



NAMIK KEMAL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER MESLEK YÜKSEK OKULU DERGİSİ

JOURNAL OF NAMIK KEMAL UNIVERSITY
VOCATIONAL COLLEGE OF SOCIAL SCIENCES
(JNKUVCSS)

Cilt: 03 / Sayı: 02 / Ekim 2021

Baş Editör / Editor-in-Chief

Dr. Öğr. Üyesi Gökmen KANTAR

Genel Yayın Editörü / Executive Editor

Öğr. Gör. Hakan KILCI

Danışma Kurulu / Advisory Boards

Doç. Dr. Şafak GÜNDÜZ	Maltepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ali Faruk AÇIKGÖZ	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ali GÜREL	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Alihan LIMONCUOĞLU	İstanbul Aydın Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Celal DEMİRKOL	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Erdem BİLGİLİ	Piri Reis Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fatih Fuat TUNCER	İstanbul Gelişim Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hamide SALHA	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mahmut Recep KELEŞ	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Muharrem BAKKAL	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Münire TEMEL	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nihan ÖKSÜZ NARİNÇ	Akdeniz Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sibel AKOVA	Yalova Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Süreyya BAKKAL	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi

Editörler / Editors

Öğr. Gör. Dr. Çağdaş İNAN	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Fatma Pelin EREL	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Mehtap POLAT	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Miray ÖZDEN	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Nermin AKARÇAY	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Oktay HEKİMLER	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Özge HABİBOĞLU	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Saniye YILDIRIM ÖZMUTLU	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Tayfun İLHAN	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Umut TAÇ	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Öğr. Gör. Adnan TEKAY	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Öğr. Gör. Bayram ÖZHASAR	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Öğr. Gör. Bülent Şükrü HASTÜRK	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Öğr. Gör. Kutlay ATLI KARAASLAN	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Öğr. Gör. Murat ÖZ	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Öğr. Gör. Nalan ATEŞ	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Öğr. Gör. Selin BAHAR	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Öğr. Gör. Senem ALTAY	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Öğr. Gör. Seval AKTAŞ	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Öğr. Gör. Şefika AYDIN	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Öğr. Gör. Yeliz NAKAY	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi

NAMIK KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER MESLEK YÜKSEK OKULU DERGİSİ

YIL: Ekim 2021

CİLT: 03

SAYI: 02

Sayfa

- **Batı Ülkelerinde Arı Zehirinin İnsan Sağlığı Açısından Kullanımının Kronolojik Olarak İncelenmesi**
Recep SIRALI.....1-6
- **Modernleşme ve Çağdaş Sanatta Kültürel İletişimin İlk Türk Kadın Ressamı: Mihri Müşfik**
Ayfer YAVUZ.....7-18
- **Savaşı Anlatan Kadın Muhabirler**
Yavuz KÜÇÜKALKAN, Mehmet Baki DEMİREL.....19-27
- **Eleştirel Feminist Film Kuramı Bağlamında Pandemi Dönemi Türk Sineması Dili**
Hatice Gül YALÇIN.....28-37

Batı Ülkelerinde Arı Zehrinin İnsan Sağlığı Açısından Kullanımının Kronolojik Olarak İncelenmesi

Recep SIRALI¹

¹Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Veteriner Fakültesi, rsirali@nku.edu.tr, 0000-0001-9702-6175

Özet

Arıcılık, ülke ekonomisine katkı sağlayan önemli bir yetiştiricilik alanıdır ve arıcılıktan elde edilen ürünler insan sağlığı açısından büyük bir öneme sahiptir. Arı ürünleri geçmişten günümüze besin maddesi olarak değerlendirildiği gibi, biyolojik olarak etkin maddeler içerdiğinden tedavi amacıyla da kullanılmıştır. Apiterapi diye de nitelendirilen bu uygulama alanı incelendiğinde, arı zehrinin ayrı bir öneme sahip olduğu dikkati çekmektedir. Apitoksin olarak da bilinen arı zehri; arının karın boşluğunda yer alan zehir bezlerinde üretilen ve biyolojik olarak birçok etkisi bulunan bir maddedir. Arı zehiri çok karmaşık bir kimyasal yapıya sahiptir. Ana bileşenleri çeşitli enzimler, proteinler ve peptitlerden oluşur. Bal ve diğer arı ürünlerinin insan tedavilerinde kullanımı binlerce yıl öncesine dayanmakta ve iyileştirici özellikleri İncil ve Kur'an dâhil birçok dini metinde yer almaktadır. Arı zehiri tedavisi, artrit, romatoid artrit, multiple skleroz (MS), lupus ve bel ağrısı gibi çeşitli hastalıkları tedavi etmek için canlı arı sokmalarının veya enjekte edilebilir zehirin kullanılmasıdır. Günümüzde apiterapi yeniden önem kazanmış ve apiterapi merkezleri son yıllarda hızla yayılmaya başlamıştır. Hazırlanan bu derleme makale kapsamında; batı ülkelerinde arı zehrinin geçmişten günümüze insan sağlığına ilişkin kullanımına yönelik bazı özet bilgilerin kronolojik olarak verilmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Apitoksin, Arı Zehri Tedavisi, Alternatif Tıp, Kronoloji

A Chronological Investigation of the Use of Bee venom in Terms of Human Health in Western Countries

Abstract

Apiculture is an important breeding area that contributes to the country's economy and the products obtained from beekeeping are of great importance for human health. From past to present, bee products are used as nutrient supplements and medical treatments because they contain biologically active substances. When this application area, which is also known as apitherapy, is examined, it is noteworthy that bee venom has a special importance. Apitoxin, also known as bee venom, is a substance produced in the venom glands of the abdominal cavity of the bee and it has many biological effects. Bee venom has a very complex chemical structure. The main components consist of various enzymes, proteins, and peptides. Use of honey and other bee products in human treatments traced back thousands of years and healing properties are included in many religious texts including the Bible and Quran. Bee venom therapy is the use of live bee stings or injectable venom to treat various diseases such as arthritis, rheumatoid arthritis, multiple sclerosis (MS), lupus, sciatica, low back pain, and tennis elbow to name a few. Nowadays, apitherapy has gained importance again and apitherapy centers have begun to spread rapidly in recent years. Within the scope of this review article prepared, it is aimed to give some summary information about the use of bee venom on human health from past to present in western countries chronologically.

Key Words: Apitoxin, Bee Venom Therapy, Alternative Medicine, Chronology

Atıf için,

Sıralı, R. (2021). Batı Ülkelerinde Arı Zehrinin İnsan Sağlığı Açısından Kullanımının Kronolojik Olarak İncelenmesi. *Namık Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksek Okulu Dergisi*, 3(2), 1-6.

1. Giriş

Arılar, insan kültürü ve ortak mitolojisi ile tarım, ekonomi, ekoloji ve sağlık içerisinde her zaman çok özel bir yere sahip olmuştur (Engel ve Schultz, 1997). Arı-insan ilişkisi genellikle arıların tozlaşma aracılığıyla bitkisel üretimde verim artışına olumlu katkısı sonucu elde edilen çeşitli arı ürünleri ile bilinmekte ve bu ürünlerin ekonomik açıdan faydaları ile gündemdeki yerini sürekli olarak korumaktadır (Campbell, 1993).

Bazı bal arısı ürünleri, besin maddesi olarak değerlendirilmelerinin ve ekonomiye olan katkılarının yanında; içermiş oldukları pek çok biyolojik aktif özelliğe sahip maddeler nedeniyle, tarih boyunca bazı hastalıkların tedavisi ve önlenmesi amacıyla alternatif tıp alanında insanlık yararına kullanılmaktadır (Denk ve Fidan, 2015). Bal ve diğer arı ürünlerinin insan tedavilerinde kullanımı binlerce yıl öncesine dayanmakta ve iyileştirici özellikleri İncil ve Kur'an'a ait birçok dini metinde yer almaktadır (El-Banby, 1994).

Apiterapi alanındaki uygulamalar incelendiğinde, arı zehrinin ayrı bir öneme sahip olduğu dikkati çekmektedir. Arı zehiri; arıların zehir kesesinde üretilen, sarımtırak renkli, acımsı tatlı, keskin kokulu, normalde sıvı halde ancak hava ile temasını takiben kuruyarak kristalize olan bir maddedir (Altıntaş ve Bektaş, 2019). Yaklaşık % 88'i sudan oluşan arı zehirinin % 12'si ise glikoz ve fruktoz şekerleri, mineraller, fosfolipid yapılar, çeşitli enzimler, proteinler, peptidler, yağ, uçucu bileşikler ve aminoasitler gibi aktif maddelerden oluşmaktadır (Kumova ve Korkmaz, 2000). Arı zehiri (apitoksin) içerdiği aktif bileşenler nedeniyle; özellikle artrit, romatizma, sinir sistemi hastalıkları, göğüs hastalıkları, gastroenteroloji, kalp ve damar sistemi hastalıkları, göz hastalıkları, deri hastalıkları, üroloji, endokrinoloji, kanser hastalıkları ve kozmetik sektöründe kullanım alanı bulmaktadır (Kelle, 2007). Yapılan çalışmalarda arı zehirinin tedavi edici etkisinin, bileşiminde bulunan peptidler, enzimler ve aktif aminlerin canlı dokuda biyokimyasal ve farmakolojik değişikliklere neden olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir (Denk ve Fidan, 2015).

Arı zehrinin kullanımı ve etkisi antik dönemlerde bazı bilginler tarafından tedavi amacıyla bilinmekle beraber (Bogdanov, 2017), bileşimi ancak 1900'lü yıllarda anlaşılmaya başlamıştır (Bulut ve Lenger, 2015). Arı zehiri, günümüzde çeşitli hastalıkların tedavisinde en çok kullanılan arı ürünlerinden birisi olmuştur (Sorucu, 2019).

Hazırlanan bu derlemede apiterapide önemli yer tutan arı zehrinin batı ülkelerinde insan sağlığına ilişkin kullanımı ile insan sağlığındaki önemine yönelik bazı özet bilgilerin kronolojik sıralama halinde verilmesi amaçlanmıştır.

2. Arı Zehiri Kullanımının Batı Ülkeleri Tarihindeki Geçmişi ve Önemi

Erken dönem avcı-toplayıcı toplumlar bal arısını medikal tedavi amaçlı kullanmış ve taşlar üzerine bal arılarının resimlerini çizmişlerdir (Anonim, 2020a). İnsanların arı sokmalarının iyileştirici etkilerinden faydalanmak ya da bal almak için mi arı yetiştiriciliği yapmaya başladıkları veya her iki nedenle mi arıcılık yaptıkları konusunda net bilgilere sahip değiliz (Urtubey, 2005).

Arı ürünlerin insan sağlığında tedavi amaçlı kullanımının kökleri; insanlık tarihi kadar eski olup, Antik Mısır tıbbında 6000 yıldan uzun bir geçmişe dayanmaktadır (Hellner ve ark., 2008). Zaman içerisinde Yunanlılar ve Romalılar da bal arısı ürünlerini birçok hastalığın tedavisi amacıyla kullandılar (Altıntaş ve Bektaş, 2019). Ancak, antik dünyadaki bu uygulayıcıların gerçekten apiterapinin öncülerini temsil edip etmedikleri tartışılmaktadır (Hellner ve ark., 2008). Bu nedenle Apiterapinin kesin kökenlerini belirlemek te zorluk çekilmektedir (Rose, 1994).

Arı ürünlerinin tıbbi özelliklerine ilişkin referans kaynaklar; arı zehirinin geleneksel tıp uygulamalarında, özellikle hastalıkların ve yaralanmaların tedavisinde kullanımının antik döneme kadar uzanan en az 5000 yıllık uzun tarihi bir geçmişe dayandığını belirtilmektedir (Chen ve Lariviere, 2010; Anonim, 2020a).

Eski medeniyetlerde bilgin kişilerin ağırlı arı sokmalarına ait durumları iyileştirmeyi bildikleri düşünülmektedir. Çin, Hindistan, Mısır, Babil ve Yunanistan'a ait eski uygarlıklarda arı zehirinin apiterapi amacıyla kullanıldığı ve arı sokmalarının muhtemelen romatizma hastalıkları ve artrit için ilk doğal tedavilerden biri olduğu belirtilmiştir (Urtubey, 2005).

Milattan önce 500 yılları civarında yazılan ve eski bir Çin tıbbi kitabı olan Huangdi Neijing'de, arı sokması tedavisinden bahsedildiği bildirilmektedir (Chen, 1993). M.Ö. 300'lerde Aristoteles (M.Ö. 384–332), Hayvanların Tarihi (Historia Animalia) isimli kitabında arı iğnesinin yapısı, arının iğnesini sokması ve arı zehirinin güçlü özelliklerine değinmiştir (Urtubey, 2005).

Eski Yunan doktoru Hipokrat (M.Ö. 460-370), arı zehirini tedavi edici amaçlar için kullanmış ve arı zehirinin iyileştirici özelliklerini tam olarak anlamadığı için arı zehirini gizemli bir madde olan Arcanum olarak nitelendirmiştir (Hellner ve ark., 2008).

M.Ö. 14'te yaşlı Pliny ve Antik Roma'nın en önemli hekimlerinden Galen (M.S. 130-210) kendi dönemlerinde, arı zehrinin insan sağlığı açısından kullanımını tarif etmiş ve kellik sorunu için tedavi edici olarak bal ve arı zehirinin kullanımı amacıyla reçete sunmuşlardır (Hellner ve ark., 2008).

Hipokrat, Celsus, Pliny ve Galen yazılarında; özellikle fazla içki içen ve fazla kırmızı et yiyenlerde görülen halk arasında gut, damla veya nikris hastalığı tıp dilinde ise podagra olarak bilinen hastalık ile diğer birçok rahatsızlığın tedavisinde arı zehrinin kullanımından bahsetmiştir (Beck, 1935). Bu amaçla o dönemde aritritten kanlı akıntıya veya akneden cilt kanserlerine kadar çok

sayıda hastalığın tedavisi için hastaların eklemeleri ve lezyonları; canlı arı sokmaları, ölü arı karkaslarının öğütülmüş tozları, alkollü arı zehiri özleri ve arı gövdeleri ile ovulmuş veya enjekte edilmiştir (Caldwell, 1999).

Charlemagne (742-814)'nin gut hastalığına karşı, Monfat (1566-1634)'ın ise idrar akışını iyileştirmek ve böbrek taşlarına karşı tedavi için arı sokmalarını tavsiye ettikleri bildirilmiştir (Clark ve ark., 1999).

Butler (1609), Kadın Monarşisi (Feminine Monarchie) adlı kitabında arı iğnesinin yapısından bahsetmiş, Swammerdam (1672)'de arıların zehir boşaltmak için kullandığı iğnenin kapsamlı bir tanımını yapmıştır. Dave (1737) ise kendi farmakolojik çalışmaları sonucunda kellik sorununa çare ve idrar söktürücü olarak bal arısı kullanımını önermiştir (Beck, 1935; Urtubey, 2005).

1834 yılında L. Dufour, daha sonra alkali veya Dufour bezi olarak isimlendirilen ve alkali bir çözelti içerdiği tespit edilen zehir bezlerinin tanımını gerçekleştirmiştir. 1858 yılında Fransız tıp doktoru De Marti, çeşitli hastalıkların tedavisi için hastalarında arı sokma işlemini kullanmaya başlamıştır (Beck, 1935; Urtubey, 2005).

Arı zehrinin tedavi amaçlı kullanımına dair ilk yayınlar 1858 yılında çıkmıştır (Kelle 2007). 1858'de Berlin'in önde gelen bir homeopatik doktoru olan C.W. Wolf, "Apis mellifica veya terapötik bir ajan olarak kabul edilen bal arısının zehiri" isimli kitabının düzenlemesini gerçekleştirmiştir. 1868 yılında Lokumski ve Lubarski isimindeki Rus bilim insanları "Bir çare, Arı zehiri" adlı bir bilimsel eser yayınlamışlardır (Beck, 1935; Urtubey, 2005).

Halk arasında oldukça rağbet gören ve genelde ya kulaktan duyma ya da ampirik yaklaşımlarla uygulanan apiterapi, modern anlamda ilk defa Avusturyalı hekim Philip Terc tarafından 1888 yılında rapor edilen "Arı Sokmaları ve Romatizma Arasındaki Tuhaf Bir Bağlantı Hakkında Rapor" başlıklı bir araştırma makalesi ile gündeme gelmiştir. Philip Terc, kendi çabalarıyla yayınladığı bu çalışmada arı sokmasıyla romatizma hastalığının tedavisi arasındaki ilginç bir bağlantıyı ortaya koymuş ve arı zehrinin özellikle modern apiterapide ve özellikle romatizmal hastalıkların tedavisinde kullanımının öncüsü olmuştur (Terc, 1888). Bilim çevrelerince yeni keşfedilmiş bir yöntem olarak kabul gören apiterapi alanında yapılan birtakım bilimsel araştırmalar bu tarihten itibaren gün geçtikçe artış göstermiştir (Anonim, 2014).

Ondokuzuncu yüzyıl boyunca Amerika ve Avrupa'da bazı homeopatlar, kendilerini "apipunkturistler" veya "apiterapi" uygulayıcıları olarak tanıtan arıcıların hiçbir zaman romatizma ilacı geliştiremeyeceklerini bildirmişlerdir (Caldwell, 1999).

Oysa Amerika ve Avrupa'da arı zehrinin insan sağlığı açısından kullanımına ilişkin bu tartışmaların yaşandığı o dönemde arı zehiri geleneksel olarak doğu tıbbında ağrıyı hafifletmek ve kronik enflamatuvar ile romatoid artrit gibi hastalıkların tedavisinde kullanılmıştır (Lee ve ark., 2001).

Avrupa'da ilk ticari arı zehiri preparatı 1928'de piyasaya sürülmüştür (Beck, 1935). ABD'de apiterapinin tarihi 100 yıldan daha öncesine dayanmaktadır (Rose, 1994).

Philip Terc'in yolundan giden Dr. Bodog F. Beck (1871–1942), apiterapi yöntemini Amerika Birleşik Devletleri'ne tanıtan kişi olmuştur. Birinci dünya savaşından sonra Amerika'ya taşınan Macaristanlı doktor Bodog F. Beck, daha yeni alternatif tıp uygulamaları ve arı zehrinin apiterapide kullanım yöntemini ABD'ye getirmiş (Beck, 1935), 1920'lerin sonunda New York'taki ofisinde insanları tedavi etmeye başlamıştır (Rose, 1994).

Beck, 1935 yılında arı zehrinin özellikle romatoid artrit karşı kullanımına ilişkin arı zehiri terapisi hakkında bir kitap yayınlamıştır (Beck, 1935). Beck'in "Arı Zehiri Terapisi" isimli bu kitabı 1935 yılından beri klasik eser özelliği taşımaktadır (Rose, 1994). Beck, birçok kişiyi arı zehrinin tedavide kullanılmasında eğitmiştir (Beck, 1935). Arı zehrinin apiterapide kullanımı daha sonra birçok tanınmış doktor tarafından da uygulanmıştır (Rose, 1994).

Dr. Bodog F. Beck'in hayatta kalan son öğrencisi, birçokları tarafından "arı zehiri terapisinin kralı" olarak bilinen Vermont arıcısı Middlebury'dir. Middlebury, 60 yılı aşkın süredir kayda değer apiterapi deneyimlerini uygulayarak, çoğu artrit tedavisinde olmak üzere, multiple skleroz (MS) tedavisinde başarılı sonuçlar ortaya koymuştur (Rose, 1994).

New Yorklu bir arıcı olan Charles Mraz, 1930'larda Beck ile tanışmış, Apiterapinin ve özellikle arı zehiri ile tedavinin popülaritesini önemli ölçüde geliştirmiştir (Anonim, 2020b). Daha sonra Bodog F. Beck'in öğrencisi olan Charles Mraz, yirminci yüzyılın son yarısında ABD'de Arı zehrinin tedavi amaçlı kullanımını halk tarafından daha tanınır ve bilinir hale getirmiştir. Arı sokmasına maruz kalan insanları altmış yıldan fazla bir süre artrit ağrısı için tedavi eden Charles Mraz, Amerikan Apiterapi Derneği'nin kurucu üyesi olup 1994 yılında arı zehiri ile olan deneyimlerini anlatan "Sağlık ve Bal Arısı" isimli kitabını yazmıştır (Mraz, 1995).

Charles Mraz (1905–1999) ABD'de özellikle otoimmün hastalıkları tedavi etmek için arı zehrinin tedavide kullanımının öncüsü olarak kabul edilmiştir. Bilim adamları, klinik araştırma başlatmanın yanı sıra, ABD Gıda ve İlaç İdaresi için kurutulmuş arı zehiri için saflık standardını oluşturmuş ve dünyadaki ilaç şirketlerine arı zehiri tedarik edilmiştir (Chen ve Lariviere, 2010).

Arı zehrinin bileşimi hakkında çok sayıda çalışma yapılmıştır. Bileşiklerin temel tanımlanması, izolasyonu ve arı zehrinin farmakolojik etkileri üzerine yapılan çalışmaların çoğu 1950'lerde ve 1960'larda gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalarda arı zehrinin

bileşimi, zehirin toplanması, arı zehirinin farmakolojik etkileri, arı zehirinin kullanımı ve arı zehirine karşı alerjileri içeren bazı kapsamlı bilgiler sunulmuştur (Piek, 1986).

Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği Sağlık Bakanlığı 1957 yılında, bazı rahatsızlıkları tedavi etmek için Nikolay Artemov'un apiterapide arı zehiri kullanımını "Arı Zehiri Apiterapisi Talimatı" ile onaylamıştır (Palmer, 1964; Berenbaum, 1995).

Halen 501 üyeye sahip bir kuruluş olan Amerikan Apiterapi Derneği (American Apitherapy Society), 1978 yılında New Jersey'de kurulan Kuzey Amerika Apiterapi Derneği'nin yeniden düzenlenmesiyle 1989 yılında kurulmuş, arı zehiri tedavisi konusunda araştırma ve eğitime katkıda bulunmuştur. Bununla birlikte, 1989 yılına kadar yetersiz finansman, zayıf iletişim ve diğer sınırlamaların bir sonucu olarak pasif hale gelen dernek günümüzde kendi alanındaki faaliyetlerini oldukça aktif bir biçimde sürdürmeye devam etmektedir. Bu derneğin günümüzdeki görevi; sağlığı korumak ve iyileştirmek için bal arısı ürünlerinin kullanımını yaygınlaştırmak; ağrı, ıstırap ve sakatlığı hafifletmek, apiterapinin geleneksel ve bilimsel olarak geçerli uygulamaları hakkında kamuoyunu ve toplumu sağlıklı olarak eğitmektir (Anonymous, 2020b).

Günümüzde arı zehiri tedavisi başta Kore, Çin ve Japonya gibi Uzakdoğu ülkeleri ile Rusya ve çeşitli Avrupa ülkelerinde uygulanmaktadır. Arı zehiri tedavisi, çok sayıda farmakolojik madde içeren arı zehirinin akupunktur noktalarına enjekte edilmesine dayanan tedavi yöntemidir. Arı zehirinden bulunan melittin ve apamin çok güçlü antiartrit ve antienflamatuar etki gösterdiği için artrit ve enflamatuar hastalıklara faydalı olduğu belirtilmekte, ancak arı zehiri ile herhangi bir tedaviye başlamadan önce mutlaka arı zehiri alerji testi yaptırılması tavsiye edilmektedir (Park ve ark., 2004).

Arı zehiri tedavisi hakkında araştırmalar geçmişte olduğu gibi bugün de devam etmektedir (Anonymous, 2020b). Dünya literatüründe 1500'den fazla bilimsel çalışmada arı zehrinin, klinik alanlarda kullanımından bahsedilmektedir (Kelle, 2007).

Buna ek olarak, son yıllarda arı zehiri enjeksiyonunun ve arı zehiri bileşenlerinin neden olduğu önemli ağrı veya nosisepsiyon belirtileri ile iltihaplanma, ani, akut ve uzun süreli ağrı süreçlerine ilişkin etkiye sahip olduğunu vurgulayan önemli sayıda bilimsel çalışma yapılmıştır (Chen ve Lariviere, 2010).

Henüz arı zehiri terapisinde kullanılmak üzere yasal olarak pazarlanan zehir ekstresinin bulunmadığı ABD'nin, farklı üniversitelerine ait tıp fakültelerinde bal arısı zehiri ekstraktını çeşitli hastalıklar için olası bir tedavi aracı olarak değerlendirmeye yönelik gerçekleştirilen çalışmaların oldukça güvenilir ve umut verici olduğu belirtilmiştir (Castro ve ark., 2005).

3. Sonuç

Tedavi amaçlı kullanımı insanlık tarihi kadar eski olan arı zehirinin, antik Mısır döneminden Yunanlılar ve Romalılar dönemine kadar uzanan geçmiş süreçte birçok hastalığın tedavisi amacıyla kullanıldığına ilişkin ulaşılan birtakım bilgilerin kronolojik olarak değerlendirilmesi yapıldığında, günümüzde bazı ülkelerde oldukça iyi bilinen ve insan sağlığında yaygın kullanım imkânına sahip apiterapinin köklerinin 6000 yıldan uzun bir geçmişe dayandığı ortaya konmaktadır.

Böylece tarihin akışı içinde arı zehirinin insan sağlığı açısından kullanımına ilişkin birbirinden bağımsız olan bazı bilgilerin, aslında daha bilimsel ve kapsamlı yeni verilerin uzantısı olarak birbirleri arasında bağlantılı olduğu ve süreklilik gösterdiği düşünülmektedir.

Nitekim 19. ve 20. yüzyıllara ait daha yakın dönemde Fransa, Almanya, Rusya ve Avusturya gibi Avrupa ülkelerinde uygulama imkânı bulan bu tedavi yöntemi daha geç dönemde Amerika'da da kullanılarak insan sağlığına olan yararları açısından devamlılık sağlamıştır.

Bu makalede arı zehirinin insan sağlığında kullanımına ilişkin ortaya konan bilgilerde daha ziyade Avrupa ülkeleri ve Amerika'ya ait detaylar yer almıştır. Zira başta Kore, Çin ve Japonya olmak üzere arı zehirinin Uzakdoğu ülkelerinde tedavi amaçlı kullanımının geçmişine ait verilerin, başka bir çalışmanın konusu olacak kadar kapsamlı olduğu sanılmaktadır.

Günümüzde Dünyanın diğer bölgelerinde de arı zehirinin insan sağlığında kullanımına ait çalışmaların geliştirilmesi, çoğalması ve hızlanması ile bilim insanlarının geçmişten bugüne dair konuya ilişkin cevaplarını araştırdığı ve ilişkilendirmeye çalıştığı pek çok soruyu aydınlatmak kolaylaşacaktır.

Diğer yandan arı zehirinin kimyasal yapısında bulunan ilginç bileşenler tıp ve farmakoloji alanı için de çekiciliğini devam ettirdiği sürece ve gelecekte apiterapi resmen kabul edildiğinde bu değerli arı ürününün gerek bilimsel açıdan ve gerekse dünya pazarında çok daha özel ve iyi bir yeri olacağına kesin gözüyle bakılmaktadır.

Kaynakça

Altıntaş, L., Bektaş, N. (2019). Apiterapi: 1. Arı Zehri. *Uludağ Arıcılık Dergisi*. 19 (1): 82-95. Bursa.

Anonim, (2014). History of Bee Venom Therapy. Bee Venom Therapy. [http://www.bterfoundation.org/b vt]. Erişim tarihi: 05.11.2014

- Anonim, (2020a). History of Bee Venom Therapy. Bee Venom Therapy. <http://www.bterfoundation.org/bee-venom-therapy/> Erişim tarihi: 23.03.2020.
- Anonim, (2020b). Website of American Apitherapy Society: <http://www.apitherapy.org/>. Erişim tarihi: 08.04.2020.
- El-Banby M. A. (1994). *Honeybees in The Koran and in Medicine*. Al-Ahram Centre for Translation and Publication, Cairo, Egypt; 268 pp, (In Arabic).
- Beck, B. F. (1935). *Bee Venom Therapy: Bee Venom, Its Nature, and Its Effect on Arthritic and Rheumatoid Condition*. D. Appleton-Century Company, New York and London.
- Berenbaum, May R. (1995). *Bugs in the System: Insects and Their Impact on Human Affairs*. Helix Books. p. 175. ISBN 978-0-201-62499-1.
- Bogdanov, S. (2017). Bee Venom: Composition, Health, Medicine: A Review. Erişim adresi: <http://www.bee-hexagon.net/venom/>. Erişim tarihi: 07.05.2018.
- Bulut, S., Lenger, D. S. (2015). Antik Dönemde Arı Ürünlerinin Kullanımı. *Arı Ürünleri ve Sağlık (Apiterapi)*. Ed.: Akçiçek, E., Yücel, B. Sidas. Sayfa 7-16. İzmir.
- Caldwell, J. (1999). Venoms, Copper, and Zinc in The Treatment of Arthritis. *Rheumatic diseases clinics of North America*. 25. 919-28, viiiix. 10.1016/S0889-857X(05)70110-1.
- Campbell, N. A. (1993). *Biology*. Inc California: The Benjamin/Cummings Publishing Company, 1190 pp.
- Castro, H. J., Omidvar, B., Mendez-Lnocencio, J., Omidvar, J. (2005). A Phase I Study of The Safety of Honeybee Venom Extract As a Possible Treatment for Patients With Progressive Forms of Multiple Sclerosis. *Allergy and Asthma Proceedings*. 26 (6):470-476.
- Chen, Y. (1993). *Apiculture in China*. Agricultural Publishing House, Beijing. 180 pp.
- Chen, J., Lariviere, W. R. (2010). The Nociceptive and Anti-Nociceptive Effects of Bee Venom Injection and Therapy: A Double-Edged sword. *Progress in Neurobiology*, 92(2):151-183. doi:10.1016/j.pneurobio. 2010.06.006.
- Clark, C; Gordon, R; Harris, B; Helvie, C. (1999). *Encyclopedia of Complementary Health Practice*. Springer. 635 pp.
- Denk, B., Fidan, A. F. (2015). Apis Venomunun Diabetes Mellitus ve Pankreas Üzerine Etkileri. *Kocatepe Veterinary Journal*. (2): 46-58.
- Engel, M. S., Schultz, T. R. (1997). Phylogeny and Behavior in Honey Bees (Hymenoptera: Apidae). *Annals of the Entomological Society of America*. 90 (1): 43-53. <https://doi.org/10.1093/aesa/90.1.43>
- Hellner R, M; Winter R, D; Von Georgi, R; Münstedt, K. (2008). Apitherapy: Usage and Experience In German Beekeepers. *Evid Based Complement Alternat Med*. 5 (4): 475–479. <https://doi: 10.1093/ecam/nem052>.
- Kelle, I. (2007). Apiterapi. *Dicle Tıp Dergisi*, 34 (4): 311-315. Diyarbakır.
- Kumova, U., Korkmaz, A. (2000). Arı Zehirinde Bilmedikleriniz. *Bilim Teknik*. Sayı 397. Sayfa 88- 92. Ankara.
- Lee, J. H., Kwon, Y. B., Han, H. J., Mar, W. C., Lee, H. J., Yang, I. S., Beitz, A. J., Kang, S. K. (2001). Bee Venom Pretreatment Has Both an Anti-Nociceptive and Anti-Inflammatory Effect on Carrageenan-Induced Inflammation. *J. Vet. Med. Sci*. 63, 251-259.
- Mraz, C. (1995). *Health and The Honeybee*. Queen City Publications Burlington, VT, USA.
- Palmer, D. J. (1964). Collecting Bee Venom for Research. *New Scientist*. Vol. 21 no. 380. London. pp. 546–547. ISSN 0262-4079.
- Park, H. J; Son, D. J; Lee S. H; Oh, K.W. (2004). Antiarthritic Effect of Bee Venom: Inhibition of Inflammation Mediator Generation by Suppression of NF-κB Through Interaction With The p50 Subunit. *Arthritis & Rheumatology*. 50 (11): 3504-3515. <https://doi.org/10.1002/art.20626>
- Piek, T. (1986). *Venoms of The Hymenoptera*. Academic Press, London, U.K, pp. 580.
- Rose, A. (1994). *Bee In Balance: A Guide To Healing The Whole Person With Honeybees, Oriental Medicine, & Common Sense*. Starboint Enterprises, Ltd, Bethesda, Maryland.
- Sorucu, A. (2019). Arı Zehri, Bileşenleri ve Biyolojik Etkinliği. *Uludağ Arıcılık Bülteni*. Sayı 7. Sayfa 14-19. Bursa.

Terc, P. (1888) *Ueber eine merkwürdige Beziehung des Bienenstichs zum Rheuma* (Report About a Peculiar Connection Between The Bee Stings and Rheumatism). Wiener Medizinische Presse (in German). 29 (35): 1261–1263. Lay summary – Berlin Veterinary Weekly.

Urtubey, N. (2005). *Apitoxin: From Bee Venom to Apitoxin for Medical Use*. Termas de Rio Grande Santiago del Estero, Argentina.

Modernleşme ve Çağdaş Sanatta Kültürel İletişimin İlk Türk Kadın Ressamı: Mihri Müşfik

Ayfer YAVUZ¹

¹Yalova Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, ayferyavuz6777@gmail.com, 0000-0002-9827-897X

Özet

Modernleşme çabaları Çağdaş sanat kitlesini etkisi altına alarak, hiyerarşik bir düzen izlerken II. Meşrutiyet döneminde yetişen ilk kadın ressamlarımızdan olan Mihri Müşfik düşünce yapısını değiştirerek sanat eserlerini batıya özgü şekillendirmiştir. Modernleşme ve Çağdaşlaşma yolunda ilerlerken, resim sanatının yenilikçi ve estetik yönden güçlü sanatçısı Mihri'nin, özgün yapıt ve eserleri kültürel iletişim de realist düşüncelerin Batı'ya uyum sürecini hızlandırmıştır. Eserleriyle Osmanlı Devleti'nin son yüzyılında; cesareti, zarafeti, çarpıcı kişiliği ve toplumu kendine hayran bırakan Mihri Hanım, aydın kimliğiyle Türk kadın ressamlarının yetiştirilmesine, eğitim sisteminde onlara da yer verilmesine ve çağdaşlaşma yolunda fikir ve duyguların sanata dönüştürmelerine öncülük etmiştir. 1914 (Çallı)kuşağı adıyla Avrupa'ya resim eğitimi almaya giden sanatçılar, Türkiye' de Sanayi-i Nefise Mektebi'ni kurarlar. Sanayi-i Nefise öğrencileri empresyonist (izlenimcilik) üslubunu sıkça kullanırlar. "Empresyonist kuşak" olarak da anılırlar. Mihri Müşfik Hanım, bu dönemin ilk kız sanat okulu "İnas Sanayi-i Nefise Mektebi" nin kurucusudur. Mihri Müşfik genellikle akademik üslupla çalışmalar yapan, eserlerinde de sanatçı bakış açısını ve kadını duyarlılığını yansıtan Mihri Hanım, Türk resim sanatında özgün bir yer edinmiştir. Sanatına adadığı yaşamı boyunca kendi değişimiyle "sanatın esrarını çözmeye" çalışmıştır. Karşısına çıkan tüm zorluklarla mücadele ederek ardında ölümsüz eserler bırakmıştır. Bu çalışma 'da 19. Yüzyılda Mihri Müşfik'in resim sanatına katkıları ve "1914 kuşağı" ressamı ele alınarak çalışmalarına kattıkları renk, ışık, peyzaj, anatomi, mekân ve figür armonileri değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, Çağdaş Sanat, 1914 Kuşağı, Kültürel, Mihri Müşfik.

The First Turkish Woman Painter of Cultural Communication in Modernization and Contemporary Art: Mihri Musfik

Abstract

Modernization efforts influenced the contemporary art mass and followed a hierarchical order. Mihri Müşfik, one of the first female painters who grew up in the Constitutional Monarchy, changed her mindset and shaped her works of art specific to the West. While moving on the path of modernization and modernization, the original works and works of Mihri, who is an innovative and aesthetically powerful artist of painting, accelerated the adaptation process of realist ideas to the West in cultural communication. In the last century of the Ottoman Empire with his works; Admired by her courage, elegance, striking personality and society, Mihri Hanım pioneered the training of Turkish female painters with her intellectual identity, including them in the education system, and transforming ideas and emotions into art on the way to modernization. Artists who went to Europe to study painting under the name of 1914 (Çallı) generation establish the School of Fine Arts in Turkey. Sanayi-i Nefise students frequently use the impressionist (impressionism) style. They are also referred to as the "Impressionist generation". Mihri Müşfik Hanım is the founder of the first girls' art school "İnas Sanayi-i Nefise Mektebi". Mihri Müşfik Mihri Hanım, who generally works with an academic style and reflects her artistic perspective and feminine sensitivity in her works, has gained a unique place in Turkish painting art. Throughout her life she devoted to her art, she tried to "unravel the mystery of art" with her own change. She left immortal artifacts behind, struggling with all the difficulties she faced. In this study, the contributions of Mihri Müşfik to the art of painting and the "1914 generation" painters in the 19th century will be discussed and the harmonies of color, light, landscape, anatomy, space and figure they have added to their works will be evaluated.

Key Words: Modernism, Contemporary Art, 1914 Generation, Cultural, Mihri Mushfik

Atif için,

Yavuz, A. (2021). Modernleşme ve Çağdaş Sanatta Kültürel İletişimin İlk Türk Kadın Ressamı: Mihri Müşfik. *Namık Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksek Okulu Dergisi*, 3(2), 7-18.

1. Giriş

19.yüzyılda II. Meşrutiyetle birlikte Osmanlı devletinde kendini hissettiren bu değişim, yenilenme, Çağdaşlaşma ve Batılılaşma hareketleri toplumun birçok kesiminde ivme kazandırmıştır. Düşünce yapısını değiştirerek felsefi bir boyutta halkın anlayabileceği biçimde ‘‘Kültürel iletişimin’’ tüm sanat dallarında kendini hissettirmiştir. Sanatın 16.yüzyıldan beri var oluşum süreci, akımları doğurmuş, her akım kendisinden önceki akımın mesajlarından bağımsız hareket ederek yeni bir akım oluşturmuştur. Türk modernleşme süreci Osmanlı’da ve daha sonra Türkiye Cumhuriyeti’nde farklı yorumlarla ele alınmasına rağmen temelde Batı’nın gelenekten kopmasına ve bu gelenekten kopan rasyonel kurumlarına bağlıdır. Türk modernleşmesinin Weberyen anlamda bir rasyonalizasyon ve batılılaşma olduğu düşünülebilir. Bu doğrultuda, estetik değerlerin devingen ve değişken olduğu kadar, kalıcı ve sürekli olduğunu da bilmek gerekir. Sanatçının toplumun beğenisinde yaşayan geleneksel değerleri, ileriye dönük olarak eserinde sentezlemesi yaratıcı düşüncesinin bir parçasıdır. Yapıtını kavramsal bir çerçevede harmanlaması eser ile seyirci arasında oluşan iletişimi merkezde tutarken, sanatçının yapmak istediği, mekânda derinlik ve özdeki kurgudur. (Duben , 2007,s.176).

Modernleşme yolunda 19.yüzyıldan 20. yüzyıla geçiş ekseninde Batıdan alınan bilgi, teknik, yorum perspektifinde kendi çalışmalarıyla ve lider kişiliğiyle kültürel iletişimin ilk Türk öncüsü olan Mihri Müşfik ‘in çağdaşlaşma sürecinde aldığı sanatsal derslerini ve birikimlerini özgün yapıtlarında kullanmasıdır. Eserlerinde çoğunluk kadın (oto portre) çalışmış, natürmort, çocuk resimleri ve figüratif anlamlı karakterler, Atatürk, Tevfik Fikret, New York valisi Roosevelt Franklin, Thomas Edison vb., farklı ve dikkati kendi üzerinde toplayan yapıcı eserler üretmiştir. Batı ve Türk etkilerini sanatında kullanması, kültür armonisi oluşturmasına sebep olmuştur. Mihri hanım genellikle portre çalıştığı için figüratif ressam olarak tanınmıştır. Sanatçının eserlerinde oluşturduğu güçlü anlam, derinlik hissi karşısındakine bir şeyler anlatırcasına ifadeye sahiptir. Avrupa’da bulunduğu süreçte özellikle Amerika’da zengin ailelerin çocuklarına resim dersleri vermiş, çeşitli dergi ve mecmualara kapak fotoğrafları hazırlamıştır. Türkiye’de çağdaşlaşma sürecinde müdürlüğünü yaptığı okulda birçok kadın sanatçımızın yetişmesini sağlamıştır.

Mihri Müşfik, sanatçı ve öğretmen kimliğiyle Çağdaş Türk resim sanatında eşsiz bir yere sahiptir. Mücadeleci yapısıyla ve çarpıcı kişiliğiyle insanları etkileyen, bilgisi ve görgüsüyle kendine hayran bırakan Mihri Hanım, 1914 kuşağı ressamlarıyla aynı dönemde yetişmiş ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin ilk kadın üyesinden biri olmuştur. Türkiye’de izlenimcilik I. Dünya savaşından sonra benimsenen sanatsal bir değer olmuştur. Öncüleri ise, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya, Hikmet Onat, Namık İsmail, Hüseyin Avni Lifij’dir. Onların sanatı Batının izlenimcilik sanatına kuram ve ilkeleriyle yakınlık gösteriyordu. Bu resimler teknik olarak izlenimciliğin fırça tuşu ve renk zenginliği üzerine kurulu, doğa sevgisine dayalı izlenimci tarzda resimler olarak kabul ediliyordu. Çallı Kuşağı olarak tanımlanan kuşağa adı verilen İbrahim Çallı, Türk resminde önemli yeri olan, yetenekli, baskın bir sanatçı kimliği ve popüleritesi olan sanatçıdır. Çallı kuşağı da yetiştirdikleri ilk öğrenci grubunu Cumhuriyet döneminin başında Avrupa’ya göndermiştir. Bu kuşaktaki yetişen sanatçı öğrenci grubu ülkeye döndüklerinde Cumhuriyet döneminin çok yönlü kalkınma ve modernleşme hamlelerine sanatsal ve zihinsel karşılık gelen Batı’da etkisini sürdüren Ekspresyonizm gibi ‘‘Çağdaş Sanat Akımları’’nı Türkiye’ye getirmişlerdir. Mihri Müşfik Hanım Eğitime verdiği önemi ‘‘İnas Sanayi Nefise Mektebini’’ kız öğrencilere yönelik sanat okulunu kurmasıyla toplumda sanata ve sanatçıya verilen önemin en büyük çağdaşlaşma yolundaki timsallerinden biridir. Kadına verilen önemin değerinin, sanatın kültür ve birikimini eserlerinde tüm hassasiyetiyle kullanmıştır. Cumhuriyet rejiminin içerisinde sanatını yansıtan sanatçımız Mihri Hanım, Osmanlıdan gelen geleneğin getirdiği yabancı hocalığa ve ressamlığı değiştirmiştir. O dönemde, Osmanlıda yabancı uyruklu hocaların verdiği ders makul karşılanmıyordu. Türk asıllı olması daha makbuldü. Osman Hamdi Bey, ileri görüşlülüğü ve lider özelliği ile sanatına yön veren Sanayi-i Nefise Mektebi’nin ilk kurucusudur. (Başbuğ,2009,s.122).

2. Türk Sanatında Modernleşme

2.1 Modernleşme Girişimleri

17.yüzyılda başlayan burjuva devletinın ekonomisi ve bilimsel devrimler modernleşme sürecinin başlamasına sebep olmuştur. Modernleşme ile sanatsal ve kurumsal birtakım değerler değişime uğramıştır. Başlangıçta kilise ve krallığın hâkimiyetinde olan düzen zaman içerisinde Endüstri ve Fransız Devrimleriyle değişime girmiştir. Modernleşme toplumsal gelişim aşamalarını az gelişmiş ya da gelişmemiş toplumların modern, siyasal, toplumsal ve kültürel açıdan sanayi toplumlarına benzeme gayretidir. Erken dönem modernite kavramında yer alan insanlığı özgürleştirme, ilerleme ve gelişme modernleşme sürecinin oluşum evrelerindedir. Özcü düşünceler çevresinde oluşan modernleşme pratiklerinin yetersiz kalmasının nedeni, batıdan nelerin alınacağı meselesi bitmek bilmeyen tartışmaların temelini oluşturmuştur. Bilim ve tekniğin alınması temel düşünce olmasına rağmen, kültürel unsurların ve yaşam tarzlarının reddedilmek istenmesi modernleşme sürecinde bir ikilik yaratmıştır. Toplumun nasıl sınıflandırılacağı temel bir problem haline getirilmiştir. Batı’nın hem iç hem de dış müdahaleleri Osmanlı toplumunu ve Türkiye Cumhuriyeti’ni belli adımlar atmaya itmiştir.

2.1.1 Gelenek ve Modernleşme

Küresel dünyanın, modernleşme süreci içerisinde kendini yenileyen insanın, gelenek ve göreneklerden bir nebze uzaklaşıp, akıl yoluyla bilimin ışığında farklılaşarak, teknolojik çağa uyması ve çağdaşlaşma koşullarını fikirleriyle geliştirmesidir. Sanatta modernlik kavramı” geleneğin Modernleşmesi “ olarak görülür. Diğer taraftan gelenekle modernleşme bireyi, bireyin kurtuluşunu ve özgürlüğünü, onun akılcılığına bağlamaktadır. Rönesans ve Reform hareketlerinin iz düşüm noktası olan, Endüstri devrimi ve Fransız Devriminin toplumun üzerindeki yapısal değişimlere ayak uydurması, gelenek ve göreneklere uygun ölçüde hareket ederek, modernleşme ve sanatsal dinamizme ulaşarak, engin ve dingin eserlerin yaratıcı fikirlerden çıkmasına zemin hazırlamasıdır. Aynı zamanda Çağdaşlaşmanın başlangıcı olarak da sayılabilir. Bu anlamda modernite ile gelen modernleşme kavramı, gelenekle harmanlanarak Batı Avrupa’da Aydınlanma düşüncesinin akla ve bilimsel bilgiye dayalı olarak, sanatın geliştirdiği, buna bağlı olarak da seküler fikirlerin etkisiyle ortaya çıkan modernleşme süreci içerisinde, toplumları tanımlamak için kullanıldığı görülür. Modern kavramı niteliksel olarak modernleşmeyi takip eden toplum biçimlerini göstermektedir. Bu anlamda modernleşme kavramı, geleneksel ya da modern öncesi toplumların, modern toplumlara dönüştükleri süreci ifade etmektedir. Bu bağlamda ekonomik, toplumsal, siyasal ve kültürel bakımdan endüstrilemiş ülkeler bir model oluşturmaktadır. Modern toplumlara geçiş sürecinin, “toplumsal değişimin temel ölçütü ve hatta içerik olarak değerlendirilmesinin temeli, Batı ülkelerinin geleneksel toplumların bulunduğu birçok bölgede sömürgeler oluşturmalarına dayanmaktadır.

2.2 Modernite Girişimleri

Modernite 14.yüzyılda Rönesans’la birlikte başlayıp,19. Yüzyılda Aydınlanma dönemine kadar gelerek kurumsallaşır. Modernite ve onunla yakın bağlantısı olan modernleşme ve modernizm kavramlarının daha iyi anlaşılması için ,”modern’ kelimesinin nereden geldiği önem kazanmaktadır.. Modernite’ nin çıkış noktası olan ‘modern’ kelimesinin etimolojik kökenine bakmak gerekir. Modern kelimesine açıklık getirilmesi, moderniteyi tanımlama ihtiyacını da beraberinde getirir. İlk olarak antik çağda kullanılan bu sözcük, içeriği sürekli değişime uğrayarak, eskiden yeniye geçişin bir sonucudur Modernite sosyalizasyon sürecinin başlangıcında oluşmuş, farklı düşünce yapılarının birbiri içinde karmaşık fakat bir o kadar farklı fikir ve rasyonalizasyona uğraması olarak düşünülebilir. Akıl doğruyu bulduğu, inandığı bilim ve sanat yolunda savunduğu düşüncedir. Modernitenin ürettiği temel değerler; rasyonel düşünce, bireyselleşme, kentleşme, endüstriyel devrim, seküler yaşam, bilimsellik, ulus devlet, laiklik ve bürokrasi olarak sıralanır (Aslan ve Yaşar, 2011: 11).

2.2.1 Modernite ve Modernleşme

Modern’ ite ekseninde gelişim gösteren, Rönesans’la birlikte o dönemin usta sanatçılarının hayranlık uyandıran, görkemli ve ihtişam dolu eserleri, modernleşmede büyük katkı sağlamışlardır. Bu dönem içerisinde iz bırakarak eserler veren sanatçılar daha önce eserleriyle tanınmış Yunan ve Roma ustalarına yetişemeseler bile cesaretleriyle halkın güvenini kazanmışlardır. Reform hareketleriyle dinsel kurumların itibarları sarsılmış, orta sınıf modern’ ite yaklaşımlarıyla güçlenerek yeni atılımlara doğru çalışmalar yapmaya ve hız kazanmaya başlamışlardır. Akılcı yaklaşımlarla oluşturulan yeni düzen modernleşme içerisinde, insanı dinin baskıcı tutum ve davranış biçimlerinden kurtararak, sanayi, ekonomi ve endüstriye doğru farklı ivme kazanılmasını sağlamıştır.

2.3 Modernizm Girişimleri

Modernizemin 19. yüzyılın sonu ile II. Dünya Savaşının başlangıcına kadar olan zaman diliminde sanatta, edebiyatta oluşan rasyonel değişimler bütünüdür. Daha önceki kavramlardan izlemiş olursak, Batının hegemonyasının ve gelişmişlik adına yapmış olduğu eser, yapıt, heykel, mimari, endüstri, vb. çeşitli projelerinin, diğer ülkelerde bu gelişmelerden haberdar olması ve uygulamasıdır. Modernizm Tanzimat’tan sonra ortaya çıkıp kendini her alanda fark ettiren Batı kaynaklı bir söylemdir. Bu durumda Batı kaynaklı kitle iletişim araçları modernize hareketlerine öncülük etmiş gelişen durumdan kendi paylarına düşeni geliştirmişlerdir. Bunlar; sinema, medya, gazete, edebiyat, iktisadi ve kültürel alanlarda çalışmalar yaparak yenisünya düzenine uymuşlardır. modernizm içerisinde gelişmişlik adına yapılan faaliyetlerle halkın düşüncelerini de kontrol altına almaya çalışan güçlü devletler, insanları iktisadi, kültürel, siyasi ve etnik bağlamlarda kendi emelleri doğrultusunda yönlendirmişlerdir (Memiş, 2002:325).

2.3.1 Modernizm ve Modernleşme

Modernizm, modernite’nin içerisinde tarihsel bir süreci, bu süreçte akıma öncülük edenlerin farklı bir duruş oluşumlarını değerlendirilir. Batılı anlamda konu bütünlüğü ve anlam güçlülüğü ile sağlam dengeli duruşu modernleşmeyi modernizm ve modernite’ye oranla arasında daha gelişmiş eleştirilere tabii olmuştur. (Tuna,2015: 4).Modernitenin ürettiği yeni süreç bilimin akıl doğrultusunda ilerleyişi yeni atılımları doğurmuştur. Buna bağlı olarak geleneksel toplum yapısı çözülerek. çağın sanat alanında gelişim göstermesi hızlanmıştır. Modernite, toplumun önyargılarından kurtularak, yenibir bakış açısını merkezine alarak akla önem veren yanıyla bilimi ve tekniği ön plana alan yeni bir dünyanın en temel göstergesidir.(Tuna,2015: 68). Özellikle 1848 yılından sonra modernizm kentsel bir olgu haline gelmiştir. Hızlı bir kentsel büyüme, kırdan kente yoğun bir göç, sanayileşme bunun nedenleri arasındadır. Modernite kurucusu özne olan insanın aklının ön plana çıkması, onun sanattaki yaratıcı gücünü üstün bilgisiyile sergilediği ve bu doğrultuda, bulunduğu çağa gerek konusu gerekse kurgusunun yaratıcılığındaki aşmış olduğu enginliğiyle, boyutu

itibariyle kullanma iradesini yüceltmiştir. Dinin baskılayıcı tutumunun sanatçının üzerindeki oluşturmuş olduğu baskı kalkarak, eski düzen bozulmuş ve unutulmaya yüz tutmuş, yeniliklere adım atılmıştır. Modern dünya da aklıyla var olarak dinin ve geleneğin baskısından kurtulup özgürleşmiş bir insan olarak konumlandırılır. Modernizmin bu gelişimi doğrultusunda daha işlevsel, dinamik, süregelen yapıda” Modernleşme “sanatın tüm birimlerine yansiyarak kurumsallaşmıştır. (Çiğdem,2012:68). Sanatın varlığı ilk çağlarda mağara duvarlarına çizilen çeşitli hayvan ve insan figürleriyle başlamış, yıllar sonra bu resimler ve çizimler, uygarlık boyunca tüm topluluklara bir mesaj içerir nitelikte kalmıştır. Antik Yunandan, Bizans ve Roma medeniyetlerine kadar uzanan fikir döngüsü, Osmanlıdan bu güne kadar gelmiş, farklı kültür ve toplumlarda bir mesaj şeklini almıştır. Medeniyetlerin izleri sanatın tüm dallarına yansımıştır. Kullanılan kaplar, eşyalar, dokuma, ahşap ve mimari gibi etkisini görüyoruz.

Çizelge 1: Tüketim Sistemi Bağlamında Modern ve Post Modern Dönemlerin Karşılaştırılması

	MODERNİZM	POSTMODERNİZM
1	Üretim Odaklı	Tüketim Odaklı
2	Ekonomik sistem olarak üretim	Sembolik sistem olarak tüketim
3	Ekonomi	Kültür ve kültür ekonomileri
4	Kullanım değerinden değişim değerine değişim	Değişim değerinden İşaret değerine yönelik değişim

Kaynak: Fırat ve Venkatesh, 1995:257.

2.4.Postmodernizm Girişimleri

Dünyadaki diğer ülkeler arasındaki siyasi, iktisadi ve batı hegemonyası modernizm’in eleştirilmesine sebep olur. Bu süreçte postmodernizmin doğuşunu sağlar. Resim sanatının, tarih içerisindeki farklılık boyutu eserlere yansıyan estetik düşünce, farklı kitle ve sınıfa seslenilmesini sağlamıştır. Sanatı toplum içinde yaşayan, düşünen ve hisseden insanlar (sanatçılar)yarattığı için eseri anlamak sanat düşüncesini, birebir kavramak onun hakkında derin analizlere gitmeye sebebiyet verir.(Duben, 2007:176). Postmodernizmin sanat yapıtları içerisinde bizlere sunduğu kalkınma, ilerleme, gelişme, barış, insan hakları, eşitlik ve özgürlük gibi olgular söylem olmaktan öteye geçememiştir. Giderek dünya ülkeleri ve toplumun belirli kesimlerinde kendini fark ettiren modernizm diğer akımlardan farklı olarak kendini hissettirir. Postmodernizmdeki geçiş süreci, küreselleşme, tüketim, insan kaynaklarındaki bilginin metalaşması, yaşam deformasyonu vb. bir kavramdır. Postmodernizm getirdiklerinde, sanatın farklılıklara hitap ettiği görülür.

2.5 Modernleşme ve Kültürel İletişim

Modernleşme süreci içerisinde Mihri Müşfik, genel ve özgün yapısı ile çevresindekilere gereken kültürel unsurlarla kendini kanıtlamış, fikir bütünlüğü ile saygınlık kazanmıştır. O dönem içerisinde Osmanlı toplumu 18.yüzyıldan 19.yüzyıla geçiş dönemini sergilemekte Batı etkilerini sanatçılar üzerinde göstermektedir. Batılılaşma denilen bu süreçte Avrupalı giyim tarzı, hızlı düşünce yapılarının arasındaki değişim ve kültürel anlamda eserlerde meydana gelen renk, biçim, şekil ve üslup yönünden Batıya uyum sürecinin getirilerindedir. Her ülkenin kendi yaşam felsefesi, tarih içerisinde meydana gelen değişimleri ve tecrübeleri, o toplumun özgün yapı taşlarını oluşturur. Evrensel değerlerimiz, insan hak ve özgürlüklerimiz vb. temel değerlerimiz unutulmamalıdır.

2.6 Modernleşme ve Sanatsal İletişim

Modernleşmenin sanata yansımaları toplumların inanç ve değerleriyle örtüşür. İlk çağlardan başlayarak mağara duvarlarına çizilen resimler o dönem halkının inancına göre kutsal sayılırken, M.S. 10.yüzyıla başlayıp bugün “tasvir yasağı” olarak bilinen yanlış inancın egemen olmaya başlamasıyla islam inancına göre canlı varlıkların resim ve heykellerinin yapılması yasaklanmış bu yasakla birlikte Türk resim sanatı da etkilenmiştir. 18. ve 19.yüzyıllarda Batılılaşmanın etkisi ile birlikte Osmanlı İmparatorluğu sanat alanında değişime başlamış, 18. yüzyılda gelişmeye başlayan çağdaş Türk resim sanatı, Mihri Hanımın yaşadığı döneme gelindiğinde, sanat eğitimi veren kurumların açıldığı, resim sergilerinin düzenlendiği ve ressamların cemiyet kurarak ülkenin sanat sorunlarını tartıştıkları canlı ve aktif bir ortama kavuşmuştur.

3. Çağdaş Sanatta Kültürel İletişim

3.1 Çağdaş Sanat Oluşumları

Türk sanatında çağdaşlaşma sürecinin başlangıcı kesin olarak bilinmemekle birlikte, 1795 yılında, Batıdaki modellere uygun modern bir eğitim kurumu olan Mühendishane-i Berri Hümayun'un kuruluşu bu sürecin başlangıcı olarak bilinir. Bu kurum çağdaşlaşma, yenilenme, modernleşme sürecine büyük katkıları olmuştur. Türkiye'de Batılılaşma süreci olarak da bilinen yenilenme olguları, biçim alanındaki değişimleri belirleyen zihniyet olguları Avrupalı düşüncelerle şekillenmiştir. Resim sanatında Batıdan etkilenerek malzeme, teknik, biçim olarak değişimlerini yansıtarak modern veriler sunmuştur. Modern veriler tarihsel örneklerden tümüyle farklılaşmış ya da biçimsel yöneliş zincirinden kopmuş görümleri, iç gelişim dinamiğinden ayrı düşmüş oldukları anlamına gelmemektedir. Çağdaşlaşma düşüncesi, aydın kesimlerin benimsediği kültürel iletişimi doğuran yeni bir sentezdir. (Tansuğ, 1999:11). Mihri Müşfik o yıllarda yaşam biçimi, giyinişle çok yadırganır. Evde hiç iş yapmaz, herkese poz verdirek resim çizer, kimseyi bulamazsa kendini çizer. Giyimi de farklıdır. Bir seferinde, gidecekleri özel bir davet için Mahmutpaşa'dan aldığı kumaşı vücuduna sarar, çengelli iğnelerle tutturur, kafasına da üzerinde maşallah yazan bir başlık geçirip o şekilde gitmiştir. Paris'te hayatını rahat bir şekilde yaşamaya kalkması, dedikodular, eşinin ailesinin memnuniyetsizliği, evliliğini sürdürülemez hale getirmiştir. Mihri Müşfik'in yaşadığı dönem, Osmanlı toplumu batı kültürü doğrultusunda hızlı bir değişim geçirir. Batılılaşma adıyla anılan bu değişim süreci sanatçının içinde yaşadığı kentli ve yüksek gelir düzeyine sahip olan çevrede yoğun olarak hissediliyor. Öncelikle kentli toplum tarafından kabullenilip hayata geçirilen bu politika, özellikle kadınlara o dönem için büyük hak ve özgürlükler getirir.

3.2 Çağdaş Türk Resminde Figüratif Eğilimler

Çağdaş Türk resminin üçüncü kuşağını oluşturan Yeniler Grubu: Liman ressamı (1941-1951), kendilerinden önceki "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği (1929-1950)" ve "D Grubu (1933-1951)" ve kendilerinden sonra gelecek olan "10'lar Grubu (1947-1952)" sanatçılarından fazla etkilenmeyip figüratif resmin soyut, kübist, empresyonist, dış vurumcu ve inşacı üslupları üzerinde çalışmalar üretmişlerdir. Bu gruplarda yer alan ressamlarımızın ağırlıklı olarak 1950 öncesi var olan bütün sanat akımlarına eğilim gösterdikleri görülür. Bilindiği üzere 1925-1950 arası kendine özgü bir kültür politikası ve sanat etkinliğinde ortaya konulduğu bir dönem olmuştur. Yeniler Grubu'nun Avrupa'da almış oldukları eğitim eser çıkartmadan öteye gitmemiş, Türk kültürünün öğelerini Türk resminde 1980'li yıllarda, sanatın kültürel anlamda görülen figüratif yoğunlaşması ile birlikte, sanatsal gelişimin yükseldiği ve etkin bir sanat ortamının yaratıldığı görülmektedir. (Eroğlu, 2015:99). Figüratif resmin sınırlarını çizdikleri bu arayışları üç başlık altında incelemek mümkündür;

1. Toplumcu Gerçekçilik
2. Gerçeküstücüler
3. Dışavurumcular

3.2.1 Toplumcu Gerçekçilik (Realizm)

Çağdaşlaşma yolunda ilerlerken Türk resminde, insan figürlerinin soyut resmin en geçerli olduğu dönemde bile gerek kültürel unsurlar (motif, doku, çevresel öğeler. vb) gerekse etik ahlaki değer yargılarımız, (neşeli, durgun, anlamlı, eğlenceli, naif vb.) değerlerimizin gerilemediğini görürüz. Yeniler grubu 1941'larda başlayıp 1951 sonrasında değin süren "Yeni Dal" grubu da denilen grup başlangıçta kentin yoksul yaşam kesitlerini, denizi, balıkçıları, kahvehaneleri, köylüyü, çiftçiyi, simitçiyi, bakkalı, durakta bekleyeni vb. toplumsal yaşamdan figüratif kesitler sunmuşlardır. Yeniler Grubu Léopold Lévy'nin desteğini kazanmış sanatçılardır. II. Dünya Savaşı'nın getirdiği ekonomik, siyasi, kültürel ve toplumsal sorunlara koşut, D Grubu'nun aşırı biçimciliğini ve soyut resim anlayışını reddedip, ulusal ve figüratif resmin gelişmesine toplumsal içeriğin önem kazanmasına hizmet etmişlerdir. 1960'lı yıllara kadar, figüratif ve toplumsal gerçekçi anlayışlarını sürdürmüşlerdir. 1960'dan sonra yeniden figüratif resim yolunda ivme kazanarak non-figüratif (hatta bir çeşit action painting) resim çalışmalarını yürütmüşlerdir. (Tansuğ, 1999:268).

Neşet Günal: Figüratif resim alanında kararlı bir seçimle iri figürlerden oluşan büyük boyutlu kompozisyonlarıyla dikkati çeken bir sanatçının, Neşet Günal (1924) olduğunu belirtmeliyiz. Neşet Günal, Paris'teki uzmanlık eğitimi aşamasında Fernand Léger'in öğrencisi olmuş, başlangıçta bu ustanın çalışmalarına benzeyen allegorik nitelikte kompozisyon çalışmaları yaparken bir zaman sonra, giderek içinden geldiği gibi orta Anadolu köy yaşamını, insanların hareketlerini, duruşlarını, bakışlarını, yaşadıkları çevrenin bizi etkileyen ortamını, kendi düşünce felsefesiyle görmemizi sağlamıştır. Sanatçının her biri birer fresk tadında olan resimleri, yetişen genç kuşak sanatçılarına figüratif resim anlayışına yönelik yeni bir bakış ve perspektif kazandırmıştır. Çağdaş Türk figüratif resmin her yönden gelişim sürecinde, köy ve kent gerçekleri ve özgün temalarla birbirlerine karşıt oluşturduğu söylenemez. (Tansuğ, 1999:269).

Mehmet Başbuğ: Anadolu insanının yaşamını, kültürünü, samimiyetini sosyo realist bir gerçeklikle bizlere sunmayı başaran sanatçılarıdır. Özgün çizgisi ile eserlerinde perspektif (uzaklık-yakınlık) algısını ve Rakursi (kısa görünüş) biçimlerini güçlü bir tavırla resmetmiştir. Mehmet Başbuğ Karagöz-Hacivat figürlerini de çalışmış, bunlarla beraber yerel motiflere de ağırlık vermiştir. Kırsal kesimin günlük insan durumunu eserlerinde birebir işlemiştir.

Neşe Erdok: Sanatında duyarlı bir figür anlayışı toplumsal gerçekçiliğe sahip ressamlardan biridir. Erdok sanat yaşamı süresince, eserlerinde dramatik yaklaşımlı aşamalardan geçerek, düzen anlayışıyla da uzlaşan özgün bir renk duyarlılığına sahip sanatçılardan biridir. Erdok 1970'li yıllar içerisinde modernleşmenin figüratif resimlere getirdiği yoğun ilgi ile insan portreleri anlamlandırılarak belirginlik kazanmıştır. Bu güçlülüğün vermiş olduğu süreç içerisinde Erdok, yanılgılara düşecek bir durum ve tavır sergilemeden beğenisini kazanmış olduğu halka, akılcı tercihlerle uygun nitelikli ve dinamik eserler sunmak olacaktır.

3.2.2 Gerçeküstücüler (Sürrealizm)

Nuri Abaç: Gerçeküstücüler, eserlerini Fantastik, Realist, üslupla inşa etmişlerdir. Biri temeli oluştururken, diğerinde bina görevi görür. Eserlerini güçlü ustalıklarla çalışırken, renkli görünüm ve farklılıklar ve biçimlerdeki çeşitlilik onları sanat ortamında eşsiz kılmıştır. Bu o dönem de sanat piyasasını canlandırmış, büyük müzayedelere zemin hazırlamıştır. Ayrıca sanatçılar sanat ortamının Çağdaşlaşma yolunda 1960 yıllarda, kültürel gelişimin hakim olduğu sanatçılarımızdan olan Nuri Abaç Soyut resme farklı bir anlayış getirerek, Non-Figüratif (Soyut sanat)'ı özgün anlayışıyla modernize etmiştir. Abaç Anadolu kültürünün öğelerini kendi ulusallık kavramına bağlı kalarak işlemiş, gerçeküstücü masalsi yaratıklar ve fantastik figür olguları eserlerinde 1975'e dek bu çalışmalarını yer almıştır.

Ekrem Kahraman: Gerçeküstücülüğün filizlendiği bir diğer anlamıyla doğduğu toprakları konu alan sanatçı, resimlerinde Çukurova'yı nostaljik bir üslupla şekillendirmiştir. Yaşadığı coğrafyayı bazen bir toz bulutuna, bazen yanmış bir yanardağın geride bıraktığı kül ve alev yoğunluğunu, bazense yağmurun sessizliğinde kaybolan bir şehri, rıhtımı, fabrika bacasından çıkan dumanla bütünleştirmiştir.

3.2.3 Dışavurumcular (Ekspresyonizm)

Çağdaş akımların biri olan dışavurumculuk 20.yüzyıla geçiş sürecinde zemin hazırlamıştır. Konu itibarıyla doğanın olduğu gibi değilse duygu ruh haliyle, yaşanmışlıklarla, kişilik özellikleriyle, tutkulu olarak tuvale yansımalarıdır. Sanatçının iç dünyasında yatan yaşanmışlıklara biçim veren sanatsal bir üsluptur. Ekspresyonizm sanatta uyandırdığı düşünce anlayışı farklı sanat akımlarının peş peşe gelişmesine sebep olmuştur. Sanat içerisinde yer alan figür, obje, desen, manzaralar ideal ölçülerinin dışına kayarak sübjektif anlayış içerisinde gerek sanatçının yaşamı gerekse toplumun yaşadığı dönem koşullarından etkileri sanatının konularını oluşturur.

Mehmet Güleriyüz: Batı sanatında geçmiş üslupların dikkatlice incelendiği bir yolda sade, dingin, özgün eserlerinin büyük bir kısmında insanların toplum içi karmaşık durumunu kendi takındığı teknik ve fırça sürüşleriyle dışavurumcu anlayışla, insanların ruhsal yapısını ve bir toplumun hallerini beden ve yüz ifadelerinde güçlendirerek betimler.

Ali Candaş: Çağdaş hareketliliğin Dışavurumcu ressamlarından bir diğeridir. Sanatçı soyut ekspresif sanatının öncülerindedir. Güçlü çizgi ve renk yoğunluğu bulunan çalışmalarında gölge şeklinde yaptığı insan, hayvan, nesne betimlemeleri geometrik akslarla denge kurulan resimlerinden ibarettir. Sanatçı eserlerini yorumlarken özgün bir şekilde tasarlayıp, kompozisyonlarını, gece ve gündüz, dağ ve deniz, uçurum ve çöl, vb. manzaralara göndermeler yaparak resmeder.

3.3 Çağdaş Sanatta Mihri Müşfik Eserleri

Mihri Hanım Çağdaşlaşma süresi boyunca araştırmacı kişilik özelliğiyle çeşitli kültür alanında girişimlerde bulunmuştur. Yapıtlarında dönemin serbest tuşlu figür ve doğayı betimleyen işlerinden ayrılarak, boya dokusunun modlerin yerine geçtiği, ayrıntının yoğunlaştığı, figür ve mekân ilişkisinin bütünleştiği, kompozisyon unsurları arasında güçlü bir dengenin kurulduğu, espas, renk ve biçimlerle desteklendiği çalışmalarında gösterdiği kişisel üslubuyla çalışmalarını (eserlerini) oluşturmaktadır.

3.4 1914 Çallı Kuşağı (Türk İzlenimcileri)

1908 yılında kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, ilk olarak Asker kökenli ressamlardan oluşmaktadır. 1883 yılında kurulan Sanayi-i Nefise mektebinin 1910 yılında açtığı sınavı kazanarak yurt dışına gönderilen sanatçılar, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Feyhaman Duran, Avni Lifiç, Hikmet Onat, Nazmi Ziya, Avrupa'ya eğitime gönderilir. 4.yıl için Fransa(Ecole des Beaux-Arts), Almanya ve İtalya'da eğitim alan sanatçılar I. Dünya Savaşının başlamasıyla yurda döndüklerinde İbrahim Çallı'nın sözcüsü olduğu izlenimciliğin Türkiye'deki temsilcileri olmuşlardır (İskender, 1988:16).

3.4.1 Çallı Grubu Kurucuları ve Eserleri

İbrahim Çallı: İbrahim Çallı'nın Türk resmine kattığı ölçü; serbest fırça darbeleriyle desene önem vermeden, renk ve uyumun ön planda olduğu, kalın ve geniş hareketlerle resimlerinin gerek arka fon planını gerekse figür, balıkçılar ve deniz manzaralarına hâkimiyetiyle çalışmalarındaki üstünlüğü azımsanmayacak kadar çoktur. Sanatçının resmin farklı boyutlara ulaşma isteği ve azmi onu izlenimci üsluba yönlendirerek resme ve özellikle Türk resmine empresyonist (izlenimci) üslubunu getirmiş oldu.

Feyhaman Duran: Feyhaman Duran'ın Türk resmine kattığı ölçü; Sanatçı portre sanatının öncüsü olup, Türk ressamlarının bağlı olduğu fotoğrafik izlenimlerden sıyrılarak, çağdaş akımlara yönelmiş olup, gerçekliği salt ve fiziksellikten ayırarak kişisel ve ruhsal özellikleri ile yansıtmaya çalışmıştır.

Hikmet Onat: Hikmet Onat'ın Türk resmine kattığı ölçü; renk perspektifini ve ışığın renkler üzerindeki başarılı vuruşunu titizlikle işleyerek, empresyonist üslubun manzara (peyzaj) ve en iyi iç-mekân(enteriyör) çalışmalarını da bizlere sunmuştur. Işığın kuvvetli bir şekilde yıkandığı peyzajları büyüleyici güzellik ve doğallık sunar.

Nazmi Ziya Güran: Nazmi Ziya Güran'ın Türk resmine kattığı ölçü; serbest üslupla yaptığı resimlerini ışığın engin düşünce perspektifi doğrultusunda ve empresyonist üslupta çalışmalar yaparak cismin üzerindeki akslarla yansıyan ışık kümelerini yaşıyormuş gibi resmetti. Empresyonist sanatçı olmasının yanında doğayı kopyalayarak değil, serbest düşünerek yorumluyordu.

Namık İsmail: Namık İsmail, Türk resmine kattığı ölçü; dışavurumcu ve lekeci bir tavırla çizmiş olduğu formun eşit olarak ışık devinimleri vererek aydınlık bir görüntü oluşturuyordu. Net parlak ışık hareketleriyle aydınlanma, uyanma, fark etme ve bütüne inmeyi amaçlarken, aynı zamanda da ışığın karanlığı yararak yakıcı gücünü hissettirmeyi amaçlamıştır.

Hüseyin Avni Lifij: Avni Lifij'in Türk resmine kattığı ölçü; ışıkla yarattığı tinsel dünyasında portre ve figürleri betimlemesinin yanında tasavvufi bir şekilde anlamlandıran bir sanatçımızdır. Lifij eserlerinde melankolik dünyasının esprisini yorumlayarak, resimde farklı anlam zenginliği oluşturmuştur.

4. Araştırmanın Amacı, Yöntemi ve Sınırlılıkları

Türk resminin biçimsel gelişimi ile modernleşme sürecinde meydana gelen Çağdaşlaşma üslubunu, Mihri Müşfik Hanımın eserlerine yansiyarak kültürler arası biçimlenmeyi oluşturmak. Kültürel iletişim de, farklı din, dil, ırka sahip farklı kültürdeki yani farklı etnik-kültürel kökene sahip toplulukların bir arada yaşarken özgün yapıtlarla birbirlerine verdikleri mesajlardır. Etnik ve dini grupların yoğunlaştığı ülkelerdeki iletişim çeşitlilikleri, sanatta da kültürel olarak adlandırılmaktadır. Farklı kültürel öğelerin olduğu bir toplumda, sanat eserinin modernleşme süreci zaman ve mekândan bağımsız olarak sanatçının bilgi, ilgi dünyasına ve estetik tavrına ilişkin mesajını ileten evrensel bir iletişim aracıdır. Sanatçı insanların gözü, kulağı, sesi iken ayrıca dış dünyaya açılan duyuları, hissetme, anlama, hoşlanma gibi iç dünyalarına da algılama gibi mesajlar veren özel bir kişiliktir. Çalışmam, “Giriş” bölümünden sonra birinci bölüm “Modernleşme”, ikinci bölüm “Çağdaş Sanat”, üçüncü bölümde ise “Mihri Müşfik'in Eserleri” başlıklarından oluşmaktadır.

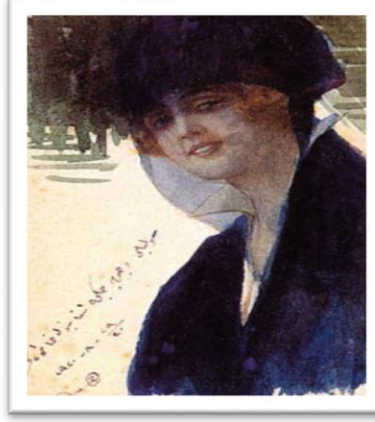
5. Araştırmanın Bulguları

İkinci Meşrutiyet'in ilânından sonra adını duyurmaya başlayan Sanayi-i Nefise Mektebi, Türk resim sanatının oluşumunda, bir dönüm noktası olarak tarihe geçmiştir. Yetiştirdiği ressamlarla çağı aydınlatabilecek, resim sanatını kültürel boyutta, ileri seviyelere taşıyabilecek gençlere imkân tanımıştır. Çağdaşlaşma sürecinde sanatın aldığı konumu bakımından, araştırmanın içeriğinde yer alan Çağdaş Sanat bölümünde; Çağdaş Türk resminde figüratif eğilimler işlenerek; Toplumcu gerçekçilik, Gerçeküstücülük ve Dışavurumculuk konularına yer verilmiştir. 1914 Çallı Kuşağı olarak bilinen bu grup, Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'nin öğrencileri olarak çağdaş Türk resim sanatı birlikteliğinin adıdır. Çallı Kuşağı ressamları, sanat alanında önemli bir akımın ve dönemin temsilcileri arasına girmiş, sanat alanına büyük yenilikler getirmiştir. Türk resim sanatına ve eğitimine doğrudan etki etmiş, üstlendiği görev ve sorumluluklarla Cumhuriyet Türkiye'sinin sanatsal kimliğinin oluşumunda önemli bir noktada varlığını sürdürmüştür. Mihri Müşfik'le ilgili bilgi ve çalışmalar az olmakla birlikte, portre ve natüremortlarıyla tanınan sanatçıya, dönemin seçkin çevrelerinin güzel hanımları günün modasına uyan giysi ve takılarıyla poz vermişler, ünlü kişiler çocuklarının portresini yaptırmak için siparişlerde bulunmuşlardır. Türk kadın ressamlarının bir eğitim sistemi içine sokulmalarında büyük payı olan Mihri Hanım, İnas Sanayi-i Nefise Mektebinin kurulması için yoğun girişimlerde bulunmuş, bu okulun yaşaması ve gelişmesi uğrunda her türlü zorluğa göğüs germiştir.

6. İlk Kadın Ressamımız Mihri Müşfik'in Eserleri

6.1 Mihri Müşfik'in Eserleri

Şekil 1 : Mihri Müşfik - “Otoportre”



Kaynak: <https://indigodergisi.com> (Kargın,2016:54)

Malzeme ve Teknik : Kağıt üzerine Suluboya
Boyutlar : 12,5 x 8 cm
Bulunduğu Yer : Özel Koleksiyon (1920)

Eser Tahlihi

Mihri Hanım'ın, kendi resmini suluboya tekniğini kullanarak, yapmış olduğu “Otoportresi”dir. Gençlik fotoğrafı olan resmi adeta samimiyetiyle gülümsüyor, poz veriyordur. Sanatçının resimlerindeki üstün ifadeci oluşum Mihri’yi Çağdaşlaşmayı başlatan sanatçı konumuna alır. Çalışmada başın ve yüzün resmin merkezine oturtulmuş olması konunun odak noktasının ifade olduğu vurgulanarak anlatılmıştır.

Mihri Hanım sanatı ve idealleri kendi gibi şeffaf ve güçlüdür. Batılı tarzıyla modernleşme sürecinde ilk kadın sanatçı olarak çağdaş akımın öncülerinden olmuştur. Kendini geliştirmek, ideallerine ulaşmak için döneminde kızların eğitimine izin verilmezken kaçak olarak yurt dışına çıkmış ve sanat yolunda gelişim sağlamak için Roma, Paris, New York'ta eğitim almıştır. Aldığı eğitimlerinin sonucu oluşturduğu eserler, bir süre sonra beğenilerek isteklerde bulunuldu. Mihri'nin kültürel manada yurt içi ve yurt dışında eserlerini görmek mümkündür. İdealleri boyutunda ilklere imza atmıştır. Bunlar; ilk Edison'un portresini yapandır, ilk Atatürk'ün figürünü çizendir, New York Valisi Franklin Roosevelt 'in figürünü ve Papa'nın portresini yapandır, ilk kız okulu İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ni kuran'dır, ilk müdiredir. 1913-1922 yılları arasında İstanbul'da yaşayan Mihri Müşfik, Paris'e gidip döner. Sanatçı bir ilke imza atarak o dönemin en yüksekokulu olan Dar'ül-muallimat adlı Kız Öğretmen Okulunu kurar. Sanayi-i Nefise Mektebinin açılmasından 31 yıl sonra açılan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ilk olarak Zeynep Hanım konağının ikinci katında iki odada hizmet verir. Daha sonra Cağaloğlu'ndaki Bezm-i Âlem Kız Sultanisi 'ne taşınan okul, Sanayi-i Nefise Mektebi ile birleşmeden önce Beyazıt'taki Gedik Paşa caddesindeki ilk okulda eğitime devam etmiştir.(Beykal,1983:13) Mihri Müşfik, öğrencileri atölye çalışmalarında canlı modelden çizimler yapsınlar diye hamamdan kadınlar getirtip, “Nü”(çıplak kadın veya erkek model) çalışmaları yaptırıyordu. ”O dönemde Sanayi-i Nefise Mektebi'nde bile erkek model sıkıntısı olurken Mihri Hanım burada cesaretini bizlere gösterir. Arkeoloji müzesinden getirttiği Tors'larlada öğrencilere erkek model çalışma olanağı sunmuştur.

Şekil 2 : Mihri Müşfik – “Otoporte”



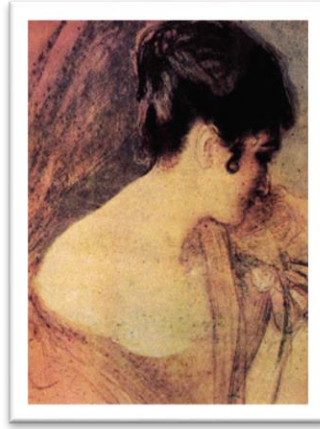
Kaynak: <https://indigodergisi.com> (Kargın,2016:54)

Malzeme ve Teknik : Tuval üzerine yağlıboya
Boyutlar : 71 x 61 cm
Bulunduğu Yer : Özel Koleksiyon (1918 Öncesi)

Eser Tahlili

Mihri Müşfik tuval üzerine yağlı boya tekniğini kullandığı eserinde, olgunluk çağlarını yansıtan oto portresidir. Mihri hanım hasır bir koltukta oturuyor, Türk kahvesini içerken resmettiği eseri, çağdaşlaşma sürecindeki almış olduğu Batı modelinin izlerini taşır. Işık resme göre sol taraftan gelir. Koltuğun koyu olmasına rağmen arkasına düşen figürün gölgesi buna karşıdır. Gerek kahve fincanında ve tabağında, gerekse sol yanında ışığın kümelendiği görülür.

Şekil 3 : Mihri Müşfik -Kız kardeşi Enise Hanım “Otoporte”



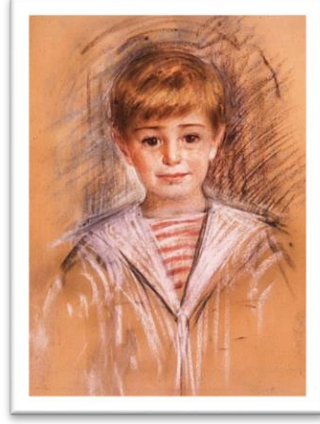
Kaynak: <https://indigodergisi.com> (Kargın,2016:54)

Malzeme ve Teknik : Tuval üzerine yağlıboya
Boyutlar : 65 x 50,5 cm
Bulunduğu Yer : İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (MSGSÜ)

Eser Tahlili

Mihri Müşfik tuval üzerine yağlı boya tekniği ile çalıştığı eserinde, oto portresinde ¼ ölçekle hafifçe yandan gösterilmiştir. Resim içerisinde sağ taraftan kullanılan ışık, omuzundan elbisesi düşmüş figürün, beyaz tenini ortaya çıkarmıştır.

Şekil 4 : “Demir Turgut Portresi”



Kaynak: <https://indigodergisi.com> (Kargın,2016:54)

Malzeme ve Teknik : Kâğıt üzerine pastel
Boyutlar : 61 x 47 cm
Bulunduğu Yer : İstanbul Resim Heykel Müzesi (MSGSÜ)

Eser Tahlili

Çağdaş hareketler ve biçim dengeleri Müşfik’in eserlerinde yerini her zaman alır. Önden (cephe)’den bakan 5-6 yaşlarındaki erkek çocuk portresi sevimli duruşuyla bizlere tebessüm eder. Saçları altın sarısına boyalı, kaşları ince kalem misali, beyaz yüzlü, gözleri dikkati kendisinde toplamak adına iri badem misali siyaha boyanmıştır.

Şekil 5 : “Fatih Sultan Mehmet Portresi”



Kaynak: <https://indigodergisi.com> (Kargın,2016:54)

Malzeme ve Teknik : Karton üzerine pastel
Boyutlar : 61 x 51,5 cm
Bulunduğu Yer : Özel Koleksiyon

Eser Tahlili

Mihri Müşfik Fatih Sultan Mehmet’i (profilinden) resmetmiştir. Başında beyaz renkte bir kavuk, üzerinde kıvılcımlı kahve bir kaftan bulunur. Mekân ise kaftanın renginde tamamlanmıştır. Anlamli ve derin bakışlara sahip, olsa da hüznü dolu bir ifade gözlerinde yüklüdür. Mihri eserini, saraydaki tablolara bakıp hayalden yapmış olduğu tahmin edilir.

Şekil 6 : “ Atatürk Portresi” (1922)



Kaynak: <https://indigodergisi.com> (Kargın,2016:54)

Malzeme ve Teknik : Bilinmiyor
Boyutlar : Bilinmiyor
Bulunduğu Yer : Bilinmiyor

Eser Tahlili

Mihri Müşfik'in malzemesini bilmediğimiz eserinde, yurt dışından döndükten sonra Atatürk'ü İzmir Zaferi'nin ardından, Gazi Mustafa Kemal'i müşir (mareşal) üniforması ile Karargâh çadırında, kendinden emin bir duruşla, bir elini beline, diğer sağ elini masanın üstüne koymuş elinde de bir belge niteliğinde kâğıt rulo tutarken 3 metre boyunda ayakta resmini yapmıştır. 1922 yılında Kurtuluş Savaşının ardından yapılan resimde, Mekânda yerde duran Türk halısı izleyiciyi mekâna taşımaktadır. Sanatçının arka planda resimlediği çadır, karargâhın kapısının açık olduğunu bizlere gösterir. Renkler kahverengi, turuncu ve kırmızı tonlarında çalışılarak resme sıcak bir izlenim verirken, Batılı resim kültürünün etkilerini Mihri Atatürk'ün figürünü ilk yapan sanatçı olarak ve zaferin coşkusunu vererek işlemiştir.

6.2 Nilgün Sarp'ın Müşfik Adına Sözleri

Mihri Müşfik'in sanat adına verdiği mücadeleleri İstanbul Kadın Ressamlar Derneği Başkanı, Nilgün Sarp Hanım'ı etkilemişti. Sarp, Mihri Rasim (Müşfik)'e sanat yaşamında haksızlık edildiğini, Cumhuriyet döneminde hasıraltı kaldığını düşünüyordu.19. yüzyılda tüm kısıtlamalara rağmen zincirlerini kırarak, Avrupa'ya eğitimini desteklemeye gidişi o dönem Osmanlı imparatorluğunda yapılması olanaksız bir durumdu. Sarp sözlerinde; “Mihri'nin Batı'nın kültüründen, sanatından, giyim ve hayat felsefelerinden etkilenmesini ve aynı bu doğrultuda emek harcayarak Cumhuriyete geçiş sürecimizde İnas Sanayi-i Nefise Mektebini (Kız sanat okulu)eğitimi için emek harcaması ve müdireliğini üstlenmesi, büyük bir fikirdir” der. Sarp sözlerinde; I. Dünya Savaşı sonrası sınavı kazanarak Avrupa'ya gönderilen sanatçılar vardı. “1914 Kuşağı” İbrahim Çallı ve arkadaşları yurda döndükten sonra Osman Hamdi Bey'in kurduğu Sanayi-i Nefise Mektebi'ni sürdürmeye devam ettiler. Mihri'de onlar gibi büyük mücadeleler atlatarak sanat eğitimini Avrupa'da tamamlamıştır.

7. Sonuç

Sultan II. Abdülhamid'in istibdat döneminde dünyaya gelen Mihri Hanım, ülkede batı hukuk ve ekonomi kurallarının yerleştirilmeye çalışıldığı, toplumun batı kültür ve yaşayışı doğrultusunda hızla değişim geçirdiği bir dönemde çocukluk ve ilk gençlik yıllarını yaşamıştır. Bu değişimin yoğun olarak hissedildiği bir çevrede büyüyen sanatçı, almış olduğu eğitim ve aile yapısı sayesinde ülkedeki aydın, batılı ve öncü kadın tiplerinden biri olmuştur. Mihri Hanım, 26 Şubat 1301(miladi 1886)' de Kadıköy bakla tarlası semtindeki babasına ait olan Rasim paşa konağında dünyaya gelmiştir. Saraya yakın, aristokrat bir yapıya sahip olan ailesinin batılı anlayışı sayesinde iyi bir eğitim alan Mihri Hanım, bir süre evde özel mürebbiyelerden edebiyat, müzik ve resim dersleri almış, daha sonra o yıllarda İstanbul'da saray ressamı unvanıyla bulunan İtalyan Ressam Fausto Zonaro'nun atölyesine devam ederek resim eğitimini geliştirmiştir. Avrupa'ya giderek resim eğitimi almak isteğinin o dönem için olumlu karşılanmayacağını düşünen Mihri Hanım, sahte bir Fransız pasaportuyla İtalya'ya giderek bir süre Vatikan'ın Fransız büyükelçisi Barrer Ailesi'nin evinde kalmıştır. Daha sonra Fransa'ya yerleşen sanatçı, Paris 52 bd. montparnasse'ta bir ev kiralamıştır.

Çallı kuşağı sanatçılarında görüldüğü üzere yurtdışına eğitim için öğrencilerin gönderilmesi gibi programlara yansıyan çağdaş yeniliklere açılma sürecinin köklü bir anlam kazanabilmesi cumhuriyetin ilan edilmesinden sonra gerçekleşmiştir. Türk halkının benimsemeye hazır olduğu devrimlerin uygulanmaya konabilmesi, saltanat ve hilafet kavramlarının bıraktığı izlerin silinmesine de bağlı bulunmaktaydı. Ayrıca toplumsal tabakaların üst ve aşağı gelir düzeyi arasındaki uyumsuzluğa da cumhuriyet dönemi son vermiştir. Mihri Hanım, güçlü ve karizmatik kişiliğiyle, giyim kuşamı ve görgüsüyle öğrencilerinin gözünde adeta efsaneleşen ve sevilen bir öğretmen olmuş; Çağdaş Türk sanatındaki birçok önemli kadın sanatçımızın yetişmesinde emek vermiştir. Bunlar; Nazlı Ecevit (Bülent Ecevit'in Annesi), Celile Hanım (Enver Paşa'nın kızı), Melek Celal Sofu, Vildan Gizer, Hale Asaf, Belkis Mustafa gibi ilk kadın ressamlarımızdır.

Bu dönemde İstanbul'da resim öğretmenliği yapmanın ayrıcalıklarını ve zorluklarını bir arada yaşamış olan Mihri Hanım, Roma, New York, Kanada ve Paris'te öğrenim görmüş kadın sanatçı ve aydın kimliğiyle ülkenin gelişmekte olan sanat ve kültür hayatına önemli katkılar sağlamış ve toplumun değişimine belirgin bir örnek olmuştur. Sanatçı eserlerinde genellikle yağlıboya ve pastel tekniğini tercih etmiştir. Suluboya tekniğinde yapılmış eserleri varsa da özellikle pastelde ustalaşmıştır.

Çağdaş Türk sanatının da hızlı bir gelişim gösterdiği II. Meşrutiyet döneminde, 1909'da Osmanlı ressamlar cemiyeti kurulmuş, 20 Ocak 1911'de ilk sanatçı birliği yayın organı olan "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi" yayınlanmaya başlamıştır. Mart 1911 ile Temmuz 1914 arasında sayısı yayınlanan gazetede sadece sanat konularına yer verilmiştir. "1914 Kuşağı", "Çallı Kuşağı" ya da empresyonist üslûpta çalışmaları sebebiyle "empresyonist kuşak" olarak da adlandırılan sanatçıların önde gelen isimleri arasında İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Namık İsmail ve Avni Lifiş sayılmaktadır. Osmanlı ressamlar cemiyeti adı altında etkinlikler düzenleyen sanatçılar, 1916 yılından itibaren her yılın Ağustos ayında Galatasaray Lisesinde sergi açmışlardır. 1916 yılından 1952'ye kadar düzenli olarak açılan bu sergiler "Galatasaray sergileri" olarak anılmış, empresyonist üslûpta yapılmış tek figür, benzetilmiş portre, çeşitli konulardaki açık hava ve nü eserlerin sergilenmesi, dönemin sanat ortamında büyük ses getirmiştir.

Çağdaş Türk sanatında önemli bir yere sahip olan Mihri Müşfik'in, yurt dışındaki eserlerinin de gün ışığına çıkartılmasıyla oluşturulacak toplu bir kişisel sergisi, sanatının daha iyi değerlendirilebilmesi ve yeni kuşaklara tanıtılabilmesi için son derece önemli olacaktır. Bütün hayatı sanatla geçen, bu uğurda tüm zorluklara katlanan sanatçı, yalnızlık ve yoksulluk içinde 1954 yılında New York'ta ölmüş ve New York kimsesizler mezarlığına gömülmüştür. Sanatçının ölümünden sonra Amerika'da yetiştirdiği öğrencileri araştırma yapmak üzere Türkiye'ye gelmiştir. Mihri Hanımın Türkiye'de 32, İtalya'da 36, Fransa'da 23 ve Amerika'da ise 60'ı aşkın eserinin bulunduğunu belirtilmektedir.

Kaynakça

- Aslan Y.G. (2011) "Ortaçağdan Günümüze Modernite: Doğuşu v Doğası", *Adıyaman Üniversitesi Sos. Bilm. End. Derg.* (Yıl: 4, Sayı: 7, s. 11-26).
- Başbuğ, F.(2009) "*1914 Çallı Kuşağı'nın Türk Resim Sanatı ve Eğitimine Etkisi.*" Doktora Tezi
- Beykal, C.(1983) "Yeni Kadın Ve İnas Sanayi-İ Nefise Mektebi", *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi.* 2/16, İstanbul Ekim (s.6-13).
- Çiğdem, A.(2012) "*Bir İmkân Olarak Modernite Weber ve Habermas*", Ankara. İletişim Yayınları.
- Duben, İ.(2007) *Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950.* İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.(S.176).
- Eroğlu, Ö.(2015) *Türkiye'de Resim Sanatı.* Tekhne Yayınları İstanbul, Mart.
- İskender, K.(1988) *Türk Resminin Dünü,Bugünü ve Geleceği.* Gergedan (Eylül s.19,3,28).
- Memiş, E.(2002) "*Kaynayan Kazan Ortadoğu*", Ankara: Çizgi.
- Tansuğ S. (1997) *Çallı İbrahim, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. Cilt.I,* Yapı Endüstri Merkezi Yayınlar.İstanbul,(s.378-379).
- Tansuğ, S. (1997) *Duran, Feyhaman. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. Cilt. I,* Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.(İstanbul, s.484).
- Tansuğ, S.(1999) *Çağdaş Türk Sanatı.* Remzi Kitapevi Remzi.Com.Tr Di Yayınları. İstanbul (Bask s.137-179 -181-255).

Savaşı Anlatan Kadın Muhabirler

Yavuz KÜÇÜKALKAN¹ ve Mehmet Baki DEMİREL²

¹Yalova Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, ykucukalkan@gmail.com, 0000-0003-3178-3602

²Yalova Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, m.mehmetbaki@gmail.com, 0000-0003-1184-3671

Özet

Gazeteciliğin en zor ve uzmanlık isteyen alanı olarak görülen savaş muhabirliği, ilk ortaya çıktığı Kırım Savaşı'ndan (1853-1856) bugüne siyaset, iş dünyası, ordu ve bürokrasi alanlarında olduğu gibi hep erkek egemenliğinde oldu. Savaşı yapanlar da erkekti, yazan ve anlatan da. Oysa Birinci Dünya Savaşı'ndan Kore Savaşı'na, Vietnam Savaşı'ndan Körfez Savaşı'na, Afganistan ve Irak Savaşı'ndan şu an devam eden Suriye iç savaşına kadar birçok savaş ve çatışma alanında kadın muhabirler de vardı. Onlar da erkek meslektaşları gibi dünyanın en tehlikeli bölgelerinde mesleklerini icra ederken silah ve bombaların hedefindeydi, ABD'li Marie Colvin gibi (Suriye-2012) bu uğurda canını veren de oldu. Erkek mesleği olarak görülen bu zorlu alanda çok az sayıda kadın muhabir sesini duyurabildi, başarı hikâyesini yazabildi. Bu çalışmada, medyada toplumsal cinsiyet bağlamında kadının yeri, savaş muhabirliğinin tarihsel dönüşümü ve kadın savaş muhabirlerinin hikâyeleri incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Gazetecilik, Savaş Muhabirliği, Toplumsal Cinsiyet

Women Correspondents Reporting War

Abstract

War correspondence, seen as the most difficult and specialized field of journalism, has always been men dominated from the Crimean War (1853-1856) when it first appeared to today like fields of politics, business, military and bureaucracy. It was men who waged war, and who wrote and reported. However, there were women reporters in many areas of war and conflict, from the First World War to the Korean War, from the Vietnam War to the Gulf War, from the Afghanistan and Iraq War to the current Syrian civil war. Like their men counterparts, they were targeted by guns and bombs while practicing their profession in the most dangerous parts of the world. Like Marie Colvin from the USA (Syria-2012), there were women who lost their lives for his cause. In this challenging field which is seen as a men profession, very few women reporters were able to make their voices heard and write their success story. In this study, the place of women in the context of gender in the media, the historical transformation of war correspondence and the stories of women war reporters are analyzed.

Key Words: Journalism, War Correspondence, Gender

Atıf için,

Küçükalkan, Y., Demirel, M.B. (2021). Savaşı Anlatan Kadın Muhabirler. *Namık Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksek Okulu Dergisi*, 3(2), 19-27.

1. Giriş

Türkiye'nin 9 Ekim 2019'da Suriye'deki Resulayn ve Tel Abyad bölgelerine başlattığı Barış Pınarı Operasyonu, bir anda Türk basını ve dünya medyasının ilgi odağı olmuştu. Sınır hattına kamp kuran medya, iki cephedeki operasyonu an be an canlı yayınlarla dünyaya duyurmuştu. Top atışları, silah sesleri, bölgede yükselen dumanlar, dakikalarca televizyon ekranlarından verilmişti. Sınıra kurulan doğal stüdyolarda bölgenin son halini gösteren haritalar üzerinden uzman konukların yorumlarına yer verilmiş, olası senaryolar detaylı bir şekilde anlatılmıştı. 'Son dakika' gelişmelerini izleyiciye aktarma görevi her zamanki gibi üzerinde 'PRESS' yazan çelik yekeleli muhabirlerindi. Çatışma alanlarına girip ölümle burun buruna gelerek savaşı anlatan gazeteciler, dünyanın her çatışma bölgesinde olduğu gibi sınırda da terör örgütü YPG'nin hedefindeydi. O dönem Kanal D ana haber spikeri olan Buket Aydın, gazetecilerin saldırıya uğradığı yere gidip 'Saldırsanız da buradayız' mesajı ile Twitter hesabından bir fotoğraf paylaştı. Başka bir karede ise elinde mikrofonu ile saldırılarda evi yıkılan bir mağdurla yan yanaydı. Aydın'ın paylaştığı makyajlı ve şık fotoğrafı, sosyal medyada günlerce eleştiri yağmuruna tutulmasına neden oldu. Saçı, makyajı ve çelik yekeleli şıklığı, defile ve moda çekimini andıran paylaşımları ile gündeme gelen Aydın'a karşı çıkan meslektaşları da oldu ona sahip çıkanlar da. En büyük destekçisi ise kendisi gibi sınıra giden Show ana haber spikeri Ece Üner'di. Ona karşı duranlar, Aydın'ın yaptığı paylaşımların gazeteciliğin etik kodları ile uyuşmadığını, özellikle terör mağdurlarının istismar edildiğini iddia etti. Hatta onu militarist gazetecilikle suçlayanlar da oldu.

Aydın üzerinden yapılan tartışmalar aslında ölüm riski olan ve gazeteciliğin en zor alanı olarak görülen savaş muhabirliğini gündeme getirdi. Belki de can alıcı soru şuydu: Savaş muhabirliği neden 'erkek mesleği' olarak görülmektedir? O fotoğrafı veren bir erkek gazeteci olsaydı aynı tepkiler verilir miydi? Medyada kadın temsilinin yetersizliği aşikâr. Her ne kadar ana haber bültenleri genellikle kadınlara emanet edilse de sektörün geneline bakıldığında kadınların uzmanlık isteyen diplomasi, savaş muhabirliği, ekonomi ve spor gibi alanlardan uzak tutulduğu görülmektedir. Medyada kadın istihdamı her geçen gün artmasına rağmen, Türkiye'de hala kurumsallaşamayan savaş muhabirliği erkek egemenliğindeki bir gazetecilik dalı olarak devam etmektedir. Savaş muhabirliğinin sistematik olarak ilk kez başladığı Kırım Savaşı'ndan (1854-56) bugüne çok az sayıda kadın bu alanda kendini ispatlayıp bir başarı hikâyesi yazabildi.

Bu çalışmada gazetecilikte ve gazeteciliğin de en zor alanı olan savaş muhabirliğinde cinsiyet eşitsizliği bağlamında savaşı anlatan kadın muhabirler incelenmektedir. Erkek egemen bir alan olarak dikkati çeken savaş muhabirliğinde kadınların da var olmaya çalıştığı, cepheden cepheye koşan kadın savaş muhabirlerin hikâyeleri anlatılarak onların erkek meslektaşlarına göre nasıl bir gazetecilik pratiği ortaya koydukları amaçlanmaktadır. Çalışmada ilk olarak gazeteciliğin meslek olarak nasıl tanımlandığı ve bu mesleğin en zor alanı olarak bilinen savaş muhabirliğinin tarihsel arka planı anlatılmaktadır. Bu arka planda yaşanan dönüşüm ve Türkiye'de bu gazetecilik pratiğinin neden kurumsallaşmadığı üzerinde durulmaktadır. Çalışmanın diğer bölümünde ise medyada kadın temsiline yer verilerek savaş muhabiri olarak gazetecilik yapmış isimlerin hikayeleri ve mesleğe dair değişik mecralarda dile getirdikleri düşünceleri irdelenmektedir.

2. Gazetecilik

İngilizce 'journalism' sözcüğünün karşılığı olan gazetecilik, kamuoyunu doğru, çok yönlü, çok boyutlu, hızlı, inanılır ve güvenilir bir şekilde bilgilendirme mesleğidir. (Toruk, 2008: 159) Tokgöz ise (2019: 124) gazeteciliği, "haber malzemesi sayılan enformasyonun toplanmasını, yazılmasını, düzenlenmesini ve dağıtılmasını içeren işlem" şeklinde tanımlamaktadır. Başka bir tanımı da Bülbül (1999: 33) yapmaktadır; "Gazetecilik, hedef kitleleri ilgilendiren, haberleri ve olayları, toplama, yazma ve bildirme işlevlerini yüklenen meslek dalıdır." Alemdar ve Uzun'a (2019:9) göre ise gazetecilik, "olan bitenle ilgili haberlerin sesli, görüntülü ya da basılı biçimde okuyucu/izleyiciye ulaştırılma işidir." Meslek olarak ortaya çıktığı 18. yüzyıldan bugüne gazetecilik, bu toplumsal işlevini sürdürmektedir. Ancak düne kadar gazetecilikte telgraf, telefon, faks, tren, uçak gibi ulaşım ve iletim imkânları kullanılırken bugün gazete ve gazetecilik dijital hale geldi. Gazeteciliğin temel ürünü olan haber ise daha hızlı üretilmekte ve tüketilmektedir. İnternet ile ortaya çıkan dijital gazetecilik, meslek mensuplarının bir taraftan işini kolaylaştırırken diğer taraftan onların hem iş yükünü artırdı hem de işsiz kalmalarına neden oldu.

Gazeteciler, yaptıkları işin ne olduğunu, nasıl bir faydası olduğunu, başka bir ifade ile 'gazetecilik ne içindir?' sorusuna cevap verirken genel itibariyle olaylar ve gelişmeler hakkında kamuoyunu bilgilendirdiklerini yani kamu yararına çalıştıklarını söylemektedir. Ancak herkesin 'gazetecilik yapma' iddiasında olmasını sağlayan yeni iletişim teknolojileri çağında, gazetecilik norm ve uygulamaları da değişmekte ve gazetecilik yeniden tanımlanmaktadır. Yeni bir iktisadi gazetecilik örgütlenmesinin yaratıldığı bu süreçte, gazeteciliğin tanımını sadece 'kamu yararına yapılan bir iş' olarak yapmak yeterli değildir (Kovach ve Rosenstiel, 2007:19). Hatta teknolojik gelişmelerin gazeteciliğin tanımını yok ettiğini, klasik gazeteciliğin miadını doldurduğunu ve artık herkesin gazetecilik yapabildiği ve her şeyin gazetecilik olduğunu iddia eden bir yaklaşım ortaya çıkmıştır.

Bazı akademisyen ve yazarlar, ilk gazetenin yayımlandığı 17. yüzyılı, gazeteciliğin başlangıcı olarak kabul etmektedir. Tokgöz, 'Avis Relation Oder Zeitung', 'Niuewe Tijdingen' ve 'Relation' isimli ilk gazetelerin Avrupa'nın değişik bölgelerinde 17. yüzyılın başında ortaya çıktığını ve bu tarihin de gazeteciliğin başlangıcı olarak kabul edilebileceğini yazmaktadır (Tokgöz, 2019: 63). 18. yüzyılda yaşanan iki önemli hadise, gazete ve gazeteciliğin gelişmesinde önemli bir role sahiptir. Bunlardan birincisi, 1775'te İngiliz yönetimine karşı ayaklanan Amerika'nın bağımsızlığa kavuşması, ikincisi ise 1789'da yaşanan Fransız devrimidir. Bu iki

önemli olaydan sonra ilk kez basının özgür olma fikri kabul görmüştür. Amerikan Bağımsızlık Savaşı ve Fransız İhtilali'nden sonra İngiltere'de başlayıp 19. yüzyılda bütün Avrupa'ya yayılan Sanayi Devrimi, dünyadaki ekonomik, sosyal ve siyasal yapılarını değiştirmiştir. Kömür ve buhara dayalı makinalaşma ile ulaşım ve iletişimde köklü dönüşümleri sağlayan Sanayi Devrimi, gazeteciliğin gelişimine de ciddi katkılar sunmuştur. Buharlı gemi ve lokomotiflerin ortaya çıktığı bu süreçte, önce telgraf (1838) ve daha sonra telefonun (1876) icadı ile gazetecilikte yeni bir dönem başlamıştır. 19. yüzyılda gazeteler artık kurumsal hale gelmiş ve gazetecilik bir mesleğe dönüşmüştür. 20. yüzyılda çeşitli kitle iletişim araçlarının ortaya çıkmasıyla gazetecilik müthiş bir dönüşüm yaşarken, yazılı basın, dergi, kitap giderek yaygınlaşmıştır. Kitle iletişim araçları bu çağa damgasını vurmuştur. Önce radyo, ardından televizyon gazeteleri tahtan indirse de gazeteler varlığını sürdürmüş, 1970'li yıllarda bilgisayarın, 1990'dan sonra ise internetin gazetecilikte kullanılmasıyla geleneksel gazetecilik değişmeye başlamış ve yeni bir gazetecilik anlayışı başlamıştır (Tokgöz, 2019: 65). Geleneksel gazetecilik güç kaybederken dijital gazetecilik her geçen gün etkisini artırmakta, özellikle YouTube, Twitter, Facebook gibi sosyal medya mecraları artık gazetecilik pratiklerinin gerçekleştirildiği birer platforma dönüşmektedir. Özellikle savaş ve çatışma bölgelerindeki video ve görseller sadece muhabirler tarafından değil bireyler tarafından da anında paylaşılarak bütün dünyaya iletilmektedir.

3. Gazeteciliğin En Zor Alanı: Savaş Muhabirliği

The Times muhabiri William Howard Russel, 1854'te Osmanlı İmparatorluğu ve Rusya arasında başlayan ve daha sonra İngiltere ve Fransa gibi devletlerin de katıldığı Kırım Savaşı'nı takip etmek için yola çıkarken kendisini savaş bakanlığının 'akrediteli Times muhabiri' olarak tanıtmıştı. Cephede 22 ay savaşı izleyen Russel, kurumuna ve İngiltere kamuoyuna gönderdiği haberlerle 'savaş muhabirliği' için ilk adımı attığını ve kendisinin de öncü bir isim olarak tarihte yer alacağını muhtemelen bilmiyordu. Aynı savaşta meslektaşı Roger Fenton, çektiği 300'den fazla fotoğrafla, tarihteki ilk foto muhabiri olarak anılacağından habersizdi. (Aydın, 2006: 2 Aktaran: Çetinkuş, 2017:335) Bu iki ismin Kırım Savaşı'nı anlatan fotoğraf ve haberleri, gazetecilikte yeni ve profesyonel bir alanın doğmasını ve bunun kavramsallaşmasını sağladı; Savaş muhabirliği.

19. yüzyılda sanayi devrimiyle ortaya çıkan teknolojik gelişmeler, iletişimde kullanılan telgrafın yayılması, fotoğraf makinasının icadıyla tarihi anların belgelendirilmesi, gazetecilik faaliyetlerini canlandırmış, bilginin dünyaya yayılmasını kolaylaştırmıştı. Kırım Savaşı tam da böyle can alıcı gelişmelerin yaşandığı bir dönemde patlak vermiş, uzun süren savaşta cephede nelerin yaşandığına dair duyulan merak, gazetelerin savaşın yaşandığı bölgeye muhabir göndermesi ile sonuçlandı. Bu yüzden Kırım savaşı, tarihte savaş muhabirliğinin sistematik olarak uygulandığı ilk savaş olarak kabul edilmektedir. (Devran&Özcan,2018:79) Gazeteciliğin en zor alanı olarak ortaya çıkan savaş muhabirliği, ölüm, yaralanma gibi hayati riskleri barındırıyordu. Ama savaşta nelerin olup bittiğini anlatan muhabirin popüler olmasını, dünyaca tanınmasını da sağlıyordu. Böylesi zorlu şartlarda görev yapan muhabirin mesleğini icra ederken objektiflik, etik davranma, gerçeği yazma gibi uyması gereken çok önemli standartları vardı. Bu standartlar, The Times'ın editörü John Delane tarafından o dönem belirlenmişti. (Çubukçu,2010:27) Gazeteciliğin etik kod ve standartları, günümüzün savaşları için de hala önemli bir tartışma konusu olarak durmaktadır. Zira savaş muhabirliği, her dönemde kendini dönüştürerek yeni pratik ve yöntemlerle karşımıza çıkmaktadır Akreditasyon, havuz sistemi, iliştilirilmiş gazetecilik gibi kavramlar bu tarihsel dönüşümün gazetecilikte ne denli yeni pratik ve sorunları ortaya çıkardığını göstermektedir.

İnsanlar hayata dair haberlerde olduğu gibi savaş ve çatışmalara ilişkin gelişmeleri de gazetecilerin kaleminden okumakta, foto muhabirleri ve kameramanların gözünden görmektedir. En basit ifadesi ile savaş, çatışma ve doğal afet bölgeleri gibi riskli alanlarda üzerinde 'PRESS' (Basın) yazılı çelik yeleği ve miğferi, fotoğraf makinesi, kamerası, mikrofonu ve ses kayıt cihazıyla telaşla koşuşturup çalıştığı kuruma haber, görüntü ve fotoğraf yetiştirme gayreti içinde olan gazetecidir savaş muhabiri. (Çetinkuş, 2017: 335) Oxford Dictionary tarafından ise "Gazete, televizyon ve radyo tarafından savaş ve çatışma ortamından direkt gözlem yaparak, kurumuna haber ulaştırmak için görevlendirilmiş gazeteci" olarak tanımlanmaktadır. Kısacası savaş muhabirliği, savaş alanı hakkında toplanan bilgilerin kamuoyuna iletilmesi için savaş esnasında icra edilen bütün gazetecilik gayretleri olarak bilinmektedir (Yalçınkaya, 2008:32).

4. Kırım Savaşından Suriye İç Savaşına Savaş Muhabirliğinin Tarihsel Dönüşümü

Her ne kadar savaş muhabirliği, bir uzmanlık alanı olarak Kırım Savaşı'nda görünür hale geldiyse de önceki savaşlarda da bu pratik kendini göstermiştir. 1846'daki Amerika-Meksika Savaşı'nda yerel özellik taşıyan muhabirler bu savaşı takip etti ama haberleri görsellikten yoksundu (Koçak, 2006:25). 8 yıl sonra gerçekleşen Kırım Savaşı ise gazetecilik pratikleri ve savaş muhabirliği açısından ilkleri barındırmıştı. Kırım Savaşı'nı farklı kurumlardan yaklaşık 30 gazeteci izledi. The Times adına savaşı haberleştiren William Howard Russell, ilk savaş muhabiri olarak ünlense de onun dışında İngiliz gazetelerinden 25 muhabir, Fransız resmi gazetesinden bir muhabir, Osmanlıdan ise Ceride-i Havadis'ten iki muhabir savaşı takip etmişti. Bu savaşta muhabirlerin ilk etkisi, savaşın olağan koşulları içerisinde yer alan sorunların ve yaşanan aksaklıkların halka duyurulması oldu. Ama hükümeti düşürecek kadar etkili bir güce dönüşeceği, Kırım Savaşı'nın ortalarına doğru anlaşılacaktı. O dönemde İngiltere'de basın özgürlüğünün ulaştığı seviye, medyanın savaşı sansüresüz bir şekilde kamuoyuna aktarmasını sağlamış, basın-ordu ilişkilerinde yeni bir ilişki düzenini doğurmuş, savaş propagandası ve psikolojik savaşa yeni bir boyut kazandırmıştı. Savaş alanında yaşanan aksaklık ve ihmallere yer veren İngiliz basını büyük bir güç haline gelmiş ve sonunda hükümetin düşmesine neden olmuştu (Aydın, 2012:7).

25 Şubat 1856'da, İngiltere'de, orduyla ilgili detayların basında yayınlanmasına genel bir yasak getirildi. Ancak sansürsüz yayınlanan haberlerin düşman tarafından da okunması sıkıntılı durumlar yaratabiliyordu. Bu yüzden İngiltere dışındaki bütün ülkeler muhabirlik işlevine ciddi kısıtlamalar getirmişti. Böylece gazetecilikte yeni ve riskli bir alan olarak doğan savaş muhabirliği daha dünya basınına yayılmadan sansürle tanışmıştı. İngiltere dışında Fransa, Amerika, Rusya gibi ülkelerde basın, savaş ile ilgili yayınlarında daha kontrollüydü. Tanzimat ve İslat Fermanı ile batılılaşmayı hedefleyen Osmanlı da ise basın yeni yeni gelişmeye başlıyordu. Bu şekilde getirilen kısıtlamalar sonucunda Kırım Savaşı, tarihte sansürsüz yayınlanan ilk ve son savaş oldu (Aydın, 2012:25). Bundan sonra hiçbir savaşta yaşananlar bu kadar serbestçe yazılamayacaktı. Savaş muhabirliği ve propaganda arasında sıkı bir bağ olduğu anlaşılmıştı ve bundan sonra her devlet bu propagandayı kendi adına yapmak için savaş muhabirlerini kullanmaya başladı. 19. yüzyılda İngiliz basını etrafında gelişen ve W. H. Russell ile anılan savaş muhabirliği, sonraki savaşlarda daha sistemli bir gazetecilik alanına dönüştü. Ernest Hemingway, Robert Capa, Peter Arnett, Kırım Savaşı'ndan İkinci Dünya Savaşı'na kadar gerçekleşen savaşlarda görev yapmış en çok bilinen savaş muhabirleri oldu.

Önce radyonun ardından televizyonun icadı gazetecilik alanında özellikle haberciliğe yeni bir boyut kazandırdı. Dergi ve gazetelerin yanı sıra radyo ve televizyonun da habercilikte kullanılması, kamuoyunu bilgilendirme amacı taşıyan basın ve medyanın elini güçlendirmekle kalmadı aynı zamanda sorumluluğunu artırdı, etik sorunlarla karşı karşıya kalmasına da neden oldu. Kırım Savaşı'nda hükümetin düşürülmesine neden olan basın, özellikle ordular için tam bir baş belası olarak görüldü. Bu yüzden kontrol altına alınmalıydı. Nitekim bu düşünce 1. Dünya Savaşı'nda kendini gösterdi. Basın tamamen sansürlendi ve devletlerin bir propaganda aracı olarak kullanıldı. Birçok koloniye sahip olan İngiltere'de Wellington House (Propaganda Ofisi) tarafından farklı dillerde 'propaganda gazetesi' basılıyordu. Bu gazetelerden biri de Londra'da basılıp geniş bir dağıtım ağına sahip olan Osmanlı yönetimindeki Arap halkını ondan koparmayı amaçlayan El-Hakika idi. Osmanlı'nın karşı propaganda gazetesi ise Musavver Çöl gazetesiydi. Amerika'da ise gazeteciler ülkeyi zor durumda bırakan haberlere imza atıklarında yaptırım ve cezalarla karşı karşıya kaldılar (Polat, 2014:143).

Keza 2. Dünya Savaşı'nda da propaganda aracı olarak gören anlayış devam etti. Özellikle halk üzerinde ciddi bir etki bırakan radyolar, tamamen bir propaganda aygıtıydı. Kitle iletişim araçlarının asker ve toplum üzerinde nasıl bir etki bıraktığına ilişkin ciddi araştırmaların yapıldığı bu süreçte, iki büyük gücün propaganda savaşları aynı zamanda radyo savaşlarına dönüştü. Bu kapsamda SSCB Moskova Radyosu üzerinden hareket ederken, ABD ise Amerika'nın Sesi, Özgürlük Radyosu ve Özgür Avrupa Radyosu aracılığıyla propaganda faaliyetlerini sürdürdü (Öztürk, 2017:170). İkinci dünya savaşından sonra başlayan soğuk savaş dönemi ve özellikle Amerika'nın Vietnam Savaşı, medya açısından sansürün kalktığı bir dönem oldu. Zira ABD Başkanı Johnson, kamuoyunun hükümet ve orduya güvenini artırmak, savaşın kazanılacağını halka aşlamak için medyayı savaşın önemli bir aktörü olarak kullandı (Devran&Özcan,2018:79). Ama bu strateji tutmadı, tam tersine toplumda savaş karşıtlığı giderek arttı ve 1973'te Amerika operasyonlarını bitirmek zorunda kaldı. Askeri bürokrasi savaşın kaybedilmesinde medyayı suçladı. Amerikan hükümeti buradan edinilen tecrübeyle sonraki dönemlerde operasyonlarında (Grenada 1983-Panama 1989) yeni bir yöntem baş vurdu. Havuz sistemi adı verilen uygulamayla yalnızca hükümetin akredite ettiği habercilerin belirlenen zamanlarda operasyon bölgelerine girişine izin verildi.

Savaş muhabirliğinin gazetecilik mesleği içinde önemli bir yer tutmaya başlaması, 1990'daki Körfez Krizi ve 1991'deki Körfez Savaşı'na denk gelmektedir. Savaşın ana sembolü ise CNN televizyonu oldu. Kanalın muhabiri Peter Arnett, Bağdat'taki El Reşit Oteli'nden bütün dünyaya savaş bir masal anlatır gibi aktardı. Savaş muhabirliği açısından akreditasyon sisteminin kullanıldığı Körfez Savaşı'nda, muhabirler için Dahran'da bir merkez kuruldu. Savaş cephesinden uzak tutulan gazeteciler bu merkezden kendilerine askeri kaynakların verdiği bilgiye göre kurumlarına haber geçti. Akreditasyon ve havuz sistemi, gazetecilikte ciddi eleştirilere neden oldu. Her iki sistemde de muhabirin haber kaynağının sadece asker olduğu, bunun da objektiflikten ve gerçekleri yazmaktan uzak, etikten yoksun bir habercilik anlayışına neden olduğuna dikkat çekildi. Böyle ciddi sorunları doğurmasına rağmen özellikle Vietnam ve Körfez savaşlarında gazetecilerin faaliyetleri halk lehindeyken hükümet ve asker karşıtı yayınların ağırlığı da olmuştu. Ordu, muhabirlerin çalışmasını engellemek ve onları muharebe alanlarına kontrollü bir şekilde sokmak için yeni arayışlara girdi. Bu arayış Amerika'nın Irak işgalinde (2003) kendinin gösterdi; İliştirilmiş gazetecilik. Peki, Kırım Savaşı'ndan bugüne savaş muhabirliğinde kullanılan akreditasyon, havuz sistemi ve ilştirilmiş gazetecilik yöntemleri neden eleştirilerin hedefi oldu? Bu yöntemler gazetecilik ve habercilik etik ve anlayışını nasıl etkiledi?

5. Dünden Bugüne Savaş Muhabirliğinde Kullanılan Yöntemler

Tarih sahnesine ilk çıktığında (Kırım Savaşı) sansürle tanışan, birinci ve ikinci dünya savaşlarında propaganda aracı olarak kullanılan daha sonra yaşanan Vietnam ve Körfez savaşlarında akreditasyon ve havuz sistemi ile cepheden uzak tutulan ardından Amerika'nın Irak işgalinde ilştirilmiş gazetecilikle ordulara eklenilen gazetecilik pratiği eleştirilerin hep odağında oldu. Bu yöntemlerden ilki **akreditasyon sistemidir**. Denklik anlamına gelen bu sisteme göre savaş veya çatışma bölgesinde asker-medya koordinasyonu sağlanır. Muhabirler çalıştıkları medya kuruluşu adına savaşan devletin yetkili birimine müracaat eder. Bu birim gazetecilere akredite olduklarını gösteren bir kartı dağıtır. Bu kartla muhabirler savaş ve çatışma alanlarında daha rahat çalışma imkânı bulur. Muhabir haber kaynağının karargâhında ya da merkezinde kalmaz. Dolayısıyla haber kaynağı ile mesafelidir. Vietnam Savaşı'nı 637 gazeteci akredite edilmişti (Karabağ, 2014:20). Bir diğer sistem olan **havuz sistemine** göre muhabir havuza dahil olur ve birlikte olduğu ordu tarafından kontrollü bir şekilde savaş bölgesinde dolaştırılır. Burada gazetecinin öncelikli haber kaynağı

birlikte olduğu askeri kaynaklardır. Sadece askeri bir bakış açısı ile haber üretimine neden olduğu için eleştirilen havuz sistemi ile Körfez Savaşı'nı yaklaşık 1600 muhabir izledi.

Her iki sisteme yönelik yapılan eleştiriler medya-ordu ilişkilerinde yeni bir arayışa neden oldu. Sonunda 2003'te Amerika'nın Irak'ı işgal etmesi ile yeni bir yöntem bulundu; **İliştirilmiş gazetecilik**. (embeded journalism) Bu yöntem, muhabirlerin, savaş alanında askeri birliklerle ilerlemesini ve ordunun belirlediği kural ve sınırlar içinde çalışmasını gerektiriyor. Muhabir ordunun belirlediği taahhütleri imzalar ve görevi sırasında bu kurallara uymadığı zaman ilişkisi kesilir (Karabağ, 2014:21). Nitekim Irak işgali sırasında Pentagon 20 sayfalık bir protokol hazırlayarak savaşı takip eden 600 gazeteciye bunu imzalattı. Protokol çok ağır maddeler içeriyordu ve haber üretimi tamamen Amerikalı komutanların inisiyatifine bırakılıyordu. Komutan istediği zaman habercilere ambargo uygulayabilir, güvenlik gerekçesi ile canlı yayınları kesebilirdi. Ölen Amerikalı askerlerin sayısını ve isimlerini vermek yasaktı. Askeri sansürle çok zor şartlarda çalışan gazeteciler, objektif ve etik kurullarla karşı karşıya kaldılar. Asker gazeteci de denilen iliştilmiş gazetecilik, tamamen Amerika ordusunun kontrolünde yapılıyordu. Güvenlik ve gizlilik gerekçesi ile gazetecilerin askeri birliğin kurallarına uymayı ve sansürü en baştan kabul etmeleri gazeteciliğin doğasına aykırıydı, şeffaflık ve gerçekleri aktarma gibi gazetecilik ahlakı ile uyumuyordu. Ayrıca savaş alanında iliştilmiş gazetecilik muhabirlerin can güvenliği için bir kalkan gibi görünse de Irak savaşında çok sayıda gazeteci hedef haline geldi, kimisi öldürüldü kimisi kaçırıldı. Bu yüzden bu yöntem de ciddi eleştirilerin hedefi oldu.

6. Türkiye'de Kurumsallaşamayan Savaş Muhabirliği

1954 Kırım Savaşı'na muhabir gönderen ilk yarı resmi gazete olan Ceride-i Havadis, bu alanda adım atan ilk gazete olarak görülmektedir. Batılılaşma hareketlerinin yaşandığı Osmanlı'da basın ve yayıncılık faaliyetleri çok yeniydi. Kırım Savaşı'ndan Birinci Dünya Savaşı'na kadar geçen sürede Osmanlı'nın bütün savaşları basında yer bulmuş, cephelerden gelen haberler Babiali'de sansürle de karşılaşmıştı (Çetinkuş, 2017:336). Her ne kadar savaş muhabirliği tanımına tam olarak denk düşmese de Kurtuluş Savaşı, basın için hayati bir sınav oldu. Bir milletin ölüm kalım mücadelesi olan bu savaşta, Anadolu'nun her yerinde İstanbul basınına savaşla ilgili haberler akıyordu. İstanbul ve Anadolu'da çıkan çok sayıda dergi ve gazete savaşın her ayrıntısını paylaşma gayretini gösteriyordu. Özellikle Milli Mücadele döneminde faaliyet gösteren muhalif basın organları, savaş sona erdikten sonra cezalandırılmışlardır. Milli Mücadeleden İkinci dünya savaşına kadar Türkiye'de basın kontrol altında olan bir alandı. Denge politikasının izlendiği bu süreçte, Türkiye'nin dış politikasına muhalefet eden basını kontrol etme yöntemlerinden biri de gazeteci mebuslar olmuştur (Çelik, 2018:315). Türkiye'nin Rusya'ya yakın bir dış politikası izlemesi gerektiğini savunan ve bunun için yayın yapan Tan Gazetesi 4 Aralık 1945'te kalabalık bir grup tarafından saldırıya uğradı, matbaası tahrip edildi. Ertesi gün çıkan gazeteler arasından Tan yoktu (Vural, 2008:393).

İkinci Dünya Savaşı'na katılmayan Türkiye, Kore Savaşı'na asker göndermiş, 1974'te ise Kıbrıs'a asker çıkarması yapmıştı. Bu savaşları takip eden ve yakın tarihe tanıklık eden önemli gazeteciler oldu. Ergin Konuksever, Gökşin Sipahioğlu, Semiha Es, Hikmet Feridun Es, Alaattin Berk, Faruk Fenik yakın tarihin önemli savaş muhabiri olarak görülmektedir. Yeni dönemde ise dünyanın değişik bölgelerinde savaşları takip eden Şerif Turgut, Mithat Bereket, Çoşkun Aral, Mete Çubukçu gibi isimler savaş muhabiri olarak zorlu coğrafyada çalıştı.

Bugün Türkiye'nin yakın komşuları başta olmak üzere özellikle Ortadoğu'da ciddi savaş ve çatışmalar yaşanmaktadır. Sadece Türkiye değil dünyanın önemli medya kuruluşları bu alanlara akın etmekte, uzmanlaşmış savaş muhabirlerini buralara göndermektedir. Ancak Türk basını açısından bakıldığında uzmanlık isteyen savaş muhabirliğinin hala kurumsallaşmadığı görülmektedir. Reuters, Associated Press gibi köklü haber ajansları, CNN, BBC gibi etkili TV kanalları savaş muhabirlerine silah, mayınlı araziye temizleme, ilkyardım, bombalama anında nelerin yapılabileceği gibi konularda eğitim vermektedir. ABD ve İngiltere'de medya kuruluşları bu eğitimi almayanları kesinlikle savaş bölgesine göndermemektedir. Oysa Türkiye'de Suriye iç savaşının başladığı 2011'e kadar böyle bir eğitimi veren hiç bir kurum yoktu. Türkiye'deki haber ajansları, TV kanalları ve gazeteler tamamen gönüllülük esasına göre savaş alanlarına muhabir göndermektedir (Yenerer, 2001:15). Anadolu Ajansı (AA) 2012 yılında Türkiye'deki bu açığı giderecek ve savaş muhabirliğinin kurumsallaşmasına katkı sağlayacak önemli bir çalışma başlattı. Her yıl düzenli olarak gerçekleştirilen Savaş Muhabirliği Sertifika Programı, AA ve Polis Akademisi'nin iş birliği ile organize edilmektedir. Programa Türk Silahlı Kuvvetleri, Afet ve Acil Durum Yönetimi Başkanlığı eğitimci kadrosu ile destek vermektedir. 12 gün süren program 80 saati pratik olmak üzere toplam 112 saat olarak uygulanmaktadır. Programda habercilikten kişisel güvenliğe, savaş hukukundan ilkyarıma, ileri sürüş tekniklerinden suda hayatta kalmaya, kimyasal ve biyolojik saldırılardan olağanüstü durumlarda medya yönetimine kadar 26 ayrı ders verilmektedir. Eğitimler yerli ve yabancı basın mensuplarına açık olup dersler uzman akademisyen, güvenlik güçleri ve deneyimli haberciler tarafından verilmektedir (Çetinkuş, 2018:341).

Şüphesiz bu tür kurs ve eğitimlerin varlığı Türkiye'de savaş muhabirliğinin kurumsallaşmasına ciddi faydası olacaktır. Peki, batıda bu alan çok daha erken dönemlerde kurumsallaşırken Türkiye'de neden savaş muhabirliği gerekli desteği görmedi, uzmanlık isteyen bir alan olarak kurumsallaşamadı? Birçok savaş ve çatışma bölgesine giden Mete Çubukçu, savaş gazeteciliğinin uzmanlaşmamasının sebebini şöyle açıklamaktadır (2010):

“Savaş muhabirliği kendi başına bir uzmanlık alanıdır. Bakın mesela Batı'ya, gazetelerde kanallarda hep aynı insanları görürüz sıcak bölgelerde. Yani bu alanda adam yetiştirilir, bizde yok bu... Türkiye'de üç-dört kişiyle sınırlı bu alan ki Türkiye

tamamen kriz ve savaşların olduğu bir coğrafyada bulunuyor. Bu eksiklik bizzat medya yapısından kaynaklanıyor. Sıcak bölgeye gidenlerin çelik yelek, kask ve gerekli malzemesi mutlaka olacak. Bunlarsız olmaz. Batı'da sözleşmede "görevde görev kıyafeti giyilecek" diye yazar."

AA muhabiri olarak Azerbaycan, Somali, Bosna Hersek ve Irak savaşlarını takip eden, savaş muhabirleri için bir el kitabı hazırlayan Ali Koçak ise kurumsallaşamama nedenini kendi hikâyesini anlatarak açıklamaktadır:

"Ben de dahil olmak üzere bir çok arkadaşımız daha gerekli muhabirlik donanımına sahip olmadan eline iyi kötü bir fotoğraf makinası tutuşturularak en büyük medya kuruluşları tarafından yüksek riskli çalışma alanlarına gönderilmişiz. SSK sigortası dahi olmayan kadrosuz arkadaşlarımızın çatışma bölgelerine gönderildikleri bütün basın camiası tarafından bilinen bir gerçektir. Ben de ilk yurt dışı görevim olan Kuzey Irak'a gönderildiğimde ne yazık ki kadrosuz ve sigorta güvencesi olmayan ucuz bir işgücü olarak değerlendirilmişim." (Koçak, 2000: 2).

Koçak'ın dediği gibi Türkiye'de savaş muhabirliğine sadece 'ucuz işgücü' olarak bakıldı. Oysa yüksek riskli bölgelerde çalışan gazetecileri normal gündelik yaşamda karşılaşabileceği asla düşünülmeyen mayınlanmış arazi, örgütsüz silahlı grupların saldırıları, soygun, arabaya konulan bombalar, esir düşme, iki ateş arasında kalma gibi riskler beklemektedir. Nitekim bugüne kadar savaş alanlarında çok sayıda gazeteci öldürüldü. Suriye İnsan Hakları Ağı'nın hazırladığı rapora (2019) göre Suriye iç savaşının başladığı 2011'den 2018'e kadar bu ülkede 682 medya çalışanı öldürüldü.(<https://www.bik.gov.tr/suriyede-682-medya-calisan-olduruldu/>). Hiçbir haber gazetecinin hayatından daha önemli değildir. Savaş muhabirliği ucuz yoldan meşhur olma yolu olmadığı gibi gazetecilik mesleğinin en fazla özveri gerektiren ve en fazla bilgi ve deneyime sahip olunması gereken bir dalıdır.

7. Medyanın 'Ötekileştirdiği' Toplumsal Cinsiyet Olarak Savaşı Anlatan Kadınlar

Türkiye'nin 9 Ekim 2019'da Suriye'deki Resulayn ve Tel Abyad bölgelerine başlattığı Barış Pınarı Operasyonu, gazeteciler için önemli bir sınav oldu. Çok sayıda yerli ve yabancı basın mensubu sınır hattından operasyonu izledi. TV kanalları sınıra kurdukları stüdyolarla operasyonunun her anını uzman konukların eşliğinde canlı yayınlarla dünyaya duyurdu. Her çatışma bölgesinde olduğu gibi burada da gazeteciler saldırıların hedefi oldu. Ama asıl tartışma Kanal D ana haber spikeri Buket Aydın'ın gazetecilerin saldırıya uğradığı yere gidip 'Saldırısanız da buradayız' mesajı ile Twitter hesabından paylaştığı şık ve makyajlı fotoğrafı ile başladı. Birçok siyasetçi ve gazeteci, Aydın'ın defileye gider gibi görüntü paylaşmasının meslek etiği ile uyuşmadığını iddia etti. Bazı kadın meslektaşları ise ona sahip çıktı. Buket Aydın üzerinden yapılan tartışmalar, aslında ölüm riski olan ve gazeteciliğin en zor alanı olarak görülen savaş muhabirliğini gündeme getirdi. Belki de can alıcı soru şuydu: Savaş muhabirliği neden 'erkek mesleği' olarak görülüyor? Kadın bu zorlu görevi yapamaz mı? Toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin yaşandığı bir alanda bir kadın hem iyi bir anne, hem iyi bir eş ve hem de iyi bir savaş muhabiri olamaz mı?

Cinsiyet kavramı, kadın ya da erkek olmanın biyolojik yönünü ifade etmektedir. Toplumsal cinsiyet ise sosyo-kültürel bir olgudur. Yani toplumun kadın ve erkeğe atfettiği, biçtiği rol, model, davranış ve kalıplardır (Saygılıgil, 2016:8). Toplumsal cinsiyet kavramı, kadın ve erkek arasındaki kültürel, ekonomik, politik ve davranışsal farklılıklara vurgu yapmaktadır ve toplumun görmek istediği kadın ve erkek kalıplarını içermektedir. Bu normlar arasında, kadın ve erkek rolleri, kadın ve erkeğin kendini sunum şekli; konuşması, davranış kalıpları ve giyim kuşam gibi birçok kodları bulunmaktadır. Bu kalıp ve kodlamalar toplumdan topluma farklılık göstermektedir (Yüksel, 1999 Akt. Özsoy, 2016:87). Toplumsal cinsiyet yaklaşımına göre, erkek ve kadın olmak, salt doğuştan gelen bir özellik değil; toplum tarafından oluşturulan bir kimliktir. Bedeni kadın ve erkek cinsiyetiyle kodlayan ve üreten toplum, bedeni biçimlendirmekte, denetlemekte ve yeniden üretmektedir. Toplumsal cinsiyet eşitsizliği anlayışına göre erkekler ve kadınlar, toplum içinde sadece farklı olarak değil aynı zamanda eşitsiz olarak da konumlandırılırlar. Kadınlar, maddi kaynaklar, toplumsal statü, iktidar ve kendini gerçekleştirme fırsatlarını kendileriyle aynı toplumsal konumdaki erkeklerden daha az elde ederler. Bu eşitsizlik, kadınlar ile erkekler arasında herhangi bir anlamı biyolojik ya da kişilikle ilgili farklılıktan değil, toplumun örgütlenmesinden kaynaklanır (Özsoy,2016:89).

Toplumun kadın ve erkeğe biçtiği roller, birçok alanda cinsiyet eşitsizliğine neden olmaktadır. Eğitim, siyaset, ekonomi, iş hayatı, diplomasi, spor ve medya bu alanlardan önemli olanlarını oluşturmaktadır. Özellikle medya alanında kadın istihdamı oldukça yetersizdir. Kadınların medyada bir egemenlik alanı oluşturmaları, görünmez engellere takılmaktadır. Gazetecilik mesleğinin kendine özgü koşulları, çalışma saatlerinin belirsizliği ve çalışanlar arasındaki rekabetin diğer alanlardan daha gözle görülür düzeyde farklı olması, kadınların bu alanda ilerlemesinin önünde ciddi engeller oluşturmuştur. Pek çok basın kuruluşu kadın gazetecilerin doğum yapmayacaklarına ya da doğum nedeniyle bir iş güvencesi istemeyeceklerine ilişkin yazılı olmayan sözleşmeler istemektedir. Kadın çalışanlar bu yüzden ya evliliği ve çocuk sahibi olmayı ertelemekte ya da evlenmemeyi seçmektedir. Türkiye'de kadın gazetecilerin evlilik ve aile sorumluluklarını mesleki kariyerleri için ciddi bir engel olarak gördükleri söylenebilir. Kadınların meslekte yaşadığı zorluklardan bir tanesi de mesleğin içinde barındırdığı gece mesaisini de içeren düzensiz çalışma koşullarıdır. Bazı ülkelerde gece çalışacak olan gazetecilerin izin alması veya gece çalışacak gazeteciye eşlik edecek erkek gazeteci uygulaması getirilmiştir. Japonya'da gece çalışması kadın gazeteciler için uzun bir dönem yasaklanmıştır (Timisi, 1996: 22-24 Akt Özsoy:2016:93).

Medyada kadınların en çok uzak tutulduğu alanların başında spor, ekonomi, diploması ve savaş muhabirliği gelmektedir. Savaş muhabirliğinin bir kavram olarak ortaya çıktığı Kırım Savaşı'nı izleyen yaklaşık 30 muhabir erkekti. Cepheye savaşan ordular erkeklerden oluşuyordu, o savaşları anlatanlar da erkek muhabirlerdi, İmparatorluk, krallık, monarşilerle yönetilen ve savaşlarla geçen bir dönemde kadının görünürlüğünden de söz edilemezdi. Fransız ihtilali ile tartışılmaya açılan insan hakları, özgürlük, eşitlik gibi kavramlar erkek egemen toplumlarda ciddi bir değişim ve dönüşümün de habercisiydi. Dünyanın her tarafından birçok haktan yoksun bırakılan kadınlar, örgütleniyor, eşitlik talebinde bulunuyor ve erkeklerin yaptığı her işi yapmaya talip oluyordu. Eve hapsedilen kadın toplumsal cinsiyet çalışma ve tartışmaları ile siyaset, eğitim, sağlık, medya, sosyal ve kültürel alanlarda yavaş yavaş görünür olmaya başladı. Bu alanlardan biri de gazetecilikti.

Gazeteciliğin zorlu bir alanı olan savaş muhabirliğine talip olmaları için kadınların uzunca bir süre beklmeleri gerekiyordu. Kırım Savaşı'ndan (1853) 100 yıl sonra yaşanan İkinci Dünya Savaşı'nın resmi olarak başladığını bir kadın muhabir duyurdu. 2017'de hayatını kaybeden İngiliz savaş muhabiri Clare Hollingworth, milyonlarca insanın ölümüne neden İkinci Dünya Savaşı'nı nasıl duyurduğunu şu ifadelerle anlatmıştı: "Varşova'daki elçiliği arayarak sekreter Robin Henkey'e 'Savaş başladı' dedim. Bana 'Saçmalık! Müzakereler devam ediyor' dedi. Ben de 'duymuyor musun' diyerek telefonu dışarı tuttum ve Alman tanklarının Polonya'ya girişinin seslerine dinlettim." 2. Dünya Savaşı'nın akışını değiştiren Normandiya Çıkarması'nı haber yapabilmek için bir geminin tuvaletine sığınarak hemşire kılığında Amerikalı askerlerle birlikte kıyıya çıkan tek gazeteci yine bir kadındı; Marta Gellhorn.(Özpehlivan, <http://www.5harfliler.com/kadin-savas-muhabirlerinden-hayat-dersleri/>)

Savaş alanlarında artık kadınlar da gazeteci olarak görünmeye başlamıştı. Aslında ilk kadın savaş muhabiri Birinci Dünya Savaşı'nda kayıtlara geçmişti. Osmanlı arşivlerinde Çanakkale Savaşları'nı araştıran 18 Mart Üniversitesi Öğretim Üyesi Ahmet Esenkaya, Bulgar gazeteci Wanda Zembruska'nın Çanakkale cephesinde görev yapan tek kadın muhabir olduğunu belirtmektedir. Savaşı toplamda 50 muhabir takip eder. 19 Ağustos 1915'te Gelibolu'ya ulaşan Zembruska, 13 gün kaldığı savaş alanında çalıştığı Utro gazetesi için toplam 5 haber göndermiştir. Daha sonra yazdığı "Muhabirimiz Çanakkale'den Bildiriyor" kitabı Prof. Dr. Hüseyin Mevsim tarafından Türkçeye çevrildi. (Malat,2019, <https://hekimcebakis.org/kultur-sanat/yanigin-yeri-mimozalari-1-kadin-savas-muhabirleri/>) İlk kadın muhabirleri anlatırken Semiha Es'i unutmamak gerekir. Es, 1950 yılında gittiği Kore'de savaşı fotoğraf makinesiyle görüntüleyen hem Türkiye'nin hem de dünyanın ilk kadın savaş foto muhabiri olarak tarihe geçti. Es, üç yıl Kore'de beş yıl da Vietnam'da kalarak bu ülkelerde savaşlarla ilgili gelişmeleri dünyaya duyurdu. Oysa o tarihe kadar çok sayıda erkek muhabir dünyanın en önemli savaşlarına tanıklık etmiş, savaş tecrübelerini kitaplaştırmış ve popüler hale gelmişti. Örneğin Kırım Savaşı'nı takip eden 30 muhabirden 22'si savaş ile ilgili kitap yazmıştı. Medyadaki bu cinsiyet eşitsizliğinin en önemli nedeni basının ortaya çıktığı ilk günden bugüne erkek egemenliğinde olmasıydı. Gazetecilik, tıpkı siyaset, güvenlik güçleri ve ordu gibi 'erkek mesleği' olarak görüldü.

Günümüzde medyada kadın temsiline giderek arttığı söylenebilir ancak kadınlar medya kurumlarında daha alt düzey görevlerde istihdam edilmektedir. Medya patronlarının erkek olması, yönetim kademesinin genellikle erkeklerden oluşması, medyanın ürettiği haberlerde kadından bir özne olarak bahsedilmemesi ve 'ev kadını, eşine sadık, iyi anne' rolleri ile sunulması, erkeklerin ise 'sert, yiğit, cesur, başarılı, namuslu' gibi etiketlerle sunulması, aslında medyanın toplumsal cinsiyet eşitsizliğini yeniden üretip bize sunduğunu göstermektedir. Böyle bir işlevi gören medyada elbette ki kadınların temsili de yetersiz olacaktır. Nitekim 2009'da 108 ülkede 1281 gazete, televizyon ve radyo istasyonunu inceleyen Global Media Monitoring Project'e (GMMP) göre kadın muhabirlerin haberlerinin oranı 2000'de %27 iken 2009'da %37'ye yükselmiş. Televizyonda haberlerin %52'si, radyoda ise % 45'i kadınlar tarafından sunulmaktadır (Şener, Çavuşoğlu, Irklı, 2016:180). Gerçekten de bugün Türkiye'deki ulusal TV kanallarına bakıldığında çoğunun ana haber spikerinin kadın olduğu görülecektir. Kadını 'ekran önünde' kullanan medya patronları, sahip oldukları medya şirketinin yönetim ve idaresini kadınlara emanet etmede çekinmektedir.

Türkiye'de gazetecilik mesleğinde kadın ve erkek istihdamını karşılaştıran Tahaoğlu, gazetelerin künyelerinin %19'unun kadın % 81'inin erkeklerden oluştuğuna, kadınların medya sektöründe yönetici pozisyonunda yer almadığına dikkat çekmektedir. Gazete ve TV kanallarında kadın muhabirlerin azınlıkta olduğu ya da hiç olmadığı alanların başında spor, ekonomi, diploması muhabirliği gelmektedir. (Tahaoğlu, 2014, <http://m.bianet.org/bianet/medya/154466-medyanin-kunyesi-kac-kadin-kac-erkek>).

Köker gazetecilik mesleğinin doğuştan eşitsizlikle başladığını vurgulamaktadır: "Üç yüzyıldan beri kendilerine kapalı tutulan, kuralları ve mesleki değerleri kadınsız zamanlarda oluşturulmuş gazetelerin kadın sayfalarında çalışmakla işe başlayan kadınların daha çok eğitim sağlık ve kültür sayfalarında görevlendirildikleri saptanmış. Radyo ve televizyonların haber odalarında çalışmaktan ziyade, sohbet programları yapıp sunan kadınların, mesleki özerkliklerini çok önemsemedikleri, düzeltme ve uyarılara açık oldukları, ağır iş yükü altında kaldıkları, da belirlenmiş. Eskiden olduğu gibi şimdi de politika, ekonomi, spor yazarlığı ve program yapımcılığı gibi uzmanlık alanları kadınların daha az sayılarla çalıştığı alanlar olarak işaretlenmektedir." (Köker, 2012: 124 Akt. Şener, Çavuşoğlu, Irklı, 2016:180).

Bu alanlarda her ne kadar sayıları az olsa da son 100 yıldır savaşı anlatan kadınların başarı hikâyeleri oldukça dikkat çekicidir. Erkek meslektaşları gibi savaş alanlarında çok başarılı iş çıkarmalarına rağmen, bu görevi yapmak için hep 'eksik ve yetersiz' olarak görülmektedir. Oysa onlar da çatışma bölgelerinde bir bombanın ya da keskin nişancının hedefindeydiler. Bu uğurda Amerikalı savaş muhabiri Marie Colvin (2012) gibi canını veren de oldu. Bütün bu riskler yetmiyormuş gibi bir de 'Bir anne olarak bu mesleği nasıl yapıyorsunuz?', 'Neden daha sakin bir iş yapmıyorsunuz?' gibi can sıkıcı sorularla da karşı karşıya kalmaktadırlar.

Colvin'in hikâyesi aslında savaş muhabirliğini tercih eden kadınların ortak hikâyesidir. ABD'li savaş muhabiri Colvin, İngiliz The Sunday Times adına 21. yüzyılın önemli savaş ve iç çatışmalarını izledi. Bosna savaşından, Afrika'daki soykırımlara, Irak ve Afganistan'dan Arap ve Suriye'ye kadar birçok iç savaş ve çatışma bölgesinde bulundu. Sri Lanka iç savaşı (2001) sırasında bir gözünü kaybetti. Buna rağmen mesleğine devam etti. Peki, buna değer miydi? O da bu soruyu kendine sormuştu. Cevabı ise şöyleydi: "Yaralandığımda bir gazete 'Marie Colvin bu sefer fazla mı ileri gitti?' şeklinde bir manşet atmıştı. Şimdi ki cevabım da o zamanki ile aynı: Hepsine değerdi!" 2012'de Suriye iç savaşını takip ederken Humus'ta bombalı bir saldırıda hayatını kaybetti Colvin. Ardından yaşadıkları 'A Private War' ismiyle beyazperdeye taşındı. 20 yıl boyunca onunla birlikte çalışan meslektaş Janine di Giovanni, film vizyona girdikten sonra kaleme aldığı makalesinde kadın savaş muhabirlerinin cinsel taciz dâhil karşılaştıkları sıkıntıları şöyle anlatmaktadır:

İkimiz de az üyeli özel bir kulübün, "kadın savaş muhabirleri" kulübünün üyesiydik. Yolculuğumuz zorluydu ve bu da sıradan bir özel hayatı imkânsız kılıyordu. A Private War" birçok konuyu yeniden gündeme getiriyor: ağır alkol kullanımı, kasvetli depresyonlar ve yürümeyen kırık dökük ilişkiler; art arda aylarca yolda olmanın yalnızlığı. Film bunları cazip gösteriyor -elbette asla öyle değil. Ton balığı konservesine talim etmek, aynı kirli giysiyi haftalarca giymek, doğru dürüst duş alamamak, işin standartları arasında. Vurulup yaralanmak -Colvin 2001 yılında Sri Lanka'da bir gözünü kaybetmişti- gerçekliğimizdi. Filmin eksigi, işimizin bir parçası haline gelmiş cinsel tacizler. Geçen yıl #MeToo (Ben de) hareketi ortaya çıktığında, "Cidden mi?" diye düşündüğümü hatırlıyorum. Biz yıllarca bununla baş etmeye çalıştık. Ama kendi aramızdayken hariç, hiç şikâyet etmedik. Şikâyet etseydik, başımıza geleceklerin sorumluluğunu baştan kendimiz almış olarak girdiğimiz beyler kulübünden atılabilirdik. Başımızı eğip çalıştık. Bizler erkeklerin yaptığı işi yapıp, erkeklerle eşit muamele göreceğini sanan ikinci kuşak feministlerdik. Ama gerçekler tamamen farklıydı: Aynı işi yapıp çok daha az ücret almaya alıştık. Özel hayatımız konusunda kaba bir çifte standartla da karşılaşıyorduk. <https://medyascope.tv/2018/11/04/marie-colvini-hatirlamak-kadin-savas-muhabirleri-ve-ben-de-metoo-hareketi/> ışın Elçin

Silaha, savaşa, kana, acıya ve ölüme tanık olan kadın savaş muhabirleri, bazen sadece kadın kimliklerinden dolayı saldırılara maruz kalmaktadırlar. Arap Baharı'nın yaşandığı Mısır'da sokaktaki çatışmaları takip eden ABD'li savaş muhabiri Lara Logan'ın başına gelenler, bunun ne ilk örneği ne de son. Ortadoğu'daki birçok savaşı takip eden CBS muhabiri Logan, kalabalıklar arasında kalınca hem cinsel tacize uğradı hem de dövüldü. Kimileri kadın muhabirlerin o riskli bölgelere bilerek gittiğini iddia etti, kimileri ise ona destek oldu. Bosna, Kosova, Irak gibi bölgelerde yaşanan savaşları takip eden Şeref Turgut, birçok kez saldırılara maruz kaldığını ancak yine de erkek mesleği olarak görülen savaş muhabirliğine kadınların daha fazla ilgi göstermesi gerektiğine dikkat çekmektedir:

"Kadınlar, fiziksel saldırıların olduğu savaş bölgelerinde rahatsız edilebiliyor. Kadın olduğum için çok sayıda sözlü saldırıya maruz kaldım. Kosova'daki paramiliter örgütler, bana 'Savaş başlayınca önce tecavüz edip sonra öldüreceğiz,' derlerdi. Defalarca dipçiklendim. Priştine'de toplu gösterinin olduğu yerde içlerine çektiler beni. Dövülürken, kaldığım otelin görevlileri tarafından kurtarıldım. Kırmızı bereliler denilen paramiliter bir grup vardı. Kapımı tıkatıp, telsizleri çalıştırıp rahatsız ederlerdi. Tecavüze uğramaktan gerçekten çok korkmuştum. Kafama çok silah dayandı. Yedi-sekiz savaş bölgesinde çalıştım, yine olsa yine giderim. Çeçenistan'a gittim, pantolon giyip sokakta sigara içen tek kadındım. Meğerse kadınların gelenek olarak pantolon giymesi yasakmış. Her şeye karşın kadınların bu işlere daha fazla gitmesinden yanayım çünkü kadınların gözüyle savaşın farklı yönlerini görebilirsiniz." (Eser, https://www.sabah.com.tr/pazar/2011/02/20/savas_bolgesinde_kadin_olmak).

8. Sonuç

Çanakkale Savaşı'nı takip eden 50 muhabirden biri kadındı. İkinci Dünya Savaşı'nı resmi olarak başladığını duyuran, Kore Savaşı'nı fotoğraflayan isim de kadın muhabirlerdi. Savaş Muhabirliğinin gazeteciliğin bir uzmanlık alanı olarak ilk ortaya çıktığı Kırım Savaşı'ndan günümüzdeki Suriye iç savaşına kadar, çok az sayıda kadın muhabirin varlığı söz konusu oldu. Erkek mesleği olarak görülen, cinsiyetçi bir anlayışın hâkim olduğu, her türlü zorluk ve hayati risklerin olduğu, kurallarını erkeklerin koyduğu böylesi zorlu bir gazetecilik pratiğini uygulamak, şüphesiz kadınlar için büyük engelleri içermektedir. Mesai mefhumunun olmadığı, gece gündüz çalışmanın gerektiği, zorlu çalışma koşulları, savaş, çatışma alanlarında ölüm riskleri barındıran bu meslekte kısa bir zaman içinde kadınların eşit bir şekilde temsil edileceğini beklemek çok iyimser bir yaklaşım olacaktır. Zira bazen sadece kadın kimliklerinden dolayı özellikle çatışma bölgelerinde taciz ve tecavüze maruz kalan kadın muhabirlerin varlığı, bu alanın tehlikesini de gözler önüne sermektedir. Özel hayat, çocuk, aile ve eş gibi faktörler de düşünüldüğünde savaş muhabirliğinin kadınlar için ne derece zorlu bir alan olduğu aşıkardır. Ama bu engellere rağmen çok az sayıda kadın gönüllü olarak bu alanda mesleğini icra ederek, savaş muhabirliğindeki varlıklarını sürdürmektedir. Zira medyada kadın istihdamının en az olduğu alanların başında savaş muhabirliği gelmektedir. Bu alanda kadınlara yeterli bir şekilde yer verilmesi için öncelikle medya yöneticilerinin kadın muhabirlere bu alanı açması, onları desteklemesi gerekmektedir. Yani erkek egemen medya yapısının değiştirilmesi, kadın odaklı habercilik anlayışının geliştirilmesi önemli bir adım olacaktır. Medya organlarının cinsiyetçi ve ayrımcı politikalar yerine eşitliğe dayanan bir istihdam ve yayın politikası geliştirmeleri önemli bir konu olarak önümüzde durmaktadır. İkinci olarak da savaş muhabirliğinin kurumsallaşması, uzmanlık isteyen bir alan olarak bunu tercih eden kadınların eğitimden geçirilmesi gerekmektedir. En son Suriye iç savaşında görüldüğü gibi birçok medya kuruluşu, hiçbir tecrübesi olmayan muhabirleri savaş alanına göndererek büyük bir risk aldı. Oysa savaş, çatışma ya da operasyonları takip edecek muhabirlerin ciddi bir eğitimden geçirilmesi hayati bir önem arz etmektedir.

Kaynakça

- Aydın, D. (2012). *Avrupalı Savaş Muhabirlerinin Eserlerinde Kırım Savaşı*. Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Tarih Anabilim Dalı. Ankara.
- Bülbül, A.R. (1999). *Genel Gazetecilik Bilgileri*. Ankara: Nobel Yayınları
- Çelik, A. (2018). *İkinci Dünya Savaşı'nda Hükümet-Basın İlişkileri ve Gazeteci Mebuslar*. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 28, Sayı 2, Sayfa 315-331
- Çetinkuş, H. (2017). *Türkiye'de Savaş Muhabirliği*. TRT Akademi, Cilt:2 Sayı:3 Tarih: Ocak
- Çubukçu, F.M. (2010). *Türkiye'de Bir Uzmanlık Alanı Olarak Savaş Muhabirliği: Irak Savaşı Örneği*. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, TV ve Sinema Anabilim Dalı. İstanbul.
- Devran, Y. ve Özcan Ö.F. (2018). *Suriye Savaşı'nın Habercilik Pratiklerine Etkisi: İliştirilmiş Gazeteciliğe Karşı Aracılı Gazetecilik*. Global Media Journal TR Edition, s. 9 (17)
- Elçin, I. (2018) *Marie Colvin'i hatırlamak: Kadın Savaş Muhabirleri ve Ben de (MeeToo) Hareketi*. <https://medyascope.tv/2018/11/04/marie-colvini-hatirlamak-kadin-savas-muhabirleri-ve-ben-de-metoo-hareketi/> ışın Elçin
- Eser, B. (2011). *Savaş Bölgesinde Kadın Olmak*. https://www.sabah.com.tr/pazar/2011/02/20/savas_bolgesinde_kadin_olmak
- Karabağ, M. (2014). *Savaş Muhabirliği: Suriye İç Çatışması Örneği*. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Radyo Televizyon Bilim Dalı. İstanbul.
- Koçak, A. (2000). *Savaşta Gazetecilik Yaşamak*. Gün yayıncılık.
- Koçak, A. (2006). *Türkiye'de Savaş Muhabirlerinin Çalışma Ortamları*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Radyo Sinema Televizyon AnaBilim Dalı. Ankara.
- Kovach, B. ve Rosenstiel, T. (2007). *Gazeteciliğin Esasları*. (Çev: Serdar Göktaş). Ankara: ODTÜ Yayıncılık
- Malat, G. (2019). *Yangın Yeri Mimosaları: Kadın Savaş Muhabirleri*. <https://hekimcebakis.org/kultur-sanat/yangin-yeri-mimosalari-1-kadin-savas-muhabirleri/>
- Özpehlivan, S. (2016). *Kadın Savaş Muhabirlerinden Hayat Dersleri*. <http://www.5harfliler.com/kadin-savas-muhabirlerinden-hayat-dersleri/>
- Özsoy, S. (2016). *Gazeteci Adayların Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Spor Medyasına Bakışı*. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Yı:2016, Sayı:26 Sayfa:85-102
- Öztürk, G. (2017). *Bir Propaganda Aracı Olarak Radyo*. Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi (AKAR). Cilt 2, Sayı 3, 157-174
- Polat, G. (2013). *I. Dünya Savaşında İngiliz ve Türk Propaganda Gazetelerinin Etkinliği Üzerine Bir Değerlendirme (el-Hakika ve Musavver Çöl)*. ATCOSS Toplantı Bildirisi, 2-3 Mayıs 2013
- Saygılıgil, F.(2016). *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*. Dipnot Yayınevi.
- Şener, G. Çavuşoğlu, Ç. Irklı, H.İ. (2016). *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*. (Hazırlayan: Feryal Saygılıgil). Dipnot Yayınevi, 2016, S:179
- Suriye İnsan Hakları Ağı Raporu (2019). (<https://www.bik.gov.tr/suriyede-682-medya-calisan-oludurdu/>).
- Tokgöz, O. (2019). *Temel Gazetecilik*. Ankara: İmge Kitapevi
- Toruk, İ. (2008). *Gutenberg'den Dijital Çağa Gazetecilik*. İstanbul: L-T LiteraTürk
- Vural, M.K. (2008). *2.Dünya Savaşı Türkiye'sinde Bir Muhalefet Örneği Olarak Tan Gazetesi*. ÇTTAD VII/16-17, s 381-395
- Yalçınkaya, H. (2008). *Savaşlarda asker-Medya İlişkilerinin Geldiği Son Aşama: ilştirilmiş Gazetecilik*. Uluslararası İlişkiler Dergisi Cilt 5, Sayı 19 (Güz 2008), s. 29-56.
- Yenerer, V. (2001). *Ateş Ortasında, Bir Savaş Muhabiri Anlatıyor*. Ümit Yayıncılık.

Eleştirel Feminist Film Kuramı Bağlamında Pandemi Dönemi Türk Sineması Dili*

Hatice Gül YALÇIN¹

¹Yalova Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, hgulyalcin@gmail.com, 0000-0002-9199-6303

Özet

İletişim ile sanat arasındaki bağlayıcı özellik olan diyalektik ile anlamlandırma girişimi, sinema perdesinde söz hakkı tanınan temsiller yoluyla, seyirci ile film arasında sürdürülebilirlikte. Çünkü sinema sanatı, ayrımcılık ve dolayısıyla şiddet içermeyen bir toplumsal dilin tesisinde kitle iletişiminin önemli bir payandasıdır. Bilindiği gibi, Sokrates'ten günümüze değin birlikte anlam üretebilmenin yolu karşılıklı diyalogdan geçtiğine göre; Sokrates'in ve daha pek çok araştırmacının ve kuramcının da aktardığı üzere "Kendini bilmenin" bir diğer yolu da anlamaktan geçmektedir. Dolayısıyla perdeden seyirciye seslenen sinemadaki temsiller vasıtasıyla, kimi zaman izleyenlerin kendi seslerini bulabilmesi ya da bir diğerinin sesini duyabilmesine olanak tanınmaktadır. Temsillerin çeşitliliği ise sinema yapımlarının tekelin sermayesiyle çevrilmesinin önlenmesi ve bağımsız yapımların çoğalmasına olanak tanıyan koşulların yaratılması ile mümkündür. Bu sebeple, tüketim kültürü ile üretim kültürünün karmaşık sınırlarının en doğru şekilde belirlenmesi gereklidir. Kitle iletişimi, kitle tüketiminin bir dişlisi olmak yerine, birlikte anlam üretebilmenin bir aracı olmalıdır. Buna göre, bugün tekelin söylemi yerine bağımsız bir Türk Sineması söylemi oluşturabilmek için, toplumsal dili medyadaki temsillerin belirlediği bilinciyle hareket etmek gerekmektedir.

Anahtar Kelimeler: Mekân, Diyalektik, Psikanaliz, Temsil, Toplumsal Cinsiyet

The Language of Turkish Cinema during Pandemic Era in the Context of Critical Feminist Film Theory

Abstract

Approach of explaining by dialectic which is the relevant characteristic between communication and art, can be progressed between audience and film by recognised represents of cinema screen. Because art of cinema is the supporter of mass communication out of discrimination and violence. As is known, from Socrates until today, the way of generating sense is making conversation with each other. So understanding with each other is associated with knowing oneself as denoted by Socrates and other important intellectuals. Consequently, represents of cinema from silver screen to audience allow that audience can find own voice and one another voice sometimes. Variety of represents is possible to create conditions to allow increase in independent productions and is also possible by preventing cinema productions that is handled with the fund of monopolistics. Therefore, the border between consumption culture and production culture should be defined well; mass communication should be a device of generating sense with mass consumption instead of being a gear of mass consumption. According to this, today, to create an independent Turkish cinema instead of monopolistic one, we should act by the conscious of people in media is effective on defining social language.

Key Words: Space, Dialectic, Psychoanalysis, Representation, Gender

Atf için,

Yalçın, H.G. (2021). Eleştirel Feminist Film Kuramı Bağlamında Pandemi Dönemi Türk Sineması Dili. *Namık Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksek Okulu Dergisi*, 3(2), 28-37.

* Eleştirel Feminist Film Kuramı Bağlamında Pandemi Dönemi Türk Sineması Dili başlıklı çalışma "İletişim ve Sanat: Türk Sineması Dili" konulu Yüksek Lisans tezinden üretilmiştir.

1. Giriş

Türk Sineması olgusu, bir kültürel bellek aktarım alanı olduğu gibi toplumsal bilinçdışının mekânı olarak da addedilmektedir. Dolayısıyla Türkiye’de gösterilen filmlerdeki kadın temsillerinin niteliği, toplumsal bilinçdışının örüntülerini oluşturmaktadır. Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşundan sonra kadın haklarının gözetilmesi ile sinemada kadın temsiline verilen önemin eşzamanlı oluşu tesadüf olmamakla birlikte, zaman içerisinde temsil hakkının da hukukun ayrılmaz bir parçası olduğunun bilinci açığa çıkmıştır. Bu doğrultuda, Türk Sineması dili, Türk halkının eşit temsil hakkı esası ile nitelik kazanmaktadır. Alışveriş merkezlerine sabitlenen sinema salonları aracılığıyla gösterilen filmlerin dağıtımının niteliği ise Türk Sineması dilinin ürettiği söylemlere örnek olmuştur. Ancak Pandemi dönemi sonrası sinema salonlarının devre dışı kalması, alternatif mecra olarak var olmaya devam eden çevrimiçi film gösterimlerine dikkat kesmiştir. Uluslararası Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali temsil çeşitliliği açısından incelenmeye değer bir nitelik göstermiş olduğundan, toplumsal bilinçdışının dilde beliren yansımalarını vurgulamak açısından, eleştirel feminist film yaklaşımı ile film çözümlemesine imkân tanımıştır.

1.1 İletişim ve Sanat

İnsanlık için iletişim doğuran yapıtaşı düşüncesidir, bu nedenle işaretler dizisi ve simgelerden teşekkül diller icat edilmiştir. Türkiye Cumhuriyeti Devleti Anayasası’nın ikinci kısım, ikinci bölüm yirmi beşinci maddesine göre:

“Herkes, düşünce ve kanaat hürriyetine sahiptir. Her ne sebep ve amaçla olursa olsun kimse, düşünce ve kanaatlerini açıklamaya zorlanamaz; düşünce ve kanaatleri sebebiyle kınanamaz ve suçlanamaz” (<https://www.anayasa.gov.tr/tr/mevzuat/anayasa/>, 17.04.2021). Kanun hükmü ile korunan temel hak “düşünce ve kanaat hürriyeti” kişinin iletişim ihtiyacını ifade etmektedir. İletişimin ilk adımı düşünce ve kanaatlerin açıklanmasıdır. İletişimin ikinci adımı ise düşünce diyalektiği geliştirmek yani toplumsal bazda, karşılıklı diyalogların kurulması ile düşüncelerin açıklanmasıdır. Felsefe disiplini, düşünceyi nasıl işlemek gerektiği ile ilgili kavramsal bakış açıları geliştirir. Timuçin’in kavramsal sorgulamaları kendisiyle diyalog kurması, konuşması şeklindedir; bir kişinin kendi kendine diyalog kurması kadar iki kişinin kurduğu iletişimde monolog yapmaları da olağandır, ancak tarafların monologda ısrarcı olmaları, ortaklaşa gerçekleşen bir düşünce akışına imkân tanımaz ve iletişim edimini de sekteye uğratar. “Ahlaksızlık Üzerine Kendimle Konuşmalar” kitabının önsözüne göre, tartışma ahlaki düşünceyi işleme ve diyalog kurmanın önkoşulu olmaktadır:

Diyalog yapmak düşünce üretmenin en güçlü, en etkili, en tutarlı, en sağlam biçimidir. Diyalogda önemli olan birinin öbürünü bastırması değil, insanların birlikte fikir üretmeleridir. Benim doğrularımı doğrulayacak ve yanlışlarımı bana gösterecek birileri olmadığı zaman ben kendimi yalıtılmış bir varlık olarak görürüm. Sokrates’i simgeleştiren şey onun garip ölümü değil, felsefeye getirdiği tartışma alışkanlığıdır. Ayrıca Sokrates’in ölümü kötü kullanılan bir demokrasinin yani diyalogdan uzak bir dünyanın insan için ne kadar yıkıcı ve ne kadar bozucu olduğunu göstermek açısından önemlidir. İnsanoğlu demokrasiyi idam kararları alabilmenin en güvenli yolu diye icat etmedi. Demokrasi öncelikle ahlakıdır. Demokrasi öncelikle bir tartışma ahlakıdır. İnsanlar demokrasiyi bir diyalog düzeni değil de bir oylama anlayışı olarak gördükleri sürece, birçok kişi birkaç oyla pek güzel ölüme götürülebilir. Öte yandan Platon’un diyaloglarında Sokrates’in kesin bir doğruya ulaşmama konusundaki titizliğini gözden uzak tutmamak gerekir (Timuçin, 2006: 6,7).

İletişim ve sanat kavramlarının irdelenmesi, aralarındaki ilişkinin araştırılması; düşüncenin evrimiyle sınırları geçirenleşen disiplinler arası eylem ve bütüncül yaklaşımlarla olanaklıdır. Hukuk, felsefe, sosyoloji, psikoloji, ekonomi, antropoloji ve arkeoloji bilimlerinin disipline ettiği bakış açılarının diyalektiği ile kavramları araştırmak ve sorgulamak, fikirlerin genişlemesini sağlamaktadır.

Düşünme eylemi, iletişim kadar sanat için de koşut bir süreçtir. Sanat olgusunun kavramsal çerçevesinin insanın varoluşundaki ayırt ediciliği, sanatın insanı duygu ve düşünce dünyası ile tanımaya yönelmesidir. Sanatçının kendinden yola çıkarak insanı tanımlamaya girişmesi, us ile esin aracılığı ile gerçekleşmektedir. Bir yapıtın oluşturulmasında, gereksinilen malzeme ve araçların kullanımı us yetkinliği ile değerlendirilirken, yansıtılan duygu ise esinle elde edilmektedir. “Düşünmeyi bilenlerin, görmeyi bilenlerin işidir sanat, yaratma açısından da izleme açısından da” (Timuçin, 2006: 186). Bu bağlamda değerlendirildiğinde sanat, “Kendimizle başkaları arasında bir birlik arayışının alanıdır” (Timuçin, 2006: 10).

İletişim sanatlarının varlık nedeninin kişiler veya toplumlar arası birlik kurmak olduğu varsayıldığına göre, iletişim sanatları olarak isimlendirilen kitle iletişim araçlarının incelenmesi ile toplumdaki iletişimsel kopuklukları saptamak da mümkün olmaktadır. Birlik kurmaya aracılık etmesi beklenen iletişim araçlarının, eylemden uzak kalındığında yıkım aracı olarak konumlandırılması da muhtemeldir. Düşünceler yerini bombalara bırakmışsa, birinin öbürünün yaşam alanını bombalaması, tartışma ahlakını barındırmayan, diyalogu öteleyen ısrarcı bir monologdur. Var oluşun her anında süren iletişimin yanı sıra insanlığın yaşadığı bu türden iletişimsel kopukluklar, diyalektik ile bağlarını koparmış düşünceler evrenindeki bir marazdan kaynaklanır: Eşdeğer atfedilmeyen kimi yaşamlar üzerinde hâkimiyet kurulabilir algısı, tarihin tekrerrür eden marazıdır, varoluşa yönelik değer ayrımı gözetken bir tutum olarak ayrımcılığa neden olur. Bu nedenle ayrımcılığa mahal tanımayan bir olma hali için diyalektik özdeşliğin ne şekilde kurulduğuna dikkat edilmelidir. Ayrılıkların ayrışma yaratmaması açısından, özdeşliklerin farkları eriten bir monolog gibi değil, farklara rağmen ortak bir dil geliştirmeyi amaçlayan diyalog ile kurulması gereklidir. O halde iletişim araçlarının

çeşitlenmesiyle gerçekleştirilen kitle iletişimi faaliyetleri, birlikte anlam üretebilmenin bir gereksinimi olarak konumlandırıldığı takdirde diyalektik iletişime hizmet etmiş olmaktadır. Aksi takdirde iletişim araçları da en az bombalar kadar yıkıcı olabilmektedir.

1.2 Türk Sineması

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu önderi Mustafa Kemal Atatürk'e göre "Türk" olmanın anlamı şudur:

"Bir kültürden olan insanlardan mürekkep topluluğa millet dersek milletin en kısa tanımını yapmış oluruz" (Atatürk, 2014:13). "Türk, Rum, Ermeni, Yahudi, Kürt hep kardeşiz, hepimiz Türkiye'de yaşadığımızı göre Türk'üz. Çelebi, çorbacı, efendi ortak sözcüklerimizdir. Zevklerimiz çok benzer" (Atatürk, 2014:45). O halde Türk Sineması, Türkiye'de yaşayanların ortak kültür birikimi ile oluştuğu varsayılan bir sinemadır.

1.2.1 Mekân Dili

Mekân ile sinema ilişkisi iki nedenle önemlidir. Zaman-mekân düzlemindeki mekân, anlatının yapı taşı oluşturulmaktadır. Ayrıca, filmin seyirci tarafından görüldüğü sinema mekânı, kültürel belleğin önemli bir parçasıdır. "Mekân da canlıdır; toplumsal olarak üretilir ve kendisi de anlam ve değer üretir. Bu yönüyle mekân, üzerinde hatıraları taşır, hafıza ile iç içedir" (Salman, 2015: 221-222). Bellek ile iç içe olan mekân hatırlamanın ve unutmamanın mekânıdır.

Bugün Türkiye'de sinema salonları, alışveriş merkezlerinden ayrı düşünülemez bir hale gelmiştir. Sinemaların alışveriş merkezlerinin içerisinde konumlandırılmasının, kitle iletişimine ne gibi etkileri olduğu günümüzün sorgulanma ihtiyacı hissedilen sorunsallarından biri konuma gelmiştir. İlgili sorunsal, mekânın iletişimsel işlevi üzerinden okumak mümkündür.

"İlk perakende satış mağazaları (Fransızcası, "büyük" veya "geniş" mağazalar anlamında grands magasins) XIX. yüzyılın sonunda, Fransa'da ortaya çıkmıştır" (Crowley ve Heyer, 2010:256). Sinemaların alışveriş merkezlerine bağlı işletilmesinin yanı sıra, bu merkezlerin zincir mağazaların şubeleri şeklinde türemeleri, geleneksel mağazacılığın kitle iletişimi anlayışına da ket vurmuştur. Özellikle pazarlık kültürünün yaygın olduğu bir coğrafyada, değişmez ücretli ürünlerin satışa sunulması kişilerarası iletişim olasılığını azaltan bir etmen olarak addedilmektedir.

Kentsel dönüşüm sonucu, ufku gözlemlenemediği bir örnek şehirlerde, bir örnek alışveriş merkezlerinin içerisinde, ışık yayan diyot (led) lambalarından müteşekkil tabelalarla çevrili koridorların arasında konumlandırılan sinema salonlarının, hipnotik kitlesel tüketimle iç içe olduğu görülmektedir. Böylece, "hepimiz, içerisinde yalnızca kendi duygu, istek ve arzularımızın gerçeklik sahibi olduğu kendi öznel deneyimimize sıkışıp kalırız." Diyalektik iletişimden uzak görünen bu deneyim birlik kurmayı güçleştirir. "Gerçekliği görmemizi ve ortak bir sağduyu geliştirebilmemizi sadece, insan dünyasına farklı açılardan bakanlarla aynı dünyayı paylaşma deneyimi sağlar diyen Arendt'e göre, "aksi takdirde çoğulluk ya da perspektif çeşitlilik ortadan kalktığında gerçeklik de yitirilir" (Yazıcı, 2018:61). Tek tip algı üzerine çoğunluk yapılandırılmışsa, fikirler genişleyemez çünkü çoğulcu bakış açılarının birlikte akıl yürütmeleri kısıtlanmıştır.

"Rekabet Kurulu, Türkiye'deki büyük çaplı alışveriş merkezlerinde yer alan sinemaların çoğunluğunun AFM ve Mars firmalarından birine ait olduğunu, bunun karşısında her iki grubun rakiplerinin ise genel olarak Alışveriş Merkezlerinin dışındaki müstakil bölgelerde hizmet verdiğini tespit etmiştir" (Kalkan, 2013:13).

2001 yılında "sinema gösterimi alanında faaliyete başlayan MARS markası, 2011 yılında AFM Uluslararası Film Prodüksiyon Ticaret ve Sanayi A.Ş.'yi bünyesine katmış ve 2016 yılında hisseleri Güney Koreli CJ CGV şirketine devredilmiştir" (Güven ve Songör, 2020:88).

Bu bağlamda, "MARS ve CJET'in markalarının, CJ GROUP tarafından kontrol edildiği ve teşebbüslerin tek teşebbüs olarak değerlendirilebileceği sonucuna varılmıştır" (Güven ve Songör, 2020:91).

Boxoffice Türkiye yıllık toplam seyirci ve toplam hasılat verilerine göre, 2015–2020 yılları arasında, pazarda tek oluşturdukları yönünde bir söylemin mevcut olduğunu ifade etmek mümkündür.

1.2.2 Çözümleme Dili

"Sinemada cümle yapısı vardır, sözcük değil. Örneğin bir tabanca görüntüsü "tabanca" demek değil, "işte bir tabanca" demektir" (Vincenti'den aktaran İri, 2009: 18-19). Sinema perdesine yansıyan bu cümleler; kamera, ışık, alan derinliği, çerçeve gibi teknik sinematografik bileşenler ile tesis edilmektedir. Film, izleyiciye bir bakış açısı sunarak iletişimi başlatır. Film ile izleyici arasındaki iletişimin vasfı, film çözümleme yöntemleri ile okunabilmektedir.

1.2.2.1 Psikanalitik Yaklaşım Feminist Yaklaşım

19. yüzyılın sonunda Jean Martin Charcot isimli bir nörolog, biyolojik gerekçeleri bulunmayan hastalıkların teşhisinde, hipnoz yöntemine başvurur. Örneğin yürüyemediğini söyleyen bir kişi hipnozun etkisindeyken yürüyebilmektedir, o halde bedensel bir bozukluk olmadığına göre ruhsal bir bozukluk vardır: "İsteri" olarak isimlendirilen bu sorun Yunanca rahim anlamına gelen

“hystera” kelimesinden türetilmiştir. “Histeriyi rahim merkezli bir hastalık olarak tanımlayan ilk hekim antik zamanların filozof – hekimi Hippokratés’tir” (Çoban, 2020:15). Ruhsal çözümleme anlamına gelen “psikanaliz” araştırmaları, Sigmund Freud’un bilinç dışını tanımlamasıyla şekillenir. Freud çağdaşları, isteriyi halen kadınlara has bir delilik/hastalık olarak görürler, ilk araştırmalar kadınlar üzerinde denenmiştir.

Psikanalizin tanımladığı “bilinç” Freud’un deyişiyle ego, toplumun yapılanmasına bağlı olarak, özne tarafından toplumun aynasında kurulmaktadır. “Siyasal çalkantılar ve ekonomik belirsizliklerle dolu dönemlerde” topluluğun “en yüce değerleri ve ilkeleri” olarak atfedilen normları sorgulayan kişilerin “cadı” oldukları gerekçesiyle yakılmaları, isterinin yayılmasını önlemek için alınan bir önlem olmuştur. (Berktaş, 2018:227) Orta Çağ döneminin Amerika ve Avrupa’ında kamusal isteri salgınına dönüşen cadı avcılığı, özneler arası isterinin yayılma ihtimalinin göstergesidir.

Özneler arası diyalektik ise Jacques Lacan’ın ayna evresi tanımlaması ile açıklanmış ve aynı tanımla eleştirel film çözümleme yöntemi olarak kuramlaştırılmıştır. “Fransız sinema kuramcısı Jean-Louis Baudry ilk kez 1970 yılında Fransız sinema dergisi Cinéthique’de yayınlanan, 1974-1975 Kış döneminde de Film Quarterly’de İngilizce’ye çevrilen makalesinde ayna metaforunu önermektedir” (Türkoğlu, 2011:147). Sinema izleyicisinin, filmin metni ile kurduğu özdeşlik ilişkisi, psikanalitik yorumlamaya göre egonun belirlediği ayna dönemine atfen kurulur.

Ayna evresindeki çocuğun, dış dünyanın ya da mekânın görüntüsü anlamına gelen “imago” içerisinde en güçlü gördüğü insanın bütün olağanüstülüklerini kendine atfetmesi gibi seyircinin de sinema perdesinde görüp duydukları ile özdeşim içerisinde olması imgeseli temsil eder, arzu diyalektiğine katılır ve öteki gibi olmak, eylemek ister. Başka bir deyişle, ötekinin nesnesi haline gelen ego, motor kopyalama sürecinde ortak dile katılarak toplumsal dilin söylemi içerisinde özdeşleşir ve simgesel alana dâhil olur.

Lacan, Freud’un görüşlerinin aktarıcısı olduğunu, Freud’un görüşlerinin çarpıtıldığını iddia etmiştir. Erich Fromm ise Freud’un açıkladığı, çocuğun toplumsal dile katılım sürecini örneklendirdiği “Oidipus kompleksi” tanımının, Oidipus mitinin çarpıtılmış anlamı olduğunu iddia etmektedir. Fromm sembol dilini çözümlediği, “Rüyalar, Masallar, Mitler” kitabında Oidipus mitinin aslında ataerkil ile anaerkil arasındaki çatışmayı anlattığını, Freud’un Oidipus kompleksi tanımına göre oğlan çocuğunun, anneye duyduğu arzudan dolayı babayı cezalandırma dürtüsü olduğu sonucuna varmasının, mitin bütünlüğüyle örtüşmediğini iddia etmektedir. Fromm, Oidipus mitinin anlam bütünlüğünün ortaya çıkması açısından “Kral Oidipus, Oidipus Kolonos’ta ve Antigone” isimli üç tragediyi birlikte açıklar. Ayrıca “yorumun merkezine cinsellik yerine insanlar arası ilişkilerde çok önemli bir öğe olan “otorite” kavramını koyarken, mitlerin yazılı bir belge haline getirilirken, eski toplum düzenini ve düşünce biçimini gösteren hatıraların nasıl da değiştirilip çarpıtıldığını” örnekler (Fromm, 2017:190).

“Irigaray, ataerkil kültürün izlerini yansıtan Freud ve Lacan çizgisindeki psikanalitik yaklaşımın olumsuz ve gerilimli bir ilişki çerçevesinde kurguladığı anne-kız temsiline karşılık, Demeter ile Persephone mitini örnek gösterir. Toprak Ana Demeter’in kızı Persephone, Hades tarafından yer altına kaçırılınca, Demeter kahrolur ve kuraklık olur; doğada verimliliğin sürmesi ve hayatın çiçeklenmesi, anne-kızın kavuşmasına bağlıdır” (Direk, 2017, İTÜ Radyosu). Irigaray’ın kurumuş doğa olarak tasvir ettiği eril egemen politik düzeni çiçeklendirmenin yolu, toplumsal dile katılımın sadece eril olan ile özdeşleşmenin, eril özelliğin ürettiği dilin söylemi ile sınırlı kalmamasıdır.

“Eleştirel feminist film kuramı ise psikanalizin yapısal bileşenlerinin cinsiyetler arası ilişkilerdeki yansımalarına odaklanmaktadır. Bu amaçla Laura Mulvey, 1973’te “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” başlıklı bir makale yazar ve 1975’te Screen Dergisi’nde yayınlanır. Bu makalenin niyeti, “film tarihinde şimdiye dek en yüksek noktayı temsil eden egonun tatmini ve güçlendirilmesi olgusuna saldırmak” ve alternatif bir dil oluşturulmasına vesile olmaktır (Mulvey, 2019:202).

Bilincin oluşum aşaması olan imgesel gerçekliğe bağlı egoların yapılandığı ayna evresi, seyircinin bakışının hazı duyumsadığı ilk andır. Sinema salonundaki seyircinin egosu, perdede gördüğü kahramanla özdeşleşerek yeniden kurulmaktadır. Ayna evresinde bakışın aktarılmasıyla kurulan ego bu kez, seyircinin bakışını filmin kahramanına aktarmasıyla kurulur. Kahramanın temsil ettiği değerleri kendine atfederek kendini yeni bir şey sanan, ideal ego tasavvuru içinde yabancılaşan özneler, filmin büyümesine kapılmış olurlar. Seyircinin perdedeki vekiline aktardığı bakışın merkezinde ise imgesel gösteren bulunmaktadır. “Cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada, bakmadaki haz, etkin/erkek ve edilgin/dişi arasında bölünmüştür” (Mulvey, 2019:211). Haz ve özdeşleşirmenin kurulmuş kalıpları erilliği bir “görüş noktası” olarak kabul ettirir (Mulvey, 2019:219). Böylece simgeselin dili eril olduğunda, seyirci de “erilleştirilmiş” olmaktadır. Öznenin kurulması aşamasında dilin ve söylemin işlevi göz önüne alındığında, kadının söz hakkı ile temsil hakkı bilinen tarihin değişmeyen sorunsalı olmuştur.

Feminist hareketlerin kitleleşmesinde, kitle iletişim araçları ve sanat en etkili ifade araçlarıdır. “1972’de Newyork ve Edinburg’taki kadın film festivalleri düzenlenir” (Özdemir, 2019:7). Yeni söylem olasılığı yaratan kadın filmleri festivali, Mulvey’in kuramını olgunlaştırması için önemli bir merhalelerdir. Mulvey makalesinde kültürel bilinçdışı ile sinemasal anlatıda yapılanan bilinçdışı örüntüleri arasında ilişki kurmaktadır. Fromm’a göre bilinçdışı rüyalarda ortaya çıkmaktadır. Mitler, masallar ve rüyalar aynı yapısal kurgunun eserleridir. İlk insanlardan beri simgesel anlatımın hududu, evrensel olan bu dilin anlaşılmasına bağlıdır. “Sembol dili, insanlığın geliştirdiği tek evrensel dildir” (Fromm, 2017:21). “Değişik insanların farklı rüyalar görmeleri ne kadar doğalsa, değişik ülkelerin farklı mitler yaratmış olmaları da o kadar doğaldır” (Fromm, 2017:20). Sinema sanatı da aynı bilinçdışı yapı üzerine inşa edildiğine göre, her ülkenin sineması kendi rüyasını anlatmaktadır.

1.2.3 Temsil Dili

“Egemenlik kayıtsız şartsız milletindir” kaidesi üzerine kurulan Türkiye Büyük Millet Meclisi’nin açılma arifesinde, adına idam ilâmı ile fetva çıkartılan yedi kişiden biri olan Halide Edip, onbaşı rütbesiyle fiilen savaşta bulunmuş, savaş süresince çevirmenlik, yazı işleri, hastabakıcılığı gibi pek çok görevler ifa etmiştir. Savaş yaralarını birlikte sardıkları bir hastabakıcıdan aldığı ilhamla yazmaya karar verdiği “Ateşten Gömlek” romanı ise Türkiye’nin bağımsızlığının nişanesi olarak Türk Sineması’na işlenen ilk filmidir.

Ayrım olmaksızın gözetilen temel hak ve hürriyetlerin, eğitim, söz ve temsil haklarının iade-i itibarı ile taçlandırılan bağımsızlık mücadelesinin sonunda, Türk Sineması kimliği kadının özerk varlığının temsili ile inşa edilmiştir. Böylece kadın dernekleri, yayınları, konferansları ile yükselen bilinçler, ülkeleri ve kendileri hakkında söz söyleyen, bağımsız ülkenin bağımsız kadınları için sinemadaki temsil hakkı da vazgeçilmez olmuştur.

Temsil demek bir “sembol” olarak sinema perdesinde boy göstermek demek değildir, bağımsız öznenin biricik bakış açısından sözünü söylemesidir, bu nedenle de vazgeçilmezdir. Zaman içinde televizyon, videokaset, siber ağ gibi iletişim araçlarının çeşitlenmesi ile temsil mecralarına yenileri eklenmiş, temsil sorunsalı çeşitlenmiştir. Yapılan yatırımlar ile gelişen teknolojilerin Türk Sineması’na yansımaları, söylemin tekelleşmesine neden olmuştur. Türk Sineması’nın kimliği ile yasalarla elde edilen özerk kadın kimliği arasındaki yakın ilişki, sinemanın kitle iletişim aracı olarak, toplumsal dilin aynası olmasını sağlamıştır.

1.2.3.1 Temsil Dilinin Hukuki Bağlamı

“Temsil edilebilirlik nasıl ki egemenliğin ölçüsü ve kendini kurumlarda herkesten çok temsil ettirebilen bir kimse iktidar sahibi sayılıyorsa, temsil edilebilirlik de aynı şekilde hem ilerlemenin hem de gerilemenin aracı sayılır.” (Adorno-Horkheimer aktaran İri 2009:47). Kadının yurttaşlık hakları bağlamında Türk Sineması kimliği kurulduğuna göre, günümüz sinemasının kimliğinin, kadın temsili bağlamında hukuki açıdan gözlemlenmesi imkân dâhilindedir. “6701 sayılı Türkiye İnsan Hakları ve Eşitlik Kurumu Kanunu’nda yer alan ayrımcılık temellerinden ilki cinsiyettir” (Düğmeci, 2018:288). Ana akım sinemada toplumsal dilin kurucusu değil, söylemin taşıyıcısı olan kadın temsiline aksine, Türkiye’de kanun “kadının beyanı esastır” düsturunu kabul ederek, toplumsal dilin söylemi içerisinde kadınların yok sayılmalarının önüne geçmiştir. “Eşitlik ilkesinin ve ayrımcılık yasağının olmadığı yerde hak ve özgürlüklerden değil; üstün kabul edilenlerin diğerleri üzerindeki baskısından söz edilir” (Fendoğlu’dan Akt Düğmeci, 2018:20). Özneler arası iletişimin etik sınırları dışında, insan onuruna aykırı biçimde söz ve eylemde bulunulmaması açısından, kadının beyanını dikkate alarak eyleme geçen ve özneler arası iletişim esasından kopmadan demokratik kararlar alınmasını sağlayacak olan yasa 11 Mayıs 2011 tarihinde imzalanmıştır. Avrupa Konseyi üye devletleri ile birlikte İstanbul’da imzalanan “Kadınlara Yönelik Şiddet ve Aile İçi Şiddetin Önlenmesi ve Bunlarla Mücadeleye İlişkin Avrupa Konseyi Sözleşmesi” “İstanbul Sözleşmesi” olarak da anılmaktadır. Toplumsal dilin kurucusu eşit haklara sahip bir yurttaş olarak kadının bağımsız temsil hakkının güvencesi olan İstanbul Sözleşmesi’nin “Özel sektör ve medyanın katılımı” başlıklı 17. Maddesi, medyada kadın temsili ile ilgili şu hususları içermektedir.

1. Taraflar, özel sektör, bilgi ve iletişim teknolojisi sektörü ve medyayı, ifade özgürlüğüne ve onların bağımsızlığına gerekli saygıyı göstererek, kadınlara yönelik şiddetin önlenmesi ve onların onuruna saygının artırılması amacıyla politika hazırlanmasına ve uygulanmasına katılmaları ve yönergeler ile öz denetim standartları oluşturulmaları hususunda teşvik eder.
2. Taraflar, özel sektör aktörleriyle iş birliği içinde, çocuklar, ebeveynler ve eğitimcilerin içeriğinde zararlı olabilecek aşağılayıcı cinsel ya da şiddet unsuruna erişim sağlayan bilgi ve iletişim ortamlarıyla başa çıkma becerilerini geliştirir ve ilerletir (<https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2012/03/20120308M1-1.pdf>).

Medyanın görevi, kadının “ifade özgürlüğü” ile “onuruna saygının artırılması amacıyla” iletişim ortamlarında aşağılayıcı ve şiddet unsurlarını içermeyen yayınlar oluşturulması için özdenetim uygulamaktır. Sözleşmeye göre şiddet unsurları kapsamlı olarak tanımlanmıştır; kadına yönelik şiddetin fiziksel, cinsel, psikolojik veya ekonomik zararları olabileceği açıklanır. Şiddet eyleminin kaynağı ise toplumsal cinsiyet bakış açısı ile ilişkilendirilmiştir. “Kadınlara yönelik toplumsal cinsiyete dayalı şiddet”, kadına kadın olmasından dolayı uygulanan ve kadınları orantısız biçimde etkileyen şiddet anlamına gelir” (<https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2012/03/20120308M1-1.pdf>).

“Toplumsal cinsiyet”, kadınlar ve erkekler için toplum tarafından uygun görülen ve sosyal olarak inşa edilen roller, davranışlar, eylemler ve nitelikler anlamına gelir” (<https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2012/03/20120308M1-1.pdf>).

Bütüncül politikaların uygulanması, eğitim ile farkındalığın artması ulusal ve uluslararası iş birliği ve sivil toplum kuruluşlarının katılımlarına bağlanmıştır.

Kadına karşı şiddeti önleme amacıyla çalışma yürüten sivil toplum kuruluşlarından birisi olan Uçan Süpürge Vakfı, yirmi dört yıldır Uluslararası Kadın Filmleri Festivali ile düzenlediği kadın yönetmenlerin söylemlerini aktarmış ve bağımsız kadın temsiline sergilenmesini sağlamıştır. Ayrıca ilk çevrimiçi uluslararası kadın filmleri festivali Uçan Süpürge Vakfı tarafından düzenlenmiştir.

Kitle iletişimin içerik sağlayıcıları tarafından kurulan söylemler aracılığıyla medyada temsil edilen olgular, toplumsal dilin şekillenmesinde etkili olmaktadır ya da diğer bir deyişle: “Temsil toplumsal gerçekliğin doğrudan ifadesidir ve /veya bu gerçekliğin potansiyel ve hâlihazırda (mevcut) bozulması/çarpıtılmasıdır” (White’dan Akt Timisi, 2011:162).

1.3 Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali

Pandemi dönemi Türkiye’de “Hayat Eve Sığar” söylemi ile yönetilirken, ilk uluslararası çevrimiçi film festivali de “Evde Kaldık” teması ile Uçan Süpürge Vakfı tarafından gerçekleştirilmiştir. Dolayısıyla sinema sanayisinin alışveriş merkezlerinde konumlandığı ana akım sinema kültüründen; evde, iletişim araçları ile görülebilen festival filmlerine doğru bir geçiş yaşanmıştır.

“Evde Kaldık” simgesel dışavurumunun gündeme getirdiği, dile ve mekâna yüklenen cinsiyet odaklı yaklaşımları, hayatın eve sığdırıldığı bir dönemde tartışmak elzem olmuştur. Çünkü dil ve mekân toplumsal bilinçdışını inşa eden, kitlesel etkileşim ile kültürel belleği oluşturan simgesel araçlardır. Festivalin amacının, “sinemada görülmeyen kadın emeğini görünür kılmak ve gerçek meselelere bakma cesaretini göstermek” olduğu basın bülteniyle duyurulmuş; her yıl farklı bir tema ile düzenlenen festivalin “doğa” olması planlanan teması ise tarihe not düşer nitelikte “evde kaldık” olarak güncellenmiştir.

“Ücretsiz, limitsiz, sınırsız” bir festival deneyimi müjdeleyen Uçan Süpürge ekibi, festivalin ardından; 31 ülkeden 76 filmin yer aldığı festivale, 109 farklı ülkeden erişim sağlandığını, toplam 315 bin görüntülenme kaydedildiğini belirtmiştir. Sinema ile mekân kavramlarının ayrıştığı bu ilk deneyim ile bağımsız sinema yapımlarına erişilebilirlik artmıştır. İletişim araçları sayesinde 109 farklı ülkede görünürlük kazanan filmler, yüzbinlerce seyirci arasında ortak bir dil kurmayı amaçlamıştır.

Farklı temalara göre sınıflandırılan festival filmlerinin içerik analizi için, her temadan iki film seçilerek, toplumsal dilin film öznesinin dili üzerindeki etkisi araştırılmıştır. Eleştirel film çözümleme yöntemi olarak psikanalitik kuramın verileri ile sinema diline eleştiri getiren feminist kuram bağlamında, filmlerin anlatı dilinin teknik bileşenleri göz ardı edilmeden ancak ağırlıklı olarak filmin edebi metninin dışavurumu ile toplumsal cinsiyet yapısı örnekleri çözümlenmiştir.

“Evde Kalamayanlar” teması içerisinde yer verilen “İçimdeki Küller” ile “Gurur Yarası” isimli filmlerin detayları aşağıdaki gibidir:

1.3.1. İçimdeki Küller

45’ Ayten Başer Yetimoğlu, 2019, Türkiye, Belgesel, Türkçe.

31 Ocak 2008 tarihinde, Davutpaşa Emek İş Hanı’nda, maytap atölyesinden meydana gelen patlama sonucu, yirmi bir işçi hayatını kaybetti, yüzün üzerinde işçi ise yaralandı. Bu olay ile yakınlarını kaybeden ailelerin yıllarca sürececek olan hak mücadelesi başladı.

- *Bu belgesel “Davutpaşalı Aileler ve Bir Umut Gönüllüleri”ne ithaf edilmiştir (Yetimoğlu, İçimdeki Küller, 2019).*

“Davutpaşa’yı unutma, unutturma!” diyen on beş aile beraber yürüyerek, Taksim tramvay durağında yaptıkları basın açıklaması ile ceza davası açılması ve kamuoyu baskısı oluşması için eylemlerine başlarlar. Patlamadan 19 ay sonra bilirkişi raporu ile zaman aşımından takipsizlik kararı verilmiş, ancak ailelerin karara karşı çıkmasıyla 24 ay sonra dava açılmıştır. Böylece duruşmaların yanı sıra yürüyüşler de devam eder. “Başka canlar yanmasın” isteyen ailelerin eylemleri sürerken, annesiz ve babasız kalan çocuklar da davanın gölgesinde büyümektedirler. Belgesel çekimleri sekiz yıl sürmüş, eylem ve röportaj görüntülerinin paralel kurgusuyla tamamlanmıştır.

Patlamada babasını kaybeden bir çocuğun sözleriyle açılır film:

- *Beni yalnızlıkla tehdit etmeyin (Yetimoğlu, İçimdeki Küller, 2019).*

Aileler adaleti savunurken ortak bir çağrıda bulunurlar:

- *Bizim canlar gitti mücadelemiz sizler için (Yetimoğlu, İçimdeki Küller, 2019).*

Geride kalan yakınlar hayat mücadelesinde kendi başlarına kalmıştır.

İlk eylemlerden birinde, babasını patlama kaybeden bir çocuk, “derslerin nasıl?” sorusuna “orta halli” yanıtı vermekte, ayrıca bir işte çalışmaktadır. Çünkü ailesinin en büyük erkek çocuğudur ve amcası ona, “üstünde büyük yok, kendi kendine düşün” diyerek, ailesinin geçim davasını çözmesini öğütlemektedir. Çocuk yaşta yüklendiği bu sorumluluk ile okulunu bırakıp çalışması gerekir. Yıllar sonra dava henüz sonuçlanmamışken, babasını görmeden kaybeden en küçük kardeşinin istediği oyuncağı alamadığı için üzülse de kardeşlerini okutabilmektedir.

- *Sigortam yok, olsa paranın yarısı gider. Gelecek için iyi, şimdi için iyi değil (Yetimoğlu, İçimdeki Küller, 2019).*

Babasının, kaçak olduğu belirlenen bir atölyede vefatından sonra, çocuk yaşından itibaren süregelen güvencesiz yaşam mücadelesi, adeta babasından miras gibidir.

- *Gözümde suçlu yok, kaderdi (Yetimoğlu, İçimdeki Küller, 2019).*

Patlamada babasını kaybettiğinde henüz bebek olan bir başka çocuk ise adaleti tanımlar:

- *Kendinin ve başkalarının hakkını savunmak (Yetimoğlu, İçimdeki Küller, 2019).*

Haklarının elinden alınmasına göz yummak istemeyen çocuk bilinci, bir daha “baba” diyemeyecek olmanın acısını duyumsamaktadır.

Yaşamları eksilten bu patlamadan sonra anlaşıyor ki birçok iş yeri ruhsatsızdır ve denetim yapılmamaktadır. Aileler ise seslerini duyurmak isterler:

- *Daha fazla kazanmak için önlem almayanlar kaza yaptık diyemezler, bu tür uygulamalara destek verenler de katildir.*
- *Adaletle can suyu vermek için Davutpaşa Davası bütün davalar için önemli (Yetimoğlu, İçimdeki Küller, 2019).*

20 Mayıs 2012 tarihli “Vicdan Nöbeti”nde belirtildiğine göre, 2011 yılında 1565 işçi hayatını kaybetmiştir. 14. Vicdan Nöbeti 6 Ocak 2013 tarihinde tekrarlanmış ve yine “başka canlar yanmasın” denilmiştir. 13 Mayıs 2014’te Soma’da 301 can yitirilir. 14 Haziran’da gönüllü bir avukat, dayanışmanın sıkılaştırılmasını talep eder. Yıllarca devam eden dava 14 Temmuz 2014 tarihinde karara bağlanır: Belediye İl Müdürü, İmar Müdürü, Zabıta Müdürü için para cezası, iki bina sahibi için ise 5 yıl hapis cezası kararlaştırılır. Aileler 31 Ocak 2016 tarihinde yürümeye ve kayıpları anmaya devam ederler:

- *Unutmadık! Aslan Doğan, unutmadık! Gülhan Çabuk, unutmadık! Hacıyev Sehriyar Recepoğlu, unutmadık! Halit Alkan, unutmadık! Hasan Akhun, unutmadık! Heybettullah Güleç, unutmadık! Hüseyin Tayranoğlu, unutmadık! Kadir Cesur, unutmadık! Kazım Nişli, unutmadık! Lezgi Şimşek, unutmadık! Mehmet Coşkun, unutmadık! Metin Erdoğan, unutmadık! Niavroz Mamadov, unutmadık! Orhan Saday, unutmadık! Ömer Boyraz, unutmadık! Ömer Vural, unutmadık! Semra Bakkal, unutmadık! Sevdar Çelik, unutmadık! Yaşar Kara, unutmadık! Zübeyir Bal, unutmadık! (Yetimoğlu, İçimdeki Küller, 2019).*

Ana akım sinemada ve iletişim araçlarında belgesel türünün izlenme oranının düşük olmasının nedenleri şu şekilde açıklanmaktadır:

- a. Toplumların etkilenebilecekleri bir belgesel sunum ve anlatım biçimi henüz oluşturulamamıştır.
- b. Toplumların “nesnel” izlencelere ilgisi azdır. Daha çok “yorum” yapan izlenceler seçilmektedir.
- c. Toplumlar etkilenebilecekleri denli çok belgesel izlememişlerdir. (Ya da izlemelerine izin verilmemiştir.)
- d. Belgeselin ortaya konabileceği alan olarak “medya” işlevsel olarak “bilgilendirmeyi” ya da “eğitmeyi değil daha çok “eğlendirmeyi” benimsediği ve izlencelerini buna göre sıraladığı için, belgeselin de belgesel izleyicisinin de “etkilenmek” anlamında çok fazla şansı kalmamaktadır.
- e. Toplumlar, bir imgeden, bir iletiden “anlam çıkarmak” yerine kendilerine hazır sunulan “anlamı tüketmek” eylemini seçmektedirler. Bu durumda ya seçici okumalar söz konusu olmaktadır ya da önceden üretilmiş yorumlar tüketilmektedir. İzleme anında ya da sonrasında düşünsel olarak herhangi bir eyleme katılmadığı için de izleyicilerin bu izlencelerden “etkilenim düzeyi” oldukça azdır (Pembecioğlu, 2005: 29, 30).

1.3.2 İçeride 21 Gün (21 Days Inside)

65’ Zohar Wagner 2019, İsrail, Belgesel, Arapça, İbranice.

Negev Çölü’ndeki bir Bedevi köyünde bir çocuk kaybolur. Köye gelen polisin kullandığı kameradan takip edilen olaya göre, henüz yürümeye başlamış olan çocuğun, bir kuyunun dibinde boğulmuş halde bulunmasıyla, annesi tutuklanır. Geleneğe göre çocukların ve evin bakımından sorumlu olan anne olduğu için cinayetle suçlanan da anne olmaktadır. Belgeselde, daha önce polis kameralarıyla kaydedilen görüntüler yer aldığından, polisin suçlu ilan ettiği kadının sorgusu, polisin bakış açısından anlatılır.

“Sinemayla bağıntılı üç farklı bakış vardır: Filmleştirmeye (profilmic) yakın olayları kaydeden kameranın, ikincisi, bitmiş ürünü seyreden izleyicinin ve perde yanılmasındaki karakterlerin birbirlerine bakışları önem arz etmektedir. Anlatısal filmin uzlaşmaları, bunların ilk ikisini yalanlar ve üçüncüye bağımlı kılar, bunun bilinçli amacı, daima araya giren kameranın varlığını tasfiye etmek ve izleyicideki uzaklaştırıcı bir farkındalığı önlemek olmuştur.” (Mulvey, 2019:217).

Polis kamerasıyla görüntülenen davanın izlenmesi, sorgu odasındaki tepe açıdan kayıt yapan kameranın görüntüleri ile devam etmektedir. Kameranın ve kamerayı konumlandırmanın varlığı tasfiye edilemez. Belgesel, “olayları kaydeden kameranın” her an farkında olunarak izlenir. “Bitmiş ürünü seyreden seyirci”, dava dosyası kayıtlarını izlediğinin farkındadır. “Karakterlerin

birbirlerine bakışları” söz konusu değildir, polisin kadına bakışı vardır, öznel kamera açısından görülür. Kadının bakış açısı ise canlandırma animasyon tekniği ile tasvir edilir. Bu tasvirler olayın iç yüzünü ve kadının yaşadığı hayatın gerçekliğini yansıtır.

Bedevi kadının her günü tipiktir, çocukları dışarıda oynarken ev işlerini yapar, ev işleri bittiğinde ise çocuklarını yıkar. Çocuğu kaybolduğunda ev işleri ile meşguldür, polisin suçlamalarına itiraz etse de tutuklu sorgulaması 21 gün boyunca devam eder. Tutulduğu hücreye dinleme cihazı yerleştiren polisler, her gece yanında kalan farklı kişiler ile arasında geçen konuşmaları, sorgu boyunca baskı aracı olarak kullanırlar. Buna göre kocasının annesi de davaya dâhil edilir, çünkü oğluyula evlenmelerinin ardından “gelininin renginin koyu olması” nedeniyle, oğlunun daha açık renkli başka bir kadınla evlenmesine aracı olmuştur. Boğulan çocuğun babasının davaya dâhil edilmesi ise davanın ilerleyen günlerinde gerçekleşir. Adli tıp raporu oluşturulduktan sonra, raporu gören polis memurunun sözleri şudur:

- *Ölmesi çocuk için iyi olmuş (Wagner, İçeride 21 Gün, 2019).*

Polisin takdirine göre, çocuğun anatomisindeki farklılık, doğuştan testise sahip olmayışı, çocuğun yaşamını değersiz kılmaktadır. Kadına, çocuğunun kusuru olup olmadığı sorulduğunda, kusursuz olduğunu savunur. Polis ısrarla çocuğun erkek olduğunun belli olup olmadığını sorgulamaktadır. Polisin tabiriyle erkek olduğu belli olmayan bir çocuğun hayatı kıymetsizdir:

- *Her yerde olan nonoşlar mide bulandırıyorlar (Wagner, İçeride 21 Gün, 2019).*

Testisi olmadan doğan bir erkek çocuğunun gözden çıkarılması, toplumun kız çocuklarına ve kadınlara bakış açısını ortaya koymaktadır, bu da toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin bir sonucudur.

Sorgu odasında memurlardan biri, adli tıp raporundaki ölmüş çocuğun fotoğraflarını okşamaya, diğeri de bebek ağlama sesi dinletmeye başlar. Saatlerce süren sorgular kimi zaman kamerasız odada devam eder. Kamerasız odayı kullanmaları, kayıt halindeki kamera önünde sergiledikleri psikolojik şiddetin boyutlarının fazlalaştığı düşüncesini doğurmaktadır. Polis aynı cümleyi tekrar eder:

- *Çocuğunu sen öldürdün. Kabul et! (Wagner, İçeride 21 Gün, 2019).*

21 gün boyunca aynı elbise ile görülen kadının direnci değişmiştir, suçu üstlenmesi sağlanır. Tekrar kuyu başına gitmeyi reddetse de elleri ve ayakları kelepçeli halde olay yerini teşhis etmesi için çöle götürüldüğünde, çocuklarını görebileceği için heyecan duymaktadır, ancak izin verilmez. Kelepçeler çözüldükten sonra kadının gücü kuyunun kapağını kaldırmaya yetmez, ancak tutuklanır. Ailesinin çabalarıyla polis kayıt arşivinin incelenmesi sonucu tanık olduğumuz polisin haksız sorgulaması nedeniyle cezası geri çekilen anneye, ihmalkârlıktan ev hapsi kararı verilir. Böylece kadın çöldeki hayatına geri döner, cinsiyet eşitsizliğinin korkunç boyutlarının gösterilmesi için davanın ifşa edilmesine izin verir.

2. Sonuç

İletişim ile sanat kavramlarının, içerdiği özdeşlik ile birlik anlamlarının, ancak ayrımcılığa mahal tanımayan bir diyalog içerisinde kurabileceği anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda “İletişim Sanatları” disiplininin kapsama alanı olan sinema disiplini, ancak eşit temsil hakkı gözetilerek uygulanırsa, iletişim ile sanat kavramlarının anlamı karşılık bulabilmektedir. Elbette sinemanın kitle iletişimindeki önemli bir diğer unsur olan mekânın da iletişimsel değeri, sinema salonları bağlamında göz önünde tutulmalıdır. Alışveriş merkezlerinin sinema salonları ile kurulan bağı, sinemada gösterilen filmlerin söylem niteliğini de belirlediği için önemlidir. Bu noktada mekânın; film kuramlarının merkeze aldığı, söylemi belirleyen tanım göstermektedir ki: Toplumsal dil ile kültürel belleğin oluşumu, yapısal niteliğine göre mekânın diline bağlı olmaktadır. Dolayısıyla kentsel dönüşüm sonucu, büyüklüğü ile genişliği vurgulanan ve değeri bu niceliklere göre belirlenen yapılar, adeta toplumu uyuşuk hale getirdiği için kitle iletişimini olumsuz yönde etkilemektedir. Bu nedenle büyük ve geniş alışveriş merkezleri içerisinde gösterilen filmler, izleyiciye tüketim nesnelere olarak sunulmaktadır. Eleştirel film kuramları; izleyici ile film arasındaki diyalektik iletişimi çözümlerken, ana akım sinema uyuşmalarının nesneleşen temsil biçimlerine dikkat çekmektedir. Dolayısıyla alışveriş merkezlerindeki sinemalarda temsillerin sunulmuş biçimleri, müşterilerin tüketim arzusunu doyurmaya yönelik bir işleve kolayca bürünebilmektedir. Filmlerin dağıtım tekeli elinde bulunduran şirketlerin de reklam ve kitlesel tüketime hizmet amaçlı kurulmuş büyük şirketler olduğu hesaba alındığında, mekânın iletişimsel değeri açıkça görülebilmektedir.

Eleştirel film kuramları ile irdelenen temsil biçimleri bağlamında sinema dilinin ürettiği söylemleri, mümkün mertebe bağımsız bir toplumsal dil etrafında çeşitlendirebilmenin yolunun hukuki düzenlemeler ile açılması olağandır. Türk Sineması’nın bağımsız kimliği doğrultusunda bir dil edinebilmesinin koşulları açısından, disiplinler arası bütüncül yaklaşımların elverdiği ölçüde, bazı öneriler söz konusudur:

Öncelikle bağımsız film yapımlarının desteklenebilmesi açısından, sinema sanayisinde dağıtım tekelinin bertaraf edilebilmesi için yabancı sermaye ile ilgili kanunların “ülke çapında tekel teşkil edecek faaliyetlerde bulunan kuruluşlarda çoğunluk hissesine sahip olamayacağı” hükmü karara bağlanmalıdır. Esasında yalnızca yabancı sermaye ile sınırlı olmayarak, sinema sanayisinde bağımsız söylemin oluşabilmesi için, herhangi bir sermaye yapısının tekelleşmesini önleyecek sınırlılıklar belirlenmelidir.

İletişim ile sanat etkinliklerinin, çokların birlik oluşturabilmesi esasına göre, kitle iletişimi açısından yüksek fayda gözetilmesi için bağımsız yapımlar içerisinde eşit temsil hakkı tanınmasını ve sinemada gösterilen filmler arasında film türü çeşitliliğinin gözetilmesini gerektirmektedir. Böylece Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali örneklemini ile sağlanan bağımsız sinemaya erişim, sadece bir şehrin festivali ile sınırlı kalmayıp; Türk Sineması dilinin bağımsızlaşması yönünde atılan adımlara, toplumsal dilin yerleşik söylemlerinin iletişim ve sanatın birleştirici unsuruna hizmet edebilecektir.

Sağlıklı bir kitle iletişimi için; farkları eriten ayrımcılığa ve dolayısıyla şiddete sevk eden zararlı söylemlerin, birleştirici söylemler ile yer değiştirebilmesinin koşulu ise hukukun temin ettiği hakların güvencesi ile mümkün olabilmektedir. Ayrımcılık temellerinden ilkinin cinsiyet olduğu bilinciyle, dilde beliren ayrımcı söylemlerin farkına varılabilmesi için “toplumsal cinsiyet” kavramının idrak edilmesi hukuki yaptırımlar açısından önemli olmaktadır. Kadına kadın olduğu için uygulanan şiddet kadar, erkeğe erkek olduğu için biçilen kişilik özellikleri toplumsal cinsiyet anlayışı ile açıklanabilmektedir. Biyolojik cinsiyetlerin toplumsal dilin söylemleri doğrultusunda toplumsallaşması ayrımcılığa basamak oluşturmaktadır. Bu nedenle Kadınlara Yönelik Şiddet ve Aile İçi Şiddetin Önlenmesi ve Bunlarla Mücadeleye İlişkin Avrupa Konseyi Sözleşmesi kapsamında yer alan “Özel sektör ve medyanın katılımı” maddesi, ayrımcılıkların dilde belirmeden önce medya katılımıyla toplumsal dile yansımalarının da önüne geçmeyi amaçlamaktadır. “Temel haklar, eşitlik ve ayırım gözetmeme” bütüncül politikaların uygulanmasını gerektirmekte, medyanın ise uygulamanın en kapsamlı ve geçerli bileşeni olduğu unutulmamalıdır. Dolayısıyla sinemada gösterilen temsil biçimlerinin de bu politikaların bir uzantısı olarak kültürel belleğe işlediği bilinciyle, bağımsız Türk Sineması dilinin kurulabilmesinin, sağlıklı bir kitle iletişimi ile mümkün olduğu her daim hatırlanmalıdır.

Kaynakça

- Atatürk M. K. (2014). *Bana Okunacak Kitaplar Gönderiniz*. Neşe Aksakal (der). İstanbul: Alakarga Yay.
- Aynan, R. E. (1995). *Mimarlık –İletişim – Dil Bağlamında Mimarın İşine Bir Yaklaşım*. (Doktora Tezi). Mimar Sinan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.
- Berktaş F. (2018) *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yay.
- Crowley D. ve Heyer P. (2010). *İletişim Tarihi* (Çev.: Ersöz Berktaş). Ankara: Phoenix Yay.
- Çoban, D. (2020). *Histeri Belası: Medea ve Hedeia Gabler*. Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi (9). <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1292197>. (Erişim Tarihi: 18 Mayıs 2021).
- Direk, Z. (2017). Felsefe Vakti. İTÜ Radyosu. <https://radyo.itu.edu.tr/en/archive/felsefe-vakti>. (Erişim Tarihi: 03.02.2021).
- Düğmeci, F. (2018). *Türkiye İnsan Hakları ve Eşitlik Kurumu'nun Yapısı ve İdare Üzerindeki Ayrımcılık Denetimi*. (Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Konya.
- Fromm E. (2017). *Rüyalar Masallar Mitler Sembol Dilinin Çözümlemesi*. (Çev. Aydın Arıtan ve Kaan H. Ökten). İstanbul: Say Yay.
- Güven N. Songör O. (2020). *Rekabet Kurulu Kararı*. <http://www.ankarabarasu.org.tr/site/ankarabarasu/frmmakale/2020-1/7.pdf>. (Erişim Tarihi: 18 Mayıs 2021).
- İri, M. (2009). *Bir Film İzlemek: Pop Kültürü Sökmek* (der). İstanbul: Derin Yayınları.
- Kalkan E. (2013) *Rekabet Kurumunda Birleşme – Devralma İş Lemlerinin Değerlendirilmesinde Yapılan İktisadi Analizler. Besler/Turyağ ve AFM/MARS Kararları* <https://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423911143.pdf>. (Erişim Tarihi: 18 Mayıs 2021).
- Kayhan, A. (1999) *Jean – Jacques Rousseau'nun Birinci Söylevi'nde (Bilimler Ve Sanatlar Üzerine Söylev) Genel İnsan Kavrayışı, Doğal Durum Ve Uygarlık Düşüncesi* (Doktora Tezi). Mimar Sinan Üniversitesi. Sosyal Bilimler Üniversitesi. İstanbul.
- Mulvey L. (2019). *Sinema Tarih - Kuram Eleştiri*. Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu (der). İstanbul: İthaki Yay.
- Pembecioğlu, N. (2005). *Belgesel Film Üstüne Yazılar*. Ankara: Babil Yay.
- Resmi Gazete. (2011). *Kadınlara Yönelik Şiddet ve Aile İçi Şiddetin Önlenmesi ve Bunlarla Mücadeleye İlişkin Avrupa Konseyi Sözleşmesi*. (<https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2012/03/20120308M1-1.pdf>). (Erişim Tarihi: 05.04.201)
- Salman, C. (2014). Didem Madak'ı Okumak. *Didem Madak Şiirinde Zaman ve Mekan*. Solmaz Zelyüt (der.) İstanbul: Metis Yay.
- Timuçin, A. (2006). *Ahlaksızlık Üzerine Kendimle Konuşmalar*. İstanbul: Bulut Yay.
- Türkoğlu N. (2011). *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. Murat İri. (der). İstanbul: Derin Yay.
- Yazıcı, T. (2018) *Hannah Arendt'te Radikal Kötülük Problemi*. (Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Yetimoğlu, A. B. (2019). İçimdeki Küller [Film]. Türkiye.

Wagner, Z. (2019). İçeride 21 Gün [Film]. İsrail. <https://www.youtube.com/watch?v=YPiXJFsdC-A>. (Erişim Tarihi:10.02.2021).