



İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ

İLETİŞİM ÇALIŞMALARI DERGİSİ

EYLÜL 2026

ISSN : 2149-486X

e - ISSN : 2717-8617

CİLT 12 SAYI 3

Genel DOI : 10.17932/IAU.ICD.2015.006

Cilt 12 Sayı 3 DOI : 10.17932/IAU.ICD.2015.006/2026.1203

İlişim

<https://icd.aydin.edu.tr/tr/2026-eylül-cilt-12-sayi-3/>

Editör

Doç. Dr. Veli BOZTEPE

Editör Yardımcısı

Arş. Gör. Dr. Meltem BAŞARAN

icd.aydin.edu.tr

İstanbul Aydın Üniversitesi / İstanbul Aydın University
İletişim Çalışmaları Dergisi / The Journal of Communication Studies

ISSN : 2149-486X e-ISSN : 2717-8617

Sahibi/Proprietor
Prof. Dr. Mustafa AYDIN

Yazı İşleri Müdürü/Editor-in-Chief
Zeynep AKYAR

Editör/Editor
Doç. Dr. Veli BOZTEPE

Editör Yardımcısı/Assistant Editor
Arş. Gör. Dr. Meltem BAŞARAN

Yayın Kurulu/Editorial Board
Prof. Dr. Cem S. SÜTCÜ
Prof. Dr. Özer KANBUROĞLU
Prof. Dr. Okan ORMANLI

Dil/Language
Türkçe & İngilizce/Turkish & English

Yayın Periyodu/Publication Period
Yılda Üç sayı: Ocak, Mayıs, Eylül
Published three times a year: January, May, September

Akademik Çalışmalar Koordinasyon Ofisi
Akademic Studies Coordination Office (ASCO)

İdari Koordinatör/Administrative
Coordinatör
Dr. Öğr. Üyesi Burak SÖNMEZER

Türkçe Redaksiyon/ Turkish Redaction
Arş. Gör. Dr. Meltem BAŞARAN

İngilizce Redaksiyon/English Redaction
Arş. Gör. Dr. Meltem BAŞARAN

Grafik Tasarım/Graphic Design
Başak GÜNDÜZ

Yazışma Adresi/Correspondence Address
Beşyol Mahallesi, İnönü Caddesi, No: 38
Sefaköy, 34295 Küçükçekmece/İstanbul
Tel: 0212 444 1 428
Fax: 0212 425 57 97
Web: icd.aydin.edu.tr
E-posta: icd@aydin.edu.tr
Dergipark: dergipark.org.tr/tr/pub/icd

Baskı/Printed by
Levent Baskı Merkezi
Sertifika No: 35983
Emniyetevler Mahallesi Yeniçeri Sokak
No:6/A
4.Levent / İstanbul, Türkiye
Tel: 0212 270 80 70
E-mail: info@leventbaskimerkezi.com

BİLİM (DANIŞMA) KURULU / EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Özer KANBUROĞLU, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Cem S. SÜTCÜ, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Okan ORMANLI, İstanbul Kültür Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi

İstanbul Aydın Üniversitesi / İstanbul Aydın University
İletişim Çalışmaları Dergisi / The Journal of Communication Studies
ISSN : 2149-486X e-ISSN : 2717-8617 CİLT 12 SAYI 3 EYLÜL 2026

İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Çalışmaları Dergisi, özgün bilimsel araştırmalar ile uygulama çalışmalarına yer veren ve bu niteliği ile hem araştırmacılara hem de uygulamadaki akademisyenlere seslenmeyi amaçlayan hakem sistemini kullanan bir dergidir. İletişim Çalışmaları Dergisi Asos ve Dergipark tarafından taranmaktadır.

HAKEM KURULU

Prof. Dr. Emine Özden CANKAYA

Prof. Dr. Özer KANBUROĞLU, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Deniz YENGİN, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Battal ODABAŞ, Giresun Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Neşe KARS, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Murat ÖZGEN, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Belkıs ULUSOY NALCIOĞLU, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Aslı YAPAR GÖNENÇ, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Seda ÇAKAR MENGÜ, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Simber ATAY ESKİER, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

Prof. Dr. Müge ELDEN POGUN, Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Ebru ÖZGEN, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Ahmet KALENDER, Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Mine SARAN, Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Erol Nezih ORHON, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi

Prof. Dr. Emel KARAYEL BİLBİL, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Tevhide Serra GÖRPE, Zayed University

Prof. Dr. Ayhan Oğuz ÜNLÜER, Uşak Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Emine Nilüfer PEMBEÇİOĞLU, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Erkan YÜKSEL, Anadolu Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Suat GEZGİN, Yeditepe Üniversitesi, Avrupa Çalışmaları Enstitüsü

Prof. Dr. R. Ayhan YILMAZ, Anadolu Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Hamid VELİYEV, Bakü Devlet Üniversitesi, Azerbaycan

Prof. Dr. Mehmet ALXAN, Bakü Devlet Üniversitesi, Azerbaycan

Prof. Dr. Fiona CREAN, Universidad San Jorge, Spain

Prof. Dr. Cem Sefa SÜTCÜ, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Necmi Emel DİLMEN, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Prof. Sefa ÇELİKSAP, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Okan ORMANLI, İstanbul Kültür Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi

Prof. Dr. Tolga KARA, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Nilüfer SEZER, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Nilay ULUSOY, Bahçeşehir Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Doç. Dr. Deniz AKBULUT, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Doç. Dr. Mustafa SAMİ MENCET, Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Doç. Dr. Nebahat AKGÜN ÇOMAK, Galatasaray Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Doç. Dr. Elgiz YILMAZ ALTUNTAŞ, Galatasaray Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Doç. Dr. Hale TORUN, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Doç. Dr. Ayten ÖVÜR, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Doç. Dr. Umur BEDİR, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Doç. Dr. Aybike ÖZEL, Kocaeli Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Doç. Dr. Neşe KAPLAN, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Doç. Dr. Vuqar ZİFEROĞLU, Bakü Devlet Üniversitesi, Azerbaycan

Doç. Dr. Hatice Hale BOZKURT, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Doç. Dr. Çiğdem AYTEKİN, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Doç. Dr. Ayda UZUNÇARŞILI SOYDAŞ, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Doç. Dr. Şebnem GÜRSOY ULUSOY, İstanbul Gelişim Üniversitesi, Uygulamalı Bilimler Fakültesi

Doç. Dr. Gönül CENGİZ, Başkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi

Doç. Dr. Mustafa Cebraill SADAKAOĞLU, Haliç Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
Doç. Dr. Feridun NİZAM, Fırat Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Doç. Dr. Nur Emine KOÇ, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Doç. Dr. Bilgen AYDIN SEVİM, Sakarya Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
Doç. Dr. Gonca YILDIRIM ÖGE, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Doç. Dr. Gülsün BOZKURT, Nişantaşı Üniversitesi, İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi
Doç. Dr. Tamer BAYRAK, Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Doç. Dr. Mert GÜRER, Kocaeli Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Doç. Dr. Fatma NAZLI KÖKSAL, Yeditepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Dr. Fatih GÖKSU, Rotterdam Erasmus University, The Netherlands
Dr. Elena BANCUI, Ecological University of Bucharest, Romania
Dr. Öğr. Üyesi Özkan AVCI, Bartın Üniversitesi, Bartın Meslek Yüksekokulu
Dr. Öğr. Üyesi Deniz KURTYILMAZ, Giresun Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Dr. Öğr. Üyesi Cem YILDIRIM, İstanbul Ayyansaray Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
Dr. Öğr. Üyesi Begümhan GÖKTÜRK, İstanbul Arel Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Dr. Öğr. Üyesi Gözde SUNAL, İstanbul Ticaret Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Dr. Öğr. Üyesi Gamze Nil ARKAN, Fenerbahçe Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa ÖZTUNÇ, Sakarya Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Dr. Öğr. Üyesi Burhan KILIÇ, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Dr. Öğr. Üyesi İlkay Burak TAŞKIRAN, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Dr. Öğr. Üyesi Adem AYTEN, İstanbul Gedik Üniversitesi, MYO
Dr. Öğr. Üyesi Buket AKDEMİR DİLEK, Hasan Kalyoncu Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Dr. Öğr. Üyesi Emre DAŞAR, Amasya Üniversitesi, MYO
Dr. Öğr. Üyesi Hakan BAKAR, Iğdır Üniversitesi, MYO
Dr. Öğr. Üyesi Alper ÖNEN, Nişantaşı Üniversitesi, İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi
Arş. Gör. Dr. Ayşe Uğur BALCI, Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Öğr. Gör. Tuğba Çedikçi FENER, İstanbul Kültür Üniversitesi MYO
Öğr. Gör. Olcay HOLAT, Ege Üniversitesi
Öğr. Gör. Ceren PARÇAL, İstanbul Nişantaşı Üniversitesi, MYO

İLETİŞİM ÇALIŞMALARI DERGİSİ (İCD) **(ISSN: 2149-486X) - (E-ISSN: 2717-8617)**

Odak ve Kapsam

İletişim Çalışmaları Dergisi, bilimin rehberliğinde dünyaya açılmak, içinde bulunduğu topluma ulaşabilmek, onların değişen ve gelişen taleplerine öncülük etmek için araştırmacıların özün bilimsel makalelerini uluslararası yayıncılık ilkeleri doğrultusunda yayımlamak amacını güder. İletişim Çalışmaları Dergisi, İstanbul Aydın Üniversitesi İletişim Fakültesi'nin yayın organıdır. Çeşitli konularda özgün Türkçe ve İngilizce bilimsel makalelerin yayımlandığı bir süreli yayındır. İletişim Çalışmaları Dergisi hakemli bir dergidir ve 2015 yılından beri yayımlanmaktadır. İletişim Çalışmaları Dergisinde (İCD); gazetecilik, halkla ilişkiler, pazarlama iletişimi, reklam çalışmaları, radyo televizyon programcılığı, radyo televizyon haberciliği, film çalışmaları, görsel iletişim tasarımı, uygulamalı iletişim, yeni (dijital) medya, siyasal iletişim, kültürlerarası iletişim, iletişim ve kültür ve bunun gibi iletişim bilimlerdeki ilgili alanlardaki bilimsel çalışmalar kapsamında eserler yayınlanmaktadır.

İndeks ve Özet Bilgisi

Dergipark

Asos

Yayıncı

İstanbul Aydın Üniversitesi, Türkiye

Değerlendirme Süreci

İletişim Çalışmaları Dergisine gönderilen makaleler, iki hakem tarafından değerlendirilir. Hakemlerden birinin olumsuz, diğerinin olumlu görüş bildirmesi durumunda Yayın Kurulu hakem raporlarını inceleyerek makalenin işlem sürecini üçüncü bir hakeme gönderme yönünde ya da yazarına iade etme şeklinde belirler. Makalenin yayımlanabilmesi için en az iki hakemin olumlu görüş bildirmesi gerekir. Makaleler Turnitin ve/veya iThenticate intihal yazılımları ile kontrol edilmektedir. Hakemlerin raporları tamamlandıktan sonra yazılar, Yayın Kurulu'nun onaylaması durumunda yayıma hazır hale gelir ve kabul sırası dikkate alınarak uygun görülen sayıda yayımlanır.

Yayın Sıklığı

İletişim Çalışmaları Dergisi Ocak, Mayıs ve Eylül olmak üzere yılda 3 kez yayımlanır. Yazarlar istediği zaman makalesini gönderebilir. Değerlendirme süreci tamamlanan makaleler geliş tarihi dikkate alınarak yayımlanır.

Açık Erişim Politikası

Açık erişimin bilginin evrensel kullanımını artırarak, insanlık için yararlı sonuçlar doğuracağı düşüncesinden hareketle, İletişim Çalışmaları Dergisi Açık Erişim politikasını benimsemiştir. Dergi, yazarlardan devraldığı ve yayımladığı içerikle ilgili telif haklarından, bilimsel içeriğe evrensel Açık Erişimin (Open Access) desteklenmesi ve geliştirilmesine katkıda bulunmak amacıyla, bilinen standartlarda kaynak olarak gösterilmesi koşuluyla, ticari kullanım amacı ve içerik değişikliği dışında kalan tüm kullanım (bağlantı verme, kopyalama, baskı alma, herhangi bir fiziksel ortamda çoğaltma ve dağıtma vb.) haklarını bedelsiz kullanıma sunmaktadır. İçeriğin ticari amaçlı kullanımı için yayınevinden yazılı izin alınması gereklidir.

Yayın Ücreti

Dergi için her hangi bir ücret talep edilmemektedir. Ayrıca kabul edilen bütün makaleler ücretsiz yayımlanmaktadır.

Araştırma ve Yayın Etiği İlkeleri

İCD'ye gönderilen bilimsel yazılarda, Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği ile ilişkili yönergeler, ICMJE (International Committee of Medical Journal Editors) önerileri ve COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için Uluslararası Standartları dikkate alınmalıdır. İntihal, verilerde sahtecilik ya da yanıltmacılık, yayın tekrarı, bölerek yayınlama ve araştırmaya katkısı olmayan kişilerin yazarlar arasında yer alması etik kurallar dahilinde kabul edilemez uygulamalardır. Bu ve benzeri uygulamalarla ilişkili herhangi etik bir usulsüzlük durumunda gerekli yasal işlemler yapılacaktır.

a) İntihal: Başkalarının özgün fikirlerini, metotlarını, verilerini veya eserlerini bilimsel kurallara uygun biçimde atıf yapmadan kısmen veya tamamen kendi eseri gibi göstermek, intihal kapsamında ele alınmaktadır. İntihalden kaçınmak için yazarlar bilimsel kurallara uygun bir şekilde atıf yapmalı ve araştırmaları içerisinde yer alan tüm bilimsel yazılara ait kaynak gösterimine dikkat etmelidirler.

b) Veride Sahtecilik: Bilimsel araştırmalarda gerçekte var olmayan ya da değişikliğe uğratılmış verileri kullanmak, veride sahtecilik kapsamında ele alınmaktadır. Yazarlar verilerini etik kurallar dahilinde toplayarak, süreç içerisinde geçerlik ve güvenilirliği etkileyecek bir değişikliğe maruz bırakmadan analiz etmelidirler.

c) Çarpıtma: Araştırmadan elde edilen kayıtları ya da verileri değiştirmek, araştırmada kullanılmayan cihaz veya materyalleri kullanılmış gibi göstermek, destek alınan kişi ve kuruluşların çıkarları doğrultusunda araştırma sonuçlarını değiştirmek ya da şekillendirmek, çarpıtma kapsamında ele alınmaktadır. Yazarlar araştırma süreci ile ilişkili verdikleri bilgilerde dürüst, objektif ve şeffaf olmalıdırlar. Etik kuralları ihlal etmekten kaçınmalıdırlar.

d) Yayın Tekrarı: Aynı yayını, yapılmış olan önceki yayınlara atıf yapmaksızın ayrı yayınlar olarak sunmak, yayın tekrarı kapsamında ele alınmaktadır. Değerlendirilmek üzere gönderilen yayınların daha önce başka bir yerde yayımlanması ya da değerlendirme sürecinde olması ile ilişkili sorumluluk tamamen yazarlara aittir. Yazarlar tekrardan kaçınmalı, özgün ve orijinal araştırmalarını göndermeye özen göstermelidirler.

e) Bölerek Yayınlama: Bir araştırmanın sonuçlarını, araştırmanın bütünlüğünü bozacak şekilde ve uygun olmayan biçimde parçalara ayırıp birden fazla sayıda yayımlayarak bu yayınları ayrı yayınlar olarak sunmak, bölerek yayınlama kapsamında ele alınmaktadır. Yazarlar araştırma bütünlüğünü göz önünde bulundurmalı ve sonuçları etkileyecek bölmelerden kaçınmalıdırlar.

f) Yazarlık: Araştırmaya katkısı olmayan kişileri yazarlar arasına dâhil etmek ya da katkısı olan kişileri dâhil etmemek, haksız yazarlık kapsamında ele alınmaktadır. Araştırmanın planlanması, tasarımı, verilerin toplanması, analiz edilmesi, değerlendirilmesi, araştırmanın yayına hazırlanması ve son halinin ortaya koyulması aşamalarına tüm yazarlar yeterli düzeyde katkı sağlamış olmalıdırlar.

İntihal Politikası

Gönderilen tüm makaleler kontrol taramasından geçmek zorundadır ve iThenticate ve/veya Turnitin (Advanced Plagiarism Detection Software) aracılığıyla kontrol edilmektedir.

Makalelerinizi taslak makaleye göre düzenleyip benzerlik raporuyla birlikte göndermeniz gerekmektedir. Benzerlik rapor oranı %15'in üzerinde olan makaleler kabul edilmeyecektir.

Telif Hakkı

Telif hakkı; bilimsel olarak hazırlanmış makalelerin ayrıntılı bir şekilde korunmasını amaçlar. Yazarın haklarını korumak ve yeniden basma ya da yayınlanan araştırmanın diğer kullanım izinlerini düzenlemek için İCD, yazarların makalelerini yayınlanmaya hazır olduğunda tüm haklarını imzalamaları gereken bir telif hakkı formuna sahiptir. İCD, yazarların telif hakkını kısıtlama olmaksızın kullanmalarına izin verir ve yayınlama haklarını kısıtlama olmadan saklar. Gönderilen kağıtların patent veya patent başvurusu ile korunmayan hiçbir özel materyal içermediği varsayılmıştır. Teknik içeriğe ve tescilli materyalin korunmasına ilişkin sorumluluk yalnızca yazara ve kurumlara aittir ve İCD veya Yayın Kurulunun sorumluluğunda değildir. Başlıca yazar, makalenin diğer tüm yazarlar tarafından görülmesini sağlamaktan sorumludur. Gönderilmeden önce makalede telif hakkıyla korunan materyallerin kullanımı için gerekli tüm telif hakkı izinlerini almak yazarın sorumluluğundadır.

Yazar Hakları

Yetki olarak haklarınızı belirlemek için gönderdiğiniz veya yayınladığınız derginin politikasını kontrol etmeniz önemlidir. İCD'nin standart politikaları aşağıdaki yeniden kullanım haklarına izin verir:

İCD; makalelerin yazarlar tarafından telif hakkı kısıtlaması olmaksızın kullanılmasına izin verir. Yayınlanan makaleyi, kendi eğitim ihtiyaçlarınız için veya araştırma kaynağınıza, bu arzın ticari amaçlarla kullanılmaması koşuluyla bireysel olarak sağlamak için kullanabilirsiniz. Yayınlanan makaleyi İCD'nin izni olmadan bir web sitesinde yayınlamayamazsınız.

İCD'nin Ana Konuları

Medya Çalışmaları
Gazetecilik
Halkla İlişkiler
Pazarlama İletişimi
Reklam Çalışmaları
Dijital Kültür
İletişim Çalışmaları
Radyo Televizyon Programcılığı
Radyo Televizyon Haberciliği
Film Çalışmaları
Sağlık İletişimi
Görsel İletişim Tasarımı
Uygulamalı İletişim
Yeni (Dijital) Medya
Televizyon ve Sinema
Siyasal İletişim
Kültürlerarası İletişim
İletişim ve Kültür

Yayın Dili

Türkçe ve İngilizce

Makale Gönderimi

Makale gönderimi dergipark üzerinden <https://dergipark.org.tr/tr/pub/icd> adresine gönderilmelidir.

İletişim

İstanbul Aydın Üniversitesi

İstanbul – Turkey

e-mail: icd@aydin.edu.tr

Tel: +90212 4441428 –

THE JOURNAL OF COMMUNICATION STUDIES (İCD)
(ISSN: 2149-486X)(E-ISSN: 2717-8617)

Focus and Scope

The aim of the Journal of Communication Studies is to create a source for academics and scientists who are doing research in the media, and communication studies that feature formally well-written quality works. And also create a source that will contribute and help developing the fields of study. Accordingly, the Journal of Communication Studies' intentions are on publishing articles and scientific Works, guided by a scientific quality sensibility. In this context, the Journal of Communication Studies is qualified as a national peer-reviewed journal published in April and in October twice a year. The Journal of Communication Studies is a publication organ of Istanbul Aydın University Faculty of Communication. The Journal of Communication Studies is a peer-reviewed journal that publishes articles both in Turkish and English since 2015. Articles in fields such as media, studies, journalism, public relations, marketing communication, advertisement studies, digital culture, communication studies, radio and television studies, broadcast, film studies, health communications, visual communication, applied studies, new media, television and cinema, political communication, intercultural communication, communication and culture are published in The Journal of Communication Studies.

Index

Dergipark, Asos

Publisher

İstanbul Aydın University, TURKEY

Peer Review Process

The editorial board peruses the submitted material with regard to both form and content before sending it on to referees. They may also consider the views of the advisory board. After the deliberation of the editorial board, submitted material is sent to two referees. In order for any material to be published, at least two of the referees must approve it. The revision and improvement demanded by the referees must be implemented in order for an article to be published. Authors are informed within three months about the decision regarding the publication of their material. All the papers are controlled academically with the TURNITIN or/and IThenticate program.

Publishing Period

The Journal of Communication Studies is published three times a year in January, May and September. Authors can send their articles at any time. The articles

whose evaluation process is completed are published taking into consideration the arrival date.

Open Access Policy

The Journal of Communication Studies adopted a policy of providing open access. This is an open access journal which means that all content is freely available without charge to the user or his/her institution. Users are allowed to read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of the articles in this journal without asking prior permission from the publisher or the author. This is in accordance with the BOAI definition of open access.

Publication Charge

No publication charge or article processing charge is required. All accepted manuscripts will be published free of cost.

Principles of Research and Publication Ethics

In scientific papers sent to the Journal of Communication Studies, the guidelines related to the Scientific Research and Publication Ethics of Higher Education Institutions, the recommendations of the International Committee of Medical Journal Editors and the International Standards for the Authors and Authors of the Committee should be taken into attention. Plagiarism, forgery in the data, misleading, repetition of publications, divisional publication and individuals who do not contribute to the research among the authors, are unacceptable practices within the ethical rules. Legal actions will be taken in case of any ethical irregularity related to this and similar practices.

a) Plagiarism: Placing the original ideas, methods, data, or works of others, partly or completely, without making reference to the scientific rules, is dealt with in the context of plagiarism. In order to avoid plagiarism, the authors should refer to the scientific rules in the appropriate manner and should pay attention to the references of all scientific papers in their research.

b) Forgery of Data: The use of data that does not exist or is modified in scientific research is data in the scope of forgery. Authors should analyze their data in accordance with ethical rules and without exposing them to a change in validity and reliability during the process.

c) Detortion: Changing the records or data obtained from the study, showing the devices or materials that are not used in the research as used, changing or shaping the research results according to the interests of the people and organizations, supported are considered within the scope of distortion. The authors should be honest, objective and transparent in the information they provide in relation to the research process. They should avoid violating the rules of ethics.

d) Repetition: Presenting the same publication as separate publications without referring to the previous publications are considered within the scope of repetition of publications. The responsibility of the publications submitted for evaluation belongs to the authors. The authors should refrain from repeating their research and they should pay attention to submit their original research.

e) Divisional Publication: The results of a research are discussed in the scope of dissemination and disseminating the results of the research in a way that disrupts the integrity of the research and disseminating it in more than one way, and publishing these publications as separate publications. The authors should consider the integrity of the research and avoid the divisions that will affect the results.

f) Authorship: Neither the inclusion of people who do not contribute to the research nor not to include people who have contributed is accepted within the scope of unfair writing. All authors should have contributed sufficiently to the planning, design, data collection, analysis, evaluation, preparation of the research and finalization of the research.

Plagiarism Policy

The Journal of Communication Studies requires all authors to adhere to the ethical standards as prescribed by the Committee on Publication Ethics (COPE) which take privacy issues seriously and is committed to protect your personal information

Articles must be prepared according to the draft article and sent together with similarity report. Articles with more than 15% similarity rate will not be accepted.

Copyright

The journal allows the author(s) to hold the copyright without restrictions and will retain publishing rights without restrictions. The submitted papers are assumed to contain no proprietary material unprotected by patent or patent application. The authors have responsibility for technical content and protection of proprietary materials solely with the author(s) and their organizations and the author is not responsible for the Journal of Communication Studies or its Editorial Staff. The main (first/corresponding) author is responsible for ensuring that the article has been seen and approved by all the other authors. It is the authors' responsibility to obtain all necessary copyright permissions of release for the use of any copyrighted materials stated in the manuscript prior to the submission.

The Rights of the Author

It is important to check the policy for the journal to which you are submitting or publishing to establish your rights as Author. The Journal of Communication Studies's standard policies allow the following re-use rights:

The journal allows the author(s) to hold the copyright without restrictions. The journal allow the author(s) to obtain publishing rights without restrictions. You may use the published article for your own teaching needs or to supply on an individual basis to research colleagues, provided that such supply is not for commercial purposes. You may not post the published article on a website without permission from ASD.

Main Topics of the Journal of Communication Studies

Media Studies
Journalism
Public relations
Marketing Communication
Advertisement Studies
Digital Culture
Communication Studies
Radio and Television Studies
Broadcast
Film Studies
Health Communications
Visual Communication
Applied Studies
New Media
Television and Cinema
Political Communication
Intercultural Communication
Communication and Culture

Publication Language of the Journal of Communication Studies

Turkish and English

Article Submission

Manuscripts should be sent to dergipark <https://dergipark.org.tr/tr/pub/icd>

Contact

İstanbul Aydın University

İstanbul – Turkey

e-mail: icd@aydin.edu.tr

Tel: +90212 4441428 –

İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ İLETİŞİM ÇALIŞMALARI DERGİSİ

ISSN : 2149-486X e - ISSN : 2717-8617 CİLT 12 SAYI 3 EYLÜL 2026

İçindekiler - Contents

Araştırma Makalesi / Research Article

GAZETELERDE YAYIMLANAN UYUŞTURUCU-UYARICI MADDE VE MADDE BAĞIMLILIĞI İLE İLGİLİ HABERLERİN İNCELENMESİ

EXAMINATION OF DRUG, STIMULANT AND SUBSTANCE ADDICTION NEWS PUBLISHED IN NEWSPAPERS
Abdülşamet KARAOSMANOĞLU.....237

TELEVİZYON ANLATISININ PLATFORMLAŞMASI: YAYIN AKIŞI, ALGORİTMİK KÜRASYON VE İZLEYİCİ DENEYİMİ

THE PLATFORMIZATION OF TELEVISION NARRATIVE: BROADCAST FLOW, ALGORITHMIC CURATION, AND VIEWER
EXPERIENCE
Ahmet ÖZÇİFTÇİ.....265

DİJİTAL SİNEMA ÖRNEĞİ SENİ BULDUM YA! FİLMİNE GERÇEKLİK BAĞLAMINDA BAKMAK

A DIGITAL CINEMA EXAMPLE: EXAMINING THE FILM SENİ BULDUM YA! IN THE CONTEXT OF REALITY
Hacer Sena ÖZTÜRK.....287

SÜRREALİST ESTETİKTE PLASTİK BİR UNSUR OLARAK GÖRSEL RİTİM: RENÉ MAGRİTTE'İN GOLCONDA TABLOSU VE ALEJANDRO JODOROWSKY SİNEMASI ÜZERİNE SEÇİLİ ESERLER ODAKLI KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ

VISUAL RHYTHM AS A PLASTIC ELEMENT IN SURREALIST AESTHETICS: A COMPARATIVE ANALYSIS FOCUSED ON
SELECTED WORKS OF RENÉ MAGRITTE'S GOLCONDA AND ALEJANDRO JODOROWSKY'S CINEMA
Melis YILDIZIVİRAN.....303

POPÜLER SİNEMADA MAVİ GÖZ TEMSİLİ: IMDB TOP 200 FİMLERİ ÜZERİNE SOSYOLOJİK BİR ANALİZ

REPRESENTATION OF BLUE EYES IN POPULAR CINEMA: A SOCIOLOGICAL ANALYSIS OF IMDB TOP 200 FILMS
Aydın PERKTAŞ, Sait YILDIRIM.....319

İstanbul Aydın Üniversitesi İletişim Çalışmaları Dergisi

ISSN: 2149 - 486X e - ISSN: 2717-8617

Cilt 12 Sayı 3 Eylül - 2026

GENEL DOI: 10.17932/IAU.ICD.2016.006

İCD CİLT 12 SAYI 3 DOI: 10.17932/IAU.ICD.2015.006/2026.1203

İLİŞİM: <https://icd.aydin.edu.tr/tr/2026-eylül-cilt-12-sayi-3/>

ICD EYLÜL 2026 DOI NUMARALARI

Araştırma Makalesi / Research Article

GAZETELERDE YAYIMLANAN UYUŞTURUCU-UYARICI MADDE VE MADDE BAĞIMLILIĞI İLE İLGİLİ HABERLERİN İNCELENMESİ

EXAMINATION OF DRUG, STIMULANT AND SUBSTANCE ADDICTION NEWS PUBLISHED IN NEWSPAPERS

Abdülşamet KARAOSMANOĞLU

10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v012i3001

TELEVİZYON ANLATISININ PLATFORMLAŞMASI: YAYIN AKIŞI, ALGORİTMİK KÜRASYON VE İZLEYİCİ DENEYİMİ

THE PLATFORMIZATION OF TELEVISION NARRATIVE: BROADCAST FLOW, ALGORITHMIC CURATION, AND VIEWER EXPERIENCE

Ahmet ÖZÇİFTÇİ

10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v012i3002

DİJİTAL SİNEMA ÖRNEĞİ SENİ BULDUM YA! FİLMİNE GERÇEKLİK BAĞLAMINDA BAKMAK

A DIGITAL CINEMA EXAMPLE: EXAMINING THE FILM SENİ BULDUM YA! IN THE CONTEXT OF REALITY

Hacer Sena ÖZTÜRK

10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v012i3003

SÜRREALİST ESTETİKTE PLASTİK BİR UNSUR OLARAK GÖRSEL RİTİM: RENÉ MAGRİTTE'İN GOLCONDA TABLOSU VE ALEJANDRO JODOROWSKY SİNEMASI ÜZERİNE SEÇİLİ ESERLER ODAKLI KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ

VISUAL RHYTHM AS A PLASTIC ELEMENT IN SURREALIST AESTHETICS: A COMPARATIVE ANALYSIS FOCUSED ON SELECTED WORKS OF RENÉ MAGRITTE'S GOLCONDA AND ALEJANDRO JODOROWSKY'S CINEMA

Melis YILDIZIVİRAN

10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v012i3004

POPÜLER SİNEMADA MAVİ GÖZ TEMSİLİ: IMDB TOP 200 FİMLERİ ÜZERİNE SOSYOLOJİK BİR ANALİZ

REPRESENTATION OF BLUE EYES IN POPULAR CINEMA: A SOCIOLOGICAL ANALYSIS OF IMDB TOP 200 FILMS

Aydın PERKTAŞ, Sait YILDIRIM

10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v012i3005

EDİTÖRDEN

Sevgili İletişim Çalışmaları Dergisi Okuyucuları,

ICD'nin, Eylül 2026 Cilt 12 Sayı 3 yayınıımızı sizlerle paylaşmaktan mutluluk duyuyoruz. Dergimizin yayınlanan bu sayısında detaylı ve şeffaf hakem süreci sonrasında kabul edilen toplam 6 yazarın 5 araştırma makalesi bulunmaktadır.

Sevgili okurlar, daha detaylı bilgi almak, öneri ve görüşleriniz paylaşmak ya da eserlerinizi yayımlatmak için gönderimlerinizi lütfen aşağıdaki e-posta adresine iletin.

Bizlere meltembasaran1@aydin.edu.tr adresinden ulaşabilirsiniz.

İletişimde kalmak ve bir sonraki sayımızda buluşmak umudu ile.

Saygılarımla.

Doç. Dr. Veli BOZTEPE

İstanbul Aydın Üniversitesi

Florya Kampüsü 34295

İstanbul, TÜRKİYE

Tel: +90 212 4441428

e-mail: veliboztepe@aydin.edu.tr

URL: <http://icd.aydin.edu.tr>

GAZETELERDE YAYIMLANAN UYUŞTURUCU-UYARICI MADDE VE MADDE BAĞIMLILIĞI İLE İLGİLİ HABERLERİN İNCELENMESİ

Abdulsamet KARAOSMANOĞLU
Anadolu Üniversitesi, Türkiye
abdulsametkaraosmanoglu@anadolu.edu.tr
https://0009-0008-6531-5085

<i>Atıf</i>	Karaosmanoğlu, A. (2026). GAZETELERDE YAYIMLANAN UYUŞTURUCU-UYARICI MADDE VE MADDE BAĞIMLILIĞI İLE İLGİLİ HABERLERİN İNCELENMESİ. <i>İletişim Çalışmaları Dergisi</i> , 12 (3), 237-263.
-------------	--

Geliş tarihi / Received: 03.08.2026

Kabul tarihi / Accepted: 20.09.2026

DOI: 10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v012i3001

ÖZ

Gazeteler, toplumsal gerçekliğin inşasına katkı sunan, kamuoyunda bilinç oluşturma, gündem belirleme, bilgilendirme ve uyarma gibi işlevler taşıyan yayın organlarıdır. Araştırmanın temel sorusu, hem halk sağlığı hem de güvenlik sorunu olarak beliren uyuşturucu meselesinin basında hangi çerçeveler içinde sunulduğu ve bu sunumun nasıl bir söylemsel örüntü ürettiğidir. Günlük ortalama tirajı en yüksek beş ulusal gazetede 2022'nin ilk altı ayında yayımlanan uyuşturucu konulu haberlerin tamamı (357 haber), on üç ölçütlü bir kodlama cetveli aracılığıyla, nicel içerik analizi ile söylem analizini bütünleştiren karma bir yöntemle incelenmiştir; söylemsel okuma Van Dijk'ın haber söylemi modeli uyarınca makro yapı, mikro yapı ve retorik örgütlenme düzeylerinde yürütülmüştür. Üç bağımsız kodlayıcı arasındaki uzlaşısı Scott'un pi katsayısıyla değerlendirilmiş ve toplu değer pi = 0,78 olarak bulunmuştur. Bulgular, haberlerin büyük çoğunluğunun operasyonel-adli odaklı olduğunu, eğitici-uyarıcı-önleyici içeriğin çok sınırlı kaldığını ve uyuşturucu haberlerinin manşetlerde nadiren yer aldığını göstermektedir. Haber türü ile yayımlandığı sayfa arasında anlamlı bir ilişki saptanmıştır (ki-kare(4) = 12,44; p = 0,014; Cramer V = 0,13): operasyonel-adli haberler üçüncü sayfada beklenenin üzerinde kümelenirken eğitici haberler beklenenin altında kalmaktadır. Başlıkların dörtte biri (%25) magazinsel ya da çarpıcı bir söyleme, yaklaşık beşte biri (%18) bilanço ifadelerine başvurmaktadır. Gazeteler uyuşturucu sorununu bilgilendirme işlevinden çok suç ve operasyon haberciliği kapsamında sunmakta; söylemsel tercihleri ve görsel pratikleri aracılığıyla sorunu bir halk sağlığı

mesesi olarak değil güvenlik tehdidi olarak konumlandırmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Gazete Haberciliği, Medyanın İşlevleri, İçerik Analizi, Söylem Analizi, Çerçeveleme.*

EXAMINATION OF DRUG, STIMULANT AND SUBSTANCE ADDICTION NEWS PUBLISHED IN NEWSPAPERS

ABSTRACT

Newspapers contribute to the construction of social reality and carry functions such as raising public consciousness, agenda setting, informing and warning. The main research question of this study is within which frames the drug problem — both a public health and a security issue — is presented in the press, and what discursive pattern this presentation produces. All drug-related news items (357 in total) published during the first six months of 2022 in the five nationally distributed newspapers with the highest average daily circulation were examined through a coding schedule of thirteen criteria, using a mixed method that integrates quantitative content analysis with discourse analysis; the discursive reading was carried out at the levels of macrostructure, microstructure and rhetorical organisation, following Van Dijk's model of news discourse. Inter-coder agreement across three independent coders was assessed with Scott's pi, yielding an aggregate value of $\pi = .78$. The findings show that the great majority of the items are operational and judicial in focus, that educational, warning or preventive items remain very limited, and that drug-related items rarely appear as lead headlines. A statistically significant association was found between news type and page of publication ($\chi^2(4) = 12.44$; $p = .014$; Cramer's $V = .13$): operational and judicial items cluster on the third page above the expected frequency, whereas educational items fall below it. One in four headlines (25%) employs sensational or tabloid-style discourse, while roughly one in five (18%) includes quantified accounts of seizures and arrests. Newspapers present the drug problem largely within the scope of crime and operation reporting rather than through the function of informing the public, positioning the issue as a security threat rather than a public health matter.

Keywords: *Newspaper Journalism, Functions of the Media, Content Analysis, Discourse Analysis, Framing.*

GİRİŞ

Bir toplumsal sorunun gazete sayfalarında hangi başlıkla, hangi sayfada ve ne kadar yer kaplayarak sunulduğu, o sorunun kamusal olarak nasıl anlaşıldığına dair bir izdir. Gazetelerin haber vermenin ötesine geçerek gündem oluşturabilme kapasiteleri, haberlerin konusunu ve bu konulara hangi açılardan yaklaşıldığını önemli kılmaktadır. Haber başlıkları, manşetler, yayımlandığı sayfa ve habere ayrılan hacim gibi ölçütler biçim özelliklerinin ötesinde bir anlam taşımakta; bir halk sağlığı ve güvenlik sorunu olarak uyuşturucu meselesinin gazetelerde nasıl işlendiği bu açıdan önem kazanmaktadır.

Medyanın uyuşturucu haberciliğine yaklaşımı, toplumun sorunu nasıl algıladığını, politika yapımcıların önceliklerini ve bağımlı bireylerin damgalanma biçimlerini de etkilemektedir. Haberler ağırlıklı olarak operasyonel-adli çerçevede sunulduğunda bağımlılık bir halk sağlığı meselesi olarak değil suç ve güvenlik sorunu olarak konumlandırılmakta; bu çerçeveleme önleme programlarının toplumsal meşruiyetini ve sağlık merkezli yaklaşımların benimsenmesini etkileyebilmektedir.

Bu çalışmanın temel araştırma sorusu şudur: Türkiye'de yüksek tirajlı ulusal gazeteler, uyuşturucu ve madde bağımlılığına ilişkin haberleri nasıl sunmaktadır? Uyuşturucu ve madde bağımlılığı ile ilgili gazete haberlerini inceleyen yerli literatürün başlıca örnekleri Işık (2013), Şekercioğlu (2018), Solmaz ve Okumuş (2015) ile Gezen'in (2018) çalışmalarıdır; TUBİM ile RTÜK'ün uyarıcı-önleyici nitelikli çalışması da kayda değer bir kaynaktır (TUBİM ve RTÜK, 2007). Aşağıda bu çalışmaların tek tek veri noktaları değil, her birinin bütününden çıkan temel sonuçları aktarılmakta; böylece karşılaştırmanın zemini tek tek bulgular yerine çalışmaların genel yönelimleri üzerine kurulmaktadır.

Işık (2013) devlet kurumlarının mesajlarını ağırlıklı olarak polis operasyonları üzerinden medyaya taşıdığını ve bu sürecin haber gündemini operasyonel-adli bir çerçeveye yönlendirdiğini göstermiş; Şekercioğlu (2018) haberlerin büyük ölçüde operasyonel çerçevede sunulduğunu, sağlık ve önleme boyutunun geri planda kaldığını ortaya koymuştur. Solmaz ve Okumuş (2015) bonzai haberlerinin korku ve panik odaklı bir dille çerçevelendiğini saptamış; Gezen (2018) ise bağımlıların medyada cezalandırılması gereken bireyler olarak kurgulandığına ve bu temsilin toplumsal etiketlemeyi derinleştirdiğine dikkat çekmiştir.

Uluslararası literatürde Orcutt ve Turner (1993), şok edici sayılar olarak kavramsallaştırdıkları örüntüde büyük rakamların panik söylemini pekiştirdiğini göstermiştir. Chermak (1997) polis ve savcılık kaynaklarına dayanan haberciliğin sorunu suç ve ceza üzerinden konumlandığını; Teece ve Makkai (2000) Avusturalya'da operasyon ve mahkumiyet haberlerine ayrılan alanın tedavi ve önleme

içeriklerinden belirgin biçimde fazla olduğunu saptamıştır. Taylor (2008) medyanın kullanıcıları toplumun dışındakiler olarak kurduğunu, Jernigan ve Dorfman (1996) baskın görsel çerçevenin suç ve şiddet yönelimli olduğunu ortaya koymuş; Belackova vd. (2011) medya türleri arasında içerik farklılıkları saptamış, Lancaster vd. (2011) medya temsili ile politika çıktıları arasındaki ilişkiyi modelleyen bir çerçeve sunmuştur.

Türkiye'de sorunun büyüdüğü bilinmesine karşın, ulusal gazetelerin bu sorunu hangi çerçevede, hangi aktörlere odaklanarak ve hangi görsel pratiklerle ele aldığı çok gazeteli ve sistematik biçimde araştırılmamıştır. Mevcut çalışmaların büyük bölümü tek gazete ya da kısa bir zaman dilimiyle sınırlıdır; haber söylemi ile fotoğraf kullanımı, aktör temsili, başlık dili ve sayfa konumlandırmasını birlikte ele alan bir analiz literatürde yer almamaktadır. Bu boşluk araştırmanın temel problemini tanımlamaktadır.

Bu çalışma, ulusal ve uluslararası literatürden beslenerek Türkiye özelinde güncel ve sistematik bir veri seti üzerinden uyuşturucu haberlerini hem nicel hem nitel boyutlarıyla incelemektedir. Hedeflenen başlıca katkılar şunlardır:

- 1- Türk basınında uyuşturucu haberlerinin sunum biçimlerine ilişkin güncel, çok gazeteli ve sistematik veriler üretmek,
- 2- Habercilikteki temel örüntüleri ulusal ve uluslararası kuramsal çerçeveye ilişkilendirerek açıklamak,
- 3- Söylem analizi ile içerik analizini bütünleştirerek hem nicel hem nitel düzeyde anlamlı bulgular ortaya koymak,
- 4- Uyuşturucu haberciliğinin iyileştirilmesine yönelik kanıta dayalı somut önerilere zemin hazırlamak.

KURAMSAL ÇERÇEVE

Bu çalışmanın kuramsal zeminini Van Dijk'ın söylem analizi yaklaşımı, gündem belirleme ve çerçeveleme kuramları ile toplumsal gerçekliğin inşası yaklaşımı oluşturmaktadır. Van Dijk söylem analizini, dil kullanımı, iletişim ve toplumsal bağlam arasındaki ilişkilerin disiplinler arası incelenmesi olarak tanımlar; bu perspektiften söylem, toplumsal anlamların üretildiği, ideolojilerin yeniden üretildiği ve iktidar ilişkilerinin meşrulaştırıldığı dinamik bir toplumsal eylemdir (Van Dijk, 1983). Haber söylemi özelinde gazeteciler tarafsız bir ayna tutmaz; gerçekliği ideolojik tercihler ve kurumsal kısıtlamalar doğrultusunda kurarlar. Haber metinlerinde en üstteki bilgiler yalnızca en önemli olduğu için değil, ideolojik yönelimler belirli olayları önemli kıldığı için üstte yer alır (Van Dijk, 1988, 1991). Bu yaklaşım haber metnini iç içe geçmiş düzeylerden oluşan bir bütün olarak ele alır: başlık ve haber girişinde yoğunlaşan makro yapı metnin en üst düzeydeki anlamını taşır; sözcük seçimleri ile tümce kuruluşlarının yer aldığı mikro

yapı bu anlamı ayrıntıda kurar; abartma, metafor ve sayısal vurgu gibi araçların işlediği retorik örgütlenme ise metnin inandırıcılığını sağlar.

Van Dijk'a göre ideoloji haber metinlerinde açık propaganda biçiminde değil; sözcük seçimleri, bilgi hiyerarşisi, kaynak seçimi ve söylem yapısındaki örtük düzenlemeler aracılığıyla işler. "Uyuşturucu taciri yakalandı" ile "madde bağımlısı gözaltına alındı" ifadeleri aynı olaya ilişkin farklı anlamsal çerçeveler üretir (Van Dijk, 1998). Bilişsel bağlam modelinde haber üreticilerinin zihinsel modelleri metne yansırken üretilen metin de okuyucuların bilişsel temsillerini yönlendirir (Van Dijk, 2008a); söylemsel iktidar ise neyin ve nasıl söyleneceği üzerindeki denetim yoluyla işler (Van Dijk, 2008b).

Çalışmada başvurulacak ikinci eksen gündem belirleme ve çerçeveleme yaklaşımlarıdır. Medya, insanların ne düşüneceklerini doğrudan belirlemese de neyi düşünecekleri üzerinde sistematik bir etki kurar (McCombs ve Shaw, 1972); çerçeveleme ise algılanan gerçekliğin belirli yönlerini seçip sorunun tanımı, nedenleri, ahlaki değerlendirme ve çözüm önerisi biçiminde organize etmektir (Entman, 1993). Uyuşturucu haberlerinin adli-operasyonel çerçeveye sunulması, sağlık politikası, tedaviye erişim ve önleme programlarının medya gündeminin dışında bırakılması anlamına gelir. Üçüncü eksen olan toplumsal gerçekliğin inşası yaklaşımında (Berger ve Luckmann, 1966) medyanın sunumu, söylem seçimleri, fotoğraf tercihleri ve kaynak yapıları aracılığıyla yürütülen aktif bir anlam kurma pratiği olarak ele alınır.

İçerik analizi, iletişim içeriğinin nesnel, sistematik ve nicel olarak betimlendiği bir araştırma tekniğidir (Berelson, 1952/1984). Ancak Gökçe'nin (2006) belirttiği üzere yöntemin derinliği, gözlemlenebilir özelliklerin ötesinde örtük anlam katmanlarının da açığa çıkarılmasını gerektirir: yüzey düzeyinde bir analiz haberlerin kaçının operasyonel olduğunu söyleyebilir, ancak bu haberlerin hangi söylem mekanizmalarıyla söz konusu çerçeveyi yeniden ürettiğini ortaya koyamaz. Bu nedenle çalışmada nicel içerik analizi, Van Dijk'ın söylem analizi çerçevesiyle bütünleşik biçimde kullanılmıştır.

YÖNTEM

ARAŞTIRMA SORULARI

Araştırmamanın temel amacı, Türkiye'de yüksek tirajlı gazetelerin uyuşturucu haberlerini hangi içerik özellikleriyle ve hangi söylemsel örüntüler çerçevesinde ürettiğini ortaya koymaktır. Bu amaçla, ilk yedisi betimsel, son ikisi ilişkisel nitelikte olmak üzere aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

Araştırma Sorusu 1: Haberler hangi sayfada ve ne büyüklükte yer almaktadır?

Araştırma Sorusu 2: Haberlerin coğrafi kaynağı nasıl dağılmaktadır?

Araştırma Sorusu 3: Fotoğraf kullanım sıklığı ve fotoğrafların konuları nasıl da-

ğılmaktadır?

Araştırma Sorusu 4: Operasyonel-adli içerik ile eğitici-uyarıcı-önleyici içerik arasındaki denge nasıldır?

Araştırma Sorusu 5: Madde türleri nasıl dağılmakta ve türün belirtilmediği haberlerin payı nedir?

Araştırma Sorusu 6: Öne çıkan aktörler kimlerdir ve fail-şüphelilerin demografik özellikleri nasıl sunulmaktadır?

Araştırma Sorusu 7: Haber başlıklarında magazinsel söylem ve bilanço ifadelerine ne ölçüde başvurulmaktadır?

Araştırma Sorusu 8: Haberin türü ile yayımlandığı sayfa arasında anlamlı bir ilişki var mıdır ve bu ilişki hangi hücrelerden kaynaklanmaktadır?

Araştırma Sorusu 9: Haber başlıklarında magazinsel söylem kullanımı ile bilanço ifadesi kullanımı arasında istatistiksel olarak anlamlı bir ilişki var mıdır?

EVREN, ÖRNEKLEM VE VERİ TOPLAMA

Araştırmanın evreni, 2022 yılı başında Türkiye'de yayın yapan ulusal gazetelerin tamamıdır. Örneklem, günlük ortalama tirajı en yüksek beş gazeteden (Hürriyet, Milliyet, Posta, Sabah, Sözcü) oluşturulmuştur; bu gazeteler en geniş okuyucu kitlesine ulaşmaları ve ulusal gündemin oluşmasındaki kritik işlevleri nedeniyle seçilmiştir. Tiraj sıralaması Basın İlan Kurumu'nun 1 Ocak 2022 tarihli listesine dayandırılmıştır (Basın İlan Kurumu [BİK], 2022). Tarama çerçevesini beş gazetenin altı aylık yayın dönemine ait toplam 905 nüsha (5 gazete x 181 gün) oluşturmuştur.

Zaman dilimi olarak 2022 yılının ilk altı ayı (1 Ocak – 30 Haziran) belirlenmiştir. Altı aylık dönem analiz edilebilir büyüklükte bir haber setine ulaşılmasını sağlamakta, büyük operasyonların yarattığı geçici dalgalanmaların örneklemi baskılaması riskini seyreletmekte ve pandemi sonrası normalleşme sürecine denk gelerek operasyonel habercilik ile sağlık odaklı içeriklerin dengesini gözlemlemeye elverişli bir kesit sunmaktadır.

Haber seti, beş gazetenin altı aylık döneme ait bütün nüshalarının taranmasıyla elde edilmiştir; çalışma gazete düzeyinde amaçlı seçime, haber düzeyinde tam sayıma dayanmaktadır. Nüshalara erişimde birincil kaynak Ajans Press ve InterPress arşivleri olmuş; 905 nüshanın tamamı bu iki arşiv üzerinden karşılaştırmalı taranmış, tutarsızlıklar Milli Kütüphane ve gazetelerin kendi arşivleriyle giderilmiştir. Anahtar kelime aramasıyla belirlenen her haber sayfa görüntüsü üzerinden doğrulanmış; sayfa konumu ve alan ölçümleri bu görüntüler esas alınarak kaydedilmiştir. Arama kriterleri uyuşturucu, madde bağımlılığı, uyarıcı madde, esrar, eroin, kokain, bonzai, bağımlı ve uyuşturucu taciri gibi kavramları kapsamış; bu kavramlardan en az birini içeren 357 haber örnekleme alınmıştır. Örneklemenin

dağılımı: Posta 113 (%32), Sabah 79 (%22), Sözcü 68 (%19), Hürriyet 56 (%16), Milliyet 41 (%11).

YÖNTEMSSEL YAKLAŞIM VE GEREKÇELENDİRME

Bu çalışmada karma yöntem benimsenmiştir (Creswell ve Plano Clark, 2018). Nicel boyut, genel tarama modelinden hareketle (Karasar, 2009) 357 haberi sistematik bir kodlama çerçevesinde inceleyerek frekans dağılımları üretmekte; nitel boyut başlık dili, aktör konumlandırması ve görsel anlam üretimi gibi söylemsel katmanların kavranmasını sağlamaktadır (Gökçe, 2006; Van Dijk, 1991, 2008a). İki boyut ardışık biçimde bütünleştirilmiş; nicel kodlamadan elde edilen dağılımlar söylemsel okumanın odaklandığı birimleri belirlemiş, nitel okumanın bulguları ise ayrı bir bölümde değil sayısal örüntülerle birlikte raporlanmıştır. Söylemsel okumanın hangi düzeylerde ve hangi işlem adımlarıyla yürütüldüğü aşağıda ayrıca açıklanmaktadır.

İSTATİSTİKSEL ANALİZ

Verilerin analizinde betimsel istatistiklerden (frekans ve yüzde dağılımları) yararlanılmıştır. Tablo 1–13'te yüzde değerleri en yakın tam sayıya yuvarlanmış olup sütun toplamaları bir puan sapma gösterebilir; Tablo 15 ve Tablo 16'da değerler bir ondalık basamakla verilmiştir. Betimsel dağılımların yanı sıra çapraz tablosu kurulabilen iki değişken çifti için ki-kare bağımsızlık testi yürütülmüş, etki büyüklüğü Cramer V ile (Cramer, 1946), hücre bazındaki sapmalar düzeltilmiş standartlaştırılmış artıklarla (Haberman, 1973) değerlendirilmiş, temel oranlar için Wilson skor yöntemiyle %95 güven aralıkları hesaplanmıştır (Wilson, 1927). Tüm testler iki yönlü olarak yürütülmüş ve anlamlılık düzeyi 0,05 kabul edilmiştir; ki-kare çözümlemelerinden önce beklenen frekans koşulu denetlenmiş, koşulun sağlanmadığı durumlarda kategoriler kuramsal olarak tutarlı biçimde birleştirilmiştir.

KODLAMA CETVELİ, ÖLÇÜTLER VE KATEGORİLER

Araştırma sürecinde Erdoğan'ın (2012) önerdiği aşamalara sadık kalınmıştır: sorunun belirlenmesi, örneklemin çıkarılması, ölçek ve birim belirleme, kodlama ve veri analizi, yorumlama ve raporlama. Kodlama cetvelindeki on üç ölçüt şunlardır: (1) haberin yayımlandığı sayfa, (2) kapladığı alan (sütun x cm), (3) haber kaynağının coğrafi konumu, (4) fotoğraf kullanımı, (5) fotoğraf konusu, (6) haberin türü, (7) madde türü, (8) aktör kategorisi, (9) aktörün yaş aralığı, (10) cinsiyeti, (11) tanınmışlığı, (12) başlıkta magazinsel söylem, (13) başlıkta bilanço ifadesi. Dokuzuncu, onuncu ve on birinci ölçütler yalnızca fail-şüpheli aktörlü haberlere uygulanmıştır; yaş, cinsiyet ve madde türü bilgisine metinden ulaşılamayan birimler belirtilmemiş kategorisinde toplanmıştır. Çok aktörlü haberlerde yaş kodlaması birincil aktör esas alınarak yapılmış, cinsiyette her ikisi kategorisi

kullanılmıştır; bu asimetri Tablo 9 ile Tablo 10'un doğrudan karşılaştırılmasını engellemektedir.

Altıncı ölçüt olan haberin türü çalışmanın analitik omurgasıdır: operasyonel-adli haberler gözaltı, baskın, tutuklama, dava ve mahkumiyet içeriklerini; eğitici-uyarıcı-önleyici haberler bağımlılığın sağlık boyutları, tedavi, önleme programları ve farkındalık içeriklerini kapsamaktadır. Başlıkta magazinsel söylem için duygusal yoğunluk taşıyan sözcük, metafor, argo ya da etiketleyici adlandırma veya tanınmışlık vurgusundan en az birinin bulunması yeterli sayılmış; değerlendirme yalnızca başlık üzerinden yapılmıştır.

Fotoğraflara ilişkin analiz iki aşamalıdır. Birinci aşamada her haberin ana fotoğrafı dört kategoriden birine (fail-şüpheli, güvenlik görevlisi, uyuşturucu madde, diğer) atanmış; birden fazla fotoğraflı haberlerde en büyük alanı kaplayan fotoğraf esas alınmıştır. İkinci aşamada görseller Van Dijk'ın sosyo-bilişsel yaklaşımı doğrultusunda nitel olarak okunmuş; sahne türüne ilişkin ayrı bir nicel kodlama yapılmadığından bu aşamanın bulguları söylemsel örüntüler olarak raporlanmıştır.

SÖYLEM ANALİZİNİN UYGULANMASI

Çalışmanın nitel boyutu, Van Dijk'ın haber söylemi çözümlemesi esas alınarak üç düzeyde yürütülmüştür: makro yapı, mikro yapı ve retorik örgütlenme (Van Dijk, 1988, 1991). Bu üç düzeyin okunması, metnin üretim ve alımlanma bağlamını hesaba katan sosyo-bilişsel katmanla birlikte tamamlanmıştır (Van Dijk, 2008a). Çözümleme birimi haberin bütünü olmakla birlikte okuma başlık, spot ve haber girişinde yoğunlaşmıştır; zira anlam yükünün büyük bölümü bu birimlerde toplanmakta, okuyucunun habere ilişkin ilk bilişsel çerçevesi de burada kurulmaktadır. 357 haberin tamamı bu çerçevede okunmuş; ayrıntılı çözümleme ise on ikinci ve on üçüncü ölçütlerden en az birinin karşılandığı 140 başlık ile bu başlıklara ait haber metinleri üzerinde yapılmıştır.

Makro düzeyde iki soru sorulmuştur. Birincisi tematik yapıya ilişkindir: başlık, spot ve ilk paragraf bir arada okunarak metnin en üst düzeydeki anlamı, yani semantik makro-önermesi çıkarılmıştır. Bu işlem, kabaca bir suç ortaya çıkarılmış ve failler yakalanmıştır biçiminde özetlenebilen adli-operasyonel makro-önerme ile bağımlılık önlenabilir ve tedavi edilebilir bir sağlık sorunudur biçiminde özetlenebilen sağlık odaklı makro-önerme arasındaki ayrımı görünür kılmıştır. İkinci soru şematik yapıya ilişkindir: haber şemasının hangi kategorilerinin (özet, olay, ardaan bilgisi, olayın sonuçları, uzman değerlendirmesi, yorum) metinde yer aldığı, hangilerinin dışarıda bırakıldığı birim birim işaretlenmiştir. Ardaan bilgisi ile uzman değerlendirmesinin büyük ölçüde yokluğu, haberin operasyon anıyla sınırlanmasının söylemsel karşılığı olarak okunmuştur.

Mikro düzeyde çözümleme sözcük seçimleri ve tümce yapısı üzerinde yürütülmüştür. Sözcük düzeyinde aktörlerin adlandırılması (baron, baroniçe, torbacı, zehir taciri, bağımlı, kullanıcı, hasta), maddeye ilişkin adlandırmalar (zehir, uyuşturucu, madde), niteleyiciler, argo ve örtmece kullanımları ile etiketleyici tamlamalar kaydedilmiştir; aynı olayın taciri yakalandı ya da bağımlısı gözaltına alındı biçiminde kurulmasının farklı anlamsal çerçeveler ürettiği kabulünden hareket edilmiştir (Van Dijk, 1998). Sentaktik düzeyde ise etken ve edilgen yapı tercihleri, edilgenleştirme yoluyla failin silindiği kuruluşlar (gözaltına alındı, ele geçirildi), eylemi olaya dönüştüren adlaştırmalar (operasyon, baskın, ele geçirme), aktörün tümce içindeki konumu ve kaynak aktarımının doğrudan mı dolaylı mı yapıldığı incelenmiştir. Bu düzeyde sorulan soru, kimin eyleyen kimin edilen konumunda kurulduğu ve sorumluluğun hangi yapılarla görünür ya da görünmez kıldığıdır.

Retorik düzeyde inandırıcılık ve etki üreten anlatım araçları ele alınmıştır: sayısal büyüklüklerin başlığa taşınması yoluyla kurulan bilanço retorisi, savaş (darbe, operasyon), hastalık ve kirlenme (zehir, bataklık) alanlarından beslenen metaforlar, abartma, karşıtlık kurma ve tanınmışlık vurgusu. Büyük rakamların panik söylemini pekiştirdiğine ilişkin yazın (Orcutt ve Turner, 1993) bu düzeyin yorumlanmasında başvuru çerçevesi olmuştur. Bağlam katmanında ise kaynak hiyerarşisi, yani hangi aktörün konuşma hakkına sahip kıldığı ve hangi aktörün yalnızca hakkında konuşulan konumunda bırakıldığı ile metin ve fotoğraf arasındaki pekiştirme ilişkisi değerlendirilmiştir; görsel okuma da aynı katmanların bir uzantısı olarak yürütülmüştür.

İşlem üç okuma turunda tamamlanmıştır. Birinci turda haberler bütüncül biçimde okunarak ilk izlenimler ve yinelenen ifadeler not edilmiş; ikinci turda yukarıdaki düzeylere ait işaretlemeler her birim için ayrı ayrı yapılmış; üçüncü turda ortaya çıkan örüntüler bütün haber setine geri götürülerek sınanmış, tek örneğe dayanan okumalar ayıklanmıştır. Okuma süresince tutulan analitik notlar, hangi başlığın hangi düzeyde hangi gerekçeyle işaretlendiğini kayda geçirmiş ve çözümlemenin izlenebilirliğini sağlamıştır. Söylemsel örüntüler ayrı bir bölümde değil, ilgili nicel dağılımların yanında raporlanmış; başlık söylemine ilişkin düzey bazlı çözümleme ise bulgular bölümünde ayrı bir alt başlık altında sunulmuştur.

GÜVENİLİRLİK VE GEÇERLİLİK

Kapsam geçerliliği bakımından kodlama cetvelinin ölçütleri, içerik analizi yazınındaki aşamalandırmaya bağlı kalınarak oluşturulmuştur (Erdoğan, 2012; Gökçe, 2006). Analizin geçerliliğini ve güvenilirliğini sağlamak amacıyla yazının dışındaki üç bağımsız kodlayıcıdan destek alınmış, kodlayıcılar önceden eğitilmiştir. Güvenilirlik, kodlayıcı-içi tutarlılık ve kodlayıcılar arası uzlaşma olmak üzere iki düzeyde ve 357 birimin tamamı üzerinde sınanmıştır.

KODLAYICI-İÇİ TUTARLILIK

Bu düzey, aynı kodlayıcının aynı haber birimini farklı zamanlarda aynı biçimde kodlayıp kodlamadığını ölçmektedir. Üç kodlayıcının her biri 357 haberin tamamını birer aylık aralıklarla üç kez kodlamış, turlar karşılaştırılarak tutarsız kodlamalar yeniden gözden geçirilmiştir. Tablolarda raporlanan veriler bu gözden geçirme sonrasındaki nihai kodlama setine dayanmaktadır.

KODLAYICILAR ARASI UZLAŞI

Bu düzey, üç kodlayıcının aynı haber birimlerini bağımsız olarak aynı kategorilere atayıp atamadığını ölçmektedir. Uzlaşılan birimler ilgili kategoriye atanmış, uzlaşa sağlanamayan birimler diğer kategorisinde toplanmıştır; bu çözüm daha ihtiyatlı olmakla birlikte diğer kategorisini kısmen artık kümeye dönüştürmekte ve yalnızca bu kategorinin tanımlı olduğu ölçütlerde (5, 6, 7 ve 8) uygulanabilmiştir. Diğer ölçütlerde uzlaşmazlıklar kodlama kuralları ışığında yeniden inceleme yoluyla giderilmiştir. Uzlaşa, kodlayıcı çiftleri bazında Scott'un pi katsayısıyla (Scott, 1955) hesaplanmış ve on üç ölçüt için toplu değer $\pi = 0,78$ ($N = 357$) bulunmuştur; bu değer literatürdeki 0,70 eşiğinin üzerindedir.

Katsayı seçimi ölçüm düzeyine göre yapılmıştır. Ölçütler nominal ölçekli ve büyük bölümü ikiden fazla kategorili olduğundan, şans uzlaşısını gözlenen kategori dağılımı üzerinden düzelteren Scott'un pi katsayısı tercih edilmiştir. Çok kodlayıcı tasarımlarda sıklıkla başvuru alan Fleiss'in kappa (Fleiss, 1971) ve Krippendorff'un alfa (Krippendorff, 2004) katsayıları, uzlaşının kodlayıcı çiftleri bazında hesaplandığı bu tasarımda tercih edilmemiştir; nitel yargıya dayanan nominal kodlamalar için benimsenen 0,70 eşiği ise Perreault ve Leigh'in (1989) ölçütüne dayandırılmıştır.

Sayfa konumu, fotoğraf varlığı ve coğrafi kapsam gibi ölçütler doğrudan gözlemlenebilir nitelikteyken haberin türü, başlıkta magazinsel söylem ve bilanço ifadesi kodlayıcı yorumuna açıktır; bu nedenle $\pi = 0,78$ değeri yorum gerektiren ölçütlerde sağlanan uzlaşının doğrudan kanıtı olarak değil, on üç ölçütün ortalaması olarak okunmalıdır.

NİTEL ÇÖZÜMLEMENİN GÜVENİLİRLİĞİ

Söylemsel okumanın güvenilirliği, nicel kodlamadan farklı ölçütlerle ele alınmıştır. Çözümlemenin izlenebilirliği, hangi başlığın hangi düzeyde hangi gerekçeyle işaretlendiğini kayda geçiren analitik notlarla sağlanmış; böylece okumanın dayandığı ölçütler metnin dışında da denetlenebilir hâle getirilmiştir. Üç okuma turu arasında bir aylık aralıklar bırakılarak aynı birimlere ilişkin yorumların zaman içinde tutarlılığı sınanmış, turlar arasında farklılaşan okumalar kodlama notları ışığında yeniden değerlendirilmiştir. Ayrıca örnek başlıkların düzey bazlı işaretlemeleri, kodlama cetvelinin ilgili ölçütleriyle karşılaştırmalı biçimde ye-

niden denetlenmiş; işaretleme ile kodlamanın ayrıştığı birimlerde daha ihtiyatlı yorum benimsenmiştir.

Buna karşın söylemsel okumanın yorumlayıcı niteliği gereği bulguların bir katsayıya indirgenmediği belirtilmelidir. Bu bölümde sunulan örüntüler, tek tek örneklerden değil, haber setinin bütününde yinelenen ve nicel dağılımlarla da desteklenen kuruluşlardan türetilmiştir; yalnızca bir ya da iki haberde gözlenen okumalar bulgu olarak raporlanmamış, örnekleyici nitelikte aktarılmıştır.

ETİK BEYAN

Bu çalışmanın veri kaynağı kişisel veri içermeyen, kamuya açık gazete arşivleridir; çalışma doküman incelemesi niteliğinde olup Yükseköğretim Kurumları Bilişimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi (Yükseköğretim Kurulu [YÖK], 2016) kapsamında etik kurul izni gerektirmemektedir. Finansal destek alınmamış, çıkar çatışması bulunmamaktadır. Çalışma tek yazarlı olup üç bağımsız kodlayıcının katkısı yalnızca kodlama işlemiyle sınırlı kalmıştır.

BULGULAR

Bu bölümde nicel içerik analizi bulguları sunulmakta; söylem analizine ve fotoğrafların nitel okumasına dayalı örüntüler ise sayısal bulgularla bütünleşik biçimde tartışma bölümünde ele alınmaktadır. Bulgular kodlama cetvelindeki ölçüt sırası izlenerek Tablo 1–13'te betimsel düzeyde, Tablo 14–16'da ise ilişkisel düzeyde sunulmaktadır.

Beş gazetede 2022 yılının ilk altı ayında yayımlanan 357 haberin 5'i manşetten, 39'u birinci, 12'si ikinci, 101'i üçüncü sayfada, 200'ü ise diğer sayfalarda yer almıştır (sırasıyla %1, %11, %3, %28 ve %56; Tablo 1). Manşet ve birinci sayfa kategorileri birbirini dışlayacak biçimde tanımlandığından birinci sayfada yayımlanan haberlerin toplamı 44'tür. Üçüncü sayfa, Türk gazeteciliğinde geleneksel olarak suç ve polis haberciliğine ayrılan bölüme karşılık gelmektedir.

Tablo 1.

Haberin Yayımlandığı Sayfa

Haberin yayımlandığı sayfa	Sayı	Yüzde %
Manşet	5	1
1. sayfa	39	11
2. sayfa	12	3
3. sayfa	101	28
Diğer sayfalar	200	56
Toplam	357	99

Not. Yüzde değerleri en yakın tam sayıya yuvarlandığından sütun toplamı 100'den bir puan sapabilmektedir.

Ölçümlerin karşılaştırılabilir kalması amacıyla tam sayfa boyutu tek bir referans sayfa üzerinden tanımlanmış ve beş gazete için 7 sütun x 67,5 cm = 472,5 sütun x cm değeri kabul edilmiştir. Posta tabloid, diğer dört gazete büyük boy formatta yayımlandığından oran değerleri gerçek sayfa alanının değil ortak referans sayfanın oranı olarak okunmalıdır. Toplam 357 haber 23.231 sütun x cm alan kaplamakta, bir haber ortalama 65,07 sütun x cm yer tutmakta ve bu bir gazete sayfasının yaklaşık %14'üne, başka bir deyişle yedide birinden azına karşılık gelmektedir.

Tablo 2.
Haberin Kapladığı Alan

Ölçüm	Değer
Toplam kaplanan alan (357 haber)	23.231 sütun x cm
Haber başına ortalama alan	65,07 sütun x cm
Ortalama alanın tam sayfaya oranı (%)	14

İncelenen 357 haberin 306'sı (%86) yurt içi, 51'i (%14) yurt dışı kaynaklıdır; yurt içi haberler ağırlıklı olarak yerel ve ulusal polis operasyonlarına, yurt dışı haberler uluslararası kaçakçılık operasyonlarına ilişkindir (Tablo 3).

Tablo 3.
Habere Kaynak Olan Yer

Habere kaynak olan yer	Sayı	Yüzde %
Yurt içi	306	86
Yurt dışı	51	14
Toplam	357	100

İncelenen 357 haberin 315'inde (%88) fotoğraf kullanılmış, 42'sinde (%12) fotoğrafa yer verilmemiştir (Tablo 4). Fotoğraf kullanılmayan haberlerin büyük bölümü kısa haber formatındaki küçük haberlerden oluşmaktadır.

Tablo 4.
Haberde Fotoğraf Kullanımı

Haberde fotoğraf	Sayı	Yüzde %
Var	315	88
Yok	42	12
Toplam	357	100

Fotoğraf kullanılan 315 haberde fotoğrafların %48'i fail ya da şüphelileri, %16'sı güvenlik görevlilerini, %15'i uyuşturucu maddeyi göstermekte, %21'i diğer kategorisindedir (Tablo 5). Bağımlı bireyler, tedavi merkezleri ve uzmanlar ayrı kategoriler olarak kodlanmadığından bu ögelere ilişkin sıklık raporlanamamakta;

kodlanan kategorilerin ağırlıklı bölümünün – fail-şüpheli ve güvenlik görevlisi kategorileri birlikte %64 – suç ve kolluk bağlamına ait olması, sağlık ve tedavi bağlamına ait görsellerin baskın olmadığına işaret etmektedir.

Tablo 5.

Haber Fotoğrafının Konusu

Fotoğrafın konusu	Sayı	Yüzde %
Fail – şüpheli	151	48
Güvenlik görevlileri	51	16
Uyuşturucu madde	46	15
Diğer	67	21
Toplam	315	100

İncelenen 357 haberin 303'ü (%85) operasyonel-adli odaklı, 31'i (%9) eğitici-uyarıcı-önleyici türde, 23'ü (%6) diğer kategorisindedir (Tablo 6). Eğitici haberler arasında madde bağımlılığı sempozyumları, okullarda gerçekleştirilen bilinçlendirme etkinlikleri ve uzman görüşleri yer almaktadır.

Tablo 6.

Haberin Türü

Haberin türü	Sayı	Yüzde %
Operasyonel-adli	303	85
Eğitici-uyarıcı-önleyici	31	9
Diğer	23	6
Toplam	357	100

Madde türleri açısından esrar-kenevir %22 ile en sık konu edilen kategoridir; madde türü belirtilen 254 haber esas alındığında bu oran %30'a yükselmektedir. Bunu %18 ile birden fazla madde içeren haberler, %10 ile eroin, %9 ile diğer maddeler, %7 ile kokain, %4 ile ecstasy ve %2 ile bonzai izlemektedir. Toplam 103 haberde (%29) madde türü hiç belirtilmemiştir; bu, Tablo 7'deki en yüksek paya sahip kategoridir.

Tablo 7.

Habere Konu Olan Madde Türü

Habere konu olan madde türü	Sayı	Yüzde %
Eroin	37	10
Kokain	24	7
Esrar – kenevir	77	22
Ecstasy	13	4
Bonzai	8	2

Habere konu olan madde türü	Sayı	Yüzde %
Diğer	32	9
Birden fazla	63	18
Belirtilmemiş	103	29
Toplam	357	101

Not. Yüzde değerleri en yakın tam sayıya yuvarlandığından sütun toplamı 100'den bir puan sapabilmektedir.

İncelenen 357 haberin 173'ünde (%48) fail ya da şüpheliler, 108'inde (%30) güvenlik görevlileri, 23'ünde (%6) uzmanlar haber öznesi olmuş; 53 haber (%15) diğer kategorisinde toplanmıştır (Tablo 8).

Tablo 8.

Haberin Aktörü

Haberin aktörü	Sayı	Yüzde %
Fail – şüpheli	173	48
Güvenlik görevlileri	108	30
Uzman	23	6
Diğer	53	15
Toplam	357	99

Not. Yüzde değerleri en yakın tam sayıya yuvarlandığından sütun toplamı 100'den bir puan sapabilmektedir.

Aktörü fail ya da şüpheli olan 173 haberde 7 haberde (%4) aktör 12-17, 16 haberde (%9) 18-24, 24 haberde (%14) 25-39, 15 haberde (%9) 40 yaş ve üzeri aralığındadır; 111 haberde (%64) yaş bilgisine ulaşılammıştır (Tablo 9). Yaşı belirlenebilen 62 haberin 23'ü (%37) 12-24 yaş aralığındadır.

Tablo 9.

Haber Aktörünün (Fail – Şüpheli) Yaş Aralığı

Aktörün yaş aralığı	Sayı	Yüzde %
12 – 17 yaş	7	4
18 – 24 yaş	16	9
25 – 39 yaş	24	14
40 yaş ve üzeri	15	9
Belirtilmemiş	111	64
Toplam	173	100

Fail-şüpheli aktörlü 173 haberin 67'sinde (%39) aktörün erkek, 31'inde (%18) kadın, 48'inde (%28) her iki cinsiyetten bireyler olduğu, 27 haberde (%16) ise aktörün cinsiyetine ilişkin bilginin belirtilmediği görülmüştür (Tablo 10).

Tablo 10.*Haber Aktörünün (Fail – Şüpheli) Cinsiyeti*

Aktörün cinsiyeti	Sayı	Yüzde %
Erkek	67	39
Kadın	31	18
Her ikisi	48	28
Belirtilmemiş	27	16
Toplam	173	101

Not. Yüzde değerleri en yakın tam sayıya yuvarlandığından sütun toplamı 100'den bir puan sapabilmektedir.

Fail-şüpheli aktörlü 173 haberin 31'inde (%18) aktörün tanınmış ya da ünlü bir kişi olduğu, 142'sinde (%82) ise aktörün kamuoyunca tanınmayan bireylerden oluştuğu tespit edilmiştir (Tablo 11).

Tablo 11.*Haber Aktörünün (Fail – Şüpheli) Tanınmış Kişi Olma Durumu*

Aktörün tanınmışlığı	Sayı	Yüzde %
Evet	31	18
Hayır	142	82
Toplam	173	100

İncelenen 357 haberin 90'ında (%25) başlıkta magazinsel söylem, çarpıcı ya da abartılı ifadeler kullanılmıştır (Tablo 12). Bu oran beş gazetenin toplamı üzerinden hesaplanmış olup gazete bazında ayrıştırılmamıştır. Magazinsel söylem içeren 90 başlıktan gazete bazında seçilmiş örnekler Ek'te sunulmaktadır.

Tablo 12.*Haber Başlığında Çarpıcı İfade – Magazinsel Söylem*

Başlıkta magazinsel söylem	Sayı	Yüzde %
Var	90	25
Yok	267	75
Toplam	357	100

İncelenen 357 haberin 64'ünde (%18) başlıkta sayısal bilanço ifadelerine (ele geçirilen madde miktarı, gözaltı sayısı, operasyonun kapsadığı il sayısı vb.) yer verilmiştir (Tablo 13). On ikinci ve on üçüncü ölçütler birbirini dışlamadığından bir başlık her iki niteliği birlikte taşıyabilmekte; her iki ölçütü karşılayan başlık sayısı 14'tür (%4). Başlıkların 76'sı yalnızca magazinsel söylem, 50'si yalnızca bilanço ifadesi içermekte, toplam %39'u (140 başlık) en az bir dramatize edici dilsel araca başvurmaktadır.

Tablo 13.

Haber Başlığında Bilanço

Haber başlığında bilanço	Sayı	Yüzde %
Var	64	18
Yok	293	82
Toplam	357	100

Haber türü ile haberin yayımlandığı sayfa arasındaki çapraz dağılım Tablo 14'te sunulmakta; satır ve sütun toplamaları Tablo 1 ve Tablo 6'daki değerlerle birebir örtüşmektedir. Ki-kare testi, etki büyüklüğü ve artık analizi izleyen alt bölümde verilmektedir.

Tablo 14.

Haberin Türüne Göre Yayımlandığı Sayfa (Çapraz Dağılım)

Haberin türü	Manşet	1. sayfa	2. sayfa	3. sayfa	Diğer	Toplam
Operasyonel-adli	5	33	8	96	161	303
Eğitici-uyarıcı-önleyici	0	4	3	2	22	31
Diğer	0	2	1	3	17	23
Toplam	5	39	12	101	200	357

BAŞLIK SÖYLEMİ ÇÖZÜMLEMELERİ

Başlıklara ilişkin sayısal dağılımlar, bu dağılımı üreten dilsel kuruluşlarla birlikte okunduğunda anlamını bulmaktadır. Aşağıda, magazinsel söylem ve bilanço ifadesi kodlanan başlıklardan seçilen örnekler yöntem bölümünde tanımlanan düzeyler uyarınca çözümlenmektedir; örneklerin gazete bazındaki tam listesi ekte sunulmuştur. Makro düzeyde başlıkların büyük bölümü, haberi bir suçun ortaya çıkarılışı ve faillerin yakalanışı olarak temalaştırır. "Dev Operasyon: 1 Ton Zehir Ele Geçirildi" ve "11 İlde Baron ve Baroniçe Operasyonu" başlıkları, metnin en üst düzeydeki anlamını doğrudan operasyon anına bağlar; olayın ardalanı, maddenin nasıl dolaşıma girdiği ya da bağımlılığın hangi koşullarda oluştuğu bu makro-önermenin dışında kalır. "Öğrenciler Uyuşturucu Bataklığına Çekiliyor" başlığı ise istisnai bir konum taşır: makro-önerme bir tehdidin yayılışı üzerine kurulmuştur; ancak tehdidin kaynağı belirsiz bırakıldığı için haber, uyarıcı bir çerçeveye yerleşmekle birlikte önleyici bilgi taşımaz.

Mikro düzeyde en belirgin örüntü adlandırmalarda görülür. "Baron", "baroniçe", "torbacı", "kartel baronu" ve "Türk Escobar" gibi adlandırmalar, fail-şüpheliyi yerleşik suç anlatılarının ve popüler kültür figürlerinin kalıplarına yerleştirir; "zehir taciri" ve "zehir" adlandırmaları ise maddeyi farmakolojik bir nesne olmaktan çıkarıp ahlaki bir kirlilik alanına taşır. "ODTÜ'lü Torbacı" ve "Holding Patronu Uyuşturucu Baronu" başlıklarında adlandırma, aktörün toplumsal statüsüyle yan

yana getirilerek haber değeri statü ile suç arasındaki karışıklıktan üretilir. "Tek Böbrekli Baron" ile "Böbreğini Satıp İmalathane Kurdu" başlıklarında ise bedensel ayrıntı, olayın nedenlerinin yerini alan bir merak ögesine dönüşür.

Sentaktik düzeyde edilgen kuruluşların ağırlığı dikkat çekicidir. "Tüm Baronlar ve Baroniçeler Gözaltına Alındı", "Dev Operasyon: 1 Ton Zehir Ele Geçirildi" ve "Sevgilisi Fotoğraf Paylaştı Kartel Baronu Yakalandı" başlıklarında eylemi gerçekleştiren kurum tümce yüzeyinde görünmez; güvenlik aygıtı, adı anılmadan eyleyen konumunu korur. Buna karşılık fail-şüpheli, etken kuruluşlarda bile yalnızca eyleminin nesnesi olarak konumlanır. "Magnum 95 Kilo Eroini Buldu" başlığında eyleyen bir narkotik köpeğidir; öznenin bu biçimde seçilmesi haberi bireysel bir başarı öyküsüne yaklaştırırken kurumsal ve politika düzeyindeki bağlamı devre dışı bırakır. "Zehir Tacirlerine Darbe" gibi adlaştırmalı başlıklarda ise eylem bir olaya dönüştürülerek fail, zaman ve sorumluluk ilişkileri tümceden düşer.

Retorik düzeyde üç araç öne çıkar. Birincisi bilanço retoriğidir: "1 Ton Zehir", "95 Kilo Eroin" ve "İstanbul'da Rekor Uyuşturucu" başlıklarında sayısal büyüklük, haberin inandırıcılığını ve etkisini taşıyan asıl unsur hâline gelir. İkincisi savaş ve kirlenme alanlarından beslenen metaforlardır: "darbe", "operasyon", "zehir", "bataklik" ve "korku tünelleri" ifadeleri, sorunu üzerine gidilmesi gereken bir düşman olarak kurar. Üçüncüsü tanınmışlık ve magazinsel merak vurgusudur: "Racon Masasında Ne Oldu", "Kimyager Sevgili ile Zehir İmalatı" ve "Türk Escobar için Saygıda Kusur Etme Talimatı Vermiş" başlıkları, olayın toplumsal boyutunu kişisel bir anlatının içine yerleştirir. Bağlam katmanında bu üç aracın ortak sonucu, konuşma hakkının güvenlik kaynaklarında toplanması ve sağlık, tedavi ya da önleme alanından bir sesin başlık düzeyinde hiç görünmemesidir.

İLİŞKİSEL BULGULAR VE GÜVEN ARALIKLARI

Çalışmada yer alan ilişkisel analizler iki değişken çiftiyle sınırlandırılmıştır: haber türü ile yayımlandığı sayfa, başlıkta magazinsel söylem ile bilanço ifadesi. Her iki çift için ki-kare bağımsızlık testi uygulanmış, etki büyüklüğü Cramer V ile değerlendirilmiş, birinci testte hücre bazındaki sapmalar düzeltilmiş standartlaştırılmış artıklarla incelenmiştir.

Beklenen frekans koşulu için sayfa kategorileri üç düzeyde birleştirilmiştir: ön sayfalar (56 haber), üçüncü sayfa (101 haber) ve diğer sayfalar (200 haber). Elde edilen 3x3 tabloda iki hücrede beklenen frekans 5'in altında kalmış (3,61 ve 4,86); beşin altındaki hücrelerin oranı (%22) Cochran'ın (1954) %20 eşliğini marjinal biçimde aşmaktadır. Test, haber türü ile sayfa konumu arasında anlamlı bir ilişki olduğunu göstermektedir: $\chi^2(4) = 12,44$; $p = 0,014$; Cramer V = 0,13; etki büyüklüğü küçük düzeydedir.

Düzeltilmiş standartlaştırılmış artıklar ilişkinin hangi hücrelerden kaynaklandığını göstermektedir (Tablo 15): operasyonel-adli haberler üçüncü sayfada beklenenin belirgin biçimde üzerinde (+3,37), diğer sayfalarda altında (-2,60); eğitici-uyarıcı-önleyici haberler ise üçüncü sayfada beklenenin belirgin biçimde altındadır (-2,83). Bu örüntü, üçüncü sayfanın suç ve polis haberciliğine ayrılmış editoryal bir alan olduğu değerlendirmesini istatistiksel olarak desteklenen bir ilişki haline getirmektedir.

İkinci değişken çifti için yürütülen test, başlıkta magazinsel söylem kullanımı ile bilanço ifadesi kullanımı arasında anlamlı bir ilişki bulunmadığını göstermektedir: magazinsel söylem içeren 90 başlığın 14'ünde (%16) bilanço ifadesi de yer alırken, magazinsel söylem içermeyen 267 başlığın 50'sinde (%19) bilanço ifadesine başvurulmuştur; ki-kare(1) = 0,46; p = 0,498; phi = 0,04 (süreklilik düzeltmesiyle ki-kare(1) = 0,27; p = 0,604). Dört hücrenin tamamında beklenen frekans 5'in üzerindedir. Bu sonuç, iki dramatize edici dilsel aracın birbirinin yerine geçen alternatifler olarak değil birbirinden bağımsız biçimde kullanıldığına işaret etmektedir.

Tablo 15.

Haber Türü x Sayfa Grubu Çapraz Tablosunda Artık Analizi

Haber türü	Sayfa grubu	Gözlenen	Beklenen	Artık
Operasyonel-adli	Ön sayfalar	46	47,5	-0,62
Operasyonel-adli	3. sayfa	96	85,7	+3,37
Operasyonel-adli	Diğer sayfalar	161	169,7	-2,60
Eğitici-uyarıcı-önleyici	Ön sayfalar	7	4,9	+1,10
Eğitici-uyarıcı-önleyici	3. sayfa	2	8,8	-2,83
Eğitici-uyarıcı-önleyici	Diğer sayfalar	22	17,4	+1,75
Diğer	Ön sayfalar	3	3,6	-0,36
Diğer	3. sayfa	3	6,5	-1,68
Diğer	Diğer sayfalar	17	12,9	+1,79

Tablo 16.

Temel Kategorilere İlişkin Oranlar ve %95 Güven Aralıkları (Wilson)

Kategori	Sayı / n	Yüzde %	GA %95
Operasyonel-adli	303 / 357	84,9	80,8–88,2
Eğitici-uyarıcı-önleyici	31 / 357	8,7	6,2–12,1
Manşetten yayımlanan	5 / 357	1,4	0,6–3,2
Üçüncü sayfada yayımlanan	101 / 357	28,3	23,9–33,2
Fotoğraf kullanılan	315 / 357	88,2	84,5–91,2
Yurt içi kaynaklı	306 / 357	85,7	81,7–89,0

Kategori	Sayı / n	Yüzde %	GA %95
Madde türü belirtilmemiş	103 / 357	28,9	24,4–33,8
Esrar – kenevir konulu	77 / 357	21,6	17,6–26,1
Aktörü fail – şüpheli	173 / 357	48,5	43,3–53,6
Aktörü uzman	23 / 357	6,4	4,3–9,5
Başlıkta magazinsel söylem	90 / 357	25,2	21,0–30,0
Başlıkta bilanço ifadesi	64 / 357	17,9	14,3–22,2
Her iki başlık ölçütü birlikte	14 / 357	3,9	2,4–6,5
En az bir dramatize edici araç	140 / 357	39,2	34,3–44,4
Fotoğrafta fail – şüpheli	151 / 315	47,9	42,5–53,4
Yaş belirtilmemiş	111 / 173	64,2	56,8–70,9
Tanınmış kişi	31 / 173	17,9	12,9–24,3
Erkek aktör	67 / 173	38,7	31,8–46,2
12 – 24 yaş grubu	23 / 62	37,1	26,2–49,5

Not. Güven aralıkları Wilson skor yöntemiyle hesaplanmıştır. İlk on dört satırda payda örneklemin tamamıdır (N = 357); *Fotoğrafta fail-şüpheli* satırında payda fotoğraf içeren haberler (n = 315), *Yaş belirtilmemiş*, *Tanınmış kişi* ve *Erkek aktör* satırlarında aktörü fail-şüpheli olan haberler (n = 173), *12–24 yaş grubu* satırında ise yaşı belirlenebilen haberlerdir (n = 62).

TARTIŞMA

Araştırmanın en merkezi bulgusu, incelenen 357 haberin büyük çoğunluğunun operasyonel-adli nitelik taşıması, eğitici-uyarıcı-önleyici içeriğin ise marjinal bir paya sahip olmasıdır. Bu oranın büyüklüğünden çok onu üreten mekanizma analitik ilgiyi hak etmektedir: polis ve savcılık bültenleri düzenli, doğrulanmış ve editoryal maliyeti düşük bir haber akışı sunarken tedavi süreçleri, önleme programları ve bağımlılığın sosyoekonomik nedenleri ne takvimlenebilir bir olay üretmekte ne de hazır görsel malzeme sağlamaktadır. Haber değeri ölçütlerinin olaya ve somutluğa yaptığı vurgu, yapısal nitelikteki sağlık boyutunu dezavantajlı konuma düşürmektedir.

Van Dijk'ın haber söylemi çözümlemesi bu mekanizmanın söylemsel sonucunu görünür kılar: devlet kaynaklı bilginin temel haber girdisi olarak benimsenmesi yalnızca içerik yanlılığı değil, haberin dilini ve söylemsel tutumunu da biçimlendirir; kaynağın sunduğu çerçeve hazır bir kalıp işlevi görmekte, uyuşturucu sorunu habere bir ceza ve denetim meselesi olarak girmektedir (Van Dijk, 1988, 1991). Söz konusu olan bilinçli bir editoryal yanlılık değil, kaynak ilişkilerinin söyleme dönüşmesidir; haberin kurumsal kaynağı ayrı bir ölçüt olarak kodlanmadığından bu değerlendirme literatüre dayalı ihtiyatlı bir yorumdur. Gündem belirleme ve çerçeveleme kuramları açısından ise böyle biçimlenen bir medya

gündemi, sorunun sağlık politikasının değil güvenlik ve ceza politikasının konusu olarak algılanmasına katkı sunabilir (Işık, 2013).

Bu bulgu uluslararası literatürle örtüşmektedir: Chermak (1997) ABD basınında uyuşturucu haberlerinin polis kaynaklarına derin biçimde bağımlı olduğunu, Teece ve Makkai (2000) Avustralya'da sağlık odaklı içeriğin operasyon ve mahkumiyet haberlerinin gerisinde kaldığını göstermiştir. Türkiye bağlamında Işık'ın (2013) ve Şekercioğlu'nun (2018) bulguları bu veri setinde yeniden üretilmekte; aradan geçen süre, konjonktürel bir dalgalanmadan değil gazetecilik kültüründe köklenmiş bir çerçevelene alışkanlığından söz edildiğini düşündürmektedir.

Uyuşturucu haberlerinin gazete içindeki konumu editoryal öncelik hiyerarşisini okumaya imkan tanımaktadır. Altı ay boyunca yalnızca beş haberin manşetten verilmesi, konunun ivedi bir gündem maddesi olarak konumlandırılmadığını göstermektedir; manşet, fiziksel bir konum olmanın yanı sıra konuya atfedilen kurumsal önemi de gösterir (Van Dijk, 1988). Haberlerin iç sayfalarda yoğunlaşması ve ortalama olarak bir sayfanın yedide birinden az yer kaplaması görünürlüğün sınırlı kaldığına işaret etmekte; üçüncü sayfadaki kümelenme ise uyuşturucu haberlerini suç haberi sayan editoryal yargıyı sayfa düzeni düzeyinde kurumsallaştırmaktadır ($ki-kare(4) = 12,44$; $p = 0,014$; bkz. Tablo 15).

Haber aktörlerinin ezici bölümünün fail-şüpheliler ve güvenlik görevlilerinden oluşması, uzman ve sağlık profesyonellerinin ise çok sınırlı bir paya sahip olması dengesizliği en açık biçimde ortaya koymaktadır. Haber kaynaklarının seçimi, hangi seslerin kamusal tartışmaya katılabildiğini belirleyen ideolojik bir eylemdir (Van Dijk, 1988); uzman söylemi habere girmediğinde okuyucunun sağlık perspektifine erişimi de kapanmaktadır (Lancaster vd., 2011).

Fail-şüpheli aktörlerin %18'inin tanınmış kişilerden oluşması çift yönlü bir işlev taşımaktadır: bu haberler yüksek haber değeri taşıdıkları için seçilmekte ve sorunu ünlülerin yaşam öyküsüne indirgeyen bir magazin söylemini beslemekte; öte yandan yüksek sosyoekonomik statü ile madde kullanımı arasındaki ilişkiyi görünür kılarak sorunun marjinal gruplara özgü olmadığını ortaya koymaktadır. Ancak bu potansiyel çoğunlukla halk sağlığı tartışmasına dönüştürülmeksizin tüketilmekte, ünlü haberleri bile kullanıcıyı dışarıdaki olarak konumlandırmaktadır (Taylor, 2008). Aynı okuma Tablo 10'daki kadın (%18) ve her ikisi (%28) değerleri için de geçerlidir; bu oranlar fail profiline ilişkin olmaktan çok haber değeri ölçütlerine ilişkin bir göstergedir.

Aktörlerin yaş dağılımı iki yönde okunabilir. Yaşı belirlenebilen fail ve şüphelilerin üçte birinden fazlası (62 haberin 23'ü; %37) 12–24 yaş aralığındadır ve bu oran okul temelli önleme programları ile gençliğe yönelik risk iletişiminin haber

gündeminde daha güçlü yer alması gerektiğine işaret etmektedir; buna karşılık fail-şüpheli aktörlü haberlerin %64'ünde yaş bilgisine hiç yer verilmemiş olması, hangi yaş gruplarının risk altında olduğuna ilişkin kamusal bilgiyi belirsizleştir-mektedir.

Görsel söylem metinsel söylemi pekiştirmektedir: fail-şüpheliler ile güvenlik görevlilerinin görsellerin büyük bölümünü oluşturması, suç ve ceza bağlamının görsel düzeyde yeniden üretildiğini göstermekte (Van Dijk, 2008a, 2008b); Jerni-gan ve Dorfman'ın (1996) saptadığı, sorunu bağımlı ve suçlu bireylere indirgeyen görsel eğilim Türk gazetelerinde de gözlenmektedir.

Madde türüne ilişkin bulgular da aynı çerçevenin uzantısıdır: esrar-kenevirin en sık konu edilen kategori olması ele geçirme operasyonlarındaki hacimsel ağırlık-la ilişkiliyken, birden fazla maddeyi anan haberlerin yüksek payı haber girdisi-nin operasyon bilançolarından türediğine işaret etmektedir. Haberlerin %29'unda madde türünün hiç belirtilmemesi, farmakolojik etkileri ve tedavi gereksinimleri farklılaşan maddelerin tek ve ayrılmamış bir uyuşturucu kategorisi altında top-landığını göstermektedir.

Haberlerin büyük bölümü yurt içi kaynaklıdır; yurt dışı kaynaklı haberlerin nitel okumada uluslararası kaçakçılık operasyonlarında yoğunlaştığı görülmüş, bu iz-lenim uluslararası ölçekte de sınır güvenliği ve kolluk faaliyetinin haber değeri taşıdığına işaret etmiştir. Fail-şüpheli aktörlü haberlerde en büyük tek kategori-yi erkekler oluşturmakta (%39; kadın %18, her iki cinsiyet %28, belirtilmemiş %16), bu dağılım kolluk verilerindeki genel eğilimle aynı yönde seyretmektedir (TUBİM, 2020, 2021, 2022).

Haber başlıklarında çarpıcı ve magazinsel söyleme başvurulması dört haberden birinde gözlenen yaygın bir pratiktir. Başlıklar editoryal ideolojinin en yoğun biçimde kristalleştiği dilsel alandır ve başlığın söylemsel seçimi okuyucunun ha-beri hangi bilişsel çerçeveye kavrayacağını biçimlendirir (Van Dijk, 1998). Bul-gular bölümündeki düzey bazlı çözümleme, bu seçimin üç mekanizma üzerinden işlediğini göstermiştir: fail-şüpheliyi küresel suç mitolojisine ya da mesleki ve eğitimsel kimliğine bağlayan adlandırmalar, eylemi failsiz bir olaya dönüştüren edilgen ve adlaştırmış kuruluşlar ve miktarı dramatize eden bilanço ifadeleri. Bu mekanizmaların ortak sonucu, olayın yapısal bağlamından koparılarak kişisel bir anlatıya ya da nicel bir başarı bildirimine indirgenmesi, yapısal eleştiri yerine örtük bir ahlaki yargı ve sansasyon üretilmesidir.

Bu pratik, medyanın sorunu hem gerçek hem dramatik kılan araçlara başvurduğu tespitiyle örtüşmektedir (Chermak, 1997). Başlıklardaki sayısal bilanço ifadeleri Orcutt ve Turner'ın (1993) bulgularını yeniden üretmekte; büyük sayılar olgusal

bir ağırlık katarken aciliyet duygusunu pekiştirmekte, ele geçirilemeyen miktarı ise sessiz kılmaktadır.

Başlık düzeyindeki bu dramatize edici dil, konunun sunumuna ilişkin sorumluluğu da gündeme getirmektedir: uyuşturucu ve madde bağımlılığının ciddi bir halk sağlığı ve güvenlik sorunu olması basına özel bir sorumluluk yüklemekte; tüketilme kaygısıyla bilimsel yaklaşımdan uzaklaşan, özendirici içeriklerden kaçınılması gerekmektedir (Uzbay, 2009).

Bu bulgular Van Dijk'ın söylem-iktidar yaklaşımı çerçevesinde şöyle yorumlanabilir: Türk basınındaki uyuşturucu haberciliği, güvenlik ve denetim pratiklerini merkeze alan, sağlık perspektifini marjinalleştiren bir söylemi yeniden üretmektedir. Bu söylem açık bir yanlılık biçiminde değil; sözcük seçimleri, kaynak tercihleri, sayfa konumlandırmaları ve görsel pratikler yoluyla işlemekte, medyayı belirli bir uyuşturucu anlayışını inşa eden bir anlam üretim aygıtı haline getirmektedir (Van Dijk, 1988, 1991, 2008a, 2008b).

Çalışmanın katkısı, girişte sıralanan hedefler doğrultusunda dört noktada toplanmaktadır: tirajı en yüksek beş gazetenin altı aylık yayın döneminin tam sayımına dayanan çok gazeteli bir veri seti üretilmesi; sayfa konumu, kaplanan alan, fotoğraf kullanımı, aktör temsili ve başlık dilinin aynı kodlama cetvelinde bir arada ele alınarak metinsel ve görsel söylemin birlikte işleyişinin görünür kılınması; nicel içerik analizi ile Van Dijk'ın söylem çözümlemesinin tek bir tasarımda birleştirilerek örüntülerin yalnızca sıklığının değil hangi söylemsel mekanizmalarla yeniden üretildiğinin de ortaya konulması ve elde edilen örüntülerin uyuşturucu haberciliğinin iyileştirilmesine yönelik somut önerilere kanıt temeli sağlamasıdır.

SONUÇ

Bu çalışma, 2022'nin ilk altı ayında yüksek tirajlı beş ulusal gazetede yayımlanan 357 uyuşturucu haberini on üç ölçüt temelinde, karma bir yöntemle incelemiştir. Bulgular birbiriyle bağlantılı dört sonuca işaret etmektedir. Uyuşturucu haberciliği yapısal biçimde operasyonel-adli çerçevede üretilmekte; bu çerçevelemenin kolluk ve yargı kurumlarının haber akışı üzerindeki belirleyiciliğinden ve haber değeri ölçütlerinin olay odaklı yapısından beslendiği düşünülmektedir. Buna eşlik eden biçimde, eğitici-uyarıcı-önleyici içeriğin marjinal payı ile manşet düzeyindeki görünürlüğün yok denecek kadar sınırlı kalması, basının bilgilendirme ve önleme mesajlarını taşıma işlevlerini bu konu özelinde yeterince yerine getiremediğini göstermektedir.

Görsel düzeyde fotoğrafların ağırlıklı olarak fail, şüpheli ve güvenlik görevlilerini konu alması bağımlılığın bir sağlık sorunu olarak görselleştirilmediğini; uzman seslerinin sınırlı temsili ise kamusal tartışmanın kanıta dayalı sağlık perspektifin-

den yoksun yürütüldüğünü göstermektedir. Son olarak, başlıklardaki magazin-sel söylem ve bilanço ifadeleri uyuşturucu haberlerinin ticari medya mantığına eklemelendiğini ortaya koymakta, gazetecilik etiği ile ticari kaygılar arasındaki gerilimi somutlaştırmaktadır.

Sonuç olarak çalışma, Türk ulusal basınının uyuşturucu haberlerini sunma biçiminin kamuoyunu bilinçlendirme işlevinden yapısal biçimde uzaklaştığını ve büyük ölçüde suç-güvenlik söylemiyle örüldüğünü sistematik verilerle ortaya koymuştur. Halk sağlığı perspektifini merkeze alan bir gazetecilik pratiğinin geliştirilmesi hem basın etiği hem de etkin uyuşturucu politikaları bakımından önem taşımaktadır. Bu doğrultuda gazetecilik eğitiminde sağlık haberciliği ve bağımlılık iletişimine özgü programların hayata geçirilmesi, medya kuruluşlarının sağlık ve sosyal bilim uzmanlarına daha sık başvurması, haber çerçevelerinin tedavi ve rehabilitasyon boyutlarını görünür kılacak biçimde genişletilmesi ve genç yaş gruplarını konu alan haberlerde yaş bilgisinin önleyici bir bağlam bilgisi olarak sunulması öncelikli öneriler olarak sıralanabilir.

Çalışmanın sınırlılıkları bulguların yorumlanma çerçevesini de belirlemektedir. Veri seti tirajı en yüksek beş gazetenin altı aylık yayın dönemiyle sınırlı olduğundan bulgular Türk basınının tamamına değil bu kesite ilişkin bir betimleme olarak okunmalıdır; oranlar gazete bazında ayrıştırılmadığı için yayın politikaları arasındaki farklar ölçülemezdir. Haberin kurumsal kaynağı, fotoğrafların sahne türü ve bağımlı bireylerle tedavi kurumlarına ilişkin görseller ayrı ölçütler olarak kodlanmadığından bu boyutlara ilişkin sıklıklar raporlanamamış; yaş kodlamasının birincil aktör esas alınarak, cinsiyet kodlamasının ise çok aktörlü birimleri kapsayacak biçimde yapılması iki ölçütün doğrudan karşılaştırılmasını engellemiştir. Kodlayıcılar arası uzlaşının on üç ölçütün ortalaması olarak raporlanması da haberin türü ve başlık ölçütleri gibi yoruma açık kategorilerde sağlanan uzlaşının ayrı ayrı izlenmesine imkan tanımamaktadır. Söylemsel okumanın ayrıntılı aşamasının başlık ölçütlerini karşılayan amaçlı bir alt küme üzerinde yürütülmüş olması da bir sınırlılıktır; bu nedenle düzey bazlı çözümlemenin bulguları haber setinin bütününe ilişkin sıklık iddiaları değil, nicel dağılımların hangi dilsel kuruluşlarla üretildiğine ilişkin yorumlar olarak okunmalıdır.

Bu sınırlılıklar gelecek araştırmalar için bir gündem de sunmaktadır. Haber kaynağının ayrı bir ölçüt olarak kodlanması kolluk ve yargı bültenlerinin haber akışı üzerindeki belirleyiciliğini doğrudan ölçmeye, gazete bazında karşılaştırmalı tasarımlar yayın politikası ile söylemsel tercihler arasındaki ilişkiyi görmeye, daha uzun zaman serileri ise operasyonel-adli çerçevenin konjonktürel mi yoksa yapısal mı olduğunu sınınamaya imkan tanıyacaktır. Basılı gazetelerin yanı sıra dijital haber platformları ile televizyon haberciliğinin aynı kodlama cetveliyle

incelenmesi, saptanan örüntülerin medya türleri arasında farklılaşıp farklılaşmadığını ortaya koyacaktır (Belackova vd., 2011).

KAYNAKÇA

Basın İlan Kurumu. (2022). *Gazete tiraj listesi (1 Ocak 2022)* [Veri listesi]. Basın İlan Kurumu.

Belackova, V., Stastna, L. ve Miovisky, M. (2011). Selling by drugs: Content analysis of the coverage of illicit drugs in different news media types and formats. *Drugs: Education, Prevention and Policy*, 18(6), 477–489. <https://doi.org/10.3109/09687637.2011.562937>

Berelson, B. (1952/1984). *Content analysis in communication research*. Hafner Press. (Özgün eser 1952 yılında yayımlanmıştır)

Berger, P. L. ve Luckmann, T. (1966). *The social construction of reality: A treatise in the sociology of knowledge*. Anchor Books.

Chermak, S. (1997). The presentation of drugs in the news media: The news sources involved in the construction of social problems. *Justice Quarterly*, 14(4), 687–718. <https://doi.org/10.1080/07418829700093551>

Cochran, W. G. (1954). Some methods for strengthening the common chi-square tests. *Biometrics*, 10(4), 417–451. <https://doi.org/10.2307/3001616>

Cramer, H. (1946). *Mathematical methods of statistics*. Princeton University Press.

Creswell, J. W. ve Plano Clark, V. L. (2018). *Designing and conducting mixed methods research* (3. baskı). SAGE Publications.

Entman, R. M. (1993). Framing: Toward clarification of a fractured paradigm. *Journal of Communication*, 43(4), 51–58. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1993.tb01304.x>

Erdoğan, İ. (2012). *Pozitivist metodoloji ve ötesi*. Erk Yayınları.

Fleiss, J. L. (1971). Measuring nominal scale agreement among many raters. *Psychological Bulletin*, 76(5), 378–382. <https://doi.org/10.1037/h0031619>

Gezen, A. K. (2018). Uyuşturucu bağımlılığının yazılı basında temsili. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (47), 467–485.

Gökçe, O. (2006). *İçerik analizi: Kuramsal ve pratik bilgiler*. Siyasal Kitabevi.

Haberman, S. J. (1973). The analysis of residuals in cross-classified tables. *Biometrics*, 29(1), 205–220. <https://doi.org/10.2307/2529686>

Işık, M. (2013). *Türkiye'nin madde kullanımı ve bağımlılığı ile mücadelesi politikasının stratejik iletişim yaklaşımı çerçevesinde değerlendirilmesi* [Yayımlanma-

mış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Jernigan, D. H. ve Dorfman, L. (1996). Visualizing America's drug problems: An ethnographic content analysis of illegal drug stories on the nightly news. *Contemporary Drug Problems*, 23(2), 169–196. <https://doi.org/10.1177/009145099602300203>

Karasar, N. (2009). *Bilimsel araştırma yöntemi* (19. baskı). Nobel Yayın Dağıtım.
Krippendorff, K. (2004). *Content analysis: An introduction to its methodology* (2. baskı). SAGE Publications.

Lancaster, K., Hughes, C. E., Spicer, B., Matthew-Simmons, F. ve Dillon, P. (2011). Illicit drugs and the media: Models of media effects for use in drug policy research. *Drug and Alcohol Review*, 30(4), 397–402. <https://doi.org/10.1111/j.1465-3362.2010.00239.x>

McCombs, M. E. ve Shaw, D. L. (1972). The agenda-setting function of mass media. *Public Opinion Quarterly*, 36(2), 176–187. <https://doi.org/10.1086/267990>

Orcutt, J. D. ve Turner, J. B. (1993). Shocking numbers and graphic accounts: Quantified images of drug problems in the print media. *Social Problems*, 40(2), 190–206. <https://doi.org/10.2307/3096921>

Perreault, W. D. ve Leigh, L. E. (1989). Reliability of nominal data based on qualitative judgments. *Journal of Marketing Research*, 26(2), 135–148. <https://doi.org/10.1177/002224378902600201>

Scott, W. A. (1955). Reliability of content analysis: The case of nominal scale coding. *Public Opinion Quarterly*, 19(3), 321–325. <https://doi.org/10.1086/266577>

Solmaz, A. ve Okumuş, M. (2015). Yeni bir uyuşturuğu madde olan bonzai haberlerinin internetten sunumu: www.milliyet.com.tr örneği. *Selçuk İletişim*, 8(4), 341–356.

şekercioğlu, H. (2018). Basında uyuşturuğu haberlerinin sunumu [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Taylor, S. (2008). Outside the outsiders: Media representations of drug use. *Probation Journal*, 55(4), 369–387. <https://doi.org/10.1177/0264550508096493>

Teece, M. ve Makkai, T. (2000). *Print media reporting on drugs and crime, 1995–1998* (Trends and Issues in Crime and Criminal Justice, No. 158). Australian Institute of Criminology.

TUBİM. (2020). *2020 Türkiye uyuşturuğu raporu*. T.C. İçişleri Bakanlığı Emniyet Genel Müdürlüğü Narkotik Suçlarla Mücadele Daire Başkanlığı.

TUBİM. (2021). *2021 Türkiye uyuşturuğu raporu*. T.C. İçişleri Bakanlığı Emniyet Genel Müdürlüğü Narkotik Suçlarla Mücadele Daire Başkanlığı.

TUBİM. (2022). *2022 Türkiye uyuşturucu raporu*. T.C. İçişleri Bakanlığı Emniyet Genel Müdürlüğü Narkotik Suçlarla Mücadele Daire Başkanlığı.

TUBİM ve RTÜK. (2007). *Madde ve madde kullanımı ile mücadelede görsel ve işitsel medyanın rolü*. TUBİM-RTÜK.

Uzbay, İ. T. (2009). Ülkemizdeki temel sorunlar ve madde bağımlılığı ile mücadele. *MİSED* (Türk Eczacıları Birliği Meslek İçi Sürekli Eğitim Dergisi), (21-22), 73–79.

Van Dijk, T. A. (1983). Discourse analysis: Its development and application to the structure of news. *Journal of Communication*, 33(2), 20–43. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1983.tb02386.x>

Van Dijk, T. A. (1988). *News as discourse*. Lawrence Erlbaum Associates.

Van Dijk, T. A. (1991). Media contents: The interdisciplinary study of news as discourse. K. B. Jensen ve N. W. Jankowski (Ed.), *A handbook of qualitative methodologies for mass communication research* (s. 108–120) içinde. Routledge.

Van Dijk, T. A. (1998). Opinions and ideologies in the press. A. Bell ve P. Garrett (Ed.), *Approaches to media discourse* (s. 21–63) içinde. Blackwell Publishing.

Van Dijk, T. A. (2008a). *Discourse and context: A sociocognitive approach*. Cambridge University Press.

Van Dijk, T. A. (2008b). *Discourse and power*. Palgrave Macmillan.

Wilson, E. B. (1927). Probable inference, the law of succession, and statistical inference. *Journal of the American Statistical Association*, 22(158), 209–212. <https://doi.org/10.1080/01621459.1927.10502953>

Yükseköğretim Kurulu. (2016). *Yükseköğretim kurumları bilimsel araştırma ve yayın etiği yönergesi* (Genel Kurul kararı, 10.11.2016, No. 23). Yükseköğretim Kurulu. <https://www.yok.gov.tr>

EK: ÖRNEK HABER BAŞLIKLARI

Bu ekte, on ikinci ölçüt (başlıkta çarpıcı/magazinsel söylem) kapsamında kodlanan 90 başlıktan gazete bazında seçilmiş örnekler sunulmaktadır. Örnekler gazetelerin örneklem içindeki paylarıyla orantılı değil, dilsel çeşitliliği göstermek üzere amaçlı olarak seçilmiştir; bu nedenle gazeteler arası bir dağılım göstergesi olarak okunamaz. Bu başlıkların makro, mikro, sentaktik ve retorik düzeyler uyarınca çözümlenmesi bulgular bölümünde yapılmıştır.

HABER BAŞLIKLARINDA ÇARPICI İFADE – MAGAZİNEL SÖYLEM HÜRRİYET

Racon Masasında Ne Oldu
Esrarın Başkenti

ODTÜ"lü Torbacı
Tek Böbrekli Baron
Evlere Teslim Uyuşturucu

MİLLİYET

İstanbul'da Rekor Uyuşturucu
Böbreğini Satıp İmalathane Kurdu
Tüm Baronlar ve Baroniçeler Gözaltına Alındı
Magnum 95 Kilo Eroini Buldu

POSTA

Zehirli Şantaj
Peluş Ayıda Uyuşturucu
Zehir Taciri Akademisyenin Cezası Belli Oldu
Kimyager Sevgili ile Zehir İmalatı
Böbreğini Sattı Villada Kenevir Serası Kurdu

SABAH

Türk Escobar için Saygıda Kusur Etme Talimatı Vermiş
İstanbul'un Korku Tünelleri
Holding Patronu Uyuşturucu Baronu
Kimyager Sevgili ile Uyuşturucu İmal Etti
11 İlde Baron ve Baroniçe Operasyonu

SÖZCÜ

Zehir Tacirlerine Darbe
Uyuşturucu Baronları Siyasetçi Satın Alıyor
Holding Patronu Uyuşturucu Baronu Çıktı
Sevgilisi Fotoğraf Paylaştı Kartel Baronu Yakalandı
Dev Operasyon: 1 Ton Zehir Ele Geçirildi
Öğrenciler Uyuşturucu Bataklığına Çekiliyor

TELEVİZYON ANLATISININ PLATFORMLAŞMASI: YAYIN AKIŞI, ALGORİTMİK KÜRASYON VE İZLEYİCİ DENEYİMİ

Ahmet ÖZÇİFTÇİ
İstanbul Üniversitesi, Türkiye
ahmetozciftci@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0009-2813-7942>

<i>Atıf</i>	Özçiftçi, A. (2026) TELEVİZYON ANLATISININ PLATFORMLAŞMASI: YAYIN AKIŞI, ALGORİTMİK KÜRASYON VE İZLEYİCİ DENEYİMİ. <i>İletişim Çalışmaları Dergisi</i> , 12 (3), 265-285.
-------------	---

Geliş tarihi / Received: 10.07.2026

Kabul tarihi / Accepted: 03.09.2026

DOI: 10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v012i3002

ÖZ

Bu makale, tarihsel olarak yayın akışıyla ilişkilendirilen örgütleyici işlevlerin dijital platform ortamlarında nasıl yeniden yapılandırıldığını ve bu dönüşümün televizyon anlatısını, içerik görünürlüğünü ve izleyici deneyimini nasıl yeniden şekillendirdiğini incelemektedir. Kuramsal ve kavramsal bir yaklaşım benimseyen çalışma; televizyon akışı, platformlaşma, algoritmik kürasyon, isteğe bağlı izleme ve binge-watching literatürlerini tek bir analitik çerçevede bir araya getirmektedir. Makalenin temel argümanı, dijital platformların televizyon akışının örgütleyici mantığını ortadan kaldırmadığı; aksine bu işlevleri kataloglar, arayüzler, öneri sistemleri, otomatik oynatma mekanizmaları ve kullanıcı etkinliği arasında yeniden dağıttığıdır. Bu yeniden yapılanma, sürekliliğin artık öncelikle ortak ve doğrusal bir yayın programı üzerinden değil, farklılaşmış ve giderek kişiselleşen izleme yolları aracılığıyla üretildiği platformlaşmış bir akış biçimi olarak kavramsallaştırılmaktadır. Makale ayrıca platformlaşmanın izleyicinin zamansal özerkliğini genişletirken, algoritmik kürasyon aracılığıyla görünürlüğün altyapısal olarak örgütlenmesini de güçlendirdiğini ileri sürmektedir. Anlatı düzeyinde ise bölümsellik, sezon yapısı, cliffhanger ve uzun erimli anlatısal süreklilik gibi yerleşik televizyon biçimleri basitçe ortadan kalkmamakta; bu biçimlerin zamansal işlevleri isteğe bağlı izleme koşulları içinde yeniden yapılandırılmaktadır. Çalışma, bu nedenle çağdaş televizyonu kopuş ve süreklilik arasındaki ilişki üzerinden kavramsallaştırmakta ve platform çağında televizyonun sona eren bir medya formu olarak değil, yeniden yapılanmış bir anlatı ve izleme rejimi olarak değerlendirilmesi gerektiğini önermektedir.

Anahtar Kelimeler: *Televizyon Anlatısı, Yayın Akışı, Platformlaşma, Algoritmik Kürasyon, İzleyici Deneyimi.*

THE PLATFORMIZATION OF TELEVISION NARRATIVE: BROADCAST FLOW, ALGORITHMIC CURATION, AND VIEWER EXPERIENCE

ABSTRACT

This article examines how the organizing functions historically associated with broadcast flow are reconfigured within digital platform environments and how this transformation reshapes television narrative, content visibility, and viewer experience. Adopting a theoretical and conceptual approach, the study brings together scholarship on television flow, platformization, algorithmic curation, on-demand viewing, and binge-watching within a single analytical framework. It argues that digital platforms do not eliminate the organizing logic of television flow but redistribute its functions across catalogs, interfaces, recommendation systems, autoplay mechanisms, and user activity. This reorganization is conceptualized as platformized flow, in which continuity is no longer produced primarily through a common linear schedule, but through differentiated and increasingly personalized pathways. The article further argues that platformization expands viewers' temporal agency while simultaneously increasing the infrastructural organization of visibility through algorithmic curation. At the narrative level, established television forms such as episodicity, seasonality, cliffhangers, and long-form continuity are not simply replaced; rather, their temporal functions are reconfigured within on-demand viewing conditions. The study therefore conceptualizes contemporary television through the relationship between rupture and continuity and proposes that television in the platform era should be understood as a reconfigured narrative and viewing regime rather than as a disappearing media form.

Keywords: *Television Narrative, Broadcast Flow, Platformization, Algorithmic Curation, Viewer Experience.*

INTRODUCTION

Television has historically operated not merely as a technical means of transmitting audiovisual content, but as an institutional media form that organizes the temporal, narrative, and experiential conditions under which content is encountered. In traditional broadcasting, channel scheduling, fixed transmission times, weekly episode structures, commercial breaks, and practices of synchronous viewing have shaped not only the distribution of television content but also the temporal organization of television narrative. Raymond Williams's (2003) concept of flow remains a fundamental point of reference for understanding this structure, since it conceptualizes television not as a collection of discrete programs but as a continuous viewing order produced through the arrangement of programs, advertisements, promotions, and transitions.

The widespread adoption of digital platforms has significantly altered this mode of organization. On services such as Netflix, Amazon Prime Video, Disney+, and similar on-demand platforms, television content is no longer encountered primarily within a fixed schedule. Instead, it circulates through catalogs, interfaces, search functions, personalized recommendations, "continue watching" lists, and autoplay mechanisms. This transformation cannot be reduced to the relocation of television content from broadcasting to internet-based distribution. As Lotz (2018) demonstrates, television has historically been reconfigured across different technological and industrial phases, and contemporary digital platforms represent another significant stage in this process by reorganizing the production, circulation, visibility, and consumption of television content within a shared infrastructural environment.

Platform studies provide an important framework for understanding why this transformation cannot be explained solely through the concept of digitalization. Poell et al. (2019) conceptualize platformization as the penetration of the infrastructural, economic, and governance processes of digital platforms into different social and cultural domains. Similarly, Nieborg and Poell (2018) demonstrate that platforms do not function as neutral intermediaries but actively reorganize the conditions of cultural production and circulation. From the perspective of television, this involves a shift from channel-centered programming toward platform-centered circulation, from fixed broadcast time toward on-demand access, and from a common linear schedule toward increasingly personalized regimes of visibility.

However, interpreting the rise of digital platforms simply as the disappearance of television flow would be insufficient. Although the linear schedule organized by a broadcaster for a mass audience has weakened, digital platforms have introduced new mechanisms that structure continuity, attention, and movement among con-

tents. Catalog rankings, algorithmic recommendations, autoplay, similarity-based suggestions, and “continue watching” functions establish new forms of connection between programs and episodes. These mechanisms differ from traditional broadcast flow, yet they continue to organize the sequence in which viewers encounter content and to encourage continuity within the viewing experience. The central issue, therefore, is not whether flow has disappeared, but how its organizing function has been reconfigured within platform infrastructures.

This study addresses the following central research problem: Through which mechanisms do digital platforms reorganize the temporal, narrative, and viewer-related structures historically associated with broadcast flow, and how does this reorganization produce both rupture and continuity within television? This problem is examined through two interrelated questions. First, how is the organizing function of broadcast flow reconstituted through catalogs, interfaces, and algorithmic curation? Second, how does this transformation affect episode and season structures, narrative continuity, viewing rhythm, and the position of the viewer within the television experience?

The central theoretical proposition of the article is that digital platforms do not eliminate the logic of television flow; rather, they relocate its organizing function from fixed, linear channel programming to a platform-based regime structured through catalogs, interfaces, and algorithmic curation. This transformation creates a significant tension within the viewing experience. On the one hand, on-demand access provides viewers with greater temporal flexibility by allowing them to choose when to begin, pause, resume, or consecutively watch television content. On the other hand, the visibility, accessibility, and discoverability of content become increasingly dependent on platform architectures, ranking systems, and recommendation mechanisms. The platform viewer is therefore neither a passive subject fully dependent on broadcast scheduling nor an entirely autonomous user operating outside structures of mediation. Rather, the viewer-user occupies a position shaped by the interaction between individual choice and platform-organized visibility.

This perspective also requires the transformation of television narrative to be understood beyond the level of plot, character, or genre alone. Digital platforms do not necessarily eliminate historically established features of television narrative such as episodicity, seasonality, cliffhangers, character continuity, and long-form storytelling. Instead, they transform the temporal and experiential conditions under which these elements operate. In traditional broadcasting, for example, the cliffhanger commonly functioned as a mechanism that connected the viewer to a future broadcast date. Within an on-demand environment, the same narrative device may instead encourage immediate continuation to the next episode. Si-

milarly, the season may no longer be experienced only as a broadcasting period distributed across several weeks, but also as a narrative unit that is available as a whole within a platform catalog. Platformization therefore does not necessarily produce a complete formal rupture in television narrative; rather, it reorganizes historically established narrative structures within new conditions of circulation and viewing.

The contribution of this article lies in bringing together discussions of broadcast flow, platformization, algorithmic curation, and on-demand viewing within a single analytical framework for understanding the reconfiguration of television narrative. Existing discussions of these concepts often address different dimensions of contemporary television: flow foregrounds temporal organization, platformization emphasizes infrastructural and economic transformation, algorithmic curation concerns regimes of visibility and content discovery, while binge-watching and on-demand viewing address changing viewing rhythms. This article argues that these processes should be understood as interconnected mechanisms through which television is reorganized within the platform environment. In this sense, digital platforms are approached not merely as new distribution technologies, but as media infrastructures that reshape the temporal organization, circulation, visibility, and experience of television narrative.

Accordingly, the article conceptualizes the contemporary condition of television through the relationship between rupture and continuity. The weakening of fixed broadcast schedules, channel-centered viewing, and synchronous consumption represents a significant rupture with the institutional and temporal organization of traditional television. At the same time, episodic structure, seasonality, narrative continuity, viewer engagement, and the broader logic of maintaining continuity across content persist in reconfigured forms. Rather than treating digital platforms either as evidence of the “end of television” or as a simple extension of traditional broadcasting, the article proposes that television should be understood as a media form undergoing platform-based reconfiguration under changing technological, economic, and cultural conditions.

The remainder of the article proceeds in four stages. First, the methodological and analytical framework of the study is clarified. The following sections examine the reorganization of broadcast flow within platform environments, the relationship between algorithmic visibility and the viewer-user, and the transformation of narrative temporality through on-demand and consecutive viewing practices. The final theoretical discussion brings these dimensions together through the concepts of rupture, continuity, and the platform-based reconfiguration of television.

METHOD AND ANALYTICAL FRAMEWORK

This study adopts a theoretical and conceptual approach rather than an empirical research design. It does not analyze a specific digital platform, television series, interface, catalog, or audience group through primary data collection. Nor does it aim to provide a systematic literature review based on comprehensive database searches, predetermined inclusion and exclusion criteria, or bibliometric procedures. Instead, the article develops a selective and critical synthesis of scholarship from television studies, platform studies, algorithmic culture, and viewer research in order to address the central research problem of how the organizing functions historically associated with broadcast flow are reconfigured within digital platform environments.

Throughout this article, the term television narrative is used in a broader sense than plot, character development, or textual structure alone. It refers to the organization of episodicity, seasonality, narrative continuity, viewing rhythm, and the conditions under which viewers encounter television content. This broader use reflects the premise that television narrative is shaped not only by textual conventions but also by the temporal, institutional, and technological arrangements through which it is circulated and experienced. Accordingly, the analysis considers changes in narrative form together with transformations in broadcast scheduling, platform interfaces, algorithmic visibility, and on-demand viewing practices.

The literature is selected according to the analytical role that particular concepts play within this problem rather than according to a chronological or exhaustive review logic. Raymond Williams's (1974/2003) concept of flow provides the starting point for conceptualizing the temporal and programmatic organization of traditional television. Amanda D. Lotz's (2018) work on the technological and industrial transformation of television is used to situate contemporary platform-based change within a longer history of institutional and technological reconfiguration. The concept of platformization, particularly as developed by Poell et al. (2019) and Nieborg and Poell (2018), provides the framework for examining how platform infrastructures, economic models, and governance processes reorganize the production, circulation, and visibility of television content. Research on algorithmic curation, including Pajkovic (2022), is used to analyze how recommendation systems and interface arrangements structure content discovery and hierarchies of visibility. Studies of video-on-demand and binge-watching, including Mikos (2016) and related viewer research, are drawn upon to examine the transformation of viewing rhythm and the temporal experience of episodic and seasonal narratives.

These bodies of literature are not treated as separate descriptive domains. Rather, they are brought together as interrelated analytical dimensions of a broader pro-

cess of television platformization. Within this framework, broadcast flow refers to the temporal and sequential organization of traditional television; platformization addresses the infrastructural and institutional reorganization of content circulation; algorithmic curation concerns the organization of visibility and content discovery; and on-demand viewing practices illuminate transformations in viewing temporality and viewer agency. The analytical objective is therefore not simply to define these concepts individually, but to examine how their interaction helps explain the transition from channel-centered programming toward platform-based forms of continuity, visibility, and engagement.

The article is guided by the distinction between rupture and continuity. This distinction functions as an analytical principle throughout the study. Rupture refers to the weakening of fixed broadcast schedules, channel-centered programming, synchronous viewing, and the institutional centrality of linear flow. Continuity refers to the persistence and reconfiguration of television-specific features such as episodicity, seasonality, narrative continuity, viewer engagement, and the broader organizational logic of sustaining attention across content. This framework allows the transformation of television to be considered neither as the complete disappearance of an older medium nor as a simple continuation of traditional broadcasting, but as a process in which established television forms and practices are reorganized within platform infrastructures.

The scope of the study is therefore deliberately conceptual. Claims made in the article concern the theoretical relations among broadcast flow, platformization, algorithmic visibility, viewing rhythm, and television narrative rather than empirical generalizations about all digital platforms or all viewers. Differences among platform business models, interface designs, release strategies, national markets, and audience practices are acknowledged but are not systematically compared. These limitations define the boundaries of the present analysis and indicate areas in which the conceptual framework developed here may be examined through future empirical research.

FROM BROADCAST FLOW TO PLATFORMIZED FLOW

The concept of flow provides a crucial starting point for understanding the institutional and temporal organization of traditional television. Williams (2003) conceptualizes television not as a sequence of isolated programs but as a continuous viewing order in which programs, advertisements, promotions, and transitional elements are arranged within an integrated temporal structure. Within this model, the viewer encounters content largely through a schedule determined by the broadcasting institution. Broadcast time, channel programming, commercial interruptions, and the positioning of programs within particular time slots therefore participate in the organization of television narrative as well as in its distribution.

This organization is especially visible in the weekly episode structure and the culture of waiting associated with traditional television. Episodes are positioned within recurring broadcast schedules, while cliffhangers, season finales, previews, and dramatic interruptions help sustain viewer attention across temporal gaps. Commercial breaks and prime-time programming further demonstrate that the rhythm of television narrative is shaped not only by textual or aesthetic decisions but also by industrial and institutional conditions. The viewer in this system is not entirely passive: channels can be changed, programs can be selected, and viewing habits can develop in different domestic and social contexts. Nevertheless, these choices are primarily exercised within a temporal structure already organized by the broadcaster. As Ellis (2000) suggests through his account of television's movement from scarcity toward proliferating choice and demand-oriented viewing, this structure had already begun to change before the rise of contemporary streaming platforms.

Digital platforms intensify this transformation by reorganizing the institutional mechanisms through which television content is circulated and encountered. This process should be distinguished from digitalization in a narrow technological sense. Digitalization concerns the production, storage, transmission, and accessibility of media content through digital technologies, whereas platformization refers to a broader reorganization of cultural production and circulation through platform infrastructures, economic models, data practices, and governance mechanisms. Poell et al. (2019) conceptualize platformization in precisely these infrastructural, economic, and governance terms. From the perspective of television, the significance of platformization therefore lies not simply in making television content available online, but in shifting the organizational center of content circulation from the channel schedule toward the platform environment.

One of the clearest manifestations of this shift is the transition from schedule-based availability to catalog-based accessibility. In traditional broadcast flow, content is primarily encountered at the moment and in the sequence determined by the channel. In platform environments, by contrast, episodes, seasons, films, and programs can remain accessible beyond their initial release moment and can be revisited, paused, resumed, or discovered at different points in time. The catalog consequently alters the temporal status of television content by reducing its dependence on a single broadcast moment. At the same time, the catalog should not be understood as a neutral archive in which all content is equally available to viewer attention. The organization of categories, interface positions, search functions, rankings, and recommendation structures produces differentiated conditions of visibility within the platform.

Platformization also changes the industrial position of the distributor itself. Platforms may simultaneously commission, acquire, package, circulate, measure, recommend, and promote television content. Nieborg and Poell (2018) show that the platformization of cultural production involves the growing integration of cultural commodities into the economic and infrastructural logics of online platforms. In the television industry, this transformation means that the platform increasingly operates not merely as a technical intermediary between producer and viewer, but as an institutional actor that participates in organizing production, circulation, measurement, and visibility. Chalaby (2024) similarly demonstrates that streaming services reshape the economic and institutional relations of the television industry within the broader platform economy.

The central analytical implication of this transformation is that the decline of linear scheduling does not necessarily entail the disappearance of flow as an organizing principle. Rather, the functions historically performed by broadcast flow are redistributed across catalogs, interfaces, recommendation systems, autoplay mechanisms, and other forms of platform organization. Traditional flow presents viewers with a largely linear sequence established by the broadcaster and shared by audiences encountering the same schedule. Platform environments, by contrast, organize movement among contents through more differentiated and increasingly personalized pathways. In this article, this reorganization is understood as platformized flow: a mode of continuity in which sequencing and viewer retention are no longer produced primarily through a fixed channel schedule but through the interaction of catalog architecture, interface design, automated continuity mechanisms, and user activity.

This shift involves both rupture and continuity. The rupture lies in the weakening of fixed broadcast time, synchronous viewing, channel-centered programming, and the broadcaster's direct control over a single linear sequence. The continuity lies in the persistence of an institutional logic that organizes encounters among contents, sustains viewer attention, and encourages movement from one televisual unit to another. Platformization therefore changes the mechanisms through which continuity is produced without eliminating continuity itself. Similarly, television-specific forms such as episodicity, seasonality, recurring characters, and long-form narrative remain present, but they are experienced within temporal and institutional conditions different from those associated with traditional broadcast scheduling.

Understanding this distinction is important for the broader argument of the article. Digital platforms should not be approached simply as the opposite of broadcast television, nor should the transition from scheduled broadcasting to on-demand

access be treated as a complete transfer of temporal control from institutions to viewers. Platform environments expand the viewer's capacity to determine when and at what pace content is watched, while simultaneously introducing new mechanisms through which content is ordered, foregrounded, and connected. The transformation of television flow must therefore be analyzed as a redistribution of organizational power across platform infrastructures, interface architectures, algorithmic systems, and viewer activity. The following section develops this argument by examining algorithmic curation as a specific mechanism through which visibility, discovery, and viewer choice are organized within platformized television.

ALGORITHMIC CURATION AND CONTENT VISIBILITY

If platformization redistributes the organizing functions historically associated with broadcast flow, algorithmic curation constitutes one of the principal mechanisms through which this redistribution becomes operational. In traditional television, content visibility is largely structured through channel schedules, prime-time positioning, promotion, and programming decisions. In platform environments, by contrast, visibility is increasingly organized through interfaces, rankings, recommendation systems, viewing histories, genre classifications, and personalized categories. The central issue is therefore no longer only whether content is available within a catalog, but how prominently, repeatedly, and contextually it is presented to particular users.

Algorithmic curation can be understood as a process through which platforms rank, recommend, associate, and foreground content on the basis of behavioral data and platform-defined classification systems. These processes generate hierarchies of visibility within catalogs that may otherwise appear to offer extensive choice. Pajkovic (2022), in examining the Netflix recommender system, demonstrates that recommendation mechanisms are connected not only to technical content matching but also to processes of taste-making, discovery, and viewer guidance. From this perspective, algorithms participate in shaping the conditions under which television content becomes noticeable, comparable, and discoverable.

This reorganization of visibility also transforms the position of the viewer. In the platform environment, the viewer increasingly operates simultaneously as a user who searches, selects, pauses, resumes, creates lists, and navigates among contents while interacting with recommendation systems and generating behavioral data through these interactions. This shift should not be interpreted as a movement from passive viewing to complete user autonomy. On-demand access expands temporal flexibility and the capacity for selection, but these choices are

exercised within catalog structures, interface architectures, and recommendation systems designed by the platform. The viewer-user therefore occupies a position characterized by a tension between agency and platform guidance: more capable of controlling when and how content is watched, yet dependent on platform infrastructures in determining what becomes visible, discoverable, and recommendable.

This tension is central to the relationship between algorithmic curation and platformized flow. Traditional broadcast flow organizes a common sequence through which viewers encounter programs at predetermined times. Platformized flow does not usually impose the same sequence on every user; instead, it produces differentiated pathways through recommendation, ranking, autoplay, “continue watching” functions, and similarity-based connections among contents. These mechanisms do not determine viewer behavior in an absolute sense, since users can search independently, reject recommendations, discontinue viewing, or move across genres. Nevertheless, they structure the field within which such decisions are made. Algorithmic curation therefore operates less as a direct substitute for channel programming than as a regime that organizes the possibilities of encounter.

The distinction between availability and visibility is particularly important in this context. A program’s inclusion in a platform catalog does not guarantee that it will be equally visible or equally likely to reach viewers. Interface placement, recommendation frequency, personalized categories, popularity rankings, promotional imagery, and links to related content may produce highly unequal levels of exposure. The catalog should therefore be understood not as a neutral archive but as a differentiated field of visibility. This distinction strengthens the argument that platformization reorganizes television not merely by increasing access to content but by restructuring the mechanisms through which attention is distributed.

Algorithmic curation can also affect the contexts through which television narratives are encountered. Series remain predominantly organized according to particular episode and season sequences, yet viewers may first encounter them through recommendation rows, trailers, promotional clips, popular-content rankings, or associations generated after viewing another program. These different points of entry do not necessarily alter the internal narrative structure of the series, but they can alter the context of discovery and the expectations through which the narrative is approached. Algorithmic visibility therefore affects the experience and cultural positioning of television narrative without necessarily determining its textual form.

The organizational role of curation is also connected to the economic logic of platforms. For subscription-based services, viewer retention, continued engagement, and movement among contents are institutionally significant. Recommendation systems, autoplay, and interface design consequently function not only as tools of convenience but also as mechanisms that may extend engagement within the platform environment. In this respect, the continuity historically produced by broadcast scheduling is partly rearticulated through data-driven systems designed to connect one viewing decision to another.

At the same time, the principles through which algorithmic visibility is organized are only partially accessible to users. Viewers generally cannot know in detail why particular contents are foregrounded, how individual signals are weighted, or which alternatives remain less visible. The platform viewing experience is therefore structured through a combination of personalization and opacity. This reinforces the need to avoid interpreting expanded choice as equivalent to unrestricted autonomy: platform environments may widen the range of technically accessible content while simultaneously organizing attention through mechanisms whose operational logic remains largely invisible to the user.

Algorithmic curation should consequently be understood as a central component of the platform-based reconfiguration of television. It transforms the institutional organization of visibility from a model dominated by shared broadcast schedules toward a differentiated system of ranking, recommendation, and interface-based discovery. In doing so, it contributes to the platformized form of flow identified in this article: continuity is increasingly produced not through a single linear schedule but through personalized pathways that connect content, user activity, and platform objectives. The next section turns from the organization of visibility to the organization of viewing time, examining how on-demand access and binge-watching reshape the temporal experience of episodic and seasonal narrative.

THE REORGANIZATION OF NARRATIVE TEMPORALITY: EPISODE, SEASON, AND CONSECUTIVE VIEWING

The platformization of television transforms not only the visibility and circulation of content but also the temporal conditions under which television narrative is experienced. Traditional broadcasting organizes viewing through recurring schedules, weekly episode intervals, and periods of waiting between narrative units. On-demand environments loosen this connection between narrative progression and institutional scheduling by allowing viewers to begin, pause, resume, and consecutively watch episodes according to more flexible temporal arrangements. The relevant transformation, therefore, concerns not simply an increase in viewing choice but a redistribution of control over the temporal experience of television narrative.

Binge-watching provides one important point of entry into this transformation. The concept has been defined in different ways across the literature, including through the number of episodes viewed consecutively, viewing duration, intensity of engagement, viewer motivation, and perceptions of control. Starosta and Izydorczyk's (2020) systematic review demonstrates this conceptual diversity. For the purposes of this article, binge-watching is not treated as a fixed quantitative category but as a mode of consecutive viewing that reduces the temporal distance between episodes and alters the conditions under which narrative continuity is experienced. This formulation makes it possible to examine binge-watching primarily as a problem of narrative temporality rather than as a behavioral category requiring a universal numerical threshold.

This temporal reorganization is particularly visible in the relationship between the episode and the culture of waiting. In traditional broadcast television, the episode is positioned within a recurring institutional schedule. Its ending may therefore function simultaneously as a moment of temporary closure and as a device that produces anticipation for a future broadcast. Cliffhangers, previews, and season finales extend narrative engagement into the interval between episodes. On-demand availability changes the function of this interval. When another episode can be accessed immediately, suspense may operate less as a mechanism for sustaining attention across a week and more as a mechanism for accelerating continuity within the same viewing session.

The transformation of the cliffhanger illustrates an important distinction between narrative form and narrative function. Digital platforms do not necessarily invent new narrative devices or eliminate established ones. Rather, historically familiar devices may acquire different temporal functions when the conditions of viewing change. A cliffhanger remains a device of narrative suspension, but the duration and institutional organization of that suspension may be substantially altered. In this sense, platformization affects television narrative not only through possible changes in textual form but also through the recontextualization of existing narrative techniques within new viewing rhythms.

A similar transformation can be observed at the level of the season. In traditional broadcasting, a season is experienced as both a narrative structure and a temporal process distributed across a broadcast calendar. On platforms that make several or all episodes available within the same catalog, the season may also be encountered as a relatively complete narrative unit that can be watched at a viewer-defined pace. The distinction is not absolute, since platform release strategies vary considerably: some services release complete seasons, others retain weekly schedules, and still others adopt hybrid models. Platformization should therefore not be equated with simultaneous full-season release. Its broader significance lies in

expanding the range of temporal arrangements through which episodes and seasons can circulate and be experienced.

Studies of digital platform series in Turkey also indicate that platform environments may create conditions for changes in episode duration, season organization, and practices of waiting. Kocagür (2022), for example, draws attention to the ways in which single-season digital series can differ from conventional Turkish television production in terms of episode duration and the temporal boundaries surrounding access to episodes. Such observations do not demonstrate a universal platform narrative form, but they support the broader argument that platform distribution can loosen some of the scheduling constraints historically associated with broadcast television.

Consecutive viewing also reshapes the experience of narrative continuity. Television has long relied on episodicity, recurring characters, continuing storylines, and season-long arcs; these features therefore should not be treated as innovations created by streaming services. What changes is the temporal proximity through which they may be experienced. Watching episodes with limited interruption can intensify the viewer's perception of character development, plot connections, and long-form narrative arcs by reducing the gaps that traditionally separate episodes. At the same time, this possibility should not be confused with a general increase in narrative complexity or quality. Platform environments enable particular modes of continuity, but individual productions may remain episodic, fragmented, conventional, or genre-driven.

The relationship between temporal autonomy and platform organization remains important here as well. On-demand access allows the viewer to exercise greater control over when and at what pace television content is consumed. Yet platform interfaces simultaneously encourage continuity through autoplay, "next episode" prompts, personalized recommendations, and "continue watching" functions. Consecutive viewing therefore emerges from an interaction between viewer choice and platform design rather than from either factor alone. Mikos (2016) emphasizes the significance of video-on-demand environments for changing modes of television use, while research on binge-watching motivations shows that intensive viewing is also connected to entertainment, relaxation, and narrative engagement rather than simply to technological availability (Pittman & Sheehan, 2015).

This observation is consistent with the broader analytical framework of the article. The shift from broadcast temporality toward on-demand temporality does not represent an unrestricted transfer of control from television institutions to viewers. Instead, temporal organization is redistributed. Viewers gain the capa-

city to decide when viewing begins and how rapidly episodes are consumed, while platforms introduce automated mechanisms that facilitate or encourage continued engagement. Narrative temporality in platformized television is therefore characterized by the coexistence of increased temporal agency and technologically structured continuity.

Catalog accessibility further extends this temporal transformation beyond the immediate viewing session. In traditional broadcasting, access to earlier episodes or seasons may depend on reruns, recording technologies, or other forms of secondary circulation. Platform catalogs can make earlier narrative units continuously accessible, enabling viewers to begin a series after its original release, return to previous episodes, rewatch earlier seasons, or encounter older programs in new contexts. The temporal life of television narrative is consequently less closely tied to the moment of first transmission and becomes increasingly shaped by processes of recirculation within the platform environment.

Yet catalog persistence should again be distinguished from equal visibility. The continued availability of an older season or series does not guarantee that viewers will encounter it. As the previous section demonstrated, catalog circulation is mediated through recommendation systems, interface placement, rankings, and other mechanisms of algorithmic visibility. Narrative temporality and algorithmic curation therefore intersect: platforms extend the potential lifespan of television narratives while simultaneously organizing the conditions under which those narratives become newly discoverable.

Taken together, these developments indicate that platformization reorganizes television narrative primarily by altering the temporal and institutional relations among episode, season, continuity, and viewing practice. The episode remains a central narrative unit, but its relation to waiting becomes more flexible. The season remains an organizing structure, but it may function both within a release schedule and as a catalog-based narrative whole. Narrative continuity persists, but it can be experienced through temporal intensities different from those associated with weekly broadcasting. The transformation at stake is therefore not the disappearance of television's established narrative forms, but their refunctioning within a more flexible, catalog-based, and platform-organized temporal regime.

This reorganization provides another basis for understanding the relationship between rupture and continuity developed throughout the article. Platform environments weaken the institutional centrality of weekly broadcast time while preserving and reworking episodicity, seasonality, suspense, and long-form continuity. In this sense, the transformation of narrative temporality supports the broader argument that television does not simply disappear in the platform era. Its

characteristic forms persist, but the temporal arrangements through which they operate are increasingly shaped by on-demand access, catalog circulation, viewer choice, and automated mechanisms of continuity.

THEORETICAL DISCUSSION: THE END OF TELEVISION OR ITS RE-CONFIGURATION?

The preceding analysis suggests that the transformation associated with digital platforms is better understood as a reconfiguration of television than as its disappearance. This argument does not deny the extent of institutional and temporal change. Fixed broadcast schedules, channel-centered programming, synchronous viewing, and the dominance of a common linear sequence have all lost part of their organizing power within on-demand environments. Yet the weakening of these structures does not entail the disappearance of the narrative, temporal, and institutional logics historically associated with television. Rather, these logics are reorganized through platform infrastructures.

This interpretation is consistent with approaches that understand television as a historically changing media form rather than as a fixed broadcasting technology. Lotz (2018) demonstrates that television has been repeatedly reconfigured through shifts in distribution technologies, industrial structures, and modes of access. From this perspective, digital platforms represent neither an entirely external force that replaces television nor a technologically neutral extension of broadcasting. They constitute a new institutional environment in which television content, viewing practices, and mechanisms of circulation are reorganized.

The theoretical contribution of this article can be formulated through three inter-related propositions.

First, platformization transforms rather than eliminates the organizing logic of flow. Traditional broadcast flow coordinates content through a linear sequence established by the broadcaster and encountered by viewers according to a shared schedule. Platform environments weaken this model, but they do not remove the institutional organization of sequencing and continuity. Instead, these functions are redistributed across catalog architecture, interface design, recommendation systems, autoplay, and other mechanisms that connect one viewing decision to another. The term platformized flow is used here to refer to this reorganization: continuity is no longer produced primarily through a single broadcast sequence but through differentiated pathways created by the interaction of platform infrastructures and user activity.

This proposition introduces an important distinction between the disappearance of linear broadcasting and the disappearance of flow as an organizing principle.

The former is clearly weakened in on-demand environments; the latter persists in transformed form. Traditional flow and platformized flow operate through different mechanisms, yet both structure encounters among contents and seek to sustain continuity within the viewing experience. The relevant transformation is therefore not a movement from institutional organization to its absence, but a redistribution of organizational functions from broadcast scheduling toward platform-based systems of sequencing, recommendation, and visibility.

Second, platformization expands viewer agency while simultaneously intensifying the infrastructural organization of visibility. On-demand access provides viewers with greater control over when content is watched, how rapidly episodes are consumed, and whether viewing is paused, resumed, or discontinued. Compared with traditional broadcast scheduling, this represents a significant increase in temporal flexibility. Yet increased choice does not imply that the viewer operates outside institutional mediation. Platform interfaces rank, classify, recommend, foreground, and connect content, thereby shaping the field within which viewer decisions take place.

The viewer-user should therefore be understood neither through a model of passive determination nor through a model of unrestricted autonomy. Algorithmic curation does not mechanically determine what viewers will watch, but it affects what becomes visible, discoverable, and easily accessible. The transformation of television viewing is consequently characterized by a redistribution of agency: viewers gain greater control over temporal consumption while platforms gain new capacities to organize attention and visibility through data-driven infrastructures. This tension between agency and guidance constitutes a defining feature of the platformized television experience.

Third, platformization refunctions established television narrative forms by changing the temporal conditions under which they are experienced. Episodicity, seasonality, cliffhangers, recurring characters, and long-form narrative continuity predate digital platforms and should not be treated as innovations of streaming television. What changes is the temporal and institutional context in which these elements operate. A cliffhanger that once sustained anticipation across a weekly interval may facilitate immediate continuation to another episode; a season that once unfolded primarily through a broadcast calendar may also circulate as a catalog-based narrative whole; earlier episodes and seasons may remain accessible for later discovery and rewatching.

This distinction between narrative form and narrative function is important because it prevents the transformation of television narrative from being interpreted as a simple progression toward entirely new textual structures. Platformization

does not affect every production in the same way, nor does it necessarily produce greater narrative complexity. Instead, it modifies the conditions through which established narrative devices are circulated, accessed, and temporally experienced. The transformation is therefore best understood as a process of refunctioning rather than wholesale formal replacement.

Taken together, these three propositions clarify the relationship between rupture and continuity that structures the article's analytical framework. Rupture is evident in the declining centrality of fixed broadcast time, common linear scheduling, channel-centered circulation, and synchronous viewing. Continuity is evident in the persistence of episodicity, seasonality, narrative continuity, institutional mechanisms of sequencing, and strategies aimed at sustaining viewer engagement. These dimensions should not be treated as mutually exclusive. Platformized television is constituted precisely through their coexistence.

This perspective also complicates the assumption that on-demand media represent a straightforward transfer of control from television institutions to individual viewers. Control is redistributed rather than simply transferred. Viewers acquire greater authority over the timing and pace of consumption, while platforms acquire new capacities to structure discovery, ranking, visibility, and continued engagement. In this sense, the platformization of television entails a shift in the location and techniques of media organization rather than the disappearance of organization itself.

The concept of platformized flow provides a way of bringing these transformations into a common theoretical frame. It connects changes in institutional organization, algorithmic visibility, viewer agency, and narrative temporality without reducing one dimension to another. The concept does not imply that all platforms operate identically or that all viewing follows algorithmic recommendations. Rather, it identifies a broader shift in which continuity and circulation are increasingly organized through combinations of catalog structures, interface arrangements, automated systems, and user interactions.

Accordingly, the opposition between the "end of television" and the simple continuation of traditional broadcasting is analytically insufficient. Digital platforms weaken several defining features of the classical broadcast model, but they also preserve and reorganize central features of television as a narrative and viewing form. Television in the platform era can therefore be understood as a media form undergoing institutional, temporal, and experiential reconfiguration: one in which broadcast flow becomes platformized flow, viewer autonomy coexists with infrastructural guidance, and established narrative forms acquire new functions within on-demand temporalities.

CONCLUSION

This article has examined how digital platforms reorganize the temporal, narrative, and viewer-oriented structures historically associated with broadcast television. In response to the central research problem, it argues that digital platforms neither eliminate television flow nor simply reproduce traditional broadcasting within a new distribution environment. Instead, the organizational functions historically concentrated in broadcast scheduling are redistributed across catalogs, interfaces, recommendation systems, autoplay mechanisms, and on-demand viewing practices. The term platformized flow is used here to describe this transformation, in which continuity, sequencing, and visibility are increasingly organized through the interaction of platform infrastructures and user activity rather than through a single linear broadcast schedule.

This argument extends the relevance of Williams's (2003) concept of flow while recognizing the historical specificity of its broadcast form. It is also consistent with Lotz's (2018) understanding of television as a media form repeatedly reconfigured through changing technological, industrial, and distributional conditions. The contribution of the present analysis is to connect this historical understanding of television transformation with platformization research. While Poell et al. (2019) and Nieborg and Poell (2018) emphasize the infrastructural, economic, and governance dimensions of platformization, this article demonstrates how those transformations can also be examined through their consequences for narrative circulation, content visibility, and viewing temporality.

The analysis further shows that platformization redistributes rather than simply transfers control. On-demand access expands viewers' temporal agency by allowing greater control over when and at what pace content is watched. At the same time, algorithmic curation and interface architecture organize what becomes visible, discoverable, and easily accessible. The viewer-user therefore occupies a position defined by the coexistence of increased temporal flexibility and infrastructural guidance. Recommendation systems do not mechanically determine viewing choices, but they participate in structuring the field within which those choices are made.

At the narrative level, the findings indicate that platformization is better understood through refunctioning than wholesale formal replacement. Episodicity, seasonality, cliffhangers, recurring characters, and long-form continuity remain recognizable television forms, but their temporal functions may change under on-demand conditions. A cliffhanger may shift from sustaining anticipation across a weekly interval to encouraging immediate continuation, while a season may operate both as a narrative structure and as a catalog-based whole accessible through different release and viewing rhythms. The transformation of television

narrative therefore lies not simply in the emergence of new forms but in the reorganization of existing forms within altered temporal and institutional conditions. The theoretical contribution of the study lies in bringing broadcast flow, platformization, algorithmic curation, viewer agency, and narrative temporality into a single explanatory framework. The concept of platformized flow links these dimensions by identifying how continuity, visibility, and sequencing are redistributed across platform infrastructures and viewer practices. This framework conceptualizes the relationship between broadcast and platform television through rupture and continuity rather than through a binary opposition between disappearance and persistence.

The study nevertheless has clear limitations. As a theoretical and conceptual assessment, it does not empirically test platformized flow through comparative interface analysis, audience research, platform data, or systematic textual analysis of particular television series. Nor does it systematically compare platform business models, recommendation architectures, national markets, or release strategies. The argument should therefore be treated as a conceptual framework for empirical examination rather than as a universal description of all platforms or viewing practices.

Future research could compare how different platforms organize recommendation, visibility, and continuity; examine how viewers negotiate the relationship between temporal autonomy and platform guidance; and analyze how different release strategies affect cliffhangers, episode structures, season design, and long-form narrative continuity. Research in the Turkish context could further examine the relationship among local production practices, episode duration, platform release strategies, algorithmic visibility, and viewer experience, building on existing studies of digital series and online viewing practices (Kocagür, 2022; Sarı & Türker, 2021; Tüzün Ateşalp & Başlar, 2020).

Overall, television in the platform era is best understood as a media form undergoing reconfiguration rather than disappearance. Broadcast flow becomes platformized flow; viewer choice expands while remaining infrastructurally organized; and established narrative forms persist through altered temporal functions. Television therefore continues within platform environments not as an unchanged legacy medium, but as a narrative and viewing regime whose organizational principles are being redistributed under new technological, economic, and cultural conditions.

REFERENCES

- Chalaby, J. K. (2024). The streaming industry and the platform economy: An analysis. *Media, Culture & Society*, 46(3), 552–571.
- Ellis, J. (2000). *Seeing things: Television in the age of uncertainty*. I.B. Tauris.
- Kocagür, S. C. (2022). Türkiye’deki dijital platformlar ve değişen içerik biçimi: Tek sezonluk diziler. *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*, 20, 70–91.
- Lotz, A. D. (2018). *We now disrupt this broadcast: How cable transformed television and the internet revolutionized it all*. MIT Press.
- Mikos, L. (2016). Digital media platforms and the use of TV content: Binge watching and video-on-demand in Germany. *Media and Communication*, 4(3), 154–161.
- Nieborg, D. B., & Poell, T. (2018). The platformization of cultural production: Theorizing the contingent cultural commodity. *New Media & Society*, 20(11), 4275–4292.
- Pajkovic, N. (2022). Algorithms and taste-making: Exposing the Netflix recommender system’s operational logics. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 28(1), 214–235.
- Pittman, M., & Sheehan, K. (2015). Sprinting a media marathon: Uses and gratifications of binge-watching television through Netflix. *First Monday*, 20(10).
- Poell, T., Nieborg, D., & van Dijck, J. (2019). Platformisation. *Internet Policy Review*, 8(4), 1–13.
- Sarı, Ü., & Türker, H. (2021). Dijital platform kullanıcılarının izleme alışkanlıklarına yönelik bir araştırma: Netflix örneği. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(1), 59–80.
- Starosta, J. A., & Izydorczyk, B. (2020). Understanding the phenomenon of binge-watching—A systematic review. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 17(12), Article 4469.
- Tüzün Ateşalp, S., & Başlar, G. (2020). İnternette dizi izleme pratiklerinin dönüşümü: Aşırı izleme (binge-watching) üzerine bir araştırma. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 32, 108–136.
- Williams, R. (2003). *Television: Technology and cultural form* (3rd ed.). Routledge. (Original work published 1974).

DİJİTAL SİNEMA ÖRNEĞİ SENİ BULDUM YA! FİLMİNE GERÇEKLIK BAĞLAMINDA BAKMAK

Hacer Sena ÖZTÜRK
İstanbul Üniversitesi, Türkiye
senaozzturk@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1985-0366>

<i>Atıf</i>	Öztürk, H. S. (2026) DİJİTAL SİNEMA ÖRNEĞİ SENİ BULDUM YA! FİLMİ- NE GERÇEKLIK BAĞLAMINDA BAKMAK. <i>İletişim Çalışmaları Dergisi</i> , 12 (3), 287-302.
-------------	--

Geliş tarihi / Received: 21.09.2026

Kabul tarihi / Accepted: 25.09.2026

DOI: 10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v012i3003

ÖZ

Bu çalışma Reha Erdem'in *Seni Buldum Ya!* filmini gerçeklik ve dijital sinema ilişkisi çerçevesinde ele almaktadır. Dolayısıyla çalışmanın amacı bu filmi, oluşturduğu gerçeklik bağlamında incelemektir. Filmin kuramsal çerçevesi Bazin'in geleneksel sinemada fiziksel gerçekliğin olduğu gibi gösterilmesi ile Monavich'in dijitalleşmenin gerçekliği eğip bükerek elastik bir yapıya dönüştürmesi arasında oluşturulmuştur. Bu çalışmada, Zoom platformunun hem bir çekim aracı hem de anlatıyı oluşturan araç olması ile gerçekliğin nasıl oluşturulduğu ve biçimlendirildiği ele alınmıştır ve dijital sinema ürünü olan *Seni Buldum Ya!* filminin video konferans platformu aracılığıyla oluşturduğu gerçeklik algısı tartışılmıştır. Çalışmada fenomenoloji temelli yaklaşım kullanılmıştır ve elde edilen veriler betimsel analiz ile çözümlenmiştir. Film, dijital sinemanın oluşturduğu elastik gerçekliğin yanı sıra fiziki gerçekliği de ekran içinde kurulan bağ ile sağlamıştır.

Anahtar Kelimeler: *Geleneksel Sinema, Dijital Sinema, Gerçeklik, Zoom, Elastik Gerçeklik.*

A DIGITAL CINEMA EXAMPLE: EXAMINING THE FILM SENİ BULDUM YA! IN THE CONTEXT OF REALITY

ABSTRACT

This study examines Reha Erdem's film *Seni Buldum Ya!* within the context of the relationship between reality and digital cinema. Therefore, the purpose of this study is to examine this film within the context of the reality it portrays. The theoretical framework of the film is based on Bazin's concept of physical reality being shown as it is in traditional cinema and Monavich's idea that digitalisation warps reality into an elastic structure. This study examines how reality is created and shaped by the Zoom platform, which is both a filming tool and a tool for creating the narrative. It discusses the reality created by the digital film '*Seni Buldum Ya!*', which was made using a video conferencing platform. The study uses a phenomenological approach and the obtained data are analysed using descriptive analysis. The film has provided physical reality as well, through the connection established within the screen, in addition to the elastic reality created by digital cinema.

Keywords: *Traditional Cinema, Digital Cinema, Reality, Zoom, Elastic Reality.*

GİRİŞ

Gerçeklik, somut olarak var olan bir durumu işaret etmektedir. Sinemada gerçeklik ise gerçekçilik kuramcıları tarafından sinemanın, gerçeğin biçimini bozmadan ve ona müdahale etmeden olduğu gibi gösterdiği savunulur. Dolayısıyla gerçeklik, biçimi bozulmadan ve varlığı yok sayılmadan izleyiciye gösterilmelidir. Ancak sinema gerçekliği her zaman olduğu gibi vermez. Bazin'in (2011, s. 71) belirttiği gibi sinema, insanın teknik hakimiyeti ile de ilişkili olarak dünyanın belirli bir kısmını yansıtmaktadır. Bu kısım ise yönetmenin izleyiciye göstermeyi istediği kısımdır.

Dijital teknolojilerin gelişmesi ile sinemanın olanakları da artmaktadır. Dijitalleşme ile gelişen sinematografi öğeleri ile konvansiyonel sinema zamanı çekilemeyen birçok sahne dijital sinema ile olanaklı hale gelmektedir. Özellikle kurgu tekniklerinin gelişmesi ile sahneler kurgu programları aracılığıyla yaratılmaya başlanmıştır. Teknolojinin gelişimini sürdürmesi ile artık yalnızca dijital kameralarla değil video konferans uygulamalarıyla da film üretimi mümkün hale gelmiştir. Teknolojideki bu gelişmeler, teknik olanakları arttırmanın yanı sıra sinemanın gerçeklikle olan ilişkisini de değiştirmeye başlamıştır. Çevrimiçi video konferans uygulamalarının kaydedilebilir özellikleri ile bilgisayar veya telefon ekranından yapılan çekimler sonrasında kurgu programları da kullanılarak sinema filmi haline gelebilmektedir. Dijital sinemanın bu özelliğine örnek filmlerden biri Reha Erdem'in "Seni Buldum Ya" filmidir.

Bu çalışmanın amacı, dijital sinema örneği Seni Buldum Ya filmini özellikle Manovich'in *elastik gerçeklik* kavramı ışığında ele alarak filmin gerçeklik inşasındaki rolünü tartışmaktır. *Seni Buldum Ya!* filminin seçilmesinin ana sebebi, filmin Türkiye'de pandemi döneminde film çekim şartlarının kısıtlı olduğu süreçte Zoom uygulaması aracılığıyla çekilmiş ilk film olmasıdır. Bu özelliği filmi, Türk sinemasında dijitalleşmenin etkisi kapsamında ve ekran aracılı anlatı yapısı ile incelenmeye değer kılmaktadır. Çalışmada biçimsel film analizi kullanılarak filmin anlatı yapısı, görsel öğeleri, teknik yapısı bu yaklaşım çerçevesinden incelenecektir. Film ile ilgili yönetmen röportajları, akademik metinler analize dahil edilecektir.

GERÇEKLIK VE SİNEMA

Gerçek sözcüğünün TDK'deki anlamına bakıldığında, "bir durum, bir nesne veya bir nitelik olarak var olan, varlığı inkâr edilemeyen, olgu durumunda olan, haki-ki, reel¹" anlamına geldiği görülmektedir. Gerçek sözcüğünün felsefi anlamına bakıldığında ise "somut ve nesnel olarak var bulunan²" anlamına geldiği görülmektedir. Bu tanımlamalardan yola çıkılarak gerçekliğin bir olgu olarak var ol-

¹ bkz. <https://sozluk.gov.tr/> (erişim tarihi: Şubat 2026)

² bkz. <https://www.felsefe.gen.tr/gercek-nedir-ne-demektir/> (erişim tarihi: Şubat 2026)

duğu söylenebilmektedir. Sinemada gerçekliğe bakıldığında da benzer bir durum söz konusudur. Sinema, gerçeğin şeklini bozmadan onu olduğu gibi göstermeye çalışmaktadır. Gerçekçi gelenek, sinemanın sanat olduğunu söylerken sinemanın gerçeğin derin yapısını ortaya çıkarmaya çabaladığını ve “gerçeğe hiçbir şey eklemeyi”, onun “biçimini bozmadığını” savunur (Güntay & Güntay, 2019, s. 278). Sinemada gerçeklik çalışmalarına bakıldığında Andre Bazin, Siegfried Kracauer gibi isimler görülmektedir. Bazin ve Kracauer’in görüşleriyle örnekendirilen gerçekçi yaklaşım, sinemanın gerçekliği yeniden inşa etme özelliğini ön plana çıkarmaktadır (Büker ve Topçu, 2010, s. 61).

Bazin’e göre sinema, duyularımızla algılayamadığımız gerçekliği ve nesnelerdeki gizli anlamı ortaya çıkarır. Çünkü sinema nesnelere ve doğaya dilediğince yaklaşır. Bazin, içeriğin gerçekliği üstünde durmaz ve kurgunun yerine uzun çekimleri ve alan derinliğini tercih eder. Sinemada önemli olan mekansal gerçekliktir. Sinemada gerçeklik yanılsaması uzamın gerçekliğine bağlıdır. Film nesneyi yer aldığı uzam içinde verir. Görüntüye baktığımızda yalnızca nesnenin niteliklerini değil, onun varlığını da görürüz (Büker, 1989, s. 19-20). Kracauer ise sinemanın fiziksel gerçekliği kaydetmesi gerektiğini öne sürer. Ona göre, “filmin aslen fotoğrafın uzantısı olduğu, dolayısıyla tıpkı fotoğraf gibi etrafımızı saran görünen dünyayla bariz bir yakınlığa sahip olduğu varsayımına dayanıyor. Film ancak fiziksel gerçekliği kaydedip gözler önüne serdiğinde gerçekleştirir kendini.” (2015, s. 65). Ancak Bazin anlamın yalnızca görüntüde olmadığını, kurgu aracılığıyla izleyicinin zihninde oluşan yansıma olduğunu ileri sürer (1966, s. 46).

Bazin, sinemanın gerçekçiliğinin fotoğrafik doğa ile doğrudan ilişkili olduğunu söylemektedir. Ekrandaki görüntü gerçekliği bazı mucize veya fantastik şeylerle ilgili değildir. Sinemadaki illüzyon, tiyatrodaki gibi izleyici ile yazılı olmayan bir anlaşmaya dayanmamaktadır. Ekranın bütün hileler, kesintisiz bir şekilde mükemmel işlemek zorundadır. “Görünmeyen Adam” pijama giymeli ve sigara içmelidir (2011, s. 107). Bazin, sinemanın anlaşılmasının montajın aktarıcılığına ve kamera durumunun değişimine uygun olarak şekillendiğini belirtmektedir. Ona göre sinema, dünyanın belirli bir kısmının yansımasıdır ve bu durum insanın teknik uygarlığı ile doğrudan ilişkilidir (2011, s. 71). Bazin’e göre montajda izleyici yönetmenin seçtiğini ve izleyiciye göstermek istediğini görmektedir. Dolayısıyla izleyici, görmesi gerekeni görmektedir. Montajla yan yana gelen iki görüntünün bir tek anlamı vardır. Montaj doğası gereği çok anlamlılığa kapalıdır (Büker, 1989, s. 22). Yani görüntünün anlamı, montaj ile sınırlandırılmaktadır ve ortaya sınırlanmış bir anlam çıkmaktadır.

DİJİTAL SİNEMA VE GERÇEKLİK

Dijital teknolojilerin hızla gelişmesi ve gelişmeye devam etmesi günümüzde birçok sektör gibi sinema sektörünü de değiştirmektedir. Dijitalleşmenin gelişmesi

ile konvansiyonel sinema yerini dijital sinemaya bırakmaya başlamıştır. Çekim, kurgu, dağıtım gibi pek çok süreçte dijitalleşmenin etkisiyle bu değişimler görülmektedir. “Kare hızının standartlaşması, sesin gelişi, renkli film, geniş perde, cinemascope, stereo, 3D, dolby surround, dijitalleşme” (Duruel Erkilic ve Erkilic, 2021, s. 103) örneklerinde görüldüğü gibi sinema endüstrisinin tarihsel gelişiminde teknolojik yeniliklerin ve icatların önemi büyüktür. “Dijital teknoloji, sinematografi, ses, doğrusal olmayan kurgu, özel efektler, gösterim ve internet üzerinden dağıtım gibi çeşitli uygulamalarla, film yapım sürecinin yapım öncesinden gösterim aşamasına kadar her adımına kaçınılmaz olarak dokunur” (Erkilic, 2017, s. 58). Dijital sinema, çekim, çekim sonrası, gösterim aşamalarında bilgisayar teknolojisini içermektedir.

Teknolojinin gelişmesi, film yapım süreçlerini pelikül döneme göre kolaylaştırmaktadır. Dijital sinema birçok konuda konvansiyonel sinemadan ayrılmaktadır. Lev Manovich’in, “The Language of New Media” adlı kitabında belirttiğine göre, yeni medya nesnesi matematiksel olarak tanımlanabilir. Örneğin, bir görüntü veya şekil matematiksel bir fonksiyon kullanılarak tanımlanabilir. Doğru algoritmalar kullanılarak ses görüntüden ayrılabilir, kontrastı artırılabilir veya şeklin oranları değiştirilebilir (2001, s. 27). Dolayısıyla geleneksel, analog sinemayı dijital sinemadan ayıran en belirgin özelliklerden biri budur (Sunal, 2016, s. 300). Manovich, dijital sinemanın sahip olduğu olanakların elastik bir gerçeklik oluşturduğunu ve dijital film yapımcılarının elastik gerçek ile çalıştıklarını belirtir. Bu gerçekliği de açıklarken örnek olarak Forrest Gump filminin açılış sahnesini verir. İzleyici, filmin açılış sahnesinde bir tüyün karmaşık bir şekilde hareketini görmektedir. Bu hareket ise öncesinde farklı açılardan çekilen tüyün, sonrasında animasyon programı vasıtasıyla farklı çekimlerden oluşan görüntülerle birleştirilmiştir. Manovich, bu durumu, “gerçekten gerçekleşme de tam olarak gerçekleşmiş gibi görünmesi amaçlanmış gibi görünen şey’ olarak tanımlanabilecek yeni bir gerçeklik” olarak tanımlar (2021, s. 40).

Casetti’ye göre ise analogdan dijitalle geçişte, “fotoğraf çağının” sonunun mutlaka gerçekçi bir tutumun da sonu anlamına gelmediği varsayılabilir. Dijital görüntü, fiziksel bir gerçeklikle doğrudan bağlantı kuramasa da aynı işlevi görebilecek uygun ve belirli ipuçlarının varlığı ile bu durum telafi edilebilir. Dijital sinema, yalnızca animasyon statüsünde değerlendirilmek zorunda değildir. Onun kaderi sadece gösterenin doğasına değil, söylemsel pratiklerinin toplamına dayanır. Sinema bu pratikler sayesinde gerçeklik iddiasını sürdürebilir ya da başarısız olur (2011, s. 96).

Dijital sinemaya ilk kurgu ile adım atılmıştır. Geleneksel sinemada makas ya da bant yardımıyla yapılan kurgu, sonrasında bilgisayar ortamına geçerek offline veya online olarak bilgisayarlarda yapılmaya başlanmıştır. Bu süreç kurgu

aşamasından sonra çekim aşamasında dijital kameraların kullanılmaya başlanmasıyla ve son olarak da gösterim aşaması ile devam etmiştir (Karabağ'dan akt. Sunal, 2016, s. 300). Film yapımcısının bakış açısından, dijital teknolojinin yaratıcı amacı koruma avantajı vardır, çünkü resmin tüm versiyonları aynı cihazdan minimum ayarlamayla çıkarılabilir. Dijital sinema, birden çok baskının üretim maliyetlerini de düşürmektedir ve dijital forma aktarılan kopya istenildiği kadar hızlıca çoğaltılabilmektedir. Dijitalleşme ayrıca dağıtım sorununa da çözüm getirmektedir. Maliyetler azaldıkça ve giriş engelleri düştükçe bağımsız film yapımcıları için fırsatlar yaratabilmektedir (Culkin & Randle, 2003, s. 80-87).

Konvansiyonel sinema ile dijital sinema arasındaki ayrımlardan birisi de mekân-sal ilişkidir. Kamera ve yönetmen, oyuncuların olduğu ön tarafta bulunurken oyuncular arkada bulunup kamera ve yönetmene bakmazlar. Kurguda sahnenin iki yanı hem fiziksel hem de zamansal olarak ayrılır. Işık celluloid üzerine kimyasal olarak kaydedilmesi ve laboratuvarda işlenmesi, çekimle izleme arasında süre farkı yaratır. Ancak dijital sinemada bu sınırlar bulanıklaşmaktadır. Dijital kameralar ve set üzerinde birçok monitör sayesinde, yönetmen, set ekibi, oyuncular görüntüyü hem izleyip hem de anlık olarak kaydedip izleyerek birbirlerine geri bildirimde bulunabilirler (Ganz & Khatib, 2006, s. 22). Bu olanak da oyun-culukları ve sahnelemeyi değiştirmektedir.

Manovich'in dijital sinema ile ilgili bir ifadesine göre "bir bilgisayar ekranı git-tikçe daha çok bir sinema ekranını andırıyorsa, bu bir tesadüf değil bilinçli plan-lamanın bir sonucudur" (2021, s. 49). Dijital teknolojiler aracılığıyla sinematik gerçekliğin birebir kopyalanması amaçlanmaktadır. Yani sinematik gerçeklik bil-gisayar ortamında yeniden üretilmektedir.

Dijitalleşme film yapım biçimlerini etkilediği, değiştirdiği gibi filmlerin içerik-lerini de etkilemektedir. Pelikül dönemde halihazırda olan gerçekliğin yeniden sunumu mümkünken dijital dönemde bilgisayar aracılığıyla tamamen yeni bir gerçeklik yaratılabilmektedir. Casetti'ye göre dijital görüntünün ortaya çıkması, sinemanın gerçeklikle olan bağına değiştirmiştir. Sinemada artık objektif önünde alınan nesnelerin kaydı yerine algoritmaların (1 ve 0'lardan) oluşturduğu görün-tüler yer almaktadır (Erkılıç, 2017, s. 58). Elektronik ve dijital medya bir dönü-şüm getirmiştir. 1980'lerden başlayarak doğrusal ilerlemeyen anlatılara dayalı, bir sinema salonundan ziyade bir televizyonda ya da bir bilgisayar ekranında iz-lenen ve sinematik gerçeklikten vazgeçen yeni sinematik formlar ortaya çıkmıştır (Manovich, 2021, s. 45). Son olarak, Ümit Ünal'ın 2003 yılında çektiği "Dokuz" filmi, Ahmet Uluçay'ın "Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak" filmi gibi filmler Türkiye'de yapılmış ilk dijital filmlere örnek gösterilebilir.

Zoom Platformu ve Sinema İlişkisi

Dijital teknolojinin gelişmesi ile birçok video konferans uygulamaları da hayatımıza girmiştir ve bu sayede sinemada yeni anlatı biçimleri de ortaya çıkmaya başlamıştır. Bunu sağlayan uygulamalardan biri de Zoom video konferans uygulamasıdır. Zoom platformu 2011 yılında kurulmuştur. Toplantılar, kongreler, dersler, konferanslar gibi birçok alanda kullanılabilen bu platform, özellikle Covid-19 pandemisi sırasında kısıtlamalar nedeniyle daha fazla kişi tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Kapanma zamanları evlerden online şekilde işlenen dersler için birçok uygulama gibi Zoom da kullanılmıştır. Derslerin dışında Zoom platformu pek çok alanda kullanılmaktadır. Zoom'un sağladığı görüntülü konuşma sayesinde birbirleriyle yüz yüze görüşemeyen insanlar bu uygulama aracılığıyla görüntülü görüşme fırsatı bulmaktadır.

Film yönetmenleri de Zoom'un sunduğu görüntülü görüşme ve interaktif yapısından yararlanarak yeni anlatı biçimleri geliştirme olanağı bulmaktadır. Bu çerçevede, *Unsubscribe* ve *Host* gibi filmler, Zoom video konferans uygulaması kullanılarak çekilen filmler arasında yer almaktadır. *Unsubscribe* filmi, beş arkadaşın çevrimiçi bir video görüşmesine katıldığını ve bu sırada kendilerini gizemli bir internet trolü tarafından av durumuna gelmiş olarak buldukları bir hadiseyi anlatır (IMDB, 2022). Bir diğer film *Host* ise, altı arkadaşın karantina sırasında Zoom üzerinden bir seans düzenlemek için bir medyumla anlaştıklarını ancak işlerin ters gitmesi ile kötü bir ruhun evlerini istila etmeye başlamasını ve bu durumda başlarından geçen olayları anlatmaktadır³. “Film, özellikle bir dizüstü bilgisayarda izlenmek üzere tasarlanmış ve izleyicilerin gerçek bir Zoom görüşmesinde gibi hissedebilmeleri için Zoom masaüstü estetiği oldukça özgün bir şekilde kullanılmıştır” (Akyıldız & Akyıldız, 2021, s. 162-163).

Zoom aracılığıyla çekilen bir diğer film ise Reha Erdem'in *Seni Buldum Ya!* filmidir. Türkiye'de Zoom ile çekilen ilk uzun metraj film olma özelliğini taşıyan bu filmin neredeyse tamamı Zoom ile çekilmiştir. Zoom uygulamasının kayıt özelliği kullanılarak çekilen filmde böylece set kurmaya gerek kalmamıştır. Filmdeki mekanlar oyuncuların kendi evleri veya arkadaşlarının evleridir. Yani mekanlar gerçek mekanlardır. Erdem'in belirttiğine göre, hiçbir oyuncu birbiriyle karşılaşmamıştır. Hatta aralarında birbirlerini tanımayanlar bile olabilir. Herkes yönetmene karşı oynamıştır: “Bazılarının evleri uygun değildi komşu evlere geçtiler. Sinema denilen şey her türlü yapılabiliyor. Yeni teknolojik imkanlarla video kaydı alınabilecek cihazlar çok arttı. Herkes montaj yapabiliyor. Dolayısıyla sinema çok demokratikleşti” (Erdem, 2021).

Seni Buldum Ya! filminin çekimleri Zoom üzerinden ve çoğunlukla oyuncuların kendi evlerinden gerçekleştirildiği için hem sahne, kostüm gibi ihtiyaçlar olma-

³ bkz. <http://www.baskasinema.com/filmler/host/> (erişim tarihi: Aralık 2025)

miştir hem de büyük bir bütçeye gerek duyulmamıştır. Film aynı zamanda çevrimiçi içerik platformu MUBİ aracılığıyla izleyiciyle buluştuğu için izleyicilere ulaşması zor olmamıştır. “Film bu haliyle birçok yerleşik kurumun bağımlılığından sıyrılmış, kendi konusu üzerine odaklanmış ve böylelikle amaç en yalın haliyle hikâyeyi anlatmak olmuştur” (Balkan, 2021, s. 99). Görüldüğü üzere dijital teknolojilerin gelişmesi ile ortaya çıkan Zoom uygulaması, filmin çekimleri için birçok kolaylık sağlamıştır.

Reha Erdem’in bu konu hakkındaki sözlerinden de dijital teknolojinin ve Zoom uygulamasının film çekimleri için sağladığı kolaylık anlaşılabilmektedir:

"Dünyanın her yerinde daha çok para daha az özgürlük demektir. Her darlık bir ufuk açıyor. Ders çıkaralım anlamında söylemiyorum ama boyumuzun ölçüsünü bir gördük. Hizaya gelmek iyidir, ben çok iyi olduğunu düşünüyorum. Bu filme girişmeden önce bir filme başlıyorduk, şimdi 1 yıl daha erteliyoruz. Sinemaya dönersek, 'O olmuyorsa böyle bir şey yapma imkânımız da var' dedik. 'Yaşasın dijital teknoloji' diyorum" (Erdem, 2021).

Reha Erdem’in de belirttiği gibi film çekmek için günümüzde artık kamera bile gerekmemektedir. Dijital teknolojilerin gelişmesi ile Reha Erdem’in de vurguladığı gibi artık film çekmek için kameranın bile gerekli olmaması, dijital sinemanın olanaklarının ne kadar genişlediğine işaret etmektedir. “Sinemanın video, oyun, internet ve sanal gerçeklik ile yakınsaması, etkileşimli film, sanal gerçeklik filmi, veri tabanı filmi ve “masaüstü filmi” gibi yeni formatları ortaya çıkarmıştır” (Anadolu, 2025, s. 1674).

Amaç ve Önem

Bu çalışmanın amacı, bir dijital sinema örneği *Seni Buldum Ya!* filmine gerçeklik bağlamında bakmaktır. Bu çalışmada hedef, Manovich’in dediği gibi dijital sinemanın oluşturduğu elastik gerçekliği ve *Seni Buldum Ya!* filminin oluşturduğu gerçekliği tartışmak ve gerçekçiliğin dijital sinemada nasıl bir görünüm aldığını *Seni Buldum Ya!* filmi çerçevesinde irdelemektir. Dolayısıyla daha çok bu filmin yarattığı gerçeklik üzerinde durmak amaçlanmaktadır.

Seni Buldum Ya! filmi ile ilgili literatür taraması yapıldığında, gerçeklik üzerine çok fazla araştırmanın olmadığı görülmüştür. Gerçeklikle ilgili araştırmalar vardır ve yapılan araştırmalar ise genelde sinema ve gerçeklik (Gök, 2007), dijital görsel efekt kullanımı ve onun oluşturduğu gerçeklik (Güntay, 2019), dijital sinemanın olanakları gibi konular üzerinedir. Reha Erdem’in *Seni Buldum Ya!* filmi ile ilgili de birçok yayın vardır ancak konu hakkındaki literatür incelendiğinde gerçekçilik ile ilgili araştırmaya denk gelinmemiştir. Araştırmada filmin çekim teknikleri ve anlatı yapısı ile sinema ve gerçeklikle ilgili yeni anlatı biçimi geliş-

tirdiği düşünülmektedir. Çalışmada dolayısıyla bu film incelenecektir. Bu durum bu sebeple araştırmanın özgün yanını oluşturmaktadır.

Araştırma Soruları

1. Filmin Zoom uygulamasını kullanarak çekilmesinin anlatıya etkileri nelerdir?
2. Manovich'in elastik gerçeklik kavramı, filmin görsel ve anlatısal öğeleri bağlamında nasıl yorumlanabilir?
3. Dijitalleşmenin sinematik gerçeklik üzerindeki etkisi nasıl yorumlanabilmektedir?

YÖNTEM

Bu çalışmada, dijital sinemanın yarattığı gerçeklik algısı, *Seni Buldum Ya!* filmi aracılığıyla fenomenoloji temelli bir yaklaşımla incelenecektir. Araştırmada veri toplama tekniği olarak doküman analizi kullanılacak olup film veri kaynağı olarak ele alınacaktır. Elde edilen veriler betimsel analiz ile çözümlenecektir. Analiz sürecinde kurgu, mekan, anlatı yapısı ve sinematografi gibi sinemasal öğeler teknik özellikleri açısından değil, filmde nasıl bir anlam ve gerçeklik algısı oluşturdukları çerçevesinde incelenecektir ve bu öğeler hakkında film üzerinden yorumlar yapılacaktır. Çalışmanın örnekleme Reha Erdem'in *Seni Buldum Ya!* filmidir. Fenomenoloji düşüncesini geliştirenler başta Edmund Husserl olmak üzere Heidegger, Sartre, Van Manen gibi düşünürlerdir (Creswell, 2021: 79). Görüngübilim, olgubilim, olaybilim, görüngenbilim gibi Türkçe karşılıkları olan fenomenoloji, Edmund Husserl tarafından kurulan başta felsefede sonrasında diğer alanlarda yaygın şekilde kullanılan bir yöntemdir. Fenomenoloji, fenomenlere yeni bakış açıları ya da görme şekilleri sunan bir çeşit yöntemdir (Savaş, 2002: 67). Fenomenlere bakış subjektiftir ve görecelidir. Bu çalışma doğası gereği yorumsayıcı fenomenoloji yöntemine daha yakındır. Van Manen'in oluşturduğu bu kavram ile araştırmacı konuyla yakından ilgilenir ve fenomenle bağ kurmaya çalışır ve betimlemelere gider. Ancak araştırmacı sadece betimleme değil yorumlar da yapar. Fenomene bakarak yorumlayıcı bir sürece girer (Creswell, 2021: 82). Fenomenoloji kapsamında film bir fenomendir ve onun hakkında kavramlara ulaşmak ve onu hem yorumlamak hem betimlemek için belli verilere ulaşmak gerekir. Bu anlamda film bize gerekli verileri sunacaktır.

Bu çalışmada fenomenolojik okuma, izleyicinin filmin ekranında kendisine gösterilen ve gösterilmeyen kısımlar üzerinden neyi gördüğünü ve görmediğini anlamak için kullanılmıştır. İzleyiciye gösterilen kısım izleyici tarafından gerçeklik olarak değerlendirilirken gösterilmeyen kısım ise o gerçekliği sınırlayan kısım olarak algılanmaktadır. İzleyicinin ekran sınırları içinde gördüğü kısım izleyici tarafından bir gerçek, bir bütün olarak deneyimlenirken ekranın sınırları dışında kalan kısım izleyicinin zihninde tamamlanmaktadır. Örneğin, *Seni Buldum Ya!*

filminde Felek karakterinin bir sahnede yalnızca üst tarafının bir gömlekle görünmesi, alt tarafının hiç gösterilmemesi bu duruma bir örnektir.

Seni Buldum Ya! Filmi ve Gerçeklik İlişkisi

Seni Buldum Ya! filmi, 13 Mart 2021 tarihinde dijital içerik platformu MUBİ’de yayımlanmıştır. Reha Erdem filmin neredeyse tamamını Zoom uygulaması üzerinden çekmiştir. Film, Zoom uygulaması üzerinden dolandırıcılık yapan Felek ve Kerim adında iki kişinin hikayesini konu almaktadır. Felek ve Kerim, yargı kolu olduğunu iddia ettikleri “Dördüncü Daire” aracılığıyla insanları dolandırmaktadırlar. Kerim dolandıracakları insanları bulurken Felek de onların internet üzerinden gizli ve onları zora sokacak bilgilerine ulaşarak onlara şantaj yapmaktadır. Hesaplarına para yatırılırsa da suçlarının silineceğini öne sürmektedir.

Film boyunca Felek ve dolandırmaya çalıştığı kişilerin iletişimleri bilgisayar ekranı üzerinden olmaktadır. Felek ve Kerim’in iletişimi de yine bilgisayar ekranı üzerinden sağlanmaktadır. İzleyicilerin Felek’le kurduğu ilişki, Felek’in dolandırdığı insanlarla kurduğu ilişkiye benzemektedir. “Felek’in farklı evlerde yaşayan farklı mesleklerden kişilerle bilgisayar üzerinden görüşmesi, özel alan kavramının anlamını değiştirir. Felek, onları, kamusallaştırılmış özel alanları içinde tehdit ederken, seyirci de Felek’i kendisinin kurduğu ‘kamusal alanmış gibi eyleyen’ evinde izlemektedir” (Kabadayı, 2021, s. 55).

Filmde, Felek ve Kerim iki ortaktır. Bu iki karakter, 4. Daire adlı kendilerinin uyurduğu bir devlet kurumu yaratarak devlet kurumunca suç sayılabilecek hatalar yapan insanları kandırarak onların paralarını almaktadırlar. Felek, bu düzende insanlarla iletişime geçen kişidir ve düzeni, kandırdığı insanların bilgisayarlarını ele geçirerek Zoom uygulaması üzerinden onlarla görüşmeler yaparak devam ettirmektedir. Bu dolandırıcılık düzeni bir süre böyle gitmektedir ve Felek bu sırada birçok kişiyi dolandırmaya devam etmektedir. Ancak filmin sonunda Felek, dolandırmaya çalıştığı kişilerden biri olan Nurperi tarafından dolandırılmaktadır. Bunun yanı sıra, Felek’in ortak olduğu Kerim de filmin başından beri kendisinin hesabına gelen paraları türlü bahanelerle vermeyip Felek’i dolandırmaya çalışmaktadır. “Filmin büyük kısmının aç- karşı aç şeklinde düzenlenmiş Zoom çekimlerinden oluştuğu, 1 saat 20 dakikalık süreçte filmin gerçekliğinin sadece şarkılar ve İstanbul görüntüleri ile kesildiği düşünülürse tüm yapıyı bir Zoom toplantısı estetiğinde görebilmek de mümkündür” (Anadolu, 2022, s. 8).

Film, Felek ile Cemil’in Zoom üzerinden görüşmesi ile başlamaktadır. Filmin başlangıcının doğrudan Zoom aracılığıyla görüntülü konuşma olması, izleyicide bir sinema filminden ziyade herhangi iki kişinin birbirleriyle görüntülü konuşması izlenimi yaratmaktadır. Filmin ekranı Zoom görüşmesi dolayısıyla tam ekran değildir. Böylece ekran karşısında yaşanan olay seyircide gerçekmiş hissi

uyandırmaktadır. Yani olay şimdiki zamanda geçiyormuş gibi anlaşılabilir. Film anlatısının en ihtiyaç duyduğu şey izleyicide güven duygusu oluşturabilmesidir. Bunun altında gerçek zaman ve mekan ilişkisi yatmaktadır. Zoom görüşmeleri, videonun canlı görüntü iletebilmesi sayesinde hem şimdiki zamanı hem de şimdiki mekanı aktararak izleyiciye gerçek zaman ve mekan güvenini sağlamaktadır (Altunay, 2022, s. 81-82).

“Gerçek zamanlı ekran kavramının en önemli özelliği izleyici ile içeriğin anlık etkileşimine olanak sağlamasıdır” (Anadolu, 2025, s. 1683). Örneğin filmde, Felek’in Ceren ile görüşmesinde Ceren, bilgisayar ekranında beliren kişiyi daha net görebilmek için ekranı yukarı kaldırdığı sırada (bkz. Resim 1) Felek’i daha geniş kadrada görebilirken aynı anda izleyici de Ceren’i daha geniş kadrada görebilmektedir. Bir başka sahnede, Ceren ile Felek tartışırken Felek’in aniden uygulamayı kapatması ile (bkz. Resim 3) hem Felek’in hem de izleyicinin de Ceren ile iletişimi aynı anda kesilmektedir. Yine başka bir sahnede Ceren’in Felek banyodayken Felek’in bilgisayar ekranında (bkz. Resim 4) belirmesi de gerçek zamanlılık hissi yaratabilmektedir. Bu gibi sahneler, filmde gerçek zamanlılık duygusunu izleyiciye veren örneklerdendir.

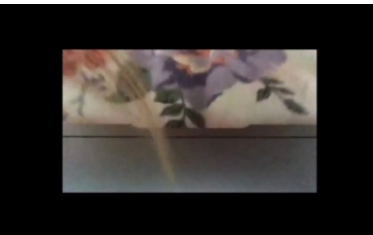
Resim 1- Ceren’in ekrana bakışı



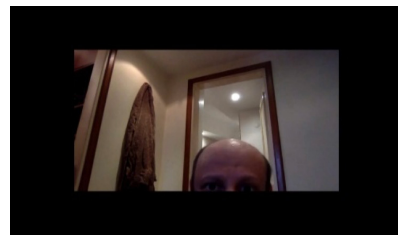
Resim 2- Ceren’in Felek’i görüşü



Resim 3- Ekran kapanırken



Resim 4- Felek’in ekranda yavaşça belirmesi

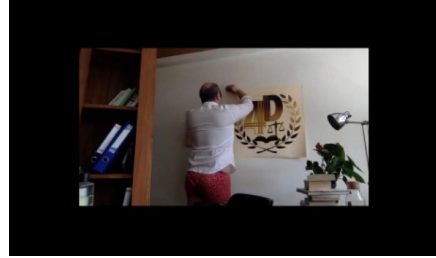


Filmde sahneye koyulan mekan çoğunlukla Zoom ekranı yani bilgisayar ekranıdır. Filmin geçiş sahnelerinde az da olsa dışarıdaki hayat gösterilerek (bkz. Resim 5) izleyicinin fiziki mekana çıkarılması sağlanmaya çalışılsa da asıl mekan bilgisayar ekranının sahip olduğu alanla sınırlıdır. Filmde dekor ve ışık ise her karakterin evinin dekor ve ışık olanakları ile oluşmaktadır. İnsanların evleri ve kıyafetleri onların ekrandan gösterdikleri kadar var olmaktadır. Örneğin görüşmelerde Felek oturduğu yerden konuştuğu için yalnızca üst tarafı görülmektedir. Ancak kalktığı sırada altında bir tek iç çamaşırı (bkz. Resim 6) olduğu da görülmektedir.

Resim 5- İstanbul sokaklarından bir görüntü



Resim 6- Ekranın gizlediği gerçeklik

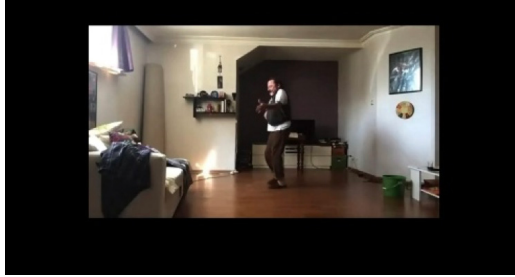


Filmde karakterler birbirlerinden bir bilgisayar ekranı kadar uzaktır. Ancak filmde, karakterler Zoom uygulamasının bir özelliği olan çoklu pencere düzeninde aynı değil birbirlerinden ayrı kadrada gösterilmektedir. Bu gösterim, geleneksel sinemada olduğu gibi iki kişinin karşılıklı konuşmasındaki (açı-karşı açı) anlatı biçimine benzemektedir. Böyle bir anlatı biçimi ise filmin geleneksel sinemadan farklı olarak neredeyse tamamının bilgisayar ekranı üzerinden geçmesine rağmen gerçekçiliğini sürdürmesine olanak sağlamaktadır. Yine bununla ilgili olarak karakterlerin video konferans uygulaması aracılığıyla birbirleriyle iletişimi ve birbirlerine bakışı aynı zamanda kameraya bakışı (izleyiciye), izleyiciyi de o iletişimin bir parçası haline getirmektedir, çünkü karakterlerin birbirleriyle karşılıklı konuşmalarının gösterilmesi izleyiciyi de bu iletişime dahil etmektedir. Dolayısıyla karakterler izleyiciyle konuşuyormuş gibi bir duygu yaratılmaktadır.

Filmin Zoom ekranı üzerinden akışı ilerlerken izleyicinin gerçek hayattan ve karakterlerden kopması da engellenmeye çalışılmaktadır. Örneğin karakterlerin birbirleriyle görüşmelerinin her bitişinde dans ettikleri ve şarkı söyledikleri sahnelerin eklenerek (bkz Resim 7) Zoom ekranının gerçeklikten uzaklaştıran kısmından sıyrılarak izleyicinin gerçek hayattan kopmaması sağlanmaya çalışılmıştır. Ancak Manovich'in (2021) belirttiği gibi dijital dünya kontrol edilebilir bir yüzey olduğu için filmde karakterlerin dünyası bir ekranın içine hapsolmaktadır ve filmde gerçeklik elastik bir hale bürünmektedir. Böylece yönetmen gerçekliği şekillendirerek yeniden kurgulayabilmektedir. Kabadayı'nın belirttiği gibi,

“filmdeki kullanımıyla da dijital platform, bir anlamda yansıma platformudur; kaydettiği karakterler ekran çerçevesinin boyutuyla sınırlı yaşam sunumu içinde geçici süreyle tanık olunan personalar gibi işler ve anlamlandırmanın izni ekran süresiyle belirlenir” (2021, s. 55).

Resim 7- Kerim’in dans ettiği sahne



Manovich (2001), dijital görüntünün bir fotoğraf değil, resim veya grafik olduğunu belirtmektedir. Seni Buldum Ya filmi de bu ifadeye örnek gösterilebilir. Erdem’in film ile ilgili röportajında belirttiğine göre oyuncular dekorlarını kendileri yapmıştır ve odadan odaya taşımıştır. Buna göre görüntü her karakterin oyuncular tarafından kurgulanmıştır. Bu kapsamda, görüntü, Zoom ekranında bir fotoğraf gibi yani gerçeği olduğu gibi yansıtmaktan ziyade oyuncuların bilinçli seçimleriyle oluşmuş birer resimlerdir. Böylece bu filmde görüntü, filmin yönetmeni ve görüntü yönetmeninin dışında oyuncuların kendi evlerinden çekilen sahnelerde oyuncuların kendilerince de kurgulanmıştır.

Görüşmelerin Zoom platformu üzerinden olması, filmin biçiminin dışında içeriğini de belirlemektedir. Manovich’in (2021) bilgisayar ekranının sinema ekranına benzemesinin bilinçli bir şekilde yapıldığını yani sinematik gerçekliğin doğrudan kopyalanmasının amaç olduğunu ileri sürdüğü gibi mecranın iletinin kendisi haline geldiğini de savunmaktadır. İnsanlar bilgisayar ekranının izin verdiği ölçüde hareket ve davranış alanı bulmaktadır. McLuhan’ın da belirttiği gibi “toplumlar her zaman iletişimin içeriğinden çok insanların kullandıkları iletişim araçlarının doğasına biçimlendirilmiştir” (McLuhan ve Fiore, 2019, s. 8). Nitekim, karakterler film boyunca Zoom ekranı içinde hareket alanı bulmakta ve var olmaktadır.

SONUÇ

Bu çalışmada, Reha Erdem’in dijital sinema örneği Seni Buldum Ya! filmi temel alınarak filmin gerçeklik inşasındaki rolünün incelenmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda yorumsamacı fenomenolojik yöntem kullanılmıştır ve örneklem olarak Türkiye’de Zoom uygulaması ile çekilen ilk film olması dolayısıyla Seni Buldum Ya! filmi seçilmiştir. Reha Erdem, Covid-19 pandemisinin film çekimini zorlaş-

tırdığı hatta olanaksızlaştırdığı zamanlarda, bu engeli bir olanağa dönüştürerek video konferans uygulaması Zoom'dan yararlanarak Seni Buldum Ya! filmi ni çe-kebilmiştir. Erdem, filmde, çekim aracı olarak Zoom uygulamasını kullanarak hem dijital teknolojinin olanaklarından mümkün olduğunca yararlanmış hem de uygulamayı çekim aracı dışında bir anlatı biçimi olarak da kullanmıştır.

Manovich'in de ifade ettiğı gibi dijital sinema ile yeni bir sinematografik gerçeklik yaratılmaktadır. Dijital sinemanın olanakları ile gerçeklik eğilip bükülerek yeni bir elastik gerçeklik oluşturulmaktadır. Bazin'in, konvansiyonel sinemada fiziksel gerçekliğin olduğu gibi aktarılması ile filmin kendini gerçekleştireceğini ifade etmesinin aksine Seni Buldum Ya! filmde gerçeklik, video konferans uygulamasının penceresinin ve ekranın görüntü kalitesinin izin verdiği ölçüde aktarılmaktadır. Karakterler bilgisayar ekranı içinde yer alıp o ekran içinde yaşam-larını sürdürmektedir ve yaşam alanlarını göstermektedir. İzleyici ise, ekranın ve karakterlerin izin verdiği ve yönlendirdiğı ölçüde filmin öyküsü hakkında bilgi sahibi olabilmektedir. Dolayısıyla filmde izleyiciye sunulan karakterlerin yaşamı ve filmin anlatısı, fiziksel gerçekliğin bir yansıması olmaktan ziyade onun dijital sinema ortamında kurgulanmış halidir.

Ancak Erdem, dönemin şartları gereğı filmi ni Zoom üzerinden çekmiş olsa da fil-min dilini ve hikayesini gerçeklikten koparmamaya çalışmıştır. Filmde karakter-lerin dans ve şarkı sahneleri gibi gerçek hayatla bağlantılı olan unsurlara yer ve-rilmesi ile dijital ekran içinde insani gerçeklik duygusu korunmaya çalışılmıştır. Ayrıca filmde, Zoom uygulamasında görüşmelerin çoklu pencerede gösterilmesi yerine aç-karşı aç çekimi ile karakterlerin birbirleriyle karşılıklı konuşuyormuş gibi gösterilmeleri, izleyici üstünde yüz yüze iletişimin gerçekliğe yakınlığı his-sini yaratmıştır.

Sonuç olarak Seni Buldum Ya! filmi, pandemi zamanı kısıtlamaları ve engelle-ri içinde dijital teknolojinin olanaklarını kullanarak dijital sinema içinde özgün bir dil oluşturmuştur. Film, video konferans uygulaması Zoom'u biçimsel araç olarak kullanmanın yanı sıra anlatı diline de dönüştürmüş ve karakter-izleyici, mekan ve zaman ilişkisini dijital ortamda yeniden kurgulamıştır. Erdem, dijital sinemanın oluşturduğu elastik gerçeklikten filmde kaçamasa da geleneksel si-nemanın oluşturduğu gerçeklikten uzaklaşmamaya çalışmıştır. Film boyunca iz-leyicinin hem gerçek hayattan kopmaması hem de ekranın yarattığı gerçekliğin farkında olması sağlanmıştır. İzleyicinin, aç-karşı aç çekimleri, dans ve şarkı sahneleri gibi öğeler ile dijital sinemanın yarattığı elastik gerçekliğe hapsolması engellenerek özgün bir yapıt oluşturulmuştur.

Erdem'in neredeyse tamamını Zoom aracılığıyla ürettiğı bu film denemesi, ken-disinin de ifade ettiğı gibi, film çekmek için artık kameraya bile gerek olmaması

nedeniyle de pandemi koşullarının yarattığı zorunlu bir çözüm olarak görülmemelidir. Yönetmenin, dönemin şartları gereği kısıtlı olanaklarla çektiği bu film aynı zamanda sinema için yeni yaratıcı olanakların da kapısını aralamaktadır. Bu başarılı örnek film ile görülmektedir ki film yapımında pahalı kamera ekipmanları ve teknik altyapı olmadan da film çekimleri gerçekleştirilebilmektedir. Bu sayede *Seni Buldum Ya!* filminde olduğu gibi, açı-karşı açı çekiminin ve ekran aracılı gerçeklik yaratımının kullanıldığı yapımların artması olanaklı hale gelecektir.

KAYNAKÇA

Altunay, D. A. (2022). *Seni Buldum Ya! Yapısal bir inceleme*. E. G. Uğurlu (Ed.), *Bir meçhul âleme giderken sinema: Farklı okumalarla bir film: Seni Buldum Ya içinde* (ss. 75–92). Nobel Akademik Yayıncılık.

Anadolu, B. (2022). "Bir ekranı kapatıp diğerini açıyorum": *Seni Buldum Ya!* filmi üzerine bir alımlama çalışması. E. G. Uğurlu (Ed.), *Bir meçhul âleme giderken sinema: Farklı okumalarla bir film: Seni Buldum Ya içinde* (ss. 1–30). Nobel Akademik Yayıncılık.

Anadolu, B. (2025). Hayaletli medya ve gerçek zamanlı ekran korkusu: Masaüstü korku filmleri üzerine bir çalışma. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 18(51), 1671–1690.

Balkan, G. (2021). Teknoloji, sanat ve gerçek. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(2), 94–103.

Bazin, A. (1966). *Çağdaş sinemanın sorunları* (N. Özön, Çev.). Bilgi Yayınevi.

Bazin, A. (2011). *Sinema nedir?* (İ. Şener, Çev.). Doruk Yayınları.

Büker, S. (1989). *Film ve gerçek*. Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Büker, S. ve Topçu, Y. G. (2010). *Sinema: Tarih kuram eleştiri*. Kırmızı Kedi Yayınları.

Casetti, F. (2011). Sutured reality: Film, from photographic to digital. *October*, 138, 95–106.

Creswell, J. W. (2021). *Nitel araştırma yöntemleri* (M. Aydın, Çev., 6. baskı). Siyasal Kitabevi Yayınları.

Culkin, N. ve Randle, K. R. (2003). Digital cinema: Opportunities and challenges. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 9(4), 79–98.

Erkiliç, H. (2017). Dijital sinema teorisi üzerine: Akışkan sinema ve akışkan sinema teorisi. *SineFilozofi*, 2(4), 56–72.

Ganz, A. ve Khatib, L. (2006). Digital cinema: The transformation of film practice and aesthetics. *New Cinemas*, 4(1), 21–36.

- Güntay, V. ve Yılmaz Güntay, G. (2019). Sinemada dijital görsel efekt kullanımı ve alternatif gerçeklik kurgusu. *SineFilozofi, Özel Sayı(1)*, 275–296.
- Kabadayı, L. (2021). Özne-deneyim-anı ilişkisinin dijital inşası: Seni Buldum Ya! *Erciyes İletişim Dergisi*, 2, 45–61.
- Kracauer, S. (2015). *Film teorisi: Fiziksel gerçekliğin kurtuluşu* (E. Öztarhan, Çev.). Metis Yayınları.
- Manovich, L. (2001). *The language of new media*. The MIT Press.
- Manovich, L. (2021). Dijital sinema nedir? P. Fontini (Çev.), *Post sinema 21. yüzyıl sinemasının kuramsallaştırılması içinde* (ss. 31–59). Notabene Yayınları.
- McLuhan, M. ve Fiore, Q. (2019). *Yaradığımız medya* (O. Ünsal, Çev.). Nora Kitap.
- Neuman, L. W. (2014). *Toplumsal araştırma yöntemleri 1* (S. Özge, Çev., 7. baskım). Yayınodası Yayınları.
- NTV. (2021). *Reha Erdem Zoom üzerinden çektiği Seni Buldum Ya filmini anlattı*. <https://www.ntv.com.tr/sanat/reha-erdem-zoom-uzerinden-cektigi-seni-buldum-ya-filmini-anlatti,xlPhc2b-eESVEeAiO5oGZw>
- Savaş, H. (2002). Fenomenolojik bakış ve sinema. *Kurgu Dergisi*, 19, 67–83.
- Sunal, G. (2016). *Sanal gerçeklik ve dijital sinemanın olanakları üzerine bir değerlendirme*. İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi (İNİF E-Dergi), 1(2), 294–309.

SÜRREALİST ESTETİKTE PLASTİK BİR UNSUR OLARAK GÖRSEL RİTİM: RENÉ MAGRİTTE’İN GOLCONDA TABLOSU VE ALEJANDRO JODOROWSKY SİNEMASI ÜZERİNE SEÇİLİ ESERLER ODAKLI KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ

Melis YILDIZIVIRAN¹

melisyildiziviran@ogr.iu.edu.tr

İstanbul Üniversitesi, Türkiye

<https://orcid.org/0000-0002-0961-4709>

<i>Atıf</i>	Yıldıziviran, M. (2026) SÜRREALİST ESTETİKTE PLASTİK BİR UNSUR OLARAK GÖRSEL RİTİM: RENÉ MAGRİTTE’İN GOLCONDA TABLOSU VE ALEJANDRO JODOROWSKY SİNEMASI ÜZERİNE SEÇİLİ ESERLER ODAKLI KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ. <i>İletişim Çalışmaları Dergisi</i> , 12 (3), 303-317.
-------------	---

Geliş tarihi / Received: 01.07.2026

Kabul tarihi / Accepted: 18.09.2026

DOI: 10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v012i3004

ÖZ

Bu çalışma, sürrealist estetik bağlamında gelişen plastik sanatlar ile sinema arasındaki disiplinlerarası etkileşimi görsel ritim kavramı üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Sinemanın plastik ve ritmik bir sentez olarak ortaya çıkışından hareketle, resim sanatındaki durağan ritim ile sinemadaki sabit nesnelerin ritmi arasındaki yapısal paralellikler ele alınmıştır. Sürrealizmin bilinçdışını ve rüyaları temel alan rasyonel dışı yapısının, sanatsal formun en temel ön koşullarından biri olan ritim olgusuyla nasıl bir uyum yakaladığı sorunsallaştırılmıştır. Bu amaç doğrultusunda, resim sanatından René Magritte’in *Golconda* (1953) tablosu ile avant-garde sinemanın önemli temsilcilerinden Alejandro Jodorowsky’nin *Poesia sin Fin* (2016) ve *La Montana Sagrada* (1973) filmlerinden seçilen kareler; Bruce Block’un görsel ritim bileşenleri (alternans, tekrar, tempo) ve Henri Lefebvre’in ritimanaliz yaklaşımıyla karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Çalışmanın sonucunda, bir sürrealist olarak Jodorowsky’nin estetik ve ahlaki kaygılardan muaf olma iddiasıyla başvurdukları psişik otomatizm yönteminin, insan zihninin ve bilinçdışının içsel bir ritme sahip olması dolayısıyla, kaçınılmaz olarak plastik ve kompozisyonel bir ritim ürettiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Sürrealizm, Görsel Ritim, Sinema ve Resim, René Magritte, Alejandro Jodorowsky.*

¹ İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Doktora Programı Öğrencisi

VISUAL RHYTHM AS A PLASTIC ELEMENT IN SURREALIST AESTHETICS: A COMPARATIVE ANALYSIS FOCUSED ON SELECTED WORKS OF RENÉ MAGRITTE'S GOLCONDA AND ALEJANDRO JODOROWSKY'S CINEMA

ABSTRACT

This study aims to examine the interdisciplinary interaction between the plastic arts and cinema developing within the context of surrealist aesthetics through the concept of *visual rhythm*. Grounded in the emergence of cinema as a synthesis of plastic and rhythmic arts, the structural parallels between the static rhythm in painting and the rhythm of stationary objects in cinema are addressed. The study problematizes how the non-rational structure of surrealism, based on the unconscious and dreams, achieves harmony with the phenomenon of rhythm, which is one of the most fundamental prerequisites of artistic form. For this purpose, selected frames from René Magritte's painting *Golconda* (1953) and the films *Poesia sin Fin* (2016) and *La Montana Sagrada* (1973) by Alejandro Jodorowsky, one of the prominent representatives of avant-garde cinema, are comparatively analyzed through Bruce Block's visual rhythm components (alternance, repetition, tempo) and Henri Lefebvre's rhythm analysis approach. Conclusively, it is determined that the method of psychic automatism, employed by surrealists with the claim of being free from aesthetic and moral concerns, inevitably produces a plastic and compositional rhythm due to the inherent internal rhythm of the human mind and the unconscious.

Keywords: *Surrealism, Visual Rhythm, Cinema and Painting, René Magritte, Alejandro Jodorowsky.*

GİRİŞ

Sinema, ilk olarak İtalyan film teorisyeni Ricciotto Canudo tarafından *Manifeste des Sept Arts – Yedinci Sanat Manifestosu (1911)*’nda plastik ve ritmik sanatların bir sentezi olarak tanımlanmıştır. Canudo’ya göre sinema, uzamsal ve zamansal unsurları bünyesinde barındırması dolayısıyla bir sanatlar-arası bir yapı olarak da düşünülebilir. Bu disiplinlerarası oluşum içerisinde ritim önemli bir unsur olarak kendini göstermektedir. Ritim unsuru dendiğinde akla ilk olarak zamansallık ile ilişkilendirilen, devingen sanatlar gelmektedir. Ancak ritim resim, fotoğraf gibi durağan sanatların da temel yapı taşlarından biridir (Sena, 1972).

Görsel bir dünya olan sinema, kendisi gibi görsel bir sanat olan resim ile yakın ilişki içerisinde. Kompozisyon, ışık, renk, çizgi gibi görüntü terimleri iki sanat için de ortak kullanılmaktadır (Berger, 2003). İnsanlığın başlangıcından beri var olan resim; kendisine göre oldukça genç bir sanat olan sinemaya görsel estetiği sağlama konusunda tecrübelerini aktarmıştır denebilir. Ritim de bu iki görsel sanat arasında aktarılan tecrübelerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu iki sanatın ayrı ayrı ritim ile ilişkisine gelecek olursak; resimler durağan bir yapıdayken sinemada karşımıza zaman ve hareket unsurları yani devingenlik çıkmaktadır. Block (2008, s. 2) sinema için temel görsel elementleri boşluk, çizgi, ton, renk, hareket ve ritim olarak sıralar. Sinema için sıralanan temel görsel elementler arasında resimden farklı olan tek element harekettir. Ancak çalışmanın resim sanatı bağlamından uzaklaşmaması adına hareket ritminden ziyade seçilen kareler üzerinde görsel ritim aranmıştır.

İlgili literatür tarandığında; sinema ve resim ilişkisini ya da sürrealist estetiği ele alan çalışmaların büyük oranda estetik unsurlar üzerine göstergebilim veya tematik içerik analizlerine yoğunlaştığı görülmektedir (Köksal, 2012; Çanğa, 2016; Karakaya, 2025). Alejandro Jodorowsky sineması ise daha çok mistisizm, ezoterizm ve psikanalitik sembolizm bağlamında göstergebilim yaklaşımıyla okunmuştur (Aydın ve Uçar İlbuğa, 2019; Ural ve Yüksel, 2023). Görüntünün en temel plastik kurucularından biri olan 'ritim' olgusu ise sinema yazınında ekseriyetle kurgu (montaj) temposu, kamera hareketleri veya ses-müzik senkronizasyonu gibi devingen unsurlar üzerinden tartışılmıştır. Hem resim sanatı hem de sinematografik mizansen düzeyinde sabit nesnelerin görsel ritmini mercek altına alan ve bu ritmi sürrealizmin bilinçdışı/psşik otomatizm ilkeleriyle teorik bir düzlemde çarpıştıran çalışmaların yokluğu, literatürde bariz bir boşluk olarak kendini göstermektedir. Bu bağlamda çalışma; René Magritte’in plastik kurgusu ile Alejandro Jodorowsky’nin sinematografik kompozisyonlarını ortak bir ritmik formül (alternans, tekrar, tempo) ve ritimanaliz çerçevesinde buluşturarak disiplinlerarası yazına özgün bir değer katmayı amaçlamakta ve sürrealist kaosun

altındaki matematiksel plastik disiplini görünür kılması bakımından önem arz etmektedir.

Bu doğrultuda çalışmanın temel amacı; sürrealist estetik zemininde gelişen plastik sanatlar ile sinema arasındaki disiplinlerarası bağı, görüntünün devingenliğinden bağımsız olarak *sabit nesnelerin görsel ritmi* üzerinden sorunsallaştırmaktır. Araştırma, rasyonel gerçekliği ve yerleşik estetik formları reddeden sürrealist imge dünyasının, sanatsal formun en temel kurucu bileşeni olan ritim olgusuyla nasıl yapısal bir uyum yakaladığını ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu amaç çerçevesinde, resim sanatından René Magritte'in *Golconda* (1953) tablosu ile avant-garde sinemanın önemli temsilcilerinden Alejandro Jodorowsky'nin *Poesia sin Fin* (2016) ve *La Montana Sagrada* (1973) filmlerinden seçilen durağan kareler karşılaştırmalı olarak analiz edilerek; psikik otomatizm yönteminin ve bilinçdışının içsel ritminin plastik formlardaki somut izleri sürülmüştür.

Görsel Ritim ve Sürrealist Estetik

Plastik sanatlarda ve sinemada ritim, tesadüfi bir yapıdan ziyade belirli bileşenlerin matematiksel ve estetik bir düzen içinde yinelenmesiyle var olur. Block (2008, s. 198), ritmin; *alternans, tekrar ve tempo* olmak üzere üç alt bileşenden oluştuğunu belirtir. Alternansı, birbiri ardına gelen ses ve sessizlik olarak açıklar. Ancak tek bir vuruş ritmi oluşturmak için yeterli değildir, bu yüzden tekrar gereklidir. Bu tekrarlar arasındaki zaman aralığı ise tempoyu belirler. Block, görsel ritim için de aynı bileşenlerin geçerli olduğunu savunur.

Resimler üzerinden arayacağımız görsel ritim; çizgiler, şekiller, renkler ve tonlar gibi farklı unsurların bir araya gelerek oluşturduğu kompozisyon üzerinden değerlendirilir. Bigalı (1976, s. 201) ve Özkartal (2009, s. 58); şekil, renk, çizgi ve valörün düzenli ve ölçülü tekrarının uyum yarattığını söylerken aslında ritmi tanımlamıştır. Keskinok (1994, s. 2) da resim sanatında ritimden bahsederken; “...Resimde hareket karşıtlarına dayanır. Bir beyaz kağıt üzerinde bu beyazlığa karşıt siyah bir benek, bir çizgi ya da bunun tersi bizde hareket algısı uyandırır...” demektedir. Block (2008, s. 198), sinemada görsel ritmi; sabit nesnelerin ritmi ve hareketli nesnelerin ritmi olarak ikiye ayırır. Bizim bu çalışmada ele alacağımız ritim, resim sanatındaki ritme yakınlığından sabit nesnelerin ritmi olacaktır. Sabit nesnelerin ritmi, nesnelerin kare içerisinde nasıl yerleştirildiğini yani kompozisyonu temel alır.

Sinematografik görüntü akışından dondurulan sabit kareler üzerindeki bu ritim arayışı, Gilles Deleuze'un sinema felsefesinde ortaya koyduğu zaman-imaj (time-image) kavrayışıyla kuramsal bir meşruiyet kazanır. Klasik sinemanın eyleme ve doğrusal harekete dayalı 'hareket-imaj' yapısının aksine, modern ve avant-garde sinemanın hareketi askıya alarak zamanın kendisini kristalleşmiş,

saf bir form olarak sunduğunu belirtir (Deleuze, 2021). Filmden seçilen still (durağan) kareler, harekete bağımlı olmayan bu saf zaman katmanının ve kompozisyonel geometrinin görünür kılınmasını sağlar. Rudolf Arnheim'in (2007) görsel algı psikolojisi çerçevesinden bakıldığında ise, bu durağan çerçeve içindeki her sabit nesne, çizgi ve tonal değer kendi içinde bir 'görsel kuvvet alanı' yaratır. Arnheim'a göre çerçeve geometrisindeki dikey bölünmeler, simetri varyasyonları ve pozitif/negatif alan dengeleri, izleyicinin zihninde dinamik bir ritim algısı inşa eder. Dolayısıyla, çalışmada işe koşulan sabit nesnelerin ritmi analizi, filmin montaj hızından bağımsız olarak, çerçevenin plastik kuvvet alanlarındaki saklı ritmik temponun keşfedilmesini olanaklı kılmaktadır.

Sürrealizm ya da gerçeküstücülük, iki dünya savaşı arasındaki yıllarda yaşanan felaketlerin gerçekliğine karşı bir başkaldırıdır. Dada hareketinden esinlenerek tohumlarını vermiş, kişinin bilinçli olarak deneyimlediği dünyanın gerisinde asıl gerçekliğin varolduğunu savunan bir sanat hareketidir (Cevizci, 1999, s. 378). Sürrealizmin bir akım olarak tanınması 1924 yılında Andre Breton'un ilk Sürreal Manifesto'yu yayınlaması ile gerçekleşmiştir. Breton, bu manifestoda sürrealizmi; *"...düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmeyi denediği, en saf halindeki ruhsal otomatizm..."* olarak tanımlar. Başlangıçta edebi bir akım olarak ortaya çıkan sürrealizm, 1925 yılında Paris'te ilk sürrealist sergi olan *La Peinture Surrealiste* ile görsel sanatlarla ilişkisini kanıtlamıştır. Bu tarihten sonra da ressamların sayısı artmış ve grup içinde önemli hale gelmişlerdir (Güngör, 2011).

Passeron sürrealist resim için *"Oneirik ya da düşsel fantezinin resim alanına girmesiyle Sürrealizm, sayısız öncülerıyla soylu bir geçmişe de sahip çıkarak, resim sanatının özel geleneği içindeki yerini almıştır..."* der (Passeron, 1982, s. 23). Sürrealistler, resim sanatında da edebiyatta kullandıkları otomatizm yöntemine başvurmuşlardır. Breton (1924), ilk Sürrealist Manifesto'da psişik otomatizmi; *"...Aklın her türlü denetiminden uzak, ahlaki ya da estetik her türlü kaygıdan muaf olarak, sadece düşüncenin dikte ettiği"* olarak açıklar. Bu yöntem sayesinde resim yaparken kendiliğinden gelişen çizgilerle kişinin bilinçdışını yansıtabileceğini savunurlar (Suci, 2017).

Bilincin ötesine odaklanan bu akım, Freud ve psikanalizi de kendine kaynak edinmiştir. Breton (1924) ilk manifestoda Freud'un bilinçdışına ve rüyalara odaklanan keşiflerine minnet duyduğundan söz eder. *"Uyumak ve kendimi –tıpkı gözleri fal taşı gibi açık halde beni okuyanlara teslim ettiğim gibi– rüya görenlere teslim etmek isterdim; bu âlemden, düşüncemin bilinçli ritminin baskın çıkmasını engellemek için uyumak isterdim"* (Breton, 1924). Breton'un belirttiği gibi sürrealistler, düşüncelerin bilinçli ritminden uzaklaşarak rüyaları resmetmeye çalışmışlardır. Sürrealist estetiğin rüya ve bilinçdışı üzerinden kurguladığı bu şiirsel ritim, Henri Lefebvre'in (2018) ritmanaliz kuramında kavramsallaştırdığı lineer ve döngü-

sel ritim çatışmasında felsefi bir karşılık bulur. Sürrealistler, modern rasyonalizmin ve endüstriyel toplumun insana dayattığı mekanik, çizgisel ve ölçülebilir zaman ritmini (teknoritim) reddederek; insanın biyolojik, içsel ve mitik evrenine ait olan döngüsel ritimlere yönelmişlerdir. Bu bağlamda, bilincin denetiminden kaçan psişik otomatizm yöntemi, Walter Benjamin'in *optik bilindışı* (optical unconscious) olarak adlandırdığı estetik düzlemle kesişir. Benjamin'e göre ressamın fırçası veya sinemacının kamerası, gündelik insan algısının ıskaladığı gizli katmanları ve yapısal ritimleri görünür kılma yetisine sahiptir (Benjamin, 2002). Dolayısıyla sürrealistlerin estetik kaygılardan muaf olma iddiası, aslında yerleşik burjuva estetiğinin ritmine karşı bir başkaldırıdır (Gültekin ve Tokdil, 2016); sanatçılar bilincin yapay ritmini kırarak, optik bilinçdışının derinliklerinde saklı olan ilkel, arketipsel ve özgür bir plastik ritmi mizansene taşırlar. Onlar için mantık kuralları ya da gerçeklik değil hayalgücü ve yaratıcılık ön plandadır. Buna dayanarak sürreal eserlerin rüyaların şiirsel ritmine sahip olduklarını söylemek mümkün olabilecektir.

Sinema sanatında sürrealizm dendiğinde akla ilk gelen isim Luis Bunuel ve *Un Chien Andalou* (1929) filmi olur. Ancak bundan öncesinde 1923-1929 yılları arasında biçim-içerik dengesini biçimcilikten kurmuş olan filmlerden bazıları da sürrealist motifler barındırmaktadır (Demirci, 2012). Birbirinden bağımsız nesnelerin Sovyet montaj mantığıyla kurgu sayesinde bir araya getirilmesi şiirsel olanın soyut bir görsellikle yeniden üretimine katkıda bulunur (Demirci, 2012). Sürrealist sinemada sembolizmin de anlatımda rolü büyüktür. Gündelik hayatta gördüğümüz gerçeklik rüyaların gerçekliğine dönüşmüştür. Birbirinden alakasız nesneler bir arada absürt şekillerde karşımıza çıkarlar. Sürrealist sinema, bu tip absürtlüklerle vuruculuk yaratır ve izleyicisini edilgen konumdan uzaklaştırır.

Sürrealist filmlerin en belirgin özelliklerinden biri de bir noktada rahatsız edici oluşlarıdır. Çünkü Breton'un ilk Manifestosu'nda da belirttiği gibi sürrealistler ahlaki, mantıksal ya da estetik kaygılar gütmeyiz; bilincin ötesindeki gerçekliği olduğu gibi aktarmaya, rüyalarını paylaşmaya çalışırlar. Benimsedikleri psişik otomatizm ilkesi şiir, resim gibi tamamen zihinsel ürün verilen sanatlarda daha rahat uygulanabilirken sinemada düşselliğe çok rahat ulaşamayacaktır çünkü sinema eserlerinin oluşması somut koşullara bağlıdır.

Yöntem

Sürrealist estetik bilincin ve mantığın sınırlarını aşarak Freudyen bir yaklaşımla bilinçdışının karanlık labirentlerini sanata taşımıştır. Andre Breton'un rüyaların egemenliğine dayandığı otomatizm yöntemi, sanatçının bilinçli zihninin ritmini devre dışı bırakarak ruhun ve bastırılmış olanın saf ritmini yakalama çabasıdır (Breton, 1924). Bu bağlamda sürrealist bir esere bakıldığında, mantıksal bir nedensellik bağı içermeyen absürt nesnelerin yan yanalığı ilk başta bir kaos

izlenimi verse de plastik düzeyde kendi içinde son derece organize bir görsel ritim barındırdığı görülür. Sinemada Luis Buñuel ile somutlaşan bu akım, somut üretim koşullarına bağlı olmasına rağmen montaj (kurgu) ve mizansen sayesinde düşsel bir evren yaratmayı başarmıştır. Alejandro Jodorowsky ise bu düşsel evreni sinemada mistik, grotesk ve sembolik bir dille en üst noktaya taşıyan, imgeleri adeta bir ressam titizliğiyle çerçeveye yerleştiren bir yönetmendir.

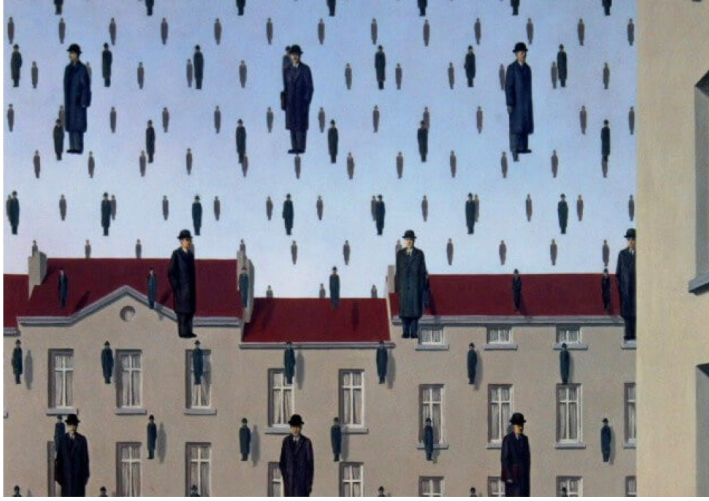
Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden karşılaştırmalı estetik analiz ve görsel biçimsel analiz (formalist analiz) yöntemleri kullanılmıştır. Araştırmanın evrenini sürrealist plastik imgeler oluşturmaktadır. Bu geniş evren içerisinden, araştırmanın amacına uygun olarak, amaçlı örneklem yöntemlerinden ölçüt örneklem yaklaşımıyla bir sınırlandırmaya gidilmiştir. Ölçüt örnekleme, belirlenmiş bir dizi kriteri karşılayan durumların veya nesnelerin çalışmaya dahil edilmesini öngörür (Yıldırım & Şimşek, 2016, s. 112). Buradan hareketle; çalışmanın örneklemini resim sanatından René Magritte'in Golconda (1953) tablosu ile Alejandro Jodorowsky'nin La Montana Sagrada (1973) ve Poesia sin Fin (2016) filmlerinden amaçlı örneklem yöntemiyle seçilen dört adet stilize edilmiş kare oluşturmaktadır. Çalışmada resim sanatı temsili olarak René Magritte'in, sinema temsili olarak ise Alejandro Jodorowsky'nin seçilme nedeni; her iki sanatçının da sürrealist akım içerisinde yer almasına rağmen, kaotik veya tamamen rastlantısal bir görsellik yerine, çerçeve geometrisini son derece planlı, mesafeli ve plastik bir disiplinle kurgulamalarıdır.

Analiz sürecinde Bruce Block'un *Sabit Nesnelerin Ritmi* kuramı temel alınarak; çerçevelerdeki tonal kontrast, alternans, tekrar, tempo ve figürler arası boşluklar (pozitif/negatif alan dengesi) incelenmiştir. Ayrıca elde edilen ritmik veriler, Henri Lefebvre'in (2018) *tekrarlanan özdeş üzerinden farklı olanın üretimi* kavramsal çerçevesiyle harmanlanarak felsefi bir boyutta tartışılmıştır. Sinema filmlerinden seçilen sahneler, Block'un metodolojisine uygun olarak şematize edilmiş ve tonal/nesnel vurgu grafiklerine dönüştürülerek ritmin plastik haritası çıkarılmıştır.

Bulgular ve Tartışma: René Magritte'in *Golconda* Tablosu ve Alejandro Jodorowsky Sinemasında Görsel Ritim

Şekil 1.

Golconda Tablosu (Rene Magritte, 1953)



Magritte'in, *Golconda* (1953) adlı tablosunda gökten yağmur damlaları gibi süzülen ikonik melon şapkalı adamları görülmektedir. Adamların birer silüet gibi siyah olmaları arkadaki fonda yer alan mavi gökyüzü ve açık renkli binalarla tonal kontrast yaratmaktadır. Resmedilen figürlerin aralarındaki boşluklara bakıldığında Block (2008)'un ritmin unsurlarından alternans ve tekrarı açıklarken kullandığı *ses – sessizlik – ses – sessizlik* düzenine uygun bir yapılanma göze çarpmaktadır. Adamların irili ufaklı olmaları kişideki perspektif kuralına göre bizlere yakın algıladığımız iri olanlar ile uzak algıladığımız ufak olanlar arasındaki açıklık da kendi içinde bir düzen barındırmaktadır. Ufak adam figürlerinin daha açık renkte olmaları Magritte'in bu tabloda renk perspektifi de kullandığını göstermektedir.

Tablonun kendi içindeki ritminin yanı sıra tablodaki 'melon şapkalı adam' figürü Magritte'in tablolarında defalarca resmettiği bir figürdür. Bu da Magritte'in kendi eserleri içinde de bir ritim tutturması olarak yorumlanabilir. Magritte, aynı zamanda kuş, bulut, elma, pipo gibi figürleri farklı eserlerinde tekrar tekrar kullanır (Yurdayüksel, 2006; Türker ve Çokokumuş, 2014). *Golconda* tablosuna dikkatlice bakıldığında adamların her birinin baktıkları yönün de sırasıyla değiştiği görülmektedir. Bu da bizi tekrarlanan figürlerin birbirinin aynı olmadığını Lefebvre (2018, s. 31)'nin bahsettiği gibi *tekrarlanan özdeş üzerinden farklı olanın üretimine* götürmektedir. Magritte'in tekrar çizmiş olduğu figürlerin farklı imgeler olarak karşımıza çıkması Lefebvre'nin sözlerini destekler niteliktedir.

Şekil 2.

Poesia sin Fin (Jodorowsky, 2016)



Jodorowsky'nin kendi hayatını anlattığı üçlemesinin ikinci filmi olan *Poesia sin Fin* filminden seçilen geniş plan bu karede (Görsel 2), *Golconda* tablosunda tekrarlayan adam figürlerine benzer olarak *El Día de Muertos* (Ölümler Günü) gününü simgeleyen iskelet kostümlü kişilerin kare içerisinde tekrarlandığı görülmektedir. Meksika kültüründe köklü bir yere sahip olan ve ölümün trajik bir yas sürecinden ziyade, hayatın döngüsellliğini kutlayan bir karnaval havasında yaşandığı El Día de los Muertos, Jodorowsky sinemasında yaşam ve ölüm arasındaki oneirik geçişkenliği simgeler. Yine *Golconda* tablosundakine benzer olarak bu kişiler arasında düzenli boşluklar olması ve film hareketli olarak düşünüldüğünde de hareketleri arasındaki zaman boşluklarını dikkate alırsak Block (2008)'un ritmin unsurlarından alternans ve tekrarı açıklarken kullandığı *ses – sessizlik – ses – sessizlik* düzenine uygun bir kompozisyonla ritmin sağlandığı söylenebilir. İskelet kostümlerinin ağırlıklı olarak barındırdığı siyah renk, ekrana hakim olan gökyüzü ve yerin açık mavi rengi ile tonal kontrast oluşturmaktadır.

Şekil 3.

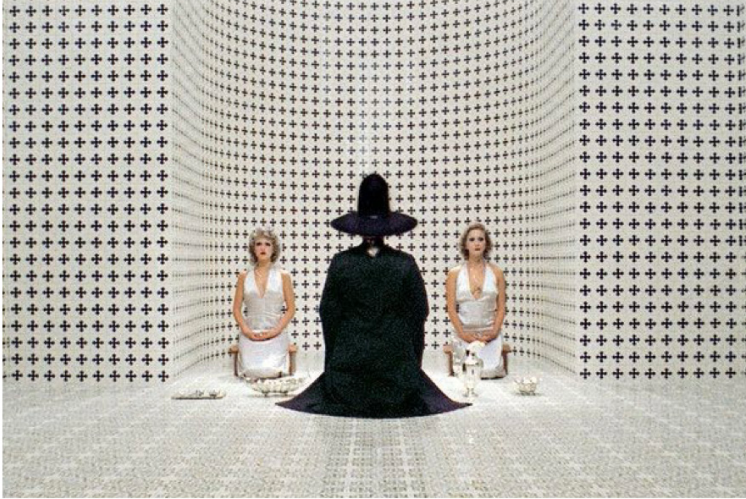
Poesia sin Fin (Jodorowsky, 2016)



Aynı filmde seçilen ikinci karede (Görsel 3) gündelik hayatta karşılaşmamızın pek muhtemel olmadığı düşsel bir atmosfer hakimdir. Merkeze yerleştirilen beyaz melek figürü ise kaotik kırmızı kütle içinde ritmik bir kırılma (senkop/aksak ritim) yaratarak dikkati merkezde toplar. Odak noktası olan bu figürün çevresinde konumlanan diğer figürlerde ise yine Golconda tablosundakine benzer biçimde düzenli bir tekrar gözlemlenebilmektedir. Magritte gibi bir sürrealist olan Jodorowsky filmlerinde görsellik, gerçekçi ve yalın bir anlatımdan ziyade Jodorowsky'nin grotesk düş dünyasının bir yansıması olarak kendini göstermektedir.

Şekil 4.

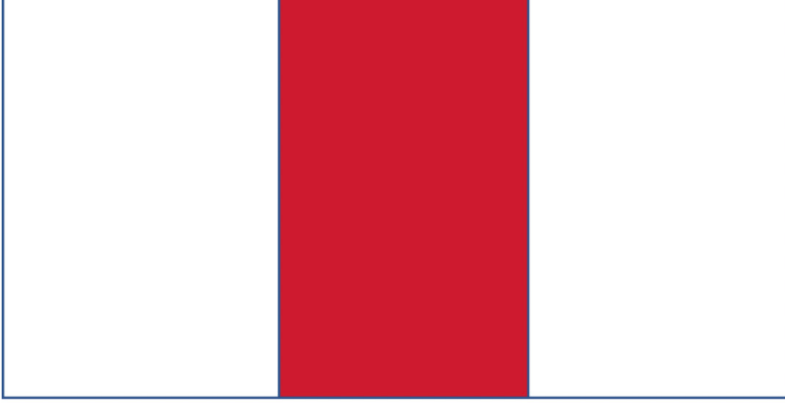
La Montana Sagrada (Jodorowsky, 1973) Kare 1



Jodorowsky'nin bir başka filmi olan ve sinema tarihinin en absürt filmlerinden biri olarak görülen *La Montana Sagrada* filminden seçilen bu karede de (Görsel 4) tonal kontrastın dikkat çekici biçimde kullanıldığı görülmektedir. Filmin ana karakteri çerçevenin merkezinde ve baskın olan beyaz renge tam olarak kontrast oluşturacak şekilde siyahlar içinde konumlandırılmış olup görüntünün tonal vurgusu burada yoğunlaşmaktadır. Block (2008, s. 203)'ün *Sabit Nesnelerin Ritmi* bölümündeki görselleştirmelerinden faydalanarak karenin tonal vurgusu Şekil 1'de yer aldığı şekilde görselleştirilebilir.

Şekil 5.

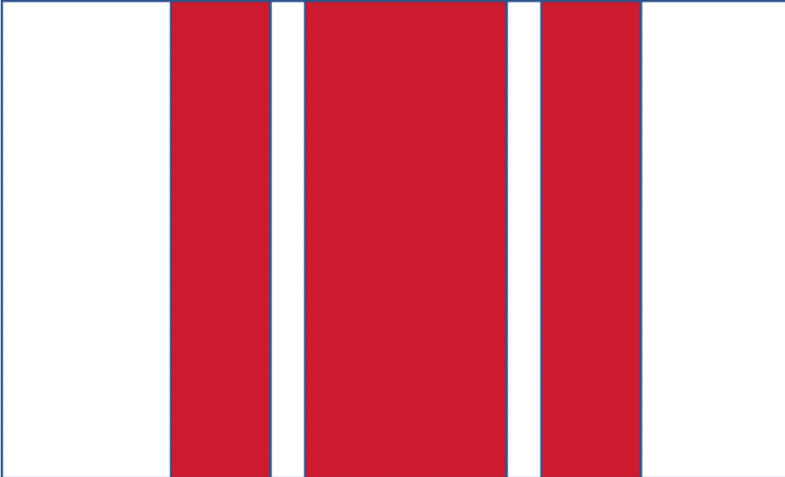
La Montana Sagrada Kare 1 Tonal Vurgu



Figür çerçevede ortalanmış olduğundan tonal açıdan temponun düşük, karenin ritminin yavaş ve düzenli olduğu söylenebilir. Yine Block'un aynı bölümünden hareketle tonal vurgu gözetmeksizin kare içerisinde yer alan figürleri Şekil 1 doğrultusunda görselleştirmek gerekirse karenin içerisindeki ritim farklı Sabit Nesnelerin Ritmi olarak ele alınabilir (Block, 2008: 203).

Şekil 6.

La Montana Sagrada Kare 1 Sabit Nesnelerin Ritmi



Kare içerisinde yer alan üç figür çerçeveyi daha fazla alana bölerek tempoyu artırır. Ritmi sağlayan unsurlardan tekrar ve alternansın belli bir düzende sağlanmış olması ise ritmin düzenli olduğunu göstermektedir.

Şekil 7.

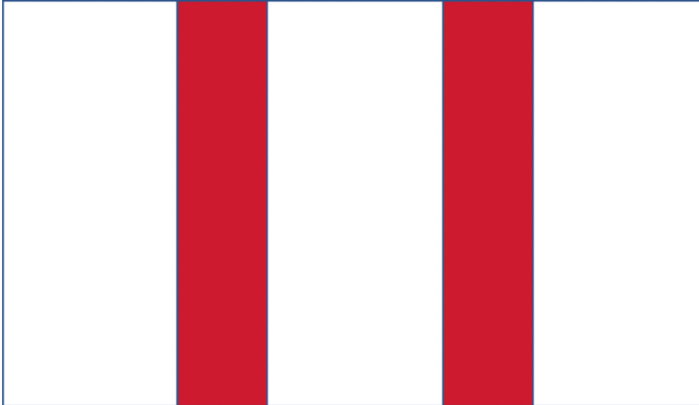
La Montana Sagrada Kare 2



Yine aynı film içinden seçilen bir karede seçilmiş önceki kareye benzer bir kompozisyon oluşturulmuştur. Tonal kontrastın Kare 1'e kıyasla daha yumuşak olduğu söylenebilir. Vurgu Kare 1'de olduğu gibi merkezde değil, iki ayrı yerededir. Buna bağlı olarak tonal ritmin temposunun arttırıldığı söylenebilir.

Şekil 8.

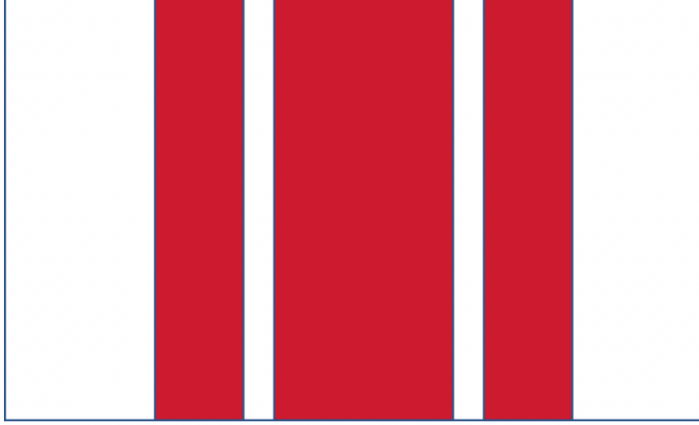
La Montana Sagrada Kare 2 Tonal Vurgu



Çerçeve içerisindeki sabit nesnelerin ritmine bakıldığında ise önceki ile aynı şekil karşımıza çıkacaktır.

Şekil 9.

La Montana Sagrada Kare 2 Sabit Nesnelerin Ritmi



La Montana Sagrada filminde seçtiğimiz Kare 1 ve Kare 2 içerisindeki sabit nesnelerin ritmine bakıldığında aynı görsel tablo karşımıza çıkmaktadır. Her iki kare karşılaştırmalı olarak değerlendirildiğinde sabit nesnelerin ritmi bakımından benzer görsel kompozisyonların tekrarladığını görmek mümkündür. Bu değerlendirme, Jodorowsky'nin film boyunca oluşturduğu kompozisyonların tutarlı biçimde yineleniğine işaret etmektedir. *La Montana Sagrada* filminden alınan kareler de bu örüntüyü doğrular niteliktedir.

SONUÇ

Timuçin (2013), sanat eseri olarak görülen her şeyde ritmin zorunluluğunu savunur. Kendinden önceki akımlara bir başkaldırı niteliğinde ortaya çıkan ve özünü Dadaizm akımından alan sanat felsefesinde ritim, eserin yapısal bütünlüğünü sağlayan ontolojik bir zorunluluktur. Sürrealizm, doğuşu itibarıyla burjuva estetiğine, rasyonalizme ve her türlü akademik/estetik kurala baş kaldırmış, kendini ahlaki ve biçimsel kaygılardan azade kılmıştır. Ancak bu çalışmada René Magritte ve Alejandro Jodorowsky'nin eserleri üzerinden yapılan plastik ve sinematografik analizler göstermiştir ki, sanatçı tüm bağlarından kopsa ve tamamen *psşik otomatizm* yöntemiyle rüyalarını/bilinçdışı serbest bıraksa dahi, ortaya çıkan yapıt katı bir görsel ritim disiplinine tabidir.

Lefebvre'in (2018) vurguladığı üzere ritim, insanın gündelik yaşamı ve biyolojik varoluşuyla içselleştirdiği bir algıdır. İnsan zihninin bu ritmik yapılanması, bilincin devre dışı kaldığı rüya ve bilinçdışı evreninde de varlığını sürdürür; hatta düşlerin sınırsızlığında daha da özgürleşerek plastik formlara akseder. Moussinac'ın (1968) da belirttiği gibi, sanatçı farkında olmasa bile yaratım esnasında kaçınılmaz olarak bir ritim inşa etme uğraşındadır. Sonuç olarak, rasyonel gerçek-

liğe meydan okuyan sürrealist estetiğin hem resim düzleminde (Magritte) hem de sinematografik düzleminde (Jodorowsky) Block'un alternans, tekrar ve tempo bileşenlerini kusursuzca karşılayan bir *sabit nesneler ritmi* üretmesi, ritmin yalnızca bilinçli bir tasarım değil, insan bilinçdışının ve sanatsal varoluşun en temel önkoşulu olduğunu göstermektedir.

Bu doğrultuda, disiplinlerarası bir düzlemde resim ve sinema mizansenini arasında kurulan bu ritmik bağ, gelecekte yapılacak araştırmalar için yeni metodolojik kapılar aralamaktadır. Bu çalışma, sürrealist görselliği durağan çerçeveler içindeki sabit nesne ritmiyle sınırlı tutmuş olsa da sonraki çalışmalarda sürrealist sinemanın devingen hareket dinamikleri, kurgu temposu ve ses/müzik ritmi arasındaki ilişkiler mercek altına alınabilir. Ayrıca, avangart sinemada görsel ritmin inşası üzerine yapılacak gelecek araştırmalar, sürrealizm dışındaki diğer dışavurumcu veya soyut sinema akımlarına genişletilerek, resim sanatı ile sinematografik mizansen arasındaki plastik paralellikler farklı estetik yaklaşımlarla karşılaştırılabilir.

KAYNAKÇA

- Arnheim, R. (2007). *Görsel düşünme* (R. Ögdül, Çev.). Metis Yayınları.
- Aydın, Ş., & Uçar İlbuğa, E. (2019). Kendi kendisinin peygamberi bir sürrealist: Alejandro Jodorowsky sinemasında erken postmodern eğilimler. *SineFilozofi*, 139-160.
- Benjamin, W. (2002). Teknik olarak yeniden üretilebildiği çağdaş sanat eseri. A. Cemal (Çev.), *Pasajlar içinde*. Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (2003). *Görme biçimleri* (9. basım). Metis Yayınları.
- Bigalı, Ş. (1976). *Resim sanatı*. Yayıncılık Matbaası.
- Block, B. (2008). *The visual story: Creating the visual structure of film, TV and digital media*. Focal Press.
- Breton, A. (1924). *Sürrealizm manifestosu* (K. Özsezgin, Çev.).
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe sözlüğü* (3. basım). Paradigma Yayınları.
- Çanğa, E. (2016) Sinema-resim ilişkisi bağlamında sürrealizm ve Luis Bunuel sineması. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü
- Deleuze, G. (2021). *Sinema II: Zaman-imağ* (B. Yalım & E. Koyuncu, Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Demirci, T. T. (2012). *Dünya sinemasında sürrealizmin izleri* [Yüksek lisans tezi, Kadir Has Üniversitesi]. Kadir Has Üniversitesi Akademik Arşivi.
- Gültekin, T. & Tokdil, E. (2016). Güzel kavramı üzerine karşılaştırmalı yorumbilimsel bir inceleme. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(47), 364-375.

- Güngör, A. (2011). *Andre Breton ve sürrealist resim ilişkisi* [Yüksek lisans tezi, Işık Üniversitesi]. Işık Üniversitesi Açık Erişim Sistemi.
- Jodorowsky, A. (Yönetmen). (1973). *La montana sagrada* [Film]. ABKCO Music and Records Inc.
- Jodorowsky, A. (Yönetmen). (2016). *Poesia sin fin* [Film]. ABKCO Music and Records Inc.
- Karakaya, D. S. (2005). SİNEMA-RESİM İLİŞKİSİ VE SANAT OLARAK SİNEMANIN RESİMSEL ESTETİĞİ. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(12), 134-141. <https://izlik.org/JA95ED76WN>
- Keskinok, K. (1994). Doğada ve sanatta ritimler. *Doğa Dergisi*, (7), 2.
- Köksal, M. (2012). Plastik sanatlar ve sinemanın ilişkisi. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 2(4). <https://izlik.org/JA37CF66PB>
- Lefebvre, H. (2018). *Ritimanaliz: Mekân, zaman ve gündelik hayat* (A. L. Batur, Çev., 2. baskı). Sel Yayıncılık.
- Magritte, R. (1953). *Golconda* [Tablo].
- Moussinac, L. (1968). Görüntülerin zaman içinde rolü (T. Saraç, Çev.). *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, 1(196), 339-341.
- Özkartal, M. (2009). Resim sanatında çizgi ve çizgi ritmi üzerine. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(4), 55-72.
- Passeron, R. (1982). *Sürrealizm sanat ansiklopedisi* (S. Tansu, Çev., 2. baskı). Remzi Kitabevi.
- Sena, C. (1972). *Estetik: Sanat ve güzelliğin felsefesi*. Remzi Kitabevi.
- Suci, M. (2017). *Türk resim sanatında gerçeküstücü ressamlar* [Yüksek lisans tezi]. Doğu Üniversitesi, İstanbul.
- Timuçin, A. (2013). *Estetik I* (9. baskı). Bulut Yayınları.
- Türker, H. İ. & Çokokumuş, B. (2014). Gerçeküstücülük, Rene Magritte'den Jerry Uelsmann'a. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(13), 121-140.
- Ural, A. G., & Yüksel, F. (2023). Alejandro Jodorowsky filmlerinin iç mekânlarında “ani etki” ve kavrama ulaşma süreci. *Art and Interpretation*, 42, 24-33.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2016). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. Seçkin Yayıncılık.
- Yurdayüksel, M. (2006). Sürrealist Rene Magritte. *rh+ Sanart*, (30), 55-72.

POPÜLER SİNEMADA MAVİ GÖZ TEMSİLİ: IMDB TOP 200 FİLMLERİ ÜZERİNE SOSYOLOJİK BİR ANALİZ

Aydın PERKTAŞ

aydinperktas@gmail.com

Bağımsız Araştırmacı, Türkiye

<https://orcid.org/0000-0002-6044-2447>

Sait YILDIRIM

saityildirim.erz@gmail.com

Iğdır Üniversitesi, Türkiye

<https://orcid.org/0009-0009-9930-4664>

Atıf	Perktaş, A., Yıldırım, S. (2026) POPÜLER SİNEMADA MAVİ GÖZ TEMSİLİ: IMDB TOP 200 FİLMLERİ ÜZERİNE SOSYOLOJİK BİR ANALİZ. <i>İletişim Çalışmaları Dergisi</i> , 12 (3), 319-334.
------	---

Geliş tarihi / Received: 04.06.2026

Kabul tarihi / Accepted: 02.09.2026

DOI: 10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v012i3005

ÖZ

Bu çalışma, IMDb Top 200 listesinde yer alan filmlerin başrol oyuncularının göz rengi dağılımını, sinemada görsel idealleştirme ve sembolik üstünlük üretimi bağlamında çözümlemektedir. Dünya nüfusunda kahverengi gözün ezici çoğunluğa sahip olduğu bilinirken, popüler sinemanın merkezindeki kahramanların belirgin biçimde mavi gözle temsil edilmesi, rastlantısal bir fiziksel dağılımın ötesinde, kültür endüstrisinin estetik tercihlerini meşrulaştıran sembolik bir biçimlenme olarak okunmaktadır. Nicel içerik çözümlemesi yöntemiyle yürütülen araştırmada, başrollerin göz renkleri film dili, yapım kökeni, cinsiyet ve dönem değişkenleriyle çapraz tablolarda incelenmiş; ilişkilerin istatistiksel anlamlılığı ki-kare testi ve Cramer's V katsayıları üzerinden değerlendirilmiştir. Düşük hücre frekanslarının söz konusu olduğu çözümlemelerde Fisher kesin testi tamamlayıcı olarak kullanılmıştır. Bulgular, mavi gözlü başrol oranının %45,5 düzeyinde olduğunu; bu oranın İngilizce dilinde çekilen yapımlarda %51,9'a, ABD menşeli yapımlarda %53'e yükseldiğini, İngilizce dışı yapımlarda ise %20,0'ye düştüğünü, bu yapımlarda kahverengi gözün %75,0 ile başat konuma yükseldiğini göstermektedir. Söz konusu farklılık, Bourdieu'nün sembolik sermaye, Hall'ün temsil ve kodlama-kod açma ile Baudrillard'ın hipergerçeklik kavramları çerçevesinde tartışılmıştır. Çalışma, sinemanın belirli bedensel özellikleri görünür kıldığı süreçle eş zamanlı biçimde bu özellikleri başrole uygun, ideal, karizmatik ve kah-

raman anlamlarıyla kodladığını ileri sürmektedir. Mavi gözün sinematik yoğunluğu, bedensel bir biyolojik özelliğin kültürel sermaye olarak yorumlanabilecek bir temsil değerine kavuştuğunu; görsel hegemonyanın sessiz mekanizmalarını ve hipergerçek bir güzellik standardının üretim biçimlerini görünür kılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Sinema Sosyolojisi, Göz Rengi, Beden Politikaları, Imdb Top 200.*

REPRESENTATION OF BLUE EYES IN POPULAR CINEMA: A SOCIOLOGICAL ANALYSIS OF IMDB TOP 200 FILMS

ABSTRACT

This study analyzes the eye color distribution of leading actors in films listed in the IMDb Top 200 within the context of visual idealization and the production of symbolic superiority in cinema. Although brown eyes constitute the overwhelming majority of eye colors in the global population, the prominent representation of blue-eyed heroes at the center of popular cinema is interpreted not merely as a random physical distribution, but as a symbolic formation that legitimizes the aesthetic preferences of the culture industry. Conducted through quantitative content analysis, the study examines the eye colors of leading actors in cross-tabulations with the variables of film language, production origin, gender, and historical period. The statistical significance of these relationships was assessed using chi-square tests and Cramer's V coefficients. Fisher's exact test was used as a complementary procedure in analyses involving low expected cell frequencies. The findings show that blue-eyed leading actors constitute 45.5% of the sample; this rate rises to 51.9% in English-language productions and to 53.0% in U.S.-origin productions, while decreasing to 20.0% in non-English productions, where brown-eyed leading actors become dominant at 75.0%. These differences are discussed within the framework of Bourdieu's concept of symbolic capital, Hall's concepts of representation and encoding/decoding, and Baudrillard's concept of hyperreality. The study argues that cinema not only makes certain bodily features visible, but simultaneously encodes them with meanings such as suitability for the leading role, ideality, charisma, and heroism. The cinematic prominence of blue eyes reveals how a biological bodily trait acquires a representational value that can be interpreted as cultural capital, while also making visible the silent mechanisms of visual hegemony and the production of a hyperreal standard of beauty.

Keywords: *Sociology Of Cinema, Eye Color, Body Politics, Imdb Top 200.*

GİRİŞ

Sinema, ortaya çıktığı ilk dönemde teknik bir görsel deneyim ve eğlence aracı olarak değerlendirilmiştir. Zamanla toplumun kendini görmek, tanımlamak, hatırlamak ve yeniden inşa etmek için başvurduğu bir görsel kültür aracına dönüşmüştür. Lumière kardeşlerin 1895'te Paris'te düzenlediği ilk gösterim, başlangıçta teknik ve bilimsel nitelikleriyle tanımlansa da sinema ve medya, ilerleyen yıllarda modern yaşamın anlamını üretme ve yönlendirme süreçlerinin belirleyici imgelerinden biri hâline gelmiştir (Encyclopaedia Britannica, 2026). Ekranda görülen yüzler, bedenler, davranışlar, jestler ve renkler aracılığıyla izleyicinin beğeni, takdir, meşruluk ve normallik algısı sürekli yeniden inşa edilmiştir (Hall, 1997). Adorno ve Horkheimer (2002), kültür endüstrisi kavramıyla, popüler kültür ürünlerinin bireysel tutum ve davranışları standartlaştırırken estetik normları da fark edilmeyecek biçimde yeniden ürettiğini ortaya koymuştur. Şahin (2021), bu çerçevede Amerikan sinemasının küresel ölçekte kültürel hegemonya kurmasının yapısal kaynaklarına dikkat çekmektedir. Sinema, kültür endüstrisinin işleyişinin somutlaştığı alanlardan biridir. Çünkü ekrandaki bedenler gündelik yaşamda çok az karşılaşılan bir biçimde büyütülmüş, ışıklandırılmış ve estetik bir imgenin parçası olarak izleyiciye sunulabilmektedir.

Toplumsal yapıda inşa sürecinin belirleyici bileşenlerinden biri filmlerdeki yıldız sistemidir. Yıldızlar herhangi bir birey ya da oyuncu değildir; kültürel anlamlarla yüklü sembolik bedenleri ifade ederler (Dyer, 1998). Bir yıldızın imajı, sinema endüstrisi tarafından üretilmiş bir kültürel üründür ve bu ürünün işleyişi büyük ölçüde sessiz ve bilinçaltına yönelen mekanizmalara dayanmaktadır. Belirli bir beden, saç rengi, yüz oranı ya da göz rengi, kameranın önünde defalarca yeniden üretildikçe doğal olarak sinemaya uygun sayılmaktadır. Ekranda anlamsız veya gereksiz bir unsur bulunmamakta; her nitelik ve görünüm sembolik bir anlam taşımaktadır (Hall, 1997; Mulvey, 1975).

Sinemanın oyuncu nitelikleri üzerinden inşa ettiği bu sistem, kimi zaman bir dayatma, yönlendirme, tek tipleştirme veya biçimlendirme oluşturmaktadır. Bu kapsamda çalışmada, sinemanın yönlendirme unsurlarından biri olan göz rengine odaklanılmaktadır. Dünya nüfusunda kahverengi gözün baskın olduğu bilinmesine karşın (Sturm & Larsson, 2009), popüler sinemanın merkezindeki başrol kahramanları, bulgularda da görüleceği üzere daha çok mavi göz ile temsil edilmektedir. Sembolik sermaye çerçevesinde bakıldığında, belirli bedensel özelliklerin prestij ürettiği, meşru sayıldığı ve bireyin konumunu değiştirdiği bir ortam oluşturmaktadır (Arpacı, 2020). Sinemada inşa edilen ve yinelenen ideal beden, zamanla gerçekliğin yerini alan bir biçime dönüşmekte; gündelik yaşamda pek rastlanmayan bir imaj, ekran aracılığıyla yaşamı düzenleyen bir norma evrilmektedir (Girgin, 2019).

Sinemada karakterlerin her bir niteliği bir anlama karşılık gelmektedir. Bu çalışmada başrol oyuncularının göz renkleri üzerinden bir anlamlandırmanın bulunup bulunmadığı incelenmektedir. Mavi gözün popüler sinemadaki yaygınlığı başrolün kabiliyeti, tesadüf veya tercihle değil, ideolojik ve estetik bir seçim örüntüsüne işaret ettiğine ilişkin öncül bulgular, konuyu incelenmesi gereken bir probleme dönüştürmüştür. Bu sebeple çalışma, IMDb (İnternet Film Veri Tabanı) Top 200 listesinin sunduğu somut bir örneklem üzerinden mavi göz yoğunluğunu ölçmeyi ve bu yoğunluğun film dili, yapım kökeni, başrol cinsiyeti ve dönem değişkenleriyle ilişkisini sembolik sermaye, temsil ve hipergerçeklik olguları çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır. IMDb, sinema filmlerinin internet ortamında izleyiciyle buluşması neticesinde izleyicinin puanlama yaparak beğenisini belli sembol ve puanlamalara tabii tutmasıdır. En çok beğenilen filmler en çok puan alan filmler olarak değerlendirilmektedir. Çalışmada sınırlılık oluşturmak açısından IMDb oranlarına bakılarak dünyada en çok izlenen filmlerin nitelikleri çeşitli değişkenlerle beraber ele alınmış ve araştırma problemi tartışılmıştır.

Sinemada Görsel Temsil ve Estetik Normların İnşası

Sinema, sanayi devrimi sonrasında kentsel yaşamın boş zaman, kalabalık ve gözetim deneyimi arasında kurulmuş bir kültürel üründür. Bordwell, Staiger ve Thompson'un (1985) klasik Hollywood sineması çözümlemesi, sektörün stüdyo sistemini yükselttiği yıllarda belirli bir estetik standardı kurguladığını ortaya koymaktadır. Klasik dönem sineması ışık, kostüm, yüz hattı, gülümseme ve bakış teknikleri aracılığıyla başrol oyuncusunu seyircinin bilinçaltına yerleşen bir ideal görüntü olarak inşa etmiştir. Bu inşa sürecinin izleyici üzerindeki etkisi, medyaya uzun süre maruz kalan bireylerin ekranda sunulan dünyayı zamanla gerçek dünyanın doğal bir temsili gibi algılamaya başlamasıyla açıklanabilir. Bu durum, belirli beden tiplerinin, yüz özelliklerinin ve imajların toplumsal açıdan normal ya da ideal olarak kabul edilmesine zemin hazırlamaktadır. Medya burada gerçekliğin nasıl kurulacağını, algılanacağını ve anlamlandırılacağını belirleyen kültürel bir altyapı olarak işlev görmektedir. Sinema da bu altyapının en etkili bileşenlerinden biri olarak, görsel ideallerin üretildiği ve dolaşıma sokulduğu temel alanlardan biri haline gelmektedir (Couldry, 2012).

Kültürel iktidarın somutlaştığı bir figür olarak tanımlanan yıldız figürü (Marshall, 1997), Hollywood stüdyo sisteminde yirminci yüzyılın başlarında, stüdyoların içine yerleştirilmiş bir marka olarak kullanılmaya başlamasıyla biçimlenmiştir. Klasik Hollywood sinemasının izleyici bakışını eril hazzıya göre düzenlediğini, bu düzenin kadın bedenini ekranda bir bakılma nesnesi olarak konumlandığı dikkat çekmektedir (Brown, 2025). Sinemada cinsiyetin yanı sıra bedenle bağlantılı tüm fiziksel niteliklerin ideolojik bir kodlama içine yerleştirildiği de gözlenmektedir (Cengiz, 2021). Yıldız imgesi, hangi bedenin kameranın önünde durmasının

doğru, güzel ve kabul edilebilir sayılacağına dair bir karara işaret etmektedir. Bu karar, oyuncunun seçim süreçleri, kostüm, makyaj ve ışık örüntüleri içinde somutlaşır. İzleyicinin karşısına ideal beden ve görsel imajla çıkan oyuncu, tüketim kültürünün bir nesnesine dönüşmektedir (Çetgin, 2022; Kurtdaş, 2021).

Sinemayla ünlünen ve tanınan kahramanlar, reklamlar, afişler, dergiler ve diğer kültürel akışlara dahil olarak toplumun diğer alanlarına yayılır ve kendine yer edinir. Fiziksel çekicilik ve güzellik algıları estetik aracılığıyla biçimlendirilerek genel bir kültürel koda dönüşür. Sinemada bu paylaşılmış kodlar belirli bir yüzü, ifadeyi ve göz tipini ön plana taşıyacak biçimde yeniden örgütlenir. Bu aşamada göz rengi, biyolojik bir özellik olmakla birlikte üzerinde uzun bir kültürel anlam birikimi bulunan bedensel bir niteliktir. Göz rengi dağılımına bakıldığında, açık renkli gözlerin Avrupa kökenli nüfuslarda yoğunlaştığı, dünya genelinde ise kahverengi tonların belirgin biçimde baskın olduğu görülmektedir (Sturm & Larsson, 2009). Dünya nüfusuna ilişkin tahmini dağılımlar da bu durumu desteklemektedir. Küresel ölçekte kahverengi gözün yaklaşık %70–80 oranıyla en yaygın göz rengi olduğu; mavi gözün yaklaşık %8–10, ela gözün %5, amber gözün %5, gri gözün %3 ve yeşil gözün ise yaklaşık %2 oranında görüldüğü belirtilmektedir (World Population Review, 2026). Göz renginin kültürel anlamlandırılması yalnızca çağdaş medya temsilleriyle sınırlı değildir; açık renkli gözlerin tarihsel ve antropolojik bağlamda da dikkat çekicilik, farklılık ve çekicilikle ilişkilendirildiği görülmektedir. Frost, Kuzey ve Doğu Avrupa’da saç ve göz renginin olağan dışı biçimde çeşitlendiğini; mavi, gri, ela ve yeşil göz renklerinin bu coğrafyada kahverenginin yanında belirgin bir çeşitlilik oluşturduğunu belirtmektedir. Bu çeşitlilik nadir renk avantajı çerçevesinde açıklanmakta; açık renkli gözlerin tarihsel olarak yalnızca biyolojik bir özellik değil, aynı zamanda fark edirlilik ve çekicilikle ilişkilendirilen bir fenotip olarak anlam kazandığını göstermektedir (Frost, 2006). Bu değerlendirmeyi çağdaş çekicilik algısı bağlamında destekleyen Gründl ve arkadaşları ise mavi gözün toplumsal düzeyde güçlü bir estetik stereotip ürettiğini göstermektedir. Araştırmada mavi gözlerin katılımcılar tarafından olumlu bir özellik olarak daha sık dile getirildiği; ancak ölçülen çekicilik puanlarında mavi gözlerin kahverengi ya da diğer göz renklerinden anlamlı biçimde daha çekici bulunmadığı tespit edilmiştir. Bu bulgu, mavi gözün nesnel bir çekicilik üstünlüğünden çok, kültürel olarak üretilmiş bir güzellik imgesi ve algısal bir ön kabul olarak işlediğini göstermesi bakımından önemlidir. Dolayısıyla popüler sinemada mavi gözlü başrol temsillerinin yoğunluğu, biyolojik bir çekicilik gerçeğinden ziyade, izleyicinin zihninde önceden kurulmuş olan mavi göz güzelliği stereotipinin görsel kültür içinde yeniden dolaşıma sokulmasıyla ilişkilendirilebilir (Gründl vd., 2012).

Benzer biçimde Kleisner ve arkadaşlarının çalışması, göz renginin, güvenilirlik algısı bakımından toplumsal anlamlar üretebildiğini göstermektedir. Araştırmada

kahverengi gözlü yüzlerin mavi gözlü yüzlere göre daha güvenilir algılandığı saptanmış; ancak göz renginin tek başına bu algıyı doğrudan belirlemediği, güvenilirlik izleniminin daha çok göz rengiyle birlikte değişen yüz morfolojisiyle ilişkili olduğu belirtilmiştir. Özellikle erkek yüzlerinde mavi gözle ilişkilendirilen daha köşeli yüz yapısı, uzun çene, daha dar ağız ve aşağı yönlü ağız köşeleri daha düşük güvenilirlik algısıyla bağlantılı bulunmuştur. Bu çıkarıma bakıldığında mavi gözün popüler kültürde çekicilik ve ayrıcalıkla kodlanmasına rağmen, yüzün bütünsel morfolojisi içinde farklı sosyal anlamlar da üretebildiğini göstermektedir (Kleisner vd., 2013). Aynı zamanda mavi renge atfedilen, idealize edilmiş yaklaşımın yapısal olarak inşa edilmiş bir kod olduğu görülmektedir.

Kuramsal Çerçeve

Beden, imaj, medya ve toplum ilişkisi kuramsal açıdan ele alındığında, Bourdieu'nün (1984, 1986) sermaye kuramında bedensel özelliklerin iki ayrı düzlemde anlam kazandığı görülmektedir. İlk olarak beden, bireyin sahip olduğu kültürel sermayenin somutlaşmış halidir; ikinci olarak ise sembolik sermayeye dönüştürülebilen bir varlık olarak ele alınmaktadır. Bourdieu sosyolojisinde bedenin biyolojik bir varlığın ötesinde toplumsal yapının kayıt yüzeyi olarak kavramlaştırıldığını vurgulanmaktadır. Burada belirleyici olan, bedenin doğal özelliğinden ziyade bu özelliğin sektör tarafından nasıl tanındığı ve nasıl yeniden üretildiğidir. Sinema, bu çerçevede belirli bedensel özelliklerin başrol seçimi aracılığıyla görünürlük kazanmasına; bu görünürlüğün, sinema sektörü içinde prestijin belirli beden imgeleri etrafında yoğunlaşmasına ve bu prestijin gündelik yaşamın estetik standartlarını biçimlendiren bir kültürel referans haline gelmesine olanak vererek sembolik sermaye üretir. Mavi gözün başrollerde yoğun biçimde temsil edilmesi, fiziki bir özelliğin sektörel olarak sermayeleştirilmesinin bir işaretidir.

Hall'ün (1973, 1997) temsil ve kodlama-kod açma kuramları, medyanın gerçeği olduğu gibi göstermediğini, aksine onu seçen, kodlayan ve yeniden üreten bir araç olduğunu ileri sürmektedir. Sinemada başrollerin beden ve fiziki özellikleri bu anlamlandırmanın bir kodu olarak görülmektedir. Sinemada egemen kodun sık tekrar edilmesi, alternatif imajların görünür hale gelmesini zorlaştırmaktadır. Cengiz ve arkadaşları (2021) ise Hall'ün temsil kuramı çerçevesinde sinemada ötekinin nasıl kurulduğunu inceleyerek, baskın temsil rejiminin alternatif kimliklere sınırlı bir alan bıraktığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda mavi göz temsili, Stuart Hall'un temsil ve ideoloji yaklaşımı üzerinden değerlendirildiğinde kültürel olarak anlamlandırılmış bir görsel kod olarak okunabilir. Hall'a göre temsil, anlamın kültür içinde üretildiği ve dolaşıma sokulduğu temel süreçlerden biridir. Medya metinleri de bu anlam üretiminin en etkili alanları arasında yer alır. Bu nedenle sinemada mavi gözlü başrol oyuncularının yoğunluğu, güzellik ve kahramanlık gibi anlamların görsel düzeyde kodlanması olarak değerlendirilebilir.

Hall'un ideoloji anlayışı da bu noktada açıklayıcıdır. Çünkü ideoloji, toplumsal gerçekliği anlamlandıran kavramlar, imgeler, kategoriler ve temsil sistemleri aracılığıyla işler. Dolayısıyla mavi göz, popüler sinemada Batı merkezli estetik normların ve ideal beden imgelerinin yeniden üretildiği sembolik bir gösterge haline gelmektedir. İzleyici bu kodu egemen okuma içinde doğal ve çekici bir özellik veya estetik bir tercih olarak kabul edebilir (Gökgül, 2022). Frith ve arkadaşlarının (2005) reklam çözümlemesi, Batı merkezli güzellik kodlarının küresel ölçekte beden üzerinden evrensel söyleme dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Sinemanın küresel dolaşımı bu temsil rejimini yaygınlaştırmaktadır.

Baudrillard ise modern medya kültürünü, gerçekliğin yerine geçildiği bir aşama olarak değerlendirmektedir. Hipergerçeklik, kopyanın orijinalden daha gerçek, daha tutarlı ve daha çekici görünmeye başladığı bir kültürel duruma karşılık gelmektedir. Sinemada başrolün yüzü ve imajı, gündelik yaşamda karşılaşılan bir yüzden daha simetrik ve net bir görüntü sunmaktadır. Bu görüntü, zamanla seyircinin gerçek yüzleri değerlendirirken referans aldığı standardı belirlemektedir (Baudrillard, 1994). Ekran, gündelik gerçekliği aşan bir hakikat etkisi üretmekte ve bu etki seyircide kendi gerçekliğine olan güveni dahi sarsacak düzeye ulaşmaktadır. Mavi gözün sinemadaki yoğun varlığı, Baudrillard'ın çerçevesinde, gündelik yaşamdaki görüleni aşan bir norma dönüşmektedir. Dünyanın büyük çoğunluğunda seyirci kahverengi gözlü bireylerle karşılaşmasına rağmen ekranda gördüğü başrolün çoğunlukla mavi gözlü olması, başrolün yüzünün mavi gözlü olmasının doğal olduğu duygusunu pekiştirmektedir (Aydoğan, 2023). Kuramsal yaklaşımın birlikte okunması, Bourdieu açısından bedensel özelliğin sermayeleşmesini, Hall açısından temsilin ideolojik kuruluşunu ve Baudrillard açısından ekranın gerçeklikten daha gerçek bir görsel norm üretmesini görünür kılmaktadır. Bu yaklaşım, sinemanın toplum üzerindeki görsel hegemonyasını anlamak açısından önemlidir.

YÖNTEM

Araştırma Deseni

Çalışma, nicel içerik çözümlemesi yaklaşımı çerçevesinde tasarlanmıştır. İçerik çözümlemesi, medya metinlerinde belirli özelliklerin sıklığını, dağılımını ve diğer özelliklerle birlikteliğini sistematik biçimde ölçmeyi sağlayan bir yöntemdir (Krippendorff, 2018). Görsel temsil analizi geleneğine bağlı kalınarak başrol oyuncularının göz rengini, bağımsız değişkenler (film dili, yapım kökeni, cinsiyet, dönem) ile çapraz tablolarda incelenmiştir.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini IMDb'nin küresel film veri tabanında listelenen filmler oluşturmaktadır. Örneklem olarak, izleyici oylamasına dayalı sıralamada en üst sıralarda yer alan 200 film seçilmiştir (IMDb Top 200). Liste, 1 Şubat 2026 tari-

hinde <https://www.imdb.com/chart/top> adresinden alınmıştır¹. IMDb Top listelerinin dinamik niteliği gereği, bu çalışmanın bulguları söz konusu tarihteki sıralamayla sınırlıdır. Filmlerde başrol oyuncularının göz renkleri, cinsiyetleri, filmin dili, yapım kökeni ve dönemi araştırma değişkenleri olarak ele alınmıştır. Film kökeni çoğunlukla ABD kaynaklı olduğu için hem bu vurguyu yapmak hem de karşılaştırma yapmak maksadıyla ABD ve ABD dışı biçiminde kategoriye gidilmiştir. Örneklem seçiminde temel dinamik en çok izlenen ilk 200 film olmasıdır, o sebeple film kökeni veya diğer unsurların örneklem seçiminde belirleyici özelliği bulunmamaktadır. Bir filmde birden fazla oyuncunun başrol olarak listelendiği durumlarda öncelikle IMDb oyuncu sıralaması dikkate alınmış; anlatının merkezindeki karakteri taşıyan oyuncu temel alınmıştır. IMDb sıralaması ile anlatı merkezi arasında belirsizlik olduğu durumlarda, olay örgüsünü yönlendiren ana karakter başrol olarak kodlanmıştır. Ayrıca çalışmada her film tek analiz birimi olarak ele alındığından, karşılaştırmalı istatistiksel tutarlılığı sağlamak amacıyla her film için yalnızca bir başrol oyuncusu kodlanmıştır. Görünürlük genel anlamda başrol oyuncularından gerçekleştiği için bu çalışmada da sadece başrol oyuncularının göz renkleri dikkate alınmıştır.

Değişkenler ve İşlevsel Tanımlar

Araştırmamanın temel değişkenleri aşağıdaki gibi tanımlanmıştır:

Göz rengi: Başrol oyuncusunun resmi biyografilerinde, profil fotoğraflarında ve röportajlarında istikrarlı biçimde rapor edilen göz rengi. Dört kategoride kodlanmıştır: mavi, yeşil, ela, kahverengi.

Cinsiyet: Oyuncunun kamuya açık biyografisinde belirtilen toplumsal cinsiyet kimliği dikkate alınmıştır.

Film dili: Filmin orijinal dili. Çözümleme amacıyla iki kategoride toplanmıştır: İngilizce ve İngilizce dışı.

Yapım kökeni: Filmin yapım ülkesi. ABD ve ABD ortaklı yapımları kapsayan “ABD menşeli” kategorisi ile diğer ülkelerdeki yapımları kapsayan “ABD dışı” kategorisi karşılaştırılmıştır.

Dönem: Filmin yapım yılı. Dört kategoride kodlanmıştır: 1959 ve öncesi, 1960–1979, 1980–1999, 2000–2024.

Kodlama Süreci ve Güvenirlik

Kodlama süreci çalışmanın iki yazarı tarafından bağımsız biçimde yürütülmüştür. Göz rengi değişkeni; resmi oyuncu sayfaları, yayımlanmış röportaj görselleri ve yüksek çözünürlüklü profil fotoğrafları üzerinden kodlanmıştır. Kodlayıcılar

¹ Listede bulunan animasyon filmleri listeden çıkartılmıştır.

arası uyuşum, 200 birimin tamamı üzerinden hesaplanmış ve Cohen'in kappa katsayısı $\kappa = 0,88$ olarak elde edilmiştir. Bu değer, içerik çözümlemesi literatüründe yüksek uyuşum olarak kabul edilen eşiğin ($\kappa \geq 0,80$) üzerindedir (Krippendorff, 2018). Uyuşmazlık görülen birimlerde iki yazar tarafından yeniden değerlendirme yapılmış; ilgili oyuncuya ait farklı kaynaklar birlikte incelenerek nihai kodlama ortak uzlaşısıyla tamamlanmıştır. Işıklandırma ve dijital renk derecelendirmesinin yarattığı belirsizlik durumlarında, oyuncunun film dışı yüksek çözünürlüklü görselleri öncelikli kaynak kabul edilmiştir.

Verilerin Analizi

Tanımlayıcı düzeyde frekans ve yüzde dağılımları raporlanmıştır. İlişkisel düzeyde Pearson ki-kare testi uygulanmış; beklenen hücre frekansının 5'in altına düştüğü çapraz tablolarda Fisher kesin testi tamamlayıcı olarak kullanılmıştır. Etki büyüklüğü için Cramer's V katsayısı raporlanmış; istatistiksel anlamlılık eşiği $\alpha = 0,05$ olarak alınmıştır. Analizler SPSS 26.0 yazılımı ile yürütülmüştür.

Etik Beyan

Çalışma, kamuya açık ikincil veriler (IMDb platformu) üzerinden yürütüldüğünden ve insan/hayvan deneği içermediğinden etik kurul izni gerektirmemektedir. Çalışmanın tüm aşamalarında araştırma ve yayın etiği ilkelerine uyulmuştur.

BULGULAR

IMDb Top 200 örnekleme, başrol oyuncularının cinsiyet, film dili ve yapım kökeni bakımından oldukça asimetrik bir dağılım sergilemektedir. Tablo 1, çalışmanın temel betimleyici çerçevesini özetlemektedir.

Tablo 1.

Örneklemin Temel Betimleyici Dağılımı

Değişken	Kategori	n	%
Başrol Cinsiyeti	Erkek	187	%93,5
Başrol Cinsiyeti	Kadın	13	%6,5
Film Dili	İngilizce	160	%80,0
Film Dili	İngilizce Dışı	40	%20,0
Yapım Kökeni	ABD Menşeli	151	%75,5
Yapım Kökeni	ABD Dışı	49	%24,5

Tablo 1'de, veri setinde yer alan filmlerin temel dağılımı gösterilmektedir. Bulgulara göre başrol cinsiyeti bakımından örnekleme belirgin bir erkek ağırlığı vardır. Başrollerin %93,5'i erkek, yalnızca %6,5'i kadındır. Film dili açısından bakıldığında filmlerin %80,0'i İngilizce, %20,0'si İngilizce dışı yapımlardan oluşmaktadır. Benzer biçimde yapım kökeninde de ABD menşeli filmler %75,5 oranıyla çoğunluktadır; ABD dışı yapımların oranı ise %24,5 düzeyindedir.

Tablo 2.

Başrol Oyuncularının Genel Göz Rengi Dağılımı

Göz Rengi	n	%
Mavi	91	%45,5
Kahverengi	71	%35,5
Yeşil	20	%10,0
Ela	18	%9,0
Toplam	200	%100,0

Tablo 2’de başrol oyuncularının göz rengi dağılımı, çalışmanın merkezdeki sorusunu doğrudan yanıtlamaktadır. Mavi gözlü oyuncuların başrol içindeki payı %45,5’tir. Yeşil ve ela tonları birlikte örneklemin yaklaşık beşte birini oluşturmaktadır. Kahverengi göz oranı ise %35,5 oranındadır.

Tablo 3.

Göz Rengi ile Film Dili Arasındaki İlişki

Göz Rengi	Ela		Kahverengi		Mavi		Yeşil		Toplam	
Film Dili	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
İngilizce	17	%10,6	41	%25,6	83	%51,9	19	%11,9	160	%100,0
İngilizce Dışı	1	%2,5	30	%75,0	8	%20,0	1	%2,5	40	%100,0
Toplam	18	%9,0	71	%35,5	91	%45,5	20	%10,0	200	%100,0

Tablo 3’te mavi göz yoğunluğunun yapısal kaynaklarını anlamak için, ilk olarak filmlerin dil koduyla göz rengi arasındaki ilişki incelenmiştir. İngilizce filmlerde mavi gözlü başrol oranı %51,9’a yükselirken İngilizce dışı dillerdeki filmlerde bu oran %20,0’ye düşmektedir. Aynı zamanda İngilizce dışı filmlerde kahverengi göz %75,0 düzeyindedir. Pearson ki-kare testi ($\chi^2 = 34,28$; $sd = 3$; $p < 0,001$) ilişkinin istatistiksel açıdan anlamlı olduğunu göstermektedir. Cramer’s V değeri 0,41 olarak hesaplanmış olup, görece güçlü kabul edilen bir etki büyüklüğüne karşılık gelmektedir.

Tablo 4.

Göz Rengi ile Yapım Kökeni Arasındaki İlişki

Göz Rengi	Ela		Kahverengi		Mavi		Yeşil		Toplam	
Yapım Kökeni	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
ABD Menşeli	16	%10,6	39	%25,8	80	%53,0	16	%10,6	151	%100,0
ABD Dışı	2	%4,1	32	%65,3	11	%22,4	4	%8,2	49	%100,0
Toplam	18	%9,0	71	%35,5	91	%45,5	20	%10,0	200	%100,0

Tablo 4’te yapım kökenine bakmak, mavi gözün sektörel yoğunlaşmasının kurumsal kaynağını görmeyi sağlamaktadır. ABD menşeli yapımlarda mavi gözlü başrol oranı %53’e çıkarken, ABD dışındaki yapımlarda bu oran %22,4’e düşmektedir. ABD dışı yapımlarda kahverengi göz %65,3 ile üst sıraya yerleşmekte-

dir. Ki-kare testi ($\chi^2 = 23,94$; $sd = 3$; $p < 0,001$) anlamlı bir ilişkiye işaret etmekte; Cramer's V katsayısı 0,35 olarak hesaplanmaktadır.

Tablo 5.

Göz Rengi ile Cinsiyet Arasındaki İlişki

Göz Rengi	Ela		Kahverengi		Mavi		Yeşil		Toplam	
Cinsiyet	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
Erkek	17	%9,1	66	%35,3	85	%45,5	19	%10,2	187	%100,0
Kadın	1	%7,7	5	%38,5	6	%46,2	1	%7,7	13	%100,0
Toplam	18	%9,0	71	%35,5	91	%45,5	20	%10,0	200	%100,0

Tablo 5'te cinsiyet bilgisi kamuya açık kaynaklarla tamamlanmış olup gözlem sayısı 200 olarak hesaplanmıştır. Fisher kesin testi anlamsız çıkmıştır ($p = 0,98$; Cramer's V = 0,03). Kadın başrol sayısının düşüklüğü, cinsiyet ve göz rengi ilişkisinin istatistiksel olarak güç kazanmasını engellemektedir.

Tablo 6.

Göz Rengi ile Dönem Arasındaki İlişki

Göz Rengi	Ela		Kahverengi		Mavi		Yeşil		Toplam	
Dönem	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
1959 ve öncesi	1	%2,5	17	%42,5	21	%52,5	1	%2,5	40	%100,0
1960–1979	2	%6,9	11	%37,9	12	%41,4	4	%13,8	29	%100,0
1980–1999	5	%9,3	11	%20,4	28	%51,9	10	%18,5	54	%100,0
2000–2024	10	%13,0	32	%41,6	30	%39,0	5	%6,5	77	%100,0
Toplam	18	%9,0	71	%35,5	91	%45,5	20	%10,0	200	%100,0

Tablo 6'da genel olarak dönemlere göre göz rengi dağılımının değiştiği görülmektedir. 1959 ve öncesinde mavi göz oranı %52,5 ile en yüksek düzeydedir. 1960–1979 döneminde mavi göz yine ilk sıradadır ancak kahverengi göz oranı ona oldukça yakındır. 1980–1999 döneminde mavi göz oranı %51,9'a yükselmiştir. 2000–2024 döneminde ise kahverengi göz %41,6 ile ilk sıraya çıkmış, mavi göz oranı %39,0'a düşmüştür. Bu durum, son dönemde kahverengi gözlü başrolerin daha görünür hâle geldiğini göstermektedir. Dönem ile göz rengi arasındaki ilişkinin istatistiksel olarak anlamlı olup olmadığını belirlemek amacıyla Pearson ki-kare testi uygulandığında istatistiksel olarak anlamlı bir ilişki bulunmuştur ($\chi^2 = 17,54$; $sd = 9$; $p = 0,041$). Cramer's V katsayısı 0,17 olarak hesaplanmıştır. Bu değer, ilişkinin istatistiksel olarak anlamlı olmakla birlikte düşük düzeyde bir etki büyüklüğüne sahip olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte 2000–2024 döneminde kahverengi göz oranı mavi göz oranının üzerine çıkmış olsa da iki oran arasındaki fark sınırlıdır. Dünya genelinde kahverengi gözün baskın göz rengi olduğu dikkate alındığında, mavi gözün bu dönemde hâlâ kahverengiye

oldukça yakın bir oranda temsil edilmesi, mavi göz görünürlüğünün tamamen zayıflamadığını göstermektedir.

TARTIŞMA

Bulgular incelendiğinde, mavi gözün sinematik merkezi rolünün kuramsal düzlemde anlamlı olduğu görülmektedir. Mavi göz, sinema sektöründe kahramanlık, çekicilik, liderlik ve karizma gibi anlamlarla yüklenmiş bir sembolik sermayeye dönüşmektedir. Bedensel özellikler, toplum tarafından sermayenin nesnesi haline gelerek görüldükçe değer kazanmakta ve değer kazandıkça yeniden görülmektedir (Arpacı, 2020). Bu döngü, mavi göz yoğunluğunun kendiliğinden var olmuş gibi hissedilmesini açıklamaktadır. Hall'ün (1973, 1997) temsil kuramında vurgulandığı üzere, medya temsilleri gerçekliği doğrudan yansıtmak yerine onu seçen, kodlayan ve yeniden kuran süreçlerdir. Bulgulara bakıldığında İngilizce yapımlarda %51,9, İngilizce dışı yapımlarda %20,0 düzeyinde görülen mavi göz oranı, evrensel başrol yüzünün öyle olmadığını; aksine belirli bir dil, kültür ve sektör eklemlenmesi içinde kurulduğunu göstermektedir. Tablo 3'te ortaya çıkan bu farklılık, çalışmanın temel iddiasını doğrudan destekleyen bulgulardan biridir. Çünkü İngilizce yapımlarda mavi gözün başrol temsili içinde belirgin biçimde yükselmesi, mavi göz yoğunluğunun genel bir sinema eğiliminden çok, İngilizce merkezli popüler sinema alanında üretilen estetik kodlarla ilişkili olduğunu göstermektedir. Buna karşılık İngilizce dışı yapımlarda kahverengi gözün %75,0 oranıyla yükselmesi, başrol yüzünün kültürel ve dilsel bağlama göre farklılaştığını ortaya koymaktadır. Bu nedenle film dili değişkeni, mavi göz temsili için hangi kültürel üretim alanlarında yoğunlaştığını göstermesi bakımından çalışmanın en açıklayıcı değişkenlerinden biri olarak değerlendirilebilir. Baudrillard'ın (1994) hipergerçeklik kuramında, gerçeğin yerine geçen inşa edilmiş gerçeklik bağlamında, gerçek yaşamda kahverengi gözlü bireylerin baskınlığına karşın sinemanın ürettiği görsel alanda mavi göz belirgin bir temsil yoğunluğu kazanmaktadır. Tartışmanın öne çıkan unsurlarından biri, bulguların küresel sinema endüstrisinin ekonomik ve kültürel coğrafyasına nasıl yerleştiğidir. Batı merkezli estetik anlayışlar, küresel pazarda evrensel güzellik adı altında dolaşıma sokulmaktadır (Söylemez & Göktürk, 2021). Sinema, bu dolaşımın en güçlü taşıyıcılarından; çünkü reklamlar ve afişlerin aksine anlatsal bütünlüğüyle izleyiciyi saatler boyunca ekranda tutarak bedensel ideali bir karakterin etrafında hikayeleştirir. ABD menşeli yapımlarda mavi göz oranının yüksek olması, İngilizce dışı filmlerde ise kahverengi göz renginin artması, söz konusu hegemonik temsil örüntüsünün belirgin göstergelerinden biri olarak yorumlanabilir. Tablo 4'te ABD menşeli yapımlarda mavi gözlü başrol oranının %53,0'a yükselmesi, ABD dışı yapımlarda ise bu oranın %22,4'e düşmesi, mavi göz temsili özellikle Hollywood merkezli üretim düzeni içinde yoğunlaştığını göstermektedir. ABD dışı yapımlarda kahverengi göz oranının %65,3'e çıkması, mavi gözün başrol düzeyindeki görü-

nürlüğünün evrensel bir estetik gerçeklikten ziyade belirli bir endüstriyel ve kültürel merkezin temsil rejimiyle ilişkili olduğunu düşündürmektedir. Bu nedenle yapım kökeni değişkeni, mavi gözün sinematik prestij ve başrol uygunluğu ile ilişkilendirilmesinde Hollywood'un belirleyici konumunu görünür kılmaktadır. Bu durum, küresel hegemonik kodun mutlak olmamakla birlikte geniş ölçekli bir temsil etkisi ürettiğini düşündürmektedir. Şahin (2021), ABD sinemasının kültür endüstrisi içindeki konumunu ele alırken yapımların kültürel kodlarının ihraç edilebilir evrensel bir biçim altında üretildiğini vurgulamaktadır. Göz rengi üzerinden bakıldığında idealleştirme çabaları bu evrenselleştirme girişimlerini açıklamaktadır. Ayrıca bulgular dönemsel açıdan incelendiğinde 1980–1999 döneminde mavi göz yoğunluğunun zirveye ulaşması da dikkat çekicidir. Bu dönem, Hollywood'un küresel pazara açıldığı, yüksek bütçeli ve geniş izleyici kitlelerine hitap eden popüler film anlayışının yaygınlaştığı ve pazarlama mekanizmalarının bedensel sembollerini yıldız imgesiyle bütünleştirerek yeniden ürettiği bir süreci ifade etmektedir (Smaill, 2014). Ancak 2000–2024 döneminde kahverengi gözün mavi gözün önüne geçmesi, keskin bir kopuştan çok sınırlı bir yakınlaşma olarak değerlendirilmelidir. Dünya genelinde kahverengi gözün baskınlığı dikkate alındığında, mavi gözün bu dönemde hâlâ yüksek düzeyde temsil edilmesi sinematik görünürlüğünü koruduğunu göstermektedir.

Cinsiyet boyutunda göz rengi farkının istatistiksel anlamlılığa ulaşmaması, kadın başrol sayısının yapısal olarak çok düşük olmasıyla doğrudan ilişkilidir. Mulvey'nin (1975) eril bakış kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, IMDb Top 200'ün başrol cinsiyet dağılımı yıldız sisteminin tarihsel olarak eril kahraman temsiline dayandığını göstermektedir (Köprü, 2024). Bu yapı, göz rengi gibi bedensel kodların cinsiyet eksenli farklılıklarının doğru biçimde test edilmesini zorlaştırmaktadır. Görsel hegemonya, görünürlük ve standartlaşma yoluyla işleyen bir iktidar biçimidir. Bir bedensel özellik kameranın önünde yeterince sık yer aldığı, izleyici bu özelliği zamanla normal saymaya başlamaktadır. Mavi göz örneği bu inşa sürecinin nicelik açıdan önemli bir göstergesidir.

SONUÇ

Bu çalışma, IMDb Top 200 filmlerinde başrol oyuncularının göz rengi dağılımını inceleyerek popüler sinemanın görsel idealleştirme mekanizmalarına dair sosyolojik bir çerçeve sunmaktadır. Dünya genelinde kahverengi gözün baskınlığına rağmen, sinema filmlerinin başrollerinde mavi gözün daha yoğunlukla yer alması ve bu yoğunluğun belirli coğrafi/dilsel bölgelerde belirgin biçimde farklılaşması; ideal olanın hegemonik kültüre göre inşa edildiğini göstermektedir. Bulgular, mavi gözün başrol kategorisinde yüksek bir orana sahip olduğunu, bu oranın İngilizce dilindeki ve ABD menşeli yapımlarda anlamlı biçimde yükseldiğini göstermektedir. İngilizce dışı yapımlarda kahverengi gözün baskınlığı, mavi göz

yoğunlaşmasının sektörel ve estetik bir kodlamanın ürünü olduğunu düşündürmektedir. Göz rengi, sembolik bir değer olarak evrenselleştirilmekte ve gündelik gerçekliğin yerine geçen bir norma dönüşmektedir. Bu süreç, Hollywood yıldız sisteminin estetik temsil rejimi içindeki etkisini görünür kılan göstergelerden biri olarak değerlendirilebilir. Bu yönüyle çalışma, göz rengi gibi çoğu zaman doğal ve bireysel kabul edilen bir bedensel özelliğin, popüler sinema aracılığıyla nasıl kültürel sermaye ve görsel hegemonya göstergesine dönüşebildiğini nicel verilerle ortaya koymaktadır. Bu çalışma bazı sınırlılıklar çerçevesinde değerlendirilmelidir. İlk olarak araştırma, IMDb Top 200 listesiyle sınırlıdır. Söz konusu liste izleyici oylamalarına dayalı olduğundan, Hollywood ve İngilizce dilindeki yapımlar lehine yapısal bir yoğunlaşma içermektedir. Ayrıca IMDb Top 200 listesindeki kadın başrol oranının oldukça düşük olması, cinsiyet değişkenine ilişkin çözümlemelerin istatistiksel gücünü sınırlamaktadır. Bunun yanında göz rengi değişkeni kamuya açık görseller ve biyografik kaynaklar üzerinden kodlanmıştır. Her ne kadar kodlayıcılar arası yüksek uyum elde edilmiş olsa da ışıklandırma, dijital renk düzenlemeleri, lens kullanımı ve görsel kalite farklılıkları bazı oyuncuların göz renginin belirlenmesinde sınırlılık oluşturabilmektedir. Gelecek çalışmalarda IMDb dışındaki farklı film listeleri, türlere göre ayrıştırılmış örneklemeler ve birden fazla başrol oyuncusunun birlikte kodlandığı geniş veri setleri üzerinden karşılaştırmalı analizler yapılabilir.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2002). *Dialectic of enlightenment* (E. Jephcott, Trans.). Stanford University Press.
- Arpacı, M. (2020). Pierre Bourdieu'nün sosyolojisinde beden, cinsiyet ve cinsellik. *Habitus Toplumbilim Dergisi*, 1, 119–136.
- Aydoğan, T. (2023). Simülasyon kuramı bağlamında *Truman Show* filminin analizi. *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 32, 647–660.
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation* (S. F. Glaser, Trans.). University of Michigan Press.
- Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1985). *The classical Hollywood cinema: Film style and mode of production to 1960*. Routledge.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste* (R. Nice, Trans.). Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. In J. G. Richardson (Ed.), *Handbook of theory and research for the sociology of education* (pp. 241–258). Greenwood.
- Brown, T. (2025). Hollywood film style and the production code: Criticism and history. *Quarterly Review of Film and Video*, 42(1), 1–50.

- Cengiz, G. (2021). Sinemada toplumsal cinsiyetin ideolojik işlevleri: *Mor Yıllar* film analizi. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18(2), 1102–1115.
- Cengiz, G., Ayaz, Y., & Bediroğlu, A. (2021). Stuart Hall perspektifinden temsil ve öteki kavramı: *My Name Is Khan* ve *Crash* filmleri bağlamında değerlendirme. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 38, 428–457.
- Couldry, N. (2012). *Media, society, world: Social theory and digital media practice*. Polity.
- Çetgin, F. (2022). Değişen güzellik anlayışı ve kadın bedeni üzerinden sanatta temsili. *Sanat-Tasarım Dergisi*, 13, 32–37.
- Dyer, R. (1998). *Stars* (Rev. ed.). British Film Institute. (Original work published 1979)
- Encyclopaedia Britannica. (2026, May 21). Lumière brothers. In *Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/Lumiere-brothers>
- Frith, K., Shaw, P., & Cheng, H. (2005). The construction of beauty: A cross-cultural analysis of women's magazine advertising. *Journal of Communication*, 55(1), 56–70.
- Frost, P. (2006). European hair and eye color: A case of frequency-dependent sexual selection? *Evolution and Human Behavior*, 27(2), 85–103.
- Girgin, Ü. H. (2019). Simülasyon evrenine özgü sinema. *SineFilozofi*, 4(8), 196–225.
- Gökgül, A. N. (2022). Stuart Hall'un kültür kuramına katkıları. 4. *Boyut Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 21, 55–70.
- Gründl, M., Knoll, S., Eisenmann-Klein, M., & Prantl, L. (2012). The blue-eyes stereotype: Do eye color, pupil diameter, and scleral color affect attractiveness? *Aesthetic Plastic Surgery*, 36(2), 234–240.
- Hall, S. (1973). *Encoding and decoding in the television discourse*. Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham.
- Hall, S. (Ed.). (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage.
- IMDb. (n.d.). *IMDb top 250 movies*. Retrieved February 1, 2026, from <https://www.imdb.com/chart/top/>
- Kleisner, K., Priplatova, L., Frost, P., & Flegr, J. (2013). Trustworthy-looking face meets brown eyes. *PLOS ONE*, 8(1), Article e53285.
- Köprü, M. (2024). Sinematik hazzın dönüşümü: Mulvey'in tezi ile IMDb verileri

arasındaki çelişki üzerine. *International Journal of Communication and Media Research*, 4(2), 69–80.

Krippendorff, K. (2018). *Content analysis: An introduction to its methodology* (4th ed.). Sage.

Kurtdaş, E. M. (2021). Kadınların omuzlarındaki ağır yük: “Güzellik”. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 39, 220–259.[h](#)

Marshall, P. D. (1997). *Celebrity and power: Fame in contemporary culture*. University of Minnesota Press.

Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6–18.

Smaill, B. (2014). Cinema and the female star: Feminism, theory, history. In K. Hole, D. Jelača, E. A. Kaplan, & P. Petro (Eds.), *The Routledge companion to cinema and gender* (pp. 1–15). Routledge.

Söylemez, S., & Göktürk, G. (2021). Hollywood sinemasında Türkiye’ye yönelik oryantalist bakışın sosyolojik analizi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 54, 248–269.

Sturm, R. A., & Larsson, M. (2009). Genetics of human iris colour and patterns. *Pigment Cell & Melanoma Research*, 22(5), 544–562.

Şahin, A. (2021). Kültür endüstrisi bağlamında sinema ve Amerikan sineması. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 11(2), 349–364.

World Population Review. (2026). *Eye color percentage by country 2026*. Retrieved February 1, 2026, from <https://worldpopulationreview.com/country-rankings/eye-color-percentage-by-country>

YAZIM KILAVUZU

Aşağıda belirtilen yayın ilkeleri ve yazım kurallarına uygun olarak hazırlanmış yazılar, çalışmalar dergipark üzerinden (<https://dergipark.org.tr/tr/pub/icd>) gönderilebilir. Ön inceleme ve hakem değerlendirmesi doğrultusunda geliştirilmek ve/veya düzeltilmek üzere yazarlarına geri gönderilen yazılar, gerekli düzeltmeler yapılarak en geç bir ay içinde tekrar dergiye ulaştırılır. Yapılan ön incelemede yazım kurallarına uyulmadığı tespit edilen makaleler düzeltilmesi için yazarına iade edilir ve yayım programına alınmaz.

Çevirisi yapılmış makalelerin değerlendirmeye alınabilmesi için özgün metinlerin ve makale sahibinden (asıl yazar veya hak sahibi yayınevi) izin yazılarının da gönderilmesi zorunludur.

Yayın İlkeleri

1. İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi, bilimsel niteliklere sahip çalışmalar yayımlayarak iletişim bilimlerinin bilgi birikimine katkıda bulunmak amacıyla yılda iki sayı basılı olarak yayımlanan ulusal hakemli bir dergidir.
2. İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi'ne gönderilecek yazılarda öncelikle alanına katkı sağlayan özgün nitelikte bir 'araştırma makale' veya daha önce yayımlanmış çalışmaları değerlendiren, bu konuda yeni ve dikkate değer görüşler ortaya koyan bir 'derleme makale' olması şartı aranır. Ayrıca, ilgili alanlarda yayımlanan bilimsel kitaplara ait makale formatındaki değerlendirme yazıları da derginin yayın kapsamı içindedir.
3. Bunun dışında deneyimli araştırmacıların; uluslararası bilimsel toplantılarda yabancı dilde sundukları bildirilerinin yurtiçinde daha geniş araştırmacı kitlesi tarafından erişilebilmesi amacıyla Türkçe olarak yayımlamayı da ilke edinmiştir.
4. İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi'nin ana amacı iletişim çalışmalarında çerçevesinde ortaya çıkan verileri, bilimin temel işlev ve gerçeklerini bozmadan, abartmadan, objektif bir biçimde kamuoyuna iletmektir.
5. İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi, düşünce, vicdan ve ifade özgürlüğünü sınırlayıcı; demokrasi ve insan haklarına aykırı, şiddeti, kini ve düşmanlığı kışkırtıcı; dinî duyguları rencide edici yayın yapmaz.

6. İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi, araştırmalar sonucunda ortaya çıkan makalelerde kişi ve kuruluşları, eleştiri sınırlarının ötesinde küçük düşüren, aşağılayan lakap ve yakıştırmalar yayımlamaz.
7. İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi'nde yayımlanan yazılardaki görüşlerin ve çevirilerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir.
8. İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi'nde yayımlanan makaleler için yazara telif ücreti ödenmez.

Genel Kurallar

Dergide yayımlanan yazı ve makalelerde kullanılacak dil Türkçe ve İngilizcedir. Çalışmayı destekleyen bir kurum varsa, makale içerisinde belirtilmelidir. Gönderilen yazılar kaynakça ve ekler dâhil 12.000 kelimeyi aşmamalıdır. Makaleler APA referans sistemine (APA 6.0) göre düzenlenmelidir. Lütfen metin içinde verilen referansların kaynakçada olmasına özen gösteriniz. Dergimiz için editör kurulunca belirlenen intihal oranı üst sınırı yüzde 15'dir. İntihal tespit programındaki filtreleme seçenekleri şu şekilde ayarlanır: -Kaynakça hariç (Bibliography excluded) -Alıntılar hariç (Quotes excluded) -5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç (Limit match size to 5 words) -Program menüsünde bulunan diğer filtreleme seçenekleri raporlamaya dâhil edilmez.

Yazım Kuralları

Sayfa Düzeni

Üst 3,5 cm, alt 2,5 cm, sol kenar 2,5 cm, sağ 2 cm boşluk bırakılacak şekilde tüm metin alanı 170 mm X 240 mm şeklinde olmalıdır.

Yazı Türü

Times New Roman yazı karakteri kullanılmalıdır. Türkçe "Öz" İngilizce "Abstract" bölümleri 11 punto, ana metin 11 punto, yararlanılan kaynaklar bölümü ise 1 punto olmalı; metin, Türkçe-İngilizce özet ve yararlanılan kaynaklar iki yöne yaslı olarak hizalanmalıdır. Metin tek satır aralığı kullanılarak yazılmalı, paragraflar arası 1 satır boşluk bırakılmalıdır.

Başlıklar

Makale ana başlık ve alt başlıklardan oluşacak şekilde düzenlenmelidir.

Ana Başlık

Times New Roman karakterinde, büyük harfler kullanılarak, kalın, 14 punto şeklinde Microsoft Word formatında olmalıdır. Yazar ismi, kısaltmaları, yazar

ORCID numarası ve e-posta adresleri başlıktan sonra iki satır boşluk bırakacak şekilde yazılmalı ve yazar ismi küçük, soyadı büyük olacak şekilde 11 punto yazı karakterinde yazılmalıdır.

Öz

300 kelimeyi geçmemeli ve “ÖZ” kalın, 11 punto olmalı, özet metni 11 punto olarak tüm metin Times New Roman yazı stilinde iki yana yaslı ve tek paragraf şeklinde Microsoft Word formatında yazılmalıdır. Anahtar kelimeler italik, kalın yazı tipinde ve 11 punto olmalıdır. Makaleye uygun en az üç en fazla beş anahtar kelimenin ilk harfleri büyük diğer harfleri küçük olacak şekilde yazılmalıdır. “ÖZ”de makalenin konusu, araştırma yöntemi ve sonucuyla ilgili kısa bilgiler verilmelidir.

Abstract

Abstract ana başlık türkçe anahtar kelimelerden sonra iki satır boşluk bırakılarak yazılmalıdır. Times New Roman karakterinde, büyük harfler kullanılarak, kalın, 11 punto, iki yana yaslı ve tek paragraf şeklinde Microsoft Word formatında olmalıdır. 600 kelimeyi geçmemeli ve “ABSTRACT” kalın, 11 punto olmalı; tüm metin Times New Roman yazı stilinde Microsoft Word formatında yazılmalıdır. Abstract’taki anahtar kelimeler (keywords) italik, kalın yazı tipinde ve 11 punto olmalıdır. Makaleye uygun en az üç en fazla beş anahtar kelimenin(keywords) ilk harfleri büyük diğer harfleri küçük olacak şekilde yazılmalıdır. “ABSTRACT”ta makalenin konusu, araştırma yöntemi ve sonucuyla ilgili kısa bilgiler verilmelidir.

Bölümler

Makalenin içeriğine göre oluşturulan bölüm alt başlıkları (GİRİŞ, KAVRAMSAL ÇERÇEVE, LİTERATÜR TARAMASI, ARAŞTIRMA METODOLOJİSİ, BULGULAR, SONUÇ, ...gibi) hepsi büyük harf olacak biçimde, 11 punto ve kalın (bold) olmalıdır ve numaralandırma kullanılmadan yazılmalıdır.

Ana Metin

Alt başlıklar 11 punto, kalın ve büyük harf kullanılarak yazılmalı ve metin kısmı 11 punto, Times New roman yazı stilinde Microsoft Word formatında olmalıdır. Makaleler tek sütun, iki yana yaslı olacak şekilde ve paragraf aralarında tek aralık olacak şekilde yazılmalıdır. İlk bölümün alt başlığı anahtar kelimelerden sonra bir satır boşluk bırakarak başlamalı ve bunu takip eden metin paragraflarında boşluk olmamalıdır. Makale Uzunluğu şekiller ve figürler ile birlikte 20 sayfayı geçmemelidir.

Tablo, Şekil, Grafik ve Resimler

Metinde kullanılan tablo, şekil, grafik ve resimler yazar(lar) tarafından özgün olarak oluşturulmamış ise “kaynak” gösterilerek metin içinde kullanılabilir.

Tablo, şekil, grafik ve resimler metin kısmına uyacak şekilde yerleştirilmeli ve başlıkları 11 punto ve ortalanarak yazılmalıdır. Metin içinde kullanılan tablo ve grafikler Tablo 1., Tablo 2./ Grafik 1., Grafik 2. ... vb gibi sıralanmalıdır. Tablo numaraları ve başlıklar tablodan önce olacak şekilde yazılmalıdır. Şekil, grafik ve resimlerin numaraları ve başlıkları kendinden(şekil, grafik ve resim) sonra altta olacak şekilde Şekil 1., Şekil 2./ Resim 1., Resim 2. ... vb gibi sıralanarak yazılmalıdır. Tablo, şekil, grafik ve resim başlıklarında kullanılan kelimelerin ilk harfleri büyük diğerleri küçük olacak şekilde oluşturulmalıdır.

Sonuç

Başlık kalın, 11 punto, büyük harflerle ve metin kısmı da 11 punto Times New Roman yazı stilinde Microsoft Word formatında yazılmalıdır.

Makale İçi Referans Gösterimi

Makale içinde referans gösterimi APA (en son sürüm) kurallarına uygun olacak şekilde düzenlenmelidir.

APA referans kuralları için bakınız: <https://www.citefast.com/styleguide.php?style=APA&sec=form>

Tek yazarlı kaynaklara referans: (Atılğan, 2015: 28) , (Atılğan, 2015: 28-32)

İki yazarlı kaynaklara referans: (Atılğan & Demir, 2015: 28), (Atılğan & Demir, 2015: 28-32)

Beş yazarlı kaynaklara ilk kez referans yapıldığında: (Atılğan, Demir, Çelik, Savaş & Yıldırım, 2015: 28)

Beş yazarlı kaynaklara ikinci kez veya daha fazla kez referans yapıldığında: (Atılğan vd., 2015: 28)

Beşten fazla yazarlı kaynaklara ilk kez referans yapıldığında: (Atılğan, Demir, Çelik, Savaş, Yıldırım....Işık, 2015: 28)

Beşten fazla yazarlı kaynaklara ikinci kez veya daha fazla kez referans yapıldığında: (Atılğan vd., 2015: 28)

İnternette referans yapıldığında: (Mills, 2012)

Kaynakça

Makalede yararlanılan kaynaklar APA (en son sürüm) kurallarına uygun olacak şekilde düzenlenmelidir.

APA kaynak gösterimi için bakınız: <https://www.citefast.com/styleguide.php?style=APA&sec=form>

Kaynakça başlığı 11 punto, kalın; kaynaklar ise aşağıda gösterilen biçimde alfabetik, numarasız yazılmalıdır. Ayrıca eser ismi(referans alınan kaynak) italik olmalıdır.

Tek yazarlı kitap

Tuncer, D. (1992). Dağıtım Kanalları Sistemi. Ankara: Gazi Yayınları.

İki yazarlı kitap

Turgut, M. F. & Y. Baykul. (1992). Ölçekleme Teknikleri. Ankara: ÖSYM Yayınları.

Editörlü kitap

Theberge, J. (Ed.). (1968). Economics of Trade and Development. New York: John Wiley.

Çeviri kitap

Morgan, L.H. (2015). Eski Toplum. (Oskay, Ü. Çev.), İstanbul: İnkılap Yayınevi.

Kitap bölümü

Ünlüer, A.O. (1988). Boş Zamanı Değerlendirme Açısından Kitle İletişim Araçlarının Ülkemizde Durumu. Demiray, U. (Ed.). Kitle İletişim Araçları ve Boş Zaman (ss.71-113). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı.

Basılı dergi

Engin, B. H. (2016). Markalaşma Kavramı Çerçevesinde Marka Ederi. Öneri Dergisi. 12 (46): 277-294.

Elektronik dergi

Yengin, D. & Algül, A. (2018). Küreselleşme Bağlamında Sanal Gerçeklik Kullanımı. Turkish Online Journal of Design, Art and Communication-TOJDAC. 10 (2): 155-126. doi: 10.7456/10902100.

Basılı Gazete

Kumcu. E. (2006, 11 Aralık). Büyüme yavaşlama sinyali veriyor. Hürriyet Gazetesi. s.9.

Elektronik Gazete

Mills, S. (2012, 16 Ekim). How Twitter is winning the 2012 US election. The Guardian. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2012/oct/16/twitter->

winning-2012-us-election (Erişim tarihi: 10 Temmuz 2018).

Tez

Algöl, N. (2006). Sanat Tarihinde Mahmut Akok. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

Web sayfası

Yavuz, E. (2018, 7 Kasım). Zaman ve İnsan Üzerine. <https://dusunbil.com/zaman-ve-insan-uzerine>. adresinden alındı. (Erişim tarihi: 10 Temmuz 2018).

Rapor

Taymaz, E. (2018). Dijital Teknolojiler ve Ekonomik Büyüme Raporu. (TÜSİAD-T/2018,10-600).

Elektronik Kaynaklar

Elektronik kaynaklar metin içerisinde kullanım sırasına bağlı olarak cümle sonunda (URL-1) veya (URL-2) şeklinde belirtilmelidir. Kaynakça kısmında en sona Elektronik Kaynaklar şeklinde başlık açılarak aşağıdaki şekilde detaylı olarak kaynak yazılmalıdır.

URL-1 <https://lorem.com/afasdf/21341234> (Erişim Tarihi: 09.09.2020)

URL-2 <https://lorem.com/afasdf/21341234> (Erişim Tarihi: 09.09.2020)

İletişim Bilgileri:

İLETİşİM ÇALIşMALARI DERGİSİ

Yayın Koordinatörlüğü

İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakóltesi

Beşyol Mahallesi, İnönü Caddesi, Nu: 38

Sefaköy, Küçükçekmece/İstanbul

Tel: (212) 444 1 428 /

Web: <http://icd.aydin.edu.tr>

E-posta: icd@aydin.edu.tr

WRITING RULES

Articles prepared in accordance with the following publishing principles and spelling rules, studies can be sent via dergipark (<https://dergipark.org.tr/tr/pub/icd>). Articles sent back to their authors for improvement and / or correction in line with pre-review and referee evaluation, The necessary corrections are made and returned to the journal within a month at the latest. In the preliminary examination, articles that are found to be not complied with the spelling rules are returned to the author for correction and are not included in the publication program.

Providing the permissions of the authors (the main author or the rightful publishing house) is obligatory for the translated texts and articles as well.

Publishing Principles

1. The Journal of Communication Studies is a national, peer-reviewed journal which is printed twice a year by İstanbul Aydın University, Communication Faculty, for the purpose of contributing in the accumulation of knowledge in the field of communications sciences through publishing scientific articles.
2. It is of first priority for the manuscripts to be an original ‘research article’ contributing to its field or a ‘collection article’ evaluating previous works in its field and expressing new and noteworthy views in this respect. In addition, evaluation articles from scientific books that are published in the related fields and book reviews are also within the scope of the journal’s publication.
3. On the other hand, the journal has adopted the principle of publishing Turkish translations of papers that are presented in different languages in international scientific gatherings in order to provide more accessibility to local researchers.
4. The main aim of the journal is to release the data obtained within the scope of communications sciences to the public objectively and as is, without contradicting the fundamental facts of science.
5. The journal does not publish materials limiting the freedom of thought, conscience and expression, contradicting human rights, provoking violence, hatred and hostility and offending religious values.
6. The journal does not publish articles which use a humiliating and/or degrading language, epithets and/or ascriptions beyond the limits of criticism regarding the person(s) or institution(s) in result of the scientific work
7. The scientific, ethic and legal responsibilities of the views and translations in the manuscripts which are published in the journal belong to their respective authors.

8. No royalty fee is paid to the authors of the articles that are published in the journal.

General Rules

The languages to be used in the articles and articles published in the journal are Turkish and English. If there is an institution supporting the study, it should be specified in the article. Submitted articles should not exceed 12,000 words including bibliography and appendices. Articles should be organized according to the APA reference system (APA 6.0). Please make sure that the references given in the text are in the bibliography. The maximum plagiarism rate determined by the editorial board for our journal is 15 percent. The filtering options in the plagiarism detection program are set as follows: -Excluding the reference (Bibliography excluded) -Excluding quotes (Quotes excluded) -Except for the text parts containing less than 5 words (Limit match size to 5 words) -Other filtering options in the program menu are included in the reporting is not.

Writing Rules

Page Layout

Margins: up 3,5; down 2,5; left 2,5; right 2 cm with 170 mm X 240 mm over all text space.

Type of Font

Times New Roman style should be used. Turkish Abstract English Abstract should be in 11 pt, main text should be 10 pt. Text, Turkish-English abstract and the sources used should be justify. Text should be written using single line spacing, 1 line spacing between paragraphs should be left.

Headlines

The manuscript should be composed of main headings and sub-headings.

Main Title

Times New Roman character, using capital letters, bold and must be in Microsoft Word format in 14-pt format. Author name, abbreviations, author ORCID number and e-mail addresses should be written with two lines of space after the title and the name of the author should be written in 11 pt font size.

Abstract

The text should be written in 11-pt font in Times New Roman font style and in a single paragraph in Microsoft Word format. Must not exceed 300 words and should be bold, 11 pt. Keywords should be in italic, bold type and 11 pt. At least three, maximum five key words should be written with the first letter and the

other letters with small letters. In abstract (ÖZ), subject of the article, research method and result should be given.

Abstract Title

Abstract title should be written with two lines of space after Turkish keywords. Times New Roman should be in bold, 11 pt, justified, and in single word Microsoft Word format using capital letters. Should not exceed 600 words and abstract should be bold, 11 pt. and all text should be written in Microsoft Word format in Times New Roman style. Keywords in abstract should be in italic, bold type and 11 pt. At least three, maximum five key words should be written with the first letter and the other letters with small letters. In abstract, subject of the article, research method and result should be given.

Sections

Section subtitles created according to the content of the article (such as INTRODUCTION, CONCEPTUAL FRAMEWORK, LITERATURE REVIEW, RESEARCH METHODOLOGY, FINDINGS, CONCLUSION,...) should be written in 11 pt, bold, all in capital letters and without numbering.

Main Text

Subtitles should be written in 11 pt, bold and capital letters and the text should be in 11 pt., Times New Roman style in Microsoft Word format. Articles should be written in a single column, justified, and in a single space between paragraphs. The subtitle of the first section should start with a line space after the keywords and there should be no spaces in the following paragraphs. Article length must not exceed 20 pages with shapes and figures

Tables, Figures, Graphics and Pictures

If the tables, figures, graphics and pictures used in the text are not originally created by the author (s), they can be used in the text by showing "source". Tables, figures, graphics and pictures should be placed to fit the text and the headings should be written in 11 font size and centered. Tables and graphs used in the text should be listed as Table 1., Table 2. / Chart 1., Chart 2. etc. and so on. Table numbers and titles should be written before the table. Figures, graphics and pictures of the numbers and the headers (figure, graphic and picture) then the bottom of the Figure 1., Figure 2. / Picture 1., Picture 2. etc. should be written as ordered. The first letters of the words used in the tables, figures, graphics and image titles should be initials large and the others are small.

Conclusion

The title should be written in bold, 11 pt, capital letters and text in 11 pt. Times New Roman style in Microsoft Word format.

In-Article Reference Display

Reference within the article should be arranged in accordance with the APA rules.

APA referans kuralları için bakınız: <https://www.citefast.com/styleguide.php?style=APA&sec=form>

Reference to single authored sources: (Atılğan, 2015: 28) , (Atılğan, 2015: 28-32)

Reference to sources with two authors: (Atılğan & Demir, 2015: 28), (Atılğan & Demir, 2015: 28-32)

When reference is made to sources with five authors for the first time: (Atılğan, Demir, Çelik, Savaş & Yıldırım, 2015: 28)

When reference is made to sources with five authors for a second time or more: (Atılğan vd., 2015: 28)

When references to resources with more than five authors are made for the first time: (Atılğan, Demir, Çelik, Savaş, Yıldırım....Işık, 2015: 28)

Reference to sources with more than five authors for the second time or more times: (Atılğan vd., 2015: 28)

When reference is made from the Internet: (Mills, 2012)

Bibliography

The sources used in the article should be arranged in accordance with APA (latest version) rules.

For APA citation, see: <https://www.citefast.com/styleguide.php?style=APA&sec=form>

Bibliography title 11 point, bold; References should be written alphabetically, without numbers, as shown below. In addition, the title of the work (referenced source) should be italic.

Single Author Book

Tuncer, D. (1992). Dağıtım Kanalları Sistemi. Ankara: Gazi Publishing.

Two Authors Book

Turgut, M. F. & Y. Baykul. (1992). Ölçekleme Teknikleri. Ankara: ÖSYM Publishing.

Edited Book

Theberge, J. (Ed.). (1968). Economics of Trade and Development. New York: John Wiley.

Translation Book

Morgan, L.H. (2015). Eski Toplum. (Oskay, Ü. Trans.), İstanbul: İnkılap Publishing.

Book Chapter

Ünlüer, A.O. (1988). Boş Zamanı Değerlendirme Açısından Kitle İletişim Araçlarının Ülkemizde Durumu. Demiray, U. (Ed.). Kitle İletişim Araçları ve Boş Zaman (ss.71-113). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı.

Published Magazine

Engin, B. H. (2016). Markalaşma Kavramı Çerçevesinde Marka Ederi. Öneri Dergisi. 12 (46): 277-294.

Electronic Magazine

Yengin, D. & Algül, A. (2018). Küreselleşme Bağlamında Sanal Gerçeklik Kullanımı. Turkish Online Journal of Design, Art and Communication-TOJDAC. 10 (2): 155-126. doi: 10.7456/10902100.

Published Journal

Kumcu. E. (2006, 11 Aralık). Büyüme yavaşlama sinyali veriyor. Hürriyet Gazetesi. s.9.

Electronic Journal

Mills, S. (2012, 16 Ekim). How Twitter is winning the 2012 US election. The Guardian. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2012/oct/16/twitter-winning-2012-us-election> (Erişim tarihi: 10 Temmuz 2018).

Dissertation

Deniz, N. (2006). Mahmut Akok in Art History. Marmara University, Institute of Social Science, Unpublished Doctoral Thesis. İstanbul.

Web Page

Yavuz, . (2018, 7 November). Zaman ve İnsan Üzerine. Retrieved from <https://dusunbil.com/zaman-ve-insan-uzerine>. (Access date: 10 July 2018).

Report

Taymaz, E. (2018). Dijital Teknolojiler ve Ekonomik Büyüme Raporu. (TÜSİAD-T/2018,10-600).

Electronic Sources

Electronic resources must be remarked as (URL-1) or (URL-2) at the end of sentence depending on the order of use in the text. Electronic Resources title must be opened at the end of the bibliography section, and resource must be written in detailed as below.

URL-1 <https://lorem.com/afasdf/21341234> (Access date: 09.09.2020)

URL-2 <https://lorem.com/afasdf/21341234> (Access date: 09.09.2020)

Contact information:**The Journal of Communication Studies****Editorial Coordination**

İstanbul Aydın University, Communication Faculty
Beşyol Mahallesi, İnönü Caddesi, Nu: 38
Sefaköy, Küçükçekmece/İstanbul

Tel: (212) 444 1 428 /

Web: <http://icd.aydin.edu.tr>

E-mail: icd@aydin.edu.tr

