi.org/10.1080/14708477.2021.2024563>
- Kalscheuer, Britta. 2013. "Encounters in the Third Space: Links Between Intercultural Communication Theories and Postcolonial Approaches." *The Global Intercultural Communication Reader* içinde, editörler Molefi Kete Asante, Yoshitaka Miike ve Jing Yin, 174-189. New York: Routledge.

- Karabağ, Çağla. 2009. "Intercultural Encounters in Fatih Akın's Films." *Ethnologia Balkanica* 13: 181-193.
- Kartarı, Asker. 2014. *Kültür, Farklılık ve İletişim: Kültürlerarası İletişimin Kavramsal Dayanakları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kartarı, Asker. 2023. *İki Kalp Üç Kitap: İstanbul'da Karma Evlilikler*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Kaya, Ayhan. 2001. *Sicher in Kreuzberg: Constructing Diasporas: Turkish Hip-Hop Youth in Berlin*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Kim, Young Yun. 2001. "Mapping the Domain of Intercultural Communication: An Overview." *Annals of the International Communication Association* 24 (1): 139-156.
- Kulich, Steve J., Liping Weng, Rongtian Tong ve Greg DuBois. 2020. "Interdisciplinary History of Intercultural Communication Studies: From Roots to Research and Praxis." *The Cambridge Handbook of Intercultural Training (Fourth Edition)* içinde, editörler Dan Landis ve Dharm P. S. Bhawuk, 60-163. Cambridge: Cambridge University Press.
- Laclau, Ernesto ve Chantal Mouffe. 2008. *Hegemonya ve Sosyalist Strateji: Radikal Demokratik Bir Politikaya Doğru*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ladegaard, Hans J. ve Alison Phipps. 2020. "Intercultural research and social activism." *Language and Intercultural Communication* 20 (2): 67-80. <https://doi.org/10.1080/14708477.2020.1729786>
- Lechner, Elsa ve Olga Solovova. 2014. "The Migrant Patient, the Doctor and the (Im)possibility of Intercultural Communication: Silences, Silencing and Non-dialogue in an Ethnographic Context." *Language and Intercultural Communication* 14 (3): 369-384. <https://doi.org/10.1080/14708477.2014.914727>
- Leeds-Hurwitz, Wendy. 2010. "Writing the Intellectual History of Intercultural Communication." *The Handbook of Critical Intercultural Communication* içinde, editörler Thomas K. Nakayama, Rona Tamiko Halualani, 20-33. West Sussex: Wiley and Blackwell.
- Martin, Judith N. ve Thomas K. Nakayama. 2010 *Intercultural Communication in Context* (Fifth Edition). Boston: McGraw Hill.
- Mendoza, S. Lily. 2010. "Reflections on 'Bridging Paradigms: How Not to Throw Out the Baby of Collective Representation with the Functionalist Bathwater in Critical Intercultural Communication.'" *The Handbook of Critical Intercultural Communication* içinde, editörler Thomas K. Nakayama, Rona Tamiko Halualani, 98-111. West Sussex: Wiley and Blackwell.

- Miike, Yoshitaka. 2019. "Intercultural Communication Ethics: An Asiatic Perspective." *The Journal of International Communication* 25 (2): 1-34. <https://doi.org/10.1080/13216597.2019.1609542>
- Moon, Dreama G. 2010. "Critical Reflections on Culture and Critical Intercultural Communication." *The Handbook of Critical Intercultural Communication* içinde, editörler Thomas K. Nakayama, Rona Tamiko Halualani, 34-52. West Sussex: Wiley and Blackwell.
- Nakayama, Thomas K. ve Rona Tamiko Halualani. 2010. *The Handbook of Critical Intercultural Communication*. West Sussex: Wiley and Blackwell.
- Özbudun, Sibel. 2021. "Kültür: Eskisi, Yenisi." Erişim tarihi 4 Ekim 2022. <http://edebiyatbahcesi.net/kose-yazisi/3181/kultur-eskisi-yenisi1>
- Özdemir, İlker. 2011. "Kültürlerarası İletişimin Önemi." *Folklor/Edebiyat* 17 (66): 29-38.
- Piller, Ingrid. 2012. "Intercultural Communication: An Overview." *Intercultural Discourse and Communication* içinde, editörler Christina Bratt Paulsten, Scott F. Kiesling ve Elizabeth S. Rangel, 3-18. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Phipps, Alison. 2014. "'They Are Bombing Now': 'Intercultural Dialogue' in Times of Conflict." *Language and Intercultural Communication* 14 (1): 108-124. <https://doi.org/10.1080/14708477.2013.866127>
- Phipps, Alison. 2013. "Intercultural Ethics: Questions of Methods in Language and Intercultural Communication." *Language and Intercultural Communication* 13 (1): 10-26.
- Raelin, Joseph A. 1999. *Kültürlerin Çatışması: Yönetenler-Yönetilenler*. Çeviren Kamuran Tuncay. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- R'Boul, Hamza. 2022. "Postcolonial Interventions in Intercultural Communication Knowledge: Meta-Intercultural Ontologies, Decolonial Knowledges and Epistemological Polylogue." *Journal of International and Intercultural Communication* 15 (1): 75-93, <https://doi.org/10.1080/17513057.2020.1829676>
- Said, Edward. 2020. *Şarkiyatçılık: Batının Şark Anlayışları*. Çeviren Berna Ülner. İstanbul: Metis Yayınları.
- Samovar, Larry A. ve Richard E. Porter. 2002. *Intercultural Communication: A Reader*. Belmont, California: Wadsworth Publishing Company Inc.
- Sargut, A. Selami. 2001. *Kültürler Arası Farklılaşma ve Yönetim*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Sarı, Engin. 2004. "Kültürlerarası İletişim: Temeller, Gelişmeler, Yaklaşımlar." *Folklor/Edebiyat* 3 (39): 1-31.



- Sarı, Engin. 2009. "Mardin' de Kültürlerarası İletişim ve Kültürel Kimliğin/ Farkın İnşası." *Alternatif Politika* 1 (2): 227-259.
- Sarı, Engin. 2021. "Gelenekselden Eleştirele Kültürlerarası İletişimde Yaklaşımlar ve Teoriler." *Kültürlerarası İletişim* içinde, editörler İlker Özdemir ve S. Yetkin Işık, 37-89. Siyasal Kitabevi: Ankara.
- Scollon, Ron ve Suzanne Wong Scollon. 2000. *Intercultural Communication: A Discourse Approach*. Oxford, UK: Blackwell.
- Shuter, Robert. 2017. "New Media and Intercultural Communication." *The International Encyclopedia of Intercultural Communication* içinde, editörler Young Yun Kim ve Kelly L. McKay-Semmler. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, Inc.
- Smith, Alfred G. 1982. "I. Content Decisions in Intercultural Communication." *Southern Speech Communication Journal* 47 (3): 252-262. <https://doi.org/10.1080/10417948209372531>
- Sonderling, Stefan. 2014. "Fanon's Perspective on Intercultural Communication in Postcolonial South Africa." *Communitas* 19: 42-59.
- Sorrells, Kathryn. 2016. *Intercultural Communication: Globalization and Social Justice*. Los Angeles, Calif: Sage.
- Sorrells, Kathryn ve Gordan Nakagawa. 2008. "Intercultural Communication Praxis and the Struggle for Social Responsibility and Social Justice." *Transformative Communication Studies: Culture, Hierarchy and Human Condition* içinde, editör Omar Swartz, 17-44. Leichester: Troubador Publishing.
- Taylor, Charles. 2012. "Interculturalism or Multiculturalism?" *Philosophy and Social Criticism* 38 (4-5): 413-423. <https://doi.org/10.1177/0191453711435656>
- Tomaselli, Keyan G. 2016. "Ubuntu and Intercultural Communication: Power Inclusion and Exclusion." *Intercultural Communication Studies* XXV (2): 1-13.
- Total, Nilgün. 2021. "Uzak ve Yakın Ötekiler", *Kültürlerarası İletişim* içinde, editörler İlker Özdemir ve S. Yetkin Işık, 149-165. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Verschueren, Jef. 2008. "Intercultural Communication and the Challenges of Migration." *Language and Intercultural Communication* 8 (1): 21-35. <https://doi.org/10.2167/lai298.0>
- Warren, John T. 2010. "It Really Isn't About You: Whiteness and the Dangers of Thinking You Got It." *The Handbook of Critical Intercultural Communication* içinde, editörler Thomas K. Nakayama, Rona Tamiko Halualani, 446-460. West Sussex: Wiley and Blackwell.

Weiwei, Ai. 2020. *Human Flow: Stories from the Global Refugee Crisis*. Princeton: Princeton University Press.

Xu, Kaibin. 2013. "Theorizing Difference in Intercultural Communication: A Critical Dialogic Perspective, Communication." *Monographs* 80 (3): 379-397. <https://doi.org/10.1080/03637751.2013.788250>

# “Henüz Hiçbir Şey Duymadınız”: *Caz Şarkıcısı* Filmi Bağlamında Üretim Dinamikleri, Temsil Pratikleri ve Siyah Temsilinin Hatırlanması

Doğa Bekiroğlu

Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

<https://orcid.org/0000-0002-7043-5291>

dogabey96@gmail.com

Serpil Kirel

Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi

<https://orcid.org/0000-0003-1768-4835>

kirelser@hotmail.com

## Öz

Sinemanın ilk yıllarından itibaren üretimde etkin olan güç odakları ve iktidar dengeleri uyarınca ulus kurgusu, din, ırk, sınıf, kültür, etnisite, kimlik ve toplumsal cinsiyete dair temsillerin bastırılarak, örtülerek ya da görünür kılınarak oluşturduğu hiyerarşik bir filmsel temsil repertuarı söz konusudur. Temsil düzenlemeleri üretildikleri dönemin gereksinimlerine karşılık gelecek biçimde durağan olmayan, değişkenlik gösterebilen öğelerdir. Kültürel malzeme olan filmlerin üretim dinamiklerinde etkin olan koşullar ve seyircisiyle karşılaşma anları temsile dair yorumlamalarda önem kazanır. Bu çalışmada sinemada ses öğesinin kullanılmasıyla da öncü bir konuma sahip olan *Caz Şarkıcısı* (*The Jazz Singer*, 1927) filminde öne çıkan temsiller dönemin üretim koşulları ve hassasiyetleriyle birlikte değerlendirilecektir. *Caz Şarkıcısı*, adından afiş düzenlemesine kadar üretildiği dönemin gündelik yaşamını ve popüler kültürünü meşgul eden caz müziğine ve siyah ırka dair çeşitli stereotiplerin sinemada üretilmeye devam edildiği bir geçiş filmidir. Yapım mantığı açısından caz müziğin popülerliğinden yararlanan filmde; ulus kurgusu, ırk, etnisite, kimlik, toplumsal cinsiyet ve kültüre dair temsil manevraları dikkat çeker. Anlatının ana karakteri caz şarkıcısı olup kendini gerçekleştirme isteyen ve siyah olmayan biridir. Dönemin

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi ■ 11 (1) ■ bahar/spring: 41-78

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.1427847



eğlence kültüründe yeri olan "blackface" performansı film aracılığıyla perdeye taşınırken filmdeki ana karakterin amacını gerçekleştirmek için geçirdiği değişimin ortaya konuluşu da yorumlanması gereken bir kültürel malzeme sunar. Bu nedenle çalışmada siyahların yaşadıkları sorunların dile getirildiği caz şarkılarından sinema literatüründeki siyah temsiline dair kültürel filmlere de değinilmiştir. Ayrıca çalışma kapsamında *Caz Şarkıcısı* filmi aracılığıyla filmin anlatısında gündeme getirilen diğer temsil pratikleri dönemin popülerleşmeye çalışan sineması içindeki görünürlükleri kültürel çalışmalar ve sinema bağlamı açısından ortaya konulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** *Caz Şarkıcısı*, blackface, temsil, caz, sinema ve ses

■ ■ ■ ■ ■

Makale geliş tarihi: 29.1.2024 ■ Makale kabul tarihi: 5.4.2024

# "You Ain't Heard Nothing Yet": Remembering Production Dynamics, Representational Practices, and Black Representation in Cinema in the Context of the Film *The Jazz Singer*

Doğa Bekiroğlu

Marmara University Institute of Social Sciences

<https://orcid.org/0000-0002-7043-5291>

[dogabey96@gmail.com](mailto:dogabey96@gmail.com)

Serpil Kirel

Marmara University Faculty of Communication

<https://orcid.org/0000-0003-1768-4835>

[kirelser@hotmail.com](mailto:kirelser@hotmail.com)

## Abstract

Since the early years of cinema, those who have a say in production have shaped filmic representations of race, class, culture, gender, and religion according to their own ideological agendas. The elements these representations comprise are not static but can vary, shaped by the period and cultural context in which they are produced. The conditions and context of a film's production dynamics are therefore crucial to interpreting such representations, as are moments of encounter between a film and its audience. This study evaluates prominent representations in the movie *The Jazz Singer* (1927), a pioneering film in the field of sound cinema, with attention to the production conditions and sensitivities of its period. *The Jazz Singer* is a transitional film containing stereotypes about jazz music and race, specifically Blackness, that both drew on and helped influence the daily life and popular culture of its period. The stereotypes it contains are pervasive, from the name of the movie to the poster layout, and touch on themes ranging from nation, race, and ethnicity to identity, gender, and culture. They also draw heavily on the

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi • 11 (1) • bahar/spring: 41-78

Araştırma Makalesi • DOI: 10.24955/ilef.1427847



popularity of jazz music. The film's main character is a white jazz singer who wants to self-actualize himself. While many studies have focused on the "blackface" performances the character uses to advance his career, his transformation over the course of the film as he seeks to achieve his goals is also a culturally embedded process that demands attention. To that end, this study examines how the film's jazz songs express the problems faced by contemporary Black people, which the study then connects to discussions of cult films representing Black people in the cinema literature. The study also addresses other representational practices in *The Jazz Singer* from the perspective of cultural studies and cinema.

**Keywords:** *The Jazz Singer*, blackface, representation, jazz, cinema and sound

■ ■ ■ ■ ■

Received: 29.1.2024 ■ Accepted: 5.4.2024

Gündelik yaşamda karşımıza çıkan imgeler ile ilişkimiz yeniden sorgulanmayı gerektirir. Alanın profesyonelleri tarafından üretilen popüler kültür metinlerindeki temsiller görende/dinleyende/okuyanda bir sorgulama duygusu ve devamında temsile yönelik bir huzursuzluk yaratmayacak biçimde düzenlenir. Tekrarlamanın ve stereotiplerin yardımıyla çoğaltılıp giderek "normal"leşen her imge eğer bilinçli bir hassasiyet gösterilmezse korunmasız olunan anda bizi "doğru"nun bu gösterilen/anlatılan "şey" olduğuna dair ikna edebilir.

*Caz Şarkıcısı* filmi 1927 yılında Alan Crosland tarafından yönetilen ve akıllarda bir beyaz oyuncu olan Al Jolson'ın siyaha boyanan (*blackface*) yüzü ile abartılı mimikleriyle bir caz şarkıcısını canlandırdığı bir imge olarak kalan sesli sinemaya geçiş yıllarındaki önemli bir kırılma noktası ve eşliğidir. Hollywood yapımı film sessiz dönemde ses tekniğine dayalı bir farklılık yaratır. Tamamı sesli olmasa da sinemada sesin kullanımının örneği olarak kabul edilen filmde siyaha boyanmış bir yüzle karşımıza çıkan oyuncu Al Jolson, canlandırdığı karakter ve filmin üretim/seyir koşulları temsil pratiği açısından değerlendirildiğinde çoklu ilişkisellikler dikkat çeker. Caz şarkıcısı (aslında) kimdir? Film hangi koşullarda üretilmiştir? Seyircisi ile nasıl bir ilişki kurmuştur? Filmde ses tekniğinin kullanımı anlatı ve anlatımda ses ögesinin yeri nedir? Filmde biz seyircilerini üretildiği günden itibaren "Daha henüz hiçbir şey duymadınız" sözleriyle uyaran bu sesin sahibi ırk, kimlik ve kültürel kimlik, etnisite ve toplumsal cinsiyet açısından bize başka neler

“söylemektedir”? Hollywood gibi beyaz egemen bir sinema ve beyazın egemen olduğu Amerikan kültüründe siyah olmak ne demektir? Bu anlamda popüler kültürü belirleyen çeşitli iktidar oluşumları filmde kendisini nasıl göstermektedir?

Siyah kendi alanında olduğu sürece başkalarına göre bir varlık deneyimi yaşamaz. Bu deneyimi ancak Beyaz'ın<sup>1</sup> karşısında Siyah kimliğiyle var olma durumunda yaşar. Bu yaşayış sırasında siyah, Beyaz dünyadaki beyaz bakışla yüzleşmek durumunda kaldığı gibi bu bakışın getirisi olan ağırlık altında da ezilmektedir (Fanon 2020, 88-89). bell hooks'a göre bir dergide, kitapta, televizyon ekranında, sinemada ya da kamusal alanda paylaşılmış olan fotoğrafların hemen hemen her birinde beyaz üstünlüğünü pekiştiren ve siyah insanların görüntülerini beyazın üstünlüğüne göre yeniden düzenleyen görüntüler bulunmaktadır. Bu imgeler ırkçılıktan vazgeçmemiş beyaz insanlar veya dünyayı beyazların merceğinden görebilen siyahlar tarafından inşa edilmiştir (hooks 1992, 1). hooks'un bu haklı uyarısından yola çıkıldığında ırkçı söylemlerin pekiştirilmesinde ve beyaz egemen ataerkilliğin oluşumunda kitle iletişim araçlarından yararlandığını söylemek mümkün olacaktır. Bu bağlamda siyahlara karşı oluşan ırkçı bakışın kitle iletişim araçlarıyla da yönlendirildiği açıktır. Frantz Fanon, Siyahlara karşı olan bu bakışların köleleştirilmiş atalarıyla ilişkilendirilmekten kaynaklandığını belirtir (2020, 91). Keza Gubar'ın Fanon'dan aktarmış olduğu “Siyah renkli olanın felaketi köleleştirilmiş olmasıdır. Beyaz adamın felaketi ve insanlık dışılığı ise onun bir yerlerde insanları öldürmüş olması gerçeğinde yatar” (Gubar 2000, 53) yorumundan yola çıkıldığında, beyazın siyaha uyguladığı fiziksel/psikolojik şiddetin siyah üzerinde derin bir baskı kurduğu hatta Fanon'un ifadesiyle onun felaketi olduğu görüşüne varmak zor değildir. Gubar'ın *White Skin, Black Face in American Culture* adlı kitabının ikinci bölümünün adı “Spirit Murder at The Movies” (Filmlerde Ruh Cinayeti/Katli), bölümün alt başlığı ise “Blackface Lynchings” (Blackface Linçleri) olarak tasarlanmıştır (Gubar

•••

1 Çalışmada yararlanılan Fanon'un yazmış olduğu *Siyah Deri Beyaz Maskeler* (2020) adlı kitapta “Beyaz” ve “Siyah” kavramlarının kimi zaman büyük harfle kimi zaman ise küçük harfle kullanıldığı görülmüştür. Bu kavramlar kimliği nitelediğinde büyük harfle yazılmıştır. Fanon'dan yapılan alıntılarda bu duruma dikkat edilmiştir. Ayrıca kullanılan diğer kaynaklardaki “black” ve “negro” kavramlarının özgün kullanımlarına da dikkat edilmiştir. Örneğin “Negro Music”, “Negro Rönesans” gibi kullanımlarda metin boyunca “zenci” kavramı tercih edilmiştir. Benzeri bir biçimde Bogle'dan yapılan alıntılarda da “zenci” kavramı metnin özgün haline uygun bir biçimde kullanılmıştır.



2000, 53). *Blackface*<sup>2</sup> kavramı, beyazların vodvillerde ve filmlerde Afro-Amerikalıları somutlaştırmak ve bir anlamda onları yerlerinden etmek için yüzlerine yanmış mantar külü sürmeleriyle ortaya çıkmıştır (Gubar 2000, xx). Mantar külüyle yüzün siyah bir hale dönüşmesi ise hem siyah kimliğine yapılan bir linç ve taşlamayı hem de bu kimliğe karşı gerçekleşen bir "cinayet"i doğurmaktadır. Öyle ki Gubar'ın da belirttiği üzere yanmış mantar külü ile boyanmış yüzler ırkçı toplumdaki siyah öznelliğini silmektedir (2000, 43). Buradan yola çıkarak mantar külü ile yapılan bu boyama işleminin kültürel karşılıkları düşünüldüğünde popüler alanda her dönemin kendi toplumsal hassasiyetlerine göre değerlendirilmesi gereken imgeler yaratıldığı anlaşılır.

Çalışma<sup>3</sup> dahilinde ele alınan *Caz Şarkıcısı* filminde de bir beyaz oyuncunun (Al Jolson) mantar külü aracılığıyla siyahlaştırılmış ve eğlence aracı olarak kullanılan siyahlaştırılmış/siyaha boyanmış bir yüzle karşımıza ve sahneye çıkıyor oluşunun üzerinde durulması gereken bir imge üretimi olduğu açıktır. Filmde daha sonra söz konusu edilecek farklı temsil tartışmaları bir yana adından, afişinden ve popüler bir imge olarak zihinlerdeki yerinden itibaren bu boyanmış yüzün 1920'li yılların sonunda ve ötesinde neler ifade ettiği ve nasıl bir temsil pratiği olduğu çok boyutlu bir biçimde tartışılmalıdır. Keza beyaz bir yönetmen tarafından çekilen ve yüzünü siyaha boyayarak siyahlara ait bir müzik olan caz şarkıları söyleyerek beyazları eğlendiren beyaz bir ana karakteri içinde barındıran filmin siyah renkli olanlara karşı "kültürel bir suç" işleyip işlemediği de sorgulanmalıdır. Filmdeki ağırlığı açısından üzerinde durulması gereken bir başka temsil pratiği ise Yahudi temsildir. Filmde bu temsil ten rengi çatışması üzerinden ortaya konulmuştur. Din adamı olan babası tarafından dini törenlerde "Kol Nidre"yi söylemesi istenen beyaz genç adam, babasının bu arzusunun reddederek caz şarkıcısı olma yolunda ilerlemiş, ilerlerken de "siyahlaşmıştır". Genç adamın *blackface* yapması ve

•••

- 2 Eleştirmen Susan Willis'e göre *blackface* bir metaforudur. Beyazların siyah ötekilere karşı bir fetişidir (aktaran Gubar 2000, 45). Amerika'nın en popüler eğlence biçimlerinden biri olan *blackface* önce vodvillerde sonrasında filmlerde kendisini göstermiştir (Rogin 1992a, 430). *Blackface* ile zorlu ekonomik zamanlarda beyaz işçi sınıfı erkeklerinin, sahte siyah adamları izleyerek teselli bulmaları ve bu durumdan zevk almaları da amaçlanmıştır. Böylece alınan haz ile sosyal olarak kendisine güvensiz beyazlar kendilerini paradisini yaptıkları insanlardan uzaklaştıracak ve kendilerini Amerikanlaştıracaklardır (Gabbard 2010, 222).
- 3 Makalede siyah temsillerinin söz konusu olduğu farklı filmlere yer verilmeye çalışılmıştır. Ancak *The Singing Fool* (Lloyd Bacon 1928) gibi yüzünü siyaha boyayan bir ana karaktere sahip olduğu bilinen diğer önemli filmlere ulaşamaması çalışma açısından kısıtlılık oluşturmaktadır.

sahneye “siyahlaşarak” çıkması temsil pratiğindeki hiyerarşiye dair soruları çoğaltan “kıvrak” bir anlatı manevrasıdır. Warner Bros. tarafından sessiz sinemaya dair gelenekleri yıkmak için türlü zorluklarla üretilen bu filmde Yahudi geleneklerine dair stereotipler, kültürel ve dini öğelerin ele alınışı dikkat çeker. Film piyasasına sinemada sesin kullanımına dair önemli bir gelişme olarak sunulan bu filmde, anlatının merkezine alınan türde bir kuşak ve kimliğe dayalı iç çatışmanın neden yerleştirilmiş olduğu merak uyandırır. Bu nedenle çalışmaya “kültürel suç” kavramını dahil etmemek olası değildir. İlk olarak Andrew Sarris tarafından 1977’de *Film Comment* adlı dergide yayınlanan “The Cultural Guilt of Musical Movies The Jazz Singer” adlı makalede kullanılan bu kavramdan hareketle *Caz Şarkıcısı* filminin kültürel bir suç işleyip işlemediği ve eğer kültürel bir suç işliyorsa cazı buna nasıl dahil ettiği sorulması gereken sorular arasındadır. Bu film aracılığıyla kültürel bir suç işlenip işlenmediği çıkarımına varılmadan önce sinemadaki ve *Caz Şarkıcısı* filmindeki siyah temsillerine dair önemli noktaları yeniden gözden geçirmek doğru olacaktır. Bu nedenle filmin prömiyeri sırasında kullanılan tanıtım görselleri, film sonrası yapılan gazete/dergi haberleri ve siyah seyircilerin yorumları da kültürel suç kavramı ve farklı konumlandırmalar açısından önemlidir.

### Bir Caz Şarkısının Hatırlattıkları

Garip meyveler yetişir Güney’deki ağaçlarda,  
Yapraklarında kan, köklerinde kan,  
Güney esintisiyle sallanan siyah bedenler,  
Kavak ağacından sarkan garip bedenler,

Görkemli Güney’in kırsal görünümü  
Şişmiş gözler ve yamulmuş ağız  
Manolya kokusu, tatlı ve taze  
Ve aniden yanan et kokusu<sup>4</sup> (Allan 1939)

Caz nasıl bir kültürel alandır? Ortaya çıkışındaki ekonomik, toplumsal, kültürel ve ırksal dinamikler nelerdir? Kulağımızın alışkın olduğu, çoğu zaman anlamını bilmeden ya da düşünmeden dinlediğimiz kimi caz düzenlemeleri içerik olarak aslında bize ne söyler? Yukarıdaki sözler, 1939 yılında Lewis Allan tarafından yazılan ve 1957 yılında Billie Holiday’in

•••

4 “Strange Fruits” adlı şarkıdan; metindeki tüm şarkı sözlerinin çevirisi Doğa Bekiroğlu’na aittir.

*Commodors Records* adını verdiği albümünde seslendirdiği, "Strange Fruit" (Garip Meyveler) adlı şarkıya aittir (Johnson 2003, 92). Bilindiği kadarıyla "Strange Fruit", Amerika'nın güneyindeki siyahlara karşı uygulanan şiddeti protesto etmek amacıyla yazılmış ve o döneme kadar yazılmış şarkılar içerisinde eğlendirmek yerine mesaj vermeyi amaçlayan ilk şarkıdır (Lynskey 2012, 5). İrkçi söyleme karşı müzikal bir karşı koyuş olan "Strange Fruit"e burada değinilmesinin nedeni ise bu şarkıyla tüyler ürpertici gerçeklerin gösterilebilmesi ve caz türüne ait bu şarkıyla içeriklerin değışmeye başlamasıdır. Şarkı 1890'ların sonlarında başlayan ve 1960'ların sonlarına kadar devam eden ırkçı beyazların siyahlara uyguladığı şiddeti ve siyahları bir ağacın meyvesiymişçesine ağaca asmaları ve öldürmelerini anlatır. Caz müziğın tercih edilmesi, bu türün en siyahtan en beyaza kadar her sosyo-kültürel yelpazeden insana hitap etmesinden kaynaklıdır (Mendez 2019, 10). Beyazlar tarafından "Caz Çağı" (1919-1929) olarak adlandırılan dönemde siyahlar tarafından üretilen, dönemdeki ırkçı tutumlara temsili göndermeler yapan caz ile gerçekten de düşünceler değıştirilebilmiş midir? Du Bois'nun deyiimiyle Amerika'da gözlerinin önünde perdeyle doğmuş, "yedinci oğul" olarak adlandırılıp ötekileştirilen siyahlar (2021, 29) bundan dolayı temsil edildikleri kültürel alanda taşıdıkları riskten arındırılabilmiş midir? Ya da bu risk doğallaştırılmaya mı çalışılmıştır? Üretilen müzikler ve filmler siyahların kimliklerini yeniden oluşturmayı mı amaçlamıştır? Bu sorulara verilecek cevaplar filmlerde beyaz olanların ve olmayanların nasıl temsil edildiğini anlayabilmeye de yardımcı olacaktır. Örneğın *Caz Şarkıcısı* filminde, filmin adından itibaren anlatının da merkezine yerleştirilen caz müzik icrası ve icracısı olmak bir "sorun" olarak filmsel anlatıda yer almaktadır. Bu nedenle filmdeki temsil dağılımı sadece caz müziğın popülerliğinden yararlanmak isteyen bir yapımcının ticari refleksi olarak değerlendirilemez. Ana karakter aracılığıyla karşımıza çıkan Yahudi temsili de üzerinde durulması gereken önemli bir diğer ögedir.

## **Bir "Sorun" Olmak Nasıl Bir His?**

Zihinlerini sömürgecilikten kurtardığını düşünen siyahlar bile çoğu zaman deneyimledikleri olayları paylaşmakta ve konuşmakta zorlanırlar. Çünkü karşılaşılan sorunların acı vericiliği, kişilerin başlarından geçen olayları anlatmalarını güçleştirmiştir. James Baldwin de bu duruma istinaden *Bundan Sonrası Ateş* (*The Fire Next Time*) adlı kitabında "siyah hayatın dehşetini tanımlayacak hiçbir dil olmadığı" şeklinde bir ifade kullanmıştır (hooks 1992, 2). Ancak siyah hayatın dehşeti konuşma diliyle siyahlar tarafından

aktarılamasa da müziği ve sinemayı içinde barındıran sanatsal dille kimi zaman notalara dökülmüş kimi zamansa film sahnelerine taşınmıştır. Sözleri Andy Razaf ve Fats Waller tarafından yazılan ilk olarak 1929 yılında sahneye konulan *Hot Chocolates* adlı müzikalde Edith Wilson tarafından söylenen “Black and Blue” şarkısıyla (Lynskey 2012, 6) siyahların dile dökemedikleri hisler aktarılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda cazın siyahların deneyimlerini aktarma konusunda başvurulan bir alan oluşturabildiği de görülür.

Yardımcı olmuyor, beyaz gibi hissetmem  
Çünkü saklayamıyorum yüzümdekileri  
Hayat sadece işkenceden ibaret, çaresizim  
Yüreğim cefa dolu, neden geldim ki dünyaya?  
Siyah ve hüzünlü olacak kadar ne yaptım?  
[...]  
Tek günahım rengim  
Siyah ve hüzünlü olacak kadar ne yaptım? (Brooks, Razaf ve Waller 2023)

Hayattaki dertlerin ve çekilen acıların siyah olmaktan kaynaklandığını ifade eden hatta siyahlığın “tek günah” olarak adlandırıldığı “Black and Blue” adlı şarkıdaki serzeniş ten renginin oluşturduğu sorunun büyüklüğünü ortaya koyar. Fanon’a göre siyahlar beyaz gibi hissetmenin yanı sıra beyaz olmak istemektedir ancak siyahlıkları içerisine hapsedilmişlerdir (2020, 11). Yine Fanon’a göre bu hapsedilmişliklerinden çıkamayacaklardır. Beyazlar siyahlardan üstün olduklarını düşünürken siyahlar zihinlerinin onlarınki kadar güçlü olduğunu kanıtlamaya çalışacak ve bu bir kısır döngüye yol açacaktır. Kısır döngü sonucunda ortaya çıkan “renk ön yargısı” ise aşılması gereken önemli bir sorun olacaktır (Fanon 2020, 11-27). Bahsedilen renk ön yargısından ötürü siyah bireylerin kendilerini bir “sorun” olarak hissedebiliyor oluşları, Fanon’un *Siyah Deri Beyaz Maskeler* adlı önemli çalışmasında detaylı bir biçimde ele alınır. Sorun olma veya sorun olarak görülme deneyimine karşı kurulan cümleler değişse de yaklaşımlar benzeridir. Örneğin Du Bois, ten renginden ötürü sorun olmayı “tuhaf bir deneyim” olarak tanımlar ki yazara göre bu deneyim çocukluktan itibaren başlamaktadır (2021, 29). Stuart Hall ise bu deneyimi “canavarın karnında yaşamak” olarak adlandırır (1989, 69). Hall’un siyahların deneyimini yorumlamasında iki ırkın karşılaşmasındaki etkilerin yoğunluğu anlaşılır.

Hall’a göre geçmişten beslenerek oluşan kültürel kimliklerin inşası, siyahlar açısından travmatik sömürge sürecine kadar götürülebilir. Bu süreç sonucunda kültürel gücü elinde barındıran rejim siyahların kendilerini öteki

olarak görmelerini ve öteki olarak adlandırılmalarını sağlayacaktır (Hall, 1989). Yaratılan kültürel kimlik ve öteki olarak adlandırılan bu kimliklerin temsiliye egemen olanın işine yarayacaktır (Kirel 2018, 407). Siyah temsili, müzikten sinemaya hemen hemen her alanda görünür olacaktır. Ancak daha önce de söz edildiği üzere temsiller egemen söylemin etkisinde beyaz egemen bir dünya kurgusunda düzenlenecektir. Kısacası toplumsal olarak baskın olan görüşler doğrultusunda bir temsil pratiği popüler kültür alanı başta olmak üzere diğer alanlarda da yaygınlaşacaktır. Bu bağlamda hatırlanması gereken, temsilin de bir mücadele alanı olduğudur. Bu mücadele ise en çok siyah insanların temsillerine eleştirel bir biçimde bakıldığında ortaya çıkmaktadır (hooks 1992, 3). Buradan yola çıkarak temsillere eleştirel bir biçimde yaklaşıldığında var olan anlayışların değişme imkanı var mıdır? (Kirel 2018, 408) sorusu kendisini hatırlatır.<sup>5</sup> Başka bir deyişle kültür bir mücadele alanı olarak ele alındığında egemen söylemi meşrulaştırıp yeniden üreten ve çoğaltan kültürel üretimlerde ötekileştirme pratiklerine dikkat edilmesi eleştirel bir yorum alanı açacaktır. Buradan hareketle kültürel ürünlerde ötekine verilen/tanınan yerin temsil sürecinin nasıl işletildiğine dair önemli bir ipucu olduğu görülür. Bu bağlamda kültürel üretimlerdeki temsil düzeneğinde iktidar alanları ve "öteki"nin vazgeçilmez anlam oluşturu varlığına yapılan müdahale, eksiltme/çoğaltmalar her zaman göz önünde tutulmalıdır.

### **Tek Günahım Ten Rengim: Bir "Öteki" Olarak Siyahın Temsili**

Temsil pratiğinde temsil repertuarını oluşturan öğelerin ayırım temelli düzenlenişi dikkat çeker. hooks, ırk ve farklılıklar hakkındaki güncel tartışmaların kitle kültüründe yer almaya başlamasıyla, farklılıkların alenen ilan edildiğini ve ötekiliğin yeni bir haz kaynağı olarak da sunulmaya başladığını ileri sürer. Ötekiliğin metalaştırılması (*commodification*) yeni bir haz kaynağı olduğu için başarılı olmuştur. Yazar, ötekiliğin haz kaynağı olma durumunu tatsız bir yemeğe eklenen baharat biçiminde örneklendirir (hooks 1992, 21). Bu bağlamda siyahların ötekileştirilmesinin baskın beyaz kültürü içerisinde bir çeşni haline getirilmesi önemsenmelidir. Anlaşılacağı

•••

5 Yaşanan hayat içindeki gerçekler dışında yaratılan, üretilen ve doğallaştırılmış temsiller beraberinde hiç sorgulanmadan kabul edilen bir inşa düzeneği getirebilir. "Alışıldık" ve "doğallaş(tırıl)mış" bir imge ile karşılaşıldığında bu imgenin fark edilemeyeceği vurgulanır. Statükocu, egemen-bağımlı ilişkisini sürdürebilecek temsiller söz konusudur. Bu nedenle bu temsiller karşısında eleştirel bakma olanağı yaratmayan bir sürecin sonunda değişimin gerçekleşmesi olanaklı mıdır sorusu önem kazanır (Kirel 2018, 407-408).

üzere ırklar arasında toplumsal kabuldeki farklar “çeşni”den alınan “hazzı” da değiştirmektedir.

Söz söyleme hakkının teslim edilmesi iktidar kavramı çerçevesinde düşünöldüğünde önemli bir eşiktir. Sartre, *Siyah Orfe* adlı kitabına “Siyah ağızları kapalı tutan tıkaçları çıkaracağınızda ne olmasını bekliyordunuz? Size övgüler düzeceklerini mi” (1965, 13) şeklinde bir soruyla başlar. Sartre’ın anlamlı sorusundan hareketle siyahların kültür ürünlerinde nasıl temsil edildikleri ve kendilerinin temsillerini nasıl değerlendirdikleri de önem kazanır. Yapılacak yorumlara temsil söz konusu olduğunda meşrulaştırılan, yeniden üretilip çoğaltılan sözel/görsel stereotipleştirmeleri hatırlamakla başlanabilir. Kirel’in de aktardığı gibi Stuart Hall temsillerde siyahların stereotipleştirildiğini/basmakalıplaştırıldığını ifade eder (2018, 411). Bu stereotipleştirme ile siyah toplumun özellikleri belli kalıplara sığdırılmaya bir anlamda az sayıdaki temele indirgenmeye çalışılmaktadır. Karikatüristlerin çizimlerinde bu stereotipleştirmeler hayli yaygındır. Siyahlar, kalın dudaklar, kıvrıkcık saçlar, geniş yüz ve burunlar gibi fiziksel farklılıklarının göstergelerine indirgenmiştir (Hall 1997, 249). Hall siyahların basmakalıp temsillerinden bahsederken Donald Bogle’un 1973 yılında yapmış olduğu Amerikan filmlerindeki siyah temsilleri ile ilgili *Toms, Coons, Mulattos, Mammies and Bucks: An Interpretative History of Blacks in American Films* adlı çalışmadan yararlanmaktadır. Bogle bu çalışmasında siyahları Tom’lar, Coon’lar, Mulatto’lar, Mammie’ler ve Buck’lar olarak beşe ayırmaktadır. Yazara göre, Tom’lar iyi siyahlara, Coon’lar eğlendirici siyahlara, Mulatto’lar melez kadınlara, Mammie’ler hizmetçi siyah kadınlara ve Buck’lar seksi siyah erkeklere karşılık gelmektedir (Bogle’den aktaran Hall 1997, 251). Bahsedilen bu siyah stereotiplerin sinemadaki yerini oluşturan film ise 1915 yılında *The Clansman* adlı romandan esinlenilerek David W. Griffith tarafından çekilen *Bir Ulusun Doğuşu (The Birth of a Nation)* filmidir (Hall 1997, 251). *Bir Ulusun Doğuşu* filminin merkezinde siyahlara yönelik ırkçı bir söylem dikkat çeker. Filmdeki ana siyah karakterler beyazlar tarafından canlandırılmakta üstelik Maltby’nin de belirttiği üzere bu karakterlere hayat veren beyazlar bir siyah gibi davranmamaktadır. Adeta istedikleri son şey seyirciler tarafından kendilerinin gerçek birer siyah olduğunun düşünölmesidir. Filmde siyah Gus karakterine hayat veren Walter Long, bir beyaz gibi görünmenin yanı sıra bir beyaz gibi de hareket etmektedir (Maltby 2023, 37-38). Filmlerde siyahların beyazlar tarafından canlandırılarak temsil edilmesi, olası etkileri açısından üzerinde durulması gereken bir tercihtir. *Bir Ulusun Doğuşu* filmi sinemada temsil konusunda açılacak tartışmaları bize hatırlatacak

önemli bir örnektir. James Snead, *Bir Ulusun Doğuşu* filmine "hangi ulusun doğuşu" sorusunu sorarak eleştirel bir biçimde yaklaşır. Bu sorunun peşi sıra ise yazar filmin gerçek tarihi olayları değil Griffith'in tarihini yansıttığını belirtir (Snead 2016, 123-126). Film net bir şekilde Griffith gibi Beyaz olanların ulusunun doğuşunu anlatmaktadır. Filmde gösterilen pamuk tarlalarında çalışan siyahların görüntüleri ise bahsedilen ulus için kaybedilen bir altın çağın işaretidir (Snead 2016, 124). Anlaşılabileceği üzere filmde stereotipleştirilen siyahların "çeşni" olma özelliklerini yitirmemiş olmaları istenmektedir. Benzeri temsiller başka filmlerde de karşımıza çıkar. Sinemasal temsiller egemen olanla bağımlı olanın, endüstriyel üretimde güçlü olanla güçsüz olanın, siyasal belirleyicilikte söz sahibi olanla olmayanın, toplumsal tahayyül ve kabulde yaygın olan inanış ve beklentinin, norm ile norm dışının okunabileceği kültürel üretimlerdir. Bu anlamda temsile dair öğelerin yorumlanmasında ortaya çıkan değişimler, değişkenlikler ve kalıcılaştırmış olan yanlar takip edildiğinde sinemasal üretimler içindeki iktidar, çatışma ve mücadelelerin de izleri sürülebilir.

## Sessiz Sinema Döneminde Siyahların Temsili

Sinema kısa bir süre içinde gündelik yaşamda yerini alan ve hızla dilini ve seyircisini bulan kültürel bir üretim/tüketim alanı olmuştur. Her ne kadar bu çalışma tümüyle tarihsel olarak siyahların sinemadaki temsillerine ve değişimine odaklanmıyorsa da bu konuda örnek oluşturabilecek birkaç önemli filmde söz etmekte yarar vardır. Cripps'in de belirttiği gibi 1895'te başlayan ticari sinemanın ilk on yılı içerisinde siyahlar tesadüf veya şans eseri olarak tiyatrodaki görüldüklerinden daha fazla sinemada görünür olmuşlardır. Hatta bu görünürlük günlük hayatın kendilerine sunduğu rollerin de ötesine geçmiştir. Ancak beyazların sinema üzerindeki mali ve teknik kontrolünün artmasıyla yazara göre siyahların görünürlüğü kısa sürede ortadan kalkmıştır. Filmlerdeki siyahların ilk görünümünün çoğu; "özgür siyah", "kaba siyah", "komik siyah" ve "sefil siyah" gibi klişeleri takip etmiştir (Cripps 1993a, 8). Roland Leander Williams Jr. sinemanın ilk yıllarında siyah esaretinin olduğunu belirtir. Burada esareten kasıt ise siyahların hizmetçi gibi ufak rollerle ve klişelerle perdeye taşınmasıdır (Williams 2015, xvii). Cripps'e göre beyazlar sinema sanatını öğrendikçe siyahlar sinemada daha az yer bulmaya başlamıştır. Hatta siyahlar, kuramcılar tarafından temsilinde sorun olarak görülen köle ve hizmetçi rollerinde dahi yer alamamışlardır. Öyle ki bu rolleri de beyazlar canlandırmaya başlamıştır (Cripps 1993a, 13). Başka bir deyişle siyahlar, beyaz egemen sinemada kendilerini temsil dahi edemez hale gelmiştir.

Sinemada siyah temsilini tartışırken başvurulacak isimler arasında yer alan Michel Rogin siyahların sinemada temsili açısından dört önemli an olduğunu belirtir. Bu anların her birinde siyahlar kendilerinden başka bir şeyleri temsil etmektedir (Rogin 1992a, 417). Bu anlardan ilki Edwin S. Porter'ın 1903 yılında çekmiş olduğu *Tom Amca'nın Kulübesi* (*Uncle Tom's Cabin*) filmidir. Porter, 19. yüzyılın en çok oynanan tiyatro oyununu sinemaya taşırken ve tiyatro geleneğinden klasik Hollywood sinema anlatısına geçişi inşa ederken bu inşayı siyah bir karakterle yapmıştır. Filmdeki bu karakter beyazlara hizmet etmek için yaşamakta ve kendinden önce beyaz efendilerini düşünmektedir (Williams 2015, 23-24). Başka bir deyişle karakter siyah esaretinin ve klişesinin vücut bulmuş halidir. Film siyah bir karaktere yer veren ilk kurmaca film anlatısı olmasının yanı sıra siyahların dramatik rollerde oynama yaşağını delen de ilk filmidir (Rogin 1992a, 417).

Siyahların sinemadaki temsili açısından ikinci önemli an Rogin'e göre Griffith'in çekmiş olduğu *Bir Ulusun Doğuşu* (1915) filmidir (1992a, 418). İlk olarak *The Clansman* adıyla gösterilen film Batı Yakası'ndaki gösteriminin ardından *Bir Ulusun Doğuşu* olarak yeniden isimlendirilmiştir (Stokes 2007, 3). Film Amerikan seyircisinde büyük bir ilgi uyandırmış, filmi bir izleyen bir daha izlemiş hatta film Beyaz Saray'da bile gösterime girmiştir. Bunlardan yola çıkarak Melvyn Stokes, filmin ilk *blockbuster*<sup>6</sup> film olduğunu ifade eder (2007, 3). Tüm bu başarısına rağmen film tartışmalara da neden olmuştur. Öyle ki filmi izleyen birçok kişi filmin ırkçı söylemine ve tarihi temsil etme iddiasının geçerliliğine karşı çıkmıştır (Stokes 2007, 6). Roger Hickman, filmin Ku Klux Klan'ı yücelttiğini ve Güney'de yaşanan ayrımcılığın iğrenilecek düzeyde bir savunmasını yaptığını belirtir (2017, 79). Üstelik Ku Klux Klan'ı yücelten film 1869'da dağıtılan oluşumun tekrardan doğmasına da neden olmuştur (Robb 2013, 55). Beyazların siyahlarla olan çatışmasını bir aile (Cameron ailesi) üzerinden anlatan *Bir Ulusun Doğuşu* filminde Ku Klux Klan aracılığıyla siyahların politik ve cinsel devrimine yönelik de karşıt bir söylem üretilmiştir (Rogin 1992a, 417-420). Film, bazı siyahların kendilerinden çok beyazlara bağlı olsalar da eşitlik konusundaki tüm iddialarından vazgeçmeleri ve beyaz saflığıyla her türlü ilişkiden men edilmeleri gerektiği yönünde bir "mesaj" vermektedir (Snead 2016, 119). Roland Leander Williams Jr. filmdeki siyahları Bogle'un "sadık ruhlar" kavramını kullanarak tanımlar. Filmde siyahlar, Cameron ailesine savaştan önce ve sonra gönülsüzce hizmet

•••

6 "Blockbuster kavramı gişede 100 milyon dolardan daha fazla hasılat getiren filmler için kullanılır" (Çetin-Erus 2007, 14).



etmektedir. Tam da bu yüzden karakterler Tom Amca'ya benzemektedir (Williams 2015, 46). Ayrıca Manthia Diawara'nın da belirttiği üzere Güney'deki siyahlar hallerinden köle olarak mutluyken siyah Kuzeyliler isyankar mulatto'lar olarak filmde karşımıza çıkar. Diawara bu durumu ideolojik nedenlerle tarihin yanlış okunuşu biçiminde ifade eder (1988, 70). Aynı zamanda beyazların davranışları ve eylemleri hem film içinde hem de filmin ötesinde norm olarak kabul edildiğinden *Bir Ulusun Doğuşu* filmindeki siyah karakterlerin neredeyse tüm davranışları ve eylemleri aşırı ve yanlış olarak filmde sunulmuştur (Gallagher 1982, 70). İşin aslı filmde siyahların davranışlarının hatalı olduğu mesajı seyircilere verilmeye çalışılmıştır. Bu noktada Diawara'nın *Bir Ulusun Doğuşu* filmi hakkındaki görüşlerine yeniden başvurulabilir. Yazara göre *Bir Ulusun Doğuşu*'nda ırk ve toplumsal cinsiyet ile ilgili iki anlatı durumu dikkat çeker. Filmin siyah seyirciyi kendi ideolojik duruş noktasındakine benzer bir sorunsalla baş başa bıraktığı görülebilir. Sorun yaratan noktalardan birincisi gözetlemeci pozisyonudur. Gus, küçük kıızı bir sincap ile masumca oynarken seyrederek biliriz ki Gus onu takip eder. Seyirci, kızın güvenliğinden endişe etmeye başlar. Açılış yazısında ağabeyi onu ormanda yalnız başına yürümenin tehlikeli olduğu konusunda uyarır. Tehlike ile özdeşleşen Gus ile metinlerarası biçimde masumların birçok korku filmindeki tehlikeden haberdar olmayışları hatırlatılır (Diawara 1988, 73). Filmde siyah karakter tehlikeli olarak gösterilirken yaptığı davranış hata olarak seyirciye sunulur.

Rogin'e göre temsildeki üçüncü önemli an ise ilk sesli<sup>7</sup> film olan *Caz Şarkıcısı* filmdeki ana karakteri canlandıran Al Jolson'ın seyirci karşısına siyah bir yüzle çıkmasıdır. *Caz Şarkıcısı* filminin o zamana kadar gösterilen filmler arasında en büyük gişe başarısını elde etmesinden ötürü 1928 yılında Al Jolson'ın yine aynı biçimde siyah bir yüzle izleyici karşısına çıktığı devam filmi olan *The Singing Fool* çekilmiştir<sup>8</sup>. Al Jolson, bu başarısını "Bir Siyah Amerikan

•••

7 1929 yılında Hollywood'da üç ana tip sesli film tanımı kabul görür. Birincisi "senkronize" filmler (müzik ve bazen ses efektleri içeren diyalog içermeyen filmler). İkincisi "kısmi sesli filmler" (senkronize müzikle değişik sesli sekanslar içeren filmler) ve üçüncüsü "yüzde yüz sesli filmler" (ses ve müzik film boyunca olan filmler) (Slowik 2014).

8 Dördüncü önemli an ise plantasyon mitini yeniden doğurduğu için David O. Selznick'in 1939'da çektiği *Rüzgâr Gibi Geçti* (*Gone with the Wind*) filmidir (Rogin 1992a, 418). Plantasyon terimi, Amerika'nın güneyinde başlangıçta sömürge genişletmesiyle bağlantılı olan yerleşim yerlerinin tarım üretimi etrafında dönmesiyle ortaya çıkmıştır. Zorla çalıştırmayı içeren tarımsal uygulamalardan bahsederken plantasyon kelimesi kullanılır (<https://education.nationalgeographic.org/resource/plantation-system/2023>). Çalışma dahilinde yapılan

Sanatı Olan Caz"<sup>9</sup> ile gerçekleştirmiştir. Al Jolson'ın anılan filmlerdeki siyaha boyanmış yüzü temsil dinamiği açısından ne anlama gelmektedir? Bir siyah sanatı olarak caz müzik düşünüldüğünde yaratılan bu imge ile caz şarkılarını sözde siyah olarak icra eden kişi olan Al Jolson merkezinde bize kültürel bir üretim alanı olarak iki popüler alanı (sinema ve müziği) ve önemli bir başka iktidar alanı olarak siyahlık ve beyazlığı düşünerek nasıl bir eleştirel yorum alanı açabilir?

1920'ler<sup>10</sup> F. Scott Fitzgerald tarafından "Caz Çağı" olarak adlandırılmıştır Gardner ve Kilkenny'ye göre bu adlandırma ilk defa Afrika kökenli Amerikalıların ulusal kültüre yaptıkları katkıyı ifade eden bir işarettir (Gardner ve Kilkenny 2008, 88). Öyleyse bu adlandırma bir katkıyı göstermek için mi yoksa cazı beyazlaştırmak için mi kullanılmıştır? Eğer filmde caz müzik siyahlardan koparılmak isteniyorsa neden şarkılar yüzünü siyaha boyayan bir beyaza söylenmiştir? Filmde bir beyazın yüzünü siyaha boyamasıyla elde edilen siyahlık temsilindeki sorunlu alanlar neler olabilir? Yazıda incelenen filmi de çevreleyen diğer kültürel alanlar gibi gündelik yaşama ve sinema alanına da sıçrayan "Caz Çağı"nın dinamikleri gözden geçirilebilir. Böylelikle *Caz Şarkıcısı* filmi beraberinde getirdikleri, sakladıkları ve açığa çıkardıkları ile çok verimli bir kültürel üretim olarak yorumlanabilir.

## Caz Çağı: Kimin Cazı?

Caz siyah müziği midir? Nat Hentoff bu soruya cevap arayan bir caz paneline gittiğinde aklına Duke Ellington'ın Fletcher Henderson'a yönelttiği "Neden caz adı altında yaptığımız müziği 'caz' diye adlandırmaktan vazgeçip bu

•••

araştırmada plantasyon mitinden Thomas Cripps'in *Making Movies Black the Hollywood Message Movie from World War II to the Civil Right Era* (1993) adlı kitabında hayli fazla söz edildiği görülmüştür. Kitapta yer alan "Plantasyon sahipleri ve köleleri", "plantasyon mitinin yıkımı" gibi kullanımlar (Cripps 1993b) ve plantasyon tanımı göz önüne alındığında plantasyon mitinin, siyahların beyazların tarlalarında zorla çalıştırıldığı anlayışa karşılık geldiğini söylemek mümkün olacaktır.

- 9 "Siyah Amerikan Sanatı Olan Caz" biçimindeki tanımlamada Jeff Farley'in "Jazz as a Black American Art Form: Definitions of the Jazz Preservation Act" (2010) başlıklı makalesinden yararlanılmıştır.
- 10 1920'lerde Al Jolson ve Eddie Cantor'un sahneden perdeye adım atmasıyla Yahudilerin Amerikan film endüstrisindeki durumları değişir ve Yahudiler endüstriyi egemenliği altına alır. Birkaç göçmen Yahudi önce gettolarda nickelodeon açıp işletir ve ardından işlerini büyütürler. Klasik Hollywood döneminde Carl Laemmle (Universal), Adolph Zukor (Paramount), Louis B. Mayer (MGM), Harry Cohn (Columbia) ve Warner Brothers endüstriyi egemenliği altına alan bu yapımcılara örnek verilebilir (Benshoff 2009, 156-157).

müziği zenci müziği olarak isimlendiriyoruz? Böyle yaparsak akıllarda hiçbir soru işareti kalmayacak" cümlesinin geldiğini belirtir (Hentoff 2010, 31). Öyleyse sahiden de caz, yazarın belirttiği üzere zenci müziği olarak adlandırılırdı cazın sahibinin kim olduğu konusundaki tartışma sona erecek miydi? Bu soruya cevap vermek için ilk önce cazın ne olduğu, nasıl ortaya çıktığı ve caza sahip olduğu iddia edilen tarafların kimler olduğuna kısaca değinilmelidir. Marshall Stearns cazı şu şekilde tanımlar:

Caz, Avrupa ve Batı Afrika müziklerinin 300 yıl boyunca, Birleşik Amerika'da, birbirlerine karışmasından meydana gelmiştir. Hakim unsurlar olarak Avrupa armonisi, Batı Afrika ritmi ve Afro-Avrupa melodisinin bünyesinde bir araya getirir. Yarı doğaçtandır. Başlıca nitelikleri, akıcı bir yatay ritim, insan sesinin serbestçe kullanılmasından meydana gelen ifadecilik ve icracı sanatkar ile dinleyici arasındaki vasıtasız münasebetten doğan ani yaratıştır (aktaran Mimaroglu 2013, 13).

William H. Tallmadge'a göre caz, doğru tempoya sahip, ilham verici doğaçlamaları içinde barındıran, Afrika ritimlerinin Avrupa'ya özgü ritimlerle birleştiği, Afrika kökenli bir müzik tarzıdır (1955, 31). İlhan Mimaroglu ve Joachim E. Berendt ise caz nedir sorusuna cazı üretenin kimliğiyle yanıt vermeyi seçer. Mimaroglu cazı Amerikalı siyahların müziği (2013, 12) şeklinde tanımlarken Berendt cazı azınlığın müziği biçiminde tanımlar, yazarın azınlık olarak bahsettiği ise yaratıcı siyahlardır (Berendt 2010, 19). Bu tanımlardan yola çıkıldığında caz nedir sorusuna hem müzikal anlamda hem de oluşum anlamında cevaplar verilebileceği görülmüştür. Caz nedir sorusuna verilen siyah müziği yanıtı aynı zamanda caz siyah müziği midir sorusuna verilen "evet" cevabıdır. Öyleyse sorunun cevabına "evet siyah müziğidir" yanıtı verilmesine rağmen bu tartışmanın oluşmasındaki temel neden nedir? Bu noktada cazın gelişimini ve "Zenci Rönesansı" ile "Caz Çağı" çatışmasını incelemek gerekecektir.

Caz, New Orleans'ta doğmuştur daha doğrusu cazın doğuşundaki en önemli kent New Orleans olmuştur (Berendt 2010, 22). Caz, 1897 ile 1917 yılları arasında Amerika'nın zevk ve eğlence mekânı olan New Orleans'taki Storyville'de<sup>11</sup> gelişmeye başlamıştır. New Orleans'ın önemli bir kısmını kaplayan bu bölge Amerika'nın ilk ve son ruhsatlı genelevlerine de ev sahipliği yapmıştır. Bu genelevlerde beyaz ve siyah kadınlar yan yana çalışırken,

•••

11 Storyville 1917 yılında Deniz Bakanlığı'ndan gelen bir emirle kapatılmıştır. İşsiz kalan müzisyenler ise Amerika'nın Kuzey'ine göç etmeye başlamıştır (Mimaroglu 2013, 39).

sokaktaki eğlence hayatını temsil eden caz müziğini de beyaz ve siyah çalgıcılar icra etmektedir (Mimaroğlu 2013, 36). Anlaşılabileceği üzere Berendt'in de belirttiği gibi caz müziği çalmak ilk yıllardan itibaren sadece siyahların bir ayrıcalığı değil beyazların da çalmış olduğu bir müzik olagelmıştır (2010, 28). Tam da bu yüzden bölgede yapılan caz ikiye ayrılmaktadır. Siyahların yaptığı karakter olarak "sıcak" olarak adlandırılabilir New Orleans cazı ve beyazların çaldığı New Orleans cazına göre daha yumuşak melodilere ve "temiz" armonilere sahip olan Dixieland cazıdır. Beyaz ve siyah cazı tarz açısından birbirlerinden ayrışsalar da cazın bu iki tarzının bütününden doğduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Başka bir deyişle cazın doğması ve gelişmesinde ırklararası iletişim önemli bir rol oynamıştır (Berendt 2010, 28-30). Mimaroğlu ise cazın siyahlar tarafından yaratıldığını beyazlar tarafından ise kopya edildiğini belirtmektedir. Siyahların yanı başında çalan beyaz müzisyenler, siyahların müziğindeki hata sandıkları şeyleri düzeltmişler ve beyaz ile siyah cazı arasındaki fark böylece ortaya çıkmıştır (Mimaroğlu 2013, 40). Bir dirsek teması dahilinde gerçekleşen ve ırklararası iletişimle farklılaşan cazın doğuşunda her ne kadar bir etkileşim var olsa da bu etkileşim sonrasında, bu ilişki beyaz cazının siyah cazı üzerinde hakimiyet kurmaya çalışmasına dönüşecektir.

Anderson'a göre 1917'den 1930'lara kadar beyaz Amerika'da radyolardan gece kulüplerine kadar hemen hemen her yerde görünür olan bu müziğin adı cazdır (2004, 135). Bu dönemde dünyanın caza karşı olan ilgisi artarken beyaz müzik eleştirmenleri caza karşı gelişen hayranlığı anlatmak için bazı klişelerin arkasına sığınmıştır. Öyle ki kimi yazarlar caz müziğin, beyaz klasik müziği bestecilerinin eserlerinden intihal edildiğini dile getirirken bazıları bu iddiayı daha da ileri götürerek cazın tehlikeli, sağlıksız bir müzik olduğunu adeta voodoo büyüüne benzediğini ifade etmiştir. Hatta siyah caz müzisyenleri vahşi ve agresif olarak nitelendirilmiş ve bu agresiflikleri ise *Bir Ulusun Doğuşu* filmindeki Gus karakteri ile benzeştirilmiştir. Bu yapılan eleştiriler ve ötekileştirmeler ise caz müziğe karşı değil siyah halka karşı var olan hoşnutsuzluktan kaynaklanmaktadır (Anderson 2004, 135-136). Tam da bu yüzden caz halihazırda siyahlardan koparılmak için beyazlaştırılmaya çalışılmıştır. Beyazlaştırmanın adını ise Scott Fitzgerald, "Caz Çağı" olarak koymuştur. Bu açıdan değerlendirildiğinde siyah müziği olan caz bir beyaz tarafından verilen adla bir dönemi adlandırmak için kullanılmıştır.

Fitzgerald'a göre "Caz Çağı", Mayıs 1919'dan Ekim 1929'a kadar sürmüştür. Bu süreç 1919'daki İşçi Bayramı'nda yaşanan isyanların

bastırılmasından 1929'daki borsanın çöküşüne kadarki on yıllık bir süreyi kapsamaktadır. Lathbury, Fitzgerald'ın yazdığı *Caz Çağı Öyküleri* kitabının ön sözüne "Caz Çağı: Bir Dönemin Ruhu" başlığını atmıştır (Lathbury 2018, 7). Bu başlık dönem için her ne kadar geçerli olsa da "dönem" kelimesinin genel olarak beyazları kapsadığını söylemek doğru olacaktır. Çünkü benzeri yıllar Ernest Julius Mitchell II'nin de belirttiği üzere siyahlar tarafından "Harlem Rönesansı" veya "Zenci Rönesansı" olarak adlandırılmaktadır. Bu dönem, siyah sanatçılar tarafından başlatılan bir sanatsal uyanışı ifade etmektedir (Mitchell II 2010, 641-642). 1920'lerde Amerika, siyah yazarlar ve düşünürlerin yükselişine de tanık olmuştur. Bu yazarlar ve düşünürler arasında Countee Cullen, James Weldon, Claude McKay, Zora Neale Hurston ve Jessie Fauset gibi isimlerin yanı sıra Langston Hughes da bulunmaktadır (Osofsky 1965, 231). Bir şair olan Langston Hughes'un şiirlerinde caz ve blues'un etkisi görülmektedir. Öyle ki Wipplinger'ın da belirttiği üzere caz bu dönemde müziğe, dansa, sanata ve kültüre kadar birçok alanda kendini göstermektedir (Wipplinger 2017, 166). Tam da bu yüzden Hughes'un "caz yedi dil konuşur" (Wipplinger 2017, 166) cümlesi doğrudur. Bir başka deyişle caz sadece bir müzik olmaktan çıkmış aynı zamanda dönemin kültürünü ve sanatın türlü dallarını etkileyen bir anlatı haline gelmiştir. Sadece şiirleri ve dansları beslemekle kalmamış Berendt'in de vurguladığı üzere kendi dışındaki müzikleri de beslemiş ve radyo reklamlarından filmlere kadar hemen her yerde görünür olmuştur (2010, 19). Harlem Rönesansı, Caz Çağı ve Broadway'in siyah müzikallerinin yanı sıra toplu bir eğlence olarak caz, sinemanın ilgisini çekmiştir (Mouëllic 2013, 143). Öyle ki bu dönemde üretilen caz filmlerinin başında *Caz Şarkıcısı*<sup>12</sup> gelmektedir. Kevin Whitehead'e göre

•••

12 David Bordwell ve Kristin Thompson 1908'den başlayarak 1927 yılına kadar olan dönemi "Klasik Hollywood Sineması"nın gelişim dönemi olarak adlandırır (2006, 444). *Caz Şarkıcısı* filminin ana karakterine hayat veren Al Jolson tarafından canlandırılan Jackie'nin ağzından dökülen senkronize ses konusunda daha da fazlasının geleceğini ima eden "Henüz hiçbir şey duymadınız" cümlesiyle kapanan dönem, geçmişten süregelen ve daha iyiye ulaşmak için çaba sarf eden çalışmaların varlığına bir göndermedir (Robb 2013, 171). Nitekim 1927'ye kadar ses konusunda farklı denemeler yapılmıştır. Bu denemelerin başında Konuralp'in de belirttiği üzere Edison ve Dickson'ın kendi geliştirdikleri Kinetofon'u kullanarak yaptıkları çalışmalar gelmektedir (2004, 29). Bu denemeleri Fransız mucit ve film yapımcısı Léon Gaumont'un bu alanda ortaya koyduğu çalışmalar izler. Keza Gaumont yaptığı çalışmalardan biri olan görüntü ve sesi birlikte oynatan Kronofon adlı aygıtı 1900 Paris Fuarı'nda tanıtır (Wierzbicki 2009, 74). Takvimler 1926'yı gösterdiğinde ise *Caz Şarkıcısı* filminde de kullanılan Vitafon sistemi Warner Brothers ve Western Electronic ortaklığıyla geliştirilir (Robb 2013, 173).

caz ve sinema doğuştan birer müttefikdir. Bahsedilen bağ her ikisinin de kendisinden önce gelen sanat formlarından yararlanmasından kaynaklıdır (Whitehead 2020, 12). Caz ve sinema zamanla ortaya çıkan birer performans sanatıdır ve her ikisi de ritim aracılığıyla zaman üzerinde birer gerilim/tansiyon algısı yaratmaktadır. Bu gerilim/tansiyon sinemada çapraz kesmelerle gerçekleşirken, cazda birbirine cevap veren nefesliler ve koro aracılığıyla sağlanır (Whitehead 2020, 13). Whitehead'in bu yorumlarından yola çıkıldığında cazın ve sinemanın yollarının kesişmesi ve hikaye anlatan<sup>13</sup> her iki yapının da 1927 yılında *Caz Şarkıcısı* filminde kesişmesi şaşırtıcı değildir. Çalışmanın devamında siyahların ve bir siyah müziği olan cazın temsili *Caz Şarkıcısı* filmi üzerinden tartışılacaktır.

### **“Kültürel Bir Suç”: *Caz Şarkıcısı* Filminin Üretimi, Anlatımı ve Seyir Deneyimini Yeniden Düşünmek**

“Sessizlik” kavramı ile ses çıkaramayan şeyler tanımlanırken “sessiz” kavramıyla konuşmayan ya da konuşamayan şeyler tanımlanır. 1927 yılında *Caz Şarkıcısı* filminin büyük bir sansasyon yaratmasındaki temel neden de ana karakterin konuşması ve sessiz ortamı yıkmasıdır (Wierzbicki 2019, 198). Öyle ki Wierzbicki'nin de belirttiği üzere neredeyse sinemanın ortaya çıktığı ilk andan itibaren müzik, filmlere eşlik etmektedir (Wierzbicki 2019, 198). Bu düşünceden yola çıkıldığında sinema hiçbir zaman sessizliğe mahkum olmamış ancak sessiz<sup>14</sup> kaldığı bir dönem olmuştur biçiminde bir çıkarıma varmak mümkündür. Sarris'in vurgusuyla, 6 Ekim 1927 yılında, Warner'ların New York'taki Strand Sineması'nda *Caz Şarkıcısı* filminin prömiyeriyle sessiz sinema “öldürülmüştür” (Sarris 1977, 39). Sessiz sinemanın<sup>15</sup> ölümü ise Al Jolson'ın ağzından dökülen “Henüz Hiçbir Şey Duymadınız”<sup>16</sup> cümlesi aracılığıyla gerçekleşmiş ve bu sözlerle Paul Tonks'un da ifade ettiği üzere bir tarih yazılmıştır (2006, 12). İddia edildiği üzere bu filmle sadece sessiz sinema

•••

- 13 Kevin Whitehead, caz müzisyenlerinin çaldıkları sololarla birer hikâye anlattığını ifade eder (Whitehead 2020, 13).
- 14 Rick Altman, “The Silence of Silents” adlı makalesinde yapımcı Irvin Thalberg'in “hiçbir zaman sessiz film olmadı” şeklindeki açıklamasına yer verir. Yazar, Alberto Cavalcanti'den yaptığı “sessiz film hiçbir zaman var olmamıştır” alıntısıyla Thalberg'in yorumunu desteklemektedir (Altman 1996, 657).
- 15 Yoğun çalışması nedeniyle filmin gösterime girdiği günü göremeyen yapımcı Sam Warner'ın ani ölümünü aile üyeleri “Caz Şarkıcısı onu öldürdü” biçiminde tarif eder (Thomson, 2017).
- 16 Bilindiği üzere “Filmde Jolson ile ailesi arasında geçen iki dakikalık bir diyalog da bulunmaktadır. Film şarkıların ve bu sınırlı konuşmaların dışında aslında bir sessiz filmidir” (Konuralp 2004, 36).

öldürülmemiş aynı zamanda dinsel şarkılar ile dünyevi cazın çatışması (Dibbets 2008, 250) sonucu cazın galip gelişiyile dinsel şarkıların da ölümü gerçekleşmiştir. Filmde baba-oğul arasındaki çatışma, toplumsal, kültürel ve psikanalitik açıdan süregiden rekabet ilişkisi caz müzik icra etme arzusu üzerinden aktarılır.

*Caz Şarkıcısı* filminde sahne adı Jack Robin, gerçek adı Jackie Rabinowitz olan bir vodvil sanatçısının hayatına odaklanılmaktadır. Al Jolson tarafından canlandırılan bu karakterin babası sinagogta ilahiler söylemekte ve oğlunun da bu yolda ilerlemesini istemektedir (Hickman 2017, 98). Ancak Jackie, babasından bu konuda baskı görmesine rağmen *ragtime*<sup>17</sup> şarkıları söyleyerek müzikle Rogin'in de deyimiyile Yahudi ataerkilliğine bir savaş açmış ve savaşın sonucunda bu ataerkilliği yenmiştir. Rogin her ne kadar Jackie'nin savaşı kazandığını ifade etse de Jackie filmin sonunda henüz babası ölmeden Kol Nidre'yi söylemiş, yani babasının arzusunu gerçekleştirmiştir. Bu noktadan yola çıkıldığında kazanılmış bir savaştan değil melez bir mutlu sonun varlığından söz etmek daha doğru olacaktır. Rogin'e göre Jackie (Al Jolson) bu savaşı sadece müzikle değil ödünç aldığı "siyah maske" ile gerçekleştirmiş böylece babasının temsil ettiği Yahudi ataerkil düzeni yıkmıştır. Caz Çağı döneminde "caz" eleştirilenler tarafından aileyi yıkmakla ve kuşaklar arası başkaldırının simgesi olmakla suçlanmaktadır. Jackie'nin caz şarkıcısı olarak babasını "öldürmesi"<sup>18</sup> ise ilk sesli filmin "kültürel suç"unu ortaya çıkarır (Rogin 1992a, 420-422). Başka bir deyişle filmde beyaz tene sahip yüzü siyaha boyanmış caz şarkıcısı bir "baba katili" olarak karşımıza çıkmaktadır. Film, cazı ve yüzün boyanmasını bir anlamda suçlu olarak konumlandırır. Öyleyse filmde gerçekten bir suçlu var mıdır? Varsa bu suçlu kimdir? Cazın kendisi mi, siyah bir maske ile caz şarkıları söyleyip ünlenen beyaz Yahudi genç mi yoksa siyahları sömürmenin kültürel suçluluğuna kulak asmayan filmin kendisi mi?

Film ile ilgili kuramsal tartışmalarda temsil dinamikleri ve hassasiyetleri

•••

17 *Ragtime* için kısa bir açıklama yapmak yerinde olur. Berendt şöyle anlatır: "New Orleans stili caz müziğindeki ilk stil olarak nitelendirildi. Oysa o doğmadan önce ragtime vardı. Ragtime'in başkenti New Orleans değil, Scott Joplin'in mesken tuttuğu Missouri eyaletindeki Sedalia idi. [...] Rag ağırlıklı besteye dayanır ve piyanoyla icra edilir. Bestelendiği için cazın temel bir özelliğinden, yani doğaçlamadan yoksundur" (2010, 22).

18 Rogin'in çalışmasında her ne kadar öldürme eylemi "killed" olarak kullanılmış olsa da filmde fiilen bir öldürme eyleminin bulunmadığını hatırlatmak doğru olacaktır. Jackie babasının kahrından ölmesine sebep olduğu için bu durum kaynakta "öldürmesi" olarak kullanılmıştır.

daha net biçimde görünür olur. Al Jolson'ın hayat verdiği Jack Robin, kendisine miras kalan Yahudi kimliğini caz şarkıcılığı yoluyla Amerikanlaştırmaya çalışır. Gerçekleşecek kimlik değişimindeki en önemli yardımcı ise siyaha boyanmış yüzü olacaktır. Rogin'e göre caz şarkıcısı olan Jackie Rabinowitz öncelikle kendisine yeni bir isim olan Jack Robin'i seçer ardından beyaz kimliğini, boyadığı siyah yüzüyle değiştirir. Böylece kendisini Amerikanlaştırır (Rogin 1992b, 1056). O halde sahiden boyanan bir yüz ile beyaz Jack Robin, siyah bir caz şarkıcısına dönüşmüş müdür? Rogin, filmde geriye Yahudiyi<sup>19</sup> değil bir siyahı canlandıran Al Jolson'ın kaldığını ifade edecektir (1992a, 429). Bu cümleden yola çıkıldığında üsteki sorunun cevabı da verilmiş olur. Ancak filmdeki temsil dinamiği açısından Al Jolson'ın<sup>20</sup> nasıl bir siyaha dönüştüğü sorusuna henüz yeterli bir cevap verilememiştir.

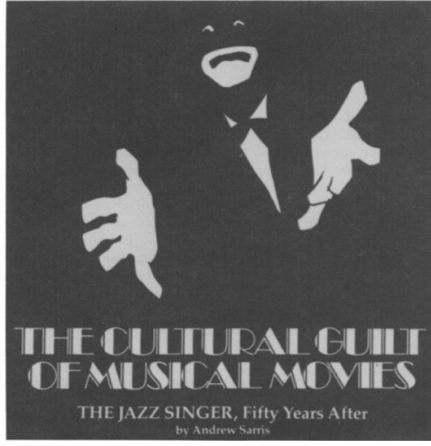
*Caz Şarkıcısı*'nın afişinde, Al Jolson'ın siyaha boyalı yüzü ve gülümser gibi duran kıvrık ve dolgun dudakları ile caz müziğin ve eğlencenin filmde yoğun olarak yer alacağını ima eden abartılı siyah "eğlendirici" stereotipi,

•••

- 19 Beyaz Hıristiyan Amerikan kültüründe gettolaştırılmış ya da erime potasında asimile edilmeye çalışılmış Yahudiler sinemanın ilk yıllarında da kanca burunlu ve paragöz biçimde grotesk stereotiplerle yer alırlar. Ayrıca İrlandalı Amerikalı tiyatro icracıları gibi birçok Yahudi Amerikalı da blackface yaparak sahnede Yahudilerin aslında Afrika kökenli Amerikalıyı oynamak için "black up" yapmak zorunda olan beyaz insanlar olduklarını vurgulamışlardır. Bu durum Yahudileri (siyah) Afrikalı Amerikalılardan farklılaştırırken Yahudi eğlendiriciler de *blackface*'i baskı altında ve dışarıklı statüsünü belirtmek için kullanırlar. Örneğin *blackface* kılığı altındaki Yahudi eğlendiriciler kimi zaman beyaz iktidar yapısı hakkındaki eleştirel fıkralar anlatmışlar ve kendilerini güvende hissetmişlerdir (Benshoff 2009, 155-156).
- 20 M. Alison Kibler (2015) Al Jolson'ın 1904 yılında vodvil sahnelerinde *blackface* performansını yaptığını ve 1908 yılına geldiğinde bilinen minstrel şovlarda *blackface* performanslarına devam ettiğini not eder. Jolson, *Caz Şarkıcısı* ve *The Singing Fool* (1928) filmlerinde *blackface* rutinlerine sinemada devam eder ve *blackface* sahneden silinmeye başlar (23). Yine Kibler'e göre Al Jolson'ın *Caz Şarkıcısı* filmindeki performansı ırklar arası yakınlık / ilişki ve sömürünün de altını çizer. Jolson'ın mahzun şarkıları Afrika kökenli Amerikalıların acısına yönelik kısmi bir sempati de ortaya koymuş gibidir. İracının Afrika kökenli Amerikalı çok sayıda hayranı da vardır. *Blackface* bir yandan "ırklararası eğlence" olarak bilinir. Ancak bu gelenek aynı zamanda alaycı ve ötekileştirici bir gelenektir. Filmde Jack'in kendi Yahudi geçmişinde *blackface* maskeleye ve kibar kız arkadaşı sayesinde kaçması da önemli ayrıntılardır (Kibler 2015, 203). *Caz Şarkıcısı*, Yahudi-Afrika kökenli Amerikalı ilişkilerinin eğlence dünyasındaki kilometre taşıdır. Aynı zamanda film din ve ırk ile de ilgilidir. Amerika'da aynı yıl bir başka gelişme daha yaşanır. 1927'de İrlandalı Katolik protestocular iki filme saldırırlar: *Irish Hearts* (Byron Haskin, Warner Brothers) ve *The Callahans and the Murphys* (George H. Hill, MGM). Yani 1927'de Hollywood yapımcıları kendi kendine düzenlemem tasarısını sinamış olurlar. İrsal alay/hiciv üzerine yasak sonrasında bu durum bir Production Code'a dönecektir. Bilindiği üzere 1927'de henüz gelişmiş ırk bazlı sansür zayıftır.



üzerinde durmayı gerektiren zihinlerden silinmez bir imge sunar. Hatta bu kullanım eğlendirici siyah imgesini sadece afişler aracılığıyla bile zihinlerde sabitler. Tam da bu yüzden Rogin'in de belirttiği üzere filmin siyahları sömürmenin kültürel suçluluğuna kulak asmadığı yorumuna varmak mümkün olacaktır (1992a, 429). Keza Andrew Sarris'in daha önce de adını andığımız "The Cultural Guilt of Musical Movies" (1977) adlı yazısındaki filme ait illüstrasyon dikkate alındığında da siyahları sömürmenin kültürel suçluluğunun duyulmadığı anlaşılmaktadır.



**Görsel 1:** The Cultural Guilt of Musical Movies (Sarris 1977) yazısına ait illüstrasyon

Görsel 1'den de anlaşıldığı üzere beyaza boyanmış bir ağza ve eldivenlere sahip siyah bir yüz şarkı söylemektedir. Ancak karakterin/oyuncunun bedeninin siyah olan tarafları zeminin de siyahlığında görünmez kılınmıştır. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda Jack'in sesinin duyulduğu dudakların karikatürize edilişi Rogin'in de belirttiği gibi ırkçı bir ikon yaratmaktadır (1992a, 429). Yani film sadece siyahları sömürmekle kalmamakta aynı zamanda onları karikatürize ederek ırkçı bir söylem de yaratmaktadır. Al Jolson'ın yapay siyahlığının, siyahlara karşı devam eden ırkçılıkla yüzleşmeyi sağlayan bir temsil olduğunu vurgulayan Birsen Durmaz da *Caz Şarkıcısı* filmiyle siyah caz müzisyenlerinin yalnızca sömürgeci beyazların eğlence aracı olarak gösterildiğini ifade eder (2022, 43). Film, Krin Gabbard'a göre ise beyaz Amerika'nın caz müziğini algılama biçimini göstermektedir (aktaran Durmaz 2022, 43). Al Jolson, filmde yüzünü siyaha boyamış, saf sokak argosuyla konuşan göçmen, beyaz Yahudi bir şovmandır ve filmin çoğunda şarkı söylemesine rağmen Gabbard'ın da belirttiği üzere

siyah değildir (2010, 210). Neredeyse filmin son kısmında<sup>21</sup> Jack Robin'in yüzü siyaha boyanır. Bu siyaha boyanış ile ailenin çöküşü gerçekleşir. Robin'in babası, karakter yüzünü siyaha boyadıktan sonraki sahnede hasta yatağında ölür. Filmin akışına bakıldığında ise babanın ölümüne sadece caz müziğin değil siyahlığın da neden olduğunu iddia etmek mümkün olacaktır. Bu anlatsal seçimden yola çıkıldığında siyahları sömürerek "kültürel bir suç" işleyen film, esas suçlunun "baba katli" meselesinin altını çizerek caz müzik ve siyahlık olduğunu vurgular. Film bununla da kalmaz, suçlu olduğunu düşündüğü öğeleri bir eğlence aracı olarak karikatürize eder. Bu karikatürleştirme ise kimi zaman Donald Bogle'un belirtmiş olduğu farklı siyah temsilleri ile gerçekleşmektedir.

### Tom'dan Coon'lara: *Caz Şarkıcısı* Filmindeki Siyah Temsillerini Yeniden Düşünmek

Al Jolson, *Caz Şarkıcısı*'nda 19. yüzyılda popüler olan bir eğlendirme biçimi olan *blackface* ile seyirci karşısına çıkar. Hickman'a göre bu durum siyah sanatçıların enerjisine ve yaratıcılığa karşı yapılmış bir saygı duruşudur (2017, 97). Bu yorumdan yola çıkılırsa, bu bir saygı duruşu filmi olsaydı filmde gerçekten siyah olan kişilere de yer verilmesi gerekmez miydi? Arthur Knight bu soruya, eğer Al Jolson'un yanına gerçekten siyah biri konulsaydı, beyazların siyahları taklit etme pratiği hakkındaki utanç verici sorular gündeme gelebilirdi biçiminde yanıt verir (Knight'tan aktaran Gabbard 2010, 216). Knight'a göre eğer gerçek bir siyaha filmde yer verilseydi, Jolson'un siyah temsilindeki sorunlar ortaya çıkacaktır. Başka bir deyişle Charles Musser'ın "Neden Zenciler Al Jolson'ı ve *Caz Şarkıcısı*'nı Sevdi?" sorusuna cevap aradığı ve soruyla aynı adı paylaşan makalesinde ifade ettiği gibi Afro-Amerikan gazeteler tarafından filmin övüldüğünü ifade ettiği gibi (2011, 198) eğer gerçekten bir siyah bu filmde yer alsaydı gazeteler tarafından film övülmeyecek hatta filme yoğun duygusal tepkiler verilmeyecekti. Filmde, Al Jolson'un canlandırdığı karakter dışında bir siyah karakter daha bulunmaktadır. Bu karakter hizmetçi kostümü giymiş siyah bir kadındır. Başka bir deyişle bir Mammie'dir. Stereotip olarak mammie'ler<sup>22</sup> beyaz ev halkına bağlıdırlar ve

•••

21 Paylaşılan linkte Jack Robin'in yüzünü 1:03:09'de boyadığı görülür. Yani Jack Robin yüzünü filmin son 30 dakikasında boyar: [https://www.youtube.com/watch?v=m1Tn\\_L3mU2Q](https://www.youtube.com/watch?v=m1Tn_L3mU2Q)

22 Bogle'a göre Mammie'ler ev içinde çalışan hizmetçilerdir. İri yarı, şişman ve aksi olurlar (aktaran Hall 1997, 251) Buradaki hizmetçi karakteri şişman ve aksi olmasa da hizmetçi kostümü giymesinden ötürü Mammie olarak kabul edilebilir. Ancak buradaki temsil açısından Bogle'un sınıflandırdığı stereotipleştirmelerden farklı bir fiziksel görünüm olduğu da belirtilmelidir.

sorgusuz sualsiz yapılması gereken işlerine boyun eğler (Bogle'den aktaran Hall 1997, 251). Filmde her ne kadar bir ev işi söz konusu olmasa da siyah bir hizmetçinin henüz yüzünü siyaha boyamamış Jack Robin'i ve Mary Dale'i sahne arkasında beklediği görülmektedir. Tek yaptığı bir bavul ve bir parça kıyafet taşımaktır.



**Görsel 2:** Mary Dale ve Jack Robin'in siyah hizmetçileriyle birlikte sahne arkasında beklediği çerçeve

Bu anlamda filmde en ufak iş için bile bir siyahın gücünden faydalanmak isteyen beyaz anlayış göze çarpar. Hizmetçinin gerçekten bir siyah olup olmadığı hakkında ise bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak her iki durumda da yani gerçek olup/olmaması durumunda temsil konusunda bir ikilem oluşmayacaktır. Filmde beyazlara hizmet eden bir stereotip olarak Mammie'nin bulunuyor oluşu dikkat çeker.

Filmde sadece hizmetçi karakteriyle değil Jolson'un hayat verdiği Jack Robin'in siyah yüze büründükten sonraki haliyle de üç farklı siyah stereotip seyirciye aktarılır. Bunlardan ilki Susan Gubar'ın da belirtmiş olduğu üzere baskın siyah erkekliğin karşısına konulmuş "uysal çocuk" rolüdür (2000, 66). Bu uysal karakteri Bogle'un iyi zenciler olarak adlandırdığı "Tom" yerine koymak yanlış olmayacaktır çünkü "Tom"lar beyaz sahiplerine karşı gelmezler, uysaldırlar ve imanlı kalırlar (aktaran Hall 1997, 251). Filmdeki beyaz "sahibin" kendisi de "Tom"un kendisi de Jack Robin'dir. Öyle ki Jack Robin yüzünü siyaha boyayarak kendisini siyahlaştırmış ve kendinden yeni bir kimlik performansı oluşturmuştur.



**Görsel 3:** Siyah yüzlü Al Jolson'ın sahnedeki bir görüntüsü

Bu oluşan kimlik ise siyah maskenin altında yatan beyaz deriye hizmet eder. Bu hizmetini ise diğer beyaz insanları eğlendirerek yapar. Tam da bu noktada Tom'dan Coon'a bir dönüş gerçekleşmektedir. Coon'lar eğlendirici siyahlardır (Bogle'den aktaran Hall 1997, 251). Siyah maskeli Jack Robin, hem beyaz olan kendisinin sahneye çıkma arzusunu giderir hem de çıktığı sahnede diğer beyazları eğlendirir. Yalnız Coon'a dönüştüğü sırada Tom olmaktan vazgeçemez. Bunun temel nedeni sadece Jack Robin'in kazandığı şöhretten ötürü yüzünü siyaha boyamaya devam etmeyi istemesi değildir. Robin'in söylediği şarkılar da "Tom" kimliğinin uysallıkla olan kısmını pekiştirmektedir. Filmin final sahnesinde söylediği "My Mammy" adlı şarkı buna bir örnektir. James Wierzbicki'ye göre bu şarkı Al Jolson tarafından değil canlandırdığı karakter tarafından söylenmiş ve ünlenmiştir<sup>23</sup> (2008, 93). Sinemada ünlenen ise sadece şarkı değil Al Jolson'ın kendisidir. Bilindiği gibi Jolson bu filmten sonra *The Singing Fool* ve *Say It with Song* adlı filmlerde oynamıştır (Gabbard 2010, 216-217). Bu durumda bir "Tom" olarak Jack Robin kendini canlandıran kişiye de hizmet etmiştir; bu açıdan bakıldığında gerçek hayata da etkisinden söz etmek mümkündür.

Anneciğim  
Anneciğim  
Doğudaki gün ışıkları

•••

23 Müzikleri Walter Donaldson tarafından bestelenen, sözleri ise Sam Lewis ve Joe Young tarafından yazılan "My Mammy" şarkısı ilk olarak William Frawley tarafından *Sinbad* (1918) adlı Broadway müzikalinde sergilenmiştir (Fisher 2016, 262). Anlaşılacağı üzere şarkı Wierzbicki'nin iddia ettiği gibi *Caz Şarkıcısı* filmiyle üne kavuşmamıştır, halihazırda bilinen bir şarkıdır.

Batıdaki gün ışıkları  
Güneşin en iyi nereden parladığını biliyorum  
Anneciğim  
Kalbim Alabama'da kaldı  
Geliyorum  
Seni beklettiğim için üzgünüm  
Geliyorum.

Yukarıdaki sözlere sahip, filmin final sahnesinde söylenen "My Mammy" şarkısı gösteriyi seyredenlerin yüzünde gülümsemelere yol açmıştır. Bu gülümseme memnuniyetin işareti olabilir. Buradan yola çıkarak eğer izleyiciler durumdan memnunsun ve eğleniyorsa Jack Robin'in "Coon" stereotipinin geçerliliğini koruduğu yorumu yapılabilir. Bu şarkı, genç yaşta caz şarkıcısı olmak üzere evden ayrılan Jack Robin'in annesine söylediği bir özür şarkısı olarak da dikkate alınabilir. Bu noktada Robin'in uysal kimliği de ortaya çıkacaktır. Oluşturulan bu stereotipler ile Jolson'un hayat verdiği karakter olan Robin, Yahudiliğini siyah bir yüzün arkasına gizleyerek beyaz bir Amerikalı olmaya çalışır<sup>24</sup>. Bu süreçte Linda Williams'ın da belirttiği üzere gerçek siyahlara karşı olan borç ödenmez. Hatta iddia edildiği üzere siyah müziği olan cazın filmde kullanılmasıyla beyaz karakterler siyahların acılarını müzikal olarak ifade ederek kendilerine bir erdem kazandırır (aktaran Gabbard 2010, 223). Filmde izleyici beş farklı şarkı<sup>25</sup> dinler. Film ve müziklerin gerek kurmaca filmdeki Jack Robin'i dinleyen kurmaca karakterlere gerek gerçek hayattaki farklı ırk, etnik köken, din, toplumsal cinsiyet ve sınıfa ait seyircilere ve beyazlara farklı biçimlerde haz verdiği tahmin edilebilir. Burada merak edilmesi gereken bir diğer nokta siyah seyircinin filmi nasıl karşıladığıdır.

•••

24 Al Jolson'un bir Yahudi olarak, Yahudiliğe dair temsiller barındıran ancak içeriğinden ziyade sesin kullanımıyla ilgili yeniliğiyle biçim açısından örnek gösterilen *Caz Şarkıcısı* filminde yer alması önemlidir. Filmde "Blue Skies" adlı popüler şarkı ailenin salonunda icra edilir. Böylelikle karakter annesine büyük bir Broadway yapımında nasıl caz söyleyeceğini imler. Sahne bir öteki'nin/dışarıklığın kitle kültürü içinde nasıl başarılı olacağını planladığını da gösterir. Böylelikle Yahudi icracı, yeni ve bulaşıcı Afrika kökenli Amerikan kültürel biçimlerini taşıyarak eğlence endüstrisi içindeki anaakım normları değiştirir. Anaakım toplumsal normlara "kibar"lıkla dahil olarak Amerikan rüyasına giriş yapar (Bronner 2008, 274).

25 Hickman'ın da belirttiği üzere filmde 5 farklı şarkı kullanılmıştır. Bu şarkılar "Dirty Hands, Dirty Face", "Toot, Toot, Tootsie!", "Blue Skies", "Mother of Mine" ve "My Mammy" şeklinde sıralanır (2017, 97).

## Siyah Maske Siyah Seyirci Karşısında Düştü Mü?

6 Ekim 1927’de prömiyerini yapan *Caz Şarkıcısı*, ilk gösteriminin ardından Amerika’daki 130’dan fazla sinema salonunda gösterime girmiş ve seyircilere ödedikleri para karşılığı eğlencenin de dışında sinemasal olarak farklı bir deneyim yaşatmıştır. 89 dakikalık filmin büyük bir kısmı sessizdir ve bu sessizliğe bir orkestra eşlik eder ancak küçük bir bölümünde ve bazı şarkılarda senkronize sestən yararlanılmıştır (Wierzbicki 2008, 93). Filmde konuşulan toplam kelime sayısı sadece 354’tür. Bu açıdan film sıradan diyaloglar içeren ara yazılarla standart bir sessiz filme eşdeğer bir yapı sergiler. Charles Musser’ın “Why Did Negroes Love Al Jolson and The Jazz Singer?: Melodrama, Blackface and Cosmopolitan Theatrical Culture” (2011) adlı makalesinden alınan Görsel 4’te Broadway 52. caddedeki Warner Kardeşler’in sinemasında yapılan bir *Caz Şarkıcısı* prömiyerine ait fotoğraf karesi yer alır.



**Görsel 4:** *Caz Şarkıcısı* filminin prömiyerinden bir görüntü

Bu fotoğraftaki dikkat çeken ilk unsur siyah yüzlü Al Jolson’a ait görseldir. Bu görselin kullanılmasının şüphesiz ki temel nedeni daha fazla siyah seyirciyi filme çekmektir. İkinci unsur ise filmin adının altında yazan “Vitaphone” vurgusudur. Vitafon (*Vitaphone*) Warner Bros. ve Western Electric ortaklığıyla geliştirilen, sesi görüntüyle senkronize bir biçimde kaydetmeye yarayan aygıttır (Hickman 2017, 92). Vitafon<sup>26</sup> sisteminin prömiyeri 1926

•••

26 Kobel’in özetlediği gibi, henüz filme eklenen ses sistemleri gelişmemişse de plağa (*disc*) kaydedilen ses sistemi daha önce kullanılmıştır. Western Electric şirketi 1926’da bu sistemi hazırlar ve henüz küçük bir stüdyo olan Warner Brothers’ı vitafon denen bu sistemi satın alması için ikna eder. Sistem ilk kez kostümlü drama olan *Don Juan*’da 6 Ağustos 1926’da New York Filarmoni Orkestrası’nın çaldığı bir *score* olarak kullanılır. *Don Juan* anlaşılır anlamda bir sesli film değildir. Warner’ın ikinci vitafon ürünü ise *Caz Şarkıcısı*’dır. Gerçekte

yılında New York'ta birkaç kısa filmle birlikte yapılmıştır ancak vitafonun sesi kaydedebilmesi için oyuncunun mikrofonun yanında bulunması gerektiğinden bu kısa filmlerde sergilenen oyunculuklar kısıtlanmıştır (Hickman 2017, 93). Ancak Geoffrey Nowell-Smith'in de belirttiği üzere *Caz Şarkıcısı* filminde kullanılan vitafon sistemiyle kusursuz bir senkron sağlanmıştır (2008, 245). Bu açıdan bakıldığında yapımcıların *Caz Şarkıcısı* filmiyle yeni teknolojinin kusursuzluğunu ve sorunsuzluğunu seyirciye sunmayı arzuladığını belirtmek mümkündür. Afişte özellikle fark yaratacak bu yeni teknolojiden bahsedilmesinin altında da bu neden yatmaktadır. Keza bu tanıtımlar sayesinde *Caz Şarkıcısı* 1927 yılının 3.5 milyon dolarla en çok gişe yapan filmi olmuştur fakat yapımcılar filmi bir devrimden çok geçici bir merak olarak görmüşlerdir (MacDonald 2013, 52-53). Musser'ın siyah seyircilerin filmi beğendiği konusundaki söyleminden (2011) yola çıktığında ve gişe gelirleri göz önünde bulundurulduğunda seyircilerin yapımcılardan farklı düşündüğünü söylemek mümkün olacaktır.

Afro-Amerikalılar arasında Jolson'ın sahneye siyah yüze çıkmasını bir siyahın teşvik ettiği hakkında bir iddia bulunmaktadır. Bu hikaye Musser'ın da belirttiği üzere gerçek olsun ya da olmasın siyahların *Caz Şarkıcısı* filmine etki etmek istediklerinin göstergesidir (2011, 206). Siyahların film üzerindeki bu söylemi filme dahil olma isteklerinin varlığını göstermektedir. Filmden sonra yapılan haberler de bu isteği pekiştirmektedir. Öyle ki *Washington Tribune* gazetesinin yaptığı haberde, Al Jolson'ın siyah uşağının onu başarıya ulaştırdığı yazmaktadır. Ayrıca bu haberdeki hikayede Al Jolson, siyah uşağının ona sahneye çıkarken yüzüne siyah mantar külü sürme fikrini verdiğini aktarmaktadır (Musser 2011, 207). Bu açıdan çifte stereotipleştirmeden söz edilebilir. Haberde beyaz oyuncunun siyah uşağının oluşu siyahlara dair stereotiplerin tanımları aracılığıyla devam ettiğini de gösterir. Diğer stereotipleştirme ise elbette *blackface* uygulamasıdır.

Afro-Amerikan gazeteleri Musser'ın belirttiğine göre *Caz Şarkıcısı*'nı övmüştür. Siyah olan bireylerin özellikle siyah kadınların filme yoğun duygusal tepkiler verdikleri de bu gazetelerde yazılmıştır. Hatta film, Harlem'deki Lafayette Sineması'nda, pazartesi günü yapılan matinede gösterildiğinde tüm salondan hıçkırık sesleri duyulmaya başlanmıştır (2011,

•••

Paramount ve MGM gibi daha büyük stüdyolar senkronize sese geçme konusunda direnç gösterirler. Ancak kısa bir süre sonra 1929'da sesli filmin başarısı tüm endüstriyi dönüştürmüştür. Bu gelişmenin sonucunda 1928-1930 yılları arasından on binlerce müzisyen işsiz kalmıştır (Kobel 2007, 849-851).

198). Siyah bir eleştirmen, *Caz Şarkıcısı* için tüm zenciler beyaza dönüşmeye çalışırken beyaz birinin siyah olmaya çalışmasını görmek güzeldi biçiminde bir cümle kurar ve sözlerine oyuncu siyah bir yüz kullansa da bu kullanım ırklararası eşitliği sağlamamaktadır diyerek devam eder (Musser 2011, 217). Tüm bu yorumlardan ve tepkilerden yola çıkıldığında filmle ilgili farklı yaklaşımlar, deneyimler ve alımlamalar olduğu görülmektedir. Olumsuz gibi gözüken yorumlar bile filmin yapmaya çalışıp yapamadığı alanlara eğilmektedir. Filmin ırklararası eşitlik sağlamaya çalıştığı düşüncesi ise siyahların “kayıp nesne”si olarak yorumlanabilir.

Kayıp nesne, öznenin arzu ettiği şeydir. Özne kayıp nesne aracılığıyla diğer arzu nesnelere yaklaşabilir. Sevgililer, arabalar, kitaplar ve mücevherler kayıp nesneyi somutlaştırsalar dahi hiçbir zaman tam olarak onun yerine geçemezler (McGowan 2011, 185). Gazete haberlerinden yola çıkıldığında *Caz Şarkıcısı*'na karşı olan tutum onun pratikte olmasa da teoride bir eşitlik sağladığı üzerinedir. Bu noktada film beklenen eşitlik olgusuna yaklaşmayı sağlayan bir arzu nesnesi olarak karşımıza çıkar. Öznenin arzu nesnesine varma isteği bir fantazidir. Bu fantazinin üçüncü ögesi öznenin arzu nesnesine ulaşmasının önündeki engeldir. Öznenin arzu nesnesine<sup>27</sup> ulaşmasının önündeki engel ise ırksal öteki oluşudur (McGowan 2023, 33). Filmde Jack Robin yüzünü siyaha boyayarak kendisini ötekiye dönüştürür. Ancak yüzündeki sadece bir maske olduğundan filmdeki arzusu olan başarı kaçınılmazdır. Filmin siyahlar için sunduğu sözde eşitlik ise sözde kalacaktır, ırksal öteki olduklarından ötürü siyahlar arzu nesnesine ulaşamayacak ve bir noktada bununla yüzleşmek zorunda kalacaklardır. Bu durumun sonucunda ise kayıp nesne özneye yokluğuyla haz verir bir hale gelecektir (McGowan 2011, 186). Böylece filmde siyahlar gerçek siyahlarla yapılacak temsiller yerine kendilerini siyah maskeli beyazlar tarafından temsil edilirken bulacak ve gerçekliğin yokluğuyla yüzleşmek durumunda kalacaklardır.<sup>28</sup>

•••

27 Hollywood sineması kapitalist dünyanın büyük fantazi fabrikasıdır. Zamanının çoğunu arzu nesnelere kendilerine odaklanmak yerine arzu nesnelere yönelik engeller üretmekle geçirir (McGowan 2022, 17).

28 Filmde beyazlık ile ilgili temsiller de ilginç bir noktadadır. Beyaz kahraman üzerinden beyaz ataerki kapitalizm altında ırk ve etnisite ile ilgili düşünceler beyaz öncelikli ve iktidar ile ilintili olarak yapılandırılır ve dağıtılır. Amerikan filmlerinde beyazlık ile ilgili temsillerde ırk ve etnisite önem kazanır. Farklı zamanlarda beyaz olarak kabul edilenler kimliğe dair farklılıklar gösterir, ırk ve etnisite hayli sorunlu göstergelerdir. Klasik Hollywood anlatı biçimi tüm seyircileri kendi gerçek rengine bakmaksızın beyaz ana kahramanla özdeşleşmeye çağırır (Benshoff 2009, 127).



## Sonuç

Kültürün bir çatışma alanı olduğu doğrudur. Kültürel üretim alanlarından biri olarak sinemanın popülerleşmeye, dilini oluşturmaya ve hikayeler anlatmaya başladığı erken dönemdeki sessiz sinema sürecinde de benzer kültürel çatışmaların kullanıldığını görmek olasıdır. Yirmili yılların sonuna doğru geldiğinde sesin sinemaya girişine dair bir teknik gelişme "müjde"si ve "iddia"sı ile tanıtılan ve ilgi gören Hollywood filmlerinden biri olan Warner Bros. yapımı *Caz Şarkıcısı* ile dönemin toplumsal, tarihsel ve sinemaya dair çatışma yaratacak alanları gün yüzüne çıkar. Bu bağlamda *Caz Şarkıcısı* ile Amerika'da gündelik yaşamda etkin olan toplumsal ve kültürel temsil pratikleri ve eğlence kültürüne dair kültürel dengeler ortaya konulurken aynı zamanda yaygınlaşmaya başlayan sinema alanında yaşanan değişimi taşıyan bir film de üretilmiştir. *Caz Şarkıcısı*'nda farklı popüler alanlar -vodvil, *blackface*, dans, bale, tiyatro, müzikol, caz, melodram- ile sinema arasındaki kültürel alışverişleri görmek olasıdır. Sinemada sesin kullanımına dair yenilikleri -diyalog, efekt ve şarkı- filmin tamamında olmasa da kısmi şekilde getiren bu "yenilikler" ile dolu filmde ırka ve kimliğe dair kimi önyargıları ve temsil suçlarını görmek olasıdır.

Sinema tarihi boyunca siyah temsilleri tartışmalı bir alan oluşturur.<sup>29</sup> Geçmişten günümüze birçok filmde siyah temsillerine rastlanır. Bu temsiller sinemanın mali, teknik ve içerik kontrolü beyazların elinde olduğundan ötürü kısıtlı, yanlı ve şüphe duyulması gereken temsillerdir. Keza sinemanın ilk yıllarında siyahlar sadece belli stereotiplerde yer alırken zamanla görünürlükleri azalmış ve siyah rollerinde yüzüne mantar külü sürülmüş beyazlar yer almıştır. Başka bir deyişle siyahlar kendilerini sinemada temsil edemez bir hale gelmiş, onların temsilinde ve görünürlüğünde beyazlar söz sahibi olmuştur. *Caz Şarkıcısı* bu temsilin bariz bir biçimde ortaya konduğu filmlerin başında gelmektedir. Öyle ki ana karakter yüzünü siyaha boyayan bir beyazdır ve bu siyah maske takan beyaz ana karakter belli temsil klişelerini içerir. Yapılan çalışmada, siyah temsillerinin Bogle'un sınıflandırdığı belli stereotiplere göre ortaya konulduğu görülür. Filmde hizmetçi ile "Mammie", ana karakter olan Jack Robin ile "Tom" ve "Coon" stereotipleri filmde görünür olmuştur. Yüzünü boyayarak kendisini siyah yapan Jack Robin'in siyahlara dair stereotipleri üzerinde barındırması ise ilginç bir soru doğurmaktadır. Bu

•••

29 Siyah temsiline ve *blackface* kullanımının animasyon filmlerinde yer almasına dair bir çalışma için bkz. Ülgen 2023. "Blackface Makeup and Mickey Mouse Character in the Context of Racism and Discrimination".

soru siyah bir maskeyle gerçekten siyah olunur mu sorusundan ziyade siyah bir maskeyle “nasıl” bir temsil sağlanabilir sorusudur. Çalışmada yer alan siyah seyircilerin görüşlerinden faydalanıldığında cevap olumludur. Ancak verilen cevaplar kayıp nesne olgusuyla değerlendirildiğinde seyircilerin yaşadığı tatminin, arzu edilen nesneye ulaşamamaktan kaynaklandığı da ortaya çıkmıştır. Keza arzu edilen kayıp nesne beyazlar karşısındaki eşitlik isteğidir.

Siyahlık ve caz kavramları filmde “baba katli” ögesiyle birleştirilmiştir. Böylelikle anlatıda babanın ölümünden Jack Robin’in sahneye çıkma ve caz söyleme arzusu sorumlu tutulmuştur. Robin’in babasının ölümünün ise kendisini siyaha boyadıktan sonra gerçekleşmesi, siyahlığın öldürücü olarak gösterildiği düşüncesini arttırmaktadır. Başka bir deyişle film, siyah seyircilerin ifade ettiği bir biçimde siyahlığı bir beyazın siyahlığa özenmesi biçiminde değil onu “katil” olarak gösterme arzusuyla temsil etmektedir. Bu noktada siyahlık katil imajını üzerine alırken caz da onun bir nevi “cinayet aleti” olarak konumlandırılmaktadır. Film özelinde her iki olumsuz kavram beyazlaştırılmaktan ziyade siyahlarla özdeşleştirilmeye çalışılmıştır. Caz ise sadece bir “cinayetaleti” olarak değil aynı zamanda beyazları eğlendiren bir araç olarak da filmde konumlandırılmıştır. Ayrıca farklı görevler üstlenmesinden ötürü caz ve onu söyleyen siyah yüz (*blackface*) tekinsizleştirilmiştir. Tüm bunlar dikkate alındığında filmde siyah temsili açısından kültürel bir suç işlendiği ve bu suça *blackface* ve cazın dahil edilmek istendiği şeklinde bir yargıya varmak mümkündür. Ayrıca bu yoruma varılırken cazın filmin üretildiği dönemdeki popülerliğinin de göz önüne alınması gerekir. Bu dönemde caz, bir yandan siyah müziği olarak yoluna devam ederken bir yandan da beyazların “Caz Çağı” olarak adlandırdığı döneme ilham kaynağı olmuştur. Bir beyaz tarafından adlandırılan bu dönemde beyazlaştırılmış caz söyleyen siyah maske takan bir beyazın hikayesinin anlatıldığı *Caz Şarkıcısı*’nda, cazın kullanımının ticari bir hamle olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır. Filmin prömiyerinde yer alan afişte devasa harflerle yeni bir teknoloji olan vitafonun yazılması da cazın popülerliği ve teknik cazibe ile ilgili başka bir hamledir. Keza vitafon sayesinde seyirciler caz şarkılarını daha net duyacaktır ve böylelikle müziği ve cazı sevenlerin popüler ilgileri de filme yönelecektir. Aynı afişte *blackface* yapan Jack Robin’e de yer verilmektedir. Bunun da filme bir yandan siyahları çekmek adına yapılmış bir diğer ticari hamle olduğunu vurgulamak yanlış olmayacaktır. Filmle “kültürel bir suç”

işlenerek siyahlar öteki olarak konumlandırılmış ve siyah müziği olan caz ticari bir kaynak olarak görmüştür. Böylece film sadece temsiller bazında değil uyguladığı ticari hamleyle de kültürel bir suça ortaklık etmiştir.

Temsil pratiği üzerinden yapılacak yorumlamalarda *Caz Şarkıcısı* filminin gösterime girdiği tarih aralığındaki ulusal normlarla ve ulus inşasıyla ilintisi göz önünde tutulmalıdır. O günün seyircisinin, medya ve sinema alanındaki iktidar odakları, siyasi iktidar, çoğunluğun beklentisinin oluşturduğu (görünür/görünmez) baskı ve akla gelmeyen diğer tüm iktidar kaynakları (kişi, kurum, durum vb.) tarafından etkilenerek sunulmuş temsillerle karşı karşıya kaldığı açıktır. Bir filmin üretiminde; olası beklenti, çıkar, çıkar grupları ve baskılar temsili üreten kaynakları olumlu/olumsuz etkileyebilir. Sunulan temsilleri tüketecek olan seyirciler düşünöldüğünde de norm oluşturabilecek, ötekilik ve farklılığı üretip canlı tutacak olan, stereotiplere yaslanan gösterme biçimleri karşıdaki algı, tutum ve konumları değişkenlik gösterebilir. Üretilme niyetinden bağımsız olarak kimlik, ırk, toplumsal cinsiyet, sınıf, din, etnisite vb. üzerine sunulan ısrarlı stereotipler seyircisinde kimi zaman kaçış, kimi zaman kabul, kimi zaman da itiraz üretebilir. Sunulan temsili açımlayacak olan seyircinin gereksinimleri görme/gösterme biçimleri karşıdaki tutumunu da değiştirebilir. Başka bir deyişle farklı zamanlar içinde kabul edilen ve "norm" olarak görölen/gösterilen temsil dinamikleri, stereotipleştirmeler, tekrarlar, ufak tefek kimi eklentiler ve çeşitlemelerle temsili sorgulayan/sorgulatan tarihsel, toplumsal, kişisel deneyim ve bilgiler eşliğinde alımlandığında karşıt bir etki yaratabilir. Tıpkı *Caz Şarkıcısı* filminde *blackface* yaparak kendi Yahudiliğini ve beyazlığını sistem içinde, sorun yaratmayan -başarılı, yetenekli, çalışkan, inançlı, iş ahlakına düşkün- gibi sıfatlarla tanımlayabileceğimiz Jack'in temsilinde olduğu gibi. Filmdeki temsil repertuarı aracılığıyla beyazlar içindeki "yeterince beyaz olmayan"lar uyumlulaştırıp sistem içine davet edilir. Bu davet film aracılığıyla tüm seyircilere yapılırken seyirciler arasındaki siyahlar, beyazlar, Yahudiler, İrlandalı Amerikalılar, kadınlar, erkekler gibi farklı toplumsal cinsiyet ve etnisiteye sahip olanlar arasında farklı duygu, düşünce ve konumlanmalarla alımlanabilir. Film çerçevesinde de anlaşılacağı üzere sabit bir temsil yoktur. Filmin içinde bir temsil repertuarı ve temsil hiyerarşisi söz konusudur. Yukarıda anılan değişkenler ve kurmacanın içindeki temsil hiyerarşisi karşılıklı olarak hesaplanamaz biçimde çatışır durur. Ayrıca bu konuda bir değerlendirme yapılırken filmin üretimindeki diğer dinamikler de önemsenmelidir. Filmin başrolünü canlandıran Al

Jolson'ın Yahudi olarak kişisel hayatı ve kariyer deneyimi, dönemin moda gösteri parçalarından biri olan *blackface* yapan bir sahne sanatçısı olarak ün kazanması ve sinemaya bu nedenle geçmesi gibi örtüşmeler de karakterin seyirci nezdinde “inandırıcılığını arttırabilen” faktörlerdendir. Filmin “Amerikan Rüyası”na dahil olmanın yollarını gösteren “öğretici” hali, kariyer ve kendini gerçekleştirmeye odaklanan mutlu sonucuyla kişisel başarıyı kutsaması da kapitalizmin en önemli mitlerinden biri olan başarıyı yeniden meşru kılarak seyredene üretilen söylem açısından “olması gerekeni” salık verir. Bu nedenle dönemin seyircileri arasındaki farklı kimlik, sınıf, aidiyet, toplumsal cinsiyet ve ırka ait kişilerin arasında perdede yaşanan çatışmaları yaşamış olması olasılığı da yüksek olacağına göre filmin yaratabileceği kimi etkiler (özdeşleşme, hazma, duygusal olarak etkilenme, eğlenme veya tepki duyma gibi) de bugünden bakılarak değerlendirilemeyecek kadar yoğun ve tahmin edilemez olabilir. Aynı zamanda Warner Bros'un bu film ile ticari başarı kazanması, filmin sinemalardaki gösteriminden önce ölen yapımcısı da göz önüne alındığında benzer patikalardan geçerek bedel ödeyerek elde edilen başarı anlatısı devam eder. Yapım olarak *Caz Şarkıcısı* da istemeden “can alır” ama filmin “başarılı” olup şirketin büyük şirketler arasına girmesine neden oluşu da *Caz Şarkıcısı*'nın alametifarikalarındandır.

Bitirirken filmdeki ırk ve temsiller kadar sinemanın olanaklarının da denkleme katılması gerekliliği belirtilebilir. Vered'in (2012) hatırlattığı yer/konum kavramından yola çıkarak *Caz Şarkıcısı* filmindeki temsil yorumunu sadece siyah-beyaz temsili üzerinden okumaktan ziyade Yahudi beyaz bir kimliğe sahip gencin *blackface* yaparak kendini eğlence hayatı içerisinde siyaha dönüştürmesi/siyahla yer değiştirmesi biçiminde yorumlamak da mümkündür. Bu bağlamda sinemanın yer değiştirmelerle ilintisi düşünüldüğünde mekanların film yoluyla başka mekanlardaki seyircilere aktarılabilmesi ve mekânsallık meselesi de önemli hale gelir. Film özelinde düşünülürse ırkların *blackface* ile yer/konum değiştirmesi, Yahudi kültürüne dair imgelerin ve kutsal ritüellerin film aracılığıyla mekân/zaman duygusundan bağımsız sinemalara, boş zamanın içine ve seyircilere “taşınması”, bale, dans ve caz müziği gibi diğer gösteri öğelerinin mekân ve zamandan bağımsız olarak perdede “sunulabilmesi” açısından önemsenmelidir. Böylelikle filmde, döneminde seyircilerin ilgisini kitlesel boyutta çekebilecek öğeler bir araya getirilmiş olurken beyazlık anlatısı, Amerikan ulus inşasındaki öğelerin bir arada tutulup yoğunlaştırılması ve bireysel başarı mitiyle birlikte meşrulaştırılır.

## Kaynakça

- Altman, Rick. 1996. "The Silence of the Silents." *The Musical Quarterly* 80 (4): 657.
- Anderson, Maureen. 2004. "The White Reception of Jazz in America." *African American Review* 38 (1): 135-136.
- Benshoff, Harry ve Sean Griffin. 2009. *America on Film Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. New Jersey: Wiley-Blackwell.
- Bordwell, David ve Kristin Thompson. 2008. *Film Art an Introduction*. New York: The McGraw-Hill Company.
- Cripps, Thomas. 1993a. *Slow Fade to Black*. New York: Oxford University Press.
- Cripps, Thomas. 1993b. *Making Movies Black the Hollywood Message Movie from World War II to the Civil Right Era*. New York: Oxford University Press.
- Çetin-Erus, Zeynep. 2007. "Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü." *Selçuk İletişim* 4 (4): 5-1.
- Diawara, Manthia. 1988. "Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance." *Screen* 29(4): 66-79.
- Dibbets, Karel. 2008. "Sese Geçiş." Çeviren Ahmet Fethi. *Dünya Sinema Tarihi* içinde, editör Geoffrey Nowell Smith, 249-258. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Du Bois, William Edward Burghardt. 2021. "Siyahların Ruhları." *Cogito: Irkçılığı Görmek* (101) 29.
- Durmaz, Birsen. 2022. "*Bir Tür Olarak Kara Film ve Caz Müzik: 1950-1959 Yılları Arası Hollywood Kara Filmlerinde Caz Müziğinin Kullanımı*." Doktora tezi, Anadolu Üniversitesi.
- Fanon, Frantz. 2020. *Siyah Deri Beyaz Maskeler*. Çeviren Orçun Türkay. İstanbul: Metis Yayınları.
- Farley, Jeff. 2011. "Jazz as a Black American Art Form: Definitions of the Jazz Preservation Act." *Journal of American Studies* 45 (1): 113-129.
- Fisher, Charles. 2016. *Jolie the Real Al Jolson Story*. Kindle.
- Gabbard, Krin. 2010. "Al Jolson: The Man Who Changed the Movies Forever." *Idols of Modernity Movie Stars of the 1920s* içinde, editör Patrice Petro, 210-223. New Jersey: Rutgers University Press.
- Gallagher, Brian. 1982. "Racist Ideology and Black Abnormality in the Birth of a Nation." *Phylon* 43 (1): 68-76.
- Gardner, Bettye J. ve Niani Kilkenny. 2008. "Josephine Baker and Black Culture and Identity in the Jazz Age." *The Journal of African American History* 93 (1): 88-93.

- Gubar, Susan. 2000. *Racechanges: White Skin, Black Face in American Culture*. New York: Oxford University Press.
- Hall, Stuart. 1989. "Cultural Identity and Cinematic Representation." *Framework: The Journal of Cinema and Media* 9 (2): 68-81.
- Hall, Stuart. 1997. "The Spectacle of the 'Other'." *Representation* içinde, editör Stuart Hall, 223-290. Milton Keynes: The Open University.
- Hentoff, Nat. 2010. *At the Jazz Band Ball Sixty Years on the Jazz Scene*. Los Angeles: University of California Press.
- Hickman, Roger. 2017. *Real Music Exploring 100 Years of Film Music*. New York: W. W. Norton & Company.
- hooks, bell. 1992. *Black Looks Race and Representation*. Boston: South End Press.
- Johnson, E. Patrick. 2003. "Strange Fruit a Performance about Identity Politics." *The Drama Review* 47 (2): 88-116.
- Kirel, Serpil. 2018. *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Kibler, M. Alison. 2015. *Censoring Racial Ridicule Irish, Jewish, and African American Struggles over Race and Representation 1890-1930*. Carolina: University of North Carolina Press.
- Kobel, Peter. 2007. *Silent Movies The Birth of Film and the Triumph of Movie Culture*. Boston: Little Brown and Company.
- Konuralp, Sadi. 2004. *Film Müziği*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık.
- Lathbury, Roger. 2018. "Caz Çağı: Bir Dönemin Ruhü." *Caz Çağı Öyküleri* içinde. Çeviren Dilara Erdem, 7-12. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Lynskey, Dorian. 2012. "Billie Holiday / "Strange Fruit" / 1939 The Birth of the Popular Protest." *33 Revolutions Per Minute: A History of Protest Songs, from Billie Holiday to Green Day* içinde, editör Dorian Lynskey, 3-13. Londra: Faber and Faber.
- MacDonald, Laurence E. 2013. *The Invisible Art of Film Music*. Maryland: The Scarecrow Press.
- Maltby, Richard. 2023. "Blackface, Disguise and Invisibility in the Reception of The Birth of a Nation." *In the Shadow of The Birth of a Nation* içinde, editörler Melvyn Stokes ve Paul McEwan, 35-62. İsveç: Palgrave Macmillan.
- McGowan, Todd. 2011. *Out of Time Desire in Atemporal Cinema*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- McGowan, Todd. 2023. *Irkçı Fantazi: Nefretin Bilinçdışı Kökleri*. Çeviren Erkal Ünal. İstanbul: Axis Yayınları.

- Méndez, Norto. 2019. "Jazz and Blues: Ethnic and racial identity through music" Malmö University.
- Mimaroğlu, K. İlhan. 2013. *Caz Sanatı*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Mitchell II, Ernest Julius. 2010. "'Black Renaissance': A Brief History of the Concept." *Amerikastudien/American Studies* 55 (4): 641-665.
- Mouëllic, Gilles. 2013. "Filming Jazz". *Improvising Cinema* içinde, editör Gilles Mouëllic, 143-162. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Musser, Charles. 2011. "Why Did Negroes Love Al Jolson and The Jazz Singer?: Melodrama, Blackface and Cosmopolitan Theatrical Culture." *Film History* 23 (2): 196-222.
- National Geographic. t.y. "The Plantation System." Erişim tarihi 12 Temmuz 2023. <https://education.nationalgeographic.org/resource/plantation-system/>.
- Nowell-Smith, Geoffrey. 2008. "Sessiz Filmlerin Altın Çağı." Çeviren Ahmet Fethi. *Dünya Sinema Tarihi* içinde, editör Geoffrey Nowell-Smith, 245-248. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Osofsky, Gilbert. 1965. "Symbols of the Jazz Age: The New Negro and Harlem Discovered." *American Quarterly* 17 (2): 229-238.
- Robb, Brian J. 2013. *Sessiz Sinema*. Çeviren Eser Ulun. İstanbul: Kalkedon.
- Rogin, Michael. 1992a. "Blackface, White Noise: The Jewish Jazz Singer Finds His Voice." *Critical Inquiry* 18 (3): 417-453.
- Rogin, Michael. 1992b. "Making America Home: Racial Masquerade and Ethnic Assimilation in the Transition to Talking Pictures." *The Journal of American History* 79 (3): 1050-1077
- Sarris, Andrew. 1977. "The Cultural Guilt of Musical Movies The Jazz Singer." *Film Comment* 13 (5): 39-41.
- Sartre, Jean-Paul. 1965. "Black Orpheus". Çeviren: John MacCombie. *The Massachusetts Review* 6 (1): 13-52.
- Snead, James. 2016. *White Screens Black Images*. Londra: Routledge.
- Stokes, Melvyn. 2007. "D.W. Griffith's *The Birth of a Nation* A History of "The Most Controversial Motion Picture of All Time". New York: Oxford University Press.
- Tallmadge, William H. 1955. "What is Jazz?." *Music Educators Journal* 42 (1): 31-33.
- Thomson, David. 2017. *Warner Bros: The Making of an American Movie*. Connecticut: Yale University Press.
- Tonks, Paul. 2006. *Film Müziği*. Çeviren Ala Sivas. İstanbul: Es Yayınları.

- Ülgen, Çağdaş. 2023 "Blackface Makeup and Mickey Mouse Character in the Context of Racism and Discrimination." *Yedi* (30): 123-132.
- Vered, Karen. 2012. "The Jazz Singer: Accounting for Female Agency and Reconsidering Scholarship." Erişim tarihi 7 Aralık 2023. <https://www.screeningthepast.com/issue-34-first-release/the-jazz-singer-accounting-for-female-agency-and-reconsidering-scholarship/>
- Whitehead, Kevin. 2020. *Play the Way You Feel*. New York: Oxford University Press.
- Wierzbicki, James. 2008. *Film Music: A History*. Londra: Routledge.
- Wierzbicki, James. 2019. "The 'Silent' Film in Modern Times." *Music and Sound in Silent Film* içinde, editörler Ruth Barton ve Simon Trezise, 198-208. Londra: Routledge.
- Williams, Roland Leander. 2015. *Black Male Frames*. New York: Syracuse University Press.
- Wipplinger, Jonathan O. 2017. *The Jazz Republic: Music, Race, and American Culture in Weimar Germany*. Michigan: University of Michigan Press.

### **Müzikler**

Allan, Lewis. 1957. "Strange Fruit". *Billie Holiday*. Commodors Records. Verve.

### **Filmler**

Bacon, Lloyd. 1928. *The Singing Fool*. ABD: Warner Bros.

Crosland, Alan. 1927. *The Jazz Singer*. ABD: Warner Bros.

Griffith, David W. 1915. *Birth of A Nation*. ABD: David W. Griffith Corp.



# Türkiye’de Siyasal İletişim Çalışmalarını Haritalandırmak: Türkçe Araştırma Makaleleri Üzerine Bir İnceleme

Ayşe Nevin Yıldız

Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi  
<https://orcid.org/0000-0002-0524-5029>  
newaysenevinyildiz@gmail.com

Umut Yener Kara

Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi  
<https://orcid.org/0000-0002-0556-4863>  
umutyener84@gmail.com

Gökhan Arıkan

Bağımsız Araştırmacı  
<https://orcid.org/0009-0005-3421-1724>

## Öz

Siyasal iletişim araştırmaları, sosyal bilimlerde siyaset bilimi, iletişim ve medya çalışmaları gibi disiplinlerin yoğunlaştığı önemli bir interdisipliner alan niteliğindedir. Alan, yurt dışında olduğu gibi Türkiye’de de geçmişte iletişim disiplininin kurumsallaşması açısından kurucu bir rol oynamıştır. Yurt dışında yapılan güncel çalışmalar alanda bir “kamusal iletişim krizi” teşhisi yapmakta, bu krizin aynı zamanda siyasal iletişim çalışmaları için de bir meydan okuma anlamına geldiğini iddia etmektedirler. Bununla birlikte Türkiye’de alanın güncel durumunu ve eğilimlerini, yayımlanmış araştırma makalelerini analiz ederek özetleyen ve tartışan herhangi bir çalışma bulunmamaktadır. Bu eksiklik bir yandan Türkiye’deki siyasal iletişim çalışmalarının güncel durumu hakkında konuşmayı imkânsız hale getirirken diğer yandan da “kamusal iletişim krizi” teşhisinin

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi ■ 11 (1) ■ bahar/spring: 79-110

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.1328452



Türkiye açısından geçerli olup olmadığı sorusunu tartışmayı zorlaştırmaktadır. Söz konusu soruları merkeze alarak alanın bir portresini çıkarmayı amaçlayan bu çalışmada DergiPark ve TR Dizin’de “siyasal iletişim” veya “siyasi iletişim” ifadelerini başlığında, özetinde ya da anahtar kelimelerinde içeren 254 makale manuel ve otomatik içerik analizi yöntemleriyle; araştırma türü, konu, metodoloji, yöntem ve teori bakımından analiz edilmiştir. Sonuçlarımız, (1) Türkiye’de siyasal iletişim araştırmalarının ağırlıklı olarak metin analizi yöntemlerini tercih eden, (2) konu olarak seçim kampanyalarına ve reklamlarına odaklanan, (3) mecra olarak Twitter başta olmak üzere sosyal medyaya yönelen, (4) teori kullanımının sınırlı olduğu, (5) sınırlı bir uluslararası karaktere sahip ve son olarak (6) iletişim araştırmaları içinde, spesifik olarak ise halkla ilişkiler ve pazarlama bölümü ağırlıklı bir disiplinler profile sahip bir alan olduğunu göstermektedir. Alanın ağırlıklı olarak siyasal reklamcılık ve pazarlama odaklı hale gelmesi siyasal iletişimin çoğulcu demokrasilerde üstlendiği rolün ve siyasal iletişim araştırmalarının misyonunun Türkiye bağlamında yeniden değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Siyasal iletişim, Türkiye, bilimsel paradigmlar ve gelenekler, araştırma makaleleri

■ ■ ■ ■ ■

Makale geliş tarihi: 17.7.2023 ■ Makale kabul tarihi: 17.4.2024

# *Mapping Political Communication Studies in Turkey: A Review of Turkish Research Articles*

*Ayşe Nevin Yıldız*

*Hacettepe University Faculty of Communication*

<https://orcid.org/00000-0002-0524-5029>

[newaysenevinyildiz@gmail.com](mailto:newaysenevinyildiz@gmail.com)

*Umut Yener Kara*

*Hacettepe University Faculty of Communication*

<https://orcid.org/0000-0002-0556-4863>

[umutyener84@gmail.com](mailto:umutyener84@gmail.com)

*Gökhan Arıkan*

*Independent Researcher*

<https://orcid.org/0009-0005-3421-1724>

## **Abstract**

The study of political communication is an essential interdisciplinary field in the social sciences that lies at the intersection of political science, communication, and media studies. The field of political communication has been integral to the institutionalization of communication as an academic field both in Turkey and abroad. Recent international research has diagnosed a “crisis of public communication” in the field and pointed to the challenges this crisis poses to political communication research. However, because there is no study that summarizes and discusses the field’s current state and trends in Turkey, it is impossible to assess whether the suggested “crisis of public communication” applies there as well. To remedy this, the present study employs both manual and automatic content-analysis methods to analyze 254 Turkish articles collected from the Dergipark and TrDizin databases that contain the term “political communication” in their titles, abstracts, or keywords. This investigation reveals the following: (1) The most commonly used methodologies are text analysis;

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

**ilef dergisi** ■ 11 (1) ■ bahar/spring: 79-110

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.1328452



(2) in general, the research focuses on election campaigns and advertisements; (3) the preferred medium is social media, particularly Twitter; (4) there is a substantial lack of theory; (5) the field has very limited international scope; and (6) the field has a disciplinary profile dominated by researchers in the fields of communication and public relations. The fact that the field has become predominantly focused on political advertising and marketing suggests that the role of political communication in pluralistic democracies and the mission of political communication research should be re-evaluated in the Turkish context.

**Keywords:** Political communication, Turkey, scientific paradigms and traditions, research articles

■ ■ ■ ■ ■

Received: 17.7.2023 ■ Accepted: 17.4.2024

Siyasal iletişim araştırmaları, sosyal bilimlerde siyaset bilimi, iletişim ve medya çalışmaları gibi disiplinlerin yoğunlaştığı önemli bir interdisipliner alan niteliğindedir. Alan, yurt dışında olduğu gibi Türkiye’de de iletişim araştırmalarının kurumsallaşması ve disiplinler serüveni açısından kurucu bir rol oynamıştır. Walter Lippmann, Harold Lasswell ve Paul F. Lazarsfeld gibi iletişim çalışmalarındaki kurucu isimlerin, farklı teorik eğilimlere sahip olsalar dahi sahaya ilişkin ilk araştırmalarını siyasal iletişim alanında yaptıkları görölmektedir. Everett M. Rogers (2004), Lasswell gibi araştırmacıların siyasal iletişim bağlamında geliştirdiği “kim, kime, neyi, hangi kanaldan, hangi etkilerle söylüyor” gibi modellerinin günümüzde alana hissedilir şekilde yön verdiğine dikkat çeker (2004, 5). Öyle ki kitle iletişim araçlarıyla aktarılan politik mesajların ABD vatandaşlarının siyasal davranışları üzerindeki etkisine odaklanan bu geleneği ne 1950’lerde gelişen televizyon ne de 1990’lar itibarıyla yaygın hale gelen internet yerinden edebilmiştir (Rogers 2004; Wyatt 1998).

Paul Lazarsfeld ve Harold Lasswell gibi kurucu araştırmacılar çalışmalarının merkezine kamuoyu ve propaganda gibi kavramları almışlar ve kitle iletişim araçlarının kamuoyu üzerindeki etkisiyle seçmenlerin oy kullanma davranışları üzerindeki sonuçlarını ölçmeyi amaçlamışlardır. Bu durum iletişim araştırmalarının kurucu kuramlarının esasında bugün siyasal

iletişim kuramları olarak adlandırılan kuramlar olduğunu göstermektedir. Her ne kadar dertleri öncüllerinden farklı olarak medyanın etkisini ölçmekten ziyade siyasal iletişim süreçlerini toplumsal ve siyasal bağlamı içinde anlamak da olsa gündem belirleme, çerçeveleme, ekme ve suskunluk sarmalı gibi daha güncel teorilerin büyük oranda kitle iletişim araçları ve mesajlarının politik süreçlerdeki rolünü ve/veya işlevlerini araştırıyor olması, Rogers'ın yukarıdaki tartışmaya konu olan tezini doğrular niteliktedir.

Yukarıda belirttiğimiz üzere siyasal iletişim araştırmaları, sadece iletişim çalışmalarını açısından sahip olduğu kurucu niteliğinden değil, aynı zamanda söz konusu kurucu kuram ve çalışmaların güncel siyasal iletişim çalışmalarını üzerindeki etkisini koruduğu için de kritik bir öneme sahiptir. Bu önemi doğrultusunda siyasal iletişim alanının geğmişi, güncel durumu, eğilimleri, geleceği ve yaşadığı kriz üzerine geğmişten günümüze pek çok çalışma yapılmıştır.

Bu çalışmaların bir bölümü, alanın geğmişten günümüze kuruluş hikâyesini, alandaki hâkim kuramsal eğilimleri, yöntemleri ve çalışma konularını ele alırken (Graber 2004; Lin 2004; Rogers 2004) diğer bir bölümü ise özellikle postmodernizmin ve neoliberalizmin arka planını oluşturduğu kültürel ve siyasal değişimlere eşlik eden dijitalleşmenin, vatandaş kavramında yarattığı aşınmayı merkeze alarak bu gelişmelerin siyasal iletişim alanı için sonuçlarını tartışmaktadır (Bennett ve Iyengar 2008; Blumler ve Gurevitch 1995; Blumler ve Kavanagh 1999; Blumler 2018; Mutz 2001; Sampedro 2011; Semetko ve Scammell 2012). Tartışmaya konu olan bu iki grup çalışmanın temel ve ortak argümanı, söz konusu dönüşümler sonucunda artık ne bir kitleden ne de eski tanımlarıyla bir vatandaş kategorisinden bahsetmenin mümkün olduğudur. Bu iki kategorinin büyük oranda tahrip olması nedeniyle de kitle iletişim araçlarının seçmenlerin siyasal davranışları üzerindeki etkilerini ölçmeyi amaçlayan kuramların güncel toplumu anlamak için yetersiz kaldığını fakat bu çerçeveyi aşan yeni bir yaklaşım geliştiremediği için de söz konusu kuramların siyasal iletişim araştırmalarındaki ağırlığını hala koruduğunu söylemektedirler. Anglo-Amerikan ana akım siyasal iletişim araştırmaları geleneğindeki güncel durum üzerine yapılan bu tartışmaların yanında maalesef Türkiye'deki siyasal iletişim alanındaki araştırma makalelerinin güncel durumunu konu alan bu türden bir tartışma mevcut değildir. Bu araştırmanın amacı, yukarıda özetlenen ve adına kriz denen siyasal iletişim alanında yaşanan güncel gelişmeler bağlamında Türkiye'deki siyasal iletişim çalışmalarının nerede durduğu sorusuna yanıt bulmaktır. Böylece alanın

dünyeye ve bugününe ilişkin bir portre çıkarılarak geleceği hakkında da bir tartışma izleği oluşturulabilecektir.

Araştırma makaleleri bazında alan hakkında böyle bir portre çıkartmak için ise otomatik ve manuel içerik analizi yöntemlerini bir araya getiren özgün bir metodoloji kullanıyoruz. Metodolojik hareket noktamız, günümüzde gittikçe yaygınlaşan dijital veri tabanları ile bilgisayar tabanlı (*computational*) metin ve içerik analizi yöntemlerinin akademik alanları ve disiplinleri taramak ve haritalamak, “meta-bilgi” (Evans ve Foster, 2011) veya bilgi üzerine bilgi üretmek için önemli metodolojik fırsatlar ve olanaklar sunduğudur. Ancak bilgisayar tabanlı yöntem ve teknikler veri toplama ve analiz işlemlerini hızlı ve güvenilir şekilde gerçekleştirebilmekle birlikte metinlerin anlamlarına, bağlamlarına ve nüanslarına hassasiyet bakımından insan okuyucuların hâlâ çok uzağındadır. Bu yüzden bu çalışmada, makinelerin ve insanların avantajlarını ve dezavantajlarını dengelemeye çalışan, niceliksel ölçek ile niteliksel derinlik arasında bir denge tutturmayı amaçlayan melez bir tasarım benimsedik.

Bu metodolojiyle cevaplamaya çalıştığımız ana araştırma sorusu “Türkiye’deki Türkçe siyasal iletişim makaleleri yöntem, metodoloji, teori ve araştırma konuları bakımından nasıl bir profil çizmektedir; alanda bu eksenlerde eğilimler ve yönelimler nelerdir?” şeklindedir. Araştırmanın örneklemini oluşturan Türkçe araştırma makaleleri Türkiye’de siyasal iletişim alanında üretilen bütün akademik yayınları temsil etmemekle birlikte ulaşılan bulgu ve sonuçların, lisansüstü tezler gibi diğer yayınlar üzerine yapılmış diğer çalışmalarla birlikte değerlendirilerek alanın güncel durumu, eğilimleri ve yönelimleri konusunda genel bir fikir verdiği kanaatindeyiz.

Bu makalede ilk önce ana akım iletişim araştırmalarının tarihsel arka planını oluşturan Anglo-Amerikan iletişim araştırmalarını konu alan bir tartışma yapacağız. Ardından da alanın Türkiye’deki geçmişi ve alanda yapılan ilk çalışmalara ilişkin bir izlek oluşturacağız. Bu iki tartışmayla alanın gerek dünya gerek Türkiye ölçeğinde ne tür çalışmalar ile başladığı, hangi paradigmalara çalıştığı ve günümüzde ne tür kuramsal eğilimler ve hangi paradigmalardan hangileri dert ettiğine ilişkin genel bir izlek oluşturmayı amaçlıyoruz. Veri toplama ve analiz yöntemlerimizi aktardıktan sonra, bulguları yukarıda aktardığımız izlekler ışığında tartışacak ve son olarak da alana ilişkin önerilerde bulunacağız.

## Anglo-Amerikan Gelenekte Siyasal İletişim Çalışmaları

İletişim araştırmaları tarihine baktığımızda, iletişimin demokratik bir toplum açısından üstlendiği işlevleri tartışan çalışmalara bakmış oluyoruz. Temelleri, entelektüel, felsefi ve akademik kökleri Chicago Okulu'na kadar uzansa da (Özçetin 2018; Hardt 1992) iletişimin akademik bir alan olarak kurumsallaşması hem görece geç hem de diğer alanlara göre daha pragmatik ve mesleki motivasyonlarla gerçekleşmiştir. Öyle ki Chicago Okulu'ndan itibaren iletişim, demokratik bir toplumun inşasında ve sürdürülmesindeki işlevleri çerçevesinden ele alınmış ve tartışılmıştır. Chicago Okulu'nun etkisini yitirerek yerini davranışçı ekole bırakmasıyla da (Peters 1993, 6-8) kitle iletişim araçlarının Batı tipi temsili demokrasilerde kamuoyunun oluşumundaki etkisi, propaganda kavramı merkeze alınarak tartışılmıştır. Demokrasiye ve haliyle iletişime bakışlarındaki büyük farklılıklara rağmen her iki okulun da iletişime demokrasiler açısından büyük işlevler yüklediği rahatlıkla söylenebilir. Ancak iletişim çalışmalarının ilk örneklerinin etki paradigması içinden yapılan siyasal iletişim çalışmaları olduğu açıktır.

Bu geleneğin kökenlerine baktığımızda Walter Lippmann'ın 1922 yılında kaleme aldığı *Public Opinion* öncü niteliğinde olup esasında "kamuoyu" kavramıyla demokrasi ve iletişim arasındaki ilişkiye dikkat çekmiştir. Hardt (1992) da Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte demokratik süreçlerin kesintiye uğramasıyla siyaset ve iletişimin, haliyle de siyasal iletişimin bir nevi ikna stratejilerine dönüştüğünü söyler. Hardt'a (1992) göre savaş koşulları ve sonrasında iletişim, toplumsal ve siyasal yapı içinde merkezine iknayı almış ve kitle iletişim araçlarıyla aktarılan mesajların yurttaşın siyasal davranışlarına etkilerinin ölçüldüğü bir alan olarak kurumsallaşmaya başlamıştır.

Böylece Lippmann'ın *Public Opinion* adlı kurucu çalışmasıyla başlayan iletişim veya siyasal iletişim çalışmaları devamında Harold Lasswell'in geliştirdiği çizgisel iletişim modeli ve bu modeli esas alan çok sayıda propaganda kuramı ile genel yapısına büyük oranda ulaşmıştır. Rogers'ın (2004) da belirttiği gibi genel manada iletişim çalışmaları spesifik olarak da siyasal iletişim çalışmaları tam da söz konusu kuramsal yaklaşımlar çerçevesinde inşa edilmiş hatta bu yaklaşımlar alanın adını da belirlemiştir. Lippmann'ın öncü niteliğindeki çalışmasından esinlenerek iletişim alanı 1930'lara kadar "kamuoyu ve propaganda" olarak adlandırılmış, 1940'larla birlikte ise neredeyse tam bir uzlaşıyla alanın adı kitle iletişim araştırmaları olarak kurumsallaşmıştır. Alan adında yaşanan bu değişimin ana nedeni, iletişim kuramlarının büyük oranda kitle iletişim araçlarının etkilerini sorunsallaştırıyor olmasıdır (Rogers 2004, 4).



Propaganda teorilerinin siyasal iletişim çalışmaları üzerindeki etkisi söz konusu isim değişikliğinden sonra da sürmüştür. Paul F. Lazarsfeld’in 1937 yılında Rockefeller Foundation tarafından fonlanan ve kitle iletişim araçlarının izleyiciler üzerindeki etkisini radyo özelinde ölçtüğü araştırması tam da bu geleneğin gerek kuram gerekse yöntem açısından iyice güçlendiğini gösterir niteliktedir. Bununla birlikte 1940 yılında seçmenlerin oy verme davranışları ve kitle iletişim araştırmaları arasındaki ilişkiyi niceliksel yöntemlerle araştırdığı *Erie County* çalışması ve ardından 1955 yılında yayımlanan *Personal Influence* (Katz ve Lazarsfeld, 1955) adlı kitabı da dönemin siyasal iletişim çalışmalarında propaganda teorilerinin başat olduğu güçlü etkiler döneminin hâkimiyetini yitirmeye başladığını göstermektedir.

Gerek Hanno Hardt (1992) gerekse de Robert O. Wyatt (1996) bu türden bir dönüşümün ABD’deki toplumsal ve siyasal gelişmelerden bağımsız ele alınamayacağını söylerler. Nedenselliğe getirilen eleştirilerin de etkisiyle Amerikan yaşamında ortaya çıkan dönüşümlerin bir sonucu olarak iletişim araştırmalarında hâkim olan ve mesajın hızlı bir biçimde davranışları değiştirdiği varsayımına dayanan güçlü etkiler yaklaşımı, yerini alımlayıcılara odaklanan sınırlı etkiler yaklaşımına bırakmıştır. Buna göre mesaj, onu alımlayanın gerçekliğe ilişkin perspektifini yavaş ve uzun vadede belirler. Yani bundan böyle mesajın alımlayıcı ile girdiği etkileşim sürecini bu mesajı alımlayanın özelliklerine de bakarak inceleyen bir yaklaşım ortaya çıkmıştır. Bu dönemin başlıca kuramlarından olan “gündem belirleme” ve “çerçeveleme” siyasal iletişim çalışmalarında hâkim olmaya başlamıştır (Wyatt 1996, 146). Daha güncel tarihli tartışmalara baktığımızda ise özellikle postmodernizmin ve neoliberalizmin hem siyasal hem kültürel hem de sosyolojik manada yarattığı etkiler ve yeni iletişim teknolojilerinin parçalı ve interaktif yapısının getirdiği dönüşümler itibarıyla söz konusu kuramların mevcut siyasal iletişim çalışmalarındaki kullanımının tartışmalı hale geldiği görülmektedir (Bennett ve Iyengar 2008). Hatta söz konusu dönüşümlerin siyasal iletişim alanında bir kriz yarattığı fikri hâkimdir. Buna göre Batı tipi liberal demokrasiler, demokrasi idealinin uzağına düşen bir siyasal iletişim türüyle karşı karşıyadır ve bu iletişimin kendisi “kamusal iletişim krizi” olarak varlık göstermektedir (Blumler ve Gurevich 1995). Siyasal iletişimi iktidar eksenini doğrultusunda toplumsal yaşamın her anını kapsayan bir zeminde ele almaktan ziyade seçim kampanyaları ve propaganda çalışmalarıyla sınırlayan bir kavrayışın (Ekinci 2014) yaşadığı krizin çeşitli nedenleri ve görüngüleri vardır ve bunlar, aynı zamanda siyasal iletişim çalışmalarında yaşanan güncel sorunların da kaynağıdır. Söz konusu kriz tartışmaları üç ana başlık altında özetlenebilir.

Bunlardan ilki medya ekolojisindeki dönüşümlerle de ilişkili bir biçimde kitle fenomeninin ve kamusal alanın çöküşünün, parçalanmış bir yapının, haliyle de farklılıkların ön plana çıktığı bir toplumun yükselişidir (Blumler ve Kavanagh 1999; Bennett ve Iyengar 2008; Chaffee ve Metzger 2001; Sampedro 2011). İkincisi, siyasal iletişimin profesyonelleşmesi, medyalaşması ve ticarileşmesi sonucunda tüketici olarak yurttaş modelinin egemen hale gelmesidir (Semetko ve Scammell 2012; Blumler ve Kavanagh 1999). Farklı isimler bu gelişmelerle birlikte geleneksel kuram ve yöntemlerin siyasal iletişim çalışmaları açısından işlemez hale geldiğini iddia etmektedir (Bryant ve Miron 2004; Lin 2004). Diğer taraftan ise söz konusu bu dönüşümlere rağmen siyasal iletişim araştırmalarında hâlâ altmışların kuramsal yaklaşımları ve araştırma yöntemleri egemenliğini korumaktadır.

Siyasal iletişim araştırmalarını inceleyen ampirik çalışmalar ise Anglo-Amerikan geleneği içinde seçmen ve oy verme davranışına odaklanan anket çalışmalarının egemenliğini hala sürdürdüğüne işaret etmektedir (Graber 2004, 50). Alıntı analizi tabanlı bir çalışma İngilizce dergilerde iki ana araştırma geleneği tespit etmiştir: Seçmen ve oy verme davranışları üzerine odaklanan anket tabanlı çalışmalar ile siyasal mesajlara odaklanan retorik ve içerik analizi tabanlı araştırmalar (Lin 2004). Karpf ve diğerleri (2015), *Political Communication* dergisinde 2003-2015 yılları arasında yayınlanan makaleleri analiz etmişler, anket tabanlı niceliksel pozitivist geleneğin hâkimiyetini sürdürdüğünü bulmuşlardır.

Yukarıda aktarılan tartışmalar tarihsel süreç içerisinde medya alanında ve toplumsal yapıda ortaya çıkan dönüşümlerle birlikte siyasal iletişim araştırmalarının odağının dönüştüğünü ancak paradigmanın değişmediğini göstermektedir. Söz konusu izleğin Türkiye’de aldığı hale bakmak çalışmanın evrenini tanımlamak açısından önem arz etmektedir.

## **Türkiye’de Siyasal İletişim Araştırmaları**

ABD’de olduğu gibi Türkiye’de de iletişim araştırmalarının ayrı bir disiplin oluşturabileceği fikrinin doğuşu ancak siyaset bilimi, sosyoloji ve psikoloji gibi disiplinlerle ilişkiye geçmesi, bu disiplinlerle kurduğu ilişki çerçevesinde ikna, propaganda, siyasal iletişim gibi alanlarda bir dizi ampirik araştırma için işlevselleştirilmesi ile olmuştur. Her ne kadar ABD’den farklı biçimde Türkiye’de alanın akademik olarak kurumsallaşması 1970’li yılları bulmuşsa da yine ABD ile benzer biçimde Türkiye’de gerçekleştirilen ilk akademik iletişim çalışmaları, ağırlıklı olarak siyasal iletişim sahası içinden çıkmıştır.

Türkiye’deki siyasal iletişim alanı için kurucu nitelikte olan isim Nermin Abadan Unat’tır. Abadan Unat, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi bünyesinde 1966 yılında kurduğu “Siyasal Davranış” kürsüsüyle o dönemde Türkiye akademisinde henüz tartışılmayan “siyasal davranış”, “kamuoyu”, “halkla ilişkiler”, “baskı grupları” gibi bir dizi kavramı siyaset bilimi alanına dâhil etmiştir (Uzun-Avcı 2020, 651). Benzer bir biçimde siyasal iletişim alanındaki ilk akademik çalışmalar da Abadan Unat’a aittir. Bunların en önemlilerinden biri 1965 yılında kaleme aldığı “Türkiye’nin Üç Büyük Şehrinde Radyo ile Halk Oylaması” adlı çalışmasıdır (aktaran Şendur-Atabek 1999, 172).

Diğer öncü çalışmalara bakıldığında, Ünsal Oskay modernleşme ve toplumsal kalkınma kuramları açısından TRT’yi değerlendirmiş, Oya Tokgöz, Türkiye ve Ortadoğu ülkelerinde radyo ve televizyon sistemlerini incelemiş, Aysel Aziz televizyonun eğitim açısından rolünü, Uygur Kocabaşoğlu Türkiye’de radyonun gelişim sürecini ve son olarak Nilgün Abisel, Türk sinemasını konu almıştır. Tokgöz’e (2014) göre 1970’lerde yapılan bu ilk doktora tezleri iletişim bilimlerinde yapılacak çalışmaların genel çerçevesini belirlemiştir. Ama bunlardan özellikle ikisi yani Tokgöz’ün ve Aziz’in çalışmaları, Türkiye’deki iletişim araştırmaları geleneğinin siyasal iletişim çalışmaları üzerinden kurumsallaşarak yaygınlaşmasına sebep olmuştur (Aziz 2003; 2006; Tokgöz 2014).

Tokgöz, kendi doktora tezini Türkiye’de gerçekleştirilmiş ilk iletişim doktora tezi olarak tanımlamakta ve Aziz ile kendi çalışmasının Anglo-Amerikan iletişim kuram ve yaklaşımlarının iletişim araştırmalarında nasıl kullanılabileceğini göstermiş olması açısından önemli olduğunu söylemektedir (Tokgöz 2014, 135). Siyasal iletişim alanında ampirik yöntemlerle gerçekleştirilen bu çalışmalar Türkiye’deki ilk dönem iletişim araştırmalarını gerek konuları gerekse de yöntemleri açısından büyük oranda şekillendirmiştir. Bu iki çalışmaya bakıldığında, bulgular kısmında daha ayrıntılı tartışılacağı üzere, özellikle 1990’larla ivme kazanan, seçim kampanyalarını analiz etme, yine seçimlerde liderlerin imajlarını veya bunlara ilişkin medyada çıkan haberleri analiz etme gibi konulara sahip değildiler.

Özetle Türkiye’deki ilk dönem siyasal iletişim çalışmalarında kitle iletişim araçlarının siyasal işlevlerine odaklanılmakta, bu bağlamda da radyonun ve televizyonun seçmen davranışları üzerindeki etkilerine yoğunlaşılmaktadır. Takip eden yıllarda ise televizyon, radyo ve gazetelerin içeriklerine yönelik metin analizleri yaygınlaşmaya başlamıştır (Aziz 2006, 23). Ancak Aziz’e

(2003) göre doksanlardan sonra alanda bir dönüşüm başlamış ve sonuç olarak da siyasal iletişim alanı, siyasal reklamlara ve seçim kampanyalarına metin çözümlemek suretiyle bakan bir alan haline gelmiştir. Bu dönemde siyasal iletişim süreçlerinin halkla ilişkiler ve seçim kampanyaları ile iç içe geçtiğini görürüz ki bu, aynı zamanda seçim faaliyetlerinin kampanyalar adı altında birer halkla ilişkiler faaliyetine dönüşmesiyle de ilgilidir. Doksanlarla birlikte siyasal iletişim çalışmalarının büyük oranda seçim haberlerini, reklamlarını ve kampanyalarını içerik analizi yöntemiyle çözümleyen araştırmalarda yoğunlaşması da bu bağlamda değerlendirilebilir (Bayraktutan ve Gürbüz 2022; Karaaslan-Şanlı 2022).

Eser Köker'in kaleme aldığı *Politikanın İletişimi İletişimin Politikası* (1998) isimli kitap tam da siyasal iletişim araştırmalarının aldığı bu hale yönelik bir eleştiridir. Zira politik iletişim, politikanın post-modern döneminde yaşadığı dönüşümlere koşut biçimde bir teknik ya da teknikler toplamı olarak algılanmakta; bu da alanın tarihsel kökenleri gibi kavramsal nesnesinin sahip olduğu tarihsel ve felsefi birikimden yalıtılması işlemine de ivme kazandırmaktadır (Köker 1998, 9-10). Köker'in getirdiği bu eleştiriler aynı zamanda alanda yeni bir eleştirel yaklaşım geliştirme girişiminin de bir sonucudur.

Türkiye'de siyasal iletişim alanını tarayan ampirik çalışmalara baktığımızda Karaaslan-Şanlı (2022), siyasal iletişim araştırmaları alanında kaleme alınmış yüksek lisans ve doktora tezlerini tematik olarak analiz ederek alanda en sık çalışılan konulardan birincisinin seçimler/seçim araştırmaları, ikincisinin ise siyasi aktörler ve söylemleri olduğunu ortaya koymaktadır. Seçmen katılımı, kamuoyu, demokrasi ve siyasal iletişim gibi siyasal iletişimin demokratik sistemlerin işleyişi açısından üstlendiği işlevlere odaklanarak ele alan çalışmaların azlığı, alanın güncel durumu hakkında fikir vericidir (Karaaslan-Şanlı 2022, 68). Araştırma konularının seçilmişler, güçlü siyasal aktörler, kampanyalar, medya ve "seçmen olarak yurttaş" üzerine odaklanması ona göre Türkiye'de siyasal iletişim çalışmalarının sınırlılıklarına işaret eder (Karaaslan-Şanlı 2022, 71-72).

Bayraktutan ve Gürbüz (2022) tarafından gerçekleştirilen bir diğer çalışma da Türkiye'de 1990'lı yıllardan itibaren yazılmış siyasal iletişim konulu lisansüstü tezlerini yöntemlerini merkeze alarak incelemektedir. Lisansüstü tezlerin yarı yarıya niteliksel ve niceliksel metodolojiler kullandıklarını, niteliksel araştırmaların söylem analizi, niceliksel araştırmaların ise çoğunlukla içerik analizi ve anket yöntemlerini tercih ettiğini bulmuşlardır.

Aynı çalışma siyasal iletişimin en çok Halkla İlişkiler ve Tanıtım yüksek lisans ve doktora programlarında yapıldığını da ortaya koymaktadır (Bayraktutan ve Gürbüz 2022, 78-84).

Yukarıda özetlenen çalışmalar alandaki lisansüstü tezleri incelemeleri açısından çok önemlidir. Ancak diğer taraftan alanda kaleme alınmış araştırma makalelerinin geçmişten günümüze durumunu ampirik verilerle ortaya koyan bir çalışma bulunmamaktadır. Elinizdeki bu çalışma siyasal iletişim konulu araştırma makaleleri üzerine gerçekleştirilmiş kapsamlı bir çalışmanın eksikliğini tamamlamak ve siyasal iletişim alanının 1990’lardan 2022’ye kadar aldığı hali ampirik verilerle ortaya koymak amacıyla kaleme alınmıştır.

## Metodoloji ve Yöntem

Türkiye’de siyasal iletişim alanını haritalamak üzere bu çalışmada otomatik ve manuel içerik analizi yöntemlerini bir arada kullanan melez bir araştırma deseni benimsedik. Manuel veya geleneksel içerik analizi, akademik alanlar, disiplinler, alt-alanlar ve dergiler üzerine yapılan ampirik çalışmaların ve sistematik literatür taramalarının uzun yıllardır tercih edilen ve standartlaşmış araştırma yöntemi olagelmıştır (örn. Borah 2015; Bryant ve Miron 2004; Donsbach vd. 2005; Kim vd. 2017; Walter vd. 2018, Krippendorff 2018). Son yıllarda ise bu alanda bilgisayar tabanlı (*computational*) metin analizi ve/veya bibliyometrik tekniklere dayalı otomatik içerik analizi yöntemleri gittikçe yaygınlaşan şekilde kullanılmaktadır (Antons vd. 2023; Donthu vd. 2022; Atabek ve Atabek, 2019). Akademik yayıncılığın dijitalleşmesi, yurt dışında Web of Science ve Scopus, Türkiye’de ise TR Dizin ve DergiPark gibi akademik dizin ve platformların yaygınlaşması dijital araçlarla akademik alanlar üzerine büyük veya küçük ölçekte bibliyografik veri toplamayı ve analiz etmeyi son derece kolaylaştırmıştır. Bu gelişmeler “meta-bilgi” (Evans ve Foster 2011) ve “bilimin bilimi” (Fortunato vd. 2016) gibi yeni araştırma programlarının hareket noktasını oluşturduğu gibi “bilimsel bilgi sosyolojisi” gibi daha eski ve köklü araştırma alanlarında da önemli bir hareketlenme ve canlanma yaratmıştır (Edelmann vd. 2020).

Manuel ve bilgisayar tabanlı yöntemler bazen birbirlerini ikame edebilen dışlayıcı yöntemler olarak görülebildiği gibi ikisinin birbirlerini destekleyici ve tamamlayıcı şekilde bir araya getirilebileceği ve hatta getirilmesi gerektiği de iddia edilmektedir (örn. Boumans ve Trilling 2016; Hase vd. 2020; Grimmer ve Stewart 2013; Lewis vd. 2013; Zamith ve Lewis 2015). Bu çalışmalarda

vurgulandığı üzere içerik analizi bağlamında bilgisayarların ve insan kodlayıcıların kendine özgü avantajları ve dezavantajları vardır. Bilgisayarlar veri toplama, sayma ve sınıflandırma işlemlerini büyük ölçekte güvenilir ve hızlı şekilde yapabilmekte ancak sağladıkları zaman ve emek tasarrufuna rağmen metinlerin anlamlarına, bağlamlarına ve nüanslarına hassasiyet bakımından insan kodlayıcıların hâlâ çok uzağındadırlar. Bu yüzden bu araştırmada her iki tarafın avantajlarını ve dezavantajlarını dengelemeye çalışan, niceliksel ölçek ile niteliksel derinlik arasında bir denge tutturabilen melez bir tasarım benimsedik. Bu metodolojik tasarım sayesinde aynı zamanda bilgisayar tabanlı yeni tekniklerin olanaklarından ve zengin görselliklerinden faydalanmayı, verilere farklı ampirik araçlarla çoğul bakışlar sunmayı ve beraberinde bulguları üçgenleyerek teyit etmeyi hedefledik.

### ***Veri toplama ve örneklem***

Analiz birimimiz olan siyasal iletişim konulu Türkçe makalelerin olabildiğince kapsayıcı bir örneklemini oluşturabilmek için DergiPark ve TR Dizin'in arama özelliğini kullanarak "siyasal iletişim" veya "siyasi iletişim" ifadelerini başlığında, özetinde veya anahtar kelimelerinde içeren Türkçe araştırma makalelerini, 2022 yılının Kasım ayında aratıp sonuçları ilgili veri tabanlarının kendi dışı aktarma fonksiyonları ve web kazıma<sup>1</sup> tekniklerinin bir karışımıyla toplayarak bir Excel dosyasına kaydettik. Sonrasında ise kaydettiğimiz 289 makaleyi tarayarak tekrarlayan, siyasal iletişim alanıyla alakasız görülen veya sistem hataları neticesinde sonuçlara giren makaleleri çıkarıp toplam 253 tanesini çalışmaya dâhil ettik.

### ***Manuel içerik analizi***

Manuel içerik analizinde yayınlar üç araştırmacı arasında eşit şekilde paylaşılarak kodlandı. Kodlama şeması başta Walter vd. (2018) olmak üzere benzer çalışmaların kodlama şemaları incelenerek geliştirildi (Bryant ve Miron 2004; Borah 2015; Kim vd. 2010; 2017). Sonucunda, (1) Makale Türü (Ampirik Makale, Deneme, Teorik Makale, Tarihsel Makale ve Literatür Taraması), (2) Metodoloji (Niceliksel, Niteliksel, Karma), (3) Araştırma Yöntemi (İçerik Analizi, Derinlemesine Görüşme, Anket, Deney vb.) ve (4) Teorik Çerçeve (Manuel Giriş) şeklinde ilk üçü dışlayıcı kategorilerden oluşan dört değişkenli bir kodlama şeması benimsedik.

•••

1 "Web kazıma" (*web scraping*) web sayfalarından otomatik şekilde veri toplamayı sağlayan bilgisayar tabanlı teknikler ve uygulamalardır.

Makale türleri için belli bir saha, materyal veya ampirik veri üzerine kurulu yayınlar “Ampirik Makale” olarak kabul edildi. Belli bir konu üzerine tartışma yürüten ama ampirik veri sunup analiz etmeyen makaleleri “Deneme” olarak sınıflandırdık. Teori inşa etme ve tartışma odaklı çalışmaları “Teorik Makale”; belli bir konu üzerine çalışmaları özetleyen makaleleri ise “Literatür taraması” olarak kodladık. “Tarihsel Makale”ler ise birincil veya ikincil kaynaklardan yararlanarak tarihsel bir olay, dönem veya vakayı inceleyen çalışmalarıdır. Metodoloji değişkeni için niceliksel araştırma yöntemleri üzerine kurulu ampirik makaleleri “Niceliksel”, niteliksel araştırma yöntemleri üzerine kurulu olanları “Niteliksel”, ikisini bir araya getirenleri ise “Karma” olarak kodladık. Araştırma yöntemleri için kategorilerin çoğu bilindik yöntemlerden oluşurken metin madenciliği ve ağ analizi gibi büyük veri ve veri bilimiyle yöntemleri “bilgisayar tabanlı yöntemler” olarak kodladık. Teorik çerçeve değişkenini kodlarken ilk olarak ampirik makalelerin bir teorik çerçevesi olup olmadığını belirlemeye çalıştık. Başka çalışmalar (örn. Kim vd. 2010; Walter vd. 2018) gibi katı bir kriter benimseyerek sadece yaklaşımları, analizleri ve tartışmaları spesifik teoriler üzerine kurulu çalışmaları teorik olarak saydık, böyle olmayan makaleleri “teori yok/belirlenemedi” olarak kodladık. Emin olamadığımız makaleleri son aşamada müzakere ederek kodlayıcılar olarak birlikte sınıflandırdık.

### ***Bilgisayar tabanlı yöntemler***

Manuel içerik analizini tamamlayacak ve destekleyecek biçimde makalelerin konularını ve teorilerini analiz ederken ağ analizi ve konu analizi olmak üzere iki bilgisayar tabanlı teknikten yararlandık. Ağ analizi, akademik alanların “entelektüel yapılarını” ve genel olarak araştırma bileşenlerinin ilişkilerini incelemek için yaygın bir şekilde kullanılan bir yöntemdir (Lin 2004; Song 2020; Donthu vd. 2021). Aynı amaçla bu çalışmada, makalelerin araştırma konularının ve yararlandıkları teorilerin birbirleriyle ilişkilerini ve ilişki ağlarının yapısını anlamak için anahtar kelimelerin ve kaynakçalardaki yazar referanslarının birlikte kullanımlarını (*co-occurrence*) bir ağ analizi ve görselleştirme yazılımı olan *Gephi* (0.9.7) ile görselleştirdik. Bu analizlerin temel varsayımı, anahtar kelimelerin ve yazar referanslarının birlikte kullanımlarının entelektüel ilişki gösterdiği; bu ilişkilerin oluşturduğu örüntülerin ise incelenen akademik alanlarda konu ve yaklaşım temelindeki kümelenmeleri ve gruplaşmaları açığa çıkardığıdır (Lin 2004, 79).

Son olarak hangi konuların en fazla incelendiğini daha iyi anlamak için makalelerin özetlerine R programlama dilinin *Structural Topic Models* (STM)

paketiyle konu modelleme uyguladık. Konu modelleme veya konu analizi, metinleri içerisinde geçen kelimeler bazında otomatik olarak konularına göre gruplandırılan veya kümeleyen bilgisayar tabanlı tekniklerdir (Blei 2013). Konu modellemeyi toplamda en az beş kez kullanılan tekil kelimeler (*unigram*) bazında uyguladık, dolgu kelimeleri (*stopwords*) çıkartmak için *Quanteda* paketinin Türkçe listesini kullandık, beş olarak belirlediğimiz konu sayısına dışlayıcılık ve semantik tutarlılık ölçütleri temelinde karar verdik.

## Bulgular

### *Alanın genel profili*

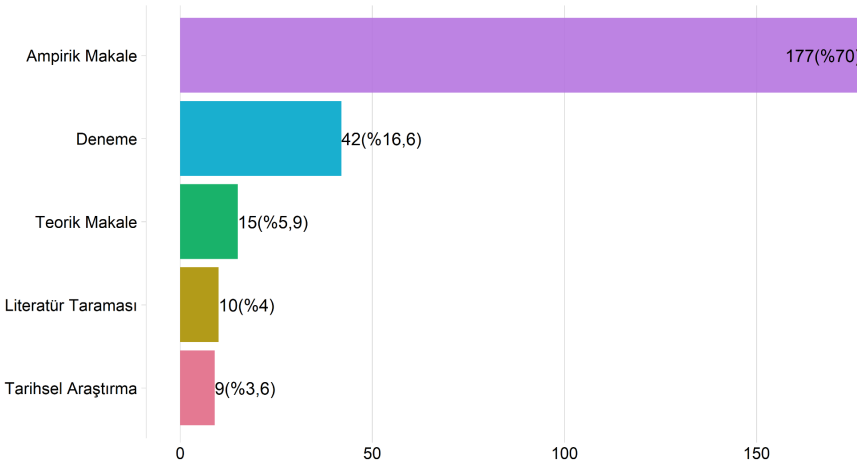
Veri toplama, temizlik ve düzenleme aşamaları sonucu 132 farklı dergide yayınlanmış 253 makaleyi çalışmanın kapsamına aldık. Makalelerin tarih aralığı 2003 ile 2022 arasında değişmekle birlikte büyük çoğunluğu (%68,3) 2018-2022 yılları arasında bir yayın yılına sahipti. Bu durum siyasal iletişim alanının son yıllarda popülerleşmesinden ziyade dijital yayıncılığın getirdiği kolaylıklarla birlikte Türkiye’de akademik dergi yayıncılığının ve araştırmacılar nezdinde makale yayınlama alışkanlığının yaygınlaşmasıyla ilişkilidir (benzer bir örüntü İngilizce dergiler ve makaleler için de geçerlidir bkz. Günther ve Domahidi 2017). Makalelerin en fazla yayımlandığı dergilere bakıldığında, *Selçuk İletişim* 18 makaleyle birinci sırada; *Turkish Studies (Electronic)* (12) ve *Erciyes İletişim Dergisi* (11) ikinci ve üçüncü sıradalardı. Makalelerin belli başlı dergilerde toplanmak yerine büyük kısmı iletişim alanında yayın yapan çok sayıda dergiye yayılmış olması, Türkiye’de siyasal iletişim odaklı, uzmanlaşmış bir derginin bulunmadığını göstermektedir. Makalelerin yarısından fazlası tek yazarlıydı (%56,9), makalelerde adı bulunan 307 farklı yazarın yarısına yakını iletişim fakültelerine (%47,2) bağlıyken diğer yazarlar ya sosyal bilimler enstitülerine bağlı lisansüstü öğrencilerden oluşuyordu (%13,6) ya da iktisadi ve idari bilimler fakültelerinden geliyorlardı (%10,0). Yazarların yarısına yakını (%47,8) herhangi bölüm bilgisi belirtmezken belirtenler arasında halkla ilişkiler ve tanıtım bölümü (%10,4), gazetecilik bölümü (%7,1) ve siyaset bilimi ve kamu yönetimi bölümü (%4,2) başı çekiyordu. Dergiler ve yazarlarla ilgili bulgular, Türkçe siyasal iletişim araştırmalarının sınırlı bir interdisipliner karakter taşıdığını, alanda büyük oranda iletişim araştırmacılarının aktif olduğunu gösterir niteliktedir.

### *Metodolojik-Ampirik profil*

Şekil 1.’ingösterdiği üzere yukarıda açıklanan biçimlerde kodlanan makalelerin



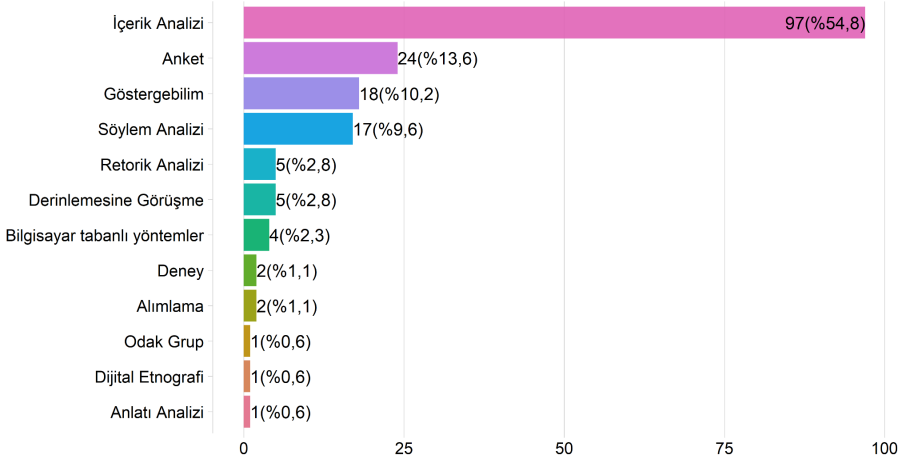
büyük kısmını ampirik araştırmalar oluşturmaktadır. Gerek dünya gerekse de Türkiye ölçeğinde siyasal iletişim çalışmaları başlangıcından beri ampirik araştırma odaklı bir alan olagelmifitir. Bunun güncel Türkçe literatür için de önemli ölçüde geçerli olduğunu görüyoruz.



**şekil 1:** Manuel içerik analiziyle kodlanan makalelerin türleri

Metodoloji ve araştırma yöntemleri bakımından ampirik olarak tanımladığımız makalelerin yarısından fazlası niceliksel bir metodoloji (%55,4), geri kalanları ise ya niteliksel (%37,3) ya da karma (%7,3) bir metodolojiye sahiplerdi. Karma olarak kodladığımız makalelerin tamamı içerik analizi yöntemini kullanıyor ancak niceliksel analizlerle niteliksel analizleri bir araya getiriyordu. Araştırma yöntemleri içerisinden en popülerleri niteliksel ve niceliksel uygulamalarıyla içerik analiziydi (%54,8), içerik analizini niceliksel yöntemlerden anket (%13,6), niteliksel yöntemlerden ise göstergebilim (%10,2) ve söylem analizi (%9,6) izliyordu (şekil 2). Bununla birlikte araştırmalarda içerik analizi ve söylem analizi yöntemleri konularında bir belirsizlik olduğunu, yöntemlerini söylem analizi olarak tanımlayan bazı makalelerin niceliksel içerik analizi yöntemine oldukça yakın analizler yaptığını gördük. Niceliksel içerik analizi yöntemi kullanan makalelerin ise veri toplama, örneklem seçimi ve analiz prosedürleri açısından sıklıkla sistematik bir karakter taşımadığını, Krippendorff (2018) ve Lacy vd. (2015) gibi araştırmacıların önerdiği pratikleri her zaman izlemediklerini gözlemledik. Sonuç olarak Türkçe siyasal iletişim alanının hem yöntem çeşitliliği hem de yöntem uygulama kalitesi açısından görece zayıf olduğu sonucuna vardık.

Vardığımız sonuçlardan bir diğeri ise ağırlıklı olarak kitle iletişim araçlarıyla aktarılan siyasi mesajların seçmen davranışları üzerindeki etkisini ölçmeyi amaçlayan ilk dönem çalışmalardan farklı olarak son yirmi yıllık çalışmaların büyük oranda metin ve içerik analizi odaklı olduğu oldu.



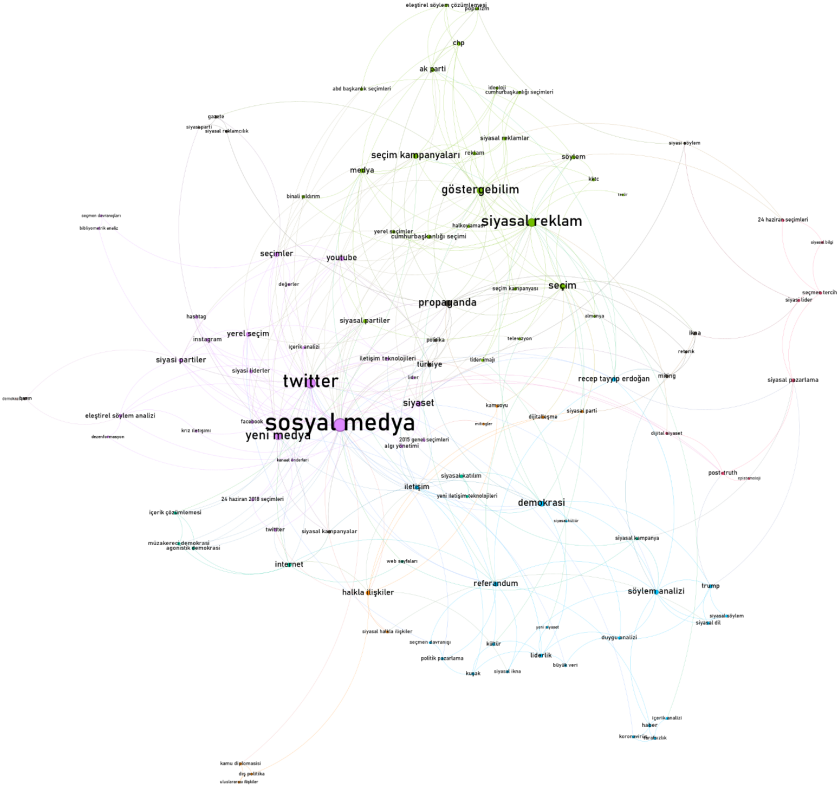
**Şekil 2:** Manuel içerik analiziyle kodlanan ampirik makalelerin kullandıkları araştırma yöntemleri

### *Araştırma konuları ve temaları*

Makalelerin araştırma konuları için gösterge olarak aldığımız anahtar kelimeleri analiz ettiğimizde, en sık kullanılan anahtar kelimeler Siyasal İletişim (183), Sosyal Medya (53), Twitter (40) ve Yeni Medya (22) olarak tespit edilmiştir. Daha önce de belirtildiği gibi Türkiye’de siyasal iletişim çalışmaları aynı zamanda kitle iletişim çalışmalarıdır. İlk dönem çalışmalar televizyonun seçmen davranışları üzerindeki etkilerine yoğunlaşmış, takip eden yıllarda yine ağırlıklı olarak televizyon, takiben de radyo ve gazetelerdeki içerikler odak noktası haline gelmiştir (Aziz 2003; 2006). Son yıllarda dijitalleşmenin yaygınlaşması ve sosyal medya platformlarının kullanımındaki artışla birlikte konusu siyasal iletişim olan çalışmaların mecrasının geleneksel medyadan yeni medyaya kaydığı, dijital medyanın Türkçe siyasal iletişim alanının ana odağı haline geldiği görülmektedir. Bunda siyasal kampanyaların son yıllarda yaygınlaşan şekilde dijital medya üzerinden yürütülüyor olmasının da etkisi büyüktür. Bu çerçevede en sık çalışılan sosyal medya platformunun 40 farklı çalışmanın anahtar kelimesinde yer bulan Twitter olduğu görülmektedir.

Diğer dijital medya platformlarının anahtar kelimelerinin kullanım sıklığına bakıldığında, Facebook 4, Youtube 4 ve Instagram 3 kez kullanılmıştır. Bu da Twitter dışındaki diğer platformların siyasal iletişim mecraları olarak bir nebze ihmal edildiğine işaret etmektedir.

Dijital medya yanında alanın diğer bir analitik odak noktası ise seçimler ve seçim kampanyalarıdır; nitekim içerisinde “seçim” geçen anahtar kelimelerin toplam 76 kez kullanıldığını bulduk. Yine siyasal kampanya reklamları diğer önemli bir analitik odak noktası olarak öne çıkmaktadır; içerisinde “reklam” ibaresi geçen anahtar kelimelerin toplam 42 kez kullanıldığını gördük.



Şekil 3: Makaleler içerisinde birden fazla kez kullanılan anahtar kelimelerin birlikte kullanımının (co-occurrence) ağ grafiği<sup>2</sup>

...

2 Gephi'nin ForceAtlas2 algoritmasıyla, lnlog moduyla görselleştirilmiştir. Düğüm boyutları için Düğüm Derece ölçütü, topluluk tespiti için Louvain algoritması kullanılmıştır. Grafiğin yüksek çözünürlüklü versiyonuna şu linkten erişebilirsiniz: <https://drive.google.com/file/d/1hjf7c-pDrFC-hjiVtngggKiBgKVKoLDb/view?usp=sharing>

Anahtar kelimelerin ağında (Şekil 3) tespit edilen ana topluluklar olarak mor renge sahip topluluğun dijital medya odaklı çalışmalara, yeşil renge sahip topluluğun seçim kampanyaları ve siyasal reklam odaklı çalışmalara, mavi renge sahip topluluğun ise referandum ve liderlik konulu çalışmalara tekabül ettiği söylenebilir. Makale özetlerine R'ın STM paketiyle konu modelleme uyguladığımızda yine benzer sonuçlara ulaştık (Tablo 1.). Bütün bu bulgular bize Türkiye'deki siyasal iletişim araştırmalarında en çok çalışılan konuların seçim kampanyaları, liderlik ve siyasal reklamcılık olduğunu; bu konuların da en sık sosyal medya, özellikle Twitter üzerinden çalışıldığını göstermektedir.

Konu	Tahmini Oran (gamma ortalaması)	Konu Başlığı	Konularla En İlişkili ve Konuları En fazla Ayırt Eden Kelimeler (FREX)
1	%26,1	Siyasal Pazarlama, Kitle İletişim ve Propaganda	iletişim, siyaset, kitle, propaganda, pazarlama, politik <b>FREX:</b> politik, pazarlama, propaganda, kültürel, dijital, kitle, tarihsel
2	%21,7	Seçim kampanyaları ve reklamları	siyasal, seçim, siyasi, ikna, parti, iletişim, reklam <b>FREX:</b> ikna, reklam, referandum, reklamlar, gazete, kampanya, anayasa
3	%17,6	Haziran 2019 İstanbul Yerel Seçimleri	siyasi, haziran, partisi, oy, seçmen, arasında, analiz <b>FREX:</b> partisi, haziran, oy, istanbul, ekrem, binali, kamu
4	%17,5	Yeni Medya ve Sosyal Medya	sosyal, medya, siyasi, twitter, iletişim, parti, yeni <b>FREX:</b> twitter, medya, haber, sosyal, resmi, hesapları, tweet
5	%17,1	Halkla İlişkiler ve Yeni Medya	siyasal, iletişim, sosyal, yeni, medya, internet, medyanın <b>FREX:</b> web, internet, halkla, ilişkiler, aktörler, geleneksel, yeni

**Tablo 1:** STM konu analiziyle makale özetlerinde tespit edilen konular, tahmini oranları ve konularla en ilişkili ve konuları en fazla en ayırt eden kelimeler (FREX).

### ***Teori kullanımı, teorik çerçeve ve referanslar***

Alanda teori kullanımına ve en fazla kullanılan teorik çerçevelere bakıldığında, ampirik çalışmaların büyük bir kısmı için herhangi bir teorik çerçeve belirleyemedik (%75,7). Bu çalışmalar genelde kavram ve alan tanımı yapıyorlar ve/veya alanda yapılan çalışmaları özetliyorlardı. Teori kullanan makaleler içerisinde gündem belirleme (%3,3) en sık kullanılanıydı.

Makalelerin kaynakçaları analiz edildiğinde ise en fazla alıntılanan yazarlar olarak alanda ilk Türkçe kaynak kitaplara imza atan iki yazar olan Aysel Aziz’in makalelerinin %35,9’unda, Oya Tokgöz’ün ise %17,7’sinde alıntıldığını bulduk. Onları halkla ilişkiler alanından Ferruh Uztuğ (%17,3), Abdullah Özkan (%15,0), Ahmet Kalender (%14,6), Hıfzı Topuz (%11,4) ve Mahmut Oktay (%10,2) takip ediyordu. En fazla makalede alıntılanan on yazar içerisinde yabancı bir yazar olarak sadece Manuel Castells (%7,5) yer buluyordu; bu da alanın sınırlı bir uluslararası karakter taşıdığına, araştırmacıların büyük oranda Türkçe kaynaklardan ve araştırmacılarından yararlandığına işaret etmektedir. En az beş kez birlikte alıntılanan yazar referansları analiz edildiğinde Aysel Aziz’in merkezi bir kaynak olduğu, genel iletişim ve medya araştırmaları alanı (pembe renk) ile halkla ilişkiler alanının (yeşil renk) referanslar bazında iki ana araştırma topluluğu oluşturduğu görülmektedir (Şekil 4). Sonuç olarak teorik profil açısından da Türkçe siyasal iletişim araştırmalarının görece sorunlu bir görünüme sahip olduğunu bulduk. Spesifik teori kullanımının azlığı yanında kaynakçalarda en çok alıntılanan isimlerin kuramcılar yerine Türkçe kaynak kitaplara imza atan yazarlar olması dikkate alındığında, çalışmaların kuramsal olarak sınırlı kaldığı açıkça görülecektir.

### **Tartışma**

Bu çalışmada Türkiye’deki hakemli dergilerde yayınlanmış siyasal iletişim konulu makaleleri disiplinler profil, araştırma türü, konu, kuram ve yöntem bakımından manuel ve otomatik içerik analizi yöntemleriyle inceleyerek alanın güncel bir portresini çıkartmaya çalıştık.

Tartışmaya alanın kurumsal ve disiplinler profiliyle başlamak gerekirse, karşımızda interdisipliner bir alan yerine iletişim disiplininden, spesifik olarak ise halkla ilişkiler ve tanıtım bölümlerinden gelen araştırmacıların ağırlıkta olduğu bir alan buluyoruz. Bu durumun sadece siyasal iletişim konulu araştırma makaleleri için değil lisansüstü tezler için de geçerli olduğu görülmektedir (Bayraktutan ve Gürbüz 2022).



**Şekil 4:** En az beş kez birlikte alıntılanan yazarların ağ grafiği<sup>3</sup>

Bu manzara, siyaset bilimcilerin önemli ağırlığa sahip olduğu yurt dışı literatüre kıyasla önemli bir farklılık arz ediyor ki değindiğimiz gibi Türkiye’de de alan, siyaset bilimi çatısı altında yapılan çalışmalarla başlamıştı. Dahası, sadece siyaset bilimi araştırmacılarının değil sosyoloji gibi diğer disiplinlerden ve hatta diğer iletişim bölümlerinden, eleştirel paradigmadan ve kültürel çalışmalar gibi geleneklerden gelen katkıların da sınırlı olduğunu görüyoruz. Bu manzaraya karşın farklı sosyal bilim disiplinlerinden, paradigmalardan ve geleneklerden gelecek katkıların alanı güçlendireceği kanaatindeyiz.

•••

3 Gephi’nin ForceAtlas2 algoritmasıyla linlog moduyla görselleştirilmiştir. Düğüm boyutları için Düğüm Derece ölçütü, topluluk tespiti için Louvain algoritması kullanılmıştır.

Daha önce de belirttiğimiz gibi gerek dünya gerekse de Türkiye ölçeğinde siyasal iletişim çalışmaları başlangıcından beri ampirik araştırma odaklı bir alan olagelmıştır. Bulgular bize bu durumun güncel Türkçe literatür için hâlâ geçerli olduğunu göstermiştir. Öyle ki alanda yapılan yayınların büyük bir bölümü ampirik araştırma makalesi kategorisine girmektedir. Ancak söz konusu bulguları konulara ve kullanılan yöntemlere ilişkin verilerle birlikte okuduğumuzda; güncel siyasal iletişim çalışmalarının ağırlıklı olarak siyasal kampanyaları odağına aldığını, söz konusu kampanyaları analiz ederken de çoğunlukla metin analizi yöntemleri kullanıldığını görüyoruz. Başka bir ifadeyle siyasal iletişim faaliyetlerinin seçmen davranışları üzerindeki etkisini ölçmeyi amaçlayan ilk dönem araştırmalardan farklı olarak güncel çalışmalarda ağırlıklı seçim kampanyalarının içeriğinin analiz edildiği görülmektedir.

Haliyle bu disiplinler profile paralel olarak incelenen konular açısından siyasal pazarlama, seçim kampanya stratejileri ve reklamcılık gibi halkla ilişkilerle bağlantılı konuların öne çıktığını görüyoruz. Blumler ve Gurevitch (1995), Graber (2004), Semetko ve Scammell (2012) gibi araştırmacıların dikkat çektikleri gibi küresel bir fenomen olarak doksanlı yıllardan başlayarak siyasal partilerin seçim faaliyetleri “seçim kampanyaları” adı altında gittikçe profesyonelleşerek ve medyatikleşerek birer halkla ilişkiler ve pazarlama faaliyetine dönüşmüşlerdir. Siyasal iletişimde gerçekleşen bu dönüşümler seçim kampanyalarında kullanılan iletişim ve pazarlama stratejilerini daha teknik bir yönden inceleyen araştırmalara alan açmıştır. Siyasal pazarlamanın, siyasal iletişim alanının meşru bir konusu ve alt-alanı (Newman ve Perloff 2004) olmakla birlikte, yurt dışındaki durumun tam aksine, Türkiye’de alana hâkim hale geldiği, diğer konuların ve alt-alanların ise bir düzeyde ihmal edildiği söylenebilir.<sup>4</sup>

Araştırma konuları bağlamında alanın medya ekosisteminde gerçekleşen dönüşümlere ise bir düzeyde ayak uydurduğu, akademik ilginin geleneksel

•••

4 Bunu kesin olarak söyleyebilmek için daha ayrıntılı ve karşılaştırmalı bir çalışma gerekse de Web of Science veri tabanında “*political communication*” ifadesini yine başlığında, özetinde veya anahtar kelimelerinde içeren SSCI, SCI-E ve AHCI indeksli İngilizce makaleleri toplayarak kısaca analiz ettik. Anahtar kelimelere bakıldığında 2312 makale içerisinde sadece 18 tanesinin “*advertisement*” [reklam] ifadesini, 17 tanesinin ise “*public relations*” [halkla ilişkiler] ifadesini içeren anahtar kelimelere sahip olduğunu bulduk. Yine konu sayısını 5 olarak belirleyerek özetler bazında konu analizi yaptığımızda, siyasi halkla ilişkiler ve pazarlama çalışmalarını baskın bir konu olarak göremedik.

kitle iletişim araçlarından yeni medyaya ve sosyal medya platformlarına kaydığı görülmektedir. Gelgelelim bu ilginin Twitter üzerinde, özellikle de siyasetçilerin seçim kampanyaları sırasında Twitter kullanımları üzerinde yoğunlaştığı, diğer sosyal medya platformlarının ve geleneksel medyanın ihmeline varacak bir raddeye vardığı iddia edilebilir. Doğal olarak Twitter veya yeni adıyla X, dijital platformlar içerisinde ana siyasal iletişim mecrası olmaya devam etmektedir ancak son yıllarda Instagram ve TikTok gibi platformlar da siyasal iletişim mecraları olarak yurt dışı literatürde gittikçe daha fazla incelenmektedir (Riedl vd. 2023). Geleneksel medya söz konusu olduğunda televizyonlar Türkiye’de hâlâ daha fazla takip edilen, haliyle yurttaşın kendi siyasal kanaatini oluştururken sosyal medyaya göre daha fazla başvurduğu mecralardır.<sup>5</sup>

Alanın metodolojik profiline bakıldığında metin (geniş anlamda; haber, görsel ve işitsel materyal, reklam vs.) çözümlemelerinin ağırlıkta olduğu görülmektedir. İçerik analizi, söylem analizi, göstergibilim ve retorik analizi gibi bütün metin analizi yöntemlerini topladığımızda ampirik çalışmaların %77’si gibi büyük bir çoğunluğunun metin analizi yaptığını görüyoruz. Anglo-Amerikan dünyada olduğu gibi Türkiye’de de alan seçmen davranışını inceleyen anket çalışmalarıyla başlamışken Anglo-Amerikan dünyadan farklı olarak Türkiye’de bu araştırma geleneğinin ağırlığının zamanla büyük oranda azalmış olduğunu görüyoruz. Aziz’in (2006) de belirttiği üzere doksanlardan sonra alanda bir dönüşüm başlamış ve bu dönüşümün bir sonucu olarak da siyasal iletişim çalışmaları reklamlara ve kampanyalara metin çözümlemek suretiyle bakan bir alan haline gelmiştir. Aziz’in bu iddiasını hem bizim bulgularımız hem de lisansüstü tezleri inceleyen Bayraktutan ve Gürbüz (2022) doğrulamaktadır.

Metin analizi yöntemlerinin alana böylesine egemen olması siyasal iletişim süreçlerinin diğer pek çok boyutunun gözden kaçırıldığı anlamına gelmektedir. Metin analizlerinin temel bir sorunu metinlerin anlamlarının üreticileri ile tüketicileri tarafından değil, araştırmacılar tarafından tayin ediliyor oluşudur (Graber 2004, 56). Bu bakımdan siyasal metinlerin üretim ve tüketim süreçlerine odaklanan, siyasal mesajların göndericilerinin ve alıcılarının onları nasıl anlamlandırdığına odaklanan saha araştırmaları alanda önemli bir boşluğu dolduracaktır.

•••

5 “Türkiye Güven Araştırması”, devam eden TÜBİTAK SOBAG Projesi (No: 122K368). Bulgular proje kapsamında 2023 yılının Nisan ve Mayıs aylarında 1204 kişiyle yüz-yüze gerçekleştirilmiş Türkiye nüfusunu temsil eden örnekleme sahip anketin sonuçlarına dayanmaktadır.



Diğer bir metodolojik husus ise alanın ana odağı haline gelmiş görünen sosyal medya araştırmalarıyla ilgilidir. Son yıllarda sosyal bilimlerde gittikçe yaygınlaşan “büyük veri”, “veri bilimi” veya “dijital yöntemler” gibi adlarla bilinen bilgisayar tabanlı yöntem ve teknikler, sosyal medya verilerine doğrudan erişim sağlamaları, büyük ölçekte sistematik olarak veri toplayıp analiz etmeyi sağlamaları açısından sosyal medya verileriyle yürütülen araştırmaların temel yöntemleri haline gelmektedirler (Brady 2019; Edelman 2020; Strippel vd. 2018; Bruns 2018). Bununla birlikte Türkiye’de alanda son derece sınırlı şekilde kullanıldıklarını, sosyal medya araştırmalarının çoğunun manuel veri toplama ve analiz yöntemlerine dayandıklarını görüyoruz. Türkiye’deki siyasal iletişim araştırmacılarının metodolojik olarak bu yönde uzmanlık ve becerilerini arttırmalarının alanı güçlendireceği kanaatindeyiz.

Alanın teorik profili söz konusu olduğunda ise çalışmaların büyük kısmının ateorik olması özellikle dikkat çekicidir. Bununla birlikte çalışmalar bu sıkıntının Türkiye’deki siyasal iletişim alanına özgü olmaktan ziyade genel olarak iletişim çalışmaları için bir sorun olduğuna işaret etmektedir. Örneğin Schorr (2010) Avrupa’daki iletişim dergilerini incelediği çalışmasında makalelerin yarısından fazlasının ateorik olduğunu bularak Avrupa’da alanın teorik araştırmalara ihtiyaç duyduğuna dikkat çekmişken, ABD menşeli *Journal of Communication* dergisini inceleyen Walter vd. (2018) iletişim alanında teori inşasının ve gelişiminin son 30 yılda neredeyse durmuş olduğunu iddia etmektedir. Bryant ve Miron (2018), İngilizce yeni medya ve internet çalışmaları alanını incelediği çalışmasında makalelerin %70’ine yakınının ateorik olduğunu bulmuştur. Daha önce değindiğimiz gibi kitle iletişim araçları üzerine kurulu medya ekosisteminin son otuz yılda sosyal medya ve internet ile parçalanıp çeşitlenmesi, ulusal sınırlar içerisinde aynı mesajlara maruz kalan izlerkitleler varsayan geleneksel iletişim teorilerinin artık iş görmez hale gelmesine yol açmış, ortaya çıkan teorik boşluk ise doldurulamamış görünmektedir. Araştırmacılar, sosyoloji ve siyaset bilimi gibi diğer disiplinlerle iletişime geçerek, teorik kanonu dijital medya ekosistemi bağlamında yeniden yorumlayarak ve güncel yurt dışı literatürden yararlanarak bu teorik boşluğu doldurmayı deneyebilirler.

Son olarak, bulgularımız siyasal iletişim araştırmalarının misyonu konusunda değer odaklı bir tartışmayı zorunlu kılıyor. Donsbach, iletişim çalışmalarının geneli için insani ve demokratik değerlere hizmet eden araştırmalardan gittikçe uzaklaşıldığını iddia etmişti (Donsbach 2006, 447). Benzer şekilde Türkiye’de siyasal iletişim araştırmaları hem Türkiye’deki ilk dönem çalışmalardan hem de Anglo-Amerikan dünyada güncel

çalışmalardan farklı olarak yurttaşın demokrasiye katılımında siyasal iletişimin sağladığı olanakları ve siyasal iletişim sistemlerindeki aksaklıkları tartışmak yerine seçim kampanya stratejilerini, lider imajlarını ve siyasal reklamları pazar mantığıyla analiz ederek -örtük olarak- “yurttaş olarak vatandaş” yerine “tüketici olarak vatandaş” modelini teşvik etmektedir. Biz ise demokratik ideallere ve değerlere hizmet ederek demokrasiye katkı sağlayan araştırmaların alanın ana misyonu olması gerektiği kanaatindeyiz.

## Sonuç

Gerek ABD gerek Türkiye’deki iletişim alanının bir disiplin olarak kurumsallaşması açısından siyasal iletişim araştırmalarının kurucu nitelikte olduğu açıktır. Bu durum dünya ölçeğinde ve özellikle de Batı tipi liberal demokrasilerde iletişime yüklenen anlam ve işlevlerle yakından ilişkilidir: İletişim, yurttaşın siyasal karar alma ve oy kullanma davranışlarının sağlıklı ve demokratik teamüllere uygun bir biçimde biçimlenmesi için son derece elzemdir. Bu nedenledir ki Anglo-Amerikan ana akım siyasal iletişim araştırmaları geleneği kendi güncel durumu üzerine çok sayıda araştırma yapmakta ve bir dizi önemli ve güncel tartışma yürütmektedir. Bu araştırma ve tartışmalarda; dönüşen toplumsal, kültürel ve siyasal yapının ve dijitalleşmenin hem kitle fenomenini tartışmalı hale getirdiği hem de yurttaş kategorisini gözden düşürerek “tüketici olarak yurttaş” kategorisini öne çıkarttığı savunulmaktadır. Tüm bunlar “kamusal iletişim krizi” olarak adlandırılmakta ve bu krizin aynı zamanda eski teoriler ve metodolojilerle çalışılan siyasal iletişim araştırmaları alanında da bir krize neden olduğu öne sürülmektedir. Elinizdeki çalışma Türkiye’deki siyasal iletişim araştırmalarının güncel durumunu konu alan bu türden ampirik bir araştırmaya duyulan ihtiyaç nedeniyle gerçekleştirilmiştir.

Bu çerçevede çalışmada, Türkiye’deki hakemli dergilerde yayınlanmış siyasal iletişim konulu makaleleri konu, kuram ve yöntem bakımından manuel ve otomatik içerik analizi yöntemleriyle inceleyerek alanın güncel bir portresini çıkartmaya çalıştık. Bu portre doğal olarak eksik; çünkü geniş veya dar anlamıyla siyasal iletişimle ilgili konular üzerine arama terimlerimizi içermeyen makaleler yazıldığı gibi sadece makaleler değil aynı zamanda kitap, tez, kitap bölümleri gibi yayınlar da mevcut. Öte yandan Türkiye’de akademisyenler sadece Türkçe değil İngilizce yayınlar da yapıyor. Bu sınırlılıklara karşın araştırmamızın Türkiye’deki alanı ana hatlarıyla betimlediği görüşündeyiz. Çıkardığımız portre, Türkiye’de siyasal iletişim araştırmalarının ağırlıklı olarak metin analizi yöntemlerini tercih

eden, konu olarak seçim kampanyalarına ve reklamlarına odaklanan, mecra olarak Twitter başta olmak üzere sosyal medyaya yönelen, teori kullanımının sınırlı olduğu, dar bir uluslararası karakterde bulunduğunu göstermektedir. Bunun yanında alan, iletişim disiplini, daha spesifik olarak halkla ilişkiler ve pazarlama bölümü ağırlıklı bir disipliner profile sahiptir.

Bulgularımız ve sonuçlarımız alanın uluslararasılaşmaya, disiplin, paradigma ve gelenekler bakımından çeşitlenmeye ve “fermentasyona” (Nordenstreng 2004), teorik ve metodolojik olarak güçlenmeye ihtiyaç duyduğunu göstermektedir. Çalışmamız aynı zamanda Türkiye’deki siyasal iletişim araştırmaları ile siyasal iletişimin kendisinin ve bağlamının yine Türkiye’deki politik, kültürel ve sosyolojik gelişmeler de göz önüne alınarak demokratik değer ve idealler ışığında yeniden düşünülmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Beraberinde Batılı ülkeler için sorulan şu soruların Türkiye için de sorulmasının önemli olduğu kanaatindeyiz: “Bir kamusal iletişim krizi mi var?”, “Vatandaş kategorisinin yerini tüketici-yurttaş kategorisi mi aldı?”, “İletişimde dijitalleşmeyle birlikte kitle fenomeninin sonu mu geldi?”. Bu soruların sorulması; hem siyasal iletişim araştırmalarının temsili demokrasiler açısından üstlendiği varsayılan ideali ne kadar yerine getirdiğine hem de Türkiye’deki siyasal iletişim çalışmalarının var olan siyasal iletişim süreçlerini araştırırken ne tür krizler yaşadığına ilişkin bir tartışmanın başlatılması açısından elzemdir. Zira hem Köker’in (1998) hem de Ekinci’nin (2014) altını çizdiği üzere siyasal iletişim araştırmalarının kapsamının tüm gündelik hayat pratikleri ve farklı katılım biçimlerini içerecek şekilde genişletilmesi, alanın içinde bulunduğu krizin aşılmasının bir yoludur.

## Kaynakça

- Abadan-Unat, Nermin. 1956. *Türkiye'nin Üç Büyük Şehrinde Radyo İle Halk Oylaması*. Ankara: SBF İdari İlimler Enstitüsü Halkoyu Araştırma Grubu.
- Antons, David, Christoph F. Breidbach, Amol M. Joshi ve Torsten Oliver Salge. 2023. "Computational literature reviews: Method, algorithms, and Roadmap." *Organizational Research Methods* 26 (1): 107-138.
- Atabek, Ümit ve Gülseren Şendur-Atabek. 2019. "Türkiye'de Gazetecilik Literatürü: 1992-2018 Yılları Arasında Yayımlanmış Makaleler Üzerine Bir İnceleme." *Akdeniz İletişim Dergisi* 31: 710-732.
- Aziz, Aysel. 2003. *Siyasal İletişim*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Aziz, Aysel. 2006. "Dünyada ve Türkiye'de İletişim Araştırmaları" *Kültür ve İletişim*. 9 (1): 9-31.
- Bayraktutan, Günseli ve Gökhan Gürbüz. 2022. "Siyasal İletişim Çalışmalarının Yöntembilimsel İncelenmesi: Türkiye'deki Lisansüstü Tezler Üzerine Bir Analiz." *Siyasal İletişim: Politik Olanı Düşünmek ve Araştırmak* içinde, editörler Çiğdem Yasemin Ünlü ve İlker Özdemir, 75-99. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Bennett, W. Lance ve Shanto Iyengar. 2008. "A New Era of Minimal Effects? The Changing Foundations of Political Communication" *Journal of Communication* 58 (4): 707-731.
- Blei, David M. 2012. "Probabilistic Topic Models." *Communications of the ACM* 55 (4): 77-84.
- Blumler, Jay G. ve Dennis Kavanagh. 1999 "The Third Age of Political Communication: Influences and Features." *Political Communication* 16 (3): 209-230.
- Blumler, Jay G. ve Michael Gurevitch. 1995. *The Crisis of Public Communication*. Londra: Routledge.
- Blumler, Jay G. 2018. "The Crisis of Public Communication, 1995 – 2017." *Javnost-The Public* 25 (1-2): 83-92.
- Borah, Porismita. 2017. "Emerging Communication Technology Research: Theoretical And Methodological Variables in the Last 16 Years And Future Directions." *New Media & Society* 19 (4): 616-636.
- Boumans, Jelle W. ve Damian Trilling. 2016. "Taking Stock Of The Toolkit: An Overview Of Relevant Automated Content Analysis Approaches And Techniques For Digital Journalism Scholars." *Digital Journalism* 4 (1): 8-23.

- Brady, Henry E. 2019. "The Challenge of Big Data and Data Science." *Annual Review of Political Science* 22: 297-323.
- Bruns, Axel. 2020. "Big Social Data Approaches in Internet Studies: The Case of Twitter." *Second International Handbook of Internet Research* içinde, editörler Jeremy Hunsinger, Matthew M. Allen, Lisbeth Klastrup, 65-81. Springer Dordrecht.
- Bryant, Jennings ve Dorina Miron. 2004. "Theory and Research in Mass Communication." *Journal of Communication* 54 (4): 662-704.
- Chaffee, Steven H. ve Miriam J. Metzger. 2001. "The End of Mass Communication?" *Mass Communication & Society* 4 (4): 365-379.
- Chan, Chung-hong ve Christiane Grill. 2020. "The Highs in Communication Research: Research Topics With High Supply, High Popularity, and High Prestige in High-Impact Journals." *Communication Research* 49 (5): 599-626.
- Donthu, Naveen, Satish Kumar, Debmalya Mukherjee, Nitesh Pandey ve Weng Marc Lim. 2021. "How to Conduct A Bibliometric Analysis: An Overview And Guidelines." *Journal of Business Research* 133: 285-296.
- Donsbach, Wolfgang. 2006. "The Identity of Communication Research." *Journal of Communication* 56 (3): 437-448.
- Edelmann, Achim, Tom Wolff, Danielle Montagne ve Christopher A. Bail. 2020. "Computational Social Science And Sociology." *Annual Review of Sociology* 46: 61-81.
- Ekinci, Necdet. 2014. "Siyasal İletişim Çalışmalarında Kapsam ve Yaklaşım Sorunsalı." *İletişim ve Diplomasi* 4: 5-24.
- Evans, James A. ve Jacob G. Foster. 2011. "Metaknowledge." *Science* 331 (6018): 721-725.
- Fortunato, Santo, Carl T. Bergstrom, Katy Börner, James A. Evans ve diğerleri. 2018. "Science of Science." *Science* 359 (6379).
- Günther, Elisabeth ve Emese Domahidi. 2017. "What Communication Scholars Write About: An Analysis of 80 Years of Research in High-Impact Journals." *International Journal of Communication* 11: 3051-3071.
- Graber, Doris A. 2004. "Methodological Developments in Political Communication Research." *Handbook of Political Communication Research* içinde, editör Lynda Lee Kaid, 63-86. Londra: Lawrence Erlbaum Associates.
- Hardt, Hanno. 1992. *Critical Communication Studies: Essays on Communication, History And Theory in America*. Londra: Routledge.

- Karaaslan-Şanlı, Halise. 2022. "Siyasal İletişim Çalışmalarının Genel Panoraması." *Siyasal İletişim: Politik Olanı Düşünmek ve Araştırmak* içinde, editörler Çiğdem Yesmin Ünlü ve İlker Özdemir. 59-75. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Karpf, David, Daniel Kreiss, Rasmus Kleis Nielsen ve Matthew Powers. 2015. "The Role of Qualitative Methods in Political Communication Research: Past, Present, and Future Introduction." *International Journal of Communication* 9: 1888-1907.
- Katz, Elihu ve Paul F. Lazarsfeld. 1955. *Personal influence: The part played by people in the flow of communication*. New York: Free Press.
- Köker, Eser. 1998. *Politikanın İletişimi İletişimin Politikası*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Krippendorff, Klaus. 2018. *Content Analysis. An Introduction to Its Methodology. Fourth Edition*. SAGE.
- Kim, Jeong-Nam, Seong-Cheol Park, Sun-Wook Yoo ve Hongmei Shen. 2010. "Mapping Health Communication Scholarship: Breadth, Depth, and Agenda of Published Research in Health Communication" *Health Communication* 25 (6-7): 487-503.
- Kim, Yonghwan, Bumsoo Kim, Youngju Kim ve Yuan Wang. 2017. "Mobile Communication Research in Communication Journals From 1999 To 2014." *New Media & Society* 19 (10): 1668-1691.
- Lacy, Stephen, Brendan R. Watson, Danil Riffe ve Jenette Lovejoy. 2015. "Issues and Best Practices in Content Analysis." *Journalism & Mass Communication Quarterly* 92 (4): 791-811.
- Lin, Yang. 2004. "Fragmentation of the Structure of Political Communication Research: Diversification or Isolation?" *Handbook of Political Communication Research* içinde, editör Lynda Lee Kaid, 69-108. Londra: Lawrence Erlbaum Associates.
- Mutz, Diana C. 2001. "The Future of Political Communication Research: Reflections on The Occasion of Steve Chaffee's Retirement from Stanford University." *Political Communication* 18 (2): 231-236.
- Newman, Bruce I. ve Richard M. Perloff. 2004. "Political Marketing: Theory, Research, and Applications." *Handbook of Political Communication Research* içinde, editör Lynda Lee Kaid. 35-62. Londra: Routledge.
- Özçetin, Burak. 2018. *Kitle İletişim Kuramları Kavramlar, Okullar, Modeller*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Peters, John Durham. 1993. "Genealogical Notes on 'The Field.'" *Journal of Communication* 43 (4): 132-139.

- Puschmann, Cornelius ve Christian Pentzold. 2021. “A Field Comes Of Age: Tracking Research on the Internet within Communication Studies, 1994 To 2018.” *Internet Histories* 5 (2): 135-153.
- Riedl, Martin J, Jozephine Lukito ve Samuel C. Woolley. 2023. “Political Influencers on Social Media: An Introduction.” *Social Media + Society* 9 (2).
- Rogers, Everett M. 2004. “Theoretical Diversity in Political Communication.” *Handbook of Political Communication Research* içinde, editör Lynda Lee Kaid, 21-34. Londra: Routledge.
- Sampedro, Victor. 2011. “Introduction: New Trends and Challenges in Political Communication.” *The International Journal of Press/Politics* 16 (4): 431-439.
- Schorr, Angela. 2003. “Communication Research and Media Science in Europe: Research and Academic Training at a Turning Point.” *Communication Research and Media Science in Europe Perspectives for Research and Academic Training in Europe’s Changing Media Reality* içinde, editörler Angela Schorr, William Campbell ve Michael Schenk, 3-56. Berlin: Mouton De Gruyter.
- Semetko, Holli A., ve Margaret Scammell. 2012. “Introduction: The Expanding Field of Political Communication in The Era of Continuous Connectivity.” *Sage Handbook of Political Communication* içinde, editörler Holli. A. Semetko ve Margaret Scammell, 1-5, Londra: SAGE.
- Song, Hyunjin, Jacob-Moritz Eberle ve Olga Eisele. 2020. “Less Fragmented Than We Thought? Toward Clarification Of A Subdisciplinary Linkage in Communication Science, 2010-2019.” *Journal of Communication* 70 (3): 310–314.
- Strippel, Christian, Annkatrin Bock, Christian Katzenbach, Merja Mahrt vd. 2018. “Die Zukunft der Kommunikationswissenschaft auf Herausforderungen der Digitalisierung” *Publizistik* 63 (1): 11-27.
- Tokgöz, Oya. 2006. “Türkiye’de iletişim Araştırmalarında İletişim Eğitiminin Rolü ve Önemi.” *Küresel İletişim Dergisi* 1 (1): 1-12.
- Tokgöz, Oya. 2014. “Türkiye’de İletişim Araştırmaları İçinde 1970’li Yıllarda Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesinde Yapılan İletişim Konusundaki Doktora Tezlerinin Rolü ve Konumu.” *İLEF Dergisi* 1 (1): 115-142.
- Uzun-Avci, Emel. 2020. “Nermin Abadan Unat.” *Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce* içinde, editörler Feryal Saygılıgil ve Nacide Berber. Cilt 10. 650-657. İstanbul: İletişim Yayınları

Walter, Nathan, Michael J. Cody ve Sandra J. Ball-Rokeach. 2018. "The Ebb and Flow of Communication Research: Seven Decades of Publication Trends and Research Priorities." *Journal of Communication* 68 (2): 424-440.

Wyatt, Robert O. 1998. "After 50 Years. Political Communication Scholars Still Argue With Lazarsfeld." *Journal of Communication* 48 (2): 146-156.



# Twitter'dan X'e: Sosyal Medyadaki Sahiplik Yapısı Değişiminin X Platformu Üzerinden Değerlendirilmesi

Ozan Yıldırım

Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi

İletişim Fakültesi

<https://orcid.org/0000-0001-7737-6311>

ozanyildirim@ohu.edu.tr

Vahdet Mesut Ayan

Bağımsız Araştırmacı

<https://orcid.org/0000-0002-7481-1848>

vahdetmesut@gmail.com

## Öz

Bu çalışmada Ekim 2022'de Elon Musk tarafından satın alınan Twitter'ın X'e dönüşüm süreci farklı açılardan incelenmiştir. Bu inceleme, medyanın mülkiyet ve kontrol ilişkileri bağlamında yapılacaktır. Dolayısıyla çalışmanın dayandığı kuramsal temel ekonomi politik yaklaşımdır. Çalışma, geleneksel medyada olduğu gibi yeni medyada da niteliğin oluşumunda sahiplik yapısının belirleyici olduğunu savunmaktadır. Bu nedenle çalışmada ilk olarak geleneksel medyanın sahiplik yapısı sorunsalı analiz edilmiştir. Bu analiz geleneksel medyada yaşanan sahiplik yapısı sorunsalının yeni medya mecralarında da aynı şekilde gerçekleştiğini göstermiştir. Geleneksel medyanın kapitalist üretim biçimlerine katkı sağladığı farklı örneklerle değerlendirilmiştir. Enformasyon toplumunda yeni medya platformlarının da geleneksel medyada olduğu gibi ticarileşme ve metalaşmaya neden olduğu görülmektedir. Çalışmanın savunduğu ikinci tez, sosyal medyanın ticarileşmeye neden olduğudur. Sosyal medya günümüzde dijital emeğin en fazla üretildiği alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla sosyal medya günümüzde hem metalara ulaşmak için bir araç hem de meta üretiminin yapıldığı bir alandır. Bu durum farklı iş kollarında faaliyet gösteren şirketlerin sosyal medya platformlarına olan ilgisinin artmasına neden olmuştur. Bu çalışmada Twitter'ın sahiplik yapısının değişiminin ardından platformda gerçekleşen içerik ve biçimsel değişim, tematik kategorilendirme üzerinden betimsel analiz yöntemi ile açıklanmıştır. Böylece var olan değişim, platformun sahiplik yapısındaki dönüşüm ile ilişkilendirilmiştir. Elde edilen bulgular ile X'in Ekim 2022'den itibaren içeriksel ve biçimsel dönüşümünün sahiplik yapısındaki değişimin bir sonucu olduğu ortaya çıkmıştır. Ayrıca yeni medyadaki sahiplik yapısının, medya mecralarını daha fazla kâr getirmesi amacıyla şirketler lehine dönüştürdüğü de belirlenmiştir. Mülkiyet ve kontrol ilişkileri bağlamında medya mecralarının devlet ve sermaye yapılarıyla asimetrik bir ilişki kurduğu, toplum yararının bu ilişkilerde daha geri plana atıldığı çalışmanın bir başka sonucudur.

**Anahtar Kelimeler:** Twitter, X, yeni medya, medya sahipliği, medyanın ekonomi politik, betimsel analiz

•••••

Makale geliş tarihi: 6.2.2024 ■ Makale kabul tarihi: 14.5.2024

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi ■ 11 (1) ■ bahar/spring: 111-148

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.1432738



# *From Twitter to X: Evaluating the Change of Ownership Structure in Social Media through the X Platform*

*Ozan Yıldırım*

*Niğde Ömer Halisdemir University*

*Faculty of Communication*

<https://orcid.org/0000-0001-7737-6311>

[ozanyildirim@ohu.edu.tr](mailto:ozanyildirim@ohu.edu.tr)

*Vahdet Mesut Ayan*

*Independent Researcher*

<https://orcid.org/0000-0002-7481-1848>

[vahdetmesut@gmail.com](mailto:vahdetmesut@gmail.com)

## **Abstract**

This study analyzes the process of Twitter's transformation into X after its acquisition by Elon Musk in October 2022. Employing a political-economy approach to explore this transformation in the context of media ownership and control relations, the study argues that ownership structure is as determinative in the formation of quality in new media as it is in traditional media. The study therefore begins by analyzing the problem of ownership structure in traditional media and the contribution of traditional media to capitalist modes of production. Through several examples, it then shows that in today's information society, new media platforms—namely, social media—operate in the same way, with both new and traditional media leading to commercialization and commodification. These platforms serve as both a tool for accessing commodities and an area where commodities are produced; they are also where most digital labor is carried out today. This has led to an increasing interest in social media platforms among companies across a range of sectors. Using thematic categorization and descriptive analysis, this study examines the content and stylistic changes that have taken place on one social media platform in particular, X, following the change in its ownership structure. It argues that the transformation of the platform and its content since October 2022 result from the change in its ownership structure, which itself is part of a broader trend occurring among new media platforms as companies seek to generate more profit. The study reveals that in the context of ownership and control relations, media outlets have established an asymmetrical relationship with the state and capital structures, one in which the public interest is rarely a major concern.

**Keywords:** Twitter, X, new media, media ownership, the political economy of the media, descriptive analysis

■ ■ ■ ■ ■

Received: 6.2.2024 ■ Accepted: 14.5.2024

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi • 11 (1) ■ bahar/spring: 111-148

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.1432738



Bu makale Twitter'ın Elon Musk tarafından satın alınmasının ardından mecrada gerçekleşen içeriksel ve biçimsel dönüşüm üzerinedir. Çalışma, aynı zamanda mecranın satın alınmasının maddi nedenlerini de ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu maddi nedenlerin ilk ve en önemlisini ise kâr beklentisidir. Kâr unsuruna dayalı bütünsel bir sistem olan kapitalizmde ekonomik faaliyet, temel olarak kâr ve sermaye birikimi temelinde gerçekleşmektedir (Schumpeter 1966, 38). Dolayısıyla bu sistemde sermaye üretimi dışında, sermaye genişlemesi ve satın almalar da bu sistemin önemli birer parçasıdır.

Genel anlamda sermaye, kapitalizmin anahtar noktasıdır. Kapitalistler, çoğunlukla kâr oranının yüksek olduğu iş kollarına yatırım yapmaktadırlar. Sermaye, bir toplumun zenginliğinin kaynağını, eşdeyişle sermaye üretimini artırması ile mümkündür. Bu noktada, emek değerini ölçüsüdür, zenginliğin kaynağı ise kârlı üretimdir (Smith 2001, 44). Sermaye, mal ve ürün (*meta*) üretiminde gerekli olan emeği aktif hale getirmek için kullanılır. Dolayısıyla sermaye bir ekonomik kaynaktır. Ricardo'ya göre ekonomik kaynakların sermaye niteliği kazanması için değer üretmesi gerekmektedir. Bundan ötürü sermaye fazlaştıkça değer üretimi de artmaktadır. Değer üretimi arttıkça da sermaye daha fazla birikir. Sermaye birikmesi, beraberinde sermayenin ürettiği kârı da artırmaktadır. Ortaya çıkan kâr, sabit sermayenin artışı için

kullanılır. Üretimde kullanılan sabit sermayenin oranı ne kadar fazlaysa bu sermayenin değer artış oranı da o kadar artar (Ricardo 2007, 43-50).

Immanuel Wallerstein, kapitalizmin temel unsurunu belirleyen faktörlerin sermaye birikimi ve kâr olduğunu ifade etmektedir. Ona göre kapitalist sistemin itici gücü, sınırsız sermaye birikimidir. Kapitalizmin doğuşu da işte bu noktada ortaya çıkmaktadır. Kapitalizmde sermayeyi artırmak için yine daha fazla sermaye biriktirilmektedir. Kapitalistler, sınırı olmayan sermaye birikimi için elde ettiği sermayeyi ilerleyen zamanlarda yine daha fazla sermayeye dönüştürmek için yatırım olarak kullanmaktadırlar. Kapitalizmde hiç sonu gelmeyen yüksek kâr hedefi bu sürecin sürekli olarak devam etmesine neden olur (Wallerstein 2006, 15-32). Bu süreçler, günümüzde internet şirketleri aracılığıyla da gerçekleşmektedir. Çünkü internet şirketleri, ileri kapitalizmin sürdürülmesini sağlayan en önemli kâr amacı güden kuruluşlardır.<sup>1</sup>

Enformasyon toplumuyla birlikte özellikle yeni medya endüstrisi kapitalizmin sürdürüldüğü bir alan haline gelmiştir. Satın alma ve yatırımlar bu sektörde sıklıkla görülmeye başlamıştır. Bunun temel nedeni de özellikle sosyal medya şirketlerinin elde ettikleri kârlardır. Enformasyon toplumunda internet şirketleri aracılığıyla yoğun bir sermaye birikimi gerçekleşmektedir. Bu sermaye birikimini oluşturan ise bireysel internet kullanıcılarıdır. Haliyle bireysel internet kullanıcıları internet şirketleri için “ücretsiz gönüllü” çalışanlara dönüşmektedir.

Serhat Kaymas’a göre enformasyonun bu süreç zarfında metalaşması emeği de dönüştürmüştür; böylelikle sermaye birikim koşulları da değişmiştir (2016, 105). Enformasyon toplumunda sermaye birikimi doğrudan kullanıcılar üzerinden ilerlemektedir. Bunun avantajını gören kapitalistler de özellikle kâr marjını artıracak internet şirketlerini satın almaya yönelik girişimlerde bulunmaktadır.

Bu çalışma, dijital kapitalist sistemde yeni bir yapılanmaya giden Twitter’ın, başka sektörlerde de yatırımı bulunan Elon Musk tarafından satın alınmasının ardından, platformda gerçekleşen içerik ve biçimsel dönüşümünü

•••

1 Çalışmanın kapsamı bakımından bu kısımda salt internet şirketlerinin sermaye birikimine katkısından bahsedilmiştir. Oysa basın, radyo ve televizyon yayıncılığının dünyada ve Türkiye’de özelleştirilmesi ve bu alanlardaki mülkiyet ve kontrol ilişkilerinin dönüşmesi, sermaye birikimine ciddi katkı sunmuştur. Bu kısım çalışmanın ilk bölümünde “sahiplik sorunsalı” olarak ayrıntılı anlatılacaktır.

analiz etmektedir. Epstein ve arkadaşlarına göre, eski adıyla “Twitter” olan X platformu kurulduğu günden bu yana dünya genelinde en fazla ilgi çeken sosyal medya sitelerinden biri olmuştur. X bir mikroblog sitesidir ve dünya genelinde diğer mikroblog sitelerine göre popülerliği oldukça fazladır. Bununla birlikte X'in insanları etkileme potansiyeli de önemli bir gerçektir (Epstein vd. 2023, 2-3). Buradan hareketle X platformunda gündem olan içerik ve konuların, yurttaşların da gündemine yerleştiği, bu anlamda X'in bilgiyi yönlendirme konusunda güçlü bir platform olduğu söylenebilir. Enformasyon toplumunda bilgi en önemli güçtür. Bilgiyi elinde tutmak ve yönlendirmek, beraberinde farklı kazanımlar da getirmektedir.

Çalışmanın temel sorunsalı, mecranın sahiplik yapısının değişmesinden sonra Twitter'da gerçekleşen dönüşümün medyanın mülkiyet ve kontrol ilişkisiyle bağlantısını ortaya koymaktır. Bu minvalde makalede, Twitter'da yakın dönemde gerçekleşen sahiplik yapısı değişiminden sonra sitenin içeriği ve politikalarında ne gibi değişiklikler olduğu zaman serisi analizi yöntemiyle incelenmiştir. Çalışmanın temel amacı ise öncelikli olarak medyadaki sahiplik yapısı sorunsalına vurgu yapmak, sonrasında ise yeni medyada gerçekleşen sahiplik yapısı değişimlerinin ortaya çıkardığı değişikliklerin izdüşümlerini ortaya çıkarmaktır.

### **Geleneksel Medyada Sahiplik Yapısı Sorunsalı**

Medyanın mülkiyet ve kontrol ilişkilerini değerlendiren incelemeler, ilkinde daha az olsa da hem anaakım hem de eleştirel iletişim çalışmalarında yer almaktadır. Ancak bu makalede medyanın sahiplik sorunsalı, iletişim çalışmaları içinde yer alan eleştirel ekonomi politik yaklaşımı çerçevesinde değerlendirilecektir. Bu çerçevenin seçilme sebebi ise eleştirel ekonomi politik yaklaşımın hem medya alanındaki kapitalist teşebbüsü irdelemesi hem de kapitalist teşebbüs ile birlikte kamu yararını ilişkilendiren bütüncül bir perspektif sağlıyor olmasıdır. Nitekim, Peter Golding ve Graham Murdock'a göre, bu yaklaşım anaakım ekonomi biliminden, bütünselliği, tarihselliği, sermaye birikimi ve devletin bu alandaki uygulamalarını hesaba katmasından ve ahlaki konularla ilgilenmesinden ileri gelmektedir (2002, 65). Manfred Knoche'nin de işaret ettiği gibi, günümüzde dünya çapındaki tüm medya üretim araçlarının kapitalist özel mülkiyete dayalı olması ve medya kuruluşlarının öncelik olarak kâr amacı güden bir yapılanma içinde yer alması, medya araştırmalarının önceliği mülkiyet ve kontrol ilişkilerinin analizine vermesi gerektiğini ortaya koymaktadır (2021, 94). Dallas Smythe, 1981'de kaleme aldığı *Dependency Road: Communications, Capitalism,*

*Consciousness Canada* adlı çalışmasında eleştirel medya analizinin maddeci tarih anlayışından hareket ederek tekelci kapitalizmi, kapitalizmin bir parçası olarak medyayı, emek gücünü, izleyicinin metalaşmasını, medyanın çıktılarına bağlı olarak ideoloji ve hegemonyayı değerlendirmesi gerektiğini belirtmektedir (1981, 16-18).

Medyanın sahiplik sorunsalını inceleyen bu bölümde, medyaya gelmeden önce basının mülkiyet ve kontrol ilişkilerindeki dönüşümüne kısaca değinmek faydalı olacaktır. Zira dünyada 1970'lerde, Türkiye'de ise 1990'larda ortaya çıkan medya endüstrisinin sahiplik sorununa tarihsel koşullar çerçevesinde değinilmelidir. Örneğin İngiltere'de basının 18. yüzyılda piyasalaşmasının öncesindeki dönem, basın daha çok hükümet denetimleriyle karakterize olduğu bir süreci kapsamaktadır (Black'ten aktaran Taş 2011, 30). Bu dönemde basın üzerinde hükümetlerce uygulanan vergiler ve ceza yasaları, basın alanına girişi zorlaştırırken işçi sınıfı basınının "illegal basın" doğmasını sağlamıştır (Taş 2011). Ancak 1836'da Damga Vergisi'nin düşürülmesi ve teknolojinin gelişimiyle birlikte basın maliyetlerinin artması basının bu dönemde genişlemesine olanak sağlarken mülk sahibi sınıfları siyasi ve ticari bir faaliyet olarak gazete sahipliğine yöneltmiştir. Bu süreçte tek amacı kâr etmek olan ve elindeki yayın organını siyasi ve ticari spekülasyonlar için kullanan gazete sahipleri yaygınlaşmıştır (Asquith'ten aktaran Taş 2011, 34). 1830 ile 1880 yılları arasında sadece İngiltere'de değil Amerika Birleşik Devletleri (ABD), Fransa ve Kanada'da popüler-ticari basının gelişim ivmesi yükselmiştir (Ward 2008, 205). Bu dönemde basın alanındaki temel eğilim Oğuzhan Taş'ın deyişiyle kârın daha çok tiraj ve okuyucu ile maksimize edilmesidir (2011, 36).

Basın alanında ticari yayın ve sahiplik yapısı böyle bir seyir izlemişken radyo ve televizyon yayıncılığında durum biraz daha farklıdır. Örneğin Beybin Kejanlıoğlu, radyo yayıncılığının ilk olarak başladığı ABD ve İngiltere'de iki farklı yayıncılık anlayışının egemen olduğunu; ABD'de yayıncılığın ticari bir biçim alırken, İngiltere'de kamu yayıncılığının uygulandığını belirtmektedir. Ayrıca yazar, İngiltere'de 1954'te tecimsel bir kanalın kurulmasının veya ABD'de Public Broadcasting Service'in (PSB) yayına başlamasının da her iki ülkenin yayıncılık anlayışında bir değişikliğe neden olmadığını sözlerine eklemektedir (Kejanlıoğlu 2004, 22). Nitekim Raşit Kaya da ABD'deki yayıncılığın başlangıcından itibaren tecimsel olduğunu vurgulamaktadır (2016, 112). Fransa'da ise Güney'in belirttiği gibi, 1949'da kurulan Fransız Radyo ve Televizyon Yayıncılığı (RTF) kamu hizmeti amacıyla yola çıkmış,

1964'te Fransız Televizyon Yayın Dairesi (ORTF) olarak isim değiştirmiş, 1974'te bu kurumun yerinde yedi farklı bölgesel kanal kurulmuştur. Fransa'da özel radyoların kurulma süreci ise ancak Kasım 1981'de, devlet tekeline karşın yayınlarını devam ettiren korsan radyoların yasal hale gelmesini sağlayan bir yasa çıkarılmasıyla olanaklı hale gelmiştir (Güney 2017). Fransa'da kamu yayıncılığı yapan ilk televizyon kanalı olan TF1 1947'de yayın hayatına başlamış, bunu 1963 ve 1972 yıllarında iki televizyon kanalı takip etmiştir (Akkor Gül 2012, 588). Ancak 1980'li yıllarda özel televizyon kanallarının kurulmasıyla Fransa'da da diğer Avrupa ülkelerinde olduğu gibi tecimsel yayınlara geçilmiştir.

Dikkat edileceği üzere genel olarak Avrupa'da 1970'li ve 1980'li yıllar kamu yayıncılığının geri plana düşmesine ve tecimsel yayıncılığa geçiş sürecine işaret etmektedir. Gülseren Adaklı'ya göre, 1980'li yıllar mülkiyet ve kontrol ilişkilerine bağlı olarak medya mimarisinin kökten dönüşümüne sahne olmuştur. Bu dönemde medya yerel ve uluslararası tekellerin hâkimiyeti altına girerken medyanın sermaye ve devletten görelî özerkliği de ortadan kalkmıştır. Bu süreçte, medyanın kamu yararı ve kamu hizmetine dair düzenleyici kurallar neredeyse ortadan kaldırılmış ve medya sermayesi tekelleşmiş ve uluslararasılaşmıştır (Adaklı 2010, 68). Bununla birlikte Kejanlıoğlu, medya mimarisindeki dönüşümü, 1970'lerde kapitalist sistemin krizine cevap olarak hâkim sınıfların neoliberal politikalara geçişinde aramakta, deregülasyon (*kuralsızlaştırma*) sürecini ve özellikle medya alanındaki kapsamlı dönüşümü kapitalizmin yeni birikim rejimiyle ilişkilendirmektedir. Yazara göre bu dönemde kamu yayıncılığı tedricen tasfiye edilirken, enformasyon da kültürel bir ürün olmaktan ziyade iktisadi bir hizmet olarak tanımlanmıştır (Kejanlıoğlu 2004, 26). Benzer bir vurguyu Kaya da yapmış, 1980'li yıllarda basından medyaya geçişte basın enformasyon verme görevinin geri plana atıldığını ileri sürmüştür. Kaya'ya göre bunun ardındaki en önemli etmen kapitalizmin geçirdiği kriz ve neoliberal politikalarla yürürlüğe konan kuralsızlaştırmalar; telekomünikasyon, hava ulaşımı, bankacılık ve radyo-televizyon yayıncılığının birleşmesidir (2004, 127-137).

Kamusal hizmet yayıncılığının geri plana itilmesi ve ticari işletmelerin yayıncılık alanına girmesiyle bu alandaki yayıncılık esas olarak kâr anlayışıyla değerlendirilmiş ve medya çıktılarının metalaşma süreci hızlanmıştır. Bununla birlikte medya politikalarının temel meselesi, kamu yararından ziyade piyasadaki rekabetin nasıl sağlanacağı üzerine odaklanmıştır (Meier ve Trappel 1998). Ayrıca Mike Wayne'in belirttiği üzere sermaye ve teknolojinin

birleşmesiyle kamusal alanın da -iletişim ve diyalog alanı- sermaye buyruğuna girmesinin önu açılmış, bu gelişmeler metalaşan kültürel alandan sermayenin daha fazla artı değer kazanmasına olanak sağlamıştır (2015, 319).

Burada Wayne'in "sermaye ve teknolojinin birleşmesi" olarak adlandırdığı moment oldukça önemlidir. Özellikle iletişim endüstrisinde sayısal (dijital) teknolojinin devreye girmesi, endüstrinin farklı alanlarında yatırımı bulunan şirketlerin ticari ilişkilerini artırması, iletişim araçlarının geleneksel işlevleri dışında çoklu kullanıma açılmasını tanımlamak için kullanılan *yöndeşme* kavramı, 1980'li yılların ardından medya alanında yaşanan gelişme ve dönüşümleri anlamlandırmada önemlidir (Taş 2006, 34). Teknolojik yöndeşme ve neoliberal politikalarla birlikte medya alanında uygulanan kuralsızlaştırmalar aynı zamanda ekonomik yöndeşmeye ve bu alandaki sermaye yoğunlaşmasına da neden olmuştur. Yine Taş'a göre ekonomik yöndeşme, medya endüstrisinde farklı iletişimsel etkinliklere sahip sektörlerin "tek ve tümleşik" pazar yapılanmasını ifade etmektedir. Dolayısıyla basılı yayın, radyo-televizyon, telekomünikasyon ve enformasyon sektörleri arasındaki geçişkenlikler artarak alanlar arasındaki sınırlar ortadan kalkmıştır. Bu süreci anlamak için ise telekomünikasyon, yayıncılık ve bilişim alanındaki birleşme ve yoğunlaşmaları hesaba katmak gerekmektedir (Taş 2006, 44). Medya alanında mülkiyetin yoğunlaşması ve ekonomik yöndeşmenin kamusal yayıncılığa olası etkilerinden bahseden Taş'a göre:

Endüstrinin farklı kollarını bütünleştirmeye dönük bir süreç olan ekonomik yöndeşme, küresel boyutta bir yoğunlaşma tablosu çizmektedir. Mülkiyet yoğunlaşması, yeni bir sorun olmamakla birlikte, sektörler arası geçirgenliğin artması, farklı sektörlerdeki şirketleri aynı pazarın aktörleri haline getirerek, girift mülkiyet ilişkilerinin oluştuğu bir ağa sokmaktadır. İçerikten dağıtım kadar tüm iletişimsel süreçleri aynı yönetsel şemsiye altında, ortak ticari çıkarlar çerçevesinde toplayan birkaç küresel şirketin egemenliğinde bir yapılanma, iletişim alanındaki ticarileşmenin boyutlarını hızla genişletmektedir. Böyle bir ortamda, kamu hizmeti yayıncılığının geleceği de problemlili bir alan olarak belirginlik kazanmaktadır (2006, 47).

Medya alanının sahiplik yapısı ve bu alan içindeki yöndeşme ve yoğunlaşmalar, özellikle uluslararası medyanın üretim, dağıtım, tüketim ve diğer sektörlerle bütünleşmesine neden olmuştur. Aşağıdaki tabloda medya alanına hâkim olan küresel şirketlerin dikey, çapraz ve ultra çapraz bütünleşmeleri verilmiştir:



Şirket	Medya	Yayıncılık	Sinema	İnşaat/Emlak
<b>The Walt Disney Company</b>	ABC News, ABC Entertainment, FX, Disney +, National Geographic, Hotstar, 20th Television, ESPN vd.	Disney Publishing	The Walt Disney Studios, Marvel Studios, Lucasfilm, 20th Century Studios, Pixar vd.	Disneyland, Disneyland Resort, Aulani,
<b>News Corporation</b>	The Wall Street Journal, New York Post, The Sunday Times, The Sun, The Times, TLS, Talk TV, FOXTEL, SKY News TV, Times Radio, Virgin Radio UK, REA Group vd.	Harper Collins Publishers	20th Century Studios (2018'de Disney'e satıldı)	Realtor
<b>Paramount Global</b>	CBS News, Comedy Central, Pop TV, CBS Sports, Channel 5, Showtime TV, CMT, MTV, Telefe TV vd.	Simon & Schuster	Paramount Pictures, Paramount +, Nickelodeon Animation Studio vd.	
<b>Vivendi</b>	Canal+ Group (C8 TV, CSTAR TV, CNEWS TV, Sports 360 TV, Grand Ecran, Canal+ Cinemas, Canal + kids, Planete +, Comedie +, Olimpia TV) Prisma Media (Tele Z, Tele 2, TV Grandes Chaines)	Lagardere Publishing	Studio CANAL	Lagardere Travel Retail
<b>Sony Corporation</b>	AXN, SET, SAAB, ANIMAX, AATH, Cine Sony US, Sony Movie Channel, GSN vd.	Sony Music Publishinging	Sony Cinema Line	Sony Supermarkets, Sony Health and Beauty, Sony Home Furnishings
<b>AT&amp;T Corporation</b>	DirecTV, HBO Max,	AT&T Publishing	AT&T Cinema	-
<b>Comcast Corporation</b>	NBC, CNBC, USA Network, NBC News, Telemundo, TLC, NBC Sports, SKY Sports, HG TV vd.	Comcast P.	Universal Pictures, Universal Studios, Sky Studios.	Universal Beijing Resort, Universal CityWalk, Universal Orlando Resort vd.

**Tablo 1:** Küresel Medya Şirketlerinin Sektördeki Yoğunlaşma ve Birleşmeleri<sup>2</sup>

•••

2 Bilgiler, şirketlerin güncel web sitelerinden alınmıştır.

Tablo 1’de küresel anlamda egemenliği bulunan medya mecralarının birbirinden farklı alanlarla çapraz, birbiriyle ilişkili olarak dikey ve yatay bütünleşmeleri sergilenmektedir. Kurationsızlaştırma politikalarıyla desteklenen büyük sermaye gruplarının diğer sektörlerdeki şirketler gibi kâr amacı güttüğünü ve piyasa koşullarına tabi olduğunu belirten Ceren Sözeri, kapitalist üretim ilişkileri ve biçiminin medya mecralarını birleşme ve satın almalar ile üretim sürecinde birden fazla ürün elde etmeye zorladığını belirtmektedir (2023, 9). Ancak bu durum, salt medyanın mülkiyet ve kontrol ilişkilerini değil, medya mecralarının çıktılarını da biçimlendirmektedir.

Buradan hareketle medyanın mülkiyet ve kontrol ilişkilerini kapsayan sahiplik yapısının medya alanını ve çıktılarını şekillendirmesi kısaca incelenebilir. Kapitalist toplumsal formasyonlarda, medya kuruluşlarına büyük sermaye gruplarının egemen olduğunu belirten Levent Yaylagül , medyanın da kapitalist toplumdaki diğer kuruluşlardaki gibi temel amacının kâr etmek olduğunu ileri sürmektedir (2008, 9). Bu yaklaşım, ilk olarak medyanın sadece sahiplik yapısına vurgu yapıyor gibi görünse de dikkatli bakıldığında mülkiyet ve kontrol ilişkileri bağlamında medya çıktılarının biçim ve içeriğine, egemen sınıfların tahakküm ve hegemonyasının yeniden üretilmesine, devlet aygıtının sınıfsal özelliğinden kaynaklanan rolüne de gönderme yapmaktadır. Ayrıca, medyanın kamusal yararı ve bilginin toplumsallaşması konusundaki tartışmalara da eleştirel bir yerden alan açmaktadır.

Medya çıktılarının biçim ve içeriğinin, medya sahipliği ile doğrudan bir ilişkisi bulunmaktadır. Yoğunlaşma ve buna bağlı olarak medya mecralarının çeşitlenmesinin ilk elden içerik düzleminde bir patlamaya neden olduğunu belirten Adaklı, bu çeşitliliğin esasında birbirine benzediğini, haber dahil tüm medya çıktılarında eğlence öğesinin hâkim kılındığını ileri sürmektedir. Bununla birlikte medya mecralarında kendilerine yer bulan sembolik seçkinlerin medyanın ideolojik işlevini yerine getirdiğini de ifade etmektedir. Adaklı’ya göre burada gerçekleşen kapsamlı dönüşüm, toplumsal eşitlik ve özgürlük gibi değerlere zarar vermiş, neoliberal politikalara muhalefet edecek muhtemel aktörler de ekonomik ve kültürel olarak bu alan içinde etkisini kaybetmiştir (2010, 69). Mülkiyet ve kontrol ilişkisinin medya içeriklerini belirlediğinin altını çizen Yaylagül, neoliberalizmle birlikte toplumsal alanda derinleşen eşitsizliklerin meşrulaştırılmasında fikir ve düşünce üretiminin bir alanı olan medyanın önemli bir işlevi yerine getirdiğini belirtmektedir (2008, 10). Benzer bir vurguyu Knoche de yapmaktadır; medya kurumlarının ve özel

olarak gazetecilerin temel amacı kâr etme olan medya mecralarında ürettikleri çıktılarda siyasi-ekonomik menfaatleri gözettiğini belirten Knoche, buralarda temel stratejik hedefin tahakkümün korunması ve bunun için gerekli egemen güç ilişkilerinin istikrarının muhafaza edilmesi olduğunu ileri sürmektedir (2021, 97).

Medyanın sahiplik sorunu olarak tartışılan mülkiyet ve kontrol ilişkilerinin, medya çıktılarının biçimlenmesinde, medyanın kamu yararını geri plana iten yayıncılık anlayışının egemen olmasında ve son olarak meslek etik kodlarının aşınmasında en önemli etmen olduğu gözlemlenmektedir. Dolayısıyla bu sorunsal bütüncül bir anlamda medya çıktılarının üretim, dağıtım ve tüketim de dahil tüm süreçlerini biçimlendirmektedir. Benzer bir durumun dijital medyada da gözlemlendiği söylenebilir zira dijital medyanın mülkiyet ve kontrol ilişkileri de özellikle ticarileşme ve metalaşmanın koşullarını yaratmaktadır. Dahası geline aşamada sosyal medya ticari bir platform haline gelmiştir. Bu alandaki ticarileşme ve metalaşma süreci çalışmanın sonraki başlığında kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır.

## Sosyal Medya ve Ticarileşme

Sosyal medya, iletişim sistemleri açısından devrim niteliğinde bir ilerleme yaratmakla birlikte, bu ilerlemenin hem olumlu hem de olumsuz yönleri ortaya çıkmıştır. Özellikle Web 2.0 teknolojisi, geleneksel medyanın aksine, bireylerin sosyal medyada etken konumda olmasını sağlamıştır. İçerik üretimine katkı sağlayan sosyal medya kullanıcıları bu çağın en önemli öznesi haline gelmiştir. Web 2.0, gündelik yaşam pratiklerinin pek çoğunun internet ortamına taşınmasına olanak sağlamıştır. Sosyal paylaşım ağları, özellikle bireylerin paylaştıkları içeriklerle zenginleşmektedir. Sosyal medya, bireylerin bilgi alıp verdiği, kendi düşünce ve fikirlerini ifade edebildikleri bir alandır. Ayrıca sosyal medya iyimser yaklaşımlara göre<sup>3</sup>; bireylerin sosyalleştiği, eğlendiği demokratik dijital kamusal alanlar olarak görülmektedir. Bununla birlikte Web 2.0 teknolojisinin gelişimiyle, kullanıcı ve sunucunun karşılıklı etkileşiminin gündeme geleceği, sunucunun içeriğine katkıda bulunma olanağının bir tür merkeziyetsizleşme<sup>4</sup> ve kullanıcı odaklı bir ortam

•••

3 Teknolojik belirleyici anlayışı ve ütopyik iyimserliği sergileyen çalışmalar için ayrıca bkz. Langdon Winner. 2001. "Where Technological Determinism Went?", *Visions of STS: Counterpoints in Science, Technology, and Society Studies* içinde, derleyen Stephen H. Cutcliffe ve Carl Mitcham, 11-18. Albany: State University of New York Press.

4 Genel anlamıyla bu kavram, herhangi bir hiyerarşik ilişki olmaksızın dijital platformların toplumlara kendilerini ifade etme olanağı sunduğunu işaret etmektedir. Bu özelliğiyle

sağlayacağı ileri sürülmüştür (Naik ve Shivalingaiah 2008, 502-503). Geline noktada ise hem sosyal medya platformlarının ticarileşmesi ve algoritmaların ticari amaca dönük oluşturulması, özellikle X gibi platformlarda “yankı odaları”<sup>5</sup> tartışmasını beraberinde getirmiş, kullanıcının üretim ve katkısını sınırlamıştır. Dolayısıyla merkeziyetsizleşme tartışmaları ve beklentiler bu defa Web 3.0 teknolojisine havale edilmiştir. Bu iyimser yaklaşımların aksine, sosyal medya ortamlarının yeni kapitalist sisteme hizmet ettiğini söyleyen eleştirel yaklaşımlar da söz konusudur (Adaklı 2007; Başaran 2010). Bu yaklaşımlar, genel anlamda kitle iletişim sistemlerini güç ilişkileri bağlamında değerlendirmektedir. Özellikle sahiplik mekanizmalarının değişimi ve ticarileşme, kitle iletişiminin demokratikleşmesi konusundaki en büyük engellerdendir.

Enformasyon toplumunda farklı teknolojik ürün ve uygulamalar ortaya çıkarken; bu ürün ve uygulamaların kullanım ve değişim değerleri de bulunmaktadır. Teknolojik ürün ve uygulamaların yaygın hale gelmesi sermaye birikimini artırmıştır. Medya, teknoloji ve uygulamalarının kullanım değeri kendini öncelikli olarak enformasyon sağlama ve dağıtmada gösterirken enformasyonun metalaşması ve kâr amacı, değişim değerini ifade etmektedir. İlk bölümde vurgulanan sahiplik sorunsalı ve mülkiyet ilişkileri kârın maksimizasyonunun dolayısıyla da değişim değerinin ön plana çıkmasına neden olmaktadır. Bu durum, ancak enformasyonun metaya dönüşmesiyle açıklanabilir (Fuchs ve Mosco 2014, 33-34). Sosyal medyada gerçekleşen ticarileşmenin temel nedenlerinden biri ise ortaya çıkan sosyal medya sitelerini kullanmanın aynı zamanda birer sembolik değerinin olmasıdır. Son yıllarda dünya genelinde sosyal medya kullanım oranlarında önemli artışlar yaşanmaktadır. Bu durum, sosyal medya sitelerinin sembolik değerlerini de geliştirdiğini gösterir niteliktedir.

İnternet kullanıcıları, sosyal medyadaki ticarileşmenin başat aktörü konumundadır. Günümüzde yeni teknolojileri kullanan ve ağlarda faaliyet gösteren bireyler bilgi temelli kapitalist sistemin içine girmekte ve sosyal medyadaki ticarileşmenin artmasına neden olmaktadır. Sosyal medya sitelerini ve yeni teknolojileri kullanan bireyler emek üretimine dâhil olmakta

•••

merkeziyetsizleşme tartışmaları teknolojik belirlenimci anlayışın iyimser bir uzantısı olarak okunabilir.

5 Metaforik bir kavram olan yankı odaları, platformlarda kullanılan algoritmalar nedeniyle katılımcıların ekseriyetle hemfikir oldukları görüşlere, fikirlere veya kaynaklara maruz bırakılmalarını ifade etmektedir.

ve bunu sadece enformasyon yaratıp paylaşarak yapmaktadır. Günümüzde fikirler, anlamlar, anlatılar ve söylemler gibi sosyal medya kullanıcıları tarafından üretilen enformasyonel metaları aynı zamanda bir emek ürünü olarak görmek gereklidir. Bu dönem bağlamında, bireyler zihin ve emekleri aracılığıyla sosyal ağları hem şekillendirmekte hem de biçimlendirmektedir (Fuchs 2015, 358-362). Her çağın ekonomisini şekillendiren güç farklılaşmıştır. Tarım toplumunda ekonomik güç, tarım ürünleri üzerinden ortaya çıkarken sanayi toplumunda ekonomik güç hammadde, sermaye ve insan gücü ile şekillenmiştir. Enformasyon toplumunda ise bilgi en değerli unsurdur. Günümüzde bilgi bir metaya dönüşmüştür. Sosyal medya, bilginin en fazla dolaşıma girdiği alanlardandır. Haliyle günümüzde sosyal medya bilgi yükü üzerinden ticarileşmektedir.

Bilgisayar tabanlı yeni iletişim teknolojilerinin gelişimi medya içeriklerinin de çeşitlenmesine neden olmuştur. Bu çeşitlilik ve fazlalık kapitalist düzenin kâr unsuruna olumlu anlamda etki etmiştir. Teknolojik ürün ve enformasyonun üretiminden tüketimine dek olan süreç kapitalizme içkin bir biçimde gerçekleşirken sistemin yeniden üretilmesi ve sermaye birikiminde bireysel kullanıcılar ön plandadır (Webster 1995, 77). Kapitalizm, farklı dönemlerde farklı normlarda ortaya çıkmaktadır. Enformasyon toplumunda, geleneksel kapitalizm yapısal olarak dönüşüme uğramış ve bilgi ile teknoloji dolayımında gelişmiştir.

Enformasyon toplumunda yaşanan gelişmeler, Marx ve Engels'in "katı olan her şey buharlaşıyor" ifadeleriyle açıklanabilir (2024). Günümüzde uluslararası şirketlerin etkinliklerinin örgütlenme biçimi, şirketleri sanal ortaklıklara ve birlikte hareket ederek sermayelerini birleştirmelerine yöneltmektedir. İnternet üzerinden sürdürülen perakende satışlar ve anında üretim pratiklerinde artışlar yaşanmıştır. Enformasyon otobanı, bilgisayarlara dayalı yeniden yapılanmayı ifade etmektedir. Bu yapılanmada şirketler zaman ve uzamda yeniden örgütlenmiş, şirket faaliyetleri sanal ortaklık ve girişimlere doğru genişlemiş, dolayısıyla geleneksel şirketler yerlerini enformasyon ve iletişime egemen olan şirketlere bırakmıştır (Menzies 2003, 107). Enformasyon toplumu yeni bir dünya düzenine işaret etmektedir. İletişim teknolojileriyle gelişen bu toplum yapılanması, özellikle internetin gelişimiyle birlikte farklı bir noktaya gelmiştir. Günümüzde pek çok ticari faaliyet, sosyal ağlar üzerinden sürdürülmekte, internet şirketlerinin sosyal medya yatırımları gün geçtikte artmaktadır. Şirketler ürünlerini pazarlamak için X gibi sosyal medya platformlarını kullanmakta, X ise reklam ve

pazarlama gönderilerine belirli kıstaslar koymaktadır. Örneğin, şirketler ya da içerik üreticilerinin onaylanmış hesaplarının olması, X'te en az üç aylık hesabının bulunması ve üretimden önceki son otuz günde en az bir gönderi yayımlaması bu kıstaslardan sadece birkaçıdır. Ayrıca X'te içerik üreticisinin beğeni ve yeniden gönderi sayıları da algoritma vesilesiyle hesapların daha fazla dolaşıma sokulmasını sağlamaktadır. Haliyle kıstasları yerine getiren, daha fazla beğeni ve yeniden gönderim alan içerikler X platformu içinde daha fazla dolaşıma sokulmaktadır. "Beğeni ekonomisi" de diyebileceğimiz bu yol, bir yanıyla X'teki trol olarak adlandırılan sahte hesapların da önünü açmaktadır.

Yeni medyada yer alan enformasyon, ürün ve diğer hizmetler, yeni medya ortamları aracılığıyla oluşan artı değer in işlemlerini sağlamaktadır. Sermaye sahipleri, üreticiler ve çok uluslu şirketler, yeni medyadaki teknolojik gelişmeleri tüketimi yönlendirmek ve bu yolla kârlarını maksimize etmek için kullanmaktadır (Mansell 1999, 155). Yeniçağda sosyal medya kullanıcıları tarafından yapılan üretimler, somut olarak maddi bir kazanım sağlamıyor gibi gözükse de özellikle sosyal medya şirketleri yapılan her paylaşım la birlikte piyasa değerini artırmaktadır. Başka bir deyişle sosyal medya kullanıcıları, sosyal medya şirketleri için ücretsiz istihdam edilen kişilere dönüşmektedir. Bu durum sosyal medyada gerçekleşen ticarileşmenin somut bir örneği olarak değerlendirilebilir.

Sosyal medya günümüzde bireylerin yaşam biçimlerini sundukları bir alandır. Yaşam biçimi bireylerin gündelik ve toplumsal yaşamları sırasında kendilerine eşlik eden tüm ürünler olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla, kullanım oranları gün geçtikçe artan yeni medya; bireylerin kendilerine has olan yaşam biçimlerini yansıttıkları bir alan haline gelmiştir. Bu durum aynı zamanda içerik üretim ve tüketimini de artırmış, Alvin Toffler'ın "üreten tüketici" kavramıyla (1981) moment tanımlanmıştır. Üreten tüketici kavramından yola çıkarak içerik üretme ve tüketme konusunda sosyal medya ve internet kullanıcılarının rolünün vurgulanması oldukça önemlidir. Bu süreç, sosyal medya aracılığıyla sürekli olarak devam etmekte ve sosyal medya, enformasyonel kapitalist sistem içerisinde ticarileşmenin başat bir aktörüne dönüşmektedir. Bu tartışmanın bir diğer boyutu da "izleyici metası" kavramıyla Fuchs'un (2012) ileri sürdüğü tezdır. Kökeni Dallas Smythe'in (1977) araştırmalarına dayanan bu perspektif, yeni medya mecralarında kullanıcıların bir nevi tüketiciye dönüştüğünü ileri sürerken YouTube ve Facebook gibi platformların hedefli reklamcılık uygulamalarının başka alanlardaki sermaye birikimlerine katkı

sunduğunu belirtmektedir. Dolayısıyla sosyal medya mecralarında geçirilen zaman içinde kullanıcılar hem reklama maruz kalmakta hem de tıklama, satın alma süreçleriyle reklamcılara satılmaktadır (Fuchs 2012, 710-712). İzleyici metası tartışması, iletişim teknolojilerinin gelişimi ve sermaye birikimi arasındaki ilişkiye dair önemli bir alan açmaktadır.

Günümüzde dijital emek, internet üzerinde üretim yapan kullanıcının aynı zamanda tüketiciye dönüşmesi ve dijital müşteriler gibi olgular tartışılmaktadır. Dijitalleşmenin farklı alanlarda yayılması, ağların maddi değerini de artırmıştır. İnternet ve sosyal ağ platformları üzerinden sürdürülen faaliyetler metalaşmanın önünü açmaktadır (Latour'dan aktaran Timisi 2016, 35). Sosyal medya siteleri, dijital emeğin en fazla üretildiği alanlardan biridir. Dolayısıyla sosyal medya kullanıcıları, sosyal medyanın bağlı olduğu şirketin de dijital müşterisi haline gelmektedir.

Oysa literatürde teknolojik gelişmelerin özel olarak da Web 2.0 ile birlikte sosyal medya kullanımının yaygınlaşmasının; bilginin üretimine ve özgür paylaşımına olumlu etkiler yapacağı varsayılmıştır. Gelgelelim günümüzde sosyal medya şirketleri incelediğinde, baskın kullanımın yüksek düzeyde tekelleştiği görülmektedir. Enformasyon toplumunda büyük internet şirketleri genel düşünce yapısına da etki etmektedir. Bu noktadan hareketle internet mecralarını kapitalist dinamikler çerçevesinde değerlendirmek gerekmektedir. Karl Marx'ın "artı değer" kavramı sosyal medyada somut hale gelmektedir. Artı değer, işgücünün üretime ve ürünlere katkısı olduğu halde, karşılığı maddi olarak ödenmeyen kısımdır. Karl Marx bu durumu "iş saati olarak sayılmayan saatlerde üretilen ekstra değerler toplamı" şeklinde tanımlamaktadır (2013, 155-159). Ortaya çıkan fazladan katkı doğrudan kâra yansırken bu kâr işçiye yani çalışana değil, sermaye sahibine kalmaktadır (Fuchs 2014, 101-102). Sosyal medya artı değerinin ortaya çıktığı mecradır. Ancak bu artı değere mülkiyet ve kontrol ilişkileri bağlamında el koyan doğrudan platformdur. Dolayısıyla günümüzde internet şirketlerinin el değiştirmesi sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

İnternet kullanıcılarının sosyal medyada geçirdikleri zaman arttıkça dijital emek ve artı değer de daha fazla artmaktadır. Kullanıcılar, sosyal medyada daha fazla vakit geçirdiklerinde daha fazla içerik üretirler. Bu durum, kullanıcıların kendilerine dair bilgi toplanmasına yol açarken; daha fazla reklamla karşılaşmalarına neden olmaktadır. Sonuç olarak bu süreçte sosyal medya şirketi sermaye birikimini reklam ve kullanıcı bilgisi üzerinden artırmaktadır (Fuchs 2014, 114). Web teknolojilerinin ilerlemesi ve Web 3.0

ile birlikte internet dünyası farklı bir boyuta ulaşmıştır. Günümüzde tüm sosyal medya siteleri semantik web teknolojilerinden yararlanmaktadır. Bunun en önemli nedeni ise kullanıcıların kişisel olarak analiz edilmesidir. Sosyal medya kullanıcıları, site üzerinde ürettikleri içerikler, paylaşımlar, beğeniler gibi unsurlara göre kategorize edilmektedir. Bu durum kişilerin ilgi alanlarına göre internet ve sosyal medya reklamlarına maruz kalmalarına neden olmaktadır. Sözü edilen noktalar, sosyal medyanın sadece bir medya olmadığını göstermektedir. Sosyal medya özellikle enformasyonel kapitalizmin ilerleyişinde ticari olarak oldukça önemlidir.

Fuchs'a göre sosyal medya kullanıcılarının dijital emek üretiminde aynı zamanda bir sömürü düzeni de ortaya çıkmaktadır. Dijital emekte, sosyal medya kullanıcıları ücretsiz şekilde çalışmaktadır. Sosyal medya kullanıcıları bu sömürü düzeninin farkına varamamaktadır. Bunun en önemli nedeni ise enformasyon çalışmasının yüksek düzeyde oyun gibi algılanmasıdır (Fuchs 2015, 395). Sosyal medya, enformasyonel kapitalist düzende serbest zamanların çoğunu kaplar hale gelmiştir. Bireyler serbest zamanlarında gündelik sıkıntılardan uzaklaşmak ve eğlenmek için çoğunlukla sosyal medyada aktif olmaktadır. Bu durum sosyal medya kullanıcılarının farkında olmadan dijital emek üretmelerini sağlarken sosyal medya şirketinin de kârını artırmaktadır.

Bu bölümde sosyal medya ve ticarileşme arasında bağlantı kurulmaya çalışılmıştır. Enformasyon toplumu ile birlikte, ekonominin bağlı olduğu alanlar da değişmiştir. Bilginin üretim, dağıtım ve tüketimi de farklı boyutlarda gerçekleşmeye başlamıştır. Özellikle sosyal medya enformasyon ve enformasyon üretiminde merkezi konuma gelmiştir. Sosyal medyada üretilen içerikler sürekli yenilenirken, kapitalist unsurların da sosyal medyaya olan ilgisi artmıştır. Sosyal medya dijital emeğin yoğun şekilde üretildiği bir alandır. Bu durum sosyal medya şirketlerinin piyasa değerini her geçen gün artırmaktadır. Sosyal medya siteleri sürekli işleyen bir fabrikaya benzetilebilir. Günümüzde sosyal medya reklam ve tüketim gibi unsurların da odak noktası olmuştur. Sosyal medyanın kârlılık özelliği, geleneksel medyada gerçekleşen çapraz tekelleşmenin yeni medyada da ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Çalışmaya konu olan X platformunun sahiplik yapısı da çapraz tekelleşme ile değişmiştir. Platform sahiplik yapısının değişmesi, sosyal medyaya atfedilen bilginin üretimi ve özgür paylaşımını bir başka alanda da kısıtlamıştır. Şöyle ki, Twitter'ın Musk tarafından satın alınmasının ardından akademik araştırmalar için sağladığı ücretsiz veri, belirli bir ücrete tabi



kılınmıştır. X'in araştırmalar kapsamında sağladığı yüzde 1'lik ücretsiz veri paylaşımının aylık 100 Amerikan Doları olarak belirlenmesi akademik ve toplumsal araştırmalar için kullanılan verilerin kısıtlanmasına neden olmuş, bu durum ise bilginin üretimi ve özgür paylaşımına getirilen önemli bir engel olarak değerlendirilmiştir (Akbalık 2023).

## Yöntem

Twitter'ın satın alma yoluyla X platformuna dönüşmesi konusunda sınırlı kaynak bulunmaktadır (örneğin Walker-Stokel 2023; Murthy 2024; Aktaş 2023). Bu çalışmanın amacı, Twitter'ın sahiplik yapısının değişmesi sürecinde ve sonrasında site ile ilgili yaşanan değişimleri eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirmektir.

Çalışmada nitel çözümleme kapsamında genel tarama modeli kullanılmıştır. Veriler bu model ile toplanırken ortaya çıkan sonuçlar betimleyici analiz yöntemi ile açıklanmıştır. Bulgular üzerinden elde edilen bilgilerle medyada sahiplik sorunsalı ve sosyal medyada ticarileşme kavramları tartışılmıştır. Olgü, görüngü veya sorunsalı olduğu haliyle ortaya çıkaran analiz sürecinde tarama modeli kullanılmıştır. Bununla birlikte genel tarama modelinde çalışmanın evreni ile ilgili genel bir kanıya varmak mümkünken, modelde evreni temsil ettiği düşünölen farklı örnekler üzerinden genel bir literatür taraması yapılabilmektedir (Karasar 2005, 75). Bu kapsamda uygulanan genel tarama modeli ile medyadaki sahiplik yapısının geleneksel medyadan yeni medyaya nasıl geliştiği üzerinde durulmuş, sosyal medya ve ticarileşme ekonomi-politik bakış açısıyla değerlendirilmiştir. Değerlendirmeler sırasında tekelleşme, dijital emek ve sömürü gibi kavramlar çalışmanın başat konuları olarak ön plana çıkmıştır.

Bu model çerçevesi içinde çalışma kapsamında toplanan veriler betimsel analiz yaklaşımıyla üç farklı tematik kategori üzerinden ele alınmıştır. Bunlar, (1) Twitter'dan X'e yaşanan dönüşüm, (2) sitenin yapısı ve kullanıcı sözleşmelerindeki değişimler ve (3) dönüşümün ardından Musk'ın söylemleri şeklinde kavramsallaştırılmıştır. Ali Yıldırım ve Hasan Şimşek'e göre betimsel analizin amacı, toplanan verileri tanımlayabilecek kavramlara erişebilmektir (2008, 56). Betimsel analiz üzerinden desenlenen çalışmalarda öncelikli olarak bu analiz için çerçeve oluşturulduğu, devamında çerçeveye uygun verilerin işlendiği, bulguların tanımlanarak yorumlandığı bir süreç izlenmektedir.

Mevcut çalışmada da bu analiz, oluşturulan tematik kategoriler üzerinden ilerlemiştir. Bahsi geçen kategorilendirme, *anlamların temalandırılması* olarak kullanılmaktadır (Holloway ve Todres 2003). Özel bir konunun temalara göre ayrıldığı ve sonrasında incelendiği bu kategorilendirme süreci, araştırılan konuyla ilgili derinlemesine bilgi edinmeyi sağlamaktadır (Yücel-Toy 2015, 28). Makalede, “medyadaki sahiplik yapısı değişimi” ve “sosyal medyada ticarileşme” genel konular olarak ele alınmış, ardından Twitter mikro blog sitesinin X’e dönüşümü ile bu konu ve süreci kapsayan tematik kategoriler oluşturulmuştur. Son olarak ise oluşturulan tematik kategoriler üzerinden nitel bir çözümleme yapılmıştır.

### **Twitter’dan X’e Yaşanan Dönüşüm**

Twitter, sosyal medya tarihine önemli yenilikler getiren bir platformdur. Bireylerin duygu, düşünce ve olayları kelimelerle ifade etmelerine olanak veren Twitter; habercilerin, siyasi parti liderlerinin, devlet başkanlarının ve hükümet yetkililerinin özellikle takipçilerini bilgilendirme amacıyla kullandıkları bir mecraya haline gelmiştir. “Kelimelerle ifade etme” tanımlamasının kullanılma nedeni, Twitter’ın diğer sosyal medya sitelerinden farkını ortaya koymak amacıyla vurgulanmıştır. Çünkü diğer sosyal medya platformları çoğunlukla görüntü, fotoğraf, video vb. üretim ve tüketimine bağlı olarak gelişmektedir. Bu bağlamda Twitter üzerinden de görüntü paylaşımı mümkündür ancak platform, daha çok kelimelerin gücünü ön plana çıkarmaktadır.

Twitter’ın bir diğer fark ve üstünlüğü de toplumsal olaylarda gözlemlenmektedir. Twitter hak arama, örgütlenme ve kamuoyu oluşturmada kitleler için önemli bir alan haline gelmiştir. Dolayısıyla Twitter, Instagram, Facebook ve TikTok gibi sosyal medya platformları farklı amaçlarla kullanılan bir internet mecrasıdır.

Twitter 2006 yılında 140 karakterlik mesajlar paylaşmak amacıyla kurulan, mikroblog tabanlı bir sosyal medya platformudur. 2022 yılı DataReportal Raporu’na göre platform, 436 milyon aktif kullanıcısıyla pazardaki en önemli ağlardan biri olarak konumlanmaktadır (2022a). Twitter resmi olarak Jack Dorsey’in 21 Mart 2006’da “Sadece twtrr’mi kuruyorum” mesajıyla ortaya çıkmıştır. Şirket başlangıçta “Twtrr” adı altında faaliyete geçmiş ancak kısa süre sonra şirketin ismi “Twitter” olmuştur (Kara 2023).



**Görsel 1:** Jack Dorsey'in ilk mesajı

Twitter kurulduğu günden bu yana, kamusal alan içerisinde düşüncelerin özgürce ifade edilebilmesinin dünya genelinde ortak ilerleme ve iyilik bağlamında önemli bir atılım olarak ortaya çıktığını savunmuştur. 2020 yılında Twitter, LinkedIn'deki kurumsal sayfasında bağlantı kurma, tartışma, öğrenme ve sorun çözmeye insanların bir fırsat olarak platform üzerinden bir araya geldiğini ima etmiştir. Gökdemir'e göre mecra, o dönemde şirket olarak dünyanın farklı yerlerinden yaratıcı ve meraklı insanları bir araya getirerek bu insanlarla iş birliği yapılabildiğini ilan etmiştir. Bu açıdan da Twitter, uluslararası birçok toplumsal olayın yayılmasını sağlayarak büyük oranda amacına ulaşmıştır (Gökdemir 2020). Twitter dünya genelinde hak arama odaklı pek çok olayın sürdürülmesinde yardımcı olmuştur. Twitter kullanıcıları farklı konular bağlamında platform üzerinden seslerini duyurmaya çalışmıştır. Yapılan araştırmalar da bunu kanıtlar niteliktedir (Lee vd. 2021; Obia 2023; Yıldız ve Durmuş 2023; Demir ve Ayhan 2020).

Tomris Kara'ya göre Twitter internet şirketinin 2008 yılına kadar gelir elde etmesi amaçlanmamıştır. Ancak platform 2009 yılında reklam hizmeti almaya karar vermiş ve kullanıcı sayısı arttıkça reklam anlaşmaları da artmıştır. 2009 yılında Twitter platformu kullanıcılara İspanyolca, Fransızca, İtalyanca ve Almanca dil desteği sunmaya başlamıştır. Bu genişlemenin sonucunda platformun 5 milyon olan kullanıcı sayısı 71 milyona ulaşmıştır. Türkçe dil desteği ise 2011 yılında hayata geçmiştir. 2015 yılında Twitter internetteki en büyük sosyal ağlardan biri olmuştur. Kasım 2017'de tweetler 140 karakterden 280 karaktere çıkarılmıştır. Bu durum görsel-işitsel içeriğinin genişlemesine ve daha uzun mesajların atılmasına olanak sağlamıştır (Kara 2023). Bu noktada Twitter platformunun yakın zamanda gerçekleşen sahiplik yapısının, değişiminden önce kurulduğu zamanki dinamiklerden farklı bir boyutta geliştiği söylenebilir. Bu gelişim ve değişim, özellikle platformun üye sayısını artırmaya yönelik olmuştur çünkü kullanıcılar, internet şirketi adına sermaye biriktirmekte ve şirketin kâr oranlarını artırmaktadır. Dolayısıyla bir

sosyal medya platformunun kullanıcı sayısının artması, internet şirketinin enformasyonel kapitalizm içerisindeki kârını da olumlu etkilemektedir.

Elon Musk'ın Twitter'ı satın alması iki aşamalı şekilde gerçekleşmiştir. 2022 yılının Nisan ayının ilk günlerinde Musk, Twitter'ın yüzde 9,2'lik hissesine üç milyar dolar ödeyerek sahip olmuştur. Musk aynı zamanda Twitter'ı aktif kullanan bir kullanıcı olarak karşımıza çıkmaktadır. 2022 yılının Nisan ayında 80 milyondan fazla takipçisi olan Musk, hisse satın alımının ardından Twitter üzerindeki değişim planlarını da ifade etmiştir. Örneğin, Musk yaptığı paylaşımda takipçilerinden mecranın ifade özgürlüğünü sağlama konusundaki fikirlerini istemiş, peşinden yeni bir platformun ifade hürriyeti için gerekli olup olmadığını sormuştur (2022b). Elon Musk bu sorularıyla Twitter platformunun daha özgür bir yer haline gelmesi gerektiğini ima etmiştir ancak zaman içinde uyguladığı politikalar, Twitter platformunu daha özgür hale getirmekten ziyade daha ticari bir biçime sokmuştur.

Elon Musk'ın Twitter'ın tamamını satın alması 2022 yılının Ekim ayında gerçekleşmiştir. Böylelikle Twitter 44 milyar dolara el değiştirmiştir. Musk'ın ilk hisseleri aldığı 2022 Mayıs ayı ile satın almanın tamamlandığı 2022 yılı Ekim ayına kadar geçen zamanda bazı hukuki süreçler de yaşanmıştır. Bu süreçler özellikle Musk'ın Twitter kullanıcılarını analiz etmesi sebebiyle olmuştur. Musk bu dönemde sahte hesap ve profiller konusunda bazı araştırmalar yapmıştır (2022c). Bu durum Elon Musk'ın Twitter'ı daha ticari hale getirmek istediğinin de bir göstergesidir çünkü sosyal medya platformları için sahte veya kullanılmayan hesapların ticari bir değeri yoktur. Sosyal medya platformunun değerini gerçek kullanıcılar artırmaktadır.



**Görsel 2:** Elon Musk'ın Twitter'ı satın aldığına dair duyurusu (2022c)

Elon Musk Twitter'ın tamamını satın aldıktan sonra yukarıdaki iletiyi paylaşmıştır. “Kuş özgürleştirildi” anlamına gelen bu ileti farklı şekillerde yorumlanabilir. Satın almanın ardından Musk, yaptığı açıklamada insanların

şiddete başvurmadan sağlıklı bir biçimde tartışabilecekleri ortam yaratma gayesi taşıdığını; satın alım sürecindeki amacının insanlığa yardım etmek olduğunu açıklamıştır (2022c).

İlk anlamıyla Musk'ın bu ifadeleri oldukça demokratik ve olumludur. Ancak Twitter'ın zaman içerisinde uyguladığı politikalar platformun farklı şekillerde gelişmesine neden olmuştur. Musk'ın Twitter'ı satın almasının ardından uyguladığı ilk değişiklik platformun logo ve ismini değiştirmesi olmuştur. Twitter bundan sonraki süreçte "X" olarak faaliyetlerini sürdürmeye başlamıştır. Musk X platformunu ana şirketi olan X Holdings Corp altında kurmuştur (Mouriouand 2023; Columbres 2023). Musk'ın bu noktada yeni bir şirket yapılanmasına gittiği söylenebilir. Yeni şirket kurulumu beraberinde yeni politikalar, uygulamalar ve söylemler de getirmiştir. Ancak bu değişiklikler platformun değer kaybetmesine neden olmuştur.

2024 yılı verilerine göre, X'in güncel değeri 14 milyar dolara gerilemiştir (2024a). Varlık yönetim şirketi Fidelity'e göre, Elon Musk'ın şirketi satın almasından bu yana, platform yüzde 71 değer kaybetmiştir (Kalelioğlu 2024). X'in değer kaybı yaşamasının temel nedenleri Elon Musk ve uyguladığı politikalarla ilişkilendirilebilir. Avrupa Birliği, X'in dünya genelindeki en fazla dezenformasyon ve nefret söylemi içeren sosyal medya platformu olduğunu belirtmiş, Musk'a bir uyarı yazısı ve rapor göndermiştir. Musk'ın bu konuyla ilgili herhangi bir pozisyon almaması X'in kullanıcı ve reklam verenlerini kaybetmesine neden olmuştur (2024a). Değer kaybının bir diğer nedeni olarak Musk'ın mecrada yer alan antisemitik gönderilerin kaldırılmasını doğru bulmadığını ifade etmesi gösterilmektedir. Bu açıklamanın ardından Yahudi sermayesine ait bazı markaların reklamından gelen gelirleri kaybeden Musk, daha sonraki açıklamalarında reklam boykotunun şirkete çok büyük zarar verdiğini belirtmiştir. *The New York Times*'in düzenlediği "Dealbook Summit" etkinliğinde gelen bu açıklama, gelirinin yüzde 90'ını reklamlardan elde eden şirketin, bir yerde reklam verenlere bağımlılığını da ortaya koymaktadır (Ergül 2024).

Platform değer kaybını azaltmak için farklı yollar denemeye başlamıştır. Onaylanmış hesaplardan ücret alınması, premium üyelik, arayüz ve logo tasarımında farklılıklar, gelire dönüştürme, kullanıcı adlarının alınıp satılacağı pazarın oluşturulması gibi değişiklikler<sup>6</sup> X platformunun yeni sürecinde

•••

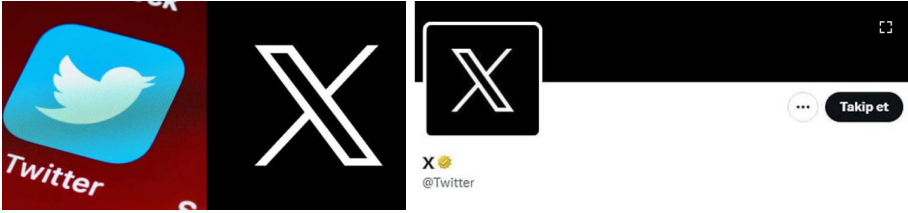
6 Bu değişikliklerin süreci ve ayrıntıları çalışmanın bulgular bölümünün ikinci başlığında çözümlenmiştir.

ortaya çıkmıştır. Bu durum platformun daha fazla ticari hale geldiğini de göstermektedir. Twitter'ın ilk kurulduğu zamanlar ile şu andaki durumu arasında politikalar bağlamında önemli farklılıklar mevcuttur.

Sosyal medya platformlarının kullandığı algoritma ve platform sahiplerinin politikaları nedeniyle bu mecraların kamusal tartışmaları sınırlama potansiyeli mevcuttur. Sosyal medya platformlarının giderek daha ticari hale gelmesi ve geleneksel kapitalist bir şirket gibi faaliyetlerini sürdürmesi katılımcılığa zarar veren bir unsurdur. Çalışmanın bu bölümünde Twitter'ın sahiplik yapısının nasıl değiştiği üzerine çözümlenmeler yapılmıştır. Twitter'ın kuruluş ve gelişim zamanlarındaki politikalarının daha bağımsız ve ticarileşmeden daha uzak olduğu anlaşılmaktadır. Elon Musk'ın Twitter'ın sahipliğini elde etmesinden sonra platform bünyesinde başta logo ve isim olmak üzere önemli değişiklikler yapılmıştır. Özetle, sahiplik yapısı değişimi sonrası X'in ve Musk'ın uygulamaya başladığı politikalar ile yönetim şekli, Twitter'ın geçmişten gelen algısını değiştirmeye başlarken aynı zamanda değerini ve konumunu da etkilemiştir.

### Platformun Görünümü, Yapısı ve Politikalarındaki Değişimler

Satın alım sürecinden sonra Twitter'daki en büyük değişimin logo ve isimde gerçekleştiği söylenebilir.



**Görsel 3:** X'in logosu (sağda) (Güler 2023) ve Platformun eski ve yeni logosu (solda) (Arısoy 2023)

Twitter ile ilgili özellikler sitenin yeni yönetimi tarafından ortadan kaldırılmıştır. Artık X.com adresine girildiğinde kullanıcılar Twitter'ın ana sayfasına gitmektedir. X'in yeni CEO'su Linda Yaccarino yaptığı açıklamada Twitter'ın iletişim şeklini değiştireceklerini ve X'i çok daha büyük bir sosyal medya platformu haline getireceklerini ifade etmiş; X'in; ses, video, mesajlaşma, ödemeler/bancacılık merkezli küresel bir ortam sunan ve sınırsız etkileşime sahip olacağını belirtmiştir (Güler 2023). Yapılan bu açıklamalar bir sosyal medya sitesinin yönetiminden ziyade yayılcı bir politika izleyen

kapitalist bir şirket yönetiminin açıklamalarına benzemektedir. Haliyle platformun satın alınmadan önceki durumunda da gözlenen ticarileşmenin, mülkiyet ve kontrolün değişiminin ardından -platformun X'e dönüşmesiyle derinleştiği söylenebilir.

Elon Musk, X'te internette yapılan diğer tüm faaliyetlerin yapılmasını amaçlamaktadır. Platformun yeni logosu siyah arka plan üzerinde beyaz olarak çerçevelemiş bir "X" olarak ortaya çıkmıştır. Bu logo şirket çalışanlarını simgeleyen bir rozet olarak da kullanılmaktadır. Twitter'ın eski logosu olan mavi kuş (Larry the Bird), mecranın kurulduğu ilk zamandan itibaren kimliğini temsil etmiştir. Ayrıca mecranın yaratıcı ve yenilikçi ruhunu, üyelerin eş zamanlı ve hızlı iletişim kurabildiğini, dünyanın farklı yerlerindeki insanların etkileşim içinde olabileceğini de imleyen logo, sosyal medya dünyasının ikonik bir simgesi haline gelmiştir. Yapılan logo ve isim değişikliği, pek çok kullanıcıdan olumsuz tepkinin gelmesine neden olmuştur (Arısoy 2023). Mavi renk bireylerin üzerinde genel olarak daha olumlu ve sıcak hisler uyandırmaktadır. Ayrıca kuş logosu özgürlüğü çağrıştırmaktadır. Yeni logo ve isim hem renginden hem de keskin çizgili hatlarından dolayı daha despot bir çağrışıma sahiptir. Ayrıca X'in bir rozet olarak kullanılması da tektipleşmeye işaret etmektedir.

Twitter yüksek takipçili, onaylanmış hesaplara herhangi bir ücret karşılığı olmadan mavi tik veren bir sosyal medya platformuydu. Bu hesaplar genelde siyasetçi, gazeteci, sanatçı gibi toplumun ileri gelenlerini kapsamaktaydı. Bu noktada bu kişilerin toplumun geri kalanını etkileyebilecek potansiyele sahip oldukları söylenebilir. X ise mavi tik politikasında değişikliğe gitmiş ve bu rozeti aylık abonelik ücreti karşılığında vermeye başlamıştır. X, böylelikle aylık ücret ödemeyen ve dünya kamuoyunca tanınan Papa Francis, Donald Trump, Beyonce gibi isimlerin hesaplarından mavi tiki kaldırmıştır. Bu süreçte kamu hizmeti sunan kuruluşlar da dahil pek çok kâr amacı gütmeyen kuruluş onay rozetini kaybetmiş ve doğrulanamayan hesaplar arasına eklenmiştir. Bu durum X'in doğrulanmış hesaplardan güncel bilgi sağlayan özelliğinin sorgulanmasına neden olmuştur (2023a). Toplumsal olaylar, kriz anları, felaketler ve savaş gibi olağanüstü zamanlarda haber ihtiyacı daha fazla artmaktadır. Yeni medyanın anında haber verme özelliği sayesinde bireyler, ihtiyacı olan bilgiye daha kolay şekilde erişim sağlamaktadır. Bu tür zamanlarda güvenilir kaynakların aktardığı bilgiler önemlidir çünkü internet ve yeni medya dezenformasyonun en çok görüldüğü ortamlardır. Dolayısıyla onaylanmış hesaplar ile ilgili X'in uyguladığı bu politikanın kamusal yarar

nosyonundan oldukça uzak olduğu söylenebilir. Elon Musk yönetimindeki X platformunun onaylanmış hesaplar için abonelik sistemi getirmesi bütünsel olarak kapitalist bir bakış açısıdır.

Elon Musk ve X yönetiminin mavi tik konusunda aldıkları farklı bir karar da pek çok kullanıcının tepkisini çekmiştir. Diğer sosyal medya sitelerinde olduğu gibi X platformunda da pek çok bot hesap<sup>7</sup> yer almaktadır. Bu hesaplar suni gündemler yaratabilmekte ayrıca bireyleri yanlış yönlendirip dezenformasyon yayabilmektedir. Musk ise hizmet şartlarına uyduğu ve bir insanı taklit etmediği sürece bot hesapların mavi tik almasında sorun olmadığını ifade etmiştir (Uluslan 2023). Elon Musk'ın tutumu, yeni medyada yaşanan sahiplik değişiminin sadece bir satın alma veya ticaret olmadığını aynı zamanda politikaların da doğrudan değiştiğini göstermektedir. Uygulanan bu politika X platformunun tamamıyla kâr üzerine şekillendiğini gözler önüne sermektedir. Musk ve X yönetimi için platformda dezenformasyonun yayılmasının, bireyleri sahte gündemlerle meşgul etmenin bir önemi yoktur. Bu noktada önemli olan tek şey maddi getiri olmuştur.

Elon Musk ve X yönetiminin premium hesaplardan ve bazı ülkelerde yeni kullanıcılardan ücret alması, X'in Twitter olduğu zamanlardaki politika ve uygulamalardan oldukça uzak bir anlayış olarak karşımıza çıkmaktadır. Musk kullanıcılara iki farklı premium hesap seçeneği sunacağını belirtmiştir. Birinci tür premium hesapların daha düşük maliyetli ancak reklamlı olacağı, ikinci tür premium hesapların ise daha pahalı ancak reklamsız olacağı açıklanmıştır. X yönetimi bu süreçte, Yeni Zelanda ve Filipinler'deki yeni abonelerden 1 Amerikan Doları tahsil etmeye başlamıştır. Şirket web sitesinde yaptığı duyuruda, abone olmayı istemeyen yeni kullanıcıların sadece iletileri okumak, videoları izlemek ve hesapları takip etmek gibi "salt okunur" eylemler içinde olabileceklerini ifade etmiştir (2023b).

Kapitalist sistem bireyleri para ve gelire göre kategorize etmektedir. Çünkü birey veya kapitalist sistemin daha sık kullandığı tabirle "tüketiciler" bir sömürü nesnesidir. X platformunda ödenecek ücrete göre farklı premium abonelik seçeneklerinin olması bu durumu kanıtlar niteliktedir. Yaşanan bu gelişmeler, sosyal medyaya iyimser bakış açısı ile yaklaşan araştırmacıların yanıldığının da bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Zira bu yazarlara

•••

7 Bot hesaplar, yazılım veya programlar tarafından oluşturulan ancak gerçek bir sosyal medya kullanıcısı gibi gönderi paylaşabilen ve diğer kullanıcılarla etkileşime girebilen hesaplar olarak tanımlanmaktadır.



göre sosyal medyayı gelenekselden ayıran en temel özellik etkileşim, içeriğe müdahale ve ortak katılımıdır. Ancak kullanılan mecranın sahiplik yapısı ve bu yapının ulusal iktidarlarla kurduğu ilişkiler, platformların bu özelliğinin değişebildiğini göstermiştir.

X şirketinin sitesinde premium hesapların daha kaliteli sohbetler edeceğini söyleyen ifadeler bulunmaktadır. Ayrıca bu bölümde abonelik ücretleri ile ilgili de bilgilendirmeler yapılmıştır (2024b). Sosyal medya, geleneksel medyadan farklı olarak bireyleri aynı çatı altında toplayabilen, farklı konularda görüş alışverişi yapıp tartışmalara girmelerine olanak sağlayan bir ortamdır. Sosyal medyanın özelliklerinden hareketle bu medya türünün bireyler için eşitlik yaratması gerekmektedir. Ancak X'in yeni politikaları, kullanıcılar arasında eşitlik yaratmaktan ziyade eşitsizlikleri açığa çıkarmaktadır.

Bu eşitsizlikleri gösteren bir başka uygulama ise X'in daha önceden alınan ve devre dışı olan kullanıcı adlarını satmaya başlamasıdır. Kullanıcı adlarının 50 bin dolara kadar satılabileceği şirket tarafından kullanıcılara gönderilen elektronik posta ile belirtilmiştir (2023c). Kapitalistlerin en önemli amacı kâr ve sermaye biriktirmektir. Twitter, X'e dönüşüm sürecinde değer kaybeden bir şirket olmuştur. Elon Musk ve X yönetimi de kaybedilen bu değeri farklı uygulamalarla telafi etmeye çalışmaktadır.

Twitter'ın X'e dönüşümü ile birlikte bir diğer değişim ise platformun uygulama programlama arayüzünde (API) aşamalı bir biçimde gerçekleşmiştir. Arayüzde "takip edilenler" ve "sana özel" başlıkları, ücret politikasıyla farklılaşan arayüzler (ücretsiz, temel, pro ve kurumsal API katmanları), uçtan uca şifrelenen mesajlar ve daha uzun video yükleme gibi özellikler platformun arayüzündeki değişikliklere örnek gösterilebilir.

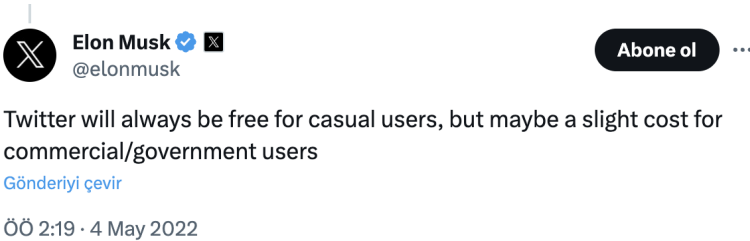
Bu bölümde X platformunun görünümü, yapısı ve politikaları ile ilgili analizler yapılmıştır. Twitter'ın X olarak değişmesiyle birlikte şirketin yapısında keskin değişim ve dönüşümler gerçekleşmiştir. X'in uyguladığı yeni politikalar özellikle kâr elde etmeye yöneliktir. Kullanıcılar arasındaki eşitsizlik artmakta ve X kamusal alan olma özelliğini kaybetmektedir. Twitter dünya genelinde gerçekleşen farklı toplumsal olaylar, felaketler ve hak arama mücadelelerinde öncü olmuş bir internet platformuyken yeni dönemde kâr elde etmeye yönelik uygulama ve faaliyetlerle gündeme gelmektedir. Ortaya çıkan bu durum, X'e olan olumsuz tepkileri artırırken güven duygusunu da azaltmaktadır.

## Dönüşümün Ardından Musk'ın Söylemleri

Çalışmanın bu bölümünde Twitter'ın el değiştirmesinin ardından Musk'ın söylemlerine yer verilecektir. Bu söylemler genel olarak üç başlıkta toplanmıştır. Bunlar sırasıyla Musk'ın Twitter mecrasına (daha sonra X) ait söylemleri; genel olarak ABD ekonomisi ve ABD'nin iç ve dış politikasına dair düşüncelerini ifade ettiği açıklamaları ve son olarak Türkiye'nin de dahil edildiği dünya siyaseti ve ekonomisine dair bazı yaklaşımlarından oluşmaktadır.

Merkezi ABD'de bulunan ve temel hedefi uzay taşımacılığı maliyetini düşürmek olan Space Exploration Technologies Corporation (SpaceX) şirketi ile yine merkezi ABD'de bulunan ve elektrikli araç üreten Tesla'nın sahibi Musk'ın Twitter'ı satın almasının, diğer alanlarda biriktirdiği sermayeyi (uzay ve otomotiv) bulut temelli iletişim teknolojisiyle birleştirme amacı taşıdığına dair yorumlara neden olmuştur. Bulut teknolojisi ile Twitter'ın kullanıcılarının veri üretme kapasitesini diğer alanlardaki yatırımları için kullanacağı tartışılan konular arasındadır (Yıldızoğlu 2022). Bununla birlikte Twitter mecrasında da geleneksel medyanın sahiplik yapısında olduğu gibi farklı alanlarda yatırımı bulunan iş insanlarının bu alana yatırımlarını genişletmek ve/veya güvence altına almak için girdiği düşünülmektedir. Musk'ın Twitter'ı satın almadan önce bu mecra ile ilgili mecranın hem içeriğine hem de daha fazla kullanıcı sağlayacak adımlara yönelik bazı açıklamalarına rastlamak mümkündür.

Öncelikle Musk, Twitter'ın gelir sağlaması açısından kullanıcılardan alınması sürekli kamuoyunda tartışılan ücret konusunu gündeme getirdiğini belirtmektedir. Zira henüz Twitter'ı satın almadan önce 4 Mayıs 2022'de attığı tweet bu konuda yaptığı ilk açıklamadır:



**Görsel 4:** Elon Musk'ın 4 Mayıs 2022 tarihli tweeti

Musk'ın yukarıdaki "Twitter sıradan kullanıcılar için her zaman ücretsiz

olacak, ancak ticari/kamu kullanıcıları için küçük bir maliyet olabilir” şeklinde çevrilebilecek tweetinde mecranın ücretlendirme konusunda kullanıcılar arasında bir ayrıma gidileceğinin işareti verilmiştir. Bu açıklamanın öncesinde mecrayı yeni özelliklerle daha iyi noktaya taşıyacağını belirten Musk, aynı zamanda Twitter'daki sahte hesapları kaldırıp mecranın tamamen gerçek kullanıcılarla devam etme hedefini de açıklamıştır (2022d). Musk'ın açıklamalarında mecranın “daha iyi noktaya” getirilmesi hem mali kaygılarla hem de mecranın ifade hürriyetini sağlayan içeriği ile ilişkilidir. Nitekim 25 Nisan 2022'de attığı bir tweetle Musk, Twitter'ı satın alacağını duyururken ifade hürriyetine de gönderme yapmıştır:



**Görsel 5:** Musk'ın 25 Nisan 2022 tarihli tweeti

Musk, “Umarım en kötü eleştirilenlerim bile Twitter'da kalır, çünkü ifade özgürlüğünün anlamı budur” gönderisi ile mecranın kullanıcılar için özellikle ifade özgürlüğünü sağlayabilecek bir tartışma alanı yaratacağını bir kez daha vurgulamaktadır. Buna rağmen Musk'ın başında bulunduğu Twitter, Aralık 2022'de Musk'ın haberlerini yapan birden fazla gazetecinin hesabını dondurmuştur. Bu gazeteciler arasında *The Intercept*'ten Micha Lee, *Mashable*'dan Matt Binder ve bağımsız gazeteciler Aaron Rugar ve Tony Webster'in yanı sıra *New York Times* ve *The Washington Post*'un muhabirleri bulunmaktadır (2022e).

Gazetecilerin hesaplarının dondurulmasına hem ABD ve ABD dışındaki medya kuruluşlarından hem de meslek örgütlerinden tepki gelmiştir. *The Washington Post* yaptığı paylaşımda Twitter'ın “herhangi bir açıklama yapmadan muhabirlerin hesaplarını dondurduğunu”, bunun ardında ise gazetecilerin Musk ile ilgili yaptığı haberlerin olabileceğini açıklamıştır. Bu uygulamanın ardından Sınır Tanımayan Gazeteciler'den (RSF) de bir açıklama gelmiş, RSF Genel Sekreteri Christophe Deloire, “gazetecilerin hesaplarının derhal eski haline getirilmesini ve bu keyfi uygulamalara son verilmesi” çağrısını yapmıştır (2022f).



**Görsel 6:** The Washington Post'un 16 Aralık 2022 tarihli tweeti

Mecraya girişleri ve bu alandaki ifade özgürlüğünü sınırlayan bir başka uygulama, Musk'ın Mart 2023'teki "mavi tik" özelliğiyle ilgili yaptığı açıklamada yer bulmuştur. Musk, 1 Nisan 2023 itibarıyla "mavi tik" in ücretlendirileceğini, 15 Nisan 2023'ten itibaren geçerli olacak şekilde sadece "mavi tik" e sahip hesapların anketlere katılabileceğini ve yalnızca bu hesapların kullanıcılara önerileceğini belirtmiştir (2023d). Temmuz 2023'te ise Musk bu defa onaylı hesapların (mavi tik sahibi hesaplar) günde on bin içeriğe erişebileceğini, onay almamış hesapların günde bin gönderi görüntüleyebileceğini açıklamıştır (2023e). Nitekim 2022'de medya alanında çalışmaları bulunan Nolan Higton, 1980'lerde ABD haber medyasını yöneten şirketlerin sayısının 50 olduğunu, günümüzde ise bu sayının altıya düştüğünü belirterek Musk'ın Twitter'ı alma amacının sadece ifade özgürlüğü sağlama maksadı taşımadığını, aksine yeni bir "oligark" olarak Musk'ın Twitter ile kullanıcıların neyi görüp neyi göremeyeceğini belirleyerek kullanıcı davranışlarını diğer yatırımları için büyük bir veriye dönüştüreceğini vurgulamıştır (Higton 2022). Musk'ın Twitter'ı satın almasından sonra mecrada yaşanan kapsamlı dönüşüm, mecranın içerik ve biçimine de yansımıştır. Twitter'ı daha fazla kâr getirecek bir biçimde şekillendirme amacı taşıyan bu yaklaşım, mülkiyet ilişkisinin medya çıktılarının içerik ve biçimini etkilediğini de göstermektedir.

Musk'ın, Twitter'ı satın aldıktan sonra, ABD ekonomisi ve siyaseti ile ilgili açıklamaları daha görünür hale gelmiştir. Örneğin Mart 2023'te ABD Merkez Bankası'nın faizi en az 50 baz puan düşürmesi gerektiğini kendi X hesabından paylaşan Musk'ın gönderisi, ABD kamuoyu tarafından tartışılmıştır. 2024 ABD Başkanlık Seçimleri için de açıklamalarda bulunan Musk, seçimlerde Cumhuriyetçi adayı destekleyeceğini, Demokrat Parti'nin adaylarına oy vermeyeceğini Twitter hesabından paylaşmıştır (2022g). Bir sonraki yıl kendisini Çin Halk Cumhuriyeti ziyareti için eleştiren başkan aday adayı için "umut vadettiğini" yine kendi hesabından açıklamıştır (Tiryaki 2023). Eylül 2023'te ise ABD-Meksika sınırını ziyaret eden Musk, ülke yöneticilerinin bu sınır ile Ukrayna-Rusya sınırından daha az ilgilendiklerini belirterek "Neden her iki partiden bu denli çok siyasetçi Ukrayna sınırını ABD sınırından 100 kat daha fazla önemsiyor?" gönderisini paylaşmış, ardından Meksika sınırından ABD'ye geçen göçmenlerin "sınır krizi" yarattığını açıklamış ve New York'un göçmen yükü altında ezildiğini belirtmiştir.

## ← Gönderi



**Elon Musk**   
@elonmusk

Abone ol ...

Why do so many American politicians from both parties care 100 times more about the Ukraine border than the USA border?

[Gönderiyi çevir](#)

ÖÖ 3:45 · 29 Eyl 2023 · **56,2 Mn** Görüntülenme

60 B

100 B

569 B

3 B



**Görsel 7:** Musk'ın 29 Eylül 2023 tarihli ABD-Meksika sınırı için attığı tweet

Musk, Twitter'ı satın aldıktan sonra dünya siyaseti ile ilgili görüşlerini de sıklıkla gündeme getirmiş, bu görüşleri kendi hesabından paylaşmıştır. Aynı dönemde dünyanın birçok siyasi lideriyle de görüşen Musk, sadece 2023 yılında Fransa, İtalya, Hindistan, Güney Kore, Türkiye ve İsrail liderleriyle bir araya gelmiştir. Görüşmelerde siyasi liderlerin Tesla yatırımlarını kendi ülkelerine yapması, X'in durumu ve yapay zekâ konuları yer almıştır. Ancak İsrail Başbakanı Bünyamin Netanyahu ile görüşmesinde Musk'ın bir Yahudi hak örgütü (Anti-Defamation League) ile aralarındaki gerginliğin gündeme geldiği medyaya yansımıştır (2023f). Haziran 2023'te Hindistan Başbakanı Narendra Modi ile görüşmesinde Modi, X'teki bazı içeriklerin kaldırılması

konusunda Musk'a uyarılarda bulunmuş ve aksi takdirde Hindistan'da mecranın kapatılacağını belirtmiştir; Musk ise görüşmeden sonra mecranın hükümetler eliyle kapatılmaması için ulusal otoritelerin yasalarına tabi olacaklarını ifade etmiştir (2023f).

Yukarıdaki gelişmeler, Tesla, SpaceX ve X 'i elinde bulunduran Musk'ın hem ABD hem de dünya siyaseti için önemini arttığını göstermektedir. Nitekim siyasi liderlerle görüşmelerinde önemli bir medya mecrasının sahibi olarak Musk hem diğer alanlardaki yatırımlarını genişletmek hem de ziyaret ettiği merkezi hükümetlerin uyarıları doğrultusunda X'i belirli bir niteliğe büründürmek için çalışmıştır. X'teki bazı hesapları dondurma, iptal etme veya içerik kaldırma bu uygulamalardan sadece birkaçıdır. Bu durum, medyanın mülkiyet yapısı ile kamu yararı ve ifade özgürlüğü arasındaki gerilimli ilişkiyi de gündeme getirmektedir.

## Sonuç

Medyanın mülkiyet ve kontrol ilişkileri, medya alanının hem sermaye hem devlet hem de kamu yararı ile kurduğu ilişkileri şekillendirmektedir. 1970'lerde kapitalizmin girdiği bunalıma sermaye ve buna bağlı olarak hükümetlerin neoliberal politikalara geçişle verdiği cevap, kuralsızlaştırma politikalarını gündeme getirmiştir. Bu durum, medya alanını sınırsız bir biçimde sermaye alanına açarken sermaye birikim sürecinde medyanın sahiplik yapısı gibi çıktıları da dönüştürmüştür. Bu süreçte kamu yararı ve halkın doğru bilgiye doğru zamanda ulaşması gibi medyanın temel işlevleri aşınmış; sermaye birikim sürecinde ticarileşen medya çıktıları daha çok eğlence, magazin ve sansasyon içerikleriyle topluma sunulmuştur. Ticari yayınların artması, doğal olarak medyanın sahiplik yapısı sorunsalını toplumun ve iletişim akademisyenlerinin gündemine getirmiştir.

Medyanın patronaj yapısının, başka alanlarda yatırımı bulunan iş insanlarının lehine değişmesi medyanın sermaye, siyaset ve devletle ilişkilerinde asimetrik bir ilişki kurulmasına da neden olmuştur. Yaşanan süreç ve devam eden kapsamlı dönüşümde geleneksel medyanın sahiplik yapısındaki değişim, bir anlamıyla yeni medya mecralarına da sirayet etmiştir. Yeni medyadaki sahiplik sorunsalı, bu mecraların demokratik katılım ve kamusal alanı genişletme potansiyellerini olumsuz şekilde etkilemektedir.

Mevcut çalışma, Twitter'ın Ekim 2022'de Elon Musk'a satılmasının ardından bu mecradaki biçimsel ve içeriksel değişimi betimsel analiz

yönetimiyle irdemiştir. Twitter'ın el değiştirmesi ve X haline gelmesi öncelikli olarak platformda biçimsel bazı değişikliklerin yaşanmasına neden olmuştur. İzleyen süreçte X'in tedricen ücretli bir platforma dönüşmesi, bazı kullanıcıların hesaplarının dondurulması, gönderilerin sansürlenmesi ya da tamamen kaldırılması gibi gelişmeler yaşanmıştır. X'in sahibi Musk'ın hükümet temsilcileriyle görüşmesi ve bu bağlamda ülkelere özgü sansür uygulamalarının mecra tarafından gerçekleştirilmesi de platformda yaşanan gelişmeler arasındadır. Tüm bu değişikliklerin ise mecranın sahiplik yapısı değişimi ile doğrudan ilgili olduğu sonucuna varılmıştır.

Bunun yanında meselenin ifade hürriyeti ile ilgili bir yanı da bulunmaktadır. Yurttaşların fikirlerini, yeni medya vasıtasıyla dile getirmeleri ve bunların kamusal alanda dolaşıma girmesi ilk elden olumlu gözükmektedir. Ancak burada X ve benzeri mecraların şirket mantığıyla yönetilmesi, sahiplik yapısının devlet ve ülkelerin siyasi liderleriyle kurduğu ilişkiler, bu ilişki kapsamındaki sansür uygulamaları ifade hürriyetini sermaye ve devlet lehine zedelemektedir. Ayrıca sosyal medyadaki önemli tartışmaları çok az sayıdaki hesabın domine ettiği görülmektedir. Haliyle ticarileşme ile birlikte gelinen noktada X, herkesin dahil olabileceği bir kamusal alandan ziyade düşüncelerin ifade edilmesi için ücret ödenen, etkileşim ve reklama dayalı, algoritma ile birlikte yankı odalarının oluştuğu, farklı ses ve düşüncelerin duyulmadığı bir alana dönüşmüştür. Tüm bunlarla birlikte düşünüldüğünde sosyal medyanın mülkiyet ve kontrol ilişkileri bağlamında yurttaşların ücret ödemeleri, reklama maruz kalmaları, yurttaşlarla ilgili bilgi ve deneyimler hakkındaki verilerin başka alanlarda faaliyet yürüten şirketlere satılması da konunun ne kadar girift olduğunu göstermektedir.

Bu sorunların giderilmesinde medyanın sahiplik yapısından içerik ve biçiminin kamunun faydası doğrultusunda denetlenebileceği düzenlemelere ihtiyaç bulunmaktadır. Bu düzenlemelerin yapılması, beraberinde faydalı medya kullanımını da sağlayacaktır.

## KAYNAKÇA

- 2022a. "Digital 2022 Global Overview Report." Erişim tarihi: 27.05.2023. <https://datareportal.com/reports/digital-2022-global-overview-report>
- 2022b. "Elon Musk, 3 Milyar Dolarlık Twitter Hissesi Satın Aldı." Erişim tarihi: 3.01.2024. <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-60982291#:~:text=ABD%20Menkul%20K%C4%B1ymetler%20Borsa%20Komisyonu,fazla%20de%C4%9Fere%20sahip%20oldu%C4%9Fu%20belirtiliyor.>
- 2022c. "Twitter Resmen Elon Musk'ın: 44 Milyar Dolara Satın Aldı." Erişim tarihi 3.01.2024. <https://www.ntv.com.tr/teknoloji/Twitter-resmen-elon-muskin-44-milyar-dolara-satin-aldi,XqYhu0iaHUutQPJ9yG86xg.>
- 2022d. "Musk, Twitter'ın gelirini beşe katlamayı planlıyor." Erişim tarihi 24.01.2024. <https://www.bloomberght.com/musk-twitter-in-gelirini-bese-katlamayi-planliyor-2305912.>
- 2022e. "Twitter, Musk'la ilgili haberler yapan bazı gazetecilerin hesaplarını dondurdu." Erişim tarihi: 24.01.2024. <https://www.bbc.com/turkce/articles/cjxnxdyqw58o.>
- 2022f. "Musk/Twitter: establish democratic control before it's too late." Erişim tarihi 24.01.2024. <https://rsf.org/en/musktwitter-establish-democratic-control-it-s-too-late.>
- 2022g. "Elon Musk, 2024 ABD başkanlık seçimlerinde tarafını belli etti." Erişim tarihi 25.01.2022. <https://www.indyrturk.com/node/580771/d%C3%BCnya/elon-musk-2024-abd-ba%C5%9Fkanl%C4%B1kse%C3%A7imlerinde-taraf%C4%B1n%C4%B1-belli-etti.>
- 2023a. "Twitter, Abonelik Ücreti Ödemeyen Hesaplardan Mavi Tiki Kaldırmaya Başladı." Erişim tarihi 8.01.2024. <https://tr.euronews.com/2023/04/21/twitter-abonelik-ucreti-odemeyen-hesaplardan-mavi-tiki-kaldirmaya-basladi.>
- 2023b. "X'e (Twitter) İki Farklı Abonelik Seçeneği Geliyor." Erişim tarihi: 9.01.2024. <https://www.ntv.com.tr/teknoloji/xe-Twitter-iki-farkli-abonelik-secenegi-geliyor,uQYOIkbBhkW0ipVov3Wkag.>
- 2023c. "X (Twitter) Kullanılmayan Kullanıcı Adlarını Satıyor: 50 Bin Dolar İstedti." Erişim tarihi 9.01.2024. <https://www.cumhuriyet.com.tr/bilim-teknoloji/x-twitter-kullanilmayan-kullanici-adlarini-satiyor-50-bin-dolar-2137927.>



- 2023d. "Twitter'da 15 Nisan'dan itibaren sadece mavi tiki olan hesaplar anketlerde oy kullanabilecek. kullanıcılara önerilecek." Erişim tarihi: 09.01.2024 <https://www.bbc.com/turkce/articles/c9w7dj43gdeo> (Erişim Tarihi: 24.01.2024).
- 2023e. "Elon Musk'ın tweet sınırlaması ne anlama geliyor, Twitter için yeni hamlesi ne olabilir?." Erişim tarihi 24.01.2024. <https://www.cumhuriyet.com.tr/bilim-teknoloji/elon-muskin-tweet-sinirlamasi-ne-anlama-geliyor-twitter-icin-yeni-hamlesi-ne-olabilir-2096197>.
- 2023f. "Siyasi liderler neden Elon Musk'la görüşüyor?." Erişim tarihi: 25.01.2024. <https://www.bbc.com/turkce/articles/cz704dy1575o>.
- 2024a. "44 milyar dolarlık X'in değeri 14 milyar dolara düştü." Erişim tarihi: 27.05.2024. <https://gazeteoksijen.com/bilim-ve-teknoloji/44-milyar-dolarlik-xin-degeri-14-milyar-dolara-dustu-198675>.
- 2024b. "X Premium Hakkında". Erişim tarihi 9.01.2024. <https://help.Twitter.com/tr/using-x/x-premium>.
- Adaklı, Gülseren. 2007. "Patterns of Internet use in the context of the rising nationalism in the Turkish society." *Conference Proceedings of The Good, The Bad and The Unexpected: The user and the future of information and communication Technologies* içinde COST Action 298 içinde. sunulan bildiri, Moskova.
- Adaklı, Gülseren. 2010. "Neoliberalizm ve Medya: Dünyada ve Türkiye'de Medya Endüstrisinin Dönüşümü." *Mülkiye Dergisi* 34 (269): 67-84.
- Akbalık, Burak. 2023. "Twitter'ın yeni veri politikası, akademik araştırmayı vurdu." Erişim tarihi: 10.05.2024. <https://9koy.org/twitterin-yeni-veri-politikasi-akademik-arastirmayi-vurdu.html#:~:text=Elon%20Musk'%C4%B1n%20sat%C4%B1n%20ald%C4%B1nC4%9F%C4%B1,akademik%20ara%C5%9Ft%C4%B1rmalar%C4%B1%20olumsuz%20etkileyece%C4%9Finden%20kayg%C4%B1l%C4%B1>
- Akkor-Gül, Ayşen. 2012. "Fransız Kamu Hizmeti Yayınlarının Dünü ve Bugünü." *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* (10): 587-604.
- Aktaş, Sefa Görkem. 2023. "Ağ Toplumunda Dijital Medya Sahipliği: Elon Musk ve Twitter Örneği." *Düşünce ve Toplum Dergisi* 5 (1): 31-52.
- Arısoy, Zeynep. 2023. "Elon Musk Twitter'ın İsmi Neden X Yaptı?." Erişim tarihi 5.01.2024. <https://onedio.com/haber/elon-musk-Twitter-in-ismini-neden-x-yapti-tum-bilinmeyenleri-anlatiyoruz-1162805>.

- Başaran, Funda. 2010. "Yeni İletişim Teknolojileri, Alternatif İletişim Olanakları." *Mülkiye Dergisi* 34 (269): 255-270.
- Columbres, Duane. 2023. "Twitter'dan X'e: Twitter'ın X'e Geçişinin Öyküsü." Erişim tarihi 4.01.2024. <https://tweetdelete.net/tr/kaynaklar/Twitter-to-x-the-story-around-Twitters-transition-to-x/>.
- Demir, Yavuz ve Ayhan, Bünyamin. 2020. "Sosyal Medyanın Gündem Belirleyicileri: Twitter'da Gündem Belirleme Süreci Üzerine Bir Sosyal Ağ Analizi." *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi* (51): 1-19.
- Epstein, Robert, Christina Tygai and Hongyu Wang. 2023. "What Would Happen if Twitter Sent Consequential Messages to Only Strategically Important Subset of Users? A Quantification of The Targeted Messaging Effect (TME)." *PLoS ONE* 18 (7): e0284495. <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0284495> (Erişim Tarihi: 13.11.2023).
- Ergül, Serpil. 2024. "X, Elon Musk'ın Satın Alımından Bu Yana %71 Değer Kaybetti." Erişim tarihi 4.01.2024. <https://swipeline.co/x-elon-musk-satin-alimindan-bu-yana-yuzde-71-deger-kaybetti/>. Erişim tarihi 4.01.2024.
- Fuchs, Christian ve Vincent Mosco. 2014. "Marx Geri Döndü: Günümüzde Eleştirel İletişim Çalışmalarında Marksist Kuram ve Araştırmanın Önemi." Çeviren Funda Başaran. *Marks geri döndü: Medya, Meta ve Sermaye Birikimi* içinde, editör Vincent Mosco ve Christian Fuchs, 21-45. Ankara: NotaBene Yayınları.
- Fuchs, Christian. 2012. "Dallas Smythe Today-The Audience Commodity, the Digital Labour Debate, Marxist Political Economy and Critical Theory. Prolegomena to a Digital Labour Theory of Value." *tripleC* 10 (2): 692-740.
- Fuchs, Christian. 2014. *Social Media A Critical Introduction*. Londra: Sage Publications.
- Fuchs, Christian. 2015. *Dijital emek ve Karl Marx*. Çevirenler Tahir Emre Kalaycı ve Senem Oğuz. Ankara: NotaBene Yayınları.
- Golding, Peter ve Graham Murdock. 2002. "Kültür, İletişim ve Ekonomi Politik." Çeviren Beybin Kejanlıoğlu. *Medya, Kültür, Siyaset* içinde, editör Süleyman İrvan. Ankara: Alp.
- Gökdemir, Aslı. 2020. "Twitter'ın Kuruluşu ve Tarihi." Erişim tarihi 28.12.2023. <https://medyaakademi.com.tr/2020/03/23/Twitterin-kurulusu-ve-tarihi/>.

- Güler, Gökhan. 2023. "Musk, Twitter'ı Tamamen Değiştireceğini Duyurdu: İşte Twitter'ın Yeni Adresi!." Erişim tarihi: 5.01.2024. <https://blog.r10.net/sosyal-medya/iste-twitterin-yeni-adresi#:~:text=En%20son%20Twitter'ın%20yakında,in%20adresinin%20değişebileceği%20anlamına%20geliyor.>
- Güney, Serhat. 2017. "Yasadışı Yayıncılıktan Ticarileşmeye: Fransa'da Korsan Radyoculuğun Kısa Tarihi." *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi* 13 (4): 11-24.
- Higdon, Nolan. 2022. "Elon Musk and the oligarchs of the 'Second Gilded Age' can not only sway the public – they can exploit their data, too." Erişim tarihi 25.01.2024. [https://theconversation.com/elon-musk-and-the-oligarchs-of-the-second-gilded-age-can-not-only-sway-the-public-they-can-exploit-their-data-too-181936.](https://theconversation.com/elon-musk-and-the-oligarchs-of-the-second-gilded-age-can-not-only-sway-the-public-they-can-exploit-their-data-too-181936)
- Holloway, Immy, and Les Todres. 2003. "The Status of Method: Flexibility, Consistency and Coherence" *Qualitative Research* (3)3: 345-357. Sage Journals
- Kalelioğlu, Eray. 2024. "44 Milyar Dolara Satılan Twitter'ın Bugünkü Değeri Belli Oldu." Erişim tarihi 4.01.2024. [https://www.webtekno.com/x-Twitter-bugunku-degeri-belli-oldu-h137672.html.](https://www.webtekno.com/x-Twitter-bugunku-degeri-belli-oldu-h137672.html)
- Kara, Tomris. 2023. "Twitter'ın Tarihi: Bir Sosyal Medyanın Doğuşu ve Gelişimi." Erişim tarihi: 28.12.2023. [https://www.adjustbrand.com/haberler/sosyal-medya/Twitterin-tarihi-bir-sosyal-agin-dogusu-ve-gelisimi/.](https://www.adjustbrand.com/haberler/sosyal-medya/Twitterin-tarihi-bir-sosyal-agin-dogusu-ve-gelisimi/)
- Karasar, Niyazi. 2005. *Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar, İlkeler, Teknikler*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Kaya, Raşit. 2016. *İktidar Yumağı: Medya-Sermaye-Devlet*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Kaymas, Serhat. 2016. "Yeni Bağlamlarda Devam Eden Sorunlar: Dijital Kapitalizm ve Kullanıcı Emeğini Yeniden Düşünmek Üzerine." *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* (26): 103-132.
- Kejanlıoğlu, Beybin. 2004. *Türkiye'de Medyanın Dönüşümü*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Knoche, Manfred. 2021. "Capitalisation of the Media Industry From a Political Economy Perspective." *TripleC* (19) 2: 325-342.
- Lee, Claire Seungeun ve Ahnlee Jang. 2021. "Questing for Justice ojn Twitter: Topic Modeling of #StopAsianHate Discourses in the Wake of Atlanta Shooting." *Crime & Delinquency* 69 (13-14): 2874-2900. [https://doi.org/10.1177/00111287211057855.](https://doi.org/10.1177/00111287211057855)

- Mansell, Robin. 1999. "New Media Competition and Access: The Scarcity-Abundance Dialectic." *New Media & Society* 1 (2): 155-182. <https://doi.org/10.1177/14614449922225546>.
- Marx, Karl. 2013. *Kapital: Ekonomi Politigin Eleştirisi*. Çeviren Mehmet Selik ve Nail Satlıgan. İstanbul: Yordam Kitap.
- Marx, Karl ve Engels, Friedrich. 2024. *Kominist Manifesto ve Hakkındaki Yazılar*. Çeviren Nail Satlıgan, Şükrü Alpagut, Tektaş Ağaoglu. İstanbul: Yordam Kitap.
- Meier, Werner A. ve Josef Trappel. 1998. "Media Concentration and the Public Interest." *Media Policy, Convergence, Concentration and Commerce* içinde, editörler Denis McQuail ve Karen Siune, 38-59. Londra: Sage.
- Menzies, Heather. 2003. "Siber-Uzayda Kapitalizme Karşı Mücadele: Enformasyon Otobanı, Post-endüstriyel Ekonomi ve Halk." Çeviren Nil Senem Çingra, Erhan Baltacı, Özge Yalçın. *Kapitalizm ve Enformasyon Çağı: Küresel İletişim Devriminin Politik Ekonomisi* içinde, editörler Robert McChesney, Ellen Meiksins Wood ve Jolin Bellamy Foster, 107-127. Ankara: Epos Yayınları.
- Mouriquand, David. 2023a. "Elon Musk Twitter'ın Logosunu Neden "X" Olarak Değiştirdi?" Erişim tarihi 4.01.2024. <https://tr.euronews.com/kultur/2023/07/29/elon-musk-twitterin-logosunu-neden-x-olarak-degistirdi>.
- Murthy, Dhiraj. 2024. "Sociology of Twitter/X: Trends, Challenges, and Future Research Directions." *Annual Review of Sociology* 50.: 5-25.
- Naik, Umesha ve D. Shivalingaiah. 2008. "Comparative Study of Web 1.0, Web 2.0 and Web 3.0." 6th International CALIBER 2008 konferansında sunulan bildiri, University of Allahabad, Allahabad.
- Obia, Vincent. 2023. "Twitter Activism: Understanding the Twittersphere as the Foremost Community for Activism and Dragging in Nigeria." *New Media & Society* <https://doi.org/10.1177/14614448231172967>.
- Ricardo, David. 2007. *Ekonomi Politigin ve Vergilendirmenin İlkeleri*. Çeviren Tayfun Ertan. İstanbul: Belge Yayınları.
- Schumpeter, Joseph. 1966. *Kapitalizm, Sosyalizm ve Demokrasi*. Çeviren Tunay Akoğlu. Ankara: Varlık Yayınevi.
- Smith, Adam. 2001. *Ulusların Zenginliği*. Çeviren Ayşe Yunus ve Mehmet Bakırcı. İstanbul: Alan Yayıncılık.

- Smythe, Dallas. 1977. "Communications: Blindspot of Western Marxism." *Canadian Journal of Political and Social Theory* 1 (3): 1-27.
- Smythe, Dallas. 1981. *Dependency Road: Communications, Capitalism, Consciousness, and Canada*. New Jersey: Ablex Publishing.
- Sözeri, Ceren. 2023. "Türkiye Medya Sektöründe Şirket Birleşmeleri: Güncel Eğilimler, Yeni Sorunlar." *Kültür ve İletişim Dergisi* 26 (1): 7-39.
- Stokel-Walker, Chris. 2023. "Why is Twitter becoming X?" *NewScientist* 259 (3449): 9-25.
- Taş, Oğuzhan. 2006. "İletişim Alanında Yöndeşme Eğilimleri: Teknoloji, Pazar ve Düzenleme" *Kültür ve İletişim Dergisi* 9 (2) (18): 33-62.
- Taş, Oğuzhan. 2011. "Gazetecilik Etiğinin Sınırları Üzerine Tarihsel ve Eleştirel Bir Değerlendirme: Türkiye Örneği." Doktora tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Timisi, Nilüfer. 2016. "Teknoloji ve Toplum, Ağlar ve Aktörler." *Dijital, Kavramlar, Olanaklar, Deneyimler içinde*, editör Nilüfer Timisi, 17-41, İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Tiryaki, Ayşe İrem. 2023. "Elon Musk, kendisini eleştiren ABD başkan aday adayının "umut vadettiğini." söyledi" Erişim tarihi 25.01.2024. <https://www.aa.com.tr/tr/dunya/elon-musk-kendisini-elestiren-abd-baskan-aday-adayinin-umut-vadettigini-soyledi/2971159>.
- Toffler, Alvin. 1981. *Üçüncü Dalga*. Çeviren Ali Seden. İstanbul: Altın Kitaplar Basımevi.
- Uluslan, Dilek. 2023. "Elon Musk'ın Tartışmalı Kararı Twitter'ı karıştırdı: Bot hesaplar, mavi tık özelliğini ücret karşılığında alabilecek! Yeni dönem o tarihte başlıyor." Erişim tarihi 8.01.2024. <https://www.tgrthaber.com.tr/teknoloji/elon-muskin-tartismali-karari-Twitteri-karistirdi-bot-hesaplar-mavi-tik-ozelligini-ucret-karsiliginda-alabilecek-2881273>.
- Wallerstein, Immanuel. 2006. *Tarihsel Kapitalizm*. Çeviren Necmiye Alpay. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ward, Stephen J. A. 2004. *Invention of Journalism Ethics: The Path to Objectivity and Beyond*. Montreal-Kingston: McGill-Queen's University Press.
- Wayne, Mike. 2015. *Marksizm ve Medya Araştırmaları: Anahtar Kavramlar, Çağdaş Eğilimler*. Çeviren Barış Cezar. İstanbul: Yordam Kitap.
- Webster, Frank. 1995. *Theories of the Information Society*. Londra: Routledge.

- Yaylagül, Levent. 2008. "Kapitalizm ve Kitle İletişimi." *Medya, Popüler Kültür ve İdeoloji* içinde, editörler Levent Yaylagül ve Nilüfer Korkmaz, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Yıldırım, Ali ve Hasan Şimşek. 2008. *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldız, Özlem ve Sevil Durmuş Bektaş. 2023. "Dijital Aktivizm Bağlamında #Disneyplusboykot Hareketinin Değerlendirilmesi: "Atatürk" Dizisi Örneği." *Yeni Yüzyıl'da İletişim Çalışmaları* 2 (8). s. 221-236.
- Yıldızoğlu, Ergin. 2022. "Musk-Twitter-sınıf savaşları." Erişim tarihi 24.01.2024. <https://www.cumhuriyet.com.tr/yazarlar/ergin-yildizoglu/musk-twitter-sinif-savaslari-2008966>.
- Yücel-Toy, Banu. 2015. "A Thematic Review of Preservice Teacher Education Research in Turkey and Reflections of Teacher Education Policies." *Education and Science* 40

# Cumhuriyet'in İlk Sinema Dergisi

## *Sinema Postası/Le Courier du Cinéma* (1923) ve

## Dönemin Sinema Hayatı Üzerine Bazı Gözlemler

İsmail Arda Odabaşı

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

<https://orcid.org/0000-0002-7358-0953>

arda.odabasi@msgsu.edu.tr

### Öz

8 Aralık 1923'te ünlü şair Nâzım Hikmet'in babası Hikmet Nâzım Bey'in yönetiminde İstanbul'da yayın hayatına giren *Sinema Postası/Le Courier du Cinéma*, Cumhuriyet döneminin ilk sinema dergisidir. Bu dergi, Osmanlı Türkçesi ve Fransızca olmak üzere iki dilli çıkan, haftalık ve resimli bir yayındır. Paris'te yayımlanmakta olan Fransız sinema dergisi Cinémagazine model alınarak çıkarılan *Sinema Postası*, Türkiye'de magazin tipi sinema dergiciliğinin öncüsüdür. Derginin Fransızca bölümünü Fransız gazeteci Roger Lavallette yönetmiştir. Derginin en aktif yazarı ve ilerleyen sayılarda başyazarı ise Vedat Örfi Bengü'dür. Daha evvel değişik çalışmalara konu olan ve üç sayısının tespit edilebildiği görülen *Sinema Postası*'nın bu makale kapsamında iki nüshası daha bulunmuş ve toplam beş sayısı incelenmiştir. Bu makale, *Sinema Postası*'nın kapsamlı bir incelemesini tarihsel bağlamı içinde sunmaktadır. Derginin yayımlanma motivasyonlarını ortaya koymayı, içeriğine ışık tutmayı ve kuruluşuna yol açan koşulları keşfetmeyi amaçlamaktadır. İkinci olarak bu makalede, *Sinema Postası*'ndan hareketle Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde sinemanın Türkiye'deki durumuna dair gözlem ve değerlendirmelerde bulunmak amaçlanmaktadır. Cumhuriyet'in ilk sinema dergisi kendi döneminin sinema hayatını açık şekilde yansıtır. Yerli yapımçılığın cılız, sinema piyasasının gösterim odaklı olduğu koşullarda Avrupa ve ABD yapımı filmler baskındır. Üstelik Hollywood ön plana çıkmakta ve yıldız sisteminin semptomları belirginleşmektedir. Makalede "sinema romanı" ve "sinema muharriri" gibi kavramların ön plana çıkıp sinema kültürünün ayrılmaz parçası haline geldiği; matbuat, popüler edebiyat ve sinema arasında kurulan karmaşık ilişkiler ağı incelenmektedir. *Sinema Postası*, yalnızca Türk sinemasının erken dönemine dair değerli bilgiler sunmakla kalmamakta, aynı zamanda bu dönüşüm dönemindeki daha geniş kültürel ve sinemasal değişimlerin projektörü olarak da hizmet etmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema tarihi, sinema yayıncılığı, *Sinema Postası/Le Courier du Cinéma*, Vedat Örfi Bengü, medyalararasılık

■ ■ ■ ■ ■

Makale gelişi tarihi: 6.1.2024 ■ Makale kabul tarihi: 8.5.2024

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi ■ 11 (1) ■ bahar/spring: 149-184

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.1415580



*The First Cinema Magazine of the Republic Era,  
Sinema Postası/Le Courier du Cinéma (1923)  
and Some Observations on Cinema Life of Its Period*

*İsmail Arda Odabaşı*

*Mimar Sinan Fine Arts University*

*Faculty of Fine Arts*

<https://orcid.org/0000-0002-7358-0953>

[arda.odabasi@msgsu.edu.tr](mailto:arda.odabasi@msgsu.edu.tr)

## **Abstract**

*Sinema Postası/Le Courier du Cinéma*, established in Istanbul on 8 December 1923 under the leadership of Hikmet Nâzım, the father of the famous poet Nâzım Hikmet, was the first cinema magazine of the republican era. Inspired by the French magazine *Cinémagazine*, this illustrated bilingual weekly, which featured content in both Ottoman Turkish and French, was the pioneer of tabloid-type cinema magazines in Turkey. The French section of the magazine was overseen by the French journalist Roger Lavallette, while Vedat Örfi Bengü emerged as a prominent contributor and later the chief editor. This article presents a comprehensive examination of *Sinema Postası* within its historical context. It aims to uncover the motives behind the magazine's creation, explore the circumstances that led to its establishment, and shed light on the content it published with an eye to the insights it offers into the state of Turkish cinema during the transition from empire to republic. The first cinema magazine of the republican era clearly reflects the cinema life of its day. During this period, limited domestic production meant that foreign films, particularly from Europe and the United States, notably Hollywood, dominated the cinematic landscape. This era also witnessed the emergence of the "movie star," further shaped by Hollywood's influence. This article delves into the intricate web of relationships between the contemporary press, popular literature, and cinema, where the concepts of "ciné-roman" and "cinema writer" gained prominence and became an integral part of cinematic culture. *Sinema Postası* not only offers valuable insights into the early days of Turkish cinema but also serves as a valuable window onto the broader cultural and cinematic shifts during this transformative period.

**Keywords:** History of cinema, cinema publishing, *Sinema Postası/Le Courier du Cinéma*, Vedat Örfi Bengü, intermediality

■ ■ ■ ■ ■

Received: 6.1.2024 ■ Accepted: 8.5.2024

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi • 11 (1) ■ bahar/spring: 149-184

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.1415580





Türkiye'de bilinen ilk Türkçe sinema gazeteleri/dergileri 1914 yılının Mayıs ayından itibaren yayın hayatına girer. *Türk Sineması, Ferah, Sinema* ve *Sinema Haberleri*, Türk müteşebbisler tarafından yeni kurulan sinema salonlarının yayın organları olarak vücut bulmuşlardır (Odabaşı 2019, 317-350). Sayılanlar arasında *Sinema Haberleri, Ferah* ve *Sinema*'nın 1915 yılında çıktıkları tespit edilebilmekte ise de daha sonrasında varlıklarını sürdürdüklerine dair şimdiye dek herhangi bir ize rastlanabilmiş değildir. Anılan öncülerin ardından tespit edilebilen ilk sinema süreli yayını, 29 Ekim 1923'te Cumhuriyet'in ilanının hemen ardından belirir. 8 Aralık 1923'te yayın hayatına katılan *Sinema Postası/Le Courrier du Cinéma*,<sup>1</sup> Cumhuriyet döneminin ilk sinema dergisi olur.

Okumakta olduğunuz makalenin amaçlarından biri, Cumhuriyet döneminin ilk sinema dergisini değişik yönlerden incelemek, derginin kimler tarafından, hangi koşullarda ve hangi ihtiyaçlara binaen çıkarıldığını tespit edip içeriğini tanıyıp tanıtmaktır. Daha evvel değişik çalışmalara konu olan *Sinema Postası*'nın şimdiye dek sadece iki, altı ve sekiz numaralı nüshalarının tespit edilebilmiş olduğu<sup>2</sup>, bu makale kapsamında ise anılan nüshalara

•••

1 *Sinema Postası*'nın Fransızca kısımlarının çevirisi, İbn Haldun Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema anabilim dalında yüksek lisans öğrenimini sürdürmekte olan asistan öğrenci Adama Bamba tarafından yapılmıştır.

2 En yakın tarihli iki örnek için bkz. Yılmaz 2021, 314; Çimen vd. 2022, 536, 540.

ilaveten derginin birinci ve üçüncü sayılarının da incelendiği belirtilmelidir.<sup>3</sup> İkinci olarak bu makalede, dergiden hareketle Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde sinemanın Türkiye'deki durumuna dair gözlem ve tespitlerde bulunmak amaçlanmaktadır. *Sinema Postası* sinema tarihinin hem incelemeye konu bir nesnesi hem de aynı sinema tarihinin incelenmesinde kullanılabilecek temel bir kaynaktır. Cumhuriyet'in ilk sinema dergisinde döneminin yansımaları bulunabilir ve bu makale de söz konusu yansımalar üzerinden o dönemin sinema hayatını anlamayı amaçlamaktadır. Derginin yapısı ve içeriği çalışmayı bu bakımdan yönlendirecek temel eksenidir. Ayrıca yine bu bağlamda matbuat-edebiyat-sinema ilişkisi (medyalararasılık) ve sinema yazarlığı gibi başlıkların öne çıktığı görülecektir.

### Yeni Bir Sinema Dergisine Doğru

*Sinema Postası*'nın imtiyazı (ruhsatı) 26 Kasım 1923'te (26 Teşrinisani 1339) alınır. Derginin dili "Türkçe" olarak kayıtlıdır. İmtiyaz sahibi ve sorumlu müdürü Necmettin Sadık [Sadak] Bey'dir (*Ayın Tarihi* Temmuz 1928, 3558). Başka vasıfları yanında Necmettin Sadık Bey (1890-1953) matbuat alanında faal bir gazeteci ve dönemin önde gelen günlük gazetelerinden *Akşam*'ın kurucularındandır (İnuğur 1999, 127-130). Aynı zamanda sinemaya ilgili bir sosyolog ve eğitimcidir. Nitekim 1916 ve 1917 senelerinde sinemanın seyirci üzerindeki tesirlerine dair eleştirel makaleler kaleme aldığı bilinmektedir (Odabaşı 2020, 173).

*Sinema Postası*'nın ilk sayısı ruhsat alımından az sonra çıkar ve yayın hayatına girişile birlikte derginin tek dilli ve alfabeli değil, Türkçe-Fransızca olmak üzere iki dilli / alfabeli olduğu ve "müdür" bakımından muhtemel bazı değişiklikler yaşandığı görülür. Yayın hayatına girmeden evvel şehrin günlük gazetelerinde yeni dergiyi tanıtan duyurulara rastlanır. Tahmin edileceği üzere bu tür metinler *Akşam* gazetesinde yoğunlaşmıştır. Nitekim ilk kez 1 Aralık tarihli *Akşam*'da "Müfit Bir Teşebbüs" başlığı altında *Sinema Postası* etraflı şekilde duyurulur:

Matbuat âlemimizin tanınmış simalarından bazıları, mühim bir boşluğu doldurmak emeliyle, gayet müfit bir teşebbüste bulunmuşlardır. Türkçe ve Fransızca olmak üzere "*Sinema Postası*" namı altında musavver bir mecmua

•••

3 *Sinema Postası*'nın ikinci sayısı Hakkı Tarık Us Kütüphanesi'nde, altıncı sayısı Ankara Milli Kütüphane'de, sekizinci sayısı İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı'nda, birinci ve üçüncü sayıları Erzurum Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi Seyfettin Özege Koleksiyonu'nda bulunmaktadır.

önümüzdeki Kânunuevvelin altıncı perşembe günü intişar edecektir.

Memleketimiz şimdiye kadar böyle bir eserden mahrum kalmış idi. Bu mahrumiyeti izale edeceğine, nefaset ve zarafet-i tabına şimdiden emin olduğumuz bu risale, şehrimiz sinemalarından geçecek her büyük film ve filmin mehazı olan eserler hakkında evvelden tetkikatta bulunarak "etüt"ler neşredek ve halkımızı o haftanın sinema müsamerelerinden vaktiyle haberdar eyleyecektir. Sinema âleminin inkişafât ve terakkiyâtından umumiyet itibariyle bahsederek, sinemanın el-yevm medeni memleketlerin temaşa vadisinde ihraz ettiği muvaffakiyâtı tadat ederken, sinemanın aynı zamanda tehzîb-i ahlak için nasıl bir vasıta-i müessire olduğunu ve birçok memleketlerde sinemaya tahmil edilen vezâif-i ruhiye ve ahlakiyeyi izah eyleyecektir. Sahne-i temaşanın en zî-şöhret sanatkârlarını sinemada takip ederken sanat âleminde parıldayan bu yıldızların menşelerini, sanat hayatında geçirdikleri safahat-ı terakkiyi ve bugün mazhar oldukları şöhret ve ikbale ne suretle eriştiklerini tafsilatıyla karilerine arz edecek ve bu suretle, şehrimiz halkının muhtaç olduğu gıda-yı ruhî ve edebîyi temin ve tatmin edecektir. "*Sinema Postası*" sinema âleminin tarihçesini, vakayî' ve şuûn-ı rûz-merre ile telif edecek ve temaşa âleminin en müfit ve samimi bir ma'kesi olarak karie ve karilerini şimdiye kadar katlandıkları bir mahrumiyetten kurtaracaktır (*Akşam* 1 Kânunuevvel 1923, 3).

Bundan iki gün sonra *Vatan* gazetesi de yeni çıkacak sinema dergisini sütunlarına taşır. Daha kısa ama *Akşam*'ınki ile çok benzer vurgulara sahip bir tanıtım yapar:

Matbuat âleminin tanınmış simalarından mürekkep bir heyet-i tahririye tarafından bu unvan altında musavver bir mecmuanın neşredilmekte olduğunu haber aldık. "*Sinema Postası*", isminden de anlaşıldığı üzere sinema âlemlerinden bahsedecek, büyük filmlerin mehazı olan eserler hakkında tetkikatta bulunarak "etüt"ler neşr ve o haftanın mühim sinema müsamerelerinden halkı haberdar edecektir. Mecmua, sinemanın temaşa vadisinde ihraz ettiği mühim mevkii nazarıdikkata alarak her hafta sinemanın tarihçesinden, tehzîb-i ahlak için nasıl bir vasıta-i müessire olduğundan bahs makaleler neşredek. Memleketimizde mühim bir boşluğu dolduracak olan bu mecmuanın neşrinden dolayı müteşebbislerini tebrik ve devam-ı muvaffakiyetlerini temenni ederiz (*Vatan* 3 Kânunuevvel 1923, 3).

*Akşam*, yayın hayatına girişinden iki gün evvel *Sinema Postası*'nı bir kez daha duyurmuştur:

Kânunuevvelin sekizinci cumartesi günü Türkçe ve Fransızca olarak matbuatın tanınmış simalarından bazıları tarafından musavver "*Sinema Postası*" mecmuası neşredilecektir.

“*Sinema Postası*” İstanbul’un yegâne salon gazetesi olacaktır. Sinema âleminin en meraklı havadislerini, en cazip safhalarını ihtiva edecek, memleketimizde gösterilmeyen bütün mühim filmlerin hülasasını yazacak, Avrupa sinema cereyanlarını takip edecektir. Sinemayı ve sanayiinefiseyi seven herkes büyük fedakârlıklarla çıkartılan ve Avrupa’daki emsali derecesinde mükemmel ve nefis olan bu mecmuayı behemehal okumalıdırlar (*Akşam* 6 Kânunuevvel 1923, 3).

## ***Sinema Postası*’nın İdari/Teknik Özellikleri, Okur Profili ve Kadrosu**

*Sinema Postası* 8 Aralık 1923’te haftalık periyotta resimli ve iki dilli/alfabeli (Osmanlı Türkçesi ve Fransızca) bir dergi olarak İstanbul’da yayın hayatına girer.<sup>4</sup> Kağıtçılık ve Matbaacılık Osmanlı Anonim Şirketi’nde (Fratelli Haim) basılmıştır ve idarehanesi de Babıali’de Ebusuud Caddesi’nde özel dairedir. Derginin ikinci sayısı 15 Aralık Cumartesi günü çıkar. 22 Aralık Cumartesi günü yayımlanan üçüncü sayıda idarehane ve matbaa bilgilerinde bazı değişiklikler gözlenir. Nitekim idarehanesi “Ebusuud Caddesi Tercüman Matbaası’nda daire-i mahsusa” şeklinde kaydedilmiştir. Derginin ilk üç sayıda sabit kalan telefon numarasına bakılırsa, idarehanede herhangi bir değişiklik söz konusu değildir çünkü “İstanbul 1975”, *Tercüman-ı Hakikat* gazetesi matbaasının ve idarehanesinin telefon numarasıdır.<sup>5</sup> Ancak, matbaa değişmiştir. *Sinema Postası* üçüncü sayıdan itibaren Kitapçı Karabet Efendi’nin oğullarının matbaası olan Keşişyan Matbaası’nda basılır.

Derginin dördüncü, beşinci ve yedinci sayıları, bu nüshalar kamuya açık kütüphanelerde bulunmadığı için incelenememiştir.<sup>6</sup> Altıncı sayı 17 Ocak 1924 Perşembe günü, sekizinci sayı 21 Şubat 1924 Perşembe günü yayımlanır ve bu, *Sinema Postası*’nın bilinen son sayısıdır. Bu iki nüshada derginin idarehanesi, basıldığı matbaadır. Keşişyan Oğulları/Karabet Matbaası’nda basılmıştır ve idarehanesi de Ebusuud Caddesi Karabet Matbaası’nda özel dairedir. Telefon numarası “İstanbul 1998” şeklinde değişmiştir ki *Dersaadet Telefon Rehberi*’ne bakılırsa bu telefon numarasının “Keşişyan Agop -matbaa- Sirkeci Ebusuud Caddesi” şeklinde kayıtlı olduğu görülür (1340, 264).

•••

4 *Akşam* yine hemen duyurmuştur: *Akşam*, 9 Kânunuevvel 1923, 3. *Vatan* biraz daha geriden gelir: *Vatan* 12 Kânunuevvel 1923, 3.

5 *Tercüman-ı Hakikat*’in 1922-1923 nüshalarının künyelerine bkz.

6 Dergiye ilişkin bir diğer sorun, eldeki nüshalarda eksik sayfalar bulunmasıdır. Sözgelimi 1, 2 ve 8 numaralı nüshaların bazı sayfaları kesin olarak eksiktir. 3 ve 6 numaralı nüshalarda da eksikler olabilir. Aşağıda yeri geldikçe eksik sayfalar hakkında bilgi verilecektir.

Derginin fiyatı 10 kuruştur.<sup>7</sup> İkinci ve üçüncü sayılarda “Abone Şeraiti” ve “Abonnements” kısımlarında bildirildiğine göre abonelik koşulları senelik 500, altı aylık 250, üç aylık 125 kuruştur. “Aboneler, mecmuanın neşredeceği külliyyattan tamamıyla istifade edebileceklerdir” şeklindeki notta, derginin promosyon mahiyetinde kitaplar veya kitapçıklar yayımlamayı tasarladığı anlaşılır. Nitekim üçüncü sayıda bir yandan Fransız yazar Claude Farrère'in *La Bataille* isimli romanının 1923 tarihli sinema uyarlamasının konu özeti sunulurken, diğer yandan “Tefrikamız” başlığı altında bir de duyuru yapılır: “Geçen nüshada Claude Farrère'in ‘Mücadele’ isimli eserini tefrikaya başlayacağımızı haber vermiştik. Karilerimize mevzuun, senaryoya nazaran, bir hülasesini takdim ediyoruz. Gazetemize ilavesini vaat ettiğimiz sekiz sahifelik roman formalarının neşrine başlamak üzereyiz” (*Sinema Postası* 22 Kânunuevvel 1923, s.y.).<sup>8</sup>

*Sinema Postası*'nın promosyonları arasında güzellik yarışması da bulunur. Yarışma, en çok beğenilen sinema oyuncusunun kim olduğuna ilişkindir.<sup>9</sup> Müsabakanın sorusu, “şimdiye kadar gördüğünüz sanatkârlar içinde en güzeli hangisidir?” şeklindedir. En çok oy alan sanatkâra oy vermiş olanlar arasında kura çekilerek birinciye bir senelik, ikinciye altı aylık, üçüncüye üç aylık dergi aboneliği ve on beş kişiye de birer tane şık sanatkâr kartpostalı verilecektir (*Sinema Postası* 22 Kânunuevvel 1923, ön kapak iç yüz).<sup>10</sup> En çok oyu İtalyan diva Francesca Bertini 496 oyla alır. Dergide verilen bilgiye göre müsabaka okurlardan büyük ilgi görmüş ve bu durum dergi idaresince büyük memnuniyetle karşılanmıştır. Bu teveccühe karşılık olarak idare de kurayı sadece en çok oyu alan sanatkâra oy verenler arasında değil, tüm katılımcılar arasında çekmiştir. Kura sonucu birinciliği İzmir'den Laika Muhtar Hanım, ikinciliği Kadıköy Mühürdar'dan Samiye Necip Hanım, üçüncülüğü Şişli'den Matmazel Alin Papazyan kazanır. Kartpostal kazanan otuzun üzerinde okur arasında kadınların büyük bir yer tuttuğu, İstanbul'un değişik semtleri dışında İzmir ve Bursa'dan da birkaç katılım olduğu görülür (*Sinema Postası* 17 Kânunusani 1924, ön kapak iç yüz).<sup>11</sup> *Sinema Postası*'nın okur profiline dair elimizdeki nadir verilerden biri budur.

•••

7 O sırada yayımlanmakta olan günlük gazetelerin fiyatı ortalama 3 kuruş, *Sinema Postası* ile benzer formatta (örneğin *Yeni Mecmua* ve *Süs* gibi) dergilerin fiyatı ise ortalama 10 kuruştur.

8 Roman formalarının yayımlanıp yayımlanmadığını tespit edebilmiş değiliz.

9 Benzer bir müsabakayı daha evvel kadın dergisi *Süs* düzenlemiştir: *Süs* 16 Haziran 1923 (1339), 15.

10 Ayrıca aynı sayının Fransızca kısmında “Notre Concours” başlıklı duyuruya bkz.

11 Ayrıca aynı sayının Fransızca kısmında “Notre Concours” başlıklı duyuruya bkz.

*Sinema Postası*, okurlarıyla iletişim kurma çabasında olan bir dergidir. Çıkış sayısında okurlar için bir "sual-cevap sütunu" açıldığı duyurulmuştur. Okurlarının her türlü sinema merakını tatmin ve kendilerine azami destek verme arzusunu takip eden dergi, okurların sinemayla ilgili her tür sorusuna bu sütunda cevap vereceğini bildirir (*Sinema Postası* 8 Kânunuevvel 1923, 4). Takip eden sayılarda bu meyanda "sohbet" bölümlerine rastlanır.<sup>12</sup> Bu bölümlerde sorularına yanıt verilen okurların büyük oranda Müslüman/Türk isimli kadınlardan oluştuğu, az sayıda Türkçe isimli olmayan okurun da çoğunlukla kadın olduğu görülür. Sekizinci sayıdaki cevaplardan derginin Afyonkarahisar'da da bir okuru olduğu anlaşılır. Dolayısıyla eldeki veriler nispetinde *Sinema Postası*'nın İstanbul'dan başka, Marmara ve Ege bölgelerinin değişik şehirlerinde okurları olduğunu söylemek mümkündür.

*Sinema Postası*'nın bir kapağı (sağdan açılan) Osmanlı Türkçesi, diğeri (soldan açılan) Fransızcadır. Derginin Türkçe kısmı ile Fransızca kısmı birebir aynı, birebir birbirinin tercümesi değildir. Derginin iki dilliliğiyle ilgili bir okur sorusuna şu cevap verilmiştir: "Fransızca ve Türkçe mündericat ayrıdır. Maksat, iki lisanı bilenin mümkün merteye fazla yazı okuyabilmesini temindir. Mamafih mühim bentleri, birer birer koyuyoruz" (*Sinema Postası* 21 Şubat 1924, 16). Gerçekten de kimi yazılar birbirinin tercümesi kimisi de değildir. Ayrıca bazı yazıların diğer dile aktarımı o sayıda değil, takip eden nüshalarda yapılmıştır. Üstelik tercüme söz konusu olduğunda bile bu çeviriler çoğu kez "serbest" niteliktedir; tam bir tercümeden söz edilemez. Çeviriler ayrıca, birden fazla yazıdan seçmeli olarak yapılmış da olabilir.

Dergide yapılan Fransızca duyurularda<sup>13</sup> *Sinema Postası*'nın satışının tüm sinemalarda, başta Grande Librairie Mondiale olmak üzere tüm kitapçılarda yapıldığı belirtilir. Eski sayılar ya doğrudan idarehaneden veya Babıali Caddesi'ndeki Cemiyet Kütüphanesi'nden ve Kadıköy İskele Caddesi'ndeki (belediye karşısında) Mahmut Ekrem Kütüphane ve Kırtasiye Mağazası'ndan tedarik edilebilmektedir (*Sinema Postası* 22 Kânunuevvel 1923, s.y.).

Derginin müdürü ünlü şair Nâzım Hikmet'in babası Hikmet Nâzım Bey'dir. Ancak, bu "müdürlük" pozisyonunun hukuki bir nitelik taşıyan "sorumlu müdürlük" olup olmadığı belirsizdir. Nitekim daha yukarıda görüldüğü üzere derginin imtiyazı alınırken sorumlu müdür olarak Necmettin Sadık Bey'in ismi kaydedilmiştir. Bu durumda ya sorumlu müdür

•••

12 Altıncı ve sekizinci sayılarda "Karilerimizle Hasbıhal" ve "Notre Courier" sütunlarına bkz.

13 İlk üç sayının Fransızca reklam sayfalarında "*Le Courier du Cinéma*" başlıklı duyurulara bkz.

değişmiştir veya Necmettin Sadık sorumlu müdür olarak kalırken Hikmet Nâzım idari müdür (veya yazı işleri müdürü) konumundadır. Üstelik ilk nüshalarda sadece “müdür” olarak kaydedilen Hikmet Nâzım, görülebilen son iki nüshasında derginin aynı zamanda “sahibi” olarak da takdim edilir. Belli bir aşamada derginin imtiyaz sahipliği değişmiş, Necmettin Sadık’tan Hikmet Nâzım’a geçmiş olsa gerektir.

Hikmet Nâzım Bey (1876-1932), 1914 yılından Hamburg baş şebhenderliğine atanacağı 1918 yılı başlarına dek matbuat umum müdürlüğü görevini yürütmüş, ailesinin Server İskit’e verdiği bilgiye göre I. Dünya Savaşı’ndan sonra emekliye ayrılmıştır. Resmî siciline bakılırsa 1 Kasım 1922’de istihdamı caiz memurlar arasında açıkta kalmıştır. Yine ailesinin verdiği bilgiye göre, emekli oluşunun ardından muhtelif gazetelerde “idare müdürü” olarak çalışmıştır (İskit 1943, 175). Dolayısıyla *Sinema Postası*’ndaki pozisyonunun da “idare müdürlüğü” olduğu düşünülebilir. Matbuat âlemine gayet aşına bir sima olan Hikmet Nâzım Bey’in sinema âlemiyle ilişkileri bu sıralarda başlamış olsa gerektir ve sonrasında da sürecektir. Nitekim ilerleyen yıllarda Kadıköy’deki Süreyya Paşa Sineması’nın yöneticiliğini yürütecek ve Mart 1932’de bu salonun müdürü iken vefat edecektir (İskit 1943, 175).<sup>14</sup>

Hikmet Bey *Sinema Postası*’nın Fransızca kısmını, tanınmış Fransız gazeteci ve sinefil Roger Lavallette’e emanet etmiştir. Derginin çıkış haberini (Lavalette bilgisiyle birlikte) Paris’te yayımlanmakta olan Fransız sinema dergisi *Cinéma magazine*’e<sup>15</sup> İstanbul’dan geçen Robert De Marchi (1923, 508), halkı sinema tutkunu olan İstanbul’da bu tarz bir haftalık derginin eksik olduğunu, Hikmet Bey’in bu eksiği gördüğünü ve projesini hayata geçirmekten çekinmediğini yazar. Ayrıca *Cinéma magazine*’in, İstanbul’daki muhabiri (yani kendisi) üzerinden bu yeni meslektaşına bağlanacağını da ekler. Dolayısıyla Robert De Marchi’yi de *Sinema Postası* çevresinden saymak yerinde olur.

## Vedat Örfi veya “Sinema Muharriri” Mefhumunun Doğuşu ve Medyalararasılık

Necmettin Sadık, Hikmet Nâzım, Roger Lavallette gibi isimlere bakıldığında, *Sinema Postası*’nı duyuran gazetelerin neden “matbuat âleminin tanınmış simaları”ndan bahsettikleri daha iyi anlaşılır. Bu isimlere Vedat Örfi [Bengü] Bey de eklenebilir. Dergi içeriğinde imzalarına rastlanmayan evvelkilerin

•••

14 Kızı Samiye Yaltırım’ın babasının vefatını anlatımı ve Nâzım Hikmet’in ilgili şiiri için bkz. Makal 2003, 72-73.

15 *Cinéma magazine*’in *Sinema Postası* için önemine ilerleyen sayfalarda değineceğiz.

aksine Vedat Örfi *Sinema Postası*'nın en faal yazarıdır. İkinci sayıdan itibaren makaleler kaleme aldığı ve tercüme yapıldığı görülür. Sekizinci sayının künyesine “başmuharrir” sıfatıyla kaydedilmiştir ve Fransızca kısımda yapılan duyuruda da bu sayıdan itibaren “rédacteur en chef” (genel yayın yönetmeni/baş editör) olduğu belirtilir (*Le Courrier du Cinéma* 21 Şubat 1924, arka kapak iç yüz). Herhalde *Sinema Postası*'na rengini veren kişilerden biridir.

Osmanlı hanedan ailelerinden birine mensup (paşazade) olan Vedat Örfi [Bengü] (1899/1900-1953), genç yaşlarından itibaren matbuat ve temaşa âlemlerine aşına bir simadır.<sup>16</sup> Henüz 17 yaşındayken Fransızcadan çevirdiği *Nat Pinkerton* hikâyeleri yayımlanır. *Bir Af, Bir Yemin* isimli piyesi sahnelenir. 1920'de *Karanlıklar Padişahı* adlı bir Sherlock Holmes öyküsü yazar.<sup>17</sup> 1919'da haftalık *Utarit* mecmuasının edebî müdürlüğünü yürütür. Sultan II. Abdülhamit'in evvela bu dergide tefrika edilen sözde hatıratını *Hatırat-ı Sultan Abdülhamit Han-ı Sâni* başlığıyla 1922'de kitap halinde yayımlar.<sup>18</sup> *Nat Pinkerton* tercümelerini sürdürmüş ve 1921'de daha sonra Nâzım Hikmet'in eşi olacak Piraye Hanım ile evlenmiştir (Üyepazarcı 2019, 355-356). *Sinema Postası*'nın ilk idarehanesi olan *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinin sahibi de Piraye Hanım'ın babası Ahmet Muhtar Bey'dir (Memet Fuat 2021, 40, 45).

Hakkında biyografik bilgi verilen kaynaklarda Vedat Örfi'nin Paris'e gidişi 1924 senesine, Mısır'a gidişi ise ondan da sonrasına tarihleniyor olmakla birlikte, *Vatan* gazetesinin Mısır muhabiri sıfatıyla Kahire'den gönderilen “Vav. Ayın.” (V. Ö.) imzalı mektuplar (*Vatan* 30 Haziran 1923, 3; *Vatan* 7 Ağustos 1923, 2) şayet ona ait ise, 1923'ün Mayıs-Ağustos aylarında (yani *Sinema Postası*'nın yayımlanışından daha evvel) Mısır'da bulunmuş olmalıdır. Avrupa/Fransa bağlantısı da daha evvel kurulmuş olsa gerektir. Nitekim *Sinema Postası*'nın bir okura verdiği cevapta, Vedat Örfi'nin modern bir trajedisi olan “*Traître*” (Hain)'in Avrupa'da gösterildiği ve uyarlandıktan sonra Akademi tarafından kabul edildiği belirtilir (*Le Courrier du Cinéma* 21 Şubat 1924, arka kapak iç yüz).

Yine literatürde 1924'e tarihlenen *Fahişenin Azabı* isimli öykü kitabı da 1923'ün Ekim ayında yayımlanmıştır (*Vatan* 8 Teşrinievvel 1923, 4; *Akşam* 9 Teşrinievvel 1923, 3). *Fahişenin Azabı*, Ethem İzzet [Benice] ve Vedat Örfi'nin birer hikâyesinden oluşmaktadır ve kitaba ismini veren de Vedat Örfi'nin

•••

16 Bu bölümde sadece *Sinema Postası*'na kadarki hayat hikâyesine değineceğiz. Hakkında biyografik bilgi için bkz. Üyepazarcı 2019, 355-365; Boran 2023a, 45-48; Gürata 2000, 32-38; Özön 2013, 145-146. Vedat Örfi'nin oğlu Memet Fuat Bengü'nün hatıratı, babası hakkında temel bir kaynaktır. Bkz. Memet Fuat 2021, 18-24, 40-43.

17 Üyepazarcı'nın (2019, 356) verdiği bilgiye göre, Türkçedeki ilk sahte Sherlock Holmes öyküsüdür.

18 “Hatırat” ve çetrefilli macerası üzerine ayrıntılı bilgi için bkz. Gündüz 2007.



hikâyesidir.<sup>19</sup> Cemiyet Kütüphanesi'nin "büyük serbest hikâyeler külliyyatı" şeklinde takdim ettiği "Gençlik Demetleri" isimli bu serinin birinci kitabı olan *Kız mı? Dul mu?* da yine aynı yazarların metinlerinden müteşekkildir ve Vedat Örfi'nin hikâyesinin başlığı "Fuhuş Kusmuğu" dur. Anlaşılacağı üzere bunlar müstehcen edebiyat<sup>20</sup> kapsamında eserlerdir. Daha çok, dönemin önde gelen yayıncı kitapçılarından Cemiyet Kütüphanesi ile çalışan Vedat Örfi, ağırlıklı olarak polisiye ve erotik gibi popüler türlere yöneldiği gözlenen<sup>21</sup> genç bir yazar ve çevirmendir. *Sinema Postası*'nın Vedat Örfi'nin başmuharrir olduğu sekizinci sayısında Cemiyet Kütüphanesi etiketli kitapların ilanlarının belirgin şekilde arttığı gözlenecektir ve bunlardan biri de "Gençlik Demetleri" serisinin Vedat Örfi tarafından kaleme alınmış altıncı kitabı *Acı Zevk*'tir.<sup>22</sup>

Bahsi geçen kitaplar/ türler, yani Vedat Örfi'nin matbu/ edebî ilgileri ile sinema ilgisi arasında medyalararasılık ekseninde bağ kurulabilir. Odabaşı'nın belirttiği gibi, dünyada 1910'lara girilirken "atraksiyonlar sineması"nın geri plana düşüp "anlatı sineması"nın hâkim norm haline geliş süreciyle birlikte sinema edebiyattan daha çok beslenir olmuştur. Anlatı ve temalarını çoğu kez doğrudan edebiyattan alır. Böylece denenmiş bir repertuardan ve hazır bir popüler pazardan yararlanma, hazır bir kitleye yönelme ve mevcut kültürel pratikler içinde yer alma imkânı bulur. Popülerlik kazanmış edebî türler ve eserler sinemaya uyarlanır. Örneğin bunların başında gelen polisiye/ cinai edebiyatın dizi (*serial*) formatında sinemaya adaptasyonu 1908'de *Nick Carter*'la başlar. Vedat Örfi'nin çevirmeni olduğu *Nat Pinkerton* da aynı *Nick Carter* gibi "dime novel" (on paralık öykü) tarzı bir polisiyedir ve bir yandan matbu formatta basılırken öte yandan sinema filmleri çekilir. Bu matbu öyküler ve kurmaca filmler 1910'larda dünyada olduğu gibi Osmanlı'da da okurdan ve seyirciden büyük ilgi görmüştür (Odabaşı 2020, 159-178). Bu arada edebiyat da sinemadan beslenmekte, sinema uyarlamalarıyla birlikte edebî metinlerin popüleritesi artmaktadır. O nedenle genç Cumhuriyet basınında sinemanın kitapçıların ekmeğine bal süren bir sanat olduğu çünkü birçok kitabın pek ziyade revaç bulmasını sağladığı, kitapçılardan başka, yazarların da bundan istifade ettikleri dile getirilebilmiştir.<sup>23</sup>

•••

19 Bu bölümde adını andığımız bütün kitapların açık künyeleri kaynakçada kayıtlıdır.

20 II. Meşrutiyet'ten erken Cumhuriyet'e müstehcen edebiyat ve kısmen de sinemada müstehcenlik üzerine bkz. Toprak 2015, 103-112; Toprak 2017, 265-282.

21 Goethe'nin *Werther*'i gibi çevirileri istisnadır.

22 Kitabı kataloglarda ve kütüphanelerde bulamadık.

23 Bu görüşlerin dile geldiği *Resimli Dünya* dergisine göre Avrupa'da bir yazar için en büyük başarı eserlerini sinemaya uyarlatmaktır. Dünyanın en ücra köşelerine kadar giden böyle bir film, yazarın ismini bütün dünyaya tanıtırken ona birçok yeni okur da kazandırır. Dolayısıyla kitapçıların ve kitap yazarlarının sinemadan kazançları büyüktür (*Resimli Dünya*, 19 Şubat 1925, 6).

Kısacası popüler edebiyat ve matbuat ile sinema arasında çok boyutlu bir ilişkiler ağı kurulmuştur ve bu iki alan karşılıklı ve çok yönlü bir etkileşim halindedir. 1920'lere gelindiğinde ise artık bu etkileşimin en açık tezahürlerinden olan ve hem matbu roman hem de sinema filmi için kullanılan bir terim olarak "sinema romanı" (*ciné-roman*)<sup>24</sup> belirlemiştir. Yakın zamanda gösterime girmiş/girecek veya halihazırda gösterimde olan kimi filmlerin romanları kitap veya kitapçık formatında yayımlanır. Kimi yayıncı kitapçılar "sinema romanı dizileri", "sinema külliyatı" çıkarmaya koyulurlar. Cemiyet Kütüphanesi sinema romanları" dizisinin birinci kitabı *Esrarengiz Paris*, ikincisi *İnşallah*'tır ve ilki 1922'de, ikincisi 1923'te Kemalettin Şükrü tarafından Türkçeye nakledilmiştir. "Sinema romanı" *İnşallah*'ın okurla buluştuğu günlerde (*İkdam* 3 Kânunuevvel 1923, 3) *İnşallah* filmi de Elhamra Sineması'nda seyirciyle buluşur (*Vatan* 26 Teşrinievvel 1923, 3).

"Cihan Kütüphanesi sinema külliyatı"nın dördüncü kitabı olan *Kumarbaz Doktor Mabuse* kapağında "büyük ve esrarengiz sinema romanı" şeklinde takdim edilir. Norbert Jacques'ın eseri İhsan Sıdkı tarafından nakledilmiş ve 1923'te resimli olarak basılmıştır. Aynı yıl Victor Margueritte'in romanı *Erkek Kız/La Garçonne* Kemalettin tarafından tercüme edilmiştir. Her iki romanın da sinema filmleri aynı günlerde İstanbul'da gösterimdedir ve yayıncının (Cihan Kütüphanesi'nin) gazete ilanlarında kitapların reklamları filmlerine atıfla yapılır. Böylece romanlarla birlikte filmlerin ve salonların da reklamı yapılmış olur: "Esrarengiz vakayı' ile mâlî [dolu] resimli büyük sinema romanı, el-yevm Beyoğlu'nda Şark Sineması'nda gösteriliyor. Haftaya İstanbul tarafında gösterilecek. Resimlerle müzeyyen romanı Cihan Kütüphanesi'nde 55 kuruşa satılıyor" (*Akşam* 17 Teşrinievvel 1923, 4). "...Türkçeye Erkek Kız suretinde tercüme edilen bu eser el-yevm Elhamra Sineması'nda gösteriliyor. Sinemasını gördükten sonra eseri okumak sanat-ı tahrir ve tahlil namına elzemdir. Cihan Kütüphanesi'nde 60 kuruşa satılır" (*Akşam* 17 Teşrinievvel 1923, 4).

Erken "sinema romanı" çevirmenlerinden biri de Vedat Örfi'dir. Cihan Kütüphanesi sinema külliyatının ilk üç kitabı *Bin Bir Gece Hikâyeleri-Gülnihal Sultan* onun tarafından nakledilmiş ve formlar halinde tefrikası tamamlandıça 1922 ve 1923'te üç cilt olarak basılmıştır. Bu resimli kitapların künye sayfalarında şu bilgi yer alır: "Şehrazat ve Gülnihal Sultan unvanı altında Avrupa'da Pathé Konsorsiyum müessesâtı tarafından sinemada ve muhtelif tiyatrolarda temsil edilmiş, her temsilinde muazzam alkışlara liyakat kazanmıştır." Ayrıca yine Vedat Örfi'nin tercüme ettiği *Paris'in Şirin Kırlangıcı*

•••

24 Birbiriyle ilintili birkaç anlama gelir: 1) Kaynağı bir film olan, bir filme dayanılarak yazılan roman. 2) Sinemaya uyarlama olanağı göz önünde tutularak yazılan roman. 3) Sinemadan çok romana yakın olan, roman öğelerine geniş yer veren film çeşidi (Özön 1963, 110).

isimli sinema romanının *Sinema Postası*'nda tefrika edildiğini ilerleyen sayfalarda göreceğiz.

Vedat Örfi doğrudan sinema üzerine kalem oynatmasıyla da dönem yazarları arasında ayrı bir yere sahiptir. Türkiye'de 1910'larda ilk işaretleri beliren "sinema yazarlığı", 1920'lerin ilk yarısında artık ete kemiğe bürünmeye başlamış ve "sinema muharriri" mefhumu doğmuştur. Vedat Örfi de kendi açık imzasıyla sinema içerikli yazılar kaleme alan ilk Türk yazarlarından biridir. Nitekim birkaç yıl sonra *Büyük Gazete*'de (22 Eylül 1927, 8-9) hakkında çıkan tanıtıcı bir yazıda "gazetemizin daimî sinema muharriri" şeklinde takdim edilecektir.

*Sinema Postası*'ndaki yazıların önemli bir kısmı imzasızdır. Vedat Örfi dışında rastlanan açık imzalar Orhan Memduh ile Fehmi Şükrü'ye aittir. Fehmi Şükrü dönemin sinema ve tiyatroya ilgili kadın dergilerinden *Süs*'ün de yazı kadrosundadır (*Süs* 29 Mart 1924 (1340), 8). Derginin Fransızca kısmında John W. Wick, Lucien Fournier ve Robert Flory (doğrusu Florey'dir) imzalarına rastlanır. Anılan isimler *Sinema Postası*'nın doğrudan yazarı olmayıp, yabancı dergilerden aktarılan metinlerin yazarlarıdır. Sözgelimi Robert Florey, *Cinémagazine*'in yayın kurulu üyesi ve önde gelen kalemlerinden biridir.<sup>25</sup>

## ***Sinema Postası*'nın Programı, Yapısı ve İçeriği**

Derginin birinci sayısında "*Sinema Postası*" imzalı ve "Programımız" başlıklı kısa çıkış yazısında derginin yayımıyla güdülen amaçlar dile getirilmiştir:

İki kelimedede hülasa edilebilir:

Karie ve karilerimizi sinema ve sinemacılık âleminin pek mütenevvi ve pek eğlenceli olan şuûn ve vakayî'inden malumattar etmek ve memleketimizdeki sinemacılığa mümkün olduğu kadar yardım eylemek!

"*Sinema Postası*" işte bu hedefe vusule gayret edecektir fakat bu uğurdaki mesaisinde muvaffakiyeti temin için "*Sinema Postası*" evveleminde muhterem halkımızın, sonra da memleketimizde sinema ve sinemacılığın terakkisiyle yakından alakadar ve binaenaleyh bu noktada müşterek menfaatleri sarıh ve aşikâr olan erbab-ı sinai ve ticaretin ve erbab-ı kalemin muavenetine arz-ı iftikar ediyor.

•••

25 *Sinema Postası*'nda soyadı "Flory" şeklinde geçmektedir ama doğrusu *Cinémagazine*'de görüldüğü üzere "Florey"dir. Fransız-Amerikan uyruklu olan Robert Florey, 1920'lerden 1950'lere sinema dünyasında tanınmış bir gazeteci, sinema yazarı, yönetmen, senarist ve aktördür. 1921'den itibaren Hollywood'da *Cinémagazine*'in muhabirliğini yürütmüştür. Hakkında bilgi için bkz. Özön 1958, 159. *Cinémagazine*'de rastlanan imzalardan bir diğeri, "Lucien Fournier" imzasını çağrıştıran Lucien Farnay'dir.

Maksadın temini, “*Sinema Postası*” ile alakadar olmak lütfunu gösterecek karilerle sıkı bir rabitanın tesisi için sütunlarımızı kendilerine her an küşade bulunduracağız. Bu suretle kendileriyle daima konuşmak, fikirlerini, arzularını duymak ve dinlemek, sinemacılık sanatında müfit ve şayan-ı istifade olacak fikir ve nasihatlerini sütunlarımıza geçirerek efkârı tenvir etmek veya sinemalar hakkında muhakk olarak serdettikleri şikâyet ve şayan-ı kabul itirazları alakadarânın sem-i itlâ’ına îsâl etmek “*Sinema Postası*”nın hat-ı hareketi için çizdiği programının en birinci maddesini teşkil etmektedir (*Sinema Postası* 8 Kânunuevvel 1923, 1).<sup>26</sup>

Bundan iki buçuk ay kadar sonra sekizinci sayıda dergi yeni programını açıklar. Yapılan açıklamaya bakılırsa *Sinema Postası* sadece bir sinema dergisi olmaktan çıkarak “sinema ve tiyatro” dergisi olmaya yönelmiş ve hatta bu yönde bir sıfat değişikliğine gidilmiştir:

Karilerinin fikirlerine ve arzularına daima hürmetkâr davranan mecmuamız, mahzâ bunun için yeni programını çizerken, birçok yeni nikatı nazar-ı dikkate alıyor. Kariler, sinema ile tiyatronun sıkı rabitasından ve aynı hudut içinde bulunduğundan bahisle, bizden temaşa için de ayrı bir daire talep ediyorlar. Bunu memnuniyetle kabul ettik. Bundan böyle unvanına “temaşa” kelimesini de ilave ederek mecmuada temaşaya ayrı bir kısım ayıracağız. Gerek şehrimizdeki milli tiyatro cereyanlarından gerek Avrupa kumpanyalarından bahsedeceğiz. Programımızın diğer yeni aksamına gelince: Bunları da birer birer bildireceğiz (*Sinema Postası* 21 Şubat 1924, ön kapak iç yüz).

Gerçekten de daha evvel “haftalık mecmua”, “haftalık musavver mecmua”, “resimli haftalık mecmua”, “magazine illustré paraissant le Samedi<sup>27</sup>” gibi nitelemelerle kaydedilen derginin künyede belirtilen niteliği bu sayıda “haftalık resimli sinema ve temaşa mecmuası” olur.

Yapısına gelirse *Sinema Postası* evvela, daha yukarıda değişik vesilelerle bahsi geçen Fransız sinema dergisi *Cinémagazine* ile ilişkilendirilmelidir. 1921’de Paris’te haftalık olarak yayın hayatına giren *Cinémagazine*, dönemin önde gelen sinema dergilerinden biridir ve *Sinema Postası* için bu derginin hem bir model hem de bir kaynak işlevi gördüğü anlaşılmaktadır. Kapak tasarımı, mizanpajı, içeriği, görselliği ve görsel kullanımı ve aslında temel yayıncılık mantalitesi bakımından *Cinémagazine*’in 1922-1923 dönemini<sup>28</sup> örnek/model

•••

26 Fransızcası “Notre Programme” başlıklı ve “Le Courrier du Cinéma” imzalıdır.

27 Son sayılarda “Jeudi”.

28 *Cinémagazine* nüshalarına internet üzerinden erişilebilmektedir: Bkz. Calindex t.y.; Ciné-Ressources t.y.

aldığı söylenebilir. Sadece benzemez, aynı zamanda pek çok yazısını da *Cinémagazine'*den aktarır. Dahası, yukarıda da belirtildiği üzere *Sinema Postası*, İstanbul muhabiri Robert De Marchi üzerinden *Cinémagazine* ile doğrudan ilişki kurmuştur ve aşağıda görüleceği üzere, İstanbul'da *Cinémagazine'e* abonelik kayıtları *Sinema Postası'nın* idarehanesinde alınmaktadır.

*Cinémagazine'i* fazlasıyla andıran *Sinema Postası*, magazin tipi sinema dergiciliğinin Türkiye özelinde ilk örneklerindedir. *Akşam* gazetesindeki duyurusunda "salon gazetesi" diye anılması o nedenledir. Bu tür yayınlar magazin yönünden kuvvetli olmaktan başka, bol görsel malzeme ve reklam içerirler. Çoğunlukla ve belli oranlarda renkli ve kaliteli (çoğunlukla kuşe) kâğıda basılırlar. Kapak mizanpajları ve görselleri dikkat çeker. Albenisi yüksek ve bilhassa reklam hedefleyen bu dergiler, yayıncılarının satışa yönelik ticari motivasyonlarını dışa vurur. Dolayısıyla bu tür yayınlarda teorik ve entelektüel düzeyi yüksek metinlerden ziyade, kolay okunur popüler içerikler ön plana çıkar. Bol görsel malzeme kullanımı okunacak şeyi haliyle azaltır ve yayın okunduğu kadar ve hatta okunduğundan çok "seyredilecek" bir mahiyet alır. Bu durum türü gereği bir sinema dergisinde oldukça doğal görünür. *Sinema Postası'nın* bilhassa ilk sayıları bu görünümde ve kullandığı görseller ve yazılı içeriği kadar reklam politikası ve aldığı reklamlar da hem derginin kendisi hem de dönemin sinema hayatı hakkında ipuçları içeren birer veri seti olarak kullanılabilir.

*Sinema Postası'nın* bilhassa ilk üç sayısında reklamlar/ilanlar büyük bir yer tutar. Nüshaların neredeyse yarısı reklamdan oluşur. Bunlar arasında sinema salonlarının ve bu salonlarda o sırada gösterimde olan filmlerin (kimisi görselli) ilanları öne çıkar. Örneğin birinci sayıda şehrin Beyoğlu, Sirkeci, Sultanahmet, Beşiktaş ve Kadıköy bölgelerinden dokuz farklı salonun Türkçe reklamı mevcuttur ve bunlardan beşinin ayrıca Fransızcası bulunur: Söz konusu salonlar Elhamra (film: *Leblebici Horhor*), Majik (film: *Serserinin Karısı/La Femme et L'Apache*), Hale (film: *Ya Şeref Ya Ölümlü!/Être ou ne pas être*), Lüksemburg (film: *Fredericus Rex*), Etual/Yıldız (film: *Muaşaka/Flirt*), Beşiktaş Aile (film: *Bir Kadının Mukadderati*), Alemdar (film: *Gece Kuşu*), Ali Efendi (film: *Vahşi Ormanlar İçinde*) ve Kemal Bey Sineması'dır (film: *Nur Baba*). İlk beşi Fransızca reklamı da olanlardır.<sup>29</sup>

Dergi sütunlarında ilan şartlarının/ücretlerinin "sinema ve tiyatrolar" (yani salonlar) ile diğer ticari müesseseler ayrımına tabi tutularak duyurulması;

•••

29 İkinci sayıda yedi salon (Elhamra, Majik, Lüksemburg, Kadıköy Mısırhoğlu, Hale, Etual, Eclair), üçüncü sayıda beş salon (Elhamra, Majik, Lüksemburg, Hale, Eclair) ilanı mevcuttur.

salonlar için belirlenen fiyatların diğer gruba nispetle daha uygun oluşu<sup>30</sup> gibi teşvikler de dergi idaresinin reklam alımında esas hedefinin salonlar olduğunu gösterir. Sadece bir kez (ikinci sayıda) görülen “A Louer” (kiralık) ilan boşluğu, Fransızca reklam vermek isteyen müşterilere yöneliktir.

*Sinema Postası*'nın incelenebilen beş nüshasında en fazla (dört sayıda) ilanı bulunan salonlar Elhamra ve Majik sinemalarıdır. İpekçilerin işlettiği, 1923 yılının Eylül ayında faaliyete geçen Elhamra (Alhambra) Sineması'nın ilk üç sayıda hem Türkçe hem Fransızca olmak üzere ikişer sayfa ilanı bulunur.<sup>31</sup> Altıncı sayıda tek sayfada iki dilli ilanı mevcuttur. Üstelik bu reklamların hepsi tam sayfa ve görselidir. Derginin çıkış sayısının Türkçe kapağı da Elhamra salonunun dahilinden alınmış geniş plan bir fotoğrafla süslenmiştir. Bu tür işaretler derginin Elhamra Sineması (İpekçiler) ile organik ilişkisi olabileceğini düşündürür. Bununla birlikte *Sinema Postası* 1914'ün sinema periyodikleri gibi katı şekilde spesifik bir salonun yayın organı izlenimini bırakmaz. Salonlarla bir bütün olarak ilişkili görünür. Reklamlar yanında gösterimdeki filmlerin semt semt ve salon salon listelenmesi,<sup>32</sup> salonlar ve salonlar bağlamında gösterimdeki filmler hakkında çeşitli haberler verilmesi<sup>33</sup> bu yakın ilişkinin tezahürleridir. 1914 yayınlarından farklı olarak tek bir salonun değil, bir anlamda bütün İstanbul salonlarının topluca yayın organı olmaya aday gibidir.

İlk üç sayının sütunlarında salon/film ilanları yanında ve daha az olmakla birlikte sinemayla ilişkili başka reklamlara da rastlanır. Gaumont, Disc Film, Elco Film, S. Habib ve Şürekâsı; sinema cihazı, malzemesi ve film ticaretiyle uğraşan acente konumunda ithalatçı firmalardır. Paris'te çıkmakta olan Fransız sinema dergisi *Cinémagazine*'in birinci sayıda görülen ilanında, derginin (İstanbul'da) en iyi kitapçılarda satıldığı, aboneliklerinin ise *Sinema Postası* idaresinde alındığı belirtilir. Dergiye reklam veren tek yapım şirketi ise Seden Kardeşlerin kurdukları Kemal Film'dir. Kemal Film'in

•••

- 30 İkinci sayıda “Conditions De Publicité Pour Les Cinémas et Théâtres” ve “Pour les Annonces Commerciales”; üçüncü sayıda “İlan Şeraiti-Sinema ve Tiyatrolar İçin” ve “İlanât-ı Saire İçin” başlıklarına bkz.
- 31 Bunlardan biri (üçüncü sayı) farklıdır. Doğrudan salonun değil, bu salonda pek yakında vizyona girecek olan *Parisli Kontes / La Comtesse de Paris* filminin bir sayfa Türkçe, bir sayfa Fransızca ve her ikisi de görselli ilanlarıdır.
- 32 İkinci sayıda “Le Courrier des Spectacles”, altıncı sayıda “*Sinema Postası*” ve “Courrier du Cinéma” başlıklı bölümler.
- 33 Üçüncü sayıda “Şehir Havadisleri: Sinemalarda Bir Cevelan” ve “A Travers Les Cinémas”, altıncı sayıda “Sinemalarda Cevelan” başlıklı bölümler.

birinci sayıda yer alan ilanının sonunda şu küçük duyuru yapılıır: “Gelecek nüshamızda: ‘Türkiye’de Film İmalatçılığı’ unvanlı bir<sup>34</sup> makalede Kemal Film müessesesinin ne büyük fedakârlıklarla çalıştığını izah edeceğiz.” Takip eden sayıda bu makaleyi Vedat Örfi kaleme alacaktır.

*Sinema Postası*’nın ilk üç sayısında az sayıda sinema dışı ilana rastlanır: Ertuğrul Mağazası, (Kadıköy Hale Tiyatrosu üzerindeki) Türk Musiki Ocağı, eczai/kozmetik ürünler satan Bedii isimli işletme, Régence Tiyatrosu, Milli İthalat Kantariye Anonim Şirketi (Fransızca kısımda Société d’Importation et d’Exportation Turque des Produits Alimentaires) ve Halk Opereti.

Derginin incelenebilen son iki sayısında reklamların ve bilhassa sinematik niteliktekilerin sayıca azaldığı ve hacimce daraldığı gözlenir. Altıncı sayıda dört (Elhamra, Rus-Amerikan, Majik, Hale), sekizinci sayıda iki (Kuşdili, Hale) salon ilanı mevcuttur. Salonlar dışında sinema ile ilişkili herhangi bir ilana rastlanmaz. Buna karşılık sinema dışı sektörlerin yoğunlaştığı gözlenir: Macit Mehmet Karakaş Ticarethanesi, Bedii, Kibar Ali Kâğıdı, Salih Efendizade Mehmet Ali Kerimof Biraderler (kürk ve kalpak ticarethanesi), Dilberzade Kardeşlerin Mensucat Fabrikası, *Bureau International De Voyages* (Uluslararası Seyahat Ofisi), Cemiyet Kütüphanesi’nin üç kitabı, Mama-Dr. Hakkı Şinasi, Hafız Mustafa ve Mahdumu Şeker Ticarethanesi, Dr. Sani Yaver, İzmir’de Yavuz Kütüphanesi, Dr. Ahmet Şükrü. Bunların evvelki salon ilanlarından farkı çoğunlukla küçük kıtada olmalarıdır. Dolayısıyla dergide reklamların kapladığı alan belirgin şekilde daralmıştır.

*Sinema Postası*’nın reklam portföyü bize, 1923-1924 Türkiye’si sinema düzeni hakkında ummayı bulduğumuz ilk ipuçlarını verebilir: Sektöre salon işletmecileri ile dolu film ve sinema cihazı/malzemesi ithalatçısı acenteler hâkim görünür. Sadece tek bir yapım şirketi (Kemal Film) mevcuttur ve sadece iki yerli film gösterimdedir. Aralık ayı başında Elhamra Sineması’nda Cumhuriyet’in ilk yerli uzun kurmacası olan *Leblebici Horhor* perdededir. Prodüktörü Kemal Film, rejisörü Ertuğrul Muhsin olan *Leblebici Horhor*, *Sinema Postası*’nın yayın hayatına girişinden iki gün önce (6 Aralık’ta) İstanbul seyircisiyle buluşmuştur.<sup>35</sup> Kemal Bey Sineması’nda ise Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Nur Baba* romanından uyarlama *Boğaziçi Esrarı*

•••

34 Orijinalde “bu” yazmaktadır ama anlam itibarıyla “bir” daha isabetli olur.

35 Filmin galası 4 Aralık’ta yapılmış, 6 Aralık’ta halka açık gösterimi başlamıştır. *Vatan, Vakit, Akşam* gibi günlük gazetelerin 5-7 Aralık günleri çıkan nüshalarına bkz. Filmin daha sonra (Ocak 1924’te) Milli Sinema’da gösterimde olduğuna dair bkz. *Sinema Postası* 17 Kânunusani 1924, 11.

gösterimdedir. Seyirciyle ilk kez Ocak 1923'te buluşan bu filmin prodüktörü ve rejisörü de yine Kemal Film ve Ertuğrul Muhsin'dir (Odabaşı 2023, 275-289). Dergide çeşitli şekillerde (reklam, tanıtım, haber vs.) bahsi geçen diğer bütün filmler yabancı (Batı) menşeli yapımlardır.<sup>36</sup> Dolayısıyla Osmanlı'da olduğu gibi, Cumhuriyet'in ilk aylarında da yabancı filmlerin hükümranlığı söz konusudur.

Bununla birlikte, sinema salt film üretiminden (yapımdan) ibaret değildir. Kendisi hiç film üretmeyen veya çok az üreten bir ülkede gayet canlı bir sinema hayatı olabilir. Bu durumda film yoğunluğu doğal olarak yurtdışından gelen yapımlarda olacaktır. Yapımcılıkta çorak bir toplumun zengin gösterim ve seyir deneyimleri yaşaması mümkündür ve dünyada pek çok başka ülkede olduğu gibi Türkiye'de de durum esas itibariyle budur. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçilirken yerli yapımcılık cılız bir görünüm arz ederken sinemanın "gösterim" ayağı gayet hareketlidir. *Sinema Postası*'nın reklam yelpazesi bu olguyu yansıtır. Işığın'ın da belirttiği gibi Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemlerinde Türkiye sinema pazarı film yapımcılığının değil; dolu film ithalatı, dağıtım ve gösteriminin hâkim olduğu, dünya sinema pazarıyla bütünleşmiş ve büyük oranda ona bağımlı bir yapıdır. Osmanlı gibi erken Cumhuriyet sineması da (hatta 1950'lere dek) yabancı filmlerin hâkimiyetindedir ve ithalat/dağıtım/gösterim odaklıdır (Işığın 2003, 32-37).

*Sinema Postası* her şeyden evvel bu yapısal tabloyu yansıtır. Üstelik sadece aldığı reklamlar değil, içerdiği yazılar ve görseller de aynı tablonun dışavurumudur. Doğrudan dergiyle ilgili (duyurular, açıklamalar, okurlarla iletişim gibi) yazılar ile reklamlar ve reklam mahiyetindeki metinler bir yana bırakılırsa, *Sinema Postası*'nın içeriği birkaç başlık altında incelenebilir: 1) Sinema tarihi ve sinemayla ilgili teknik konular 2) Dünyada sinema, yabancı filmler ve sinema romanları 3) Sinema oyuncularını ve yıldızları 4) Türkiye'de yerli filmler ve yerli yapımcılık 5) Tiyatro. Aşağıda dergi içeriğini, yer yer iç içe geçen bu başlıklar ekseninde ele alacağız.

## Sinema Tarihi ve Sinemayla İlgili Teknik Konular

*Sinema Postası* sayfalarında sinema tarihine ve sinemanın teknik denebilecek kimi yönlerine dair bilgilendirici mahiyette bazı yazılara rastlanır. Sözelimi derginin çıkış sayısında yer alan "Qui a inventé le Cinéma?" başlıklı imzasız

•••

36 İstanbul'da çekilmiş olmasına ve oyuncularının bir bölümünü Nermin Şahika gibi Türk aktisler oluşturmasına karşılık *Esrarengiz Şark* da (1922) Fransız yapımdır. Ancak, ilerleyen sayfalarda görüleceği üzere, Vedat Örfi bu filmi "milli/yerli filmler" arasında sayar.



makalenin serbest tercümesi ertesi sayıda "C..." imzası ve "Sinemayı Kim İcat Etti?" başlığıyla yayımlanır. Makalede sinemanın serüveni eski çağların gölge oyunlarından başlatılarak 1890'ların ikinci yarısına dek özetlenir. Sinemanın tek bir mucidi olmadığı, her buluşun uzun süreli bir birikimin ve pek çok kişinin emeğinin sonucu olduğu vurgusu önemlidir. Yazara göre sinemanın mucidi fendir. Yine ikinci sayıda "Luminor" imzalı "Les Trucs Au Cinéma"<sup>37</sup> başlıklı makalede ise sinema hileleri konu edilir ve Georges Méliès'in bu bağlamdaki katkılarına işaret edilir.

Üçüncü sayının Türkçe kısmında "Sinemacılığın Tehlikeli Safhaları" ve Fransızca kısımda "Reportage Dangereux" başlıklı yazıda, seyirciyi heyecanlandıracak görüntüler almak için operatörlerin hayatlarını riske atmak pahasına giriştikleri tehlikeli hareketler Batılı örnekler üzerinden anlatılır. "Sinemada Çiçekler"de filmlerde bir çiçeğin büyüyüp açılmasının nasıl gösterilebildiği (sinema hilesi) kısaca açıklanır. "Les Veux Photogéniques"de renkler ve göz renkleri fotojenik olup olmamak bakımından kıyaslanır. Altıncı sayıda yer bulan Lucien Fournier imzalı "Le Cinéma Parlant" ve imzasız (serbest) Türkçesi "Konuşan Sinemalar" ise sinemada ses kullanımını ve Gaumont'un bu meyandaki projesini teknik yönden ele alan bir makaledir.

## Dünyada Sinema, Yabancı Filmler ve Sinema Romanları

*Sinema Postası'*nda dünya sinemasına dair (önemli bir kısmı magazinsel) yazılar hayli yer tutar ve şayet Türkiye içerikli metinlerle kıyaslanırsa çok daha hacimli olduğu görülür. Sözelimi birinci sayının Fransızca kısmında "Echos", ikinci sayının Türkçe kısmında "Sinema Haberleri" ve Fransızca kısmında "Informations de l'Étranger" ile "Echos", üçüncü sayıda "Sinema Haberleri" ve "Müfit Bir Film", altıncı sayının Fransızca kısmında "Echos" ve Türkçe kısmında muhtelif başlıklar altında dünyadan kısa sinematik haberler aktarılır. Yabancı dilde yayınlardan tercüme edildiği anlaşılan bu haberlere örnek olarak Gaumont yönetmeni Léon Poitier'nin Alplerdeki film çekimleri; Almanların Rusya'da tarım makinelerini filmler aracılığıyla reklam etmeleri; Los Angeles belediye başkanının fotojenikliği; Rigadin, Léon Mathot, Colleen Moore, Francesca Bertini, Fabris, Albert Prisco gibi oyuncularla ilgili bilgiler; Robert J. Flaherty'nin *Nanook*'u gibi seyredilmesi ders niteliğinde faydalı belge filmler ve bu minvalde David Livingstone'un Afrika keşiflerinin kameraya alınması; *Koenigsmark* filmi için bestelenen müzik; film çekimlerinin müzik eşliğinde yapılması; Jack Pickford ile Marilyn Millax'ın sansasyonel düğünleri;

•••

37 Fransızca kapakta başlığı "Les trucs du Cinéma" şeklindedir.

değişik Avrupa ülkelerinde çekimleri sürmekte olan veya yapımına karar verilen filmler; *La Garçonne* filminin Fransa ve Belçika'da yasaklanması; Barcelona'da açılan büyük sinema sarayı ve Berlin'de açılması tasarlanan dev stüdyo; boks şampiyonu Bombardier Well'in bir filmde oynaması; ABD'de sinema sektöründe uygulanan yağmur sigortası verilebilir. Üçüncü sayıda yer alan ve Belçika'da sinemanın reklam amaçlı kullanımına değinen "Sinema ve İlanlık" da benzer mahiyettedir.

Bu kısa haberler yanında ikinci sayıda yayımlanan "Sinemacılığın Payitahtı-Los Angeles Şehri" ve Fransızcası (John W. Wick imzalı) "Los Angeles-Capitale du Cinéma" başlıklı yazıda Los Angeles şehri sinema yönünden tanıtılır.<sup>38</sup> Altıncı sayıda yer alan "Amerika-Sinema Âleminde Muhalefetler" ve Fransızcası "En Amérique" başlıklı yazıda, sinema yıldızlarının elde ettikleri astronomik kazançlar, masraflarını kısmaya çalışan kurumların bu duruma yönelik muhalefeti ve Famous Players Lasky Corporation'ın zengin müdürü M. Adolfe Zukor'un sektörde yarattığı tekelleşme (tröst) tehlikesi konu edilir. Bu tür yazılarda Türkçe metinlerin Fransızcadan serbest tercüme oldukları sezilmektedir.

Üçüncü sayıda Vedat Örfi "Şehir İçinde Şehir" başlıklı makalesinde Vincennes civarındaki Pathé Konsorsiyum kurumlarını tanıtmıştır. Altıncı sayıda Orhan Memduh "Almanya'da Sinema Hayatı"nı ele alırken, sekizinci sayıda "İsveç Sinemacılığı"<sup>39</sup> konu edilir. Orhan Memduh'un yazısı bazı açılardan dikkat çeker. Almanların en zor koşullarda bile sinemayı ihmal etmediklerini, bu alanda büyük yatırımlar yaptıklarını ve bunun sonuçlarını aldıklarını vurguladığı yazısını "darısı başımıza" dememek mümkün müdür" diye sonlandırır (*Sinema Postası* 17 Kânunusani 1924, 12).

*Sinema Postası*'nın film ilgisi de esas itibariyle Batılı yapımlara yöneliktir. Derginin üçüncü sayısında yer alan "Mücadele -Claude Farrère Sinemada-Filmin Hülasası" başlıklı metin, meşhur Fransız yazar Farrère'in *La Bataille* isimli romanının 1923 tarihli sinema uyarlamasının konu özeti. Aynı sayfada filmin yönetmeni ve erkek başrolü Japon sanatçı ve aynı zamanda dönemin Hollywood yıldızlarından Sessue Hayakawa bir fotoğrafı eşliğinde

•••

38 Robert Florey'nin Mart 1923'te yayımlanan ve *Cinémagazine*'de sıkça reklam edilen kitabı *Filmland*, "Los Angeles et Hollywood, les Capitales du Cinéma" alt başlığını taşır.

39 Derginin sekizinci sayısının sayfaları eksiktir. "İsveç Sinemacılığı" başlıklı makale 6. sayfada başlar. 7-14. sayfalar kayıptır. Dolayısıyla yazının tamamı görülemez.

kısaca tanıtılmıştır.<sup>40</sup> Yine aynı sayının Fransızca kısmında “Films de Voyages et d’Aventures” başlığı altında seyahat filmleri ve bu filmlerin maceralı çekim süreçleri konu edilir.

Pierre Benoît’nun aynı isimli romanından uyarlanan ve Léonce Perret’nin yönettiği 1923 Fransız yapımı *Koenigsmark* derginin altıncı sayısının hem Türkçe hem Fransızca kısmında yer bulur. Bu metinde filmin konusu özetlenir ve bu özetin *Cinémagazine* dergisinden (Jean de Mirbel’den) aktarıldığı yazılır.<sup>41</sup> Yine aynı sayıda Vedat Örfi tarafından tercüme edilen “Paris’in Şirin Kırlangıcı” isimli “sinema romanı” yer alır. “Mabat” kaydından bu metnin evvelki sayıda veya sayılarda başladığı ve “mabadi var” kaydından da tefrikanın süreceği anlaşılır. Daha evvel üçüncü sayıda yapılan duyuruda “pek yakında Paris’in Şirin Kırlangıcı unvanlı bir sinema romanını” tefrika edeceklerini dergi idaresi okurlarına müjdelemiştir. Demek ki roman en az üç sayı boyunca ve muhtemelen daha uzun bir süre tefrika edilmiştir.<sup>42</sup>

Bu gruptaki yazılar (ve ayrıca sinema yıldızlarına dair olan bir sonraki bölüm), Türkiye’nin sinema hayatına yabancı filmlerin hâkim olduğunu göstermek yanında, Türkiye ile birlikte dünya çapında bir dönüşümü fark etmemizi de sağlar. O da Amerikan/Hollywood etkisinin büyüme eğilimidir. Türkiye’de Osmanlı döneminde başta Fransız olmak üzere, İtalyan ve İskandinav yapımları ağırlıktadır. I. Dünya Savaşı sırasında müttefik Alman ve Avusturya filmleri kendilerini belli ederler. Diğer bir deyişle, Osmanlı sinema piyasasına Avrupa yapımı filmler hâkimdir. Ancak, I. Dünya Savaşı sırasında Avrupa sinemaları büyük darbe almış, buna karşılık ciddi bir atılım gerçekleştiren Amerikan sineması savaşın sonunda dünya sinema pazarlarını büyük oranda ele geçirmiş ve 1920’lerde Hollywood’un altın çağı başlamıştır (Uricchio 2008, 85-94; Gomery 2008, 64-75). *Sinema Postası*’nın “Amerika” başlıklı yazısının giriş cümlesiyle ifade edilecek olursa, “Sinemacılığın en zengin neticelerini gören memleket, hiç şüphesiz Amerika’dır” (*Sinema Postası* 17 Kânunusani 1924, 9).

1930’ların başında Türkiye’de görevli Amerikalı diplomat Eugene M. Hinkle (2007, 30) ve muhtemelen onu aktaran Hilmi Adnan Malik (1933, 8), Amerikan filmlerinin Türkiye’de 1921’den sonra giderek artan sayılarda

•••

40 *Cinémagazine*’in 21 Aralık 1923 tarihli 51. sayısında filmle ilgili bir yazıya rastlanır.

41 Sözü edilen yazı şudur: De Mirbel 1923, 373-374.

42 Bundan kısa süre önce İstanbul salonlarında Fransız yapımı *Paris’in Ufak Serçe Kuşu* gösterimdedir. Örneğin Etnal Sineması’ndaki gösterimi için bkz. *Akşam* 30 Teşrinievvel 1923, 3. İsim benzerliği, roman ile film arasında ilişki olabileceğini düşündürür.

yer tutmaya başladığını kaydederler. Gerçekten de Cumhuriyet'e girilirken Amerikan yapımlarının yükseliş eğilimi göze çarpar. Sözgelimi Jackie Coogan filmleri 1923'ün son üç ayında Elhamra, Kemal Bey, Rus-Amerikan gibi salonlarda yoğun şekilde gösterimdedir.<sup>43</sup> Kasım ayı sonunda Malul Gaziler Sineması'nın (Şehzadebaşı'ndaki Millet Tiyatrosu'nda) düzenlediği "kahkahalarla gülmek haftası"nda üç Charlie Chaplin filmi bir arada vizyona girer (*Vatan* 23 Teşrinisani 1923, 3). Aynı sıralarda bir başka salonda "kahkahalar kralı"nın iki farklı filmi birden perdededir (*Vatan* 25 Teşrinisani 1923, 3). O nedenle, Chaplin ve Coogan'ın, realist/natüralist romancı Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1922-1923'de tefrika edilen *Can Pazarı* romanına girebilmiş olmaları (*İkdam* 21 Kânunuevvel 1922, 2) bizi şaşırtmamalıdır. Keza takip eden bölümde görüleceği üzere, *Sinema Postası*'nın yansıttığı manzara da budur.

Kısacası, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçilirken pazara hâkim filmler ağırlıklı olarak yabancı menşeli olmayı sürdürür ama Kıta Avrupası'nın yerini ABD almaya başlamıştır. Türkiye sinema âleminde artık Hollywood rüzgârları esmektedir ve Hollywood'un temel bileşenlerinden biri de "yıldız sistemi"dir.

## Oyuncular, Yıldızlar ve Yıldız Sistemi

*Sinema Postası*'nda bir "yıldız furyası" estiğini söylemek abartılı olmaz. Dergi içeriğinde Batılı yıldız oyuncular büyük yer tutar. Bu furya, 1920'lerin sinema âlemi hakkında açık bir fikir verir. Hollywood altın çağına girerken, geçmişi daha eskilere uzanan "yıldızlık" da sistematize edilerek Amerikan film endüstrisinin merkezine yerleşmektedir. Hollywood, dünya sinema pazarlarının kontrolünü ele geçirirken yıldızlarını da uluslararası kültürel ikonlara dönüştürmüştür (Duyan 2021, 15-20; Gomery 2008, 64-68). Gerçi "yıldızlık" Türkiye'de de yeni bir olgu değildir<sup>44</sup> ama 1920'lerin başında Amerikan yapımlarının yükselişiyle beraber yıldız sisteminin semptomları kendini iyice belli eder. Bunun görünümlerinden biri *Sinema Postası* türü yayınlardır çünkü sistem, medyalılaşmanın devreye girmesini ve matbuatta sinematik canlanmayı gerektirir. Oyuncuların tanınmasına yönelik aktif bilgi sirkülasyonuna, yıldız imajının (dergiler de dahil) değişik kanallardan inşasına ihtiyaç vardır (Duyan 2021, 17,34). Nitekim *Sinema Postası* ve Cumhuriyet'in

•••

43 Bazı örnekler için *Vatan* 17-19 Ekim ve 12, 14-16, 18 Kasım ve 28 Aralık; *Akşam* 18-22, 24 Ekim ve 14-15, 17-18 Kasım ve 1 ve 29-30 Aralık; *Vakit* 23 Ekim ve 13, 17 Kasım ve 28 Aralık tarihli nüshalara bkz.

44 Nitekim 1910'lardan çeşitli örnekler verilebilir: Çam ve Aksu-Çam 2022, 485.

ilk yıllarında onu takip eden sinema dergileri<sup>45</sup> yanında, ilgili kitaplar ve/veya kitapçıklar<sup>46</sup> da aynı işlevi görmüşlerdir.

*Sinema Postası*'nda çok sayıda sinema yıldızı hakkında çoğu biyografik nitelikte ve övgü dolu metne rastlanır. Çıkış sayısının iki ana makalesi bu mahiyettedir. "Sinema Sanatkârlığı"<sup>47</sup> başlıklı makalede dünyanın her tarafında erkek-kadın sinema sanatkârı olmak isteyenlerin sayısının çok arttığına, sinema yıldızlarına özenildiğine işaret edilmiştir. Bütün bunların sebebi, sinema kadar şaşalı ve şöhretle alakadar bir sanatın olmamasıdır. Para, şöhret, itibar ve alkış sinemanın en samimi dostlarıdır ve sinema bu hususta tiyatroyu fersah fersah geride bırakmıştır.<sup>48</sup> Nüshanın "Charlie Chaplin Nasıl Sinema Artisti Oldu?" başlıklı ikinci makalesi<sup>49</sup> Fransızca bölümde "Charlie Chaplin raconte ses débuts" başlığıyla yer alır. Dönemin parlak yıldızı Chaplin'in sinemaya nasıl başladığını kendi ağzından anlattığı bir metindir.

Birinci sayıda "Betty Balfour" (Fransızca); ikinci sayıda "France Dhélia" (Türkçe ve Fransızca); üçüncü sayıda "Matmazel Montel" (Türkçe), "Japonyalı Bir Sanatkâr" Sessue Hayakawa (Türkçe), "Teracim-i Ahval" (Türkçe) ve "Biographie" (Fransızca) bölümlerinde Lyda Borelli, Rudolph Valentino ve Gertrude Astor, ayrıca "Norma Talmadge" (Fransızca) hakkında biyografik bilgi verilmiş veya bu isimler reklam tarzı övgülerle tanıtılmıştır. Yine üçüncü sayıda Orhan Memduh'un "Jackie Coogan Nasıl Sanatkâr Oldu?" başlıklı makalesi<sup>50</sup> yer aldığı gibi, "Ecranus" imzalı "Le Comique Qu'on Aime" başlıklı yazıda da Harold Lloyd konu edilmiştir.

Altıncı sayıda "Pola Negri", "Douglas Fairbanks", "Bir Sinema Kraliçesi:

•••

45 1924'te *Sinema Rehberi*, *Sinema Yıldızı* ve *Opera-Sine*, 1925'te *Film Mecmuası*, 1926'da *Sinema Mihveri* ve *Artistik-Sine*, 1927'de *Artistik-Sine*'nin devamı olarak *Türk Sineması* gibi. Hepsi İstanbul'da ve kimisi Türkçe-Fransızca iki dilli/alfabeli çıkan bütün bu dergilerin görsel ve yazılı içeriklerinde yıldızlar önemli bir yer tutar.

46 Sinema konulu Türkçe kitap veya kitapçığa Osmanlı'da rastlanmaz. Söz konusu format için Cumhuriyet'i beklemek gerekecektir. Bu tür yayınlar arasında sözgelimi *Resimli Gazete*'nin 1926'da çıkardığı ve 200'e yakın fotoğraftan oluşan *Meşhur Sinema Artistleri Albümü* yanında, *Haftalık Mecmu*'nın 1927'de yayımladığı seride yer alan sinema içerikli kitapçıkların da tümüyle "yıldız" merkezli oluşu sürpriz sayılmamalıdır. Bunlardan biri (12. kitap), *Nasıl Sinema Yıldızı Olabilirsiniz?*'dir.

47 Başlık kapakta "Sinema Sanatkârları" şeklindedir.

48 Nüshanın Türkçe kısmının 2. sayfası kayıptır. O nedenle 1. sayfada başlayan yazının tamamı görülememiştir.

49 Türkçe kısmın kayıp 2. ve 3. sayfaları bu yazıya denk gelmektedir.

50 Orhan Memduh'un ana kaynağı, Robert Florey'nin *Cinéma* gazetesinin 20 Nisan 1923 tarihli 16. sayısında yer alan "Jackie Coogan le plus jeune Star du Monde" başlıklı yazısı olabilir.

Mary Pickford'un Tercüme-i Hali ve Hayat-ı Hususiyesi", "Lya de Putti" (Türkçe); aynı sayının "Ciné Biographies" bölümünde France Dhélia ile Yvan Hedquist ve "Echos" bölümünde Blanche Montel ile René Cresté yer bulur. Aynı sayıda Fehmi Şükrü "Sinemada Çocuk Artistler"i kaleme almıştır. Çocukların sinemadaki başarılarına ve bu başarının nedenlerine eğilen Fehmi Şükrü, tahmin edileceği üzere Batı dünyasının Régine Dumien ve Jackie Coogan gibi meşhur çocuk oyuncularından bahseder<sup>51</sup> ama makalesinin sonunda ilk Türk çocuk oyuncu hakkında bilgi vermesi ilginçtir. Yakında gösterime girecek olan Kemal Film yapımı *Sözde Kızlar* filminde Belma'nın kardeşi rolünü dört yaşındaki Selahattin oynamıştır (*Sinema Postası* 17 Kânunusani 1924, 11). Bu arada, aynı sayıda Elhamra Sineması'nda gösterimde olan Jackie Coogan'ın başrol aldığı *Oliver Twist* filminin tam sayfa ve görselli bir ilanı da bulunmaktadır.

Sekizinci sayının Vedat Örfi tarafından kaleme alınan başmakalesi ilk Türk aktrislerden Bedia Muvahhit Hanım'a odaklanır; bu yazı dergide nadiren rastlanan özgün metinlerden biridir. Vedat Örfi, Bedia Muvahhit'in oyuncu eşi ve Darülbedayi sanatçısı Muvahhit Refet Bey'i de övgüyle anmıştır (*Sinema Postası* 21 Şubat 1924, 1-2). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçilirken sinema alanında görece radikal dönüşümlerden biri, "Türk/Müslüman kadın" bağlamında söz konusu olur. 1920'lere dek hiçbir Türk/Müslüman kadın kamera karşısına geçmemiş, 1917'den beri üretilen yerli kurmacalarda Ermeni, Rum ve Beyaz Rus aktrisler rol almıştır. Mayıs 1922'de Fransız yapımı *Esrarengiz Şark* filminin Nermin Şahika Hanım gibi oyuncuları (*Sinema Postası* 15 Kânunuevvel 1923, 1; *Opera-Sine* 18 Kânunuevvel 1924, 4) sayılmazsa, beyazperde de görünen ilk Türk kadınlar, Nisan 1923'te gösterime giren *Ateşten Gömlek*'te rol alan Bedia Muvahhit ile Münire Eyüp (Neyyire Neyir) olur. Filmden ve ilk kez tiyatro sahnesine çıktıkları İzmir turnesinden sonra Darülbedayi'ye gireceklerdir (Sevengil 1968, 256-258, 313-315). Sinema böylece, kadın oyuncu noktasında tiyatronun önünü açmıştır denebilir. Osmanlı'da ve erken Cumhuriyet'te oyunculukta genel kural sahneden (Darülbedayi'den) beyazperdeye doğru iken Türk aktrislerle birlikte tersi yönde bir hareket söz konusudur. Ayrıca ilk Türk aktrislerin sinemaya figüranlıkla değil, başrollerden giriş yapmış olmaları dikkat çeker.

Vedat Örfi makalesinde, kısa hayat hikâyesini ve oyunculuk kariyerini aktardığı Bedia Muvahhit'i, sahneye ve beyazperdeye çıkan "İslam/Türk

•••

51 *Cinémagazine*'de çocuk yıldızlara dair pek çok yazı ve görsel bulunur; hatta Dumien ve Coogan kapak da olmuşlardır. Kapaklar için 20 Nisan 1923 tarihli 16. ve 28 Aralık 1923 tarihli 52. sayıya bkz.

hanımı" oluşuyla öne çıkarır ve bir "temaşa kahramanı" olarak takdim eder. Türk/İslam kadınının perdeye/sahneye çıkışını yüceltirken, Bedia Muvahhit'i fedakâr ve muzaffer bir sosyal kahraman olarak konumlandırır (*Sinema Postası* 21 Şubat 1924, 1-2). Makalede (o dönemde çok nadir görülür şekilde) başı açık bir fotoğrafı kullanılan Bedia Muvahhit, *Sinema Postası* örneğinde de görüldüğü üzere, dönem basınının bir kısmında Cumhuriyet'in sembolü "yeni ideal Türk kadını" tipi olarak sunulmuştur.<sup>52</sup>

Aynı sayıda "Büyük Sanatkârlar" başlığı altında Musidora, Marga Lindt, Vally Arnheim, Francesca Bertini ve Hesperia; "Hangisi?" başlığı altında Jacques ve Raymond Catelan kardeşler; Fransızca kısmın "Biographie" sütununda Rudolph Valentino, Soava Gallone ve Sessue Hayakawa konu edilirken, Robert Flory imzalı "Les 'Bathing Beauty Girls' De Mack Sennet" başlıklı yazıda, Kanadalı-Amerikalı yapımcı ve yönetmen Mack Sennett'in buluşu olan ekranda mayolarıyla performans sergileyen banyo güzeli kızlar (yani meşhur "Sennett Bathing Beauties") tanıtılır.<sup>53</sup>

*Sinema Postası*'nın iç sayfalarında kullanılan çok sayıda görsel de ağırlıklı olarak Amerikalı ve Avrupalı (özellikle Fransız) sinema yıldızlarına aittir. Aynı durum, derginin prezantasyonunda önemli bir faktör olan dış kapakları için de geçerlidir. Biri Osmanlı Türkçesi, diğeri Fransızca olan dergi kapaklarında şu görseller yer alır: İç cepheden Elhamra Sineması, Madonna Giovanna, Milro Harris, Thea, Gina Manes, Jacques Catelain, Evréth Ketty, Blanche Montel,<sup>54</sup> Régine Bouet ve Harriet Hammond.

*Sinema Postası*'nın yazılı ve görsel içeriği, yıldız sisteminin Türkiye'de hayli yol kat etmiş olduğunu kanıtlar. Yıldız sisteminin semptomları kendini başka şekillerde de ortaya koyar. Bunun görünümülerinden bir diğeri, film/salon reklamlarında artık oyuncuların/yıldızların ön plana çıkarılışdır.<sup>55</sup> Bir başkası, sinema meraklılarından (erken sinefillerden) gazetelere/dergilere yöneltilen sorular, yani okur mektuplarıdır ki başkaları yanında *Sinema Postası*'nda da böyle bir örneğe rastlanır.

•••

52 Bedia Muvahhit ve kamuoyunca konumlandırıldığı sosyal ve siyasi pozisyon hakkında bkz. Duyan 2021, 61-67.

53 Robert Florey'nin Mart 1923'te yayımlanan *Filmland* isimli kitabında, "Les 'Bathing Beauty Girls' de Mack Sennet" başlıklı bir bölüm bulunur. Kitabın içindekiler tablosu *Cinémagazine*'in Mart-Mayıs 1923 sayılarında (No: 10-19) görülebilir.

54 Kimi kaynaklar (Özön 2013, 146) Vedat Örfi'nin, 1924'te İstanbul'da bulunan Fransız yıldız Blanche Montel'in peşine takılarak Fransa'ya gittiğini yazmışlardır.

55 Dönemin gazete ve dergilerinden çok sayıda örnek verilebileceği gibi, doğrudan *Sinema Postası*'ndaki reklamlara da bakılabilir.

Sözgelimi Cumhuriyet'in ilanından az sonra (8 Kasım'da) *Vatan* gazetesinde yayımlanan mektubunda Boğaziçi'nden "Elif. Ha." rumuzlu okur, bir Türk sinema kumpanyasında çalışma arzusunu dile getirir. Oyunculuktaki başarısıyla vatanın her köşesinde tanınacağına, şöhret bulacağına inanmaktadır (*Vatan* 8 Teşrinisani 1923, 4). 22 Kasım'da "Elif." rumuzlu okur, öteden beri sinema artistliğine ifrat derecede heveskâr olduğunu yazmıştır. Sinema artistliğini meslek edinerek geçimini sağlayabileceğini düşünmektedir (*Vatan* 22 Teşrinisani 1923, 4). 27 Aralık'ta Eskişehir'den yazan "Mim. Elif.", o sıralarda gösterimde olan *La Garçonne* filminin başaktrisi France Dhelia'ya âşık olmuştur (kendi deyişiyle kalbini vermiştir) ve Fransız yıldızı yakından görmek, ona ulaşmak emelindedir. Gazeteye de onu nerede bulabileceğini sormak için yazmıştır. Bu uğurda dünyanın öbür ucuna gitmeye hazır olduğunu belirtir (*Vatan* 27 Kânunuevvel 1923, 4). *Sinema Postası*'nın da böyle bir takipçisi vardır. "Karilerimizle Hasbıhal" sütununda Bebek'ten Celal Muhtar Bey'e verilen cevapta, memlekette milli/yerli sinemacılığın kurulduğu bir zamanda Avrupa'ya gitmemenin tercih edilir olduğu, kendisi sinema sanatkârı olmak istediği takdirde derginin buna aracılık edebileceği bildirilir (*Sinema Postası* 17 Kânunusani 1924, 7). Okur mektuplarına yansıdığı üzere, yıldız/şöhret olmak, yıldız oyunculara hayranlık ve tutku beslemek (yıldızın "arzu nesnesi" olma işlevi) yeni dönemin yükselen değerleri ve eğilimleridir.

### Yerli Filmler ve Yapımcılık

Tahmin edileceği üzere, yerli filmler ve yapımcılık dergide en az işlenen konuların başında gelir ve bu durum Türkiye'de sinema piyasasının dış yapımlara bağlı oluşunun, yerli yapımcılığın zayıflığının açık bir dışavurumudur. O sırada Türklere ait tek özel yapım şirketi Seden Kardeşlerin (Kemal ve Şakir Beylerin) kurucusu oldukları Kemal Film'dir ve bu müessese yerli film üreten biricik prodüktör konumundadır. O nedenle *Sinema Postası*'nın çıkış sayısında yer alan ilanında "memleketin yegâne film imalathanesi" diye anılır. Dergi içeriğinde de yerli filmleri konu edinen tek bir makaleye ikinci sayıda rastlanır. Vedat Örfi imzalı ve "Milli Filmler" başlıklı makalede doğal olarak Kemal Film yapımları ağırlıktadır. Metnin ertesini sayıda yer verilen (serbest) Fransızcası, "Les Débuts du Cinéma en Turquie" başlığını taşır.

Vedat Örfi, yerli filmcilikte ilk tecrübeler saydığı (Malul Gaziler Heyeti yapımı) *Binnaz* (1919) ve (Fransız mühendis Mösyö Andrès'nin yapımcısı olduğu) *Esrarengiz Şark* (1922) filmlerine değindikten sonra, memlekette



hakiki sinema fabrikatörlüğünün ilk şerefine Kemal Film'e ait olduğunu kaydeder. Kemal ve Şakir Beyler ile Ertuğrul Muhsin'in iş birliği, ülkenin mahrum bulunduğu bir sanat dalının (sinemanın) doğmasını sağlamıştır. Vedat Örfi, Ertuğrul Muhsin'in rejisörü olduğu Kemal Film prodüksiyonlarını sırayla ele alır: *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* ve *Boğaziçi Esrarı*'ndan sonra gelen *Ateşten Gömlek* en başarılı bulduğu filmidir ve *Leblebici Horhor*'a dair kanaati de olumludur. Vedat Örfi'ye göre "fünûnun her şubesinde en yüksek mevkileri işgal eden sinemanın, sinemacılığın memlekette" gelişmesi kadar mesut bir hadise düşünülemez. Müteşebbisleri alkışlamamak değerbilmezlik olur (*Sinema Postası* 15 Kânunuevvel 1923, 1-2; *Le Courrier du Cinéma* 22 Décembre 1923, s.y.).

Derginin altıncı sayısında Türkiye'deki sinema hayatına dair bazı kısa haberler göze çarpar. "Şehrimizde Bir Film" bir Alman firmasının İstanbul'da film çekim girişimlerini, "Şehrimizde Yangın" Beyoğlu'ndaki Santral Sineması'nda kısa süre önce çıkan yangını<sup>56</sup> kaydeder. Fransız bir mühendis tarafından İstanbul'da vücuda getirilmiş olan 1922 yapımı *Esrarengiz Şark*'ın Almanya'da büyük başarı kazandığı, Kemal Film'in yeni yapımı *Kız Kulesi Faciası*'nın ayrıntılarının tamamlanmış olup yakında gösterime çıkacağı bildirilir.

Türkiye'de salon işletmecilerini ilgilendiren en önemli meselelerden biri olan "Temaşa Vergisi" de aynı sayıda ele alınmıştır. Salonlardan yana bir tavır içinde olduğu gözlenen ve belediye meclisinin bu hususta adil davranmasını isteyen *Sinema Postası*'na göre temaşa vergisi "mütehassısların" görüşü alınarak belirlenmelidir. Aynı yazının satır aralarında Türkiye'de sinemanın ve sinemacılığın durumuna dair ilginç tespitler yer alır:

Bugün lu'biyyât [eğlence] mahalli denilince hatıra ilk önce sinemalar gelir. Filhakika her memlekette olduğu gibi bizde de sinemacılık sanat hayatına yavaş yavaş hâkim olmaya başlamış, ... büyük terakki [ilerleme] göstermiştir. Sinemacılığın bizce memnuniyetle görülecek diğer bir ciheti de vaktiyle yabancı unsurlar elinde adeta inhisar [tekel] haline girmiş olan bu sanatın peyderpey Türklere intikal etmeye başlamasıdır (*Sinema Postası* 17 Kânunusani 1924, 5).

Bu satırlar öncelikle, 1924 yılına varıldığında İstanbul'un sanat ve eğlence hayatında sinemanın artık ne denli geniş bir yer tuttuğunu anlatır. Aynı

•••

56 İstanbul'un Emanuil Kiriakopoulos tarafından 1910'da açılan en eski sinema mekânlarından biri olan Santral Sineması, Cumhuriyet döneminin alevlere kurban giden ilk salonu olmuştur. Bkz. *Vakit* 31 Kânunuevvel 1923, 5; *Akşam* 2 Kânunusani 1924, 3.

dönemde bir sinema dergisinin yayımlanmasında da bu atmosferin etkisi olsa gerektir. Bir diğer dikkat çekici tespit ise, sektörde Türklerin ön plana geçmeye başladıklarına dairdir. Bu ön plana geçişten asıl anlaşılması gereken yapımcılık değil, salon işletmeciliği ve dolu film ithalatı olmalıdır.

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e sinemanın merkezi kozmopolit Beyoğlu'dur. Osmanlı'da sinema pazarına dolu film ithalatçısı ve salon işletmecisi olarak yabancılar ve gayrimüslim Osmanlılar (bilhassa Rumlar) hâkimdir. Türkler salon işletmeciliğine İttihatçı "milli iktisat" politikalarının sonucu olarak Balkan Savaşı'nın ardından 1914'te Şehzadebaşı ve Sirkeci bölgelerinde atılmışlardır (Odabaşı 2019, 319-326). Bu, kayda değer bir adımdır ama yeterli değildir. Gösterim ağırlıklı yapıda hâkim konumlara erişebilmek için "merkez"e nüfuz edilmelidir ve 1920'lerin ilk yıllarından itibaren Türk işletmecilerin Beyoğlu bölgesine girişi başlar. Beyoğlu'nun "fethinde" başı İpekçi Kardeşler çeker. Onların idaresindeki Sine-Salon Elektra 1921'de (BOA, DH. UMVM, 117/45), Elhamra Sineması 1923'te açılır (*Vatan* 22 Eylül 1923, 3). Kadri Cemali ile Cevat Boyer 1921'de Etual/Yıldız Sineması'nı kurarlar (Akçura 2004, 79-80, 161). Taksim Sporting Palas 1923'te Türkler tarafından işletilmektedir (*Vatan* 1 Teşrinisani 1923, 6; *Akşam* 2 Teşrinisani 1923, 4).

Bu süreçte "Beyoğlu'nda Türklük" vurgusu dikkat çeker. Sözelimi 1923'te Sine-Salon Elektra'nın ilanlarında "Beyoğlu'nda Cadde-i Kebir'de Sine-Salon Elektra milli bir müessese olup Türkler idaresindedir" ibaresine sıkça rastlanır.<sup>57</sup> 1924 senesine girilirken bir ilanda şu ilginç satırlar okunabilmektedir: "Beyoğlu cephe-i iktisadisinin yegâne milli bir yedeği olan ve Türk oğlu Türk idaresindeki Sine-Salon Elektra..." (*Akşam* 3 Kânunusani 1924, 3; *Akşam* 4 Kânunusani 1924, 3). Taksim Sporting Palas kimi ilanlarında "Beyoğlu'nda yegâne Türk müessesesi" şeklinde takdim edilir (*Vatan* 1 Teşrinisani 1923, 6; *Akşam* 2 Teşrinisani 1923, 4). Elhamra Sineması açılırken "Türklerin şaheseri" ilan edilmiş (*Vatan* 18 Ağustos 1923, 3; *İkdam* 28 Ağustos 1923, 3), "sırf Türk teşebbüsü", "Beyoğlu'nda muhteşem bir Türk müessesesi" olduğu vurgulanmıştır (*Süs* 8 Eylül 1923 (1339), 16; *Süs* 15 Eylül 1923 (1339), 16; *Resimli Gazete* 13 Teşrinievvel 1923, 3). Yukarıda *Sinema Postası*'ndan yapılan alıntı da bu milliyetçi retoriğin bir parçasıdır.

Cadde-i Kebir'in veya Grande Rue de Péra'nın "İstiklal Caddesi"ne dönüşümü, aynı zamanda Beyoğlu salonlarında başladığı gözlenen

•••

57 Salonun 1923'ün son üç ayında *Vatan*, *Akşam* ve *Vakit* gibi gazetelerde çıkan çok sayıda ilanına bakılabilir.

mülkiyet/sahiplik dönüşümüdür. Yabancı filmlere dayalı piyasanın ithalatçı-işletmecisi mahiyetteki ulusal ayağında Türk müteşebbislerin belirleyici bir yer edinmeye başladıkları anlamına gelir. Aynı sırada benzer bir sürecin İzmir'de de yaşandığı, Filmlerin bu şehirde kısa sürede kurduğu küçük sinema imparatorluğundan ve İpekçilerin İzmir'e de çıkarma yapmalarından (Filmler 1984, 111-149; Akçura 2004, 56-59, 90-91) anlaşılır. Rum cemaate mensup sinemacıların bir kısmının ülkeden göçtüğü 1920'lerde bu yönde hayli yol kat edilecektir. Özetle, Işığın'ın da belirttiği gibi Osmanlı'dan Cumhuriyet'e sinematik yapının yönelimi Avrupalı yapımcılar -gayrimüslim ithalatçılar/ işletmeciler denkleminde, Amerikalı yapımcılar- Türk ithalatçılar/ işletmeciler denkleminde doğru seyrederek (2003, 37-38).

## Tiyatro

*Sinema Postası* kendisini ancak sekizinci sayıda "sinema ve temaşa mecmuası" olarak tanımlamış olsa da dergide tiyatro içerikli yazılara daha evvel de rastlanır. Ancak tiyatro içerikli metinler yine de çok az miktardadır. Üçüncü sayının Fransızca kısmında "Nouvelles Théâtrales" (tiyatro haberleri) başlığı altında o sırada İstanbul turnesine çıkmış olan operet sanatçısı (ve aynı zamanda sinema oyuncusu) Cordy Millowitsch ve Viyana Operet Topluluğu haber yapılır. Sekizinci sayıda bu sefer Vedat Örfi "geçen hafta" prömiyerini gerçekleştirmiş olan Viyana Opereti'nin ve Millowitsch'in başarısını "Chronique Théâtral: Cordy Millovitch" başlığı altında dile getirir. Derginin altıncı sayısında "Temaşa Haberleri: Darülbedayi" başlıklı yazıda Darülbedayi'nin yeni etkinlikleri ve sahnelenmekte olan piyesler hakkında bilgi verilir; Bedia Muvahhit gibi oyuncuların performansları övülmüştür.

## Sonuç: Projektörden Yansıyanlar

8 Aralık 1923'te Hikmet Nâzım Bey'in yönetiminde yayın hayatına giren *Sinema Postası*'nın çıkışını hiç gecikmeden duyuran *Akşam* gazetesi, yeni dergiyi okurlarına şöyle tavsiye eder: "...Bütün cihana ait sinema malumatıyla memleketimizdeki sinemacılık hayatına dair birçok makaleler ve resimleri muhtevidir. Nefis bir surette tab edilen bu mecmuayı bütün sinema ve edebiyat meraklılarına tavsiye ederiz" (*Akşam* 9 Kânunuevvel 1923, 3).

Gazetenin tavsiyesine uyan herhangi bir okur, bahsi geçen muhteviyatı yeni dergide tam anlamıyla veya dengeli şekilde bulamayacaktır. "Memleketimizdeki sinemacılık hayatı" fazlasıyla sınırlı kaldığı gibi, "bütün cihana ait sinema malumatı" da gerçekte Avrupa ve Kuzey Amerika ile sınırlıdır. Sözelimi 1917 Ekim Devrimi'nin ardından ciddi bir atılım sürecine

giren Sovyet sinemasının, iki ülke arasında İstiklal Savaşı sırasında kurulan sıkı dostluk ilişkilerine rağmen, dergide esamisi dahi okunmaz.

Cumhuriyet'in ilk sinema dergisi, dönemini sinematik açıdan yansıtan bir projektör gibidir. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Türkiye'de sinema, ithalat/dağıtım/gösterim odaklıdır ve Batı dünyasından akan filmlere angajedir. Türkiye'nin Avrupa ve ABD menşeli filmlere, yani ithalat ve gösterime dayalı sinema hayatı gibi, sinema dergisi de çokça "tercüme" kokar. Zaten ciddi bir Hollywood içeriği barındıran Fransız sinema dergisi *Cinémagazine*'i model ve de kaynak almıştır. Yerli yapımıcılığın zayıflığı ve çok az yerli filmin (ve dolayısıyla yerli sinemacının, prodüktörün, rejisörün, senaristin, kameramanın, oyuncunun vs.) sirkülasyonda oluşu, yansımaları ülkenin yegâne sinema yayınında bulmuştur. Bu durum *Sinema Postası*'nı çıkaranların kişisel tercihleriyle açıklanamaz. Ülkenin, kişisel tercihlerle üstesinden gelinemeyecek sinematik yapısı ile alakalıdır. 1923-24 Türkiye'sinde bir sinema dergisi çıkarmaya niyetlenenler, ülkede seyredilen filmler nerelerden geliyorsa, dergilerinin içeriklerini de büyük oranda oralardan tedarik etmek durumundadır. *Cinémagazine*'i model ve de kaynak alan *Sinema Postası*, Türkiye'de magazin tipi sinema dergiciliğinin öncüsüdür. O nedenle *Akşam* gazetesinin yeni dergiyi tavsiyesindeki görsellik ve baskı kalitesi vaadi, içeriğin aksine, yerindedir.

Hollywood'un dünya sinema pazarlarını ele geçirmekte olduğu ve altın çağına girdiği bir devrede tek Türk sinema dergisi, Türkiye'de Amerikan film endüstrisinin mevziler elde etmekte olduğunu fark ettirir. *Sinema Postası*, yıldız sisteminin "ajani" görünümündedir ama bu ilişkinin tek yönlü olduğu da sanılmamalıdır. Yıldız sadece filmin biletini değil, başka şeylerle birlikte sinema dergisini de satar (Duyan 2021, 35). Diğer bir deyişle *Sinema Postası* türü dergiler bir yandan yıldız sistemini beslerken diğer yandan onun tarafından beslenir çünkü yazılı/görsel içeriklerindeki yıldızlar sayesinde satış yapar veya satışlarını maksimize etmeyi umarlar. Nitekim sinefiller Türkiye'de de artık doğmuştur ve yıldız/şöhret olmak, "arzu nesnesi" yıldız oyunculara hayranlık ve tutku beslemek dönemin yükselen değer ve eğilimleri olarak belirginleşmektedir.

Tam bu noktada tablonun "durağan" yüzünden "dinamik" yüzüne geçiş başlar. Yerli film pek yoktur ama aralarında "sinema artistliğine ifrat derecede heveskâr" sinefillerin de bulunduğu yerli seyirci vardır. *Sinema Postası*'nın okur profilinden anlaşıldığı kadarıyla söz konusu grup içinde kadınlar önemli bir yer tutar. Yeni derginin çıkış sürecinde çağdaş tanıkların dile getirdikleri üzere, ülkede bir sinema dergisinin olmayışı büyük bir eksiklik çünkü (yapım değilse bile) gösterim/seyir bakımından sinema hayatı gayet

canlıdır. *Sinema Postası* gibi bir derginin varlık nedenleri arasında, merkezinde salonların bulunduğu bu canlılık yatar. Sinema gösterim odaklı olduğu için, *Sinema Postası*'nın en "sahici" içeriği de -birkaç makale istisna- salon reklamları ve haberleridir. Salon (ve dolayısıyla vizyondaki film) reklamları/haberleri, Türkiye'de sinemanın durumu ve deneyimlenişi hakkında, derginin sayfalar dolusu "ithal" içeriğinden daha çok şey anlatır. Sektörün en canlı parçasını, gösterimin merkezi salon oluşturur ve *Sinema Postası* incelenince örneğin Elhamra Sineması'nı işleten İpekçilerin yakın gelecekte Türk sinemasının amiral gemisi konumuna nasıl gelecekleri veya Cemil Filmer'in hatıratında (1984, 104) "Kadıköy tarafının seyircisi sinemaya daha bir yatkın idi" derken ne demek istediği daha çok sezilir.

Dahası, sinemanın salt sinema olmadığı da anlaşılır. *Akşam* gazetesi yeni dergiyi sadece sinema meraklılarına tavsiye etmez; haklı olarak edebiyat meraklılarına da tavsiye eder çünkü edebiyat ile sinema arasında girift ama sağlam bağlar kurulmuştur. Film özetleri ve sinema romanları yayımlayan *Sinema Postası*'nın edebî bir veçhesi bulunduğuna şüphe edilemez. O nedenle dergi sayfalarında Vedat Örfi gibi bir ismin öne çıkışı boşa değildir. Frankofon bir Osmanlı paşazadesi, Memet Fuat'ın ele avuca sığmaz babası, Piraye Hanım'ın maceraperest eşi; popüler polisiye ve erotik edebiyattan tiyatroya, sinema romancılığından sinema muharrirliğine geniş yelpazede enteresan bir profildir ve hayat hikâyesi bir "film kişiliği" duygusu uyandırır.

*Sinema Postası*'nın *Akşam* gibi gazetelerle bağları; derginin kurucusunun Nâzım Hikmet'in babası ve eski bir matbuat müdürü oluşu; Piraye Hanım'ın (bir bakıma) tiyatro/sinema uğruna kendisini fiilen terk eden ilk eşi Vedat Örfi'den sonra Nâzım Hikmet ile evlenmesi; sonraki yıllarda Hikmet Nâzım'ın salon yöneticiliği, Vedat Örfi ve Nâzım Hikmet'in profesyonel olarak değişik düzeylerde (yönetmen, senarist, yapımcı vs.) sinemacılıkla iştigal etmeleri,<sup>58</sup> Fransız gazeteciler ve onlar üzerinden Fransız sinema yayıncılığı ile kurulan bağlar, *Sinema Postası* etrafındaki ilişkiler ağının görüldüğünden çok daha geniş ve karmaşık olduğunu duyumsatır. Günümüze sadece beş nüshası ulaşabilmiş olan Cumhuriyet'in ilk sinema dergisi fazla uzun ömürlü olamamış gibidir ama bu haliyle bile -bir projektör misali- dönemine dair çok şey anlatır.

•••

58 Vedat Örfi Bengü ve Nâzım Hikmet'in sinemacılık faaliyetleriyle ilgili yakın zamanda yayımlanmış özgün akademik çalışmalar (bkz. Boran 2023a; Boran 2023b) alana yönelik önemli katkılar olarak kaydedilmelidir.

## Kaynakça

1922. *Esrarengiz Paris!* Çeviren Kemalettin Şükrü. İstanbul: Minber Matbaası.
1923. *Bin Bir Gece Hikâyeleri-Gülnihal Sultan*. Çeviren Vedat Örfi. İstanbul: Minber Matbaası.
1923. *İnşallah*. Çeviren Kemalettin. İstanbul: Necm-i İstikbal Matbaası.
1926. *Meşhur Sinema Artistleri Albümü*. İstanbul: Sebat Matbaası.
1927. *Nasıl Sinema Yıldızı Olabilirsiniz?* İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.
- Akçura, Gökhan. 2004. *Aile Boyu Sinema*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Boran, Tunç. 2023a. "Aktüel ve Belgesel Ayrımı Bağlamında *Yeşil Bursa* (1932) Filmi Üzerine Bir Değerlendirme." *Sinecine* 14 (1): 33-61.
- Boran, Tunç. 2023b. "Kanonik Sinema Tarihi Yazımından Kuşkulana(ma)mak: Nazım Hikmet'in Filmografisine Dair Birkaç Düzeltme." *İlef Dergisi* 10 (2): 169-202.
- Calindex. ty. Erişim tarihi 4 Ocak 2024. <https://calindex.eu/parutions.php?larevue=CMZ>.
- Ciné-Ressources. ty. Erişim tarihi 4 Ocak 2024. <http://www.cinereources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=346#>.
- Çam, Aydın ve Çiğdem Aksu-Çam. 2022. "Anadolu'da, Erken Dönem Film Dağıtımına Dair Bir Belge: İzmir'de Sinema." *Sinecine* 13 (2): 479-486.
- Çimen, Ülhak, Ömer Alanka ve Fatih Değirmenci. 2022. "Osmanlı Sinema Süreçlerinin Tespiti, Arşiv Araştırması ve Dijitalizasyonu." *Kesit Akademik Dergisi* 8 (30): 528-542.
- Dersaadet Telefon Şirketi Telefon Rehberi Eylül 1340*. 1924 (1340). İstanbul: Zelliç Biraderler Matbaası.
- Duyan, Yektanurşin. 2021. *Türk Sinemasında Kadın Yıldız Olmak*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Ethem İzzet ve Vedat Örfi. 1923 (1339). *Fahişenin Azabı*. İstanbul: Necm-i İstikbal Matbaası.
- Ethem İzzet ve Vedat Örfi. 1924 (1340). *Kız mı? Dul mu?* İstanbul: Sühulet Matbaası.
- Filmer, Cemil. 1984. *Hatıralar Türk Sinemasında 65 Yıl*. İstanbul: Emek Matbaacılık.
- Gomery, Douglas. 2008. "Hollywood Stüdyo Sistemi." Çeviren Ahmet Fethi. *Dünya Sinema Tarihi* içinde, editör Geoffrey Nowell-Smith, 64-75. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Gündüz, Mustafa. 2007. *Bir Sultan Abdülhamid Müdâfaanâmesi Hatırât-ı Sultan Abdülhamid-i Sâni*. Ankara: Lotus Yayınevi.
- Gürata, Ahmet. 2000. "“Mısır Sinemasını Kuran Türk’ Vedat Örfi Bengü.” *Geceyarısı Sineması*: 32-38.
- Hilmi A. Malik. 1933. *Türkiye’de Sinema ve Tesirleri*. Ankara: Kitap Yazarlar Kooperatifi Neşriyatı.
- Hinkle, Eugene M. 2007. "The Motion Picture in Modern Turkey." *The Turkish Cinema In The Early Republican Years* içinde, editör Rıfat N. Bali, 25-185. İstanbul: The Isis Press.
- Işığın, İ. Altuğ. 2003. "Yeşilçam’dan Önce Türkiye’de Sinema Sektörü." *Yeni Film* (1): 32-42.
- İnuğur, M. Nuri. 1999. *Türk Basınında İz Bırakanlar*. İstanbul: Der Yayınları.
- İskit, Server. 1943. *Türkiye’de Matbuat İdareleri ve Politikaları*. Başvekâlet Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü Yayınları.
- Jacques, Norbert. 1923 (1339). *Kumarbaz Doktor Mabuse*. Çevirmen İhsan Sıtkı. İstanbul: Cihan Biraderler Matbaası.
- Makal, Oğuz. 2003. *Beyazperde ve Sahnede Nâzım Hikmet*. İstanbul: YGS Yayınları.
- Margueritte, Victor. 1923 (1339). *Erkek Kız/La Garçonne*. Çeviren Kemalettin. İstanbul: Cihan Biraderler Matbaası.
- Memet Fuat. 2021. *Gölgede Kalan Yıllar*. İstanbul: YKY.
- Odabaşı, İ. Arda. 2019. "Osmanlı’da Sinema Yayıncılığı ve Bilinen İlk Türkçe Sinema Gazetesi: *Türk Sineması*." *Journal of Universal History Studies* 2 (2): 317-350.
- Odabaşı, İ. Arda. 2020. "Cinayet Seyriyle Realiteden Kaçış: I. Dünya Savaşı’nda Popüler Film ve Toplumsal Travma." *Travmaların Gölgesinde Politik Psikoloji* içinde, editör Deniz Ülke Arıboğan, 157-195. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Odabaşı, İ. Arda. 2023. "Nur Baba Romanının Sinema Uyarlaması: *Boğaziçi Esrari*." *Yakup Kadri Karaosmanoğlu* içinde, editörler Didem Ardalı Büyükarman ve Seval Şahin, 273-304. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Özön, Nijat. 1958. *Ansiklopedik Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Arkın Kitabevi.
- Özön, Nijat. 1963. *Sinema Terimleri Sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.
- Özön, Nijat. 2013. *Türk Sineması Tarihi 1896-1960*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Sevengil, Refik Ahmet. 1968. *Türk Tiyatrosu Tarihi V: Meşrutiyet Tiyatrosu*. İstanbul: Devlet Konservatuarı Yayınları.

- Toprak, Zafer. 2015. *Türkiye’de Kadın Özgürlüğü ve Feminizm (1908-1935)*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Toprak, Zafer. 2017. *Türkiye’de Yeni Hayat İnkılap ve Travma (1908-1928)*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Dahiliye Nezareti, Umûr-ı Mahalliye ve Vilayât Müdüriyeti (DH. UMVM), 117/45.
- Uricchio, William. 2008. “Birinci Dünya Savaşı ve Avrupa’da Kriz.” Çeviren Ahmet Fethi. *Dünya Sinema Tarihi* içinde, editör Geoffrey Nowell-Smith, 85-94. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Üyepazarcı, Erol. 2019. *Unutulanlar, Hiç Bilinmeyenler ve Bilinmek İstenmeyenler Türkiye’de Popüler Romanın İlk Yüzyılının Öyküsü (1875-1975) 1. Cilt*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Yılmaz, Ayşe. 2021. “Bir Erken Dönem Sinema Süreli Yayınları Retrospektifi.” *TALİD* 19 (37): 305-356.

#### ***Sinema Postası/Le Courier du Cinéma Yazıları***

- 8 Kânunuevvel 1923. “Muazzez Karie ve Karilerimize.” *Sinema Postası* 4.
- 8 Kânunuevvel 1923. “Programımız.” *Sinema Postası* 1.
- 8 Kânunuevvel 1923. *Sinema Postası/Le Courier du Cinéma*.
- 15 Kânunuevvel 1923. *Sinema Postası/Le Courier du Cinéma*.
- 17 Kânunusani 1924. “Amerika-Sinema Âleminde Muhalefetler.” *Sinema Postası* 9.
- 17 Kânunusani 1924. “Karilerimizle Hasbıhal.” *Sinema Postası* 7.
- 17 Kânunusani 1924. “Müsabakamız.” *Sinema Postası* ön kapak iç yüz.
- 17 Kânunusani 1924. “Sinemalarda Cevlan.” *Sinema Postası* 11.
- 17 Kânunusani 1924. “Temaşa Vergisi.” *Sinema Postası* 5.
- 17 Kânunusani 1924. *Sinema Postası/Le Courier du Cinéma*.
- 21 Şubat 1924. “Karilerimizle Hasbıhal.” *Sinema Postası* 16.
- 21 Şubat 1924. “Notre Courier.” *Le Courier du Cinéma* arka kapak iç yüz.
- 21 Şubat 1924. “Notre Rédacteur En Chef.” *Le Courier du Cinéma* arka kapak iç yüz.
- 21 Şubat 1924. “Yeni Programımız.” *Sinema Postası* ön kapak iç yüz.
- 21 Şubat 1924. *Sinema Postası/Le Courier du Cinéma*.
- 22 Kânunuevvel 1923. “Günü Geçmiş Nüşhalarımız.” *Sinema Postası* s.y.



22 Kânunuevvel 1923. "Sinema Sanatkârları Arasında Güzellik Müsabakamız." *Sinema Postası* ön kapak iç yüz.

22 Kânunuevvel 1923. "Tefrikamız." *Sinema Postası* s.y.

22 Kânunuevvel 1923. *Sinema Postası / Le Courrier du Cinéma*.

Fehmi, Şükrü. 17 Kânunusani 1924. "Sinemada Çocuk Artistler." *Sinema Postası* 10-11.

Orhan, Memduh. 17 Kânunusani 1924. "Almanya'da Sinema Hayatı." *Sinema Postası* 12.

Vav, Ayın. [Vedat Örfi]. 21 Şubat 1924. "Sanatkârlarımızı Tanyalım: Bedia Muvahhit Hanım." *Sinema Postası* 1-2.

Védad Urfy. 22 Décembre 1923. "Les Débuts du Cinéma en Turquie." *Le Courrier du Cinéma* s.y.

Vedat Örfi. 15 Kânunuevvel 1923. "Milli Filmler." *Sinema Postası* 1-2.

#### **Yararlanılan Gazete ve Dergiler**

1 Kânunuevvel 1923. "Müfit Bir Teşebbüs." *Akşam* 3.

1 Teşrinisani 1923. *Vatan* 6.

2 Kânunusani 1924. "Santral Yangını Hakkında." *Akşam* 3.

2 Kânunusani 1924. *Akşam* 3.

2 Teşrinisani 1923. *Akşam* 4.

3 Kânunuevvel 1923. "Âsâr-ı Münteşire: İnşallah." *İkdam* 3.

3 Kânunuevvel 1923. "Sinema Postası." *Vatan* 3.

3 Kânunusani 1924. *Akşam* 3.

4 Kânunusani 1924. *Akşam* 3.

6 Kânunuevvel 1923. "Yeni Neşriyat: Sinema Postası." *Akşam* 3.

8 Eylül 1923 (1339). *Süs* 16.

8 Teşrinievvel 1923. "Âsâr-ı Münteşire." *Vatan* 4.

8 Teşrinisani 1923. "Müşköllere Cevap." *Vatan* 4.

9 Kânunuevvel 1923. "Yeni Neşriyat: Sinema Postası Çıktı." *Akşam* 3.

9 Teşrinievvel 1923. "Yeni Neşriyat." *Akşam* 3.

12 Kânunuevvel 1923. "Sinema Postası." *Vatan* 3.

13 Teşrinievvel 1923. "Muhteşem Bir Türk Müessesesi." *Resimli Gazete* 3.

15 Eylül 1923 (1339). *Süs* 16.

- 16 Haziran 1923 (1339). "Sinema Artistleri Müsabakası." *Süs* 15.
- 17 Teşrinievvel 1923. "Doktor Mabuse." *Akşam* 4.
- 17 Teşrinievvel 1923. "La Garçonne." *Akşam* 4.
- 18 Ağustos 1923. "Türklerin Şaheserleri." *Vatan* 3.
- 18 Kânunuevvel 1924. "Lyon'da Bir Türk Filmi." *Opera-Sine* 4.
- 19 Şubat 1925. "Sinema ve Kitapçılık." *Resimli Dünya* 6.
- 22 Eylül 1923. "Elhamra Sineması'nın Resm-i Küşadı." *Vatan* 3.
- 22 Eylül 1927. "Beynelmilel Sinemacılık Âleminde İlk Türk Sanatkâr: Vedat Örfi Bey." *Büyük Gazete* 8-9.
- 22 Teşrinisani 1923. "Müşköllere Cevap." *Vatan* 4.
- 23 Teşrinisani 1923. *Vatan* 3.
- 25 Teşrinisani 1923. *Vatan* 3.
- 26 Teşrinievvel 1923. *Vatan* 3.
- 27 Kânunuevvel 1923. "Karilerimizin Müşköllerine Cevap." *Vatan* 4.
- 28 Ağustos 1923. "Türklerin Şaheserleri." *İkdam* 3.
- 30 Teşrinievvel 1923. *Akşam* 3.
- 31 Kânunuevvel 1923. "Dünkü Yangın." *Vakit* 5.
- Temmuz 1928. "Vesikalar: Meşrutiyet'in İlanından Beri Türkiye'de Neşrolunmuş Gazete ve Mecmualar." *Ayın Tarihi* 3556-3561.
- De Marchi, Robert. 28 Décembre 1923. "Constantinople." *Cinémagazine* 508.
- De Mirbel, Jean. 7 Décembre 1923. "Les Grands Films: Koenigsmark." *Cinémagazine* 373-374.
- Fehmi Şükrü. 29 Mart 1924 (1340). "Operet Kraliçesi Cordy Millowitsch." *Süs* 8.
- Hüseyin Rahmi. 21 Kânunuevvel 1922. "Can Pazarı-İkdam'ın Tefrikası 34." *İkdam* 2.
- Vav. Ayın. 30 Haziran 1923. "Mısır Mektupları: Kahire'deki Firarilerin Yeni Bir Marifeti." *Vatan* 3.
- Vav. Ayın. 7 Ağustos 1923. "Mısır Mektupları: Sulh Bayramının Kahire'de Tes'idi." *Vatan* 2.

Değini

# CİSEM2023'ün Ardından *After CİSEM2023*

Cumhuriyetin 100. Yılında Türkiye'de İletişim:  
Değişimler, Kazanımlar, Sorunlar ve Çözüm  
Önerileri / 22-23 Aralık 2024 - Ankara

Sezer Fener

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi

<https://orcid.org/0000-0003-0578-2083>

sezerfeener@gmail.com

## Öz

"Cumhuriyetin 100. Yılında Türkiye'de İletişim Sempozyumu (CİSEM2023)", 21-22 Aralık 2023 tarihlerinde Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi ev sahipliğinde gerçekleştirildi. Cumhuriyet tarihi boyunca iletişim alanında yaşanan değişimlerin, kazanımların, sorunların ve çözüm önerilerinin tartışılması amacıyla düzenlenen sempozyuma on dokuz üniversiteden elli bir sosyal bilimci, bildirimlerini sunmak üzere katıldı. Bu değinide CİSEM2023 ve sempozyumda sunulan bildiriler hakkında bir değerlendirme yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Cumhuriyet, CİSEM2023, iletişim, sempozyum

•••

## Abstract

*The Symposium on Communication in Turkey in the 100th Year of the Republic (CİSEM2023) was held on 21-22 December 2023, hosted by the Faculty of Communication at Ankara University. Fifty-one social scientists from nineteen different universities participated in the symposium, which was organized to discuss changes, achievements, problems, and solutions in the field of communication throughout the history of the Republic of Turkey. This review, written to evaluate CİSEM2023, contains information about the symposium and the papers presented there.*

**Keywords:** Republic, CİSEM2023, communication, symposium

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi • 11 (1) • bahar/spring: 185-189

Değini



Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi (İLEF) ev sahipliğinde düzenlenen “Cumhuriyetin 100. Yılında Türkiye’de İletişim Sempozyumu (CİSEM2023)”, 21-22 Aralık 2023 tarihlerinde gerçekleştirildi. İletişim alanında yaşanan değişimlerin, kazanımların, sorunların ve çözüm önerilerinin tartışılması amacıyla düzenlenen sempozyum için bilim insanlarına film çalışmalarından televizyon ve radyo yayıncılığına, yeni medya araştırmalarından gazetecilik pratiklerine dek pek çok konuda çağrı yapılmış, bunun sonucunda da yoğun bir başvuru ile karşılaşılıyordu. CİSEM2023’e yirmi sekiz üniversiteden yetmiş beş bildiri başvurusu oldu, değerlendirme sürecinin ardından kırk bir başvuru kabul edildi. On dokuz üniversiteden elli bir sosyal bilimci, bildirimlerini sunmak üzere sempozyuma katıldı.

Sempozyum, açılış konuşmaları ve LADİK ’76 belgesel gösterimi ile başladı. 1976 yılında öğretim elemanı Güner Sarıoğlu’nun yönetmenliğinde çekilen ve İLEF’in ilk belgesel filmi olan, Ladik Gölü’ndeki çevre katliamının anlatıldığı LADİK ’76 belgeselinin ardından yönetmen Sarıoğlu’nun daha önce verdiği bir söyleşi izlendi. Söyleşinin ardından bildirimlerin sunumu için oturlara geçildi.

CİSEM2023, İLEF’teki Ahmet Taner Kışlalı Sanatevi ve Mahmut Tali Öngören Sinema Salonu’nda gerçekleştirilen paralel oturumlarla sürdü. “Basın Tarihi I” ve “İletişim Politikaları ve Bilim İletişimi” başlıklı ilk oturumlarda toplam yedi bildiri sunuldu. Basın tarihi konulu oturumun ilk bildirisi Marmara Üniversitesi’nden Büşra T. Durmuş’a aitti. Durmuş’un 1928 harf devriminin uygulanmasında *Cumhuriyet* gazetesinin katkılarını ele aldığı sunumunu, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi’nden Esra İlkay İşler’in Lozan Antlaşması sürecinde İsviçre basınındaki Türkiye Cumhuriyeti imajını incelediği bildirisi takip etti. Gazete taramaları ve transkripsiyonların yapıldığı çalışmada, Türkiye’nin imajında olumlu yönde bir değişim saptandığı ifade edildi. Üçüncü bildiri Ankara Üniversitesi’nden Hülya Eraslan’ın Türkçe dışı basın üzerine gerçekleştirdiği tarih çalışmasıydı. Eraslan, nicel tespitler ile Cumhuriyet’in 100 yıllık sürecinde Türkiye’deki Türkçe dışı basının yayın süreleri, tirajları ve politikaları konularında değerlendirmelerini ortaya koydu. Oturum, Ayşe Asker’in Sabiha Sertel yönetimindeki dergiler üzerine yaptığı araştırmasını içeren bildiriyle tamamlandı.

İletişim politikaları ve bilim iletişimi teması etrafında toplanan diğer oturum ise Ayşe Nevin Yıldız, Umut Yener Kara, Eda Çetinkaya Yarımçam ve Nusret Tongarlak’ın “Türkiye’de İletişim Araştırmaları ve Eğitiminin Kurumsallaşma Serüvenini ve Güncel Durumunu Haritalandırmak” başlıklı

araştırması ile başlayıp Çiler Dursun'un Türkiye'de bilim iletişimini konu edindiği çalışmasıyla devam etti. Oturumun son bildirisi ise Özlem Özdemir ve Tolga Tellan'ın Cumhuriyet dönemi kurumsal iletişim politikaları ile ilgili araştırmasıydı. Paralel diğer oturumun ilk bildirisinde Türkiye'de iletişimin kendine bir alan açarak disiplinleşme süreci ve kurumsallaşma mücadelesi, ikinci bildirisinde Türkiye'deki temel bilim iletişimi aktörleri ile bu aktörler arasındaki ilişkiler ve üçüncü bildirisinde de Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren kurumların iletişim biçimlerindeki farklılıklar tartışıldı.

CİSEM2023'ün ilk gününün son oturumları ise "Kavramsal Tartışmalar" ve "Basın Tarihi II" başlıklarını taşıyordu. İletişim alanındaki çeşitli tartışmalara ilişkin farklı kavramsal hatlara sahip dört bildirinin sunulduğu oturumdaki ilk çalışma Özgür Taburoğlu'nun eski ve yeni medyayı Lacancı yaklaşımla tartıştığı bildiri idi. Bu oturumdaki diğer üç katılımcı ile paralel oturumdaki üç katılımcı da Ankara Üniversitesi'nden; Buğrahan Demirci'nin çalışması Instagram'daki shitpost hesaplarının analizinden oluşuyorken Feride Güner'in bildirisi Löwenthal ve Adorno'da otoriteryen iletişim ve ajitasyonu, İsmail Uğur Aksoy'un bildirisi ise aktivist halkla ilişkiler ile agonistik demokrasi arasındaki kesişimselliği tartışıyordu. "Kavramsal Tartışmalar" oturumu, Lacancı analitik yaklaşımdan shitpost ve ideoloji ilişkisine, otoriteryen popülizmden agonistik demokrasiye oldukça zengin bir yelpaze sunmuş oldu. Paralel oturumda ise Hüseyin Cahit Yalçın, Falih Rıfkı Atay ve Ahmet Emin Yalman'ın gazetecilik anlayışlarını karşılaştırdığı çalışması ile Çağdaş Gemici, Türkiye modernleşmesinin ya da kapitalistleşme sürecinin 1930'lu yıllardaki uğrağının resmini çizerken ikinci bildiride Vedat Türkali'nin *Tek Kişilik Ölüm* eserini edebi gazetecilik bağlamında inceleyen Gökhan Bulut, edebi gazeteciliğin toplumsal niteliğine ilişkin önemli bir kavrayış sundu. Oturumun son bildirisinde ise Ezgi Kaya Hayatsever, erken cumhuriyet döneminde muhafazakâr ideolojinin inşasını *Millet* dergisi üzerinden ele alan çalışmasını paylaştı.

Sempozyumun ikinci günü ise "Film Çalışmaları" ve "Yerel Medya ve Gazetecilik Pratikleri" başlığını taşıyan iki paralel oturum ile başladı. Film çalışmaları oturumunda Dicle Üniversitesi'nden Büşra Coşkun, Nuri Bilge Ceylan'ın *Kuru Otlar Üstüne* filmine René Girard'ın ortaya koyduğu teoriyle yaklaştığı çalışmasında bireyler arasındaki mimetik arzunun görünür kılınması üzerine bir değerlendirme yaptı. Kastamonu Üniversitesi'nden Emre Ertürk de "Türk Sinemasında Oto-oryantalist Refleksler: *Oğlum Osman*" başlıklı bildirisi ile milli sinema ve Yücel Çakmaklı'ya ilişkin bir sunum

gerçekleştirdi. Oturum, Sakarya Üniversitesi'nden Doğuşcan Göker'in modern İstanbul'un geçirdiği dönüşümü sinema salonları üzerinden okuduğu çalışması ile son buldu. Yerel medyaya ilişkin oturumda ise Süleyman Demirel Üniversitesi'nden Mehmet Pamuk ve Hatice Kılınç yerel basını yapay zeka ekseninde tartıştı, Ankara Üniversitesi'nden Çağrı Kaderoğlu-Bulut 6 Şubat 2023 Kahramanmaraş depremi sonrasında bölgedeki yerel basının durumunu incelediği araştırmasını sundu, Betül Yeniçeri ise çözüm gazeteciliğine dair kapsamlı bir çerçeve oluşturdu.

CİSEM2023'ün ikinci günündeki bildiriler, "İletişim Eğitimi" ve "Politik İletişim ve Temsil" başlıklı paralel oturumlarla devam etti. İletişim eğitimi temalı oturumun ilk bildirisinde Yaşar Üniversitesi'nden Tülay Görü Doğan, yapay zekâ çağında iletişim eğitimini yeniden düşünmek üzerine bir sunum gerçekleştirdi. İkinci bildiri Gazi Üniversitesi'nden İdris Büyükkurt'undu; Büyükkurt, medya okuryazarlığını 2000 sonrası *Milli Eğitim Şuraları* ve eğitim programları üzerinden ele aldı. Oturumun son sunumunda ise Marmara Üniversitesi'nden Seçil Özay, röportajı gazetecilikteki yaratıcı bir alan olarak tartıştı. "Politik İletişim" temalı oturumda da üç bildiri yer aldı; Çukurova Üniversitesi'nden İlker Özdemir ve Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi'nden Tülay Atay'ın politik iletişim ve egemenlik sorunsalını merkeze alan çalışmalarını Yozgat Bozok Üniversitesi'nden Selçuk Çetin'in Türkiye siyasetinde insan dışı yaşamın yerini ve durumunu tespitine ilişkin bildirisini ve Sakarya Üniversitesi'nden Damla Karşu Cesur'un yapay zekâ ve Türkiye imajı eksenli araştırması takip etti.

Sempozyumda "Yeni Medya ve Kültür" ve "İletişim Araştırmaları ve Habercilik Pratikleri" başlıklarını taşıyan iki paralel oturum daha yapıldı. Ankara Üniversitesi'nden Ramezan Karimzadehasl Sahebdivani İran ile Türkiye'yi ifade özgürlüğü ve filtreleme politikaları bağlamında karşılaştırırken İstanbul Gelişim Üniversitesi'nden Dilek Kızıllırmak sosyal medyanın yarattığı yeni nesil bir ruhani lider olarak tanımladığı Çetin Çetintaş üzerine bir sunum yaptı. Oturumun son sunumunda Sakarya Üniversitesi'nden Berna Dilek, cadılar bayramı etkinlik afişlerini göstergebilimsel analize tabi tuttuğu çalışmasıyla kültür emperyalizminin Türkiye'ye etkisini tartıştı. İletişim araştırmalarını ve habercilik pratiklerini merkeze alan oturumda ise Yaşar Üniversitesi'nden Murat Ertan Doğan ve Ruhan Aşkın Uzel'in *greenwashing* ve medya kavramlarının bibliometrik analizini yaptıkları çalışmaları, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi'nden Helin Öztürk'ün lisansüstü tezlerde alternatif medya çalışmalarını derlediği

araştırması, Anadolu Üniversitesi'nden Çağdaş Ceyhan ve Züleyha Özbaş Anbarlı'nın öğrenci intiharlarının anaakım ve alternatif medyada ele alınış biçimlerini tartıştıkları bildirimleri yer aldı.

CİSEM2023'ün son oturumları ise "Emek, Büyük Veri ve İnternet" ile "Kültürel İncelemeler" başlıklarını taşıyordu. Paralel oturumların ilkinde Ankara Üniversitesi'nden Halil Saç ve Nurcan Törenli gazetecilikte özkaynak kullanımını, Yozgat Bozok Üniversitesi'nden Şafak Etike üretken yapay zekâ ve gazetecilik ilişkisini, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi'nden Zeynep Şehidoğlu da Stieglers'in gramatizasyon kavramını nesnelere interneti üzerinden tartışmaya açtı. Saç ve Törenli'nin çalışması özkaynak kullanımının demokrasi ve cumhuriyet ile ilişkilendirilmesi açısından da önemliydi. "Kültürel İncelemeler" başlıklı son oturum ise benim bildirimle başladı; adabımuâşeretini kamusal senaryo bağlamında ele aldığım ve Saygısızlıkla Savaş Derneği üzerinden tartıştığım bildirimim ardından oturum, Sakarya Üniversitesi'nden Berna Dilek'in 100. yıla özel "cumhuriyet" temalı sergileri incelediği çalışmasıyla devam etti. Oturuma Ankara Üniversitesi'nden Ülkem İrmak Şimşek yılbaşı reklamlarını konu edinen çalışmasıyla, İstanbul Teknik Üniversitesi'nden Zozan Yıldız ise grup iletişimde halaybaşının rolünü incelediği bildirisiyle katkı sundu. Oturumların tamamlanmasının ardından kapanış konuşması gerçekleştirildi ve CİSEM2023, Gazeteciler Cemiyeti'nde verilen kokteyl ile sona erdi.

Sempozyumun çağrı metninde de yer aldığı üzere Türkiye'de iletişim bilimi ilk olarak siyaset bilimi, sosyoloji, ekonomi gibi farklı bilim alanlarında yapılan çalışmaların katkılarıyla gelişmiş, sonrasında da disiplinlerarası ve özerk bir alan olarak mevcudiyet kazanmıştır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun bir dönüm noktası olarak kabul edildiği tarihsellikte denilebilir ki bu yüz yıllık süreçte iktidar kaynaklı baskı ve sorunların üstünün kapatılmaması gerekir. 1965 yılında Basın Yayın Yüksek Okulu olarak kurulan ve hem akademik alana yaptığı katkılarla hem de yetiştirdiği öğrencilerle iletişim alanının gelişmesinde inkâr edilemeyecek bir rol oynayan İLEF, Cumhuriyetin 100. yılında alanda yaşanan değişimlerin ve kazanımların yanı sıra tam da bu sorunların ve çözüm önerilerinin tartışılacağı bir ortam oluşturma gayesiyle çıktığı yolda CİSEM'in de geleneksel hale gelmesini amaçlıyor. Amaç doğrultusunda CİSEM2024'ün, bu sefer farklı bir başlıkla iletişim araştırmaları bağlamında "Özdüşünümsellik" teması altında, 2024'ün Kasım ayında İLEF'te düzenlenmesi planlanıyor.

Kitap İncelemesi

# Kate Crawford'ın "Yapay Zekâ Atlası" Üzerine Bir Değerlendirme

Esra Özgür

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi

<https://orcid.org/0000-0003-4632-453X>

esraozgur@ankara.edu.tr

## Öz

Bu değerlendirme yazısında Kate Crawford'ın *Atlas of AI: Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence* başlıklı kitabı incelenecektir. Yapay zekâ, sıklıkla tarafsız ve daha iyi karar alabilme becerisiyle insanı aşan bir teknoloji olarak sunulmaktadır. Crawford ise yapay zekâ teknolojisinin materyal yapısından ve onu inşa edenlerin ideolojilerinden bağımsız, salt teknik bir fenomen olarak ele alınmasının hatalı olduğunu savunuyor. Yazar, kişisel deneyimlerinden ve öznel bakış açısından yola çıkarak kurduğu bu atlas ile bizi günümüzün teknolojik ilerlemesinin ardındaki eşitsizlikleri, sömürü süreçlerini ve çevresel tahribatları daha iyi anlamamızı sağlayacak mekânsal ve tarihsel bir yolculuğa çıkarıyor ve son olarak teknolojinin gidebileceği alternatif yollardan bahsediyor. Bu değerlendirme yazısında, Crawford'ın eserinde ele alınan temel temalar incelenmekte ve yapay zekâ teknolojisinin daha geniş toplumsal, politik ve çevresel bağlamlarda değerlendirilmesinin önemi vurgulanmaktadır. Kitabın Türkçeye çevrilmesinin bu bağlamda ne kadar önemli olduğu da sonuç kısmında ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Yapay zekâ, Kate Crawford, yapay zekâ atlası

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi ■ 11 (1) ■ bahar/spring: 190-202

Kitap İncelemesi





Book Review

# *An Evaluation of Kate Crawford's Atlas of AI*

Esra Özgür

Ankara University Faculty of Communication

<https://orcid.org/0000-0003-4632-453X>

[esraozgur@ankara.edu.tr](mailto:esraozgur@ankara.edu.tr)

## **Abstract**

This review examines Kate Crawford's book *Atlas of AI: Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence*. Artificial intelligence is often presented as a technology whose objectivity and decision-making capacity transcends the abilities of human beings. Crawford, however, argues that it is wrong to consider AI technology as a purely technical phenomenon independent of its material structure and the ideologies of its creators. Drawing on her personal experience, Crawford constructs this atlas to take us on a spatial and historical journey to better understand the inequalities, exploitation, and environmental degradation behind technological advancement, concluding with a discussion of alternative paths that technology could take. This review explores the fundamental themes addressed in Crawford's work and emphasizes the importance of evaluating AI technology within its broader social, political, and environmental contexts. Additionally, the conclusion will discuss the significance of the book's translation into Turkish.

**Keywords:** Artificial Intelligence, Kate Crawford, atlas of AI

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi ■ 11 (1) ■ bahar/spring: 190-202

Book Review



*Atlas of AI: Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence*

Kate Crawford

Yale University Press, 2023, 327 sayfa

Yapay zekâ teknolojisinin insanlığın neredeyse tüm sorunlarına çözüm olacağı inancının yaygınlaştığı bir zamanda yaşıyoruz. Birkaç yıl öncesine kadar pek çok insan için bilim kurguya daha yakın duran yapay zekâ artık günlük hayatımızın bir parçası haline geldi ve her geçen gün daha fazla alana dahil oluyor. Günümüzde teknolojinin nihai biçimi olarak kabul edilen yapay zekâyâ dair her gelişme neredeyse hiç sorgulanmadan toplumlarda büyük bir heyecanla kabul ediliyor. Tarafsız, tanrısal bir varlık konumuna yükselen bu “bulut” teknolojisi anlatısının yeryüzünde insanlar tarafından sosyoekonomik koşullar dahilinde inşa edilmekte olduğu gerçeği ise gizli kalıyor. Kate Crawford, 2021 yılında yayımlanan *Atlas of AI: Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence* başlıklı kitabında yapay zekânın soyut ve *bulutsu* bir teknoloji olarak kabul edilmesinin ardındaki gerçekliğin; dünya kaynaklarının ve insan emeğinin sömürsünün, mahremiyet sınırlarının yıkılışının ve bu teknolojilerle güçlenen pek çok ayrımcılığın izini sürüyor. Yazar, yapay zekâ teknolojisinin materyal yapısını, var olan eşitsizlik ve sömürü sistemleriyle tarihsel bağını daha iyi anlamamızı sağlamak için bizi hem dünya haritasında hem de zaman çizelgesinde ileri geri hareket ettiğimiz bir yolculuğa çıkarıyor.

USC Annenberg Üniversitesi’nde profesör olarak görev yapan ve Microsoft Research’te kıdemli araştırmacı olan Kate Crawford’un çalışmalarının odak noktasını büyük ölçekli veri sistemlerini, makine öğrenmesini ve yapay zekâyı tarihsel, politik, emek ve çevresel bağlamlarda anlamak oluşturuyor. Akademik dergilerin yanı sıra *The New York Times*, *The Atlantic* ve *Harper’s Magazine* gibi farklı gazete ve dergilerde de yazıyor. Sadece Amerika Birleşik Devletleri’nde değil aynı zamanda Avustralya ve Fransa gibi birçok ülkedeki üniversitelerde görev almış ve yapay zekânın toplumsal etkilerini araştıran enstitülerde kurucu ve araştırmacı olarak yer almış olan yazarın bilgi ve deneyim birikimi, kitabın zengin anlatısına da katkı sağlıyor. Bu kitapla beraber önceki projeleri ele alındığında araştırma sahasının istikrarlı bir izleği takip ettiğini görebiliriz. Örneğin 2018 yılında sanatçı ve araştırmacı Vladan Joler ile hazırladığı, Amazon Echo’nun küresel tedarik zincirini ve çevresel etkilerini inceledikleri “Anatomy of an AI System”<sup>1</sup> projesi yapay zekânın

•••

1 <https://anatomyof.ai/> adresinden projeye ulaşılabilir.

ardındaki karmaşık altyapıyı ve bu teknolojinin insan haklarına, çevreye ve ekonomik eşitsizliklere etkisini haritalarla görselleştirme çalışması. Daha önce yaptığı projeler ile bağlantılı ilerleyen bu çalışmada da “atlas” seçimi kitabın yöntemini anlamamız açısından önemli.

## Bir Yöntem Olarak Atlas

Bu kitap, yapay zekâ teknolojisinin gelişimine dair dengeli ve tarafsız bir anlatı sunmuyor ve yazar böyle bir iddiası olmadığını giriş bölümünde vurguluyor. Kitap, yazarın kendi deneyimleri ve hem iş dünyasından hem de akademik kariyerinden getirdiği entelektüel birikimle oluşturduğu öznel bakış açısını bize sunuyor. Bu kitabı teknolojinin politik, ekonomik ve toplumsal bağlamda ele alındığı benzerlerinden ayıran belki de en önemli nokta, Crawford’ın bu çalışmayı bir atlas olarak tanımlaması. Giriş bölümünde bunun neden bir atlas olduğunu açıklayarak bu öznel bakış açısını da gerekçelendirmiş oluyor:

Atlas alışılmadık bir kitap türüdür. Gezegenin uydu görüntüsünden bir takımadanın yakınlaştırılmış ayrıntısına kadar değişen çözünürlükte haritalar içeren atlas, birbirinden farklı parçaların bir araya getirilmesinden oluşur. Bir atlası açtığınızda, belirli bir yer hakkında spesifik bilgiler arıyor olabilirsiniz -ya da belki de merakınızı takip ederek dolaşiyor ve beklenmedik yollar ve yeni bakış açıları buluyorsunuzdur (9-10).

Atlaslar bize belli bir görme biçimi sunar. Halihazırda, alandaki büyük ve az sayıda teknoloji şirketleri tarafından tasarlanmış olan bir yapay zekâ atlasının bu teknolojiye dair fikirlerimizi şekillendirdiğini söylemek mümkün. Haritalar tarih boyunca gücü temsil etmek için kullanılmıştır. Teknolojiyi şekillendiren tek bir görme biçiminin olmadığını bize hatırlatması ve ana akım anlatıların şekillendirdiğinin dışında “karşı atlaslara” ihtiyaç duyduğumuzu göstermesi bakımından “atlas” kullanımının önemli olduğunu düşünüyorum. Bakış açımızı şekillendiren mevcut yapay zekâ atlasının da teknolojik ilerlemeleri yönlendiren ve kaynakları elinde tutanlar tarafından oluşturulduğu göz önünde bulundurulursa bu hâkim anlatıda yer verilmeyen eşitsizlikleri ve sömürü pratiklerini odağa alan bir karşı atlas, bize alternatif bir bakış açısı sunduğu için aynı zamanda politik bir mücadele örneğidir. Böylece bir yapay zekâ atlası olması bu çalışmaya aktif bir direniş özelliği de kazandırıyor. Bir yöntem olarak atlas kullanımı farklı toplumsal anlatıların kurulma biçimlerini ortaya çıkarmada dikkate değer bir yöntem olabilir.

Kitapta, günümüzde yapay zekâ teknolojisinin şimdiki halini neden ve nasıl aldığını anlamamızı sağlayacak olaylar arasında geziniyoruz. Sunulan olayların yapay zekâ teknolojilerinin gelişiminde sömürü ve eşitsizlikleri daha iyi görmemizi sağlamak için seçilmiş öznel bir seçki olduğunu unutmamak gerekir. Bu alanda yıllar içinde yapılan geliştirme ve iyileştirme çabalarının kitapta neden yer almadığı da bu şekilde açıklanabilir. Crawford'ın amacı yapay zekâ sistemlerinin geliştirilmesindeki eşitsizlikler hakkında bir farkındalık yaratmak. O yüzden bu kitap, yapay zekânın ne olduğu ve nasıl çalıştığına dair bütüncül bir yaklaşım arayanlar için yanlış bir tercih olur.

### Zekâ ve Zekâ'nın Tuzakları

Giriş bölümü zekâ kavramını sorgularken insan dışı varlıklara insani özellikler atfetmenin bizi nasıl bir tuzağa sürükleyebileceğini hatırlatan bir analogi ile başlıyor. 1900'lerin başında Berlin'de büyük bir heyecan dalgasına sebep olan at Akıllı Hans, emekli matematik öğretmeni olan sahibi Wilhelm von Osten'in verdiği eğitimler sonucunda aritmetik işlemleri ve zekâ gerektirdiğine inanılan problemleri çözebilir hale gelir. Bu fenomen, insan dışı varlıkların yeterli kaynak ve eğitimle insan zekâsına sahip olabileceği tezine inananlar için bir kanıt olarak görülür ancak bu çıkarıma şüpheyle yaklaşan Hans Komisyonu incelemelerine devam eder. Soruyu soran kişinin doğru cevabı bilmediği veya attan çok uzakta durduğu durumlarda Hans'ın çoğu zaman yanılıyor olması atın bilinçli cevaplar vermeme ihtimalini güçlendirir ve sonunda Hans'ın, doğru cevaba yaklaştığında soru soran kişinin vücut ifadelerindeki ufak değişiklikleri fark ederek doğru cevabı verdiği kanaat getirilir. von Osten'in verdiği eğitim sonucunda atın aslında sahibinin vücut hareketlerini gözlemleyerek istenilen cevabı vermeyi öğrendiği, herkesin sandığı anlamda bir zekâ örneği göstermediği anlaşılıyor. Bu analogi ile Crawford, bağımsız bir zekâ örneği olarak görmeye eğilimli olduğumuz makine öğrenmesinin ardındaki hem bilinçli hem de bilinçsiz olarak işleyen insan etkisine dikkat çekerek kitabın merkezindeki soruya geliyor: "Zekâ nasıl 'oluşur' ve ne gibi tuzaklar yaratabilir?" (4).

Akıllı Hans hikayesinde olduğu gibi yapay zekâ üzerine düşünürken de bizi yanılgıya götüren iki mitoloji var. Birincisi insan dışı sistemlerin (hayvan veya bilgisayar) insan zihnine benzer olduğu inancı. Bu inanç yeterli eğitim ve kaynakla hiç yoktan insan benzeri bir zekânın var edilebileceğini varsayar. İkincisi ise zekânın toplumsal, kültürel, tarihi ve siyasi güçlerden ayrı bağımsız bir varoluşu olması. Crawford, zekâ kavramının yüzyıllar boyunca pek çok zarara sebep olduğu ve kölelikten soy islahına kadar hakimiyet

ilişkilerini meşrulaştırmak için kullanıldığına dikkat çekiyor. Kitap boyunca ele alındığı biçimiyle yapay zekâ teknolojilerinin de bu var olan eşitsizlik ve sömürü sistemlerinin üzerinde yükseldiğini vurguluyor.

## Toprak, Bulut ve Madencilik

İlk bölümde San Francisco'dan başlayan ve dünyanın farklı bölgelerine uzanan bir yolculuğa çıkıyoruz. Bulutta süzülen bedensiz bir teknoloji gibi algılanan yapay zekânın onu oluşturan diğer teknolojiler ile birlikte toprağa, suya ve diğer doğal kaynaklara bağımlılığını görüyoruz. Soyut yapay zekâ teknoloji anlatısının arkasında topraktan çıkarılan madenlere bağımlı bir endüstri olduğu gerçeği, bu bölümde dünyanın farklı bölgelerindeki doğa yıkımlarına değinilerek gözler önüne seriliyor.

Detaylı biçimde anlatılan bu madencilik anlayışı kullandığımız teknolojilerin ardındaki ideolojiyi de gözler önüne seriyor. “Yapay zekâyı var eden madencilik hem gerçek anlamda hem de hâkim ideolojiyi tanımlamak için kullanılmış. Veri madenciliğinin yeni *çıkarma*<sup>2</sup> biçimi, geleneksel madenciliğin eski çıkarma işlemlerini de kapsar ve onu daha da ileri taşır” (31). Madencilik anlayışı teknoloji sektörünün hem doğal kaynakları hem de insan iş gücüne veya verisine dayalı kaynakları sömürmesine işaret eden kapsayıcı bir biçimde tüm kitap boyunca kullanılıyor. Teknoloji üretiminin bağımlı olduğu tüm bu değerli soyut ve somut kaynakların “doğada var olan ve gücü yeten herkesin çıkarmaya hakkının olduğu hammaddeler” olarak görülmesi kitabın temel eleştirilerinden.

Crawford'a göre medya ve teknolojiyi jeolojik süreçler olarak ele almak, günümüz teknolojilerinin devamlılığı için gerekli olan yenilenemeyen kaynakların radikal tükenişini de düşünmemizi sağladığı için önemli (31). Günümüz teknolojisinin materyal sınırlılıklarına yapılan bu vurgu, kitabın sonunda değindiği alternatif yapılara yönelmenin sadece bir tercih değil önünde sonunda yüzleşmek zorunda kalacağımız gerçeklik olduğunu da gösteriyor. Günümüzde sıkça kullanılan “temiz/yeşil teknoloji” söyleminin de bir mitten ibaret olduğu gerçeği dünyanın farklı bölgelerinden ve tarihsel dönemlerden örneklerle sunuluyor. Doğayla bütünleşen, havada süzülen bir şey olarak “bulut” metaforu, ileri bilgisayar teknolojilerini doğal tahribat, kirlilik, petrol ve karbon ayak izi gibi kavramlardan uzak tutuyor.

•••

2 Metinde geçen *extraction* kavramı doğal kaynakların çıkarılması anlamında madencilik yapmak, çıkarmak olarak kullanılmıştır.

Ardında büyük tahribat bırakan madencilik anlayışı yüz yıllardır dünyanın farklı bölgelerinde devam ediyor ve yeni teknolojiler, her ne kadar “yeşil” olduklarını iddia etseler de bu durumu değiştirebilmiş değil.

## Robotik İş Gücü

İkinci bölümde, iş yerindeki emek sömürsü farklı açılardan ele alınıyor. İlk olarak Amazon gibi büyük şirketlerin yapay zekâ teknolojilerini operasyonel süreçte kullanarak çalışanları sürekli baskı ve gözetim altında tutmasını görüyoruz. Bu dijital teknolojilerle başlayan bir tutum değil. Sanayi Devrimi’nden bu yana çalışanlardan daha yüksek verim alma konusundaki “bilimsel” çabalara da Crawford bu bölümde yer veriyor. Makinelerin üretim sürecindeki öneminin artmasıyla iş verenlerin çalışanlardan beklentisi de değişiyor. İyi yetişmiş uzman ve zanaatkar çalışanların yerine bir makinenin parçaları gibi hareket etmesi beklenen vasıfsız ve her an yeri doldurulabilir çalışan profilindeki artış, fabrikaların kuruluşundan günümüze kadar gözlemlenebilir. Farklı olan ise çalışanlardan insanüstü verim elde edebilmek için kullanılan teknolojilerin gelişmesi.

Otomasyon, üretim süreçlerindeki değişimi izlemede kilit bir kavram; bu bölümde hem yapay zekânın en önemli özelliklerinden biri olarak hem de iş verimini artırmada bir strateji olarak ele alınıyor. Amazon gibi büyük şirketlerin operasyonel faaliyetlerini insanüstü bir kapasiteye çıkarmak için kullandığı dijital sistemler çalışanların yönetim tarafından sürekli gözlenip takip altında tutulmasını ve verimlilik oranlarına göre değerlendirilmesini kolaylaştırıyor. Yapay zekâ destekli “insanüstü” kapasitenin bedelini ise insanlık dışı koşullarda çalışmak zorunda kalan çalışanlar ödüyor. Otomasyonun sorgulandığı diğer alan ise insansız yapay zekâ sistemlerinin ardındaki insan gücü. Kitapta pek çok günlük görevin üstesinden gelebilen dijital asistan “Amy” örneğinden bahsediliyor. Tamamen yapay zekâ tabanlı olduğu iddia edilen bu sahte dijital asistanın otomasyon illüzyonunu devam ettirmek için ardında 7/24 mesai yapmak zorunda kalan çalışanların olduğu ortaya çıkıyor (65). Amy, Astra Taylor’ın *fauxtovation*<sup>3</sup> (2018) olarak tanımladığı; arka planda yine insanların işlettiği ancak tamamen otomatikleştirilmiş gibi piyasaya sürülen yüksek teknoloji sistemlerine güzel bir örnek.

Yapay zekânın şimdiki kapasitesine bakınca insanların çalıştırdığı sahte

•••

3 *Faux* (sahte) ve *automation* (otomasyon) kelimelerinin birleşiminden türetilmiş, tamamen makineler tarafından işletildiği yanlışlığının gizli kalan insan emeği ile sağlandığı sahte otomasyon süreçlerine işaret eden kavram.

bir dijital asistan çok eskide kalmış gibi gelebilir. Bugün ChatGPT gibi ileri sistemlerin günlük işleri planlamaktan çok daha fazlasını yapabildiğine tanık oluyoruz. Ancak büyük teknoloji şirketlerinin geliştirdiği bu sistemler bile insan emeğinin sömürsünden bağımsız değerler ve kullandıkları iş gücü bakımından sömürgecilik anlayışını sürdürmeye devam ediyorlar (Miceli ve Posada 2022). ChatGPT'nin şaşırtıcı düzeyde insan gibi cevaplar verebilmesinin ardında dünyanın farklı bölgelerinde, Kenya gibi ülkelerde çok düşük ücretlerle uzun saatler mesai yapan ve sistemin eğitim sürecinin “insan rehberli” öğrenim ve değerlendirme aşamalarında çalışan veri işçileri bulunuyor (Perrigo 2023). Çalışanların görünürlük kazanması ve haklarını arayabilecekleri bir zemine sahip olabilmesi için insansız teknoloji araçlarının insan iş gücüne bağımlılığının farkında olmak oldukça önemli.

## Veri Madenciliği

Yapay zekâ alanında sömürülen insan emeği sadece çalışanlara ait değil. Kitabın üçüncü bölümünde, farklı bağlamlarda elde edilmiş olan insan verilerinin etik kaygılar gözetilmeden makine öğrenme süreçlerinde kullanılmasıyla bireylerin ve toplulukların sadece birer veri noktasına dönüştürülmesini görüyoruz. Toplumdaki farklı kesimlerin verileri kimi zaman devlet kayıtlarından kimi zaman sokağa yerleştirilen kameralardan kimi zaman da sosyal medya hesaplarından elde ediliyor. Veri bilimcilerin kullandıkları veri tabanlarına sadece geliştirdikleri teknolojinin bir unsuru olarak yaklaşması, bu verilerin elde edildiği birey ve toplulukların sadece birer veri noktası olarak görülmesine ve kendilerini etik kaygılardan teknik bir refleksle ayırmalarına sebep oluyor. Bu durum Crawford'a göre alandaki daha geniş çaplı bir problemi ortaya koymakta: başkalarına zarar vermeme sorumluluğunun gözden kaçması veya mevcut araştırma kapsamının dışında görülmesi (117). Veri bilimi araştırmaları yapay zekâ sistemlerinin dünyayı daha iyi analiz etmesini sağlamayı amaçlıyor ancak kullanılan verilerin gerçek insanlara ait olduğunun ve bu sistemlerin laboratuvar ortamı dışında gerçek dünyada suçluları tespit etmek, işe alımda en iyi adayı belirlemek gibi pratik işlerde kullanıldığının ve her hatalı çıktının gerçek insanların hayatını mahvetme riskini oluşturduğunun unutulmaması gerekir.

## Dünyayı Çerçevelemek

Genellemeler yapmak bu tür sistemler için sadece bir tercih değil. Makine öğrenme sürecinde kullanılan veri tabanları, insanlar olarak deneyim yoluyla hayatımız boyunca işlediğimiz sayısız verinin yanında oldukça

kısıtlı kalıyor. Bu sistemlerin verdiği kararlar onlara öğretilen örneklerden yaptıkları çıkarımlara dayanıyor. Dünyayı öğrenebilmek için veri tabanları doğrultusunda genellemeler yapmalıdır. Yapay zekânın işlevsel hale getirilebilmesi için yapılan tüm seçimler; verilerin anlaşılma, elde edilme, sınıflandırma ve tanımlanma biçimleri Crawford'a göre temelinde bir dünya tasarlama ve o dünyayı çerçeveleyerek kontrol altında tutma eylemidir (121).

Yapay zekânın bu dünyaya bakış açısının sınırlarını belirleyen verilerin sınıflandırılma aşaması, sistemlerin karşılaştığı yeni verileri nasıl değerlendireceğini belirliyor. Her sınıflandırma çabası aynı zamanda evrensel olduğu iddia edilen bir dünya görüşü sunuyor. Dördüncü bölüme Samuel Morton'un 1800'lerde dünyanın farklı bölgelerinden topladığı ve sınıflandırdığı binlerce kafatasından oluşan koleksiyonuyla başlıyoruz. İnsanlar arasındaki farklılıkları tespit etmede ciddi veri sağladığı kabul edilen bu çalışma 1800'ler boyunca beyaz Avrupalı ırkın biyolojik olarak diğer ırklara üstünlüğünü kanıtlamada ve sömürü, kölelik gibi emperyalist pratikleri haklı çıkarmada bilimsel bir gerçek olarak kullanıldı. Bu iddia edilen gerçekliğin belli grupların çıkarına ve geri kalan pek çok insanın da mağduriyetine sebep olduğu artık tarihsel olarak reddedemeyeceğimiz bir gerçek. Crawford, her ne kadar ırklar arasında keskin ayrımların olmadığı ve ırkları siyah/beyaz olarak belirlemenin mümkün olmadığı farklı çalışmalarda kanıtlanmış olsa da benzer sınıflandırmaların dijital sistemlerde hâlâ kullanıldığını gösteriyor. Belli bir kemik yapısı ve ten rengine sahip olduğu için bir kişinin suç işleme potansiyelinin yüksekliğinin bu sistemlerce belirlenmesi, o kişinin pek çok insan hakkından mahrum kalmasına yol açabilir. Benzer bir ön yargılı sınıflandırma yüz tanıma sistemlerinin cinsiyet tespitlerinde de mağduriyetlere yol açıyor. Ön yargılı ve kısıtlayıcı sınıflandırmalar belli grupların mağdur olmasına veya bazı grupların görünürliğünün tamamen yok olmasına sebep olabiliyor.

Sonraki bölümde işlenen 1950'lerde Paul Ekman'ın evrensel duygu ifadeleri olduğu hipotezinin bilimsel yollarla dünyayı ve insanı ölçülebilir, anlaşılabilir ve nihai olarak kontrol edilebilir bir boyuta indirgeme çabası olduğu belirtiliyor. Az sayıda duygunun farklı bölge ve kültürlerden insanları anlamamızı sağlayacağı inancı her ne kadar yapılan deneylerle kanıtlanamamış olsa da yapay zekâ sistemlerinin hâlâ ulaşmaya çalıştığı bir hedef. Bu hedef laboratuvarın dışında havaalanlarında veya işe alımlarda yararlanılan sistemlerde kendine yer bulduğunda yeni mağduriyetler yaşanabileceğini görüyoruz. Bir kişinin yüz tanıma sisteminde "endişeli" ve



“siyahi” olarak işaretlenmesi önceki verilere dayanarak işe alım sisteminin adayı başarısız görmesine ve elemesine sebep olabilir. Aynı işaretlemeler bir polis sorgulamasında sistem tarafından kişinin suçlu olduğuna kanaat getirilmesine ve haksız yere yargılanmasına sebep olabilir. Yaşanan mağduriyetlerin teknik bir sorun olmadığını anlamak bu sistemleri herkes için nasıl geliştirebileceğimizi de anlamamıza yardımcı olabilir.

Devletlerin yapay zekâ teknolojilerini gözetim, kontrol ve yönetim amacıyla kullanmaları, vatandaşların hakları ve özgürlükleri üzerinde ciddi tehditler oluşturuyor. Son bölümde yapay zekâ teknolojilerinin devletler tarafından nasıl kullanıldığını ve bu kullanımın toplumsal, politik ve bireysel düzeydeki etkilerini Amerika Birleşik Devletleri merkezli bir anlatıyla görüyoruz. Ortaya çıkan gizli belgeler üzerinden devletlerin bu teknolojileri gözetim, kontrol ve yönetim süreçlerine nasıl entegre ettikleri ve bu durumun vatandaşlar üzerindeki etkileri bu kısımda inceleniyor.

Uzaya adanan *coda* bölümü ile aslında başladığımız yere, materyal sınırlılıklara geri dönüyoruz. Bu dünyanın tükenmeye yaklaşan doğal kaynakları, gezegenimizle birlikte mevcut dijital kapitalist sistemin de bir sonunun olacağına işaret ediyor. Bu sonu kabullenmeyen büyük teknoloji şirketlerinin liderleri ise dijital kapitalizmin sömürü sistemini devam ettirebilecekleri “madencilik için yeni bir sınır” (230) bulmak adına gözünü gökyüzüne dikmiş durumda. Böylece Crawford, geçmişten günümüze detaylıca incelediği sömürü ve eşitsizliklerin var olan düzenin devam etmesi halinde gezegenin de sınırlarını aşarak kendini nasıl daimi kılmaya çalışacağını göstermiş oluyor.

## Yapay Zekâ Atlasının Önemi ve Eleştirel Yapay Zekâ Çalışmaları

İnsanüstü, tanrısal, tarafsız bir kurtarıcı ve karar verici olarak “yapay zekâ” anlayışıyla artık çok sık karşılaşıyoruz. Crawford’a göreyse “yapay zekâ ne yapay ne de zeki” (8). Günümüzde yapay zekâ dediğimizde aklımıza gelen aslında çok ağır bir materyal yapısı olan, belli başlı şirketler ve onların çıkarlarına, ideolojilerine bağlı olarak inşa edilmiş teknolojik sistemler. Bu sistemler her ne kadar şu an yapay zekâ teknolojisinin gidebileceği tek yol olarak görünse ve gösterilse de her zaman alternatif yollar olduğunu göz önünde bulundurmalıyız. Toplum yararını gözeten teknolojilerin, şirketlerin kâr getiren iş modelleri ile çoğu zaman çelişiyor olması gerçek olmalarının imkânsız olduğu anlamına değil bunun için daha fazla mücadele etmemiz gerektiği anlamına gelir. Crawford’ın sonuçta bize iletmek istediği en önemli

mesaj da bu aslında. Yapay zekâ teknolojisinin insanlığa fayda sağlayacak şekilde gelişmesi için öncelikle var olan eşitsizlikleri en açık şekliyle görmemiz ve tüm bu alanlarda kendi haklarımızı savunmak için yeni mücadele stratejileri geliştirmemiz gerekiyor. Önerdiği çözümler arasında hukuksal düzenlemeler ve toplumsal hareketler yer alıyor. Bu noktada Crawford'ın yapay zekâ etiği çalışmaları karşısında aldığı tavır belki de kitabın en eleştiriye açık noktası. Kitabın başından beri oluşturduğu bu atlasın kendi kişisel deneyimleri ve fikirlerinden yola çıkarak öznel bir tasarımı olduğunu açıkça belirtmesi, bu teknolojilerin gelişiminde neden bazı noktaları vurgularken diğerlerine hiç değinmediğini anlamamızı sağlıyor. Ancak sonuç bölümünde değindiği mevcut yapay zekâ etiği tartışmalarının çözüm üretmede tamamen faydasız olduğu görüşü bu kitapta derinleştirilmeyen bambaşka bir tartışma açıyor.

Crawford, kişisel deneyimlerinden ve araştırmalarından yola çıkarak oluşturduğu bu çalışmada dünyanın farklı yerlerinden olaylara yer verse de Amerika Birleşik Devletleri merkezli bir harita çiziyor. Benzer atlaslar şu anda yapay zekâ teknolojisi yarışında rekabet halinde olan diğer ülkeler için de yapılabilir. Böylece ele alınan çalışmada olduğu gibi diğer ülkelerin kendi tarihlerinden inşa ettikleri teknolojiye kattığı farklı eşitsizlik ve sömürü biçimleri de gün yüzüne çıkarılır. İnsanların büyük teknoloji şirketlerinin onlara sunduğu anlatı karşısında tamamen edilgen konumda olduğunu söyleyemeyiz. Yapay zekâ alanında yapılan farklı düzenlemeler, regülasyonlar ve teknoloji sektörlerinde çalışanların mücadelesi de ayrıca haritalandırılmalı.

Masalsı anlatılar teknoloji tartışmalarının yanlış odaklar etrafında kümelenmesine sebep oluyor. Crawford'ın da dediği gibi "eğer veri soyut ve maddi olmayan bir şey olarak görülürse o zaman geleneksel özen, rıza veya risk anlayışlarının ve sorumluluklarının dışına daha kolay çıkılır" (113). Kitabın sonuç kısmında da karşımıza çıkan Kate Crawford'ın Alex Compolo ile kavramsallaştırdığı "büyülü belirlenimcilik", yazarın ve eleştirel yapay zekâ çalışmalarının günümüz yapay zekâ teknolojileri imgelemi karşısında konumlandığı yeri daha iyi anlamamızı sağlayabilir. Büyülü determinizm, yapay zekânın tarafsız ve insanüstü bir teknoloji olarak algılanmasının yanıltıcı ve tehlikeli bir anlatı olduğunu savunan eleştirel bir kavram ve bu kitabın ana fikrini de özetliyor. Yazarlar, 2019 yılında yaptıkları çalışmada "büyülü" derin öğrenme söylemlerinin tekno-iyimserliği nasıl ürettiğini ve bu sistemlerin geliştiricilerini hesap verme zorunluluğundan koruyan bu "büyü" nün belirlenimci, sayısal gücünün toplumsal sınıflandırma ve denetim süreçlerini nasıl güçlendirdiğini ele alıyor.

Günümüzde büyük teknoloji şirketleri var olmadan yapay zekâ da olamazmış gibi geliyor ancak teknolojik ilerlemeyi kontrolü altında tutan bu şirketlerin kendi çıkarları adına alanda hâkimiyet kurmaya çalıştığını göz önünde bulundurmak gerekir. van der Vlist ve arkadaşları (2024) Amazon, Microsoft ve Google tarafından sunulan bulut tabanlı ürün ve hizmetleri inceledikleri araştırma sonucunda, bu şirketlerin üçüncü taraf geliştiricileri ve işletmeleri çekmeyi amaçlayan sektör odaklı çözümler ve pazar yerleri geliştirerek kendi çıkarlarına uygun bir yapay zekâ ekosisteminin gelişmesini teşvik ettikleri sonucuna ulaşıyorlar. Teknolojiyi üreten olmadığımız sürece bize sunulan tüm imkânları dikkatlice sorgulamamız gerekiyor.

Verinin doğal bir kaynak, bir hammadde olarak görülmesi her an sömürüye açık olmasına ve bu sömürünün doğal bir hak olarak görüldüğü emperyalist bakış açısının temize çıkarılmasına sebep oluyor. Tacheva ve Ramasubramanian'ın kavramlaştırdığı “yapay zekâ imparatorluğu” da aynı izleği takip ederek sömürgecilik anlayışının teknolojik gelişmelerde hâkim ideoloji olarak hâlâ sürmekte olduğunu iddia ediyor (2023). Konuya dair zengin bir kaynakçaya sahip olan makale, bu kitabın devamında eleştirel yapay zekâ çalışmaları alanını daha iyi tanımak için okunabilir. Günümüzde yapay zekâ teknolojisi çok hızlı değişiyor. Her gün yeni bir gelişme ile veya o gelişmelere karşı oluşturulmuş bir düzenleme teklifi ile karşılaşabiliyoruz. Bu sebeple kitabın yazılmış olduğu 2021 yılından bu yana da alanda pek çok değişiklik olduğunu görebiliyoruz. Bu kitap bugünü anlamada değil de bu noktaya nasıl geldiğimizi anlamada daha faydalı olacaktır.

Türkiye’de de pek çok sektörde yapay zekâ kullanım oranının hızla yükseldiğini görüyoruz. Eski şirketler yapay zekâyı uyumlanmaya çalışırken yeni kurulanların önemli bir kısmı da yapay zekâyı modelinin doğrudan merkezine yerleştiriyor. Potansiyeli çok fazla olan böylesi bir teknolojiye tamamen iyimser veya tamamen kötümser bakmamak gerekir ancak herkes için daha iyi bir gelecek sağlamak adına geçmişte ve günümüzde bu teknolojilerin gelişiminin arka planında yaşanan sömürü ve eşitsizlikleri iyi analiz etmemiz gerekiyor. Böylece yapay zekânın gelişebileceği alternatif yollar olduğunu da görmemiz mümkün olur. Sosyal bilimlerde yapay zekâ çalışmalarının sadece felsefi veya teknik boyutta kalmaması, materyal yapısının da dikkate alındığı geniş kapsamlı araştırmaların artması için eleştirel yapay zekâ çalışmalarının bilinirliğinin artması gerekiyor. Yapay zekâ alanında çalışacak her alandan araştırmacının bakış açısını genişletecek bu tür kitapların Türkçeye kazandırılmasının büyük önem taşıdığına inanıyorum.

## Kaynakça

- Campolo, Alexander ve Kate Crawford. 2019. "Enchanted Determinism: Power without Responsibility in Artificial Intelligence." *Engaging Science, Technology, and Society* 6 (2020): 1-19.
- Crawford, Kate ve Vladan Joler. 2018. "Anatomy of an AI System." Erişim tarihi 26 Mayıs 2024. <https://anatomyof.ai/>.
- Crawford, Kate. 2021. *Atlas of AI: Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence*. New Haven: Yale University Press.
- Miceli, Milagros ve Julian Posada. 2022. "The Data-Production Dispositif." *Proceedings of the ACM on Human-Computer Interaction* 6 (CSCW2): 1-37.
- Taylor, Astra. 2018. "The automation charade." Erişim tarihi 26 Mayıs 2024. <https://logicmag.io/failure/the-automation-charade/>.
- Tacheva, Jasmina ve Srividya Ramasubramanian. 2023. "AI Empire: Unraveling the interlocking systems of oppression in generative AI's global order." *Big Data & Society* 10 (2): 1-13.
- Perrigo, Billy. 2023. "Exclusive: OpenAI Used Kenyan Workers on Less Than \$2 Per Hour to Make ChatGPT Less Toxic." Erişim tarihi 26 Mayıs 2024. <https://time.com/6247678/openai-chatgpt-kenya-workers/>.
- van der Vlist, Fernando, Anne Helmond ve Fabian Ferrari. 2024. "Big AI: Cloud infrastructure dependence and the industrialisation of artificial intelligence." *Big Data & Society* 11 (1): 1-16.

# Bu Sayıdaki Yazarlar

## **Gülsüm Depeli-Sevinç**

depeli@hacettepe.edu.tr

Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Bilimleri Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. Akademik çalışma alanları arasında kültürlerarası iletişim, iletişim etnografisi, görsel kültür çalışmaları, görsel antropoloji ve göç çalışmaları yer almaktadır.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2207-648X>

•••

## **Doğa Bekiroğlu**

dogabey96@gmail.com

Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema anabilim dalında doktoraına devam etmektedir. Film müziği, Türk Sineması ve sinemada temsil alanlarında çalışmaktadır.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7043-5291>

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

### **Serpil Kirel**

kirelser@hotmail.com

Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. Senaryo yazımı ve yaratıcı yazarlık, kültürel çalışmalar ve sinema, sinemada popüler türler gibi alanlarda akademik çalışmalar yapmaktadır.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1768-4835>

•••

### **Ayşe Nevin Yıldız**

newaysenevinyildiz@gmail.com

Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. Medya, insan hakları, toplumsal cinsiyet gibi alanlarda yayınlar yapmaktadır.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0524-5029>

•••

### **Umut Yener Kara**

umutyener84@gmail.com

Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde doktoralı araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır. Araştırmaları dijital oyunlar, yeni medya, sosyal medya, büyük veri ve yapay zekâ alanları üzerine yoğunlaşmaktadır.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0556-4863>

•••

### **Gökhan Arıkan**

Lisans öğrenimini Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde, yüksek lisansını ODTÜ Medya ve Kültürel Çalışmalar programında, doktorasını ise Hacettepe Üniversitesi İletişim Bilimleri doktora programında basın tarihi üzerine yazdığı tezle tamamladı.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-3421-1724>

•••

### **Ozan Yıldırım**

ozanyildirim@ohu.edu.tr

İletişim Çalışmaları alanında Doçent ünvanı alan Yıldırım, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi'nde görev yapmaktadır. Yeni medya, dijitalleşme, iletişim çalışmaları ve gazetecilik alanlarında çalışmaktadır.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7737-6311>

### **Vahdet Mesut Ayan**

vahdetmesut@gmail.com

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde görev yapmaktayken 2016 yılında 762 nolu KHK ile görevinden ihraç edilmiştir. Medyanın ekonomi politiği, iktidar medya ilişkileri, medyada nefret söylemi çalışma alanlarıdır.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7481-1848>

•••

### **İsmail Arda Odabaşı**

arda.odabasi@msgsu.edu.tr

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (MSGSÜ) Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve TV bölümünde öğretim üyesidir. Çalışma alanları iletişim, sinema ve matbuat tarihidir.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7358-0953>

•••

### **Sezer Fener**

sezerfeener@gmail.com

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde Gazetecilik anabilim dalında doktora eğitimine devam etmekte, aynı zamanda araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır. Çalışma alanları arasında radikal medya ve anarşist teori yer almaktadır.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0578-2083>

•••

### **Esra Özgür**

esraozgur@ankara.edu.tr

Ankara Üniversitesi Radyo Televizyon Ana Bilim Dalı'nda araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır. Aynı zamanda Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü doktora öğrencisidir. Başlıca ilgi alanlarını dijital kültür ve iletişim teknolojileri oluşturmaktadır.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4632-453X>

# Yazı Teslim Kuralları ve Yayın Süreci

1. Yayımlanmak üzere gönderilen yazılar öncelikle Editör tarafından amaç, konu, içerik ve yazım kuralları açısından incelenir. Bu yönleriyle uygun bulunanların yazar adları gizlenir ve Editör ve / veya Yayın Kurulu üyelerinin görüşü doğrultusunda, bilimsel bakımdan değerlendirilmek üzere, alanında eser ve çalışmalarıyla kabul görmüş iki hakeme gönderilir. Hiçbir şekilde hakemlere yazar adı gönderilmez, yazarlara hakem adı açıklanmaz.
2. Hakem raporları iki yıl süreyle saklanır. Hakem raporlarından biri olumlu, diğeri olumsuz olduğu takdirde, yazı üçüncü bir hakeme gönderilebilir veya Yayın Kurulu nihai kararını raporlar üzerinden verebilir. Yazarlar, hakemlerin ve Yayın Kurulu'nun eleştiri, öneri ve düzeltme taleplerini dikkate alırlar.
3. Dergiye gönderilecek yazılar, dipnotlar ve kaynakça dahil 8000 sözcüğü geçmemelidir.
4. Dergiye gönderilecek yazılara ortalama 250 sözcükten oluşan özet, 5 anahtar sözcük ve başlıklar Türkçe ve İngilizce olarak eklenmelidir.
5. Yazıya ek olarak yazarın kısa biyografisi ve iletişim bilgileri gönderilmelidir.



6. Gönderilen metinde yazarın kimliğini ifşa edecek ibarelerden kaçınılması gerekmektedir.
7. Yazı teklifleri yazarın adı, çalışmanın adı, çalışmanın tek cümlelik özetini içeren bir ileti ile gönderilmelidir.
8. Yazı teslimi ve dergiyle ilgili her türlü iletişim için [ilefjournal@gmail.com](mailto:ilefjournal@gmail.com) adresi kullanılabilir.
9. *İLEF Dergisi'*nde yer alacak tüm yazıların metin içi referansları ve kaynakçaları Chicago Referans Formatı'na uygun olarak gösterilmelidir. Bunun için Kaynak Gösterme Formatı sayfamıza bakabilirsiniz.
10. Yazıda kullanılan başlıklar kısa ve net olmalıdır.
11. Yazılar doc ya da docx uzantılı dosyada Times New Roman yazı tipinde, 12 punto ve çift satır aralığıyla yazılmalıdır. Dipnotlar 9 punto ve tek satır aralığıyla yazılmalıdır.
12. Yazının ana başlığı ve ara başlıklar, kalın ve sözcüklerin ilk harfleri büyük olmalıdır.
13. 40 sözcüğü geçen alıntılar, paragraftan bir santim içerde, blok halinde, tek satır aralığında ve 11 punto ile yazılmalıdır.
14. Alıntı yapıldığı durumlarda kaynaklar, tablo ve figürlerin altına yazılmalıdır.
15. Yayına hazır eserler için yazardan onay alınır.
16. Yukarıdaki kurallara uymayan yazılar, gerekli düzenlemeler yapıldıktan sonra değerlendirme sürecine kabul edilir.

# Kaynak Gösterme Formatı\*

## Referans Kuralları

Metinler Chicago formatının author-date sistemine göre düzenlenmelidir. Metin içinde atıflar yazarın ya da yazarların soyadı, eserin yayın tarihi ve sayfa numarası şeklinde gösterilmelidir. Metine eklenecek notlar ise sayfa sonunda dipnot olarak verilmelidir. Çalışmanın sonunda atıf yapılan eserleri içeren kaynakça alfabetik sıraya göre oluşturulmalıdır.

## Kitap

### *Tek yazar*

*Metin içinde*

(Kışlalı 2011, 55)

*Kaynakçada*

Kışlalı, Ahmet Taner. 2011. *Siyaset Bilimi*. Ankara: İmge Kitabevi.

### *İki ya da daha fazla yazar*

*Metin içinde*

(Horkheimer ve Adorno 2014, 125-27)

(Hall vd. 2005, 96)

*Kaynakçada*

Horkheimer, Max ve Theodor W. Adorno. 2014. *Aydınlanmanın Diyalektiği*. Çevirenler Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan. Ankara: Kabalıcı Yayınevi.

Hall, Stuart, Doothy Hobson, Andrew Lowe ve Paul Willis. 2005. *Culture Media Language*. New York: Routledge.

**Kitap Bölümü**

*Metin içinde*

(Atılğan 2015, 291-92)

(Hall 1993, 80)

*Kaynakçada*

Atılğan, Gökhan. 2015. "İdeoloji." *Siyaset Bilimi* içinde, editörler Gökhan Atılğan ve E. Atilla Aytekin, 285-98. İstanbul: Yordam Kitap.

Hall, Stuart. 1993. "İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulanın Geri Dönüşü." Çeviren Mehmet Küçük. *Medya İktidar İdeoloji* içinde, editör Mehmet Küçük, 77-127. Ankara: Ark Yayınevi.

**E-kitap, Çevrimiçi Kaynaklar**

Çevrimiçi olarak referans gösterilen kitaplar için, referans URL veya veri tabanının adını ekleyiniz. Diğer e-kitap türleri için formatı adlandırınız. Sayfa numaraları yoksa metinde bir bölüm başlığı ya da bölüm gösterilebilir.

*Metin içinde*

(Mutlu 2008, 123-28)

(Kurland and Lerner 1987, bölüm 10, belge 19)

*Kaynakçada*

Mutlu, Erol. 2008. *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Ayraç. Kindle.

Kurland, Philip B. ve Ralph Lerner, ed. 1987. *The Founders' Constitution*. Chicago: University of Chicago Press. <http://press-pubs.uchicago.edu/founders/>.

**Dergi Makalesi**

*Metin içinde*

(Karagöz-Kızılca 2016, 81)

*Kaynakçada*

Karagöz-Kızılca, Gül. 2016. "Osmanlı/Türk Basın Tarihi Yazımı Üzerine Eleştirel Bir Değerlendirme." *İlef Dergisi* 3 (1): 71-90.

### Online dergi

Varsa DOI (Digital Object Identifier) numarasını belirtiniz. DOI numarası yoksa URL adresine yer veriniz.

#### **Metin içinde**

(Işık ve Eşitti 2016, 656-57)

#### **Kaynakçada**

Işık, Mehmet ve Şakir Eşitti. 2016. "I. Dünya Savaşı Propaganda Afişlerinde Kadın Temsillerinin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Göstergibilimsel İncelenmesi." *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi* 70, no. 3 (Güz): 655-82. [https://doi.org/10.1501/SBFder\\_0000002366](https://doi.org/10.1501/SBFder_0000002366).

Işık, Mehmet ve Şakir Eşitti. 2016. "I. Dünya Savaşı Propaganda Afişlerinde Kadın Temsillerinin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Göstergibilimsel İncelenmesi." *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi* 70, no. 3 (Güz): 655-82. <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/ausbf/article/view/5000149467>.

### Gazete ya da Popüler Dergide Makale

#### **Metin içinde**

(Çevikgöz 2016)

(Dündar 2016, 11)

#### **Kaynakçada**

Çevikgöz, Ünal. 2016. "Kent ve Göç." *Radikal*, 8 Şubat 2016. <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/unal-cevikoz/kentler-ve-goc-1506875/>.

Dündar, Can. 2016. "Sevgili Cumhuriyet Okuru Bugün 8 Şubat Pazartesi." *Cumhuriyet*, 8 Şubat 2016.

### Yayımlanmamış Tez

#### **Metin içinde**

(Akçay 2015, 99–100)

#### **Kaynakçada**

Akçay, Ebru. 2015. "Edebi Edebiyata Karşı Edepli Edebiyat: Hidayet Romanlarında Propaganda Unsurlarının İncelenmesi." Yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi.

### Web sitesi

Yayımlanma veya gözden geçirme tarihi listelenmeyen bir kaynak için yıl yerine t.y. ("tarih yok") kullanılmalıdır. Bununla birlikte erişim ya da son değişim tarihi eklenmelidir.

**Metin içinde**

(Google 2019)

(Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, t.y.)

**Kaynakçada**

Google. 2019. "Gizlilik Politikası." Gizlilik ve Şartlar. Son değişim tarihi 22 Ocak 2019. <https://www.google.com/policies/privacy/>.

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi. t.y. "Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakkında." Erişim tarihi 1 Nisan 2019. <http://ilef.ankara.edu.tr/fakulte-hakkinda/>.

**İsimsiz İnternet Sayfası Kaynağı**

**Metin içinde**

(2022)

**Kaynakçada** (Kaynakçanın başında sıralanmalı)

2022. "Twitter Resmen Elon Musk'ın: 44 Milyar Dolara Satın Aldı." Erişim tarihi 3.01.2024. <https://www.ntv.com.tr/teknoloji/twitter-resmen-elon-muskin-44-milyar-dolara-satin-aldi,XqYhu0iaHUutQPJ9yG86xg>.

**İsimli İnternet Sayfası Kaynağı**

**Metin içinde**

(Yılmaz 2022)

**Kaynakçada**

Yılmaz, Ali. 2022. "Twitter Resmen Elon Musk'ın: 44 Milyar Dolara Satın Aldı." Erişim tarihi 3.01.2024. <https://www.ntv.com.tr/teknoloji/twitter-resmen-elon-muskin-44-milyar-dolara-satin-aldi,XqYhu0iaHUutQPJ9yG86xg>.

**Daha fazla ayrıntı ve İngilizce makaleler için bkz:**

For more detailed and English article usage, refer to The Chicago Manual of Style Author-Date,

[https://www.chicomanualofstyle.org/tools\\_citationguide/citation-guide-2.html](https://www.chicomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-2.html)

# Paper Submission Rules and Publication Process

1. The submitted manuscript is assessed by the journal editor for an initial decision. If the manuscript is regarded as suitable for the journal, then it is sent to two peer-reviewers competent in the relevant field of study, providing the anonymity of the author.
2. Peer-reviews are archived for two years. If only one of the peer-reviews are positive, the manuscript can be sent to a third peer-reviewer, or a final decision can be made by the editorial board regarding the peer-reviews.
3. The manuscript should be no more than 8000 words including the citations and the bibliography.
4. An abstract consisting of at most 150 words and 5 keywords in English and Turkish should also be provided with the manuscript.
5. A short biography and the contact information of the author should also be submitted.
6. Any indication that could expose the identity of the author should be avoided.
7. Submissions should be attached to a mail including the name of the author, the name of the article and a one-sentence summary of the manuscript.
8. For further communication please contact [ilefjournal@gmail.com](mailto:ilefjournal@gmail.com).

9. All citations should be made using Chicago-Style 16th Edition: <http://www.chicago-manualofstyle.org/home.html>.
10. The titles and section-headings in the manuscript should be brief and clear.
11. The manuscript should be typed in Times New Roman, 12 pt with double-spacing. The endnotes should be in Times New Roman, 9 pt with single-spacing. The manuscript should be sent in .doc or .docx formatted files.
12. The main title of the manuscript should be written in capital bold letters. The section-headings should be written in bold letters with only the first letters of the words capitalized.
13. If quotations have more than 40 words, a block quotation should be used. The quotation should begin on a new line and it should be indent 1 cm. from the left margin. The entire quotation should be 11pt with single-spacing.
14. The source should be indicated below the cited table/figure.
15. The author is asked for a final approval prior to publication.
16. A printed copy of the journal is sent to authors.
17. Manuscripts that do not comply with these requirements can be accepted for evaluation only after necessary changes are made.

# Reference Style

Ilef Journal's documentation style follows The Chicago Manual of Style, chap. 15. Manuscripts should be prepared according to Chicago Author-Date system with footnote.

For a quick guide, see

[https://www.chicagomanualofstyle.org/tools\\_citationguide/citation-guide-2.html](https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-2.html).



S. Ruken Öztürk

From the Editor

Gülsüm  
Depeli-Sevinç

Intercultural Communication: Current Discussions  
and Critical Approaches within the Field

Doğa Bekiroğlu  
Serpil Kirel

"You Ain't Heard Nothing Yet": Remembering  
Production Dynamics, Representational Practices,  
and Black Representation in Cinema in the Context of  
the Film *The Jazz Singer*

Ayşe Nevin Yıldız  
Umut Yener Kara  
Gökhan Arıkan

Mapping Political Communication Studies in Turkey: A  
Review of Turkish Research Articles

Ozan Yıldırım  
Vahdet Mesut Ayan

From Twitter to X: Evaluating the Change of  
Ownership Structure in Social Media through the  
X Platform

İsmail Arda Odabaşı

The First Cinema Magazine of the Republic Era,  
*Sinema Postası/Le Courier du Cinéma* (1923) and  
Some Observations on Cinema Life of Its Period

Notes

Sezer Fener

After CİSEM2023

Book Review

Esra Özgür

An Evaluation of Kate Crawford's Atlas of AI