



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Damla BARAN

TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA HABER FOTOĞRAFLARININ
GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ: TÜRKİYE FOTO MUHABİRLERİ DERNEĞİ YILIN
BASIN FOTOĞRAFLARI SEÇKİSİNİN İNCELENMESİ

Gazetecilik Anabilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2023



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Damla BARAN

TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA HABER FOTOĞRAFLARININ
GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ: TÜRKİYE FOTO MUHABİRLERİ DERNEĞİ YILIN
BASIN FOTOĞRAFLARI SEÇKİSİNİN İNCELENMESİ

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Hasan ÜSTÜN

Gazetecilik Anabilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2023

T.C.
Akdeniz Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Damla Baran'ın bu çalışması, jürimiz tarafından Gazetecilik Anabilim Dalı Gazetecilik Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Şebnem Soygüder Baturlar

Üye (Danışmanı) : Dr. Öğr. Üyesi Hasan Üstün

Üye : Doç. Dr. Tuba Livberber

Tez Başlığı: Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Haber Fotoğraflarının Göstergebilimsel
Analizi: Türkiye Foto Muhabirleri Derneği Yılın Basın Fotoğrafları Seçkisinin İncelenmesi

Tez Savunma Tarihi : 04/05/2023

Mezuniyet Tarihi : 15/06/2023

AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Haber Fotoğraflarının Göstergebilimsel Analizi: Türkiye Foto Muhabirleri Derneği Yılın Basın Fotoğrafları Seçkisinin İncelenmesi ” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

İmza

Damla Baran





T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



25 / 05 / 2023

TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU BEYAN BELGESİ

Öğrenci Bilgileri	
Adı-Soyadı	Damla Baran
Öğrenci Numarası	202052051006
Anabilim Dalı	Gazetecilik
Programı	Gazetecilik Tezli Yüksek Lisans
Danışman Öğretim Üyesi Bilgileri	
Unvanı, Adı-Soyadı	Dr. Öğr. Üyesi Hasan ÜSTÜN
Yüksek Lisans Tez Başlığı	Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Haber Fotoğraflarının Göstergebilimsel Analizi: TFMD Yılın Basın Fotoğrafları Seçkisinin İncelenmesi
Turnitin Bilgileri	
Ödev Numarası	
Rapor Tarihi	
Benzerlik Oranı	
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,	
Yukarıda bilgileri bulunan öğrenciye ait tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam sayfalık kısmına ilişkin olarak Turnitin adlı intihal tespit programından Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esaslarında belirlenen filtrelemeler uygulanarak yukarıdaki detayları verilen ve ekte sunulan rapor alınmıştır. Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir: () Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise: Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporunun doğruluğunu onaylarım. () Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşıyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise: Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporunun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esaslarında öngörülen yüzdelik sınırlarının aşılmasına karşın, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim.	
Gerekçe:	
Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlere uygun olarak tarafımda yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim. Danışman Öğretim Üyesi Unvanı, Adı-Soyadı İmza	

İÇİNDEKİLER

GÖRSELLER LİSTESİ	İV
TABLolar LİSTESİ	VI
KISALTMALAR LİSTESİ	VII
ÖZET	VIII
SUMMARY.....	IX
TEŞEKKÜR.....	X
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

HABERİN ÖNEMLİ BİR UNSURU OLARAK FOTOĞRAF VE HABER FOTOĞRAFLARI

1.1. Haber Kavramı.....	4
1.1.2 Haber Değeri Kavramı.....	7
1.1.3 Haber ve Yeni Medya.....	11
1.2 Haberin Önemli Bir Unsuru Olarak Haber Fotoğrafı.....	14
1.2.3 Fotoğraf Altı Yazıları.....	21
1.2.4 Haber Fotoğrafı Değerleri.....	23
1.2.5 Haber Fotoğrafının Tarihçesi.....	24
1.2.6 Tanzimattan Günümüze Haber Fotoğrafının Tarihçesi.....	28
1.2.7 Haber Ajansları.....	33

İKİNCİ BÖLÜM

FEMİNİST TEORİ, TOPLUMSAL CİNSİYET KAVRAMI VE HABER FOTOĞRAFLARINDA TOPLUMSAL CİNSİYET EŞİTSİZLİĞİ

2.1 Feminist Teori.....	38
2.1.1 1.Dalga Feminizm.....	40

2.1.2 2.Dalga Feminizm.....	42
2.1.3 3.Dalga Feminizm.....	44
2.1.4 4.Dalga Feminizm.....	46
2.1.5 Queer.....	47
2.2 Türkiye’de Feminizm.....	58
2.3 Biyolojik Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet	50
2.3.1 Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği.....	54
2.3.2 Stereotip Kavramı ve Cinsiyet Stereotipleri.....	57
2.3.3 Habercilik ve Haber Fotoğrafçılığında Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğinin Temsili.....	58
2.4 Kadın Odaklı Habercilik.....	62

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKİYE FOTO MUHABİRLERİ DERNEĞİ YILIN BASIN FOTOĞRAFLARI SEÇKİSİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

3.1 Araştırmanın Konusu	64
3.2 Araştırmanın Amacı ve Önemi	64
3.3 Araştırmanın Evreni ve Örneklemi	65
3.4 Araştırmanın Varsayımları	66
3.5 Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları	66
3.6 Araştırmanın Yöntemi	67
3.7 Araştırmanın Metodolojisi: Göstergebilimsel Analiz ve İçerik Analizi.....	68
3.7.1 İçerik Analizi.....	68
3.7.2 Bulgular: Türkiye Foto Muhabirleri Derneği Yılın Basın Fotoğrafları İçerik Analizi.....	71
3.8 Göstergebilimin Tanımı, Gelişimi ve Tarihçesi.....	77
3.8.1 Göstergebilime İlişkin Kavramlar.....	78
3.8.2 Düz Anlam ve Yan Anlam.....	80
3.8.3 Metafor.....	80
3.8.4 Sembol.....	81
3.8.5 Mit.....	81
3.8.6 Metonomi.....	82

3.8.7 Oksimoron.....	83
3.8.8 Kod.....	83
3.8.9 Bulgular: Türkiye Foto Muhabirleri Derneği Yılın Basın Fotoğraflarının Göstergebilimsel Analizi.....	85
SONUÇ	132
KAYNAKÇA	136
ÖZGEÇMİŞ.....	156



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1.1 Napalm Kızı Nick Ut 1972.....	19
Görsel 1.2 Sosyalist Kardeşlik Öpücüğü 1979.....	20
Görsel 1.3 Berlin Duvarı Dmitri Vrubel.....	20
Görse 1.4 Camera Obscura.....	24
Görsel 1.5 İlk Fotoğraf Nicéphore Niepce.....	25
Görsel 3.1 1988 Yılı Yılın Spor Fotoğrafı.....	85
Görsel 3.2 1989 Yılın Serbest Fotoğrafı Üçüncüsü.....	88
Görsel 3.3 2002 Yılın Basın ve Haber Fotoğrafı Birincisi.....	90
Görsel 3.4 2003 JTİ Türkiye Ödülleri Birincisi.....	92
Görsel 3.5 2005 Yılın Haber Fotoğrafı.....	94
Görsel 3.6 2006 Yılı Övgüye Değer Eser.....	96
Görsel 3.7 2010 Yılın Haber Fotoğrafı Üçüncüsü.....	98
Görsel 3.8 2013 Yılın Haber Fotoğrafı Üçüncüsü.....	101
Görsel 3.9 2014 Yılı Yılın Basın Fotoğrafı Birincisi.....	104
Görsel 3.10 2015 AB Yansımaları Birincisi.....	107
Görsel 3.11 2015 Yılın Haber Fotoğrafı İkincisi.....	109
Görsel 3.12 2015 Yılı Yılın Haber Fotoğrafı Üçüncüsü.....	111
Görsel 3.13 2017 Haber Fotoğrafı İkincisi.....	113
Görsel 3.14 2017 Yılın Portre Fotoğrafı İkincisi	115
Görsel 3.15 15 2018 Yılın Siyaset Fotoğrafı.....	117
Görsel 3.16 2019 Yılı Siyaset Fotoğrafı İkincisi.....	119
Görsel 3.17 2019 Yılın Portre Fotoğrafı.....	122
Görsel 3.18 2021 Yılı Yılın Pandemi Fotoğrafı.....	124

Görsel 3.19 2021 Rafet Hüner Özel Ödülü.....	127
Görsel 3.20 Yılı Yılın Pandemi Fotoğrafi Üçüncüsü.....	129



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 3.1 Fotoğrafların Unsurlarına Göre Dağılımı.....	70
Tablo 3.2 Kadınların Fotoğraflarda Temsil Biçimi.....	70
Tablo 3.3 TFMD Yılın Basın Fotoğrafları Jüri Üyelerinin Cinsiyet Bağlamında Yıllara Göre Dağılımı.....	134



KISALTMALAR LİSTESİ

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

AKP: Adalet ve Kalkınma Partisi

AP: Associated Press

KAOS GL: Kaos Gey ve Lezbiyen Kültürel Araştırmalar ve Dayanışma Derneği

TFMD: Türkiye Foto Muhabirleri Derneği

5 N 1 K: Ne? Ne Zaman? Nerede? Nasıl? Neden? Kim?

Vb: Ve benzeri.

ÖZET

Toplumsal cinsiyet kadınlara ve erkeklere farklı roller yüklemektedir. Eril tahakkümün sürdürülebilmesi adına toplumsal yapı tarafından kurgulanan bu roller, çeşitli toplumsal mekanizmalar tarafından üretilip dolaşıma sokulmaktadır. Bu mekanizmaların en önemlilerinden biri de kitle iletişim araçlarıdır. Haber fotoğrafları da bu kitle iletişim araçlarının bir parçası olarak içeriklerinde cinsiyet rollerine yer vermekte ve böylece toplumsal cinsiyet eşitsizliğini üreterek topluma tekrar yansıtmaktadır.

Bu çalışmada 1988 ile 2022 yılları arasında düzenlenen Türkiye Foto Muhabirleri Derneği Yılın Basın Fotoğraflarından amaca yönelik örneklem yöntemi ile seçilen 20 fotoğraf toplumsal cinsiyet eşitsizliği bağlamında incelenmiştir. Araştırmamız dahilindeki tüm fotoğraflar niteliksel araştırma yöntemlerinden olan göstergebilimsel analiz yöntemi ile çözümlenmiş ve bu çözümlenen fotoğraflardaki kadın stereotiplerinin de ortaya çıkarılabilmesi adına içerik analizi uygulanmıştır. Araştırma bulgularının sonuçlarına göre haber fotoğraflarında yer alan toplumsal cinsiyet rolleri günlük yaşantıdaki toplumsal cinsiyet rollerini yansıtmaktadır. Haber fotoğraflarında yer alan kadın stereotipleri de günlük yaşantıda olduğu gibi toplumsal cinsiyet rollerini öğretip yeniden üretmektedir.

Anahtar Kelimeler: Haber Fotoğrafı, Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği, Türkiye Foto Muhabirleri Derneği, Göstergebilimsel Analiz.

SUMMARY

SEMIOTIC ANALYSIS OF NEWS PHOTOS IN THE CONTEXT OF GENDER: TURKISH PHOTO REPORTERS ASSOCIATION OF THE YEAR A REVIEW OF A SELECTION OF PRESS PHOTOS

Gender imposes different roles on women and men. These roles, which are constructed by the social structure in order to sustain masculine domination, are produced and circulated by various social mechanisms. One of the most important of these mechanisms is the mass media. As a part of these mass media, news photos include gender roles in their content and thus produce gender inequality and reflect it back to the society.

In this study, 20 photographs selected from the press photos of the year by the Photojournalists Association of Turkey between 1988 and 2022 were examined in the context of gender inequality. All the photographs in our research were analyzed with the semiotic analysis method, which is one of the qualitative research methods. The stereotypes of women in the photographs, which were analyzed with semiotic analysis, were also revealed by content analysis in order to support the obtained data. According to the results of the research findings, the gender roles in the news photos reflect the gender roles in daily life. The stereotypes of women in news photos are also reproduced by teaching gender roles as in daily life.

Keywords: News Photography, Gender Inequality, Photojournalists Association of Turkey, Semiotic Analysis.

TEŞEKKÜR

Çalışmamın her aşamasında bilgeliği ile bana yol gösteren, hem heyecanımı hem de stresimi sabırla dizginleyen ve hayatıma fotoğraf sanatını kazandıran değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Hasan ÜSTÜN'e çok teşekkür ederim. Tez savunma jürimde yer alarak çalışmama büyük bir katkıda bulunan, bilgi birikimi ile ufkumu açan Doç. Dr. Şebnem SOYGÜDER BATURLAR'a, yapıcı eleştirileri ve kıymetli tavsiyelerinden dolayı Doç. Dr. Tuba LİVBERBER'e çok teşekkür ederim. Her sorumu içtenlikle ve sabırla yanıtlayan Erdem DURU'ya da sonsuz teşekkür eder ve şükranlarımı sunarım.

Hayatımda aldığım tüm kararlara saygı duyan, maddi ve manevi desteğini üzerimden eksik etmeyen anneme, beni koruyup kollayan ve bugünlere getiren rahmetli ananeme sonsuz sevgimi sunarım. En zor anımda yanımda olan, beni her konuda yüreklendiren ve desteklerini üzerimden çekmeyen dostlarıma teşekkürler. Dünyanın öbür ucunda olmasına rağmen eksikliğini hiçbir zaman hissettirmeyen, her zorlukta yanımda olan, içimdeki gücü keşfetmeme neden olan en büyük motivasyon kaynağım hayat arkadaşşıma varlığı için minnetlerimi sunarım.

Damla BARAN,

Antalya, 2023

GİRİŞ

Toplumsal cinsiyet eşitsizliği, yaşamın her alanında olduğu gibi haber içeriklerinde de karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle kadınlar yazılı ve görsel basında çoğu zaman mağdur, yardıma muhtaç, anne, aile, seksapalite gibi belirli kalıplar dahilinde temsil edilirken erkekler ise başarı, güç, zenginlik gibi belirli kalıplarla temsil edilmektedirler. Bu bağlamda haber içeriklerinin toplumsal cinsiyet eşitsizliği sonucu meydana gelen toplumsal cinsiyet rollerine göre şekillendiği ve kalıplaşmış söylemler aracılığıyla mevcut eşitsizliğinin varlığını doğrulayan ve pekiştiren bir biçimde üretildiği ifade edilebilir. Bu nedenle haber fotoğrafları, haberin diğer unsurlarından bağımsız olarak toplumsal cinsiyet rollerini yansıtan anlamlar içerebilirler. Haber fotoğraflarının bünyesinde barındırdığı bu anlamlar da toplumsal cinsiyet rollerinin temsilini ve bu temsilin devamlılığını sürdürmede etkili olabilirler.

Toplumsal cinsiyet rolleri, toplumsal yapı tarafından kurgulanan davranış ve tutumları kapsamaktadır. Toplumsal cinsiyet eril bedenle erkekliği, dişil bedenle de kadınlık rollerini özdeşleştirmekte ve üçüncü bir cinsin olanağına imkân tanımamaktadır. Bu bağlamda toplumsal yapı kadınlara duygusallık, merhametlilik, acizlik, muhtaçlık; erkeklere akıllılık, güçlülük, cesaret ve koruyucu olma rollerini yüklemektedir. Kadınlık ve erkeklik rolleri dışında kalan tüm yönelim ve kimlikler ise toplumsal yapı tarafından dışlanmakta ya da yok sayılmaktadır. Kurgulanan roller ve bu rollerin gereği olarak sergilenmesi gereken davranışlar aile ile başlayıp okul, iş yeri ve kitle iletişim araçları gibi farklı yapılar aracılığıyla öğrenilmekte ve yeniden üretilmektedirler. Kitle iletişim araçlarının birer parçası olan gazete televizyon ya da sosyal medya platformları, haber içeriklerini meydana getirirken kullandığı haber fotoğraflarını da toplumsal cinsiyet rollerinin etkisi altında üretmektedirler. Buna bağlı olarak haber ve haber fotoğrafları toplumsal cinsiyet eşitsizliğine bağlı olarak içeriklerinde cinsiyet stereotiplerine yer vermektedirler. Bu nedenle günlük hayattaki rollerle uyumlu olarak mağdur, kurban, yardıma muhtaç, anne, seksi gibi stereotipler dahilinde sunulmaktadır. Erkekler ise yine günlük hayattaki rolleriyle uyumlu olarak başarı, güç, koruyucu ve şiddetin uygulayıcısı gibi stereotipler dahilinde sunulmaktadır. Buna göre haber fotoğraflarında açık veya örtülü, bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde yer alan toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin incelenmesi amacıyla TFMD Yılın Basın Fotoğrafları arasından amaca yönelik örneklem yöntemiyle seçilen 20 fotoğrafın göstergebilimsel çözümlemesi yapılmıştır. Bununla beraber fotoğraflardaki kadın stereotiplerinin ortaya çıkarılması için de destekleyici nitelikte içerik analizi yapılmıştır.

Çalışmamızın birinci bölümünde haber ve haber fotoğrafı kavramları farklı tanımlamalar ve yaklaşımlarla ele alınmıştır. Ayrıca haber ve haber fotoğraflarının gelişim süreçlerinden de söz edilerek geçmişten günümüze kadar uzanan tarihsel bir bağlam kurulmuştur. İkinci bölümde ilk olarak toplumsal cinsiyetin ortaya çıkmasında oldukça önemli bir yeri olan feminist kuram ele alınmıştır. Ardından da toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet eşitsizliği ele alınmıştır. Ayrıca toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin medyada nasıl yer aldığı açıklanmış ve aralarında bir ilişki kurulmuştur. Üçüncü bölümde ise çalışmamızın temel araştırma yöntemi olan göstergebilimsel analiz detaylıca ele alınmış ve bu doğrultuda yapılan çözümlemelere yer verilmiştir. Medyada çoğunlukla sorunlu veya eksik bir şekilde yer alan kadın temsiline ortaya koyulabilmesi için de örneklemimizdeki 20 fotoğrafa içerik analizi yapılmış ve içerik analizinden bahsedilmiştir.

Göstergebilim temelde bir anlamlandırma sürecinin nasıl medyana geldiğini ve ilk anlam dışındaki anlamları ortaya koymaya çalışan bir bilim dalıdır (Civelek, 2020: 774). İlk anlamın dışındaki anlamları çözümleme gayesi taşıyan göstergebilim herhangi bir biçimi, nesneyi ya da olguyu konu edinebilir. Örneğin insanların gündelik hayatta iletişim kurarken kullandıkları diller, mimikler, jestler, resimler ve fotoğraflar birer gösterge birimleridir (Rifat, 2020: 11). Bu nedenle tüm göstergeler göstergebilimin bağlamında ele alınabilir. Göstergebilim Eski Yunanda semeion (gösterge) ve logia (söz, kuram) anlamlarına gelen iki farklı sözcüğün birleşimi ile meydana gelmiştir (Ünal, 2016:380). Antik Yunan'da Prodicus, Platon, Aristoteles ve Augustine gibi filozoflar farklı bakış açılarıyla göstergeleri yorumlamış ve anlamlandırmışlardır (Jahn, 2005:2). Göstergebilim kavramı ilk kez John Locke tarafından 1690 yılında yayınladığı *An Essay Concerning Human Understanding* (İnsanın Anlama Yetisini Üzerine Bir Deneme) adlı eserinde kullanılmıştır. Locke eserinde bilim kavramını; *physike* (doğa felsefesi), *praktike* (etik); *semeiotike* veya *logike* (göstergeler öğretisi ya da mantık) şeklinde açıklamıştır. (Ünal, 2016:381) Göstergelere ilişkin bir diğer çalışmayı ise 1764 yılında yayınladığı *News Organon* (Yeni Organon) adlı eseri ile Johann Heinrich Lambert yapmıştır. Lambert eserinde yer verdiği semiyotik bölümünde anlamlandırma üzerine durmuştur. (Jahn, 2005:3) 20. yüzyıl başlarına kadar gösterge ve göstergeler Locke, Lembart, Leibnz, Condillac, Diderot farklı bilim insanları ve filozoflar tarafından ele alınmış, ancak bir bilim dalı olarak kabul edilmemiştir. Tam anlamıyla göstergelerin incelenmesi 20. yüzyıl itibari ile gerçekleşmiş ve ancak bir bilim dalı hâline gelmiştir. (Güneş, 2014: 7). Göstergebilimin tek başına bir bilim dalı olmasında Charles Sanders Peirce ve Ferdinand De Saussure gibi isimler büyük katkı sağlamışlardır. Pierce ve Saussure eş zamanlı olarak

göstergebilim adına çalışmalar yapmış ve göstergebilime farklı bakış açıları getirmişlerdir. Pierce göstergebilimin Amerika'daki öncüsü olarak kabul edilirken; Saussure ise Avrupa'daki öncüsü olarak kabul edilmiştir (Civelek, 2020: 775). Göstergebilimin Avrupa geleneğini Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Algirdas J. Greimas gibi isimler temsil ederken; Charles W. Morris, Umberto Eco Amerika geleneğini temsil etmektedir.

İçerik analizi ise metinlerin incelenmesine yönelik bir yöntemdir. İçerik analizi ile istenilen metinlerin içerikleri bir takım kural dahilinde ortaya koyulabilmektedir. İçerik analizi nitel ve nicel olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Nicel içerik analizinde sayısal veriler ve istatistiksel bilgiler ön plandayken nitel içerik analizinde anlamlara odaklanılır. Sosyal bilimlerde yaygın bir şekilde kullanılan içerik analizi özellikle gazete içeriklerinin, televizyon programlarının, roman ve filmlerdeki karakterlerin betimlenmesine; politik konuşmalarda ve haberlerde kullanılan kelimelerin incelenmesinde kullanılır (Neuendorf,2002:1)

Bu teorik arka plan ve araştırma yöntemleri sonucunda toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin haber fotoğraflarındaki temsil edilme biçimlerini de etkileyerek yeniden üretildiği ortaya koyulmuştur. Haber fotoğrafları aracılığıyla sunulan kadınlık ve erkeklik halleri, tıpkı günlük yaşantıda olduğu gibi eril tahakkümün çıkarları doğrultusunda sunulmakta, bu nedenle de kadınların ve LGBTİ+ bireylerin haber içeriklerinde daha az veya sorunlu olarak yer almalarına yol açmaktadır. Ayrıca haber fotoğraflarının cinsiyet eşitsizliğini üreten bu yapısı da tekrar gündelik yaşama yansiyarak bir döngü hâlinde sürdürülmektedir. Bu neden kitle iletişim araçları toplumsal cinsiyet rollerine bağlı olarak gelişen cinsiyet eşitsizliğinin azaltılmasında ya da sona erdirilmesinde büyük önem taşımaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

HABERİN BİR UNSURU OLARAK FOTOĞRAF VE HABER FOTOĞRAFLARI

1.1. Haber Kavramı

Medya ve iletişim çalışmalarına baktığımızda habere ilişkin yaklaşımların iki farklı paradigma çevresinde geliştiğini söyleyebiliriz. Egemen ve eleştirel olarak adlandırılan bu iki farklı paradigma, habere ilişkin farklı tanımlamalar geliştirmiş ve farklı bakış açıları sunmuşlardır. Çoğulcu ve liberal olarak da adlandırılan egemen paradigma, haberi ele alırken genellikle nesnellik, tarafsızlık ve gerçeklik gibi kavramları ön plana çıkartmaktadır. Egemen paradigmaya göre haberde nesnelliği ve tarafsızlığı sağlamak da mümkündür (Soygüder, 2003: 47). Bu paradigma haberi tanımlarken de nesnellik, tarafsızlık ve gerçeklik gibi ilkelerin mümkün olabileceğini destekleyen ifadelerle başvurur. Haber ve gerçeklik arasında doğrudan bir ilişki kuran egemen paradigma haber içeriklerinde olayların tıpkı bir ayna gibi yansıtıldığını savunmuştur (Binark ve Bek, 2010: 173). Yapılan bu ayna benzetmesi ile haberdeki olayların yorumlanmadan ve kurgulanmadan olduğu gibi sunularak birebir aktarıldığı anlayışının vurgulandığını söyleyebiliriz.

Egemen paradigma tarafından tarafsızlık ve nesnellik ilkelerinin vurgulandığı tanımlamalarda ise sıklıkla profesyonellik kavramından söz edilmektedir. Buna göre haber nesnelliğin bir yansımasıdır ve nesnelliği yansıtma işi de profesyonel gazeteciler tarafından gerçekleştirilmektedir (Tılıç, 2009: 74) . Bu görüşe göre gazeteciler sahip oldukları bu profesyonel anlayış sayesinde kişisel yargı ve değerlerinden bağımsız olarak nesnellik ilkesine uygun bir şekilde haber üretirler. Böylece haber içeriğinde neyin ne şekilde yer alacağına profesyonel tercihlerde bulunarak karar verildiği vurgulanır. (Erdoğan, 2007: 184) Egemen paradigma tarafından profesyonel haberciliğin sınırları ise 5N1K olarak adlandırılan haber yazım kuralları ile belirlenir. Buna göre bir metnin haber ile ilişkilendirilebilmesi için ne, nerede, ne zaman, nasıl, neden ve kim sorularının yanıtlarını karşılayabiliyor olması gerekir. (Schlapp, 2013: 21) Bu kriterleri karşılayabilen haberlerin dolayısıyla nesnellik ve tarafsızlık ilkelerini de karşıladığı kabul edilir. 5N1K kuralları haber için elbette büyük önem taşır. Ancak yalnızca bu kuralları dayanak göstererek profesyonel haberciliğin sağlanabilmesi gerçekçi değildir.

Eleştirel paradigmanın habere yaklaşımına baktığımızda ise haber içeriklerinde gerçekliğin, nesnelliğinin ve tarafsızlığın sağlanabilmesi olanaksızdır. Bu paradigmaya göre haber metinlerinde anlam inşa edilir. Haber olayları bir ayna gibi yansıtmaz, olaylardan hareketle bir anlatı oluşturur ve bu anlatılar kurgulanmış ve saptırılmış anlamlar taşırlar (Sığırcı, 2012: 155). Böylece egemen paradigmanın haber üretim sürecinde yer aldığını vurguladığı profesyonel yaklaşım eleştirilir ve bu üretim sürecinde yanlı tercihler yapıldığı ifade edilir. Haberin üretim süreci, habere konu olması planlanan olayların karar aşaması ve haberi üreten gazetecilerin tamamı birer tercihtir. Bununla beraber haber kaynaklarının güç odaklarından oluşması, gazeteciler ile haber kaynakları arasındaki kişisel ilişkiler, haber toplamanın yapısı ve olaylara ilişkin kategorilerin varlığı gibi durumlar da haberin yanlı bir üretim sonucu ortaya çıktığını doğrular (Şeker, 2018: 95). Bu nedenle haberler yapısal olarak yanlı tercihler sonucu ortaya çıkarlar. Bu tercihlerin her aşamasında egemen yapının çıkarları, değerleri, ekonomi-politik yapısı, kültür ve ideolojinin etkileri görmezden gelinemez. Bu nedenle eleştirel paradigma içinde değerlendirilen kültürel çalışmalar, Frankfurt Okulu ve Ekonomi-politik gibi farklı yaklaşımlar kitle iletişime ilişkin çalışmalar yaparken haberi de inceleme alanlarına almışlardır. Örneğin Gramsci, egemen sınıfın kendi çıkarlarını alt sınıflara benimsetmek adına hegemonyanın bir parçası olarak kitle iletişim araçlarının kullandığını ifade eder. Benzer bir tanımlamayı da Althusser devletin ideolojik aygıtlarından biri olarak medya yapısını göstererek gerçekleştirir. Egemen sınıf kitlelerin kontrolünü ideolojiler aracılığıyla sağlar. Bu ideolojiler de medya içerikleri ile dolaşıma sokulurlar. Böylece haberin de medya araçları aracılığıyla sunuluyor olması dolaylı olarak bu egemen sınıfın çıkarlarına hizmet etmesine ve ideolojileri yaydığı bir ortam olmasına yol açar. (Tılıç, 2009: 64) Bu açıklamalarla haberin aslında tarafsızlık, nesnellik ve gerçeklik gibi ilkelerden çok belli bir kesimin çıkarı adına kurgulanmış içerikleri alıcılarına sunduğu vurgusu yapılmıştır. Ekonomi-politik yaklaşım ise direkt olarak haberden ziyade medyayı inceleme konusu yapmış ve medyanın sahiplik yapısının da haber üretim sürecini etkilediğini konu almıştır. (Şeker, 2018: 96) Ancak bu yaklaşımın ekonomik indirgemeci olduğu, dolayısıyla da ekonomik etkenler dışında kalan kültür gibi etkenleri göz ardı etmesi nedeniyle eleştirilmiştir. Kültürü göz ardı eden ekonomi-politik yaklaşıma en büyük itiraz da Kültürel Çalışmalar yaklaşımı tarafından yapılmıştır. Çünkü haberde yalnızca olay ve fikir sunulmaz. Haberlerde insan toplulukları temsil edildiğinde o insanların kültürü de temsil edilir (Burton, 2005: 113). Örneğin Afrikalı bir kabilenin yaşayışlarını konu edinen haberde o kabile üyelerinin giysilerine, danslarına ve evlilik ritüellerine dair bir takım izler görebiliriz. Tüm bu izler bizlere o kabilenin kültürüne ilişkin bilgiler verir. Bu yaklaşıma göre haber metinleri kültürel işaretler ve anlamlardan

meydana gelirler. (Şeker, 2018:98-100). Bu yönüyle haber, kültürün aktarıcısı olma özelliğini de bünyesinde barındırır.

Haberin ne olduğunun anlaşılabilmesi adına egemen paradigma ve eleştirel paradigmanın sunduğu bu yaklaşımlar dışında olay kavramına da değinmek önemli olacaktır. Olay kavramı habercilik adına yapılan çalışmaların ilk yıllarında sıklıkla ele alınan bir kavram olmuştur. Örneğin Tokgöz (1981: 51-52)'e göre *“haber; temelde gerçekleşen olaylar, fikirler, sorunlardan meydana gelir”*. Ayrıca “News” sözcüğü, North, East, West ve South kelimelerinin baş harfleri bir araya getirilerek oluşturulmuştur. Bu durum da haberin çok yönlü, her olayı kapsayan bir özelliğe sahip olmasına gönderme yapmaktadır (Uyguç ve Genç, 1998: 107). Haber ve olay ekseninde daha güncel bir tanımlama ise *“haber, daha önce bilmediğimiz, yeni, ilginç bir olayın medyada yayımlanmış halidir”* (Arsan, 2005:18) şeklindedir. Habercilik adına daha yakın bir zamanda yapılan bu tanımlamada öne çıkan vurgu ilginç olmayan bir olayın haber olamayacağıdır. Bununla beraber *“medyada yayımlanmış hâli”* ifadesi ile aslında habere konu edilen olayın editoryal bir süreçten geçerek düzenlenmiş olmasına değinilmiştir.

Haberin tanımlanıp anlaşılmasında haber öğeleri olarak adlandırılan doğruluk, nesnellik, anlamlılık, kesinlik, tutarlılık, inanırlık gibi nitelikleri de ele almak gerekir.

Doğruluk: Bir habere konu edilen herhangi bir fikrin, olayın ya da sorunun olduğu gibi aktarılabilmesidir. Doğruluktan kastedilen haberde verilen bu bilgilerin yanlış veya yalan olmamalarıdır (Büyükaşar, 2019: 42). Bir haber hazırlanırken doğası gereği olabildiğince hızlı davranılmaya çalışır. Ancak haberin hızlı bir şekilde aktarılması kadar doğru aktarılması da son derece önemlidir. Haberci elde ettiği haber kaynağının doğruluğundan emin olmalıdır.

Nesnellik ilkesi haberin kişisel değerlendirmelerden, ön yargılardan, duygulardan uzak bir biçimde hazırlanılması şeklinde ifade edilebilir. Habercilik adına geliştirilen nesnellik kriteri kimi çevrelerce eleştirilip sorgulanmaktadır. Kimileri haberde nesnelliği sağlamanın zaruri ve mümkün olduğunu savunurken kimileri de nesnelliği sağlamanın imkânsız olduğunu ifade etmiştir. Buna göre habercilikte nesnelliğin sağlanabileceğini savunanlar tüm ön yargıların ve ideolojilerin bir kenara bırakılarak haberin hazırlanabileceği görüşündelerdir. Nesnelliği sağlamanın mümkün olmadığını düşünenler ise haberin bir takım seçimler sonucu meydana geldiği; tercih edilen gerçekliğin sunulduğu, bu nedenle de haberin nesnel olamayacağı görüşündedir (Daştan, 2021: 44).

Gerçeklik: Habercinin, gerçek ile haber arasındaki ilişkiyi olaya sadık kalarak iletmesidir (Tokgöz, 1981: 54). Gerçeklik, egemen paradigmanın habere ilişkin çalışmalarında sıklıkla

vurguladığı ve idealleştirdiği bir olgudur. Ayrıca haberin gerçekliği, Basın Meslek İlkeleri tarafından da güvence altına alınmıştır. Buna göre Basın Meslek İlkeleri'nin 6. maddesinde bir haberin araştırılıp gerçekliğinden emin olmadan yayınlanamaz şeklinde bir ibare bulunmaktadır (Girgin, 2012: 92). Ancak pratikte gerçeklik niteliğinin haber içeriklerinde gözetilip gözetilmediği tartışmalı bir konudur.

Anlamlılık; haberin açık, anlaşılır, direkt olarak haberi açıklayıcı nitelikte olmasıdır. Haber metnin kolay ve anlaşılır olmasını sağlar. Haberi her alıcı ya da okuyucu aynı anlama gelecek şekilde algılamalıdır.

Kesinlik; habere konu olan olayın, yaşanmışlığından şüphe duyulmadan sunulmasıdır. Kesinlik haberin doğruluğundan kuşku duyulmamasını sağlar (Uçar, 2011:62). Kesinlik ilkesi bu yönüyle haberdeki doğruluk ilkesini de destekler niteliktedir. Habere hangi olay konu edilirse edilsin ihtimal anlamına gelebilecek yargılar kullanılmamalıdır.

Tutarlılık; haberin içeriğinde kuşkuya düşülecek herhangi bir ifade bulunmamalıdır. Habere konu edilen her ne ise çelişkili ifadelerden uzak kalınarak sunulmalıdır (Aslan, 2002: 71).

İnanılrlık ilkesi haber kaynaklarının güvenilir olmasıyla bağlantılıdır. Bu nedenle habere kaynaklık eden kişilerin veya kurumların doğru bilgi verip vermediği kesin olarak bilinmelidir (Bülbül, 2000: 133-140). İnanılrlık ilkesinin sağlanması adına en güvenilir yol tek bir kaynağa bağlı kalınmadan haberin birden çok kaynak tarafından sağlamlasının yapılmasıdır.

Haberin ne olduğu sorusuna yanıt aranırken ele alınan bir diğer kavram da haber değeridir. Her olay haber değeri taşıyamaz, bu nedenle her olay haberin konusu olamaz. Bu doğrultuda kimi araştırmacılar, haberi olay kavramıyla ele almaktan ziyade haber değeri kavramıyla ele almışlardır.

1.1.2 Haber Değeri

Haber değeri, haberi direkt olarak tanımlar üzerinden ele almak yerine haberin temel öğelerini ele alır. Burada amaç haberciliğin ilkelerini açıklamaktır (Tokgöz, 1981: 62). Haber değeri kavramına ilişkin literatürdeki çalışmalara baktığımızda ilk olarak Walter Lippmann ile karşılaşmaktayız. Lippmann "Kamuoyu" adlı ünlü eserinde haber değeri kavramını ele almış ve bir haberin hangi kriterlere sahip olmasını gerektiğine ilişkin ilk yaklaşımlardan birini geliştirmiştir. Lippmann'a göre, bir olayın haber değerine sahip olabilmesi için alışılmışın dışında olması, tasarlanması, süreyle sınırlandırılması, yapısının basit olması, bir mantığa sahip olması, olaya etkili-ünlü kişilerin katılması ve olay yerinin okura yakın olması

gerekmektedir (Çebi, 1996:256). Lippman'ın geliştirdiği bu maddeler zamanla daha da geliştirilmiş ve eklemelerle 12 temel haber değeri hâline gelmiştir.

Günümüzde hâlen haber değerinin belirlenmesinde etkili olan bu 12 temel ölçüt ise Johann Galtung ve Mari Ruge tarafından geliştirilmiştir (Damlapınar, 1999:296). Bu ölçütler aşağıda sıralanmıştır.

Olayın süre olarak uygunluğu/zamanlılık: Bir olayın haber hâline getirilebilmesi için zamanlı olması gerekir. Bir olayın çok uzun bir zaman aralığını kapsamasından ziyade kısa sürede olup bitmesi tercih edilir. Haberin her daim yeni ve güncel olarak sunulması beklenir. İngilizce "News" kelimesinin karşılığı "Haberler" anlamına gelmektedir. Bu kullanım elbette tesadüf değildir. Bu bağlamda haberin dilsel anlamda da güncellik, yenilik ve zamanlılığı temsil ettiğini söyleyebiliriz (Schneider ve Raue: 2022: 40).

Mutlak Yoğunluk: Bir olayın mutlak yoğunluğu ya da yoğunluğunun artışı ne kadar fazlaysa alıcıların dikkatinden kaçma olasılığı da o kadar yüksektir. Bir olay ne kadar basitse medyada yer alma olasılığı da o kadar fazla olacaktır. Örneğin herkes tarafından anlaşılması zor bir bilimsel buluş yerine basit bir hırsızlık haberi daha kolay takip edilebilir.

Belirginlik: Olayı açıklarken kullanılan ifadeler ne kadar açık ve net olursa o kadar anlaşılır olacaktır. Böylece haber olma olasılığı da aynı oranda artacaktır. Hohenberg de benzer bir yaklaşımı haber kavramını tanımlarken getirmiştir. Buna göre haber insanların anlayabileceği herhangi bir olay, fikir veya düşüncedir (Hohenberg, 1963: 40). Buradaki temel vurgu haberin anlaşılması zor nitelikteki ifadelerden uzak kalarak anlaşılması kolay ifadeler içermesidir.

Anlamlılık: Dünyanın herhangi bir yerinde meydana gelen herhangi bir olay tüm insanlık için anlam taşımayacaktır. Bu noktada sosyal, kültürel ve coğrafi değişkenler dikkate alınarak yapılacak olan haberler alıcıları için daha anlamlı olacaktır. Örneğin Amerika'da binlerce insanı etkileyen herhangi bir kasırga felaketi haberi Türkiye'de pek de etki yaratamayacaktır.

Olayın Uyumu/Hedef Kitle: Herhangi bir olay alıcısının hayat görüşü, inançları, eğilimleri ve beklentileri ile ne kadar uyum gösteriyorsa haber olma ihtimali de o kadar artmaktadır. Burada da sosyal, kültürel ve coğrafi değişkenler büyük önem taşımaktadır. Kimilerine göre olayın uyumu haber değerleri içinde en önemlisidir. Buna göre hedef kitlenin sahip olduğu anlayış ve beklentileri göz ardı edilmemelidir.

Olayın Beklenmezliği: Gerçekleşmesi öngörülemeyen, beklenmedik, tahmin edilemez olayların haber olma ihtimali yüksektir. Neredeyse her gün gerçekleşen cinayet, hırsızlık gasp

gibi olayların yerine gerçekleşmesi beklenmedik olan bir doğal afet haberi daha büyük önem taşıyacaktır.

Süreklilik: Daha önce haber konusu olmuş bir olaya ilişkin gelişmeler, haber olarak yayınlandığında son derece dikkat çekecektir. Örneğin daha önce bir cinayet haberi ile medyada kendine yer bulan bir seri katil, başka bir cinayet haberi ile daha kolay bir şekilde gündeme gelebilir.

Kompozisyon: Bir olay, belirli gazetecilik pratikleri çerçevesinde ele alınmalıdır. Bu pratiklere uygun bir şekilde hazırlanmış metnin haber hâline gelmesi daha kolay olacaktır. Aksi hâlde haber metni haber değeri taşıyan bir niteliğe sahip olsa bile haber olarak değerlendirilemeyebilir.

Seçkin Kişiler: Toplum tarafından güçlü ve etkili olarak nitelendirilen bireylerin ya da ünlülerin haber değeri daha yüksektir. Genellikle bu insanların yaşantıları toplum tarafından daha çok ilgiyle karşılanırlar. Örneğin sanatçıların, televizyon figürlerinin, siyasi liderlerin röportajları ya da özel hayatlarına ilişkin bilgiler haber değeri taşır.

Seçkin Uluslar: Uluslararası ilişkilerde etkinliği yüksek ve belirleyici olan ulusların haberleri değer taşırlar. Örneğin 24 Şubat 2022 tarihinde Rusya ve Ukrayna arasında başlayan savaş tüm dünyada büyük etki yaratmıştır. Tüm dünyada dolaylı veya doğrudan etki yaratan bu savaş, taşıdığı haber değeri nedeniyle bir süre dünya ve ülke gündemine oturmuştur.

Kişilere yapılan göndermeler: Bir olayın bir şahıs özelinde aktarılması haberi daha ilgi çekici kılacaktır. Örneğin büyük kitleleri etkileyen bir savaş haberinin kitlesel etkilerini konu edinen bir haber yerine savaştan birebir etkilenmiş bir bireyin haberini yapmak daha etkili ve anlamlı olacaktır.

Olumsuz Gönderme: Olumsuz olaylar her zaman alıcılar tarafından daha çok ilgi görür. Bu nedenle olumsuz olayların haber olma olasılığı daha fazla ilgi uyandırır. Örneğin dram, acı, gözyaşı, çatışma içeren haberler alıcılarının duygularını daha çok etkileyip daha çok dikkat çekecektir.

Haber değerine ilişkin genel ilkeler belirleyen bir diğer isim de Graeme Burton olmuştur. Burton'a göre haberin değeri medya profesyonelleri tarafından belirlenir ve bu belirlemeler dahilinde sunulur. Haber üretim sürecinin her aşamasında haber gerçeklikten yavaşça uzaklaşır (Burton, 2005: 137). Burton bu görüşlerinden hareketle haber değerlerini genel değerler, içerik değerleri ve geliştirim değerleri şeklinde üç farklı kategoriye ayırır (Burton,

2005: 136-138). Genel değerler: olumsuzluk, yakınlık, yakın zamanda meydana gelmek, popülerlik, devamlılık, basitlik ve kişiselliktir. İçerik değerleri: Kimi konuların bir diğer konuya göre daha önemli olmasıdır. Geliştirim Değerleri: Konuların öne çıkan ya da çıkması gereken yönlerinin vurgulanmasıdır.

Egemen paradigmaya göre haber değerini belirleyen en önemli etmen ise kamu yararını gözetiyor olmasıdır (Soygüder, 2005: 48). Kamu yararı kavramının genel olarak net bir tanımı olmadığı söylenebilir. Ancak habercilik adına kamu yararı ile anlatılmak istenilenin ilk olarak topluma yararlı olacak ilkelerin bütünü olduğu ifade edilebilir. Buna göre habercilik toplumun haber alma ve bilgi edinme ihtiyaçlarının karşılanması adına varlık gösterir (Özer, 2020: 77). Böylece toplumun haber alma ve bilgi edinme ihtiyaçlarının giderilmesiyle haber değeri ortaya çıkar. Kamu yararını açıklayan bir diğer tanımlama da devletin kontrolünü sağlamak amacıyla kamusal işlerin hukuka uygunluğunu ölçen bir yapı olduğudur (Saraç, 2002: 1). Bu tanımlamadaki temel vurgu medyanın yasama, yürütme, yargı yanında dördüncü güç olmasıdır. Medya bu mekanizmaları denetlemek ve halkı bilgilendirmekle yükümlüdür. Dolayısıyla haber de bu denetleme ve bilgilendirme sürecinin bir parçasını oluşturur. Eleştirel paradigmaya göre ise haber değeri ancak medya seçkinlerinin bizzat kendileri tarafından kendi çıkarlarına hizmet edecek şekilde belirlenir (Soygüder, 2003: 48). Buna göre haber değeri medya sahiplerinin ve iktidarın çıkarları ve görüşüyle çatışamaz niteliktedir. Medya mülkiyet yapıları ve iktidarın sınırlandırmaları gereği haber içeriklerinin seçkinler aleyhinde olmasına kesinlikle müsaade etmez. Bu nedenle haber değerine ilişkin temel ögeler de medya sahiplerinin ve iktidarın sınırlamalarına tâbî tutulurlar. Haber üretim sürecinin bu yanlı ve kısıtlanmış hâli nedeniyle günümüzde gerçeklik, nesnellik ve tarafsızlık ilkeleri zayıflayan değerler hâline gelmiştir. Literatürde habercilik adına gerçekleştirilen ilk çalışmalarda bu ilkelerin en önemlileri olduğu vurgulanırken günümüzde ise ilginçlik ilkesinin en önemli ilke hâline gediğini söyleyebiliriz. Bir haberin ilginç olması haber adına en değerli kriter olarak kabul edilmektedir (Soygüder, 2003: 53). Herkesin her an karşılaşılabileceği durumlar yerine, daha az meydana gelen olaylar daha çok dikkat çekerler.

Bu nedenle habere konu olan olayların ve düşüncelerin sıra dışı özellikler taşıyor olmaları büyük önem taşır. Bu duruma verilebilecek en güzel örnek “Bir köpek adamı ısıırıyorsa bu haber olamaz ancak bir adam bir köpeği ısıırırsa, bu bir haberdır” ifadesidir. Habercilik adına günümüzde en değerli kriter hâline gelen ilginçlik, gazetecilerin hangi olayı haber yapmak isteyeceklerine ilişkin önceliklerini de değiştirmiştir. “Gazeteciler günümüzde bu anlamda gerçek haber yerine ilginçlik “avına” çıkmaktalar.” (Soygüder, 2003: 234). Böylece haber

içeriklerinde gerçeklik ve nesnellik gibi eskiyen habercilik değerlerinin aranması yerine ilginçlik aranır hâle gelmiştir.

Önemlilik: Habere konu olan olayın, fikirlerin ve bilgilerin insanların yaşantısına etki edecek bir niteliğe sahip olmasıdır (Tuğrul, 2018: 11). Bu tür haberlerde hedef kitle de çok önemlidir. Haber, ilgilendirdiği bireylerin sayısına göre de değer kazanmaktadır. Örneğin Covid-19 aşısını yaptırmanın virüsten büyük oranda korunduğu bilgisini içeren bir haber herkes için büyük önem taşır.

Sonuç: Herhangi bir olayı bir haber formatına yerleştiren değer sonucudur. Haberde ele alınan olay her ne olursa olsun mutlaka bir sonucu vardır. Bu nedenle her haber metni mutlaka bir sonuç içermektedir.

Haber değerine ilişkin geliştirilen bu farklı yaklaşımların ortak özelliğinin haber seçiminde gözetilen kriterler olduğu söylenebilir. Görüldüğü gibi bu kriterlerin kimileri ortak değerlerden meydana gelirken kimilerinde de fikir ayrılığı bulunmaktadır. Bunlarla beraber egemen paradigma ve eleştirel paradigmanın farklı yaklaşımlar getirdiği habercilik ve haber değeri kavramları yeni medya olarak adlandırılan internet ve bilgisayar ortamının yapısı gereği de yeni tanımlamalara ve değişimlere maruz kalmıştır. Böylece haberin sunumu, üretimi ve haber kriterlerinin yeni medyaya ortamlarındaki değişimi ve işleyişi günümüzde önemli bir tartışma konusu hâline gelmiştir (Çilek, 2019: 2). Bu nedenle haber ve haberciliğe ilişkin kavramları yeni medya bağlamında da ele almak anlamlı olacaktır.

1.1.3 Haber ve Yeni Medya

Yeni medya kavramı internet ve bilgisayar teknoloji temelindeki kitle iletişim araçlarını tanımlamak için kullanılmaktadır (Soygüder, 2003:167). Bu kavramdaki “yeni” vurgusuna getirilen iki farklı yaklaşım bulunmaktadır. İlk yaklaşım yalnızca bilgisayara özgü işlemlerin internet ve bilgisayar ortamında gerçekleştirilmesi ile iletişim araçlarıyla gerçekleştirilen haberleşme eyleminin yine internet ve bilgisayar ortamında gerçekleştirilmesine karşılık gelmektedir (Çilek, 2019:5).

Diğer yaklaşım ise yeni vurgusu ile kastedilenin sunulan içeriklerden ziyade kitle iletişim araçlarının geçirdiği dönüşüm ve değişimdir (Soygüder, 2003:). Böylece kitle iletişim araçlarının teknoloji alanındaki ilerlemelerle daha pratik ve yaratıcı bir niteliğe bürünmesine vurgu yapıldığı söylenebilir.

Yeni medya kavramı 1970’li yıllarda bilgi ve iletişim temelli olan sosyal, psikolojik, ekonomik, politik ve kültürel çalışmalar bağlamında ortaya çıkmıştır. 1990’lı yıllarda da bilgisayar ve internetin gelişmesiyle yeni medya kavramı da farklı boyutlara ulaşmıştır (Dilmen, 2007: 114). Günümüzde ise sosyal medya adı verilen platformların da ortaya çıkması ile beraber geniş kitlelere ulaşan interaktif bir yapıya bürünmüştür. Bu yönüyle bireyleri ortak bir platformda bir araya getirip bu bireyler arasındaki etkileşimi doğrudan sağlamaktadır.

Yeni medya, geleneksel medya olarak adlandırılan televizyon, gazete, radyo ve dergi gibi tek yönlü iletişim sağlayan kitle iletişim araçlarının sunduğu imkânların tümünü kapsamaktadır. Yeni medya yalnızca geleneksel medya araçlarının sunduğu imkânları sağlamakla kalmaz, aynı zamanda isteğe bağlı erişim ve kullanıcı kontrolü gibi geleneksel medyada olmayan imkânları da sunar (Pavlik, 2013: 10). Richard A. Rogers yeni medyanın sunduğu bu imkânları üç temel özellik ile açıklamaktadır. Richard A. Rogers’a göre yeni medya etkileşim, kitlesizleştirme ve eş zamansızlık özelliklerine sahiptir (Geray, 2003: 18). Yeni medyanın etkileşim özelliği sayesinde mesajın ya da bilginin alıcısı ve vericisi aktif bir şekilde bağlantı halindedir. Kitlesizleştirme özelliği ile de büyük bir alıcı kitlesinin içindeki bireylere özel mesajlar iletilebilir. Geleneksel medyada edilgen konumda olan alıcı, yeni medyanın etkileşim özelliği sayesinde etken bir konuma gelmiştir. Eş-zamansızlık ile istenilen mesaj istenilen zaman diliminde gönderilip alınabilmektedir. Lev Manovich ise yeni medyanın özelliklerini sayısal temsil, modülerlik, değişkenlik, otomasyon ve kod çevrimi şeklinde ifade etmiştir (Manovich, 2001: 27-48). Sayısal temsil bilgisayar ortamındaki kodlama işlemleri olarak ifade edilebilir. Bu işlemler yeni medya araçlarının çalışma prensibini açıklar. Modülerlik ise yeni medyanın aynı esnada birden çok işlem, gerçekleştirebilmesidir (Manovich, 2001: 27). Değişkenlik de bu kodlama işlemlerinin ve modüler yapının otomatik bir biçimde gerçekleştirilmesidir. Otomasyon, yeni medyanın programlanabilir olması ile açıklanmaktadır. Kod çevrimi ise kodlar üzerinde düzenlemeler yaparak farklı bir yapıya dönüştürmeyi ifade eder (Manovich, 2001: 30-45). Yeni medyanın bu özellikleri internet teknolojilerinin gelişme süreciyle paralellik göstermiştir. Bu nedenle internet teknolojisi, yeni medyayı şekillendiren en önemli unsur konumundadır. Özellikle 2000’li yıllarda internetin geçirdiği değişim ile beraber web 2.0 adı verilen anında etkileşim özelliği ile yeni medya ortamları haberin üretildiği ve dağıtıldığı yerler hâline gelmiştir. Bu durum ise haber kuruluşları ve haberciler adına yeni haber pratiklerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur (Parlak, 2018: 66). Örneğin yeni medyanın interaktiflik özelliği sayesinde her birey haber

retme eylemini gerçekleştirebilecek imkna sahip olmuştur. İzleyici türevli içerik olarak adlandırılan bu haber biçiminin üreticileri, günümüzde çokça tartişılan bir kavram olan yurttaş gazeteciliğini meydana getirmiştir (Yanardağoğlu, 2015: 252). Daha net bir ifade ile yurttaş gazeteciliği, gazeteci olmayan bireylerin yeni medya araçlarının sunduğu imknlar sayesinde bir haberi üretilip paylaşması olarak açıklanabilir. Buna göre gazeteci olmayan kişiler haber değeri taşıyan olayları ele alarak yeni medya ortamında paylaşırlar. Kişisel bloglar, haber blogları, evrimii haber sayfaları ve sosyal medya platformları bu tür haberlerin üretilip sunulduğu yerlerdir (zırmak, 2020: 24-33). Özellikle sosyal medya platformları isteyen herkesin kolaylıkla profil oluşturabilmesi nedeniyle yurttaş gazetecilerinin haber üretilip paylaşmaları konusunda sıklıkla tercih edilmektedirler. Örneğin Facebook, Twitter, İnstagram gibi sosyal medya platformlarının bu tür haberlerin üretilmesinde ve paylaşılmasında sıklıkla tercih edilen platformlar oldukları söylenebilir. Yurttaş gazeteciliği, bu tarzdaki sosyal medya platformlarında geleneksel medyadaki gibi haber içerik ve üretim süreçlerini kontrol eden bir mekanizma olmadığı için sıklıkla etik olmadığına dair eleştirilere maruz kalmaktadır. Buna göre yurttaş gazeteciliğinde iki farklı etik mesele bulunmaktadır (Karakaş, 2015:46). İlk olarak yurttaş gazetecileri tarafından üretilen haberlerin güvenilir olmadığı ifade edilmektedir. Bunun sebebi olarak da haberlerde kullanılan fotoğrafların ve bilgilerin doğruluğunun teyit edilmeden paylaşılmasıdır. Diğeri ise ünlü olarak nitelendirilen bireylerin fotoğrafları izinsiz çekilerek özel hayatın gizliliğinin ihlal edilebilmesidir. Geleneksel medyada haber üretim sürecinde bulunan profesyonel gazetecilik kodları olarak isimlendirilen kurallar yurttaş gazeteciliğinde bulunmamaktadır. Bu nedenle haberlerin profesyonel gazeteciler tarafından üretildiği sürecin yeni medya platformları ile beraber sonlandığı düşünülmektedir (zırmak, 2020: 45).

Yeni medyanın habercilik adına sahip olduğu bir başka özellik de geniş bir haber kaynağına sahip olmasıdır. Buna göre elektronik ortamlar önemli bir kaynaktır ve potansiyel hikayeleri, kaynakları tanımlamakta gazetecilere yardımcı olacak birçok bilgiyi içerir (Pavlik, 2013: 124). Bununla beraber internet ortamlarının fiziki kaynaklara ulaşmakta çok daha kolay ve nispeten maliyetsiz olduğu ifade edilebilir.

Günümüzde resmi ve bireysel nitelikli web sayfaları, bilimsel bilgilerin yer aldığı niversite kaynakları, grafik ve istatistiksel bilgilerin yer aldığı sayfalar ve sosyal medya hesapları internetten kolaylıkla ulaşılıp haberlere kaynaklık edilebilirler. İnternetin haber kaynaklarına ulaşmada sağladığı kolaylıklarla beraber kimi dezavantajlı durumlar da bulunmaktadır. Pavlik yine bu durumu internet içeriklerinin büyük kısmının belirsiz ve bilinçli olarak yanlış

yönlendirmeye açık olduğunu şeklinde ele almıştır (Pavlik, 2013: 125). Özellikle sosyal medya platformlarının her kullanıcıya içerik üretme şansı tanınması bu bilinçsiz ve yanlış yönlendirme hususunda oldukça etkilidir. Görüldüğü gibi yeni medya sahip olduğu kimi özelliklerle haber üretimi için olumlu etkiler yaratsa da kimi özellikleri ile de sıkıntılı durumlara sebep olabilmektedir. Yeni medyanın haber üretim sürecinin daha kısa zamanda daha az maliyetle gerçekleşmesi, haber kaynaklarının çoğalması, geniş kitlelere hitap etme ve interaktif olması olumlu etkileri olarak nitelendirilebilir. İnternet ortamında her bireyin kolaylıkla içerik üretip sunabilmesi, her kaynağın güvenli olmayışı ve mesleki etik değerleri kontrol edebilecek bir mekanizmanın işleyişinin zor olması gibi durumlar ise yeni medyanın olumsuz etkileri olarak ifade edilebilir.

1.2. Haberin Önemli Bir Unsuru Olarak Haber Fotoğrafı

Bir haberi meydana getiren temel sunum unsurları başlık, spot, haber metni, haber fotoğrafı ve fotoğraf altı yazısı olarak sıralanabilir. Haber başlığı haberi tek bir cümle ile açıklayan bir unsurdur (Arıcan, 2012:7). Haber başlıkları kimi zaman cümle yerine yalnızca birkaç kelimedenden de meydana gelebilir. Burada önemli olan haberin içeriğini açıklayabilme gücüne sahip olmasıdır. Spot ise haber özeti anlamına gelir. Genellikle uzun ve detay içeren haberlerin önemli olduğu düşünülen kısımlarının özetlenmesidir. Haber metni ise 5N1K kurallarını içeren, haberi aktarma amacı taşıyan yazılı sunum unsurudur (Arıcan, 2012:7).

Haber fotoğrafı haber metnini destekleyen fotografik bir haber türüdür (Soygüder, 2003:102). Haber fotoğrafı sayesinde okurlar habere ilişkin edinmek istedikleri bilgilere yazılı metinlerle beraber görseller unsurlarla da ulaşırlar. Bu durum da haber metinleri içeriğinde yer alan bilgilere uygunluk gösteren fotoğrafların sunumuyla gerçekleşir. Genellikle gazete ve dergilerde haber metinleri ve haber fotoğrafları iş birliğine girerler. Yalnızca yazılı metinden oluşan bir haber eksik ve inandırıcılıktan uzak kalmaktadır. Böylece haber metni ve haber fotoğrafı birbirini tamamlayan iki unsur hâline gelir. Ayrıca fotoğrafın haber içeriği ile uyumlu olması gerekir.

Haber fotoğrafları günümüzde yazılı metinleri desteklemesinin yanı sıra başlı başına temel bir haber unsuru hâline gelmiştir. Bunun en önemli sebebi bir fotoğraf karesinin olayı tamamıyla alıcısına aktarabilmesidir. İnsanlar genellikle okuduklarından ya da duyduklarından ziyade gördüklerine inanırlar (Alemdar ve Uzun, 2012: 77). Ayrıca zihin görsel öğeleri, yazınsal ve işitsel öğelere oranla daha kolay ve daha hızlı algılar. Örneğin bir gazete haberinin detaylarını incelemek okuyucunun inisiyatifindedir. Bir yazılı metni okumak ve algılamak bilinçli bir

tercih sonucunda emek harcanarak gerçekleşir. Ancak görsel bir ögenin fark edilmesi anlık bir durumdur. Görsel ögeler, beynimiz tarafından irademiz dışında gerçekleşecek kadar hızlı algılanır. Haber içeriklerinde de doğası gereği hazırlık aşamasında olabildiğince hızlı ve kolay aktarılma gayesi güdülür. Ayrıca her alıcı bir haberin tümüne hâkim olma isteği taşımaz. Kimileri haberin yalnızca başlıklarına bakarken kimileri yalnızca fotoğrafına bakar, kimileri de tamamen haberin içeriğine hâkim olmak ister. Bu noktada haberin yalnızca yazılı metinlerden oluşmaması tüm alıcılara hitap edebilmesi adına önem taşır. Bu nedenle haber fotoğrafına yazılı metinleri okumayanlar için bilgiyi iletmenin bir yöntemi olarak da bakılmaktadır (Sontag, 2008:27). Haber fotoğrafları 5N1K denilen haber kurallarına tek başına yanıt verebilmektedir. Haber fotoğrafları günümüzde bu özelliği ile en az haber metni kadar önemli bir konuma gelmiş, hatta haber metninin de önüne geçmiştir. Bu nedenle günümüzde habersiz bir fotoğraf görmenin mümkün olmadığı söylenebilir.

Fotoğraf haberde yer alan olay, düşünce ya da fikir her ne olursa olsun haber içeriğine anlam katar ve haberin okurlar tarafından anlamlandırılmasında güçlü bir etki taşırlar. Frank P.

Hoy, Foto muhabirliği-Görsel Yaklaşım adlı eserinde haber fotoğrafının bir iletiyi yaymakla görevli olduğunu ifade etmiştir (Hoy, 1986: 5-9). Bu ifadeye göre haberler bünyesinde mesajlar barındırırlar. Haber fotoğrafları sanat fotoğrafı olarak nitelendirilen fotoğraflardan farklı olarak enformasyon iletmekle görevlidir. Bu nedenle haber fotoğraflarında sanatsal ve estetik kaygılardan çok bir haberi yeterince aktarıp aktaramadığı gözetilir. Haber fotoğrafçılığının doğası gereği de sanatsal ve estetik kaygıları gütmek zordur. Bu yönüyle haber fotoğrafının üretim süreci de bir sanat fotoğrafının üretim sürecinden farklıdır. Haber fotoğrafçılığında genellikle doğrudan (straight photo) fotoğraf kullanılır. Bu yaklaşıma göre fotoğrafçının gerçekliğe müdahalesi ışığın ayarlanması, fotoğrafın açısı gibi teknik ayarlamalarla sınırlıdır (Arıcan, 2012: 47). Bu yönüyle haber fotoğrafları habere konu edinilen olaylar, fikirler ve düşünceler adına belge niteliği taşırlar.

Haber fotoğrafının bir diğer niteliği de anlık olmasıdır. Habere konu olacak olan olayın tam anlamıyla gerçekleştiği anı fotoğraflamak hayatî önem taşır. Söz konusu olay bir saniye önce ya da bir saniye sonra fotoğraflanırsa anlamını yitirebilir. Böylece bir olayın en can alıcı kısmını yansıtabilmek haber fotoğrafçılığı adına başarılı bir eserin meydana gelmesini de sağlar. Örneğin haber fotoğrafı bir savaş cephesini, bir doğal afeti ya da sıcak bir çatışma anını içerebilir. Bu tarz fotoğraflar flaş fotoğraflar olarak da adlandırılırlar. Yoğun derecede aksiyon ve beklenmedik durumlar içeren bu tarz fotoğraflarda sanatsal ve estetik kaygılar gütmek oldukça zordur. Bu durum da haber fotoğraflarını sanatsal fotoğraflardan ayıran bir diğer özelliktir (Soygüder, 2003:108). Kimi haber fotoğrafları bir olayın içeriğini tamamen

yansıtıp aynı zamanda da sanatsal ve estetik açıdan da başarılı olabilmektedir. Bu nitelikteki haber fotoğrafları çoğunlukla zihinlerde kalıcı izler bırakıp tarih içinde unutulmayacak bir konuma gelirler. Bu nitelikteki haber fotoğrafları taşıdıkları özellikler neticesinde belgesel fotoğraflar olarak adlandırılırlar. Belgesel fotoğraflar haber fotoğrafları gibi kısa sürede tüketilmezler ve anlık değillerdir. Bünyesinde barındırdıkları evrensel mesajlar, tarihsel izler ve yan anlamlarla kalıcı hâle gelirler. Haber fotoğrafı ve belgesel fotoğrafı olma özelliği taşıyan foto röportaj ise birden fazla fotoğrafın tek bir tema etrafında birleşerek daha derin daha ayrıntılı foto öyküler yaratılması olarak tanımlanabilir. Foto röportaj, herhangi bir olayın birden çok fotoğrafla öyküleştirilerek anlatılmasıdır. Tek bir fotoğraf birden çok fotoğrafın bir araya gelerek yarattığı etki kadar büyük bir etki yaratamayacaktır (Topçuoğlu, 2003:13). Bu nedenle foto röportajlar hem bir olay hakkında bilgi verip hem de güçlü bir etkiye sahip olma özelliği taşırlar. Örneğin Weimar Cumhuriyeti geleneğinin fotoğrafçılarından olan August Sender, 20. Yüzyıl İnsanları başlıklı fotoğraf serisi ile belgesel fotoğraf foto röportaj türüne katkıda bulunmuştur (Oral, 2011: 54). Sender'ın bu foto-röportaj serisi günümüzde hâlen hatırlanan ve önem taşıyan eserlerden biri olarak değerlendirilmektedir. Bunun dışında W. Eugene Smith'in 1948 yılında yaptığı "Country Doctor" adlı çalışmayı tarihteki en iyi foto-röportaj örneklerinden biri olarak gösterebiliriz (Arıcan, 2012: 30). Çalışma görünürde bir köy doktorunun yaşantısını ele almaktadır. Ancak çalışma görünenin de ötesinde başka yaşam hikâyeleri ve karmaşık duygu durumlarını ortaya çıkmıştır. Doktor Ernest Ceriani mesleğini icra ederken hastaları yalnızca tedavi etmekle kalmayıp onların hayatına dokunmuştur. Doktor Ernest ve hastaları arasındaki bu bağ da fotoğraflara yansiyarak anlatılmak istenilenin de ötesinde mesajlar iletmeyi başarmıştır.

Gerçeklik niteliğinin, haber fotoğrafı tanımlanırken sıklıkla başvurulana bir değer olduğu ifade edilebilir. Bunun temel sebebi ise fotoğrafın gerçeklik ve nesnellik ile doğrudan bağdaştırılıyor olmasıdır. Fotoğraf, direkt olarak herhangi bir görünümü iki boyutlu bir düzleme yansıtır. Bu yansıtma işlemi fotoğraf makinesinin içinde gerçekleşen fiziksel ve kimyasal süreçler sayesinde gerçekleşir. (Arıcan, 2012:8).

Fotoğrafın üretiminin bu şekilde gerçekleşiyor olması gerçeklik ve nesnellik ilkelerinin sağlanabileceğinin savunulmasında sıklıkla sığınılan bir argümandır. Ancak fotoğraf yalnızca teknik bir işlem sonucunda medyana gelen basit bir ürün değildir. Bir fotoğraf karesinin meydana gelebilmesi için yalnızca fotoğraf makinesinin varlığı yeterli değildir. Bir fotoğraf meydana getirilirken kullanılan bakış açısı, kadraj ve fotoğrafın çekim anı gibi etkenler foto muhabirinin kontrolü altındadır (Alemdar ve Uzun, 2012:77). Foto muhabirinin hayata bakış açısı, ön yargıları, deneyimleri de kaçınılmaz olarak fotoğrafa

yansımaktadır. Bu yönüyle fotoğraf aynı zamanda zihinsel bir üretim ürünüdür. Fotoğrafçı bir konuyu, deneyimleri ve o an içinde bulunduğu ruh hâlinin etkisinde fotoğraflar. Bu duruma da fotoğrafçının yorumu denir (Arıcan, 2012:13). Bu nedenle bir fotoğraf karesi, fotoğrafı çeken kişiden bağımsız olarak düşünülemez. Ayrıca haber içeriğinde gördüğümüz her fotoğraf, bir başka fotoğrafa tercih edilerek sunulmuştur. Fotoğrafçı sınırsız görünüm seçenekleri arasından bir görüntü seçer. Ne kadar az olursa olsun fotoğrafçının görme biçimi seçeneğine yansır (Berger, 2014:10). Fotoğraf, bir makine ve düşünen bir beynin ortak ürünüdür. Bu anlarda fotoğrafı çeken bireyin düşünceleri ve kendi değerleri devreye girer ancak bu noktada fotoğrafın kendi başına meydana gelmediği, fotoğrafın neticede bir fotoğrafçının elinden çıktığı unutulmamalıdır.

Bununla beraber fotoğrafın hangi yayın organında yer alacağı da fotoğrafın içeriğini etkileyen bir diğer faktördür. Bu bağlamda fotoğrafçının bakış açısı ile yayın organının benimsediği ideolojik çizgi, haber fotoğrafında neyin ne şekilde yer alacağına etki eder. Haber fotoğrafları söz konusu olan bu yayın organlarının bünyesindeki fotoğraf editörleri tarafından incelenir ve yayımlanacak olan fotoğraf değerlendirilir ve seçilir. Böylece haber fotoğrafı tekrar bir seçme işlemine tabi tutulur. Bu nedenle fotoğrafın alıcılara ulaşana kadar maruz kaldığı bu seçme aşamaları aktarılmak istenilen bilgilerin gerçeklik ve nesnelliğini büyük oranda etkileyen bir durum olduğu söylenebilir. Ayrıca haber fotoğrafı temelde haberin içeriğini yansıtmaya amacı taşısa da okuyucularda farklı şeyler çağırıştırabilir. Nasıl ki fotoğrafçının deneyimleri, ön yargıları, hayata bakış açısı çekilecek fotoğrafı etkiliyorsa, alıcıların da bakış açısı fotoğrafa bakışı etkiler. Bu durumu Berger, “Herkes aynı şeye bakabilir ama her insan onu farklı algılar” şeklinde açıklar (Berger, 2014: 20). Bu duruma ilişkin benzer bir açıklama da Barthes tarafından yapılmıştır. Barthes’a göre bir fotoğrafa verdiğimiz anlam deneyimlerimiz neticesinde şekil kazanır. Bir haber fotoğraf aracılığı ile sunulurken her ne kadar gerçeklik ve nesnellik ilkeleri gözetiliyor olsa da alıcıların hangi durumda oldukları göz ardı edilemez. Örneğin eğitilmiş olmayan bireyler için fotoğraf hâlen nesnellik niteliğini taşırlar (Topçuoğlu, 2003:126). Yine bu ifade ile alıcıların haber fotoğrafını nasıl algıladığının önemi vurgulanır. Bununla beraber bir fotoğraf neyi ifade ediyorsa ondan ayrı düşünülemez. Bu ifadeler/temsiller herkes tarafından algılanamaz. Bu noktada bir profesyonel bakış açısına ihtiyaç duyulur. Buradaki temel vurgu da yine haber fotoğrafını kimin algıladığı ile yakından ilgilidir. Fotoğraflardaki yan anlamları fark edemeyen, haberde ele alınan olayın gerçeklik ve nesnellik içinde verildiğini düşünen bir birey ile haber fotoğrafını farklı bir gözle okuyan kişi aynı durumda olamaz. Susan Sontag, fotoğraf ve gerçeklik ilişkisini ele alırken fotoğrafı haberin mini bir yansıması şeklinde ifade eder (Sontag, 2008:3). Buradaki “mini gerçeklik”

ifadesi ile fotoğrafın gerçekliği tamamen aktaramadığı, fotoğrafın ancak gerçekliğin bir izi olabileceği anlayışının bulunduğu söylenebilir. Fotoğrafın gerçekliğin doğrudan bir yansıması olduğu anlayışı ise 20. yüzyılda kalmıştır (Nurdan, 2006: 10). Bu durumun bir başka nedeni olarak da iletişim teknolojilerinin habercilik pratiklerini etkisi altına alması gösterilebilir. Günümüzde haber fotoğraflarına müdahale etmek normal hâle gelmiştir (Topçuoğlu, 2003: 119). Çeşitli bilgisayar ve internet programlarıyla haber fotoğrafları düzenlenip değiştirilebilmektedir. Bu teknolojilerle değişime uğrayan ve bu değişimlere maruz kalması meşru kabul edilen haber fotoğraflarında gerçeklik ilkesini aramak çok da mümkün değildir. Bu nedenle günümüzde gerçeklik değerinin habercilikte olduğu gibi haber fotoğrafçılığı adına da zayıflayan bir değer hâline geldiği söylenebilir. Bu bağlamda haber fotoğrafını açıklarken gerçeklik ve nesnellik ilkelerini ele almak yerine kanıt oluşturma işlevi ile ele almak daha yerinde olacaktır. Bir fotoğraf “’orada”’ bulunmanın kanıtıdır. Bu sayede alıcılar, olaya tanıklık eden fotoğrafçının gözünden de olsa olayı görme şansı yakalarlar. Haber fotoğrafı, belgeleme gücünün de verdiği etki ile bir olayın yaşanmışlığını kanıtlamanın en güvenilir yoludur.

Haber fotoğrafının niteliklerinden birinin de insanlık tarihinin kaydedilmesinde ve saklanmasında kullanılan en önemli araçlardan biri olduğu düşünülmektedir. Bu kapsamda fotoğraf, bir haberin belleklerde saklanması ve hatırlanmasında önemli işlevler üstlenebilmektedir. İnsanlık tarihini görsel olarak anlatan ve belgeleyen haber fotoğrafları, tarihin görsel olarak yazılıp arşivlenmesini ifade eder. Her fotoğraf, korunabildiği taktirde içinde barındığı anlamları ve aktarmak istediği olayları uzun süre taşıyabilir. Bu yönüyle haber fotoğraflarının insanlık tarihinin pek çok olayına tanıklık ederek tarih adına aydınlatıcı bir niteliğinin olduğu söylenebilir. Kimi fotoğraflar ise dünya tarihine ışık tutmakla kalmayıp, tarihin akışına da yön verirler. Örneğin insanlık tarihi adına büyük önem taşıyan 2. Dünya Savaşı sürecinde Nazi Almanyası, fotoğrafı bir propaganda aracı olarak kullanmıştır. Adolf Hitler’in resmi fotoğrafçısı Heinrich Hoffmann, Nazi Almanyası adına binlerce fotoğraf çekmiş; Hitler Yönetimi’nin destek kazanmasına katkı sağlamıştır.

Hoffmann’ın Nazi Arşivine, Amerika’nın Bavyera işgali sonrası el konulmuş; açıkça paylaşılarak dönemin bilinmeyenleri ortaya çıkmıştır (Ünlütürk, 2002:56).

Fotoğrafın tarihe tanıklık etmesine verilebilecek en güzel örneklerden biri de 1972’de savaş muhabiri Nick Ut tarafında çekilmiş olan Napalm Kızı’dır. Napalm bombasının alevlerinin etkisi altından kalan çocukların acısını yansıtan fotoğraf, Vietnam Savaşı’nın simgesi olmuş ve zihinlerde unutulmayacak bir yere kazanmıştır.



Görsel 1.1 “Napalm Kızı” Nick Ut 1972

Tarihe kazınan bir diğer fotoğraf da Sovyet Lideri Leonid Brezhnev ve Doğu Almanya'nın Başkanı Erich Honecker'in, 1979 yılında Doğu Almanya ve Alman Demokratik Cumhuriyet'inin 30.yılı için düzenlenen bir buluşmada öpüşmeleriyle ortaya çıkmıştır. Sosyalist kardeşlik öpücüğü adı verilen bu öpüşme, sosyalist devletler arasında kurulan bağın sembolik olarak gösterilmesi idi. Dönemin siyasal atmosferini çarpıcı bir şekilde yansıtan bu an, fotoğrafın belgeleyici niteliği ile kalıcı olmayı başarabilmiştir. Ayrıca fotoğraf 1990'da Berlin Duvarı'na Dmitri Vrubel tarafından duvara resmedilerek duvarın en önemli simgelerinden biri olmayı başarmıştır.



Görsel 1.2 ‘‘Sosyalist kardeşlik öpücüğü’’ 1979



Görsel 1.3 ‘‘Berlin Duvarı’’ Dmitri Vrubel

Haber fotoğraflarının bir diğer niteliği de yazıyla beraber sunulmasıdır. Bu doğrultuda yazılı metinler haber fotoğrafını desteklemek adına kullanılır. Haber fotoğrafı bir olayı aktarırken her zaman 5N1K kurallarının tümünü aktaramayabilir. Bunun dışında fotoğrafla aktarılmak istenilenler yanlış anlaşılabilir. Bu tür yanlış anlaşılmaların önüne geçebilmek ve fotoğrafın aktaramadıklarını aktarabilmek adına yazılı metinler haber fotoğrafları için oldukça önem taşır. Bu nedenle fotoğraf altı yazısı olarak adlandırılan bu yazılı metinlerin daha detaylı ele alınması gerekir.

1.2.3 Fotoğraf Alt Yazıları

Fotoğraf alt yazıları bir haber içindeki fotoğrafı açıklamaya ve anlamını desteklemeye yarayan yazılı metinlerdir. Lejant olarak da adlandırılan fotoğraf alt yazıları dilimize Fransızca'daki "Légende" sözcüğünden geçmiştir (Bodur, 2018:5). Fotoğraf alt yazıları fotoğraftaki temel bilgileri bir araya getirerek bir bakıma özetlerler. Bununla beraber tıpkı haber metnindeki gibi 5N1K kurallarına yanıt verecek şekilde hazırlanırlar. 5N1K kurallarını içeren fotoğraf alt yazıları haber metnlerini okumayı tercih etmeyen okurlar için haber hakkında tek başlarına bilgilendirici bir işleve sahip olurlar. Ayrıca Fotoğrafta yer alan bireyleri, nesneleri, canlıları ve bunların arasındaki ilişkileri açıklar (Türker, 2006:57). Böylece fotoğraftaki kişilerin kimliklerini, fotoğraftaki nesnelerle ve diğer kişilerle olan bağlantılarını ifade ederler.

Fotoğraf alt yazıları yalnızca fotoğraf hakkında bilgi verme ve haberi destekleme amacıyla kullanılmamaktadır. Fotoğraf alt yazıları aynı zamanda bir haberin ilgi çekici olmasını da sağlar. Alt yazılar dikkat çekici tasarım ve ifadelerle haberin okunmasını da sağlarlar. Günümüzde bir haberin değerini belirleyen ve en önemli ölçüt olarak kabul edilen ilginçlik fotoğraf alt yazıları için de geçerlidir. Bu nedenle ilginç ve sıra dışı fotoğraf alt yazıları bir haberi ilgi çekici yapan en önemli ölçütlerden biridir.

Fotoğraf alt yazıları haber fotoğraflarını anlamlandırmamıza da yardımcı olurlar. Fotoğrafların anlamlandırılmasında sözcükler ve ele alınan bağlam oldukça önem taşır (Türker, 2006:7). Bir fotoğrafta yer alan unsurların tümü bulunduğu haberin anlamsal bağlamını oluşturur. Bu yönüyle fotoğraf alt yazısı fotoğraf ile haber arasında bir bağ kurmaktadır (Arıcan, 2012: 7). Tek başına bir anlam ifade etmeyen ve alt yazısı olmayan bir haber fotoğrafı eksik kalacaktır. Örneğin 20 yıl sonra doğal afetlere ilişkin haber fotoğraflarının basında ne şekilde yer aldığını ortaya koymaya çalışan bir araştırmacı çalışmasını anlamlandırabilmek adına fotoğraf alt yazılarına ihtiyaç duyacaktır. Söz konusu olan fotoğrafların alt yazılarına ulaşamadığı takdirde fotoğrafları anlamlandırmak oldukça zor olacaktır.

Fotoğraf alt yazıları bir haber fotoğrafını anlamlandırma sürecindeyken neleri dikkate alıp almayacağımız konusunda okuyuculara yol gösterebilirler. Böylece fotoğraf alt yazıları ile okuyucular kolaylıkla manipüle edilebilirler (Soygüder, 2013: 1666). Fotoğrafa yer alan imgelerin gerçeklik dışı yorumlanması neticesinde okurlar çok kolay bir şekilde manipüle olabilirler. Bu yönüyle haber fotoğrafları okuyucuların zihinlerini yönlendirmede büyük önem taşırlar.

Haber fotoğraflarında ve bu fotoğrafların alt yazılarında barınan anlamlar da mensup oldukları medya sahiplerinin kontrolü altındadır. Bu anlamlar çoğunlukla medya sahiplerinin çıkarlarını gözetirler. Bu bağlamda foto muhabirleri fotoğraflarını ve fotoğraf alt yazılarını hazırlama aşamasında çalıştıkları kurumun bakış açılarının dışına çıkmazlar. Foto muhabirinin hazırladığı bu fotoğraf ve foto altı yazıları bir sonraki aşamada yazı işleri müdürü veya haber müdürleri tarafından kontrol edilirler. Bunun nedeni ise uluslararası haber kuruluşlarında fotoğraf ve fotoğraf alt yazılarını kontrol eden bir mekanizma olan fotoğraf editörü ve fotoğraf şefi ülkemizde bulunmamasıdır (Soygüder, 2013:1666).

Görüldüğü gibi fotoğraf alt yazıları haber ve haber fotoğrafı adına büyük önem taşımaktadır. Ancak buna rağmen günümüzde pek çok gazete fotoğraf altı yazısı kullanımını sonlandırmıştır (Bodur, 2018:43). Fotoğrafi desteklemek ve fotoğrafı açıklamak adına kullanılan fotoğraf altı yazıları, estetik ve maddî kaygılar sebepleriyle farklı biçimlerde sunulmaya başlanmıştır. “Fotoğraf altı yazısı” olarak adlandırılan lejant, mantığa aykırı bir biçimde fotoğrafın üzerinde ya da yanında sunulabilmektedir (Bodur, 2018:14). Ancak bu tür kullanımlar okuyucularda kafa karışıklığına yol açmakta ve fotoğraf hakkında herhangi bir bilgi sunulamamasına neden olmaktadır. Fotoğraf alt yazısına ilişkin bu yanlış kullanımlar yalnızca gazete, dergi, televizyon gibi geleneksel iletişim ortamlarında değil, yeni medya platformlarında da karşımıza çıkabilmektedir. İnternet ortamında haber üreten ve sunan siteler ile sosyal medya platformları sıklıkla haberlerinde fotoğrafa yer verirler. Hatta bu dijital iletişim ortamlarındaki haberlerin, haber metinlerden çok görsel ağırlıklı olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda bu ortamlarda fotoğrafla beraber sunulan fotoğraf alt yazıları da haber metinleri yerine tercih edilir hâle gelmiştir. Özellikle haber sitelerinde okurların dikkatini çekmek adına absürt ve sıra dışı nitelikteki fotoğraf alt yazıları “tık haberciliği” olarak nitelendirilen haberler ile beraber sunulmaktadır (Çavuş ve Ede, 2021:47). Bunun sebebi ise kullanıcıların bu haber sitelerini ziyaret ederek maddî kazanç edilmesidir. Dolayısıyla fotoğraf alt yazıları haber fotoğrafını desteklemek ve açıklamaktan ziyade maddî kâr elde etme amacına hizmet eder hâle gelmiştir. Bununla beraber kimi haber siteleri ilgi çekici olabilmek adına fotoğraf altı yazılarını fotoğrafların altına eklemek yerine web sayfalarının farklı yerlerine konumlandırabilmektedirler. Haber metinleri ve fotoğraf altı yazıları farklı olsa da okuyucular fotoğraf altı yazılarını da haber metinleri gibi anlamlandırmayı isterler (Bodur, 2018: 17). Bu nedenle fotoğraf altı yazılarının kullanım amaçları ve kullanım şekilleri farklı amaçlar doğrultusunda özünü kaybetmemelidir.

Haber fotoğraflarını ele alırken değindiğimiz kavramların birçoğu haberi ele alırken ele aldığımız kavramlarla örtüşmektedir. Görüldüğü gibi haberle ilişkili olan her kavram haber fotoğrafı için de geçerlidir (Soygüder, 2013:1165). Bir haberi değerli kılan ölçütler haber fotoğrafçılığı için de geçerlidir. Bu ölçütler etki, zamanındalık, ilginçlik, şöhretlilik ve çatışma olarak sıralanabilir.

1.2.4 Haber Fotoğrafı Değerleri

Etki: Haber fotoğrafına konu olan herhangi bir olayın, fikrin veya düşüncelerin geniş bir kitleyi büyük bir düzeyde etkisi altına alabilmesidir. Bu tarzdaki haber fotoğrafları habercilik değerleri adına oldukça kıymetlidir.

Yakınlık: Coğrafi ve kültürel yakınlıkların gözetildiği haber fotoğrafları sunuldukları hedef kitle için daha anlamlı olacaktır. Dünyanın herhangi bir yerinde meydana gelen herhangi bir olay tüm insanlık için anlam taşımayacaktır. Örneğin ülkemizde meydana gelen herhangi bir doğal afete ilişkin haber fotoğrafı okuyucuların ilgisini üzerine çekecektir. Bu noktada sosyal ve kültürel değişkenler dikkate alınarak yapılacak olan haberler alıcıları için daha anlamlı olacaktır.

Zamanındalık: Haber fotoğrafları “’anı” görüntüler. Bu yönüyle haber fotoğrafları güncel olması önemli bir haber fotoğrafı değeri taşır. Fotoğraf, habere konu olacak olan olayın tam anlamıyla gerçekleştiği anı yansıtılmalıdır. Ayrıca haber fotoğrafında olayın ne zaman gerçekleştiğine dair bir bilgilendirme bulunmadığı takdirde alıcıların ya da okuyucuların zihninde muğlak bir alan yaratarak belirsizliğe yol açabilir.

İlgincilik: Bir haberin ilginç olması haber adına en değerli kriter olarak kabul edilmektedir (Soygüder, 2003: 53). Buna bağlı olarak günümüzde en önemli haber ve haber fotoğrafı değeri ilginçliktir. Günlük yaşamlarında sıkça karşılaştıkları karelerin kendilerine sunulması insanların ilgisini yeterince çekmez. Sıradanlık yerine farklı ve sıra dışı görüntülerin bulunduğu fotoğraf kareleri insanların ilgisini daha çok çekerler.

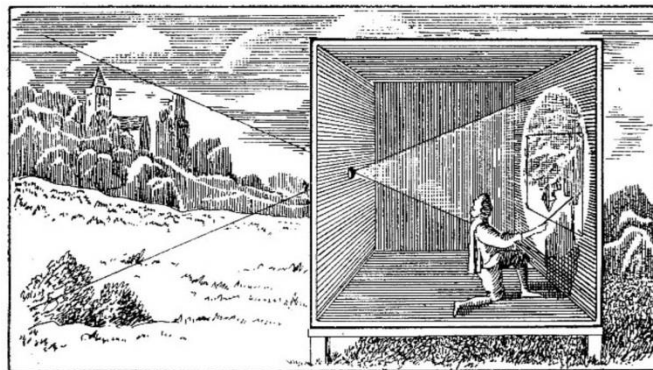
Şöhretlilik: Toplum tarafından tanınırlığı yüksek olan bireylerin haber değeri daha yüksektir. Ünlü olarak nitelendirilen bu insanların yaşantıları daha çok ilgiyle karşılanırlar. Bu nedenle ünlü insanların yaşantılarına dair görüntülerin yer aldığı haber fotoğrafları haber değeri taşırlar.

Çatışma: Bir diğer haber fotoğrafı değeri de savaş ve anlaşmazlık gibi temaların yansıtıldığı çatışmadır. Bu tarz fotoğraflar büyük ölçüde kitlelerin ilgisini çekerler. Bu nedenle çatışma içeren fotoğraflar haber medyasında her zaman ilgi görürler.

1.2.5 Haber Fotoğrafının Tarihçesi

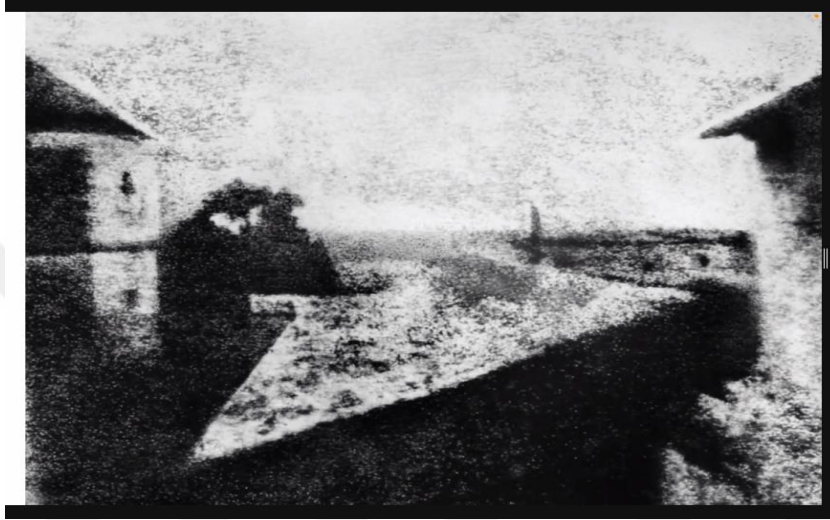
Fotoğrafın gücü icat edildiği andan beri tüm dünyayı etkisi altına almış ve toplumsal yaşamın her alanına yayılmıştır. Böylece siyaset, sanat, bilim ve diğer tüm sosyal alanlarda dönüşüm ve değişimleri beraberinde getirmiştir (Karahana, 1999:65). Kuşkusuz ki bu değişim ve dönüşümlerin en çok etki yarattığı alanlardan biri de habercilik olmuştur. Fotoğrafın haber içeriklerinde kullanılmaya başlamasıyla habercilik pratikleri ve anlayışı değişmiş, günümüzde ise haber metinlerinin de önüne geçerek haberin en önemli ögesi hâline gelmiştir. Haberin en önemli ögesi olarak kabul edilen haber fotoğrafı günümüzdeki hâlini tarihsel süreçte meydana gelen olaylardan ve fotoğrafın teknik anlamındaki gelişiminden etkilenecek almıştır. Haber fotoğrafının tarihsel sürecinin anlaşılır bir şekilde ortaya koyulabilmesi için fotoğrafın icadı ve sonrasındaki gelişmeleri ele almak faydalı olacaktır.

Fotoğrafın icat edilmesinde ilk aşama olarak Camera Obscura kabul edilmektedir. Karanlık oda anlamına gelen Camera Obscura, en basit tabirle bir görüntü elde etme mekanizmasıdır (Vurucu, 2019: 7). Bu mekanizmanın mantığı bir odanın üzerine delikler açıp, ışık elde ederek perspektif ve renk elde etmeye dayanır. Tarihte ilk olarak 13. Yüzyılda Basralı Ali El Hasan İbn-i Haysem'in bir güneş tutulması sırasında güneşi gözlemlemek adına Camera Obscura'yı geliştirdiği düşünülmektedir. 15. yüzyılda ise başta resim ve mimari olmak üzere pek çok alanda kullanılmaya başlanan Camera Obscura, rönesans döneminin öne çıkan ressamlarından Leonardo Da Vinci tarafından söz edilerek dünyaya duyurulmuştur. (Gök, 2016:45). Böylece fotoğrafın icadı ve beraberindeki gelişmelerin meydana gelmesinde etkili olmuştur.



Görsel 1.4 Camera Obscura

1727’de Henrich Schulze, bir takım kimyasal maddelerle gerçekleştirdiği denemeler sonrasında kağıt üzerine görüntünün aktarılabilceğini keşfetmiştir (Vurucu, 2019:7). Görüntünün ilk kez kağıda aktarılması ise 1826 yılında Niepce tarafından gerçekleştirilebilmiştir (Sucuoğlu, 2016:194-195). Joseph N. Niepce, 8 saat süren bir pozlama sonucunda evinin penceresinden bir görüntü elde etmiş ve böylece tarihin ilk fotoğrafını meydana getirmiştir. Helyograf olarak adlandırılan bu görüntü aynı zamanda tarihin ilk manzara fotoğrafı olma özelliğini de taşımaktadır (Ünlütürk, 2002: 34).



Görsel 1.5 İlk Fotoğraf Nicéphore Niepce

1835 yılında kağıda görüntüyü aktarabilen kişi ilk kez Fox Talbot olmuştur (Yuvarlak, 2019:1276). Talbot elde ettiği negatif görüntüleri Paris’e yollayıp yeni bir buluş yaptığını duyurmuş, ancak bu buluş herhangi bir kabul görmemiştir. Talbot’un ardından görüntüyü kağıda aktarabilen diğer isim de de Louis Daguerre olmuştur. Niepce ile beraber ortak çalışmalar yürüten Daguerre, Niepce’nin vefatından sonra da çalışmalarını sürdürmüştür. Ortağı Niepce’den öğrendiği bilgileri geliştirip civa buharını kullanarak görüntü kaydetme süresini 8 saatten 15 dakikaya kadar indirebilmiştir. (Ertan, 2009: 8). Görüntü elde etmek için kullandığı bu mekanizmaya ‘dagerotip’ adını veren Daguerre, 1839 yılında Fransız Bilim Enstitüsü’ne gidip buluşunu sunmuştur. Dönemin bilim insanı ve milletvekili Louis François Arago, buluşu Fransız Bilimler Akademisi’nde duyurmuş ve yine aynı yıl Fransız Bilim Enstitüsü tarafından onaylanıp resmi olarak duyurulmuştur. Daguerre’nin çalışması Talbot’un çalışmasından daha geç olsa da, yansıtabildiği görüntü pozitif olduğu için başarılı kabul edilmiştir.

1841 yılında ise Talbot, Calotype adını verdiği yöntem ile görüntünün elde edilme süresini saniyeye indirmiştir. Bununla beraber Calotype yöntemi, daguerrotype yönteminin aksine kopyalama özelliğine sahiptir. Talbot yönteminin kolaylık sağlaması nedeniyle tarihte ilk kez fotoğraf içeren kitap baskısı da gerçekleşmiş oldu (Ünlütürk, 2002: 36-37).

Fotoğrafın icadının ilk dönemlerinde teknik anlamdaki sıkıntılar nedeniyle çoğunlukla manzaraların ve hareketsiz nesnelerin fotoğrafları çekilmekteydi. Yine bu yıllarda görüntü elde edilen mekanizmaların boyutunun büyük ve ağırlıklarının fazla olması gibi olumsuzluklar da bu mekanizmaların yaygın olarak kullanılamamasına ve bireysel olarak fotoğraf üretilmemesine yol açmaktaydı. Bu nedenle bu yıllarda kendini foto muhabiri olarak tanımlayan herhangi bir bireye rastlamak pek olası değildi (Arıcan, 2012: 24). Fotoğrafın icadının ilk yıllarında gazeteler, hareket barındıran olayları aktarabilmek adına fotoğraf yerine illüstrasyonları tercih etmekteydiler. Tarihte ilk kez bir illüstrasyonun resmi olarak yayınlanması 1842 yılında gerçekleşmiştir. The Illustrated London News'te yayınlanan illüstrasyon, dönemin kraliçesi Victoria'ya yapılan suikastı tasvir etmekteydi. Haber fotoğrafına bir savaşın konu edilmesi ise ilk kez 1856 yılında gerçekleşti. Roger Fenton 1856 yılında Kırım Savaşı'nı fotoğraflayarak tarihteki ilk savaş fotoğrafını çekmiş oldu (Ünlütürk, 2002:43-44). Fenton böylece hem ilk savaş fotoğrafçısı hem de ilk haber fotoğrafçısı olarak tarihe geçmiştir. Ancak Fenton'ın üstlenmiş olduğu bu görevde dikkat çekici bir detay bulunmaktadır. Fenton, dönemin İngiltere Kraliçesi Victoria tarafından bizzat görevlendirilmiştir. Bu nedenle Fenton'un görevleri arasında İngiliz askerlerine eşlik etmek, ölü bedenleri fotoğraflamak ve üzerinde kan lekesi bulunan üniformalı askerleri görüntülemek vardı (Gezgin, 1994: 18). Bu durum haber fotoğrafçılığında embeded, yani iştirilmiş gazetecilik olarak adlandırılmaktadır. İştirilmiş gazeteciler bir savaş esnasında ordu ile beraber hareket ederler ve önceden karar verilmiş olan niteliklere uygun haber yaparlar (Gündüz, 2012: 224-225). Böylece Fenton, tarihin ilk savaş fotoğrafçısı olma özelliğini taşıırken aynı zamanda da iştirilmiş gazeteciliğin ilk örneğini vermiştir. Bu nedenle Kırım Savaşı fotoğrafları, olayın bağlamından koparak savaşın da ötesine geçmiş, haber fotoğrafı çerçevesinden uzak kalmıştır.

Haber fotoğrafçılığının ivme kazanmasında etkili olan bir diğer olay da 1861 ile 1865 yılları arasındaki Amerika İç Savaşı olmuştur. Dönemin Amerikalı fotoğrafçılarından olan Mathew Brady, iç savaş esnasında meydana gelen pek çok olayı görüntülemiş ve Abraham Lincoln'un da seçim kampanyası fotoğraflarını çekerek portre fotoğrafların haberciliğe girmesine yol açmıştır (Vurucu, 2019:13). Brady'in Amerika'da kendi ekibi ile gerçekleştirdiği bu

çalışmalar neticesinde foto muhabirliği kavramı İngilizceye girerek Avrupa'da da kullanılır hâle gelmiştir (Ertan, 2009:30).

Tarihte ilk fotoğraf baskısı 1880 yılında New York Daily Graphic tarafından gerçekleştirildi (Vurucu, 2019:15). New York Daily Graphic'in fotoğraf kullanımıyla beraber diğer basın organları da içeriklerinde fotoğraflara daha fazla yer vermeye başladı.

Yine 1880'li yıllarda haber fotoğrafçılığının farklı işlevleri keşfedilmeye başlanmıştır. Günlük yaşamı gözlemleyen ve sorgulayan bir bakış açısına sahip olan fotoğrafçı Jacob Riis, New York'taki Lower East Side'in mahallelerini fotoğraflamış, bu mahallenin sakinlerini, görevli polislerini, mekânlarını fotoğrafladı. Böylece belgesel fotoğrafçılığının temelleri bu yıllarda atılmaya başlandı.

1920'lerin sonunda iyice gelişim gösteren fotoğraf, resimli dergilerin Almanya'da yayınlanır hâle gelmesine de olanak sağladı. İlk kez bu dönemlerde fotoğrafçılar ajans faaliyetleri yürütmeye başladılar. Böylece 1935 yılında Nazi'den kaçan üç fotoğrafçı Safranski, Mayer ve Kornfeld tarafından Blackstar; 1947 yılında Robert Capa David Seymour, Henri Cartier-Bresson tarafından Magnum Photos fotoğraf ajansları kuruldu (Arıcan, 2018: 135-136).

1. Dünya Savaşı'ndan yenilgiyle ayrılan Almanya'da monarşi rejimi yıkılmış, 1919 yılında Alman Ulusal Meclisi seçimlerinin sonucunda cumhuriyetin ilan edilmesi ile 1933 yılına kadar Weimar Cumhuriyeti Dönemi adı verilen bir dönem başlamıştır (Ayan, 2008: 34). Bu dönemde fikirsel, kültürel ve siyasal anlamda önemli adımlar atılmış ve özgür bir ortam sağlanmıştır. Bu özgür ortam fotoğraf sanatını da derinden etkilemiş ve gelişimine katkıda bulunmuştur.

Haber fotoğrafçılığında bir dönüm noktası olarak kabul edilen buluş ise flaşın keşfidir. Fotoğraf çekimi esnasında bir ışık kaynağı olmadığında ya da eksik bulunduğunda ortamın aydınlatılmasında kullanılan flaş, ilk olarak 19. yüzyılda toz magnezyum ile potasyum klorat karışımı ile elde edilmekteydi. (Arıcan, 2012: 25). Bu kimyasal karışım kokusu ve yapısı gereği insanları etkiliyor ve kullanım zorluğu yaratıyordu. Eski nesil bu teknoloji 20. Yüzyılda yerini yeni nesil elektronik flaşa bırakarak çok daha pratik bir kullanıma yol açmıştır. 1931 yılında Harold E. Edgerton, insan gözünün daha önce hiç görmediği segmentlerdeki hareketi ortaya çıkaran tekrarlanabilir kısa süreli bir elektronik flaşı geliştirdi. Edgerton tarafından geliştirilen elektronik flaş sayesinde anlık olaylar kaydedilebilmeye başlanmış, böylece haber fotoğrafçılığı adına çok ciddi bir gelişme sağlanmıştır.

Foto muhabirliği ise 20. Yüzyılda bir meslek olarak kabul edilir duruma gelmiştir. Foto muhabirliği mesleğinin varlığı tam anlamıyla, fotoğrafların gazetelerde birebir basımı

gerçekleştğinde kabul edilmiş ve habercilik kurallarına uygun olan ilk fotoğraflar da Almanya’da üretilmiştir. 1920’li yıllarda ilk fotoğraf fuarı Internationale Photographische Ausstellung; ardından Dakino-und Foto Ausstellung açılmıştır (Oral, 30-31). 1919 yılında Bauhaus adlı mimarlık ve güzel sanatlar okulu ile beraber fotoğrafçılık adına adımlar atılmaya devam edilmiştir. Burada yetişen öğrenciler mimari, grafik ve fotoğraf gibi alanlarda başarılı olarak Weimar ruhunu dünyaya yaymayı başarmışlardır. Özellikle 1937 yılında Moholy-Nagy tarafından Amerika’da kurulan Yeni Bauhaus Okulu haber fotoğrafçılığının gelişimine büyük katkılar sağlamıştır. Bu yıllarda Nazi’den kaçan Alman fotoğrafçılar ise çalışmalarını Amerika’da sürdürmüşlerdir. Eric Salmon, Wolfgang Weber, Felix H.Man, Martin Munkacsı, Tim Gidal, Alfred Eisens, Otto Umbehr gibi isimler çalışmalarıyla modern haber fotoğrafçılığının öncülerinden olmuşlardır (Oral, 2011: 78). Özellikle Eric Salmon’un fotoğrafları dikkat çekmiş; Time ve Fortune gibi dergilerde yayımlanmıştır (Ünlütürk, 2002: 57). Haber fotoğrafçılığına katkı sağlayan bir diğer Alman fotoğrafçı da Heinrich Hoffmann’dır. Adolf Hitler’in resmi fotoğrafçısı olan Hoffmann, Nazi Almanyası adına binlerce fotoğraf çekmiş ve Hitler Yönetimi’nin desteklenmesine katkıda bulunmuştur. Hoffmann’ın Nazi Almanyasına ait fotoğraf arşivine Bavyera işgali sonrası el konulmuş ve kamuoyuna sunulmuştur (Ünlütürk, 2002: 56). Böylece fotoğrafın tarihe tanıklık etme gücü sayesinde dönemin Nazi Almanya’sına ilişkin fikirler edinilmiştir.

1.2.6 Tanzimattan Günümüze Haber Fotoğrafının Tarihçesi

Fotoğrafın Osmanlı’da yaygınlaşması 1850’li yılları bulmuştur. Kırım Savaşı dünyadaki habercilik pratiklerini etkilediği gibi Osmanlı’yı da etkilemiştir. Osmanlı Darphanesi’nde görev yapan James Robertson, 1856 yılında Kırım savaşının fotoğraflarını çekerek imparatorluğun ilk haber fotoğraflarını meydana getiren kişi olmuştur (Çizgen, 1992: 62) . Kırım Savaşı bizzat gazeteciler tarafından takip edilmiştir ve bu cephe haberleri de Ceride-i Havadis’te yayınlanmıştır (Önen, 2016: 124). Yenilikçi padişah olarak bilinen 2.Mahmut, dönemin tüm gelişmelerine ilgi duyduğu gibi, fotoğrafın icadıyla da ilgilendi. Bununla beraber hem kendi döneminde, hem de oğlu olan 2. Abdülmecit döneminde ülkeyi gezgin fotoğrafçıların ziyaret etmesine olanak sağladı (Önen, 2016:36). Savaşın da etkisiyle beraber birçok fotoğrafçı İstanbul’a gelmiş, böylece fotoğrafçılık imparatorluk içinde yayılmaya başlamıştır. Eski Frigya, Roma, Miken, İyonya, Efes Kalıntılarına ait yerleri barındıran Osmanlı toprakları, fotoğrafçılar adına ideal bir yer olmuştur. Bu nedenle Frederic Goupil Fespet, Joseph Philbert de Prongey, Jules Delbet, Felix Bonfils gibi fotoğrafçılar, Osmanlı

topraklarını fotoğraflayarak dönemin yansımalarının günümüze ulaşmasını sağladılar (Çizgen, 1992:32).

İstanbul ve Pera, Osmanlı'daki yenilik hareketlerinin ilk uygulandığı yerler olmuştur. Şimdiki adı Beyoğlu olan Pera Semti, fotoğrafçılığın gelişmesinde de öncülük etmiştir. Genellikle yabancıların yaşadığı Pera, 1850'li yıllardan itibaren birçok fotoğraf stüdyosu ile dolarak, fotoğrafçılarıyla ünlü bir semt hâlini almıştır. Saray fotoğrafçısı Basile Kargopoulo ile başlayan bu süreç, Carlo Noya, Rabach, Ali Rıza Paşa, Garabet Amiryan gibi fotoğrafçılarla devam etmiştir (Çizgen, 1992:40). Fotoğrafın islam dininde günah olması bu dönemlerde Müslüman halkın fotoğrafla ilgilenmesinde bir engel oluşturmuştur. Bu nedenle de fotoğraf genellikle gayrimüslim halkın ilgilendiği bir alan olmuştur.

Osmanlı'da haber görseli ilk olarak 1863'te Mir'at adlı dergide kullanılmıştır. Yine aynı yıllarda yayın hayatına başlayan Âyine-i Vatan, içeriğinde görsel açıdan ünlü olan isimlerin portrelerine yer vermiştir (Vurucu, 2019: 21).

Osmanlı'da fotoğrafçılığın yayılmasında önemli yeri olan bir diğer padişah da Sultan Abdülaziz olmuştur. Sultan Abdülaziz Mısır'a ve Avrupa'ya düzenlediği gezilerle sanata olan ilgisi artmış ve sanatsal faaliyetlere olan destek olma arzusu gelişmiştir (Kaya, 2019: 7). İmparatorluktaki resim ve fotoğraf faaliyetlerini destekleyen Sultan Abdülaziz, 1867 yılında Viçen, Hovsep, Kevork Abdullahyan kardeşlere portre fotoğrafını çekirmiş ve bu olay neticesinde de Abdullahyan kardeşleri saray fotoğrafçısı yapmıştır (Ertan, 2009: 37). Sultan Abdülaziz Abdullahyan kardeşleri Abdullah biraderler olarak isimlendirmiş ve imparatorlukta da bu şekilde tanınmasını sağlamıştır. Abdülaziz'in bu görevlendirmesinden sonra fotoğraf sanatı Müslüman halk tarafından da benimsemiş ve halkın fotoğrafçılıkla ilgilenmeye başlamasını sağlamıştır. Abdullah Biraderler saray fotoğrafçılığı görevine 2. Abdülhamit döneminde devam etmiş, bu dönemde İstanbul'u, sokakları, sarayı ve diğer mimarî konu edinen fotoğraflarıyla da dönemin atmosferine ışık tutmuşlardır. 2. Abdülhamit dönemiyle beraber fotoğraf, günlük hayatın bir parçası olmuştur. 2. Abdülhamit, askeri kökenli olan Ali Rıza Bey, Ali Sami, Hüsnü Bey ve Asil Efendi gibi isimleri saray fotoğrafçısı olarak görevlendirmiş ve ülkenin fotoğraflarını çekirmiştir. Çektirilen bu fotoğraflar ülkenin tanıtımında kullanılmıştır (Ak, 2001: 25). Ayrıca ülkede meydana gelen gelişmeleri bu fotoğraflarla takip eden 2. Abdülhamit, ülkede fotojurnalizmin başlamasına neden olmuştur (Çizgen, 1992: 63). Habercilik adına görsel kullanımının yaygınlaştığı bu dönemlerde çeşitli yasaklamalar da meydana gelmiştir. Kitap ve broşürlerin basımı kontrol altına alınıp sınırlandırılmıştır.

Haber fotoğrafçılığı adına Servet-i Fünun'un farklı bir yeri vardır. 1891 yılı sonunda yayın hayatına başlayan dergi, nitelikli görseller basabilmiş ve görsel tarihimiz adına bir arşiv oluşturabilmiştir.

Derginin kurucusu olan Ahmet İhsan, Mekteb-i Tıbbiye'de gerçekleştirilen bir ameliyatı ve başlayan Osmanlı Anadolu Demiryolu Hattı'nı konu edinen fotoğraflarla, ilk foto röportaj örneğini meydana getirmiştir. Bu nedenle Ahmet İhsan, basın tarihimizin ilk foto muhabiri olarak kabul edilmektedir (Koloğlu, 1992: 40). 1895 yılında yayın hayatına başlayan Musavver Malumat adlı dergi de içeriğinde sıklıkla fotoğraf kullanarak Servet'i Fünun'un rakibi olarak anılmıştır. Derginin sahibi Mehmet Tahir Bey, bir başka resimli dergi olan Musavver Fen ve Edep'i de 1899 yılında yayınlamaya başlamıştır. Ancak Mehmet Tahir Bey'in 1903 yılında dolandırıcılıktan tutuklanmasıyla dergi kapatılmıştır (Koloğlu, 1992: 46). 20. Yüzyılın başlaması ile beraber, Osmanlı siyasal anlamda hareketli bir döneme girmiştir. Abdülhamit'in tahttan indirilmesi ile beraber Mizan, Muhibir, Ulum, Osmanlı İctihad gibi muhalif gazeteler artmıştır. 31 Mart Olayı'nın ardından tahta Mehmet Reşat geçmiştir. Bu dönemde gazete ve dergilerin sayısı artmış, Foto Muhabiri Ferit İbrahim Bey ülkemizde İlk Türk Fotoğrafhanesini açmıştır (Ertan, 2009: 45). Ferit İbrahim Bey'in fotoğraf tarihimiz adına önemli bir yeri vardır. Tarihimizin ilk foto muhabiri olarak kabul edilen Ferit İbrahim Bey günümüzde sarı basın kartı olarak adlandırılan gazetecilik vesikasına sahip ilk kişidir (Toros, 1996: 14).

Milli Mücadele yılları ve Cumhuriyet'in ilanından sonraki döneme ait olan fotoğraflar da görsel tarihimiz adına kaynaklık etmiştir. Çanakkale Cephesi'nin fotoğrafları Burhan Felek; Dumlupınar, Sakarya ve İnönü Savaşları'nın fotoğrafları Türkiye'nin ilk foto muhabiri olarak bilinen Ferit İbrahim Bey tarafından çekilmiştir (Çizgen, 1992: 66-74). Cumhuriyetin ilk yıllarında, yeni kurulan bir ülkede milli bir beraberlik bilinci, ortak bir kültür ve bağlılık oluşturma arzusu nedeniyle Mustafa Kemal Atatürk ve Cumhuriyet rejimi, sıklıkla fotoğraflara konu edinilmiştir (Çizgen, 1992: 75). 1934'da Matbuat Umum Müdürlüğü tarafından hazırlanan "La Turquie Kemaliste" adlı propaganda dergisinde sıklıkla fotoğraflardan faydalanılmıştır (Sezer, 2016:68). Fotoğraflar, Kemalist devrimleri dünya kamuoyuna tanıtmak amacıyla kullanılmıştır. Avusturyalı fotoğrafçı Othmar Pferschy, Matbuat Umum Müdürlüğü'nde görev almış, çektiği fotoğraflarla Türkiye'nin ilk yıllarına ilişkin büyük bir fotoğraf arşivi oluşturmuştur.

Osmanlı'da fotoğrafçılık, çoğunlukla gayrimüslimlerin elinde bulundurduğu bir alanken Cumhuriyet'in ilanı ile beraber Müslüman Türklerin de uğraştığı bir alan hâline gelmiştir.

Yeni soyadı kanunu ile beraber nüfus işlemleri için fotoğraf ihtiyacı hasıl olmuş; böylece fotoğrafçılık yaygınlaşmıştır (Ak, 2001: 97).

1. Dünya Savaşı'na kadar erkek egemenliği altında olan stüdyo fotoğrafçılığı, cephede asker ihtiyacının ortaya çıkması ve bu nedenle de erkek fotoğrafçıların da cepheye gitmeleriyle ilk kez bir kadın tarafından icra edilmiş ve böylece diğer kadın fotoğrafçılara da yol açmıştır. Bu bağlamda Türk Kadınının fotoğrafçılık alanında etkinlik göstermeye başlaması adına Muzaffer Hanım büyük önem taşır. 1923 yılında profesyonel olarak fotoğrafçılığa başlayan Muzaffer Hanım, çoğunlukla erkek işi olarak görülen fotoğrafçılığı seyyar olarak yapmaya başlamış; alanındaki tek isim olmayı başarmıştır (Çolak ve Uçan, 2008: 43). Stüdyo fotoğrafçılığını dükkân dışına taşıyıp ayaklı hizmet veren Muzaffer Hanım bu nedenle ‘‘Seyyar Fotoğrafçı’’ olarak anılmıştır. Türkiye’de stüdyo fotoğrafçılığı adına önem taşıyan bir diğer kadın fotoğrafçı da Meryem Şahinyan’dır. Dönemin koşulları nedeniyle sıklıkla kadın müşteriler tarafından tercih edilen Şahinyan, düzenli bir şekilde kazanç sağlayarak alanda uzun yıllar varlık gösterebilmiştir. Şahinyan Galatasaray Fotoğrafı tamamen devralmış, uzun yıllar burada fotoğrafçılığa devam etmiştir. Galatasaray Fotoğraf’ta yüzbinlerce fotoğraf çekerek ardında büyük bir arşiv bırakmıştır (Çelik, 2019 :6-8).

1924 yılında piyasaya sürülen, dönemin son teknolojisi 35 mm’lik fotoğraf makinesi Leica, Ankara Basını’nın ilk muhabiri olarak kabul edilen Cemal Işıksel tarafından da kullanılmaya başlandığını, böylece fotoğraf teknolojilerinin ülkede takip edildiğini söyleyebiliriz. (Ertan, 2009: 31-32). Bu dönemde fotoğrafa olan ilginin gittikçe arttığını, ancak ekonomik sebeplerle bu ilginin sayılı gazetelerle sınırlı kaldığını söyleyebiliriz. Cumhuriyet’in ilanından sonra ise belli bir azınlığın elinde olan fotoğrafçılık asker kökenli Ali Sami, Servili Ahmed Emin ve basında çalışan Etem Tem, Cemal Işıksel ve Esat Nedim Tengizman gibi fotoğrafçıların çabaları ile devam etmiştir. (Birinci, 2021:2). 1930’lu yıllarda basın kuruluşları bünyesinde foto muhabirleri kadroları bulunmamaktadır. Bu dönemde foto muhabirleri olan Namık Görgüç, Ali Ersan, Selahattin Giz, Faik Şenol, Cemal Göral, Hilmi Şahenk, Müeddep Erkmen gibi isimler bağımsız çalışıp, çektikleri fotoğrafları gazetelere satmışlardır (Çizgen, 1992: 76).

Cumhuriyet’in ilk yıllarında rejimi halka benimsetmek, sosyal ve kültürel alanlarda halkı kalkındırma ve bilgilendirme amacıyla yola çıkarak köy enstitüleri kurulmuştur. 1932 yılında açılan ilk enstitü ile beraber dil, güzel sanatlar, resim, heykel, mimarlık, tarih, sosyoloji, felsefe, iktisat, ziraat, yurttaşlık, kadın hakları, fen bilimleri, genel sağlık bilimleri, spor, köycülük, bibliyografya alanlarından eğitim verilmiştir (Emgili, 2021: 207). Farklı alanlarda çalışmalar gerçekleştirmiş olan halkevleri, fotoğrafçılığa da katkı sağlamıştır. Halkevleri

bünyesinde çeşitli fotoğraf sergileri açılmış, yarışmalar düzenlenmiştir. 1940 yılında ilk fotoğraf yarışması halkevleri tarafından, amatör fotoğrafçılar arasında gerçekleştirilmiştir (Ak, 2001: 193-196). Türkiye’de fotoğraf eğitiminin başlamasına Şinasi Barutçu önderlik yapmıştır. 1932 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü’nde grafik, yazı ve fotoğraf üzerine eğitim vermeye başlamıştır. Fotoğrafın, sanatın önemli bir parçası olduğunu kabul ettirip, amatör fotoğraf kurslarının yaygınlaşmasına katkı sağlamıştır (Çizgen, 1992:87).

1947 yılında Associated Press’te görev almaya başlayan Eleni Fotiadou Küreman, Türkiye’nin ilk kadın foto muhabiri olmuştur. 1964 yılına kadar aktif bir şekilde foto muhabirliği yapan Küreman, Eleni Küreman, Vakit, Son Dakika, Son Posta, Yeni Şafak, Yeni Gün Gazetelerinde çalışmıştır.

Türkiye’nin ilk savaş kadın muhabiri ise Semiha Es’tir. Semiha Es’in eşi ile beraber çekmiş olduğu fotoğraflarda ismi yer almamış ve yıllar boyunca Feridun Es’in gölgesinde kalmış ve mesleki varlığı yok sayılmıştır. Tüm bu olumsuzluklara rağmen hem Türkiye’de hem de dünyada ilk kadın savaş foto muhabiri olarak tarihe geçen Es, Kore’de üç yıl, Vietnam’da da 5 yıl kalarak bu ülkelerdeki savaşlarla ilgili gelişmeleri fotoğraflayarak adını duyurmayı başarmıştır (Akbaş, 2013:75). Türkiye’nin akademik anlamda eğitim almış ilk kadın fotoğrafçısı Yıldız Moran’dır. Mazhar Şevket İpşiroğlu’nun yönlendirmesi ile fotoğrafçılığa başlayan Moran, Londra’da eğitim almış, İspanya, Portekiz, İngiltere ve İtalya’da fotoğraflar çekmiştir. Türkiye’ye döndükten sonra Anadolu’yu gezerek fotoğraf serileri oluşturmuştur.

1950 yılında meydana gelen bir uçak kazası, Türk Basını tarafından yoğun ilgi görmüş ve dönemin foto muhabirleri tarafından hızlıca fotoğraflanmıştır. Dönemin koşulları içinde fotoğrafların 9 saat içinde gazeteye ulaştırılması gazetecilik adına önemli bir başarı olarak kabul edilmiştir (Ak, 2008: 149). Ülkemizde 1960’lı yıllarda ise belgesel fotoğraf tarzı ön plana çıkmış, sıklıkla Anadolu’nun çeşitli bölgeleri gerçekçi bakış açısıyla fotoğraflanmıştır. Aynı yıllarda yerli fotoğrafçıların eserleri yurtdışında da ilgi görür hâle gelmiştir. Bu yıllarda Ara Güler, Ozan Sağdıç, Gültekin Çizgen, Ersin Alok, Şemsi Güler, Savaş Ay, Coşkun Aral, Şahin Kaygun, Ahmet Önder Gezgin gibi önemli foto muhabirleri yetişmiştir (Çizgen, 1992: 78).

1980’li yıllara geldiğimizde Türk Fotoğrafı adına yeni olan deneysel fotoğraf anlayışıyla karşılaşılmalıdır. Ahmet Öner Gezgin ile başlayan deneysel fotoğraf anlayışı, Nuri Bilge Ceylan, Orhan Alptürk, Kaan Çaydamalı, Mustafa Kocabaşı, Kenan Halis Kızıldağ, Alper Fidaner, Semih Yolaçan, Adnan Ataç, Emine Ceylan, Eren Özderdim, Ali Rıza Akalın, Ahmet S. Sabuncu, İbrahim Göğer, Nazif Topçuoğlu, Tahir Ün, Tuğrul Çakar ile devam etmektedir (Çizgen, 1992: 83).

1.2.7 Haber Ajansları

Haber fotoğraflarının hem dünyada hem de Türkiye’deki gelişimine değindikten sonra habercilik adına önemli bir yeri olan haber ajanslarını da ayrıca ele almak gerekir. Haber ajansları gazetelere, televizyonlara, radyolara, dergilere ve internet uzantılı haber kuruluşlarına haber temin eden yapılardır. Bu nedenle haber ajansları haber için gerekli malzemeleri toplar, haberi üretir ve müşterileri olan haber kuruluşlarına haberini satar (Girgin, 2002:110). Dünyadaki haber üretim faaliyetlerinin büyük bir çoğunluğu haber ajansları tarafından gerçekleştirilmektedir. Haber üretim sürecinin maliyeti ve buna bağlı olarak gelişen istihdam sorunu, medya kuruluşlarının teknolojik ekipmanlarının yetersiz olabileme ihtimali, haberin zamanında yayınlanması gerekliliği ve olay yerine olan coğrafi uzaklık gibi farklı nedenler bu durumun başlıca nedenleri olarak sıralanabilir. Bu durum haber kuruluşlarının habere ulaşmaları noktasında büyük kolaylık sağlasa da beraberinde birçok olumsuz durumu da meydana getirebilmektedir. Haber ajansları görünüşte uluslararası birer şirket gibi görünüyor olsalar da ekonomi-politik yapıları gereği bağlı oldukları ülkelerin hükümetlerinin çıkarlarını gözetten bir yapıdadırlar (Girgin, 2002: 174). Haber ajanslarının bu hükümete ve çeşitli güç odaklarına bağlı olmaları bünyelerinde üretilen haberlerin içeriğine de yansımaktadır. Ajanslar bu duruma bağlı olarak hangi haberlerin önemli olduğunu ve hangi haberlerin yayımlanacağına karar verirler. Bu karar verme sürecinde çıkarları gözetilen grubun yaklaşımlarının dışına çıkamazlar. Tüm dünyada etkinlik gösteren haber ajansları böylece küresel düzeyde gündemler yaratarak dikkatleri belli başlı konuların üzerinde toplarlar. Gündemin yaratılmasında önemli bir yeri olan haber ajansları bu yönüyle kitlelerin zihinlerini yönlendirme ve değiştirme konusunda son derece etkili olabilmektedir. Haber kuruluşlarının bünyesinde yayınladıkları haberlerin belli başlı ajanslardan elde edilmiş olmalarının bir başka sonucu da haber içeriklerinde tek tipleşmeye gidilmesidir (Alemdar ve Uzun, 2019: 292).

Örneğin bir doğal afet fotoğrafının uluslararası bir ajans tarafından sağlanıp aynı fotoğrafın yüzlerce haber kuruluşunda yayınlanması bu duruma örnek gösterilebilir.

Tarihin ilk haber ajansı 1835 yılında kurulmuş olan Havas Ajansı'dır (Bengi, 2019: 453). Günümüzün en önemli ajanslarından biri olarak kabul edilen Ajans France-Presse'in de öncüsü olan ajans ekonomi, siyasi ve ticari içerikli haberler yapmış ve kendi döneminde borsa adına önemli bir kaynak olarak kabul edilmiştir. Havas'ın kuruluşunda yer alan muhabirler daha sonraki yıllarda kurulacak olan ajansların kurulmasında da etkinlik göstermişlerdir. Havas kökenli bir muhabir olan Paul Julius Reuter 1851 yılında Reutuer Ajansını kurmuş ve günümüzün Reuters Ajansının temelini atmıştır. Başka bir Havas çalışanı olan Bernhard Wolff ise 1855 yılında Wolf Ajansını kurmuştur (Tokgöz, 1972:143). 1868'de yine Londra'da kurulmuş olan ve günümüze kadar etkinliği devam ettiren bir diğer ajans da gazetelerin bir araya gelerek oluşturdukları Press Association'dır. Ajans bir ticari oluşumdan çok kooperatif biçiminde örgütlenmiştir.

Amerika'da bir haber ajansının kurulması 1848 yılında kurulan New York Associated ile gerçekleşmiştir (Gönenç, 2019:13). 1885 yılında da Western Associated Press kurulmuş, 1892 yılında da Associated Press adını almıştır. Bu yıllardaki ajansların kurulma nedeni büyük oranda malî kaynaklı olmuştur. Bu yıllarda telgrafın icat edilmesi basın kuruluşlarının işi kolaylaştırmış, öte yandan da malî külfeti yönüyle de zora sokmuştur. Artan maliyetlerin düşürülebilmesi adına da kooperatif benzeri bir yapının kurulup ajansın ortaklık şeklinde çalıştırılmasına karar verilmiş ve günümüze kadar gelmiştir (Gönenç, 2015: 27). Associated Press günümüzde sahip olduğu haber kaynakları, haberleşme gücü ve abonelerinin fazlalığı ile en etkili ve güçlü haber ajanslarından biri olarak kabul edilmektedir. Ajans bünyesinde 1700'den fazla gazete, 6000 TV ve radyo istasyonu bulunmaktadır. 112 ülkeye hizmet vermekte olan ajansın yaklaşık 8500 de abonesi bulunmaktadır (Akın, 2010: 18). Associated Press'in kurulmasının ardından 1907 yılında kurulan önemli bir diğer ajans da United Press International'dir. Gazete patronu Edward Scripps tarafından ilk etapta United Press ismi ile kurulan ajans, William Randolph Hearst'ın kurduğu International News Service ile birleşerek United Press International adını almıştır (İnceoğlu, 1993:116). Dönemin ajansları olan AP, Havas, Reuter ve Wolff'un aralarındaki birliğine ve tekelciliğe tepki olarak doğmuş olan ajans, 2. Dünya Savaşı'nın ardından etkinliği arttırmış ve günümüze kadar ulaşmıştır. Havas Ajansının mirasçısı konumunda olan, günümüzün en önemli ajanslarından Agence France Press ise 1944 yılında ilk haberini yayımlamış, 1948 yılında da bağımsız bir hâle gelmiştir (Gönenç, 2000:32-33).

Oldukça büyük bir fotoğraf arşivine sahip olan ajansın 2019 yılı itibari ile 80 farklı ülkede 201 bürosu bulunmaktadır (Şahin, 2012: 11). 1947 yılında Nazi rejiminden kaçan Robert Capa David Seymour, Henri Cartier-Bresson tarafından bir başka önemli ajans olan Magnum Photos fotoğraf ajansı kurulmuştur. (Arıcan, 2018: 135-136). 1966 yılında Gama, 1973 yılında da Sipa Ajansı kurulmuştur. Gökşin Sipahioğlu tarafından Fransa’da kurulan Sipa Press adlı fotoğraf ajansı, Türk haber fotoğrafçılığının yurtdışında varlık göstermesi adına büyük önem taşımıştır (Kanburoğlu, 2012: 100-101). Sipahioğlu, 2001 yılına kadar ajansın sahipliğini sürdürmüş, 2001 yılında ekonomik sebeplerle ajansı Sud Communication'a satmıştır (Gadimov, 2014:21). Yine Sipa Ajans ile aynı dönemlerde kurulmuş olan Sygma Ajansı da Paris’teki haber fotoğrafçılığı adına önem arz etmiştir (Sağlamtimur, 2019:14).

SSCB’in resmi haber ajansı olan Telegrafnoe Agentsvo Sovetskovo Soyuza(TASS) ise ilk olarak 1925 yılında kurulmuş, SSCB’in yıkılmasının ardından Bağımsız Devletler Topluluğu tarafından kurulmuş olan Informatsionoi Telegrafnoi Agentsvo Rossijkoie (ITAR) ile 1992 yılında birleşmiştir (Bengi, 2019:456). ITAR-TASS özellikle SSCB’den ayrılmış olan ülkelerde hâlen etkinliğini sürdürmektedir. Bahsettiğimiz bu ajanslardan Associated Press, Agence France Press ve Reuters günümüzde en büyük nüfuza ve güce sahip olan ajanslardır. Bu ajansların neredeyse tüm dünya ülkelerinde 500’e yakın bürosu ve 18.000’den fazla da vardır. Günümüzde az gelişmiş veya gelişmekte olan ülkeler bu üç ajanstan en az birine abonedir (Akın, 2010:17).

Yerli ajansların ortaya çıkışı ve gelişimine baktığımızda ise ilk olarak 1911 yılında kurulan Osmanlı Telgraf Ajansı adlı haber ajansı ile karşılaşmaktayız (Bengi, 2019: 463). Osmanlı Telgraf ajansının ömrü çok uzun sürmemiş, Havas ve Reuter ile bağlantılı olduğu düşüncesiyle de faaliyetlerine aynı yıl son verdirilmiştir. Ardından hükümet desteğiyle başka bir haber ajansı olan Osmanlı Milli Telgraf Ajansı kurulmuştur. Bu ajansın da Almanya lehine faaliyetler yürüttüğü ortaya çıkması ve Almanya’nın savaştan mağlup ayrılmasıyla da 1. Dünya Savaşı sonunda kapatılmıştır. Osmanlı Milli Telgraf Ajansı’nın yerine Türkiye Havas Reuter Ajansı kurulmuştur. Ancak bu ajans da yabancıların lehine faaliyetler yürüten, bağımsız olmayan bir ajanstı (Bengi, 2019: 465). Böylece Milli Mücadele’nin başladığı bu dönemlerde bağımsız ve milli bir ajansa ihtiyaç duyuldu. Bu doğrultuda Yunus Nadi ve Halide Edip Adıvar’ın girişimleriyle, 1920’de Anadolu Ajansı kuruldu. Ajans, Milli Mücadele’nin dünyaya duyurulması ve Anadolu’daki haberleşme faaliyetlerinin sağlanması adına önemli bir rol oynadı.

Ajans, devletin ilk yasalarını da duyurmayı görev edindi (Arıcan, 2018: 137). Anadolu Ajansı bu yönüyle ajansların propaganda işlevinin yerine getirilmesinde bir örnek teşkil etmiştir.

Türk Haberler Ajansı: Anadolu Ajansı'nın ardından kurulmuş olan ilk yerli haber ajansıdır (Atlas, 2013: 34). Aynı zamanda ilk yerli özel ajans olma özelliğini de taşıyan THA, 1958 yılında anonim ortaklığa dönüşmüştür. 1970 yılında ise UPI ajansının temsilcisi olmuştur. 1986'da kapanan ajans 1993 yılında Kutlay Doğan tarafından yeniden açılmıştır (Şahin, 2012: 177).

Anka Haber Ajansı: 1972 yılında Ankara'da kurulmuştur. Ajans günlük ekonomi bülteni, haftalık İngilizce ekonomi bülteni, günlük İngilizce haber servisi ve fotoğraf servisi sunmaktadır (Arıcan, 2018: 139).

İhlas Haber Ajansı: İhlas Holding bünyesinde 1993 yılında ilk özel haber ajansı olarak kurulmuştur. Ajans Türkiye'nin ilk görüntülü haber servisi yapan ajansı olma özelliğini taşımaktadır (Koyuncu, 2016: 54). Günümüzde 35 farklı ülkede kurduğu temsilciliklerle haber ve fotoğraf üretimine devam etmektedir. Ajans günümüzde hükümete yakınlığı ile bilinmektedir (Sözeri, 2015:16).

Demirören Haber Ajansı: 1999 yılında iki farklı haber ajansı olan Hürriyet Haber Ajansı ile Milliyet Haber Ajansı'nın birleşmesi ile Doğan Grubu bünyesinde Doğan Haber Ajansı kurulmuştur. 2000'li yıllarında başında Türkiye'deki en büyük medya grubu olan Doğan Grubu, AKP iktidarına ilişkin benimsediği muhalif tutum nedeniyle hükümetin hedefine oturmuş ve aşamalar hâlinde etkinliği kaybolmuştur. İlk olarak Doğan Grubu bünyesindeki Star TV Doğu Grubuna satılmış, ardından yine Doğan Grubu bünyesindeki Milliyet ve Vatan Gazeteleri ise Demirören grubuna satılmıştır (Sözeri, 2015: 12). Doğan Haber Ajansı ise 2018 yılında Demirören Grubu tarafından satın alınarak Demirören Haber Ajansı olmuştur.

Cihan Haber Ajansı: Feza Gazetecilik Grubu bünyesinde 1994 yılında kurulmuş olan Cihan Haber Ajansı özel yayıncılık girişimlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Ajans Fethullahçı Terör Örgütü'yle ilişkisi nedeniyle 26 Temmuz 2016 tarihinde kapatılmıştır (Basmacı, 2022: 365).

Depo Photos: 2012 yılında kurulan ajans, veri tabanında büyük bir görsel arşiv barındırmaktadır. Kullanıcılarını fotoğrafçılar ve fotoğraf muhabirleri oluşturmaktadır. Kullanıcılar sisteme fotoğraf yükleyerek çeşitli basın organlarına görsel malzeme

sağlamaktadır. Bilgisayar teknolojileri aracılığıyla arşivini saklayan ajans bu yönüyle de yeni habercilik anlayışının temsilcilerinden biri olma özelliğini taşımaktadır.

Çalışmamızın bu bölümünde haber ve haber fotoğrafı kavramları farklı tanımlamalar ve açıklamalarla ele alınmıştır. Ayrıca haber ve haber fotoğraflarının gelişim süreçlerinden de söz edilerek geçmişten günümüze kadar tarihsel bir bağlam kurulmuştur. Çalışmamızın diğer bölümünde toplumsal cinsiyetin ortaya çıkmasında oldukça önemli bir yeri olan feminist kuram ele alınacaktır. Ardından da toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet eşitsizliği ele alınacak ve cinsiyet eşitsizliğinin medyada nasıl yer aldığı açıklanıp aralarında anlamsal bir ilişki kurulacaktır.



İKİNCİ BÖLÜM

FEMİNİST TEORİ, TOPLUMSAL CİNSİYET KAVRAMI, HABER FOTOĞRAFLARINDA TOPLUMSAL CİNSİYET EŞİTSİZLİĞİ

2.1 Feminist Teori

Feminizm Latince kökenli “femine” sözcüğünden türetilmiştir. Filozof François Marie Charles Fourier tarafından 1837 yılında “féminisme” şeklinde kullanılarak günümüzdeki hâlini aldığı iddia edilmektedir (Goldstein, 1982’den akt. Saygılıgil, 2016: 62). Feminizm İngilizcede; “kadınların erkeklerle aynı hak ve fırsatlara sahip olması gerektiği inancı ve amacı; Bu amaca ulaşmak için verilen mücadele” şeklinde tanımlanmaktadır. Feminizm dilimizde ise “Toplumda kadının haklarını çoğaltma, erkeğinkiler düzeyine çıkarma, eşitlik sağlama amacını güden düşünce akımı, kadın hareketidir” şeklinde tanımlanmaktadır. Feminizm kavramının ortaya çıkışı ve farklı dillerdeki bu tanımlamaların temelinde kadının ataerkil toplumsal düzen içinde ikincil konuma düşmesi ve bu bağlamda meydana gelen eşitsizliklerin bulunduğu söylenebilir. İnsanlığın Orta Neolitik Dönem öncesi anaerkil bir toplum tarzına sahip olduğu, bu dönem sonrasında ataerkil toplum tarzına geçildiğine inanılmaktadır. Tarımsal üretimin icat edilip yerleşik düzene geçilmesiyle beraber özel mülkiyetin geliştiği, bu durumun da kadını öteki konumuna taşıdığı düşünülmektedir (Michel, 1993:17) İlk dönemlerde ortak iş bölümü ve ortak mülkiyet anlayışı benimsenirken yerleşik düzene geçilmesiyle beraber kadın ev içi alanlara itilmiş; erkekler özel alanda hâkimiyet kurmaya başlamıştır (Kolay, 2015:5). Yerleşik düzene geçerek toprak üretimine dayalı bir yönetim anlayışını yaratan bu sisteme feodalite adı verilmiştir (Öksüz,1980: 81). Orta Çağ Avrupası’nı etkisi altına alan feodalite, toplumun her katmanında eşitsizlikler yaratmış, sınıflı bir toplumun meydana gelmesine sebebiyet vermiştir. Bu dönemde zenginliğin korunma görevinin erkeklere verilmesiyle beraber kadınların da kontrol altına alınması gerektiği anlayışı benimsenmiş, evlenme ve doğurma erkeklerin denetimi altına girmiştir. Mutlak erkek egemenliği altına giren toplum zamanla aile, yasa, din ve ordu gibi kontrol mekanizmalarını meydana getirmiştir (Erdem ve Sayılğan, 2012:119). Erkek egemenliği toplumun her yerine yayılarak erkek iradesinden de koparak “doğal” hâle gelmiştir. Böylece ezelden beri var olmuş gibi hissettirilerek doğanın düzenine ve gerekliliğine uygun bir hâle gelmiştir.

Yüzyıllar boyu bu durum devam etmiş olsa da tarihin akışını değiştirecek nitelikteki bir takım köklü değişim ve dönüşümler yaşanmış, bu değişimler de dolaylı yollardan cinsiyet eşitliği mücadelelerine yol açmıştır.

17. Yüzyılda başlayan Aydınlanma Çağı; insanın özgürleşmesi, akılcı düşüncenin önem kazanması, bir takım siyasal ve hukuki hakların talep edilmesi gerekliliği gibi görüşlerin doğmasına neden olmuştur (Zariç, 2017: 41-42). Kilisenin yönlendirdiği düşüncelerin yerini akıl ve mantık düzleminde kurulan düşünceler almış, çeşitli disiplinlerin de doğuşuna neden olmuştur. Aydınlanma Çağı bu yönüyle erkek filozof ve bilim insanları adına olumlu bir sürecin başlangıcına neden olsa da kadınlar adına herhangi bir kazanım sağlayamadığını söyleyebiliriz. Örneğin; Aydınlanma Çağı'nın öncüsü olarak kabul edilen John Locke, 1690 yılında yayınladığı 'Sivil Hükûmet Üzerine İki İnceleme' adlı eserinde insan kelimesini kullanırken direkt olarak erkekleri işaret etmiş; kadın olmayı insan olmaktan ayrı tutmuştur. Özel mülkiyete ilişkin görüşlerini bildirirken kadınların kocalarının himayesine altında olduğunu ifade etmiş; kadınların tek eşli olması gerekliliğini savunmuş ve erkeklerin tek eşli olmalarına ilişkin herhangi bir gereklilikten söz etmemiştir (Donovan, 2014:26-27). Kadınlar ise Locke'un bu görüşlerini paylaşmadan yüzyıllar önce dinsel metinlerden yola çıkarak tıpkı erkekler gibi insan olduklarını kanıtlamaya çalışmışlardır (Berktaş, 2013: 4). Kadınların, birer insan olduklarını kanıtlamak için seçtiği yöntem ise dönemin koşullarıyla doğrudan ilgili olmuş; Orta Çağ Avrupası'nın en önemli otorite kaynağı olan kilisenin onayını alarak toplum tarafından ciddiye alınmak amaçlanmıştır. Bu bağlamda Orta Çağ Avrupası'nın kadınlara ilişkin bakış açısı ile Aydınlanma Çağı düşünürlerinin kadınlara ilişkin bakış açısının farklı olmadığını söyleyebiliriz. Yine Aydınlanma Çağı'nın neden olduğu bir başka gelişme de Fransız İhtilâlidir. Yurttaşların eşit haklar ve özgürlükler edinmesi adına önemli bir dönemi başlatan bu ihtilâlin kadınların da kendi farkındalıklarına varıp bir feminist hareketi başlatmalarına neden olduğu söylenebilir. Böylece feminist hareketin ilk isimlerinden biri olarak kabul edilen Marry Wollstonecraft 1790 yılında yayımladığı Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi adlı eseri ilk feminist metni meydana getirmiş; bu eseriyle de 1. Dalga Feminizmin ortaya çıkmasında etkili olmuştur (Saygılıgil, 2016: 13).

Feminizm, farklı tarihsel süreçlerde farklı mücadele alanlarında etkinlik göstermiştir. Bu süreçler dört farklı şekilde sınıflandırılmıştır. Feminist harekette 19. Yüzyıl ve 20. Yüzyılın başlarını kapsayan mücadele dönemi 1. Dalga Feminizm olarak adlandırılmaktadır. Rönesans ve reform hareketlerinin dayanağını oluşturduğu aydınlanma hareketi 1. Dalga Feminizme ilham kaynağı olmuştur.

Bu nedenle “Liberal Aydınlanmacı Feminizm” olarak da adlandırılan bu dönemde kadınlar kanun önünde eşitlik, mülkiyet ve oy hakkı talep etmişlerdir (Saliya, 2013: 19). 2.Dalga Feminizm ise 1960’lı yıllarda etkinlik göstermeye başlayıp 1990’lara kadar devam etmiştir (Kolay, 2015:8). Bu dönemde yasalar önündeki eşitliğinin talep edilmesinin dışında ataerkil düzen sorgulanmış ve biyolojik farklılıklar ele alınmıştır. 1990’lar ve 2000’leri kapsayan dönem 3. Dalga Feminizm olarak adlandırılmıştır. Bu dönemde eko feminizm, Kürt feminizmi, İslami feminizm gibi feminizme farklı perspektiflerden bakan türler ortaya çıkmıştır (Aydemir, 2021: 37). 4. Dalga Feminizm ise 2012 ve sonrasındaki yılları kapsayan dönemi kapsamaktadır. 4. Dalga Feminizm, dijitalleşen dünyaya uyum sağlayarak cinsiyet eşitliği mücadelesini siber ortama taşımıştır.

2.1.1 1.Dalga Feminizm

Kadın hakları hareketi İngiltere’de Süfrajët Harekâtı şeklinde isimlendirilmekteydi. Kadınların varlığının yok sayılması, yalnızca erkeklerin vatandaş olarak kabul edilmesiyle Süfrajëtler adı verilen örgütlenme İngiltere’deki kadın direnişini sürdürdü (Saygılıgil, 2016:21). 1904 yılında kadın harekâtının örgütlenebilmesi adına Amerika Birleşik Devletleri ve İngiltere’de Uluslararası Kadın Oy Hakkı Birliği; İngiltere’de Kadınların Sosyal ve Siyasal Birliği kuruldu (Michel, 1993:71). Bu dönemde kadınlar adına eşitlik ve özgürlük talep eden yüzlerce eserler yazıldığını, protestolar gerçekleştirdiğini, ancak bu taleplerin I. Dünya Savaşı’ndan sonraki dönemde karşılık bulduğunu söyleyebiliriz. Böylece savaşın ardından Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere, Almanya gibi ülkelerde kadınlara oy kullanma hakkı tanınmıştır (Taş, 2016: 169). Liberal aydınlanmacı feminizm mücadele alanını yalnızca kadın erkek eşitliği ile sınırlı tutmuş ve beden, kültür, ırk, ekonomi, coğrafya gibi önemli değişkenleri göz ardı etmişlerdir. Aydınlanmacı feminizm tüm bu değişkenleri göz ardı etse de genel anlamda toplumsal cinsiyet eşitsizliği adına bir mücadele alanı yaratarak günümüze kadar çeşitli kazanımların elde edilmesinde büyük katkılar sağlamıştır. Özellikle kadınların kanun önünde eşitlik, oy kullanma hakkı ve mülkiyet edinme hakları edinmelerinde etkinlik göstermişlerdir.

18. yüzyılda meydana gelen Aydınlanma Çağı beraberinde birçok değişim ve dönüşümü meydana getirmiştir. Aydınlanma Çağı’nın en önemli sonuçlarından biri de özellikle 1789 yılında gerçekleşen Fransız İhtilâli olmuştur. 1789 yılında Fransız İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi’nde herkes için eşitlik, özgürlük, adalet ve kardeşlik vurgusu yapılmıştır (Arslan, 2013: 27). ‘Herkes’ ifadesi yalnızca erkekler vatandaşları kapsamıştır.

İhtilâlin gerçekleşmesi için çaba sarfetmiş olan kadınlar ihtilâl gerçekleştikten sonra yok sayılmış ve yurttaş olarak kabul edilmemişlerdir. Dönemin önemli kadın hakları savunucularından olan Mary Wollstonecraft bu duruma kayıtsız kalamamış ve 1790 yılında Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi adlı eserini yayımlamıştır. Mary Wollstonecraft eserinde kadınların kendi yazgılarını kendilerinin belirlemesi gerektiğini ve toplumsal olaylara sağladığı katkıları ele almıştır (Çakmak, 2007: 734). Wollstonecraft'ın eserinde yer alan görüşleri feminist hareketin ilk metinlerden biri olarak kabul edilmiş ve Aydınlanmacı Liberal Feminizm'in dayanak noktası olmuştur (Saygılıgil, 2016: 13). Dönemin kadınları oy kullanma, mülkiyet edinebilme ve erkeklerle eşit haklara sahip olma talepleri nedeniyle kadın hakları harekâtını başlatmışlardır. Yalnızca erkek yurttaşların haklarına ve özgürlüklerine değinen Amerikan Bağımsızlık Bildirisi, Fransa'nın İnsan Hakları Bildirgesi ve Doğal Haklar Doktrini kadınlar tarafından tepki toplamış, kadın ve erkeklerin eşit haklarına değinen 'Declaration of Sentiments (Duygu Bildirisi) 1848 yılında karşı bir bildiri olarak yayınlanmıştır (Taş, 2016: 167). 19. Yüzyıl Amerikan kadın hakları harekâtının temel isimlerinden Elizabeth Cady Stanton'ın hazırladığı bildiri hem kadın hem de erkeklerin imzaları alınarak yazılmış; kadın ve erkeklerin eşit olduğu vurgulanmıştır. Kadın hakları hareketi hakları adına mücadele eden bir diğer isim olan John Stuart Mill de 'Kadınların İtaati (The Subjection of Women-1869)' adlı eserinde kadınlar adına hukuksal ve siyasal anlamda eşitlik talep etmiş; liberal feminizme katkıda bulunmuştur (Donovan, 2014: 60).

Feminizm, 19. Yüzyılda 'Kültürel Feminizm' adı altında mücadelesini sürdürmüştür. Kültürel Feminizm eşitlik vurgusundan ziyade farklılıklar üzerinde durmuştur. Tarih öncesi anaerkil dönemlerden referans alarak din, evlilik yuva gibi kavramlara kadın bakış açısı kazandırmışlardır. Kültürel Feminist gelenek Margaret Fuller'n 1845 yılında yayınladığı "On Dokuzuncu Yüzyılda Kadın" adlı eseri ile başlamıştır (Donovan, 2014: 75). Aynı dönemlerde dini kaynakların erkek egemen söylemlerine bir tepki olarak Elisabeth Cady Stanton tarafından Kadının İncili ve Anaerkillik eserleri yayınlanır. Eserlerde tanrının çift cinsiyetli olduğu, bu nedenle de dinin eril bir nitelikte olmadığını savunur (Özsöz, 2008: 54). Stanton'ın tanrının biyolojik cinsiyetine ilişkin yaptığı bu değerlendirmenin, tıpkı queer kuramdaki gibi akışkan ve belirsiz bir alan yaratarak cinsiyetsizleştirme adına sembolik bir tanımlama olduğunu söyleyebiliriz.

Kültürel Feminizm adına önem taşıyan bir diğer isim de Charlotte Perkins Gilman'dır. 1903 yılında yayınlandığı eseri The Home ile ev kavramını ele almış; kadınların ev içinde yaptıkları işin kamusallaşmasını savunmuştur.

Kadının ev içindeki emeğinin görmezden gelinmemesi adına savunulan bu görüşe farklı bir yaklaşım getirilmiştir. Ev içindeki emeğin ciddi bir iş olarak görülmesiyle kadınların ev işlerine daha da bağımlı hâle geleceği ve özel alana hapsolacağı şeklinde karşıt bir okuma yapılmıştır.

2.1.2 2.Dalga Feminizm

Feminist mücadelenin 1960'lı yıllardan 1990'lı yıllara kadar süren dönemidir. Bu dönemde ilk feminist dalgadan farklı olarak toplumsal cinsiyet temelli bir mücadele alanı yaratılmış; kültürel ve siyasal eşitsizlikler nedeniyle meydana geldiği düşünülen cinsiyet ayrımcılığının sorgulandığı bir dönem olmuştur (Aydemir, 2021: 35-36). Ayrıca bu dönemde özel alan, kadın bedeni ve kürtaj hakkına ilişkin yeni açılımlar yapılmıştır. Simon De Beauvoir'ın "*Kadın doğulmaz, kadın olunur*" sözü ile kitlelerin kadın sorununa olan bakış açısında bir değişimi meydana getirdiği söylenebilir. Beauvoir bu sözüyle kadınlığın biyolojik olarak değil, toplumsal normlarla yaratıldığına dikkat çeker. 1949 yılında yayınladığı 'İkinci Cins' adlı eseriyle de kadınlık durumlarına ilişkin saptamalarda bulunur (Beauvoir, 1997: 70).

Beauvoir aile yapısına, ev içi alandaki kadının durumuna değinir ve kadının erkeğin ötekisi olduğunu ifade eder. Özel alan, kamusal alan ve cinsiyet arasında ilişki kuran Beauvoir, kadının özel alandan çıkıp kamusal alana katılım gösterdiği taktirde özgürleşebileceğini savunur. (Beauvoir, 1980: 65) Beauvoir'in bu düşünceleri radikal feminizmin dayanak noktasını oluşturmuş; 1970'li yılların başında da tam anlamıyla bir feminist akıma dönüşmüştür (Donovan, 2014:265). Radikal feminizmin temel eleştirisi ise erkek iktidarı ve bu iktidarın yaratımı olan aile kurumuna karşıdır, bu düşünceden de hareketle Carol Hanish'in 'Kişisel olan politiktir' yazısı radikal feminizmin sloganı hâline gelmiştir (Smith, 2012: 153). Kişisel olan politiktir sloganı kadın ve erkek arasında kişisel olduğu varsayılan sorunların aslında toplumu ilgilendiren politik sorunlar olduğu, mahremiyet gerekçesi ile de her daim gizli tutulması gerektiği savunulan aile yaşantısı nedeniyle fiziksel, duygusal şiddetin gizli kaldığı, bunun sonucunda da kadın varlığının ev ile sınırlı kaldığı görüşüne dayanır.

Radikal Feminizm'in öncülerinden biri olan Schulamith Firestone aile kurumuna ilişkin görüşlerini bildirirken bu duruma uygun olarak Antik Roma Hukuku'nun yasalarından örnek verir. Firestone anne ve çocukları Roma'daki tutsaklara benzetir ve kadınları aile içindeki ezilmişler olarak nitelendirir (Atan, 2015: 13).

İkinci dalga feminist hareketler arasında kadın bedeni ve doğum kontrolüne ilişkin mücadeleler de yer almaktadır. Bu dönemde yürütülen kürtaj yasağı karşıtı gösteriler sayesinde birçok ülkede kürtaj hakkı kazanılmıştır. İngiltere’de 1967, Amerika Birleşik Devletleri’nde 1973, Fransa’da 1975 ve İtalya’da 1978 yılında kürtaj hakkı tanınmıştır (Michel, 1993: 83) Bu dönemde sıklıkla örgütlü mücadelelerde bulunan kadınlar arasında bir “kız kardeşlik” olgusu meydana gelmiştir. Ancak bu kız kardeşlik olgusu kimileri tarafından sahte bulunmuş, gerçeklikten kopuk olduğu yönünde değerlendirilmiştir (Berktaş, 2013:7-8). Örneğin Schulamith Firestone, Cinselliğin Diyalektiği adlı eserinde beyaz kadınlarla siyah kadınların birbirlerine karşı bir nefret beslediğinden söz eder. Siyah kadının beyaz kadına olan kıskançlığı; beyaz erkeklerin de cinsel birliktelik için siyah kadınları tercih etmesi nedeniyle iki cinsin birbirinden nefret ettiğinden söz eder (Atan, 2015: 9). Bu bağlamda kadın mücadelesinin esasında bireysel olduğu, her kadının aynı mağduriyeti aynı biçimde yaşamadığı, ırksal çatışmalar nedeniyle kız kardeşlik olgusunun gerçekçi bulunmadığı söylenebilir. Bununla beraber ikinci dalga feminizm kadın mücadelesinin sürdürülmesinde ve farklı mücadele yollarının kazanımında etkili olsa da siyah kadınların sorunlarını göz ardı ettiği; etnomerkezci bir tutum sergilediği yönünde eleştirilere maruz kaldığını söyleyebiliriz.

2.Dalga Feminizm içinde yer alan diğer feminist akımlar arasında Marksist Feminizm ve Sosyalist Feminizm bulunmaktadır. Marksist Feminizm kadın erkek eşitsizliğinin, sınıflı toplum yapısını meydana getiren kapitalizmin sebep olduğu görüşündedir. Bu akıma göre toplumsal cinsiyet eşitsizliğini çözenin de yolu sınıfsal ayrımların kalkmasıyla gerçekleşecektir. Marksist Feminizm kadın sorununu bir toplumsal cinsiyet sorunu olmaktan ziyade ekonomik sistemin bir parçası olarak ele alır. Örneğin kadınların ezilmesinin temel nedenini düşük maaşlar karşılığında çalışmaları ve işçi kocalarına hizmet vermeleri ile açıklar (Berktaş, 2013: 11). Eli Zaretsky ise kadınların çalışmalarının nedeninin erkeklerden ziyade sermayeye hizmet etme amacı görüşündedir (Hartman, 1981: 5). Marksist Feminizm, ekonomik indirgemeci bir yaklaşıma sahip olduğu; siyasal iktidar ve kültür gibi toplumun altyapısını oluşturan özellikleri göz ardı ettiğine ilişkin eleştirilerle karşılaşmıştır. Bu nedenle toplumsal cinsiyet sorununu hem cinsiyet hem de ekonomik koşullar bağlamında ele alan sosyalist feminizm meydana gelmiştir.

İkili sistemler kuramı olarak da adlandırılan bu yaklaşım, Marksist feministlerin sınıfsal değerlendirmeleri ile radikal feministlerin erkek egemenliğine ilişkin değerlendirmelerini birleştirerek toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ele almışlardır (Berktaş, 2013: 36). Böylece Marksist Feminizm'in ekonomik indirgemeci yapısının bakış açısı dengelenmeye çalışılmıştır.

2.1.3 3.Dalga Feminizm

1990'lı yıllarda gelişen teoriler ve farklı bakış açıları feminist mücadele adına farklı bir dönemi başlatmıştır. 1. ve 2. Dalga dönemindeki mücadelelerin ana ekseninde yalnızca kadınlar bulunurken 90'lı yıllarla beraber erkekler ve farklı cinsel yönelim dâhilindeki bireyler de mücadele alanına dâhil edilmiştir.

Daha önceki feminist mücadele genel olarak kadın ve erkek arasında eşitlik olması gerekliliği vurgulanırken 3. dalga döneminde farklılıklar üzerinde durulmuştur. Bu anlayışın gelişmesinde Postmodernist Feminizm oldukça etkili olmuş; feminist mücadeleye yeni açılımlar kazandırmıştır. Postmodernist Feminizm'e göre kadın kavramsallaştırması kapsayıcı bir kavram olmamakla beraber; toplumsal cinsiyet eşitsizliğine maruz kalan diğer mağdurları da göz ardı ettiği söylenebilir. Bu nedenle Postmodern Feminizm'e göre kadınlığa odaklanılmadan farklı cinsel yönelimler ve mağdurları da kapsayacak bir mücadele alanı yaratılmalıdır (Tuğ, 2016: 75).

3.Dalga Feminizm içinde yer alan bir başka akım da Psikanalist Feminizmdir. Bu akımın Sigmund Freud'un fallosantrik merkezli düşüncelerini ele alarak ortaya çıktığını ve karşı bir okuması olduğunu söyleyebiliriz (Saraç, 2013: 91). Freud'un psikanalitik gelişim kuramı doğrultusunda egemen eril bakış açısına uyan saptamalarda bulunduğunu söyleyebiliriz. Freud kişilik gelişimini evrelere ayırmış; fallik dönem olarak nitelendirdiği 3-6 yaş arasında kız ve erkek çocuklarının içine girdiği süreçleri nitelendirmiştir. Freud'a göre fallik döneminde erkek çocuklarda oedipus kompleksi; kız çocuklarda ise Elektra Kompleksi görülmektedir. Oedipus kompleksi erkek çocuklarının annelerine karşı cinsel arzu hissetmesi; elektra kompleksi ise kız çocuklarının babalarına aşık olması durumudur (Taşgın, 2020: 145). Freud'a göre kız çocukları erkek çocuklar gibi penise sahip olmadığı için penis kıskançlığı içindedir. Klitorisi ise eksik kalmış bir penis olarak açıklar ve erkek çocukların da kız çocuğuna benzeme korkusuyla büyüdüğünü ifade eder (Donovan, 2014: 181-184).

Eşcinselliğin nasıl meydana geldiğine ilişkin de saptamalarda bulunan Freud, genellikle kadınların yoğun olduğu ailelerde yetişen erkek çocuklarının eşcinselliğe eğilim gösterdiği görüşündedir (Donovan, 2014: 181). Freud'a göre erkek eşcinselliğinin en yaygın nedeni, Oedipus kompleksi anlamında anneye alışılmadık derecede uzun ve yoğun bir bağlanma sürecidir. Ergenliğin sonunda, anneyi başka bir cinsel obje ile değiştirme zamanı geldiğinde erkek çocuk anneden uzaklaşmak yerine kendisini onunla tanır. Psikolojik olarak, kendisini ve egosunu değiştirebilecek nesneler aramaya başlar ve annesinden yaşadığı sevgi ve bakımı almaya devam eder. Freud'un tüm bu saptamalarında kadınların, erkeğin ötekisi ve tamamlanmamışlığı şeklinde ele aldığını; erkeğin bir çocukken bile kadını arzu nesnesi olarak gördüğü, kadının ise erkeğe karşı duygusal hisler taşıdığı görüşünde olduğunu söyleyebiliriz. Freud eşcinselliği çözümlenmesi gereken bir psikolojik rahatsızlık olarak ifade etmese de bu durumun faili olarak kadınları gösterdiğini söyleyebiliriz. Psikanalist feministler ise Freud'un kadını ikincil ve edilgen konuma koyduğu bu saptamaları eleştirmektedir. Bu bağlamda psikanalistler kadın ve erkeği beraber ele alarak dil odaklı bir yaklaşım geliştirmişlerdir. Psikanalist feminizmin öncülerinden kabul edilen Helene Cixious, erkek egemenliğinin dilde de varlık gösterdiğini ifade eder ve böylece dil aracılığıyla kadınlar üzerinde hâkimiyet kurulduğunu savunur (Yılmazbilek, 2018:4). Cixious, Medusa'nın Kahkahası adlı eserinde de Freud'un erkek egemen bakış açısının kritiğini yaparak kadınların erkek egemenliğindeki dili kurtarmak adına yazı yazmaları gerektiğini savunur (Aydınalp, 2019: 65). Bir başka psikanalist feminist olan Luce Irigaray, dilin eril cinsiyete sahip olduğu görüşündedir ve bu nedenle yeni dişil bir dil yaratılması gerektiğini savunur (Irigaray, 2002: 49).

Irigaray'ın erkek egemen dile karşı geliştirdiği bu düşünceyle birtakım sorunsallar meydana getirdiğini söyleyebiliriz. Örneğin Irigaray, hangi kriterler neticesinde eril ve dişil cinsiyet şeklinde bir ikililik yaratmıştır? Ya da eril cinsiyet erkek bedenine ait olan bir organla mı imlendi? Tam da buradan hareketle biyolojik cinsiyetin erkek egemenliğini açıklamada yetersiz kalındığı, cinsiyetin toplumsal performatif şekilde üretildiğini ifade eden yeni bir açılıma ihtiyaç duyulmuştur. 90'lı yıllarla beraber geleneksel cinsiyet tanımları bir kenara bırakılıp transgender bireyleri de dahil eden yeni nesil cinsiyet araştırmaları yapılmaya başlanmış, böylece feminist kuram adına yeni bir dönem başlamıştır.

2.1.4 4.Dalga Feminizm Teori

Teknolojinin gelişmesiyle beraber ortaya çıkan yeni internet araçlarının feminist hareketi de etkilediğini, farklı mücadele alanları ve yöntemler yarattığını söyleyebiliriz. Bu bağlamda yeni medya sistemleri ve iletişim teknolojileri bağlamında ortaya çıkan feminist mücadeleler 4. Dalga Feminizm’ olarak adlandırılmaktadır. Özellikle günümüz dünyasında bireyler için önemli bir konumda olan sosyal medya platformları ve çevrimiçi topluluklar feminist mücadele için siber mücadele alanları hâline gelmiş; feminist mücadeleye yeni bir açılım kazandırmıştır. Dijital ortamlarda sürdürülen mücadele de beraberinde dijital aktivizm ve dijital feminizm kavramlarını da meydana getirmiştir (Akan ve Gürhan, 2020: 6). Sosyal medya platformlarından biri olan Twitter’ın hashtag adlı özelliği dijital feminist aktivizm adına büyük önem taşımaktadır. Twitter kullanıcılarının herhangi bir kitleye veya bir bireye ulaşmak amacıyla kullandığı etkileşim yöntemi olan hashtag, feminist toplulukların birbirleriyle iletişime geçip örgütlenebilmelerinde fayda sağlamış ve toplumsal cinsiyet eşitsizliği neticesinde ortaya çıkan mağduriyetleri geniş kitlelere duyurulabilmiştir (Özdemir ve Aydemir, 2019: 1720). Bu bağlamda feministler tarafından kullanılan hastag özelliği “hashtag aktivizmi” adını almış ve 4.dalga feminizmin önemli bir parçası hâline geldiğini söyleyebiliriz.

Dördüncü Dalga Feminizm ile beraber gelişen bir diğer kavram da Siber Feminizm’dir. Siber Feminizm, toplumsal cinsiyet rollerinin teknoloji uzanımlı ortamlardan sıyrılabilmesi adına dijitalleşme sayesinde cinsiyet kimliksiz, cinsiyetçilik olmadan bir ortam inşa edilme gayesini sürdürmektedir. Siber Feminizm temelde gelişen teknolojiyle birlikte kadınların geleneksel cinsel kimliklerinden arınıp özgürleşecekleri; cinsiyet açısından eşitlikçi bir ortama ulaşacağı görüşüne dayanır (Aydemir, 2021: 40). Böylece kadınlar, internet araçlarının kullanımı yoluyla konumlarını güçlendirecekler ve toplumsal cinsiyet rollerinden sıyrılacaklardır. Ancak bu görüşün ne kadar geçerli olduğu tartışmaya açıktır. Çünkü kadının kimliğini belirleyen geleneksel değerlerin ve yapıların kolaylıkla ortadan kalkmayacağı düşünülebilir. Kadınların günlük yaşamda maruz kaldıkları cinsiyetçi yaklaşımlar onların dijital pratiklerinde de yansıma bulabilir. Böyle bir durumda Siber Feminizm’in iddiasının aksine siber cinsiyetçilikten de söz edilebilir.

Siber Feminizm alanındaki en temel eserlerin Donna Haraway’ın “Bir Siborg Manifestosu” ve Sadie Plant’ın “Sıfırlar ve Birler” olduğunu söyleyebiliriz (Varol, 2014:222). Haraway eserinde toplumsal cinsiyet sonrası bir dönemden bahsetmiş, siborgu da bu dönemdeki insan dışı bir yaratık olarak tanımlamıştır.

Kimliği ise sınırsız, belirsiz ve çelişkili olarak ele almıştır (Haraway, 2006:5). Plant ise eserinde teknolojinin kadınların hayatını değiştirebilme özelliğinden bahsetmiştir. Bilgisayarlardaki kodlamalardan yola çıkarak sıfırlarla dişileri; birlerle de erkekleri kavramsallaştırmıştır (Daniels, 2009: 104).

Siber Fminizm, ütöpik olması, kadınların dijital teknolojilerin üretim sürecine müdahalesinin neredeyse yok denecek kadar küçük olduğunu, dünya üzerinde bu teknolojilere erişen kadın sayısının da hala sınırlı olduğunu göz ardı etmesi, siber kültüre yansıyan diğer toplumsal eşitsizlikleri görmezden gelmesi, geleneksel toplumsal cinsiyet kalıplarını yeniden üreten eğilimlerinin bulunması nedeniyle yoğun eleştiriye maruz kalmıştır.

Son dönemlerde feminizm adına büyük önem taşıyan kavramlardan biri de “Queer” kavramıdır. Bu nedenle feminist teori için önem taşıyan bu kavramı ayrı bir alt başlıkta detaylıca ele almak gerekir.

2.1.5 Queer

Acayip, tuhaf, garip gibi anlamlara gelen queer kelimesi, uzun yıllar boyunca heteronormativite dışında kalan bireyleri aşağılamak amacıyla kullanılmaktaydı. Ancak bu kullanım bizzat eşcinsel, biseksüel ve translar tarafından sahiplenilip kullanılmaya başlandı ve aşağılama amacından sıyrılarak bir ad hâline geldi.

Biyolojik özelliklere atanan cinsiyetin normal veya doğal olarak tanımlanmasına şiddetle karşı çıkan Queer kuram, 1990’lı yıllarla beraber şekil değiştirmeye başlayan feminist kuramı da derinden etkilemiştir. Queer kuramın en önemli temsilcisi olarak kabul edilen Judith Butler 1990 yılında yayınladığı, “Cinsiyet Belası” adlı eserinde Julia Kristeva ve Luce Irigaray’ın kadın ve erkek şeklinde ele aldığı biyolojik indirgemeci ikililiğini eleştirir ve cinsiyetin yalnızca erkek ve kadına indirgenemeyeceğini ifade eder (Butler, 2020: 51-62). Butler’a göre biyolojik farklılıklarla atanan cinsiyet tarihsel ve kültürel bağlamda kurgulanmıştır ve bu farklılıklarla çeşitli davranışlar eşleştirilmiştir (Elçik, 2016: 190-195). Buna göre kişinin bedeni doğumla beraber daha önce kurgulanmış olan rolleri edinir ve roller dahilinde davranış gösterir. Böylece kurgulanmış roller bedenleşir. Butler, bu durumu toplumsal cinsiyetin performatifliği şeklinde açıklar. Butler’ın performatiflik kavramı ile beden üzerinde cinsiyet rollerinin doğallaştığı, tekrar ederek bir ritüel hâline gelen eylemler ve ifadeler olduğunu ifade eder (Butler, 2020: 34).

Bu eylemler ve ifadeler toplumsal cinsiyetin bir sonucu değil, bizzat toplumsal cinsiyetin kendisidir. Toplumsal cinsiyet ve biyolojik cinsiyet farklı değildir, her ikisini de toplum kurgulamıştır (Özküralpli, 2016: 213).

Queer kuram, eşcinsellerin kendilerini tıpkı heteroseksüeller gibi normal oldukları yönünde kabul ettirme çabalarını da eleştirir (Özküralpli, 2016: 211-212). Örneğin eşcinsellerin heteroseksüeller gibi resmi bir evlilik gerçekleştirebilme talepleri veya interseks bireylerin ameliyatla heteroseksüel olmaları queer kuram tarafından doğru bulunmaz. Bu taleplerin temelinde de heteronormativitenin normal olarak dayattığı yaşam biçimleri bulunmaktadır. Normal olma kriterlerinin heteronormativite tarafından belirlendiği bir düzende eşcinsellerin bu düzene uyum sağlama arzusu taşımasının yine anormal olarak kabul edilen kişilerin dışlanması ile sonuçlanacağını ve bu durumun da queer kuramın kapsayıcı yönünü ihlal ederek bir çelişki yaratacağını söyleyebiliriz. Bu nedenle queer kuramın lezbiyen, gay, biseksüel, transeksüel, interseks ve tüm diğer dışlanmış kimlikleri de kapsayan bir mücadele alanı yarattığı ifade edilebilir. Queer kuramın bu kapsayıcı tutumu, feminist mücadelenin yalnızca kadın öznesi çevresinde şekillenmesine de bir eleştiri getirmiş ve feminizme öznesi olmayan kapsayıcı bir tutum önermiştir (Gültekin, 2021: 166). Böylece tüm cinsiyetleri ve yönelimleri kapsayan toplumsal cinsiyet kavramı yaygın hâle gelmiştir.

2.2 Türkiye’de Feminizm

Osmanlı’daki modernleşme ve yeniliklere uyum sağlama arzusu kadınların çalışma hayatında yer almaya başlamasına da yol açmıştır. Kadınlar ilk iş tecrübelerini çeşitli hayır kurumlarında görev alarak kazanmıştır. Trablusgarp ve Balkan Savaşları’nın etkileri ise Osmanlı Devleti için yıkıcı olsa da zamanla kadınların özgürleşmesine ve çeşitli iş kollarında aktif olmalarına yol açmıştır. Savaşlar nedeniyle erkeklere askeri anlamda ihtiyaç duyulması nedeniyle sosyal yaşamda pek çok iş kolunda boşluk oluşmuş, bu boşluklar kadınlar sayesinde doldurulmaya başlanmıştır (Çolak ve Uçan, 2008: 21).

Pek çok iş kolunda olduğu gibi basın da erkek egemenliği altındayken kadınlar bu alanda aktif olarak yer almaya başlamış ve birer mücadele alanı yaratmaya başlamışlardır. (Zihnioğlu, 2003:20)’ye göre Osmanlı’da kadın harekâtı (Osmanlı Hareket-i Nisvan) Terakki-i Muhaderat’a yollanan kadın mektuplarının yayınlanması ile başlamış ve feminist perspektiften bakmaya başlamışlardır (Zihnioğlu, 2003: 21). 2. Meşrutiyet’in ilan edilmesiyle beraber kadın dergileri yayınlanmaya başlamış, bu dergiler aracılığıyla kadınlar seslerini duyurmaya başlamışlardır.

Osmanlı'nın entelektüel yazar-çizer kadınları bu dergiler aracılığıyla tebaanın kadınlarına seslenmiş, hemcinslerine kamusal alanda görünür olmaları ve entelektüel anlamda gelişmeleri gerektiği yönünde çağrılarda bulunmuşlardır. Gazete ve dergiler dışında kadınların eğitim alabilmesi ve kamusal alanda yer alabilmeleri adına çeşitli dernekler kurulmuş ve Osmanlı kadının feminist mücadelesinde önemli bir yer tutmuştur (Demir, 1999: 110). Kuruculuğunu Ulviye Mevlan Civelek'in yaptığı Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti bu dernekler arasında Osmanlı kadınları tarafından kurulan tek feminist dernek olarak kabul edilmektedir (Kolay, 2015: 7). 1. Dünya Savaşı'nın başladığı dönem ve Milli Mücadele Dönemiyle beraber kadınların, cephede ve sosyal yaşantıda daha görünür hâle geldiğini söyleyebiliriz. Kadınlar Milli Mücadele döneminde ise hem cephede yer alarak hem de basın ve yayın organlarında varlık göstererek destek olmuşlardır (Kurnaz, 1991: 128). Sosyolog Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu'na göre, 1.Dünya Savaşı ile beraber kadınlar temel haklar edinmeleri gerektiği ve erkekler gibi birer insan olduklarını fark etmişlerdir (Fındıkoğlu, 1944'den akt. Zihnioğlu, 2003:83) Kadınlar edindikleri bilinç ve yürüttükleri mücadeleler neticesinde 1914 yılında üniversiteye girmeye hak kazanmış, Batı'daki Süfrajat hareketine benzer bir şekilde gösterdikleri direnişle de oy hakkı mücadelesini başlatmışlardır (Yürüt, 2017: 388-392).

Cumhuriyet'in ilk dönemleriyle beraber kadın haklarının gelişiminin ulus devlet olma anlayışı çerçevesinde gerçekleştiğini söyleyebiliriz. Böylece bu dönemde eğitilmiş, modern, laik, Atatürkçü bir "Cumhuriyet Kadını" profili yaratılmaya çalışılmıştır. Kadınlar direkt olarak bir kadın mücadelesi adı altında kazanımlar elde edemese de Cumhuriyet rejiminin getirisi altında dönemin koşullarına kıyasla radikal haklar elde ettiklerini söyleyebiliriz.

Demokratik ve modern bir devlet adına 1926 yılında Medeni Kanun kabul edilmiş, kadınlar oy kullanabilme, boşanabilme, eğitim görebilme, mirastan eşit hak elde edebilme ve tek eşli olma haklarını elde etmişlerdir (Güler, 2015: 307). Kadınlar medeni kanunla beraber hukuksal anlamda daha önce sahip olamadığı hakları elde etmiş olsa da ev içi yönetim adı verilen yapının reisi olarak erkek ilan edilmiştir (Berktaş, 1991:26). Bu dönemde de kadın neşriyatları feminist mücadele adına büyük önem taşımıştır. Harf Devrimine kadar Musaver Kadın, Kadınlar Dünyası, Hanımlar Alemi, Kadınlar Alemi, Seyyale, Siyanet, Kadınlık, Kadınlık Hayatı, Türk Kadını, İnci Hanım, Süs dergileri yayımlanmıştır (Çakır ve Gülbahar, 2000: 26).

Osmanlı İmparatorluğu'nda kadınların toplumsal yaşama dahil edilmesi ve Cumhuriyetin ilanından sonra kadın haklarının tanınması adına Nezihe Muhiddin önem taşıyan bir isim olmuştur. Nezihe Muhiddin hem siyasal hem de sanatsal bağlamda feminist bir mücadele sürdürmüştür. Bu bağlamda ilk siyasal kadın örgütü Nezihe Muhiddin tarafından kurulan Kadınlar Halk Fırkası olmuştur. Feminist mücadele adına büyük önem taşıyan Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası ile mücadelesini siyasal bir düzleme taşımak istemiş ancak bu istek reddedilmiştir (Kolay, 2015: 7). Kadınların hak arayışı adına siyasal anlamda örgütlenmek istemeleri Zafer Toprak'a göre bütünleştirici ulus devlet anlayışına karşı ters bulunmuş ve bu nedenle kurulmasına izin verilmemiştir (Zihnioğlu, 2003: 48). Kadınlar 1924 yılında Türk Kadınlar Birliği'ni kurmuş, 1935 yılına kadar varlık göstermişlerdir. Muhiddin feminist mücadelesini sanatsal düzeyde de sürdürmüştür. Edebiyat ve sanat üzerine öykü ve makaleleri Edebiyat ve Umumiye Kadın Yolu, Resimli Şark ve Boğaziçi dergilerinde de yazıları yayınlandı (Çakır ve Gülbahar, 2000: 64).

2.Dalga feminist hareketler Türkiye'de 1980'li yıllarda etkinlik göstermeye başlamıştır. Bu dönemde kadın erkek eşitsizliği, aile ve çalışma hayatı, kamusal alanda kadının yeri gibi farklı sorunlar irdelenmiş, kadın örgütlenmeleri artmış ve ilk kadın eylemleri gerçekleştirilmiştir (Os, 2005: 459). Kadın mücadelesini akademiye taşıyan öncü ismin ise Nermin Abadan Unat olduğunu söyleyebiliriz. Unat, 1979 yılında yayınladığı Türk Toplumunda Kadın adlı eserinde kadınlar adına çalışmalar yapan akademisyenlerin eserlerini bir araya getirmiş, böylece kadın çalışmalarını akademik bir düzleme taşıyarak görünür kılmıştır (Sancar, 2011: 102).

Türkiye'de 90'lı yıllara kadar feminizm adına meydana getirilmiş çalışmaların odak noktasını kadın öznesi oluşturmuştur. Ancak 90'lı yıllarla beraber tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'deki feminist çalışmalarda da bir bölünme yaşanmış, farklılıkları temel alan bir yaklaşım geliştirilmiştir (Gedik, 2011:340). Kadın çalışmalarının iletişim bilimleri özelinde görünür hâle gelmesi ise 2000'li yılları bulmuştur. Bu bağlamda Aysel Aziz, Türk medyasında kadın araştırmalarının 2000 ve 2006 yılları arasında arttığını ifade etmiştir (Aziz, 2006: 14).

2.3 Biyolojik Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet

Biyolojik cinsiyet(sex) temelde cinsel organlarımız neticesinde kazandığımız dişi veya erkek olma hâlidir. Toplumsal cinsiyet(gender) ise daha komplikedir, bu nedenle de tanımlanması daha zordur. Tarihte ilk kez biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımının 1950'li yıllarda

psikoloji bilimi alanında yapıldığı düşünülmektedir (Güdekli, 2016: 47). Bu yıllara kadar biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasında herhangi bir fark bulunmadığı, yalnızca cinsiyet kavramının kullanılması yeterli bulunduğunu söylenebilir. 70’li yıllarda bu konu ile ilgili bilimsel araştırmalar yapılmış olsa da tam anlamıyla 90’lı yıllarda birer çalışma hâline getirilebilmiştir. 90’lı yıllarla beraber feminist teoride tüm eğilimleri ve farklılıkları gözeten açılımların gelişmesiyle beraber toplumsal cinsiyet kavramının kullanımı daha yaygın hâle gelmiştir (Dökmen, 2015: 20).

Tarihte ilk kez toplumsal cinsiyet ve cinsiyet ayrımını yapan Ann Oakley, toplumsal cinsiyeti kadın ve erkeğin toplumsal olarak eşitsiz bölünmesi şeklinde açıklar (Kirman, 2011: 328). Gordon Marshall ise Anna Oakley’in tanımından yola çıkarak kadın ve erkek arasındaki eşitsizliğin toplumsal düzlemde kurulduğunu ifade ederken; toplumsal cinsiyetin zamanla kadınlık ve erkekliğe ilişkin rolleri içeren bir hâle geldiğini ifade etmiştir (Marshall, 1998:98). Esasen rol kavramı, örgütlenmiş bir yapı içindeki bireylerin durumlarını, bu durumlar nedeniyle edindikleri sorumlulukları ve diğer bireylerle aralarındaki iletişimi yönlendirir (Spence, 1985’den akt Dökmen, 2015: 28). Bu bağlamda toplumsal cinsiyet rolleri, toplumsal yapı tarafından yaratılmış olan davranış biçimlerinin tamamını ifade eder. Erkeklerle ilişkin roller eril bedeni temsil ederken kadınlara ilişkin roller dişil bedeni temsil eder. Kadınla erkeğin cinsel organları ve bedenlerindeki farklılıklar toplumsal olarak inşa edilen farklılığın sebebi olarak sunulmaktadır (Bourdieu, 2019: 23). Toplumsal cinsiyet rollerinin edinilmesinde etkili olan bir diğer olgu da kültürdür (Güdekli, 2016: 56). Toplumsal cinsiyet rolleri her kültürde farklı biçimde varlık gösterir. Bireyler bulundukları kültürden soyutlanamazlar ve kültürlerinin yansıttığı rolleri taşırlar. Simon de Beauvoir: “*Kadın doğulmaz, kadın olunur*” sözü ile cinsiyetler arasındaki farklılıkların biyolojik faktörlerden çok kültürel faktörlerden etkilendiğini ortaya koymaya çalışmıştır.

Judith Butler ise kültürün tek başına toplumsal cinsiyeti açıklamak için yeterli olmadığı görüşündedir. Butler, cinsiyetin yalnızca biyoloji ile açıklanmasının kaderciliğe yol açtığı gibi yalnızca kültür ile açıklanmasının da kültürel kaderciliğe yol açtığını ifade eder (Butler, 2016: 53). Butler’a göre toplumsal cinsiyet, deneyimlerle edinilen toplumsal pratiklerin tamamıdır (Sancar, 2011: 183). Butler toplumsal cinsiyetin yalnızca kültürle açıklanmasını yetersiz bulsa da tamamen kültürün etkisini göz ardı etmez.

Toplumsal cinsiyet rollerinin öğrenilmesi ve uygulanması bireylerin dünyaya gelmesiyle başlar. Bireylerin çocukluk döneminde edindikleri cinsiyet rollerinin çoğu toplumsal yapının bir parçası olan aile tarafından öğretilir. Bireyler öğrendikleri bu rolleri hayatlarının her

aşamasında taşımaya devam eder. Edindikleri roller bireylerin kişiliklerini, meslek seçimlerini, hayata bakışını tümüyle şekillendirir. Örneğin yeni doğan bebeklere biyolojik cinsiyetlerinden yola çıkılarak pembe ve mavi olmak üzere iki farklı renkte giysiler giydirilir. Pembe renk kız bebekle imlenirken; mavi renk erkek bebekle imlenir.

Renklerin biyolojik cinsiyeti belirtmede bir işaret olarak kullanılması, bireylerin yetişkinlik döneminde de tercih ettiği bir durum olarak devam eder. Örneğin pembe renkli bir montun yetişkin bir erkek tarafından giyilmesi nadir rastlanılan bir durumdur. Çünkü pembe renkli bir mont fazlasıyla “kız işidir” veya “eşcinsellik” göstergesidir. Her iki durum da toplumun onaylamayacağı rol dışı durumlardır ve tasvip edilmezler. Toplumsal cinsiyet rolleri kadın ve erkek üzerine inşa edilmiştir ve üçüncü bir cinsiyetin varlığına izin verilmez (Özküralpli, 2016: 215).

Toplumsal cinsiyeti kuramsal düzlemde ele alan yaklaşımlar da bulunmaktadır. Bu kuramların başlıcaları biyolojik, sosyal öğrenme, sosyal rol, bilişsel gelişim ve benlik sunuş modelidir. Biyolojik kuram cinsiyet farklılıklarını üreme organları, hormonlar ve beynin işleyiş şekline dayanarak açıklar. Kadın ve erkeğin üremesi temel olarak erkek üreme organının kadın üreme organını döllemesiyle meydana gelir ve bu durum da kadını edilgen bir konuma sokar. Kadının barınma ve beslenme gibi temel ihtiyaçları da bir başka erkek tarafından karşılanır (Keskin ve Ulsan, 2016: 51). Biyolojik kuramın cinsiyet farklılıklarını açıklarken dayandığı bir diğer biyolojik faktör de hormondur. Biyolojik kuram hormonların, sıçanlar üzerinde yapılan deneyler ve insanlarla yapılan klinik gözlemler neticesinde kadın ve erkeklerin cinsiyetleri üzerinde etkisi olduğunu ortaya koyduklarını ifade etmişlerdir. Androjen hormonu erkeklerle bağdaştırılmış, kimi davranışların nedeni olarak da androjen hormonu gösterilmiştir. Kimi kadınların erkeksi davranışlar sergilediği, bu duruma da androjen hormonuna sahip olmaları sebep olarak gösterilmiştir (Dökmen, 2015: 51-52). Biyolojik kurama göre cinsiyet farklılıklarının gelişmesinde etkili olan bir diğer faktör de beyin yapısıdır.

Bu anlayışa göre yapılan araştırmalar sonucunda kadın ve erkek beyinde yapısal olarak farklılıklar bulunmuş; kadın beyinin erkek beyine göre daha az geliştiği kabul edilmiştir (Legal, 1990: 95). Biyolojik kuram, farklı biyolojik faktörleri temel alarak cinsiyete ilişkin saptamalarda bulunmuş ve bu saptamalarını da bilimsel olmaya dayandırarak değiştirilemez kılmaya çalışmıştır. Bu durum Freud’un “anatomi kaderdir” söyleminin dönüşerek “biyoloji kaderdir” anlayışına dönüşmesini sağlamıştır (Pehlivan, 2017: 504). Böylece biyolojik kuram, biyolojik faktörlere dayanarak yarattığı cinsiyet rollerini ve kalıp davranışlarını da değiştirilemez kılmıştır.

Toplumsal cinsiyete ilişkin geliştirilen bir diğer kuram da sosyal öğrenme kuramıdır. Sosyal öğrenme kuramı, kadın ve erkek arasındaki farklılıkların başka bireylerin farklılıklarının gözlenmesi yoluyla öğrenildiğini savunur. Bu yaklaşıma göre çocuklar, geliştirilen ödül ve ceza mekanizması ile göstermeleri gerektiği cinsiyet davranışlarını öğrenirler (Dökmen, 2015: 60).

Erkek ve kadınlara farklı biçimde yaratılan cinsiyet davranışları çocukluktan yetişkinliğe kadar öğretilip kabullendirilir. Bu doğrultuda kız çocukları evsel beceriler öğretilerek büyütülürken erkek çocuklar ekonomik anlamda kazanç sağlayabilecekleri becerilerle büyütülmektedir (Keskin ve Uluşan, 2016: 54). Böylece cinsiyet farklılıklarının gelişmesinde biyolojik özelliklerinden ziyade öğretilerek kazanılan davranışların etkili olduğu görüşündedir.

Sosyal rol kuramı ve sosyal öğrenme kuramı farklı iki kuramdır. Sosyal rol kuramı kadın ve erkeklerin, ailenin, toplumun etkisiyle roller edindiğini savunur. Örneğin toplum, kadınlardan öğretmen veya hemşire olmalarını beklerken aynı zamanda ev işleri ve çocuk bakımını da üstlenmelerini ister (Güldü ve Ersoy Kart, 2009: 103). Sosyal rol kuramı toplumun bireyden edinmesini beklediği rol ve davranışları ifade eder, sosyal öğrenme ise erkek ve kadına ilişkin farklı davranışların öğrenilmesi sürecidir.

Bilişsel gelişim kuramı, toplumsal cinsiyeti bilişsel bir bakış açısıyla ifade eden ilk kuramdır. Bu kurama göre davranış şekilleri toplumsal cinsiyetin yarattığı kimlikle şekillenir. Çocuklar kendi cinsiyetlerini fark etmeye başladıklarına kimlik edinmek isterler (Güldü ve Kart, 2009: 105). Kendi cinsiyetini tanımlayan çocuk, davranışlarını karar verdiği cinsiyet özelliklerine göre gerçekleştirmelidir. Bunu sağlamanın yolu da bilişsel bir tutarlılık içinde kadın veya erkeğe özgü tavırların sergilenmesiyle mümkündür.

Benlik sunuşu modeli (etkileşimsel model), toplumsal cinsiyetin meydana getirdiği davranışların belirlenmesinde dışsal etmenlerden çok bireyin içsel süreçlerini ele almıştır. Bu modele göre cinsiyetle bağlantılı davranışlar büyük ölçüde kişisel boyutta gerçekleşir ancak başka bireylerin sergiledikleri davranışlardan da etkilenebilirler (Dökmen, 2015: 85). Benlik sunuş modeli, cinsiyetle bağlantılı davranışların üç farklı faktörle şekillendiğinden söz eder. Bu faktörler algılayan kişi, davranışı gösteren kişi ve ortamdan meydana gelmektedir. Algılayan kendi zihninde yer alan yargılara göre aktörü algılar; davranışı gösteren kişi davranışını bulunacağı ortama uygun hâle getirir. Ortam, davranışları gösterecek kişiyi etkiler. Bu üç faktör her daim birbirleriyle bağlantı halindedir (Keskin ve Uluşan, 2016: 55). Buna

göre kişiler, kendilerini nasıl yansıtmak isterlerse davranışlarını da o şekilde ayarlarlar. Örneğin heteroseksüel olan erkekler homoseksüel erkeklerle iletişim kurarken bilinçli bir şekilde daha erkeksi davranışlar sergilerler (Dökmen, 2015: 88).

2.3.1 Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği

Toplumsal cinsiyet rolleri kadınlara ve erkeklere farklı roller yükler. Bu roller genellikle ikili ve zıtlıklar barındıracak şekilde kurgulanmıştır. Kadınlar duygusallık, şefkatlilik, zayıflık ve entrika gibi kötü duygularla ilişkilendirilirken; erkekler akıllık, güçlülük, cesaretlilik ile ilişkilendirilir (Saygılıgil, 2010: 47). Toplum erkeklere yüklenen rolleri daha çok beğenirken kadınlara yüklenen rolleri erkeklere yüklenen rollerden daha olumsuz bulmuşlardır (Dökmen, 2015: 108). Bu bağlamda toplumsal cinsiyet rollerini güce veya hedefe ulaşma noktasında olumlu ya da olumsuz etkileri olan bir sınıflandırma mekanizması olarak ifade eder (Gabriel ve Smithson, 1990). Toplumun olumlu bulduğu rolleri erkeklere yüklemesi eril tahakkümün toplum üzerindeki hâkimiyeti ile yakından ilişkilidir. Toplumsal yapı eril tahakkümü onaylamak adına varlık gösterir (Bourdieu, 2014: 22-23).

Toplum, eril tahakkümün sürdürülmesi ve yeniden üretilmesi adına sahip olduğu tüm mekanizmaları kullanır ve bu yapıların tümü birbirleriyle uyumluluk içinde çalışır. Aile, okul, iş yeri, kitle iletişim araçları ve benzeri yapılar toplumsal cinsiyet rollerinin üretimine katkıda bulunurlar. Aile ile başlayan rol öğrenme süreci okulda öğretilen yaşamsal pratiklerle devam eder. Kız ve erkek öğrencilere toplumun beklentileri dâhilinde olan davranış ve tutumlar öğretilir (Akkaş, 2019: 107).

Kitle iletişim araçları ise bireylerin rollerine ilişkin örnekler sunar ve böylece kişilik oluşumunda etkinlik gösterir. Eril tahakküm kitle iletişim araçlarının ürettiği roller üzerinde de etkilidir. Bu nedenle üretilen roller cinsiyet eşitsizliğine sebep olacak niteliklere sahiptir (Saygılıgil, 2010: 145). Bu mekanizmaların tümü eril tahakkümü meşru kılmaya çalışırken kadın itaatini de aynı oranda meşru kılmaya çalışır. Kadınlar toplumda yer alabilmek için erkeklere özgü davranışlar sergilemek zorunda bırakılır. Çünkü toplum tarafından erkek davranışının ideal olduğu anlayışı yansıtılmaya çalışılır (Güdekli, 2016: 75). Böylece kadınlar toplum tarafından kendilerine biçilen rollerle birlikte erkeklere özgü davranışları da üstlenirler. Örneğin duygusal veya cinsel partneri olmayan bir kadından söz edildiğinde “erkek gibi kadın” şeklinde tanımlanması sık karşılaşılan bir durumdur. Kadının aktif bir

cinsel hayatı olmaması durumu bir başarı gibi yansıtılır, bu başarı durumu da yine başka bir erkeğin varlığı ile ifade edilir. Ancak “karı gibi erkek” ifadesi bir erkek için hakaret anlamı taşımaktadır. Bir erkeğin kadın gibi tanımlanması güçsüzlük, zayıflık veya eşcinselliğin göstergesi olabilir. Toplumsal cinsiyet rolleriyle yükümlü olan bir erkek için üç durum da rahatsız edicidir çünkü böyle bir erkek için en aşağılık durum bir kadına dönüşmüş olmasıdır (Bourdieu, 2019: 36). Böyle bir durumda kendi kişiliklerini bağımsız ve özgür bir biçimde sergileyemeyen kadınlar ikinci planda kalarak erkeklerin gerisinde kalmaktadırlar (Akkaş, 2019: 111). Böylece toplumsal yapının kadınlara ve erkeklere farklı roller yüklemesi, toplumsal yapının mekanizmaları ile bu rollerin yeniden üretilip sürdürülmesi de toplumsal cinsiyet eşitsizliğini meydana getirmektedir. Toplumsal cinsiyet eşitsizliğine bağlı olarak belirlenen roller, cinsiyete dayalı iş bölümünün niteliklerini de belirler. Genellikle özel alanla özdeşleştirilen kadınlar ev işlerine yönlendirilirken kamusal alanla özdeşleştirilen erkekler ise para kazanabilecekleri maaşlı işlere yönlendirilirler. Bu durumu kadınların kamusal alanlarda sıklıkla istihdam edilme sorunu yaşamalarına yol açar. 2020 yılında Türkiye İstatistik Kurumu tarafından gerçekleştirilmiş olan hane halkı işgücü araştırması sonuçlarına göre kadınların %26,3, erkeklerin ise %59,8 oranında istihdam edildiği ortaya koyulmuştur.

İş hayatında karşılaşılan bir diğer problem de adaletsiz ücretlendirmelerdir. Buna göre iş hayatında yer alabilme şansını elde edebilmiş olan kadınlar erkeklerle aynı işi yapsa da eşit ücrete tabii tutulmamaktadırlar. Ayrıca kadınlar, özel alanda gösterdikleri çaba ve emekleri karşılığında da herhangi bir kazanç sağlamamaktadırlar. Çünkü kadınların yemek yapma, ev temizleme, çocuk bakma gibi üstlendikleri sorumluluklar bir iş olarak görülmemektedir. Böylece ev içi işlerle meşgul olan kadınlar ekonomik anlamda erkeklere bağımlı kınılır. Kadın, erkeğin kontrolünde bir yaşama mahkûm edilir (Güdekli, 2016: 54).

Üçüncü bir cinsin olanağına imkân tanımayan toplumsal cinsiyet, heteroseksüellik dışında kalan tüm bireyleri cinsiyete dayalı iş bölümünün dışında tutar. Çalışma hayatına nadir de olsa dahil olabilen lezbiyen, gay, biseksüel, transseksüel, interseks, queer veya diğer bireyler cinsel yönelimlerini ayrımcılığa maruz kalma korkusuyla saklama eğilimi göstermektedirler. Türkiye’de LGBTİ+ bireylerin çalışma hayatındaki durumlarını saptamak adına Kaos GL Derneği ve Kadir Has Üniversitesi Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Çalışmaları Araştırma Merkezi’nin 2020 yılında Türkiye’de Kamu Çalışanı Lezbiyen, Gey, Biseksüel, Trans, İnterseks ve Artıların Durumu Araştırması adlı bir anket çalışması gerçekleştirilmiştir. LGBTİ+ olduğunu beyan eden 175 kişi ile gerçekleştirilen anket sonucunda %94’ünün çalıştıkları kurumda cinsiyet kimliği ve yönelimi gibi konularda tamamen açık davranmaktan

kaçındıkları, %56,6'sının çalıştığı kurumda LGBTİ+ bireylere yönelik nefret söylemiyle karşılaştıklarını beyan etmişlerdir. Görüldüğü gibi kadınlar ve LGBTİ+ bireyler toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümü nedeniyle en temel insani haklardan biri olan çalışma hakkından mahrum kalmakta ve buna bağlı olarak ekonomik anlamda bağımsız olamamaktadırlar. Bu durum kadınların ve LGBTİ+ bireylerin kendilerini iyice güçsüz hissetmeye başlayıp özel alanlara mahkum kalmalarına, dolayısıyla da toplumsal yapıdan kendilerini soyutlayıp görünmez olmalarına neden olduğu söylenebilir.

Toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin meydana getirdiği diğer durumlar da ön yargı ve ayrımcılıktır. Ön yargı belli bir kesime karşı geliştirilmiş olan olumsuz fikirlerdir; ayrımcılık ise bu olumsuz fikirlerin davranışa dönüşmesidir (Akkaş, 2019: 111). Cinsiyete dayalı ön yargılar tarihsel süreç içinde toplum tarafından üretilmekte, bu ön yargılar da stereotip hâline gelmektedir (Marshall, 1999: 559). Bu ön yargıların nedeni, toplumun kadınları ve erkekleri nereye konumlandığı ve onlara hangi rolleri biçtikleri ile yakından ilişkilidir. Cinsiyete bağlı ön yargılar, toplumun cinsiyetlere ilişkin belirlediği roller dahilinde gelişir. Bu nedenle bir ön yargının oluşması için ön yargıya sebep olabilecek durumların deneyimlenmesi beklenmez, ön yargılar ön kabuller içerir. Örneğin kadınların araç kullanımlarının erkeklerin kullanımına oranla daha güvensiz bulunması cinsiyete dayalı ön yargılardan biridir. Daha önce kadın bir sürücü ile yolculuk yapmamış biri, etrafından duyarak edindiği fikirlerle kadınların araç sürme konusunda başarısız olduğunu düşünebilir. Diğer bir örnek de erkeklerin ilişkilerde kadınlara oranla daha sadakatsiz bulunmasıdır. Tüm erkeklerin sadakatsizlikle suçlanması cinsiyete bağlı ön yargıdan kaynaklanmaktadır. Her iki örnek de toplumsal cinsiyet rollerinin kadın ve erkeklere ilişkin geliştirdiği davranış ve tutumlarla gelişir.

Buna bağlı olarak roller arasında daha akılcı, daha olumlu, daha mantıklı gibi çeşitli kategoriler yaratılmaktadır. Buna göre toplumsal cinsiyet rolleriyle gelişen ön yargılar, tutumlar ve davranışlar cinsiyete dayalı ayrımcılığın meydana gelmesine sebep olur.

Cinsiyetçilik olarak da adlandırılan cinsiyet ayrımcılığı, fiziksel, cinsel, psikolojik, ekonomik veya sosyal şiddet gibi farklı şekillerde meydana gelebilir (Veur, 2007: 43). Toplumsal cinsiyete dayalı şiddetin mağdurları genellikle kadınlar ve LGBTİ+ bireyler olsa da tüm cinsiyetler, şiddetin hem mağduru hem de faili olabilir. Şiddetin tüm türleri toplumun her katmanında farklı şekillerde tezahür ederek eril tahakkümün devamlılığını ve yeniden üretimini sağlar.

2.3.2 Stereotip Kavramı ve Cinsiyet Stereotipleri

Stereotip kavramı temelde sosyal psikoloji alanına ait bir terimdir. Stereotip bir kişi, bir grup veya bir topluluğa ilişkin geliştirilmiş, bir dayanağı olmayan kanaatlerin toplamıdır (İmançer, 2010:13). Bu kanaatler söz konusu kişiler, gruplar ya da topluluklar hakkında basitleştirilmiş yargılardan meydana gelirler ve çoğunlukla olumsuzdurlar. Sosyal psikoloji kuramcıları stereotiplerin oluşmasının temel nedeni olarak bireylerin dünyayı algılamayı basit bir hâle getirme arzusunu gösterirler. Bireyler yaşadıkları ortamı anlamlandırabilmek adına gördükleri şeyleri basitleştirme ve kategorileştirme eğilimi taşırlar (Gürer ve Gürer, 2020:636). Ancak bu süreçler doğal bir şekilde kendiliğinden gelişmezler. Stereotiplerin öğrenilme ve yaratılma süreci aile içinde başlayıp okulla beraber devam ederler. (İmançer, 2010:34) Stereotipler öğrenilip ve benimsenip başkalarına aktarılırlar. Böylece stereotiplerin yeniden üretimi sağlanır. Stereotipler, bireylerde olumsuz tutum ve davranışları kapsayan ön yargıların medyana gelmesine sebep olabilirler. Ön yargıların meydana gelmesinde de pek çok stereotip aynı anda etkili olabilirler (İmançer, 2010:27). Ön yargılar genellikle olumsuz sonuçlar meydana getirirler ve buna bağlı olarak bireylerin olumsuz eylemler sergilemelerine neden olabilirler. Stereotipler bu şekilde ötekileştirme ve ayrımcılık gibi davranış biçimlerine yol açabilirler. Stereotipler genellikle ırk, din, cinsiyet ve etnisite ile bağlantılı olarak görülürler (Demir, 2019:272). Cinsiyet stereotipleri toplumsal cinsiyet rolleriyle paralel olarak gelişim gösterirler. Eril tahakkümün egemenliği altındaki toplumun beklentileri ve talepleri neticesinde bireylerden toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranışlar sergilenmesi beklenmektedir. Buna göre de cinsiyet stereotipleri bu rollerle şekillenmişlerdir (Yağbasan ve Barut, 2018:6). Cinsiyete ilişkin stereotiplerde kadınlar genellikle hassas, ilgi bekleyen ve pasif karakterlerdir. Erkekler ise güçlü, aktif ve başarılı karakterlerdir. (Güzelhisar, 2021:198) Toplumsal cinsiyet rolleriyle bağlantılı olarak gelişen bu tarzdaki cinsiyet stereotipleri toplumsal yapının farklı kontrol mekanizmaları sayesinde üretilir ve dolaşıma sokulur. Bu mekanizmaların en güçlüsü olarak nitelendirebileceğimiz medya, cinsiyet stereotiplerinin üretimi ve dolaşıma sokulmasında etkin bir konumdadır. Toplumsal cinsiyet rolleri dahilinde kadınlık ve erkeklik her gün defalarca kez haberlerde, reklamlarda, dizilerde ve programlarda yeniden inşa edilirler. (Karaduman ve Livberber, 2021: 303). Böylece medya tarafından üretilen ve dolaşıma sokulan bu stereotipler gerçek yaşamda da bireyleri buna göre yargılamamız gerektiğini düşündürür ve davranışlarımızı da buna göre şekillendirir. Medyada yer alan stereotipler algısal kümelerdir (Burton, 2005:111). Görsel medyanın bir parçası olan

haber fotoğrafları da buna bağlı olarak toplumsal cinsiyet rollerinin öğretilip yeniden üretildiği alanlardan biridir. Haber ve haber içeriklerinde cinsiyetlere ilişkin belirlenen stereotipler, toplumsal hayattaki cinsiyet rollerinin birer yansıması niteliğindedir.

2.3.3 Haber İçerikleri ve Haber Fotoğrafçılığında Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğinin Temsili

Haber içeriklerinde sunulan kadınlık ve erkeklik halleri tıpkı günlük yaşantıda olduğu gibi eril tahakkümün gölgesi altında sunulmakta ve bu doğrultuda kadınlara ve LGBTİ+ bireylere haber içeriklerinde daha az veya sorunlu olarak yer verilmektedir. Böylece cinsiyet rolleri, yazılı ve görsel haber içeriklerinde temsil edilmeye devam etmekte ve yeniden üretilmektedir. (Dursun, 2010:21) Örneğin haber içeriklerine baktığımızda kadına yönelik yapılan haberlerin konusunu genellikle üçüncü sayfa denilen cinayet, kaza, cinsel saldırı etrafından birleşen haberler ve magazin haberleri oluşturmaktadır. Bunlarla beraber gazetelerin ek sayfaları da gezi, alışveriş, moda gibi temalar dahilinde de kadınları konu edinen içerikler sunmaktadır (Bayhantopçu, 2017: 90). Miting, protesto veya çeşitli aktivist hareketlerin haberlerinde yer alan kadınlar ise marjinal olarak adlandırılıp dışlayıcı bir tavra maruz bırakılmaktadır. Stereotipler dışında kalan kadınların marjinalleştirilmelerinin yanı sıra karşılaştıkları diğer problem de bedenlerinin birer meta hâline getirilmesidir (Çelenk, 2010: 235). Kadınlar hangi tür haberde yer aldığı fark etmeksizin dişilikleri ön plana çıkartılır (Binark, 2010: 171). Şiddet haberlerinin sunumunda bile kadınlar bedenleriyle sunulur. Örneğin bir cinayet haberinde kadının kanlı bedeni ve yüzü açıkça görülebilir. Bu tarz haber fotoğraflarıyla beraber güzel kurban, genç kadın, fedakâr anne gibi söylemler birleştirilerek şiddet erotikleştirilir (Mediz, 2008:15).

Bir başka önemli nokta, kadına yönelik şiddet haberlerinin büyük çoğunluğunun öldürme eylemini içermesidir. Bunun nedeni ise öldürmenin diğer şiddet türlerinden daha fazla gerçekleşmesi değil, dayak ve cinsel taciz gibi daha yaygın ya da psikolojik ve ekonomik şiddet gibi görünmez şiddet türlerinin olağan meseleler olarak algılanmasıdır (Bek ve Binark, 2000: 12).

Butler ve Paisley (1980), kadınların medyada temsil edilme şekillerinden yola çıkarak bir cinsiyet ölçeği geliştirmişlerdir. Bu ölçeğin maddeleri şu şekildedir:

1- Aptal, suskun, seksi, inleyen veya kurban konumundaki nesne

2- Rolünü yerine getiren kadın. Hep evi, yuvası olan kadın. Eş, anne, sekreter, hemşire vb.

3- Geleneksel rolüyle mesleğini bir arada yürüten kadın

4- Erkeklerle eşit kadın

5- Belirli kalıplara sokulmamış kadın. Burada roller tersine çevrilmiş ya da alışılmışın dışında olabilmektedir (Butler ve Paisley, 1980'den akt; Tanrıöver, 2012: 157).

Ülkemizde gerçekleştirilen bir çalışmada ise kadınların medyada altı farklı şekilde temsil edildiği ifade edilmiştir. Buna göre;

1-Doğal ve eşit varlık: Kadınların erkekler gibi haber kaynağı olarak değerlendirilip görüşlerinin alındığı temsil,

2-Eş ve anne olarak temsili: Haberde yer alan kadınların eş ya da anne olarak yer alması,

3-Kurban ya da cani olarak temsili: Kadınların gazetelerin üçüncü sayfa haberlerinde yer alması,

4-Kadınların cinsel nesne veya magazin nesnesi olarak temsili: Haber içerikleri ile bağlantılı olmamasına rağmen kadınların bedenlerinin kullanılması,

5-Kadınların eylem veya örgütlülük halinde temsili: Kadınların eylem veya protesto haberlerinde yer alması,

6-Kadınların araçsal varlık olarak temsili: Haber içeriği ile doğrudan ilgili olmasa da kadınların fotoğraflarının kullanılmasıdır (MEDİZ, 2008:120-126).

Dünyada ve ülkemizde kadınların, habercilikte eksik veya sorunlu bir şekilde temsil edildiğini ortaya koyan araştırmalar yapılmıştır. Kadınların medya izleme grubu (MEDİZ) tarafından 2008 yılında gerçekleştirilen bir araştırma sonucunda yaşam ve magazin temalı haberlerin %52'sinin kadın haberleri şeklinde sunulduğu, haber kaynaklarının yalnızca %18'ini ve köşe yazarlarının yalnızca %12'sinin kadın olduğu ortaya koyulmuştur. Feminist hareketlerin haber olarak sunulması ise yalnızca %3 oranında kalmış, sunulan haberlerin içeriğinin de marjinal olarak nitelendirildiği ifade edilmiştir (MEDİZ, 2008:111).

Küresel Medya İzleme Projesi'nin 2020 yılı verilerine göre yazılı basında %25 oranında kadınlar, %75 oranında erkekler yer alırken televizyonda yer alma oranları %26 kadın, %74 erkek şeklindedir. Yine aynı araştırmanın verilerine göre kadınların ve erkeklerin yer aldıkları haberlerdeki temsil edilme şekillerinde de bir eşitsizlik bulunmaktadır. Örneğin akademisyen,

okutman ya da öğretmen şeklinde sunulan erkeklerin %75'i erkek, %25'i kadın; ebeveyn ya da ev işleriyle ilgilenen kişi olarak sunulan erkeklerin oranı %32, kadınların oranı ise %68 olmuştur (Global Media Monitoring Project, 2020: 17). Görüldüğü gibi kadınların haber ve haber içeriklerindeki sunumları günlük yaşantıda üstlendikleri toplumsal cinsiyet rollerinden farklı değildir.

Toplumsal cinsiyet eşitsizliği, kadınların habercilikteki temsil biçimlerini etkilediği gibi erkeklerin temsil biçimlerini de etkilemektedir. Tıpkı kadınlar gibi erkekler de toplumsal hayatta üstlendikleri rollerin yansımasını haber içeriklerinde görmektedirler. Erkeklerin haber içeriklerinde üstlendikleri stereotipler genellikle başarı, güç, akıl, zenginlik vb. şeklindedir. Bu nedenle çoğunlukla politika, bilim, spor ve ekonomi haberlerine konu edilirler. (Global Media Monitoring Project, 2020:17) Fiziksel veya cinsel şiddete dayalı olarak sunulan cinayet, yaralama, taciz veya tecavüz gibi haberlerde ise erkekler genellikle şiddetin uygulayıcısı olarak sunulmaktadır. Bu tarz haberlerde kimi zaman şiddete sebep bulunmaya çalışılmakta, şiddetin uygulayıcısı olan erkeğe yumuşak bir dil kullanılmakta ve fotoğraflarla da desteklenmektedir. Ancak bu durumun erkekler için olumsuz bir bakış açısı kazandırdığı, erkeklerin tamamına ilişkin oluşması muhtemel ön yargılara neden olduğu söylenebilir. Bununla beraber yine kadınlar gibi erkekler de stereotipleri dışında temsil edildiğinde yok sayılmakta ya da marjinal olarak sunularda dışlanmaktadır. Örneğin saygın, başarılı veya yüksek statülü olmayan erkekler, erkeklik kaybına uğradığı anlayışıyla yok sayılmaktadır (Sancar, 2009: 469). Bu nedenle ideal erkekliğin yalnızca kadınlar ve LGBTİ+ bireyler üzerinde değil, ideal dışında kalan erkeklerin üzerinde de tahakküm kurduğunu söylemek mümkündür.

Toplumsal cinsiyetin yalnızca kadın ve erkekten meydana gelen, üçüncü bir cinsin olanağına imkân tanımayan yapısı haber içeriklerine de yansımıştır. Buna göre LGBTİ+ bireylerin haber içeriklerinde genellikle marjinal olarak tanımlandığını söyleyebiliriz. Söz konusu olan bu marjinalite, LGBTİ+ bireyleri günlük yaşantıda olduğu gibi haber içeriklerinde de ayrımcılık ve ötekileştirmeye maruz bırakmaktadır. Örneğin haber içeriklerinde işlenen tema her ne olursa olsun LGBTİ+ bireylerin cinsel kimliklerinin özellikle belirtilmesi sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Konu bir cinayet haberi olsa dahi maktül kurban, eşcinsel, gey, biseksüel, transseksüel vb.” şeklinde bir ön adla belirtilmektedir. Bir diğer örnek de magazin haberlerindeki tatil beldelerinde dans eden, bedenini gösteren LGBTİ+ birey temsilidir. Bu temsil şekli LGBTİ+ bireylerin birer eğlence ve seks malzemesi olarak sunulması anlayışına

dayanmaktadır. Bunun dışında ünlü kişilerin cinsel kimliklerini belirtmeleri ‘‘itiraf’’ şeklinde haberleştirilerek olağanüstü bir durum gibi sunulmaktadır. Bu bağlamda toplumsal cinsiyetin heteronormatif yapısının günlük hayattaki dışlayıcı tavrı haberciliğe de tezahür etmektedir. Bu durum da LGBTİ+ bireylerin ayrımcılığa maruz kalması haber içerikleriyle de desteklenerek toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin yeniden üretilip sürdürülmesine neden olduğunu söyleyebiliriz.

Medyada sunulan cinsiyet rollerinin sorunlu olmasında cinsiyete dayalı iş bölümünün etkisi oldukça fazladır. Özellikle kadınlar ve LGBTİ+ bireyler habercilikte üretici veya yönetici olarak görev alma konusunda ya eksik kalmakta ya da hiç varlık gösterememektedirler. Kadınlar birçok meslekte olduğu gibi habercilikte de ikinci planda kalmaktadır. Erkekler genellikle idarî ve teknik alanlarda görevlendirilirken; kadınlar ses ve görüntülerini sergileyebilecekleri ekran önü denilen spikerlik, sunuculuk gibi alanlarda görevlendirilmektedir. Kadınların Medya İzleme Grubu MEDİZ’in 2008 yılında gerçekleştirdiği ‘‘Medyada Kadınların Temsil Biçimleri araştırması sonucunda genelde medyadaki sahiplenme yapılarının ve yöneticilerinin erkeklerden oluştuğu saptanmıştır. Araştırma verilerine göre; gazetelerin künyelerinde belirtilen kadın temsil oranı %21; yönetici kadrolarında yer alan her 10 kişiden 9’unu erkekler oluşturmaktadır (MEDİZ, 2008:111). 2021 yılında açıklanan TÜİK’in verilerine göre gazete ve dergilerde çalışan kadın sayısı 11.230; erkek çalışan sayısı ise 28.902’dir. Amerika Birleşik Devletleri merkezli bir haber ajansı olan Associated Press’in bünyesinde dünya genelinde %86 oranında erkek foto muhabiri; %14 kadın foto muhabiri bulunmaktadır. 2017’de gerçekleştirilen bir araştırmada da The Wall Street Journal’da manşetten verilen fotoğrafların %93.8’i erkekler; %6.2’si kadınlar tarafından çekildiği ortaya koyulmuştur. Manşetinde kadın foto muhabirleri tarafından çekilen fotoğraflara en çok yer veren gazete ise 23.4 ile San Francisco Chronicle olmuştur. Buna göre haber ve haber fotoğraflarının seçim ve eleme aşamalarında da bir dengesizlik bulunmaktadır. Bu nedenle tek sorun cinsiyete bağlı eşit olmayan istihdam oranları değildir. Görülen o ki istihdam edilmiş olan kadınlar da sorunlu bir şekilde istihdam edilmişlerdir. Ulusal ve uluslararası alanda gerçekleştirilen bu çalışmalar neticesinde yazılı ve görsel basında istihdam edilen kadın ve erkek çalışanlar arasında belirgin bir eşitsizlik bulunduğu ortaya koyulmaktadır. İstihdam oranlarındaki bu eşitsizlik ve sorunlu yapı, haberlerin eril bir bakış açısıyla hazırlanmasına neden olmakta ve böylece haber içeriklerinde de cinsiyet eşitsizliğinin meydana geldiğini söyleyebiliriz.

2.4 Kadın Odaklı Habercilik

Haber içeriklerinin eril bir bakış açısının kontrolü altında olması ve bu durumun yarattığı sonuçlara ilişkin çeşitli haber pratikleri çeşitli çözüm önerileri ortaya koymaya çalışmışlardır. Bu haber pratiklerinin en önemlilerinden biri de kadın odaklı haberciliktir. Kadın odaklı habercilik temelde geleneksel haberciliğin cinsiyetçi bir yapıya sahip olması ve buna bağlı olarak meydana gelen hak ihlallerini, yanlış veya eksik cinsiyet temsillerini ortaya koymaya çalışır. Bununla beraber geleneksel haberciliğin dışında farklı bir habercilik anlayışının nasıl geliştirilebileceğine odaklanarak çözüm önerileri geliştirir (Alankuş, 2007, s.25-66). Kadın odaklı habercilik anlayışının en çok vurguladığı çözüm önerilerinden biri haber içeriklerinde kullanılan dilin düzeltilmesi üzerinedir. Buna göre medya mensupları haberleri meydana getirirken haber metnini, haber fotoğraflarını kadınları kalıplaştırmış bakış açılarından uzak tutmalıdır (Aktekin, 2019:82). Buna göre yukarıda bahsettiğimiz cinsiyet stereotiplerinin haber içeriklerindeki kullanımlarına son verilmesi yerinde olacaktır. Ayrıca bu anlayış, hatalı dil kullanarak hak ihlaline sebep olan medya kuruluşlarını da diğer kuruluşlar tarafından uyarılmakla sorumlu tutarlar (Tahaoğlu ve Akgül, 2018:23). Bu şekilde hak ihlaline sebep olan habercilik anlayışı birbirini kontrol edebilen sorumlu bir habercilik anlayışına bırakabilecektir.

Kadın odaklı haber yaklaşımının haberciliğin dönüşümünü gerçekleştirebilmek adına değindiği bir diğer durum da sivil toplum kuruluşlarının basınla beraber hareket etmesi gerekliliğidir. Buna göre eril bakış açısına sahip haber içerikleri, kadın örgütlerinin de yardımı ile yıkılabilir (Alankuş,2012:28). Bu nedenle habere konu olan her ne ise o konu hakkında bilgisi olan sivil toplum kuruluşları ciddiye alınabilmeli, iletişim kurulabilmelidir.

İletişim teknolojilerinin gelişmesiyle ortaya çıkan yeni medya ortamları da kadın odaklı haberciliğin kendine bir varlık alanı yaratıp gelişmesinde etkili olan bir diğer alandır. Yeni medya ortamlarının izleyicilerin de haber üretimine imkân tanınmasıyla geleneksel habercilik anlayışının dışında alternatif bir habercilik ortamı sağlanabilmektedir. Böylece geleneksel medyada kendine eksik ya da sorunlu bir yer bulan kadın hareketleri ile buna bağlı geliştirilen fikirler haber siteleri, sosyal medya platformları, kişisel bloglar ve tartışma forumlarında rahatlıkla temsil edilebilmektedir. Örneğin ülkemizde dileyen her kadının içerik üretebileceği bir platform olan Uçan Süpürge yeni medyanın kadın odaklı habercilik adına sunduğu imkânlardan birine örnek olarak gösterilebilir (Dündar, 2017: 24). Bunun dışında Uçan Süpürge habercilik dışında çeşitli film festivalleri, eğitim programları ve paneller de düzenleyerek toplumsal cinsiyet eşitsizliğine karşı farklı alanlarda faaliyetler yürütmektedir.

Ülkemizde kadın odaklı haberciliği gözeten diğer web siteleri ise Kadınların Postası, T24, Sendika.org, ve Bianet.org şeklinde sıralanabilir (Aktekin, 2019:60).

Haber medyasının cinsiyetçi yanlılığı yukarıda görüldüğü en çok kadınları ve LGBTİ+ bireyleri etkilemektedir. Bu nedenle son zamanlarda kadın odaklı habercilik dışında toplumsal cinsiyet odaklı habercilik şeklinde adlandırılan daha kapsayıcı bir yaklaşımdan söz edilmektedir. Bu anlayışa göre cinsiyet çeşitliliğini gözeterek ayrımcılıktan uzak olan bir habercilik anlayışının geliştirilmesi benimsenmiştir (Tahaoğlu ve Akgül, 2018:23). Bu yaklaşım ile aslında sadece kadınlar değil, erkeklerin ve LGBTİ+ bireylerin de eksik veya yanlış temsil edilmelerine yönelik çözüm önerileri getirilmektedir. Bu nedenle kadınlarla beraber tüm cinsiyetleri ve yönelimleri kapsayan bir bakış açısıyla düşünerek yeni bir habercilik anlayışının yaratılmaya çalışılması daha kalıcı ve işlevsel bir sonuç elde edilmesinde faydalı olacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TFMD YILIN BASIN FOTOĞRAFLARI SEÇKİSİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

3.1 Araştırmanın Konusu

Ülkemizde foto muhabirliği adına örgütlenme faaliyetini yürüten derneklerin başında Türkiye Foto Muhabirleri Derneği (TFMD) gelmektedir. 12 Haziran 1984 yılında kurulan dernek, basın fotoğrafçılığı adına farkındalık yaratmayı ve gazetecilik mesleğinin daha iyi yapılabilmesini amaçlamaktadır. Dernek basın fotoğrafçılığı adına çeşitli alanlarda faaliyet göstermektedir. Türkiye’de basın fotoğrafçılığı adına düzenlenen tek organizasyon TFMD tarafından düzenlenen Yılın Basın Fotoğrafları yarışmasıdır. 1985 yılından bu yana aralıksız olarak düzenlenen Yılın Basın Fotoğrafları yarışması ile çeşitli kategorilerdeki basın fotoğrafları ödüllendirilmektedir. Yarışmanın temel amaçları foto muhabirlerini mesleğe özendirmek, basın fotoğrafçılığının gelişimine katkıda bulunmak ve genç gazetecileri mesleğe teşvik etmektir. Dernek her yıl bünyesinde bulundurduğu ve çeşitli platformlardan davet ettiği fotoğrafçılar ve meslekî uzmanlarla yılın basın fotoğraflarını seçip ödüllendirmektedirler.

Toplumsal cinsiyet eşitsizliği, günlük yaşantının her alanında varlık gösterdiği gibi haber fotoğraflarında da varlık göstermekte ve yeniden üretilmektedir. Haber fotoğraflarında temsil edilen cinsiyet rolleri, günlük hayattaki kadınlık ve erkeklik rolleriyle uyumluluk göstermektedir. Kadınlar genellikle mağdur, yardıma muhtaç, anne, aile, seksapalite gibi belirli kalıplar dahilinde temsil edilirken; erkeklerin başarı, güç, zenginlik gibi belli stereotiplere temsil edilmektedirler. Çalışmamızın konusunu 1988 yılından beri her yıl düzenli olarak seçilen Türkiye Foto Muhabirleri Derneği Yılın Basın Fotoğraflarında yer alan toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin ne şekilde varlık gösterdiği sorunsalı oluşturmaktadır. Bu doğrultuda seçilen haber fotoğrafları göstergebilimsel analiz yöntemi ile çözümlenmiş ve içerik analizi ile de kadınların temsil biçimleri ortaya koyulmuştur.

3.2 Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu çalışmanın amacı, haberin unsurlarından olan haber fotoğrafının cinsiyet eşitsizliğini hangi biçimlerde yansıttığını ortaya koymaktır. Bu doğrultuda çalışmamızda “*Haber fotoğraflarında toplumsal cinsiyet eşitsizliği hangi biçimlerde yansıma bulmaktadır?*” sorusuna yanıt aranmıştır. Toplumsal cinsiyet eşitsizliğini konu alan çalışmalarda kadın

rollerine odaklanıldığı ve erkeğin rollerinin göz ardı edildiği söylenebilir. Çalışmamızda kadın ve erkek rolleri ayırt edilmeksizin inceleneceği için haber fotoğraflarındaki toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin her yönüyle ortaya koyulduğu düşünülmektedir.

Bu bağlamda yüzyıllar boyunca kadın ve erkek arasındaki süregelen toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin haber fotoğraflarındaki göstergebilimsel yansımalarının ortaya koyulmasının önemli olduğu düşünülmektedir. Bununla beraber çalışmamızın örneklem grubunu oluşturan TFMD yılın basın fotoğrafları seçkisi 1988 yılından beri yüzlerce kurumun fotoğrafları arasından seçilmekte ve her yıl değişen jüri üyeleri tarafından ödüllendirilmektedir. Çalışmamıza örnek oluşturacak olan bu fotoğrafların geniş bir zaman aralığını kapsamaması nedeniyle haber fotoğrafçılığına ilişkin uzun bir sürecin de gözlemlenebilmesi bakımından anlamlı olmuştur.

3.3 Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Çalışmamızın evrenini 1988-2022 yılları boyunca Türkiye Foto Muhabirleri Derneği bünyesinde ödüllendirilen Yılın Basın Fotoğrafları Seçkisi oluşturmaktadır. Çalışmamız kapsamında Türkiye Foto Muhabirleri Derneği Yılın Basın Fotoğrafları Seçkisi kullanılarak seçilen basın fotoğrafları incelenmiştir. Çalışmamızın uygulama kısmında ise amaca yönelik örneklem tekniği kullanılmış ve bu doğrultuda elde edilen 20 fotoğraf toplumsal cinsiyet eşitsizliği bağlamında incelenmiştir. Örneklem grubu oluşturulmadan önce çalışmamızın amacına uygunluk göstermemesi nedeniyle manzara, doğa, hayvan temalı fotoğraflar değerlendirme dışı bırakılmıştır. Ayrıca fotoğrafların incelenirken doğru bir şekilde değerlendirilebilmeleri adına başlıklarının ya da fotoğraf alt yazılarının bulunup bulunmadığına da dikkat edilmiştir. Bu nedenle başlığı veya fotoğraf alt yazısı bulunmayan fotoğraflar örnekleme dahil edilmemiştir. Örneklem grubuna dahil olan tüm fotoğraflar ise konu-tema fark etmeksizin incelenmiştir. Böylece haber fotoğraflarında toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin nasıl yansıma bulduğu ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

3.4 Araştırmanın Varsayımları

Varsayım 1: Haber fotoğraflarında kadınlar mağdur, muhtaç, seksi ve anne gibi stereotiplerle temsil edilmektedir.

Varsayım 2: Haber fotoğraflarında erkekler güçlü, başarılı, dayanıklı, zengin gibi stereotiplerle temsil edilmektedir.

Varsayım 3: Erkek ve kadının bir arada olduğu haber fotoğraflarında erkekler etken bir konumdayken kadınlar edilgen bir konumda yer almaktadırlar.

Varsayım 4: Haber fotoğrafları toplumsal cinsiyet eşitsizliğini destekler nitelikte göstergeler barındırmaktadırlar.

3.5 Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları

Çalışmamız kapsamında haber fotoğrafı toplumsal cinsiyet eşitsizliği ile bağlantılı bir şekilde ele alınmış ve buna bağlı olarak toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin haber fotoğraflarında nasıl yansıma bulduğu sorusuna yanıt aranmıştır. Çalışmamızın evrenini ise TFMD Yılın Basın Fotoğrafları oluşturmuştur. TFMD Yılın Basın Fotoğrafları'nın tüm fotoğrafları inceleme kapsamın alınmamış, yalnızca çalışmamızın amacına uygunluk gösteren fotoğraflardan 20 tanesi seçilerek araştırmamıza dahil edilmiştir. Haber fotoğrafları ve toplumsal cinsiyet eşitsizliği ilişkisinin ortaya koyulabilmesi için de çalışmamızın uygulama bölümü amaca yönelik örneklem yöntemiyle seçilen fotoğraflarla sınırlandırılmıştır. Seçilen fotoğraflarının da başlığı, fotoğraf alt yazısı veya her ikisinin birden olmasına dikkat edilmiştir. Üç bölümden oluşan çalışmamızın ilk bölümünde haber kavramı, haber fotoğrafı ve haber fotoğrafının tarihçesine değinilmiştir. Çalışmamızın ikinci bölümünde ise feminist teori, biyolojik cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve toplumsal cinsiyet eşitsizliği ele alınmıştır. Bunlarla beraber toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin haber ve haber fotoğrafçılığı ile ilişkisi kurulmuştur. Çalışmamızın son bölümünde ise haber fotoğraflarının toplumsal cinsiyet eşitsizliğini nasıl yansıttığı sorunsalı bağlamında göstergebilimsel çözümleme yapılmıştır. Göstergebilimsel çözümleme yöntemi ile çözümlenen fotoğraflardaki kadın stereotiplerinin ortaya koyulabilmesi amacıyla da içerik analizi uygulanmıştır.

3.6 Araştırmanın Yöntemi

Çalışmamız durum saptayıcı araştırma biçimi olarak betimleyici bir özelliğe sahiptir. Bu bağlamda haber fotoğrafı, toplumsal cinsiyet rolleri ve toplumsal cinsiyet eşitsizliği ile ilgili literatür değerlendirmeye alınmıştır. Bu teorik yaklaşımlarda haber fotoğrafları ile toplumsal cinsiyetin nasıl ilişkilendirileceği anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Böylece haber fotoğraflarında toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin hangi biçimlerde yansıma bulduğu sorunsalı üzerinde durulmuştur. Örneklemimizi "Türkiye Foto Muhabirleri Derneği'nin 1988-2022 yılları aralığındaki Yılın Basın Fotoğrafları Seçkisi" arasından belirlenmiş 20 fotoğraf

oluşturmuştur. Seçilen fotoğraflar göstergebilimsel analiz yöntemi ile çözümlenmiş ve kadın stereotiplerinin de ortaya koyulabilmesi adına destekleyici olarak içerik analizi de uygulanmıştır.

Çalışmamızda kullanılan kaynaklar, başta TFMD seçkisi fotoğraf arşivi olmak üzere Akdeniz Üniversitesi Merkez Kütüphanesi, Gazi Üniversitesi Merkez Kütüphanesi ve Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi Kütüphanesi'nden temin edilmiştir. Çalışmada ayrıca süreli yayınlardan, tez çalışmalarından ve çevrimiçi kaynaklardan da yararlanılmıştır.

3.7 Araştırmanın Metodolojisi: Göstergebilimsel Analiz ve İçerik Analizi

3.7.1 İçerik Analizi

İçerik analizi kayıtlı metinlerin incelenmesine yönelik bir yöntemdir. İçerik analizi yöntemi ile istenilen metinlerin, belgelerin ve dokümanların içerikleri belli bir kural bütünlüğü içinde ortaya koyulabilmektedir. Sosyal bilimlerin her alanında yaygın bir şekilde kullanılan içerik analizi özellikle gazete içeriklerinin, televizyon programlarının, roman ve filmlerdeki karakterlerin betimlenmesinde, politik konuşmalarda ve haberlerde kullanılan kelimelerin incelenmesinde kullanılır (Neuendorf, 2002:1). İçerik analizi nitel ve nicel olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Nicel içerik analizinde sayısal veriler ve istatistiksel bilgiler ön plandayken nitel içerik analizinde anlamlara odaklanılır. Bu nedenle de nitel içerik analizi yapılan çalışmalarda nasıl ve neden gibi betimleyici sorular yer alır. İçerik analizi yapılırken incelenmek istenilen metin üzerinde bir takım işlemler ve yorumlar yapılır. Bu yorumlar metin üzerindeki mesajın göndereni, mesajın kendisi ve mesajın alıcısı hakkındadır (Weber: 1989: 5). Bu mesajların objektif bir şekilde yorumlanabilmesi için de önceden belirlenmiş olan bilimsel kurallara tabi tutulurlar.

Balcı (2001:209)'ya göre içerik analizi, insanların söyledikleri ile yazdıklarının açık talimatlara göre kodlanarak nicelleştirilmesi ve sayısallaştırılması sürecidir. Kodlama adı verilen bu kurallarla yazılan ve söylenilen mesajların kategorileştirilmesi ile ne sıklıkta tekrarlandıklarını tespit edilir. İçerik analizi altı aşamadan oluşmaktadır (Hansen, 2003: 60). İlk olarak araştırma problemi belirlenir ve üzerinde çalışılacak olan örneklem grubu seçilir. Örneklem grubu seçildikten sonra kategoriler oluşturulur. Kategorilendirme mesaj öğelerinin tek tek ayırt edilmesini ve ardından belirli gruplara dağıtılmasını gerektiren bir süreçtir (Bilgin,2006: 14). Çalışmanın amacına uygunluk gösterecek şekilde oluşturulan kategoriler kodlamanın temelini oluşturur. Kodlama işlemi ise üzerinde çalışılan araştırma materyalinin

hangi amaçla oluşturulduğunu ortaya koymak ve içindeki anlamları çözümlemek amacıyla gerçekleştirilir. Kodlama değişkenlere ve kategorilere göre yapılmaktadır. Araştırmayla ilgili değerlendirmeler ise bu kodlamalar neticesinde ortaya çıkarılır. Kodlama yapılırken araştırmanın amacına göre birimlere kelime, numara veya bir cümle atanır. Kodlama aşamasında amacına yönelik ayrılan bu birimler anlamlandırılmaya çalışılır. Kodlama yapılırken başvurulacak kategoriler ise hem araştırmacının kendisi tarafından hem de başka araştırmacılar tarafından daha önce geliştirilmiş olanlardan seçilebilir (Çilingir, 2017: 152-157). Bu kodlamalardan elde edilen veriler de kodlama cetveli adı verilen anket benzeri bir forma yerleştirilir. Analiz gerçekleştirilmeden önce kodlama cetvelinin güvenilir olup olmadığı test edilir. Bu noktada cetvel tamamen doldurulmadan önce örneklemden alınan birkaç veri ile deneme yapılır (Hansen, 2003: 89). Cetvelin güvenilirliğinden emin olunduktan sonra analiz aşamasına geçilir. İçerik analizi, bu kodlama cetveline göre yapılır. Kodlama ve kategorilerle elde edilen veriler bilimsel bir zeminde yorumlanırlar. Verilerin analizi aşamasında çözümlemeye uygun betimleyici istatistikler ya da çıkarımsal istatistikler kullanılabilir (Balcı ve Bekiroğlu, 2012, 278). Böylece analiz sonucu elde edilen veriler tablolarla desteklenirler.

İçerik analizinde konunun içeriğine bağlı olarak farklı teknikler kullanılmaktadır. Bunlar frekans analizi, ilişki analizi, kategorisel analiz, değerlendirici analiz, kapalılık göstergesi, vokabülerin zenginliği, okunabilirlik göstergesi, özetleyici içerik analizi, açıklayıcı içerik analizi, yapısal içerik analizi, duygusal yön analizi, anlamsal içerik analizi ve niyet-güdü çıkarımları için içerik analizi şeklindedir (Bilgin, 2006: 18). Bu teknikler araştırmanın koşulları ve amacına bağlı olarak seçilip araştırma materyaline uygulanırlar.

İçerik Analizinin ilkeleri Bernard Berelson tarafından içerik analizinin kuralları biçiminde belirlenmiştir. (Berelson, 1952). Bu kurallar aşağıda sıralanmıştır.

Nesnellik: Farklı gözlemcilerin veya araştırmacıların aynı materyal üzerinde, aynı sonuçları elde edebilmesidir. Bunun için de analiz kurallarının formüle edilmiş olması gerekmektedir.

Genellik: Vurguları bilimsel bir dayanağa sahip olmalıdır. Yani bir mesaj hakkında yalnızca betimsel bir bilgi, mesajın alıcısı ya da vericisinin bilinen özellikleriyle karşılaştırılmamış ise çok az bilimsel değere sahip olmuş olur.

Sayısalılaştırma: Berelson'a göre sayısalılaştırma, içerik analizinin en ayırıcı yönüdür. Önemli yönü, içerik içindeki çözümlenebilir sınıflamaları sınırlarının ne olduğu, hangi noktaların göreceli olarak vurgulandığı veya ihmal edildiğidir. Ölçmeye duyulan ihtiyaç ise numaralanmış değerlerin analitik sınıflandırmalara uygulanmasını zorunlu kılmaktadır.

Sistemlilik: Belli bir kategoriye girecek ya da girmeyecek olan bölümlerin saptanmasında hep aynı ölçütün kullanılmasıdır.

Çalışmamızın bu kısmında haber fotoğraflarındaki kadın stereotipleri kullanımı, kadının haber fotoğraflarındaki temsili, fotoğraflarda kadının bir tercih unsuru olup olmadığının belirlenmesi ve kadınların hangi tür içerikli haber fotoğraflarında yer aldığının ortaya koyulabilmesi amacıyla TFMD tarafından 1988-2022 yılları arasında yılın basın fotoğrafları ödülünü alan 20 fotoğraf içerik analizi yöntemi ile çözümlenmiştir. Fotoğrafların kodlanmasında çalışmamızın amacına, içeriğine uygunluk göstermiş olması ve daha önce güvenilirlik testine tabî tutulmuş olması nedenleri ile ‘‘Türkiye’deki Ulusal Gazetelerin Haber Fotoğrafı Seçiminde Tercih Öznesi Olarak Kadın Fotoğraflarının Feminist İdeoloji Çerçevesinde Göstergebilimsel Çözümlemesi’’ adlı yüksek lisans tezinin kodlama cetveli referans alınmıştır (Bayram, 2016:235). Kodlama cetveli doğrultusunda haber fotoğraflarındaki insan ve diğer unsurların nitelikleri, fotoğrafın konusu ve haberin toplumun tümünü ilgilendirip ilgilendirmemesi, fotoğraflarda kadın cinselliğinin ön plana çıkartılıp çıkartılmadığı incelenmiştir. Haber fotoğraflarındaki kadın stereotiplerin nasıl yer aldığı ise çeşitli kategoriler dahilinde ele alınmıştır. Buna göre kadınlar doğal ve eşit varlık, eş ve anne, kurban ya da canî, cinsel nesne veya magazin nesnesi, eylem veya örgütlülük halinde temsil ve araçsal olarak temsil edilmektedir. MEDİZ tarafından hazırlanan bu kategoriler çalışmamızın 2. bölümünde daha detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

3.7.1 Bulgular: Türkiye Foto Muhabirleri Derneği Yılın Basın Fotoğraflarının İçerik Analizi

Fotoğrafın Unsurları

Fotoğrafın unsurlarına ilişkin elde edilen verilerde 20 fotoğraftan 9’unun yalnızca kadın veya kadınlardan oluştuğu saptanmıştır. Bu fotoğraflar tek bir kadın ve insan bedeninin bir kısmının görüldüğü fotoğrafların toplamıdır. Tek erkek veya erkeklerin arada bulunduğu fotoğraf ile cinsiyetlerin saptanamadığı fotoğraflara rastlanamamıştır. Tek kadın ve tek erkek

şeklinde üç fotoğraf, kadınların çocuklarla beraber olduğu 2 fotoğraf saptanmıştır. Kadının çocuğu ile yer aldığı bir fotoğraf aynı zamanda toplu fotoğrafın da kategorisine girmektedir. Kadın, erkek veya çocukların bir arada olduğu toplu fotoğraf sayısı ise 7'dir.

Tablo 3.1 Fotoğrafların unsurlarına göre dağılımı.

Tek kadın/ Sadece kadınlar	Tek erkek/ sadece erkekler	Tek kadın ve tek erkek	Kadın ve çocuk	Toplu	İnsansız/ cinsiyet belirsiz	Toplam
9	0	3	2	7	0	20

Tablo 3.2 Kadınların Fotoğraflarda Temsil Biçimi

Doğal ve Eşit Varlık	Cinsel Haz Nesnesi	Eş Anne Fedakâr	Suçlu Kurban Mağdur	Magazin Nesnesi	Örgüt Eylem Öznesi	Araçsal Varlık	Toplam
2	2	2	6	1	4	3	20

Kadınların doğal ve eşit varlık olarak temsil edildiği fotoğraf sayısı ikidir. Her iki fotoğrafın yer aldığı haber konusu ise siyasettir. Kadının cinsel haz nesnesi olarak sergilendiği fotoğraf sayısı ikidir. Fotoğrafın biri spor haberi konusu kategorisine girerken diğeri de yaşam/turizm kategorisine girmektedir. Yaşam/turizm konusuna giren fotoğraf haberde aynı zamanda bir magazin nesnesi olarak da yer almaktadır. Kadınların medyada bedenlerinin metalaştırılarak sunulması sık rastlanılan bir durumdur. Bunun bir parçası olarak haber içeriklerinde tema fark etmeksizin kadın bedenini sergileyen haber fotoğraflarına yer verilebilmektedir. Bu iki

fotoğrafta da haber teması ile hiçbir bağlantısı olmamasına rağmen bedenleri ön plana çıkartılmış ve cinsel haz nesnesi olarak yer almıştır.

Araştırmamızda kadınların fedakâr eş ve anne olarak temsil edildiği fotoğraf sayısı ise iki olarak saptanmıştır. Her iki fotoğraf da sığınmacı/mülteci konulu haber kategorisinde yer almaktadır. Haber fotoğraflarında stereotipler günlük hayattaki rollerle uyumlu olacak şekilde varlık göstermektedirler. Buna göre kadınlar genellikle mağdur, yardıma muhtaç, seksi ve anne gibi stereotipler dahilinde temsil edilirler. Sığınmacı ve mülteci konusu toplumun her kesimini ilgilendiren bir konu olmasına rağmen sıklıkla anne ve eş şeklinde temsil edilmektedir. Araştırmamıza dahil olan bu fotoğraflarda da bu temsile ilişkin iki örnek görmekteyiz. İncelediğimiz fotoğraflarda suçlu, kurban ya da mağdur şeklindeki stereotiplerin yer aldığı fotoğraf sayısı altıdır. Bu fotoğraflarda kadınlar erkek şiddeti mağduru, cinayet mağduru ve terör mağduru olarak olarak yer almışlardır. Ancak üç fotoğrafın tamamı da haber içeriği ile uyumluluk göstermektedir. Kadınların örgüt ve eylem nesnesi olarak temsil edildiği fotoğraf sayısı dördtür. Bu dört fotoğrafın temel konusunu miting ve protesto gösterisi oluşturmaktadır. Aynı zamanda bu fotoğraflardan ikisinde kadın araçsal varlık olarak da sunulmuştur.

3.8 Göstergebilimin Tanımı, Gelişimi ve Tarihçesi

Dilimizde göstergebilim olarak adlandırılan semiyoloji kavramı Eski Yunancada semeion (gösterge) ve logia (söz, kuram) anlamlarına gelen iki farklı sözcüğün birleşiminden meydana gelmektedir (Ünal, 2016:380). Gösterge temelde herhangi bir şeyi temsil eden ve bu temsil edilen şeyin yerini alan biçim veya olguları ifade eder (Rifat, 2009: 11). Göstergeler toplumsal yaşamın temel gerekliliği olan iletişim eylemi olarak diller, jestler, mimikler, sesler ve görüntüler içindeki anlamların en küçük birimleridir. Tüm bu birimler içlerinde çeşitli anlamlar barındırırlar (Rifat, 2009: 11). Göstergebilim ise farklı metinler içinde barınan bu göstergeleri anlamlandırma çabası taşır. Bu anlamlandırma çabası nedeniyle metinler üzerinde varlık gösteren, bilinçli bir şekilde kurgulanmış ya da kurgulanmamış tüm göstergeleri inceler. Metin kavramı ise üzerinde çalışma yapabildiğimiz her şeyi kapsar (Parsa, 2004: 21). Örneğin sinema filmleri, haber fotoğrafları, şiirler, afişler, şarkılar, giysiler ve aklımıza gelebilecek her şey okuyup anlamlandırılabilir birer metinlerdir ve bünyelerinde göstergeler barındırırlar. Bu nedenle okuyup anlamlandırabileceğimiz her metin

göstergebilimin alanına girerler. Göstergebilimde anlamların ortaya çıkarılmasında asıl önemli olan göstergeler arasındaki ilişkinin düzeyidir (Erkman, 2016:26). Bu nedenle göstergebilim göstergelerin yalnızca anlamlarını ortaya koymakla kalmaz, onları betimler ve aralarındaki ilişkiyi açıklar. Göstergebilim göstergeleri ve göstergeler arasındaki ilişkileri ortaya çıkarırken de bir üst dil oluşturur. Bu dil günlük yaşamda iletişim kurmak için kullandığımız dilden farklıdır. Göstergebilimle üzerinde çalışılan metin yeniden başka bir üst dil ürününü ortaya koyar (Rifat, 2011: 33). Böylece üzerinde çalışılan metin her ne olursa olsun göstergebilimle beraber yeniden yapılandırılır, yeniden kurulur ve yeni bir anlam ortaya çıkar.

Göstergelerin incelenmesi ve göstergeler üzerinden bir anlam arayışına çıkılması antik çağlara dayanmaktadır. Antik Yunan'da Prodicus, Platon, Aristoteles ve Augustine gibi filozoflar farklı bakış açılarıyla göstergeleri yorumlamış ve anlamlandırmışlardır (Jahn, 2004: 2). Orta Çağ'da ise Modusyalılar olarak bilinen ve dil bilimle uğraşan kişiler skolastik felsefenin anlamlama şekilleri üzerine birçok eser yazmışlardır. Modusçular bu çalışmalarında dilin dünyayı bir ayna gibi sardığı benzetmesini yapmış, anlam ve biçim arasındaki ilişkiyi açıklamaya çalışmışlardır (Rifat, 2020: 27). Göstergebilim kavramı tam anlamıyla ilk kez John Locke tarafından 1690 yılında yayınladığı *An Essay Concerning Human Understanding* (İnsanın Anlama Yetisini Üzerine Bir Deneme) adlı eserinde kullanılmıştır. Locke eserinde bilim kavramını; *physike* (doğa felsefesi), *praktike* (etik); *semeiotike* veya *logike* (göstergeler öğretisi ya da mantık) şeklinde açıklamıştır (Ünal, 2016:381) Bu bağlamda 20. yüzyıl başlarına kadar gösterge ve göstergelerin Locke, Lembart, Leibnz, Condillac, Diderot gibi farklı bilim insanları ve filozoflar tarafından ele alındığını, ancak bir bilim dalı olarak kabul edilmediğini söyleyebiliriz. Tam anlamıyla göstergelerin incelenmesi ve bağımsız bir bilim dalına dönüşmesi 20. yüzyıl itibari ile gerçekleşmiştir (Güneş, 2014: 7). Göstergebilimin tek başına bir bilim dalı olmasında Charles Sanders Peirce ve Ferdinand De Saussure gibi isimler büyük katkı sağlamışlardır. Pierce ve Saussure eş zamanlı olarak göstergebilim adına çalışmalar yapmış ve farklı bakış açıları getirmişlerdir. Pierce göstergebilimin Amerika'daki öncüsü olarak kabul edilirken Saussure de Avrupa'daki öncüsü olarak kabul edilmiştir (Civelek, 2020: 775). Ayrıca bu dönem göstergebilimin bir bilim hâline gelmesiyle beraber yapısalcılığın ortaya çıkması açısından da önem taşımıştır. Parça-bütün ilişkisi içinde yapıları anlama veya anlamlama yolu olarak nitelendirilen yapısalcılık ilk kez Saussure tarafından "Genel Dil Bilim Dersleri" adlı eserinde dil bilimi perspektifinde ele alınmıştır (Parsa, 2004:85). Saussure sahip olduğu bu perspektif neticesinde dili bir bütün olarak ele almış, dilin

hem eşsüremlî(eş zamanlı) hem de artsüremlî (art zamanlı) olarak incelenebileceğini ifade etmiştir. Göstergelerin ise dizgeler içinde varlık gösterdiğini, gerçek değerlerini de bu dizgeler içinde kazandığını savunmuştur. Böylece dil tüm bu farklı dizgelerin ilişki kurmaları ile meydana gelirler (Erkman, 2016: 93).

Buna göre dizgelerin tek tek anlamı yoktur ve dizgelerin aralarında kurduğu ilişki ile anlam gelişir. Dizge direkt olarak kavranamaz, dizge bir töz değil bir biçimdir (Ünal, 2016: 384). Bu nedenle asıl önemli olan dizgeler değil, dizgeleri bir araya getiren bağlantılardır. Saussure bu bağlantıları, yani dizgeler arasındaki ilişkiyi ise dizisellik ve dizimsellik kavramlarıyla açıklar. Dizisellik, birbirinin yerine geçebilecek nitelikte olan göstergelerin seçilmesidir. Dizisellikteki göstergeler aynı türden olmalıdır. Seçilen her dizi seçilmeyenlerle zıtlık meydana getirilmesiyle anlam kazanır. Dizimsellik ise birbirleriyle anlamlı ilişkiler kurarak bir araya gelen birimlerdir. Bu birimler belirli kurallar ve uzlaşımlar sonucunda bir araya gelip anlamlı bir bütün oluştururlar (Aksel, 2015: 77).

Saussure göstergeleri tanımlarken gösteren ve gösterilen şeklinde iki farklı kavramsallaştırmayı kullanmıştır. Buna göre gösteren seslerden, gösterilenler ise bu sesler neticesinde zihnimizde oluşanlardır (Civelek, 2020: 776). Gösteren ses ile gösterilen kavram arasında yansıma sözcükler dışında hiçbir zorunlu bağ ve nedensellik bulunmaz. Bu nedenle dil göstergesi genellikle nedensizdirler.

Gösterilen ile gösteren arasındaki bağ ancak bir takım kültürel uzlaşımlar sonucu kurulurlar. Ayrıca göstergelerin nedensizliği ve toplumsal boyutta kurulan kültürel uzlaşımlar sonucunda meydana gelmesi ona değişmezlik özelliği kazandırmıştır. Gösteren ve gösterilenler sebepsiz yere değiştirilmezler, doğal ve akışında varlık gösterirler. Dil göstergelerinin bir diğer özelliği de çizgisel olmalarıdır (Saussure, 1998: 117-118). Göstergelerin zaman olgusu içinde yer almaları ve sırayla dizilim göstermeleri onların çizgiselliğine neden olur. Art arda gelen birimler belli düzeni takip ederler ve bir sıra oluştururlar. Böylece dil göstergeleri çizgisel olma özelliğini kazanır.

Göstergebilimi dil bilim çerçevesinde ele alan Saussure ile aynı dönem çalışmalar yürüten ve göstergebilimin bir bilim hâline gelmesini sağlayan diğer isim de Charles Sanders Peirce ‘tür. Göstergebilimin Amerika’daki temsilcisi olan Peirce, göstergebilimi salt dil bilgisi, mantık ve retorik olarak üçe ayırmış ve bu ayrımın merkezine mantık ve felsefeyi almıştır (Rifat, 2009: 30). Pierce mantığı göstergebilimin biçimsel öğretisi olarak görmüş ve bu görüşü doğrultusunda göstergebilime ilişkin yaptığı her tanımlamada mantığı gözetmiştir (Peirce,

1984: 227). Pierce göstergeleri ortaya koyabilmek adına üçlü öbeklerden oluşan farklı sınıflandırmalar meydana getirmiştir. Buna göre göstergebilim gösterge, yorumlayıcı ve nesneden oluşan üç farklı aşamadan meydana gelir. Pierce'a göre anlamlandırmanın ilk aşamasında somut bir nesne ile karşılaşırız. Bu somut nesne aslında başka bir şeyin temsiline karşılık gelmektedir.

Bu noktada bir temsil eden, bir de temsil edilen bir şeyle karşılaşırız. Bu aşamadan sonra temsil edilen ve temsil edileni alıcılar yorumlamaktadır. Yorumlama aşamasında soyut bir niteliğe geçilir, çünkü yorumlama zihinde gerçekleşir ve bireyseldir (Rifat, 2005: 21). Pierce bu ayrımı tekrar üçlü farklı öbekler hâlinde sınıflandırmıştır. Bunun nedenini de göstergebilimi mantıksal bir düzlemde ele almayla ilişkilendirir.

Pierce'ın ilk öbekteki üçlü sınıflandırması nitel, tekil ve kural gösterge şeklindedir. Buna göre göstergenin ilk aşaması nitel göstergedir. Nitel göstergeler fizikseldirler ve bu aşamada duyularımızı kullanarak bu göstergeleri fark ederiz. Buna göre renkler ve sesler nitel göstergelere örnek verilebilir. Bu üçlü sınıflandırmanın ikinci aşaması ise tekil göstergeyi karşılamaktadır. Bu aşama tek ve belirli bir varlığı karşılar. Tekil göstergeler gerçekten varlık gösteren olaylardır. Kavramsal (kural) adı verilen gösterge ise genellemeyi ifade eder. Tikel ifadelerden kural ifadelere gidilir ve genel bir yargıya varılır (Rifat, 2020: 32).

Peirce'ün ikinci öbekteki üçlü sınıflandırması ise görüntüsel gösterge, belirtisel gösterge ve simge şeklindedir. Peirce'ün bu üçlü sınıflandırması göstergebilime ilişkin yaptığı en önemli sınıflandırma olarak görülmektedir. (Erkman-Ekerson, 2016:106). Görüntüsel gösterge ya da ikonlar, temsil ettiği şeyi direkt olarak yansıtır. Fotoğraflar, resimler, heykeller bu kategoriye girerler. Belirtisel göstergeler ise gösterge ve nesne arasında sebep sonuç ilişkisi taşır, bu doğal bir süreçtir. Belirtiler insan kontrolü dışında gelişir (Günay ve Parsa, 2012:15). Örneğin; yerlerin ıslak olması yağmur yağdığının belirtisidir. Simge ise bir yorumlayıcı tarafından yorumlandığı takdirde anlam kazanan göstergelerdir. Bu noktada göstergeler bir takım uzlaşmalar sonucu anlamlandırılır. Örneğin haç Hristiyanlığın bir simgesidir.

Peirce'ın üçüncü öbeğinde terimler, önermeler ve sav unsurları bulunmaktadır. Terimler yorumlayıcılar tarafından şekillendirilen gösterge ile yorumlayıcı arasındaki ilişkidir. Terimler yorumlayıcılar tarafından şekillendirildiği için de direkt olarak doğru veya yanlış göstermezler. Önermeler ise terimlerden meydana gelir ve bilgilendirme işlevine sahiptir. Sav ise karmaşık göstergelerin bütünüdür. Bu göstergeler arasındaki sebep sonuç ilişkisini kurarlar ve önermeye kanıt oluştururlar (Erkman-Akerson, 2016: 107).

Peirce ve Saussure'un gerçekleştirdiği bu çalışmalar göstergebilimin gelişiminde büyük önem taşımış ve kendisinden sonra gerçekleştirilen çalışmalara dayanaklık etmiştir. Böylece göstergebilim zamanla birçok disiplinde yer alarak bir bilim dalı hâline gelmiştir. 1930'lu yıllarda mantıktan yola çıkarak göstergebilimi geliştirmeye çalışan ilk isimlerden biri de William Morris olmuştur.

Araştırmalarını Amerika'da sürdüren Morris, göstergebilimi salt, betimleyici ve uygulayıcı şeklinde sınıflandırarak göstergebilimin işleyiş biçimini açıklamaya çalışmıştır (Rifat, 2005: 121). Göstergebilimin Amerika geleneğini sürdüren bir diğer isim de Umberto Eco olmuştur. Umberto Eco da mimarlığı göstergebilim açısından ele almış ve böylece göstergebilimi alışılmışın dışında farklı bir disipline uyarlamıştır.

Saussure'un ardından dil bilim adına yapılan ilk önemli çalışmaları ise Rus Biçimciler gerçekleştirmişlerdir. Bu çalışmaların ilk örneğini 1928 yılında Rus peri masallarını yapı bakımından inceleyen Vladimir Propp vermiştir. Özellikle "Masalın Biçimbilimi" isimli eserinde, bir bütünde yer alan birimleri bölerek birbirlerinden bağımsız olarak incelemek yerine bir bütün hâlinde incelemiş ve bu birimlerin ilişkilerini ele almıştır (Güneş, 2014: 339). Propp böylece yapısalcı yaklaşımla yapılan çözümlemeler adına öncü bir çalışma gerçekleştirmiştir. Moskova Dilbilim Çevresi ve Prag Dilbilim Okulu'nun kurucularından olan bir diğer Rus biçimci Roman Jakobson ise dilbilimsel ve biçimsel ağırlıklı çalışmalar yapmış, edebiyatı da ayrı bir inceleme konusu yapmıştır. Jakobson bu bakış açısıyla dil bilim ve göstergebilim dışında edebiyatın gelişimine katkıda bulunmuştur.

Saussure'ün dil bilime uyguladığı yapısalcılığı farklı bir disipline uygulayan diğer isim ise Claude Lévi-Strauss olmuştur. Antropolojiyi yapısalcılığa uyarlayan Strauss, dil bilim ve psikanalizden de faydalanmıştır. Strauss çalışmalarında ilkel mitleri ve çağdaş mitleri almış, mitlerin ikili karşıtlıklarına vurgu yaparak toplumdaki çelişkilere dikkat çekmiştir (Nar, 2014: 37). Örneğin; Strauss iyi ile güzel, ilkel ile uygar, aydınlık ile karanlık gibi ikili zıtlıklarla anlam yaratıldığını ifade etmiştir. Strauss'un bu ikili zıtlık yaklaşımı günümüzde metinlerin çözümlenmesinde de sıklıkla kullanılan bir yöntem olmuştur.

Saussure'ün dil bilim kuramını geliştiren isim ise Louis Hjelmslev olmuştur. Kopenhag Okulu'nun kurucusu olan Hjelmslev, göstergeye düz anlam ve yan anlam kavramlarını kazandırmıştır. Bununla beraber Hjelmslev, anlatımın, göstergeler ve içerik düzleminde meydana geldiğini düşünmektedir. Gösterge ve içerik ise kendi içinde anlatımın tözü/anlatımın biçimi, içeriğin tözü/içeriğin biçimi şeklinde ikiye ayrılmaktadır. (Karakul,

2019:8) İeriğın tözü daha derin anlamlar barındırırken anlatımın tznde daha yüzeysel bilgiler barınmaktadır. Hjelmslev bu yaklaşımlı ile metinlerin derinlerindeki farklı anlamların ortaya ıkarılabildiğı bir yöntem geliştirmiştir. Hjelmslev"ın göstergebilim yaklaşımlını geliştiren ve yeniden ele alan isim ise Roland Barthes olmuştur.

Aynı zamanda Saussure gelenegının temsilcilerinden biri olan Barthes, Saussure'n aksine dilbilimi göstergebilimin bir parçası olmaktan ziyade göstergebilimi dilbilimin bir parçası olarak grmştir ve dilbilimin esaslarını göstergebilime uyarlamaya çalışmıştır (Karaman, 2017: 31).

Çağdaş göstergebilimin öncülerden olan Barthes, anlamlama kavramı ile göstergeler ve gösterilenler arasındaki bağlantıları ele alır (Barthes, 2001: 88). Buna göre gösteren ve gösterilen arasında kurulan ilişki anlamlamayı meydana getirir. Düz anlam anlamlandırmanın birinci düzeyidir ve dizisel boyutta meydana gelirler. Yan anlam ise anlamlandırmanın ikinci düzeyidir ve dizimsel boyuta karşılık gelir (Barthes, 1979: 31). Dizisellik birimler arasından seçim yapıp bir araya getirme işlemidir. Dizimsellik ise bu seçilmiş birimlerden anlamlı bir bütün oluşturma işlemine karşılık gelir. Bununla beraber düz anlamlar evrensel boyutta anlamlar taşırken yan anlamlar ise kişisel yorumlamalara açıktırlar. Yan anlamların yorumlanmasında ise kültürel değerler büyük önem taşırlar. Yan anlam düzeyindeki mesajların hangi kültür içinde yer aldığı bilinirse anlam da en doğru şekilde yorumlanabilecektir.

Barthes'ın anlamlandırma sürecinde ele aldığı bir diğer kavram da mittir. Barthes'ın 1957 yılında yazdığı ağdaş Söylenler isimli eserinde mitleri ele alır. Barthes'a göre mit kavramı kültür, gerçeklik ve doğanın sahip olduğu görünümlerin anlamlandırılması ya da açıklanmasında kullanılan birer öyküdür. İlkel olarak nitelendirilen mitler yaşam ve ölüm, insan ve tanrılar, iyi ve kötü şeklinde ayrımları ele alırken; ağdaş toplum mitleri ise mitleri erillik ve dişilik, aile ve başarı, polis ve bilim ayrımlarını ele alır (Fiske, 2003: 118). Böylece mitler, günümüzde geniş kültürel anlamlar barındıran ve egemen sınıfın ideolojik amaçlarına hizmet eden bildiririşim amaçlı dizgeler hâline gelmiştir (Dervişcemaloğlu, 2010: 6). Yan anlamlar bu bildiririşimin gerçekleşmesi adına uygun zeminlerdir. Mitler de bu nedenle bir metinde yan anlam düzeyinde varlık gösterirler (Erol, 2013: 143). Bu nedenle bir anlamlandırma sürecinde yan anlamlar bildirilmek istenilen ideolojinin aktarılıp yeniden üretilmesinde etkilidirler. Barthes geliştirdiği bu yaklaşımları yalnızca dil bilimsel alanlara uygulamakla kalmamış, fotoğraflara da uygulamıştır. Barthes ‘‘Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik’’ adlı eserinde görüntüsel iletileri ve bu iletilerin anlamlarını düzanlam ve yananlam

boyutlarında incelemiştir (Doğan, 2022: 38). Barthes özellikle haber fotoğraflarının yan anlamlar taşıdığını ve başka yapılarla ilişkisi olduğunu; bu yapıların da yan anlamlar ürettiğini ifade etmiştir (Ulutaş ve Çevik, 2015: 29). Böylece göstergelerin yalnızca yazılı metinlerde değil, görsel metinlerde de varlık gösterdiğini ortaya koymaya çalışmıştır.

3.8.1 Göstergebilime İlişkin Kavramlar

Göstergebilimsel çözümleme metin olarak adlandırdığımız her türlü şiir, roman, reklam filmi, haber fotoğrafı, televizyon programı veya bir sinema filmi üzerinde gerçekleştirilebilir. Göstergebilimsel çözümlemeyle metinlerin anlamları, bu metinlerin anlamlarının meydana gelme süreci ve yapıları ortaya koyulur. Bu süreç göstergebilimin ortaya koyduğu üst dilin sınırlarına bağlı kalınarak söz dizimsel, anlambilimsel ya da pragmatik düzeylerde gerçekleştirilir. Sözdizim göstergeler arasındaki ilişkileri incelerken anlambilim ise göstergelerin belirttiklerini incelemektedir. Pragmatik ise göstergeler arası ilişkileri inceler. İnceleme konusu yapılan metinler ise yukarıda ifade edilen süreçler içerisinde ve üst dile uygun kavramlar aracılığıyla anlamlandırılıp çözümlenirler. Göstergelerin anlamlandırılıp çözümlenmesinde önem taşıyan bu kavramlar ise aşağıda tek tek ele alınmıştır.

3.8.2 Düz Anlam ve Yan Anlam

Anlamlandırma sürecinin ilk aşaması olan düz anlam bir göstergenin en açık hâlidir (Parsa, 2004: 58). İncelenen metin düz anlam boyutunda direkt olarak iletilmek istenileni iletir. Düz anlam boyutu basitçe gördüğümüz ve okuduğumuz her şeydir. Bu nedenle düz anlam boyutundaki birimler “ne?” sorusu sorularak ifade edilip ortaya çıkarabilirler (Güneş, 2014: 24). Düz anlamdaki mesajlar alıcılar tarafından genellikle ortak şekilde anlaşılırlar. Bu nedenle herhangi bir yorumlamaya gerek duyulmadan net bir biçimde görülen anlama karşılık gelir. Yan anlam anlamlandırma sürecinin ikinci düzeyidir. Çağrışımsal anlamlar olarak da adlandırılan bu düzeyde duygular ve kültürel değerler devreye girerler (Parsa, 2004: 58). Yan anlam öznel yorumları, duyguları, fikirleri, sosyo-kültürel değerleri ve ideolojik düşünceleri içine almaktadır.

3.8.3 Metafor

Metafor bilinmeyen bir şeyin bilinen bir şey aracılığıyla ifade edilmesidir (Kabadayı, 2013: 72). Dilimizde “eğretileme” olarak da ifade edilen metafor, anlatılmak istenilen konuyu başka bir şeye benzeterек ifade eder.

Metaforların anlatılmak istenileni benzetme yaratarак ifade etmesi sonucunda anlam başka bir yere taşınır ve başka bir şeye dönüşür (Soygüder, 2021: 23). Bu dönüşüm neticesinde anlatım daha güçlü ve daha etkili hâle gelirler. Bu nedenle de metafor, anlatımın güçlendirilip etkili olabilmesi adına günümüzde edebiyat, sinema ve felsefe gibi farklı ve oldukça geniş alanlarda kullanılmaktadırlar. Örneğin görsel metaforlar sıklıkla reklam filmlerinde kullanılmaktadırlar (Parsa, 2004: 67). Reklamalarda metaforların gücü aracılığıyla alıcılar ürünü satın almaya yönlendirilirler.

Bu nedenle metaforlar taşıdığı bu ikna edebilme gücü nedeniyle reklam filmlerinin ayrılmaz birer parçası denilebilir. Metaforların tarihsel sürecine baktığımızda ise uzun yıllar boyunca yalnızca sözlü bir sanat olarak kabul edildiği görölmektedir (Guan ve Forceville, 2020: 124). Metafora ilişkin klasik görüş olarak adlandırılan bu yaklaşım George Lakoff ve Mark Johnson tarafından 1980 yılında kaleme aldıkları ‘Metaforlar: Hayat, Anlam ve Dil’ adlı eserlerinde açıklanmıştır. Klasik yaklaşıma göre metaforlar kelimelere özgür bir niteliktir ve dilsel boyutta üretilirler. Bununla beraber metaforlar linguistik amaçlar doğrultusunda yaratılırlar (Lakoff ve Johnson, 2005: 12). Buna göre klasik görüş metaforun varlığını yalnızca dilsel düzeyle sınırlamış ve dil dışı düzeylerdeki metaforların varlığını görmezden gelmişlerdir. Bununla beraber klasik görüş, metaforların üretilmesinde üstün bir yeteneğin gerekliliğine vurgu yapmaktadır.

Metaforları dille sınırlamadan dil dışı düzeyleri de kapsayan görüş ise çağdaş metafor teorisi olarak adlandırılmaktadır. Çağdaş metafor teorisinde metaforların kavramsal niteliği olduğu görüşü bulunmaktadır (Küçük, 2016: 51). Bu görüşe göre metaforlar yalnızca dilsel düzeyde değil zihinsel süreçlerde de varlık gösterirler. Kavramsal metaforlar aynı zamanda günlük yaşantıda kullandığımız dilin de metaforik bir yapısı olduğunu savunur (Küçük, 2016: 49). Böylece metaforların yalnızca üstün bir yetenek doğrultusunda yaratıldığı görüşünün aksine günlük yaşantıyı kavrarken de üretebildiğimiz zihinsel süreçler olarak açıklar. Metaforların çalışma sistemine ilişkin yaklaşım ise Max Black tarafından etkileşim teorisi olarak ele alınmıştır. Etkileşim Teorisi olarak adlandırılan bu yaklaşıma göre metaforlar bilişsel bir içeriğe sahiptirler (Soygüder, 2021: 2-25). Metaforlar hedef ve kaynak olmak üzere iki farklı

unsurdan meydana gelmektedir. Hedef metaforun konusunu oluşturur, kaynak ise hedef hakkında iletilmek istenilen şeyin başka bir şey ile ifade edilmesidir (Forceville, 2016: 92). Etkileşim teorisine göre bu süreçte A'nın birleşik ortak alanı B'nin sistemi ile etkileşime geçer. Metafor da bu etkileşim neticesinde gerçekleşir. Birleşik ortak alan ile kastedilenler herhangi bir konuya ilişkin doğru olarak kabul edilen özelliklerdir. Buna göre metafor bir ortak alan sistemini düzenleyip filtreleyebilmek adına başka bir sistemi etkin kılma eylemidir. Etkin kılınan bu sistemle de yeni bir kavram meydana getirilir (Küçük, 2016: 44).

Kavramsal metaforlar ise hedef alan ve kaynak alan olmak üzere ikiye ayrılırlar. A ve B hedef alana karşılık gelirken, A'dan B anlamının çıkması da kaynak alandır. Örneğin hayat bir hedef alana, yolculuk ise kaynak alana karşılık gelerek “Hayat Yolculuktur” metaforu meydana gelmektedir (Çiçekler ve Aydın 2019: 15).

Metaforlarda bir gerçek bir de mecaz anlama gelen kavram bulunmaktadır. Hedef alandaki A gerçek bir ifade iken kaynak alandaki B mecaz anlam taşır.

Görsel metinler olarak nitelendirilen resim, karikatür, haber fotoğrafı ve afiş gibi metinlerde barınan metaforlar görsel ön adı alarak görsel göstergebilim olarak adlandırılmaktadırlar. Görsel metaforlar da tıpkı yazılı metaforlarda bulunduğu gibi gösteren metaforlar da tıpkı yazılı metinlerde olduğu gibi mecazi kavramlar bulunmaktadır. Görsel metaforların incelenmesinde görsel metinler hareketli ve durağan şeklinde ikiye ayrılırlar (Forceville, 2008: 463-465). Örneğin film hareketli bir görsel metindir, fotoğraf ise durağan bir görsel metindir. Bunun dışında görsel metaforların ayrılmasında kullanılan mod kavramı da üzerinde durulması gereken başka bir kavramdır. Mod kavramı, bir kipin belirli bir algı süreci nedeniyle yorumlanabilen bir işaret sistemidir (Forceville, 2009:22). Modlar 5 duyu organı ile algılanırlar. Gözümüzle algıladığımız modlar resimsel veya görsel modu, duyarak algıladıklarımız işitsel veya sonik modu, koklayarak algıladığımız koku modu, tadarak algıladığımız tat alma modu ve dokunarak algıladıklarımız da dokunma modudur. Görsel bir metinde tek bir mod üzerinde çalışılmasına ise monomodal metafor adı verilmektedir. Üzerinde çalışılan görsel metnin üzerinde birden çok mod varsa bu metafor multimodal olarak adlandırılır. Bununla beraber görsel metaforlar bağlamsal, hibrit ve benzetme olarak üçe ayrılırlar (Forceville, 2002:217) Bağlamsal metafor bir şeyin başka bir şey yoluyla anlatılmasıdır. Bağlamsal metaforunda anlam neyin ne şekilde ele alındığına göre değişiklik gösterir. Bu nedenle adından da anlaşılabilceği gibi bu metafor türü için bağlam büyük önem taşır ve anlamı belirler. Hibrit metafor ise Gestalt teorisinin bütünsellik ilkesine dayanmaktadır (Forceville, 2008: 465) Bu nedenle hibrit metaforun temeli iki farklı nesnenin

fiziksel anlamda birleştirilmesinden meydana gelmektedir. Benzetme metaforunda ise hedef ve kaynak bilinçli olarak bir araya getirilirler ve karşılaştırılarak sunulurlar (Soygüder, 2021: 37). Görüldüğü gibi görsel metaforlar yazılı metinlerde olduğu gibi görsel metinlerde de anlamı ortaya çıkarmak, çözümlemek ve yeniden yaratmanın yoludur. Bu anlamların ortaya çıkarılıp çözümlenmesinde de kültürün önemi göz ardı edilemez.

3.8.4 Sembol

Anlamlandırmanın bir başka yolu olan sembol herhangi bir nesne, uzlaşım veya kullanım aracılığıyla başka bir şeyin yerine geçerek anlam kazanılmasıdır (Fiske, 2003:123). Semboller temsil ettikleri anlamın kaynağı ile doğrudan ilişki barındırmazlar. Buna rağmen sembollerin taşıdığı anlamlar toplumdaki bireyler tarafından algılanırlar.

Örneğin trafik ışıklarının kırmızı, sarı ve yeşil renkleri evrensel bir anlam taşırlar ve herkes tarafından aynı şekilde anlamlandırılırlar. Bununla beraber sembollerin taşıdığı anlamlar kültürden kültüre göre de farklılık gösterebilirler. Örneğin Türk mitolojisinde şeytanı sembolize eden yılan Hint mitolojisinde yaratılışı sembolize etmektedir (Sivri ve Akbaba, 2018:59-60). Bu anlamların belirlenmesinde kültürel bağlam önem taşımaktadır. Her kültür kendi içinde barındırdığı deneyimler, olaylar ve olgular neticesinde kendi kültürel sembollerini yaratırlar ve anlamlandırılırlar. Bununla beraber semboller bir toplumun inançlarının, ritüellerinin, mitlerinin anlamlandırılıp taşınmasında da etkilidirler.

3.8.5 Mit

Bir kültürün, bir gerçekliğin ya da bir doğa görünümünün açıklanmasını sağlayan öyküler mit olarak adlandırılmaktadır. Örneğin hikâyeler, masallar, halk efsaneleri ve halk tarihi birer mitlerdir. Barthes mitleri ilkel mitler ve çağdaş mitler olmak üzere ayırmaktadır (Fiske, 2003: 118). İlkel mitlerin temel konusu yaratılış üzerinedir. Bu nedenle ilkel mitler yaşam ve ölüm, insan ve tanrılar, iyi ve kötü şeklinde zıtlıklar şeklinde varlık ve yaratılışı ele almaktadır. Bu dönemlerde ilkel mitlerde tanrılar, kahramanlar ve doğaüstü güçleri olan varlıklar bulunmaktadır. Mitlerin temel işlevi de bu mitolojik kahramanlar ve anlatılar aracılığıyla tarihi doğallaştırmaktır. Örneğin mitler adına doğa ve kültür ilişkisini temel alan Claude Levi Strauss, mitlerin kültürel düzeyde doğallaştığını, modern mitlerin de karşıtlıklardan meydana geldiğini ifade etmiştir (Dağtaş, 2003: 92). Buna göre ilkel mitler de çağdaş mitler de tarihi ve kültürel düzeyde doğallaştırma işlevi taşırlar. Günümüzde kitle iletişim araçları aracılığıyla sunulan modern mitler ise toplumlara örnek teşkil edebilecek davranış ve rolleri sunarlar. Bu davranış ve roller ilkel mitlere özgü olan mitolojik kahramanlardan farklı olarak günümüzün

süper kahramanları ve şöhret sahibi insanlar aracılığıyla sunulabilmektedirler. Çağdaş toplum mitleri ise konu olarak erillik ve dişilik, aile ve başarı, polis ve bilim ayrımlarını ele alırlar (Fiske, 2003:118). Mitler aracılığıyla sunulan bu ayrımlar günümüzde geniş kültürel anlamlar barındıran ve egemen sınıfın ideolojik amaçlarına hizmet eden bildirişim amaçlı dizgelerdir (Dervişcemaloğlu, 2010:6). Mitlerin doğallaştırma işlevi sayesinde ideolojik amaçlı bildirişim taşıyan bu dizgeler toplum tarafından olağan ve kendiliğinden görülürler. Böylece çağdaş mitler toplum tarafından reddedilemeyen ve zorunlu olarak kabul edilen hâle gelmişlerdir.

3.8.6 Metonomi

Bir parçanın bütünü temsil etmesi metonomi olarak adlandırılmaktadır. Metonomide anlatılmak istenilen şey her ne ise onun bir parçası alınarak anlam meydana getirilir. Bütün yerine parça, üretici yerine nesne, kurum yerine mekân koyulur ve anlatım bu yolla

gerçekleştirilir (Küçük, 2016: 65). Metonomiler gerçekliğin temsilidirler ve bu yönüyle de metaforlara göre daha kolay algılanırlar. Bu nedenle de metonomilere haber fotoğraflarında sıklıkla yer verilmektedir. Örneğin Paris'te gerçekleşen bir silahlı saldırı haberinin sunumu için Eyfel Kulesi'nin fotoğrafı verilebilir. Böylece Eyfel Kulesi ile Paris temsil edilir. Dilsel düzeydeki metonomi için ise Mehmetçik-Türk Ordusu örneği verilebilir. Örneğin "Mehmetçik Gücüne Güç kattı" şeklindeki bir haber başlığında kullanılan Mehmetçik kelimesi ile Türk Ordusunun temsil edildiği anlaşılmaktadır. Metonomik kaynağın seçimi metnin bir veya daha fazla yönünü belirginleştirmektedir. Hedef bu şekilde belirli bir bakış açısıyla erişilebilir kılınır (Forceville, 2009: 58). Bununla beraber tek bir nesne aynı anda hem metafor hem de metonomi barındırabilir. Örneğin bir doktorun beyaz önlüğü metonomi olarak yorumlanır. Yine aynı beyaz gömlek temizlik, hijyen ya da kurtarıcılık anlamları ile metafor olarak yorumlanır (Soygüder, 2021: 43).

3.8.7 Oksimoron

Birbiriyle çelişen veya tamamen zıt anlamlara sahip olan iki kavramın bilinçli olarak bir arada kullanılmasıyla oluşan ifadeler oksimoron olarak adlandırılmaktadır (Soygüder, 2021:57). Anlatımları farklı kılmak ve güçlendirmek amacıyla yaratılan oksimoron, hem yazılı hem de sözlü metinlerde karşımıza çıkabilmektedir. Yazılı metinler üzerindeki oksimoronlar genellikle tamlamalar, gramatik ekler ve anlam değişmelerinden meydana gelirler.

(İsi,2016:4) Örneğin sessizliğin sesi, deliksiz boru, sağır edici sessizlik, siyah süt, düzenli kaos gibi zıtlık ve çelişki uyandıran tamlamalar birer oksimorondurlar. Yalnızız ifadesi ise gramatik ekler yönünden meydana gelen oksimorona verilebilecek bir örnektir. Bu ifadedeki “-ız” eki bir çoğunluğu belirtirken “yalnız” ise tek olmayı ifade etmektedir. Böylece yalnızız ifadesi ile dilsel düzeyde bir oksimoron gerçekleşmektedir. Anlam değişmesinden meydana gelen oksimorona ise “*Korkunç seviyorum*” ifadesi örnek verilebilir (İsi, 2016: 136). Korkunç sözcüğü ürperti ve olumsuzluk anlamı taşısa da sevme eylemi ile bir araya geldiğinde olumlu bir anlam yaratmaktadır.

Anlamsal düzeydeki zıtlığı ele alırken paradoksa da değinmek gerekir. Oksimoron zıt kelimeler aracılığıyla anlam yaratırken paradoks cümle veya paragraf düzeyinde anlam yaratmaktadır (Soygüder, 2021: 59). Paradoksa örnek olarak, “*Dünya’da 3 çeşit insan vardır: Sayı sayabilenler ve Sayamayanlar*” cümlesi verilebilir. Buradaki amaç birbiriyle çelişen ya da çatışan bir düşünce yapısıyla alıcıyı düşünmeye ve sorgulamaya itmektir.

Oksimoronlar Yeshayahu Shen tarafından 1987 yılında doğrudan ve dolaylı oksimoron olmak üzere iki farklı şekilde ele alınmıştır. Doğrudan oksimoron birbiriyle zıt anlama gelen iki farklı terimin birleşmesinden meydana gelmektedir. Örneğin kadınsı erkek doğrudan oksimorondur. Dolaylı oksimoron ise birbiriyle zıt anlamlı olmayan iki farklı terimden meydana gelmektedir. Sessiz ıslık ise dolaylı oksimorona bir örnektir (Shen 1987:107). Görsel metinler üzerinde ise genellikle doğrudan oksimoronlar bulunmaktadır. Özellikle reklam afişlerinde ve haber fotoğraflarında sıklıkla doğrudan oksimorona yer verilmektedir. Y.Teng ve Sewen Sun tarafından resimler oksimoron olarak adlandırılan bu anlatımda amaç yine yazılı metinlerde olduğu gibi anlatımı kuvvetlendirmek ve farklı kılmaktır. Örneğin siyah ve beyaz, kara ve deniz, kadın ve erkek gibi zıtlıklara aynı metin üzerinde yer verilerek resimsel oksimoron meydana getirilir (Soygüder, 2021: 68). Bununla beraber siyah ve beyaz ırktan insanların ele ele kelepçelenmiş bir şekilde resmedilişi tüm insanlığın eşit olduğu anlamını yaratarak resimsel oksimoronu meydana getirmektedir (İsi, 2016: 72). Resimsel oksimoronların anlamlandırılması metaforlarda olduğu gibi kültür ile yakından ilgilidir. Kültüre bağlı bir gösterge olan oksimoron aynı kültüre sahip olan bireyler tarafından daha kolay anlamlandırılıp çözümlenirler (Soygüder, 2021:108). Bu nedenle kültür olgusu hem oksimoronları meydana getiren bireyler hem de bunları anlamlandırmaya çalışan bireyler için göz ardı edilemezler.

3.8.8 Kod

Bir toplumda kültürel uzlaşmaya dayanan anlamlandırma sistemi kod olarak ifade edilmektedir. Kodlar bir toplumdaki ortak kültürel değerlerin taşınması ve toplumsallaşma süreci ile meydana gelen kuralların bireyler arasındaki iletişimin sağlanmasında son derece önem taşırlar. Bir toplumun kültürü kodlar aracılığıyla ortaya koyulup anlamlandırılmaktadır. Bunun nedeni ise kodların kültür içinde öğrenilmesi gereken karmaşık çağrışım kalıpları olmasıdır (Berger, 2014: 30). Kodlara ilişkin yapılan bir başka tanımlama ise mesajın belli bir simge ve işarete dönüşerek aralarındaki ilişkinin düzenlenmesi şeklindedir (Parsa, 2004:31). Buna göre insan dilleri birer koddur ve dili konuşan kişilerin sözcük seçimleri, ses tonları ve konuşma tarzları kendileri hakkında birçok bilgi verir.

Kodlar aynı zamanda kitle iletişimin sağlanmasında önemli bir yere sahiptirler. Tüm kodlar, uygun medya ve iletişim kanalı aracılığıyla aktarılabilirler (Fiske, 2003: 91-98). Medya ve iletişim kanallarının sunduğu metinler kodların anlamlandırılmasıyla okunup çözümlenirler. Buna göre bir metin okunurken göstergeler yorumlanır, bu okuma ve yorumlama da metinlerde sunulan kodlar aracılığıyla gerçekleştirilir (Parsa, 2004: 40). Bir metnin göstergelerinin çözümlenmesi ve yorumlanması esnasında farklı türlerde kodlarla karşılaşmaktadır. Bu kodlar Daniel Chandler tarafından farklı başlıklar altında toplanmıştır (Parsa, 2004: 38). Bu kodlar aşağıda sıralanmıştır.

Sosyal Kodlar

- Konuşan dil kodları sosyal kodlara girmektedir. Bunlar sesbilimsel, sözdizimsel, kelimelere ait, vezinsel ve dilbilim ötesi kodlardır.
- Beden kodları ise bedensel ilişki, yakınlık, fiziksel uyum, dış görünüş, yüz ifadesi, göz ifadesi, baş işaretleri, jest ve duruşlardır.
- Ticari kodlar ise moda, giyim ve otomobiller tüketim ve araçsal nesnelerle ilişkilidir.
- Davranış kodlarına protokoller ritüeller, oyunlar ve rol yapma eylemi girmektedir.
- Metinsel kodlara örnek olarak haber fotoğrafı altı yazıları olan lejant örnek verilebilir.
- Bilimsel kodlar matematik dahil bütün bilimsel kodlardır.
- Estetik kodlar şiir, drama, resim, heykel gibi sanat dallarının içindeki kodlardır.
- Tür, retorik ve biçim kodları ise anlatı öğeleri-olaylar dizisi, karakter, aksiyon, diyalog, dekor gibi kodlara karşılık gelirler.
- Kitle iletişim kodları ise fotoğraf, televizyon, sinema, radyo, gazete ve dergi formatları da dahil teknik ve saymaca kodlarıdır. Haber fotoğrafları, televizyon ve

filmler özelinde kullanılan çekim açısı, çekim ölçeği ve objektif gibi değişkenler aynı zamanda teknik kodlar olarak adlandırılmaktadır. Televizyon aracına ait kodlar ise kamera açısı, hareketliliği, renkleri ve aydınlatması da birer kodlardır (Parsa, 2004:37).

- Yorumlama Kodları ise algısal kodlar ve ideolojik kodlardır. İdeolojik kodlarla sosyalizm, kapitalizm, liberalizm, feminizm gibi görüşler yansıtılır.

Plastik kodlara şekiller, renkler, çizgiler, dokular, gölgeler ve aydınlatma gibi unsurlar girerler. Aynı zamanda plastik göstergeler olarak da adlandırılan bu unsurlar Groupe μ adı verilen Belçikalı bir modern göstergebilim araştırmacıları tarafından isimlendirilmiştir. 1970' ve 1980'li yıllarda görüntüleri plastik ve ikonik normlardan farklılıklarına göre sınıflandırmış, böylece görsel göstergebilime yönelik teorik bir yaklaşım geliştirmişlerdir (Altınbüken, 2014:241).

Çalışmamızın konusunu oluşturan haber fotoğrafları içinde pek çok anlamı barındıran okunabilen görsel birer metinlerdir. Bu görsel metinlerin okunmasında da göstergebilimin ortaya koyduğu üstdilden yararlanılmıştır. Bu bağlamda incelememize konu olan haber fotoğraflarındaki metaforlar, metonomiler, oksimoronlar, belirtiler, ikonlar, kodlar, mitler ve ikili zıtlıklar ortaya koyulmuştur.

3.8.9 Bulgular: Türkiye Foto Muhabirleri Derneği Yılın Basın Fotoğraflarının Göstergebilimsel Analizi



Görsel 3.1 “1988 Yılı Yılın Spor Fotoğrafı” Neşet Özmen Hürriyet Gazetesi.

“Parmakların dili”

Gösterge: Haber fotoğrafı.

Gösteren: Sporcular, üniforma, yara bandı, sargı bezi.

Gösterilen: Kadın bedeninin sergilenmesi, kadının cinsel nesne olarak sunulması, galibiyet, maç sevinci. Elin yaralanması sonucu sargı bezi ile sarılması.

Belirti: Terleme sonucu formanın ıslanması. Parmağın yaralanma sonucu yara bandı ile kapatılması. Yaralanma sonucu elin sargı bezi ile sarılması.

Sunum Kodları: Beden dili.

Giyim Kodu: Forma.

Renk Kodu: Kırmızı, beyaz.

Yazılı Kodlar: 1988 Yılı Yılın Spor Fotoğrafı, parmakların dili, forma numarası, forma yazısı.

Teknik Kodlar: Dikey kadraj, açık kompozisyon, orta yakın çekim, boy plan.

Metafor: Üniformadaki ter maçta sergilenen gücün ve emeğin metaforudur.

Metonomi: Forma sporcunun metonomisidir.

İkili Zıtlıklar: Yenilgi-Mağlubiyet, Sevinç- Hüzün, Yorgunluk-Zindelik.

1988 yılının spor basın fotoğrafı seçilen bu fotoğrafta bir spor müsabakası sonucu sevincini ifade eden bir sporcu görüntülenmektedir. Fotoğrafın sol tarafında ise yine bir başka sporcunun bedeninin ufak bir kısmı görülmektedir. Fotoğrafın büyük bir kısmını kaplayan sporcunun sırtında terlemenin yarattığı bir ıslaklık görülmektedir. Bu ıslaklık yan anlamsal düzeyde terleme eyleminin bir belirtisidir. Yine sporcunun parmağındaki yara bandı ile sağ elinde bulunan sargı yaralanmış olduğunun birer belirtisidir. Sporcunun sırtındaki ter belirtisi olmasının dışında bir de metafor meydana getirmektedir. Sporcunun sırtındaki ter maçta sergilediği gücün ve emeğin metaforudur.

Sporcunun beden diline baktığımızda kameraya doğru eli ile maç skorunu ya da attığı maç sayısını göstermeye çalıştığı söylenebilir. Bu yönüyle sporcunun beden dili fotoğrafta bir sunum kodu olarak yer almaktadır. Fotoğraftaki yazılı kodlardan biri de “Parmakların dili” şeklindeki fotoğraf başlığıdır. Yine bu başlıkla da maçın skorunun ya da sporcunun maç sayısının ifade edildiği söylenebilir. Fotoğrafta yer alan diğer yazılı kodlar da sporcunun üniformasındaki takım numarası ve takımın sponsoru olan “Centrale Latte” bir süt ürünleri markası

ının ismidir. Üzerindeki forma ise sporcu olduğunun göstergesidir, bu nedenle forma fotoğrafta bir giyim kodudur.

Formanın rengi ise görüldüğü gibi kırmızı ve beyazdan oluşmaktadır. Kırmızı renk fiziksel olarak gücü, yaşamı, enerjiyi, cinselliği, dinamizmi ve heyecanı temsil etmektedir. Kırmızının psikoloji üzerindeki etkisi ise uzun süre izlendiğinde gerginlik ve heyecan yaratmasıdır. Rengin kısa süredeki etkisi ise dikkat çekici olması ve bakışları üzerinde toplamasıdır.

Renklerin bu etkileri ve temsilleri düşünülündüğünde de bir spor takımının formasının kırmızı renkli olması elbette tesadüf değildir. Bir spor müsabakasının doğası gereği izleyiciler üzerinde heyecan ve gerginlik yaratması kuvvetle muhtemeldir. Bununla beraber bir spor takımı da doğası gereği dikkatleri üzerine çekmek isteyebilir. Bu nedenle incelememize konu olan bu fotoğrafta da tüm bu isteklerin göstergesi olarak kırmızı rengin bir renk kodu olarak bulunduğunu ifade edebiliriz.

Fotoğrafın teknik kodlarına baktığımızda dikey kadraj, açık kompozisyon, orta yakın çekim ve boy plan olduğunu görmekteyiz. Dikey kadraj kullanımında amaç dikkati aşağıdan yukarıya çekmektir. Orta yakın çekim ölçeği de beden vurgusu yapmaya yarayan bir ölçek çeşididir. Fotoğrafın boy plan olmasını da bu anlamlarla beraber düşündüğümüzde fotoğraftaki temel amacın kadın sporcunun bedenine dikkat çekmek olduğunu söyleyebiliriz. Medya, kadınlara nasıl bakılacağına yönelik yönlendirmelerde bulunan bir alandır. Dolayısıyla haber fotoğrafları da medya aracılığıyla sunulan yönlendirmelerin bir parçasını oluşturmaktadır. Bu nedenle haber fotoğraflarının temaları her ne olursa olsun kadınların dişilikleri ön plan çıkartılmaktadır. Örneğin bir spor oyunu konu edinen haber fotoğrafında bedenlere yakın çekim yapmak yaygın bir durumdur. Söz konusu fotoğraflarda haberin kendisi değil bedenler ön plana çıkartılmaktadır (Binark, 2010: 171). Bu yönlendirmeler neticesinde kadınlar haber fotoğraflarında geleneksel rolleri dahilinde sunulmaktadırlar. Böylece kadınlar birer tüketim malzemesi hâline getirilerek toplumsal yapıdaki ikincil konumlarını da sağlamlaştırırlar (Saygılıgil, 2016: 172).



Görsel 3.2 “1989 Yılın Serbest Fotoğrafı Üçüncüsü” Neşet Özmen Hürriyet Gazetesi.

“Siyah ve Beyaz”

Gösterge: Haber fotoğrafı

Gösteren: Yüzücü kadın, Yüzücü erkek, sahil, kum, deniz, deniz gözlüğü, mayo.

Gösterilen: Kadının cinsel nesne olarak sunulması, çıplaklık.

Sunum Kodları: Jest ve mimikler, beden dili.

Giyim Kodu: Mayo, Deniz Gözlüğü.

Yazılı Kodlar: 1989 yılın serbest fotoğrafı üçüncüsü, Siyah ve beyaz.

Teknik Kodlar: Dış çekim, yatay kadraj, açık kompozisyon, yakın genel çekim, cephe ışığı.

Plastik Kodlar: Doku.

Oksimoron: Siyahi erkek birey ile beyaz kadın bireyin bedenlerinin bir arada olmasıyla resimsel oksimoron yapılmıştır.

Metafor: Erkeğin gözünü güneşten rahatsız olduğu için kapatması fotoğrafta bir metafor olarak yer almıştır. Başlıkta kullanılan siyah-beyaz ifadesi ile bireylerin ırklarına gönderme yapılarak dilsel metafor yapılmıştır.

Metonomi: Deniz gözlüğü ve mayo yüzücülerin metonomisidir.

İkili Zıtlıklar: Siyah-Beyaz, Kadın-Erkek, Çıplak-Giyinik, Üst-Alt.

1989 yılında yılın serbest fotoğraf ödülünü almış olan ‘siyah beyaz ’’ adlı bu fotoğrafta bir deniz kıyısında uzanmakta olan iki birey görülmektedir. Fotoğrafta düz anlamda bir deniz kıyısında erkek bireyin üzerinde yüzüstü uzanmakta olan üstsüz bir kadın bulunmaktadır. Bununla beraber erkek bireyin kafasındaki güneş gözlüğü ile kadın bireyin altına giydiği bir mayo parçasından da yüzücü oldukları anlaşılmaktadır.

Kadınların medyadaki yer alma biçimlerinden biri de bedenlerinin metalaştırılarak sunulmasıdır. Bu sunumun bir parçası olarak haber içeriklerinde kadın bedenini sergileyen haber fotoğraflarına yer verilebilmektedir. Bu tarz fotoğraflarda kadın bedenine ait olan biyolojik özellikler ve aksesuarlar ön plana çıkartılmaktadır. Örneğin kadınların göğüs bölgesinin ön plana çıkarılmasıyla cinsiyet durumlarına gönderme yapılır (Gürşimşek ve Günay, 2005: 59). İncelediğimiz bu fotoğrafta da erkek bireyin bedenine yönelik herhangi bir ön plana çıkarılma çabası yokken kadın bireyin üst kısmı çıplak bırakılmış ve böylece bedeni ön plana çıkartılmıştır. Bu nedenle yan anlamsal düzeyde kadın yüzücünün çıplak bedeniyle cinsel bir nesne olarak sunulduğu söylenebilir.

Fotoğrafta siyah erkekğin bedeni ile beyaz kadının bir arada olması da dikkat çeken bir başka göstergedir. Bu iki farklı görünümdeki bedenin fotoğrafta bilinçli bir şekilde bir araya getirildiğini söylemek mümkündür. Siyah ve beyaz, kara ve deniz, kadın ve erkek gibi zıtlıklara aynı metin üzerinde yer verilerek resimsel oksimoron meydana getirilir (Soygüder, 2021: 68). Bu nedenle incelediğimiz bu fotoğrafta da siyah ile beyaz, kadın ile erkek şeklinde zıtlıklardan oluşan iki bedenin bir araya getirilerek resimsel oksimoron yapıldığı söylenebilir. Erkek bireyin kafasındaki deniz gözlüğü ile kadın bireyin altındaki mayo ile de bu bireylerin yüzücü olduklarına gönderme yapılarak metafor meydana getirilmiştir. Bununla beraber erkek bireyin gözlerinin kapalılığı var olması muhtemel olan bir ışık kaynağından rahatsız olduğunu göstermektedir. Bu nedenle erkeğin gözünü kapatması ile güneşin varlığına gönderme yapılarak metafor yapıldığı da söylenebilir. Başlıkta kullanılan siyah-beyaz ifadesiyle de bireylerin ırklarına gönderme yapılarak dilsel metonomi yapılmıştır.

Fotoğrafta yer alan beden dillerine baktığımızda kadın bireyin erkek bireyin üzerinde uzandığını, erkek bireyin de onun altında sırt üstü uzandığı görülmektedir. Kadın bireyin uzanış şekli onun rahat bir duruşta olduğu izlenimini vermektedir. Erkek bireyin gözü kapalı bir şekilde uzanması ise güneşten rahatsız olduğunu göstermektedir. Böylece bu beden dilleri

ve duruşlar fotoğrafta sunum kodları olarak yer almaktadır. Mayo ve gözlükler fotoğrafta giyim kodları olarak yer alırken fotoğraf başlığı da yazılı kod olarak yer almaktadır. Fotoğrafta denizin dalgalarının yarattığı doku ise plastik kod olarak yer almıştır. Teknik kodlara baktığımızda ise görüntünün dış çekim, yatay kadraj, açık kompozisyon, yakın genel çekim ve cephe ışığı şeklinde olduğu söylenebilir. Bir deniz kenarından çekilmiş olan bu fotoğrafta bedenlere vurgu yapılmak adına yakın bir genel çekim ölçeği kullanılmıştır. Ayrıca açık kompozisyonla fotoğrafın sağ kısmı kesilerek görüntünün kadraj dışında devam ettiği izlenimi verilmiştir.



Görsel 3.3 2002 Yılın Basın ve Haber Fotoğrafı Birincisi Erol Şennur, İhlas Haber Ajansı.

“Adana’da bir adam sokak ortasında polislerin gözü önünde imam nikahlı eşini defalarca bıçakladı.”

Gösterge: Haber fotoğrafı.

Gösteren: Katil, yerde uzanan kanlı beden, çocuk, bina, kaldırım, kapı, kapı kolu, bisiklet, bıçak, kan, terlik, tişört, pijama.

Gösterilen: Katil, cinayet kurbanı kadın, şiddet, aile içi şiddet, cinayet.

Sunum Kodları: Jest ve mimikler, beden dili.

Renk Kodları: Kırmızı, beyaz, turuncu-sarı.

Giyim Kodu: Pijama, terlik, şort, tişört.

Yazılı Kodlar: 2002 Yılın Basın ve Haber Fotoğrafı Birincisi, Adana'da bir adam sokak ortasında polislerin gözü önünde imam nikahlı eşini defalarca bıçakladı.

Teknik Kodlar: Dış çekim, yatay kadraj, açık kompozisyon, orta yakın çekim.

Metafor: Cinayet kurbanının üzerindeki kan lekeleri ile katilin üzerindeki kan lekeleri cinayetin metaforudur. Yine katilin sağ elindeki bıçak cinayet metaforudur.

Metonomi: Duvara yansıyan gün ışığı güneşin metonomisidir.

İkili Zıtlıklar: Kadın-Erkek, Şiddet Mağduru-Mağdur Eden, Yaşam-Ölüm.

2002 yılında çekilmiş olan bu fotoğrafta, fotoğraf altı yazısından elde ettiğimiz bilgiye göre bir aile içi cinayetin işlendiğini görmekteyiz. Fotoğrafta katil baba, cinayet kurbanı kadın ve çocukları olduğu tahmin edilen biri bulunmakadır. Katil babanın elindeki bıçak ve kanlı tişörtü cinayetin bir metaforudur. Yine cinayet kurbanı kadının üzerindeki kan lekeleri de fotoğrafta cinayetin metaforu olarak yer almaktadır. Fotoğrafta duvara yansıyan gün ışığı ise güneşin metaforudur. Fotoğraftaki renk kodlarına baktığımızda kırmızı, turuncu-sarı ve beyaz renklerini görüyoruz. Turuncu-sarı tonu bağlamına göre hareketi, dinamikliği ve kıpır kıpırlığı çağrıştırır. Fotoğraftaki sarı-turuncu rengin şortun üzerinde olması onun çocukluğunu çağrıştırmaktadır. Beyaz renk zemin üzerindeki rengin anlamını ve görünürlüğünü arttıran bir renktir. Fotoğraftaki cinayet kurbanının üzerindeki tişörtün beyaz olması üzerindeki kan lekelerini ön plana çıkartmış, böylece daha görünür kılmıştır. Kırmızı kan lekeleri de cinayeti çağrıştırarak bir renk kodu olarak yer almıştır. Giyim kodlarına baktığımızda ise pijama, terlik, şort ve tişört tarzı giysiler rahat giyimi çağrıştırmaktadır. Genellikle ev içinde tercih edilen bu rahat giysiler cinayet eyleminin ya da cinayet öncesinde yaşananların evde başladığını, ardından kapı önüne taşındığını çağrıştırmaktadır. Fotoğrafın sunum kodları olarak katil babanın duruşu ile çocuğun annesini kontrol ederkenki duruşu bulunmaktadır. Katil babanın duruşu ve bakışı annenin ölüp ölmediğini anlama çabası içerisinde olduğunu çağrıştırmaktadır. Çocuğun duruşu ve yüz ifadesi ise ağlar vaziyette annesini hayata döndürme arzusunda olduğunu çağrıştırmaktadır. Fotoğraftaki bir başka gösterge olan bisiklet ise çocuğun dışarıda bisikletine binmesinin ardından cinayete şahit olduğunu göstermektedir. Fotoğrafın teknik kodları ise dış çekim, yatay kadraj, açık kompozisyon ve orta yakın çekim

şeklindedir. Fotoğrafın orta yakın çekim olması ile cinayet anının yansıtılması hedeflenmiş, açık kompozisyonla da görüntünün kadraj dışında da devam ettiği hissi verilmiştir.



Görsel 3.4 2003 ‘JTİ Türkiye Ödülleri Birincisi’ Rıza Özel, Anadolu Ajansı.

26 Aralık Depremi ile birlikte yerle bir olan İran’ın Bem kentinde 70 yaşındaki Meryem Bondari yıkılan evi önünde yas tutuyor.

Gösterge: Haber fotoğrafı

Gösteren: Depremzede, bina yıkıntısı, beton, taş, kapı, baş örtüsü, elbise.

Gösterilen: Deprem mağduru, feryat etmek, üzüntü duymak, evsiz kalmak.

Sunum Kodları: Jest ve mimikler, beden dili.

Giyim Kodu: Baş örtüsü, elbise.

Renk Kodu: Lacivert, Soluk Sarı.

Yazılı Kodlar: 2003 JTİ Türkiye Ödülleri Birincisi, 26 Aralık Depremi ile birlikte yerle bir olan İran’ın Bem kentinde 70 yaşındaki Meryem Bondari yıkılan evi önünde yas tutuyor.

Teknik Kodlar: Dış çekim, yatay kadraj, açık kompozisyon, yakın genel çekim.

Metafor: Yıkılmış bina depremin metaforudur.

Mit: Tanrının yukarıda olduğu miti.

İkili Zıtlıklar: Yaşam-Ölüm, Ev-Sokak, Yıkılmak-İnşa edilmek.

2003 Yılında İran'ın Bem Kenti'nde 6.6 büyüklüğünde bir deprem meydana geldi. Deprem sonucunda enkaz altından 28 bin kişi öldü, 30 bin kişi yaralandı, 100 bin kişi de evsiz kaldı. Araştırmamıza konu olan bu fotoğrafta da depremin ardından evsiz kalan bir depremzede görülmektedir. Fotoğrafın arka planında gördüğümüz bina yıkıntıları depremin bir metaforudur. Depremzedenin evini kaybetmesi sonucu hissetikleri beden diline yansımış, böylece ellerini iki yana açıp yukarı doğru bakar vaziyette feryat etmesi fotoğrafta sunum kodu olarak yer almıştır. Depremzedenin ellerini yukarı doğru kaldırmasının farklı bir anlamı daha vardır. Din felsefesinde gökyüzü, Romalı Filozof Boethius tarafından tanrı ile bağdaştırılmıştır. Bu görüş yalnızca Boethius tarafından değil, semavi dinler tarafından da benimsenilen bir görüştür (Gülen, 2015:77). Bu görüşe göre tanrı yukarıdadır. Araştırmamıza konu olan bu fotoğrafta depremzedenin ellerini gökyüzüne doğru kaldırması tanrıya karşı öfkelerini ya da üzüntüsünü ifade ettiğini çağrıştırmaktadır. Bu nedenle depremzedenin bu hareketi fotoğrafta bir de mit olarak yer almıştır.

Fotoğraftaki renk kodu kullanımlarını incelediğimizde soluk sarı tonlarının ve lacivert rengin baskınlığını görmekteyiz. Mavi-lacivert renk yoğun kullanıldığı görüntülerde hüznü çağrıştırmaktadır. İncelememize konu olan bu fotoğrafta da depremzedenin evini kaybetmesinden dolayı derin bir üzüntü duyması mavi-lacivert tonları ile temsil edilmiştir. Soluk sarı renk ise yine bulunduğu bağlama göre hüznü çağrıştıran bir renktir. İncelediğimiz bu fotoğrafta da soluk sarı rengin depremzedenin ruh hâlini çağrıştırdığı söylenebilir. Depremzedenin giyim kodları da depremzedenin hayata bakış açısının muhazakâr olduğunu çağrıştırmaktadır. Teknik kodlara baktığımızda ise görüntünün dış mekân çekim, yatay kadraj, açık kompozisyon, orta genel çekim şeklinde olduğu söylenebilir. Fotoğrafta depremzedenin beden duruşu ve haykırışı ile mekân arasında ilişkisi kurulabilmesi adına fotoğrafta orta genel çekim ölçeği kullanılmıştır. Ayrıca açık kompozisyonla fotoğraf kesilerek görüntünün kadraj dışında devam ettiği izlenimi verilmiştir.



Görsel 3.5 2005'' Yılın Haber Fotoğrafı'' Eşber Okayer, Anadolu Ajansı.

Aydın Kuşadası'nda turist taşıyan minibüste meydana gelen patlama sonrası can pazarı.

Gösterge: Haber fotoğrafı

Gösteren: Kazazede, vatandaşlar, parçalanmış minibüs, metal parçaları, tatilciler, kısa kollu tişörtler, deniz havlusu, şort, kan, yara, palmye ağaçları, şemsiye, güneş gözlüğü, çiçek.

Gösterilen: Kaza, kazazede kadın, yaz mevsimi, yardımsever vatandaşlar.

İkon: Şemsiye.

Sunum Kodları: Jest ve mimikler, beden dili.

Giyim Kodu: Şort, kısa kollu tişört, pantolon, mayo.

Yazılı Kodlar: Yılın Haber Fotoğrafı, Aydın Kuşadası'nda turist taşıyan minibüste meydana gelen patlama sonrası can pazarı, şemsiye.

Teknik Kodlar: Dış çekim, yatay kadraj, açık kompozisyon, yakın genel çekim.

Metafor: Kazazedenin yüzü ile bedenindeki yaralanmalar, şişlikler patlamanın birer metaforudur.

Metonomi: Plaj havlusu, mayo, palmiye ağacı,

İkili Zıtlıklar: Korku-Cesaret, Güçlü-Güçsüz, Yaşam-Ölüm, Mücadele Etmek-Pes Etmek.

2005 yılında çekilmiş olan bu fotoğraf, Aydın'ın Kuşadası ilçesinde bir minibüste meydana gelen patlamayı konu edinmektedir. Fotoğrafta patlama sonrası yaralanan bir kazazede, onu taşıyan ve yardımcı olan iki birey görülmektedir. Fotoğrafın arka tarafında da yine bir başka birey, patlayan minibüs ve insan topluluğu görülmektedir. Fotoğrafta kazazedenin sarıldığı plaj havlusu, kazazedenin şortu, palmiye ağaçları, çiçekler, şemsiye ve mayo yaz mevsiminin birer metonomisidir. Sol üst köşede görülen şemsiyenin üzerindeki reklam logosu ise bir ikondur. Kazazedenin yaraları, kanlı bedeni ve şiş gözü ise patlamanın birer metaforudur. Fotoğrafta kazazedenin sağ tarafındaki bireyin elinden destek aldığı ve kucağındaki bireye de tutunduğu görülmektedir. Kazazedeyi kucaklayan birey ile onu tutan bireyin beden duruşları ve bakış yönleri ise hareket halinde olduklarını, bir sağlık kontrolüne yetişmeye çalıştıkları izlenimi yaratmaktadır. Bu göstergeler fotoğrafta birer sunum kodu olarak yer almıştır. Şort, kısa kollu tişört, pantolon ve mayo ise yazlık bir yerde olunduğunu göstererek giyim kodu olarak yer almıştır. Fotoğrafın teknik kodları ise dış çekim, yatay kadraj, açık kompozisyon ve yakın genel çekimden meydana gelmektedir. Mekândaki patlamış minibüsün, tatilcilerin, ağaçların, kazazedenin ve kazazedeye yardımcı olan bireylerin bir arada görüntülenip fotoğrafın anlamlandırılmasının sağlanabilmesi adına yatay kadraj ve yakın genel çekim tercih edilmiştir. Açık kompozisyonla da fotoğrafın alt kısmı kesilerek görüntünün kadraj dışında devam ettiği izlenimi verilmiştir.



Görsel 3.6 2006 “Övgüye Değer Eser” Selahattin Dönmez, Turkish Daily News.

“Her başarılı kadının arkasında bir erkek vardır”

Başbakan Erdoğan ve Almanya Başbakanı Angela Merkel’in Basın Toplantısında Başbakan Erdoğan’ın gölgesi Merkel’in arkasına düşünce ortaya bu görüntü çıktı.

Gösterge: Haber fotoğrafı.

Gösteren: Almanya Başbakanı Angela Merkel, gölge, duvar yazısı, başbakanlık kürsüsü, mikrofon, kolye.

Gösterilen: Recep Tayyip Erdoğan, erkeğin gölgesinde kalan kadın, toplantı.

Renk Kodu: Lacivert.

Giyim Kodu: Takım ceket.

Yazılı Kodlar: 2006 Övgüye Değer Eser, Her başarılı kadının arkasında bir erkek vardır, duvardaki başbakan yazısı.

Teknik Kodlar: İç Çekim, yatay kadraj, açık kompozisyon, orta genel çekim.

Plastik Kodlar: Gölge.

Oksimoron: Zıt yöne bakan iki beden.

Metafor: Recep Tayyip Erdoğan'ın bedeni gölge metaforu ile verilmiştir. Duvardaki "Başbakan" yazısı ile Angela Merkel'in bakış yönü kastedilerek bir metafor yapılmıştır.

Metonomi: Başbakanlık kürsüsü resmi bir toplantı yapıldığının metonomisidir.

İkili Zıtlıklar: Alman-Türk, Kadın-Erkek, Sağ-Sol, Güçlü-Güçsüz.

Mit: Her başarılı erkeğin arkasında bir kadın vardır atasözü tersine çevrilerek ifade edilmiştir.

2006 yılında çekilmiş olan bu fotoğraf Almanya Başbakanı Angela Merkel ile dönemin başbakanlık makamında yer alan Recep Tayyip Erdoğan'ın bir görüşmesini konu edinmektedir. İncelememize konu olan bu fotoğrafta Angela Merkel konuşma kürsüsünde sağ yöne doğru bakmaktadır. Aynı esnada Recep Tayyip Erdoğan'ın gölgesinin de Angela Merkel'in zıttı yönüne doğru baktığı görülmektedir. Erdoğan'ın bedeni fotoğrafta görünmese de duvara yansıyan gölgesi ile temsil edilmiştir. Bu nedenle fotoğrafta Erdoğan'ın bedeni gölge metaforu ile verilmiştir. Bununla beraber duvarda yazan "Başbakan" yazısı da Angela Merkel'in bakış yönü ile bir araya gelerek "baş" ve "bakan" şeklinde dilsel bir metafor yaratılmıştır.

Fotoğraftaki gölgenin varlığı başka bir anlamı daha meydana getirmiştir. Angela Merkel'in zıt yöne bakan bedeni ile Erdoğan'ın gölgesinin zıt yöne bakması resimsel bir oksimoronun meydana gelmesine yol açmıştır.

Fotoğraftaki renk kullanımlarını incelediğimizde ciddiyetin ve resmiyetin rengi olan lacivert-mavi tonlarının baskınlığını görmekteyiz. Fotoğrafa konu edilen toplantının ciddi ve resmi bir toplantı olduğu düşünüldüğünde de lacivert-mavi tonlarına birer renk kodu olarak yer verildiği söylenebilir. Bununla beraber Angela Merkel'in üzerine giydiği takım ceketini de fotoğrafta otoriteyi ve resmiyeti temsil eden bir giyim kodu olarak yer almıştır. Fotoğrafta yer alan bir diğer kod da gölgedir. Gölge fotoğrafta plastik bir kod olarak yer almıştır. Teknik kodlara baktığımızda ise görüntünün iç mekân çekim, yatay kadraj, açık kompozisyon, orta genel çekim şeklindedir. Fotoğrafta Angela Merkel ile Erdoğan'ın gölgesinin yarattığı görüntünün yansıtılabilmesi adına fotoğrafta orta genel çekim ölçeği kullanılmıştır. Ayrıca açık kompozisyonla fotoğrafın alt kısmı kesilerek görüntünün kadraj dışında devam ettiği izlenimi verilmiştir.

Haber içeriklerinde sunulan kadınlık ve erkeklik halleri, tıpkı günlük yaşantıda olduğu gibi eril tahakkümün gölgesi altında sunulmakta; kadınların ve LGBTİ+ bireylerin de haber

içeriklerinde daha az veya sorunlu olarak yer almasına neden olmaktadır. Böylece cinsiyet rolleri, yazılı ve görsel haber içeriklerinde temsil edilmeye devam etmekte ve yeniden üretilmektedir. (Dursun, 2010:21) Haberin ve haber fotoğrafının önemli bir parçası olan fotoğraf alt yazıları ve başlıkları da bu temsilin önemli birer parçalarıdır. Çünkü fotoğraf alt yazıları ve başlıkları haber fotoğraflarının anlamsal bağlamını meydana getirirler. Bu yönüyle fotoğraf altı yazısı fotoğraf ile haber arasında bir bağ kurar (Arıcan, 2012:7). Bu nedenle incelememize konu olan fotoğrafın başlığı da fotoğrafı anlamlandırmamızda son derece önem taşımaktadır. İncelememize konu olan bu fotoğrafın başlığında ‘‘Her başarılı kadının arkasında bir erkek vardır’’ ifadesi kullanılmıştır. Böylece fotoğrafın, bir kadının kendi başına bir işte başarılı olamayacağı; bu nedenle de bir erkeğin desteğine ihtiyaç duyacağı düşüncesine dayanarak açıklandığı söylenebilir.



Görsel 3.7 2010 ‘‘Yılın Haber Fotoğrafı Üçüncüsü’’ Sinan Gül, Anadolu Ajansı.

‘‘Başbakan Erdoğan’ın Üniversite Rektörleri ile yapacağı toplantıyı protesto etmek isteyen öğrencilere polis, sert bir şekilde müdahale etti.’’

Gösterge: Haber fotoğrafı

Gösteren: Kolluk kuvvetleri, gösterici, silah, üniforma, şapka, bot, kemer, kaldırım, çimen, demir çit.

Gösterilen: Polis şiddeti, sert müdahale, fiziksel müdahale.

Belirti: Eskimiş bot.

Sembol: Polis yazısı, şapkadaki logo.

Sunum Kodları: Beden dili, jest ve mimikler.

Giyim Kodları: Üniforma, kot pantolon, eskimiş bot, fular.

Renk Kodu: Lacivert, kırmızı-bordo, asker yeşili, yeşil.

Yazılı Kodlar: Yılın Haber Fotoğrafı Üçüncüsü, Başbakan Erdoğan'ın Üniversite Rektörleri ile yapacağı toplantıyı protesto etmek isteyen öğrencilere polis, sert bir şekilde müdahale etti, üniformadaki polis yazısı.

Teknik Kodlar: Dış mekân çekim, yatay kadraj, yakın genel çekim.

Plastik Kod: Kolluk Kuvvetinin bacağına duruşu ile meydana gelen üçgen görüntü.

Metafor: Kolluk kuvvetinin elinin duruş şekli göstericiye duyduğu öfkenin bir metaforudur. Göstericinin bedeni üzerindeki kolluk kuvvetinin duruşu ve göstericinin yüz ifadesi orantısız gücün metaforudur.

Metonomi: Üniforma, silah, şapka ve bot polisliğin birer metonomisidir.

İkili Zıtlıklar: Gösterici-Kolluk Kuvvetleri, Çatışma-Uzlaşma, Dengeli-Dengesiz.

2010 yılında çekilmiş olan bu fotoğrafta dönemin başbakanı Recep Tayyip Erdoğan'ın üniversite rektörleri ile gerçekleştirdiği toplantıyı protesto eden öğrencilere yönelik kolluk kuvvetlerinin müdahalesi görüntülenmektedir. Fotoğrafta yerdeki göstericinin bedeninin tamamı görülürken kolluk kuvvetlerinin ise belden aşağıları görülmektedir. Fotoğrafta görülen üniforma, silah ve şapka polislik mesleğinin birer metonomisidir. Bir kolluk kuvvetinin üniformasındaki polis yazısı ile şapkadan görünen logo semboldür. Fotoğrafın sol üst kısmında kolluk kuvvetinin elini göstericiye doğru konumlaması kolluk kuvvetinin öfkesinin bir metaforudur. Göstericinin yüz ifadesi, bedeninin konumlanması ve kolluk kuvvetlerinin bedenlerinin konumlanması ise orantısız gücün bir metaforudur. Ayrıca göstericinin yüz ifadesi, bedeninin konumlanması ve kolluk kuvvetlerinin bedeninin konumlanması birer sunum kodlarıdır. Fotoğraftaki renk kodları ise giysiler üzerinde varlık göstermektedir. Fotoğrafta lacivert, bordo, asker yeşili, yeşil ve kırmızı renkleri birer renk kodu olarak yer almaktadır. Lacivert ciddiyet ve resmiyeti temsil etmektedir. Böylece ciddi bir meslek olan polislik de fotoğrafta lacivert ile temsil edilmektedir. Kırmızı başkaldırıyı da temsil eden bir

renktir. Bu bağlamda göstericinin başkaldıran bir yapısı olduğu üzerindeki kırmızı-bordo tonlu hırkası ile fotoğrafa yansımıştır. Göstericinin üzerindeki yeşil tonlar ise aktivist ruhunu temsil etmektedir.

Fotoğraftaki giyim kodlarına baktığımızda göstericinin üzerindeki kot pantolon, hırka ve fular rahat bir giyim tarzının göstergesidir. Göstericinin ayağındaki eskimiş bot ise onun ekonomik yaşantısının yetersizliğine dair bir belirtidir. Fotoğrafta göstericinin üzerindeki kolluk kuvvetinin duruşu bir üçgen görüntüyü meydana getirmiştir. Üçgen şekil görsel algıda oldukça dikkat çeken dinamik bir formdur. Buna göre incelememize konu olan bu fotoğrafta da üçgen şekil plastik bir kod olarak yer almış ve fotoğrafa ilgi çekici olma özelliği kazandırmıştır.

Fotoğrafın teknik kodları ise dış mekân çekim, yatay kadraj, yakın genel çekimden meydana gelmektedir. Mekândaki kolluk kuvvetlerinin müdahalesinin ve bu müdahale esnasında göstericinin bedeninin konumlanışının bir arada görüntülenip fotoğrafın anlamlandırılmasının sağlanabilmesi adına yatay kadraj ve yakın genel çekim tercih edilmiştir. Açık kompozisyonla da fotoğrafın alt kısmı kesilerek görüntünün kadraj dışında devam ettiği izlenimi verilmiştir.



Görsel 3.8 2013 “Yılın Haber Fotoğrafı Üçüncüsü” Murat Şaka, Hürriyet Gazetesi.

“8 mart dünya kadınlar gününde müslüman erkeklerin kadınlara uyguladıkları şiddeti protesto etmek isteyen Ukraynalı Femen Grubu Ayasofya Önünde çıplak protesto gerçekleştirdi.

Gösterge: Haber fotoğrafı.

Gösteren: Gösteri, gösterici, kalabalık, basın mensupları, fotoğraf makinesi, ağaç, bank, kurdele, makyaj, bileklik, küpe, mont, fermuar, kaldırım taşları.

Gösterilen: Marjinal, aykırı eylemci, kolluk kuvveti müdahalesi.

İkon: Pankart.

Sunum Kodu: Jest ve Mimikler.

Renk Kodu: Kırmızı, siyah, beyaz.

Giyim Kodu: Kaban.

Renk Kodları: Gri, Mavi.

Yazılı Kodlar: Yılın Haber Fotoğrafı Üçüncüsü, 8 mart dünya kadınlar gününde müslüman erkeklerin kadınlara uyguladıkları şiddeti protesto etmek isteyen Ukraynalı Femen Grubu Ayasofya Önünde çıplak protesto gerçekleştirdi, pankart.

Plastik Kod: Kurdelenin duruşunun yarattığı üçgen görüntü.

Teknik Kodlar: İç Çekim, yatay kadraj, açık kompozisyon, göğüs plan çekim, üst açı.

Metonomi: Fotoğraf makinesi ile foto muhabirliği mesleğinin metonomisi yer almaktadır.

Metafor: Göstericinin yüzüne yaptığı yara ve morluk görünümlü makyaj şiddetin metaforudur. Göstericinin kolunda oluşan görüntü ve yüz ifadesi kolluk kuvvetinin müdahalesinin sert olduğunun göstergesidir.

Oksimoron: Çıplak bedenli gösterici ile ona müdahale eden kolluk kuvvetinin giyinik olması resimsel bir oksimoronu meydana getirmiştir.

İkili Zıtlıklar: Kadın-Erkek, Çıplak-Giyinik, Gösterici-Kolluk Kuvveti, Çılgılık Atmak-Sessiz Kalmak.

8 Mart 2013 tarihinde çekilmiş olan bu fotoğraf, Ukrayna'nın aktivist kadınlarından oluşan Femen grubunun bir üyesinin protesto gösterisini konu edinmektedir. Fotoğrafın odağını gösterici kadın ile ona müdahale eden kolluk kuvvetinin bedeninin bir kısmı oluşturmaktadır. Fotoğrafın arka planını ve detayını ise elinde pankart bulunduran başka bir gösterici, basın mensupları ve birkaç insan oluşturmaktadır. Arka plandaki diğer göstericinin elindeki pankart yan anlamsal düzeyde bir ikondur. Yine arka plandaki bireylerin ellerindeki fotoğraf makineleri de foto muhabirliği mesleğinin birer metonomisidir. Fotoğrafın odağını oluşturan göstericinin çıplak olması ile ona müdahale eden kolluk kuvvetinin kabanının görüntüsü zıtlık yaratarak resimsel bir oksimoronu meydana getirmiştir. Göstericinin erkek şiddetini temsilen yüzüne ve bedenine makyaj yardımıyla morluk, çizik ve yara görüntüsü verdiği görülmektedir. Böylece göstericinin yüzüne yaptığı bu makyaj şiddetin metaforu olarak açıklanabilir. Ayrıca göstericinin kolunda oluşan katlanma görüntüsü ve yüz ifadesi kolluk kuvvetinin müdahalesinin bir metaforudur. Bununla beraber göstericinin yüzündeki haykırma ifadesi fotoğrafta bir sunum kodu olarak yer almıştır. Fotoğraftaki renk kodlarına baktığımızda parlak mavi renk ile kolluk kuvvetinin kabanındaki grilik ön plana çıkmaktadır. Kolluk kuvvetinin üzerindeki kabanın gri olması ise mesleği bağlamında ciddiyeti temsil etmektedir.

Göstericinin üzerindeki kurdele benzeri nesne ise Femen grubunun renklerinin temsili olan maviyi çağrıştırmaktadır. Aynı zamanda bu kurdelenin duruşu üçgen bir şekil yaratmıştır. Üçgen şekil görsel algıda oldukça dikkat çeken dinamik bir formdur. Buna göre incelememize konu olan bu fotoğrafta da üçgen şekil plastik bir kod olarak yer almış ve fotoğrafa ilgi çekici olma özelliği kazandırmıştır.

Fotoğrafta yazılı kod olarak arka plandaki göstericinin elindeki pankart ve fotoğraf altı yazısı bulunmaktadır. Fotoğraf altı yazısında aktarılan bilgilerde gösterinin Müslüman erkeklerin şiddetine karşı yapıldığını, bu nedenle de mekân olarak Ayasofya caminin seçildiği

vurgulanmıştır. Aynı zamanda göstericilerin çıplaklığı da özellikle belirtilerek kadın bedenine vurgu yapılmıştır. Kadın bedeninin haber içeriklerinde bir meta hâlinde sunulması kimi zaman kültürel veya politik uzantıları olan bir durumda da karşımıza çıkabilmektedir (İşliyen, 2015:411). Bu nedenle kadın bedeni, haber içerikleri ile doğrudan bağlantılı olmamasına rağmen ön plana çıkartılabilmektedir. Femen grubunun gösterilerini genellikle çıplak yaptığı bilinmektedir (Güdekli 2016: 30). Bu durumu kimi çevreler feminist mücadele adına olumsuz bulurken kimilerinin de desteklediği söylenebilir. Ancak burada üzerinde durmamız gereken asıl konu fotoğraf alt yazısında kullanılan çıplaklık ifadesinin haber içeriğine doğrudan herhangi bir katkısının olup olmadığıdır. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi fotoğraf alt yazıları ve başlıkları haber fotoğraflarının anlamsal bağlamını meydana getirirler. Bu yönüyle fotoğraf altı yazısı fotoğraf ile haber arasında bir bağ kurar (Arıcan, 2012: 7). Burada kullanılan çıplaklık ifadesinin fotoğrafı anlamlandırma açısından herhangi bir işlevinin bulunmadığı söylenebilir.

Teknik kodlara baktığımızda ise görüntünün dış mekân çekim, yatay kadraj, göğüs plan çekim ve üst açıdan meydana geldiğini görmekteyiz. Fotoğrafın göğüs plan olması neticesinde kolluk kuvvetinin müdahalesi görüntülenebilmiş ve bu esnada göstericinin reaksiyonu da görüntüye yansıtılabilmektedir. Üst açı tekniği genellikle nesnelerin güçsüzlüğünü ve zayıflığını vurgulamak amacıyla kullanılan bir tekniktir. İncelememize konu olan fotoğrafın üst açı tekniği ile çekilmesi de göstericiyi küçültücü ve zayıf bir konumda göstermiştir.



Görsel 3.9 2014 Yılı “Yılın Basın Fotoğrafı Birincisi”, Osman Örsal, Reuters.

“İstanbul gezi parkında polisin bir kadına sıktığı biber gazı, birçok olayın başlamasına neden oldu”

Gösterge: Haber fotoğrafı

Gösteren: Kalabalık, siviller, kolluk kuvveti, kalkan, koruyucu gözlük, gaz, kask, üniforma, şapka, fotoğraf makinesi, bayrak, bina, çimenler, ağaç, ağaç gövdesi, elbise, fular, gömlek, kolye, bez çanta, gaz, gazete, sargı bezi.

Gösterilen: Gösteri, Göstericiler, polis müdahalesi, orantısız güç.

Belirti: Sargı bezi ile kapatılmış parmak yaralanmanın belirtisidir.

Sembol: Bayrak, Polis yazılı kalkan, Türk Polis Teşkilatı Logosu.

Renk Kodu: Kırmızı, yeşil, turuncu-sarı, lacivert.

Sunum Kodları: Jest ve mimikler, beden dili.

Yazılı Kodlar: Yılın Basın Fotoğrafı Birincisi, İstanbul gezi parkında polisin bir kadına sıktığı biber gazı, birçok olayın başlamasına neden oldu, polis kaskındaki 34 numarası.

Teknik Kodlar: Dış çekim, yatay kadraj, açık kompozisyon, orta genel çekim.

Metafor: Biber gazı orantısız gücün metaforudur. Bez çanta ise doğa aktivistliğinin bir metaforudur.

Metonomi: Fotoğraf makinesi ile foto muhabirliği mesleğinin metonomisi yer almaktadır. Kask, kalkan, gözlük ve üniforma da polislik mesleğinin metonomisidir.

Mit: Yeşil Miti.

İkili Zıtlıklar: Kolluk Kuvvetleri-Göstericiler, İsyân Etmek-İtaat Etmek, Şiddet-Sakinlik, Doğa-Beton.

28 Mayıs 2013 tarihinde Taksim Gezi Parkı'ndaki ağaçlar topçu kışlası projesinin yapılması amacıyla sökülmüş, parkın bir duvarı da yıkılmıştır. Ağaçların yıkılması ile başlayan bu sürece bir grup çevre göstericileri tepki göstermiş ve parkta kamp kurarak protesto etmişlerdir. 28 Mayıs 29 Mayıs'a bağlayan sabah polis göstericilere sert bir şekilde müdahale etmiş ve akabinde daha çok direnişçinin alana gelmesine sebep olmuştur. Bu gösteriler ülkede kitlesel bir direniş hâline gelmiş ve yaklaşık üç ay sürmüştür. Direniş sırasında 8 sivil vatandaş ile 2 polis memuru hayatını kaybederken binlerce kişi de yaralanmıştır. İncelememize konu olan bu fotoğraf ise Gezi Parkı direnişi sırasında çekilmiş ve direnişin sembol fotoğraflarından biri hâline gelmiştir. "Kırmızılı Kadın" olarak bilinen bu fotoğrafta kırmızı elbiseli bir gösterici ile ona biber gazı uygulayan bir kolluk kuvveti ön plana çıkmaktadır. Bunun dışında fotoğrafın sol tarafında başka göstericiler bulunurken yukarısında da diğer kolluk kuvvetleri görülmektedir. Kimi kolluk kuvvetlerinin kaskı ve şapkasında görülen Türk Polis Teşkilatı logosu ve bir koruma kalkanında görülen polis yazısı da birer semboldürler. Aynı zamanda kolluk kuvvetlerinin üniformaları, kalkanları, kaskları, korucu gözlükleri ve ellerindeki gaz püskürtme tabancaları polislik mesleğinin metonomisidir. Fotoğraftaki koruyucu gözlüklü bir kolluk kuvvetinin sağdaki kırmızı elbiseli kadına uyguladığı biber gazı ise orantısız gücün ve şiddetin bir metaforudur. Fotoğrafın odağındaki kırmızılı göstericinin taktığı bez çanta da doğa aktivistliğinin bir metaforu olarak yorumlanabilir. Fotoğrafın sol tarafındaki bir göstericinin parmağında sargı bezi bulunmaktadır. Bu da göstericinin elinin yaralandığının belirtisidir. Yine aynı göstericinin boynunda asılı olan ve öndeki göstericinin boynunda da asılı olduğu anlaşılan fotoğraf makineleri de foto muhabirliğinin birer metonomisi olduğu şeklinde yorumlanabilir. Fotoğrafın sağ üst kısmında yer alan bayraklar da birer semboldür.

Fotoğraftaki renklere baktığımızda baskınlığın kırmızı, yeşil ve turuncu-sarı üzerinde olduğu söylenebilir. Kırmızı renk mücadele, dinamiklik, güç, yaşam, enerji, cinsellik, dinamizm gibi

pek çok çağrışımda bulunmaktadır. Bununla beraber kırmızı renk devrimci bir ruhu da temsil eden bir renktir. Göstergeleri incelerken kendi bağlamı içinde anlamlandırmak zorunda olduğumuz için bu fotoğrafta da kırmızı rengin mücadeleyi ve devrimci bir ruhu anımsattığını ifade edebiliriz. Fotoğrafın sol alt kısmında göstericinin takmış olduğu turuncu-sarı fular ise hareketi ve dışa dönüklüğü çağrıştırmaktadır. Çimenlerin yeşilliği ise doğayı çağrıştırmaktadır. Bu bağlamda fotoğraftaki kırmızı, turuncu-sarı ve yeşil rengin birer renk kodu olarak yer aldığını söyleyebiliriz.

Fotoğrafta sunum kodu olarak öne çıkanlar ise göstericilerin beden dili, jest ve mimikleridir. Fotoğrafın odağındaki kırmızılı göstericinin bedeninin dik bir biçimde durması sağlamlığı ve vakurluğu çağrıştırmaktayken yüzündeki ifade de biber gazına karşı duyduğu rahatsızlığı yansıtmaktadır. Yine fotoğrafın sol kısmında görülen diğer göstericilerin de gazdan etkilendikleri anlaşılmaktadır. Kolluk kuvvetlerinin duruşları ise müdahale eylemine odaklandıklarını göstermektedir.

Fotoğrafın yazılı kodları fotoğraf alt yazısı ile bir kolluk kuvvetinin kaskındaki 34 numarasıdır. Kolluk kuvvetinin 34 numaralı kaskından İstanbul'da görev yaptığı anlaşılmaktadır.

Fotoğrafın teknik kodlarına baktığımızda dış çekim, yatay kadraj, açık kompozisyon ve orta genel çekimden oluştuğunu görmekteyiz. Fotoğrafın yatay kadraj konumunda çekilmesi ve orta genel çekimden oluşmasıyla protesto gösterisi aktarılmaya çalışılmıştır. Açık kompozisyonla da görüntünün kadraj dışında da devam ettiği izlenimi verilmiştir.

Modern hayatın beraberinde getirdiği yaşam tarzının doğayı yok etmesi karşısında “yeşiller düşünce akımı” veya “yeşiller” olarak adlandırılan düşünce biçimi günümüzde bir mit hâline gelmiştir (Girgin, 2017:51). İncelememize konu olan bu fotoğrafta da doğanın bir parçası olan ağaçların yok edilmesiyle gelişen bir süreç ele alındığı için yeşil mitinin varlığından söz edilebilir.



Görsel 3.10 2015 “AB Yansımaları Birincisi” Selçuk Şamiloğlu, Hürriyet Gazetesi.

“LGBTİ üyesi bir kızın protestosu”

Gösterge: Haber fotoğrafı

Gösteren: Kadın, bayrak, puşi, eldiven, bandana, kot pantolon, ceket, spor ayakkabı, bina çatısı, binalar, gökyüzü, bulutlar, ağaçlar.

Gösterilen: Gösterici, gösteri, LGBTİ+ birey, Orta Doğu Halkı.

İkon: Bina duvarındaki reklam afişleri.

Semboller: LGBTİ+ bayrağı, Orta Doğu halklarının puşi ile sembolize edilmesi.

Renk Kodu: Lacivert, mavi, siyah.

Giyim Kodu: Kot pantolon, puşi, spor ayakkabı.

Yazılı Kodlar: AB Yansımaları Birincisi, LGBTİ üyesi bir kızın protestosu.

Plastik Kod: Bina çatısının kare şekli.

Teknik Kodlar: Dış çekim, yatay kadrage, açık kompozisyon, boy plan çekim.

Metafor: Gökkuşağı renklerinden oluşan bayrağın LGBTİ+ bireyleri çağrıştırmasıyla metafor meydana gelmiştir. Puşi nesnesi de Orta doğu halklarının bir metaforu olarak varlık göstermiştir.

Oksimoron: Güneşe özgü bir meteorolojik olay olan gökkuşağının gecenin karanlığında bayrak aracılığıyla görünmesi resimsel oksimoron yaratmıştır.

İkili Zıtlıklar: Gece-Gündüz, Aykırılık-Sıradanlık, Direnmek-İtaat Etmek.

2015 yılında çekilmiş olan bu fotoğrafta akşam vakti bir binanın çatı katındaki gökkuşağı bayraklı bir gösterici görüntülenmektedir. Göstericinin elindeki gökkuşağı bayrağı LGBTİ+ bireyleri sembolize etmektedir. Bu bayrak aynı zamanda LGBTİ+ bireylerin metaforudur. Fotoğrafta sembol olarak yer alan bir başka gösterge de puşidir. Göstericinin yüzüne sardığı puşi genellikle Orta Doğu halkına mensup bireylerin kullandığı bir giysi türüdür. Bu nedenle puşi takan göstericinin de Orta Doğu Halklarından birine mensup olduğu söylenebilir. Öte yandan Puşi Orta doğu halklarının bir metaforudur.

Göstericinin elindeki bayrak, tutuluş şekli nedeniyle tıpkı gökyüzünde gerçekten belirmiş olan bir gökkuşağı gibi görünmektedir. Böylece güneşe özgü bir meteorolojik olay olan gökkuşağı görüntüsü bayrak aracılığıyla da olsa gökyüzünde görülmüş ve böylece ortaya resimsel oksimoronu çıkartmıştır.

Göstericinin giydiği kot pantolon ve spor ayakkabı ise rahatlığın göstergesi olduğu için fotoğrafta birer giyim kodu olarak yer almıştır. Fotoğraftaki renk kodlarına baktığımızda baskınlığın siyah, mavi ve lacivert üzerinde olduğu söylenebilir. Siyah renk gecenin karanlığını çağrıştıırken göstericinin üzerindeki mavi tonları ise özgürlüğü çağrıştırmaktadır. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi mavi renk hüznü, huzuru ve ciddiyeti de çağrıştırebilmektedir. Ancak göstergeleri incelerken içinde bulunduğu bağlamla değerlendirdiğimiz için bu çağrışımların bu fotoğraf için uygun olmadığını ifade etmeliyiz. Bu nedenle bu fotoğrafta mavi tonları ile öne çıkarılan anlam göstericinin özgürlüğüdür.

Fotoğrafın teknik kodlarına baktığımızda dış çekim, yatay kadraj, açık kompozisyon ve boy çekimden oluştuğunu görmekteyiz. Fotoğrafın yatay kadraj konumunda çekilmesiyle bir binanın çatı katında bulunulduğu gösterilmeye çalışılmıştır. Açık kompozisyonla da görüntünün kadraj dışında da devam ettiği izlenimi verilmiştir.



Görsel 3.11 “2015 Yılın Haber Fotoğrafı İkincisi” Tümay Berkin.

“10 Ekim 2015 Tarihinde Ankara’da gerçekleştirilen Barış Mitingi’ne iki DAESH intihar bombacısının yaptığı saldırı sonucu 102 kişi hayatını kaybetti”.

Gösterge: Haber fotoğrafı.

Gösteren: Kadın, Erkek, kan izleri, yaralar, otomobil, tekerlek, bacaklar, çimen, poşetler, gömlek, ceket.

Gösterilen: Saldırı, korku, üzüntü, terör, teselli.

Sunum Kodları: Beden dili, jest ve mimikler.

Renk Kodları: Gri, kırmızı.

Yazılı Kodlar: Haber Fotoğrafı İkincisi, 10 Ekim 2015 Tarihinde Ankara’da gerçekleştirilen “Barış Mitingi” ne iki DAESH intihar bombacısının yaptığı saldırı sonucu 102 kişi hayatını kaybetti.

Teknik Kodlar: Dış çekim, yatay kadraj, açık kompozisyon, orta yakın çekim.

İkili Zıtlıklar: Kadın-Erkek, Ağlamak-Gülmek, Ölüm-Yaşam, Güçlü-Güçsüz, Savaş-Barış.

Metafor: Fotoğrafta yer alan bireylerin yüzündeki kan ve yara izleri terör saldırısının bir metaforudur. Kadın terör mağdurunun ağlayarak yanındaki diğer terör mağdurunun göğsüne kapanması maruz kaldığı şiddetin bir metaforudur. Mağdur erkeğin mağdur kadına sarılarak bakış yönünü uzaklara dikmesi de aynı zamanda çaresizliğin ve teselli etmenin birer metaforudur.

Türkiye'nin Suriye'ye gerçekleştirebileceği olası bir müdahaleye karşı kurulan “Barış Bloku” adlı grubun 10 Ekim’de Ankara Garı önünde gerçekleştirdiği Barış Mitingi’nde üç saniye ara ile meydana gelen iki patlamada 102 kişi hayatını kaybetmiştir (Tunçay, 2017: 47). İncelememize konu olan bu fotoğrafta da patlamanın ardından görüntülenen iki terör mağduru bulunmaktadır. Bu iki terör mağduru aynı zamanda fotoğrafın odağını da oluşturmaktadır. Fotoğraftaki terör mağdurlarının yüzündeki kan ve yara izleri maruz kaldıkları terör saldırısının birer metaforudur. Kadın terör mağdurunun ağlayarak yanındaki diğer terör mağdurunun göğsüne kapanması da yine maruz kaldığı şiddetin bir metaforudur. Mağdur erkeğin mağdur kadına sarılarak bakış yönünü uzaklara dikmesi de aynı zamanda çaresizliğin ve teselli etmenin birer metaforudur. Bu beden duruşları, jest ve mimikler aynı zamanda birer sunum kodudur.

Fotoğraftaki renk kullanımlarını incelediğimizde kırmızı ve grinin ön plana çıktığını söyleyebiliriz. Fotoğrafta kan lekeleri ile görülen kırmızı renk terör şiddetinin bir göstergesi olarak yer almıştır. Gri renk ise terör mağduru erkeğin üzerindeki kıyafetle temsil edilmiştir. Gri renk hüznü, sıkıntılı ve karamsarlığı çağrıştırabilmektedir. Fotoğraftaki erkek terör mağdurunun bu durumu bakış ve yüz ifadesi ile de desteklenerek sıkıntılı ruh hâlinin bir yansıması olmuştur.

Fotoğraftaki teknik kodlara baktığımızda ise görüntünün dış çekim, yatay kadraj, açık kompozisyon ve orta yakın çekim olduğunu görmekteyiz. Fotoğraftaki bu kullanımların sebebi olarak terör saldırısı sonucunda bu iki terör mağduru arasındaki duygusal yansıtılabilmesi amaçlandığı söylenebilir. Ayrıca açık kompozisyonla fotoğraf kesilerek görüntünün kadraj dışında devam ettiği izlenimi verilmiştir.



Görsel 3.12 2015 Yılı “Yılın Haber Fotoğrafı Üçüncüsü” Selçuk Şamiloğlu, Hürriyet.

“Kobaniye saldıran IŞİD’in zulmünden kaçan Suriyeli Mültecilere Türkiye kapılarını açtı. Bebeği ile sınırı geçen bir anneni gözyaşları yaşanan dramı yansıttı.”

Gösterge: Haber fotoğrafı

Gösteren: Kadın, çocuk, eşarp, bluz, saç tokası, arazi, gözyaşı, ağaç.

Gösterilen: Anne, çocuk, mülteci, mağdur kadın, üzüntü, şevkat.

Renk Kodu: Mavi, siyah, kahverengi.

Sunum Kodları: Jest ve mimikler, beden dili.

Yazılı Kodlar: Yılın Haber Fotoğrafı Üçüncüsü Kobaniye saldıran IŞİD’in zulmünden kaçan Suriyeli Mültecilere Türkiye kapılarını açtı. Bebeği ile sınırı geçen bir anneni gözyaşları yaşanan dramı yansıttı.

Teknik Kodlar: Dış çekim, yatay kadrage, açık kompozisyon, bel çekim.

Metafor: Fotoğraf alt yazısındaki “kapıları açtı” ifadesi Türkiye’nin mültecileri sınırlarına kabul etmesi dilsel düzeyde bir metaforu meydana getirmiştir. Annesinin kucağındaki bebek masumiyetin metaforudur. Aynı zamanda çocuğun gözyaşları da hüznün metaforudur. Fotoğrafın arka planında yer alan ağaç ise umudun metaforudur.

Oksimoron: Yetişkin bir birey ile bir çocuğun sarılması resimsel oksimoronu meydana getirmiştir.

Mit: Annelik miti.

İkili Zıtlıklar: Zulüm-Adalet, Yetişkin-Çocuk, Özgür-Bağımlı, Mutlu-Kederli.

2015 yılında çekilmiş olan bu fotoğraf Irak ve Şam İslam Devleti olarak bilinen ve kısaltması IŞİD olan terör örgütünün Suriye'nin bir kenti olan Kobaniye düzenlediği saldırı sonucu Türkiye'ye sığınan mülteci ve çocuğunu konu edinmektedir. Görüntünün odağını da bu mülteci kadın ile bebeği oluşturmaktadır. Fotoğrafın arka planını oluşturan boş arazi, ağaç, ve başka bir insan da fotoğrafta detay olarak yer almıştır. Fotoğrafın odağındaki küçük çocuğun ağlayarak annesine sarılması masumiyetinin bir metaforudur. Çocuğun gözyaşları ise hüznünü yansıtan bir eylem olduğu için yine metafor olarak yorumlanabilir. Fotoğrafın arka planında yer alan ağaç ise umudun metaforudur. Fotoğraf alt yazısında yer alan “kapıları açtı” ifadesiyle de Türkiye'nin mültecileri sınırlarına kabul ettiği kastedilerek dilsel düzeyde metafor yapılmıştır. Yine fotoğrafın odağındaki yetişkin bir anne ile küçük bir çocuğun sarılmaları resimsel oksimoronu meydana getirmiştir.

Fotoğraftaki renklere baktığımızda baskınlığın mavi, siyah ve kahverengi üzerinde olduğu söylenebilir. Özellikle annenin üzerindeki mavi renkli kadife bluz oldukça dikkat çekici görünmektedir. Mavi renk yoğun kullanıldığı görüntülerde hüznü çağırışmaktadır. Böylece incelediğimiz bu fotoğrafta mavi rengin annenin hüznünü çağırıştırdığı ifade edilebilir. Küçük çocuğun giysisinin kahverengiliği ise toprağı çağırıştırmaktadır. Bu nedenle çocuğuna sarılan annenin doğduğu topraklara olan özleminin de bu şekilde ifade edildiği söylenebilir. Annenin eşarbının siyah olması ise mavi renk ile bir araya gelerek başka bir anlam yaratmıştır. Mavi ile siyahın bir arada kullanılması kaosu çağırıştırmaktadır. Bir mültecinin yaşamının düzensizliği de bu iki rengin bir arada kullanılmasıyla ifade edilmiştir. Böylece bu çağırışmalar mavi, siyah ve kahverengi birer renk kodu olarak yer almışlardır.

Fotoğraftaki sunum kodlarına baktığımızda anne ve çocuğunun beden dilinin, jest ve mimiklerinin ön planda olduğu söylenebilir. Annenin hüznü ve ağlamaklı bir ifade ile çocuğuna sarılmasıyla içinde bulunduğu durumun çaresizliği yansıtılmıştır. Yine çocuğun annesine sarılması da savunmasızlığının ve ürkekliğinin birer göstergesidir.

Fotoğrafın teknik kodlarına baktığımızda dış çekim, yatay kadraj, açık kompozisyon ve bel çekimden oluştuğunu görmekteyiz. Fotoğrafın yatay kadraj konumunda çekilmesiyle boş

topraklık bir arazide bulunduğu gösterilmeye çalışılmıştır. Bel çekim ölçeği ile de anne ve çocuğunun sarılması ifade edilmiştir. Açık kompozisyonla da görüntünün kadraj dışında da devam ettiği izlenimi verilmiştir.

Haber fotoğraflarında sunulan kadınlık ve erkeklik halleri günlük hayattaki rollerle uyumlu olacak şekilde varlık göstermektedirler. Buna göre kadınlar genellikle mağdur, yardıma muhtaç, seksi ve anne gibi stereotipler dahilinde temsil edilirler. Bu temsilin bir parçası olarak annelik de günümüzün anlayışına uygun olacak biçimde bir mit olarak sunulmaktadır (Türkdoğan, 2013:49). İncelememize konu olan bu fotoğrafta da bireyin anneliğinin ön plana çıkarılarak annelik mitine yer verildiği söylenebilir.



Görsel 3.13 2017 “Haber Fotoğrafı İkincisi” Emin Mengüraşlan Anadolu Ajansı.

“Hayata Son Anda Tutundular”

“Aydın’ın Didim İlçesinin açıklarında balıkçı teknesinin batmasının sonucu denize düşen sığınmacı grubuna sahil güvenlik ekibi müdahale etti. Sahil Güvenlik 4 kişinin cesedini çıkardı, 43 kişi ise kurtarıldı. Gemiden indirilen botlarla kısa sürede bölgeye yönelen ekipler, hayatta kalma mücadelesi veren sığınmacılara tek tek ulaştı”.

Gösterge: Haber fotoğrafı.

Gösteren: Sığınmacı erkek, sığınmacı kadın, sığınmacı çocuk, deniz, halat, can yeleği, can simidi, bere.

Gösterilen: yardıma muhtaçlık, panik, hayatta kalma mücadelesi, korku, kurtarma aracı.

Sunum Kodları: Jest ve mimikler, beden dili.

Yazılı Kodlar: Haber Fotoğrafı İkincisi, hayata son anda tutundular, fotoğraf alt yazısı.

Teknik Kodlar: Dış Çekim, yatay kadraj, açık kompozisyon, üst aç, yakın genel çekim.

Plastik Kodlar: Deniz dalgalarının yarattığı doku.

Metafor: Hayat, halat ve can simidi nesnelere benzetilerek metafor yapılmıştır.

İkili Zıtlıklar: Korku-Cesaret, Yaşam-Ölüm, Umut-Karamsarlık, Panik- Sükûnet.

2017 yılında çekilmiş olan bu fotoğrafla Aydın Didim’de mültecileri yasadışı bir şekilde taşıdığı anlaşılan bir balıkçı teknesinin batması sonucunda deniz üzerinde mahsur kalan ve kurtarılmayı bekleyen mülteci bir aileyi görüntülenmektedir. Fotoğrafta sığınmacı bir kadın, bir erkek ve bir çocuk denizin içinde kurtarma ekipleri tarafından kendilerine uzatılan halatı yakalamaya çalışmaktadırlar. Fotoğrafı yan anlamsal düzeyde ele aldığımızda ilk olarak haber başlığında yer alan metafor dikkat çekmektedir. “Hayata Son Anda Tutundular” haber başlığı ile fotoğrafta yer alan halat arasında bir bağlantı kurulmuş, hayat halat nesnesine benzetilerek bir metafor yapılmıştır. Yine fotoğrafta aile bireylerinin can simidine tutunması da hayata tutunma eylemi ile benzetilerek bir başka metafor yapılmıştır. Fotoğrafı incelemeye devam ettiğimizde erkek bireyin endişeli bir yüz ifadesi ile halata elini uzattığı ve yakalamaya çalıştığı görülmektedir. Bununla beraber kadın ve çocuk da halatı aynı endişeli yüz ifadesi ile izlemektedir. Buna göre aile bireylerinin yüz ifadeleri ve beden dili fotoğrafta sunum kodları olarak yer almaktadır. İncelememizde önümüze çıkan bir diğer kod ise “Hayata Son Anda Tutundular” adlı haber başlığıdır. Böylece haber başlığı yazılı bir kod olarak yer almaktadır. Fotoğrafta denizin dalgalarının yarattığı doku ise plastik kod olarak yer almıştır. Teknik kodlara baktığımızda ise görüntünün dış çekim, yatay kadraj, açık kompozisyon ve üst açıyla fotoğraflandığını görmekteyiz. Fotoğrafın netliği ise halatın üzerine yapılmış, insanlar detay unsur olarak yer almıştır. Halatın bir kısmı fotoğrafın üst tarafında, tam fırlatılma anında görülmekte, böylece hareketin fotoğrafın üst kısmında devam ettiği hissi verilerek açık kompozisyon yaratılmıştır. Fotoğraf kurtarma ekibinin gemisinden üst aç ile çekilmiştir. Üst aç tekniği genellikle nesnelerin güçsüzlüğünü ve zayıflığını vurgulamak amacıyla kullanılan bir tekniktir. Böylece üst aç tekniği ile fotoğrafın dramatik gücü yükseltilmiş, sığınmacı ailenin güçsüzlüğü ve muhtaçlığı vurgulanmıştır.



Görsel 3.14 2017 “Yılın Portre Fotoğrafı İkincisi” Halil Sağırkaya, Anadolu Ajansı.

“Afganistan’da eşi tarafından burnu kesilen ve tedavi için Türkiye’ye getirilen Reza Gül’e yeni burun yapıldı. 22 yaşındaki Reza Gül, Afganistan’da 14 yaşında evlendirildiğini, eşinin kendisine yıllarca işkence yaptığını, burnunu kestiğini ve olaydan kısa bir süre sonra annesi, eniştesi ve üç aylık bebeği Sabira ile Türkiye’ye sığındığını söyledi”.

Gösterge: Haber fotoğrafı

Gösteren: Kadın, lamba anahtarı, kağıt, telefon, priz, yatak, yastık, çarşaf, hasta, eşarp, yara bandı, morluk, yara, hasta giysisi.

Gösterilen: Şiddet mağduru kadın, işkence, şiddet muhafazakarlık, ürkeklik.

Sembol: Hastane Logosu.

Renk Kodu: Pembe bluz.

Yazılı Kodlar: Yılın Portre Fotoğrafı İkincisi. Afganistan’da eşi tarafından burnu kesilen ve tedavi için Türkiye’ye getirilen Reza Gül’e yeni burun yapıldı. 22 yaşındaki Reza Gül, Afganistan’da 14 yaşında evlendirildiğini, eşinin kendisine yıllarca işkence yaptığını, burnunu kestiğini ve olaydan kısa bir süre sonra annesi, eniştesi ve üç aylık bebeği Sabira ile Türkiye’ye sığındığını söyledi.

Teknik Kodlar: İç mekân çekim, yatay kadraj, açık kompozisyon, bel hizası açısı.

Metafor: Kesik burun, morluk, yara bandı, yara.

Metonomi: Yatak, hasta giysi ve odanın genel görünüşü hastanenin metonomisidir.

Mit: Mağdur kadın miti.

İkili Zıtlıklar: Erkek-Kadın, Kesik Burun-Tam Burun, Yaşam-Ölüm, Mağdur-Mağdur Eden.

2017 yılında çekilmiş olan bu fotoğrafta, Afganistan’da eşi tarafından burnu kesilen ve tedavi için Türkiye’ye gelen şiddet mağduru Reza Gül görüntülenmektedir. Fotoğrafı incelediğimizde şiddet mağduru Reza Gül bir hastane odasında hasta yatağında oturmaktadır. Yataktaki yastığın üzerindeki şekle baktığımızda yazılı bir hastane logosu bulunduğunu görmekteyiz. Bu logo yan anlamsal düzeyde semboldür. Reza’nın bedeninde gördüğümüz yaralar, yara bandı, morlukları ve kesik burnu yerine yapılan yeni burnu erkek şiddetine maruz kaldığının birer göstergesidir. Bu nedenle tüm bu şiddet göstergeleri fotoğrafta şiddetin metaforu olarak yer almaktadır. Fotoğraftaki kodlara baktığımızda Reza Gül’ün giysisi aracılığıyla sunulan bir renk kodunu görmekteyiz. Pembe renk kız çocuklarını, masumiyeti ve kırılganlığı çağrıştırmaktadır. Bir şiddet mağduru olan Reza Gül, fotoğraf alt yazısında yer alan bilgilere göre çocuk yaşta evlendirilmiştir. Bu nedenle fotoğraftaki pembe giysiyle sunulan renk kodu Reza’nın masumiyetini, çocukluğunu çağrıştırmaktadır. Fotoğrafın teknik kodlarına baktığımızda görüntünün iç mekân çekim, yatay kadraj, açık kompozisyon ve bel hizası açısıyla meydana getirildiğini görmekteyiz. Reza Gül’ün fotoğrafının bir hastane odasında bel hizasından çekilmesiyle bedenindeki şiddetin göstergeleri ortaya koyulabilmiştir. Ayrıca açık kompozisyonla fotoğrafın alt kısmı kesilerek görüntünün kadraj dışında da devam ettiği izlenimi verilmiştir.

Haber medyasında kadın, toplumsal cinsiyet eşitsizliği bağlamında şekillenmiş olan bir zeminde belirli mit ve stereotipler dahilinde yer almaktadır. Bu mitlerin başında ise mağdur kadın miti gelmektedir (İşliyen, 2015:478). İncelememize konu olan bu fotoğrafta da Reza Gül’ün şiddet mağduru olduğuna dair göstergeler bulunmaktadır. Bununla beraber fotoğraf alt yazısında da Reza’nın şiddet mağduru bir kadın olduğu ifade edilerek fotoğraf içeriği desteklenmiştir. Bu bağlamda fotoğrafta yan anlamsal boyutta mağdur kadın miti de bulunmaktadır.



Görsel 3.15 2018 “Yılın Siyaset Fotoğrafı İkincisi” Erçin Top Anadolu Ajansı.

“Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan ‘Nato Devlet ve Hükümet Başkanları Toplantısı için gittiği Brüksel’de, yeni Nato Karargâh Binasının Devir Teslim törenine katıldı. Törende Cumhurbaşkanı Erdoğan ve Almanya Başbakanı Angela Merkel aynı kareye yansdı.”

Gösterge: Haber fotoğrafı.

Gösteren: Angela Merkel, Recep Tayyip Erdoğan.

Gösterilen: Fikir ayrılığı, iki farklı politik görüş.

Renk Kodu: Kırmızı, siyah, beyaz.

Giyim Kodu: Takım ceket.

Yazılı Kodlar: Yılın Siyaset Fotoğrafı İkincisi. Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan Nato Devlet ve Hükümet Başkanları Toplantısı için gittiği Brüksel’de, yeni Nato Karargah Binasının Devir Teslim törenine katıldı. Törende Cumhurbaşkanı Erdoğan ve Almanya Başbakanı Angela Merkel aynı kareye yansdı.

Teknik Kodlar: İç Çekim, yatay kadraj, açık kompozisyon, yakın çekim, baş çekim planı.

Oksimoron: Zıt yöne bakan iki beden.

Metafor: Recep Tayyip Erdoğan'ın yüzünün doğu yönüne dönük olması ile Angela Merkel'in yüzünün batı yönüne dönük olması birer metafordur.

İkili Zıtlıklar: Alman-Türk, Kadın-Erkek, Doğu-Batı.

2018 yılında çekilmiş olan bu fotoğraf Almanya Başbakanı Angela Merkel ile dönemin Cumhurbaşkanlık makamında yer alan Recep Tayyip Erdoğan'ın Nato Devlet ve Hükümet Başkanları Toplantısındaki bir görüntüsünü konu edinmektedir. İncelememize konu olan bu fotoğrafın ön tarafında ve odağında Recep Tayyip Erdoğan, arka planında ise Angela Merkel bulunmaktadır. Angela Merkel fotoğrafın arka planında olmasına rağmen fotoğrafın anlamlandırılmasında önemli bir konumdadır. Fotoğrafta Recep Tayyip Erdoğan Doğu yönüne bakarken Angela Merkel ise Batı yönüne bakmaktadır. Erdoğan ve Merkel'in farklı yönlerde bakan bedenleri resimsel bir oksimoronu meydana getirmiştir. Bunun dışında Erdoğan ve Merkel'in bakış yönleri başka bir anlam daha yaratmıştır. Erdoğan'ın yüzünün Doğuya dönük olması politik anlamda da Doğu'yu temsil ettiğini çağrıştırmakla birlikte Merkel'in yüzünün de Batı'ya dönük olması Batı'yı temsil ettiğini çağrıştırmaktadır. Böylece Erdoğan'ın ve Merkel'in baktığı yönler politik duruşlarının bir metaforu olarak yorumlanabilir.

Fotoğraftaki renk kullanımlarını incelediğimizde kırmızı, siyah ve beyaz tonlarının baskınlığını görmekteyiz. Merkel'in görüntüsünün net olmamasına rağmen üzerindeki giysinin kırmızılığı dikkat çekmektedir. Kırmızı renk genellikle baskın, güçlü ve hırslı insanları çağrıştırmaktadır. Bu doğrultuda Merkel'in politik duruşunun kırmızı renk kodu ile aktarıldığı söylenebilir. Erdoğan'ın üzerindeki takımın siyah olması ise resmiyeti çağrıştırmaktadır. Fotoğrafa konu edilen toplantının ciddi ve resmi bir toplantı olduğu düşünüldüğünde de siyah rengin bir başka renk kodu olarak yer aldığı ifade edilebilir. Beyaz renk beraber kullanıldıkları rengin gücünü arttıran bir renktir. Böylece fotoğrafın üst kısmında görülen beyazlıkla da fotoğraftaki diğer renklerin anlamı güçlendirilmiştir. Bununla beraber Merkel ile Erdoğan'ın üzerine giydiği takım giysiler de fotoğrafta otoriteyi ve resmiyeti temsil eden giyim kodları olarak yer almıştır.

Teknik kodlara baktığımızda ise görüntünün iç mekân çekim, yatay kadraj, açık kompozisyon, yakın çekim ve baş çekim planı olduğunu görmekteyiz. Fotoğraftaki bu kullanımların sebebi olarak Angela Merkel ile Erdoğan'ın bakış yönlerinin yarattığı anlamların yansıtılabilmesi olduğu söylenebilir. Ayrıca açık kompozisyonla fotoğrafın alt kısmı kesilerek görüntünün kadraj dışında devam ettiği izlenimi verilmiştir.



Görsel 3.16 2019 Yılı “Siyaset Fotoğrafı İkincisi” Yavuz Özden, Milliyet Gazetesi.

“İyi Parti Genel Başkanı Meral Akşener, partisinin 1. Olağanüstü kurultayında salondaki partilileri selamladı.”

“İyi Parti'nin 1. Olağanüstü Kurultayı, Genel Başkan Akşener'in de gelmesiyle başladı. Ankara Spor Salonu'nda “İYİ'ler kazanır” temasıyla düzenlenen kurultayı izlemek için gelenler, yoğun güvenlik önlemleri altında salona alındı. Kurultayın gerçekleştirileceği salona, Gazi Mustafa Kemal Atatürk ile Türk bayrağı asıldı. Akşener'in tek aday olacağı kurultayda, partiyi 2019 seçimlerine taşıyacak kadrolar şekillenecek”.

Gösterge: Haber fotoğrafı

Gösteren: Cep telefonu, pankart, bayrak, işçi baret, kalabalık, çiçek, kınalı eller, Meral Akşener, yaka kartı, rozet.

Gösterilen: Siyasal parti lideri, işçiler, seçmenler, siyasal destekçiler.

İkon: Pankart, rozet.

Semboller: Türk Bayrağı, İyi Parti Bayrağı, bozkurt işareti, sol yumruk.

Renk Kodu: Lacivert-mavi.

Sunum Kodları: Jest ve mimikler, beden dili.

Giyim Kodu: Takım elbise.

Yazılı Kodlar: Yılın Siyaset Fotoğrafı İkincisi. İYİ parti başkanı Meral Akşener, partisinin 1. Olağanüstü kurultayında salondaki partilileri selamladı.

Teknik Kodlar: İç mekân çekim, yatay kadraj, açık kompozisyon, orta genel çekim, boy plan, cephe ışığı.

Plastik Kodlar: Doku, diyagonal çizgi.

Metonomi: Sarı baret işçi sınıfının metonomisidir.

Mit: Kına yakma ritüeli, bozkurt işareti.

İkili Zıtlıklar: Coşkunluk-Durgunluk, Güçlü-Güçsüz, Sevinç-Hüzün, Zafer-Yenilgi, Kalabalık-Tenha.

2019 yılında çekilmiş olan bu fotoğrafta İyi Parti lideri Meral Akşener'in Ankara'da gerçekleştirilen parti kurultayında kalabalık bir kitleyi selamladığı görülmektedir. Fotoğraf alt yazısında da verilen bilgilere göre bu kalabalık kitle İyi Parti'yi destekleyen seçmenlerden meydana gelmektedir. Fotoğrafi yan anlamsal boyutta değerlendirdiğimizde kalabalık kitleyi oluşturan bireylerin birer parti destekçileri olduğu görülmektedir. Elllerinde tuttukları pankartlarla da Meral Akşener'i Cumhurbaşkanı olarak nitelendirerek desteklerini ifade etmektedirler. Bu pankart yan anlamsal düzeyde ikondurlar. Bununla beraber Meral Akşener'in yakasındaki İyi parti rozeti de bir başka ikondur.

Fotoğrafın sağ üst köşesinde gördüğümüz Türk Bayrağı ile İyi Parti Bayrağı da birer semboldürler. Fotoğrafın sağ alt kısmında havaya kalkan sol yumruk da sol görüşü sembolize etmektedir. Fotoğrafın sol alt köşesinde baktığımızda ise bir grubun elleri ile kurda benzeyen bir işaret yaptığını görmekteyiz. Kurt-bozkurt Türk Milletini temsil etmektedir (Gülşen, 2013: 1-2). Bu nedenle fotoğraftaki bozkurt işaretleriyle Türk Milletini sembolize etmektedir. Öte yandan bozkurt, Türk destanlarında ve efsanelerinde sıklıkla yer alan bir unsurdur. Bozkurt atasözlerine, deyimlere, bitki adlarına, yer adlarına, insan isimlerine ve mitolojiye kadar uzanmış ve milli bir sembol olmuştur (Altun, 2019: 93). Bu nedenle bozkurt işareti fotoğrafta aynı zamanda bir mit olarak varlık göstermektedir. Fotoğrafta dikkat çeken bir diğer unsur ise havaya kalmış olan kınalı bir eldir. Kına, çok eski dönemlerden günümüze kadar Türk halk

kültüründe kullanılan bir ürün olmuştur. Bu nedenle kına yakma ritüeli Türk halk kültürü için önem taşımaktadır (Şar ve Karaca, 2016: 30). Böylece kınalı eller fotoğrafta yer alan bir başka mit olmuştur.

Fotoğrafi incelemeye devam ettiğimizde sol tarafta sarı baretli bir seçmen grubunu görmekteyiz. Baret genellikle teknik iş gerektiren yapılarda çalışan personellerin kazalardan korunmak adına kullandığı bir nesnedir. Sarı bareti ise işçiler kullanılmaktadırlar. Böylece sarı baret fotoğrafta işçileri temsil ederek bir metonomi yapılmıştır.

Fotoğraftaki renklere baktığımızda lacivert-mavi tonlarının baskınlığı fark edilmektedir. Bu mavi-lacivert tonları ilk bakışa İyi Parti'nin logosunun renklerini anımsatmaktadır. Lacivert-mavi ciddiyetin rengidir, resmî kurumlar ve ciddi kuruluşlar bu nedenle amblem ve logolarında bu tonlara yer verirler. Renklerin bu psikolojik ve algısal yönlerini düşündüğümüzde de mavi-lacivert tonlarının fotoğrafta bir renk kodu olarak yer aldığını söyleyebiliriz. Bununla beraber Meral Akşener'in üzerine giydiği takım elbise de fotoğrafta otoriteyi ve resmiyeti temsil eden bir giyim kodu olarak yer almıştır.

Fotoğrafta Meral Akşener'in coşkulu bir yüz ifadesi ile seçmenleri selamladığı görülmektedir. Aynı anda seçmen kitlesi de Meral Akşener'i yine coşkulu bir şekilde izleyerek ellerindeki telefonla da görüntüsünü kaydetmektedirler. Meral Akşener'in ve seçmen kitlesinin mimikleri ve beden dilleri fotoğrafta birer sunum kodu olarak yer almıştır.

Fotoğrafın teknik kodlarına baktığımızda iç mekân çekim, yatay kadraj, açık kompozisyon, orta genel çekim, cephe ışığından oluştuğunu görmekteyiz. Fotoğraf bir toplantı salonu ya da toplantı salonuna benzer bir mekânda yapay bir ışık kaynağıyla çekilmiştir. Yatay kadraj konumundaki fotoğraf orta genel çekim ölçeğinden meydana gelmiş ve açık kompoze edilmiştir. Orta genel çekim ile Meral Akşener'in seçmen kitlesi ile ilişkisi ortaya koyabilmiş açık kompozisyonla da görüntünün kadraj dışında da devam ettiği izlenimi verilmiştir. Haber başlığı, fotoğraf altı yazısı ve pankartta yer alan "Cumhurbaşkanı Meral Akşener" ifadesi de yazılı kodlardır. Pankarttaki "Cumhurbaşkanı Meral Akşener" ifadesi ile seçmenler Meral Akşener'e olan desteklerini ifade etmişlerdir.

Kalabalık kitlelerin görüntüsü fotoğraflarda doku etkisi yaratmaktadır (Kalfagil, 1981: 125). İncelememize konu olan bu fotoğrafta da seçmenlerin diziliş şekli ile bir doku etkisi yaratıldığı söylenebilir. Bununla beraber seçmenlerin diziliş şekli diyagonal bir çizgiyi anımsatmaktadır.

Diyagonal, yani çapraz çizgiler fotoğrafa hareket katar ve ilgiyi yönlendirirler. Diyagonal çizgilerin bu etkisi nedeniyle fotoğraf dikkat çekici bir özelliğe sahip olmuştur. Fotoğrafta yer verilen doku etkisi ve diyagonal çizgiler birer plastik kod olarak yer almışlardır.



Görsel 3.17 2019 “Yılın Portre Fotoğrafı” Kurtuluş Arı, Cumhuriyet Gazetesi.

“25 Kasım Kadına Yönelik Şiddetle Uluslararası Mücadele Günü Yürüyüşü sırasında Taksim’de kadın göstericilerin karşısında kadın polisler görev yaptı”.

Gösterge: Haber fotoğrafı

Gösteren: Kolluk Kuvvetleri, üniforma, polis kalkanı, koruyucu kask, binalar, ağaç.

Gösterilen: Protesto gösterisi, asayiş sağlayan polisler, güvenlik önlemleri.

Sembol: Türk Polis Teşkilatı logosu.

Renk Kodu: Lacivert-mavi.

Sunum Kodları: Jest ve mimikler, beden dili.

Giyim Kodu: Üniforma, koruyucu kask, polis kalkanı.

Yazılı Kodlar: Yılın Portre Fotoğrafı. 25 kasım kadına yönelik şiddetle uluslararası mücadele günü yürüyüşü sırasında Taksim’de kadın göstericilerin karşısında kadın polisler görev yaptı. Polis kalkanı üzerindeki polikarbonat yazısı.

Teknik Kodlar: Dış çekim, yatay kadraj, açık kompozisyon, omuz çekim, doğal çerçeveleme.

Plastik kod: Yatay çizgiler.

Mit: Kadının güzelliği miti.

Metonomi: Kask, kalkan ve üniforma polislik mesleğinin metonomisidir.

İkili Zıtlıklar: Resmiyet-Samimiyet, Somurtmak-Gülümsemek, Kolluk Kuvvetleri-Göstericiler.

2019 yılında çekilmiş olan bu fotoğraf, Taksim’de kadına yönelik şiddetle uluslararası mücadele gününde görev yapmakta olan kolluk kuvvetlerini görüntülemektedir. Fotoğrafın ön planında koruma kasklı, üniformalı ve koruma kalkanlı bir polis görülmektedir. Arka planda da yine bir polis grubu olmasına rağmen fotoğrafın odak noktası tek bir poliste kalmıştır. Şeffaf koruma kalkanı yardımıyla doğal bir çerçeve yaratılmış ve böylece bu doğal çerçevenin içi de fotoğrafın odak noktası hâline gelmiştir. Fotoğraftaki göstergelere baktığımızda polisin kaskındaki Türk Polis Teşkilatı logosu fark edilmektedir. Bu logo yan anlamsal düzeyde bir semboldür. Fotoğraftaki giyim kodları ise kolluk kuvvetlerinin giysileri olarak nitelendirilen üniformalar, kalkanlar ve kasklardan oluşmaktadır. Giysilerin rengi ise mavi-lacivert ağırlıklı olup ciddiyet ve resmiyeti temsil etmektedir. Böylece ciddi bir meslek olan polislik de fotoğrafta renk kodları ile temsil edilmektedir. Fotoğrafta yazılı kodlar olarak fotoğraf alt yazısı ile kalkanın ham maddesini ifade eden “polycarbonate¹” yazısı bulunmaktadır. Fotoğrafın teknik kodlarına baktığımızda dış çekim, yatay kadraj, açık kompozisyon ve omuz çekimden oluştuğunu görmekteyiz. Fotoğraf yatay kadraj konumunda sokakta çekilmiş ve omuz çekim ölçeği kullanılmıştır. Omuz çekim ile polisin duygusu yansıtılmaya çalışılmış, açık kompozisyonla da görüntünün kadraj dışında da devam ettiği izlenimi verilmiştir. Koruma kalkanının yarattığı çizgiler ise fotoğrafta plastik kod olarak yer almıştır. Yatay çizgiler genellikle sağlamlık, güven ve durağanlık hissi yaratır (Güngör, 2005: 93). Koruma kalkanı ile yaratılan bu çizgilerle de polislerin sağlam, güçlü ve güven verici olduklarının vurgulandığı söylenebilir.

Medya aracılığıyla aktarılan başat mitler kadının öteki konumunun sağlamlaştırılıp yeniden üretilmesinde doğallaştırıcı bir konumda yer almaktadır (İşliyen, 2015: 3). Buna bağlı olarak eril tahakkümün yarattığı güzellik algısı da medya araçları vasıtasıyla sunulmaktadır. Medyada ideal güzelliğe ilişkin temel kriterler olarak sarı saç, renkli göz ve doğallık kabul edilmekte ve sunulmaktadır (Güzel, 2013: 108). Buna bağlı olarak güzellik algısı da şiddet mağduru olma, cinsel obje olma gibi mitlerin dışında güzellik miti olarak medya araçlarıyla sunulan bir mit olduğu ifade edilebilir. İncelememize dahil olan bu fotoğrafın odak noktasını da ideal güzellik standartlarını karşılayan bir kadın polisin oluşturduğu, böylece güzel kadın mitinin sunulduğu söylenebilir.



Görsel 3.18 2021 Yılı “Yılın Pandemi Fotoğrafı” Ümit Bektaş, Reuters.

“Yoğun bakım hemşiresi Dilara Fahrioğlu’nun COVID-19 hastalarına baktığı sırada gösterdiği çaba koruyucu gözlüklerinde birikmiş ter ve buharda kendini gösteriyor.”

Gösterge: Haber fotoğrafı

Gösteren: Sağlık çalışanı, bone, tıbbi maske, tıbbi gözlük, ter, buhar.

Gösterilen: Hijyen, çaba, emek, covid-19.

Belirti: Terleme sonucu gözlük camının buğulanması.

Renk Kodu: Açık yeşil renkli bone ve maske.

Yazılı Kodlar: Yılın Pandemi Fotoğrafı, yoğun bakım hemşiresi Dilara Fahrioğlu'nun COVID-19 hastalarına baktığı sırada gösterdiği çaba koruyucu gözlüklerinde birikmiş ter ve buharda kendini gösteriyor.

Teknik Kodlar: İç mekân çekim, yakın çekim, yatay kadraj, açık kompozisyon, göz hizası açısı.

Metafor: Tıbbi maske ve gözlük nesneleri Covid-19 virüsünün metaforudur. Buğulanan gözlük camı da emek ve çabanın metaforudur.

Metonomi: Bone ve maske nesneleri sağlık çalışanının metonomisidir.

İkili Zıtlıklar: Yaşam-Ölüm, Çabalamak-Pes Etmek, Hastalık-Sağlık.

COVID-19 veya diğer adıyla koronavirüs, ilk olarak 17 Kasım 2019 tarihinde Çin'in Wuhan kentinde ortaya çıkmış olan bir virüs salgınıdır. İnsandan insana hava veya temas biçiminde kolaylıkla bulaşabilen virüs kısa sürede tüm dünyayı etkisi altına almış ve Dünya Sağlık Örgütü tarafından 24 Şubat 2020 tarihinde de pandemi ilan edilmiştir. 2021 yılında çekilmiş olan bu fotoğrafta ise Covid-19 pandemi sürecinde bir yoğun bakım hemşiresi olan Dilara Fahrioğlu tıbbi giysileriyle görev başında görülmektedir. Fotoğrafı incelediğimizde hemşirenin Covid-19 virüsünden korunmak için taktığı gözlükteki buharlaşmayı görmekteyiz. Hemşirenin gözlüğündeki bu buhar yan anlamda terlemiş olduğunun belirtisidir. Bununla beraber Covid-19 virüsünden korunmak için taktığı gözlük ve maske de Covid-19 pandemisi bağlamında birer metafor olarak yer almıştır. Maske ve bone nesneleri ise sağlık çalışanlarının kullandığı bir ürün olduğu için metonomi olarak yer almışlardır. Bir nesne aynı anda hem metafor hem de metonomi olarak yorumlanabilir. (Soygüder, 2021:43). Böylece maske nesnesinin fotoğrafta hem metonomi hem de metafor olarak varlık gösterdiği söylenebilir. Aynı zamanda buğulanan gözlük camı da emek ve çabanın metaforudur.

İnsanların algılama düzeylerini ve psikolojilerini etkileme açısından renkler son derece önem taşımaktadırlar. Bu nedenle renkler taşıdığı bu etkiler sayesinde metinler üzerinde verilmek istenilen mesajın amacına göre değişik biçimlerde kullanılabilirler. İncelediğimiz fotoğrafta da bu duruma uygun olarak yeşil rengi kod olarak hemşirenin bonesi, maskesi ve fotoğrafın arka planında görülmektedir. Yeşil rengin psikoloji üzerindeki etkisi dengeleyici ve dinlendirici olmasıdır (Parsa, 2004: 48). Hastalık süreci hem hastalar hem de sağlık çalışanları açısından zorlayıcı ve sabır gerektiren bir süreçtir.

Bu nedenle de hastanelerde yeşil rengin hastaları ve sağlık çalışanlarını dengeleyip sakinleştirmeleri adına tercih edildiği ifade edilebilir. Bununla beraber doktorların kırmızı renge duyarsızlaşmamaları, dolayısıyla da hastalarda meydana gelebilecek olan kanamaları kolaylıkla fark edebilmeleri adına da yeşil ağırlık giyindikleri düşünülmektedir.

İncelememizde önümüze çıkan bir diğer kod ise fotoğraf alt yazısıdır. Böylece haber fotoğrafı alt yazısı haberde yazılı bir kod olarak yer almaktadır. Teknik kodlara baktığımızda ise görüntünün iç mekân çekim, yatay kadraj, açık kompozisyon ve göz hizası açısı ile fotoğraflandığını görmekteyiz. Göz hizası açısı genellikle fotoğraflanan kişilerin hislerini seyircilere tam anlamıyla aktarabilmek ve içtenlik duygusu oluşturabilmek için kullanılır (Sığırcı, 2014: 253). Fotoğrafın göz hizası açısıyla fotoğraflanmasıyla da hemşirenin pandemi koşullarındaki çalışma ortamı ve bu ortamın yarattığı hisler aktarılmaya çalışılmıştır. Ayrıca açık kompozisyonla fotoğrafın alt ve üst kısmı kesilerek görüntünün kadraj dışında devam ettiği izlenimi verilmiştir. Bununla beraber Covid-19 pandemisinin sağlık çalışanlarının çalışma koşullarını zorlaştırması ve ufak alanlarda çalışmaya mecbur bırakması da fotoğrafta açık kompozisyonla ifade edilmiştir.



Görsel 3.19 2021 “Rafet Hüner Özel Ödülü” Kerem Yücel, AFP.

“ABD vatandaşı George Floyd’un bir polis memuru tarafından öldürülmesi sonucu başlayan barışçıl eylemlere Minneapolis Polisi ve Amerikan Ulusal Muhafızlarının müdahalesi sonrasında yaşanan kaosu ve olaylar sırasında şehrin birçok bölgesinde güvenliği sağlayan ” Özgürlük Savaşçıları”

Gösterge: Haber fotoğrafı

Gösteren: Kadın, kalabalık, küpe, kulaklık, kulaklık kablosu, telefon, mikrofon, gözlük, saç bandı, eldiven, dövme, gözyaşı.

Gösterilen: Gösteri, Göstericiler, öfke, hüzn, siyahi karşıtlığı.

Semboller: Yükselen sağ yumruk, kalp ritmi dövmesi, gül dövmesi.

Renk Kodu: Eflatun, siyah, beyaz.

Sunum Kodları: Beden dili.

Yazılı Kodlar: 2021 Rafet Hüner Özel Ödülü, Fotoğraf alt yazısı, tişört yazısı, dövme.

Teknik Kodlar: Dış çekim, yatay kadraj, açık kompozisyon, omuz çekim, alt aç.

Metafor: Gözyaşı üzüntünün metaforu şeklindedir. Fotoğraf altı yazısındaki “Özgürlük Savaşçıları” ifadesi ile dilsel düzeyde metafor yapılmıştır.

İkili Zıtlıklar: Ağlamak-Gülümsemek, Kolluk Kuvvetleri-Göstericiler, İsyan-İtaat Etmek,

ABD'nin Minnesota eyaletinin Minneapolis kentinde polis memuru Derek Chauvin, 25 Mayıs 2020 tarihinde 46 yaşındaki siyahi George Floyd'u dolandırıcılık şüphesiyle gözaltına almış, 9 dakika 29 saniye boyunca diziyile boynuna bastırarak yaşamını yitirmesine neden olmuştu. Olayla ilgili görüntüler ise ülkedeki siyahilere yönelik polis şiddeti tartışmalarını meydana getirmiş ve beraberinde de aylarca sürecektir olan gösterilere sebebiyet vermişti. İncelememize konu olan bu fotoğrafta da George Floyd'un yaşamını yitirmesi ile beraber gerçekleştirilen gösterilerden biri görüntülenmektedir. Fotoğrafın ön planında sağ yumruğunu havaya kaldıran ve ağlayan bir gösterici bulunmaktadır. Bu gösterici aynı zamanda fotoğrafın odak noktasını oluşturmaktadır. Fotoğrafın arka planında ise yine göstericilerden oluşan bir insan grubu bulunmaktadır. Fotoğrafı yan anlamsal düzeyde incelediğimizde kadının yükselen yumruğunun dayanışmayı ve desteği sembolize ettiği ifade edilebilir. Yükselen yumruğun tarihsel süreçteki kullanımına baktığımızda ilk olarak 1917 yılında Dünya Endüstriyel İşçileri tarafından kullanıldığını, ardından da İspanyol İç Savaşı esnasında Cumhuriyetçi gruplar tarafından selamlama şeklinde kullanıldığı söylenebilir. Bu kullanımların akabinde ise yükselen yumruk popülerleşerek anti-faşist selamı hâline geldiği bilinmektedir. Sağ yumruğun ise siyahiler için farklı bir anlamı vardır. Sağ yumruk, Afrikalı siyahilerin beyaz ırkın zulmüne karşı durduklarını ifade eden bir işarettir (Kılıç, 2015:65). Bu bağlamda yükselen sağ yumruk, incelediğimiz fotoğrafta sembol olmasının dışında ideolojik bir gönderme olarak da yer almıştır. Fotoğrafın odak noktasını oluşturan göstericinin gözyaşları ise öfkesinin ve üzüntüsünün metaforu olarak yer almaktadır. Fotoğraftaki renkleri incelediğimizde göstericilerin üzerindeki giysiler aracılığıyla siyah, beyaz ve eflatun renginin öne çıkarıldığını görüyoruz. Siyah renk Batı kültüründe ölüm ve matemi çağrıştıran bir renktir. Beyaz renk de Doğu Kültürlerinde ölüm ve matem anlamlarına gelmektedir. Böylece incelediğimiz fotoğrafta George Floyd'un ölümünün yasının tutulduğu renk kodları ile de çağrıştırılmaktadır. Eflatun ise asilliği, lüksü, depresyonu, feminizmi ve şiddeti çağrıştıran bir renktir. Aynı zamanda eflatun düş kırıklığı, zehir, acı ve ümitsizliği de çağrıştırmaktadır. İncelediğimiz eflatun renk kodunu da kendi bağlamı içinde değerlendirdiğimizde fotoğrafta acı ve ümitsizliği yansıtan bir anlamda yer aldığı söylenebilir.

Fotoğraftaki yazılı kodlar ise arka tarafta yer alan göstericinin tişörtündeki yazı ve ön plandaki göstericinin dövmesidir. Tişörtteki "Black Lives Matter" ifadesi, 2013 yılında silahsız ve genç bir çocuk olan Trayvon Martin'ı vurarak öldüren polis memuru George Zimmerman'ın yargılandığı davada suçsuz bulunmasının ardından başlayan protestoların ismidir.

“Siyahların Hayatı Değerlidir” anlamına gelen “Black Lives Matter” ifadesi zamanla bir harekete dönüşmüş ve siyahi bireyler tarafından yapılan gösterilerde de bir slogan hâline gelmiştir.

Fotoğrafta yer alan bir diğer yazılı kod da fotoğrafın odağındaki göstericinin kolundaki “No pressure, no diamonds” yazan dövmedir. Baskı yoksa elmas da yok anlamına gelen bu ifade acı çekmeden ve çaba harcamadan kazanım sağlanamayacağını anlatmaktadır. Böylece bu dövmenin taşıdığı anlamın göstericinin hayata bakış açısı ile ilgili bir gösterge olduğu söylenebilir.

Fotoğrafın teknik kodları ise dış çekim, yatay kadraj, açık kompozisyon, omuz çekim, alt açıdan meydana gelmektedir. Fotoğrafın odağını kadın gösterici oluşturmakta, bu nedenle de onun duygularını aktarabilmek ve hissettirebilmek amacıyla omuz çekim yapılmıştır. Fotoğrafın üst açı ile çekilmiş olması da göstericiyi güçlü ve otorite sahibi biri olarak göstermiştir.



Görsel 3.20 2021 Yılı “Yılın Pandemi Fotoğrafı Üçüncüsü” Uğur Yıldırım, Sabah Gazetesi.

“Pandemi süreci yeni doğan bebekleri de annelerinden ayırdı. Doğum ya da hamilelik sürecinde koronaya yakalanan gebeler, diğer hasta gebelerden ayrı bir bölümde izole bir şekilde tutuldu. Bu süreçte korucu ekipman giyen sağlık çalışanları, gebe hastaların tedavisiyle yakından ilgilendi. Sancak Tepe Şehir profesör İlhan Varank Eğitim ve Araştırma Hastanesi Yenidoğan Yoğun Bakım Ünitesi’nde görev yapan Ece Özcan, annesi koronavirüse yakalanan küçük bebekleri elleriyle besliyor, bebeklere ninniler söylüyor”.

Gösterge: Haber fotoğrafı

Gösteren: Sağlık çalışanı, yeni doğan bebek, bebek bezi, koruyucu giysi, tıbbi maske, tıbbi gözlük, tıbbi eldiven, dezenfektan, tıbbi cihazlar.

Gösterilen: Hijyen, çaba, emek, covid-19, şevkat.

Renk Kodu: Yeşil renkli gözlük, eldiven, beyaz duvar, beyaz koruyucu giysi, beyaz tıbbi cihazlar.

Yazılı Kodlar: 2021 Yılı Yılın Pandemi Fotoğrafı Üçüncüsü Fotoğraf, Haber fotoğrafı alt yazısı.

Teknik Kodlar: İç mekân çekim, yatay kadraj, genel yakın çekim, bel hizası açısı.

Metafor: Tıbbi maske, tıbbi gözlük ve koruyucu giysi nesneleri Covid-19 virüsünün metaforudur. Sağlık çalışanının bebeği kucaklaması bir annelik metaforudur.

Metonomi: Bone, maske ve tıbbi cihazlar sağlık çalışanının metonomisidir.

İkili Zıtlıklar: Yaşam-Ölüm, Çabalamak-Pes Etmek, Hastalık-Sağlık.

2021 yılında çekilmiş olan bu fotoğraf Covid-19 pandemisinde bir yeni doğan ünitesindeki sağlık görevlisi Ece Güner’i görüntülemektedir. Fotoğraf, yeni doğan ünitesinde görev yapan sağlık çalışanın koruyucu giysiler içinde yeni doğan bir bebeği kucakladığı anı konu edinmektedir. Fotoğraf alt yazısında yeni doğan bebeklerinin Covid-19 nedeniyle annelerinden ayrı tutulduğu bilgisi verilmiş ve sağlık çalışanlarının bebekleri elleriyle beslediği ve ninniler söylediği ifade edilmiştir. Fotoğrafta da bebeğin kucaklanma şekli bir anne şefkatini çağrıştırmaktadır. Bu nedenle sağlık çalışanının bebeği kucaklama şekli bir annelik metaforu olarak yorumlanabilir.

Sağlık görevlisinin taktığı koruyucu gözlüğün, koruyucu giysinin ve maskenin de Covid-19'un birer metaforu olarak yer aldığını görmekteyiz. Fotoğraftaki tıbbi cihazlar ve diğer tıbbi nesneler ise hastanenin birer metonomisi olarak yer almıştır.

Fotoğraftaki renkleri incelediğimizde yeşil ve beyaz rengin birer renk kodu olarak yer aldığını görmekteyiz. Beyaz renk saflığı, temizliği, barışı, acıyı ve hatta ölümü bile çağrıştıran bir renktir. Göstergeleri incelerken kendi bağlamı içinde anlamlandırmak zorunda olduğumuz için bu fotoğrafta da beyaz rengin temizlik ve hijyen anlamlarına geldiğini ifade edebiliriz. Hemşirenin gözlüğü ve eldivenlerinin yeşil olması ise dengeyi ve dinlendiriciliği çağrıştırmaktadır. Hastalık süreci hem hastalar hem de sağlık çalışanları açısından zorlayıcı ve sabır gerektirmektedir. Bu nedenle de hastanelerde yeşil rengin hastaları ve sağlık çalışanlarını dengeleyip sakinleştirmeleri adına tercih edildiği ifade edilebilir. Ayrıca doktorların kırmızı renge duyarsızlaşmamaları, dolayısıyla da hastalarda meydana gelebilecek olan kanamaları kolaylıkla fark edebilmeleri adına da yeşil ağırlık giyindikleri düşünülmektedir.

Fotoğraftaki teknik kodlara baktığımızda ise görüntünün iç mekân çekim, yatay kadraj, genel yakın çekim ve bel hizası ölçeği ile fotoğraflandığını görmekteyiz. Fotoğrafın genel yakın şeklinde fotoğraflanmasıyla hemşirenin pandemi koşullarındaki çalışma ortamı ve bu ortamın yarattığı hisler aktarılmaya çalışılmıştır. Bel hizası ölçeği ile de sağlık çalışanının yeni doğan bebeğe gösterdiği ilgi gösterilmeye çalışılmıştır. Ayrıca açık kompozisyonla fotoğrafın alt ve yan kısımları kesilerek görüntünün kadraj dışında devam ettiği izlenimi verilmiştir.

Sonuç

Toplumsal cinsiyet rolleri, toplumsal yapı tarafından kurgulanan davranış ve tutumları kapsamaktadır. Toplumsal cinsiyet eril bedenle erkekliği, dişil bedenle kadınlık rollerini özdeşleştirip üçüncü bir cinsin olanağına ise imkân tanımamaktadır. Bu nedenle toplumsal yapı tarafından kadınlık ve erkeklik rolleri dışında kalan tüm yönelim ve kimlikler dışlanmakta ya da yok sayılmaktadır. Kurgulanan roller ve roller gereği sergilenmesi gereken davranışlar aile ile başlayıp okul, iş yeri ve kitle iletişim araçları gibi farklı yapılar aracılığıyla öğrenilmekte ve yeniden üretilmektedirler. Kitle iletişim araçlarının birer parçası olan gazete, televizyon ya da sosyal medya platformları haber içeriklerini meydana getirirken kullandığı haber fotoğraflarını da toplumsal cinsiyet rollerinin etkisi altında üretmektedirler. Bu nedenle toplumsal cinsiyet rollerine göre şekillenen haber içerikleri ve haber fotoğrafları, toplumsal cinsiyet rollerini doğrulayan ve pekiştiren bir biçimde üretilmekte; dolayısıyla toplumsal cinsiyet eşitsizliğini de yansıtmaktadır. Haber fotoğraflarında sunulan toplumsal cinsiyet rolleri günlük yaşantıdaki roller bağlamında sunulmaktadır. Haber fotoğrafları aracılığıyla sunulan kadınlık ve erkeklik halleri, tıpkı günlük yaşantıda olduğu gibi eril tahakkümün altında sunulmakta; bu nedenle kadınların ve LGBTİ+ bireylerin haber içeriklerinde daha az veya sorunlu olarak yer almalarına neden olmaktadır. Buna bağlı olarak haber ve haber fotoğrafları içeriklerinde cinsiyet stereotiplerine yer vermektedirler. Günlük hayattaki rollerle uyumlu olarak mağdur, kurban, yardıma muhtaç, anne, seksi gibi stereotipler dahilinde sunulmaktadır. Erkekler ise yine günlük hayattaki rolleriyle uyumlu olarak başarı, güç, korucu ve şiddetin uygulayıcısı stereotipleri dahilinde sunulmaktadır. Buna göre haber fotoğraflarında açık veya örtülü, bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde yer alan toplumsal cinsiyet rolleri ve toplumsal cinsiyet rollerinin yarattığı toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin incelenmesi amacıyla TFMD Yılın Basın Fotoğrafları arasından amaca yönelik örneklem yöntemiyle seçilen 20 fotoğrafın göstergebilimsel analizi yapılmıştır. Bu doğrultuda fotoğraflardaki metaforlar, metonomiler, oksimoronlar, belirtiler, ikonlar, kodlar, mitler ve ikili zıtlıklar ortaya koyulmuştur.

Haber fotoğrafları sanatsal fotoğraflardan farklı olarak tanıklık etme ve kanıt oluşturma amaçları taşıyan bir yapıya sahiptir. Bu nedenle haber fotoğraflarında yer alması muhtemel olan toplumsal cinsiyet rollerinin gözlemlenmesi, diğer fotoğraf türlerine oranla daha doğal ve gerçekçi sonuçlar elde etmemize yardımcı olmuştur. Haber fotoğraflarında gözetilen temel işlev bir olayı bildirmek olduğu için bünyesinde barındırdığı cinsiyet rolleri de genellikle yan anlamsal düzeyde varlık göstermiştir. Yaptığımız içerik analizi neticesinde de kadın ve erkeklerin belli haber temaları ile sınırlandırılmadığı, ancak temsil şekillerinin toplumsal cinsiyet rolleriyle de uyumsuz olmadığı saptanmıştır. Kadınlar genellikle tüm haber temalarında yer almış, yer aldıkları haber temalarına göre de temsil ettikleri roller farklılık göstermiştir. Üçüncü sayfa, savaş ve doğal afet temalı haberlerde genellikle yardıma muhtaç, mağdur, anne ve duygusal rollerini temsil etmişlerdir. Protesto eylemleri temalı haberlerde ise kadınlar marjinal ve aykırı olarak temsil edilmişlerdir. Siyaset ve iş dünyası gibi temalarda yer alan kadınlar ise doğrudan bir özne olmaktan ziyade genellikle araçsal varlık olarak yer almışlardır. Spor ve magazin temalı fotoğraflarda ise bedenleri ön plana çıkartılarak cinsel nesne olarak yer almışlardır.

Erkekler ise üçüncü sayfa, savaş ve doğal afet temalı haberlerde genellikle şiddetin uygulayıcısı, koruyucu ve kurtarıcı rollerini temsil ederken; spor, siyaset ve iş dünyası gibi temalarda güçlü, kariyer sahibi, otoriter ve sportif rolleriyle temsil edilmişlerdir. İncelenen fotoğraflarda LGBTİ+ bireylerin sergiledikleri rollere ilişkin doğrudan bir bulguya yalnızca bir fotoğrafta rastlanmış, başka bir fotoğrafta bu duruma dair herhangi bir gösterge görülememiştir. Bunun nedenini, heteronormatif yapı içinde yer alan farklı yönelimli bireylerin dışlanma korkusuyla yönelimlerini saklıyor olmalarıyla açıklamak mümkün olduğu gibi yönelimlerin dış görünüşe yansıma gibi bir zorunluluğunun olmaması ile de açıklamak mümkündür. Kadın ve erkeklerin bir arada bulunduğu fotoğraflarda ise toplumsal cinsiyet rollerinin dışına çıkılmamış, kadınlar genellikle edilgen, erkekler ise etken konumda yer almıştır. Bu nedenle 1988 yılından günümüze kadar incelemiş olduğumuz fotoğrafların neredeyse tamamında toplumsal cinsiyet eşitsizliği varlık göstermektedir. Ayrıca incelenen fotoğraflar yıllar içinde toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin giderilmesi adına herhangi bir gelişim gösterememiştir.

İncelediğimiz 20 fotoğrafın tamamının erkek muhabirler tarafından çekilmiş olması, fotoğraflardaki toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin temel nedenlerinden birini oluşturmaktadır. Fotoğraflar, fotoğrafı çeken kişiden bağımsız olarak düşünülemez. Fotoğrafçının hayata bakış açısı, ön yargıları, davranış ve tutumları kaçınılmaz olarak fotoğrafa da yansımaktadır. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet rolleri de üretilen haber fotoğraflarına yansımaktadır.

Araştırmanın bir diğer dikkat çeken bulgusu ise TFMD yılın basın fotoğraflarının belirlenmesine karar veren jüri üyelerinin cinsiyet oranlarıdır.

Tablo 3.3 TFMD Yılın Basın Fotoğrafları Jüri Üyelerinin Cinsiyet Bağlamında Yıllara Göre Dağılımı

	Kadın	Erkek
2011		11
2012		16
2013	2	12
2014		16
2015	5	7
2016	2	13
2017	1	10
2018	3	12
2019	1	12
2020	2	14
2021	1	17
2022	1	19

Son 11 yılın verilerinde de görüldüğü gibi jüri üyelerinin cinsiyet bağlamındaki temsilinde bir orantısızlık mevcuttur. Bu nedenle fotoğraf içeriklerindeki cinsiyet eşitsizliğinin meydana gelmesinde fotoğrafları çeken kişinin etkisinin olduğu kadar ödüllendirilecek olan fotoğrafları kimin seçtiği de önemlidir. Ödüllendirilen her fotoğraf, bir başka fotoğrafa tercih edilerek sunulmuştur. Fotoğrafların seçim aşaması her ne kadar profesyonel ve bilimsel hassasiyetler çerçevesinde gerçekleştirilse de toplumsal cinsiyet rollerinin etkilerinden sıyrılmak mümkün değildir. Bu bağlamda eril bakış açısının ağırlıklı olduğu bir tercih süreci kaçınılmaz olarak fotoğrafların içeriklerine de yansımaktadır. Bu durumun aşılabilmesi adına haber ve haber

fotoğrafçılığında da hâkim olan toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümü anlayışı terkedilmeli, tüm cinsiyet, kimlik ve yönelimler her alanda istihdam edilmelidir. Buna göre kadınlar ve heteronormatif düzen dışında kalan tüm bireyler de en az erkekler kadar istihdam edilebilmelidir.

Çalışmamızın sonucunda toplumsal cinsiyet rollerinin meydana getirdiği toplumsal cinsiyet eşitsizliği, haber fotoğraflarındaki temsil edilme biçimlerini etkileyerek yeniden üretimini sağladığı ortaya koyulmuştur. Haber fotoğraflarının cinsiyet eşitsizliğini üreten yapısı günlük yaşamsal pratiklere yeniden yansiyarak bir döngü hâlinde sürdürülmektedir. Bu bağlamda kitle iletişim araçları, toplumsal cinsiyet rollerine bağlı olarak gelişen cinsiyet eşitsizliğinin azaltılmasında ya da sona erdirilmesinde büyük önem taşımaktadır. Bu nedenle toplumsal cinsiyet eşitsizliği yararına mücadele eden bireylerin haberleri, protestocu veya marjinal stereotipler şeklinde sunmak yerine ne adına mücadele ettikleri açıklanmalıdır. Toplumsal cinsiyet veya feminizm kavramları yalnızca protesto gösterileri ile sunulmamalı, bunun yerine bu kavramlara ilişkin anlaşılır ve bilgilendirici haberler yapılmalıdır. Haber fotoğrafları, toplumsal yapının bir parçası olarak kurgulanmış olan stereotipleri içeriklerinden uzaklaştırmalı ve daha eşitlikçi yaklaşımlarla üretilmelidir. Teması her ne olursa olsun haber fotoğraflarında her cinsiyet, her kimlik ve her yönelim her türlü konumda bulunabilmelidir.

Kaynakça

- AK, S. A. (2001). *Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı 1923-1960*. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- AKAN, E. ve GÜRHAN, N. (2020). ‘Feminizmin E- Hali: Dijital Feminizm Üzerine Bir Araştırma.’’ *Hafıza*, 2(2), 4-22.
- AKBAŞ, M. (2013). *Fotoğrafta Kadın Da Var*. Amargi Dergisi, Ankara.
- AKERSON, E. F. (2016). *Göstergebilime Giriş*. Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.
- AKKAŞ, İ. (2019). *Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet Kavramları Çerçevesinde Ortaya Çıkan Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı*. Ekev Akademi, ICOAEF Özel Sayısı.
- ARSAN E. (2005). Haber ve Habercilik. ALANKUŞ, S. (Ed.). *Gazetecilik ve Habercilik*. İstanbul: IPS İletişim Vakfı Yayınları, İstanbul.
- AKSEL, F. (2015). *Fotoğraf ve İdeoloji: 17 Aralık Süreciyle İlgili Türk Yazılı Basınında Kullanılan Fotoğrafların Göstergebilimsel Çözümlemesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
- AKTEKİN, G. (2019). *Alternatif Medya Bağlamında Kadın Odaklı Habercilik: Bianet Örneği*. Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- ALANKUŞ, S. (2007). Neden Kadın Odaklı Habercilik, S. Alankuş (Ed.). *Kadın Odaklı Habercilik içinde*. İstanbul: Yayıncılık Matbaacılık, 25-66.
- ALEMDAR, K. ve UZUN, R. (2019). *Herkes İçin Gazetecilik*. Siyasal Kitabevi, Ankara.
- ALTUN, Z. (2019). ‘Türk Kültüründe “Kurt Kavramı” Üzerine Bir İnceleme.’’ 21. Yüzyılda Eğitim Ve Toplum Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 8 (22) , 91-108.
- ALTINBÜKEN, B. (2014). “Göstergebilim Yöntemiyle Görsel Sözce Çözümlemesi”. A. Güneş (Ed.). *İletişim Araştırmalarında Göstergebilim Yazınsaldan Görsele Anlam Arayışı* (239-258). Literatür Academia, Konya
- ARICAN Z. M., ÇETİNBAS, E., BATURLAR, S. Ş., ANTAKYALI, A. (2012). *Basın Fotoğrafçılığı*. Açıköğretim Fakültesi Yayını, Eskişehir,

- ARSLAN, A. (2013). ‘‘Fransız Devrimi ve 1789 Fransız Yurttaş ve İnsan Hakları Bildirisi.’’ M. Balcı (Ed.), Genç Hukukçular Hukuk Okumaları. Nadir Kitap, İstanbul, 9-27.
- ASLAN, K. (2002). *Haberin Yol Haritası*. Anahtar Yayınevi, İstanbul.
- ATAN, M. (2015). Radikal Feminizm: Kişisel Olan Politiktir Söyleminde Aile. *The Journal Of Europe - Middle East Social Science Studies*, (12): 1-21.
- ATLAS, F. (2013). ‘‘Türkiye’de Haber Ajanslarının Rekabet Yapısı: Anadolu Ajansı ve Cihan Haber Ajansı Örneği’’. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- AYAN, M. (2008). ‘‘Weimar Dönemi Kadın Devrimci Ruhu ile Kathe Kollwitz’’. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1):33-63. B
- AYDEMİR, D. (2021). *Siberfeminizm*. Urzeni Yayınevi, İstanbul.
- AYDINALP, B. E. (2020). Varoluşçu Özgürlük Bağlamında Kadın: Simone de Beauvoir ve İkinci Cinsiyet. *Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, 30(2): 465-488.
- AZİZ, A. (2006). *Dünyada ve Türkiye’de İletişim Araştırmaları*. Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültür ve İletişim Dergisi, İstanbul.
- BAJAC, Q. (2004). *Karanlık Odanın Sırları*. (Çev. A. Berktaş), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BALCI, A. (2018). *Sosyal Bilimlerde Araştırma: Yöntem, Teknik ve İlkeler*. Pagem Yayınevi, Ankara.
- BALCI, Ş. ve BEKİROĞLU. O. (2012). ‘‘İçerikten Anlama Giden Bir Tünel Olarak İçerik Çözümlemesi: 2011 Genel Seçimleri’nde AK Parti TV Reklamları Üzerine Bir Araştırma’’, İletişim Bilimlerinde Araştırma Yöntemleri, Ö. Güllüoğlu (drl.). Ütopya Yayınevi, Ankara.
- BANAJİ, M. (2001). ‘‘Stereotypes. International Encyclopedia of The Social and Behavioral Sciences.’’ *Elsevier*, 15100-15104.
- BARTHES, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri*. (Çev. B. Vardar ve M. Rifat), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- BARTHES, R. (2016). *Göstergebilimsel Serüven*. (Çev. M. Rifat. M ve S. Rifat),Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

- BASMACI, G. (2022). "Haber Ajanslarındaki Spor Haberlerinin Çeşitlilik Bağlamında İncelenmesi." *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (29): 360-79.
- BASMACI, G. (2020). "İnternet Spor Gazeteciliğinde Kadın Bedeninin Temsili: Sporx Gazetesi". *International Journal of Social And Humanities Sciences*, 4 (1): 129-144.
- BATI, U. (2010). "Reklamcılıkta Retorik Bir Unsur Olarak Kadın Bedeni Temsilleri." *Kültür ve İletişim Dergisi*, 13 (1): 103-133.
- BELL, P. (2001). "Content Analysis Of Visual Images." T. Leeuwen and C. Jewitt (Ed.), *Handbook of Visual Analysis*. Sage, London.
- BATURLAR, S. Ş. (2021). *Görsel Düşünmek: Metafor ve Oksimoron*. Eğitim Yayınevi, İstanbul.
- BAYHANTOPÇU, E. (2017). "The Role OF The Women Representation in Print Media On Gender İnequalitiy" *The Journal of Social Science*, 1 (2):83.
- BAYRAM, O. (2016). Türkiye'deki Ulusal Gazetelerin Haber Fotoğrafı Seçiminde Tercih Öznesi Olarak Kadın Fotoğraflarının Feminist İdeoloji Çerçevesinde Göstergebilimsel Çözümlemesi.
- BEAUVOİR, D. S. (1980). *Kadın Genç Kızlık Çağı*. (Çev. B. Onaran), Payel Yayınevi, İstanbul
- BEAUVOİR, D. S. (1997). "The Second Sex". Vintage Classics, New York.
- BENGİ, H. S. (2019). "Ülkelerin Bağımsızlık Mücadeleleri ve Haber Ajansları İlişkisi Anadolu Ajansı Örneği". (35):100, 449 – 478.
- BENJAMİN, W. (2002). *Pasajlar*. (Çev. A. Cemal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BERELSON, B. (1952). *Content Analysis İn Communication Research*. The Free Press, New York
- BERGER J. (2014). *Görme Biçimleri*. (Çev. Y. Salman). Metis Yayınları, İstanbul.
- BELEL, C. (2009). *Günümüz Türk Basınında Yurttış Gazeteciliğinin Durumu ve Uygulamalarının Değerlendirilmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- BEK, M. G. ve BİNARK M. (2007). *Eleştirel Medya Okuryazarlığı: Kuramsal Yaklaşımlar ve Uygulamalar*. Kalkadeon Yayınları, İstanbul.

- BİLGİN, N. (2006). *Sosyal bilimlerde İçerik Analizi Teknikler ve Örnek Çalışmalar*. Siyasal Kitabevi, Ankara.
- BİRİNCİ, G. (2021). “Türkiye’de Deneysel Fotoğrafın Tarihsel Süreci.” *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 7 (13):1-18.
- BODUR, F. (2019). “Ulusal Basın Haber Fotoğraflarında Altyazı Sorunu ve Çözüm Önerileri”. Ş. S. Baturlar (Ed.), *Haber Aracı Olarak Fotoğraf*, Kriter Yayınları, İstanbul.
- BOURDİEU, P. (2014). Eril Tahakküm. Yılmaz, B. (çev). Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- BOYER, A. (2010). “Haber Nedir, Nasıl Biçimlendirilir? Geleneksel ve İnternet Gazetelerindeki Farklılık ve Benzerlikler”. *Humanities Sciences*. 5 (1): 114-125 .
- BURTON, G. (2005). *Görünenden Fazlası*. Alan Yayıncılık, İstanbul.
- BUTLER, J. (1993). *Bodies That Matter: On The Discursive Limits Of "Sex"*. Routledge Classics, Abingdon.
- BUTLER, J. (2016). *Cinsiyet Belası; Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. Metis Yayınları, Ankara.
- BÜLBÜL, R. (2000). *Haberin Anatomisi ve Genel Yaklaşımlar*. Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara.
- BÜYÜKAŞAR, M. ve ÖZÇAĞLAYAN, M. (2019). “Haber ve Doğruluk İlişkisi: Doğruluk Sorununun Geçmişi ve Haberin Dönüşümü”. *Düşünce ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (1): 29-49.
- CİVELEK, M. (2020). “Göstergebilimin Kuramsal Açından İncelenmesine Yönelik Bir Araştırma”. *Alanya Akademik Bakış Dergisi*, 4 (3): 771-784.
- ÇAKIRLAR, C. ve DELİCE, S. (2012). *Giriş: Yerel ile Küresel Arasında Türkiye’de Cinsellik, Kültür ve Toplumsallık*. Metis Yayınları. İstanbul.
- ÇAKIR, S. ve GÜLBAHAR, H. (2000). *Kadın Harekatının Yüzyılı. Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Eserleri Vakfı*. İstanbul.
- ÇAKMAK, D. (2013). “Fransız Devrimi’nde Kadın: Eksik Yurttaş”. *Ege Üniversitesi Ekonomi Bilimleri Fakültesi*, (7): 727-745.
- ÇAVUŞ, S. & Ede, N. (2021). “Tık Odaklı Habercilik: Türk İnternet Haber Medyası Üzerine Bir İçerik Analizi”. *Selçuk İletişim Dergisi*, 14 (1):23-54 .

- ÇEBİ, M. S. (1996). “Medyada Haber Seçiminin Teorik Boyutları- Ampirik Haber Seçimi Görüşleri Üzerine Bir Deneme,” *Bilig*, (3): 247-269.
- ÇİÇEKLER, A. N. ve AYDIN, T. (2019). “Kavramsal Metafor Kuramı ve Belagat: Karşılaştırmalı Bir İnceleme. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* ,
- ÇELİK, O. (2019). *Maryam’ın Gözleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema TV Ana Sanat Dalı, İstanbul
- ÇELENK, S. (2010). Kadınların Medyada Temsili ve Etik Sorunlar, Televizyon Haberciliğinde Etik, (Ed: B. Çaplı ve H. Tuncel). Fersa Matbacılık, Ankara (16):14-26.
- ÇİLEK, E. (2019). “Haber Değeri Kriterlerinin Geleneksel ve Yeni Medya Bağlamında Karşılaştırılması: Hürriyet Gazetesi ve ensonhaber.com Örneği”. *Yeni Medya* , (6):1-19.
- ÇİLİNGİR A. (2017). “İletişim Alanında İçerik Analizi Yöntemi Kullanılarak Yapılan Yüksek Lisans ve Doktora Tezleri Üzerine Bir İnceleme .” *Erciyes İletişim Dergisi* , 5 (1):148-160.
- ÇİZGEN, E. (1992). *Türkiye’de Fotoğraf*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- ÇOLAK, G. ve UÇAN, L. (2008). *2. Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e Basında Kadın Öncüler*. Heyamoda Yayınları, İstanbul.
- DAĞTAŞ, B. (2003). *Reklamı Okumak*, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- DANIELS, J. (2009). “Rethinking Cyberfeminism(s): Race, Gender, and Embodiment. *Women's Studies Quarterly*”, C. 37, S. 1/2: (101-124).
- DAŞTAN, F. (2021). *Gazetecilikte Haberin Objektiflik Niteliği*. Euro Politika Dergisi, (5):9.
- DEMİRGÖZ, BAL, M. (2016), “Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğine Genel Bakış”, *Kadın Sağlığı Hemşire Dergisi*, 1 (1):15-28.
- DEMİR, H, Z., (2019). “Strasbourg Kararlarındaki Karabataklar: Toplumsal Cinsiyet Stereotipleri”, *TBB Dergisi*, (146).
- DEMİR, Ö. N. (1999). “II. Meşrutiyet dönemi Osmanlı Feminizmi”. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* , 16 (2):0-0.

- DİLMEN, N. E. (2007). “Yeni Medya Kavramı Çerçevesinde İnternet Günlükleri-Bloglar ve Gazeteciliğe Yansımaları”. *Marmara İletişim Dergisi*, 12 (12): 113-122 .
- DERVİŞCEMALOĞLU B. (2010). *Göstergebilim*. Ege Üniversitesi, İzmir.
- DOĞAN, G. (2022). “Göstergebilimsel Bağlamda Fotoğrafta Anlam Üretimi”. *Yeni Yüzyıl’da İletişimde Çalışma Dergisi*, (4):34-44.
- DONOVAN, J. (2014). *Feminist Teori*. (Çev. Gevrek, A, M., Bora, A, Sayılan, F), İletişim Yayınları, İstanbul.
- DÖKMEN, Z. (2015). *Toplumsal Cinsiyet Sosyal Psikolojik Açıklamalar*. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- DURSUN, Ç. (2010). “Kadına Yönelik Şiddet Karşısında Haber Etiği”, *Fe Dergisi*, 2:(1).
- DÜNDAR, N. (2017). *Kadın Odaklı Habercilik Kapsamında Yazılı Basında “Meme Kanseri” Hakkında Çıkan Haberlerin İncelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- ECEVİT, Y. (2011). *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*. Açıköğretim Fakültesi Yayını, Eskişehir.
- ELÇİK, G. (2016). “Beden, İki Nokta Üst Üste”. F. Saygılıgil (Ed.). *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*. Dipnot Yayınları, Ankara
- EMGİLİ, F. (2012). Halkevlerinin Köy ve Köycülük Faaliyetleri. *Atatürk ve Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Dergisi*, (8):195-226.
- ERDEM, B. ve SAYILGAN, Ö. (2012). “Ataerkil ve Anaerkil Toplumun Tarihsel Savaşımının "Avatar" Filmi Bağlamında İncelenmesi”. *İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Çalışmaları Dergisi*, 1 (1):111-132.
- ERDOĞAN, İ. (2007). “Temel Bilgiler: Eleştirel Yaklaşımlarda İletişim Anlayışı”. İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*, Sayı (24):153-198.
- EROL, B. E.(2013). *Osmanlı Döneminde Nikah Törenleri ve Gelinlikleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- ERTAN, G. (2009). *Dünden Bugüne Fotoğraf*. İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul.
- FİRESTONE, S. (1993). *Cinselliğin Diyalektiği*. (Çev. Y. Salman), Payel Yayınevi, İstanbul.

- FİSKE, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (Çev. S. İrvan), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- FORCEVILLE, C. (2002). "The Identification Of Target And Source In Pictorial Metaphors". *Journal of Pragmatics*, 34 (1):1–14.
- FORCEVILLE, C. and APARİSİ. U. E. (2009). *Multimodal Metaphor*. Walter de Gruyter, Berlin.
- FORCEVILLE, C. (2009). "The World Told and The World Shown: Issues in Multisemiotics". E. Ventola, M. (Ed.), *Metonymy In Visual And Audiouisual Discourse*. Palgari Mcmillani, London.
- FORCEVILLE, C. (2016). "Theories of Conceptual Metaphor, Blending, and Other Cognitivist Perspectives On Comics: The Visual Narrative". N. Cohn. (Ed.), Bloomsbury Academic, United Kingdom, 1-24.
- FORCEVILLE, C. (2008). "Metaphor İn Pictures and Multimodal Representations". Jr, G. R. (Ed.), *Cambridge Handbook of Metaphor and Thought Publisher*. Cambridge University University Press, Cambridge.
- FORCEVILLE, C. (2016). "Pictorial and Multimodal Metaphor." Stöckl, H. and Klug, N, M. (Ed.), *Handbuch Sprache İn Multimodalen Kontext*. De Gruyter, Berlin, 241-260.
- GABRIEL, L. S. SMİTHSON, İ. (1990). *Gender in the Classroom: Power and Pedagogy*. University of İllinois Press, Chicago
- GADİMOV, J. (2914). "Sovyetler Birliği'nin Çöküşünden Sonra Rusya ve Türk Cumhuriyetlerinde Haber Ajansları". Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- GALTUNG, J. ve RUGE, M. (1999). "Haber Seçme ve Yapılandırma" (Çev. Z. Damlapınar). *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Konya. 287-299.
- GEDİK, E. (2020). Dünyada ve Türkiye’de Dijital Feminizm İncelemesi: Gençlerin Dijital Aktivizm Deneyimleri. *Toplum ve Kültür Araştırmaları Dergisi* , (5):123-136.
- GERAY, H. (2003). *İletişim ve Teknoloji Uluslararası Birikim Düzeninde Yeni Medya Politikaları*, Ütopya Yayınları, Ankara.

- GÜDEKLİ, A. (2016). “Kadın Çalışmaları Bağlamında Eleştirel Bir Yaklaşım: Femen”. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 6 (14):27-45 .
- GÜDEKLİ, İ. A. (2016). *Küreselleşme ve Toplumsal Cinsiyet Açısından Küresel Erkek(lik) ve Medya*. Literatürk Yayınları, Konya.
- GÜLDÜ, Ö. ve KART, M. E. (2009), “Toplumsal Cinsiyet Roller ve Siyasal Tutumlar: Sosyal ve Psikolojik Tutumlar: Sosyal Psikolojik Bir Değerlendirme”. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*. 64 (03):97-116.
- GÜLŞEN, H. (2013). “Kurt Motifi Üzerine Bir İnceleme”. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, (39):18-28.
- GÜLTEKİN, M. (2021). “Feminizmin Queer Sınavı:Kadın Yoksa Feminizm Var mı?”, *Tezkire Dergisi*. 159-175.
- GÜNGÖR, Ş. (2010). “Görsel Kompozisyonun Bir Ögesi Olarak Çizgi”. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 0 (15):85-100.
- GÜRŞİMŞEK, I. ve GÜNAY, D. (2005). “Çocuk Kitaplarında Cinsiyet Rollerinin İşlenişinde Kullanılan Dilsel ve Dildışı Göstergelerin Değerlendirilmesi”. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, (18).
- GÜZEL, E. (2013). *Kültürel Bağlamda Kadın ve Güzellik*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Yeditepe Üniversitesi, İstanbul.
- GÜZELHİSAR, E. (2021). “Gözetim Toplumu Bağlamında Toplumsal Cinsiyet Rollerinin İnşası "Kismetse Olur" Programının Değerlendirilmesi”. *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi* , (18):194-218.
- GİRĞİN, A. (2012). “Uluslararası Haber Ajansları”. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 1 (12).
- GİRĞİN, A. (2014). *Haber Yazmak*. Der yayınları, İstanbul.
- Global Media Monitoring Project (2020). *Who Makes the News*. UK: World Association for Christian Communication.
- GÖK, M. (2016), “Fotoğrafın Bulunuşu ve Sonrasında Oluşan Teknik Gelişmeler”, *Yıldız Journal of Art and Design* , 3 (1): 43-66 .

- GÖNENÇ, Ö. (2000). *Agence France Presse ve Anadolu Ajansı'nın Karşılaştırması*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- GÖNENÇ, Ö. (2015). *Haber Ajansları*. Derin Yayınları, İstanbul.
- GÜLEN, Ö. (2015). "Tanrı Kavramının Kutsallaşması". *Eskiyeni*. (12):75-94 .
- GÜLER, M. (2015), Atatürk'ün Kadın Devrimi ve 80 Yıl Sonrası. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Ankara.
- GÜLTEKİN, M. (2021). "Feminizmin Queer Sınavı: Kadın Yoksa Feminizm Var mı?". *Tezkire Dergisi*, 73. GÜNAY, Ç. (2001). *Toplumcu Gerçekçi Türk Edebiyatında Suat Derviş'in Yeri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- GÜNAY D. ve PARSA A. F. (2012). *Görsel Göstergibilim İmgenin Anlamlandırılması*. Es Yayınları, İstanbul.
- GÜRER, V. ve GÜRER, M. (2020). "Toplumsal Cinsiyet Rollerinde Türkiye'deki Televizyon Dizilerinde Sunulan Kadın Stereotipi". *Alanya Akademik Bakış*, 4 (3): 631-650.
- GÜNDÜZ, U. (2012). "Savaş Haberciliğinde ve Medya Terminolojisinde Yeni Bir Boyut: İliştirilmiş Gazetecilik". *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 0 (19).
- GÜNEŞ, A. (2014). *Yazınsaldan Görsele Anlam Arayışı*. Literatür Academia,
- JAHN, M. (2015). *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*. (Çev. B. Dervişcemaloğlu), Dergâh Yayınları. İstanbul.
- HANSEN, A. (2003). İçerik Çözümlemesi. (Çev. ve Ed. M. S. Çebi), *İletişim Araştırmalarında İçerik Çözümlemesi*. Alternatif Yayınları, Ankara, 49-102.
- HARAWAY, D. (2006). *Siborg Manifestosu*. (Çev. O. Akınhay), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- HARTMANN, H. (1981). *Women and Revolution: The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism*. Pluto Press, London.
- HİLMİ, B. S. (2019). "Ülkelerin Bağımsızlık Mücadeleleri ve Haber Ajansları İlişkisi-Anadolu Ajansı Örneği". *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, Ankara. 449-478.
- HOHENBERG, J. (1963). "The Professional Journalist; A Guide To The Practices And Principles Of The News Media". Holt, Rinehart And Winston, New York.

- HOY, F. P. (1986). *Photojournalism: The Visual Approach*, Palm Bay, United States.
- İSİ, H. (2016). *Yapı ve Tür Bakımından Oksimoron Modern Türk Şiiri Örnekleri Bağlamında Dil İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır.
- İMANÇER, D. (2010). *Medyayı Anlamak: Stereotipler, Değerler ve Söylem*. De Kİ Basım Yayın, Ankara.
- İNAL, A. (1996). *Haberi Okumak*. Temiçün Yayınları, Ankara.
- İNCEOĞLU, Y. (1993). “ABD.’nin En Büyük Haber Ajansları: AP ve UPI”. *Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2:115-120.
- IRIGARAY, L. (2002). *Between East and West*. Columbia University Press, New York.
- KABADAYI, L. (2013). *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- KALFAGİL, S. (1981). *Fotoğraf Sanatında Kompozisyon*. Fotoğraf Yayınları, İstanbul.
- KANBUROĞLU Ö. (2012). “Basında Fotoğrafın Kullanımı”. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*’.
- KANTER, R. M. (1977). *Men and Women of the Corporation*. Basic Books, New York.
- KARACA, G. ve ŞAR, S. (2016). “Geçmişten Günümüze Kına”. *Lokman Hekim Tıp Dergisi*, 6(2):30-37.
- KARAHAN, T. (1999). *Basın Fotoğrafçılığının Tarihsel Gelişimine Bir Bakış*. Sanat Dergisi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi. Bakanlar Matbaacılık.
- KARAMAN, E. (2017). Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce’in Göstergebilimsel Yaklaşımlarının Karşılaştırılması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 9 (2) , 25-36
- KARAKAŞ, O. (2015). *Sosyal Medya ve Yurttaş gazeteciliği: Gezi Parkı Eylemleri Üzerine Bir İnceleme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.
- KARAKUL, A. (2019). “Traces de Tahsin Yücel dans ”Semantique structurale” d’Algirdas Julien Greimas et Inversement”. *AFS 2017 Greimas Aujourd’hui: L’Avenir de la Structure*, 240-245.

- KAYA E. B. ve BAYDAŞ. S. (2012) “Ataerkil ve Anaerkil Toplumun Tarihsel Savaşımının "Avatar" Filmi Bağlamında İncelenmesi”. *İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Çalışmaları Dergisi* , 1 (1) :111-132
- KAYA, G. S. (2019). “Sultan Abdülaziz ve Döneminin Resim Sanatı”. *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi*. 77-101.
- KARADUMAN, M. ve LİVBERBER, T. (2021). “Kadın cinayeti haberlerinde söylem pratiklerini aramak: Pınar Gültekin cinayeti haberleri üzerine eleştirel bir değerlendirme”. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* , (23):300-318.
- KESKİN, F. ve ULUSAN, A. (2016). “Kadının Toplumsal İnşasına Yönelik Kuramsal Yaklaşımlara Dair Bir Değerlendirme”. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (26): 47-68.
- KİRMAN, M. (2011). *Din Sosyolojisi Terimleri Sözlüğü*. Rağbet Yayınları. İstanbul.
- KIZIL, M. (2007). *Türkiye’de Fotoğraf Dernekleri ve İşlevleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.İzmir.
- KOLAY, H. (2015). ‘Kadın Hareketinin Süreçleri, Talepleri ve Kazanımları’. EMO Kadın Bülteni, Elektrik Mühendisliği Dergisi eki, (6). 463.
- KOLOĞLU, O. (1992). *Basınımızda Resim ve Fotoğrafın Başlaması*. Engin Yayınları, İstanbul.
- KOYUNCU, M. (2016). ‘Haber Ajanslarının Instagram ve Twitter Kullanımının Doğrudan Topluma Ulaşım ve Etkileşim Yönünden İncelenmesi’. İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 1 (2): 50-63.
- KURNAZ, Ş. (1991). *Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını*. T.C Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayını, Ankara.
- KÜÇÜK, O. (2016). *Çağdaş Metafor Teorisi: George Lakoff ve Mark Johnson*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- LAKOFF, G. and JOHNSON, M. (2015). *Metaforlar: Hayat Anlam ve Dil*. (Çev. G. Demir.), İthaki Yayınları, 2015.
- LEGAL, S. (1990). *Ağır Çekim Değişen Erkekler Değişen Erkeklikler*. (Çev. V. Ersoy.) Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- LEOPORE, J. (2018). *These Truths: A History of the United States*. W. W. Norton & Company, New York.
- MANOVICH, L. (2001). *The Language of New Media*. The MIT Press, Cambridge.
- MARSHALL, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (Çev. O. Akınhay.), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- MİCHEL, A. (1993). *Feminizm*. (Çev. Ş.Tekeli.),Yeni Yüzyıl Kitaplığı, İstanbul.
- MİCHE, A. ve VAROL, F. S. (2014). “Kadınların Dijital Teknolojiyle İlişkisine Ütopik Bir Yaklaşım: Siberfeminizm”. *Journal of Social Science*, (27):219-234.
- MEDİZ. (2008). *Medyada Cinsiyetçiliğe Son*. Çağın Matbaacılık, İstanbul.
- METİN, O. & ÜNAL, Ş. (2022). “İçerik Analizi Tekniği: İletişim Bilimlerinde ve Sosyolojide Doktora Tezlerinde Kullanımı”. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* , AÜSBD Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri Özel sayısı,273-294.
- NAR, M. Ş. (2014). “Yapısalcılık Kavramına Antropolojik Bir Yaklaşım: Levi-Strauss ve Yapısalcılık “. *Antropoloji* , (27): 29-46.
- NEUENDORF, A (2002). *The Content Analysis*. Thousand Oaks, California.
- OS, N. (2005). “Ottoman Muslim and Turkish Women In An İnternational Context, European Review”, Cambridge University Press, 13 no 3.
- ORAL, M. (2011). *Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları*. Espas Yayınları, İstanbul.
- ÖZSÖZ, C. (2008), “Kültürel Feminist Teori ve Feminist Teorilere Giriş”. *Sosyoloji Notları*, (6):51-55.
- ÖZIRMAK, M. ve BÜYÜKBAYKAL, G. N. (2021). “Türk Medyasında Etik Kavramı Üzerinden Yurttaş Gazeteciliğinin Değerlendirilmesi”. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi* , 7 (1):112-126.
- ÖNEN, S. (2016). *Ceride-i Havadis Gazetesi'nin Gözünden 1853-1856 Kırım Savaşı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Nevşehir.
- ÖKSÜZ, E. (2011). “Feodal Düzen ve Sosyal Değişmeler”. *İstanbul Journal of Sociological Studies* , 0 (18):81-92.

- ÖZDEMİR, H. ve AYDEMİR, D. (2019), “Dördüncü Dalga Feminizm Üzerine”. *International Social Sciences*, (32):1706-1711
- ÖZER, Ö. (2020). “Kamu Yararı Haberciliği: İntihar Haberleri Üzerine Analitik Bir Çalışma”. *Etkileşim Dergisi*. (5):72-83.
- ÖZKÜRALPLI, İ. (2016). “Queer Teori”. F. Saygılıgil. (Ed.), *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*. Dipnot Yayınları, İstanbul.
- PARLAK, M. O. (2018). Yeni Medya Ve Haberciliğin Dönüşümü. *Ufuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7 (14):59-82.
- PARSA, A. F. ve OLGUNDENİZ, S. S. (2014). “İletişimde Göstergebilim ve Anlamlandırma Sürecini Örneklerle Değerlendirme”. A. Güneş. (Ed.), *İletişim Araştırmalarında Göstergebilim*, Literatürk Academia, Konya.
- PARSA, S. (2004). *Göstergebilim Çözümlemeleri*. Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.
- PAVLİK, J.V. (2013). Yeni Medya ve Gazetecilik. (Çev. M. Demir ve B. Kalsın), Phoenix Yayınları, Ankara.
- PEHLİVAN, V. P. (2017). “Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kuramsal Yaklaşımlar: Bir Literatür Taraması”. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (16): 497-521.
- PEIRCE, C. (1984). “Writings of Charles”. C. E. Moore (Ed.), Indiana University Press, United States.
- RİFAT, M. (2005). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*. YKY Yayınları, İstanbul.
- RİFAT, M. (2009). *Göstergebilimin ABC’si*. Say Yayınları, İstanbul.
- RİFAT, M. (2011). *Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları*. YKY Yayınları, İstanbul.
- SAĞLAMTİMUR, Z. Ö. (2019). “Fotoğraf Ajanslarının Tarihsel Dönüşümleri.” Ş. Soygüder (Ed.), *Haber Aracı Olarak Fotoğraf*, Kriter Yayınları, İstanbul.
- SANCAR, S. (2011). “Birkaç Arpa Boyu, Koç Üniversitesi Yayınları”, İstanbul. SARAÇ, S. (2013), “Toplumsal Cinsiyet Ve Yansımaları”. Atılım Üniversitesi Yayınları, Ankara.

- SALİYA, D. A. (2013). Judith Butler ve Post-Modern Feminizm Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- SARAÇ, O. (2002). “Kamu Yararı Kavramı”, *Maliye Dergisi*, (4):139.
- SAUSSURE, F. (1998). Genel Dilbilim Dersleri. (Çev. B. Vardar.), Miladi Yayınları, İstanbul.
- SAYGILIGİL, F. (2016). Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları. Dipnot Yayınları, İstanbul.
- SCHLAPP, H. (2013). Gazeteciliğe Giriş. (Çev. I. Aygün.), Vestefalya Eyaletler Yayınevi, Ankara.
- SCHNEİDER W. and RAUE, J. P. (2002). Gazetecinin El Kitabı. Konrad Adenauer Vakfı, İstanbul.
- SEZER, I. (2021). “Othmar Pferschy’nin Türk Fotoğrafına Etkileri”. İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 7 (13): 65-76 .
- SHEN, Y.,(1987). “On The Structure Understanding Of Poetic Oxymoron”. *Poetics Today*, 8(1): 105-122.
- SMİTH, D. M. (2012). “Poets Beyond the Barricade: Rhetoric, Citizenship, and Dissent after 1960.” University of Alabama Press, 153.
- SİĞİRCİ, İ. (2012). Göstergebilim Uygulamaları, Seçkin Yayıncılık, Ankara.
- SİVRİ, M. ve AKBABA, C. (2018). Dünya Mitlerinde Yılan . *Folklor/Edebiyat* , 24 (96) , 53.
- SONTAG, S. (2008). Fotoğraf Üzerine. (Çev. A. Akınhay.), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- SOYGÜDER, Ş. (2003). Eyvah Paparazzi!. OM İletişim, İstanbul.
- SOYGÜDER, Ş. (2013). “Fotoğraf Editörlüğü Kurumu ve Gazeteler İçin Önemi”. *Kontrast Dergisi*, 44.
- SÖZERİ, C. (2015). Türkiye’de Medya İktidar İlişkileri. İstanbul Enstitüsü Yayınları, İstanbul.
- SUCUOĞLU, M. (2016). "Man Ray, Rayogram Tekniği ve Resim Sanatında Değişimler". *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6:192-204.
- ŞAHBUDAK, K. (2010). Önemli Fotoğraf Dernekleri ve Sivil Toplulukların Günümüz Türk Fotoğrafına Katkısı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tez, İstanbul.

- ŞAHİN, M. (2014). “Siyasal İletisimde Anadolu Ajansı’nın Rolü”. *İletişim ve Diplomasi Dergisi*, 106-127.
- ŞAHİN, M. (2012). *Ajans Gazeteciliği ve Haber Ajansları*. Pelikan Tıp ve Teknik Kitapçılık, Ankara.
- ŞEKER, M., (2003). ‘‘Haber Söylemi İçinde Yapılandırılmış Örtülü Nesnellik İhlalleri’’. *Selçuk İletişim*, 2(4):100-113.
- TAHAOĞLU, Ç. ve AKGÜL, T. (2018). *Toplumsal Cinsiyet Odaklı Habercilik El Kitabı*, IPS İletişim Vakfı, İstanbul.
- TANRIÖVER, H. U. (2007). ‘‘Kadın Odaklı Habercilik’’. S. Alankuş (drl). *Medyada Kadınların Temsil Biçimleri ve Kadın Hakları*. IPS İletişim Vakfı Yayınları, İstanbul.
- TAŞ, G. (2016), ‘‘Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme, *Akademik Hassasiyetle* ,3 (5):0-0.
- TAŞGIN, A. (2020). ‘‘Sigmund Freud: Group Psychology and The Analysis of The Ego’’. İ. Seçer (ed.), Atatürk Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını, Erzurum.
- TILIÇ, D. (2009). *Utanyorum Ama Gazeteciyim: Türkiye’de ve Yunanistan’da Gazetecilik*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- TOKDOĞAN, N. (2013). ‘‘Hak Haberciliğinde Temel Bir Uğrak: Kadın Odaklı Habercilik ve JİNHA Örneği’’. *Mülkiye Dergisi*, 37(3): 9-35.
- TOKGÖZ, O. (1972). “Haber Toplayan ve Satan Kuruluşlar: Haber Ajansları”. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 27:(02).
- TOKGÖZ, O. (1981). *Temel Gazetecilik*. Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, Ankara.
- TOPÇUOĞLU, N. (2003). *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- TOROS, T. (1990). “İlk Türk Fotoğrafhanesi ve Ferit İbrahim”. *REFO Fotoğraf Sanatı Dergisi*, (15):14-22.
- TUĞ, B. (2016). “Tarih ve Toplumsal Cinsiyet” F. Saygılıgil (drl.). *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*, Dipnot Yayınları, İstanbul.
- TUNÇAY, E. (2017). ‘‘Medyada Nefret Söylemi: Ankara Patlaması Örneği’’. *Marmara İletişim Dergisi*, (27): 41-62.

- TÜRKDOĞAN, Ö. (2015). "Ana Akım Medyada Annelik Miti". Kadın Araştırmaları Dergisi, 0 (13):0.
- TÜRKER, N. (2006). *Basında Fotoğrafın Kullanılması Fotoğrafın Altyazı ile İlişkisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul.
- UÇAR, Y. (2011). *Basın Ahlakı Açısından Haberde Nesnellik Olgusu*. Yüksek Lisans Tezi. Konya Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gazetecilik Anabilim Dalı.
- ULUTAŞ, S. ve ÇEVİK, S. (2015). "Propaganda Amaçlı Belgesel Basın Fotoğraflarının Anlam Sorunu ve Fotoğrafın Göstergebilimsel İncelemesi". İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi , (2):1.
- UYGUÇ ve GENÇ, (1998), *Radio ve Televizyon Haberciliği*. Avcıol Basım Yayın, İstanbul.
- ÜNAL, M. F. (2016). "Göstergebilimin Serüveni". *Mütefekkir*, 3 (6):379-398 .
- ÜNLÜTÜRK, Ö. (2002). *Fotojurnalizm: Gerçekçiliği Ayırıştırmak*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- VEUR, D. (2007). *Gender Matters: A Manual on Addressing Gender-Based Violence Affecting Young People*. Council Of Europe, Budapeşte.
- VURUCU, S. (2019). *Anadolu Ajansı'nın Basın Fotoğrafçılığına Katkısı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- YAĞBASAN, M. ve BARUT, M. (2018). "Medyanın Cinsiyetçi Söyleminde Anomik ve Dikotomik Unsurlar: Ayşegül Terzi Örneği". *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, 8 (1): 2-21.
- YANARDAĞOĞLU, E. (2015). "Yeni Medya ve Kullanıcı Türevli İçerik: Dokuz8haber Sitesi Örneğinde Yurttaş Gazeteciliği Üzerine Etnografik Bir İnceleme". *Folklor/Edebiyat*, 21(83):251-269 .
- YILMAZBİLEK, M. (2018). "Kadın Özgürleşmesinde Feminist Bilinç Oluşturma Süreci Olarak Farklı Bir Yaklaşım: Meditasyonu Tartışmak", *Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. (3): 96-103.
- YUVARLAK, Ş., (2019). "Henry Fox Talbot'un Fotojenik Çizimlerinden Talboyt'lerine". *International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal*, 5(23): 1273-1280.

YÜRÜT, B. (2019). “ Tanzimat Sonrası Osmanlı Kadın Hareketi ve Hukuki Talepleri, *TBB Dergisi Özel Sayısı*.

WEBER, R (1989). *Basic Content Analysis*. Sage, London.

ZARİÇ, S. (2017). “Tarihsel Kökeninden Ülkelere, Türlerine Göre Aydınlanma Felsefesi(Çağı) ve Türkiye Cumhuriyeti”. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (28):33-54.

ZİHNİOĞLU, Y. (2003). *Kadınsız İnkılap*. Metis Yayınları, İstanbul.

İnternet Kaynağı

“ ‘1988 Yılı Yılın Spor Fotoğrafı’ ” <https://tfmd.org.tr/1988-2/> (erişim tarihi:21.05.2023).

“ ‘1989 Yılın Serbest Fotoğrafı Üçüncüsü’ ” <https://tfmd.org.tr/1988-2/> (erişim tarihi:21.05.2023).

“ ‘2002 Yılın Basın ve Haber Fotoğrafı Birincisi’ ” <https://tfmd.org.tr/1988-2/> (erişim tarihi:21.05.2023).

“ ‘2003 JTİ Türkiye Ödülleri Birincisi’ ” <https://tfmd.org.tr/1988-2/> (erişim tarihi:21.05.2023).

“ ‘2005 Yılın Haber Fotoğrafı’ ” <https://tfmd.org.tr/1988-2/> (erişim tarihi:21.05.2023).

“ ‘2006 Övgüye Değer Eser’ ” <https://tfmd.org.tr/1988-2/> (erişim tarihi:21.05.2023).

“ ‘2010 Yılın Haber Fotoğrafı Üçüncüsü’ ” <https://tfmd.org.tr/1988-2/> (erişim tarihi:21.05.2023).

“ ‘2013 Yılın Haber Fotoğrafı Üçüncüsü’ ” <https://tfmd.org.tr/1988-2/> (erişim tarihi:21.05.2023).

“ ‘2014 Yılı Yılın Basın Fotoğrafı Birincisi’ ” <https://tfmd.org.tr/1988-2/> (erişim tarihi:21.05.2023).

“ ‘2015 AB Yansımaları Birincisi’ ” <https://tfmd.org.tr/1988-2/> (erişim tarihi:21.05.2023).

“ ‘2015 Yılın Haber Fotoğrafı İkincisi’ ” <https://tfmd.org.tr/1988-2/> (erişim tarihi:21.05.2023).

“ ‘2015 Yılı “Yılın Haber Fotoğrafı Üçüncüsü’ ” <https://tfmd.org.tr/1988-2/> (erişim tarihi:21.05.2023).

“ ‘2017 Haber Fotoğrafı İkincisi’ ” <https://tfmd.org.tr/1988-2/> (erişim tarihi:21.05.2023).

“ ‘2017 Yılın Portre Fotoğrafı İkincisi’ ” <https://tfmd.org.tr/1988-2/> (erişim tarihi:21.05.2023).

- “ ‘2018 Yılıın Siyaset Fotoğrafı İkincisi’ ” <https://tfmd.org.tr/1988-2/> (erişim tarihi:21.05.2023).
- “ ‘2019 Yılı Siyaset Fotoğrafı İkincisi’ ” <https://tfmd.org.tr/1988-2/> (erişim tarihi:21.05.2023).
- “ ‘2019 Yılıın Portre Fotoğrafı’ ” <https://tfmd.org.tr/1988-2/> (erişim tarihi:21.05.2023).
- “ ‘2021 Yılı Yılın Pandemi Fotoğrafı’ ” <https://tfmd.org.tr/1988-2/> (erişim tarihi:21.05.2023).
- “ ‘2021 “Rafet Hüner Özel Ödülü” ’ ” <https://tfmd.org.tr/1988-2/> (erişim tarihi:21.05.2023).
- “ ‘2021 Yılı Yılın Pandemi Fotoğrafı Üçüncüsü’ ” <https://tfmd.org.tr/1988-2/> (erişim tarihi:21.05.2023).
- “ ‘Ameliyat Önlükleri Neden Yeşil ve Mavi Renkli Olur’ ”
<https://www.sozcu.com.tr/hayatim/yasam-haberleri/ameliyat-onlukleri-neden-yesil-ve-mavi-renk-olur-2/>(erişim tarihi:09.04.2023).
- “ ‘Black Lives Matter nasıl ortaya çıktı’ ” <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-55130715> (erişim tarihi:03.03.2023).
- “ ‘Breivik: What's behind clenched-fist salutes?’ ” <https://www.bbc.com/news/magazine-17739105> (erişim tarihi:03.03.2023).
- “ ‘Depo Photos’ ” <https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/riza-ozel/turkiye-nin-fotograf-depo-su-30179942> (erişim tarihi:24.05.2023).
- “ ‘Dünya Sağlık Örgütü Koronavirüsü Pandemi İlan Etti’ ”
<https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/koronavirus-covid-19-dunya-saglik-orgutu-koronavirusu-pandemi-ilan-etti-pandemi-nedir-ulkeleri-nasil-etkiler-1726667> (erişim tarihi:09.04.2023).
- “ ‘Dimitri Vrubel’ ” <https://www.nytimes.com/2022/08/19/world/europe/dmitri-vrubel-dead.html> (erişim tarihi:22.11.2022).
- “ ‘Edgetron İnvented Flash’ ” <https://www.nytimes.com/1990/01/05/obituaries/h-e-edgerton-86-dies-invented-electronic-flash.html#:~:text=Harold%20Eugene%20Edgerton%20was%20born,1903%2C%20in%20Fremont%2C%20Neb> (erişim tarihi:22.04.2023).
- “ ‘Efsane Fotoğrafın Öyküsü’ ”, <https://www.haberturk.com/efsane-fotografın-oykusu-2548366> (erişim tarihi:22.11.2022).
- “ ‘Eleni Fotiyadu Kureman’ ” <https://m.bianet.org/bianet/yasam/257958-sari-foto-eleni-fotiyadu-kureman> (erişim tarihi: 01.04.2023)
- “ ‘ Feminism’ ”
<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/feminism?q=feminism/> (erişim tarihi:14.09.2022)
- “ ‘Feminizm Nedir? ’ ” <https://sozluk.gov.tr/> (erişim tarihi: 25.05.2023).
- Fotoğraf Editörlüğü Kurumu ve Gazeteler İçin Önemi, <https://kontrastdergi.com/sebnem-soyguder-fotograf-editorlugu-kurumu-ve-gazeteler-icin-onemi-44-sayi/> (erişim tarihi: 22.04.2023).

- “‘Fotoğrafçılığın Tarihçesi ve İlk Fotoğraf’” <https://yunus.hacettepe.edu.tr/~talo07/ftgrf.htm> (erişim tarihi:22.11.2022).
- “‘ George Floyd Davasında 3 Polis Memurunu Zora Sokacak Görüntüler’”
<https://www.trthaber.com/haber/dunya/floyd-davasinda-3-polis-memurunu-zora-sokacak-goruntuler-mahkemede-648712.html#:~:text=George%20Floyd%20olay%C4%B1,basarak%20%C3%BClke%20g%C3%BCndemine%20damga%20vurmu%C5%9Ftu> (30.03.2023).
- “ ‘Gezi Parkı eylemlerinin 8. Yılı’ ” <https://www.bbc.com/turkce/haberler-turkiye-44304326> (erişim tarihi 02.04.2023).
- Haber Yazmada Temel Kurallar,
[https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/128903/mod_resource/content/1/haber_yazma_notlar.pdf#:~:text=Haber%20spotu%20\(%C3%B6zeti\)%3A%20Uzun,birer%20c%C3%BCmleyle%20%C3%B6zetlendi%C4%9Fi%20spotlara%20denir.](https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/128903/mod_resource/content/1/haber_yazma_notlar.pdf#:~:text=Haber%20spotu%20(%C3%B6zeti)%3A%20Uzun,birer%20c%C3%BCmleyle%20%C3%B6zetlendi%C4%9Fi%20spotlara%20denir.) (erişim tarihi 22.04.2023).
- “ ‘How The Kiss Between Two Political Leaders Shocked The World’ ”
<https://historyofyesterday.com/how-the-kiss-between-two-political-leaders-shocked-the-world/> (erişim tarihi:22.11.2022).
- “ ‘Haber Fotoğrafi’ ”
http://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Haber%20Foto%C4%9Farf%C4%B1.pdf (10.03.2023).
- “ ‘İllustrasyon Nedir’ ” <https://www.arkhesanat.com/illustrasyon-nedir/> (erişim tarihi:03.04.2023).
- “ ‘İstatistiklerle Kadın’ ” <https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Istatistiklerle-Kadin202145635#:~:text=Hanehalk%C4%B1%20i%C5%9Fg%C3%BCc%C3%BC%20ara%C5%9Ft%C4%B1rmas%C4%B1%20sonu%C3%A7lar%C4%B1na%20g%C3%B6re,ise%20%59%2C8%20oldu.> (erişim tarihi:12.10.22).
- “ ‘İran Depremi’ ” <http://arsiv.ntv.com.tr/news/250071> (erişim tarihi 22.04.2023).
- “ ‘Kadraj’ ”
http://www.megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Foto%C4%9Frafta%20Kadraj.pdf (erişim tarihi:11.03.2023).
- “ ‘Karanlık Kutunun Hikayesi’ ” <https://www.webtekno.com/fotografin-kesfini-saglayan-karanlik-kutu-nun-hikayesi-h116289.html> (erişim tarihi:22.11.2022).
- “ ‘LBTİ’lerin Çalışma Hayatında Yaşadıkları Damgalanma ve Dışlanma Pratikleri Üzerine’ ”
<https://www.tuicakademi.org/lgbtilarin-calisma-hayatinda-yasadiklari-damgalanma-ve-dislanma-pratikleri-uzerine/> (erişim tarihi: 12.10.2022).
- “ ‘Medyada Homofobiye ve Transfobiye Son’ ”
https://www.academia.edu/11848103/Medyada_Homofobiye_ve_Transfobiye_Son (erişim tarihi: 25.05.223).
- “ ‘Press Association Limited’ ”
https://search.lma.gov.uk/scripts/mwimain.dll/144/LMA_OPAC/web_detail/REFD+CLC~2FB~2F181?SESSIONSEARCH (erişim tarihi:24.05.2023).

“ ‘ Renk ve Algı Psikolojisi’ ” <http://www.fotografya.gen.tr/TR,1708/renk-2.html>
(22.04.2023).

“ ‘Weimar Ruhunun İzinden’ ”

https://www.academia.edu/37938564/WE%C4%B0MAR_CUMHUR%C4%B0YET%C4%B0_ve_FOTO%C4%9ERAF_Weimar_Ruhunun_%C4%B0zinden (erişim tarihi: 22.03.2023)



Ek-1: İçerik Analizi Şablonu

Fotoğrafın Tarihi	Yayınlandığı Kurumun Adı	Fotoğrafın Unsuru	Kadının yer aldığı fotoğrafın konusu unsurunda erkekler de yer almış mı ya da haber toplumun tamamını ilgilendiriyor mu?	Fotoğraf kadın bedeninin cinselliğini ön plana çıkartmak amacıyla mı kullanılmış mı?	Fotoğrafta kadın var ise; fotoğrafının kullanıldığı haberin konusu nedir?	Fotoğrafta kadın var ise; kadının temsil biçimi nedir?
		1 Tek bir kadın / Sadece kadınlar / Kadın bedeninin bir bölümü	0 Hayır	0 Hayır	0 Fotoğrafta kadın yok / yeterince net görülüyor	0 Fotoğrafta kadın yok / yeterince net görülüyor
		2 Tek erkek / sadece erkekler	1 Evet	1 Evet	1 Siyaset – Protesto / Gösteri	1 Doğal - eşit varlık
		3 Tek kadın ve tek erkek birlikte			2 Magazin – Moda	2 Cinsel nesne – haz nesnesi
		4 Kadın ve çocuk			3 Spor	3 Eş – anne – fedakar kadın
		5 Toplu			4 Asayiş / 3. Sayfa- Doğal ölümler	4 Suçlu- mağdur – kurban ve kurban yakını
		6 Cinsiyetsiz- Cinsiyetin belli olmadığı			5 Terör olayları – Mülteciler	5 Magazin Nesnesi
					6 Yaşam- Ekonomi- Turizm- Teknoloji- Meteoroloji- Sanat	6 Örgüt Eylem Nesnesi
					7 Sağlık- diyet- bilim	7 Araçsal Varlık
					8 Eğitim- Sivil toplum	
					9 Dizi/TV program- promosyon tanıtımı	
					10 Diğer	

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve SOYADI	Damla Baran
	EĞİTİM DURUMU
Mezun Olduğu Lise	Dikmen Lisesi
Lisans Diploması	Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, ‘Gazetecilik Bölümü’. (2019).
Yabancı Dil	İngilizce