

TC
GİRESUN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI

POPÜLER KÜLTÜR ÜRÜNLERİNDE FEMİNİST MİZAHİ SÖYLEM

**FEMİNİST HUMOROUS DISCOURSE IN POPULAR CULTURE
PRODUCTS**

Hazırlayan

GAMZEHAN BİNİCİ

(20142014001)

Doktora Tezi

Tez Danışmanı

Prof. Dr. A. HÜLYA UĞUR

Giresun - 2021

JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 22/06/2021 tarihli toplantısında oluşturulan jüri, Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Doktora öğrencisi Gamzehan BİNİCİ'nin "Popüler Kültür Ürünlerinde Feminist Mizahi Söylem" başlıklı tezini incelemiş olup aday 08.07.2021 tarihinde, saat 14.00'te jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Aday çalışma, sınav sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Jürisi	Unvanı, Adı Soyadı	İmzası
Üye (Başkan)	Doç. Dr. Özlem Danacı Yüce	
Üye	Prof. Dr. A. Hülya UĞUR	
Üye	Prof. Dr. Günseli Bayraktutan	
Üye	Prof. Dr. Şahinde YAVUZ	
Üye	Dr. Öğr. Üyesi Cem Feridunoğlu	

ONAY

...../...../2021

Prof. Dr. Güven ÖZDEM

Enstitü Müdürü

YEMİN METNİ

Doktora tezi olarak sunduğum “Popüler Kùltür Ürünlerinde Feminist Mizahi Söylem” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../...

Gamzehan BİNİCİ

ÖN SÖZ

Popüler kültür, içerdiği ideolojik söylemlerle gündelik hayatımızı saran, düşünce, dil ve yaşam pratiklerimize etki eden biçimde egemen ve muhalif söylemler açısından bir egemenlik ve mücadele alanıdır. Feminist perspektifler açısından da gündelik hayatın her veçhesi ataerkil söylem ve pratiklerle örülmektedir. Gündelik hayatımızın her alanını kuşatan ataerkil söylem ve pratiklere karşı, kadın deneyimi ve mücadelesinin hangi karşı söylem ve pratikleri ürettiği sorusu da bu araştırmanın çıkış noktası ve çalışma motivasyonunu oluşturmaktadır. Geçmişten günümüze kadınlar medya, edebiyat ve sanat aracılığıyla ataerkil söylem ve pratiklere karşı yaratıcı ve yıkıcı söylem pratikleri ortaya koymuşlardır. Antik dönemden günümüze bir toplumsal muhalefet aracı olarak zayıfın silahı olma işlevi edinen mizah da, bu söylem ve pratiklerde yaratıcı ve dönüştürücü roller üstlenmektedir. *Popüler Kültür Ürünlerinde Feminist Mizahi Söylem*'e odaklanan bu çalışma da bu söylemleri disiplinler arası bir çerçevede, içinde bulunduğumuz tarihsel toplumsal koşullarda farklı boyutlarıyla ele almayı amaçlamaktadır.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında en başından beri bilgi, deneyim ve mütevazî kişiliği ile hep yanımda olan, karşılaştığım her sorunda yolumu aydınlatan, en büyük şansım ve desteğim olarak gördüğüm değerli danışmanım A. Hülya Uğur Tanrıöver'e minnettarım.

Çalışmamın her aşamasında görüş ve önerilerini paylaştan, ihtiyaç duyduğum her konuda desteklerini esirgemeyen değerli Tez İzleme Komitesi Üyeleri Prof. Dr. Şahinde Yavuz ve Prof. Dr. Günseli Bayraktutan'a teşekkür ederim.

Doktora sürecinde her zaman yanımda olan yol arkadaşlarım Öğr. Gör. Nedim Serhat Bilecen, Okt. Özgür Güngör, Öğr. Gör. Dr. Anıl Kaan Uçar, Elif Balkanlıoğlu ve Öğr. Gör. Fatma Karaoğlu'na teşekkürlerimi sunuyorum.

Bu yoğun zaman, emek ve sabır isteyen süreçte özel yaşamımda da tüm ailemle birlikte en büyük desteğim sevgili eşim Şahin Özbay Binici, biricik kızım Özgür Duru Binici ve sevgili annemiz Edibe Binici oldu. Her zaman anlayışlı, sabırlı ve özverili tavrıyla beni destekleyen sevgili eşim Şahin Özbay Binici'ye; annelik, akademisyenlik ve öğrencilik yaşamımı birlikte yürütmemde destek olan, emeği ve özverisiyle hakkını asla ödeyemeyeceğim sevgili annemiz Edibe Binici'ye ve

varlığıyla hayatımıza anlam ve neşe katan sevgili kızım Özgür Duru Binici'ye sonsuz teşekkürler.

Ve elbette bugünlere gelebilmemde büyük emek ve fedakarlık gösteren annem Zennure Öztürk ve babam Mustafa Öztürk'e yürekten teşekkür ediyorum.



ÖZET

Popüler Kültür Ürünlerinde Feminist Mizahi Söylem isimli bu doktora tezi, popüler kültür ürünlerini mizahi metinler bağlamında feminist söylemler açısından ele almayı amaçlamaktadır. Bir toplumsal muhalefet aracı olarak eleştirel ve yaratıcı söylem dinamikleri içeren mizahın, feminist perspektifler açısından popüler metinler aracılığıyla üstlendiği rol ve işlevlere odaklanmaktadır. Bu çalışmada, söylem gündelik yaşamda düşünce ve pratikleri biçimlendiren dilsel bir eylem olarak ele alınmaktadır. Bu çerçevede kültürel alanın iktidar bağlamında bir egemenlik ve mücadele alanı olduğu görüşüne yaslanan araştırma, bu mücadelede feminist perspektiflerin ortaya konulduğu ve dilsel ve anlatısal olarak mizahi biçimlerin benimsendiği popüler kültür ürünlerinde ortaya çıkan feminist mizahi söylemin yoğunlaştığı temalara odaklanmaktadır.

Türkiye’de feminist söylemi mizah aracılığıyla kuran üç farklı popüler metin olarak *Bayan Yanı* mizah dergisi, *5harfliler.com* ve *Çok da Fifi Hatunlar* stand up gösterisi örneklem olarak belirlenmiş ve metinler kuramsal tematik analiz yöntemi ile incelenmiştir. Ayrıca içeriklerin üreticileri ile yanıtlayıcı görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Bu mecralar aracılığıyla yaratılan feminist mizahi söylemin, ataerkil söylem ve pratiklerin deşifre edilmesini ve yaratıcı stratejilerle karşı söylemler kurulmasını sağladığı; dini – muhafazakar değerler bağlamında geleneksel ataerkil değerlerin eleştirisi; kadınlara yönelik şiddet ve beden ve güzellik dayatmaları bağlamında beden politikaları; hegemonik söylem ve pratikler bağlamında erkeklik ve erkeklerle ilişkiler ve kadın bedeni ve cinselliği bağlamında kadın konulu söylemlerin eleştirisi temalarında yoğunlaştığı görülmektedir. Ayrıca bu söylem, güncel feminist hareket ve tartışmalarla paralel bir seyir izlemektedir.

Anahtar Sözcükler: *Popüler Kültür, Mizah, Feminist Söylem, Feminist Mizah, Feminist Medya*

ABSTRACT

This PhD thesis -*Feminist Humorous Discourse in Popular Culture Products*- aims to examine popular culture products in terms of feminist discourses in the context of humorous texts. It focuses on the role and functions of humor, which includes critical and creative discourse dynamics as a tool of social opposition, through popular texts in terms of feminist perspectives. In this study, discourse is considered as a linguistic action that shapes thoughts and practices in daily life. In this context, the research, which is based on the view that the cultural field is an area of domination and struggle in the context of power, focuses on the themes of the feminist humorous discourse that emerges in popular culture products in which feminist perspectives are put forward and humorous forms are adopted linguistically and narratively.

The humor magazine *Bayan Yanı*, *5harfliler.com* and *Çok da Fifi Hatunlar* stand-up show, as three different popular texts that establish feminist discourse in Turkey through humor, were determined as samples and the texts were analyzed with the method of theoretical thematic analysis. In addition, respondent interviews were held with the producers of the content. The feminist humorous discourse created through these channels enables the deciphering of patriarchal discourses and practices and the establishment of counter-discourses with creative strategies; criticism of traditional patriarchal values in the context of religious-conservative values; body politics in the context of violence against women and impositions of body and beauty; masculinity and relations with men in the context of hegemonic discourses and practices, and the criticism of discourses on women in the context of women's body and sexuality. In addition, this discourse follows a parallel course with the current feminist movements and debates.

Keywords: Popular Culture, Humor, Feminist Discourse, Feminist Humor, Feminist Media

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
TABLolar DİZİNİ.....	IX
GRAFİKLER DİZİNİ.....	X
GÖRSELLER DİZİNİ.....	XI
GİRİŞ.....	12

BİRİNCİ BÖLÜM

SİYASAL SÖYLEM VE POPÜLER KÜLTÜR.....	16
1.1. Siyaset, İdeoloji, Kültür.....	17
1.2. Kitle Kültüründen Popüler Kültüre Kuramsal – Kavramsal Değişim.....	23
1.3. Popüler Kültür.....	25
1.3.1. Egemen Söylem Üretiminde Kültür Endüstrisi: Popüler Kültürün Ekonomi Politikası.....	27
1.3.2. Alternatif Söylem İmkânı Olarak Popüler Kültür: Kültürel Çalışmalar Yaklaşımı.....	30

İKİNCİ BÖLÜM

“TÜR” YAKLAŞIMI IŞIĞINDA POPÜLER KÜLTÜR: MİZAH VE TOPLUMSAL MUHALEFET.....	41
2.1. Kültürel İçeriklerde Tür Yaklaşımı ve Bir Tür Olarak Mizah.....	41
2.1.1. Mizah Türleri.....	45
2.1.1.1. Mizahi Hikaye – Fıkra.....	50
2.1.1.2. Mizahi Şiir.....	50
2.1.1.3. Karikatür.....	51
2.1.1.4. Kukla ve Gölge Oyunu.....	52
2.1.1.5. Komedi.....	53
2.1.2. Mizah – Dil İlişkisi.....	57

2.2. Mizah Kuramları.....	61
2.2.1. Üstünlük Kuramı.....	61
2.2.2. Uyumsuzluk Kuramı.....	62
2.2.3. Rahatlama Kuramı.....	63
2.2.4. Eşitlik Kuramı.....	64
2.3. Toplumsal Muhalefet ve Mizah.....	66
2.3.1. Gülmenin Toplumsal Tarihi.....	66
2.3.2. Siyaset, Muhalefet ve Bir Toplumsal Muhalefet Aracı Olarak Mizah.....	68
2.3.3. Türkiye’de Politik Kültür ve Muhalefet.....	75
2.3.4. Türkiye’de Mizah ve Mizah Basını.....	79
2.3.4.1. Selçuklu Döneminde Mizah.....	80
2.3.4.2. Osmanlı Döneminde Mizah.....	82
2.3.4.3. Cumhuriyet Döneminde Mizah.....	90
2.3.5. Toplumsal Hareketler, Yeni Medya ve Mizah.....	102
2.3.5.1. Yeni Medya Ortamında Mizah Unsurları.....	117
2.3.5.2. Feminist Politika, Yeni Medya ve Mizah.....	124

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FEMİNİST POLİTİKA VE SÖYLEM BİÇİMLERİ:

YAYINCILIK, EDEBİYAT VE SANAT.....	147
3.1. Feminist Teori ve Politikanın Tarihsel Gelişimi.....	147
3.1.1. Aydınlanmacı Liberal Feminizm.....	150
3.1.2. 19. Yüzyıl’dan 20. Yüzyıl’a: Kültürel Feminizm, Oy Hakkı ve Cinsel Özgürlük.....	153
3.1.3. 20. Yüzyıl’ın Radikal Feminizmi: “Kişisel Olan Politikadır”.....	158
3.1.4. 21. Yüzyıl’a Girerken Feminizm: Postmodernizm ve Kimliğin Yapı Sökümü.....	167
3.1.5. Yeni Medya Çağında Feminizm.....	181
3.2. Feminist Söylem Biçimleri: Yayıncılık, Edebiyat ve Sanat.....	189
3.2.1. Feminist Medya.....	191
3.2.2. Feminist Edebiyat.....	198
3.2.3. Feminist Sanat.....	204

3.2.3.1. Feminist Sinema.....	210
3.2.3.2. Feminist Tiyatro.....	213
3.3. Türkiye’de Feminist Politikanın Tarihsel Gelişimi.....	218
3.3.1. Osmanlı Döneminde Kadın Hareketi.....	219
3.3.1.1. <i>Hanımlara Mahsus Gazete</i>	226
3.3.1.2. <i>Demet, Mehasin, Kadın</i>	229
3.3.1.3. Beyaz Konferanslar.....	231
3.3.1.4. Kadın Dernekleri.....	233
3.3.1.5. <i>Kadınlar Dünyası</i>	235
3.3.2. Cumhuriyet Döneminde Kadın Hareketi.....	238
3.3.2.1. Kadınlar Halk Fıkrası.....	241
3.3.2.2. İlerici Kadınlar Derneği.....	245
3.3.3. 1980’ler: İdeolojik Mayalanma, Yayınlar, Eylemler.....	246
3.3.3.1. Örgütlenme ve Yayıncılık Deneyimleri.....	248
3.3.3.2. Meşrulaşma, Kampanyalar ve Eylemler.....	254
3.3.4. 1990’lar: Kurumlaşma, İdeolojik Ayrışmalar ve Yayınlar.....	266
3.3.4.1. Kadın Hareketinde Kimlik Siyaseti: Kürt Kadın Hareketi ve İslami Feminizm.....	270
3.3.4.2. Popüler Kadın Dergileri ve Feminizm: <i>Elele, Kadınca, Kim</i>	275
3.3.4.3. Popüler Feminist Yayıncılık Deneyimi: <i>Kadınlara Mahsus Gazete Pazartesi</i>	281
3.3.5. 2000’li Yıllar: Neoliberalleşme ve Muhafazakarlık Karşısında Feminizm.....	295
3.3.5.1. <i>Amargi</i> Dergisi.....	298
3.3.5.2. <i>Feminist Politika</i> Dergisi.....	301
3.3.5.3. Ayizi Kitap.....	304
3.3.5.4. Güldünya Yayınları.....	305
3.4. Türkiye’de Feminist Yayıncılık, Edebiyat ve Sanat.....	309
3.4.1. Türkiye’de Feminist Yayıncılık Pratikleri ve Yayınlarda Ortak İzlekler.....	310
3.4.2. Türkiye’de Feminist Edebiyat.....	322
3.4.3. Türkiye’de Feminist Sanat.....	329

3.4.3.1. Türkiye’de Feminist Sinema.....	335
3.4.3.2. Türkiye’de Feminist Tiyatro.....	342

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ATAERKİYLE MÜCADELE YÖNTEMİ OLARAK MİZAH: <i>BAYAN YANI</i> MİZAH DERGİSİ, <i>5HARFLİLER.COM</i> WEB SİTESİ VE <i>ÇOK DA FİFİ</i> HATUNLAR STAND UP GÖSTERİSİNİN FEMİNİST SÖYLEM AÇISINDAN ANALİZİ.....	349

4.1. Çalışmanın Evreni ve Örneklemi.....	349
4.2. Analiz ve Bulgular.....	357
4.2.1. <i>Bayan Yanı</i> Mizah Dergisinin Feminist Mizahi Söylem Açısından Analizi.....	359
4.2.2. <i>5harfliler.com</i> İnternet Sitesinin Feminist Mizahi Söylem Açısından Analizi.....	378
4.2.3. <i>Çok da Fifi Hatunlar</i> Stand up Gösterisinin Feminist Mizahi Söylem Açısından Analizi.....	394
4.3. Genel Değerlendirme.....	403

SONUÇ.....	405
KAYNAKÇA.....	408
ÖZGEÇMİŞ.....	431

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1: Tematik Analiz İçin Geliştirilen Kodlama Cetveli.....	358
Tablo 2: Stand up Show Analizi İçin Ek Temalar.....	359
Tablo 3: <i>Çok da Fifi Hatunlar</i> Stand up Gösteri İçeriği Analizi.....	398
Tablo 4: <i>Çok da Fifi Hatunlar</i> Stand up Performanslarında Öne Çıkan Unsurlar...	398



GRAFİKLER DİZİNİ

Grafik 1 – 9: <i>Bayan Yanı</i> Dergisi İçeriklerinin Temalara Göre Dağılımı.....	369
Grafik 10 – 17: <i>5harfliler.com</i> İçeriklerinin Temalara Göre Dağılımı.....	384



GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1: Caps Örneği.....	120
Görsel 2: Caps Örneği.....	121
Görsel 3: Caps Örneği.....	121
Görsel 4: Caps Örneği.....	122
Görsel 5: Bayan Yanı Cafe İç Mekan.....	354
Görsel 6: Bayan Yanı Cafe İç Mekan.....	354
Görsel 7: Ramize Erer ile Görüşme.....	356
Görsel 8: İpek Özsüslü ile Görüşme.....	356
Görsel 9: Ramize Erer Karikatürü.....	364
Görsel 10: Ramize Erer Karikatürü.....	364
Görsel 11: Ramize Erer Karikatürü.....	365
Görsel 12: Feyhan Güver Karikatürü.....	365
Görsel 13: Feyhan Güver Karikatürü.....	366
Görsel 14: İpek Özsüslü Karikatürü.....	367
Görsel 15: İpek Özsüslü Karikatürü.....	368
Görsel 16: <i>Bayan Yanı</i> 2013 Ocak Dergi Kapağı.....	373
Görsel 17: <i>Bayan Yanı</i> 2015 Mart Dergi Kapağı.....	373
Görsel 18: <i>Bayan Yanı</i> 2014 Ekim Dergi Kapağı.....	374
Görsel 19: <i>Bayan Yanı</i> 2012 Mayıs Dergi Kapağı.....	374
Görsel 20: <i>Bayan Yanı</i> 2011 Eylül Dergi Kapağı.....	375
Görsel 21: <i>Bayan Yanı</i> 2017 Ağustos Dergi Kapağı.....	375
Görsel 22: <i>Bayan Yanı</i> 2014 Mart Dergi Kapağı.....	376
Görsel 23: <i>Bayan Yanı</i> 2020 Ağustos Dergi Kapağı.....	376
Görsel 24: <i>Bayan Yanı</i> 2013 Ağustos Dergi Kapağı.....	377
Görsel 25: <i>Bayan Yanı</i> 2015 Ağustos Dergi Kapağı.....	377
Görsel 26: <i>5harfliler.com</i> “8 Mart Çökeltisi: Aristo Bey N’apıyorsunuz?”.....	391

Görsel 27: *5harfliler.com* “8 Mart Çökeltisi: Aristo Bey N’apıyorsunuz?”.....391

Görsel 28: *5harfliler.com* “Reyonun mu var derdin var”.....392



GİRİŞ

Popüler kültür gelip geçici, basmakalıp, ticari metalar ile iktidarın ve egemen söylemlerin arenası olarak tanımlanan bir alan gibi görülse de, iktidara dahil edilmeyenler, alt kültürler, muhalif gruplar, madun kesimler için, içerisinde direniş ve haz nüveleri barındıran, alternatif söylemler için potansiyel taşıyan bir alandır. Egemen ideoloji ile uzlaşan, uyum gösteren değil, aksine onun araçları ile alternatif yollar inşa eden, karşı söylemler geliştirme imkanı sağlayan yönleri ile popüler kültür, geçmişten günümüze kadın hareketleri içerisinde alternatif söylemlerin dolaşıma sokulabilmesi için özellikle yayıncılık ve medya bağlamında işlevsel görülmüştür. Türkiye özelinde de Osmanlı kadın hareketinden günümüze dergicilik faaliyetleri hareketin dinamize olmasını sağlamıştır. 1980’lerde ikinci dalga feminist hareket, ilk örgütlenmelerini çeviri grupları ve dergilerde gerçekleştirmiştir. Bu alanlar toplumsal, siyasal, kültürel alanın diğer veçheleri gibi erkek egemen bir yapı ve işleyiş içerisinde ataerkil söylem ve pratikleri yeniden üretmektedir. Edebiyat, sanat gibi alanlar da dahil olmak üzere kadınların bu alanlardaki varlık ve görünürlük koşulları ataerkinin denetiminde gerçekleşmiş; kadınlar tüm bu süreçleri erkeklerden farklı biçimde deneyimledikleri gibi bu alanlardaki varlık ve görünürlükleri de önemsizleştirilmeye, marjinalleştirilmeye ya da yok sayılmaya çalışılmıştır. Kültürel üretim alanında kadın özneler ve pratikleri ise feminist araştırmalar ile görünür hale gelmiştir. Dolayısıyla kültürel alan ataerkil yapı ve pratikleri ile kadınların eleştirel yaklaştığı, dönüştürdüğü ve kendi adına söz söyleme alanı yarattığı alternatif söylemlerin de alanıdır. Farklı popüler türler ve yeni medya feminist düşünce ve pratiğe de yeni bir alan açabilmektedir. Bu alanda katılım, fikrini açıklama, sözünü söyleme, örgütlenme ve dayanışma daha çok kişi için ulaşılabilir olmakta ve feminist söylem çeşitlenmekte, ifade yöntemleri ve söylem biçimleri geleneksel ve post feminist söylemler açısından yeni ve özgün hale gelmektedir. Bu bağlamda günümüz medya ve popüler kültür içeriklerinde feminist söylem incelenmesi gereken bir problem alanıdır.

Madun grupların alternatif söylemleri içerisinde, toplumsal muhalefet açısından önemli bir araç olan mizah eleştirel, eğlenceli ve kolektif yapısı ile etkili direniş pratikleri sağlayabilmektedir. Hannah Arendt (1970/1997), “otoritenin en

büyük düşmanı ve onu zayıflatmanın en kesin yolu kahkahadır” der (s. 51). Bu anlamda mizah var olduğu günden beri toplumsal eleştirinin en önemli araçlarından biri olagelmıştır. Mizah sözlü, yazılı, görsel, performatif biçimlerde güldürmeyi amaçlarken aynı zamanda yıkıcılık içermekte, özellikle baskı dönemlerinde otoriteye karşı bir direniş pratiğine dönüşebilmektedir. Mizahın özgül potansiyeli siyasal direnişin en sade ve etkili anlatım biçimlerini ortaya çıkarmaktadır. Toplumsal muhalefet bağlamında karnaval geleneğinden komediye mizahın taşıdığı bu yıkıcı potansiyel ile egemen söylemler yapı bozumuna uğratılabilmekte, egemenin iktidar konumu sarsılabilmekte ve böylece mizah zayıfın silahı olma işlevi üstlenmektedir. Mizah, Türkiye toplumunun muhalefet geleneği içerisinde de Nasreddin Hoca’dan Bektaşî fıkralarına halkın yaşama karşı alaycı ve öfkeli tutumunu, otorite ve merkezi iktidar eleştirisini dile getirmiştir. *Marko Paşa*, *Gırgır* gibi mizah dergileri ile de toplumsal gerçekliği sorgulayan politik mizah anlayışı kitleselleşmiştir (Avcı, 2003; Cantek, 2011; Boz, 2014). 2000’lerden itibaren hız, katılım, etkileşim gibi özellikleriyle ön plana çıkan yeni medya ise toplumsal hareketlerin örgütlenmesinde etkili biçimde yer almıştır. Kadın hareketleri de dahil olmak üzere yeni toplumsal hareketlerin yeni medya aracılığıyla ürettiği söylemin önemli bir kısmını yine mizah oluşturmaktadır (Avcı, 2003; Değer, 2015).

Bu yönleriyle mizah, kadınların ataerkiye karşı geçmişten günümüze verdiği mücadele pratikleri içerisinde yer alan bir muhalefet biçimi, feminist bir yöntem haline gelmiştir. Egemen cinsiyetçi mizah anlayışına karşı, feminist mizah kadınların egemen söylemlere karşı güçlendiği ve karşı söylemler kurabildiği bir direniş alanıdır. Medyada, sinemada, edebiyatta, tiyatrodaki mizahın eleştirel feminist söylemin önemli bir parçasını oluşturduğu değerlendirilebilir.

Türkiye’de 2000’li yıllardan itibaren siyasal, toplumsal ve kültürel alanda artan muhafazakarlaşma, özellikle politika ve medya alanındaki gündelik hayatı kuşatan ataerkil söylem ve pratiklerle kadınların yaşamını etkileyen en önemli unsurlardandır. Buna karşı feminist politika ve söylemlerin hangi noktada yoğunlaştığı; günümüz popüler kültür metinlerinde mizahın feminist düşünce ve pratiğe nasıl bir alan açtığı; mizahın eleştirel gücünün feminizmin mücadeleleri

noktasında nasıl bir işlev gördüğü de bu çerçevede önemli sorular haline gelmektedir.

Bu sorulardan hareketle *Popüler Kültür Ürünlerinde Feminist Mizahi Söylem* isimli bu çalışma, mizahın yıkıcı potansiyelinin feminist söylem pratikleri açısından nasıl bir işlev gördüğü sorusu ile Türkiye’de feminist söylemi mizah aracılığıyla kuran popüler kültür ürünlerine odaklanmaktadır. Bu metinlerde yaratılan mizahın, içinde bulunduğumuz tarihsel ve toplumsal koşullarda egemen ataerkil söylem ve pratiklere hangi bağlamlarda yaklaştığı, bu söylem ve pratikleri ne şekilde okuduğu ve bu noktada yaratılan karşı söylemlerin hangi temalarda yoğunlaştığını ele almaktadır. Bu amaçla feminist söylemin dil pratiği bağlamında mizaha ve popüler kültür bağlamında mizah dergisi, web sitesi ve stand up gösterisi olmak üzere üç farklı metne odaklanan bu çalışma İletişim Bilimleri ve Kadın Çalışmaları alanlarına katkı sunabilecektir.

Literatürde yer alan çalışmalardan farklı olarak, disiplinler arası çerçevede ‘feminist mizahi söylem’e odaklanması, farklı popüler türleri ele alması ve bunu feminist nitel araştırma perspektifi ile gerçekleştirmesi bu çalışmayı İletişim Bilimleri ve Kadın Çalışmaları bağlamında önemli kılmaktadır.

Feminist hareketin gelişim çizgisinde hem dünyada hem de Türkiye’de yayıncılık, edebiyat, sanat gibi alanlar, hareketin önemli bir dinamiği olagelmıştır. Bu bağlamda bir madun grubu olarak kadınlar egemen söylem karşısında popüler kültür ürünlerini kendilerine bir alan açmak ve alternatif söylemlerinin dolaşıma girmesini sağlamak üzere toplumsal muhalefet aracı olarak konumlandırımlardır. Feminist hareket açısından başta dilin kendisi bir mücadele alanı olarak görülmüş, dilin eril niteliğine karşı feminist söylemin geliştiği alanlarda dil ve yöntemler egemen kalıpların dışında, alternatif bir çeşitlilik ve farklılık içerisinde. Bir söylem biçimi olarak mizahın da feminist düşünce ve harekete yeni açılımlar kazandırabilecek bir alan olma özelliği söz konusudur. Bu çerçevede feminist söylem pratikleri açısından etkili bir muhalefet aracı olarak dilde mizah ve ironi kullanımı da feminist bir yöntem haline gelmiş görünmektedir.

Post feminizm kavramıyla bir yandan feminizmin sonu gelmiş, feminist hedefler gerçekleşmiş gibi görünmekte ise de, günümüzde kadın cinayetleri, ataerkinin baskısını sürdürmesi, kadınların medya tarafından yaratılan beden ve güzellik kompleksi sonucu ağır diyetler, ameliyatlar gibi sağlığı riske atan uygulamalara yönelmeleri ve yine kadınların bedenleri ve cinsellikleriyle nesneleşmiş konumları varlığını sürdürdükçe feminizme olan ihtiyaç ortadan kalkmamaktadır.

Farklı popüler türler ve yeni medya feminist düşünce ve pratiğe de yeni bir alan açabilmektedir. Bu alanda katılım, fikrini açıklama, sözünü söyleme, örgütlenme ve dayanışma daha çok kişi için ulaşılabilir olmakta ve feminist söylem çeşitlenmekte, ifade yöntemleri ve söylem biçimleri geleneksel ve post feminist söylemler açısından yeni ve özgün hale gelmektedir. Bu noktada günümüz medya ve popüler kültür içeriklerinde feminist söylem -yeni bir bakış açısıyla- incelenmesi gereken bir problem alanı olarak belirmektedir. Ayrıca mizah önemli bir eleştirel söylem aracı olarak yeni toplumsal hareketler içerisinde yaygın kullanımıyla önemli bir karşı söylem pratiği olarak ön plana çıkmaktadır.

Günümüzde medya ve popüler kültür araçlarını kullanarak feminist bir söylem geliştirebilen içerikler ve egemen ataerkil söylem düzeni içerisinde ve ona karşı feminist mücadelenin dili ve söylemi daha fazla önem kazanmaktadır. Bu dil ve söylemin önemli bir boyutunu oluşturan mizah metinlerinin analizi ise bu çalışmanın temel hedefidir.

Türkçe literatür tarandığında araştırma konumuz ile ilgili, feminist söylem, mizah, dijital feminizm bağlamlarında çeşitli çalışmalar görülmektedir.

Esma Akan'ın (2020) *Dijital Feminizm: Sosyal Medyada Feminist Söylem* başlıklı yüksek lisans tezi, dijital feminizm bağlamında bir sosyal medya uygulaması olan Instagram'da @unwomen, @womensmarch ve @dijitaltopuklar hesaplarını feminist söylem ve hareketin mobilizasyonu bağlamında ele alınmaktadır. Buna göre sayfalarda öne çıkan konu başlıkları, “kadına yönelik şiddet, ekonomi ve çalışma hayatı, savaş ve barış sürecinde kadınlar, cinsiyet eşitliği, politika, eğitim, sağlık, spor, dijital dünya, cinsel kimlik”tir (s. 160).

Biray Anıl Birer tarafından feminist mizah konusunda yapılan *Bir Feminist Mizah İncelemesi: 5harfliler.com* adlı yüksek lisans tezi ise, mizahın madun (kadınlar) için nasıl bir alan açtığını *5harfliler.com* sitesi üzerinden değerlendirmektedir. Çalışmada siteyi feminist alternatif medya kılan özellikleri ve site içeriğinde oluşturulan feminist mizahın hangi söylemsel ataerkil kodları deşifre ettiğini ortaya koymak amacıyla rastgele örneklem yoluyla toplam 50 adet sayfa içeriğinin niteliksel analiz yöntemiyle tematik incelemesi yapılmıştır. Analiz sonucunda ataerkil iktidar eleştirisinin iki ana başlıkta yoğunlaştığı tespit edilmiştir: Kadına yönelik cinsiyetçilik ve hegemonik erkeklik. Birinci başlığın cinsiyet rolleri ve bedenın nesneleştirilmesi şeklinde ikinci başlığın da eril şiddetin normalleştirilmesi ve homofobi şeklinde alt başlıkları bulunmaktadır. Çalışmada yeni medyanın feminist hareket için alternatif medya olanağı sunduğu ve internetin özgül yapısından kaynaklanan parçalı bir kamusalılık oluşturma özelliğinin, kadınlara feminist hiciv yapma imkanı sunduğu, dolayısıyla bir direniş alanı açtığı sonucuna ulaşılmıştır.

Nevin Banu Tutucu'nun *Bayan Yanı Mizah Dergisinin Feminist İçerik Analizi: Gülay Batur Karikatürleri* (2017) başlıklı yüksek lisans tezinde *Bayan Yanı* dergisinin feminist bir perspektifle analizi ele alınmaktadır. Çalışmada özellikle çizim tarzı ve işlenen konular bakımından bir kadın karikatüristin farkı ortaya konmaktadır. Bu farkı örneklendirmek üzere inceleme alanı dergi çizerlerinden Gülay Batur karikatürleriyle sınırlandırılmıştır.

Mizah ve toplumsal eleştiri bağlamında Ufuk Boz tarafından hazırlanan *Toplumsal Eleştiri Yöntemi Olarak Mizah Türkiye'de Mizah Dergisi Örnekleri (Gırgır, Penguen, Uykusuz, Bayan Yanı Dergi Kapakları)* adlı tez çalışması 2013 yılında Türkiye'de gerçekleşen siyasi ve toplumsal olayların izini mizah dergisi kapakları üzerinden sürmektedir. Çalışmada özel bir analiz yöntemi kullanılmamakta olup, gündemdeki olayların dergi kapaklarına yansıma biçimi adı geçen dergilerden rastgele örneklem yoluyla seçilen toplam 47 dergi kapağının incelenmesiyle ortaya konmaktadır. Hazırlanan tablolarda gerçekleşen olay ve dergi kapağı görseli birlikte verilmekte, alt kısımda gazete haberlerine referans veren olayların kapağa nasıl yansıdığı ifade edilmektedir. Çalışmada *Bayan Yanı* dergisi ise feminist perspektifle

ele alınmamış, kapaklara taşınan konular genel olarak toplumsal ve siyasi olaylar kapsamında değerlendirilmiştir. Boz (2014) çalışma sonucunda incelenen dergi kapaklarında “toplumsal ve siyasi problemlere yoğun olarak değinildiği” sonucuna varmaktadır (s. 134).

Ziynet Seda Özcan'ın 1990'lardan itibaren feminist söylemlerdeki farklılaşmalar: *Pazartesi ve Roza dergileri örneğinde* (2011) başlıklı Yüksek lisans tez çalışması 1990'lardan itibaren feminist hareket içindeki çeşitlenmeyi *Pazartesi ve Roza dergileri bağlamında söylem açısından* ele alır.

Feminist söylemi ele alan bir başka çalışma da Rana Biçer'in *Caryl Churchill'in Top Girls Ve Fen Adlı Oyunlarında Feminist Söylem* (2009) başlıklı tiyatro oyununda feminist söylemin incelendiği yüksek lisans tez çalışmasıdır.

Bu çalışmada ise feminist hareket yeni toplumsal hareketler bağlamında ele alınmakta, bu anlamda yayıncılık ve özellikle yeni medya gibi alternatif medya araçları ve mizah da söylemsel özellikleri ve etkileri açısından değerlendirilmektedir. Bu çalışma da feminist hareketi tarihsel bağlamından koparmadan yeni toplumsal hareketler, alternatif medya ve mizahi söylem çerçevesinde ele almaktadır. Çalışma farklı türler aracılığıyla yaratılan feminist mizahi söyleme odaklanmakta, bu anlamda feminist söylem pratikleri açısından hem farklılık hem de benzerlikleri ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çözümleme birimleri olarak geleneksel medya içeriği olan bir mizah dergisi (*Bayan Yanı*), bir yeni medya içeriği olan web sitesi (www.5harfliler.com) ve performansa dayalı teatral bir biçim olan stand up show (*Çok da Fişi Hatunlar* stand up) gibi farklı türlerin seçilmiş olması bu türlerin özgül potansiyellerinin de ortaya çıkmasını sağlayabilmektedir. Web sitesi ve stand up show'un etkileşimsellik içermesi de bu durumu destekleyici niteliktedir. Tür bağlamında mizahın komedi, karikatür ve anlatısal biçimlerine odaklanması, egemen söylemi ironi ve mizah yoluyla yapı bozumuna uğratan ve kendi söylemini de bu yolla kuran söyleme odaklanması çalışmayı özgün kılmaktadır. Aynı zamanda çözümleme birimleri içerisinde basılı mizah dergisi, yeni medya içeriği ve performansa dayalı bir sanatsal pratik gibi hem geleneksel hem yeni türlerin yer alması bir karşılaştırma olanağı sağlayabilmektedir. Bu durumda gelenekselden

yeniye, klasikten post moderne her türün kendine özgü özellikleri benzerlikler ve farklılıklar, feminist söylem açısından tartışılabilir. Literatürdeki çalışmalardan farklı olarak çalışmamız, üç farklı tür bağlamında feminist mizahi söylem analizinin yanı sıra söylem üretim sürecini iletişimsel inşa olarak ele almaktadır. Bu bağlamda tasarımcı/sanatçı/yazarların çalışma biçimleri, söylem üretme sürecindeki iradeleri, söylemin bağlamı ve beslendikleri kaynaklar irdelenebilmektedir.

Çalışmanın amacı günümüz mizah içerikli popüler kültür ürünlerinde ortaya çıkan feminist söylem ve bu söylemde öne çıkan temaları incelemektir. Bu söylemin egemen söylemler karşısında ve güncel feminist hareket ve tartışmalarla nasıl bir ilişki içinde olduğunu metinler arası bağlamda analiz etmek ve mizahın eleştirel potansiyelinin bu söyleme etkilerini ortaya koymaktır.

Araştırmanın alt amaçları:

1. Bu içeriklerde hangi ataerkil söylem ve pratikler eleştirilmekte; eleştiri hangi kategorilerde yoğunlaşmaktadır?
2. Ele alınan mecraların tür bağlamında ayırt edici özellikleri söylem açısından nasıl bir fark yaratmaktadır?
3. Feminist söylemsel pratiklere mizah nasıl bir katkı sağlamaktadır?
4. Feminist söylem bağlamında mizah aracılığıyla ne tür yaratıcı söylem pratikleri geliştirilmektedir?
5. Bu tür mecralarda yaratılan mizahi söylemin feminist politika ve söyleme katkısı nedir?
6. Söz konusu içerikleri oluşturan kadınlar bunu feminist aktivizm düzeyinde tasarlayarak mı oluşturmaktadır?
7. Erkek egemen mizah alanında kadınların varlığı nasıl oluşmakta, kadınlar ne tür sorunlarla karşılaşmaktadır?

Bu soruların yanıtlanması için çalışmada nitel araştırma yöntemleri kullanılmaktadır. Bu yöntemler tematik söylem analizi, etnografik gözlem ve derinlemesine görüşmedir.

Tematik analiz feminist bir perspektifle söylem analizine odaklanmaktadır. Söylem analizi için yöntem olarak tematik analiz yöntemi benimsenmiştir. Teun Van Dijk (2015) söylemi “dil kullanım biçimi, bir dilsel eylem” olarak tanımlamaktadır (s.19). Söylem belirli formlar, kurallar, terminoloji ve konuşmalardan oluşan sistematik dilsel formları betimlemek için kullanılmaktadır. Bir iletinin sadece içeriğini değil, onu dile getirenin kim olduğunu, amacını, otoritesini ve dinleyicisinin kim olduğunu da içermektedir (Çelik & Ekşi, 2008). Bu bağlamda söylem dil yoluyla anlamların kurulduğu bir iletişimsel etkinliktir. Söylem analizi de nitel bir araştırma yöntemi olan ve dil ve anlama odaklanan tematik analiz yöntemi ile yapılabilmektedir.

Nitel araştırma “insanın, kendi sırlarını çözmek ve kendi çabasıyla biçimlendirdiği toplumsal sistemlerin derinliklerini keşfetmek üzere geliştirdiği bilgi üretme yollarından birisi” olarak tanımlanabilmektedir (Özdemir, 2010, s. 326). Nitel araştırma istatistik temelli nicel araştırmanın aksine, insanların olayları nasıl anlamlandırdığına odaklanmaktadır. Bu bağlamda insanların olayları anlamlandırmaya dair öznel bakış açılarını keşfetmeyi hedefler. Nitel veri toplama türleri katılımcı gözlem, doğal gözlemi belge incelemesi gibi yöntemler ile gerçekleştirilen ‘temel veri toplama yöntemleri’ ile kişisel yaşam hikayeleri, özgeçmişler, film, video ve fotoğraflar, anket gibi yöntemlerle gerçekleştirilen ‘destekleyici veri toplama yöntemlerini’ içermektedir. Nitel araştırmanın ilk basamağını betimleme oluşturur ve kişi, nesne ve olaylara dair özellikler yazılı olarak aktarılır. Betimlemenin ardından toplanan veriler belli temalar bağlamında sınıflandırılır ve böylece veriler arasında karşılaştırma yapabilme imkanı oluşur. Geliştirilen temalar birbirleriyle ilişkilendirilerek örneklemde yer alan değişkenler arasındaki ilişkiler, farklılıklar saptanır. Son aşamada araştırmacı değişkenler arasında bağlantılar kurmaya çalışır ve böylece araştırma konusu olay açıklanmaya çalışılır (Dey, 1993’ten akt. Özdemir, 2010, s. 328-330).

Nitel araştırma yöntemleri içerisinde yer alan ve dili anlamın kurucusu olarak ele alan tematik analiz, verilerdeki örüntüleri (temaları) belirleme, analiz etme ve raporlama için kullanılır. Tematik analiz özel bir teori ve epistemolojiden bağımsız ve çok sayıda kuram ve epistemolojik yaklaşım kapsamında uygulanabilen bir yöntemdir. Bu kuramsal özgürlük ile verilerin zengin, ayrıntılı ama karmaşık biçimde açıklanabilmesine de olanak sağlayacak düzeyde esnek ve kullanışlı bir araştırma aracı olarak değerlendirilir (Braun & Clark, 2019, s. 875-876). Tematik analizin tanımı ve uygulanması noktasında tam bir görüş birliği bulunmamaktadır. Braun & Clarke (2019) ise söylem analizi, içerik analizi gibi yöntemlerin de özel bir analiz yöntemi tanımlamayıp tekrar eden temalara odaklanması sebebiyle aslında tematik analiz olduğunu değerlendirir. Yazarlar tematik analizde araştırmacının aktif rolüne de dikkat çeker. Buna göre içeriklerde temaların keşfedilmesi, ortaya çıkması değil, aksine araştırmacının önemli olanları belirleme ve okuyucuya sunma gibi aktif bir rolü söz konusudur. Bu noktada araştırmacının kendini düşünsel olarak nerede konumlandığı ve hangi değerleri benimsediği önem kazanmaktadır (s. 876). Özdemir'in (2010) aktardığı üzere Creswell (1994) de nitel araştırmanın "gerçekliğin araştırmacı tarafından kurulduğu; gerçekliğin anlaşılmasında söz konusu gerçeklik ile etkileşim içerisinde olunması gerektiği ve gerçekliğin araştırmacının kendi öznel değerleri perspektifinden kavranması ve aktarılması varsayımlarından hareket ettiğini" belirtmektedir" (Özdemir, 2010, s. 326). "Nitel araştırma paradigması, sosyal gerçekliğin insanın algılama ve kavrama süreçlerinden ayrı ele alınamayacağını, dolayısıyla araştırmacının araştırma sürecinde tarafsız kalamayacağını öngörmektedir" (Özdemir, 2010, s. 326). Bu bağlamda bu çalışma da feminist perspektifle yapılmaktadır.

Feminist eleştiri sosyal bilimler alanındaki araştırma yöntemleri ile kadın çalışmaları alanında kullanılacak yöntemler arasında bir çelişki olduğuna dikkat çeker. Kadın çalışmaları alanı kadınların özgürleşmesine hizmet edecek ise bunun aracı verili sosyal bilim teorisi, pratik ve yöntemleri ile çalışmaktadır. Pozitivizmin nicel odaklı yaklaşımı, yöntemi ve hiyerarşik ve hegemonik eril ideolojiye dayanan bilimsel söylemi ile kadınların gerçek yaşam koşulları, deneyimleri ve kadın sorunlarının yansıtılması mümkün değildir. Bu noktada nitel araştırma yöntemlerinin

kadın çalışmaları açısından önemi, kadın deneyimlerini tam olarak ve kendi ifadeleri ile aktarabilme imkanı sunmasıdır (Kümbetoğlu, 2008, s. 60-61).

Feminist araştırmacılara göre sosyal gerçekliğin bilgisine doğru biçimde ulaşılması, sosyal araştırmalarda toplumsal cinsiyetin bir değişken olarak değil, aksine teorik bir kategori olarak yer almasına bağlıdır. Bu çerçevede değişkene odaklanan geleneksel yöntemlerin aksine feminist perspektif ve yöntem, insana odaklanır. Toplumsal gerçeklik homojen bir bütün değil, kadınların ve erkeklerin farklı deneyimledikleri bir şeydir ve bu alanda kadın deneyimleri önemsizleştirilir. Feminist araştırmacı, toplumsal sorunun doğasının sadece nedenler, faktörler ve unsurlar dahilinde değil, aynı zamanda anlam, özgüllük ve algılamalar gibi özelliklerle de belirlendiğini kabul eder. Araştırma amacının sadece neden-sonuç ilişkisi kurmak değil, kadın deneyiminin, ilişkilerin anlamlarını bilmek, kavramak ve tanımlamak olduğunun farkında olarak ve bunu kabul ederek bu amaca uygun biçimde görüşme, gözlem, odak grup gibi nitel yöntemleri benimser. Çünkü bu etkileşim hem araştırılan hem araştıran için dönüştürücü bir deneyimdir. Feminist yöntem bilimsel araştırmada pozitivizmin nesnellik, araştırılan konu, kişi, deneyim ya da grup, olgu gibi unsurların nesneleştirilmesi ve araştırmacı ile araştırılanın ilişkisine dair anlayışına karşıdır. Bu ilişki araştırmacı ve araştırılan arasında hiyerarşik olmayan bir ilişki kurulması anlamına gelir. Feminist metodoloji, kadınların yararına kullanılacak bilginin üretiminin ancak araştırmacının nesnel, dışarıdan bakan değil, doğrudan içerden bakan konumuyla ulaşılabileceğini vurgular (Kümbetoğlu, 2008, s. 53-58). Feminist perspektifli nitel yöntem, araştırmacı ile araştırılan arasında hiyerarşik olmayan ilişkiler kurulmasına dayanması yönüyle, toplumsal verilerin sayılarla ifade edilmesinden ziyade, araştırmacı ile araştırılanın birbirlerinin hayatlarını, farklılıklarını ve kadın deneyiminin çeşitliliğini kabul edip, anlama çabasına göre şekillenmektedir. Feminist teoriler statik değildir, kadın deneyimlerinin çeşitlik ve dinamizmini yansıtan ve görünmez kılınmış kadın deneyimlerinin, yaşamlarının ve bilgilerinin keşfi ile toplumsal gerçekliği kavramaya çalışır. Bunun için geleneksel araştırma yöntemlerinin planlanmış, kesin kurallı, kontrol edilen süreçlerinden ziyade, kişilerden gelen etkilere açık biçimde

değişiklikler gösteren bir yapı içindeki yöntemler tercih edilmektedir (Kümbetoğlu, 2008, s. 58-61).

Feminist araştırmaların metodolojisi konusunda Harding (1987) de feminist araştırmanın kadına ve kadın deneyimine odaklandığını, yöntemsel olarak bilginin baştan cinsiyetlendirilmiş olduğu anlayışıyla klasik pozitivist yaklaşımlara mesafeli durduğunu belirtir. Araştırmacının konumu ise tamamen nesnel değil, içerden bir bakış konumudur. Araştırmacının sınıf, etnik köken, kültür ve toplumsal cinsiyet gibi noktalarda temellenen ayrılmış bir konumu söz konusudur ve bu konumu araştırmaya dahil etmek araştırmaya değer katan bir unsurdur. Feminist araştırma problematiğini kadın deneyimlerine dayandırmalı ve bu deneyimlere dair konulara içeriden ve öznel sorular sormalıdır (akt. İliç & Yıldırım s. 206-207). Benzer biçimde Reinharz (1992) da feminizmin bir perspektif olduğunu, bilimin eleştirisini içerdiğini, feminist araştırmaların toplumsal değişim amacı güttüğünü, bu bağlamda feminist araştırmanın disiplinler ötesi olabileceğini ve araştırmacının da araştırma nesnesi ve ilişkide bulunduğu insanlarla özel bir ilişki içinde olduğunu değerlendirir (akt. Birer, 2017, s.87).

Tematik analizde verilerdeki temalar veya örüntüler tümevarımsal yani “özelden genele” ve kuramsal, tümdengelimsel yani “genelden özele” olmak üzere iki temel yöntemden biri tercih edilerek elde edilebilir. “Tümevarımsal ve kuramsal analiz arasındaki tercih, araştırmacının verileri nasıl ve niçin kodladığına göre biçimlenmektedir. Araştırmacı oldukça özgün bir araştırma sorusundan hareketle kodlama yapabilir ya da kodlama süreci araştırmacıyı özgün bir araştırma sorusuna da götürebilir” (Braun & Clark, 2019, s. 879).

Popüler kültür ürünlerinde feminist mizahi söylem üzerine tematik betimlemeler sunmayı amaçlayan bu çalışma da ‘kuramsal tematik analiz’ yöntemini benimsemektedir. Braun & Clarke (2019) kuramsal tematik analizin, araştırmacının alana dair kuramsal ya da analitik ilgisinden etkilendiğini ve belirgin biçimde analizi yapan kişiye bağlı olduğunu belirtir. Buna göre kuramsal tematik analiz, örneklemin geneline dair yoğun bir betimlemeden ziyade, verinin belli yönlerine odaklanan daha ayrıntılı bir analiz sunmaktadır. Kuramsal bir yaklaşımla araştırmacı elindeki veri

içinde belli bir söylemin nasıl dile getirildiğiyle ilgilenebilir ve verilerini kodlarken özellikle bu söyleme de odaklanabilir. Böylece belli bir söylem ile ilgili birçok tema belirler ve bunların araştırma konusuyla ilgili kuramsal çerçevede sunulan temayla örtüşen, ayrışan ya da onun temasını daha da açımlayan bir sonuca ulaşabilir (s. 879-880). Birer'in (2017) aktardığı üzere Sakız (2016) tematik analizin “verilerin organize hale getirilmesi, kodlanması, verilerden yola çıkarak yapılan ilk yorumların test edilmesi, bu yorumlara alternatif başka açıklamaların yapılması ve son aşamada temaların oluşturulması süreçlerini içerdiğini” ve tematik analizin içerik analizi gibi diğer nitel analiz yöntemlerinden farklı olarak verilerin görünen, açık içeriği kadar örtük, gizli içeriğine de odaklandığını belirtmektedir (s.88).

Çalışma kapsamında kullanılan diğer yöntem, yine nitel bir veri toplama tekniği olan görüşmedir. Bu çalışmada kullanılan görüşme tekniği derinlemesine yüz yüze / online görüşme tekniğidir. Görüşme, belli bir kesim, grup ya da oyuncuyu temsil ettiği düşünülen kişilerle yapılmaktadır. Buradan elde edilen bilgiler, araştırma konusu ile ilgili olarak önemli bilgiler sağlayabilmektedir. Kitle iletişim araştırmalarında hem belli tür içeriğin üreticileri ile hem de alıcıları ile bu tür görüşmeler yapılabilmektedir. Böylece içerik üreticisinin konumu, yaratım süreci gibi bilgiler ile alıcıların mesajları nasıl açımладыğı, algıladığı ve anlamlandırdığı konusunda bilgi sağlanabilir (Geray, 2017, s. 158-161).

Çalışmada ele alınan mecraların yapı, işleyiş ve özelliklerini değerlendirmek üzere içerik üreticileri ve geçmişte feminist yayıncılıkta ve/veya feminist harekette aktif olarak yer almış kadınlarla görüşmeler yapılmıştır. Yapılan görüşmelerin bir kısmı fiziksel mekan koşullarında yüz yüze ortamda, bir kısmı da, 2019 Mart ayı itibarıyla başlayıp günümüzde de sürmekte olan Covid-19 pandemisi sonucu değişen koşullar sebebiyle Google Meet, Zoom gibi internet uygulamaları aracılığıyla görüntülü-sesli online görüşmeler şeklinde yapılmıştır.

Çalışmanın evrenini oluşturan mizah temelli feminist popüler kültür ürünleri içerisinden, tür bağlamında çeşitliliğin, farklılık ve benzerliklerin ortaya konulması amacıyla, ilk olarak geleneksel medya formu ve ayrıca toplumsal muhalefetin önemli bir aracı olarak, bir mizah dergisi olan *Bayan Yanı* dergisi seçilmiştir. Dergi feminist

bir yayın özelliği göstermekte ve kadın yazar ve çizerler tarafından çıkarılmaktadır. Bu özellikleri ile derginin Türkiye’de başka bir örneği bulunmamaktadır.

Örneklem içerisine dahil edilen ikinci mecra, yine feminist mizahi bir perspektifle yayın yapan, yeni medya formu olarak ele aldığımız *5harfliler.com* web sayfasıdır. Sayfa feminist alternatif medya özelliği göstermekte ve dilinde mizah ve ironi belirgin bir unsur olarak yer almaktadır. Yeni medya formları içerisinde feminist perspektifle yayın yapan birçok web sayfası, blog gibi mecra bulunmaktadır. Ancak önceki bölümlerde değindiğimiz feminisite, çatlakzemin, blogcu anneler gibi mecralarda mizah ögesi bu sitedeki kadar ön plana çıkmamakta ve popüler kültür içerikleri geniş yer kaplamamaktadır. Benzer biçimde reçel-blog sayfası da içeriğinde ironi ve mizah olmasına rağmen, daha çok İslami feminist perspektifi dolayısıyla da çalışmamız açısından sınırlı bir bakışı yansıtmaktadır. Bu sebeple bu mecralar örneklem alanında dahil edilmemiştir. Ayrıca *5harfliler.com*’un yayın çizgisi geçmişten günümüze Türkiye’de feminist dergi yayıncılığı ile de oldukça benzer özellikler göstermektedir ve sayfa bu geleneğin izlerini taşıması yönüyle de çalışmamız açısından işlevsel görülmüştür.

Çalışma örneklem alanı içerisinde üçüncü mecra olarak bir mizah türü, hem geleneksel tiyatrunun dönüşüm geçirmiş bir formu hem de bir popüler kültür ürünü olarak ele alabileceğimiz, yine kadın sanatçılar tarafından gerçekleştirilen ve kadın deneyimini yansıtan bir stand up performans olan *Çok da Fifi Hatunlar* stand up gösterisi yer almaktadır. Türkiye’de önceki bölümlerde değindiğimiz üzere Miray Akovalıgil, Lesli Karavıl, Seda Yüz, Çağla Alkan, Pınar Fidan gibi pek çok kadın stand up komedyeninden söz edilebilmektedir. Ancak Çok da fifi beş kişilik bir kadın grubu olarak gösteriler düzenlemekte ve böylece hem kadın dayanışmasını örneklemekte hem de kadın deneyimlerinin çeşitliliğini yansıtabilmektedir.

Araştırma bağlamında bu mecraları ortaklaştıran ve araştırma nesnesine dönüştüren temel özellikler: kadınlar tarafından üretilmeleri, kadın deneyimini yansıtmaları, komedi, karikatür ve anlatı aracılığıyla mizah temelli bir dil ve söylem benimsemiş olmalarıdır.

Kuramsal tematik analiz yöntemi ile bu mecraların söylemsel analizi için örneklem alanı belli çerçevelerle sınırlandırılmıştır. Bu bağlamda *Bayan Yanı*

dergisinin, bu tür içeriklerde vitrin olarak değerlendirilen ve derginin genel söylemini yansıtan kapak sayfaları, *5harfliler.com* web sitesinin sayfada yer alan beş temel kategoriden biri olan ve diğer kategorilere göre mizahi içeriğin daha çok ön planda olduğu *Ecinnilik* kategorisi ele alınmaktadır. *Çok da Fifi Hatunlar* stand up gösteri analizi ise tek bir gösteri içeriğini temel almaktadır.

Bu çerçevede yukarıda belirtilen amaç doğrultusunda ve yöntemlerle bu çalışma *Siyasal Söylem ve Popüler Kültür; Tür Yaklaşımı Işığında Popüler Kültür: Mizah ve Toplumsal Muhalefet; Feminist Politika ve Söylem Biçimleri: Yayıncılık, Edebiyat ve Sanat ve Yöntem, Ataerkiyle Mücadele Yöntemi Olarak Mizah: Bayan Yanı Mizah Dergisi, 5harfliler.com İnternet Sitesi ve Çok da Fifi Hatunlar Stand up Gösterisinin Feminist Söylem Açısından Analizi* başlıklı bölümlerden oluşmaktadır.

Siyasal Söylem ve Popüler Kültür başlıklı birinci bölümde söylem olgusu “İdeolojileri edinme, öğrenme ve değiştirmemizde rolü olan dilin kullanım biçimi, bir dilsel eylem” (Dijk, 2015, s.19) olarak siyaset, ideoloji ve kültür bağlamında ele alınmaktadır. Söylem iktidar bağlamında Gramsci’nin (1987) hegemonya ve karşı hegemonya kavramları çerçevesinde değerlendirilmekte, söylemin ideolojik boyutu, gündelik yaşam pratiklerinin tamamını kapsayan biçimde kültür kavramıyla ilişkili biçimde ele alınmaktadır. Ardından kitle kültüründen popüler kültüre kavramsal-kuramsal değişim ve popüler kültüre yönelik yaklaşımlar incelenmektedir. İlk olarak Kültür endüstrisi tezi bağlamında ekonomi politik yaklaşım ve ardından tezin kuramsal zeminini sağlayan Kültürel Çalışmalar alanının alternatif söylem imkanı olarak popüler kültür yaklaşımı incelenmektedir.

Tür Yaklaşımı Işığında Popüler Kültür: Mizah ve Toplumsal Muhalefet başlıklı ikinci bölümde, mizahın bir toplumsal muhalefet aracı olma konumu ve potansiyeli ele alınmaktadır. Kültürel içeriklerde tür yaklaşımı bağlamında mizah bir tür olarak ele alınmakta; mizah türleri, mizahın dil ile ilişkisi ve mizah kuramları incelenmektedir. Mizah alanındaki ayrımcı, ırkçı, cinsiyetçi, ötekileştirici pratiklere karşı eleştirel mizah çalışmaları vurgulanmaktadır. Türkiye özelinde tarihsel, toplumsal, kültürel bağlamı içerisinde politik kültür ve muhalefet geleneği ile mizah ve mizah basını incelenmektedir. Toplumsal hareketlerde öne çıkan bir söylem

biçimi olmasından hareketle mizah, toplumsal hareketler ve yeni medya bağlamlarında ele alınmaktadır. Feminist hareketin bir yönüyle yeni toplumsal hareketler içerisinde değerlendirilmesinden yola çıkılarak, yeni medya alanındaki feminist söylem ve pratikler ve bunların mizahla ilişkisinin değerlendirmesi yapılmakta ve bir feminist pratik olarak feminist mizah olgusu açıklanmaktadır.

Feminist Politika ve Söylem Biçimleri: Yayıncılık, Edebiyat ve Sanat başlıklı üçüncü bölümde batı merkezli olmak üzere feminist hareketin gelişim dinamikleri Aydınlanma döneminden günümüze, farklı perspektifler bağlamında çok yönlü olarak incelenmektedir. Türkiye’de feminist hareketin gelişimi de Osmanlı’dan günümüze düşünce, eylem ve söylemleri ile yine tarihsel, toplumsal, kültürel bağlamlarda ve süreç içerisindeki değişim ve çeşitlenmelerle incelenmektedir. Feminist söylem açısından önemli bir dinamik olan yayıncılık, edebiyat ve sanat eleştirel ve yaratıcı potansiyelleri ile söylemsel alanlar olarak feminist perspektifler açısından ele alınmaktadır. Türkiye’de hem Osmanlı döneminde hem de 1980’lerdeki ikinci dalga feminist harekette öne çıkan yayıncılık faaliyetleri feminist örgütlenme ve söylem pratikleri olarak ele alınmakta; feminist yayıncılıkta geçmişten günümüze dil ve söylem biçimleri ortak izlekler bağlamında değerlendirilmektedir. Tarih yazımının eril yanlılığına karşı edebiyat ve sanat alanlarında kadınların varlığı ve görünürlüğü eleştirel ve yaratıcı söylem pratikleri çerçevesinde incelenmektedir.

Ataerkiyle Mücadele Yöntemi Olarak Mizah: Bayan Yanı Mizah Dergisi, 5harfliler.com İnternet Sitesi ve Çok da Fifi Hatunlar Stand up Gösterisinin Feminist Söylem Açısından Analizi başlıklı dördüncü bölümde yapılan analiz ve bulgular açıklanmakta ve sonuçlara dair bir genel değerlendirme sunulmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

SIYASAL SÖYLEM VE POPÜLER KÜLTÜR

Gündelik hayat dil yoluyla kurduğumuz, etkileşime dayalı iletişimsel etkinlikler ve söylem çerçeveleri ile biçimlendirdiğimiz bir alandır. Toplum kendi dünyasını dil ve düşünceye dayanan iletişimsel etkinlikler ve söylemler aracılığıyla kurar. Bu anlamda söylem gündelik hayatta başvurduğumuz anlam ve anlamlandırma çerçeveleri, referanslar sunar. Düşünceyi aktarmanın temel aracı olan dil, ideolojilerden bağımsız değil, aksine ideoloji ile biçimlenen ve yaşam pratiklerine etki eden önemli bir kodlar sistemidir (Oskay, 2015, s. 9 - 11). Söylem, “Zaman ve mekan boyunca tanımlanabilir kullanım kalıplarına yerleştirilebilecek özgül konuşma, yazma ve düşünme tarzları”dır (Stevenson, 2008, s.367). İdeolojileri edinme, öğrenme ve değiştirmemizde rolü olan dilin kullanım biçimi, bir dilsel eylemdir (Dijk, 2015, s.19) Bu eylemlilik iletişimin iki yönlü yapısını, dilbilim kuralları, gelenekler ve kültürü de içermektedir. Dolayısıyla söylem hiçbir zaman yansız, şeffaf bir olgu değildir. Toplumsal yaşamın örgütlenmesinde ideoloji ile donatılmış, ideolojinin aktarılmasını ve dolayısıyla “gerçekliğin” yapılandırılmasını sağlayan; tüm bir yaşamı içine alan bir olgudur. Oskay’a (2015) göre “Söylem tamamen yansız ya da iktidar ilişkilerinden bağımsız değil, üretim biçimi ve ilişkilerinin belirleyici olduğu, sınıfsal çelişki ve çatışmaları da barındıran bir alan”dır (s. 11). Toplumsalın bilinç yapısını belirleyen söylemler açık veya örtük olarak ideolojik etkilere sahiptir. Söylemin bu çelişkiler biçiminde ele alınması onu ideoloji bağlamında bir iktidar ve mücadele alanı haline getirir. Egemen ve muhalif ideoloji arasındaki mücadele, “toplumsalın bilinç yapısının belirlenmesi” noktasında söylem alanında ortaya çıkar (Oskay, 2015, s. 11-12).

Söylem ideolojik etkilere açık olması sebebiyle siyasetle iç içe bir olgu, bir siyasal faktördür. Tüm söylemlerin ideolojik olduğu varsayılmaz, ancak siyasal etkileyen, toplumsalın bilinç yapısını hedef alan söylemler ideolojik etkilere sahiptir. Siyasal söylem hem bir terim hem bir çalışma alanı olarak siyasete dayanır ve dil ve kültür ile doğrudan ilişkilidir. Siyasal söylem, belirli amaçları gerçekleştirmekte kullanılan toplumsal ve siyasal faaliyetin özgün yöntemlerinden biri olarak

Cicero'dan Aristo'ya dek ilgi konusu olmuştur. Eski Yunanda retoriğe büyük önem atfedilir (Wilson, 2015, s. 101-102). Modern dönemde ise George Orwell dilin politik potansiyeline dikkat çeker, dilin düşünceyi manipüle etme gücü ve bunu kullanma yolları üzerine düşünür: “politik konuşma ve yazmanın büyük ölçüde savunmasızın savunması olduğunu” ileri sürer (akt. Wilson, 2015, s. 103).

Gündelik hayatın dil ve kültür dolayımıyla bir söylemler alanı olarak kuşatılması ve bir egemenlik ve mücadele alanına dönüşmesi onu siyasal açıdan oldukça önemli kılar. Egemen ya da muhalif söylemlerin oluşması, yayılması ve gündelik yaşam pratiklerinde yeniden üretilmesi toplumsal yapılanmanın ve bu yapı içindeki açık ya da örtük iktidar ilişkilerinin açığa çıkarılmasını ve dolayısıyla tüm bir toplumsal yaşamın örgütlenmesini analiz edebilmek için bize bir perspektif sunar. Bu perspektifi geliştirmek siyaset, ideoloji ve kültür alanlarını tanımlamayı ve bu alanda geliştirilen kuramları gözden geçirmeyi gerekli kılar. Bu kavramlara açıklık getirmek ve ardından bir alternatif söylem alanı olarak gündelik yaşamın kültürü bağlamında popüler kültüre yönelik farklı yaklaşımları değerlendirmek yerinde olacaktır.

1.1.Siyaset, İdeoloji, Kültür

Toplumsal yapı, kültür ve iletişime dair bir analiz, temelinde siyaset sosyolojisinin de olduğu bir formülasyon üzerinden işlemek durumundadır. Temelde “meşru kurumlar ve liderler tarafından uygulanan ve kullanılan ‘iktidar’ ile ilgili bir kavram” olan siyasetten ziyade, “siyasal gücün daha çok ‘gizli’ ve nedensel yapısı” ile ilgili olan siyaset sosyolojisi (Yücekök, 1987, s. 3). “Siyasal ile toplumsalın etki-tepki ilişkisi” içinde gerçekleşen siyaset sosyolojisi siyasal iktidarın bölüşümü, otorite, etkinlik, siyasal değişim ve meşruiyet konuları temelinde analizler sunar. İktidar sahipleri kimlerdir ve iktidarı hangi amaçla kullanmaktadır, iktidarın uygulanmasında hangi mekanizmalar yer alır, iktidar nasıl el değiştirir ve iktidarın meşruiyetini sağlayan nedir? gibi sorular siyaset sosyolojisinin temel yaklaşımlarıdır. Toplumsal yapının niteliği, iktidar mücadelesinde grup ilişkileri, toplumsal süreç ve fonksiyonlar da bu analizin unsurlarıdır. Bu anlamda siyaset bir çatışma alanı olarak

tanımlanır; bu alanda “çatışma, uyumsuzluk, radikal tepki” gibi olgular da doğal olarak var olan, sistemin ayrılmaz bir parçasıdır. Toplumsal yapılanma ve değişim mekanizmalarının analizi konusunda yapısalcı-işlevselci yaklaşımın “uyum-mutabakat teorisi” ile marksist analizin “çatışma teorisi” iki temel yaklaşım olarak yer alır. Uyuşumcu teoriye göre toplumsal sistemde yer alan tüm unsurlar bir uyum içinde var olur; birbirini tamamlayan bu unsurlar arasında karşılıklı gereksinim, uyum ve dayanışma söz konusudur. Sistem içindeki bir parçanın uyumsuzluğu ya da saf dışı kalması tüm sistemi kendini yenilemeye yöneltir. “Çatışmacı” teoriye göre ise sistem birbiri ile çatışan, zıt unsurlardan meydana gelir. Bu unsurlar sınıfsal yapılanma ile ortaya çıkan burjuva, işçi gibi sınıf ya da gruplardır ve bunlar arasında bir bir çatışma söz konusudur. Bu unsurların çatışması ile toplumsal yapı sürekli olarak yenilenir. Siyasal güç meşruiyeti baskı ile sağlar, çatışma sonucu üretim ve baskı araçlarını ele geçiren sınıf ya da grup iktidarı da ele geçirir (Yücekök, 1987, s.3-4). Siyasal iktidar sadece parlamento, partiler gibi araçlarla ele geçirilen, sürdürülen ve meşruiyet kazanan bir şey değil aksine tüm bir yaşamı, gündelik yaşam pratiklerini de içerecek biçimde ele geçiren bir anlayışın ürünüdür. Bu bağlamda kültürde, gündelik yaşam pratiklerine içkin bir anlam ve anlamlandırma siyaseti söz konusudur. İktidar mücadelesi anlamlandırma pratiklerinde varlığını sürdürmekte ve bu bizi marksist terminolojinin ideoloji nosyonuna götürmektedir.

İdeoloji “toplumsal yaşamla ilgili düşünce, anlam ve sembolik temsillerin alanına işaret eden bir kavram”dır (Sancar, 2008a, s.8). Thompson (1984) “İktidarın eşitsiz dağılımını içeren her analiz, bizi kaçınılmaz olarak ideolojinin alanına götürür” der ve ideoloji çalışmasını, “anlamın (anlamlandırmanın) egemenlik ilişkilerinin sürmesine hizmet ettiği yollar” olarak tanımlar (akt. Stevenson, 2008, s.145). Kültürden farklı olarak ideoloji, “toplumsal çatışmalar alanındaki farklı bilinç formlarını işaret eder ve böylece toplumsal iktidar ilişkileri dolayımı ile oluşan düşünce ve anlamlar” olarak tanımlanır (Sancar, 2008a, s. 8). Eagleton (2005) İdeolojiyi “insanları birer toplumsal özne olarak kuran, onları toplumdaki egemen üretim ilişkilerine bağlayan, yaşanan ilişkileri üreten anlamlandırma pratiklerini düzenlemenin bir yolu” olarak tanımlar (s.41). Teun Van Dijk (2015) ideolojileri “bir grubun üyelerinin köklü inançları” olarak tanımlar: “İdeolojiler fikirlerle, özellikle de

bir toplumsal grup ya da hareketin paylaştığı toplumsal, siyasi ve dini düşüncelerle ilgilidir” (s. 17). İlk kez Destutt de Tracy tarafından 18. Yüzyıl sonunda ortaya atılan ideoloji kavramının toplumsal ve söylemsel anlamda iki boyutu vardır. Toplumsal boyut ideolojilerin gelişip yeniden üretilmesinde grup ve kurumlar arasında ne tür ilişkilerin yer aldığını, söylemsel boyut ise gündelik düşünce ve konuşmalarımızı nasıl etkilediğini, ideolojik söylemi nasıl anladığımızı ve ideolojinin yeniden üretiminde söylemin nasıl yer aldığını açıklamaktadır. Toplumsal formasyonun makro ve mikro düzeyde çözümlenebilmesinde sıkça kullanılan bir kavram olarak ideolojiye yönelik yaklaşımlar son yüzyıl içinde üç temel kuram üzerinden şekillenir. Burada ilk olarak Marx’ın ideoloji ve toplumsal pratik ilişkisi konusundaki kuramsal mirası; Gramsci’nin Hegemonya kuramı ve çevresinde şekillenen ideolojinin yapısal çözümlemesi ve son olarak öznelerin temsiline dayalı bir sistem olarak ideoloji kavrayışı ile toplumsalın söylemselliği ve anlamın kuruluşu açısından söylem ve ideoloji ilişkisinden bahsedilebilir (Sancar, 2008a).

İdeoloji kuramı konusunda Marx’ın katkısı temelde düşünce ve bilincin oluşumu konusundaki tartışmaları psikolojiden, iktidar, sınıf, çatışma kavramlarıyla toplumsal değişim dinamiklerine kaydırması olmuştur. Marksist kuram bilincin oluşumunu insanın toplumsal pratiklerinde görür. İdeoloji “yanlış bilinç”, yani “öznelerin bilincinde bir yanılsama ile oluşan bilgi” olarak tanımlanır (Sancar, 2008a, s. 23). Marksizmin içinde yer alan birçok yönelimde de ideolojiler yanlış bilincin biçimleri, toplumsal gerçekliğin çarpık ve bozulmuş bilgisi olarak nitelenir. Bu bilgiyi yaratan egemen sınıftır ve ideoloji “egemen sınıfın çıkarlarına hizmet eden ve egemen maddi çıkarların yeniden üretimini olanaklı kılan düşünce” olarak tanımlanır (Sancar, 2008a, s. 23). Yani popüler, ancak yanıltıcı inançların egemen iktidarın meşruiyetini sağlamak ve işçi sınıfının gerçek sosyo-ekonomik koşullarını görünmez kılmak için iktidar sınıfı tarafından aşılınmasıdır (Dijk, 2015, s.18). Ancak kuramda her düşünce ideolojik olarak görülmez. Manipülasyon yaratan, “nesnel çelişkilerin üstünü örterek onları öznelerin bilincinden saklayan düşünceler” ideolojik olarak değerlendirilir (Sancar, 2008a, s. 23). İkinci yaklaşım ideolojiyi toplumsal sistemin yeniden üretimini sağlayan egemen ideoloji olarak ele alır ve ideoloji ile hegemonya arasında ilişki kurar. Hegemonya kavramını ideoloji ile

ilişkilendiren ilk metin Antonio Gramsci'nin *Hapishane Defterleri* (1986) yapıtıdır. Klasik marksizmin alt yapıya göreli bir özerklik tanınması; üretime ve ekonomik süreçlere odaklanarak kültür ve ideolojiyi bir anlamda ihmal etmesi, kapitalizmin kendini nasıl sürekli yenileyebildiğini, parlamenter demokratik sistemlerde dahi yönetilen sınıfların onayını nasıl kazandığını açıklama noktasında yetersiz kalmaktadır. Hegemonya kavramıyla iktidar sınıfının egemen olma pratiği ve ideoloji dolayısıyla iktidara tabi sınıfın rızasını nasıl kazandığı kuramlaştırılır (Sancar, 2008a, s. 32). Hegemonya “egemen iktidarın kendi yönetimi için, hakimiyeti altındaki insanların rızasını kazanmada bütün pratik stratejiler alanı” olarak tanımlanır (Eagleton, 2005 s. 168). Hegel otoriteyi “politik toplum” ve “sivil toplum” olarak iki alanda değerlendirirken, Gramsci bu kavrayışı yeniden ele alır ve “tahakküm” ve “rıza” kavramlarıyla toplumsal denetimin yeni bir analizini sunar (Jenks, 2005, s.152). Sivil toplum alanı Gramsci’de Marx’tan farklı biçimde “üretim etkinliğinin dışında, ‘özel’ olarak tanımlanan kurumların hepsini kapsayan” bir alan olarak tanımlanır ve hegemonya devlet ile ekonomi arasındaki bütün aracı kurumları kapsayacak biçimde bu sivil toplum alanı ile ilişkilendirilir (Sancar, 2008a, s. 32). Gramsci egemen iktidarın tabi sınıflar üzerindeki egemenliği ve meşruiyetini kaba güce, zora dayalı olarak sağlaması yerine tabi sınıflar üzerinde yarattığı rıza ve onaya vurgu yapar. Eagleton’a (2005) göre:

“Hegemonya kavramı ideoloji nosyonunu genişletip zenginleştirir ve düşünce alanından pratik alanına yayar. Gramsci ile birlikte düşünce, bilinç düzeyindeki ideolojiden toplumsal pratik anlamındaki ideolojiye geçiş gerçekleşir. Böylece yalnızca açık, resmi, ifade edilen ideolojiden yaşanan, toplumsal yaşamın bilinçdışı, dile gelmeyen boyutlarını da kapsayan bir ideoloji kavrayışına geçiş gerçekleşir” (s. 167).

Hegemonya kavrayışı olası bir karşı hegemonya fikrini de olanaklı kılar. Egemen sınıfın ihmal ettiği alanlarda ideolojik ve siyasal bir yeniden anlamlandırma pratiği olarak karşı hegemonya, gündelik hayatın tüm düşünce ve yaşam pratiklerinde hayata geçirilebilir. Eagleton (2005) karşı hegemonya için kültürün tüm alanlarında mücadele verilmesi gerektiğini belirtir: “karşı hegemonya yürüttüğü siyasi mücadeleyi kültürün ihmal edilmiş alanlarına; değerler, alışkanlıklar, gelenekler, dilsel formlar ve ritüeller alanına taşımalıdır” (s.166).

İdeoloji ve iktidar arasındaki bağlantıyı açıklamaya yönelik bir çaba da Louis Althusser’de görülür. Althusser’e göre ideolojinin toplumsal formasyonu yeniden üretmeye yarayan bir fonksiyonu söz konusudur ve bu yeniden üretim egemen iktidarın ideolojik ikna süreçleriyle var olabilmesine dayanır (Sancar, 2008a, s.47). İdeoloji yanlış bilinç değil, devletin ideolojik aygıtları tarafından üretilen maddi pratiklerdir. İdeoloji yanlış biçimde insanların kendilerini özerk, fail özneler olarak görmelerini sağlar. Oysa ki insanlar toplumsal ve psişik süreçler sonucu oluşmuş öznelerdir. Dolayısıyla ideoloji gerçeğin ters çevrilmiş bir görüntüsü değil, insanların paylaştığı varoluş koşullarıyla kurduğu simgesel ilişkidir (Stevenson, 2008, s.244).

Kapitalist toplumsal formasyon yalnızca üretim araçlarını değil, bireyleri, yani üretim güçlerini de yeniden üretip sisteme uyumlu hale getirerek sistemi sürekli kılmayı hedefler. İdeoloji, bu işlevi Althusser’in “ideolojik aygıtlar” olarak tanımladığı kurumsal ve toplumsal faaliyetler aracılığıyla gerçekleştirir. Althusser kapitalizmin egemen kurumsal ilişkileri yeniden üretmekte kullandığı bu araçları Devletin İdeolojik Aygıtları (Din, okul, aile, medya..) ve Devletin Baskı Aygıtları (Devlet, Ordu..) olarak sınıflandırır. Bunların her ikisi de ideolojik işlevleri olan toplumsal pratikler olarak değerlendirilir. Ancak Devletin Baskı Aygıtları temelde fiziki güç kullanımıyla işlerken, Devletin İdeolojik Aygıtları yöneten grubun ideolojik egemenliğini sağlamaya odaklanır. Etki alanı kültürden, medyaya, sanattan spora gündelik yaşam pratikleridir. Sonuç olarak felsefi, edebi, sanatsal, kültürel vb. toplumsal pratiklerin alanı olarak sivil toplum, entelektüel bilinç düzeyinde ideolojinin işleme alanı haline gelir ve ideolojik mücadele pratikleri bağlamında da hegemonyanın kurulduğu alandır. Aile, okullar, ordu, özel televizyon kanalları, gazeteler: tüm bunlar bireylerin egemen iktidara rıza göstermesini sağlayan araçlardır (Althusser, 1995/2014; Stevenson, 2008, s.69-70).

İdeoloji konusundaki üçüncü yaklaşım tüm toplumsal ilişkilerin dil aracılığıyla gerçekleştiği pratikler olduğu tezinden yola çıkarak, ideolojinin açıklamaya çalıştığı toplumsal değer, düşünce ve anlamların oluşumunu söylem kavramı aracılığıyla ele alır (Sancar, 2008a, s.8). Eagleton (2005) İdeolojiyi toplumsal pratikler açısından genişleterek, gündelik yaşam pratiklerinin tamamını kapsayan anlamda “kültür” ile bağlantılandırır. İdeolojiyi “toplumsal yaşamdaki

fikir, inanç ve değerleri üreten genel maddi süreç” olarak kültüre yakın biçimde tanımlar. Bu anlamda “ideoloji veya kültür belli bir toplumdaki bütün anlamlandırma pratiklerini ve simgesel süreçleri kapsayan bir kompleksin tamamı”nı ifade eder ve aslında bu toplumsal pratiklerden ziyade, daha çok bireylerin bu pratikleri yaşama biçimlerini ima eder (s. 55). Bu anlamda ideoloji gündelik yaşam içindeki pratiklere içkindir ve ideoloji çözümlemesi ‘anlam’da gizli tahakküm ilişkilerine odaklanmalıdır. İdeoloji sayesinde insanlar birer toplumsal özne gibi konumlandırılır, toplumdaki egemen üretim ilişkilerine bağlanır ve toplumsal ilişki ve yaşam pratiklerine dair “anlam” ideoloji vasıtasıyla üretilip düzenlenir. Dolayısıyla bir terim olarak ideoloji egemen iktidarla özdeşleşmekle, ona karşı muhalif tavır almayı da içeren tüm siyasi davranışları kapsar (Eagleton, 2005, s.41).

Modern toplumda en geniş ve gündelik anlamda kültür, bir mücadele alanına dönüşmüştür. İdeoloji içerisindeki farklı tanımlar, söylemler ve anlamlar aynı zamanda anlamlandırma içerisindeki bir mücadeledir; “gündelik hayatın en dünyevi alanlarına dahi yayılmış olan bir sahip olma mücadelesi” (Hall’dan akt. Hebdige, 2004, s. 13-28). İdeoloji, gündelik yaşam pratikleri içerisinde insanlar arası ilişkilerde dilin, dilsel kalıpların belirli etkiler yaratmak amacıyla fiilen nasıl kullanıldığıyla ilgilidir. Dolayısıyla içerik bağlamıyla birlikte anlamlanmaktadır. İdeoloji de “dil” ile değil “söylem” ile ilgilidir; bir ifadenin içerdiği dilsel özelliklerden çok kimin kime hangi amaçlarla ne söylediğiyle ilgili bir meseledir. Bu anlamda kültürel alan ve toplumun kültürel pratikleri önem kazanmaktadır.

Kültür gündelik hayatta toplumsal ilişkilerin kurulmasında ve yeniden üretilmesinde temel bir role sahiptir. Toplumsala dair analizde kültürün nasıl tanımlandığı ise belirleyici bir rol üstlenir:

“Başlangıçta bir sürecin adı olan –ürün kültürü (yetiştirme) veya hayvan kültürü (besleme ve yetiştirme), ve bir genişlemeyle insan zihninin kültürü (aktif geliştirme)- zaman içinde, belirli bir halkın ‘genel hayat tazı’nı oluşturan bir ‘ruh’ yapısına da genelleşmiş bir ‘ruh’ durumuna da verilen isim haline gelir” (Williams, 1993, s.8).

Oxford sözlüğünde Kültür:

“yetiştirme, bakım gözetme, Hristiyan yazarlarına göre ibadet etme; toprağı işleme,; toprağı sürme, ziraat; belli başlı hayvanşarın yetiştirilmesi

(örneğin balık); mikroskobik organizmaların yapay gelişimi, bu şekilde üretilen organizmalar; akıl, beceri ve geleneklerin işlenip vb. geliştirilmesi; eğitim ve öğretim yoluyla gelişme veya saflaşma; modernleşmenin düşünsel yönü; herhangi bir konuyu araştırmaya çalışma, konuyu sürekli takip etme” olarak tanımlanır (Hebdige, 2004, s.13).

Türk Dil Kurumu sözlüğünde kültürün ilk anlamı

“Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü, hars, ekin” olarak verilir (TDK).

Erol Mutlu (2004) da kültürü,

“İnsan topluluklarına kimliklerini veren ve onları birbirlerinden ayırt eden özelliklerin toplamı” diye tanımlar; “İnsanların simgeler ve eşyalar yaratıp kullanması. Kültür bütün bir toplumun yaşam biçimini oluşturur; bu da hal ve hareket kodlarını, giyim kuşamı, dili, törenleri, davranış normlarını ve inanç sistemlerini içerir” (s. 193) olarak tanımlar.

Modern dönemle birlikte kültürün tanımlanmasında farklı kuramsal analizler etkili olmuş, farklı kültür model ve kategorileri belirlenmiştir. Bunları açıklamak, hem kültür ürünlerini anlama hem de bu ürünlerin söylem üretmedeki rollerini ortaya çıkarma açısından yararlı olacaktır.

1.2. Kitle Kültüründen Popüler Kültüre Kuramsal - Kavramsal Değişim

Ondokuzuncu yüzyılda sanayi kapitalizmi “pazar” ve “tüketim” olgularını ortaya çıkarmış ve marksist terminolojideki ideoloji tartışmaları kültür tanımının daha çok sanat yapıtlarını ifade eden anlamda iki kategoride değerlendirilmesine neden olmuştur. Bu da ütöpik anlamda sanat yapıtını ifade eden “yüksek kültür” ve egemen sınıfın kitleleri güdüp-yönetme ve manipüle etme amacıyla oluşturup yaygınlaştırdığı “kitle kültürü” tanımlarını ortaya çıkarmıştır (Tanrıöver & Eyüboğlu, 2000). Kitle toplumunun tezahürü olan kitle kültürü kavramı “19. yüzyıl batılı kapitalist toplumların ‘atomlaşmış, türdeş’ bireylerini ve onları sisteme uyumlu hale getirmeyi amaçlayan kültürel formasyonu” ifade etmektedir (Özbek, 1991, s. 86). Kitle kültürü standartlaşmış kitlesel üretim biçimi ve tekniklerini, örgütlerini ve karşısında kitle tüketicisini gerektirir. Kitle kültürü “kitle üretimi yapan bir endüstriyel yapının yarattığı maddî yaşamı gerçekleştirme ve bu gerçekleştirmenin materyal ve bilişsel/düşünsel biçimi” olarak tanımlanır (Erdoğan, 2004, s. 3).

Kitle kültürü kavramı ilk kez Adorno ve Horkheimer'in birlikte kaleme aldığı *Aydınlanmanın Diyalektiği*¹ adlı kitapta kullanılır. Ancak kitabın taslaklarında kitle kültürü olarak ifade edilen şey daha sonra kültür endüstrisine dönüştürülür. Bununla ilgili amaçlarının “onu savunanların kabul edebileceği bir yorumu baştan dışlamak” olduğu, yani “onun bizzat kitlelerden kendiliğinden kaynaklanan bir kültür gibi, popüler sanatın çağdaş biçimi gibi yorumlanmasını engellemek” olduğunu açıklarlar (Adorno, 2014). Erol Mutlu (2015) bu açıklamanın onların kültür eleştirilerinde otantikliğe verdikleri önemi ortaya koyduğunu ve bu kavram ekseninde iki kültürel durum ya da sürecin karşılaştığını belirtir: “bir yanda sahici, otantik ve kendiliğinden bir kültür olarak “halk kültürü” ve bunun karşısında “yapay, aldatıcı ve imal edilen bir kültür olarak kitle kültürü” (s.307). Kitle kültürüne ve işlevlerine yönelik eleştiriler, bir avuç insanın elinde toplanan iktidarın, kitle kültürünün inceltilmiş manipülasyon teknikleriyle sürdürüldüğü; kitlesel olarak bir formüle göre üretilen ve yaratıcılığa yer vermeyen bir süreç olduğu; insanların bu kültür nedeniyle katılımcılar yerine, başkalarının ürettiği kültürün edilgin tüketicileri olduğu; kitle kültürünün halk sanatını yok ettiği ve yüksek sanatı tehdit ettiği; vasatlığı övüp, sıradanlığı yücelttiği gibi görüşlerde yoğunlaşır. Kitle kültürü kavramı bu ilk tanımlar sonrası yeni tartışmalarla şekillenir, hatta kitle kavramının kendisi de sorunludur. Raymond Williams bu kavrama mesafeli ve muhalif bir duruş sergiler: “..kitleler diğer insanlardır. Aslında kitleler yoktur; sadece insanları kitleler olarak görme biçimleri vardır...bizim gibi toplumların karakteristiği haline gelen diğer insanları bu şekilde görme biçimi siyasal ve kültürel sömürü amacıyla kullanılmaktadır” (akt. Mutlu, 2015, s.311). Williams’a göre:

“Kitle kavramı kitle kültürünün kurum ve içerik olarak modern medya öncesi döneme ait olduğunu gizler. Kitle kültürü kitlesel olarak biraraya gelişlerin şekillendirdiği kitlesel kurumlara tekabül eden iletişim tarz ve edimlerini ifade ederken, modern medya bütün kapsayıcılığı ve kaplayıcılığıyla bu tür kurumlardan çok farklı iletişim ve edim tarzlarını dayatmaktadır” (akt. Mutlu, 2015, s.311).

Kitle kültürü popüler kültüre göre daha sınırlı bir kavram olarak kitle iletişim araçları merkezli bir kültür araştırmasını imler ve kavramsal ve pratik olarak kültürel çalışmaları sınırlandırır. Bu alanda yapılan ilk dönem çalışmalarda popüler kültür

¹ Adorno, T. W., & Horkheimer, M., (2014), *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Çev. Nihat Ülner-Elif Öztarhan Karadoğan, İstanbul, Kabalcı.

kavramı tercih edilir. Kavrama yaklaşım kitle kültürü kavramına olan yaklaşımla benzerdir. Popüler kültür kavramı uzunca bir süre gelip geçiciliği, eğlenceyi ima eden anlamda kullanılır. Zamanla modern kültürel yaşamı ifade etmek için, çeşitli etnik, sınıfsal, cinsiyet, grup temelli toplumsal farklılıkları yadsıyan bir kavram olarak kitle kültürü kavramından, gündelik hayatın kültürü şeklinde genelleyebileceğimiz, tüm yaşam evrenini saran kültürel formların içinde egemen sınıfa rıza üretmede değil, karşı koymada da etkili olabilecek bir düşünsel ve pratik mücadele alanı olarak ele alınan popüler kültür kavramına geçiş gerçekleşir (Mutlu, 2015).

1960'larla birlikte kültür ve ideoloji ilişkisi ve toplumsal yaşamın örgütlenmesi üzerine yapılan çalışmalar popüler kültüre kuramsal anlamda alternatif bakış açılarını getirir.

1.3. Popüler Kültür

Popüler ifadesinin bir yandan “yaygın olarak beğenilen, tüketilen” anlamında bir ticari tanımı, bir yandan da antropolojik biçimde “halka ait” anlamındaki betimleyici tanımı kabul görmüştür. Her ne kadar tek bir tanıma sığdıramayacak kadar geniş bir literatürü ve farklı görüşleri içerse de popüler kültürün “bir toplumda geniş biçimde paylaşılan inanç ve pratikleri ve bunların örgütlendiği nesneleri” (Mukerji ve Schudson’dan akt. Mutlu, 2015, s. 313) ifade ettiği söylenebilir. Popüler kültür,

“Kökleri yerel geleneklerde bulunan halk inançlarını, pratiklerini ve nesnelerini, keza siyasal ve ticari merkezlerde üretilen kitlesel inançları, pratikleri ve nesneleri içerir; popüler kültürün içeriğinde popülerleştirilmiş seçkin kültürel biçimlerin yanı sıra müze geleneği düzeyine yükseltilmiş popüler biçimler de bulunmaktadır” (Mukerji ve Schudson’dan akt. Mutlu, 2015, s. 313).

Popüler kültürün yüksek kültür ve halk kültüründen ayrı bir konuma yerleştirilmesi ve alçak kültür / kitle kültürüne yakın konumlandırılması da söz konusudur. Bu yaklaşım belirli toplumsal grupların yaşam tarzlarına ilişkin farklı zevklerinin olduğu ve popüler kültür ve yüksek kültür arasında estetik ve ahlaki nedenlerle bir karşılaştırma yapılamayacağına dair bir görelilik ortaya çıkarır

(Özbek, 1991). Mutlu'nun (2015) aktardığı üzere Firth “yüksek kültürün aşkın bir kültürel deneyim ideali” taşıdığını ve yüksek kültür ürünlerinin gündelik olanı mekansal ve zamansal olarak aşma imkanı sağladığını”ı belirtir (s.315). Kültürel deneyim anlamında halk kültürünün karakteri bütünleşmedir; halk sanatı biçimleri bireye bir aidiyet tanımlayarak bir uzamda, bir mevsimde, bir cemaatte konumlanma imkanı sağlarken, popüler kültür gelip geçici ve değişken biçimde eğlenme, oyalanma alanı tanımlar. Popüler kültür “gündelik olandan daha yeğın olan ve onun ritmiyle içiçe geçen rutinleşmiş hazlar sağlar ve coşkusal doyumu, arzu ile disiplin oyununu meşrulaştırır” (akt. Mutlu, 2015, s.315). Firth'e göre bunlar arasında keskin bir ayırım yapılamaz çünkü bu kavramlar aslında ayrı kültür dünyalarını ve farklı sınıf tutumlarını tanımlamaktadır. Ayrıca bunların tamamı tüm kültürel pratikleri kesecek biçimde işbaşındadır ve aslında birbirlerini üretirler (akt. Mutlu, 2015, s.315).

Popüler kültüre yaklaşımın temelde iki perspektif olarak belirlediği değerlendirilebilir. İlki ekonomi politik bir yaklaşımla Frankfurt Okulunun izinden giden ve kitle kültürü tanımını ve eleştirisini benimseyen kuramsal analizdir. Bu analize göre kitle kültürü üretimi kapitalizmin ihtiyaçlarının hizmetinde, kitleleri iktidarın denetimine tabi sınıflar olarak güdüp, yönetebilmeye yarayan kültürel formasyondur. Ticari kültür içsel eleştirel potansiyelden büyük oranda yoksundur ve varlığını alıcı/izleyici/tüketicinin pasifliği ile gerçekleştirir (Stevenson, 2008, s. 95). İkincisi ise ilk kuramın aksine izleyici/okuyucu/tüketicinin tamamen edilgin konumda olmadığından hareket eden ve Popüler kültürü salt bir egemenlik aracı değil, egemen – tabi ilişkileri içinde bir mücadele sahası olarak gören anlayıştır.

1.3.1. Egemen Söylem Üretiminde Kültür Endüstrisi: Popüler Kültürün Ekonomi Politikliği

Kültürün ideolojik boyutunu ele alan ve ekonomi politik bakış içerisinde analiz edip, bu anlamda kuram geliştiren en önemli ekol marksist yönelimli Frankfurt Okulu'dur. Liberalizm medya içeriklerinin ifade özgürlüğünün korunması konusunda önemli olduğunu ileri sürerken marksizm buna, bu araçların eşitsiz toplumsal ilişkilerin, ideolojik toplum imgelerinin ve temsillerinin biçimlenmesine katkıda bulundukları şeklinde cevap verir. Marksist teori sınıf egemenliği koşullarında fikirlerin serbest dolaşımının gerçekleşebileceğini savunan liberal anlayışı bu anlamda eleştirir. Marksizm kültürel içeriklerde mülkiyet ilişkilerini sorgular. Ancak devletin rolü ve Marksizmin sınıf temelinde değerlendirerek göz ardı ettiği ırk, toplumsal cinsiyet gibi sınıfa indirgenemeyecek konular birer egemenlik biçimi olarak varlığını sürdürmektedir ve bunlar teoriye yöneltilen en önemli eleştirilerdir (Özbek, 1991).

Frankfurt Okulu (erken dönem) teorisyenleri T. Adorno² ve M. Horkheimer *Aydınlanmanın Diyalektiği* /1947/2013) adlı yapıtlarında kültür kuramını felsefi ve tarihsel bir bağlama yerleştirirler. Geliştirilen kültür endüstrisi tezinde şirket kapitalizminin kitle kültürüne nasıl egemen olduğu kuramlaştırılır. Endüstrileşme çağında artık kültür de özellikle teknolojik yeniden üretimin ve kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ile endüstrileşmiş ve kendisi de bir metaya dönüşmüştür. Kültürün metalaşması ve dolaşıma girmesi, hayatın her alanını metalaştırmakta ve egemen ideolojinin kitlelerin bilincinde yeniden üretilmesini sağlamaktadır. Kültür endüstrileri kültürü, reklamı ve kitle iletişimi ile yeni toplumsal denetim biçimlerini kapitalist toplumun yeni biçimlerine rıza üretmede kullanan, kapitalist modernitenin merkezi bir parçasıdır. Kültür endüstrisinin ürünleri egemen sınıfın toplumsal denetimi için bir araçtır ve bu doğrultuda kitlelere hem yanlış (sahte) bilinç aşılar hem de sahte ihtiyaçlar yaratırlar. Bu anlamda kültür endüstrisi, kitle kültüründen daha kapsayıcı anlamda kültürel alanın tamamının endüstrileşmeye uyumlanmasını ifade eder. Endüstri ifadesi de fiili olarak bir şey üretilmesi değil, anlamların

² Adorno kültür endüstrisi kuramının temel ilkelerini 1938'de yazdığı "Müziğin Fetiş Niteliği ve Dinlemenin Geriliği" adlı makalesinde formüle etmiştir.

endüstriyel biçimde üretilmesini imler. Kültür endüstrisinde yalnızca ürünler değil, bireyler, yani üretici ve tüketiciler de üretilir (Horkheimer & Adorno, 1947/2014).

Frankfurt Okulu'nun (Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü) ilgisi endüstrileşme çağında tüm bir kültür alanının dönüşümü bağlamında sanat ve estetik deneyim üzerinedir. Buradan yola çıkarak bir toplumsal eleştiri teorisi üretilir. Teori sanat eserin hakikilik ve biriciklik özelliğine karşın tekniğin olanaklarıyla sonsuz kopyası üretilen kitle kültürü ürünlerinin metalaşmış; özünü ve biricikliğini yitirmiş durumunu tartışarak sanatın ütöpik, kitle kültürünün değersiz, manipülatif, “güdüp yöneten” yönünü kuramlaştırır. Kültür endüstrisinde sanatsal ürün ve estetik deneyim ancak egemen ekonomik sistemin tek boyutluluğuna direnme gücü ile ilişkilidir. Sisteme direnebilmek ancak reel hayatla arasına mesafe koyabilenler için mümkün olabilir. Kitle içinde kaybolmuş birey ise ancak toplumsal mekanizmaların dayattığı biçimde duyar, görür ve konuşur ve bu dünyaya karşı başka bir dünyanın mümkün olabileceğini düşünüp bu doğrultuda direnemez. Kitle kültürünün yanlış bilinç aşılama işlevi (kültür endüstrisinin yarttığı) popüler eğlence biçimleri ile sağlanır ve yaratılan sahte ihtiyaçlarla tasarlanmış, manipülatif taleplere dayanır. Klasik müzik eserleri ve özellikle fotoğraf üzerinden yapılan tartışmalarda hakiki sanat yapıtı ile popüler eğlence endüstrisinin üretimi arasındaki uçurum ve her birinin kendi içsel mantığı ortaya konur. Hakiki sanat yapıtının niteliği onun içsel mantığındaki biriciklik değeridir. Kültür endüstrisinin ürünlerinde ise ekonomik sistemin gereklerine bir bağımlılık ve uyum söz konusudur. Dolayısıyla hakiki sanat yapıtı ile popüler eğlence biçimleri arasında temel bir karşıtlık vardır. Popüler metaların üretim mantığı ona yapılan ekonomik yatırımın hızlı biçimde geri dönmesi üzerinedir ve artık nitelik bir yana bırakılmış ve her kültürel ürün sayıya indirgenmiş bir metaya dönüşmüştür. Popülerlik ise kitleler tarafından dolaysız biçimde belirlenen bir şey değil, eğlence endüstrisinin ekonomik mantığıyla belirlenen bir şeydir. Kültür endüstrisinin ürünlerinde hakikilik, yenilik ve bir başka dünya tasarımına izin verebilecek eleştirel mesafe yoktur (Adorno, 2014).

Kültür endüstrisi tezine en önemli eleştiri noktasını bilinç üretimi ya da yanlış (sahte) bilinç iddiası oluşturur. Enzensberger (1976) ‘bilinç endüstrisi’nin, temel kaygısı var olan düzeni ideolojik olarak satmak olduğu için, metaların dolaşımına

dayanarak kavramlaştıramayacağını, çünkü kitle kültürü stratejilerinin aslında gerçek ihtiyaçlar dikkate alındığında başarılı olabileceğini savunur. Bu bağlamda kitle kültürünün ütöpik bir yön taşıdığı yönünde bir yaklaşım sergiler ancak yine de ‘gerçek ihtiyaçlar’ın ‘bilinç endüstrisi’ tarafından çarpıtıldığı gerçeğini göz ardı etmez (Özbek, 1991, s.72; Stevenson, 2008, s.27). F. Jameson (1979) da kuramı kültürün gündelik hayattaki işlevlerini görmezden gelmekle eleştirir. Popüler filmler ve TV programlarından örneklerle popüler kültür ürünlerindeki olumlu işlevlerin varlığı teslim edilmezse, onların ideolojik işlevinin de anlaşılamayacağını ileri sürer. Jameson bu işlevi ütöpik işlev olarak değerlendirir ve “en basit kitle kültürü ürününde dahi zayıf ya da örtük de olsa içinden çıktığı toplumsal formasyonu olumsuzlayan eleştirel bir boyut bulunabileceği”ni belirtir:

“Kitle kültürü ürünlerinin çağırma gücü, güdüp yöneterek, kitleye bir fantezi-rüşveti olarak hakiki bir içerik parçası sunmasına, yani hakiki toplumsal ve tarihi ihtiyaçlara değinmesine dayanır...İdeoloji ‘zorunlu olarak’ bir yanlış bilinç meselesi değildir ya da aynı anlamda, tarihi gerçeğin çarpıtılmış ifadesi değildir. İster yüksek kültür/modernizm ya da kitle kültürü/ticari kültür olsun, her ikisi de toplumsal hayatımızın durumları hakkında en derin fantezilerimize sahiptir ve bunları yansıtır” (akt. Özbek 1991, s. 74).

Benzer bir bakış açısıyla Richard Dyer (1981) popüler kültürdeki ütöpik duyarlılık kategorilerini (bolluk, enerji, şeffaflık) tanımlayarak, bu kategorilerin toplumsal hayatın yetersiz ve yoksun olduğu noktalarda çözüm yaratabileceğini savunur. Dyer bu kategorilerin toplumsal yaşamdaki “yokluk, bitkinlik, sıkıcılık, güdülüp yönetilme ve parçalanma” sorunlarına çözüm olarak getirilmeleri açısından kitle kültürünün gerçek ihtiyaçlara hitap ettiğini belirtir. Ancak sınıf, ırk, cinsiyet konularını göz ardı ettiği için de yetersiz kaldığı eleştirisini getirir. “Kitle kültürü gerçek ihtiyaçlara hitap eder, onlara estetik düzeyde çözüm getirerek ütöpik yanını korur, ancak bu ihtiyaçları yine kendi karşılayabileceği biçimde düzenleyerek güdüp yönetir” (akt. Özbek, 1991, s.73-74). Frankfurt okulu teorsiyenlerinin kültür analizi genel olarak indirgemeci ve araçsal bir yaklaşım olarak değerlendirilip, eleştirilir.

Kültür endüstrisi kuramı kitle iletişim araştırması alanında özellikle kitle iletişimin işlevleri, izleyici ve alımlama bağlamlarında tartışılır ve alıcı/okuyucu/izleyicinin tamamen edilgin biçimde değerlendirilmesi de önemli bir eleştiri konusu olur. Modern kültürel biçimlerin üretimi ve alımlanmasının açıkça

ayrımının yapılması gerektiği vurgulanır (Stevenson, 2008). Bu bağlamda 1960’lardan itibaren iletişim araştırmalarında bir kırılmaya işaret eden alımlama, izleyicinin medya ürünlerinin içerikleri ile ilişkisini gündeme getirir. Tüm bu eleştirilerle birlikte popüler kültürün üretimi, içeriği ve bireylerin onunla ne yaptığı konusunda yeni tartışmalar şekillenir ve popüler kültür analizine güdüp yönetme dışında alternatif söylemler yaratma alanı olarak yaklaşan yeni yorumlar getirilir.

1.3.2. Alternatif Siyasal Söylem İmkânı Olarak Popüler Kültür: Kültürel Çalışmalar Yaklaşımı

Popüler kültüre yönelik eğlenme, oyalanma ve kaçış şeklindeki bakış açısı 17. yüzyıla kadar götürülebilir. Bu anlamda popüler kültür modern döneme geçişin insanlarda yarattığı huzursuzluğa karşı uyumu sağlayan bir işlev edinmiştir. Montaigne, modern döneme geçişin insanlarda yarattığı huzursuzluğa uyum sağlayabilmek için sanat yoluyla eğlenme ve kaçışı onaylar. Bu yönelimin toplumsal bir hareket biçiminde canlanması ise 18. yüzyıl sonundan itibaren Avrupa’da geleneksel kültürün kaybolması tehdidine karşı halk kültürünün aydınlarca yüceltilmeye başlandığı dönemi işaret eder. Ondokuzuncu yüzyıldan itibaren ise sanattaki “halk için sanat”- “sanat için sanat” tartışmaları gündeme gelir ve artık 20. Yüzyılın başında Fransız Natüralist okulu ve sanattaki popülist hareketler halk için sanat anlayışını ön plana çıkarır. Sanatın gündelik hayatla içiçe geçen bir dinamiğe sahip olması gerektiği düşüncesine dayanan Avangard hareketi ürünleri ve eylemleriyle sanatı gündelik hayata dahil etmeye çalışan, seçkin olmayan ve radikal bir siyaseti savunur. Sanatın ilerici ve politik potansiyel taşıyabileceğine dikkat çeken ise Walter Benjamin olur (Özbek, 1991, s.67-69). Benjamin (1969/2001) teknolojik yeniden üretim çağında sanat eserinin ‘biricikliğini’, ‘şimdi ve buradalığını’, dolayısıyla aurasını yani kendine özgü atmosferini kaybettiğini belirtir, ancak bir yandan da sanatın ilerici potansiyeline, kolektifleşme, politikleşme potansiyeline vurgu yapar. Fotoğraf, Resim, Müzik ve Sinema üzerinde teknolojik yeniden üretimin izlerini tartışır ve Brecht’in epik tiyatrosunda ve Sovyet sinemasında üstlendiği politik işlev sebebiyle ilerici bir ışık, bir umut görür. (s.57).

Benjamin'in demokratik ve özgür bir toplum tasarımı, fotoğraf, sinema, kitle iletişim araçlarının rolünü olumlayan bakış açısı bir yandan postmodernizmin popülist tarafıyla da uyumludur. Batıda endüstri devrimi sonrası dönemin kültürü olarak tanımlanan postmodernist kültürün en belirgin özelliklerinden biri modern sanat ile popüler kültür ürünleri arasındaki sınırın belirsizleşmesi, bu iki kategorinin biçim ve içeriklerinin gittikçe birbirine yaklaşması, edebiyattan, mimariye dek her alandaki ürünlerde içiçe geçmesi sonucu oluşan popülist estetik anlayıştır. Aynı popülist anlayış, yani popüler olanın, gündelik hayatın, “çeşitliliğin, kendiliğindenliğin ve halka ait olanın” yeniden önem kazanması, 1960’lardan sonra bilimsel yaklaşımdan siyasete kadar her alanda kendini göstermeye başlar. Popüler kültür-sanat ikilemi tartışmalarının farklı biçimler alması post-endsütriyel toplumun belirgin özellikleri olan, “toplumsal güç odaklarının çeşitlenmesi, çoğulculuk, toplumsal yaşamın her alanının kültür ağırlıklı ifade edilmesi”ni de beraberinde getirir (Özbek, 1991, s. 70).

1960’ların sonundan itibaren kültür akademide ayrı bir çalışma alanı haline gelir ve kültür, sanat, popüler biçimler, gündelik hayat konularında yeni perspektif ve analiz alanları ortaya çıkar.

Kültüre ve gündelik hayatın kuramlaştırılmasına dair en önemli katkı kültürel çalışmalar alanında ortaya çıkar. İngiliz Kültürel Çalışmalar Ekolü (Birmingham Kültürel Araştırmalar Merkezi) marksizmin ekonomik determinizm anlayışına karşı çıkar ve üst yapının alt yapıya, kültür ve ideoloji meselesinin ekonomiye indirgenemeyeceğini; kültürün bundan daha karmaşık bir alan olduğunu ileri sürer. Bu noktada kültür kavramı yeniden tartışmaya açılır. Raymond Williams kültür kavramını ele aldığı çalışması *Culture and Society* (1961) (*Kültür ve Toplum*) ile kültür kavrayışını tüm bir yaşam biçimine genişletir. Bu anlamda kültür gündelik hayata dair her şeyi kapsamaktadır. Williams’a göre kültür “salt kültürlere ait, toplumsal ve ekonomik dünyadan bağımsız soyut bir alan değil, bizzat gündelik hayatın simge ve pratikleriyle iç içe geçmiş bir şeydir” (akt. Hebdige, 2004, s.16). Williams tanımında terimin potansiyel olarak hem içkin hem de eleştirel anlamlarını koruduğunu belirtir. Williams’ta kültür’ün “bütün bir yaşam biçimi” şeklindeki antropolojik tanımının bir ‘yaşam tarzı’ ve bir de eleştirel bir üst merci gibi

işleyebilen ‘insan mükemmelliği düşüncesi’ olmak üzere ikili bir anlamı söz konusudur:

“Bir kültürün iki boyutu vardır; üyelerinin yetiştirilirken edindikleri bilinen anlamlar ve talimatlar; önerilen ve sınanan yeni gözlemler ve anlamlar. Kültürü bu iki anlamda kullanırız; bütün bir yaşam tarzı (ortak anlamlar); sanatlar ve öğrenme (keşfetmenin ve yaratıcı çabanın özel süreci)” (akt. Stevenson, 2008, s.28).

“...sadece sanat ve eğitimde değil, aynı zamanda kurumlarda ve sıradan davranışlarımızda da bulunan belli anlam ve değerleri açıklayan özel bir yaşam biçimidir. Bu anlamda kültürün analizi, belli bir yaşam biçimindeki, yani belli kültürdeki gizli ve açık anlam ve değerlerin açıklanmasıdır” (akt. Hebdige, 2004, s.14).

Hebdige’e göre (2004) Williams “tarihin gizli etkilerini ortaya çıkarmaya çalışan “özel anlam ve değer analizi” ile elde edilebilecek, daha geniş bir kültür-toplum ilişkisi oluşturulmasını teklif eder; “gündelik hayat”ın görünür bölümü ardında kalan “genel nedenler” ve geniş toplumsal eğilimler...”(s.15). Buradaki siyasal vurgu Kültürel çalışmaların kültür kavrayışını ortaya koyar: kültür estetik anlamından ziyade siyasal anlamıyla tanımlanma eğilimindedir. Kültürel Çalışmaların konusu “dar anlamdaki estetik veya estetik mükemmeliyet, düşünsel ve ruhsal gelişim süreci olarak ifade edilen kültür değil; günlük yaşamın konusu (text) ve uygulaması (practice) olarak anlaşılan kültür” dür ve böylece popüler kültür incelemeleri de alana dahil edilerek kapsamlı bir tanıma ulaşılmış olur (Storey, 2000,s. 9) .

Stuart Hall (1981) popüler kültürün ticari / tüketilen – betimleyici / halka ait anlamlarındaki iki tanımının da, onun özgünlüğünü tam anlamıyla yansıtmadığını belirtir ve her iki tanımı da yeniden ele alarak onları aşan yeni bir tanım önerir. Popüler kültürün ticari tanımında, insanlar belli ürünleri satın alıp, dinleyip izlediği için bunlar popüler olarak değerlendirilir. Ancak bu aşağılayıcı ve kitleleri “kültürel ahmaklar” olarak gören bir yaklaşımdır ve kültürel süreçlerin karmaşık doğasını yeterince kavrayamamıştır. Popüler olanı ‘gerçek işçi sınıfı kültürü’ ve direniş ile özdeşleştiren kavrayış ise kültürel alandaki mücadeleyi ve popüler kültürün egemen mekanizmalarca sürekli olarak bozulup kendi hakim kodları çerçevesinde yeniden üretildiği gerçeğini görmezden gelmektedir. Popüler kültürün “halkın tüm yapıp ettikleri” biçimindeki betimleyici tanımında ise “halk” kavramının sınırlarının

halktan olan ve olmayanın nasıl belirleneceği noktasında sorunlu olduğu görüşündedir. Hall “göstergeler üzerindeki sınıf savaşının tüm anlamlandırma pratikleri için geçerli olduğu”nu söyler ve “popüler kültürü dinamik bir mücadele alanı olarak görme”yi önerir (Özçetin, 2010). Buna göre popüler kültür,

“homojen bir bütünlük arz etmekten ziyade içinde hem direniş hem kabullenme öğelerini; geçmişi ve geleceğin nüvelerini; isyanı ve boyun eğmeyi; birbirleriyle çelişen, çatışan kültürel öğeleri bulabileceğimiz dinamik bir mücadele alanı” (akt. Özçetin, 2010, s. 155) olarak tanımlanır.

Kültürel çalışmalar toplumsal yapıdaki egemen-tabii ilişkilerini tanımlarken Gramsci’yi izleyerek hegemonya kuramından yararlanır ve popüler kültür de bir karşı hegemonya biçimi olarak değerlendirilir. Popüler kültür ile egemen güçlere karşı bir direniş; tabii (yönetilen) gruplara ise bir destek yaratılabileceği vurgulanır (Storey, 2000, s.13). Birmingham Kültürel Araştırmalar Merkezi gençlik kültürleri incelemeleri ile dikkat çeker. Çalışmalarda taban kaynaklı alt kültürel yaratıcılık muhalefet olarak okunur. İngiliz işçi sınıfı üzerine yapılan çalışmalarda “işçi sınıfı toplumsal patoloji göstergeleri olarak değil “direniş” altkültürleri, egemen kültüre sembolik meydan okumalar” olarak politik biçimde ele alınır (Mc Guigan’dan akt. Jenks, 2005, s.150).

Paul Willis (1990) işçi sınıfından gençlerin popüler biçimleri etkin olarak nasıl anlamlandırdığına dair çalışmasında, gençlerin kültürde eğitici yönlerden çok, ticari kültür aracılığıyla “haz, özerklik ve benlik duygusu” aradıklarını belirtir. Modern kültürel biçimlerin üretim ve alımlama düzeyinde ayrımının yapılması ve içlerindeki olası özgürleştirici yanın ortaya çıkarılması gerektiğini düşünür: “Her ticari kültür eleştirisi, alımlamanın enformel ve simgesel düzeylerini göz önünde bulundurmalıdır” (akt. Stevenson, 2008, s. 100). Stuart Hall “sıradan insanlar kültürel aptallar olmadıklarına göre, popüler kültür biçimlerinde kendi hayatlarına ilişkin gerçeklerin nasıl temsil edildiğinin basbayağı farkındadırlar” saptamasını yapar (Özbek, 1991, s. 87). Bu anlamda popüler kültür ürünlerinin alımlama düzeyinde değerlendirilmesi ve haz ve direniş açısından analizi önemlidir.

1960’lı yıllar kitle iletişim çalışmalarında izleyicinin konumunun sorgulanmaya başlamasıyla bir kırılmaya işaret eder. İzleyicinin tamamen edilgin olmadığı ve mesajları farklı okumalara tabii tutabileceğinin altı çizilir. Kültürel

alışmalar ekolünden Stuart Hall, medya iletilerinde kodlayıcılar ve kodaıcılar arasında bir ayrıma gider ve ideolojik olarak kodlanmış kültürel biçimlerle, izleyicilerin kod aımı stratejilerini değerlendirerek kitle iletişim araştırmasına özgül bir katkı yapar. alışmalarında Gramsci'yi izleyen Hall, metindeki ideolojiye yoğunlaşır ve öznelliğin inşasında iletiye ayrıcalıklı bir konum tanır. Hall'n argümanında söylemler iletinin anlamını yapılandırıran egemen anlamlara sahiptir. Medya iletileri simgesel biçimde kodlandığında alternatif okuma stratejilerine açık hale gelir. Yani izleyici medya iletilerini her zaman içerik üreticisinin hedeflediği biçimde alımlamaz ve alternatif okuma stratejileri geliştirebilir. Medya metnlerinin kodlanmasında çeşitli mesleki norm ve prosedrlar, kurumsal ilişkiler ve teknik donanım belirleyicidir. İzleyicinin alımlaması ise siyasi-kültürel perspektifine, iktidarla olan ilişkisine ve teknolojiye erişim durumuna bağlıdır. Simgesel olarak kodlanmış bir metin anlamlandırma düzeyinde üç temel şekilde okunabilir. *Egemen Hegemonik* bir okuma, metni iletinin sunduğu istenen, hedeflenen anlam açısından yorumlar. Metin izleyiciyi istediği alımlama düzeyine yönlendirir. *Müzakereci* okuma metnin anlamına karşı ince bir muhalefet içerir. Alıcı egemen kodun sunduğu çerçeveyi kabul etse de iletiyi çelişkili biçimde anlamlandırır. *Muhaliş* okuma ise metnin hedeflenen anlamına tam karşıt biçimde, metinde sunulan perspektife taviz vermeyip metnin temayülüne karşı çıkar (Stevenson, 2008, s. 76-77).

Kültürel alışmalar ekolünün açtığı yolda izleyici araştırmaları ile kitle iletişim araştırmaları alanına yeni bir boyut eklenir. Bu bağlamda TV dizileri, dergiler, aşk romanları gibi popüler içeriklere dair bir dizi araştırmayla kuramın erevesi genişletilir. Araştırmalar metinden izleyiciye kayar ve artık içeriğin kendisi kadar izleyicinin onunla ne yaptığına da odaklanır. Bu noktada çeşitli tartışmalar gelişmekle birlikte çalışmamız açısından tartışmalara yapılan iki temel katkıya değinmek gerekir. Bunlardan ilki John Fiske'nin, izleyicinin popüler kültür ürünleri aracılığıyla egemen iktidara karşı direniş pratikleri yarattığına ilişkin analizleri; diğeri ise feminist kuramın aşk romanları, popüler dergiler ve pembe dizilerde kadınların bulduğu haz ve bu okumaların taşıdığı ütopik potansiyele dair analizlerdir (Stevenson, 2008).

John Fiske popüler kültür içeriklerinde izleyicinin müzakereci ve muhalif okumalarda üstlendiği aktif role vurgu yapar. Popüler metinlerin söylemsel olarak açık doğası, iktidar bloğunun söylemsel pratiklerinin popüler reddine yapılan göndermelerle incelenir. Fiske'nin ilgisi ideoloji, ekonomi politik, kamusal alan gibi makro sorunlar üzerine değil, “zayıf olanın kaçamak taktikleri” üzerinedir (Stevenson, 2008, s. 159). “Semiyotik gerilla savaşı” olarak adlandırılan bu taktikler, kültür endüstrisinin izleyicileri sürekli içine almaya yönelik çabasına karşın, izleyicinin bu içeriklerde kendi menfaatine kullanabileceği bir yön bulmasıdır (Storey, 2000, s.35).

Fiske'e (1987) göre “kültürel biçimlerin üretimi ile izleyicinin yorumlayıcı ilgileri” temel bir karşıtlık barındırır. Bu ‘iktidar bloku’, yani “egemen siyasal, kültürel ve toplumsal düzen” ile ‘halk’ yani “sınıf, cinsiyet, yaş, vb. nin çapraz kestiği, hissedilen toplumsal bağlılık dizgeleri” arasındaki karşıtlıktır. İktidar bloku tarafından üretilen tektip seri üretim ürünler, halk tarafından direniş pratiklerine dönüştürülür” (akt. Stevenson, 2008, s.150-151). Bu anlamda “popüler kültür, kültür endüstrisi tarafından üretilmez, halk tarafından yapılır” (Stevenson, 2008, s. 151).

John Fiske popüler kültürü bir mücadele alanı olarak ele alır ve egemen güçlerin bu alandaki iktidarına karşı bu güçlerle başa çıkma, sakınma ya da onlara karşı direnme taktiklerine odaklanır. Fiske güçsüzün güçlüye karşı semiyotik ve sosyal anlamda iki şekilde direniş gerçekleştirdiğini ifade eder. Semiyotik direniş anlamlar, zevkler ve sosyal kimlikler üzerinde dururken; sosyal direniş sosyo-ekonomik sistemin dönüşümüne odaklanır. Bunlar birbirleriyle de ilişkilidir. Popüler kültür daha çok simgesel gücü bağlamında kendini ifade eder. Böylece “homojenleştirme ile farklılık ya da konsensus ile ikilem arasındaki mücadeleler”e dahil olur. Bu bağlamda popüler kültür, “uzlaşma ile direniş güçlerinin savaştığı ve empoze edilen anlamlar/hazlar/sosyal kimlikler arasındaki çelişkilerin mücadele ile yok edildiği bir mücadele alanı”dır (Storey, 2000, s.35-36).

Fiske'e göre popüler kültürü oluşturan kültürel öğeler iki ekonomi üzerinden işlemektedir: finansal ve kültürel ekonomi. Finansal ekonomi doğrudan değişim değeri ile ilgiliyken, kültürel ekonomi bu ürünlerden yaratılan anlam, hazlar ve

sosyal kimlik üzerine odaklanır. Bu iki ekonomi arasında sürekli bir etkileşim söz konusudur. Zenginliğin finansal ekonomide işlediği şekliyle kültürel ekonomide işlememesi, yani ürünlerin üretimden tüketime düz bir çizgide ilerlememesi, kültürel ekonomide izleyicinin gücünü arttıran bir durumdur. Kültürel ekonomide süreç kültürel ürün ile başlar ancak izleyici ile devam eder. Burada izleyicinin içerikten çıkardığı anlamlar ve hazlar ön plana çıkar (Storey, 2000, s.35). Bu anlamda izleyici açısından popüler metinlere ilişkin ikili bir haz söz konusudur: ilki egemen iktidara karşı muhalefet içeren anlamlar üretmenin hazzı, ikincisi doğrudan üretici olabilmenin hazzıdır (Stevenson, 2008, s.156).

Metaların popüler olarak nitelenebilmesi için, hem finansal hem de kültürel ekonomiye uygun olması, yani hem seri üretimde kar getirebilen hem de halkın yıkıcı okumalarına potansiyel olarak açık olmaları gerekir. Fiske bunu popüler kültürde bir ikon haline gelen Madonna ile örneklendirir:

“Madonna’nın yeni CD’sini satın aldığınızda, ürün artık yalnızca meta anlamını kaybederek, kapitalizmin stratejilerinden ayrılmış ve başka bir şeye dönüşmüş olur. Madonna’nın müziği sadece küresel kapitalizmin kurumları aracılığıyla satın alınabilecek standartlaşmış bir ürün değil, aynı zamanda gündelik hayatın kültürel bir kaynağıdır” (akt., Stevenson, 2008, s.151).

Anlamın dolaşımı Fiske’de aralarındaki özgül ilişkilerin çözülmesi gereken üç metinsellik düzeyini barındırır. Birinci düzeyde bir medya olayı yaratmak için Madonna’nın yeni albümüyle birlikte üretilen konserler, posterler, klipler gibi kültürel biçimler vardır. İkinci düzeyde Madonna üzerine çeşitli eleştirel yorumlar sunan popüler medyadaki içerikler yer alır. Üçüncü düzeyde ise Madonna’nın nasıl gündelik hayatımızın bir parçası haline geldiği yer alır, ki bu en önemli düzeydir. Madonna, belli bir ‘görünüş’ün pazarlanması ve yanı sıra bir dizi albüm, klip, film ve fotoğraf gibi ürünler aracılığıyla kültürel bir ikon konumuna gelmiştir. Fiske, Madonna’nın “ataerkil anlamları kurnazca saptırmak için, geleneksel erkek egemen bakire - fahişe klişeleriyle simgesel anlamda oynadığını” (akt., Stevenson, 2008, s.151) belirtir. Madonna’nın metinselliği, geleneksel kadın temsillerini ideolojik anlamda sarsan bir konumdadır. Fiske, Madonna’nın başarısını, okurcul ya da kapalı değil, açık ya da yazarsıl bir metin olmasıyla açıklamaktadır.

“Madonna hayranlarını, kendisinin ve ataerkil kapitalizmin sunduğu kültürel kaynakları kullanarak cinsel kimliklerini yeniden keşfetmeye

çağırabilmektedir. Metinsel olarak Madonna çok anlamlı, ataerkil ve şüphecidir. Madonna'nın popülerliğinin nedeni kültür endüstrisince desteklenmesi değil, eril bir kültürde kendi kimliğini oluşturma çabalarının hayranlarında bir karşılık bulmasıdır" (akt. , Stevenson, 2008, s.151).

Feminist araştırmacılar popüler kültür tartışmalarında kadınların yeterince yer almamasını - yer aldıkları durumda da Hannah Arendt, Q. D. Leavis gibi araştırmacıların eleştirel teori ya da eşlerinin gölgesinde değerlendirilmelerini- eleştirir. Ayrıca popüler kültür çözümlemelerinde ilişkinin sınıfsal temelde egemen- tabi ilişkileri çerçevesinde değerlendirilmesi, toplumsal iktidar analizinin ataerkil toplumu ve bir toplumsal kategori olarak kadınlar ve erkekleri içermemesini eleştirir (Rakow, 1995). Popüler kültür çözümlemelerine feminist araştırmaların temel katkısı popüler kültür içeriklerinin egemen ataerkil yapının düşünce, söylem ve pratiklerini üretmede bir araç olduğunun tanımlanması ve popüler kültür ürünlerinden alınan hazzın kadınların özellikle aile kurumu içindeki rollerini sorgulama, kısa süreliğine de olsa bu rollerden bağımsızlaşma ve popüler kültürün toplumsal yapının ataerkil örgütlenmesine karşı bir direniş alanı açabileceği yönündeki çözümlemeleridir. Feminist araştırmalarda vurgu, kadınların hazlarını popüler kültür içeriklerinde sunulan eril perspektifli tanımlar ve temsil biçimlerinden arındırmak üzerinedir. Bu çalışmalar "ütopyacı okumalar ve ihlalcı kimlikler için bir alan sağlamakta" popüler ticari kültür ürünlerinin önemi vurgulanmaktadır (Stevenson, 2008, s.170). Bu bağlamda popüler genç kız dergileri, aşk romanları, televizyon dizileri üzerine hem metinsel düzeyde hem de izleyici alımlaması ve deneyimi noktasında araştırmalar yapılır. Çalışmamız açısından bunların birkaçından söz etmek yerinde olacaktır.

Dorothy Hobson (1982) kadınların *Crossroads* dizisini izleme deneyimlerine odaklanır. Pembe dizi izlemenin toplumsal anlamını ve dizinin popülaritesini izleyicilerin bakış açılarından yola çıkarak anlamaya çalışır³. Hobson, izleyicileri evlerinde program izlerken gözlemler ve bu programın onların eviçi rol yapılarıyla nasıl uyduğunu araştırır. İzleyicinin kaçış için televizyon izlediği yönündeki görüşe karşı çıkar ve "izleyicilerin belli karakterlerle özdeşleşme kurduklarını ve hem dizide hem de gerçek hayatta diğer kadınlar tarafından paylaşıldığının farkına

³ Hobson, D. (1982), *Crossroads: The Drama of a Soap Opera*, Londra, Methuen.

vardıkları sorunların çözümlerine ilgi duydukları için” pembe dizi izlediklerini ifade eder (Rakow, 1995, s.32).

Ien Ang’in (1985) dünya çapında popüler olan *Dallas* dizisi üzerine, pembe dizi izleme alışkanlıklarını incelediği çalışma⁴ bu anlamda ilk örneklerdendir. Ang “popüler hazların anlık ve duygusal keyif biçimleriyle tanımlandığını” (Stevenson, 2008, s.173) belirtir ve izleyicinin deneyimi ile kendi kişisel deneyimini birleştirerek dizi izlemenin hazzını tartışır. Çoğunluğu kadın izleyicilerle yaptığı görüşmeler sonucunda dizinin gerçeklikten uzak olduğu yönündeki görüşlerin aksine, takipçilerinin diziyi “duygusal açıdan gerçekçi” bulduğunu iddia eder. Ang’e göre popüler metnin yaptığı şey dünyayı yansıtmak değil, üretmektir. Bu anlamda diziyi izleyenlerin ifade ettiği gerçekçilik, deneysel değil, psikolojik anlamdaki gerçekliktir. *Dallas* gerçeklik etkisini gerçek hayatla uyum noktasında değil, izleyicide yarattığı doğrudan katılım duygusuyla üretir. Bu gerçeklik izleyicinin dizide yer alan karakterler ve kavgalar, entrikalar, aşk, sorunlar, acı, mutluluk gibi bir dizi duygu, düşünce ve deneyim ile kendi yaşamı arasında kurduğu özdeşleşme ile sağlanır. (Stevenson, 2008, s.173-175).

Janice Radway (1995) pembe dizi ve aşk romanlarını sıradan popüler türler olarak değerlendirmenin tehlikeli olduğunu ileri sürer. Bu tip kültürel içerikler muhafazakar ataerkil biçimler olarak nitelendirilse dahi kadınların düzenli biçimde ürettiği ve tükettiği kültürel ürünlerdir. Kadınların aşk romanları okuma deneyimleri üzerine yaptığı çalışmada⁵ Radway, neden roman okudukları, metinleri nasıl anlamlandırdıkları ve romanların onlar için ne anlama geldiğini inceler. Bu pratikler kadınlar için bir toplumsal alan yaratma ve sınırlı da olsa ataerkiyi eleştirme potansiyeli taşıdığı için önemlidir. Radway, romantik kurmaca türler okumanın hazzını kadınların ev içindeki tabi konumu ile ilişkilendirir. Romantik kurmaca ataerkiye karşı küçük bir direnme gücü yaratır. Böylece bir yandan ataerkinin dönüştürüldüğü düşünülürken, bir yandan ataerkinin tanımladığı kadınlık rolleri yeniden kurulur (akt. Rakow, 1995, s.33). Radway’e göre aşk romanlarının toplumsal anlamı, okuyucuların kültürel yaşam dünyaları, ideoloji ve iktidar ilişkileri arasındaki

⁴ Ang, I. (1985), *Watching ‘Dallas’: Soap Opera and The Melodramatic Imagination*, Londra, Methuen.

⁵ Radway, J. (1987), *Reading The Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*, Londra, Verso.

karşılıklı ilişkinin bir sonucudur. Kadınlar ancak kocalarının kültürel küçümsemelerini ve (ev işlerinden zaman ayırıp dizi izledikleri için oluşan) suçluluk duygularını aşabildikleri zaman aşk romanlarından haz alabilmektedir. Aşk romanı okumanın içerdiği suçlu hazlar, kadınları disiplin altına almaya çalışan ataerkil toplumsal düzende bir duygusal destek görevi görmektedir (Stevenson, 2008, s.177).

Radway (1995) popüler kültür içeriklerinde kadınların yalnızca karşıt okuma pratiklerine değil, popüler kültürün alternatif siyasal söylem imkanına da vurgu yapar: “direnmenin, değiştirilmesi oldukça zor ataerkil bir dünya ile başa çıkmanın taktikleri ile sınırlı olduğu söylenebilirse de, eldeki karşıt yorumlama edimini, alternatif bir söylemin etkin karşı koymasına dönüştürmek için bir umut ışığı vardır” (s.47). Popüler kültür ürünlerinin kadınlar için haz üretmede ve egemen patriyarkal yapıya direnmede ütöpik bir potansiyeli olduğunu belirtir:

“bu metinlerin ataerkil yüzeyinin kadınlara ait bir alt metni gizlediği ve buna karşın kadınların metinleri karşıt bir okumayla yorumlayabildikleri, yaşamlarındaki fiili sınırlamaları ortaya çıkarmak için kullandıkları gösterebilirlerse, başat ataerkil anlamlandırma pratiklerine ne derece ve yaygınlıkta karşı koyabildikleri daha iyi anlaşılabilir” (s.47).

Sonuçta Radway’in (1995) de altını çizdiği gibi popüler kültür farklı yorum ve kullanımlara izin veriyorsa ve egemen söylemi kırıp, değiştirebiliyorsa herhangi bir popüler kültür biçiminin ideolojik denetimi tam anlamıyla sağlayamayacağı ortadadır. O halde kültürel yapıda birey ya da grupların kendi toplumsal konumlarının gerçekliğine, tümüyle kendi çıkarlarının aleyhine işlemeyecek biçimlerde yönelmelerini sağlayacak sınırlı alanlar mevcuttur. Onlar bu biçimleri kendi toplumsal koşullarını çözümlemede ve bu duruma yönelik hoşnutsuzluklarını, itirazlarını dile getirmede de başarılı biçimde kullanabilirler. Böylece karşı koyma ve hoşnutsuzluğun tahakküme karşı açık bir muhalefete dönüşebildiği popüler biçimler izlenebilir (s. 46).

Popüler biçimler aracılığıyla muhalefetin üretildiği en önemli alanlardan biri de eski çağlardan beri mizah olagelmıştır. Bir toplumsal muhalefet biçimi olarak mizahı öncelikle tür yaklaşımı ışığında değerlendirmek ve ardından mizah biçimleri

ve mizah kuramları teorik zemini üzerinden gülmenin toplumsal tarihi ve siyasal muhalefet bağlamında tartışmak yerinde olacaktır.



İKİNCİ BÖLÜM

“TÜR” YAKLAŞIMI IŞIĞINDA POPÜLER KÜLTÜR: MİZAH VE TOPLUMSAL MUHALEFET

2.1. Kültürel İçeriklerde Tür Yaklaşımı Ve Bir Tür Olarak Mizah

Genre (tür) sözcüğü “çeşit” ya da “sınıf” anlamına gelen Latince kökenli Fransızca bir sözcüktür. Tür ifadesi edebiyat kuramında, medya kuramında, sinemada, retorikte ve dilbilimde metnin karakteristik bir çeşidini ifade etmek için kullanılmaktadır (Chandler, 2018, 16). Sanat, edebiyat ve diğer kültürel ürünlerde tür kategorilerinin sorgulanmasına ilk olarak antik dönemde Aristoteles’in, özünde şiir sanatı üzerine ancak daha genelleştirilebilecek biçimde sanat ve edebiyat üzerine düşüncelerini kaleme aldığı, *Poetika* adlı eserinde rastlanır. *Poetika* günümüze değin edebi metinlerde tür ayrımının yapılması ve sanatın kuramlaştırılması konusunda başvuru en eski⁶ ve temel metindir.

Aristoteles’de sanatsal düşünce *mimesis* yani taklit ile başlar ve *katharsis* (arınma) ile geliştirilir. Sanat özünde bir *mimesis* eylemidir ve sanatların bunu gerçekleştirme şekilleri türlerine göre değişiklik gösterir. Bu noktada sanatlar *taklit etmede kullanılan araç bakımından, taklit tarzı bakımından ve taklidin yöneldiği obje bakımından* (neyi taklit ettiği) türlere ayrılır. Aristoteles sanatların farklarını vurgulamak (ve bir nevi onları sınıflandırmak) için Tragedyayı temel alır ve onun öğelerini açıklarken *öykü, mit, karakter, dil - düşünceler, dekor ve müzik* olmak üzere altı temel ilke belirler. Aristoteles’in düşüncesinde sanat *teknik, estetik, etik ve epistemik* bir yaratı olarak değerlendirilir. *Mimesis* gerçekliğin basit bir taklidi değil, idealize edilerek olması gereken durum kavrayışıyla *mimesisi* aşan idealist bir sanat anlayışı olarak ortaya çıkar. *Mimesis* ve *katharsis* kavramlarıyla Aristoteles, sanatın epistemolojik ve psikolojik olarak yararlı etkilerini savunur. Aristoteles’e göre sanatın amacı insanda estetik haz uyandırmak değil, etik bir haz doğurmaktır ve bu etik haz da ruhun arınması, boşalması yani *katharsis* ile meydana gelir. *Katharsis*

⁶ Aristo’dan önce Platon da sanat konusunda yazmış, ancak düşünceleri bir bütünlük arz etmediği için bu konuda Aristo’dan günümüze kalan yazılar ilk kabul edilmektedir.

insan ruhunu aşırılıktan ve taşkınlıktan kurtarıp dengeye götüren, korku ve acıma duygularını arındıran bir psikolojik süreçtir. *Poetika* da sanat temelinde tragedya ve *katharsis* tartışılır. Tragedya kendi içinde tragedya ve komedyaya olarak sınıflandırılır. Tragedya bütün sanatların temelinde olan ana kaynaktır ve komedyanın aksine, ortalamanın üstünde, erdemli, ahlaki açıdan üstün insanları taklit eder ki, bu da sanattaki idealist ve etik yönü açığa çıkarır. Komedyaya ise ahlaki bakımdan alt seviye insanları taklit eder ve bu sanatın *idealist ve etik* yönünü zayıflatır, gerçek sanatın konusu erdemli insanlar ve üstün ahlaki durumlar olmalıdır. Tragedya etik, estetik ve entelektüel yönlere sahiptir ve bunlar insanın ruhsal olarak denge kurmasına, kötü duygu ve düşüncelerden uzaklaşıp arınmasına ve estetik deneyim aracılığıyla bir şeyler öğrenerek bundan haz sağlamasına yarar (Ülger, 2013). Aristoteles'e göre;

“sanatın nihai amacı duygusal bir rahatlama değil, yerine getirdiği rasyonel işlevle ilgilidir. Bir entelektüel akıl tarafından yönlendirilen varlığa getirme eylemi, düşünsel bir yaratı hamlesi, rasyonel bir düşüncenin somutlaşmış eylemi ya da düşüncenin nesnelleşmesi söz konusudur” (akt. Ülger, 2013, 212).

Klasik dönemlerden itibaren edebiyat ürünlerini çeşitli biçimlerde tanımlanan genel türlere aitlikleriyle sınıflandırma eğilimi söz konusudur. Edebiyatta en temel ayrım şiir, düz yazı ve drama arasında yapılır. Sinema alanında filmler Western, Korku, Komedi gibi tür adlarıyla sınıflandırılır. Ancak türlerin sınıflandırılması nesnel ve nötr bir süreç değildir ve belirli türlerin tanımı konusunda çoğu kez ciddi kuramsal anlaşmazlıklar söz konusudur. Bir kuramcının *tür* olarak gördüğü, diğeri için *alt tür* hatta *üst tür* olabilmekte ya da birinin *teknik, tarz, kip, formül, tematik gruplaşma* olarak değerlendirdiği şeyi bir başkası bir *tür* olarak ele alabilmektedir (Chandler, 2018, s. 15-17). Chandler (2018) çağdaş kuramda türleri tanımlamak üzere üç yaklaşımdan söz eder. İlki türlerin, çeşitli türsel etiketlerle *tanımsal* olarak kategorize edilmesidir. Ancak bir metin herhangi bir türün verili tanımı dışında kalabilecektir. *Aile benzerliği* yaklaşımında türler tanımsal olarak değil, kendi aralarındaki (bir tür biyolojik familya gibi) benzerlikler üzerinden tanımlanır ki, bir türdeki tek bir metin o türün karakteristik özelliklerinin tümüne nadiren sahip olabilir. *Prototiplik* yaklaşımına göre ise, bazı metinler diğerlerine göre bir türün daha tipik üyeleri olabilmektedir. Bu durumda da belli özellikler eldeki örneğin o türün prototipi olma ölçüsünü belirleyebilecek ve türler zorunlu ve yeterli koşullarla

tanımlanamayacak “bulanık” kategoriler olarak belirebilecektir. Yazar sonuçta türlerin sabitlenmiş formlar olarak görülmesine rağmen hem formları hem de işlevlerinin dinamik olduğu ve türlerin devamlı bir müzakere ve değişim sürecinde oldukları görüşüne varır (s. 19-21). Her ne kadar türün karmaşık doğası ve üzerinde uzlaşılabilecek temel sınıflandırma prensipleri net olmasa da, tür önemli bir yorumlama aracıdır. Edebi metinler insani yeteneğin ve çabanın ürünleridir ve yaratıcısı ile içinden çıktığı kültürün kendisi, türü edebi yaratım için bir kılavuz olarak değerlendirmiştir (Pavel, 2018, s. 70). Türleri tanımlamak sorunlu görünse de gündelik hayatta insanlar metinleri kategorize etmeyi sürdürürler. Swales (1990) bir “söylem topluluğunun tür adlandırmalarının önemli bir iç görü kaynağı olduğu”nu söyler (akt. Chandler, 2018, s.21). Todorov (1970), türlerin “genel poetikayla olaya dayalı edebiyat tarihi arasında bir buluşma yeri olduğunu ve bu yüzden edebi çalışmaların ana figürlerinden biri olmayı hak eden ayrıcalıklı bir nesne oluşturdukları”nı ileri sürer. Türlerin “kuramsal olmaktan ziyade, tarihsel olarak algılanmış metin sınıfları” (akt. Frow, 2018, s.56) olduğunu belirtir. Todorov türleri toplumsal olarak var olan biçimler şeklinde tanımlar ve ekler:

“(türler) Belirli bir toplumda, belirli söylem özelliklerinin tekrarlanmasıyla kurumsallaşır ve bireysel metinler bu kodlamanın oluşturduğu normla bağlantılı olarak üretilir ve algılanır. Edebi olsun ya da olmasın, bir tür, söylem özelliklerinin kodlanması dışında hiçbir şey değildir. Bunun nedeni türlerin, okurlar için “beklentinin ufkı”, yazarlar içinse “yazma modelleri” olarak işleyebilecekleri bu kurumsal varlığa sahip olmasıdır” (akt. Frow, 2018, 56).

Frow’a (2018) göre türler gerekli ve zorunlu biçimler olmaktan ziyade mevcut ve olası biçimlerdir ki bu da onların yine de keyfi olmadığı ve türün “iç” organizasyonunun, söylem özelliklerinin belirli tarihsel kodlamalarıyla anlaşılabilceği anlamına gelmektedir. “Türler dünyayı şekillendiren ve onu dile yerleştiren edimsel yapılardır” (s.57).

Türlerin biçimsel özellikleri ve sınırları tartışılırken, türün işlevi, özne için nasıl bir dünya tasarımı yarattığı, onu var olan tasarımların ne kadar dışına çıkarabildiği ve ona hangi bakış açılarını sunduğu soruları da önem kazanmaktadır. Frow (2018), türün “bir metinsel sınıflandırma ve dünya hakkındaki bilgilerin mobilizasyonu” olarak düşünülmesini önerir. Yapılması gereken “Bu hangi türden bir metin” yerine, “Burada ne tür bir dünya var- hangi tematik izlekler, hangi kip

çekimiyle, hangi hitap durumundan ve hangi biçimsel kategorilerle yapılandırılmış?” diye sormaktır: “Bu dünyayı hangi şartlarda ve hangi amaçla kim kime temsil etmektedir?” (s.64). Frow’a göre tür nosyonunun ana çıkarımlarından biri içinde yaşadığımız gerçeklerin bize tam olarak aktarılmadığı ancak temsil ve ilgi sistemleriyle; yani konuşarak, yazarak, hareket ederek (acting), kelimenin tüm anlamlarıyla, görüntülerle, hatta seslerle dolayımlandırıldığıdır. Bilim, felsefe ya da tarih ve gündelik sağduyunun gerçekçi türleri, gerçekliğin tek ve kendileri sayesinde kavradığımız biçimlere yabancı olduğu varsayımına yaslanırken, tür kavramı bu temsili çerçevelerin biçimlendirici gücünü ve dünyanın bölünebilirliğini işaret eder (Frow, 2018, s.64).

Bir tür olarak mizah da dünyayı yeniden tanımlamayı, yeniden kurmayı sağlar. Mizah yoluyla tarih ve özne, olay ve ilişkiler bağlamında yeniden ele alınır ve gerçek dışı, absürt ve saçma olan işaret edilir. Mizahın edebi/sanatsal bir üslup mu yoksa bir tür mü olduğu konusunda farklı görüşler bulunmaktadır. Türkçe sözlük mizah/gülmece için “gerçeğin, durumların, olayların, kişilerin güldürücü yanlarını vurgulayarak anlatan, ortaya koyan yazı türü” karşılığını vermektedir (Eren, 1988). Türk Edebiyatı ve mizah üzerine çeşitli kaynakların ise kiminde mizah edebi bir tür olarak değerlendirilirken (Levend, 1971; Akyüz, 1982), kiminde yalnızca edebi türlerde bir üslup olarak değerlendirilebileceği yönünde görüşler söz konusudur (Narlı, 2002; Bayrak, 2001). Resimde, heykelde, sinemada ve çeşitli edebi türlerde mizah bir üslup olarak benimsenebilmektedir. Mizahın bir üslup olarak değerlendirilmesi onu sanatta ve edebiyatta dışavurumun bir aracı olarak konumlandırırken, tür onu temsil yeteneği olan, özgün bir edimsel yapı kılmaktadır. Mizahın sanattan edebiyata geniş bir yelpazede hem eğlendirmenin hem de hiciv yoluyla karşı söylem üretebilmenin imkanını sağlayan edebi/sanatsal bir form olduğu söylenebilir.

Öngören (1998) mizahın toplumsal ilişki boyutu, yani somut bir toplumsal durumu işaret etmesi sebebiyle onu genelleme yapan soyut insan uğraşlarından, diğer sanatlardan ayrı bir konuma yerleştirdiğini savunur. Mizah toplumsal yapıyı ve toplumsal ilişkileri yansıtır ve toplumsal değişim dönemlerinde yoğunlaşır (s. 28; 29). Morreal (1997) mizahı sanat olarak ele alır. Mizahta estetik bir deneyim ve haz

söz konusudur. Mizahçı bir sanatçı estetiğiyle dünyayı ve nesneleri yeniden yaratır ve ona yeni bir bakış açısıyla yaklaşmamızı, onu başka bir gözle görmemizi sağlar (s.130;171). Koestler (1997) mizahı bilim ve sanatla birlikte yaratıcılığın kesin sınırlarla birbirinden ayrılamayan üç alanından biri olarak değerlendirir. Bunları birbirinden ayıran ise duygusal iklimdir. Mizahın duygusal ikliminde saldırganlık varken; bilimde merak ve tarafsızlık; sanatta ise sevecenlik ve beğeni söz konusudur. Bu duygular arasında kolaylıkla geçiş sağlanabilir. Bu anlamda mizah sanat ve bilime çok yakın sınırlarda bir olgudur ve fizyolojik tepkiye sebep olabilen tek yaratıcılık alanıdır (s, 3; 30; 105).

Tür kavramının ve türlere ayırmanın, sınırların ve geçişkenliğin tartışmalı doğasında mizah da sanat ve edebiyat içerisinde kategorileştirilen ve üslup ile tür arasında farklı bakış ve değerlendirmelere konu olan bir olgudur. Mizah bu biçimsel tartışmalarla birlikte tarihsel ve toplumsal boyutu, felsefesi ve belki de en önemlisi “herhangi bir yetkinlik, özel bir eğitim gerektirmeden herkesin yapabileceği/katılabileceği bir şey olması” (Eagleton, 2019) yönüyle kendine ayrı bir konum yaratır.

2.1.1. Mizah Türleri

Arapça “müzah” kelimesinden dilimize geçmiş olan mizah, Türkçe kaynaklarda gülme, gülmece, gülünç, güldürü, komik, komedya, komedi gibi çeşitli kavramlarla tanımlanmaktadır. Türk Dil Kurumu mizahı “eğlendirme, gülme ve bir kimsenin davranışına incitmeden takılma amacını güden ince alay, gerçeğin güldürücü yanlarını ortaya koyan edebiyat türü, ironi” şeklinde tanımlanmaktadır (TDK, 2005, 806). Batı kültüründe “humour/humor” olarak ifade edilen mizahı Oxford Sözlüğü “olayların gülünç yönünü görme yeteneği, nüktedanlık, nüktencilik, şakacılık, gülünçlük, komiklik; gülmece, mizah, güldürü” şeklinde açıklar (Simpson & Weiner, 1989, s. 486). John Morreal (1997) *Gülmeyi Ciddiye Almak* adlı kitabında gülme ve mizah kavramlarını tartışır ve ikisi arasında bir ayrıma gider: “Gülme kişinin kontrol edebileceği bir iletişim aracı olarak bedensel bir rahatlaması iken mizah kişide oluşan bir takım anlama ve kavrama değişiklikleridir” (s. 5). Aziz Nesin

(2001) mizahı “seslendiği insanı hangi oranda olursa olsun (bıyık altından gülmekten ya da gülümsemekten, katılırcasına gülmeye kadar) sağlıklı olarak güldürebilen her şey” olarak tanımlar ve gülmece hikayesi, yergi, alay, taşlamadan karikatür, parodi (gülünçleştirme), gölge oyunları ve fıkralara kadar geniş bir listede her şeyi gülmece içinde değerlendirir (s. 51). Turhan Selçuk (1998) ise ‘mizah’ karşılığında ‘gülmece’nin kullanılamayacağını ifade eder. Gülmece kelimesinin yalnız gülmeyi içeren dar bir çerçeveyi kapsadığını, mizahın ise sadece güldürü olmadığını, düşündürten, eleştiren, istihza eden, bir çeşit korku ve acı duygusu veren, hicveden, karşıt fikirleri kapsayan ve fikirleri beklenmedik, şaşırtıcı biçimde sunan türleri olduğunu belirtir. (s.200). Barrow (1963) mizahı çok yönlü ve çok biçimli bir alan olmasından dolayı herhangi bir kapsamlı ve ayrıntılı tanımına ulaşmanın imkansız olduğu bir fenomen olarak belirler ve “...içinde bir miktar şaşırtmaca sergileyen ve biraz haz veren, kibir veya anlatımdaki oldukça şaşırtıcı bir görgüsüzlükle, tahayyülü hakikaten etkileyerek ve eğlendirerek yapılan basit ve sade bir konuşma tarzı” olarak tanımlar (akt. Eagleton, 2019, s. 11).

Mizah üzerine yapılan değerlendirmelerden çıkarılabilecek şey özünde gülmenin yer aldığı çok yönlü ve çok biçimli bir fenomen olduğudur. Gülmenin anlamı, neye güldüğümüz ve neden güldüğümüz felsefi, psikolojik ve sosyolojik olarak çok yönlü açıklamalara konu olur. Gülme üzerine düşüncenin tarihi Antik döneme kadar götürülebilir. Antik Yunan Filozofu Platon’un gülmeye karşı mesafeli bir yaklaşımı söz konusudur. İdeal toplumu tasvir ettiği *Devlet* adlı eserinde gülme ve gülmedeki aşırılık ve tehlikeye dikkat çeker. Platon geleneği ve ciddiyeti önemser ve gülünç olmak gelenekten ayrılmaktır. Bu bağlamda gülmenin yıkıcı olabileceğini belirtir. Aşırı gülme ahlaka aykırı bir durumdur ve düzenin bozulmasına sebep olabilir. Bu sebeple eğitilmiş yurttaşlar gülmeden uzak durmalıdır. Gülme ‘aşağı’ kabul edilen, yani alt sınıftan insanlar, köleler içindir. Halk eğlencelerindeki komedi, dans, ezgi, şaka gibi unsurlardan eğitilmiş yurttaşların ‘öyle olunmaması’ noktasında ders çıkarması; erdem sahibi olmak isteyen insanların bu taklitleri kölelere ve yabancılara bırakması gerektiğini belirtir. Gülmenin toplumsal bir eylem olduğunun ve yerleşik düzeni sarsabilecek, yıkıcı bir tehlike oluşturabilecek potansiyelinin farkındadır (Platon, 2019).

Aristoteles bir bebeğin ilk gülüş anını önemser. Bu ilk gülüşün belirlediği an onun yaşamı ruhla dolar. Bu an insanla diğer hayvanlar arasında köklü bir ayrım yaratır. Aristoteles bu gülüş anıyla birlikte insanın özünü ‘gülen hayvan’ (Sanders, 2001, s.22) olarak tanımlar: “Tüm canlı yaratıklar arasında yalnızca insana bahşedilmiştir gülme” (akt. Bakhtin, 2005, s.96). Aristoteles sanat kuramına dair düşüncelerini ifade ettiği *Poetika*’da sanatın temeline yerleştirdiği Tragedyaya komedyaya karşısında ayrıcalıklı ve üstün bir konum tanır. Aristoteles’te gülmek değil, gülünç duruma düşmek, komik olmak ‘aşağı’, ‘kötü’ bir durumdur. Komedyaya alt sınıftan, bayağı insanların taklidine dayanır ve bu sebeple kötüdür. Tragedya ise erdemli, iyi insanların taklididir ki bu ulaşılmak istenen ideal sanatı örnekler. Onun görüşünde de gülmenin toplumsal anlamı, muhalif içeriği belirgindir. Aşırı gülme ve alay yasa koyucu tarafından yasaklanmıştır ve kendini bilen, erdemli insan gülme konusunda bir ölçü olarak bunu benimsemelidir (Sanders, 2001, s. 22-23).

Gülme bir toplumsal bir davranış, kolektif bir eylemdir. Toplumsal gülme aynı toplumsal ve tarihsel konumdaki insanlar için anlamlı, paylaşılabilen bir bağ bir dayanışma yaratır. Bergson (2014) gülmenin toplumsal işlevine dikkat çeker: “..Toplum üyelerinden beklediği azami toplumsallığı ve esnekliği elde edebilmek için vücut, zihin ya da karakterin katılığından kurtulmak ister, bu katılık gülünçlüktür ve gülme bu katılığa verilmiş olan cezadır” (s.15-16). “Gülme açık, belirgin, tamamlanmış bir ses değildir, yankılanmaya ihtiyaç duyar...birleştiren, sınırları ortadan kaldıran gücüyle her zaman bir topluluğun gülmesidir ve diğer kişilerle yapılmış bir ittifak, hatta bir suç ortaklığı düşüncesini barındırır” (s.6-7). Morreal (1997) da gülmedeki ortak kültürel kodlara dikkat çeker. Farklı kültürel yapılardan gelen insanların mizah anlayışlarının farklı olacağını, bu sebeple mizahın doğru değerlendirilemeyeceğini belirtir. Bu anlamda mizah metinleri başka dillere çevrildiği durumda mizahi anlamını kaybedebilecektir. Ayrıca aynı kültürün mizah anlayışı tarihsel dönemlerde farklılık gösterebilecektir (s.90-91). Sonuçta mizah tarihsel, toplumsal, siyasal ve kültürel kodlarla işleyen kolektif bir alan olarak belirir. Bu alan insanların ortak duygular paylaştığı, aynı tarihsel, toplumsal, kültürel zeminde olmanın hissini yaşadığı kolektif düşünce ve pratiği içerir.

Sınır çizmesi zor bir kavram olan mizah gülme temelinde ilgili olan tüm biçimleri adlandırmak üzere kullanılmaktadır. Mizah dilin imkanlarından hem araçsal anlamda, komik olanı aktarmada faydalanır hem de dilin kendisini kullanarak, çeşitli dil oyunları, komiği yaratır (Usta, 2009). Dolayısıyla mizah biçimleri temelde dil açısından ve mizahın icrası açısından sınıflandırılma eğilimindedir. Öngören (1998), mizahı çeşitler ve türler olarak değerlendirir. Mizah çeşitlerinde düşüncenin dil yoluyla aktarımı açısından Latife, Nükte, Şaka, İğne ve Taş, Hiciv, Alay ve Halt'ı sayar. Mizah türlerinde ise Komedi, Fıkra, Şiir, Kukla, Karikatür, Mizah Hikayesi yer alır. Bu sınıflandırma yaygın kullanılan, belli gelenek ve meslekler yaratan ve mizahın ana tema olduğu türler bağlamında yapılır (s.31).

Mizah gülme konusunda gündelik dilde duruma, komiğin ortaya çıkış biçimine, ifadeler gibi unsurlara bağlı olarak, ayrıntıdaki küçük farklarla birbirinden ayrılan çeşitli deyimlerle ifade edilmektedir. Öngören'in (1998) ele aldığı mizah türleri bağlamında **Latife** "yumuşak, hoş" kökünden gelmekte, batıdaki "espri" kavramını karşılamaktadır. **Nükte** bir düşünce ya da söz yanlış olduğunda ya da bir açık verildiği durumda karşıdakinin hakettiği bir imkandır. Nüktede zerafet önemlidir ve genellikle cinas, istiare, teşbih, çift anlamlılık gibi edebi ifadeler yer alır. **Şaka**, bir olaylar zincirinin gerçek olmayışı anlamındadır ve sonunda asıl durum açıklanarak mizah yaratılır. Şaka için kişiler arasında özel bir ilişki, samimiyet de gerekir. Bazı durumlarda kişiyi zor durumda bırakan ya da ona zarar veren şakalar halk arasında "eşek şakası" diye nitelendirilir. **Espri** de şakayla aynı anlamda kabul edilip gerçeği yansıtmadığı değerlendirilir. **İğne** ve **Taş** (İğneleme ve Taşlama) üstü kapalı yermeler olarak adlandırılır ve çoğunlukla dil oyunları, elde edilir. Kişi ya da olayın gizlendiği durumda taş ortaya atılırken, iğne konuyu bilen kişiler arasında işler. **Hiciv** sert ve açıktan saldırıya geçen mizah çeşididir. Kelime oyunları, gerçekleştirilen hiciv sanatı suçlama ve küfre çok yakın sınırlarda işler ve bu yönüyle hoşgörü açısından en ağır mizah çeşididir (s. 31). Bir zeka ve entelektüel birikim ürünü olan hiciv, kişisel ya da toplumsal sorunları, yanlışlıkları, tutarsızlıkları sert, sivri bir dille ve sanatsal formda ortaya koyar. Türk Edebiyat geleneğinde de mizah ve hiciv her çağda eser verilen türler olagelmıştır. Divan şiirinde Nef'i, Necati, Pir Sultan Abdal, Köroğlu; Tanzimat döneminde Namık Kemal, Tevfik Fikret; çağdaş

dönemde Neyzen Tefrik, Ercüment Ekrem Talu, Fazıl Ahmet Aykaç, Yusuf Ziya Ortaç gibi şairlerin hiciv türünde eserleri oldukça tartışılmıştır. **İroni** ifade edilmek istenen fikrin alaycı bir tavırla tam tersinin kastedilmesi ve mesajın beden dili ve ses tonuyla da desteklendiği ince zeka ürünü bir mizah biçimidir. **Satir**, Türkçede hiciv ve taşlama kavramlarını da karşılayacak biçimde yakın/benzer anlamda kullanılan bir mizahi ifade biçimidir. Ağır bir eleştiri içerebilecek biçimde, herhangi bir ortamda kötülük, aptallık, suistimal gibi durumları ortaya çıkarma amacındadır. Bu eleştiri kınama, yerme, küçümseme, tahkir etme veya aşağılama biçiminde olabilir (Eker, 2009, s. 71). Satir karikatür sanatında da sıkça yer alır. Daha çok bir ifade ve tavır sanatı olan **Alay**, “çekişmeli kişiler arasında, övücü, yükseltici, fakat gerçek olmayan bir ilişkiler zinciri hazırlanarak karşıdaki kişiye bunun benimsetilmesidir”. İşin hüneri incelikte ve alayın hissettirilmemesindedir. **Halt** yapı itibariyle şakaya benzeyen, ancak şakanın aksine olaylar zincirinin gerçek olduğu mizah biçimidir. “Halt etmek”, “halt karıştırmak”, “halt yemek” gibi deyimler biçiminde dilimize de yerleşen bu tür, bir iş karıştırmak, uygunsuz bir söz söylemek anlamındadır. Haltı işleyen mizahi tip olarak da değerlendirilebilir. Anadolu mizah geleneğinde İncili Çavuş ve Karagöz bunun örnekleridir. (Öngören, 1998, s. 31-33). Mizahta hiciv, satir, alay ve ironi diğer türlere oranla daha sert ve saldırgan olabilmekte, bu yönüyle toplumsal eleştirinin sergilendiği yaygın mizahi biçimleri örneklemektedir.

Mizah ürünleri tarih, teknoloji ve dönemin toplumsal ve kültürel yapısına göre değişik türlerde ortaya çıkmaktadır. Bu noktada toplumsal eğlence ve hoşgörü de etkilidir. Buna göre Öngören (1998) tür bağlamında mizahi hikaye, mizahi şiir, karikatür, kukla ve komedi’yi sayar (s. 35).

Mizah birçok alanda farklı biçim ve içerikleri işaret etse de bazı biçimler daha yaygın biçimde kullanılmaktadır. Bu biçimlerden kısaca bahsetmek yararlı olacaktır.

2.1.1.1. Mizahi Hikaye- Fıkra

Mizahi hikayeler özellikle basında varlık gösteren ancak temeli antik döneme uzanan ve sözlü gelenekten kaynaklanan meddah hikayeleri, fıkra yapısı içindeki hikayeler, masal formundaki hikaye anlatma geleneği ya da mizahi destanlar biçiminde sayılabilir. Öngören (1998) mizahtaki “mantık çatısını, önerme hesabını bir form içinde verebildiği ve aşağı yukarı her çağda geçerli” olabildiği için fıkralara ayrı bir konum tanır (s.35). Halk kültüründe özel bir yeri olan fıkralar dilden dile kolayca yayılabilen kısa mizahi haikayeler olması sebebiyle tüm çağlarda karşılık bulmuştur. Fıkralar bir kapalılık, fiskos biçimi ile daima çekici olmuş, hoşgörü açısından açıkça ifade edilemeyen şeylerin aktarılması için kullanışlı bir mizahi tür olagelmıştır (Öngören, 1998, s.35). En sert mizahi örnekler fıkra ile ortaya konup, yaygınlık kazanabilmektedir. Rusya’da Sovyet dönemine dair anlatılan fıkralar tüm dünyada yaygınlık kazanmıştır⁷ Anadolu kültüründeki Nasreddin Hoca fıkraları da iktidar sınıfı ve politikalarını, toplumdaki uyuşmazlıkları betimleyen ve çağlar ötesinden günümüze ulaşan eleştirel mizahi anlatılardır.

2.1.1.2. Mizahi Şiir

Mizahi şiir, mizahın hicvetme ve taşlama aracı olarak kullanımına imkan veren en uygun türdür. Genelde somut bir olayın eleştirisinin söz konusu olduğu mizahi şiirde mizahçı şiirde imgenin yerine esprilerini yerleştirir. Böylece şiirde imgelerin yarattığı görüntü örgüsünün yerini, önermelerdeki değişik sınıfların bir araya gelişinden doğan olmadık görüntüler almakta ve mizah ortaya çıkmaktadır (Öngören, 1998, s. 36). Mizahi şiir Türk edebiyatında hiciv, taşlama, alay içeren eserlerin de yaygın olarak yaratıldığı bir formdur. Nef’i, Nabi, Dertli, Neyzen Tevfik, Namık Kemal, Tevfik Fikret gibi şairlerde etkileyici örnekleri görülebilmektedir.

⁷ Ben Lewis tarafından bu dönemin fıkralarına dair *Hammer and Tickle* adlı bir belgesel ve bir de kitap yayımlanmıştır. Bkz. https://en.wikipedia.org/wiki/Hammer_%26_Tickle

2.1.1.3. Karikatür

Karikatür bir kişi, olay, durum ya da düşüncenin çizgi yoluyla komik bir şekilde tasvir edilmesi olarak tanımlanabilir. Alsaç (1994) karikatürü “insanların, olayların, varlıkların duygu ve düşüncelerin olağana ters düşen, onunla çelişen gülünç yanlarını yakalayıp, bunları bazen de yazı ile destekleyen abartılı çizimlerle mizahi bir anlatıma dönüştürme sanatı” olarak tanımlamaktadır (s.7). İtalyanca “Caricare” sözcüğünden türeyerek, abartılı çizimler için kullanılan “Caricatura” kelimesinden türkçeye karikatür olarak geçmiştir. Üstüste yüklemek (resim gibi ortamı), taşıyabileceğinden çok ayrıntıyla doldurmak gibi anlamları olan karikatür, zamanla abartmak, alay etmek anlamlarında kullanılagelmiştir. ‘Kare’ ya da ‘köşe’ adı verilen bir alan içinde çizilen karikatür birden fazla kare yani ‘bant’ biçiminde de yapılabilir. Anlatım için yazıdan faydalanıldığı durumlarda ifade ve konuşmalar karenin içindeki ‘konuşma balonları’na ya da karenin altına yerleştirilir. Karikatürün temel tekniği abartılı biçimbozmaya dayalı çizimlerdir (Alsaç, 1994, s.7). Karikatürde temelinde gülme duygusu oluşturacak bir yaratıcı ifadenin olması söz konusudur. Karikatürde temel iki biçimden söz edilebilir: insanların gülünç yönlerini ele alan portre karikatürü ve olayları ya da daha genel biçimde yaşamın her türlü durumunu konu edinen konulu karikatür (Alsaç, 1994, s.11). Karikatürün eleştirel özelliği konusunda Alsaç (1994) insanların fiziksel yapılarıyla ilgili çarpıklık veya bozukluklarını abartarak ön plana çıkarma olarak doğup, sonradan bunu toplumsal yaşama yönelten karikatürün hoşgörü sanatı olmaktan ziyade eleştiren hatta saldıran bir sanat olduğunu belirtir. Bu yönüyle karikatür hoşgörü ve özgürlük ortamında gelişmenin aksine baskı yönetimlerinin olduğu dönemlerde en parlak dönemlerini yaşamış, çizerlerin yaratıcılığı zirveye çıkmıştır (s.12).

Nietzsche karikatüre insan ruhunu özgürleştirici bir rol atfeder. Nietzsche’nin, sanatın insanın iç yaşamını belirlediği, ona biçim verdiği yönündeki kavrayışında karikatür daha yüksek bir ruhsal yaşamın ilk göstergesi olarak değerlendirilir. Karikatür yoluyla karakteri abartma enerjik bir ruhsal yaşamın ve estetik yaşamın özünü temsil eder ve ikisi arasında bir bağ kurabilir (akt. Sanders, 2001, s.281).

Mizah aracılığıyla toplumsal eleştirinin yaratıldığı en yaygın sanatlardan biri karikatürdür. Çağdaş dönemde mizahı toplumsal muhalefet aracı olarak ele alan çalışmaların birçoğu karikatür üzerinde yoğunlaşmaktadır. Burada karikatürün hem görsel hem yazılı güçlü bir ifade oluşturabilmesinin yanı sıra basın aracılığıyla yaygınlık kazanmasının da önemi söz konusudur. Ayrıca mizah türleri içinde siyasi tartışma ve davalara da en çok konu olan türdür⁸.

2.1.1.4. Kukla ve Gölge Oyunu

Kukla, bez, karton, kağıt gibi malzemelerle yaratılan insan figürlerinin seslendirilerek oynatılması şeklinde ortaya çıkan bir gösteri / oyun'dur. Eski zamanlarda özellikle panayırlarda çocuklar için özel bir eğlence kaynağı olagelmış, Anadolu kültüründe Hacivat-Karagöz ve diğer gölge oyunu kültürünün oluşmasına kaynaklık etmiştir. Gösteriye dayalı bir tür olan kukla, mizahi eleştirel ifadenin yaratılması açısından oldukça yaratıcı bir tekniktir. Karakterlerin görünüş, hal, tavır, konuşma açısından tasarlanma biçimi olumlu / olumsuz eleştirel yönde yapılabilir veya söylenmek istenenler kukla temsilindeki karaktere söyletilerek tepkilerin dozu ayarlanmış olur (Öngören, 1998, 36-37).

Anadolu kültürünün sözlü mizah geleneğinde önemli bir yeri olan ve biçimsel olarak kukla temelli bir gölge oyunu olan Hacivat-Karagöz, Osmanlı dönemi geleneksel halk tiyatrosu içinde sözlü mizahın en önemli örneğini oluşturur. Hacivat-Karagöz oyunu Lonca örgütlenmesi içinde gelişmiş, sistemli bir mizah geleneği üretmiştir. Loncaların yetiştirdiği belli bir öğretiye bağlı mizahçılar yıllar içerisinde değişen toplumsal düzene rağmen biçim açısından aynı kalmıştır. Hacivat-Karagöz toplumsal eleştiriye ve siyasal taşlamayı da içermektedir. Hacivat ve Karagöz kimliğinde yansıtılan, dönemin iki sosyoekonomik sınıfından temsillerdir. Osmanlı döneminin sınıfsal yapısı içinde yöneten ve tabi; bir saray ve ulemayı içeren askeri zümre bir de vergi ödeyen ama yönetime katılmayan müslim ve gayrimüslimlerden oluşan zümre söz konusudur. Bu anlamda Hacivat aydın, Karagöz halk sınıfını temsil

⁸ Bkz. Feridun Nizam, "Krizle Dönüşen Mizah; Türkiye'de ve Dünya'da Karikatür Krizleri", ss.285-290, Ulusal İletişim Kongresi Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu, Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi, 13-15 Mayıs 2010, ss.285-286, Erzurum: Mega Ofset, 2011.

etmektedir. Özellikle Tanzimat'tan sonra bu sınıfsal ayrım daha da keskinleşir ve oyunda daha belirgin biçimde yer alır. Bir yanda batı bakış açısı ve Fransız kültürüyle yetişmiş devlet yöneticileri, diğer yanda geleneksel İslami kültürü benimsemiş taşralılar vardır. Oyun süresince bu iki sınıf aydın-halk ikiliğinde karşı karşıya gelir, çatışır (Usta, 2009, s.58-62).

2.1.1.5. Komedi

Mizah türleri içinde Komedi (Komedya) tüm gösteri sanatlarının temeli sayılmaktadır. Tiyatronun gelişiminde tragedya ile birlikte iki ana çizgiden biri olan komedyada bütün mizah türleri bir arada ve içiçe sergilenir. İnsanların ve olayların gülünç yönlerini sergileyen ve güldürürken düşündürmeyi hedefleyen komedyanın temeli Antik Yunan'da Dyonyosos⁹ şenliklerine dayanır. Latince komos (köy) ve aoide (şarkı) kelimelerinin birleşimi, yani köy cümbüşü anlamına gelen komedya, bu şenliklerde söylenen şarkılardan, anlatılardan ve şakalardan oluşur. Aristoteles bu törenlerde söylenen müstehcen şarkılar ve phallus ya da *jambik* dediği alaycı şiirleri komedyanın kaynağı olarak görür. Şenlikler üremeyi ve bereketi aynı zamanda da gücü ve iktidarı temsil eden 'phallus'u kutlama etkinlikleridir. Bu törenlerin komedyaya temel oluşturan özelliği ise eleştirel, alaycı tavidir (Avcı, 2003; Yücel, 1990).

Antik dönemde komedyanın büyük ustası Aristophanes, oyunlarında siyasal, toplumsal ve sanatsal sorunları konu ederek eleştirel komedyanın en iyi örneklerini verir. Eserlerinde sivri dilli ince mizah anlayışı ile iktidar eleştirisi yapar. Özellikle Pelepones savaşlarının etkilerini işlediği oyunlarında daima barışı savunur. Savaşın ve ölümün karşısına doğayı ve yaşamı koyar ve oyunlarında ölümün karşısında yaşamın zaferini yüceltir. Aristophanes'in oyunlarında koro, şarkı ve dans öğelerinin yer alması, seyircilerin de oyuna katılmasını ve oyunun bir karnaval eğlencesine dönüşmesini sağlar. Komedyası Aristophanes, Lucian ve Plautus gibi sanatçılarla kimlik kazanmış ve dram sanatının önemli bir parçası haline gelmiştir (Avcı, 2003).

⁹ Yunan Mitolojisinde Şarap ve Bağbozumunun tanrısı. Şarabın sadece sarhoş ediciliği değil, sosyal ve faydalı etkilerini de temsil eder. Barış ve Medeniyetin destekçisi ve aşığıdır.

Komedi türü içerisinde çalışmanın analiz öğelerinden biri olan stand-up'ı tanımlamak ve özelliklerine yer vermek uygun olacaktır.

Bir Komedi Türü Olarak Stand up

Oxford sözlüğüne göre “stand up comic” terimi ilk defa 1966 yılında bir makalede kullanılmıştır. Sözlük, terimi “eylemi seyircinin önünde durmak ve arka arkaya şakalar anlatmaktan oluşan bir komedyen” olarak tanımlar. (akt. Double, 2013, s.17). Sankey (1998) stand up'ı “bir sahnede mikrofon önündeki icracının bir dizi hayali hikayeyi önceden yazılmamış, sanki o anda kurgulanmış hissi verecek biçimde ve seyirciyi güldürme amacıyla anlatmasına dayalı performans türü” olarak tanımlar (s.4). Stand up gösterileri 19. yüzyılın sonunda Amerika ve İngiltere’de Vodvil ve Müzikhollerde temsiller arasında esprilerle seyircileri eğlendirme amaçlı ortaya çıkmış, zamanla gelişerek ayrı bir tür halini almıştır. Amerika’da bu tiyatrolardan Buster Keaton, Charlie Chaplin, Marx Kardeşler gibi komedyenler, komedyen şarkıcılar, skeç komedyenleri ya da seyirciye doğrudan hitap eden ve doğaçlamalar yapan ve sonradan stand up olarak gelişecek türün ilk örneklerini veren monologcular yetişir. 1920’lerin başında Vodvil yeni kitlesel eğlence olan Sinemaya yenik düşer fakat bu tip gösteriler cafelere, barlara, kulüplere yayılmaya devam eder. 1950’lerden itibaren bu tek kişilik komedi gösterilerinin ve komedyenlerin sayısı artar. 1962’de dünyanın ilk komedi kulübü olan New York’taki “Sheepshead Bay” açılır ve artık 1980’lere gelindiğinde komedi kulüplerinin sayısı bir hayli artmıştır (Ercan, 2011, s. 21).

Türkiye’de ise temeli meddahlık geleneğine uzanan tek kişilik oyun, gösteri, şiir-kabare, anlatı ya da stand up olarak farklı adlandırmalarla değerlendirilen ve ilk örneklerini Orhan Boran, Ferhan Şensoy gibi sanatçıların verdiği mizah ağırlıklı tek kişilik gösteriler stand up’ın temeli sayılabilir. Bu formu ilk defa “stand up” olarak ifade eden ve dile yerleşmesini de sağlayan ise 1989 yılında yaptığı *İki Ters Bir Düz Laflar* adlı gösterileriyle Rüstem Batum olur (Göktaş, 1999, s.44). 1980’li yılların sonunda stand up nicelik olarak artış gösterir. 1990’lı yıllara gelindiğindeyse hem televizyondaki show içerikli programlarda hem de sahnede bu tip gösterilerin sayısı

artmıştır. Uğur Yücel, Cem Özer, Mehmet Esen, Yalçın Menteş, Yılmaz Erdoğan, Leyla Tekül, Adnan Canbaz, Cem Yılmaz gibi isimler de bu türün tanınan sanatçıları haline gelir (Nutku, 1997). Son yıllarda ise özellikle Beşiktaş Kültür Merkezi çatısı altında düzenlenen Açık Mikrofon programları, Ankara ve İstanbul'da düzenlenen komedi festivalleri ve bar, kulüp ve tiyatro sahnelerinin bu gösterilere daha fazla yer vermesi stand up türünde özellikle genç yaş grubundan daha çok kişinin stand up'a yönelmesini ve bu türün daha fazla izleyici bulmasını sağlamıştır. Son dönem stand up komedyenleri içinde *Çok da Fifi Hatunlar* Stand up grubu - Deniz Özturhan, Hende Yögen, Meltem Parlak, Aslı Akbay, Şirincan Çakıroğlu - Doğu Demirkol, Ege Kayacan, Buse Sinem İren, Pınar Fidan, Lesli Karavil, Miray Akovalıgil, Hasan Can Kaya gibi isimler sayılabilir. Ayrıca sahne dışında youtube kanalı üzerinden stand up formatında gösteri yapan Kaan Sekban ve İlker Gümüşoluk gibi isimlerden de bahsedilebilir.

Sanatsal estetik açısından Stand up'ın Türkiye'deki konumu tartışmalıdır. Stand up tanımlanırken Meddahlık geleneği ve tek kişilik oyun ile temellendirilme eğilimi söz konusudur. Ancak bunların her biri farklı konum ve formlarda işlemektedir.

Doğu kültüründe yaygın bir hikaye anlatıcılık geleneği olan Meddahlık Arap kültüründe Kassas, İran kültüründe Kıssahan olarak ifade edilir. Meddah farklı dil ve lehçelerden taklitler yapan; kılık değiştiren, sopa, mendil gibi sabit aksesuarlar kullanan; kişileştirme, aksiyon yaratma, gerilim gibi unsurları kullanarak hikayeler anlatan kişidir. Anadolu kültüründe Meddahlar 18. Yüzyıla kadar daha çok dini hikayeler ve destanlar anlatmış, sonraki tarihlerde serüvenlere mizah unsuru da katarak yeni anlatılar yaratmışlardır. Meddahlığın en belirgin özelliği hikaye sanatı ve taklittir (Göktaş, 1999). Stand up'ta tek kişi tarafından sergilenme, anlatıya odaklı olma, sahnede sunulma gibi özellikler meddahlık geleneğini ve tek kişilik oyunları çağrıştırmaktadır. Ancak Meddahlıkta hikaye anlatıcılığı, tek kişilik oyunda da oyun ve oyunculuk ön plana çıkmaktadır. Stand up ise ikisini de tam olarak yansıtmayan parçalı bir anlatı ve her durumda farklı seyreden, oyunculuktan ziyade taklit, benzetme olarak adlandırılacak bir form içinde gerçekleşir. Dolayısıyla stand up'ta dram sanatı ve oyunculuk açısından bir karşılık bulunmaması onu geleneksel

ve çağdaş tiyatro açısından tartışmalı konumlara iter. Bu açıdan stand up, komedi türü içinde kendine özgü bir form oluşturur (Nutku, 1997; Göktaş, 1999).

Stand up'ın konusu başta gündelik hayat ve kişisel deneyimler olmak üzere her şey olabilmektedir. Anlatım birbiriyle doğrudan bağlantısı olmayan konularda metin içerisine ince hesaplarla yedirilmiş şakaların ardı ardına sunulması şeklinde ilerler. Double (2013) bir stand up komedisini tanımlayan -eğlenceli olmasının yanı sıra- üç unsurdan söz eder: kişisel, seyirciyle doğrudan iletişim ve şimdi ve buradalık. Stand up'ta komedyen ya abartılı biçimde komik bir karakteri ya da kendisinin bir versiyonunu canlandırır (s.19). Kendi özel yaşamı, alışkanlıkları, fiziksel özellikleri gibi kişisel alan ve deneyimlerini paylaşabilir. Sankey (1998) ve Carter (1989) da kişisel yaşam ve deneyimlerin seyirci açısından daha ilginç ve samimi bulunacağını savunur. Seyirci ile doğrudan iletişim Stand up'ın temel özelliklerinden biridir. Tiyatrodan farklı olarak, seyirciyle diyalog halinde olmak, sanatçı ile seyirci arasında bir sinerji oluşmasını sağlar. Sanatçının sahnede yarattığı elektrik salona yansır ve seyircide karşılık bulur. Scarpetta & Spagnolli'ye (2009) göre seyirci ile yaratılan bu etkileşimli ortam ırk ya da cinsiyet gibi konulardaki şakaların dahi daha hoşgörü ile karşılandığı samimi bir ortam oluşturur (s.228). Seyirciyle doğrudan iletişim bir yandan da gerilimli bir ilişki yaratır. Seyirciden gelen anlık tepki komedyenin performansını doğrudan etkiler. Seyircinin yargılama ve reddetme yetisi komedyen için rahatsız edici olabilir. Aynı şekilde komedyenler seyircilere deyim yerindeyse takılmak, özel/müstehcen sorularla onları köşeye sıkıştırmak gibi tekniklerle salonun enerjisini yükseltmeye çalışabilir ve seyirci de bu yüzden komedyenle göz göze gelmemeye çalışır (Double, 2013, s.116).

Stand up'ta gösteri zamanı şimdiki zamandır, olaylar burada ve şimdi olur. Anlatılan hikaye o anda ya da çok yakın geçmişte yaşanmış gibi davranılır. Bu anlamda gerçekçi olmak için performans sırasında salondan gelen bir telefon, kaşık, bardak sesi gibi performansı bölen etkilere seyirci üzerindeki etkiyi kaybetmemek adına anında tepki verilmesi gerekir (Double, 2013, s.19-20).

Stand up'ın tekniğinde komedyenin tavrı başat öğedir. Tavrı sanatçının duruşuyla, sesinin tonu, yüksekliği, vurguları, beden dili gibi unsurlarla oluşturacağı

kendine has bir özelliktir. Sanatçının anlattığı şeye karşı sergilediği ruh hali, sinirli ya da sakin konuşma, bağırma ya da fısıldama gibi seçilmiş davranışlar onun tavrını meydana getirir (Ercan, 2011, s. 29). Sahnede kurgusal kimlikler, karakterler yaratılarak etkileyicilik sağlanabilir. Double'a (2013) göre komedyenin bir sahne karakteri olması gerekir. Bu karakter anlatılan içeriği bir bağlama oturarak seyircinin içeriği özdeşleştirebileceği bir şey sunar, izleyici ile sürekli ilişkide kalmayı sağlar ve komedyeni özgün kılar. Komedyenlerin sahnede anlattığı hikayeyi daha canlı, etkileyici kılmak için girdikleri “anlık karakter”ler de söz konusudur. Duruma göre bu bir insan, bir hayvan ya da bir obje olabilmektedir (s. 59; 217).

Stand up'ta komiği meydana getiren, gülmeyi sağlayan şeylerden biri de komedyenin zamanlamasıdır. Komedyen nerede duracağını, bekleyeceğini, güldürecek kelimeyi, tavrı, sesi nerede sunacağını ve seyircinin tepkisinin nerede geleceğini iyi kestirmelidir. (Ercan 2011, s. 30).

Stand up'ın en yaygın formu gündelik hayattaki anlık detaylar ve tuhaflıklardan derlenen gözlemsel güldürüdür. Komedyen gündelik hayattaki küçük, anlık, tuhaf detayları kendi merceğinden, içine mizah katarak seyirciyle paylaşır. Stand up'ta gösteri paylaşım üzerinedir, paylaşılan ortak duygu ve deneyim seyircide topluluk duygusu yaratır (Double, 2013, s. 116). Komedyen gündelik meseleler sayesinde seyirciyle ortak bir deneyim alanında buluşur ve böylece onunla ilişki kurmak daha kolaylaşır. İçeriğin sunulmasında doğaçlama teknikler ya da yalancı doğaçlama kullanılır. Stand up'ın temelinde anlatılan şeyin o anda akla gelmiş gibi davranılması yer alır. Komedyenler düşünce ve tavrı doğaçlama, önceden planlanmamış biçimde ortaya koyabilir. Ancak anlatılacaklar ve tavır çoğunlukla önceden planlanmış ve çoğu kez defalarca çalışılmış ve anlatılmıştır. Hatta kimi komedyenler seyirci ile girebilecekleri tahmini diyalogları dahi önceden tasarlamaya çalışır (Ercan, 2011, s. 29; 31).

2.1.2. Mizah – Dil İlişkisi

Toplumsal bir etkinlik olan mizah özü itibariyle sosyal, psikolojik ve dilbilimsel öğeler içerir. Mizah sözlü, yazılı çizgiye ya da gösteriye dayalı biçimlerde icra edilirken mizahın yaratılmasında ve paylaşılmasında dil en belirgin öğedir. Dil

mizaha iki şekilde aracılık eder. İlkinde komik olanın anlatımını, aktarımını sağlar; ikincisinde komiği yaratır. Mizah var olan dilbilgisi kurallarını alt üst ederek, yeni dil oyunları yaratarak, gündelik dilin dışına çıkarak kendi dilini kurar. Mizah karşısında insanları güldüren de mevcut kurallardan ve olağandan sapan bu dildir (Usta 2009, s.95). Bu yalnızca sözel anlamdaki dili değil, görsel, işitsel anlamdaki dili de kapsar. Karikatürde insanların beden ölçülerinin olağandan farklı, abartılı biçimde çizilmesi de bu dilin tezahürüdür. İnsan bu dil karşısında özgürleşme, üstünlük ya da aykırılık bulur ve gülmeyi yaratan da budur.

Mizahçılar komiği yaratmak ve aktarmak için çeşitli dil oyunları kullanırlar. Şiir gibi edebi sanatlarda da yaygın olarak kullanılan dil oyunlarından bazıları Mübalağa (Abartma), Cinas (Eş Adıllık), Çok Anlamlılık, Teşbih, İstiare, Dil Sürçmesi, Değişim, Türeme, Saçmalama, Ağız-Lehçe Kullanımı ve Argo Kullanımı'dır.

Mübalağa (Abartma) bir nesne ya da olayın anlamını kuvvetlendirmek için büyütülmesi ya da küçültülmesidir. Mizahi içeriklerde sıkça başvurulan mübalağa bazen bir varlığın başka bir nesneye benzetilip küçültülüp büyütülmesi şeklinde yapılırsa ve devamı gelirse komik olur (Usta, 2009, s. 99). Örneğin: “*Son kaldığım oteldeki odalar çok küçüktü desem yalan olur, sadece fareler kamburdu*” (Allen’dan akt. Usta, 2009, s. 98).

Cinas (Eş Adıllık) biçimsel, sesçe benzeyen fakat farklı anlamlara sahip sözcüklerin bir arada kullanılmasıdır. Örneğin:

“-Adıvar büyük yazardı, öldü..

-O da küçük yazsaydı...” (Özünlü’den akt. Usta, 2009, s.99).

Çok Anlamlılık bir sözcük ya da sözcük öbeğinin birden çok anlamının algılanmasıdır. Tenviziye, İlham, Kinaye gibi isimlerle de ifade edilir. Aşağıdaki örnekte “*yabancı*” sözcüğü “bilinmeyen, garip” ve “başka ülkeye ait” anlamlarında kullanılarak mizahi ifade sağlanmıştır:

Kadın: Hayatım, sen kokuyor musun?

Adam: Saçmalama nasıl yani?

Kadın: Senden *yabancı* bir koku geliyor da...

Adam: Sevgilim, bütün iyi kokular *yabancı* ne yapayım?
(Erdoğan'dan akt. Usta, 2009, s.100).

Teşbih (Benzetme) aralarında benzerlik bulunan iki varlıktan, zayıfı kuvvetliye benzetmektir (Dilçin'den akt. Usta, 2009, s.102). Örneğin yutulamayan bir hapi “*top mermisi*”ne benzetmek gibi:

“Büyükanne: Bir tane de şundan yutayım da doktorun arzusu hilafında davranmayayım. (Hapı yutar ve öksürür). Top mermisi gibi yapıyorlar bu hapları, yutmanın imkanı yok” (*Ekmek Teknesi*'nden akt. Usta, 2009, s.102).

İstiare (Deyim Aktarması, Eğretileme, Metafor) birbiriyle ilgili iki kavramı benzetme yoluyla ilişkilendirerek birinin yerine diğerinin kullanılmasıdır (Aksan'dan akt. Usta, 2009, s.102). Aşağıdaki örnekte kadın alay niyetiyle istiarenden yararlanır:

“Adam: Sevgilim! Hastasın sen!

Kadın: Hastalanmam çok normal değil mi? Her gece iğrenç bir virüsle aynı yatağı paylaşıyorum.” (Erdoğan'dan akt. Usta, 2009, s.102).

Dil Sürçmesi kelimelerin yanlış telaffuzuna dayalı bir mizahi unsurdur:

“Kadın: Yani Sevme Sanatı'nı bitirmedim diye saktun bu lafı değil mi? Ben sevmeyi *Eric Forum*'dan öğrenmek istemiyorum belki.

Adam: *Eric Fromm*.” (Erdoğan'dan akt. Usta, 2009, s.102).

Değişim, bir sözcüğün kendi sınıfından alınıp, başka bir sözcük sınıfında kullanılmasıdır.

“Komedyen: Ben sarışınılığımı yaptım. Ben sarışınılığı bir sene kadar yaptım, ama alıklığı falan hep engeldi. Akbil bile basamıyordum.” (Parlak, 2019)

Türeme bilinen kelimelere yeni ekler ya da heceler katarak yeni kelimler üretmektir. Bu uygulamaya mizah dergilerinde de sıkça rastlanmaktadır (Usta, 2009, s. 113)

Saçmalama, mantık dışı saçma ifadeler kullanılarak mizah yaratma uygulamasıdır. Örneğin:

Kadın: “Hanımefendi lütfen bana yardımcı olun. Çok acıklı bir hayatım var. Annem ben doğmadan ölmüş. Sağolsun çok iyi bir komşumuz

vardı: Şükran Abla beni o doğurmuş.” (Erdoğan’dan akt. Usta, 2009, s. 113)

Ağız ve Lehçe Kullanımı belli bölgeye özgü, yöresel motiflerin kattığı bir renk ve mizahi unsur olarak mizahi içeriklerde yaygın biçimde kullanılmaktadır. Ülkemizde Ege, Doğu, İç Anadolu gibi mahalli ağız çeşitlemelerine sıkça rastlanır: “Gedeyyom, ne bakıpdurun, emme...” gibi ifadelerin kullanılması gibi. Komedyen Ata Demirer de *Tek Kişilik Dev Kadro* adlı stand up gösterilerinde Trakya yöresine ait mahalli ağzın örneklerinden sıkça faydalanmaktadır.

Argo kullanımı mizahta tarihsel olarak neredeyse her dönemde kullanılmıştır. Mizahçı ile seyirci arasındaki ortak çevreye ait, günlük dildeki ifadeler; “küçük bir grup tarafından kullanılan bozuk dil, argo” (TDK) biçiminde tanımlanan jargon, kaba dil ve küfür de güldürü ögesi olarak kullanılmaktadır. Bu tip ifadelerin kullanımında incelik ve ölçü oldukça önemlidir. Bazı durumlarda bu ifadeler mizahın ötesine geçip, rahatsız edici olabilmektedir. Küfürlü ifadeler kadınların aleyhine cinsiyetçi algıyı ifade etmekte, kaba ifadeler güldürü unsuru olmaktan çok hoşgörüsüzlük, nezaketsizlik olarak belirebilmektedir.

Kültürel bir olgu olarak dil, o dili konuşanlar arasında bir ortak paylaşım alanıdır ve anlamların paylaşılması sağlanır. Bu sebeple özellikle sözlü mizah ürünleri başka dillere çevrildiğinde, içinde taşıdığı kültürel öğeler sebebiyle o dilde tam bir karşılık bulamayabilmektedir. Mizahın hedef kitlesinin kendisine yöneltilen şakayı, icracının kodlama biçimiyle anlamlandırabilecek, yorumlayabilecek ve uygun tepkiler verebilecek dilbilimsel, sosyokültürel ve edebi yeterliğe sahip olması gerekir (Eker, 2009, s. 90-91). Örneğin Komedyen Cem Yılmaz’ın mizahı ağırlıklı olarak belli topluluğun kültürel belleğindeki ortak kodlardan ve ortak imajlardan yararlanılarak oluşturulur. Bu anlamda onun mizahının belli kültürel sınırlar içerisinde anlamlı ve komik olabileceği, ancak evrensel olarak bir anlamı olmadığı değerlendirilmesi yapılabilir.

2.2. Mizah Kuramları

Gülme üzerine sorulması gereken sorulardan belki de ilki neden güldüğümüzdür. İnsana dair en ayırıcı durum olan gülmeye ilişkin antik yunan filozoflarından günümüze çeşitli soru ve düşünceler geliştirilmiş, gülme çeşitli düşünürlerce -sınırlı da olsa- kuramlaştırılmıştır. Gülmenin kuramlaştırılmasındaki temel zorluk çok çeşitli durumlara gülündüğü için bütün gülme durumlarını kapsayacak tek bir gülme tanımına varmanın zorluğudur (Arık, 2002, s.112). Günümüze kadar gülme durumunu açıklayabilen genel ve kapsayıcı bir kurama ulaşılamasa da literatürde gülmeye dair genellikle üç temel başlık altındaki Üstünlük, Rahatlama ve Uyumsuzluk kuramları değerlendirilmektedir¹⁰. Eleştirel mizah çalışmaları (Lockyer & Pickering, 2008; Weaver, Mora, & Morgan, 2016) ise varolan kuramların mizahın eleştirel potansiyelini açıklamakta yetersiz kaldığını belirtir ve mizahta eşitlik kuramını tartışır.

2.2.1. Üstünlük Kuramı

Antik yunandan günümüze üstünlük kuramı, özünde kişinin kendini gülmeye konu olan kişi ya da nesneden üstün görmesi anlayışına dayanır. Bu üstün görme alay, aşağı görme ya da düşmanlık içerebilmektedir. Platon gülme sırasında kişinin mantıksal yetilerinin kontrolünü kaybettiğini ve gülme aracı olan alayın kişiyi zedelediğini düşünür: “Gülmenin uygun nesnesi insani şeytanlık ve budalalıktır. Kişi haset duygusuyla başkalarının talihsizliklerinden zevk alır” (akt. Morreal, 1997, s.8) Aristoteles de gülmenin temelinde haseti görür ve gülme “alayın bir türü”, nükte “terbiyeli küstahlık” olarak değerlendirilir (akt. Morreal, 1997, s.8). Thomas Hobbes için gülme “başkasının kusuruna karşı kendinin farkına varma”dır. Hobbes gülmeyi “birdenbire duyulmuş bir gurur” olarak niteler: “gülme bir kendini kutlama”dır. Her şeye karşı olan savaşımızda kendimizi bir başkasından ya da önceki durumumuzdan daha iyi görme duygusu üzerinde yükselir. Gülme kişinin kendini başkalarıyla karşılaştırmaktan dolayı değil, kendisinde var olan yeteneklerin aniden farkına

¹⁰ Gülin Öğüt Eker (2009) *İnsan, Kültür, Mizah* adlı kitabında Duygu Karmaşası Kuramı, Berlyne'in Derleyici Motivasyon Kuramı, Dilbilimsel Kuram ve Tek Yönlü Mizah Kuramı gibi farklı mizah kuramlarından da bahseder (s. 135-158).

varmış olmasından kaynaklanır (Morreal, 1997, s. 10). Üstünlük kuramı insanın diğer insanların talihsizlikleri ve kusurları karşısında kendini üstün görerek güldüğü iddiasına yaslanır. Karşıdakinin kusuru mizahın ana malzemesidir. Bu sırada o kusurların (kişinin) kendinde gerçekten bulunup bulunmadığı ya da o kusurları ortaya çıkaran toplumsal sistem düşünülmez. Kişi karşısındakini kusurlu ve kendinden daha aşağı, kendini de güldüğü kişiden daha akıllı gördüğü için üstünlük duygusu yaşar (Arık, 2002, s. 115).

Türk mizah geleneğinde üstünlük kuramına göre şekillenen mizah anlayışına Kemal Sunal (*Şaban*) filmleri ve Cem Yılmaz'ın stand up gösterileri örnek verilebilir. “Şaban” tiplemesinin yer aldığı Kemal Sunal filmleri günümüzde hala en sevilen, en çok gülünen Yeşilçam klasikleri içerisinde. Arık (2002)’a göre bu filmlerde gülmeyi yaratan şey onun “halktan biri olması, onunla kolaylıkla özdeşlik kurulabilmesi, haksızlıklara karşı gelmesi, saf ve dürüst ve iyi biri olması” gibi niteliklerinin yanı sıra izleyicide yarattığı üstünlük duygusudur: yönetmenlerce “saf, salak, enayi” olarak kurgulanan “Şaban” tiplemesinin karşısında “kendimizin ne kadar akıllı, başarılı ve güzel olduğumuzun farkına varmamız ve kendimizi ondan üstün görmemiz”dir (s.116). Bilge (2008) Cem Yılmaz gösterilerinde anlatının üstünlük duygusu üzerine kurulu olduğunu, bunu komedyenin jest ve mimikleriyle de desteklediğini ifade eder. Yılmaz, toplumsal aksaklıkları aktarırken alay, küçümseme ve “ben yapmıyorum ama siz yapıyorsunuz” biçiminde bir imaj sergiler (s.19).

Morreal’a (1997) göre Üstünlük kuramı kapsayıcı ve yeterli bir mizah teorisi olmaktan uzaktır. Çünkü gülme her zaman iyi hissettirmeyebilir ve üstünlük duygusuyla ilgili olmayan mizahi ve mizahi olmayan durumlar söz konusudur (s. 23-24).

2.2.2. Uyumsuzluk Kuramı

Temeli Aristoteles’e dayanan Kant ve Schopenhauere’un da üzerine düşündüğü Uyumsuzluk kuramı 18. yüzyılda James Battie tarafından sistemleştirilir.

Kuram özünde aykırılık, çatışma ve zıtlık üzerine kuruludur ve bir durumun beklenmedik bir biçimde sonuçlanması ve onun yarattığı şaşkınlık biçiminde tanımlanabilir (Sağlam, 2013, s. 104). Aristoteles (2007) insanların belli bir beklenti içindeyken beklenmedik bir sonuçla karşılaşmasının gülmeye yol açtığını belirtir. Kant gülmeyi “yıkılan bir umudun hiçliğe doğru ani değişiminden doğan bir duygu” olarak tanımlar (Eker, 2009, s. 138). Schopenhauer ise gülmenin nedeninin aralarında bir ilişki olduğu var sayılan kavram ve gerçek nesne arasındaki uyumsuzluğun aniden algılanması ve bu uyumsuzluğun bir dışavurumu olarak da kahkahanın ortaya çıkmasından bahseder (Eker, 2009, s. 138).

Uyumsuzluk kuramında ‘ani’lik ve buna bağlı olarak gelişen ‘sürpriz son’ kuramın temel fikrini açıklamaktadır (Sağlam, 2013, s. 104). Gülmenin ortaya çıkması için iki ya da daha fazla aykırı, tutarsız, bağdaşmayan koşul ya da kısmın bir toplam ya da karmaşık bir nesne oluşturuyormuş gibi düşünülmesi ya da zihnin onları kendine özgü biçimde bir tür karşılıklı ilişki içinde görmesi gerekir. Uyumsuzluğu yaratan beklenmeyen gerçeğin gerçekleşmesidir. Ayrıca gülmenin gerçekleşmesi için bir de kişinin içerikteki bu sürpriz unsuruna duyarlı olması ve beklenmedik olanı fark ettiğinde, bir adım sonra olan bitende bir anlam arayışına girişmesi gerekir (Usta, 2009, s.89).

2.2.3. Rahatlama Kuramı

Kuşkusuz gülmek insanı rahatlatan bir durumdur. Rahatlama kuramına göre gülme, sinirsel enerjinin boşaltılması ile gerçekleşir. İnsan bu enerji yükünden kurtulduğu için rahatlar. Rahatlama kuramı Herbert Spencer’ın ortaya koyduğu ve Sigmund Freud’un geliştirdiği görüşlere yaslanır.

Kuramın temel iddiası insanların baskı hissinden kurtulmak, rahatlamak için mizahı kullandıklarıdır. Sanders (2001) bunu şöyle ifade eder:

“...Ama insanlar gene de riske girerler, çünkü gülme gerçeklik yükünü hafifletir. Gülme, hiç olmazsa bir anlığına rahatlamayı sağlar, insana biraz soluk alma imkanı tanır, gülen kişiye geriye çekilip geçici olarak kendini ortadan kaldırma ve tıpkı salt soluğunun gücüyle, homurdanarak hoşnutsuzluğunu dile getiren bir ayı gibi tek söz söylemeden yorumda bulunma fırsatı verir. Bu gülüşte siyasal özgürlük umudu vardır; dünyanın olduğu gibi kabullenilmesi gerektiğini gösterir. Tam tersine, dünyaya gülebilir insan, onu tersyüz edebilir, kendinden

uzaklaştırabilir, katı ve hızlı kuralları çok çabuk ve mucizevi bir yolla plastik ve esnek bir şeye -akışkanlığa- dönüştürebilir” (s. 33).

Sigmund Freud insanı gülmeye iten davranışı tartışır. Şiddet ya da cinsel içerikli bir fıkranın ardından gelen bir kahkahanın, fıkranın çok komik olmasıyla açıklanamayacağını, bu tip bir fikrayı dinlerken, aslında fıkranın içindeki mizah öğesinin pek de komik olmadığını fark edilebileceğini söyler. Gülmenin nedeni içeriğin bizde yarattığı gerginliktir. Bu tepkiyi Freud bir tür rahatlama, arınma şeklinde açıklar. Dolayısıyla fıkralardan hoşlanmamızın sebebi sadece zekice düzenlenmiş olmaları değil, gerginliği ve kaygıyı azaltmaları, ruhsal bir rahatlama sağlamalarıdır (akt. Boz, 2014, s.12). Mizah baskı ve gerginlik durumlarında hem fiziksel hem psikolojik bir rahatlama sağlar.

2.2.4. Eşitlik Kuramı

Sosyal bilimler alanındaki eleştirel düşünce geleneğinin izinde mizah eleştirel yaklaşılması gereken ve siyasi, sosyal ve kültürel yapıya dair önemli sırlar veren bir analiz alanı olarak değerlendirilmelidir. Bu çerçevede mizahın egemenin elinde azınlık ya da tabi olana karşı bir silaha dönüşebileceği ve belli kesimler üzerinde baskı, aşağılama, dışlama, küçük düşürme gibi amaçlarla da kullanılabileceği; toplumsal çeşitlilik içinde olumsuz değerleri yeniden üretmeye de hizmet edebileceği göz önünde tutulmalıdır. Lockyer & Pickering (2008) eleştirel mizah çalışmaları alanından ilk defa bahseder ve mizahi içerikler için sosyolojik temelli bir analiz önerir. Kuram temelde toplumsal eşitsizlik formlarının, cinsiyetçilik, ırkçılık, homofobi gibi olguların kültürel formlarla kurulurken mizahın da buna aracılık ettiği kabulünden yola çıkarak, mizahi içeriklerin bu yönde analizini ve etik bir anlayışı önerir. Mizahi içerikler popüler kültür formları olarak gündelik hayatta tutum, algı, düşünce ve davranış kalıplarını oluşturmada yönlendirici olmakta, belli toplumsal kesimlere yönelik olumsuz düşünce ve tavrı üretmekte, yeniden üretmekte ve pekiştirmektedir.

Lockyer & Pickering (2008)’e göre mizah bazen yaşamın ciddi yanlarından veya yerleşik sosyal sorunlardan sapma sağlayabilir, ancak iletişim formlarının ve

süreçlerinin geniş spektrumundan veya çok kültürlü bir toplumda sosyal karşılaşma ve etkileşimi çevreleyen çeşitli konulardan ayrı veya ayrılabilir değildir. Cinsiyetçilik, ırkçılık, homofobi ve diğer önyargı ve bağnazlık türleri komik söylemlerde ortaya çıkmalarıyla telafi edilemez; aslında, mizah ve komedi filmleri altında dile getirilerek daha etkin bir şekilde iletilebilir, yayılabilir ve pekiştirilebilirler. Bu bağlamda kuram mizah yoluyla kurulan iletişimin formlarına ve ilişkisel köklerine dikkat çeker ve mizah ile etik arasındaki ilişkiyi vurgular:

“Eleştirel mizah çalışmaları, sadece komik, retorik ve söylemin diğer biçimleri arasındaki ilişkileri ele almakla kalmaz, aynı zamanda espri ve espri içeren ilişkilere özgü olana; ve mizah ve komedi türlerini iletişim ve temsil biçimleri olarak farklı kılan şeylere odaklanır. En önemlisi, bu ortaya çıkan çalışma alanı, çağdaş Batı kültürlerinde komedi medyasının merkezîyetçiliğini kabul etmekte ve bu temelde mizah ve etik arasındaki ilişkiyi incelemektedir. Bu ilişki değişkendir ve daima değişmektedir, böylece müzakere ve yeniden müzakere için her zaman hazırdır. Mizah ve komik medyayı sosyolojik olarak anlamaya çalışırken karşılaştığımız en acil sorular arasında nasıl, ne zaman, nerede, kimin tarafından ve hangi şartlarla ele alındığı yer almaktadır” (s. 818).

Eleştirel Mizah çalışmaları özellikle toplumsal eşitsizliklere odaklanır ve mizah alanında önemli bir analiz teorisi olarak eşitlikçi mizah teorisini önerir. Weaver, Mora, & Morgan (2016) Eleştirel mizah çalışmaları alanını, mizah ve komedi türlerinin olumlu ya da iyi işlevlerinden ve etkilerinden çok daha fazlasını kanıtlamak için çalışan, görece yeni ve oldukça geniş bir alan olarak tanımlar. Ortaya çıkan bu mizah teorisi ve araştırması, özellikle politik ve eleştireldir. Teori mizahın sosyal eşitsizlik ve eşit olmayan sosyal ilişkileri sürdürmedeki rolü ile ilgilidir. Weaver vd. eleştirel mizah teorisinin birçok açıdan ana akım sosyoloji, kültürel çalışmalar, medya ve iletişim çalışmalarının epistemolojileriyle etkileşimde bulunduğunu ve söz konusu mizah çalışmalarının bu etkileşim aracılığıyla gerçekleştiğini belirtirler (s. 227-229).

Günümüzde mizahın çeşitli toplumsal kesimlerce ve özellikle toplumsal cinsiyet bağlamında bir eleştiri aracı olarak kullanılması da mizaha eşitlik bağlamında yeniden yaklaşmayı gerektirir. Toplumsal cinsiyet bağlamında cinsiyetçi anlayış ve kurgunun yeniden üretildiği alanlardan birinin de mizah olduğu göz önüne alınırsa bu tür kuramlar mizahın etkisi konusunda yeni bir perspektif sağlamaktadır. Eşitlikçi ya da eleştirel mizah teorisi bu anlamda önemli bir uyarıda bulunur. Mizahı bir toplumsal muhalefet aracı olarak konumlandırırken onun aynı zamanda

ayrımcılık, cinsiyetçilik, ırkçılık, homofobi gibi olumsuz değerler ve önyargılar üretebilme potansiyeli göz önünde bulundurulmalıdır. Dolayısıyla ikisi arasındaki sınırın hassas olduğu bir düşünsel çerçeve sunar. Bu yönüyle eşitlik kuramı mizah kuramları içinde eleştirel, güncel ve özel bir konumda yer alır.

2.3. Toplumsal Muhalefet Ve Mizah

Mizahın eleştirel niteliği onu bir toplumsal muhalefet biçimi, politik bir araç olarak konumlandırır. Geçmişten günümüze madun¹¹ grupların; kadınların, işçilerin, alt kültürlerin politik söylemleri içerisinde mizah özel bir yer tutmaktadır. Feminist hareket de bu söylem biçimini popüler kültür ürünlerinde, sosyal medyada, bloglarda, mizah dergilerinde, gösteri ve toplantılardaki afiş ve pankartlarda sıkça kullanmaktadır. Siyasi bir biçim olarak ‘anlam’ın mizah yoluyla oluşturulması hem gündelik hayatın sosyolojisi hem de feminist hareketin siyaseti açısından bir akademik tartışma-analiz alanı oluşturmaktadır. Bu bağlamda siyaset ve mizah arasındaki ilişki epistemolojik ve toplumsal-tarihsel arka planla birlikte somut örnekler üzerinden analiz edilmelidir.

Bu bölümde toplumsal gülmenin tarihine değinilerek, mizahın bir toplumsal muhalefet aracı oluşu açıklanmaya çalışılacak ve ardından Türkiye’de politik kültür ve muhalefet geleneği ile mizah ve mizah basını ele alınacaktır.

2.3.1. Gülmenin Toplumsal Tarihi

Tarihsel olarak mizahın ana kaynağı eğlence ve hoşgörü olmuştur. Sosyal bir yapısı olan eğlence, mizaha kollektif yapısını kazandırmış, mizah topluluğun dili olagelmiştir. Bu anlamda mizahın ilk biçimleri toplu eğlencelerde ortaya çıkmaktadır (Öngören, 1998, s.15-16).

¹¹ Madun, Latince sub (alt) ve alternus (öteki) sözcüklerinin birleşiminden türeyen ve azınlık, öteki, tabi gibi anlamlarda sınıf, kast, cinsiyet rejimleriyle ilişkili tahakküm ilişkilerini kavramlaştırmakta kullanılan bir terimdir (Birdal, 2013, s. 30).

Topluluk halinde eğlencenin tarihine bakınca geçim kaynağı olan tarımsal faaliyetlerde, ilkbahardaki yeni ürün karşılama törenleri, sonbaharda ürün kaldırma törenleri insanlık için en eski ve en yaygın eğlenceler olarak karşımıza çıkar. Hititler döneminde Purulli ayinleri, Eski Yunanda Dyonyosos şenlikleri insanların topluca eğlendiği olağanüstü törenlerin en eski ve en ünlü örneklerdir. Dyonyosos şenlikleri sınırsız bir halk eğlencesi ve karnaval biçimindedir. Bu şenliklerde yerleşik toplumsal düzenin tüm normları alt üst edilir. Kural ve sınır tanımayan bir bağımsızlık ile iktidarın ve yaşamın çizdiği sınırlar zorlanır. İnsanların bir tür kendinden geçme halindeki eğlencelerinde davranış normları, toplumsal ahlak kuralları, sosyal sınıflar yoktur. Herkes dilediği her şeye dönüşebilmekte, köylü efendi olabilmekte, krallarla alay edilebilmektedir (Yücel, 1990; Avcı, 2003).

Dogma düşüncesine karşı bir uyanışı temsil eden Rönesans hareketi Orta çağda mizahı yoğun biçimde belirler. Rönesansı hazırlayan dogmalar karşısındaki özgür düşünce eğilimi, mizahtan sıkça faydalanmıştır. Bu dönemde özellikle Rabelais'nin *Gargantua* ve *Paragrue* eserleri, *Deliliğe Övgü*, *Don Kişot* gibi eserler, Moliere'in eserleri, Voltaire'in *Felsefe Sözlüğü* ve daha bir çok temel eser eleştirel mizahın temel niteliklerini haber verir (Öngören, 1998,s. 20-21). Bakhtin (2005) "Rabelais'nin anlaşılmasının, etkisinin ve yorumlanmasının dört yüzyıllık tarihi, bizzat gülmenin tarihiyle yakından bağlantılıdır" der: Romanları yalnızca hümanist çevrelerde, saray çevresinde ve yüksek burjuvazide değil, özellikle halk tarafından da beğeni toplayıp sevilmiştir (87-88). Mizah bu dönemde artık geleneksel eğlence ve hoşgörü anlayışına yaslanmamaktadır ve artık mizahçı da kesin bir hoşgörü savaşına ve saldırıya geçmiştir. Ancak yine de politik, ekonomik ve toplumsal yönden mizahçı, saldırılarını açıkça yöneltebilmek için daha köklü toplumsal ve politik dönüşümler gerçekleşmesini bekleyecektir. Sonuçta gücünü tanrıdan aldığını söyleyen mutlakiyet rejimleri yıkılıp, yerine Meşrutiyet ve Cumhuriyet yönetimleri gelince mizah toplumsal bir muhalefet biçimi olmaya başlar (Öngören, 1998,s. 20-21).

Mizah tüm tarihi boyunca ancak özgürlükçü, demokratik yönetimlerde toplumu baştan aşağı eleştirebilmiştir. Bu açıdan mizahın gelişimi demokrasi ile yakından ilişkilidir. Ülkemizde de günümüzdeki anlamıyla mizah, mutlakiyetçi

Abdülhamit rejiminin yıkılması sırasında ve Meşrutiyet döneminde biçimlenmeye, önemli bir muhalefet aracı olmaya başlamıştır. Yeni dönemin politik yapısı içinde, partiler arasındaki çatışmada mizah kendi kök ilişkisini, ‘iyi ile kötünün kavgasını’ yeniden bulur. Böylece artık eğlence anlayışında da bir başkalaşma söz konusudur: “mizah artık duygusal bir eğlence ortamı yaratmak yerine aklın zaferini, bir kötüye vurmanın gururunu ikame etmektedir” (Öngören, 1998,s 21).

2.3.2. Siyaset, Muhalefet ve Bir Toplumsal Muhalefet Aracı Olarak Mizah

Siyaset, hedef ve siyasaların bir birleşimi ve onları elde etmek için gerekli güç olarak tanımlanır. Burada söz konusu olan güç iktidarı ifade eder. İktidar bu anlamda politika ve kararları uygulamak için bir muktedir kılma aracıdır. Dolayısıyla siyasetin ana unsuru iktidardır ve iktidarsız bir siyasal sistem düşünülemez (Roskin vd. 2018, s.32). Andrew Heywood siyaseti “insanların ortak yaşamlarını mümkün kılan genel kuralları oluşturma, koruma veya değiştirme etkinliği” olarak tanımlar (akt. Taşkın, 2017, s.23) Bu bağlamda iktidarın yapısı, bölüşümü, kim tarafından hangi amaçlarla kullanıldığı ve daha geniş siyasal partikler ve kurumlar siyaset teorileri ile açıklanır. Muhalefet ise siyasal yapıya içkin bir kavram olarak iktidarın ne olduğu, yapısı, işleyişi ve kurumsal pratiklerine yönelik uzlaşmacı ya da çatışmacı biçimde ortaya çıkan karşı koyma halidir.

Muhalefet kavramı genel anlamda “bir görüşe, bir tutum ya da davranışa karşı olma, uymama” , “başka türlü olma”, “karşıtlık” gibi ifadelerle açıklanmaktadır. Düşünsel anlamda karşı olma, olumsuz eleştiri ile beraber pratikte bunu göstermek için girişilen hareketlerdir. Muhalefet teori ya da pratikte sadece fikir anlaşmazlığıyla kalmayıp çatışmacı eylemleri de içermektedir. Siyasal muhalefet ise muhalefet olgusunun siyasal perspektifle ele alınmasıdır. Siyasal muhalefet belli bir toplumsal formasyonda, var olan siyasal rejim ve/veya sosyo-ekonomik düzene ya da siyasal iktidarı elinde bulunduranlara ve onların uygulamalarına karşı olma; bunları alternatif bir öneri ya da program sunarak veya sunmayarak, yasal ya da yasal olmayan yollarla eleştirmeyi ve amaçlanan hedef doğrultusunda etki ve sonuçlar yaratmayı içeren bir olgu, bir davranıştır (Turgut, 1984, s.8). Turgut (1984)

muhalefeti parlementer ve parlamento dışı muhalefet (toplumsal muhalefet) olarak iki biçimde değerlendirir. Parlementer muhalefet kabaca parlamento içerisinde iktidarı ele geçirmek ya da ona ortak olmak amacındaki siyasal partilerin durumunu işaret eder. Parlementer muhalefetin kapsamında olmayan toplumsal yapıdaki her türlü muhalefet girişimi ise genel anlamda parlamento dışı muhalefet olarak tanımlanır (s.138). *Pdm*¹² eyleme dayanmayan girişimler, grevler, mitingler, yürüyüşler gibi barışçıl protesto eylemleri ve barışçıl olmayan (şiddet hareketleri) eylemleri kapsar. Bazen parlamento içi muhalefet ile birlikte de hareket edebilir. İki muhalefet biçimi arasındaki temel fark muhalefetin hedefidir. Parlementer muhalefet iktidarı elinde bulunduran parti ve onun politikalarına yoğunlaşırken, *Pdm* sistemin kendisine yönelir. *Pdm* içinde bulunduğu sistemin işleyişine, yapısal sorunlarına, aksaklıklarına karşıdır. Toplumsal muhalefet odakları Gençlik ve Öğrenciler, Basın, Kadınlar, Azınlıklar, Aydınlar, İşçiler ve Köylüler, Meslek Kuruluşları- Sendika ve Dernekler olarak değerlendirilir. Ayrıca bu biçimde muhalefet için belli bir faaliyette bulunulması da şart değildir. Farklı yaşam tarzı, bir karşı kültür biçiminde de muhalefet edilebilir. Sanat, edebiyat, müzik, moda gibi alanlarda bu araçlar aracılığıyla da muhalefet edilebilir (Turgut, 1984, s.135-138).

Muhalefet yalnızca siyasetin değil tüm bir uygarlığın kültürel açıdan protestosu biçiminde de gerçekleşebilmektedir. Yerleşik düzen yalnızca siyasal kurumları ve onların politik uygulamaları yönünde değil, kültürel yapısı ile de eleştiri konusu olabilir. Bu durumda muhalif harekette kültürel ya da siyasal yönlerden birinin ya da diğerlerinin öne çıkması, muhalefetin ortaya çıkış biçimi ve yöntemini etkileyecektir. Örneğin hippilerin muhalefeti daha çok kültürel biçimdeyken, öğrenci hareketleri ideolojik ve siyasal niteliklidir (Turgut, 1984, s. 136).

Feminist hareketin merkezinde de siyasal kurumların örgütlenmesi ve işleyişiyle birlikte toplumsal düzenin ataerkil yapılanmasının eleştirisi yer alır. Feminist hareket, yalnızca siyasal yapı ve kurumlar üzerine değil, toplumsal düzenin ataerkil yapılanması ve onu destekleyip sürdürülmesini sağlayan, egemen yapının yeniden üretimini tesis eden siyasal, toplumsal ve kültürel pratikler alanını, kültürel iklimi hedef alır. Bu sebeple mücadele alanı içerisinde gündelik hayat ve popüler

¹² Parlamento dışı muhalefetin kısaltması olarak kullanılmaktadır.

biçimler yer almakta, mizah da bu muhalefetin eğlenceli, etkili ve güçlü bir söylem biçimi olarak belirmektedir. Çağdaş düşünür Zizek (2002),

“Toplumların hakim ideolojinin ağır, ciddi, gösterişli tavrının karşısına günlük hayatın sıradanlığını çıkararak bunlarla dalga geçtiklerini ve böylece ideolojik sözlerin dev asaletinin arkasında saklı kalan çıkarları, şiddeti ve kaba iktidar hırsını gün yüzüne çıkardıkları” nı ifade eder (s.44).

Mizah da bu alaycı bakışı sağlayan, gündelik hayatın parçalı fragmanları arasındaki politik alanlardan biridir. Mizahın karakterindeki eleştirellik onu toplumsal muhalefetin bir aracı olarak işlevsel kılar. Mizah güldürürken sorgulatmayı hatta yıkıcılığı içerebilir. Gelenekler, toplumsal sistem ve iktidar, eşitsizlik, adaletsizlikler mizahın konusu ve temel eleştiri nesnesidir (Avcı, 2003, s.1).

Sanders (2001), mizahı iktidarın karşısında tehdit edici bir güç olarak değerlendirir:

“Şaka sıklıkla ciddiyetten daha etkili ve güçlüdür. Resmi sınırları aşabilir, otorite ve gücü eritebilir. Gülme iktidarın ince dokulu ağını ters yüz edebilir ya da bu ağı birden görünür kılabılır ve iktidarı son kertede şiddete ve baskıya da yönlendirebilir” (s.45); “...en güçlü, dolayısıyla en tehditkar kahkahalar tarihin kıyılarını tutabilmişlerden, tarihsel olarak kahkahaları denli adsız kalmış olanlardan gelmiştir” diye belirtir (s. 9).

Kılıçbay (1995) siyasetin kendisini mizah olarak değerlendirir. Yazara göre siyaset bütünü değil, birey ya da cemaatlerin çıkarları için verilen bir egemenlik mücadelesidir. Ancak başkalarının mutluluğu için yapılan bir fedakarlık olarak sunulur. Mizah ise çelişkilerin saklanmak istenirken açığa çıkmasıdır. Bu yüzden “siyaset bizatihi mizahtır”. Çünkü total söylemlerin arkasından gelen kısmi duruşlar komiklik yaratır. Kendi ahlak anlayışını toplumun tamamına dayatmak isteyen kişi, bu ahlakın da diğerleri gibi kısmi, tarihsel ve böylece geçici ve koşullara bağlı olduğunu düşünmeden onu evrensel ve değişmezmiş gibi sunar. Böylece söylemindeki çelişki ve tutarsızlıktan bir mizah doğar (s.4-5).

Bakhtin (2014) gülmenin olmaması durumunda dünyaya sağlıklı şekilde yaklaşmanın olanaksızlığını ifade eder: “gülme, bir konuyu samimi bir temas nesnesine dönüştürüp, böylece bu nesnenin tamamen serbestçe incelenmesine zemin

hazırlayarak bilinmeyen bir dünyanın karşısında duyulan korku ve saygının kökünü kazır” (s.178).

Halsall (2011) mizahın toplumsal muhalefet açısından etkili bir strateji olduğunu değerlendirir:

“Mizah, bireysel aktörle toplumsal olanın gündelik pratikleri arasındaki karşılıklı etkileşimin mecrasında yer alır. Mizah aslında bu ilişkilere müdahil olan ve daha genel bir nitelik taşıyan ahlaki çerçeveleri bireysel düzleme taşıyan bir araç olarak işlev görür. Toplumsal yapılar, toplum içindeki etkileşimlerin yarattığı şablonlar etrafında örülür, bu şablonların sınırı ise 'doğru' ve 'yanlış' yargılarıyla belirlenir ve bireylerin davranışlarını sınırlamakla kalmayıp yönlendirirler. Toplumun her bir bireyle ayrı ayrı etkileşimi onun yapısını değiştirme potansiyeli taşır. Bu noktada mizah, bu etkileşim biçimlerini hızlıca dönüştürebilecek bir kapasiteye sahiptir. Toplumsal şablonların içerdikleri çelişkilerin farkında olan bireysel aktör, onlarla oynayarak farkındalığını başkalarına da geçirebilir. Mizah bu noktada etkili bir stratejiye dönüşür (Akt. Emre & Çavdar, t.y., s. 481)”.

Mizah sosyolojik bir gösterge ve toplumsal analiz etmenin bir aracıdır. “Mizahın sosyolojik analizi, mevcut sosyal ilişkilerin nasıl doğrulandığı ve normatif sosyal sınırların nasıl korunduğu hakkında bize çok şey söyleyebilir” (Lockyer & Pickering, 2008, s.810; 817-818).

Mizahın bir politika, bir muhalefet aracı oluşuna dair insanlık tarihindeki ilk örnekler karnavallar, şenlikler ve komedi oyunlarıdır. Karnaval ruhunu en iyi anlatan eserlerden biri Mihail Bakhtin’in *Rabelais ve Dünyası* adlı çalışmasıdır. Bakhtin karnaval kültüründen yola çıkarak, geç orta çağ ve erken modern dönemde popüler kültür ürünlerinde mizahın güçlü etkisini, gülmeye dair tutumları ve gülmenin nasıl yıkıcı bir güce sahip olabileceğini anlatır (Hart, 2007, s. 4).

Bakhtin’e (2005) göre

“Dünya tarihi tiyatrosunun tüm perdelerine gülen bir koro eşlik eder, ancak her dönemin Rabelais gibi bir koro şefi olmamıştır. Rabelais sadece Rönesans’ın koro şefliğini üstlenmiş olsa da gülen halkın kendine has dilini öylesine bütünlüklü ve açık bir biçimde ortaya koyar ki, eser başka çağların halk mizah kültürünü de aydınlatır” (s.509).

Rabelais’nin önemi sıradan halkın resmi hegemonya alanının dışında kendi yarattığı mizahi biçimlerle otoriteyi yerle bir etmesini yeniden yorumlayabilmesidir. Bakhtin (2005) halka ve halk kültürüne büyük önem verir. Metodolojisinin temelinde de ütöpik unsurlar bulduğu halk kültürü yer alır. Bu kültürün eser açısından en

önemli yönü de mizahıdır. Orta çağ ve Rönesans boyunca mizah biçimleri kilise ve feodal kültürün resmi hegemonyasına karşı durmuştur. Halk mizah kültüründeki karnaval, komik ayinler, kültler, palyaçolar, soytarılar, engin ve çok katmanlı parodi edebiyatı çok çeşitli biçimlerinin yanı sıra ortak bir özelliğe sahiptirler. Bu özellik “halkın karnaval mizah kültürüne ait olmaları”dır (s.30). Halkın mizah kültürüne dair bu biçimler üç başlıkta değerlendirilir. Bunlar, karnaval geçitleri ve Pazar meydanındaki komik temaşalar olan *Ritüeller*, günlük dilde ve Latince *Komik Terkipler* ve beddua, küfür gibi çeşitli *Edepsiz Türler*’dir. Bu türler birbirine bağlı ve içiçe örülüdürler (Bakhtin, 2005, s.31).

Ortaçağda karnaval ve şenlikler boyunca sınırsız bir eğlence söz konusudur ve karnaval egemen hakikatten ve kurulu düzenden geçici bir özgürleşme zamanını imler. Rütbe ve hiyerarşi, norm ve yasaklar, sosyal sınıflar arasındaki farklılıklar, seçkin aile mensubiyetleri karnaval boyunca askıya alınır. Tüm insanlar eşit ve özgür kabul edilir. Bakhtin (2005) için karnaval “zamanın hakiki bayramı; oluşum, değişim ve yenileşmenin bayramı”dır (s.36). Karnaval ruhu ölümsüzleştirilmiş ve tamamlanmış olan her şeye düşmandır. Karnaval halkın gülmeye dayanarak örgütlenmiş olan ikinci hayatıdır ve bu hayat şenlikli bir hayattır. Şenlik ortaçağda tüm komik ritüel ve gösterilerin kendine has bir özelliğidir. Bakhtin’e göre “karnaval ruhuna geçmiş bir topluluk, merkezi kültüre bir karşı çıkış biçiminde, onunla diyalektik bir çekişmeye giren yeni kültürel modlar ve diller üretir ve bunlar da toplumsal değişmeye önemli itici güçler katar” (Bakhtin, 2005, s. 36-38).

Scott (1995) Bakhtin’in karnavalı “Rabelais aracılığıyla dizginlenmemiş konuşmanın ritüel mekanı” olarak ele almasını karnaval ruhu incelemesine önemli bir katkı olarak değerlendirir. Karnaval “tahakküm altında olmayan söylemin hüküm sürdüğü yapmacık tavırların, dalkavukluğun olmadığı tek yerdir” (s.239). Bakhtin karnaval dili ve gülüşüne ilişkin şöyle söyler:

“...binlerce yıl öncesine giden pek çok eski komik ritüele dayanan ortaçağ karnavalının yüzyıla yayılan gelişiminde özel bir biçimler ve semboller dili oluşmuştu; bu, halkın eşsiz ama kompleks karnaval yaşantısını ifade eden son derece zengin bir dildi. Hazır verili ve tamamlanmış olan, değişmez olmaya heves eden her şeyin aksine bu deneyim, kendine dinamik bir ifade arardı; sürekli değişen, tarife gelmeyen, oyuncu biçimler talep ederdi. Karnaval dilinin tüm sembolleri, bu değişim ve yeniden teşekküle duyulan sempatiyle, geçerli

olan hakikatlerin ve otoritelerin aslında göreceli olduğu şeklindeki neşe hissiyle doluydu. Bu dilin özgül bir mantığı vardır: Bir "tersyüz" olma (al' envers) mantığı, sürekli bir "ters yöne dönme," sürekli bir yukarıdan aşağıya, önden arkaya kayma hali, sayısız parodiler, gülünçleştiren taklitler [travesty] , hakaretler, zındıklıklar, komik taç giyme, tacı geri alma törenleri. İşte ikinci bir hayat, halk kültürünün ikinci dünyası böyle kurulur; bu, belli bir dereceye kadar karnaval dışı hayatın bir parodisi, "tersyüz olmuş bir dünya"dır." (s. 37); "Karnaval gülüşü, tüm halkın gülüşüdür. Ufku evrenseldir; karnavala katılan katılmayan herkese yönelen bir gülüştür . Tüm dünya, gülünç yüzüyle, neşeli göreceliği içinde görülür. Bu gülüş müphemdir; hem neşeli ve zafer dolu hem alaycı ve taklitçidir. Söyler ve inkar eder, gömer ve hayat verir. Karnaval gülüşü işte böyle bir şeydir." (s. 38).

Sanders, (2001) Karnaval, şenlik ve bu tür halk kutlamalarını erken modern dönem Avrupasında yüksek eğitilmiş aristokrat sınıfın yüzyıllarca süren egemenliğinin harekete geçirdiği bir yeraltı hareketi gibi görmek gerektiğini söyler:

"Büyük, tüylü bir mamut gibi temiz hava solumak için yeraltından dışarıya çıkmaya çalışan iktidar ve egemenlik dünyasını gülme yoluyla ters yüz edip kendi temel insanlıklarını teyit etmeye çalışan bütün bir köylü halkı". Sonuçta gülmeyi bastırmak olanaksızdır. Bastırmaya, kısıtlamaya çalışınca daha başka, daha zayıf noktalardan büyük bir şiddetle fışkıracaktır" (s.80).

Günümüzde ise mizahın her çeşidi toplumsal muhalefet için bir dil, bir karşı koyma, itiraz etme biçimine dönüşebilmektedir. Mizahın bir muhalefet aracı olarak konumlandığı; egemen iktidara, toplumsal yapıdaki egemen düşünce ve örgütlenme yapısına eleştiri içeren alanı "Politik mizah" olarak ifade edilir. Politik mizah, kurum ve uygulamalarıyla siyasal sistemi, siyasi kişilikleri, örgüt ve grupları ele alır bunları eleştirir, sosyal yapı içindeki egemenliklerini sorgular ve statülerini sarsmayı hedefler. Politik mizahın işlevi iktidara karşı eleştiriye aktarmak ve siyaset üzerindeki baskın değer ve görüşleri dönüştürerek güçlendirmektir (Özdemir, 2018, s. 9-10).

Politik mizah için Victor Raskin (1985) sekiz özellik sayar. Birincisi mizahta ima edilen şey özel bir olay, tavır ya da slogandır. Dolayısıyla bir politik espri her toplum ya da bölgede aynı anlamı taşımaz. Bu sebeple politik mizahta bağlam belirleyici olabilir (akt. Eker, 2009, s.129-131). Sosyal hareketlerde mizah pankartlarda, duvar yazılarında ve sosyal medya hahstaglerinde ön plana çıkar. Türkiye’de Gezi eylemlerinde¹³ mizah, duvar yazıları, çizimler, sloganlar ve sosyal medya hashtaglerinde eylemlerin önemli bir parçası olmuştur. Bu eylemlerde yer alan bir duvar yazısı politik mizahta bağlamın önemini vurgulamak açısından iyi bir

¹³ 27 Mayıs 2013’te İstanbul Taksim Gezi Parkı’nın yeniden inşasını ve yeşil alanların yok edilmesine karşı başlayıp sosyal medya ile destek bularak ülke çapında büyüyen ve etkileri uzun bir zaman süren toplumsal eylem.

örnek oluşturabilir. Bir pankartta yer alan “Denizli direnip duru gari” ifadesi yerel ağızla direnişi anlatan ve yerelliği vurgulayan mizahi bir ifadedir. Yine bir başka örnekte eylemlerde polisin biber gazı müdahalesine yönelik, futbola referans veren ifadede “Biber gazı bir Alex değil ama portakal gazı bir Hagi resmen” denmektedir. Feminist mücadelenin benimsediği üsluplardan biri de yine mizahtır. Geleneksel hale gelen Feminist gece yürüyüşü pankartlarından birinde sanatçı Bergen¹⁴’in şarkısından uyarlanan ifade “Tanrım eril kullarını sen affetsen ben affetmem”dir. Orijinal şarkı sözünde “eril” ifadesinin yerinde “kötü” kelimesi yer almaktadır. Yine bu yürüyüşlerden birindeki bir pankartta da Adem ile Havva kıssasına referans verir biçimde, kadınların toplumsal cinsiyet rollerini sorgulayan “İtaat yok Adem elma var yer misin?” ifadesi yer almaktadır. Pankart ve duvar yazılarındaki ifadeler referans çerçevesi içinde bağlamıyla birlikte anlamını bulmaktadır.

Politik mizahın ikinci özelliği, bireysel özelliklerin genel yargılara dönüşmesidir. Politik mizahta bir politik görüş ya da sloganın küçümsenmesi, aşağılanması ya da kötülenmesi üçüncü özelliği oluşturur. Bu anlamda bir fikir, inanç, parola, slogan küçümsenip aşağılanabilir. Dördüncü özellik halkların karakteristik özellikleriyle kategorize edilmesidir. Rusların itaatkarlığı, Yahudilerin akılcılığı, iş bitiriciliği gibi. Politik mizahın beşinci özelliği politik ifadenin, söylemin deşifre edilmesidir (akt. Eker, 2009, s.129-131). Altıncı özellik hayatta kalmanın temel prensibi beslenme, açlık-kıtlık üzerinedir (akt. Eker, 2009, s.129-131). Raskin (1985) politik mizahın yedinci özelliğini özel politik durumların konu edilmesi olarak belirtir. Genellikle ima yönteminin kullanıldığı bu alanda istenmeyen bir durum ya da olumsuz olaylar söz konusudur. Kamuya mal olmuş bir kişiye iftira, hayatı zorlaştıran sorunlar ya da hayatın güzelliği-kötülüğü ikilemi. Politik mizahın sekizinci özelliği eski Sovyet politikalarını konu edinmesidir (akt. Eker, 2009, s.129-131).

Görüldüğü üzere insanlar eski çağlardan beri içinde bulundukları toplumsal formasyonu eleştirmek, bu yapıya direnmek ya da karşı çıkmak gibi amaçlarla

¹⁴ Bergen aynı zamanda yaşamı boyunca erkek şiddetine maruz kalmış ve daha otuz yaşındayken kocası tarafından öldürülmüştür. Toplumda yalnızca sanatçı kimliğiyle değil yaşam hikayesi ile de ön plana çıkmış ve feminist hareketin temel mücadele alanlarından biri olan kadın cinayetleri açısından bir simge niteliği taşımaktadır.

mizahı bir tür muhalefet aracı gibi değerlendirmiş, hem mizahın yapısındaki eğlence ve hoşgöründen faydalanmış, hem onun yarattığı kısmi özgürlük alanında, içinde ezildiği yapıya karşı çıkacak gücü bulmuştur. Mizah tüm biçimleriyle zayıfın silahı olmuş, madun grupların elinde bir tür muhalefet aracına, politik bir silaha dönüşmüştür. Politik mizahın durumunu hem toplumsal formasyondaki değişimler hem de teknolojik gelişmeler etkilemiştir. İnsanlığın her çağda sözlü, yazılı, performansa dayalı biçimlerde eşitsizliğe, baskıya, adaletsizliklere mizah ile direndiği, çağdan çağa teknoloji değişse de mizahın muhalefet açısından gücünü kaybetmeyen bir söylem biçimi olduğu değerlendirilebilir.

2.3.3. Türkiye’de Politik Kültür ve Muhalefet

Mizah geçmişten günümüze egemene karşı muhalefet etmenin eğlenceli kimi zaman da korunaklı, daha az tehlikeli bir yolu olagelmıştır. Ayrıca mizah yaratıcılığa elverişli bir alan olarak eleştiri açısından daha çok dikkat çekmekte ve kalıcı olmaktadır. İçinde geliştiği tarihsel ve toplumsal koşullar bütün politik mücadeleler için bir zemin teşkil eder. Bu anlamda Türkiye toplumunda hem genel olarak toplumsal hareketlerin hem de özel olarak kadın hareketinin gelişme zemininde toplumsal muhalefet kültürünün yönlendirici bir etkisi söz konusudur. Bu açıdan politik kültürün ve Türkiye’de muhalefet geleneğinin kısa bir değerlendirmesi konumuz açısından uygun olacaktır.

Toplumsal muhalefet açısından politik kültür önceki kuşaklardan devralınan önemli bir anlayış, bir gelenektir. Politik kültür toplumların çağlar boyunca benimsediği siyaset ve devlete ilişkin değerlere dair bir kavramdır ve toplumun politik anlayışı ve davranış alışkanlıklarını ifade eder. Bu bağlamda kavram demokrasinin temel değeri olan sivil toplum ve kamuoyu ile de yakından ilgilidir. Gelişmiş bir demokrasi sivil toplum ile mümkündür. Kamuoyu spesifik liderler ve politikalar konusundaki görüşlerle ilgilenir, mevcut sorulara cevaplar ararken, politik kültür meşruluğun temellerine odaklanır ve siyasal sistemi sürdüren içselleştirilmiş toplumsal davranışlara yoğunlaşır. Politik değer, düşünce ve davranışın biçimlerini ifade eden bir kavram olarak politik kültür, nesiller boyunca kuşaklar arasında

aktarılır. Örneğin Fransızlar siyasal protestolar için Paris sokaklarına çıkar; İtalyanlar yüzyıllar öncesinde olduğu gibi devletle ilgili olan her şeye dair bir şüphecilik taşır; demokrasiyi deneyimlememiş olan Ruslar güçlü liderler tercih edip demokrasiyi önemsemezler (Roskin vd., 2018, s.148-149). Toplumsal muhalefet de bu bağlamda politik kültürün bir parçası, asırlar öncesinden aktarılan siyasal düşünce ve davranış geleneğinin sivil toplum boyutunda önemli bir işlevlik alanıdır.

Türkiye toplumunun siyasal tarihine bakıldığında Osmanlı devleti döneminin imparatorluk yapısından Cumhuriyete geçiş ve ardından gelen modernleşme hareketlerinin devlet eliyle, ani ve tepeden tabana inen biçimde gerçekleştiği görülür. Bu durum siyasal ve toplumsal yaşamı her yönüyle etkiler. Bu bağlamda toplumsal muhalefet kültürü de hem imparatorluk döneminin hem Cumhuriyetin yarattığı devletçi geleneğin izlerini yoğun biçimde taşır.

Osmanlı devleti döneminde imparatorluk eksenindeki iktidarın formasyonu ve islami kültürün etkisi ile insanların zihninde devlet yüce ve kutsal bir yapı olarak kurumsallaşır. Dolayısıyla merkezi otoritenin büyük bir ağırlığı söz konusudur. Hanedana ve halifelğe dayalı yapı iktidarı mutlaklaştırır. Bu mutlak iktidar yapısı muhalefeti olanaksızlaştırırken yurttaşlık ve birey haklarının gündeme gelmesini de engellemiştir. Kılıçbay (1992) Osmanlı döneminde batıdaki özerk cemaatlerin aksine hiçbir zaman bir özgürlük ve özerklik küresi olmadığını, çünkü gücünü ve hakkını devlet dışındaki bir tabana dayayan bir topluluk bulunmadığını ifade eder. Bu, demokrasi, yurttaşlık, birey hakları gibi anlayışların da gelişmesinin önüne geçmiştir (41). Ayrıca islam dininin birey yerine ümmeti önceleyen ve devleti her şeyin üzerinde konumlandıran yapısı da bu özgürleşme fikrinin ve muhalefetin gelişmesinin önünde en başta anlayış açısından bir engel olarak durur. İslam dininin ümmet yapısı içinde cemaate dahil olanlar şeriatın kapsayıcı hükümleri ile koruma altına alınırken, cemaat yapısının dışında kalanlar kolaylıkla "toplum dışı", "zındık" olarak dışlanır, suçlanırlar. İktidarın toplumda yarattığı ve gündelik yaşam pratiklerine kadar sinen kutsal ve yüce devlet anlayışı, kültürel anlamda da öylesine içselleştirilmiştir ki, muhalefet bir rejimin iyilik göstergesi değil, bir sorun, potansiyel bir tehlike olarak görülmektedir. Bu sebeple örneğin İttihat ve Terakki döneminde bazı muhalif örgütler zor kullanılarak kapatılmış, bazı milletvekilleri

tutuklanmış ve muhalif gazetecilere yönelik siyasi komplolar örgütlenmiştir (Akçam'dan akt. Hoşafçı, 2006, s.50). Kılıçbay (1992) Siyasi katılımın bulunmadığı Osmanlı sisteminde insanların iktidar yapısını mistik bir hale ile çevreleyip, ona tanrısal bir değer atfetmeyi seçtiklerini, bunun sonucu olan kadercilik ve kerim devlet anlayışının Cumhuriyet döneminde de devam ettiğini belirtir. Bu sebeple Türkiye'de en aktif unsurlar da dahil olmak üzere bu mistik devlet kavrayışı sebebiyle özerklikler, bireysellikler oluşturulamamış ve demokrasi de ulaşılamayan bir hedef olarak kalmıştır (s.42).

Cumhuriyet döneminde de İmparatorluk dönemindekine benzer biçimde çağdaşlaşma ve reform tepeden tabana yayılabilecek bir anlayışla kurgulanır. İmparatorluk döneminde devlete ve kurumlarına yönelen batılılaşma eğilimi cumhuriyet döneminde toplumsal alana yönelmiş ve topluma batılı bir kurumsal ve sosyolojik yapıyı dayatma şeklinde gerçekleşmiştir (İnsel, 1995, s. 19-24). Insel'e (1995) göre Batılılaşmanın gündelik yaşam pratiklerine ve insan davranışlarına da yansiyacak bir hızda ve bir anda gerçekleşmesi, geçmiş yaşam alışkanlıklarının bir anda unutulması yönündeki bu baskı bir tür kimlik bunalımını da beraberinde getirmiştir. Süreç bu anlamda bir sentez ve geçiş biçiminde değil bir kopuş ve doldurulması güç bir boşluk şeklinde tezahür etmiştir. Bunun siyasal alandaki yansımaları da rejim değişikliğine rağmen siyasal alanda bireysel inisiyatiflerin ve sivil siyasetin yer almasının engellenmesi yönünde olmuştur. Modernleşme ve toplumsal alan devlet eliyle yaratılmak istendiğinden özerk toplumsal hareketlerin gelişmesine izin verilmemiştir (s. 19-24).

Türkiye toplumunun siyasal tarihinde bu topluma özgü bir siyaset kültürü yaratılması noktasında Özcan (2018) modern siyasi kategorilerin sonradan ve dışardan dahil oluşunun etkili olduğunu değerlendirir. Türk siyasi hayatında, modern siyaset kültürünün iktidar, muhalefet, politika, seçim, parti, örgüt gibi kavramları, ortaya çıkmış olduğu Avrupa toplum yapısı ve siyaset felsefesinden bağımsız biçimde batılılaşan ülkelerden aktarılmış ve yerli siyaset özellikleriyle karma bir biçim oluşturması, yerel bir siyasal kültür yaratması hedeflenmiştir. Modernleşme sürecine paralel biçimde ortaya çıkan bu yeni demokratik kültür modern formlar içerisinde geleneksel siyasi kültürün sürekliliğini barındırmaktadır ve batılılaşan

toplumların gelenek-modern, merkez-çevre, ideal-realite arasındaki çelişki ve çatışmaları da yeniden üretmektedir. Yazara göre geleneksel siyasi kültürün hakim ve kutsal kategorisi olarak devlet bütün toplumsal alanların işleyişine nüfuz etmiş içsel ve içkin bir merkez olarak siyaset biçimini etkileyen en önemli mekanizmadır. Geleneksel siyasetin bu devlet merkezli özelliği modernleşme sürecinde de siyaset tarzının “devlet” bağlamında gerçekleşmesini sağlamaktadır. Sonuçta bu yapıda siyaset devlet dolayimli, devlete bağımlı ve devlet gölgesinde gerçekleşir (s.194-195). Özcan (2018) ,

“Modern dönemde dahi bütün siyasal tarafların kurtarmak ya da yeniden kurmak için başvurduğu, aydınların meşruiyet aradığı, zenginlerin destek, fakirlerin rızık istediği, ataerkil bir yarı tanrı olarak devletin siyaset yapma tarzının devlet dışı bütün muhalif hareketleri doğrudan etkilediği”ni belirtir (s.197).

Devletin bu merkezi rolü sistem içi ya da sistem karşıtı tüm muhalif hareketleri sisteme bağlı kılarak çeşitli muhalefet biçimleri üretir. Özcan (2018) bu bağlamda üç tip muhalefet belirler: sistemin daha iyi olmasına talip olan cuntalar, ekipler, partiler gibi asker-sivil bürokrasinin kendi içinde ürettiği muhalefet; söz konusu iyileştirmeyi meşru sınırlar içerisinde kalarak gerçekleştirilmeye çalışan reformcu aydınlar, kitle hareketlerinin öne çıkardığı kişiler, din adamları gibi devlet seçkinleri dışında kalan toplumsal seçkinlerin önderlik ettiği muhalefet; ve Fransız devrimindeki gibi ideolojik karşıtlık temelinde tekrar etmeye çalışan devrimci görünümlü yıkıcı muhalefet (s. 197-199).

Sonuçta Osmanlı dönemi ve Cumhuriyet sonrası dönem de dahil olmak üzere Türkiye siyasi tarihinde diğer siyasi kategoriler gibi muhalefetin de devlet odaklı ve devlet merkezli bir görünüm sergilediği ve bu durumun toplumun politik geleneğinde bağımsız, alternatif toplumsal muhalefet hareketleri açısından kısıtlayıcı bir unsur olduğu değerlendirilebilir. Ancak yakın tarihte hak ve özgürlükler temelinde, gelişen iletişim teknolojilerinin de etkisiyle, toplumun farklı kesimlerinde taleplerin farklı biçimlerde dile getirildiği ve bu yönde yeni toplumsal muhalefet anlayış ve davranışları geliştirdiği gözlenebilmektedir. Alternatif basının gelişmesi, internet teknolojileri ve sosyal medya, arabesk müzik, rap müzik gibi popüler biçimler ve elbette mizah muhalefetin yeni tarzlarının izlenebileceği alanlar haline gelmiştir.

2.3.4. Türkiye’de Mizah ve Mizah Basını

Türkiye toplumunda mizah hem geleneksel anadolu kültürü içerisinde sözlü biçimdeki hikayeler, fıkralar, latifelerle hem de yazılı basının ortaya çıkışıyla mizah dergilerinin oluşturduğu gelenekte madun gruplar için otoriteyi eleştirmenin, haksızlıklara, eşitsizliklere direnmenin bir yolu, bir toplumsal muhalefet biçimi olagelmıştır. Anadolu’da antik dönemden beri hem sözlü hem yazılı olarak gelişen bir mizah geleneği söz konusudur. Bu mizah geleneği alt / tabi sınıflar için egemen siyasal ve toplumsal yapıya ve onun yarattığı hoşnutsuzluklara karşı, fıkra, alay, ironi, nükte, hiciv, karikatür gibi biçimlerde muhalefet etmeyi sağlamıştır.

Anadolu’da mizahın tarihine dair sınırlı çalışmalardan biri olan Cemal Kutay’ın *Ağlamamak İçin Nelere Gülerlerdi* adlı çalışmasında Türk mizah tarihi sözlü ve yazılı (basın) olmak üzere iki döneme ayrılır. İlk dönem bilinmeyen bir tarihten 1870’te ilk mizah dergisinin basımına kadar olan dönemdir. İkinci dönem ise bu tarihten sonrasını kapsar (akt. Usta, 2009). Ferit Öngören ise *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi* (1998) adlı çalışmasında dönemsel bir değerlendirmeye giderek mizah tarihini Cumhuriyet öncesi ve sonrası olarak ele alır. Antik anadolu mizahından başlayarak “Selçuklu, Osmanlı, Meşrutiyet Mizahı ve Kurtuluş savaşı döneminde mizah” biçiminde ele alınan mizah, Cumhuriyet döneminde de onar yıllık devreler halinde incelenir. Anadolu coğrafyasında mizahın tarihsel izlerini sürmek için bu bölümde hem sözlü ve yazılı mizah açısından hem de dönemsel bir değerlendirme yapılacaktır. Bu bağlamda öncelikle Anadolu’da antik dönemde mizaha dair kısa bir değerlendirme ile ardından Selçuklu döneminde mizah ve Osmanlı döneminde mizah ele alınarak sözlü ve yazılı dönem özellikleri kapsamında bir inceleme yapılacaktır. Ardından Cumhuriyet döneminden günümüze mizah, belirleyici siyasal-toplumsal-ekonomik değişimler ve mizah dergileri bağlamında incelenecektir.

Antik dönemde Anadolu’da en eski mizah motifleri çalışmanın başında da bahsettiğimiz Dyonisos şenlikleri ve Hititler’deki Purulli ayinleridir. Sinop’lu *Diyoben*, *Noel Baba* ve “Frigya Kralı *Midas*’ın eşek kulakları” konulu hikayeler ve batı mizahına kaynaklık eden *Ezop* gibi mizahi figürler de Anadolu coğrafyasında

temellendirilir. Adı mizahla ilişkili en eski motif olan, Dyonisos'un da atası konumundaki Sabaz'ın dahi Anadolulu olduğu belirtilir (Öngören, 1998, s. 40). Öngören (1998), bu figürlerin batı mizahına kaynak olmasına karşın, Selçuklu ve sonraki dönemlerde Anadolu mizahında bir etkisinin görülmediğini belirtir. Yazara göre bunun sebebi Selçuklu toplumunun aşiret tipi toplumsal örgütlenme ve onun yarattığı bir kültürel dokuyu muhafaza etmesi ve antik anadolu kültüründeki parçalılık'tır (s.40-41). Anadolu coğrafyasında yaşayan halklar her dönem bir kültürel çeşitlilik içinde ve bu kaynaktan beslenerek kendi mizahını ve mizah figürlerini yaratmış ve yaşatmıştır. İmparatorluklar kurulmuş, imparatorluklar yıkılmış; savaşlar, kıtlık, kuraklık, baskıcı yönetimler gelmiş geçmiş, insanlar her şeye rağmen halk kültürüyle, hikayeler, masallar, şarkılarda yarattıkları duygularla ayakta kalabilmiş, zorluklara direnebilmişlerdir. Mizah da bu kültürel ürünlere içkin bir unsur olarak yüzyıllardır sözlü ve yazılı ürünlerde: hikayelerde, masallarda, fıkralarda, şiirlerde, oyunlarda ortaya çıkan bir tür olagelmıştır.

2.3.4.1. Selçuklu Döneminde Mizah

Selçuklu döneminde mizah Selçukluların tarihsel gelişim-değişim çizgisi çerçevesinde gelişim gösterir. Bu bağlamda üç dönem ayırđedilir. Birinci dönem Selçukluların aşiretlerle birlikte merkezi hükümetlere karşı savaştığı, Anadolu'da Rum, Ermeni ve Gürcü feodalizminin hakim olduğu ve Selçuklularda göçebe kültürün etkisinin yaşandığı bir dönemdir. Mizah açısından en belirgin öge Dede Korkut hikayelerindeki mizahi unsurlardır. Bu hikayeler Oğuz beylerinin yaşantılarını aktaran destansı halk hikayeleridir. *Deli Dumrul*'da tek tanrılı dinle tanışan toplumun çelişkileri mizahi öğeler yaratır. Aşiret kültürünün betimlendiğı hikayede Saray ve aşiret kültürünün çatışmasından doğan zengin bir mizah gözlenir (Öngören, 1998, s. 44; Usta, 2009, s.56-57).

İkinci dönem Selçuklu'nun şehirlerde yerleşmeye başladığı ve saray ile halk arasındaki çatışmaların doğduğu evreyi kapsar. Göçebe aşiretler ve Selçuklu sarayı arasındaki çatışma ve gerilimlerden beslenen halk hikayelerinden acı ile beraber bir mizah doğar. Kırdan şehre gelerek padişahın kızıyla evlenmeye çalışan *Keloğlan* ve

bu ilişkiler çerçevesinde temellenen hikayelerdeki mizah, dönemin sınıfsal çatışmalarını da yansıtır niteliktedir. *Keloğlan* hikayeleri, aşiretlerin padişahlık isteğini temsil eden sembolik unsurlarla örülüdür. Bir gün iktidara geçme isteği ve inancı, bu politik doku, tüm hikayelerin başat unsurudur. *Keloğlan* hikayelerinde *Dede Korkut* hikayelerindeki gerçek olay ve kişilerin yerine masalsı ve gerçeküstü motifler yaygındır. İktidarı ele geçirmek de bilek gücüyle değil sembolik taktiklerle, hile ve tuzaklarla gerçekleşir. Hikayelerdeki mizah da bu zeka ve kurnazlıkların ürünüdür (Öngören, 1998, s. 44; Usta, 2009, s.56-57).

Üçüncü dönem Selçuklu Devletinin yıkılıp Osmanlı Devletinin kurulacağı döneme kadar olan süreci kapsar. Bu, Moğol akınlarının, siyasi otorite zayıflığı ve iç çatışmaların, kıtlık ve kuraklıkların yaşandığı bir dönemdir. Cantek (2014), Mizahın siyasi karışıklık ve otorite boşluğu dönemlerinde yükselişe geçtiğini, alt sınıflar için direniş / rahatlama olanakları yaratıp, toplumun kolektif bilinç altında yer ederek sonraki nesillere devredilecek “örnek figürler” ve anlatılar üretmesini sağladığını belirtir (s. 27). Bu karışıklık dönemi, Türkiye coğrafyasında en önemli mizahi figürlerden biri Nasreddin Hoca’nın da yaşadığı var sayılan dönemdir. Kim olduğu, nerede yaşadığına dair çeşitli rivayetler olmakla birlikte, Nasreddin Hoca kimliğinde ortaya çıkan ve çağlar boyunca kuşaktan kuşağa aktarılan mizahi eleştirel hikayeleri dönemin siyasi, sosyal yapısı ve günümüze değin Nasreddin Hoca figürünün toplumsal anlamı açısından önemli bilgiler verir. Kimliğine dair kesin bilgiler olmasa da kuşaktan kuşağa aktarılan anlatılarda değişmeyen temel iki öge Hoca’nın kavuğu ve eşeğidir. Cantek (2014) Eşeği köylülüğün, kavuğu ise okuma-yazmanın göstergesi olarak değerlendirir. Bu anlamda Hoca kimliğinde, köylülük-okur-yazarlık karşıtlığı içinde, yöneten sınıf – tabi olan halk biçimindeki ikiliğin yarattığı bir gerilim söz konusudur ve Nasreddin Hoca’nın mizahı da bu gerilimden doğmaktadır (27-28). Nasreddin Hoca fıkraları merkeze ve onun ürettiği değerlere karşı alt sınıflar nezdinde varolan rahatsızlığı dile getirir. Böylece “alt sınıflara fiziksel direniş gibi daha sert ve tehlikeli saflara geçmeden rahatlama imkanı tanır” (Cantek, 2014, s. 29). Ayrıca Nasreddin Hoca mizahı -yaşadığı kabul edilen dönemde- çok inançlı, çok kültürlü bir ortamda, çeşitli dinsel ayrışmalara ve iktidara meydan okuma niteliğinde bir dini yaklaşım söz konusudur. Bu bağlamda göçebe Türkmen boyları ile

merkezdeki şehirli nüfusun dini yorum ve anlayışı arasındaki gerilimleri de yansıtmaktadır (Cantek, 2014, s. 29-30). Selçuk (1998) da Nasreddin hoca'yı ileri görüşlü bir halk adamı olarak değerlendirir:

“Hoca halk adamıdır. Hoşgörü sahibidir, hazır cevaptır, nüktedandır, eleştiricidir. En önemli özelliği ise kalıpcılıktan, tutuculuktan yana olmamasıdır. Değişen dünyaya, topluma uymasını bilir. Barıştan yanadır, ileri fikirlidir, medeni cesaret sahibidir. Nasreddin Hoca, haksızlığa karşı direnebilmesini bilir. Timurlenk fıkralarında bunun en iyi örneklerini ve kanıtlarını bulabiliriz” (s.51).

2.3.4.2. Osmanlı Döneminde Mizah

Tarihin her döneminde olduğu gibi Anadolu coğrafyasında yüzlerce yıl hüküm süren Osmanlı Devleti döneminde de her türlü zorluk ve sıkıntıya rağmen ve bu sıkıntılarla birlikte insanlar mizah yaratmayı başarabilmiştir. Osmanlı döneminde mizahın izini sürmek ise oldukça zahmetlidir. Bunda İmparatorluğun hem tarihsel hem coğrafi anlamda geniş sınırlara ulaşmış olması ve farklı insan topluluklarını barındıran çok uluslu-çok kültürlü yapısı rol oynamaktadır. Bu siyasi oluşum mizah ürünlerinde de çeşitlilik ve değişkenliği sağlamaktadır. Ayrıca bu konuda yapılan çalışmaların azlığı da bir diğer zorluk olarak belirmektedir (Georgeon, 2007). Çalışmanın bu bölümünde Osmanlı döneminde mizah ana hatlarıyla ele alınacaktır. Bu dönemde matbaa ile birlikte sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş söz konusudur. Bu sebeple bu dönem hem sözlü hem de yazılı mizah kültürü açısından ele alınacak, Sözlü mizah bölümünde Halk edebiyatı, yazılı mizah döneminde ise Divan edebiyatı eserleri ve mizah basını incelenecektir.

a) Osmanlı Döneminde Sözlü Mizah

Osmanlı döneminde sözlü dönemde mizahın ana kaynağı geleneksel halk tiyatrosu olur. Bu dönem mizah bir tür esnaf örgütlenmesi olan lonca kurumu içinde sistemli biçimde üretilen, toplumsal muhalefet temelli bir halk mizahıdır. Bu, günümüzde de meddahlık geleneğinde meddahın kavuğunun devredilmesi biçiminde halen sürdürülen çıraklık, kalfalık, ustalık gibi aşamaları geçmeyi gerekli kılan

sistemli bir gelenektir. Yaratılan bu gelenek Lonca örgütlenmesi içerisinde muhafaza edilmektedir ve örneğin Hacivat- Karagöz gölge oyunu 20. Yüzyılın başlarına kadar Kasımpaşa loncası, Nakşibendi Tarikatı tekelinde oynatılmıştır (Varlık'tan akt. Usta, 2009, s.58). Öngören (1998) Osmanlı'da her loncanın kendini bir tarikata bağladığını ve bu tarikatların belli bir dünya görüşünün taşıyıcısı, yayıcısı ve siyasi iktidara yönelmiş bir örgütlenmesi olarak günümüzün üniversite ve siyasi partilerini karşıladığını belirtir. Bu yönleriyle tarikatlar Osmanlı kültür hayatını ve dolayısıyla mizahı da şekillendirmiştir (s.50).

Osmanlı mizahının üç temel özelliği söz konusudur. Bu temel özelliklerden ilki değişmezliktir. Bunu sağlayan da yine mizahın tarikat güdümlü loncalar dahilinde sistemli bir gelenek içinde yürütülmesidir. Osmanlı ekonomik sistemini besleyen loncaların İmparatorluğun çözülme dönemine kadar güçlü biçimde ayakta kalması bu geleneğin sistemli biçimde değişmeden sürdürülebilmesini sağlamıştır. Osmanlı mizahının ikinci özelliği aydın-halk biçimindeki sarayı ve halkı temsil eden iki karşıt kültüre ve onun çatışmasına dayanmasıdır. Divan edebiyatında ya da diğer kültür alanlarında belirmeyen bu gerilim Osmanlı mizahının da başlıca özelliği olur (Öngören, 1998, s.51). Osmanlı döneminde halk tiyatrosu sembolik anlamlar açısından değerlendirildiğinde temsillerin, hikayelerin, figürlerin İktidar-halk karşıtlığından beslendiği ve bu gerilimi mizahla ortaya koyduğu gözlenir. Bu dönemde halk tiyatrosunda Nasreddin Hoca'nın kavuğu ve eşeğini –ve onun göstergesi olan değerleri- temsili olarak sürdüren iki önemli figür Hacivat ve Karagöz olur. İmparatorluğun merkezi İstanbul'da, dönemin Anadolu'dan yaşanan göçlerle oluşan çok kültürlü ortamında, çeşitli etnik kimlikler, dini cemaatler gibi farklılıklar mizah için zengin bir kaynak oluşturur. Mukallitlik (taklitçilik) bir eğlence biçimi olarak bayram yerlerinde, kahvehanelerde, bozahanelerde yaygınlaşmaya başlar. Bu eğlencelerde Türk (Kastamonulu), Bolulu, Kürt (Harputlu, Haso), Laz (Trabzonlu, kayıkçı, gemici) gibi çeşitli tipler ortaya çıkar ve bu çeşitlilik içinde iki karşıt kişilik olarak Hacivat ve Karagöz özelinde, aynı gerilimden bir mizah doğar (Kudret, 1992; Cantek, 2014). Karagöz geleneksel bir halk adamı tipindedir. Okuma-yazması olmayan, fakir ama kurnaz ve beceriklidir. Hacivat ise “iktidar karşısında titreyen korkak, küçük burjuva ya da köyün ukalası tipindedir (...)

hesapçı, fırsatçı, bilgili kişidir” (Nicholas, 2007, s.69;72). Hacivat-Karagöz oyununda karakterler aydın ve halk karşılaşmasını temsil eder: bir yanda “sokağın aylak adamını yakaladığı anda bir yığın ağdalı ve perdah sözle tarumar eden ukala ve bilgiç aydın Hacivat; diğer yanda patavatsız, saf, cahil, neşeli, kavgacı Karagöz” (Cantek, 2014, s.32). Ortaya çıkan “halka edep ve ibret dersi verme alışkanlığına sahip Osmanlı aydını ile, bu edep ve ibret dersiyle alay etme alışkanlığına sahip halkın hesaplaşması”dır (Kocabaşoğlu, 1987, s. 34). Osmanlı mizahının üçüncü özelliği de önceden bir metin hazırlanmadan, irticalen sergilenmesidir. Bu özellik icracıya bir yaratıcılık ve özgürlük alanı yaratmakta ve siyasi taşlamalar konusunda da bir örtü görevi görmektedir. İcracının (Hayalî) oyun sırasındaki yaratıcılığı da hüner sayılmaktadır (Öngören, 1998, s.55-56).

İmparatorluk döneminde sözü geçen mizah unsurları İstanbul merkezli olmuş, Anadolu’da, Selçuklu’dan kalma mizah motifleri ve Meddah benzeri halk arasında ünlenmiş hikaye anlatıcıları etkili olmuştur. Osmanlı mizahında kahvehanelerin özel bir yeri söz konusudur. Kahvehanelerin açılmasıyla birlikte mizahta Lonca güdümünden çıkma ve sivilleşme ve en önemlisi halkla sürekli bir ilişki kurabilme mümkün olur. Böylece Meddah ve Orta Oyunu gibi türler de ortaya çıkar, Karagöz daha çok yerde sergilenme imkanı bulur. İmparatorluğun çöküş döneminde Loncaların kapanması, yeni ustaların yetişmemesi, iç karışıklıklar gibi sebepler geleneksel halk tiyatrosunun sonunu hazırlar (Öngören, 1998, s. 57-59). Günümüzde ise özellikle Karagöz oyunu ve Meddah, çoğunlukla Ramazan ayında yapılan etkinliklerde nostaljik bir değer olarak canlı tutulmaya çalışılmaktadır.

Osmanlı mizah ürünlerinde başlıca Karagöz, Orta oyunu, Meddah, Bektaşî Fıkraları, Bekri Mustafa, İncili Çavuş Fıkraları, Divan ve Halk Edebiyatındaki mizah metinleri ve hiciv türündeki eserler sayılmaktadır. Fıkra anlatıcıları Nasreddin Hoca’nın devamı niteliğinde halk arasında mizah yoluyla toplumsal muhalefetin sözcüleri olagelmıştır. 17. Yüzyılda tanınmış İncili Mustafa Çavuş, batıdaki maskara kimliğinde, padişahı ve sarayı eleştiren fıkralar anlatır. IV. Murat döneminde tanınan Bekri Mustafa ise, IV. Murat’ın içki yasağına karşı içkiye düşkünlük, içki yasağına karşı gelme konulu fıkralarıyla, halkın tepkisini yansıtır. Ayrıca mizahi şiirlerle eleştiri yapan Kaygusuz Abdal, Şer’i, Azmi Baba, Aşık Ali, Dertli, Pir Sultan Abdal,

Usuli, Kazak Abdal, Bayburtlu Zihni, Seyrani, Ruhsati, Sururi ve Aşık Ceyhuni de anılması gereken şairlerdir (Öngören, 1998, s.58; Usta, 2009, s.62-65).

b) Osmanlı Döneminde Yazılı Mizah

Osmanlı döneminin yazılı edebiyat döneminde mizah ürünleri daha çok Divan edebiyatı içerisinde ve Hiciv türünde verilmiştir. Cumhuriyete kadar olan dönemde Tanzimat, Servet-i Fünûn, ve Millî Edebiyat dönemlerinde verilen mizahi eserler de yine bu dönem içerisinde değerlendirilmektedir.

Divan edebiyatı içinde mizah unsurları “hezl, hicviye ve lâife türlerinde; kaside, gazel, murabba, muhammes, kıt’a, terkeb-i bend” biçimlerinde görülmektedir. Hevaîi, Sürurî, Tırsî gibi şairlerle ünlü olan hezl, ünlü bir gazel ya da kasidenin vezninde ya da kafiyesinde dönemin kişileri ya da olaylarıyla alay edilen bir türdür. Latifeler ise daha genel biçimde nükteye dayanan ve çeşitli konulardaki eserlerde geçen mizah ürünleridir (Usta, 2009, s.66). Örnekleri arasında 16. Yüzyıl şairi Bursalı Cinanî’nin *Bedâiyu’l-Âsâr*, Husam Şahrâviyu’l-Gülûgî’nin *Harnâme*, Zâtî’nin *Letâif*; 17. yüzyılda Münecimbaşı Derviş Ahmed Dede’nin *Letâif-nâme* adlı eserleri sayılabilir (Cantek, 2001, s.44-45).

Divan edebiyatında mizah yaygın biçimde Hicviye türünde görülmektedir. Özünde bir kişiyi yermek amaçlı yazılan Hicviye, tarihi çok eskiye dayanan ve Osmanlı dönemindeki şairlerin de Arap ve Fars edebiyatından etkilendiği önemli bir eleştirel mizahi edebiyat ürünüdür. Hicviyede toplumsal kişilikler yaygın biçimde eleştirilir. Burada kişilerle olan çıkar ilişkileri belirleyici olmakta, şairler maddi beklentilerle övgüler düzdükleri aristokratları, umduklarını bulamayınca yermeye yönelmektedir (Çiftçi’den akt. Usta, 2009, s.67). Divan edebiyatı mizahında müstehcenlik ve küfür ön plana çıkar. Öngören (1998) bunu “yirme gücünü arttırmak amacıyla şairlerin küfre yaslanması” olarak değerlendirir (s.141). Eserlerde yalnızca kişiler değil, toplumsal olaylar, adaletsizlik ve eşitsizlik de hicvedilir. 15. Yüzyıl şairi Nefî’nin *Har-nâme* adlı mesnevisinde “zaîf ü nizâr” bir eşek ve “gerlü göğüz”lü öküzler aracılığıyla toplumsal eşitsizlik eleştirilir (Banarlı’dan akt. Usta,

2009, s.69). Yine XV. yüzyılda Deli Lutfi'nin *Mizahî Risâle* ve *Münazarât*'ı; 16. yüzyıl şairi Fuzulî'nin meşhur *Şikâyet-nâme*'adlı eseri, Zâtî, Gazalî, Sâni ve Sâî'nin birbirlerine yazdıkları mektuplar, Lâmiî Çelebi'nin *Nefsü'l-Emrânâme*; 17. Yüzyılda Nefî'nin *Sihâm-ı Kazâ*, Nâbi'nin *Mektub*, Veysî'nin *Hicviye*; 18. Yüzyılda Tokatlı Ebubekir Kânî'nin *Hirre-n'ame*, Osmanzâde Taib'in *Havc* ve *Hezliyyat* (Cantek, 2001, s.44-45) eserleri de divan edebiyatı içinde değerlendirilen mizah ürünleridir.

Osmanlı dönemi mizahının yazılı dönemindeki en önemli gelişme kuşkusuz matbaanın kullanıma girmesiyle mizah dergiciliğinin de başlaması olur. Tanzimat döneminde basının gelişmesiyle bir mizah basını oluşmaya başlar ve hatta döneme damgasını vurur. Mizah basını Anadolu'da da okuyucusuna ulaşır. Osmanlı döneminde ilk mizah dergisi 1852'de Hasep Vartan Paşa tarafından, Ermeni harfleriyle Türkçe olarak çıkarılan *Boşboğaz Bir Adem* adlı dergidir (Usta, 2009, s.69-70). 1856'da Ermenice olarak *Meğû* adlı bir mizah dergisi yayımlanır. Osmanlı basınında ilk karikatür ise 1867'de *İstanbul* adlı gazetede yayımlanır (Çeviker, 2010a, s.16). 1868'de Ali Reşat ve Filip Efendi tarafından kurulan *Terakki* gazetesi 1869 yılında *Terakki Eğlence* adlı bir mizah dergisi ilavesi ile çıkmaya başlar. İlk bağımsız mizah dergisi ise Teodor Kasap tarafından 1870 yılında yayımlanmaya başlayan *Diyojen* olur (Çeviker, 2010a, s.16; Usta, 2009, s.69-70). Çeviker (2010a) Tanzimat dönemini mizah basınıni özgürlük açısından ancak 1960'ların eşlik edebileceği “belalı” bir dönem olarak değerlendirir. Dönemin iki önemli figürü Teodor Kasap ve Ratip Tahir Burak mizah yayınları sebebiyle yargılanmış ve hapis cezası almışlardır (s.18).

Tarihsel olarak, Meşrutiyet dönemini imleyen 1870'li yıllar, savaş ve onun yarattığı yıkımların etkisinde, acı ve buruk bir mizahın ortaya çıktığı bir dönemdir. Ayrıca Meşrutiyet dönemi mizah açısından geleneksel Osmanlı mizahının yanı sıra batı tipi bir mizah anlayışının da belirdiği bir geçiş dönemi niteliğindedir. Çeviker (2010a) halkın Karagöz-Hacivat oyunundan toplumsal-siyasal eleştiri anlayışına aşına olduğunu ve bu “tanıdık dünya” ile karşılaşmanın “izleyici”likten “okur”luğa geçişte önemli bir unsur olduğunu değerlendirir (Çeviker, 2010a, s.17). Osmanlı'da öncelikle aydın kesimin mizahı olarak baş gösteren Karagöz, Meddah ve Orta oyunu Meşrutiyet döneminde halk eğlencesi durumuna gelirken, aydın kesim batılı

anlamdaki mizah dergileri, direklerarası eğlenceler, komedi ve kanto ile ilgilenmeye başlar. Yazılı mizahın başlangıcı sayılan *Diyojen* bu dönemde yoğun ilgi görmüş, oldukça tepki çekmiş hatta mizahın yasaklanması konulu bir kanun teklifinin mecliste görüşülmesine yol açmıştır. Bir tür politik hareket niteliği kazanan *Diyojen*, Birinci Meşrutiyet'in ilanının önünü açan politik olayların da bir parçası haline gelmiştir. *Diyojen*'den sonra -Rum ve Ermeni yurttaşlarca- 1871'de *İbretnameyi Alem, Hayal*; 1872'de *Çingiraklı Tatar*; 1873'te *Latife ve Kamer*; 1874'te *Şafak ve Kahkaha*; 1875'te *Geveze ve Meddah*; 1876'da *Çaylak* adlı dergiler çıkar (Öngören, 1998, s.60-61).

Birinci Meşrutiyet'in ardından iktidara gelen Abdülhamid döneminde ciddi baskılar söz konusu olur ve batı tipi mizah dergiciliği otuz iki yıl süren bir suskunluğa gömülmek zorunda kalır. Ancak bu dönemde yurtdışında sürgünde olan yazarlarca (Jön Türkler) basılan dergiler ülkeye gizlice sokulmaktadır. Bunlar içerisinde Londra, Mısır, İsviçre gibi ülkelerde basılıp gönderilen ve bir tür sürgünde gelişen bir Osmanlı mizahı yaratan *Hayal, Hamidiye, Dolap, Pinti, Curcuna, Beberuhi, Tokmak ve Davul* gibi dergiler sayılabilir (Öngören, 1998, s.60-61).

1908'de İkinci Meşrutiyet'in ilanı ile sansür kaldırılır ve bu kısmi özgürlük ortamında ilk yıl içinde yaklaşık kırk mizah dergisi yayın hayatına başlar. Çoğu uzun vadeli olmasa da bu durum yeni özgürlük ortamının yarattığı bir coşku niteliğinde değerlendirilebilir. Dönemin dergileri arasında *Zıdır, Püsküllü Bela, Gramafon, Temaşa, Tonton, Cellat, Edep Yahu, Şakrak, İbiş, Geveze, Papağan, Eşref, Arzûhal, Curcuna, Züğürt, Latife, Falaka, Kavlak, Eşek, Gece Kuşu, Köylü, Leylak, Hande ve Şeytan* sayılabilir. Abdülhamid'i devirmeyi amaçlayan İttihat ve Terakki partisi mizah ve özellikle karikatüre büyük önem vermiştir. İlk Türk Karikatürist olarak değerlendirilen (Cemil) Cem de bu dönemde, İttihat ve Terakki partisiyle yakın ilişkide olan ve dönemin örnek gösterilen dergisi *Kalem*'de çizmeye başlamıştır (Öngören, 1998, s.62; 66). Meşrutiyetin ilan edildiği ilk yıl dergi sayısındaki hızlı artış sonraki yıl düşüşe geçer ve yılda dokuz dergi ile sınırlı kalır. Ancak 1910 ve 1911 yıllarında yaklaşık otuz dergi gibi bir artış ortaya çıkar. Öngören'e (1998) göre bu artış bir olguyu işaret eder: "mizah dergileri artık işlemeyen meşrutiyet düzenini eleştirmeye, iktidara geldikten sonra mizahçılar üzerinde baskı kuran İttihat ve

Terakki partisine eleştiriler yöneltmeye başlar” (s.65-66). Bu dönem mizah dergileri Osmanlı aydınının özgürlük isteğini yansıtmaları bakımından da önemlidir. Mizah ürünlerinde en çok konu edilen ise meclise karşı mutlakîyetçi rejimini sürdürmeye çalışan padişah Abdülhamid’dir. Mizah dergilerinin kapatılması için mücadele etmiş, en sonunda meclisi kapatmıştır. Abdülhamid Avrupa basınında da bir hedef haline gelir ve Osmanlının son dönemindeki durumu ile özdeşleştirilen bir simgeye dönüşür (Öngören, 1998, s.65-66).

Meşrutiyet dönemi mizah basını üç grupta değerlendirilmektedir. İlk grupta Rum ve Ermeni yurttaşların çıkardığı *İncili Çavuş*, *Gigo*, *Guguk* ve *Zurna* gibi dergiler; İkinci grupta Türkler tarafından çıkarılan ve yerli özellikler taşıyan *Eşek* ve *Yeniçeri* gibi dergiler yer alır. Bu grupta ayrıca kadrosunda Hüseyin Rahmi (aynı zamanda sahibidir), Ahmet Rasim ve Mithat Cemal Kuntay gibi isimlerin de yer aldığı *Boşboğaz ile Güllabi* adlı dergi de vardır. Üçüncü grupta ise politik bir temada yayım yapan, Avrupa tipi *Cem* ve *Kalem* gibi dergiler değerlendirilir (Öngören, 1998, s.66; Kar, 1999, s.46).

Mizah açısından bu dönemdeki bir diğer önemli gelişme de Karagöz Loncasının kendini kapatması olur. İmparatorluğun yıkılış süreci ve I. Dünya Savaşına kadar bir dönem daha ayakta kalabilen Karagöz oyunu, savaşın sonuçları ve beliren milliyetçilik akımları sebebiyle artık eski neşe ve kardeşçe eğlence ortamını sağlayamamaktadır. Orta oyunu ve Meddahlık ise yine bu dönemde kaybolup gidecektir (Öngören, 1998, s. 62-65).

Mizah tarihi açısından Cumhuriyet dönemine kadar önemli gelişmelerin görüldüğü bir diğer dönem I. Dünya Savaşı sonrasındaki Kurtuluş savaşı dönemi mizah basınıdır. Bu dönem mizahta teknik ve yapı olarak Meşrutiyet döneminin gelenekleri sürdürülmekle birlikte, zamanla bir çözülme yaşanmış ve Cumhuriyet dönemi mizahının ilk biçimlenişi de bu dönemde ortaya çıkmıştır. Geçmişte tarikatların biçimlendirdiği mizah bu dönemde hükümetlerce şekillenmektedir. Mustafa Kemal’in önderliğindeki Milli mücadele yanlısı Ankara Hükümetine karşı işgalcileri ve işbirlikçilerini destekleyen İstanbul hükümeti ve onların biçimlendirdiği bir mizah söz konusudur. Ankara Hükümeti’ni destekleyen Sedat Simavi’nin

çıkardığı *Güleryüz* ve İstanbul Hükümeti’ni destekleyen Refik Halit Karay’ın çıkardığı *Aydede* dönemin iki önemli yayını olur. Bu dergilerin her ikisi de İstanbul’da yayımlanmaktadır ve mizahın merkezi de İstanbul olur. Sedat Simavi Meşrutiyet sonu, Kurtuluş savaşı dönemi ve Cumhuriyet döneminin ilk yarısında mizah hayatına şekillendiren önemli bir figürdür. *Aydede* ise zengin bir yazar ve çizer kadrosu ile *Kalem* ve *Cem* dergilerinin yarattığı çizgidedir. Kurtuluş savaşı sonuna kadar yayınıni sürdüren *Aydede*, aynı kadro, biçim ve yapı ile gelecekte *Akbaba* olarak tekrar karşımıza çıkacak ve aralıklarla 1970’lere kadar yayına devam edecektir (Öngören, 1998, s.68-71).

Osmanlı döneminin ilk kadın mizah dergisi ve İlk Türk kadın karikatürist ise yine bu dönemde karşımıza çıkar: Leylâk dergisi ve karikatürleriyle dergide yer alan Fatma Zehra Hanım. Leylak, kadınlara yönelik bir mizah dergisidir ve kapağında “kadınlara mahsus edebi mizah dergisi” ifadesi yer almaktadır. 1914’de yayımlanan dergide imzalı ve onun yaptığı tahmin edilen imzasız karikatürler bulunmaktadır. (Sipahi & Hayatseven, 2007; Çeviker, 2013). Dergi, 1914 yılının Mayıs ve Haziran ayları içinde onbeşgünlük periyotta toplamda üç sayı yayımlanabilmiştir. Çeviker (1988) Leylak dergisinin erkekler tarafından yayımlanmasına rağmen, kadınlar için bir mizah dergisi olduğunu ve mizah tarihinde rastladığı ilk kadın çizerin de Fatma Zehra Hanım olduğunu ifade eder (s. 123; 202). Oysa derginin künyesinde başyazar (ser-muharrir) olarak “küçük hanım” rumuzu bulunmaktadır. Karakışla (2006) da bu bilgiye ve içerikte yer alan imzalara atıfta bulunarak derginin ‘kadınlar tarafından hazırlanmış’ ilk ve tek “Osmanlı kadın mizah dergisi” olduğunu belirtir (s.44).

Mizah açısından bu dönemde tiyatro ve edebiyatta da eserler ortaya çıkar. Batılı anlamdaki ilk komedi örneği olan Şinasi’nin *Şair Evlenmesi*, Ahmet Vefik Paşa’nın *Uyarlamar*, konusunu Orta oyunundan alan A. Cemil’in *Eskici Kasım*, Teodor Kasap’ın Molière uyarlamaları olan *Pinti Hamit* ve *İşkilli Memo* oyunları ve Mehmet Rauf’un *Diken* adlı oyunu bunlardan bir kaçıdır. Edebiyatta ise batılı anlamdaki ilk mizah örneği Edhem Pertev Paşa’nın *Av’ava-nâme*, Ziya Paşa’nın önemli bir hiciv eseri olan *Zafer-nâme* ve *Şerhi*, Namık Kemal’in *Hirre-Nâme*, Âli Bey’in Türkçe’de ki ilk mizah sözlüğü olan *Lehçetü’l-Hakayık* gibi eserler sayılabilir (Akyüz; Kudret; Nutku’dan akt. Usta, 2009, s.73-75). Ayrıca Hiciv yazarı Eşref’in

Deccâl ve Şâh ile Pâdişah, Tevfik Bey'in *Hazîne-i Letâif*, *Letâif-i Nasreddin* gibi mizahi yazıları; Neyzen Tevfik'in hicvî şiirlerinden oluşan *Hiç*; Celal Sahir'in *İstanbul İçin Meb'us Namzedlerim* ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* gibi mizahi romanları Cumhuriyet dönemine uzanan mizah temalı eserlerdir (Usta, 2009, s.74).

2.3.4.3. Cumhuriyet Döneminde Mizah

Cumhuriyet dönemi siyasal, toplumsal, ekonomik ve gündelik hayatın her alanını kapsayacak biçimde yeni bir düzene geçişi ifade eder. Cumhuriyetle birlikte gelen inkılaplar, siyasi yenilikler yukarıdan aşağıya biçimde toplumsal ve siyasi yaşamı her anlamda dönüştürür. Bu dönem mizah açısından da etkileri söz konusu olan başta 1928'de Harf inkılabı olmak üzere, 1930'da Serbest Fırka'nın kurulması, 1939'da patlak veren II. Dünya Savaşı, 1945'te Çok Partili yaşama geçiş ve 1960'dan itibaren yaşanan askeri darbeler, iktidarın yeniden siyasallaşması bağlamında 1983'te Anavatan Partisinin tek partili iktidarı, 1990'ın siyasal islam ortamı ve özel televizyon deneyimi gibi bir çok değişimin yaşandığı bir dönemdir. Yine doksanlarda Sovyet bloğunun çözülmesi, tek kutuplu bir küresel dünyaya dönüşüm gibi gelişmeler de ülkeyi ve ülke mizahını etkileyen unsurlardır. Bu değişimlerin her birinin mizah açısından etkisi ayrı ayrı ele alınabilir. Ancak burada tarihsel – toplumsal – kültürel anlamda temel dinamikler, dönemin mizahının özellikleri ve öne çıkan mizah unsurları ile mizahçıları kapsayacak biçimde bir genel değerlendirme uygun olacaktır.

Cumhuriyet dönemi zengin bir yazar-çizer kadrosuyla yola çıkar. Döneme Ahmet Rasim, Refik Halit Karay, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Neyzen Tevfik, Orhan Seyfi Orhon, Ercüment Ekrem Talû, Yusuf Ziya Ortaç, Sermet Muhtar Alus, Osman Celal Kaygılı, Münif Fehim, Sedat Nuri, Ratip Tahir, Salih Erimez, Cemil Cem gibi yazar-çizerlerle ve *Akbaba*, *Köroğlu*, *Karagöz* gibi dergilerle bir geçiş gerçekleşir. Böylece Meşrutiyet döneminin bu kadrosu ve dergileri ile Meşrutiyet mizahı da bir süre etkisini sürdürür. Önceleri şairler hiciv türü eserlerde divan şiirini sürdürürken, karikatüristler de daha çok resim formunda yazılı mizah çizgileri yaratmaya başlar

(Usta, 2009, s.75-76, Öngören, 1998, s.77-78). Zamanla dönemin mizahı teknik ve yapısal olarak şekillenir. İktidar yapısı açısından nasıl ki Selçuklu mizahına aşiretler, Osmanlı mizahına tarikatlar etki etmişse, Cumhuriyet dönemi mizahı da parti örgütleri ve siyasal ortamdan yoğun biçimde etkilenmiştir (Öngören, 1998, s.75).

Mizahın şekillenmesi açısından en önemli dinamik 1928'deki Harf İnkılabı olur. Bu önemli değişim yeni alfabeye uyum sürecinde okuma yazma oranının ağır bir düşüşe geçmesine, gazete ve dergilerin kapanma noktasına gelmesine sebep olur. Ancak bir süre sonra okur-yazar sayısında sağlanan artış gazete ve dergilerin de sayısını çoğaltır. Böylece karikatür de bu gazete ve dergilerde kendine bir alan bulur ve gündelik bir mizah unsuru olmaya başlar. Yazı bu dönemde karikatürde de mizahı destekleyen önemli bir unsurdur ve Karikatür çoğunlukla “resimlendirilmiş bir fıkra” biçimindedir (Usta, 2008, s.76). Karikatür açısından klasik dönem olarak değerlendirilen bu evrede çizgide ve yazılı anlatımda bir sadeleşme görülür. Anlatımda da ülkelerin belli tip hayvan ya da insanla temsili, barışı simgeleyen güvercin gibi batı karikatüründen alınmış simgeler kullanılmaya başlar (Alsaç, 1994, s.27). Bu dönem Ramiz Gökçe ve Cemal Nadir Güler gibi önemli mizahçılar yetişir ve Musahipzâde Celal, Mehmet Sırrı, Vedat Nedim Tör, Nazım Hikmet gibi yazarların ve onların yazdığı komedi eserlerinin de etkisiyle mizah önemli gelişmeler gösterir (Öngören, 1998, s.75; Usta, 2009, s.76).

1930'larda çok partili yaşama geçiş denemeleri ile bu dönemde kısa süreli bir özgürlük ortamı oluşur ve mizahçılar politik konuları işleme, hiciv ve taşlama türü eserler üretme fırsatı bulur. Yalnızca iki ay süren bu dönemden sonra bir baskı dönemi yaşanmaya başlar. Böylece mizah da gündelik hayatın suya sabuna dokunmayan taraflarına ve Cumhuriyet'in getirdiği yeniliklerle dönüşen sosyal yaşama ilgilerini yöneltir. Plaj eğlenceleri, alaturka, alafranga, kadın-erkek ilişkileri işlenen kimi konulardır (Öngören, 1998, s.86).

Bu dönem Türk karikatürünün ikinci, Cumhuriyet döneminin ise ilk kadın karikatüristi Melilâ Fuat da karikatürleriyle dergi ve gazetelerde yer alır. Fuat'ın 1930 ve 1940'larda *Cumhuriyet* ve *Tan* Gazetelerinde ve *Şaka* ve *Akbaba* dergilerinde karikatürleri yayımlanır (Çeviker, 2013).

1939’da patlak veren II. Dünya Savaşı Türkiye savaşa girmediği halde yıkıcı sonuçlar getirir. Siyasal, ekonomik, toplumsal ve sosyopsikolojik yıkımın mizah açısından sonucu ise daha çok ilgi olur. Savaş sonrası dönemde mizahta bir yandan Hiciv ağır basmakta bir yandan karikatür ve fıkra türlerinde bir canlanma yaşanmaktadır. 1939’dan 1948’e kadar otuz sekiz fıkra kitabı, otuz dört karikatür albümü yayımlanır. II. Dünya Savaşı’na “cılız bir çizgi ve uluslararası bir tip kadrosu” ile giren karikatür, savaştan daha güçlenmiş olarak çıkar (Öngören, 1998, s.88). Karikatür zamanla yerli tiplerle birlikte geniş halk kitlelerinden ilgi görecektir ve gazetelerin birinci sayfalarında dahi yer alacaktır. Savaşın mizah açısından yarattığı bu sonuçla savaş döneminden başlayarak halkın karikatürle daha çok yakınlaştığı görülür ve böylece daha çok karikatürist yetişmeye başlar. Dönemin en önemli figürü “Cumhuriyet karikatürünün kurucusu ve genç kuşakların öğretmeni” Cemal Nadir (Güler) olur (Öngören, 1998, s.88). Kendinden önceki dönem karikatür sanatında Cemil Cem’in yarattığı *Cem Ekolü* olarak değerlendirilirken, onun dönemi de *Cemal Nadir Ekolü* olarak anılacaktır. Ayrıca gazete karikatüristliği de onunla başlar (Selçuk, 1998, s. 50). *Cumhuriyet* gazetesinde ve kendi yarattığı *Amcabey* dergisinde karikatürler çizer ve çeşitli tipler yaratır. Savaş döneminde Alman güçlerine karşı muhalefet eden çizgileriyle ve sıcak, sevimli halka dönük esprileriyle halkın sevgisini kazanan Nadir, yarattığı *Amcabey* tipiyle Türk karikatüründe ‘tip’in yaratıcısıdır. Bunu *Ak’la Kara*, *Dede ile Torun*, *Dalkavuk* ve *Yeni Zengin* ve *Salamon* tipleriyle geliştirip sürdürür (Öngören, 1998, s.88) . Fıkra, şiir, hikaye gibi bir çok farklı edebi türün yer aldığı *Amcabey* dergisinde karikatürlerde genellikle savaş, sosyal hayat, sanat, edebiyat ve basın dünyasından isimler konu edilir. Cemal Nadir, *Amcabey* dergisiyle arkasından yetişen önemli bir genç karikatürist kuşağı bırakır. 1942-1944 yılları arasında altmış dokuz sayı yayımlanan dergide on dört- on beş yaşlarındaki gençlere dersler verir, onların çizgilerini dergide yayımlar. Bu, mizah dergilerinin genç yetenekler için, sonraki yıllarda *Gırgır*’da da göreceğimiz biçimde, bir okul olma geleneğinin ilk örneğidir. Burada yetişen gençler içinde, literatürde ilk Türk kadın karikatürist ya da Cumhuriyet döneminin ilk kadın karikatüristi olarak geçen, ancak Fatma Zehra Hanım ve Cumhuriyet döneminde Melilâ Fuat’tan sonra üçüncü kadın karikatürist olarak değerlendirilmesi gereken Selma Emiroğlu (Aykan) da vardır (Balcıoğlu, 1983, s.133; Çeviker, 2013; Selçuk, 1998, s.50).

Selma Emiroğlu, dergide hem kendi çizgilerini hem de başka hikayelerin karikatürlerini çizmektedir. Selma Emiroğlu Semih Balcıoğlu ile birlikte en etkili iki isim olur. Cemal Nadir, Selma Emiroğlu'na kendisinden sonra *Amcabey* tipini sürdürmesini teklif eder, ancak Emiroğlu bu teklifi kabul etmez ve *Amcabey* tipi 1947 yılında Cemal Nadir'in ölümüyle eski etkisini sürdüremez (Çetin, 2010). Bu dönem yine bir kadın karikatürist Selma Gürel, 1940'lı yıllarda *Akbaba* dergisinde karikatürleriyle yer almıştır (Selçuk, 1998, s.50). Gürel'in 1942-1945 yılları arasında *Akbaba* dergisinde 12 çizgisi yayımlanmıştır.

Dönemin diğer önemli figürü Ramiz (Gökçe) ise *Akbaba*, *Karikatür* ve *Mizah* dergilerindeki çizgileriyle ve daha çok kadın karikatürleriyle ünlüdür (Balcıoğlu, 1983). *Tombul Teyze* tipi ile yarattığı serüvenleri uzun yıllar sürdürür ve *Harbin Karikatür Albümü*, *Kadınlar* ve *Tombul Teyze* adlı üç albüm yayımlar (Öngören, 1998, s.89). Anılmaya değer bir diğer isim de Salih Erimez'dir. Savaşın yarattığı yıkım ve dönüşümü ve savaşla birlikte geçmişin artık uzak bir anı olduğunu simgeleyen *Tarihten Çizgiler* (1941/1942/1945/1946) adlı dört albüm yayımlamıştır. Belgesel niteliğinde değerlendirilebilecek bu albümler Türkiye'de çizgi roman geleneğinin öncü eserlerinden sayılır (Öngören, 1998, s.89-90).

Cumhuriyet dönemi mizahının önemli siyasal dinamiklerinden biri çok partili yaşama geçiştir. Türkiye'nin siyasi tarihinde çok önemli bir dönüm noktası olan bu değişim siyasal, toplumsal ve ekonomik anlamda önemli yenilikler getirir. Tarımda makinalaşma, karayollarının gelişmesi, nüfusun hızlı artışı, köyden kente göç, gecekondulaşma, dış ticarete serbestleşme dönemin önemli toplumsal ve ekonomik dinamikleri olur. 1946 ve 1960 yıllarını kapsayan bu dönemde radyonun da yaygınlaşmasıyla toplum daha çok politikleşir ve artık politikanın da üslubu değişir. 1946'da kurulan Demokrat parti 1950'de iktidara gelir ve ardından 1954'teki seçimlerden daha güçlü biçimde çıkar. Ancak 1955'te yaşanan ekonomik daralma, CHP muhalefetinin sertleşmesi gibi gelişmelerle hükümet baskıcı bir politika izlemeye başlar. Basın üzerinde ağır bir baskı oluşur. Bir çok gazete kapatılır ve gazeteciler hapse atılır. Nitekim 1960'ta etkileri toplumsal ve siyasi tarihimizde uzun yıllar sürecek bir askeri darbe ile bu dönem sona erecektir (Çeviker, 2010a, 195-196).

Mizah bu dönemde eşi görülmemiş biçimde keskin bir muhalefet yürütür. Hükümete muhalefet anlamında mizah “sihirli bir güce” dönüşür (Öngören, 1998, s.91). Öngören (1998) Cumhuriyet dönemi mizahının en etkili günlerini 1946-1950 yılları arasında yaşadığını belirtir. Uzun bir süredir özgürlüklerin kısıtlanmış olması, İkinci dünya savaşının yarattığı düşünsel ve pratik değişim, demokrasi ve temel hak ve özgürlüklere dair düşünceler mizahı teknik ve sosyal anlamda belirleyen unsurlardır (s.91).

1945-1950 arası dönemin mizah basını açısından en önemli gelişme ise Sebahattin Ali, Aziz Nesin, Rıfat Ilgaz, Mîm Uykusuz gibi yazarların öncülüğünde *Markopaşa* dergisinin yayına başlamasıdır. Yarattığı ciddi muhalefet nedeniyle dergi bir hareket, “Markopaşa hareketi” olarak da değerlendirilmektedir (Öngören, 1998, s.91). Çok partili yaşama geçişin ve demokratik düzenin mücadelesini veren dergi, Cumhuriyet Halk Partisine karşı keskin bir muhalefet yürütmüş, Demokrat Parti’nin iktidara gelişinde rol oynamıştır. *Markopaşa* ciddi tirajlara ulaşmış, derin muhalefeti ve sol eğilimleri sebebiyle yazarları ‘komünist’ olarak yaftalanmış, dönemin basınınca oldukça marjinalize edilmiştir. Bu sebeplerle bir çok kez kapatılmış, *Bizim Markopaşa*, *Malum Paşa*, *Merhum Paşa* gibi adlarla yeniden yayımlanmıştır (Cantek & Gönenç, 2017, s.14). Öngören (1998) *Markopaşa*’nın demokratik bir düzende olması gereken sosyal ve politik hoşgörünün mücadelesini verdiğini; bu konuların mizah alanına taşınmasını sağladığını ve bu havayı tek parti iktidarı sona erinceye kadar sürdürdüğü için mizah tarihinde özel bir yeri olan nitelikli bir dergi olduğunu değerlendirir (s.92). Bu dönem *Karakedi* ve 1952’de tekrar yayımlanmaya başlayan *Akbaba* da *Markopaşa*’nın gölgesinde kalan ikinci gruptaki dergiler olur (Cantek & Gönenç, 2017, s. 15).

1950-1960 yılları arasında *41 buçuk* (1952), *Tef* (1954-1955), *Gölge*, *Dolmuş* (1956-1958), *Taş* (1958-1959), *Karikatür* (1958-1959), *Taş-Karikatür* (1959) gibi mizah dergileri de yayımlanır (Cantek & Gönenç, 2017, s.15). Bunlar içinde *Tef* ve *Dolmuş* 1970’lere ve sonrasına uzanacak biçimde mizah alanında önemli ustaların yetişmesini de sağlayan zengin bir yazar-çizer kadrosuna sahiptir. Bu yazar ve çizerlerle mizah konu, anlatım ve tür açısından yatay bir büyüme gösterir. Fıkra ve taşlama dışında yeni teknikler geliştirilir, karikatürde parti ve belediye dışında geniş

bir toplumsal alan temsil edilir. Bu dönem Aziz Nesin, Rıfat Ilgaz, Bülent Oran, Yalçın Kaya gibi yazarlarla mizah hikayelerinin sayısı artmış, ayrıca Mizahi şiir, taşlama ve hiciv de yaygınlık göstermiştir. Bu on yıllık dönemde mizah türleri bir olgunluk ve ustalaşma göstermiş ve bu olgunlaşma birer kuşak ve kadro hareketi olarak gelişmiş, bir çok eser verilmiştir (Öngören, 1998, s.96).

Darbe sonrası dönemde mizah dergileri fazla artış göstermese de halkın mizaha talebi artar. Geleneksel mizah ürünleri, fıkra ve mizahi hikaye gibi eserler defalarca baskı yapar. Bu dönem mizah açısından bir durgunluk dönemidir. Öngören (1998) bunu toplumsal yapıdaki değişime bağlar: Nüfusun artışı, sanayileşme, kente göç gibi olgular bu dönem toplum yapısını belirleyen unsurlar olur (s. 99). Böylece sanayi toplumu ilişkilerine geçiş mizah üretimi ve alımlamasını da etkiler. Artık eğitilmiş orta sınıf yerine daha çok işveren ve işçi sınıfı etkilidir. Ayrıca mizah geleneğinin hicve dayalı olması da bir etkidir. Bu dönem mizahçı ile iktidar arasında 1950 öncesinin Cumhuriyet ilkelerinin yerine getirilmesi gibi bir “ahid” de söz konusu değildir, dolayısıyla burada bu ahde uymama gerekçesi ile hicvedilecek bir durum oluşmaz (Öngören, 1998, s.99-100).

1960’ta yeniden yayına başlayan *Tef*, 1962’de Aziz Nesin tarafından yayımlanan *Zübük*, 1963’te Bülent Şeren tarafından yayımlanan *Amcabey* ve 1964’te Selim Bilmen tarafından yayımlanan *Pardon* yeni dönemin mizah dergileridir. *Akbaba* ise yayıma devam etmekte ve hem tasarım hem espri anlayışı açısından diğer dergiler için öncü durumdadır. 1960’larda basım teknolojilerinde yaşanan gelişmeler de mizah basınına etkiler. Ofset baskı tekniği, dağıtım ağının genişlemesi gibi etkenler daha çok dergi basmayı ve daha çok insana ulaşmayı sağlar. Genel basın açısından da Simavi kardeşlerin sahibi olduğu *Hürriyet* ve *Günaydın* gazetelerinin milyonu aşan tirajlara ulaştığı, ciddi sermaye birikiminin olduğu ve geçmişin önemli gazetelerinin bu dönemde artık ayakta kalamadığı bir süreç gelişir. Simavi kardeşlerin mizah dergiciliğine yönelmesiyle bu alanda da eşi görülmemiş bir büyüme yaşanacaktır (Cantek & Gönenç, 2017, s.16).

Türkiye bundan sonra 12 Eylül 1980 askeri darbesine kadar yeni bir süreç yaşar. 1971’de iktidar-muhalefet arası uzlaşmazlık ortamı yeni bir askeri muhtıra ile

sona erer. 1961 Anayasasında yapılan değişiklikler, Kıbrıs çıkarması ve Petrol krizi bu dönemin önemli siyasal ve ekonomik olaylarıdır. Ayrıca kırsaldan kente göçün artması ve büyük şehirlerde oluşan milyonluk kitleler dönemin siyasal ve toplumsal dinamikleri olur. Baskı teknolojilerindeki gelişmelerin yanısıra televizyon da yaygınlaşmaya başlar. Ofset tekniği resim ve çizgi basımını kolaylaştırmış, bu da basında karikatürün daha çok yer almasını sağlamıştır. Kitlemel bir eğlence aracı olarak Televizyonun etkisi ise kitlelerin film, komedi, çizgi film gibi türlerde dünya mizah ürünleri ile tanışması ve ortak kültürel kodların yaratılıp yayılması noktasında olur. Mizah açısından 1960'ların aksine 1970'ler oldukça canlı, renkli ve etkili bir dönem tablosu çizer. Kente göçün ilk kuşakları artık büyümüş ve 1970-1980 arası dönemi siyasal ve toplumsal olarak etkileyebilecek duruma gelmiştir. Büyük şehirlerde bir yandan geçim sıkıntısı ve kent yaşamına uyum sorunları yaşanırken bir yandan kentin yapısı her yönüyle dönüştürölmeye başlanır. Kentin yeni motifleri bu sosyal değişimle görünür hale gelir. Dolmuşlar, lahmacun-kebab dükkanları, gecekonduklar kentin suretini yeniden tanımlar. Her dönem olduğu gibi bu çatışma ve uyumsuzluktan her yönüyle mizah yüklü hikayeler çıkar. Kentle diyalog kuramamak okul ve çırak gençliğinin mizahını besleyip zenginleştirir ve dönemin mizahı bu toplumsal gerçeklikten beslenir: açık, sert ve gerçekçidir. Böylece yeni kuşakların karma, kır-kent karışımı kültürü yeni tip bir mizah ve mizahçı anlayışı ortaya çıkarır. Mizaha yeni malzemeler, yeni bakış açıları, çeşitlilik ve yeni boyutlar kazandırır (Öngören, 1998, s.101-104).

Mizah açısından en önemli gelişmeler *Gırgır* dergisinin yayına başlaması ve Karikatürcüler Derneği ve Karikatür Müzesinin etkinlikleridir (Öngören, 1998, s.101-104). Başlangıçta Oğuz Aral'ın yönetiminde bir gazete eki olarak başlayan *Gırgır*, mizah açısından bir dönüm noktası ve mizah tarihinde bir efsane, bir okul, bir öncü olur. 1972'de *Gün* gazetesinin ücretsiz eki olarak yayıma başlayan dergi gördüğü yoğun ilgiyle 1973'te bağımsız bir mizah dergisine dönüşür (Çakır'dan akt. Cantek & Gönenç, 2017, s.16). Oğuz Aral'ın öncülüğündeki dergi günümüzdeki bir çok karikatürcü için de bir okul olmuş; *Gırgır*, *Gün* gazetesinin dağıtım ağıyla ülkenin her yanına ulaşmış, yüksek tirajlar elde etmiş ve ödediği yüksek telif

ücretleriyle karikatürcüler için bu işin bir mesleğe dönüşmesini sağlamıştır (Cantek & Gönenç, 2017, s.16).

Gırgır'da yetişen genç karikatürist kuşağın içinde kadın çizerler de yer alır. Özden Öğrük, Meral Onat, Ramize Erer, Eda Oral gibi çizerler 1980'li yıllarda *Biz Bıyaksızlar* başlıklı bir köşede çizgileriyle yer almış, karikatürde hakim eril bakışa karşı, kadın bakışını yansıtmışlardır. Ramize Erer¹⁵, Oğuz Aral'ın erkeklerin çoğunlukta olduğu karikatür dünyasında cinsiyet ayrımı yapmadığını, tüm genç çizerleri yürekten desteklediğini, Aral'a güçlü bir sevgi ve saygı beslediğini ifade eder. Daha sonra kendi sesini bulmak için *Hıbr* dergisine geçmesini de “baba evinden kaçmak gibiydi” diye anlatır (Erer, 2019). Bu dönem Özden Öğrük'ün *Çılgın Bediş* adlı albümü ile ilk kez bir kadın çizerin karikatür albümü de yayımlanmış olur (Alsaç, 1994).

Gırgır keskin bir politik mizah yaratmasa da yoksulluk, geçim sıkıntısı gibi toplumsal sorunlara değinerek halkın nabzını tutmayı başarmış ve çok sevilmiştir. 1976'da Oğuz Aral'ın kardeşi Tekin Aral *Fırt* dergisini çıkarmaya başlar. *Gırgır* 1970'lerin ikinci yarısından itibaren politik tavrını netleştirir ve politik mizah alanını genişletirken, *Fırt*'ın mizahı genellikle politika dışıdır. Aynı dönem Semih Balcıoğlu tarafından yayımlanan *Çarşaf* (1975) ve *Gırgır*'dan ayrılan genç çizerlerin çıkardığı *Mikrop* (1978) ise dönemin diğer önemli iki yayınıdır. *Çarşaf*, *Gırgır*'a göre daha albenili ancak içerik olarak daha “yavan” bir dergidir (Cantek & Gönenç, 2017, s.16). *Mikrop* ise *Gırgır*'a göre daha solda durur ve cinselliği daha yoğun kullanır. Dergi altmış sekiz sayı sonra kapanır ve çizerleri tekrar *Gırgır*'a döner (Cantek & Gönenç, 2017, s.17). Gönenç, mizah dergiciliğinde Türkiye'de 1990 sonrası hakim olan marjinal-radikal anlayışın temellerinin de bu derginin kadrosu tarafından atıldığını belirtir (akt. Cantek&Gönenç, 2017, s.17).

1980 yılı 12 Eylül'de gerçekleşen askeri darbe ile siyasi, toplumsal ve ekonomik anlamda büyük bir değişimin yaşandığı bir dönüm noktası olur. 12 Eylül'ün ardından Anayasal düzen askıya alınmış, tüm siyasi partiler, sivil toplum örgütleri kapatılmış, yeni bir anayasa hazırlanmış, 1983 yılındaki seçimlere kadar

¹⁵ Ramize Erer ile 15.09.2019 tarihli görüşme.

ağır bir askeri baskı dönemi yaşanmıştır. 12 Eylül, günümüzde dahi etkileri devam eden Türkiye'nin siyasi, toplumsal, ekonomik yapısı ve özellikle demokratikleşmesi yolunda büyük bir darbe olmuştur. Ayrıca 1980 öncesi ve sonrası on binlerce insan tutuklanıp ağır cezalara çarptırılmış, yüzlerce insan hayatını kaybetmiş, dönemin ağır psikolojik atmosferi toplumsal bellekte yer etmiştir. 1983 seçimlerinde Turgut Özal yönetiminde Anavatan Partisinin iktidara gelmesi ise her yönüyle yeni bir dönem başlatır. Özal, özellikle liberal ekonomik politikalarıyla hem ekonomik hem sosyal dönüşümlerde etkili olur.

Mizah açısından da tüm diğer alanlarda olduğu gibi 1983'e kadar ciddi bir baskı dönemi yaşanır. 1983'ten sonra İstanbul basını tümüyle ofset baskı tekniğine geçer ve bu karikatür, çizgi roman ve çizginin her türünün önünü açar. İlk dönem karikatürlerde darbenin mimarı Kenan Evren konuşmalarında sıkça kullandığı “nitekim” ifadesiyle bir mizah unsuru olur. Ancak 1980 döneminin mizah açısından en önemli figürü, siyasi yasaklar sebebiyle siyaset alanındaki tek figür olmasının da etkisiyle, özelleştirme politikaları ve karikatür açısından malzeme bolluğu yaratan renkli kişiliği ile Turgut Özal olur (Öngören, 1998, s.106-107). Bu dönemde yayına devam eden mizah dergileri *Gırgır*, *Fırt* ve *Çarşaf*'tır. *Gırgır* yine dönemin en çok satan mizah dergisidir. Muhalefet etmeyi de belli sınırlar dahilinde sürdürür ve bir aylık bir kapatma cezası da alır. 1986 yılında *Gırgır*'dan ayrılan bir grup çizer günümüz mizah dergiciliğinin de temellerini atacak olan *Limon* dergisini çıkarmaya başlar. *Gırgır*'a göre daha radikal bir çizgide duran *Limon*, mizahıyla 1980 sonrasında genç kuşaklarını daha kolay etkileyebilecektir. *Limon*'un satış grafiği *Gırgır*'ı tehdit edecek düzeye ulaşmaz ancak dergi kendi kitlesini yaratır (Cantek & Gönenç, 2017, s.18-19). Cantek ve Gönenç (2017) *Limon*'u yarattığı radikal çizgiyle 1970'lerdeki *Mikrop* dergisinin “ruh ikizi” olarak değerlendirir. *Limon* merkezde değil, merkez solun solunda bir çizgi izler. Dolayısıyla muhalefet açısından *Gırgır*'ın “devletçi, muhafazakar ve Kemalist ulusçu” politikasına karşı politik tavrını ya da ideal siyasi modelini vurgulama yoluna gitmemiş, geleneksel devlet politikalarını hem sağ hem sol politika için eleştirmiştir (s.19). *Gırgır*'dan yeni bir kopuş ise ona daha çok benzeyen bir çizgide 1989'da yayına başlayan *Hıbrır* ile olur. Dergi ciddi tirajlara ulaşır, okuyucu açısından ise yenilenmiş bir *Gırgır* dergisi gibidir. Oğuz

Aral bu sırada biraz da *Hıbr*'a rakip olması amacıyla *Dıgıl* adlı bir dergi çıkarır. Ancak satış rakamları istenen boyuta ulaşmaz ve *Gırgır* ile *Fırt*'ın azalan tirajı ile birlikte dergiler yayın gruplarında el değiştirir ve zamanla Aral kardeşler *Gırgır* ve *Fırt*'ı tamamen bırakıp *Avni* ve *Fırfır* adlı iki yeni dergi çıkarmaya başlar. Ancak bu dergiler de istenen başarıya ulaşamaz. 1990'lı yıllara gelindiğinde bu dergilerden yeni kopuşlarla ve kendi ekonomik imkanlarıyla yeni mizah dergileri yayımlanmaya başlar (Cantek & Gönenç, 2017, s. 19-21).

1990'lar Türkiye'nin siyasi, sosyal ve ekonomik açıdan çalkantılarla dolu bir dönemini işaret eder. 1990'da Turgut Özal Cumhurbaşkanı olur, 1991'de yapılan erken seçimle Süleyman Demirel başbakan seçilir. 1993'te Özal'ın ani ölümü ile Demirel bu kez Cumhurbaşkanı olurken, başbakanlık koltuğuna Türkiye'nin ilk kadın başbakanı olan Tansu Çiller oturur. 1983 sonrası partilerde yaşanan değişim ve çeşitlenme, kırsaldan kente yaşanan yeni göçlerle ve liberal sağ politikalarla değişen, siyasi, toplumsal ve kültürel atmosfer, islamcı sağın 1990'larda Necmettin Erbakan öncülüğünde yeniden örgütlenmesini ve 1991'deki seçimlerde varlık göstermeye başlayıp 1995 genel seçimlerinde iktidara geçmesinin yolunu açar. Böylece Türkiye'nin İslamcı sağın etkisinde günümüzde de süren muhafazakarlaşma süreci başlamış olur. 1990'lar ayrıca Körfez krizi, Sovyet bloğunun çözülmesi, Berlin Duvarının yıkılması, tek kutuplu küresel ekonomik dünyaya dönüşüm gibi bir dizi köklü değişikliğin gerçekleştiği bir dönemi imler. Bundan sonraki süreçte Türkiye'de sağ ve sol ile koalisyon hükümetlerinin varlık gösterdiği, siyasi ve ekonomik krizlerin, aydınlara, gazetecilere yönelik suikastlerin gerçekleştiği çalkantılı bir dönem yaşanır (Öngören, 1998, s. 108-110; Çeviker, 2010b, s. 455-456).

Popüler kültür açısından ise renkli bir dönem ortaya çıkar. Televizyonculuk alanında devlet tekeli önce yasal olmayan biçimde sonra yasallaşarak ortadan kalkar. Bir medya çağının başladığı dönemde özel televizyonlar renkli, çok çeşitli yayınlarla izleyiciye yeni dünyaların kapılarını açar. Mizah açısından da bir çeşitlilik ve zenginlik ortaya çıkar. Dönemin mizah temalı yayınları içinde Levent Kırca-Oya Başar ikilisinin hazırladığı gündeme dair eleştirel mizah ağırlıklı skeçlerden oluşan *Olacak O Kadar*, Yılmaz Erdoğan-Demet Akbağ ikilisinin hazırladığı, tiyatro temelli bir televizyon dizisi olan *Bir Demet Tiyatro* gibi programlar özel bir yer teşkil eder.

Televizyon, yerli komediler, yabancı film ve diziler, reklamlar, çizgi filmler, Yeşilçam filmleri ile her evin başköşesine kurulmakla kalmaz, dönemin kültürel atmosferini de şekillendirir.

Gazeteler ise başlarda ciddi tiraj kaybı yaşar, zamanla renkli baskıya yönelirler. Böylece gazetede karikatür ve çizgi roman da renklenir. Mizah dergileri açısından da durum benzer şekilde gelişir ve bir süre tiraj kaybı oluşur. 1991’de *Limon* dergisinden bir ekip *D’eli* adlı bir dergi çıkarır ve sonra *Limon* kadrosu kendi imkanlarıyla günümüzde de varlığını sürdüren *Leman*’ı, *Hıbrır* kadrosu ise *H.B.R Maymun* dergisini çıkarmaya başlar. *Leman* bundan sonraki dönemde mizah dünyasının lokomotifine haline gelir. *L-Manyak*, *Atom* ve *O-Haaa* adlı çizgi roman dergileri, *Öküz* adlı edebiyat dergisi, siyasi aktüalite dergisi *Yeni Harman* gibi dergilerle yayın profilini genişletir (Cantek & Gönenç, 2017, s.20-21).

1990’lardan devralınan siyasi-ekonomik ve kültürel mirasla, çeteler, mafya, özelleştirmeler ve terör olaylarıyla girilen 2000’li yılların en önemli siyasi gelişmesi, 2003’te Adalet ve Kalkınma Partisinin tek başına iktidara gelişi. 1990’larda muhafazakar islamcı siyasetin yükselişe geçmesinin devamında AK Parti Hükümetinin uzun soluklu iktidarı siyasi, sosyal ve ekonomik anlamda oldukça etkili olacaktır. Yanı sıra 11. Cumhurbaşkanlığı seçimleri, büyük kentlerde yapılan Cumhuriyet mitingleri, Adalet ve Kalkınma Partisinin günümüzde de devam eden iktidarını perçimleyen 2007 ve 2011 seçimleri, Kürt açılımı, Ergenekon ve Balyoz Operasyonları, 15 Temmuz darbe girişimi gibi gelişmeler de dönemin diğer siyasi ve sosyal etkileri olan olaylardır.

Geçtiğimiz son on yıl içinde 15 Temmuz 2016’da gerçekleşen darbe girişimi dönemin en önemli siyasal-toplumsal değişimini getirmiştir. Darbe girişiminden üç gün sonra ilan edilen olağanüstü hal, 18 Temmuz 2018’e dek yedi kez uzatılmış ve toplamda iki yıl (730 gün) sürmüştür (Aslantaş, 2019, s. vi). Olağanüstü hal uygulamaları ve ardarda çıkarılan kanun hükmünde kararnameler ile yasal mevzuatta önemli değişiklikler yapılmış ve böylece kamu çalışanları, medya kuruluşları, vakıf ve dernekler, belediyeler, ticari şirketlere yönelik, herhangi bir yargı kararı olmaksızın kapatma, ihraç, kayyım atama, mal varlıklarına el koyma gibi temel hak

ve özgürlükleri sınırlandıran çeşitli tedbirler uygulanmıştır (Akça vd'den akt. Aslantaş, 2019, s.87). Böylece olağanüstü hal ile toplumsal, siyasi ve hukuksal kurumlar yeniden yapılandırılmaya gidilmiş, bürokrasi alanında gerçekleştirilen bir dizi düzenleme ile sınırlama ve yasaklar konusunda, örneğin Valilere verilen geniş yetkiler gibi, makro düzeyden mikro düzeye yetki değişiklikleri yapılmış ve bunlar olağanüstü hal dönemi sonrasında kullanılabilecek biçimde düzenlenmiştir. Böylece Olağanüstü hal uygulamaları giderek iktidarın yönetim araçlarından biri haline gelmiş ve otoriterleşme bağlamında etkisini arttırmıştır (Erkmen ve Arslanalp, 2020).

2000'ler itibariyle kentli nüfusun ve iletişim teknolojilerinin artışı popüler kültür ürünlerinin de çeşitlenip zenginleşmesini sağlamıştır. Medya alanında ise tekelleşme eğilimleri artmış, medya grupları sık sık el değiştirmeye başlamıştır.

2000'li yıllarda mizah açısından en önemli konular mizah dergilerindeki çeşitlenme ve hükümetin mizaha yönelik hoşgörüsüz tutumudur. Bu dönemde mizah dergilerindeki bölünmeler devam eder. *Leman* dergisi bünyesinden çıkan *Penguen* ve *Uykusuz*, *Leman*'ın çizgisinde sol muhalefeti ve iktidara yönelik sert eleştiriyi sürdürürler. *Leman* dergisinde Tuncay Akgün, Güneri İçoğlu, Kaan Ertem, Kemal Aratan; *Penguen*'de Bahadır Baruter, Erdil Yaşaroğlu, Karuk Kaya, Barış Atar; *Uykusuz*'da ise Alpay Erdem, Yiğit Özgür, Umut Sarıkaya, Seyit Ali Aral gibi isimler bulunmaktadır (Çatalcalı, 2016, s. 181). İktidarın mizahla olan ilişkisi ise geçmişte olduğu gibi bugün de ve hatta daha yoğun biçimde gerilimlidir. Bu dönem özellikle *Leman* ve *Penguen* dergileri bir çok davaya konu olmuş ve cezalar almış, karikatüristlere tazminat ve hapis cezaları verilmiştir. 2000'li yıllarda mizah dergiciliği açısından iki yenilik söz konusu olur. Muhafazakar bir kimlikte iktidara destek veren *Cafcaf* dergisi ile tamamı kadın yazar-çizerlerden oluşan *Bayan Yanı* dergisi yayına başlar. Sahibi Faruk Günindi, yayın danışmanı Asım Gültekin olan *Cafcaf*, modern islamı savunan, içeriklerde namaz, hac, başörtüsü gibi islami geleneğe ilişkin motifleri kullanan bir dergidir (Çatalcalı, 2016, s. 181).

Bayan Yanı ise “Dünyanın ilk kadın mizah dergisi” olarak yayına başlar. 2011'de *Leman* dergisinin 8 Mart Kadınlar Günü özel eki olarak çıkıp, daha sonra gördüğü ilgiyle bağımsız bir dergi olarak yayına devam eder. *Bayan Yanı* Türkiye'de

tamamı kadın yazar ve çizerlerden oluşan ilk ve tek dergidir. Dergi karikatür ağırlıklı olmakla birlikte içinde mizahi ve mizahi olmayan yazılar da bulunmaktadır. Feminist bir çizgide yayımını sürdüren derginin kadrosunda Ramize Erer, Gülay Batur, Feyhan Güver, İpek Özsüslü gibi çizerler karikatürleriyle; Şengül Hablemitoğlu, Melda Onur gibi yazarlar da yazılarıyla yer almaktadır.

Türkiye’de mizah dergileri Nasreddin Hoca’dan, geleneksel halk tiyatrosundan, divan edebiyatından beslenen gelenekle her dönem toplumsal muhalefetin sesi olmuştur. Bu sebeple sık sık iktidarın çeşitli baskılarına maruz kalmış, ancak yine de muhalefet etmeyi sürdürmüştür. Dergiler sadece yazı ve çizgi ile değil, siyasi, toplumsal, ekonomik durumlara karşı ortaya koydukları tavırla da etkili eleştiri stratejileri geliştirmişlerdir. Örneğin *Leman* dergisi 2016 Ocak sayısını kapağı ve tüm içeriğiyle tamamen boş sayfalar halinde “Saray Özel Sayısı” olarak yayımlamış, kağıt fiyatlarının artışına tepki olarak 2020 Ağustos sayısını cep boy olarak basmıştır. Günümüzde gelişen iletişim teknolojileri de kendine has özellikleri ile mizahi yaratıcı, etkili, yaygın bir dil olarak kullanmayı olanaklı hale getirmekte, yeni medya ortamında mizah, toplumsal muhalefet açısından önemli bir strateji haline gelmektedir.

2.3.5. Toplumsal Hareketler, Yeni Medya ve Mizah

İçinde yaşadığımız çağda özellikle internet teknolojilerinin gelişmesi, endüstri toplumundan enformasyon toplumuna doğru bir dönüşümü işaret etmektedir. Bu çağda ekonomik ve toplumsal gelişmenin başat unsuru bilgi ve enformasyondur. İnternet teknolojisinde yaşanan gelişme ve hız; televizyon, telefon sistemleri ve internetin birleşmesiyle iletişimin dijitalleşmesi ve web 2.0 aşamasıyla etkileşimli yeni medya ortamı, yaşanan bu değişimin temel dinamikleridir. Bu dinamikler “çağdaş toplumu endüstrileşme çağı ve kitle kültüründen, ağların ve etkileşimliliğin hakim olduğu bir çağa” taşımaktadır (Stevenson, 2008, s.298). Etkileşimliliğin, bilginin ve bilgi paylaşımının artması, yerelden evrensele sınırların ortadan kalkması demokratik katılım anlamında da etkilidir. Geleneksel medya araçlarının içeriğin belirlenmesi ve iletilmesi noktasındaki merkeziliği bu yeni

teknolojilerle kırılmakta, ana akım dışında kalan olay ve söylemler de kendileri için bir alan oluşturup, alternatif tartışma zeminleri yaratabilmektedir. Bu çok merkezli yapı içinde toplumsal hareketler de örgütlenme ve paylaşım ağları oluşturabilmekte, kendi alternatif söylem alanlarını inşa edebilmektedir.

İletişim ve etkileşim kadar ticareti, eğlenceyi, politikayı da kapsayan enformasyon teknolojisi, özellikle sosyal ağlar düzeyinde bireylerin gündelik hayatına nüfuz etmektedir. Yeni bir kitle iletişim ortamı yaratan sosyal ağlar yeni medya ya da sosyal medya biçiminde ifade edilmektedir. Bu ortamın “yeni” olarak tanımlanmasının sebebi ise, geçmişte olduğu gibi iletişim ortamında mesajın taşınması temelinde değil, ortamın taşınması temelinde işlemesidir. Tarih boyunca haberleşmenin temel unsuru mesajın iletilmesi iken, günümüzde bilgi her türlü veri ile birlikte ortamın taşınması şeklinde oluşmakta ve bu “sosyal medya” kavramını ortaya çıkarmaktadır. Sosyal medya internet, bilgisayar ve mobil teknolojilerin gelişimi ile ortaya çıkan, zaman ve mekandan bağımsız biçimde kullanıcıların karşılıklı etkileşimde bulundukları sanal bir medya ortamıdır. Sosyal medyanın en ayırdedici özelliği ise geçmişte iletişim ortamında yalnızca iletinin alıcısı konumundaki kullanıcının, artık aynı zamanda içeriğin üreticisi konumunda olduğu bir iletişim ortamı olmasıdır. Web 1.0’dan Web 2.0 aşamasına geçilmesiyle internet artık etkileşimli bir mecra haline gelmiştir. Böylece radyo, televizyon, gazete gibi geleneksel medyadaki izleyici konumu değişmiş, izleyici artık iletişim sürecinde çok daha aktif bir katılımcıya dönüşmüştür. İnternet teknolojileri sayesinde zaman ve mekan sınırlaması ortadan kalkmış, geleneksel medya içerikleri sosyal medya ortamında içiçe geçmiştir. Sosyal medya veri iletişiminde ses, görüntü ve diğer içeriklerin paylaşılabilmesi, kitle iletişiminin tek bir ortamda bütünleşmesi, anında ve etkileşimli olması gibi özellikleriyle kullanıcıların bilgi edinme, eğlenme, sosyalleşme, kişisel kimlik, boş zaman geçirme gibi gereksinimlerini karşılamakta ve bu durum sosyal medyaya yönelimi de arttırmaktadır (Sanlav, 2014; Takan & İçelli, 2016).

İletişim teknolojileri ile yaşanan toplumsal dönüşüm toplumsal kuramların da ilgisi dahilindedir. Endüstri toplumundan enformasyon toplumuna değişimin teorileştirilmesi noktasında marksist temelli argümanlar yeni teknolojik biçimleri ve

etkilerini kapitalizmin bir başka yüzü olarak değerlendirme eğilimindedir: Yeni medya ve yaşanan dijitalleşme, sermaye birikimi, kültürel metalaşma ve kamusal alanın yok olmasına yol açacaktır. Herbert Schiller (1996) bu alandaki Time Warner, America Online, Microsoft gibi şirketlerin lokomotif görevi üstlenmesine ve ekonomik ve kültürel alanda Amerikan emperyalizmine vurgu yapmakta; Mattelart ve Mattelart (1992) ortak kamusal uzamların gittikçe artan biçimde ticarileşmesi ve ekonomik işgaline dikkat çekmektedir (akt. Stevenson, 2008, s. 299- 304). Paul Virilio (2000) ise “etkileşimlilik kültürü fikrini öznenin fenomenolojik kapasitesinin yok olması ve imhası” noktasında bir ‘mit’ olarak değerlendirme eğilimindedir: “Enformasyon toplumu aşamalı biçimde artan kültürel fakirleşme düzeylerine yol açan bir hız kültürüdür” (akt. Stevenson, 2008, s. 304). Daha iyimser teoriler ise iletişimin yatay biçimde örgütlenmesi ve bu yapıların yaratacağı etkileşimsellik ve alternatif kamusal alanları işaret etmektedir. Enformasyon toplumu teorisine ilişkin “en özgün ve yeni bakış açısı” Siberfeminizm ile ortaya konur. Siberfeminizm meseleye toplumsal cinsiyet bağlamında bir bakış açısı geliştirir ve teknolojik gelişmenin kimin yararına olduğunu, kültürün teknolojiyi nasıl kodlayıp temsil ettiğini sorgular (Stevenson, 2008, s. 298-299). Manuel Castells ise tüm bu perspektiflerin aksine, hem önceki tartışmaların kutuplaşmalarını yapıbozumuna uğratan hem de bunları “esaslı toplumsal dönüşüm süreçlerine bağlayan” bir kavrayış ortaya koyar (Stevenson, 2008, s.308). Castells (2013), enformasyon toplumunu küresel kapitalizm, devlet ve yeni toplumsal hareketler bağlamında ele alır ve enformasyon toplumunun bunlar arasındaki ilişkinin değişmesinden doğduğunu ileri sürer. İletişim alanındaki bu değişimi “kitlesele öziletişim” olarak tanımlar. Enformasyon toplumu 1970’lerde gelişen enformasyon teknolojisi devrimi, 1980’ler boyunca kapitalizmin yeniden yapılanma süreci ve 1960’lardaki kültürel toplumsal hareketler gibi birbirinden bağımsız üç farklı sürecin çakışması ile ortaya çıkmıştır (akt. Çeler, 2012, s. 112).

İnternet ve kablosuz ağların dijital iletişim platformu olarak kullanımının yükselişi ve iletişim ortamının bu yönde dönüşümü, anlam üretim biçimlerini, dolayısıyla da iktidar ilişkilerini etkilemiştir. Castells’in (2013) kavrayışında iktidar kendi değer ve çıkarları doğrultusunda toplumsal kurumları inşa etmekte ve böylece

iktidar ilişkileri toplumu oluşturmaktadır. İktidarın zihinsel düzeyde işleyişi bağlamında Gramsci'nin hegemonya, Althusser'in Devletin ideolojik aygıtları biçiminde kuramlaştırdığı ideoloji ve düşünsel, kültürel alandaki anlam yaratma, Castells'te insanların zihinlerinde anlam yaratma olarak kavramlaştırılır ve paralel biçimde asıl iktidar mücadelesi de bu “anlam” üzerinedir. İktidar zora dayalı ya da sembolik manipülasyon mekanizmaları aracılığıyla insanların zihinlerinde anlamlar yaratılmasıyla icra edilir. Toplumun çelişkili ve çatışmalı doğası gereği iktidarın karşısında daima bir karşı iktidar yer almakta, toplumsal kurumlara ve temelde devlete içkin bu iktidara, toplumsal aktörlerin kendi değer ve çıkarlarını temsil etme talebiyle meydan okuma yetileri de karşı iktidarı temsil etmektedir. İnsanların yaşamını düzenleyen devlet ve diğer kurumların yapılanması iktidar ile karşı iktidar arasındaki sürekli etkileşime dayanmaktadır. Devletin iradesini dayatma biçimleri açısından şiddet ve yıldırma kilit bir mekanizma iken, zihinlerde anlam yaratma daha kesin ve istikrarlı bir mücadeledir. Ağ toplumunda iktidar çok boyutludur ve her türlü bireysel faaliyet alanında yetkilendirilen aktörlerin değerleri ve çıkarlarına göre programlanmış ağlar etrafında örgütlenmektedir. İktidar anlamların yaratılması bağlamında multimedya ağları üzerinden işler. İletişim ağları iktidarın yaratılması ve işleyişinde belirleyicidir (Castells, 2013, s. 21-25).

Castells'in (2013) kavrayışında kitlesel öziletişim karşı iktidar biçimleri üretmek açısından anlamlıdır. Kitlesel öziletişim kavramlaştırması bir çok kişiden bir çok kişiye iletilen, çok sayıda kişiye ulaşma ve dijital bilgiyi dünyaya aktaran sonsuz ağlara bağlanma ihtimali olan mesajları işlemesi yönüyle kitlesel; mesajın iletimine ve alıcının belirlenmesine göndericinin özerk biçimde karar verebilmesi ve mesajların iletişim ağlarından alınmasının özseçime dayanması sebebiyle de öziletişimdir. Ayrıca dijital iletişim çok biçimlidir ve bileşenleri iletişim halindeki aktör tarafından belli iletişim amaçları doğrultusunda yeniden biraraya getirilebilir bir küresel enformasyon hipermetnine sürekli atıfta bulunabilmeyi olanaklı kılmaktadır. Kitlesel öziletişim bireysel ya da kollektif biçimde toplumsal aktörün toplumsal kurumlar karşısındaki özerkliğinin inşası için teknolojik platformu sağlamaktadır. Bu halde ağ toplumunda iktidar, hükümet, parlamento, askeri, finansal, medya, bilişim ve teknoloji kurumları gibi insanların hayatlarının bağlı

olduğu ağırları programlama yetisine sahip *programcılar* ve finans kurumlarıyla ilişki içindeki medya şirketleri, siyasal ya da akademik elitler gibi farklı ağlar arasındaki bağlantıları işleten *makas değiştiricilerin* elindedir. İktidarın bu şekilde ağların programlanması ve ağlar arasında makas değiştirme şeklinde işlemesi karşısında, iktidar ilişkilerinin değişmesi yönünde hareket eden karşı iktidar girişimi de ağların alternatif değer ve çıkarlar etrafında yeniden programlanması ve baskın makasların değiştirilmesi, direniş ve toplumsal değişim ağları makaslarının açılması ile harekete geçirilmektedir. Enformasyon çağı ile birlikte yurttaşlar kitlesel medya mesajlarının üretimiyle uğraşarak özerk yatay iletişim ağları geliştirerek talep ettikleri hayat için yeni programlar yaratabilir hale gelmişlerdir. İletişim ortamını işgal edip mesajı yaratarak iletişim pratiğini saptırır; deneyimlerini paylaşarak projelerini inşa ederler. Birliktelik ağları oluşturur mevcut ağları tanımlayarak iktidarla savaşırlar (Castells, 2013, s.21-25).

Sosyal ağların, özellikle de Facebook, Twitter, Youtube gibi mobil iletişim ağlarının sunduğu etkileşimli ortam, ana akım medyada temsil olanağı bulamayan gruplar ve onların muhalefet söylemi için alternatif bir alan yaratmakta, söylemin yaratılması, dolaşıma girmesi, yayılması ve harekete geçme noktasında etkili olmaktadır. Etkili, hızlı ve yaygın bir iletişim ortamı sunan bu ağlar, tabandan gelen demokrasi, hak ve eşitlik taleplerinin dillendirilmesi ve sanal ortamda bir kamusal alan yaratılması için önemli bir güç haline gelmektedir. Elbette internete erişim ve kullanım tüm dünyada herkes için hala ulaşılabilir olmamakla birlikte bu ortamlar yeni toplumsal hareketlerin ve madun grupların sesini duyurmak ve mücadelesini büyütmek için kullandığı alternatif iletişim ortamlarıdır. Bu bağlamda yeni medya iktidar, demokrasi, katılım ve kamusal alan bağlamında tartışılmaktadır.

Sosyal medyanın kullanıcıları iletişim sürecinin aktif unsurları biçiminde konumlandırması katılımcı kültürün oluşmasına da zemin hazırlamaktadır. Bu bağlamda Jenkins (2006) popüler kültür ürünleri aracılığıyla ortaya çıkan ortak akla önem atfeder: “bilginin birlikte üretilip, değerlendirilip, tartışılıyor olması demokratik bir anlam taşımaktadır” (akt. Karataş & Binark, 2016, s. 445). Katılımcı kültürü Jenkins vd. (2009) “yaratıcı ifade” ve “yurttaş katılımı” için gerekli zemini oluşturan, bireyleri içerik üretme ve bu üretimleri paylaşma ve böylece sosyal

etkileşimi pekiştiren bir olgu biçiminde tanımlamaktadır. Sosyal medya yaratıcılığı, paylaşımı ve sosyal etkileşimi, dolayısıyla katılımcı kültürü teşvik eden bir alandır. (akt. Karataş & Binark, 2016, s. 428-429).

Yeni medya, Habermas'ın (1981/2001) aynı adlı eserinde kavramsallaştırdığı biçimde yeni tür bir “kamusal alan” yaratmakta ve kullanıcılar, yani toplumsal aktörler bir tür “iletişimsel eylem” içerisinde bulunmaktadır. Stevenson'ın (2008) aktardığı biçimde Habermas insanları, gündelik pratikleri özgürleşmelerini gerektiren öznelerarası dil kullanıcıları olarak görür. Popüler medyanın ticarileşmesi ve metalaşması, medyanın rasyonel müzakere merkezi olabilme olanağını ortadan kaldırırken, siyasetten uzaklaştırılmış kitlelerin, siyasal kültürün merkezi tartışmalarından dışlandığı bir kültürel parçalanma biçimi yaratmaktadır. Enformasyon toplumu ise enformasyona erişime dayanan ortak bir yurttaşlık yaratamamıştır. Bu bağlamda evrensel ilkelerin ve iletişimsel eylemin gücü aracılığıyla kültürel yoksullaşma ve sömürgeleşmeye demokratik bir biçimde karşı konulabilir (Stevenson, 2008, s. 94; 120).

Yeni medyayı kamusal alan bağlamında ele alan Kellner (2015) geleneksel medyanın karşısında bilgisayarı demokratik bir teknoloji olarak değerlendirir: “Siberuzamın yeni kamusal alanlarında yeni bir teknopolitika yeşerebilir ve kamusal tartışmanın yerine geçmeksizin onu tamamlayan bir unsur olabilir” (s.868). Geleneksel medyanın tek yönlü ve merkezli yapısına karşı, bilgisayar kaynaklı iletişim çok yönlü ve çok taraflıdır. Kullanıcılar karşılıklı etkileşime dayalı biçimde yeni bir tür kamusal iletişim biçimi içine girebilir, belli grupların web siteleri, konferansları ya da diğer elektronik kaynaklarına ulaşabilirler. Demokrasi yalnızca oylamayı değil, demokratik tartışma ve katılımı da içermektedir. Ana akım medya holdinglerin ve devletin kontrolünde bir çok kişi ve görüşü medya ortamından dışlamakta ve insanları dev bir enformasyon gösterisinin pasif tüketicileri olarak konumlandırmakta iken internet çağıyla birlikte bilgisayarı, modemi ve internet servisine erişimi olan herkes tartışmalara katılabilmektedir. Böylece internet teknolojileriyle birlikte demokratik tartışmanın dışında tutulan kişi ve görüşler yeniden güç kazanmaktadır. Bu sayede tartışmayı olanaklı kılan bu siberdemokrasi biçimleri, yeni bir kamusal diyalog ve etkileşim biçimi yaratmakta ve yeni kamusal

alanlarda gerçekleşerek demokrasi anlayışını genişletmektedir (s. 868). Kellner (2015) siberuzamdaki demokratik tartışmanın gerçek hayattaki politik mücadelenin yerini almaması ve internet demokrasisinin kendi içinde kapalı kalmasına karşı da uyarıda bulunur. İnsanlar internet üzerinden yaptıkları tartışmalarda kendilerini politik aktörler olarak yeterince aktif görmemelidir. Demokrasi bilgi ve katılım gerektirmektedir ve yurttaşlar yeterince bilgilendirilmezse tartışmalara akıllıca katılmaları mümkün olmayacaktır. İnternet öncelikle bilgi kaynaklarına erişim anlamında kullanılmalıdır. Yeni teknoloji kaynakları geleneksel medyanın tek taraflı, ayrıcalıklı ve sınırlı fikirler yelpazesine ve politika ve kamusal söylemin magazinelleşmesine karşı, daha geniş bir bilgi yelpazesi sunabilecek ve yeni kamusal tartışma alanlarını, katılımın yaygınlaşması yönünde olanakları ve dolayısıyla demokrasinin sınırlarını genişletebilecektir. Bu noktada önemli olan siber alandaki mücadelenin doğrudan politika yerine geçmesini önlemek ve onu asıl mücadeleye katkıda bulunacak bir araca dönüştürmek, böylece mevcut politik hareketleri iletişim politikalarıyla eklemleyip bu yönde geliştirmektir (s.868-869).

Yeni medya ve kamusal alan tartışmasında Castells (2013) bağımsız ve egemen toplulukların biraraya gelip, baskın çıkar ve değerlere uygun biçimde tasarlanmış siyasi kurumların elinde tuttuğu temsil haklarını geri kazanmaya yönelik, siyasi bir uzam haline gelen bir düşünüp taşınma ortamı, sembolik bir alanda özgür bir cemaat oluşturarak bir kamusal alan yarattıklarını ifade eder. Toplumsal hareketler açısından bu kamusal alan internetteki sosyal ağlar ile işgal edilmiş kent uzamının melez kamusal alanıdır. Burada, siberuzam ile kent uzamı sonsuz etkileşim halinde bağlanır, teknolojik ve kültürel anlamda dönüştürücü pratiğe dayalı, anlık biçimde ortaya çıkan cemaatler yaratır. Ancak siberuzamda yaratılan kamusal alan toplumsal değişim için yeterli değildir. Kurumsal kamusal alan baskın elitler ve ağlarının işgali altındadır. Bu sebeple yazara göre yeni toplumsal hareketlerin internetle sınırlı kalmayan, toplumsal yaşam mekanlarında kendini görünür kılan yeni bir kamusal alan yaratmaları gerekmektedir. (s.24-25).

Yeni medyayı ‘kamusal mekan’ olarak ele alan Papacharassi (2002) yeni iletişim teknolojilerini kapitalist üretim ilişkileri içinde görme ve onların siyasi anlamda bir devrim yaratıp yaratamayacağı sorusuna satatükoya eklemelenme ve

siyasete karşı gittikçe artan sinizm çerçevesinde bir bakış açısı getirir. Siber uzayın, kişisel ve kolektif kimlik, birey ve topluluk arasındaki asırlık sürtüşmenin üzerinde oynamak için yeni bir alan sağladığını belirtir. Bu noktada kamusal alan ve kamusal mekan arasında bir ayrıma gider ve siber uzayı kamusal mekan olarak değerlendirir. Yani görüş alışverişinin gerçekleştiği siyasi tartışma anlamındaki kamusal alan yerine, siyasi müzakerenin gerçekleşebileceği bir ortam, tartışma zemini. Kamusal mekan olarak internet, siyasi müzakere için başka bir tartışma zemini sağlar. Demokratik fikir alışverişi ve değişimi teşvik eden tartışmaları kolaylaştırabilir. Bu, ana akım siyasi söylemin dışında bırakılan, ancak onları yerinden eden, ana akımı yeniden yapılandırmak için sanal iletişimi kullanan birkaç karşı cumhuriyet alanından oluşmaktadır. Papacharassi (2002) yeni iletişim teknolojilerini kamusal alan tartışmaları ve demokratikleşme potansiyeli açısından ele alırken, internetin sağladığı ucuz, hızlı ve kolay erişime karşın kapitalist üretim yapısı içindeki varlığına, toplumda azalan siyasi katılıma ve internet bağlantılı kaynakların gittikçe ticarileşmesine dikkat çeker. Ayrıca sanal ortamın yarattığı tartışma zemini toplumsal eşitsizlikleri gidermek yerine yeniden üretmektedir. Bunlar yeni medya ortamının bağımsız ve demokratik olabilme potansiyelinin karşısındaki tehditlerdir. Dolayısıyla bu araçlar alternatif tartışma zeminleri geliştirebilecek ancak siyasi tartışmalara daha fazla katılımın olması demokratikleşmeyi garanti etmeyecektir (s. 11; 20-21).

Görüşler yeni medya ortamının demokratik katılım, tartışma ve harekete geçme açısından olumlu sonuçlarını işaret etmekte, ancak siberuzamda yaratılan bu kamusal alanın toplumsal değişim için tek başına yeterli olmadığı yönündedir. Yeni medya kamusal söylemin ve tartışmanın dışında tutulanlar için söz söyleme, tartışmalara katılma anlamında devrimsel niteliktedir. Ancak bu tek başına istenen değişimi getirmeyecek, ayrıca politik aktörü eyleme geçme noktasında bir tür yanılsamaya itebilecektir. Toplumsal değişim gibi daha büyük hedefler için politik mücadele siberuzamı açacak biçimde toplumsal mekanları, sokak eylemlerini ya da genel anlamda politik mücadelelenin diğer uzamlarını da kapsamalıdır. Ayrıca yeni medya ortamında gittikçe artan hükümet kontrolü ve ticarileşme de politik mücadele açısından bir tehlike olarak göz önünde tutulmalıdır.

Castells enformasyon toplumu kavrayışı içinde ekonomik küreselleşmeye karşı tepkilerini ve savunmacı taktiklerini geliştirirken stratejik medya teknikleri geliştiren toplumsal hareketlere dikkat çeker: “Demokratik devlet giderek boş bir kabuğa indirgendikçe, yeni iktidar sahaları imgeler ve enformasyon kodlarında yatar hale gelmektedir” (akt. Stevenson, 2008, s. 313). Tarih boyunca toplumsal hareketler toplumsal kurumları dönüştüren yeni değer ve hedeflerin üreticisi olmuş; toplumsal hayatı örgütlemek adına yeni normlar yaratıp, bu değerleri temsil eder hale gelmişlerdir. Toplumsal hareketler iktidara karşı mücadelelerini en başta iktidar denetiminin dışında özerk iletişim süreciyle kendi kendilerini kurarak verirler. Kitlesel medya büyük oranda devlet ve büyük medya şirketlerinin denetimindeyken ağ toplumunda iletişimsel özerklik internet ağlarında inşa edilir. Dijital sosyal ağlar iktidar denetiminin dışında eylemlerin belirlenmesi ve koordinasyonunu sağlar. İletişimin özerkliği bu anlamda yeni toplumsal hareketlerin özüdür. Çünkü hareketin oluşmasını, iktidar denetiminden bağımsız biçimde toplumla ilişki kurmasını mümkün kılan bu özerkliktir. Dünyanın her yerinde insanların yaşamları, çevreleri, ekonomileri, ülkeleri üzerindeki denetimlerini kaybetmelerine verdikleri tepkileri içeren bu toplumsal hareketlerin görevi kendi yerel gündemlerini küresel bir gündemle bağlantılandırmak olmalıdır (Castells, 2013, s.23-25).

Yeni iletişim teknolojileri yeni toplumsal hareketler arasında bağ oluşturmada etkili olabilecektir. Bu süreçte kitle iletişim araçları, enformasyonu zaman ve mekan boyunca iletebilme kapasiteleri göz önüne alındığında, vazgeçilmezdir (akt. Stevenson, 2008, s. 314). Castells’e (2013) göre toplumsal hareketler bireysel düzeyde duygusal hareketlerdir. Toplumsal hareketlerin kökeni bireylerin duyguları ve bilişsel empatiye dayanarak ağlar oluşturmada yatmaktadır. Büyük patlama ise duygunun eyleme dönüşümü ile başlar. Bunun için bireylerin başka bireylerle etkileşime geçmesi gerekir. İletişim süreci bireysel deneyimlerin birbiriyle bağlantı kurup bir hareket oluşturmalarının koşuludur. İletişim süreci ne kadar hızlı ve etkileşime dayalı olursa “isyana dayalı, şevkle harekete geçen, umuttan güç alan bir kollektif eylem süreci”nin oluşumu o derece olanaklı hale gelir (s. 28). Bireyler arasındaki iletişimin niteliği örgütsel iletişimin niteliğini belirler. İletişim ne kadar etkileşime açık ve kendi kendini yapılandırır olursa örgüt o düzeyde daha az

hiyerarşik, hareket de katılıma o kadar açık olur. Enformasyon çağında ağlar yaratan hareketlerin yeni tür toplumsal hareketler olarak tanımlanmasının sebebi de budur (Castells, 2013, s.28).

Yeni medya “yeni toplumsal hareketler” olarak tanımlanan toplumsal-siyasal pratiklerin oluşum, örgütlenme ve hareketme geçmeleri noktasında ciddi etkiler yaratmaktadır. Yeni toplumsal hareketler, 19. Yüzyılın sonundan itibaren gelişen, işçi sınıfı hareketi gibi ideoloji temelli, sınıfsal yapılı ve iktidarı hedefleyen toplumsal hareketlerden farklı olarak, 1970’lerden itibaren ortaya çıkan çevre hareketleri, feminist hareket, azınlık hareketleri, yerel hareketler gibi daha çeşitli amaçları ve siyasal pratikleri olan mücadeleleri ifade etmek için kullanılmaktadır (Önder, 2003’ten akt. Karagöz, 2013, s. 134). Manuel Castells de toplumsal hareketleri yıkıcı etkilere sahip olan etnik milliyetçilik ve dinsel fanatizm gibi gerici toplumsal hareketler ve kökleri 1960’lardaki kültürel toplumsal hareketlere uzanan feminist hareket, çevre hareketleri gibi “küresel eşitsizliklerle küresel düzeyde mücadele eden ilerici toplumsal hareketler” olarak iki biçimde değerlendirir (akt. Çeler, 2012, s. 115).

Yeni toplumsal hareketler iktidar elde etmeye, ekonomik güç sağlamaya değil, kültürel ve sosyal alana, yaşam alanlarına odaklanır. Demiroğlu’nun (2014) aktardığı biçimde, Touraine’a (1999) göre yeni toplumsal hareketler çizgisel değil, çatışmalı, çelişkili, iniş-çıkışlı ve yoğun iletişime dayalı yatay bir süreci ifade etmektedir. Yeni toplumsal hareketler tek başına bir iktidar eleştirisi sunmaktan ziyade, gündelik hayatın örgütlenişini de kapsayan biçimde yerleşik siyaset ve toplumsal düzeni hedef almaktadır ve böylece gündelik hayatın her parçası bu siyasete dahil edilmektedir. Toplumsal yaşamın gittikçe metalaşması ve devletin tüm toplumsal yeniden üretim süreçlerine dahil olmasıyla toplumsal yaşam bürokratikleşmektedir ve yeni toplumsal hareketlerin temelinde de bu bürokratikleşmeye karşı bir direniş söz konusudur (s. 137). Habermas (1981) da yeni toplumsal hareketlerin yükselişini ‘yaşam alanlarının kolonileşmesi’ bağlamında anlamın ve özgürlüğün kaybolması, var olan geleneğin yeni yönetim yapılarınca sorgulanmamasıyla bu sorunların karşısında yetersiz kalmasına bağlar (akt. Demiroğlu, 2014, s. 137).

Castells (2013) siyasal, finansal ya da kültürel olsun toplumsal hareketlerin temelinde toplumların tarihinde başından beri var olan adaletsizliğin yer aldığını belirtir ve bunun ekonomik sömürü, yoksulluk, eşitsizlik, demokrasi ihtiyacı, baskıcı devletler, ırkçılık, yabancı düşmanlığı, dini fanatizm, çevre, bireysel özgürlükler, cinsiyetçilik, homofobi ve en temel olarak da toplumsal düzende erkeğin kadın üzerindeki egemenliği gibi bir dizi adaletsizlik biçimi sayar. Güneyden kuzeye, Amerika'dan Avrupa'ya yeni toplumsal hareketlerdeki protestolarda adaletsiz bir toplum ve demokratik olmayan siyasi oluşumun kuvvetli yansımaları olduğunu ancak bu insanları biraraya getiren şeyin en temelde “iktidardakilerin sinizmi ve küstahlığının kışkırttığı aşağılanma”nın yer aldığını vurgular. İdeolojik çıkmazlar ve kurumsal tuzaklardan uzakta yeni bir yol açıp örererek yeni baştan kurulacak bir insanlık, “aşağılanmanın verdiği acının ortasında haysiyet arayışı” (s.18).

Yeni toplumsal hareketler bağlamında Melucci (1991) feminist hareket, barış hareketi gibi hareketlerin temelde yurttaşlık talepleriyle ilgili olmadığını, bireysel ve kolektif yaşamın giderek teknokratik bir güç tarafından belirlenmesine yönelik bir karşı duruş olduğunu ve bu hareketlerin yaşamın bu şekilde belirlenişine karşı kimlik anlamları ve tanımları yarattığını ifade eder. Yazara göre bu tip kolektif eylemlerde başarılı sonuca odaklanılmamalıdır. Çünkü “çatışma, toplumsal ilişkilerin yüksek yoğunluklu enformasyon sistemleri halinde temellendirildiği başat kodlara sembolik meydan okumalar” halinde gerçekleşmektedir. Sembolik meydan okumanın sadece var olması bile bu başat kodları açığa çıkarmak ve dünyayı farklı biçimde algılayıp adlandırmak için oldukça önemlidir (s. 55-56). Melucci (1991) üç tip sembolik meydan okuma biçimi tanımlar: *Kehanet*, *Paradoks* ve *İfadelenme*. *Kehanet*, iktidar aygıtının edimsel mantığının tek mümkün rasyonalite olmadığını, yaşamsal deneyimler üzerinden alternatif duygu çerçevelerinin mümkün olduğunu, yani “başka bir dünya mümkün” fikrinin ilan edilmesidir. *Paradoks*, başat kodları abartarak tersine çevirmek ve bu kodların akıl dışılığını ve içerdiği sukunet ve şiddet önlemlerini açığa çıkarmaktır. *İfadelenme* de etkileyici bir tür dil, tiyatro, video gibi çeşitli türden imgelerin kullanımınıdır. Bu tip etkiler kolektif eylem aracılığıyla iktidarı görünür kılmayı içermektedir. İktidarın görünür olması ona karşı çıkabilmeyi, onun farklı talepleri görmek zorunda kalmasını ve pazarlığa

tutulabilmesini sağlamaktadır (s. 58). Ayrıca bu tip çağdaş kolektif eylem biçimlerinin görünür sonuçları da vardır. Bunlar, siyasal reform ve örgüt kültür ve pratiklerinin yeniden tanımlanması aracılığıyla kurumsal değişim; siyasal elitlerin değişmesi; dil, cinsel görenekler, duygusal ilişkiler, giyim-kuşam ve yemek alışkanlıklarındaki değişimler aracılığıyla toplumsal düzenin işleyişinin değişmesi ve gündelik yaşama dahil davranış ve ilişki modellerinin yaratılması bağlamında kültürel yenilenmedir (Melucci, 1991, s. 56).

Kollektif eylemin öznesi bağlamında yeni toplumsal hareketlerin öznelere, örneğin işçi sınıfı gibi belli bir sınıfsal temelle sınırlı kalmamaktadır. Bu öznelere farklı siyasal, ekonomik, toplumsal süreçlerden gelen ve yeni orta sınıf olarak tanımlanan, çoğunlukla da kamu ve hizmet sektöründen insanlardan oluşmaktadır (Demiroğlu, 2014, s. 137). Habermas (1981) yeni toplumsal hareketlerin aktörlerini “devlet ve piyasanın gelişme/büyüme rasyonalitesi ile özel yaşam alanını şekillendirme girişim ve müdahalesine, yani yaşam alanlarının kolonileşmesine direnen aktörler” olarak tanımlamaktadır (akt. Demiroğlu, 2014, s. 137).

İletişimin ucuz, yaygın ve evrensel hale gelmesiyle yeni medya, yeni toplumsal hareketler için oldukça uygun bir alan yaratmaktadır. Karagöz’ün (2013) belirttiği üzere, yeni medya ile geleneksel medyanın ana akım söylemi kırılmakta, ulus devletin yapısı değişmekte, hükümetler ve çok uluslu şirketler yeni medya yoluyla yaratılan baskı sonucu politikalarını değiştirmek zorunda kalmaktadır. Sosyal medya ortamında anlık gelişen tepki grupları, sivil toplum kuruluşları ya da diğer toplumsal örgütlenmelerin baskı gücünü arttırmaktadır. İnternetin gelişmesi, akıllı telefonların kullanıma girmesiyle dünya ile anlık bağ kurabilme, tepki verme süresinin neredeyse sıfıra inmesi olayların yankılarını arttırmakta ve yapısını değiştirmektedir. (Karagöz, 2013, s. 134-137).

Sosyal medya aracılığıyla örgütlenen protestolar fiili sonuçlara ulaşabilmekte, toplumsal ve siyasal süreçlere etki edebilmektedir. Her ne kadar internet teknolojilerinin 2000’li yıllar itibariyle toplumsal hareketlerde aktif bir unsur olarak kullanıldığı görülse de aslında çeşitli biçimlerde hak mücadeleleri için 2000’li yıllardan önce de kullanıldığı bilinmektedir. 1990 yılında Hollandalı kadınlar

Filipinli konfeksiyon işçilerini desteklemek üzere “Çamaşırlarınız Temiz Kalsın” sloganıyla bir kampanya oluşturmuş ve açtıkları web sitesi ile işçilerin çalışma koşullarını dünyaya ifşa etmiştir. Meksika’nın Chiapas eyaletini 1994’te ele geçiren Zapatista Ulusal Kurtuluş Ordusu manifesto, bildiri gibi metinlerini bilgisayar ağları ile dünyada dolaşıma sokmuştur. Yine Meksika’da geliştirilen La Neta adlı alternatif bilgisayarlı iletişim ağı, kadınlar tarafından Meksika’da ve ABD’deki çeşitli kadın grupları ile bağlantı kurmak için kullanılmıştır. 1997’de İngiltere’de Merseyside dok işçileri grevi ve Kore’deki grevlerde uluslararası dayanışma için web siteleri kullanılmıştır. 1998’de www.protest.net adlı bir internet sitesi tüm dünyadaki protesto eylemlerini güncel biçimde yayımlamıştır (Castells, 2013; Kellner, 2015). Devam eden süreçteki örneklerden biri 2001 yılında Manila’da Devlet Başkanı Joseph Estrada’nın yolsuzluklar sebebiyle görevden alınması için gerçekleşen kitlesel eylemlerdir. Estrada birkaç gün içinde milyonlara ulaşan kitlenin eylemleri sonucu görevinden ayrılmak zorunda kalmış ve metin mesajlarının görevden alınmasında etkili olduğunu da bizzat ifade etmiştir (Karagöz, 2013, s. 137).

Sosyal medya aracılığıyla küresel dünyada sesini duyuran toplumsal hareketlerin en dikkat çekenlerinden biri, Meksika’da 1900’lü yılların başından beri toprak, yerel özerklik ve demokrasi mücadelesi veren ve Castells’in (2013) de ilk uluslararası gerilla hareketi olarak tanımladığı Zapatistaların eylemleridir. Zapatistalar mücadelelerini uluslararası kamuoyuna duyurmak için interneti taktiksel olarak kullanmış, medyanın etkin kullanımı, hükümetin baskısını geçersiz kılmış ve mücadeleleri dünya çapında ses getirmiştir. Böylece yerel bir mücadele küresel gündeme eklenerek buradan güç almış ve diğer mücadelelere de örnek teşkil etmiştir. Stevenson’a (2008) göre Ağ toplumunun bu özelliği, “güç ve servetin yoğunlaştığı yerler yerel bağlamdan uzaklaşırken, kolektif anlam biçimlerinin daha ulaşılabilir olduğunu” göstermektedir (s. 314).

Zapatistaların eylemlerinde kadınlar da baş roldedir. Eylemlerde kadınların rolünü ve hikayelerini kitaplaştıran¹⁶ Hilary Klein toplumsal hareketlerde kadınların rolü ile ortak tema ve eylem biçimlerine dikkat çekmektedir:

¹⁶Hilary Klein (2015), *Compañeras: Zapatista Women’s Stories*, Seven Stories Press.

“...Bende iz bırakan şeylerden biri de, Zapatista hareketindeki kadın katılımı ile bu ülkedeki ve dünya genelindeki diğer toplumsal hareketler arasındaki paralellik oldu. Şüphesiz oldukça farklı bağlamlar; farklı zorluklar ve imkânlar fakat tekrar tekrar birçok ortak temayla karşılaşıyorsunuz” (Tracy, 2016).

Yeni medya ve toplumsal hareketler ilişkisi içinde ‘Arap Baharı’ ya da ‘Arap Devrimi’ olarak adlandırılan süreç ise yeni medyanın anlamını ve gücünü görmek açısından özel bir yer teşkil eder. Tunus’ta seyyar satıcı Mohammed Bouazizi’nin hükümetin müdahalelerini protesto etmek için Facebook’tan yayımladığı intihar eylemi Tunus’tan Ortadoğu dünyasına yayılan kitlesel eylemlerin ateşleyicisi olmuştur. Ardından Tunus’tan ilham alan Mısır’daki gösterilerde Khaled Said’in polis tarafından hırpalanarak öldürülmesine dair görüntülerin paylaşımına girmesi yüzbinlerce kişinin biraraya gelmesine ve olayın dünya kamuoyuna yansımına sebep olmuştur. Bu olaylarda devletin baskı unsurlarını yoğun biçimde kullanmasına rağmen sosyal medya ile olayların yeri, tarihi ve içeriği hakkında bilgiler anında kitleler tarafından paylaşılmış ve kitlesel eylemler örgütlenmiştir. Sosyal medya aracılığıyla bu ölçüde kitlesel eylemlerin organize olabilmesi tüm dünyada dikkat çekmiş, yeni medya ortamı kritik bir rol üstlenmiş, muhalif gruplar için hareket geçebilme olanağı sağlamış ve sonuçta eylemler hem Ortadoğuda hem küresel dünyada bir sivil toplum yaratmıştır (Szajkowski, 2011’den akt. Karagöz, 2013, s. 137). Devamında 2011’de İspanya’da “Indignados” (öfkeli) hareketi ve 2011’de Amerika’da New York finans merkezi Wall Street’te “Occupy Wall Street” eylemleri dünya çapında ses getiren toplumsal hareketler olur. 2010 yılında Arap Baharı ile başlayıp dünyaya yayılan toplumsal hareketlerin Türkiye’deki yansıması Gezi Parkı olayları ile gerçekleşir. Türkiye’de 2013 yılında İstanbul’da başlayıp tüm ülkeye yayılan Gezi Parkı Eylemleri, yeni toplumsal hareketler bağlamında geniş çaplı bir sivil itaatsizlik hareketidir. Hareket, İstanbul Taksim Gezi Parkı’nda yenileme projesi için ağaçların sökülmesine karşı çevreci bir çadırli işgal eylemi olarak başlamış, ardından polis müdahalesi ve iktidarın sert tutumuna karşı ülke çapında örgütlenen bir toplumsal direniş hareketine dönüşmüştür.

Yeni medya yalnızca sosyal ağlara indirgenemeyecek biçimde potansiyel olarak çeşitli direniş pratiklerini bünyesinde taşıyan bir uzamdır. Bu bağlamda Turgut (2019) yeni medyayı “kamusal alanın ötesinde, egemen düzenden sürekli

kaçan yersiz-yurtsuz oluşların bir uzamı olarak dışarda kalanlara yeni mücadele alanları sunan metruk bir internet-topos” olarak değerlendirir (s. 173). yeni medyanın yalnızca gerçek hayatın temsili ya da sanal ortamda yeniden üretimini değil, yeni bir tür gerçeklik inşa ettiğini belirtir (Turgut, 2019, s.173). Bu gerçeklik, Karataş ve Binark’ın (2016) da sözünü ettiği siyasal, kültürel alanda ya da gündelik hayatta “normalleştirilen tuhaflıkların” ya da “gerçek” gerçekliğin sözde doğallığını sorgulama potansiyelidir. Yeni medya ortamındaki direniş pratikleri gerçek hayattakilerin birer temsili değil, aksine gerçek hayatta da direniş deneyimleri örgütleyen pratiklerdir. Yeni medyanın taşıdığı potansiyel direniş unsurlarından en güçlüsü de mizahın taktiksel biçimde kullanımı ve ironidir (Turgut, 2019, s. 184-186).

Mizah ve ironi sosyal medya ortamında yaratılan muhalif söylemlerin önemli bir kısmını oluşturmakta, muhalif hareketlerin mizahın taktiksel kullanımı açısından yeni medya, sahip olduğu iletişimsel ve teknolojik özellikleriyle çeşitli olanaklar sunmaktadır. Yeni medya ortamında çeşitli gruplar “kültürel parazitlenme eylemleri, remix ve taklitçilik” gibi eylemlerle mizahı muhalefet için taktiksel biçimde kullanmaktadır (Turgut, 2019, s. 184). Bir söylem biçimi olarak mizah yalnızca içeriğiyle değil aynı zamanda metnin kuruluş biçimi ile de direniş içerir. Bu bağlamda taktiksel mizah kullanımı gerçekliği algılayış biçimini şekillendiren egemen söylem yapılarını da hedef alan bir direniş pratiğidir (Turgut, 2019, s. 184).

Yeni toplumsal hareketlerin olayları algılama, yansıtma ve tepki verme biçimleri açısından taktiksel mizah kullanımı Gezi Parkı eylemlerinde harekete dair yaratılan söylemin temel unsurlarındandır. Bu eylemlerde sosyal medya (özellikle de twitter) ve mizah en çok öne çıkan unsurlardandır. Gezi’nin en önemli özelliği farklı sosyal, ekonomik, ideolojik konumlardan insanların biraraya gelip ortak bir direniş sergileyebilmesindedir. Gezi parkı eylemleri “gezi ruhu” olarak adlandırılan yeni bir dayanışma ruhu ortaya çıkarmış, bunun oluşmasında da sosyal medya ve eylemlerde sıkça yer alan mizah unsurlarının payı büyük olmuştur. Sosyal medya eylemlerin durumu, yeri, yaşananlar konusunda yazılı, sesli, görüntülü paylaşımlarla duyurulmasını ve hareketin ülke çapında destek bulmasını sağlamıştır. Mizah ise hem eylemlerde duvar yazılarında, afiş ve pankartlarda hem de sosyal medya

üzerinden yapılan paylaşımlarda baskın bir unsurdur. Bir sivil itaatsizlik eylemi olan bu harekette kullanılan mizahi öğeler temelde iktidarın simgesel düzenine saldırmaktadır.

2.3.5.1. Yeni Medya Ortamında Mizah Unsurları

Yeni toplumsal hareketlerde mizah kullanımı yaygın bir biçim ve eleştirel söylem tekniğidir. Bu mizah Bakhtin'in (2005) vurguladığı toplumsal muhalefetin sesi olma ve güçsüzün güçlenme biçimleri anlamında karnavalesk bir kahkaha biçiminde de okunabilir. Yeni toplumsal hareketleri geç kapitalizmin kültürel mantığı bağlamında duygu ve eğlence açısından değerlendirdiği çalışmasında Wettergren (2009) de öfkenin dışavurumu için mizah kullanımını geç kapitalizmin duygusal rejimine bağlar: Çağdaş toplumsal hareketler arasında, bireysel özerklik, kendini gerçekleştirme, hoşgörü ve çeşitlilik gibi ortak değerler ve ideolojilere karşı uyanıklık, ortaçağ karnavalına özgü sınırların kaotik ve neşeli bir şekilde ihlali, protestolar için güçlü bir yol haline gelmektedir (s. 12-13).

Toplumsal muhalefetin dili haline gelen mizah, verili düzeni tüm bileşenleriyle eleştirir, egemenin söylemini saptırır, onu gülünç duruma düşürür ve otoritesini sarsar. Bu bağlamda mizah kullanımına ilişkin yaygın stratejilerden biri *détournement* yani saptırmadır. Saptırma temelde verili kültürel yapı içinde yer alan bir söylemin, slogan, propaganda ya da ticari iletişim malzemesinin değiştirilmesi, kendine mal edilerek belli amaçlar doğrultusunda yeniden inşa edilmesi ve kullanılmasıdır. Saptırma ile yaygın bir söylem bağlamından koparılıp tersyüz edilmekte ve yeni bir biçime dönüştürülmektedir. Böylece bu söylemin karşısında yeni bir direniş noktası oluşturulur. Gezi eylemlerinde kullanılan mizah dilinde de saptırma bir strateji olarak ön plandadır. Eylemlerde özellikle polis müdahalesi ve biber gazı kullanımına ilişkin: “Biber gazını bedava attın, doğal gazı da bedava yap”, “Bu biber gazı bi harika dostum”, “Polis kardeş gerçekten gözlerimi yaşırtıyorsunuz” gibi duvar yazılarında bunun örnekleri görülmektedir. Bu ifadelerde yaygın inançlar, popüler kültür söylemleri ya da yerel kültürel söylem yapıları yapıbozuma uğratılabilmektedir. “Gazlar Meksika’dan mı hacı?”, “Benim gaz bol

acılı olsun polis emmi”, “İzmir’de TOMA’ya tomat diyorlarmış” ifadelerinde kültürel-yerel dile ait ifadeler; “Çilekli yok mu?”, “Biber gazı cildi güzelleştirir”, “TOMA’lara göğüs geren, işte benim Zeki Müren”, “Kız olursa tazyik, erkek olursa TOMA” ifadelerinde popüler kültür öğeleri; “Biber gazı bir Alex değil ama portakal gazı bir Hagi resmen”, “Gazları Sabri’ye attırmayın” gibi futbol jargonu da eleştirel söylemin oluşturulmasında yapıbozumuna uğratılan söylemlerdir (Fırat, 2016, s. 556-558). Popüler kültür tanımı gereği metinlerarasılıktan beslenmekte, bu yapı-söküm süreci de gündelik hayat, popüler müzik, futbol gibi alanlarla metinlerarası bir düzeyde işlemektedir.

Yeni toplumsal hareketlerde mizah kullanımı ve saptırma bir strateji olarak benimsenmiş görünmektedir. Örneğin feminist gece yürüyüşlerinde yer alan pankartlarda “İtaat yok Adem, elma var yer misin?”, “Tanrım eril kullarını sen affetsen ben affetmem”, “Topla saçlarını rapunzel, deyyus merdivenleri kullansın”, “On ikiden sonra büyü bozulmaz” ifadeleri; LGBT+ hareketin eylemlerinde kullandığı “Yasak ne ayol”, “Herkesin aşkına kimse karışamaz”, “Erkek adamın erkek sevgilisi olur” gibi ifadeler kültürel kodlar, mitler, iktidar söylemi ve popüler kültüre ait söylemleri kıran, yapısını bozan ve dönüştüren ifadelerdir.

Benzer şekilde Gezi eylemlerindeki eylemcilere yönelik dönemin Başbakanı Recep Tayyip Erdoğan’ın: “Biz birkaç çapulcunun yaptıklarına pabuç bırakmayız” sözlerinin ardından “çapulcu” ifadesi, “Everyday I’m Çapuling”, “Çapulcu geldi haaanım”, “Ne sağcıyım ne solcu çapulcuyum çapulcu” gibi sloganlarla, eylemciler tarafından benimsenmiş ve söylemin yarattığı anlam ve amacı kasıtlı olarak saptırılmıştır. Ayrıca siyahların ırk karşıtı eylemlerde “negro” (zenci) ifadesini kullanması; feminist hareketin yine doğrudan siyasal söylemden beslenen ve onu tersine çeviren “Tam iffetli olucam bi gülme geliyo¹⁷” ifadesi, medyada yaygın söylem biçimi olan “kadınlar çiçektir” benzetmelerine karşı “Kadın kadındır, çiçek

¹⁷ Dönemin Başbakan yardımcısı Bülent Arınç’ın 2014’te tartışma yaratan “Kadınsa o da iffetli olacak. Mahrem namahrem bilecek. Herkesin içerisinde kakhaha atmayacak, bütün hareketlerinde cazibedar olmayacak” (<https://www.cnnturk.com/haber/turkiye/bulent-arinc-kadin-herkesin-icinde-kakhaha-atmayacak>) sözlerine karşılık. Ayrıca bu sözlerle tepki olarak sosyal medyada #direnkakhaha etiketli bir kampanya da yapılmıştır.

babandır”; LGBTİ+ hareketin “Vele ki ibneyiz¹⁸” gibi sloganlarla egemen söylemin aşağılama, değersizleştirme, basitleştirme, dışlama amaçlı ifadelerini sahiplenip karşıt biçimde kullandığı örnekler söz konusudur.

Mizah, sosyal medyada hem yazı, karikatür gibi geleneksel biçimlerde hem de teknolojinin imkanları ile gif, caps, animasyon gibi biçimlerde yer almaktadır. Böylece mizahın sosyal medya ortamında kendine has yeni biçim ve özellikler kazanması söz konusudur. Mizahın bu anlamda dijitalleşmesi sosyal medyada yeniden üretilmesini, bu ortam ile özdeşleşen ve mizah unsurları içeren yeni tür içeriklerin yaratılmasını sağlamaktadır. Caps, animasyonlu gif, eğlence, haz ve alaylama üzerine kurulu trollük gibi sosyal medya temelli güncel mizah unsurları ortaya çıkmaktadır (Takan & İçelli, 2016, s.509-510). Böylece mizah biçim, içerik ve paylaşım açısından büyümekte, sosyal medya aracılığıyla mizahın alanı genişlemekte ve eleştirelilik niteliği artmaktadır.

Sosyal medyada yaygın mizah unsurlarından biri ingilizce “capture” kelimesinden türetilen “caps”lerdir. Capsler, dijital ekranda bir resim, video ya da fotoğrafın ekran görüntüsünün alınarak elde edilen görüntünün yeniden düzenlenip, başka bir resimle birleştirilmesi ve yazı eklenmesi ile hazırlanmaktadır. Ünlü düşünürlerden, politikacı, sanatçı ve popüler kültür ünlülerine kadar bir çok kişinin sözleri bu şekilde mizah unsuru haline getirilmektedir. Caps, özünde doğaçlamaya dayanan ve felsefesinde keyfi davranmayı barındıran bir eğlence öğesidir. Capsler mizah açısından hicvi bünyesinde taşıyan bir tür kara mizah unsuru gibi değerlendirilmektedir. 18. Yüzyılın sonunda Fransa’da ortaya çıkan bu mizah türü komedi ve hicvin birarada bulunduğu, örtük bir yergi metnine sahip içeriklerdir. Yaratıcıları demografik anlamda çok çeşitli olabildiği için capslerde de çok çeşitli içerikler gözlenebilmektedir (Takan & İçelli, 2016, s.513-515). Ortaya çıktıkları toplumun sosyal, kültürel ve siyasi yapısını yansıtan capsler Shifman’a (2014) göre günümüzün norm ve değerlerini yansıtan “post (modern) folklor” araçlarıdır (akt.

¹⁸ Dönemin Başbakanı Recep Tayyip Erdoğan’ın (başörtüsünün “siyasal simge olarak kullanıldığı” yönündeki sözlerle karşılık olarak) 2008’deki bir konuşmasındaki “Vele ki bir siyasi simge olarak taktığımı düşünün. Bir siyasi simge olarak takmayı suç kabul edebilir misiniz? Simgelere bir yasak getirebilir misiniz? Özgürlükler noktasında dünyanın neresinde böyle bir yasak var? Buradaki dert başka aslında. Biz bunu çok iyi biliyoruz. Bunu maalesef takdirde zorlanıyoruz” (<https://www.hurriyet.com.tr/gundem/basbakandan-turban-cikisi-8024104>) ifadelerine karşılık.

Karataş & Binark, 2016, s. 438). Meikle'a (2016) göre ise capsler bir *remix* kültür yaratmaktadır. Capslerde popüler kültüre ait bir görsel imge ödünç alınarak o öge üzerinden ele alınacak konu, sorun ya da olguya dair yeni anlamlar, yan anlamsal düzlemde çağrışımsal olarak yüklenmektedir. İçeriklerde belirgin biçimde yer alan ironi ise bu *remix* kültürün kurucu öğelerindendir. Popüler kültürde yer alan metinlerde öne çıkan kahramanların görsel imgelerinin bu şekilde yeniden düzenlenerek yeni anlamlar yaratılması da *remix estetiği* olarak adlandırılmaktadır (akt. Karataş & Binark, 2016, s. 438-439).

Capsler felsefeden siyasete, spordan popüler müziğe geniş bir yelpazede çeşitli akımlar da oluşturmaktadır. Mısır Hiyeroglifleri, Harry Potter film serisi, Ünlülerin sözleri, Spor ve spor ünlüleri, Game of Thrones Dizisi, Kuzey Kore lider Kim Jong gibi çeşitli konularda caps akımları ortaya çıkmıştır.



Görsel 1: Caps örneği

Kaynak: http://galeri12.uludagsozluk.com/586/yakarsa-dunyayi-garipler-yakar_7



Görsel 2: Caps örneği

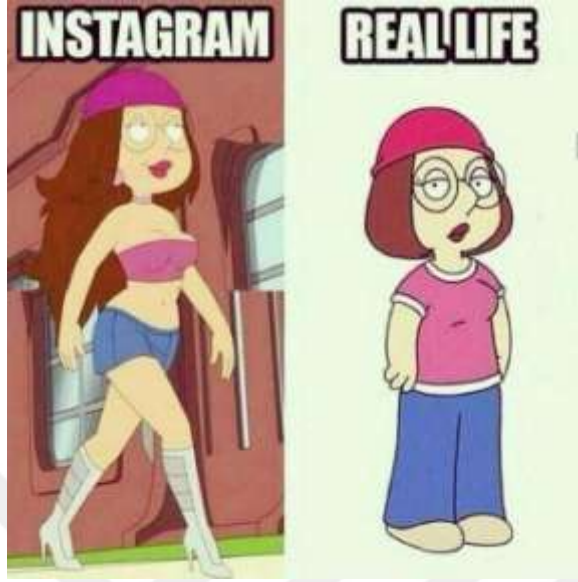
Kaynak: <http://kitaplarbenimhayatim.blogspot.com/2016/07/harry-potter-dunyas.html>



Görsel 3: Caps örneği

Kaynak: <https://onedio.com/haber/rusya-devlet-baskani-vladimir-putin-in-troller-tarafindan-bindirildigi-seyler-631334>

Ayrıca “temsili” biçiminde hazırlanmış capsler de ayrı bir akım oluşturmakta ve güncelliğini korumaktadır.



Görsel 4: Caps örneği

Kaynak: <https://www.cnnturk.com/fotogaleri/yasam/capste-yeni-trend-temsili?page=18>

Eğlenceli bir içerikle kurgulanarak dolaşıma sokulan dijital mizah unsurlarından biri de animasyonlu gif'tir. Graphics Interchange Formatin- GIF, herhangi bir görüntünün animasyonlu ya da animasyonsuz biçimde kaydedilmesini sağlayan grafik değiştirme formatıdır. Gif, herhangi bir görüntüyü birden çok kare ekleyerek animasyonlu, hareketli biçimde yeniden üretmeyi sağlamaktadır. Birden çok görüntünün ardarda sıralanması ile hareketlenen resme yazı da eklenebilmektedir (Takan & İçelli, 2016, s.520-522).

Videolara önceden kaydedilmiş sesler eklenmesine olanak tanıyan *Dubsmash* uygulaması da yine sosyal ağlardaki popüler uygulamalardan biridir. Farklı dil ve temalarda önceden hazırlanmış, bir kişinin konuşması, şarkı kayıtları, film replikleri gibi temalardaki seslerin kullanıcının çektiği videoya eklenmesi biçiminde kullanılan uygulama yeni tür bir dijital mizah unsuru yaratmıştır. Türkiye’de de özellikle Yeşilçam filmleri ve TV dizilerinden repliklerle hazırlanan videolar sosyal medyada popüler bir akıma dönüşmüştür (Takan & İçelli, 2016, s. 521-522)

İnternet ortamında daha çok kötü niyetli kullanıcılar için kullanılan ‘trollük’ ise dijital ortamlarda internet kullanıcılarının ilgi çekecek ve kaos yaratacak başlıklar yaratıp kullanıcıları bu başlıklara çekerek onları aldatmak biçiminde tanımlanmaktadır (Takan & İçelli, 2016, s.518). Karataş ve Binark’ın (2016) aktardığına göre Bishop (2014) trollüğün yalnızca olumsuz özellikler değil, aynı zamanda olumlu özellikler de barındırdığına dikkat çeker ve bir ayrıma gider. Trollüğü “Lolz - klasik trollük - eğlence trollüğü” ve “Lulz - anonim trollük - kışkırtıcı trollük” olarak iki şekilde değerlendirir. Eğlence trollüğü bireyler arasında bağ kurup, bu bağı güçlendirirken; kışkırtıcı trollük var olan bağları yıkıp, tahrip etmek amacındadır (s. 434). Türkiye’de Twitter’da trollerin caps üretimi konusundaki çalışmalarında Karataş ve Binark (2016) Türkiye’de de bu iki tip trollüğün yaygın biçimde görüldüğünü, hatta eğlence trollüğünün twitter ortamında baskın biçimde var olduğunu belirtir. Trollerin mizahı besleyen yaratıcı dil pratikleri ve söz edimleriyle, güncel olaylara, olgu ve sorunlara farklı ve eleştirel bir bakış getirdiklerini ve katılımcı kültürün oluşmasına katkı sunduklarını ifade eder:

“Capsler aracılığıyla “siyasal alandaki her türlü çürüme, yozlaşma, kültürel alandaki absürtlükler ve gündelik yaşamının her alanında deneyimlenen heteroseksizm, mizojini ve homofobi tiye alınmakta, üretilen mizah duygusu üzerinden ağ kullanıcıları, tüm bu normleştirilen “tuhaflıkların” sorgulanmasına davet edilmektedir” (Karataş & Binark, 2016, s. 446).

Karataş ve Binark’a (2016) göre mizah, internet ortamında hükümetlerin otosansürü teşvik etme ya da içerik engelleme gibi gözetim ve kontrol uygulamalarına karşın, bastırılanın geri dönüşünü temin etmekte bir araç haline dönüşmüştür. Bu bağlamda mizah yeni toplumsal hareketler için yaygın, yaratıcı, güçlü ve etkili bir dil ve politika aracı olmaktadır. Mizah ve ironi toplumsal hareketler içerisinde feminist hareketin de geçmişten günümüze benimsediği söylem biçimlerinden olagelmıştır. Bu sebeple bundan sonraki bölümde Feminist politika açısından yeni medyanın olanakları ve yaratılan söylemde mizahın rolü incelenecektir.

2.3.5.2. Feminist Politika, Yeni Medya ve Mizah

Toplumsal hareketler açısından medya kullanımı iletişim, örgütlenme ve sesini duyurma açısından vazgeçilmez önemde olmuştur. Kitlesele medyanın tek yönlü ve merkezi yapısına karşı alternatif iletişim ortamları feminist hareketin de politik mücadele alanlarından biri olagelmıştır. Ana akım medya genellikle egemen iktidar söyleminin dışındaki sesleri ve mücadeleleri yok sayma ya da marjinalleştirme eğiliminde olmakta, alternatif söylemler dışlanmaktadır. Feminist politika açısından ana akım medya ataerkil toplumsal formasyonun ve toplumsal cinsiyete dair kodların yeniden üretildiği ve pekiştirildiği temel kaynaklardan biridir. Ana akım medyanın beyaz, heteronormatif ve eril yapısı ve “tek taraflı, sınırlı ve ayrıcalıklı fikirler yelpazesi”nde (Kellner, 2015) geçmişten günümüze kadınlar ve kadınlara dair konular da bu çerçeveden ve klişe yapılar biçiminde ele alınmaktadır. Kadınların yaşamı ve sorunları konusunda haber, tartışma programı ve kurgusal içeriklerde geçmişten günümüze klişe bir yayıncılık üslubu benimsenmiş görülmektedir. Bu üslup ile örneğin kadınlara yönelik şiddet haberlerinde faili değil, kadını ön plana çıkaran; kadının hangi saatte, hangi giysi ve görünümle yer aldığı; faille olan resmi/gayrı-resmi ilişkisi, hatta kadının etnik kökeni, yaşam tarzı gibi unsurlar ön plana çıkarılarak şiddete dair asıl unsurlar, yani suçun niteliği ve failin suçluluğu görünmezleştirilmeye ya da fail haklılaştırılmaya çalışılmaktadır. Kadınlara yönelik şiddetin konuşulduğu tartışma programlarında konuyu yine yalnızca erkeklerin tartıştığı birçok program görmek olasıdır. Kurgusal içeriklerde çoğunlukla kadınlar kutsal, cinselliğinden arınmış anne ya da cinsel nesne kalıpları içinde temel bir ikilikte temsil edilir. Kadınlara yönelen her türlü baskı ve şiddet – toksik- aşk ya da aile ilişkileri içerisinde sevginin ya da kutsal aile birliğinin bir tezahürü olarak sunulur, görünmezleştirilir, doğallaştırılıp normalleştirilir. Reklam içeriklerinde kadınlar ev ve çocuk bakımı işlerinin yegane sorumlusu olarak özel alana hapsedilir. Kadınlara ve kadın sorunlarına dair meselelerde kadınların gerçek yaşam deneyimleri ve en önemlisi ne düşündükleri, ne istedikleri göz ardı edilmekte, ana akım medya çoğunlukla ataerkil kodları yeniden üretmekten öteye gidememektedir.

İnternet teknolojileri ise kadınlara kendilerini anlatma, gerçek yaşam deneyimleri, ilgileri, özel alan ve toplumsal alanda talepleri hakkında söz söyleme, diğer kadınlarla bağ kurma ve dayanışma yaratma noktasında ana akım iletişim teknolojilerine alternatif bir alan açmış görünmektedir. Kadınlar interneti bu anlamda hem kendi sözlerini söylemek hem de kolektif bir kadın söylemi yaratmak adına e-posta grupları, sosyal medya hesapları, web siteleri, bloglar biçiminde kullanmaktadır. Bu bir yandan asırlardır suskunlaştırılmış kadınların konuşmaya başlaması için bir alan açmakta bir yandan da örgütlü kadın mücadelesi için destekleyici bir araç halini almaktadır.

Yeni medya Feminist politika bağlamında, taşıdığı potansiyel direniş pratikleri açısından 1990'lardan beri siberfeminizm ve post-siberfeminizm teorilerinin ilgisi dahilindedir. Donna Haraway'ın *Siborg Manifestosu* ve Sadie Plant'ın *Zeroes and Ones* çalışmalarını temel alan bu kuramlar, insan-makine ve cinsiyet-teknoloji yakınsamasını feminist politik çerçeveden ele alır. Siborg, insan-makine karışımı bir melez tür olarak tanımlanır:

“Bir siborg, bir sibernetik organizma, makine ile organizmanın oluşturduğu bir melez, kurgusal bir yaratık olmanın yanı sıra toplumsal gerçekliğe ait bir yaratıktır. Toplumsal gerçekliğin karşılığı, canlı toplumsal ilişkilerdir; bu da bizim en önemli siyasal kurgumuz, dünyayı değiştiren bir kurgudur” (Haraway, 2006, s. 2).

Johnson (2006) teknolojinin toplumsal olarak şekillendiğini ve toplumsal cinsiyet kalıplarının da kurucu teknolojiyle birlikte yeniden üretildiğini belirtir. Bu, teknolojiye eril bir görünüm ve işlevsellik kazandırmaktadır (akt. Varol, 2014, s.220). Kadını doğa, erkeği teknolojiyle ilişkilendiren kültürel anlayışı yapıbozumuna uğratan Siberfeminizme göre ise dijital teknoloji eril değil, dişil niteliktedir ve yapısı hiyerarşik değil ağlara bağlıdır. Bu da kadınla makine arasında yeni bir tür ilişki yaratmaktadır. Haraway (2006), insan ve makine arasındaki sınırların karışıp ortadan kalkacağı, böylece cinsiyet kategorilerinin saf dışı kalacağı ve cinsiyetin, dolayısıyla tahakkümün olmadığı ütöpik bir dünya tasarlar. Dolayısıyla siborg miti toplumsal cinsiyet sonrası, cinsiyet ötesi bir tür olarak tasarlanır. Haraway (2006) kimliğin çelişkili, parçalı ve stratejik bir görünüm sergilediğine

dikkat çeker. Bu anlamda cinsiyeti de ırk ve sınıf gibi diğer eşitsizlikler temelinde değerlendirir. ‘Dişi’yi kadınları doğal olarak birbirine bağlayan bir kavram olarak görmenin bir anlamı olmadığını savunur. Çünkü kadın olmak da kendi içinde başka tür tahakküm biçimleri yaratmaktadır. Ayrıca adlandırmak aynı zamanda dışlamayı da içermektedir. Bu sebeple bu tür doğal birlik anlayışları reddedilmeli, hiçbir kurgunun bütünsel olmadığını görülmelidir (s. 2-18).

Sadia Plant de Haraway gibi teknolojinin dişil niteliğine ve internetin dişil dokusuna vurgu yapmaktadır. Stevenson’ın (2008) aktardığı biçimde Plant’e (1996) göre yeni iletişim teknolojileri kullanıcılar arasında ağ biçiminde bağlantılar oluşmasını sağlamaktadır ve bu “kullanıcılarıyla birleşmiş, anarşik, kendi kendini örgütleyen bir sistem olarak Net’e giden yolu açmaktadır” (s.341). Bu ağ merkezinde yönetici bir çekirdeği olmadığı için özerk toplulukların oluşmasına olanak sağlamaktadır. Bu tip bir ağ toplumunda böyle toplulukların oluşabilmesi daha az ataerkil bir kültür olasılığını işaret eder. Farklı topluluklar arasında bağların “örülmesi” hem kadınlara kendi kimlikleriyle deneyler yapabilme olanağı sunacak hem de geleneksel erkeklik biçimlerine karşı bir ağ kültürü gelişmesini sağlayacaktır (Stevenson, 2008, s.341). Daniels’in (2009) aktardığına göre Plant, siberuzamı parçalı, postmodern öznelliklerin var olabileceği bir alan olarak tanımlar ve internet teknolojilerinin kadınların yaşamını dönüştüreceğini düşünür. Çünkü internetin metinsel doğası kendisini kadına borçludur. Bilgisayar programlama dilindeki birler ve sıfırları da kadın ve erkekle özdeşleştirmekte, sıfırları dişil, birleri eril olarak nitelemektedir. Böylece dijital gelecek dişil, dağınık, doğrusal olmayan bir dünya olacak ve orada “birlerin” yani erkeğin fallik düzeninin yerini “sıfırlar” yani kadınlar alacaktır (s.104).

1990’ların başından itibaren bu teorileri temel alan Old Boys Network, VNS Matrix ve FACES e-posta toplulukları gibi çeşitli siberfeminist projeler geliştirilmiş, ayrıca feminizm ve teknoloji sorununu ele alan RHIZOME, nettime, pop~TARTS, Telepolis gibi çeşitli online yayınlar yapılmıştır. Bunlardan daha radikal bir çizgide olan VNS Matrix ise misyonunu “tekno kovboyların elinden oyuncaklarını almak ve siber kültürün haritasını feminist bir virajla yeniden çizmek” şeklinde ifade etmektedir. Dijital teknoloji alanında kadınların eksik ve nesneleştirilerek temsiline

karşı eril-dişil, akıl-duygu gibi ikilikleri yaratan ataerkil simgesel düzeni ve onun yarattığı akıl, disiplin ve ahlak anlayışını reddeden bir anlayışla kadın-teknoloji ilişkisini sanat ve şiir üzerinden ele alan gerilla tipi siberfeminist bir kampanya yürütmüştür. Ancak 2000’li yılların başından itibaren bu projeler oldukça azalmıştır. (Varol, 2014, s. 225).

Siberfeminizm konusunda Haraway’in görüşleri ütöpik, Plant’in görüşleri ise, fazla iyimser ya da özcü olma noktasında eleştirilmektedir. Stevenson’a (2008) göre Haraway yeni iletişim teknolojileri anlatılarına ve pratiklerine dair çok anlamlı bir okuma olasılığı sunmakta, Plant ise yalnızca teknolojik yeniliklerin kadınların yaşamını dönüştüreceğine dair bir umudu savunmaktadır. Oysa internet kullanıcıları hala büyük çoğunlukla beyaz, orta sınıf ve erkektir. Ayrıca internet, teknolojiye erişim, kadınların çalışma saatlerinin uzatılması, boş zamanın azalması gibi sebeplerle ve internet ortamına nüfuz eden ataerkil ideolojilerle birlikte düşünüldüğünde kadınlar için hala bir dışlama alanıdır (s. 342).

Eleştirilerin aksine Siberfeministler, İnternetin cinsiyet ve ırksal iktidar rejimlerini Haraway’in (1996) siborgların insan / makine melezliği, Lisa Nakamura’nın (2002) kimlik turizmi ve *embodiment*, bedenden sıyrılma aracılığıyla değiştirdiğini savunmaktadır. Kadınların internet deneyimleri ve internet uygulamaları, internet’i maddi, bedensel yaşamlarını, hem cinsiyet ve ırk hiyerarşilerine direnen hem de pekiştiren, bir dizi karmaşık yolla dönüştürmek için kullandıkları yolları ortaya çıkarmaktadır (akt. Daniels, 2009, s. 101).

Kadınların yeni iletişim teknolojilerini Feminist politika açısından araçsal kullanımı konusunda Paasonen’in (2011) aktardığına göre Miller (1998) küresel feminist örgütlerdeki kadınlar için internetin, yerel bölgelerdeki cinsiyet eşitsizliğini ele almak ve diğer bölgelerdeki feministlerle bağlantıları güçlendirmek için kullanılacak bir “araç” olduğunu savunur. Nouraie-Simone (2005) içinse internet çevrimdışı dünyada baskıcı bir cinsiyet rejiminden uzaklaşmak için “güvenli bir alan” dır (akt. Paasonen, 2011, s. 343-344). Bu alanların yaratılması ve söylem oluşturulmasında mizah ve ironi önemli bir unsur, Siberfeminist projelerin de ana söylem biçimlerindendir. Sollfrank (1998) ironiyi “en özlü siberfeminist strateji,

çelişkili görüşlere katılmayı mümkün kılan üretken bir gerilim” olarak değerlendirmektedir (akt. Paasonen, 2011, s. 343). Haraway’ın siborg figürasyonu, VNS Matrix’in sanat projeleri ve Old Boys Network’ün politikasına kadar mizah ve ironinin siberfeminizmin temel taşlarından biri haline geldiği görülmektedir. Mizah ve ironi, “Old Boys Network”, oyun ve siberpunk görüntülerinde erkek egemenliğine, kadın bedeninin cinsel nesneleştirilmesine ve feminizmin stereotipleştirilmesine karşı kullanılır (Paasonen, 2011, s. 343-344).

İnsanların çevrimiçi ortamda cinsiyet ve ırk kimliklerini değiştirdiği “kimlik turizmi” kavramı, bu davranışın sıradan bir çevrimiçi uygulama olmaktan çok, toplumsal cinsiyet ve ırk hakkında düşünmek için sezgisel bir araç olduğuna dikkat çeker (Daniels, 2009, s. 111). Daniels’in (2009) aktardığına göre Hansen (2006) çevrimiçi ortamlarda sosyal görünürlük kategorisinin askıya alınmasının, ırk deneyimini dönüştürdüğünü savunur. İrksal gösterenlerin görünür özelliklere (örneğin siyah olmak gibi) göre otomatik olarak atanmasının askıya alınmasıyla, çevrimiçi ortamların, belirli bir anlamda, herkesi ‘sıfır dereceli’ ırksal farklılık adlı şeye tabi tuttuğu söylenebilir (s.111).

“*Embodiement*”, bedenden sıyrılma, siberfeministler için cinsiyetlendirilmiş bedenden bağımsızlaşma, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet baskısına direnmenin bir yolu olarak kullanılmaktadır. Beden kavramı cinsiyetlendirme, kontrol etme, baskı kurma gibi anlamlarda feminist teorilerin analiz ve eleştirilerinin önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Öznenin bedensel gerçekliği, bedenin organik bileşenlerin toplamına indirgenemeyecek, psikanalitik, sosyal ve politik bir araç olarak işlev gördüğü anlamına gelmektedir (Braidotti, 2017, s. 243). Braidotti (2017) Bedeni, “öznenin aşkınlığının eşiği” olarak değerlendirir: “Libidinal yüzey, kuvvetler sahası, imgesel yansımalar ekranı ve kimlik inşasının sahası”dır (s. 242). Beden meselesi Michel Foucault’nun biyoiktidar kavramlaştırması ve psikanaliz bağlamında da feminist kuramların ilgisi dahilindedir. Braidotti’nin (2017) ifadesiyle Foucault, kontrol teknikleri ve öznenin kavramlaştırılması noktasında iktidarın, liberal demokrasilerde biyopolitik yönetsellik biçimlerinde uygulandığını iddia eder. İktidarın beslenme, üreme, yaşam ve ölüm konularında beden üzerindeki kontrolü daha genel politik iktidar biçimlerine bağlanır. Kişilerin kendi kendilerine

uyguladığı düzenleyici ve bakıma ilişkin bu önlemler, iktidarın baskıcı ve üretken niteliklerini birleştirir ve çağdaş özne oluşumlarının inşasının temel unsurlarını belirler. Bu bağlamda cinsellik de biyopolitik bir kontrol aletidir ve beden farklı söylemlerin yaygınlaşmasının nesnesi haline gelir (s. 227-243).

Günümüzde popüler kültür, moda endüstrisi ve ana akım medyada beden üzerine var olan sağlıklı yaşam, şişmanlık/zayıflık, güzellik/çirkinlik gibi değerlendirmeler, idealize edilen beden söylemi ile yaygınlaşmakta, özellikle kadın bedeni temelinde bir baskı unsuruna dönüşmektedir. Öyle ki değerlilik hissi, kişisel kimlik ve sosyal onay bedensel görünüşe indirgenmekte, kadınların “güzel” görünmek için bedenleri üzerinde yaptıkları diyet, spor, estetik bakım ve operasyonlar ciddi bedensel, psikolojik ve sosyal sorunlar yaratmaktadır. Sosyal medya kadınlara dayatılan ideal beden ve güzellik kalıplarına direnmenin de imkanını sağlayabilmektedir. Karabacak ve Sezgin (2016) Sosyal medyada Fatkini kampanyası üzerine yaptıkları çalışmada, büyük beden model Gabi Fresh tarafından ana akım medyada ideal güzellik kalıplarına karşı büyük bedeni olumlayan ve #fatkini etiketiyle yapılan mayolu fotoğraf paylaşımlarını incelemiştir. Etiket kısa sürede yayılarak, yoğun destek görmüştür. Yazarlar, kampanya ile büyük beden kadınların sosyal medya ortamında sesini duyurup, görünür olduğunu ve bikiniye ilişkin yerleşik algıyı sarstığını belirtir. Bu anlamda sosyal medya kadın bedeninin alternatif temsili için önemli bir mücadele alanıdır. Sanal ortam hem gerçek bedenlerden psikolojik olarak soyutlanmanın ve yeni sanal kimlikler edinmenin bir yolunu sunmakta hem de var olan beden ve güzellik kalıplarına direnme ve alternatif beden temsilleri sunmanın da yolunu açmaktadır.

Kadınların kullandığı çevrimiçi topluluklarda *embodiment*, bedenden sıyrılma bağlamında yapılan araştırmaları değerlendiren Daniels (2009), Anoreksik ve transgender (cinsiyet değiştirmiş) çevrimiçi toplulukların, cinsiyete, ırka ve İnternetin yıkıcı potansiyeline ışık tuttuğunu belirtir. Her iki durumda da, kendi kimliklerini belirleyen kadınlar, fiziksel bedenlerini hem cinsiyet ve ırk hiyerarşilerine direnecek hem de güçlendirecek şekilde yönetmek, dönüştürmek ve kontrol etmek için İnternet teknolojileri ile uygulamalar yapmaktadır. Böylece, günlük yaşama gömülü dijital teknolojiler, kadınların bedensel ve maddi

yaşamlarının hem cinsiyet ve ırk yapılarına direnecek hem de onları güçlendirecek şekilde dönüştürülmesine izin vermektedir (Daniels, 2009, s. 117).

Bedenden sıyrılma cinsiyet ve ırk hiyerarşilerinden soyutlanma ve özgürleşme için her ne kadar stratejik bir yol olsa da, sanal ortam gerçek yaşamdaki toplumsal cinsiyet örüntülerinden tamamen arınmış değildir. Soyseçkin, (2007) Siber uzamda toplumsal cinsiyetin şekillenişini MUD'lar (macera oyunu) üzerinden incelediği çalışmasında, çevrimiçi ortamda iletişimsel ve sosyal pratikler dahilinde gerçekleşen cinsiyet tanımı ve rollerinin belli bir sınıra kadar belirsizleşebileceğini, gerçek yaşamda kültürel olarak şekillenen ve içsel olarak muhafaza edilen toplumsal cinsiyet rol ve davranışlarının siber uzamda da sürdürüldüğünü ifade eder. MUD türü oyunlar üzerinde yaptığı araştırmada bir oyuncu olarak kendini eril ve dişil kategoriler dışında cinsiyetsiz olarak tanımladığı bir durumda dahi cinsel tacizle karşılaştığını ve gerçek yaşamdaki egemen cinsiyet pratiklerinin sanal ortamda da sürdürüldüğünü belirtir. Ayrıca oyun tasarımları da gerçek yaşamdaki erkeklik ve kadınlığa dair geleneksel anlam ve pratikleri yeniden üretmektedir. Soyseçkin (2007) sonuçta siber uzamın kimliklerle oynama imkanı sunsa dahi bu kimliklerin inşa edilmiş rol ve örüntülerden kaçamadığını ifade eder.

Yeni toplumsal hareketlerde yürütülen mücadelenin görünürlüğü, daha çok insana ulaşması, politik söylem üretme ve eylemler örgütleme açısından yeni medyanın teknolojik ve iletişimsel olanakları yaygın biçimde kullanılmaktadır. Bu aynı zamanda dijital araçların kullanımı temelinde mücadele ve direniş pratiklerinin yaratılıp sürdürülmesi anlamında dijital aktivizm olarak tanımlanmaktadır. Günümüzde internetin kadın sorunlarıyla mücadeleye dair bir alan açması ve kampanyaların hashtag yani etiketler üzerinden paylaşıp çoğalması hashtag feminizmi, dijital feminizm, online feminizm ya da e-feminizm gibi kavramlarla adlandırılmakta ve bu, yeni medya merkezli feminist mücadelelerin feminizmin dördüncü dalgası biçiminde de yorumlanmasını gündeme getirmektedir. Dijital feminist aktivizmin geleneksel aktivizmden farkı kuralcı ve insanlara ne yapmaları gerektiğini dikte etmeyen bir yapıda gelişmesidir. Bir anlamda kendiliğinden ve gündelik hayatın akışı içinde gelişen bu aktivizm biçimi insanlar kendilerini feminist olarak tanımlasın ya da tanımlamasın feminist söylem ve pratiğe katkıda

bulunmaktadır. Sowards & Renegar'a (2006) göre bu tür bir aktivizm, güçlü, kişisel ve kendi kendine yaratılmış çok çeşitli retorik uygulamaları bünyesinde barındırır. Çağdaş feministlere içinde yaşadıkları sosyal sistemlerde gezinmek için esneklik ve şekillendirilebilir taktikler ve bireysel ve sosyal kimlikler sağlar. Feminist kimlikler ve modeller inşa etmek, mizah kullanmak, stereotiplere ve etiketlere direnmek ve kişisel hikayelerle mücadeleyi genişletmek bu aktivizmin özellikleridir. Çağdaş feminist aktivizm aynı zamanda sıklıkla bakış açılarının ve deneyimlerin paylaşılması şeklinde ortaya çıkmaktadır ve başkalarının deneyimleri genellikle daha fazla kendini yansıtmayı teşvik eder. Yazarlara göre bu özellikleriyle çağdaş feminist aktivizm hem geleneksel aktivizm biçimini yansıtmakta hem de onu aşan bir çizgi izlemektedir (Sowards&Renegar, s.70-71).

Sosyal medyanın gittikçe yaygınlaşması ve daha çok insan tarafından kullanılır hale gelmesiyle feminist hareket için hem ana akım medyaya karşı bir alternatif alan oluşmakta hem de bu mecralar aracılığıyla birçok feminist kampanya yürütülebilmektedir. Farklı ülkelerde örgütlenen sosyal medya kampanyalarıyla aktivistler birbirinden haberdar olabilmekte, Castells'in (2013) vurguladığı anlamda yerel mücadeleler birbirine eklemlenerek daha büyük çapta bir dayanışma ağı yaratmakta ve küresel bir politik söylem oluşabilmektedir. Bunun bir örneği 2017 yılında tacize ve cinsel saldırıya karşı sosyal medya ortamında yürütülen #metoo (Ben de) kampanyasıdır. #metoo, kadınların (ve erkeklerin) maruz kaldıkları taciz, cinsel saldırı gibi olayları sosyal medya ortamında paylaşımları şeklinde başlayan ve kısa zamanda dünya çapında ses getiren bir sosyal medya eylemine dönüşmüştür. Aslında Amerikalı aktivist Tarana Burke tarafından 2006 yılından beri kullanılan #metoo etiketi, 2017 yılında Alyssa Milano'nun yapımcı Harvey Wienstein'in tacizini açıklayarak, bu etiketle twitter üzerinden kadınları yaşadıkları cinsel taciz deneyimlerini anlatmaya çağırmasıyla yaygınlaşmış, popüler kültür alanında tanınmış, ünlü isimlerin de katılımıyla yerel ve küresel düzeyde karşılık bulmuş, sosyal medya aracılığıyla bir kampanyaya dönüşmüştür. #metoo hashtagi ilk yirmi dört saatte on iki milyon kez kullanılmıştır. Özellikle dizi-film alanında çalışan kadınlardan ve Hollywood'dan Gwyneth Paltrow, Ashley Judd, Nicole Kıldman, Jennifer Lawrence, Uma Thurman gibi ünlü aktrislerden gelen destekle kampanya

cinsel taciz mağdurlarını hikayelerini paylaşmaya ve böylece yaşanan tacizin görünür olmasına, kadınlar arasında bir dayanışma duygusu oluşmasına ve cinsel taciz konusunda bir farkındalık gelişmesine katkı sağlamıştır. #metoo etiketi birkaç gün içinde seksen beş ülkeden kadınlar ve erkeklerce yarım milyondan fazla kez kullanılmış, yüz gün boyunca twitter’da güncelliğini korumuştur. Kampanya başka sosyal medya kampanyalarını tetiklemiş, sokak eylemlerine dönüşmüş, Hollywood’da ve Fransa’da gösteri ve yürüyüşler organize edilmiştir. Alyssa Milano’nun ifşasıyla yapımcı Harvey Weinstein yapım şirketi ile ilişkisi kesilmiş ve Oscar Akademi üyeliğine son verilmiştir. Aktör Kevin Spacey birçok erkeği taciz etmekle suçlanmış, sonucunda oynadığı *House of Cards* dizisindeki rolünü kaybetmiştir. Fransa’da Cumhurbaşkanı Emmanuel Macron’un partisinden bir milletvekili, *La France a un incroyable talent* adlı yetenek programının jüri üyelerinden biri, aktör Dustin Hoffman, yönetmen Brett Ratner ve Oxford Üniversitesi’nden bir profesör gibi birçok tanınmış isim taciz suçlamalarına hedef olmuştur. Böylece taciz ve tecavüzün ifşasıyla suçlamalar gündeme gelmiş, bu suçu işleyenler saygınlıklarını, mesleki ve toplumsal konumlarını kaybetmiştir. Tacizin bu şekilde ifşası taciz ve tecavüz konusunda kadınların korku ve endişe ile yaşadıkları olaylara karşı susmak zorunda kaldıklarını, erkeklerinse hem ataerkinin onlara sağladığı ayrıcalıkları hem de sosyal, siyasal, mesleki anlamdaki konumlarını ve güçlerini bu anlamda bir baskı aracı olarak kullandıklarını ortaya çıkarmıştır (dw.com.tr, 2017; Wunsch, 2018).

#metoo kampanyası Türkiye’de yeterli ilgiyi görmemiş ancak daha önce 2015’te benzer bir sosyal medya kampanyası yürütülmüştür. Özgecan Aslan’ın bindiği dolmuşta tecavüz edilip öldürülmesinin ardından kadınlar #sendeanlat etiketiyle kendi cinsel taciz deneyimlerini, özellikle sosyal hayatta cinsel şiddet tehdidi yaratan durumları ve korkularını paylaştıkları bir sosyal medya kampanyası başlatmıştır. Kampanyada aynı etiketle beş yüz binden fazla tweet atılmış; kampanyaya Beren Saat, Meltem Cumbul, Gülben Ergen, Gonca Vuslateri gibi ünlülerden de destek verilmiştir. Kampanya farklı toplumsal, ekonomik, tarihsel koşullardan insanları sosyal medya aracılığıyla bir araya getirmiş ve bir duygusal dayanışma yaratmıştır. Özdemir (2015) de ekşi sözlük adlı sitede bu konuda yapılan

paylaşımları incelediği çalışmasında kampanyanın “kadınların çok büyük bir çoğunluğu tarafından bir tür isyan, uyanış, yüzleşme, ifşa etme, patlama, birleşme, kısacası güçlenme/güçlendirme olarak tanımlandığını” belirtmektedir (s. 99).

Sosyal medya feminist hareket açısından hem örgütlü mücadelenin gelişmesi için hem de toplumun tüm kesimlerine ulaşması hedeflenen bireysel mücadeleler için bir örgütlenme, dayanışma ve işbirliği zemini oluşturmaktadır. Kadınlar açısından dijital aktivizmin bu yönde geliştiği ve kadınların sorunlarına dair kampanyalarla internetin işlevsel biçimde kullanıldığı birçok örnek söz konusudur. Kiraz ve Kestel (2017) bir madun grubu olarak kadınların hegemonyaya direnebilmesi açısından yeni medyanın potansiyelini değerlendirmek üzere chenge.org adlı sitede yer alan kadın sorunlarına dair kampanyaları incelemişlerdir. Kadın sorunlarına dair başlatılan 226 imza kampanyasından, 26 tanesinin amacına ulaşip değişim yaratbildiğini belirtirler. Bu tür kampanyaların daha çok kadınlar tarafından başlatıldığını ve en çok başarıya ulaşanların ise geleneksel medyada kadınların temsilinin iyileştirilmesine dair kampanyalar olduğunu saptamışlardır.

Türkiye’de sosyal medya aracılığıyla örgütlenip ses getiren kampanyalardan biri kürtaç karşıtı politikalara karşı yapılan ve sokak eylemlerine dönüşen “Benim bedenim benim kararım” adlı kampanyadır. 2012 yılında Bianet haber sitesinin yaptığı çağrıyla örgütlenen kampanya #benimbedenimbenimkararım etiketiyle facebook ve twitter’da kullanıcıların yaptıkları paylaşımlar ve bu isimle kurulan bir internet sitesinde paylaşılan fotoğrafların toplanması biçiminde başlayıp kısa sürede yaygınlaşmıştır. Yüksel’in (2017) aktardığına göre Bianet editörlerinden Çiçek Tahaoğlu kampanyanın farklı kesimlerin aynı talebi dile getirdiği bir noktada birleştiğini belirtmekte ve feminist hareket açısından “İnternetin aktivizmi kolaylaştırdığını, kadın hareketine görünürlük ve geniş kesimlere ulaşma olanağı sağladığını” ifade etmektedir.

Dijital ortamlarda başlatılan kampanyalar her zaman fiili sonuçlara ulaşmasa da kadın sorunlarına görünürlük kazandırmakta, belli konularda farkındalık oluşturmakta, suçun ve suçluların ifşasını sağlamakta, kadınlar arasında dayanışma

ve birlik duygusu yaratmakta ve fiili örgütlenme ve harekeketliliklere zemin oluşturmaktadır.

Günümüzde sosyal medya kadınların yaşadıkları taciz, şiddet gibi olayları hem ifşa ettikleri hem de deneyimlerini paylaşarak destek aradıkları bir alan haline gelmiş görünmektedir. Birçok kadın yaşadığı taciz, ölüm tehdidi, şiddet olaylarını sosyal medya üzerinden anlatarak destek aramakta, bunlar her zaman olmasa bile diğer kullanıcılar tarafından destek görmekte ve yasal süreçler işletilmek zorunda bırakılmaktadır. Yakın dönemde Türkiye’de 9 Aralık 2020’de Twitter üzerinden yayıncılık dünyasındaki tacizlerin ifşa edildiği bir dalga ile #metoo hareketinin yeniden canlandığı görülmektedir. Leyla Salinger adlı bir twitter kullanıcısının yazar Hasan Ali Toptaş’ın tacizine maruz kaldığına dair tweeti, ardından yirmiye yakın kadının aynı kişinin tacizine uğradığına dair paylaşımları ile büyüyen bir ifşa hareketine dönüşmüştür. Pelin Buzluk, Aslı Tohumcu ve Nevin Yıldırım gibi yazarların da katılmasıyla yayıncılık alanından erkeklerin tacizlerini anlatan #uykuların kaçsın, #susmabitsin, #metoo etiketleriyle onlarca taciz ifşası yapılmış ve Twitter’da gündem haline gelmiştir. Ifşa hareketinin sonucunda Everest yayınları ifşa iddialarına konu olan Hasan Ali Toptaş, İletişim yayınları Bora Abdo ile olan yayın ilişkilerini sonlandırdıklarını açıklamıştır. Ardından Pen Yazarlar Derneği edebiyat dünyasına taciz vakalarında mağdurun başvurusu ile faile gerekli uyarıları yapma, mağdura hukuki, psikolojik destek sunma yönünde ortak somut adımlar atmaya dair bir çağrı yayımlamış; Çevirmenler Birliği toplumsal cinsiyete dayalı taciz, cinsel taciz ve cinsel saldırıyı önlemeye yönelik bir çalışma grubu kurarak benzer kurumların etik kural ve tutum belgelerini incelemek ve kadın örgütlerinden de destek alarak bir mekanizma geliştirmek yönünde somut adımlar atacağını açıklamıştır. Ifşa hareketinin ardından bir yandan kadınlar arasında koşulsuz dayanışmayı örnekleyen #kadinkadınınyurdudur, #aslayalnızyürümeyeceksin etiketli tweetler artmış, bir yandan da bu tür davalarda mağdur beyanının hukuksal konumu tartışmaya açılmıştır. Hasan Ali Toptaş önce bir özür metni yayınlamış ardından metni Twitter hesabından kaldırmıştır. Türkiye Gazeteciler Cemiyeti 2013 yılında Toptaş’a verdiği Sedat Simavi ödülünü geri aldığını açıklamıştır. Ifşa iddialarına konu olan bir diğer isim İbrahim Çolak suçlamayı kabul eden ancak bununla

yaşayamayacağını beyan eden bir notla hayatına son vermiştir. Bu olayın ardından feminist bir yöntem olarak ifşa hareketi yeniden etik ve hukuksal tartışmaya açılmıştır. İfşa, feminist bir yöntem olarak bir sonraki bölümde ele alınacaktır. Ancak yakın zamanda bu konuda yapılan bir çalışma ifşanın en azından Türkiye’deki anlamını ortaya koymaktadır. Gültekin (2018) kadınların karşılaştıkları taciz vakalarının sosyal medyada teşhirini incelediği tez çalışmasında, Twitter üzerinden yürütülen teşhir kampanyalarını incelemiş ve kadınların taciz karşısında yeni medyanın olanaklarıyla direniş pratikleri geliştirdiğini belirtmiştir. Twitter’daki *Tacizci Veri Tabanı* başlıklı hesap paylaşımları ve tacize uğrayan kadınlarla yapılan görüşmeler sonucunda, kadınların taciz faillerinin yasal düzlemde cezalandırılacağına inanmadıkları için teşhiri bir yöntem olarak değerlendirdikleri ve bu bağlamda yeni medyayı tacize karşı hem bir ifade hem de bir mücadele alanı olarak benimsedikleri değerlendirilmiştir.

Türkiye’de yapılan sosyal medya kampanyaları kadın cinayetleri, cinsel taciz, çocuk istismarı gibi konularda yasal süreçleri etkileyebilmekte, olayların sosyal medyada gündem haline gelmesi, taciz ve şiddet gibi suçların faillerinin cezalandırılması noktasında etkili olmaktadır. Örneğin tecavüz edilip bir binanın penceresinden atılan Şule Çet’in ölümü davası önce intihar olarak açılmış, ancak kadın örgütlerinin mücadeleleri ve sosyal medya destekli kampanyalarla deliller yeniden değerlendirilmiş, dava cinayet davasına dönüşmüş ve suçlular cezalandırılmıştır (Öztürk, 2019).

Kadınlar sosyal yaşamda da maruz kaldıkları sorunları sosyal medya üzerinden dile getirebilmektedir. Örneğin sosyal medya üzerinden başlatılan, toplu taşıma araçlarında erkeklerin bacaklarını açarak oturmalarıyla kenara sıkışmak durumunda kalmaya karşı New York, Madrid, İstanbul gibi şehirlerde başlatılan #bacaklarınıtopla kampanyası küresel bir kampanyaya dönüşmüş, Madrid, New York ve İstanbul Metrosunda yayılarak oturmaya karşı uyarı işaretleri yerleştirilmiştir.

Feminist söylemin kişisel hikayelerde açığa çıkıp, daha geniş kesime ulaştığı, karşılık bulup çeşitlendiği bir alan olarak bloglar da özellikle genç kadınların dijital ortamda politik söylem ürettikleri bir alandır. Keller (2012) genç kızların blog

uygulamalarını önemli siyasi katkılar olarak, değişen teknoloji, neoliberal kültür ve politik aktivizm arasındaki kesişim açısından ele alan çalışmada, blog topluluklarının hem okuyucu hem yazar olarak katılımcıları arttıkça topluluk duygusunun da arttığı bir görünüm sergilediğini belirtir. Yazara göre bu gelişme, feminist blog yazmanın yalnızca geçici bir eğilim olmadığı, aynı zamanda feminizmin geleceği için önemli bir uygulamayı temsil edebileceğini göstermektedir. Kadınların bloglar aracılığıyla etkileşim halinde, kişisel deneyimlerini paylaştıkları topluluklar feminist söylemi canlandıran bir politik araç olarak önemli görülmelidir. Blog yazma pratiği de üretilen feminist aktivizm de çeşitlilik göstermektedir, ancak yapısal farklılıklarla birlikte, toplumsal ve kültürel fenomene feminist bir bakış açısı tutmakta ve cinsiyet eşitsizliklerini farklı şekillerde vurgulayan eleştiriler getirmektedir. Yazar, aktivizmi “mutlaka sonuç odaklı değil, bunun yerine kendini bir vatandaş olarak görmenin ilk adımı olan ‘kamusal bir benlik yaratma’ya dayanan bir çerçeve”den (Keller, 2012, s.443) ele alır. Böylece blog yazarları ürettikleri içeriklerle seslerini yayarak kamusal benlikler oluşturmaya çalışmakta ve dahası, toplumsal değişime ilgi duymayan gençlerin toplumsal cinsiyet normlarına ve yaşçı varsayımlara meydan okuyan kamusal benlikler kurmaktadır. Blog yazarları, ‘karşılık verme’ yoluyla ve bu benlikleri daha geniş topluluklar ve küresel ağlar içinde bütünleştirip kamusal benlikler yaratarak, feminist bir aktivist olmanın ne anlama geldiğini yeniden çerçevelendirmekte ve bunu yaparak diğer genç kızlar için rol model olmaktadır (Keller, 2012, s.443-444).

Tüm bu örneklerle birlikte kadınların teknolojiyle, internetle ve siber uzamdaki uygulamalarla ilişkilerinin sınırlı ve yetersiz kaldığı kabul edilmesi gereken bir gerçektir. Temeldeki sosyo-ekonomik ve kültürel sebeplerle ve gerçek yaşamdaki toplumsal cinsiyet rollerine paralel gelişen biçimde, siber uzam da teknoloji de tüm kadınlar için hala yeterince kolay ulaşılabilir, kullanılabilir ve dönüştürülebilir değildir. Ancak bu olguyla birlikte, gün geçtikçe kadınların bu teknoloji ve fırsatlarla daha fazla yakınlaştığı, internet teknolojilerini, bu ortamdaki erkek egemen görünümü ve kendi dünyalarını dönüştürmek adına daha fazla kullanma eğiliminde oldukları görülmektedir.

Türkiye’de feminist hareketin gelişmesinde, çalışmanın sonraki bölümünde de görüleceği üzere, yayınlar daima önemli bir dinamik olmuştur. 2000’li yıllardan itibaren ise yeni medya feminist hareketin gelişimine ivme kazandırmıştır. Eslen-Ziya (2013) Sosyal medya ve Türkiye’de feminist aktivizm üzerine hazırladığı çalışmasında, Feminist aktivizm açısından sosyal medyanın, bilginin kolayca alınmasını ve yayılmasını kolaylaştıran, aktivistler arasında bağların kurulmasına, güçlendirilmesine ve iletişimi artırmaya yardımcı olan güçlü bir araç olarak işlev gördüğünü ifade eder. Çeşitli feminist örgütlerle yaptığı görüşmelere dayanarak, 2000’li yılların başında geleneksel, eski seferberlik tekniklerini (broşürler, posterler, fakslar) kullanan kadın aktivist grupların, özellikle ikinci on yılda, tartışmalara girmek, ağlar oluşturmak ve protestolar düzenlemek için sosyal medya ve sosyal ağ gruplarını ağırlıklı olarak kullanmaya başladığını ve bu tür faaliyetlerin mücadelelerini güçlendirdiğini belirtir (s. 867-868).

Yeni iletişim teknolojilerinin toplumsal hareketlere ve özellikle kadın hareketine katkıları büyük oranda olumludur. Ancak internet teknolojilerine erişim, bu teknolojileri kullanma bilgisi, bu alandaki gittikçe artan ticarileşme ve devlet denetimi, alanın çeşitli sınırlılıklarını oluşturmaktadır. Gamze Göker (2007) İnternetin Türkiye’de kadın hareketi üzerinde etkisini araştırdığı çalışmasında Kadın kurultayı elektronik posta grubunu incelemiş ve üyelerle görüşmeler yapmıştır. Türkiye’nin en geniş ve farklı siyasi gruplardan üye profiline sahip olan bu elektronik tartışma grubunun, Türkiye kadın hareketi açısından oldukça önemli ve sonuç alıcı tartışmaların yürütüldüğü bir iletişim ağı olduğunu; Hız, yaygınlık ve bilgi paylaşımı açısından e-posta grubu üzerinden yapılan tartışma, kampanya, metin hazırlığı gibi işlerde kurultayın çalışmalarına ivme kazandırdığını belirtir. Ancak bu iletişim teknolojilerinin örgütlü ve etkin bir kadın hareketinin varlığı ile işlevselleşebileceğinin ve internet söz konusu olduğunda ticarileşme, tekelleşme, gözetlenme ve sayısal uçurum olgularının da hesaba katılması gerektiğinin altını çizer. Dolayısıyla internet diğer toplumsal hareketlerde olduğu gibi tek başına olumlu ya da olumsuz unsurlar taşıyan bir araç değil, bu yönde mücadele edilmesi gereken bir alandır (s.289).

Kadınların yeni medya ortamında ana akıma karşı yarattıkları alternatif söz söyleme pratiklerinde hem sosyal medyadaki kampanyalarda hem de çevrimiçi site ve bloglarda dil ve üslup çeşitlenmekte, feminist yansımalar da ortaya çıkmaktadır. Depeli (2015) kadın bloggerlar ve blog içerikleri üzerine yaptığı çalışmada, tarihsel ve kuramsal olarak günlük yazınının kadınlara ait bir form olduğunu ve kadın bloglarındaki okuyucuya dönük samimi hitaplar, duygu bildirimleri ve paylaşımların kişisel, otobiyografik nitelikleri ile bu içeriklerin günlük, mektup ve otobiyografi yazın türleri ile uyumlu olduğunu belirtir. Blog dilinin bu anlamda kısmen de olsa kadınlaştığını ifade eder. Bu kısımlık içeriklerde dilin yer yer erilleşmesinden ve doğal olarak tek bir kadınlık biçiminden bahsedilememesinden kaynaklanmaktadır. Ayrıca mecranın hipermetinsel ve özgün yapısı dile kendi yapısı dahilinde yeni özgünlükler yüklemekte, bir yanda kadınsılığı görünür kılarken bir yandan da silikleştirmektedir. Sonuçta bloglarda ortaya çıkanın tek başına ‘kadınsı bir dil’¹⁹ denilemeyecek biçimde toplumsal cinsiyet kodları dahilinde okunamayacak, yeni tür (dijital) özneye atıfta bulunan yeni bir tür dil olarak değerlendirilebileceğini ifade etmektedir.

Kadınların ataerkil örüntüleri deşifre etmek, itiraz etmek, farklı bir bakış açısı sunmak gibi amaçlarla kullandığı dilde geçmişten günümüze ironi ve mizah ön plana çıkan unsurlardır. Mizah hem düşünceyi ifade etmenin etkili bir yolu hem de eğlenceli olması yönüyle de dijital aktivizm açısından önemli stratejilerden biridir. Temple (2004) mizahı aktivizm açısından sınırları genişleten, umutlu, yaratıcı bir an olarak görme eğilimindedir ve taktik çeşitliliğinin mücadeleyi daha güçlü, daha kararlı ve daha dirençli hale getirdiğini savunur; Miranda (2004) eğlenceyi ‘eğitici’ olarak kullanan politik bir hareket yaratılabileceğine dikkat çeker; böylece aynı anda sınırları aşılabilir, gerçek açığa çıkarabilir ve yeni bir kurtuluş vizyonu yaratabilir (akt. Sowards & Renegar, 2006, s.63).

Yeni medyada yer alan içeriklerde de mizah ve ironi egemen söylemi kırmak, sorgulatmak, yapısını bozmak ve zayıflatmak için kullanılan yaygın ifade biçimlerindendir. Mizah kültürel değerlerin yeniden üretildiği bir alan olarak

¹⁹ Bu ifade biçimi feminist perspektifler açısından “özcü” bir yaklaşım olarak görülmekte, böyle bir dilin varlığı ya da var olma ihtimali tartışılmaktadır ve henüz üzerinde uzlaşıldığı değerlendirilememektedir.

toplumsal yapıyı ve yaşam pratiklerini ürettiği söylemler aracılığıyla yeniden üretir ve pekiştirir. Bu anlamda ataerkil toplumsal yapılanma, cinsiyetçilik, kadın bedeninin nesneleştirilmesi gibi konular da mizah yoluyla yeniden üretilir ve normalleştirilir. Feminist politika açısından hem bu tip söylemlerin kırılması hem de kadınların kendi sözlerini söyleyebilmeleri için mizah bir muhalefet aracı, politik bir enstrüman olarak iş görmektedir.

Kadınlara yönelik artan cinsiyetçi söylemlere karşı twitter üzerinden yürütülen ve #erkekdediğin, #erkekyerinibilsin gibi etiketlerle paylaşımlar yapılan kampanyada kadınlara biçilen toplumsal roller ironi yapılarak erkekler için düzenlenmiş biçimde paylaşılmıştır. Ruqinq adlı twitter kullanıcısının 3 Haziran 2020’de “Kocam isterse çalışabilir” paylaşımı akımın ilk adım olmuş, tweet yaklaşık üç milyon kişi tarafından görüntülenmiş, yedi binden fazla kişi tarafından yeniden yayımlanmış ve yüz binlerce beğeni almıştır. Kampanyada “Kusura bakmayın ben çalıştırmam, bir erkeğin en güzel kariyeri babalıktır”, “Kocam isterse yüksek sesle kahkaha bile atabilir”, “Neymiş efendim kadınlar gece işten eve giden adamı taciz etmişler falan. Kadın doğası gereği bunu yapar arkadaşım, sen namusunu korumayı öğreneceksin”, “Elbette kötü kadınlar da var, şiddet uygulayan, tacize tecavüze karışan, suç işleyen. Ama unutmayın, o kadınları da bir baba, bir erkek yetiştiriyor” gibi paylaşımlarla kadınlık rollerine dair cinsiyetçi söylem alaya alınmaktadır. Ruqinq adlı kullanıcı cinsiyetçi ifadelerle karşı kadınların bu şekilde alaycı bir yaklaşım gösterebileceğini belirtmektedir:

“Twitter’da gördüğümüz kadarıyla kadınlar hep kendi ayaklarının üstünde durma, özgürleşme çabası içindeler ve herkes hayatında ‘başarı’ olarak gördüğü şeyleri burada paylaşıyor. Böylece kendileri gibi psikolojik veya fiziksel şiddet gören diğer kadınlara örnek olup onları cesaretlendiriyorlar. Twitter’da insan gerçekten yalnız olmadığını, aslında kendisi gibi birçok insan olduğunu görüyor ve o paylaşım yapanlardan cesaretle hayatında birçok şeyi değiştirebiliyor...Twitter’in bir diğer özelliği de her olayı tiye alarak paylaşım yapmak, çünkü insanlar bunu seviyor. Ben de bu durumu bu şekilde ele aldım. İnsanlar sanki ‘birisi böyle tweet atsın da biz de görüşlerimizi söyleyelim’ dercesine birçok yorumlar yaptılar. Özellikle kadınların zaten dile getirmek istediği bir konuydu, benim öncülüğümde bir patlama noktası oldu diyebilirim” (akt. Göksedef, 2020).

Böylece sosyal medya aracılığıyla kadınların her alandaki varlığı, görünürlüğü ve rolleri konusundaki egemen cinsiyetçi söylem yapıbozumuna uğratılmakta, anlamından ve hedefinden saptırılmaktadır. Sosyal medyada mesajlar mizah ve ironi aracılığıyla daha çok ilgi görmekte ve artan paylaşımlarla değişerek büyümektedir. *5harfliler.com* editörü Haziran Düzkan²⁰, sayfanın sosyal medya hesaplarından yapılan paylaşımlarda mizahi içeriklerin daha çok takipçi topladığını belirtmekte ve kadınların mizahı politik bir araç olarak kullanımını vurgulamaktadır.

Mizahın baskıya direnmeyi sağlayan, otoriteyi rahatsız eden, sarsan ve madun için bir mücadele stratejisine dönüşen yanı kadınların yaşam deneyimlerinde ve yarattığı eserlerde daima karşımıza çıkar. Marleen Gorris'in *A Question of Silence* filminde mahkeme salonundaki kadınların kahkahası ya da Sevgi Soysal'ın anlatısına içkin ironisi ve örneğin *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu*'nu yer yer bir yatılı kız okulu gibi betimleyen, otoriteye karşı takındığı alaycı tutumu ile "burjuva düzeninin anlamsızlığını" (Sezer, 2020, s.36) vurgulayan anlatımı bunun çeşitli örneklerini verir.

1903-1914 yılları arasında İngiltere'de süfrajelerin kampanyalarında mizahın politik bir taktik olarak kullanıldığını ifade eden Krista Cowman (2007), mizahın kadınların politik haklar konusundaki mücadelesinde onları erkeklerden aşağı gören ve yasal olarak öyle konumlandıran erkek egemen politikalara karşı mücadelesinin bir aracı olduğunu vurgular. Süfrajeterler cinsiyetçi önyargılarla mücadele etmek, tehlikeli durumları dağıtmak için çoğunlukla tepkisel olarak mizahı kullanmışlardır. Süfrajeterlerin mizahi taktikleri, bazen "kadınlar aptalca bir şey yapıyor" denilerek reddedilmiş, ancak kadın seslerinin geleneksel olarak yok olduğu veya kadınların sessiz olduğu durumlarda onların ilgisini çekmeye hizmet etmiştir. Kampanyalarda gülme provakatif bir eylemdir ve egemen söylemlere karşı kasıtlı bir kabulleniş ve ironi söz konusudur. Kıvrak zekanın bir ürünü olarak mizah dilsel olarak da bir misilleme aracıdır ve Süfrajeterlerin kampanyaları için güçlü ve yıkıcı bir silah yaratmıştır. Toplumsal hareketlerden de (örneğin işçi sınıfı) çeşitli stratejiler öğrenen kadın mücadelesinde mizah bir politik amaçtır (Cowman, 2007, s. 259-274).

²⁰ 14.09.2020 tarihli görüşme.

İkinci dalga feminist hareketin toplumsal cinsiyet anlayışını ve sosyal bilimler alanında toplumsal cinsiyete yaklaşımı etkilediğini anlatan Crawford (2003), cinsiyetin anlamı değiştikçe, mizah da dahil olmak üzere dil ve iletişim ile olan ilişkisinin de değiştiğini belirtir. Bu nedenle, cinsiyet çalışmaları mizah kavramının genişlemesine katkıda bulunduğunu vurgular (s. 1413). Crawford (2003) cinsiyet ve mizah arasındaki kesişmenin hayati önemde olduğunu ifade eder. Toplumsal cinsiyet iktidar, statü ve maddi kaynaklara erişimi belirleyen bir anlamlar sistemidir. Mizah da sosyal etkileşim için bir strateji ve söylem biçimidir. Mizahın kendine has özellikleri toplumsal cinsiyet kalıplarının yapı sökümleri açısından önemli bir araçtır. Bu anlamda kadın hareketi için politik mizah ve kadınların kendi aralarındaki konuşmalara dayalı mizah, toplumsal cinsiyet ve onun hakim yapılarına direnişin sesi olabilir (s. 1413-1414).

Billingsley'nin aktardığına göre (2013), Hélène Cixous *The Laugh of the Medusa* 'da erkeklerin, kadınları sıklıkla “karanlık” ve anlaşılmasız bir konuma getirip kadınları kadınlardan nefret etmeye teşvik ederken, onları erkeklerin ihtiyaçları etrafında merkezileştirmeye çalıştıklarını anlatır ve kadınların, eril tarih yazımından uzaklaşıp kendileri için yazabileceğini vurgular. Cixous, kadın yazını bedenleşme bağlamında ele alır ve kadınların yazılarının bedenlerinin duyulmasına izin vermeyi ve eril söylemin dışında konuşma yeteneğini “ele geçirmeyi” içerdiğini vurgular. Kadın mizahı eril söyleme karşı ve ataerkil dayatmaların ötesinde dişil gücü temsil eder. Cixous için *Medusa*, taşlaşmış erkek bakışının dışında kalan ve kendi terimleriyle gülen dişil olanı temsil eder. Bu kahkaha aynı zamanda eril söylemin bağlarını kırmak için de kullanılabilir, eril merkezli kurumları, yasaları ve “gerçekleri” ezip geçerek kadınları öne çıkarma gücü taşır (Billingsley, 2013, s.9-10).

Luce Irigaray ise, kadınlara yönelik eril tasarımın dışındaki olasılıkları tasavvur etme konusunda ilk dürtünün “gülmek” olduğunu ve kahkahanın özgürleştirici olabileceğini belirtir. Irigaray, kahkahanın²¹ boyun eğmeden

²¹ Türkçede “karı gibi gülmek” diye bir ifade yer almaktadır. Erkekler için ciddiyetsizlik, laçkalık gibi anlamlarda aşağılayıcı, küçük düşüren bir deyim olarak kullanılmaktadır. Gülmek kadınlara özgü anlamda yukarıda sözünü ettiğimiz B. Arınç'ın ifadesinde de olduğu gibi “iffetsizlik” olarak değerlendirilen bir davranıştır. Bu çerçevede Irigaray'ın da vurguladığı biçimde ataerkil kültürel formasyonda ‘tehlikeli’ olarak kodlandığı değerlendirilebilir.

kurtulmanın ilk aşaması olabileceğini, hem erkeksi “anlamın ciddiyetiyle” tezat oluşturduğunu, hem de “erkeksi konumun basit bir şekilde tersine çevrilmesini” (yani, erkeklerin hegemonyasını, sorunlu güç ilişkilerini içerecek bir kadın hegemonyasıyla değiştirmek için) diğer kadınlar arasında bir mizah duygusunu sürdürdüğünü belirtir (akt. Billingsley, 2013, s. 9-10). Billingsley (2013) Cixous ve Irigaray’ın mizah konusunda dışıl bir somutlaşma ve direniş gördüğünü ancak bunun pratiğine dair öneride bulunmadığını belirtir.

Billingsley (2013) Monique Wittig’in ise erkeklerin dil aracılığıyla kadınları kontrol etmeleri bağlamında heteroseksüel normativiteye vurgu yaptığını belirtir. Wittig, Heteroseksüellik söylemlerinin, kadınları onların terimleriyle konuşmadığı sürece konuşmasını engelledikleri için ezdiğini vurgular: “Kanunsuz ve deli, kurallara ve geleneklere uymayı reddedenlerin yanı sıra ortak bir dil konuşmayı reddeden veya konuşamayanların adıdır” (s.10). Billingsley’e (2013) göre Wittig, kadınların eril temelli heteronormativite söyleminden kaçmak için, “politik bir semiyoloji” ile “heteroseksüel sözleşmeyi bozacak” ve “kadınları ve erkekleri ortadan kaldıracak dil / manifesto ve dil / eylem” biçiminde işleyiş içeren kavramlar düzeyinde bir devrimin gerçekleşmesi gerektiğini ileri sürer. Bu amaçla verili toplumsal formasyon tarafından empoze edilen söylemsel düzeni bozan bir dil pratiği/söylem biçiminde teorileştirdiği “savaş makinesi” kavramını öne sürer. Savaş makinesini onun şeklini tanıdıklarını düşündükleri için kabul edilen, ancak kapılardan içeri girdiklerinde harabe haline gelen bir heykel olan Truva Atı figürüne benzetir. Materyal olarak dil, dünyayı maddi bir şekilde etkilediği için, bu yeniden şekillendirme, kazanılan kelimeleri başlangıçta tanıdık bir oluşum (Truva Atı gibi) olarak görüp sonra ortaya çıkacak şekilde çarpıtarak bir “savaş makinesi” olarak devrimci ve şok edici biçimde hizmet edebilecektir. Dolayısıyla söylem bağlamında savaş makinesi, eril söylemin, kadınların kadın olarak konuşabileceği şekilde nasıl değiştirilebileceği veya bütünleştirici cinsiyet kategorisinin ve söylemlerinin nasıl şok edilerek parçalanabileceğinin daha spesifik bir yöntemi olarak sunulmaktadır (Billingsley, 2013, s. 10-12) .

Feminist mücadele için hem ataerkil yapıyı deşifre etmenin hem de buna karşı kendi söylemini oluşturmanın yollarından biri olarak mizah daima önemli bir

enstrüman olmuştur. Mizahın bu yönde işlevselleştiği bir alan olarak feminist mizah, kendini feminist olarak tanımlasın ya da tanımlamasın kadınların hem bireysel hem topluluk halinde eşitsizliğe, cinsiyetçiliğe ve ataerkil söylem düzenine itiraz ettikleri bir söylem biçimi olarak ortaya çıkar. Janet Bing (2004) mizahın statükoyu kırdığını ve ona meydan okumanın bir yolu olduğunu belirtir ve Guerilla Girls'ün²² de mizahı etkili bir silah olarak kullandığını örneklendirir. Guerilla Girls Tiyatro alanında erkek egemen yapı ve ödüllendirmeyi eleştirmek için hazırladıkları posterde: “Soru: Tuvalet tezgahları ile Tony Ödülleri'nin ortak noktası nedir? Cevap: Bir seferde sadece bir kadına izin veriyorlar!” biçimindeki ifadeyi aktarır (s.23).

Mizahı ataerkil toplumsal formasyon ve feminist hareket açısından değerlendiren Billingsley (2013), Feminist kuramın tartışmalarından birinin cinsiyetçi söylem ve durumların kadınların susturulmasına hizmet ettiği ve mizahın sessizliği pekiştiren, cinsiyetçiliği önemsizleştiren ve toplumsal yapıdaki ataerkil yapılanmayı işaret eden bir eylem olduğunu belirtir. Mizahın, kadınların -kendi terimleriyle konuşabilecekleri bir bağlamda- konuşmalarını engelleyen baskıcı söylem senaryolarını değiştirmelerine izin veren, feminist direnişin gelecek vaat eden bir yöntemi olduğunu savunur (s. 2-20). Billingsley (2013) çalışmasını *Reddit* adlı internet sitesi üzerinden örnekendirir. Sitedeki cinsiyetçi söylem yapısına karşılık, kullanıcıların *Shit Raddit Says* adlı bir grup kurarak kendi tartışmalarını yaptıkları bir alan açmaları ve cinsiyetçi ortama girmeyi reddetmeleri incelenir. Böylece mizah, ataerkil söylemin senaryolarını kadınların kendi terimleriyle konuşabilecekleri şekilde değiştirerek potansiyel anlamda bir savaş makinesi olarak hizmet edebilir. Sonuçta mizah, feminist bir direniş yöntemi olarak nitelenir: kadınların kendi terimleriyle konuşabilecekleri bir bağlamda konuşmalarını engelleyen baskıcı söylem senaryolarını değiştirmelerini sağlar (s. 2; 20).

Liberated Jokes: Sexual Humor in All-Female Group (Kurtarılmış Espriler) adlı çalışmasında Janet Bing (2007) yalnızca kadınlardan oluşan gruplarda e-posta yoluyla paylaşılan cinsel içerikli esprileri inceler. Bing, kadınlar ve espri anlayışı üzerine kalıplaşmış varsayımlara değinir ve eril bakışı yansıtan espriler ile

²² 1985'te ABD New York'ta kurulan, sanat dünyasında cinsiyetçilik ve ırkçılığa karşı eylemler yapan feminist aktivist grup.

“özgürlüğüne kavuşturulmuş / kurtarılmış espriler” arasındaki farkları tartışır. Sonuçta kadın bakışını taşımayan mizah kuramının tamamlanmamış olduğunu nedenleriyle birlikte açıklar. Bing’e (2007) göre kadınların esprileri kahkahadan daha fazlasını sağlar. Feminist mizahın kadınları güçlendireceğini ve bu sebeple kadınların bu yönde cesaretlendirilmesi gerektiğini, bu şekilde görünür olacaklarını ve zamanla kalıp yargıları yıkabileceklerini ifade eder (s. 337-366).

Feminist mizah konusunda kadınların yaptığı her türlü mizahın feminist olarak değerlendirilemeyeceği açıktır. Feminist mizah itiraz eden ve değişim talep eden bir mizahtır. Walker’ın (1988) Kaufman’dan aktardığına göre Feminist mizahın altında yatan ısrarcı tutum, toplumsal devrimin tavrıdır, değiştirilmesi gereken bir sosyal sistemi alaya alır. Feminist mizahçı, koşullara boyun eğmek yerine, koşulların yanlış olduğunu varsayar ve bunlara bağlı kalmayı reddeder. Kaufman, kadın mizahının, bir kişi veya bir sistemle kabul edici bir bakış açısından alay edebilirken, baskının kabul edilmemesinin feminist mizah ve hicvi karakterize ettiğini belirtir (s.143). Walker (1988) Weisstein’dan yaptığı alıntıyla Feminist mizahın, kültürün kadınlara yönelik görüş ve beklentilerinin absürtlüğünü açığa çıkaran ve böyle yaparak, gülünç olanların (alay etmek için kolay hedefler olma anlamında) aslında kadınlar değil, onları boyun eğdiren kültür olduğunu açığa çıkaran mizah olduğunu ifade eder (s.143).

Feminist mizah ataerkiyi ve böylece toplumsal gerçekliği inşa eden yapıyı deşifre etmektedir. Ataerki toplumsal yapıyı ve bu sosyal yapı içinde üretilen toplumsal cinsiyet rollerini, cinsiyet eşitsizliğini ve cinsiyetçi klişelerle kadınların ezilmesini doğallaştırıp yaygınlaştıran anlayışı nesnesi haline getirir. Bu anlamda sosyal protestolardaki afiş ve pankartlarda, duvar yazılarında, mizah-karikatür dergilerinde, internet bloglarında, sosyal medya ya da tiyatral biçimlerde stand up gösterilerinde ortaya çıkabilir. Crawford’a (2003) göre Feminist mizah erkeklerin gerçekliği kendi ihtiyaçlarını karşılayacak biçimde tanımladığını beyan eder ve bu beyanı irdeleyerek söz konusu gerçekliğin verili değil toplumsal inşa olduğunu ortaya koyar ve böylece erkeklerin gerçekliğini sarsar. Feministler mizah yoluyla ortak kodlar ve paylaşılan anlamlar üretip bir topluluk duygusu yaratırlar, böylece

kendilerini feminist olarak tanımlayıp gündelik etkileşim içerisinde feminizmi dolaşıma sokar ve harekete geçirirler (s. 1413-1430).

Feminist mizahı tartıştığı yazısında Janet Bing (2004), Google üzerinde bir feminist şaka araması yaptığında 14 anti feminist, 57 erkek karşıtı şaka ile karşılaştığını belirtir. Feminist şaka ifadesinin kadınlara atıfta bulunan pek çok terim gibi, birçok insan için aşağılayıcı olduğunu değerlendirir ve feminist mizahı “Feministlerin ortak değerlerini üstlenen ve bir feminist tarafından yapılan mizah” olarak tanımlar. Buna göre feminist mizah kadınları ve feministleri aşağılayan ya da onlara yönelik düşmanca ifade içermez (s. 22). Yine Bing’in aktardığına göre (2004) Lisa Merrill, feminist mizahın “kadınları nasıl nesneleştirildiğimizi ve fetişleştirildiğimizi ve bu nesnelleştirmeyi ne ölçüde sürdürmeye yönlendirildiğimizi incelemek için güçlendirdiğini” kabul etse de, feminist mizahı “asi ve kendini beğenmiş” olarak tanımlamaktadır. Merrill’e göre feminist mizah, ezilenlerin mizahı değil, kadın deneyiminin değerini kabul eden, güçlendirici mizahtır (akt. Bing, 2004, s.22). Bing (2004) de feminist mizahın eril baskı yerine kadın deneyimlerine odaklanmasını önerir. Kadın şakaları erkeklere, erkek tanımları ve davranışına odaklandığı sürece erkekleri hedef alsa dahi kadınları marjinalleştirmektedir. Ayrıca bu tür şakalar erkek-kadın farklılıkları konusundaki inançları da güçlendirmektedir. Kapsayıcı mizah ayrıştırıcı mizahtan daha yıkıcı olabilecektir. Bu sebeple feminist mizah erkeklerin baskısı yerine kadın deneyimlerine odaklandığı zaman değişimin bir aracı olabilecektir (s.22).

Görüldüğü üzere mizah madun gruplar için kendilerini bu konuma iten verili düzene ve otoriteye karşı itiraz etmenin kısmen güvenli ve etkili bir yolu olagelmış, bu yolda otoritenin de hedefi olmuştur. Feminist politika ve söylem açısından da yayıncılık ve mizah temel dinamiklerdir. Mizah kadınlar için derdini anlatmanın, itiraz etmenin, farklı bir perspektif sunmanın, deşifre etmenin, sorgulatmanın alternatif ve eğlenceli bir yolu olmuştur. Feminist politika edebiyat, sanat ve medyayı hem ataerkil ideolojilerin yapıbozumu için hem de kadınların varlığının ve görünürliğünün sağlanması, sesinin yükseltilmesi için işlevsel biçimde kullanmaktadır. Bu bağlamda hem bir analiz alanı hem bir dışavurum aracı olarak sanat, edebiyat ve medyanın feminist söylem ve pratiğin oluşup yaygınlaşması

noktasında analizi önem kazanmaktadır. Bu sebeple çalışmanın bundan sonraki bölümünde Dünya’da ve Türkiye’de feminist hareketin gelişim dinamikleri çerçevesinde sanat, edebiyat ve medya aracılığıyla oluşan söylem ve pratikler incelenecektir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FEMİNİST POLİTİKA VE SÖYLEM BİÇİMLERİ: YAYINCILIK, EDEBİYAT VE SANAT

3.1. Feminist Teori Ve Politikanın Tarihsel Gelişimi

Feminizmin belki de en önemli özelliği teoride ve politikada belirgin ve tek biçimli sınırlarının olmaması, ele aldığı sorunların farklı bakış açıları ve sorgulamalarla çeşitlenip değişmesi ve sonuçta bu düşünce ve pratik alanının çok yönlü, kesişimsel ve bazen de çatışmalı bir hal almasıdır. Bu anlamda kavramsal, kuramsal ve politik olarak tek bir feminizmden söz etmek olanaksızdır. Feminizm ortaya çıktığı tarihsel, toplumsal, siyasal koşullar içerisinde kadın öznelerin ve onların deneyimlerinin çeşitliliği ile şekillenip büyüyen, yeni soru ve sorunlarla gelişip çeşitlenen bir kuramsal ve politik mücadele alanıdır.

Bir düşünce ve pratik alan olarak feminizmin öncelikle kavram olarak tanımlanması bu açıdan bir giriş noktası oluşturabilecektir. Feminizm, Latince *femine* yani dişi, kadın sözcüğünden türetilmiştir. 1880’li yıllarda kadınlar ve cinsiyet araştırmacıları tarafından kullanılmaya başlanan feminizm kavramını *Robert sözlüğü* “kadınların toplum içindeki rolünü ve haklarını genişletmeyi öngören bir doktrin” olarak tanımlamaktadır (akt. Michel, 1993, s. 9). Feminizm kapitalist-ataerkil güdümlü ekonomi, kültür ve toplumu, kadınların yaşamını etkileyen ataerkil toplumsal ilişkileri eleştirisinin merkezine alır ve bunların değişimi için gerekli eylem stratejilerini ortaya koyar. Bu anlamda hem politik bir teoriyi hem de bir toplumsal hareketi ifade etmektedir: “kadın hareketinin teorik ve bilimsel çabası, kadınlar üzerindeki ayrımcılığa karşı bilimsel ve pratik bilgi bariyeri, ayrımcılığın üstesinden gelme hareketi” (Notz, 2018, s. 10). Berktaş (2013) feminizmi “kadınların sırf kadın oldukları için yani cinsiyetleri sebebiyle maruz kaldıkları baskı ve kısıtlamlara karşı, bu haksızlıkları telafi edecek talepler etrafında mücadele ve direnişin örgütlenmesi” olarak tanımlar ve bu mücadelenin toplumun tüm maddi koşullarından zihinsel çerçevelerine dek geniş bir yelpazede gerçekleştiğini belirtir (s. 3). Feminizm, kadınlara karşı yapılan ayrımcılığı ifade etmekte cinsiyetçilik;

toplumsal formasyonun yapılanmasını analiz etmekte ataerki kavramlarını temel alan bir yaklaşım içermektedir. Berktaş'a (2009) göre Ataerki (patriyarka) erkek egemen yapı içerisinde kadınların emeği ile birlikte bedeni, cinselliği, doğurganlığının da denetlendiği bir sistemi ifade eder. Özünde erkeğin çıkarını koruyan bu sistem, erkek iradesinden bağımsız nesnel bir gerçeklik biçimine bürünür (s. 24). Cinsiyetçilik ise kadın cinsine karşı uygulanan ayrımcı tutumları ifade etmektedir. bell hooks (2012) feminizmi bu noktadan "cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürüyü ve baskıyı sona erdirmeyi amaçlayan bir hareket" olarak tanımlar (s.12). Sancar (2009) ise feminizmin erkek egemen iktidar ilişkilerini sorgulamaktan başladığını, bunu değiştirmeyi talep ettiğini ve değiştireceğini düşündüğü öneriler sunduğunu belirtir (Sancar & Akis, 2009, s.252). Bu açıdan feminizm ataerki sistemin ortadan kalkması ve buna bağlı bir dizi kökten değişiklik talep eden bir kuram ve politika sunmaktadır. Merkezine diğer sosyal bilim alanlarından farklı biçimde kadını ve erkeği tek bir kategori olarak birleştiren 'birey'i değil, kadını alan ve böylece cinsiyeti saf biyolojik cinsiyet yerine toplumsal kültürel bir kurgu olarak toplumsal cinsiyet biçiminde tanımlayıp eşitsizliği vurgulayan ve kadınların durumunu ataerki toplumsal formasyon içerisinde analiz için gereken perspektifi sunan bir metodoloji ortaya koymaktadır. Bu bağlamda ana akım kuramların birey-toplum çerçevesinde geliştirilen çözümleme yaklaşımının yerine kadın-toplum ya da kadın-erkek olguları yerleştirilmektedir (Ecevit, 2011).

Feminist politikanın gelişim çizgisini aktarmak hem politikanın özgüllüğü hem de genel tarih yazımının eril niteliği sebebiyle çeşitli zorluklar içermektedir. Feminizmin gelişim çizgisini ve ana hatlarını "dalgalar" biçiminde kategorize etmek ve tarihsel olarak değerlendirmek ise yaygın bir eğilimdir. Tarihsel olarak birinci dalga 19. yüzyılı, ikinci dalga 20. yüzyılın son çeyreğini ve üçüncü dalga 20. yüzyılın sonu ve 21. yüzyılın ilk yıllarını imlemekte, günümüzde de dördüncü dalga tartışmaları gündemde yer almaktadır. Ancak bu kategorileştirme, bazı yazarların altını çizdiği üzere, politikanın çok boyutlu, derinlikli ve kapsamlı biçimde anlaşılıp tartışılmasının önünde bir sorun oluşturmaktadır (Bora, 2020a). Nitekim feminist hareket tek bir gelişim çizgisine sahip olmamış eşitlik-farklılık, ırk, sınıf, kimlik gibi boyutlarda her dönem içerisinde çeşitli tartışma ve mücadeleler büyütmüş, bunlar iç

içe geçmiş ya da kendi içinde çatışmalar yaratan bir çerçevede gelişmiştir. Donovan (2015) günümüzde bu tür bir dönemselleştirmenin yanıltıcı olabileceğini savunmakta ve birinci dalganın da aslında feminizmin ilk dalgası olmadığını; Batı Avrupa’da 15., 16. ve 17. Yüzyıllarda da feminist dalgalar olduğunu belirtmektedir. Yazar Feminist politikanın günümüzde de tartıştığı tecavüz, cinsel şiddet ve kadınlara yönelik şiddet gibi konuların o zaman da tartışıldığını ve kadınların eğitim ve rasyonel öznel olarak muamele görme taleplerinin dillendirildiğini ifade etmektedir (s.14-15). Bu bölümde de dalga metaforu terk edilmemekle birlikte feminist teori ve politikanın gelişimi tarihsel ve düşünsel pratikler bağlamında dönemselleştirilmekte, feminist politika kuramsal tartışmalar ve hareketlerin izlediği gelişme ve değişimler temelinde genel hatlarıyla açıklanmaktadır.

Eski çağlardan beri kadınların öncelikle ‘düşünen, hisseden insan’ oldukları ve daha sonra erkeklerle eşit görülme ve haklarının bu yönde düzenlenmesi biçiminde genellenebilecek talepler ve bunun için çeşitli direniş stratejileri geliştirdikleri görülmektedir. Batı Hristiyan Orta Çağında kadınlar önce dini görüş ve kurumlara karşı tanrı karşısında eşit insan varlıklar olduklarını kanıtlamaya çaba göstermiş, “kadının ruhu var mıdır, yok mudur” şeklindeki tartışmalara kadın insandır yanıtını vermişlerdir. Yine aynı dönemde bir kısım kadın da annelik otoritesine sığınmış, ataerkiye karşı annelik ile güçlenmeye çalışmıştır (Berktaş, 2013). Ortaçağda kadınların durumuna karşı eşitliği savunan ilk metinlerden biri Christine de Pizan’ın yazdığı *Livre de la Cité des Dames (Kadınlar Kenti)* kitabıdır. Pizan, On beşinci yüzyılda Avrupa’da kadınların doğası ve edebiyatta nasıl betimlendikleri üzerine var olan tartışmalarda, kadınların entelektüel anlamda erkeklerle eşit olduğunu ortaya koymak ve dini otoritenin ve modern edebiyatın kadın düşmanlığına karşı çıkmak için kadınların deneyimlerini ve tarihteki kadın yazarların anlatılarını ele almaktadır. *Kadınlar Kenti* de bir iktidar çözümlemesi ya da politik bir program önermesi de kadınların toplumsal konumuna feminist bir perspektifle yaklaşır ve kadınlar adına bir savunma yaratır (Bryson, 2019, s. 20). Eser, “kadınların erdemleri, yönetme yetileri ve bilgelikleri üzerine kurulan alegorik bir inşa faaliyetidir” (Durakbaşı, 2002, s. 9).

3.1.1. Aydınlanmacı Liberal Feminizm

Feminizmin bilinçli bir protesto hareketi olarak devrimci burjuva geleneği içinde doğduğu ve eşitliği temel aldığı görülmektedir. Amerikan ve Fransız devrimlerinin egemenliğinde şekillenen, insan akılcılığı ve özgürlüğünün doğasına dair düşüncelerin *Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi* (1776) ve *Fransız İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi* (1789) ile somutlaştığı Aydınlanma döneminde, kadınlar akıllı temel alan ve insanı rasyonel yetileri ile doğal haklara ve dolayısıyla özgürlüğe sahip olarak tanımlayan özgürlük anlayışının insan kategorisinde yalnızca erkeği tarif etmesi ve kadınları erkeklere tabi, akıl dışı varlıklar olarak ele almasına karşı eşitlik talebini dile getirirler. Bu çerçevede ilk feminist metinler ve kampanyalar ortaya çıkar (Donovan, 2015, s.26).

17. ve 18. yüzyılda aydınlanma çağının ortaçağ dogmalarını yıkıp her şeyin yerine akıllı ve pozitif bilgiyi koyan anlayışının yerleşmesi kadınlar açısından daha belirgin bir ayrımı işaret etmektedir. Bu anlayışta akla ve matematiksel ilkelere uygun olmayan şeyler ikincil, yetersiz, irrasyonel olarak değerlendirilir. Bu çerçevede erkekler rasyonalite ve pozitif bilimin safındayken kadınlar irrasyonel olan duygu alanında değerlendirilir. Bu aynı zamanda ötekinin alanıdır. 17. ve 18. yüzyıllar boyunca kadınların özel alana yani eve ve anneliğe ait olduğu yönündeki düşünce neredeyse evrenseldir. Sanayi devrimi ve ardından yaşanan gelişmeler işyeri ile ev mekanını daha derin biçimde birbirinden ayırır ve böylece akılcılık kamusal alan ile akıl-dışılık özel alan ile daha fazla tanımlanır hale gelir. Kadınların kocalarının himayesinde aileye ait olduğu yönündeki fikir liberal erkek kuramcılarının hemfikir olduğu bir düşüncedir. Aydınlanma felsefesi akıl sayesinde bağımsız olmayı ve insanın doğal özgürlüğünün hiçbir iradeye bağımlı olamayacağını anlatır, ancak bu evrensel insan kategorisinde ele alınan erkeklerdir. Kamusal işler yani vatandaşlık hakları için de gerekli olan rasyonelliktir ve kadınlar rasyonellikten uzak kabul edildikleri için vatandaş sayılmazlar (Donovan, 2015, s.26).

Dönemin bu düşünce anlayışına ve eşitliğe dikkat çeken öncü yazarlardan Marry Wollstonecraft, eserlerinde özellikle Rousseau'nun kadınları ve erkekleri akıl ve düşünce yönüyle ayrı konumlandıran ve kadınlara kamusal işlerde yer

verilmemesi gerektiğini savunan düşüncelerine karşı aklın her insanda aynı olduğu, kadınların da erkekler kadar akla ve yetkinliğe sahip olduğu ve bu sebeple eşit olmaları gerektiğini savunur. Bu çerçevede 1792’de yazdığı bir klasik niteliği taşıyan *Vindication of the Rights of Women (Kadın Haklarının Gereçelendirilmesi)* başlıklı kitabında da kadınların bağımlı konumlarının doğal, biyolojik sebeplerle değil toplumsal yapılanma sonucu olduğunu ve feminist gündemdeki en önemli maddenin kadınlar için iyi bir eğitim ve eleştirel düşüncenin geliştirilmesi olduğunu vurgular. Bu, öncelikle kadınların kendi durumları üzerine daha net ve akılcı düşünebilmelerini sağlayacak, kadının erkeğe hizmet etme yönünde tanımlanan rolüne boyun eğmesini engelleyecek ve kendi kaderini tayin edebilmesini sağlayacaktır (Donovan, 2015; Bryson, 2019).

Temel doğal haklar doktrinine karşı çıkan bir başka metin de Elisabeth Cady Stanton tarafından kaleme alınır. Stanton 1848’de hazırladığı *Declaration of Sentiments (Duygular Bildirgesi)* ile doğanın ve tanrının bahsettiği hakları kadınları da kapsayacak biçimde yeniden ifade eder. Bağımsızlık Bildirgesindeki mutlak despotizm krallık olarak değil, erkek olarak ele alınır ve böylece kadınların tarih boyunca sistematik ezilmelerinin ve ikincil konumlarının failinin erkekler olduğu ortaya konur. Eşitlik, vatandaşlık ve eğitim hakkı metnin ana temalarıdır. Ayrıca kadınların toplumsal yaşamdaki konumları bağlamında çalışma yaşamından uzaklaştırılma, tıp, hukuk gibi belli mesleklerden dışlanma, çalışma durumunda erkeklerle eşit ücret alamama, kilisede dini liderlik pozisyonu alamama ve namus kavramıyla şekillenen toplumsal önyargılar da ele alınır (Donovan, 2015, s. 29-30).

Bu dönemde özel alanın ilk önemli feminist eleştirisi de Sarah Grimké tarafından ortaya konur. Donovan’ın (2015) aktardığına göre Grimké 1838’de yazdığı *Letters on Equality*’de (Eşitlik Üzerine Mektuplar) özel alanın kadınlar için bir tiranlık olduğunu savunur: “Erkek kocalığa (birçok ülkede tiranlıkla eş anlama gelen bir kelime) has karakteri ile kadının üstünde sınırsız ve zalim tüm iktidarını kullanır” (s. 46). Yuvanın feminist eleştirisine bir katkı da John Stuart Mill tarafından ortaya konur. Mill, kadınların ezilmesinin başlıca alanının yuvadaki kadın erkek ilişkileri olduğunu savunur ve kadınların evlilikteki konumu için tiranlık değerlendirmesini yapar (Donovan, 2015, s. 31).

Aydınlanma dönemi liberal feminizminin kadınların beyaz, liberal erkek birey ile eşit olma talebi yönünde gelişmesine karşılık siyah kadınların talepleri de ortaya çıkar. 1867’de Amerikan iç savaşının ertesinde Sojourner Truth siyahilerin haklarının kazanılması konusunda siyah kadınlar üzerine tek bir kelime edilmediğini belirtir ve siyah erkeklerin durumları iyileştikçe siyah kadınları köleleştireceklerine vurgu yapar. Aydınlanmacı liberalizm geleneği içinde siyah kadınlar oy hakkı, tam bir eğitim olanağı için direnmiş, ayrıca feminist hareket içindeki ırkçılık ile de yüzleşmek durumunda kalmışlardır. 19. yüzyıl kadın hareketi de siyah kadınların durumu üzerine ilgisini sürekli kılamamış ve siyah kadın hareketi ayrı bir çizgi izlemiştir (Donovan, 2015).

Amerikan devriminin siyahi kadınları bir cins grubu olarak gerçek anlamda özgürleştirmemesi gibi özgürlük, eşitlik ve kardeşlik düşünceleri temelinde gelişen Fransız devrimi de kadınları kucaklamaz. Devrim için kadınlar erkeklerle beraber mücadele etmiş, diğerlerinin yanı sıra kendileri için de eğitim ve çalışma hakkı talep etmiş, bu çerçevede kadın kulüpleri, kadın toplulukları, amazon lejyonları kurarak, dergiler yayınlamaya politik amaçlarını kamuoyuna duyurmuşlar, ancak devrim sonrasında kazanılan haklardan yine kadın oldukları için dışlanmışlardır. Olympe des Gouges kadınların hak ve taleplerini göz ardı eden *İnsan ve Yurttaş Hakları Beyannamesine* cevaben yine on yedi maddeden oluşan *Kadın ve Kadın Yurttaşın Hakları Bildirgesini* kaleme almış, kadınların da erkekler gibi özgür olarak dünyaya geldiğini ve erkeklerle aynı haklara sahip olduğunu; özgürlük, mülkiyet, güvenlik ve baskıya karşı direniş hakkının kadın ve erkeğin doğal ve daimi hakları olduğunu vurgulamıştır. Des Gouges düşüncelerinden dolayı 1793’de guillotine ile idam edilmiştir (Notz, 2018).

Aydınlanmacı liberal feminizm, kadınların akıl ve doğurganlık gibi biyolojik özellikler sebebiyle erkeklerden aşağı ve onların himayesinde özel alana, eve ait olduğu, kamusal işlerden dışlanması gerektiği tezine, her bireyin cinsiyet fark etmeksizin doğuştan eşit olduğu ve kadınların da bu sebeple erkeklerle eşit haklara sahip olması gerektiği çerçevesinde bir söylem geliştirir. Eylemlilik açısından kitaplar, bildiriler, toplantılar, imza kampanyaları gibi yöntemler izler. Ancak daha radikal eylemler de söz konusudur.

Aydınlanmacı Liberal feminist yaklaşıma getirilen eleştirilerden biri kadınların toplumsal cinsiyet rolleri ve toplumun ataerkil yapılanması sebebiyle konumlandırıldıkları özel alanın verili koşullarını yeterince sorgulamamalarıdır. Liberal feminist yaklaşım bir sınıf olarak kadınların deyim yerindeyse yarışa özel alandaki ev işleri, çocukların ve kocanın bakımının üstlenilmesi gibi sınırlayıcı unsurlar sebebiyle dezavantajlı başladıklarını göz ardı etmiş ve bu tip geleneksel rollere ve anneliğe dair alternatif düşünceler geliştirmemişlerdir. Bir başka eleştiri de liberal feminist yaklaşımın beyaz, orta sınıf kadınları hedeflediği ve ırk ve sınıf meselesini göz ardı ettiği yönündedir (Donovan, 2015; Bryson, 2019).

3.1.2. 19. Yüzyıl'dan 20. Yüzyıl'a: Kültürel Feminizm, Oy Hakkı ve Cinsel Özgürlük

Kuramsal olarak 19. yüzyıl eşitlik yerine farklılığın, siyasal değişim yerine kültürel dönüşümün öne çıktığı bir dönemi ifade etmektedir. Politik hareket açısından ise oy hakkı çerçevesinde gelişen güçlü ve örgütlü bir mücadele bu dönemin pratiğidir. 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılın başı bu kuramsal ve politik çerçevede feminizmin birinci dalgası olarak değerlendirilmektedir.

1800'lü yılların sonu sanayileşmenin ve buna paralel bir dizi toplumsal, siyasal ve ekonomik dönüşümün yaşandığı yıllardır. Kadınların durumu açısından ise Wollstonecraft ve ilk dönem feministlerin verdiği, kadınların da erkekler gibi rasyonel ve özerk bireyler olduğu ve bu yönde muamele görmesi yönündeki mücadeleleri, ilkesel olarak kabul görmüş ancak talep edilen haklar kısmen elde edilmiş ve yeterli düzeye gelmemiştir. Eğitim, mülkiyet hakları, çocukların velayeti, boşanma hakları elde edilmiş, ancak kadınları özel alana ait ve bu çerçevede gelişen roller içinde görme eğilimi onların toplumsal siyasal alanda özne olma konumlarını etkilemiştir. Eğitim birçok kadın için ilkokul düzeyinde kalmış, yüksek eğitim ise kadınların meslek sahibi, başarılı, bağımsız bireyler olarak yetişmesini değil, ev içi rollerini pekiştirmek ve sistem için uyumlu, itaatkar bireyler yani iyi eş ve anneler olarak yetişmesine yöneliktir (Bryson, 2019).

Feminizm felsefe, sosyoloji, politika, psikoloji, etik gibi diğer bilimsel alanlarla birlikte bu alanlardaki kuram, analiz ve tartışmalarla şekillenen bir alandır. 19. ve 20. yüzyılda da Marksizm, Psikanaliz gibi kuramların etkisi görülmekte, bu yönde yeni analiz ve tartışma alanları açılmaktadır. 19. yüzyılın feminist düşüncesinde kadınların farklılığını temel alan kültürel yaklaşım ile marksist teorinin²³ kavramları çerçevesinde gelişen tartışmalar yer alır.

Temelinde anaerkil bakışın yer aldığı kültürel feminist teori ise, dişil etki ve değerler aracılığıyla kurulan ütöpik bir kadınlar toplumu tasarlar. Margaret Fuller'in 1845 tarihli *Women in the Nineteenth Century (19. Yüzyılda Kadın)* adlı eserinin kültürel feminist geleneği başlattığı kabul edilir. Eser, Aydınlanmacı görüşün tam karşısında, bilginin duygusal ve sezgisel yönüne odaklanır ve organik dünya görüşünü savunur. Kadınların gelişiminin tüm toplumu dönüştüreceği yönündeki düşünce kadınların üretici, yaratıcı, barışçıl yönüne vurgu yaparak farklılığı temel alan ilk kuramsal yaklaşımı ortaya koyar. Liberal feminist yaklaşımı aşan biçimde yeni tartışmalar da bu çerçevede gelişir. Artık eşit olduğunu kanıtlama çabası yerini, dişil öznelliğe yani farklılık vurgusuna bırakır.

Woman and Economics (Kadın ve Ekonomi, 1898) adlı çalışmasında Gilman kültürün eril inşasına dikkat çeker. Erkek merkezli kültür her alanda olumsuz eril değerleri yansıtmaktadır; dil, edebiyat, spor, eğitim, yönetim ve din üzerinde çarpık ideolojik etkiye sahiptir. Aynı şekilde ev içi örgütlenme de erkek merkezlidir. Ev içi alanın “yuva” olarak kadınlar için gerçek koşullarını ele aldığı *Home (Yuva-1903)* adlı çalışmasında da yuvayı toplumsal evrimleşmeyi yavaşlatan eskimiş bir sistem olarak değerlendirir. Ataerkilliğin özel mülkiyete dayalı ailesinde kadınlar hane içinde erkeklerin malı olarak işlev görür, onların her türlü ihtiyacına hizmet eder. Erkeklerin toplumsal ilişkileri ve gerçek bir hayatları varken, kadınlar ev içi alana hapsedilmiştir ve bu onların insanca gelişmesini engellemiştir. Bu anlamda ev

²³ Marks'ın endüstriyel kapitalizm çözümlemesi ile Engels'in *Aile'nin, Özel Mülkiyet'in ve Devlet'in Kökeni* (1884) adlı eserinde ortaya koyduğu, kadınların köleleştirilmesini özel mülkiyet ve sınıflı topluma bağlayan görüşleri feminist kuramda kadınların ezilme koşulları ve kökeninin analizi ve bunu ortadan kaldırmanın yolları açısından ele alınmıştır. Buna göre erkeğin evlilikteki üstünlüğünün sebebi özel mülkiyettir ve cinsiyete dayalı işbölümü kapitalizmin yarattığı bir sonuçtur. Kadınların özgürleşmesinin ilk koşulu onların kamu hizmetlerinde çalışması ikinci koşulu da özel mülkiyet ve sınıflı toplumu ortadan kaldıracak toplumsal devrimdir. Marksist teori feminist politikada ev içi roller ve çocuk doğurma olgularının, emeğin yabancılaştırılması ve yeniden üretim kavramları ile ilişkilendirilmesini sağlamış; kadınların ezilme koşulları ve buna karşı örgütlenmeye dair analizlerde sınıf, mülkiyet, praxis, bilinç ve ideoloji kavramları ele alınmıştır (Donovan, 2015; Bryson, 2019).

hayatının radikal bir dönüşümü gereklidir ve ev işleri ve çocuk bakımı kamusallaştırılmalıdır (Donovan, 2015, s 96-104).

Bu dönemde kadınların ezilme koşulları içerisinde cinsellik ve aile kurumu bir analiz alanı olarak daha fazla geliştirilir. Kadınların cinselliği ve evlilik gibi konular üzerine daha radikal bakış açıları ortaya çıkar. Victoria Woodhull, serbest aşkı vurgular ve evliliğin ortadan kalkması görüşünü dile getirir. Bir tür monarşi olarak değerlendirdiği evlilik ve ev içi düzenlemelerin yerine sosyalist düzenlemeler önerir. Anarşist bir çizgide yer alan Emma Goldman ise oy hakkı, istihdam ve demokrasi gibi olguları başka baskı ve tahakküm biçimleri olarak değerlendirir. Kadınların baskı altına alınışının temelinde aile ve cinsellik olgularını görür; kadınları nesnelere dönüştüren hükümet, evlilik gibi kurumlardan özgürleşmelerine vurgu yapar. Goldman ve Woodhull kadınların cinsel haz konusundaki özgürlüklerini vurgularken, cinsel nesneye dönüşmemeye de dikkat çekerler. Söz konusu olan geleneksel ahlak anlayışının eleştirisi ve kadınların özgür aşk ve psikolojik bağımsızlık temelinde özerk bireylere dönüşmesidir. Ayrıca Goldman eşcinsel ilişkinin ABD'deki ilk savunucusu olur (Donovan, 2015; Bryson, 2019).

Bu çerçevede 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında gelişen feminist teori ve pratik, ataerkil toplumsal formasyonun eleştirisini, kadınların cinsel özgürlüklerini, siyasal ve sosyal hak taleplerini içeren ve bunu ırk ve sınıf gibi daha geniş toplumsal yapılar dahilinde tartışmaya açıp, analizler geliştiren bir görünüm sergilemektedir. Bu çerçevede kadınların kamusal haklar açısından oy hakkı, evlilik ve boşanmaya dair haklar, eşit işe eşit ücret gibi konularda erkeklerle eşit muamele görme isteklerine, ataerkinin temel kurumu olan evin/yuvanın sorgulanması ve böylece hane içindeki iktidar ilişkilerinin, ev içi emek süreçlerinin, kadınların cinsellik temelinde baskı altına alınışının ve cinsel ilişkilerde özgürlük konularının analiz ve tartışmaları eşlik etmektedir.

Feminist pratikler açısından ise bu dönemde toplumsal reform hareketlerinde kadınlar daha fazla yer almaya başlar. Amerika'da orta sınıf siyah ve beyaz kadınların kurdukları topluluk ve kulüplerin sayısı artmış, bu oluşumlar içinde siyahilere karşı ayrımcılık, ırkçılık karşıtı hareketlerde, işçi haklarına dair

hareketlerde ve yerel yönetimlerde daha fazla rol almışlardır. İşgücünün büyümesiyle işçi kadınların sayısı artmış ve onlar da sendikal örgütlenmelerle çalışma koşullarını gündeme getirmiştir. Kadınların bu çerçevede örgütlenmesi başta oy hakkı olmak üzere diğer feminist talepler için de örgütlenmelere ve harekete geçmeye zemin hazırlamıştır. Oy hakkı temelinde örgütlenen hareketler bir yandan eşitliği dile getirirken, bir yandan da tahripkar erkek doğasına karşı besleyen, yaşam veren kadın doğasına dair farklılıkları vurgulayan çerçevede gelişme gösterir. Bu çerçeve faydacı bir yaklaşımla farklılık vurgusunu ön plana taşıyarak oy hakkının tüm toplumun refahı için gerekli olduğu görüşünü benimsetmeyi amaçlar. Amerika’da ve İngiltere’de kadınların oy hakkı taleplerini ifade eden süfraj hareketi ortaya çıktığında, oy hakkı evrensel değildir. Amerika’da ırk, İngiltere’de sınıf ve mülkiyet temelli bir düzenleme söz konusudur. Dolayısıyla oy hakkı, sınıf, ırk, cinsiyet temelli tartışmalarla şekillenmiş ve ana akım bir talep haline gelmiştir. Oy hakkı meselesi John Stuart Mill, Millicent Garrett Fawcett, Elisabeth Cady Stanton gibi feministlerce elitist bir yaklaşımla ele alınır ve yalnızca okuma yazma bilenlere tanınması savunulur. Bu “eğitimli oy” talebi eğitimli kadınlara yönelik bir orta sınıf talep olarak ifade bulur ve oy hakkı meselesi bir sosyal ayrıcalık meselesi haline gelir (Bryson, 2019). Amerika’da siyah kadınlar oy hakkı için Julia Cooper’ın vurguladığı biçimde “hem ırkçılık hem cinsiyet ayrımcılığı ile aynı anda mücadele eden siyah kadınlar” olarak bağımsız biçimde örgütlenir (akt. Bryson, 2019, s. 130). İngiltere’de yalnızca kadınlar için değil, sosyalist bir bakışla sınıf temelinde, daha geniş bir sosyal dönüşüm için herkese oy hakkı biçiminde tezahür eder. Avrupa’da aynı biçimde sınıf meselesi ön plandadır ve kadınların oy hakkı mücadelesi kitlesel sosyalist partiler öncülüğünde yürütülmüştür. Almanya’da marksist feminist bir analizle kadınların ezilme koşulları kapitalist formasyon içinde değerlendirilmiş ve kapitalizmin ortadan kalkmasıyla kadınların koşullarının değişeceği görüşü hakim olmuştur.

Bu dönemde kadınların mücadelesinde eylem biçimleri de oldukça etkili ve dikkat çekicidir. Kadın hakları temelinde, yaratılan örgütlenmelerle bildiri, gazete, dergi gibi yayınlar, toplantılar, imza kampanyaları ile yaratılan söylem yer yer yıkıcı da olabilen protestolarla pratiğe geçirilir. Süfraj hareketi çerçevesinde kullanılan

eylem biçimleri kadınların toplumsal varlıklarına ve eylemlerine dair görüşleri de değiştirmiştir. Gösteri, yürüyüş gibi protestolar ve bu çerçevede Westminster sarayına saldırma, caddelerdeki mağazaların vitrinlerini indirme, tutuklanma ve hapse atılma, açlık grevleri gibi mücadele yöntemleri toplumsal cinsiyet rollerine meydan okur niteliktedir. Böylece kadınların pasif, bağımlı varlıklar olduğu görüşü de kırılmıştır (Donovan, 2015; Bryson, 2019).

Bu dönemde verilen mücadelelerin diğer görünümleri eşit işe eşit ücret, cinsel özgürlük ve barış yanlısı harekettir. Christabel Pankhurst, kadınların bağımlılığının ekonomik yönüne dikkat çeker ve eşit işe eşit ücret vurgusu yapar. Ev içi emeğin kadınlar için bir yük ve enerji kaybı olduğunu ve bu işlerin kamusallaştırılmasını dile getirir. Ayrıca sosyalist sınıf mücadelesinin kadınların özgürleşmesi için çözüm olmayacağını, meselenin temelde erkeklik iktidarı meselesi olduğunu ve işçi sınıfından erkeklerin de kadınlara adaletsiz muamele ettiğini vurgular. Erkeklerin kadınlara yönelik ev içinde ve kamusal alanda uyguladığı cinsel istismar ile erkek egemenliği arasında nedensel ilişki kurar, cinselliği baskının teşvik edildiği ve sorgulandığı bir mücadele alanı olarak görür. Bu açıdan cinsellik temelinde erkeğin cinsel denetimi ile kadınların genel bağımlılığı arasındaki ilişkiyi sorgulamak için bir perspektif sunar (Donovan, 2015; Bryson, 2019).

Bu dönemde feminizm liberal bireyci anlayıştan uzaklaşıp kolektif ve müdahaleci çözümlere yönelmiş, sosyalist ve marksist feminist fikirler gelişmeye başlamıştır. Liberal yaklaşımın eşitlik çerçevesinde gelişen talepleri farklılık ve bu farklılığa özgü refaha yönelik ve müdahaleci çözümler arayan bakış açıları gelişmiştir. Kadınların eşit bireyler olarak erkeklerle rekabette özgür ve devlet müdahalesi dışında bir konum alması yönündeki görüşe dayanan liberal feminist düşünce, kadınların cinsiyet farklılığı ile temellenen kendine özgü ihtiyaçlar ve özelliklere önem veren eş ve anne rolünün önceliğini savunan ve onların refahına dair kolektif müdahaleler öngören düşünce ile bir çatışma içine girmiştir. Oy hakkı mücadeleleri kazanımlarla sonuçlanmış, ancak burada yalnızca feminist talepler değil, oy hakkı meselesinin ana akım bir mücadeleye dönüşüp, ırk, sınıf gibi meselelerle eklemlenmesi ve hükümetlerin siyasal çıkarları da etkili olmuştur. Kadınlar oy hakkını genellikle feminist talepler çerçevesinde değil, ırk, sınıf, din gibi

aidiyetler çerçevesinde kullanmış, bir grup olarak faaliyet gösterememişlerdir. Ancak evlilik, velayet, boşanma gibi konularda yasal haklar kazanılmış; kadınların siyasete katılımı artmış; kadın siyasetçiler kadın örgütleri ile bağlantı kurup eşit işe eşit ücret, aile refahı gibi konularda çalışmalar yapmışlardır (Bryson, 2019).

3.1.3. 20. Yüzyıl'ın Radikal Feminizmi: “Kişisel Olan Politikdir”

20. Yüzyıl iki dünya savaşı ile derin siyasal, toplumsal ve ekonomik değişimlerin yaşandığı ve bu dönüşümle birlikte feminist teori ve pratiğin de yeni açılımlarla geliştiği bir dönemi ifade eder. 20. yüzyılın ilk yarısında kadınlar oy hakkından medeni haklara birçok alanda erkeklerle eşit haklar elde etmiş, ancak bunlar pratik yaşamda karşılık bulmamıştır. İkinci dünya savaşında erkeklerin cephede yer alması kadınların toplumsal ve ekonomik alanda -bir anlamda mecburi olarak- daha fazla yer almasını sağlar, ancak savaş sonunda tekrar ikincil konuma itilirler. Kadınların toplumsal, siyasal, ekonomik süreçlerden dışlanması ve diğer ezilme biçimleri varlığını halen sürdürmektedir. Yine de eğitilmiş ve çalışan kadınların sayısı artmış ve onlar yeni bir farkındalıkla aile kurumundan başlayarak özel alandaki ezilme koşullarını sorgulamaya girişmişlerdir. Feminizmin ikinci dalgası olarak değerlendirilen bu dönem 1960'lı yıllardan başlayarak özel alan temelinde geliştirilen radikal ve sosyalist feminist perspektiflerin açılımları ile şekillenir ve “Kişisel olan politiktir” ifadesiyle özdeşleşir. 1960'lı yılların öğrenci hareketlerine paralel biçimde bir toplumsal hareket olarak değerlendirilebilecek feminist hareketin bu dönemdeki söylemi, kadın-erkek ilişkisinin bir ezen-ezilen ilişkisi biçiminde tanımlanması ve ataerki ile mücadele üzerinedir. Bu çerçevede 20. yüzyılda feminist hareket hem kamusal hem özel alanda eşitlik ve dönüşüm talep eden; farklılık temelinde beden, cinsellik, cinsel sağlık, kürtaj gibi meselelerin ön planda olduğu; toplumsal cinsiyet, aşk, aile, evlilik olguları çerçevesinde özel alanın her anlamda sorgulandığı ve kadın-erkek arasındaki iktidar ilişkilerinin cinsel ilişkiler ve iş bölümü temelinde politik bir analiz alanı olarak tanımladığı bir görünüm sergilemektedir (Donovan, 2015; Arat, 2017; Bryson, 2019).

Kadınlık durumunu varoluşsal felsefe açısından tartışan Simone de Beauvoir Toplumsal cinsiyetin kültürel bir kurgu olduğunu analiz ederek feminist teori ve pratiğe en önemli katkılardan birini sunar. Feminist teoride güncelliğini hala koruyan *İkinci Cins* (1949/1993) adlı eserinde kadınların doğa ve eylemlerinin biyolojik anlamda verili değil, toplumsallaşma içerisinde kurgusal olarak şekillendiğini biyoloji, mitoloji ve tarihten yola çıkarak ortaya koyar. Beauvoir, Jean Paul Sarter'ın varoluşçu felsefesinden etkilenmiş ve özgürlük, ben ve öteki kavramlarını kadınlık deneyimi ve kadınların özgürlüğü açısından ele alır. Buna göre erkek egemen değerler sistemi erkeği mutlak özne olarak kurarken, kadını öteki konumuna iter. Yazar kadınlık durumunu bir ezilme kategorisi olarak tanımlar ve onların ezilme koşullarını aktarırken Amerikan yerlileri ve siyahilere benzetir. Kadınlar eril bakış açısı ile eksik ve aşağı olarak konumlandırılmış ve bu bakış açısının yarattığı değerler sistemi aracılığıyla baskı altında tutulmuş bir “obje” ve “kurban” olarak ele alınır. Menstürasyon, hamilelik, çocuk doğurma, emzirme süreçleri kadınları kendi bedenlerine hapseden ve onları üreme ihtiyacının kurbanları olarak konumlandıran biyolojik süreçlerdir. Kadınların kendi yaşamlarının sorumluluğunu üstlenebilen özneler olabilmeleri için kendi biyolojilerini alt etmeleri gerekir. Eserin temel önermesi olan “Kadın doğulmaz kadın olunur” ifadesi feminist düşüncede yeni bir perspektif açar. Kadınların doğa ve eylemlerinin biyolojik değil kültürel olması onun aynı zamanda dönüştürülebilir olduğunu ifade eder. Kadınların özgürleşmeleri için bu yapay kadınlık kurgusundan kurtulmaları ve kendi yaşamlarının sorumluluğunu almalarını vurgular. Beauvoir ilk yazılarında sosyalist perspektifle kapitalizmin sona ermesinin kadınları özgürleştireceğini savunsa da, sonraları o dönem Avrupa’da birçok kadında olduğu gibi, kadınların özgürleşmesini sınıflı toplum ve kapitalizme bağlayan ve sosyalist toplumsal devrimin gerçekleşmesi ile bunların ortadan kalkacağı ve kadınların da özgürleşeceği düşüncesini terk ederek, kadınların sosyalist toplumda da ezilme koşullarının devam edeceğini belirtmiştir. Kadınların ekonomik bağımsızlıklarını kazanmalarının yasal ve siyasal haklardan daha önemli olduğunu savunmuş ancak işçi sınıfı bir kadın için ücretli işin ev içi sorumluluklarla birlikte yeni bir istismar kaynağı olacağının da altını çizmiştir. Yazara göre kapitalizmin ortadan kalkması ataerkiyi sona erdirmeyecektir, ancak feminizmin başarısı sosyalist devrim ile mümkün olabilecektir, bu sebeple üretim ilişkileri ile birlikte aile

yapısının da değişmesi gerekmektedir (Beauvoir, 1993; Arat, 2017, s.74; Bryson, 2019, s.223; 229). Bryson'un (2019) aktardığı üzere Beauvoir'ın görüşleri bir yandan bir erkek felsefeci olan Sartre'ın görüşlerini referans alması, kadın kategorisini orta sınıf Fransız kadın olarak ele alması ve ataerkiye dair kapsamlı bir eleştiri geliştirmemesi yönüyle eleştirilmiş, bir yandan da postmodern feminizmin bir öncülü olarak değerlendirilmiştir. Beauvoir'ın görüşleri kadınların biyolojilerindeki regl, doğum gibi süreçlere dair olumsuz betimlemeleri sebebiyle eleştirilmiş, Vintges (1998) ise Beauvoir'ın bu süreçleri biyolojik özü itibarıyla olumsuzlamadığını, aksine bu süreçlerin toplum tarafından dayatılan bir kurgu olduğunu ifade etmek için postmodern bir perspektifle yorumladığını belirtir. Kadınlar kendi yaşamlarının sorumluluğunu alabilen öznel olduklarında bu biyolojik süreçleri farklı biçimde deneyimleyebileceklerdir (akt. Bryson, 2019, s. 224). Nitekim Beauvoir *İkinci Cins*'te (1949) "Menstürasyonu bir lanet haline getiren sosyal bağlamdır" diye belirtir ve sonraki konuşmalarında "kadınların kendi vücutlarından utanç duymaya son vermelerinin iyi bir şey olduğu"nu ifade eder (akt. Bryson, 2019, s.224).

1960'lı yıllar kadınlığa dair mitlerin sorgulandığı ve böylece liberal feminizmdeki eşitlik anlayışını aşan biçimde doğum kontrolü, kreşler, eşler arasındaki cinsel ilişki, ev içinde iş bölümü, konut sorunu, aile yardımı gibi konuları da kapsayan biçimde daha geniş alanda eşitlik taleplerinin dile getirildiği bir dönemdir. Bu mitlerin ele alındığı öncü metinlerden biri Betty Friedan tarafından yazılan kadınlığa ve anneliğe dair mitlerin sorgulandığı *The Feminine Mystique* (Kadınlığın Gizemi- 1963)'tir. Friedan ayrıca 1966'da ulusal kadın örgütünü kurmuş ve toplumsal cinsiyet rollerinin kadınları olduğu kadar erkekleri de sınırladığını savunmuş ve erkeklerden de destek görmüştür. Juliet Mitchel de *Women: Longest Revolution* (Kadınlar: En Uzun Devrim, 1966) ve *Women Estate* (Kadınlık Durumu, 1971) adlı çalışmalarında kadınların durumunu, aile kurumu ve üretim ilişkileri temelinde değerlendirir. Kadınların konumunun *üretim, üreme, toplumsallaşma* ve *cinsiyet* temelinde analizini öne sürer. Üretim, evdeki emek süreçlerinin dışında, toplumsal ekonomik üretim yani ücretli emek çerçevesinde, eşit ücretten önce kadınların toplumsal üretim süreçlerine dahil edilmesi, yani eşit iş hakkı açısından ele alınır. Yazar, aileyi kadının özgürleşmesi ya da eşitlik olgusu ile bağdaşmayan bir

kurum olarak değerlendirir; kadınların eş ya da anne olarak varlığını ifade eden *üreme, toplumsallaşma* ve *cinsiyet* de aile kurumu içerisinde ele alınır ve ailenin işlevinin değişmesi gerektiği vurgulanır (akt. Arat, 2017, s. 73).

1960’lardan sonra feminist teori ve pratikte Radikal feminist perspektif belirgin biçimde öne çıkar. Özellikle sol hareketlerdeki kadınların kendi mücadele grupları içerisindeki erkeklerin aşağılayıcı üslup ve davranışları ile yaşadıkları farkındalık ve bilinçlenme bu hareketin temelini oluşturur. Radikal feminist hareket ile kadınlar özellikle sol örgütlenmelerdeki erkek egemen teori ve örgütlenme yapılarına karşı demokratik ve özgün bir kadın üslubu geliştirebilecekleri bir hareket çizgisi izlemeyi seçmişlerdir. Erkek egemen yapının toplumsal baskının temeli olduğunu ve devrimci değişimin feminizm ile mümkün olabileceğini analiz etmişlerdir. Böylece kişisel olanın politik olduğu; kadınların baskı altında tutuluşunun temelinde kapitalizmin değil ataerkinin yer aldığı; kadınların kendilerini ezilen bir sınıf olarak tanımlayıp enerjilerini erkek egemen sisteme yöneltmeleri gerektiği; erkekler ve kadınların temelde farklı olduğu ve kadınların sahip oldukları kendi üslup ve kültürleri ile geleceğin toplumunun kurulabileceği düşüncesi radikal feminizmin temel tezlerini oluşturmaktadır (Donovan, 2015, s.266).

Toplumsal cinsiyetin kültürel bir kurgu olarak tanımlanması ile kadınlara dayatılan cinsiyet rolleri ve buna bağlı gelişen ataerkil pratikler temel tartışmaları açmış, kadınların ezilmelerinin temelinde yer alan ataerkil aile, kadın ile erkek arasındaki iktidar ilişkileri, beden ve cinsellik konuları teori ve pratiği şekillendirmiştir. Politik olarak toplumsal cinsiyet rolleri sisteminin kadınlar üzerindeki baskının ilk ve özgün modeli olduğu temel tezinden hareket eden radikal feminist kuram 1960’ların sonundan itibaren feminist teoriye önemli perspektifler kazandırmıştır. Radikal feminist kuramın ifadesini bulduğu temel metinlerden Shulamit Firestone’un *The Dialectic of Sex*’de (*Cinselliğin Diyalektiği, 1970*) politik olarak baskıcı olan toplumsal cinsiyet rollerine dayalı sistem bütün baskıların ilk ve özgün modeli olarak tanımlanır. Buna göre evlilik kadınlar için bir baskı mekanizmasıdır. Aşk ise savunmasızlık, bağımlılık, acıya duyarlılık ve sahipliği geliştiren ve kadınların insani potansiyelini geliştirmesini engelleyen bir olgudur (Donovan, 2015). Simone de Beauvoir gibi feminist politikada bir simge haline gelen

Kate Millet da (1970/2000) *Cinsel Politika*'da ataerkiyi (patriarchy²⁴) ele alır ve erkek egemenliğinin politik yönünü vurgular. Ailedeki erkek egemenliğini toplumsal bir baskı biçimi olarak tanımlar. Bilinen tüm toplumlarda cinsiyetler arasındaki ilişkiler erke dayalıdır ve bu sebeple politiktir. Yazar, Gramsci ve Althusser'e atıfta bulunarak ideoloji ve hegemonya kavramlarını erkek egemenliğini açıklamak üzere yorumlar. Ele aldığı örneklerle ataerkinin kültür, tarih ve edebiyat üzerinden çözümlemesini sunar. Buna göre tüm tarih boyunca ataerki bir egemenlik sistemi olarak var olmuştur ve ideolojisi de erkek egemenliğidir. Bu çerçevede cinsel politika her iki cinsin ataerki siyasalarda toplumsallaşması aracılığıyla rızayı temin etmektedir (Donovan, 2015; Bryson, 2019).

“Kişisel olan politiktir” önermesi ile özel alanın politik analizi 1960'lı yılların feminist hareketinde temel bir argüman haline gelmiştir. Kadın deneyiminin toplumsal ve kültürel sonuçları politik açıdan ele alınmakta ve kadınların özgürleşmesi temelinde farklılık, beden, cinsellik, üreme, aşk, aile ve evlilik konularında özel alanın feminist analizi teori ve pratiğin odağındadır.

Bir Feminist Yöntem Olarak Bilinç Yükseltme

Siyasal pratikler anlamında, kadınlar her alanda erkeği ölçüt alan geleneksel anlayışı yıkmak ve kadınların ortak ezilmişliği ve gücü konusunda bilinç yaratmak için yeni örgütlenme ve mücadele stratejileri geliştirirler. 1960'ların sonu ve 1970'lerde Avrupa'da bildiriler, dergi, gazete, kitap yayınları; kadın birlikleri, kadın kütüphaneleri, kadın kahvehaneleri ve kadın sığınakları gibi kurumlar; bilinç yükseltme grupları, toplantılar, seminerler, protestolar gibi politik söylem, eylem ve örgütlenme biçimleri benimsemişlerdir. Bu dönemde feminist hareketin ifadesi bilinç yükseltme grupları ve bu çerçevede gelişen kişisel deneyimin politik analizi ile kadınların ortak ezilmişliğine vurgu yaparak, kız kardeşliği temel alan dayanışma anlayışıdır. Bilinç yükseltme toplantılarında kadınların kişisel deneyimleri bir analiz unsuru olarak ele alınmış, bu toplantılar feminist hareketin özgün örgütlenme ve

²⁴Yunanca patrik, “kabile reisi” kelimesinden türetilen patriarka (patriarchy) kavramı, 17. Yüzyılda monarşi tartışmalarında sıkça kullanılır. Monarşiyi savunanlar kralın halk üzerindeki mutlak iktidarını, ailede babanın iktidarı ile eşit ve her ikisinin de Tanrı ve doğa tarafından bahşedildiğini savunurlar. Millet da bu kavramı ailede başlayan iktidardan yola çıkarak, cinsiyetler arası iktidar ilişkilerinin kadınlar üzerindeki baskısını anlatmak üzere tüm toplumsal yaşama doğru genişletir (Bryson, 2019, s.275).

pratiklerinden biri haline gelmiştir. Bilinç yükseltme gruplarında ev içi roller, çocuk doğurma, annelik, kadın cinselliği gibi konular ve kişisel deneyimler paylaşılır ve kadınların maruz kaldıkları baskı ve ezilmişliğin ortak yönleri ortaya çıkarılır. Bu bir tür hedefsiz sohbet değil, aksine belli kuralları ve beklenen çözümlemeleri olan bir dayanışma ve farkındalık pratiğidir (Donovan, 2015; Arat, 2017; Bryson, 2019). Hartsock (1975) bilinç yükseltme pratiğini “deneyimi inceleme, anlama ve kişisel deneyimi hayatlarımızı tanımlayan yapılara bağlamaya yaptığı vurguyla feminizmde en açık temel yöntem” olarak tanımlar (akt. Donovan, 2015, s. 166). Toplantılarda tartışılan konulardan biri de kadın cinselliğidir. Avrupa geleneğinde bastırılan kadın cinselliği bu gruplarda sorgulanmış ve tabu olarak görülen mastürbasyon, ensest, tecavüz, regl, eşcinsellik gibi konular tartışılmış ve kadınlara yönelik, şiddet, cinsel şiddet, seks işçilerinin hakları ve eşcinsellik kamu politikası ve yasal reform sorunu olarak tanımlanmıştır (Arat, 2017; Bryson, 2019). Bilinç yükseltme grupları aynı zamanda “kişisel olan politiktir” önermesinde, dönemin politik ifadesinin de çıkış noktasını oluşturur. Kadınların ezilme koşullarının özel alanda ve cinsiyete dayalı işbölümünde şekillendiği analizi, kadınların sırf kadın olmak sebebiyle baskı ve ezilmeye maruz kaldığı ve bu yönüyle bir ortaklık yarattığı görüşü kadınlar arasında bu mücadelenin kız kardeşlik olgusuyla algılanıp değerlendirilmesini sağlamıştır. Bu anlayışa göre ataerkil toplumda erkek egemenliği böl ve yönet politikası ile güvence altına alınmaktadır. Kadınlar çekirdek aile yapısı içerisinde hapsedilir ve hiyerarşik eril yapıya bağımlı kılınarak, birbirlerinden koparılıp bölünürler ve bu eril yapıya karşı kolektif bilinç geliştirmekten uzaklaştırılırlar. Bunu aşmak için kadınların deneyimlerini ortak zeminde paylaşmaları ve ataerkiye karşı mücadelecilik bilinç yaratmaları gerekir. Bu çerçevede ön plana çıkan “kız kardeşlik güçlüdür” sloganı anti hiyerarşik bir kadın dayanışmasını ve kişisel deneyimin ortak yönlerinin önemini ifade eder. Kişisel deneyimin paylaşılması ile kadınların ortak ezilme koşulları ortaya çıkar ve bu sorunların kaynağını analiz etmek ve çözüm yöntemleri üzerine düşünmek de bir siyasal pratik halini alır ve böylece kişisel olan politik olana dönüşür (Berktaş, 2013). Feminist düşünce ve pratikte zamanla hem kadınlar arasında hem de feminist hareketteki farklılıkların giderek belirginleşmesi evrensel bir kadın kategorisinin imkansızlığı ve kız kardeşlik olgusunun da sorgulanmasına sebep olur. Berktaş’ın (2013) aktardığına göre, Mitchel ve Oakley (1987) kişisel

deneyimin aktarılması ve kız kardeşliğin yüceltilmesinin kendini tekrar eden bir görünüm sergilediğine dikkat çeker, başlangıç noktası olarak bu elbette yararlıdır ancak ileri aşamalara geçmek gerekir. Pratikte kadınlar arasındaki hiyerarşi sürmektedir ve kız kardeşlik düşüncesinde temellenen birlik ve mücadele gerçekçi politika, strateji ve taktikler geliştirilerek bunlar etrafında birleşen bir politik hareketle sağlanabilecektir (s. 8). Riley (1987) de evrensel bir kadın kategorisinin özcülüğüne dikkat çeker. Yazar, “kadınlar....dırlar” (güçlüdürler, duyarlıdırlar, iyidirler vb.) oyununu oynamayı reddetmek ve kadın kategorisini sürekli yapı sökülümüne uğratmak ama aynı zamanda kadınların politik olarak sürekli var edilebileceklerini de kabul etmek gerektiğini belirtir (akt. Berktaş, 2013, s.8).

Bu düşünsel açılımlar, yeni örgütlenme ve mücadele yöntemleri ile birlikte politik açıdan kazanımlar da elde edilmiştir. Bu bağlamda kadınlara yönelik şiddet, cinsel saldırı, tecavüz, doğum kontrolü, kürtaj gibi konular hareketin temel dinamiklerindendir. Kadınlar kendi bedenleri üzerinde kontrol ve hak sahibi olabilmek yönünde geliştirdikleri talepler için güçlü kitlesel kampanyalar gerçekleştirmiş, 1970’lerin sonuna kadar Batı Avrupa’da birçok ülkede kürtaj, boşanma ve çocukların velayeti konusunda eşit ve yasal haklar elde etmişlerdir (Arat, 2017; Bryson, 2019). Kadın hareketinin çabaları sonucu 1970’lerden itibaren kadın haklarına dair uluslararası düzeyde konferanslar düzenlenmiş, ulusal ve uluslararası bağlayıcı yasalar yapılmıştır. Birleşmiş Milletler 1975 yılını Uluslararası Kadınların On Yılı ilan etmiştir. Ardından aynı yıl Mexico City’de düzenlenen Birinci Dünya Kadınlar Konferansında ülkelerin kadın sorunlarına yönelik ulusal düzeyde mekanizmalar kurmasını öneren Eylem Planı sunulmuştur. Birleşmiş Milletlere üye devletler Avrupa Konseyi 1979’da Toplumsal Cinsiyet eşitliğini teşvik etmek üzere ilk komitesini kurmuş ve bunu işlevleri genişletilmiş başka komiteler izlemiştir. 1979’da Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi (CEDAW- Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination Against Women) BM Genel Kurulu’nda, 1980’de de üye ülkelere imzaya açılmıştır. CEDAW Birleşmiş Milletler bünyesinde yer alan sekiz temel insan hakları sözleşmesinden biridir ve sözleşmeye taraf olan devlet sayısı 2015 yılı itibarıyla 189’dir. Kadınlara yönelik ayrımcılığı tanımlayan ve buna karşı alınacak önlemleri açıklayan sözleşmeye imza

koyan her devlet “kadınlarla erkekler arasında tam eşitlik sağlamak ve düzenlemeler yapmak için toplumda geleneksel kadın ve erkek rollerinde bir değişikliğe ihtiyaç duyulduğuna” karar vermeye katılmakla yükümlüdür. Türkiye de sözleşmeye 1985 yılında imza koymuş ve sözleşme böylece Türkiye’de de iç hukukun bir parçası haline gelmiştir (Dalaman, 2020).

Bu dönemde feminist hareketin, beyaz, batılı, ayrıcalıklı ve heteroseksüel bir görünüm sergilediği, Beauvoir ve Friedan gibi yazarlara getirilen eleştirilerde de görüldüğü gibi, kadınlığı beyaz ve orta sınıf kadınlar üzerinden tek bir kategori gibi ele alan ırkçı ve sınıfçı bir yaklaşıma sahip olduğu değerlendirilmektedir. Siyah ve beyaz kadınların tarihindeki deneyim farklılıkları, siyah kadınlar için ve beyaz olmayan diğer kadınlar için de başka baskı ve ezilme biçimlerini görünür kılmış, feminist harekette yeni açılımları işaret etmiştir. Siyah kadınların durumuna dikkat çeken ve ilerde üçüncü dalga olarak değerlendirilen dönemin tartışmalarına zemin oluşturan da bell hooks olur. hooks feminizm içerisindeki ırk ve sınıf ayrımcılığını eleştirmiş ve ‘herkes için’ yeni feminizmlere ihtiyaç duyulduğunu vurgulamıştır (hooks, 2012).

Kadın olmanın farklı veçhelerine dikkat çeken ve ikili bir baskı ve ezilme biçimini gündeme getiren diğer bir grup da lezbiyen feministlerdir. Lezbiyenler de renkli kadınlar gibi sadece kadın olmak yönüyle değil, eşcinsel kadınlar olarak da başka baskılara maruz kaldıklarını gündeme getirirler. Lezbiyen feminist kuramın ilk önemli metinlerinden biri olan *The Woman Identified Woman*’da (*Kadınlar Kadınları Tanımlıyor, 1971*) radikal lezbiyenler, lezbiyenin doğal, enerjisini diğer kadınlara adanmış ve erkeklerin kavramlarıyla tanımlanmayı reddeden bir kadın olduğunu ve kadınların kimliklerini birbirlerine göre, kendi algı, ihtiyaç ve deneyimleri çerçevesinde şekillendirmeleri gerektiğini ifade ederler (Donovan, 2015, s.302-304).

Bu tartışmalar feminist politik etik üzerine düşünme ve kültürel alanın dönüşümü için kültürel feminizmin geleneksel kültürü, pratiği ve deneyimlerini ve aynı zamanda liberal feminizmin öne çıkardığı bireysellik, haklar ve kişisel başarılarından daha ilerici ve kapsayıcı düşünce ve pratiği ifade eder. Feminist muhalefet edebiyattan sosyal tarih ve sosyal politikaya kadar birçok disiplini

etkilemiş; yayın, öğretim etkinlikleri, konferans ve forumlar gibi birçok etkinlik ve proje geliştirilmiş; feminist perspektifin daha geniş bağlamlarda tartışılıp geliştirilebilmesi için akademide yeni ve disiplinler arası bir çalışma alanı olarak Kadın Çalışmaları ortaya çıkmıştır. Bu çerçevede bilimsel alanda eski bakış açıları ve yöntemler yeniden ele alınır. Kadınların öznel deneyimleri ile emperyalizm, savaş ve çevrenin tahribatı arasındaki ilişkiler de sorgulanır. 1970'ler ve 1980'lerde kadın çalışmaları alanında doğayı, uygarlığı, tarihi, kültürü, sanatı kadın çerçevesinden ele alan ve deneyime özel bir önem veren yöntemler geliştirilir. Kadın doğası ve davranışına dair kuramların eril niteliği göz önüne alınarak toplumsal cinsiyet temelli bir bakış açısı ve yöntemle tarihten bilime, dilden kültüre her alanda kadınların varlığı, sesi ve eylemleri yeniden ele alınır. Burada amaçlanan yalnızca kadınların dünyasını değil, kültürel alandan başlayarak dünyanın kendisini dönüştürmektir. Bu çerçevede gelişen ekofeminizm, çevrenin tahribatı ile erkek egemenliği arasında bağlantı kurmuş ve kirlilik, nükleer savaş gibi sebeplerle ekosistemin yok olması tehlikesine karşı kadınların varlığı ve mücadelesini ele almıştır. Ekofeministler bu dönemde dünya çapında yeşil partiler, Greenpeace gibi örgütlenmelerde ve özellikle nükleer karşıtı protestolarda önemli roller üstlenmişlerdir. 1981'de İngiltere'de Greenham füze üssünde bir kadın barış kampı oluşturmuşlar ve bu bir taktik halinde sonraki nükleer karşıtı hareketlerde de kullanılmıştır (Berktaş, 2013; Donovan, 2015; Arat, 2017).

20. yüzyılda feminizm kadınların ezilmişliği sorununu ataerki gibi genel bir bağlamda tartışma ve analize açmış; yalnızca cinsiyet yani kadın olmak temelinde bir ortak ezilme biçimi tanımlayarak kız kardeşlik olgusunu ön plana çıkarmış; erkek egemenliğinin emperyalizm, savaş ve çevre gibi konularla daha geniş bağlamlarda tartışılmasını sağlamıştır. 1970'lerden itibaren gelişen post-modern düşünce ise büyük anlatıların sonunu haber vermektedir. Bu çerçevede feminizmin kendisi de bir büyük anlatı olarak iç dinamikleri ile daha fazla meşgul olmaya yönelir. Kadın çalışmaları hem akademik alanda hem kültürel alanda önemli etkiler yaratırken, feminist teori de öz eleştirel konuma geçer ve kadınların ezilmişliği çerçevesinde ele alınan argüman artık kadın kategorisinin analizine yönelir. Bugüne kadar tek ve bütüncül bir kadın tanımı üzerinden geliştirilen söylem, deneyim, konum ve

dolayısıyla çıkarların da farklılığı bağlamında sorgulanmaya başlar. Feminist teori ve pratiğe dair daha derin kavramsal tartışmalar da bu çerçeveden gelişecek ve 21. yüzyılda da etkisini sürdürecektir.

3.1.4. 21. Yüzyıl'a Girerken Feminizm: Postmodernizm ve Kimliğin Yapı Sökümü

20. yüzyılın sonuna doğru feminist teori açısından, sosyal teoride gelişen post-modernist akımın da etkisiyle artık kadın kategorisi ve kız kardeşlik olgusu temelindeki argümanlar, yerini kadın ve toplumsal cinsiyet kategorilerinin yapı sökümüne uğratıldığı ve hareket içerisinde başından beri var olan liberal, marksist, sosyalist ve radikal anlayışların bir tezahürü olan kadınlar arasındaki farklılıklara odaklanan tartışmalara bırakacaktır. Feminizmin üçüncü dalgası olarak değerlendirilen bu dönem, 1990'lardan itibaren feminist teori ve pratikte daha fazla çeşitlilik; daha mikro düzeyde sorunlara odaklanma; toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf, milliyet, etnisite gibi kavramların feminist perspektifle teorileştirilmesi ve belirgin politik kimliklerden ziyade parçalı postmodern kimliklerin ön plana çıktığı bir dönemi ifade eder. Cinsiyet eşitsizliğinin ırk, sınıf, etnisite gibi başka baskı ve ezilme biçimleri ile ilişkisi; kadınlar arasındaki hiyerarşiler; ataerkinin niteliği ve kapsamı ve kültürel unsurlar ile maddi unsurlar arasındaki etkileşim yeni dönemin temel tartışma odaklarıdır (Berktaş, 2013).

1980'ler ve 1990'lar boyunca post-modern düşüncenin²⁵ de etkisiyle kadınlar arasındaki farklılıklar feminist düşüncede merkezi bir konum alır. Feminist harekete başından beri yöneltilen merkezine beyaz, heteroseksüel ve ayrıcalıklı kadınları

²⁵ Post-modern düşünce modern bilimin gerçeklik ve nesnellik tanımlarından ve epistemolojisinden yola çıkan, toplumsal teorileri geçersiz kılan bir anlayışla, kültürel alanın ve kimliklerin çözülebilir doğasını ve politik analizini ortaya koyarak feminist düşüncüyü destekleyen görüşler sunmaktadır. Post-freudyen teoriler ve Foucault'nun iktidar kavramlaştırması da bu yönde işlevsel hale gelmektedir. Bu çerçevede özne, iktidar, dil ve cinsiyet kimlikleri yeni sorgulamalara tabi olur ve çağdaş feminist düşüncede toplumsal cinsiyet, cinsel kimlik, ırk, sınıf gibi kategoriler de yeniden ele alınır. Bu konuda önemli bir tartışma için bkz: Benhabib, S., Butler, J., Cornell, D., Fraser, N. (1995/2006), *Çatışan Feminizmler Felsefi Fikir Alışverişi*, İstanbul: Metis.

yerleştirme yönündeki eleştiri, siyah feministlerin etkisiyle daha derin bir hal almakta ve feminist düşünce ve pratikte yeni açılımlar yaratmaktadır. Siyah feministler bir yandan feminist hareketin “beyaz” niteliğini eleştirirken bir yandan da bütün olarak feminizme yönelik derin analizler içeren özgün bir düşünce akımı yaratmaktadır. Siyah feministlerin feminizme yönelttiği en temel eleştiri, kadınları ele alırken beyaz kadınların deneyimlerini merkeze yerleştirmeleri ve ırkçılık ve cinsiyetçiliği başka baskı biçimleri olarak görmeleridir. Buna göre kadın deneyimlerine dair genellemeler siyah kadınların konumunu ve deneyimlerini yansıtmaktan uzaktır. Kadınların büyük çoğunluğunun beyaz, batılı, ayrıcalıklı olmadığı gerçeğini yadsıyan bu anlayış, beyaz olmanın da bir etnik kimlik ve ona dair ayrıcalıklar yarattığı görüşüne de uzaktır ve ırkı sadece beyaz olmayan gruplara yönelik bir durum gibi değerlendirmektedir. Bu genelleme teoride de siyah feministlerce beyaz feministlerin ırkçı baskıyı onaylayıp yer yer güçlendirdiği ve yanlış ve taraflı bir dünya görüşü yarattığı yönünde değerlendirilmektedir (Berktaş, 2013; Bryson, 2019). Siyah feministler baskı ve ezilmenin yalnızca erkek egemenliğince değil aynı zamanda ırksal ve sınıfsal koşullarına dikkat çekmiş ve bunlardan birinin öne çıkarılmasından ziyade hepsinin eşit derecede önemli olduğunu çizmişlerdir. Bu noktada teoride eşitsizliğe dair analizlerde ırk, cinsiyet ve sınıf perspektifi ile çok-kültürlü ya da çok-ırklı feminizm kavramlaştırmaları yer almaya başlar. ‘Kadınların ezilmesi’ argümanı cinsiyet, sınıf ve ırk ile birlikte ele alınan daha geniş perspektifli bir analizi sağlamakta böylece kadın kategorisi farklılıklar temelinde sorunsallaştırılmakta ve ırk, sınıf gibi olgular onunla eşit biçimde ele alınmaktadır. Berktaş’ın (2013) aktardığına göre, Collins (1993) ırk, sınıf ve cinsiyeti makro düzeyde iç içe geçmiş eşitsizlik kaynakları olarak tanımlar. Bunlar arasındaki mikro düzlemdeki bağlantılar ise kesişimlilik²⁶ olarak ifade edilir. Crenshaw (1991) da kesişimliliği cinsiyetler içi ve cinsiyetler arası karmaşık ilişkileri ifade etmek üzere kullanmaktadır. Bu bağlamda Collins’e (1993) göre herkesin ırksal, cinsel ve sınıfsal kimliği vardır ve herkes aynı zamanda hem ezen hem ezilen olabilir. Ezilme türleri arasında bir hiyerarşi yoktur ve hepsi eşit düzeyde önemlidir (akt. Berktaş, 2013, s.14). Çok-ırklı feminizm Latin, Asyalı, Amerikan Yerlisi, Afrikalı-Amerikalı’lar gibi renkli kadınların ortak bir ötekilik konumu paylaştığı ve toplumsal cinsiyetin,

²⁶ Kavram günümüzde ‘kesişimsellik’ olarak kullanılmaktadır.

ırk, sınıf, etnisite ve cinselliğin kesişmesiyle oluşan bir tahakküm biçimi olduğu görüşünü yansıtır. Bu eşitsizlik kaynakları deneyimlerin ve toplumsal yapının iç içe geçmiş unsurlarıdır ve bu sebeple bir arada ele alınmalıdır. Ezilmenin iç içe geçmiş kesişimli doğasını yansıtan bu görüşe göre, bu eşitsizlik biçimleri yapısal baskı ve tahakküm biçimleridir ve bu sebeple kadınların baskıya karşı mücadelesi daima iktidar mücadelelerinin bir parçasıdır (Berkday, 2013). Siyah feministlerin eleştirileri kadın kategorisinin tanımlanmasına dair post-modern düşüncenin “özcü” olma yönündeki eleştirilerinden de destek bulmuş ve feminist politikada kadınları cinsiyet temelinde ele alan ‘eşitsizlik’ kuramı, kadın kategorisinin yapı sökülümünü ile ırk, sınıf gibi diğer eşitsizlik biçimlerini de analize eşit unsurlar olarak dahil etmeyi ve farklılık kuramını gündeme getirmiştir.

Çağdaş feminist teoride liberalizmin ve özellikle yapısal ve eylemsel olarak modern bilimin kadın merkezli bir perspektifle eleştirisi ana damar olarak yer almaktadır. Liberal kuramın özel alanı dışarıda bırakan analizlerinin çelişkileri temel tartışma noktasıdır. Kadınlar kamusal alanda erkeklerle eşit hak sahibi olsalar dahi özel alandaki konum ve roller üzerinden tanımlanma ve muamele görme koşulları devam etmektedir. Donovan’ın (2015) aktardığı üzere, Carole Pateman *The Sexual Contract*’ta (*Cinsel Sözleşme, 1988*), cinsiyetlere tarafsız yaklaşan yasanın kadınlar açısından işlemediğini, çünkü bu yasaların kadınların toplumsal durumlarındaki olumsuzluklarını ihmal ettiğini belirtir. Yazara göre erkekleri kadınlara egemen kılan cinsel sözleşme toplumsal sözleşmeden önce vardır. Bu yüzden kadınlar kamusal alanda eşit hak sahibi yurttaşlar olarak görülmez. Ataerkil düzende yasalar erkeklerin kadınlar üzerinde bazı cinsel hakları olduğu yönündeki ataerkil ilkeyi yansıtmaktadır. Kimi ülkelerde yasalar evlilik içi tecavüzü kabul etmemektedir. Merle Thornton da cinsiyet eşitliğinin yeterli olmadığını belirtir, kadınların belli cinsiyet özellikleri üzerinde yapılanan toplumsal düzene dikkat çeker ve eşitliğin ötesinde özgürleşmeye odaklanmayı önerir (akt. Donovan, 2015, s.351-356). Dolayısıyla teoride ve yasal düzlemde yer alan eşitlik kadınlar için pratik yaşamda anlamlı hale gelmemektedir. Kadınların özgürleşmesi için bundan daha fazlasına ihtiyaç vardır. Bu çerçevede kadınların deneyim ve pratikleri daha önemli hale gelir. Beyaz olmayan kadınlar,

lezbiyenler, yaşlılık ya da engellilik gibi özgül ezilme koşulları da farklılıkları ihmal eden liberal teoriye karşı çıkışta önemli bir perspektif getirir.

Aydınlanma düşüncesinin uzantısı olan modern bilim ise fiziksel dünyanın nesneleştirilmesine dayalı epistemolojileri, yöntem ve sonuç analizleri gibi pratiklerdeki cinsiyetçi ve ırkçı görünüm ve askeri sanayi ile işbirliği noktasında eleştirilerin merkezinde yer almaktadır. Sandra Harding (1986), bilimin feminist eleştirisinin genellikle ampirisist, konumsal ve post-modernist olmak üzere üç kuramsal kategori içerisinde yapıldığını ifade eder. Ampirisist eleştirel konum bilimin feminizm açısından ortaya çıkardığı sorunların yanlış uygulama ve kötü bilimden kaynaklandığı, ırkçı ve cinsiyetçi eğilimler ortadan kaldırıldığında nesnel bilime ulaşılabileceği görüşünü savunur. Konumsal teoriler nesneleştirici ve matematikselleştiren bilim görüşünü sorgular. Maddi dünyayı öteki olarak somutlaştırmayan bir epistemoloji daha az yıkıcı, seçkinci ve daha insancıl bir bilimsel bilgi yaratabilecektir (akt. Donovan, 2015, s. 360-361).

1990’lardan itibaren feminist teoride popüler hale gelen Post-modern düşünce her şeyi açıklayabilen genel bir teori anlayışı ve nesnellik ihtimaline karşı çıkar. Bu çerçevede toplumsal gelişme ve değişmeye ilişkin üst anlatılar, tüm kuram ve genelleştirmeler reddedilir. Bu aynı zamanda post-yapısalcı dilbilim ve Fransız psikanalistlerin teorileri ile de ilişkilidir. Bryson’un (2019) aktardığı üzere J. Derrida gerçekliğin deneyim ve dilin müdahalesi altında olduğunu belirtir ve kelimelerin diğer kelimelerle birlikte anlam kazandığını ileri sürer. Erişebildiğimiz kelimeler dünyaya ilişkin görüşümüzü belirlese de anlamları sürekli olarak değişip dönüşmekte ve farklı zamanlarda, farklı kişilerce farklı anlaşılmaktadır. Bu sebeple gerçeklik hepimiz için her zaman asla aynı anlama gelmez ve dünyaya dair kişisel olmayan nesnel bir bakış açısı var olamaz. Yalnızca belirli, bireysel ve daima değişen öznellikler var olabilir. Bu düşünce batı felsefesinin ele aldığı gerçek/yalan, kadın/erkek, kamusal/özel gibi sabit görülen ikili karşıtıkları da geçersiz kılan niteliktedir (s.381-382). M. Foucault kültürün dil yoluyla politik inşasını ele alır. Gündelik hayat dil yoluyla kurulur ve sürdürülür. Dil yoluyla anlamın inşası da iktidarın dolayımından geçerek şekillenir ve egemenin dünya görüşünü yansıtır. Bu dil ve söylem iktidar merkezinin dışında tutulanlar açısından sorgulanabilir ya da

çürütülebilir olsa dahi ayrıcalıklı olmaya devam edecektir. Egemenin söylemine karşı geliştirilen direniş de tam ve nihai değil, parçalı ve geçici olabilecektir. Foucault, bilgi, iktidar ve özne arasındaki ilişkileri ele alır ve iktidarın sürekli işleyişinin bilgiyi ürettiğini ifade eder. Özne yani toplumsal yapı içerisindeki insan, bedeni ve kimliği iktidarın tahakkümü altında inşa edilen varlıktır ve iktidar ilişkilerinin de nesnesidir (Foucault, 2005). Anlamanın değişken doğası ve iktidarla ilişkisine dair bu görüşler kimliğin doğasının tutarsız olduğuna dair görüşleri biçimlendirir. Yalnızca nesnel gerçekliğin değil öznenin de, yani bilinen gerçeklik ile bilen öznenin, çözülebilir olması J. Lacan gibi psikanlistlerin ilgisi dahilindedir. Lacan Freud'un cinsellik konusunda yeniden okunabileceğini ve böylece teorinin kültürel yanlarının daha kolay görünebileceğini savunur. Freud'un cinsellik üzerine teorisinde cinsellik bir dürtü, biyolojinin sonucu olan ve tüm insanlarda bulunan bir içgüdü olarak 'libido' kavramıyla tanımlanır. İlk cinsel dürtü çocukların büyüme süreçlerinde standart biçimde yönlendirilmekte, insanın cinselliği bedenin değişik evrelerinde erotikleşirken sırasıyla oral, anal ve genital aşamalardan geçerek sabitlenmektedir. Bu süreçte kız ve erkek çocuklar birbirinden farklılaşmaktadır. Cinsiyetler arasındaki temel fark anatomiye, özünde erkek cinsel organının varlığı/yokluğuna dayalıdır. Her ikisi de başlangıçta anneye çekim duyan çocuklardan erkek olan baba tarafından kastrasyonla (iğdiş edilme, penisin yok edilmesi) tehdit edilirken ondan uzaklaşır. Kız çocuk ise penisin yokluğunu anne tarafından kastre edildiği şeklinde varsayarak anneden uzaklaşır ve penise sahip olma, penis ikamesi olacak bir çocuk yaratma arzusu (penis kıskançlığı) ile babaya yönelir. Freud bu süreci erkek çocukta kastrasyon kaygısı, kız çocukta kastrasyon karmaşası olarak ifade eder. Kastrasyon karmaşası 'oedipus karmaşası'yla ilişkilidir. Karşı cins ebeveynle ilgili enstest fanteziler, aynı cins ebeveyne yönelik kıskançlık duyguları, bilmeden babasını öldüren ve annesiyle evlenen Oedipus mitine atıfla, Oedipus karmaşası olarak adlandırılır. Freud'un teorisi özcü ve biyoloji temelli, evrenselci ve çeşitlilikleri yani cinsel yönelimin geçişkenliğini görmezden gelmesi yönüyle eleştirilir. Psikoseksüel gelişimin hem kız hem de erkek çocuk için penise sahip olma/olmama noktasında değerlendirildiği, kadınsılığı reddeden, libidonun esas olarak erkeksi bir tabiatla düşünüldüğü bir tür fallik tekçilik (phallic monism) olarak değerlendirilir. Lacan ise cinsel kimliğin ve kadın ve erkek kategorilerinin verili, değişmez kategoriler

olmadığını savunur. Cinsel kimlik edinme kız ve oğlan çocuklar için farklı işlemekte; bu kimlik oedipus kompleksinin çözülmesi ve “simgesel düzen”e (babanın iktidarıyla biçimlenen yetişkin erkek diline) geçişle gerçekleşmektedir. Simgesel düzenin merkezinde yer alan “fallus”, varlık ve eksiklik temelinde şekillenir, ancak fallusla ilişki cinsiyetlerin anatomik farklılığından bağımsız biçimde kurulur. Fallus penisin varlığı/eksikliği düzeyine indirgenemez olsa dahi kadın kategorisi bu eksiklik üzerinden tanımlanır. Bu sebeple de dişil olan “fallik söylem”in dışında tutulur (Özmen, 2018; 2019; Bryson, 2019, s. 382-383). Lacan’ın teorisi Fransız feministlerce yeniden ele alınır. Buna göre dişil olan ötekileştirilip erkek söyleminin dışında itilmişti ancak erkek düzeni ve düşünce yapılarını bozabilecek hale gelebilir. Dil bilgisi, söz dizimi, biçim ve mantığa dair tüm kalıpları yıkan ve böylece simgesel düzeni yerinden oynatan çalışmalar yapılır. Julia Kristeva bedenle farklı bir ilişki ortaya koyabilecek ve sistemin düzenlemelerinden bağımsız bir değişkenlik yaratabilecek oedipus kompleksi, ikili ilişki ve dil öncesi anne-çocuk iletişiminin yeniden tasarlanmasının yıkıcı potansiyeline vurgu yapar. Hélène Cixous ve Luce Irigaray ise dişil düşünme biçimlerine ve onun kadın bedeninde yer aldığına dikkat çeker. Fallus merkezci teorisinin karşısında dişil düşünce biçimleri kadınların cinsel tatminini temel alır ve erkeklerin aksine kadın bedeninin cinsel tatmini erkeklerce anlaşılamayacak duygulara yol açarak tüm bedene yayılan bir deneyimler bütünüdür. Bu çerçevede bu yazarlara göre fallus merkezci olmayan düşünce biçimleri geliştirmek ve dil, cinsellik ve iktidar arasındaki ilişkileri incelemek gerekir (Bryson, 2019, s.386-387).

Bu post-modern perspektifler feminist teoride yeni düşünsel açılımları işaret eder. Ancak Post-modern düşünce iklimi feminist politikada hem bir müttefik, hem de bir tehlike olarak ortaya çıkar. Post-modern düşüncede nesnellik ve gerçeğe dair iddiaların reddedilmesi; erkek aklının taraflılığı; kültürel alanın politik inşası; ikili karşıtlıkların sınırlayıcılığı ve farklılık ve çeşitliliğe olan vurgu ile feminist teorilerle benzerlikler olmasına rağmen tüm üst anlatıların reddine feminist teori de dahildir. Donovan’a (2015) göre post-modern düşüncenin tüm kuram ve genelleştirmeleri ayırt etmeksizin reddetmesi feminist teori açısından iki önemli sorun yaratır. İlki kuramlar arasında bir ayrım gözetmeksizin hepsinin eşit oranda “özcü” ve “tek

nedensellikçi” ilan edilmesidir ki bu, bir siyasal teori olarak postmodernizmin kuramlar arasından bir seçim yapmak için herhangi bir yol önermediği, ancak görececi bir çoğulculuk önerdiği anlamına gelir. İkinci olarak post-modern teori kapsamlı bir siyasal kimlik imkanını ortadan kaldırır. Politik iddia kadınların bir grup kimliğine bağlılığı ve bu çerçevedeki sorun ve ihtiyaçların ifadesine dayanmaktadır. Ancak bu düşünce çerçevesinde politik eylem imkansız hale gelmektedir (s.380).

Post-modern düşüncenin feminist teorilere en önemli katkısı deneyim, öznellik ve farklılıklara olan vurgusu ile kimliğin yapı sökümüdür. Post-modern düşüncede bütüncül bir kadın kavramı, kadın deneyimlerinin çeşitliliğini yansıtmaktan uzaktır ve genellemelerden kaçınmak için yapı sökümüne uğratılmalıdır. Derrida gibi teorisyenlerde söyleme odaklanan Post-yapısalcı düşünce cinsiyet kavramı ile etrafında şekillenen tanımlar ve inşayı söylem açısından ele almaktadır. Buna göre cinsiyet dil ve söylem aracılığıyla inşa edilen bir kategoridir. Bryson’un (2019) aktardığı üzere Derrida erkeklik ve kadınlığın cinsiyetlendirilmiş bedenler temelinde değil, birbirleriyle olan ilişkileri çerçevesinde anlam kazandığını, yani toplumsal cinsiyetin maddi ya da toplumsal olarak değil, dil ve söylem aracılığıyla anlam kazandığını öne sürmektedir. Sadece iki cinsiyeti kategorize etmek yerine, biyolojik cinsiyet ve cinsel yönelim ile diğer davranış özellikleri arasındaki etkileşimin bir cinsiyetler çeşitliliği yaratabileceği yollar keşfedilmelidir (s.387-388). Daha ileri bir görüş noktasında cinsiyet kavramının/kategorisinin kendisi reddedilir ve cinsiyetin aslen doğal değil, toplumsal tarafından tanımlanıp, öne çıkarılan bir anatomik özellik olduğu ifade edilir. Bu bakış açısına göre biyolojik cinsiyet/toplumsal cinsiyet ayrımı anlamsızdır. Bryson’un (2019) aktardığına göre Hird, Crawford ve Riley gibi yazarlar cinsiyetin doğal bir belirlenim olmadığını, biyolojik farkların, ten renginin farklı olması gibi, toplum tarafından tanımlanıp etiketlendiği durumda önem kazandığını öne sürerler. Toplum insanın anatomisinin belli özelliklerini tanımlayıp ön plana çıkararak kadın/erkek gibi kategoriler yaratmaktadır. Dolayısıyla cinsiyet doğal bir gerçek olmaktan ziyade bir anlam kategorisidir. Cinselliğin doğuştan gelmediği, inşa edildiği görüşü bu inşa süreçlerinin analizini ve dolayısıyla bu süreçlere müdahaleyi de içermektedir.

Cinsiyeti inşa eden karmaşık kültürel, dil bilimsel ve sembolik unsurlar analiz edilmeli ve buna karşı koyulmalıdır (s. 388-389).

Toplumsal cinsiyet konusunda Judith Butler'ın görüşleri ise Queer teori ile de bağlantılı biçimde çağdaş dönemde en önemli tartışmaları şekillendirmektedir. Cinsiyeti iktidarın inşası ve toplumsal denetim mekanizmaları çerçevesinde bir söylem yapısı olarak ele alan Foucault ve nesnel gerçekliğe karşı öznel deneyim ve dile vurgu yapan Derrida gibi düşünürlerin görüşlerinden etkilenen Butler (2014), cinsiyeti bir performans olarak ele alır ve sınırlayıcı ve baskıcı toplumsal cinsiyet rol ve davranışlarının kimliğin sabit unsurları olmadıklarını, değişebilir özellikte olduklarını, seçilebileceğini ve çeşitlilik gösterebileceğini ifade eder. Kadın-erkek biçimindeki heteronormatif ikili cinsiyet rejimini, toplumsal cinsiyetin performansa dayalı doğası çerçevesinde geçersiz görür:

“..Toplumsal cinsiyet her zaman bir yapma edimdir, ama yapılandıran önce var olduğu söylenebilecek bir özneye ait değildir...Toplumsal cinsiyet ifadelerinin ardında bir toplumsal cinsiyet kimliği yatmaz; o kimlik, tam da kendisinin birer sonucu olduğu söylenen “dışavurumlar”, “ifadeler” tarafından performatif olarak kurulur (s.77)...Toplumsal cinsiyet nitelikleri ve edimleri, bir beden kültürel imlemini gösterme veya üretme biçimleri performatifse, bir edimin veya niteliğin ölçüsü olabilecek, önceden var olan bir kimlik yok demektir; hakiki ya da sahte, gerçek ya da çarpık toplumsal cinsiyet edimleri ortadan kalkacak, hakiki toplumsal cinsiyet kimliği soyutlamasının da düzenleyici bir kurgu olduğu açığa çıkacaktır. Toplumsal cinsiyet gerçekliğinin sürdürülen performanslar üzerinden yaratılması, öz cinsiyet, hakiki veya kalıcı erillik ya da dişillik gibi mefhumların ta kendilerinin de, toplumsal cinsiyetin performatif niteliğini gizleyen ve toplumsal cinsiyet biçimlenimlerini erkek egemenliğinin ve zorunlu heteroseksüelliğin kısıtlayıcı çerçevelerinin ötesinde çoğaltmaya yönelik performatif imkanları gözden uzak tutan stratejinin birer parçası olarak kuruldukları anlamına gelir.” (Butler, 2014, s.231).

Butler cinsel kimliğin belli bir formu olmayan, kadın-erkek kategorilerine sıkıştırılamayacak kadar çok yönlü ve akışkan doğasına vurgu yaparak, lezbiyen, gey, biseksüel, transseksüel, interseksüel ve daha birçok cinsel yönelimi geniş bir şemsiye altında birleştiren queer kurama katkıda bulunur. Butler ile queer sadece çok çeşitli cinsel yönelimleri ifade etmekle kalmaz, marjinalleştirilen ve baskı altında tutulan her türlü ezilme biçimine gönderme yapan bir kavram olarak genişletilir. Queer kavram olarak da tuhaf, garip, yamuk anlamlarında, politik biçimde kasıtlı olarak sahiplenilen bir kavram olarak karşımıza çıkar. Böylece hem bir kuram hem bir aktivizm biçimi olarak ele alınır (Koçak, 2021). Durudoğan'ın (2011) aktardığı

üzere Butler (2010) Queer'i, cinsel yönelimi her ne olursa olsun homofobiyle mücadele eden herkesi birleştiren ve kimlikleştirmeyen bir ittifak olması sebebiyle önemli görür. Yazara göre Queer bir kimlik değil, kimliğin imkansızlığıdır. Her türlü kimliğin yoldan çıkarılıp, saptırılması, ezber bozacak biçimde tuhaflaştırılmasıdır. Böylece her türlü normatif kimliğin kurucu olduğu kadar, baskıcı ve dışlayıcı gücünü de etkisiz hale getirmektir (Durudoğan, 2011, s. 88). Butler'ın feminizm eleştirisi queer kuramı etkiler. Butler'a (2014) göre feminizm içindeki parçalanmaların ve politik olarak temsil ettiğini iddia ettiği kadınlar kategorisinin feminizme muhalefet etmesi, kimlik siyasetinin zorunlu sınırlarını işaret etmektedir. Yazar, özne mefhumunu destekleyen kurgularla birlikte "kadınlar" teriminin ortak bir kimliği ifade ettiği varsayımının feminizm için politik bir problem olduğunu ve "kadınlar" kategorisinin betimleyip temsil eder görüldüğü kişilerin onayını alan, istikrarlı bir imleyen olmak bir yana, terimin çoğul haliyle bile bir mücadele alanı, bir kaygı sebebi olduğunu ifade eder. Butler'a (2014) göre feminizmin öznesi olarak ifade edilen evrensel kadınlar kategorisi, içinde işlediği temsili söylemin kısıtlamaları ile fiilen baltalanmaktadır. Bu kategori kurtuluş amacıyla inşa edilmiş olsa da dışladığı alanlar onun baskıcı ve düzenleyici sonuçlarını ortaya çıkarmaktadır. Dil ve siyasetin hukuki yapılarının günümüzdeki iktidar alanını kurduğu durumda alınabilecek eleştirel konum, alanın kendi meşrulaştırıcı pratiklerinin eleştirel soykütüğünün çıkarılmasıdır. Eleştirinin çıkış noktası da Marx'a atıfla "tarihsel şimdi"dir. Bu çerçevede çağdaş hukuki yapıların doğurduğu, doğallaştırdığı ve hareketsizleştirdiği kimlik kategorilerinin bu yapı içinde eleştirilmesi gerekir (Butler, 2014, s.46-48):

"Kültürel siyasetin bu anı, yani kimilerinin "feminizm sonrası (post-feminizm)" diye adlandırdığı bu dönem, feminizmin öznesini inşa etme emri üzerine feminist bir perspektiften süşünme fırsatını sunuyor belki de. Feminist siyasi pratik açısından, feminizmi başka temellerde yeniden canlandıracak bir temsili siyaset formüle edebilmek için, kimliğin ontolojik inşalarını radikal bir biçimde yeniden düşünmek şart görünüyor" (Butler, 2014, s.48).

Butler'ın heteronormatif cinsiyet kurgusunu reddeden görüşü, kadın kategorisini ve dolayısıyla bir grup olarak kadın politikasını da tartışmalı hale getirir. Donovan (2015) ise Butler'ın toplumsal cinsiyetin meydan okunması gereken bir söylemsel yapıya indirgenmesi yönüyle, maddi (tarihsel, toplumsal ve ekonomik) etkenlerin post-modernist ihmalini uç noktaya taşımakla eleştirildiğini belirtir.

Yazara göre Butler, kadın kategorisini ortadan kaldırmak istediğini reddeder ancak, onun ve diğer post-modernist üçüncü dalga teorilerinin etkisi maddi bir kimlik olarak kadın kimliğinin inkar edilmesidir. Bu durumda bu grup yararına politik eylem imkanı yani feminizm de zedelenmektedir (s.386-387). McRobbie'ye (2013) göre ise Butler, feminizmde kimlere hitap edilmediğini sorgular; örneğin çocukları büyüüp evden ayrıldıktan sonra kendisini özneliğin belirli bir kipi içinde tanımlamaktan vazgeçen 'anne'nin durumunu ele alır ve feminizmin öznesinin de kendisi gibi, örneğin siyah kadınların eleştirisine uğradıkça ve içinde bulunduğu toplum dramatik değişimler geçirdikçe 'değişebilir' olduğunu savunur. Kadınlar kategorisinin tanımlanamayan bir istekler alanı haline gelebildiğini ve bu anlamlar listesinden kendimizi kurtarıp, "kadın olmanın gelebileceği anlamları genişletmeyi" önerir (s.108-109). McRobbie (2013) seksi, üreme amaçlı cinsellik adına bedenlere dayatılan bir tekdüzelik ve dolayısıyla bir şiddet eylemi olarak ifade eder ve bu genişletilmiş anlamların bir işareti olarak, bekar annelik durumunu örnekler. Bekar anneler değişmiş bir toplumun ve değişmiş aile örgütlenmesi biçiminin göstergesi olan bir kategori olarak okunabilir. Yazar feminizmin gücünün "söylem yaratma, tartışma, sınırları ve engelleri müzakere etme ve ortaya çıkan çeşitli feminizmleri sorgulama yeteneğinde olduğunu" (s.109;114) belirtir. Ayrıca Butler ve diğer post-modern kuramcılarının yeni feminist kurama yaptıkları katkının önemini de "tek bir ses" olabileceği ve olması gerektiğini reddetmelerinde; eşitlik ve farklılığın ötesine uzanan keşfedilmemiş bölgeleri keşfetme isteklerinde; feminizmin öznesi bağlamında kimliğin yapı-sökümü ve farklı öznelliklerin vurgusunda görmektedir (s.111-114).

Feminist politika açısından çağdaş tartışmalardan biri de bu çerçevede şekillenir. LGBT+ hareket ve Queer feminist politika'nın da katkıları ile 'feminizmin öznesi kimdir?' soruları gündeme gelmekte, bununla bağlantılı biçimde kapsayıcı, kesişimsel bir feminizm tartışması ortaya çıkmaktadır. Dean & Aune'un (2015) da belirttiği üzere feminizm sadece "dışa dönük" bir hareket değildir ve birçokları için feminist topluluğun kendisi bir müdahale ve eleştiri alanıdır ve öyle ki çoğu feminist aktivizm feminist toplulukların kimliğini, statüsünü ve sınırlarını yeniden şekillendirmeye yöneliktir. Bu çerçevede feminist politikayı karakterize eden daha

geniş bir feminist öznellik sorunsallaştırması ile feminizmin adına konuştuğu kadın kategorisinin sınırları ve kimleri içerip kimleri dışladığı yönünde eleştiriler gelişir. Feminist öznenin kesin karakteri etrafındaki ilgiler yerini, feminizm içinde tarihsel olarak dışlanmış olanların - queer, lesbian, gey, biseksüel ve trans kadın - rolünün daha çeşitli feminist öznellik kavramlarına bıraktığı daha geniş bir eğilimi ortaya çıkarır. Tarihsel olarak, iyi eğitilmiş orta sınıf heteroseksüel beyaz kadınlara doğru çarpıtılmış, queer ve LGBT kadınların, siyah ve azınlık etnik kadınların, trans kadınların, engelli kadınların ve erkeklerin feminist topluluklara dahil edilmesi tartışılmaktadır. Yazarlara göre, geldiğimiz noktada feminist öznenin sınırlarının genişlemiş, örneğin dindar kadınlar, genç kadınlar, erkekler, beyaz olmayanlar ve trans bir feminist kimliği daha kolay ileri sürebilmekte ve o diğer feministler tarafından kabul görmektedir. Çağdaş feminizmin önemli bir kolu, çağdaş feminist mücadelenin trans mücadeleleriyle dayanışmanın ve feminist topluluklarda ve daha geniş olarak toplumda cissexizme²⁷ direnişin ayrılmaz bir parçası olması gerektiğini savunmaktadır (Dean & Aune, 2015, s.375).

Post-modern düşüncenin etkileri ile gelişen teori ve pratikte yeni dönem post-feminizm (feminizm sonrası) olarak da değerlendirilmektedir. Post-modern düşünce ikliminin etkisindeki post-feminist teoriler feminizmin eski, yıpratıcı, tek boyutlu ve katı bir görünüm sergilediği ve daha fazla çeşitlilik, deneyim ve öznenin hakim olduğu bir özgürlük anlayışını yansıtır. Koçak'ın (2014) aktardığı üzere Negra (2009) post-feminizmin, feminizmin amaçlarını çoğunlukla kasıtlı olarak karikatürize ettiğini, bozduğunu, yanlış anladığını, diğer taraftan onu sert, ciddi, romantizm ve cinsellik karşıtı, zor ve aşırı bulduğunu belirtir. Buna karşı post-feminizm, post-modernizm, cinsiyet politikaları ve inşacı eleştirilerin yarım bıraktığı kimliğin hazzı ve rahatlığını geri istemektedir (s.3). Özellikle 1990'lı yıllardan itibaren medya, sanat ve bilim dünyasındaki değişim ile popüler kültür de bu çerçevede etkili olmuştur. Post-modern düşüncenin dilin yapı sökülmesine vurgusu, queer teori ve kimliğin parçalılığı görüşleri, kadın algısını değiştirip çeşitlendirmiş, post-feminist teori de bu çerçevede çok yönlü ve dinamik kadın olgusunu özgürleşme bağlamında ele almıştır. Televizyonlardaki *Sex and The City*, *Ally Mc Beal*, *Bridget*

²⁷ Biyolojik cinsiyeti ile atanmış cinsiyeti uyumlu olan anlamındaki cisgender tanımı dışında kalanlara uygulanan cinsiyetçilik biçimi.

Jones'un Günlüğü gibi dizi ve filmlerde, reklamlar ve diğer içeriklerde tanımlanan yeni “güzel, güçlü ve özgür kadın” imajı da bu görüşleri etkilemiştir. Ancak bu metinlerde kadınların sınıfsal statüleri ve güzellik, gençlik ve evliliğe dair baskılar görmezden gelinmektedir. Bu anlamda Tasker ve Negra'nın (2007) da dikkat çektiği üzere post-feminizmin kapitalist tüketim çağında bir araca dönüşme ihtimali bulunmaktadır:

“Postfeminist kültür, feminizmin bakış açısıyla birlikte düşünmeye, onu var saymaya ve doğallaştırmaya çalışmaktadır; özellikle, güçlü tüketici kadın imgesi vasıtasıyla feminizmi ticarileştirmektedir. Böylece, postfeminist kültür kadınlar ve kızlar için eğitimsel ve profesyonel fırsatları, iş hayatına ilişkin seçme özgürlüğünü, aile hayatı ve ebeveynliği ve fiziksel ve özellikle cinsel güçlenmeyi vurgulamaktadır. Kadınlar için tam ekonomik bağımsızlığı varsayarak, postfeminist kültür aynı zamanda (hatta ısrarla) işin kamusal dünyasından geri çekilmeyi, *seçme* olasılığını kabul etmektedir. Postfeminist kurgular sıklıkla belirgin ekonomik eşitsizlikleri ve kadınların çoğunun bir “tercih”ten ziyade ekonomik zorunluluk gereği çalıştığı gerçeğini bir kenara bırakmaktadırlar. Bu nedenle postfeminizm beyaz ve orta sınıf olarak varsayılmakta, kendiliğın üretimi için bir strateji olarak tüketime (ve bir mekan olarak boş zamana) çakılıp kalmaktadır” (akt. Koçak, 2014, s.4).

McRobbie (2004) de bu popüler metinlerin, bireysel seçim dili aracılığıyla genç kadınları yeniden düzenlemek için (koca bulma, biyolojik saat gibi) post-feminist cinsiyet kaygılarını normalleştirdiğini, yeniden icat edilen feminizm vesilesiyle genç kadınlar için yaşanabilir hayatları neyin oluşturduğunun parametrelerini sunduğunu belirtir. Bu aynı zamanda cinsiyet, cinsellik ve aile yaşamıyla ilişkili neo-muhafazakar değerlerin bir arada varoluşu anlamındaki (ev içi, cinsel ve akrabalık ilişkilerinde seçim ve çeşitlilik açısından serbestleşme süreçleri-eşcinsel evlilik ve çocuk sahibi olma gibi) ‘çifte karmaşa’ya dayanan yeni cinsiyet rejimi için hayati önemdedir (s.256-262).

Sanat alanında yapılan çalışmalar ise kadınların kurban, mağdur konumunun ötesine geçmeyi, bağımsız, kendi yaşamının öznesi olan kadın imgelerini öne çıkarmayı amaçlamaktadır. Tracey Emin'in kişisel yaşamını sanatın nesnesi haline getirdiği çalışmaları bu anlamda çığır açan niteliktedir. *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995* adlı çalışmasında cinsel ilişki kurduğu erkeklerin isimlerinin yazılı olduğu bir çadır sergiler. *My Bed* adlı çalışmasında da etrafında kirli iç çamaşırlar, prezervatifler, içki ve sigara izmaritlerinin bulunduğu kendi yatağını sergilemiştir. Gelişen dönemde Emma Watson, Beyonce gibi Hollywood starları ve popüler

kültürden kadınlar kadın olmaya, güce ve özgürlüğe yaptıkları vurgu ile ön plana çıkar. Watson, Birleşmiş Milletler Kadın Güçlenmesi Birimi İyi Niyet Elçisi olarak *HeforShe* kampanyasında eşitliğin yalnızca kadınlar için değil, erkekler için de bir mesele olduğunu dile getirirken, Beyonce konserinde Nijeryalı yazar Chimamanda Ngozi Adichie'nin "Hepimiz feminist olmalıyız" başlıklı TED konuşmasından ses kayıtları kullanarak sahnede arka planda dev bir Feminist yazısı ile bir performans sergiler. Günümüzde feminizm, post-feminizmi hareketin kazanımlarını çöpe atmakla suçlarken, post-feminizm de medya ve popüler kültürün feminizmi olumsuzladığını ve çarpıttığını ileri sürmektedir (Dolmacı, 2011; Koçak, 2014; Kurultay, 2014a).

1990'lardan itibaren gelişen teori ve pratik feminizmin -yükselen bir hareket, bir yenilik anlamında- üçüncü dalgası olarak adlandırılmaktadır. Post-feminizm çerçevesinde gelişen tartışmalar da dahil edildiğinde bu dönemde feminizmin sona ermediği, bir tür değişim/dönüşümün yaşandığı dile getirilir. Phoca ve Right (1999) yaşananın bir dönüşüm olduğunu, özellikle dilin ideolojik inşası temelinde toplumsal cinsiyet eşitliğine dikkat çekildiğini belirtir (s.3). Donovan (2015) ise bu dönemi bir ters akıntı, ikinci dalga feminizmin yükselen sularından bir geriye düşme, teoriden ziyade kişisel hikayeler, anekdotlar ve bir tür "kendin yap"çı feminizm olarak değerlendirir. Yazar "üçüncü dalga teorisinin post-modern ifadesinin 'özgürlük karşıtı' ve gerçekliği bir 'söylem' olarak anlamlandıran, maddi temelleri önemsemeyen bir yaklaşım gösterdiğini" ifade eder ve "...bu kişisel hazza vurgu yapan çalışmaların tüketimci medya yönelimine katkıda bulunduğunu" belirtir (s.384).

Feminist teori ve politikanın bu bölünmüş ve çeşitlenmiş durumuna karşı iki hareket olarak Donovan (2015) sosyalist feminizm ve beyaz olmayan kadınların mücadelelerinin küresel feminist politikada antikapitalist, uluslararası şirketlere karşı ve ekofeminist yönelimleri kesiştiren bir etki yarattığını belirtir. Sosyalist feminizm apolitik tüketimciliğe karşı "yanlış bilinç" ve "geç kapitalizmin kültürel mantığı" kavramlarıyla eleştiri getirir. Tüketimin kişisel kimlikle ilişkilendirilmesi ve bu sayede özgürleşmeye olan vurgu yanlış bilinç çerçevesinde eleştirilir; küresel

kapitalizm içinde kadın emeği ve ezilmenin ekonomik kökenlerine dikkat çekilir (s. 387-393).

1980'lerden sonra Sovyet bloğunun çöküşü, Berlin Duvarının yıkılması ve dünyanın giderek tek kutuplu hale gelmesi ile dünya çapında küreselleşme olgusu ve neoliberalleşme toplumsal, ekonomik ve kültürel anlamda önemli dinamikler haline gelir. Serbest piyasa kapitalizminin küresel yayılması biçiminde ifade edilebilecek küreselleşme, çağımızı etkileyen en önemli ekonomik harekettir. Neoliberal düzensizleşme ve piyasa köktencilliğini destekleyen bu durum ve yeni iletişim teknolojileri ile çok uluslu şirketlerin küresel yayılımı artmış, üretim operasyonları emeğin ucuz olduğu ülkelerde yoğunlaşmıştır. Böylece gelişmiş ülkelerde servet artarken, diğerlerinde borçlanma ve yoksulluk artmaktadır. Bu da uluslararası göçü ve onun yarattığı yeni sosyal konumları gündeme getirir. Hem kendi ülkelerindeki ucuz emek içinde hem de göçmenler içinde kadınlar, nüfusun yaklaşık yarısını oluşturmaktadır. Dolayısıyla yeni küresel ekonomik dünya büyük oranda kadınların emeği üzerinde yükselmektedir. Sosyalist feminizm de bu durumu “emeğin kadınlashması” olarak ifade eder. Bu perspektifle feminizmin kapitalizme karşı küresel adalet mücadelesinde yer alması gerekliliği vurgulanır (Donovan, 2015, s.387-393). Donovan'ın (2015) aktardığına göre Mohanty (2003) “antikapitalist bir ulusötesi feminist pratik” çağrısı yapar ve küresel bir feminist hareket için kadınların farklılıklarını aşarak birleşmeleri ile “eril ve ırkçı retorikleriyle dinsel köktenciliklerin yükselmesi” kadar “küresel kapitalist hegemonya ve özelleştirmeyle birlikte siyasal ağırlığın sağa kayması karşısında” feminizmin “devasa bir meydan okuma” olacağını belirtir (s.391).

Küreselleşme ile birlikte doğanın artan tahribatı da kadınlar üzerinde doğrudan etkili olmakta ve buna karşı çoğunlukla kadınların ön planda olduğu yerel hareketler, çevre hareketleri ve küresel adalet mücadelesi ile kesişmektedir. Kadınlarla doğa arasında olumlu bir özdeşleşme kuran ekofeminist hareket de bu çerçevede çağdaş feminist teoride merkezi bir konumdadır. Kadınların egemenlik altına alınması ile doğanın egemenlik altına alınması ve tahribatı arasındaki ilişkiden yola çıkan ekofeminizm, insan ve doğa arasında ikili bir karşıtlık gören, nesneleştirici özellikleri ortadan kaldıracabilecek bir ilişki yaratmanın yolları üzerine

düşünmektedir. Son yıllarda küreselleşmenin doğa ve kadınlar üzerindeki olumsuz etkilerine karşı pek çok ekofeminist küreselleşme karşıtı kampanyalarda yer almakta ve doğa ile uyum içinde çevreye duyarlı, sürdürülebilir bir yaşam idealini savunmaktadır (Donovan, 2015).

Günümüzde çeşitlilik, öznellik, ekofeminizm gibi tartışmalara eşlik eden ve dördüncü dalga nitelemeleri de yapılan, yeni medyanın biçimlendirdiği dijital feminizm tartışmalarıdır. Yeni medyanın toplumsal hareketlere etkisi ve dijital aktivizm bağlamında feminist teori ve politika da yeni söylem ve eylem biçimleri kazanmakta, yeni tartışmalar bu çerçevede gelişmektedir.

3.1.5. Yeni Medya Çağında Feminizm

1990'lardan itibaren yeni iletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmeler ve internet tabanlı yeni medya platformlarının etkileşimli yapısı feminist politika açısından da yenilikler getirmektedir. İkinci bölümde tartışıldığı üzere, yeni medyanın metinsel, görsel, işitsel verilerin anlık iletilerle paylaşımı ve hızlı biçimde yayılabilmesini sağlayan, etkileşime imkan veren yapısı ana akıma karşı alternatif bir medya özelliği göstermesini sağlamış, bu durum toplumsal hareketler açısından bir devrim niteliğinde değerlendirilmiştir. Özetlemek gerekirse yeni medya toplumsal hareketler açısından alternatif bir iletişim ve politik tartışma ortamı olma ve yeni politik eylem ve söylem biçimleri yaratma özelliği ile feminist politika açısından da işlevsel konumdadır. Çevrimiçi platformlar hem bireysel düzeyde kadınların söz söyleme, itiraz etme, dayanışma pratiği ile hem de geniş katılımlı kampanyalar aracılığıyla feminizmin konularını kamusal düzeyde tartışmaya, farkındalığa, mücadeleye ve değişime açmaktadır.

Feminist politikada üçüncü dalganın parçalı görünümüleri yeni medya çağıyla birlikte katılım, örgütlenme ve yöntemler açısından daha çok çeşitliliği işaret etmektedir. Harris'e göre (2010) feminizmin üçüncü dalgası olarak ifade edilen Post-feminizm, feminizmin seçim, güç ve bağımsızlık gibi kavramlarla kolektivizme karşı bireyleşmeyi vurgulayan neoliberal bir düşünce olarak özümzenmesini;

imajının ana akımlaşması ve politik içeriğinden arındırılıp ya da marjinalleştirilip reddedilmesini ortaya çıkaran bir görünüm sergilemektedir. Yazar bu çerçevede önceki dalgaların düşünsel etkilerine karşı üçüncü dalga olarak değerlendirilen dönemin parçalı görünümünü genç kadınlar açısından ele alır. Yeni kuşak kadınların bu dönemde artık feminizme yaklaşımının çok istekli olmadığını, genç kadınların kendilerini feminist olarak tanımlamaktan imtina ettiklerini, kadın hareketinin büyük ölçüde geçmişte kaldığına inandıklarını ve bireysel seçim anlatısına ayrıcalık tanıdıklarını, ancak hem geçmişteki yöntemlerle hem de yeni strateji ve taktiklerle aktivizm ve feminist mücadele pratikleri gerçekleştirdiklerini belirtir. Buna göre genç kadınlar feminist konuları kapsayan ancak bununla sınırlı olmayan daha geniş politik çerçevede yenilenmiş bir aktivizmi benimsemektedir. Yeni kuşak kadınların feminist aktivizmi, hiyerarşik ve resmi organizasyonlardan ve devlet odaklı aktivizmden farklı biçimde marjinal, kültürel ve kolektif olmayan biçimler almaktadır. Bu, politik eylem pratiğinde merkezsiz ve lidersiz eylem ve kampanyalar; örgütlenme pratiğinde hareketlere çoklu, çeşitli, geçici ve gevşek üyelik ve politik tartışma konu ve araçlarında da medya ve kültüre odaklanma, kişisel eylem ve kamusal gösteri ve yeni bilgi ve iletişim teknolojilerinin kullanımı biçiminde ortaya çıkmaktadır. Yazara göre bu eğilimler, feminist aktivizmin bazı görünümelerini daha az uyum ve hareket odaklı, ayrıca daha eğlenceli ve kültür odaklı hale getirmektedir. Pek çok kadın kamusal sokak partileri, bilgisayar korsanlığı gibi başka biçimlerle faaliyetlerde yer almakta; kadınların kimliklerinin ve koşullarının çeşitliliği ve karmaşıklığını ele almayı amaçlayan sanat odaklı aktivizm gibi kültürel politikaları izlemekte ve feminist politikalarını ifade etmek, hayata geçirmek ve ağ oluşturmak için kendi medyalarını ve çevrimiçi karşı-kamuoyunu yaratmaktadır. Yine pek çok kadın feminist ilkeleri benimsemekte, kadın hareketini desteklemekte ve cinsiyet eşitliğine inanmakta, ancak günlük ve kişisel yollarla görüşlerini ifade edip, bunlara göre hareket etmektedir. Yazara göre genç kadınların bloglar, sosyal ağlar ve video paylaşım siteleri yelpazesinde ‘kendilerini yayınlama’ çabaları feminizmin geleceği hakkındaki tartışmalara dahil edilmelidir, çünkü bu medya neoliberal anlayıştaki kadın imajı üretimini kolaylaştırırken aynı zamanda genç kadınlara gençlik topluluklarında kamusal benlik üretme ve kendi endişelerini dile getirme fırsatları da sağlayabilmektedir. Sosyal ağ siteleri, genç kadınların hem

kişisel hem de politik görüşlerini ifade edebildiği ve diğer kişilerle bağlantı kurabildiği ‘güvenli alanlar’ olarak işlev görmektedir. Yazar, bu kişisel eğilimler ve bireysel eylemleri, kolektif kimliklere ve eylemlere karşı zamanlarda, bilinç yükseltme, kendi kendini yetkilendirme, akran siyasallaştırma, kültürel eleştiri ya da ataerkil bir dünyada hayatta kalma gibi genç feminist uygulamaları önemli görür. Özellikle bu tarihsel anda mikro-politik eylemlerin ve geleneksel olmayan aktivizmin işlevinin daha iyi anlaşılmasının, feminist politikanın içeriğine dair bir açıklık ve yeni bir feminizme doğru bir ufuk geliştirebileceğini belirtir (Harris, 2010, s.477-481).

Dijital teknolojilerin feminist politika açısından yaygın kullanımı günümüzde politik bir değişim ya da direnç geliştirmek üzere dijital araçların kullanımı (Candemir, 2020) biçiminde tanımlanabilecek dijital feminizm ya da sanal feminizm, çevrimiçi feminizm, e-feminizm gibi kavramlarla adlandırılan bir feminist aktivizm biçimini gündeme getirmektedir. Feminist öznellik ve ilgi nesnelerindeki değişimlerin feminist aktivizmi ve stratejiyi nasıl şekillendirdiğini ele aldıkları çalışmada Dean & Aune (2015) feminist aktivizmin, bireysel düzeydeki eylemleri, grup eylemlerini ve yerleşik kadın örgütleri tarafından koordine edilen büyük ölçekli eylemleri birleştiren birçok biçim aldığını ifade eder. Aktivizm, resmi siyasi kanallar (örneğin yerel bir parlamento üyesiyle bir sorunu gündeme getirmek veya yerel bir temsilci organına seçilmek) ve gayri resmi olanlar (bir sorun hakkında tweet atmak veya kadın çalışanları sömürdüğü bilinen bir şirketi boykot etmek) aracılığıyla gerçekleşmektedir. Yazarlar 21. yüzyıl Avrupasında feminist politika açısından, feministlerin cinsiyete dayalı ücret eşitsizliği ve ebeveyn izni gibi konularda politikaları değiştirme yeteneğinin artırılması açısından devlet feminizmi; *FEMEN*, *Pussy Riot*, *SlutWalks* gibi gruplarca bedenin bir politik mücadele aracı olarak kullanımı ve medya ve popüler kültür aracılığıyla aktivizm olmak üzere üç biçimin ortaya çıktığını değerlendirir. Feministler kültürel aktivizmi birincil olarak kapitalizme veya cinsiyete dayalı şiddete meydan okumak gibi kültür ve medyayla doğrudan ilgisi olmayan alanlarda politik değişiklikler yapmak için, ikincil olarak da daha feminist bir kültür ve medyayı geliştirmek için kullanırlar. İnsanların taciz deneyimlerini blog veya twitter üzerinden paylaşımları ve bunun daha geniş katılımlı

kampanyaları teşvik etmesi gibi cinsel tacizi ele alan aktivizm ile bireysel taciz vakaları daha geniş bir cinsel eşitsizlik modelini ve kadınların kamusal özgürlüğüne meydan okunmasını yansıtmaktadır. Daha feminist bir kültür ve medyayı geliştirmeye dair aktivizm ise, feminist blogların ve dergilerin üretimini içermektedir (s.389-392).

Yeni iletişim teknolojileri ile gelişen dijital aktivizm konumu feminist politikada bu dönemin dördüncü bir dalga olarak ifade edilmesini gündeme getirmektedir. Candemir'in (2020) aktardığı üzere, Cochrane (2013) durumu feminist politikada “gelişen iletişim teknolojileri ve sosyal medya kullanımı ile kadınların güçlü, popüler ve reaktif bir çevrimiçi hareket oluşturmalarını mümkün kılan teknolojik araçların biçimlendirdiği bir dördüncü dalga” olarak ifade etmektedir (s.161). Feminist politikayı betimleyen dalga anlatısını bir “duygusal zamansallık” olarak ifade etmeyi öneren Chamberlain (2016) sosyal hareketlerin, duyguların daha geniş gruplar arasında aktarıldığı ve onları eyleme geçmeye teşvik ettiği duygusal yaklaşımlara bağlı olduğunu belirtir. Yazara göre kamusal ve kişisel arasındaki farka rağmen duygulanım, ikisi arasında yadsınamaz bir ilişki yaratır: “Kişisel olanın politik olduğu” şeklindeki feminist ilke, duygulanımın aktarımı ve sürdürülmesinde merkezi olan ortak bir kamusal yakınlığı teşvik eder. Böylece duygulanım, duyguyla tutarlı bir dizi ilişki ve bağlantı oluşturarak siyasi eyleme yönlendirilen kolektifler oluşturabilir. Bu bağlamda internetin hızı, küresel feminist meselelerle sorunlu ama hayati bir ilişkiyi kabul eden feminizmin kapsamını da değiştirmektedir. Bu teknoloji, kişisel olan ile politik olan arasında farklı bir ilişkinin ortaya çıkmasına izin verir. Kadınların çevrimiçi ortamlarda cinsiyetçiliğe ve bir dizi kötü muameleye verdikleri tepkiler, geniş katılımlı kampanyalara dönüşebilmekte; protestolar organize edilebilmekte, bu çerçevede bilgiye, kampanya ve protestolara daha kolay ulaşılabilen; ama bir yandan trollük, cinsiyetçilik, online ortamda taciz gibi yeni tür karşı etkileri de yaratmaktadır (s.461-462). Bu çerçevede yazar dijital teknolojinin feminist aktivizm amaçlı kullanımı ve yarattığı hız ve değişimi, diğer dalgalardaki aynı geçmişe dönük anlayışla kategorize edilemeyecek, “özel bir kültürel an”ı tanımlayan ve belirli etkiler ortaya çıkaran bir dördüncü dalga olarak niteler:

“...geri tepme yerine yakınlık, hız, diyalog ve kişinin patlaması, hepsi benzersiz bir duygu anı yaratıyor. Dördüncü dalga feminizm bu duygusal zamansallık etrafında şekilleniyor, öyle ki tarihselliği tanıyabiliyor, geleceğe bakabiliyor ve bugünün taleplerine cevap verebiliyor. Dördüncü dalganın bu özgül özellikleri, duygulanımların daha büyük bir netlikle ortaya çıkabileceği bir “yanyanalık” ve “biraradalık” duygusunun hala mevcut olduğu bu anın ifade edilmesine izin verir. Dördüncü dalga, o halde, hızlılık, kişisel deneyimin viral hale gelmesi ve eşzamanlı, ancak cevap verilebilir bir tepki ile tanımlanan bir zamansallık içinde ortaya çıkan etkilere sahiptir” (Chamberlain, 2016, s. 462-463).

Feminist hareketin internet teknolojileri ve özellikle yeni medya ortamı ile temellenen yeni bir dalga yarattığı yönündeki ortak fikir, Shiva & Kharazmi’nin (2019) de bir çok çalışma üzerinden yaptığı analizde belirttiği üzere dördüncü dalganın çevrim içi gerçekleştiği ve birincil amacının cinsel şiddetle mücadele olduğu yönündedir. Hareket aynı zamanda ana hedeflerinden biri olan hamilelik izni, cinsiyetler arası ücret farkı ve neoliberal ekonomi politikalarına ve kesişimselliğe odaklanmaktadır (s.133). Ancak dördüncü dalga bununla sınırlı kalmamakta, kadınların karşılaştığı farklı ezilme biçimlerini, tüketim ve popüler kültüre ilgiyi, kadın deneyiminin çeşitliliği ve seçim özgürlüğünü, cinsel haz ve eğlenceyi de içermekte ve geçmiştekine göre daha kapsayıcı, çeşitlilik içeren ve kesişimsel bir görünüm sergilemektedir. Sternadori (2020) başta cinsel şiddet olmak üzere dördüncü dalga feminizm ile ilişkilendirilen baskın temaları on başlıkta sıralar. Bunlardan ilki cinsel tacize karşı gelişen #metoo hareketi ve eril bakışın olumsuzluklarına karşı beden olumlama gibi cinsel şiddet, cinsel taciz ve nesneleştirilmeye karşı ortaya çıkan kadınların yaygın öfkesi; ikincisi feminist dalganın özgün ve itici gücü olan internet, dijital teknoloji ve sosyal medya bağlamında *hashtag feminizmi*; üçüncüsü trans hakları, renkli kadınların deneyimleri, kadın yoksulluğu, islami feminizm, müttefik feministler olarak erkekler, erkekliğin yeniden tanımlanması ve ayrıcalıkların tartışılması gibi çeşitlilikleri içeren biçimde kapsayıcılık ve kesişimsellik; dördüncüsü “yapabilirim”de ifade bulan, rol model olarak görülen Disney prensesleri ve pop starların ‘ünlü feminizmi’, moda ve kendini ifade etme aracı olarak pazarlama feminizmi gibi DIY (Do It Yourself) biçiminde ifade edilen kendin yap feminizminin güçlendirilmesi; beşincisi cam tavan engeli olarak tanımlanan kamu, iş yaşamı, politika ve medyada kadınların eksik ve yetersiz temsili ile bu alanlardaki ayrımcılık; altıncısı Sheryl Sandberg, Laura Bates, Michele Obama gibi kadın liderlerin ön plana çıkması; yedincisi cinsel haz, güzellik trendleri

gibi beden ve cinsellik konularında güçlendirme; sekizincisi kadınların yeniden yapılandırılmış hakları (benim bedenim benim kararım) gibi uzun süreli feminist ilgilerden seks işçisi olma ya da pornografiye katılma gibi daha az geleneksel feminist seçimlere kadar kadınlar tarafından yapılan tüm seçimleri feminist olarak görebilen seçim feminizmi; dokuzuncusu dijital alanın oyunlardan sosyal medyaya eril görünümlü uzamında varolan ve dördüncü dalga ve aktivizm için katalizör işlevi gören online mizojini ve onuncusu örgü, nakış gibi kadınsı aktiviteler ve feminist bilinçteki ev kadınları ve annelerin artan varlığı ile ataerkiye karşı geleneksel kadınlık görünümleridir (Sternadori, 2020, s.40-41).

Feminist hareketin çevrimiçi teknolojiler aracılığıyla cinsel taciz ve şiddetin ifşası konulu kampanyalarda ortaya çıkan tartışmalarla sergilediği görünüm ise düşündürücüdür. Gizli bir şeyin açığa çıkarılması, açıklanması, duyurulması biçiminde tanımlanabilen ifşa, feminist politikada kişisel olanın politikleştirilmesi bağlamında şiddet, cinsel taciz konularında ‘kadının beyanı esastır’ ilkesine dayalı, dayanışmayı temel alan feminist bir yöntemdir. Feminist ifşa temelde var olan ataerki yapıda adaletin sağlanacağına duyulan güvensizlikle ilişkilidir. Aynı zamanda yaşanan durum karşısında adaletin sağlanması için beklentinin ceza hukuku ya da devlet kurumlarıyla sınırlı kalmaması gerektiğine dair inançla ifşaya konu olay, kişi, kurum ve toplumsal yapılar genelinde ataerki toplumsal örgütlenmenin ve bunun yarattığı sonuçların da ifşası söz konusudur. Ancak ifşa eylemleri mağdur olan birçok kadını birliktelikten güç alarak suskunluğunu bozmaya, itiraz etmeye, dayanışmaya teşvik ederken, suiatimale açık konum ve söz konusu medyanın manipülatif yapısı ile yer yer “aşırı” olabilecek tepki ve öfke, hareketin görünümünü olumsuzlaştırma riski taşımaktadır. İfşa konulu sosyal medya içerikleri mağdurların yaşadığı şiddet karşısında sessizliğini bozması, bu konuda bir dayanışma yaratması ve başka mağdurların da cesaretlendirilmesi ile failin özel ve kamusal yaşamında itibar kaybı yaşaması şeklinde bir tür cezalandırma pratiği ile “adaletin sağlanması” biçiminde bir anlayışı yansıtmaktadır. İfşa mağdur açısından suçlanma, ispata zorlanma, travmanın tetiklenmesi, gerekli dayanışmayı bulamama gibi çeşitli riskler taşımakta, eylemin kendisi ise sisteme değil tek kişiye odaklanma ve bireyler dahilinde bir taraflaşma yaratma gibi mikro düzeyde sorunsallaşma ve suistimale ve

magazinselleşmeye açık bir araç ve yöntem olarak etik ve hukuksal sorunlar oluşturabilmektedir. Bu çerçevede feminist bir yöntem olarak ifşanın mağduru güçlendirme, özel alanda gerçekleşen şiddeti kamusal alanda görünür kılma ve ifşanın nihai hedefi ve ulaşılabilen sonuçlar noktasında çeşitli sorunlar içerdiği görülmektedir (Şirin, 2012; Baytok, 2021; Saner, 2021). Var olan yapı içerisinde adaletin sağlanmadığı durumlar ve sosyal medya üzerinden şiddet, taciz ve cinayet gibi konularda ciddi bir baskı oluşturularak hukuksal zeminde de etki yaratıldığı somut veriler söz konusudur. Ancak Şirin'in (2012) de belirttiği üzere ifşa kapitalist ataerkil yapıda suç ve ceza kavramlarını reddederken yine aynı normlar üzerinden bir tür cezalandırma anlayışını yansıtmaktadır. Bu noktada bireyler üzerinden mağdur, suçlu kavramlaştırmaları ve kutuplaşmalar ile itibarın zedelenmesi, yok edilmesine odaklı cezalandırma anlayışı yerine sisteme yönelik, örneğin yasalar ve uygulamaları konusunda örgütlü biçimde sistemle mücadele daha çözüm odaklı görünmektedir.

Shiva & Kharazmi (2019) dördüncü dalganın hiçbir pratik reçete, şiddet kavramı ve kadınların hayatlarını çeşitli şiddet türlerine karşı korumak için seferberlik üzerine daha derin bir düşünme çağrısı yapmadığı eleştirisini getirir. Yazarlara göre kayıtlar, hareketin daha çok suçlamalar, hakaretler ve en iyi ihtimalle cezayı hak ettiklerini iddia ettikleri kişilere karşı açılan davalar üzerinde yoğunlaştığını göstermektedir. Bu çerçevede dördüncü dalga feminizmin, baskılar ve dezavantajlar listesini cinsel taciz, tecavüz kültürü ve beden utandırmanın ötesine genişletmesi gerekmektedir. Dördüncü dalga savunucularının yaklaşımları henüz sosyal gerçekliğe dayandırılmamış ve kadınların ev ve çalışma ortamlarını güvenli hale getirmek için stratejiler ve pratik teknikler tanımlama üzerindeki kontrolünün kapsamı, rızayı neyin oluşturduğu ve neyin cinsel suistimali yarattığına dair bir söylem başlatmamıştır (s.140-141).

Yeni medya feminist aktivizm açısından çeşitli olanaklar ve yenilikler sağladığı gibi çeşitli handikaplar da ortaya çıkarmaktadır. Dijital aktivizm, feminist hareket açısından sunduğu hızlı, etkileşimli ortam ile hem çeşitli imkanları hem de çevrimiçi ortamdaki kadın düşmanlığı, süreklilik sağlanamayan geçici, anlık bir aradalıklar, teknolojiye erişim ve/veya kullanabilme yetisinin yarattığı olumsuzlukları bir arada sunmaktadır. Ancak her durumda medyanın feminist

politika açısından vazgeçilmez önemde olduğu ve günümüzde de dijital teknolojilerin feminist politikaya katkıları yadsınamaz. Bu çerçevede Candemir'in (2020) de belirttiği üzere dijitalleşmenin etkisi feministlerin aynı zamanda müdahale ettiği ve dönüştürmekte olduğu çok yönlü bir süreci ifade etmektedir. Böylece feminist politika açısından daha ufuk açıcı ve yararlı bir dönüşüm için, dönüşen dil ve iletişim biçimleri, kurulup sürdürülen yeni mecra ve eylem biçimleri üzerine daha fazla tartışmaya ihtiyaç duyulmaktadır (s. 181).

Görüldüğü üzere tüm tarih boyunca feminist politika düşünce, eylem, söylem biçimleri ve medya kullanımı ile tarihsel toplumsal, kültürel düzeyde çeşitlenerek, çoğalarak gelişmiştir ve bu sebeple tek başına dijital teknolojiler alanına sıkıştırılamayacak kadar geniş ve çok yönlüdür. Bu çerçevede günümüzde dijital teknolojilerin feminist hareket açısından katılımın artması, sokak eylemlerini destekleme, organize etme, kampanyalar, bilgi ve kaynaklara erişim ve söylemin yaratılıp yaygınlaşması anlamında hızlı ve etkileşimli yapısı ile daha çok insana ulaşabildiği ve böylece çeşitliliklerin de ön plana çıktığı önemli bir alan yarattığı değerlendirilebilir. Ancak bu alan da mücadeleyi kendine has yeni sorunlarla karşılamakta ve örgütlenme açısından sanal ortamda kısa sürede oluşup dağılan birliktelikler, online mizojini, teknolojiye erişim ve kullanabilme yetileri konusunda ortaya çıkan dijital uçurum, ifşa vb yöntemlerin etik sorunsallaştırılması gibi online ortamın olası tehlikeleri dördüncü dalga ya da dijital feminizmin önünde duran sorunlar olarak görünmektedir.

Feminist politika ataerkil örgütlenme ve pratikler bağlamında kadınlar açısından ortak sorunları yansıtmanın yanı sıra farklı tarihsel, toplumsal ve ekonomik koşullardan kaynaklanan özgül politik mücadeleleri de içermektedir. Batı ya da doğu, gelişmiş ya da gelişmemiş, modern ya da geleneksel toplumların kadınlar açısından yarattığı daha özgül koşullar bulunmakta ve tarihsel, dinsel, kültürel, coğrafi özellikler bu mücadelelerin seyrini ve çeşitliliğini etkilemektedir. Türkiye'de feminist hareketin gelişimi de bu özgül nitelikler ile bu bölümde genel ve daha çok batı temelli biçimde ele aldığımızdan farklı bir çizgi izlemektedir. Bu çerçevede çalışmanın bundan sonraki bölümünde öncelikle feminist söylem biçimleri olarak yayıncılık, edebiyat ve sanat incelenmekte, ardından Türkiye'de feminist hareketin

gelişim dinamikleri tarihsel çerçevede sunularak, çalışmanın ana zeminini oluşturan feminist söylem bağlamında Türkiye’de feminist yayıncılık, edebiyat ve sanat ele alınmaktadır.

3.2. Feminist Söylem Biçimleri: Yayıncılık, Edebiyat Ve Sanat

Popüler kültür ürünleri bir yandan egemen söylemin yaratılıp yaygınlaşmasını sağlamakta iken bir yandan da egemene karşı alternatif söylemlerin geliştirilmesi açısından işlev görmektedir. Toplumsal cinsiyet açısından bakıldığında medya ve popüler kültür ürünleri ataerkil iktidarın kültürel ve sembolik kodlarını yeniden üretip pekiştirmekte, ancak yine bu araçlarla egemen söylem yapı bozumuna uğratılmakta ve ona karşı alternatif söylemler geliştirilebilmektedir. Medya, edebiyat ve sanat söylemsel formlar olarak hem bünyesindeki ataerkil yapılanma ve pratiğe yönelik eleştirel, dönüştürücü bir perspektifle yaklaşılacak hem de kadınların varlığı, görünürlüğü ve özne olma konumu açısından işlevsel görüldüğü alanlardır. Bu açıdan medya ve popüler kültür feminist araştırmaların ve daha genel düzeyde toplumsal cinsiyet çalışmalarının ilgisinin odağındadır. Yayıncılık, edebiyat ve sanat gibi alanlar kadınların eleştirdiği, dönüştürdüğü, egemen söyleme karşı seslerini ve sözlerini yükselttiği önemli söylemsel alanlardır. Bu alanlar feminist perspektiflerle analiz edilen, eleştirilen bir konumla birlikte feminist mücadele açısından söylemsel pratikler bağlamında ele alınmaktadır.

Kadınlar egemen ideoloji ve kültürün karşısında bir madun grubu olarak da tanımlanabilmektedir. Madun, Latince sub (alt) ve alternus (öteki) sözcüklerinin birleşiminden türeyen ve azınlık, öteki, tabi gibi anlamlarda sınıf, kast, cinsiyet rejimleri ile ilişkili tahakküm ilişkilerini kavramlaştırmakta kullanılan bir terimdir²⁸ (Birdal, 2013, s. 30). Gramsci (1986) madun kavramlaştırmasını hegemonya kuramı içerisinde ele alır ve hegemonyayı yapı yerine eylem/performans üzerinden kurulan devinim halinde bir süreç olarak tanımlar. Madun da sabit, homojen ve özsel bir kimlikten ziyade, devinim halinde, mücadele (performans) ile kurulan, çoğul ve

²⁸ İlk kez Gramsci (1986) tarafından İtalya’nın güneyindeki dağınık ve parçalı bir görüntü arz eden yoksul tarım işçilerini ve köylüleri tanımlamak için kullanılmıştır (Birdal, 2013). Özellikle 1980’lerden sonra postkolonyal toplumlar üzerine yapılan çalışmalar Madun Çalışmaları olarak anılmaktadır (Birer, 2017).

parçalı bir kimlik uğrağı halini alır. Bu anlamda madun “kavramsal olarak farklı tahakküm biçimlerine karşı çoğul direniş devreye sokabilecek, özsel olmayan bir kimlik durağı ve direnen özneyi kavramsallaştırmak için uygun bir kategori” olarak görülmektedir (Altun, 2013, s. 736-737).

Madun konumunda egemen ideolojiye direniş pratikleri olarak dil ve söylem de bu çerçevede tartışma konusudur. Gayatri Chakravorty Spivak “Madun Konuşabilir mi? diye sorduğu makalesinde, dilin egemene ait ve onun biçimlendirdiği bir araç olması yönüyle sorunun cevabını baştan olumsuz biçimde yanıtlar. Dil batılı, beyaz, sömürgeci, heteroseksüel erkek öznenin dili olduğu için, madun kendine ait olmayan ve kurucu bir söylem sistemi olarak dışlayıcı olan bu dil ile hiçbir zaman konuşamayacaktır (Birdal, 2013; Birer, 2017) . Maggio’nun (2007) Spivak’a getirdiği eleştiri ile soru daha geniş bağlamda tartışılır. Buna göre burada ifade edilen aynı zamanda konuşan ile dinleyen arasındaki ilişkidir. Bu anlamda sorun madunun konuşmaması değil, dinlenmemesidir (Birer, 2017, s. 19-20). Maggio’nun (2007) ifadesiyle “Madun aslında kendi arasında sürekli konuşmaktadır ve ancak dinlemeyi dolaylı yollardan da olsa reddeden ya da bilmeyen biri için bu tek taraflı ve “anlamsız” bir konuşma olarak tanımlanabilmektedir” (akt. Birdal, 2013, s. 30). Bu noktada “dinleyiciye düşen, madunların sözlerinin içinde anlam bulduğu kültürün (ki bu çoğu zaman bir alt-kültürdür) ve toplumsal gösterge sistemlerinin en “mahrem” bilgisine olabildiğince nüfuz edebilmeye çalışmaktır” (akt. Birdal, 2013, s. 32).

Madun, içerisinde direniş potansiyeli taşıyan ve bu anlamda direnen özne adına faillik bildiren bir kavram olarak ele alınmaktadır. Altun’a göre (2013)

“Madun öteki olarak dondurulabilecek evrensel, tarihsiz ve sabit kimlik tanımlarının içine sıkışmayan; ezileni, belli bir tarih ve lokasyon içinde sahip olduğu konum ve verdiği mücadele ile işaretleyen, akışkan, politik içerime sahip müsvedde bir kimlikle tanımlayan bir çerçeve olmasından dolayı ezilene failliğini teslim eder. İkili karşıtlıklar üzerine kurulu batı merkezli bir söylem ağının içinde oluşmasına karşın, kısa devre yaparak çevrimdışı çalışır” (s. 738).

Egemenin kurucu dili ve söylemi karşısında bir madun grubu olarak kadınlar, anlam üzerine girilen mücadelede Gramsci’nin (1986) ifadesiyle ‘karşı hegemonya’ ya da kendi karşı söylemlerini geliştirmek ve madun dilini oluşturmak üzere

alternatif, karşı kamusalıklar içeren popüler biçimleri de kullanmaktadır. Ataerkil ideolojilere karşı geliştirilen bu söylem içinde direniş nüveleri barındırmakta ve madunun sesini duyabilmek adına bir yol açmaktadır. Bu sebeple yayıncılık, edebiyat ve sanat, çalışmamız açısından merkezi önemde olan feminist söylemsel pratikler bağlamında ele alınmaktadır. Bu alanlar eleştiri ve pratik bağlamında; hem feminist eleştirel perspektifler hem de etkileşimli, dönüştürücü etkiler ve yaratılan karşı söylemler açısından değerlendirilmektedir.

3.2.1. Feminist Medya

Medya gerçekliği tanımlayıp yeniden üretmede etkili ve yaygın bir araç konumundadır. Toplumsal cinsiyetin inşa edilmesinde; kadınlık/erkeklik rollerinin tanımlanıp yeniden üretilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Bu yönüyle feminist çalışmalar açısından da medya merkezi önemdedir. Feminist tanımlama ve çözümlemenin temelini oluşturması ve iletişimde bir toplumsal kontrol modelini benimsemesi açısından feminist söylemlerin feminist mücadele açısından medyaya araçsal baktığı değerlendirilebilir (Zoonen, 2002).

Popüler kültür alanındaki çalışmalarda toplumsal iktidar kategorilerini kitle toplumu, sınıflı toplum gibi çizgiler doğrultusunda tartışan Frankfurt Okulu gibi kuramcılar aksine, feminist bakış açısıyla ataerkil toplum anlayışını popüler kültür tartışmalarına taşıyan kadın kuramcılar, ataerkil toplumsal iktidar çerçevesinde kültürel çözümlemelere yönelir. 1970'lerden itibaren gelişen çalışmalarla, kadınların medyadaki temsili ataerki ve onları ikincil konuma iten toplumsal süreçlerle ilişkilendirilmiştir. Bu anlamda temsil, toplumsal cinsiyet konumları, rollerin inşası ve medyadaki sembolik toplumsal cinsiyet tanımı ile yeniden üretimi üzerinde yoğunlaşmıştır.

Toplumsal cinsiyetin inşasında medyanın hangi rolü oynadığı çeşitli etkenlere bağlıdır. Bunlar medyanın ekonomik yapılar içindeki konumu (ticari- kamusal), özelliklerine (yazılı basın/radyo/televizyon); farklı program türleri (haber, dizi vb), hedef aldığı izleyiciler ve izleyicilerin gündelik yaşamlarındaki konumları/ağırlığına

bağlıdır. Ancak yine de bütüncül bir söylem mekanizması olarak medya, toplumsal cinsiyet konusunda “anlam üzerine girilen mücadelenin yürütüldüğü merkezi konumlar arasındadır” (Zoonen, 2002, s. 495).

Kadınların medyayla ilişkisi özellikle kadınların medya aracılığıyla nasıl temsil edildiği ekseninde birçok çalışmaya konu olmuş ve medyadaki kadın temsillerinin, kadınları baskı altında tutan yaşam pratikleriyle ilişkisini anlama çabasına daima önem atfedilmiştir. Feminist medya çalışmaları kadınların medyada temsili konusunda ilk tartışmaları başlatmış, medyadaki negatif temsilin dönüşümü için müdahalelerde bulunmuştur. Bu çalışmalar medyada kadınların temsiline ilişkin problemi, feminist teorinin genel tanımında yer alan üç temel yönle uyumlu biçimde ele almaktadır (Çelenk, 2009) . Bunlar:

“Kadınların nasıl ve niçin baskı altında tutulduğunu anlamaya çalışan bir analiz; Kadınların özgürleştiği ve cinsiyet rollerine ilişkin stereotiplerin ortadan kalktığı bir toplum tahayyülü; Kadınların baskılanmasını toplumun temel çelişkisi olarak kavrayan bir dünya görüşü” dır. (Dunosi’dan akt. Çelenk, 2009, s. 229-230).

Medyada kadınlarının temsiline dair çalışmalar konuyu genellikle “Kadınların medyadaki fiili varlığı – istihdam; Kadınların medyada temsil edilme biçimleri – gösterimsel, yapısal, anlatısal vb; Medya ürünlerinin izleyicileri/kullanıcıları olarak kadınlar – hedef kitle, izleyici olarak” olmak üzere üç nokta üzerinden değerlendirir (Çelenk, 2009, s. 230).

Kadınların medyada istihdamı temsili biçimlendiren bir unsur olarak kadın ve medya ilişkisinde önemli bir konumdadır ve özellikle medya içeriklerinin üretimi ve yönetim süreçlerinde çalışan kadın sayısının az olmasından dolayı önemsenmektedir. Kadınların içerik üretim süreçlerinde yer almaması medya ve popüler kültür ürünlerinin üretiminde eril iktidar ilişkileri ve zihniyet yapısının hakimiyeti ve kadın bakışının dışlanması olarak görülür (Çelenk, 2009, s. 230). Medya sektöründe, içerik üretiminde ve karar alma süreçlerinde kadınların sayısının artmasının bu bakışı ve dolayısıyla temsili değiştireceği düşünülmektedir (Tanrıöver, 2007, s. 152).

Medya içeriklerinde kadın temsiline yönelik birçok araştırma medyada kadınların öncelikle özel alanla ilişkilendirildiği ve ev kadını olarak

konumlandırıldığını, çalışan kadınların ise “kadın meslekleri” olarak değerlendirilen hosteslik, sekreterlik, mankenlik gibi işlerle temsil edildiğini ortaya koymuştur.²⁹

Tanrıöver (2007), günlük gazeteler, televizyon, radyo ve internet siteleri üzerine yaptığı araştırmada kadınların temsil biçimleri açısından altı kategori belirler:

- a. Doğal –eşit varlık: Kadınların, erkeklerle eşit biçimde, “doğal” olarak temsil edildiği durumlar.
- b. Eş, anne, fedakar kadın: Kadınların salt eş ya da annelik konumunun altını çizen ve/veya “fedakarlık” niteliğini ön plana çıkaran içerikler.
- c. Üçüncü sayfa-magazin nesnesi: Kadınların genellikle üçüncü sayfa olarak tanımlanan haber türleri kapsamında canı, suçlu ya da tersine kurban olarak yer aldığı haberler ve özellikle gösteri dünyasında yıldız kadınların, aşk ilişkileri, giyim-kuşamları, gezdikleri yerler gibi içerikler.
- d. Cinsel nesne-haz nesnesi: Haber ya da içerikle doğrudan ilişkisi olmadığı halde kadınların bedenleri/cinselliklerini ön plana çıkaran içerikler.
- e. Örgüt-eylem öznesi: Kadınların herhangi bir eyleme (toplumsal, siyasal, kültürel) doğrudan katılır biçimde, ya da belli bir örgüte dahil olarak sunuldukları içerikler.
- f. Araçsal varlık: İçerikle doğrudan ilgili olmadığı durumlarda kadınların, gündelik deyimle “konu mankeni” biçiminde temsil edildikleri içerikler (s. 116-117).

Kadınların medyada ne kadar temsil edildiği konusunda aslında yok sayılması/temsil edilmemesi de söz konusudur. Gaye Tuchman (1978) bu durumu kadınların “simgesel yok edilmesi” olarak kavramlaştırmaktadır. Medya içeriklerinde, özellikle haberlerin bazı alanlarında kadınlar hiç yoktur. İş dünyası, ekonomi, bilim alanlarından haberlerde çoğunlukla kadınlar yer almaz (akt. Tanrıöver, 2007, s.163).

Medya ve kadın ilişkisinde, kadınların içeriğin izleyicisi konumu da bir başka boyutu oluşturur. Feminist araştırmalar³⁰ ile alımlama süreçlerinde kadınların konumunun ev içi iktidar ilişkilerinden bağımsız olmadığı; medya içeriklerinden alınan hazzın kadınların özellikle aile içindeki rollerini sorgulama, kısa süreliğine de olsa bu rollerden bağımsızlaşma ve aynı zamanda popüler kültür içeriklerinin toplumsal yapının ataerkil örgütlenmesine karşı bir direniş alanı açabileceği yönünde çözümlemeler yapılmıştır.

²⁹Bu çalışmaların topluca sunumu için bkz. L. Van Zoonen, *Feminist Media Studies*, Londra: Sage Publications (1995).

³⁰Hobson, D. (1982), *Crossroads: The Drama of a Soap Opera*, Londra, Methuen.; Ang, I. (1985), *Watching 'Dallas': Soap Opera and The Melodramatic Imagination*, Londra, Methuen.; Lana Rakow, *Popüler Kültüre Feminist Yaklaşımlar: Ataerki'nin Hakkını Teslim Etmek*, *Kadın ve Popüler Kültür* (Der. ve Çev. Süleyman İrvan; Mutlu Binark), Ark Yayınları, 1995, İstanbul.

Sonuçta medyanın kültür endüstrisinin bir parçası olduğu, hegemonik ilişkiler ağı içerisinde işlediği ve medya içeriğinin özünde ideolojik olduğu teorileri iyice belirginleşmeye başlar. Bu durumda da kadın hakları mücadelesi için hem medyayı dönüştürmeye yönelik hedefler belirlemek hem de medya teknolojileri içerisinde alternatif araçlar benimsemek çözüm odaklı stratejiler olarak benimsenir. Dünyada ve ülkemizde medyadaki cinsiyetçi söyleme karşı kamu kaynakları, kadın örgütleri ve akademik alanda çeşitli çalışmalar yapılmış, bunlar bir ölçüde etkili olmuştur. Toplumsal cinsiyet eşitliği ulusal eylem planı içerisinde medyanın geniş biçimde tartışılması, habercilere yönelik toplumsal cinsiyet duyarlı haber hazırlama eğitimleri-kılavuzları³¹, topluma yönelik medya okur-yazarlığı eğitimleri, hak haberciliği kapsamında yapılan kadın odaklı habercilik çalışmaları³², medya izleme grupları, “*Medyada Cinsiyetçiliğe Son*” kampanyası gibi çalışmalar Türkiye’deki örnekler arasındadır.

Medyanın ve toplumsal, kültürel alanın dönüşümü ve aynı zamanda kadın hareketinin mobilizasyonu ve gündemleşmesi için önemli bir strateji toplumsal hareketlerin bir örgütlenme ve iletişim ağı olarak benimsediği alternatif medya oluşumlarıdır.

1970’lerden itibaren gelişen kadın hareketlerinin de dahil olduğu özgürlükçü yeni toplumsal hareketlerde kitap, dergi, gazete, radyo gibi araçlar bu mücadelelerin örgütlenme ve iletişim pratikleri arasında yer alır. Bu pratikler literatürde “radikal medya”, “katılımcı medya”, “yurttaş medyası”, “bağımsız medya” “eleştirel medya”, “topluluk medyası”, “aktivist medya” gibi isimlerle tanımlanmakta ve yaygın kullanımda “alternatif medya” nitelemesi yapılmaktadır. Alternatif medya günümüzde egemen sistemin değerlerini ve ideolojisini aktaran medyanın yanında farklı seslerin egemen kalıplar dışındaki sözlerin yer alabilmesi için bir alternatiftir. Bu, gündelik yaşam pratiklerimizi, düşünce, söz ve eylemlerimizi biçimlendiren egemen fikir ve ideolojilerin dolayısıyla egemen söylemin karşısında ona karşıt ve

³¹ Uçan Süpürge Kadın İletişim ve Araştırma Derneği “Haberciler için El Kitabı”; Mahmut Çınar v.d. “Ayrımcı Dile Karşı Habercilik Kılavuzu”; Filmmor “Kadın Cinayetlerini Haberleştirme Kılavuzu”; Türkiye Gazeteciler Cemiyeti “Kadın ve Medya- Toplumsal Cinsiyet Eşitlikçi Haber Kılavuzu” http://tgc.org.tr/images/kadin_ve_medya_kilavuz.pdf

³² <http://www.sivilsayfalar.org/toplumsal-cinsiyet-odakli-habercilik-egitim-basladi/> ayrıca bkz. Sevdâ Alankuş, *Kadın Odaklı Habercilik*, IPS İletişim Vakfı Yayınları, 2007, İstanbul.

alternatif bir alan anlamına gelmektedir. Mitzi Waltz (2005) Alternatif medyanın tarihinin medyanın tarihi kadar eski olduğunu belirtir ve tarih boyunca her resmi açıklamaya karşı kralla dalga geçen popüler maniler/halk şarkıları olduğunu ve batıda ortaya çıktığından beri basının statükoya daima meydan okuduğunu ifade eder (akt. Yanıkkaya, 2014, s. 50). Alternatif medya, Navaro'nun (2015) vurguladığı gibi “egemen medyada duymaya alışık olmadığımız tarzda toplumu sorgulayıcı fikir ve görüntülere yer verir. Sessiz kalana ses verir, bir şekilde ‘yok’ sayılanın var olduğunu kanıtlar” (s. 826). Binark & Berk (2007) de “Alternatif medya ile başat temsil pratiklerinin baskıladığı, alt kültürler ve toplumsal olarak ‘öteki’ biçiminde konumlandırılanların sözlerini, değerlerini, kimlik politikalarını ifade eden metinleri dolaşıma sokabildiklerini” belirtir (s. 186).

Alternatif medya kar gözetmemesi, anti-hiyerarşik bir yapılanmada yatay bir iletişim ağı oluşturması gibi özellikleri ile egemen, sistem yanlısı ticari medyanın karşısında yer alır. Böylece egemen/ana akım medyada yer verilmeyen alt kesimler ve muhalif gruplar için örgütlenmek ve seslerini duyurmak üzere yeni bir medya yapılanması ortaya çıkar (Yanıkkaya, 2014). Tarihsel olarak basının ortaya çıkması ve ardından ticarileşmesi bağımsız bir medyadan söz edilemeyeceğini ve medyanın daima ticari ilişkiler ağı içerisinde egemen sistem yanlısı bir araç konumunda olduğunu gösterir. Bu durum, karşıt kamusal alanın yaratılması için medya kullanımını ortaya çıkarır. Fraser (2004), Habermas'ın (1989 / 2015) Kamusal alan kavrayışının öteki, liberal ya da burjuva olmayan rakip kamusal alanları ihmal ettiğinden yola çıkarak, kuramın ötekilik, farklılık ve eşit katılım açısından eleştirel sorgulamasını yapar. Kamusal alanın erişebilirlik iddiasının geçersizliğini ırk, sınıf ve cinsiyet açısından tartışır. Yapısal bir tahakküm ve bağımlılık ilişkisi içindeki eşitsiz toplumsal grupları üreten toplumlar olarak tanımladığı tabakalaşmış toplumlarda katılım eşitliği idealinin olanaksızlığını vurgular. Bunun toplumsal eşitsizliği arttırırken var olan tahakküm ilişkilerini güçlendireceğini ve “daha güçsüz olanları, daha güçlü olanı yansıtan sahte bir ‘biz’ içinde eriterek” tahakküm ilişkilerini maskeleyen müzakere tarzlarını ortaya dökme yeteneğinden çok daha fazla yoksun bırakacağını vurgular. Bu çerçevede bağımlı toplumsal grup üyelerinin, yani kadınlar, işçiler, derilerinin rengi farklı olanlar, geylekler ve lezbiyenlerin,

alternatif kamular oluşturmayı kendi yararlarına bulduklarını belirtir (Fraser, 2004, s.103-118). Fraser, (2004) Bu karşıt kamuları “kendi kimlik, çıkar ve ihtiyaçları hakkında muhalif yorumlar formüle etmelerine izin veren karşıt-söylemler türeterek yaydıkları, birbirine paralel söylemsel alanlara işaret ettiği” için, madun karşı-kamular (subaltern counterpublics) olarak adlandırır (s. 118). Alternatif medya oluşumları da bu madun karşı kamular içerisinde değerlendirilir ve ABD’de yirminci yüzyıl sonlarında gelişen “çeşit zenginliği içindeki dergileri, kitapçıları, yayınevleri, film ve video dağıtım şebekeleri, seminer dizileri, araştırma merkezleri, akademik programları, konferansları, kongreleri, festivalleri ve yerel toplantı mekanlarıyla” feminist madun karşı-kamusu örnek verilir (Fraser, 2004, s.118). Fraser (2004) bu karşıt kamular aracılığıyla feminist mücadelede yeni bir dilin keşfini de,

“Bu kamusal alan içinde feminist kadınlar, ‘cinsiyetçilik,’ ‘çift vardiya’ (çifte sömürü), ‘cinsel taciz’ ve ‘koca, flört ve tanıdık tecavüzü’ gibi terimlerin de arasında olduğu, toplumsal gerçekliği tarif eden yepyeni terimler keşfettiler. Bu tür bir dille silahlanmış olarak, ihtiyaçlarımız ve kimliklerimizi yeniden biçimlendirdik; ve dolayısıyla resmi kamusal alanlardaki dezavantajlarımızı, tümüyle ortadan kaldırmamak da, azaltmış olduk” (Fraser, 2004, s. 118) sözleriyle ifade eder.

Kadın hareketi de sesini duyurmak ve söylemini geliştirmek üzere medya araçlarını mücadelelerin önemli bir parçası olarak benimsemekte, feminist medya politika üretme, örgütlenme biçimi, içerik ve dil açısından alternatif medya özelliği göstermektedir (Yanikkaya, 2014). Özellikle 1970’lerde ikinci dalga feminist hareketle birlikte medyaya eleştirel yaklaşımlar ve feminist alternatif medya oluşumları özel bir önem kazanır. Köker’in (1997) aktardığı üzere Barbara Marshall kitle iletişim araçlarının kadınlar tarafından feminist bir anlayışla kullanılmasını ‘feminist medya’ olarak tanımlar ve bu araçların içsel ve dışsal olmak üzere iki temel işlevinden söz eder. Feminist medyanın içsel işlevi kadınlar ve feminist gruplar arasında iletişimi sağlamak; dışsal işlevi ise feminist söylemin toplumsal kesimler arasında geçerliliğini sağlamaktır (s. 31). Ross & Carolyn de bu işlevleri medyada kadınlara dair içeriklerin arttırılması; feminist harekete görünürlük sağlamak ve hareketi mobilize etmek; kadınlara dair her şeyi diğer konularla ilişkilendirmek; kadınları bilgilendirmek; feminist bir kamusal alan oluşturmak; egemen kamusal

alana feminist bileşenler dahil etmek; kadın bakış açılarının medya aracılığıyla toplumu dönüştürmesine katkıda bulunmak olarak genişletir (akt. İlhan, 2004, s.4).

Feminist medya katılım, etkileşim ve örgütlenme açısından da özgün bir konumda yer alır. Feminist medya araçları mülkiyet yapısı olarak herkesin tam ve gönüllü katılımını merkeze alır. Böylece ticari bağımlılıklar olmaksızın katılan herkesin eşit derecede söz ve hak sahibi olduğu eşitlikçi katılımı öngören bir yapı ortaya çıkar. Otoriter, hiyerarşik ve küçük bir azınlığın güdümündeki medya yapısına karşı feminist medyada yönetimin katılımcılar arasında paylaşıldığı, bağımsız ve anti-hiyerarşik bir yapılanma söz konusudur. Egemen medyada iletilerin akış yönü merkezden çevreye, göndericiden alıcıya doğrudur ve mesajın kaynağı ve alıcısı kesindir. Feminist medyada ise katılımcılar mesajın hem üreticisi hem alıcısı konumundadır ve karşılıklı etkileşim içerisindedir. Feminist medya örgütlenmelerinde kadınlara seslerini duyurabilecekleri bir alan açmak temel amaçlardandır. Bu sebeple, toplumsal yaşamın her düzeyinde olduğu gibi konuşma, kendini ifade etme açısından da erkeklerin öncelikli konumuna karşı kadınların sesini ve sözünü büyütmek, onlara kendini ifade etme aracı yaratmak ve egemen medyadaki eril anlayışın kırılması amacıyla erkekler bu örgütlenmelere dahil edilmez (Timisi, 1997).

Geçmişten günümüze hem dünyada hem de Türkiye’de kadın hareketleri içerisinde özellikle kitap, dergi, gazete faaliyetlerinin rolü oldukça önemlidir. Binark & Bek (2007) dünyada kadın hareketlerinin alternatif medya kullanım örnekleri arasında Hindistan’da Asya’nın en önde gelen yayınevlerinden birine sahip olan Kali for Woman; yine Hindistan’da broşürler, posterler ve kasetler üreten Jagori; Kosta Rika’da internet üzerinden İngilizce ve İspanyolca yayın yapan ilk feminist radyo istasyonu FIRE (Feminist Uluslararası Radyo Denemesi); Şili’de medya ve internet için feminist makaleler ve radyo programları hazırlayan Fempress’i sayar (s.188).

Dergiler, gazeteler, bültenler, radyo istasyonları gibi araçların yanı sıra günümüzde internet etkileşimli yapısıyla toplumsal hareketler için alternatif medya olanağını geniş ölçüde sağlamaktadır. İnternet, farklı seslerin yükseltilmesinde ve bir güç olarak ortaya çıkmasında önem bir rol oynamaktadır. Bu anlamda toplumsal

cinsiyet, cinsellik, ırk etrafında dönen bir dizi mücadele de farkındalık ve örgütlenme açısından yeni iletişim teknolojileri dolayısıyla yürütülmektedir. 1990’lardan sonra feminist gruplar mücadelelerini duyurmak için web siteleri, bloglar, mail listeleri ve genel olarak sosyal medya³³ uygulamaları gibi alternatif araçlar kullanmaktadır.

3.2.2. Feminist Edebiyat

En genel anlamda “Olay, düşünce, duygu ve imgelerin, insanlarda estetik duygular uyandıracak bir biçimde, dil aracılığıyla, söz ve yazıyla anlatımını amaç edinen sanat” (TDK Sözlük) olarak tanımlanan edebiyat, kültürel alanın biçimlenmesinde rol oynayan önemli bir ifade aracı, bir söylemsel alandır. Edebiyat da tarih, politika, sanat, hukuk alanlarında olduğu gibi erkek egemen bir görünüm sergilemektedir. Edebi üretim, edebiyat tarihi ve edebiyat eleştirisi alanları büyük oranda erkeklerce yönlendirilmekte ve böylece erkek merkezli bir dünya tasarımı yansıtılmaktadır. Bu noktada kadınlar edebiyat alanında üreten, eleştiren, özne değil “temsil edilen” olarak konumlandırılır. Yaratılan söylem de bu noktadan kadınları ikincil, erkeklerin uygun gördüğü imgelerle temsil edilen bir ‘öteki’ olarak tanımlamaktadır (Aytemiz, 2016).

İlyada, *Odysseia*, *İlahi Komedi* gibi eski metinlerden günümüze edebiyatta erkekler savaş, güç ve yiğitliğin yüceltildiği erkek egemen dünyanın kahramanları olarak tanımlanırken, kadınlar bedeni ve cinselliği ile toprak gibi mülkleştirilen ve bu uğurda savaşlara sebep olan; baba, koca, oğul olan kahramanları evde nakış işleyerek bekleyen, onların ardından gözyaşı döken ve böylece özel alana hapsedilen, edilgin, sessiz karakterler olarak belirir (Aytemiz, 2016). Feminist hareket içinde ikinci dalga ile etkisiyle 1960’lardan itibaren gelişen feminist eleştiri, edebiyatı bu açıdan sorgulamaya yönelir. Edebiyatın erkek merkezli yapı ve işleyişi dahilinde kadınların temsili, kadın yazarlar ve okur olarak kadınlar feminist eleştirinin analiz başlıklarını oluşturur (Moran, 2016). Bu başlıklar, kadınların edebi üretime, tarih ve eleştiriye ne gibi katkılar sunduğu; Kadınlar ve erkeklerin nasıl okur ve yazarlar oldukları; Edebi

³³ Sosyal medyanın kadın hareketi açısından kullanımı ve işlevleri ikinci bölümde Toplumsal Hareketler ve Yeni Medya başlığında ele alınmaktadır.

metinlerin kadınlar ve erkeklerce nasıl yorumlandığı; Kadınların dili nasıl kullandığı; Cinsiyet ile yaratıcı süreçler arasında nasıl bir ilişki bulunduğu ve edebiyatta bir kadın geleneğinin var olup olmadığı soruları ile genişletilir (Aytemiz, 2016, s.53).

Feminist eleştiri, edebiyat eleştirisi alanına bir analiz kategorisi olarak toplumsal cinsiyeti dahil eder. Kültürel metinlerin ideolojilerinde açık / örtük iktidar ve tahakküm ilişkilerini betimleyen bir alan olarak bu kategori ile edebiyat eleştirisinde tarihsel ve toplumsal koşulların belirleyiciliği, metnin tarihi ve ideolojik konumla ilişkisinin o metnin değerlendirilmesi için kaçınılmaz olduğu, biçim ve içeriğin ayırt edilemezliği kanıtlanır. Feminist eleştiri ile metin tarihi ve toplumsal bir boyut, disiplinlerarası bir kapsam ve yeni yorumlar kazanır (Parla, 2020, s. 19-20).

Feminist edebiyat eleştirisi, edebiyat alanının erkek egemen yapısına karşı Berktaş'ın (2019) da vurguladığı üzere egemenin konumunu sarsmak açısından önemlidir. Feminist eleştiride edebiyatın kadınlara yönelik toplumsal tutum ve yargıların oluşmasında ve kadınların kendilerine karşı yaklaşımlarında merkezi bir rolü olduğu görüşü ile bir söylem olarak edebiyatın ataerkil yanlılığı açığa çıkarılmaya çalışılır (s. 253-254). Kadınların gerçek yaşamda olduğu gibi roman, şiir, oyun gibi edebi eserlerde de dışlandığı, aşağılandığı ve böylece edebiyatın ataerkil toplumsal düzenin işleyişine katkıda bulunduğu görüşünden yola çıkan feminist edebiyat eleştirisi öncelikle edebiyatta kadınların temsiline yönelir. Bu bağlamda ataerkil toplumsal düzenin dayattığı toplumsal cinsiyet rol ve ilişkilerinin edebiyat ürünlerinde nasıl yansıtıldığı, yeniden üretildiği, desteklendiği ve sorgulandığı ele alınır (Moran, 2016; Aytemiz, 2016).

Feminist edebiyat eleştirisi ile edebiyat alanında kadınlara dair negatif klişeler, istismar, itaat, cinsel aşağılama gibi meseleler üzerinde durulurken bir yandan da kadınların yokluğu, yani 'bizzat eksik oluşuyla ortaya çıkan' şeyler sorunsallaştırılır (Berktaş, 2019, s.253-254). Buradaki "yokluk" yazar olarak, edebiyatta kadınların üreten özne konumudur. Eleştiri açısından kadınların yazarlık konumu 'yeni bir kadınlık söyleminin olanaklarını araştırmayı' da içermektedir (Moran, 2016).

Yazar olarak kadınları ele alan ilk metin Virginia Woolf'un 1924 tarihli *Kendine Ait Bir Oda* kitabıdır. Woolf (1924/1992) kitabında kadınları erkeklerin ne düşüneceğini umursamadan yazmaya teşvik eder. Üniversiteden edebiyata erkek egemen dünyada yazmak için bir kadının parası (ekonomik özgürlüğü) ve “kendine ait bir oda”sı olması gerektiğini vurgular. Yazar kadınlar açısından ataerkil düzen içinde özgürleşmenin, kimlik edinmenin, özne olmanın yazı aracılığıyla gerçekleşebileceği bir alanı işaret eder (Woolf, 1992).

1970'lerden itibaren gelişen eleştirel yazında ise tarihte kadınların aynı tür baskılarla karşılaştığı ve bu sebeple ayrı bir kadın yazarlar geleneği olduğu değerlendirilir. Buna göre kadın deneyimlerinin benzer özellikleri kadın yazarların eserlerinde de benzerlikler yaratmıştır. Moran'ın (2016) aktardığına göre Showalter (1977) 1840'lardan günümüze İngiliz romanında kadın yazarları ele alır ve kadın yazarların 1880'e kadar erkek yazarları taklit eden, dünyayı onların gözüyle gören ve yansıtan bir eril kültür içinde olduklarını; 1920'ye kadar olan dönemde edebiyatta erkek geleneğinden ayrılıp, ona bilinçli bir feminist karşı duruş sergilediklerini ve 1920'lerden itibaren de kadınlara özgü sanatın kaynağı olarak kadın deneyimlerine ve kadınlara özgü bir estetik arayışa yöneldiklerini değerlendirir (s. 255-256).

Moran'ın (2016) aktardığı üzere Gilbert ve Gubar (1979) 19. Yüzyılda Jane Austen, Charlotte Bronte, Gorge Eliot, Christina Rossetti gibi yazarları ele alır ve ataerkil toplumsal yapıda bu kadınların karşılaştıkları zorluk ve baskılara eserlerinde örtülü biçimde nasıl tepki gösterdiklerini ortaya koyar. Buna göre kadın yazarların eser üretim süreçleri ters bir biçim almaktadır. Yazarlığın erkek işi olduğu ve kadınların “ellerinin hamuruyla” bu işe kalkışmalarının hoş karşılanmadığı bu ortamda yaratma işinin erkeğe verili olduğu inancı yaygındır (s. 255). Tanrı (God The Father- Allah Baba) nasıl evreni yaratmışsa, erkek de bir tanrı gibi eserini yaratır: “Ataerkil batı kültüründe metnin yazarı bir baba, bir ata, hayat verici estetik bir patriyarktır; kalemi penis gibi doğurtucu gücün bir aracıdır” (Gilbert&Gubar, 1979'dan akt. Moran, 2016, s. 256). Gilbert ve Gubar (1979) bu dönemdeki kadın romancıların eserlerinde ortak tema ve örüntüler olduğu sonucuna varır. Çünkü hepsinde ortak bir feminist öfke ve hınç vardır. Bu öfke benzer stratejiler aracılığıyla örtük biçimde dile getirilir (akt. Moran, 2016, s.258). Aytemiz'in (2016) aktardığı

üzere Showalter (1990) da kadınların edebiyat alanındaki üretim süreçlerine dikkat çeker ve yazma pratiğinin toplumsal cinsiyet aracılığıyla belirlendiğine ve kadın edebiyatının daima “bitextual” yani hem dişil hem de eril edebi gelenekle diyalog içinde olduğunu vurgular. Bu bağlamda kadın yazarların metinlerini hem kadın edebiyatı içerisinde hem de erkeklerin ürettiği edebi metinler ile metinlerarası düzlemde feminist bir perspektifle incelemeye yönelik çabaları “gynocriticism” (jino-eleştiri) olarak adlandırmayı önerir (s. 62).

İkinci dalga feminizmin beyaz niteliğine dair eleştiri edebiyat eleştirisi alanındaki çalışmalarda da görünür hale gelir. Edebiyatın feminist eleştirisinde merkezi durumda olan orta sınıf beyaz kadınlara karşı siyah ve lezbiyen kadınların durumu da yine bu cinsel yönelim / ırk statüsünden kadın eleştirmenlerce ele alınır. Bonnie Zimmerman, Adrienne Rich, Barbara Smith, Audre Lord, Alice Walker gibi lezbiyen / siyah eleştirmenler edebiyatta yalnızca kadın oldukları için değil, aynı zamanda siyah ya da lezbiyen oldukları için yani ırk ve cinsel yönelim sebebiyle de dışlanmış, suskunluğa itilmiş kadınların görünürlük kazanması ve eserlerinin ortaya çıkarılmasının önemine dikkat çeken çalışmalar yapar. Hem feminist edebiyat eleştirisinin beyaz ve heteroseksüel kadınlar odaklı çalışma yöntemi eleştirilir hem de siyah ya da lezbiyen kadın yazarların dili, anlatı stratejileri, edebi temsil yöntemlerinin ortaya konmasına dair bir amaç güdülür. Barbara Smith siyah feminist eleştirinin ilk örneklerinden biri olan *Toward a Black Feminist Criticism* (Siyah Feminist Eleştiriye Doğru – 1985) başlıklı çalışmasında siyah ya da lezbiyen kadın yazarların beyaz kadın yazarlara oranla ırk ve cinsel yönelim nedeniyle daha zor bir edebi üretim sürecinden geçtiklerini ve görünmezleştirilmelerinin sebebinin yalnızca kadın olmaları değil aynı zaman ırk ve cinsel yönelim statülerinin de olduğuna dikkat çeker (Aytemiz, 2016, s. 63-64).

Edebiyat alanında dişil dilin bastırıldığına dair eleştiri Julia Kristeva, Luce Irigaray, Hélène Cixous ve Monique Wittig gibi eleştirmenlerce ele alınır ve *écriture féminine* olarak tanımlanan kadın söylemi/dişil dilin imkanları dahilinde bir kuram geliştirilir. Söz konusu eleştirmenler psikanaliz, dilbilim ve biyolojiden ve Lacan ve Derrida gibi kuramcılardan yola çıkarak kadınlık kuramını, yani biyolojik olarak kadın bedeni ile dil arasındaki ilişkiyi ele alarak kadına özgü söylemin özelliklerini

ortaya koymaya çalışır. Kurucu dilin eril yapısı ve baskıcı, ezici niteliğine karşı kadın söylemi ele alınır. Ataerkinin egemenliğini sağlayan, Derrida'nın kavramlaştırdığı, phallogocentric – logocentric (söz merkezli) ve phallocentric (fallus merkezli) dile karşı, ona savaş açmak, egemenliğini kırmak ve onun yerine kaynağını kadın bedeninden alan bir kadın dili, *écriture féminine* yaratmak kuramın temel amacıdır. Kuramcılar, erkek-kadın, doğa-kültür, ruh-beden gibi ikili karşıtlıklar temeline dayanan eril dilin altını oyan “yenilikçi, dil kurallarına aldırmayan, alışılmış söz dizimi mantığını altüst eden” bir başkaldırı dili olarak tahayyül edilen bu dilin S. Mallarmé, J. Joyce, A. Artaud gibi erkek yazarlarda da görülebileceğini belirtirler (Moran, 2016, s. 259-261; Aytemiz, 2016, s. 64).

Edebiyatın feminist eleştirisinde kadınların okur olarak konumlarının analizi ise metnin algılanmasında farklılığa odaklanır. Burada kadın okur salt bir biyolojik belirlenim değil, kadın olmaya dair belli bir bakış açısı ve bilinci imlemektedir. Bu eleştiri yönteminin amacı erkek yazarların eserlerine kadın okur perspektifiyle yaklaşarak, eserdeki cinsiyet ideolojisini, kadın imgelerini ve basmakalıp kadın tiplerini saptamak ve bunların feminist yorum ve eleştirisini yapmaktır. Bu eleştirinin ilk örnekleri Simone de Beauvoir'ın *İkinci Cins* (1949/1993) eserinde görülebilir. Beauvoir ataerkil toplumsal formasyonun eleştirisini yaparken Stendhal, D. H. Lawrence, Clodel, Breton gibi erkek yazarların eserlerinde kadınların konumunu ele almakta ve bu kültürel içeriklerde kadınların dışlandığı ve marjinalleştirildiğini analiz etmektedir. Edebiyatta kadınların okur konumuna dair eleştirinin bir yöntem olarak yerleşmesi ise Kate Millet'in *Cinsel Politika* (1969/2000) kitabıyla gerçekleşir. Millet da ataerkil toplumda kadınların konumunun tarihsel ve politik analizini yapar ve cinsler arasındaki eşitsiz güç ilişkileri ve kadınların baskı altına alınışına dair politikanın romanlardaki yansıması ele alınır. Edebiyatta D. H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer, Jean Genet romanlarında kadınlara yönelik bakış açısını, kadınların bu eserler aracılığıyla nasıl aşağılandığını analiz ederek ataerkil yapının kodlarını ve edebiyat aracılığıyla nasıl yeniden üretilip pekiştirildiğini ortaya koyar. (Moran, 2016, s. 250-252). Humm'un (2002) aktardığı üzere Millet (1969/2000) üç argüman sunar. Buna göre erkek yazarlar, erkek ve kadın karakterleri çarpıtmakta; aykırı davranışları kadın karakterlerle bağdaştırarak

cinselliği yanlış tanıtmakta ve edebiyatın anlatı formları aracılığıyla eril kültürün yapısını oluşturmaktadır (s. 76).

Edebi metinlerde kadın karakterlere yönelik eleştiri ile ortaya çıkan önemli bir sonuç, kadınların klişe biçimde iki karşıt kadın tipinde temsil edilmesidir. Moran'ın (2016) aktardığı üzere Gilbert ve Gubar (1979) edebiyatta iki klişe kadın tipinin “evdeki melek” ve “canavar” imgesinde belirlediğini bu tiplerin kaynakları ve özellikleri ile açıklar. Buna göre “Evdeki melek”, ataerkil iktidarın ideali olan namuslu, erdemli, alçakgönüllü, uysal ve masum kadın tipidir. Bu ideal kadın imgesi, ataerkil ideolojinin söylem aracı olan edebiyat aracılığıyla gelişir. Orta çağdan beri Bakire Meryem'in saflık imgesiyle beslenmiş, Dante, Milton ve Goethe'den geçerek 19. Yüzyılda dinsel kimliğinden arınıp “evdeki melek” tipine dönüşmüştür. Bu, kendini kocası ve çocuklarına adayan, ataerkil tahayyülün çizdiği sınırlarda ve rollerde yaşayan ideal kadındır. “Evdeki melek” imgesinin karşısında bağımsızlığına düşkün, ataerkinin dayattığı sınır ve rolleri tanımayan ve bu yüzden ürkütücü, korkunç bir yaratık olarak tanımlanan “canavar” imgesi yer alır (s. 252-253). Bu klişe kadın imgeleri, ikili karşıtlıklar temelinde günümüzde de edebiyattan sinemaya, tiyatrodan dizilere popüler kültür anlatılarında sürdürülen bir kategorileştirmedir. Ataerkil ideolojinin söylem araçları olan bu kültürel metinler kadınlara dair tanımlamaları bu ikili karşıtlıklar temelinde ‘melek ve şeytan’, ‘masum ve fethan’, “iyi eş, fedakar anne, serbest müsait kadın” (Saktanber, 1995) gibi klişelerde sürdürmektedir.

Özetle, feminist edebiyat eleştirisi 1960'lardan günümüze erkek yazarların eserlerinde kadınların temsilini ele almış, kadın yazarlara yönelmiş, kadın yazarların eserlerinin dili ve özelliklerini saptayarak ayrı bir gelenek oluşturduklarını ortaya koymuş ve ataerkil toplumsal yapıda dilin kadınları nasıl ezen, aşağılayan bir araç olduğunu analiz ederek kadın söylemine dair tartışmaları gündeme getirmiştir (Moran, 2016, s. 262).

3.2.3. Feminist Sanat

Sanat alanında feminist etkiler 1960'lardan itibaren feminist hareketin ve genel politik aktivizmin etkisinde gelişir. ABD'de kadın sanatçılar kurumsal cinsiyet

ayırımcılığına karşı sergilerde eşit temsil için protestolar düzenlemiş, kadın sanat örgütleri oluşturmuş, bir yandan da eserlerinde estetik ve kadın bilincini ön plana çıkarmışlardır. Sanata ve sanat tarihine yönelik feminist eleştiri ise ikinci dalga feminizmin etkisinde 1970’lerden itibaren sanat üretimi, sanat eserine değer biçmenin ölçütleri ve sanatçının rolünü sorgulayan bir düzlemde gelişir (Gouma-Peterson & Mathews, 1987/2020).

Sanat tarihinin feminist eleştirisinin ilk örneği Linda Nochlin’in (1971 / 2020) “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” başlıklı makalesidir. Tarihteki büyük sanatçı miti ve deha olgularını sorgulayan makalesinde Nochlin (2020) sanat eserinin üretim süreçlerine dikkat çeker. Sanat eseri üretme işinin belli bir tarihsel-toplumsal çerçevede geliştiğini ve eserin de bunun ayrılmaz bir parçası olduğunu değerlendirir. Toplumsal süreçlerden bağımsız biçimde deha ve yeteneği ön plana çıkaran “eşsiz ve tanrısal büyük sanatçı miti”ne, ve bu mitin “erkek” büyük sanatçı olgusunda temellendiğine dikkat çeker. Buna göre sanatsal başarı “mucizevi, rastlantısal ve toplumdışı” kurgulanır ve yalnızca erkeğe atfedilir (s.130; 132; 135). Oysa sanat yapmanın koşulları belli bir tarihsel-toplumsal çerçevede gelişmekte ve sınıf bağlamında olduğu kadar toplumsal cinsiyet düzeyinde de farklı işlemektedir. Bu anlamda Nochlin’in (2020) de vurguladığı biçimde sanat yapıtı üretme işi “özgül ve tanımlanabilir toplumsal kurumların dolayımından geçer ve belirlenir” (s. 135-136). On yıl sonra Rozsika Parker ve Griselda Pollock *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (*Eski Metresler: Kadın, Sanat ve İdeoloji-1981*) adlı çalışmayı yayınlar ve sanat, sanat üretimi ve ideoloji bağlamında kadınların tarihsel ve ideolojik konumunu analiz ederler. Kadınların sanatla ilişkisi -tarihsel deneyim açısından- erkeklerden farklı olagelmıştır ve bu sebeple kadın sanatçıların sanatsal pratikleri üzerinden bu özel konumun koşulları sorgulanır. Bu çerçevede sanat tarihinin araştırılma ve değerlendirmeye biçiminin bilimsel ve nesnel değil, ideolojik olduğunu vurgularlar. Böylece kadın sanatçıların ve eserlerinin sanat alanından neden dışlandığı, bunun sanat tarihinin ideolojileri ve yapıları hakkında ne gibi gerçekleri işaret ettiği, sanat tarihinin sanatın ne olduğu ya da olmadığını nasıl belirlediği, sanatçı statüsüne layık görülenin kim olduğu ve bu statünün ne ifade ettiği gibi soruları gündeme getirirler (Gouma-Peterson & Mathews, 2020, s. 17-18).

Sanata yönelik feminist yaklaşımlarda 1970’lerden itibaren sanat alanındaki cinsiyetçi pratiklerin yine sanat yoluyla ifşası yer alır. Nancy Spero, Sylvia Sleigh, Hannah Wilke, Miriam Schapiro, Harmony Hammond, Mary Beth Edelson gibi sanatçılar, ataerkil baskının ifşası, kadın bedeninin manipülasyonu ve değersizleştirilmesi ve buna karşı olumlu beden duygusunun yaratılmasına yönelik çalışmalar, kadın sanatçıların eserlerinin sanattan zanaate indirgenip değersizleştirilmesine karşı bu hiyerarşiyi bozmaya yönelik çalışmalar ve büyük tanrıça gibi kadın arketiplerin incelenmesi ve sanat alanında kadınların yeniden ele alınmasına yönelik çalışmalar yaparlar (Gouma-Peterson & Mathews, 2020, s. 27). Ayrıca kadın bedeni ve cinselliği de bu dönemde kadın sanatçıların ilgisi dahilindedir. Joan Semmel ve Hannah Wilke gibi sanatçılar erkek bakışı ile yaratılan edilgin ve idealize kadın imgelerine karşı yeni anlatım yolları ararlar. Çalışmalar zamanla kadın cinselliği ve kadın duyarlılığı gibi yalnızca kadına özgü olanın incelenmesinden cinslerarası farklılıkların işleyişi ve etkileşimine yönelir (Gouma-Peterson & Mathews, 2020, s. 42-43). Bu çerçevede sanata feminist yaklaşımların, başlangıçta doğrudan bu alanda kadın olmaya dair bir sorgulama ile gelişmesi ve ardından farklılığa odaklanması yönüyle, feminist hareketin gelişim çizgisi ve her dönemin tartışma başlıkları ile paralel geliştiği değerlendirilebilir.

Kadınların sanat alanındaki varlığı ve görünürlüğüne katkı yapmaya dair önemli çalışmalardan biri Judy Chicago’nun 1979’da sergilediği pek çok kadının katıldığı beş yıllık kolektif bir çalışmanın ürünü olan *Yemek Daveti* enstelasyonudur. Çalışma, kadınlara uygulanan baskıyı ve kadın sanatçıların başarılarını ön plana çıkarmayı hedefler ve feminist sanatın en simgesel yapıtlarından biri haline gelir (Gouma-Peterson & Mathews, 2020).

Sanat alanında kadınların dışlanmasına yönelik karşı çıkışlar da söz konusudur. 1985’te ABD’li bir grup kadın sanatçının biraraya gelerek oluşturduğu *Guerilla Girls* adlı bağımsız feminist sanatçı insiyatifi, sanat alanında cinsiyetçi uygulamaları ifşa etmeye yönelik çeşitli eylemler yapar. Sanat tarihi, sanat piyasası ve sanatın tüm temsil alanlarına yönelen protesto eylemlerinden biri 1987’de yayımlanan “The Advantages of Being a Woman Artist” (Kadın Sanatçı Olmanın Avantajları) başlıklı afiştir. Başlığın altında sıralanan “Her zaman ikinci planda

kalacağının bilinciyle çalışmak!...” gibi ifadelerle, kadınların sanat alanındaki ikincil konumuna dikkat çekilir. 1989’da yayımladıkları afiş ile de kadınların sanatın nesnesi konumunda sunulmalarına dikkat çekilir. Afişte kafasında goril maskesi bulunan divana uzanmış bir çıplak kadın resminin yanında “Do woman have to be naked to get into the Met. Museum?” Kadınların Metropolitan Müzesine Girebilmeleri İçin Çıplak Olmaları mı Gerekir” ifadesi yer alır (Antmen, 2020).

Sanat alanında kadınların dışlanması ve yok sayılması kadar, kadın sanatçıların işlerinin değersiz görülmesi de söz konusudur. Kadın emeğinin özel alana sıkıştırılıp değersizleştirilmesinin bir uzantısı olarak, kadın deneyimini içeren geleneksel yaratıcılık ürünleri sanat eseri olarak görülmeyip, estetik açıdan yaratılan “yüksek” ve “düşük” sanat hiyerarşisi içinde zanaat ürünleri olarak ele alınmıştır. Dekoratif sanat işleri erkekler için yaratıcılığın bir yansıması olarak görülürken, kadınlar için “kadın işi” olarak nitelenir ve fayda boyutunu aşmayan, sanatsal estetik açısından düşük kategoride değerlendirilen zanaat olarak değerlendirilir. Buna karşı Miriam Schapiro’nun “Kadının Ailesi” figürleri ve yakın tarihli anlatı yorganları gibi çalışmalar bu işleri yüksek sanat kategorisine yerleştirir ve başka sanatçılarınca da bunun gibi pek çok iş sergilenir. Bu çalışmalar ile zanaatin politik ve bozguncu potansiyeli vurgulanır ve sanatın daha geniş kesimlere ulaşması yönündeki feminist hedef gerçekleştirilirken dekoratif sanat da feminist bir amaç kazanır (Gouma-Peterson & Mathews, 2020, s. 28-30). El işleri olarak değersizleştirilen nakış, işleme, yama işleri, mutfak araçlarının kullanımı gibi estetik formlar günümüzde de feminist sanatçıların kadın deneyiminin ifadesi için tercih ettiği yaygın bir sanatsal pratiktir.

Sanata feminist yaklaşımda öne çıkan diğer unsurlar da kadın imgelemi ve temsil konusudur. Bu noktada kadın sanatçıların eser üretme süreçleri ile toplumsal cinsiyetin inşası arasındaki ilişki incelenir. Bu süreçte kadın sanatçıların eserlerini erkeklerinkinden ayırt edebilecek bir kadın imgeleminin var olup olmadığı sorusu gündeme gelir. Çağdaş sanat alanında anlatımını bulacak bir kadın duyarlılığı ve estetiğinin imkanı temel bir kuramsal sorun olarak nitelenir. Sanat alanında özgül bir kadın imgeleminin olup olmadığı konusundaki tartışmalar kadın deneyiminin biyolojik olarak yani özcü değil ancak tarihsel, toplumsal ve kültürel anlamda yani toplumsal cinsiyet ideolojisi içerisinde deneyimsel olarak farklı tezahür ettiği

düşüncesinde birleşir (Gouma-Peterson & Mathews, 2020). Gouma-Peterson & Mathews'in (2020) aktardığı üzere 1972'de Judy Chicago ve Miriam Schapiro'nun yürüttüğü *Womanhouse* projesi, bu kadın estetiğinin ilk örneklerinden biridir. Bu proje ile kadınların sanatlarına kendi hayat deneyimlerinin içeriği olan yeni bir konu eklenmiş ve daha önce önemsiz sayılan etkinlikler ciddi sanat üretimi düzeyine yükseltilmiştir. Chicago ve Schapiro kadınların ürettikleri sanat eserlerinde kadınsı bir imgelemenin ayırt edilebildiğini öne sürer ve bunun özcü ve erotik olduğu kadar politik bir iddia olduğunu vurgular (s. 33-38).

Sanat alanında temsil konusu günümüzde de yaygın meselelerden biridir. Topumsal kültürel alanda egemen ideolojinin bir yansıması ve onun meşrulaştırılması pratikleri olarak politik bir içeriğe sahip olan temsil, toplumsal cinsiyet kodlarının da yeniden üretilmesi ve farklılığın inşası için merkezi önemdedir. Bu çerçevede sanatta kadın imgesi önem kazanır. İmgelerin kadınlara ve kadın deneyimine dair anlamları somutlaştırdığı görüşü yaygınlaşır. Bu anlamda kadın imgesinin medyada ve edebiyatta da karşımıza çıkan biçimde ikili karşıtlıklar temelinde sunumu söz konusudur. Gouma-Peterson & Mathews'in (2020) aktardığı üzere bakire, anne ve esin perisinden, fahişe, ucube ve cadıya kadar geniş bir yelpazede kadın stereotipleri ataerkil kültür içerisinde birer gösteren olarak sunulmaktadır. Bu imgeler olumlu-onaylanan ve olumsuz-yasaklanan rollerdedir. Bakire ve anne arzulanır olanı, fahişe, ucube ve cadı baskılanması ve ehlileştirilmesi gerekeni temsil eder (s. 44).

Kadının erkeğin arzusuna sunulan ve seyredilen bir nesne olma konumu ise resim sanatından diğer alanlara yayılan bir imge olarak çok eskiye dayanmaktadır. John Berger (2014) kadının sanatta erkek korkularının ve arzularının cisimlenmesi olarak temsilini ele alır. Avrupa resim geleneğinde çıplak kadın temsilinin kadınların seyirlik nesneler olarak görülüp değerlendirildiğini vurgular. Geleneğin ilk örnekleri Adem ile Havvadır. Orta çağda bu hikaye sahne sahne resmedilmiştir. Burada dikkat çeken ilk unsur çıplaklığın bakanın zihninde doğması ikinci unsur da kadının suçlanması ve erkeğe boyun eğmekle cezalandırılmasıdır. Zamanla değişen gelenek içerisinde konular değişmiş ancak “resme konu olan şeyin (kadının) bir seyirci tarafından seyredildiğinin farkında olduğunu gösteren bir şey” kalmıştır (s. 56-59).

Bu bağlamda Berger (2014) *Vanitas* yani kendine hayranlığın, genellikle elinde bir ayna ile çıplak bir kadın görseli biçiminde tasvir edilen, kadın nü resimleri üzerinden kişileştirilmesinin ahlaki durumunu tartışır:

“Resimlerde ayna çoğu zaman kadınların kendilerine duydukları hayranlığı anlatan bir simge olarak kullanılmıştır. Ne var ki bu bir yalancılıktır. Çünkü burada koyduğu ahlaksal görüşe çoğu zaman ressamın kendisi katılmamaktadır... Çıplak kadın resmi yapılıyordu çünkü çıplak kadına bakmaktan zevk duyuluyordu; kadının eline bir ayna veriliyordu ve resme *Kendine Hayranlık* deniyordu. Böylece çıplaklığı zevk için resme geçirilen kadın ahlak açısından suçlanıyordu. Oysa aynanın gerçek işlevi çok daha başkaydı. Ayne, kadının kendisini her şeyden önce ve her şeyden çok seyirlik bir şey olarak gördüğünü anlatmak için konuyordu resme” (Berger, 2014, s. 60-61).

Carol Duncan kadın imgeleri üzerine çalışmalarından³⁴ ilkinde 18. Yüzyıl Fransız sanatında ve edebiyatında o dönem toplumsal kültürel alanda yaygın olan kadınları anneliğin doğal ve mutluluk veren bir şey olduğu inancına ikna etmeyi amaçlayan yansımalarını ele alır ve böylece toplumsal ve siyasi geçiş süreçlerinde sanat ve edebiyatın kadınlara uygun görülen rolleri benimsetmekte araçsal kullanımını vurgular. Duncan sanatın temsil ettiklerini konumlandırma ve denetleme gücünü tartıştığı bir başka çalışmasında öncü sanatçıların kadın nü resimlerini inceler ve çoğunlukla yüzleri resme dahil edilmemiş bu kadın imgelerinin “güçsüz, edilgin ve hazır beden”lerinin sanatçının cinsel gücünün kanıtı olduğunu ifade eder. Bu kadınlar öteki olarak, uygar ve insanca olanın dışında temsil edilmektedir. Kadın nü üzerine başka bir çalışmasında da farklı tarzlara sahip sanatçıların eserleri üzerine yaptığı incelemede tabloların aynı zamanda kadınlara, kendilerini “egemen erkek çıkarları açısından” görmeyi öğretmek gibi bir etki yarattığını; tablolarda boyun eğmiş kadın nü ile erkek sanatçının cinsel-sanatsal iradesi arasında gözlenen cepheleşme saplantısını vurgular (Gouma-Peterson & Mathews, 2020, s. 47-48).

Kadın imgeleri feminist eleştiri açısından toplumsal kültürel alanın ataerkil yapılanmasını deşifre etmek ve sanat aracılığıyla gerçekleşen tarihsel anlatıda kadınların konumunu ve kadın deneyimini araştırmak üzere ele alınır. Geleneksel sanat eleştirisinin feminist sanat açısından elverişli olmaması sanat eleştirisinde alternatif bir feminist perspektifi gerekli kılar. Bu yönde çeşitli yaklaşımlar

³⁴ Carol Duncan, “Happy Mothers and Other New Ideas in Eighteenth -Century French Art”, *Art Bulletin*, LV, 1973, s. 570-583; Duncan, C., “Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting”, *Artforum*, Aralık 1973, s. 30-39; Duncan, C., “The Esthetics of Power in Modern Erotic Art”, *Heresies*, i, 1977, 46-50.

geliştirilir. Linda Nochlin ve Lucy Lippard gibi ilk eleştirmenlerin ardından feminist sanat ve eleştirinin niteliğine ve metodolojisine dair tartışmalar sosyalist, radikal, marksist çerçevelerde feminizmin kendisi kadar çeşitlenir. Model ve metodoloji ne olursa olsun genel bir çerçevede eleştirinin işlevleri önem kazanır. Moira Noth eleştirinin üstlendiği görevleri, tarihsel olarak kadınların ürettiği sanatı keşfetmek ve tanıtmak; bunları aktarmak için yeni, kışkırtıcı, şiirsel ve egemen kalıpların dışında, bir dil geliştirmek ve hızla artan kadın sanatı ürünlerinin formları ve anlamlarına dair bir tarih ve kuram oluşturmak olarak sıralar (Gouma-Peterson & Mathews, 2020, s. 55-58).

Sanat tarihinin feminist eleştirisi, sanat tarihinin kadın rol ve imgelerinin doğru biçimde yorumlanmasına olanak tanımayan varsayımlara dayandığı noktasında birleşir. Bu bağlamda Parker & Pollock'ın (1983) belirttiği üzere feminist sanat tarihinin görevi erkek egemen sanat dünyasına dahil olma yönünde bir mücadele değil, aksine kurumsallaşmış ideolojik bir pratik olarak, sunduğu imgeler ve dünya tasarımları ile toplumsal yapının yeniden üretimini sağlayan sanat tarihini eleştirmektir (akt. Gouma-Peterson & Mathews, 2020, s. 79) Günümüzde feminist sanat tarihi eleştirisinde kapsamlı ve radikal bir eleştiriye tutarlı biçimde sürdüren Griselda Pollock, Marksizm, Psikanaliz ve Yapısöküm kuramlarının senteziyle bir metodoloji kurar. Pollock kadınların sanat üretimini açıklayan toplum, sınıf, toplumsal cinsiyet ve ideoloji gibi tarihsel formlara odaklanır. Bu çerçevede yazara göre kadın sanatçılar hakkındaki yanlış anlayışların kırılması için onlara dair bilgilerin ortaya çıkarılması ve sanat tarihi disiplininin yapısökümünün gerçekleştirilmesi gerekir. Ardından kadınların sanatını incelemek için kuramsal bir çerçeve geliştirilmeli ve cinsel farklılığa ilişkin bir kuram ve tarihsel analiz oluşturulmalıdır (akt. Gouma-Peterson & Mathews, 2020, s. 88-89). Bu bağlamda Gouma-Peterson & Mathews (2020) feminizmin kanonik bir manifesto ya da kapalı bir sistem gibi kendini sanata dayatmadığını, canlı ve süregelen bir sanat ve kültür eleştirisi sunduğunu belirtir. Bu, kadın sorunlarına dikkat çekmeyi aşan biçimde sanatın üretimi, değerlendirilmesi ve sanatçının rolüne yönelik yeni bir anlayışı içermektedir (s. 91).

3.2.3.1. Feminist Sinema

Sanata yönelik eleştiri içerisinde tür özelinde de gelişen bir feminist eleştiri ve üretim pratiği söz konusudur. Bu bağlamda feminist film eleştirisi bakma/bakış, imge, temsil ve alımlama gibi farklı konumlarda öznenin durumuna odaklanan bir perspektifle sanat eleştirisine film sanatı içinden bir katkı sunar. Ayrıca erkek egemen bir yapı ve kurumsal işleyiş süreci ile ataerkil yapının yeniden üretildiği bir söylem alanı olarak sinemada gelişen bir feminist karşı sinema geleneğinden de söz edilebilir.

Sinema tarihi toplumsal-siyasal tarihin bir yansımasını daima taşır. Ataerkil toplumsal iktidar ilişkileri tüm diğer alanlara olduğu gibi sinemaya da yansımış, sinema da uzun bir süre eril mesleki pratiklerin yaygınlaştığı, kadınların dışlandığı bir alan olmuştur. Sinema tarihi kitapları 1895'teki ilk gösterimden bu yana binlerce yönetmenden bahsetmektedir. Ancak bunların çok büyük kısmı erkeklerdir. Oysa kadınlar sinematografin icadından beri film yapmış, yönetmen, yapımcı, senarist, sanat yönetmeni, kurgucu gibi sinemasal üretimin her alanında var olmuşlardır. Kadın yönetmenler sanatsal estetiğe ve çoğu sinema akımının gelişimine yaptıkları katkılara rağmen eril tarih yazımı, diğer kültürel üretim alanlarında olduğu gibi sinema alanında da kadınları görmezden gelmiş ya da önemsizleştirmiştir. Örneğin tarih anlatısının aksine Alice Guy 1896'da *Lahanalı Peri* filmiyle George Méliés'den de önce ilk kurmaca filmi yapmıştır. Guy, aynı zamanda 1912'de kendi stüdyosunu kuran ilk kadın yönetmendir. (Öztürk, 2004, s. 11-33).

Feminist film eleştirisi de bu anlamda hem sinema tarihine hem film yapım süreçleri, anlatı araçları, dil gibi başlıklarda sinemaya ve bu noktada üretici, temsil edilen ve izleyici konumunda kadına yönelir. Göstergebilim, psikanaliz ve yapısöküm gibi alanlardan faydalanarak ataerkil imgelemi ve cinsiyet farklılığının inşasını analiz eder. Feminist film kuramı sinemada ana akım sinemanın ideolojik yönünü ve kadın temsili sorunlaştırır; cinsellik, cinselliğin sunumu, kadın imgeler ve temsil gibi konularda ataerkil iktidar pratiklerinin analiz ve eleştirisini sunar.

Feminist film kuramcısı Anneke Smelik (2008) geleneksel sinemanın anlatı yapısının eril karakteri odağa alan, onu etkin ve iktidar sahibi olarak konumlandıran

yönüne dikkat çeker. Hollywood sinemasının gerçek kadınları değil, kadınlığa ait ideolojik anlamlarla yüklü klişe imgeler yaratmasını eleştirir ve filmlerin artık anlamları yansıtan değil, bizzat inşa eden ürünler olduğunu değerlendirir (s. 6). Laura Mulvey ve Claire Johnston ile anılan ilk dönem eleştiri perspektifi zamanla queer bağlama genişletilir.

Laura Mulvey (1975/2020) “Visiual Pleasura and Narrative Cinema” (Görsel Haz ve Anlatı Sineması) adlı makalesinde bakıştaki hazzın ataerkil dokusunu ortaya koyar. Sinemada kadın bedeninin bir imge olarak erkek bakışı için nasıl işlediğini psikanaliz üzerinden ele alır. Bakmaya dair hazzı iki konumda değerlendirir: erkekler bakan, kadınlar bakılan konumundadır ve bunların her ikisi de erkeğin (hem hikayedeki karakter hem izleyici olan) arzusu ve tatminini içermektedir. Yazar bakmadaki hazzı kadın ve erkek açısından şöyle ifade eder:

“Cinsler arası dengesizlik üzerine kurulu bir dünya üzerinde, bakmaktan alınan zevk, etkin/erkek ile edilgin/kadın arasında bölünmüş durumdadır. Belirleyici erkek bakışı, fantezisini, kadın figürüne yansıtır. Kadınlar geleneksel teşhirci rollerinde aynı anda hem bakılan hem de teşhir edilen figürlerdir; görünümle güçlü görsel ve erotik etki yaratacak biçimde kodlanır, böylece *bakılasi* oldukları fikrini uyandırır. Cinsel nesne olarak teşhir edilen kadın erotik gösterinin *ana temasıdır*; duvara asılan seksi kadın resimlerinden striptize, Ziegfeld revüsünden Busby Berkeley’e kadar tüm gösterilerde kadın bakışları üzerine çeker, erkek arzusuyla oynar ve ona işaret eder” (Mulvey, 1975/2020, s. 286).

Kadın bedeni böylece teşhir edilirken bir yandan da iğdiş edilme korkusunun sembolü olarak tehditkar bir imgeye dönüşür.

“Tarihi boyunca sinema, içinde, libidoyla ego arasındaki çelişkinin mükemmel bir fantazi dünyası yarattığı, özel bir gerçeklik yanılsaması geliştirmiş görünüyor. Genellikle, perdenin fantazi dünyası onu üreten yasaya tabidir. Cinsel güdüler ve özdeşleşme süreçleri, arzuyu eklemleyen sembolik düzen içinde bir anlama sahiptir. Dille birlikte doğan arzu, güdüsel ve imgelemsel olanın aşkınlanmasına olanak verir ama, başvuru noktası sürekli olarak kendi doğuşunun travmatik anına, yani hadım edilme kompleksine geri döner. Dolayısıyla, biçimsel olarak haz verici olan bakma, içerik açısından tehdit edici olabilir ve bu paradoksu temsil/imge halinde billurlaştıran kadındır” (Mulvey, 1975 / 2020, s. 243).

Bundan kurtulmanın ise iki yolu vardır: ya suçlu nesne yani kadın, değersizleştirilip, cezalandırılacaktır ya da onun yerine fetiş nesne konacak ya da doğrudan o fetişe dönüştürülecektir. Mulvey kuramını daha sonra dişil bakış

anlamında genişletir ve erkek izleyici konumunun kadın izleyici için de özdeşleşme imkanı taşıdığını belirtir. Bu sadece pasif kadın karakterle özdeşleşme değil, erkek bakışı konumunda da gerçekleşebilmekte ve kadın izleyici erkeksi bakışı benimseyerek keyif alabilmektedir (Mulvey, 1975 / 2020).

Klasik sinemada fetişleştirilmiş, erkeğin bakışının nesnesi olarak konumlandırılan, özel alana hapsedilmiş, şiddet mağduru kadın temsili kendini sanat sinemasında da açığa vurur. Sanat sinemasından Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni gibi yönetmenlerden örnekler inceleyen Ruken Öztürk (2000) ele aldığı filmler açısından kadınların özel alana hapsedilmekte olduğunu, tarih boyunca kadınlara yüklenen anlaşılmazlık, belirsizlik, kötülük gibi olumsuz niteliklerin yeniden üretildiğini ve tüm bunların ‘erkek yönetmenler eliyle’ yapıldığını ifade eder (s. 229-230). Sinema alanında kadınların varlığı ve temsili bu anlamda daima sorunlu olmuştur.

Claire Johnstone (1973) da sinemada cinsiyetçi ideolojinin bir yansıması olarak kadının erkeğin bir uzantısı biçiminde sunumuna, kadınlar çoğunlukla stereotipleştirilmiş biçimde sunulurken erkek imgesinin sürekli değişmesine dikkat çeker. Sinema tarihinde kadın ve erkek imgelerin bu değişimi cinsiyetçi ideolojinin ve kadınların tarih dışı tasvirinin bir yansıması olarak okunur. Klasik sinema anlatısında kadın bir mit, bir gösterge olarak erkekler için taşıdığı ideolojik anlamı temsil etmekteyken, kadınlar için hiçbir şey ifade etmemektedir. Yazara göre filmlerde “kadın gibi kadın” hali görülmez, kadın, kadın olarak film içeriğinde mevcut değildir, kadın erkek olmayan anlamında negatif biçimde tanımlanır (Öğüt, 2009, s. 207).

Kadınların gerçekçilikten uzak, bir simge, bir gösteren biçiminde stereotipik bir temsile indirgendiği ve erkek bakışının hazzı için sunulduğu klasik sinema anlatısına karşı eleştirmenler, gerçek kadınların gerçek hikayelerini anlatan, kadın deneyiminin çeşitliliğini vurgulayan ve eril dil kalıplarının dışında bir karşı sinema anlatısı benimsemeyi önerir.

Claire Johnston (1973) sinemada erkek egemen kalıplara ve kadınların stereotipleştirildiği anlatılara karşı, bir karşı sinema önerir. Egemen sinemayı ve

onun erkek egemen temelini sorgulayan sinema pratiğini feminist karşı sinema olarak değerlendirir (Öğüt, s. 207). Mulvey (1975/2020) de kadınların ataerkil sinemadan uzaklaşmalarını öğütler ve kendisi de 1970’li yıllarda kurmaca-belgesel tarzdaki *Paenthesilea* ve *Riddles of Sphinx* gibi filmleri ile klasik anlatının dışında bir anlatımla, kadın bakış açısını, kadın karakterleri ön plana alan feminist karşı sinema pratiğini örnekler. Öğüt (2009) de bu filmlerin kadın sesinin olmayışı ve eril dil ve simgeler sistemi içinde kadınların marjinalleştirilmesini ele alması yönüyle feminist karşı sinema içerisinde değerlendirebileceğini değerlendirir (s. 207).

Bu bağlamda ataerkil film pratiğinin karşısında, kadınları tarihsel - toplumsal özne konumları içinde, eril dil ve anlatı araçlarının dışında bir dil ve anlatı pratiği ile temsil eden filmler de bu çerçevede değerlendirilebilir. Bu, kadınların pasif, güçsüz, erkek hazzının aracı rollerinden aktif, güçlü, özne konumlarına ve dolayısıyla popüler kültürde, medya, edebiyat, sanat alanlarında yaygın biçimde karşımıza çıkan kadınların ikili karşıtlıklar temelinde sunulduğu masum/fettan, melek/şeytan gibi sığ kategorilerden kurtulup kadın deneyiminin çeşitli ve çok yönlü veçhelerini ortaya çıkarmayı da sağlayabilmektedir.

3.2.3.2. Feminist Tiyatro

Bu çalışmada ele alınan *Çok da Fişi Hatunlar* stand up gösterisinin komedi bağlamında temelde tiyatral bir tür olması sebebiyle, ikinci bölümde mizah bağlamında stand up konusunun açıklanmasına ek olarak söylemsel bağlamda feminist tiyatro pratiğinin de ele alınması uygun olacaktır.

Sanatın diğer alanlarında olduğu gibi tarihten üretime, temsilden dile tiyatronun feminist bir perspektifle yeniden ele alınması düşüncesi ve sahnede kadınların ikincil konumdan kurtulması adına yapılan çalışmalar feminist tiyatro çalışmaları olarak değerlendirilebilir. Temelde feminist eleştiriden beslenen ve feminist hareketin gelişimine paralel bir gelişim çizgisi izleyen bu alan, 1960’lardan itibaren özellikle feminist tarih ve edebiyat çalışmalarından etkilenmiştir (Belkıs, 2015, s. 20). Medya, edebiyat ve genel olarak sanat alanında olduğu gibi tiyatrodan da

feminist perspektif eleştiri ve pratik olarak iki temel alanda çalışmaları içerir. Tiyatronun ve tiyatro tarihinin feminist eleştirisi bu alanın bir boyutunu, tiyatro alanında feminist pratikler ise diğer boyutunu oluşturur.

Kadınların tiyatrodaki konumu hakkında Wandor (1980 / 2006) onların diğer iş alanlarında olduğu gibi kazanç ve sanatsal ya da idari güç anlamında piramidin en dibinde yer aldıklarını belirtir. Yazarlık, yönetmenlik ve sanat yönetimi gibi yaratıcı pozisyonlar büyük oranda erkeklerin egemen olduğu alanlardır. Oyunlar erkek bakış açısını yansıtır; erkeğin norm olduğu ve başkahramanın her zaman erkek olduğu bir estetik düşünce sisteminden görüş ve karşı görüş bildirir. Kadınların rolü ise bu erkek başkahramanın eklentisi olma ya da erkekleri ilgilendiren konu içinde tamamen kaybolma biçimindedir. Kadınlar bireysel yetenekleri ya da erkeklerle ilişkiler aracılığıyla ‘tiyatronun öznesi’ konumuna nadiren geçebilmektedir (s. 135-136). Dolayısıyla tiyatro da diğer üretim alanları gibi toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin kurulduğu ve sürdürüldüğü ve böylece egemen ideolojinin yeniden üretildiği sanatsal pratiklerden biridir. Tiyatro tarihi de bu erkek egemen ideolojinin izlerini taşımakta, kadınların alandaki varlığı ve görünürlüğü tarih sayfalarında yok sayılmaktadır.

Feminist eleştiri ile tiyatro tarihinde görmezden gelinen, yok sayılan kadın tiyatrocular görünür kılınır ve kadınların bu alandan neden uzak durduğu/tutulduğu tarihsel-toplumsal dinamikler bağlamında araştırılır. Tiyatroda metinlerden temsile cinsiyet hiyerarşisinin nasıl işlediği analiz edilir ve sadece geçmişe değil güncel olana da eleştirel yaklaşım geliştirilir. Feminist tiyatro pratiği öncelikle cinsiyet ayrımcılığını merkeze alan bir perspektifle buna karşıt bir pratik ortaya koymaya yönelir. Bu anlamda erkek egemen dramatik tiyatro içinde olduğu kadar alternatif mekan ve biçimlerde ortaya konulan performanslar da söz konusudur (Belkıs, 2015, s. 50-51). Dolayısıyla ikinci dalga feminizmin önem verdiği bilim, sanat, edebiyat alanlarında egemen dil ve yöntemlere karşı feminist perspektifin hakim olduğu yeni, yıkıcı, alternatif dil ve yöntemler geliştirilir.

Başlangıçta tiyatro tarihinde ve oyun metinlerinde medya ve edebiyat alanlarında olduğu gibi imge ve temsil bağlamında kadın özneye odaklanan feminist çalışmalar 1990'lara kadar iki genel çizgide ilerler. Bunlardan biri Sue-Ellen Case'in

‘yeni poetika’ olarak ifade ettiği Aristo temelli ana akım tiyatronun ataerkil yapısı ve neredeyse kadın düşmanı tavrını irdeleyen çalışmalar, diğeri de Fransız feminizmi olarak ifade edilen Kristeva, Irigaray gibi kuramcıların geliştirdiği *écriture feminine* /*dişil söylem* bağlamında kadını özneleştirmeyi hedefleyen yapıbozumdur (Belkıs, 2015, s.57-70).

Feminizm ve tiyatro ilişkisine dair ilk kapsamlı çalışma Elaine Aston’ın 1995 tarihli *An Introduction to Feminism and Theatre (Feminizm ve Tiyatro için Bir Giriş)* başlıklı çalışmasıdır. Aston çalışmasında tiyatro tarihine yönelir ve görünmeyen/yer almayan kadınları ve bunların eksikliğini sorgular. Tartışmasını Lacan, Kristeva, Irigaray gibi kuramcılardan izleklerle sanatın egemen dilinin kırılması ve dönüştürülmesi bağlamında derinleştirir. Tiyatro tarihinde yok sayılanların izini sürer; ‘renkli’ tiyatro, lezbiyen ve cinsiyete yabancılaşan tiyatro denemelerine; “ahlaki düşüklükleri” ile anılan kadın oyunculara, kolonyal tiyatrolara ve performansa dayalı feminist tiyatrolara odaklanarak geniş bir yelpazede tiyatronun tarihsel ve pratik bir feminist analizini ortaya koyar (Belkıs, 2015, s. 57-58).

Feminist eleştiri 1990’lardan itibaren eşzamanlı gelişen feminist ve queer teorilerden etkilenerek güncel alana yönelir ve queer bağlamlara genişler. Bu bağlamda feminist tiyatro araştırmaları oyun metinlerine, analiz yöntemlerinin sorgulanmasına odaklanır ve uygulama, metin, yazar ve içeriğin eleştirisine yönelir. 2000 sonrasında ise feminist tiyatro çalışmaları geniş bir yelpazede ‘kadınlık durumları’ndan beslenir ve beden, dönüşüm, toplumsal cinsiyet rolleri, şiddet, taciz ve her türlü feminist itiraz her yönüyle çalışmaların konusu haline gelir (Belkıs, 2015, s. 57-71).

Sanat alanında politik bir karşı söylem hedefleyen diğeri feminist çalışmalarda olduğu gibi feminist tiyatrodada da dil ve metodoloji önemli bir araçtır. Egemen dil ve anlatı araçlarının dışında kendi dilini kurmak ve söylemini geliştirmek bu açıdan merkezi önemdedir. Belkıs’ın (2015) aktardığı üzere Aston (1999)’da *Feminist Theatre Practice: A Handbook (Feminist Tiyatro Pratiği: Bir elkitabı)* başlıklı çalışmasında feminist tiyatro pratiğini ele alır. Ana akım tiyatro anlayışı içinde var olmak yerine, kadınlara ait, kadınların yönetiminde ve her türlü cinsiyet kalıbını

yıkan bir tiyatro biçimi üzerine yine egemen kalıpların dışında bir kurgu ve dil ile yazdığı el kitabında yeni bir dil kurma kaygısı ön plandadır. Yazar, Aston'ın (1999) verili dil kalıpları içinde yeni bir dil kurup, başka türlü anlatmak ile iki farklı düzlemde anlam ürettiğini belirtir. Buna göre yazar ilk düzlemde içeriksel olarak feminist tiyatro üzerine çözümleme ve yorumlamalar sunulurken, ikinci düzlemde kullandığı dilin alışılmış sözcük ve anlatım kalıplarını kırarak sürekli bir uyanıklık ve düşünce kurgulamaktadır (Belkıs, 2015, s. 57-61).

Feminist tiyatro 1960'lerden itibaren altkültürlerin sistem eleştirisini hedefleyen deneysel tiyatronun sanat anlayışı ve teatral olanaklarından beslenir. Alternatif dil ve anlatı araçları mekan konusunda da yeni anlayışları getirir. Feminist çalışmaların önemli başlıklarından, kamusal alan – özel alan bağlamında kadınların mekanla ilişkisi de feminist tiyatroyu bu mekansal ilişkileri deşifre etmeye ve alternatif mekanlar aramaya yönlendirir. Bireysel ve gruplar halindeki performanslara dayalı feminist tiyatro, özel, ev içi mekanlarda gerçekleşen tek kişilik dans gösterileri ve deneysel tiyatro ve performans çalışmaları gibi iki farklı kökten beslenir. Feminist tiyatro kuramı ve pratiğinde kadınların erkek bakışının nesnesi konumu dışından, özne olarak temsili önem kazanır. 1970'ler boyunca Shakespeare, Aeschylus gibi klasik oyun yazarlarının eserleri ve mitolojideki kadın hikayeleri kadın bakış açısıyla yeniden ele alınır. Bir protesto tekniği halinde, kadın cinayetleri, tecavüz, kürtaj, doğum kontrol yöntemleri, bedenin özgürleşmesi gibi kadın hareketinin mücadele başlıklarını yansıtan oyunlar üretilir. Ayrıca kadın deneyimi de bu çerçevede oldukça önemlidir. Feminist tiyatro gruplarında yer alan kadınların tamamı profesyonel değildir, ancak daha önemli olan politik bilinçtir. Bu anlamda bilinç yükseltme grupları da feminist tiyatro pratiği içerisinde ele alınır ve bazı gruplar (örneğin ABD'de *It's All Right to be Women Theatre*) zamanla bir feminist tiyatro grubuna dönüşür (Mimesis, 2006; Belkıs, 2015, 150).

Görsel sanatların feminist eleştirisinde merkezi bir konumda olan bakma / bakış feminist tiyatro çalışmalarında da öncelikli bir konudur. Bu anlamda bedensel performansa dayalı beden sanatları da tartışma konusudur. Beden sanatlarına feminist araştırmacıların olumsuz yaklaşımının temelinde görsel sanatlarda kadın bedeninin erkek bakışına sunulan bir haz nesnesi konumundaki inşası ve sanatçının

kendi bedenini teşhir eden ve böylece otoritesinden ödün vererek çeşitli tehlikelerle yüz yüze gelmesi ihtimali yatmaktadır. Ancak Jones (2020) Beden sanatı pratiklerinin izleyiciyi kışkırtan, onu öznelarası bir alışverişe çeken ve zevk uyandıran yönüne dikkat çeker. “Beden sanatının, performans, fotoğraf, video ya da metin biçiminde olsun, tüm bu içeriklerde toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf vb kavramlara dayanan öznellikler ve kimliklerin, her kültürel pratiğin asli unsurları olduğunu vurguladığını” belirtir (s. 314). Bu bağlamda Bertolt Brecht’in Yabancılaşma kuramı da hem izleyici hem oyuncu açısından özgürleştirici çeşitli olanaklar taşıması yönüyle feminist tiyatro açısından ele alınır.

Yabancılaştırma, bir sözcüğü, düşünceyi ya da jesti, seyircinin yeni baştan görmesini sağlamak üzere uzaklaştırmaya dayanır. Brecht’in ifadesiyle “Yabancılaştıran temsil özneyi tanımamızı ama onun tanıdık olmadığını düşünmemizi sağlar. Bir nesneyi sıradan ve derhal ulaşılabilir olmaktan çıkarıp, tuhaf, çarpıcı ve beklenmeyen bir nesne haline getirmek demektir” (akt. Diamond, 2006, s. 350). Tiyatroda yabancılaştırma efekti ile oyuncu, gösteri boyunca karakteri kişileştirmek yerine, yabancılaştırır, karakterle özdeşleşmek yerine onun davranışlarını alıntılar ya da gösterir. Böylece oyuncunun bedeni karşılık geldiği nesneden ya da karakterden uzaklaşır. Brecht, oyuncunun karakterin duygularından bağımsız olması halinde, izleyicinin de hikayeyi çözümleme ve üzerine düşünme konusunda özgürleştiğini belirtir (Diamond, 2006, s. 350). Diamond (2006) Brechtien kuram açısından kadın oyuncunun bakılan, fetişleşmiş nesne yerine, “başkaları tarafından bakılmaya bakmayı” ve hatta sadece bakmayı çağrıştırdığını ifade eder: “Bu Brechtien-Feminist beden, çelişkili bir biçimde hem çözümlemeye hem de özdeşleşmeye uygun, hem temsilin içinde bulunup hem de onun değişmezliğini reddeden bir bedendir” (s. 358). Bu anlamda Yabancılaştırma, izleyicinin metni deneyimleme sürecinin farkında olmasını sağlaması ve temsilin yanıltıcı ve ideolojik işlevleriyle özdeşleşmesini engelleme ve böylece izleyiciyi kültür üretiminde ve dünyada etkin bir aktör haline getirmeyi amaçlaması ile feminist bir strateji olarak değerlendirilir (Jones, 2020, s.304-305).

Özetle feminist tiyatronun dil, anlatı, mekan, performans gibi konularda egemen kalıplar dışında yöntemler geliştirdiği; mitolojiden çağdaş döneme ataerkil

söylem ve pratiklerin her veçhesine, özellikle kadınların bedenleri üzerinden tanımlanması ve nesneleştirilmesine karşı bir söylem geliştirdiği ve tiyatroda kadınların üretici ve seyirci olarak ikincil konumuna karşı onları merkeze alan bir yapılanma ve işleyiş içerisinde belirgin politik bir konum aldığı değerlendirilebilir.

3.3. Türkiye’de Feminist Politikanın Tarihsel Gelişimi

Türkiye’de kadın hareketi, tarihsel olarak farklı siyasal ve toplumsal süreçlerle eklemlenen bir gelişim çizgisi izlemektedir. Bu çizgi bu coğrafyanın tarihsel, toplumsal, ekonomik ve kültürel özgünlükleri ile çeşitlenip şekillenmektedir. Bu çerçevede kadın hareketi Osmanlı döneminde modernleşme hareketlerine paralel bir gelişimle ortaya çıkmakta; Cumhuriyet döneminde reformlar ile siyasal hak talepleri gelişmekte ve modernleşme uygulamalarına eklemlenmekte; 1980 itibari ile de kendi sesini bulup bağımsız bir hareket olarak gelişme göstermektedir. Sancar (2011) Türkiye’de kadın hareketini tarihsel bağlam ve politik gündem açısından şöyle sınıflandırır:

- Geç modernleşme ve uluslaşma feminizmi (1860-1930)
- Modernleşmeci kadın hakları bakışının kentli orta sınıflara taşınması (1930-1965)
- Sınıf siyaseti ve sosyal refah anlayışı dönemi (1968-1985)
- Bağımsız radikal feminizm (1986-1995)
- Küresel feminizmin ve Pekin Dünya Kadın Kongresi sonrası kadının insan hakları anlayışının etkisi (1995-2000)
- Devlet içinde kurumsallaşma, kadın örgütleri arasında ittifaklar (2000-2005)
- Proje feminizmi dönemi (apolitik politikleşme) ve liberal demokrasinin kadın hakları konsolidasyonu (2005---) (s.68).

Tarihi uzun bir süre Cumhuriyet dönemi ya da 1980’li yılların Feminist hareketine dayandırılrsa da Türkiye’de kadın hareketinin Osmanlı dönemine uzanan bir geçmişi söz konusudur. Bu geçmiş yayınlar, dernekler ve toplantılar ile örülen, modernleşme ve ulus-devlet ideolojileri çerçevesinde gelişen bir kadın hareketini ifade eder. Feminist hareketin birinci dalgası olarak değerlendirilen dönemde kadınlar öncelikle özerk bireyler olarak varlıklarını ve görünürlüklerini ifade etmeye ve devamında sosyal, ekonomik ve siyasal haklarını talep etmeye yönelirler. Bu çerçevede feminist politikanın en önemli araçları da dergiler ve kadın dernekleridir.

Bu sebeple bu bölümde birinci dalga olarak değerlendirilen, Osmanlı döneminden 1980'lere kadar olan dönemde, kadın hareketinin gelişimi tarihsel, toplumsal arka plan ile bu yayın ve dernekler üzerinden izlenmektedir. 1980'lerden sonra, ikinci dalga olarak ele alınan dönem de yine yayınların etkin olduğu ancak bu kez protesto ve eylemlerin şekillendirdiği bir çerçevede, bu çeşitlilik içinde ele alınmaktadır. Dolayısıyla yayınlar bağlamından koparılmamak üzere metin içerisinde ele alınmakta, ancak yayıncılığın temel dinamikleri, dil ve söylem özelliklerinde ortak unsurlar ayrıca incelenmektedir. Feminist söylemin önemli alanları olarak edebiyat ve sanat ise kendi eleştirel ve dönüştürücü dinamikleri içerisinde ayrı başlıklarda incelenmektedir.

3.3.1. Osmanlı Döneminde Kadın Hareketi

Osmanlı döneminde kadınların geliştirdiği hak taleplerine dair somut kaynaklar, kadın hareketinin dergiler, dernekler ve toplantılar gibi faaliyetlerle özellikle on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde, modernleşme hareketlerine paralel biçimde geliştiğini göstermektedir. On dokuzuncu yüzyıl dünyada sömürgecilik karşıtı hareketler, ulus-devlet inşa süreçleri, savaşlar gibi bir dizi dinamikle birlikte daha genel düzeyde kapitalizm ve modernliğin etkilerinin iç içe geçtiği ve kadın hareketleri ile toplumsal cinsiyete dair yerleşik anlayışların sarsıldığı bir dönemi ifade eder. Kadınların özel alan ile tanımlanan konum ve rolleri, özellikle annelik, bu çerçevede “ulus” kavramı içerisinde değerlendirilip, modern devletin temel meselelerinden biri haline gelmiştir. Osmanlı Devleti de dünya çapında yaşanan gelişmelerden etkilenmiş, sosyal, siyasal, ekonomik, eğitim, hukuk ve düşünsel alanlarda ortaya çıkan değişimlerle yapısal dönüşümler geçirmiştir. Aykut'un (2020) da belirttiği üzere on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde Osmanlı'da tartışılan “kadın meselesi” hem feminizm hem de modernliğin küresel etkileriyle şekillenen bu tarihsel iklimin parçasıdır. Ulaşım, haberleşme ve sanayi kapitalizminin küresel yayılımına Osmanlı toprakları da dahil olmuş, pazara giren Avrupa menşeli ürünler beğeni ve tüketim alışkanlıklarını da etkilemeye başlamıştır. Dönüşen ekonomik ve toplumsal yaşam, kadınların bu alandaki varlığı ve görünümünü başta kılık kıyafet

üzerinden ekonomik ve ahlaki bir mesele olarak tartışmaya açmış, gelişen dönemde Müslüman-Türk kimliği çerçevesinin içinde nasıl doldurulacağı konusunda etkili olmuştur (s.56-57).

Osmanlı toplumunda kadın hareketinin batıdakinden farklı biçimde gelişmesinin temel dinamiği batıdaki endüstrileşme ve buna paralel toplumsal, ekonomik, siyasal yaşamın dönüşümünden farklı olarak, modernleşmenin ekonomik değil, milliyetçi, ulusçu çerçevede gelişmesidir. Bu sebeple kadınların Osmanlı toplumunda özne olma konumları ve buna bağlı gelişebilecek bir kadın hareketi batıdakinden farklı biçimde bu sürecin dolaylı bir öznesi olarak, özel alanda konumlandırılmaları ile gerçekleşir. Sancar (2011) da Osmanlı toplumunun modernleşmeyi, endüstrileşme ile yaşayan batı toplumundan farklı olarak, uluslaşma biçiminde yaşamasının farklı bir cinsiyet rejimi gelişmesine sebep olduğunu belirtir. Osmanlı toplumunda sanayi kapitalizminin gelişmemesi ve dolayısıyla piyasada kadın işgücüne yönelik bir talep oluşmaması kadınların işgücü piyasasına dahil olamadığı ve toplumsal özne olma anlamında aile ve akrabalık temelli topluluk kültüründen kopamadığı bir konum yaratır. Modernleşme emperyalist batıya karşı Türk milliyetçiliği çerçevesinde yeni bir ulus devlet arzusu ile şekillenirken, “erkeklerle devlet, kadınlara modern ailenin kurucusu” olmak düşer. Kadın hakları anlayışının da bu çerçevede aile odaklı tasarımı birinci dalgadan günümüze miras kalır. Yazara göre modernleşmenin ve ulus devletin kurulmasında kadınların birey, yurttaş yerine “anne” rolüyle; kadınların varlığı, görünürlüğü ve gücünün bunu besleyen “güçlü kadın” imgesi ile tanımlanması, günümüzde dahi kadın hakları tartışmalarını gölgeleyen ve egemen yapının eşitlik anlayışını şekillendiren bir görünüm sergilemektedir (s.68-69).

Tanzimat Fermanıyla (1839) devlet politikası haline gelen, II. Meşrutiyetin ilanı ile sadece siyasal yaşamı değil toplumsal yaşamı da dönüştüren modernleşme süreci, hem geleneksel toplumun yeniden yapılanmasında hem de kadınların hak mücadelelerinde içerik ve yöntem konusunda belirleyici olmuştur. Kadınlar modernleşme hareketinin nesnesi olarak merkezi bir konumunda değerlendirilmiştir. Tanzimat sonrasında başlayan eğitim hamleleri modern ulusun yetiştiricileri olarak düşünülen kadınları olumlu yönde etkiler. Bu anlayış Cumhuriyet döneminde de

ulus-devlet ideolojisinin bir parçası olarak kadınlar konusunda belirleyici olacaktır. 1860'lı yıllar itibariyle kız çocuklarına zorunlu eğitimin başlaması, kız öğretmen okullarının açılması gibi kadınların eğitime yönelik ilerlemeler aynı zamanda Osmanlı toplumunda gelişecek kadın hareketinin zeminini hazırlar. Bu dönemde eğitim hamleleriyle kadın meselesi yoğun bir tartışmanın da gündemi haline gelir. Bir modernleşme hareketi olan II. Meşrutiyet döneminde modernleşme yanlısı reformistler ve gelenekçi muhafazakarlar modernleşme eğilimlerini 'ideal kadın modeli' üzerinden tartışmaktadır. Bu ideal model geleneksel/İslami ile modernin sentezini oluşturan bir kadın tahayyülüdür. Bu çerçevede tasarlanan söz konusu 'kadın' hem batılı kadınlar gibi iyi eğitilmiş olmalı, konuşmalı ve giyinmelidir hem de geleneksel örf ve adetleri sonraki kuşaklara aktaracak 'iyi bir eş ve anne' olmalıdır. Muhafazakarlar bu modern gelişmeleri İslami devlet bütünlüğüne karşı bir saldırı ve emperyalizme teslim olmak olarak değerlendirirken, modernleşme yanlısı reformist erkekler kadınların özgürlüğünü savunmakta ve hak taleplerini desteklemektedirler (Çakır, 1996; Berktaş, 2004; Kandiyoti, 2007; Sancar, 2014; Özdemir, 2016).

Gelenekselle modern arasındaki çatışmada bedeni, aklı, ruhu, varlığı ve görünürlüğü ile bir tasarı, bir gösteren, bir sembol haline getirilen "kadın" kavrayışı, o dönemin deyimiyse *Kadınlık Mefkûresi*³⁵ kadınların da üzerine düşünüp tartıştığı bir konudur. Fatma Aliye ve Emine Semiye gibi dönemin öncü yazarları, kadınlık durumunu ortak bir ezilmişliği paylaşan bir topluluk olarak düşünür. Buna göre kadınlık, sosyal farklılıklarına rağmen benzer sorunlar yaşayan ve ikincil konumu paylaşan toplumsal bir grup olarak kadınları, onların toplumsal durumunu ve yaşam tarzını betimlemektedir. Toplumsal özneyi erkek olarak kuran Osmanlı toplumunda kadın, "mahrem" olarak özel alanda tanımlanır ve kamusal mekanlar da bu anlamda bölünür. Örneğin Mecelle'ye (İslami özel hukuk kuralları kodeksi) göre kadınlara ait yerler *Makarr-ı Nisvan* olarak kabul edilen mutfak, kuyubaşı ve avluların, bir başka evden görülmesi zarar-ı fâhiş (aşırı zarar) sayılmaktadır. Bu anlamda kadınların kamusal mekandaki varlığı ve görünürlüğü de kısıtlanmıştır. Tanzimat dönemine kadar var olan yasalarda kadınların kamusal mekan kullanma hakları öncelikle kılık kıyafetleri ve kamusal yaşamdaki davranışları kadınlara yönelik kısıtlamaların

³⁵ Mefkûre: Ülkü, ideal (Türk Dil Kurumu).

merkezinde yer alır (Berktaş, 2004, s. 12-13). Kamusal ve özel yaşamın kadınlar açısından bu bölünmüşlüğü Zihnioğlu'nun (2003) belirttiği üzere kadınları yalnızca aile içerisinde zevcelik (eş) ve annelik rolüyle sınırlamış, varlıkları zorunlu haller dışında yalnızca özel alanda kabul görmüştür. Kadınlar zevcelik ve dinsel açıdan da kutsal kabul edilen annelik rolleriyle aile içinde belli bir otorite konumu elde etseler dahi erkeklere çok eşliliği ve boşanma konusunda tek taraflı iradeyi tanıyan bir yasal düzen hakimdir. Kadınların çalışma ya da siyasal yaşama katılma hakları bulunmamaktadır. Bu çerçevede erken dönem kadın hareketinin mücadeleleri ile gelişen “kadınlık mefkûresi” kavrayışı, kadınların yaşadıkları sorunların anlaşılması, bilinç düzeyine çıkarılması ve çözüm önerileriyle birlikte kadınların toplumsal arzuları; ne olmak istedikleri, nasıl olmak istedikleri anlamına gelmektedir (Zihnioğlu, 2003, s.45). Bu erken dönemde kadınların ilk mücadelesi eksiksiz, özerk bireyler olarak varlıklarını ortaya koyma mücadelesidir.

Bu dönemde kadın hareketinin düşünce yapısı ve dernek kurma, toplantılar yapma, yayınlar çıkarma gibi benimsediği eylem ve söylem biçimleri teori ve pratik açısından feminist politika ile örtüşmektedir. Günümüzdeki kavramlarla değerlendirildiğinde erken dönem Osmanlı kadın hareketinin İslami feminizmle örtüştüğü de söylenebilir³⁶. Zihnioğlu'nun (2003) vurguladığı üzere kadın hareketinin öncülerinden Fatma Aliye ve Emine Semiye gibi düşünürler batı feminizminin temsilcilerini övgüyle karşılamakla beraber geleneksel çizgide milli ve dini kimliği terketmemiş, batıya karşı güçlü Osmanlı ve İslam kültürünü kadın kimliğinde yansıtmayı tercih etmişlerdir (s.271).

Bu dönemde ilk feminist sorgulama ve eylemler eğitimli ve üst sınıftan kadınlarca gerçekleştirilir. Seçkin, çoğu saray ya da devlet görevlilerinin ailelerinden gelen kadınlar erkeğe nazaran aile içerisinde, sosyal, ekonomik ve siyasal yaşamdaki konumlarını sorgulamış, kurdukları dernekler ve çıkardıkları yayınlar aracılığıyla etkili mücadeleler yürütmüşlerdir. Bu mücadelenin temeli kadınların özel ve kamusal

³⁶ Aliye ve Semiye'nin yazılarında “Kadınlığın Hürriyet-i Şahsiyyesini istirdad (geri alma)” ifadesi sık kullanılmaktadır. Her iki yazar da İslam reformcularının yaygın biçimde tartıştıkları gibi “Vakt-i Saadet” devrini yüceltirler. Yazarlara göre Muhammed Peygamberin yaşadığı Vakt-i Saadet döneminde kadınların mevkisi yüksektir, Abbasilerin devrinden sonra bazı adetlerin değişmesiyle kadınlığın durumu gerilemiştir (Zihnioğlu, 2003, s.274). Ayrıca Fatma Aliye'nin yazısı için bkz: Aliye, 1895/ 2009, “Babülölerden İbret Alalım”, Yeni Harflerle Hanımlara Mahsus Gazete Seçki (1895-1908), Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı 20. Yıl Özel Yayını, İstanbul, s. 27-31.

yaşamdaki sınırlılıkları ve ikincil konumlarıdır. Bu bağlamda aile yaşamında annelik ve eş olma rolleriyle sınırlandırılma, kılık kıyafete dair yasaklar, erkeklerin çok eşliliği, küçük yaşta evlilik, boşanmada erkeğin tek taraflı iradesi, eğitim, çalışma ve siyasal yaşama katılma hakları gibi medeni, sosyal ve siyasal talepler kadın hakları mücadelesinin temel gündemidir. Kadınların bu talepleri, mücadele ve eylemleri kadın dergileri, toplantı ve derneklerle ifade bulmaktadır (Çakır, 1996, s.24; Sancar, 2014, s.92).

Türkiye’de kadın hareketinden bahsederken tarihsel olarak Osmanlı Devletinin hüküm sürdüğü dönemdeki kadın hareketleri için “Osmanlı Kadın Hareketi” ifadesi kullanılmaktadır. Bu ifade tarihsel olarak doğru olmakla birlikte dönemin toplumsal koşulları göz önüne alındığında sınırlılıkları bulunan bir ifade halini almaktadır. Çünkü literatürde bu dönemin kadın hareketleri, dernekler, yayınlar değerlendirildiğinde Osmanlı Kadın hareketi ifadesinden yalnızca Türk ve Müslüman kadınlar anlaşılmaktadır. Oysa Osmanlı toplumunun çok kültürlü yapısı içerisinde farklı etnik ve dini kökenden insanlar bir arada yaşamakta, dolayısıyla feminist hareketin özneleri de bu çerçevede çeşitlilik göstermektedir. Bu anlamda 1980’li yıllardan sonra öğrendiğimiz Osmanlı dönemi kadın hareketlerinin Ermeni kadınların yaptıklarıyla daha eskiye dayandığını ifade edebiliriz. Bu konuda kapsamlı bir çalışma yapan Yaprak Zihnioğlu da (2011) o tarihte bu alanda çalışmalar olmadığı için, kadın hareketini bu ayrımı yaparak ele aldığını ve Müslüman Türk kadınların mücadelelerine odaklandığını belirtir. Ancak daha sonra “Osmanlı” ifadesinin gayrimüslimler ve diğer etnik grupları da kapsayan bir toplumu ifade ettiğini ve Osmanlı dediğimizde Müslüman ve Türk olanlar dışındaki diğer unsurları da kapsayan bir adlandırma yapmak gerektiğini ifade eder (s.41).

Sancar (2014), Terakki gazetesinde çıkan yazılardan başlayarak Türk Kadınlar Birliği’nin kapatıldığı 1935 yılına kadar olan dönemi kadınların hak talepleri ve kendi adlarına örgütlenme ve görüşlerini dile getirmeleri açısından birinci dönem olarak kabul eder. 1868 tarihinden 1908’de II. Meşrutiyetin ilanına kadar geçen dönem bir anlamda kadınların kendilerini ispat etme dönemi olarak değerlendirilir. II. Meşrutiyet’ten Cumhuriyetin kuruluş yıllarına kadar olan dönemi

ise kadın hakları ile ilgili somut taleplerin tartışılıp şekillendirildiği bir dönem olarak değerlendirir (Sancar, 2014, s. 92-93).

Osmanlı döneminden günümüze kadın hareketinde yayınlar ve dernekler önemli dinamikler olagelmıştır. Kadınlar var olan özel, toplumsal, siyasal, ekonomik yaşam içerisinde özerk bireyler olarak varlıklarını ve hak taleplerini öncelikle yayınlar üzerinden dile getirirler. Nitekim bu dönemde feminist çağrışımları/dertleri olan ilk yazınsal metinler de Rum ve Ermeni kadınlarca çıkarılmıştır³⁷. 1845'te Efrosini Samarcidis (Samartzidou) Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk Rum kadın dergisi *Kypseli*'yi (Petek/Arı Kovanı) çıkarır. *Kypseli* dergisi, aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu'nda yayımlanmış ilk kadın dergisidir (Akkent, 2013; Özdemir, 2016, s.292). 1862-1863 yıllarında Elbis Gesaratsyan da ilk Ermenice kadın dergisi *Gitar*'ı yayımlar ve yazılarında kadınların eğitimi ve toplumsal yaşama katılımını savunur. Türkiye kadın hareketinin en uzun soluklu (13 yıl) kadın dergisi olan *Hay Gin* (Ermeni Kadını) de 1919'da Hayganuş Mark tarafından yayımlanmıştır. *Hay Gin*'de feminizmin tarihi, kadın hareketinin amaçları ve yönü, Avrupa ve Amerika'daki kadın hareketiyle ilgili yazılar yayınlanmaktadır (Mater, 2006).

Gazeteler, gazetelerin kadınlara yönelik sayfa ve ekleri ve kadın dergileri kadınların seslerini duyurabildikleri, özel ve toplumsal yaşamdaki ikincil konumlarını sorguladıkları mecralar olarak işlev görür. Erkeklerce çıkarılan gazete ve dergilerde gelişen kadın söylemi zamanla kadınların kendi çıkardıkları dergilerde gelişip yaygınlaşacaktır. 1868'de *Terakki* gazetesi kimliklerini açık biçimde belirtmeden kadınların mektuplarını da yayımlamaya başlar. *Terakki* gazetesince 1869'da çıkarılan *Terakki-i Muhadderat* haftalık olarak toplamda 48 sayı yayımlanır (Aşa, 1989). Dergide içerik ve ifade biçimleriyle dönemi ve kadınların konumunu eleştiren yazılarda imza olarak ya sadece Belkıs, Meryem, Safiye gibi ilk isimler ya da Maarifi Sever Bir Hatun, Üsküdar'da Sakine Bir Hanım gibi daha belirsiz tanımlar/rumuzlar kullanılmıştır (Çakır, 1996, s.26).

Terakki-i Muhadderat'ta Rabia imzalı bir mektupta kadınlık durumu ve eşitliğe dair şöyle bir eleştiriye yer verilir:

³⁷ Bu konuda kapsamlı bir çalışma için Bkz. Lerna Ekmekçioğlu&Melissa Bilal (2006), "Bir Adalet Feryadı: Osmanlı'dan Türkiye'ye Beş Ermeni Feminist Yazar 1862-1933", İstanbul, Aras.

“...ne erkekler kadınlara hizmetkar, ne de kadınlar erkeklere cariye olmak için yaratılmamıştır. Erkekler hüner ve marifetleriyle hem kendilerini hem de hepimizi geçindirebiliyorlar da, biz niçin bilgi ve hüner kazanmaya kudretli olamıyoruz? El ve ayak, göz, akıl gibi vasıtalarda bizim erkeklerden ne farkımız vardır? Biz de insan değil miyiz? Yalnız cinsimizin ayrı oluşu mu bu halde kalmamıza sebep olmuştur? Bunu hiçbir sağduyu sahibi kabul etmez. Eğer öyle olmak gerekse idi, Avrupa kadınları da bize benzerdi. Bilgiden yoksun kalmamıza meşru örtünmemiz sebep gösteriliyorsa ona da taşrada bulunan kadınlarımızı göstermekle yetinirim.Çünkü onlar her türlü hizmette erkeklerine yardım etmekte, erkeklerle beraber çalışmaktadır” (akt. Çakır, 1996, s.24).

1875'te *Vakit yahut Mürebbi-i Muhadderat ve Ayine* adlı dergiler yayımlanır. Her iki dergide de imza ve yazı başlığına rastlanmamakla birlikte *Ayine* dergisinde aile hayatı, kadınların eğitimi, kadın ve çocuk sağlığı, eşlerin görevleri gibi konulara değinilir (Toska vd., 1993, s.11-16; Çakır, 1996). 1880'de Şemseddin Sami tarafından çıkarılan *Aile*, kadınları aile yaşamı konusunda bilgilendirmeyi amaçlayan bir dergidir. 1883'te yayımlanan *Hanımlar* dergisinde ise kadınlara ait yazıların sayısı artmış ve içerikte bunun yansıması görülmüştür. Dergide ev idaresi, edebi yazılar, tarih, takvim sistemleri gibi konuların yanı sıra, kadınlarda yabancı dil eğitiminin önemine dikkat çekilmiş ve evlilik konusunu işleyen bir piyes metnine yer verilmiştir. 1883 tarihli *İnsaniyet* dergisi de kadınları ev işleri, aile yaşamı gibi konularda bilgilendirme amacıyla yayımlanır. Ayrıca dergide kadın okuyucuların mektuplarına da yer verilir (Çakır, 1996, s.25-26).

1886'da artık sahibi ve kadrosunun tamamı kadınlardan oluşan ilk kadın dergisi *Şükûfezar* yayın hayatına başlar. Yayında kadınlar varlıklarını ve erkeklerle eşitlik olduklarını gösterme çabasıdadır. Bu amaç derginin önsözünde erkeklerden eksik olmadıklarını göstermek ve eşitlik konusunda direnmek olarak ifade edilir:

“Biz ‘saçı uzun akli kısa’ diye erkeklerin hande-i istihzasına (alaycı gülüşüne) hedef olmuş bir taifeyiz. Bunun aksini ispat etmeye çalışacağız. Erkekliği kadınlığa, kadınlığı erkekliğe tercih etmeyerek şâhren-i sa'yü amelde (çalışmanın açık ve doğru yolu) mümkün olduğu kadar pâvendâz-ı sebât (ayak diremek) olacağız.” (akt. Demirdirek, 2016, s.17).

1888'de *Mürüvvet* gazetesinin yan yayını olarak *Mürüvvet* dergisi çıkar. Dergi eğitime ve Osmanlı kadınının kültür düzeyini yükseltmeye yönelik bir yayın anlayışındadır. Dünyada kadınların durumuna dair haberler vermiş; Nigâr bint-i

Osman, Leyla Hanım ve Fitnat Hanım gibi kadın yazarların edebi eserlerine de ilk defa bu dergide yer verilmiştir (Çakır, 1996, s. 26-27).

3.3.1.1. *Hanımlara Mahsus Gazete*

1895'te Osmanlı döneminin en uzun soluklu kadın dergisi *Hanımlara Mahsus Gazete* 11 yıl 580³⁸ sayı sürdüreceği yayın hayatına başlar. Dergi Makbule Leman öncülüğünde bir grup kadın tarafından kurulur ve bunlar arasında ilk kadın romancı olarak bilinen Fatma Aliye, Nigâr bint-i Osman, Emine Semiye gibi dönemin adı duyulmaya başlanmış kadın yazarları vardır. Ancak dergide zaman zaman erkek yazarlar da yazılar yazmıştır. Kadınları aile ve toplumun birleştirici unsuru olarak eş ve annelik rolleri açısından ele alan derginin amacı bir yandan kadınları bu anlamda bilgilendirip geliştirmek bir yandan da entelektüel Türk kadınının yeteneğini kamuoyuna göstermektir. Bu sebeple Osmanlı toplumundan ve dünyadan kadınları sayfalarında işleyerek birbirlerinden haberdar olmalarını sağlamış, batıdaki kadın hareketlerinden, kadınların elde ettikleri haklardan da haberler yer almıştır. *Hanımlara Mahsus Gazete* siyasi konulara pek yakın durmamış, içeriğini daha çok kız çocuklarının eğitimi, kadınların çocuk terbiyesi, ev idaresi, eşler arası ilişkiler, giyim-kuşam, moda ve kadın, pratik sağlık bilgileri, hikmetli sözler, kadınları ilgilendirebilecek iç ve dış haberler, edebi metinler, mektuplar, ilan ve reklamlar oluşturmaktadır. Ayrıca kadınların romanları tefrika edilmiş, *Hanımlara Mahsus Gazete* Kütüphanesi kadınların eserlerini basmıştır. Gazetenin satışlarından kimsesiz kızlara çeyiz yardımı ve yetimlere yardımlar da yapılmıştır (Çakır, 1996, s. 27-31).

Kadın hareketi açısından değerlendirildiğinde *Hanımlara Mahsus Gazete*'nin kadınları yalnızca geleneksel rolleriyle ele almadığı aynı zamanda bu rollerin ve erkeklere nazaran kadınların konumlarının sorgulandığı da görülmektedir. Bunun ilk örnekleri Fatma Aliye'nin yazılarında görülür. Sancar'ın (2014) belirttiği üzere Fatma Aliye'nin yazıları feminizmle muhafazakarlığı birleştirmeye çalışan bir

³⁸ Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı tarafından yayımlanan *Yeni Harflerle Hanımlara Mahsus Gazete* seçkisinde belirtilen süre ve sayıdır. Yaprak Zihnioğlu'nun *Kadınsız İnkılap, Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği* adlı çalışmasında 15 yıl, 614 sayı, Serpil Çakır tarafından hazırlanan *Osmanlı Kadın Hareketi* kitabında ise bu süre 13 yıl, 604 sayı olarak belirtilmektedir.

konumdadır. Yazılarında sorunları çoğunlukla aile çerçevesinde ele almış, moda üzerine dahi yazılar yazmış ve feminizmle feminenlik konularını birbirinden ayırmadan kadınlara hitap etmeye çalışmıştır. Yeni Osmanlıcılık düşüncesine paralel biçimde önemli islami kadın figürlerin biyografilerini dergiye taşıyarak, modern kavramların muhafazakar çerçevede yeniden sunumunu sağlamıştır (s.102). Benzer biçimde derginin ikinci sayısında “*Bablölerden*³⁹ *İbret Alalım*” başlıklı yazısında süfraj hareketini ele alır ve erkeklerin, kadınların gelişiminin önündeki en önemli engel olduğundan bahseder, Avrupa’dan örnekler verir. Ancak süfraj hareketini örnek almak yerine Osmanlı kadınlarının kendilerinden önceki Müslüman kadınları örnek almaları gerektiğini ifade eder (Aliye, 1895/2009, 27-31). Sancar (2014) Fatma Aliye’nin yazılarında islam dinini referans göstererek kadın haklarını savunduğunu ve mağduriyetleri dile getirip çözüm için talepler öne sürdüğünü belirtir. Yazara göre Aliye, İslamın kadınların kamusal yaşamını daraltan değil, onlara yeni kapılar açan yönlerini ele almaya çalışmaktadır (s.102). Emine Semiye’nin yazılarında ise kadınlığın değersizleştirilmesine karşı daha keskin bir çizgi sürdürülmüştür. Kadınları yüceltip onlara kadınlık gururu aşılama isteyen, kadınları aşağılayan erkekleri küçümseyen ve onları alaycı biçimde yeren bir dil ve söylem hakimdir. Semiye, Osmanlı kadın hareketinin Süfraj olarak tanımlanabilecek temsilcileri arasında yer alır (Zihnioğlu, 2003, s. 49). *Hanımlara Mahsus Gazete*, hem içeriğinde kadın meselesine dair bakış açısı ve zihniyeti yansıtmaya ve bunları sorgulaması yönüyle hem de kadın yazarlara alan açması yönüyle ilk olma özelliğindedir. Böylece kendinden sonraki yayınlar için de cesaretlendirici olmuştur.

1895’te *Malûmat Mecmuası*nın eki olarak *Hanımlara Mahsus Malûmat* adlı bir dergi de yayımlanmış, Fatma Edibe, Nakiye, Mihrican, Leyla Feride gibi kadınlar, şiir, şarkı ve mektuplar yayımlamış, ayrıca erkekler de dergide kadınlara ilişkin yazılar yazmıştır. Haftada bir yayımlanan dergi eki toplamda 27 sayı yayımlanmıştır (Çakır, 1996, s.32).

Osmanlı erken dönem kadın hareketinde yayınlar, kadınlık bilincine sahip yeni kuşakların yetişmesinde önemli rol oynamış, daha sonra II. Meşrutiyetin getirdiği görece özgürlük ortamında çok sayıda kadın dergisinin öncülü ve ilham

³⁹ Bas Bleu: Süfrajatlara verilen isim.

kaynağı olmuştur. Dergilerdeki yazılarda Osmanlı kadınının toplumsal özne olma sorunu ve eğitim en belirgin meselelerden bazılarıdır. Eğitim toplumsal özne olmanın ön koşulu olarak tüm kadınlarca en çok dillendirilen konulardandır ve dergilere ilgi bu anlamda oldukça fazladır. Dergilerde yazan kadınlar varlıklarını ispat etme konusunda kendilerini baba ya da eş adıyla tanımlamak yerine çoğunlukla yalnızca isimlerini ya da çeşitli rumuzları kullanırlar. Bu tercih ataerki Osmanlı geleneklerine bir karşı çıkış ve kadınların özne olma talebinin somut bir örneğini sunmaktadır. Bu aynı zamanda çağdaş dönemde de karşılaştığımız bir feminist duruş olarak değerlendirilebilir. Dergi içeriklerinde kadının geleneksel rollerine uygun görülen ev işleri, çocuk yetiştirme, moda gibi konular yer almıştır. Ancak kadınların artık bu geleneksel rollerin yanı sıra, birey olarak var olma, özel alanda erkeğin belirleyiciliğinden, çok eşlilikten, küçük yaşta evlendirilmeden azat olma ve eğitim meslek sahibi olma gibi özel ve kamusal yaşama yönelik taleplerini içeren yazı ve mektuplar ön plana çıkmaktadır.

Bu yayınlar aracılığıyla başlatılan hareketin ana başlıkları İslam temelli kültürel yapıya karşı özerk bireyler olarak kadınların varlığı ve görünürlüğü, toplumsal özne konumları ve bu çerçevede eğitimidir. Bu mücadelenin özneleri, kadın hareketinin yayınlar ve yazılar aracılığıyla yaratılmasında öncü olan kadınlar da aydın-bürokrat kesimden ailelere mensuptur. Zihnioğlu (2003) da Osmanlı erken dönem kadın hareketinin “beyaz ve özgür, münevver, hanedana yakın, üst sınıftan kadınların öncülüğünde gerçekleştiğini” belirtir (s.53). Yazar, Osmanlı döneminde kadın yazının üç eksen çerçevesinde görüşlerin ifade edildiği bir görünüm sergilediğini belirtir. Kimlik ve hürriyet bağlamında kamusal alana çıkış, özel ve kamusal alanda tam eşitlik talebi ile kadınların her alanda var olması ve bunların gerçekleştirilmesi için kadınların yüksek öğrenimle birlikte eğitiminin yaygınlaştırılması. Bu açıdan yazar, erken dönem feminist hareketin, kadınlara yönelik kısıtlamaların eleştirisini yaptıkları için islamiyette kadın reformunu savunduğunu da değerlendirir (Zihnioğlu, 2003, s. 53).

Böylece Osmanlı feminizminin düşünsel temelleri atılmış, belli bir söylem yaratılmıştır. Bu söylemde kadınlık kavramı, özel ve kamusal alandaki haklar, kadınların eğitimi ve ilerlemesi en belirgin unsurlardır. Fatma Aliye, Nigâr Bint-i

Osman gibi kadınlar kendi kuşakları kadınların özgürlüğünün geri alınması ve dilde “bir sosyal konum, duruş, varoluş ve değişim talep ederken bir ortak yaşamı ifade eden “kadınlık âlemimiz”, “nisvân-ı İslam”, “tarih-i nisvânımız” kavramları yaygınlaşmıştır” (Zihnioğlu, 2003, s. 46). Bu söylemde İslam ve Osmanlılık belirgin unsurlardır. Zihnioğlu’na (2003) göre erken dönem feminizminin bir özelliği batı feminizmi karşısındaki temkinli duruştur. “Onlar “büyük Osmanlılığın kızları”dır. Batı karşısında Osmanlılığın gücünü, İslam kültürünün üstünlüğünü kanıtlama çabasındadır” (s. 47). Yazara göre bu dönem kadın hareketinde ilgi çeken bir diğer özellik de feminist düşüncede ahlakçı anlayışın hakimiyetidir. Bu anlayışla kadın yazarlar kadınların iffet, fazilet ve yüksek ahlakın temsilcisi olması gerektiğini sıklıkla dile getirirler. *Hanımlara Mahsus Gazete*’nin ilk sayısındaki “Tahdis-i Nimet- Tayin-i Meslek (Nimete Şükür- İzlenecek Yolun Belirlenmesi)” başlıklı yazıda gazetenin “kemal-i iffet ve edeb” içinde “hanımlarımızın” zihnini açmak gayesi ile yayımlandığı ifadesi de bu tutumun örneklerindendir (Uğurcan (1990)’dan akt. Zihnioğlu, 2003, s. 48).

3.3.1.2. *Demet, Mehâsin, Kadın*

Osmanlı döneminin teokratik monarşi (din ve imparatorluk) temelli toplumsal-kültürel ortamında susturulmuş olan kadınların söz söyleme ve taleplerini dile getirip yaygınlaştırma pratiği açısından dergiler oldukça işlevseldir. 1908’de II. Meşrutiyetin ilanından sonra Osmanlı-Türk kadınlarının somut özgürlük talepleri yayımlar aracılığıyla dillendirilmeye başlar. II. Meşrutiyet’in getirdiği görece ve kısa süreli özgürlük ortamında kadın dergilerinin de sayısı artmış ve yalnızca kadınların varlığı ve konumu değil kadın haklarına dair daha somut talepler tartışılır hale gelmiştir. Bu talepler “hukuk-i nisvân” (kadın hukuku/hakları) ve “kadınlığın teâlisi (yükselmesi)” kavramları çerçevesinde ifade bulmaktadır. Bu talepler kadınların toplumsal ve siyasal yaşamda özne olarak konumlanmak bağlamında, kamusal mekanların ataerkil düzenlenişi ile sınırlandırıcılığı ve giyim kuşam kısıtlılığı, tüm eğitim olanaklarından faydalanma ve kadınlara mesleki eğitim ve çalışmanın yaygınlaştırılması ile çalışma hayatına ve siyasal yaşama katılmak; özel alanın

erkeğe tabi örgütlenişi ve evlilikte İslami kültürel pratiklerin yarattığı ezici koşullar konusunda, talâk (erkeğin tek taraflı boşanması) ve Taadüd-i zevcat'ın (erkeğin çok eşliliği) kaldırılması yönündeki talepleridir (Zihnioğlu, 2003, s.56-57).

Bu taleplerin ortaya çıktığı yayınlar içinde *Kadınlar Dünyası* en uzun soluklu yayın olmakla birlikte, yayın ömrü kısa süren, ancak niteliksel olarak kadın hareketine iz bırakan dergiler de var olmuştur. Bu yayınların ilki olan *Demet*, 1908'de yayına başlamış ve toplamda 12 sayı yayımlanmıştır. Dergi kadın yazılarını yayımlama amacıyla yola çıkar. Bu anlamda ilgi görmüş ve kadınlar siyasal konularla ilk kez bu dergi aracılığıyla tanışmıştır. Dergide Cemal Sahir, Mehmet Akif, Selim Sırrı gibi ünlü erkek yazarların yanı sıra Ulviye (Bint-ül Asım Ulviye), Fatma Müzehher, Halide Salih (Halide Edip), Nigâr Bint-i Osman gibi kadın yazarların imzaları yer almıştır (Çakır, 1996, s. 32-35; Demirdirek, 2016, s. 26).

Mehâsin, 1908-1909 yılları arasında 12 sayı olarak çıkan ve renkli ve resimli olarak yayımlanan ilk kadın dergisidir. *Demet*'in yayın hayatının bitmesiyle orada yazan kadın yazarlar, *Mehâsin*'de yazılarını sürdürürler. Dergi Osmanlı'dan ve çeşitli ülkelerden kadınların faaliyetlerini, toplantı ve konferanslarını, derneklerini tanıtmaya işlevini üstlenir. Öykü ve şiir türündeki yazılar dışında kadınlar eğitim taleplerini dile getirir, eğitim ve basın alanında kadınlarla ilgili girişimlerin hızlandırılmasını vurgular. Dergide güncel olaylar, moda, edebiyat, güzel sanatlar gibi konular da yer alır. Bu dergi aracılığıyla birbirlerinden haberdar olan kadınlar daha sonra bir araya gelip dernekler, kulüpler kuracaktır. Derginin bir başka özelliği ise okur sayısını arttırmak için piyango çekilişleri, kuponlar gibi çeşitli promosyonlara yönelmesidir (Çakır, 1996, s. 35-36; Demirdirek, 2016, s. 30-36).

Bu dönemde *Kadın* adıyla biri Selanik'te (1908) toplam 30 sayı kadar, biri İstanbul'da (1911) 10 sayıdan fazla olmak üzere⁴⁰ iki farklı dergi çıkar. Selanik'te çıkan dergide sınıfsal farklılıklara değinilir ve tüm bu farklılıklardan azade derginin tüm kadınları birleştirmesi temennisi yer alır. Dergide kadınların eğitim ve toplumsal yaşama katılımı gibi konular çerçevesinde kadınların uğradığı haksızlıklar anlatılmış,

⁴⁰ Demirdirek (2016) derginin kütüphanelerde 11 sayısının bulunduğunu ancak daha fazla sayı çıktığının anlaşıldığını ifade eder.

batıdaki kadınların haklarından, çeşitli ülkelerden kadınların durumlarından da örnekler verilmiştir. Ayrıca dergi Selanik'teki her türlü kadın faaliyetinden ve özellikle Kırmızı Beyaz Kadın Kulübü'nden ve etkinliklerinden haberler verir. *Kadın* (Selanik), *Demet* ve *Mehâsin* gibi erkek yazarlarca çıkarılan, ancak onlara oranla kadın imzalarının daha fazla olduğu bir yayındır. İstanbul'da çıkan *Kadın* ise tarihten kadın portreleri, edebi eserler, kadınlarla ilgili haberler, sağlık ve güzellik gibi konularda yazılar yayımlar (Çakır, 1996, s. 36; Demirdirek, 2016, s. 36-41).

Sözü edilen dergilerden başka Cumhuriyet dönemine kadar birçoğu kısa ömürlü olmakla birlikte *Musavver Kadın*, *Kadınlar Dünyası*, *Erkekler Dünyası*, *Güzel Prenses*, *Kadınlık*, *Siyânet*, *Seyyâle*, *Hanımlar Âlemi*, *Kadınlar Âlemi*, *Kadınlık Hayatı*, *Bilgi Yurdu Işığı*, *Türk Kadını*, *Genç Kadın*, *Kadın Duygusu*, *Diyâne*, *Kadınlar Saltanatı*, *Hanım*, *Ev Hocası*, *Süs*, *Firûze* gibi kadın dergileri de yayımlanmıştır (Çakır, 1996; Demirdirek, 2016).

3.3.1.3. Beyaz Konferanslar

İstanbul'da yayımlanan *Kadın* Dergisinde Beyaz Konferanslar başlıklı bir yazı dizisi yayımlanır. Bu dizi erken dönem feminist harekette önemli bir mücadele pratiği olarak feminist bilinç yükseltme toplantılarını haber vermektedir. Yazılarda seçkin bir aileye mensup ismini P. B. şeklinde belirten bir kadının konaklarının büyük salonunda düzenlediği, yaklaşık üç yüz kadının katılımıyla, Fatma Nesibe hanım'ın konuşmacı olduğu ve kadın haklarının tartışıldığı konferanslardan söz edilmektedir. Beyaz Konferans denmesinin sebebi ise salonun boyası ve dekoruyla bembeyaz oluşu ve katılımcı kadınların beyaz başörtüler takmasıdır (Demirdirek, 2016, s.40-41; Çakır, 1996, s. 64). Yazılardan en az on oturumun gerçekleştiği tahmin edilen konferans dizisinde, Fatma Nesibe Hanım'ın konuşmasından ortaya çıkan, bu etkinliğin erkek egemen siyasal-toplumsal formasyona bir itiraz olduğudur. Fatma Nesibe Hanım bu itiraz ile ataerkil yapılanmanın sonucu olan kişisel ve toplumsal mağduriyetlerin ortaya çıkarılmasını sağlayacağını vurgular, sivri dilli üslubuyla kadınlar için yeni bir devrin başlayacağını bir kadın devrimi biçiminde ifade eder. Konferanslarda sıkça tartışılan konulardan biri ataerkil sistemce tehlikeli

görülen kadınların eğitimidir. Bir diğer vurgu ise eril devlet ve siyasetin ataerkil örgütlenmesi ile kamusal yaşamın kadınlar için güvensiz hale getirilmiş olmasıdır. Bu durum kadınların gündelik hayatta kamusal alanda yaşadıkları taciz üzerinden tartışılmaktadır. Bunun için verilmesi gereken tepki sessizliğin bozulması, başkaldırı ve isyandır. Bu çerçevede kadınların kendi hayatlarına sahip çıkmaları ve batıdaki kadınlar gibi yaşam hakkına sahip olmaları gerektiği bilinci oluşturulur. Dergideki yazılar dışında bu konferanslara dair bir bilgiye rastlanamamaktadır. Fatma Nesibe Hanım'a dair bilinebilen ise otuzlu yaşlarda bir kadın olduğudur ve dönemin başka yayınlarında adının geçmediği, ismi bir rumuz olarak kullanmış olabileceği düşünülmektedir. Bu toplantılar yalnızca kadınların katılımına açık bir tür bilinç yükseltme ya da feminist manifesto sayılabilecek bir pratik olarak okunabilmektedir (Kasap, 2020). Eril tanımlı kamusal alan, siyaset ve devlet aygıtının işleyişi ve kadınların buna karşı konumu ile ezilme biçimleri günümüzde de geçerliliğini koruyan temel feminist mücadele konularıdır. Bu çerçevede Beyaz Konferanslar başlığıyla gerçekleşen bu erken dönemdeki bilinç yükseltme toplantıları bugünden baktığımızda Türkiye'de feminist hareket açısından öncü feminist mücadele pratiklerinden biri olarak özel bir konumdadır.

Osmanlı Devleti döneminde tamamiyle kadınlara ait ilk dergi 1913 yılından 1921'e kadar yayımlanmış olan *Kadınlar Dünyası*'dır. Dergi Osmanlı Müdâfaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti'nin yayın organı olarak çıkarılmaktadır. Bu sebeple dergiye geçmeden önce, hareketin önemli organları olan derneklerden söz etmek yerinde olacaktır.

3.3.1.4. Kadın Dernekleri

Osmanlı kadın hareketinin önemli bir dinamiği de kadın dernekleridir. Dernekler o zamana kadar yayınlar üzerinden yaratılan söylemin örgütlü bir mücadele ile yeni pratiğini yaratır. Dernekler aracılığıyla kadınlar biraraya gelmiş, mücadelelerini duyurmak için konferans ve yayınlardan faydalanmışlardır. Osmanlı Kadın Hareketi üzerine yaptığı kapsamlı çalışmasında Serpil Çakır (1996), Kadın derneklerini “yardım; kültür amaçlı; eğitim amaçlı; ülke sorunlarına çözüm arayan;

feminist; ülke savunmasına yönelik; siyasal amaçlı ve siyasal partilerin kadın dernekleri” olarak sınıflandırmıştır (s.43). Çalışmanın sınırlarını aşmaması açısından bu bölümde yalnızca feminist kadın dernekleri ele alınmaktadır.

a) Teali-i Nisvan Cemiyeti

Halide Edib tarafından 28 Nisan 1913’te kurulan dernek feminist amaçlarla kurulmuş ilk dernek olarak tanımlanmaktadır. Amacı Halide Edib’in milli değerlere olan bağlılığının da bir yansıması olarak, geleneğin korunması koşuluyla kadınların bilgi düzeyinin yükseltilmesine hizmet etmektir. Bu çerçevede tarih, edebiyat gibi alanlarda ders ve konferanslar verilir, çeviri eserler yayımlanır. Cemiyetin Osmanlı toplumunda önemli bir çıkış, kadınlığın konumunun yükselmesi ve kadın haklarını savunan yeni kadın kuşaklarının yetişmesinde ve aydınlar arasında kadın haklarının kabul edilmesinde önemli rol oynadığı değerlendirilir (Zihnioğlu, 2003, s. 58).

b) Osmanlı Müdâfaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti

Osmanlı kadınlarının hak arayışını örgütlü mücadeleyle hayata geçirmek amacıyla Ulviye Mevlan (Nuriye Ulviye) öncülüğünde 28 Mayıs 1913’te Osmanlı Müdâfaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti⁴¹ kurulmuş, bu amacın tanıtılıp yaygınlaştırılmasında da *Kadınlar Dünyası* dergisi en önemli araç haline gelmiştir. Derneğin yapılanması toplumun farklı kesimlerinden kadınlar için kapsayıcı ve feminist bilinç açısından belli amaç ve talepleri olduğunu göstermektedir. Derneğin kapıları mücadelede mezhep ayrımı gözetmeksizin tüm kadınlara açıktır, yalnız Osmanlı kadınları asli, ecnebi kadınlar yardımcı üye olarak kabul edilmiştir. Derneğe üye olmak giriş ücreti ve aylık aidat dışında kadınlık hakkının müdâfaa ve yükseltilmesi yolunda çalışmak şartına bağlanmıştır. Dernek amacında kadının toplumsal yaşama ve çalışma yaşamına katılımının gerçekleşmesi vurgulanmıştır. *Kadınlar Dünyası* dergisiyle amacını ve harekete destek veren kadınların sesini duyurmak isteyen dernek, Osmanlı kadınına bilinçlendirme ve yönlendirme konusunda hem yeni bir yol açmış hem de kadınların harekete geçmesini sağlamıştır (Çakır, 1996, s.56-58; Zihnioğlu, 2003).

⁴¹ Osmanlı Müdâfaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti, Cemiyetler Kanununa göre kurulmuş ve onay almış ilk dernektir (Sancar,2014).

Çakır'a (1996) göre dernek o güne kadar özel ve kamusal yaşamda kadınların hayatını kuşatan baskı ve itibarsızlığa karşı bir tür inkılap talebini dile getirir. Aile yaşamında kadınların erken yaşta evlendirilmesi, erkeğin çok eşliliğinin kaldırılması, kadınlara boşanma hakkının verilmesi ve yanısıra sosyal yaşamda kadınların varlık göstermesi, iş yaşamına katılmaları gibi talepleri üzerinde durur ve bununla kalmayıp fiili bir takım değişiklikler için çalışmayı programına alır. İlk olarak kadınların ev dışındaki giyimi konusunda bir düzenleme yapılması ve bir “milli kıyafet” oluşturulması gündeme alınır (s. 58-59).

Pratik yaşamdaki bir başka uygulama kadınların iş yaşamına katılması yönünde atılan adımlardır. Bu doğrultuda geçim sıkıntısı olan kadınlar için işevleri açılması önerilir ve kadınlardan destek talep edilir. Derneğin yaptığı bu yöndeki yayınlar başarılı olur ve kadınlarca çeşitli ticarethaneler açılır. Bu anlamda daha büyük başarı ise kamu kurumlarına kadınların girmesinin sağlanması olur. Bedra Osman Hanım ve arkadaşları İstanbul Telefon İdaresine kabul edilirler. Böylece Osmanlı- Türk kadını ilk kez bir kamu kuruluşunda çalışmaya başlar (Çakır, 1996, s.59).

Derneğin öncelikli amaçlarından biri de en önemli sorun olarak gördükleri eğitim konusunda değişiklikler talep edilmesidir. Bu yönde ilköğretimin zorunlu ve tek tip olmalı, yurdun her yerinde kız liseleri açılmalı ve kızlara yüksek öğrenim hakkı verilmelidir. Bunun için Maarif Nezaretinden girişimde bulunulması istenmiş, ayrıca dernek üyelerinden Aziz Haydar Hanım önderlik ederek masraflarını kendi karşıladığı bir okul açmış, genel kitaplık kadınlara kapalı olduğu için Cazibe Hakkı Hanım da bir kitaplık oluşturmaya çalışmıştır (Çakır, 1996, s. 63).

Dernek savunduğu fikirler ve yaptığı işlerle yurt dışında da etkiler uyandırmış, Avrupa, Amerika ve Rus basınında yer almıştır. Derneğe Fransız kadın derneklerinden üye olanlar olmuş, *Kadınlar Dünyası* dergisine yazı ve fotoğraflarını göndermiş, kendi gazete ve dergilerinde Osmanlı kadınlığı hakkında yazılar yazmışlardır.

3.3.1.5. *Kadınlar Dünyası*

Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti'nin yayın organı olarak yine Nuriye Ulviye⁴² tarafından kurulan dergi, ilk 100 sayısını 4 sayfalık günlük, sonraki sayıları haftalık olarak yayımlamıştır. Yayın gazete olarak ifade edilse de içerik açısından dergiye yakındır. *Kadınlar Dünyası* savaşlar sebebiyle birkaç kez kesintili olmak üzere 1913 ile 1921 yılları arasında yayına sekiz yıl devam etmiştir. *Kadınlar Dünyası* haftalık olarak yayımlanmaya başladıktan sonra resimli ve 16 sayfa olarak basılmış, Türk kadınının fotoğrafı da ilk defa bu sayfalarda yer almıştır. Dergi bir çok açıdan ilk olmanın yanı sıra Osmanlı kadın hareketi'nin en önemli yayın aracıdır denilebilir. *Kadınlar Dünyası* yayın amacını 'kadın haklarını savunan resimli gazete' olarak tanımlayıp, "Kadınlık hukuk ve menafiini müdafaa eder, müsavver gazetedir" biçiminde ifade eder (Aşa, 1989, s. 424; Çakır, 1996).

Kadınlar Dünyası o güne kadar basılan dergiler içerisinde -sahibi, yazarları, okur mektuplarıyla- tümüyle kadınlara ait ilk dergidir. İlk sayısında Osmanlı kadınlarının sorunlarının bilincinde ve bu sorunları çözme isteği ve sorumluluğunda olduğunu belirten dergi bir yandan da bu harekette erkeklere yer olmadığını "...Biz kadınlar hukukumuzu kendimiz bizzat kendi ictihatımızla müdâfaa edebilir" (*Kadınlar Dünyası*, 1329/2009, s.3) sözleriyle ifade eder. Derginin 4. sayısında da erkeklerden gelen mektuplar üzerine "Bazı erkeklerden gazetemize ait mektuplar aldık. Gazetemizi kadınlarımızın asarına hasr etmiş olduğumuzu tekrar ihtar eyeriz" şeklinde bir uyarı yapılır (*Kadınlar Dünyası*, 1329/2009, s.42). Zaten derginin adında da yer aldığı gibi kadınlara ait bir dünya var etmek, kadın sorunlarını kadınlarla tartışmak ve talepleri somut kazanımlara dönüştürmek esas ilkedir. Serpil Çakır (1996) *Kadınlar Dünyası*'nın "amacı, üslubu, içeriği, faaliyetleri ve okur düzeyiyle, kendisinden önceki kadın dergilerinden farklı bir yere sahip olduğunu" belirtir ve "onu bu ayrıcalıklı konuma taşıyan en önemli özelliğin kadın hakları mücadelesini başlatması, bir kadın hareketine zemin hazırlaması ve Osmanlı kadınına dair önemli bilgiler sağlaması" olduğunu değerlendirir (s. 86). Bu anlamda *Kadınlar Dünyası*, daha önceki yayınlarda varlık göstermeye çalışan, şikayet eden tarzdaki yazılara kıyasla, talep eden ve bu anlamda mücadelecî, tartışmacı bir üsluba sahiptir. Deyim yerindeyse daha ayakları üzerinde duran, ne istediğinin bilincinde ve somut adımlar

⁴² Nuriye Ulviye, Rıfat Mevlan ile yaptığı ilk evliliğinden sonra Ulviye Mevlan, Rıfat Mevlan'dan ayrıldıktan sonra Ali Civelek ile yaptığı ikinci evliliğinden sonra da Ulviye Civelek ismini kullanır (Çakır, 1996, s.83).

atmaya istekli bir dil ve üslup ön plana çıkmaktadır. Bu bilinçle Osmanlı toplumunun din temelli toplumsal-siyasal formasyonunun karşısında, modern toplumlardaki gibi bir kadın hakları talebi geliştiği değerlendirilebilir. Sancar (2014) da derginin bir çok farklı görüşü yansıtmakla birlikte Osmanlı toplumunda dinle devlet arasındaki ilişkiler açısından laik bir çizgide ortaklaştığını belirtir. Kadınlar sadece kendi özgül koşullarında değil, dünyada var olan çeşitlilikte kadın haklarını talep etmektedir. Erkeklerin çok eşliliği ve boşanma durumunda tek taraflı iradesinin kaldırılması, kadınların boşanma hakkı ve boşanma durumunda velayet hakları, eğitim ve iş olanaklarının arttırılması, siyasal yaşama katılım için seçme ve seçilme hakkının tanınması ile vatandaşlık hakları gibi temel kadın hakları savunulmaktadır (s. 104).

Osmanlı Müdâfaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti'nin programında yer alan maddeler derginin gündemini de belirlemektedir: Kadınların toplumsal yaşama ve iş yaşamına katılmasındaki engeller, kadınların eğitimi, evlilik ve aile hayatında kadın-erkek eşitsizliği, siyasi haklar, gelenekler, kadınların sokak giysilerinin yeniden düzenlenmesi başlıca konulardır (Aşa, 1989, s. 444). Ayrıca dergi feminist taleplerini çeşitli yazılarda da kuramsal olarak tartışır. Bunun bir örneği Mükerrerrem Belkıs'ın derginin 169. Sayısında kaleme aldığı "İnsaniyetin İki Kanadı Feminizm-Sosyalizm" başlıklı yazıdır. Belkıs, "İnsaniyeti yükselten müziç ve sefil hayattan, ıstıraplarından kurtararak iyi hayatlara yükselten, uçuran o iki kanadın biri şüphesiz feminizm diğeri de sosyalizmdir" diye yazar (akt. Demirdirek, 2016, s. 48).

Kadınlar Dünyası'nın yazı kadrosunda ağırlıklı olarak kadın hakları, feminizm, sosyal sorunlar ve eğitim konulu yazılarıyla Ulviye Mevlan, Mükerrerrem Belkıs, Aziz Haydar, Nimet Cemil gibi yazarların yanı sıra Nebile Akif, Atiye Şükran, Aliye Cevad, Sıdıka Ali Rıza, Safiye Biran, Yaşar Nezihe, Sacide, Meliha Cenan gibi imzalar yer alır. Dergide yalnızca kadın haklarına dair konular değil, vatan ve millet sevgisi, sanat, tarih ve sağlık da önemli yer tutan konulardır. Yayın hayatı boyunca oturmuş bir yayın politikası bulunan *Kadınlar Dünyası*'nda kadın derneklerinden bahsedilip, programları ve faaliyetleri hakkında bilgi verilir, yurt içi ve yurt dışından kadınlara yönelik toplantı, konferans ve çeşitli programlar haber verilir ve programların metinleri yayımlanır. Dergide çeşitlilik gösteren edebi yazılar içinde sosyal sorunlara, milli konulara dair hikaye ve piyesler, oldukça farklı

temalarda şiirler, anılar ve gezi notları yer alır. Ayrıca yeni çıkan kitap, gazete ve dergiler tanıtılır, giyim, moda ve makyaj gibi konularda da yazılara yer verilir. (Çakır, 1996, s. 98-101).

Dergi Osmanlı kadınlarından oldukça ilgi görmüş, sık sık mektuplar ve tebrikler almıştır. Abonelik sisteminin bulunması derginin fazlaca takip edildiğini göstermektedir. Okuyucu mektuplarına bakıldığında derginin önemli bir özelliği de yalnızca eğitimli ve seçkin sınıfa mensup kadınlara değil, toplumun farklı kesimlerinden, farklı eğitim düzeylerinden kadınlara ulaşabilmesi ve özellikle okuyucu mektuplarıyla onların sesini yükseltebilmesidir. Bu anlamda *Kadınlar Dünyası* Osmanlı kadını bulduğu durum ve hakları konusunda bilinçlendirmekle kalmamış, onu harekete geçirip sözcülüğünü yapmıştır. Dergi bunları yaparken batıdaki kadın hareketlerini de yakından takip etmekte ve Avrupa’da feministlerin, İngiltere’de Süfretlerin verdiği mücadele ve izlediği siyaseti örnek almaktadır (Çakır, 1996; Aşa, 1989, Demirdirek, 2016).

Kadınlar Dünyası Türkiye’de kadın hareketinin temellerinin atıldığı en önemli somut kaynaklardan biridir. Tarihsel ve siyasal açıdan iz bırakan,; kadınlığa dair söylenecek sözlerin, itirazların ve hak arayışının gündemini oluşturan; kadınlar arası dayanışmayı teşvik edip, onları harekete geçiren ve özel ve kamusal alanda evlilik, eğitim, iş yaşamı ve sosyal yaşam gibi alanlarda talepler geliştiren bir feminist dil ve politika yaratmıştır.

3.3.2. Cumhuriyet Döneminde Kadın Hareketi

Osmanlı devletinin teokratik monarşi rejiminden laik cumhuriyete geçiş ve ardından toplumsal-siyasal alanın dönüşümü ve ulus devletin inşa sürecinde, kadınlar ve kadın hakları mücadelesi modernleşmenin ve yeni laik, ulusal devletin simgesi olarak merkezi konumdadır. Türkiye toplumunda bu anlayış günümüzde dahi varlığını sürdürmekte, kadınların toplumsal-siyasal alandaki özne konumu ve özellikle başörtüsü temelinde giyim kuşamı geleneksel ile modern, çağdaş ile geri

kalmış gibi ikiliklerin göstereni olarak değerlendirilmekte, laik ve İslamcı ideolojiler arasındaki gerilimin bir parçası olarak sunulmaktadır. Çağatay & Soysal'ın (1990) da belirttiği üzere kadınların siyasal ve yasal haklar konusundaki talep ve mücadeleleri, ulusal birlik ve bağımsızlık yönündeki mücadelelerin önemli bir parçasıdır. Yazarlara göre Türkiye'de imparatorluktan Cumhuriyete geçişte olduğu gibi, radikal toplumsal dönüşüm noktalarında kadın haklarına yönelik programlar özel bir önem taşır. Ulus devletin inşa sürecinin kendisi, kadınların ulusal kurtuluş hareketini ya da yeni düzeni destekleme, üretim ve yeniden üretimini sağlamak üzere siyasal ve ekonomik düzen ile bütünleştirilmelerini gerektirir. Bu süreç içerisinde kadın meselesi yurttaş haklarının düzenlenmesi çerçevesinde devlet girişimi ya da yukarıdan müdahale olarak ortaya çıkmaktadır. Örgütlü kadın hakları mücadelelerinin olduğu durumlarda dahi bu örgütlenmelerin amacı rejime yönelik ulusal taleplerdir. İktidar sağlandıktan sonra kadınların siyasal katılımı azalmakta, kadın haklarının gerçekleştirilmesi yerini “hakların verilmesi” söylemine bırakmaktadır. Böylece kadın hakları toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanması temelinde değil, modernleşme, gelişme, ulus devlet olma sürecinin bir parçası olarak ele alınmaktadır (Çağatay & Soysal, 1990, s. 302).

Türkiye'de 29 Ekim 1923'te Cumhuriyetin ilanının ardından ulus devletin kurulma sürecinde kadınlar merkezi önemdedir ve yeni rejimin imajının önemli bir parçası olarak düşünülür. Yaşanan savaşlar sonucu yükselen milliyetçi eğilimler ve Osmanlı imparatorluğunun parçalanma sürecinin de etkisiyle artık birçoğu eğitilmiş ve aydın kadın Genç Türklerin yaydığı ulusalcı düşünceler ve çıkarların bilincinde yurttaşlar haline gelirler. Bu açıdan Türk feminizminin doğuşu Türk milliyetçiliğine paralel bir gelişim izler ve hem Osmanlı hem de erken Cumhuriyet dönemi feminizmine özgül niteliğini kazandıran da bu özelliktir. Ancak bu milliyetçi ideolojinin derin etkisi bağımsız bir kimlik oluşturma perspektifini de olumsuz yönde etkiler (Berktaş, 2004). Bu durum uzun bir süre de böyle devam edecektir.

Cumhuriyet sonrası ulus devletin inşa süreci, kadın hareketinin bileşenleri, gündemi ve örgütlenme yöntemlerinin değişiminde önemli bir dönüm noktası olur. Türkiye'de gelişen ulusçu hareket emperyalist batıyla bir yandan savaşırken bir yandan da ideolojik düzeyde batılı ve laik bir düzeni benimsemiştir. Cumhuriyet

modernleşmesi gelenekselin devamında dengeli bir değişim yerine gelenekselden tamamen kopuşu hedeflemiş ve bu yeni durumun en önemli temsili kadınların yaşamındaki değişimler olmuştur. Batılılaşma ekseninde kadını merkeze alan yeni anlayış bir tür “devlet feminizmi” üretmiştir. Cumhuriyet sonrası İslamcı ideolojilerden ve Osmanlı geçmişinden kopma, Türkiye’yi “muasır medeniyetler” seviyesine çıkarma Cumhuriyetçi rejimin gündeminde önemli yer tutmuş; bu kapsamda medeni ve siyasi haklar alanında yasal düzenlemeler yapılmıştır. 1924’te Hilafetin kaldırılması ile laik düzene geçişin ardından, 1926’da erkeğin iradesine bağlı boşanmayı (talâk) ve çok eşliliği yasaklayan Medeni Kanun çıkarılmış, 1934’te bir çok Avrupa ülkesinden önce kadınların seçme ve seçilme hakları düzenlenmiştir. Yanısıra çalışma yaşamına katılma, kılık kıyafet serbestliği, kadınların eğitimi gibi alanlarda çeşitli sosyal ve siyasal düzenlemeler de yapılmıştır. Yeni rejim kadın hakları konusundaki bu düzenlemeleri eskiden tamamen kopuşun bir göstergesi olarak düşünmüş ve hayata geçirmiştir (Çağatay & Soysal, 1990; Berktaş, 2004; Özdemir, 2016). Çağatay ve Soysal (1990), bu düzenlemeleri “yeni rejimin, kadınların toplumsal yaşamdaki konumunu batılılaşmanın bir göstergesi ve Osmanlı/İslam’la hesaplaşmanın bir aracı saydığını” değerlendirir (s.309). Berktaş (2004) ise yeni burjuvazi ve ulusçu ideolojinin temsilcilerinin kadın haklarını uluslaşma, modernleşme bağlamında bir gösterge olarak araçsal gördükleri kadar kendi başına da önemli bir konu olarak değerlendirdiklerini belirtir. Yazara göre bu “erkek feminizmi”nin kökleri genç burjuvazinin somut çıkarları ve özlemlerinde yatmakta, öte yandan Cumhuriyet Türkiye’sinin yeni ulusal karakterini ortaya koymakta bir araç olarak görülmektedir (s. 18).

İslam hukukunun geçerli olduğu Osmanlı toplumunda ataerkinin en önemli meşruiyet kaynağı din ve din temelli toplumsal-kültürel örgütlenmedir. Cumhuriyet rejimi Osmanlı kadın hareketinin ana gündem maddeleri olan konularda medeni kanun ile ailenin laikleşmesini sağlamış, medeni nikahı ve tek eşliliği yasal hale getirmiş, çocukların velayeti ve miras konusundaki düzenlemelerle kadınların toplumsal konumunu yükseltmiştir. Ancak Berktaş’ın (2004) da vurguladığı gibi, Cumhuriyet rejiminin İslam temelli sosyal ve siyasal kurumları ortadan kaldırması ve aileden başlayarak toplumun laikleşmesi ataerkinin yasal/kurumsal kaynağını ortadan

kaldırmış olsa da ataerkil düzen fiili olarak ortadan kalkmamış yalnızca biçim değiştirmiştir. Yeni Medeni Kanun, kadınları ulus devletin eşit yurttaşları olarak kabul ederken bir yandan da cinsiyetçi kalıpları yeniden üreten bir anlayışla oluşturulmuştur. Medeni kanun aile reisliği ve aile bakım yükümlülüğünü erkeğe tanımlamış, soyadı, ikametgahın seçimi, konut, evlilik birliğinin temsili ve hukuki işlemler, mal rejimi, velayet, boşanma ve miras konularında eşitliği tam anlamıyla sağlayamamıştır. İlerleyen dönemde kadın hakları mücadelesinin önemli gündem maddelerini de bu eşitsizlikler oluşturmuştur (Berktaş, 2004, s.17-18).

Gelişen süreçte yeni toplumsal yaşamda yeni erkeklik ve kadınlık rolleri tanımlanmış; Berktaş'ın (2018) belirttiği üzere, "İslami ataerkinin" yerini "ulus devlet ataerkisi" almış, eskinin yeniyle, geleneksel cinsiyetçi anlayışın ulusçu, seküler ayrımcılıklar ve yeni toplumsal cinsiyet kalıplarıyla eklemlendiği ilginç bir örnek ortaya çıkmıştır. Geçmişte şeriat kuralları ve imparatorlukçu yapının belirleyip şekillendirdiği kültürel, siyasal ve toplumsal alan yine büyük oranda ve bu kez laik ulus devlet çerçevesinde ve yine erkeklerce şekillendirilmekte, kadınların varlığı ve görünürlüğü bu çerçeveden tanımlanmaktadır (s.100).

Cumhuriyetin ilanı ve demokratik siyasal yaşama geçişle birlikte kadınlar Nezihe Muhiddin öncülüğünde ilk siyasal parti kurma girişiminin öncüsü olur. Ancak girişim çeşitli şekillerde engellenir. Dolayısıyla yeni rejimde imajın zorunlu parçası olan modern cumhuriyet kadını, siyasal özne konumunu elde etmek istediğinde "ulus devlet ataerkisi" devreye girer ve kadınlar için sınırları yeniden çizmeye girişir.

3.3.2.1. Kadınlar Halk Fırkası

Yeni rejimin eşitlikçi yapısı içinde Nezihe Muhiddin ve Osmanlı döneminden beri kadın hakları mücadelesinde yer alan kadınlar, mücadelelerini siyasal zeminde, etkin ve programlı bir mücadele ile sürdürme yönünde bir anlayışla, kadın haklarının yasal ve toplumsal alanlarda kazanılacağı görüşüyle bir siyasal parti kurmak için harekete geçerler. *Vakit* gazetesinden bir Kadınlar Şûrası yapılacağını duyurur ve "bütün kadın mektepleri mezunlarını ve her münevver Türk kadını" bu toplantıya

çağırırlar. Gazetede yer alan haberde bu şûrada “kadınların siyasi hakları için uğraşacak siyasi bir örgütlenmenin biçim ve faaliyet tarzına karar verileceği” bilgisi de yer alır. 15 Haziran 1923’te Türk Kadınlar Şûrası toplanır ve oradan bir siyasi parti kararı çıkar. Bu karardan sonra ülkenin ilk siyasi partisini kurma girişimi olan Kadınlar Halk Fırkası için 16 Haziran 1923’te resmi başvuru yapılır. Yazar, düşünür ve eylemcilerden oluşan yaklaşık dört yüz elli kadar kadının bu girişimi yasal olarak sonuç vermez ve başvuru aradan sekiz ay geçtikten sonra herhangi bir gerekçe göstermeksizin reddedilir. Parti kuruluşunun reddeilmesine henüz kadınların seçme ve seçilme haklarının yasallaşmamış olması gerekçe gösterilmiştir. Ancak o dönem kurulma aşamasında olan ve tüm ulusu kapsayacak biçimde tasarlanan (Cumhuriyet) Halk Fırkası ile isim benzerliği ve bu sebeple bölücü olabileceği yönündeki görüşle engellendiği de düşünülmektedir. Parti girişimi basın aracılığıyla önemli bir gündem haline gelir ve kadınların tek amacı milletvekili olmakmış gibi yansıtılır. Oysa kadınların asıl istediği eşit vatandaşlık hakları; yani erkeklerin sahip olup da kendilerinin mahrum bırakıldığı siyaset yapmak da dahil tüm sosyal ve siyasi haklardır. Muhiddin, parti girişiminden önce *Vakit* gazetesine yazdığı “Türk Kadınının Hakkı” başlıklı makalede kadınlara seslenir ve kadınların siyasal özne olma hakkını ve buna layık olduklarını anlatır, kadın haklarının henüz sınırlarının belirlenmediği bir dönemde kadınların güç alanında yer almasını ve kadın haklarının sınırsız olarak tanınmasını hedefler. Sosyal haklardan anlaşılan kadınların eğitimi, meslek edinmesi, çalışmasının önündeki engellerin kaldırılması, yasa önünde eşit vatandaşlık hakları ve medeni hukuktur. (Zihnioğlu, 2003, s. 125-148).

Parti kurma girişimine yasal olarak izin verilmeyince, yaklaşık bir yıl sonra 7 Şubat 1924’te “Kadınlar Birliği Derneği” kurulur. Bu kez programdaki maddeler biraz yumuşatılmış, tüzükteki siyasal hakları alma amacı yerine “kadınlığı düşünsel ve toplumsal alanlarda yükselterek çağdaş ve gelişmiş bir yere erdirmek” şeklinde bir ifade konulmuştur. Ayrıca tüzüğe birliğin siyasetle bir ilgisinin olmadığı ibaresi de eklenmiştir (Zihnioğlu, 2003, s. 150-151). Türk kadınlar birliği siyasal haklar konusunda KHF’nin mücadelesini sürdürmekte kararlıdır. 1925 Şubat ayında siyasal haklar henüz yasallaşmamışken, birlik kadınların siyasal haklar konusunda farkındalık yaratmak ve meclisin dikkatini çekmek amacıyla Halide Edip ve Nezihe

Muhiddin'i milletvekili adayı olarak gösterir, ancak girişim başarısızlıkla sonuçlanır. Bu, yeni rejimin kadınların siyasal özne konumunu görmezden gelme ya da engelleme yönündeki tavrına karşı, önemli feminist bir eylem olarak değerlendirilebilir. 1927 yılına gelindiğinde Türk Kadınlar Birliği Kongresinde Nezihe Muhiddin, siyasal hak taleplerini tüzüğe yeniden eklemeyi teklif eder. Ancak kongredeki hükümet yanlısı kadınlar, Muhiddin'in seçimlerde usulsüzlük yaptığı iddiasını ortaya atarlar ve Nezihe Muhiddin'in kadın hakları mücadelesiyle örülü yaşamı bundan sonraki süreçte, polis baskınları ve mahkemelerle uğraşmakla geçer ve ne yazık ki akıl hastanesinde son bulur (Zihnioğlu, 2003; Özdemir, 2016).

Nezihe Muhiddin'in ardından, Türk Kadınlar Birliği'nin yönetimi hükümet yanlısı kadınlarca siyasi bir hedefi olmayan çeşitli yardım kampanyaları çerçevesinde sürdürülür. 1935'te CHP'nin baskılarıyla birlik kendini feshettiğini açıklar. O dönemde başkan olan Latife Bekir "Türk kadınlarına tüm hakları tanındığı için" bu kararı aldıklarını ve bundan sonra başka derneklerle hayır faaliyetlerine yöneleceklerini belirtir (Zihnioğlu, 2003, s. 258). Birliğin kapatılmasıyla tabandaki bağımsız kadın hareketi son bulur. Bundan sonraki süreçte kadınlar Cumhuriyet reformları ve laik düzenin savunusuna öncelik verirler. Tekeli (1990) kadınların bu tarihten sonra ideolojik olarak kendilerini feminizmden çok Kemalizmle özdeşleştirdiğini ifade eder (s.20).

Cumhuriyet reformlarıyla kamusal alana çıkan, eğitim, meslek edinme, siyasi haklara kavuşan toplumsal-kültürel pratiklerde varlığını sürdüren ataerkil düzene ve "aile reisliği" gibi erkeğe görece üstünlük tanıyan Medeni Kanun üzerine bir eleştiri getirmez. Bu çerçevede kadın sorunlarını doğru analiz edemeyen bir seçkin kadınlar kitlesi ön plandadır ve onlara göre kadın meselesinde temel sorun eğitimidir. Sınıfsal çerçevede, dar bir görüş açısıyla kadın sorunlarının eğitim imkanı olmayan ve bu sebeple haklarını kullanamayan kırsal kesim kadınları için söz konusu olduğu düşünülür. Oysa tüm sınıfsal farklılıklarına rağmen, ailede ve kamusal alanda kadınların ikinci sınıf konumu sürmektedir. Bu seçkin sınıfa mensup kadınlar kadının erkeğe bağımlılığı, ezilmesi gibi sorunları aşmış, Tekeli'nin (1990) ifadesiyle "kurtulmuş kadınlar"dır (s.21). Onlar için kamusal alanda var olmak, erkeğin gölgesinde ve sınırlarını onun belirlediği düzende yaşıyor olmayı görünmezleştirmiş

gibidir. Oysa kadın hala “ailenin reisi” olan erkeğin adı ve statüsüyle tanımlanmaktadır. Bu anlayış uzun bir süre böyle devam edecek, kadınlar yasal olarak eşit haklara kavuştuğu için kadın hakları mücadelesine gerek olmadığı görüşü neredeyse 1970’li yıllara kadar sürecektir. Ayrıca bu anlayış, kadın hakları mücadelesini Cumhuriyet reformlarına indirgeyen, Osmanlı döneminde Ulviye Mevlan, Nezihe Muhiddin gibi öncü kadınların derneklerle, toplantılarla, yayınlarla o dönemin şartlarında varlıklarını ve bunun doğal sonucu olarak eşitlik taleplerini dillendiren, özerk birey ve toplumsal özne olma yönündeki mücadelelerini yadsıyan bir söylem geliştirir. Berktaş’a (2004) göre kadınlar için dinsel cemaatlerin baskısından azade, kamusal alana çıkabilme özgürlüğü oldukça önemli bir kazanımdır ve bu modernleşmeci/ulusçu projeye sıkıca sarılmalarının da gayet anlaşılır sebebidir. Ancak bu ulusçu ideolojinin içselleştirilmesi aynı zamanda kadınların bir grup olarak bağımsız bir kimlik geliştirmesini de etkilemiştir (s. 19).

Bu bilgiler uzun dönem resmi/eril tarih yazımının Türkiye’de kadın hareketini yok sayma yönündeki çabalarına karşın 1980’li yıllardan itibaren kadın araştırmacıların yaptığı araştırma ve yayınlarla, tam da İkinci dalga feministlerin temel bir özelliği olarak kadınların kendi tarihlerine sahip çıkmak ve bir anlamda tarihi yeniden yazmak için yaptıkları çalışmalarla, Cumhuriyet reformlarından önce de ciddi bir kadın hareketi olduğunu göstermektedir. Cumhuriyet dönemiyle birlikte ise hep sözü edilen “hakların verilmesi” mevzuunun aslında tam olarak öyle olmadığını, kadınların toplumsal özne olarak var olmak ve erkeklerin sahip olduğu hakları eşit biçimde elde etmek için mücadele ettiklerini -erkeklerin de bu hakların alınmasını engellemek için uğraştıklarını- gösterir. Ancak kadınlar bu mücadelede bağımsız bir bilinç ve kimlik geliştirememiş ve bunun sonucunda kültürel alana ve yaşam pratiklerine işlemiş olan cinsiyet rol ve ilişkileri ciddi bir sorgulamayla sarsılamamıştır. Bu sebeple Cumhuriyetin tüm yenilikçi ve ilerici etkilerine karşın ataerkil iktidar ilişkileri pratikte var olmaya devam etmektedir. Cinsiyetçi rol ve ilişkilere, aile, toplum ve kurumlarda yerleşik ataerkil iktidar ilişkilerine yönelik sarsıcı sorgulamalar ise 1980’li yılların kadın hareketi ile gerçekleşecektir. Arada geçen süre içerisinde cumhuriyetin getirdiği, kadınların toplumsal yaşamdaki görece özgür konumu ve toplumsal-kültürel alanın seküler dönüşümünü hedefleyen yasal ve

kurumsal düzenlemeler çerçevesindeki devlet feminizmi, gerçek yaşam koşullarını ve süregiden ataerkil pratiklerin doğru biçimde analizini etkilemiş, kadınlar sahte bir özgürlük duygusu içinde feminist bilinç ve talepler geliştirme noktasında etkili bir mücadele sergileyememişlerdir (Tekeli, 1990; Zihnioğlu, 2003; Berktaş, 2004).

Modernleşme ve yeni laik cumhuriyetin simgesi olan kadınlar, bu imajı sürdürürken toplumsal varlık ve görünürlüklerini de cinsiyet bağlamında ikinci plana atma eğilimi göstermek durumunda kalırlar. Berktaş'a (2018) göre kadınların neredeyse otuz-kırk yıl süren sessizliğinin bir sebebi de Anadolu kadını/İstanbul kadını, köylü/kentli, geleneksel/modern, iffetli kadın/tango kadın gibi ikili kategoriler içinde ne yapacaklarını kestirememeleridir. Sekülerleşmeyle birlikte ataerkinin değişen görünümü kadınları iffetlilik ile alaturkalık arasında hiçbir zaman sınırlarını tam olarak bilemedikleri dar bir çerçeveye sıkıştırır. Bu sebeple kamusal alana çıkan kadınlar cinselliklerini ve farklılıklarını bastırmak durumunda kalırlar. Yazara göre bu cinsel kimliğin ve farklılığın baskılanması zorunluluğu ile aslında ne yaparlarsa yapsınlar "ulusun öz evlatları" olamayacakları algısı onları derin bir karamsarlığa sürüklenmiş ve içinde bulundukları koşulları analiz etme noktasında "ölmeye yatmak" durumunda bırakmıştır (Berktaş, 2018, s.349).

1950'lerden 1970'lerin ortalarına kadar Kadın Haklarını Koruma Derneği, Hukukçu Kadınlar Derneği, Üniversiteli Kadınlar Derneği gibi kadın örgütleri ortaya çıkmışsa da bunların pek çoğu laik devletin ve bu çerçevede kazanılan hakların savunucusu olmuş, geriye dönük bir hak kaybından endişe duymuşlardır. Bu anlamda ileriye dönük, ailede ve toplumsal yaşamda süregiden ataerkil örgütlenme pratikleri ve kadınların özgül ezilme koşullarına dair bir analiz geliştirilememiştir (Tekeli, 1989, s.20-21).

Bu uzun sessizlik döneminin ardından 1970'li yıllardan itibaren kadınların yasal eşitliğe karşın pratik yaşamda süregiden ataerkil ilişkiler ve bunların kendileri açısından yarattığı olumsuzluklara dair bilinç geliştirmeye başladığı görülür. Burada elbette Türkiye'nin o dönemki siyasal atmosferinin etkisi söz konusudur. Özellikle sosyalist eğilimli gençlik hareketlerinin ülkenin siyasal gündemini belirledikleri bu dönemde az gelişmişlik, dışa bağımlılık, gelir ve fırsat eşitsizliği ve sınıflar arası

uçurumlar gibi yapısal meseleler tartışılmaktadır. Bu anlamda eşitsizlik, sömürü gibi kavramlar politik söylemin temel kavramları haline gelirken, bu hareketler içerisinde yer alan kadınlarda da eşit olmayan bir cins grubu oluşturdıklarına dair bilinç oluşmaya başlar. Ancak gelişen bu söylem Marksizm öğretisi içinde sınıf perspektifinden yola çıkılarak yapılan analizlere dayandırılır. Dolayısıyla kadın meselesi sınıf, özellikle de işçi sınıfından kadınlar biçiminde ele alınır, kadınların sırf kadın oldukları için maruz kaldıkları baskı, şiddet ve sömürünün esas kaynağının kapitalizm ve sınıflı toplum değil, daha genel düzeyde işleyen ataerkil iktidar ve pratikleri olduğu göz ardı edilir. Sol siyasetin kadınların ezilmesine dair sunduğu perspektif, kadının emeğinin sömürsü ve buna karşı erkeklerle omuz omuza sınıf mücadelesidir. O dönem öğrenci, akademisyen, meslek sahibi pek çok kadın, erkek egemen hiyerarşik bir yapılanma içindeki bu gruplar içerisinde yer alır ve bu mücadeleyi destekler (Tekeli, 1990). Böylece batıdakinden farklı bir ivmeyle ve farklı politik gündemle gelişen feminist hareket, batıdaki toplumsal hareketlerle bağlantılı biçimde gelişen ikinci dalgasını da Türkiye’de farklı zaman ve gündemlerle ortaya koyacaktır. Kadınların hem sol siyasette hem de toplumsal yaşamın her düzeyinde işleyen ataerkil iktidar ilişkilerini analizi 1980’li yılları bulacaktır. Şirin Tekeli (1990) de bilinçlenme açısından o gruplarda geçirilen zamanı feminist hareket adına bir gecikme, bir kayıp olarak nitelendirir (s. 21-22).

3.3.2.2. İlerici Kadınlar Derneği

Gelişen sol siyaset içindeki kadınlar, kadın mücadelesini sol perspektiften ele alan örgütlenmeler gerçekleştirmiş, bu çerçevede 1975’te Türkiye Komünist Partisi bünyesindeki kadınlar tarafından, sosyalist kadınları kapsayan İlerici Kadınlar Derneği kurulmuştur. Dernek kitlesel bir kadın örgütü olarak beş yıl boyunca, 12 Eylül darbesine kadar faaliyet göstermiştir. Derneğin 33 şubesi, 35 Temsilciliği ve 15000 üyesi vardır (Özdemir, 2016). İKD bir yandan kadınların kurtuluşu için mücadele ederken bir yandan da sömürsüz bir toplum için siyasal mücadeleye devam eden bir kadın örgütüdür. Kadınların kurtuluşu sosyalizmde görülmektedir fakat kadınlar kendi mücadelelerini vermelidir. Bu anlamda emekçi kadınların

örgütlenmesine öncelik verilir. İKD faaliyette olduğu beş yıl boyunca kreş, işsizlik-pahalılık, doğum izinleri, emeklilik, gündelikçi kadınların sigortalanması ve çocuklara ücretsiz süt verilmesi gibi konularda kampanyalar düzenler. Dernek bir haber ajansının (İKD Haber Ajansı) yanı sıra *Kadınların Sesi* adlı bir gazete çıkarır. Gazete sosyalist mücadele temelli içeriklerinde dernek faaliyetleri, kadın hakları, kadın sağlığı gibi konuları işler. Genel anlamda söylemine eşitlik, barış ve ilerleme temaları hakimdir. Bu kapsamda ailede ve sosyal yaşamda eşitlik, ev kadınlığı ve anneliğin meslek olmadığı, kadınların erkeklere bağımlı olmaması ve daha fazla iş hayatına katılabilmesi gibi meseleler merkezi önemdedir. İKD bağımsız bir kadın hareketi olmasa da bu oluşum içerisinde yer alan kadınlar seksenli yılların kadın hareketinin aktif üyeleri olacaktır (Arıkan vd., 1996).

3.3.3. 1980'ler: İdeolojik Mayalanma, Yayınlar, Eylemler

Türkiye'de 1980 öncesi kadınların özgül ezilme koşullarını değerlendiren bir siyaset biçimi gelişmemiştir. Tekeli'ye göre (1989) resmi politik ideoloji kadınların sorunlarının devlet eliyle çözüldüğünü, Marksist sol kadınların kapitalist sömürü dışında bir sorununun olmadığını ve geleneksel ideoloji İslam da kadınların ezilme diye bir sorununun olmadığını savunmaktadır. 1980'lerde kadınlar salt cinsiyetleri sebebiyle her sınıftan en çok ezilen kesimi oluşturmaktadır. Eğitim ve çalışma olanakları kısıtlıdır. Etkin doğum kontrol yöntemleri bir çok kadın için ulaşılabilir değildir ve aile içinde yoğun bir şiddet söz konusudur (Tekeli, 1989). Bu çerçevede bağımsız bir kadın hareketi on yıllık bir gecikme ile olsa da dünyadaki gelişmelere paralel biçimde, 1980'li yıllarda gelişen toplumsal siyasal süreçlerin de etkisinde kendi çizgisini bulmaktadır.

1980'li yıllar 12 Eylül darbesi ile muhalefetin bastırıldığı, demokratik düzenin askıya alındığı ve 1983'te seçimle Turgut Özal'ın önemli bir siyasi figür olduğu, ekonomide neo liberal uygulamaların hayata geçtiği ve bu çerçevede önemli toplumsal, siyasal ve ekonomik dönüşümlerin yaşandığı bir dönemi ifade etmektedir.

12 Eylül askeri darbesinin ardından oluşan ortamda kadınlar 1970'lerin sonunda keşfedip tartıştıkları feminizmi dillendirmeye başlar. Darbenin ardından bastırılan siyasi hareketlerin açtığı boşlukta kadınların mücadelesi şekillenir, 12 Eylül'ün baskı ve şiddetle siyasal atmosferi yok ettiği dönemde feministler ilk politik eylemleri gerçekleştirir. Feminist hareketin bu tarihsel ve siyasal koşullarda gündeme geliş biçimi özellikle sol kesimde oldukça tartışılan bir mesele haline gelir ve hareketin "Eylülist"⁴³ olarak damgalanmasına sebep olur. Bu anlamda feminist hareket söylemine eşitlik ve toplumsal değişim temaları hakim olmasına rağmen solun dışında bir burjuva ideolojisi olarak değerlendirilir (Tekeli, 1989; 1990). Tekeli (1990) feminist hareketin 1980 askeri darbesine karşı oluşan demokratik muhalefetin ilk, hatta öncü hareketi olduğunu ve toplumun demokratikleşme arayışında temel bir işlev edindiğini ileri sürer (s. 22). Zamanla Türkiye'de feminist hareketin ikinci dalgası olarak anılacak bu dönemde feminist hareketin şekillenmesinde 1970'li yılların sol hareketleri içerisinde yer alan kadınlar etkili olacak, bu açıdan ilk sorgulamaları da içerisinde yer aldıkları bu örgütlenmelerin erkek egemen hiyerarşik yapılanmaları olacaktır. Bu hareketler içerisinde yer alan Ayşe Düzkan⁴⁴ da,

"Biz daha önce aktif biçimde sol hareketin içinde yer almış, solun içindeki kadına bakış açısını gören kadınlardık ve solun içinde olmayacağını anlamıştık, zaten başka bir şey de yoktu, o zaman kimse kadın haklarından bahsetmiyordu, yeni şeyler aramaya kararlıydık. Şimdi geriye baktığımda farklı bir cesaret ve bizi biraz iddialı, meydan okumaya açık kadınlar olarak görüyorum. Kimsenin benimsemediği bir şey benimsiyorsun, yani 1983'te ben feministim demekle 2020'de demek arasında çok büyük fark var" değerlendirmesini yapar.

Hareketin içinde yer alan kadınların bir kısmı da Üniversitelerdeki asistanların oluşturduğu kitlesel bir örgüt olan Tüm Asistanlar Birliği'nin (TÜMAS) kadın üyeleridir. Onların dernekteki erkek egemen yapılanmayı ve bundan dolayı yaşadıklarını birbirleriyle paylaşmaları ihtiyacıyla bir araya gelmeleri şeklinde ilk kadın grupları oluşur. Ancak bu düzensiz bir araya gelişler kısa sürer. Türkiye feminist hareketi'nin başlangıcı sayılacak ilk sistemli yapı ise kadınların sistemli biçimde biraraya geldiği Yazarlar Kooperatifi (YAZKO) olur (Özdemir, 2016).

⁴³ İlk kez Yalçın Küçük tarafından Latife Tekin ve Ahmet Altan gibi kişileri Edebiyat ve sanat alanında 12 Eylül darbesinin yarattığı baskı ortamından faydalanmakla ve darbe sonrasında popüler olmakla itham etmek için kullanılan bir ifadedir (Küçük, 1988, s. 18-19).

⁴⁴ Ayşe Düzkan ile yapılan 07.12.2020 tarihli görüşme.

3.3.3.1. Örgütlenme ve Yayıncılık Deneyimleri

80’li yılların feminist hareketinde örgütlenme ve politika pratikleri kadınların ikinci dalga feminist hareketin yöntemlerinden olan bilinç yükseltme toplantıları, yayıncılık faaliyetleri için bir araya gelme ve o yayınlar çevresindeki örgütlenme pratiklerini içermektedir. Bu anlamda bu biraraya gelişler hem bilinç yükseltme grupları hem de ilk örgütlenme deneyimleri, ilk somut adımlar hatta ilk ayrışmalar olarak tarihe geçer. Yayınlar ve bu çerçevede örgütlenen kampanya ve eylemler de iç içe geçmiş durumdadır. Bu sebeple yayınlar ve oluşum/örgütlenme/eylemlilik gibi faaliyetler birarada incelenecektir.

a) YAZKO Çeviri Grubu

Türkiye’nin ilk yazarlar ve çevirmenler kooperatifi olan YAZKO (Yazarlar Kooperatifi), dönemin önemli yazarlarının bir araya geldiği, kitap ve dergi yayıncılığının yanı sıra çeşitli panel, söyleşi, konferanslar da düzenleyen bir kültür kooperatifidir. Kooperatifin kurucusu ve yöneticisi Mustafa Kemal Ağaoğlu 1981 Aralık ayında Şirin Tekeli’ye kooperatifte kadın yayınlarını yönetmesi ve kadın kitapları dizisi hazırlamasını teklif eder. Böylece Şirin Tekeli YAZKO çevresinde İstanbul’da feminizmle ilgilenen kadınların biraraya gelmesini sağlar. Bu biraraya geliş pek de planlı olmayan şekilde Türkiye’de feminist siyasetin teori ve politikasının tohumlarının atıldığı ilk pratik olacak, hareket buradan yola çıkarak büyüyüp eylemliliğe dönüşecek, Stella Ovadia bu dönemi daha sonra “fare dağ doğurdu” diye açıklayacaktır (Ovadia, 2008). İlk adım olarak Şirin Tekeli, Gülnur Savran, Stella Ovadia ve Zeynep Avcı biraraya gelerek bir çeviri grubu oluşturmaya karar verirler ve gruba Şule Aytaç, Feraye Tunç, Yaprak Zihnioğlu ve Günseli İnal da dahil olur (İsyan-ı Nisvan, 2008; Özdemir, 2016). Bu kadınların bir kısmı Avrupa’da bulunmuş ve bu zamanda feminizmle tanışmış, dünyadaki feminist tartışmalar, örgütlenme ve mücadeleden haberdar, eğitilmiş kadınlardır. Kadın meselesine dair çalışmaları feminist bir perspektifle yapmak, kendi feminist dilini oluşturmak isteyen grup temel bir kaynakla çeviriye başlamanın yerinde olacağına karar verir ve ilk olarak Juliet Mitchel’in kadınların ezilmesinin ve kadın kurtuluş

hareketinin tarihsel bir analizini yapan *Kadınlık Durumu (Women's Estate)* kitabını çevirir. Gülnur Savran⁴⁵ çeviri deneyimini feminist yayıncılık için bir hazırlık ve kendi gelişimleri için de önemli bir aşama olarak gördüklerini değerlendirir:

“Yazko, biz Şirin’le Üniversite’den istifa edince, Şirin’e geldi ve feminist dosyalar, dergiler çıkaralım önerisinde bulundu. Şirin o zaman birkaç kişiyi çağırdı ve “birlikte yapacaksak bu işi yapalım, yapar mıyız?” dedi. Biz toplandık ve dedik ki biz bunu yapmak için yeterince hazır hissetmiyoruz kendimizi, biz bir hazırlık sürecinden geçelim ve Mitchell’in kitabını çevirmeyi de bu hazırlık sürecinin bir parçası olarak gördük. Biz ilk bilinç yükseltme grubu olarak değil de çeviri grubu olarak kurulduk, Mitchell’i çevirmek üzere. Çünkü daha o zaman formasyonumuz çok eksik, ancak çeviri yapabiliriz diye düşündük ve biraz da terminoloji filan geliştirmek için, bu çeviriye yapmaya karar verdik. Bu bir kolektif çeviriydi, bölümleri bölüştük. Terminoloji toplantıları yapıyorduk ara ara, karşılaştırıyorduk birbirimizin işlerini filan. Bu ilk yayıncılık girişimiydi. Yani çok uzun sürdü, kitabın hemen piyasaya çıkmasını dert etmedik, bir tür kendimizi geliştirme vesilesi olarak da görüyorduk onu”

Çeviri grubunun biraraya gelişleri sırasında kişisel deneyimlerle örülü ilk feminist tartışmalar da başlar. Tekeli bunu “YAZKO’da biraraya geldiğimizde hepimiz cinsiyetçiliği yaşamıştık ama adını koyamamıştık” diye ifade eder (Tekeli, 2008). Gruptakiler sonradan bu ilk tartışmaların ilk bilinç yükseltme grupları olduğunu farkederek. Gülser Kayır Öztunalı dönemin siyasi atmosferinden dolayı evlerde yapılan bu toplantılara bir nevi pastalı börekli kadın günü izlenimi verildiğini anlatır (İsyan-ı Nisvan, 2008).

Feminist bir dil oluşturma çabası olan bu çeviri biraz uzun zaman almakla birlikte Türkiye’de feminist hareketin tohumlarının atıldığı ilk pratiklerdendir. Bu küçük grupla başlayan bilinç yükseltme tartışmaları, zamanla daha düzenli ve programlı, önceden belirlenmiş konular çerçevesinde okumalar yaparak, tartışmalar yürütülen gruplara dönüşür. Planlı değil kendiliğinden oluşan bu ilk gruplar ve tartışmalar Türkiye feminist hareketinin ilk örgütlenme pratiklerini oluşturur. Bu kadın kolektifi kendi çevresinde bir heyecan uyandırır ve kısa sürede faaliyete katılmak isteyen kadınların sayısı kırkları bulur. Bu arada İstanbul YAZKO’da biraraya gelen kadınların başlattığı kadın kurtuluş hareketi Ankara’da da yankısını bulur ve 1982’nin sonuna doğru ODTÜ çevresindeki kadınlar o dönem Öğretim Üyesi olan Nükhet Sirman’ın evinde toplantılar yapar ve Perşembe grubu olarak bilinen ilk feminist bilinç yükseltme gruplarını oluştururlar. Kadınlara Karşı Her

⁴⁵ Gülnur Savran ile yapılan 05.02.2020 tarihli görüşme.

Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Uluslararası Sözleşmesi (CEDAW) için İstanbul grubuyla ortaklaşa düzenlenen imza kampanyasıyla 1986'da Ankara'da da hareket başlamış olur (İsyân-ı Nisvan, 2008).

Bu dönemde önemli gelişmelerden biri de YAZKO'nun kadın dizisi tanıtımı için 20-23 Nisan 1982 tarihlerinde düzenlediği Kadın Sorunları Sempozyumu'na Tunus kökenli Fransız feminist Gisele Halimi'yi davet etmesidir. Halimi konferansta feminizm sözcüğünü kullanır ve feminizm kamusal bir toplantıda ilk kez telaffuz edilmiş olur. Böylece batı özentisi suçlamasıyla karşılaşmamak adına kamuoyu önünde kullanılmaktan çekinilen feminizm kavramı, bir üçüncü dünyalı feministin ağzından çıkar ve kamusallaşır (Tekeli, 1989).

b) *Somut 4. Sayfa*

Bu ilk adımların devamı YAZKO'nun çıkardığı *Somut* dergisinin 4. Sayfası ile gelir. 4. Sayfa derginin kadın konuları için ayrılan bölümüdür ve 1983 yılının Şubat ve Ağustos ayları arasında yayımlanır. Bu kısa ömrüne rağmen etkileri hala süren, feminizm açısından ilk ve önemli tartışmaların yapıldığı, bir çok kadının feminizmle tanıştığı ve sayfayı hazırlayanlar için de “orada doğduk” dedikleri feminizmin bilinirliği ve meşruluğunu sağlayan bir deneyim olur (Ovadia, 2013, s. 4). Filiz Kerestecioğlu (2013) feminist hareket açısından *Somut* deneyiminin önemini “Birçoğumuzun sonradan yürüdüğü yolların; *Feminist Dergisi*'nin, *Dayağa Karşı Kampanya*'nın, *Pazartesi Dergisi*'nin...temel taşlarıydı onlar...Birilerine şükran sunulacaksa eğer; bu memleket kadınlarının *Somut*'un kadınlarına bir şükranı olmalı derim ben” sözleriyle anlatır (s. 31).

4. Sayfa gerçekten de uzun süren sessizliğin ardından bağımsız bir kadın hareketine duyulan ihtiyacı ortaya çıkarır. Kısa süren ömrüne rağmen 4. Sayfa ile birlikte derginin satışları on beş-on altı binleri bulur. Egemen kadın dergiciliği anlayışına karşı, feminist bir perspektif belirleyen dergide toplumun ataerkil örgütlenmesi ve bunun sonucunda ezilen kadınların toplumsal cinsiyet rolleri sorgulanır, evde ve iş yaşamında, eş ve anne olarak kadınlık, yalnız yaşayan kadın

olmak, kadınlara yönelik şiddet, hem kişisel bir deneyim hem bir yasal hak olarak kürtaaj konusu tartışılır. Yalnızca toplumda var olan ataerkil iktidar ilişkileri değil, bu ilişkilerin yeniden üretildiği ve pekiştirildiği alanlar olarak hem geleneksel kültür, hem de filmler, gazeteler ve reklamlar gibi popüler kültür ürünleri feminist eleştirinin konusu olur⁴⁶. Bilimde, edebiyatta, sanatta önemli adımlar atmış kadınların yazılarından çeviriler ve özellikle feministlik ve feminizmin ne olduğu kadar ne olmadığı (erkek düşmanlığı konusunda), kadın hakları, 8 Mart gibi konular derginin feminist perspektifini yansıtır. Derginin feminist perspektifine ve feminizmin özellikle son sayılarda çokça tartışılmasına rağmen başlangıçta feminist/feminizm kavramlarının kullanılmasından imtina edilir. Stella Ovadia sayfanın başında feminist sözcüğünün geçmemesini ister (İsyan-ı Nisvan, 2008). Şule Aytaç (2013) dergi üzerine yaptığı otuzuncu yıl değerlendirme yazısında bunu şöyle ifade eder: “Önceleri ben sayfanın adını Feminist koyalım istemiştim ama Stella’nın (Ovadia) hatırlattığı gibi başta kendisi, sonra da herhalde *Somut* yönetimi bunu aşırı bulup engellediler. O zamanlar feminist küfür gibi bir şeydi” (s. 58).

Tekeli (2016) sayfaya yönelik tutumları ve tercih ettikleri yazı üslubunu,

“kısa, vurucu, tercihen de polemik bir üslupla yazmak için çabaladık. Bu hepimiz için yeni bir şey oldu. Çünkü Kemalistler, ortodoks solcular, geleneksel Müslümanlar, herkes bize sürekli saldırıyordu. Dolayısıyla bizim de kendimizi savunmamız ve hatta karşı saldırıya geçmemiz gerekiyordu...ses getirecek konuları ses getirecek üslupla yazmak gibi bir çabamız oldu ve buna göre de üslubumuz değişti” sözleriyle anlatır.

Gazete formundaki baskıda çizim ve karikatürler de yer alır. Böylece derginin üslubuna mizah da dahil edilir. Firuz Kutal’ın, Claire Brétecher’in (*insancıklar*) çizimleri ve Yankı/Zeynep (Yankı Yazgan-Zeynep Avcı) adıyla yapılan *kadın insan* adlı karikatür köşesi feminist eleştiride çizgi dilini konuşturur. Dönemin mücadele gündemi içerisinde karikatürlerde mizah diliyle, kadınlara biçilen toplumsal cinsiyet rolleri ve kadınların bu roller altında ezilişi, eşitsiz cinsiyet ilişkileri, kadınların ev içi görünmez emeği, feminizm ve kadın haklarının özellikle erkeklerce algılanma

⁴⁶Geleneksel kültürde kadınlarla ilgi deyim ve atasözlerinin, “*Mine*” “*Kramer Kramer’e Karşı*” “*Yalnız Bir Kadın*” gibi filmlerin ve reklamlarda kadınlara dayatılan ideal kadın-eş-anne olma rollerinin feminist eleştirisi yapılır. Derginin 24 Haziran 1983 tarihli sayısında Şirin Tekeli tarafından kaleme alınan “Bir açıklama” başlıklı yazıda ise *Yarın* dergisinin 21. Sayısında (Mayıs 1983) imzasız olarak yer alan bir tanıtım yazısında “feministlerin namussuzluğu” bahsi geçmesine yönelik itiraz ve eleştiri yer alır. Dergiye gönderilen bu düzeltme yazısı *Yarın* dergisinde yayımlanmamış, bu sebeple 4. Sayfa’da yayımlanmıştır.

biçimleri, bekaret, kürtaj gibi konular eleştirilir. Hemen hemen her sayıda yer alan çizgiler sayfalarca anlatılabilecek mevzuları kısa, etkili ve gülümseten biçimde sunmayı başarır. Dolayısıyla ikinci dalga feminist hareketin dilinde de bir çeşitlilik söz konusudur. Önceki yıllarda pek rastlanmayan karikatür temelli mizah, dönemin söylemini çeşitlendirip renklendirirken daha etkili ve kalıcı hale getirir.

Somut 4. sayfa yalnızca yazarların değil okurların da yazılarını, özellikle kadınlık deneyimlerini paylaşabildikleri etkileşimli bir mecradır. Bu açıdan farklı sosyal sınıflardan kadınların paylaşımları da dergi sayfalarında yer almış, bunlar bir anlamda teorik tartışmaların somut karşılığını oluşturmuştur. Ayrıca *4. Sayfa* kadınlara hitabeden ve kadınlarca oluşturulan bir sayfa olmasına rağmen erkek yazarların yazılarına da yer verir. Somut yönetiminin (feminizmi solu bölen bir burjuva ideolojisi olarak gören Ortodoks solun tepkisine duyarlı bir yönetimle) değişmesi sonucu sayfa bir süre yarıya düşürülür ve sonrasında da sayfayı hazırlayan grup 5 Ağustos 1983 tarihli baskıda Şule Aytaç'ın kaleme aldığı bir veda yazısı yayımlar. Ancak yazıda bir ara verildiğinden söz edilir ve “şimdilik hoşçakalın” denir. Böylece mücadelenin bitmediği fakat yeni mecralar yaratmak gerekliliği vurgulanmış olur (Aytaç, 2013, 307). Somut 4. Sayfa Türkiye’de bir çok kadının feminizmle ilk kez tanışmasını ve feminist hareketin meşrulaşmasını sağlayan önemli bir adımdır. Bu dönemde feministler devletçi Kemalist, Ortodoks sol ve gelenekçi muhafazakar kesimlerden gelen eleştirilerle oldukça yıpranır, bir süre umutsuzlukla içe kapanır, ancak kısa bir sessizlik döneminden sonra bu kez daha güçlü biçimde, yalnızca kadınlar olarak kendi çabalarıyla ülkenin ilk feminist yayınevi olan Kadın Çevresi Yayınları’nı kurarlar (Özdemir, 2016).

c) Kadın Çevresi Yayınevi

Örgütlü feminist bir girişim olan Kadın Çevresi yayınevi, Müzeyyen Aytaç, Nilgün Himmetoğlu, Güser Kayır , Stella Ovadia, Nursen Özturalı gibi on üç kadının biraraya gelmesiyle 1984’ün 8 Mart haftasında kurulur. Yayınevi basından da ilgi görür. Canan Arın Kadın Çevresi’nin 12 Eylül yasakları sebebiyle dernek olarak değil, anonim şirket şeklinde kurulduğunu belirtir (İsyân-ı Nisvan, 2008). Kadın

Çevresi bir yayınevinden daha kapsamlı biçimde bir tür kollektif, biraraya gelme ve dayanışma ağı gibi tasarlanır; ancak kadınların biraraya gelebileceği bir kadınlar kahvesi kurma, hukuk, sağlık gibi konularda danışmanlık hizmeti verme gibi amaçlar mali sıkıntılar sebebiyle hayata geçirilemez. Yayıncılık ve yayınlar üzerine tartışmaların yapılarak daha geniş gruplara ulaşıldığı kitap kulübü faaliyetleri ise daha etkin biçimde gerçekleşir. 1984'ten itibaren Andrée Mitchel'in *Feminizm*, Lee Corne'nin *Evlilik Mahkumları*, Alice Schwarzer'in Simon de Beauvoir ile yaptığı *Ben Bir Feministim* söyleşisi gibi klasik yayınların çevirilerinin yanı sıra 1988'de yapılan *Dayağa Karşı Kampanya*'nın tanıklıklara dayanan özgün bir araştırması olan *Bağır Herkes Duysun* adlı kitapçığı yayımlanır. Ayrıca kitap kulübü faaliyetleri, seminerler, tartışma toplantıları ve şenlikler düzenlenir ve grup böylece dışarıya açılmış olur. Zamanla daha genç feministlerin de katılmasıyla çoğalıp çeşitlenen çevre içinde reformist, sosyalist ve radikal feminizm ayrımları başlar ancak bunlar sol siyaset geleneğindeki gibi kutuplaşma, düşmanlaşma yaratmaz ve dayanışma devam eder. 1987'de radikal kanat *Feminist* dergisini yayımlamaya başlar. Sosyalist feministler de 1988'den itibaren *Sosyalist Feminist Kaktüs* dergisini çıkarır (Tekeli, 1989; 1990). Savran da bu ayrışmayı, hareket içerisinde yine birlikte olduklarını vurgulayarak, dergiler çerçevesindeki bir ayrışma olarak değerlendirir⁴⁷. İki derginin ömrü de 1990'a kadar sürecektir.

Kadın Çevresi ilk bilinç yükseltme grupları, seminerler, şenlikler gibi etkinliklerle hem feminist hareketin filizlenmesini sağlamış, hem de *Bağır Herkes Duysun* kitapçığı gibi yapılan yayınlar ve çevirilerle feminist yayıncılık alanında türkçe terminolojinin (örneğin erkek egemen, cinsel taciz kavramlarında olduğu gibi) oluşmasına katkı sağlamıştır. Böylece hem uluslararası feminist mücadelenin kuram, örgütlenme, eylemleri ele alınmış hem de feminist tarih yazımı ve bellek inşası için oldukça önemli olan ilk adımla ardından gelen Ayizi, Güldünya yayınları gibi feminist yayın kooperatiflerinin yolunu açmıştır (Ergun, 2020).

3.3.3.2. Meşrulaşma, Kampanyalar ve Eylemler

⁴⁷ Gülnur Savran ile yapılan 05.02.2020 tarihli görüşme.

Feminist siyaset içinde yapılan ilk eylemlerden biri Ankara grubuyla birlikte Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesinin, Tekeli'nin (1989) ifadesiyle "...başka uluslararası sözleşmelerin akibetine uğramasına, boş bir kâğıt parçasına dönüştürülmesine" karşı olduklarını dile getirmek üzere, bu sözleşmeden seçilen dört temel taleple ilgili olarak hükümetin acil önlem almasını isteyen bir imza kampanyasıdır. Kampanya Ankara ve İstanbul'da eş zamanlı olarak yürütülür; memur, işçi, ev kadını, gazeteci, sanatçı gibi toplumun farklı kesimlerinden binlerce kadın tarafından desteklenir ve TBMM'ye ulaştığında 4.000 olan imza sayısı sonradan ulaşanlarla birlikte 6.000'i bulur. Bundan sonra medya da feministlere yönelik tavrını değiştirir. *Cumhuriyet*, *Hürriyet* gibi gazetelerde kadın mücadelesinin tarihi ve feminizmle ilgili yazı dizileri yayımlanır. Bu eylem ve yarattığı etkilerle kadınların kurtuluşu hareketinin meşruluk arayışı dönemi sona ermiş olur. Bu yoğun katılımlı kampanya ve basın ilgisi feminizmin görünürlüğünü de arttırır. Bu sırada kurumsallaşma tartışmaları da yaşanmaya başlar ve bir kısım kurumsallaşmaktan yana iken bir kısım kadın da aksini savunur. Sonuçta kurumsallaşmayı isteyenler kampanyanın sonuçlarının izlenmesi amacıyla Ayrımcılığa Karşı Kadın Derneği'ni kurarlar (Tekeli, 1989; Özdemir, 2016).

a) Dayağa Karşı Kadın Dayanışması Kampanyası

1980'li yılların sonlarındaki bu kadın mücadelesinin bir hareket olarak nitelendirilmeye başlanması ise Dayağa Karşı Kadın Dayanışması Kampanyası ile mümkün olur. 1987 yılında Çorum'da şiddet nedeniyle boşanmak isteyen bir kadının talebini hakimın "kadının sırtından sopayı, karnından sıpayı eksik etmeyeceksin" ifadesiyle geleneksel değerlere atıfta bulunarak reddetmesi üzerine Çorum'da sekiz avukatın karara karşı başlattığı protesto, İstanbul Ankara ve diğer illere de yayılır. Böylece imza kampanyaları, yürüyüş ve sokak protestolarıyla şiddete karşı bir kampanya başlatılır. İlk sokak eylemi 10 Mayıs 1987'de Ankara'da "Annenizi seviyor, karınızı dövüyor musunuz?" Sloganıyla Anneler Günü'nde bir protesto niteliğinde yapılır. Bu, kadınların feminist kimlikleriyle gerçekleştirdikleri ilk eylem olur (Tekeli, 1989; Özdemir, 2016,s.312). İstanbul'da ise 17 Mayıs 1987'de Yoğurtçu

Parkı'nda sonlanan yürüyüşe iki bin beş yüze yakın kadın katılır. Ayrıca yürüyüşte erkekler de vardır. Kadınların taşıdıkları dövizlerde “Kadınlar Dayağa Karşı Dayanışmaya”, “Yeter Söz Kadınların”, “dayak cennetten çıkmadır” ifadesine atıfla “Dayak nereden çıktıysa oraya”, “Dayak Aileden Çıkmadır” gibi ifadeler yer alır. Dövizlerdeki yazılar sözcük oyunları ile oluşturulmuş, geleneksel kültürden yola çıkan deyim ve ifadelerin eleştirel biçimde dönüştürülmüş biçimleridir. Bunlar aynı zamanda günümüzde kadın eylemlerinde kullanılan “nikahta cinayet var”, “dolapta zıkkımın kökü sokakta isyan var” gibi ifadelerde ataerkil ideolojinin geleneksel görünümünün eleştirisini sunan, ironik söylemin temellerini oluşturur.

Yürüyüş kitleselliğiyle kadın hareketinde bir ilk olur. O günlerde Stella Ovadia (1987) *Feminist* dergisinde “Bu, cinsiyetsiz toplum için mücadele çağrısının ilk adımı sadece. Mücadelenin kadınlar tarafından yürütüleceğini, hedefin kadınlar üzerindeki tüm baskı ve yaptırımları kaldırmak olduğunu hatırlatan bir çağrı” diye yazar (s.11). Ayrıca miting 12 Eylül döneminin ilk izinli kitlesel eylemidir. Kampanya'nın somut sonuçlarından birisi günümüzde de varlığını sürdüren kadına yönelik şiddete karşı bir dayanışma ve yardım kuruluşu olan Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı'nın kurulmasıdır. Bir diğeri ise şiddete maruz kalan kadınların kendi ağızlarından hikayelerinin derlendiği *Bağır Herkes Duysun* adlı kitapçığın yayınlanmasıdır (Tekeli, 1989; Özdemir, 2016; İsyan-ı Nisvan, 2008).

Kampanya'nın ardından yine İstanbul'da Kariye Müzesi Meydanı'nda bir Kadın Şenliği düzenlenir. 4 Ekim 1987'deki şenlik, dayanın meşrulaştırılmasına karşı ne yapılabileceğinin, çocuk eğitimi ve fuhuş konularının farklı bakış açılarıyla tartışıldığı, dayağa maruz kalan kadınların deneyimlerini paylaştığı politik bir eylemdir. Bu eylem de yine iki binin üzerinde kadın ve bir kısım da erkek katılır. *Feminist* dergisi eylemle ilgili yazıda “...birlikte dayanışma içinde, eğlenerek, kızarak politika yapmanın bir kez daha tadına vardık ama yetmedi...” satırlarına yer verir (Kollektif, 1987, s.9). Eylemin somut çıktısı da, Dayağa Karşı Dayanışma Kampanyasının devamı niteliğinde, şiddete maruz kalan kadınlar için telefon hatlarıyla bir dayanışma ağı yaratılmasıdır (Özdemir, 2016, s.313).

1988’de Geçici Modern Kadın Müzesi’nde “Eski Çağ, Yeni Çağ ve hep aynı çağ, çağlar boyu kadınların ev işinde hiçbir şey değişmedi” teması ile bir etkinlik düzenlenir. Etkinlikte kadınlara ve onların yaşamına dair özel/saklanması gereken ve değersiz görülen gündelik hayatta kullanılan cımbız, tampon, doğum kontrol araçları, deterjan, çamaşır ipi, biberon, beşik gibi nesnelerden bir kadın heykeli tasarlanır ve “Meçhul Kadın Anıtı⁴⁸” ismiyle sergilenir (Özdemir, 2016; İsyan-ı Nisvan, 2008). Böylece kadınların ataerki tarafından baskı altında tutulan yaşamı, görünmez emeği ve türlü kadınlık halleri görünür hale gelir. Ayrıca bu tip bir sanatsal eylem ile dönemin feminist hareketinde dil, söylem ve pratik de geliştirilmiş, çeşitlenmiş olur.

Kitlesel örgütlenmelerle eylemler, yayınlar, konferanslar yapan ve kendi içinde çeşitlenen feminist hareket dayığa karşı kampanya ile büyük ivme kazanır. Artık başka örgütlenme, eylem ve politika biçimlerinin konuşulup tartışılması gündeme gelir. Bu amaçla 1989’da Ankara’da Perşembe Grubunun çağrısıyla bir feminist hafta sonu yapılması planlanır ve 11-12 Şubat 1989’da Ankara’da Feminist Haftasonu düzenlenir. Bu toplantıda en çok tartışılan konu feminist örgütlenmenin ve anti-hiyerarşik bir yapının nasıl sağlanacağıdır. Feminist Haftasonu’nun en önemli çıktılarında biri, bir feminist manifesto olan Kadınların Kurtuluşu Bildirgesi’nin yayımlanmasıdır. Bir diğer önemli sonuç da tacize karşı “Bedenimiz Bizim, Cinsel Tacize Son” eyleminin ya da basında yer alan şekliyle “Mor İğne” eyleminin başlatılmasıdır (Özdemir, 2016, s.314-315).

b) Mor İğne Eylemi

Kampanya adının bu şekilde yerleşmesinin sebebi eylemin ilk aşamasında İstanbul ve Ankara’da kadınların sokakta kendilerini taciz eden erkeklere batırmaları için mor kurdeleli iğneler dağıtılmasıdır. Kampanya üç aşamalı olarak önce sokakta sonra işyerinde ve evde tasarlanır. Tacizin tüm kadınların ortak ve önemli bir sorunu olduğunu vurgulamak açısından bu önemli bir politik eylem biçimidir (Tekeli, 1989; İsyan-ı Nisvan, 2008; Özdemir, 2016). Gülnur Savran kampanyanın kadınların ortak

⁴⁸ Bu ifadeyle tüm dünyada adı bilinmeyen kahramanlara saygı ve minnettarlık adına dikilen anıt mezarlar için kullanılan “meçhul asker anıtı”na nazire yapılır.

ezilmişliklerine vurgu yapması açısından çok önemli olduğunu değerlendirir: “...sokakta, evde, iş yerinde...Bu, farklı konumlar arasında somut bir gündem üzerinden bağlantı kurmak demek. Farklı ezilmişlikler arasında bağlantı kuruyor. Bütün kadınların ezilmişliğinin eş değerde olduğunu görmek çok önemli” sözleriyle anlatır (İsyan-ı Nisvan, 2008).

Sosyalist Feminist Kaktüs dergisinde yer alan metinde kadınları kampanyaya çağıran sözler oldukça açık ve etkilidir:

“...(erkekler) bize bütün bunları cahil, sapık, kültürsüz, serseri oldukları için değil, kendilerini kadın bedeni üzerinde hak sahibi gördükleri için yapıyorlar. Onların bu egemenliğini sarsalım, bedenimize sahip çıkalım. Sarkıntılığın utancı bize ait değil. Örtbas etme teşhir et...(1989, s. 20)”.

Bu aynı zamanda tacizin, yalnızca toplumun gelişmemiş, geri kalmış kesimlerinden değil eğitilmiş, aydın kesimlerinden de gelebildiğini ifade eden bir ifşadır. Böylece ataerkinin sınıfsal, ırksal, etnik bir mesele olmadığı, tüm bunları aşan biçimde daha genel düzeyde kadınlar için bir baskı ve ezilme ilişkisini açık eden bir iktidar biçimi olduğu da ortaya konmaktadır.

“Utanma haykır, susma iğneyi batır”, “Giysim sarkıntılığa davetiye değildir” kadınlardan ve medyadan oldukça ilgi gören kampanyanın sloganlarından bazılarıdır. Mor İğne ise kampanya satış metninde inceden mizah içeren bir ifadeyle “...saldıran tüm erkeklere karşı küçücük, taşınması kolay ama etkili bir silah” olarak tanımlanır (*SF Kaktüs*, 1989, s.21).

c) 1989 Kadın Kurultayı

Türkiye’de feminist olsun ya da olmasın tüm çevrelerden kadınların biraraya gelip kadın sorunlarını, cinsiyetçiliği tartışmaları için İnsan Hakları Derneği’nin önerisiyle “Yarın değil Şimdi” sloganıyla 20-21 Mayıs 1989’da İstanbul’da bir kadın kurultayı düzenlenir. Kurultaya sosyalist, feminist ve feminist olmayan kesimlerden yaklaşık iki bin beş yüze yakın kadın ve bir kısım da erkek katılır. Kurultay başlamadan önce fikir ayrılıkları belli tartışmaları gündeme getirir. Örneğin hazırlanan tanıtım afişlerinde dünyada da feminist organizasyonlarda kullanılan mor

renginin kullanılması istenir, ancak en son mavi de karar kılınır. Bir başka tartışma meselesi de kongreye erkeklerin katılıp katılmamasıdır. Sonunda erkeklerin katılmasına ancak onlara arka sıralarda yer verilmesine karar verilir. Toplantıya yalnızca İstanbul ve Ankara'dan değil, İzmir, Adana ve Hakkari'den katılan örgütlü-örgütsüz kadın grupları da vardır. Siyasal, sınıfsal bakışları farklı olsa da kadınların kendilerine özgü sorunları tartışıp, örgütlenme ve mücadele konusunda görüş birliğine varabilecekleri bu önemli fırsat ne yazık ki değerlendirilemez ve çok sert tartışmalar, kongrenin belli gruplarca terk edilmesi gibi tatsız olaylarla biten kongre hedefine ulaşamaz. Kongre bekleneni gerçekleştiremese de bir sonuç bildirgesi yayımlanır. Bildirgede “tarihsel-sosyal-ulusal-sınıfsal ayrılıkları göz ardı etmeden, özgün kadın talepleri çerçevesinde, bağımsız kadın mücadelesi” vurgulanır. Ayrıca Kurultay'da kadın sorunlarının yeterince tartışılmadığı ve Kurultay'ın gerçek amacından uzaklaştığı da belirtilir (Paker, 2005, s.192-194). Kurultaya katılan gruplar arasındaki ayrışma ve gerilimler, gelişmiş bir feminist politika deneyimi ve siyasal tartışma kültürünün yoksunluğuna bağlanabilir. Paker (2005) de bunun sebepleri arasında bir feminist mücadele deneyimi ve geleneğin olmadığını, hatta o dönemin siyasal atmosferinde herhangi bir muhalefetin olmadığını ve sol muhalefetin de yeni yeni canlandığını ifade eder. Ayrıca feminist gruplar iyi eğitilmiş, yabancı dil bilen, orta ve üst sınıftan kadınlardan oluşmaktadır ve onlar deneyimleri olmasa da teorik bir birikime sahiptir. Ancak bu teorik birikime rağmen kadın sorunlarıyla pratik düzeyde daha az karşılaşmışlardır ki bu da kadın grupları arasında bir mesafe anlamına gelmektedir (s. 192;194).

d) 438. Madde: İlk Yasal Kazanım

1980'lerin kadın mücadelesinde yasalardan kaynaklanan sorunlar da yer almaktadır ve bu süreçte yasaya karşı mücadelede önemli bir kazanım gerçekleşir. 1986 yılında Antalya'da bir kadına tecavüz eden erkeklere, kadının fahişeliği meslek edinmiş olması sebebiyle, mahkeme ceza indirimi uygular. Anayasa Mahkemesine yapılan itiraza, mahkeme Türk Ceza Kanunun 438. Maddesini gerekçe göstererek “iffetli ve iffetsiz kadına tecavüz aynı şey değildir” şeklinde bir yanıtla red cevabı

verir. Bu olay kadın çevrelerinde ciddi tepkilere sebep olur, Ankara, İstanbul, Adana ve İzmir gibi kentlerde bu maddenin kaldırılması için protestolar düzenlenir. Feministler 24 Ocak 1990'da İstanbul'da Genelevlerin bulunduğu Zürafa Sokak'ta bir eylem düzenler; kadınların iffetli ve iffetsiz olarak ayrıştırılmasını kabul etmediklerine dair bir basın açıklaması yapar ve "İffetli Kadın Vesika"larını dağıtırlar. Bu eylemle birlikte yürütülen kampanyalar, baroların ve İnsan Hakları Derneği'nin de desteğiyle 438. Madde, 21 Kasım 1990 tarihinde yürürlükten kaldırılır. Kadın mücadelesi adına 1980'lerin hareketinin ilk yasal kazanımı da böylece tarihe geçer (Tekeli, 1990, s.23; Şimşek, 2005, s.17; Özdemir, 2016, s.315-316).

Gerek Cumhuriyet reformlarının gerekse sol siyasetin kadın erkek eşitliğini vurgulaması, ancak bunun gündelik yaşam pratiklerine yansımamasının yarattığı çelişkinin Türkiye'de feminist hareketin ortaya çıkışı için bir "kültürel fırsat" yarattığı değerlendirilebilir (Cengiz, 2010, s. 131). 12 Eylül'ün siyasi hareketleri sonlandırdığı ortamda kadın meselesini sol siyasetin sınıf analizinin dışında tanımlamak mümkün olmuş, "mücadele", "direniş" gibi kavramları solun tanımladığından farklı tanımlamanın yolu açılmıştır. Bu, 1980 sonrası feminist hareketin örgütlenme pratiklerinin şekillenmesinde de oldukça etkili olmuştur. Hem 1970'lerin sol örgütleri içindeki ataerkil hiyerarşik yapılanmadan duyulan rahatsızlık hem de dönemin baskı ortamında dikkat çekmeme isteği, kadın günü gibi yansıtılan bilinç yükseltme toplantıları gibi pratikler, mücadelenin örgütlenme biçimini belirler. Ancak merkezi ve anti-hiyerarşik örgütlenme yapısı batıdaki feminist hareketin benimsediği bir yöntem olarak da ilgi görmüştür. Bu sebeple dönemin feminist grupları küçük komiteler ve hiyerarşik olmayan yapılar şeklinde örgütlenmeye çalışmıştır (Cengiz, 2010).

Türkiye'de 1980 döneminin feminist hareketi batıda olduğu gibi politik açıdan gündelik hayata ve özel alana yönelmektedir. Kadınların gündelik hayatta evde, sokakta, işyerinde hatta hukukta ve yasa nezdinde karşılaştıkları yok sayılma, dışlanma, toplumsal baskı, şiddet ve taciz konuları kampanyalarda ve eylemlerde merkezi önemdedir. Türkiye'de birinci dalga feminist hareketin söylemi kadınların özerk bireyler olarak görülme isteği, özel alanda eşit haklar ve toplumsal özne

konumu iken, ikinci dalga feminist hareket batıdakine paralel biçimde kimlik ve beden siyaseti üzerine odaklanır. Cumhuriyet döneminde yasal düzenlemelerle kadın hakları kısmen tanınmış olmakla birlikte gündelik hayatın ataerkil örgütlenme pratiğinde özel ve kamusal alanda kadınların özgül ezilme koşulları varlığını sürdürmektedir. Bu açıdan 1980’lerde yükselen feminist hareket, özellikle aile içinde erkeğin kadına şiddeti, sokakta, işyerinde ve evde kadınlara yönelik cinsel taciz, beden politikalarına karşı bekaret ve kürtağı odağına yerleştirir. Cinsel taciz konusunda yalnızca sokağın ve iş yerinin değil geleneksel kültürde kutsanan ve özel ilan edilen hanenin de dahil edilmesi dikkat çekicidir. Bu durum, kadınları kocalarının “malı” olarak gören geleneğe ve yasaya itirazı içermesi; “özel” ve “kutsal” olarak tanımlanan hane içindeki rol ve pratiklerin kadınların ezilmişliğinin önemli bir bölümünü açığa çıkarması ve politik tartışmaya açması açısından oldukça önemlidir. Ayrıca 438 madde eyemiyle kadınların bedeni ve cinselliği üzerinde söz sahibi olan ve onları iffetli-iffetsiz diye sınıflandıran yasaya da ciddi bir tepki verilmiş ve yasal bir kazanım elde edilmiştir. Bu anlamda batıdaki ikinci dalganın temel paradigması olan “kişisel olan politiktir” önermesi, Türkiye’de de ikinci dalgaya yön vermiştir. Böylece özel alan politik tartışmaya açılır ve kadınların hane içinde karşılaştıkları baskı ve ezilmenin özel değil politik ve kamusal olduğu analizi yerleşir. Türkiye’de ikinci dalga feminist hareket, geleneğin kadınlara atfettiği kutsal anne, fedakar eş gibi roller, kadın bedeni üzerindeki şiddet, bekaret ve cinsellikle ilişkilendirilen “namus” anlayışı, cinsel taciz ve genel olarak ataerkil düzenin kadınların bedeni, emeği ve kimliği üzerinde kurduğu egemenliğe karşı bir mücadeleyi ifade eder. Bu mücadele ile artık Türkiye’de bir kadın hakları hareketinin varlığı basından kamuoyuna tüm kesimlerin ilgi alanına dahil olmuş, gelecek dönemde siyasette tüm aktörlerin kadınları ve kadın hareketini hesaba katarak buna göre bir duruş belirlemeye zorlamıştır.

1980’lerde kadınlar kampanyalar, toplantılar, yürüyüşler, şenlikler gibi bir dizi eylem ile yarattıkları hareketi yayınlar ile daha fazla insana ulaştırmaya ve yeni tartışmalar ile büyütüp çoğaltmaya başlar. Feminist hareket içindeki ayrışmalar da toplantı ve eylemlerden başlayarak yayınlarda kendini gösterir. 1980’lerde *Demokrat Kadın* (1980), Ankara’da Perşembe grubunun *Yeter!* (ve başka adlarla) adıyla

çıkardığı dergiler (1988), “bir grup Ankara’lı müslüman Feminist’in” çıkardığı fanzin *Ayça* (1988), *Çağdaş Kadın* (1989) gibi farklı feminizmler benimseyen dergiler çıkar (Akşit, 2015, s. 496). Kadın Çevresi içinden de yakın bir arayla iki farklı görüşü yansıtan *Feminist* (1987) ve *Sosyalist Feminist Kaktüs* (1988) olmak üzere iki feminist dergi çıkar.

e) *Feminist Dergisi*

Kadın Çevresi içinden radikal feministler 1987’de *Feminist* dergisini çıkarmaya başlar. Dergi belirsiz aralıklarla 1990’a kadar 7 sayı yayımlanır. *Feminist* dergisi kısa süreli yayınına rağmen ikinci dalga feminizm açısından ilk olması ve hem o dönem için yeni olan, diğer ideolojilerden bağımsız bir radikal feminizmi savunması hem de biçim, içerik ve dil yönüyle öncü ve önemlidir. Ayrıca feminist adıyla çıkan ilk dergidir. Derginin söylemi “saf feminizm”, yani sosyalizm gibi ideolojilerden uzak, kadınların sırf kadın oldukları için maruz kaldıkları ayrımcılık ve ezilme koşullarına karşı bir anlayışı yansıtmaktadır. Editör Handan Koç (2005) bu sebeple sol cepheden tepki aldıklarını, burjuva olmakla suçlandıklarını anlatır ve “feminizm sadece kadınlara özgü olan ve sadece kadınların başına gelen bütün tahakkümlere karşı çıkmanın adıydı. Biz bu konuda çok cesurduk, cesaretimiz oranında saldırıya uğradık, o oranda cesaretimiz bilendi” diye belirtir (s. 106). İçerik ve üslup açısından sınırlayıcılığı olmayan, dergi formatından ziyade daha çok fanzin benzeri, yazmak, tartışmak ve paylaşmak isteyen kadınların yazılarından oluşan bir yayın olur *Feminist*. İçeriğinde radikal feminist tarzda sosyal yaşam ve siyasete dair feminist eleştiriler, aşk, beden ve cinselliğin politik analizi, feminist hareketten haberler ve kampanyalara yönelik destek ve örgütlenme içerikli yazılar yer alır. Erken dönem kadın hareketine benzer biçimde yazılardaki imzalarda kadınlar, baba ya da eş olan erkeğin soyadını değil, yalnızca ilk isimlerini kullanmayı tercih ederler. Derginin dili tartışmacı, eleştirel, yer yer kışkırtıcıdır. Dergi ayrıca toplumsal yaşamın heteroseksüel ayrıcalıklı ataerkil yapılanmasından acı çeken kesimlere de açıktır. Örneğin eşcinsel bir erkeğin kişisel deneyimini içeren bir yazısı

dergide yayımlanan yazılar arasındadır⁴⁹. Dergi bir yandan popüler kültüre de ilgi gösterir. Duygu Asena'nın kitapları, *Fatmagül'ün Suçu Ne?*, *Halkalı Köle* gibi filmler üzerine de yazılar yer alır. Ayrıca pembe kağıda basılır ve çıkış yazısı da en sonda yer almaktadır. Bugünden bakıldığında *Feminist*, belki de yayın hayatına devam edebilse, politikayı popüler konularla harmanlayan, gündelik hayatın tüm veçhelerini hem eleştiren hem benimseyen tarzda popüler feminist yayıncılığa açık bir görünüm sergilemektedir. Ancak bu içerik, dil ve üslup bir başka baharda *Pazartesi* ile yeşerecektir.

f) *Sosyalist Feminist Kaktüs Dergisi*

Kadın Çevresinden çıkan diğer feminist yayın *Sosyalist Feminist Kaktüs* dergisidir. Dergi adında da ifade ettiği gibi feminizmi sosyalist çizgide ele alır. 1988 yılından 1990'a kadar toplam 12 sayı çıkar. Derginin ilk yayın kurulu içinde Gülnur Savran, Banu Paker, Nalan Akdeniz, Sedef Öztürk ve Nesrin Tura gibi isimler yer alır. İlk sayıdaki yazılarda, derginin amacı ve çizgisi açıklanır. Dergiyi çıkarma amacı ilk sayıda "Neden dergi çıkarıyoruz" başlığında şöyle ifade edilir: "İlk önce kadın olduğumuz için....Dergimiz, toplumda kadın olmaktan doğan sorunları için mücadele etmek isteyen kadınların çıkardığı bir dergi olacak". Feminizm de "erkek egemenliğine bilinçli karşı çıkışın ideolojisi" olarak tanımlanır (SF Kaktüs, 1988)."

SF Kaktüs Kadınların ayrı bir toplumsal grup oluşturduğunu ve bağımsız bir kadın hareketini vurgular. Feminist harekette bölünme değil, zenginleşme taraftarıdır. Feminizmi feminist olanlar kadar olmayanların da katıldığı, farklı feminist politikalarla gerçekleştirilecek bir hareket olarak görür. Sosyalist çizgideki dergi dönemin hakim söylemi olan "kişisel olan politiktir" ekseninde tartışmalar da yürütür. Dolayısıyla ikinci dalga feminist hareketin temel argümanı olan özel alanın politikası *SF Kaktüs*'te de merkezi önemdedir. Ancak derginin sosyalist feminist görüş çizgisi içinde özel alanın politikası öznel deneyimlerin tartışılmasından uzak, emek, sömürü, farklılık ama eşitlik gibi Marksist terminolojinin kavramları ile cinsiyetçi toplumsal düzeni kapitalizm çerçevesinde ele alan bir anlayışı yansıtır.

⁴⁹ Kemal Yılmaz (1987), "rujla öpülmüş çocuk resmi", *Feminist*, Sayı 3, İstanbul, Kadın Çevresi.

Savran (2005) özel alandaki sorunların toplumsal süreçler dahilinde ele alındığını, öznel deneyimler ele alındığında öznellikler ve deneyimler arasında hiyerarşiler oluşabileceği kaygısı duyduklarını belirtir (s.125). *SF Kaktüs*'te söyleşi, tartışma, yurt dışından dosya haberleri, okuyucu mektupları gibi bölümlerde oldukça derin akademik tartışmaların yapıldığı makaleler, yerli ve yabancı yazarlardan yazılar, feminist harekete dair haberler, kısa öyküler gibi bir içerik izlenir. Kuramsal tartışmaların yanı sıra kadınların pratik hayatta yaşadığı kadınlık rollerine dair eleştirel yazılar da vardır. İçerik çoğunlukla yazarlar tarafından oluşturulmakta, ancak okuyucu yazı ve mektuplarına da yer verilmektedir. Gülnur Savran (2005) yaptığı değerlendirmede *Kaktüs*'ün amacını ve farkını,

“Biraz mücadelecilik, biraz farklılıklarımıza duyarlılık, biraz dayanıklılık: kampanyalarımızı, politikalarımızı da içeren bir isimdi *Kaktüs*...Bizi *Feminist* dergisinden ayıran en önemli fark, bizim öncelikli olarak sosyalist kadınlara hitap etmek istememizdi. Çünkü feminizmin politik bir güç haline gelmesi, ancak böyle mümkün olacaktı...” diye açıklar (s. 119).

Daha sonra yaptığı değerlendirmede Savran⁵⁰ derginin amacına ulaştığını değerlendirir:

“*Kaktüs*'te bizim derdimiz şuydu: sosyalist kadınları feminist yapmak istiyorduk biz. Bir kesime yönelim istedik ve ben bunun bizim için doğru bir karar olduğunu, çünkü bildiğimiz dil o ve o kadınların feminist politikaya dinamizm getireceğini düşünüyordum, bence öyle oldu. 1989 yılında Kadın Kurultayından sonra sosyalist kadınlarla feminist kadınlar birlikte ortadan bölününce kampanyalar dönemi başladı. Cinsel taciz kampanyası, Mor İğne, o solcu kadınlarla başladı”.

Dergide yer alan yazılar daha çok kuramsal nitelikte akademik denilebilecek bir dille ve oldukça entelektüel ve tartışmacı bir üslupla işlenir. Bu çerçevede *Feminist* dergisinden içerik, dil ve üslup anlamında oldukça farklı bir noktada durur. Savran⁵¹ günümüzden bakınca derginin dilini oldukça sert bulduğunu belirtir, bunu o dönem ki Marksist politikaya yoğunlaşmış kuramsal bakış ve sol ve feminist kesimlerden görülen baskının getirdiği gerginlik olarak değerlendirir:

“*Kaktüs* ile *Feminist* arasında mizah bakımından olsun, dil, tarz bakımından müthiş bir fark var. Geriye bakınca o *Kaktüs* ne kadar kazulet bir şey (gülerek)..Şimdi bu da bir acemilik bence, bir acemilik sonucu gerginiz. Neden gerginiz? Bir yandan feministler bizi sosyalist olduğumuz için feminizmi solun kuyruğuna takmakla suçluyor, bir yandan içinde bulunduğumuz sosyalist gruplar,

⁵⁰ Gülnur Savran ile yapılan 05.02.2020 tarihli görüşme.

⁵¹ Gülnur Savran ile yapılan 05.02.2020 tarihli görüşme.

sosyalizm ve yayın hayatı bizi feminizme sarmakla. Biz iki taraftan tokat yiyoruz ve gerginiz ve o gerginlik olduğu gibi dergiye yansıyor. Geriye dönüp baktığımda bu kadar mı feci gelebilir bir dergi. Ciddi, çatık kaşlı, nasıl bir feminist dergi. Çok yazıkmiş, acıklı biraz, neyse ilk deneyim ne yapalım. Mizahtan bu kadar uzak, bu kadar çatık kaşlı bir feminist dergi belki dünyada ilk yani literatürde yoktur ve biz bunu başardık”

Bu çerçevede ikinci dalga feminist hareket ile birlikte mücadele gündeminin yanı sıra değişen toplumsal siyasal koşullarla birlikte oluşan söylemde dil ve üslubun da çeşitlendiği görülmektedir.

g) Perşembe Grubu ve *Yeter!* Dergisi

Perşembe Grubu 1987’de İstanbul’daki *Dayağa Karşı* kampanyanın Kumru Toktamış aracılığıyla Ankara’da tartışıldığı bir toplantıdan sonra Nükhet Sirman, Aksu Bora, Aynur Demirdirek, Fevziye Sayılan, Halime Güner, Yıldız Ecevit gibi kadınların biraraya gelerek önce bilinç yükseltme toplantıları ve ardından feminist protesto ve eylemler düzenlemeye dönüşen ve feminist ikinci dalganın Ankara’daki filizlenişini sağlayan bir feminist örgütlenmedir. Grup Perşembe günleri toplandığı için Perşembe grubu olarak adlandırılmaktadır. Başlangıçta belli bir ajanda olmadan, kendi yaşam deneyimleri üzerine tartışmalar açıp, böylece önce özel koşulları içinde feminist bir bilinç geliştirmiş, daha sonra feminist politika, şiddet, taciz gibi belirli gündemlerle politik mücadele stratejileri ve eylemlere yönelmiştir. Bu çerçevede el yordamıyla örülen bir feminist bilinç geliştirme ve mücadele söz konusudur. Bu grup zamanla ev ortamından dernek ortamına eğitilmiş, eğitimsiz, ücretli çalışan, öğrenci gibi farklı kadın profillerinden oluşan daha geniş katılımlı toplantılar yapmaya başlar. Kendi pratiğini de bu çerçevede bu tartışmalar içinde geliştirir. Örneğin o dönem *Nokta* dergisinin kapağına taşıdığı İncirlik Üssü konulu bir haberin görselinde çıplak bedeninin yarısı görünen, bacaklarının arasına incir yaprağı konulmuş ve yaprağın üzerinden bir uçak yükseltilmiş kadın görseli grubun tepkisini çeker. Buradan yola çıkarak derginin diğer kapakları da ele alınır ve kadın bedeninin parçalanmış, edilgin sunumu eleştirilir. Bu eleştiriler dergiye mektuplar yazılarak iletilir. Aynı dönem Şirin Tekeli de dergiden gelen bir görüşme talebini bu kapakları gerekçe göstererek reddetmiştir. Böylece medya aracılığıyla kadın

bedeninin edilgin, araçsal, cinsel nesneye indirgenen sunumuna tepki gösterilir ve bir dayanışma ağı da oluşur (Sirman & Demirdirek, 2005).

Grup, eylemlerinde kamu kurumlarında işe alımda ya da ailede kadınlara uygulanan bekaret kontrolüne karşı tepki göstermiş; annelik, taciz, kadınların ev içi emek süreçlerine dikkat çekmiştir. Bu eylemlerde kendine has protesto araçları da tasarlanmış örneğin, kartondan bir maket biçiminde tasarlanan, ellerinde plastik eldivenle üzerinde her protestoda değişen sloganların yazılı olduğu bir önlük bulunan “süheyla” adını verdikleri bir kadın görseli kullanmışlardır. Ankara grubu söylemine tarihi de yerleştirir ve kadınlar için zamanın akışı ve anlamını geliştirdikleri bir takvim üzerinden sunar. Bu takvimde hafta sonları yoktur. Çünkü kadınlar için hafta sonu dinlenme değil yine -ev içinde- çalışma zamanıdır. Takvimde her gün için kadınların gündelik hayatına dikkat çeken örneğin “bugün kocası Ayşe’ye .. kez yemekte ne var demiştir” gibi ifadeler yer almaktadır. Geliştirilen söylem içerisinde tarihin akışı ve kadın mücadelesine dair durumu yansıtan başka bir örnek ise 8 Mart’la ilgili olan “Kadınlar tarihlerini bir güne hapsetmediler, sonsuzluğa döndürdüler” biçimindeki slogandır (Sirman & Demirdirek, 2005, s. 173-187). Nükhet Sirman bu sloganın Perşembe grubunun yaklaşımını çok iyi yansıttığını değerlendirir ve “Bir şeyi tersine çevirerek onu kendi çözümümüz haline getirmeyi, böyle bir politik pratik geliştirmeyi öğrendik” diye ifade eder (Sirman&Demirdirek, 2005, s.179).

Perşembe grubu *Yeter!* adlı düzenli biçimde on iki sayı yayımlanan bir de fanzin/dergi çıkarır. Kapakta el yazısıyla “Bazı Perşembeler çıkması beklenir, şimdilik gruba mahsus dergidir. Fiyatı her sayıya göre değişir” ifadesi yer alır. Dergi içeriğinde bugünün feminist tartışma ve mücadele başlıkları ile birlikte, biraz da Osmanlı kadın dergiciliği ve kadın hareketi üzerine çalışmalar yapan Aynur Demirdirek’in etkisiyle, geçmişteki kadın hareketini anlamaya ve bugünle bağlantı kurmaya dair yazılar da yer almaktadır. Yazı, şiir, çizim, eylemlerden görsellerin yer aldığı dergide Perşembe toplantılarında konuşulan konuların ve gelen mektupların yansımaları görülür. Bu çerçevede feminist teori, kadın bedeni, kürtaj, taciz, hamilelik deneyimi, ev içi emek, Kadının Statüsü ve Sorunları Başkanlığı’nın varlığı ve politikaları gibi konular yer almaktadır (Berber, 2020).

3.3.4. 1990'lar: Kurumlaşma, İdeolojik Ayrışmalar ve Yayınlar

Türkiye’de feminist hareket değerlendirilirken tarihsel olarak yapılan bu on yıllık ayrımlar bir sürekliliği bozar gibi görünmekle birlikte hareketin politik olarak gelişme koşulları örgütlenme, eylem ve söylem biçimleri farklılıklar göstermekte, dolayısıyla ayrımlar bir anlamda yerine oturmaktadır. 1980’ler dergi ve kitap kulübü çevrelerinde, ev toplantıları ve bilinç yükseltme grupları ile kuramsal ve politik bir birikim oluşturarak ve kitlesel kampanya ve eylemlerle tarihe iz düşülmüş yıllardır. 1990’lı yıllar ise 1980’lere göre bir içe kapanma ve toplumsal eylemlilikten ziyade kurumsallaşma ve feminizmin kendi içinde çeşitli sorgulamalara tabi tutulduğu farklılık ile çeşitlenmelerin geliştiği bir dönem olarak değerlendirilebilir. Feminist hareket açısından önemli bir kırılma noktası olarak değerlendirilebilecek 1989 yılındaki 1. Feminist Haftasonu ve 1. Kadın Kurultayı’ndan sonra harekette keşif, coşku ve heyecan azalmış, politik ve ideolojik sorunlarla yüzleşmek ve kalıcı yapılar kurmak ağırlık kazanmıştır. Bu dönemde hareket içerisinde farklılıklara duyarlılığın gelişmesi ile farklı ideolojik çerçevelerde ayrışmalar ortaya çıkar. Bunun sebepleri içinde hem hareketin kendi dinamikleri hem dönemin politik atmosferi etkilidir (Bora & Günal, 2016; Özdemir, 2016).

1990’lar dünyada sovyet bloğunun çöküşü, küreselleşme, körfez savaşı gibi önemli dinamiklerin şekillendirdiği bir küresel atmosfer ile Türkiye açısından neoliberal ekonomi politikaları, siyasal islamın yükselişi ve terör sorunu gibi genel bir gündemde derin devlet, susurluk kazası, örtülü ödenek olaylarla oldukça çalkantılı bir dönemi ifade eder. Çeşitlenen siyasal partiler ile koalisyon hükümetleri, siyasi ve ekonomik krizler, aydınlara ve gazetecilere yönelik suikastler ülkenin siyasal atmosferini belirler. Popüler kültür açısından ise oldukça çeşitli ve renkli bir dönem başlamıştır. Özel televizyonların birbiri ardına yayına başlamaları, hızla artan özel radyolar, gazete ve mizah dergilerindeki çeşitlilik de bunun yansıması olur. Yayıncılık açısından özel televizyon ve gazetelerde izlenme ve satış oranınının güdümünde sansasyon bir tür yayın ilkesi gibi görülmekte, haberlerden tartışma programlarına en ciddi konular dahi magazin, sansasyonel biçimde ele alınmakta,

tartışma programlarında trans kadınlar ile tarikat liderleri gibi iki uç, sonu olmayan ateşli tartışmalara yönlendirilmekte, bu çerçevede kadınların görünürlüğü daha çok da dramatik yapımlar ve relamlarda olmak üzere Saktanber'in (1995) saptadığı biçimde "iyi eş, fedakar anne" rolü ile "serbest, müsait kadın ya da femme fatal, şeytani, baştan çıkarıcı kadın" ikiliğinde sunulmakta, kadın daha çok bedeni ile toplumsal süreçlerden dışlanmış, salt bir beden görünümüne indirgenmiş biçimde ilgili ilgisiz her konunun edilgin, parçalı ve nesneleşmiş bir aracı olarak yansıtılmaktadır.

Toplumsal muhalefet anlamında 1990'lar bir tür geri çekilmenin yaşandığı, genel olarak toplumsal muhalefetin gerilediği bir dönemdir. Feminist hareket açısından ise bir yandan çok sayıda irili ufaklı kadın grubunun oluştuğu ancak bunların kendi aralarında bir birleşme ya da uzlaşma yapmadığı/yapamadığı ve daha çok kurumlaşmış yapılar ve problem odaklı projelerle öne çıkan bir dönemdir. Hareket artık kendi gündemlerine, projelerine odaklanmış ve birbirleriyle daha az ilişki ve uzlaşma sağlayan kadın gruplarından oluşan bir görünüm sergilemektedir (Özdemir, 2016). Özdemir (2016) de bunun sebepleri arasında genel olarak toplumsal muhalefetin gerilemesi ile birlikte, önceki yılların bilgi ve deneyim birikiminin kalıcı yapılara dönüştürülmek istenmesi ve kampanyalarda yaşanan tartışmaların yarattığı kırılganlık ve yorgunluğun etkisini sayar (s.316).

1990'ların kendine özgü koşulları içinde kadın hakları mücadelesi açısından önemli örgüt ve kuruluşlar, oldukça radikal eylemler ve çeşitli ideolojik ayrışmalar görülür. Pek çok tartışma grubu, inisiyatif ve girişimin oluşmasının yanı sıra 1990'larda feminizm artık büyük şehirlerin hareketi olmaktan çıkar, Adana, Antalya, Mersin, Gaziantep, Diyarbakır, Samsun, Eskişehir gibi bir çok kentte kadın örgütlenmeleri yaygınlaşır. Bu çeşitlilik ve yaygınlaşma kadın sorunlarının çeşitli boyutlarına yönelik çözüm arayışını da beraberinde getirir Bu bağlamda kadınlara yönelik şiddetle mücadele ve kadınlar arasında dayanışma için, kadın danışma merkezleri, kadın sığınma evleri gibi koruyucu, destekleyici kurumsal yapılar oluşturulur. 1990'da Türkiye'nin ilk kadın danışma merkezi Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı; 1993'te ilk bağımsız kadın sığınağı Ankara Dayanışma Vakfı; 1997'de Diyarbakır'da yine şiddet alanında faaliyet gösteren KA-MER (Kadın

Merkezi) kurulur. Yanı sıra insan hakları, tarih, sanat, popüler kültür gibi farklı alanlarda çeşitli platformlar ile kurumlaşma devam eder. Bunlar içerisinde eril tarih yazımına karşı kadınların tarihini görünür hale getirmek ve bu konuda bellek oluşturmak amacıyla Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı; ulusal ve uluslararası alanda kadının insan hakları çerçevesinde faaliyet göstermek üzere Kadının İnsan Hakları Yeni Çözümler Derneği; popüler feminist bir yayın olan *Pazartesi Dergisi*; İslami feminist çerçevede faaliyet gösteren Başkent Kadın Platformu; Kadınlar arası iletişim ağı olarak tasarlanan Uçan Süpürge; Siyasal temsil konusunda kadınları destekleme amaçlı Kadın Adayları Destekleme Derneği (KA-DER) sayılabilir (Bora & Günal, 2016; Kardam & Ecevit, 2016; Özdemir, 2016).

Ayrıca bu on yıllık süreçte biri Pekin’de 1995’te 4. *Dünya Kadın Konferansı* biri de 1996’da İstanbul’da *Habitat II İnsan Yerleşimleri Konferansı* olmak üzere iki önemli Birleşmiş Milletler Zirvesi gerçekleşir ve Türkiye’deki kadın örgütleri uluslararası kadın hareketiyle yakından ilişki kurma, örgütlenme ve çalışma yöntemlerini yakından görme fırsatı oluşur. Bu yakınlaşmayla 1996’dan sonra kadın örgütleri kendileriyle işbirliği içerisinde projeler yürütebilecek uluslararası ortak ya da destekleyici kuruluşlar arayışına girerler (Kardam & Ecevit, 2016, s. 91-92).

Kadın örgütlerinin çeşitlenmesi, hareketin birbiriyle bağlantısız oluşumlarla parçalanmaya başlaması ve bir yandan da devlet feminizmi çerçevesindeki kurumsal faaliyetlere odaklanma feminist politikanın bu dönemde bir handikap içinde olduğunu gösterir. Buna karşı önemli oluşumlardan biri, günümüzde de varlığını sürdüren, Uçan Süpürge’dir. Uçan Süpürge kadın hareketinin dağınık, parçalı ve birbirinden kopuk görünümüne karşı, farklı kadın grupları arasında iletişim, dayanışma ve işbirliği sağlamak amacıyla 1996’da kurulur. Kadın örgütlerinin yapı, işleyiş ve örgütlenmelerine dair bir harita ile örgüt faaliyetleri, sorun ve çözümler konusunda projeler geliştirerek bu örgütler arasında bağlantılar oluşturarak kadın hareketinin yeniden canlanması için bir dizi faaliyet geliştirilir. İletişim ve sinema alanında kadınların görünürlüğünü sağlamak amacıyla bir çok ilde yerel muhabirlik eğitimleri ile kadın muhabirler ağı projesi geliştirmiş, Uçan Haber adlı bir yayın çıkarmış ve sinema alanında Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali gibi projeler yaratmıştır (Kardam & Ecevit, 2016).

Kurumsallaşma deneyimi feminist hareketin bu dönemde emek, enerji ve maddi kaynaklarını yoğun biçimde yönlendirdiği pratikler olarak, hareket içerisinde kurumsal örgütlenme ve ilişki biçimleri açısından da öğretici olmuştur. Bu kurumlar içinde hem bürokrasi ile ilişkiler hem de kurumsal yapıların hiyerarşik örgüt yapıları çeşitli sorunlar yaratmış ve feminist örgütlenmeye dair tartışmalar bu deneyimlerle birlikte daha karmaşık bir hal almıştır. Böylece farklı kurumsal yapı ve işleyişteki örgütlerde ortaklaşılan görüş, bir feminist ilke olan anti-hiyerarşik örgütlenmeye olan ihtiyaçtır. Bu tür örgütlenmeye duyulan ihtiyaç ve bunun neden sağlanamadığı yönündeki tartışmalar ise hala güncelliğini korumaktadır (Kardam & Ecevit, 2016; Işık, 2016; Özdemir, 2016).

Hem kadın hareketinin gelişiminin hem de uluslararası sözleşmelerin etkisiyle 1990 yılında Devlet Bakanlığı'na bağlı Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü kurulur. Bu gelişme de kadın hareketi içinde farklı tepkilere sebep olur. Hareketin bağımsızlığını savunanlar ile devletle işbirliğinin olumlu sonuçları olabileceğine inananlar arasında görüş ayrılıkları oluşur. Bu kurumsallaşma dönemi içinde odalar, sendikalar, barolar ve siyasi partiler de bünyelerinde kadın grupları ve komisyonları oluşturmaya başlar (Kardam & Ecevit, 2016). Üniversiteler de Kadın Araştırma Merkezleri kurarak akademi içerisinde kadın araştırmalarını yerleştirmeye gayret eder. Türkiye'de ilk olarak 1989 yılında İstanbul Üniversitesi bünyesinde kurulan Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi 1990'da Kadın Araştırmaları Yüksek Lisans Programını başlatır. Bu tarihten sonra 1994'te ODTÜ, 1995'te Ankara üniversitesi de yüksek lisans programlarını açar (Can, 2006).

3.3.4.1. Kadın Hareketinde Kimlik Siyaseti: Kürt Kadın Hareketi ve İslami Feminizm

1990'larda hem yakın geçmişte yapılan Feminist Hafta Sonu ve Kadın Kurultayındaki feminist ve sosyalist feminist kadınlar arasındaki tartışmalar

sürmekte hem de var olan hareketin niteliğine dair yeni sorgulamalar gündeme gelmektedir. Bu anlamda etnik ve dini temelli hareketlerin bir yansıması olarak feminizm içinde kimlik siyaseti çerçevesinde yeni talepler gelişir. Kürt kadınlar ve müslüman kadınlar feminist talepler geliştirir ve bu talepler etrafında örgütlenirler. Bora & Günal'ın (2016) belirttiği biçimde kürt kadınlar bir yandan kürt siyasetindeki ataerkilliği bir yandan da Türkiye'deki feminizmin "Türk"lüğünü sorgular. "Müslüman feministler" ise feminist hareketin seçkinci ve tahakkümcü tavrına karşı çıkar ve "hem müslüman hem feminist"⁵² olunabileceğini göstermeye çalışırlar. Ancak ülkenin siyasi atmosferi içinde bu iki mesele "bölücülük" ve "irtica" olarak kodlanmaktadır ve kadınlar arasında da sert tartışma ve kopuşlara sebep olur (s. 8).

1990'lardan itibaren Kürt kadınların siyasete dahil olmaya başlaması ile ulusal, sınıfsal sorunlar içerisinde cinsiyet temelli sorunlar gündeme getirilmeye başlanır. Kürt feministler yalnızca kürt kimliğine değil, daha kapsayıcı biçimde ortadoğulu (Arap, Ermeni, Türk, Kürt) kimliğine yoğunlaşmayı ve daha genel düzeyde kadın olmanın yaratıcı, özgürlükçü, barışçıl yanları ile ataerkiye karşı bir mücadeleyi vurgular (Bozan & Ekin, 2005). Ayfer Ekin kadınların feminist hareket içerisinde 'geleneksel' kadın özellikleriyle var olmaya başladığını, harekete katılışlarında belli bir feminist bilinç olmadığını, duygusal etkiler ve özgürlük arayışıyla kadın hareketine yöneldiklerini ifade eder. Zamanla yapılan çözümleme ve değerlendirmelerle, erkeklerin sistemin tüm gücüne sahipken, kadınların entelektüel, sosyal ve siyasal alandaki geriliğinin ayrımına varılması ve bu dengesizliğe karşı çıkmak için ayrı bir örgütlenmeye ihtiyaç duyulduğunu belirtir (Bozan & Ekin, 2005, s. 206).

Kadın hareketinde ırk kategorisini ön plana alan Kürt feministler batıdaki siyah feminizm ve üçüncü dünya kadın hareketinin teori ve politikasından beslenir. Kürt feministler bir ırk kategorisi dahilinde yaşanan feminist örgütlenme deneyiminde, çeşitli örgütlenme ve eylemlerde onlara katılmakta birlikte Türkiye'deki kadın hareketinin diğer etnik kimlikleri dışlayıcı olduğu anlayışıyla

⁵² Nebiye Arı'nın "Müslüman kadınların kadın-erkek eşitlik mücadelesi, toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesi vermelerinin nasıl bir şey olduğu, hayatlarında nereye tekabül ettiği, İslami feminizmi nasıl anlamlandırdıkları, neden ihtiyaç duyduklarını anlatmak istedim" (<https://www.gazeteduvar.com.tr/hem-musluman-hem-feminist-ailenin-degil-rabbimizin-kuluyuz-haber-1509723>) diye ifade ettiği 2020 yapımı belgeselinin adı.

ondan ayrı ve ona karşı bir görünüm sergilemektedir. Bağımsız Kürt Kadın Grubu adlı bir inisiyatifin yanı sıra Tecavüze Karşı Kadın Girişimi platformu gibi örgütlenme pratikleri ile *Roza (Gündoğumu)*, *Jujin (Kırpikadın)*, *Jiyan (Yaşam)*, *Özgür Yaşam* adlı dergiler çıkarır. Dergilerde teoriyle birlikte kadın tarih yazımı, hem ırksal hem cinsel ayrımcılık deneyimleri, lider kadın portreleri gibi konuların yanı sıra, taciz, tecavüz, ensest gibi konulara yer verilir (Halide & Canan, 2005). Canan (2005) birbirlerini geliştirmeleri için imkan tanımış, tartışmalar için zemin yaratmış olması açısından dergilerin, hem Kürt kadınlar hem Türkiyeli kadınlar için önemli olduğunu, bu tartışmaların Türkiye’de kadın hareketini geliştirdiğini savunur (Halide & Canan, 2005, s.231). Açık (2016) söz konusu dergilerin hedef kitlesini Kürt kadınlar olarak belirlediğini; politik konum, ortaklık ve başka toplumsal ve politik gruplarla farklılığı da bu kimlik üzerine inşa ettiğini ve bu çerçevede özcü bir kimlik görüşü ve durağan bir kültür anlayışını yansıttığını değerlendirir. Yazara göre kadın kimliğinin etnik temelli bu özcü kavranışı örgütlenmeye hizmet ettiği kadar, kadınların toplumsal ve politik gelişmelere aktif katılımında bir handikap ortaya çıkarmaktadır. Bu kavrayış cinsiyetler arası iktidar ilişkilerini görünmez kılıp, edilgin, kurban, mağdur tanımının yeniden üretilip pekiştirilmesi anlamında kadınların toplumsal özne konumunu da sarsmaktadır (s. 305).

1990’larda kimlik siyaseti çerçevesinde gelişen bir diğer perspektif de İslami feminist harekettir. Türkiye kadın hareketinde İslami feminist perspektif 1990’lardan çok daha önce, Osmanlı döneminde *Hanımlara Mahsus Gazete*’de özellikle Fatma Aliye ve Emine Semiye gibi yazarların dile getirdiği taleplerde öne çıkmaktadır. Yazarlar ‘islami feminizm’ ifadesini kullanmamış olsalar da, yazılarda kadınların durumunun İslami esaslardan değil, bu ilkelerin yanlış yorumundan, yani aslında dini değil erkek merkezli kültürel uygulamalardan kaynaklandığının analizi ve taleplerinin İslam ile uyumlu olduğu anlayışı belirgindir. İslami feminizm kavram olarak 1990’lar itibarıyla kullanılmaya başlanmış, Türkiye’de iki farklı cephede genelleştirilebilecek biçimde tartışmalara sebep olmuştur. Bunlardan ilki Osmanlı döneminde de gördüğümüz üzere, kadınların ezilme koşullarının İslam’dan değil, İslamın yanlış, erkek merkezli kültürel yorum ve uygulamalarından kaynaklandığı ve müslüman kadınlar için hak arama noktasında bir temel oluşturduğu yönündeki

görüştür. İslami feminizm de bu çerçeveden kadın hakları taleplerini dile getirmekte ve İslami ilkelerin alternatif yorumlarını⁵³ geliştirmektedir. Diğer görüş ise İslamın temelde hegemonik bir söylem içerdiği ve cinsiyet eşitliği konusunda yetersiz ve farklı cinsel yönelimlere karşı dışlayıcı özellikte olduğu, bu çerçevede kadın hakları için bir söylem geliştirmek üzere bir refrans olamayacağını savunan görüştür (Tuksal, 2020).

1980'lerin sonu itibariyle gazete ve dergilerde ve 1990'larda kamusal alanda kamu kurumları ve üniversitelerde başörtüsü yasağına karşı eylemlerde dindar kadın kimliği başörtüsü ve hak talepleri çerçevesinde ülke gündemindeki önemli tartışmalardan biridir. 1987'de Ali Bulaç'ın *Zaman* gazetesindeki "Feminist Bayanların Kısa Aklı" başlıklı yazısı bir tartışma başlatır ve ardından *Nokta* dergisinin "Türbanlı Feministler Dosyası" başlıklı bir haberi, feminist gruplar içerisinde de meselenin daha geniş platformlarda tartışılmasını sağlar. Ankara'daki Perşembe grubu Bulaç'ın yazısına yönelik eleştiriler yazan ve feminist olmakla "suçlanan" Mualla Gülnaz, Yıldız Ramazanoğlu, Tuğba Tuncer gibi dindar kadınları toplantılarına davet eder, sosyalist feministler ise neden birarada olamayacaklarını anlatan yazılar⁵⁴ yazar. Bundan sonraki süreçte feministler arasında bir olumlu diyalog ortamı oluşmaz ve ayrı çizgilerde mücadele devam eder (Tuksal, 2020).

1988'de Mualla Gülnaz ve arkadaşları elle ve daktilo ile yazıp, fotokopi ile çoğalttıkları ve yaklaşık iki yıl boyunca yayınlanan *Ayça* adlı bir dergi de çıkarırlar. Dergide müslüman kadınların sorunlarını tartışır, evlilik içinde tahakküm ve sömürüyü eleştirirler. Yazarlar feminizmin sunduğu analiz ve eleştiri perspektiflerinden yararlanmakta, ancak feminizmi bir tür batı ideolojisi olarak gördükleri için islami feminizm yerine İslami dünya görüşünü savunmaktadırlar. Dindar kadınlar 1970'lerden itibaren kadınların toplumsal ve ekonomik alanlarda güçlenmesi, bilgi ve deneyimlerinin artması gibi amaçlarla vakıf ve dernekler kurmuş, siyasi parti faaliyetlerine katılmışlardır. 1995'te ise BM Pekin Dünya Kadın Konferansına hükümet, akademi ve feminist örgütlerden katılan kadınların yanı sıra,

⁵³ Örneğin Malezya'daki *Sisters in İslam* (www.sistersinislam.org) grubu erken evlilik, çok eşlilik, boşanma ve şiddet gibi konularda geleneksel İslami yorumlara karşı alternatif yorumlar üreten bir oluşumdur (Tuksal, 2020, s.222). Bir başka örnek için, Hidayet Şefkatli Tuksal (2000), *Kadın Karşıtı Söylemin İslam Gelenegindeki İzdüşümleri*, Kitabiyat.

⁵⁴ Örn. Sedef Öztürk, "Kadın Sorunu İslamcılarının Gündeminde: Nereye Kadar?", *Kaktüs*, Sayı 2, Temmuz 1998.

Münire Yarar, Mehlika Mısıroğlu, Nazife Şişman, Selime Sancar gibi dindar kadınlar da katılır. Böylece kadınların esnek yapılar dahilinde örgütlenmesine yönelik olumlu bir bakış açısı oluşur ve ardından İstanbul'da Gökkuşu Kadın Platformu, Ankara'da Başkent Kadın Platformu gibi dindar kadın örgütlenmeleri gerçekleşir. Gökkuşu Kadın Platformu kadın hareketi ve feminist politikaya mesafeli durmakta; Başkent Kadın Platformu ise feminist etiketini kabul etmemekle birlikte, analizlerini feminist bir perspektifle yapmakta, taleplerini feminist bir terminoloji ile dile getirmekte ve diğer feminist gruplarla ortak çalışmalar yapmaktadır (Tuksal, 2020). Platformun kadın hakları alanında pek çok büyük kampanyanın destekçisi ve partneri olduğunu, projeler gerçekleştirip dindar kesimdeki diğer kadın örgütleriyle geniş katılımlı kadın buluşmaları örgütlediklerini ifade eden Tuksal (2020), 2019 itibariyle faaliyetlerine son veren Başkent Kadın Platformunun politik varoluşunun İslami feminizm olarak değerlendirilmesini savunur:

“Başkent Kadın Platformu deneyimi bir bütün olarak, hayatlarının en verimli dönemlerinde başörtüsü yasaklarına maruz kalmış, kriminalize edilerek eğitim kurumlarından dışlanmış, çalışma imkanlarından mahrum bırakılmış dindar bir kadın kuşağının hayata tutunma mücadelesinde açtıkları yeni yollarla, kurdukları yeni ilişkilerle, buldukları yeni yöntemlerle ürettikleri bir tür İslami feminizm olarak okunmalıdır, çünkü İslami feminizm sadece İslam'la feminizmin ne kadar uyumlu olup olmadığı meselesi değildir, bundan daha çok hem İslam'dan hem de feminist düşünce ve pratiklerden beslenen kadınların ortaya koyduğu, kimilerine göre eklektik sayılabilecek düşünceler, yaklaşımlar ve pratiklerin tümüdür (s.233).”

Kadın deneyimlerinin ırk, sınıf, etnisite, inanç, dünya görüşü gibi bir dizi farklı özneliği içermesi, feminizmin de bu ölçüde çeşitlenip gelişmesi anlamına gelmekte ve bunun doğal bir sonucu olarak aynı coğrafyada başka feminizmler gelişmektedir. Türkiye'de de bir yönüyle ortadoğulu ama bir yandan yüzünü batıya dönmüş bir toplum olmanın, etnik, dini, sınıfsal farklı varoluşların getirdiği toplumsal yapı içerisinde kadınların ikincil konumu ve ataerkil pratiklere dair başka çerçevelerden ama bir çok yönden de ortak ezilmişlikler ve hak taleplerini içeren feminist analizler geliştirildiği görülmektedir. Bu çerçevede 1990'larda feminist hareketin bir çok farklı kadın grubu, kurumsal yapı, ideolojik ve politik farklılıklarla çeşitlenip genişlediği değerlendirilebilir. Ancak bu bir yandan da bir parçalanmayı ifade etmektedir. Kardam & Ecevit'e (2016) göre bu genişleme hareketin

sorumluluğunun paylaşılması açısından olumluyken bir yandan da örgütlenme ve işbirliğinin sağlanması anlamında bir tür dağılma ve parçalanmayı ifade eder. Böylece feminist ideoloji ve söylem yaygınlaşırken içi boşalır, farklı politikalar arasında ilişki kurulamaz, örgütler kendi projeleri içine daha çok gömülür ve geçmiş birikimlerle kadın hareketinin daha güçlü olması beklenen dönemde bir güçsüzlük havası ortama hakim olur. Yazarlara göre 1990’lardan itibaren artık kadın hareketi geçmişe göre daha yaygın ve yerleşiktir ama harekete dinamizmini kazandıran coşkulu kitlesel eylemler ve protestolar dönemi geçmiştir ve bu sebeple hareket genelde etkisini kaybetmiş gibi görünmektedir (s.92).

Önceki dönemlerde olduğu gibi 1990’lı yıllarda da feminist söylem açısından yayınlar önemli bir dinamiktir. Bu dönemde çıkan yayınlar arasında *Kadın Bülteni* (1990-1991), *Kadın Belleği* (1991), *Ankara Bülteni* (1992), *Eksik Etek* (1992), *Emekçi Kadınlar* (1993), *Dolaşan Mavi Çorap* (1993), *Jibo Rizgariye Jinan* (1993), *İstanbul Üniversitesi Kadın Araştırmaları ve Uygulama Merkezi Dergisi* (1993), *Minerva* (1993), *Özgür Kadın* (1993-94), (lgbt+ hareketin yayını) *KAOS GL* (1994), *Cımbız* (1994), *Kadın Haberleri* (1994), *Martı* (1994), *Pazartesi* (1995), *Roza ve Jujin* (1996), “cinsiyetler arası geçiş meselelerine eğilen fanzin” *Gacı* (1997), *Yaşamda Özgür Kadın ve Jin û Jiyan* (1998), *Uçan Haberler* (1998) sayılabilir (Akşit, 2015, s.496).

Bu dönem yayınlara müslüman, kürd kadın hareketlerinin dergileri ile LGBT+ hareketin yayınlarının eklenmesi de hareket içindeki çeşitlenmenin bir göstergesi olarak okunabilir. Ancak çalışmanın bu kısmında 1970’lerin sonunda yayına başlamış ve 1990’larla birlikte feminist söylem açısından etkili olmuş popüler kadın dergileri olan *Elele*, *Kadınca* ve *Kim* ile birlikte uzun süreli ve etkili bir yayın olması sebebiyle *Pazartesi* dergisi incelenmektedir.

3.3.4.2. Popüler Kadın Dergileri ve Feminizm: *Elele*, *Kadınca*, *Kim*

Türkiye’de kadın hareketinin gelişimi ile feminist yayıncılığın gelişimi arasında önemli bir bağ söz konusudur. 1980 sonrası dönemde de kadın hareketi sesini duyurabilmek için feminist yayınlara ihtiyaç duyarken, feminist yayınlar kadın hareketinin imkan ve sınırlarını belirlemeye başlamıştır (Şenol, 2010). Feminist

yayıncılık kadın hakları mücadelesinde ana akım medyaya karşı kendi sözünü söylemenin ve örgütlü mücadelenin önemli bir aracı olarak alternatif medya olma özelliği göstermekte, bunu yaparken de yalnızca politik biçimleri değil, popüler biçimleri de kullanmakta ve böylece ana akıma da sızmaktadır.

Türkiye’de 1990’lı yıllar siyasi, ekonomik ve toplumsal değişimle birlikte kültürel iklimin de popüler kültür ürünleri, özellikle de medya aracılığıyla biçimlendiği oldukça renkli ve çeşitlilik içeren bir dönemdir. Bu iklimde 1970’lerden itibaren ana akım içerisinde yayınlanan popüler kadın dergilerindeki çeşitliliğin yanı sıra 1995’ten itibaren *Pazartesi* dergisi ile birlikte alternatif politik-popüler feminist yayınlar da yer almaya başlar. Bu çerçevede ana akım medyanın eril merkezli söylemine karşı *Elele*, *Kadınca* ve *Kim* dergilerinin kadınlık durumuna dair söylemleri ve bu söylemin feminist içeriği de önem kazanmaktadır. Bu dergilerin yarattığı popüler feminist söylem, kadınların özgürleşmesine yaptığı vurgu ile önemli bir noktada durmakta, *Pazartesi* gibi daha politik çizgide duran bir dergi için de bir birikim yaratmaktadır.

1970’lerden itibaren yayına başlayan bu dergilerin ortak özelliği popüler kadın dergisi formunda olmaları ve aile, cinsiyet ilişkileri ve cinsellik konularında ana akıma karşı tabuları yıkan feminist bir çizgide yer almalarıdır. Dergilerin bu çerçevedeki temel söylemi kadınlara hem özel hem kamusal alanda “aşkıta, cinsellikte, sosyal yaşamda ve ailede özne olmalarını telkin etme, bunun ayıp/günah/anormal olmadığını vurgulama ve bunun yollarını önerme” üzerinedir (Cantek, 2020, s.127). Bu söylem tarihsel olarak ikinci dalga feminist hareketi destekleyen ve güçlendiren bir etki yaratır.

a) *Elele*

Hürriyet Grubu tarafından 1976’da yayımlanmaya başlanan *Elele*, Almanya’da yayımlanan *Eltern* dergisinin Türkçe versiyonudur. Dergide önceki kadın dergilerinde olduğu gibi annelik, sağlık, çocuk bakımı gibi konularda kapsamlı bilgiler yer almaktadır Ancak *Elele*’de sağlık, anne ve çocuklar için eklerin yanı sıra

kadınlara doğrudan hitabeden *Seks Dünyamız* başlıklı bir ek de yer almaktadır. Derginin hedef kitlesi aile ve annelerdir. Aileyi merkeze alan ve geleneksel ahlaki anlayışı yansıtan dergi, kadınları öncelikli olarak anne rolü içerisinde konumlandırır. Ele alınan cinsellik de evlilik ilişkisi içindeki cinsel deneyimi yansıtmaktadır. Ancak yine de dönemi içerisinde, örneğin doğum anındaki bir kadının çıplak olarak kare kare fotoğraflarının yayımlanması gibi, oldukça cesur olarak nitelebilecek biçimde hamilelik, doğum ve kürtajı ele alan içerikler yayımlamıştır (Cantek, 2020). Cantek'in (2020) belirttiği üzere derginin Almanca versiyonu *Eltern*'de ikinci dalga feminizmin "kişisel olan politiktir" önermesinin etkisiyle özel alana yönelik eşitlik talebinden etkilendiği gözlenmekte, *Elele*'de ise bunun sınırlı ve üstü kapalı bir yansıması görülmektedir (s.127). *Elele*'nin yüksek tirajı ve dünyada da bu tür dergilerin yaygınlaşıyor olmasının etkisi ile 1978'de *Kadınca* dergisi yayına başlar.

b) *Kadınca*

Kadınca Duygu Asena'nın yönetiminde kadınları *Elele*'nin aksine aileden bağımsız biçimde de konumlandıran, farklı kadınlık deneyimlerine yer veren, toplumsal cinsiyet temelli iktidar ilişkilerine ve geleneksel ataerkil pratiklere belli ölçüde karşı çıkan bir yayın anlayışıyla, oldukça yüksek tirajlar elde eden bir dergidir. Kadınların seslerini duyurmak, onları toplumsal özne olarak konumlandırmak konusunda mücadele etmeyi benimsemiş, bunu yaparken bir yandan da magazin, popüler müzik, fal, yarışmalar, çekilişler gibi popüler içerikleri de kullanmıştır. 1980'li yıllarda kadın hareketinin politik bir muhalefet olarak kodlanmadığı dönemde, toplumsal cinsiyet ilişkilerinde eşitliğe vurgu yaparak, ataerkil tahakkümü ve geleneksel ahlaki değerleri sorgulayarak politik tartışmalarda ve kadın hakları mücadelesinin kitlesel olarak ifade edilmesi ve görünür kılınması konusunda etkili olmuş, Türkiye'de kadın hareketinin güçlenmesinde kayda değer bir katkı sunmuştur. Bekaret kontrolü, kürtaj yasağı, medeni kanunda kadınların aleyhine durumlar, kadınlara yönelik şiddet ve kadın bakanlığı gibi konularda yaratılan içeriklerle, kadın hakları mücadelesinde belli konuların gündeme gelmesini ve bu meselelerin sürekli gündemde tutulması ile, uzun vadede kürtajın tedricen

serbest bırakılması, medeni kanunda çeşitli reformlar, Kadın ve Aileden Sorumlu Devlet Bakanlığının kurulması gibi değişimlere ön ayak olmuştur. *Kadınca*'nın önemli bir özelliği de kadın cinselliğini kadın perspektifinden ele alan, cinsel ilişkide kadınların maruz kaldığı baskı ve tabuları, kadınları pasifize eden değer yargılarını bertaraf etmeyi ve bedeni ve arzuyu keşfetmeyi hedefleyen içeriklerdir. Cinsellik uzman görüşleriyle geleneksel tabuların bertaraf edilmesi ve okurlara yönelik cinsel bilgileri ölçen anketler gibi içeriklerle de merkezi konulardan biridir. *Bizbize* köşesinde okurların özellikle aşk ve cinsellik konulu sorularına uzman yanıtları ile cevap vermektedir. Bu aynı zamanda ileride *Pazartesi* dergisinde *Ayıp Köşe* olarak kurgulanan, okurların cinsellik konulu yazılarını yayımlayan bölümün de ilham kaynağı olacaktır. Ancak *Kadınca*'nın popüler-ticari formu, magazin ve diğer içeriklerde daha tutucu, geleneksel ahlaki anlayışı benimseyen heteroseksüel erkek bakışını yeniden üreten çelişkili bir söylem yaratmaktadır. *Kadınca*'nın kadınların özgürleşmesine dair söylemi yalnızca bu konularla sınırlı kalmamakta, giyim-kuşam, beden, eğlence anlayışı, duygusal ilişkiler gibi her düzeyde kadınlığa dair tanımlama ve etiketler, genel olarak kadınların özel ve kamusal alanda varoluşuna dair her türlü sınırlayıcı, denetleyici söylem ve eylem de eleştiri konusudur. Dergi ayrıca basında, aynı yayın grubunun çıkardığı *Erkekçe* gibi dergilerde kadın bedeninin nesneleştirilmiş sunumuna karşı oldukça radikal bir çıkışla çıplak erkek görselleri de yayımlamıştır. Ayrıca toplumsal-kültürel mekanların cinsiyet temelli bölünmüşlüğüne karşı, futbol maçları, birahaneler gibi alanları deneyimleyerek dergi sayfalarında paylaşır; kadın-erkek ilişkilerinin geleneksel kalıplarına karşı, erkeklere çıkma teklif etmek gibi, o ilişkilene biçimlerini tersinden kurarak, kadınları önyargıları kırıp bu alanlara ve bu ilişkilene biçimlerine teşvik eder. 1987'de 100. Sayıda Duygu Asena'nın dönemin Başbakanı Süleyman Demirel ile yaptığı röportaj ve Demirel'in kapağa taşınan "İcabı varsa feminizm fevkalade bir iştir" ifadesi ise derginin siyaseten meşruiyet kazandığı ve muhafazakar sağ siyasetten bir yöneticinin ihtiyatlı olsa dahi feminizme yaklaşımını içermesi yönüyle oldukça önemli bir kazanımdır (Cantek, 2020, s. 127-135). *Kadınca*'nın kadın hakları, eşitlik ve özgürlük söyleminin aynı zamanda, Duygu Asena'nın kişiliğinde ve romanları da dahil diğer yazılarında belirgin olduğu biçimde, seküler, orta sınıf bir söylem olduğu da değerlendirilmelidir. Politik açıdan

dergi, başörtüsü tartışmalarında başörtüsüne karşı bir tavır ve dil benimsemekte, söylemini orta sınıf, kentli kadın üzerinden kurmaktadır. Saktanber (1995) de *Kadınca*'nın kadınlara erkek dünyası olmaktan ibaret dünyada bir yer açmaya çalıştığı, ancak hedef kitlesini orta sınıf kentli kadın olarak belirlediği için bu “yer”i de ancak o orta sınıf dünyada açabildiği tahlilini yapar. Kadınlar için tanımlanan evren konusunda ise, dergide sıkça yer alan moda, güzellik, diyet, dekorasyon, yemek gibi içeriklerle, bunların “kadınlara özgü hayatın vazgeçilmez unsurları kılındığını ve kadınlığın bu alanlar dışında tasavvur edilemeyecek bir şey halinde sunulduğunu” belirtir (s.203; 213). Saktanber’e (1995) göre *Kadınca*,

“Hedeflediği kadını kendini ve cinselliğini tanıdıkça kocasını ve/veya erkeğini nasıl en az tavizle idare edebileceğini bilen, haklarına vakıf, kararl, ayakları üzerinde duran, kendine saygılı ve ama aynı zamanda pratik alafranga sofralar kurabilen, çeşitli kozmetikler, diyetler ve jimnastiklerle saç, yüz ve vücut bakımına titiz, günün modasını takip eden, ev dekorasyonundan anlayan “modern” bir kadın olarak kurar (s.203)”.

Kadınca kendini feminist olarak tanımlamaktadır ancak bu orta sınıf kadınlarla sınırlı kalmış ve ortak bir dil geliştirilememiştir (Schroeder, 2007). Derginin dilindeki hakim üslup genellikle “siz kadınlar” şeklindedir. Böylece yazar kendini hitap ettiği kitleden yukarıda konumlandırır. Dolayısıyla derginin kurduğu söylem tüm kadınları “biz” diye çağıran, biz, diğeri, öteki ayrımı yapmayan feminist söylemden ayrılır (Saktanber, 1995, s.203).

c) *Kim*

Kim dergisi *Kadınca*'nın devamı niteliğinde, aynı ekiple, Serpil Gülgün, Oya Özdilek, Filiz Koçali, Candan Aslanbay, Nurcan Çakıroğlu gibi isimler ve Duygu Asena'nın genel yayın yönetmenliğinde 1992'de yayına başlar. Dergi *Kadınca* ile benzer bir yayın çizgisi izlemekle birlikte ele aldığı konulardaki analiz ve önermeleri ile daha muhafazakar olarak değerlendirilebilecek *Kadınca*'dan daha radikal bir çizgide, ironi ve mizahın ön planda olduğu dil ve üslubu ile farklılaşır. *Kim* mizahi ve ironik bir üslup ve sert ve kışkırtıcı bir dil benimser. Toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin yarattığı eşitsizlik ve çelişiklere, geleneksel ataerkil değerlere karşı çıkan yayın içeriğinde, sözü biraz daha ileri taşıyarak erkekliğe ve

erkeksi değerlere meydan okuyan, yer yer onları küçümseyen bölümler yer alır. *Kim*'in hedef kitlesi genç, bekar, kendini önemseyen ve kadınlığa dair bilgilenme ihtiyacındaki kadınlardır. *Kim* de bu çerçevede liberal burjuva söylemin tasarladığı 'modern kadın'a hitabetmektedir. Bu modern kadın, çalışmayan, çalışan, öğrenci gibi farklı statülerden olabilir, ancak derginin özellikle üzerinde durduğu bu 'modern kadın'ın bağımsız, başarılı, dinamik ve entelektüel olmasıdır (Schroeder, 2007). *Kim* dergisi okuyucu araştırmalarını konu alan özel bir sayısında kendi çizgisini şöyle tanımlar:

“Kim, dünyada sanat, politika ve kadın hareketi konularında ne olup bittiğini yakından takip eder. Yaşamın her alanını, kadın-erkek ilişkilerini, erkek söylemini ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğini sorgular. Gündemi yakalayan, radikal, muhalif, kararlı ve her zaman farklılıklara açık bir dergidir (akt. Schroder, 2007, s.159)”.

Kim, kadın hakları, toplumsal cinsiyet eşitsizliği gibi konuları ironik biçimde ele alan *Cadıca* başlıklı bir bölüme yer verir. *Cadıca*'da toplumsal cinsiyet temelli iktidar ilişkilerinin yarattığı çelişki ve eşitsizlikler ele alınır ve ataerkiye meydan okumanın yolları gösterilir. Duygu Asena'nın yaptığı adlandırma ile, Batı kültüründe cadılığa atfedilen ve kadınlarla ilişkilendirilen olumsuz imgeyi tersine çevirerek, olumlu anlamlar atfeden bölüm, ele aldığı konuları ve böylece cadıların yani feministlerin tehditkar olmadıklarını ifade etmeye çalışır. Bu aynı zamanda kadın hareketinin gündemindeki konuları popüler söyleme dahil etmek ve böylece amaç ve hedefleri meşrulaştırmak anlamında feminist bir taktik olarak değerlendirilebilir. *Kadınca* ile başlayan erkek bedeninin nesleştirilmesi, *Kim*'de erkek çıplaklığının ön planda olduğu fotoromanlarla daha ileri bir hal alır. Ayrıca “*Bağımlı, taraflı, iğneli erkek eki*” başlıklı bir bölümde, erkekler fiziksel görünüm, cinsellik ve zeka gibi konularda alaya alınır. Bu bölümde *Ayın fıstığı* başlıklı sayfada, ideal kabul edilen beden ölçülerinde, genellikle yarı çıplak bir erkek görseline yer verilir (Schroeder, 2007, s. 158-159; 217; Cantek, 2020, s.136-137).

Kim, *Kadınca* gibi kadın cinselliğini de ele alır ancak ondan farklı biçimde cinselliği aile ve evlilik dışında da meşru sayan bir konumda görür. Evlilik, baskıcı ve kadınları bağımlı kılan bir yapı olarak analiz edilir. Medya ve politika alanındaki cinsiyetçi söz ve eylemler teşhir edilir; mekanın ve kültürün erkek

egemen yapısı sosyal deneylerle ortaya konarak, kadınlara bu alanları dönüştürme cesareti verilir. Kim, 1990’lardan itibaren yükselen kimlik siyasetine karşı da duyarlıdır ve yazılarda, ekip içinde yer alan sol hareketten gelen bir gazeteci olan Filiz Koçali’nin etkisiyle, sınıf siyaseti, otoriteryanizm, militarizm, etnik ve mezhepsel ayrımcılık, devlet şiddeti gibi konularda bir tavır ortaya koyar (Cantek, 2020, s. 136-137).

Kadınca ve *Kim* ataerkil değerleri sorgulayarak kadınlara birey olma ve erkeklerden bağımsız bir yaşam kurma konusundaki vurgularıyla ve feminist tartışmalara yer vermeleriyle popüler bir yaklaşımla da olsa Türkiye’de feminist söylemin yaygınlaşmasına büyük katkı sağlayan kaynaklardır. Schroeder, (2007) bu söylemin kadın meselesinde 1990’ların farklı, birbiriyle çatışan ve çelişen söylemlerini de yansıttığını değerlendirir. Bu dergilerin söylemi o yıllarda etkili olan seküler/liberal, sosyalist, radikal ve İslamcı feminist perspektifler içinde seküler/liberal feminist söylemi belirgin biçimde ön plana çıkarmaktadır. Ancak kadınların çalışma koşullarına dair iyileştirmeler, sendika, istihdam gibi konuları ele alma çabalarıyla sosyalist; işyerinde cinsel taciz, kadınlara yönelik cinsel ve aile içi şiddet konularıyla radikal; feminist konularda İslami bakış açısını yansıtmaya dair içerikleriyle İslami feminist perspektifleri de içermektedir. Yazara göre bu dergilerin, bu derece geniş tabanlı feminist perspektifleri temsil etmeleri, bu konuların kadınların yaşamıyla ne kadar bağlantılı olduğunu fark ettiklerinin ve bu konuları farklı bağlamlarda, farklı perspektiflerle tartışmalara açmaları da okuyucuya karşı sorumluluk hissettiklerinin bir göstergesidir (s. 224-225).

1990’lar Dünyada feminizmin popüler, ticari araçlarla ilişkileneceği ve neoliberal politikaların aracı olarak değerlendirilmesi biçiminde ifade edilen popüler feminizm ya da post feminizm tartışmalarının olduğu dönemde, Türkiye’de de neoliberalleşmenin etkileriyle popüler araçların feminist görünüm, talepler, söylemler benimsediği bir dönem olarak değerlendirilebilir. Kadın haklarının bu dergiler aracılığıyla popüler söylem içerisine dahil oluşu bir yandan feminizmin bir burjuva ideolojisi ve/veya, erkek düşmanlığı gibi görülmesi ya da kadın hakları söyleminin liberal bir çerçeveye, “siz kadınlar” ifadesinde olduğu gibi didaktik, dayatmacı, yukarıdan bir bakışla, sınırlı biçimde sunulması gibi çeşitli sorunlar

yaratmakla birlikte; bir yandan da meselelerin ana akım politika ve medyanın gündemine dahil olması; politik bir yayından daha fazla okuyucu bulması ve böylece kadınların sağlık, hukuk, eğitim gibi konularda başvurabileceği bir kaynak ve sorunlarına dair farkındalık oluşturulması, feminist söylemin yaygınlaşması, çeşitli somut değişiklikleri teşvik etmesi gibi sebeplerle olumlu bir sonuç olarak değerlendirilebilir. Bu anlamda bu popüler dergilerin daha belirgin biçimde liberal feminist bir yaklaşımla, seküler bir çizgide ve orta sınıfla sınırlı bir görünümle de olsa, feminist talepleri gündeme getirmesi, farkındalık yaratması ve böylece feminist meselelerin ana akıma sızmasını sağlaması; feminist söylem içindeki çeşitliliği yansıtması ve belkide en önemlisi ana akıma karşı ve ona alternatif biçimde kadınların söz söyleme ve itiraz etme pratiklerini yansıtması bakımından kadın hareketine katkıları yadsınamaz. Bu dergiler popüler feminist yayıncılık anlamında ilk örnekleri oluşturmakta, 1990’larda *Pazartesi*’den başlayarak, günümüzde internet ortamında yaygınlaşan biçimde feminist web sitelerinin de ilham kaynağını oluşturmaktadır.

3.3.4.3. Popüler Feminist Yayıncılık Deneyimi: *Kadınlar Mahsus Gazete Pazartesi*

Feminist ve *SF Kaktüs*’ün ardından, *Elele*, *Kim* ve *Kadınca*’nın yarattığı feminist söylemin etkisindeki yıllarda feministler arasında popüler bir feminist yayın gerekliliği tartışılır. Farklı ideolojik noktalarda yer alan kadınlar, feminist bir dergi ile başka kadınlara ulaşmak, ana akıma karşı bir kadın söylemi yaratmak amacıyla bir dergi çıkarmaya karar verir. Derginin biçimi ve içeriği konusunda yapılan uzun tartışmalarda iki temel ilke üzerinde anlaşma sağlanır; dergi feminist ve popüler olacaktır. Hülya Eralp ve Filiz Koçali ile birlikte bir grup feminist kadın Almanya’da kadın çalışmalarını destekleyen bir vakıf olan Frauenanstiftung (FAS) için bir proje olarak *Pazartesi* dergisini sunar ve proje onaylanır (Koçali, 2016, s. 76-77). 1990’ların politik atmosferinde, medyada tekelleşmenin giderek arttığı ve kadın dergilerinin tüketim kültürüne hizmet etmeye başladığı bir dönemde *Kadınlara Mahsus Gazete Pazartesi* 1995 yılı Nisan ayında yayına başlar. Yayın kurulunda *Feminist*, *SF Kaktüs*, *Kadınca* dergilerinden kadınların olduğu *Pazartesi*, bir anlamda

Feminist ve *Kaktüs*'ün politik yaklaşımı ile *Kadınca* ve *Kim*'in popüler feminist yaklaşımını sentezler. Dergi editörlerinden Ayşe Düzkan⁵⁵ da *Kadınca*'nın *Pazartesi* için önemli bir ilham kaynağı olduğunu, her eve girebilecek bir dergi olarak *Kadınca*'nın yayımlandığı dönem ve bulunduğu ana akım medya sektörü içinde kadınlara dair söyleminin değerli olduğunu değerlendirir. Ancak *Pazartesi* onlardan başka bir konuma yerleşir ve özgün bir örnek oluşturur.

Pazartesi kendini bir haber dergisi olarak tanımlar, içeriğinin temel ögesi haberdur. Bu anlamda hem kadınlara dair haberlere odaklanır hem de gündemdeki tüm olayları, bunların kadınları da ilgilendirdiğinden yola çıkarak kadın bakış açısıyla ele alır. İkinci dalga feminizmin “kişisel olan politiktir” önermesinden yola çıkarak özel alanın politikasını ele alır, olaylara feminist perspektiflerle yaklaşarak “kadın haberciliği” yapma iddiasındadır. *Pazartesi*'nin haberciliğinde ana akım medyanın aksine haberlerde kadın deneyimine; bireysel tanıklıklar, anlatımlar ve duygulara özel bir önem verilir. Dergi kadınlara dair haberleri gündemleştirmekle kalmaz, olayların gelişimini, hukuki süreçleri ve söz konusu fail ya da şiddetten hayatta kalan kadınlarla görüşmeler yapmayı ve onların sözünü aktarmayı sürdürür. *Pazartesi* yalnızca kadınlarla ilgili bir gündem değil, kadınları her şeyin ilgilendirdiği görüşünden yola çıkar ve gündemine her şeyi dahil eder. Ana akımda eril söylemin yaygınlaştırdığı kadınları yalnızca ev işleri, güzellik, annelik gibi konuların ilgilendirdiği anlayışına karşı, gündemde yer alan siyasetten ekonomiye, tarihten sanata, popüler kültürden magazine her şey ele alınır. Kadınlar için tanımlanan bu alanlarda da eleştirel bir söylem yaratır. Bu noktada moda, bakım, güzellik, diyet gibi konular da ele alınır ancak bu kez bu ideal kadınlık tanımının kime hizmet ettiği, kadınların neden bunlara ihtiyaç duyacak biçimde tanımlandığı sorgulanır. Dergi yazarlarından Beyhan Demir⁵⁶ de *Pazartesi*'nin olayları ele alış biçimi ve derginin gündemini şöyle değerlendirir:

“*Pazartesi* gündemi iyi takip eden bir dergiydi. Feministlerin, sadece kadınların dahil olduğu bir şeyi ifade eden bir dergi değil, dünyadaki her konunun kadınları da ilgilendirdiğini düşünerek hareket eden bir dergi oldu. F tipi cezaevlerinden evdeki şiddete, istismar konusunda fabrikalardaki işten çıkarmalara, kadın cinselliğinden mizaha, popüler kültürden Avrupa birliğine,

⁵⁵ Ayşe Düzkan ile yapılan 07.12.2020 tarihli görüşme.

⁵⁶ Beyhan Demir ile yapılan 04.12.2020 tarihli görüşme.

tarım politikalarına kadar çok geniş bir eksen, kadınların nasıl etkilendiğini.. bu çerçeveler, hayatın her yeri demek bu aslında. Kadınları sadece şiddet konuşan sadece istismar konuşan, sadece mağduriyet üzerinden ele alan ya da sadece bir başarı ya da erkeklere ait bir alanda öne çıkmış bir kadını gösteren bir mecra değildi *Pazartesi*. Dolayısıyla aslında başka bir algıyı kırdı. Kadınlar her şeyle ilgilenir, kadınlar her şeyden anlar, her şeye bir aklı da vardır, fikri de vardır, değiştirme gücü de vardır”.

Ana akım medyada hiç yer almayan ya da hak ettiği biçimde değerlendirilmeyen kadın haberlerini/kadınları ilgilendiren haberleri işler ve olayları kadın bakış açısıyla değerlendirip yeniden gündemleştirir. İşleyiş açısından haberlerde özneye odaklanarak olayları, özellikle de kadınlara yönelik şiddet haberlerini “üçüncü sayfa haberi” olmaktan çıkarıp “insan öyküsü” haline getirir. *Pazartesi* cinsel taciz, tecavüz, aile içi şiddet gibi tüm kadınların başına gelebilecek konulara yoğunlaşmış, bu davaların takipçisi olmuştur. (Şenol, 2010, s. 221). Birinci sayısında Güneş K.’ya tecavüz haberi ile önemli bir çıkış yapmış, “Genelevde grev”, “SSK’da cinsel taciz”, “Bir namus cinayeti haberi Sevda Gök”, “Kumkapı davası” gibi sonraki haberleriyle de gündem yaratmaya devam etmiştir. Böylece kadınlara dair sorunların ana akımın gündemine de taşınmasını ve medyada bu haberlerin ele alınış biçimini dönüştürücü bir etki yaratır. Beyhan Demir⁵⁷ bunu “*Pazartesi* gündem yaratabilecek şeylere de sahipti, büyük basının memleketteki kadınlara dair konularda muhakkak telefon edip *Pazartesi* ne diyor diye görüş aldığı bir yerdii” sözleriyle ifade eder. Bu açıdan *Pazartesi* feminist bir üslupla kadınların gündemine dair konularla, bir yandan ana akıma sızarken, bir yandan da hem ana akım hem de muhalif medyanın görünümünü dönüştürmeye başlar. Demir bu açıdan *Pazartesi*’nin önemini şöyle ifade eder:

“Feministler feminizmin marijinal kalmayabileceğini, ana akıma sızabileceğini, ana akımda yer bulabileceğini, bulmak, daha doğrusu yer vermek zorunda kalacaklarını gösterdi onlara. Yani yazılı basının daha revaçta olduğu dönemleri düşünürsek gazetelerin eklerini düşünürsek, hafta sonu ve kitap eklerinde bu kadınlara yer açmanın faydasını gördüler. Çünkü başka bir soluk ve başka bir dil vardı orada ve bu dile ihtiyaç duydu ana akım medya da. Sadece muhalif medyanın asık suratlılığı yoktu öbür tarafta da başka bir dil ve başka bir bakış açısı vardı ve feministler orayı da tersyüz ettiler. Muhalif medyaya aynı zamanda bir kadının yazısı olmadan oranın ne kadar erkek görünebileceğini gösterirken, ki bu hala çok değişmiş değil, ama giderek daha çok değişiyor, bu alanlarda çok değişiklik yarattığını düşünüyorum”.

⁵⁷ Beyhan Demir ile yapılan 04.12.2020 tarihli görüşme.

Ana akım siyaset gündemi kadın bakış açısıyla ele alınır, siyasi kişilikler, söylem ve eylemlerin eril görünümü ve yansımaları eleştirilir. Örneğin dönemin Başbakanı Tansu Çiller'in politika ve söylemlerinin eril niteliğinin eleştirildiği bir yazı, derginin beşinci sayısının kapağında “En ‘erkek ana’ Tansu!” başlığıyla ve Çiller'in bıyıklı bir fotoğrafı ile verilir.

Pazartesi'nin ülke gündeminden dış politikaya her şeyi kadın merkezli bakış açısı ve dil ile yansıtan habercilik anlayışına feminist tarih yazımı ve politika gibi teorik konuların yanı sıra sağlık, hukuk, psikoloji ve popüler kültür içerikleri eşlik etmektedir. Bunlar şiddet, boşanma, taciz ve tecavüz gibi konularda aydınlatıcı, bilgilendirici içerikler; kadın sağlığına dair bilgi ve uyarılar; kitaplar, sergiler, reklamlar, dizi ve filmler gibi popüler içeriklere dair haber ve eleştirilerdir. Şiddet, tecavüz gibi konular, böyle bir durumda ne yapmak gerektiği, hukuki yollar ve psikolojik etki bağlamında uzman görüşü ile ele alınarak konunun çerçevesi haber dışına genişletilir, okuyucuya bir tür destek sağlanır.

Meselelerin ele alınışında feminist perspektifler, ironi ve mizahın ön plana çıktığı bir dil ve söylem hakimdir. Özel alanın politikası dahilinde cinsellik, ataerkil iktidar ilişkilerini deşifre etmeye yönelik en çok yer verilen konulardan biridir. *Pazartesi*'de kadınların bedeni ve cinselliği üzerindeki politikalara karşı çıkılır, kadınlara atfedilen güzellik ve estetik değerler, kapitalist sistemin dayattığı ideal beden anlayışı ve güzellik kalıpları sorgulanır ve kadınların bedenleriyle, cinsellikleriyle ve kendileriyle barışık olmalarına vurgu yapılır. Bu çerçevede *Pazartesi*'de beden politikaları ve kadın cinselliğine dair geliştirilen iki önemli alan söz konusudur. Bunlardan biri *Ayıp Köşe* biri de derginin “görüntü politikası” olarak nitelediği yazılardır.

Ayıp Köşe, kadınların cinsel deneyimlerini ve cinsel fantezilerini içeren yazılardır. Dergi yazarlarıyla başlayan köşe zamanla okuyucu mektuplarıyla sürdürülür. Bunlar imzalı kimi zaman da imzasız olarak yayımlanmaktadır. Ayşe Düzkan⁵⁸ bu köşenin hem okuyucudan çok ilgi gördüğünü, içerik bulma konusunda hiç sıkıntı yaşamadıklarını hem de cinsel içerikli bir köşe olduğu için çok tepki

⁵⁸ Ayşe Düzkan ile yapılan 07.12.2020 tarihli görüşme.

aldıklarını dile getirir. *Ayıp Köşe* derginin müstehcenlik sebebiyle mahkemede yargılandığı iki meseleden biri (diğeri Burdur Cezaevindeki operasyona dair haberdır) olur. Bir sayısı bu sebeple bayilerden toplatılır. Görüntü politikasına dair yazılar ise bir köşe altında yer almayıp okuyucuların da destek verdiği, kadınların görünüşleri, saçları, makyajları, aksesuarları, ya da kadın giysisi-erkek giysisi gibi konular dahilinde ‘görüntü’nün kadınlar için ne anlama geldiğinin tartışıldığı yazılardır.

Özel alanın politikası dahilinde *Pazartesi*’de farklı yazı türlerinde kadınlık deneyimleri de paylaşılır. *Uğraşıp Duruyoruz* adlı köşe “uğraş” adı altında kadınların ev içi karşılıksız emeğinden iş yerindeki cinsiyetçi sömürüye kadar deneyimlerin paylaşıldığı bir köşedir. Gülnur Savran’ın önerisiyle başlayan köşe, ev içi emek süreçleri gibi politik bir konuyu, gündelik yaşamda, gündelik dil üzerinden adlandıran ve ironiyi kullanan bir dil ile analiz eder. Savran⁵⁹ kendi yazı dilinde hakim olan teorik üslup ve *SF Kaktüs*’teki deneyimin ardından bu köşe ile ilgili olarak kendi dilinin de dönüştüğünü “..kendime ironiye açılma izni verdim ve bir biçimde dilimi dönüştürmeye çalıştım. Orada ilk kez mizahi ve ironik bir üslup ile ben de kendimi ıslah ettim o köşe sayesinde” sözleriyle anlatır. Köşe zamanla başka yazar ve okurlarla sürdürülür.

Anne Fitnat’ın Hatıra Defteri başlıklı köşede ise yeni doğum yapmış bir karakter aracılığıyla anneliğe dair yerleşik anlayış sorgulanır. ‘Kutsal annelik’ miti, çocuğun bakımı ve yanı sıra devam eden ev içi emek süreçlerinde “fedakarlık” olarak tanımlanan annenin yalnızlığını, baba rolünün çocuğun bakımını içermeyen kültürel kurgusunu ve bu çerçevede anneliğin sorgulanmasını sağlar.

Teorik yazılar içerisinde derginin önem verdiği ve kesintisiz sürdürmeye çalıştığı yazı türlerinden biri de tarih yazılarıdır. Eril tarih yazımına karşı kadın tarih yazımının önemine dikkat çeken bu yazılarda tarihin farklı dönemlerinde kadınların yaşamı, mücadeleleri gibi konularla birlikte, Osmanlı Kadın Hareketinden dergi ve toplantı örnekleri gibi feminist mücadele içindeki kadınların eylemleri, örgütlenme deneyimleri, yayınlar ve dernekler gibi konulara yer verilir. Ayrıca kadınlarının

⁵⁹ Gülnur Savran ile yapılan 05.02.2020 tarihli görüşme.

geleneksel roller dışında yansıtılmadığı ana akım medyaya karşı *Pazartesi*'de, hemen her sayıda bir kadının düşünceleri, deneyimleri çerçevesinde yaşam öyküsüne yer verilir. Yazar, çevirmen, fotoğrafçı, motosikletiyle dünya turuna çıkan bir kadın gibi örneklerle edilgin kurgusal kadın temsillerine karşı gerçek, güçlü kadınların hikayeleri okuyucuya aktarılır. Böylece kurgusal kadınların sınırlı çerçevelerinin yerine gerçek kadınların her alanda varlık gösterdiği daha geniş ve özgürlükçü çerçeveler sunularak okuyucu için de kendi yaşamındaki dar çerçevenin dışına çıkma cesareti teşvik edilir. Popüler kültürden Sezen Aksu, Müjde Ar, Gönül Yazar, Özlem Tekin, Yıldız Tilbe, Demet Akbaş, gibi ünlü kadınlar da dergide kalıplaşmış ön yargıların dışında özne kadınlık deneyimleri ile yansıtılır. Örneğin on birinci sayıda oyuncu Sibel Turnagöl'ün Kerem Alışık'tan boşanıp, çocuğunun velayetini aldıktan sonra Alışık'ın Turnagöl'e "iffetsizlik" sebebiyle dava açıp çocuğun velayetini istemesi konu edilir.

a) Bir Feminist Örgütlenme ve Dayanışma Pratiği Olarak *Pazartesi*

Pazartesi ikinci dalga feminizmin ruhuna uygun olarak hiyerarşiden uzak, kollektif biçimde yapılır. *Dergi* kadın hareketi içinden unsurları ve okurları da sürece dahil etmesiyle aynı zamanda bir feminist örgütlenme pratiği olarak okunabilir. Bu çerçevede içeriği hazırlayan Yayın Kurulu, eleştiri ve önerilerinin değerlendirildiği feminist kadınlar ve düzenli toplantılar yapılan okurlar bu örgütlenmenin halkalarını oluşturur (Koçali, 2016). Okur toplantıları yalnızca İstanbul'da değil başka illerde de yapılır. Ayşe Düzkan⁶⁰ Türkiye'nin birçok ilinden konuşma için davet aldıklarını ve hepsine katıldıklarını, dergi üzerine, feminizm üzerine ve daha genel olarak kadınlık deneyimleri üzerine çok keyifli toplantılar yaptıklarını anlatır. Böylece bu tür ilişkilerle derginin ötesinde bu yüz yüze görüşmelerin feminizmin yaygınlaşmasına çok etkisi olduğunu değerlendirir.

Pazartesi dergisi sadece bir yayın olmakla kalmaz, bir tür dayanışma platformu gibi de işlev görür. Bu çerçevede birçok kadının konuşup, tartışmak, sorunlarını anlatmak için telefon ve mektuplarla ya da derginin cafesine ve ofisine geldiği bir yerdir. Bu anlamda *Pazartesi* kadınlara sadece ulaşma değil, ihtiyaçlarına

⁶⁰ Ayşe Düzkan ile yapılan 07.12.2020 tarihli görüşme.

cevap verme, onlar arasında bağ kurma, onları bilgilendirme ve yönlendirme misyonu da üstlenir. Ayrıca dergideki *Hukuk* köşesi kadınlara özellikle boşanma, velayet, taciz vb. olaylarda hukuki bilgi sağlar. Son sayfadaki *Pano*'da da ev ya da iş arayanlar, kullanışlı kurumlar, tamirciler vb konulara yer verilir.

Pazartesi feminist politikada önemli bir yeri olan kadınların yazma pratiğine dair dayanışmacı, destekleyici bir politika izler. Bu çerçevede okurlardan gelen yazılar seçilerek yayımlanır, atölye çalışmaları yapılarak bilgi ve deneyimler paylaşılır ve kadınlar yazma konusunda cesaretlendirilir. Filiz Koçali (2016) *Pazartesi*'de ilk iki yılın sonunda yani toplam yirmi dört sayıda yazı yazan, görüş alınan, söyleşi yapılan beş yüzden fazla kadının adının geçtiğini belirtir (s.84). Bu kadınlar içinde ilk yazma deneyimlerini *Pazartesi*'de yaşamış, sonradan gazeteciliği meslek edinenler de olmuştur. *Pazartesi* dergisinin okuru olan bir Üniversite öğrencisiyken dergide arşiv bölümünde çalışmaya başlayan Beyhan Demir⁶¹, yazma konusunda nasıl cesaretlendirildiğini,

“kamuya açık bir yayın yapmamıştım, bir yazı yazmamıştım, o tür bir şey yapmamıştım, o tür bir şey yapabileceğime dair bir inancım da yoktu. Kendimi komik de bulmazdım. Sonra *Pazartesi*de mizah yazdığım için kendime çok şaşırdığımı hatırlıyorum, insanlar gülüyordu. *Pazartesi*'de arşivdeyken biraz özendim oradaki kadınlara, biraz gördüğüm, izlediğim ve çelişki gördüğüm şeylere dair, bunları kendi dilimle ifade etmek konusunda cesaret aldım diyebilirim ve çok cesaretlendiren kadınlarla tanıştım da orada. Örneğin bir basın açıklamasına muhabir göndermek gerektiğinde, sen git yap, yaparsın gidip gördüğünü anlatacağsın, sözlü değil de yazılı anlatacağsın diye teşvik etmeye başladılar. Bir süre sonra haber yapmaya, yazı yazmaya başladım... kendimizi ifade etmekte hayatımızın başka alanlarında derdimizi, söyleyeceğimizi söylemekte bize çok faydalı oldu. Kadınlar için kendini ifade etme gücü, kendini ifade etme bilgisi başlı başına önem taşıyan bir şey çünkü bütün bu eşitsizliğin içinde” sözleriyle anlatır.

Demir, kadınlara dair içerik üretme yönündeki kariyerini günümüzde televizyon programcılığı (Artı TV, *Mor Gündem* programı) ile sürdürmektedir. Nevin Cerav da *Pazartesi* aracılığıyla yazmaya başlayan bir diğer isimdir. Ayşe Düzkın⁶², in aktardığı üzere, tekstil işçisi olarak çalışan Cerav, *Pazartesi* dergisine gidip gelmeye, zamanla arşivde düzenli çalışmaya ve sonra yazılar yazmaya başlar, hatta Metin Göktepe gazetecilik ödülü alır. Cerav günümüzde de gazeteciliği (*Yeni Yaşam* gazetesi) meslek olarak sürdürmektedir.

⁶¹ Beyhan Demir ile yapılan 04.12.2020 tarihli görüşme.

⁶² Ayşe Düzkın ile yapılan 07.12.2020 tarihli görüşme.

b) *Pazartesi*'de Feminist Söylem ve Mizah

Pazartesi ortaya koyduğu yayın anlayışı ile yalnızca feminist yayıncılığı değil, ana akım medyanın kadınlara ve kadınlara dair haberlere bakışını değiştiren, kadın cinselliğini yeni ve politik bir perspektifle ele alan, kadın söylemini popüler söylemle birleştirerek daha çok kadına ulaşabilen ve bu söyleme mizahı da dahil eden oldukça önemli bir popüler feminist yayıncılık örneği sunar. Niteliksel olarak popüler bir yayındır, ancak onu popüler kılan popüler kültür ya da magazin dünyasının bir parçası oluşu değil, popüler kültür içeriklerine arkasını dönmeden, o içeriklere eleştirel ve alaycı yaklaşan tavrı ve dilidir. Ayşe Düzkan⁶³ *Pazartesi*'nin popüler feminist bir yayın olarak dizaynının, radikal ve sosyalist yayınlar kadar yerinde bir politik tercih olduğunu değerlendirir. Araçlar üzerine çok düşündüklerini, sadece doğru bir söz söylemek değil, feminist sözü geniş kitlelere duyurabilecek, herkes için ilgi çekecek, anlaşılır bir araçla yaratmak için çaba gösterdiklerini belirtir. Düzkan dergide popüler eğilimleri daha çok kendisinin yönlendirdiğini, Popüler kültürü her eve giren, şarkılar, dizler, romanlar gibi içeriklerle duygularımızı etkileyen, bilinçdışına etki eden şeyler olarak önemli gördüğünü, “popüler bir halk hareketi olabileceğine inandığını ve bugünden bakınca da haklı çıktığını” ifade eder. “Bir şeyi popüler kılan şeyin onun ne kadar bilinip tüketildiği anlamında popüler oluşu değil, egemen ideoloji ile ne kadar uzlaşabildiği, ona nasıl hizmet ettiği” anlamında uyumlu yönü olduğunu değerlendirir. Bu çerçevede *Pazartesi*'nin popüler kültüre yaklaşımının bu noktadan, egemen ideoloji ile uzlaşan değil, ona karşı ve onun araçları ile çatışma halinde olan; o ürünleri eleştirel, çözümlenebilir ve böylece içerisindeki açık ve örtük toplumsal cinsiyet kodları ve ataerkil iktidar ilişkilerinin açığa çıkarılabileceği metinler olarak görüldüğü değerlendirilebilir. *Pazartesi*'nin feminist söylemi de bu çerçeveden, haber, cinsellik, ilişkiler, medya, beden politikaları ve gündelik hayatın her veçhesi bağlamında, eleştirel olarak kurulur. Örneğin derginin on birinci sayısında *Cosmopolitan* dergisine yönelik Nesrin Tura imzalı “Kaçamak yapın *Cosmo* okuyun” başlıklı eleştirel bir yazıda şu ifadeler yer verilir:

⁶³ Ayşe Düzkan ile yapılan 07.12.2020 tarihli görüşme.

“bir cosmo aldığınızda hayatınız hakkında kafa yormanıza hiç gerek yok. Ama Cosmo kızı olmak için sıradan olmamanız, “sürüden ayrılmanız” gerekiyor. Biliyorsunuz sürü havyar seviyor, siz sevmek zorunda değilsiniz (Oh be! Ayıp olmasın diye havyar yemekten gına gelmişti)...Maalesef burası Dallas olmadığı gibi söz konusu ses de Sue Ellen’in içsesi değil, okuyucusunu küçük kaçamaklara kışkırtan Cosmo kızının sesi. Kaçamak ne demekmiş bakın: “Kaçamak radikal bir eylem değildir. Düzen bozmaz. Yuva yıkmaz. Tabii sık sık yakalanmadıkça...” Öyle anlaşılıyor ki hitap edilen kadının hayatını değiştirmek gibi bir derdi yok zaten. Hatta bundan korkuyor. O zaten özgür, ezilmiyor, işleri yolunda. Sadece arada bir canı sıkılıyor. O kadarı da Cosmo kızında bile olur artık!” (Tura, 1996).

Dergide yaratılan söylemin önemli bir kısmı da kadınlara dair rol ve tanımların ve bir iktidar alanı olarak erkekliğin eleştirisidir. Bu kimi zaman kadınların sarı saç, kırmızı ruj, mini etek gibi dış görünüşleri üzerinden yapılan “vamp, hafif meşrep kadın” gibi etiketlemeler üzerine tartışmalar açan yazılarda; kimi zaman politika, medya, popüler kültür gibi alanlardan kişilerin söylemlerinin cinsiyetçi niteliğinin açığa çıkarılması şeklinde yer alır.

Yazı ve yayın kurulunda farklı ideolojik noktalardan kadınların yer alması ile *Pazartesi*’de feminist söylemdeki çeşitlilik de yansıtılır. *Pazartesi* tüm kadınları ilgilendirdiğini düşündüğü konulara ağırlık vermiş, bu çerçevede kadın deneyiminin çeşitliliğini yansıtmıştır. Dünya genelinde üçüncü dalga feminizm çerçevesinde tartışılan “farklılık” meselesine uyum sağlamış, İslami feminist hareket, kürt kadın hareketi gibi farklı perspektifleri de gündemine dahil etmiş, farklı etnik ya da dini mensubiyetlere, farklı cinsel yönelimlere sahip kadınlara ilişkin yazılara zamanla daha çok yer vermiştir (Atakul, 2002; Şenol, 2010).

Pazartesi’nin haberlere bakış açısının yanı sıra haberleri işleyiş biçimi ve dili de yaygın medyadan oldukça farklıdır. Ele aldığı olayları haberleştirirken geleneksel haber yazım kurallarına da karşı çıkar ve kendi dilini geliştirir. Bu dil aynı zamanda olayları tarafsız biçimde ele almaktan da uzaktır. Dergi açıkça taraflıdır ve bu taraf medyada hak ettiği yeri hak ettiği biçimde bulamayan kadınların tarafıdır. Dolayısıyla kimi zaman isyankar ve hesap soran kimi zaman da dert yanan ve muzdarip bir dil kullanılır. Bununla birlikte dilin anlaşılır olması önemlidir çünkü kadınlara yönelik şiddet, taciz, tecavüz gibi konularda yol gösterme misyonu edinmiştir. Kadınlardan bahsederken de yazar ve okuyucu arasında bir özdeşlik ve dayanışma kurulmakta ve kapsayıcı biçimde “biz” ifadesi kullanılmaktadır (Şenol, 2010). Batıdaki ikinci dalga feminizmin kız kardeşlik temelinde birleşmeye dair

vurgusunda olduğu gibi ‘biz’ dili ve özel alanın politikası ikinci dalga feminist hareketin ve 1990’lı yılların söyleminin iki temel dinamiğidir. *Kadın Çevresi Yayınları*, *Feminist*, *SF Kaktüs* ve *Pazartesi* dergilerinin yayın ekibinde yer alan Gülnur Savran⁶⁴ bu söylemin özel alandaki ezilme koşulları ve özellikle şiddet bağlamında tüm kadınların ortak sorunlarını yansıtmaları bakımından önemini şu sözlerle değerlendirir:

“Çünkü o zaman şiddeti görünür kılma peşindeydik çok, dayanın hepimiz için bir tehlike olduğunu. O zamanın dilinde biz demeyi öğrenmek vardı ‘Biz Kadınlar’. Yani kurtulmuş, özgürleşmiş kadın yanılması, Kemalizmden gelen bu yanılmayı aşmaya çalışan bir dil vardı. Ve o zaman biz kadınlar, kadınlar vardır şarkısı mesela...biz kadınlar vurgusu çok önemliydi. Bizim yerleştirmeye çalıştığımız anlayış buydu. Biz istersek doktoralı olalım, profesör olalım, biz eziliyoruz, biz kadınlar eziliyoruz. Biz-onlar, biz-erkekler karşıtlığını yerleştirmeye çalışıyorduk. Şiddet bunun çok önemli bir parçasıydı. Maalesef şiddet konusunda hiç vazgeçmedik, yani vazgeçemeyecek durumdayız. Ama esas o günün dilinin kritik şeyi buydu, biz kadınlar”.

Pazartesi ezilen, ikincilleştirilen kadınları temsil eder ancak yarattığı söylem mağduriyet üzerinden kurulmaz. Ayşe Düzkın⁶⁵ *Pazartesi*’nin kurduğu söylemde kadınların kurban değil, özne olduğunu ifade eder. Bu özne konumundan kurulan söylemde “erkeklerle alay eden, onları küçümseyen bir dil” yarattıklarını, bunu ilk kez *Pazartesi*’nin kurduğunu belirtir ve bu dilin çok tepki aldığını da ekler.

Pazartesi’nin dil ve üslup bileşenleri içerisinde ironi ve mizah etkin bir söylem biçimi yaratır. Madun konumunda konuşan, yazan, eleştiren, alay eden kadın özneyi güçlendiren, egemeni ve onun yarattığı düzeni alaşağı eden, söylemini bozan, saptıran bir özelliğe bürünür. *Pazartesi*’de mizah ironi ile birlikte hem genel anlamda dergi anlatısının eleştirel dili bağlamında yerleşmiş bir üslup olarak hem de karikatürlerle ve *Havva’nın Günlüğü* gibi mizahi yazılarla öne çıkmaktadır. Mizah popülerlik ve okurun ilgisini çekmek açısından da önemlidir. Ayşe Düzkın⁶⁶ mizahı erkek egemenliği ile baş etmeyi sağlayan ve kadınları güçlendiren bir araç olarak gördüklerini ve *Pazartesi*’nin bu yönde örnek olduğunu belirtir. Feminist mücadele açısından da mizahın işlevselliğini “günümüzde sosyal medyada kadınların mizahi ve sert üsluplarını görünce o yolu aştığımızı düşünüyorum” diye değerlendirir.

⁶⁴ Gülnur Savran ile yapılan 05.02.2020 tarihli görüşme.

⁶⁵ Ayşe Düzkın ile yapılan 07.12.2020 tarihli görüşme.

⁶⁶ Ayşe Düzkın ile yapılan 07.12.2021 tarihli görüşme.

Pazartesi'nin söyleminin bu iki önemli dinamiği, yani popüler niteliği ve dilindeki hakim ironi ve mizah, sonraki yıllarda gelişen feminist söylemin de önemli bir aracı haline gelir. Çalışma kapsamında ele aldığımız *Bayan Yanı* ve *5harfliler.com* gibi popüler feminist yayınların önünü açtığı, onlar için örnek teşkil ettiği değerlendirilebilir. Savran⁶⁷ *Pazartesi*'nin marjinal kalmadan feminist söylemi ana akımlaştırabildiğini, popüler feminizm yaratmayı başardığını ve bu söylemde mizahın artık yerleşik bir unsur haline geldiğini değerlendirir:

“*Pazartesi* atılım yaptı bence bu konuda ve bana öyle geliyor ki, bir defa yani Perihan Mağden orada doğdu, *5harfliler*, *Bayan Yanı* gibi bir feminist damar varsa eğer *Pazartesi*'nin bunda önemli bir rolü vardır diye düşünüyorum. Yani giderek yerleşti denebilir mizah feminist dile. Bu bir tür kendine güven ile de açıklanabilir belki. Yani insanlar baskıya karşı mizahı bir şey olarak kullanıyor ama, bir yandan da feminizmine güven arttıkça o mizah dili de artıyor tabi. O yüzden ben artık (mizahın) feminist dilin daha parçası haline gelmeye başladığını düşünüyorum”.

Beyhan Demir⁶⁸ de *Pazartesi* ile birlikte popüler kültüre ve mizaha bakışın değiştiğini değerlendirir. *Pazartesi*'nin feminizmin ana akıma sızabileceğini, popüler kültür ile kurulan ilişkinin değişebileceğini gösterdiğini belirtir ve yarattığı feminist söylemde mizahın yerini şu sözlerle ifade eder:

“Popüler kültür meselesinin *Pazartesi*'nin çok değişiklik yarattığı bir konu olduğunu düşünüyorum, kendisinden sonraki kadınların yaptığı her işe bu anlamda örnek teşkil etti. Utanmadan Seren Serengil klibi izlenip o klip hem eğlenilebileceğini hem eleştirilebileceğini *Pazartesi* öğretti gerçekten. Bu konuda ciddi bir örnek olduğunu düşünüyorum. Feministlerin popüler kültüre, mizaha etkisi oldu. Bugünün önemli kadın mizahçıları, Perihan Mağden'den Feyhan Güver'e kadar Gülay Batur'a kadar hepsi *Pazartesi*'den çıktılar. Mağden ilk *Pazartesi*'de yazdı ve önemli bir şeyi vardır memleketin bu yazın alanında. Ayşe Düzkan'ın mizahi yazılarına bayılırdık biz. Ama bu alanı açması bence bugün ki *Bayan Yanı*'na kadar getirir işi”.

Pazartesi'de mizahi söylem açısından önemli bir bölümü karikatürler oluşturur. Dergide *Gırgır*, *Hıbrı* ve *Leman* gibi mizah dergilerinden Ramize Erer, Feyhan Güver, Semra Can, Gülay Batur gibi çizerler ve *Pişmiş Kelle* dergisinden Ayşen Baloğlu karikatürleriyle yer alırlar. Derginin politik bir içerikle yayın yaptığı dönemde de yine karikatürlere yer verilmiştir. Karikatürler hem bağımsız dizi halinde hem de metni destekleyici nitelikte yer almaktadır. Çizgi dizilerde genel olarak egemen ataerkil yapı içerisinde kadın erkek ilişkileri, gelin-kaynana ilişkileri,

⁶⁷ Gülnur Savran ile yapılan 05.02.2020 tarihli görüşme.

⁶⁸ Beyhan Demir ile yapılan 04.12.2020 tarihli görüşme.

kadınlar arası ilişkiler, aile içinde dayatılan toplumsal cinsiyet rolleri, kadınlara yönelik şiddet, aile baskısı, kadın cinselliği gibi konular ele alınmaktadır.

Pazartesi'de Ramize Erer'in önce *Birisine Birisine* başlığıyla çizip sonra *Tüpçü*⁶⁹ adını verdiği ve *Pazartesi* için yarattığı karikatür dizisi oldukça beğeni toplamıştır. *Tüpçü*'de alt sınıftan, geleneksel aile yaşantısı içindeki orta yaşlı, evli ve çocuklu bir kadın olan Saniye'nin tüpçüye olan platonik aşkı ve cinsel fantezileri konu edilir. Saniye'nin duyguları ve arzuları ile geleneksel değerler arasındaki çatışmadan bir mizah yaratılır. Çizgiler Saniye'nin hikayesinden yola çıkarak okuyucuya kadınlık durumlarını, toplumsal cinsiyet rollerini, geleneksel ataerkil pratikleri işaret eder. Örneğin Saniye kocası onu aldattığı halde Niyazi ile kaçarsa kocasının sokağa çıkamayacağını ya da oğlunun onu öldürmek isteyeceğini düşünür. Ramize Erer kadınlara dair söylemini erkek egemen mizah dünyasındaki içeriklere karşıt bir noktadan kurmaktadır. Onun çizgilerinde kadınlar erkekler kadar aktif; bedeni, duyguları, cinselliği, arzusu ile özne konumunda yansıtılmaktadır. Kadınlar seyredilen, arzulanan cinsel nesne konumundan alınıp, aktif, seyreden, arzulayan özne konumunda tasarlanır.

Feyhan Güver ve Semra Can köşelerinde her ay farklı başlıklarda kadın-erkek ilişkileri, toplumsal cinsiyet kalıpları, aşk, romantizm ve duygusallık gibi temalarda erkeklik, toplumsal cinsiyete dayalı baskılar, kadınların özel alanda, sosyal yaşamda ve cinsellikte özgürlüğü ve genel olarak kadınlık hallerini konu etmişlerdir. Gülay Batur da *Noksan 60 Noksan (İdeal Köşe)* başlığıyla çizdiği köşesinde kadın-erkek ilişkileri ana teması içerisinde hem erkeklik eleştirisi yapmakta hem de kadınlara yönelik toplumsal cinsiyet baskısını konu edinmektedir.

Dergide mizahi üslupla oluşturulan bir başka içerik de Atropa Belladona imzası ile yayımlanan *Havva'nın Günlüğü*'dür. Adem ile Havva kıssasından yola çıkan hikayelerde yazar temel anlatıyı referans alarak kadın erkek ilişkilerinin bu temel örneğini günümüze özgü bir biçimde ironik ve mizahi bir üslupla ele alır.

Pazartesi dergisinde yer alan karikatürler temalar açısından değerlendirildiğinde ataerkil toplumsal yapı ve bu yapı içerisinde kurulan iktidar

⁶⁹ Günümüzde de *Bayan Yanı* dergisinde devam etmektedir.

ilişkileri ile geleneksel ataerkil değerlerin kadınlara dayattığı yaşamın çeşitli biçimlerde eleştiri konusu olduğu gözlenmektedir. Kadınların hem aile içinde hem de diğer toplumsal formasyonlarda toplumsal cinsiyet ayrımcılığı ve baskıya maruz kalmaları; ev içindeki roller; cinsel özgürlük bu eleştirinin temel hatlarını oluşturmaktadır. Kadın-erkek ilişkileri de bu eleştirinin ortaya konulduğu en yaygın yapıdır.

Pazartesi popüler feminizm yaratabilmesi, kollektif biçimde örgütlenmesi, ana akıma sızabilmesi ve söylemini mizah üzerinden kurması yönüyle feminist politika açısından oldukça özel bir deneyim ve kendinden sonraki yayınlar için de ufuk açıcı bir örnek, bir yol gösterici olarak değerlendirilebilir. Filiz Koçali (2016) *Pazartesi*'nin üç şeyi başardığını değerlendirir; Türkiye gündemi ve dünyadaki gelişmeleri feminizm açısından değerlendiren yazılar, özel alanın politikası, yerli feminizme dair yazılar gibi içeriklerle feminist politikaya katkı; kadınlara dair gündem yaratan ve ana akımın gündemine yerleşen habercilik ve okurlarla kurulan ilişki. *Pazartesi*, kadınların her konuya ilgi duyabileceğini, her konunun kadın gündemine dahil olduğunu göstermesi, kadınlara dair haberlerin insan temelinde ama politik bir analizle ele alınması, özel alanın politikasının yapılması, geleneksel ataerkil değerlerin sorgulanması, kadın cinselliği gibi tabu olarak görülen alanların irdelenmesi gibi özellikleriyle; yarattığı söylemde feminist politikada çeşitliliği kapsayan bir 'biz' dili geliştirebilmesi, mizah ve ironi gibi olgular dahilinde madunun dilini güçlendirmesi, kadınları mağduriyet üzerinden değil, etkin, öznel olarak konumlandırması gibi söylemsel özellikleriyle de Türkiye'de feminist politika açısından önemli bir ilk örnek oluşturur.

Pazartesi'nin yarattığı popüler feminist söylem ile feminizmin kadınlar için etkili, yaygın ve çekici hale gelmesini sağladığı da değerlendirilebilir. Ancak bu etki kısmi ve sınırlı bir etki olarak kalmaktadır. 1997'den itibaren teorik politika ağırlıklı yazıların artması ve 2000 itibarıyla de dergide içerik, örgütlenme ve yönetsel değişiklikler popüler kimliğin politikliğe evrildiği bir geçişi simgelemektedir. Bu dönüşümde 1990'lı yılların siyasal iklimi, dergi satışlarının istenen düzeye gelememesi, yayın ekibi içerisindeki uyuşmazlıklar ve ayrıca popüler kimliğin, magazinelleşme ve feminist sözün içinin boşaltılması anlamında, feminist politika

açısından sorgulanması etkili olmuştur (Atakul, 2002; Şenol, 2010). Bu dönüşümle birlikte başlangıçta etnik, sınıfsal, dini kimliklerin ötesinde, farklı kadınlık deneyimlerini önemseyen ve ‘biz’ anlayışı içinde kapsayıcı bir dil geliştiren dergi, politikaya ağırlık vermeyi seçerek hedef kitlesini de ‘feminist kadınlar’ ile sınırlandırmıştır. Böylece başlangıçta belli sınırlar dahilinde de olsa, yani sokağa çıkabilen, okuma-yazma bilen, dergi satın alabilen ama feminizmle yakınlaşma, ataerkil toplumsal formasyon içerisinde şekillenen kendi maddi gerçekliğinin koşullarını sorgulama fırsatı oluşabilecek her düzeyden kadınlar gibi bir kitleyi hedef alırken, daha politik bir çizgi benimsediği dönemden itibaren yalnızca belli bir politik bilinçle sahip feminist kadınları hedef almayı⁷⁰ seçmiştir. Böylece başlangıçta umut vaadeden, feminizmin popüler kültür ile ilişkilendirilerek ve hemen her kadının anlayacağı bir dil ve tüm kadınların meselelerini, özel alandan başlayarak toplumsal yaşamın her düzeyini ve ataerkil toplumsal pratikleri, erkeklik olgusunu ironik, mizahi ve dolayısıyla eğlenceli bir üslupla gündeme getiren *Pazartesi*, feminist söylemin yaygınlaşması, ana akımlaşması ve daha çok kadına ulaşması amacını sürdürememiştir.

3.3.5. 2000’li Yıllar: Neoliberalleşme ve Muhafazakarlık Karşısında Feminizm

Bu dönem kadın hareketinin kurumsallaşma ve projeler aracılığıyla çeşitlendiği ve feminist söylemin de çeşitlenip yaygınlaştığı bir görünüm sergilemektedir. 1990’larda parçalı ve dağınık bir niteliğe bürünen hareket, bu dönemde belli konularda ortak eylem platformları oluşturmuş, özellikle cinsiyet ayrımcılığı, şiddet ve tecavüz konularında yeni örgütlenmeler ve biraradalıklar ile yasal değişimlerde ön ayak olmuştur. Medeni kanun, Ceza kanunu ve Anayasa’da kadınlara yönelik cinsiyet temelli ayrımcılıkların ortadan kaldırılması, kadın sorunlarını gören ve bunların çözümü için destek olacak yeni kadın hakları tanımlarının yapılması ve kadınlara yönelik yeni yasal destekler oluşturulması

⁷⁰ Feminist hareket içerisinde günümüzde de en önemli tartışma başlıklarını feminist bilinç ve farklı perspektiflerin uyum ve uyumsuzlukları, tartışmalar, kutuplaşmalar ve projecilik meseleleri gibi konular oluşturmaktadır. Alanda başlı başına bu sorunsalı temel alan araştırmalara ihtiyaç duyulduğu ortaya çıkmaktadır.

konusunda güç birliği stratejisi ile hareket eden ortak platformlar önemli bir dinamik yaratır. Özellikle kadınlara yönelik şiddet temelinde hem ceza kanununda değişiklikler hem de Aile Koruma Yasası, Aile Mahkemeleri Yasası gibi düzenlemeler konusunda geliştirilen taslakların Bakanlık, TBMM ve basın kuruluşlarına tanıtılması ve bu yönde onların harekete geçirilmesi yönünde girişilen çaba bu anlamda olumlu sonuç verir (Sancar, 2008b). Bu çerçevede yer alan kazanımlardan bazıları evlilik içi tecavüzün suç olarak tanımlanması, tecavüz failinin mağdurla evlendirilmesi durumunda ceza ertelemesinin kaldırılması, işyerinde tacizin suç sayılması; çalışma hayatında cinsiyet ayrımcılığının yasaklanması, doğum izninin on altı haftaya çıkarılması gibi düzenlemeler sayılabilir. Bu değişimde kadın hareketinin çabasına ek olarak Türkiye'nin içinde bulunduğu Avrupa Birliğine uyum süreci ve tabi olunan uluslararası anlaşmaların zorlayıcılığı da etkilidir (Berber, 2017).

Feminist örgütlerin güçbirliği stratejisi ile yarattığı ortak gündem ve eylemliliğin bir diğer sonucu da kadınların siyasal kararlara katılımı ve eşit temsili konusunda KADER ve Kadınlara yönelik şiddetle mücadele konusunda Kadın Sığınakları ve Dayanışma Merkezleri Kurultayı gibi ortak platformlarla gerçekleşir. Kadınların siyasal süreçlerde rolünü arttırmak için yerelden ulusala örgütlenme ve pratik çerçevesinde bir kadın koalisyonu yaratmak amacıyla, KADER (Kadın Adayları Destekleme Derneği) kurulur. Kadınların siyasal katılımının desteklenmesi konusunda kimlik siyasetini aşan biçimde bir “eşit mesafe siyaseti” güdüldü. Sancar (2008b) bunu,

“mevcut siyasal partiler içinde siyaset yapmaya çalışan kadınlarla feministler arasında, kadınların siyasal kararlara katılımı ve eşit siyasal temsilin gerçekleşebilmesi için feminist politika önerileri geliştirme ve bunları birlikte tartışabilmeye yarıyacak bir iletişim kanalı açma politikası” olarak tanımlar ve “Farklı kadın kimliklerine eşit mesafe siyaseti kadınların özgürleşmesi için ‘kadınlarla empati politikası’ geliştirme ve farklı politik aidiyetleri olan kadınların birbirini anlamaya ve dinlemeye başlaması arttıkça ‘erkek egemenliğine karşı ortak adım atma’ becerisinin gelişmesi” olarak nitelendirir (s.11).

KADER, kadınların ideolojik olarak ve siyaseten araçsallaştırılmalarına ve kadın sorunlarının çözümü dışındaki siyasal amaçlar peşinde seferber edilmesine karşı tutumlarını değiştirebilecek ve kendi “ideolojik cemaatlerine” karşı da daha

eleştirel ve dönüştürücü olabilecekleri yönündeki inançla, farklı siyasal partilerdeki kadınlarla çalışmaya yönelir. Bu çerçevede mahallelerden başlayan örgütlenmelerle siyaset eğitimleri ve kampanyalar düzenlenir (Sancar, 2008b; Üstün, 2015). Sancar (2008b) seçimlerde kadın adayların sayısının artırılması, kadınların seçilebilecekleri bölgelerde aday gösterilmesi, kadınların seçilerek karar konumlarına gelmesi ve siyasete eşit katılım konusunda kota politikasının uygulanması gibi hedeflerle bir 'politik hedefler programı' geliştirildiğini ve kota politikası dışında, bu hedeflerin kadınlar tarafından benimsenip kendi siyasal partilerinde bu yönde talepler geliştirdiklerini değerlendirir (s.11).

Bu dönem kadın hareketi açısından bir diğer dinamik de proje temelli örgütlenmelerdir. Kız çocuklarının okuma oranının artırılması, şiddete uğrayan kadınlara destek verilmesi gibi konularda kamunun sorumluluğunun kadın örgütlerine devredilmesi, kadın hareketinin gündeminde kaymalara ve kırılmalara yol açmakta, kadın hareketlerini örgütlenme, ideolojik ve politik açıdan dönüşüme uğratmaktadır. Bu örgütlenmeler günümüzde de siyasal özerklik, uzmanlık ve sorun çözmeye odaklı örgütlenme modeli, kaynakların ulusaşırı olması, projelerin uzun dönemli etkiler yaratamaması gibi konularda sorunsallaştırılmaktadır (Sancar, 2008b). Berber (2017) projeci feminizm olarak değerlendirilen bu örgütlenmelerin yarattığı temel sorunları kamunun üstlenmesi gereken görevleri projeler ve fon kaynakları ile çeşitli örgütlenmelerin üstlenmesi, fona bağlı olarak şekillenen çalışmanın fon kuruluşlarınca çeşitli sınırlamalara tabi tutulması ve hedeflenen işlerin proje süresi ile sınırlı kalması olarak sayar.

2000'li yılların öne çıkan kampanya ve eylemleri içerisinde Dayağa Karşı Dayanışma Kampanyası'nın 20. yılı sebebiyle 2007 yılında düzenlenen şenlik; yine 2007 yılında Novamed'de direnen kadın işçilerle dayanışma kampanyası, 2008'de 1980'lerin tacize karşı etkili kampanyalarından Mor İğne kampanyasının yeniden canlanması, SSGSS⁷¹ yasasının kabul edilmesinden önce gerçekleştirilen eylemler ve 2009 yerel seçimlerinde kadın adayları desteklemeye yönelik kampanyalar sayılabilir (Berber, 2017).

⁷¹ Sosyal Sigortalar ve Genel Sağlık Sigortası

2000’li yıllar kadın hareketinde örgütlenme ve yayıncılık alanında da yeni oluşumların ortaya çıktığı bir dönemdir. Bunlardan biri “Yaşamak en büyük akademik faaliyettir” şiarıyla 2001’de kurulan Amargi kadın kooperatifidir. Çeşitli etkinlik, seminer, okur buluşmaları, tiyatro faaliyetleri ile farklı kadın gruplarını bir araya getiren kooperatif, görüş ayrılıkları ve maddi sıkıntılar sebebiyle 2011 yılında kapanır. 2008 yılında İstanbul’da kurulan Sosyalist Feminist Kollektif feminist kampanya ve eylemlerin yanı sıra *Feminist Politika* adlı bir dergi ile de bu dönemin kadın hareketinde aktif rol oynar. Kollektif, 2015 itibariyle dergi de dahil olmak üzere faaliyetlerine son verme kararı alır. “Kadınlarla kadınlar için sinema yapmak, itiraz etmek, üretmek, düşlemek, eylemek için” 2003’ten beri sinema ve medya alanında etkinlik gösteren Filmmor ise günümüzde de faaliyetlerine devam eden, uluslararası kadın filmleri festivalinin yanı sıra kadınlara ve kadın örgütlerine yönelik atölye çalışmaları ile ön plana çıkan bir kadın kolektifidir.

Bu dönemde yayınlanan dergiler arasında *Cemre* (2000), *Kadınların Kurtuluşu* (2000), *Feminist Hareket* (2002), *Turuncu* (2003), *Amargi* (2006), *Lubunya* (2007), *Cin Ayşe* (2007), *Heviya Jine* (2007), *Kadın Emeği* (2008), *Feminist Politika* (2009), *Mutfak Cadıları* (2010), *Bayan Yanı* (2011), *İnsaniye* (2013), *Mor Dayanışma* (2017), *Karın Ağrısı* (2017) ve *Feminerva* (2017) ve dijital ortamda yayımlanan *Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar* ve *Fe Dergi* gibi akademik yayınlar sayılabilir (Akşit, 2015; Savran, 2020). Bu bölümde matbu formatta ve uzun dönem yayınlanmış olmaları sebebiyle *Amargi* ve *Feminist Politika* dergileri ele alınmaktadır.

3.3.5.1. Amargi Dergisi

Kooperatif bünyesinde 2006 yılından itibaren feminist teori ve politikayı birarada ele alan feminist bir dergi düşüncesiyle *Amargi* yayımlanmaya başlar. *Amargi* teoriyi gündelik hayata sızan, ona yön veren ve tekrar düşünmeye sevk eden bir şey olarak ele almayı hedefler. Amacı Türkiye’deki kadın gündemine müdahil olmak, feminist hareketin hem söylemini hem de eylemini yansıtmaktır. Derginin künyesinde Aksu Bora, Pınar Selek, Ülkü Özakin, Müjgan Arpat, Gayal Tekin gibi

isimler yer alır. Üç aylık periyotta dokuz yıl boyunca toplam 37 sayı basılır. Maddi kaynağını sınırlı reklam gelirleri ve abonelikler oluşturur. Bu sınırlılık derginin yayın hayatının sona ermesinde de en büyük pay sahibidir (Bora, 2015; Eren, 2020).

Eren (2020), *Amargi*'nin feminizmi radikal, devrimci ve muhalif bir düşünce olarak ele aldığını; kendini kadın sorunlarına ve buna dair politikalara sabitleyen anlayıştan uzak, yeni bir hayatın özlemiyle altüst edici ve dönüştürücü bir feminizmin peşinde olduğunu değerlendirir (s.194). Bu çerçevede kadın sorunları ve farklı feminist yaklaşımlar derginin içeriğinin şekillenmesinde temel ilkeler olur. Feminizmin teorideki çeşitlenmeleri yerine somut gündem ve tartışmalar konu edilir. Yoksulluk, ekonomik kriz, sosyal politika gibi konular feminist perspektiflerle analiz edilir; 'kişisel olanın politiktir' anlayışıyla duygular, zaman, masallar, sinema, edebiyat, televizyon gibi içeriklerin politik nitelikleri tartışılır. Taciz, tecavüz gibi sert konuların yanı sıra annelik, ev içi uğraşlar, güzellik gibi temalarda gündelik hayat ve özel alan politik analize dahil edilir. Feminist teori ve tarih yazıları, çeviri metinler, söyleşilerle soyut meseleler, gündemdeki sorun ve tartışmalarla bağlantılı biçimde ele alınarak somutlaştırılır. Dünyada feminist harekete dair deneyim ve haberlere de yer verilir (Bora, 2015).

Derginin feminist söylemi her sayıda bir dosya konusu dahilinde planlı biçimde tasarlanır. Bu konular içerisinde "Başörtüsü", "Militarizm (Hazır Olmuyoruz)", "Projeci feminizm (Projen Var mı?)", "Kadınlara yönelik şiddet (Şiddetle Sevenler ve Biz)", "12 Eylül (Kadınların Dilinden 12 Eylül'ün İzini Sürmek)", "Yoksulluk ve ekonomik kriz", "Kızkardeşlik", "Mutfak", "Popüler Kültür" ve "Zorla Güzellik" gibi tema ve başlıklarda gündem, feminist politika, özel alanın politikası, beden politikaları ve "Kimininki Alınganlık Kimininki Hassasiyet", "Sırlar, Arkadaşlar: Seçilmiş Yakınlıklar" gibi başlıklarda da duygular ele alınır.

Amargi'de sanat, edebiyat, medya gibi alanlar hem feminist eleştirel perspektifle analiz edilebilecek alanlar olarak hem de feminist politika açısından bir direniş alanı olarak önemli görülür (Bora, 2015, s.253). *Amargi*'de önceki feminist yayınlarda gördüğümüz üzere popüler kültür ürünleri ve medyanın feminist eleştirisi önemli bir yer tutmaktadır. Sinema, edebiyat, televizyon içerikleri bu anlamda analiz

edilmekte, kadınların sesi ve soluğu bu alanlarda sorgulanmaktadır. Bunlar içerisinde medyanın cinsiyetçi içeriklerini teşhir eden yazılar da yer almaktadır. “Bunları Konuştuk” başlıklı bölümde medyada kadınlara dair içerikler ele alınır, eril dil eleştirilir. Bölümün adı daha sonra “Bunları Yaşadık” olarak değiştirilir ve feminist söylem hem hacmen hem de eleştiri, dayanışma, alay, mizah ve öfkeyi de içeren biçimde genişletilir. Sergi, etkinlik, film, kitap yazıları, şiirle birlikte zaman zaman karikatürlere de yer verilir. *Amargi*’nin dili didaktik, ders veren, üstten konuşan bir dil değil, kadınların kendi deneyimleri ışığında ne düşündüklerini, hissettiklerini anlamaya ve anlatmaya çalışan bir dildir (Eren, 2020).

Bora (2015) kolektif biçimde örgütlenen derginin anti hiyerarşik yapıda işlediğini, dergi ekibinin farklı kuşaklardan kadınların oluşturduğunu ve yaşla birlikte farklı deneyim, bilgi ve becerilerin birarada bulunduğu yaklaşık 17-60 yaş arası kalabalık bir ekip çalışması ile yaratılan derginin içinden zamanla yeni bir kuşak yetiştiğini belirtir. Bu genç kuşağın farklı beklentileri ve ihtiyaçlarının dergiye yansıdığını ve diğerlerini de dönüştürdüğünü değerlendirir (s.261-262).

Başlangıçtaki yayın kuruluna zamanla başka yazarların ve okurların sesi ve sözü eklenir, Kadın Koalisyonu ağlarından yazı ve söyleşilerle hareketin sesi de dergiye taşınır ve böylece söylem de çeşitlenip zenginleşir. Bu söylemde feminist politika açısından önemli görülen kişisel hikaye ve deneyimler de yer alır. *Amargi* okurla kurduğu ilişki ile de feminist bir yayın özelliğini ortaya koyar. Okurların bir kısmı yazılarıyla dergi içeriğine dahil olur. Bu anlamda kadınların yazma pratiği konusunu önemseyen ve onları cesaretlendiren bir anlayış söz konusudur. Bora (2015) Başlangıçta yayın kurulu ve danışma kurulu olarak iki grup belirlediklerini ancak çalışırken böyle bir ayrım olmadığını ve sonradan yayın kurulunu da bırakıp sadece katkıda bulunanlar ibaresi eklediklerini belirtir. Derginin politik hattını bulmasında yayın kurulu dışından yazarların büyük katkısı olduğunu değerlendirir. Dergi, okurlara kadınların kendi düşünce ve deneyimlerinin politik analizine verilen önem doğrultusunda, yazma konusunda editörlük desteğiyle cesaret verir (Bora, 2015; Eren, 2020).

Yazma pratiği konusunda Aksu Bora (2015) sistematik biçimde yazma atölyeleri düzenlemeyi planladıklarını ancak hayata geçiremediklerini ifade eder. *Amargi* için, kadın hareketinin içinde yer alan kadınların düşünce ve deneyimlerinin dergi aracılığıyla aktarılmasının önemli görüldüğünü, ancak bu kadınların bulundukları yerlerde büyük işler başarıyorken, yazma konusunda çekingen ve kendilerine güvensiz olabildiklerini gördüklerini ve bunun feminist hareketin gündemine alınması gereken bir konu olduğunu belirtir. Bu noktada yazma pratiğinin bilgi ve becerisinden ziyade, “kendi sözünün değerine inanmak, feminist yoldaşların sana kulak vermesi, karşılaşmaların yalnızca bir tarafı değil, iki tarafı da değiştirdiğinin teslimi ile” ilgili olduğu yorumunu yapar ve “katıldığı toplantılarda sana olsa olsa sahanın sesi muamelesi yapılırken, sözünün değerine inanmak kolay olmuyor” ifadesiyle hareket içindeki teori ve pratiğin ilişkileneşine dair önemli bir özeleştirir (Bora, 2015, s.256-257).

Feminist hareket ve yayıncılık adına önemli bir deneyim ve birikim yaratan *Amargi*, temelde ekonomik sebeplerle yayını sonlandırır ve yine feminist bir özgünlükle son sayısını yazar ve okurların veda yazılarına ayırır (Eren, 2020). Aksu Bora (2015) *Amargi*’yi “Onu yansıttığı kadar gelişimine katkıda bulunan Türkiye’li feminist hareketin bir bileşeni, tarihin olduğu kadar geleceğin de bir parçası” olarak değerlendirir (s.263).

3.3.5.2. *Feminist Politika* Dergisi

Sosyalist Feminist kollektif bünyesinde 2009 yılında yayımlanmaya başlayan *Feminist Politika* dergisi üç aylık periyotta, altı yıl boyunca 28 sayı yayımlanır. Sosyalist feminist bir çizgide daha çok politika ağırlıklı bir dil ve söylem geliştirir. *Feminist Politika*’da *Sosyalist Feminist Kaktüs* ile bir çok açıdan benzerlik kurulabilir. Ancak *Kaktüs* kendini sosyalist feminist olarak tanımlayıp, sosyalist feminizmi konulara yaklaşımı ve söyleminde belirgin bir unsur olarak belirlerken, *Feminist Politika* çıkış yazısında “*Feminist Politika*’nın sadece feminizm için bir ayırım olarak sosyalist feminizmin değil, feminist hareketin sesi olmasını umut ediyoruz... Hem politik farklılıklarımızı hem de feminist hareketin ortak sözünü

ifade etmeye çalışacağız” (Kollektif, 2009) ifadesiyle daha kapsayıcı bir yaklaşım geliştirir. Savran (2020) sosyalist feminizm açısından iki dergi arasındaki önemli bir farkı da “*SF Kaktüs*’ün bir ‘pozisyon oluşturma’ çabası iken, *Feminist Politika*’nın kadın emeği, neo liberalizm/yeni muhafazakarlık ve patriyarka-kapitalizm ilişkisi konusunda somut politikalar geliştirmesi” olarak değerlendirir (s.85).

Feminist politika, kadın hareketinden sanat ve edebiyata her şeyi sosyalist feminist politika açısından ele alır ancak başka feminist perspektiflere de kapısını kapatmadan kapsayıcı bir söylem geliştirmeye özen gösterir. Dergi, çıkış yazısında “Erkeklerden, devletten, sermayeden ve sol örgütlerden bağımsız bir feminist mücadelenin sesini yükseltmek için katkı yapmak isteyen tüm feministlere açık olacak sayfalarımız” (Kollektif, 2009) ifadesiyle belirttiği üzere tüm feministlere açıktır. Bu çerçevede her sayıda farklı okur ve yazarlardan içerikler yayımlanır ve okur buluşmaları düzenlenir.

Dergi her sayı için bir dosya konusu ile okuyucu karşısına çıkar. Bu dosyalar Yerel seçim, Kadın cinayetleri, Boşanma, Kürtaj, Cinsel Özgürlük, Güncel feminist politika, Popüler Kültürde cinsiyetçilik gibi hem doğrudan politik gündem ile ilgili hem de özel alanın politikası ve farklı feminizmlerin perspektiflerini içeren konu başlıklarındadır. Dergi politik gündemde kadın hakları mücadelesi ile doğrudan bağlantılı meseleleri farklı yönleriyle ele alır. Bu açıdan güncel feminist tartışmaları da kapsayıcı biçimde başörtüsü meselesi, Onur haftası, Kürt açılımı gibi konular da dahil olmak üzere Müslüman kadın hak taleplerinden Kürt kadın hareketine ve Lgbt+ hareketin taleplerine ses verir.

Feminist politikaya dair eylemlerden popüler kültüre bir çok konuyu ele alan dergi kapsayıcı, etkili ve güncel bir söylem geliştirir. Bu söylem önceki yılların sosyalist feminist yayınlarında, örneğin *Kaktüs*’te olduğu gibi sert politik bir üslupla değil, daha ılımlı ama belirgin bir sosyalist politik üslupla kurulur. *Feminist Politika*’da kadın hareketinin faaliyetleri ve kadın işçilerin grevleri yakından takip edilir ve aktarılır. Özel alanın politikası dahilinde annelik, ev içi emek süreçleri, cinsellik, gebelik, kürtaj, beden politikaları gibi konular “Annelik ve politika”, “Güzelliğin sınıfı”, “Kadınlık halleri” gibi bölüm ve yazı dizileri ile ele alınır.

Feminist Politika, Türkiye’den ve Dünyadan haberler; öykü ve söyleşiler; “Bellek” bölümünde ele alınan kadın hakları mücadelesinde öne çıkan tarihi olay, kurum ve kişilikler; “Nasıl Feminist oldum” başlıklı köşede kişisel deneyimin aktarıldığı yazılar; popüler kültürden sanata, sinema, edebiyat, diziler gibi konulardaki eleştirel yazılar; kitap tanıtımları ile güncel bir feminist yayın örneği sunar.

2000’li yılların ilk on yılı kurumlar, kampanyalar, örgütler ve yayınlar ile ele alındığında feminist söylemin çeşitlenip, yaygınlaştığı bir dönem olduğu değerlendirilebilir. Berber (2017) de bu dönemi “Türkiye’de feminizmin varlığının belirginleştiği ve söylem boyutundaki etkisinin geniş kitlelere yayıldığı bir dönem” olarak değerlendirir.

2000’li yılların en önemli gelişmesi Adalet ve Kalkınma partisinin iktidara gelişi ile, 1990’larda temeli atılan islami muhafazakarlığın 2000’lerde yapılan seçimlerle perçimlenmesi ve özellikle geçtiğimiz on yılda yükselişe geçişidir. Bu, kadın hareketinin de gündeminde belirleyici bir unsurdur. Ak Parti’nin neoliberalizm ve muhafazakarlık ekseninde güçlendirdiği iktidarı ve bu iki politika çerçevesinde yükselen eylem ve söylemleri, kadın hareketinin gündemini doğrudan etkilemektedir. Bu çerçevede gelişen söylemde kadınların özel alan ve özellikle ‘aile’ içerisinde tanımlanması, esnek çalışmanın ev ile iş hayatı arasında sıkıştırılan kadınlar için ‘kurtuluş’ olarak sunulması, kürtaj ve sezaryen konusunda sınırlamalar, ve 3 çocuk taleplerinin dayatılması öne çıkan unsurlardır (Berber, 2017).

Dönemin Başbakanı Recep Tayyip Erdoğan’ın 2008 yılının 8 Mart’ında ekonomide genç nüfusa ihtiyaç çerçevesinde “en az üç çocuk”⁷² talebi; 2011 yılında “Sezaryenle doğuma karşıyım” ve “kürtaj cinayettir”⁷³ ve ardından tekrar “her kürtaj

⁷² Başbakan Recep Tayyip Erdoğan’ın Uşak’ta 8 Mart Dünya Kadınlar Günü nedeniyle düzenlenen panelde Genç nüfus ile ilgili olarak “Sizinle bir Başbakan olarak değil, dertli kardeşiniz olarak konuşuyorum. Biz genç nüfusumuzu aynen korumalıyız. Bir ekonomide aslolan insandır. Bunlar Türk milletinin kökünü kazımak istiyor. Yaptıkları aynen budur. Genç nüfusumuzun azalmaması için en az üç çocuk yapın” sözleri <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/erdogan-en-az-uc-cocuk-dogurun-8401981>.

⁷³ Başbakan Recep Tayyip Erdoğan’ın, İstanbul’daki Uluslararası Nüfus ve Kalkınma Konferansı Eylem Programı’nın uygulanmasına ilişkin 2012 Uluslararası Parlamenterler Konferansı’nın kapanış oturumunda yaptığı konuşmada “Sezaryenle doğuma karşı bir Başbakanım...Kürtajı bir cinayet olarak görüyorum. Buna kimsenin müsaade etme hakkı olmamalı. Ha anne karnında bir çocuğu öldürürsünüz ha doğduktan sonra öldürürsünüz. Hiçbir farkı yok. Buna karşı çok daha duyarlı olmaya mecburuz. Buna karşı el birliği içinde olmak zorundayız” sözleri <https://bianet.org/bianet/insan-haklari/138640-erdogan-dan-kurtaj-cinayettir>.

bir Uludere'dir"⁷⁴ ifadeleri bu söylemi yansıtan örneklerdir. Yine kadınların bedeni ve cinselliği ile kamusal alandaki varlıklarına yönelik 2015'te dönemin Başbakan Yardımcısı Bülent Arınç'ın özellikle kadın siyasetçileri hedef alan "vajina" kelimesi ile ilgili "evli bir bayan milletvekili kendisiyle ilgili organını nasıl böyle açıkça konuşabilir"; 2014'te "Kadın herkesin içerisinde kahrkaha atmayacak" ve 2015'te "Bir kadın olarak sus" ifadeleri⁷⁵ ve yine 2015 yılında Sağlık Bakanı Mehmet Müezzinoğlu'nun "kadının kariyeri annelik olmalı"⁷⁶ ifadesi bu söylemi yansıtan örneklerdir.

Böylece iktidar doğrudan kadınların yaşam tarzlarına ve bedenlerine dair müdahaleler içeren, kadının değil ailenin güçlendirildiği politika ve uygulamalara yönelmekte, bu politika ve uygulamaların somut bir yansıması da 2011 yılında "Kadın ve Aileden Sorumlu Devlet Bakanlığı"nın adının "Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı" olarak değiştirilmesinde görülmektedir (Berber, 2017).

Bu söylem ve politikalar, kadın hareketini ileriye dönük değişim ve hak talepleri ile birlikte geriye dönük biçimde geçmiş kazanımları kaybetmemek yönünde bir mücadeleye sevk etmektedir. Bu çerçevede var olan örgüt ve platformlara ek olarak İstanbul, Ankara ve İzmir'de Kadın Kollektifleri, Şiddete Son Kadın Platformu ve İstanbul Sözleşmesi Türkiye İzleme Platformu kurulur. Eylemlilik açısından kadın hareketinin gündeminde iktidarın söylemleri ve on haftaya kadar yasal olan kürtaj süresini kısaltmaya yönelik yasa tasarısına karşı kürtaj ve beden politikaları bağlamında gerçekleşen kampanyalar öne çıkar.

⁷⁴ Başbakan Recep Tayyip Erdoğan'ın AK Parti Genel Merkez Kadın Kolları 3. Olağan Kongresi'ndeki "kürtajı bir cinayet olarak görüyorum ve bu ifademe karşı çıkan bazı çevrelere, medya mensuplarına da sesleniyorum; yatıyorsunuz, kalkıyorsunuz Uludere diyorsunuz. Her kürtaj bir Uludere'dir diyorum." sözleri <https://www.cnnturk.com/2012/turkiye/05/26/erdogan.her.kurtaj.bir.uluderedir/662524.0/index.html>.

"Uludere" 28 Aralık 2011'de Türk Hava Kuvvetlerinin, Şırnak'ın Uludere ilçesi yakınlarındaki Irak topraklarında F-16 savaş uçaklarıyla yaptığı bombardıman sonucunda 34 Kürt kökenli vatandaşın hayatını kaybetmesi ile sonuçlanan olayı ifade etmektedir.

⁷⁵ Bülent Arınç'ın söz konusu ifadeleri ve tartışmalar için Bkz: <https://m.bianet.org/bianet/siyaset/142743-arinc-tan-vajina-monologlari>; <https://bianet.org/bianet/toplum/157480-arinc-a-kahkahali-fotolarla-tepki>; <https://bianet.org/bianet/toplumsal-cinsiyet/166422-arinc-bir-kadin-olarak-sus>

⁷⁶ Sağlık Bakanı Mehmet Müezzinoğlu'nun, 2015 yılının ilk bebeği Meryem Azra'yı ziyareti sırasında "Anneler dünyada, bir başkasının sahip olamayacağı annelik kariyerine sahip oluyorlar. Anneler, annelik kariyerinin dışında bir başka kariyeri merkeze almamaları gerekir" sözleri <https://www.diken.com.tr/yilin-ilk-cinsiyetci-aciklamasi-dustu-bakan-muezzinoglu-na-gore-kadinin-kariyeri-annelik-olmeli/>.

Feminist örgütlenme ve yayıncılık açısından ise iki yeni yayınevi Ayizi Yayınları (2010-2019) ve Güldünya Yayınları (2014) kurulur. 1980’lerde Kadın çevresi Yayınevi ile temelleri atılan kitap yayıncılığı faaliyetleri, bu yayınevleri ile feminist literatürün oluşumuna katkı sağlar.

3.3.5.3. Ayizi Kitap

2010 yılında Aksu Bora, Selma Acuner ve İlknur Üstün tarafından kurulan yayınevi yerli ve çeviri eserlerle toplamda 63 kitap basmıştır. Ayizi aynı zamanda *Amargi*’yi yayınlayan kadınlarca kurulmuş ve oradaki yayıncılık deneyimi yayınevine aktarılmıştır. Kadın anlatıları, biyografiler, edebiyat, tiyatro, araştırma-inceleme türündeki kitaplarla geniş bir alanda feminist literatüre katkıda bulunmuştur. Yayınevi okurla kurduğu ilişkiyi kitap basmakla sınırlı tutmamış, buluşmalar, söyleşiler, atölyeler düzenlemiştir. Ayizi yazar ve çevirmenlerle kurduğu ilişki ve yerli eserleri odağına alması yönüyle bir feminist yayınevi olarak farklı bir noktada durur (Öder, 2020). Hem feminist bir örgütlenme pratiği hem de kadınların yazma pratiği konusunda alan açmak açısından yayınevlerinin önemi Aksu Bora’nın (2020b) sözlerinde ifadesini bulur:

“Biz yayınevini kurarken bu kadar yazar odaklı olacağımızı tahmin etmiyorduk; zaman içinde yazarlarımız, okurlarımız, yayınevinin çeşitli işlerine omuz veren kadınlar, “Ayizi kadınları” dediğimiz bir topluluk oluşturdular. Kendiliğinden oldu bu, olduktan sonra koyduk adını. Ve o topluluğun yazan, yazmayı düşünen, yazma üzerine düşünen kadınlar için ne kadar cesaret verici olduğunu gördük. Belli ki kadınlar birbirlerinden cesaret alabildikçe, birbirlerine el uzatabildikçe, daha kolay, daha güzel, daha cesur yazıyorlar. Yazdıkça öğreniyorlar, güçleniyorlar, çiçekleniyorlar.”

Ayizi Kitap 2019 yılında ekonomik sebeplerle yayıncılığa devam edemeyeceğini duyurur ve kapanır. Kapanırken de okur ve yazarlar için hazırladığı afişte “yazmaktan vazgeçme” ifadesi yer almaktadır.

3.3.5.4. Güldünya Yayınları

Amargi ve Ayizi arasındaki bağlantıya benzer biçimde *Pazartesi* dergisinin yayıncıları da 2014 yılında Güldünya yayınlarını kurar. Yayınevi adını 2004'te ağabeyleri tarafından katledilen Güldünya Tören'den alır. Yayın politikası feminist teori ve pratikle birlikte kadınların eserlerini basmak üzerine kurulur. Bu çerçevede edebiyat, sanat, bilim alanından kitaplar yayınlar. Teorik yayınlar dışında edebiyattan da beslenen ve farklı feminizmleri de yansıtan bir yayıncılık anlayışı ile başka pek çok yayınevi feminist eserler basarken, orada kendine yer bulamayan, genel trendlerin dışında başka kadın yazarlara da yer vermeye çalışır. Daha çok çeviri eserler basan yayınevi batı dışında, üçüncü dünya feminizmlerini de Türkçeye kazandırır (Öder, 2020).

2000'li yıllarda yeni medyanın yaygınlaşması da feminist yayıncılık pratiğini dijital ortamlara taşır. Bu çerçevede *5harfliler.com*, *recel-blog.com*, *feminisite*, *catlakzemin.com* gibi bir dizi blog ve web sayfası geçmiş birikimi de sahiplenerek yeni dil ve söylem pratikleri yaratır.

Türkiye'de de 2000'li yıllardan itibaren internet teknolojilerinin yaygınlaşmasıyla birlikte kadınlara dair her şeyin kadınların gündemi olduğundan yola çıkan, politika, sanat, edebiyat, kültür gibi alanlarda ana akıma alternatif web siteleri ve bloglar kadın söyleminin üretildiği, paylaşıldığı, yayıldığı alanlar olarak ortaya çıkmaktadır. Dünyada *feministing.com*, *jezebel.com*, *bitchmedia.org* gibi örnekleri bulunan feminist alternatif medyanın Türkiye'de en bilinen örnekleri arasında, *5harfliler.com*, *recel-blog.com*, *feminisite.net*, *catlakzemin.com*, *erktolia.com*, *Elif'in Feminist Mutfağından Tarifler*, *Abesle İştigal*, *blogcuanne.com*, *feministanneler.blogspot.com* gibi site ve bloglar bulunmaktadır. Yeni medyanın alternatif bir söylem ve politika yapma alanı olarak kullanıldığı bu site ve bloglar kadınların ana akım medyaya karşı kendilerine bir alan açma ve söz söyleme zemini yarattığı, yapısal olarak kolektif, kar amacı gütmeyen, alternatif medya alanlarıdır. Dergi yayıncılığında da *fe dergi*⁷⁷, *Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar*⁷⁸ ve *Feminerva* gibi dijital yayıncılık örnekleri bulunmaktadır.

⁷⁷ KASAUM, Ankara Üniversitesi Kadın Sorunları Uygulama ve Araştırma Merkezinin yayımladığı hakemli akademik dergidir.

⁷⁸ Dört ayda bir yayımlanan hakemli akademik dergidir.

Kendini “kadın gündeminin peşinde, bağımsız bir internet sitesi” olarak tanımlayan *5harfliler.com*, 2012 yılından beri kadın gündemine dair her şeyi, ana akım medyaya karşı, kadın bakış açısıyla ele alan bir internet sitesidir. Site siyasetten kültüre, sanattan tarihe hemen her konuda mizahi eleştirel bir dille yazı ve görsel-işitsel içeriklerle yayın yapmaktadır. *Reçel-blog*, “Kadınların ve bilhassa Müslüman kadınların; gündelik deneyimlerine, toplumsal meseleleri algılayışlarına (...) dair kendi sözlerini söyleyebilecekleri bir alan yaratmak” amacıyla 2014 yılından beri İslami feminist çizgide yayım yapan bir internet sitesidir. 1990’lı yıllardan beri feminist hareketin içinde yer alan Feminist Kadın Çevresi örgütlenmesi inisiyatifinin uzantısı olan *feminisite.net*, “Türkiye ve Dünya gündemindeki olaylara, sanata, kültüre, edebiyata, hukuka, siyasete feminist bir bakış açısıyla yaklaşmayı hedeflediğini” belirtmektedir. Tanıtımında “kadınlardan yola çıkarak feminist söylemi, feminist söylemden yola çıkarak kadınları güçlendirmek için bir araya geldik” ifadelerini kullanan *catlakzemin.com* Türkiye’den ve dünyadan feminist ilgilere yönelik aktüel içeriklerle şekillenen bir internet sitesidir. Daha çok cinsiyetçi söylemleri açığa çıkarmayı ve kullanıcıları harekete geçirmeyi amaçlayan *erktolia.com* ise bu konuda farkındalık kampanyaları düzenleyen “proaktif bir gönüllülük platformu”dur.

2010’dan sonra kadın gündemi açısından daha zorlu bir mücadelenin başladığını değerlendirmek gerekir. Bu çerçevede neoliberal muhafazakar eksende gelişen iktidar pratikleri, toplumsal hareketler, kadınlara yönelik şiddetin artışı, Covid-19 pandemisi ve derinleşen yoksulluk gibi bir dizi gelişme kadınların yaşamını doğrudan etkileyen meselelerdir.

Toplumsal muhalefet açısından önemli bir dinamik olarak öne çıkan 2013 yılındaki Gezi eylemleri özgürlük talepleri için kadınların içerisinde yer aldığı önemli bir eylemlilik pratiğidir. Eylemlerde kadınlar hem iktidara yönelik, hem de hareket içerisindeki cinsiyetçiliğe yönelik bir tavır alır. Eylemlerde cinsiyetçi küfürlere karşı yapılan “küfürle değil, inatla diren” atölyeleri ve mutfak ve revire kadınların anons edilmesine karşı tepkiler bunun örneklerini sunar (Berber, 2017).

Kadınlara yönelik şiddet feminist politikanın gündeminde her zaman merkezi bir konu olmuş, bu dönemde de Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu (2010), Kadın Meclisleri gibi örgütler, platformlar ve eylemler ile yoğun bir mücadele alanı olmayı sürdürmüştür. Kadınlara yönelik şiddet konusunda 2015 yılında gerçekleşen Özgecan Aslan cinayeti, kadınlar ve kadın örgütleri ile birlikte diğer toplumsal çevrelerde de yoğun bir tepki yaratır. 19 yaşında bir üniversite öğrencisi olan Aslan okul çıkışında bindiği dolmuşta tecavüz girişimine direnmiş ve ardından öldürülmüştür. Cinayetin ardından toplumun tüm kesimlerinden güçlü bir itiraz yükselmiş, kadın cinayetlerinde görülmemiş bir tepki oluşmuştur. Bu olay Türkiye’de kadınlara yönelik şiddete gösterilen tepki açısından önemli bir ayrım noktasını da işaret etmektedir. Özgecan Aslan’ın toplum nezdinde “masum bir genç kız” oluşu, toplumsal olarak kurulan “makbul kadın”, yani toplumsal olarak çizilen bir kadının nerede, ne zaman, kiminle ve ne şekilde bulunması gerektiği anlayışına uyumlu olduğu için bu tepkinin oluşmasını sağlamıştır. Diğer şiddet, tecavüz ve cinayet olaylarında bu denli yoğun bir tepki yükselmemiş olması, kadın cinayetlerinde şiddete uğrayanın giyim-kuşamı, hangi saatte, nerede ve ne sebeple orada bulunduğu, işi, yaşı, fail ile olan ilişkisi gibi değerlendirmelerle bir tavır alındığını ve bu tavrın, kadınlara yönelik şiddet ve toplumsal duyarlılık açısından sorunlu olduğunu göstermektedir.

Geçtiğimiz on yıl içinde politikadan gündelik hayata, ekonomiden hukuka her alanda etkileri olan en önemli olaylardan biri 15 Temmuz 2016’da gerçekleşen darbe girişimidir. Darbe girişiminin ardından gerçekleşen uzun süreli olağanüstü hal dönemi, içerisinde kadın örgütlerinin de bulunduğu sivil toplum kuruluşlarının kapatılması ve genel olarak toplumsal muhalefet alanının sıkıştırılması kadın mücadelesi açısından daha zor bir dönemi başlatır. Günümüzde yükselen muhafazakarlık eğilimleriyle paralel biçimde demokrasi, laiklik, özgürlükler bağlamında bir otoriterleşme, kadın mücadelesini daha geniş bağlamlarda ve daha zorlu bir mücadeleye sevk etmektedir. Bunun en somut örneği 11 Mayıs 2011’de İstanbul’da 45 ülke ve Avrupa Birliğince imzalanan ve İstanbul Sözleşmesi olarak anılan Kadınlara Yönelik Şiddet ve Aile İçi Şiddetin Önlenmesi ve Bunlarla Mücadeleye İlişkin Avrupa Konseyi Sözleşmesi’nin 21 Mart 2021’de

Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın yayımladığı bir kararname ile feshi karardır. Karar, kadın örgütlerince eylem ve kampanyalarla protesto edilmiş ve yine kadın örgütleri ve muhalefet partilerince Danıştaya taşınmış, Meclis iradesiyle imzalanan sözleşmenin Cumhurbaşkanlığı kararnamesi ile feshinin hukuksal boyutu tartışmaya açılmıştır.

Muhafazakar siyasetin kadınlara yönelik, özellikle kadınları özel alandaki rol ve tanımlara hapsedmeye çalışan, kamusal alanda kadınları dışlayıcı, ikincilleştiren söylemi kadın hareketinin çoğalan ve çeşitlenen söyleminde karşılık bulur. Ancak otoriter muhafazakarlaşmaya karşı güçlü bir eylem ve söylem birliği oluşturulamadığı ve bu biraradalıkların kadın hareketini güçlendirebilecek niteliğe bürünmediği değerlendirilebilir. Bunun somut bir örneği geçtiğimiz 8 Mart'ta İstanbul Sözleşmesi gibi sıcak bir gündeme rağmen, İstanbul'da kadınların iki farklı noktada eylemlere yönelmeleri olarak örneklendirilebilir. Feminist gruplar arasındaki ideolojik farklılıklar ve modernlik/dindarlık eksenindeki tartışmalar birleşme ve güçlenmeye karşı kadın hareketinin önündeki sorunlar olarak yer alır. Kadın hareketinin belli konularda ortak bir gündem yaratma çabası içerisinde İslamcı ve Kürt kadın hareketleri de kendi gündemlerini bu ortak gündeme dahil etme biçiminde bir talep geliştirir. İslamcı kadınların başörtüsü, Kürt kadınların etnik kimliğin tanınması temelinde geliştirdikleri talepleri Kemalist/Cumhuriyetçi kadınlardan destek bulmaz (Sancar, 2008b; 2011).

Türkiye'de kadın hareketinin güçlenmesinin önündeki engeller içinde farklı ideolojik, politik konumlardan kadın gruplarının bu ideoloji ve politikaları da dahil ederek ortak bir kadın gündemi ve bu çerçevede bir eylemlilik geliştirememesi sayılabilir. Sancar (2011) Türkiye'de kadın hareketinin Cumhuriyet öncesi gelişimine dair çalışmalarla birlikte, Cumhuriyet ve Atatürkçülük temelindeki modernleşmenin bir kadın devrimi yaratma iddiasından koptuğunun ve modern Türk kadını imgesinin dışlayıcı, otoriter niteliğinin görülmesinin, feministler ile Kemalist/Atatürkçü kadın örgütleri arasında bir kopuşa sebep olduğunu ve böylece Kemalist modernlik anlayışı ile feminist hareketin yollarını ayırdığını değerlendirir. Bir başka ayrışma da kadınların kamusal görünürlüğü ve giyim kuşam özgürlüğü içinde değerlendirilebilecek başörtüsü meselesidir. Bu konuda feminist kadınlar

arasında bir uzlaşma ve dayanışma sağlanamamış, başörtüsü feminist hareketin gündemine yerleşmemiştir. Ayrıca dindar kadınlar ile feministlerin ilişkileneceği yalnızca kendini İslamcı feminist olarak tanımlayanlarla sınırlı kalmaktadır. Yazara göre hareketin güçlenmesinin önündeki bir diğer sorun da sosyal demokrat partilerin devletçi, otoriter bir anlayışta feminist hareketin gündemini kendi gündemine dahil etmekteki isteksizliği, kadınlarla ve kadın sorunları ile gerçekçi bir yaklaşma yaratamamasıdır (Sancar, 2011, s. 73-74). Günümüzde feminist hareketin Lgbt+ hareket ile ilişkileneceği biçimi de üzerinde uzlaşma sağlanamayan bir konu ve hareket içerisinde görüş ayrılıkları yaratan bir durum olarak ortaya çıkmaktadır. Kandiyoti'nin (2021) "eril restorasyon süreci" olarak ifade ettiği, kadın düşmanlığının yükseldiği, ataerkinin kendisini yenilemek üzere daha fazla şiddete yöneldiği bu süreçte kadın hareketinin de LGBTI+ hareketin de önünde zorlu bir yol açıldığı, ancak bir yandan bu iki hareketin demokrasi ve özgürlükler bağlamında genel politik gündemde merkezi bir konumda olduğu değerlendirilebilir.

3.4. Türkiye’de Feminist Yayıncılık, Edebiyat Ve Sanat

Türkiye’de kadınlar tarih boyunca bilimde, edebiyatta, sanatta varlık göstermiş, ataerkil toplumsal düzende erkeklerle eşit ve özgür bireyler olarak yaşamak için mücadele etmiş, ancak eril tarih yazımı varlıklarını, mücadelelerini ve etkilerini görünmez kılmıştır. Bu anlamda Türkiye’de hem resmi tarihe eleştiriler yönelten hem de kadınların varlığı ve mücadelesinin geçmişi ile geleceği arasında bağ kuran feminist tarih çalışmaları kadınların belleğini inşa etmektedir (Berktaş, 2018). Nitekim Türkiye’de kadın haklarının modernleşme ve Cumhuriyet rejiminin bir getirisi olarak tepeden indiği yönündeki inanç, feminist tarih araştırmaları ile çürütülür. Bu araştırmalar aslında kadınların Cumhuriyet döneminden önce bir var olma mücadelesi verdiklerini ve bir tür kadın devrimi yarattıklarını ortaya koyar. Feminist tarih araştırmalarıyla birlikte kadınların özellikle yazıp çizdiği, tartıştığı dergiler, örgütler, romanlar, hatıralar gün ışığına çıkarılır. Kadınların birçok alanda yaptıkları işler, toplumsal katkılar, bilimsel, sanatsal, edebi ürünler ve sözlü anlatılar, özel arşivler, mektuplar, gazete kupürleri gibi kadınların yaşamına dair her şey ele

alınır ve toplumsal bellekteki izleri ortaya çıkarılır. Ortaya çıkan bu birikim kadınların tarih boyunca hiç de azımsanmayacak etkileri olduğunu ve siyasal, toplumsal, sanatsal alanlarda erkeklerle birlikte ve erkeklere rağmen var olduklarını görmek açısından oldukça etkileyicidir.

Bu alanların kadınların hak arama mücadelesinde de varlıklarını ve görünürlüklerini sağlama, seslerini duyurma ve bu sesi yükseltme, yaygınlaştırma anlamında söylemsel olarak bir karşılığı bulunmaktadır. Yayıncılık, edebiyat, sanat gibi alanlar feminist mücadelede söylemin yaratılıp yaygınlaştırılması açısından daima işlevsel olmuş, kadınlar bu araçları egemene karşı kendi sözlerini söyleyebilmek için bir mücadele alanı olarak tanımlamış ve bu yönde işlevselleştirmişlerdir.

3.4.1. Türkiye’de Feminist Yayıncılık* Pratikleri ve Yayınlarda Ortak İzlekler

Türkiye’de kadın hakları mücadelesinin gelişiminde ve bu yönde bir söylem yaratılmasında yayıncılık faaliyetleri önemli bir araç olagelmıştır. Osmanlı dönemi kadın hareketinde feminist yayıncılık pratiği gazete ve dergi yayıncılığı ile başlamış, ikinci dalga feminist hareketin gelişimiyle çeviri eserler, yayınevleri ve günümüzde blog ve web sayfaları ile gelişme göstermiştir. Kadınların hak arama mücadelelerinde seslerini duyurmak amacıyla işlevsel gördükleri bu faaliyetler, hem bir uyanış, sorgulama ve bilinçlenme hem de bir literatür birikimi yaratmayı sağlamıştır. Bu, temelde asırlardır ataerkil gelenek içerisinde susturulmuş kadınların yazı aracılığıyla konuşma, itiraz etme, isyan etme biçiminde bir pratik olarak onları özne konumuna taşıyan bir faaliyettir. Yazma pratiği ve çerçevesinde gelişen dergicilik, yayınevi, blog gibi çıktılar yaşadıkları dönem ve koşullar içinde kadın hakları mücadelelerinin izini sürmek açısından önemli kaynaklardır. Bunlar alternatif medya oluşumları çerçevesinde değerlendirilebilecek, egemen söyleme karşı kadınların sesinin, itirazının, isyanının ve bir bütün olarak feminist söylemin ortaya çıktığı, yaygınlaştığı kaynaklar olarak okunabilmektedir. Ayrıca bu kaynaklar eril bir

* Yayıncılık ifadesi hem kitap yayıncılığını hem de dergi, blog ve web sitesi ile sınırlı olmak üzere feminist alternatif medyayı kapsayan biçimde kullanılmaktadır.

yanlılık içerisinde kadınların bilimden sanata, edebiyattan tarihe yok sayıldığı, görünmezleştirildiği, önemsizleştirildiği ya da marjinalleştirildiği anlatılara karşı da onların varlığı ve görünürlüğünü sağlamak ve yalnızca mağdur değil, düşünen, üreten, eleştiren, isyan eden özne konumunu görmek açısından da önemlidir.

Yayıncılık faaliyeti feminist literatürün oluşumunda da önemli bir etkidir. Türkiye’de Osmanlı döneminde gazete ve dergilerin ardından 1960’lardan itibaren Payel yayınları ve E Yayınlarının Simon de Beauvoir, Sheila Rowbotham, Kate Millet, Betty Friedan, Marilyn French gibi yazarların eserlerini yayımlamaları kadınlar için zihin açan, bir tür bilinç yükseltme işlevi gören kadın kitaplıklarının oluşmasını ve böylece birçok kadının feminizme yaklaşmasını sağlayan işlerdir. 1980’lerle birlikte Kadın Çevresi yayınevinin de yapmak istediği ilk iş çeviri eserlerle bir literatür birikimi oluşturmak olur. Öncelikle çeviriye yönelmenin temel sebepleri feminizmin kavramlarını tanımak, tartışmak ve böylece feminist sorgulamaları kadınların gündemine taşımaktır (Öder, 2020; Ergun, 2020). Kadın Çevresi’nin ardından Ayizi Kitap ve Güldünya yayınları ise hem dünyadan hem Türkiye’den kadın yazarları ve feminist sözü okuyucuya taşır. Bu anlamda yayıncılık faaliyeti gazete ve dergi yayıncılığından kitap yayıncılığına ve feminist literatürün geliştirilmesine doğru genişler. 2000’li yıllardan itibaren de web yayıncılığı feminist alternatif medya işlevini büyük oranda üstlenmiş görünmektedir.

Feminist yayıncılık açısından bir mesele de akademi içerisinde yayımlanan dergiler ile hareket içinden çıkan dergiler ayrımıdır. Maggie Humm, (2002) Feminist eleştiri açısından politik eylem olarak feminizm ile eleştirel düşünme olarak feminizmin ilişkisine dair var olan gerilimde kadın hareketi/akademi ikilisinin sahte bir ayrım olduğunu değerlendirir. Pek çok öğrenciyi kadın çalışmaları alanına, pek çok okuru kadın sorunlarına çeken şeyin “kadın merkezli bakış açısı” ve kadın sorunlarına, olumlu rol modellere doğru derinleşen politik bağlanış olduğunu ifade eder (s.53). Benzer biçimde Akşit (2015) de, Türkiye’de 1990’lardan itibaren Üniversitelerin kadın çalışmaları programları ve ardından gelen yayınlar ile aktivizm bağlamında değerlendirilen yayınlar arasında bir ayrımın olamayacağını değerlendirir. *Kadın/Woman, Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar* ve *fe dergi* (2009), *Masculinities*, *Kaos Q*, *Kimlik Toplumsal Cinsiyet* ve *Kadın Çalışmaları*

Dergisi gibi dergilerin varlığında *Pazartesi*, *Kaos GL* ve *Amargi* gibi dergilerin çok etkili olduğunu ve söz konusu dergilerin yaratıcılarının/yazarlarının pek çoğunun bu dergilerden çıkmış olduğunu belirtir (s. 497).

Feminist medya feminizmin kendine özgü örgütlenme, ilişkilene, dil ve söylem pratiklerini de okuyabileceğimiz bir alandır. Feminist bir örgütlenme ve eylemlilik biçiminde ele alabileceğimiz bu alanda özgül tarihsel, toplumsal, siyasal değişimlerle birlikte farklılıklar ve ilkesel ya da geleneksel olarak değerlendirebileceğimiz kimi benzerlikler bulunmaktadır. Önceki bölümde feminist teori ve pratiğin tarihsel gelişimi çerçevesinde incelediğimiz yayınlar da bu açıdan çeşitli benzerlik ve farklılıklar barındırmakta, yapı, işleyiş ve örgütlenme ile söylemsel olarak dil ve üslupta ortak bileşenler görülmektedir. Yayınlar özelinde yaptığımız değerlendirmelere ek olarak burada bazı ortak unsurlara değinmek yerinde olacaktır.

Osmanlı döneminden günümüze yayınlarda en çok dikkat çeken kadınların asırlardır ataerkil toplumsal formasyon içerisinde suskunluğa itilmelerine bir karşı çıkış, isyan, itiraz ve hak talebi biçiminde tezahür eden yazma isteği ve pratiğidir. Bu çerçevede kadınlar önce erkeklerin çıkardığı gazete ve dergilerde kendilerine alanlar açmış, daha sonra özne olma ve hak talep etme bağlamında geliştirdikleri harekette yayınları daima ön planda tutmuşlardır. Bu aynı zamanda toplumsal muhalefet yani egemen söyleme karşı kendi sözünü söyleyebilmek, kendi gündemini yaratabilmek ve politikaya müdahale edebilmek adına kazanılan bir tür mevzidir. Bu mevzi günümüzde internet aracılığıyla da şekillenmektedir.

İkinci bölümde ele aldığımız, yeni medyanın feminist söylem pratiği adına etkilerine dair tartışmalara ek olarak özellikle 2000'lerden sonra Türkiye'deki *5harfliler.com*, *recel-blog*, *catlakzemin*, *feministanneler* gibi site ve bloglar ve *fe dergi*, *feminerva* gibi dergilerle yayıncılığın internete doğru kaydığı, site ve bloglar aracılığıyla çeşitlendiği değerlendirilebilir. Yeni medya ortamındaki yayınlar matbu yayıncılıktaki örneklerle ortak özellikler göstermektedir. 2000'lerden itibaren yayımlanan *fe dergi*, *Feminist Yaklaşımlar* ve *Feminerva* gibi dergiler de dijital yayın formatındadır. *Amargi* ise matbu yayına son verdiğinde derginin internet

üzerinden yayımlanacağını duyurmuş, ancak bu sürdürülememiştir. Etkileşimli, hızlı ve yaygın yapısı ile feminist hareket açısından ataerkil ideolojilere ve ana akım medyaya karşı feminist söylemin yaratılıp yükseltilebileceği bir alan olarak yeni medya, kuşkusuz çeşitli olanaklar sunmaktadır. Dergi yayıncılığının matbu formattan internet ortamına kayması nispeten daha ulaşılabilir, etkileşimli ve ücretsiz bir yayın imkanı da oluşturmaktadır. *5harfliler.com* yazarlarından Çağla Özbek “web yayıncılığının imkanlarını kullanarak alternatif gündemler yaratmanın, az masraflı, etkileşimsel ve katılıma, çoğalmaya imkan veren bir seçenek” olduğunu ifade etmektedir (akt. Cantek & Bora, 2015, s. 225). Akşit, (2015) de *feministanneler* blogunun yüz yüz elli kişiye ulaşması beklenirken, yirmi beş otuz bin kişiye; *fe dergi*’nin ise beş yüz hedeflenirken, sadece birkaç sayı ile kırk beş binden fazla kişiye ulaştığını değerlendirir (s. 498).

Feminist alternatif medyanın Fraser’ın (2004) ifade ettiği biçimde ‘madun-karşı kamusal alanlar’ olarak internet imkanları ile gelişip çeşitlendiği değerlendirilebilir. Cantek & Bora (2015) da “kamusallığın belli bir halinin kadınları ve “dişi” sayılanları dışlayıp, bir eşitsizlik ve şiddet kaynağı” olması bağlamında bu yayınlar aracılığıyla “destursuz giremediğimiz kamusal alana alternatif yaratma, kendine bir ortaklık alanı açma gayretinin çok kıymetli” olduğunu değerlendirir (s.224-225). Bu yayınlar feminist yayıncılık geleneğinin özelliklerini de taşımaktadır. Akşit (2015) de internet üzerinden yayımlanan akademik dergiler ile *5harfliler.com*, *feministanneler* gibi blog ve siteler arasında benzerlikler bulunduğunu ifade eder (s. 497).

Feminist yayınların yazar ve okurla arasındaki ilişkilene biçimi diğer yayınlardan farklı tezahür eder. Hem Osmanlı dönemindeki *Hanımlara Mahsus Gazete*, *Kadınlar Dünyası* gibi yayınlar hem de 1980’lerden sonra yayımlanan *Feminist*, *Pazartesi*, *Amargi*, *Feminist Politika* gibi dergiler daima tüm kadınlara açık olduklarını dile getirmiş, okur buluşmaları, toplantılar ve atölyelerle okur-yazar hiyerarşisini ortadan kaldırarak kollektif bir yayıncılık pratiği ortaya koymuşlardır. Bunun iyi bir örneğini veren *Pazartesi*’de okurlardan gelen mektup ve yazıların yayımlanması, yazma atölyeleri gibi süreçlerle bir dayanışma halkası içerisinde kadınların yazma isteği desteklenmiş, dergi kollektif bir anlayışla okurları da

yazmaya yönlendirmiş ve karşılıklı, etkileşimli bir yazma pratiği şekillenmiştir. Günümüzde internet ortamındaki feminist medya örneklerinde de tüm katılımcılara açık bir anlayışla, kadınların kendini ifade etmesi için bir alan açılmakta ve kadınlar bu konuda teşvik edilmektedir. Feminist alternatif bir web site olan *5harfliler.com* editörlerinden Haziran Düzkan⁷⁹, daha çok kadının yazarak kendini ifade etmesini desteklemek adına, sitenin kollektif yapısı ve işleyişi dahilinde herkese açık olduğunu belirtmekte ve site yazarları dışından gelen içerikler için gerek görüldüğünde kişilere bir tür editörlük hizmeti verdiklerini ifade etmektedir.

Kendini ifade etme aracı olarak yazma kadınları olsa güçlendiren, özgürleştiren bir pratik halini almaktadır. Bu pratikte ikinci dalga feminist politikada önemli yeri olan özdüşünümsellik ve kadın deneyimlerinin paylaşılması bağlamında kişisel deneyimler de özel bir yer tutmaktadır. Yayınlarda kadın deneyimlerinin aktarıldığı kişisel hikayeler kadar edebiyat, sanat gibi popüler formlardan da yararlanılmaktadır. Örneğin *Pazartesi* ve *Amargi* dergilerinde magazin haberler kişisel ama politik bir dil ile eleştirilmekte, *Amargi*'de kadın yazarların çağdaş masalları yayımlanmaktadır.

İkinci dalga ile birlikte yayınların içeriğinde, özel alanın politikası dahilinde gündelik yaşam pratiklerinin önemli görülmesi, kadın deneyimlerinin aktarılması ve bu deneyimler üzerinden farkındalık ve bilinç geliştirme ve kadın olmaya dair ortak sorunlar kadar farklı kadın deneyimlerinin yansıtılması ile çeşitlilik ve farklılık vurgusu da söz konusudur. Bu yayınlarda konuların dosya başlıkları halinde çok yönlü biçimde ele alınması; feminist mücadelelerin tarihine ve kadınların belleğine özel bir önem verilmesi; kadın deneyimlerinin ve feminizmin çeşitliliğine önem verilmesi; kadınlara atfedilen olumsuz özelliklerin saptırılarak olumlu biçimde kullanılması ve ironi ve mizahtan faydalanma gibi ortak unsurlar söz konusudur. Konuların çok yönlü bakış açılarıyla Dosya biçiminde ele alınması *Kaktüs*, *Amargi*, *Feminist Politika* ve *Feminerva* dergilerinde; belleğe dair yazılar feminist mücadele pratikleri ve kişilikler bağlamında burada ele alınan neredeyse tüm dergilerde; kişisel deneyim ve feminist olma süreci *Feminist Politika* ve *Feminerva*'da “Nasıl Feminist oldum” ve “Benim Feminizmin” başlıklı bölümlerde; bir strateji olarak saptırma

⁷⁹ Haziran Düzkan ile yapılan 14.09.2020 tarihli görüşme.

(*détournement*) ise özellikle ‘Cadı’ metaforunda ve 5harfliler ifadesinde örneklenebilir.

Yine ikinci dalga feminist hareketle birlikte popüler kültürün feminist eleştirisinin önem kazandığı ve geliştirilen eleştirel üslupta ironi ve mizahın belirgin bir direniş stratejisi olduğu değerlendirilebilir. Bunlar hem popüler kadın dergileri aracılığıyla gelişen feminist söylemde hem de daha sonraki dergi, blog ve web sitelerinde görülen yaygın bir eğilim olarak ortaya çıkmaktadır. Bu noktada *Kadınca*, *Kim* ve *Pazartesi* dergilerinin ve gelişen süreçte web ortamındaki *5harfliler.com* gibi yayınların feminist söyleminde popüler müzik, sinema, edebiyat ile birlikte medyanın eleştirisinin önem kazandığı ve bazı ortak eleştirel söylem alanları ve üslubunun geliştiği görülmektedir. *5harfliler.com* editörlerinden Haziran Düzkan da *Pazartesi* dergisi ile aralarında benzerlikler kurduklarını değerlendirir:

“Bizim için önemli bir kaynak *Pazartesi*, orada mesela teorik yazılar da çıkardı, biz çok da onun bir parçası değiliz, öyle bir misyonumuz yok, ama tabi çok bağlantı kuruyoruz. Hatta neredeyse onun dijitalleştirilmiş bir şeyini yapmaya çalışıyoruz biz de şu anda. Her şey hakkında sözü olan, her şeyi üretmeye çalışan”⁸⁰

Bu ortak noktalardan bazıları hegemonik erkekliğin eleştirisi, cinsiyetçi söylemin ifşası ve erkek bedeninin nesneleştirilmesi dahilinde kadın arzusunun öne çıkarılmasıdır. Hegemonik erkeklik eleştirisi bu yayınların genel içeriğinde ve *Kim* dergisinde “Bağımlı, taraflı, iğneli erkek eki” başlığındaki bölümde, genellikle medya, politika, bilim alanlarından erkeklerin söyleminde kadınlara dair kimlik ve rollerin tanımlanması ya da idealize edilen güçlü, sert, maço erkeklik tanımları biçimindeki kurucu, hegemonik söylemlerin eleştirisi olarak karşımıza çıkar.

Cinsiyetçi söylemin ifşası feminist medyanın neredeyse geleneksellik kazanmış bir özelliği olarak değerlendirilebilir. Bu eleştirel içerikler, *Kim*’de “Kim’in en çok sevdikleri ve sevmedikleri” başlığının altında “Cadının öptükleri” ve “Cadı kazanına atılanlar” bölümlerinde; *Kadınca*’da “Kadınca’nın Seçtikleri” başlığı altında “Öpülecekler” ve “Ağzına biber sürülecekler” bölümlerinde (Schroeder, 2007; Cantek, 2020); *Pazartesi*’de “Erkeksen Gel” başlığı altında ve

⁸⁰ Haziran Düzkan ile yapılan 14.09.2020 tarihli görüşme.

5harfliler.com'un genel söylemi içerisinde ve kimi zaman “Ecinnilik” başlığı altında yer almakta, özellikle medyada yer alan cinsiyetçi söylemler ifşa edilmektedir.

Bu yayınlar arasındaki bir diğer bağlantı da ana akım medyada kadınların beden bağlamında cinsel olarak nesneleştirilmesi ve eril bakışın hazzı için sunumuna karşı erkek bedeninin nesneleştirilerek kadın bakışının hazzı için sunumudur. Bu tür içerikler *Kadınca*'da genel içerikte ve kısmen dergi kapaklarında ve özel olarak *Kim*'de “Ayın fıstığı” başlıklı bölümlerde çıplak erkek görsellerinin yayımlanması biçiminde görülmektedir. *Kim* ayrıca erkeklerin cinsel nesne olarak temsil edildiği fotoromanlar da yayımlamıştır (Cantek, 2020). Aynı tür içerik *5harfliler.com*'da “Arzu tramvayı” başlıklı bölümde de görülmektedir. Bu içeriklerle birlikte hem medya alanındaki hegemonik cinsiyetçi pratikler eleştirilmekte hem de egemene ait olanın ele geçirilmesi biçiminde işleyen kadın arzusunun dayalı bir söylem biçimi ortaya çıkmaktadır. van Zoonen (2002) kadının bakılacak bir imge olarak erkek izleyicinin bakışına sunulmasının batılı ataerkil kültürün yerleşik unsurlarından biri olduğunu değerlendirir. Bu bağlamda “bakma/bakış” meselesinin erkekler için tanımlanan ve kadın bedeni üzerinden işleyen bir iktidar konumu olarak ele alındığı görülür. John Berger (2014) bu iktidar ilişkisini görme üzerinden ele alır:

“Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle olan ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye –özellikle görsel bir nesneye- seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur” (s. 55).

Bu bağlamda Schroder'in (2007) de vurguladığı biçimde erkeğin bakan (kadın) için cinsel nesne olarak temsili bu dergiler açısından devrimci bir tavır olarak değerlendirilebilir (s. 183).

Kadın cinselliği açısından tabuları yıkan bir tavır da popüler kadın dergilerinde okuyucu mektupları ile başlayan ve *Pazartesi*'de “Ayıp Köşe” ile ve *5harfliler*'de çeşitli bölümlerdeki içeriklerde gözlenebilen kadınların cinsel fantezi ya da deneyimlerine yer veren yazılardır.

Bu eleştirel içeriklerde küçümseyen, dalga geçen, ironik, mizahi bir üslup öne çıkmaktadır. Kadın yazını alanında, çalışmanın ikinci bölümünde mizahın toplumsal muhalefet açısından önemli bir söylemsel pratik olduğuna ve feminist mizah üzerine dair tartışmalara ek olarak, hem yayıncılıkta hem edebiyatta mizah ve ironi yaygın bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çerçevede mizah ve ironinin gazete, dergi, web sayfası gibi içeriklerde yaygın bir muhalefet aracı, güçlenme ve özgürleşme ifadesi, yaratılan söylemde egemene karşı bir direniş pratiği olarak benimsendiği değerlendirilebilir.

Feminist medya aracılığıyla kurulan söylemde dil zamanla egemen formun dışında, özgün bir nitelik kazanır. Osmanlı dönemi kadın hareketinde yayınlar aracılığıyla yaratılan söylemde dil, klasik siyasal talep dili olarak “ciddi bir dil” biçiminde kurgulanmıştır. Dolayısıyla söz oyunları, mizah ve genel olarak üslup çeşitliliğine daha az rastlanmaktadır. İkinci dalga feminist hareketle birlikte modernlik projesinin ya da ulus inşa sürecinin temsili olmaktan uzak gelişen bağımsız kadın hareketi ise kendi sesini, sözünü ve üslubunu daha sade, içten ve yaratıcı biçimde oluşturur. Bu dilde didaktik, tartışmacı üslubun yanı sıra imalarla yüklü kavramlar, itiraz eden, isyan eden, müzakereci, ironik-mizahi üsluplar da yer alır. İkinci dalga hareketin özü itibarıyla gündelik hayata yönelmesi, özel alanın politikası, beden politikalarına karşı mücadeleler gibi bir mücadele gündeminden beslenmesi de bunda etkilidir. Bu anlamda hem geçmişteki hareketten hem de egemen siyasetin eril, formel dil kalıplarından farklı bir dil ve üslup benimsendiği değerlendirilebilir. Kadınların yazma deneyiminde dergilerde gördüğümüz bir farklılık da *Feminist*, *Yeter!*, *Pazartesi* ve *Amargi* dergilerinde ve günümüzde *5harfliler.com*, *recel-blog* gibi sitelerde örneklenen egemen, kalıplaşmış ve eril görünümlü resmi dilin reddi bağlamında sadelik, samimiyet ve toplumsal muhalefetin bir aracı olarak mizah ve ironidir.

İroni geleneksel fikir ve imgelerin yetersizliğini vurgulamak için kullanılabilen bir ifade biçimidir. Bu sebeple kültürel olarak marjinalleştirilmiş siyahlar, lgbt+ bireyler ve kadınlar gibi gruplarca bu marjinalliği ifade etmek için kullanılan aşağılayıcı kültürel kategorilere karşı mücadelede benimsenen bir stratejidir (Weeks, 2013, s.194-195). Weeks’in (2013) aktardığı üzere Nancy Walker

(1990) ironiyi “kabul edilmiş bir geleneğin doğruluğunu ve geçerliliğini inkar etmenin ve onun tutarsızlığına ve anlamsızlığına dikkat çekmenin bir yolu” olarak tanımlar (s. 195). Weeks’e (2013) göre ironi yanlış, hükümsüz ya da uygulanamaz kültürel gelenekleri bir farklılığa dikkat çekerek etkisiz hale getirmek üzere kullanılabilir. İroni böylece aldatıcı klişelerin güçsüzlüğünü ortaya çıkararak onları ortadan kaldırmaya yardım edebilir (s. 195).

Dilin ironik kullanımı söz konusu yayınların isimlerinde de görülmektedir. *Kim* feminist politikaya dair konuları özel olarak ele aldığı bölüme “Cadıca” ismini verir. Cadı, 16. ve 17. Yüzyıllarda erkeklere yönelik bir tehdit olarak algılanan sıradışı, çeşitli yetenekleri olan kadınları tanımlamak (ve cezalandırmak) için kullanılan bir ifade olmuş, yakın dönemde de radikal feministler için Amerika ve Avrupa’da kullanılmıştır. Cadı ifadesi *Kim*’de marjinalleştirilen çağrışımlarını olumlu yansıtmak biçimde ironi ile ele alınmıştır (Schroeder, 2007). *Feminerva*’da “Cadı Kazanı” başlıklı bir bölüme yer verilmektedir. 5harfliler ise kadın kelimesini niteleyen biçimde kültürel olarak cinler, periler gibi korkutucu ruhani imgeleri tanımlamak için kullanılan “üç harfliler” ifadesine gönderme yapmakta ve ikisi arasında tanım açısından ironik bir benzerlik kurmaktadır. Benzer biçimde *5harfliler.com* sayfasındaki bölüm başlıklarından biri de yine bu ruhani varlıklara gönderme yapan “ecinnilik⁸¹”tir.

Bu özgün dilin bir yansıması da tanıtım yazıları ile el yazısı kullanımı ve çizimlerdir. Ayşe Düžkan⁸² *Feminist* dergisi için “aşırı bir öznelilik vardı o dergide, herkes bir şey yazıyor ve kendi imzasını atıyor. Do it yourself (Kendin yap), yani her şeyi kendimiz yaptık, kapak tasarımı, el yazıları, çizimleri, bir kedi var mesela onu ben çizdim, hala çizerim o kediyi” ifadelerini kullanır. *Feminist* dergisi ayrıca dergilerin ilk sayfalarında yer alan çıkış yazısına en son sayfada yer vermekte ve pembe kağıda basılmaktadır.

Kadınların yazma pratiğinde öne çıkan bir unsur da erkeğin soyadının reddi bağlamında özne olma konumudur. Osmanlı döneminde, ikinci dalga harekette

⁸¹ Türk Dil Kurumunca Ecinnilik de cin tanımına referansla “masallara ve kimi inanışlara göre göze görünmeyen ama gerektiğinde türlü biçimlere ve bu arada insan biçimine de girebilen, iyilik de kötülük de yapabilen yaratık” olarak tanımlanmaktadır (<https://sozluk.gov.tr/>).

⁸² Ayşe Düžkan ile yapılan 07.12.2020 tarihli görüşme.

Feminist ve *SF Kaktüs* gibi dergilerde ve günümüzde yeni medyada karşılaştığımız üzere yazılarda yer alan imzalar kadınların yalnızca önadlarını içermektedir. Bunun kadınları erkeğin (baba ya da eş) adıyla tanımlayan ataerkil düzene bir karşı çıkış anlamında feminist bir yöntem haline geldiği değerlendirilebilir. İmza konusunda ayrıca Osmanlı döneminde kadınların anonim kalmak adına kimi zaman erkek isimleri ya da rumuz niteliğinde takma isimler kullandığını da eklemek gerekir.

Feminist yayınların bir özelliği de açık tartışmalara yer verilmesi, fikri takip yapılması anlamında bir sayıda yer alan bir yazıya dair fikir, tartışma ya da itiraza, konunun tarafı olsun ya da olmasın, sonraki sayılarda yer verilmesidir. Böylece konu tek bir sayıyla tartışmaya kapatılmamakta, başka görüş ve düşünceler de tartışmayı sürdürebilmektedir.

Dergilerin profilinde dikkat çeken bir unsur da yayın ömrünün kısa, parçalı ya da esnek oluşudur. Bunun sebepleri arasında başta maddi kaynaklara erişim ve yerleşik bir feminist örgütlenme ve politika pratiği konusundaki birikimin olmayışı bağlamında, dergiyi çıkaran grubun bir araya gelme ve düzenli bir gündem oluşturma konusundaki istikrarsızlıklar ve hareket içerisindeki bölünme ve ayrışmalar olarak değerlendirilebilir. Yayın ömrü açısından *Feminist*, *Yeter!*, *SF Kaktüs* gibi dergiler kısa ömürlü, esnek bir periyotta devam etmiş, *Pazartesi*, *Feminist Politika* ve *Amargi* gibi yayınlar ise daha uzun ömürlü ve kesintisiz bir çizgi izlemeye çalışmıştır. Ancak *Pazartesi* de içerik açısından popülerlikten politikliğe doğru bir değişim yaşamış, dolayısıyla başlangıçta yarattığı söylemi aynı çizgide sürdürmemiştir. Günümüzde feminist alternatif medyanın yaygın biçimde dijital ortamda faal olduğu görülmektedir. Dijital ortamın kendine özgü hız, etkileşim, yatay iletişime imkan tanıma gibi özelliklerinin yanı sıra erişim, kullanım bilgi ve becerisi gibi özellikler dijital yayıncılık açısından çeşitli sorunlar oluşturmakta, ayrıca feminist aktivizm bağlamında da çeşitli tartışmalar gündeme gelmektedir. Ancak her durumda feminist söylemin oluşup gelişmesi, hareketi mobilize etmesi ve söylemini yaratıp yaygınlaştırması açısından dijital ortam vazgeçilmez niteliktedir.

Türkiye’de feminist yayıncılık açısından Akşit (2015) teknolojinin Osmanlı döneminden itibaren bir yandan kadınları dışlarken bir yandan umulmadık şekillerde

dahil eden tarafına, aslında kadınların mücadeleleri sonucu erkeklerin kendileri için oluşturdukları iletişim teknolojilerini ele geçirebildiklerine dikkat çeker (s. 499). Günümüzde de internet teknolojilerinin böyle bir ikiliği, yani bir yandan kapsayıcı bir yandan dışlayan tarafını görmek mümkündür. İkinci bölümde tartıştığımız üzere, internet teknolojileri kadınlar için ulaşılabilirlik, bilgi ve beceriler açısından bir yandan dışlayıcı nitelikteyken bir yandan siteler, bloglar, sosyal medya uygulamaları ile yeni bir tür kamusal alan yaratmaktadır. Akşit (2015) bunu “İnsan lohusalığında kendini kamusal alandan tamamen soyutlanmış hissederken kamusal alanın göbeğine blog ve dergi yoluyla, internet teknolojileri vasıtasıyla dalabilir” sözleriyle ifade eder. Ancak bu kamusal alanın “hem kadınların kamusal alanını genişleten hem de evden çıkmalarına gerek bırakmadan daraltan” bir şey olarak düşünülmesi gerektiğinin de altını çizerek (s. 499).

Kadınların internetin bu dışlayıcı özelliğine karşı, iletişim teknolojileri ve özellikle yeni medya ile ilişkileri bağlamında bir tür dayanışma ilişkisi içinde oldukları görülmektedir. Yine 2019 yılında ortaya çıkan COVID-19 virüsünün yayılıp bir pandemiye dönüşmesi ve Mart ayı itibarıyla Türkiye’de de vakaların görülmeye başlanması ile eğitimden çalışma alanına bir çok şeyin online ortama taşındığı durumda, kadın örgütleri de faaliyetlerini online ortama taşımış ve bu yönde birlikte güçlenmek ve faaliyetlerini sürdürüp yaygınlaştırmak adına online atölye çalışmalarına yönelmişlerdir. Filmmor Kadın Kooperatifi bu bağlamda 2020 Aralık ve 2021 Haziran aylarını kapsayan biçimde, DijitalMor başlıklı bir kampanya düzenlemiş ve kadın örgütlerine yeni iletişim teknolojilerinin örgüt faaliyetleri çerçevesinde etkin kullanımı üzerine dijital iletişim, dijital güvenlik, dijital araçların kullanımı, içerik üretme, dijital görünürlük ve kampanya gibi bir dizi başlıkta çeşitli atölyeler düzenlemiştir. Böylece hem genel olarak söz söyleme pratiği açısından hem de kadın örgütlerinin faaliyetlerinin büyüye gelişmesi açısından kadınların içerik üretme, dijital araçları kullanma, kampanya tasarlama ve yürütme gibi konularda birlikte güçlendiği dayanışma örnekleri ortaya çıkmaktadır.

Kadın hareketinin benimsediği mücadele alanlarından biri olan yayıncılıkta amaç, örgütlenme ve dil pratiklerinde görülen benzerlikler tarihsel süreçte bir deneyim birikimi oluşturmuş görünmektedir. Osmanlıdan günümüze feminist

yayıncılığın kesintilerle de olsa geçmiş deneyimleri arkasına alan ve kendinden sonrakilere de yol açan bir gelenek oluşturduğu ifade edilebilir. Bu bağlamda feminist medyanın kadınların konuşma, eyleme, özne olma isteğini yansıttığı ve egemene karşı bir söylem pratiği olarak önemli görüldüğü; yayınların kolektif bir örgütlenme biçiminde okur-yazar ayrımı olmaksızın işlediği; özellikle ikinci dalgadan sonra popüler kültürün bir eleştiri alanı olarak önem kazandığı ve yayınlarda egemen eril dil kalıplarına karşı gündelik, samimi ve ironi ve mizahın da etkili olduğu bir dil benimsendiği gözlenmektedir.

Yanikkaya'nın (2014)'in aktardığı üzere Martha Leslie Allen kadın iletişim ağlarının özelliklerini:

“Kadınların kendileri hakkında konuşmaları, Kolektif yapılar, Paylaşmacı ve rekabet dışı olmak, Kitle iletişim araçlarınca yapılan betimlemeler hakkında eleştirel olmak, Kendi anlatılarında başkalarına karşı saldırgan olmayan bir tutum içinde olmak, “açık tartışmayı” vurgulamak, genel geçer medyada bulunmayan bilgiyi ortaya çıkarmak, Eylemci bir yönelim (s. 56) olarak sayar.

Bu çerçevede Türkiye’de feminist medya oluşumları bağlamında ele aldığımız örneklerin, hem genel olarak bağımsızlık, yatay iletişim, anti-hiyerarşik örgütlenme gibi alternatif medya olgusunun özelliklerini taşıdığı hem de feminist medyaya dair katılım, etkileşim, örgütlenme gibi özelliklerle uyumlu olduğu değerlendirilebilir. Bu çerçevede yayınlar aracılığıyla gelişen feminist söylemin değişen tarihsel toplumsal koşullar özelinde kadın hakları mücadelesinin mobilizasyonunu sağladığı; gündemini yarattığı ve yansıttığı; ifadesini oluşturduğu, yaygınlaştırdığı ve etkili hale getirdiği değerlendirilebilir.

3.4.2. Türkiye’de Feminist Edebiyat

Türkiye’de kadınların yazı aracılığıyla özne olma, özgürleşme ve hak taleplerini gündeme getirme pratikleri Osmanlı modernleşme dönemine dayanır. Edebiyat, söylemsel bir alan olarak kadın hareketi ile doğrudan bir ilişki içinde gelişir. Osmanlı kadın hareketi ile iç içe gelişen bir dinamikte kadınlar yazmayı

gazete, dergi ve edebi eserler aracılığıyla gerçekleştirir. Fatma Aliye, Halide Edip, Nezihe Muhiddin, Emine Semiye gibi yazarlar kadın hareketinin de öncüsü olur. Bu kadınlar eğitim alabilmiş, dönemin üst sınıf, bürokrat ailelerine mensup kişilerdir. Tanzimat döneminden itibaren yeni edebiyatta Nigar Hanım, Fatma Aliye, Makbule Leman, Emine Semiye, Fatma Fahrünnisa gibi güçlü kalemleri olan kadın yazarlar ön plana çıkmaya başlar. Bu yazarlar kadınların ilerlemesi, aydınlanması ve özgürleşmesi hareketini bilinçli ve politik bir mücadele dahilinde yürütürler. Hepsi kadın hareketinin içerisinde yer almış, edebiyat ile aktivizmi birbirini besleyen kaynaklar olarak kurmuş ve bu şekilde politikleşmiştir (Timuroğlu, 2020). Ancak eril tarih yazımı edebiyat alanında kadın yazarları ele alırken onları bu mücadeleden soyutlayarak değerlendirmekte, Timuroğlu'nun (2019) ifadesiyle “Osmanlı’da feminist bir hareket doğuran kadın edebiyatı bilinçli bir biçimde karartılıp, çarpıtılmaktadır” (s. 63). Yazar Osmanlı döneminde kimi kadın yazarlardan bahseden nadir eserlerde dahi Osmanlı kadın hareketine dair hiçbir bilgi verilmemesinin bilinçli bir hiçe sayma olduğunu belirtir. Bunun önemli sonuçlarından biri Cumhuriyet sonrası çağdaş dönemde kadın edebiyatçıların geçmişle bağ kurabilmesinin, kolektif bir bellek geliştirebilmesinin ve feminist bir bilinçlenmenin önüne geçilmiş olmasıdır (Timuroğlu, 2019, s. 63-64).

Türkiye tarihinde kadınlar modernleşmenin ve toplumsal dönüşümün simgesi olarak kılık kıyafetten yaşam tarzına daima bir gösteren olarak ele alınmıştır. Edebiyatta da bu geçiş süreçlerindeki değişim, kadın-aile-toplum bağlamında yine kadınlar üzerinden okunmakta, kadınlar modernleşme ve uluslaşma sürecinin temsili nesnesi olarak konumlandırılmaktadır. Türkçe edebiyatta kadınların temsiline dair çalışmasında Kandiyoti (2015c) Türkiye tarihinde kadınlara dair söylemin dönüşümündeki kilit noktaların imparatorluktan Cumhuriyete geçişteki yol ayrımlarına denk geldiğini belirtir. İslami, teokratik ve çeşitli etnik grupların oluşturduğu imparatorluktan modern, laik bir ulus devlete aşamalı geçiş, toplumsal dokunun her yönüyle, özellikle de kadınların toplumsal konumları ve aile bağlamında polemik ve inceleme konusu olmasına yol açar. Bu süreçte kadınlara dair ilk yazılar İslamiyete uyumlu özgürlükçü talepler oluşturmaya yönelir. İkinci Meşrutiyet döneminde yükselen Türkçülük akımı ile de bu özgürleşmenin batılı

değil, Orta Asya'dan temellenen bir sav olduğu vurgulanır (Kandiyoti, 2015c, s. 147). Kandiyoti (2015c) Kadınlar üzerine İslami ve Milliyetçi savları birleştirmeye çalışan sürekli bir kaygı olduğunu belirtir: “Nasıl tanımlanırsa tanımlansın, kadınların konum ve davranışlarını cemaatin “hakiki” kimliğiyle uyumlu ve onu tehdit etmeyecek şekilde oluşturma yolunda bir telaş” (s. 147). İslamiyet, Batıcılık ve milliyetçilik üçgenindeki gerilimler edebiyatta da kadın imgelerinde yansıtılmaktadır. Tanzimat romanı Kandiyoti'ye (2015c) göre “Batı hayranı sorumsuz genç erkeklere karşı kadınları onları istenmeyen evliliklere zorlayan, çok eşlilikle aşağılayan, tek yanlı boşanmaya ve köleliğe maruz bırakan bir sistemin pasif, güçsüz kurbanları” olarak temsil etmektedir (s. 150).

Cumhuriyete geçiş sürecinde kadınlar bu kez “Kurtulmuş (ama iffetli) milliyetçi kadın kahraman” (Kandiyoti, 2015c, s.150) kimliğinde temsil edilir. Kadınlara atfedilen bu kimlik Namık Kemal'in eserlerinde görülmekte, ancak en olgun ifadesini Halide Edip Adivar'da bulmaktadır. Edebiyatta sürekli tekrarlanan tema “ahlaksız ya da ahlaken çökmüş alafranga ile Müslüman Türk ahlakını; üst sınıftan “Pera ahalisi”nin yozluğu ile Asya yakasındaki Müslüman mahalleleri karşı karşıya getirmektir” (Kandiyoti, 2015c, s. 150). Bu çerçevede kadınlar iki uçta, “ahlaki çöküşün simgesi ya da milli yeniden doğuşun taşıyıcıları” olarak konumlandırılır (Kandiyoti, 2015c, s. 150). Cumhuriyete geçişle birlikte kadın temsilindeki değişimi Ural (2020) “Tanzimattaki çoğu erkek ama yeterince erkek olamamaktan mustarip kadınsı, çocuksu, yetim ve gülünç züppelerin kadın muadilleriyle yer değiştirdiği” biçiminde değerlendirir (s. 716). Artık kadınlar güçsüz, pasif kurbanlar değil, aktif ve eyleyen züppelerdir. Bunlar kendi kimliğine yabancılaşmış, batı taklitçisi, aşırılık içindeki kadın karakterlerdir. Yazara göre artık züppelik yeni bir boyut kazanmış, kadınlığın bizzat doğal bir kipi, kadın doğasında bulunduğu varsayılan kapılmaya ve aşırılığa yönelişin dolayısıyla da yozlaşmanın simgesi halini almıştır. Kadın karakterler bu “doğal” sebeplerle dış görünüşe kapılıp kimliğin özündeki derinlikleri ayırt edemeyecek, bu uğurda ev işleri, çocuk bakımı gibi “kadınlık görevlerini ihmal edecek, bekaret ve evlilik dışı cinsel ilişki ile tanımlanan “namus”u ve kadınlı-erkekli ortamlarda ağırbaşlılığı hiçe sayacak biçimde yozlaşmanın sembolüdür (Ural, 2020, s.716-717). Erken Cumhuriyet

dönemi romanında kadın temsili konusunda diğer uçta milliyetçi Türk kimliğinin taşıyıcısı olarak kadın kimliği yer almaktadır. En güçlü örnekleri Halide Edip Adıvar'da somutlaşan kadın karakterler *Sinekli Bakkal*, *Tatrcık* gibi romanlarda güç ve irade ile donatılmış, erkek yazarların aksine aktif, hayatındaki erkekleri etkileyen ve hiç de züppe olmayan bir özne olarak tanımlanır (Ural, 2020, s.718). Ural (2020) Adıvar'ın eserlerindeki kadın karakterlerin edebiyat anlatılarında öne çıkan “iyi anneler ve görev duygusu yüksek hanımefendiler ile aileleri felakete sürükleyen, şehvet düşkününü şoursuz züppeler” olarak ikiye ayıran klişeleri aşan, erkek bakışının belirlediği sınırları zorlayan bir noktada yer aldığını değerlendirir. Kadınların iyi/pasif – erdemsiz / aktif ikiliğinde temsil edildiği edebiyat ortamında yazarın hayatının kontrolünü elinde tutan, vatansever ve erdemli kadın karakterler yarattığının altını çizer. Batılılaşmayı kadınların güçlenmesi olarak algılar ve yansıtır. Bu sebeple batılılığı ile hem bir model hem bir hain olarak kabul edilir ve güçlü ve aktif kişiliği sebebiyle edebiyat kanonundan tamamen dışlanamaz. Ancak ikircikli bir konumda değerlendirilir; muhafazakarlar Doğu ve İslam vurgusuna rağmen evrenselciliği nedeniyle onu benimsemez, Kemalistler ise rezervler koyarak kabullenirler (Ural, 2020, s. 719).

Erken Cumhuriyet döneminde eserlerinde bu ikili karşıtlıkların dışında kadınlara ve hayata dair başka olasılıkların varlığını sorgulayan bir yazar da Suat Derviş'tir. Ural'a (2020) göre Derviş'in modern ve serbest davranan kadın karakterleri dönemin erkek yazarlarının aksine şeytani, yozlaşmış, kapılmış değil, “yaralı”dırlar. Bu yara modernlik endişesinin ataerkillik kipi altında aldığı halin sonucudur. Cesaretle duygularının arkasından giden kadınlar hep mutsuzluğa mahkumdur. Güçlü ahlakları, titizlikle sahip çıktıkları şahsiyetleri sebebiyle toplumsal dayatmaları umursamadan tutkularının peşinden gider, ama erkeklerin korkaklıkları ve bir kadına bağlanamamaları sonucu aşkları ile haysiyetleri arasında kalırlar (s. 723-726). Sonuçta erken Cumhuriyet dönemi romanında klişeler dahilinde temsil edilen kadınlık durumuna karşı Halide Edip Adıvar ve Suat Derviş gibi yazarlarla “güçlü ve aktif kadın karakterler vasıtasıyla erkeklerin en derin korkularından birine, kadınların kontrolünü kaybetme kabusuna karşı” bir feminist söylem oluştuğu değerlendirilir (Ural, 2020, s. 718). Ayrıca belirtmek gerekir ki, eril

tarih yazımının Halide Edip için aldığı ikircikli konum Suat Derviş'i tamamen görmezden gelme, önemsizleştirme biçiminde tezahür eder. Derviş'e kimi edebiyat kitaplarında ya dipnotlarda yer verilmekte ya da eserleri eşi Reşat Fuat Baraner'in adıyla anılmaktadır. Ancak feminist tarih ve edebiyat çalışmaları ile Derviş ve eserleri hak ettiği yeri bulmaktadır (Berktaş, 2018; Timuroğlu, 2019).

Edebiyatın popüler bir formu olarak popüler aşk romanları da feminist çalışmalar içerisinde sıradan, değersiz türler olarak değil, kadınlar için bir alan açan, haz yaratan, sınırlı da olsa ataerkiye yönelik eleştiri ve özgürleşme potansiyeli taşıyan içerikler olarak önemli görülmektedir (Modleski, 1982; Radway, 1995; Rakow, 1995). Bu bağlamda Türkiye'de Cumhuriyet sonrası dönemde çok yazılan ve okunan ve ayrıca tiyatroya, radyo oyunlarına ve özellikle Yeşilçam filmlerine de kaynaklık eden popüler aşk romanları, kadınlara yönelik bakış ve kadınların temsili açısından önem kazanmaktadır.

Muazzez Tahsin ve Kerime Nadir'in 1930'lardan 1950'lere uzanan popüler aşk romanlarını feminist perspektifle ele alan Büyükarman (2020), Nadir'in *Sonsuz Gece*, *Gelinlik Kız* ve Tahsin'in *Samanyolu*, *Kezban*, *Sevmek Korkusu*, *Kırılan Ümitler* gibi eserlerinde kadın imgesini ele alır. Eserlerin Cumhuriyetin modernleşme ideolojisinin şekillendirdiği modern kadın imgesini yansıttığını ve kadınların sınırlı bir özgürlük içinde temsil edildiğini değerlendirir. Buna göre bu eserlerde kadınların eşitliği koşullu biçimde kabullenilmekte, özgürlük salonlarda, balolarda rahat davranabilmeye, flörtleşmeye indirgenmekte, çalışmak ise yalnızca mecbur kalındığında kullanılabilecek bir hak olarak ifade edilmektedir. Anlatılarda kadın karakterler aracılığıyla okuyucuya erkeklerin 'doğa gereği' üstünlüğü, kadınların ise doğru tercih yaparlarsa iyi ve anlayışlı bir eşe sahip olabilecekleri öğütlenmektedir (s. 772-773).

Kadınların edebiyat alanındaki varlığı metinlerde var olan kadınlara dair klişelere, gerçekçi kadın karakterler ve hikayelerle alternatifler oluşturmakta ve edebiyat alanındaki tarih yazımı, eleştiri, ödül sistemi gibi kurum, yapı ve işleyiş mekanizmalarının eril görünümünün eleştiri ve dönüşümünü sağlamaktadır. Türkiye'de kadın edebiyatçıları tarih yazımında yok sayılmış ya da yüksek edebiyat

dışında, kendini geliştirmesi gereken yazarlar kategorisinde ve feminist düşünce ve pratikten soyutlanmış biçimde ele alınmıştır. Eleştiri alanında da bu tutum kadınları dışlayan, küçümseyen, tepeden bakan bir söylem ile tezahür etmektedir. Cumhuriyet sonrası dönemde de büyük oranda erkeklerin güdümünde olan edebiyat alanında özellikle 1950 sonrası güçlü bir kadın yazarlar kuşağı ortaya çıkar. Adalet Ağaoğlu, Nezihe Meriç, Sevim Burak, Leyla Erbil, Füzûzan, Sevgi Soysal, Tezer Özlü gibi yazarlar eserlerinde kadın olmaya dair sorunlar üzerinde durur, ikinci dalga feminizmin temel argümanlarından olan özel alanın politikasını, kadın-erkek ve aile ilişkileri içerisinde sorgular ataerkil toplumsal yapı ve pratiklere karşı kendilerine has bir itiraz dili geliştirirler (Timuroğlu, 2019, s. 75-76).

Aytemiz, (2020) Feminist eleştiri pratiğinde vurgulanan biçimde feminist estetiğin üzerinde yükselmesi gereken “kadın yaşantısına ilişkin gerçekler”in, Türkiye’de edebi metinlerde başat malzeme olarak ortaya çıkışının bu kadın yazarlar kuşağı ile başlatılabileceğini değerlendirir (s. 731). Yazar 1960’larda yayımlanan Nezihe Meriç’in *Korsan Çıkmazı*, Peride Celal’in *Gecenin Ucunda* ve Sevgi Soysal’ın *Tante Rosa* adlı eserlerinin kadın karakterlerinin hem özel hem kamusal alan yaşantılarına ilişkin gerçeklere kapı aralayan bir kurguyla ele alındığını belirtir. Anlatının temeline kadın karakteri yerleştiren bu üç eserde de evlilik ve aile kurumunun sorgulanmaya başladığı, kadınlara dayatılan iyi eş, fedakar anne rolleri ile hesaplaşmaya girildiği değerlendirilir (Aytemiz, 2020, s. 731). Kır & Bulut (2020) da bu yazarların Cumhuriyet döneminin milliyetçi Türk kimliğinin taşıyıcısı olarak cinsiyetinden soyutlanmış (Kandiyoti, 2015c, s.161) kadın imgesi ile roman, öykü, tiyatro türündeki eserlerinde gerek anne-kız kuşak çatışması oluşturarak, gerek kadın karakterlerin çatışan kimlikleri üzerinden hesaplaşıp kadınlık yollarını araştırdıklarını değerlendirir (Kır & Bulut, 2020, s. 753).

1970’lerden itibaren kadın yazarlarca özel ve kamusal alanda kadın deneyimlerini odağa alan eserler, ataerkil edebiyat geleneğinin görmezden geldiği “kadın sorunu”nu ya da açık/örtük müdahaleler aracılığıyla biçimlendirmeye çalıştığı kadın imgelerini tartışmaya açar. Böylece bu dönemde sol hareket içinde burjuva şımarıklığı olarak değerlendirilen feminist talepler edebi metinler aracılığıyla ortaya konulmakta ve kadınların edebiyat alanındaki ötekiliğinin kırılmasına yönelik bir yol

açılmaktadır. Kadınların özel alanda erkeklere tabi biçimde tanımlanan kız evlat, eş, anne konumları ile kamusal alanda özellikle bu dönemde etkili olan sol hareketler içinde “bacı” söylemi içine hapsedilmeleri de bu metinler aracılığıyla eleştirilir (Aytemiz, 2020, s. 736). Sol söylem açısından kadınların kadın sorunu da dahil herkes için çözüm ve özgürleşme vaadeden sol hareket ile hesaplaşmaları da yine bu yazarlar üzerinden okunabilir bir hal almaktadır. Leyla Erbil’in *Tuhaf Bir Kadın*, Sevgi Soysal’ın *Yenişehirde Bir Öğle Vakti* ve *Şafak* adlı eserlerinde sol hareketler içinde kadınların konumu ve kadın ve erkek deneyimlerinin nasıl farklılaştığı irdelenir (Aytemiz, 2020, s.748-749).

Adalet Ağaoğlu’nun *Ölmeye Yatmak, Bir Düğün Gecesi*; Sevgi Soysal’ın *Yürümek, Şafak* ve Leyla Erbil’in *Tuhaf Bir Kadın* eserlerinde kadın deneyimleri özelinde ailenin tartışmaya açıldığı, kadınların aile içindeki konum ve rollerinin, aile ve evliliğin kadınların yaşamında belirleyici rolünün sorgulandığı görülür. Ayrıca *Yürümek*’te Soysal, roman karakterlerinin çocukluk deneyimleri ile toplumsal cinsiyet rollerinin inşasını örnekler ve kadın ve erkek cinselliğini dönemi açısından yeni ve cesur biçimde ele alır. Tezer Özlü *Çocukluğun Soğuk Geceleri* ve *Yaşamın Ucuna Yolculuk* eserlerinde aile, evlilik, cinsellik ve kadınlık ve erkeklik rollerinin verili normlar dahilinde deneyimlenişini tartışır (Aytemiz, 2020, s. 746-747; 750).

Sevim Burak, Leyla Erbil, Sevgi Soysal ve Tezer Özlü eserlerinde erkeklik ile baba, eş, arkadaş gibi yakınlarındaki erkek karakterler aracılığıyla hesaplaşır. Öfkenin dışavurumu biçimindeki bu duygular Timuroğlu’nun (2017) ifadesiyle “öfke ve ona eşlik eden sevmeye, anlama çabası, babadan asker babaya ve devlet babaya, sevgiliden kocaya ve yoldaşa uzanan geniş yelpazede erkek iktidarın binbir yüzüne” yönelir (s. 4). Bu yazarlar ikinci dalga feminizmin öne çıkardığı kızkardeşlik olgusunu da gerçek yaşam ve eserlerinde ele aldıkları konularda gösterdikleri dayanışma ile örnekler (Timuroğlu, 2017).

Kültürel alanda kadın pratiklerinin diğer örneklerinde olduğu gibi edebiyatta da eril dil ve söylem kalıplarına karşı alternatif, yıkıcı dil ve söylem özellikleri gözlenir. Timuroğlu’na (2017) göre edebiyat alanında erkeklerce kurulan dil ve söylem yapısına karşı bu yazarlar geleneksel dilbilgisi ve edebiyatın kurallarını yıkar,

delilik, hastalık ve mizah dili ile sıkıştırıldıkları sistemden çıkış yolu bulurlar. Yazar, Burak, Erbil, Soysal ve Özlü'nün yapıtlarında, cinsel özgürlük, bedenin sansürsüz ifade edilişi ve cinsiyet farklılığının yeni bir dil aracılığıyla ifade edildiği, Cixous'ın kavramlaştırdığı biçimde “dişil beden deneyiminin” aktarıldığı bir “dişil dil” ve feminist duruş ortaya çıktığını değerlendirir (Timuroğlu, 2017, s. 2-3).

Bütün bu birikim ve ikinci dalga feminizmin etkisinde 1990'lara gelindiğinde kadınlar artık kendi dillerini keşfetmişlerdir. Bu dil aracılığıyla edebi eserlerde kadın imgesi de dönüşmektedir. Kır & Bulut (2020) 1990 sonrası Türkçe edebiyatta kadın imgeleri üzerine yaptıkları çalışmada, Eréndiz Atasü, Duygu Asena, Şebnem İşigüzel, Latife Tekin, Hatice Meryem, Peride Celal, İnci Aral ve Leyla Erbil'in eserlerindeki kadın imgelerini ele alır ve bu imgelerin “özgür kız, deli ve yazar kadın” olarak belirdiğini değerlendirir. Bu yazarların eserlerinde kadınlar ataerkil düzen içerisinde sıkıştırılmalarını sorgulamakta ve buna karşı kendilerine özgürleşme yolunda bir alan açmaktadır. Romanlarda kahramanlar kadın olmaya dair anlamlar ile kendilerine yönelir, kendi kadınlığını tanımlamak ve özgürleşmek için mücadele eder. Bu kendi olma hali başka kadınlarla ilişkilene, kendine ve bedenine yönelme, özgürleşmenin bir aracı olarak yazma ve eril dilin formları ve sınırlarından çıkıp kendi dilini keşfetme yönünde gelişir. Eréndiz Atasü, ataerkinin baskısına karşı direnemeyen kadınların önce boyun eğmekten başka bir seçenek yokmuş gibi yaşadıklarını, dayanışmaya başlayıp kendi güçlerinin farkına vardıktan sonra özgürleşme yönünde mücadele ettiklerini anlatır (Kır & Bulut, 2020, s. 764). Kır & Bulut'un (2020) aktardığı üzere Aslı Erdoğan'ın *Kırmızı Pelerinli Kent*, Leyla Erbil'in *Cüce* eserleri bu üç imgenin bir arada bulunduğu metinlerdir. Leyla Erbil “delirmiş bir dünyada normallik hali” olarak tarif ettiği deliliği edebi bir yöntem olarak kullanmaktadır. “*Cüce*'deki delilik de deli bir kişi ya da kişilerin varlığı biçiminde değil, delirmiş bir dil olarak kurgulanmaktadır” (s.760). Benzer biçimde Hatice Meryem'in *Sinek Kadar Kocam Olsun Başımda Bulunsun* ve *Aklımdaki Yılan* eserleri ataerkil söylemi mizah ve delilik dilinin imkanları ile görünür kılar. *Cüce*'de kadın yazar olma tavırları kadın yazarlar arasındaki kızkardeşlik duygusu ve bu sayede gelişen dişil dilin imkanı ile örülüdür (Kır & Bulut 2020).

2000'lerden itibaren önceki yılların birikimi ile kadınlar artık feminist kimliğini sahiplenmekte ve eserlerini de bu perspektifle yaratmaktadır. Feminist edebiyat eleştirisinin de etkileriyle özellikle 2010'lu yıllar kadın yazarları feminist eserler üretmeye sevketmektedir. 1990'lardan itibaren kadın hareketinde belirgin hale gelen çeşitlenme edebiyatta da kadın yazarların eserlerinde görülür. Latife Tekin *Muinar* adlı kitabıyla ekofeminizmi örnekler; Pelin Buzluk ve Aslı Erdoğan Queer teorinin feminizmle ilişkilendiği ve dönüştürücü perspektifinin yansıdığı eserler üretir. Dil açısından da feminist edebiyatta ve yayıncılıkta yaygın bir ifade biçimi olan mizahın belirgin bir anlatı unsuru olarak kullanıldığı Hatice Meryem'in eserleri bu çeşitliliği yansıtır. Bu eserler ile dışıl dilin imkanları örneklenir, ataerkil söylem ve pratikler sorgulanır, kadınların bu sınırlar içinde özgürleşme mücadelesinde dayanışma ve kızkardeşlik olgusu da önem kazanır (Kır & Bulut, 2020, s.764-765).

Tüm bu özellikleri göz önüne alınca, edebiyatta kadınların ikincil, öteki olmaktan çıktığı, yerleşik eril dil ve söyleme karşı kendi söylemini yaratacak bir alan açtığı ve dışıl bir dil geliştirdiği ve böylece kadın imgesini de çeşitlendirdiği değerlendirilebilir. Bu dilde ironi ve mizah da içkin bir unsur olarak özellikle Sevgi Soysal, Leyla Erbil ve yakın dönemde Hatice Meryem'de ön plana çıkar. Timuroğlu (2017) bu özellikleri ile Türkiyeli edebiyatta özellikle Sevim Burak, Leyla Erbil, Sevgi Soysal ve Tezer Özlü'nün eserleri aracılığıyla "nitelikli ve güçlü bir feminist edebiyat"ın varlığını ifade eder (s. 6).

3.4.3. Türkiye'de Feminist Sanat

Türkiye'de kadınların sanat alanındaki varlığı Osmanlı modernleşme döneminde erkek sanatçıların resim ve heykel alanındaki eserlerinde temsili figürler olarak ortaya çıkar. Osmanlıdan Cumhuriyete geçişte kültürel değişimin yansıması olarak kadın imgesi modernleşmenin temsili için sanat alanında da ilk sıradadır. Bu geçişin izlenebileceği görsel kaynakların başında da resim sanatı gelmektedir. Ancak bu eserlerin çok azı kadın sanatçılarca yapılmıştır. Oysa modernleşme deneyimi Osmanlı kadınları için Batıdakilerden oldukça farklı tezahür eder. Kadınların nasıl giyinip, nerede ve ne şekilde dolaşabileceklerine kadar kamusal görünürlükleri

üzerinde hala sıkı bir denetim söz konusudur. Kadınların modernleşme deneyimi bir yandan gelişen modernleşme hareketleri ile bir yandan ona karşı hareketler arasındaki gerilimler dahilinde gerçekleşmektedir. Dolayısıyla bu eserler kadın deneyimini değil erkek bakışını yansıtmaktadır (Antmen, 2013).

Modernleşmenin sanata yansıması konusunda Antmen (2013) “Hanımlara Mahsus Beylere Vazife: Sanat Tarihi ve Cinsiyetli Beden” başlıklı makalesinde “modernleşme deneyiminin dışıl görünen eril karakterinin modern kadını bir simge haline getirirken, kadınların deneyimlerinden ziyade erkeklerin gözlemlerinde temellendiğine” dikkat çeker (s. 34). Modernleşmenin kadın imgesi üzerinden temsil edildiği bu eserlerde kadınlar açısından giyim kuşam ile birlikte mekan ve sosyal ilişkilene bağlamında değişimler söz konusudur. Özellikle kadınların resmin ana unsuru olmaya başladığı Meşrutiyet döneminden itibaren kadınlar yeni moda kıyafetler içerisinde ve dış mekanda, mesire yerlerinde kadın grupları içerisinde ya da tek başlarına ve nadiren de erkeklerle temas halinde resmedilir (Antmen, 2013).

Sanat alanında kadınların varlığı Nochlin (1971 / 2020) ve Parker & Pollock’ın (1981) dikkat çektiği biçimde, tarihsel, toplumsal, ekonomik süreçlerin etkisinde gelişmektedir. Bu anlamda kadınların yalnızca sanatsal üretim alanında değil temsil alanında dahi varlığı, ayrıcalıklı konumları tarafından belirlenmektedir. Osmanlı resminde imge olarak var olan da bu anlamda batılı gibi görünebilen, toplumun ayrıcalıklı sınıfından kadınlardır (akt. Antmen, 2013). Sanat üretiminde de sınırlı da olsa bu ayrıcalıklı sayılan kadınlar yer alabilmiş, 1914’te modernleşme yönünde reformlar ve kadın hareketinin mücadelesi sonucu kadınlara özel bir sanat eğitimi kurumu olan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi kurulmuş ve kadınların sanat alanında eğitim alması mümkün olmuştur. Kurumun idaresini alan Mihri Müşfik’in mücadelesiyle de kadınların gerçek modellerle çalışması ve ilk defa kadın modellerle nü çalışılması da sağlanmıştır. Mektebin öncüsü olduğu sanat eğitimi ile Cumhuriyet döneminden sonra da Hale Asaf ve Fahrelnissa Zeid gibi pek çok kadın sanatçı yetişir (Kafadar, 2020, s. 781).

Türkiye’de sanat alanına yönelen belirgin bir feminist eleştiri pratiği yeterince gelişmemiştir. Ancak kadın sanatçıların alandaki erkek egemen yapı ve görünümüne

dikkat çeken, sanata ve sanat tarihine yönelik hegemonik anlatıyı yapıbozuma uğratan bireysel çalışmalar söz konusudur (Antmen, 2013). Modern Türk resminde kadınlar, erkek sanatçılarca temsil edilmekte, kadın sanatçıların kendilerini etkin bir toplumsal konum içinde resmettikleri çalışmalara çok az istisna dışında rastlanmamaktadır. Sanata yönelik feminist eleştiri batıda uzun bir yol almış olmasına rağmen, Türkiye’de sanata ve sanat tarihine yönelik feminist sorunsallaştırmalara yeterince rastlanmamaktadır. Antmen (2013) yakın dönemde de kadın sanatçıların kadın deneyiminin erkeklerce temsilini ve daha genel anlamda temsil otoritesini yeterince sorunsallaştırmadıklarını ifade eder (s.53).

Modern Türk resim sanatında hakim olan erkek egemen yapı ve kadın temsilini sorunsallaştıran bir çalışma Özlem Şimşek’in Meşrutiyet’ten erken Cumhuriyet dönemine uzanan süreçte resim alanında kadın imgesini ele alan çalışmasıdır. Fotoğraf ve video sanatçısı Şimşek, 2010-2011 yılları arasında ürettiği bir dizi fotoğraf ve video ile bu dönemde Osman Hamdi Bey, Halil Paşa, İbrahim Çallı gibi sanatçıların eserlerini kendi bedenini kullanarak yeniden kurgular. Feminist bir strateji olan parodik temsil⁸³ ile Türk resim sanatında ‘modern kadın’ imgesinin inşa süreçlerini ele alır. Çalışmada ayrıca Mihri Müşfik, Hale Asaf gibi ressamın otoportleri de yer almaktadır. Antmen’e (2013) göre Şimşek’in çalışması kadın imgelerini ete kemiğe büründürür, salt bir görünüş olmaktan çıkarıp, bir deneyimi yaşamış insanlar olarak sunar. Yazara göre bu yaklaşım, Butler’ın (2014, s. 54) vurguladığı biçimde kadın bedeninin, üzerine kültürel anlamların inşa edildiği edilgen bir ortam olarak yorumlanışını tersyüz etme çabasıdır (s.48).

Sanat tarihi alanında Türkiye’de de eril tarih yazımının izleri görülür. Özpınar (2016) Türkiye’de sanat tarihi alanında resim sanatında temel taşlar ya da kurucular olarak erkek sanatçılar ön plana çıkarılırken, kadın sanatçıların var olmadığı bir kanon oluşturulduğunu belirtir. Çalışmaların bir kısmı kadın sanatçıları tamamen görmezden gelirken bir kısmı da “Kadın sanatçılar” biçiminde ikincil bir konumda ya da erkek sanatçıların da olduğu aile ilişkileri içerisine yerleştirerek, erkek sanatçının

⁸³ Peggy Brand’e (2006) göre Feminist parodi feminist hicve/taşlamaya ve erkek sanatçı tarafından üretilmiş bir yapının karmaşık bir taklidine dayanmaktadır. Politik bir strateji olarak feminist parodi özgün sanat yapıtlarını kullanır ve parodiyi yapan sanatçı egemen iktidar sistemini yıkıma uğratmayı ve kadınların lehine değiştirmeyi amaçlamalıdır (akt. Antmen, 2013, s. 37).

eserleri ekseninde değerlendirir. 1950 sonrası çalışmalarda kadın sanatçılara daha fazla yer verilmekle birlikte erkek egemen kanon sürdürülmektedir. Çağdaş ve güncel olarak değerlendirilen yakın dönem ise erkek sanatçıların baskın olduğu kanon ve anlatılar azalmaktadır (Özpınar, 2016, s. 102-108).

Kadınların sanat alanında ele alındığı çalışmalardaki bir diğer sorun da edebiyat alanında olduğu gibi, kadın sanatçıların kişisel ve sanatsal yaşamları bağlamında sıradışı, aykırı, marjinal bir kimlikle ön plana çıkarılmasıdır. Pollock'ın (1999) vurguladığı gibi modernist sanat tarihi anlatısı ve kanonu erkek özneye ve onun kahramanlığına dayanmaktadır. Bu durumda kadın sanatçılar anlaşılamayan ve kabul edilemeyen birer eklenti olarak, olumsuzlanır ve ötekileştirilir (akt. Özpınar, 2016, s.114). Bu, Türkiye'de de özellikle Mihri Müşfik, Hale Asaf gibi sanatçılar söz konusu olduğunda ön plana çıkan bir yaklaşımdır. Örneğin Mihri Müşfik⁸⁴ “pervasız, cesur davranışları olan”, “aykırı, dilediğini yapan”, “anarşist” gibi ifadelerle anlatılmakta, sanatçıların bu biçimde tanımlanması, eserlerinin ve sanatsal yaratıcılıklarının önüne geçmektedir (Özpınar, 2016, s.114-115). Böylece kadınların sanat alanındaki varlığı ve görünürlüğü erkeklerin varlığı kadar doğal ve olağan değil, sıradışı, marjinal olmakla ilişkilendirilerek erkek egemen yapı yeniden üretilir.

Türkiye'de kadınların sanat alanında varlığı konusunda Antmen (2013) İstanbul galerilerinde eserleri sergilenen sanatçıların yüzde 40'tan fazlasının kadın olduğunu, yurtdışında Türkiye'yi temsil eden sanatçıların da çoğunun yine kadın sanatçılar olduğunu değerlendirir. Ancak müze koleksiyonlarında ve büyük sergilerde kadın sanatçıların temsil edilme oranının hala çok düşük olduğunu belirtir ve kadın sanatçıların hala “erkek egemen bir yaratım sürecinin arasına serpiştirilen ‘öteki’ cinsten örnekler konumunu aşamadıklarını vurgular. Örneğin 2001'de İstanbul Sanat Müzesi Vakfının düzenlediği “Modern Türk 20. Yüzyılın İkinci Yarısında Türk Sanatı” başlıklı sergide temsil edilen 109 sanatçıdan yalnızca 16'sı kadındır. Yine 2004'te İstanbul Modern'in “Gözlem/Yorum/Çeşitlilik” başlıklı açılış sergisinde yer alan 100 sanatçıdan yalnızca 11'i kadındır (Antmen, 2013, s.139-140).

⁸⁴ Günümüzde Yönetmen Berna Gençalp tarafından “Kim Mihri” adlı, Mihri Müşfik'in kişiliği ve çalışmalarını konu alan ve içinde bir belgesel bir de kurmaca film yer alan üç aşamalı bir proje hazırlanmaktadır. bkz:<https://www.kimmihri.com/>.

Sanata yönelik feminist müdahaleler açısından Antmen (2013) “Çağdaş Sanat Öncülerinin Kimlikleri Neden Pembe?” başlıklı makalesinde Türkiye’de kadın sanatçıların kadın kimliği ya da feminist perspektifle sanat alanında var olmaya başlamasının oldukça geç gerçekleştiğini belirtir. Yazara göre Türkiye’de sanat alanının erkek egemen yapısına karşı, kadın sanatçılar 1970’lerden itibaren bir değişim göstermiş, ancak kollektif bir karşı duruş sergileyememiş, yapılanlar bireysel çabalarla sınırlı kalmıştır. Yerleşik sanata karşı düzenlenen etkinliklerde ise kadın sanatçılar, erkeklerle birlikte alternatif bir grup oluşturur ve birlikte hareket ederler. Kadın sanatçıların üretimi bu anlamda siyasi ve ideolojik bir damardan beslenmemiş, ikinci dalga feminist harekete de eklenmemiştir (s.114-130). Antmen’in (2013) aktardığına göre küratör Beral Madra, bu yılların siyasal baskı ortamında kadın sanatçılar bir tür oto-sansüre yönelmiş, 1990’lardan itibaren gelişen küreselleşme ve liberalleşmenin etkisiyle üretimlerinde daha özgür davranmışlardır (s. 130-131). 1990’lardan itibaren kadın sanatçılar kadın kimliğini vurgulayan eserler üretirler. Özellikle fotoğraf, video ve az sayıda da olsa performans gibi anlatı açısından daha olanaklı türlerde kadın meselesi, hem kadın hem erkek sanatçılarca geniş bağlamda toplumsal dönüşümlerin yansıması olarak ele alınır. Bu anlamda kadınların toplumsal konumu, kent/köy ve göç bağlamında kadın kimliği, mülk olarak kadın ve töre cinayetleri, görsel kültür ve kadın imgesi gibi konular üzerinde durulur (128-129).

Feminist sanat pratikleri bağlamında oldukça etkili bireysel çalışmalar söz konusudur. Hale Tenger’in 1992’de sergilenen *Böyle Tanıdıklarım Var II* başlıklı duvar enstelsyonu bu çalışmalardan biridir. Eser, iktidar, tabiyet ve şiddet olguları üzerine odaklanarak Türkiye toplumunun ataerkil yapısının etkili bir eleştirisini sunar. Ataerkil toplumsal formasyonun çelişkilerini yansıtan ve eleştiren sanatçılar içerisinde Nil Yalter, İpek Aksüğüre Duben, Aydan Murtezaoglu, Canan Şenol, Şükran Moral, Esra Ersen gibi sanatçılar sayılabilir. Performans alanında Şükran Moral’ın *Jinekoloji Masası* (1996), *Bordello* (1997), *Hamam* (1997) gibi çalışmaları öncü örnekler arasında yer alır. Canan Şenol’un performansları, fotoğraf ve video işlerinde ise belirgin bir feminist tavır ortaya çıkar. 2000’li yıllardan itibaren ise Nezaket Ekici performans işleri ile, feminist performans geleneğinin uluslararası

çapta temsilcilerinden biri haline gelir. Yine Nermin Polat, *Sarışınlar* (2001), *Sarışınım Mutluyum* (2001) gibi işleri ile “kadınların içselleştirdiği kültürel yapıları, görüntü ve varoluş arasındaki sınırları” sorgular (Antmen, 2013, s.132-135).

2000’li yıllardan itibaren sanat ortamında kadınların öncülüğünde gelişen kollektif üretim ve katılımı amaçlayan Oda Projesi ve Atılkunst gibi alternatif oluşumlar da söz konusudur. Oda Projesi mahallelilik, komşuluk gibi olgular çerçevesindeki etkinliklerle kadınların ve çocukların sanat üretimine katılımını sağlamayı amaçlayan bir oluşum; Atılkunst ise internet alanında cinsiyetçi yaklaşımları mizahi içeriklerle eleştiren bir kollektif oluşumdur (Antmen, 2013, s. 139).

Ayrıca zanaat olarak nitelenen ve sanatsal estetik açısından düşük kategoride değerlendirilen örgü, dokuma, dikiş gibi yöntemlere de ilgi söz konusudur. Dikiş, örgü gibi teknikler ve kumaş, tül, dantel, iplik gibi malzemelerle gerçekleştirilen çalışmalar içerisinde Gülsün Karamustafa’nın *Tigerella* (1983), *Elvisli Seccade* (1986) Füsun Onur’un *Temmuz* (1983) adlı çalışmaları bu bağlamda değerlendirilebilir. Daha yakın dönemde ise Gözde İlkin ve Güneş Terkol’un dikişle işledikleri kadınlık ve erkekliğe dair kodları mizahi biçimde ele alan çalışmaları sayılabilir (Antmen, 2013, s.138). Bu tür çalışmalar kollektif sanat pratikleri içerisinde de yer almakta, feminist söylem pratiğine sanatsal ifade ile eklemlenmektedir. Kafadar (2020) “sanata feminist müdahalelerin maddi koşulların ötesinde özerk bir sembolik alem yaratma pratikleri içerdiğine ve böylece feminist sanatın bitmiş işlerin toplamı değil, tarihsel koşullar ışığında bugüne yansıyan bir geleceğin ihtimali olduğuna” dikkat çeker (s.785). Sanat aracılığıyla yaratılan feminist söylem bağlamında bu çalışmaların bir örneği, Kırmızı Kart adlı feminist sanatçı kollektifinin, tecavüzcüsünü öldürdüğü için yargılanan Nevin Yıldırım’ın dava sürecinde (daha sonra müebbet hapse mahkum edilmiştir) hazırladığı çarşaf üzerine nakışla işlenmiş ikonudur. Görselin altında “Yıkayınca çıkmıyor, Nevin size bakıyor” yazar.

3.4.3.1. Türkiye’de Feminist Sinema

Sinema, içinden çıktığı ortamda tarihsel, toplumsal dönüşümlerden daima etkilenmiş, toplumsal, kültürel değişimler sinemaya yansımıştır. Türkiye sineması da bu anlamda toplumsal değişimlerle birlikte kadınlara ve kadın sorunlarına bakışı yansıtan, ideolojik söylemlerin bir taşıyıcısı ve yeniden üreticisi olarak, feminist perspektiflerle analiz edilebilecek bir alan konumundadır. Kültürel alanın diğer boyutlarında medya, sanat, edebiyat alanlarında olduğu gibi Türkiye sineması da erkek egemen bir yapı ve görünümündedir. Kadınların bu alandaki varlığı ve görünürlüğü de üretim ve temsil açısından bu anlamda sorundur.

Sinemasal üretim konusunda tarih yazımının eril niteliği, Türkiye Sineması açısından da önemli bir sorunu işaret eder. Ruken Öztürk (2004) *Sinemanın Dişil Yüzü Türkiye’de Kadın Yönetmenler* adlı kitabında Türk Sinemasında kadın yönetmenlerle ilgili literatürün yok denecek kadar az olduğunu, tarih yazımında da kadın yönetmenlerin özensiz şekilde değerlendirildiğini ifade eder. Türkiye sinemasında kadın yönetmen denince uzun bir süre çoğunlukla sadece Bilge Olgaç’tan söz edilmiştir. Bunun temel sebepleri diğer Olgaç’ın yönetmenlere göre hem daha çok film yapmış olması hem de yönetmenliği bir meslek olarak benimsemesidir. 1993’e kadar kadın yönetmenler tarafından yapılan 96 filmin 37’si Bilge Olgaç’a aittir. Olgaç, filmlerinde kadın sorunlarına eğilmekle beraber tek başına kadın filmi olarak değerlendirilebilecek filmler yapmamıştır. Zaten sinema tarihinde de kadın yönetmen olarak değil, toplumsal sorunları ele alan filmleriyle ön plana çıkmaktadır. Olgaç kadın meselesini ataerki bağlamında değil, sınıfsal bir sorun, bir sistem sorunu olarak görmüş ve işlerinde de bunu yansıtmıştır. Olgaç, erkek egemen sinema dünyasında kadın kimliğinden uzaklaşarak var olmuş; yaptığı filmlerdeki kadın karakterler ve kadın sorunları konusunda ise bir iddiasının olmadığını ifade etmiştir (Öztürk, 2004; Uğur, 2006).

Türkiye sinemasında kadınlar 1920’lerde oyuncu ve yazar olarak sektöre dahil olmuş, 1950’lerden sonra film yapmaya başlamıştır. İlk kadın yönetmen Cahide Sonku 1951-1956 yılları arasında üç film yönetmiştir. 1950’lerden 1980’lere kadar ise yedi kadın yönetmen; Cahide Sonku, Nuran Şener, Feyturiye Esen, Bilge Olgaç, Lale Oraloğlu, Birsan Kaya ve Türkan Şoray filmler yapmıştır.

1980’li yıllarda Türkiye’de kadın hareketinin gelişmeye başlamasıyla sinemada kadın karakterler ve kadın sorunları da görünür hale gelir. *Derman*, *Kurbağalar*, *On Kadın* gibi filmleriyle Şerif Gören ve *Mine*, *Bir Yudum Sevgi*, *Adı Vasfiye*, *Dağınık Yatak*, *Asiye Nasıl Kurtulur* gibi filmleriyle Atıf Yılmaz kadın karakterlere ve kadın sorunlarına eğilen filmler yapmışlardır. Bu dönemde kadın yönetmenlere iki isim; Nisan Akman ve Mahinur Ergun da eklenir. 1990’dan 2002’ye kadar Füzûzan, Gülsün Karamustafa, Canan Gerede, Tomris Giritlioğlu, Işıl Özgentürk, Seçkin Yasar, Biket İlhan, Canan Evcimen Obay, Handan İpekçi, Fide Motan, Yeşim Ustaoglu, Suna Kural Aytuna, Jülide Övür ve Necef Uğurlu filmler yönetir (Öztürk, 2004; Soykan, 1990).

Türkiye’de sinema alanının erkek egemen yapısı Öztürk’ün (2004) çalışmasında da vurgulanır. Buna göre kadın yönetmenler sektörün içinde kadınlıklarından feragat ederek var olmuşlar ve kadın bakışını sinemaya yeterince yansıtmamış, egemen film yapım pratiklerini tekrar etmişlerdir. Çalışma dahilinde yapılan görüşmelerde Türk sinemasındaki kadın yönetmenlerin çoğu sinemada kadın kimliğiyle var olmadıklarını, sadece yönetmen olduklarını vurgulamışlardır. Kadın kimliğinin ön plana çıkmasından ya da kadın filmi vurgusundan kaçınmalarının sebebi bu eril alana girememe korkusudur. Kadın yönetmenler üzerinde bu kadın olma niteliği belirginleştiği zaman konumlarını ‘kadın olduğu için’, ‘dişil’ konumundan dolayı elde ettikleri düşünüleceği anlayışı hakimdir. Dünya sinemasında ırk, azınlık sorunları ve toplumsal cinsiyeti birlikte işleyen filmlerin aksine ırk ve azınlık sorununu işlemiş ama toplumsal cinsiyet konusundan uzak kalmışlardır (Öztürk, 2004, s. 379-386).

Türk Sinemasında Kadın başlıklı tez çalışmasında Fetay Soykan (1990) Türkiye sinema tarihi içinde kadın izini araştırır ve Atıf Yılmaz, Ömer Lütfi Akad, Yılmaz Güney gibi yönetmenlerin kadın sorunlarına dair filmlerini örnekler. İnceleme sonucunda Türk Sinemasının eril bir alan olduğunu ve erkek yönetmenlerin bu bakış açısıyla erkekliği üstün gören filmler yaptıklarını, kadın yönetmenlerin ise, kadın ve evlilik sorunlarına daha sıcak ve insancıl açıdan yaklaştıklarını saptar.

Bir söylemsel alan olarak sinema kadın temsilleri açısından da büyük oranda melek / şeytan gibi ikili karşıtlıklar temelinde bir söylem yaratmıştır. Künüçen, (2001) 1960 ve 1970’ler boyunca yapılan filmlerin kültürel bir biçim olarak popüler film aracılığıyla ‘kadın olma’nın anlamlarını inşa etmeye çalıştığını değerlendirir. Buna göre *Gurbet Kuşları*’ndan (1964) *Vesikalı Yarım*’e (1968), *Al Yazmalım Selvi Boylum*’dan (1977) *Sultan*’a (1978) Yeşilçam sinemasında kadın karakterler aracılığıyla ataerkil iktidar ilişkileri bağlamında rol ve tanımlar sunulmaktadır. Bunlar çocuk yetiştirme, aileye bağlı olma, dış dünyaya karşı zayıf ve çekingen olma, aşk yüzünden acı çekme, sevdiğine kavuşmanın yalnızca evlilik ile mümkün olabileceğini işaret etme gibi biçimlerde, kadınları ev ve aile yaşamı bağlamında özel alandaki konum ve roller içinde yansıtan ve kadınlar için mutluluğun ancak evde var olabileceğini işaret eden erkek egemen bakışı yansıtmaktadır. Filmlerde kadınlar için iffet, sadakat ve fedakarlık da en yüce erdemlerdir (s. 56-57). Bu bağlamda toplumsal yaşamda kadınlara dayatılan toplumsal cinsiyet rolleri söylemsel olarak ahlakçı bir yapıda sinemada yeniden üretilir. Bu ahlakçı söylem kadın imgesini beden ve cinsellik üzerinden tanımlayan ve onu kutsallık ile ahlaksızlık arasında iki uçtaki söyleme hapseder (Elmacı, 2011). Bu noktada yaratılan kadın tipleri derinlikten ve gerçeklikten yoksun, siyah-beyaz, sığ ve yapay karakterlerdir.

1980’li yıllara kadar Türkiye sinemasında kadınlar melodram kalıpları içerisinde fedakar, erdemli anne ve masum genç kız ile iffetsiz, kötü, isterik gibi karakterler aracılığıyla melek ve şeytan gibi bir ikilikte temsil edilir. Evinin kadını, çocuklarının annesi, cinselliğinden arınmış, fedakar, erdemli anne cinsel ilişki yaşamamış masum genç kız ile cinselliğini kullanan, iffetsiz, kötü yola düşmüş, erkekleri yoldan çıkaran, yuva yıkan fettan, vamp kadın gibi stereotipler olarak karşımıza çıkar (Esen, 2019).

1980’li yıllarda dönemin toplumsal, politik atmosferi içerisinde ikinci dalga kadın hareketinin de etkisiyle kadınları merkeze alan filmlerin sayısı artar. Türkiye sinemasında “kadın filmleri” olarak değerlendirilen filmlerin ön plana çıktığı bu dönemde geçmişteki hikaye kalıbı ve temsilleri terk etme çabası ile kadın sorunlarına, kadın kimliği ve konumuna dair filmler yapılır. Böylece klişelerin dışında farklı kadınlık durumları, “kadınların yalnızlıkları, bunalımları, direnişleri,

kıskançlıkları, ilişkileri, sevgileri, cinsel kimlik arayışları” da beyaz perdede yer bulur (Künüçen, 2001, s. 59).

Kırık Bir Aşk Hikayesi (1980), *Mine* (1982), *Bir Yudum Sevgi* (1984), *Adı Vasfiye* (1985), *Kurbağalar* (1985), *Ah Belinda* (1986), *Teyzem* (1986), *Kadının Adı Yok* (1987) gibi filmler aracılığıyla kadınların edilgin, itaatkar konumdan, etkin talepkar konuma geçtiği değerlendirilir. Ancak Şerif Gören, Atıf Yılmaz, Ömer Lütfi Akad gibi erkek yönetmenlerce yapılmış söz konusu filmler, kamusal alanda yer alsalar dahi, kadınların yaşam alanlarını ev ve özel yaşam ile ve onları sevgi, özveri gibi daha çok duygular aracılığıyla tanımlayan biçimde ataerkil bakışı yansıtmaktadır (Abisel, 1994; Onaran, 1994; Künüçen, 2001). Bu tür filmlerde çoğunlukla kadının özgürlüğü, çıplaklık ve cinsellik gibi dar bir kalıpta ele alınır ve özne olmak daha çok cinselliğin yaşanması bağlamında sınırlı bir çerçevede sunulur. Ayrıca yansıtılan kentli, modern denebilecek bir yaşantıya sahip kadınlardır ki, temsil bu anlamda kadın deneyiminin çeşitliliği açısından da sınırlı kalmaktadır. Dolayısıyla kadınları merkezine alan filmler, gündelik yaşamda karşılaşılan ataerkil pratiklerden ziyade daha çok kentli, orta sınıf kadının içsel bunalımlarını yansıtan bir çerçevede gerçekleşir.

1990’lardan itibaren yeni yönetmenler, yeni sinema anlayışı gibi etkilerle sinema tarihinde ‘yeni sinema’ olarak değerlendirilen dönemle birlikte, erkek yönetmenlerin ön plana çıktığı; erkek karakterler ve onların etrafında örülen ilişkilerle sinemada erkekliğin dostluk, kahramanlık, duygusal ilişkiler, iktidar ilişkileri gibi her yönüyle yüceltildiği erkeklik krizi merkeze yerleşir. Bu dönem Yeşilçam’ın, kadınları melek-şeytan ikiliğine hapseden ahlakçı söylemi yerini kadınların kadın gibi görüldüğü, cinsel özgürlüğünü yaşayabilen ancak özne olmadıkları bir eril söyleme bırakır. Kadın filmleri denebilecek filmlere pek rastlanmamakta, kadın bir özne, imge, temsil olarak da ön plana çıkmamaktadır (Elmacı, 2011). Anlatı içinde daha çok araçsal konumda, cinselliği ile ya da edilgin, kötücül, olumsuz biçimde temsil edilmektedir.

1990’larda ön plana çıkan *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (Yavuz Turgul, 1990), *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim, 1996), *Eşkîya* (Yavuz Turgul, 1996),

Ağır Roman (Mustafa Altıoklar, 1997) gibi filmler erkeklerin ve onların hikayelerinin merkezde olduğu, kadınların ya var olmadığı ya da suskun, edilgin ve olumsuz temsil edildiği örneklerdir. Örneğin Türk sinemasının 1990'larda yeniden canlanışının ilk örneklerinden olan *Eşkuya* (1996) filminde erkeklerin iktidar ilişkileri içerisinde yer alan Keje karakteri yaşananlar karşısında suskunluğu seçmiştir. Elbette suskunluğun bir direniş biçimi olarak onu güçlü kılan yanları olduğu da unutulmamalıdır. Ancak hikaye erkekler ve onların iktidar ilişkileri çerçevesinde şekillenmektedir. Popüler sinemada *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1997), *Mum Kokulu Kadınlar* (İrfan Tözüm, 1996), *Kahpe Bizans* (Gani Müjde, 2000), *Issız Adam* (Çağan Irmak, 2008) gibi filmlerde kadın, cinselliği ile nesneleştirilmiş biçimde yer alır. Özellikle romantik bir aşk hikayesi gibi kurgulanan *Issız Adam* (2008) filminde belirgin biçimde erkeğin cinsel, duygusal, sosyal olarak erk sahibi niteliğini öne çıkaran bir anlatı oluşmakta ve bu anlatı içinde kadın karakterler araçsallaşmaktadır.

Sanat sineması alanında Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan gibi öne çıkan yönetmenlerin filmlerinde ise kadınlar açıkça cinsiyetçi bir anlayışla ele alınır. Demirkubuz'un *Masumiyet* (1997), *Üçüncü Sayfa* (1999), *Kader* (2006) gibi filmlerinde kadınlar, aldatan, çıkarıcı, masum görünen ancak sinsi ve planlı, kötülüğün, çıkmazın kaynağı olan şeytani varlıklar gibi temsil edilir. Ceylan sinemasında ise *İklimler* (2006), *Üç Maymun* (2008), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) gibi filmlerde kadınlar edilgin, sadakatsiz ve yine olumsuzlukların temeldeki sebebi olarak karşımıza çıkar. Demirkubuz, Ceylan gibi yönetmenlerin daha yakın zamanda yaptıkları filmlerde de bu anlayışın sürdüğü görülmektedir. Örneğin Demirkubuz, senaryosunu da yazdığı *Bulantı*'da (2015), başrolünü kendi oynadığı Ahmet karakteri ile varoluşsal çerçevede erkeklik krizini yansıtırken, Aslı, Özge ve Neriman bu krizin içerisinde, araçsal konumda, Ahmet'in 'büyük ve derin felsefi yalnızlık' içindeki yaşamına yalnızca cinsellikleri ile edilgin biçimde dahil olurlar. Hikaye Ahmet'in 'büyük yalnızlığının' hikayesi, araçlar ise cinsellik ve edilginlikleri ile kadın karakterlerdir. Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde ise Ceylan sinemasının ana temalarından olan bireyin felsefi varoluş meselesi erkek karakter özelinde ele alınır. Hikayenin merkezinde erkek karakter, çevrede ise onun ilişkilendiği kadınlar yer alır.

Örneğin *Üç Maymun*'da (2008) Hacer, erkeklerin (kocas ve kocasının patronu) tasarladığı oyunun içinde muhtaç, değiştirmek isteyen ama gücü yetmeyen, edilgin bir rolde ancak gelişen olaylar içinde sadakatsiz ve düzenin bozulmasının ana kaynağı olarak temsil edilir⁸⁵.

Sinemanın sektörel, anlatısal ve imgesel olarak erkek egemen yapısına karşı 2000'lerden itibaren hem kadınların sektördeki varlığı ve görünürlüğü artmakta hem de kadın yönetmenler ve kadın filmlerini odağına alan festivaller aracılığıyla alternatif bir kadın sinema pratiği ortaya konmaktadır. 1990'dan 2015'e kadar Türkiye sinemasında kadın yönetmen sayısında 50'ye yakın bir artış görülür. Kadın yönetmenlerin çektiği filmlerde kadın filmi özellikleri görmek de mümkündür (Uğur Tanrıöver, 2017). Kadın filmi kavramını Öztürk (2004) "Kadın deneyiminden çıkan, kadın karakterin ya da kadın sorunsalının odakta olduğu, eril söylemi az ya da çok kıran, hatta yapı bozumuna uğratan ya da dişil söylemi bir biçimde öne çıkaran filmler" şeklinde tanımlar (s. 12). Türk sinemasında ise gerçek anlamda bütünlüklü bir kadın sinemasından bahsedilemeyeceği, bir kategori oluşturacak şekilde kadın filmlerinin bulunmadığını değerlendirir. (Öztürk, 2004, s. 12-13). Son dönemde kadın yönetmenler tarafından yapılan, kadınları özne olarak kuran ve feminist bakışı yansıtan filmler ise bu konuda umut vaat etmektedir. Örneğin *Şimdiki Zaman* (Belmin Söylemez-2013), *Nefesim Kesilene Kadar* (Emine Emel Balcı-2015) ve *Toz Bezi* (Ahu Öztürk-2015) gibi filmler egemen sinema pratiğinin karşısında anlatısal olarak gerçek kadınların gerçek hikayelerine odaklanmakta ve biçim açısından oldukça sade, gerçekçi bir anlatım tarzını benimsemektedir.

1990'lardan itibaren Uçansüpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali, Filmmor Uluslararası Gezici Kadın Filmleri Festivali, Kadın Yönetmenler Festivali gibi oluşumlar ise egemen sinema pratiklerine karşı alternatif oluşturmakta, kadınların sinema alanında üretim, izleyici ve temsil bağlamında görünürlüğünü sağlamaktadır. Ayrıca Uğur Tanrıöver (2017) medyada ve uzmanlaşmış basında yer

⁸⁵ Issız Adam ve Üç Maymun filmlerinin feminist bir okuması için bkz. Yanıkkaya, Berrin, "Arsız Adam ve Bir Maymun: Feminist Film Okumaları", Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar, Der. Murat İri, İstanbul: Der Yayınları, 2010, s.187-215.

alan kadın gazeteci sayısındaki artışın, kadın yönetmenlerin görünürliğini geliştirmeyi sağladığını değerlendirir (s. 330).

Kadınların sinemanın üreticisi, izleyicisi ve imgesi olarak erkek bakışının dışında konumlanabildiği, özne olabildiği bu etkinlikler aracılığıyla hem egemen söyleme karşı bir söylem geliştirmekte hem de kadınların sinema ile ilişkisi dönüştürülmektedir. Bu oluşumlar kadınların sinema üretimini destekleyen projeler geliştirmekte, sinema alanındaki cinsiyetçi pratikleri eleştirmekte ve ülkenin farklı bölgelerinden kadınların sinemaya erişimi için gezici festivaller organize etmektedir. Örneğin Filmmor her yıl düzenlediği festivalde sinemadaki cinsiyetçi filmler için eleştirel bir ödül sistemi ile ‘Altın Bamy’a’ ödülü vermektedir. 2020 yılında ise bu ödülü Türkiye Film Endüstrisinin tamamına vermiştir. Yine bu festivallerde sinema alanında üretim yapmış kadın yönetmen ve sanatçıları görünür kılmak amacıyla onur ödülleri verilmekte, ayrıca Uçan Süpürge’de ‘Bilge Olgaç Başarı Ödülü’, Kadın Yönetmenler Festivali ‘Biket İlhan Yönetmen ödülü’ gibi ödül kategorileri de yer almaktadır.

Sinema alanındaki eril anlatı yapısı ve kadınların stereotipleştirilmesine karşı yine sinema aracılığıyla yanıt veren bir çalışma Melek Özman’ın *70, 80, 90, Masum, Küstah, Fettan* (2010) adlı belgesel filmidir. Filmde özellikle Yeşilçam sinemasında kadınların iyi ve kötü şeklinde iki boyutlu ve yapay biçimde yansıtılışı ele alınır. Filmin yönetmeni ve aynı zamanda Filmmor kooperatifi kurucularından olan Özman⁸⁶, Sinemanın ve daha genel anlamda hikaye anlatıcılığının kadınların icadı olduğuna, ancak erkeklerce dönüştürüldüğüne dikkat çeker ve Yeşilçam filmleri için “Ben bir kadın olarak o filmlerle büyüdüm ve beni hırpaladı o filmler, kadın filmi yapmak için yapmadım o filmi. Ben kadın filmi yapmıyorum, bir feminist olarak sinema yapıyorum, onlar erkek filmi yapıyor” diye belirtir. Kadın sinemacıların kadın deneyimine dair her şeye ilgi duyduğunu ancak verili koşullar içerisinde her şeyin çok fazla dikte edildiğini belirtir ve bu çerçevede yapılan işlerin özgür irade ile yapılıp yapılamadığını sorgular. “Son yıllarda söz üretmek, varız demek, bir dayanışma en politik şey haline geldi. Belki bu kadar yasaklanmasa ve merakımız cezbedilmese sadece hazla ilgili filmler yapardım ben” diye belirtir.

⁸⁶ Melek Özman ile yapılan 08.02.2020 tarihli görüşme.

Sanat alanında önemli bir söylem pratiği olarak sinemada kadınların varlığı ve görünürlüğünün artmasının, festivaller ve benzeri organizasyonlar, medya kuruluşları ve eleştiri yazını alanındaki gelişmelerle alanın egemen ataerkil söylem pratiklerini dönüştürme noktasında etkili olduğu değerlendirilebilir. Uğur Tanrıöver (2017) de “Kadın yönetmenlerin yeni Türk sinemasının gelişimine katkı sağladığını ve kadınların son 10 yılda yaptığı filmlerin sektördeki ilk 50 yılına göre beş kat daha fazla olduğunu görmenin son derece cesaret verici olduğunu” değerlendirir ve bunun sadece bir başlangıç olduğunu ve mücadelenin devam etmesi gerektiğini vurgular (s. 333).

3.4.3.2. Türkiye’de Feminist Tiyatro

Türkiye’de tiyatronun feminist perspektiflerle bir söylem alanı olarak tarihsel, kurgusal ve pratik eleştirisine dair çalışmalar 2000’li yıllardan itibaren gelişmekte, feminist tiyatro pratiği ise 1990’lardan itibaren ortaya çıkmaktadır. Yapılan çalışmalar geleneksel dönemden modern döneme tiyatronun ataerkil bir yapı içerisinde işlediği ve cinsiyetçi bir söylem oluşturduğu yönündedir. Bu yapı içerisinde kadınların oyun yazarı, yönetmen, oyuncu gibi üretici olarak, tiyatronun izleyicisi olarak ve toplumsal konumda bir temsil olarak varlığı ve görünürlüğü de oldukça sorunludur.

Osmanlı devletinin kadınlara kamusal alanı yasaklayan ve belli koşullarla sınırlandıran yapısı Tiyatro alanında da kadınlar için zorlayıcıdır. Kadınların hem oyuncu olarak sahneye çıkması hem de izleyici olarak kamusal mekanlarda oyunları erkeklerle birlikte izlemesi uzun süre yasaklanmış, bu yasaklar modernleşme hareketleri içinde aşamalı olarak değişmiştir. Meşrutiyet dönemiyle birlikte kadınlar önce kapalı mekanlarda erkeklerden ayrı bir bölümde oyunları izlemeye başlar, ardından ilk müslüman-Türk kadın oyuncu olarak Afife Jale 1919’da *Yamalar* adlı oyunda Emel rolü ile sahneye çıkar (Yamaner, 2011, s.710).

Afife, kadınların sanat alanındaki varlığı açısından, döneminde karşılaştığı baskı ve zorluklara karşı mücadelesi ve sahneye çıkma tutkusu ile de önemli bir

simge haline gelmiştir. Ayrıca Saniye Hanım, Mevrure Hanım, İzmit’te Huriye ve Hikmet, Trabzon’da Ruhat adlı kadınların sahneye çıkmasını, hem de Anadolu’da zor koşullarda turne yapan tiyatro toplulukları içerisinde, desteklemiştir (Nutku, 1985’ten akt. Yamaner, 2011, s. 710). Tiyatronun oyuncu ve izleyici olarak kadınlara yasaklı konumu eğitim alanında da görülür. 1914’te kurulan Darül Bedayi-i Osmani adlı Belediye Konservatuarına başvuran 197 kişiden yalnızca 8’i kadındır ve bunlar Müslüman olmayan kadınlardır. Okulun yönetici ve eğitimcileri içerisinde de kadın yoktur. Cumhuriyet dönemine geçişte ise en önemli değişim başta Bedia Muvahhit olmak üzere tiyatro sahnesinin kadınlara açılması olur. Ancak kadınların sahnedeki var oluşu tiyatronun erkek egemen yapısı ve ürettiği cinsiyetçi temsilleri dönüştürmeye yetmez (Yamaner, 2011, s.710).

Türk Tiyatrosunu tarihsel olarak oyunlar ve karakterler açısından inceleyen Yamaner (2011), Meddah ve Orta Oyunundan Cumhuriyet dönemine tiyatronun cinsiyetçi imgelemi nasıl yarattığını ele alır. Geleneksel tiyatro anlatısının Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde değişip, batıya öykünen bir niteliğe büründüğünü ve böylece batı tiyatrosunun ataerkil yapı ve temsil biçimlerini de geleneksel tiyatronun cinsiyetçi formlarının üzerine eklediğini değerlendirir. Buna göre Cumhuriyet dönemi tiyatrosu da batı tiyatro formlarının üstüne kurulu biçimde gelişir ve bugünün ataerkil, cinsiyetçi tiyatro formunun belirleyicisidir (s.701-702).

Medyada, Edebiyatta ve Gösteri sanatlarında özellikle karşımıza çıktığı biçimiyle Meddah oyunlarında da kadınlar iyi – kötü karşıtlığı içinde sunulmuştur. Ayrıca hikaye anlatıcılığının önemli bir temsili olan meddahlık geleneği, çağdaş dönemde de uyarlanmış biçimde sürmekte, ancak bu özne konumu hep erkeklerce temsil edilmektedir. Geleneksel formlar içinde gölge oyunu geleneğinde Karagöz-Hacivat’ta olduğu gibi öne çıkan erkek karakterlerdir. Toplumsal mekanın kadın ve erkek için bölünmüş olduğu Osmanlı toplumunda bu oyunlar kahvehanelerde yalnızca erkeklerin bulunduğu ortamlarda sergilenmiş, bu durum kaba ve cinsiyetçi bir cinselliğin rahatça sergilenmesini de beraberinde getirmiştir. Orta Oyununda da oyunun iki karakteri olarak Kavuklu ve Pişekar erkektir. Bu anlamda tiyatro uzun süre baş oyuncu olarak kadın oyuncuya kapalı kalmıştır. Cumhuriyet dönemiyle birlikte kadınlar sahnede olmaya başlar, ancak bu az sayıda bir temsildir ve

hikayelerde sınırlı bir etkileri söz konusudur. Oyun yazarları ve ana karakterler yine erkeklerdir. Kadınlar bu noktada hikayenin tamamlayıcı unsuru olarak yer alırlar (Yamaner, 2011).

Kadınların temsili açısından Cumhuriyet döneminde Cumhuriyet ideolojisinin modernleşme konusunda kadınlara biçtiği rol, edebiyat alanında olduğu gibi, tiyatro aracılığıyla da sürdürülür. Uluslaşma ideolojisi içinde metinlerde erkekler ulusun kahramanları iken, kadınlar onları destekleyen ikincil unsurlar olarak yer alır. Toplumsal değişim açısından da hızla gelen modernleşme hareketlerinin etkisi karşısında bireyin durumu erkek karakter üzerinden ele alınır. Erken Cumhuriyet dönemi tiyatro metinlerinde “erkek karakter, aldatılmış, entelektüel ama yalnız, erdemli ama emekleri boşa çıkmış biçimde kurgulanıp yüceltilirken; kadın karakter, sadakatsiz, gözünü para isteği bürümüş, erkeğini mutsuz eden, eviçi sorumluluklarını yerine getirmeyen” bir konumda temsil edilir (Yamaner, 2011, s.712).

1950’li yıllarda edebiyatta köye yönelen ilgi köylü kadını tiyatro metnine taşır, ancak köylü kadının durumuna dair çözümleme erkek bakış açısıyla yapılır. Necati Cumalı’nın *Susuz Yaz*, Fakir Baykurt’un *Yılanların Öcü* gibi sinemaya da uyarlanan eserlerde, Hidayet Sayın’ın *Küçük Devler* ve *Pembe Kadın*, Cahit Atay’ın *Ana Hanım Kız Hanım*, *Sultan Gelin* gibi eserlerinde kadın sorunları görünür hale gelir ancak bu erkek egemen bir bakışla ataerkil toplumsal yapının değil, genel toplumsal adaletsizliğin, köy yaşamındaki feodal düzenin, sınıf, ekonomi temelli sorunların bir yansıması olarak ele alınır. 1960’larda ise edebiyatta bireye yönelen ilgi kadını birey olarak ele almaktan, onun kadın olmaktan kaynaklanan deneyim farklılıklarına odaklanmaktan ziyade kadını aile içerisinde konumlandırır. Bu dönem sinemada toplumsal gerçekçi akımın öne çıktığı anlayış içerisinde tiyatrodan da benzer biçimde toplumsal sorunlar ele alınır. Örneğin yine sinemaya da uyarlanan Vasıf Öngören’in *Asiye Nasıl Kurtulur?* adlı oyunu uzun yıllar tiyatro sahnesinde kadın sorunlarının işlenişine dair atıf yapılan oyunlardan biridir. Ancak oyunda kadın toplumsal baskı ve sınıf çelişkisi içinde “kurban” konumunda temsil edilmekte, kadının mutluluğu sıcak bir yuva içinde tanımlanmakta ve kadın karakter kadın bakış açısıyla derinlikli biçimde işlenmekten ziyade, sınıf çelişkilerinde temellenen

toplumsal sorunların bir yansımasının temsili olarak sunulmaktadır (Yamaner, 2011, s. 712-718).

1980’lerden itibaren ise yine cinsiyetçi söylem tiyatro sahnesinden yansımaya devam etmekte, ancak artık farklı kadınlık ve erkeklik sorgulamaları da yer almaktadır. Toplumsal cinsiyet kimliklerini farklı bakış açısıyla ele alan Murathan Mungan’ın ve Özden Yula’nın eserleri bu anlamda önemlidir. Örneğin Yula’nın Ayşenil Şamlıoğlu yönetiminde sahnelenen *Gayri Resmi Hürrem* (2002) adlı oyunu, tarihsel bir karakter olan Hürrem Sultan’ın resmi tarih yazımında entrikacı, geçimsiz, kötü bir kadın olarak tanımlanışına karşı onu bu kurgunun dışında, insani yönüyle ele alan alternatif bir Hürrem temsili ortaya koyar (Yamaner, 2011, s.722).

Tiyatro alanında kadın yazarların görünür hale gelmesi ise 1960’lı yılları bulur. Kadınların tiyatro yazarlığı alanında edebiyata oranla bu kadar geç varlık gösterebilmesinin temel sebepleri arasında elbette Nochlin’in (1971 / 2020) de vurguladığı biçimde, kadınlara biçilen toplumsal cinsiyet rolleri etkilidir. İlk yazarlar arasında Nudiye Nizamettin, Cahit Uçuk, Seniha Cemal Kanbay, Sevgi Sanlı gibi isimler sayılmaktadır. Bu yazarlar aynı zamanda iyi eğitim almış, üst sınıfa mensup kadınlardır. Kadınların tiyatro yazarlığı alanında erkek egemen yapıya karşı kendilerini kabul ettirebilmelerinin zorluklarının altında Yamaner (2011), “kadınların yazdığı eserlere rağbet gösterilmemesi, fazla anlatıya dayalı bulunması ve sağlam bir dramaturjik yapıya sahip bulunmaması gibi teknik ve sanatsal gerekçeler bulunduğunu” değerlendirir (s. 724). Kadın yazarların yarattıkları kadın karakterlerde ortak noktalar bulunduğunu ifade eden Yamaner (2011) “genel olarak ayrıntıya önem veren, titiz, kadına ve kadın dünyasına ait gözlem sonuçlarının detaya önem verilerek yazılmaları ile oluşan bir dramatizasyonla karşılaşırız” diye belirtir (s. 725). Yine kadın bakış açısının yansıdığı Güner Sümer’in *Yarın Cumartesi*, *Bozuk Düzen*, Bilgesu Erenus’un *Misafir Nereye Payidar*, Sevim Burak’ın *Sahibinin Sesi* ve *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar* gibi oyunları da “titiz ayrıntılara yer veren, kadın karakterleri bugüne dek erkek yazarlarımızın kurgulamadığı bir dramatik algıyla üretilmiş, örnek teşkil eden önemli oyunlar” olarak değerlendirilir (Yamaner, 2011, s. 726).

Batıda olduğu gibi Türkiye’de de kadınlar feminist bir bilinçle hem Tiyatro alanındaki erkek egemen yapı ve işleyişe hem de genel olarak toplumsal yapının ataerkil örgütlenmesine karşı bir sanatsal söylem pratiği olarak feminist tiyatro pratikleri geliştirir. 1980’lerden itibaren kadın hareketinin eylemlerinde gösteriler sunan, sendika, üniversite gibi kurumların, feminist kolektiflerin bir kolu olarak değerlendirilen özerk tiyatro toplulukları, zamanla toplumsal yapının ataerkil niteliğini ortaya koymak, kadınları özgürleştirme stratejileri geliştirmek üzere düşünce ve tartışmalar üretmek gibi amaçlarla bağımsız tiyatro topluluklarına dönüşür. 1990’lı yıllardan itibaren Kadın Tiyatrosu (Ankara, 1992), Tiyatro Boyalı Kuş (İstanbul, 2000), Tiyatro Öteyüz (Ankara, 2001), Yeraltı Tiyatrosu (Eskişehir, 2003), Mersin Arslanköy Çadır Tiyatrosu Kadınlar Topluluğu (2003), Kendine Ait Bir Tiyatro (Ankara, 2007) ve Bab-ı Tiyatro (İstanbul, 2008) bu bağlamda değerlendirilebilir (Belkıs, 2015, s. 179-180).

Feminist tiyatro grupları batıdaki örnekleri gibi alternatif tiyatro oluşumları içerisinde değerlendirilir. Böylece egemen tiyatro metin ve uygulamalarının dışında bir eleştirel feminist yeniden üretim ve dil pratiği ortaya koyar. Bu bağlamda öncelikle metne odaklanılır ve hem var olan oyun metinleri feminist bir perspektifle yeniden ele alınarak oyunlaştırılır hem de yeni metinler üretilir. Tiyatro Boyalı Kuş tiyatro tarihinde *Vatan Yahut Silistre*, *Şair Evlenmesi*, *Çıkamaz Sokak* gibi ilk dönem metinleri feminist bir dramaturgi ile ele alır. Yine William Shakespeare’in ünlü oyunu *Hamlet*’i feminist bir okuma ile yeniden ele aldığı *Ophelia’ya Kim Öldürdü?* gibi çalışmalarla tiyatro metinlerinin feminist eleştirisini ve karşı söylem pratiğini ortaya koyar. Ayrıca yeni metinler aracılığıyla örneğin opera, tiyatro, sinema ve seslendirme sanatçısı Melek Kobra’nın yaşamı çerçevesinde kadın sanatçıların çalışma ve yaşam koşullarını ele aldığı *Melek* (2014) adlı oyunda olduğu gibi kadın tarihine de katkıda bulunur. Bab-ı Tiyatro da *Sahici İnsanlar / Plastik Öyküler*, *Koltuk Takımı*, *Var Olmayan Ayşe’nin Muhteşem Maceraları* gibi oyunları ile toplumsal cinsiyete dayalı iktidar ilişkilerini ele alan önemli örnekler arasında yer alır (Belkıs, 2015, s. 181-182).

Feminist tiyatro, tiyatronun metin, temsil ve tarih bağlamında eleştirisine olduğu kadar, güncel kadın sorunlarına ve kadın deneyiminin aktarılmasına da

duyarlıdır. Örneğin Feminist Kadın Çevresi insiyatifi içerisinde 2006'da sergilenen Sevilay Saral'ın yazdığı, Aysel Yıldırım'ın oynadığı *Bir Kadın Uyanıyor* adlı tek kişilik oyun, Alev karakteri aracılığıyla kadın deneyimine ve kadın olmanın anlamları ve mücadelelerine odaklanır. Gerçek bir kadın deneyiminin kurgulanarak sahnelendiği oyun, yaratım ve sahneleme açısından da farklı bir biçimle inşa edilir. Hikayenin sahibi olan doğal anlatıcı ile söyleşide oyun yazarı ile birlikte oyuncu da yer almıştır. Sahnelemede de üç ayrı anlatım biçimi kullanılır. Birinci anlatım biçimi seyirciye yöneliktir, oyuncu seyirciye konuşan bir anlatıcıdır. İkinci anlatım biçimi içe dönüktür, oyuncu çevresindeki çeşitli nesnelerle içedönük bir sohbet gerçekleştirir. Üçüncü anlatım da mizahi bir üslupla kurulur ve geçmiş anılar canlandırılırken diğer karakterler Alev'in çizimleri ile aktarılır (Saral, 2006). Böylece hikaye, temsil ve yöntem açısından feminist bir metodoloji ortaya konur.

Tiyatro Boyalı Kuş, Augusto Boal'ın geliştirdiği, batı tiyatro tarzına bir tepki niteliğinde ortaya çıkan, toplumdaki ezilme ve baskıya odaklanan biçimde halkın tiyatrosu anlayışı ile tiyatronun demokratikleşmesi ve monoloğun diyaloga dönüşmesini öngören 'Ezilenlerin Tiyatrosu' kuramı kapsamında bir tiyatro pratiği ortaya koyar. Bu bağlamda ezilmenin bedensel ve fiziksel olarak ifade edildiği 'İmge Tiyatrosu', tiyatro sahnesinden bağımsız olarak metrodan, kahvehaneye toplumsal, politik bir konuda hazırlanan oyunun gerçek ve yaşanan bir mekanda sergilenerek hikayenin kurgusallığının kırılmasının amaçlandığı 'Görünmez Tiyatro' ve doğrudan halkın katılımına dönük biçimde geleneksel tiyatro anlayışındaki oyuncu, seyirci, mekan ve metin öğelerini dönüştürmeye odaklanan 'Forum Tiyatrosu' gibi teknikleri kullanır. Forum tiyatrosu seyircinin müdahalesi ve katılımını öngören popüler bir tiyatro oluşturmayı amaçlar. Tiyatro Boyalı Kuş da 2000'den itibaren bu yöntemi feminist bir bilinç yükseltme pratiği olarak ele alır ve seyircinin de aktif olduğu forum tiyatrosu gösterileri sergiler. Bu oyunlar kadın deneyimi bağlamında şiddet ve taciz gibi güncel sorunlara odaklanır. Örneğin, tacizin işlendiği *Şansımız Var mı?* başlıklı 2002'de sergilenen oyunda, üç kadının sanayi bölgesinde bir dükkan açma hikayesi anlatılır. Hikaye içinde çevredeki dükkanların sahibi erkekler tarafından taciz edilen kadınların durumuna, teknik gereği müdahale eden kadın izleyiciler, hikayenin gidişatında yeni yollar açar. Oyuncuların yerine geçerek baskı ve ezilme

durumuna karşı çeşitli stratejiler geliştiren seyirci-oyuncular, kadın oyuncuların yerine geçerek adamlarla ilişkiyi değiştirme, mesafe koyma; erkeklerin yardımını reddederek kadın dayanışması yaratma ve adamları eşlerine haber vermekle tehdit etme gibi bağlamlarda hikayeye yeni yollar açar (Karabekir, 2015). Böylece kadınların karşılaştığı baskı ve ezilme durumunun ortaya konması ve buna karşı düşünme ve stratejiler geliştirme konusunda alternatif bir yöntem ile seyirciyi de sürece dahil ederek bilinç yaratmaya yönelik bir feminist teatral pratik ortaya konur.

Bu bağlamda Türkiye’de tiyatrodaki tarih, üretim, temsil, karakterler, metinler gibi bağlamlarda var olan erkek egemen yapıya karşı eleştirel ve yaratıcı feminist tiyatro pratiklerinin geliştiği değerlendirilebilir. Böylece tiyatro aracılığıyla hem alandaki egemen söyleme karşı onu kırmaya, yapı bozumuna uğratmaya yönelik hem de alternatif metin, yöntem ve temsiller ortaya konularak kadın deneyimi ve kadın sorunlarına dair bir karşı söylem yaratılmaktadır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ATAERKİ İLE MÜCADELE YÖNTEMİ OLARAK MİZAH: *BAYAN YANI* MİZAH DERGİSİ, *5HARFLİLER.COM* WEB SİTESİ VE *ÇOK DA FİFİ HATUNLAR* STAND UP GÖSTERİSİNİN FEMİNİST SÖYLEM AÇISINDAN ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde ilk üç bölümde oluşturulan kavramsal - kuramsal çerçeve içerisinde Türkiye’de popüler kültür ürünleri aracılığıyla oluşan feminist mizahi söylem incelenmektedir. Bu bağlamda ana teması mizah olan üç farklı popüler kültür ürünü olarak *Bayan Yanı* mizah dergisi, *5harfliler.com* web sitesi ve *Çok da Fifi Hatunlar* stand up gösterisi feminist söylem açısından analiz edilmektedir. Bu metinler toplumsal muhalefetin araçlarından biri olarak mizahı benimsemiş, alternatif söylem potansiyeli bulunan ve kadın hareketi açısından da işlevsel görülen popüler kültür ürünleridir.

4.1. Çalışmanın Evreni Ve Örneklemi

Çalışmamızın *Giriş* bölümünde ayrıntılı olarak açıkladığımız üzere bu çalışma kuramsal tematik analiz yöntemiyle feminist mizahi metinlerin söylemine odaklanmaktadır. Ayrıca derinlemesine görüşme ve etnografik gözlem yöntemleri kullanılmaktadır. Bu çerçevede araştırmanın örneklemini içerisinde yer alan *Bayan Yanı* dergisinin Mart 2011 tarihli ilk sayısından Aralık 2020 tarihli son sayısına kadar çıkan 105 sayı, ayrıca iki özel (8 Mart Özel Sayıları) sayı ile birlikte toplamda 107 derginin kapak sayfası ele alınmış, yalnızca genel politikaya dair tema içeren 25 sayı değerlendirme dışı bırakılmış ve toplamda 82 sayının kapak sayfası analiz edilmiştir.

5harfliler.com internet sitesinin analizi için *Ecinnilik* kategorisi örneklem alanı olarak belirlenmiş, bu kategorideki içerikler ilk içeriğini girildiği 13.07.2012 tarihinden itibaren 12.12.2020 tarihine kadar öncelikle mizahi olanlar ve mizah öğesi bulunmayanlar şeklinde ayrıştırılarak mizahi öğeleri belirgin biçimde içerdiği değerlendirilen toplam 123 içerik analiz edilmiştir.

*Çok da Fifi Hatunlar*⁸⁷ stand up show'un içerikleri ise Deniz Özturhan, Hande Yögen, Meltem Parlak ve Aslı Akbay'ın anlatılarına odaklanmıştır. Analiz tek bir gösteri içeriğine odaklanmaktadır. Ancak yapılan görüşmelerde farklı tarih ve yerlerdeki gösteri içeriklerinin değişmediği bilgisi alınmıştır.

Dergi ve web sayfası analizlerinde şekil, çizgi, desen, resim, GIF gibi görsel öğeler; stand up gösterisinde jest, mimik, kostüm vb öğeler değerlendirmeye alınmamış, metne/anlatıya odaklanılmıştır.

Metinler üzerine yapılan söylem analizinin veri değerlendirme aşamalarını

1. Evren ve örneklem belirleme,
2. Analiz için tema ve kodların belirlenmesi,
3. Bu tema ve kodların şablon halinde bir kodlama cetveline dönüştürülmesi
4. Araştırma soruları dahilinde örneklem içinde yer alan içeriklerin kodlama cetveli üzerinde hangi tema ve kodlara uygun düştüğüne göre işaretlenmesi,
5. Tema ve kodların sayısal bir değerlendirmesi yapılarak en çok hangi tema ve kodların işaretlendiğinin belirlenmesi
6. Ele alınan mecralar arasında öne çıkan temaların karşılaştırılması ve böylece mecraların özgül konumlarının etkisinin değerlendirilmesi oluşturmaktadır.

Ele alınan içeriklerin üreticileri *Bayan Yanı* dergisinden karikatürist Ramize Erer ve İpek Özsüslü; *Çok da Fifi Hatunlar* Stand Up grubundan Hande Yögen, Deniz Özturhan, Meltem Parlak ve *5harfliler.com* internet sitesinden⁸⁸ sosyal medya editörü Haziran Düzkan ile görüşmeler yapılmıştır.

Ayrıca Türkiye'de feminist yayıncılık deneyimi konusunda akademisyen-yazar Gülnur Acar Savran ve Türkiye'de feminist hareketin içinde yer almış olan ve popüler feminist bir yayın olan *Pazartesi* dergisinin yayıncılarından Beyhan Demir

⁸⁷ Grup Şirincan Çakıroğlu ile birlikte beş kişiden oluşmaktadır, ancak analiz edilen 06.09.2019 tarihli gösteride ve daha sonra yapılan görüşmede Çakıroğlu sağlık sorunu sebebiyle bulunmamıştır.

⁸⁸ 5harfliler.com web sitesine görüşme için gönderilen maillere bir yıl boyunca herhangi bir yanıt verilmemiş, ilk mail 21.06.2019'da gönderilmiş ve kişisel ilişkiler devreye sokulduktan sonra, görüşmeye dair olumlu yanıt maili 23.07.2020'de alınabilmiştir. Ayrıca örneklem belirleme konusunda site içeriklerinde en çok hangi içeriklerin tıklandığına dair istenen bilgi mailine ise olumsuz yanıt verilmiştir.

ve Ayşe Düzkan ile de feminist yayıncılık deneyimi üzerine görüşmeler yapılmıştır. Yine feminist sanatsal pratikler bağlamında sinema alanında kadın filmleri festivali gibi etkinlikler düzenleyen Filmmor Kadın Kooperatifi kurucu ve üyelerinden yönetmen Melek Özman ile bir görüşme yapılmış, hem Filmmor'un ortaya çıkış süreci ve etkinlikleri hem de kadın hareketi ve sinema ilişkisi değerlendirilmiştir. Haziran Düzkan ve Beyhan Demir'in İstanbul'da, Ayşe Düzkan'ın Bodrum'da yaşıyor olmaları ve pandemi koşulları sebebiyle bu kişilerle yapılan görüşmeler online ortamda sesli ve görüntülü olarak, diğer görüşmeler fiziksel mekanda yüz yüze gerçekleştirilmiştir.

Ele alınan içeriklerin kuramsal tematik analiz yöntemi ile analizi için temalardan oluşan bir kodlama cetveli geliştirilmiştir. Tasarlanan cetvelde, stand up form olarak izleyici ile doğrudan etkileşim içerdiğinden, stand up içeriğinin analizi için cetvel üzerinde etkileşime dair temalar eklenmiş ve bu şekilde uygulanmıştır.

Kodlama cetvelinde çözümleme ölçütü olarak, Geleneksel Ataerkil Değerlerin Eleştirisi, Toplumsal Cinsiyet Roller, Beden Politikaları, Kadınlar Arası İlişkiler, Erkeklik ve Erkeklerle İlişkiler, Kadın Konulu Söylem / Medya İçeriği Eleştirisi ve Kadınların Yaşamını Etkileyen Politika / Yasa Eleştirisi olmak üzere 8 tema ve bu temaları içeren alt başlıklar belirlenmiştir. Kodlama cetveli oluşturulmadan önce mizahi içerikler incelenmiş ve tema ve alt başlıklar bu çerçevede geliştirilmiştir. Temalara ek olarak içerik öncelikle didaktik/olgusal olarak değerlendirilmiştir. İçerikler yazar, tarih ve konu/başlık biçiminde sınıflandırılmış, ardından içerikle örtüşen tema ve alt başlıklar kodlanmıştır. İçerikler genellikle birden fazla tema ile örtüşmektedir. Bu sebeple içerikler temalar bağlamında ayrı ayrı sınıflandırılmamıştır.

Feminist araştırmalarda özdüşünümsellik boyutu, araştırmacının konumu, deneyimi ve araştırma sürecinde kurduğu ilişkiler de önemli veriler sağlamaktadır. Feminist yazar ve akademisyen Aksu Bora bir konuşmasında feminizmin bir çalışma alanı olmadığını vurgulamıştı. Bu anlamda bu çalışma da feminizmi bir çalışma alanı olarak görmekten ziyade, kişisel deneyimler de dahil olmak üzere kadın deneyimlerinden yola çıkan bir dert edinme halidir. Gündelik hayatımızın her alanını

kuşatan ataerkil söylem ve pratiklere karşı, kadın deneyimi ve mücadelesinin hangi karşı söylem ve pratikleri ürettiği sorusu bu araştırmanın çıkış noktası ve çalışma motivasyonunu oluşturmaktadır. Bu motivasyonun araştırma sürecinde kadınların varlığı, görünürlüğü, mücadeleleri adına başka birçok soruyu da tetiklediğini belirtmeliyim. Bunlardan biri araştırmamın kuramsal çerçevesine odaklandığımda daha ayrıntılı görebildiğim, bilimde, sanatta, edebiyatta ve diğer alanlarda tarih yazımının eril yanlılık içinde kadınları yok sayması, görünmezleştirmesi ya da marjinalleştirmesi oldu. Türkiye tarihinde mizah ve mizah dergilerini araştırırken, kadın çizerlerin tarih kitaplarında ya hiç olmadığını ya da çok az ve sınırlı biçimde yer aldığını fark ettim. Kadın karikatüristlerin tarihlendirilmesi de hatalı idi. Kadın çizerlere dair doğru bir tarihlendirme yapabilmek ve çizerlerin işlerine bakabilmek için yaptığım araştırmalarda kaynaklarda adı geçmeyen, ancak Turhan Selçuk'un bir anekdotta kısa bir karşılaşma anından bahsettiği ve ismini verdiği karikatürist Selma Gürel'in 1940'lı yıllarda *Akbaba* dergisinde karikatürlerinin yayımlandığını öğrendim. Gürel'in kaynaklarda yer almaması içimde bir öfke yarattı ve sahaflardan *Akbaba* dergisini ve dergilerde Selma Gürel'i araştırdım. Gürel'in hayat hikayesine dair bir veriye ulaşamadım ama dergilerdeki karikatürlerinden yola çıkarak, 1940'lı yıllarda yayımlanmış 12 karikatürünü inceleyen, *Tarihin Görmezden Geldiği Karikatürist Selma Gürel* başlığıyla bir bildiri hazırladım. Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı'nın düzenlediği Türkiye'de Arşivciliğin Bugünü ve Yarını Kadınların Arşivlerdeki Yeri (2021) başlıklı sempozyumda sunumunu yaptım. Yakın zamanda bildiri kitabı da basılmış olacak ve karikatür tarihine dair araştırmalar Selma Gürel'i de içermeye başlayacak diye umuyorum.

Yaptığım görüşmeler ile yaşadığım alan deneyiminin de benim için oldukça kıymetli olduğunu belirtmem gerekir. Bilimsel bir araştırma için görüşmeler tasarlamamın en başta uygun kişileri belirleme, bu kişilere ulaşma, iki taraf için de uygun olabilecek bir takvim ve fiziksel mekan üzerinde uzlaşma ve randevular oluşturma, ulaşım gibi çeşitli zorlukları olduğunu söylemeliyim. Görüşme yapmayı planladığım kişilerin büyük bir çoğunluğu İstanbul'da yaşayan ve yayıncılık, eğlence gibi sektörlerden, mesai saatleri belli olmayan yoğun koşturmaca içindeki insanlardı. Ben ise Giresun'un Şebinkarahisar ilçesinde yaşamaktayım. Ayrıca 1 yaşında bir

çocuğum ve yürütmekte olduğum akademisyenlik mesleğim sebebiyle annelik, dersler, sınavlar gibi başka bir koşturmaya içindeydim. Dolayısıyla okul, çocuk ve alan çalışmasını takvim olarak da fiziksel mekan olarak da bir araya getirebilmek pek kolay olmadı. Hem uygun kişileri belirleme hem de onlara ulaşma ve randevu oluşturma konusunda en büyük desteği danışmanım Hülya Uğur Tanrıöver sağladı. Onun, feminist mücadele deneyimleri ve bu çerçevede kurduğu dostluk ve dayanışma ilişkileri bu engelleri aşabilmemde çok büyük etki sağladı. Bu kişilere ulaşmam ve randevular oluşturabilmem onun sayesinde mümkün oldu. Bu anlamda çalışma bir yandan çeşitli zorluklar içerdiği gibi bir yandan feminist dayanışma ağı ile çözümler üretti. Aynı dayanışmayı Danışmanımla birlikte Tez İzleme Komitesinde yer alan Prof. Dr. Şahinde Yavuz ve Prof. Dr. Günseli Bayraktutan ile de deneyimlediğimi belirtmeliyim. Tez hazırlama sürecimde yalnızca akademik konularda değil, bürokratik meselelerde, kadın deneyiminin ortak yansımalarını taşıyan özel alandaki roller, annelik, çocuk bakımı gibi süreçlerle tez yazım sürecimi nasıl birlikte yürütebileceğim konusunda kendi deneyimlerinden aktardıkları samimi önerileriyle yalnız olmadığımı hissetmemi sağlayıp beni güçlendirdiler.

Fiziksel mekanlarda yaptığım yüz yüze görüşmeler, görüşme yaptığım kişileri daha yakından gözlemleyebilmemi de mümkün kıldı. Görüşme öncesi, sonrası etkileşim ve sohbetler, tercih ettikleri mekanlar, yaklaşım biçimleri, jestleri, mimikleri gibi bir çok farklı yönlerini gözlemleme ve ürettikleri içerikler ve kişilikleri arasında bağlantılar kurabilmemi sağladı.

Feminist araştırmalarda görüşülen kişilerle kurulan ilişkilerin başka araştırmalardan farklı olduğunu da bizzat deneyimlediğimi söyleyebilirim. Ramize Erer ile randevu oluşturmak için mail atmış, Instagram üzerinden yazmış ancak cevap alamamıştım. Yaz tatilinde görüşmeleri organize edebilmek üzere sınırlı bir zaman için İstanbul'a gittiğimde öncelikle Ramize Erer'in Kadıköy'de işlettiği Bayan Yanı Cafeye gittim. Önceki yazışmalarda cevap alamadığım ve bu sebeple tedirgin biçimde gittiğim cafede karikatüristle tanışma fırsatı buldum. Cafe ortamı da oldukça etkileyiciydi. Eski bir binada iki kat ve terastan oluşan yapıda giriş katında beni satışı da yapılan *Bayan Yanı* dergileri, Femen t-shirtleri, karikatür albümlerinin de olduğu bir alan karşıladı. İkinci katta sergi, etkinlik vb işler için ayrılmış bir galeri

alanı ve üst katta da bir bölümü bir büyükanne evi gibi eski dikiş makinesi, soba ve koltuk gibi eşyalardan oluşan bir kapalı bölüm ile dergi karikatürlerinin yer aldığı büyük dış duvar cephelerinin arasındaki teras bölümü yer alıyordu. İkinci kattaki galeri alanının Ramize Erer'in aynı zamanda ressam olmasıyla da ilgili olduğunu düşünüyorum.



Görsel 5: Bayan Yanı cafe iç mekan



Görsel 6: Bayan Yanı cafe iç mekan

Galeri bölümünde o tarihte Fransız Karikatürist Jul'un sergisi yer alıyordu. Tanıştıktan sonra cafenin nostalji, hüznün, sanat ve dinginlikle dolu atmosferinin Ramize Erer'in kişiliğini yansıtan bir şey olduğunu kavradım. Türkiye'de birçok yerde bulunan Leman Kültür cafelerden farklı, her yerden renk, çizgi ve mesajların çıkmadığı, daha sade, daha sakin ve daha sanat dolu bir atmosfer ile Bayan Yanı cafe de oldukça farklı ve etkileyiciydi. Feminist hareket açısından Bayan Yanı cafe gibi kadınlar arası buluşma mekanları daima önemli bir mesele olarak görünmekte. Bilinç yükseltme toplantılarından, toplantı ve seminerlere geçmişte *Pazartesi* dergisinin kafesi, *Amargi* dergisinin kafesi, günümüzde Feminist mekan gibi fiziksel alanlar, kadınların bir araya geldiği, bilinç yükselttiği, dayanıştığı, paylaştığı alanlar olarak, kimlik, aidiyet, toplumsallaşma gibi farklı kavramsal yaklaşımlarla başlı başına özgün araştırmalarla ele alınabilecek önemdedir.

Çizgilerini çok sevdiğim Erer'in nezaketi, naifliği, samimiyeti ve mütevazı kişiliği ile karşılaştığımda önyargılarım kırıldı ve kendisinden de oldukça etkilendim. Randevu için gittiğim görüşme bir ön görüşme gibi oldu ve samimi ve keyifli bir sohbet yaptık. Bu sohbette o günlerde cafede "Yazarın Dili Yazarın Dilleri" başlıklı

bir panel de yapılacağını öğrendim ve bu panele de katılma fırsatım oldu. Panelde Ramize Erer'in bir kadın çizer olarak dil üzerine, kendi dilini bulmanın zorlukları üzerine söyledikleri ise oldukça anlamlıydı. O ifadeler bu çalışma ile doğru yolda olduğumu hissettirdi diyebilirim. Sonraki günlerde danışmanımın da katıldığı görüşmeyi gerçekleştirdik. Ramize Erer ile kurduğum bu ilişkinin ardından yaklaşık bir yıl sonra kendisinden İsveç Konsoloslğunun kültürlerarası diyaloglar programı kapsamında 'Türkiye ve İsveç'te feminist karikatür' üzerine düzenleyeceği "Feminist Graphic Novelist" adlı programda Türkiye'de feminist karikatür üzerine konuşmacı olarak beni önerdiğini öğrendiğim bir telefon aldım ve çok mutlu oldum. Program pandeminin de araya girmesiyle takvim olarak uzadı, yüz yüze yapılması planlanıyorken online yapılmak zorunda kaldı, ancak o program benim akademik nitelikte diyebileceğim ilk sunumum ve dolayısıyla ilk heyecanımdı. Ramize Erer ile öncesinde birlikte hiçbir hazırlık yapmamış olmamıza rağmen, oldukça uyumlu ve birbirini tamamlayan bir Türkiye sunumu gerçekleştirdik. Bu anlamda duygusal olarak da çok etkilendiğim bir feminist dayanışma deneyimi yaşamış oldum.

Görüşme yaptığım tüm kişilerle en başta kadın olmanın yarattığı bir ortak duygudaşlık içerisinde olduğumu hissettiğimi söyleyebilirim. Feminist bir araştırma modeli için öngörülen biçimde bu kadınlarla yaptığım görüşmelerde, araştırmacı-görüşülen kişi ya da yazar / sanatçı – araştırmacı gibi bir hiyerarşinin oluşmadığını, aksine samimi, sıcak, arkadaşlık ilişkileri oluştuğunu belirtmeliyim. Örneğin yine bu vesileyle tanışıp, oldukça samimi bulduğum İpek Özsüslü ile yaptığım görüşme, önce onun feminist karikatürist olmaya dair düşünce ve deneyimlerini aktardığı bir görüşmenin ardından benim doğum, emzirme ve annelik deneyimim üzerine oldukça samimi paylaşımlarımla süren bir sohbete dönüştü ve hala görüştüğümüz bir arkadaşlık bağı oluşturdu.

Çok da Fifi Hatunlar stand up grubu ile de bu dayanışma ve güven ilişkisinin oluştuğunu söylemeliyim. Gösteri öncesinde Deniz Özturhan ile sosyal medya aracılığıyla bağlantı kurdum ve gösteri içeriğini çalışmak istediğimi, bunun için gösteriyi izlerken ses kaydı yapmam gerektiğini ve sonrasında da onlarla gösteri üzerine bir görüşme yapmak istediğimi belirttim. Aynı içerik ile farklı sahnelerde yaptıkları gösterinin kaydedilmesine herhangi bir hukuki sözleşme olmadan,

tamamen söz üzerine izin verdiler. Ayrıca görüşme için benim kısıtlı takvimim içerisinde kendi farklı programları dahilinde ortak bir takvim belirleme konusunda ve yaptığımız görüşmede de oldukça iyi niyetli, sabırlı ve dayanışma gösteren bir tavır içinde oldular.

Bir kadın araştırmacı olarak alan deneyiminin önemli bir kısmını da kadınlık deneyimlerinin oluşturduğunu belirtmeliyim. İpek Özsüslü ile görüşmemi onun ailesinin, benim de eşimin ailesinin yaşadığı Mersin’de gerçekleştirdim. Ramize Erer ile ilk görüşmeye eşimin annesi, kız kardeşi ve kızım ile gitmiştim. Özsüslü ile görüşmeye ise eşim, annesi, babası ve kızım ile gittim. Elbette görüşmeleri tek başıma yaptım, ancak bu tür bir ‘maaile’ halde çalışma yapmak araştırma sürecinde kadın olmaya dair farklılık ve deneyimin önemli bir kısmını oluşturuyor. Sanırım araştırma sürecini eşi, çocuğu ve diğer aile üyeleri ile bu derece birlikte deneyimleyebilen erkek akademisyen pek olmamıştır.



Görsel 7: Ramize Erer ile görüşme.



Görsel 8: İpek Özsüslü ile görüşme

Araştırma sürecinde 2019 Mart ayı itibariyle Dünya Sağlık Örgütüince ilan edilen Covid-19 pandemisinin de olumlu ve olumsuz etkilerini yaşadığımı değerlendirebilirim. Pandemiyle birlikte sosyal yaşamda yaşanan kısıtlamalar görüşmelerimi yüz yüze yapmamı engelledi. Elbette yüz yüze görüşmeler kişiye dair konuşmanın ardındaki başka unsurları da yansıtabilmesi ve etkileşimlilik açısından daha etkili olması yönüyle her zaman daha tercih edilir durumdadır. Ancak bir kriz durumu ve her şeyin online ortama taşınması benim açımdan belli fırsatlar da yarattı. Fiziki koşullarda yüz yüze randevu oluşturma, zaman yaratma, ulaşım gibi sorunlar bu anlamda ortadan kalkmış oldu. Ayrıca yine normal şartlarda çalışmama

odaklanabileceğimden biraz daha fazla zamana da sahip olabildim. Yine normal koşullarda mümkün olmayacak biçimde, pek çok feminist örgüt ya da platformun, bu sayede online ortamda gerçekleştirdiği, söyleşi, sunum vb etkinliğe de katılma ve güncel tartışmaları yakından izleyebilme imkanım oldu.

4.2. Analiz Ve Bulgular

Bu bölümde feminist mizahi söylem açısından ele alınan mecralar, genel ve feminist örgütlenmeye dair özellikleri ile tanıtılmakta, yapılan görüşmeler ve kuramsal tematik analiz yöntemi ile bu mecralarda ortaya çıkan feminist mizahi söylemin tema ve kodları analiz edilmektedir.

Tematik analiz için geliştirilen kodlama cetveli şöyledir:

Didaktik		
Olgusal		
Geleneksel Ataerkil Değerlerin Eleştirisi		Aile baskısı
		Evlilik/Çocuk Sahibi Olma/Annelik
		Ayrılık/Boşanma
		Dini Muhafazakar Değerler
		Kız Çocuklarının Evlendirilmesi
Toplumsal Cinsiyet Roller		Cinsiyet Ayrımcılığı
		Kadın Bedeni ve Cinselliği
		Özel Yaşam
		Sosyal Yaşam/Eğitim/İş Yaşamı
Beden Politikaları		Kadın cinayetleri
		Taciz, tecavüz
		Diğer Şiddet
		Giyim kuşam, Örtünme
		Beden ve Güzellik Dayatmaları (diyet, spor, estetik operasyonlar..)
		Kürtaj
Kadınlar Arası İlişkiler		Dostluk/Dayanışma
		Örnek Oluşturma
		Ayrışma, Gerilimler
Erkeklik ve Erkeklerle İlişkiler		Kamu Alanı (İş, Eğitim, Sokak)
		Aşk/Flört/evlilik
		Ayrılık/Boşanma
		Duygusal Yetersizlik
		Ev İçi İş Bölümü/Roller
		Cinsellik/ Cinsel ilişkiler
		Kadınların Tanımlanması
		Kabalık/Maçoluk
		Erkek Bedeninin Nesneleştirilmesi
Kadın Konulu Söylem/Medya İçeriği Eleştirisi	Söylem/İçerik Sahibi	Medya Çalışanı (Gazeteci-Yazar, Programcı vb)
		Politikacı/Bürokrat/Kamuoyu Önderi
		Bilim /İ ş Dünyası
		Popüler Kültür İçerik Üreticisi/Formu
	Konu	Eşitlik
		Kadın Bedeni ve Cinselliği
		Cinsel Saldırı,Taciz, Tecavüz,
		Şiddet, Cinayet
		Eğitim/İş Yaşamı/Sosyal Yaşamda Kadınlar
		Özel Alanda Kadınlar
Kadınların Yaşamını Etkileyen Politika/Yasa Eleştirisi		Eğitim/İş Yaşamı
		Özel Alan (Evlilik, Çocuk Sahibi Olma..)
		Sosyal Yaşam

Tablo1: Tematik Analiz için geliştirilen Kodlama Cetveli

Çok da Fifi Hatunlar stand up gösterisinin analizi için kodlama cetveline etkileşime dair aşağıdaki tabloda sunulan temalar eklenmiştir:

Erkek Jargonlu Küfür
Kadın bedeni ve cinselliğinin konu edilmesi
İzleyiciyle Diyalog Kurma
Kadın izleyici ile ortak duygu paylaşımı- destek alma
Erkek izleyiciyi rahatsız etme/köşeye sıkıştırma
Erkekleri (fiziksel özellikleri ya da davranışlarıyla/cinsel davranışıyla) alay konusu yapma

Tablo 2: Stand up Show için ek temalar

4.2.1. *Bayan Yanı* Mizah Dergisinin Feminist Mizahi Söylem Açısından Analizi

Bayan Yanı Türkiye ve Dünyada yalnızca kadınlar tarafından çıkarılan ilk mizah dergisidir. Dergi ilk olarak 2011 yılı 8 Mart Dünya Emekçi Kadınlar günü için *Leman* dergisinin eki olarak yayımlanır. Aldığı olumlu tepkilerle o tarihten günümüze on yıldır bağımsız aylık bir mizah dergisi olarak yayınına sürdürmektedir. *Bayan Yanı* ifadesi Türkiye’de şehirlerarası otobüslerde tek başına yolculuk yapacak kadınlar için belirlenen bir konum etiketidir. Akraba olmayan kadınlar ve erkeklerin yan yana oturmaması için belirlenen bu ifade derginin gündelik yaşamdaki ataerkil pratiklere eleştirisinin mizahi bir yansıması olarak okunabilir. *Bayan Yanı* tamamı kadın yazar ve çizerler tarafından oluşturulan karikatür ağırlıklı bir mizah dergisidir. Çizerler içinde 1980’lerde *Gırgır* dergisinden, 1990’larda *Pazartesi* ve *Leman* dergilerinden, *Cumhuriyet* ve *Radikal* gibi gazetelerden tanınan Ramize Erer, Gülay Batur, Feyhan Güver, Semra Can, Meral Onat, Raziye İçoğlu gibi çizerlerle birlikte daha yeni kuşaktan İpek Özsüslü, Betül Yılmaz, Sibel Bozkurt, Elif Nurşad Atalay gibi isimler bulunmaktadır. Dergide ayrıca az sayıda olmakla birlikte Atilla Atasoy ve Tuncay Akgün gibi erkek çizerlerin çizgilerine de yer verilmektedir.

Bayan Yanı karikatür ağırlıklı bir dergi olmakla birlikte içerisinde mizahi ve mizahi olmayan yazılar da yer almaktadır. Bu yazılar sanat, hukuk, sağlık, medya gibi pek çok farklı alandan Katina Karanikola, Ezgi Aksoy, akademisyen Şengül Hablemitoğlu, gazeteci ve siyasetçi Melda Onur, Meltem Arıkan, Yasemin Olur,

Jinekolog Gökçen Erdoğan gibi yazarlarca kaleme alınmaktadır. Ancak düzenli ve sürekli olmayan biçimde Aslı Erdoğan, Müge İplikçi, Ayşe Duygu Yavuz gibi pek çok başka yazarın da yazılarının yayımlandığını belirtmek gerekir.

Görüşme yapılan çizerlerce derginin editöryal süreçlerinde birlikte karar alındığı belirtilmekte, ancak künyede Yazı İşleri Müdürü olarak Tuncay Akgün'ün ismi yer almaktadır. Yayın kurulu da Ramize Erer, Feyhan Güver ve İpek Özsüslü'den oluşmaktadır.

Derginin ilk yıllarında politik gündem, sanat, edebiyat, popüler kültür gibi alanlardan yazılar, eleştiriler, röportajlar, kadınlar, kadın hareketi ve feminizme dair yazılarla 1990'larda yayımlanan *Pazartesi* dergisine benzer bir içerik ile şekillendiği değerlendirilebilir. Gezi olaylarından kadın anlatıları, başörtüsü meselesi, edebiyatta kadınların temsili, Türkiye ve Dünya'da kadın hareketi ve öncü kadınlar, popüler film eleştirileri gibi içerikler *Pazartesi* dergisinin perspektifini hatırlatmaktadır. İçeriğin bu yönde biçimlenmesinde Ramize Erer, Gülay Batur, Feyhan Güver gibi çizerlerin *Pazartesi* dergi deneyimi içinde yer almış olmalarının etkili olduğu değerlendirilebilir. Dergi sonraki yıllarda ise daha çok karikatür, mizahi yazı ve köşe yazıları ağırlıklı bir görünüm sergilemektedir. İpek Özsüslü⁸⁹ okuyucunun yazılara pek ilgi göstermediğini, daha çok mizah ve karikatürle ilgilendiğini belirtir. Derginin zamanla karikatüre ağırlık vermesinde bunun etkili olduğu da değerlendirilebilir.

Bayan Yanı dergisi Türkiye'de toplumsal muhalefetin önemli bir aracı olan ve bir gelenek ve birikimi bünyesinde taşıyan mizah dergiciliğinin temel özelliklerini yansıtmaktadır. Bu bağlamda kadınları ilgilendiren her şey, özellikle gündemde yer alan olaylar feminist bir perspektifle ele alınmaktadır. İçeriklerde hem farklı kadınlık halleri hem de kadın sorunları pek çok farklı yönden ele alınır. Dergideki yazı ve karikatürler feminist düşüncenin özünü yansıtır biçimde kadınların sırf kadın oldukları için uğradıkları her türlü ayrımcılığı eleştirmekte ve hem bu coğrafyaya özgü hem de küresel sorunları ele almaktadır. *Bayan Yanı* sınıf, yaş ve deneyim gibi farklı öznellikleri yansıtan çeşitli kadın karakterler ve hikayeler aracılığıyla kadınlara yönelik şiddet, taciz, evde, işte ve sosyal yaşamdaki ayrımcılığın yanı sıra kadın-

⁸⁹ İpek Özsüslü ile yapılan 19.11.2019 tarihli görüşme.

erkek ilişkileri, kadınlar arası ilişkiler, kadın bedeni ve cinselliği gibi konularda kadınların ve kadın sorunlarının görünürlüğünü ve eleştirisini etkili biçimde ortaya koymakta, ayrıca LGBT+ var oluşlar, insan hakları, çevre ve hayvan hakları konularında da duyarlı bir tavır sergilemektedir. Daha çok ilk yayınlarda karşımıza çıkan İslami feminizmle ilişkilendirilebilecek içerikler de göz önüne alındığında derginin feminist perspektifinin kapsayıcı olduğu değerlendirilebilir.

Erkek egemen mizah dünyasında yaratılan cinsiyetçi içeriklere karşı kadınların bu alandaki var oluşu hem bu ataerkil cinsiyetçi kodların yapı bozumunu ve alternatif söylemlerin dolaşıma girmesini sağlamakta hem de kadınların sözünün mizah aracılığıyla etkili ve eğlenceli bir biçimde yansıtılabileceği bir alan açmaktadır. *Bayan Yanı* dergisi karikatür alanında okuyucular kadar kadın çizirler için de önemli bir alan açmaktadır. Ramize Erer⁹⁰, *Bayan Yanı* dergisinin okuyucu kitlesinin her yaştan her sınıftan kadınlar ve kısmen de erkekler olduğunu ifade eder. Genç kadın çizirler için de derginin varlığının önemli olduğunu “Yeni genç kadın çizirler geliyor, yetişiyor. En azından ürkmeden getiriyorlar yani, bir cesaretlendiriyor böyle bir derginin varlığı” sözleriyle değerlendirir.

Derginin feminist perspektifini örneklemek açısından yayın kurulunda yer alan ve kapaklarda en çok çizgileri yayımlanan Ramize Erer, Feyhan Güver ve İpek Özsüslü’nün çalışmalarından kısaca bahsetmek yerinde olacaktır.

Ramize Erer’in çizgilerinde ataerkil gelenekler, şiddet, taciz gibi konuların yanı sıra erkeklik eleştirisi ve kadın cinselliği özel bir yer tutar. Kadınların yaşamını doğrudan etkileyen toplumsal ataerkil pratikler ironik biçimde ele alınır. Çizer ataerkinin politik ve ideolojik eleştirisine ek olarak feminist düşünce ve pratikteki sınıfsal tartışmaları da ele alır. Çizgilerinde daha çok alt sınıftan kadınların yaşamını yansıtırken, burjuva sınıfına ve hatta feminist yazarlara da eleştiri yönelir.

Ramize Erer Türkiye’de kadın cinselliğini tüm klişelerin dışında özgün, samimi ve gerçekçi biçimde ele alan ilk çizerdendir denilebilir. Bu yönde çok tepki

⁹⁰ Ramize Erer ile yapılan 15.09.2021 tarihli görüşme.

aldığını ve hatta *Cumhuriyet* Gazetesinden bu çizgileri sebebiyle işten çıkarıldığını da ifade etmektedir⁹¹.

Ramize Erer'in⁹² mizah gibi erkek egemen bir alanda var olmaya çalışmanın ve kendi özgün dilini bulmanın zorluklarına ve dilin kadınlar açısından aslında bir var olma mücadelesi oluşuna dair sözleri oldukça anlamlıdır:

“En başından beri aslında çizgiden çok düşündüğüm şey, kendime ait bir dil nasıl yaratacağım. Çünkü tamamen bir erkek topluluğun içindeydim. Bir erkek mesleğinde var olmaya çalışıyordum. Onlardan farklı olarak. Onlar için o kadar kolaydı ki, mesela geliyorlardı, eleştiri alıyorlardı, sınıf atlar gibi hemen dergide çizmeye başlıyorlardı. Çok önemli bir şeydi o. Fakat hemen kendilerine bir usta buluyorlardı. Bu çok önemli devamlılık için. Yani onların modelleri vardı, benim yoktu. Örnek alabileceğim hiç kimse yoktu. Tek bir kadın çizer vardı, ama onun dili de başkaydı. Yani benim istediğim, anlatmak istediğim dünyaya uymuyordu. Dolayısıyla ben en çok, çizgiden çok, kendime dil ararken yorulduğum ve zorlandım. Bunu nerede buldum, tabi ki gene kadın yazarları okuyarak kendime bir dil bulmaya çalıştım ve kendimi o yalnızlıktan kurtardım aslında. Çünkü kendimi çok yalnız hissediyordum. Dil benim için kendimi ifade etme aracından çıktı, aslında var olma aracına, bir alan yaratma şeyine dönüştü”.

Erer, bir kadın karikatürist olarak kadınların edebiyatta, sinemada ne söylediğini, nasıl söylediğini çok merak ettiğini ve Virginia Woolf, Charlotte Brontë gibi yazarlardan, kadın sinemacıları etkilediğini ifade eder. Erkek egemen yapı ve eril dil kalıpları içerisinde “kadın karikatüristlerin de birbirlerinden etkilendiğini, güç aldığını ve birlikte bir yol bulmaya çalıştığını” belirtir⁹³.

Karikatür dünyasının mekandan ilişkilere nasıl erkek egemen olduğunu,

“Mizah dünyası erkek egemen. Kahveye girmiş gibi oluyorduk yani. Hiç alışkın değillerdi, tamamen kadınlara kapalı. Tuvalet gidiyorsunuz, kapı açık, böyle utanarak geri kaçarak giderdik yani biz. Kadınlar için hiçbir şey düşünülmemiş yani. Bir odaya girerdik bir kadın muhabbeti yapılırdı mesela. Ben böyle kıpkırmızı pat çıkardım yani. Röntgen günleri yapılırdı, röntgen günleri vardı, karşıda otel vardı, tam bir erkek şeyi yani..Ama bir süre sonra cinsiyet falan unutuluyor, o çok güzel bir şey aslında, o başka bir dünyada ve filmin içine girmiş gibi ben işte o koridorlarda dolaşırken, onların dünyasına giriyordum aslında. Ve bizi, beni bunlar unutuyorlardı, sabahlıyordum mesela orada tek kız. O muhabbet çünkü o kadar tatlı ki, her şeyi anlatıyorlar, kadınlarla ilgili ne ise yani..hayatla ilgili, politika..” ifadeleri ile somutlaştırır⁹⁴.

Kadınların bu erkek egemen alanda var olmasının ise o alanı dönüştürdüğünü belirtir: “Bizim orada var oluşumuz onları dönüştürdü. Yani o katur kutur esprileri

⁹¹ Ramize Erer ile yapılan 15.09.2019 tarihli görüşme.

⁹² Ramize Erer'in 14.09.2019 tarihli “Yazarın Dili, Yazarın Dilleri” başlıklı panel konuşmasından alınmıştır.

⁹³ Ramize Erer ile yapılan 15.09.2021 tarihli görüşme.

⁹⁴ Ramize Erer ile yapılan 15.09.2021 tarihli görüşme.

yapamamaya başladılar mesela. Dilleri değişti, hakikaten çizdiklerine yansımaya başladı, dikkat etmeye başladılar. Çok önemli birlikte çalışmak, bizi bir süre sonra meslektaş olarak kabul ettiler”⁹⁵.

Karikatür alanındaki cinsiyetçi yapı, kadın ve kadın cinselliğinin temsili ve karikatürde kadın dili konusunu da şu sözlerle anlatır:

“Çizmeye başladığım zamana kadar, karikatürlerde kadınlar ya kutsal anne idi hakikaten, ya sekreter, onların tabiriyle hafif kadın, bir mesleğe mal ediliyordu o, ya hemşire oluyordu, bir şey oluyordu falan. Ve çok aşağılayıcıydı bu dil yani bir erkek dili vardı, kendi aralarında alay ediyordu kadınlarla bunlar. Bana çizer arkadaşlarımdan da mesela, hep duyduğum şey artık dergiyi eve götüremiyorum...Yani aslında hep kadınlar çocuklaştırılıyor, yani nasıl diyorlar çocuklar için sınır çizin mesela..sınır çizin o zaman istediği gibi hareket etmeyecek filan. Kadınlar için de bundan bahsediliyor aslında bir şekilde sınırlar çiziliyor kendi alanımızda da işimizde de”.

Ramize Erer’in tekniğinde kadınlar idealize edilen beden imajlarının dışında etine dolgun, kalçalı, memeli temsil edilir. Uzun yıllar sürdürdüğü iki çizgi kuşağı *Tüpçü* ve *Kötü Kız Berna* en bilinen tipleridir. *Tüpçü*’de alt sınıftan, geleneksel aile yaşantısı içindeki orta yaşlı, evli ve çocuklu bir kadının tüpçüye olan platonik aşkı ve cinsel fantezileri konu edilir. *Kötü Kız Berna*’da ise toplumsal normların dayattığı kadın kimliğine zıt yönde, karakteri ve yaşam tarzı ile farklı bir profil çizen, sıra dışı ve yer yer her kadının içindeki o kötü kız anlatılır. Berna, cinselliğini hiçbir tabu olmaksızın özgürce yaşar; ilişkilerinde sadık bir partner, dostluklarında dürüst ve samimi biri değildir. Berna “çapkın, hovarda, azgın” bir erkek benzetmesi değil, aksine kendine özgü ve karikatür geleneğimiz açısından sıra dışı bir kadın tiplemesidir. Ramize Erer⁹⁶ özellikle *Kötü Kız Berna* ile çizgilerinde kadın arzusunu yansıttığını ve bu konuda bir özgürlük duygusu geçirmek istediğini belirtir: “O güne kadar mesela kadının arzularından bahseden karikatür falan ben görmedim. Kadının arzularından bahsettim ben. İşte o özgürlük duygusu... *Kötü Kız*’la benim aslında hep geçirmek istediğim o duygu”.

Erer, *Bayan Yanı* dergisinde yer alan *Sorgulayan Helen* başlıklı köşesinde Virginia Woolf’un kadınların özgürleşmesine dair yazılarını ev işlerindeki yardımcısı Helen’in yaşamı ve Woolf’la iş ilişkisi bağlamında ele alır ve bu noktadan Woolf’la

⁹⁵ Ramize Erer ile yapılan 15.09.2021 tarihli görüşme.

⁹⁶ Ramize Erer ile yapılan 15.09.2021 tarihli görüşme.



Görsel 11: Ramize Erer karikatürü

Kaynak: <https://twitter.com/ramizeerer/status/1009733469906395136?lang=da>

Feyhan Güver kırsalda yaşayan komşuluk ilişkisi içindeki kadınların hikayelerini *Bayır Gülü*, *Yaşam Koçu Afet* başlıklı bantlarda çizmektedir. Kırsal-kent, geleneksel ile modern karşıtlığı içinde hikayeler işlenir ve kadın-erkek ilişkileri, ev işleri, dostluk gibi kadınların gündelik hayatını saran her şey konu edilir. Güver'in tiplerinde dert ortağı, akıl hocası, hazır cevap, lafı gedigine koyan kadın tipleriyle hayat dersleri de verilir.



Görsel 12: Feyhan Güver karikatürü

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/515099276105951524/>



Görsel 13: Feyhan Güver karikatürü

Kaynak: <https://www.facebook.com/BayanYani/posts/2034114050004703/>

İpek Özsüslü ise *Bayan Yani* dergisinde Yeşilçam filmlerinin romantik ilişkilerini ele aldığı *Sinemor* ve geleneksel bir kadın tipi olan *Fetiye Nene* gibi bantların yanı sıra kadın-erkek ilişkileri, politik gündem, Queer konular, kadın sorunları, kadın dostluğu-dayanışması gibi temalarda çizmektedir. Karikatüre *Leman*, *Lemanyak* dergileri ile başlayan Özsüslü⁹⁷ karikatürde ustasının *Leman* dergisi çizeri Mehmet Çağçağ olduğunu, Piyale Madra, Ramize Erer, Feyhan Güver ve Semra Can'ın gazetelerde ve yine *Leman* dergisinde yayımlanan çizgilerini de takip ettiğini belirtir. *Bayan Yani* okuyucusu ile özellikle sosyal medya üzerinden ilişki kurabildiğini ve yarattığı karakterlerin okuyucuda bulduğu karşılığı “Bu yakınlaştıran bir şey insanı. Benim de başıma geldi duygusu yaratmak. “Aaa benim annemi çizmişsiniz” Benim Fetiye Nene karakterim için mesela “ay aynı babaannem, anneannem de böyle yapar” sözleriyle anlatır.

⁹⁷ İpek Özsüslü ile yapılan 19.11.2019 tarihli görüşme.

Çizgilerinde kadın sorunlarına duyarlılık konusunda ise feminist bakışın karikatüre başladıktan sonra geliştiğini, ancak okuduğu feminist yazarlar ve yetiştiği ortamın ve kadın deneyiminin etkili olduğunu,

“Okuduğum ilk feminist yazar Duygu Asena’ydı. Bir de ben çok kadınlı bir ailede büyüdüm. Annem, halalarım, babaannem. Öyle kalabalık bir ev ve kadınların çoğunlukta olduğu bir aile, teyzeler, halalar..yani beni ben yapan her şey, şu ana kadar yaşadığım her şey”.. “İlişkiler üzerine çok çiziyoruz. Zaten biz bir ilişkinin içinde de doğmadık mı? Onu görerek büyüdük, annemizle babamız. İlişkiler ne kadar konuşulur, misafirlikte kadınların en çok konuştuğu şeydir. Yani herkes kocasını anlatır, herkes kocasından şikayet eder falan”⁹⁸ sözleriyle ifade eder.

Ayrıca Feminist Gece Yürüyüşü ve LGBT+ hareketin Onur Yürüyüşüne katıldığını belirtir.

Mizah alanında kadın olarak var olmak konusunda ise mizahın erkeklere özgü bir şey olarak görüldüğünü değerlendirir: “Mizah özgürlük demek bence, rahat olmak, rahat düşünmek, sorgulamak. Bunlar kadınlara yakıştırılan şeyler değil, hep edilgen olmak kadınlara yakıştırılıyor”.



Görsel 14: İpek Özsüslü karikatürü

Kaynak: <https://www.facebook.com/BayanYani/photos/a.614064105343045/1801386943277416/?type=3&theater>

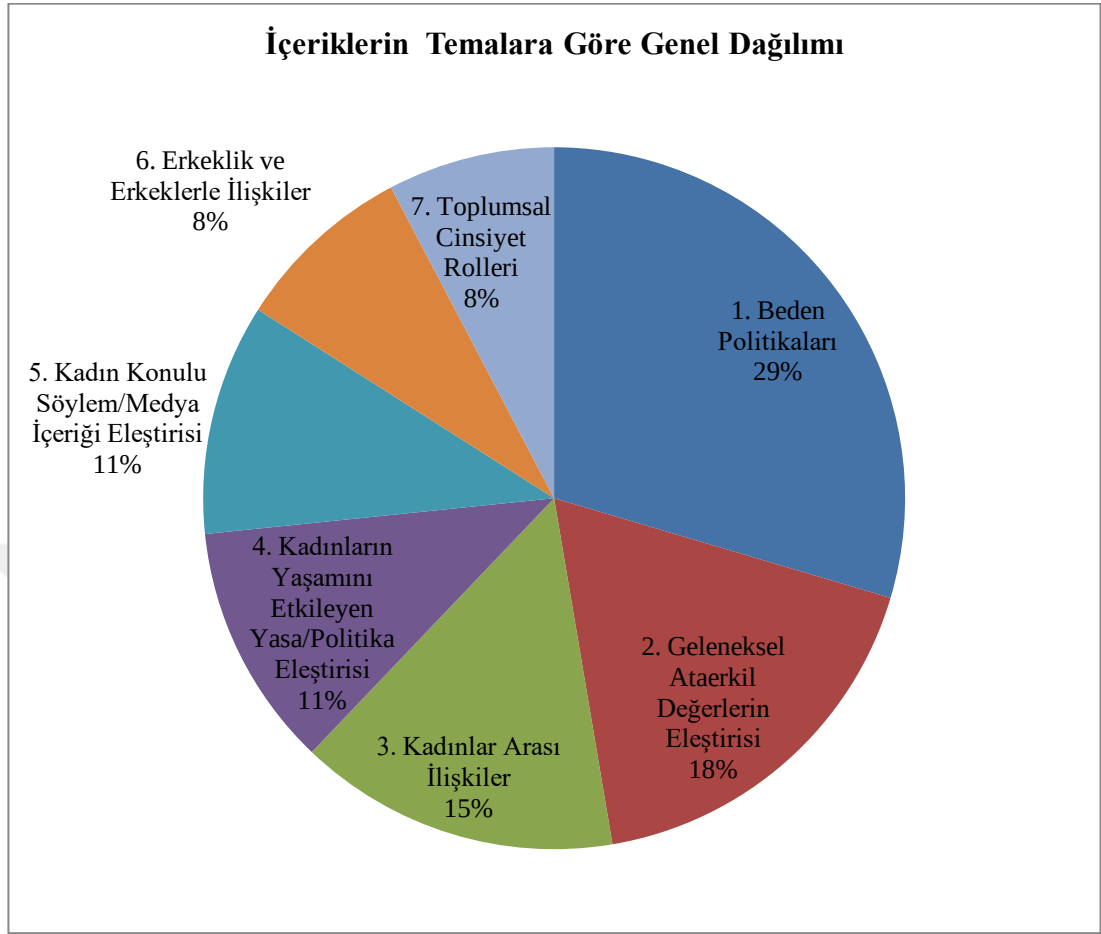
⁹⁸ İpek Özsüslü ile yapılan 19.11.2019 tarihli görüşme.



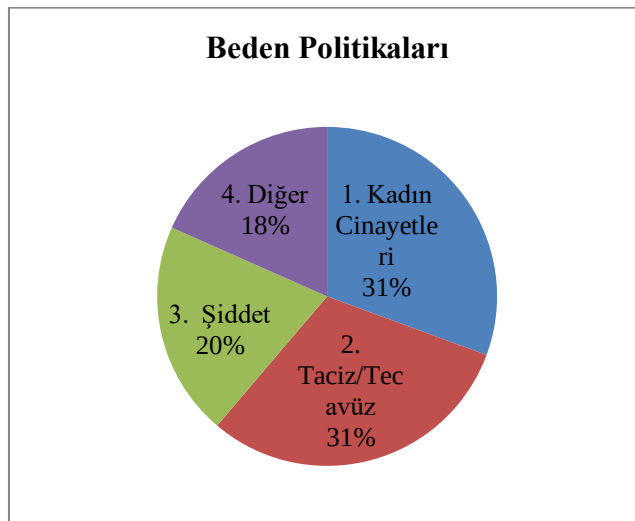
Görsel 15 İpek Özgül karikatürü

Kaynak: <https://gramho.com/explore-hashtag/sinemor>

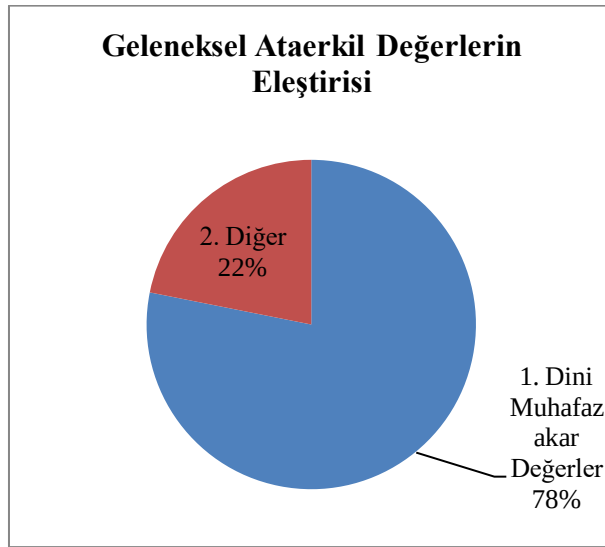
Bu açıklama ve değerlendirmelere ek olarak, *Bayan Yanı* dergisinin söyleminin ana hatlarını ortaya koymak amacıyla örneklem dahilindeki kapak sayfalarında yer alan karikatürler, işlenen tema bağlamında, kodlama cetveli üzerinde yer alan temalar ve alt başlıklar ile kodlanmıştır. İçerikler öncelikle anlatım biçimi ve verdiği mesaj bağlamında yoğun eleştiri ve çeşitli göndermeler içermesi açısından “didaktik” ve olguyu herhangi bir sonuç önerme, bir gönderme yapma durumu olmadan, olduğu gibi aktarması açısından “olgusal” olmak üzere iki başlıkta sınıflandırılmaktadır. Söylemde öne çıkan temaların ortaya konması için veri analizinden elde edilen sayısal sonuç pasta grafik biçiminde sunulmaktadır. Her temanın alt başlıkları ile birlikte içeriklerde ne ölçüde yer aldığı yüzde olarak sunulmuştur.



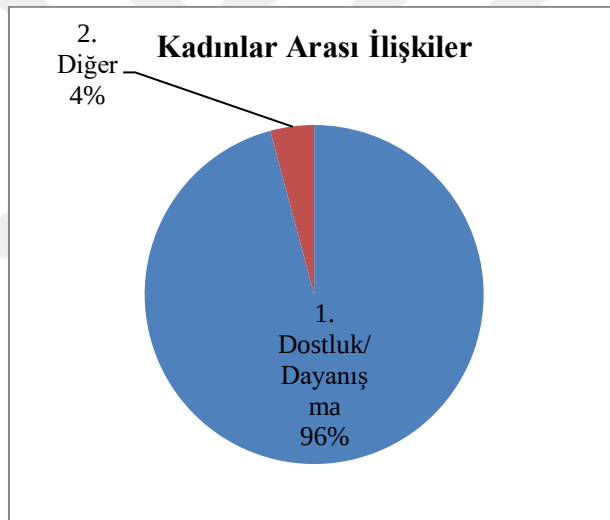
Grafik 1: Bayan Yanı İçeriklerinin temalara göre dağılımı



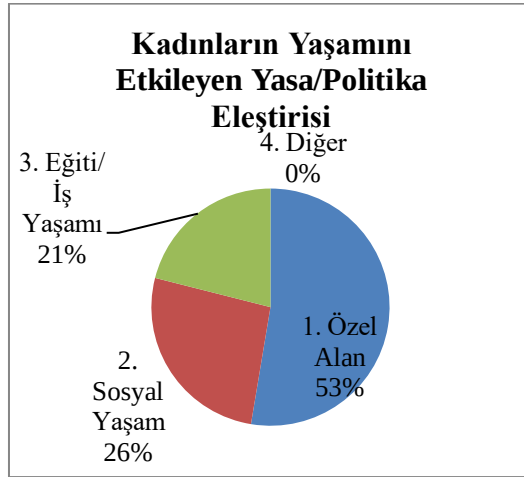
Grafik 2: Bayan yanı – “Beden Politikaları”



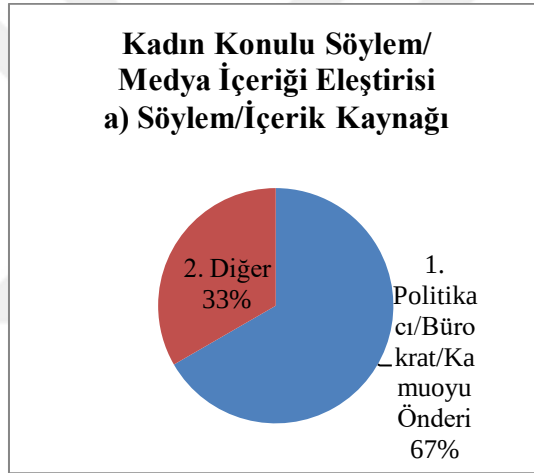
Grafik 3: Bayan Yanı “Geleneksel Ataerkil Değerlerin Eleştirisi



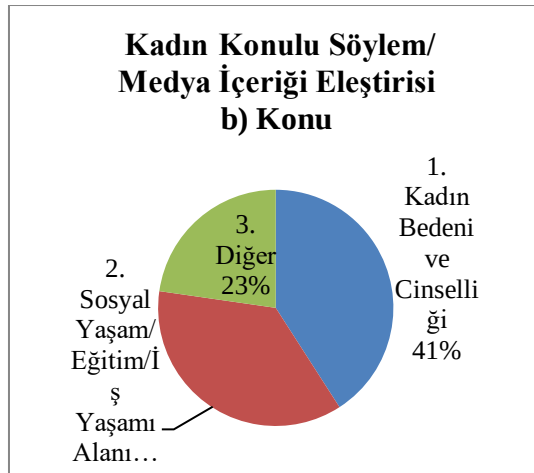
Grafik 4: Bayan Yanı “Kadınlar arası ilişkiler”



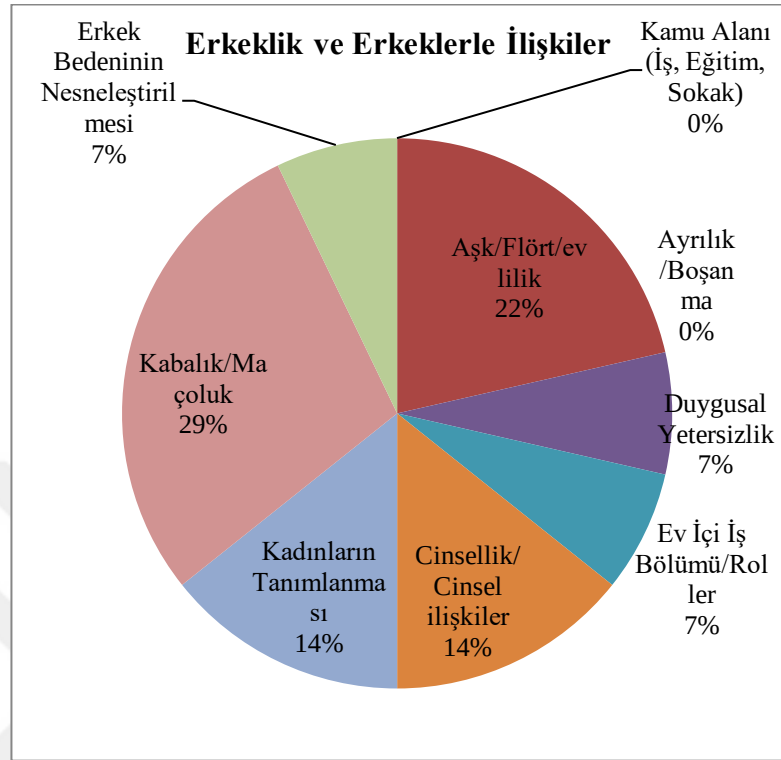
Grafik 5: Bayan Yanı “Kadınların Yaşamını Etkileyen Yasa / Politika Eleştirisi”



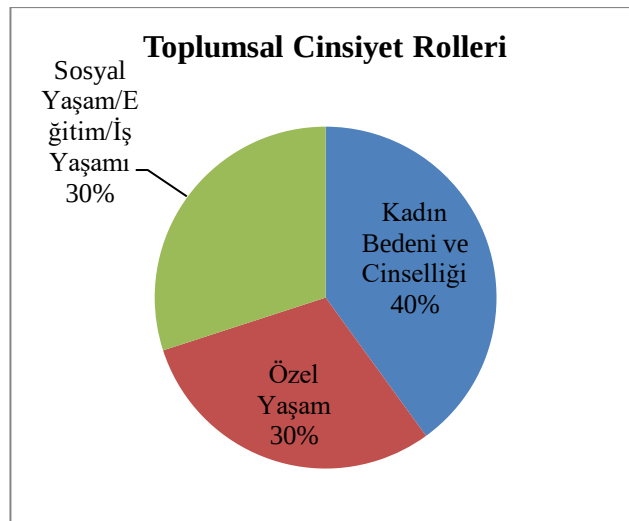
Grafik 6: Bayan Yanı “Kadın Konulu Söylem / Medya İçeriği Eleştirisi - Kaynak”



Grafik 7: Bayan Yanı “Kadın Konulu Söylem / Medya İçeriği Eleştirisi - Konu”



Grafik 8: Bayan Yanı “Erkeklik ve Erkeklerle İlişkiler”



Grafik 9: Bayan Yanı “Toplumsal Cinsiyet Roller”

Bayan Yanı dergisinde ilk olarak, öne çıkan üsluba bakılmış ve bu oran % 84 didaktik, % 16 olgusal bulunmuştur. Bu durum Türkiye’de toplumsal muhalefet geleneğinin önemli bir aracı olarak mizah dergiciliğinin ve dergilerin eleştirel üslubunun bir yansıması olarak okunabilir.

Tematik veri analizi sonucunda *Bayan Yanı* dergisinin söyleminde “beden politikaları”na dair eleştirinin belirgin biçimde öne çıktığı görülmektedir. Bu tema altında “kadın cinayetleri”, “taciz, tecavüz” başlıkları sayısal olarak eşit oranda öne çıkmaktadır. Bu temaların bu şekilde öne çıkması, Türkiye’de kadın gündeminin her zaman önemli bir başlığı olan, özellikle son yıllarda da artan kadınlara yönelik şiddetin bir yansıması anlamında doğal bir sonuç olarak değerlendirilebilir. Bu anlamda derginin hem bir (matbu – süreli) geleneksel yayın formatı olarak hem de bir mizah dergisi olarak gündemdeki meselelere daha duyarlı olduğu yorumu yapılabilir.



Görsel 16: 2013 Ocak dergi kapağı - Ramize Erer Görsel 17: 2015 Mart dergi kapağı - Ramize Erer

Dergi kapaklarındaki söyleme dair sayısal olarak ikinci sırada yer alan tema “geleneksel ataerkil değerlerin eleştirisi”dir. Bu tema altında yer alan ve yine sayısal olarak öne çıkan ilk başlık ise “dini muhafazakar değerler” dir. Bu başlık ile kastettiğimiz, toplumsal-kültürel yaşamın ataerkil örgütlenmesinde etkili olan din temelli görüş, düşünce, yaşayış biçimleri ve *Bayan Yanı* dergisinin de yayına başladığı 2000’li yıllardan itibaren toplumsal - siyasal alanda hızla artan muhafazakarlaşma süreci ile ortaya çıkan düşünce, söylem ve pratiklerdir. Bu durum kadınların hem özel hem kamusal alandaki varlıkları ve yaşam koşulları üzerinde oldukça etkili olan bir süreci ifade etmektedir. Üçüncü bölümde vurguladığımız üzere özellikle politika alanındaki erkeklerce, hamile kadının sokakta yürümesinden, kadınların kariyerinin annelik olmasına ya da kadınların sokakta kahkaha atmasına kadar varan ve kadınları yalnızca özel alan ile tanımlamak isteyen, kadınlara yönelik dışlayıcı, ikincilleştiren, aşağılayıcı söylem ve politikaların bir yansıması olarak görülebilir.



Görsel 18: 2014 Ekim dergi kapağı - İpek Özsüslü Görsel 19: 2012 Mayıs dergi kapağı - İpek Özsüslü



Görsel 20: 2011 Eylül dergi kapağı - İpek Özsüslü Görsel 21: 2017Ağustos dergi kapağı - İpek Özsüslü

Kodlama cetvelinde en çok işaretlenen üçüncü tema ise “kadınlar arası ilişkiler”dir. “dostluk/dayanışma”, “örnek oluşturma” ve “ayrışma, gerilimler” alt başlıklarında “dostluk ve dayanışma” ilk sırada yer almakta, ayrışma ve gerilimlere dair tek bir örnek bulunmakta ve örnek oluşturmaya dair bir veri bulunmamaktadır. Bu durum, kadın yazar ve çizerlerce, kadınlara dair hemen her konunun yer aldığı ve feminist bir perspektifi yansıtan *Bayan Yani* dergisinin feminist politik yönünün önemli bir dışavurumu, İkinci dalga feminizmin kız kardeşlik nosyonunun bir yansıması olarak görülebilir.



Görsel 22: 2014 Mart dergi kapağı – Feyhan Güver Görsel 23: 2020 Ağustos dergi kapağı - Ramize Erer

“kadınların yaşamını etkileyen yasa / politika eleştirisi” ile “kadın konulu söylem / medya içeriği eleştirisi” dördüncü sırada en çok işlenen temalardır. Yasa, politika eleştirisi bağlamında sayısal olarak öne çıkan ilk başlık, kadınların “özel yaşam”ında etkili olan, boşanma, nafaka gibi konulardır. Nafaka konusu bir dönem özellikle erkeklerin “mağduriyeti” bağlamında öne çıkarılan bir meseledir⁹⁹. Söylem eleştirisi bağlamında ise söylemin kaynağı olarak “politikacı, bürokrat ya da kamuoyu önderi”, söylemin konusu bölümünde de “kadın bedeni ve cinselliği” öne çıkmaktadır. Bu tema dini – muhafazakar değerler temasındaki sonuç ve değerlendirme ile de örtüşmektedir. Kadınların Türkiye tarihi boyunca modernleşme hareketlerinden günümüze kamusal alandaki varlık ve görünürlükleri hep giyim kuşam üzerinden ele alınmıştır. Yakın zamanda ise yine muhafazakarlaşma eğilimlerinin bir yansıması olarak, kadınlar konusunda kamusal alanda “cinselliği

⁹⁹ Erkeğin boşanma durumunda kadına ödediği nafaka, kısa süreli evlilikler bağlamında 2016 yılından sonra tartışmaya açılmış, bu konuda söz konusu erkeklerce süresiz nafaka mağdurları adlı bir platform dahi kurulmuştur. Bkz. <https://twitter.com/nafakamagduru>; <https://www.birgun.net/haber/nafaka-gercekleri-321214>.

çağrıştıran” hamilelik¹⁰⁰ ve “ahlaksızlık” olarak değerlendirilen şort giymek¹⁰¹ ile, politikadan medyaya ataerkil söylem pratiklerinde özellikle giyim – kuşam, hamilelik ve cinsellik bağlamında dışlayıcı, ikincilleştiren bir dil yansıtılmaktadır. Dolayısıyla gündemde sıkça yer alan, kadınlardan ve kadın örgütlerinden tepki alan bu tür söylemlere dair içerikler önemli eleştiri temalarını oluşturmaktadır.



Görsel 24: 2013 Ağustos dergi kapağı – İpek Özsüslü Görsel 25¹⁰²: 2015 Ağustos dergi kapağı - Ramize Erer

Dergi içeriğinde “erkeklik ve erkeklerle ilişkiler” ve “toplumsal cinsiyet rolleri” temaları ise her biri %8 olmak üzere en az görülen temalardır. Birinci temanın en çok görülen alt başlığı “kabalık, maçoluk”, ikincinin temanın ise “kadın bedeni ve cinselliği”dir. Bu konuda yine derginin politik gündeme karşı toplumsal

¹⁰⁰ Örneğin bkz. Ömer Tuğrul İnançer’in TRT ekranında sarf ettiği “Hamileliği davul çalarak ilan etmek bizim terbiyemize aykırıdır. Böyle karınla sokakta gezilmez. Her şeyden önce estetik değildir. 7-8 aydan sonra anne adayı biraz hava almak için beyinin otomobiline biner, biraz dolaşır. Sonra akşam üstü çıkarlar... Şimdi ise maşallah, kanatlısı kanatsızsı televizyonlarda uçuyor. Ayıptır ayıp. Bunun adı realizm değildir. Bunun adı terbiyesizliktir ” biçimindeki kadınlardan tepki alan sözleri. <https://www.haberturk.com/polemik/haber/863521-hamile-kadin-in-sokakta-gezmesi-uygun-degidir>.

¹⁰¹ Örneğin bkz. “Şort giydiği için saldırıya uğradı” <https://www.ntv.com.tr/turkiye/sort-giydigi-icin-saldiriya-ugradi,qtm-bwc3C0iVU2q8THPe-w>.

¹⁰² Başbakan yardımcısı Bülent Arınç’ın, Meclisteki bir toplantıda Milletvekili Nursel Aydoğan’a yönelik “Bir kadın olarak susu” ifadesi için bkz: <https://bianet.org/bianet/toplumsal-cinsiyet/166422-arinc-bir-kadin-olarak-sus>

muhalefet odaklı bir gelenek içerisinde yer alması ve dergi gibi geleneksel bir formda yayın yapıyor olmasının etkili olduğu değerlendirilebilir. Birinci tema, erkeklerle duygusal, cinsel ilişkiler, ayrılık, boşanma gibi alt temalar bağlamında dergi iç sayfalarında pek çok farklı açıdan mizahi eleştirel biçimde ele alınmaktadır. Toplumsal cinsiyet rollerine dair temalar ise örneğin eş, anne, kız evlat, büyükanne olma gibi roller ve buna dair deneyim ve eleştiriler de politik bir bakışla iç sayfalarda ele alınmaktadır. Ancak dergi gündeme paralel biçimde aktüel politik konuları kapağa daha çok yansıtmakta ve kadın cinayetleri, taciz ve tecavüz gibi yakıcı sorunların her zaman var olduğu bir gündem kapaklarda daha fazla yer bulmaktadır.

Bu bağlamda yayın politikası, çizerler Ramize Erer ve İpek Özsüslü ile yaptığımız görüşmeler ve dergi kapakları çerçevesinde yaptığımız tematik analiz sonucunda, *Bayan Yanı* dergisinin feminist söylemi mizah yoluyla kurduğu, kadınlara dair her şeyin: ataerkil söylem ve pratikler, şiddet, cinayet, cinsiyetçilik, kadın erkek ilişkileri, kadın bedeni ve cinselliği, kadın hareketi ve popüler kültür içerikleri gibi oldukça geniş bir yelpazede kadın deneyiminin çeşitliliği ve kadın sorunları ile feminist perspektifleri yansıttığı görülmektedir. Feminist mizahi söyleminin daha çok gündemde yer alan kadın cinayetleri, taciz, tecavüz, şiddet konuları ile medya, bürokrasi ve politika alanındaki ataerkil söylem ve pratiklerin özellikle dini – muhafazakar temeldeki yansımaları üzerine geliştiği görülmektedir. Derginin toplumsal muhalefet açısından mizah dergilerinin eleştirel konumunu ve feminist gündem ve tartışmaları etkili biçimde yansıttığı görülmektedir.

4.2.2. 5harfliler.com İnternet Sitesinin Feminist Mizahi Söylem Açısından Analizi

5harfliler.com web ortamında 2012 yılından beri yayın yapan feminist bir mecradır. Kadınlar tarafından üretilen içeriklerle merkezine kadınları ve kadınlara dair her şeyi alan, çok yönlü, etkileşimli bir web sayfasıdır. Site, “Hakkımızda” bölümünde kendini şöyle tanımlar:

“5Harfliler, kadın gündeminin peşinde, bağımsız bir internet sitesidir. Kadın kelimesinin neredeyse öcüyle bir tutulduğu günlerde, “üç harfliler” tabirinden hareketle kız, kadın, bayan, hanımefendi ayırımından bunalan bütün yorgun ruhlar için kendine 5Harfliler ismini yakıştırmıştır. 5Harfliler 2012

yazında, “kadın gündemini” sadece diyet, güzellik sırları ve ilişki tavsiyelerine indirgeyenlere inat, kadın gündeminin bir kadının ilgilenebileceği her şey olduğu fikrinden yola çıkarak açıldı” (<https://www.5harfliler.com/hakkimizda/>).

Sitede içerik “Meydan”, “Kültür”, “Ecinnilik”, “Tarih”, “Sanat” olmak üzere beş farklı kategoriye ayrılmaktadır. Ancak yaptığımız analizlerde bu kategorilerin sınırlarının çok net olmadığını da belirtmek gerekir. Örneğin Kiraz Akın imzalı Türk sineması üzerine mizahi eleştirilerin yer aldığı “Dev Buluşmalar” başlıklı yazı dizisinin bir kısmı “Kültür” bölümünde, bir kısmı “Ecinnilik” bölümünde yer almaktadır. Ayrıca kimi içerikler birden fazla kategori ile etiketlenmiştir. Sayfa başlıklarının sol kısmında zaman içerisinde değişmekle birlikte “Arzu Tramvayı”, “Günün Görseli” gibi başlıklardaki içerikler ya da son günlerde olduğu gibi yazı, video, müzik vb içeren bir içerik dizisi olan “Cuma Fragmanları” gibi başlıklarda, ilgili içerikler resim, GIF ya da yazı formatında yer almaktadır. Dolayısıyla sol üst köşedeki içerikler zaman içinde değişiklik gösterebilmektedir. Alt kısımda “Son yorumlananlar”, “Son yazılar”, “Öne çıkanlar” başlıkları bulunmaktadır.

Çalışmamız açısından sitenin beklide en önemli özelliği kadınlara ve kadın deneyimine dair her şeye odaklanması ile birlikte, feminist bir yayıncılık pratiği olarak yazmak isteyen herkese açık olması ve işleyiş olarak hiyerarşik olmayan kolektif bir örgütlenmeyi benimsemiş olmasıdır. Ayrıca dil ve söylem yapısı olarak ironi ve mizah da öne çıkan unsurlardır ve feminist mizah¹⁰³ özellikleri göstermektedir.

Sitenin sosyal medya editörü Haziran Düzkan anti hiyerarşik ve kolektif işleyişi şöyle ifade eder:

“İki buçuk yıldır da bu kolektifin parçasıyım. Biz 5 kişiden oluşan bir kolektifiz. Dört site editörü var, bir de ben sosyal medya editörüyüm. Tabii ki bu iş bölümüne dair bir şey, ama karar alırken hep birlikte eşit sözümüz olarak karar alıyoruz tabii. Ben de sitede mesela bu yazıyı nasıl görelim, bu içeriği nasıl görelim dendiğinde ben de ona katılıyorum, ya da arkadaşlarım da tabii ki bana sosyal medya ile ilgili şey yapıyor. Yani hepimiz birlikte karar alıyoruz hayati konularda. Ama işleyiş anlamında ben onların paylaşımı ve yaygınlaşmasıyla ilgilenirken, diğer arkadaşlarım içeriğin düzenlenmesi, yazarlarla görüşülmesi, yazarların düzenlenmesi gibi şeylerle ilgileniyor diyebilirim”¹⁰⁴.

¹⁰³ Feminist mizah İkinci bölümde ele alınmaktadır.

¹⁰⁴ Haziran Düzkan ile yapılan 14.09.2020 tarihli görüşme.

Site kadın gündemine odaklanırken, feminist alternatif medyanın bir özelliği olarak yazmak, kendini ifade etmek isteyen tüm yazarlara açıktır:

“Biz bütün yazarlara açık bir platformuz. Bir mail adresimiz var, oraya yazılar geliyor, biz de o yazıları değerlendiriyoruz ve yayınlıyoruz. Bir de beraber çalıştığımız yazarlarımız var. Oldukça geniş bir yazar kadrosu bu. Örneğin İstanbul sözleşmesi gündem oldu, bununla ilgili bir yazı isteyeceksek bu konudan anlayan birinden yazı istiyoruz”¹⁰⁵

Feminist mücadele pratikleri açısından oldukça önemli bir yeri olan yazma pratiği konusunda da sitenin oldukça hassas olduğu ve gelen yazılarda bir tür editörlük hizmeti de sunduğu görülmektedir:

“Bizim öncelediğimiz şey yazmaya heves eden bir kadının cesaretinin kırılmaması, ne kadar deneyimsiz olursa olsun, ne kadar kötü ifade etmiş olursa olsun, profesyonel bir editör bakışını alması, böyle bir yorumlanması ve yazmaya devam etme motivasyonu. Bizi bir çok feminist mecradan farklı kılan bu, onlara geniş bir editöryal hizmet sunuyoruz.. Basılsa da basılmasa da kişilere biz yazmaya devam etme motivasyonunu vermeye çalışıyoruz aslında. Bizim için sitenin kendisi kadar bu da büyük bir emek ve bizim faaliyetimizin önemli bölümünü bu karşılıyor aslında”¹⁰⁶.

Düzkan, sitenin kırmızıçizgilerini ise, “tabi politik kaygılarımız var, yani ırkçı ya da milliyetçi tandansları olan elitist sınıfçı tandansları olan, homofobik, transfobik yazılara yer vermiyoruz” sözleriyle ifade etmektedir.

Site, hem geleneksel medya formları içindeki feminist yayıncılık deneyiminin izlerini taşımakta¹⁰⁷ hem de yeni medyanın sunduğu teknoloji, hız, etkileşim, yaygınlık gibi özellikleri yansıtmakta ve böylece feminist söylem açısından önemli bir alan açmaktadır. Türkiye’de geçmişten günümüze feminist yayıncılığın kadın mücadelelerinde önemli bir dinamik olduğu bilgisi ile sitenin takipçilerden aldığı tepkiler, kadın takipçilerle kurduğu ilişkiler ve yaratılan feminist söylemin okuyucu üzerindeki etkisi de oldukça önemli bir hal almaktadır:

“Çok güzel tepkiler alıyoruz. Benim mesela bazen sıkıldığımda bu işi yapmaya dair motivasyonumu bulduğum bir şey bu. Çünkü bir çok zaman şöyle bir şey oluyor: yazılarınızı takip eden insanlar, bu insanlar feministler bir biçimde, ve hayatlarında neredeyse tanıdıkları ikinci feminist biz oluyoruz. Çünkü izole hayatların içerisinde, politik olmayan hayatlar. Belki 8 Mart yürüyüşüne geliyor, belki birkaç eyleme geliyor ama gündelik hayatında feministlerle o kadar

¹⁰⁵ Haziran Düzkan ile yapılan 14.09.2020 tarihli görüşme.

¹⁰⁶ Haziran Düzkan ile yapılan 14.09.2020 tarihli görüşme.

¹⁰⁷ Bu bağlamdaki benzerlikler Üçüncü bölümde “Türkiye’de Feminist Yayıncılık Pratikleri ve Yayınlarda Ortak İzlekler” başlığı altında sunulmaktadır.

sosyalleşen insanlar değiller. Belki arkadaşlıklarında kendilerine feminist diyen bir tek onlar, belki bu yüzden sürekli dalga geçiliyorlar. Beyaz yakalıları çok fazla plazada çalışan kadınlar, bu kadınlar gerçekten “bir kaçış olarak” biz o gün ne yazmışız diye bakıyorlar ve insanı o gerçekten duygulandırıyor, sen orada bir arkadaş oluyorsun, iyi bilen bir arkadaş oluyorsun yani. Beni mesela en çok heyecanlandıran şey, o kadınlara hani böyle bir kendilerinin bulabilecekleri güç veren bir şey oluyor, dalga geçen, sanatla ilgilenen, siyasetle ilgilenen, hayatla ilgilenen, bir gücü olan, takip edilen, başka kadınlara hitabeden, dünyayı başka türlü görmeye çalışan bir dünya var orada ve, onu biz kuruyoruz diye değil tabii, hep birlikte, çok kolektif bir şey ama, takipçi, izleyen açısından orada gerçekten bir kaçış. O mesela çok etkileyici bir şey benim için, o çok güzel. Orada çok güzel karşılık alıyoruz. Kadınlardan aldığımız karşılık olağanüstü ve çok inanılmaz bir şeyde, yani on dört on beş yaşındaki genç kızlardan elli beş altmış yaşındaki kadınlara çok geniş bir şey. Ben mesela şeyi biliyorum, elli beş altmış yaşındaki kadınların mail gruplarında neler döndürdüğünü, ay yine ne yazmışlar diye. Örneğin, ben lisedeyim şurada okuyorum, çok teşekkür ederim bunları yazdığınız için diye mail atanlar. Orada şeyi de görüyorsunuz yani, bu sadece 5harflilerle alakalı bir şey değil, feminist hareketle de alakalı çünkü kuşak kuşak kadınlar başka kadınları feminist olarak yetiştiriyor aslında”¹⁰⁸.

Etkileşimselliğin bir özelliği olarak sitede üye olmak şartı ile içeriklere yorum yapılabilir. Haziran Düzen, 2020.

5harfliler.com’un ele aldığı konular değerlendirildiğinde içeriğin farklı feminist perspektiflerden, LGBT+ harekete, temel insan haklarından çevre hareketlerine geniş bir yelpazede geliştiği gözlenmektedir. Haziran Düzen da feminist kolektiflerle, LGBT+ hareket ile iyi ilişkiler ve iletişim halinde olduklarını ifade etmektedir.

5harfliler.com bir dijital mecra olarak yeni medya, toplumsal hareketler ve dijital aktivizm bağlamında da önemli bir konumdadır. Haziran Düzen, sitenin bu anlamda kısmen dijital aktivizmi örneklediğini belirtir:

“Türkiye’de ve dünyada artık kolektiflerin, örgütlenmelerin, sokak eylemlerinin azaldığı bir noktada bizler dijital alanda var olmaya başladık... Dijital aktivizm bu anlamda önemli Bizim gibi bu (toplumsal muhalefet anlamında) sıkıştırılmış ülkelerde çok ferahlatıcı bir etkisi de oldu, sadece burası değil, Arap ülkelerinde, İran’da, büyük bir sarsıntıya yol açtı, insanların birbirini bulmalarını ve kolektif olarak tepki koymalarını sağladı, bu da çok değerli bir şey...Bence biz daha ziyade dijital üretime dair bir şeyiz. Aktivizm de bunun bir parçası ama gifi nasıl politik kullanırım, yazıyı nasıl politik kullanırım, hashtagi, twitter’ı..yani buna bir katkı koyduğumuzu düşünüyorum. Bütün dijital araçları sözümüzü daha yaygın kılmak için nasıl kullanabiliriz. Kampanyalara katılıyoruz ama biz bir yayımız, dergiyiz.”¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Haziran Düzen ile yapılan 14.09.2020 tarihli görüşme.

¹⁰⁹ Haziran Düzen ile yapılan 14.09.2020 tarihli görüşme.

Feminizmin sadece iktidarı hedef alan bir hareket değil, özel alandan başlayarak çok yönlü dönüşümler talebeden bir hareket olması, feminist söylemin de mizah aracılığıyla çok çeşitli, çok yönlü ve yaratıcı biçimde kurulabilmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda *5harfliler.com*'un da mizahı bu devrimci potansiyeli yönüyle işlevsel gördüğü değerlendirilebilir:

“Mizah politik söylemi çok daha yaygın kılabilen, bu alışılmışın dışında, yetmez demenin, daha fazlasını istiyorum demenin bir yolu. Bu da devrimci bir şey, bunu da komiklikle kuruyoruz aslında. Çünkü aksi halde gerçek olmayacak bir şeyi, politika dışı bir şeyi mizahla politik kılabilmek mümkün oluyor. Queer hareketteki “Velev ki ibneyiz” de böyle bir şey, yani ben doğuştan böyleyim demenin dışında. Evet, diyelim ki ben bunu seçtim, ne yapacaksın, öldürecek misin beni? O zaman doğru mu, ben seçtiysem doğru mu beni öldürmen? Yani onu sorguluyorsun. Onun ötesine geçen, ötesini sorgulayan bir şey. Yani sadece karşı koymak değil, daha fazlasını istemek ve karşıdakinin sınırını zorlamaya dair bir işlevi oluyor, dolayısıyla ufuk açıcı”¹¹⁰.

Sitenin söyleminde hakim olan mizah, yeni medyada da yaygın bir form olarak yer almakta ve kadınlara dair cinsiyetçi mizahi söylemlere karşı yine mizah aracılığıyla bir karşı söylem yaratılmaktadır. Düzkan bunun egemen söylemi kırmak ve bir karşı söylem yaratmak noktasındaki önemine dikkat çeker:

“Sosyal medya ve mizah üretimi kadınlarla dalga geçmeyi çok yaygın bir şekilde kullanıyor, o ilişkiyi tersine çevirip, erkekleri ya da genel olarak egemeni bir mizah öğesine dönüştürüp, dalga geçilen nesne haline getirip, o gücü, onunla dalga geçme iktidarını kadınlara vermek aslında kendi başına zaten politik bir şey”¹¹¹.

Ayrıca yeni medya alanındaki kadın düşmanlığına ve egemene karşı mizahın bir tür mevzi oluşunu da şu ifadeleri örnekler:

“Birkaç kez bir takım şeylerle saldırıya uğradık. Şimdi şöyle bir şey var, birkaç ekip diyebilirim sosyal medyada kadınları, feministleri hedef alan. Aslında bu şeyler işte..nafaka mağdurları, profesyonel kadın düşmanları yani..mesai olarak oturup feministleri hedef alan. Ama biz de sevilen bir siteyiz. Takipçilerimiz bizi takipliyor, biz kendimiz trollük yapan bir siteyiz... Anladım yani çok dikkatli olmak lazım, dışarıda bir göz var, seni her an harcamaya hazır ve ona hep karşılık veriyor olmak lazım. Birkaç saldırıda da biz zaten onlarla dalga geçerek kurtulduk”¹¹².

¹¹⁰ Haziran Düzkan ile yapılan 14.09.2020 tarihli görüşme.

¹¹¹ Haziran Düzkan ile yapılan 14.09.2020 tarihli görüşme.

¹¹² Haziran Düzkan ile yapılan 14.09.2020 tarihli görüşme.

5harfliler.com'da belirgin bir üslup olarak öne çıkan mizahın feminist mizahı örneklediği değerlendirilebilir. Düzkan da sitede yer alan mizahın farkını şöyle ifade eder:

“Acımasızlaşmak, alay, karşıdakini ezmeye dair değil, beraber gülmeye dair. Yani ona gülmekse bunu kolektif bir eyleme dönüştürmek, haklı bir eyleme dönüştürmek, ama çoğunlukla birlikte gülmeye, şakayı birlikte üretmeye dair bir şey kurmaya çalışıyorum. Çünkü aksi gerçekten zalimce ve zorbaca bir şey. O zorba kültürü alıp başka bir şeye çevirmek gibi oluyor aslında. 5harflilerin böyle bir şeyi var, yani kadın komiğinin peşine düştüğümüzü söyleyebilirim. Kadınların neye güldüğümüzün peşine düştüğümüzü söyleyebilirim, yani erkek mizahını taklit etmemek”¹¹³.

Ana akım medyada feminizmin marjinalleştirilmesine karşı, *5harfliler.com* gibi mecralar tüm çeşitlilikleriyle birlikte feminizmin olması gerektiği gibi temsil edildiği alanlar olarak değerlendirilebilir. Bu anlamda Düzkan'ın,

“Bizim gibi mecralar feministin öyle bir şey olmadığını gösterdi ve bu, çok daha fazla kadının artık kendisine feminist demesine neden oldu. Biz feminizm bir ideolojidir, bir politik duruştur, bir felsefedir, bir akımdır ve siz feministseniz hayatı böyle kurarsınız diyoruz. Ama bu özel olarak hayatınızın dışında bir şey yapmak anlamına gelmiyor. Feminizm diye bir meslek var ve siz feminist olmak için o mesleğe girmek zorunda değilsiniz. Hayatınızdaki kadınlarla dayanışsınız her anlamda, şiddete uğrayanla dayanışsınız, haksızlığa uğrarsanız başkalarıyla dayanışın, işyerindeki kadınlarla dayanışsınız rekabete girmezsiniz. Bu mesela hayatı feminist kurmanın bir yoludur. Sinemayı, hayatı, sevdiğiniz şeyleri buna göre özersiniz. Kadın yazarları okursunuz, kadın yönetmenleri izlersiniz, kendi içindeki ayrımcı taraflarla yüzleşmeye çalışsınız, aslında feminist olmak böyle bir şeydir. Bizim gibi mecralar bence böyle bir şey yarattı. Bu insanlara bir özgüven verdi, çünkü bu sayede insanlar dediler ki, ben böyle yaşıyorum ve ben bir feministim. Bunda bir kere rahatladılar. Bunu yapınca da feminizm adına söz üretebilir oldular. Feminist kampanyalara katılabilir oldular. Ben bir feministim ve ben de buna şuradan karşı çıkıyorum demeye başladılar ve orada daha özgüvenli hissettiler kendilerini. Feminizm adına konuşabilmek için, feminist bir şey söyleyebilmek için, sadece bir kadın olarak bunların üzerine düşünmelerinin yeterli olduğunu aslında gördüler. Başka beklentiler olmadığını, onlar için çok önemli bir şey oldu aslında”¹¹⁴.

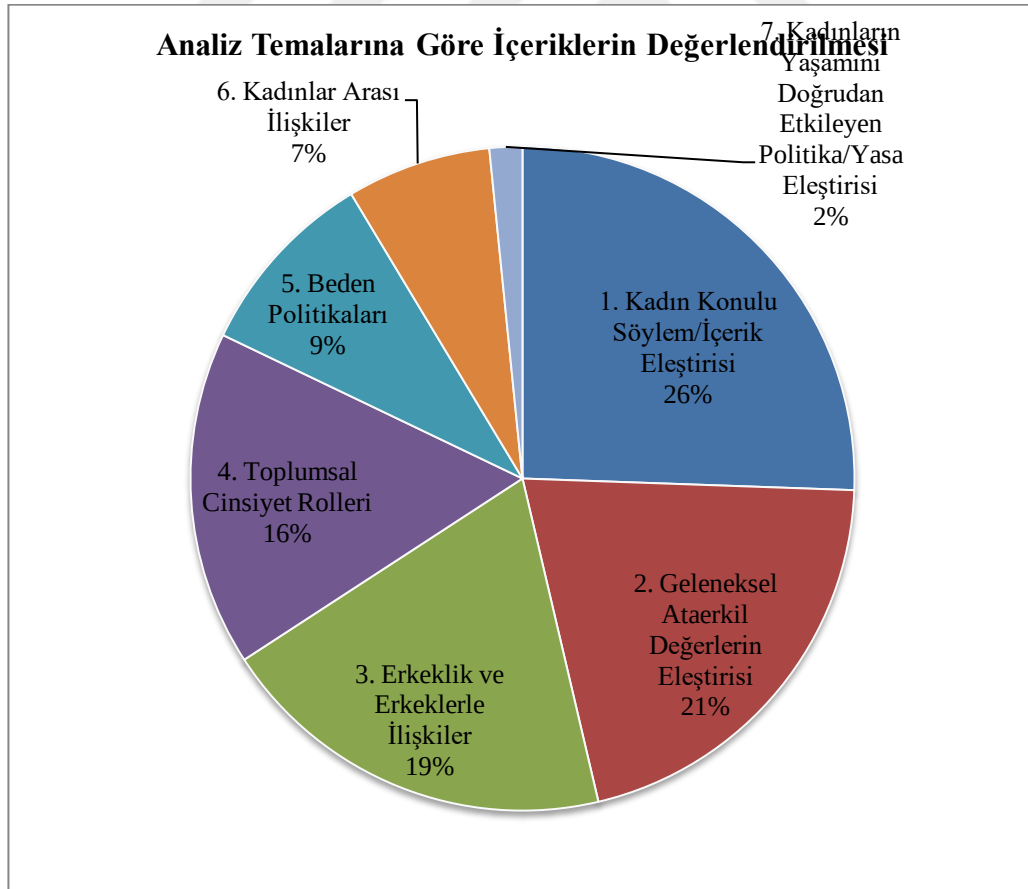
ifadeleri ve takipçilerden gelen tepkiler de ele alındığında, feminist söylemin oluşup yaygınlaşmasında ve feminizme dair olumsuz düşünce ve yaklaşımların kırılmasında bu tür mecraların etkili olduğu değerlendirilebilir.

5harfliler.com'un yarattığı feminist söylemin ana hatlarını ortaya koymak amacıyla sitenin “Ecinnilik” bölümünde yer alan içerikler ele alınmıştır. Bu içerikler öncelikle ironik – mizahi üslubu öne çıkanlar olarak sınıflandırılmıştır. Sonraki

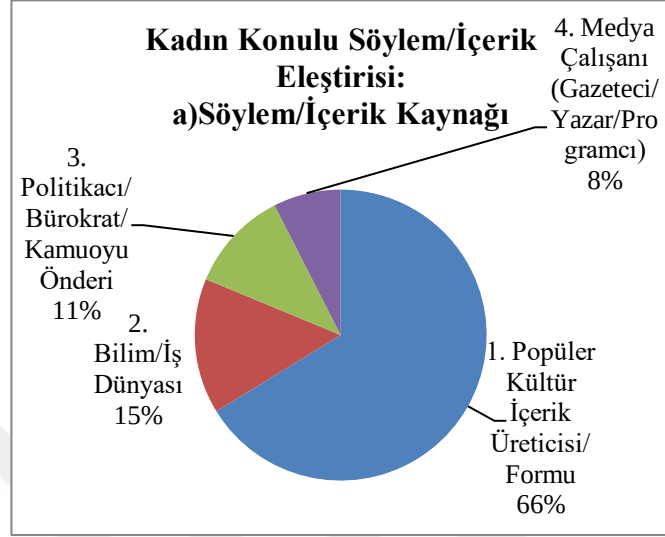
¹¹³ Haziran Düzkan ile yapılan 14.09.2020 tarihli görüşme.

¹¹⁴ Haziran Düzkan ile yapılan 14.09.2020 tarihli görüşme.

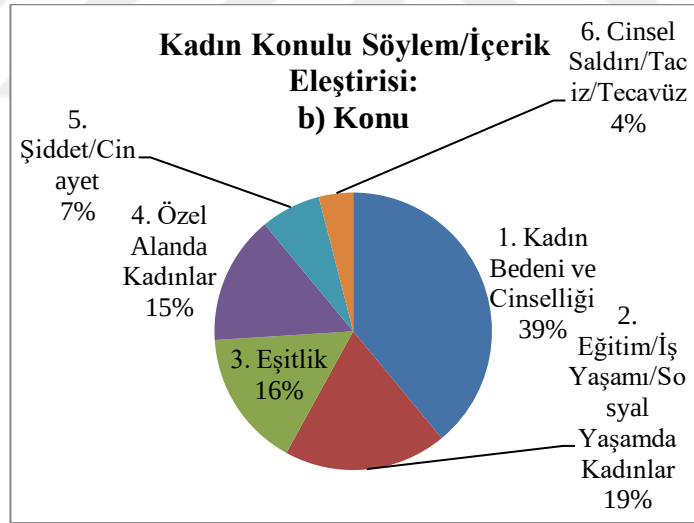
aşamada bu üsluptaki içeriklerde genel olarak kadın temasına odaklanılmış, bu tema dışında olanlar ve queer temalar kategori dışı bırakılmıştır. İçeriklerde metne odaklanılmış, görsel, GIF ve benzeri öğeler tema bağlamında ele alınmış, grafik bir değerlendirme yapılmamıştır. Metinler, işlenen tema bağlamında, kodlama cetveli üzerinde yer alan temalar ve alt başlıklar ile kodlanmıştır. İçerikler öncelikle anlatım biçimi ve verdiği mesaj bağlamında yoğun eleştiri ve çeşitli göndermeler içermesi açısından “didaktik” ve olguyu herhangi bir sonuç önerme, bir gönderme yapma durumu olmadan, olduğu gibi aktarması açısından “olgusal” olmak üzere iki başlıkta sınıflandırılmaktadır. Söylemde öne çıkan temaların ortaya konması için veri analizinden elde edilen sayısal sonuç pasta grafik biçiminde sunulmaktadır. Her temanın alt başlıkları ile birlikte içeriklerde ne ölçüde yer aldığı sayısal olarak sunulmuştur. Grafiklerde temaların genel dağılımı yüzdesel olarak verilmiştir.



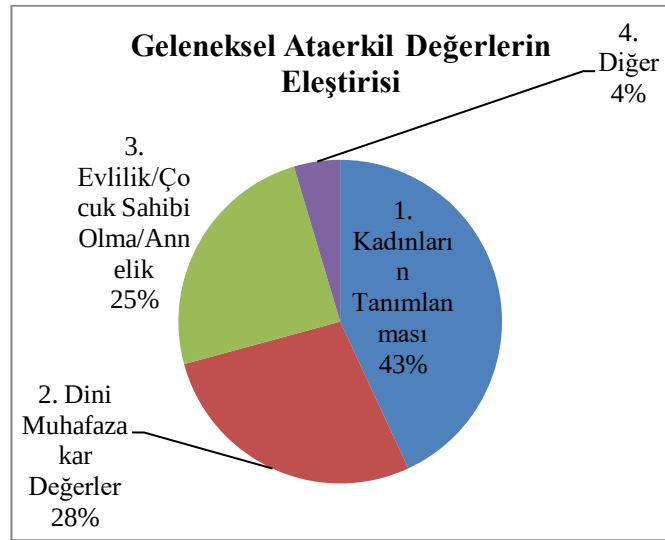
Grafik 10: *Sharfliler.com* İçeriklerinin Temalara Göre Dağılımı



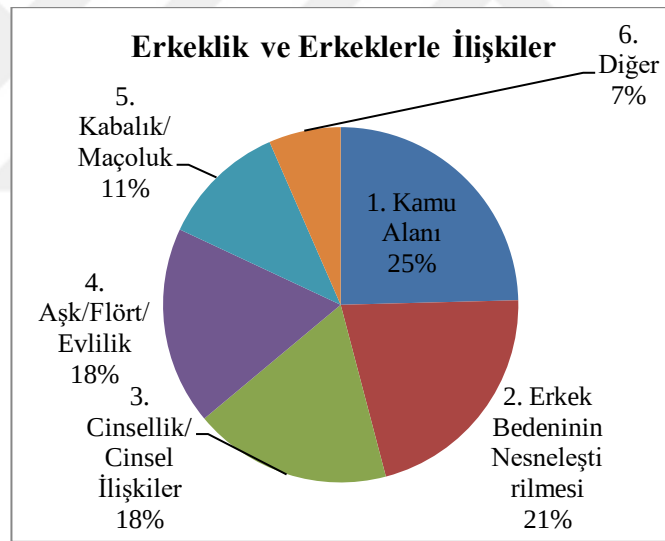
Grafik 11: *Sharfliler.com* “Kadın Konulu Söylem / İçerik Eleştirisi – Kaynak”



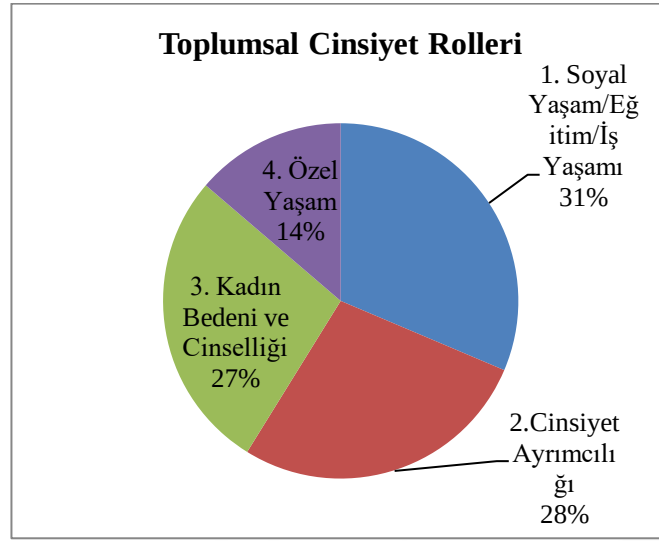
Grafik 12: *Sharfliler.com* “Kadın Konulu Söylem / İçerik Eleştirisi – Konu”



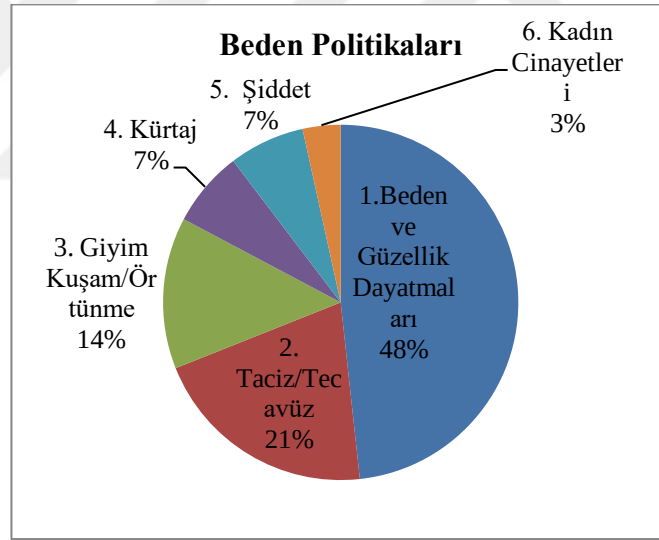
Grafik 13: *Sharfliler.com* “Geleneksel Ataerkil Değerlerin Eleştirisi”



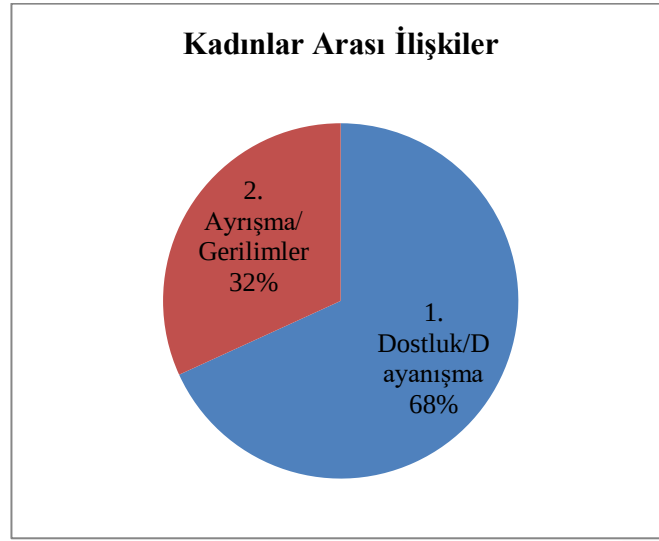
Grafik 14: *Sharfliler.com* “Erkeklik ve Erkeklerle İlişkiler”



Grafik 15: *5harfliler.com* “Toplumsal Cinsiyet Roller”



Grafik 16: *5harfliler.com* “Beden Politikaları”



Grafik 17: *5harfliler.com* “Kadınlar Arası İlişkiler”

5harfliler.com “Ecinnilik” başlığı altında yer alan kadın odaklı mizahi metinler, öncelikle üslup açısından ele alınmıştır. Bu bağlamda üslubun % 59 oranında didaktik, % 41 oranında olgusal olduğu görülmektedir. Bu durum feminist bir mecra olarak *5harfliler.com*’un söyleminin, hem geleneksel feminist medya pratiklerinde hem de dijital feminizm bağlamında, egemen söylem pratiklerine karşı eleştirel duruş ve karşı söylem yaratma özelliklerini örneklemektedir. Bu bağlamda söylemin eleştirel mizahi üslup ile kurulduğu görülmektedir.

Bu söylemin hangi temalarda yoğunlaştığına dair yapılan tematik veri analizinde de ilk sırada “kadın konulu söylem/içerik eleştirisi”nin yer aldığı görülmektedir. Bu içerikler söylem kaynağı olarak “popüler kültür içerikleri ve formları”nda, konu / tema olarak da “kadın bedeni ve cinselliği” temasında yoğunlaşmaktadır. Kendisi de bir popüler kültür formu olan sitenin içerikleri kategorize ettiği “Meydan, Kültür, Ecinnilik, Tarih, Sanat” başlıklarında da görüldüğü gibi, anlatıda popüler kültür içerikleri önemli bir yer tutmaktadır. Popüler kültür içeriklerde, müzik listeleri, video klipler gibi hem eğlenilen hem de edebiyattan sanata, tarihten medyaya kadınların varlıkları, görünürlükleri bağlamında eleştirel biçimde ele alınan bir olgudur. Popüler kültüre yönelik bu ilgi Türkiye’de feminist yayıncılık alanında pek çok yayında, özellikle de *Pazartesi* dergisinde

örneklenmektedir. Editör Haziran Düzkan da *Pazartesi* dergisi ile *5harfliler.com* arasında benzerlikler kurduklarını¹¹⁵ ve onun dijital bir benzeri yaratmaya çalıştıklarını şu sözlerle ifade eder:

“Bizim için önemli bir kaynak Pazartesi, orada mesela teorik yazılar da çıkardı, biz çok da onun bir parçası değiliz, öyle bir misyonumuz yok, ama tabi çok bağlantı kuruyoruz. Hatta neredeyse onun dijitalleştirilmiş bir şeyini yapmaya çalışıyoruz biz de şu anda. Her şey hakkında sözü olan, her şeyi üretmeye çalışan, geçmişte bu imkansızdı gifler, görseller, videolar..biz bunun daha dijital bir şeyini oluşturmaya çalışıyoruz ama aslında içerik olarak aynı. Ana akım ataerki için ve ataerki tarafından üretilen bir şeydir, biz de kadınlar için kadınlar tarafından üretilen bir şeyiz. Bu kadar zıtlık söz konusu. Onun zaten amacı belli, ondan bekleyebileceklerimiz belli. Biz ona karşı, o neyse onun tam tersinde, onun boşlukta bıraktığı ya da yanlış gördüğü her şeyi kapsıyoruz”¹¹⁶.

Bu aynı zamanda popüler kültür içeriklerinin egemene karşı alternatif karşı söylemler yaratma potansiyelinin somut biçimidir.

Örnek olarak, popüler kültür içerik ve formlarında kadın bedeni ve cinselliğine dair eleştirel söylem içerikli, Melis Kurultay imzalı bir metinde televizyonda yayımlanan ped reklamı ele alınır:

“Soyadı yabancı olduğu için 90'larda televizyonda Orkid'den bahsetmiş olan o cüretkar kadın!Yonca, 1968 yılında ABD'nin Illinois eyâletindeki Chicago kentinde doğdu. Babası Jonathan Wilbur terzi, Annesi Binnur, ev hanımıydı. Annesini küçük yaşta elim bir kazada kaybetti, onu babası yetiştirdi. 18 yaşında Türkiye'ye anneannesini ziyarete geldi. Malesef kısa bir süre sonra Türkiye'yle tek bağı olan anneannesini de kaybetti ve 90'lı yıllarda Orkid kullanımına başladı. Bizim örf ve adetlerimizle yetişmediği ve soyadı Türkçe olmadığı için bu kötü alışkanlıktan televizyonda bahsetmekten utanmıyor, gözlerini siyah çizgiyle kapattırmıyordu. Orkid zamanla kesmemeye başlayınca Orkid Plus, tampon derken Yonca'nın izini kaybettik. Yonca umarız bu günlerde huzuru iyiliksever bir Türk erkeğinde bulmuş, evlenip soyadını değiştirmiş ve eski karanlık günlerini unutmuştur” (Kurultay, Yonca Wilbur'u gören var mı?, 2013).

Bir başka örnekte de medyanın kadın bedeni ve cinselliği konusundaki ataerki pratiklerin yeniden üretimi, *Adını Feriha Koydum* adlı dizinin bekaret kontrolü konulu bir sahnesine Feriha karakterini canlandıran oyuncu Hazal Kaya'nın tepkisi bağlamında, “Adını helal olsun koydum” başlığında, Deniz Kaynak imzası ile ele alınır. Yazının bir bölümü şöyledir:

¹¹⁵ Haziran Düzkan aynı zamanda *Pazartesi* dergisi editörlerinden Ayşe Düzkan'ın da kızıdır. Bu bağlamda dergi çevresinde yetiştiği ve feminist politika ve yayıncılık konusunda bu ağların etkili olduğu da değerlendirilebilir.

¹¹⁶ Haziran Düzkan ile yapılan 14.09.2020 tarihli görüşme.

“İnsanın gönlünden geçmiyor değil: Televizyonculuk tarihine şu olay Hazal Kaya Kanunları diye altın harflerle yazılsa da bütün kadın oyuncular uygulasa.... Hazal Kaya'nın Adını Feriha Koydum'dan ayrılmasıyla ilgili Türk medyasını ŞOK eden, ÇOK İLGİNÇ iddialar ortaya atıldı. SBAMK! AZ-SON-RAĞ!... Rol arkadaşı Ayşegül Çıdamlı'nın en yüksek takdirin sahibi Türk televizyon izleyicilerinin tokadını hak ettiğine belli ki yürekten inandığı iddialarına göre Hazal Kaya diziyi senaryoyla ilgili rahatsızlıkları nedeniyle bırakmış; bardağı taşıran son nokta da Feriha'yı bekâret kontrolüne götürmeleri olmuş. Ayşegül Çıdamlı'ya göre kendisinin 20 katı para kazanan Hazal Kaya'nın bu ŞİMARIKLIĞININ nedeni arkadaş kurbanı olması, toyluğu yüzünden şöhreti kaldıramaması ve Mor Çatı'nın kurucularından olan annesi (?). Adaletin bu mu, her şey para mı be Ayşegül Hanım! Hep mi patriarkanın dediği olacak! Alacağın olsun, sürü sepet zorla kız yurtlarından hastanelere taşınan, sonra da "iffetsizlik" yüzünden okuldan atılan kızlar kabuslarına girsin de artık bu ülkede kadınları bekâret kontrolüne göndermenin suç olduğunu söylesin inşallah!" (Kaynak, 2012).

Analizde sayısal olarak öne çıkan ikinci tema “geleneksel ataerkil değerlerin eleştirisi”dir. Bu temada öne çıkan ise “dini - muhafazakar değerler”dir. Bunlar *Bayan Yanı* dergisinde de gündelik hayattan politikaya söylemin en çok yoğunlaştığı, özellikle de Türkiye’de siyasal alanda ve dolayısıyla toplumsal – kültürel alanda 1990’lardan itibaren yerleşen ve son yirmi yıldır da artan muhafazakarlık eğilimlerinin bir yansıması olarak okunabilir. Bu temanın öne çıktığı içeriklerden biri kadınlarla ilişkilendirilen ve telaffuz edilmekten korkulduğu için genellikle “üç harfliler” olarak ifade edilen, sitenin de 5harfliler biçiminde bu ifadeyi kasıtlı olarak sahiplendiği cinler, periler gibi kötücül ruhlara dair tarih kitaplarından anlatıların mizahi bir üslupla eleştirildiği Kiraz Akın imzalı “Cin Kadınlar” başlıklı yazıdır:

“Yıllar evvel okuduydum Pertev Naili Boratav'da. Anadolu'da lohusa kadınlara musallat olan, zamanında kendi çocukları olmadığı için, henüz çocuk sahibi olmuşlara rahat yüzü vermeyen birkaç cin'den kadın var. Bunlardan biri Albastı Hatun idi. Albastı Hatun, bir lohusaya dadanırsa, kadının başına gelenlere “lohusa humması” da deniyor. Bu sebepten bu kadınların başlarına kırmızı kurdele, ya da üzerlerine kırmızı bir kıyafet ya da aksesuar ilâştiriliyor, zira al rengini görünce korkar kaçarmış. Bu yazıyı yazmadan evvel Albastı'nın Kazak mitolojisinde, ya çok çirkin, ya da çok güzel bir kadın olarak tasvir edildiğini öğrendim. En sevdiği şey de atların yelelerini örmekmiş!..Bir de Rüküş Hanım var. Boratav'a göre bu İstanbul yöresine özgü, yine lohusalara dadanan bir cin kadın. Onun da zamanında çocuğu olmamış. Yalnız neden bilinmez Anadolu'da değil de, daha “seçkin” bir ortamda yaşıyor. Bu seçkinciliğin altında İstanbul'da yaşayanların, kendilerine musallat olacak cinin Anadolu'dan gelmesini istememiş olmaları yatıyor olabilir. İstanbul konaklarında doğum yapanlara Albastı basmasın

tercihen. Hem basmak da nedir allasen? Rüküş Hanım, bir hanımefendi olduğundan nerede nasıl davranacağını daha bir bilebilir. Başka da cinden kadınları topluyorum. Ne çok varlar bir bilseniz” (Akın, 2015).

“erkeklik ve erkeklerle ilişkiler” *5harfliler.com*’un söyleminde ağırlıklı üçüncü temayı oluşturmaktadır. Bu temanın öne çıkan ilk başlığı da “kamu alanı”dır. Bu bağlamda erkeklerin kamusal alandaki söylem ve pratikleri ile egemen ve baskıcı anlamda “hegemonik erkeklik” örnekleri ele alınmaktadır. Birer (2017) de *5harfliler.com* üzerine yaptığı çalışmada, rastgele örneklem yoluyla ele aldığı sitede ataerkil iktidar eleştirisinin “kadına yönelik cinsiyetçilik” ve “hegemonik erkeklik” başlıklarında yoğunlaştığını tespit etmiştir. Hegemonik erkeklik temasının “eril şiddetin normalleştirilmesi” ve “homofobi” şeklinde alt başlıkları bulunmaktadır (s. 95-119). Bu temadaki içeriklerden biri Duygu Aytaç tarafından “8 Mart Çökeltisi: Aristo bey n’apıyorsunuz?” başlığıyla, 8 Mart sebebiyle bir reklam ajansındaki erkek çalışanların ifadelerini ele almaktadır. İçeriğin bir kısmı şöyledir:

“Aristo PR ajansının Kadınlar Günü “kutlama” görselleri. Gönderenin bir ajans çalışanı olduğuna inanmak istiyorum, gözlerine inanamayıp usulca 5Harfliler’e yürüten bir whistleblower... sadece, Aristo bey n’apıyorsunuz? En hoşuma giden şu “durum çok kritik” ifadesi ile kavuşturulmuş kollar. Acayip önemli ve ciddi bir sosyal mesaj vaat ediyor fakat mesajlar şöyle:



Görsel 26 – Görsel 27: *5harfliler.com* - “8 Mart Çökeltisi: Aristo bey n’apıyorsunuz?”

Kaynak: <https://www.5harfliler.com/8-mart-cokeltisi-aristo-bey-napiyorsunuz/>

Soldaki görselin altında “bu da hem böreği yer, hem mesajı verir. İyi valla”, yazmaktadır (Aytaç, 2017).

Bu tema içerisinde öne çıkan ikinci başlık da “erkek bedeninin nesneleştirilmesi”dir. Bu, aynı zamanda sitenin “Arzu tramvayı” başlıklı bölümünde de ortaya çıkan ve Türkiye’de popüler kadın dergilerinde de örneklenen bir söylem biçimidir. Bu açıdan özellikle medya aracılığıyla sürekli olarak nesneleştirilen kadın bedenine karşı erkek bedeninin bu şekilde ele alınması yaratıcı bir karşı söylem pratiğidir. IV. Banu imzası ile yayımlanan, Hakan Ural’ın çıplak fotoğraf ve GIF’lerinin “Utaniyorum ama Hakan Ural” başlığında “guilty pleasure” (kirli haz) bağlamında mizahi biçimde ele alındığı içerik (Banu, 2017) bunun örneklerinden biridir.

5harfliler.com’un söyleminde sayısal olarak dördüncü sırada “toplumsal cinsiyet rolleri” teması yer almaktadır. Temanın en çok “sosyal yaşam / eğitim / iş yaşamı” başlığında öne çıktığı görülmektedir. Bu bağlamda kadınlara biçilen ev kadınlığı, annelik gibi yumuşak, edilgin, zayıf rollerin kamusal yaşamdaki yansımaları ele alınmaktadır. Melis Kurultay’ın “Reyonun mu var derdin var” başlıklı içeriği bu temayı örnekler:



Görsel 28: *5harfliler.com* - “Reyonun mu var derdin var”

Kaynak: <https://www.5harfliler.com/25653/>

Görselin altında “Yani şimdi kalk bilgisayarın başından, pabuç giy, markete git, reyonu bul, bunu yazdıran sosis fikirliyi sor, falan... amaan...” (Kurultay, 2014b) ifadesi yer almaktadır.

Analizde “beden politikaları”, “kadınlar arası ilişkiler” ve “kadınların yaşamını etkileyen yasa / politika eleştirisi” temaları ise % 10’un altındadır. Kadınlara yönelik şiddet, cinayet, tecavüz, kürtaj, nafaka, boşanma (yasal süreçler bağlamında) ve kadın dayanışması gibi alt başlıkları olan bu temalar daha gündem odaklı temalar olarak değerlendirilebilir. *5harfliler.com*’un ise dergi mantığında sıcak gündem ve politikadan ziyade kültürel alana, popüler kültür, medya, sanat, tarih, edebiyat, sinema gibi alanlara yoğunlaştığı görülmektedir. Ayrıca bu tür politik konuların daha çok “Meydan” başlıklı bölümde ele alındığını da belirtmek gerekir. “Ecinnilik” kategorisi ise yine feminist politik bağlamıyla birlikte daha çok kültürel alana yönelen, meselelerin mizahi üslupla ele alındığı bir kategoridir. Dolayısıyla “Ecinnilik” kategorisinde bu temaların bu oranda yer alması anlamlıdır.

5harfliler.com web sitesinin editörlerinden Haziran Düzkan ile yaptığımız görüşme ve sitenin “Ecinnilik” kategorisi ile sınırlı olmak üzere tematik analizi sonucunda, sitenin feminist söyleminde mizahın önemli bir yer tuttuğu; bu söylemin medyada ve geleneksel ataerkil kültürde kadın konulu içerik ve söylemlerin; kamusal alanda hegemonik erkekliğin ve kadınlara biçilen toplumsal cinsiyet rollerinin kamusal yaşamdaki yansımalarının eleştirisinde yoğunlaştığı görülmektedir. Ataerkil kültürel söylem ve pratiklerin kadınları tanımlama, onlara çeşitli roller öngörme ve kadınları bedenleri ve cinsellikleri ile ele almalarına karşı belirgin eleştirel bir söylem geliştiği ortaya çıkmaktadır. Sitede mizah aracılığıyla geliştirilen feminist söylem, egemen ataerkil söylemlerin yapı bozumunu sağlamakta ve aynı zamanda karşı söylemler yaratmaktadır. Sitede mizahın bir toplumsal muhalefet aracı olarak işlevsel ve yaratıcı kullanımları örneklenmektedir. Sitenin web ortamında yayın yapan; GIF, müzik, video, caps gibi içerikler ve etkileşimlilik özellikleri ile bir yeni medya formu olmasının yanı sıra, yazılar ve yazı dizileri biçiminde metin ağırlıklı içeriklerle de bir dergi gibi geleneksel yayın formuna yakın özellikler göstermektedir. Bu bağlamda örgütlenme pratiği, ele aldığı içerikler, kadınların söz söylemesi adına alan açması ve kurduğu feminist söylem ile Türkiye’de feminist

yayıncılığın önemli dinamiği olan dergicilik pratiği ile oldukça benzer özellikler gösterdiği de değerlendirilebilir.

4.2.3. *Çok da Fifi Hatunlar* Stand Up Gösterisinin Feminist Mizahi Söylem Açısından Analizi

Çok da Fifi Hatunlar stand up grubu oyuncu ve mizah yazarı Deniz Özturhan, oyuncu Şirincan Çakıroğlu, oyuncu Hande Yögen, yazar-oyuncu Meltem Parlak ve komedyen Aslı Akbay'dan oluşan beş kişilik bir kadın stand up grubudur¹¹⁷. Gösteri, bu komedyenlerin on beşer dakikalık kısa güldürü showlarını sergiledikleri toplu bir tür stand up gösterisidir. Show'un Türkiye'de kadınların bir grup halinde stand up yaptığı ilk örnek olma özelliği bulunmaktadır. Daha önce Beşiktaş Kültür Merkezinin düzenlediği "Açık Mikrofon" gecelerinde ve 8 Mart Kadınlar Günü sebebiyle yalnızca kadın stand upçılarının yer aldıkları programlarda sahne alan komedyenlerin *Çok da Fifi* adıyla bir araya gelişi ise ilk defa 2016'da Ankara Komedi Festivali ile gerçekleşir. Grup bundan sonraki süreçte İstanbul'da BKM Mutfak, Zorlu PSM ve benzer başka sahnelerde gösterilerini sürdürür. Ayrıca Ankara, İzmir, Bursa, Afyon gibi kentlerde de sahneye çıkar. Grubun adı yine mizahi bir bakışla 'umurumda bile değil' anlamına gelen *Çok da Fifi* olarak Ankara Komedi Festivali öncesinde Hande Yögen'in önerisiyle ortaya çıkar: "Hani işte ne koyalım şöyle mi böyle mi derken, çok da fifi dedim artık ben bir gün isyan etmiştim...Bıkkınlıktan ötürü. Aslında bizim anlattığımız konulara da uydu"¹¹⁸

Hande Yögen stand up alanında var olan erkek egemen yapı sebebiyle kadın komedyen olarak sahnede yer bulmanın zorluklarını ve buna karşı kadın dayanışması ile bir araya gelerek kendilerine bir alan açabildiklerini ifade eder:

"Bizim grup olarak devam etmemizin ilk sebebi biz kadın komedyenler olarak kendimize sahnede yer bulamıyorduk. Açık Mikrofon geceleri altı yedi komedyendir, araya bir tane dekor olsun diye bir kadın komedyen koyarlar, hadi bir tane de o çıksın falan diye. Dolayısıyla sen mecburen sahne beklemek zorunda kalırsın, o hafta olmaz öbür hafta olmaz, sürekli bir kovalamanın peşindesin ki, sahneye çıkasın diye. Şimdi biz bu grubu kurarak aslında kendimize bir alan

¹¹⁷ Grupta başlangıçta komedyen – oyuncu Buse Sinem İren de bulunmaktadır, ancak 2019 Eylül itibarıyla dostluk ve dayanışma ile gruptan ayrı olarak yoluna devam etme kararı almıştır.

¹¹⁸ Çok da fifi grubu (Hande Yögen, Deniz Özturhan, Meltem Parlak) ile yapılan 11.09.2019 tarihli görüşme.

yaratmış olduk. Bu kolektiflik hani bu kolektiflikten doğan bir güç oldu Biz tek başımıza sahnelerde bu başarıyı yakalayamayabilirdik yani... Fifi olmasa ben stand up'a belki devam etmeyecektim. Çünkü çıkacak doğru düzgün sahne bulamıyorsun, seyirciyi yakalayamıyorsun"¹¹⁹.

Gruptaki diğer komedyenlere göre mizah alanında daha uzun süredir yer alan Deniz Özturhan, grubun bir araya gelmesi konusunda ön ayak olur. Bir arada olmanın kadınlar açısından önemini ise şu sözlerle ifade eder:

"Ben erkeklerle sahneye çıktım, hep erkek mizahçılarla çalıştım. Benden başka komik kadınla tanışana kadar aslında erkeklerin arasında komik tek kız olarak kalmıştım. Ve onun ne kadar kapalı bir alan olduğunu kızlar gelip de bana gerçek bir alan sağlayana kadar fark etmemiştim. Aslında Fifi'nin yaptığı şey odur, kadına gerçek bir konuşma alanı sağlar. Çünkü yedi tane erkeğin arasında konuşabilen bir kadınla altı tane kadının arasında konuşan kadın arasında tabi ki fark var. İster istemez yani, dünyanın her yerinde böyledir. Sahnede de böyle, mizah, başka işlerde de böyleydi"¹²⁰.

Grup olarak tanındıktan sonra her bir komedyenin tek başına sahneye çıktığı programları da oluşmaya başlar. Deniz Özturhan'ın *Deniz Seviyesi*, Meltem Parlak'ın *Evlenecek miyiz?*, Hande Yögen'in *Madam Suare* ve yine Şirincan Çakıroğlu ve Aslı Akbay'ın da kendi adları ile sergiledikleri stand up show programları bulunmaktadır.

Komedyenler Deniz Özturhan, Meltem Parlak ve Hande Yögen içeriklerini kendi yaşam deneyimleri ve hayal güçlerinden yola çıkarak oluşturduklarını ifade etmektedir. Bu deneyim içerisinde elbette kadın deneyimleri, ailede ve toplumsal yaşamda karşılaşılan ayrımcılık, erkeklerle ilişkiler, evlilik, ayrılık – boşanma, çocukluktan itibaren özellikle ergenlik dönemine geçişteki bedensel değişimler gibi konularda maruz kalınan çeşitli travmalar da önemli yer bulmaktadır. Hande Yögen bunu şu sözlerle ifade eder:

"o kadınlık halleri işte, benim o çifte standart dediğim.. istenmeyen tüylerle ilgili mesela..yani ben aslında hayatımda ne sıkıntı ya da dert yaşıyorsam onlardan bahsetmeyi çok seviyorum. Terapi gibi bir şey yani benim için. Küçükken yaşadığım şeyler var hani o absürtlükler var, travmalar var, o Anadolu gelenekleri var. Hani o erkek sünnet oluyor ama kadına tas kapıyor meme büyük olsun diye. Yani niye abi ya küçük olsa ne olur"¹²¹.

Komedyenler sahnede açık ve örtük biçimde geleneksel kültürde "müstehcen" olarak tanımlanan seks, meme, tüylenme, vajina, mastürbasyon, orgazm

¹¹⁹ Çok da fifi grubu (Hande Yögen, Deniz Özturhan, Meltem Parlak) ile yapılan 11.09.2019 tarihli görüşme.

¹²⁰ Çok da fifi grubu (Hande Yögen, Deniz Özturhan, Meltem Parlak) ile yapılan 11.09.2019 tarihli görüşme.

¹²¹ Çok da fifi grubu (Hande Yögen, Deniz Özturhan, Meltem Parlak) ile yapılan 11.09.2019 tarihli görüşme.

gibi konuları ele almakta, argo ve küfürlü ifadeler de kullanılmaktadır. Seyirci açısından bunun yeni ve farklı olduğunu, seyircinin ön yargılı olabileceğini ve bu sebeple farklı şehir ya da sahnelerde içeriklerde bir tür oto sansür uygulamak zorunda hissettiklerini ifade ederler. Alan çalışması kapsamında katıldığım gösteride¹²² de seyirciyi bu yeni ve farklı içerik konusunda ısıtma, hazırlama olarak değerlendirilebilecek biçimde bir uyarı yapıldı. Gösterinin açılışını yapan Hande Yögen, şu ifadelerle izleyiciyi gösteriye hazırladı:

“Şimdi sizden şöyle bir ricam var geceye başlamadan evvel: biz burada kendi mahremiyetimize kadar her şeyimizi, kendi özelimizi açıyoruz yani size anlatırken. Sizlerle dertleşmek için, böyle dertlenmeden gülelim eğlenelim diye. Dolayısıyla önyargılarınız varsa; kadınlar güldüremez, yok efendim kadının ağzına böyle şeyler yakışmaz, ay onu mu dedi bunu mu dedi gibi, girişte kapıya bırakırsak, o zaman çok güzel bir gece oluyor. Hani biz sizinle çok samimi bir ilişki kuruyoruz, siz de o yüzden rahat olun”¹²³.

Bunun ataerkil pratiklerle örülen toplumsal yaşamda, kadınlara biçilen toplumsal cinsiyet rolleri ile doğrudan bağlantılı olduğunu değerlendirmek gerekir. Gösteri içerikleri ataerkil kültürde kadınlardan beklenen “edilgen, itaatkar, terbiyeli” olma durumuna hiç uymamaktadır. Kadın komedyenlerin ihtiyaç duyduğu bu oto sansür ve seyirci ile bir samimiyet ilişkisi kurarak gelebilecek tehlikelere karşı bir savunma mevzisi belirleme zorunluluğu tam olarak toplumsal yaşamdan kültürel pratiklere, kadınların sırf kadın oldukları için maruz kaldıkları ayrımcılığı örneklemektedir. Erkek komedyenler sahnede “müstehcen” olarak tanımlanan pek çok ifade, argo ve küfrü rahatlıkla kullanabilirken, kadınlar bunun için seyirci ile samimiyet ilişkisi içinde savunma stratejileri geliştirmektedir. Hande Yögen’in sahnede kadın komedyen olarak var olmak ve konuşabilmek adına söyledikleri bu konuda oldukça anlamlıdır:

“Çünkü her seyirci farklı, şehirleri de farklı. Gittiğimiz şehirlere göre materyalleri editlediğimiz ya da sansürlediğimiz oluyor. Ben şimdi Afyon’da çıktık, Afyon’da çıkıp vajinamdan bahsedemem yani... o yani ekstra bir çaba... Adam zaten bir kadın var sahnede noktasından bakıyor, hani önce bir ona alışması gerekiyor. Bizim erkek komedyenlerden o anlamda farkımız şu, bir kere sen sahnede kadın kimliğini hazmettirmek zorundasın. Senin de komik olabileceğini hazmettirmek zorundasın. Kendi cinselliğinden önce ya da hani o tür daha sert konulara girmeden önce. Dolayısıyla ya biz sempatiklikten yürütürüz ya da daha genel şakalarla başlıyoruz. Ya da duruma göre mesela seyirciye göre hepimizin öyle materyalleri vardır, işaretli hani, bu seyirci açık mıdır değil midir gibi, buna

¹²² Çok da Fifi Hatunlar stand up gösterisi, 06.09.2019, 20.00, BKM Mutfak, İstanbul.

¹²³ Çok da Fifi Hatunlar stand up gösterisi, 06.09.2019, 20.00, BKM Mutfak, İstanbul.

güldüler buna gülmediler bu sefer bunu anlatmayayım gibi ona göre kullanınız. Yani ben de istiyorum açık açık Türkiye’de her şeyden bahsedebilmek ama seyirci henüz buna alışık değil. Herkes alışık değil. Bunu yavaş yavaş, ürkütmeden bir şekilde yapmamız gerekiyor”¹²⁴.

Mizahın farklı bir türü olarak stand up, kadınlar tarafından yapılan ve kadın deneyimlerini içeren bu show bağlamında özgül bir potansiyeli örneklemektedir. Komedyenlerin bu şartlar içerisinde öncelikle kadın komedyen olarak sahnede bulunmaları ve kendi deneyimlerinden yola çıkarak, mizahi üslupla kadınları ilgilendiren pek çok şeyi eleştirmeleri ve seyirciden gelebilecek tehlikeye karşı kendi stratejilerini geliştirerek sahnede kalmaya devam etme mücadeleleri devrimci bir tavır ve önemli bir feminist pratiktir. Bu pratiğin başka bir boyutunu ise kolektif örgütlenme ve dayanışma ile kendine özne olma, söz söyleme, itiraz etme alanı açmaları oluşturmaktadır.

Komedyenler, seyircilerden alınan tepkilerin çok olumlu olduğunu, gösterilere İstanbul’da daha çok orta sınıf, beyaz yakalı kadın ve erkeklerin, Anadolu’da ise daha çok kadınların ilgi gösterdiğini ifade etmektedirler. Özellikle kadın deneyimine dair içerikleri ile kadın seyircilerden olumlu tepkiler aldıklarını belirtirler.

Çok da Fifi Hatunlar stand up gösterisinin tematik analizi¹²⁵ için aynı kodlama cetveli kullanılmış ve stand up gösterisi türü olarak, seyirciye ile doğrudan etkileşim içeren bir performansla dayalı olduğu için cetvele bu yönde temalar eklenmiştir. İçeriklerde “kadın konulu söylem eleştirisi” ve “kadınların yaşamını etkileyen yasa / politika eleştirisi” temalarına rastlanmamıştır. İçeriklerde yer alan temaların mizahi eleştirel biçimde ele alındığı görülmektedir.

¹²⁴ Çok da fifi grubu (Hande Yögen, Deniz Özturhan, Meltem Parlak) ile yapılan 11.09.2019 tarihli görüşme.

¹²⁵ Analiz için 06.09.2019 tarihli İstanbul BKM Kültür sahnesindeki gösteri izlenmiş, gösterinin ses kaydı alınmış ve deşifre yapılarak analiz edilmiştir. Ancak aynı içerik farklı gösterilerde tekrar ettiğinden, etik açıdan analizler metin bağlamında özel olarak örneklendirilememektedir.

Analiz Temalarına Göre İçeriklerin Değerlendirilmesi	
Deniz Özturhan	Erkeklik ve Erkeklerle İlişkiler
Aslı Akbay	Geleneksel Ataerkil Değerlerin Eleştirisi
Meltem Parlak	Geleneksel Ataerkil Değerlerin Eleştirisi
Hande Yögen	Geleneksel Ataerkil Değerlerin Eleştirisi

Tablo 3: Çok da Fifi Hatunlar Stand up gösteri içeriği analizi

Performanslarda Öne Çıkan Unsurlar
İzleyici ile diyalog kurma
Kadın bedeni ve cinselliğinin konu edilmesi
Erkekleri fiziksel özellikleri/cinsel davranışları ile alay konusu yapma

Tablo 4: Çok da Fifi Hatunlar Stand up Performanslarında Öne Çıkan Unsurlar

Gösteride dört farklı kadın komedyenin birbirinden bağımsız anlatıları yer almaktadır. Komedyenler gösterilerini (kur'a ile belirledikleri) sırayla sahneye çıkarak ayrı ayrı sergilemektedir. Bu anlamda ortak bir metin söz konusu değildir. Ancak içerikler hep birlikte ele alındığında (gerçek ve kurgusal) kadın deneyimlerinin önemli bir kaynak olduğu görülmektedir. Bu anlamda her bir metin cetvel üzerinde değerlendirildiğinde tüm metinlerde ortak temanın “geleneksel ataerkil değerlerin eleştirisi” olduğu görülmektedir. Bu temada metinlerin ortaklaştığı başlık da “evlilik / çocuk sahibi olma / annelik”tir. Metinlerde bu tema evlilik ve çocuk sahibi olma deneyimleri bağlamında, evlilikte romantik ve cinsel ilişki, annelik ve emzirme konularında ortaya çıkmaktadır. Evlenme özel olarak da Meltem Parlak’ın anlatısında evlenme meselesini hayatının merkezine yerleştirmiş bir kadın karakter ile vurgulanır.

Meltem Parlak ve Hande Yögen’in anlatılarında benzerlik gösteren iki temadan biri “beden politikaları” bağlamında “beden ve güzellik dayatmaları”dır. Bu temadaki içerikler özellikle kadınlara dayatılan ideal bedensel görünüş bağlamında kilo verme meselesine odaklanır. Ortak olan ikinci tema da “erkeklik ve erkeklerle ilişkiler” bağlamında “aşk / flört / evlilik” başlığıdır. Deniz Özturhan ve Hande Yögen’in anlatılarında erkeklerle ilişkiler flört ve evlilik deneyimleri içerisinde ele

alınır. Ayrıca bu anlatılarda cinsel açıdan erkek bedeninin nesneleştirilmesi de söz konusudur.

Anlatıların her biri incelendiğinde Deniz Özturhan'ın anlatısının “erkeklik ve erkeklerle ilişkiler” temasında yoğunlaştığı görülmektedir. Erkeklerle ilişkiler flört ve evlilik deneyimleri içerisinde ele alınmakta ve ilişkilene deneyimleri içerisinde erkeklerin romantik ilişki ve duyguları yansıtmaya açısından davranışsal olarak “kabalık / maçoluk” davranışları, duygusal olarak “duygusal yetersizlik”leri; “ev içi iş bölümü / roller” konusundaki isteksizlikleri örneklenmekte, ayrıca “cinsellik, cinsel ilişkiler” bağlamında cinsel davranışlar alaycı biçimde ele alınmaktadır. Performansa dayalı özellikler açısından ise Özturhan, performansında izleyici ile diyalog kurmakta, “kadın bedeni ve cinselliği”ni konu etmekte, kadın seyirciden duygu paylaşımı ve destek almakta ve erkekleri duygusal ve cinsel davranışları bağlamında alay konusu yapmaktadır. Kadın seyirci ile kurulan ilişki genellikle soru – cevap biçiminde gelişen, erkekler konusunda bir fikir birliği, dayanışma biçiminde gerçekleşir. Özturhan'ın anlatısında “erkek jargonlu küfür” ve “erkek izleyiciyi rahatsız etme, köşeye sıkıştırma” davranışı ise bulunmamaktadır.

Aslı Akbay'ın anlatısı “geleneksel ataerkil değerlerin eleştirisi” temasında “evlilik / çocuk sahibi olma / annelik” ile “ayrılık / boşanma” başlıklarında yoğunlaşmaktadır. Anlatıda ayrıca “sosyal yaşam / eğitim / iş yaşamı” alanında “toplumsal cinsiyet rolleri” de yer almaktadır. Akbay'ın performansında etkileşim açısından diyalog kurulmakta, erkek jargonlu küfür kullanılmakta, kadın bedeni ve cinselliği konu edilmekte, erkekler fiziksel ya da cinsel özellikleriyle alay konusu edilmekte ve erkek seyirci rahatsız edilip, köşeye sıkıştırılmaktadır. Akbay'ın performansında kadın seyirci ile ilişkilene, duygu paylaşımı görülmemektedir. Ayrıca analize konu olan performansta, Akbay'ın anlatısının dağınık ve parçalı olduğu, konular arasında bağlantı sağlanamadığı gözlenmiştir. Performansa dayalı, anlık tepki ve değişimlere açık bir tür olarak stand up'ta o akşamki performansın bu şekilde ortaya çıkmış olmasının doğal olarak analizi de etkilediğini değerlendirmek gerekir.

Gösterinin farklı geçmiş deneyimlere ve dolayısıyla farklı perspektif ve yaratıcılık özelliklerine sahip kadınlarca gerçekleştiriliyor olması, kadın deneyiminin çeşitliliğini yansıtması açısından da önemlidir. Aslı Akbay İngiltere’de büyümüş, eğitim almış ve komedyenlik yapmıştır. Akbay, diğer komedyenlerden deyim yerindeyse çok daha cesur içerik ve anlatılara yönelmekte, özellikle cinsel deneyim konusunu farklı cinsel deneyimler, erkeklerin cinsel performansları, kadın hazzı gibi çeşitli açılardan, yaratıcı mizahi bir üslupla ele almaktadır. Dolayısıyla bu deneyim ve perspektif farkının gösteri anlatısına yansıdığı biçiminde de değerlendirilebilir.

Meltem Parlak’ın anlatısının feminist söylem açısından yaptığımız tematik analizde yalnızca üç temayı içerdiği görülmektedir. Bunlar “geleneksel ataerkil değerlerin eleştirisi” temasında “evlilik / çocuk sahibi olma / annelik”; “beden politikaları” temasında “beden ve güzellik dayatmaları” ve “erkeklik ve erkeklerle ilişkiler” temasında “aşk / flört /evlilik”tir. Anlatının önemli bir kısmı evlilik meselesini takıntı haline getirmiş bir kadın karakter üzerinden aktarılmaktadır. Ayrıca komedyen sarı saçlı kadın olmanın düşük zeka ile ilişkilendirildiği bir takım hikayeler ile ataerkil kültürde kadınları tanımlamak, kategorize etmek, nesneleştirmek, aşağılamak, ikincilleştirmek üzere fiziksel görünüş bağlamında yaratılan “aptal sarışın” klişesini de kullanmakta ve yeniden üretmektedir.

Çok da Fifi Hatunlar satnd up anlatısının tümçül söyleminin aksine, Meltem Parlak’ın anlatısında feminist politik konulara, cinsellik ve cinsel ilişkiler temasına yer vermemesi, kadın deneyiminin bedensel ya da cinsel anlamda ‘müstehcen’ olarak nitelenen yönlerine hiç değinmemesi ve erkeklik eleştirisine hiç yönelmemesi yönüyle daha “mazbut” bir karakter / hikaye tanımladığı değerlendirilebilir. Görüşmelerde yapılan gözlemlerden ve yine sosyal medya hesaplarından da yola çıkılarak Parlak’ın tiyatro ve televizyonda da oyunculuk yapan bir komedyen olarak, bu konularla ön plana çıkmak, sivrilmek, etiketlenmek istemeyen bir yapısı olduğu, hatta feminist ve feminizm kavramlarını kullanmaktan dahi imtina ettiği değerlendirilebilir. ‘Feminist’ imgesinin öcü gibi kodlandığı, cinsellik, cinsel deneyim gibi konulardan bahseden kadınların ‘ahlaksız, düşük ahlaklı, edepsiz’ olarak etiketlendiği erkek egemen bir kültürde ve özellikle medya alanında, kendini

feminist olarak tanımlasın ya da tanımlamasın, bir kadın komedyenin hayatta kalmak adına böyle bir tavır içinde olması gayet anlaşılır bir durumdur.

Hande Yögen'in anlatısında “evlilik / çocuk sahibi olma / annelik” ve “aile baskısı” başlıklarında “geleneksel ataerkil değerlerin eleştirisi”; “cinsiyet ayrımcılığı” ve “kadın bedeni ve cinselliği” başlıklarında “toplumsal cinsiyet rolleri” ve “aşk / flört / evlilik” ve “kadınların tanımlanması” başlıklarında “erkeklik ve erkeklerle ilişkiler” temalarında yoğunlaştığı görülmektedir. Ayrıca “beden ve güzellik dayatmaları” bağlamında “beden politikaları” ve “kadın dayanışması” bağlamında “kadınlar arası ilişkiler de anlatı temaları arasında yer almaktadır. Yögen'in anlatısı kadın deneyiminin özellikle bakım ve ergenlik dönemi değişimleri çerçevesinde bedenle ilgili aile ve kamusal yaşam bağlamında travmatik ve ayrımcı müdahalelere vurgu yapar. Bunlar içerisinde gündemdeki feminist tartışmaların etkisi de görülmektedir. Örneğin Yögen beden çerçevesindeki anlatısında “vajina”¹²⁶ kelimesini vurgulu biçimde kullanır ve seyirciyi de bu yönde teşvik eder. Performatif olarak Yögen de seyirci ile diyalog kurmakta ve etkileşimsel olarak “erkek jargonlu küfür” kullanmaktadır. “kadın bedeni ve cinselliği”ni konu etmekte, “kadın seyirci ile ortak duygu paylaşımı” yapmakta, “erkek seyirciyi rahatsız edip, köşeye sıkıştırmakta” ve “erkekleri fiziksel ve cinsel davranışları sebebiyle alay konusu” etmektedir.

Alan gözlemleri bağlamında stand up'ın bir özelliği olarak tüm komedyenlerin izleyici ile etkileşim halinde oldukları gözlenmiştir. Bu ilişkilende Hande Yögen kadın seyircilere kız kardeşlik anlamında “hemşirelerim” biçiminde seslenmektedir. Hande Yögen, Deniz Özturhan ve Aslı Akbay'ın erkek seyircileri cinsel içerikli şaka ve imalarla savunmasız duruma getirdiği de gözlenmiştir. Gösteri boyunca ele alınan konularla hem türlü kadınlık halleri sergilenir hem de özne olma konumuyla, erkeklere ait olarak tanımlanan cinsellik konusunda söz söyleme iktidarı ele geçirilmiş olur. Böylece sahne aracılığıyla erkekler ve onların iktidar konumu alaşağı edilir. Örneğin Akbay, erkeklere özgü bir cinsel sağlık probleminden bahsederken, bir erkek seyirciye dönüp “siz de yok galiba, hatunun yüzü gülüyor”

¹²⁶ 2015'te Başbakan Yardımcısı Bülent Arınç'ın “vajina” konulu tepki toplayan ifadeleri için bkz: <https://m.bianet.org/bianet/siyaset/142743-arinc-tan-vajina-monologlari>

diyerek, erkeklerin en büyük iftihar ve aynı zamanda korkusu sayılabilecek cinsel iktidar konusunda erkek seyircinin iktidar konumunu sarsarak, onu rahatsız eder. Deniz Özturhan, kadın – erkek ilişkileri bağlamında erkeklerin (hiç hoşlanmayacakları şeyler olan) cinsel davranışlarını yaratık ya da mağara insanı gibi benzetmelerle alay konusu yapar.

Çok da Fifi Hatunlar stand up gösterisinin yapılan görüşmeler ve tematik analiz sonucunda söylem ve eylem boyutunda feminist bir pratik ortaya koyduğu görülmektedir. Bu pratiğin boyutları ise kadın komedyenlerin erkek egemen mizah alanında var olmak ve sözünü söyleyebilmek adına kolektif örgütlenmeyi benimsemiş olması; performatif bir sanat olarak seyirci ile etkileşim bağlamında kadın seyirci ile dayanışma içinde olması ve erkek seyirciyi rahatsız etme gibi stratejiler geliştirmesi ve mizah aracılığıyla kadın deneyimlerine yaratıcı, eleştirel bir feminist söylem geliştirmesidir. Mizah aracılığıyla yaratılan bu söylemde dört farklı komedyen ile temalar açısından farklılıklar görüldüğü ancak gösterinin tümüçül anlatımında kadın deneyimlerinin çeşitliliğinin ve tematik olarak geleneksel ataerkil değerlerin eleştirisinin ön plana çıktığı görülmektedir. Anlatılarda öne çıkan temalar ele alındığında ortaya çıkan sonucun stand up'ın tür olarak eğlenceye dayalı bir form olması bağlamında gündelik hayata daha çok yer vermesi ve içerik üreticisi genç kadınların gündelik yaşamlarındaki kadın deneyimlerine bağlanabilir.

Feminist söylem açısından anlatının diğer önemli boyutu da performansa dayalı bir tür özelinde kadın bedeni ve cinselliğine dair unsurların yer almasıdır. Bu unsurlar beden üzerindeki değişimler, cinsel haz, erkeklerle ilişkiler bağlamlarında ele alınmaktadır. Ayrıca anlatıların feminist gündemdeki konulardan da etkilendiği görülmektedir. Alandaki erkek egemen yapı ve işleyiş göz önüne alındığında bunun oldukça cesur, yenilikçi ve dönüştürücü bir eylem olduğu değerlendirilebilir. Bu yönüyle *Çok da Fifi Hatunlar* stand up grubunun egemen ataerkil söylem ve eylemler karşısında eleştirel ve yaratıcı bir karşı söylem geliştirdiği değerlendirilebilir.

4.3. Genel Değerlendirme

Bu çerçeve içerisinde yapılan çalışma sonucunda popüler kültür ürünlerinde kadın deneyimlerinin pek çok farklı yönünün mizahi eleştirel bir perspektif ile ele alındığı ve bu yönde bir feminist söylem geliştiği görülmektedir. Bu söylem, egemen ataerkil söylem ve pratiklerin karşısında mizah aracılığıyla yıkıcı bir potansiyel yaratmakta ve böylece egemen söylemleri yapı bozumuna uğratmakta; bu söylemler karşısında da kendi yaratıcı söylemini kurmaktadır.

Ele alınan mecralar 2010’lu yıllardan itibaren ortaya çıkmıştır. Türkiye’nin 2000’li yıllardan itibaren siyasal ve toplumsal olarak bir muhafazakarlaşma sürecine girdiği ve kadınlara yönelik şiddetin de arttığı görülmektedir. Bu süreç, siyasal, toplumsal ve kültürel alanda kadınlara yönelik muhafazakar söylem ve pratiklerin de yoğunlaştığı bir dönemdir. Bu çerçevede özellikle medya ve politika alanında dini - muhafazakar ataerkil söylem ve pratiklere, kadınların her anlamda varlığı ve görünürlüğünü hedef alan, onları sadece özel alan içinde bağımlı, edilgin ve itaatkar konumda tanımlamaya çalışan söylemler, bu mecralarda mizahi yaratıcı içeriklerle yapı bozuma uğratılmaktadır. Bu söylem ve pratiklerin karşısında kadınlar kendi yarattıkları söz söyleme alanları aracılığıyla onlara karşı mücadeleyi ve dayanışmayı vurgulayan karşı söylemlerini kurmaktadır. Dolayısıyla bu karşı söylemler güncel feminist tartışmalar ile paralel gelişmektedir.

Bu mecralar aracılığıyla ortaya çıkan feminist söylemin her türün kendine özgü özellikleri bağlamında da çeşitlilik arz ettiği ortaya çıkmaktadır. *Bayan Yanı* dergisi matbu süreli yayın biçiminde yayımlanan bir mizah dergisi olarak türün kendine özgü özelliklerini barındırmakta, bu özellikler söylem bağlamında (haber ağırlıklı) politik gündem odaklı bir anlayışı ortaya çıkarmaktadır.

Bir web sitesi olan *5harfliler.com* ise merkezine kadını alan ve kültürel alana odaklanan bir yeni medya formudur. Site aynı zamanda yazı ağırlıklı içeriği ile de feminist dergicilik geleneğinin izlerini taşımaktadır. Yarattığı söylem de bu çerçevede gelişmekte ve sitede ele aldığımız “Ecinnilik” kategorisinin de bir özelliği olarak politik gündemden ziyade popüler kültür, medya, sanat, edebiyat gibi kültürel alan bağlamında eleştirel feminist bir söylem geliştirmektedir.

Çok da Fifi Hatunlar stand up grubu gösterisi teatral mizah formu olarak bu mecralardan farklı biçimde performans, etkileşim gibi özellikleri bağlamında sahne aracılığıyla söz söyleme pratiğini yansıtmaktadır. Seyirci ile doğrudan etkileşim halinde gerçekleşen performans jest, mimik, ses, hareket gibi pek çok unsuru da içermekte ve böylece söylem açısından performansa dayalı bir dil örneklenmektedir.

Bu mecraların tür bağlamındaki özellikleri, oluşan söylemin hangi temalarda geliştiği konusunda farklar yaratmakla birlikte üç mecra da (her mecra da öne çıkan ilk üç tema bağlamında) feminist mizahi söylemin ‘geleneksel ataerkil değerlerin eleştirisi’nde yoğunlaştığı görülmektedir. Bu tema içerisinde ‘dini muhafazakar değerlerin eleştirisi’; ataerkil düşünce ve pratiklerle “kadın dediğin...” gibi bağlamlarda ‘kadınların tanımlanması’ ve kadınları özel alan ile tanımlayan bağlamlarda ‘evlilik, çocuk sahibi olma ve annelik’ öne çıkmaktadır. Öne çıkan ikinci tema ise, *Bayan Yanı* ve *Çok da Fifi Hatunlar* stand up anlatısı özelinde, ‘beden Politikaları’dır. Siyasal, toplumsal, kültürel söylem ve pratiklerin, ideal güzellikten kürtaja, tecavüzden cinayete, kadın bedeni üzerindeki yansımalarını ele alan bu tema ‘kadın cinayetleri, taciz, tecavüz ve şiddet’ ile ‘beden ve güzellik dayatmaları’ başlıklarında yoğunlaşmaktadır. Analizlerde öne çıkan üçüncü tema hegemonik söylem ve pratikler bağlamında ‘erkeklik ve erkeklerle ilişkiler’dir. Bu tema da kadın deneyimleri bağlamında kamusal yaşamda karşılaşılan hegemonik erkeklik söylem ve pratikleri ile ‘aşk, flört, evlilik’ gibi konularda erkeklerle kurulan ilişkilerdeki deneyimleri yansıtmaktadır. Analizde öne çıkan dördüncü tema ‘kadın konulu söylemlerin eleştirisi’dir. Bu tema kaynak olarak daha çok popüler kültür içerik ve formlarında, içerik olarak da ‘kadın bedeni ve cinselliği’nde yoğunlaşmaktadır.

SONUÇ

Popüler Kültür Ürünlerinde Feminist Mizahi Söylem adlı bu çalışmanın sonucunda bu mecralar aracılığıyla yaratılan feminist mizahi söylemin, dini – muhafazakar temelde gelişen ataerkil söylem ve pratikler; kadınlara yönelik şiddet ve beden konusundaki dayatmalar bağlamında beden politikaları; hegemonik erkeklik ve kadınların bedeni ve cinselliği konusundaki söylemlerin eleştirisinde yoğunlaştığı ortaya çıkmaktadır.

Mizahın feminist söylem bağlamındaki etkisi, Türkiye’de feminist söylemsel pratiklerde daima var olmuş olması, bu çerçevede bir direniş stratejisi olarak ele alınması ve yaratıcı, eğlenceli ve etkili bir dil yaratmasıdır. Bu mecralar aracılığıyla incelediğimiz biçimde, mizah yoluyla kurulan feminist söylemin, protesto ve yürüyüşlerdeki döviz ve pankartlardan, dergilerde yer alan yazılara ve yeni medyadaki kampanya etiketlerine kadar, yapı bozum, saptırma gibi yöntemlerle ataerkil söylem ve pratiklerin deşifre edilmesini ve kırılmasını sağladığı görülmektedir. Ayrıca mizahi biçimde erkek bedeninin nesneleştirilmesi, performans dahilinde erkek seyirciyi cinsel imalı şakalarla rahatsız etme gibi yaratıcı stratejiler de söz konusudur. Feminist bir pratik olarak mizah bu bağlamda, egemenin iktidar konumunu sarsma, onu gülünç duruma düşürme ve söylemini etkisiz hale getirme işlevi görmektedir.

Feminist politika ve söylem açısından popüler kültür alanındaki mizah temelli bu mecralar, güncel, yaratıcı ve eleştirel potansiyelleri ile feminizmi sırf teori ve politikadan oluşan bir şey olarak görmek ve okumak yerine, onu hayatın içinde, gündelik yaşamı saran, kendi yaşamını bu yönde kurmayı olanaklı kılan bir görme biçimi olarak sunmaktadır. Ana akım medyada feminizmin radikal bir ideoloji olarak yansıtılmasına karşı popüler kültür ürünleri, ana akım medyada yerleştirilen olumsuz feminizm algısının değişmesi, feminist politika ve söylemin daha çok kadına ulaşması ve feminist bilincin yaygınlaşması konusunda rol üstlenmektedir. Bu da daha çok kadının feminizmle tanışmasını, onu bir perspektif, bir duruş olarak benimsemesini kolaylaştırmaktadır. Böylece popüler feminist söylem, kadınların önce kendilerinden, kendi çevrelerinden ve yaşamlarından yola çıkarak

anlamlandırıp deneyimleyebileceği ve dönüşüme buradan başlayabileceği bir yol önermektedir. Feminist mizah da eğlenceli ve eleştirel yönü ile feminist söylemin daha çok kadına ulaşmasını sağlamaktadır.

Araştırma kapsamında yapılan saha ve gözlem çalışmaları kadınların erkek egemen mizah alanındaki varlığı ve görünürlüğüne dair önemli veriler sunmaktadır. Erkek egemen yayıncılık ve mizah alanlarında, kadınların var olmak ve söz söyleyebilmek üzere karşılaştıkları ilk sorun, kendilerine bir alan bulmaktır. Bir diğer sorun da erkeklerin belirlediği yapı, kavram ve kurallarla kurulan erkek egemen dil içerisinde kendi dilini bulmaktır. Bu sebeplerle kadınlar öncelikle kendilerine bir alan yaratmaya yönelmişlerdir. Ele alınan mecraların her biri kolektif, anti hiyerarşik bir yapılanma ile feminist örgütlenme pratiğini örneklemektedir. Bu örgütlenme biçiminin de erkek egemen mizah alanında var olabilmek, kendine söz söyleyebilecek alan açmak anlamında güçlendirici olduğu görülmektedir. Dil ise edebiyatta, sanatta, feminist yayıncılıkta ve özel olarak mizah alanında eril dil kalıplarının dışına çıkarak, kendi özgün dilini kurmaya yönelik uygulamalarla örneklenmektedir.

Yapılan görüşme ve gözlemler sonucunda örgütlü olsun ya da olmasın, kendini feminist olarak tanımlasın ya da tanımlamasın bu içerikleri üreten kadınların, toplumsal düzenin ataerkil örgütlenmesi ve kadınların ezilme koşullarının bilincinde olarak, feminist perspektiflerle kadın deneyimlerinden yola çıkan bir pratik ve söylem geliştirdikleri görülmektedir. Bu sebeple bu pratikler aktivizm düzeyinde ele alınmayı da mümkün kılmaktadır.

Bu mecraların ortaya koyduğu feminist söylemin nasıl karşılık bulduğuna dair yapılan görüşmelerde genellikle olumlu tepkiler alındığı ifade edilmiştir. Ancak ele alınan bu mecralar başta ulaşılabilirlik açısından sınırlı görülmektedir. İnternet teknolojileri muhalif söylemler açısından olumlu fırsatlar sunmakta ise de bu teknolojiler özellikle kadınlar açısından yeterince ulaşılabilir düzeyde değildir. Yine bu teknolojilerin kullanımı konusunda pek çok kadın bilgi ve deneyime sahip değildir. Sınıfsal olarak belli düzeydeki kadınların ulaşabileceği mecralar olması sebebiyle de bu mecralarda oluşan söylemin yüksek eğitim görmüş, orta – üst sınıf,

kentli kadınlar için daha ulaşılabilir ve anlamlı olduğu değerlendirilebilir. Bu mecralar, orta sınıf, okuma yazma bilen, eğitilmiş, dergi alabilecek parası olan ve almaya gidebilecek özgürlüğe sahip, internete erişimi ve kullanım becerisi olan kadınlar için ulaşılabilir durumdadır. Stand up özelinde ise bilet (2019 yılında 50 TL idi) alabilecek ve akşam saatinde dışarı çıkabilecek özgürlüğe sahip kadınlar gibi bir sınır oluşmaktadır. Bu anlamda ortaya çıkan söylem, alt sınıftan, eğitim ve çalışma hayatına dahil olamamış, ekonomik ve sosyal olarak bağımlı kadınlar için yeterince ulaşılabilir ve etkili olmayacaktır. Yine de feminist eleştirel söylemin mizah aracılığıyla ve yaygın popüler kültür metinleri ile (sınırlı da olsa) kadınlara ulaşması ve onların yaşamlarında çeşitli sorgulamalar geliştirmesi, tepki göstermesini ve yalnız olmadığını hatırlayıp güçlenmesini sağlamasının, feminist politika açısından etkili ve anlamlı olduğu değerlendirilebilir.

Her bilimsel araştırma gibi bu araştırma da çeşitli açılardan sınırlılıklar içermektedir. Öncelikle popüler kültür metinleri aracılığıyla ele alınan feminist mizahi söylem örneklem bağlamı ile sınırlı kalmaktadır. Yine bu söylemin etkilerinin okur/seyirci bağlamlarında etkisine dair bir çalışma yapılmamıştır. Feminist mizahi söylem kampanyalarda, deneyimlerin, tepkilerin aktarılmasında yeni medya ortamında da yaygınlaşmış görünmektedir. İçinde bulunduğumuz çağın enformasyon çağı olarak nitelendiği, internet teknolojilerinin özellikle de pandemi sürecinde artan biçimde gündelik hayatımızı her anlamda sardığı bir çerçevede, bu alandaki tüm siyasal söylemler gibi feminist söylem de daha çok önem kazanmaktadır. İnternet ortamında web sayfaları, bloglar ve sosyal medyada feminist mizahi söylemin izini daha geniş perspektiflerde ele alan çalışmalarla, bu alanlardaki direniş potansiyelleri farklı boyut ve özellikleri ile ortaya konabilmektedir. Feminist mizahi söylemin tematik analizi için geliştirilen kodlama cetveli de bu yöndeki çalışmalara fayda sunabilecektir. Bu içeriklerin izleyici / okur düzeyinde etkileri alılmama çalışmaları ile ortaya konduğunda içindeki haz ve direniş potansiyeli daha geniş bağlamlarda örneklenebilecektir. Bu çerçevede bu araştırmanın perspektif, yöntem ve sonuçları ile sonraki araştırmalar için işaret ettiklerinin başka çalışmaları teşvik etmesi umut edilmektedir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1994). Nasıl Yaşıyor, nasıl Düşünüyoruz? N. A. Oğuz Onaran içinde, *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi* (s. 85-87). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Açık, N. (2016). Ulusal Mücadele, Kadın Mitosu ve Kadınların Harekete Geçirilmesi: Türkiye'deki Çağdaş Kürt Kadın Dergilerinin Bir Analizi. A. Bora, & A. Günel içinde, *90'larda Türkiye'de Feminizm* (T. Bora, Çev., s. 279-307). İstanbul: İletişim.
- Adorno, T. W. (2014). *Kültür Endüstrisi- Kültür Yönetimi*. İstanbul: İletişim.
- AFP, BW, & ÖA.. #Metoo kampanyası sokağa taşındı. 10 27, 2020 tarihinde Deutsche Welle Türkçe: <https://www.dw.com/tr/metoo-kampanyas%C4%B1-soka%C4%9Fa-ta%C5%9F%C4%B1nd%C4%B1/a-41165522> adresinden alındı
- Akan, E. (2020). *Dijital Feminizm: Sosyal Medyada Feminist Söylem*. Mardin: Mardin Artuklu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Akın, K. *Cinden Kadınlar*. 06 04, 2021 tarihinde www.5harfliler.com: <https://www.5harfliler.com/cinden-kadinlar/> adresinden alındı
- Akkent, M. *Feminist Kadın Dergilerinin Büyük Büyük Büyükannesi*. Nisan1 2018 tarihinde bianet.org: <https://m.bianet.org/bianet/kadin/145572-feminist-kadin-dergilerinin-buyuk-buyuk-buyukannesi> adresinden alındı
- Aksoy, U.. *Karikatürün 'Bayan Yanı'*. 4 21, 2017 tarihinde www.sendika.org: <http://sendika62.org/2011/03/karikaturun-bayan-yani/> adresinden alındı
- Akşit, E. E. (2015). Feminist Dergicilik ve Kamusallığın Sınırları. *Kebikeç* (39), 491-501.
- Akyüz, K. (1982). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)* (4. Baskı b.). Ankara: Mas Matbaacılık.
- Aliye, F. (1895/2009). Bablölerden İbret Alalım. M. Ç. (Hazırlayanlar) içinde, *Yeni Harflerle Hanımlara Mahsus Gazete (1895-1908) Seçki* (s. 27-31). İstanbul: Kadın Eserleri Kütüphanesi Ve Bilgi Merkezi Vakfı 20. Yıl Özel Yayını.
- Alsaç, Ü. (1994). *Türkiye'de Karikatür, Çizgi Roman ve Çizgi Film* (Cep Üniversitesi b.). İstanbul: İletişim.
- Althusser, L. (2014 (orjinal baskı 1995)). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. İstanbul: İthaki.

Altun, H. (2013). Kültürel Grameri Yeniden Dismek: Madunun (Kadının) Güçlenme Pratiği Olarak Seyirlik Oyunlar. 2. *Uluslararası Dil ve İletişim Sempozyumu 17-19 Haziran 2013* , 735-748.

Antmen, A. (2013). Hanımlara Mahsus Beylere Vazife: Sanat Tarihi ve Cinsiyetli Beden. A. Antmen içinde, *Kimlikli Bedenler Sanat, Kimlik, Cinsiyet* (s. 33-54). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Antmen, A. (2020). Önsöz. A. Antmen içinde, *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (6. Baskı b., s. 7-12). İstanbul: İletişim.

Arat, N. (2017). *Feminizmin ABC'si* (3. Baskı b.). İstanbul: Say Yayınları.

Arendt, H. (1997). *Şiddet Üzerine*. (B. Peker, Çev.) İstanbul: İletişim.

Arık, B. (2002). Kemal Sunal, Levent Kırca ve Cem Yılmaz'ın Mizahına Teorik Bir Bakış. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* (14), 111-129.

Arıkan, S., Atabek, S., Çarkçıoğlu, S., Dinçer, G., İnanc, Y., Kılıç, Z., et al. (1996). *ve hep birlikte koştuk-İlerici Kadınlar Derneği (1975-1980)*. İstanbul: Açık .

Aslantaş, B. Y. (2019). Türkiye'de 15 Temmuz Darbe Girişimi Sonrası Olağanüstü Hal Uygulamalarının İncelenmesi (21 Temmuz 2016- 19 Ocak 2017). *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Ana Bilim Dalı* . Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Aşa, E. (1989). *1928'e Kadar Türk Kadın Mecmuaları*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Atakul, S. (2002). Yüksek Lisans Tezi. *Popüler Bir Feminist Yayın Deneyimi: Pazartesi* . Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bil. Ens.

Avcı, A. (2003). Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece. *Birikim Dergisi* (166), 80-96.

Aykut, E. (2020). İfratla Tefrit Arasında Müslüman Osmanlı Kadınları ve Feminizm . F. Saygılıgil, & N. Berber içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce 10. Cilt: Feminizm* (s. 56-67). İstanbul: İletişim .

Aytaç, D. (2017, 03 16). *8 Mart çökeltisi: Aristo bey n'apıyorsunuz?* 06 04, 2021 tarihinde *5harfliler.com*: <https://www.5harfliler.com/8-mart-cokeltisi-aristo-bey-napiyorsunuz/> adresinden alındı

Aytaç, Ş. (2013). Bugünden 30 Yıl Öncesine Bakan Yazılar. S. Ovadia, & E. D. Hazırlayanlar (Dü) içinde, *Somut 4. Sayfa İlk Feminist Yazılar* (s. 58-59). Ankara: Kadın Kültür İletişim Vakfı.

Aytemiz, B. U. (2016). Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet. F. Saygılıgil içinde, *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları* (s. 51-67). Ankara: Dipnot Yayınları.

Aytemiz, B. U. (2020). Nezihe Meriç'ten Tezer Özlü'ye: 1960-1980'li Yıllar Edebiyatında Kadın. F. Saygılıgil, & N. Berbe içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Feminizm 10. Cilt* (s. 731-752).

Bakhtin, M. (2014). *Karnaval'dan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.

Bakhtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası*. (Ç. Öztekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.

Balcıoğlu, S. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Karikatürü* (Genişletilmiş 4. Baskı b.). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Banu, I. *Utaniyorum ama Hakan Ural*. 06 04, 2021 tarihinde www.5harfliler.com:https://www.5harfliler.com/utaniyorum-ama-hakan-ural/ adresinden alındı

Bayrak, M. (2001). *Halk Gülmecesi*. Ankara: TC Kültür Bakanlığı Yayınları.

Baytok, C. *İfşalar, adalet ve kadının güçlenmesi: "Kadınlar sadece ifşa ile seslerini duyurabiliyor demek kadınları güçsüzleştiriyor"*. 3 17, 2021 tarihinde T24: <https://t24.com.tr/haber/ifsalar-adalet-ve-kadinin-guclenmesi-kadınlar-sadece-ifs-ile-seslerini-duyurabiliyor-demek-kadınları-gucsuzlestirebiliyor,930740> adresinden alındı

Beauvoir, S. d. (1993). *Kadın: İkinci Cins* (8. Basım b.). İstanbul: Payel.

Belkıs, Ö. (2015). *Feminist Tiyatro* (Tiyatro/Kültür Dizisi 133 b.). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Benjamin, W. (2001). Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı. W. Benjamin içinde, *Pasajlar* (s. 50-87). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berber, N. *2000'li Yıllar: Değişen Yasalar, Yazılan Projeler ve Yeni Adımlar....* Heinrich Böll Stiftung Derneği Türkiye Temsilciliği: <https://tr.boell.org/tr/2017/09/18/2000li-yıllar-degisen-yasalar-yazilan-projeler-ve-yeni-adimlar> adresinden alınmıştır

Berber, N. (2020). Perşembe Grubu ve Yeter! F. Saygılıgil, & N. Berber içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Feminizm 10. Cilt* (s. 111-116). İstanbul: İletişim.

Berger, J. (2014). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.

Bergson, H. (2014). *Gülme*. (D. Çetinkasap, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Berktaş, F. (2019). "Sonradan" Söz. S. Kaygusuz, & D. G. İbrişim içinde, *Gaflet Modern Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sinir Uçları* (s. 253-281). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Berktaş, F. (2013). Feminist Teoride Açılımlar. Y. Ecevit, & N. (. Karkıner içinde, *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları* (2. Baskı b., s. 2-24). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Berktaş, F. (2004). Kadınların İnsan Haklarının Gelişimi ve Türkiye. *İstanbul Bilgi Üniversitesi Sivil Toplum ve Demokrasi Konferans Yazıları 7* (s. 1-31). İstanbul: Bilgi Üniversitesi .

Berktaş, F. (2018). *Tarihin Cinsiyeti* (6. Baskı b.). İstanbul: Metis.

Berktaş, F. (2009). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın* (3. Baskı b.). İstanbul: Metis.

Biçer, R. (2009). *Caryl Churchill'in Top Girls Ve Fen Adlı Oyunlarında Feminist Söylem*. Kars: Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bilge, E. (2008). Cem Yılmaz Anlatıları - Üstünlük Kuramı Bağlamında. *Türkbilig* (16), 16-23.

Billingsley, A. (2013). *Laughing against Patriarchy: Humor, Silence, and Feminist Resistance*. 11 3, 2020 tarihinde pages. uoregon. edu adresinden alındı

Binark, M., & Bek, M. G. (2007). *Eleştirel Medya Okuryazarlığı Kuramsal Yaklaşımlar ve Uygulamalar*. İstanbul: Kalkedon.

Bing, J. (2004). İs Feminist Humor an Oxymoron? *Volume and Language* , 27 (1), 22-33.

Bing, J. (2007). Liberated Jokes: Sexual Humor in All-Female Groups. *Humor* , 20 (4), 337-366.

Birdal, S. C. (2013). Madunu Dinlemek. *Kaos GL* (129), 30-33.

Birer, B. A. (2017). Bir Feminist Mizah İncelemesi: *5harfliler.com*. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi* . İstanbul Üniversitesi.

Bora, A. (2015). Amargi Diye Bir Dergi. A. Bora içinde, *İradenin İyimserliği 2000'lerde Türkiye'de Kadınlar* (s. 245-265). Ankara: Ayizi Yayınları.

Bora, A. *Yazmaktan Vazgeçme*. t24.com.tr: <https://t24.com.tr/k24/yazi/yazmaktan-vazgecme,2567> adresinden alınmıştır

Bora, A., & Günel, A. (2016). Önsöz. A. Bora, & A. Günel (Dü) içinde, *90'larda Türkiye'de Feminizm* (6. baskı b., s. 7-13). İstanbul: İletişim.

Boz, U. (2014). Toplumsal Eleştiri Yöntemi Olarak Mizah Türkiye’de Mizah Dergisi Örnekleri (Gırgır, Penguen, Uykusuz, Bayan Yanı Dergi Kapakları). *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Marmara Üniversitesi .

Bozan, G., & Ekin, A. (2005). Kürt Kadın Hareketi ve Örgütlenme Deneyimleri. B. Kum, F. Gülçiçek, P. Selek, & Y. Başaran içinde, *Özgürlüğü Ararken Kadın Hareketinde Mücadele Deneyimleri* (s. 203-221). İstanbul: Amargi.

Braidotti, R. (2017). Bedensiz Organlar. R. Braidotti içinde, *Göçebe Özneler Çağdaş Feminist Kuramda Bedenleşme ve Cinsiyet* (1. Baskı b., s. 227-257). İstanbul: Kolektif Kitap.

Braun, V., & Clark, V. (2019). Psikolojide tematik analizin kullanımı. *Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi – Journal of Qualitative Research in Education*, 7 (2), 873-898.

Bryson, V. (2019). *Feminist Politika Teorisi*. (A. Gülaşık, Çev.) Ankara: Phoenix Yayınevi.

Butler, J. (2014). *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* (4. Basım b.). İstanbul: Metis.

Büyükarman, D. A. (2020). "Aşkımın Mezarı" yahut Popüler Edebiyatın Köşe Taşı Kadın Yazarlardan Feminist Söz Çıkar mı? F. Saygılıgil, & N. Berber içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Feminizm 10. Cilt* (s. 766-774). İstanbul: İletişim Yayınları.

Can, F. *12 Üniversite'de Kadın Çalışmaları Merkezi*. Mayıs 8, 2018 tarihinde bianet.org: <https://m.bianet.org/bianet/kadin/78864-12-universitede-kadin-calismalari-merkezi> adresinden alındı

Candemir, D. M. (2020). 2000'lerde Feminizm: Türkiye'de Feminist Hareketler ve Dijital Aktivizm. F. Saygılıgil, & N. Berber içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Feminizm* (s. 158-183). İstanbul: İletişim.

Cantek, F. Ş. (2020). Türkiye Kadınlığı Keşfediyor: Elele, Kadınca, Kim. F. Saygılıgil, & N. Berber içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Feminizm 10. Cilt* (s. 127-137). İstanbul: İletişim.

Cantek, F. Ş., & Bora, A. (2015). Akacak Mecra Bulmak *5harfliler.com* ve *Reçel-blog.com*. A. B. (Der.) içinde, *İradein İyimserliği 2000'li Yıllarda Türkiye'de Kadınlar* (s. 215-245). Ankara: Ayizi Kitap.

Cantek, L. (2001). Çöküş Sürecinde Osmanlı Mizahının Kritiği. *Güldiken* , VIII24 (Yaz 001), 14-22.

Cantek, L. (2014). *Şehre Göçen Eşek- Popüler Kültür, Mizah ve Tarih* (2. Baskı b.). İstanbul: İletişim.

Cantek, L. (2011). *Şehre Göçen Eşek; Popüler Kültür Mizah ve Tarih*. İstanbul: İletişim.

Cantek, L., & Gönenç, L. (2017). *Muhalefet Defteri- Türkiye'de Mizah Dergileri ve Karikatür* (1. Baskı b.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Carter, J. (1989). *Stand Comedy The Book*. New York: Delta.

Castells, M. (2013). *İsyen ve Umut Ağları İnternet Çağında Toplumsal Hareketler* . İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Cengiz, F. S. (2010). Bir "Yeni Sosyal Hareket" Olarak Türkiye'de 1980 Sonrası Feminist Hareket: Değerler Değişimi mi Alternatif Dinamikler mi? H. Durudoğan, F. Gökşen, B. E. Oder, & D. Y. (Derleyenler) içinde, *Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları- Eşitsizlikler Mücadeleler Kazanımlar* (s. 15-137). İstanbul: Koç Üniversitesi.

Chamberlain, P. (2016). Affective temporality: towards a fourth wave. *Gender and Education* (28:3), 458-464.

Chandler, D. (2018). Tür Kuramına Giriş. J. Ö. Dirlikyapan içinde, *Edebiyatta, Sinemada, Televizyonda Tür Kuramı Temel Metinler* (J. Ö. Dirlikyapan, Çev., s. 15-51). Ankara: Doğu Batı.

Cowman, K. (2007). "Doing Something Silly": The Uses of Humour by the Women's Social and Political Union, 1903-1914. *International Review of Social History*, Vol. 52, SUPPLEMENT 15: *Humour and Social Protest* (2007) , 259-274.

Crawford, M. (2003). "Gender and Humor in Social Context". *Journal of Pragmatics* , 35 (9), 1413-1430.

Çağatay, N., & Soysal, Y. N. (1990). Uluslaşma Süreci ve Feminizm Üzerine Karşılaştırmalı Düşünceler. Ş. T. Hazırlayan) içinde, *Kadın Bakış Açısından 1980'ler Türkiye'sinde Kadın* (s. 301-311). İstanbul: İletişim.

Çakır, S. (1996). *Osmanlı Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis.

Çatalcalı, A. (2016). Türkiye'de Mizah Dergilerinin Tarihsel Gelişimi. H. Kuruoğlu, & M. Boz (Dü) içinde, *Medya ve Mizah* (s. 169-185). Ankara: Nibel Akademik Yayıncılık.

Çelenk, S. (2009). Kadınların Medyada Temsili ve Etik Sorunlar. H. T. Bülent Çaplı içinde, *Televizyon Haberciliğinde Etik* (s. 229-236). Ankara: İmge Kitabevi.

Çeler, Z. (2012). Manuel Castells ve Ağ Toplumu İdeoloji Olarak Enformasyon. *İlet-i-şim* (17), 111-118.

Çelik, H., & Ekşi, H. (2008). Söylem Analizi. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi* (27), 99-117.

Çetin, Ş. (2010). Mizah Edebiyatımıza Katkısı Bakımından Amcabey Dergisi Üzerine Bir İnceleme. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bil. Ens. Türk Dili Edebiyatı ABD.

Çeviker, T. (1988). *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü II Meşrutiyet Dönemi 1908-1918* (1. Baskı b.). İstanbul: Adam Yayıncılık.

Çeviker, T. (2010b). *Karikatürkiye Karikatürlerle Cumhuriyet Tarihi 1923-2008 2. Cilt 27 Mayıs'tan Liberalizme 1960-1991* (1. Baskı b., Cilt 2). İstanbul: NTV Yayınları.

Çeviker, T. (2010a). *Karikatürkiye Karikatürlerle Cumhuriyet Tarihi 1923-2008; 1. Cilt Tek Parti ve Demokrat Parti Dönemi 1923-1960* (1. Baskı b., Cilt 1. Cilt). İstanbul: NTV Yayınları.

Çeviker, T. (2013). www.sahirabaci.com. Eylül 18, 2020 tarihinde Sahir Abacı: <http://www.sahirabaci.com/sahirabaci/pages/posts/kadin-mizah-40.php> adresinden alındı

Dalaman, Z. B. (2020). *Türkiye ve Tunus'ta Feminist Alternatif Medya ve Kadın Hareketi*. İstanbul: Milenyum Yayınları.

Daniels, J. (2009). "Rethinking Cyberfeminism(s): Race, Gender, and Embodiment. *Women's Studies Quarterly* , 37 (1/2), 101-124.

Dean, J., & Aune, K. (2015). Feminism Resurgent? Mapping Contemporary Feminist Activisms in Europe. *Social Movement Studies* (14:4), 375-395.

Değer, O. (2015). Entelektüel İtaatsizlik ve Politik Mizah: Gezi Direnişi. 319. *Mülkiye Dergisi* , 39 (2), 319-326.

Hukuk-ı Nisvan, Perşembe 4 Nisan 1329, Sayı:1. T. G. Demircioğlu, & F. B. Yılmaz (2009). içinde, *Kadınlar Dünyası 1-50. sayılar Yeni Harflerle (1913-1921)* (s. 3-4). İstanbul: Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı.

Demirdirek, A. (2016). *Osmanlı Kadınlarının Hayat Hakkı Arayışının Bir Hikayesi*. İstanbul: Ayizi Kitap.

Demiroğlu, E. T. (2014). Yeni Toplumsal Hareketler: Bir Literatür Taraması. *Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi* , 2 (1), 133-144.

Depeli, G. (2015). Kadın Bloggerlar: Yeni Dil, Yeni Kadınlık, Yeni Tartışmalar. *Folklor Edebiyat* , 21 (83), 271-293.

Diamond, E. (2006). Brechtien Kuram / Feminist Kuram Jestik Bir Feminist Eleştiriyeye Doğru. *Mimesis Tiyatro / Çeviri - Araştırma Dergisi* (12 Feminist Eleştiriyeye Özel Sayısı), 347-362.

Dijk, T. V. (2015). Söylem ve İdeoloji Çok Alanlı Bir Yaklaşım. Z. Ö. Barış Çoban içinde, *Söylem ve İdeoloji* (2. Baskı b., s. 15-101). İstanbul: Su Yayınevi.

Dolmacı, S. *Postfeminizm, Kadın'lık, Queer Teori ve Çok Cinsiyetlilik*. 3 5, 2021 tarihinde [www.lebriz.com: http://lebriz.com/pages/lis.asp?lang=TR&sectionID=12&articleID=886,&bhcp=1](http://lebriz.com/pages/lis.asp?lang=TR&sectionID=12&articleID=886,&bhcp=1) adresinden alındı

Donovan, J. (2015). *Feminist Teori* (10. Baskı b.). (M. A. Aksu Bora, Çev.) İstanbul: İletişim.

Double, O. (2013). *Getting the joke: The inner workings of stand-up comedy*. (2. Baskı b.). A&C Black.

Durakbaşı, A. (2002). Giriş. *Toplumbilim* (15), 9-12.

Durudoğan, H. (2011). Judith Butler ve Queer Etiği. *Cogito, Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram* (65-66), 87-98.

Eagleton, T. (2005). *İdeoloji*. (M. Özcan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.

Eagleton, T. (2019). *Mizah*. (M. Pekdemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.

Ecevit, Y. (2011). Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisine Başlangıç. Y. Ecevit, & N. Karkıner içinde, *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi* (s. 2-32). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi.

Eker, G. Ö. (2009). *İnsan Kültür Mizah*. Ankara: Grafiker.

Elmacı, T. (2011). Yeni Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorunu Bağlamında Gitmek Filminde Değişen Kadın İmgesi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi* (33), 185-202.

Ercan, G. E. (2011). Anlatıcılığa Dayalı Güldürü Üzerine Bir Araştırma Tek Kişilik Bir Oyun Metni Oluşturma ve Sahneleme Çalışması. Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Film ve Drama Bölümü Yüksek Lisans Tezi.

Erdoğan, İ. (2004). Popüler Kültürün Ne Olduğu Üzerine. *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi*, 1-18.

Eren, H. (1988). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Dil Kurumu.

Eren, Z. C. (2020). Amargi Dergi. F. Saygılıgil, & N. Berber içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Feminizm 10. Cilt* (s. 193-197). İstanbul: İletişim.

Ergun, E. (2020). Türkiye'de Feminizmin Çeviri Kokan Tarihi. F. Saygılıgil, & N. Berber içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce 10. Cilt Feminizm* (s. 687-699). İstanbul: İletişim.

Erkmen, T. D., & Arslanalp, M. "mobil OHAL Yönetimi" ve Türkiye'de Protesto Yasakları. 11 10, 2020 tarihinde Birikim Dergisi: <https://birikimdergisi.com/guncel/10211/mobil-ohal-yonetimi-ve-turkiyede-protesto-yasaklari> adresinden alındı

Esen, Ş. K. (2019). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. İstanbul: Su Yayınevi.

Eslen-Ziya, H. (2013). Social Media and Turkish Feminism: New resources for social activism. *Feminist Media Studies* (13), 860-870.

Fırat, T. E. (2016). Gezi Parkı Eylemlerinde Mizah ve Mizahi İçeriklerde Detournement (Saptırma) Öğesinin Siyasal/İdeolojik Bir Strateji Olarak Kullanımı. H. Kuruoğlu, & M. Boz içinde, *Medya ve Mizah* (s. 547-563). Ankara: Nobel Kitap.

Foucault, M. (2005). *Özne ve İktidar*. (I. Ergüden, & O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.

Fraser, N. (2004). Kamusal Alanı Yeniden Düşünmek: Gerçekte VArolan Demokrasinin Eleştirisine Bir Katkı. M. Özbek içinde, *Kamusal Alan* (s. 103-133). İstanbul: Hil Yayınları.

Frow, J. (2018). "Yeniden Üretilenler, Yönergeler ve İhtiyacınız Olan Her Şey": Tür Teorisinin Bugünü. J. Ö. Dirlikyapan içinde, *Edebiyatta, Sinemada, Televizyonda Tür Kuramı Temel Metinler* (O. Yeşiltuna, Çev., s. 51-68). Ankara: Doğu Batı.

Georgeon, F. (2007). Osmanlı İmparatorluğunda Gülmek mi? İ. Fenohlio, & F. Georgeon içinde, *Doğuda Mizah* (A. Berktaş, Çev., 2. Baskı b., s. 79-103). İstanbul: Yapı Kredi.

Geray, H. (2017). *İletişim Alanından Örneklerle Toplumsal Araştırmalarda Nicel ve Nitel Yöntemlere Giriş*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

- Gouma-Peterson, T., & Mathews, P. (2020). Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi. A. Antmen içinde, *Sanat/Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (6. Baskı b., s. 13-119). İstanbul: İletişim.
- Göker, G. (2007). İnternet'in Türkiye Kadın Hareketi Üzerindeki Etkisi: Kadın Kurultayı E-Grubu Örneği. *Yeni Medya Çalışmaları* , 267-291.
- Göksedef, E. (2020, 6 5). #Erkekyerinibilsin: Twitter'da cinsiyetçi söylemlere karşı çıkan kadınlardan sosyal medya kampanyası. 10 27, 2020 tarihinde BBC News Türkçe: <https://www.bbc.com/turkce/haberler-turkiye-52944688> adresinden alındı
- Göktaş, E. (1999). Türk Tiyatrosunda Tek Kişilik Oyunlar, Stand Up'lar ve Kolajlar. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi* (1), 41-49.
- Gramsci, A. (1986). *Hapishane Defterleri- Tarih, Politika, Felsefe ve Kültür Sorunları Üzerine Seçme Metinler*. İstanbul: Onur Yayınları.
- Gültekin, E. (2018). Sosyal Medyada Kadınların Şiddete Karşı Mücadelesi: Teşhir Vakalarının İncelenmesi. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Habermas, J. (2015). *Kamusal Yaşamın Yapısal Dönüşümü*. (M. Sancar, & T. Bora, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Habermas, J. (2001). *İletişimsel Eylem Kuramı*. (M. Tüzel, Çev.) İstanbul: Kabalcı.
- Halide, & Canan. (2005). Feminist Kürt Kadın Oluşumları (Roza ve Jujin Dergileri). B. Kum, F. Gülçiçek, P. Selek, & Y. Başaran içinde, *Özgürlüğü Ararken Kadın Hareketinde Mücadele Deneyimleri* (s. 221-239). İstanbul: Amargi.
- Haraway, D. (2006). *Siborg Manifestosu Geç Yirminci Yüzyılda Bilim, Teknoloji ve Sosyalist-Feminizm*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Harris, A. (2010). MIND THE GAP Attitudes and Emergent Feminist Politics since the Third Wave. *Australian Feminist Studies* (25:66), 475-484.
- Hart, M. t. (2007). Humor and Social Movements: An Introduction. *International Review of Social History*, Vol. 52, SUPPLEMENT 15: *Humour and SocialProtest* , 1-20.
- Hebdige, D. (2004). *Alt kültür- Tarzın Anlamı*. (S. Nişancı, Çev.) İstanbul: Babil.
- Hooks, b. (2012). *Feminizm Herkes İçindir*. İstanbul: BGST Yayınları.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. İstanbul: Kabalcı.

Hoşafçı, Ö. U. (2006). Toplumsal Muhalefet ve Mizah Dergileri- Leman Dergisi. Ankara: Ankara Üniv. Sosyal Bil. Ens. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Humm, M. (2002). *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. İstanbul: Say Yayınları.

İlhan, V. (2004). Feminist Alternatif Medyanın İşleyişi Üzerine. *Erciyes İletişim Dergisi akademia* , 3 (3), 2-10.

İliç, D. T., & Yıldırım, P. (2018). Araçsal Akla ve Pozitivizme Karşı Çıkan Bir Feminist Metodoloji. *Folklor Edebiyat* , 24 (96), 201-210.

İnsel, A. (1995). *Türkiye Toplumunun Bunalımı*. İstanbul: Birikim.

Işık, S. N. (2016). 1990'larda Kadına Yönelik Aile İçi Şiddetle Mücadele Hareketi İçinde Oluşmuş Bazı Gözlem ve Düşünceler. A. Bora, & A. Günel içinde, *90'larda Türkiye'de Feminizm* (s. 41-73). İstanbul: İletişim.

Jenks, C. (2005). *Alt kültür- Toplumsalın Parçalanışı*. (N. Demirkol, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.

Jones, A. (2020). Beden Sanatı: Özneyi Sahnelemek. A. Antmen içinde, *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştirisi* (6. Baskı b., s. 299-322). İstanbul: İletişim Yayınları.

Kafadar, S. (2020). Dil Yarası, Göz Bağı: Sanatta Feminist Müdahaleler. F. Saygılıgil, & N. Berber içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce 10: Feminizm* (s. 775-789). İstanbul: İletişim.

Kandiyoti, D. (2015a). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. İstanbul: Metis.

Kandiyoti, D. (2021, Nisan 17). Deniz Kandiyoti Söyleşisi Kadın Hareketine Yeni Tehditler Ne Yapmalı? (E. Platform, Röportajı Yapan) <https://www.youtube.com/watch?v=EqZ2TBhdsOU&t=9s>.

Kar, İ. (1999). *Karikatür Sanatı* (1. Baskı b.). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Karabacak, Z. İ., & Sezgin, A. A. (2016). Sosyal Medyada ve Reklam İçeriğinde Kadın Bedeninin Alternatif Temsili: Fatkini Kampanyası. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* , 25 (3), 307-322.

Karabekir, J. (2015). *Türkiye'de Kadınlarla Ezilenlerin Tiyatrosu Feminist Bir Metodolojiye Doğru*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Karagöz, K. (2013). Yeni Medya Çağında Dönüşen Toplumsal Hareketler ve Dijital Aktivizm Hareketleri. *İletişim ve Diplomasi* (1), 131-159.

Karakışla, Y. S. (2006). Osmanlı Mizahında Bir Kadın Sedası (1914): Leylek Dergisi. *Toplumsal Tarih* (151), 44-51.

Karataş, Ş., & Binark, M. (2016). Yeni Medyada Yaratıcı Kültür: Troller ve Ürünleri 'caps'ler. *TRT Akademi* , 1 (2 Dijital Medya Sayısı), 426-448.

Kardam, F., & Ecevit, Y. (2016). 1990'ların Sonunda Bir Kadın İletişim Kuruluşu: Uçan Süpürge. A. Bora, & A. Günal (Dü) içinde, *1990'larda Türkiye'de Feminizm* (6. Baskı b., s. 87-109). İstanbul: İletişim.

Kasap, S. (2020). Beyaz Konferanslar. F. Saygılıgil, & N. Berber içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce 10. Cilt: Feminizm* (s. 27-32). İstanbul: İletişim.

Kaynak, D. *Adını helal olsun koydum*. 06 04, 2021 tarihinde www.5harfliler.com: <https://www.5harfliler.com/adini-helal-olsun-koydum/> adresinden alındı

Keller, J. M. (2012). VIRTUAL FEMINISMS, Girls' blogging communities, feminist activism, and participatory politics. *Information, Communication & Society* (15:3), 429-447.

Kellner, D. (2015). Tabandan Küreselleşme: Radikal Demokratik Bir Teknopolitikaya Doğru. M. Özbek içinde, *Kamusal Alan* (s. 861-883). İstanbul: Hil Yayınları.

Kerestecioğlu, F. (2013). Dünden bugüne, bugünden düne. S. Ovadia, & E. D. Hazırlayanlar) (Dü) içinde, *Somut 4. Sayfa: İlk Feminist Yazılar, 30. Yıl Kitabı* (s. 31). Ankara: Kadın Kültür İletişim Vakfı.

Kılıçbay, M. A. (1992). *Doğunun Devleti Batının Cumhuriyeti* (Genişletilmiş 2. Baskı b.). Ankara: İmge.

Kılıçbay, M. A. (1995). Siyaset Bizatihi Mizahtır. *Güldiken Mizah Kültürü Dergisi* (7), 4-6.

Kır, S., & Bulut, H. (2020). 1990 Sonrası Türkçe Edebiyatta Kadın İmgeleri: "Özgür Kızlar", Deli ve Yazar Kadınlar. F. Saygılıgil, & N. Berber içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Feminizm 10. Cilt* (s. 753-765). İstanbul: İletişim Yayınları.

Kiraz, S., & Kestel, S. (2017). Kadınların Madun Sorunsalı ve Bir Alternatif Olarak Yeni Medyada Dijital Aktivizm: Change.Org. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* , 53, 139-163.

Kocabaşoğlu, U. (1987). Hayal Perdesinden Gazete Sayfasına. *Tarih ve Toplum* , 8 (46).

Koç, H. (2005). Feminist Dergisi Deneyimi. B. Kum, F. Gülçiçek, P. Selek, & Y. Başaran içinde, *Özgürlüğü Ararken Kadın Hareketinde Mücadele Deneyimleri* (s. 101-119). İstanbul: Amargi.

Koçak, Ş. (2014). *Feminizm Öldü Mü? Kafası Karışık Bir Feminizm: Postfeminizm*. 9 25, 2017 tarihinde www.academia.edu: https://www.academia.edu/12997659/Feminizm_%C3%96ld%C3%BC_M%C3%BC_Kafas%C4%B1_Kar%C4%B1%C5%9F%C4%B1k_Bir_Feminizm_Postfeminizm adresinden alındı

Koçak, Ş. (2021). *Queer Kuram*. 3 8, 2021 tarihinde www.academia.edu: https://www.academia.edu/5808440/Queer_Kuram?auto=download&email_work_card=download-paper adresinden alındı

Koçali, F. (2016). Kadınlara Mahsus Gazete Pazartesi. A. Bora, & A. Günal içinde, *90'larda Türkiye'de Feminizm* (6. baskı b., s. 73-87). İstanbul: İletişim.

Koestler, A. (1997). *Mizah Yaratma Eylemi*. (S.-Ö. Kabakçıoğlu, Çev.) İstanbul: İris.

Kollektif. (1987). Kadın Şenliği. *Feminist* , 8-9.

Kollektif. (2009). Merhaba. *Feminist Politika* (1), 3.

Kollektif. (1988). Neden Dergi Çıkıyoruz. *Sosyalist Feminist Kaktüs* (1), 5-6.

Kollektif. (1989). Bedenimiz Bizimdir! Cinsel Tacize Hayır! Kampanyası Çağrı. (1989). *Sosyalist Feminist Kaktüs* (9), 19-20.

Köker, E. (1997). Feminist Alternatif Medya Üzerine. *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllığı 1995-1996* , 23-44.

Kudret, C. (1992). *Karagöz*. Ankara: Bilgi.

Kurultay, M. (2014a, 9 26). *Emma Watson'un BM Kadın Konuşması ve Feminizmin Erkeklerle Havalesi*. 3 5, 2021 tarihinde www.5harfliler.com: <https://www.5harfliler.com/emma-watson/> adresinden alındı

Kurultay, M. (2014b, 12 19). *Reyonun mu var derdin var*. 06 04, 2021 tarihinde [5harfliler.com](http://www.5harfliler.com): <https://www.5harfliler.com/25653/> adresinden alındı

Kurultay, M. *Yonca Wilbur'u gören var mı?* 06 04, 2021 tarihinde www.5harfliler.com: <https://www.5harfliler.com/yonca-wilburu-goren-var-mi/> adresinden alındı

Kümbetoğlu, B. (2008). *Sosyoloji ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Künüçen, H. (2001). Türk Sinemasında Kadının Sunumu Üzerine. *Kurgu Dergisi* (18), 51-64.

Levend, A. S. (1971). *Divan Edebiyatında Gülmece ve Yergi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Lockyer, S., & Pickering, M. (2008). You Must Be Joking: The Sociological Critique of Humor and Comic Media. *Sociology Compass* 2/3 , 808-820.

Mater, Ç. *Bir Adalet Feryadı*. Nisan 1, 2018 tarihinde [www.bianet.org: http://bianet.org/bianet/bianet/83944-bir-adalet-feryadi](http://bianet.org/bianet/bianet/83944-bir-adalet-feryadi) adresinden alındı

McRobbie, A. (2004). Post-modernism and Popular Culture. *Feminist Media Studies* (4:3), 255-264.

McRobbie, A. (2013). *Postmodernizm ve Popüler Kültür*. (A. Özdek, Çev.) İstanbul: Parşömen Yayıncılık.

Melucci, A. (1991). Toplumsal Hareketler ve Gündelik Yaşamın Demokratikleşmesi. *Birikim* (24), 55-62.

Michel, A. (1993). *Feminizm*. (Ş. Tekeli, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Mimesis. (2006). Giriş. *Mimesis Tiyatro / Çeviri Araştırma Dergisi* (12 Feminist Tiyatro Özel Sayısı), XIII-XIX.

Modleski, T. (1982). *Hınçla Sevmek Kadınlar İçin Kitlesele Fantezi Üretimi*. (Y. Alogan, Çev.) İstanbul: Pencere Yayınları.

Moran, B. (2016). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (26. Baskı b.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Morreal, J. (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*. (K. Aysevener, & Ş. Soyer, Çev.) İstanbul: İris Mizah Kültürü.

Mulvey, L. (2020). Görsel Zevk ve Anlatı Sineması. A. Antmen içinde, *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (s. 277-298).

Mutlu, E. (2015). *Globalleşme Popüler Kültür ve Medya* (2. baskı b.). Ankara: Ütopya.

Mutlu, E. (2004). *İletişim Sözlüğü*. İstanbul: Bilim ve Sanat.

Narlı, M. (2002). Orhan Kemal Romanında Mizahı OLuşturan Unsurlar. *Türk Dili Dergisi* , LXXXIV (607), 303-311.

Navaro, İ. (2015). ABD'de Alternatif Medya. M. Ö. (Edt) içinde, *Kamusal Alan* (3. baskı b., s. 826-835). İstanbul: Hil Yayıncılık.

Nesin, A. (2001). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı*. İstanbul: Adam.

Nicholas, M. (2007). Karagöz'de İnsanlık Komedyası. I. Fenoglio, & F. Georgeon içinde, *Doğu'da Mizah* (A. Berktaş, Çev., 2. Baskı b., s. 65-79). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Nochlin, L. (2020). "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?". A. Antmen (Dü.) içinde, *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (A. Antmen, Çev., 6. Baskı b.).

Notz, G. (2018). *Feminizm*. (S. D. Çetinkaya, Çev.) Ankara: Phoenix Yayınevi.

Nutku, H. (1997). Stand up Comedy Tiyatro mudur? *Tiyatro Tiyatro* , 24-30.

Onaran, O. (1994). Parlak Işıktan Yoksun Alacakaranlığın Filmler: Türk Filmleri ve Demokrasi. O. Onaran, N. Abisel, L. Köker, & E. Köker içinde, *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi* (s. 15-73). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Oskay, Ü. (2015). Önsöz. Z. Ö. Barış Çoban içinde, *Söylem ve İdeoloji* (s. 11-12). İstanbul: Su Yayınevi.

Ovadia, S. (2008). *İsyân-ı Nisvan* . Melek Özman.

Ovadia, S. (1987). Kadınlar Dayağa Karşı Dayanışmaya! *Feminist* (3), 10-11.

Ovadia, S. (2013). Sunuş: Anmalar Zamanı. S. Ovadia, & E. Doğu içinde, *Somut 4. Sayfa: İlk Feminist Yazılar* (s. 3-6). Ankara: Kadın Kültür İletişim Vakfı.

Öder, C. (2020). Türkiye'de Feminist Yayıncılık Üzerine. F. Saygılıgil, & N. Berber içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Feminizm 10. Cilt* (s. 682-686). İstanbul: İletişim.

Öğüt, H. (2009). Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema. *Cogito* (58 Bahar), 202-218.

Öngören, F. (1998). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Özbek, M. (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim.

Özcan, A. (2018). *Derin Devlet ve Muhalefet Geleneği* (5.Baskı b.). İstanbul: Yarın Yayıncılık.

Özcan, Z. S. (2011). *The diversity within feminist discourses in Turkey since 1990s: The case of Pazartesi and Roza journals / 1990 'lardan itibaren feminist söylemlerdeki farklılaşmalar: Pazartesi ve Roza dergileri örneğinde*. İstanbul: Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Özçetin, B. (2010). İdeoloji, İletişim, Kültür: Bir Stuart Hall Değerlendirmesi. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Dergisi* , 139-159.

Özdemir, E. (2016). Türkiye Feminist Hareket/Örgütlenme Tarihi. F. Saygılıgil içinde, *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları* (s. 291-325). Ankara: Dipnot.

Özdemir, M. (2010). Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* , 11 (1), 323-343.

Özdemir, Ö. (2018). Politik Mizahın ve Toplumsal Muhalefetin Alternatif Söylemsel Alanı Olarak Zaytung. *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi* (5 (2) Sonbahar), 7-28.

Özdemir, Y. D. (2015). Taciz Anlatılarında Cinsiyetçi Söylemlerin Yeniden İnşası: #sendeanlat. *Moment Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi* , 2 (2), 80-103.

Özman, M. (Yöneten). (2008). *İsyân-ı Nisvan* [Sinema Filmi].

Özmen, E. *Oedipus Karmaşası* (29): *Freud'un Rüyası* (2). 3 16, 2021 tarihinde Birikim Dergisi: <https://birikimdergisi.com/haftalik/9339/oedipus-karmasasi-29-freud-un-ruyasi-2> adresinden alındı

Özmen, E. *Oidipus Karmaşası (XXIV): Kastrasyon* (I). 3 16, 2021 tarihinde Birikim Dergisi: <https://birikimdergisi.com/haftalik/9229/oedipus-karmasasi-xxiv-kastrasyon-i> adresinden alındı

Özpınar, C. (2016). *Türkiye'de Sanat Tarihi Yazımı (1970-2010) Sanat Tarihi Anlatıları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Öztürk, F. (2019, 12 4). *Şule Çet davası sonuçlandı: Çağatay Aksu ve Berk Akand cinayet ve cinsel saldırıdan 'iyi hâl indirimli' ceza aldı*. 10 27, 2020 tarihinde bbc news : <https://www.bbc.com/turkce/haberler-turkiye-50660568> adresinden alındı

Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan.

- Öztürk, S. R. (2004). *Sinemanın Dişil Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler*. İstanbul: OM.
- Paasonen, S. (2011). "Revisiting Cyberfeminism" . *Communications* , 36 (3), 335-352.
- Paker, B. (2005). 1989 Kadın Kurultayı. F. G. Berivan Kum içinde, *Özgürlüğü Ararken Kadın; Hareketinde Mücadele Deneyimleri* (s. 187-203). İstanbul: Amargi .
- Papacharissi, Z. (2002). The Virtual Sphere The Internet as a public sphere. *New Media and Society* , 4 (1), 9-27.
- Parla, J. (2020). Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi? S. Irzık, & J. Parla içinde, *Kadınlar Dile Düşünce* (s. 15-33). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parlak, M. (2019). *Çok da Fifti Hatunlar Stand up*. (Kolektif, Hazırlayan) BKM Mutfak Çarşı, İstanbul, Beşiktaş.
- Pavel, T. (2018). Normlar ve Yararlı Alışkanlıklar Olarak Edebi Türler. J. Ö. Dirlikyapan içinde, *Edebiyatta, Sinemada, Televizyonda Tür Kuramı Temel Metinler* (S. Dikkol, Çev., s. 68-83). Ankara: Doğu Batı.
- Phoca, S., & Wright, R. (1999). *Introducing Feminism*. UK: Icon Books.
- Platon. (2019). *Devlet* (42. Baskı b.). (S. Eyüboğlu, & M. A. Cimcoz, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Radway, J. (1995). Yorumlayıcı Topluluklar ve Değişken Okuryazarlıklar: Seveda Romanı Okumanın İşlevleri. S. İrvan, & M. Binark içinde, *Kadın ve Popüler Kültür* (S. İrvan, & M. Binark, Çev., s. 119-146). Ankara: Ark Yayınevi.
- Rakow, L. (1995). Popüler Kültüre Feminist Yaklaşımlar: Ataerki'nin Hakkını Teslim Etmek. S. İrvan, & M. Binark içinde, *Kadın ve Popüler Kültür* (s. 15-41). Ankara: Ark Yayınları.
- Roskin, M. G., Cord, R. L., Medeiros, J. A., & Jones, W. S. (2018). *Siyaset Bilimi* (4. Baskı b.). Ankara: Adres.
- Sağlam, M. (2013). Bektaşî Fıkralarının "Uyumsuzluk Kuramı" Bağlamında İncelenmesi. *Milli Folklor* (98), 100-108.
- Saktanber, A. (1995). Türkiye'de Medyada Kadın: Serbest-Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakar Anne . Ş. T. (hazırlayan) içinde, *Kadın Bakış açısından 1980'ler Türkiye'sinde Kadınlar*. İstanbul: İletişim.

Sancar, S. (2008a). *İdeolojinin Serüveni- Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme*. Ankara: İmge Kitabevi.

Sancar, S. (2008b). Ortak Gündem Politikasının Başarıları ve Sorunları. *Amargi* (9), 11-12.

Sancar, S. (2014). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti-Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*. İstanbul: İletişim.

Sancar, S. (2011). Türkiye'de Kadın Hareketinin Polisi: Tarihsel Bağlam, Politik Gündem ve Özgünlükler. S. Sancar içinde, *Birkaç Arpa Boyu..21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar Prof. Dr. Nermin Abadan Unat'a Armağan* (s. 53-109). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Sancar, S., & Akis, Y. (2009). Türkiye'de Feminizm ve Kadın Hareketi. *Cogito* (58), 245-259.

Sanders, B. (2001). *Kahkahanın Zaferi- Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*. İstanbul: Ayrıntı.

Saner, S. (2021). *İfşa*. 3 17, 2021 tarihinde Feminist Bellek: <https://feministbellek.org/ifsa/> adresinden alındı

Sankey, J. (1998). *Zen and The Art of Stand up Comedy*. New York: Routledge/Theatre Art Books.

Sanlav, Ü. (2014). *Sosyal Medya Savaşları*. İstanbul: Hayat Yayınları.

Saral, S. (2006, 03 26). 'Bir Kadın Uyaniyor' Üzerine Notlar. feminisite: <http://feminisite.net/index.php/2006/03/bir-kadin-uyaniyor-uzerine-notlar/> adresinden alınmıştır

Savran, G. A. (2020). Dergicilik Üzerinden Feminizm Tartışmaları: Kaktüs'ten Feminist Politika'ya Sosyalist Feminizm. F. Saygılıgil, & N. Berber içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Feminizm 10. Cilt* (s. 84-103). İstanbul : İletişim.

Savran, G. (2005). Kaktüs Dergisi Deneyimi. B. Kum, F. Gülçiçek, P. Selek, & Y. Başaran (Dü) içinde, *Özgürlüğü Ararken: Kadın Hareketinde Mücadele Deneyimleri* (s. 119-137). İstanbul: amargi.

Scarpetta, F., & Spagnolli, A. (2009). The Interactional Context of Humor in Stand-Up. *RESEARCH ON LANGUAGE AND SOCIAL INTERACTION* (42:3), 210-230.

Schroeder, S. K. (2007). *Popüler Feminizm Türkiye ve Britanya'da Kadın Dergileri*. İstanbul: Bağlam.

- Scott, J. C. (1995). *Tahakküm ve Direniş Sanatları: Gizli Senaryolar*. (A. Türker, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Selçuk, T. (1998). *Grafik Mizah*. (T. Çeviker, Dü.) İstanbul: İris Mizah Kültür Yayıncılık.
- Sezer, S. (2020). Sevgi Soysal'ın Anlatımında Mizahın Payı ve Hedefi. *yeni e Aylık Kültür Sanat Edebiyat Dergisi* (47), 35-38.
- Shiva, N., & Kharazmi, Z. N. (2019). The Fourth Wave of Feminism and the Lack of Social Realism in Cyberspace. *Journal of Cyberspace Studies*, 3 (2 July), 129-146.
- Simpson, J. A., & Weiner, E. S. (1989). *Oxford English Dictionary* (Second Edition b., Cilt 7). Oxford: Clarendon Press.
- Sipahi, İ., & Hayatseven, H. İ. (2007). *Kadın ve Mizah Kadın Karikatüristler Ajandası*. İstanbul: Hanlar Matbaacılık.
- Sirman, N., & Demirdirek, A. (2005). Perşembe Grubu Deneyimi. B. Kum, F. Gülçiçek, P. Selek, & Y. Başaran içinde, *Özgürlüğü Ararken Kadın Hareketinde Mücadele Deneyimleri* (s. 173-187). İstanbul: Amargi.
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi Ve Ayna Çatladı*. (D. Koç, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sowards, S. K., & Renegar, V. R. (2006). Reconceptualizing Rhetorical Activism in Contemporary Feminist Contexts. *The Howard Journal of Communications* (17:1), 57-74.
- Soykan, F. (1990). Türk Sineması'nda Kadın. Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Soyseçkin, İ. (2007). Siberuzamda Bir Dünya: Mud'larda Toplumsal Cinsiyetin Şekillenışı. *Folklor Edebiyat*, 13 (50), 25-40.
- Sternadori, M. (2020). Situating the Fourth of Feminism in Popular Media Discourses. M. M. (Edt) içinde, *Misogyny and Media in the Age of Trump* (s. 31-57). London: Lexington Books.
- Stevenson, N. (2008). *Medya Kültürleri Sosyal Teori ve Kitle İletişimi*. (G. Orhon, & B. E. Aksoy, Çev.) Ankara: Ütopya.
- Storey, J. (2000). *Popüler Kültür Çalışmaları*. (K. Karaşahin, Çev.) İstanbul: Babil.

Şenol, S. G. (2010). Türkiye'de 1980 Sonrası Kadın Hareketi ve Feminist Yayıncılığın Oluşum Süreci: Pazartesi Dergisi Deneyimi. *Yüksek Lisans Tezi*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Şimşek, L. (2005). Türkiye'de Feminist Hareketin Kısa Tarihçesi. B. Kum, F. Gülçiçek, P. Selek, & Y. Başaran içinde, *Özgürlüğü Ararken; Feminist Mücadele Deneyimleri* (s. 13-21). İstanbul: Amargi.

Şirin, M. *Kadın Hareketinde İfşa Esas mıdır?* 3 17, 2021 tarihinde Bianet: <https://bianet.org/biamag/kadin/142801-kadin-hareketinde-ifsa-esas-midir> adresinden alındı

Takan, D. E., & İçelli, M. Y. (2016). Dijital Mizah. H. Kuruoğlu, & M. Boz (Dü) içinde, *Medya ve Mizah* (s. 501-527). Ankara: Nobel.

Tanrıöver, H. T., & Eyüboğlu, A. (2000). *Popüler Kültür Ürünlerinde Kadın İstihdamını Etkileyebilecek Faktörler- Cinsiyetçiliğin Kültürel Pratikler Aracılığıyla Yeniden Üretilmesi: Popüler Kültürde Kadın İstihdamını Etkileyebilecek Olumlu ve Olumsuz Öğeler*. (P. Yöneticileri, Dü.) Ankara: T.C. Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü.

Tanrıöver, H. U. (2007). Medyada Kadınların Temsil Biçimleri ve Kadın Hakları İhlalleri. S. Alankuş, & S. Alankuş (Dü.) içinde, *Kadın Odaklı Habercilik* (2. basım b., s. 151-169). İstanbul: IPS İletişim Vakfı Yay.

Tanrıöver, H. U. (2017). Women as Film Directors in Turkish Cinema. *European Journal of Women's Studies*, 24 (4), 321-335.

Taşkın, Y. (2017). Siyaset Nedir. Y. T. (Editör) içinde, *Siyaset Kavramlar, Kurumlar, Süreçler* (s. 21-48). İstanbul: İletişim.

TDK. (tarih yok). Güncel Türkçe Sözlük. *Türk Dil Kurumu*.

Tekeli, Ş. (1990). 1980'ler Türkiye'sinde Kadınlar. Ş. T. Haz.) içinde, *Kadın Bakış Açısından 1980'ler Türkiye'sinde Kadın* (s. 7-41). İstanbul: İletişim.

Tekeli, Ş. (2008). *İsyân-ı Nisvan*.

Tekeli, Ş. (1989). 80'lerde Türkiye'de Kadınların Kurtuluşu Hareketinin Gelişmesi. *Birikim* (Temmuz), 34-41.

Tekeli, Ş. Şirin Tekeli ile Söyleşi: Karı Kuvvetleri'nden Feminist Harekete. (E. Özdemir, Röportajı Yapan) <http://www.5harfliler.com/sirin-tekeli-ile-soylesi-kari-kuvvetlerinden-feminist-harekete/>.

Timisi, N. (1997). *Medyada Cinsiyetçilik*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Timuroğlu, S. (2019). Anlatılan Bizim Hikayemiz Değil. S. Kaygusuz, & D. G. İbrişim içinde, *Gaflet Modern Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sinir Uçları* (s. 63-80). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Timuroğlu, S. *Artık Adını Koyalım: Feminist Edebiyatımızın Köşe Taşları*. Mayıs 6, 2021 tarihinde K24 Kitap Kritik Feminizm Dosyası: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/52111139/K24_dosya.pdf?1489226619=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DArtik_Adini_Koyalim_Feminist_Edebiyatimi.pdf&Expires=1620300362&Signature=KFtO7AZ5ZLLMyfotVhY19JPO3YEJMiBAtyjgdJ0o~hSy5I3yVnH4pIrHLo adresinden alındı

Timuroğlu, S. (2020). Edebiyatta Feminist Söz: Akıldan Kalbe Yazmak (1872-1923). F. Saygılıgil, & N. Berber içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Feminizm 10. Cilt* (s. 699-715). İstanbul: İletişim Yayınları.

Toska, Z., Çakır, S., Gençtürk, T., Yılmaz, S., Kurç, S., & Art, G. (1993). *İstanbul Kütüphanelerindeki Eski Harfli Türkçe Kadın Dergileri Bibliyografyası*. İstanbul: Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı yayını, Metis.

Tracy, J. *Birgün gazetesi*. 10 12, 2020 tarihinde www.birgun.net: <https://www.birgun.net/haber/zapatista-kadinlarindan-bugunun-toplumsal-hareketleri-icin-dersler-105650> adresinden alındı

Tuksal, H. Ş. (2020). Türkiye'de İslami Feminizm Tartışmaları. F. Saygılıgil, & N. Berber içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Feminizm 10. Cilt* (s. 216-238). İstanbul: İletişim.

Tura, N. (1996). Kaçamak Yapın Cosmo Okuyun. *Pazartesi* (11), 9.

Turgut, H. (2019). Adını Mizahla Aramak: 5harfliler'in Yeni Medya ve Taktiksel Mizah Kullanımı Üzerine Bir İnceleme. E. Baştürk, & B. N. Erdem içinde, *Dijital Medya ve Toplumsal Cinsiyet Kavramlar, Fırsatlar, Sınırlılıklar* (s. 171-211). Konya: Literatürk Academia.

Turgut, N. (1984). *Siyasal Muhalefet*. Ankara: Birey ve Toplum.

Tutucu, N. B. (2017). *Bayan Yanı Mizah Dergisinin İçerik Analizi: Gülay Batur Karikatürleri*. İzmir Ekonomi Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Medya Ve İletişim Çalışmaları Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Uğur, H. (2006). Yeşilçam'da Bir Yönetmen, Bir Kadın. Kollektif içinde, *Biyografya 6 Türk Sinemasında Yönetmenler* (s. 191-200). İstanbul: Bağlam.

Ural, T. (2020). Erken Cumhuriyet Dönemi Romanında Feminist Söz. F. Saygılıgil, & N. Berber içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Feminizm 10. Cilt* (s. 715-730). İstanbul: İletişim Yayınları.

Usta, Ç. (2009). *Mizah Dilinin Gizemi* (2. Baskı b.). Ankara: Akçağ.

Ülger, E. H. (2013). Aristoteles'te Poetikanın Doğası ve Sınırları. *Dört Öge* (4), 195-214.

Üstün, İ. (2015). Kadın Koalisyonu. A. Bora içinde, *İradenin İyimserliği 2000'lerde Türkiye'de Kadınlar* (s. 347-391). Ankara: Ayizi Yayınları.

Varol, S. F. (2014). Kadınların dijital teknolojiyle ilişkisine ütöpik bir yaklaşım: Siberfeminizm. *International Journal of Social Science* (27), 219-234.

Walker, N. (1988). *A Very Seious Thing: Women's Humor and american Culture* (Vol.2 b.). U of Minnesota Press.

Wandor, M. (2006). Özel Olan Politiktir Feminizm ve Tiyatro. *Mimesis Tiyato / Çeviri - Araştırma Dergisi* (12 Feminist Tiyatro Özel Sayısı), 135-146.

Weaver, S., Mora, R. A., & Morgan, K. (2016). Gender and humour: examining discourses of hegemony and resistance,. *Social Semiotics*, 26:3 , 227-233.

Weeks, K. (2013). *Feminist Öznelelerin Kuruluşu*. (İ. Özkürallı, Çev.) İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Wettergren, A. (2009). Fun and Laughter: Culture Jamming and the Emotional Regime of Late Capitalism. *Social Movements Studies* (8 (1)), 1-15.

Williams, R. (1993). *Kültür*. İstanbul: İletişim.

Wilson, J. (2015). Politik Söylem. Z. Ö. Barış Çoban içinde, *Söylem ve İdeoloji* (s. 101-121). İstanbul: Su Yayınevi.

Woolf, V. (1992). *Kendine Ait Bir Oda*. (S. Öncü, Çev.) İstanbul: Afa Yayınları.

Wünsch, S. #MeToo: 100 günde cıgılığa dönüşen hareket. 10 27, 2020 tarihinde Deutsche Welle Türkçe: <https://www.dw.com/tr/metoo-100-g%C3%BCnde-%C3%A7%C4%B1%C4%9Fl%C4%B1%C4%9Fa-d%C3%B6n%C3%BC%C5%9Fen-hareket/a-42266629> adresinden alındı

Yamaner, G. (2011). Cumhuriyet Tiyatrosunun Yarattığı Cinsiyetçi İmgelem. S. Sancar içinde, *Birkaç Arpa Boyu...21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar Prof. Dr. Nermin Abadan Unat'a Armağan* (Cilt 2. Cilt, s. 701-730). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Yanikkaya, B. (2014). Türkiye'de Feminist (Alternatif) Medya: Duvarları Aşmak. B. Yanikkaya, & B. Çoban içinde, *Kendi Medyanı Yarat: Alternatif Medya-Kavramlar, Tartışmalar, Örnekler-II* (s. 47-99). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.

Yücekök, A. N. (1987). *Siyasetin Toplumsal Tabanı (Siyaset Sosyolojisi)*. Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları-565.

Yücel, O. (1990). Dionysos ritüellerinden Tragedya ve Komedyaya. *Mimesis Tiyatro Çeviri/Araştırma Dergisi* (3).

Yüksel, M. *Türkiye'de Feminist Hareketin Yeni Alanı: İnternet*. 10 27, 2020 tarihinde Deutsche Welle Türkçe: <https://www.dw.com/tr/t%C3%BCrkiyede-feminist-hareketin-yeni-alan%C4%B1-internet/a-37857692> adresinden alındı

Zihnioğlu, Y. (2003). *Kadınsız İnkılap: Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği*. İstanbul: Metis.

Zihnioğlu, Y. (2011). Osmanlı Türk Kadın Hareketi. E. Özdemir, & S. B. (Ed.) içinde, *Amargi Feminizm Tartışmaları* (s. 41-54). İstanbul: Amargi.

Zizek, S. (2002). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis.

Zoonen, L. V. (2002). *Medya Kültür Siyaset içinde Medyaya Feminist Yaklaşımlar*. Ankara: Alp Yayınevi.

Gamzehan BİNİCİ	
Doğum Tarihi	1983
ORCID No	0000-0003-1699-1446

Eğitim Bilgileri				
Üniversite	Fakülte / Enstitü	Öğrenim Alanı	Derece	Mezuniyet Yılı
Giresun Üniversitesi	Sosyal Bilimler Enstitüsü	İletişim Bilimleri	Doktora	2021
Atatürk Üniversitesi	Sosyal Bilimler Enstitüsü	Radyo TV ve Sinema	Yüksek Lisans	2008
Atatürk Üniversitesi	İletişim Fakültesi	Radyo TV ve Sinema	Lisans	2004

Akademik ve İdari Deneyim			
Kurum / Kuruluş	Bölüm / Birim	Görev Türü	Görev Dönemi
Giresun Üniversitesi	GRÜ Şebinkarahisar TBMYO Görsel İşitsel Tek. ve Medya Yapımcılığı	Öğretim Görevlisi	2008- Devam Etmekte
Giresun Üniversitesi	GRÜ Şebinkarahisar TBMYO Görsel İşitsel Tek. ve Medya Yapımcılığı	Bölüm Başkanı	2018- Devam Etmekte
Giresun Üniversitesi	GRÜ Şebinkarahisar MYO	Müdür Yardımcısı	2006 - 2016