

**MİZAH BASININDA EGEMEN SÖYLEM
OLARAK ARGO KULLANIMI
(PENGÜEN DERGİSİ ÖRNEĞİ)**

Tahsin Emre FIRAT

**Yüksek Lisans Tezi
Gazetecilik Anabilim Dalı
Yrd. Doç. Dr. Besim YILDIRIM
2013
Her Hakkı Saklıdır**

**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GAZETECİLİK ANABİLİM DALI**

Tahsin Emre FIRAT

**MİZAH BASININDA EGEMEN SÖYLEM OLARAK ARGO
KULLANIMI (PENGÜEN DERGİSİ ÖRNEĞİ)**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd. Doç. Dr. Besim YILDIRIM**

ERZURUM - 2013



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU



19/07/2013

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum “Mizah Basınında Egemen Söylem Olarak Argo Kullanımı (Penguen Dergisi Örneği)” adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin/Raporumun 2 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tahsin Emre FIRAT

19.07.2013



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Yrd. Doç. Dr. Besim YILDIRIM danışmanlığında, Tahsin Emre FIRAT tarafından hazırlanan bu çalışma 19/07/2013 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Gazetecilik Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Uğur YAVUZ

İmza:

Jüri Üyesi: Doç. Dr. Raci TAŞCIOĞLU

İmza:

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Besim YILDIRIM

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / /

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET	V
ABSTRACT	VI
TABLolar DİZİNİ	VII
ŞEKİLLER DİZİNİ	VIII
ÖNSÖZ	XII
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜM BOYUTLARIYLA MİZAH

1.1. TOPLUMSAL MUHALEFET EKSENİNDE MİZAH VE KARİKATÜR.....	3
1.1.1. Toplumsal Muhalefet	3
1.1.2. Muhalefetin Kitlese Bir Görünümü Olarak Karnavalesk.....	5
1.1.3. Karikatür ve Mizah	7
1.1.3.1. Mizahın Anatomisi	8
1.1.3.2. Karikatür: Mizahın Görsel Boyutu	15
1.1.3.3. Karikatürün Temel İşlevleri.....	19
1.2. İLETİŞİM BİÇİMİ OLARAK KARİKATÜR.....	20
1.2.1. Kaynak (Konular)	21
1.2.2. Verici (Karikatürist)	23
1.2.3. İleti (Karikatür)	24
1.2.3.1. Biçim	24
1.2.3.2. Simge.....	25
1.2.3.3. Yazı	25
1.2.3.4. Üslup	26
1.2.3.5. Kodlar	26
1.2.4. İletim Kanalı (Medya).....	28
1.2.4.1. Basın.....	28
1.2.4.1.1. Gazete Karikatürleri.....	28
1.2.4.1.2. Dergi Karikatürleri	29
1.2.4.1.3. Mizah Dergileri.....	30

1.2.4.2. Diğer Medya Organları.....	30
1.2.4.2.1. Televizyon Karikatürleri	30
1.2.4.2.2. İnternet Karikatürleri.....	31
1.2.5. Hedef-Kitle (Toplum).....	31
1.3. GÜLME OLGUSU ÜZERİNE	32
1.3.1. Gülme'nin Arkeolojisi.....	32
1.3.2. Gülme Olgusuna İlişkin Teoriler	39
1.3.2.1. Üstünlük Teorisi	39
1.3.2.2. Uyumsuzluk Teorisi.....	42
1.3.2.3. Rahatlama Teorisi	44
1.3.3. Gülme ile Mizahın Kesişim Noktası.....	45
1.4. TARİHSEL SÜREÇTE TÜRK KARİKATÜRÜNÜN EVRİMİ	47
1.4.1. Tanzimat Dönemi	49
1.4.2. İstibdat Dönemi	51
1.4.3. Meşrutiyet Dönemi	53
1.4.4. Kurtuluş Savaşı Dönemi	55
1.4.5. Tek Parti Dönemi	58
1.4.6. “Markopaşa” Dönemi	60
1.4.7. Demokrat Parti Dönemi.....	62
1.4.8. 27 Mayıs (İhtilal) Dönemi	64
1.4.9. 12 Mart (Muhtıra) Dönemi.....	66
1.4.10. 12 Eylül (İhtilal) Dönemi.....	67
1.4.11. Turgut Özal ve Yeni Liberal Dönem	69
1.4.12. 1990'lı Yıllar.....	70
1.4.13. Adalet ve Kalkınma Partisi Dönemi	72
1.5. MİZAHIN SOSYOLOJİK BAĞLAMI	75
1.5.1. İdeoloji ve Mizah	78
1.5.1.1. İdeoloji Nedir?	79
1.5.1.2. İletişim Sürecinde İdeoloji	82
1.5.1.3. Karikatürün İdeolojik Boyutu	84
1.5.2. Kültürel Yapı ve Mizah.....	85
1.5.3. Kitle Kültürü Açısından Mizah.....	88

1.5.4. Popüler Kültür Açısından Mizah.....	90
1.6. MİZAHIN AMAÇSIZLAŞMASI VE BAĞLAMINDAN KOPMASI.....	93
1.6.1. Eğlence Odaklı Mizah	95
1.6.2. Mizahın Tecimselleşmesi.....	97
1.6.3. Mizahın Yeniden Üretimi	99
1.6.4. “Haz” Mekanizması Olarak Mizah	101
1.6.5. “Realiteden Kaçış” Olarak Mizah	102
1.7. MİZAHİ SÖYLEMİN BİR ALTMETNİ OLARAK ARGO VE ARGO KULLANIMI	104
1.7.1. Argo Üzerine	104
1.7.2. Dil Pratiği Olarak Argonun Özellikleri.....	109
1.7.3. Argo ve Mizah.....	111

İKİNCİ BÖLÜM

MİZAH BASININDA EGEMEN SÖYLEM OLARAK ARGO KULLANIMI BAĞLAMINDA PENGUEN DERGİSİNİN ANALİZİ

2.1. ARAŞTIRMANIN METODOLOJİSİ.....	113
2.1.1. Söylem ve Söylem Analizi Üzerine	113
2.1.2. Penguen Dergisi Üzerine	117
2.2. KARİKATÜRLERİN KONULARINA İLİŞKİN ÇÖZÜMLEMELERİ ...	119
2.2.1. Kapak Karikatürleri	121
2.2.2. Penguen Sayfası	128
2.2.3. Selçuk Erdem	131
2.2.4. Pazar Sevişkenleri (Metin Üstündağ)	144
2.2.5. Lombak (Bahadır Baruter)	155
2.2.6. Serkan Altunışne	158
2.2.7. Erhan Tatlıdilli	172
2.2.8. Feyzi Özşahin	175
2.2.9. Özer Aydoğan	177
2.2.10. Böyleyken Böyle (Semra Can).....	191
2.2.11. Cem Dinlenmiş.....	193
2.2.12. Mustafa Satıcı	197

2.2.13. Serkan Yılmaz.....	198
2.2.14. Yumurtalar	203
2.2.15. Komikaze (Erdil Yaşaroğlu).....	215
 SONUÇ	 229
KAYNAKÇA	232
ÖZGEÇMİŞ	245

ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****MİZAH BASININDA EGEMEN SÖYLEM OLARAK ARGO KULLANIMI
(PENGUEN DERGİSİ ÖRNEĞİ)****Tahsin Emre FIRAT****Danışman: Yrd. Doç. Dr. Besim YILDIRIM****2013, 245 Sayfa****Jüri: Yrd. Doç. Dr. Besim YILDIRIM (Danışman)****Prof. Dr. Uğur YAVUZ****Doç. Dr. Raci TAŞCIOĞLU**

Mizah basınında argonun yaygın bir şekilde kullanılıyor olmasının incelendiği tez çalışması iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde mizahın toplumsal, siyasal, kültürel ve tarihsel boyutlarına değinilmiştir. Tüm bu kavramlar üzerinde ayrı ayrı durularak mizah ile olan ilişkileri detaylandırılmıştır.

Mizahın muhalif yönünün ele alındığı ilk bölümde, Türk mizahı ve karikatürünün geçirdiği tarihsel dönüşüm ele alınmış ve söyleminin nasıl giderek argoya kaymaya başladığı sorunsalına değinilmiştir. Mizahın yaşadığı bu tarihsel dönüşümden yola çıkılarak olması gerek mizah ve mevcut mizah anlayışı arasındaki ayrım ortaya konmuştur.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise, Penguen Dergisi örneklemini üzerinden günümüz mizahının söylemi ortaya konmuştur. Çalışma kapsamında, Penguen Dergisi'nde 2012 yılı içerisindeki tüm sayıları incelenmiş ve içerisinden basit rastlantısal örneklem metoduyla çeşitli çizimlere ait karikatürler söylem açısından çözümlemeye tabi tutulmuştur.

ABSTRACT

MASTER’S THESIS

**USE OF SLANG AS DOMINANT DISCOURSE IN HUMOR PRESS
(EXAMPLE OF PENGUEN MAGAZINE)**

Tahsin Emre FIRAT

Advisor: Assist. Prof. Dr. Besim YILDIRIM

2013, 245 Pages

Jury: Assist. Prof. Dr. Besim YILDIRIM (Advisor)

Prof. Dr. Uğur YAVUZ

Assoc. Prof. Dr. Raci TAŞCIOĞLU

The thesis where common use of slang humor media is studied consists of two sections. In the first section, the social, politic, cultural and historical dimensions of humor are dealt. The relation of these concepts with humor is detailed by discussing them.

In the first section where the adverse dimension of humor is dealt, the historical transformation of Turkish humor and caricature is discussed and the problem that how discourse has begun to slip to slang is addressed. The difference between the wanted humor and existing sense of humor is presented from the point of this historical transformation of humor.

In the second phase, today’s humor discourse is presented with the sample of Penguen magazine. The all volume of Penguen magazine in 2012 is analyzed and the caricatures belonging to different caricaturists are analyzed with the method of simple accidental sampling.

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 2.1. Penguen Dergisi'nin bir sayısındaki karikatürlerin yazar ve sayfalara göre dağılımı	119
Tablo 2.2. Taranan sayılar çerçevesinde Penguen Dergisi'ndeki karikatürlerin konularına göre dağılımı	120

ŞEKİLLER DİZİNİ

Resim 2.1. Penguen Dergisi, 19 Ocak 2012, Sayı: 2012/04, s.1.....	121
Resim 2.2. Penguen Dergisi, 7 Haziran 2012, Sayı: 2012/24, s.1	122
Resim 2.3. Penguen Dergisi, 20 Temmuz 2012, Sayı: 2012/30, s.1	123
Resim 2.4. Penguen Dergisi, 27 Temmuz 2012, Sayı: 2012/31, s.1	124
Resim 2.5. Penguen Dergisi, 16 Ağustos 2012, Sayı: 2012/34, s.1	125
Resim 2.6. Penguen Dergisi, 22 Kasım 2012, Sayı: 2012/48, s. 1.....	126
Resim 2.7. Penguen Dergisi, 27 Aralık 2012, Sayı: 2012/53, s. 1.....	127
Resim 2.8. Penguen Dergisi, 8 Mart 2012, Sayı: 2012/11, s. 3	128
Resim 2.9. Penguen Dergisi, 8 Kasım 2012, Sayı: 2012/46, s. 3.....	129
Resim 2.10. Penguen Dergisi, 15 Kasım 2012, Sayı: 2012/47, s. 3.....	130
Resim 2.11. Penguen Dergisi, 26 Ocak 2012, Sayı: 2012/05, s. 4	131
Resim 2.12. Penguen Dergisi, 8 Mart 2012, Sayı: 2012/11, s. 4	132
Resim 2.13. Penguen Dergisi, 22 Mart 2012, Sayı: 2012/13, s. 4	133
Resim 2.14. Penguen Dergisi, 6 Temmuz 2012, Sayı: 2012/28, s. 4.....	134
Resim 2.15. Penguen Dergisi, 23 Ağustos 2012, Sayı: 2012/35, s. 4.....	135
Resim 2.16. Penguen Dergisi, 20 Eylül 2012, Sayı: 2012/39, s. 4	136
Resim 2.17. Penguen Dergisi, 11 Ekim 2012, Sayı: 2012/42, s. 4	137
Resim 2.18. Penguen Dergisi, 18 Ekim 2012, Sayı: 2012/43, s. 4	138
Resim 2.19. Penguen Dergisi, 25 Ekim 2012, Sayı: 2012/45, s. 4	139
Resim 2.20. Penguen Dergisi, 1 Kasım 2012, Sayı: 2012/45, s. 16	140
Resim 2.21. Penguen Dergisi, 8 Kasım 2012, Sayı: 2012/46, s. 4	141
Resim 2.22. Penguen Dergisi, 20 Aralık 2012, Sayı: 2012/52, s. 4.....	142
Resim 2.23. Penguen Dergisi, 20 Aralık 2012, Sayı: 2012/52, s. 4.....	143
Resim 2.24. Penguen Dergisi, 21 Haziran 2012, Sayı: 2012/27, s. 5	144
Resim 2.25. Penguen Dergisi, 6 Temmuz 2012, Sayı: 2012/28, s. 5.....	145
Resim 2.26. Penguen Dergisi, 6 Eylül 2012, Sayı: 2012/37, s. 5	146
Resim 2.27. Penguen Dergisi, 27 Eylül 2012, Sayı: 2012/41, s. 5	147
Resim 2.28. Penguen Dergisi, 4 Ekim 2012, Sayı: 2012/41, s. 5	148
Resim 2.29. Penguen Dergisi, 25 Ekim 2012, Sayı: 2012/44, s. 5	149
Resim 2.30. Penguen Dergisi, 1 Kasım 2012, Sayı: 2012/45, s. 5	150

Resim 2.31. Penguen Dergisi, 15 Kasım 2012, Sayı: 2012/47, s. 5.....	151
Resim 2.32. Penguen Dergisi, 22 Kasım 2012, Sayı: 2012/48, s. 5.....	152
Resim 2.33. Penguen Dergisi, 6 Aralık 2012, Sayı: 2012/50, s. 5.....	153
Resim 2.34. Penguen Dergisi, 13 Aralık 2012, Sayı: 2012/51, s. 5.....	154
Resim 2.35. Penguen Dergisi, 28 Haziran 2012, Sayı: 2012/27, s. 7	155
Resim 2.36. Penguen Dergisi, 15 Kasım 2012, Sayı: 2012/47, s. 7.....	156
Resim 2.37. Penguen Dergisi, 20 Aralık 2012, Sayı: 2012/52, s. 7.....	157
Resim 2.38. Penguen Dergisi, 26 Ocak 2012, Sayı: 2012/05, s. 6	158
Resim 2.39. Penguen Dergisi, 8 Mart 2012, Sayı: 2012/11, s. 6	159
Resim 2.40. Penguen Dergisi, 22 Mart 2012, Sayı: 2012/13, s. 6	160
Resim 2.41. Penguen Dergisi, 7 Haziran 2012, Sayı: 2012/24, s. 6	161
Resim 2.42. Penguen Dergisi, 14 Haziran 2012, Sayı: 2012/25, s. 6	162
Resim 2.43. Penguen Dergisi, , 21 Haziran 2012, Sayı: 2012/26, s. 6	163
Resim 2.44. Penguen Dergisi, 9 Ağustos 2012, Sayı: 2012/33, s. 6.....	164
Resim 2.45. Penguen Dergisi, 20 Eylül 2012, Sayı: 2012/39, s. 6	165
Resim 2.46. Penguen Dergisi, , 18 Ekim 2012, Sayı: 2012/43, s. 6	166
Resim 2.47. Penguen Dergisi, 25 Ekim 2012, Sayı: 2012/44, s. 6	167
Resim 2.48. Penguen Dergisi, 1 Kasım 2012, Sayı: 2012/45, s. 6	168
Resim 2.49. Penguen Dergisi, 8 Kasım 2012, Sayı: 2012/46, s. 6	169
Resim 2.50. Penguen Dergisi, 6 Aralık 2012, Sayı: 2012/50, s. 6.....	170
Resim 2.51. Penguen Dergisi, 13 Aralık 2012, Sayı: 2012/51, s. 6.....	171
Resim 2.52. Penguen Dergisi, 16 Ağustos 2012, Sayı: 2012/34, s. 14.....	172
Resim 2.53. Penguen Dergisi, 8 Kasım 2012, Sayı: 2012/46, s. 14	173
Resim 2.54. Penguen Dergisi, 4 Ekim 2012, Sayı: 2012/41, s. 14	174
Resim 2.55. Penguen Dergisi, 2 Ağustos 2012, Sayı: 2012/32, s. 7	175
Resim 2.56. Penguen Dergisi, 15 Kasım 2012, Sayı: 2012/47, s. 7.....	176
Resim 2.57. Penguen Dergisi, 8 Mart 2012, Sayı: 2012/11, s. 8	177
Resim 2.58. Penguen Dergisi, 8 Mart 2012, Sayı: 2012/11, s. 8	178
Resim 2.59. Penguen Dergisi, 15 Mart 2012, Sayı: 2012/12, s. 8	179
Resim 2.60. Penguen Dergisi, 22 Mart 2012, Sayı: 2012/13, s. 8	180
Resim 2.61. Penguen Dergisi, 24 Mayıs 2012, Sayı: 2012/22, s. 8.....	181
Resim 2.62. Penguen Dergisi, 31 Mayıs 2012, Sayı: 2012/23, s. 8	182

Resim 2.63. Penguen Dergisi, 14 Haziran 2012, Sayı: 2012/25, s. 8	183
Resim 2.64. Penguen Dergisi, 21 Haziran 2012, Sayı: 2012/26, s. 8	184
Resim 2.65. Penguen Dergisi, 6 Temmuz 2012, Sayı: 2012/28, s. 8.....	185
Resim 2.66. Penguen Dergisi, 9 Ağustos 2012, Sayı: 2012/33, s. 8.....	186
Resim 2.67. Penguen Dergisi, 16 Ağustos 2012, Sayı: 2012/34, s. 8.....	187
Resim 2.68. Penguen Dergisi, 23 Ağustos 2012, Sayı: 2012/35, s. 8.....	188
Resim 2.69. Penguen Dergisi, 1 Kasım 2012, Sayı: 2012/45, s. 8	189
Resim 2.70. Penguen Dergisi, 29 Kasım 2012, Sayı: 2012/49, s. 8.....	190
Resim 2.71. Penguen Dergisi, 15 Mart 2012, Sayı: 2012/12, s. 11	191
Resim 2.72. Penguen Dergisi, 20 Aralık 2012, Sayı: 2012/52, s.11	192
Resim 2.73. Penguen Dergisi, 8 Mart 2012, Sayı: 2012/11, s. 11	193
Resim 2.74. Penguen Dergisi, 8 Mart 2012, Sayı: 2012/11, s. 11	194
Resim 2.75. Penguen Dergisi, 22 Mart 2012, Sayı: 2012/13, s. 11	195
Resim 2.76. Penguen Dergisi, 4 Ekim 2012, Sayı: 2012/41, s. 11	196
Resim 2.77. Penguen Dergisi, 22 Kasım 2012, Sayı: 2012/48, s.11.....	197
Resim 2.78. Penguen Dergisi, 8 Mart 2012, Sayı: 2012/11, s. 12	198
Resim 2.79. Penguen Dergisi, Ekim 2012, Sayı: 2012/414, s. 12	199
Resim 2.80. Penguen Dergisi, 11 Ekim 2012, Sayı: 2012/42, s. 12	200
Resim 2.81. Penguen Dergisi, 8 Kasım 2012, Sayı: 2012/46, s. 12	201
Resim 2.82. Penguen Dergisi, 27 Aralık 2012, Sayı: 2012/53, s. 12.....	202
Resim 2.83. Penguen Dergisi, 7 Haziran 2012, Sayı: 2012/24, s. 15	203
Resim 2.84. Penguen Dergisi, 23 Ağustos 2012, Sayı: 2012/35, s. 15.....	204
Resim 2.85. Penguen Dergisi, 6 Eylül 2012, Sayı: 2012/37, s. 15	205
Resim 2.86. Penguen Dergisi, 4 Ekim 2012, Sayı: 2012/41, s. 15	206
Resim 2.87. Penguen Dergisi, 25 Ekim 2012, Sayı: 2012/44, s. 15	207
Resim 2.88. Penguen Dergisi, 25 Ekim 2012, Sayı: 2012/44, s. 15	208
Resim 2.89. Penguen Dergisi, 8 Kasım 2012, Sayı: 2012/46, s. 15	209
Resim 2.90. Penguen Dergisi, 15 Kasım 2012, Sayı: 2012/47, s. 15.....	210
Resim 2.91. Penguen Dergisi, 22 Kasım 2012, Sayı: 2012/48, s. 15.....	211
Resim 2.92. Penguen Dergisi, 29 Kasım 2012, Sayı: 2012/49, s. 15.....	212
Resim 2.93. Penguen Dergisi, 27 Aralık 2012, Sayı: 2012/53, s. 15.....	213
Resim 2.94. Penguen Dergisi, 27 Aralık 2012, Sayı: 2012/53, s. 1	214

Resim 2.95. Penguen Dergisi, 12 Ocak 2012, Sayı: 2012/03, s. 16	215
Resim 2.96. Penguen Dergisi, 26 Ocak 2012, Sayı: 2012/05, s. 16	216
Resim 2.97. Penguen Dergisi, 8 Mart 2012, Sayı: 2012/11, s. 16	217
Resim 2.98. Penguen Dergisi, 22 Mart 2012, Sayı: 2012/13, s. 16	218
Resim 2.99. Penguen Dergisi, 28 Haziran 2012, Sayı: 2012/27, s. 16	219
Resim 2.100. Penguen Dergisi, 27 Temmuz 2012, Sayı: 2012/31, s. 16.....	220
Resim 2.101. Penguen Dergisi, 30 Ağustos 2012, Sayı: 2012/36, s. 16.....	221
Resim 2.102. Penguen Dergisi, 13 Eylül 2012, Sayı: 2012/38, s. 16	222
Resim 2.103. Penguen Dergisi, 27 Eylül 2012, Sayı: 2012/40, s. 16	223
Resim 2.104. Penguen Dergisi, 4 Ekim 2012, Sayı: 2012/41, s. 16	224
Resim 2.105. Penguen Dergisi, 11 Ekim 2012, Sayı: 2012/42, s. 16	225
Resim 2.106. Penguen Dergisi, 11 Ekim 2012, Sayı: 2012/42, s. 16	226
Resim 2.107. Penguen Dergisi, 6 Aralık 2012, Sayı: 2012/50, s. 16.....	227
Resim 2.108. Penguen Dergisi, 13 Aralık 2012, Sayı: 2012/51, s. 16.....	228

ÖNSÖZ

Bilimsel bir çalışma en öncesinde o olguyu tanımak ve o olguya ilişkin araştırmalar ortaya koymak ile ilintilidir. Bu noktada bilimsel bir çalışma yapmak da tümüyle bilimsel bir birikim ile gerçekleşmektedir. Bu bilimsel birikimi edinmem noktasında büyük yardımı olan ve tez çalışmamın her aşamasında bana yol gösteren kıymetli hocam Yrd. Doç. Dr. Besim YILDIRIM'a teşekkürü bir borç bilirim. Diğer yandan gösterdiği samimi ilgi ve anlayış ile akademi camiasını bana daha da sevdiren değerli hocam Prof. Dr. Uğur YAVUZ'a da teşekkür ederim.

Bu çalışmayı ortaya koyma sürecimde bilimsel katkılarını esirgemeyen değerli hocalarım Prof. Dr. Hüseyin KÖSE'ye, Doç. Dr. Raci TAŞCIOĞLU'na, Yrd. Doç. Dr. Eyüp AKBULUT'a, Yrd. Doç. Dr. Salih SEYHAN'a, Dr. Ömer ALANKA'ya da teşekkür ederim.

Son olarak emek ve dualarıyla bu güne geldiğim annem Asiye FIRAT ve babam İrfan FIRAT'a sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Erzurum – 2013**Tahsin Emre FIRAT**

GİRİŞ

Karikatür temel olarak mizah ile yakından alakalı ve abartmaya dayanan bir sanat dalıdır. Bu yüzden eleştiri söylemi olarak yoğun olarak kullanılan bir muhalefet aracıdır. Çünkü karikatür içeriği açısından mevcut sistemi eleştiren ve aksaklıkları abartan bir boyutu bünyesinde taşır. Bu yüzden mizah yayınlarına “*muzır basın*” ismi de verilmektedir.

Mizah yayınları diğer bir deyişle “*muzır basın*” yaklaşık olarak bir buçuk asırdır Türk siyasal ve toplumsal hayatında önemli bir yere sahip olmuştur. İlk yayınlandığı günden bu yana siyasi karikatürler toplumda büyük yankı uyandırmış ve aynı zamanda siyasi şimşekleri de üzerine çekmeyi başarmıştır. Bundan dolayı birçok kez sansüre ve çeşitli müdahalelere maruz kalan mizah basını birçok evreden geçerek günümüze ulaşmıştır.

Gündelik yaşam toplumsal iktidara ilişkin bir mücadele alanı olarak nitelenebilir. Bu anlamda günlük yaşamın en önemli unsurlarından biri olan mizah da bir mücadele alanının temel öğelerinden biri olarak kabul edilmektedir. Genel itibariyle mizah gündelik yaşam içerisinde bağımlı sınıfların direniş olanaklarını yansıtmalarının yanında, eğlendirme işlevinden de bahsedilebilir. Mizahın içerisinde düştüğü temel problem de bu noktadan kaynaklanmaktadır. Eğlendirme amacının daha ön planda tutulduğu mizah ürünleri asıl amacından uzaklaşarak mizah kavramının içini boşaltmaktadır.

Toplumsal iktidar, devamlılığını sağlamaya çalıştığı toplumsal düzen için alt sınıfların rızasını almak zorundadır ve bu yüzden sık sık direnişlerle karşılaşır. Bu direniş odaklarının en can alıcı duruşlarından biri mizahtır. İktidarın varlığı ve meşruluğu, sabit ve değişmez değildir. Alt sınıflar, sürekli olarak mevcut koşullara direnirler. Popüler kültür kanallarını kullanan bağımlı sınıflar da bu direniş yollarından biri olarak mizaha başvururlar. Bu biçimde de mizah bir mücadele alanı olarak karşımıza çıkar.

Günümüz egemen mizah anlayışı ise bu amacını tam anlamıyla ortaya koyamamaktadır. Günümüz egemen mizahı muhalif asıl kaygısı olması gereken siyasal muhalefet amacının dışına çıkarak eğlendirme kaygısının daha baskın olduğu bir yapıya bürünmüştür. Bunun örneği olarak da mizah dilindeki bayağılaşma ve özünden kopuş

gösterilebilir. Diğer yandan karikatürlerde söylem olarak yoğun olarak argonun tercih edilmesi de mizah basının içinde bulunduğu durumu ortaya koyar niteliktedir. Eğlendirme yönünün öne çıktığı basın ürünleri içerik ve söylem açısından açısında amaçsızlaşan bir bağlama evrilmektedir.

Mizah basınının yaşadığı bu dönüşüm onu muhalif boyutundan kopararak çok daha sıradan bir yere konumlandırmıştır. Mizahın muhalif yönü değişen sosyolojik ve ekonomik şartlarla birlikte asıl olması gereken yerin daha dışına kaymış, mevcut toplumsal ilişkileri olumlayan bir yapıyı bünyesinde barındırır hale gelmiştir.

“Mizah Basınında Egemen Söylem Olarak Argo Kullanımı (Penguen Dergisi Örneği)” başlıklı tez çalışması, mizah dergilerinde toplumsal muhalefet kavramının içinin boşaltılarak sadece gülmece olgusunun ön plana çıkmasını konu almaktadır. Tezde, son dönemlerde mizah dergilerinin ortaya koyduğu argo temelli içeriklerle, asıl görevi olan “eleştirme ve denetleme” vazifesini nasıl yitirdiği üzerinde durulacaktır. Tüm bu unsurlara gelmeden önce mizahın temel muhtevası ortaya konacak ve mizahın asli görevleri üzerinde durulacaktır. Çalışma kapsamında Penguen Dergisi’nin 2012 yılına ait yaklaşık 52 nüshası incelenmiş içlerinde uygun olan örnekler çalışma içerisine alınmıştır. Ayrıca incelenen dergide yer alan söz konusu içeriklerin hangi toplumsal dinamikler çerçevesinde şekillendiği irdelenmiştir.

İki bölümden oluşan çalışmanın, *“Tüm Boyutlarıyla Mizah”* başlıklı ilk bölümünde, mizahın tüm detaylarıyla incelenmiş; mizahın muhalif yönü, iletişim sürecindeki yeri, gülme ile olan ilişkisi, tarihsel süreç içerisindeki dönüşümü, günümüz mizahının yapısı ve argo ile olan ilişkisi üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde ise Penguen dergisinin karikatür söylemi üzerinden günümüz mizah basınına yönelik bir çözümleme yapılmıştır.

Çalışma eksininde Penguen Dergisi’nin 29 Aralık 2011 ile 27 Aralık 2012 tarihleri arasında yayımlanan yaklaşık 52 sayı incelenmiştir. İncelemeye derginin tüm sayfaları dâhil edilmiştir. Bu sayfalar içerisinde çalışma açısından nitelikli olan karikatürler basit rastlantısal örneklem methodologyyla söylem çözümlemesine tabi tutulmuşlardır.

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜM BOYUTLARIYLA MİZAH

1.1. TOPLUMSAL MUHALEFET EKSENİNDE MİZAH VE KARİKATÜR

1.1.1. Toplumsal Muhalefet

Karikatür ve mizah, içerisinde barındırdığı güç ve iktidar ilişkilerinden bağımsız olarak ele alınamaz. Bu anlamda mizahın muhalif bir yönünden bahsedilebilir. Mizahın bu muhalif yönü, toplumun alt kesimlerinin direnişini mümkün kılması yönüyle, kendilerini varetme biçimidir. Diğer taraftan mizahın temel hedefi güldürme olsa da, çoğunlukla onun içerisinde toplum içerisindeki aksaklık, sorunları ve çirkinlikleri eleştirme ve düzeltme amaçları da gizlidir. Bu anlamda mizahı, toplum vicdanının ürettiği bir savunma mekanizması olarak da değerlendirmek mümkündür (Seyhan, 2011: 191).

Genel itibariyle muhalefet kavramı üzerinde duracak olursa, bu kavram düşünsel veya eylemsel açıdan olumsuz bir eleştiriyi ve karşı olmayı ifade eder. Muhalefet kavramının etimolojik kökenine inildiğinde, söz konusu kelimenin, karşıt olma karşı gelme anlamına gelen hilaf sözcüğünden türediğini ifade edilebilir. Siyasi ve toplumsal anlamda ise, yerleşik otoriteye-iktidara karşı gelme, onu eleştirme veya yıkma amaçlı bir konumu ve bu türdeki faaliyetleri tanımlamak için kullanılır.

Genel anlamda, toplumsal yapıdaki çelişki ve çatışmalardan doğan muhalefet, bu toplumsal sorunların direniş pratiğine yansması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunların ilk sırasında, siyasi iktidarın toplumsal sorunlara çözüm getirememesi, halkın beklentilerini karşılayamaması gelmektedir. Yine yöneticilerin, toplumsal yapıda genel kabul görmüş yasal ve geleneksel kuralları çiğnemeleri; siyasi iktidarı elinde tutanların yanlış siyaset izledikleri yolundaki duygu veya düşünceler; ekonomik durumun zayıflığı, ulusal ve uluslararası nitelikteki krizler gibi nedenler toplumsal muhalefeti tetikleyici unsurlardır (Nişancı, 2005: 274).

Rodney Barker, toplumsal muhalefete ilişkin anlamlandırmaları farklı boyutlar taşıyarak şunları tanımları ortaya koymaktadır:

- 1) *Devletin biçim ve temeline (...)karşı olmak,*
- 2) *Yalnızca içinde bulunulan sosyo-ekonomik yapıya ya da (...) siyasal rejime karşı olmak,*
- 3) *Toplumsal yapının hiçbir yönünü tartışma konusu yapmayıp, sadece devleti kontrol eden ya da siyasal iktidarı elinde bulunduran kişi, grup veya hanedana karşı direnmek ve onun meşruluğunu kabul etmemek,*
- 4) *Yöneticilerin baskıcı olarak görülmesi halinde onların baskısına karşı gelmek ve direnmek,*
- 5) *(...)siyasal iktidar üzerinde özellikle çıkarları ilgilendiren konularda baskı yaparak istenilen sonucu elde etmeye çalışmak,*
- 6) *Belirgin ve somut hedefi gerçekleştirmeyi düşünmeden, sırf bazı pozitif kazançlar sağlayacağı inancıyla siyasal iktidar üzerinde baskı yapmak.*
- 7) *Bazı somut ideolojik amaçları veya manevi değerleri gerçekleştirmek amacıyla özellikle siyasal iktidarı etkilemeye yönelik faaliyetlere girişmek (aktaran: Hoşafçı, 2006: 15).*

Toplumsal muhalefet olgusunu ise, iktidar yapısının ve ilgili mekanizmaların, çeşitli eksiklik ve aksaklıklarının toplum nezdinde eleştirilmesi ve sorgulanması şeklinde tanımlamak mümkündür.

Bir toplumsal yapıda yasal bir dayanağa sahip partilerce yürütülen muhalefet parlamenter, bunlar dışındaki güçler tarafından yürütülen muhalefet parlamento dışı ya da toplumsal muhalefet sayılır. Aslında bu tanımlama, her ne kadar, 1960’larda ortaya çıkan öğrenci ve işçi hareketlerinden yola çıkılarak ortaya atılmışsa da toplumsal muhalefetin her yönünü ve türünü içermesi açısından daha kullanışlıdır. Yeni muhalefet, parlamento dışı muhalefet gibi kavramların siyasal bilim alanında telaffuz edilmeleri 1968 öğrenci olaylarından sonrasına rastlasa da sisteme ve rejime karşı bu tür tepkilerle tarihin hemen her döneminde karşılaşmıştır. Hatta denilebilir ki, modern demokrasi anlayışı varlığını bu tür tepkilere borçludur. Diğer bir deyişle, parlamento dışı muhalefet terimi içerik olarak değil ama kullanım olarak yeni olarak nitelenebilir (Hoşafçı, 2006: 19).

Medya, demokrasi geleneği açısından önemli bir toplumsal muhalefet aracı olarak nitelendirilebilir. Günümüz koşullarında medya yasama, yürütme ve yargının yanında dördüncü bir kuvvet görevini üstlenmiştir. Parlamento dışı muhalefet odağı olarak medyanın siyasal süreçte oynadığı rol açısından birçok ülkedeki uygulamalar oldukça ilginçtir. Örneğin ABD’de basın toplantısı bir hesap sorma aracı olup, yarı anayasal bir süreç gibi değerlendirilebilir (Hoşafçı, 2006: 20). Bu doğrultuda medya ürünlerinin de siyasi otoriteye bir hesap sorma niteliği taşıdığı ifade edilebilir. Basın tarihi açısından değerlendirildiğinde mizah yayınlarının da benzer bir içeriğe sahip olduğu görülecektir. Günümüzde her ne kadar bu yapının içi boşaltılmış ve kendi muhtevasından uzaklaşmış olsa da demokrasi geleneğinde önemli yer tutan mizah basınının asli görevi, kamuoyu nezdinde eleştiri ve denetim mekanizmasının önemli unsurlarından biri olma sorumluluğudur.

1.1.2. Muhalefetin Kitlel Bir Görünümü Olarak Karnavalesk

Karnavalesk kültürü mizahi eylemlerin ve bununla bütünleşen direnişin en görünür biçimleri arasında yer almaktadır. Bu kültür içerisinde toplum direniş ve mücadelenin mizahi değerler kapsamında kendini var etmesi esas niteliktedir.

Karnavalesk olgusuna ilişkin Mihail Bahtin *Rabelais ve Dünyası* (2005: 38) isimli çalışmasında şu ifadelerle yer vermektedir: “*Karnaval gülüşünün kompleks doğası hakkında giriş niteliğinde bir iki söz söyleyerek işe başlayalım. Bu, her şeyden önce şenliğe özgü bir gülüştür, dolayısıyla da herhangi tek bir “komik” olaya verilen bireysel bir tepki değildir. Karnaval gülüşü, tüm halkın gülüşüdür. İkincisi, ufku evrenseldir; karnavala katılan katılmayan herkese yönelen bir gülüştür. Tüm dünya, gülünç yüzüyle, neşeli göreceliği içinde görülür. Üçüncüsü, bu gülüş müphemdir; hem neşeli ve zafer dolu hem alaycı ve taklitçidir. Söyler ve inkâr eder, gömer ve hayat verir. Karnaval gülüşü işte böyle bir şeydir.*”

Tarihsel anlamda değerlendirildiğinde, karnaval, şenlik ve curcuna gibi her türlü halk kutlaması aristokrat ve yüksek eğitilmiş bir sınıfın erken modern Avrupa’da yüzyıllar boyu süren egemenliğinin harekete geçtiği bir yer altı hareketi şeklinde görülmelidir. Bu şu anlama gelir ki; iktidara karşı yeraltında biriken öfke, gülme aracılığıyla yeraltından dışarı çıkmaya çalışır ve mevcut sistemi yine bu yolla ortadan kaldırmayı hedefler (Sanders, 2001: 80).

Karnaval eski düzenin yıkılarak yenin düzenin kurulmasının bir kutlamasıdır. Yeni yıl, yenibahar, yeni krallık gibi şeyler buna örnek olarak gösterilebilir. Ortadan kaldırılmış olan eski düzen, yeni dünya ile birlikte sunularak onun bünyesinde, ikili bedenin ölmekte olan parçasını temsil eder. Karnavalesk kültürü içerisinde yer değiştirmelerin, birbirine zıt yüzlerin kasti olarak çarpıtılmış orantısızlıkların var olması da bu ikilikten kaynaklanmaktadır. Bu durum karnavala katılanlar arasında kullanılan kıyafetlerden kendini hissettirmektedir. Bunun örneği olarak, erkeklerin kadın, kadınların erkek kılığına girmesi ve giydikleri elbiseleri tersyüz etmeleri ifade edilebilir (Bahtın, 2005: 443).

Tarihsel sürece bakıldığında karşılaşılan şenlikler iktidarın gülünç duruma düşürüldüğü noktasında açılımsal veriler sunmaktadır. Örneğin karnaval, şenlik ve curcunayı, aristokrat, yüksek eğitilmiş bir sınıfın erken modern Avrupa’da yüzyıllarca süren egemenliğinin harekete geçirdiği bir yeraltı hareketi şeklinde değerlendirmek gerekir. Sanders (2001: 80) bu durumu şu ifadelerle ortaya koymaktadır: *Temiz hava solumak amacıyla yeraltından dışarı çıkmaya çalışan, iktidar ve egemenlik dünyasını gülme yoluyla tersyüz edip kendi temel insanlıklarını teyit etmeye çalışan bütün bir köylü halkı. Gülme tarihindeki bu kendine özgü aşama açık bir ders sunar bize: Gülmeyi bastırmak olanaksızdır. Hele bir bastırmaya, kısıtlamaya çalışın, hemen hidrolik yasalarına uyacaktır. Bir yerden bastırdığınızda, gülme üç başka, daha zayıf noktadan daha büyük bir şiddetle dışarı çıkacaktır. Sonuç: “Şaşkın Polisler” komedilerine özgü bir kargaşa ve pantomim sahnesi, dünyanın zıvanadan çıkışı.* Bu bağlamda eğer devlet otoriter ve merkeziyetçi yapısını korumak istiyorsa gülmenin önünü almak durumunda olduğu kabullenilmesi gereken bir gerçektir. Aksi takdirde toplum bir şeyleri gülünç bulmaya başlarsa, dev kahkahalar her şeyi silip süpürebilir.

Karnaval ve cümbüş atmosferlerinde her türlü toplumsal denetim ve kısıtlama ortadan kalkar. Bu durumun sonucunda karanlıkta kalmış gizler ve baskıcılar açığa çıkar. Tüm toplumsal ilişkiler tersine bir hal alır. Bu bağlamda karnavallar, toplumsal iktidar için tehlikeye de işaret etmektedir. Eğer karnaval sona erdirilmez ise, ya da oyunun kuralları niteliğini yitirip gerçek olarak algılanmaya başlar ise ne olacağını kestirmek oldukça güç olacaktır (Sanders, 2001: 124). İktidarın toplumsal anlamda meşruiyetini güçlü kılması adına saygınlığını muhafaza etmesi gerekmektedir. Aksi

halde saygınlığını yitiren bir iktidar bununla paralel olarak siyasi gücünü de yitirecektir. Bu doğrultuda iktidarın karşısına dikilen mizah, onun toplumsal saygınlığı adına en büyük engel niteliğindedir.

Özetle de karnaval muhalif bir atmosfere göndermede bulunur. Karnaval kültürünün resmi bayramların aksine, egemen hakikatten ve kurulu düzenden geçici olarak kurtulmayı sağladığı ifade edilebilir. Bu ortamda tüm hiyerarşik rütbelerin ve toplumsal normların askıya alınışından bahseder. Karnavallar bir partiden çok daha fazlasını bünyesinde barındırır. Karnavallar iktidarın bastırma politikalarına karşı bir direnişin temsil biçimidir (Bakhtin, 2005: 36).

1.1.3. Karikatür ve Mizah

Mizahın resme yansımaları olarak düşünülebilecek karikatür, toplumsal gerçeklik ve çarpıklıkların abartılı bir biçimde resmedilmesi sanatıdır. Charles Baudelaire (1997: 16), abartılı, doğallığa uymayan gülünç olarak nitelendirdiği groteski, “*aslı astarı olmayan düşsel yaratıklar; var oluş nedenleri, var olma konusundaki haklılıkları sağduyuya, usa uymayan varlıklar*” olarak tanımladıktan sonra bu varlıkların insanda “*genellikle bir parçalanma, bir bayılma görünümünde dışa vuran çok aşırı, çılgınca bir gülme*” uyandırdığını söyler.

Karikatürün muhalif gücü ve mizahi boyutuna ilişkin Alain De Botton *Statü Endişesi* (2005: 187-188) isimli çalışmasında Temmuz Devrimiyle iktidara gelen Fransa Kralı Louis-Philippe üzerinde durmaktadır. Botton’a göre, iktidara gelen Louis-Philippe, elde ettiği güç sonrasında rehevete kapılmış ve kişisel zefklerinin peşinde koşmaya başlamıştır. Bunun sonucunda bu duruma ilişkin Charles Philipon isimli bir ressam, La Caricature dergisinde, Louis-Philippe’nin portresini aşama aşama bir Armuta benzeterek, onun içerisinde bulunduğu rehaveti ortaya koymaya çalışmıştır. Burada ortaya konan eleştiri yozlaşma ve becerisiksizle suçlanan Louis-Philippe’e karşı ortaya konan mizahi eleştiriye gönderme yapmaktadır.

Yukarıda geçen örnek aslında karikatür ile ortaya konan mizahın siyasi gücünü gözler önüne sermektedir. Louis-Philippe örneği dikkate alındığında, karikatür aracılığı ile dile getirilen eleştirinin ne ölçüde etkili olduğu anlaşılabacaktır. Bu olay siyasi ve

toplumsal bozulmaların mizahi bir açıdan ifade edilmesinde ne kadar etkili olduğunu ortaya koymaktadır.

Tüm bunlar neticesinde, iyi mizahçıların elinden çıkan eserlerde kahkaha ahlaki bir amaç edinmiştir kendine. Mizahın, insanların, kötü alışkanlık ve kişilik özelliklerini değiştirme görevinin olduğu düşünüldüğünde, ortaya konan espriler politik bir idealin bir provası niteliğinde, yani daha iyi bir dünya algısı şekillendirmek adına ele alındığı görülecektir (Botton, 2005: 196). Karikatür aracılığıyla ifade edilen mizahi eleştiri, bir yandan mevcut durumun eleştirisini gündeme getirirken diğer taraftan yeni bir düzenin bir eskizini çizmektedir.

1.1.3.1. Mizahın Anatomisi

Mizah, hayatın güldürücü yanlarını ortaya koyan sanat türü olarak tanımlanabilir. Mizah, insanı güldürmeye sevk eden resim, karikatür, konuşma ve yazı sanatıdır. Mizah eserleri sadece şaka güldürme maksadıyla söylenip, yazılıp çizildiği gibi belli fikirleri ifade etmek için de ortaya konulabilir. Karikatür, hikâye, roman, komedi, nükte, fıkra, hiciv, şeklinde kendini var eden bu eserlerin en önemli vasfı, “espi” denilen asıl can alıcı noktanın eserin teferruatı arasında bürük bir maharetle gizlenmesi, tam sırası geldiğinde de beklenmedik bir anda söylenmedir. Diğer taraftan mizahın yapıcı yönüne dikkat çeken Erasmus (2002: 9), mizahın, hiçbir bireye hücum etmeden hiciv aracılığıyla kırmaktan ziyade öğütler ile uyarması gerektiğinden bahseder.

Etimolojik olarak, arapçada nükte kelimesiyle eş anlamlı olan mizah, sanat ve düşünce değeri taşıyan söz anlamına gelmektedir. Nükte yapmak kadar nükteden anlamak da özel bir bilgi düzeyini de anlama gücünü gerektirmektedir. Çok anlamlı ya da karşıt anlamlı sözcüklerden yararlanılarak nüktelere kaba nükte denmektedir. Gerçek nükteler, sözcük oyunları ile değil metne gizlenmiş anlamlarla yapılır (Hançerlioğlu, 2000: 285).

Richard Cavanaugh açısından mizahın kökleri uzunca bir geçmişe uzanmaktadır. Ona göre Aristoteles, Platon, Darwin, Descartes, Kant, Hobbes, Freud ve Twain gibi büyük düşünürler, mizahı açıklamaya çabalamışlardır. Latince de nemli anlamına gelen “humere” kelimesinin, isim hali “umor”, nemli ya da sıvı anlamı taşımaktadır. Bu iki

kelime, akıcı ve ıslaklık anlamında olan Yunancada “hygros” kelimesinden türemiştir (Yardımcı, 2010: 2).

Potansiyel olarak mizah duygusu, geniş toplumsal kümeler için olumlu insani göstergeleri görünür kılar. Mizah bu özelliğiyle, toplumsal bir ruh halinin göstergesidir. Bu yönüyle mizah, bireysel kararlılığın bir göstergesi, hayal gücü ve zekanın uzun soluklu görünümünü temsil eder. Diğer taraftan mizahi çalışmalar, mizahi çizgiler ve şakaların doğal bir nitelik taşıması da şart değildir. Neredeyse herkes için esprilere gülmek ya da genel seslendirmelerde bunlara teslim olmak öğretilir. Ama bunlara karşı bir mizah duygusu da geliştirmek önem arz etmektedir (Davis, 2008: 563).

Mizah, toplumsal anlamada en güçlü eleştiri yollarından birini temsil etmektedir. Ukalılığa, zalimliğe, burnu büyüklüğe karşı kullanılan en önemli silahtır. Erdemden ve iyi duygulardan uzak kalındığında şikâyet etmenin en önemli yoludur (Botton, 2005: 193). Mizah, hayal ve hislerden daha ziyade zekâ mahsulü olarak değerlendirilmelidir. Mizah eylemini ortaya koyan kişi, hayal gücünden, olup bitenlerden, tarihten ve çeşitli bilgilerden yararlanabilir. Mizah aynı zamanda sosyal bir gereksinimdir. Bu doğrultuda, mizahın toplumsal sıkıntıların dağılmasında bir emniyet sübabı niteliği de taşıdığı da ifade edilebilir.

Çarpıklıkların, aksaklıkların topluma mizah yoluyla, hem daha etkili hem de daha az riskli anlatılabilir olmasının verdiği ayrıcalıkla mizah dergileri bu badireyi diğer medya çalışanlarına oranla daha hafif yaralarla atlattığı söylenebilir. Üstelik mizah ve mizahçıların politik görevlerini büyük ölçüde yerine getirmeleri de engellenememiştir. Bu da göstermiştir ki, mizah çelişkilerin keskinleştiği noktada daha fazla güçlenmekte ve daha popüler bir sanat dalı haline gelmektedir (Arık, 1998: 96).

Bir şeyi ya da bir kimseyi tiye almak, şikâyetini ifade etmek için mizah oldukça etkili bir araçtır. Çünkü mizah, bizi yalnızca eğlendirmiş gibi görünürken içten içe bir dersi de bünyesinde taşır. Mizah toplumsal otoriteye yönelttiği eleştirilerle meşruiyetini muhafaza eder (Botton, 2005: 193). Bu noktada Türk toplumunda latife olarak da adlandırılan olgu buna işlevsel bir örnek niteliği taşımaktadır. Zira latife içerisinde inceden bir eleştiri bunun bir türevi olan mizahi bir bağlam söz konusudur.

Mizah, kendi içerisinde sarı mizah, kara mizah, pembe mizah gibi renklerle ifade edilen türleri vardır. Fakat tüm bu türlerin sonucu itibariyle gülümseme, kahkaha, acı acı gülme, sırtıma, bıyık altından gülme, pis pis gülme, bazılarına göre beyinsel gülme gibi tepkilere neden olduğu ifade edilebilir. Her ne türden olursa olsun, tüm bu gülme eylemleri mizah sanatı içerisinde sağlıklı bir ortam içerisinde geçerlidir. Gülme gazı ile oluşturulan ya da sinirsel bunalımlarda ortaya çıkan, yani kökeninde mantıksal bir neden bulunmayan gülme mizah sanatının alanı içerisine girmemektedir (Özer, 1985: 9).

Arthur Kostler (1997: 10) mizah ve gülünç arasındaki ilişkiyi şu ifadelerle dile getirmektedir: *“Mizah, yüksek karmaşıklık düzeyindeki bir uyarının, fizyolojik tepkeler düzeyinde büyük ve kesinlikle belirlenen bir tepki yarattığı tek yaratıcı eylem alanıdır. Bu paradoks, söz konusu tepkiyi o yakalanması güç niteliğin, tanımlamaya çalıştığımız gülünçün göstergesi olarak kullanmamızı olanaklı kılar - tıpkı Geiger sayacının radyasyonun varlığını tık tık sesleriyle göstermesi gibi. Gülünç dediğimiz şey, başka, daha yüce yaratma biçimlerimle ilgili olduğuna göre, arka kapıdan girme çabası bizi bazı olumlu sonuçlara götüreceği gibi görünüyor. Hepimiz yüce olanın gülünç olandan yalnızca bir adımlık mesafede olduğunu biliriz; bu adımın tersine atılmasıyla kazanılabilecek şeyleri ruhbilimin dikkate almamış olması şaşırtıcıdır.”*

Mizah sonucu itibariyle bireyi gülmeye yönelttiğinden dolayı gülme ile yakından ilişkilidir. Bu anlamda mizahın karikatüre de en uygun sanat dalı olduğu kabul edilebilir. Karikatürcü tabi ki de komiklik, ironi ve satirlikten yararlanır. Ne var ki karikatüre gerçek ruhunu üfleyen sanat dalı mizahtır. Mizah kelimesinin karşılığı olarak öztürkçede “*gülmece*” kelimesi üretilmiştir. Gülmece mizah kelimesini tam olarak karşılamıyor olsa bile ondan çok da farklı bir anlam içerdiği söylenemez. Gülmece kelimesiyle anlatılmak istenen kuru bir gülüş biçimi değildir. Bu kavram aynı zamanda onun arka planına da göndermede bulunmaktadır (Arık, 1998: 43).

Mizah, sesini duyurabildiği insanı her nasıl olursa olsun gülme eylemine yönlendiren bir niteliği bünyesinde barındırır. Tabi ki bu durum her türlü mizahi durum sonucu gülme ortaya çıkacağı anlamına da gelmemelidir. Her gülme biçimi mizahı ilgilendirmedigi gibi, her mizah ürünü de güldürmeyebilir. Mizah bu anlamda insanı düşündürür ve getirdiği yeniliklerle sağlıklı bir gülmeye ulaştırır. Mizah toplumsal

sevinçlerin dışı vurumu olarak da kendini gösterir. Nitekim ilk toplu eğlencelerde ve mizah örneklerinde iyi ve kötünü daima bir mücadele içerisinde olduğu görülür. Kötülük bir süredir iyiliğe egemen durumdadır. Sonunda iyi kötüyü alt eder ve bu durumun onuruna eğlenceler tertip edilir (Öngören, 1998: 11). Bu bağlamda mizah bir toplumsal mücadele alanı olarak kendini varlığını ortaya koyan bir olgu niteliği taşır.

Mizahın çeşitli toplumsal baskılara karşı gelme ve bunları yok etme yönüyle bir kamuoyu oluşturma işlevinden de bahsedilebilir. Bu doğrultuda demokratik geleneğin bir vazgeçilmez unsurlarından olan mizah ancak hoşgörü ortamında kendisine toplumsal anlamda bir yer bulabilir (Oral, 1998: 192).

Mizahın toplumsal anlamda iyileştirici yönüne dikkat çeken Allen Klaine'e göre (1999: 9), kaçmanın mümkün olamadığı çok stresli durumlarda başa çıkmanın en iyi yollarından biri de bu durumu eğlenceli hale getirmektir. Buradan hareketle mizah için, birkaç dakika olsa bile bireyi sorunlarından uzaklaştırdığı; toplumsal sorunlara katlanmayı ve üstesinden gelmeyi kolaylaştırdığı ifade edilebilir. Mizah toplum için, durup bir soluklanmayı sağlar, bireyin gücünü ve direncini tekrar kazanması adına ona verilmiş bir tatil gibidir adeta.

Mizahın diğer türlere göre belirleyiciliğini, mizahta düşünce ile ifade edilen şey arasında tutarsızlığın var olmasıdır. Mizah içerisinde gerçek öge ifade edilmeyen doğrudur. Mizahı ortaya koyan kişinin, gerçek doğrusunu ve söylediği şeyde değil, satırlarda örtülü olarak söylediklerinde aramak daha doğrudur. Mizah yazarı okura göz kırpar ve bir nevi okurun yanında olduğunu ifade eder. Mizahın espriyle olan en büyük farkı; espri kendine güler mizah ise hep birlikte bir şeye güler. Mizah gülmece türü içerisinde en yaygın kullanılanıdır. Öyle ki, çoğu zaman mizah gülmeyle eş tutulmuş, diğer türler görmemezlikten gelinmiştir. Özetle mizahı anlamak büyük oranda gülmeyi de anlamaktır (Arık, 1998: 43).

Sözle yapılan alay ve hiciv insanların bir nebze de olsa rahatlamasını sağlar. Her hangi birisiyle, özellikle de açıkça karsısına çıkamayacağımız kişiyle dalga geçmek veya dedikodusunu yapmak, bu kimseye duyulan nefreti geçici bir süreliğine de olsa azaltır. Nefretin ve kızgınlığın en önemli tatmin yollarından biri mizahtır. Levent Cantek (2001: 24), mizahi içerikli olan fıkraları, popüler direniş yöntemleri açısından incelediği çalışmasında, fıkralarda iktidara karşı dillendirilen bütün saldırılara karşın,

şartlarda herhangi bir değişme yaşanmadığını, iktidarın mevcudiyetini koruduğunun altını çizer. Mizahın bu yönüyle, alt sınıflara fiziksel direniş gibi daha tehlikeli safhalara geçmeden alıkoyarak onlara rahatlama ve tepkinin kontrollü olarak boşalmasına imkân tanıyan, iktidar onaylı emniyet sübapları olduğunu söyler.

Benzer biçimde toplumsal ve siyasal yapıdaki bozuklukları mizahın özgürleştirici tüm olanaklarıyla gözler önüne sererek yeren bu fıkralar, gülmecenin de ötesinde yıkıcılık ve sarsıcılık işlevine sahiptirler. Çünkü her mizah gibi, bazı fıkraları da “alışkanlıklarla körelmiş bir toplumda, artık fark edemediğimiz alçaklıklara, çarpıklıklara dikkat çeker; alışkın olduğumuz şeylerin garipliğini, garip sandığımız şeylerin olağanlığını bir anda keşfetmemizi sağlar” (Koestler, 1997: 71).

Mizahın temeline inildiğinde mizahın hâkim sınıflara karşı bir tepki mekanizması olduğu görülür. Bu tepki ki, toplumun en aşağısından iktidar katmanlarına doğru yönelen son derece sivil bir eylem niteliği taşır. Bu yönüyle mizahın gülümseyen öfke olarak da adlandırıldığı ifade edilebilir.

Mizah toplumu rahatsız edenleri rahatsız eden bir mekanizmadır. Yine mizahın bu muhalif yönüne değinen Aziz Nesin için (2001: 14) mizah, diyalektik bir gelişimle hem egemen sınıfların baskısı ile doğar, hem de kendisini var eden egemen sınıfların baskısını çağırır. Baskının yarattığı bunalım ortamında doğan, kendisini doğuran baskıyı arttıran bu mizah, ya kendisi ya da baskıyı yapanlar son buluncaya kadar varlığını sürdürür.

Yine mizahın muhalif yönü üzerinde duran Aydın Boysan, mizahın sınır tanımayacağından bahsederek ölümün dahi mizahi bir tarafı olduğunu vurgular. Ona göre, mizahın en gür kaynağı zulümdür ve işkence de zulmün önemli bir aracıdır (Boysan, 1984: 27). Gücünü zulümden alan mizah da bu zulme karşı kahkaha ile verilen tepkinin bir boyutudur.

Yaşam çatışmasında yenik düşen insanın gülmesi, bir üstünlük elde etme silahıdır. Toplumda egemen sınıflar bu üstünlüğü özdeksel ve somut olarak ellerine geçirmiş olduklarına göre, ezilen, sömürülen, yani yenik düşen sınıf, egemen sınıfa karşı başka türlü üstünlük elde edemeyince, gülmeceyi onlara karşı bir üstün gelme silahı olarak kullanmaktadır. Bu tür gülmece, güçsüzlerin, güçlüye karşı kullandıkları sosyal ve

politik üstün gelme silahıdır. Gülmece yaşam çatışmasının bir ürünüdür. Ancak bu çatışmada güçlü olan güçsüzü döver, ezer, yener ama onunla alay edemez. Çünkü güçlü yenik düştüğü kişiyle, bir de alay etmeye kalksa, bu alay tutmaz yayılmaz ve gülmece değeri taşımaz. Yenik düştüğü kişiyle alay eden güçlüye ancak kızılır. Alay etme, yenilmişlerin vazgeçilmez, dayanılmaz kusuru ya da meziyetidir (Nesin, 2001: 42).

Antik dünyadan bu güne ulaşan toplumsal eşitsizliklere karşı gösterilen eleştirinin simgesi olan karnavallar, güçlünün güçsüzde, yenenin yenilende, yayılmacının yayıldığı ülke insanında uyandırmış olduğu kızgınlık dışa vurumu olarak kabul edilebilir. Muzaffer İzgü *“Gülmecenin İşlevi”* isimli makalesinde; *“Küçük dağları kendinin yarattığına inanan bol madalyalı, bol süslü giysinin içinde kendinin insan olduğunu unutarak, doğaüstü bir yaratık olduğuna inanan, ağzından çıkanın buyruk olduğunu görünce böbürlenen güçlü bir diktatöre kızılmaz da ne yapılır?”* sorusunu sormaktadır. Astığı astık, kestiği kestik, söylediği her sözde zorla hikmet aranan, hikmet arandıkça, kendini gerçekten akıllı sanan, akıllı sandıkça daha çok saçmalayan, daha çok saçmaladıkça yöresi tarafından daha çok alkışlanan diktatör, askeriyle polisiyle, baskıyı arttırdığında süre, halk ağzına kilit takar; ama karşıdan karşıya işaretlemeye, güçsüz ilişkiyi geliştirmeye başlar. En çok fıkra böyle zamanlarda üretilir (Arık, 1998: 44). Bu tip durumlar karşısında gülme yıkıcı bir silah olarak kendini ortaya kor.

Bir başka açıdan düşünüldüğünde, tüm kültürlerde kendine özgü formlarıyla var olmuş olan soytarılık geleneği de mizah olgusuna farklı bir kimlik kazandırmaktadır. Soytarılar anlattıkları öykülerde insanı kotarılmış bir şakanın darbesiyle sarsarlar. Sözlü kültürde soytarılar dilin şeytansı doğası çok iyi tanırırlar ve bunu çekinmeden her fırsatta kullanırlardı. Aykırı bir kişi olan soytarı, anlattığı inceden inceye düşünülmüş şakalarda kurulu düzeni sarsma noktasında mesafe kat ederdi. Seyirci bu kişinin yaptığı şakalara gülerek buna karşılık olarak alkışıyla ona minnetini gösterirdi. Bu bağlamda alkış ve kahkahanın da birbirini tamamlayıcı iki unsur olduğu ifade edilebilir (Sanders, 2010: 84).

Mizah, yaşamın sürüp giden çatışmasında yenik düşenlerin ve ezilenlerin sığınağı niteliğindedir. Yasamı daha katlanılabilir kılmak için insanlar, toplumsal hayattaki tüm otoritelere mizah yoluyla karşı koydukları düşünülebilir. Çünkü onlar açısından en etkili direniş yöntemlerinden biridir bu. Mizah yoluyla en sert eleştiriler üstü kapalı da olsa

dile getirilebilmekte, gündelik dille anlatılamayanlar mizah yoluyla meşruluğa bürünmektedir. Bu karsı koyuş içinde rahatlama öğelerini de barındırırken bir taraftan da, eleştirilerin odağı olarak iktidarın tepkisini çekme olasılığı zayıflamaktadır.

Mizah temelli eleştiriler, egemen sınıfların topluma karşı üstlendiği görevleri yerine getirmediğini ve toplumsal sözleşmeyi bozduğunu gösterme yönündeki çabaların biçimini alabilir. Bu saldırıların ve çabaların, kamusal senaryoya yansıyan kısmı ise, küfrün tam olarak ifade edilmeden ima edilmesidir. Özetle, mizah dışları çekilmiş bir küfüdür (Scott, 1995: 211). Bu bağlamda mizah ürünlerinin, sessiz yığınların sesi ve mevcut iktidar yapısının sorunlarının irdelendiği bir direniş mekanizması olduğu kabul edilebilir.

Toplum, mizah yoluyla yaptığı muhalefetle toplumsal otoriteyi gülerек ve alay ederek tehdit eder. Otoritenin toplumsal tahakkümünü devamlı kalabilmesinin tek yolu bir şekilde toplumda rızanın üretimidir. Mizah, bu durumu geçersiz kılarak egemen sınıfların ciddiyet hareketini parçalamak için bir takım gizli senaryolar ortaya kor. İktidar otoritesi karşısında verilebilecek en etkili tepki onu ciddiye almamak veya gülünç duruma düşürmektir. Arendt'e göre (2003: 58), iktidar otoritesini ayakta tutmak için kişi ya da makama duyulan saygıyı ayakta tutmak gerekir, dolayısıyla otoritenin en büyük düşmanı ve onu zayıflatmanın en kesin yolunun kahkahadır.

Günlük hayat içerisinde sorunsallaştırılmayan ve saydamlaşmaya da başlayan efendi-köle ilişkine karşı bir karşı duruşu simgeleyen mizah, var olan çarpık toplumsal düzene karşı bireyi uyarıp sömürü ve toplumsal eşitsizliği gözler önüne sermeyi amaçlar. Bu bağlamda mizahi öğeler, toplumsal ilişkilerde ve mevcut toplumsal sistemde var olan eksiklik ve aksaklıkların kamuoyu nezdinde tartışılıp buna ilişkin eleştirileri ortaya konduğu alandır.

Özetle toplumdan topluma, sınıftan sınıfa farklı işlevler yüklenebilen mizahta önemli olan, mizah yazarının eleştiri oklarını yönelttiği hedefi iyi belirlemesi ve toplumsal bağlamı göz ardı etmemesidir. Çünkü toplumsal gereksinimler yoksa mizahın amacına ulaşması söz konusu olamaz. Bu anlamda toplumsal olarak mizah, belki de en ciddi işlerden biridir denebilir. Bu açıdan “görevci ve yararcı gülmece” olarak nitelendirilebilecek olan mizah, Aziz Nesin'in ifadesiyle (2001: 38), “*Bir yararı olan, eleştiricilik, yericilik ve olumlu yönde yıkıcılık görevi yüklenmiş gülmeceler*”dir.

1.1.3.2. Karikatür: Mizahın Görsel Boyutu

Görsel mizah olarak da tanımlanan karikatür, içerisinde yoğun anlamada çizgi unsurunu barındırmaktadır. Görsel mizah (karikatür) kendi içerisinde sözlü ve yazılı olarak ikiye ayrılabilir (Hempelman ve Samson, 2008: 609). Bu başlık altında sadece, görsel mizah unsuru olarak karikatüre değinilecektir.

Karikatür bir yönüyle mizahi unsurların anlamlı ve abartılı çizgiler aracılığıyla kâğıda olan izdüşümü olarak tanımlanabilir. Bu izdüşümü karikatürcünün durumu anlamlandırma biçimi ve değer yargılarıyla ilintilidir. Karikatüre hayat veren kişinin anlam haritalarıyla ortaya konan basılı unsur büyük oranda özdeştir. Bir insanın veya bir olayın, ayrıntılarına girmeksizin, kıza ve özlü bir fikir vermek veya genellikle güldürmek için bazı özelliklerin dikkat çekici bir biçimde resmedilmesi sanatıdır karikatür. Bu resmi çizenlere de karikatüist adı verilmektedir. Özetle, bir mizah ürünü olan karikatür, temelinde gülme ögesini barındıran görselliğe dayalı bir kitle iletişim biçimidir. Karikatür sözcüğünün kökeni İtalyanca doldurmak, yüklemek mecazi olarak da abartmak, alay etmek anlamına gelen ‘caricare’ sözcüğünden gelir. Karikatür (caricature) sözcüğünü ilk kez kullanan kişi İtalyan ressam Aniballe Carracci ismidir (Arık, 1998: 1).

Karikatürün tarihsel kökenine inildiğinde, Antik Yunan ve Roma şenliklerinde kullanılan maskeler ile karşılaşılacaktır. Karikatürlerin abartmak ve biçimini bozmak şeklinde zuhur ettiği düşünüldüğünde, gösteri sanatında kullanılan ve karikatür ile biçimsel açıdan yakınlık gösteren maskeler büyük benzerlik göstermektedirler. Eski Yunan ve Roma kültüründe, izleyiciyi daha derinden etkilemek için oyuncuların yüzüne taktıkları maskeler büyük oranda karikatür niteliği taşımaktadırlar. Maske, güldüren ya da heyecanlandıran çizgilerin ortaya konduğu bu biçimiyle büyük oranda karikatüre benzer bir nitelik taşımaktadır. XVII. yüzyılda büyük devinin sağlayan karikatüre, gelişme açısından maskeler olumlu katkı sağlamıştır (Baudelaire, 1997: 34).

Karikatürize etmek, çarpıtmak anlamına gelir. Karikatür ise çarpıtılmış çizime işaret etmektedir. Yani çizim içerisinde matematik dışlanarak güzel oranlar çizgisinin dışına çıkılır. Bu durum neticesinde ortaya çıkan eserdir karikatür (Şenyaplı, 2003: 17). Bu durum karikatürün temel muhtevası olan abartma sanatının bir tezahürüdür.

Charles Baudelaire (1997: 28-29) karikatürü şu ifadelerle açıklamaktadır: *“Abartmak, suçlamak, biçimi bozup çirkinleştirmek, karikatürün temel araçları gibi görünüyor. Sanatın eşsiz yetkinlik arayan eğilimlerinin amacı olan eksiksiz güzellik (idealisme), karikatürün tersi bir şey oluyor bu durumda. Ne var ki, karikatür de, az sonra göreceğimiz gibi, güzele doğru yöneliyor. Eğer biz karikatürü güzel olmayanın ve karakteristiğin bir dışavurum biçimi olarak görseydik yalnız, hemen hemen her çağda ve her yerde anlatım araştırmalarının ortaya çıktığı tüm sanat tarihi boyunca karikatürden çok bir şey bulunmazdı. Buna örnek olarak, grotesk denilen özel bir türü göstermeye bile gerek yok; gotik resim, ya da Kuzey Avrupa yontuculuğu, gülünç biçimde aşırılığa kaçmış pek çok örnekle doludur. Ama tabii şu var; karikatür eksiksiz sanatsal güzelliğe (idealisme) dayanmaz onun dayandığı karikatürcünün gerçeğe kurduğu pek o kadar da yansız olmayan bir ilişkidir. Karikatürcü gerçeği güzelleştirmeye değil, onu karakterize ederek açıklamaya çalışır.”*

Karikatüre yüklenen tanımlar, onun tarih içerisinde göstermiş olduğu gelişmelere yönelik olarak dönüşümlere uğramıştır. Karikatür, ilk etapta insanların abartılmış portreleri olarak tanımlanırken, günümüzde çok daha farklı anlamları bünyesinde barındırır hale gelmiştir. Konusunu insana dair ve onun etrafında gerçekleşen olaylardan alan karikatürün gösterdiği ve göstereceği gelişmeler doğrultusunda kesin bir tanıma varılamayacağı söylenilebilir (Arık, 1998: 1).

Genel itibariyle, insanların görünüşlerini bozma, abartma, karakteristik özelliklerini ön plâna çıkartma olarak değerlendirilen karikatür, sonraları bu dar çerçeveden dışarı çıkmıştır. İlk zamanlarda portre karikatür anlayışı ile çizilen bu tip çalışmalarda abartma, çeşitli bitki ve hayvanları insanların bir parçası gibi gösterme veya insan hareketleri ile hayvan hareketlerini karşılaştırma gibi yaklaşımlar ağır basmaktaydı. Yaygın anlamıyla karikatür, *“orijinali halk tarafından bilinen insanların davranış ve düşüncelerinin çizerin yorumu da katılarak çizgilerle çizilip verilmesidir”* şeklinde tanımlanabilir (Özer, 1985: 10). Bu yönüyle karikatür, çizgi odaklı olup, bu çizgilerde yoğun abartma içeren görsel bir ileti olarak değerlendirilebilir.

Karikatür özünde çizgi ve desenden meydana gelmektedir. Bu doğrultuda karikatürde kullanılan çizginin çok inceltilmiş bir çizgi olduğu ifade edilebilir. Ama bu

çizgiyi biçimden ayıran en önemli özellik, onun her yerde bulunması ve her an görülebiliyor olmasından geçmektedir (Şenyapılı, 2003: 1).

Diğer tarftan Aziz Nesin gülmecenin bir dalı olarak kabul edilen karikatür için, çizgisiz de yapılabilineceğini ifade etmektedir. O'na göre karikatürün illki el ile tapılması söz konusu değildir. Karikatür çizgi dışındaki malzemelerle de yapılabilir. Karikatür çizgi veya çizgiye benzer gereçlerle yapıldığı zaman karikatür olarak adlandırılır. Eğer ortada mizah içerikli bir yazı var ise bu gülmece yazısı olarak isimlendirilir. Burada önemli olan nokta yazının okuyucusunu sağlıklı bir biçimde gülmeye yönlendiriyor olmasıdır (Şenyapılı, 2003: 8-9).

Karikatür, özneliği bakımından, resmin karakteristik özelliklerinden farklı bir boyuta sahiptir. Karikatür, konu alınan bir kişi ya da bir olayın dikkat çekici özelliklerini ortaya koyar. Çoğu zaman kişinin bazı özelliklerinin abartılarak aktarılmasını konu alan kaikatür, o kişiyi hiciv etmek, küçültmek, onunla alay etmek vasıtasıyla da kullanılmaktadır. Alay etmek, insanların birbirlerini hafife alması, rencide etmesi, onu küçük veya gülünç duruma düşürmesi demektir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, karikatür tüm bunları mizahi unsurlarla destekleyerek hedefine ulaşmak amacındadır.

Karikatürün görsel bir gülmece iletisi olduğu ve iletişim kanallarına bağlı olduğu söylenebilir. İletiyi yayan araç, yani medya gülmece deseninin bünyesini, niteliğini ve içeriğini etkiler. Karikatürün gelişmesi basının gelişmesiyle sağlanmıştır. Gülmece basını, karikature yer veren gazeteler, dergiler karikatürün yaygınlaşmasına ve halk arasında üne kavuşmasına yol açmışlardır. Karikatürün reklâm alanına girmesi bu yaygınlığı daha da genişletmiştir. Karikatürün televizyonda yer alması da bu alana yeni ve geniş olanaklar sağlamıştır. Gülmece desenlerinin halk arasında yaygınlaşmasını demek iletişim araçları sağlamaktadır (Topuz, 1986: 93).

Günümüzün farklı sanat dallarından olan karikatür, büyük bir hızla gelişmekte olduğu ifade edilebilir. Kaldı ki karikatürün geçirdiği bu hızlı değişim iletişim ürünleri açısından sıkça görülen bir olgu değildir. Doğuşundan buyana birçok aşamadan geçen karikatür, önceleri bir fıkrayı süsleyen, ya da kuvvetlendiren resim kurallarına bağlı çizgiler durumundaydı. Sonrasında karikatürde kendini gösteren çizgi unsuru kendini daha da ön plana çıkarttı. Yazı ile karikatür bir bütünlüğe ulaşır ise gücünü arttırdığı

fark edildi. Yani ne yazı ne de karikatür tek başına kullanılır ise asıl gücünü ortaya koyar. Karikatürdeki bu biçimsel değişmeye paralel olarak, onun özünde de birtakım değişmeler varlık gösterdi. Önceleri yazıya bağlı fıkra esprilerinin yerinde, salt çizgi ile anlatılabilen yeni bir çizgi tipi karikatür doğdu. Yazı zamanını doldurdu ve köşesine çekildi. Bu olay karikatürü özüne daha da çok yaklaştırdı. Artık karikatür çizgi ile mizah yapma sanatı şeklinde tanımlanabilir. Böylece karikatürde tek anlatım aracı çizgi olarak nitelenebilir. Bu anlayışa uygun olarak çizgi de, her türlü fazlalığı atıp sadeleşmiş ve resim gibi olmaktan kurtulmuştur. Bu değişim sonucunda karikatür, seyircisini önceleri yalnızca güldürürken günümüzde düşündürdüğü de ifade edilebilir (Oral, 1998: 90). Karikatürün bu biçimsel değişimi sonucunda artık bağımsız bir disiplin olarak kendi varlığını ortaya koyduğu düşünülebilir. Yine bu değişim ile birlikte farklı bir kimlik kazanan karikatür toplumsal etkinliğini de arttırmıştır.

Karikatür hemen her durumda okurun kültürel düzeyiyle çok yakın ilişki içerisinde. Bazen aynı olaylar çeşitli ülkelerde benzer çizgilerin doğuşuna neden olabilir. Böylece çeşitli ülkelerde yayınlanan karikatürlerin içerik ve biçimleri arasında da benzeşmeler görülebilir. Ancak tam anlamıyla bu benzerliklerin karikatürün algılanması için yeterli olduğu söylenemez. Yani karikatürün okuyucu tarafından algılanması onun yetiştirme süreci ile de yakından ilişkilidir ve bu yetiştirme süreci de uzun süre isteyen bir iştir. Karikatürcü okurlarına kendi çizgi bilgisini, kültürel kodlarını, simgelerini öğretir. Bu süreç sonucunda karikatürün toplumsal etkinliği genişler (Oral, 1998: 95). Özetle, karikatürün toplumsal anlamda yayılma sınırları okurun yetişmişliği ve kültürel düzeyi ile yakından ilişki içerisinde.

Karikatürün içerdiği kültürel öğeler hasebiyle evrensel boyutlu olduğu söylenemez. Kültürel kodların yoğunlukta olduğu imgeler ve simgeler her yerde aynı anlamı vermezler. Bir ülkede güldürü imgesi olan bir konu başka bir ülkede etkisiz kalabilir. Bir ülkede kutsal kabul edilen bir imge başka bir ülkede güldürüye yol açabilir. Karikatür çabuk eskir, çünkü genelde güncel olaylardan çıkar. Bazen geçerliliği sadece bir tek gün sürer. Ama plastik bütünlüğe erişen bir karikatür, bir tablo, bir gravür ya da bir litografi gibi uzun ömürlü olabilir, fakat güncel konuları ele alan karikatürler, siyasal güldürü desenleri kısa ömürlü olmaya mahkûmdurlar (Oral, 1998: 56).

1.1.3.3. Karikatürün Temel İşlevleri

Karikatürün en temel işlevi güldürmektir. Tabi bunu yaparken, bir yandan da bir eksikliği gündeme getirmektir. Gülmece unsuru karikatürün temelinde bulunan en önemli unsurdur. Fakat çizerin amaçlarına, hedeflerine ve diğer pek çok etmene bağlı ikincil işlevleri de vardır. Bu ikincil işlevler olmadan, karikatür bir bakıma havada kalır. Güldürmek için her şey yapılabilir, ama günümüzün gülmece deseni, başka amaçlar da yüklenmiştir. Hıfzı Topuz (1986: 64) karikatürün bu işlevlerini aşağıdaki gibi başlıklar altında toplamıştır.

- Haber verme: Karikatür bir İletidir. Dolayısıyla bir habercilik işlevi vardır. Bu haber siyasal, sosyal, kültürel, ekonomik, sanatsal, felsefi, ebedi ve psikolog aktüalite ile ilgili olabilir. Hangisiyle ilgili olursa olsun, İleti aktüalitenin sonucudur ve geniş anlamda haber verici bir niteliktedir.

- Eğlendirme: Bu işlev, çok uzun bir zaman boyunca, karikatürcülerin temel işlevi sayılmıştır. Belle Epoque karikatürcüleri bunu hedeflemişlerdir. Bugün de boş zamanlarını doldurmak isteyenlere satılan belirli gazetelerin amacı budur.

- Eğitim: Karikatürün, toplumsal anlamda önemli bilgiler vererek eğitici niteliğinden bahsedilebilir.

- Tabuları vs mitosları yıkma: Karikatürcülerin sayıca önemli bir bölümü mitosların yıkılması, yabancılaştırmaların, geçerliği kalmamış inançların, kalıpların, yasak sınırlarının, toplumdaki saçmalıkların ortadan kaldırılması için karikatür çizer ve savaşım verirler.

- Karşı çıkma: Daha önce de belirttiğimiz gibi saçmalıklara karşı çıkma, karikatürün amacıyla sıkıdan ilgilidir.

- Estetik kaygı: Bazı karikatürcüler, estetik kaygılara ön planda yer vermekte ve estetik gülmece şaheserleri yaratmaya yönelmektedirler.

- Reklam: Reklamcılık, karikatüre geniş parasal olanaklar sağlamıştır. Bunun da dışında, bazen, karikatürün yaygınlaşmasında etkili olmaktadır.

Karikatür bu özellikleriyle düşünüldüğünde, onun toplumsal arenada birçok görevi yerine getirdiği ifade edilebilir. Fakat bu görevleri yerine getirirken tam olarak

amacının ne olduğunu kestirmek de olukça güçtür. Bilindiği gibi karikatür onu çizen kişi ve onun yayınlandığı yayın kuruluşunun ideolojisini yansıtır. Karikatür bu açıdan değerlendirildiğinde yayıncısının izlerini taşıyan içerisinde kendi ideolojisini barındıran bir meta niteliği kazanmıştır.

1.2. İLETİŞİM BİÇİMİ OLARAK KARİKATÜR

İletişim sözcüğü, Latince kökenli communication sözcüğünün Türkçe karşılığıdır. Birbirlerine ortamlarındaki nesneler, olaylar, olgularla ilgili değişimleri haber veren, bunlara ilişkin bilgilerini birbirine aktaran, aynı olgular, nesneler, sorunlar karşısında benzer yaşam deneyimlerinden kaynaklanan, benzer duygular taşıyıp bunları birbirine ifade eden insanların oluşturduğu topluluk ya da toplum yaşamı içinde gerçekleştirilen tutum, yargı, düşünce, duygu bildirimlerine iletişim denir. Batı dillerindeki communication sözcüğünün, Latince’de var olan communis sözcüğünden gelişi de bu duruma işaret etmektedir. İletişim kavramı, benzerliklerin oluşturduğu ortaklık ya da topluluk anlamına gelen bir sözcükten kaynaklandığı ifade edilebilir. Tüm bunların yanı sıra iletişimin, belirli bir coğrafya parçasında aynı doğa koşulları içinde varlıklarını sürdürmek için araç ve gereçlere benzediği de düşünülebilir. Bu noktadan hareket edilecek olunursa iletişim, çeşitli bilgiler üretmiş bulunan, bunları belirli işbölümü yöntemlerine göre kullanan, kendi aralarındaki bu işbölümünden kaynaklanan farklılaşmaları haklılaştırmak için çeşitli değerler ve inançlar üreterek toplumun farklı katmanlarının ortak üst kimlikler içinde kaynaştırmayı amaçlayan insanların etkinliği olarak nitelendirilebilir (Oskay, 2007: 9).

Diğer taraftan iletişimin gösterge ve kodlar içerdiği de ifade edilebilir. Göstergeler kendinden başka bir şeye gönderme yapan eylemler ya da yapılarıdır, yani anlamlandırma yapılarıdır. Bu doğrultuda kültürel yaşamın merkezinde yar aldığı düşünüldüğünde, iletişimsiz hiçbir toplumun ayakta duramayacağını söylemek yerinde olur. Dolayısıyla iletişimin kültürel bir boyutunun olduğu da düşünülebilir. Buradan hareketle iletişim, en yalın anlamıyla anlam yüklü iletiler aracılığıyla toplumsal etkileşim şeklinde tanımlanabilir (Fiske, 2003: 16). İletişim sürecini merkezinde bilgi

alışverişi olgusu yer almaktadır. Tanımda da belirtildiği üzere iletişim süreci içerisinde “ileti” yani mesaj, dikkate değer en önemli unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

İletişim sürecinin üç temel ögesinden bahsedilebilir. Bunlar, verici (kaynak), ileti (mesaj) ve alıcı (hedef kitle) şeklinde sıralanabilir. Verici (kaynak) belli bir iletiyi alıcıya aktarmakla yükümlüdür. Bu bağlamda mesajın sunulma biçimi alıcı bünyesinde gerçekleşir. Bunun sonucunda alıcı, verilmek istenilen mesajı algılar, yorumlar ve belirli zaman periyotlarında tepkisini yansıtır. Bununla birlikte iletinin, alıcıya ulaşmasını sağlayan belirli iletişim kanallarından da bahsedilebilir. Bu kanallar vasıtasıyla, algılanan iletiye olan tepki anında olmayabilir. Bu nedenle kişilerarası olan iletişimden daha farklı olan bir iletişim türünde ilerleyiş daha yavaş bir biçimde gerçekleşir. Bu tür çağdaş iletişimde, iletişim mekanizmasının işleyişinde, kullanılan medya vericilerin ve alıcıların, biçimsel ve işlevsel ya da düşünsel olarak değişimi sonucu kitle iletişimi olgusuyla karşılaşılır. Bu süreçte alıcı (hedef kitle) toplum olarak kabul edilir (Alper, 1987: 20).

Karikatürün de yapısı itibarıyla bir kitle iletişim biçimi olduğu düşünülebilir. Karikatürün durumu gazetelerin, dergilerin ve çeşitli yazıtların durumu ile oldukça benzerdir. Karikatür de, dergi ve gazeteler gibi topluma ulaşır ve kendi bünyesinde barındırdığı mesajı iletmeye çalışır. Bu ileti gittikçe daha çok birbirine benzeyen bir kitlenin sosyal atomu olan bir kişiye rahatlıkla ulaşır. Karikatürün ilettiği mesaj, çeşitli durumların çözümüne ve gülmeceye dayanan, sanatsal nitelikli ve büyük ölçüde yan anlamlarla yüklü, yani “konotatif” bir nitelik taşır (Moles, 1986: 1).

İletişim süreci açısından karikatür, resimsel ve gülmece temelli bir görsel ileti olarak tanımlanabilir. Tüm kitle iletişimi mekanizmalarında olduğu gibi tek yönlü ilerler. Bu bağlamda karikatürün de temelinde olgular, olaylar, kişiler ve düşünceler söz konusudur. Dil bilimsel terimlerle söylenecek olursa bunlar iletinin belirtenleridir. Sonrasında verici yani karikatürü ortaya koyan kişi gelmektedir. İletişim zincirinin sonraki aşamasında ileti yani karikatür gelmektedir (Topuz, 1986: 7).

1.2.1. Kaynak (Konular)

Toplum içerisinde var olan her olgu karikatüre kaynaklık edebilecek niteliktedir. Bu olguları değerlendiren karikatürist bunları kendi değerler süzgecinden geçirerek

karikatüre yani iletiye dönüştürür. Karikatürist kendisine yansıyan olay ve düşünde kaynakları içerisinde bir seçim yaparak bu olay ve düşünceleri ortaya koyduğu yapıtında belirtmeye çalışır. Ortaya konan bu konular belirtilenler şeklinde adlandırılır.

Karikatürist ilgili olduğu konu üzerindeki bütün olay ve düşünceleri kafasında yoğurup kendi yapıtını ortaya koymaktadır. Bu durum sonucunda verici konumuna yükselen karikatürist, kafasındaki düşüncelerden ve duygulardan soyutlamalar yaparak bunları şemalaştırır, nicelleştirir ve böylece birer simge yaratır. Bir fotoğraf olarak nitelendirilemeyecek olan bu ürünler sadece soyutlamadan ibarettirler. Kendi içerisinde sürekli bir devinim içinde olan karikatürist her gün yeni simgeler ortaya koyar. Bunun sonucunda bu simge ya da simgeleri çizeceği yapıta, yani grafik gülmece denilen karikatüre yansıtır (Topuz, 1986: 9).

Karikatürü, iletişimsel açıdan incelediği İletişim ve Toplum isimli çalışmasında Hıfzı Topuz (1986: 16) karikatüre ilişkin temaları aşağıdaki biçimiyle gruplandırır:

a) Siyasal ve uluslararası haberler alanı: Politikacılar, siyasi partiler, seçimler, uluslararası çalışmalar çatışmalar, savaşlar, borsa, emperyalizm, v.b.

b) Kadın alanı: Aile, aldatan kadın ve kocası, aşk, cinsellik, v.b.

Bu iki konuya paralel olarak beliren alt evrenler ise, moda, spor, araba, havacılık, yarışlar, av, tatiller, turizm, kamp, plaj, yol gibi öğelerden oluşmaktadır. Tüm bunlarla birlikte sık rastlanan öteki temalar ise şunlardır:

- Toplumsal sorunlar: fiyatlar, yoksulluk, İşsizlik, sendikalar, sigortalar, grevler;
- Saçmalıklar ve rastlantılar;
- Taş devri biçemi, Adem ile Havva, Dünyanın yaratılışı
- Din adamları, dinler, inançlar Askerler
- Doktorlar
- Modern sanat, müzik, bulgular
- Televizyon ve radyo
- İçki ve sarhoşlar
- Ölüm

- Çocuklar ve gençler
- Uzay
- Tatil dönüşü
- Hayali kahramanlar

Karikatürlerin %98 oluşturan bu temalar gün geçtikçe çeşitlenmekte olup, içerik açısından farklı alanları da bünyesine katarak daha geniş yelpazeli ürünler ortaya çıkmaktadır. Tüm bunlarla birlikte karikatür içerikleri, farklı görüşe ve ideolojiye sahip karikatüristler tarafından çeşitlendirilerek farklı motifler ortaya konmaktadır.

1.2.2. Verici (Karikatürist)

Yukarıdaki ileti içerikleri ekseninde karikatürü biçimlendirip sunma sorumluluğuna sahip olan karikatürist, bu süreçte verici rolünü üstlenmektedir. Her ileti aktarılacak için belli kanallara ihtiyaç duyar. Karikatüristin iletilerini aktardığı kanal da kendi kalemiyle hayat vermiş olduğu karikatürüdür.

Verici niteliğinde olan karikatürist öncelikle bir çizerdir, belli bir yeteneğe sahip bir sanatçıdır. Bununla birlikte, karikatürist bir gerçeğin öğelerini kendine özgü bir kodlama ve sunma tarzı bakımından özel bir yaratıcılık ve gülmece tekniğine sahip bir kişidir. Ayrıca karikatüristin siyasi ve ahlaki bir takım inançlara sahip olması da gerekir (Topuz, 1986: 16). Bu açıdan düşünüldüğünde karikatürist ortaya kendi ürününü koyarken, yüzünü döndüğü topluma karşı bir takım sorumlulukları olduğundan bahsedilebilir. Karikatürist bu sorumlulukları yerine getirirken, toplumun değer yargıları ve inanç sistemini de göz önünde bulundurması gerekmektedir.

Yeteneklerini kullanabilmesi için karikatürcünün günlük olayları çok yakından izlemesi, bol bol okuması, toplumdan uzaklaşmaması ve geniş bir kültür düzeyinde olması gereklidir. Ali Ulvi Ersoy bu konuya ilişkin şu ifadeleri kaydeder: “Bugün gazete karikatürcüsünün ortak özelliği nedir? Ya da ne olmalıdır? Gazete karikatürcüsünün çok okuması gerek. Bu sav herkes için doğru olduğu gibi gazete çizeni için daha çok doğrudur. Eskiden olduğu gibi sadece gazete manşetlerini okuyarak karikatür çizmek geçmişte kalmıştır. Haberleri sonuna kadar okuyacak, o haberleri olayların gelişimini canlı tutmak için önceden konuyla ilgili arşiv oluşturacak, konu

ekonomi ise ekonomi, bilimse bilim, siyasetse siyaset üzerine kitaplar okuyacak. Türlü düşünce akımlarından haberli olacak. Felsefe, tarih edebiyat, şiir, tüm sanatların yakınında olacak. Çünkü bir gün karikatürünü çizerken bütün bu alanlara başvurması olasılığı hep vardır (Topuz, 1986: 29).

1.2.3. İleti (Karikatür)

İleti en basit şekilde, bir alıcı için bir uyaran olarak işlev gören bir sinyal ya da sinyaller bileşimi olarak tanımlanabilir (Mutlu, 1998:245). Karikatür bu açıdan değerlendirildiğinde, kaynağından alıcısına ulaşan karikatür olarak benzer biçimde sinyal ya da sinyallerin bileşimi olarak düşünülebilir.

Karikatürün temel iletisi, çarpıtılmış portreleri ve figürleri ile kişileri yansıtmaktadır. Aslında burada temel anlamada iletilmek istenen, toplumsal çarpıklıklardır. Kişisel ve toplumsal, tutum çarpıklıklarıdır bu. Toplumda yer alan, yaşanan çevrelerdeki çarpıklıklardır bunlar diğer taraftan. Kişisel ve evrensel düzeydeki tüm çarpıklıklar karikatürün temel iletisini oluşturmaktadır (Şenyapılı, 2003: 45).

1.2.3.1. Biçim

Bir sanat yapıtını ortaya koyan temel unsur biçimden meydana geldiği gerçeğidir. Ortaya konan ürün toplumu çevreleyen birçok unsurun yansıttığından toplumsal anlamda bir öneme sahiptir. Fakat ortaya konan bu ürünün tam anlamıyla toplumu yansıtmaması da söz konusu olamaz.

Karikatür, biçim psikolojisinin tanımladığı anlamda bir biçimsel yapıya sahiptir. Bu biçim, rastlantısal olmayan bir dizi öğelerden oluşan bir iletiyi temsil eder. Biçim, görsel, ikonik, sabit, bütünsel, tam, anlamını içinde taşıyan kapalı bir iletidir. Çoğu kez, biçim, iletinin ta kendisidir. Eklenen alt yazı anlam belirsizliğini ortadan kaldırır, ya da sözel biçimi oluşturarak kişileri ve olayları anlamayı kolaylaştırır. Bazı durumlarda gülmece deseni, bir metnin resimlendirilmesidir. İletiyi içeren şey biçimin bütünüdür. Karikatür belirli bir ani kavrama, kafasına tak etmeden hareketle ansal ve bütünsel olarak algılanmış bir imgedir. Biçimin algısı ve okunabilirliği gerçekte imgenin soyutlamasıyla ilişkilidir; yani, biçim, resimselliğinden ne kadar uzaklaşırsa, okumayı öğrenmeyi o kadar çok gerektirir (Topuz, 1986: 30).

Karikatürde biçim temel unsurdur ama kendi bünyesinde tamamlanmamış kısımları da içerisinde barındırır. Bu yüzden belli yönleriyle eksiklik arz ettiği ifade edilebilir. Bu eksikliği tamamlamak için alıcı yani okuyucunun belli bir niteliğe sahip olması gerekir. Bu niteliklerle okuyucu karikatürü değerlendirir ve karikatürün anlamlı hale gelmesine katkı sağlar.

1.2.3.2. Simge

Karikatür, dilbilimsel olarak değerlendirildiğinde bir simge, bir göstergeler bütünüdür. Gösterileni, belirtileni yansıtır ve sembolize eder. Belirteni olmayan bir karikatürden söz edilemez. Karikatür özünde bir biçimsel deformasyonu barındırdığı için, bunun gerçekleşebilmesi için önce bir belirtilenin var olması gerekmektedir. Bu doğrultuda, karikatürün amacına ulaşması, simge ile belirtilen arası ilişkilerin sağlıklı olmasından geçer. Karikatüre hayat veren açısından simge belirtileni çok iyi nitelendirmelidir (Topuz, 1986: 31). Bu durum karikatürün göstergebilimsel niteliğini ortaya koyarken diğer taraftan karikatüre bir simge niteliği de kazandırmaktadır.

Karikatür, nesnelerin ve kişilerin herkes tarafından görülemeyen yönlerini ortaya koymaktadır. Toplum tarafından görülemeyen bir ayrıntı, karikatürde temel unsur özelliği taşıyabilir. Bu bağlamda karikatürist toplum tarafından görülemeyen bu durumu belli bir şekilde anlatarak kendi farklılığını ortaya koymaktadır. Bu açıdan karikatürün, diğer bir yönü olan simge ve sembollerle anlatım boyutuna gönderme yapmaktadır.

1.2.3.3. Yazı

Karikatür çeşitli simgeler, desenler ve yazılardan ibarettir. Karikatürde anlatılma istenen şey bunların bir araya gelmesiyle ortaya konur. Yazı simge ve desenlerin anlatım olanaklarının kısıtlı kaldığı yerde ve anlatılmak istenene başka bir boyut kazandırmak için kullanılır. Yazı kendini karikatür içerisinde altyazı veya konuşma baloncukları şeklinde ortaya koyar.

Karikatür içerisinde yer alan desen, en ufak renk kaygısına girmeden ortaya konan resimlere verilen isimdir. Desen karikatürün en önemli unsurudur. Bu unsur karikatürün temel yapısını ifade etmektedir (Şenyapılı, 2003: 7-8).

Yazı bazen desenin olduğu bölümde, şeylerin ve kişilerin üstünde, balonlar içinde bulunur. Özellikle simge ile gösterilen arasında fiziksel benzerlik bulunmadığında

karikatürist objenin neyi temsil ettiğini karikatürün üstüne yazar. Örneğin, kahramanının başına düşen her taş üstüne siyasal güçlük, polis baskısı, hayat pahalılığı vb. yazılar vardır. Böylece altyazı bir sürecin, bütünsel öğelerini oluşturur. Bu tür açıklamalar olmadan, karikatürçünün kafasından geçenleri, niyetini anlamak kolay değildir. Yazılar, gösterge ile gösterilen arasında ya bir benzerlik ya da bir karşıtlık ilişkisini vurgular (Topuz, 1986: 33).

1.2.3.4. Üslup

Bir sanatçının kendine özgü teknik renk, biçimlendirme ve söyleyiş özgünlüğüne üslup denir. Üslup sanatçıyı diğerlerinden ayıran onu özgün kılan bir olgudur. Bir sanat yapıtının içeriğine biçim verme tarzı olan üslup, karikatürde sanatçının üslubu olarak kendini var eder (Arık, 1998: 63). Ortaya konan her sanat ürünün belli bir üslubu vardır. Bu açıdan bakıldığında karikatür de değerlendirildiğinde ürünü ortaya koyan sanatçısının izlerini taşır.

Karikatür üslup açısından iki farklı gruba ayrılır. Bunlar, Gelenekselciler ve Modernler şeklinde ayrılabilir. Gelenekselciler, karikatürün hitap ettiği kitlenin belli bir seviyede olması gerektiği düşünen, geleneksel değerlere bağlı kalan, gelişimden uzak durulduğu sanatçılar olarak nitelenebilir. Bu düşüncenin kaynağı olarak I. Dünya Savaşı öncesi dönem gösterilebilir. Modernler ise, I. Dünya Savaşı sonrası dönemde varlık göstermeye başlayan akımların mensubudurlar. Bu karikatür tarzı, çizgiye dayanmakta ve çoğunlukla yazısızdır. Bu tarzda altyazı kullanımı görülür fakat karikatürde tamamlayıcı bir rol oynamaktadır (Topuz, 1986: 44-45).

1.2.3.5. Kodlar

İletişim sürecinin sağlıklı bir biçimde ilerlemesi için kaynak, hedefinde olan kişiye öncelikle iletisini taşıyacağı bilgi, duygu ve enformasyonu bir iletişim kanalıyla gönderilebilecek biçimde kodlar. Bu kodlamayı çeşitli sözcükler, resimler ve simgeler seçerek gerçekleştirir. Bunların iletişim sürecinde dolaşıma sokulduğunda iletişimi özünü ve biçimini koruyacak biçimde kodlanması gerekir. Böyle yapmasa, iletmek istediği duygu ya da enformasyon yerine çok farklı şeylerin algılandığı fark edilecektir (Oskay, 2007: 13).

Karikatürün de bu anlamda bünyesinde belli kodlar barındırdığından söz edilebilir. Bu kodları kullanarak karikatür hedefine ulaşır. Aynı zamanda karikatürcünün kendi kodlarından da söz edilebilir. Karikatürcü düşüncesini işaretlerle, simgelerle anlatır. Bir tür kodlama işlemi uygular. Bu karikatürcüyü tanıdıkça, kodlarını anlamaya çözmeye başlarız. Bu bir kodu çözme işlemidir. Kodları bilinmeden, karikatürcü anlaşılamaz. Karikatürcü, bir bakıma, okuyucularını yetiştirir, onlara kendi biçimini, anlatımını, kodlarını öğretir. İletişimin gerçekleşebilmesi için, vericinin işaretlerini ve kodlarını, alıcının bilmesi gerekir. Kodu çözme güçleştikçe, karikatür anlaşılmaz olur; desenin anlaşılabilirliği karikatürcünün kullandığı koda bağlıdır (Topuz, 1986: 35).

Kodların değiştirilmesi, kodlarla oynanması birçok karışıklıklara yol açar. Bazı hallerde bu karışıklıklar, anlam belirsizliği arkasına saklanmak isteyen karikatürcü tarafından bilerek yaratılır. Özellikle otoriter rejimlerde, karikatürün güncel olayları gazetelerde başka ülkelerde ya da başka çağlarda geçmiş gibi göstermeye çalışır. Amaç savcının dikkatini çekmeden okuyucuya bir şeyler anlatabilmektir. Okuyucu böylece anlatılmak isteneni açıkça anlar.

Karikatürcü çeşitli öğelerin ve repertuvarının etkisinde kalarak bir düşünce oluşturur. Bunu bir karikatür taslağı hazırlayarak meydana getirir. Kendi grafik biçimler repertuvarından simgeler seçen karikatürist kendi desenini ortaya koyar. Bu kodlamadır. Karikatürcünün bu deseni, onun simgelerini çözecek olan okuyucuya ulaşır; bu kod çözme, yani iletinin okunması evresidir. Bu kod çözme işinde alıcı, yani okuyucu kendi gizil repertuvarına başvurur, karikatürcü ile okuyucu arasında ortak bir repertuar bölümünün bulunması gereklidir. Okuyucu bir yandan da kendi simge ve desen repertuvarına başvurur. Bu repertuvar da karikatürcünün repertuarı ile ortak bölümlerin bulunması gerekecektir. Bu ortak bölümler yoksa okuyucu iletinin anlamını çözemez, karikatürü anlayamaz. Repertuvarlardaki ortak bölümlerin büyüklüğü kod çözme, karikatürü anlama olanakları sağlar. Bu anlayış okuyucuya bir zevk verecektir. Eğer çözüm başarılı olmazsa karikatür hiçbir şey iletmemiş demektir, okuyucu düş kırıklığına uğrar. Algılama alıcı ve verici arasında ortak simgelerin varlığına bağlıdır (Topuz, 1986: 37).

1.2.4. İletim Kanalı (Medya)

İletim kanalı yani medya kelime anlamı olarak İngilizce *medium* yani “orta, ortam” kelimesinden türemiştir. Medya kavramı, yayıncılığın yanı sıra basının iletişimde önemli hale gelmesiyle birlikte geniş olarak kullanılmaya başlandı. Sonrasında bunu, kitle, medya insanları, medya ajansları ve medya çalışmaları gibi kavramlar takip etmiştir (Williams, 1985: 203).

Medya iletişimin sağlanması adına bir ortam vazifesi üstlenmekte, iletilmek istenilen iletiyi taşımakla yükümlüdür. Geleneksel iletişim kuramı çerçevesinde, bu iletişim kanalı enformasyonu taşıyarak hedef kitlesine ulaştırır. İletişim sürecinin bu ögesi, özetle vericinin mesajını alıcıya iletmesini sağlayan bir aracı niteliğini taşımaktadır.

İletişim aracı olarak karikatür; iletişim sürecinde etkinliğini bu sürecin önemli bir işlevini yerine getiren aktarıcılara borçlu olduğu ifade edilebilir. Bu aktarıcılar ya da genel deyişle iletim-iletişim kanallarına örnek olarak yazılı basın organları ve diğer iletim kanalları gösterilebilir. Karikatür hedefe bu tür iletim kanalları aracılığı ile ulaşmaktadır. İletim kanallarının en başında basın organları gelmekte; basın organları içinde ise ilk sırayı gazeteler almaktadır. Karikatürün etkinliği ve yaygınlığı kıstas olarak alındığı takdirde gazetelerin ardından dergiler ve özellikle mizah dergileri, albümler; diğer iletim kanallarına örnek olarak ise televizyon, sergiler, yarışmalar ve reklamcılık sektörü gösterilebilir. (Arık, 1998: 65).

1.2.4.1. Basın

Basın, iletinin yani mesajın hedef kitlesine en hızlı ve en güçlü biçimde aktarıldığı araç olarak değerlendirilebilir. Bu anlamda değerlendirildiğinde karikatürün de alıcısına ulaşmasında en büyük rolü oynayan basındır.

1.2.4.1.1. Gazete Karikatürleri

Gazeteler karikatürün iletişim sahnesine çıkmasında ilk öncü görevi üstlenmiş yayın organlarıdır. Günümüz medyasına dikkat edildiğinde şu durum mutlaka görülecektir: hiçbir gazete yoktur ki karikatürsüz olsun.

Karikatür gazetede yayımlandığında, bağımsız bir köşeden çok, o gazetede bir işlevi bulunan bir parça niteliği kazanır. Gazetelerde karikatürün işlevi, genellikle günün olaylarının çizgi yoluyla yorumlanmasıdır. Mizah unsurlarıyla beslenen bu çizimi, konusunu günlük olaylardan alır. Diğer bir deyişle bu, bir tür gündemi yorumlama biçimidir. Karikatürcü konularını, hayatta hissedilen her şeyden alsa bile, gazetenin yayın politikasına göre, gazetenin yazarlarına tanıdığı özgürlük sınırları çerçevesinde çizebilir (Arık, 1998: 66).

Gazetecilik toplumu merkeze alan ve yayınlarını toplumun beklentileri doğrultusunda şekillendiren bir iletişim faaliyetidir. Bu doğrultuda gazete karikatürcülüğü de toplumla yakından ilişkilidir. Haber içeriklerinde yer edinen konular ve olaylar benzer şekilde karikatüründe içeriğine yansımaktadır. Bu yansıma sürecinde gazetenin yayın politikaları ve karikatüristin hayat görüşü biçim vermektedir.

Günümüzde en önemli karikatür iletim kanalı gazeteler olarak kabul edilebilir. Çünkü karikatür temaları aktüaliteyle yakından ilişkilidir. Karikatürcünün olaylar karşısındaki ilik tepkisi sonucu çizilmiş olan karikatürler, bir içtenlik taşımaktadır. Karikatür çizimlerine yol açan olayların hemen arkasında ortaya çıktığında, toplum üzerinde önemli bir etki yaratır.(Topuz, 1986: 54)

Gazetecilik, karikatürün toplumsal anlamda etkisini artmasında büyük etki göstermiştir. Tarihsel açıdan değerlendirildiğinde karikatür tarihi basın tarihiyle yakından ilişkili olarak şekillenmiştir. Bu doğrultuda düşünüldüğünde, gazetecilik karikatürün önem kazanmasının büyük oranda kolaylaştırarak, onun toplum üzerinde olan etkisinin katsayısını arttırdığı ifade edilebilir.

1.2.4.1.2. Dergi Karikatürleri

Karikatürler gazetelerin yanı sıra aylık veya haftalık siyasal, magazin veya özel ilgi alanlarına yönelik dergilerde de önemli bir yer tutmaktadır. Bu tip dergilerde çalışan karikatürcüler, gazeteler için çalışan karikatürcülerle benzer olanaklara sahiptirler. Belli bir dal çerçevesinde yayınlanan dergilerde karikatürcü o konuyla ilgili olarak yorumlar yapar, bunun dışında siyasal ve magazin dergilerinde ise daha geniş bir konu yelpazesinde çizebilir (Arık, 1998: 69).

Dergilerin gazetelere nazaran en önemli ayırım noktası, çeşitli konular çerçevesinde çıkan dergilerin var olmasıdır. Bu durum, çeşitli temalar üzerine yayın yapan dergilerde bu yayınlar çerçevesinde çizilmiş karikatürlerin yer almasıdır. Yani dergi karikatürcülüğü açısından, karikatüristlerin belli konulara göre uzmanlaşma durumundan bahsetmek mümkündür.

1.2.4.1.3. Mizah Dergileri

Tarihsel açıdan değerlendirildiğinde mizah dergilerinin Türk toplumu açısından geçmiş oldukça eskiye dayanmaktadır. Bu dergilerde, gündeme ilişkin konular mizahi bir biçimde ele alınarak yayın hayatlarını devam ettirmektedirler.

Ekonomik açıdan değerlendirildiğinde ise bu dergilerin, bir meta niteliğinde olması sebebiyle, içeriklerini talepler doğrultusunda şekillendirmeleri doğal görülebilir. Bu yüzden bu dergilerin, toplumu güldürmek ve onların hoşça vakit geçirmesini sağladığı ifade edilebilir. Bu amacını, yerine getirirken güldürü yoluyla amacına ulaşmak isteyen mizah dergileri, toplumsal sorunlara eleştirel bir bakış açısı geliştirerek bunlara ilişkin çözüm önerileri sunmalıdırlar (Arık, 1998: 70).

1.2.4.2. Diğer Medya Organları

Günümüz toplumsal yapısı değerlendirildiğinde, karikatür ve benzeri mizahi unsurlar. Kendilerini gazetelerin dışındaki iletişim araçlarında da göstermektedirler. Bunlar televizyon ve internet gibi günümüz toplumunda büyük etkiye sahip iletişim kanallarındandır. Yine bunlar, albümler, sergiler, yarışmalar, kartpostallar, sinema afişleri gibi iletişim ürünleriyle de çoğaltılabilir.

1.2.4.2.1. Televizyon Karikatürleri

Televizyon günümüzde sinemayla birlikte zaman zaman bir iletim kanalı vazifesi görmektedir. Her ne kadar çizgi film karikatür olarak değerlendirilmese de, çizgi film yapımcılarının birçoğunun karikatürist olması bu iki farklı türün birbiriyle olan yakınlığını gözler önüne sermektedir (Arık, 1998: 71).

Son yıllar televizyonda Salih Memecan'ın Bizimcity'si birlikte başlayan tarzı Osman Turan'ın Lishan-ı Lal'i devam ettirerek karikatür içerikli animasyonların sayısının artışı ve yaygınlık kazanmasını beraberinde getirmiştir. Bu ürünler

karikatüre yeni bir soluk getirerek, karikatürü daha farklı bir platforma taşımaktadırlar. Ayrıca televizyon zaman zaman sadece karikatürün temel alındığı yayınlar yaparak, bu türün gelişmesine diğer bir yönden katkı sağlamaktadır.

1.2.4.2.2. İnternet Karikatürleri

İnternet ve beraberinde getirdiği sosyal paylaşım ortamı karikatürün yayılmasına ve daha geniş kitlelere ulaşmasına kolaylık sağlamıştır. Bunu çeşitli siteleri ve sosyal paylaşım ağlarını dikkate alarak söylemek mümkündür. Örneğin, Komikaze ve Bobiler gibi internet siteleri birçok amatör karikatüriste eserlerini yayımlama ortamı sağlayarak bunları internet ortamından kolaylıkla halka ulaştırılmasını sağlamaktadır. Bu türlerin yanı sıra yine internet ortamında, mizahi içeriğe sahip olan fotoğraf üzerinde çeşitli oynamalarla ortaya konan farklı bir tarza sahip olan görsel öğelere de rastlanmaya başlanmıştır.

Ayrıca Facebook, Twitter, MySpace, Hotmail, Yahoo, Gmail gibi sosyal paylaşım ağları üzerinden kullanıcılar karikatür ekleyerek ya da eklenmiş içerikleri arkadaşlarıyla paylaşarak karikatürün farklı bir yolla iletişim kanalına girmesini sağlamaktadırlar. Ayrıca bu iletişim ortamları amatör karikatürcüler için kendi karikatürlerini yayımlama olanağı da sağlamaktadır.

1.2.5. Hedef-Kitle (Toplum)

İletişim sürecini son basmağını oluşturan alıcı yani toplum, göndericinin karşısında konumlanan ve iletilen mesajın ulaşması amaçlanan kategoridir. Alıcı, iletişim modeli içerisinde, mesajın hedefini ya da mesajın hedefine ulaşmasını sağlayan kod açıcı kategoriyi teşkil etmektedir (Mutlu, 1998: 31). Daha önce de ifade edildiği gibi, karikatür bir ileti olarak değerlendirildiğinde, bu iletinin alıcısı konumunda toplum ile karşılaşmaktadır. Toplum öncelikle mesajı yanı karikatürü alır. Sonrasında, birey bu mesajı kendi anlam haritaları ve değer kodlarıyla şekillendirerek bu iletiye yeni bir anlam kazandırır.

Öncelikle iletişim kanalının, mesajı okuyucuya ulaştırması iletişim sürecinin en önemli unsurudur. İletişim ögesini dolayına sokanın etkinliğini, mesajın alışında birinci unsur niteliği taşımaktadır. Karikatür, gazeteyi veya dergiyi eline alan okuyucunun nezdinde derhal dikkat uyandırmalı, ilgisi artmalı ve okuyucu karikatüre ilişkin

farkındalığı ortaya çıkmalıdır. Gazete ve dergi karikatürlerinde öteki iletilere nazaran karikatürün üstünlüğü kısa ve net olmasın geçmektedir. Günümüz toplumunda insanların okumaya çok fazla zaman ayırdığı söylenemez. Bu yüzden gazetelere bir göz atmakla yetinirler. İlgilendikleri yazılar var ise onları okurlar. Fakat karikatüre göz atmak çok kolaydır. Sonuç itibariyle görsel bir mesajı bünyesinde barındırmaktadır. Aceleci olan okuyucu birkaç saniye içinde karikatürü anlar ve yorumlar. Bundan dolayı makale ve haber gibi özü yazıdan oluşan içeriklerle kıyaslandığında karikatürün geniş halk kitlelerine ulaşması daha kolaydır (Topuz, 1986: 66).

Karikatürist, ne kadar donanım sahibi olursa olsun, etkinliği ancak toplumun onu anlayabildiği kadardır. İnsanların, çizerlerin ortaya koyduğu konular, hakkında bilgi ve tanışıklığı yoksa bu ileti toplumda karşılık bulamaz. Çizer, bu noktada ya kendini topluma uyumlamalı, ya da toplumun beğeni düzeyi diye kabul ettiği sınırlar içerisine kendini sınırlamalıdır (Arık, 1998: 72). Aksi halde toplum karikatüristi anlayamaz ve onun iletmek istediği ileti amacına ulaşamaz.

Karikatüristin karikatür yaşamının sağlıklı bir gelişim içinde olması geri besleme'nin (feedback) düzenli olarak varlığına bağlıdır. Karikatüristin toplumla kurmuş olduğu iletişimde, kendini yinelemek yerine yenilenmesi; çizdiklerinde vermeyi amaçladığının dışına bilerek, bilmeyerek çıkması riskinden korunması; yani amaçladığını iletme aşamasında daha önce belirlemediği bir sonucun ortaya çıkarak alıcıyı etkileyebileceğini fark etmesi, mükemmel çalışan bir feed-back mekanizmasıyla mümkün olacaktır. Bu aşamalarda ortaya çıkan tüm etmenleri, karikatürist karikatürü ile yeniden başlatacağı bir iletişim sürecinde kullanarak karikatürünü daha etkin bir iletişim aracı haline getirebilecektir (Arık, 1998: 74).

1.3. GÜLME OLGUSU ÜZERİNE

1.3.1. Gülme'nin Arkeolojisi

Karikatürü anlamak için gülme ve mizah olguları üzerinde kafa yormak gerekir. Bu bölümde genel hatlarıyla mizah, gülme ve karikatür ele alınacak ve aralarındaki ilişki gözler önüne serilecektir. Karikatür çizgi ve mizah gibi iki temel unsur üzerine kuruludur. Karikatür, bu iki kavramın sentezinden meydana gelir. Bunların birleşimi

neticesinde okuyucu karşısına çıkan karikatüre verilen tepkilerden en önemlisi de gülmedir.

Arthur Koestler *Mizah Yaratma Eylemi* (1997: 6) isimli çalışmasında, gülme olgusunun bir tepke olduğunu ifade etmektedir. Sir Charles Sherrington açısından tepke sözcüğü yaralı bir uydurmadır. Birçok ekol tarafından gülmeyle yüklenen anlamlar çeşitlilik gösterse de şu tanımlama Koestler'in şu ifadeleri meseleye açıklık getirmektedir: *“Bir canlının davranışına, mekanik bir satış makinesinin hareketine benzediği ölçüde ‘tepke’ demekle doğruya oldukça yaklaşmış oluruz. Başka bir deyişle, ne denli çabuk, ne denli önceden – kestirilebilir, ne denli kalıplaşmışsa bir davranış o denli ‘tepke’dir. Bazı ruhbilimcilerin sevmediği ‘otomatik’, ‘istemeden yapılan’ vb. gibi eşanlamlı sözcükler de kullanabiliriz; aslında bu iki şey bir önceki cümlede zaten imlenmiştir.”*

Gülme üzerine yapılan çalışmalara incelendiğinde, gülmenin sosyolojik ve kültürel anlamını analiz edip açıklayacak sosyolojik bir kavramsal çerçeve oluşturulmadığı görülür. Bu konuya ilişkin ilk akla gelen alanlar, popüler kültür, dil ve edebiyat, psikoloji, sosyal tarih ve halk bilimi literatürü gözden geçirildiğinde beklenenden daha fazla sayıda çalışma ile karşılaşılır. Fakat bu konuda, genellikle belirli bir dönem ya da coğrafyanın ya da seçilmiş kimi metinlerin referans alındığı görülür. Bu yüzden çalışma açısından alanda temel nitelik taşıyan eserlere başvurulmuştur.

Jacques Faizant gülme olgusunu açıklamanın çok zor olduğunu şu ifadelerle ortaya koymaktadır: *“Gülmeyi açıklamak, bir kurbağayı neşterle açıp incelemek gibidir. İşimiz bittiğinde bunun bir kurbağa olduğunu anlarız fakat artık ölüdür o.”* (Arık, 1998: 24).

Gülme ile mizah arasında yakın bir ilişki söz konusudur. Fakat gülme denilen duygusal eylem sadece mizahi olan bir duruma karşı verilen bir tepki değildir. Mizah ile gülme arasındaki bu hususa ilişkin olarak Aydın Boysan, gülünen her şeyin mizah olmadığını ifade etmektedir. Ona göre eski Çin işkenceleri içerisinde gıdıklanılarak öldürülme vardır. Diğer taraftan I. Dünya Savaşı'nda kullanılan güldürücü gazları da mizah saymak gerekir. Tüm bunlar göz önüne alındığında gülünen her şeyi mizahi olarak tanımlamak sakınca doğuracaktır (Boysan, 1984: 51).

Mizah ve içerdği muhtevayı anlamak büyük oranda gülme olgusuyla alakalıdır. Gülme esasında anlık olaylara karşı bir tepki olarak düşünülmemelidir. Gülme özünde var olan toplumsal ilişkilerin sorunsallaştırıldığı mekanizma olmakla birlikte bir eleştirinin vücut bulmuş hali olarak da kabul edilebilir.

Tüm bunlarla birlikte, sözün gülmeyi ortaya koyan temel unsur olduğu ifade edilebilir. Gülme eyleminin ortaya çıkmasında, insanlar nesneler arasında ilişki kurarlar ve bunları diğerleriyle karşılaştırırlar ve bunlara belli bir anlam yüklerler. Bu noktada önemli olan, söz konusu akışın doğal olması gerektiğidir. Tüm bu unsurların bir araya gelmesiyle rahatlamayı da beraberinde getirmektedir (Alsaç, 1994: 9).

Henry Bergson *Gülme: Komiğin anlamı üstüne deneme* isimli çalışmasında gülme olgusu üzerinde dururken şu ifadeleri kullanmaktadır: “*Gülme ne anlama gelir? Gücünün temelinde ne yatıyor? Bir soytarının yüz şaklabanlığı, bir nükte, bir vodvil yanılmazı, bile inse komedya sahnesi arasında ortak olan ne vardır acaba? Bunca değişik ürünlere kimi zaman nahoş, kimi zaman hoş kokular veren bu değişmez özü bize hangi damıtma işlemi sağlar? Zora gelmeyen ele avuca sığmayan, felsefe kurgularına saygısızca meydan okuyan bu küçük sorunu Aristoteles’den bu yana en büyük düşünürler araştıra gelmişlerdir.*” (Bergson, 2006: 10).

Gülme her şeyden önce bir düzeltme unsurunu bünyesinde barındırır. Utandırmak için var olduğuna göre kendisine gülünen kişi üzerinde üzücü bir etki bırakmalıdır. Toplum kendisine karşı yapılan saygısızca davranışların öcünü gülme ile alır. Gülme, içerisinde sempati ve iyilik belirtisi taşısaydı amacına ulaşamazdı (Bergson, 2006: 102).

Gülme, toplumsal anlamda değerlendirildiğinde, iktidarı hedef alana bir olgu olarak karşımıza çıkar ve bu olgu, toplumun baskı ve sindirme politikalarına kahkahayla karşı koyma çabasını temsil eder. Gülme, korkuyu ve sınırlamaları yenen toplumsal bir güç niteliği taşır. Ezilenler için, egemenlerin meşruluk ve haklılık temelini elden geldiği ölçüde sarsmak ve hatta yıkmak söz konusudur. Bu konuya ilişkin toplumsal düzenin sürmesine engel teşkil eden gülmeyi Platon yasaklamak istemektedir. Gülmenin yıkıcı gücünün farkında olan Platon’a göre, gülme aşağılık bir şeydir ve alt sınıflara uygundur (Arık, 2006: 157).

Barry Sanders'e göre (2001: 18), evrenin başlangıcında gülme olgusu vardır. MÖ III. yüzyılda yazılmış simya konusundaki bir mısır papirüsüne göre dünya bu şekilde oluşmuştur. Gülmenin temel muhtevasını oluşturan ve yaşamın temel mucizesi olarak kabul edilebilecek olan nefese Hristiyanlık ve Yahudilikte de önemli bir anlam atfedilmiştir. Bu iki inanç sisteminde de soluk tanrının bir emaneti niteliğindedir. Kutsallık atfedilen nefes dünyaya ilk adım atıldığı an ile başlar ve dünyaya veda edilirken dışarı salınarak tekrar sahibine iade edilir.

Yine insanın varoluşundan itibaren gülme olgusunun bulunduğu dikkat çeken Sanders (2001: 22) bu durum ilkçağda keşfedildiğini söyler, hatta Aristoteles'in insanı kavramsallaştırırken "*animal ridens*" (gülen hayvan) terimini kullandığını ifadelerine eklemektedir. Ona göre gülme temel bir insani etkinliklerden en önemlisidir. Gülme öylesine temel evrensel bir tepkidir ki herhangi bir yerde veya herhangi bir zamanda gülmeyen bir insan topluluğundan söz edilemez. Günlük dil içerisinde mizah duygusundan söz edilir, gülmenin aslında ne kadar temel bir edim olduğunu kabul ederek onu geleneksel beş duyunun yanında konumlandırılır.

Antikçağ filozofları arasında gülme ediminin ilk olarak ne zaman gerçekleştiği noktasında görüş ayrılıkları olsa da Choricus ve öteki antikçağ şairleri için bir şey kesindir: Gülme insanlara tanrısal bir etkinlik olarak, Prometheus'a özgü bir el çabukluğuyla çalınması gerekmeyen bir canlandırıcı ateş olarak bağışlanmıştır. Tanrılar özgür ve cömert bir tutumla vermişlerdir onu. Yunan tanrıları Yahudi Tanrıcından daha kolay ve daha sık gülüyorlardı; gerçekten de, doğustaki yürekten gülüş bir bebeğin tanrısal karakterini imliyordu. Yaşlı Plinius, Zerdüş'tün doğarken yüksek sesle güldüğünü, bunun da tanrı olarak doğduğunun ilk göstergelerinden biri olduğunu söyler. Zerdüş'tün gülüşünün şiddeti beynini öyle büyük bir güçle sarsmıştı ki, kim elini onun başına koysa eli hemen geri tepiyordu böylece gülme ediminde Zerdüş'tün seçilmişlerden biri olarak yazgısı önceden görülüyordu (Sanders, 2001: 83).

Toplumsal düzenin ve mevcut hiyerarşinin korunması adına Aristo gülme eylemine mesafeli durmaktadır. Çünkü o toplumsal düzenin ve iktidarın sembolü olan Apollon'un çizgisinden gitmektedir. Dionyzos'un değil. Zira Dionyzos toplumsal kaosu simgelemekten Aristo ise son derece sakin ve düzenli bir devlet profili ortaya koyar (Sanders, 2001: 133). Aristo Poetika'sında tragedyanın ditirambik şairlerin

doğaçlamalarından doğması gibi, komedyanın da fallik danslar ve şarkılardan türediğini belirtmektedir. Buradan yola çıkarak Aristo, komedyanın dramatik eylemsiz olduğunu ifade eder. Etimolojik açıdan yaklaşıldığında, tragedya, kurbanlık hayvanların tanrının temsilcisi olarak ölüme mahkum edilen “tekenin durumuna dair şarkı” anlamına gelen *tragedia* kelimesinden türemektedir. Komedya sözcüğü de benzer bir olaya işaret etmektedir. Komostan türeyen komedya sözcüğü “komos durumuna dair şarkı” anlamına gelmektedir. Çok eski dönemlerden buyana, komos ve komazain, dans ve şarkılarla şarap tanrısını onurlanmaya giden, fakat ciddi olması bir yana, hiçbir katı tören geleneğini takip etmeyen kalabalık gruplar halindeki erkeklerden bahsetmektedir (Kelenyi, 2013: 295). Bu gelenek içerisinde sarhoşluğun kutsanması söz konusudur ve yapılan bu törenler bir nevi iktidarı ve gücü temsil eden Zeus’a karşı bir direnişi temsil etmektedir.

Ortaçağ dönemine gelince ise bu dönemin ideolojisi için, çilecilik, kasvetli kadercilik, günah, ceza, ıstırap, baskıcılık ve sindiriciliğiyle feodal rejimin karakterini, hoşgörüsüz tek yanlı ciddiyet havasını içerisinde barındırdığı ifade edilebilir. Hz. İsa, Ortaçağ boyunca ağırbaşlı, ciddi ve mağrur bir peygamber olarak tanımlandı. Kilise, acı, sefalet ve yoksulluk dolu bir yaşam sonunda ebediyette neşeli kahkahalar vaadediyordu. Bunun için Din ve İsa ciddiyetle ayakta durmalıydı. Aşırı gülme dikkati dağıtır, kargaşaya yol açabilirdi. İsa bu nedenle hiç gülmezdi. Gülmesi demek insanların Tanrının kelimelerinden kopması demekti. Buna rağmen Ortaçağ kilisesi, kutsal yortularda “deliler karnavalına” izin vermiştir. Bu karnavalda tüm Hristiyanlığın kültürü ve ideolojisinin karşıtı olan insanın ikinci doğası bedensel düzeyde özgürce varolmuştur. Ortaçağ insanların iki yaşamından bahsedilebilir. Bunlar perhiz ve oruçtan oluşan resmî hayat ve her türlü mümkünlüğün olduğu karnaval hayatıdır (Avcı, 2003: 85). Özetle karnavalların Hristiyan toplumundaki varlığı, Tanrının kelamı dışında yeni ve bambaşka kelamın varlığına işaret etmektedir.

Kiliseler, Ortaçağ toplumuna Hz. İsa’nın eskatolojik yaşamında mucizeler göstermektedir. Ama gülme tüm bunların dışında bir yol izliyor, önemli derecede laikleşmiş bir mucizayı açığa vurmaktadır. Bu mucize, temel unsur olarak parodi ve esprileri kullanmaktadır. Tüm bunları kilise mensubu olmayan, büyük kitleler ve örgütler dışında kullanabilecekleri bir güce işaret etmektedir. Yeni ortaya çıkan zihniyet

ışığında, Ortaçağ ciddiliğinin, cehennem azabı ve acı çekme, üzüntü gibi unsurlarla şekillendiği unutulmamalıdır. Ortaçağ atmosferi düşünüldüğünde, kilisenin toplumun her bir katmanına nüfuz ettiği kolaylıkla ifade edilebilir. Fakat gülme tüm bu baskıların dışında yer almaktadır. Ortaçağ'daki gülüş sürekli olarak bir özgürleşmenin habercisidir. Bu doğrultuda düşünüldüğünde Ortaçağ'a ilişkin gülmenin kendine özgü bir biçimi olduğu söylenebilir (Sanders, 2001: 177).

Tüm bunların dışında karşıdaki kişinin tökezlemesi değerlendirildiğinde bile insanda gayri ihtiyari olarak bir gülme edimi oluşur. İşte bu tökezlemeyi gösteren mizahtır ve karşıdakinin tökezlemesini açığa çıkartır. En yüksek sesle gülenler küçük denilebilecek güven duygusundan yoksun insanlardır. Ego ne denli küçük ise beklenmedik utkuya kapılmak öylesine güçlü olur. Başka bir deyişle küçük bir ego çok güçlü bir alay kahkahası patlatır. Burada akıllara şöyle bir soru gelmektedir: eğer toplumsal iktidarın tökezlemesi mizahı ortaya çıkartıyor bu da beraberinde gülme olgusunu getiriyor. Fakat iktidar tökezliyor mu yoksa ona çelme mi takılıyor. Asıl dikkat edilmesi gereken temel paradoks burada yatmaktadır. Dünyanın gidişindeki adaletsizliği görerek buna sebep olanların tepetaklak yuvarlanmasını isteriz. Bir başkasının şöyle biraz burnunun sürttüğünü görmek ne büyük bir zevktir. Gülmeye ilişkin ilk felsefi tartışmalarda, komşumuzu yerinden etme arzusuna değinilmiştir. Daha sonra bu arzu saldırgan düşmanca espirinin gelişimini ateşleyecektir. Cezalandırıcı çoğunlukla acı verici esprilerden hasmın hiç de beklemediği bir anda en can alıcı noktalarını genellikle egosunu yaralayan esprilerden söz etmekteyiz. Bu yüzden Tanrılar gülmeyi, hastalığa, can sıkıntısına ve belki de en önemlisi ruhun sömürgeleştirilmesine karşı doğal savunma hattı olarak bile düşünmüş olabilirler (Sanders, 2001: 32). Yine bu duruma dikkate çeken bir diğer düşünür de Baudelaire'dır. Baudelaire, takılıp düşen bir insana karşı olan gülmeyi bir üstünlük ifadesi olarak görüyor olsa da, bu kavramı gizemli ve alegorik bir bağlama da dayandırmaktadır. Bir başka açıdan ona göre, gülme ve gözyaşı mutluluk cennetinde yoktur; aslında bunlar acının çocuklarıdır; bunları ortaya çıkaran temel etken öfkeli insanın bunları baskı altında tutacak gücünün olmamasında yatmaktadır. Yani öfkeli insanın dudaklarındaki gülümseme, gözlerindeki yaşlar gibi büyük bir sefaletin işareti niteliğindedir (Baudelaire, 1997: 5).

Homo Ludens isimli çalışmasında gülme ile oyun arasındaki ilişkiye de değinen Johan Huizinga, bu iki kavram arasındaki bağlantının ikincilliğine değinir. Ona göre, komik olan gülme için de geçerlidir. Komik de ciddi olamayanın içerisinde yer almakta olup gülme ile yakından ilişkili olduğundan bahsedilebilir. Ama gülmenin oyunla olan ilişkisi dolaylı bir boyuttadır. Zira oyun ne oyuncularını ne de seyircileri için komik bir anlam taşır. Bazı yavru hayvanlar ya da çocuklar oyun oynarken komik olurlar. Fakat bunlar yetişkinlik dönemlerinde o kadar komik değildir artık. Eğer bir komedyen komik olarak nitelendiriliyorsa, bu oyun eyleminin komikliğinden değil söz konusu gösterinin muhtevasından kaynaklanmaktadır. Bir palyaçonun komik olan jest ve mimikleri geniş bir anlamda oyun ile ilişkilendirilebilir (Huizinga, 2013: 22-23).

Gülme ve gülünç olana ilişkin anlamlandırmalar toplumdan topluma değişiklik göstermektedir. *Gülmenin Özü* isimli çalışmada bu konuya da dikkat çeken Baudelaire (1997: 20), şu ifadeleri kullanmaktadır: “*Düşsever Almanya, groteskin görkemli örneklerini verecektir bize. Orda herşey ciddi, derin ve aşındır. Acımasız [yabanıl], çok acımasız gülüncü bulmak için Manş’ı aşmak ve iç sıkıntısının sisli krallıklanna gitmek gerekir. Neşeli, gürültücü ve unutkan İtalya, sanatsal gülüncün [comique innocent] çok bol olduğu bir yerdir. Théodor Hoffmann Prenses Brambilla’nın [Princesse Brambilla] o şaşırtıcı dramını İtalya’da, o civil civil Korso’daki güney karnavalında yaşatır ustalıklı. İspanyollar gülmece konusunda çok yeteneklidirler. Bakmışsın, bir anda, acımasız gülünce ulaşmışlardır. En abartılı, en gerçekdışı fantezilerinin içinde gölgeli, karanlık bir şeyler vardır genellikle.*”

Mihail Bahtin gülme olgusunu şu ifadelerle nitelendirmektedir: “*Gülmenin olağanüstü bir gücü vardır: Nesneyi yakına getirir, onu parmağın bildik bir hareketle her yanına dokunabileceği somut temas bölgesine çeker, baş aşağı döndürür, içini dışına çıkarır, ona yukarıdan ve aşağıdan bakar, dış kabuğunu kırar, merkezine bakar, ondan kuşkulandır, onu böler, parçalarına ayırır, soyup sergiler, özgürce inceler ve onunla deneyler yapar. Gülme bir nesne karşısındaki, bir dünya karşısındaki korkuyu ve acıma duygusunu ortadan kaldırır, onu tanınan bir nesneye dönüştürür, böylece özgürce araştırılması için zemin hazırlamış olur. Gülme, korkusuzluk gibi bir önkoşulun gerçekleştirilmesinde yaşamsal bir etmendir; bu önkoşul olmaksızın dünyaya gerçekçi olarak yaklaşmak olanaksızdır. Gülme bir nesneyi kendine çekip bildik kılarak, onu*

gerek bilimsel, gerek sanatsal sorgulayıcı deneyin ve özgür deneysel düşgücünün korkusuz ellerine teslim eder.” (aktaran: Sanders, 2001: 34).

Tüm bunların yanında gülme aynı zamanda bir tepkiyi de içerisinde taşır. Demokritos’a göre gülme toplumda var olan çarpık düzen ve karmaşık ilişkiler komik bir nitelik taşır. Demokritos, *“Benim gülüşümün hedefi, kötülüklerinin, cimriliklerinin, doymazlıklarının, kinciliklerinin, kurdukları tuzakların, fesatlarının, hasetlerinin kefarecini ödemeye mahkûm ettiğim sağduyudan yoksun insanlardır.”* diyerek, topluma yönelik eleştirisini belirtmektedir (Hippokrates, 1997: 28). Burada dikkate değer bir diğer unsur gülme olgusuna yüklenen felsefi niteliktir. Filozof topluma yönelik eleştirilerini, gülme şeklinde bir tepki vererek dile getirmekte ve buna ilişkin tüm toplumsal baskıyı da göğüslemektedir.

1.3.2. Gülme Olgusuna İlişkin Teoriler

Bu başlık altında gülme şeklinde açığa çıkan duygusal tepkiyi daha iyi anlamlandırmak adına, bu eyleme yönelik olarak ortaya atılmış teoriler incelenecektir.

1.3.2.1. Üstünlük Teorisi

Temeli Platon’a kadar uzanan ve büyük olasılıkla en yaygını olan bu teori, bir kişinin diğer insanlar üzerindeki üstünlük duygularını simgelemektedir. Platon açısından, bir kişiyi gülünç kılan şey, o kişinin kendini bilmiyor olmasıdır. Kendisine gülünen kişi, aslında kendisini gerçekte olduğundan daha varlıklı, daha hoş, daha erdemli ve daha akıllı sanan kişidir (Arık, 2006: 157). Platon açısından gülmenin uygun nesnesinin, insani şeytanlık ve budalalık olduğunu belirten Morreal, Platon’un şu ifadelerine dikkat çeker: *“Gülmeyi beslemeliyiz. Ola ki güldüğümüz kusurlardan bazıları bize de bulaşabilir. Şiddetli gülmelerde ussal kontrolümüzü bütünüyle kaybederiz, bu anlamıyla insansal yanımız yitirilmiş olur.”* (Morreal, 1997: 8).

Genel itibariyle, üstünlük teorisi mizaha, kişinin çevresindeki kişilerle olan statüko çerçevesiyle yaklaşır. Teorinin kaynağı Aristo’nun fikirlerine dayanmaktadır. Aristo açısından, gülmenin temeli, ortaya çıkan komik bir durum ardından birinin diğerine karşı olan zaferine dayanmaktadır. Yani insan birinin düştüğü duruma gülerken, aynı zamanda kendini de söz konusu bu durumun dışında tutarak üstünlük duygusunu ortaya

koyar (Uğur, 2008: 65). Aristo'nun bu düşüncelerine yönelik Morreal (1997: 9), nüktenin dahi, Aristo açısından adam edilmiş bir küstahlık olduğunu savunmaktadır.

Öte yandan bu teoriyi modern bir yapıya kavuşturmuş ve yine bu teoriyle özdeşleşmiş bir diğer düşünür de Thomas Hobbes'dur. Onun açısından, daha önce bize ait zayıflıklarımızla karşılaştığımızda, içimizde bir yücelik duygusu peyda olur. Bu yönüyle gülme insanın kendi kendini kurtarması olarak değerlendirilebilir. Yani, insanın toplumsal savaşımında, kendisini başkasından ya da daha önceki durumundan daha iyi olduğu noktasında ikna etmesidir. İnsanın kendisini başkasıyla kıyaslamasından dolayı değil, kendisinde var olan bazı yetenekleri kavramış olmasından kaynaklanmaktadır bu durum. Ayrıca bu, gülmenin daha ziyade başkalarına karşı da yönelmiş olduğuna göndermede bulunur (Arık, 2006: 157-158).

Bir karakterin, bir kusur ya da düştüğü kötü durumdan dolayı gülünç duruma düşmesini kapsayan üstünlük teorisi; kişinin, zavallı, zayıf, aptal, beceriksiz, ezik, çirkin vb. kişiler karşısında kendini zafer kazanmış edası içerisinde görmesiyle alakalıdır. Çünkü bundan dolayı gülen kişide bu özellikler ya yoktur, ya da bunların farkında değildir (Uğur, 2008: 66).

Gülme hoşnutluk veren bir duygudur ve kişiye verilmiş bir ödül niteliği taşır. Mizah aracılığıyla, kişiler arasında var olan çatışma soyutlaşır ve kişi yenik düşen karşısında küçük de olsa bir üstünlük sağladığı hissine kapılır. Bu sayede, kişi karşısındakinin düştüğü komik durumdan kendine pay çıkartarak kendini ödüllendirmiş olur. Sonuç olarak kişi ile karşısındaki arasında bir üstünlük ilişkisi varlık gösterir. Bu ilişki içerisinde “ben senden daha iyiyim” şeklinde bir mesaj söz konusudur. Örneğin bir kişinin tuhaf bir giyime sahip olan palyaçoya gülmesindeki nedeni burada aramak gerekir (Uğur, 2008: 67). İzleyici alışık olmadığı sakarlık ve zayıflığı gösteren palyaçoya karşı bir üstünlük duygusu hisseder. Zira bu duygu palyaçoya gülen izleyicinin ona karşı kendini daha üstün görmesinden ileri gelmektedir.

Alaycı gülme biçimi aslına, birinin ortada yada gizli sorunlarını gösterdiğinden insanı gülmeye sevk eder. Bu teorinin temelinde yatan üstünlük bilinci, kendimizde olmadığını varsaydığımız kusurları da kapsamaktadır. Bundan dolayı bazı eleştirmenler bu üstünlük bilincini bir tür ikiyüzlülük olarak da değerlendirdiler. Gross'a göre, her

türlü komik muhteva, insan üzerinde hoş bir duygu yaratmaktadır ki bu duygu, başkaları gibi olmadığımız duygusudur (aktaran Arık, 2006: 158).

Leviathan, “İnsanlığın genel eğiliminin, yalnızca ölümle sona eren, bitmez tükenmez bir güç arzusu olduğunu öne sürüyorum.” der (Morreal, 1997: 10). Bu görüş üzerine Zeynep Baki *Tarihsel Süreç İçerisinde Türk Mizah Basınında Siyasi Aktörlerin Temsili* (2011: 25) isimli tez çalışmasında, söyleyeceklerinin büyük bir beğeni ve merakla karşılanan mahallenin, şehrin ve yahut belli bir grubun başkanının bir süre sonra yetersiz olduğunu gören kişi, artık o önde gelen kişinin yetersizliğine değil de kendisinin, daha derin bir birikime sahip olduğunu düşünerek gururlanacağından bahseder. Ona göre Türk toplumundaki “Boynuz kulağı geçer” deyişinin temelinde de bu durum söz konusudur.

Üstünlük kuramı şekil değiştirmişse olsa, geçerliliğini günümüzde hala sürdürmektedir. Çünkü insanoğlunun kibri varlığından hiçbir şey yitirmemiştir. İnsan sevmediği birinin başına kötü bir şey geldiğinde güler. Gülmese bile sevinmekten kendini alamaz. Bu doğrultuda “Gülme komşuna gelir başına.” tabiri büyük bir anlam taşımaktadır. Aslında bu söz bir uyarıyı da bünyesinde barındırmaktadır. Birinin maruz kaldığı kötü bir durum karşısında gülmek, mesnetsiz bir davranış olarak kabul görmüştür Türk kültürü içerisinde (Baki, 2011: 26).

Üstünlük kuramının en çok eleştirilen boyutu, insanların anlık komikliklerini farketmesi ile kendisinin bu durumun dışında konumlandırımları ve mizahın en önemli koşulu olan kendilerine dışarıdan bakma eylemini gerçekleştiriyor olmalarıdır. Selahattin Hilav açısından, üstünlük kuramında özne kendisine güldüğü kişiyi kendinden daha aşağı bir mertebede konumlandırmaktadır. Hilav, mizahın, güldürene ve gülene dönmediğinden, yani üstünlüğün tek yönlü olduğundan bahseder. Yani bu durum neticesinde bilincin kendine dışarıdan bakarak kendini sorguya çekmesi söz konusu değildir. Hilav sözlerini şu şekilde sürdürür: “Yaşamın anlamına ve anlamsızlığına, toplumsal değerlerin hastalığına ya da sahteliğine yönelik bir eleştiri ve irdelem sözkonusu değildir. Sorgu ve tedirginlik değil, saygı ve rahatlama, kendinden memnun olama ağır basıyor. Bu bireysel ya da toplumsal yaşamı donmuş, kalıplaşmış ve yabancılaşmış bir dünyanın mizahıdır.” (Arık, 2006: 159). Bu ifade şuna işaret etmektedir ki; üstünlük kuramı sağlıklı bir mizah duygusundan yoksundur ve bireysel

bağlamda bir üstünlüğe göndermede bulunduğundan mizahın asıl olması gerek yönünü geri plana itmektedir.

Charles Baudelaire’a göre (1997: 8-9), gülmenin kişinin kendisini üstün görmesinden kaynaklandığını söylemek yanlış bir düşüncedir. Bu durumun içerisinde guru ve mantık dışılık söz konusudur. Yani gülme denilen eylemi böylesi dar bir anlamlandırma içerisinde sıkıştırmak Baudelaire açısından anlamsız ve yetersiz bir nitelik taşımaktadır.

1.3.2.2. Uyumsuzluk Teorisi

İnsan yaşamı içerisinde belli bir uyum ve intizam söz konusudur. Yaşam belli bir uyum içerisinde seyreder. Yani yaşam içerisinde bir rutin bir devinim vardır ve bu şekilde sürüp gitmektedir. Uyumsuzluk teorisi de işte bu rutin düzen içerisindeki kırılmaları temel alır. Rutin düzen içerisinde giden yaşam da bir sendeleme olur alışık olunmayan bir durumla karşılaşılır ve gülme eylemi ortaya çıkar ise bu teoriye göre gülünmüş olduğu ifade edilebilir (Baki, 2011: 28). Özetle uyumsuzluk teorisi, kişilerin, mantıksız münasebetsiz ya da beklenmedik bir durumla karşılaştıklarında zuhur eden komik durumu nitelemektedir. Toplumsal kurallara ya da beklentilere uyulmadığında bu tip bir mizahi durum ortaya çıkar. Bu teori açısından, sosyal statü gibi farklılıklar gözetilmeksizin mizahi durum ortaya çıkmaktadır. Birbirlerinden bağımsız iki fikir, eylem veya durumun bir araya gelmesiyle bu tip bir mizah ortaya çıkmaktadır. İnsan aniden ortaya çıkan bir durumu ya da farklılıkları not ederler; eğer ortada korkulacak bir durum söz konusu değil ise, bu teori açısından mizahın oluşmasına ortam sağlanmış olur. Bu teori kişilerin idrak gücüne önem verdiği için, kişi, farklılıkları kavramadan önce, olayın normal gidişatına hakim olmalı ve idrak kabiliyetiyle ayırma varacak kadar mümeyyiz olmalıdır (Uğur, 2008: 68). Yine bu konuya ilişkin, Blaise Pascal “*Kişiyi, umduğuyla bulduğu arasındaki şaşırtıcı orantısızlıktan başka hiçbir şey daha fazla güldüremez*” diyerek, bu teoriye yeni boyut kazandırmaktadır (Morreal, 1997: 25).

Uyumsuzluk teorisinin özünü, “beklenmeyen değişiklik” oluşturmaktadır. Uyumsuzluk teorisinin temelinde de üstünlük teorisinde olduğu gibi Aristo’nun fikirleri vardır. Aristo, dinleyiciler arasında belli bir beklenti yaratıp sonrasında da onları beklenmedik bir şekilde vurmanın iyi bir güldürme metodu olduğuna dikkat çekmektedir (Morreal, 1997: 25). Diğer yandan bu teorinin ayrıntıları XVIII. ve XIX.

yy'ın başlarında şekillenmeye başlamıştır. Bu teoriye ne valfa katkıda bulunan düşünürler Immanuel Kant ve Arthur Schopenhaver'dir. Kant, uyumsuzluk ve rahatlama teorilerini bir noktada berileştirir. Ona göre gülmek, gergin bir beklentinin bir hiçe dönüşmesinden sonra ortaya çıkan ani bir tepkiden ibarettir. Bu teorinin özü, uyumsuzluğun kişi ve sahip oldukları arasındaki farkı karıştırmasında yatmaktadır. Schopenhaver'in teorisine göre ise, uyumsuzluk beklenmedik bir anda bir şakanın etkisine girildiğini ifade etmektedir. Her ne kadar söz konusu durum anlaşılmaya çalışılsa da genel hikaye anlaşılmadık bir şekilde bitecektir. Genel olarak gülmeyi açığa çıkaran durum, birbiriyle ilişkide bulunan, bir düşünce veya objeler arasındaki uyumsuzluğun aniden algılanmasıdır. Bunların sonucunda ortaya çıkan gülme ise uyumsuzluğun ifadesi niteliğindedir (aktaran Uğur, 2008: 69).

XX. yy'a gelindiğinde Fransız felsefeci Henry Bergson bu teoriye yeni bir boyut kazandırın kişi olmuştur. Bergson, herhangi bir mizahi metin içerisinde olayların akışına göre, okuyucunun hikâyenin sonucuna ilişkin bir tahmin yürüttüğünü ifade eder. Olay örgüsünün tahmin edilenin dışında gerçekleşmesi sonucunda okuyucu bir şok yaşar. İşte böylesi umulan durumun dışında bir sonuç ortaya çıktığında insanların gülmesi kaçınılmazdır. Bu noktadan yola çıkan Bergson, beklenilenin aksi bir durum gerçekleşmesi sonucu ortaya çıkan uyumsuzluğa dikkat çekerek, bu durumun gülmeye yol açacağını ifade etmektedir. Bergson, tıpkı bir makine gibi konuşan hatip, kıyafet değiştiren ya da değiştirdiğini sanan adam, resmi dil ile gündelik dili birbirine karıştıran kişi, küçük olayları büyük olaylarmış gibi abartan kişi; özetle, olması gerekenin dışına çıkan her durumun komik niteliği taşıdığından bahseder. O, insanları güldüren şeyin başkaların kusurları olduğunu ifade ederek, bunları birer ahlaksızlık yanında bir uyumsuzluğa da işaret ettiğini belirtmektedir (Bergson, 2006: 78-79).

Bazı araştırmacılara göre, uyumsuzluk mizahı oluşturma adına tek başına yeterli değildir. Başka bir ifadeyle, beklentilerle çelişkiler arasında ve etkiyle ortaya çıkan, olaylar ve uyarılar, mizah oluşturmada yeterli olmamaktadır. Aslında mizahın bu durumu, iki şeyi ya da fikri bir araya getirmektedir. Bunlar hiçbir zaman bir araya gelmeyen ama bazen beraber olan ve böylelikle de mizahı ortaya koyan olgulardır. Bir araya gelen objelerin uyumsuz durması mizahi bir temele gönderme yapmaktadır (Uğur, 2008: 70). Bu sadece objelerin uyumsuzluğuyla da sınırlanamaz. Toplumsal olarak

uyumsuz bir eylem, beklenmeyen bir çıkış, yersiz bir ifade de uyumsuzluk teorisini ortaya koymaktadır. Fakat yine de böylesi bir uyumsuzluğa mizah niteliği yüklenmesi yanlış olacaktır.

1.3.2.3. Rahatlama Teorisi

Komik bir olay karşısında, artış gösteren gergin enerjiden kurtularak psikolojik olarak rahatlar. Kişi gülmesine engel olmak istese de bunu başaramayacaktır. Gülme, duyguların sinir sistemiyle karışması sonucu oluşan bir tepki biçiminde kendini göstermektedir. Bu enerjinin kaygı ve gerginlikle açığa çıkması da gülmeyi ortaya çıkarmaktadır. Gerginliğin körüklenmesi, komediyi açığa çıkarmaktadır ve gerginliğin artması da komedinin artış göstermesini beraberinde getirir. Utanma ve korku benzeri istenmeyen duygular gülme aracılığıyla dağılır (aktaran Uğur, 2008: 72).

Harbert Spencer ve Sigmund Freud'un öncülük ettiği bu kurama göre, her insanda gizli kalmış ya da bastırılmış olan şiddet eğilimi kendini gülme yoluyla açığa çıkarmaktadır. Morreal, ilk olarak Lord Shatesburg'un 1771 yılında yayımladığı "Nükte ve Mizahın Özgürlüğü" isimli makalesinde rahatlama teorisinden bahsettiğini belirterek şu ifadeleri kullanmıştır: *"Açık yürekli insanların doğal ve doğal be rahat ruh halleri kısıtlandığında ya da denetim altına alındığında, içinde bulundukları sıkıntılı durumdan kurtulmak için başka hareket yolları arayacaklardır; ister taşlamayla, öykülemeyle, ister soytarılıkla olsun, bu insanlar az ya da çok kendilerini gösterdikleri için bu durumdan hoşnut olup üzerlerindeki baskıdan öç almış olacaklardır. Burada, rahatlama kuramının olası bir biçimde, Hobbescu kuramla örtüştüğünü görebiliriz. Baskıdan kurtularak gülmek aynı zamanda insana baskı yaparak kaş çatarak gülme olabilir. Hobbescu kuramı savunmak ve geliştirmek konusunda en çok çalışam kuramsılardan birisi olan Alexander Bain, aslında baskıları ve bu baskılardan kurtulmada gülme'nin rolünü araştıran düşünürlerden biriydi."*(Morreal, 1997: 32-33).

Freud rahatlama teorisine ilişkin, mizahın engellenen enerjinin ortaya çıkmasını sağladığını, mizah aracılığıyla, düşünce enerjisinin gülmeye dönüşeceğini ve duygusal enerjinin mizah yoluyla açığa çıkacağını ifade etmektedir. Freud'a gere şaka yapıldığında insanın mutlu olmasının altında yatan ana etken, cinsel açıdan baskı altında kalan diğer dürtülerin açığa çıkmasıyla alakalıdır. Freud insanların bilinçaltında açığa çıkmasının engellendiği yasaklı düşüncelerin olduğunu ifade etmektedir. Gülme yoluyla

da yasaklı düşüncelerin açığa çıkacağını belirten Freud, mizah gibi konuların olamadan bilinç yasaklanmış konular için, konuşmaya ve düşünmeye izin vermeyeceğini vurgular (Freud, 1993: 196).

1.3.3. Gülme ile Mizahın Kesişim Noktası

Tüm bu tartışma çerçevesinde dikkat çekilmesi gereken diğer bir temel husus şudur ki; mizah ile gülmece her ne kadar iç içe geçmiş olsa da bunların birbirinden farklı olduğu gerçeğidir. Yani her tür mizahi unsur gülmeye sebep olamayacağı gibi, her tür gülünç unsur da mizahi olarak kabul edilemez. Boysan (1984: 10) bu noktaya şu ifadelerle dikkat çekmektedir: *“Her soluk alma hapşırma getirmediği gibi, her mizah da gülme getirmez ama getirmişse de ruh hapşırdı demektir. Bu da bir tür boşalmadır.”* İfadeden anlaşılacağı gibi, gülme şeklinde kendini gösteren fiziksel tepki bir tür ruhsal boşalma hadisesine işaret etmektedir.

Diğer taraftan Aziz Nesin ise bu duruma daha farklı bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Ona göre, mizah ile gülme birbiriyle bütünleşik iki kavramdır. Onun açısında sonucunda gülmeye sebep olmayan hiçbir şey mizahi bir nitelik taşımaz (Nesin, 2001: 43).

Ferit Öngören, *“Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi”* (1998: 15) adlı eserinde mizah ile gülme arasındaki bağlantıyı şu ifadelerle ortaya koymaktadır: *“Gülme, mizahın yalnızca alkışı yerinde. Her gülme, mizahı ilgilendirmediği gibi, her mizah ürünü de güldürmüyor. Gülme, siniri, çeşitli hastalıkları da işaret edebiliyor. Gülmenin sağlığını eğlence belirleyebiliyor. En önemlisi de gülme gibi psikolojik bir görünüşün mizah konusunda herhangi bir bilgi getirmeyişi. Eğlence bol ürün gibi, kişi-toplum çatışmasını ortadan kaldırmak gibi kök kavramlardan mizam açıklamaya ve çağına göre biçim vermeye başlıyor. Eğlence, mizaha her konuyu, her sorunu çekinmeden ortaya koyma mirasını bağışlamış gibidir. Hoşgörü, eğlence olayının içinde doğal olarak vardır, kendiliğinden ortaya çıkar.”*

Genel itibariyle mizah ile gülmecenin yakından ilişki taşıdığını ifade eden Freud, mizahın genişletilmiş beklenti gülünçlüğü kavramıyla örtüştüğünü ortaya koymaktadır. Bu konuya ilişkin Freud şu ifadeleri kullanır: *“Herhangi bir durumda gülünç hazzın kökeninin, iki (duygusal)harcama arasındaki farkın kıyaslanmasında yattığını*

varsayarsak, bizim için karşı çıkışları bir yana atmak ve gülüncün tanımındaki çelişkilere ışık tutmak kolaylaşacaktır. Gülünç haz ve onun anlaşılabilirliğine yol açan etki -gülme- ancak bu fark kullanılmaz ve deşarj edilebilir olduğunda gerçekleşir. Eğer fark edilebilir edilmez başka bir yerde kullanılırsa, haz verici bir etki değil, olsa olsa, gülünç olma niteliğinin ortaya çıkmadığı, geçici bir haz duyumu sağlarız.” (Freud, 1993: 248).

Bütün kültürel anlamlandırmalar içerisinde, humour (mizah) ile comique (gülünç) iki ayrı kavram ve iki ayrı sözcük olarak var olmaktadır. Türkçede ise bu iki sözcük ile birlikte, bunların karşılıkları olarak gösterilen gülmece ve güldürü sözcükleri de bulunmaktadır. Fakat bu iki kavram sürekli birbirlerinin yerine kullanılıyor olsa da temel itibariyle farklılık taşımaktadırlar. Bu iki tür içerisindeki farklılıkları belirtmek gerekirse, mizah beklenmedik zamanda, beklenmedik şekilde gelen bir tepki niteliğindedir. Mizah toplumsal etikliğini arttırmak için şaşırtma metodunu kullanır. Bu yüzden karikatüristlerin ortaya koyduğu ürünler birbirinden farklılık göstermektedirler. Diğer taraftan, eğlendirmeye dönük çizgilerde ise bunun tam tersi söz konusudur. Bu ürünlerin hemen hemen hepsi birbiri ile benzerlik taşırlar. Dolayısıyla güldürmek için, şaşırtmanın değil, şartlandırmanın daha fazla işe yarar olduğu ifade edilebilir. Eğlence dünyası bir koro ise, mizah, bu koro içerisindeki solo bir çıkış gibi nitelendirilebilir. Yani mizah, herkesin aynı tonda çaldığı ülke orkestrasında, arada bir ayağa kalkan ve aykırı bir ses çıkartan soliste benzetilebilir (Oral, 1998: 52).

Özetle birçok yönüyle de farklılıkları bünyelerinde barındırmakta olan mizah ile gülme, gülme olayının mizahi olanla karşılaşılması sonucu gerçekleşmesi yönüyle bu iki kavramın birbiri ile nedensel olarak ilişkili olduğu söylenilebilir. Bu doğrultuda gülmenin mizah eyleminin sonucu itibariyle ortaya çıkan tepkilerden birisi olması da söz konusudur.

1.4. TARİHSEL SÜREÇTE TÜRK KARİKATÜRÜNÜN EVRİMİ

Boudelaire’a göre, insanlığı sarsan ciddi ya da havai, ulusal zihniyete ilişkin moda olan tüm politik ve dinsel olaylarla ilişkisi içerisinde karikatürün genel tarihini yazmak son derece büyük ve önemli bir iştir (Topuz, 1986: 10). Boudelaire’ın ifadesinden de anlaşılacağı üzere karikatürün tarihini ortaya koymak birçok yönüyle ulus tarihini de ortaya çıkarmak demektir. Diğer taraftan bu durum karikatür tarihinin toplum vicdanının tarihi olduğu yargısına da işaret etmektedir. Bu bağlamda bir milletin tarihi üzerinde tartışılacaksa o milletin karikatürcülük geleneği üzerinde durmak yerinde olacaktır. Yine bu duruma başka bir ifadeyle dikkat çeken Voltaire, “Mizah, kültürel kodların ve geçmişin duyarlılıklarının anahtarıdır” der. Bu doğrultuda mizah tarihsel açıdan önemli bir kaynağı temsil eder. Yazılarıyla ve karikatürleriyle Osmanlı’dan günümüze mizah basını, döneminin tarihsel özelliklerini resmeden bir yapıya sahip olagelmıştır (Özdiş, 2010: 17).

Mizah, toplumsal muhalefet için kullanılan araçlar arasına XVI. yüzyıldan itibaren yavaş yavaş katılmış; İtalya ve Fransa’da geliştikten sonra bütün Avrupa’da yayılmış, ama özellikle XVIII. yüzyılın ikinci yansından sonra bir sanat haline gelmeye başlamıştır. XIX. yüzyılda ise karikatür ağırlıklı mizah dergileri toplumların vazgeçilmez unsurları olmuştur. Karikatürde özelliği güncelliğin oluşturduğu ve geleneksel bağlardan sıyrılmanın ağırlık taşıdığı anımsanmalıdır. Açıkçası insan haklarının evrenselleşmesi ve özgürlüklerin kitlelerin güdümüne girmesine koşut bir gelişme gösterdiği görülmektedir (Koloğlu, 2005: 21).

Rönesans döneminde önemini arttıran bu çizimler, özellikle duvar resminin yaygın olduğu Floransa’da çizim yapmak resim yapmanın ilk adımını oluşturuyordu. Rönesans sanat kuramının başlıca kurucusu olarak benimsenen mimar Leon Battista Alberti (1404-1472) üç boyutlu görüntünün iki boyutlu yüzey üzerine nasıl yansıtılacağına ilişkin kurallar, yani perspektif kuralları hakkında 1436 tarihli Della Pittura/Resim Üzerine isimli kitabında, dış çizginin de kendi başına güzel olabileceğini belirtmektedir. Tüm bunlara rağmen Alberti’ye göre çizim, resmi oluşturan 3 temel parçadan biridir. Çünkü fresk yapabilmek için duvara önce figürlerin dış çizgilerini

çizmek gerekmektedir. Resmin ikinci temel parçası ise, resmi oluşturacak nesneleri yerleştirmek, yani düzenleme olarak düşünülebilir (Şenyapılı, 2003: 12).

Tüm bu gelişmelerden hareketle, Türk karikatürcülüğü tarihsel anlamda değerlendirildiğinde ise, siyasi iktidar ile mizahın ilişkisi hep çatışmalı olduğu görülecektir. Bunun nedeni olarak ilk etapta akıllara iktidara ilişkin karikatürlerin takınmış olduğu koyu eleştirel tavır gösterilebilir. Bu durum aynı zamanda mizahın temel muhtevası olan “eleştiri” unsurunu da ortaya koymaktadır. Tarihsel süreç içerisinde bu mücadeleye bakıldığında da bu durum kendisini oldukça belirgin bir biçimde hissettirmektedir.

Batıdan gelen birçok şey gibi karikatür de Osmanlıya son dönemlerinde girmiştir. Osmanlı toplumu gibi geleneksel yaşantıya önem veren toplumlarda çoğunlukla yenilikler, geleneksel bir bağlama oturtularak sunulur. Bu perspektifle de Osmanlı karikatür geleneğinde Karagöz, Hayal ve Çingiraklı Tatar gibi gücünü geleneksel mizah unsurlarından alan mizah gazetelerinin varlık göstermesi oldukça doğal karşılanması gereken bir durum niteliği taşır. Toplum herkesten çok bu gazetelerdeki kahramanların ağzından çıkanlara gülmeye alışmışsa karikatürcüler de doğal olarak bu karakterlerden ziyadesiyle yararlanacaklardır (Çeviker, 2010a: 33). Daha sonraki dönemler de ise mizah geleneği bu unsurlardan yavaş yavaş koparak daha modern bir kimlik kazanmıştır.

Resimli mizah unsurlularının Türk toplumu içerisinde yaygınlık kazanamamasının nedeni, matbaanın geç benimsenmesinde yatmaktadır. XIX. yüzyıla kadar birçok değerli eserin çoğunlukla tek bir nüsha halinde toplumsal seçkinlerin raflarında saklı kaldığı bu konuya ilişkin önemli bir ayrıntıdır. İlk matbaa 1727 yılında kurulmuş olsa da XIX. yüzyılın son çeyreğine kadar halka ciddi anlamda etki edebilecek yayınların görüldüğünü söylemek çok güçtür. Diğer taraftan ilk gazetelerin resim veya karikatür gibi görsel nitelik taşıyan malzemelerle de ilgilendiğinden bahsedilemez (Koloğlu, 2005: 13)

Tarihsel koşullar içerisinde Türk toplumu belli değişimlerin süzgecinden geçmiştir. Türk mizahının da bu duruma bağlantılı olarak belli değişim ve dönüşümlerden geçtiği söylenebilir. Aşağıdaki bölümlerde, Türk mizah geleneğinin tarihsel süreç içerisinde nasıl şekillendiği açıklanacaktır.

1.4.1. Tanzimat Dönemi

Osmanlı kültüründe karikatüre bir ön tarih oluşturacak öğeler arandığında, minyatür, Karagöz tasvirleri ve Mehmet Siyah Kalem (15.yy) öne sürülebilir. Bunlar yapısal açıdan karikatüresel nitelikler taşımalarına karşın, bu amaçla yapılmamışlardır. Başka dönemlerin, farklı süreçlerin ürünleridir. Siyah Kalem, bir ada gibi hiçbir yere bağlanamadan donup kalmış; minyatür ise basın ortaya çıktığında çoktan devrini kapamıştı. Üçüncüsü Karagöz ailesi, sözlü mizahın gözdelerinden biridir. Tanzimat'tan Cumhuriyete değin uzanan yıllar içinde sözlü mizah yerini yazılı mizaha bırakmaya başlamıştır. Biçimsel olarak en çok karikatüre yakın olan hayal perdesinin tipleri, basında gelişen yazılı mizahın vazgeçilmez unsurları olmuşlardır. Çünkü yazarların kültürel birikimi, sözlü mizahla yüklüdür. Batı'nın mizah klasikleri henüz çevrilmemiştir. Dil bilen yazarların, Batı edebiyatıyla tanışık olmaları kısa sürede özgün bir mizah diline ulaşabilmeleri için yeterli değildi. Teodor Kasap, Namık Kemal gibi Batı'da kısa-uzun sürelerle yaşamış yazarlar da vardı. Onların Batı'yı tanımaları, sözlü mizahtan yazılı mizaha geçişte çok yararlı olmuştur (Çeviker, 1986: 17).

İslam dininin resme ve puta tapmayı engellemiş olmasının etkisiyle, çizim sanatları farklı şekilde bir gelişme göstermiştir. Hat sanatının yanı sıra resim alanında minyatür çizimi gelişmiştir. Buna karşılık Nasrettin Hoca gibi bir mizah dehasına ve bu gibi sayısız hiciv ustasına sahip olduğumuz halde bizde ve bütün Doğu toplumlarında mizahı çizgi ile sunma yani karikatür sanatı, batı toplumlarından çok daha sonra gelişmeye başlamıştır (Koloğlu, 2010: 186).

Tanzimat dönemi içerisinde süreli mizah yayınları, Karagöz-Hacivat, Meddah, Nasrettin Hoca, Ortaoyunu, İncili Çavuş, Bekri Mustafa ve Bektaşî'ye ait metin, fıkra ve onlara öykünen uyarlamalarla oldukça nitelikli bir süreçtir. Bunların içinde, hiç kuşkusuz çok başarılı olanlar ve uzun soluklu bir yayın yaşamına sahip olanlar da söz konusudur. Karikatür yakasında da aynı yoğunluk görülür. Özellikle Teodor Kasap'ın Hayal'i, bunun önemli bir örneği niteliğindedir. Osmanlı toplumu açısından dilden dile aktarılmış olan sözlü mizah mirası, yazılı ve çizgili mizahın ana kaynaklarından birini oluşturmuştur. Fakat karikatür, bu geleneksel etkiden sıyrılıp özgün diline ulaşmak zorunda kalmıştır. Çünkü karikatür için tüm görsel miras bir ayrıntı olmadan öteye gidemez. Tanzimat karikatürüne aşılana Karagöz- Hacivat, II. Meşrutiyet'te (1908)

modern karikatürün doğuşuyla işlevini yitirmesine karşın, eski karikatür örneği olarak yaşamını uzun yıllar sürdürmüştür (Çeviker, 1986: 20).

Özetle Türk karikatürü, Tanzimat döneminde tam anlamıyla yoktan var olmuştur. Karikatür de tıpkı roman ve türevleri gibi Batı'dan çağdaşlaşma mücadelesine katılmak için gelmiş veya getirilmiştir. Bu anlamda bir nevi “ithal” denilebilecek bu basılı-yazılı görsel ürünler, toplumsal anlamda bir uyanıştan mı yoksa Avrupa gözüyle “hasta adam” olarak nitelenen Osmanlı'nın çöküş sürecinin hızlandırılmasına katkıda bulunmak için mi getirildiği kafa karıştıran diğer bir sorunsaldır.

Ermenilerin, özellikle de mizah ve karikatür alanında Türk kültürüne büyük katkıda bulunuldukları ifade edilebilir (Koloğlu, 2012: 69). Bu döneme ilişkin ilk karikatürcüler de 1850'li yıllarda Ermeniler arasından çıkmıştır. Ermeni harfleriyle Türkçe olarak çıkan kendi yayınlarında bu mesleği başlatmışlardır. Osmanlı devletinde ilk mizah dergisini Hovsep Vartanyan 1852'de başlattı. Bu derginin 1856'da Meğu adıyla bir ikincisi çıkmışsa da uzun ömürlü olamamıştır. Karikatürcülüğe ilişkin asıl canlanma, Yeni Osmanlı siyasi muhalefetine önde gelenlerinin Avrupa'ya kaçmalarından sonra başlamıştır. Arif Arifaki'nin “İstanbul” gazetesinde ilk karikatür 1867'de yer almıştır. Sonrasında bunu Terakki sonrada Diyojen takip eder. 1878'de sultan Abdülhamit'in mizahı yasaklama dönemi başlayıncaya kadar 18 karikatürlü derginin çıkarılması bu alanda büyük bir büyüme olduğunun göstergesidir. Bunların içinde etkili olanlar Çingiraklı Tatar, Hayal, Tiyatro, Latife ve Çaylak'tır. Yayıncıları arasında Ermeni, Arap, Baronyan ile Zakarya Beykozluyan, Rum Teodor Kasap ve Türk Mehmet (Çaylak) Tevfik dikkat çeken isimler arasındadır (Koloğlu, 2010: 186).

Sanayi Devrimi, Batı'da siyasal mücadeleyle beraber gazeteciliği de getirdi. Bunun doğal sonucu olarak da çizgi ile mizahın gazetelerde bulunduğu söylenilebilir. Mizahın çizgi ile anlatılması anlamına gelen karikatürün Osmanlı'da doğuşun ve gelişmesinde de benzer bir süreç dikkatleri çeker. Türk basın tarihinde bu bağlamda ilk mizah dergisi müellifliğini Teodor Kasap'ın yaptığı 1870 yılında yayın hayatına başlayan Diyojen dergisidir (Çakır, 2011: 515). Bu süreci sırasıyla yine Teodor Kasap isminin öne çıktığı Çingiraklı Tatar ve Hayal gibi dergiler takip etmiştir.

Diyojen'in eleştirel üslubunu ilk sayısından başlayarak tüm sayılarında görmek mümkündür. Diyojen Gazetesinin başlığı, fişisinin yanında oturan Diyojen ile ayakta

duran İskender'i göstermektedir. Resmin altında "Gölge etme başka ihsan istemem" yazılıdır. Bu ifadeden Diyojen'in çıktığı andan itibaren eleştirisinin boyutlarının ne kadar geniş ölçekli olacağı iktidara söyleminin ne ölçüde keskin olacağı anlaşılabilmektedir. Nitekim böylesi bir eleştiri üslubuna sahip olan bir mizah gazetesi iktidar tarafından hoş karşılanmamış ve kapanmaktan kurtulamamıştır.

Benzer biçimde bunu takiben çıkan Çingiraklı Tatar ve Hayal'de de benzer bir üsluba görmek mümkündür. Örneğin Hayal gazetesi takındığı muhalif tavrından dolayı kapatılışını bile eleştirel bir üslupla halka duyurmaktadır. Söz konusu yazıda şu ifadeler kullanılmıştır: *"Aldığımız ihtarname üzerine şimdi fani dünyaya veda etmemiz gerekiyor. Allah rahmet eylesin iyi adamdı deyiniz. Sakın ağlamayınız, gülünüz. Bu dünya kimseye kalmaz. Canım boğazıma gelmiş olduğu halde kimseye selamda kusur etmem. İşte sesim kısılmaya başladı. Ca... nım... çı... kı... yor... Çık... tı...!"* (Çeviker, 1986: 77).

Mizah dergileri ve bunların içerisinde barındırdığı karikatürlerin Osmanlı toplumuna derin etkilerinden bahsetmek mümkündür. 13 Şubat 1878'de, meclisin dağıtılıp Meşrutiyetin bitmesiyle başlayan istibdat yönetimi, karikatür için gerekli olan hoşgörü ortamını ortadan kaldırmış yerine çok daha sert siyasi baskı rüzgârlarının esmesine neden olmuştur (Arık, 1998: 14).

1.4.2. İstibdat Dönemi

II. Abdülhamit'in 33 yıllık saltanatı, basın tarihi açısından sansürün en katı uygulandığı dönem olarak dile getirilmektedir. Fakat bunun doğru yanları olmakla birlikte, nedenini sadece II. Abdülhamit'e bağlamak da doğru olmayacaktır. Bir yandan çağdaşlaşma olgusunu hazmedememiş olan bir toplum, diğer yandan ise onu bölüp paylaşmanın hesabını yapan sömürgeci devletlerin taktiklerini de göz önünde bulundurmak gerekir bu dönem açısından (Koloğlu, 2010: 96).

Abdülhamit'in tahta oturduğunda Rus Savaşının patlaması esasen kısıtlama hakkı vermiş olan yasanın daha da katı şekilde uygulanmasına zemin hazırlamış oldu. İlk defa toplanan Osmanlı Meclisinde, milletvekillerinin, anayasa tarafından sınırlı kabul edilmiş eleştiri hakkını aşırı şekilde kullanmaları da tepkiyi artırdı. Akabinde, savaş sırasında haber kısıtlaması yapılması gelerek, basın alanında da kısıtlamayı getirdi. Böylesi bir

durumla, ilk kez karşılaştı Osmanlı toplumunda basın mensuplarının da, sansürcülerin de kısıtlama uygulamalarında belli bir denge tutturamaması da olağan bir nitelik taşıyor (Koloğlu, 2010: 98).

İstibdat dönemi adından da anlaşılabilir olduğu üzere basının üzerinde bir baskının olduğu süreci ifade eder. Tabii bu süreçten mizah dergileri de yoğun bir biçimde etkilenmişlerdir. Birçok alanda yasak ve baskılara maruz kalan karikatürcüler Jön Türkler ile birlikte Avrupa’da sürgün hayatı yaşamak durumunda kalmışlardır. Bu dönem içerisinde karşılaşılan en önemli siyasi olgu İttihat ve Terakki hareketidir. İttihat ve Terakki’nin siyasi söylemine destek veren karikatürcüler, Avrupa’da Abdülhamit aleyhine çıkan birçok gazetede aktif bir görev üstlenmişlerdir. Bu dönem için 13 ayrı gazeteden bahsedilebilir. Bunların içinde çeşitli mizah gazeteleri de bulunmaktadır. Söz konusu mizah gazeteleri şunlardır: Dolap (Falkestone, 1900), Hayal (Londra, 1895), Beberuhi (Cenevre, 1898), Pinti (Kahire, 1889), Davul (1900) ve Tokmak (Cenevre, 1901) bu yayınların en önemlilerindendir. İttihat ve Terakki’nin Abdülhamit’e karşı geniş bir eleştiri kampanyası başlattığı bu dönemde karikatürler genellikle imzasız olarak yayımlanmaktaydı. Meram ve A. Gautschi bu dönem içerisinde bilinen iki Jön Türk karikatürcüsü olarak karşımıza çıkmaktadır (Arık, 1998: 15).

Bu döneme ilişkin basına yönelik sansürü Hayal dergisinde elleri, ayakları zincirli Karagöz’e “Bu halin kanun dairesinde serbestlik” olduğunu söyleten Teodor Kasap son derece anlamlı bir biçimde özetlemektedir. Ayrıca bu karikatür sonrası Teodor Kasap hapse mahkûm edilmiş; diğer yandan da Meclis süresiz feshedilip hükümeti sorgulayan milletvekilleri sürgüne gönderilerek ülkede suskunluğun tam yerleşmesi sağlanmıştır. Savaşın doğurduğu ölüm kalım koşullarında bu davranışlar bir ölçüde onaylanabilirdi. Fakat barış dönemine girildikten sonra da sansür politikalarının devam etmesi Abdülhamit’in basına yönelik tutumunun eleştirilmesine yol açmıştır (Koloğlu, 2010: 99).

Diğer yandan, birçok farklı çizgiyi bünyesinde barındıran karikatürcüler, bu dönem içerisinde yergi ve grotesk türünde ürünler verdikleri söylenilebilir. Karikatürün işlevsel, sloganik yanı öne çıktığından dolayı bu dönem karikatürü tam olarak militan bir karikatür serüveni olarak nitelendirilebilir. Jön Türk mizahının zihniyeti, Tokmak Gazetesi’nin çıkış yazısında şu ifadelerle belirtilmektedir: “Tokmak’tan bir alay dili, bir

mizah dili beklemek, boş bir bekleyiştir. Onun dilini saygıdeğer bir edebiyatçının “hüngür hüngür gülmek” deyimi, pek açık bir biçimde açıklar” (Çeviker, 1986: 83).

1.4.3. Meşrutiyet Dönemi

24 Temmuz 1908 tarihinde Anayasanın tekrar yürürlüğe konulduğu ve meclis için seçimlere gidileceğinin Abdülhamit’in iradesi ile açıklandığı II. Meşrutiyet adı verilen dönem başlatmıştır. Bu dönem aynı zamanda bütün Osmanlı basınının sansürü bir anda reddedip kendi seçtiği içerikler ile çıkmasının da tarihi olmuştur. Dolayısıyla hem Hürriyet Bayramı hem de Basın’ın kendi özgürlük günü olarak hâlâ anılmaktadır bu tarih. O günden itibaren basının yaşadıklarına eğilmeden önce, II. Meşrutiyeti hazırlayan ortamda, Fransa, İngiltere, Belçika, İtalya, Mısır gibi dış ülkelerde yayın yapmış olan sürgün basınının rolünü de asla yadsınamaz. Diğer taraftan üzerinde durulması gereken bir diğer konu da, Sürgün basını Abdülhamit’ten önce daha 1867’de başlamış olmasıdır. Yani basında sürgüne yönelik eylemler II. Abdülhamit öncesinde de vardır. Ama bu basının amacının, toplumun tabanını etkilemek olduğu da pek söylenemez. Sürgün edilen gazetecilerin çıkardığı bu yayınlar, ülkenin içine zorlukla, yabancı postalarının yardımı ile girebiliyor ve pek az sayıda kimseye ulaşabiliyordu. Yayınların ellerine ulaştığı bu sınırlı kesimi çerisinde, hem Abdülaziz’in politikalarına, hem de Abdülhamit’inkilere kesin bir karşı duruş söz konusudur (Koloğlu, 2010: 115). Basın alanında yaşanan bu gelişmeler sadece bu alanda sınırlı kalmamış, kendini karikatürcülükte de göstermiştir.

Karikatür Osmanlı toplumunda doğuşundan bu yana en büyük devinimi II. Meşrutiyet’in ilanından sonra yaşamıştır. 23 Temmuz 1908’de İstibdat Dönemi son bulmuş ve askıya alınmış olan Kanun-i Esasi tekrar yürürlüğe girmiştir. Bu kısmen de olsa tekrar basın yayın alanında özgürlükçü rüzgârların esmesini sağlamış, sansür kaldırılıp basın özgürlüğü ilan edilmiştir. İçerisinde 92 tane de mizah yayınının olduğu yüzlerce gazetenin yayın hakkı bir gün içerisinde tekrar iade edilmiştir (Çeviker, 1988: 17). II. Abdülhamit Dönemi’nin kapanmasının ardından oluşan bu özgürlükçü ortamda kendine daha müsait bir yaşam ortamı bulan mizah basını yeni filizler vererek yeşermeye yeniden başlamıştır.

Meşrutiyet döneminde çıkan mizah yayınlarının, geleneksel ve batılı modern tarzda karikatürleri bünyesinde barındırdığından da söz edilebilir. Aslında bu ifade bir

yönüyle bu döneme ilişkin karikatürlerin ayrımını da vurgulamaktadır. Geleneksel çizgide mizah anlayışı güden gazetelere, Karagöz (1908), Nekregü (1908), Nuhuri (1908), Tasvir-i Hayal (1908), Hacivat (1908), İbiş (1908), Geveze (1908), Eşref (1909), Hayal-i Cedit (1910), Cadalo (1911), Baba Himmet (1911), Köylü (1913), Feylosof (1914), vb. yayınlar örnek olarak gösterilebilir. Batılı modern tarzda yayın yapan gazetelere ise şunlardır: Kalem (1908), Cem (1912), Boşboğaz ile Güllabi (1908), Dalkavuk (1908), Davul (1908), Laklak (1909), Kartal (1909), Kara Sinan (1911), Karikatür (1914), Hande (1916), Diken (1918), vb (Çeviker, 1988: 18).

Meşrutiyet karikatürü, Üstat Cem'in açtığı yoldan ilerler. O çağdaşı olan birçok karikatürcüyü etkilemeyi başarmıştır. Örneğin İzzet Ziya, Cem'e en yakın olanlar arasında en bilinenidir. Türk karikatürcüleri içinde Sedat Nuri, kendine has bir üslupla var olmayı başarmıştır. S. Nuri isminin bu dönem karikatürü üzerindeki etkisi oldukça belirgindir. S. Nuri ismi bu dönem içerisinde Cem ile birlikte anılmaktadır. Diğer taraftan İzzet Ziya, kalemını cesurca kullanmış ve Abdülhamit ile birlikte çeşitli toplumsal sorunları acımasızca mizah merceğinden yansıtmaya başarmıştır. S. Nuri ise toplumsal sorunlar dışında kadın, kadın-erkek ilişkileri üzerinde durduğu gözlenmektedir. Tüm bunların yanında Belçika'da hariciye görevlisi olarak bulunmuş olan Damat Fahir Bey, daha çok portre karikatürleriyle ilgi çeker. Aynı zamanda Meşrutiyet döneminde kadın, kadın-erkek ilişkileri ev içi iş bölümünden cinselliğe değin, çeşitli yönleriyle ele alınmıştır (Çeviker, 1988: 35). Bu durum da Türk karikatür geleneği adına bir kırılma noktası sayılabilecek bir gelişme sayılabilir. Yine bununla birlikte Meşrutiyet dönemi Fatma Zehra Hanım isimli ilk Türk kadın karikatürcüsünün sahneye çıktığı evredir.

Bu dönem için söylenilebilecek en önemli şey ise yeni bir "özgürlükçü istibdat" döneminin oluşmaya başladığı gerçeğidir. İttihat ve Terakki, Abdülhamit'in otuz yıllık iktidarını yıkmaya mücadelesinde çokça yararlandığı karikatür ve mizahı yavaş yavaş karşısına almaya başlamıştı. İstibdat'ı yıkıp hürriyeti ilan eden bu genç subaylar, Meşrutiyet'i, istibdat'a çevirmede oldukça beceri gösterince bir şiddet ve terör ortamı doğdu. Gazeteciler öldürüldü, ciddi ve mizahi gazeteler kapatılmaya başlandı (Çeviker, 1988: 37).

II. Meşrutiyet dönemi karikatürü için özetle, istibdat dönemi sansürünün ve baskısının sone ermesine karşın, bu dönem karikatürü iktidarın üzerine girmekten geri durmadığı söylenilebilir. Bunun sonucunda, iktidarı ele geçirmek için kullandığı karikatürü İttihat ve Terakki hükümeti tekrar baskı altına alarak demokrasi geleneği alanında çok ciddi bir mesafe kaydedilemediğinin göstergesi niteliğindedir.

1.4.4. Kurtuluş Savaşı Dönemi

Kurtuluş Savaşı, dönem itibariyle, Türk karikatürü için önemli bir dönemeç niteliği gösterir. Bu uzun ve kanlı savaş, toplumun daha önce yaşadıklarına benzememiştir. Geçmişte yaşanan bütün savaşlarda mizah basını, dolayısıyla Türk karikatürü bütün imzalarıyla aynı hedefe yönelmişlerdir. Bu nedenle tümü birleştiğinde güçlü bir ses oluşturabiliyor; toplumun moral olarak ayakta kalmasına katkıda bulunabiliyorlardı. Bu dönemi yakından tanıyan Suphi Nuri İleri anılarında şunları söylemektedir: “Gazeteciliğin ne kadar büyük bir kuvvet olduğunu halkın maneviyatını ne kadar yükseltebileceğini görmek için anormal ve tarihi günler yaşamak gerekir.” (Çeviker, 1991: 16)

Kurtuluş Savaşı Dönemin için, söylenmesi gereken en önemli şey, İstanbul hükümeti ve Ankara hükümeti kutuplaşmasının mizah basınına da yansıdığıdır. Bu kutuplaşma kendini Aydede ve Güleryüz’de yoğun biçimde göstermiştir. Refik Halil’in çıkardığı Aydede, yayın politikası bağlamında işgal güçlerinin yanında, Yunanlıları ve İstanbul Hükümetini desteklerken, Güleryüz ise Ankara Hükümeti’nin yanında ve milli mücadele hareketini desteklemektedir. Her iki dergi İstanbul’da yayınlanıyor olsa da yayın anlayışları ve ideolojileri bakımından birbirleriyle ciddi bir farklılık göstermektedirler. Aydede’nin muhalif karikatürcüsü Rıfkı’dır. Diğer çizerleri Ramiz (Gökçe), Münif Fehim, ve Zeki Cemal’dır. Güleryüz’ün çizerleri ise, derginin sahibi de olan Sedat Simavi, Cevat Şakir (Kabağağaç) ve İzzet Ziya’dır. Yine, “Atı” gazetesinden Sedat Nuri İleri de bu dönemin diğer bir usta karikatürcülerinden biri olarak dikkat çeker (Alsaç, 1994: 26).

Ankara hükümetinin yanında yer alan Güleryüz’ün iki önemli çizeri Sedat Simavi ve Cevat Şakir’dır. Bu iki karikatürcü, işgalcilere ve İşbirlikçilere karşı yazı ve karikatürleri ile ciddi eleştirilerde bulunurlar. Hoşgörünün egemen olduğu mizah’ı geri plana atıp, yerginin, alayın ve girotreskin yakıcı, parçalayıcı etkisiyle saldırgan ve

teşhirci bir karikatür anlayışı ortaya koyarlar. Padişah Vahidettin, Ali Kemal, Refik Halit, Sait Molla, Kral Konstantin, Venizelos, Gonaris ve Eftoslar çizerlerin çalışma masalarını mezbahaneye çevirmişlerdir, bu nedenle Güler yüz karikatürlerinin deformasyonda uç noktaya ulaştığı ifade edilebilir (Çeviker, 1991: 28).

Diğer yandan Aydede’de Refik Halit yazılarıyla, Ahmet Rıfkı ise karikatürleriyle kurtuluş hareketini baltalamaya çalışmışlardır. Aydede’nin çizer kadrosunun geniş olduğu söylenebilir. Ramiz Gökçe, Ratip Tahir, Zeki Cemal Bakiçelebioğlu, İsmail Hakkı, Mazhar Nâzım Resmor, Hasan Fahrettin, Haydar Şevket, Muhittin gibi önemli karikatürcüler bu dergi bünyesinde bir araya gelmişlerdir. Aydede’nin yirmiye aşkın karikatürcüsü içerisinde, bu yayın anlayışına bir tek Ahmet Rıfkı karşı çıkmıştır (Çeviker, 1991: 28). Osmanlı ordusu içerisinde önemli görevlerde bulunmuş olan Ahmet Rıfkı karikatürleriyle, Cemil Cem başta olmak üzere dönemin birçok çizerini etkilemiştir.

Genel olarak, Aydede karikatürlerinde reel hayat ve fantezi, politikadan daima ağır bastığı gözlenir. Münif Fehim’in, Divan edebiyatından seçtiği dizeleri süslemeci bir tavırla görüntüleyen tablolar ilgi çeker. Münif Fehim ile mizah basınına giren bu türün, dergilere incelik ve şiirsellik de kattığı ifade edilebilir. Ramiz Gökçe, çizgilerinde sessizlikle öfkeyi iç içe yaşatır. Kimi kez groteske uygun kaba, hantal, ama sağlam yapılı bir desen ile çalışır. Ratip Tahir de bu dönemin ustaları arasında yerini almıştır. O özellikle portre karikatürleriyle dikkatleri üzerinde toplayan bir başka isimdir (Çeviker, 1991: 29).

1908-1918 tarihleri arasında Türk karikatürüne yeni bir kimlik kazandıran Cemil Cem (1882-1950) olmuştur. Zengin bir Batı kültürü bulunan bu çizer önce Kalem dergisinde, sonrada kendisinin çıkardığı Türkçe ve Fransızca “Cem/Djem” dergisindeki çizimleriyle karikatür sanatını dünya standartlarına taşıyan kişidir. Sadece siyasetle ilgilenmeyen Cemil Cem, sosyal yaşamda kadının düşüncelerini de çizgilerine yansıtmayı başardı. 1911’de İtalyan saldırısı ile başlayan Libya savaşı, arkasından Balkan Harbi ve nihayet İttihat ve Terakki’nin önce iktidardan düşmesi, sonrada bir darbe ile yeniden ele geçirmesi siyasi konuların büyük ağırlık kazanması sonucunu beraberinde getirdi. İttihat Terakki yönetiminin karikatür üzerindeki sansürü, Abdülhamit’inki gibi toptan yasaklamamış olsa da kendi aleyhindekileri engellemeye

yönelik olduğundan Cemil Cem de karikatür noktasında üretimine ara vermek durumunda kaldı. 1914-1918 yılları arası Birinci Dünya savaşı döneminde iktidarın politikasına uygun yayınlar ortaya koyan Cem, Karagöz'ün de arasında bulunduğu sınırlı sayıda dergilerde çizerek yapmıştır (Koloğlu, 2010: 212-213). Yine bu deneme ilişkin olarak halk düzeyi bir mizah anlayışı ortaya koymuş olan Ali Fuat Bey ismi çok önemlidir.

1918 yılında kurulan Diken gazetesi mizah yayıncılığı adına önemli bir nitelik taşımaktadır. Bu gazetede; döneminin düşünsel hayatına damga vurmuş olan Fazıl Ahmet, Yusuf Ziya Ortaç, Ömer Seyfettin, Rıza Tevfik gibi birçok yazar yer almaktadır. Diğer yandan, Sedat Simav de bu dönem için yayın hayatında boy gösteren gazetecilerdendir. Sedat Simavi birçok dergi ve gazete çıkarıyor. Bu isimler, Osmanlı'nın son döneminde mizahın anlaşılmasında ve gelişmesinde önemli roller oynamışlardır. Bu dönem içerisinde söz konusu dergilerin birçoğu yayın hayatını devam ettirmişlerdir. Bu dergiler; Diken, Kaval, Deccal, Güler yüz, Kahkaha'dır. Mütareke yıllarında bir gülmece dergisi bolluğu söz konusudur ve bunun yanı sıra yalnız karikatürleriyle değil yazılarıyla da birçok gülmece yazarı ortaya çıkmıştır. Ahmet Rasim, Ercümen Ekrem, Fazıl Ahmet, Reşat Nuri, Yusuf Ziya, Orhan Seyfi, Osman Cemal Kaygılı bu dönemin önemli isimlerdir (Topuz, 2011: 11).

Kurtuluş savaşı sonrası mütareke döneminin en önemli yayınının Karagöz olduğunu ifade eden, Turgut Çeviker şu ifadeleri kullanmaktadır: *“Bir halk dergisi olan Karagöz, 1908'den başlayarak iktidarlara kimi kez alkışlayarak, kimi kez de eleştirerek yaygın bir ün, yaygın bir tiraj başarısına ulaşmıştır. Bazı sayıları iki, üç baskı yapan ve yirmi bin kadar okura ulaşan Karagöz, genellikle iki karikatüre yer vermiştir. Birinci sayfadaki karikatürde günün politikası; son sayfa olan dördüncü sayfasında ise herhangi bir toplumsal olay ele alınır. Karagöz ve Hacivat aracılığıyla sunulan olgu ve süreçler, bol altyazılı ve apaçıktır. Karagöz metinlerinin temel özelliklerini taşıyan ve halk dilinin bütün olanaklarını kullanan bu altyazılar, tasvirici bir anlayışla oluşturulan çizimlerle bütünleştirilerek sunulur. Bu çizimler, günün giyim-kuşamını ve İstanbul'un çeşitli mekânlarını gerçekçi bir tavırla yansıtmaları açısından da ayrı bir önem taşımaktadır. Modern karikatür örneklerinde bu denli altyazıya girilmemiştir. Karagöz çizimleri ortaya koydukları çizimlerinde, amaçlarının ötesine geçen bir işlevi de yerine*

getirmişlerdir. Mütareke aylarında Karagöz karikatürlerinde imzaya rastlanmaz. Bunun nedeni, kuşkusuz politik sakıncadır. Emperyalist güçler, silah yüklü savaş gemileriyle Boğaz'a demir atmışlardır. Mondros Mütarekesi'nin Osmanlı Devleti'ni kısıktırak kuşattığı bir ortamda, Osmanlı sansürüne bir de işgal sansürü eklenmiştir. Dergi ve gazetelerin kimi sütunları ve karikatür yerleri bomboş yayımlanmaktadır. Bunlar düşünüldüğünde Karagöz'ün tutumu bir ölçüde oluyor. Bu gün bile mizah dergilerinde yer alan çok sert karikatürler, imzasız yayımlanmaktadır.” (Çeviker, 1991: 19).

Kurtuluş savaşı dönemi, ortaya konan karikatürün şekli açısından da büyük önem taşımaktadır. Daha önceki karikatürlerde var olan resme benzer biçim bu dönemde yerini modern karikatürünün ilk nüvelerine bırakmıştır. Bu, işgalcilere ve işbirlikçilere olan tepkinin kâğıda dökülmesiyle ortaya çıkmıştır (Çeviker, 1991: 27).

Kurtuluş savaşının kazanılmasıyla birlikte Anadolu milli mücadele hareketine muhalif olan Aydede gazetesi kapatılmış, yerine Türk mizah tarihinin en uzun ömürlü mizah gazetelerinden Akbaba kurulmuştur. Aydede'nin kadrosunda yer alan Yusuf Ziya Ortaç ile Orhan Seyfi Orhon tarafından çıkarılan Akbaba, adı ve Ahmet Rıfki'nin tavrı dışında hurufatı, incelikli düzenlemeleri, çizer, şair ve yazar kadrosuyla Aydede ile büyük benzerlik taşır. Münif Fehim, Ramiz Gökçe, Zeki Cemal, Ratip Tahir, Mazhar Nâzım gibi dönemin seçkin çizgi ustaları, Aydede'deki karikatür dünyalarını geliştirerek uzun bir süre bir arada çalışmışlardır. Bu durum aynı zamanda Kurtuluş Savaşı dönemi için, Türk karikatüründe birçok karikatüristin ilk kez bir araya gelmiş olduğunu ifade eder (Çeviker, 1991: 30).

1.4.5. Tek Parti Dönemi

Cumhuriyet'in ilanı ile başlayan bu dönemin ilk yılları karikatür sanatı açısından durgun geçmişse de özellikle 1928'de yeni Türk alfabesinin benimsenmesiyle basının canlılık kazanması karikatürü de olumlu etkilemiştir. Türk karikatürünün en önemli isimleri bu dönem içerisinde ortaya çıkmıştır. Karikatürün gazetelere yerleşmesi, ilk çizgi romanın yapılması, karikatür albümlerinin basılması, karikatür sergilerinin açılması, ilk çizgi film denemeleri yaklaşık İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna değin süren bu dönemde, gerçekleşmiştir. Ramiz Gökçe, Ratip Tahir Burak, Necmi Rıza, Kozma Togo, Salih Erimez ve Orhan Ural dönemin en önde gelen karikatürcülerindendir (Arık, 1998: 17).

Bu dönemde de muhalif gazeteler varlığını sürdürmüştür. Bu muhalefetin en büyük temsilcisi de Tevhid-i Efkar'dır. Hilafet ve birçok konuda iktidarın karşısında olan gazetenin yazar kadrosu hilafet yanlısı olduğu gerekçesiyle yargılanmaktan da kurtulamamıştır (Çeviker, 2010a: 22).

Bu dönem içerisinde ortaya çıkan diğer bir önemli gelişme de, Cemal Nadir'le birlikte karikatürün gazeteye girmesi, süreklilik ve kişiliğin oluşmasını sağlamıştır. Yine Cemal Nadir bu dönemde, resimleme tekniğinden karikatüre geçişi büyük oranda başarmış, bu niteliğiyle çağdaş karikatürün gelişim göstermesine büyük bir ivme kazandırmıştır.

Bu dönemin en etkin ve en özgün karikatürcüsü olarak Cemal Nadir ismi dikkat çekmektedir. Resimleme tekniğinden gerçek karikatür çizgisine geçişi tam anlamıyla sağlayan Cemal Nadir, bu nitelikleriyle çağdaş Türk karikatür geleneğinin öncüsü olarak kabul edilebilir. İlk yazısız karikatür denemelerini de çizmiş olmasına rağmen Cemal Nadir'in karikatürlerinde espri, yazının içerisine gizlenmiş durumdadır. Onun karikatürlerine yazının bariz üstünlüğü söz konusudur. Nitekim bir röportajında karikatürü, "Yazı olarak yapılan mizahın resimle tamamlamasıdır" diye tanımlamaktadır. Sanatçı özellikle 50 Kuşağı olarak adlandırılan da karikatür geleneğinin ustalığını yapmış ve onları etkilemiştir. İkinci Dünya Savaşı döneminde, Türkiye'yi yüreklendiren karikatürler çizen Cemal Nadir 47 yıllık ömrünü tamamlamıştır. Son yolculuğuna olağanüstü bir kalabalık toplanmış ve ülke onun ölümüyle bir yas havasına bürünmüştür. Ölümüyle geniş kitleleri yasa boğan Cemal Nadir'in gazeteler üzerinde de etkili olmuştur. Zira gazetelerin birinci sayfasında karikatür bir yıl boyunca görülmemiştir (Arık, 1998: 17).

Karikatürcüler, Tek Parti döneminde baskılardan dolayı kendilerine özgürce eleştiri yapabilecekleri yeni bir alan açmak zorunda kalmışlardır. Bu doğrultuda, belediye sorunlarına yönelerek bol bol eleştirel karikatür çizme olanağı bulmuşlardır. Önceki bölümlerde de ifade edildiği gibi, Karikatürcüler bu "kaçak güreşme" alanını oldukça yaygın bir biçimde kullanmaktadırlar. Tek Parti dönemi karikatürcüleri de İstanbul'dan yeni bir gündem malzemesi yaratmışlardır. Aynı zamanda bu, önemli bir birikim de oluşturmuş ve İstanbul'un kent hayatı neredeyse mizahi bir ansiklopedi olarak belgelenmiştir. Bu dönemde basın üzerindeki sıkı denetimlere karşın gerçeği

söylemenin yolunu bulan ve buna cesaret edebilen çizerlerin varlığından da söz edilebilir. Cemil Cem, bunların başında gelmektedir. Cemil Cem, 1927’de “*Ah bir vergisiz memleket olsa!*” başlıklı karikatüründen dolayı bir yıl hapis cezası bile almıştır. Ancak bir süre sonra dergisi, bir başka siyasi karikatür nedeniyle kapatılmaktan kurtulamamıştır (Çeviker, 2010a: 23).

İkinci Dünya Savaşı yaklaşırken dünya sorunlarını konu alan karikatürler de çoğalmaya başlamıştır. Ama bunlar, daha önce de, daha sonra da, olduğu ve olacağı gibi dünyada gerçekten ne olduğundan çok, olanın bizi nasıl etkilediği üstünedir. O zamandan bu zamana böyle konulara bakış pek değişmediği gibi, karikatüre “espri” getiren “buluş”ların da fazla değişmediğini söyleyebiliriz. Örneğin, bizim sevmediğimiz bir varlık, bu bir ülke veya bir akım olabilir, bir “kukla” olarak resmedilmiştir ve arkasında onu “oylatan” daha büyük bir “güç” vardır. Bu güç, “emperyalizm” gibi, görece daha soyut bir kavram veya o sırada gene bizi hoşnut etmeyen özgül bir ülke olabilir (Çeviker, 2010a: 39).

Bu dönem için özetle, tek parti iktidarının tek sesli politikasının karikatür üzerine de nüksettiği söylenilebilir. Bu dönemde iktidarın politikalarıyla birlikte kendini fark ettiren “resmi ideoloji” söz konusu dönem karikatürlerinde de oldukça belirgindir. Sonuç itibariyle, bu dönem mizahının son derece statükocu ve devletçi olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır.

1.4.6. “Markopaşa” Dönemi

Markopaşa toplumsal ve siyasi ezberlerin ne ölçüde bozulabileceği üzerine mizah basını açısından önemli bir örnek teşkil ettiğinden dolayı, Türk basın tarihi adına diğer bir önemli döneme işaret etmektedir. Bu yüzden Makropaşa Türk mizahı adına önemli bir döneme işaret etmektedir. Markopaşa mizah gazeteciyle birlikte, bir ölçüde tek bir ses tonunun hakim olduğu mizah dünyasında farklı şeylerinde ifade edilebilirliği açısından açılımsal bir örnek niteliği taşır.

Kısaca, tek parti iktidarı ve Milli Şef dönemi tek sesli basının içerisinde adeta bir “sessiz bir kahkaha” olarak doğan Markopaşa, Cumhuriyet tarihinin Katolik bir döneminde yayımlanan, yaşananların tanığı ve aktörü olmak gibi sorunlu bir sorumluluğu taşıyan mizah gazetesidir. Markopaşa, her biri, yaşadığı dememin idareci-

bürokratları konumuna gelebilecek; hakim zihinsel alışkanlıkları temsil edebilecek donanıma sahip, ama bu tercihten imtina etmiş yazar ve çizerlere sahiptir. Kendine özgü mizahi dili, gösterdiği çaba savunduğu davaya adanmışlığı, göze aldığı riskler, bağlanmayla ya da toplumsal çatışmalar ile ilgili sözleri, hasımlarını küplere bindiren, dostlarını heyecanlandıran ve hatta belki de sonradan düşündüklerinde mahcubiyete yol açan özellikleriyle Markopaşa döneminin en etkili ve rahatsız edici yayınıdır (Cantek, 2001: 7).

Tek Parti döneminin, zehirli ideolojilerinden kabul edilen “sosyalizm” ismiyle özdeşleşmiş Sabahattin Ali, Aziz Nesin ve Mustafa Mim Uykusuz gibi isimleri bünyesine barındıran Markopaşa dönemin siyasi idaresi tarafından komünist tehlikeli ve rahatsız edici bir yayın olarak nitelendirilmekten kendini kurtaramamıştır. Bu durumdan dolayı gazetenin sosyalist bir kimliğe sahip olduğu akıllara gelebilir. Fakat söz konusu bu isimlerin, dönemin sosyalist parti ve dernekleriyle ilişkili olduğu söylenemez. Hatta Aziz Nesin’in Yeni Adam dergisine gönderdiği öyküler için İsmail Hakkı Baltacıoğlu *“bunlar sosyalist hikâyelerdir”* diye not bile düşmüştür. Nesin bunu bir türlü anlayamamasını şu ifadelerle dile getirmiştir: *“Moliere’in kahramanının ‘Ben nesir konuşuyormuşum da haberim yok’ dediği gibi, ben de sosyalist olduğumu bilmiyordum. Ben doğal olarak sosyalisttim. Çünkü yoksul aileden geliyordum, toplumsal adaletsizliklere hep tepki gösteriyordum. Sosyalizm de buymuş. Bunu bilmiyordum tabi. Tan gazetesinde köşe yazıyken yazdığım yazıların hepsi sosyalist olarak görüldü. Oysa benim ölçüm şuydu: Bir olay çıktığı zaman önüme bakıyordum: Halka yararlı mı zararlı mı? İşte sosyalizm de bu zaten... Marksizmi bilmiyordum, teorik hiçbir kitap okumamıştım. Zaten kitap da yoktu”* (Kabacalı, 1995: 154).

Markopaşa, CHP’li politikacıları yolsuzluk yaptıkları ve sefahat içinde yüzüp, halkı yoksul bıraktıkları bununla birlikte bürokrasiyi de hantal olduğu ve halkın ihtiyaçların görmemezlikten geldiği için çok ağır bir dille eleştirmektedir. Aynı zamanda Amerikanlaşma hareketleri, karaborsacılar ve harp zenginleri de Markopaşa’nın eleştirilerinden nasibini almıştır. Markopaşa Tek Parti ve CHP yöneticilerin baskıcı ve halktan kopuk yönetim yaklaşımlarına ilk karşı çıkış pratiği olarak değerlendirilebilir. Özetle Markopaşa hakla yakınlığıyla zihinlerde yer etmiştir. Bunun karşılığı olarak diğer gazetelerle kıyaslandığında daha üst bir satış rakamına

ulaşmayı başarmıştır. Tüm bu sürecin bir sonucu olarak da halk ve aydınlar mizah sayesinde bu sessiz tepkiye ortak olmuşlardır (Arık, 1998: 19).

Sık sık sansüre uğrayan ve kapatıldığından dolayı Malumpaşa, Merhumpaşa, Bizim Markopaşa, Hür Markopaşa ve Yedi-Sekiz Paşa gibi isimlerle çıkmaya devam eden Markopaşa, çok partili düzene geçiş için klasik bir demokrasi mücadelesi vermiştir. Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi ile gazetenin CHP karşıtlığı gereksizleştikten itibaren 1950 yazının başlarında, görevini yapmış olmanın rahatlığıyla yayın hayatına sessiz sedasız veda etmiştir (Cantek, 2001: 19).

Markopaşa sadece bir mizah gazetesi olarak değerlendirilmemelidir. Dili çok başarılı bir şekilde kullanan Markopaşa, ciddi ve düşündürücü konuları alaycı bir üslup ile sunmayı başarmıştır. Böylelikle, 1923 sonrası Karagöz ve Akbaba çizgisine karşı yeni bir üslup yaratmayı başarmıştır. Markopaşa'nın en önemli temel ilkesi, dünyanın bile iki bloğa ayrıldığı bir dönemde bile bağımsız kalmak ve kendi yolunu kendi seçme düşüncesi idi (Koloğlu, 1995: 302).

Mizahın, toplumsal değişimle ne kadar ilintili olduğunu göstermesi bakımından Markopaşa Türk karikatürcülük geleneğinde önemli bir yere sahiptir. Mizah yazıları ve şiirleriyle geleneksel hiciv edebiyatı türünde örnekler veren Markopaşa, Mustafa Mim Uykusuz'un kaleminden oldukça modern ve özgün tarzda karikatürler otaya koymuştur. Uykusuz'un çizimleri sadece biçim açısından değil, içerik açısından da gelenekten farklı modern öğeleri bünyesinde barındırmaktadır (Arık, 1998: 20). Bu anlamda Türk karikatür geleneği adına bir milat kabul edilebilen Markopaşa, muhalif yayın kültürüne getirdiği bu yeni soluk ile mizah basını tarihi açısından çok önemli bir yerde konumlandırılmaktadır.

1.4.7. Demokrat Parti Dönemi

Demokrat Parti'nin 14.05.1950 tarihinde iktidara gelişi tek parti iktidarı karşıtları tarafından sevinçle karşılanmıştır. Bu dönemde tek parti döneminin tek sesli havası yavaş yavaş dağılmaya sürecine girmiş, yeniden özgürlükçü rüzgârlar esmeye başlamıştı.

Demokrat Parti' iktidara gelmeden önce basının ciddi oranda desteğini almıştır. Seçim sonrasında da DP vaat ettiği yeni basın yasasını ilan etmiştir. 1950 Temmuz'unda

kabul edilen basın yasası, Cumhuriyet Döneminin ilk basın yasası olan 1931 yasası ve üzerinde yapılan değişiklikleri de yürürlükten kaldırmıştır. Yeni basın yasasıyla birlikte, gazete ve dergi çıkartmak için zorunluluğu ortadan kaldırılmıştır. Yine bu yasa ile gazete sahiplerinin cezai sorumlulukları da kaldırılmıştır. Diğer yandan, basın alanında adı kötüye çıkmış kişilerin basın alanında çalışmalarını da engelleyen hükme, bu yeni kanında yer verilmemiştir. (Alemdar, 2001: 202). Özetle DP'nin iktidara geldiği bu yeni dönem, basın alanında özgürlüklerin hakim olduğu bir süreci de beraberinde getirmiştir.

Bu özgürlükçü ortam karikatürlere de yansımıştır. Karikatür açısından dönemin başlıca yayınları şunlardır: Akbaba, 41 Buçuk, dolmuş, Taş Karikatür, Akşam, Yeni Sabah, Ulus, Milliyet, Yeni İstanbul, Dünya, Zafer, Siyasi Halk Gazetesi ve Vatan.

Bu dönemde dergilerde çalışan karikatürcülerin, ikinci bir bağlantısı da gazetelerdedir. Gazetelerde birden çok karikatürcü çalışmaktadır; bunlara resimli romancılar da eklenirse gazeteler birer çizgi okulu gibidir. 1940'larda, dünyada karikatür sanatında bir devrim yaratmaktadır. ABD'de Saul Steinberg, karikatürden yazıyı çıkarmış, yalnız çizgiyle karikatür çizmeye başlamıştır. 1950'lerde bütün dünyaya yayılan bu akım, Türkiye'yi de etkilemiştir. Cumhuriyet döneminin ilk ustaları bir bir hayattan çekilirken, onlardan el almış yeni karikatürcüler, sade çizgi ile karikatür çizmeye tutkuyla bağlanmışlardır (Çeviker, 2010a: 24).

Bu dönem karikatürcüleri için ağırlıklı olarak CHP'nin yani, muhalefetin yanında bulundukları ve Demokrat Parti'yi karşılarına aldıkları söylenebilir. Bunun yanında Akbaba Dergisi çevresinde kümelenen çizerler de Demokrat Partinin lehine karikatürler yayınlamaktaydılar. Demokrat Parti aleyhine en ağır karikatürleri çizen ve CHP'yi adeta mitleştiren Tef, Dolmuş ve Taş-Karikatür dergilerinin etrafında bulunan ve 1950 kuşağının ekseriyetini oluşturan bu karikatürcülerin Markopaşa kadar halkın dikkatini çekmedikleri görülmektedir. Karikatür sanatı açısından son derece yenilikçi ve donanımlı olan 1950 kuşağı, evrensel ölçülerde çok başarılı karikatürler çizmelerine karşın halk ile aralarındaki mesafeyi kısaltmayı başaramamışlardır. Bu durumun en önemli sebebi olarak halkın Demokrat Parti ve politikalarının yanında yer alıyor olması gösterilebilir (Arık, 1998: 23).

1950-60 arası, Türkiye'de siyasî karikatürün gelişmesi bakımından belki en zengin dönem olmuştur. Karikatürcüyü protestoya götürecek, muhalif olmaya itecek

özelliklerde bir rejim vardı, ama bu rejim, Abdülhamid veya tek-parti rejimleri gibi protestonun ve muhalefetin yayılmasını engellemiyor veya engelleyemiyordu. Bu koşullarda altında, karikatürcü, politik ortamda önemli bir etken haline de gelebiliyordu. DP'ye karşı genişleyen muhalefette onların da özel bir yeri vardı. Ratip Tahir gibi hapse düşenler de oldu. Bu muhalefetin dışında kalan karikatüristler, bu sanatın tarihinde, muhalif olanlar kadar iz bırakamamıştır (Belge, 2010: 40).

Fakat Demokrat Parti iktidarının ileriki dönemlerinde, basın ile arasındaki ilişkiler sıcak ve dostane biçimde bir arada bulunmaktan şiddetli geçimsizliğe doğru evrilmiştir. DP'nin 1960'ta denemeye çalıştığı Tahkikat Komisyonu baskı ve sindirme çabalarının son başarısız örneğini teşkil etmiştir. Bu gelişmeler ışığında, DP'nin ortaya koyduğu uygulamaların çok öğretici yanları olduğu söylenebilir. Ancak ne yazık ki bu iyi yanlarıyla değil, olumsuzluklarıyla hatırlanacak bir uygulamalardır bunlar. Demokratik yöntemlerle iktidara gelen bir partinin, iktidarını sürdürebilmek için basına karşı giriştiği baskı ve sindirme yöntemleri, özel hayatı, kişilerin şeref ve haysiyetini koruma ya da devletin siyasi ve mali itibarını sarsıcı yalan haberleri engelleme gerekçeleriyle sunulmuştur (Alemdar, 2001: 206-207). Bu gelişmeler aynı zamanda 27 Mayıs darbesinin de gerekçelerinden birini oluşturmuştur.

27 Mayıs darbesini izleyen dönem ise karikatür sanatçıları için tersine bir durum yaratmıştır. Abdülhamid sonrasında olduğu gibi, bu dönemde de yeni koşullarda DP'ye muhalefet biçimi olmuyor, intikam gibi sanat açısından pek sevimli sayılamayacak bir lezzet içeriyordu. Ayrıca, o andaki iktidara yaranma yolu olarak da görülebilirdi. Onun için, böyle şeylere ihtiyaç duymayan karikatürcüler böyle konular üstünde fazlara durmadılar. Bu arada, Ferruh'un 1960'taki "Kurucu Meclis" alt yazılı karikatürü, "Silâhlı Kuvvetler", "Üniversite" ve "Basın"ı yan yana, gülümseyerek göstermekle bugün de devam edegelen bir ittifakı, ironi payı olmadan, ortaya koymuştur (Çeviker, 2010b: 24).

1.4.8. 27 Mayıs (İhtilal) Dönemi

27 Mayıs askeri darbesi ile DP iktidardan uzaklaştırıldı. Türkiye tarihinde birçok bakımdan başlangıç oluşturacak olan darbe, yeni bir Anayasa ile göreceli de olsa da bir özgürlük ortamını beraberinde getirmiştir. Eğitim, kültür ve sanat hayatında gözle görülür bir hareketlenme yaşanmaktaydı. Karikatür açısından dönemin başlıca yayınları

şöyle sıralanabilir: Akbaba, Tef, Yön, Ant, Cumhuriyet, Milliyet, Akşam, Dünya, Öncü, Tanin, Tercüman (Çeviker, 2010b: 25).

27 Mayıs Askeri Darbesi ile beraber, Türkiye’de yeni bir dönem başlamıştır. Bu dönemde, karikatürlerinde artık parti çalışmalarının ikinci plana atıldığı, yerine topluma ilişkin konuların daha fazla çizgiye döküldüğü ve anayasal özgürlüklerin savunulduğu görülmektedir. Önceleri eski devrin kalıntılarına o günlerde takılan adla, “kuyruklarda düşürülen iktidarın başı” karikatürlere konu olmuştur. Tef Dergisi bu yolda yeniden yayına başladıysa da etkili olamamış ve kapanmıştır. Çoğalan yayınlar, değişen konular ve 27 Mayıs’ın getirdiği kısmi özgürlük ortamında birinci sayfa karikatürlerinin güncelliği artık okuyucu istemini karşılayamaz olmuştur (Arık, 1998: 24).

Karikatür konusunda, mizah dergilerinden çok siyasal-kültürel dergilerin öne çıktığı bir döneme girildiğini belirten Turgut Çeviker (2010b: 25), söz konusu sürece ilişkin şu ifadeleri kullanmaktadır: *“Geçmişten gelen Akbaba, DP ile kurduğu ilişkiler nedeniyle itibarını yitirmişti ancak yine de çıkmayı sürdürüyordu. Onun, “düşene vur” politikası, varlığını sürdürüyordu. Haftalık olarak yayımlanan ve Kemalizm’den Marksizm’e uzanan düşünce dünyasının savunucusu olan siyasal kültür dergileri içinde Yön ve Ant, Türk karikatürüne daha önce olmadığı ölçüde yer veriyordu. Bu süreç, içerik ve estetik olarak yeni bir karikatür ortaya çıkarıyordu. Karikatürcüler, 1961 Anayasası’nın getirdiği ortamda artık daha özgür çizebiliyorlardı. Daha önceleri çizgilerine yeterince yansıtamadıkları toplumcu düşünceler, mizahla buluşuyordu. Kısa zamanda, 1960 öncesine göre büyük bir estetik aşama kaydediliyordu. Sanki bir mucize oluyor! Bütün karikatürcüler daha iyi, daha güzel ve kuşkusuz daha kıyıcı çiziyorlar... Yön ve Ant’da ortaya konanlar çoğulcu karikatür dünyası büyük bir orkestra gibiydi. Gazeteler içinde Milliyet, Akşam ve Cumhuriyet karikatüre verdiği önem bakımından hemen ayırt edilebiliyordu. Yassıada’da yargılanmak üzere tutuklu bulunan DP’nin ileri gelenleri, basında çok ağır bir biçimde eleştiriliyordu. Mizah ve özellikle de karikatür, eleştiri konusunda önde gidiyordu. Karikatürcüler, henüz yargılanmakta olan siyasi kişilere yönelmiş “yargısız infaz” karikatürleri çizmekten geri durmuyorlardı. Habercisi, yazarı, çizeri ve fotoğrafçılarıyla birlikte “düşük”ler darağaçlarında sallandırılıyordu.”*

Tüm bu olanlar göz önüne alındığında, askeri darbe basın ve özellikle de karikatürlerde alkışlarla karşılanmış, adeta tüm gazeteci ve karikatürcüler darbe karşısında “hazır ol” vaziyeti almışlardır. Bu bağlamda İhtilal dönemi basını ve karikatürcülerinin demokrasi konusunda “sınıfta kaldıkları” söylenilebilir.

1.4.9. 12 Mart (Muhtıra) Dönemi

12 Mart askeri müdahalesinin “demir yumruğu” tüm toplum ve basın üzerinde kendini oldukça yoğun bir şekilde hissettirdiği bu dönemde, mizah basını ezici sansürlerle karşı karşıya kalmış yargılama ve hapisanelerden dolayı daha farklı ve risk taşımayan konulara yönelmek durumunda kalmıştı. Bu konuların başında sinemanın da öncülük ettiği erotizm gelmekteydi. 1975’lere kadar devam eden bu furya yerini yavaş yavaş “ciddi” karikatürlere bırakmıştır.

Karikatür açısından dönemin başlıca süreli yayınları şunlardır: Akbaba, Gırgır, Çarşaf, Fırt, Mikrop, Toplum, Nokta, Yankı, Özgür İnsan, Bilim ve Sanat, Cumhuriyet, Milliyet, Hürriyet, Günaydın, Barış, Yeni Halkça Tercüman, Vatan, Politika. 14 Ekim 1973 genel seçimlerine değin, mizah basını zor dönemlerde kendinin var etmenin güçlüğüne yaşamıştır. Akbaba, bu süreci atlatabilerek 1977’de kapanmaktan kurtulamamıştır. Yine bu süreçte Gırgır, bir halk gazetesi olan Gün’ün bir köşesinden yayılarak sayfaya, sonrasında da tek başına bir dergi halini almıştır. Karikatür, toplum ile özgür insani demokratikleşme sürecine katılmıştır. Tan Oral, önce Halkın Dostları’nda sonra Yansıma’da, devrimci karikatürler yayımlayarak öne çıkmıştır. Karikatürün kapalı dilini de devreye sokarak seslerini duyurabilen, Ali Ulvi (Cumhuriyet), Turhan Selçuk (Yenigün) Bedri Koraman (Milliyet) ve Ferruh Doğan (Barış) olağanüstü bir karikatür serüveni gerçekleştirir. Bedri Koraman, Abdi İpekçi’nin önerisiyle gazetesinin birinci sayfasında renkli karikatüre yönelir ve bu toplum nezdinde büyük bir ilgiyle karşılanmıştır (Çeviker, 2010b: 27).

Bu dönem için, Türkiye’de Sol’un yükselişe geçmesi söz konusudur. Fakat çeşitli fraksiyonlara ayrılmış olan Sol siyasi olarak bir türlü temsil şansı bulamıyor, bulsa bile CHP üzerinden olan iktidarı uzun soluklu olamıyordu. İktidar olan Milliyetçi Cephe hükümetleri toplumsal kutuplaşmayı artırıyor ve tüm bu durumdan tek yararlı çıkan karikatüristler oluyordu. Nitekim Sağ olarak nitelendirebilecek hükümet, kendilerine ciddi malzeme vermiştir.

1970’lerde haftalık siyasi haberciliği önemli bir atılım gerçekleşmiştir. Yıllardan beridir Akis’in görevini üstlenen Yankı’ya, Nokta da katılmıştır. Salih Memecan, Nokta da kendini göstererek yeni deneyimler kazanma olanağı da bu dönemde yakalamıştır. Haslet Soyöz, Cemal Nadir’in Amcabey’inden bu yana boş bir alan olan bant karikatürde Küçümen’i ile büyük bir ilgi görmüştür. Tan Oral, neredeyse tüm demokratik kitle örgütlerinin çizgileriyle devrimci mücadele içerisinde yer almıştır. Bu süreçte, birçok genç karikatürcüyü temsilen, özellikle işçi sendika dergilerinde çizen, Seydali Gönel ve Selçuk Demirel de dikkate alınması gereken isimler arasındadır. Selçuk Demirel, 12 Eylül’ün eşiğinde Paris’e giderek başta Fransa olmak üzere dünya çapında çalışmalarını sergileme olanağı yakalamıştır. Diğer taraftan, İsmail Cem’in yönettiği Politika, döneme benzersiz bir karikatür ortamı açtığı söylenebilir. Politika Gazetesi usta ve genç karikatürcülerinin yarattığı devrimci bir orkestra gibiydi. İlk kez günlük karikatür çizimlerine başlayan Tan Oral, gazetenin arka sayfada yeni(likçi) bir karikatür anlayışı ortaya koymuştur. Gırgır, öncelikle halktan koptuğunu ileri sürdüğü karikatürün yeniden kitlelerle buluşmasını amaçlıyordu. Oğuz Aral, dergi okurlarından bir kadro yaratmaya koyuldu ve Gırgır’ı bir okula dönüştürdü. Herkesin kolayca anlayabileceği “eğlenceli” bir karikatür dergisi hayat buldu. Gırgır, özellikle kapak ve iç sayfalarda yer alan birkaç karikatürle siyasal ve toplumsal gelişmelere eğlenceli bir sertlikle muhalefet etmesini bildi. Gırgır, hızla benzerlerini yarattı; zaman içinde bir “Gırgır takımadaları” oluştu. Modern karikatürün neredeyse bir gelenek biçimini aldığı karikatür ortamı Gırgır ile birlikte bir kültür ikiliği yarattı. Gırgır’ın ABD’de yayımlanan Anglosakson karikatürünün en tipik örneği olan Mad’i örnek alması, Karikatürcüler Derneği’nin devrimci karikatürcüleri tarafından büyük bir tepkiyle karşılandı (Çeviker, 2010b: 26).

Dönemin bütün yayın organları siyasal iktidarlara ciddi bir mücadele içerisine girdiğinden haklarında dava açılmasını önleyemediler. Özetle seksenli yıllara giderken ülke büyük bir kaostan içine girdi ve mizah da bu kaostan nasibini aldı.

1.4.10. 12 Eylül (İhtilal) Dönemi

12 Eylül oldukça vahşi bir ortamda öncelikle terörü durdurma gerekçesiyle topluma müdahale ettikten sonra bu durdurma peşinde, kendi ideal toplumunu da yaratmaya çalışmıştır. Bu toplumu yeniden yapılandırmak adına kapsamlı bir proje

olarak değerlendirilebilir. Bu dönemle birlikte eski politik yapılar tasfiye edilmiş toplumun derinliklerinden projenin mahiyetine uygun yeni kadrolar göreve çağırılmıştır. Darbecilerin bu yeniden yapılanma projesi toplum tarafından muhalefetle karşılanmamıştır. Mevcut toplumsal kurumlar yeniden yapılanan kurumlara karşı duramamışlardır. Zira bu toplumsal kurumlar zaten işlemez durumdaydılar (Belge, 1992: 140).

12 Eylül askeri müdahalesi, toplumsal kutuplaşma bahane edilerek, anayasal düzenin askıya alındığı bir döneme işaret eder. Bu dönemde tüm siyasi partiler kapatılmış ve yöneticilerine siyaset yasağı getirilmiştir. Birçok kişi tutuklanmış ve askerî mahkemelerde alelacele yargılanarak ağır cezalara çarptırılmıştır. Bu yeni yönetimim amacı, başta silahlı kuvvetler olmak üzere, memurların vesayetinde yaşanacak yepyeni bir düzen inşa etmektir. Bu yöndeki ilk girişim de tüm bunları kolaylaştırmak adına yeni bir anayasa hazırlamak olmuştur. Bunun için toplanan Danışma Meclisi, Genelkurmay Başkanı Orgeneral Kenan Evren ile kuvvet komutanlarından oluşan Millî Güvenlik Konseyi'nin etkisi altında kalarak nitelikli bir çalışma ortaya koyamamışlardır. Hazırlandıktan sonra yeterince tartışılıp eleştirilmesine imkân tanınmayan yeni anayasa, 6 Kasım 1982'de halkoyuna sunulmuş ve “Hayır” demenin neredeyse yasak olduğu oylamanın sonucunda darbecilerin nezaretiyle hazırlanan yeni anayasa üstün bir çoğunlukla kabul edilmiştir (Çeviker, 2010b: 366). Kenan Evren'in de cumhurbaşkanı olarak seçildiği bu anayasa günümüz Türkiye'sinde de birçok sorunun kaynağı olarak gösterilmektedir.

12 Eylül askeri müdahalesi ile birlikte hem siyasi hem de toplumsal alanda birçok taş yerinden oynamış ve bu durum karikatür ve mizah üzerinde kendini ciddi bir biçimde hissettirmiştir. Türk demokrasi geleneğinde önemli bir kırılma noktası olan bu müdahale, karikatürü de yeniden biçimlendirmiş ve “*suya sabuna dokun(a)maz*” hale getirmiştir. Ayrıca 27 Mayıs İhtilali'nde olduğu gibi darbeye alkış tutan karikatüristler de bu süreç içerisinde yine varlık göstermektedirler.

12 Eylül Darbesiyle birlikte toplum depolitize edilmiş, politikanın kötü bir şey olduğu topluma benimsetilmeye çalışılmıştır. Zaten sağ-sol çatışmaları yüzünden gençlerini büyük oranda kaybetmiş olan Türk toplumu, politikaya karşı daha da mesafeli durmaya başlamıştır. Yine bu dönemde demokrasinin rafa kaldırılması,

toplum içinde büyük bir tepkiyle de karşılanmamıştır. Demokrasi'nin amaç değil bir araç olduğu propagandası yapılmıştır. “*Demokrasi olmasa da olur*” fikri bilim adamlarınca bile sık sık gündeme taşınmıştır. Gerçek anlamda demokratikleşmemiş bir ülke olan Türkiye, 12 Eylül'den sonra politikadan iyice uzaklaşmıştır. Özellikle gençler arasında bu propagandalar tesirini göstermiş ve kısa bir sürede apolitik bir genç kuşak yetiştirilmiştir (Arık, 1998: 101).

Bu dönem mizahı ile alakalı olarak Süavi Süalp çizgisine yakın bir mizah anlayışının ağır bastığı söylenilebilir. Bu tarz, gıdıklayarak güldürmeye çalışan, güldürmenin dışında başka bir amaç gütmeyen, cinselliğe ve argoya sırtını yaslamış fırsatçı ve apolitik bir mizah algısıdır. Özetle bu mizah biçiminin toplumun bilinç ve espri düzeyini yükseltmek gibi bir kaygısından söz edilememektedir. Sonraki dönemlerde de artarak devam eden bu mizah anlayışı, mizahı muhtevassından uzaklaştırmış içerisini boşaltmıştır.

1.4.11. Turgut Özal ve Yeni Liberal Dönem

1982 Anayasasının yürürlüğe girmesi Millî Güvenlik Konseyinin sonunu getirmemiş olsa da 6 Kasım 1983 seçimlere gidildi. Söz konusu seçimlerle başlayacak yeni dönem için, biri Millî Güvenlik Konseyince açıkça desteklenen, iki partili bir sistem öngörülmüştü. Ancak, cunta yönetimi sırasında bakanlık da yapmış olan Turgut Özal'ın türlü engellemelere karşın kurduğu Anavatan Partisi, bütün hesapları altüst ederek 6 Kasım 1983 seçimleriyle iktidara geldi. Bununla birlikte, yalnızca 24 Ocak 1980 kararlarının sonrasında olduğu gibi ekonomik yaşamda değil, toplumsal ve kültürel alanlarda da bir liberalleşme gözlemlendi. Turgut Özal yönetimindeki ANAP iktidarı Türk lirasının liberalleşmesini sağladı ve ihracatı özendirerek Türkiye'yi ilk kez tam anlamıyla küresel pazar ekonomisiyle bütünleşme yoluna soktu. Sonradan gelen bütün hükümetler de bu liberal politikayı sürdürdüler. Anavatan Partisi'nin yavaş yavaş iktidardan uzaklaştığı 1990'larda da Özal'ın politikaları uygulanarak, Avrupa Birliği ile gümrük birliğine başlandı. Ayrıca yine Özal'ın izinde gidilerek Avrupa Birliği'ne tam üye olma konusunda epey mesafe kat edildi (Çeviker, 2010b: 455).

Bu dönemin karikatüre yönelik en önemli özelliği; çizimlerde soyut, simgelere dayanan, dolaylı anlatımlardan uzaklaşılmasıdır. Karikatür, bu süreçte, çizgi romana özgü anlatım tekniklerinden yararlanmaya başlamıştır. Alt yazılar kalkmış, konuşma ve

düşünceler balonlar içine alınarak çizime katılmış, çizgi romana özgü ünlem sözcük ve imleri kullanılır olmuştur. Çizimler biraz daha ayrıntı kazanmış, yerel özellikler vurgulanmaya başlamıştır. Bütün bunlar daha devingen, canlı, çarpıcı, izleyiciye yakın çizimlerin ortaya çıkmasına yol açarak karikatüre yeni bir soluk kazandırmış, onun yeniden yaygın bir anlatım aracı durumuna gelmesini sağlamıştır (Arık, 1998: 33).

Bu dönem karikatürü ile alakalı olarak özellikle, liberalleşme politikalarının toplumsal anlamda uyandırdığı yankı dikkat çekmektedir. Döneme ilişkin karikatürler değerlendirildiğinde, ANAP'ın muhafazakâr kimliğine yönelik eleştiriler, liberal politikalar ve ekonomi, faiz oranlarındaki yükselmeler, darbe sonrası siyasi yasaklıların durumu, toplumsal anlamda hızlanan modernleşme süreci gibi temalar çerçevesinde şekillendiği görülebilir. Bu dönem içerisinde en dikkat çekici çizgiye sahip karikatürcüler, Tan Oral, Turhan Selçuk, Latif Demirci, Bedri Koraman, Nehar Töblek gibi isimlerken, en öne çıkan mizah dergisi ise Gırgır'dır.

Gırgır dergisi mizah kavramını özünden daha da uzaklaştırarak, mizahın cinsellik ve argo kapanına kapılmasına büyük katkı sağlamıştır. Bununla birlikte evrensellik kaygısından uzak, yerel yönlerinin çok daha ağı bastığı bir mizah anlayışı yerleşmeye başlamıştır. Gırgır'daki karikatürler içerisinde, gündelik hayat birçok yönüyle yer bulmuş, fakat bu karikatürler dünyanın herhangi bir yerindeki bir insana seslenme niteliği taşımamıştır. Yani evrensel bir boyut kazanamamıştır bu karikatürler. Dergi, kalabalıklarla kolay kabul edilen, mizahın en kolay yolu olan abartma metodunu uygulayıp, bol yazıya yaslanarak ticari bir başarı sağlamıştır (Arık, 1998: 35).

1.4.12. 1990'lı Yıllar

90'ları ülkemiz açısından medya çağı olarak isimlendirmek çok yanlış olmaz. Devleşen ve plazalara yerleşen basın kuruluşları, piyasayı gitgide oligopol bir piyasaya çevirirken aynı zamanda ülkenin gündemindeki ağırlıklarını da muazzam bir şekilde arttırmışlardı. Medya mevcut iktidar yapısında çok önemli bir paya sahip olmuş ve bunun gereklerini yerine getirmişti. 90'lı yıllarla birlikte geleneksel medya kimlik değiştirmeye başlar. Bu yeni yapılanma, medyada sermayenin daha da etkin bir biçimde rol oynamasına işaret etmektedir. Asil Nadir'in basın dünyasına girmesiyle gün yüzüne çıkan tekelleşme olgusu, bu dönemle birlikte onu da aşarak basın dünyasına damgasını vurdu (Arık, 1998: 84).

Liberalleşme politikalarının sonucu olarak, özel basın yayın kuruluşları bu faaliyetlerinin radyo ve televizyon alanına kaydırmalarıyla birlikte tekelleşme durumu daha da sık karşılaşılan bir olgu durumuna geldi. 90'lı yıllarda giderek artan bu tekelleşme faaliyetleriyle birlikte dev basın imparatorlukları kurulmaya başlandı. Bu imparatorluklar, daha küçük bütçeli yayın kuruluşlarını kendi bünyelerine alarak daha da büyüdüler.

Büyük medya şirketleri, daha fazla kar edebilmek adına sektöre yeni yayınlar sundular. Mevcut teknolojik koşulların değerlendirilmesi adına çıkan bu yayınlar daha ucuza mal ediliyorlardı. Elemandan, makinesine, dağıtımından reklamına kadar tüm bu aşamalar medya imparatorluğunun büyük binaları içerisinde karşılanıyordu. Sadece mürekkep ve kâğıt masrafı olan bu yayınlar büyük gazetelerin ulaşamadığı daha özel kitlelere yönelik de yayımlanmaya başlandı (Arık, 1998: 85). Büyük medya şirketleri böylelikle küçük ölçekli yerel işletmeleri de kendi bünyelerine katarak kitleler üzerindeki etkilerini arttırmayı amaçlıyorlardı.

Diğer taraftan 90'lı yıllar siyasi istikrarsızlıklar ve koalisyonlar dönemi olarak da isimlendirilebilir. Bu dönemde, ANAP'ın tek başına iktidar olmasının ardından tekrar koalisyonlar döneminin başladığı ifade edilebilir.

90'lı yılların karikatürü için, 12 Eylül gibi katı bir denetim olmasa da, piyasa koşullara ve sermaye yapılanmasının kısılcacında bir baskı söz konusudur. Bu baskı büyük patronların, karikatüriste tanıdığı özgürlükler çerçevesinde eserler ortaya koymasına neden olmuş ve bu eserlerin içinin boşalmasını kolaylaştırmıştır.

Tüm bunların dışında, 90'lara damgasını vuran belki de en önemli olay, “derin devlet” kuşku ve söylentilerinin de kuruntu olmadığını ispat eden, Susurluk'taki trafik kazası oldu. Ancak, dönemin siyasal istikrarsızlık ortamında bu olayın üzerine neredeyse hiç gidil(e)medi. Fakat seçmen, hem silahlı kuvvetlerin vesayetinden sıyrılma yolunda hiçbir şey yapmayan, hem de devlet içinde yuvalanarak kanunsuz işler gören çevreleri koruyan partilere artık rağbet etmediğini göstermeye başladı. Biraz bu ortam, biraz da Avrupa Birliği yönünden gelen istekler sonucunda, 1982 Anayasası'nda bir dizi önemli değişiklikler yapıldı (Çeviker, 2010c: 543).

Tema bakımından bu dönem karikatüründe ağırlıklı olarak şeriat, bankaların batması, Refah Partisi'nin 1995 seçimlerinde birinci olması ve Refah-Yol hükümetinin politikaları gibi konular dikkat çekmektedir.

Siyasal ve toplumsal baskımdan önemli bir dönüm noktası sayılabilecek olan 28 Şubat "Postmodern" müdahalesi de bu dönem içerisinde değerlendirilmelidir. Bu süreç basın ve bununla birlikte karikatür üzerinde büyük etkiler göstermiştir.

Dönemin siyasal iktidarı Refah-Yol hükümetinin idam fermanı niteliğinde olan, 28 Şubat 1997 MGK'sında dikte edilen kararlardan oluşan ve adını da bu tarihten alan müdahale, medyanın zaten oldukça kötü olan karnesine bir eksi olarak işlenmiştir (Esendir, 2010: 129). Medya, bu dönemde de darbecilerle işbirliği yapmış, demokratik işlevlerini yitirmiştir.

Medyanın ve darbecilerin baskısıyla iktidardan uzaklaştırılan Refah-Yol hükümetinin ardından çeşitli koalisyon hükümetleri kurulmak istense de bu denemeler uzun ömürlü olmamıştır. Dolayısıyla 1999 seçimlerine kadar devam eden siyasi istikrarsızlıklar genel seçimlerle de farklı bir boyuta ulaşmıştır. Benzer durum bu dönemde mizah dergileri üzerinde de kendini belirgin bir biçimde hissettirmektedir.

Bu dönem karikatürü için, genel anlamda Refah-Yol hükümeti ile çatışmalı olduğu dikkat çekici bir unsurdur. Bununla birlikte, 28 Şubat müdahalesinin, karikatürler üzerinde olumlanması da bu döneme ilişkin dikkat çekici bir başka gelişmedir.

1.4.13. Adalet ve Kalkınma Partisi Dönemi

3 Kasım 2001 yılında daha 15 aylık olarak girdiği genel seçimlerde en fazla oy oranına sahip olarak, tek başına iktidar olan Adalet ve Kalkınma Partisi, siyasi olarak liberal, ümmetçi ve muhafazakâr olarak tanımlanabilir. Parti, bazı karşıtları tarafından "milli görüş" hareketinin bir parçası olmakla suçlansa da, partinin önde gelen isimleri bu yakıştırmayı şiddetle reddetmektedir. Fakat partinin kurucusu Erdoğan bir konuşmasında "Milli görüş gömleğini çıkardık" şeklindeki deyişi medyada geniş yankı bulmuştur (erişim: <http://tr.wikipedia.org>, 13.05.2013). 2001'den buyana tek başına iktidar olarak sürdürdüğü siyasi yaşamında Adalet ve Kalkınma Partisi daha önceki dönemlerde de olduğu gibi iktidar-mizah kavgası varlığını devam ettirmiştir.

Adalet ve Kalkınma partisi döneminde de mizah ile iktidarın çatışmalı olduğu görülecektir. Özellikle 6 Temmuz 2006’da Leman dergisinde, Erdoğan’ın keneye benzetildiği “Reco Kongo Kenesi” isimli karikatür davalık olmuştur. Mehmet Çağçağ’ın çizdiği karikatürde, “Reco Kongo Kenesi Türkiye’nin anasını ağlatıyor” başlığı ile kapak yaptığı ve bir vatandaşın sırtına Kırım Kongo hastalığına neden olan bir kenenin bindiği resmedilmiştir. Fakat dava yine mahkemece reddedilmiştir (erişim: <http://tr.wikipedia.org>, 13.05.2013).

Bu dönem içerisinde, dikkat çeken en önemli mizah dergileri; Penguen, Uykusuz ve Leman’dır. Daha ziyade sol bir kimliğe sahip bu dergiler, çizdikleri karikatür ve yayınladıkları yazılarla iktidara yönelik yoğun eleştirilerde bulunmaktadır. Bu dergiler içerisinde yine önemli muhalif yazar ve çizerler söz konusudur. Penguen dergisinde; Bahadır Baruter, Erdil Yaşaroğlu, Karuk Kaya, Barış Atar, Cem Dinlenmiş, Doğan Güneş, Faruk Kaya, Fatih Solmaz, Kaan Sezgin, Kamuran Süner, Kenan Yazar, Metin Üstündağ, Mustafa Satıcı, Özer Aydoğan, Selçuk Erdem, Semra Can, Serkan Altuniğne, Serkan Yılmaz, Seyit Ali Aral ve Sönmez Karakurt gibi isimler vardır (erişim: <http://www.penguen.com/>, 13.05.2013). Uykusuz’un kadrosu; Alpay Erdem, Anıl duman, Barış Uygur, Behnan Shabbir, Cengiz üstün, Cihan Ceylan, Cihan Kılıç, Deniz Ensari, Emrah Ablak, Ender Yıldızhan, Erman Çağlar, Ersin Karabulut, Fırat Budacı, Galip Tekin, Mehmet Çilingir, Oktay Gencer, Uğur Gürsoy, Umut Sarıkaya, Vedat Özdemiroğlu, Yılmaz Aslantürk ve Yiğit Özgür’den oluşmaktadır (erişim: <http://tr.wikipedia.org>, 13.05.2013). Leman dergisinin önde gelen isimleri; Güneri İçoğlu Kaan Ertem, Tuncay Akgün, Kemal Aratan, Atilla Atalay, Ahmet Yılmaz, Mehmet Çağçağ, Bahadır Boysal, Metin Fidan, Sefer Selvi, Feyfan Güver, Betül Yılmaz ve Nihat Genç’ten oluşmaktadır (erişim: <http://www.leman.com.tr>, 13.05.2013).

Bu dönemde dikkat mizah alanında dikkat çeken en önemli gelişmelerden biri de, muhafazakâr bir kimliğe sahip ve siyasi iktidarın yanında olan CafCaf dergisinin yayın hayatına başlamasıdır. Muhafazakâr gelenekçi düşüncenin kendini belirgin bir biçimde hissettirdiği CafCaf mizah dergisi de bu tip bir çaba içerisinde. İslami geleneği kutsayan ve modern unsurların İslami olana girişini yadırgayan bu dergi eleştirileri; namaz, hac, başörtüsü, tesettür, iman gibi başlıklar altında toplanabilir. Dünyevilik ve uhrevilik arasında kalan Müslüman tiplemesinin ele alındığı karikatürlerde, modern olan

dünyevi olanla özdeşleştirilmiştir. Dergi, modern unsurların dışlanmasıyla yana bir tavır takınmış olsa da içerisinde modern İslami düşünceden izler taşıyan karikatürlerde varlık gösterdiği de dikkat çekmektedir.

CafCaf dergisinin kadrosunda; Adem Mermerkaya, Ahmet AltayAhmet Kesgin Bahadır Cevizci, Ahmet Ercan, Behlül Balkan, Cemal Satkın, Emre Bilgiç, Ebru Zeynep, Elif Büşra Doğan, Elifnur Can, Furkan Özçoban, Levent Erkök, Macit Tunç, Mehmet Keskinçil, Mohammed Tawfiq, Murat Tekinöz, Mustafa Çetinkaya, Müzeyyen Yılmaz, Necmettin Çanak, Nisa Özaydın, Niyazi Çol, Ramazan Yıldız, Serhat Albamya, Serkan Öztürk, Turgut Yılmaz, Volkan Akmeşe, Yasir Eryılmaz, Yavuz Girgin, Yusuf Kot ve Yüksel Bayram gibi yeni nesil genç İslamcı çizimler vardır (erişim: <http://www.cafcafdergisi.net/>, 13.05.2013).

Bölümün başlangıcında, “Mizah, kültürel kodların ve geçmişin duyarlılıklarının anahtarıdır.” ifadesi yer almıştı. Voltaire ait olan bu ifadede mizahın aslında tarihin bir aynası olduğu yargısı da çıkarılabilir. Kaldı ki, incelenen dönemlerde, karikatürlere konu olan hadiseler toplumun içerisinde bulunduğu durumun yeni bir tezahürü niteliğindedir. Tüm bunların yanında, karikatürler bazı dönemlerde toplumun bir aynası olmayı başarmamışlardır da. Bu duruma verilebilecek en önemli örnek darbe dönemleridir.

Karikatürün ve mizah içerisinde barındırdığı güç ve iktidar ilişkilerinden bağımsız olarak ele alınamaz. Mizahın içerisinde toplumsal bir “muhalefeti mi” ya da iktidar tarafından üretilen “mevcut toplumsal ilişkilerin yeniden üretimini mi” barındırdığı sorunsalı üzerinde tartışılması gereken önemli konulardan birdir. Bu çalışmada içerisinde, mizahın içerisinde kendini var eden toplumsal eleştiri ve iktidarın kamusal anlamda yadırganması mizah basının dönüşümü üzerinden tartışılmıştır. Mizah basınının genel olarak geçirdiği dönüşümün anlatıldığı bu bölümde, mizah ve iktidar arasındaki ilişkisinin geçirdiği dönüşüm de genel hatlarıyla ortaya konmuştur.

Mizah basının dönemler içerisinde tutumunun neler ile alakalı değiştiğinin incelendiği çalışmada, mizah basının doğduğu ilk zamandan beri muhalif yönünün ağır bastığı dikkat çekmektedir. Nitekim mizahın en önemli görevinin var olan eksiklikleri ve toplumsal sorunları göstermesi olarak düşünüldüğünde siyasi iktidarlar ile aynı paydada buluşacağından bahsedilemez.

Darbe dönemlerine ilişkin karikatürler incelendiğinde, neredeyse tüm basın gibi karikatür dergilerin de darbe sürecini olumlayan tek bir sesin hakim olduğu görülecektir. Aynı zamanda bu durum bize cumhuriyetin ilk yıllarını hatırlatmaktadır. Zira o dönemde de tek parti iktidarına muhalif şeyler yazmak ya da çizmek neredeyse vatana hıyanet ile eşdeğer tutulmuştu.

Özellikle, 70 müdahalesi sonrası karikatürlerde varlık göstermeye başlayan erotizm unsuru da darbeler ile bağlantılandırılabilir. Çünkü askeri müdahale sonrası “eleştirel” bir yapıya sahip olması geren mizah bu yönünü kullanamamaktadır. Bundan dolayı kendine alternatif konular bulmak durumundadır. Bunların en başında da erotizm gelmektedir. Çünkü erotizm kitleler tarafından dikkat çeker ve yankı bulur. Bundan dolayı tiraj kaygısının da egemen olduğu mizah basını bu ve benzeri öğelerden sıkça yararlanma yoluna giderler.

Mizah basınının ilk ortaya çıktığı dönem göz önüne alındığında, zaman içerisinde mizahın söyleminin ve eleştiri üslubunun büyük oranda değiştiği dikkat çekecektir. Tanzimat, İstibdat, Meşrutiyet ve Demokrat Parti dönemlerinde siyasi açıdan oldukça eleştirel bir üsluba sahip olan mizah basını bu yönünü bazı dönemlerde kaybetmiştir. Buna örnek olarak, Tek Parti iktidarının ilk yılları ve darbe dönemleri gösterilebilir. Özellikle 1970 sonrası mizah basının söyleminin erotizm eksenine kayması da bir başka sorundur. Günümüze yaklaştıkça devam eden bu söylem mizah dünyasında hala etkinliğini korumaktadır.

1.5. MİZAHIN SOSYOLOJİK BAĞLAMI

Kamusal alan içerisinde birey bir takım normlar ile çevrili durumdadır. Söz konusu bu normlar kamusal senaryolar dâhilinde belirlenen içeriklere sahiplerdir. Kamusal senaryolar genel anlamda düşünüldüğünde, toplum içerisinde bireylere neyi yapıp, neyi yapmaması ve nasıl davranması gerektiğini öğütleyen bir yapıya bünyesinde barındırır. Kamusal senaryo, toplumsal norm ve ahlaki ilkeler yekûnu altında kabul gören değerleri daim kılan, gündelik pratiklerin işleyişine yönelik bir alan oluşturan söylemler bütünü olarak nitelendirilebilir. Diğer bir deyişle, her dönemin şartlarına uyumluluk gösteren ve kimin nasıl davranacağını önbelirleyicisi olan kamusal senaryo, belli ifade alışkanlıklarının egemenliği altında bir dil toplamını oluştururken diğer

taftanda toplumsal statükoyu da korur. Sonuç olarak da kamusal senaryo çerçevesinde belirlenen toplumsal ilişkiler, herhangi bir değişim ve meydan okumaya uğramadan yolunda gider.

Klişeler, aşınmış metaforlar, nakarat kullanımlar kamusal senaryonun en tanıdık parçalarıdır. Sonuçta kamusal senaryo zihni bir biçimde pasifleştirerek, bir ninni gibi bilincin üzerini kaplayıp, onu basmakalıp düşünce ve duygulanıncı incelemeyen, edilgin bir biçimde kabul etmeye ayartır. Bu ayartmayı çok abartmamak gerekir, zira bu yoktan varedilen yepyeni bir şey değil de belirli bir birikimin, varolan toplumsal ilişkilerin üzerinde sürekliliği kolaylaştıran zihinsel bir sağlamasıdır. Çünkü insan, temel sosyoloji metinlerinde bahsi geçtiği üzere, toplumsal ilişkileri ve değer olarak kabul gören, her türlü verisi belirlenmiş bir ortama doğar. Her şey kendinden önce oluşmuş, genel geçer sayılagelmıştır. İnsan, sonuç olarak, eğilimlerini, davranışlara ve her şeyden önemlisi söylem kipini biçimlendiren bir ortam içerisine doğar ve orada yaşar (Cantek, 2011: 11). Özetle kamusal senaryo, bireye nasıl davranması gerektiğini emreden, bu kurallara uymaması durumunda toplumsal anlamda eleştiren ve akabinde onu dışlayan mekanizmadır.

Kamusal senaryolar mevcut toplumsal ilişkileri yeniden üreterek bunların toplum içerisinde sürekliliğini sağlayan bir mekanizma niteliğindedir. Bu doğrultuda mevcut sistemin işleyişi iktidarın isteği doğrultusunda gerçekleştiğinden, bu durum onun meşruluk temelini güçlendirir. Bu yolla toplumsal meşruluğuna kazanan iktidar, etrafında kendini onamaya dönük, imgeler ve inançlar sistemi yaratarak, bağımlı olanların ilişkilerini kendi saptadığı yönde algılanmasını sağlarlar. Hâkim olanlar tarafından üretilen iktidarın doğallığı üzerine yaygınlık kazanan genel inanç, süreç içerisinde bağımlı olanların yeniden bu sürece olan katılımına yol açar (Cantek, 2011: 12). Dolayısıyla, ortaya konan kişisel söylemler, aslında kamusal senaryonun basit bir tekrardan ibaret olup, mevcut toplumsal ilişkilerin yeniden üretiminin bir parçasıdır.

Hâkim olanlar sınıflar toplum karşısında meşruiyetini güçlendirmek için kamusal senaryoyu kullanmaya mahkûmdurlar. Bunun karşısında tabi grupların iktidara ilişkin eleştirileri ve direnci için ise gizli senaryo terimi kullanılır. Temel toplumsal direniş dinamiğini oluşturan gizli senaryonun önemli bir parçası da mizahdır. Ezilmişliğe uğrayan birey, kişisel bir öç ya da hesaplaşma fantezisi geliştirmek ister. Ama durum

sistematik olarak ırk sınıf ya da tabanın maruz kaldığı hakareten başka bir şey değilse, fantezi kolektif bir kültürel ürün haline gelebilir. Yani bireyin söylenecek bir sözü yoksa fanteziler üreterek eleştirisini dile getirmek istemektedir (Scott, 1995: 36).

Kamusal senaryolar, bireyler üzerinde yoğun bir etkiye sahiptir. Bundan dolayı birey mevcut sistemin ağırlığından kaçarak kendine yeni bir direniş alanı açmak durumundadır. Bu doğrultuda kitlelerin elinde olan en büyük direniş odağı “alt politika” gibi direniş unsurları olacaktır (Scott, 1995: 249). Alt sınıflar mevcut koşullar kapsamında kendilerine farklı direniş politikaları ararlar. Yani, toplumsal iktidar meşruiyetinin pekiştirmek adına alt sınıflarının onayını almak durumundadır ve bu yüzden bir toplumsal direnişle de karşılaşması oldukça normaldir.

Toplumsal arena içerisinde alt tabakaların ortaya koyduğu alt politika kavramı, toplumsal muhalefetin kültürel ve siyasî ifadesinin bir dışavurumunu simgeler niteliktedir. Bu kavram dışarıya karşı sınırlı, yan anlamlı ya da başka bir şeyi; içeriye ise, bilenlere her şeyi anlatan bir yapıya sahiptir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, iktidar tarafından hafife alınıp önemsiz kabul edilen alt politika, gündelik hayatın içinde, iktidarı tavize zorlayan, onun toplumsal meşruiyetine engel oluşturan toplumsal mekanizmanın görünme biçimlerinden birini simgeler. Temel olarak alt politika; protesto, çatışma ya da isyan gibi büyük kamusal eylemlerin besleyicisi ve hazırlayıcısıdır aslında. Bu kavram tek başına kullanıldığında ciddi bir anlam ifade etmiyor olsa da, genel itibarı ile düşünüldüğünde bütüncül bir muhalefete gönderme yapmaktadır. Öte yandan bu kavram, toplumsal muhalefetin ana dinamiğini de oluşturur. Alt politika, iktidarın izin verilebilir ölçülerde oluşturduğu bir mecrada, sınırları sürekli zorlayarak bir adım ötesi için fırsat kollamaktır. Bir sonrası yaşam alanının bir adım daha genişlemesidir. Alt politika, hareket alanını gündelik yaşamın içinden, tanıdık olgu ve tutumlardan, rutinlerden, davranışlardan çıkarır. O kadar ki, söylenti, şayia, dedikodu, çekiştirme, hikâyeler, efsaneler alt politikanın beslendiği araçlardır. Kamusal senaryonun dışladığı, yok saydığı, önemsizleştirdiği çoğunlukla sözlü kültür üzerinden akan her şey kullanılır. Alt politika, tâbi olanların iktidar tarafından dayatılan bir gelişme olmadan, çoğunlukla kendiliğinden geliştirdiği ve kaynağını belirsizleştirerek kolektiflik kazandırdığı, konuşarak yaygınlaştırdığı neredeyse her şeydir. Kamusal senaryonun fiziksel jestlerine, duruşuna karşıt olan;

hiyerarşi ve görgü kurallarınca dışlanan taklit, alay, kabarık, müstehcenlik gibi her türlü yapıyı içinde barındırır (Cantek, 2011: 21). Karikatür ve mizah bu olgulardan gücünü alan iki önemli olgudur. Mizah ürünleri, iktidarı gülünç duruma düşürerek ortaya koyduğu eleştiride varmak istediği noktaya ulaşmaktadır. Topluma yönelik baskıyı ortaya çıkaran bu yapı, kitlelerin en önemli direniş odaklarından birisini temsil eder.

Karikatür ve bünyesinde barındırdığı mizahi öğeler, toplumsal iktidarın tabi gruplar üzerinde uyguladığı tahakkümün eleştirildiği alanların en başında gelir. Mizah, baskının hüküm sürdüğü bütün toplumlarda, sıradan insanın zihinsel sığınağı hükmündedir. Kitleler açısından mizah, tarih boyunca sıradan insanın toplumsal realite karşısında kendi benliğini savunmasına yardımcı olmuştur. “Gün ışığı altındaki” hayatını yaşarken baskıcı düzenin kurallarına değerlerine kurumlarına, ciddiyetine inanır gözüken sıradan insan, kendi kültürel dinamiği olan halk mizahına çekildiğinde gün ışığı altındaki toplumsal hayatının onda açtığı yaralarını sarmaya çalışır (Oskay, 2000: 346).

Bilindiği gibi mizah, gündelik hayat içerisinde yer alan çatışmalarda bireyin sığındığı bir ortam görevi üstlenmektedir. Hayatı daha yaşanabilir bir şey yapmak için kitleler, iktidara mizah yoluyla karşı dururlar. Mizah yoluyla en sert tepkiler dolaylı olarak bile olsa ifade edilebilir. Gündelik dille anlatılamayan şeyler mizah yoluyla meşruluğa bürünmektedir. Bu mizahi tepki mekanizması, içeriği gizli olduğundan iktidarın tepkisini çekme noktasında kendini gizleyebilmeyi başarmaktadır (Bakhtin, 2001: 101).

Mizah, toplumsal anlamada bir direniş mekanizması olarak düşünülebileceği daha önce de ifade edilmişti. Bu anlamda mizahın toplumsal devinimi üzerine düşünülürken, mizahi eylemi ortaya çıkaran toplumsal koşullar ve bu koşullara etki eden unsurlar üzerinde durmak sağlıklı bir yaklaşım olacaktır.

1.5.1. İdeoloji ve Mizah

Mizahi öğeler onu ortaya koyanın ideolojisi veya bağlı bulunduğu yayın organının ideolojisinden bağımsız düşünülemez. Buradan hareketle mizahi öğelerin büyük oranda ideolojik olduğu düşünülebilir. İdeolojinin mizahi öğelerle çizgiye yansması olarak

değerlendirilebilecek olan karikatür için de aynı şey geçerlidir. Nitekim karikatür ona hayat veren kişinin bakış açısı ve zihin yapısıyla doğru orantılı olarak şekillenir.

Görsel bir muhalefet ürünü olan karikatürün bu denli ideoloji ile ilişkili olduğunu söylenebiliyorsa ideolojinin tanımı ve buna ilişkin bakış açılarını da burada ifade etmekte faydalı olacaktır. Bu bölümde ideoloji kavramı, bu kavrama ilişkin çeşitli bakış açıları ve tüm bunların mizah ile olan ilişkisi ortaya konmaya çalışılacaktır.

1.5.1.1. İdeoloji Nedir?

İdeoloji kavramı ilk olarak XVIII. yüzyılda Fransız filozofu Destutt de Tracy tarafından ortaya atılmıştır. “düşüncelerin Bilimi” anlamını karşılayacak felsefi bir terim olması amaçlanmıştır. Bu kavramın kullanımında genelde Locke ve deneyci geleneğin “düşünce” tanımı temel alınmıştır. Bu bağlama düşünce sözcüğü önceki “metafizik” ve “idealist” anlamlarından soyutlanmıştır (Williams, 1990:49). Buradan hareketle ideolojiye yüklenen anlamların ilk etapta bir karmaşıklık arz ettiği söylenebilir. Terry Eagleton (2005: 17-18) da bu duruma işaret ederek bu kavramın anlamı üzerinde belli bir fikir birliği sağlanamadığını ifade etmektedir. O’na göre, ideoloji kavramını birkaç farklı biçimiyle gelişigüzel olarak şu şekilde tanımlamak mümkündür:

- Toplumsal yaşamda anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci;
- Belirli bir toplumsal gruba veya sınıfa ait fikirler kümesi;
- Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan fikirler;
- Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya hizmet eden yanlış fikirler;
- Sistematik şekilde çarpıtılan iletişim;
- Özneye belirli bir konum sunan şey;
- Toplumsal çıkarlar tarafından güdülenen düşünme biçimleri;
- Özdeşlik düşüncesi;
- Toplumsal olarak zorunlu yanılsama;
- Söylem ve iktidar konjonktürü;
- Bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam verdikleri ortam;

- Eylem amaçlı inançlar kümesi;
- Dilsel ve olgusal gerçekliğin birbirine karıştırılması;
- Anlamsal (semiotic) kapanım;
- İçinde, bireylerin, toplumsal yapıyla olan ilişkilerini yandıkları vazgeçilmez ortam;
- Toplumsal yaşamın doğal gerçekliğe dönüştürüldüğü süreç
- İnsanların zihnine fitil sokan doktrinler, dogmalar, yıkıcı, insanı insanlıktan çıkaran, yanlış, irrasyonel, kuşkusuz “aşırılıkçı” bilincin hükümleridir.

Raymond Williams’a göre, ideoloji kavramına modern bir kimlik kazandıran anlamlandırmayı Napoleon Bonaparte yapmıştır. Napoleon demokrasi taraftarlarına karşı, aydınlanma prensiplerine “ideoloji” şeklinde yüklenmiştir. Napoleon, Fransa’nın başına gelen tüm kötülükleri ideologların doktrinlerine bağlamaktadır (Williams, 1985: 154). Bu düşünce ideolojiye ilişkin yüklenen olumsuzlamaya da yeni bir boyut kazandırmaktadır.

Yine Williams’a göre (1990: 55) ideoloji, bir dünya görüşü ya da bir sınıf bakışı olarak soyutlanabilecek göreceli olarak biçimsel ve eklemelenmiş anlamlar, değerler ve inançlar sistemi olarak da nitelendirilebilir. Klasik yaklaşımlar açısından ise ideoloji, olaylar üzerine kurulu, insanların düşünce ve davranışlarını etkileyen çeşitli kaynaklardan beslenen bir inanç sistemi şeklinde tanımlanmaktadır.

Altyapı-üstyapı ilişkilerinin göz önünde bulundurulduğu Marksist paradigma açısından ise, ideoloji gerçeğin bir parçasını, insani zayıflığı; ölümü, acıyı, güçsüzlüğü içinde taşır. Böylece yorumlanmış ve aktarılmış gerçekle bir bağıntısı olduğundan bu gerçeğe geri dönebilir ve gerçekten canlı olan insanlara kurallar ve sınırlar koyabilir. İdeoloji insana dünyayı nasıl görmek gerektiğini bildirir ve yaşam biçiminin kendi izin verdiği sınırlar çerçevesinde yorumlanmasını sağlar. Yani belirli bir noktaya kadar praksis’e izin verir. İdeoloji kendilerini haklı görmek isteyen, göstermek isteyen egemen oluşuma yardım eder. O, bir dünya görüşüdür ya da dünya görüşünü temsil eder. Bu durumda ideoloji, kapitalist düzende siyasal iktidarı meşrulaştırmaya, bireyi sisteme

entegre etmeye yardımcı fakat genellikle de yanlış fikirler kümesi olarak tanımlanmaktadır (Kazancı, 2005: 57).

Mannheim açısından ideoloji kavramı, insanoğlunun tarihsel varoluşunun tüm evresinde karşı tarafındakilere karşı hissettiği güvensizliktir. Ona göre, “*karşı tarafın düşünceleri, sadece yalan olarak yaşandığında değil, karşı tarafın tüm tutumlarında toplumsal bir konumun işlevi olarak yorumlanan bir samimiyetsizlik sezildiğinde ideoloji olarak yorumlanır.*” Bu eksende ideoloji kavramı, bir tarafta basit bir yalan, diğer tarafta ise teorik açıdan yanlış bir perspektif arasında durumu ifade etmektedir (Mannheim: 2008: 78).

İdeolojiyi ortaya koyan bir bilgi, hakikatin karşısında yer alan bir bilgidir ve bunun tam anlamıyla nasıl bir yapıya sahip olduğu noktasında kesin bir şey söylemek oldukça güçtür. İdeoloji olgusunun, böylesi sistematik bir biçimde ortaya konması üretime özellikle sınıfsal özneler tarafından üretime ilişkili olduğu söylenebilir. Sonuç olarak ideoloji, neden ile sonuç arasında bir yer edinir. Nitekim ideoloji üretir ama kendisini önceleyen bir dizi maddi ilişki tarafından üretildiği sürece üretir (Sholle, 2005: 256). Bu doğrultuda ideolojinin kendini üreten maddi ilişkilerin yeniden üretilmiş bir tezahürü olduğu düşünülebilir.

Yine Marksist paradigmanın temsilcilerinden birisi olan Althusser açısından ise toplum ve ideoloji iç içe geçmiştir. O’na göre ideoloji, tüm sisteme yayılmış, toplumsal varoluşun tüm biçimlerinde kendine yer edinmeyi başarmıştır. Althusser, sadece siyasal bilim değil iletişim bilimleri açısından da çok önemli sonuçlar doğuracak, ideoloji ile ilgili üç ana tezi tartışmaya açmıştır. Bunlar: a. İdeolojinin tarihi yoktur. b. İdeoloji bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla aralarındaki hayali ilişkilerini temsil eder, bu ilişkilerin bir tasarımıdır. c. İdeoloji bireyleri özne olarak çağırır (Kazancı, 2005: 58).

Althusser ideolojiye ilişkin fikirlerini Marksist ifadelerle şu biçimde özetler: “*Marksist bir dil kullanırsak, üretim, sömürü, baskı, ideolojikleştirme ve bilimsel pratik etmeni konumunda bulunan bireylerin gerçek var oluş koşullarının tasarımlanması, son kertede üretim ilişkilerinden ve üretim ilişkilerinden türeyen ilişkilerden kaynaklanıyorsa şöyle diyebiliriz: her ideoloji, yarattığı ve imgesel olması zorunlu çarpıtmasında, var olan üretim ilişkilerini (ve de bu ilişkilerden türeyen öteki ilişkileri) değil, ama her şeyden önce, bireylerin üretim ilişkileri ve bu ilişkilerden türeyen*

ilişkilerle kurdukları (imgesel) ilişkiyi tasarımlar. Demek ki, ideolojide tasarımlanan, bireylerin var oluşunu yöneten gerçek ilişkiler sistemi değil, bu bireylerin boyun eğerek yaşadıkları gerçek ilişkilerle kurdukları imgesel ilişkidir” (Althusser, 2010: 92).

Metin Kazancı (2005: 59) ideoloji en basit anlamıyla “balığın içinde yaşadığı suya” benzetmektedir. *“Su balığın ayrılmazı ya da varlık nedenidir. Su olduğu için balık vardır ama balık başka yerde olamadığı için suyun içindedir. Balık için su her yerdedir ve her yerdir. Ama o, içinde yaşadığı suyun farkında değildir. Onunla ilgili her şey aynı zamanda suyla da ilgilidir. Sanır ki tüm dünya sudur. Yalnız suyu bilir ve tanır. Çünkü su kendisi ile birliktedir ve o, suyun içinde var olmuştur. Var oluşu suya bağlıdır. Suyun dışına çıktığında suyun ne olduğunu anlayabilir. Ama hiçbir zaman suyun dışına çıkmaz. Özetle balığın yaşamasının suya bağlı olduğu ifade edilebilir. Çünkü o suda yaşayabilmesi için yaratılmış, adlandırılmıştır. Suyun dışında yaşayabilmesi için balıktan başka, farklı bir şey olması gerekir.”* Bu açıdan değerlendirildiğinde bireye sunduğu ortam bakımından ideoloji de böyle bir niteliğe sahiptir. Yani birey açısından ideoloji, onun toplumsal anlamda çok farkında olmadığı fakat kendi yaşamı açısından hayati öneme sahip bir olgudur. Bireyin temel toplumsal koşullarını tayin eden toplumsal bir mekanizmadır.

Özetle ideoloji farklı bakış açılarıyla farklı anlamlar kazanabilmektedir. Fakat tüm bunların içinde asıl vurgulanması gereken unsur ideolojinin modern bireyi her yönüyle etkisi altına aldığı ve toplum içerisinde kuşatıcı bir rol üstlendiği gerçeğidir. İdeoloji, toplumsal anlamada var olan devinimini her türlü basılı yazılı ürün içerisine sızarak yeniden üretir.

1.5.1.2. İletişim Sürecinde İdeoloji

Bireyle devamlı haber kaynaklarından aldıkları bilgiler nedeniyle tam anlamıyla bir enformasyon bağımlısı olmuş durumdadırlar. Gün içerisinde milyonlarca bilgi haber kanallarıyla dolayına sokulmaktadır. Bu sürecin temel işleyişinde ideolojinin varlığı asla yadsınamaz. Gündelik hayat içerisinde maruz kalınan enformasyonların ideolojik bir ardalanının olduğu gerçeği günümüzün iletişim bilimcileri tarafından kabul edilmiş bir olgudur. Bunu da tartışma içerisinde belirgin yapan “ekonomi-politikçi” yaklaşımdır.

Bilindiği gibi iktidarı ellerinde tutanlar, toplumun her alanında da iktidar sahipleridirler. Toplumun sadece şiddet üzerine temellenmeyeceğini Marx ve Engels çalışmaları içerisinde sıkça tekrar etmektedir. Bütün toplumsal formların, toplumların bünyesinde ve gelişmesinde, üretici güçlerin düzeyinde ve toplumsal ilişkilerde bir varlık nedeni vardır (Lefebvre, 2007: 66). Özetle, baskı altında olanların ve sömürülenlerin boyun eğişini meşrulaştıran şeydir ideoloji.

Marks'ın "altyapı-üstyapı" kavramsallaştırmasından hareket eden "ekonomi-politikçi" yaklaşım üretim araçlarına sahip olan sınıfların, düşünce düzeyleri ve söylem alanındaki belirleyiciliğine de vurgu yapar. Ekonomi-politikçi yaklaşım, medya metinlerinin devletle ve medya kurumlarının sermaye yapılarıyla arasındaki ilişkiyi irdeleyerek, ilgili basın kuruluşunun, ekonomik yapılanmasının medya pratikleri üzerindeki belirleyici rolü üzerine yoğunlaşan ekonomi-politikçi yaklaşım izleyiciyi değil, iletinin hazırlanma sürecini ve bu sürece etki eden faktörleri merkeze alır. Ekonomi-politikçi yaklaşıma göre medya içerikleri, kapitalist ekonominin dinamikleri tarafından oluşturulmakta ve bu noktada basın kuruluşlarının ekonomik çıkarları temel belirleyici olmaktadır. "Ekonomi-politikçi yaklaşım en sonunda bizi, kapitalistlerin sahip olduğu medya kararlarının ve medya içeriğinin ekonomik iktidara sahip olanları kayıracağı beklentisine iter. Ekonomi politik bakış-açısından bakıldığında, medya mülkiyetindeki değişimler iktidar ilişkilerini çok fazla değiştirmemektedir, çünkü her medya sahibi, sermayenin çıkarlarıyla uyumlu biçimde hareket etmektedir (Shoemer ve Reese, 1997: 109).

Antonio Gramsci de ideoloji nosyonuna eleştirel açıdan yaklaşmaktadır. Ona göre, maddi güçler olmadan ideolojiler bireysel ham materyallerden başka bir şey değildir. *"Tarih bakımından organik, belirli bir yapı için zorunlu olan ideolojilerle keyfi, Rasyonalist, 'kasıtlı' ideolojiler arasında ayırım yapmak gerekir. Tarih bakımından zorunlu olmaları nedeniyle bunların bir gerçekliği vardır; bu da psikolojik bir gerçekliktir. İdeolojiler insan yığınlarını 'örgütler', insanların üzerinde harekete geçecekleri, savaşacakları, vb. zemini hazırlar; 'keyfi' olanlar ise, bireysel 'hareketlerden', polemiklerden, vb. başka bir şey meydana getirmez."* (Gramsci, 2007: 82). Burada temel alınması gereken temel husus ideolojinin halkın inancı olması

gerektiğidir. Yani ideoloji bir inanç sistemi gibi olur ise ancak amacına ulaşır ve toplumsal kabulünü mümkün kılar.

İdeoloji, anlam ya da enformasyon mübadelesinin gerçekleştiği mekân olarak düşünülebilen iletişim süreci esnasında ortaya çıkar. Bu duruma göre ideoloji, iletişim durumunun hem üretimi hem de tüketimi noktasında varlık gösterir. İdeoloji teorilerin üstlendiği temel işlev, metinleri içerisindeki kodlama ve kod açım bağlamında yorumlanmasından kaynaklanır. Bu doğrultuda ideoloji, iktidar ve tahakküm yapılarını üretecek ya da dönüştürecek şekilde somut insanların günlük yaşamında üretilme, bu yaşama eklenme ve işlev görme tarzını betimlemektedir (Sholle, 2005: 259).

1.5.1.3. Karikatürün İdeolojik Boyutu

İdeoloji nosyonu, günümüz toplumunda birçok iletişim aracında varlığını güçlü bir şekilde hissettirmektedir. Bir iletişim aracı olarak değerlendirildiğinde karikatürün de bundan etkilenmesi de olağandır.

Tarihsel anlamda karikatür değerlendirildiğinde, dönemin iktidar yapılanması karikatür üzerinde etkisini yoğun biçimde hissettirmiştir. Buna karşı olanlar ise yine iktidar tarafından baskı ve sindirmelere maruz kalmıştır. Bilindiği gibi her dönemin kendine göre bir “resmi ideoloji”si vardır. Bu, o dönem içerisinde üretilen her türlü içerik üzerinde kendini göstermektedir. Bu durum bizi tekrar Marks’ın “*Ekonomik üretim araçlarına sahip olanlar, zihinsel üretim araçlarını da ellerinde tutarlar*” ifadesine ulaştırmaktadır. Yine bunu Marks ve Engel (1999: 84-85) şu ifadelerle ayrıntılandırmaktadır: “*Egemen sınıfın düşünceleri, bütün çağlarda, egemen düşüncelerdir, başka bir deyişle, toplumun egemen maddi gücü olan sınıf, aynı zamanda egemen zihinsel güçtür. Maddi üretim araçlarını elinde bulunduran sınıf, aynı zamanda, zihinsel üretim araçlarını da emrinde bulundurur, bunlar o kadar birbirinin içine girmiş durumdadırlar ki, kendilerine zihinsel üretim araçları verilmeyenlerin düşünceleri de aynı zamanda bu egemen sınıfa bağımlıdır...*” Buradan yola çıkılacak olursa, karikatür içinde benzeri şeyi söylemek yerinde olacaktır. Basın için bu durum nasıl geçerliyse, basın ile ilişkili olan karikatür için de aynı durum söz konusudur.

Diğer taraftan, ortaçağdan buyana mizah olgusu, ideolojinin belirlediği tüm resmi alanların ve toplumsal ilişkilerin tüm resmi katı biçimlerinin dışına taşmıştır. Mizah,

kültür terimi, geniş bir şekilde öğrenmeyle bireysel insan aklının ve kişisel görgünün geliştirilmesine uygulandı. Bu, toprak ve ziraat pratiklerini geliştirme fikrinin metaforik bir yayılımına da işaret eder. Bu nedenle, hâlâ birilerinin “kültürlü” olduğundan ya da, kaba iseler, “kültürsüz” olduklarından söz edebiliyoruz. Bu dönemde kültürün “uygarlık” sözcüğünün değer yüklü eşanlamısı olarak kullanılmasıyla birlikte, terim bir bütün olarak toplumun gelişmesini de anlatmaya başladı. Dönemin tipik kullanımı, “kültürlü” Avrupa uluslarını Afrika “barbarlığı” ile karşılaştırabilirdi. Böyle bir ifade ahlaki ve usule ilişkin farklılıklar kadar teknolojik farklılıkları da içerebilirdi. Bununla birlikte, Sanayi Devrimi’nde Romantizmin yükselişiyle kültür tek başına ruhani gelişimi adlandırmak ve bunu maddi ve altyapısal değişimle karşılaştırmak amacıyla kullanılmaya başlanmıştır. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında Romantik milliyetçilik ile beraber kültürün boyutları olarak günlük yaşamı ve geleneği vurgulayan tonlamalar ortaya çıkmıştır. Bunlar, bu dönemde ortaya çıkan “halk kültürü” ve “ulusal kültür” fikirleri içinde toplanmıştır (Smith, 2007: 13-14).

Kültür üzerine kafa yorulduğunda, ilk akla gelen insan yaşamını tümüyle kuşatan belli bir oluşumdur. Bu oluşum çoğunlukla sanatta ve insan davranışında ince ve güzel olana indirgenir. Dolayısıyla, kültür, kendi içinde bağımsız bir veya tiyatro, film, resim sanatı, ağaç oyma, mimarlık birçok alanı içinde alarak sınırlanmıştır. Aslında, kültürü kesinlikle toplumsal yaşamın sanat ve edebiyat gibi belli bir alanına ve anına sıkıştırmamak gerekir. Kültür insanın toplumsal yaşamının her alanında kendisinin ve kendisinin olanın ifadesidir. Dolayısıyla kültür, insanın kendi yaşamını, geçmişten gelen tecrübeler ve birikimlerle ve kendi yarattıklarıyla nasıl ürettiğini anlatır. İnsan kendini nasıl üretiyorsa, insan odur ve bu üretme yolu onun kültürüdür. Kültür, oluş yerinin ve yapılış biçiminin özelliklerine göre, siyasal, ekonomik, sosyal, eğlence, dinlenme, aristokrat, işçi sınıfı, gençlik, müzik, sanat, aile, köy, kent, başkaldırı, boyunsunu, arkadaşlık, dostluk, çevre ve teknolojik kültür gibi gruplara ayrılabilir (Erdoğan, 2004: 71).

Antropolojik olarak ele alındığında kültür, gündelik yaşamı şekillendirir, toplumsal anlam biçimlerini ve ilişkileri devam ettirir ve üretir. Yaşam biçimi, değerler ve inançlar sistemi olarak anlamlandırılacak kültürün inşasında, sanat, edebiyat, film ve her türlü temsil biçimini bir bütün olarak ele almak gerekir. Çünkü farklı ifade ve

temsil biçimlerini kültürü yaratıcı ve temsil edici bir pratik olarak etkiler (Kırca, 2004: 175).

Kültürün oluşumuna ilişkin, betimleyici, tarihsel, normatif, psikolojik, yapısal ve genetik şeklinde ayrılabilen tanımlamalar mevcuttur. Çalışma açısından kültürü kuşaklar yoluyla zaman içinde aktarılan bir miras görme eğiliminde olan tarihsel tanımlamaların temel alınması daha yerinde olacaktır. Bu tanımlamaya göre bir grubun kültürü, grubun ırksal yaradılışı ve yaşamından dolayı toplumsal bir anlam kazanan, toplumsal mirasların örgütlenmesi ve toplam bütünlüğüdür (Smith, 2007:15). Tarihsel süreç içerisinde bir devinimden bahseden bu görüş, kültürün de bu devinimin bir parçası olarak ele alır ve onu toplumun merkezinde konumlandırır.

Kültür dâhil birçok şeyin toplumsal yapı içerisinde değişim içerisinde olması, toplumun içerisinde değer kazanan pek çok olgunun da buna bağımlı olduğu gerçeğini gözler önüne serer. Bunun içerisinde toplumun ürettiği her şey girebilir. Bu ürünlerin en önemlilerinden biri de mizahtır.

Nükte, alay, iğneleme, yergi gibi mizahi öğelerin yer aldığı fıkraların bir kişiyi veya olayı hicvetme konusunda sözlü mizahın en eski ve etkili ürünlerinden olduğu düşünülebilir. Bu anlamda fıkraların, günümüz mizahının ana yapısını anlamaya temel bir nitelik sağladığı da ifade edilebilir (Aydın, 2002: 25). Benzer biçimde bu durumun karikatür için de geçerli olduğu ifade edilebilir. Osmanlı toplumunda ortaya konan ilk karikatürlerin, Türk mizah tarihinin en önemli figürlerinden olan Karagöz-Hacivat karakterleriyle hayat bulduğu ve bunlar üzerinden çizgiye yansıyan mizahın ortaya konduğu görülecektir.

Kültür kavramının tanımı yapılırken nasıl sözlü ve yazılı kültür gibi ikili bir ayrım söz konusuysa, benzer biçimde mizah için de benzer bir ayrıma gitmek mümkündür. Matbaanın yaygınlaşması ve yayıncılık olgusunun ortaya çıkmasıyla birlikte geleneksel mizahın da dönüşüme uğradığı varsayılabilir. Bu dönemsel ayrımı sözlü ve yazılı mizah olarak ayırmak gerekirse sözlü mizaha dair öğelerin kendini yazılı mizah üzerinde de gösterdiği ifade edilebilir (Ustakara ve Gündüz, 2011: 228). Bu bağlamda Türk mizahına gelinecek olursa, onun da benzer süreci yaşadığından bahsedilebilir. Yani önceki dönemde sözlü kültürün hakim olduğu mizah öğeleri matbaanın icadıyla yazıya

taşınmış ve ortaya konan mizah içerikleri geçmiş dönemin izlerini bünyesinde barındırarak yoluna devam etmiştir.

Bilindiği gibi, toplumların kültürel kodlarında gülmek ve eleştirmekten zevk alma durumu söz konusudur. Sözlü kültür üzerinde boy gösteren bu durum, gösteri niteliği kazandıktan sonra çizgili mizah üzerinde de kendini var etmeye başlar. Tarihsel süreç içerisinde toplumlar evrensel niteliğe sahip kültürel gülmeceler de yaratmaya başlar. XIII. yüzyılda sözlü mizah üzerinde Nasrettin Hoca, XIV. yüzyılda ise görsel anlamda Karagöz-Hacivat tiplerleriyle Türk kültürü de dünyaca benimsenen mizah örnekleri sunmuştur (Koloğlu, 2005: 12).

Türk toplumu içerisinde de mizah her zaman varlığını korumuştur. Bu durum gerek fıkralar gerekse de orta oyunu ve Karagöz-Hacivat karakterleriyle kendini var etmiştir. Bu unsurlar zamanla değişme uğramış olsalar bile, Türk kültür varlığının önemli öğeleri arasına girmeyi başarmışlardır. Toplumda olan eksiklik, aksaklık ve bozulmaların irdelenebildiği bu ürünler, kültürel yapı bağlamında şekillenerek söz konusu sorunları “ağlanacak hale gülme” şeklinde ortaya koyarlar. Türk kültür tarihine bakıldığında, sözlü kültür ürünü olan fıkra ve türevi hiciv sanatlarının, bu güne kadar biçimini değiştirerek varlığını koruduğundan bahsedilebilir.

1.5.3. Kitle Kültürü Açısından Mizah

Kitle kültürü olgusu kitle toplumunun ortaya çıkışıyla anlam kazanmaya başlamıştır. Kitle toplumu ise sanayi devrimi ve sonrasındaki gelişmelerle ortaya çıkan sosyal oluşum olarak karşımıza çıkar. Bu yeni kapitalist süreç edebiyatçılar tarafından eşitlikçi ve vasat olarak tanımlanıyor olsa da, kitle kültürü özü itibarıyla, her şeyi birbirine kaynaştırır, karıştırır ve homojenleşmiş bir kültür yaratır. Kitle kültürü çok demokratiktir; hiçbir şey arasında ya da hiçbir şeye karşı ayrımcılık yapmaz. Sonuç olarak kültür karşı konulmaz bir biçimde törpülenir ve standartlar kaybolur: kapitalist kültür ve yapıtlar metaya dönüşmüş olurlar. İşlevi eğlendirmek, saptırmak ve bilinci topyekun edilgenlik noktasına indirgenmesi söz konusudur (Swingewood, 1996: 16). Bu perspektiften bakıldığında mizahi içeriklerinde benzer aynılaştırma sürecinden geçtiği ve tek tip kalıplardan çıkma ticari birer meta niteliği taşıdığından bahsedilebilir.

Kitle kültürünü anlamlandırma adına Adorno'nun fikirleri işlevsel bir nitelik taşımaktadır. Adorno açısından kültür endüstrisinin bir ürünü olarak kitle kültürü, toplumsal dönüşüm olanaklarıyla ilintilidir. Kültür endüstrisi, tam özgürlüğü teşvik eden ya da engelleyen potansiyelleri bakımından ele alınmalıdır. Bu pozitif veya negatif olanaklar dolaysız veyahut saf bir biçime sahip değildir. Çünkü değişim imkânlarının saptanmasını sağlayan terimlerin kendileri de dolaysız ya da saf bir yapıya sahip değildir (Bernstein, 2007: 11). Yani bu ürünler bir şekilde bağlamını yitirmiş ve kendi muhtevasından uzaklaşmıştır.

Diğer taraftan, bir ürün olarak kitle kültürü yerleşik toplumsal inancın gerilemesinin, teknolojik ve toplumsal farklılaşmanın artmasının ve kapitalizmin öncesine ait son kalıntıların da ortadan kalkmasının, kültürel bir kargaşaya yol açtığı konusundaki fikirler sosyolojik gerçeklikle örtüşmemektedir. Yani Adorno açısından kültür yapısal olarak bütünleşik bir niteliğe sahiptir. Günümüzde toplumsal arenada kültür her şeyi birbirine benzer hale getirir. Kitle iletişim aygıtları bir sistemi tekrar oluştururlar. Bu aygıtların her biri kendi içlerinde tamamı ile sözbirliği etmiş durumdadırlar (Adorno, 2007: 47).

Kültür üretim ilişkileri içerisinde açıkça ve fütursuzca herhangi bir meta üretim sektöründeki üretim koşullarına uyan bir sanayi konumuna gelmiştir. Kültürel üretim, bir bütün olarak kabul edildiğinde kapitalist ekonominin ayrılmaz bir parçası niteliğindedir. Yani artık kültür, bugünün kurtarılmış bir gelecek tasavvuru içerisinde kavranmasına dayanan bir kaynak değildir. Özetle kitle kültürü, bugünün bozulmuş ütopyası uğruna mutluluk vaadinden vazgeçerek bugünün ironisini temsil eder (Bernstein, 2007: 19).

Kitle iletişim aygıtları açısından, insan ile toplum arasındaki “symbiotic” ilişkinin en temelde, üretimin giderek toplumsallaşması nedeniyle, çağdaş insanı toplumsal sistemin dışında ayrı bir varoluş alanına sahip olmaktan alıkoyması anlamına gelir (Oskay, 1994: 187). Bu tartışma çerçevesinde kitle kültürünün mizah olgusuna yansımaları da benzer bir nitelik taşımaktadır. Endüstriyel tarzda üretilen mizah içerikleri benzerleşmiş ve bağlamından yoksun bir hal almıştır. Yani kültür endüstrisinin ürünü niteliğinde olan mizah, ticari kaygılar ve bunun doğrultusunda eğlence ve haz ekseninde

şekillenerek asıl muhtevasını yitirerek toplumsal koşulların ironisini temsil eder hale gelmiştir.

1.5.4. Popüler Kültür Açısından Mizah

Mizah, hemen hemen her toplumlumun geçmişinde, bugünüde ve şüpesiz geleceğinde de yer alan popüler kültür ve gündelik yaşamın merkezi özelliğidir. Tabi ki bu özellikler toplumdan topluma ve kültürden kültüre değişkenlik gösterir. Bu konuya ilişkin ilk ve en büyük problem mizah ve popüler kültüre ilişkin düşünceleri ortaya çıkarma çabasıdır (Mintz, 2008: 281).

Popüler kültür kavramı günümüzde yoğun tartışmaların merkezinde olan bir konu niteliği taşımaktadır. Modernleşme olgusuyla yakından ilintili olan bu kavram, günümüzde karşılaşılan birçok olguyu içerisine almakta, onların yeniden tanımlanmasına neden olmaktadır. Popüler kültür kavramına girizgâh yapmadan önce modernleşme olgusuna ve modernleşme kuramına kısaca değinmek yerinde olacaktır.

Modernleşme, en sade şekliyle, modernliğe doğru yaşanan bir evrilme sürecininin temsilini ifade eder. Modernlik ise, Anthony Giddens (1994: 9) açısından, on yedinci yüzyılda Avrupa’da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine göndermede bulunur. Peter Wagner (2005 : 18), modernliğin merkez noktasına on sekizinci yüzyılda ortaya çıkmaya başlayan demokratik ve endüstriyel devrimleri yerleştirir. Marshall Berman (2006: 29), modernliğin tarihinin üç evrede ele alınabileceğini ifade etmektedir. Ona göre bu süreci, insanların modern hayatı algılamaya yeni başladıktan, el yordamıyla kendilerine çarpan şeyi anlamlandırmaya çalıştıktan ve on altıncı yüzyılın başlarından on sekizinci yüzyılın sonlarına kadar geçen süreyi kapsayan birinci evre; 1790’ların devrimci dalgasıyla başlayan ve büyük ve modern bir kamunun doğduğu ikinci evre; gelişmekte olan modernist dünya kültürünün sanat ve düşünce alanlarında göz alıcı başarılar sağladığı ve modernleşme sürecinin neredeyse tüm dünyayı kapladığı üçüncü evre şeklinde özetlemek mümkündür.

Modernleşme olgusunun ana yapısı gelenekselden moderne doğru bir evrimle süreci olarak özetlenebilir. Daha kapsamlı bir ifadeyle; bu süreç, Batılı olmayan toplumların “geleneksel toplum”dan “modern topluma”a doğru geçirmekte oldukları

değişim sürecini ifade eder. Bu değişim süreci temel itibariyle üç aşamalıdır. Değişim sürecinin başlangıcında toplum “geleneksel”dir. Ancak modernleşme olgusunda gelenekselin ne olduğundan ziyade ne olmadığı üzerinde durularak, bunun “modern olmayan” şeklinde nitelendiği dikkat çekmektedir. Modern bir toplumun özellikleri ise, ekonomik kalkınma; insanı bağımsız bir birey olarak algılayan bir hoşgörü anlayışıyla temellenen kültürel çoğulculuk ve düşünce, ifade ve örgütlenme özgürlüğü temelinde kurumsallaşmış temsili demokrasidir (Özbek, 1994: 32).

Modernleşme sürecinin bireyin hayatının içerisine yerleştirdiği en önemli kavram popüler kültür olmuştur. Bünyesinde birçok tartışmayı barındıran ve hala üzerinde herhangi bir fikir birliği sağlanamayan bu kavramı tanımlarken içerisinde barındırdığı “popüler” ve “kültür” terimlerine özellikle dikkat çekmek gerekir. Önceki bölümde ayrıntılı biçimde incelenen “kültür” kavramına tamamıyla ayrı bir anlam kazanan “popüler” olgusu üzerinde ayrıca durulmalıdır.

İngilizcede tanımı ve dilbilimsel kaynağı geç ortaçağdaki “halka ait” anlamından evrilen “popüler” kavramı sivil toplumun ortaya çıkmasıyla yakından ilişkili olarak bugün hâkim kullanımı olan “insanların çoğu tarafından sevilen ve tercih edilen” anlamına bir evrim geçirmiştir. Fakat bu nitelendirme Stuart Hall açısından “eksik” ve “ticari” bir boyuta işaret eder. Onun açısından en uygun olan, halkın yaptığı ve yapmış olduğu her şeyi kapsayıcı özellik gösteren “halka ait olan her şey” anlamındaki tanımdır. Hall için bu açıklama “betimleyici” olarak nitelendirilebilir (Özbek, 1994: 81). İrfan Erdoğan’a göre ise konunun bu şekilde ele alınması yani, modern toplumda popüler kültürün “halkın” (yerel) kültürü olduğu savı yanlıştır. O’nun açısından, nasıl ki, fabrikada çalışan işçi için bizim fabrika dediği yer ona ait olmuyor, fakat onun varoluş biçimini belirlediği yer ise, popüler kültür ürünlerini tükettiği için satın alıp kullandığı ve benim dediği için, popüler kültür onu kullanan sınıfa ait olmaz (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 35). Popüler kültürü olumsuzlayan bu bakış açısı için, mutlak ve serbest kölenin yaşam tarzı, onun belirlediği, onun biçimlendirdiği ve onun değiştirdiği bir yaşam tarzı değildir; o, o yaşam biçiminin bütünleşik bir parçasıdır; o yaşam tarzı onunla vardır, onunla yaratılandır ama onun özgür iradesinin ifadesi değildir.

Yukarıdaki her iki görüşünde kendi içinde kabul edilebilir veya edilemez tarafları vardır. Bu tartışmalar içerisinde dikkate değer en önemli husus, popüler kültür

olgusunun toplumsal bir dinamik niteliği taşıdığı konusudur. Bu toplumsal dinamiğin belirgin parçalarından biri olan mizah için de benzer şeylerin düşünülmesi mümkündür. Fakat bu tartışma içerisinde üzerinde durulacak temel olgu mizahın da popüler kültürü şekillendirdiği gibi onun tarafından şekillendirilen bir (çok) yönünün olduğu gerçeğidir.

Popüler kültür olgusuna olumlamacı bir anlayışa yaklaşmaklaştan Raymond Williams (1993: 228) konuya ilişkin görüşlerini şu ifadelerle ortaya koymaktadır: *“Bir düzeyde popüler kültür, kendini üreten ve dışsal olarak üretilmiş öğelerin çok karmaşık bir birleşimi olmuştur. Bir başka düzeyde ve artan bir şekilde bu popüler kültür, giderek tortusal olarak görünen ve biçimsel olarak bu çerçeveler içinde korunmuş bulunan bir azınlık kesimi ile birlikte, çağdaş iletişim kurumlarında sunulan bir evrenselliğe doğru yürüyen büyük bir burjuva ve egemen sınıf kültürel üretim alanıdır. Böylelikle görece tartışılmaz bir yüksek kültür, sınıfın belirleyici olduğu bir kültürel üretim alanı içinde etkin ve etkili bir azınlık kararlı şekilde genel bir çoğunluk alanına yönelmişken, refakatini sürdüren ve rekabet halindeki birtakım ketum ardıl azınlıklarla beraber, genellikle tümüyle geçmiş zamanda kalmıştır.”*

Popüler kültürün, toplumsal, iktisadi, kültürel, politik ve ideolojik boyutları söz konusudur. Popüler kültürün üretimi, dağıtımı, mübadelesi, tüketimi, yorumlanması ve aldığı tepkiler çeşitli oluşturuç parçalara ayrılabilir. Bunların her biri, iyi bir bulgulaıcı sonuç ortaya koyacak şekilde birbirinden ayrı olarak incelenebilir (Rowe, 1996: 23). Popüler kültür ürünleri gerçeklikle bir ilgilerinin olmadıklarını belirtsele de, esasında kendilerini başlı başına bir gerçeklik olarak var ederler. Bu ürünler bunu her ne kadar inkâr etseler de bir gerçeklik vehmi yaratmaya gayret ederler. Bunu argo konuşarak, şivelere başvurarak, yeri geldiğinde erotizm öğelerini dahi devreye sokarak yaparlar (Cantek, 2011: 284). Popüler kültür ürünleri, bu öğeleri kullanarak toplum karşısında kendi albenilerini oluşturlar ve böylece seslendikleri kitlenin gerçeklik algısını kendi güdümlmeleri doğrultusunda yeniden üretirler.

Tüm bu tartışma çerçevesinde mizaha gelinecek olursa, mizahında benzer biçimli ürünler gibi, popüler kültürden oldukça fazla etkilenen bir yapıya sahip olduğu görülecektir. Levent Cantek (2011: 27) bu durumla alakalı olarak, popüler kültürün etkisiyle geleneksel mizah anlayışının nasıl değiştiği hususunda, Nastettin Hoca'nın eşşığıyle birlikte şehre göç ettiğini ifade etmektedir. Bu niteliğiyle mizah

modernleşmenin etkisiyle farklı bir kimlik kazanmış, mizahın içerisinde barındırdığı geleneksel muhalefet anlayışı farklı bir boyuta evrilmiştir.

Diğer taraftan tekrar popüler kültüre yönelik anlamlandırmalara dönülecek olursa, Mattelart'ın da ortaya koyduğu gibi popüler kültürü, direnenlerin ve egemenlere karşı bir mücadele alanı olarak tanımlayan yaklaşımlar da mevcuttur. Bu kültür tek başına oluşamaz, egemen kültüre karşıtlık süreci içerisinde var olur. Bu yaklaşım çerçevesinde popüler kültür egemen bir örgütselliğe karşı geliştirilmiştir. Direnişin kendisi tarafından yaratılmış, artık yaşamayan uzak geçmiş değil yaşanan zamanın kendi kültürel dinamimidir. Kitle kültürünü biçimlendiren sansasyonelciliğine ve duyguların sömürülmesine karşıdır. Bu doğrultuda popüler kültür, direnen insanların direniş süreci içerisinde yarattıkları egemen kültüre ve geleneksel yerel kültüre bir karşıtlık olarak değerlendirilir. Bu anlamda, popüler kültürün oldukça politikleşmiş ve bilinçli kültürel etkinlikleri bünyesinde barındırdığı ifade edilebilir. Özetle popüler kültür, egemen toplumsal pratiklere karşıt yapılan sürekli mücadelenin yapılış biçimlerini içerir (Erdoğan, 2004: 76). Yine popüler kültürün bu yönüne değinen John Fiske (2012: 15) popüler kültüre ilişkin düşüncelerini şu biçimde dile getirmektedir: *“Popüler kültür tabiler ile güçsüzlerin kültürüdür, bu yüzden de içerisinde daima toplumsal sistemimizin, dolayısıyla da toplumsal deneyimimizin merkezinde yer alan egemenlik altına alma ve tabi kılma güçlerinin izlerini, iktidar ilişkilerinin göstergelerini taşır. Popüler kültür aynı zamanda bu güçlere direnmenin, onlardan sıyrılmanın belirtilerini gösterir: Popüler kültür kendi içinde çelişkilidir.”*

Bu yönüyle, popüler kültürün mizahla yakından ilişkili olduğu da fark edilecektir. Daha önce de ifade edildiği gibi, mizah bir tür toplumsal direniş pratiğidir. Tüm bunlardan yola göz önüne alındığında popüler kültüre de bir direniş mekanizması açısından yaklaşmak gerekir. Mizah ile popüler kültür arasındaki en önemli payda da bu noktadadır. Özetle bu iki kavramın, bir direniş mekanizması olarak eş özellikleri bünyesinde barındırdıkları ifade edilebilir.

1.6. MİZAHIN AMAÇSIZLAŞMASI VE BAĞLAMINDAN KOPMASI

Hippokrates'in *Gülme ve Deliliğe Dair* isimli çalışmasında (1997: 15) *“ince alayın filozofun silahı olduğu”* ifade edilmektedir. Bu ifade hicvin özünde felsefi bir

temele sahip olduğu anlamını bünyesinde barındırmaktadır. Bu noktadan hareketle, hiciv ve mizahın paralellik gösterdiğini varsayarsak, mizahi olanın özünde eleştirel bir yapıya sahip olduğu ve ciddi bir söylemin temsili olduğu söylenebilir. Diğer taraftan mizaha ilişkin bu nitelendirme, onun toplumsal bir soruna odaklandığı ve bu bağlamda ciddi bir içeriğe sahip olması gerektiği fikrini de işaret etmektedir. Ne var ki günümüz koşulları içerisinde mizah bu boyutunu terk etmiş, olması gerekenden çok daha farklı bir çehreye evrilmiştir.

Günümüz koşulları altına, kitle iletişim aygıtları iktidarın hizmeti altında, sosyal yapıyı şekillendirmeyi kendine amaç edinmiş bir niteliğe bürünmüşlerdir. Kitle iletişim aygıtları sosyal yaşamdaki eşitsizlikleri ve haksızlıkları göstermek yerine, bunların toplumsal anlamda olumlar ve yeniden üretimine katkıda bulunurlar. Gündem belirleyen ve belirlediği bu gündemi toplumsal eleştiri odaklarından uzak tutmayı da başaran medya, olayların kendi kontrolünde topluma aktararak iktidar güdümünde bir istikrar ve uzlaşma merkezinin yerleşmesine katkı sağlar. Medyanın bu yapısı ekseninde düşünüldüğünde, mizahi içerikler bir nevi serbest zaman meşgalesi, bireyin eğlenme güdüsüne hitap eden bir boş zaman değerlendirme aracı olma niteliği taşımaktadır.

Kitle iletişim aygıtları ve bunların ardındaki eğlence endüstrisinin karşısında yaşamın her birimi çaresiz durumdadır. Modern dünyada anlam üretim merkezi olan kitle iletişim aygıtları, ele aldığı herhangi bir konuya kendi gerçekliğini aktarma konusunda oldukça başarılı bir şekilde kullanılmaktadırlar. XIX. yüzyılda yapılmış bir resmin bir reklamda dekor olarak kullanıldığı, bedenlerin ve arzuların metalaştırıldığı, çocukların adeta bir reklam panosuna dönüştürüldüğü bir televizyon ortamında mizahın da en uygun biçimde dolaşıma sokulması ve kendini medyanın maharetli ellerine teslim ederek bu simülasyon evreninde payına düşeni alması son derece anlaşılır olacaktır (Arik, 2007: 17).

Daha önceki bölümlerde temel muhtevası ortaya konan mizah ve karikatürün günümüzde, kitle iletişim araçlarının elinde adeta özünü yitirmiş ve temel dinamiklerin kaybetmiş durumdadır. Eğlence ve ticari kaygılar ekseninde, ekranlarda veya dergi sayfalarında sıkışmış durumda olan mizah, toplumsal anlamda ‘haz’ mekanizması olarak ve realiteden kaçış için kullanılmaktan öteye gidememektedir.

1.6.1. Eğlence Odaklı Mizah

Mizahini gündelik hayattaki en önemli işlevlerinden birisi, insanları eğlendirmesi, hayata karşı daha da güçlendirmesi ve yaşam sevinci vermesidir. Bu yönüyle, mizah, toplumların yaşamında paylaşılan ortak bir alan olarak, insanları birbirine yakınlaştırmakta ve aynı kaderin, paylaşımcılarının yaşamı beraber yorumlamalarına, sıkıntılarını hafifletmelerine olanak sağlamaktadır. Mizaha kişilerarası ilişkileri geliştiren önemli bir paylaşım alanıdır. Daha önce de ifade edildiği gibi, gülmenin en yarara işlevi, bizi geçici süre için de olsa, toplumsal baskılardan uzaklaştırıp rahatlatmasıdır. Özellikle de baskı altındaki insanlar mizaha, her gün karşılaştıkları sorunları hafifletmek hayatlarını daha yaşanabilir kılmak için sıklıkla başvurmaktadır. Bu bağlamda, mizah ile kitle iletişim araçlarının yollarının kesişmesi de kaçınılmazdır ve gazeteden başlayarak, radyo ve televizyon, nihayetinde de internet olabildiğince mizahtan yararlanmakta, bu “eğlenceli” dil, medya metinlerinin kitleler tarafından tercihini kolaylaştırmaktadır. Özellikle de televizyon, sadece bünyesinde yer alan mizah programlarıyla değil, tüm yayın yapılanmasıyla mizaha olabildiğince yer vermektedir. Tabii, bu noktada mizahı da, diğer programlarda olduğu gibi kendi gerçekliği doğrultusunda dolayımlamakta, mizahın doğallığını törpüleyerek, “pastörize” ve “uyumlu” bir dilin, mizah aralığı ile yeniden üretimini sağlamaktadır. Kitle iletişim araçlarında temsil edilen mizah, içeriğine müdahale edilmiş ve tabiri caizse evcilleştirilmiş bir görünüm sergilemektedir (Arık, 2007: 18). Burada dikkat çekilen “evcilleştirilmiş” ifadesi, tamamı ile asıl olması gereken yerden uzak, eşitsizlik ve adaletsizliğe dayanan mevcut toplumsal ilişkileri olumlayan bir niteliğe işaret etmektedir.

Bu durumu benzer biçimde karikatür dergilerinde de paralellik göstermektedir. Ama bu yayınlarda dikkat çeken en önemli unsur, anlamdan yoksun “kuru gülmece” ve “yoğun argo kullanımı” gibi unsurları bünyesinde barındırmasıdır. Bu koşullar doğrultusunda mizah düzen ve kurumsal çatışmalar arasında kalmaktadır. Normalde mizahın gücü kurulu düzene uymasında değil, bu düzen içerisindeki eksiklik ve noksanlıkları göstermesinde yatmaktadır. Mizah bu yönü itibarıyla doğası gereği muhalif olmak durumundadır. Bu noktadan hareketle mizahın temel hedefinin halkı güldürmek olduğundan bahsedilemez. Mizah temelde halkı eğlendirirken, bir toplumsal

direniş de bünyesinde barındırması söz konusudur. Özetle mizahın iki temel yönü mevzubahistir; bunlardan biri gülme diğeri ise, mevcut iktidar ilişkilerine karşı koyuştur.

Mizahın; hafiflik veya boş vermişlik olarak nitelendirilmesi sığ bir yaklaşım olur. Fakat birçok insan mizahı bu şekilde tanımaktadır. Böylesi bir niteliğe sahip mizah, sıradan insanın kurulu düzene karşı eleştirel bir tavır almasını değil, ona uyum sağlamasını kurulu düzen içinde yaşarken karşılaştığı sorunları yükleyeceği “günah keçilerini” yaratmasını sağlar. Etnik azınlıklarda, farklılık gösteren düşünceleri savunan kümelerde, ya da toplum içerisindeki kendisinden daha zayıf insanlar arasında bulmasını; bu sorunların acısını hafifletmesi, yansıtmaları için kendisiyle aynı toplumsal ezilmişlik ve örselenmişlik içindeki benzerleriyle alay edip, hor görüp kendisini bu konumda değilmiş gibi görerek bir toplumsal pasiflik içerisine sokar. Ezilmiş ve örselenmişlerin bu durumu, onların egemenler tarafından baskı altında tutuldukları toplumsal realiteyi görmelerini engeller. Toplum açısından iyi mizah ise bu türün karşısında yer alır. İyi mizahın amacı zihinleri uyanık tutmak ve bireye eleştirel bir perspektif kazandırmaktır. İyi mizah, sorunlara işaret etmekle kalmayıp, bireyleri de bu sorunlar üzerine düşünmeye iter. Sorunların sebepleri bireyler tarafından anlaşılmaya başlayınca, bireylerin bazı şeyleri değiştireceklerine dair güvenleri artar. Bireyin kurtuluşunun, onu baskı altında tutan, fakat bu durumun anlaşılması için çeşitli yanılsamalarla bireye sahip çıkıyormuş gibi görünen verili sistemin oluşturduğu mistifikasyonun ortadan kaldırılması için gerekenin insan aklının, insanın düşünme yeteneğini canlandırılmasına bağlı olduğuna inanır (Oskay, 2000: 346). Tüm bunlar şu anlama gelir; mizah içinde barındırdığı eğlence ve muhalif duruşla toplum nezdinde belli bir anlam taşır. Fakat mizahi ürünlerde her zaman bunlardan biri daha da ağır basar, eğer eğlence yönü ağır basıyor ise toplumsal uyum pratiği, muhalif yönü ağır basıyor ise de toplumsal direniş pratiği olarak varlık gösterirler.

Mizahın muhalif yönü üzerindeki en büyük tehlike, iktidarın ona uyguladığı şiddetten daha ziyade yerleşik düzenin ona sunduğu “eğlence” tuzağına düşmesidir. Tüm bunların bilincinde olan mizahçı için ise en büyük tehlike, mizah adı altında otoritenin çizdiği sınırların dışına çıkamayan ve sürekli olarak mevcut toplumsal konjoktürü olumlayan eserlerin dışına çıkamamaktır. Bu ve benzeri mizah ürünleri,

sadece “kuru güldürme” amaçlı olup, insanlarda basitçe ve kolayca gülme sonucuna yola açan örneklerle doludur ve sadece boş kahkahalara neden olmaktan öteye geçemezler ve maalesef bunların toplumsal faydası ve etkinliğinden de bahsedilemez (Arık, 2007: 20).

Günümüz mizahının ve karikatürünün içerisinde bulunduğu bu açmaz, bunların en büyük misyonu olan “ciddiyet” olgusunu ellerinden alarak bu yayınları sıradan hale getirmekten öteye gidememektedir. Bu yüzden toplumsal görevini yerine getiremeyen bu yayınlar güven kaybına uğrayarak niteliksiz ve genel geçer ürünler olarak toplum karşısına çıkmaktadır. Bu tip piyasa ürünlerinin ortaya konması, ekonomik kaygılar gözetildiği ve “eğlence” olgusunun merkeze alındığı ürünlerin var olduğu bir mizah dünyasının oluşmasına sebebiyet vermektedir.

1.6.2. Mizahın Tecimselleşmesi

Günümüz mizah dergilerinde öne çıkan en önemli unsur toplumun ilgisini kendi üzerine çekerek daha yüksek tirajlara ulaşma kaygısıdır. Bu yayınlar açısından da söz konusu amaca ulaşmak için her yol mubahtır. Bunu da gerçekleştirebilmek adına da argo söyleminden faydalanılarak satış rakamlarını üst seviyelere taşımak istemektedirler. Bilindiği üzere de satış rakamlarını üst seviyeye taşımak tamamıyla kar amacıyla alakalı olup, günümüz basınında oldukça yüksek oranlarda karşılaşılan bir durum niteliğindedir.

Medyadaki tecimselleşme sorunsalını matbaanın örgütlenme faaliyetlerine kadar götürmek mümkündür. Zira ilk kurulduğu andan itibaren matbaa makineleri kapitalist çizgide örgütlenmiş olan ticari girişimcilerin elinde toplanmıştır (Thompson, 2008: 91). Görüldüğü gibi basındaki tecimsellik matbaanın yaygınlık kazandığı ilk zamanlara kadar yansımaktadır. Bu açıdan bakıldığında medyadan ticari kazanç elde etme anlayışı oldukça geriye götürülebilir.

Son zamanlarda iletişim çevrelerinde oldukça fazla üzerinde durulan tecimselleşme olgusu, bir kişi ya da kurumun kar kaygısını ön planda tutarak bu yolda her şeyi mubah görmesi şeklinde özetlenebilir. Karını maksimize etmek isteyen basın kurumları bu uğurda yapılabilecek her şeyi yaparak hedeflerine ulaşmayı amaçlamaktadırlar. Robert W. McChesney, ABD basını üzerinden medya politikalarını

inceleyen “*Medyanın sorunu*” isimli çalışmasında, tecimselleşme eğiliminin merkezine reklamı koymaktadır. McChesney (2006: 173) medyanın geçirdiği bu dönüşümü şu ifadelerle ortaya koymaktadır: “*Medyanın belli çıkar gruplarının elinde toplanmasının önemli bir yönü de, medya şirketlerinin gelir kaynağı olarak reklamcılığın ön plana çıkmasıdır. Cumhuriyetin ilk yüzyılında reklamcılığın hem medyada hem de toplumda çok önemli bir rolü yoktu. Demokratik teori ve özgür basın teorisi güçbela reklamın önünü kesebildi. Reklamcılık, şirket kapitalizminin ihtiyaçlarına cevap vermek için ortaya çıktı. Hızla ve kaçınılmaz olarak basının büyük kısmını ele geçirdi, radikal bir şekilde mantığını ve içeriğini dönüştürdü ve medyayı daha kapsamlı ticari pazarlama sisteminin bir parçası haline getirdi. Medyanın itici gücü olarak reklamcılık, bir anlamda klasik demokratik teoride beklenmeyen ve geleneksel özgür basın fikriyle bağdaşmaz şekilde, ticari değerleri, gazeteciliğe kültürümüze taşıdı. Reklamcılık medya endüstrisi içinde o kadar büyük bir gelir kaynağı haline geldi ki, reklamcılara cazip gelmeyen yayınlar kendilerini piyasada dezavantajlı bir konumda buldular. Bugün medyamızın ticarileştirilmesinde niteliksel bir yenilginin eşiğindeyiz: editoryal ya da yaratıcı işler ile reklamcılık arasındaki geleneksel ayrım -din ve devlet işlerinin ayrılması- ticari baskılarla yıkılıyor. Reklamcılık, ürün fiyatları ve nitelikleriyle ilgili bilgilerin duyurulmasında bereketli bir toprak. Ve reklamcılığın varlığıyla ilgili hiçbir şey ‘doğal’ değil. Medya sorununu incelemeye yönelik bir girişim de doğrudan reklamcılık ve ticarileşmeyi ele almak zorunda.*”

Enrico Morresi’ye göre basın yayın faaliyetlerinin, XX. yüzyıldan itibaren bir şirketleşmeye doğru evrim geçirmesi, XIX. yüzyılın ortasından itibaren ortaya çıkan ekonomik gelişmelerle alakalıdır. XIX. yüzyılın ortası ve sonu arasında, ucuz basının ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte ekonomik bir güç haline gelmeye başlayan gazeteciliğin evriminde, iktisadi faktörlerin artan önemini görmezden gelinemez. Gazeteciliğin geçirdiği bu sürece dikkate çeken Morresi (2003: 14) sözlerini şu şekilde devam ettirmektedir: “*Bu durum, yirminci yüzyılda, her okur-yazar yurttaşı seçmen yurttaş yapan evrensel oy hakkının ortaya çıkışıyla daha da açık bir hal alır. Gazetelerdeki gücü elde tutmak, sadece partiler için değil, her türden lobi (kiliselerden sanayi gruplarına) için de siyasal seçimleri etkileme imkânına sahip olmak demektir. Pek çok ülkede, güç sahibi sanayi grupları, ailelerin mülkiyetindeki gazetelerin kontrolünü*

ele geçirdi. Küçük şirketlerin düşüşü yeni bir tarihsel durumdur: ailelerin ya da siyasal partilerin mülkiyetinde bulunan çok sayıda gazete ya havlu attı ya da yönetimlerini daha büyük yayıncılara veya sınai “bağlara” devretti. Bugünlere yaklaşıldığındaysa, iletişim araçlarının mülkiyeti, birbirinden çok farklı ekonomik faaliyetleri bir araya toplayan, (o zamana kadar bir meta olarak görülmüş ve bu şekilde düşünülmüş, üretilmiş ve ticareti yapılmış) kitle medyasının sadece bir kâr faktörü olarak ya da yatırım risklerini çeşitlendirmenin bir başka biçimi olarak görüldüğü holdinglere geçti.”

Ekonomik faktörlerin, her zaman için gazetecilik ürününün kalitesini belirlediğine vurgu yapan Morresi (2003: 85), hiçbir dönemde ticari kaynakların, düşünceleri etkileme kapasitesi üzerinde, XX. yüzyılın ikinci yarısına özgü bir fenomen olarak sadece ticari televizyonun ortaya çıkışı kadar etkili olmadığını ifade eder. Kitle iletişim araçlarındaki bu devasa ekonomik büyümeyi ise, tüketim toplumunun genelleşmesi ile bağdaştırır. Buna göre, her türden medya, reklam yatırımlarının artışından faydalanmış; ancak bunun karşılığında daha bağımlı bir hale gelmişlerdir.

Tüm basın içeriklerinde ön plana çıkan bu ticari kaygılar, benzer biçimde mizah içeriklerine de yansıyor bu ürünleri ekonomik kaygıların ön planda tutulduğu ürünlere dönüştürmüştür. Ekonomik kaygıların merkezde olduğu bu ürünlerde eğlence olgusu ön planda tutularak daha fazla tiraj elde etmek amaçlanmaktadır. Mizah yayınlarının yaşadığı bu dönüşümü onun içeriğini değersizleştirerek onları bayağı hale getirmiş ve mizahı asıl muhtevastan daha da uzak kılmıştır.

1.6.3. Mizahın Yeniden Üretimi

Medyanın tüm toplumsal gerçekliği ve düşünce yapılarını şekillendirdiği son dönemlerde, düşüncenin de yeniden üretimi ve toplumsal dolayımına sokulması kaçınılmaz niteliktedir. Toplumsal gerçekliği yeniden üreten medya, kendi değer yargıları çerçevesinde iletişim ürünleri otaya koyarak güdümlü bir kamuoyu yaratmakta ve toplumsal manipülasyon dizginlerini kendi elinde tutmaktadır. Buna paralel olarak bir medya ürünü niteliğinde olan mizah yayınlarında da benzer biçimde yeniden üretilmiş içeriklerle karşılaşmak mümkündür. Bundan dolayı tıpkı medya içeriklerinde olduğu gibi mizah da özünden koparak bağlamını yitirmektedir.

Medya günümüzde kendi gerçekliğini yeniden ürettiği alanlardan birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca medyada üretilen ve sunulan içeriklerin, bütünleşik bir ideolojisinden de bahsetmek oldukça güçtür. Mevcut sistem, ana akım medya aracılığıyla ve bunun ürettiği gerçeklikle toplumsal anlamda egemen ideolojinin yeniden üretimine, yani iktidarın kitlelerin bilinç yapısını denetim altında tutarak mevcut sistemin devamlılığını sürdürmesine hizmet eder. Ana akım medya organları bu anlamda iktidar güdümlüdür ve buna bağlı olarak, toplumsal yaşam ve düşünüş biçimlerini varoluş koşullarından bağımsız olarak, kurgusal bir gerçeklik algısıyla üretmek zorundadır.

Birçok şey de olduğu gibi mizah da toplumsal kültürün yaratımı ve yeniden üretimi sürecinde egemen ideolojinin etkisi altına girmiş durumdadır. Bilindiği gibi üretim araçlarına sahip olanlar düşünsel ve sanatsal üretim üzerinde de söz sahibidir. Mizahın ideolojik işlevleri, toplumsal bağlamda ele alındığında anlamlandırılabilir. Temelde mizah, iktidara karşı koyuşun toplumsal ifadesidir. Bu bağlamda mizahın muhalif bir biçim ve içeriği sahip olduğu söylenilebilir. Lakin mizah kitle kültürüne dönüştürüldüğünde, iktidarın denetimine girer ve onun ideolojisini toplumsallaştıran bir aygıt dönüşür.

Mizah sanatsal bir ürün olarak nitelendirilebilir. Bu bağlamda sanat için geçerli birçok unsur mizah içinde geçerlilik arz eder. Sanatın ideolojik yönü üzerinde duran Althusser (2006: 134) bu konuya ilişkin düşüncelerini şu ifadelerle ortaya koymaktadır: *“Sanat yapıtının özgül işlevi, var olan ideolojinin gerçekliğinin kendisiyle ara açma, bir uzaklık bırakarak görülmesini sağlamak olduğu için, sanat yapıtı doğrudan ideolojik etki yapmaktan geri kalmaz, bu nedenle ideoloji ile başka herhangi bir nesne ile olduğundan çok daha sıkı ilişkilere sahiptir ve sanat yapıtını onun ideoloji ile olan bu ayrıcalıklı ilişkisini hesaba katmaksızın yani dolaysız ve kaçınılmaz ideolojik etkisini hesaba katmaksızın özgül estetik varlığı içinde düşünmek olanaksızdır.”*

Mizahın da tıpkı sanat gibi toplumsal bilinç yapısının bir parçası olarak, toplumsal yaşam ve ideoloji üzerinde etkili olduğu ifade edilebilir. Mizah ürünü, insanların kendi yaşam koşullarını yapan yapısal ilişkilerle yürüttükleri ilişkilerin düşsel bir bağ içinde yansıdığı dizgeye girebilir; bu dizge toplumsal ilişkiler dizgesi olarak kabul edilebilir.

Bunu ortaya koyan ilişkiler ideolojik olanı meydana getirir. Başka bir deyişle bu durum, toplumsal anlamda ideolojiyi de yeniden üreterek sosyolojik dolayımına sokmaktadır.

Mizah içerikli medya ürünlerinin yeniden üretimin sürecine dâhil olarak içerikleri gerek sermaye, gerekse de sahiplik ilişkileri çerçevesinde yeniden üretilir. Bunun sonucunda özünden uzaklaşmış ve anlamını yitirmiş mizah ürünleri ortaya çıkar. Bu süreç içerisinde anlamsızlaşan mizah ürünleri toplum nezdinde farklı asıl amacının dışında kullanılır. Bunun sonucu olarak mizahın, toplumsal kaçış ve haz alma yönü ağır basar. Bu durum da mizahın içerisinde bulunduğu diğer bir önemli açmaz olan “haz” olgusuna işaret etmektedir.

1.6.4. “Haz” Mekanizması Olarak Mizah

Gerçekliğin mizahi yönden yeniden üretildiği alanlardan en önemlisi niteliğinde olan karikatür, toplumsal gerçeklikten kaçış ve bu süreçte haz alma amacıyla kullanılır hale gelmiştir. Birçok iletişim ürünü yeniden üretilirken gerçeklikle olan bağı koparmaz. Fakat mizahi bir bağlam taşıyan karikatür için aksi bir durum söz konusudur. Karikatür, karikatüristin elinde yeniden şekillendirilirken toplumsal gerçekliği yoğun bir biçimde işlemek sorunda değildir. Yani karikatür içerisinde kendi gerçekliğinin yeniden oluşturur. Bu anlamda karikatür için gerçekliğin karikatüristin zihninde yeredinen tüm şeylerin basit ve abartılı şekillerde çizgiye yansımaları olduğu ve bu şekilde de kendini yeniden ürettiği düşünülebilir.

İdeolojik bağlamda içerisinde düşünüldüğünde, ana akım mizah ürünleri toplumsal anlamda haz amacı ile üretilir ve tüketilirler. Bu tip bir mizahi ürün bireye, sahte bir dünya sunarak mizahı toplumsal anlamda rahatlama mekanizmasına dönüştürür. Buradan hareketle gerçeklikten kaçmak isteyen birey dört ele mizaha sarılarak günlük yaşamın dayanılmaz ağırlığını mizah üzerinden kanallı etmeye çalıştığı düşünülebilir. Bu durum Sigmund Freud’un (1999: 132) ifadesiyle bireyin *“doyum vermeyen gerçeklikten, daha haz verici olan fantezi dünyasına”* kaçarak günlük yaşamın sıkıntılarından mizaha sığınmak istemesine göndermede bulur. Bu durum bireyin toplumsal gerçekliği unutmak istemesi şeklinde de açıklanabilir. Bu aynı zamanda bir sonraki başlık altında değerlendirilecek olan “realiteden kaçış” olgusuna işaret etmektedir.

Toplumsal koşulların açmazları içerisine sıkışmış ve bu durumu unutmak için tüketmek zorunda olan kitleler, kitle kültürünü yeniden üreten ürünlere ihtiyaç duyarlar. Bu paradoks içerisinde bağlamını yitirmiş ve tamamen topluma yabancılaşmış mizahi ürünlerle karşılaşmanın çok da şaşırtıcı olmaması gerekir.

Haz alma güdüsü ile bireyin toplumsal kaçış olgusu arasında doğrudan bir ilişki söz konusudur. Freud’a göre egonun kendini koruma içlerinin etkisi altında olduğundan dolayı haz ilkesinin yerini gerçeklik ilkesi almıştır. Gerçeklik ilkesi öznenin hazdan vazgeçmesini ya da ertelenmesini gerektirdiği için doyumun ertelenmesini, bir dizi haz elde olasılığından vazgeçilmesini ve hazzı uzun, dolaylı yolda bir adım olarak hazzsızlığa geçici olarak katlanılmasını ister ve uygular (Freud, 2002: 268). Egemen söylemin ürünü ana akım mizah ürünleri de bu durumu doğrular yapıdadır. Eğlendirme amacı taşıyan bu ürünler hazzı pompalayarak toplumsal gerçekliği perdelerler ve böylece mevcut toplumsal koşulların sorgulanması engelleyerek egemen yapıyı ve iktidar ilişkilerini yeniden üretirler.

Özetle haz üretiminin toplumsal kaçış mekanizmasının temel amaçlarında olduğu ifade edilebilir. Toplumsal anlamda haz ekonomisi gerçekliği, iktidarın kurguladığı bir ürün haline getirir. Sonuç itibarıyla birey sanatın kendi adına kurguladığı gerçeklikten kaçmamaktadır. Tıpkı sanatta olduğu gibi benzer içerikli bir ürün olarak değerlendirilebilen karikatür için de benzeri bir durum geçerlidir. Gerçekten kaçış olanağı sunan karikatür bünyesinde benzeri bir yapı barındırır. Yani karikatürün yeniden kurgulanması, kaçmak istenilen gerçekliği düşler dünyasında yeniden üretilmesinden başka bir şey değildir.

1.6.5. “Realiteden Kaçış” Olarak Mizah

Mizah ürünleri diğer bir boyutu realiteden kaçış için de kullanılır olmasıdır. Realiteden kaçış, gündelik hayatın rutin işleyişi içerisinde yorulan sıkılan insanların ciddi şeyler yerine daha hafif şeylerle vakit geçirmeyi yeğlemesi durumudur. Aslında bu durum kültür sosyologlarının sanayileşmiş toplumlardaki insanların sorunları ile ilgili konulardaki yaptıkları çalışmalarda ileri sürdükleri gibi bireysel psikolojideki amneziye benzer bir tür savunma mekanizması olarak da nitelendirilebilir. Küçük yaşlarda, bir yakından beklemediği bir biçimde kötü bir muamele görmüş şok geçirdikleri; kimi örneklerde, bu şokun sonrasında olayın yaşandığı zaman diliminin bellekteki bütün

izlerinin silindiği bilinir. Aslında, bu gerçek bir unutma değil; utanç verici bir yaşam deneyiminin kendi zamanı ile birlikte bellekten silinmesi, bastırılmasıdır. Sonraki yıllarda psikiyatrisler bu olayı bilince çıkararak, kişideki neden olduğu ruhsal rahatsızlığı giderebilmededir. Bu sağaltım, yaşadığı olaya kendisini suçlayacak bir biçimde bakan kişinin bu aşırı üzücü olayı farklı bir açıdan değerlendirmeye yönlendirilmesiyle olmaktadır. Benzer biçimde, insanların, kendi yaşamlarındaki en önemli kimi sorunların bile nasıl ve niçin ortaya çıktığını; bunların önlenip önlenemeyeceklerini anlamasını gitgide güçleştirmektedir. (Oskay, 2007: 81). Bu tip durumlar karşısında, gazetede, dergilerde, radyo ve televizyon programlarındaki “kaçış imkânı” sağlayan mizah içerikli unsurlar toplum nezdinde daha da ilgi çekici hale gelmektedir.

Bireye böylesi bir kaçış olanağı sunan mizah içerikli yayınlar, içinde yaşadığı toplumsal ortamın yarattığı sorunları çözüme kavuşturmayan birey için, kendi sorunlarının abartılı ve mizahi bir biçimde ele alındığını göstererek rahatlama imkânı sunmaktadır. Ayrıca rahatlama arayışı birey açısından, yaşanan sorunları yaşar görünen karakterlerin başından geçen olayları anlatan yayınları birey için ilgi çekici hale getirmektedir. Bu durumun ilgi çekiciliği, söz konusu mizah ürünlerinin toplumsal hayatla etkileşimin var oluşuyla ilintilidir. Dolayısıyla, bu ürünler toplumun yaşam biçimiyle yakından alakalı olmakla birlikte, ona toplumun içinde bulunduğu reel koşullardan da kaçma imkânı sunar.

Mizah yayınları bireye sunduğu sanal gerçeklik onu zihinsel anlamda daha soyut bir ortama sevk ederek onun gerçeklikten kaçmasına yardımcı olur. Böylelikle bireye farklı bir tatmin kapısı açan mizah, toplumsal anlamda bireyin rahatlama ihtiyacına seslenen ve onu kendi sorunlarından bir nebze olsun kurtulmasını sağlayan bir yapıya dönüşmüştür. Bu yapı içerisinde ortaya konan mizah ürünlerinin bu tip duyguları tatmin ve yayıncının ekonomik çıkarlarına hitap etmeden başka bir işlev icra etmediği söylenilebilir.

1.7. MİZAHİ SÖYLEMİN BİR ALTMETNİ OLARAK ARGO VE ARGO KULLANIMI

Mizah basınında yaygın bir kullanım alanına sahip olan argo, içeriği itibariyle bazen küfre yaklaşmakta bazen de yoğun cinsellik içermektedir. İlk olarak argo kavramı ve niteliği üzerinde durulacak bu bölümde, argo bir dil pratiği olarak ele alınacaktır. Sonrasında ise mizah ile olan ilişkisi değerlendirilecektir.

1.7.1. Argo Üzerine

Dil temel olarak mevcut pratiklerin toplumsal aktarım biçimi olarak nitelenebilir. Bu anlamda, dilleri, oluşma biçimlerine göre, “tabii diller” ve “yapma diller” olarak iki temel gruba ayırmak mümkündür. Musa Çifçi, “*Argonun Niteliği ve Argoya Bakış Açımız*” (2006: 297) isimli makalesinde bu ayrımı şöyle ortaya koymaktadır: Tabii diller, temelinin ne zaman atıldığı bilinmeyen, ait olduğu toplumun kültürünü kuşaktan kuşağa taşıyarak aktaran, bilinçaltına yerleşerek zihin işlemlerinin gerçekleşmesine ve bir kısım estetik hazların duyulmasına, hayatî önem taşıyan beşerî işlere çok önemli ölçüde destek veren ve belki de bazı düşünürlere göre insan için düşünmenin ve yaşamının ta kendisi olan canlı bir varlıktır. Yapma diller ise sonradan bir grup insanın bir araya gelip bazı pratik endişe ve amaçlarla özel bir şekilde oluşturduğu, herhangi bir cansız araçtan pek farkı olmayan özel bir anlaşıma, iletişim biçimidir. Bununla birlikte her dil dairesinde, o dilin malzemelerini kullanmak suretiyle yine birtakım pratik ihtiyaçların karşılanması veya iletişimin pratikleştirilmesi, zamanla oluşan telmihlerin daha kolay ifade edilebilmesi, belirli bir alana özgü kavramların zamanla anlam kaymalarına uğramaları ve daha pek çok özel nedene bağlı olarak gelişen, bir süre sonra da kendi geleneğini kuran özel diller vardır. Argo da bu tür diller arasında örnek olarak gösterilebilir. Argo yapma bir dil olmasının yanında, aynı zamanda masa başında değil, toplumsal yaşama alanlarında, kültürlenme sonucunda oluşmuş bir dil olarak tanımlanabilir. Bu yönüyle argo doğal diller arasında yer almaktadır.

Genel olarak argo, deyim aktarmalarına çokça yer veren, kelimelere yan anlamlar yüklenerek ortaya konan bir dildir. Kelimelere yan anlamlar yüklenmesi, birçok kelimenin farklı anlamlar da kazanmasına neden olmuştur. Tarihi süreç içerisinde

birçok kelime böyle bir dönüşüm içerisinden geçerek farklı anlamları da bünyesine katarak dönüşümünü sürdürmektedir (Erol, 2002: 116).

Argo kelimesi en genel anlamıyla şu şekilde tanımlanabilir: *“Bir toplumsal sınıfın, bir meslek grubunun ya da bir topluluğun üyelerinin kullandığı, genel dilin sözcüklerine yeni anlamlar vererek ya da yeni sözcükler katarak oluşturulan özel dil”* (Özkırımlı, 1982: 119).

Oxford Wordpower Dictionary'daki (2010: 670) tanımına göre argo (slang), yazı dilinden ziyade konuşma dilinde yer, alan oldukça informal sözcük ya da ifadelerdir. Argo ifadeleri daha ziyade, öğrenciler, gençler ya da suçlular gibi özel gruplar arasında kullanılır. Bununla birlikte argo, kısa vadeli moda tabirlere de göndermede bulunur. Ayrıca argo tabirler çoğunlukla kibar olmayabilirler.

Sözlü kültürün dışında yazılı kültür ürünleri içerisinde de argo öğeleri kendini hissettirmektedir. Argonun Türk edebiyatında ilk kullanılış örnekleri *Dîvânü Lugati't-Türk*'e kadar uzanmaktadır. Örneğin “ohşagu” (oyuncak) sözcüğünün ikinci anlamı argolaşmış olarak kadın anlamında kullanılmıştır. Yine eser içerisinde, oynaş (başka biriyle birlikte olan kadın), oynak (karışık işler) yap yup (hile) anlamında birçok argo nitelikli sözcük söz konusudur. Zaman içinde “dilini gizli örgütü” olan argo Karagöz ve orta oyundan birçok seyirlik ve edebî alanlarda kendini zenginleştirerek varlığını devam ettirmiştir (Özcan, 2004: 549). Bu alanların diğer bir boyutunu da karikatürler oluşturmaktadır. Yazılı kültür öğesi olarak, karikatürler içerisinde varlık gösteren mizahi öğeler argo alaya almacı fonksiyonu ile sunulmaktadır.

Ülkemizde “argo” ve “küfür” kavramları çoğu zaman birbirine karıştırılmaktadır. Bunun sebebi argo kavramının gereği gibi tanınmadığından kaynaklanmaktadır. Özellikle “kültür argosu” ile “genel argo” kavramlarında yakınlıklarından ötürü bu duruma rastlamak mümkündür. Türkçede argo alanına ilişkin ilk araştırmayı kaleme alan A. Fikri, bazı argo sözleri “ahlâka mugayirdir” düşüncesiyle eserine almamıştır. Hatta argoyla ilgili yazılı literatürdeki tanımlamalarda bile bu anlayışın izlerini bulmak mümkündür: *“Önce özellikle Fransız dili filolojisinde, sonra kapsamı genişletilmek suretiyle de genel dilcilikte, Türkolojide ve başka kollarda, dilin tabakalanması bahsinde kullanılan bir terim... Eskiden önce esnafın, sonra da dilenci, serseri, külhanbeyi, hırsız, kaçakçı ve genel olarak şerir takımının kendi yaşayış tarzı isteğine*

uyarak, etrafındakilerin anlayamayacağı şekilde ve kendi aralarında konuştuğu aşağılık bir özel ve gizli dil.” Kamus-ı Türkî, argo kelimesine yer vermemiştir. Yabancı kaynaklarda da argoya ilişkin anlamlandırmalar çok farklılık göstermemektedir: “*argot: özel bir grup veya sınıf tarafından kullanılan, hırsızların gizli dili gibi, özelleştirilmiş söz varlığı.*” Türkçe Sözlük, argoyu biraz daha olumlu ifadelerle tanımlamıştır: “1. Kullanılan ortak dilden ayrı olarak aynı meslek veya topluluktaki insanların kullandığı özel dil veya söz dağarcığı.” Diğer yandan Halil Ersoylu, bir başka açıdan yaklaşarak argonun zekâ ile ilişkisini vurgulamaktadır (aktaran: Çifçi, 2006: 298).

Ferit Develioğlu (1990: 21) argoyu şu ifadelerle atılmamaktadır: “*Toplumda belli bir gruba veya sosyal bir sınıfa mahsus olan ve genel dilin koynunda asalak bir kelime hazinesi bulunan konuşma sistemlerine argo adı verilir, hırsız argosu, talebe argosu, asker argosu, artist argosu, umumhane argosu vb. gibi. (...) argo, özel diller zümresindendir; genel dilin kelimelerine bazı özellikler vermek ve özel kelimeler katmakla meydana gelmiştir. Özel diller ise, genel dilden ayrılarak, küçük sosyal gruplara bağlı kimseler arasında, az çok gizli düşüncelerin anlatılmasına yarayan ve canlı dillerin ortak mihrağı üstünde gelişen dillerdir.*”

Hulki Aktunç, argo kavramına ilişkin anlamlandırmaların “Alan Argosu” kavramı tanımlanmadan eksik olacağını belirtmektedir. Aktunç (aktaran: Püsküllüoğlu, 2004: 10-11) bu doğrultuda “Alan Argosu” kavramını da şu ifadelerle tanımlamaktadır: “*Kendi sosyal çevresiyle sınırlı yaşayan ve genel olarak toplumun, özel olarak da içinde bulundukları topluluğun geri kalan kemsinden ayrılmak ve/ya da korunmak isteyen, yaşama ortamı ve biçimleri birbirine yakın kişilerce yaratılıp benimsenmiş sözcükler, deyimler bütünü; bu sözcükler bütününe dayalı konuşma biçimi. Alan argolarındaki sözcük dağarcığının, zaman içinde oluşturduğu toplam sözcük ve deyim dağarcığı ile, bu dağarcığa dayalı konuşma biçimi de argodur.*”

Hotten’e göre argo en genel anlamıyla, toplumun alt sınıflarının kullandığı dil pratiği olmasına rağmen, söz konusu terimler toplumun genelinde kabul görmektedir. Buradan hareketle, ortaya konulan bu anlamlandırma önemliliğini yitirdi ve daha geniş bir tanımlamaya evirildi (Coleman, 2009: 30). Bu çerçevede ilk dönemlerde toplumun alt kesimlerine mal edilen argo kullanımı kültürel dönüşümlerle birlikte yeni boyutlar kazanmaktadır.

Argo toplumsal gücünü yasaklı veya hoş karşılanmayan bir dil pratiği olmasından almaktadır. Öyleyse bu dil pratiğinin neden ana akım toplumsal değerler çerçevesinde dışlandığını sorgulamak gerekmektedir. Kısa bir süre Oxford İngilizce Sözlüğü'nde bu dil pratiğini “düşük ve itibarsız” olarak nitelendirilmiştir. 1970’lerin sonlarında öncü sosyolengüistik Michael Halliday, argonun suçluların kullandığı marjinal bir dil olduğunu ifade etmiştir. Ona göre argo, ilginç patolojiye sahip bir dildir. Onun ilk açıklamasına göre, sokak çetelerinin kullandığı bu dil pratiği, şu an için eksik ve demode bir tanımlamadan öteye gidememektedir. Son dönemlerde dil kullanım tutumları üzerinde derinden bir değişim oldu ve bu kavram daha da bulanık bir hal aldı (Thorne, 2007: 6). Gündelik hayat içerisinde sıkça yer etmeye başlayan -önceleri- argo olarak nitelendirilen terimler, günümüzde kitle iletişim araçlarında daha fazla kullanılır hale gelmeye başlamışlardır. Bunları içerisinde de mizah dergileri başı çeker hale gelmişlerdir.

Argoya örnek teşkil edebilecek onlarca yüzlerce hatta binlerce ifade biçimi sürekli olarak dile girmektedir (Thorne, 2007: 9). Bu durum dilin organikliğine de işaret etmekte olup, yeni ifadelerle dil hem zenginleşmekte hem de anlam değerini giderek yitirmektedir.

Osman Cemal Kaygılı’ya göre (2003: 8) argo, aykırılıklarla dolu içerisinde tezatlar barındıran bir dil olduğundan bütün aşırılıklar ve abartmaları kendi üzerinde toplamaktadır. Genel anlamda korkunç, çirkin adi ve bayağı olarak görülen kelimeler arasında, çok anlamlı, zarif ve hoş kelimeler de söz konusudur. Anlamsal bakımdan derinliğe de sahip bu kelimeler çoğu zaman insanı hayrette bırakmaktadır.

Dil, geniş, yaşayan ve hiç ölmeyecek bir beden gibidir. Benze bir biçimde argo, sadece bunu ilk kez besleyen bir şey değil, aynı zamanda sonrasında dekoratif olanın, hayalin ve mizahın başlangıcının soluk alıp vermesidir (Whitman, 1885: 435).

Argo, genellikle “edepsiz” sözcükler ve deyimler yığındır. Bu yönünden dolayı da gençler arasında rağbet görüyor olması oldukça normaldir. Diğer taraftan argo insanlara bir gülmece imkanı da vermektedir. Onun bu yönünü keşfeden kitle iletişim araçları da onun yaygın bir biçimde kullanılmasını sağlayacak içerikler sunmaktadır (Püsküllüoğlu, 2004: 11).

İstanbul Ansiklopedisi'nde argo aşağıdaki başlıklar altında toplanmış durumdadır (aktaran: Kaygılı, 2003: 9-11):

- a) Hırsız, Dolandırıcı, Yankesici Argosu
- b) Uyuşturucu Argosu
- c) Kumar Argosu
- d) Kabadayı Argosu
- e) Dilenci Argosu
- f) Hapishane, Tutukevi Argosu
- g) Okul ve Öğrenci Argosu
- h) Kışla ve Asker Argosu
- ı) Denizcilik Argosu
- i) Etnik Azınlıklar Argosu
- j) Göçmen Argosu
- k) Cinsel Argosu
- l) Eşcinsel Argosu
- m) Fuhuş Argosu
- n) Esnaf Argosu
- o) Şoför Argosu
- ö) Eğlence Yerleri Argosu
- p) Spor Argosu

Bu ana başlıklar altında ele alınan argo çoğu argo tabiri kapsayıcı niteliktedir.

Sosyal bakımından düşük statüde olan insanlar üzerine yapılan mizah kışkırtıcı bir nitelik taşımaktadır. Bu yüzden bu toplumsal grup içerisinde oluşturulan argo bir toplumsal direnç mekanizmasına da göndertme yapmaktadır (Coleman, 2009: 29). Bu görüşe göre, alt kesimler tarafından geliştirilen argo kültürü mizahi öğeleri de içerisine alarak bir direniş kültürünü de ortaya koymaktadır.

Diğer yandan argonun dile yansıyan boyutunun dışında, çeşitli el hareketleri, jestler ve mimikler ile ifadesi de söz konusudur. Örneğin “*üçün birini almak*” tabirinin el hareketine yansması, başparmağın işaret parmağı ile orta parmak arasına alınması suretiyle elin yumruk haline getirilmesinden oluşmaktadır. Bu kullanım sadece Türk toplumuna özgü bir yapıya sahiptir. Bu yönüyle argonun da tıpkı mizah gibi kültürel yapı ile yakından ilişkili olduğu ifade edilebilir.

1.7.2. Dil Pratiği Olarak Argonun Özellikleri

Kelimelerin kullanım özelliklerine göre argo olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceğine karar vermek oldukça zor bir iştir. Bu konu öznel bir nitelik taşıdığından dolayı kesin bir kanıya varılamaz. Osman Cemal Kaygılı *Argo Lugatı* (2003: 14-16) isimli çalışmasında argonun özellikleri aşağıdaki şekliyle özetlemiştir:

1. *Her argo, bir dile bağlıdır. O dili bilmeyen kişiler tarafından anlaşılamaz ve konuşulamaz. Dilbilgisi yönünden, kimi küçük özellikler dışında, her argo, bağlı olduğu dilin kuralları içinde konuşulur.*
2. *Her argo, bağlı olduğu ana dil ile kendisinin özel sözcüklerinin birlikte konuşulmasından oluşur. Hiçbir argo, baştan sona, özel sözcüklerden oluşmaz. Her argoda, argo sözcükler belli bir oran içinde bulunur.*
3. *Argo konuşulurken kullanılan günlük konuşma dili sözcüklerinin, argo sayılması için; mutlaka günlük konuşma dilinin dışında, ikinci bir anlamı olması gerekir. Ancak, bir sözcük iki ayrı anlamda kullanılıyorsa, bunun biri mutlaka argo değildir. Bu sözcüğün iki anlamından birinin hakaret, küfür olarak kullanılması da durumu değiştirmez. Bir sözcüğün değişik anlamlarından birinin argo sayılması için; anlamlarından biri ile kullanılması halinde, yalnızca sınırlı bir topluluk tarafından anlaşılabilmesi gerekir.*
4. *Her dile bağlı, çeşitli argolar vardır. Bir bölüm argo, konuşulduğu bölgeye göre, diğerlerinden ayrılır. “Beyoğlu Argosu”, “Sulukule ve Ayvansaray Argosu”, “Adana Argosu” bölgesel argoların örnekleri arasında yer alır. Bir bölüm argo da, kendilerini kullanan topluluk, ya da meslek dolayısıyla, diğer argolardan ayrılır. Kendisini konuşan topluluğa göre, diğerlerinden ayrılan argolara örnek olarak*

şunları gösterebiliriz: “Hapishane Argosu”, “Kumarbaz Argosu” ve “Öğrenci Argosu”.

5. Argolar, temel olarak, gizli ve özel dillerdir. Argolardan birini anlayabilmek ve konuşabilmek için, onun bağlı olduğu temel dili bilmek yeterli değildir. Argoların doğuş nedenlerinden birisi de, herkes tarafından anlaşılamayan bir dile duyulan gereksinimdir.

6. Hiçbir argo, içinde doğduğu geniş toplumun, tümü tarafından konuşulmaz. Argo sözcükler, herkes tarafından bilinir hale gelirse, argo olmak niteliğini yitirir, ilk başta, argo olarak doğan bir sözcük, herkes tarafından anlaşılır ve kullanılabilir hale gelince, artık ana dilin bir sözcüğü sayılır.

7. Argolar, genellikle topluluk yaşamı içinde özellikler taşıyan adacıklarda yaşayan kişiler, ya da belli meslekten olanlar arasında türer.

8. Argolar, kaba dil sayılır. Her yerde kullanılmazlar. Argo konuşan kişiler, saygı göstermek istedikleri ortamlarda konuşulurken, ya da resmi yazışmalarında, bu dili kullanmazlar. Unutulmamalıdır ki her kaba sözcük argo değildir. Argolar çok sayıda küfür içerirler, ama her küfür argo sayılmaz.

9. Her argo, sözlü bir dildir. Arada rastlanan ufak tefek yazılı örnekler, hiçbir zaman yalnızca argo içermezler. Günlük olağan dilin içine, biraz argo serpiştirilmesiyle ortaya çıkarlar.

10. Argolar sürekli değişir. Bunun bir nedeni, sözlü bir dil olmalarında saklıdır. Diğer bir nedeni, herkes tarafından anlaşılmaya başlayan argo sözcüklerin, argo olmaktan çıkışıdır.

11. Argolar, yapma dil, değildirler. Yapma diller, doğal gelişim göstermezler ve yazılı dildirler. Ayrıca, belli bir dile bağlı değildirler. Bu nedenle, “Esperanto” gibi yapma diller, hiçbir zaman doğuştan öğrenilmezler. Oysa argo, bağlı olduğu temel dilin yanı sıra, doğuştan da öğrenilebilir.

12. *Argolar, şifreli dil değildirler. Şifreli diller, belli bir ana dilde, herkesin anlamayacağı bir bölüm değişikliklerin yapılması ile üretilmişlerdir. Bu nedenle, doğal gelişim göstermezler ve doğuştan öğrenilmezler.*

13. *Her argo özel bir dil olmakla birlikte, her özel dil argo değildir. Bilindiği gibi, belli topluluklar ve belli meslekten kişiler arasında kullanılan; içinde özel sözcükler, terimler, deyimler bulunan dillere, özel dil diyoruz. “Gemici Dili”, “Tıp Dili”, “Hukuk Dili”, belli meslekten kişilerin konuştuğu özel dil örnekleridir. “Dini Dil”, belli topluluktan olan kişilerin konuştukları bir özel dil örneğidir. Bu diller de, özel dil olup, herkes tarafından anlaşılamaz; ancak, bunları argodan ayıran önemli nitelikleri vardır. Bunlar, aynı meslek ve topluluk üyesi kişilerin tamamı tarafından kullanılırlar, bilimsel yapıtlara girerler, ağırbaşlı kişiler tarafından tepkiyle karşılanmazlar, resmi yazışmalarda yer alırlar.*

1.7.3. Argo ve Mizah

Mizah çoğu zaman argo tabirlerden yararlanmaktadır. Argo genellikle mizah tarafından kullanılarak daha etkili bir boyut kazanmaktadır. Martineau’ya göre mizah, sosyal ayırım ve sosyal kontrol noktasında güçlü bir etkiye sahiptir. Mizah toplumsal bir bağlam ile ilişkilendirilebilir. Bu yüzden kullanılan argo tabirlerin birçoğu da argo bir nitelik taşıyabilirler (Eble, 1996: 122). Bu açıdan düşünüldüğünde mizah ile argo arasındaki ilişki yadsınamaz.

Mizah ile argo arasındaki bu iç içe geçmişlik günümüzde mizah dergilerinde oldukça belirgin bir biçimde kendini hissettirmektedir. Bu anlamda Penguen ve Uykusuz gibi mizah dergileri dikkate alındığında argo ifadelerinin sıkça boy gösterdiği dikkate çekecektir. Çünkü argo tabirler çoğu zaman komik bir nitelik taşımakta ve bu mizah içerisinde oldukça fazla kullanılmaktadır.

Bunun yanında oldukça hızlı bir şekilde gelişen internet teknolojisi de yeni işaret sistemleri ile bilgi sistemlerinin üretimini ve tüketimini de dönüştürmüştür. Bu yeni iletişim sistemleri birçok yönüyle değiştirmiştir. Buna örnek olarak internet ortamında sıkça kullanılan gayri resmi kısaltmalar ve mizahi açıdan örnek teşkil eden “addy, noob, barking moonbat” gibi terimler söz konusudur. Dijital argo anlamına gelen “cyberslang” içerisinde yaygın bir biçimde kullanılan bu kelimeler dijital ortamda oldukça yaygınlık

göstermektedir. Yine bu çevrimiçi argo dağarcığı giderek büyümektedir de (Thorne, 2007: 12). Benzer biçimde bizim toplumumuza özgü nitelendirmeler ve küfürler de internet ortamında büyük bir çoğunluğa sahiptir. Örneğin, “Amk, aq vb.” çeşitli argo ifadeler dijital ortamda sıkça karşılaşılır hale gelmiştir. Diğer taraftan bu ve benzeri ifadeler mizah dergilerinde oldukça fazla kullanılan tabirlerdir.

Argoya ilişkin tüm bu anlamlandırmalar dikkate alındığında, toplumsal ortamda çok hoş karşılanmayan bu tabir ve ifadelerin kullanım pratikleri olduğu anlaşılabacaktır. Bu ifadelerin mizah içeriklerinde sıkça kullanılıyor olması ise mizahı farklı bir boyuta taşımaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

MİZAH BASININDA EGEMEN SÖYLEM OLARAK ARGO KULLANIMI BAĞLAMINDA PENGUEN DERGİSİNİN ANALİZİ

2.1. ARAŞTIRMANIN METODOLOJİSİ

Mizah basınında mesajların argo aracılığıyla iletilmesi bakımından “*Mizah Basınında Egemen Söylem Olarak Argo Kullanımı (Penguin Örneği)*” tez çalışması kapsamında, Penguin dergisinin 2012 yılı içerisinde yayımlanan 52 sayısı değerlendirilmiştir. Bu çerçevede, Penguin örneklemini üzerinden mizah basınında söz konusu olan bu söylemin nasıl ortaya koyulduğu ele alınmıştır. Mizah basını içerisinde argo kullanımına yönelik inceleme yapılan bu tez çalışmasında, araştırma yöntemi olarak söylem analizi metodu tercih edilmiştir. Karikatürlerin analizine başlamadan önce söylem ve söylem analizi üzerinde durmak gerekmektedir.

2.1.1. Söylem ve Söylem Analizi Üzerine

“Söylem”, geçmişini bakımında 1950’lere uzanan bir kavramdır. Akademik alanda ise ideoloji ile birlikte veya onun ikamesi olarak ele alınabilir niteliğe sahiptir. Fakat söylemin bu niteliği, onun II. Dünya Savaşı’nın hemen ertesinde ortaya çıktığını da göstermemektedir. İlkçağ filozoflarının retorik ve anlatı üzerine geliştirdikleri yaklaşımlar söylem çözümlemesinin köklerinin 2000 yıldan daha da uzun bir döneme uzandığını ortaya koymaktadır (Kocaman, 2003: 1).

Bununla birlikte, söylem kavramının hiçbir temele dayandırılmayacağını ifade eden görüşler de mevcuttur. Söylem nosyonu, akademik camiada sıklıkla kullanılan bir metafor olan “temel” kavramı ile birlikte bir arada kullanılmaz. Nitekim “temel” kavramı, söylemi niteleyemez ya da söylemin kaderini belirleyen bir şeyi ifade etmez. Çünkü o söz konusu kavram, bir nihai gerçekliğe ve nihai kesinliğe gönderme yapmaktadır. İngilizcedeki *discourse* kavramından hareket edilecek olursa, söz konusu kavramın kökenine inildiğinde konuşma, konuşturma gibi anlamları barındırmakta olduğu görülecektir. Bununla birlikte, uzaklaşma, eritme, yayılma kelimelerini

karşılayan *discourse* kelimesinin muhtelif versiyonlarını da karşılamaktadır (Sözen, 1999: 19).

Felsefe ile gündelik hayat arasındaki mesafeyi kısaltan söylem, basit olarak kullanılan dil pratiğini ifade etmektedir. Dil kullanımı, sadece dilbilimin geleneksel öğeleri ile sınırlı sayılamaz. Söylem, sosyal, siyasi, kültürel, ekonomik alanlar gibi sosyal hayatın diğer boyutlarını da kapsamaktadır. Söylemin bir meta-eylemi olduğu ifade edilebilir. Tüm metinler üzerinde söylem analizi çalışması yapmak mümkündür. Söylem kavramı, dille inşa edilen sözü, yazılı ve sözsüz metinleri kapsayacak bir niteliğe sahiptir (Sözen, 1999: 20).

Söylem üç temel ögenin birleşimi niteliğindedir. Bunlar toplumsal pratik, söylemsel pratik ve metin olarak sınıflandırılabilir. söylemin çözümü bunların her birindeki üç temel boyutun ve karşılıklı ilişkinin çözümü gerektirir. Yaygın kanıya göre, temel bağlantılar metinlerin özellikleri, metinlerin bir araya getirdiği ve yorumlandığı yöntemler ve toplumsal pratiğin doğası arasındaki ilişkide kendini var etmektedir (Fairclough, 2003: 159-160).

Söylem medya metinlerinin merkez noktasını oluşturmaktadır. Metin içerisinde varlığını hissettiren ideolojik mesajlar kendini söylem kanallarını kullanarak açığa çıkarırlar. *İletişimin Politikası Politikanın İletişimi* isimli çalışmada Eser Köker (1998: 83), iletişim araştırmalarının, kültürel olanın yeniden yorumlanmasına yöneldiği kadarıyla söylem kuramları ile akrabalık kurduklarını belirtmektedir. Bu doğrultuda, çalışma içerisinde siyasi karikatürlerin söylemlerinin ne ölçüde argo ile alakalı olduğu ortaya koyulacaktır.

Foucault'nun iktidar kavramsallaştırması üzerinden bir ilişkiler hiyerarşisi içindeki öznelerin oluşum sürecindeki dil-söylem-metin arasındaki yeniden tasarlamaktadır. Bazı Marksist kuramcılar dili, basit bir şekilde insanları gerçek/doğru olmayan veya çıkarlarına olmayan düşüncelere inanmaya zorlayan bir araç olarak değerlendirme eğilimi içerisinde, Fakat söylem kuramı içinde dil bu mücadelelerin kendini gösterdiği alan olarak karşımıza çıkar. Foucault'nun belirttiği gibi tarihin bize sürekli öğrettiği gibi, söylem basit bir şekilde hükmetme sistemlerini veya mücadelelerini tercüme eden bir şey değildir, ama onun için veya onun aracılığı ile mücadelenin olduğu şeydir (Mills, 2003: 126).

Tüm bunların yanında dil aynı zamanda bir göstergeler silsilesidir de (Stevenson, 2008: 75). Dil aracılığıyla belli ideolojik göstergeler yeniden üretilirler. Bu anlamda dilin gerçekliğin yeniden inşa edilmesinde önemli bir rol oynadığı ifade edilebilir.

Mills'e göre, ifade bir söylemin birincil yapılandırıcısıdır. İfadeler söylenen şeyin vurgusu niteliğindedir. İfade, herhangi bir dilde bir şeyin dile getirilmesi ve o şeyin açıkça ifade edilmesini kapsar. İfadeler, imalar ve öne sürmeler aracılığıyla doğrudan doğruya özneye gönderme yapmaktadır (Sözen, 1999: 38). Bu anlamda ifadeler içerisinde çeşitli imaları da görmek mümkündür. Bu imalar asıl ifade edilmek istenileni ortaya koymaktadır.

Eleştirel yaklaşımlar çerçevesinde ideoloji ögesi, metinlerin yorumlanmasını amaçlayan bir söylem demektir. Geniş anlamda metinler, iletiler ve bu iletilerin kodlanmasından ibarettir. Eleştirel teorisyenler, maddi biçimleri ne olursa olsun bu türden iletilerin kendi fiziki varoluşunun altını çizerek (Sholle, 2005: 258). Bu iletilerin yoğun olarak kendini gösterdiği alanların başında ise medya içerikleri önceliği taşımaktadır.

Medyanın söylemi içerisinde ideolojinin etkisi üzerinde duran Dijk'e göre basılı içeriklerde ideoloji, yalnızca kültürel anlam sistemlerini kurmaz; aynı zamanda egemenlik ilişkilerinin üretildiği ve yeniden üretildiği ortamların içkin bir parçasıdır. Bundan dolayıdır ki, kültür üretimi ve yeniden üretiminin, bir toplumsal sisteme özelliğini veren egemenlik ilişkilerinden ayıramayacağını söylemek mümkündür. Egemenlik ilişkileri, 'söylem' sistemleri içinde temsil edilen kültürel anlam sistemleri yoluyla yeniden üretilir (Mumby, 2003: 125).

Söylem çözümlemesini iktidar ekseninde inceleyen Teun A. Van Dijk, toplumsal denetimin yerleşebilmesinin söylemin denetim altına alınmasıyla gerçekleşebileceğini ifade etmektedir. Bu durumu da doğrudan iktidar ile bağlantılandıran Dijk (2005: 320-321), fikirlerini şu ifadelerle ortaya koymaktadır: *"İktidar, çeşitli söylem türleri, içerikleri ve üsluplarına farklı erişme derecelerine sahip olunması yoluyla dolaysız olarak uygulanır ve dışavurulur. Bu denetim söylemin yeniden üretim biçimleri, yani söylemin maddi üretimi, eklemelenmesi, dağıtımı ve tesiri bazında daha sistematik olarak analiz edilebilir; Nitekim kitle medyası örgütleri ve bunların anonim sahipleri söylemin hem finansal hem de teknolojik üretim koşullarını, sözelimi gazete, televizyon, basım*

işlerinin yanı sıra telekomünikasyon ve bilgisayar endüstrilerini denetlerler. Seçmecî yatırımlar, bütçe denetimi, işe eleman alımı ve kimileyin editöryal tesir ya da emirler yoluyla içerikleri ya da en azından kamusal söylemin çoğu biçimlerinin oydaşmasının ve ihtilafının kapsamını da kısmen denetleyebilirler.”

Söylem analizinin temel odak noktasını medya metinlerinin dili oluşturmaktadır. Bu süreçte temel amaç, söylem kalıpları içerisindeki egemenlik ilişkilerini ortaya çıkarmaktır. Genel anlamda söylem analizi eleştirel bir çözümleme tekniğidir. Bu bağlamda söylem analiz dili, bir eylem, bir iletişim formu olarak nitelendirilmektedir. Tüm bu durumlardan dolayı, söylem analizinin birçok boyutundan bahsedilebilir (Sözen, 1999:).

Van Dijk, manipülasyonu hâkimiyet altındaki grupların çıkarları karşısında elit gücün yeniden üretilmesinin söylemsel biçimi olarak tanımlar. Bu yeniden üretim demokratik bir toplumda, sosyal eşitsizliği toplumsal ve aynı zamanda da meşru olmayan bir sonuç olarak yeniden üretir. Bu elitler temsillerin oluşturulmasını ve bu nedenle de gerçeği kontrol edebildiklerinden ötürü güçlüdürler. Sonuç olarak manipülatif kontrolün bu sosyal şartları ile bizler, medya içeriklerinin ve beraberinde gelen önyargıların agresif yorumlayıcısı olmak yerine, pasif birer alıcı haline geliriz. Van Dijk söylemsel manipülasyonun “*bizim iyi şeylerimizin ve onların kötü şeylerinin*” vurgulanmasında olduğu gibi genellikle ideolojik söylemin her zamanki yapılarını ve formlarını ve formlarını içerdiğini belirtir (İnceoğlu ve Çınarlı, 2009: 31).

Diğer bir yandan medya içeriklerinin tematik ve şematik olarak ele alan Dijk, haber çözümlemelerini bu iki yapı ekseninde değerlendirir. Tematik anlayış açısından, metinler içerisinde makro ve mikro yapılar önemiyet arz eder. Tematik çözümlemelerde, metin içerisinde hiyerarşik yapılara odaklanılır. Bu noktada, ana başlık, başlık, spot, haber girişleri, haberler ve hikâyeler önemlilik hiyerarşisine göre birbirlerini izlerler. Bunun yanında Dijk, şematik çözümlemelerde daha ziyade durumsallık ve yorumlama üzerinde durmaktadır. Yani şematik çözümlemelerde, olayın örgüsü ve yapısı değerlendirilmeye alınmaktadır. Bu doğrultuda, durumsallığa ilişkin bilgi verilir ve haberin verildiği tarih, habere konu olan olayın meydana geldiği tarih, haberin işleniş biçimi, bilgisellik ve art alan bilgileri dikkate alınır. Van Dijk, mikro yapı üzerine olan incelemelerinde ise, haberin dilini ortaya koyan cümle yapılarını ele almaktadır.

Cümleler içerisinde varlığını hissettiren etken ve edilgen yapılı cümleler üzerinde durmaktadır. Bu cümle yapılarını, basit ve karmaşık cümlelerin kullanımı, haberin zaman kipi bakımından değerlendirilmesi gibi parametreler izlemektedir (İnceoğlu ve Çınarlı, 2009: 31-32).

Özetle medya metinlerinde, egemen söylen yeniden üretilir ve metin egemen söylemin etrafına kapanır. 1970 sonrası yapılan birçok söylem analizisinde, söz konusu metinlerin egemen söylem etrafına nasıl kapandığını ortaya koymaktadır. Medya metinlerinin söylemi içerisinde, güç sahiplerinin temsili sorunu, dili bir anlamlandırma süreci olarak ele alan post yapısalcı gelenekle durumu anlamlandırmayı gerektirir (İnal, 1996: 99-100).

Tüm bu tartışmalar neticesinde eleştirel söylem analizi üzerinde durulduğunda, bu çözümlemenin metnin içerisindeki iktidar kısıntılarını ortaya çıkarmak olduğu anlaşılabacaktır. Metin içerisindeki dil kullanımında, mevcut toplumsal sistemin ne ölçüde yeniden üretildiği ve bununla bağlantılı olarak, egemenlik yapılarını nasıl tekrar dolayımlandığı eleştirel söylem analizinin temel dinamiğidir.

2.1.2. Penguen Dergisi Üzerine

Penguen Dergisi, Lemay dergisinden ayrılan Metin Üstündağ, Bahadır Baruter, Selçuk Erdem, Erdil Yaşaroğlu ve arkadaşları tarafından Eylül 2002’de kurulmuştur. Derginin amblemi uçmaya çalışan penguen karikatüründen oluşmaktadır ve Selçuk Erdem tarafından çizilmiştir. Derginin kapak karikatürleri, genellikle Türkiye gündemi ile alakalıdır.

Getto Basın Yay. Dağ. Paz. San. Tic. Ltd. Şti. bünyesinde 2002’den bu yana haftalık olarak çıkmakta olan Penguen Dergisi, çeşitli kültürel etkinliklere, söyleşi ve imza günlerine de katılmaktadır. Erdil Yaşaroğlu editörlüğünde çıkan dergi 2008’den beri, her yılın sonunda yayınladığı Karikatür Yıllığı kitabıyla karikatürcülerin gözüyle tüm yılın gündemine dair bir derleme yapmakta, çeşitli çizer ve yazarların eserlerini yayınlamaktadır.

Penguen dergisinde; Bahadır Baruter, Erdil Yaşaroğlu, Karuk Kaya, Barış Atar, Cem Dinlenmiş, Doğan Güneş, Faruk Kaya, Fatih Solmaz, Kaan Sezgin, Kamuran Süner, Kenan Yazar, Metin Üstündağ, Mustafa Satıcı, Özer Aydoğan, Selçuk Erdem,

Semra Can, Serkan Altuniğne, Serkan Yılmaz, Seyit Ali Aral ve Sönmez Karakurt gibi isimler çizmektedir (erişim: <http://www.penguen.com/>, 13.05.2013).

Penguen dergisinin AKP iktidarına yönelik yoğun bir eleştiri dozu söz konusudur. Bu eleştirilerden en bilineni 9 Mayıs 2004 tarihinde, Cumhuriyet gazetesi çizeri Musa Kart'ın İmam Hatip Liselerinin ip yumağı, Başbakan Erdoğan'ı da ip yumağına dolanmış bir kedi olarak tasvir ettiği karikatüre, Erdoğan'ın dava açıp kazanması üzerine, Penguen dergisi 24 Şubat 2005'te "Tayyipler Alemi" isimli bir kapak ile okuyucu karşısına çıkmıştır. Penguen dergisindeki sekiz çizer bu davayı protesto etmek için çizdikleri karikatürle yine davalık olmuşlar ama bu davada çizerler beraat etmişlerdir (erişim: <http://tr.wikipedia.org>, 13.05.2013).

Penguen Dergi'sinin yayın yönetmeni Erdil Yaşaroğlu derginin ve kendisini karikatür söylemini şu ifadelerle özetlemektedir: *"Karikatür her zaman muhaliftir. Bu yüzden iktidarlara sinirlendirir. Bu iktidarın illa hükümet olması gerekmiyor. Genelkurmayda bir iktidardır bizim için, muhalefet partisi de. Okul müdürü de iktidardır benim için. Lisede, okul dergisinde müdürle dalga geçerek başladım ilk çizgilerime. Başımıza ne gelir acaba diye düşünerek çizsem, hiçbir şey çizemem. Genelde siyasi karikatürlerim yüzünden davalarla muhatap oluyorum. Bu da Penguen'in kapağı ve siyasi-sosyal sayfalarına çizdiklerim anlamına geliyor. Yaşadığım olaylara, kişilere kızıyorum da çiziyorum o karikatürleri. Kızgınlıkla ama sakince çiziyorum. Kafamda tek bir sınır var: Hakaret. Kişilere hakaret sınırını aşmadan zorladıkça zorlarım."* (erişim: <http://www.santigrat.com.tr/>, 10.06.2013).

2.2. KARİKATÜRLERİN KONULARINA İLİŞKİN ÇÖZÜMLEMELERİ

Penguen dergisini 2012 yılı ocak ile aralık ayları arası yaklaşık 50 sayısının değerlendirildiği çalışmada, karikatürler basit rastlantısal örneklem tipi ile ele alınmıştır. Bu bağlamda derginin bir sayısı dikkate alındığında karikatürler, çizerleri ve köşeleri açısından aşağıdaki gibi dağılım göstermektedir. Fakat bazı köşeler her sayıda istikrarlı bir şekilde yer almamakta ve sayfa numaraları da değişkenlik göstermektedir.

Tablo 2.1. Penguen Dergisi'nin bir sayısındaki karikatürlerin yazar ve sayfalara göre dağılımı

Bölüm	Çizer	Sayfa No.	Karikatür Sayısı
Kapak Sayfası	Değişken	1. Sayfa	1
Her şey Olur	Cem Dinlenmiş	2. Sayfa	6
Penguen	Muhtelif Karikatüristler	3. Sayfa	7
Selçuk Erdem	Selçuk Erdem	4. Sayfa	8
Pazar Sevişgenleri	Metin Üstündağ	5. Sayfa	6
Serkan Altuniğne	Serkan Altuniğne	6. Sayfa	7
Sarı	Gürcan Yurt	6. Sayfa	10
Lombak	Bahadır Baruter	7. Sayfa	5
Oda Isısı	Doğan Güneş	7. Sayfa	5
Bir Barış Atar Silsilesi	Barış Atar	8. Sayfa	6
Özer Aydoğan	Özer Aydoğan	9. Sayfa	8
Fayzi Özşahin	Fayzi Özşahin	9. Sayfa	4
Ortam	Sönmez Karakurt	10. Sayfa	5
Cem Dinlemiş	Cem Dinlemiş	11. Sayfa	6
Mustafa Satıcı	Mustafa Satıcı	11. Sayfa	6
Serkan Yılmaz	Serkan Yılmaz	12. Sayfa	6
Psikoz Hikâyeler	Kenan Yazar	13. Sayfa	16
Böyleyken Böyle	Semra Can	14. Sayfa	11
Baltalı İlah	Mustafa Satıcı	14. Sayfa	1
Mini Çakal	Barış Atak	14. Sayfa	1
Erhan Tatlıdilli	Erhan Tatlıdilli	14. Sayfa	2
Yumurta	Muhtelif Karikatüristler	15. Sayfa	9
Komikaze	Erdil Yaşaroğlu	16. Sayfa	9

Aşağıdaki tabloda ana başlıklar altında penguen dergisinde yer alan karikatürlerin konularına ilişkin dağılımları verilmiştir. Oranlar dikkate alındığında 20,25% ile sosyal yaşama ilişkin başlık birinci sıradadır. Bu oranı 12,18% ile cinsellik izlemektedir. 3. sırada ise 10,88% oranıyla aile temalı karikatürler söz konusudur. 4. Olarak ise 10,83% oranı ile siyasi karikatürler gelmektedir. Tüm bu oranlar dikkate alındığında, Penguen dergisinde konu dağılımı bakımından sosyal yaşam ve cinsellik temalı karikatürlerin yoğunluğu dikkate çekmektedir. Özünde siyasi bir işlev barındıran siyasi karikatürün, penguen dergisi üzerinde 10,83% oranıyla temsil edilmesi penguen dergisine ilişkin başka bir soruna işaret etmektedir.

Yine karikatürlerin konularına göre temsil oranları dikkate alındığında, spor temasının 2,71% ile en az yer aldığı dikkate çekecektir. Bunu 2,79% ile sanat, 2,87% oranı ile de dinsel konulu karikatürler takip etmektedir.

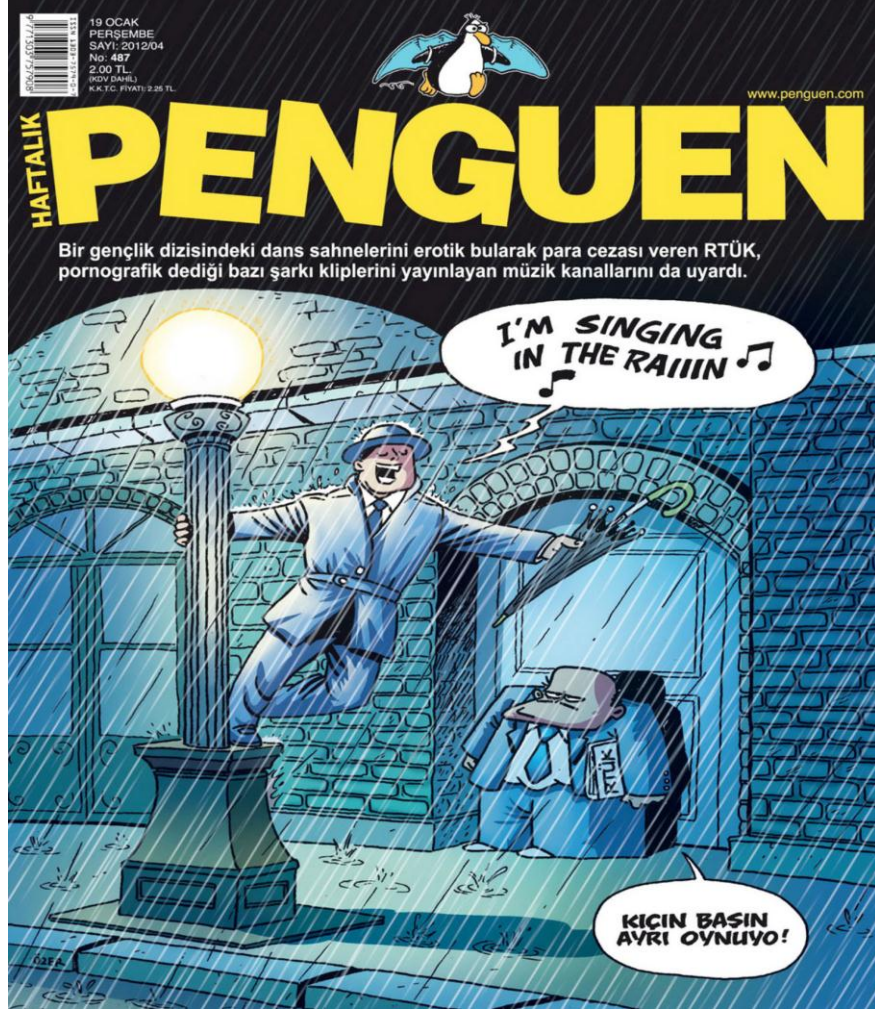
Penguen dergisinde incelenen sayılar çerçevesinde karikatürlerin konularına göre dağılımı yaklaşık rakamlarla aşağıdaki gibidir.

Tablo 2.2. Taranan sayılar çerçevesinde Penguen Dergisi'ndeki karikatürlerin konularına göre dağılımı

İçerik kategorileri	Adet	Yüzde (%)
Sosyal yaşam	763	20,25%
Cinsellik	459	12,18%
Aile	410	10,88%
Siyasal Yaşam	408	10,83%
Hayvanlar	255	6,77%
Tarihsel	253	6,72%
Diğer	231	6,13%
Ekonomik Yaşam	224	5,95%
Çevre	153	4,06%
Sağlık	151	4,01%
Eğitim	145	3,85%
Dinsel	108	2,87%
Sanat	105	2,79%
Spor	102	2,71%
Toplam	3767	100,00%

2.2.1. Kapak Karikatürleri

Penguen Dergisi'nin kapak bölümünde yeralan ve daha ziyade siyasi temalı olan karikatürler içerisinde de argo kullanıldığı çalışma kapsamında gözlenmiş olup bu konuya ilişkin örnekler aşağıda detaylandırılmıştır.



Resim 2.1. Penguen Dergisi, 19 Ocak 2012, Sayı: 2012/04, s.1

Karikatüre dikkate edildiğinde RTÜK'ün dizilere ilişkin tavrı eleştirilmektedir. “Singin in The Rain” filmine göndermede bulunan karikatürde, RTÜK personelinin “Kıçın başın ayrı oynuyo!” ifadesi dikkat çekmektedir. Bu anlamda Özer Aydoğan’a ait karikatürün argo unsurları içerisinde barındırdığı söylenebilir. ‘Oynaklık’ olarak da adlandırılan bu durum, kişiliği tam anlamıyla oturmamış bireyler içinde tercih edilen bir kullanımdır. Bu ifade birtakım kişileri olumsuz anlamda nitelemek için kullanılmaktadır.



Resim 2.2. Penguen Dergisi, 7 Haziran 2012, Sayı: 2012/24, s.1

Kürtaj tartışmalarının ele alındığı Özer Aydoğan'ın kaleminden çıkan karikatürde, başbakanın kürtaj karşıtı söylemi üzerinde durulmaktadır. Söz konusu karikatürde, tuvalete giren bir kadına, başbakanın “Sizi yalnız bırakmaya gelmez, sapıtiyorsunuz” diyerek, başbakanın her türlü alana müdahale etmek istemesi vurgulanmıştır. Karikatürde dikkat edilmesi gereken ifade “sapıtiyorsunuz”dur. Argo bir nitelik taşıyan bu kavram, “yoldan çıkmak”, “davranışlarda tutarsızlaşmak” “şaşırmak, delirmek” gibi anlamlara gelmektedir (Kaygılı, 2003:155).



Resim 2.3. Penguen Dergisi, 20 Temmuz 2012, Sayı: 2012/30, s.1

Selçuk Erdem’e ait karikatürde Başbakanın “Kimsenin hayat tarzına müdahaleye izin vermedik, bundan sonra da vermeyiz. Her kesimin yaşam tarzı bizim güvencemiz altındadır” ifadelerine göndermede bulunulmaktadır. Erdoğan’ın iktidar sarhoşluğu üzerinden kurgulanan karikatürde “Ağzınızla için şu iktidarı!” ifadesi oldukça dikkat çekicidir. Sarhoş argosunda oldukça geniş yer bulan “ağızla içmek” ifadesi, sarhoşun içerisinde bulunduğu duruma işaret etmektedir.



Resim 2.4. Penguen Dergisi, 27 Temmuz 2012, Sayı: 2012/31, s.1

Özer Aydoğan'ın çizdiği karikatürde, parasız eğitim isteyenlerin içeri atılmasına karşın, üniversite harçlarının kaldırılmasının ele alınmaktadır. Karikatürde, “*Kesin bir pislik var!*” ifadesi dikkat çekmektedir. Argoda, kötü işler yapma, toplum için zararlı olma (Püsküllüoğlu, 2004: 152) anlamına gelen “pislik” söz konusu sürece ilişkin güvensizliği ortaya koymaktadır.



Resim 2.5. Penguen Dergisi, 16 Ağustos 2012, Sayı: 2012/34, s.1

AKP milletvekili Hüseyin Çelik'in "Birkaç Mehmet öldü diye meclis toplanmaz" ifadesinin eleştirildiği karikatürde, "Amaaan, söylediklerim birkaç güne unutulur", "Oha herife bak! Göbek üstü atladi hehehe" ve "Ne diyordum lan ben? Unuttum yav" ifadeleri dikkat çekmektedir. "Oha" ve "lan" terimlerinin yer aldığı metin içerisinde argo betimlemeler yine dikkat çekmektedir. Bu iki ifade temeli itibariyle argoda cümle içerisinde vurguyu arttırmak, söylenilenlere dikkat çekmek amacı ile kullanılmaktadır.



Resim 2.6. Penguin Dergisi, 22 Kasım 2012, Sayı: 2012/48, s. 1

İsrail'in Gazze saldırısının gündeme taşındığı karikatürde, Başbakan Erdoğan'ın açıklamalarına karşı Obama'nın "İsrail'in kendini savunması" şeklinde açıklama yapmasına değinilmiştir. Karikatürde dikkat çekici unsur Obama'nın Erdoğan'a "Ya boşver uzatma küçüklük sende kalsın!" demesi bir başka argo betimlemeye işaret etmektedir. Asıl hali "Büyüklik sende kalsın" olan ifade karşıdaki kişiye teselli vermek amacı ile kullanılmaktadır. Karikatürde ise bu ifade değiştirilerek, eleştiri dozu yüksek bir şekil almıştır.



Resim 2.7. Penguin Dergisi, 27 Aralık 2012, Sayı: 2012/53, s. 1

ODTÜ’de Başbakan Erdoğan’ın konuya ilişkin “Yazıklar olsun! Siz nasıl bir üniversitesiniz, yetiştirdiğiniz öğrenci bunlarsa türkiye batmıştır!” ifadelerinin gündeme taşındığı karikatürde, ODTÜ’yü kazanan bir gence başbakanın verdiği tepki mizahi bir dille ele alınmıştır. Selçuk Erdem’e ait olan karikatürde, “Yasasın ODTÜ’yü kazanmışım!” diyen gence, Başbakan “Tüü yazıklar olsun!” demektedir. Karikatürde dikkat çeken, “Tüü yazıklar olsun!” tabiri anadolu argosunda sıkça yer bulan, tepkiyi ortaya koymak amacıyla sarfedilen bir ifade niteliğindedir.

2.2.2. Penguen Sayfası

Penguen Dergisi'nin 3. sayfasında yeralan bu bölümde, hafta içerisinde meydana gelen olaylar ve tartışmalar çerçevesinde Türkiye gündemi ele alınmaktadır. Söz konusu bölümdeki karikatürler çoğunlukla siyasi nitelik taşımaktadır.



Resim 2.8. Penguen Dergisi, 8 Mart 2012, Sayı: 2012/11, s. 3

CHP'nin yeni TL simgesine ilişkin RTE harflerinin gizli olduğunu yazılı açıklama ile gündeme getirmesinin ele alındığı karikatürde, CHP lideri Kemal Kılıçdaroğlu ile Başbakan Recep Tayyip Erdoğan arasındaki diyalog mizahi bir dille ele alınmıştır. Erdil Yaşaroğlu'na ait karikatür içerisinde geçen diyalogda Kılıçdaroğlu, yeni TL simgesi hususunda "Aaa?!!! Tayyip Erdoğan'ın baş harfleri!" demekte, Erdoğan ise "Atla hemen sazan, atla..." şeklinde karşılık vermektedir. Karikatürde dikkat çeken "Atla hemen sazan, atla..." ifadesi Anadolu argosunda genişçe yer edinen "Sazan gibi atlamak" tabirine gönderme yapmaktadır. Bilindiği gibi sazan balığı birçok yeme anında tepki veren ve böylece çabuk oltaya gelen bir balıktır. Söz konusu tabirde de bu vurgu söz konusudur ve ufak bir malzemeye muhalefetin nasıl atıldığı vurgulanmıştır.



Resim 2.9. Penguen Dergisi, 8 Kasım 2012, Sayı: 2012/46, s. 3

Zamlar ve enflasyon yükselirken FİTCH'in Türkiye'nin kredi notunu yükseltmesinin ele alındığı karikatürde zamlara yönelik vatandaşın tepkisi ortaya konmaktadır. Selçuk Erdem'in kaleminden olan karikatürde, baba ile oğul arasındaki diyalog dikkat çekmektedir. Baba, elindeki kağıdı fatura zannederek “Ödemiycem ben bunu... Kessinler anasını satayım...” diyerek söz konusu zamlara ilişkin tepkisini koymaktadır. İfade içerisinde dikkat çeken “Anasını satayım” tabiri Anadolu argosunda çok sık kullanılmaktadır. Boş vermek, önemsememek aldırmmamak, ne olursa olsun, oldu olacak anlamlarına gelen “Anasını satayım” ifadesi (Püsküllüoğlu, 2004: 26), karikatürde vatandaşın zamlara ilişkin tepkisini koyması anlamında bir belirleyici bir nitelik taşımaktadır.



Resim 2.10. Penguen Dergisi, 15 Kasım 2012, Sayı: 2012/47, s. 3

Nato Genel Sekreteri Rasmussen'in Türkiye'yi korumak adına heşeyi yapasaklarına dair açıklamasının ele alındığı karikatürde, durumun “*Sen dalarsan ben de dalarım*” şeklinde ifade edilmesi oldukça dikkat çekicidir. Bunun üzerine Erdoğan’ın “*Bana böyle gel Rasmussen...*” demesi de Erdoğan’ın sıkça kullandığı halk ağzına gönderme yapmaktadır. Karikatürde, Rasmussen’in ifadelerinin “*Sen dalarsan ben de dalarım*” şeklinde çevrilmesi diğer taraftan Başbakan’ın yer yer sertleşen ifadelerine de referans etmektedir.

2.2.3. Selçuk Erdem

Karikatür köşesinde yoğun olarak sosyal unsurlara değinen Selçuk Erdem, karikatürlerinin birçoğunda argo unsurlardan sıkça yararlandığı gözlenmiştir.



Resim 2.11. Penguen Dergisi, 26 Ocak 2012, Sayı: 2012/05, s. 4

Yukarıdaki karikatür içerisinde Türk kültürüne ait birçok argosuna rastlamak mümkündür. Örneğin “*Deveye hendek atlatmak*” deyimini üzerinden “*Bahtsız bedevi*” nitelemesine gönderme yapılmıştır. Fakat karikatür üzerinde bir anlam kayması da söz konusudur. Halk arasında yaygın olarak kullanılan bu iki deyim düşünüldüğünde aralarında herhangi bir ilişki söz konusu değildir. Bu durumu da ayının söylediği “Deve?” ifadesinden anlamak mümkündür.



Resim 2.12. Penguin Dergisi, 8 Mart 2012, Sayı: 2012/11, s. 4

Karikatürde, Nasrettin Hoca'nın sivri diline gönderme yapılmaktadır. Bu gönderme "*Ayar vermek*" argosu üzerinden yürümektedir. Ayar vermek, birinin etkili bir şekilde yola getirmek şeklinde tanımlana bilir. Halk argosunda "laf sokmak" şeklinde de kullanılan bu tanımlama, karşıdaki kişiyi rencide de edilmektedir. Diğer taraftan "*Tutmaz ki hocam...*" şeklinde Hoca'ya verilen karşılık da, halk arasında sıkça kullanılan bir başka nitelermeyi ortaya koymaktadır. Bir şeyin tutmasından kasıt, onun halk arasında rağbet görmesini ifade etmektedir. Bu anlamda karikatürdeki dilin geneli için halk ağzında yoğun olarak kullanılan kavramlardan oluştuğu söylenilebilir.



Resim 2.13. Penguen Dergisi, 22 Mart 2012, Sayı: 2012/13, s. 4

Yukarıdaki karikatürde “*Attan inip eşeğe binmek*” ifadesiyle halk arasında çok yaygın olan bir kullanıma gönderme yapılmıştır. Yoğun olarak kullanılan bu ifade, daha iyi olandan kötü olana geçme anlamındadır. Yani söz konusu argo ifade seviyedeki bir düşüşe gönderme yapmaktadır. İfadenin, karikatürdeki kullanımında ise durumu mizahi bir nitelik kazandırılmıştır. Eşekten ata binmek gerçek anlamıyla kullanılarak, konuya mizahi bir nitelik kazandırılmıştır.



Resim 2.14. Penguen Dergisi, 6 Temmuz 2012, Sayı: 2012/28, s. 4

Karikatürde, Mecnun'un Leyla'ya olan aşkıdan çöllere düşmesi teması üzerinden mizahi bir göndermede bulunulmuştur. Söz konusu karikatürde, Mecnun'un Leyla'ya çöllere düşmesini sorması üzerinde, Mecnun da “*Öleyim mi manyak?*” diyerek tepkisini dile getirmektedir. Dengesiz, tutarsız gibi anlamlara gelen anlamına gelen manyak kelimesi (Püsküllüoğlu, 2004: 132) argo bir nitelik taşımakta olup, insanların anlık tepkilerinden doğmaktadır.



Resim 2.15. Penguen Dergisi, 23 Ağustos 2012, Sayı: 2012/35, s. 4

Yalnızlık teması üzerinden kurgulanan karikatürde, “*Gökten hatun yağsa benim kafama meteor düşer. Yeminlen...*” ifadesi durumu mizahı bir biçimde ortaya koymaktadır. Halk arasında sıkça kullanılan “*Gökten halka yağsa bana çubuğu düşer*” deyişine gönderme yapan ifadenin çeşitli küfür içerikli türevleri de mevcuttur. Karikatürde dikkate çeken bir diğer husus da “*hatun*” kelimesidir. Hatun kelimesi, daha ziyade halk arasında kullanılan ve erkekler tarafından tercih edilen ataerkil bir nitelik taşır.



Resim 2.16. Penguen Dergisi, 20 Eylül 2012, Sayı: 2012/39, s. 4

Karikatür de sevgilisi tarafından terkedilen bir kadının köpeğiyle dertleşmesi konu edinmiştir. Köpeğin ifadelerinde dikket çeken “*Kazık atmak*” bir kimseye veya bir şeye beklemediği bir zarar vermek (Püsküllüoğlu, 2004: 114) ve birini kandırarak onu zarara sokmak anlamına gelmektedir (erişim: <http://tr.wiktionary.org>, 29.07.2013).



Resim 2.17. Penguen Dergisi, 11 Ekim 2012, Sayı: 2012/42, s. 4

Evrım temasının işlendiği karikatürde, adamın “*Abi evrım geçirdik!*” demesi üzerinde balık tepkisini “*Ananı!*” şeklinde ortaya koymaktadır. Söz konusu kelime argoda bir şaşırma hatta bir refleks anlamı kazanmıştır (erişim: <https://eksisozluk.com/>, 29.07.2013). Diğer yandan, “*ananı!*” tabiri bir küfre de gönderme yapmakta olup halk arasında sıkça kullanılan bir ifadedir.



Resim 2.18. Penguen Dergisi, 18 Ekim 2012, Sayı: 2012/43, s. 4

Karikatürde, küfüre karşı küfürle karşılık verme durumu dikkat çekmektedir. Resim 2.17'deki karikatürde kullanıldığı gibi “*Ananı!*” tepkisi kendini belirgin bir biçimde hissettirmektedir.



Resim 2.19. Penguen Dergisi, 25 Ekim 2012, Sayı: 2012/45, s. 4

Karikatürde, dikkat çeken en önemli unsur “Denyo” nitelemesidir. Argo da sıkça kullanılan bu ifade, kıt akıllı, alık, sersem, budala, dengesiz, akılsız gibi anlamlara gelmektedir ve Çince’den dilimize geçmiştir (Püsküllüoğlu, 2004: 60). Ortaoyunu’nda aptal tiplmesine verilen “Denilo” isminden türemiştir. Yaygaracı, acıma duygusuyla şımartılmış, küstah, arsız, küfürbaz, yüzsüz ve sırnaşıktır gibi anlamlara gelmektedir (erişim: <http://tdkterim.gov.tr/>, 29.07.2013).



Resim 2.20. Penguen Dergisi, 1 Kasım 2012, Sayı: 2012/45, s. 16

Normal şartlarda Penguen Dergisi'nin son sayfasında Erdil Yaşaroğlu'nun Komikaze sayfası bulunmaktadır. Fakat 1 Kasım 2012 tarihli sayıda söz konusu sayfada Komikaze yerine Selçuk Erdem'in sayfası yayınlanmıştır. Karikatürde de bu duruma ilişkin bir gönderme söz konusudur. Her iki çizerin dikkate çeken karikatür karakterleri üzerinden yapılan çizimde, "*Sıkar o biraz!*" ifadesi argoda çok yoğun olarak kullanılmakta olup, kolay değil, yapamazsın, yürek ister gibi anlamlara gelmektedir (Püsküllüoğlu, 2004: 161).



Resim 2.21. Penguen Dergisi, 8 Kasım 2012, Sayı: 2012/46, s. 4

Yukarıdaki karikatürde, horozun ötmesine değil de kahvenin kokusuna uyanan adamın durumu verilmiştir. Karikatürde dikkat çeken en önemli unsur “Eşolueşek” ifadesidir. Bu ifade toplum içerisinde oldukça yaygın bir kullanıma sahip bir argo olmakla birlikte, karikatürlerde de sıkça kullanılabildiğine rastlanmaktadır.



Resim 2.22. Penguen Dergisi, 20 Aralık 2012, Sayı: 2012/52, s. 4

İki öğrencinin aralarındaki konuşmanın verildiği karikatürde, “*Olum o kız seni donunda sallar...*” ifadesi dikkate çekmektedir. Bu tabir cinsel cazibesi üst seviyede olan kadınlar için kullanılmaktadır. “*Donunda sallamak*” argosu, sallayan kişinin donunun beşik niyetine kullanılacak kadar büyük olduğunu ima eden bir deyimdir ve gövde gösterisi, büyüklüğünü ispat amaçlı yapılan en garip hareket olduğu aşikârdır (erişim: <https://eksisozluk.com/>, 08.07.2013). Diğer taraftan “*Donunda sallamak*” ifadesi, kadın cinselliğine vurgu yapan bir tabir olup, daha ziyade erkek argosunda kullanılmaktadır.



Resim 2.23. Penguen Dergisi, 20 Aralık 2012, Sayı: 2012/52, s. 4

“Garez” başlıklı karikatürde, serbest olan bir ayının kafesteki ayıya olan nispeti betimlenmektedir. Karikatürde dikkate çeken en önemli unsur, serbest olan ayının yaptığı el hareketidir. Argo her zaman kelimelerle sınırlı değildir. Çoğu zaman el hareketleri, jest ve mimiklere de yansımaktadır. Söz konusu hareket “üçün birini almak” şeklinde tanımlanmaktadır. Bu hareket Türklere özgü bir harekettir ve eller yumruk şekline getirilerek başparmak, orta ve işaret parmağının arasından çıkacak şekilde yerleştirilir (erişim: <https://eksisozluk.com>, 08.07.2013). Diğer yandan üçünbirini almak “hiçbir şey kazanamamak, hiçbir şey elde edememek” anlamına gelen alaya alır ifadedir (Püsküllüoğlu, 2004: 183).

2.2.4. Pazar Sevişkenleri (Metin Üstündağ)

Pazar Sevişkenleri, Metin Üstündağ tarafından kaleme alınan ve çoğunlukla özel yaşamın betimlendiği köşe olup handine has bir argo oluşturmuştur.



Resim 2.24. Penguen Dergisi, 21 Haziran 2012, Sayı: 2012/27, s. 5

Yukarıdaki karikatürde sosyal medya ortamında oldukça fazla ün kazanmış olan “Oğlum bak git!” ifadesi dikkat çekmektedir. Argoya da girmiş olan bu ifade “beni kendine bulaştırma”, “uzak dur benden” gibi anlamlara gelmektedir.



Resim 2.25. Penguen Dergisi, 6 Temmuz 2012, Sayı: 2012/28, s. 5

Karikatürde dikkate çeken en önemli unsur, spor gazetesinde yazan “*Bizim Ali hala sap*” ifadesidir. “Sap” tabiri, erkekler için çokça kullanılan, yalnız ve kadınsız anlamına gelen bir argo nitelemedir (Püsküllüoğlu, 2004: 185).



Resim 2.26. Penguen Dergisi, 6 Eylül 2012, Sayı: 2012/37, s. 5

Karikatürde “*Her sevgilim bir kere versin ama karım bakire olsun*” denilerek cinsellik argosuna vurgu yapılmaktadır. “*Vermek*” kelimesi cinsel anlamda birisinin kendini kullandırması anlamına gelmektedir (Püsküllüoğlu, 2004: 184). Ataerkil bir cinsel anlayışa işaret eden “*vermek*” kelimesi, kadını ikincilleştirmektedir. Diğer taraftan “*Her sevgilim bir kere versin ama karım bakire olsun*” ifadesi toplumsal bir trajediye de işaret etmektedir.



Resim 2.27. Penguen Dergisi, 27 Eylül 2012, Sayı: 2012/41, s. 5

Karikatürde, ilk öğretimde sıkça kullanılan fişler üzerinden küfürlü bir içerik dikkat çekmektedir. Bilindiği gibi “Ali ata bak”, “Koş ali koş” gibi fişler mevcuttur. Yukarıdaki karikatürde ise, “*Koş Ali koş ananı zikiyolar*” denilerek durum mizahi bir çerçeveye taşınmak istenmiştir. “*Anasını sikmek*” tabiri çok fazla kullanılan ve bir kimseye, belini doğrultamayacak şekilde zarar vermek anlamına gelen bir argo ifadedir (Püsküllüoğlu, 2004: 26). Fakat yukarıdaki karikatürdeki kullanımı ise, bu anlamından bağımsız sadece espri olması için söylenmiştir.



Resim 2.28. Penguen Dergisi, 4 Ekim 2012, Sayı: 2012/41, s. 5

Karikatürde göze çarpan en önemli unsur “Arada çekmek lazım ayar... Gönül bu akada boka da kayar” ifadesidir. Söz konusu cümlede ayar çekmek ifadesi, bir kimseyi birşeye razı etmek anlamındadır (Püsküllüoğlu, 2004: 32). Bu ifade argoda çok yoğun olarak kullanılmaktadır. Diğer yandan “Gönül bu aka da konar boka da” tabiri de Türk toplumunda yoğun bir kullanıma sahip olup, gönlün sevme noktasında hiçbir bağlayıcılık tanımadığına dair kullanılan argo bir ifadedir.



Resim 2.29. Penguen Dergisi, 25 Ekim 2012, Sayı: 2012/44, s. 5

Karikatürde kullanılan “Geçen kurban bizim dayıoğluna girdik yedi kişi” ifadesi, kurbanlık hayvana ortak olarak girmeye gönderme yapmaktadır. Söz konusu karikatürde, kurbanlığı kaçırın “dayıoğluna girmek” ise, o kişi “bir temiz dövmek” anlamında kullanılmış bir argodur. “Girmek” kelimesi sokak argosunda yoğun bir kullanım alanına sahip olup içerisinde şiddet öğeleri de içermektedir.



Resim 2.30. Penguin Dergisi, 1 Kasım 2012, Sayı: 2012/45, s. 5

Eşler arasındaki iletişim kopukluğunun ele alındığı yukarıdaki karikatürde, “Kafanı zikiyim” ifadesi dikkat çekmektedir. Söz konusu ifade karşıdaki kişinin anlayışsızlığına vurgu yapmak için kullanılan ve rencide edici bir yapıya sahip ağır bir argodur.



Resim 2.31. Penguen Dergisi, 15 Kasım 2012, Sayı: 2012/47, s. 5

Karikatürde, Descartes'in "*Düşünüyorum o halde varım*" sözüne karşılık, "*Düşün düşün boktur işin*" ifadesi kullanılmıştır. Bu ifade, düşünme eylemine karşı sıkça kullanılan bir niteleme olup, düşünmenin boş olduğuna ilişkin gereksizliği vurgulayan bir argo nitelemedir.



Resim 2.32. Penguen Dergisi, 22 Kasım 2012, Sayı: 2012/48, s. 5

“Zikerim toynağını” küfrü ve “Arıza tarifesı” yakarıdaki karikatürde göze çarpan en önemli iki unsurdur. “Toynağı sikmek” birisinin yaptığı davranışa yanlışlığına ve onun eşekliğine hakaret etmek için kullanılmaktadır. Ayrıca söz konusu ifadedeki “toynak” kelimesi karşıdaki kişiyi hayvan olarak nitelendirmek için tercih edilen üstü kapalı bir kullanımdır. Diğer yandan taksicinin kullandığı “arıza tarifesı” tabiriyle karşıdakinin kafasının bozuk olduğu anlaşılmaktadır.



Resim 2.33. Penguen Dergisi, 6 Aralık 2012, Sayı: 2012/50, s. 5

Karikatürde, kadınların kocaları için “onun babası, bunun babası” ifadelerini kullanması, durumun çocuklar nezdinde “Demek ki biz onun bunun çocuklarıyız” şeklinde algılanmasına neden olduğu dikkate çekmektedir. “Onun bunun çocuğu” tabiri toplum içerisinde sıkça kullanılmakla birlikte oldukça da ağır bir argo niteliği taşımaktadır.



Resim 2.34. Penguen Dergisi, 13 Aralık 2012, Sayı: 2012/51, s. 5

Babasının “*Annene mi çok seviyon, babanı mı...*” sorusuna çocuğun “*İpne mi olayım yoksa yavşak mı?*” şeklinde cevap vermesinin olduğu karikatürde, “*ibne*” ve “*yavşak*” argo tabirleri dikkat çekmektedir. Türk toplumunda sıkça kullanılan *ibne* kelimesi; aşağılık, kalles gibi anlamlara gelmektedir (Püsküllüoğlu, 2004: 99). Diğer tandan, yine çok kullanılan *yavşak* kelimesi ise, benzer bir anlama sahip olup, sokak argosunda çok sık kullanılan bir nitelemedir.

2.2.5. Lombak (Bahadır Baruter)

Lombak, Bahadır Baruter'in hayat verdiği sayfadır. İçeriği değişken olmakla birlikte, Lombak sayfası argonun çok yaygın bir kullanıma sahiptir.



Resim 2.35. Penguen Dergisi, 28 Haziran 2012, Sayı: 2012/27, s. 7

Karikatürde göze çarpan en önemli unsur, “*mina goyduklarım!*” ifadesidir. Bu ifade argoda yoğun olarak kullanılmakta ve karşıdakine hakaret etme amacıyla kullanılmaktadır. Diğer yandan, ifade dikkate alındığında konuşma dilinin bir yansıması olduğu anlaşılabacaktır. Bu kullanım, söz konusu argonun vurgusunu arttırmaktadır.



Resim 2.36. Penguen Dergisi, 15 Kasım 2012, Sayı: 2012/47, s. 7

Yukarıdaki evrim temalı karikatürde, “*Ananı skiee*” ifasedesi dikkat çekmektedir. Söz konusu kullanım, ani gelişen durumlara da gösterilen tepkinin argo karşılığıdır. Daha önce de birkaç karikatürde geçmiş olan “*Ananı*” tepkisinin bir başka türevi niteliğindedir. Erkek egemen bir anlayışın dil pratiğine yansıması olarak da değerlendirilebilecek yukarıdaki kullanım küfür boyutu da taşımaktadır.



Resim 2.37. Penguin Dergisi, 20 Aralık 2012, Sayı: 2012/52, s. 7

Yukarıdaki karikatürde, “s.git” ve “Anasını zikiyim” şeklinde ifadeler kullanılmıştır. “s.git” tabiri argoda “git başımdan”, “kaybol buradan” anlamlarında kullanılmaktadır. Diğer yandan “Anasını zikiyim” ifadesi argodan ziyade küfre yakın olup, kastedilen kişinin ailesini olumsuz bir şekilde yâd etme ile alakalıdır. Diğer yandan söz konusu ifade, toplum içerisinde pek hoş karşılanmamaktadır.

2.2.6. Serkan Altuniğne

Serkan Altuniğne'nin kendi ismiyle çıkan köşesinde, genel anlamda toplumsal temalı karikatürler dikkat çekmektedir. Bunların yanında, karikatürlerin söylemi bakımından argo kullanımı da oldukça yaygınlık göstermektedir.



Resim 2.38. Penguen Dergisi, 26 Ocak 2012, Sayı: 2012/05, s. 6

Karikatürde, argo değeri taşıyan birçok unsura rastlamak mümkündür. Bunlar, “Aşağılık, adi, pislik ve şerefsiz” kelimeleridir. Bu kelimeler argoda birbiriyle yakın anlamlı olup, rencide edici yapıya sahiplerdir.



Resim 2.39. Penguen Dergisi, 8 Mart 2012, Sayı: 2012/11, s. 6

Yukarıdaki karikatürde, göze çarpan en önemli argo unsur “*Orospu çocukları*” ifadesidir. Bu ifade yine toplumda çok hoş karşılanmayan fakat bir o kadar da yaygın bir kullanıma sahip olan karşıdaki kişinin annesine yönelik ağır bir nitelemedir. Bu tabir de zamanla toplum içerisinde yaygınlaşarak argo kimliği kazanmıştır.



Resim 2.40. Penguen Dergisi, 22 Mart 2012, Sayı: 2012/13, s. 6

“Pezevenk” kelimesinin dikkat çektiği yukarıdaki karikatürde, kıskançlık teması işlenmektedir. Farsça anlamı “pejavend” yani, kapı tokmağı, olan kelime zamanla anlam genişlemesine uğrayarak kapı arkasında bekleyen, kadın ticareti yapan kişi anlamını almıştır. Sokak argosunda ise bu ifade karşıdaki kişiye hakaret etme amaçlı kullanılmaktadır.



Resim 2.41. Penguen Dergisi, 7 Haziran 2012, Sayı: 2012/24, s. 6

“Sıçarım bacaana” ve “Sus lan” gibi argoda geniş yer eden kelimelerin kullanıldığı yakarıdaki karikatürde, iki sevgili arasındaki diyalog ele alınmıştır. “Sıçarım bacaana” küfrü hem bacağa hem de sahibine küfür etme amaçlı kullanılan bir tabirdir. İfade deki “bacaana” kelimesi ise konuşma dilinin doğrudan yazıya nasıl yansıdığının göstergesi niteliğindedir. Diğer yandan “Sus lan” ifadesi karşıdaki kişiyi susturmaya kaba bir ünlemdir. İfadenin sonrasında kullanılan “lan” kelimesi de cümle içerisindeki vurguyu arttırmaktadır.



Resim 2.42. Penguen Dergisi, 14 Haziran 2012, Sayı: 2012/25, s. 6

Yukarıdaki karikatürde, dikkate değer en önemli ifadeleri, “İlacı bas” ve “İpneler”dir. “İlacı bas” tabirinde, önemli ayrıntı “bas” kelimesidir. Bu kelime argoda doldur, besle, ekle gibi anlamlara gelmektedir. Karikatürde ise enjekte et anlamında kullanılmıştır. Diğer yandan, aşağılık, kalles anlamlarına gelmekte olan “ibne” kelimesi, karikatürde “ipne” şeklinde kullanılmaktadır. Bu da yine karikatür yazı dilinin konuşma dili ile olan paralelliğine işaret etmektedir.



Resim 2.43. Penguen Dergisi, , 21 Haziran 2012, Sayı: 2012/26, s. 6

Yukarıdaki karikatürde yer alan, “*tavlamak*”, “*manyak*”, “*sapık*” gibi kelimeler argo değeri açısından nitelikli örneklerdir. “*Tavlamak*” kelimesi, erkek egemen argoda karşı cinsi kendine aşık etmeyi başarmak şeklinde açıklanabilir. “*Manyak*” ve “*Sapık*” kavramları ise, çoğunlukla kişinin karşıdakine tepkisini göstermek için tercih ettiği argo ifadeleridir.



Resim 2.44. Penguen Dergisi, 9 Ağustos 2012, Sayı: 2012/33, s. 6

Yukarıdaki karikatürde, “*Babayı almak*” ifadesini dikkate çeken bir argodur. Hiçbir şey elde edememek anlamına gelen tabir, “*üçün birini almak*” ifadesi ile benzerlik göstermektedir (Püsküllüoğlu, 2004: 35). Söz konusu ifade yine ataerkil kültürel kodların dil pratiği üzerinde kendini göstermesine işaret etmektedir. Zira “*Babayı almak*” ifadesi üzerinde düşünüldüğünde “*baba*” olgusu cinsel iktidarı temsil etmesi hasebiyle ataerkil zihniyetin en önemli dinamiği niteliğindedir. Bu yüzden çeşitli dil pratiklerine yansımaları da mümkündür.



Resim 2.45. Penguen Dergisi, 20 Eylül 2012, Sayı: 2012/39, s. 6

Yukarıdaki karikatürde göze çarpan en önemli unsur, “*Gafana sıçayım*” ifadesidir. Bu argo daha önce de geçen “*bacaana sıçayım*” tabiriyle benzerlik göstermektedir. Fakat aralarında önemli bir fark vardır. “*Gafana sıçayım*” tabiri, kişinin akılsızlığına vurgu yapmaktadır. Diğer yandan söz konusu kullanımda yine, konuşma dilinin yazıya yansımış olması dikkat çekmektedir.



Resim 2.46. Penguen Dergisi, , 18 Ekim 2012, Sayı: 2012/43, s. 6

Karikatürde, “*Sıçayım denin gibi evlada*” ifadesi önem arz etmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi bu ifade argoda önemli bir yer tutmakla birlikte toplum içerisinde çok kullanılan bir özelliğe sahiptir.



Resim 2.47. Penguen Dergisi, 25 Ekim 2012, Sayı: 2012/44, s. 6

Yukarıdaki karikatürde, “Bok etmek” ifadesi gözlerden kaçmamakta olup, anlamı bir şeyi, düzeltilmesi zor bir duruma sokmak, bozmak ve berbat etmektir (Püsküllüoğlu, 2004: 40). Toplum içerisinde oldukça geniş bir kullanıma sahip bu argo kullanım, karikatürler içerisinde de kendini oldukça belirgin bir biçimde hissettirmektedir.



Resim 2.48. Penguen Dergisi, 1 Kasım 2012, Sayı: 2012/45, s. 6

Yukarıdaki karikatürde, “*Ebeni zikeyim!*” ifadesi belirgin durumdadır. Söz konusu ifade, karşıdakine olan tepkinin bir göstergesi olup, ayrıca “*ebenin*”, “*ebenin ki*” türevleri de birçok karikatürde varlık göstermektedir. Söz konusu bu ifade, başlangıçta küfür olarak kullanılmaktayken zamanla argolaşmıştır.



Resim 2.49. Penguen Dergisi, 8 Kasım 2012, Sayı: 2012/46, s. 6

Karikatürde, kadının azından dökülen “*senin ananı avradını...*” ifadesi, karşıdakine çok kızıldığında onun ailesinin de anma üzerinden kurgulanan bir yapıya sahiptir. Söz konusu ifadeye biçimsel açıdan dikkat edildiğinde ise, cümlelerin eksiltili olması devamında tamamlayıcı bir fiilin de geleceğinin göstergesi niteliğindedir.



Resim 2.50. Penguen Dergisi, 6 Aralık 2012, Sayı: 2012/50, s. 6

Yukarıdaki karikatürde dikkate değer en önemli ayrıntı “*geyik yapmak*” ifadesidir. Söz konusu tabir, saçma sapan, zevzeklik düzeyinde söyleşme, uzun uzadıya gevezelik ederek zaman öldürme anlamına gelmektedir (Püsküllüoğlu, 2004: 82).



Resim 2.51. Penguen Dergisi, 13 Aralık 2012, Sayı: 2012/51, s. 6

Karikatürde, argo kullanımı noktasında dikkate değer en önemli ifade “*s.ktir git*”dir. Söz konusu ifade, sokak argosunda oldukça yaygın olup, sinirlenilen birine karşı “*gir başımda*” anlamına gelen bir kullanımdır.

2.2.7. Erhan Tatlıdilli

Erhan Tatlıdilli kendi köşesinde, tek bir konu çerçevesinde karikatürler ortaya koymayan geniş yelpazeli bir çizer olup, ortaya koyduğu mizah anlayışında çokça argo unsurlardan faydalanmaktadır.



Resim 2.52. Penguen Dergisi, 16 Ağustos 2012, Sayı: 2012/34, s. 14

Yukarıdaki karikatür dikkate alındığında, “*sikip atmak*” ve “*siktir git*” gibi ifadeler dikkat çekmektedir. Bunlarda “*sikip atmak*” tabiri, bir şeye veya birisine kendine gelemeyecek düzeyde zarar vermek anlamına gelmektedir. Diğer yandan “*siktir git*” kullanımı ise “*başından git, kaybol*” gibi anlamlara gelmektedir.



Resim 2.53. Penguen Dergisi, 8 Kasım 2012, Sayı: 2012/46, s. 14

Descartes'in "*Düşünüyorum o hal de varım*" sözüne gönderme yapılan karikatürde, toplumda sıkça kullanılan "*düşünürüz*" kelimesinin konuyu geçiştirmek anlamında kullanıldığı da dikkat çekmektedir. Karikatürde, kendinin gösteren tek argo kullanımı, "*Hassktir*"dir. Bu kelime, beklenmedik bir duruma karşı verilen bir tepki ya da yapılan bir hatanın kelimelere yansıma biçimidir. Diğer yandan söz konusu kelimedeki fazladan harf kullanımı da kelimenin üzerindeki vurguyu arttırmıştır.



Resim 2.54. Penguen Dergisi, 4 Ekim 2012, Sayı: 2012/41, s. 14

Karikatürde, çeşitli argo kelimelerin “a” harfi yerine kanan noktalarla çeşitli argo kelimelerin biçimsel açıdan değişimi dikkat çekmektedir. Örneğin, “*mına koydukalarım*”, “*s.kik*”, “*t.şak*” gibi argo kelimeler her ne kadar sansürlü bir biçimde verilmiş olsa da amacına ulaşmaktadırlar. Hatta bu tip kelimelere böylesi noktalama işaretleri koyma kelimeye ilişkin vurguyu da arttırmaktadır. Bu durumun örneği söz konusu bu karikatürde kendini belirgin bir biçimde göstermektedir. Diğer taraftan “*s.kik*”, “*t.şak*” gibi ifadeler kullanım açısından erkek egemen bir nitelik taşımaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, karikatür ataerkil argo kullanımı noktasında örnek teşkil etmektedir.

2.2.8. Feyzi Özşahin

Penguen Dergisi'nin, 7. sayfasında çizen Feyzi Özşahin, konu seçimi bakımından oldukça geniş bir yelpazeye sahip olup, karikatürlerinde çok yoğun argo kullanımı benimsememektedir.



Resim 2.55. Penguen Dergisi, 2 Ağustos 2012, Sayı: 2012/32, s. 7

Yukarıdaki karikatürde son zamanlarda mafya filmlerinin de etkisiyle argoya yerleşmiş olan “*küçük bir gezinti*” kavramı dikkat çekmektedir. Söz konusu kullanımdan kasıt bu gezintide, gezintiye çıkarılan kişinin öldürülmesinden ibarettir. Karikatürde de bu konuya ilişkin bir gönderme söz konusudur.



Resim 2.56. Penguen Dergisi, 15 Kasım 2012, Sayı: 2012/47, s. 7

Yukarıdaki karikatürde bilgisayar kullananların bileceği “*donanımı güvenle kaldırabilirsiniz*” ifadesi, anlamının maksadını aşarak cinsel birliktelik için kullanılmıştır. Söz konusu ifade bu yönüyle argo bir bağlam kazanarak mevcut anlamında bir kayma meydana gelmiştir. Diğer yandan söz konusu karikatür cinsel yaşamdaki erkek egemen yapıya da göndermede bulunmaktadır.

2.2.9. Özer Aydoğan

Penguen Dergisi'nin 8. sayfasında çizen Özer Aydoğan, karikatürlerinde konu bakımından oldukça çeşitliliğe sahiptir. Bununla birlikte argo kullanımı bakımından da zengin bir literatür bilgisi mevcuttur.



Resim 2.57. Penguen Dergisi, 8 Mart 2012, Sayı: 2012/11, s. 8

Yukarıdaki karikatürde geçen, “*Kafamı skiiim*” ifadesi argo kullanımının söylem pratiğine yansımaları noktasında açılımsal bir örnek niteliği taşımaktadır. Zira karikatürdeki “*Kafamı skiiim*” kişinin kendi aklına ve çözüm metoduna ilişkin eleştirisini ağır ifadelerle ortaya koymaktadır. “*Skiim*” kelimesi bir küfür aynı zamanda. Bu kelimedeki sesli harflerin “*ii*” şeklinde yan yana kullanılması da kelimenin sansürlü bir şekilde ifade edilmesinden ziyade onun üzerindeki vurguyu arttırmaktadır.



Resim 2.58. Penguen Dergisi, 8 Mart 2012, Sayı: 2012/11, s. 8

Son dönemlerde dilimize giren “*çakma*” kelimesinin dikkat çektiği karikatürde, argo kullanımı açısından yeni bir örnek sunmaktadır. “*Çakma*” kelimesi, uyduruk, kötü taklit, özentî, imitasyon özellikle biri gibi davranan insanlar için kullanılan, son dönemde oldukça yaygınlaşmış olan bir argo nitelemedir (erişim: <https://eksisozluk.com/>, 28.07.2013). Söz konusu kelime gerçek anlamıyla düşünüldüğünde, vurarak sokup yerleştirmek manasında bir fiile gönderme yapmaktadır (erişim: <http://tdkterim.gov.tr/>, 28.07.2013).



Resim 2.59. Penguen Dergisi, 15 Mart 2012, Sayı: 2012/12, s. 8

Karikatürde, argo açısından örnek teşkil eden kelime “g.t” nitelemesidir. Bu kelime, aşağılık, değersiz kimse, alık, aptal gibi anlamlara gelmektedir (Püsküllüoğlu, 2004: 84). Diğer yandan söz konusu kelimeye sesli harf yerine nokta kullanılarak kelime üzerindeki vurgu arttırılmıştır.



Resim 2.60. Penguen Dergisi, 22 Mart 2012, Sayı: 2012/13, s. 8

Yukarıdaki karikatürde, kabadayı argosuna ilişkin örnekler sunulmaktadır. Bunlar, “Adamı çarka sokmak”, “leşine eğri bakmak”, “bayrak diye ipe takmak” ifadeleridir. Sokak argosunda yoğun olarak kullanılan bu tabirler, çoğunlukla karşıdaki kişinin gözünü korkutma amaçlı kullanılmaktadır.



Resim 2.61. Penguen Dergisi, 24 Mayıs 2012, Sayı: 2012/22, s. 8

Döğüş Kulübü filmine gönderme yapılan karikatürde, belirgin olan argo kullanımı “sokmak” kelimesidir. Bu kelime argosu itibarı ile bir duruma karşı kızgınlığa gönderme yapmaktadır.



Resim 2.62. Penguen Dergisi, 31 Mayıs 2012, Sayı: 2012/23, s. 8

Karikatürde dikkat çeken argo kullanım “taşak geçmek” ifadesidir. Söz konusu tabir alay etmek, eğlenmek gırgır yapmak anlamlarına gelmektedir (Püsküllüoğlu, 2004: 170).



Resim 2.63. Penguen Dergisi, 14 Haziran 2012, Sayı: 2012/25, s. 8

Yukarıdaki karikatürde, doğrudan bir argo kullanımı yoktur. Fakat “*anan hariç de*” ifadesi bir sıkça kullanılan bir argoya göndermede bulunmaktadır. Daha önce de birçok örneğine değinilen “*ailenin yâd edildiği*” birçok ifade karşısında “*anan hariç de*” tabiri yoğun olarak kullanılmaktadır. Özellikle sokak argosunda belirgin olan bu kullanım, aileye verilen değerin de bir göstergesi niteliğindedir.



Resim 2.64. Penguen Dergisi, 21 Haziran 2012, Sayı: 2012/26, s. 8

Yukarıdaki karikatürde kullanılan “*akıllı olacaksın*” ifadesi argoda yoğun kullanıma sahip bir ifadedir ve karşıdaki kişinin ayağını denk alması, dikkatli olması gibi anlamlara gelmektedir. Bu anlamıyla karşıdakine bir uyarı niteliği taşıyan söz konusu ifade, sokak argosunda çok sık kullanılmaktadır.



Resim 2.65. Penguen Dergisi, 6 Temmuz 2012, Sayı: 2012/28, s. 8

“Feleğin çemberinden geçmek” deyiminin öne çıktığı yukarıdaki karikatürde, “feleğin tekerine çomak sokmak” deyimini de kullanılarak, bu iki deyim arasında mizahi bir bağ kurulmaya çalışılmıştır. Bilgi ve tecrübe sahibi kişiler için kullanılan “Feleğin çemberinden geçmek” deyimini karikatürde, boyutlar arası kapı açan bir bilim adamı için kullanılmıştır. Bu yönüyle söz konusu deyim kendi anlamı ile yakınlık taşımaktadır. Diğer taraftan “Feleğin çemberinden geçmek” deyimini ise mevcut duruma karşı çıkmak anlamına gelmektedir. Yukarıdaki ifade bu anlamıyla düşünüldüğünde, duruma karşı çıkmak anlamıyla kullanıldığı dikkat çekmektedir.



Resim 2.66. Penguen Dergisi, 9 Ağustos 2012, Sayı: 2012/33, s. 8

Yukarıdaki karikatürde, “*iki ucu boklu değnek*” deyiminin hem argo bir niteliği bulunmakta hem de atasözü bağlamı söz konusudur. Söz konusu ifade, insanın içerisinde bulunduğu dilemmayı ortaya koymaktadır. Fakat karikatürde “WC” ile “*iki ucu boklu değnek*” deyişi arasında ilişki kurularak, söz konusu deyişe mizahi bir boyut kazandırılmak istenmiştir.



Resim 2.67. Penguin Dergisi, 16 Ağustos 2012, Sayı: 2012/34, s. 8

Karikatürde, dikkat çeken en önemli unsur “*senesei pis bunadı...*” ifadesindeki “*pis*” kelimesidir. Argoda “*pis*” kelimesi bazı nitelemelerin önüne getirilerek anlamını pekiştirmek için kullanılır. Gerçek anlamı “*kirli*” olan kelime, bu bağlamıyla gerçek anlamının dışına taşarak yeni bir anlam kazanmıştır.



Resim 2.68. Penguen Dergisi, 23 Ağustos 2012, Sayı: 2012/35, s. 8

Yukarıdaki karikatürde, önem arz eden en önemli kullanım “ağzıma sıçacak” ifadesidir. “Ağzına sıçmak” ifadesi, birini çok kötü bir duruma sokmak anlamına gelmektedir (Püsküllüoğlu, 2004: 21). Bu anlamıyla düşünüldüğünde söz konusu tabir içinde bulunulan zor durum için de kullanılmaktadır.



Resim 2.69. Penguen Dergisi, 1 Kasım 2012, Sayı: 2012/45, s. 8

Yukarıdaki karikatürde, argoda çok sık kullanılan “*dandik*” kelimesi oldukça dikkat çekmektedir. Çok düşük kaliteli, kalitesiz, kalitesiz, kötü, düzmece anlamlarına gelen “*dandik*” kelimesi, argoda çok sık kullanılmaktadır (Püsküllüoğlu, 2004: 59).



Resim 2.70. Penguen Dergisi, 29 Kasım 2012, Sayı: 2012/49, s. 8

Yukarıdaki karikatürde geçen “dağa kaldırmak” tabiri, gerçekte birini تنها bir yerde tutsak etmek anlamına gelmektedir. Karikatürde ise ifadenin bu anlamında bir kayma gerçekleşerek asıl anlamının dışında kullanılmıştır.

2.2.10. Böyleyken Böyle (Semra Can)

Penguen Dergisi'nin tek kadın çizeri olan Semra Can'ın karikatürlerinde daha ziyade kendi yaşamının ağırlık gösterdiği gözlenmektedir. Bunu karikatürde kendini çizmesinden anlamak mümkündür. Diğer yandan genel anlamda değerlendirildiğinde, Semra Can karikatürleri kadınların kendi aralarındaki ilişkilere de değinmektedir.



Resim 2.71. Penguen Dergisi, 15 Mart 2012, Sayı: 2012/12, s. 11

Yukarıdaki karikatür değerlendirildiğinde, “*dingil*” kelimesi argo bir ifade olarak dikkat çekmektedir. Argoda, Budala, aptal, sersem, salak, bön gibi anlamlara gelen dingil kelimesi, gerçek anlamıyla düşünüldüğünde taşıtlarda tekerleğe hareketini veren mil anlamına gelmektedir (Püsküllüoğlu, 2004: 62).



Resim 2.72. Penguen Dergisi, 20 Aralık 2012, Sayı: 2012/52, s.11

Karikatürde “*bok götürmek*” ifadesi dikkat çekmektedir. Söz konusu ifade, bir yerin çok pis olduğunu açıklamak için tercih edilen ve argoda çok geniş yer tutan bir kullanımdır (Püsküllüoğlu, 2004: 41).

2.2.11. Cem Dinlenmiş

Cem Dinlenmiş, kendi ismini taşıyan ve Penguen Dergisi'nin 11. sayfası yer alan köşesinde, konu bakımından çeşitliliğe sahiptir ve bu konuların aktarımında sıkça argo betimleme ve nitelendirmelerden yararlanmaktadır.



Resim 2.73. Penguen Dergisi, 8 Mart 2012, Sayı: 2012/11, s. 11

Yukarıdaki karikatürde, “*ağaca dalmak*” şeklinde telaffuz edilen tabir argo kullanımına önemli bir örnek teşkil etmektedir. Zira “*dalmak*” kelimesi, anlamının dışına taşarak, izinsiz girmek şeklinde kullanılmıştır. Diğer yandan, yine karikatürde geçen “*or.spu çocuğu*” ifadesi, argo niteliğinden ziyade, daha önce de birçok karikatürde görüldüğü gibi karşıdakinin “ailesini olumsuz olarak anma” şeklinde kullanılan bir küfürdür. Söz konusu küfürde, yine sesli harf yerine nokta konularak kelimedeki vurgu arttırılmıştır.



Resim 2.74. Penguen Dergisi, 8 Mart 2012, Sayı: 2012/11, s. 11

Yukarıdaki karikatürde, argo da çok yaygın kullanıma sahip olan “*kalleş!*” kelimesi dikkat çekmektedir. Birine gizlice kötülük eden, arkadan vuran için kullanılan bu kavram, sokak argosunda geniş bir kullanım alanına sahiptir. Bu anlamda yukarıdaki karikatürde, sokak argosunun belirginliği dikkat çekmektedir.



Resim 2.75. Penguen Dergisi, 22 Mart 2012, Sayı: 2012/13, s. 11

Yukarıdaki karikatürde, kullanılan “toz ol!” ifadesi sokak argosunda oldukça geniş yer tutmaktadır. “Kaybol”, “gözüm görmesin” gibi kullanımlara da sahip olan bu ifade, karşıdaki kişiyi rencide etme boyutuna da sahiptir.



Resim 2.76. Penguen Dergisi, 4 Ekim 2012, Sayı: 2012/41, s. 11

Yukarıdaki karikatürde geçen, “*piç*” kelimesi argoda yaygın olarak kullanılmaktadır. Gerçek anlamıyla düşünüldüğünde, babasız doğan çocuğa halk arasında verilen isimdir. Sokak argosunda ise bu kelime “*hazır cevaplılar*” için kullanılmaktadır.

2.2.12. Mustafa Satıcı

Penguen Dergisi'nin 11. sayfasında çizen Mustafa Satıcı, karikatürlerinde ağırlıklı olarak gelenksel dilde kullanım değeri taşıyan argo ifadeleri tercih etmektedir.



Resim 2.77. Penguen Dergisi, 22 Kasım 2012, Sayı: 2012/48, s.11

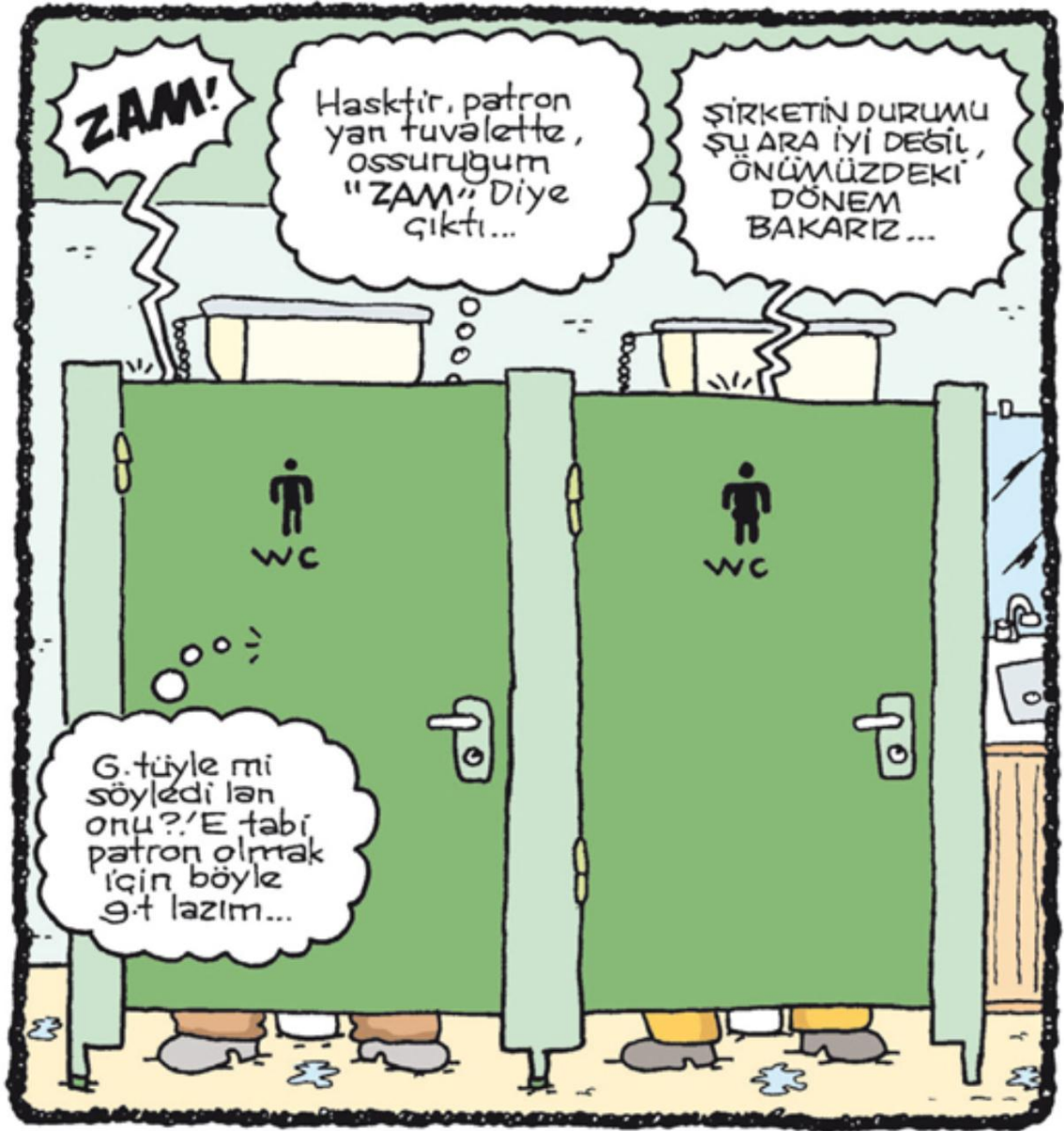
Yukarıdaki karikatürde, “*Anına koyim*” ifadesinin dikkat çekmektedir. Kahve ağzı ilen konuşan kimselerin kullandığı, nokta virgül ünlem vb. birçok noktalama işaretinin işini gören cümle sonu vurgusu alarak tanımlanabilen bu kullanım sokak argosunda çok yaygındır (erişim: <https://eksisozluk.com/>, 10.07.2013). Karikatürdeki kullanımının ise, “*Anına koyim*” şeklinde olması söz konusu kelime üzerindeki vurguyu arttırmaktadır.

2.2.13. Serkan Yılmaz



Resim 2.78. Penguen Dergisi, 8 Mart 2012, Sayı: 2012/11, s. 12

Yukarıdaki karikatürde, “mal” argo kelimesi dikkat çekmektedir. Aşağılık, bayağı kötü kimseler için kullanılan “mal” kelimesi, bu karikatürde ise, “salak”, “ahmak” anlamlarıyla kullanılmıştır.



Resim 2.79. Penguen Dergisi, Ekim 2012, Sayı: 2012/414, s. 12

Yukarıdaki karikatürde, “ossuruk” ve “g.t” kelimeleri dikkat çekmektedir. Karikatürde, söz konusu bu kelimeler argo anlamlarından ziyade gerçek anlamlarıyla kullanılmışlardır. Karikatürde asıl önemli nokta, bu kelimelerin yazım biçimleridir. Yine kullanılan noktalama işaretleri ve fazladan harf kullanımı, söz konusu kelimelerdeki vurguyu artırarak, kelimelerin etki gücünü arttırmaktadır.



Resim 2.80. Penguen Dergisi, 11 Ekim 2012, Sayı: 2012/42, s. 12

Yukarıdaki karikatürde de bir önceki karikatürdeki gibi, argo kelimelerde görülen biçim değişikliği gözlenmektedir.



Resim 2.81. Penguen Dergisi, 8 Kasım 2012, Sayı: 2012/46, s. 12

Yukarıdaki karikatürde, “*ors.pu çocuuuuu, piç!*” karikatürdeki en dikkat çekici unsurdur. İfadeye değerlendirildiğinde, argo boyutunun dışında bir küfür niteliği öne çıkmaktadır. Bunun yanında, kelimelerde göze çarpan noktalama işaretleri ve sesli harf kullanımı daha önceki karikatürlerde de görüldüğü gibi kelime üzerindeki vurguyu arttırmaktadır.



Resim 2.82. Penguen Dergisi, 27 Aralık 2012, Sayı: 2012/53, s. 12

Yukarıdaki karikatürde, görsel argonun yanında yazınsal argo örneği olarak “şerefsiz” kelimesi üzerinde durulmuştur. Küfürden ziyade bir tesbit niteliği taşıyan “şerefsiz” kelimesi yapılan işler veya sarf edilen sözlerle kendini belli eden aşağılık insanlar için kullanılan genel bir tanımlamadır (erişim: <https://eksisozluk.com/>, 10.07.2013).

2.2.14. Yumurtalar

Penguen’de düzenli olarak çizmeyen çeşitli amatör karikatüristlerin yer aldığı sayfa, argo kullanımı açısından önemli örnekler sunmaktadır.



Resim 2.83. Penguen Dergisi, 7 Haziran 2012, Sayı: 2012/24, s. 15

Barış Sönmez’e ait yukarıdaki karikatürde, “g.t” kelimesi dikkat çekmektedir. Karşıdakine hakaret etme amaçlı kullanılan kelime, karikatürde daha önceki kullanımlarına benzer bir biçimde kullanılarak üzerindeki vurgu arttırılmak istenmiştir.

Utku KALIPÇIOĞLU



Resim 2.84. Penguen Dergisi, 23 Ağustos 2012, Sayı: 2012/35, s. 15

Utku Kalıpçioğlu'nun yukarıdaki karikatüründe, bir önceki karikatürde de geçen “göt” kelimesi kullanılmıştır. Ama bu karikatürde, herhangi bir noktalama işareti olmaksızın direkt olarak okunduğu gibi yazılmıştır. Bu anlamıyla düşünüldüğünde, söz konusu kelime direkt verilerek argodaki anlamıyla kullanılmıştır.

Berk GÜRDAL



Resim 2.85. Penguen Dergisi, 6 Eylül 2012, Sayı: 2012/37, s. 15

Berk Gürdal'ın kaleminden çıkan yukarıdaki karikatürde, “*.mına kodumun peltek gâvurları*” ifadesi argo kullanımı noktasında önemli bir örnek niteliği taşımaktadır. Söz konusu ifade, karşıdakine hakaret etme amaçlı olup, niteliği bakımından kullanılan noktalama işaretleri ile vurgu taşıyan bir tabirdir.

Onur GÜRLEYEN



Resim 2.86. Penguen Dergisi, 4 Ekim 2012, Sayı: 2012/41, s. 15

Onur Gürleyen'in yukarıdaki karikatüründe, “*g.t baş açık*” ifadesi ön plandadır. Bu kullanım çıplaklığa vurgu yapmaktadır. Söz konusu ifade üzerinde durulduğunda, yine “*g.t*” kelimesinin sesli harf kullanılmamak suretiyle vurgulu yazıldığı anlaşılmaktadır.

Barış SÖNMEZ



Resim 2.87. Penguen Dergisi, 25 Ekim 2012, Sayı: 2012/44, s. 15

Barış Sönmez'e ait yukarıdaki karikatürde, "*eli uzun*" ifadesi dikkat çekmekte olup, her fırsatta bir şeyler aşırı anlamında kullanılan bir deyimdir. Bu deyim dildeki söyleniş pratiği yönüyle de argoya yakınlık göstermektedir.

Mehmet HAYDAR



Resim 2.88. Penguen Dergisi, 25 Ekim 2012, Sayı: 2012/44, s. 15

Mehmet Haydar'ın yukarıdaki karikatüründe, “*kamyonu devirmek*” tabiri dikkat çekmektedir. Söz konusu tabir ergenlik dönemine girmiş erkekler arasında çok sık kullanılan ve uykuda boşalmaya işaret eden bir argodur. Karikatüre dikkate edildiğinde ise, devrilen kamyonun gösterilesi ve gusül alacağının ifade etmesi duruma mizahi bir boyut kazandırmıştır.

Berk GÜRDAL



Resim 2.89. Penguen Dergisi, 8 Kasım 2012, Sayı: 2012/46, s. 15

Berk Gürdal'ın yukarıdaki karikatüründe, “*erkeğin canı çükündedir*” ifadesi argo açısından önemli bir örnek niteliği taşımaktadır. Söz konusu ifade dikkate alındığında erkek cinselliğine bir gönderme olduğu anlaşılabacaktır. Diğer yandan ataerkil kültürel kodların öne çıktığı bu ifade, erkek için söz konusu organın hem toplumsal hem de cinsel anlamda ne derecede önemli olduğuna dikkat çekmektedir.

Wob



Resim 2.90. Penguen Dergisi, 15 Kasım 2012, Sayı: 2012/47, s. 15

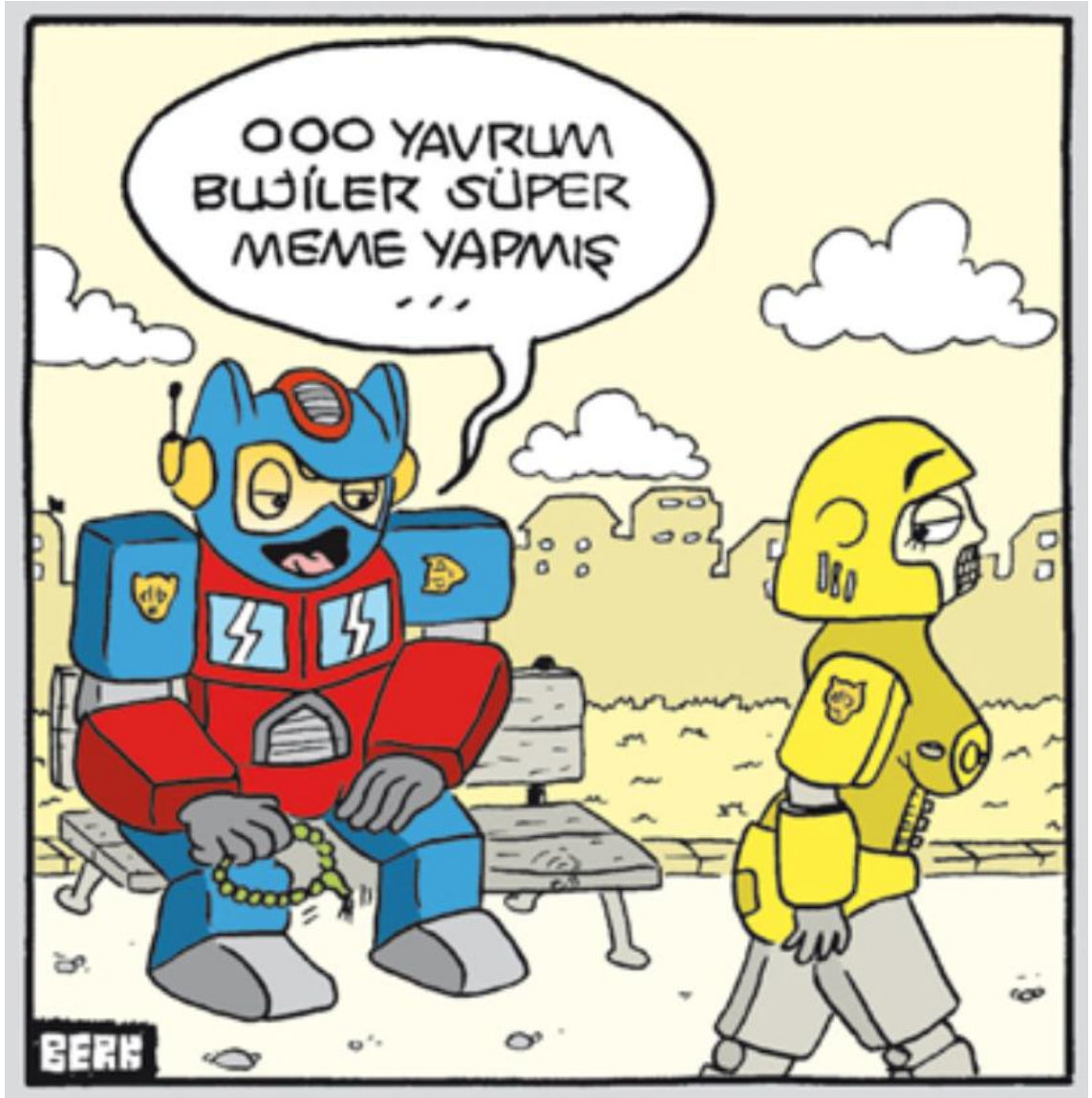
Yukarıdaki karikatür dikkate alındığında, “*sktrin lan ipneleer*” ifadesi argo açısından önemli bir örnek niteliğindedir. Söz konusu ifadenin argo boyutu ve harflerin sıralamasındaki değişim ile ifade edilen vurgu daha önce de ifade edildiğinden bu karikatür üzerinde çok durulmayacaktır. Ayrıca söz konusu ifadenin yazılışı itibarıyla konuşma diline yakınlığı dikkat çekmektedir.

Murat ARAS



Resim 2.91. Penguen Dergisi, 22 Kasım 2012, Sayı: 2012/48, s. 15

Murat Aras'ın yukarıdaki karikatüründe, “bokunu çıkartmak” ifadesi dikkate değer bir argo kullanımıdır. Söz konusu ifade, bir şeyi uğraşa uğraşa bozmak, kötü ve zararlı bir duruma getirmek anlamında kullanılmıştır (Püsküllüoğlu, 2004: 41). Bu anlamıyla düşünüldüğünde yukarıdaki tabir kendi anlamıyla kullanılmıştır.



Resim 2.92. Penguen Dergisi, 29 Kasım 2012, Sayı: 2012/49, s. 15

Berk Gürdal’a ait yukarıdaki karikatürde, otomobiller için çok sık kullanılan bir tabirin cinsel bir boyut kazandığı görülecektir. “*Bujiler meme yapmış*” ifadesi biraz motorlu araç tecrübesine sahip olan herkesin bilebileceği bir tabirdir ve araca ilişkin bir arızaya işaret etmektedir. Yukarıdaki karikatürde ise söz konusu ifadenin bağlamını yitirerek cinsel bir boyut kazanmasına ilişkin bir örnek söz konusudur.

Tarkan BABAYİĞİT



Resim 2.93. Penguen Dergisi, 27 Aralık 2012, Sayı: 2012/53, s. 15

“Pezevenk” kelimesinin dikkat çektiği yukarıdaki karikatürde, “örümcek adam” hayali kahramanına gönderme yapılmıştır. Farsça anlamı “pejavend” yani, kapı tokmağı, olan kelime zamanla anlam genişlemesine uğrayarak kapı arkasında bekleyen, kadın ticareti yapan kişi anlamını almıştır. Sokak argosunda ise bu ifade karşıdaki kişiye hakaret etme amaçlı kullanılmaktadır.

Erman KARAYA



Resim 2.94. Penguen Dergisi, 27 Aralık 2012, Sayı: 2012/53, s. 1

Erman Karaya'ya ait sahte peygamber temalı yukarıdaki karikatürde, “*mina koyim*” ifadesi dikkat çekmektedir. Söz konusu ifade yine noktalama işaretleriyle vurgulanmış ve dikkat çekiciliği arttırılmıştır.

2.2.15. Komikaze (Erdil Yaşaroğlu)

Penguen'in son sayfasında yer alan ve aynı zamanda derginin de editörü olan Erdil Yaşaroğlu'nun hayat verdiği "Komikaze" sayfası ortaya koyduğu mizah anlayışı ve argo kullanımı açısından önem arz etmektedir.



Resim 2.95. Penguen Dergisi, 12 Ocak 2012, Sayı: 2012/03, s. 16

Yukarıdaki karikatürde, dikkat çeken en önemli unsur “zikmişim” kelimesidir. Argoda söz konusu kelime, “aman, boş ver, yemişim” gibi anlamlara gelmektedir. Fakat bu kelime aynı zamanda cinsel bir boyut da taşıdığından karikatürde bu anlamına işaret edilmiştir. Diğer taraftan söz konusu kelime, ataerkil cinsel anlayışın dil pratiğine yansımaya bir örnek niteliğindedir.



Resim 2.96. Penguen Dergisi, 26 Ocak 2012, Sayı: 2012/05, s. 16

Yukarıdaki karikatürde, argo kullanımı açısından en belirgin örnek “fiçı” kelimesidir. Söz konusu kelime çok şişman kimseler için kullanılan toplum içerisinde yaygın bir benzetmedir (Püsküllüoğlu, 2004: 75). Söz konusu bu kullanım söylem olarak şişman insanları ikincilleştirmektedir. Diğer taraftan karikatürde geçen “hayvan” kelimesi, şişmanlığa gönderme yapan bir başka kavram boyutu taşımaktadır.



Resim 2.97. Penguen Dergisi, 8 Mart 2012, Sayı: 2012/11, s. 16

Karikatürde kendini gösteren argo örneği horozun ağzından dökülen “abazanlık”dır. Söz konusu bu kelime, uzun süre cinsel ilişkiden uzak kalmış kimseler için kullanılmaktadır (Püsküllüoğlu, 2004: 19). Bu açıdan düşünüldüğünde “abazanlık” kelimesini bir horozun ifade etmesi de karikatüre farklı bir boyut kazandırmıştır. Zira horoz kelimesi erkek egemen argo anlayışında erkek cinsel organına gönderme yapmaktadır.



Resim 2.98. Penguen Dergisi, 22 Mart 2012, Sayı: 2012/13, s. 16

Yukarıdaki karikatürde, belirgin olan en nitelikli argo ifadesi “*sittir gît*”dir. Daha birçok örnekte de ifade edildiği gibi bu karikatürde de argo ifadenin harflerinde değişim kendini göstermektedir. Bu durumdan yola çıkıldığında söz konusu bu ifade üzerinde karikatürün tüm vurgusu bulunmaktadır.



Resim 2.99. Penguen Dergisi, 28 Haziran 2012, Sayı: 2012/27, s. 16

Yukarıdaki karikatürde, “*mîna koymak*” ifadesi dikkat çekmektedir. Bu ifade argoda bir şeyi bozmak, berbat etmek anlamlarına gelmektedir (erişim: wiktionary.org, 11.07.2013). Yine söz konusu bu kelime, daha önceki örneklerde de görüldüğü gibi harf eksiltilerek verilmiştir. Anlaşılacağı üzere bu kullanım yine kelime üzerindeki vurguyu arttırmıştır. Diğer yandan, argo kullanımı itibariyle yukarıdaki karikatürde yine erkek egemen dil kullanımı dikkat çekmektedir.



Resim 2.100. Penguen Dergisi, 27 Temmuz 2012, Sayı: 2012/31, s. 16

Yukarıdaki karikatürde, “*ya bi sittir git!*” ifadesi argo açısından değerlendirildiğinde çok yaygın bir kullanıma sahip olduğu bilinmektedir. Bu tabir sokak argosunda oldukça yaygın olup, argodaki anlamı çerçevesinde değerlendirildiğinde, “*git buradan*”, “*başından git*” gibi anlamalara gelmektedir. Cümle yazılışı açısından değerlendirildiğinde, doğrudan konuşma dilinde olduğu gibi yazıldığı görülmektedir. Diğer taraftan be durum ifadenin, sokak dilinde çok kullanıldığına da işaret etmektedir.



Resim 2.101. Penguen Dergisi, 30 Ağustos 2012, Sayı: 2012/36, s. 16

Nispet temalı yukarıdaki karikatürde, “*orspu çocuğu*” ifadesi dikkat çekmektedir. Argoda yaygın olarak kullanılan bu ifade, yine karşıdakinin “ailesini anma” bağlamında değerlendirilmelidir. Yine ataerkil bir anlayışı temsil eden ve daha sık erkeklerin kullandığı yukarıdaki ifadenin yazımdaki sesli harf eksikliği dikkat çekmekte ve bu kullanım yine cümle içinde vurguyu arttırmaktadır.



Resim 2.102. Penguen Dergisi, 13 Eylül 2012, Sayı: 2012/38, s. 16

Karikatürde, “*mına koyduumun Google’ı*” ifadesi argo açısından önemlilik arz etmektedir. Söz konusu ifade anlamı açısından değerlendirildiğinde, küfre daha da yakınlık göstermektedir. Diğer yandan ifadenin yazımı yine, konuşma dilinin bir yansıması niteliğinde olmuştur.



Resim 2.103. Penguen Dergisi, 27 Eylül 2012, Sayı: 2012/40, s. 16

Karikatürde, geçen “*Hemen ipneliğe başladınız*” ifadesindeki “*ipne*” kelimesi argoda çok sık kullanılmaktadır. Söz konusu bu kelime aslında, Arapçada oğlan erkek çocuk anlamına gelmektedir. Hatta kimlikleri belirtmek için “...’nın oğlu” şeklinde kullanılmaktadır. Fakat argoda ise “*erkek eşcinseller*” için tercih edilmektedir. sokaktaki kullanımına inilecek olur ise, birine karşı sinirlilik anında kullanılan kelimedir.



Resim 2.104. Penguen Dergisi, 4 Ekim 2012, Sayı: 2012/41, s. 16

Karikatürde “*başının etini yemek*” şeklinde kullanılan deyim, toplumda oldukça yaygın bir kullanım alanına sahiptir. Genelde, kadınlara ithaf edilen bu deyim, “*boş yere konuşup insanları rahatsız etmek*” anlamına gelmektedir.



Resim 2.105. Penguen Dergisi, 11 Ekim 2012, Sayı: 2012/42, s. 16

Karikatürde, geçen “*puşt*” kelimesi yaygın bir kullanım alanına sahiptir. Gerçek anlamda eşcinseller için kullanılan bu kavram, toplum içerisinde ise birisine karşı cümle sonrasında eklenen ünlem niteliğindedir.



Resim 2.106. Penguen Dergisi, 11 Ekim 2012, Sayı: 2012/42, s. 16

Yukarıdaki karikatürde, ifade açısından bir argo kullanımı söz konusu değildir. Fakat karikatür bir bütün halinde düşünüldüğünde argoda çok yaygın bir kullanıma sahip olan “*bahtsız bedevi*” olgusuna gönderme yapmaktadır.



Resim 2.107. Penguin Dergisi, 6 Aralık 2012, Sayı: 2012/50, s. 16

Yukarıdaki karikatürde, çok yaygın olarak kullanılan “*iş atmak*” ifadesi dikkat çekmektedir. Söz konusu ifade, bir kadın için cinsel ilişki daveti anlamına gelmektedir (Püsküllüoğlu, 2004: 102). Söz konusu bu argo, daha ziyade erkekler tarafından tercih edilen ataerkil bir kullanımdır. Bu anlamda yukarıdaki karikatürde erkek egemen bir söylemin varlığı kendini hissettirmektedir.



Resim 2.108. Penguen Dergisi, 13 Aralık 2012, Sayı: 2012/51, s. 16

Yukarıdaki karikatürde, “*paranın *mına koymak*” ve “*g.tiün kalktı*” ifadeleri argoda çok fazla kullanılmaktadır. “*Paranın *mına koymak*” birden sengin olanlar için kullanılmaktadır. Diğer bir anlamıyla “*köşeyi dönmek*” de denebilir bunun için. “*g.tiün kalktı*” tabiri de halk arasında çok yaygın kullanıma sahip bir argo niteliği taşımaktadır. Bu kullanım “*şımarmak*” vb. anlamlara gelmektedir.

SONUÇ

Mizah, aslında bir düşünme biçiminin kahkaha ile kendini ortaya koymasına işaret eden bir kavramdır. Mizah bu anlamıyla düşünüldüğünde, temelindeki fikri yapıyı da ifade etmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi mizahın temelinde muhalif düşünce vardır ve bu düşünce iktidar mekanizmasının her zaman karşısında olmuştur. Mizahın bu muhalif yönü ona aynı zamanda toplumun vicdanı olma sorumluluğunu da yüklemiştir.

Mizah bir düşünce hareketidir ve gücünü de kahkahadan almaktadır. Bu boyutuyla değerlendirildiğinde mizah eylemsel bir nitelik taşımaktadır ve merkezinde her daim insan vardır. Bu yüzden insana dair olan birçok şey mizah içerisinde kendine rahatlıkla yer bulmaktadır.

Fakat mizah günümüzde tüm bu sorumluluklarından uzaklaşarak asıl bağlamından kopmaya başlamıştır. Medyanın içerisinde bulunduğu açmaz mizah basınına da yansımış onu asıl kaygılarından uzaklaştırmıştır.

XIX. yüzyılda Türk toplumsal yaşamına giren ilk dönem karikatürleri ile kıyaslandığında günümüz karikatürleri ciddi anlamda değişime uğramışlardır. Bu değişimi günümüz mizah dergilerine bakarak fark etmek oldukça kolaydır. 1980'lerde yaşanan değişim medya organlarını kar odaklı birer mekanizmaya dönüştürmüştür. Mizah dergileri de yaşanan bu değişime ayak uydurmuş ve içerikleri giderek hafifletmiştir.

Mizahın içeriklerinin hafiflemesi bağlamında argonun etkin bir şekilde kullanılması mizah dergilerinde yoğun olarak karşılaşılan bir durum haline gelmiştir. Dilde yoğun bir karşılık bulan argonun; hırsız, dolandırıcı, yankesici argosu, uyuşturucu argosu, kumar argosu, kabadayı argosu, dilenci argosu, hapishane, tutukevi argosu, okul ve öğrenci argosu, kışla ve asker argosu, denizcilik argosu, etnik azınlıklar argosu, göçmen argosu, cinsel argosu, eşcinsel argosu, fuhuş argosu, esnaf argosu, şoför argosu, eğlence yerleri argosu, spor argosu gibi çeşitleri söz konusudur. Argonun bu çeşitleriyle mizah dergilerinde sıklıkla temsil edildiği söylenebilir. Söz konusu dergilerin argoyu içeriklerinin daha etkili kılmak adına tercih etmektedirler.

Penguen dergisinin örneklem olarak seçildiği çalışmada bu mizahi dilin argoya yakınlığı kendini belirgin bir biçimde hissettirmektedir. Mizah dilinde argo ve küfürler kullanılarak mizahi içeriğin derinliğinden ziyade kuru gülmece unsuru ağır basmakta olduğu gözlenmektedir. Bu anlamda mizah içeriklerinde bayağılaşma ve özünün bağlamından kopması daha da fazlalaşmaktadır.

Siyasi ideoloji olarak sol geleneğe yakınlığıyla bilinen Penguen dergisinin karikatür dili değerlendirildiğinde, çok yoğun bir şekilde argonun kullanıldığı ve bu kullanımların özellikle küfürlerde çeşitli noktalama işaretleri ve harflerin yerinin değiştirilmek suretiyle daha da vurgulu yazıldığı dikkat çekmiştir. Bunun yanında kimi argo kullanımlarında cümlelerin eksiltile bırakılarak üç nokta ile sonlandırılması da cümleye farklı bir boyut kazandırmaktadır. Zira argodaki eksiltile cümlelerin sonunda bir küfrün varlığı söz konusudur. Bu anlamıyla söz konusu kullanım her ne kadar sansürlenmiş gibi görünse de aslında bu kullanım onun dikkat çekiciliğini arttırmaktan öteye gidememektedir.

Selçuk Erdem, Metin Üstündağ, Bahadır Baruter, Serkan Altuniğne, Erhan Tatlıdilli, Feyzi Özşahin, Özer Aydoğan, Cem Dinlenmiş, Mustafa Satıcı ve Erdil Yaşaroğlu karikatürleri söylem bakımından değerlendirildiğinde erkek egemen anlamda kullanılan argo unsurların egemenliği dikkat çekmektedir. Diğer taraftan derginin tek kadın karikatüristi olan Semra Can karikatürlerinde ise çok fazla argo kullanılmamakta, kullandıklarında ise ataerkil bir söylemden oldukça uzak bir nitelik taşımaktadır.

Penguen Dergisi genel anlamda değerlendirildiğinde, argo bakımından en yoğun kullanımım Erdil Yaşaroğlu karikatürlerinde gözlenmektedir. Söz konusu karikatürler argo açısından sınıflandırılacak olursa cinsellik argosunun başı çektiği gözlenmektedir. Bunun yanında yer yer küfre yakınlık gösteren nitelemelerle de karşılaşılmaktadır.

Özellikler derginin kapak sayfası ve Penguen sayfalarında gündeme ilişkin siyasi konularda da argonun kullanılması söz konusudur. Bu sayfalarda çizen, Selçuk Erdem, Özer Aydoğan ve Erdil Yaşaroğlu gibi isimler karikatürlerinde genellikle argo söylemini yoğun olarak tercih etmektedirler.

Pazar Sevişgenleri sayfası çizeri Metin Üstündağ karikatürlerinde çoğu argo kullanımın daha kalın ve koyu harflerle yazılması ifade üzerindeki vurguyu ortaya

koymaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde söz konusu bu kullanımlar, karikatürdeki argo kullanımı daha belirginleştirmekte ve karikatür üzerindeki dikkat çekiciliği arttırmaktadır.

Çalışma içerisinde örnekleri verilen bazı ifadeler ilk anlamıyla küfür gibi düşünülse de argo diline girmiş bulunmaktadırlar. Bu bağlamda söz konusu ifadeler argo niteliği ile ele alınmalıdır. *Pezevenk, piç, ananı!* vs. gibi kelimeler bunlara örnek teşkil etmektedir. Bu durum yine argo dilinin organikliğini ortaya koymaktadır. Diğer yandan, karikatürlerde örnekleri geçen birçok kavram argo sözlüklerinde yer almamaktadır. Bunun sebebi argonun aşırı derecede devingen olmasından kaynaklanmaktadır.

Yine çalışma içerisinde Penguen Dergisi'nin şiddet içerikli argo kelimeleri tercih ettiği görülmektedir. *Dalmak, girmek, silkelemek vb.* argo kelimeler kullanımı karikatürlerin sokakta kullanılan dili içeriklerine yansıtmasının örnekleri niteliğindedir. Bunun yanında karikatürlerin çoğunda konuşma dilinin yazıya aktarımı dikkat çekmektedir. Bu durum sokak jargonunun karikatürler üzerinde yoğun biçimde temsil edildiğini ortaya koymaktadır.

Mizah temel olarak bir muhalefet aracıdır ve öyle de olması gerekir. Fakat mizahın sırf eğlendirme yönü ağır basıyor ise onun mizah olduğu söylenemez. Bu duruma ilişkin Berthol Brecht, "*Mizahın olmadığı bir yerde yaşamak çok zor ve sıkıcıdır. Her şeyin mizaha dönüştüğü bir yerde yaşamak ise olanaksızdır*" demektedir. Bu ifade mizahın bayağılaşmasına bir eleştiri niteliği taşımaktadır. Yani mizah toplumsal kaygılar taşımalıdır. Bu yüzden mizahın bir amacı olmalıdır. Bu amaç da muhalifliktir. Mizah ne kadar muhalif olur ise o kadar başarılı ve amacını yansıtır bir niteliğe sahip demektir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Adorno, T. W. (2007). *Kültür Endüstrisi - Kültür Yönetimi*. (Çev: Elçin Gen, Nihat Ülner, Mustafa Tüzel), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Alemdar, K. (2001). *İletişim ve Tarih*. Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Alper, S. (1987). *İletişim Alanı Olarak Türkiye’de Karikatür*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Alsaç, Ü. (1994). *Türkiye’de Karikatür, Çizgi Roman ve Çizgi Film*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Althusser, L. (2004). *Sanat Üzerine Yazılar*. (Çev: Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Althusser, L. (2010). *İdeoloji ve Devlerin İdeolojik Aygıtları*. (Çev: A. Işık Ergüden, Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Arendt, H. (2003). *Şiddet Üzerine*. (Çev: Bülent Paker), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arık, M. B. (1998). *Değişen Toplum Değişen Karikatür*. İstanbul: Türkiye Gazeteciler Cemiyeti Yayınlar.
- Arık, M. B. (2006). *İletişim Yazıları*. Konya: Tablet Kitabevi.
- Arık, M. B. (2007). “Durum Komedilerindeki Mizahın İdeolojik Analizi”. *İletişim ve Ötesi*, (Edt: M.Bilal Arık, Mustafa Şeker). Konya: Tablet Yayınları.
- Bahtin, M. (2001). *Karnaval dan Romana*, (Çev: Cem Soydemir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası*. (Çev: Çiçek Öztekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baki, Z. (2011). *Türk Mizah Basınında Siyasi Aktörlerin Temsili*. (Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi.

- Baudelaire, C. (1997). *Gülmenin Özü*. (Çev: İrfan Yalçın), İstanbul: İris Yayınları.
- Belge, M. (1992). *12 Yıl Sonra 12 Eylül*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Belge, M. (2010). “Karikatürün Serüveni”. *Karikatürkiye: Karikatürlerle Cumhuriyet Tarihi* (içinde). İstanbul: NTV Yayınları.
- Bergson, H. (2006). *Gülme: Komiğin Anlamı Üstüne Deneme*. (Çev: Yaşar Avunç). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berman, M. (2006). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. (Çev: Bülent Peker, Ümit Altuğ). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bernstein, J. M. (2007). *Sunuş: Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* (içinde). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Botton, A. D. (2005). *Statü Endişesi*. (Çev: Ahu Sıla Bayer), İstanbul: Sel Yayınları.
- Boysan, A. (1984). *Paldır Küldür Mizah Söyleşileri*. İstanbul: Bas Yayınları.
- Cantek, L. (2001). *Markopaşa: Bir Mizah ve Muhalefet Efsanesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cantek, L. (2011). *Şehre Göçen Eşek: Popüler Kültür, Mizah ve Tarih*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Coleman, J. (2009). *A History of Cant and Slang Dictionaryies*. Volume III, 1859-1936, New York: Oxford University Press.
- Çakır, H. (2005). “Tarihimizin İlk Mizah Dergisi Diyojen’in Kapatma Cezalarına Yine Mizahi Yoldan Verdiği Tepkiler”, *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu Bildiriler Kitabı*, Erzurum.
- Çeviker, T. (1986). *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü-I: Tanzimat ve İstibdat Dönemi*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Çeviker, T. (1988). *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü-II: Meşrutiyet Dönemi*. İstanbul: Adam Yayınları.

- Çeviker, T. (1991). *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü-III: Kurtuluş Savaşı Dönemi*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Çeviker, T. (2010). *Karikatürkiye, Karikatürlerle Cumhuriyet Tarihi-1: Tek Parti'den Çok Partiye ve 27 Mayıs Darbesine*. İstanbul: NTV Yayınları.
- Çeviker, T. (2010). *Karikatürkiye, Karikatürlerle Cumhuriyet Tarihi-2: 27 Mayıs'tan Liberalizme*. İstanbul: NTV Yayınları.
- Çeviker, T. (2010). *Karikatürkiye, Karikatürlerle Cumhuriyet Tarihi-3: Merkezin Çöküşünden Muhafazakar Demokrasiye*. İstanbul: NTV Yayınları.
- Davis, D. (2008). "Communication and Humor", Victor Raskin (Ed.), *The Primer Of Humor Research* (ss. 543-568). Berlin: Mouton de Gruyter.
- Develioğlu, F. (1990). *Türk Argosu*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Eaglaton, T. (2003). *Azizler ve Alimler*. (Çev: Osman Akınhay), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Eaglaton, T. (2005). *İdeoloji*. (Çev: Muttalip Özcan), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eble, C., (1996). *Slang and Sociability*. Nort Carolina: The University of North Carolina Press.
- Erasmus, (2002). *Deliliğe Övgü*. (Çev: Çiğdem Dürüşken), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Erdoğan, İ., Alemdar, K. (2005). *Popüler Kültür ve İletişim*. İstanbul: Erk Yayınları.
- Erdoğan, İ., Alemdar, K., (2005). *Öteki Kuram*. İstanbul: Erk Yayınları.
- Erol, H. A. (2002). *Eski Türkçeden Eski Anadolu Türkçesine Anlam Değişimleri*. (Doktora Tezi). Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.
- Esendir, H. (2010). *Terör Kısacasında Türkiye: Oligarşi mi, Demokrasi mi?*, İstanbul: KDD Yayınları.
- Fairclough, N. (2003). "Dil ve İdeoloji", *Söylem ve İdeoloji: Mitoloji, Din, İdeoloji*. (Edt: Beriş Çoban, Zeynep Özarslan), İstanbul: Su Yayınları.

- Fiske J. (2012). *Polüler Kùltürü Anlamak*. (Çev: Süleymen İrvan). İstanbul: Parşomen Yayıncılık.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (Çev: Süleymen İrvan), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Freud, S. (1993). *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*. (Çev: Emre Kapkın), Ankara: Payel Yayınları.
- Freud, S. (1999). *Dinin Kökenleri*. (Çev: Ayşe Tekşen Kapkın), Ankara: Payel Yayınları.
- Freud, S. (2002). *Metapsikoloji Haz İlkesinin Ötesinde Ego ve İd ve Diğer Çalışmaları*. (Çev: Ayşe Tekşen Kapkın, Emre Kapkın), İstanbul: Payel Yayınları.
- Giddens, A. (1994). *Modernliğin Sonuçları*. (Çev: Ersin Kuşdil), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gramsci, A. (2007). *Hapishane Defterleri*. (Çev: Adnan Cemgil), İstanbul: Belge Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (1992). *Türk Dili Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Hempelmann, C. F., Samson, A. C. (2008). "Cartoons: Dravn Jokes", Victor Raskin (Ed.), *The Primer Of Humor Research* (ss. 609-640). Berlin: Mouton de Gruyter.
- Hippokrates, (1997). *Gülmeye ve Deliliğe Dair*. (Çev: Mehmet Ali Kılıçbay), İstanbul: İris Yayınları.
- Hoşafçı, Ö. U. (2007). *Toplumsal Muhalefet ve Mizah Dergileri: Leman Dergisi*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Huizinga, J. (2013). *Homo Ludens: Oyunun toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, (Çev: Mehmet Ali Kılıçbay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İnal, M. A. (1996). *Haberi Okumak*. İstanbul: Temuçin Yayınları.
- İnceoğlu Y., Çomak N. (2009). *Metin Çözümlemeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Kabacalı, A. (1995). *Başlangıçtan Günümüze Türkiye’de Basın Sansürü*. İstanbul: Gazeteciler Cemiyeti Yayınları.
- Kaygılı, O. C. (2003). *Argo Lugatı*. İstanbul: Selis Kitaplar.
- Kerenyi, C. (2013). *Dionysos: Yok Edilemez Yaşamın Arketip İmgesi*. (Çev: Bahar Çetiner), İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Klein, A. (1999). *Mizahın İyileştirici Gücü*. (Çev: Sibel Karayusuf), İstanbul: Epsilon Yayınları.
- Koestler, A. (1997). *Mizah Yaratma Eylemi*. (Çev: Sevinç Kabakçıoğlu - Özcan Kabakçıoğlu), İstanbul: İris Yayınları.
- Koloğlu, O. (1995). *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.
- Koloğlu, O. (2005). *Türkiye Karikatür Tarihi*. İstanbul: Bileşim Yayınları.
- Koloğlu, O. (2010). *Osmanlı Dönemi Basının İçeriği*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.
- Koloğlu, O. (2012). *Okuryazarlık ve Dil Sorunumuz*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.
- Köker, E. (1998). *İletişimin Politikası Politikanın İletişimi*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Lefebvre, H. (2007). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. (Çev: Işın Gürbüz), İstanbul: Metis Yayınları.
- Mannheim, K. (2008). *İdeoloji ve Ütopya*. (Çev: Mehmet Okyayuz), Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Marks, K., Engels, F. (1999), *Alman İdeolojisi*. (Çev: Sevim Belli), Ankara: Sol Yayınları.
- Mills, S. (2003). “Söylem ve İdeoloji”, *Söylem ve İdeoloji: Mitoloji, Din, İdeoloji*, (Edt: Beriş Çoban, Zeynep Özarslan), İstanbul: Su Yayınları.

- Mintz, L.E. (2008). "Humor and Popular Culture", Victor Raskin (Ed.), *The Primer Of Humor Research* (ss. 281-301). Berlin: Mouton de Gruyter.
- Moles, A.A. (1986). "İletişim Olarak Karikatür", *Karikatür ve Toplum* (içinde), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi.
- Morreal, J. (1997), *Gülmeyi Ciddiye Almak*. (Çev: Kubilay Aysever, Şenay Soyer), Ankara: İris Yayıncılık.
- Morresi, E. (2003). *Heber Etiği: Ağlakı Gazeteciliğin Kuruluşu ve Eleştirisi*. (Çev: Fırat Genç), Ankara: Dost Kitabevi.
- Mumby, D. K., (2004). "İdeoloji ve Anlamların Toplumsal İnşası: Bir İletişim Bakış Açısı", *Doğu Batı Dergisi*, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Mutlu, E. (1998). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Ark Yayınları.
- Nesin, A. (2001). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Nişancı, Ş. (2005). *Sivil İtaatsizlik*, Ankara: Okumuş Adam Yayıncılık.
- Oral, T. (1998). *Yaza Çize*. İstanbul: İris Yayınları.
- Oskay, Ü. (1994). *Popüler Kültür Açısından Çağdaş Fantazy Bilim-Kurgu ve Korku Sineması*, İstanbul: Der Yayınları.
- Oskay, Ü. (2000). *Tek Kişilik Haçlı Seferi*. İstanbul: İnkılap Yayınlar.
- Oskay, Ü. (2001). *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Oskay, Ü. (2007). *İletişimin ABC'si*. İstanbul: Der Yayınları.
- Oxford. (2010). *Oxford Wordpower Dictionary*, New York: Oxford University Press.
- Öngören, F. (1998). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*, İstanbul: Türkiye İşbankası Yayınları.
- Özbek, M. (1994). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Özdiş, H. (2010). *Osmanlı Mizah Basınında Batılılaşma ve Siyaset (1870-1877)*, İstanbul: Libra Yayınları.
- Özer, Atila, *Karikatürün Reklamda Kullanımı*. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Sanatları Ana Bilim Dalı (Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir, 1985.
- Özkırımlı, A. (1982). *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*. Cilt:1, İstanbul.
- Püsküllüoğlu, A. (2004). *Türkçenin Argo Sözlüğü*. Ankara: Arkadaş Yayınları.
- Rowe, D. (1996). *Popüler Kültürler: Rock ve Sporda Haz Politikası*, (Çev: Mehmet Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sanders, B. (2010). *Öküzün A'sı*. (Çev: Şehnaz Tahir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sanders, B. 2001. *Kahkahanın Zaferi: Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*. (Çev: Kemal Atakay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Scott, J.C. (1995). *Tahakküm ve Direniş Sanatları Gizli Senaryolar*. (Çev: Alev Türker), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Seyhan, S. (2011). "II. Meşrutiyet Döneminde Yayınlanan Mizah Gazetesi: Karagöz", *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu Bildiriler Kitabı*, Erzurum.
- Sholle, David J. (2005). "Eleştirel Çalışmalar: İdeoloji Teorisinden İktidar/Bilgisine", *Medya, İktidar, İdeoloji*, Mehmet Küçük (Ed.), Ankara: Bilim Sanat Yayınları.
- Shomer, P., Reese, S.T. (1997). "İdeolojinin Medya İçeriği Üzerindeki Etkisi", *Medya, Kültür, Siyaset*, Süleyman İrvan (Ed.) Ankara: Alp Yayınevi.
- Smith, P. (2007). *Kültürel Kuram*, (Çev: Selime Güzelsarı, İbrahim Gündoğdu), İstanbul: Babil Yayınları.
- Stewenson, N. (2008). *Medya Kültürleri*, (Çev: Gözde Orhon, Barış Engin Aksoy), Ankara: Ütopya Yayınevi.

- Storey, J. (2000). *Popüler Kültür Çalışmaları*. (Çev: Koray Karaşahin), İstanbul, Babil Yayınları.
- Swingewood, A. (1996). *Kitle Kültürü Efsanesi*. (Çev: Aykut Kansu), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Şenyapılı, Ö. (2003). *Neyi, Neden, Nasıl Anlatıyor Karikatür Kim, Niye Çiziyor*. Ankara: Odtü Yayıncılık.
- Thompson, J. B. (2008). *Medya ve Modernite*. (Çev: Serdar Öztürk), İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Thorne, T. (2007). *Dictionary of Contemporary Slang*. London: A&C Black Publishers Ltd.
- Topuz, H. (1986). *Karikatür ve Toplum*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi.
- Topuz, H. (2011). “Türkiye’de Mizahın Gelişmesi”. *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu Bildiriler Kitabı*, Erzurum.
- Touraine, A. (2000). *Modernliğin Eleştirisi*. (Çev: Hülya Tufan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uğur, İ. (2008). *Televizyon Reklamlarında Mizahın Kullanımı*. İstanbul: Literatürk Yayınları.
- Ustakara, F., Gündüz, U. (2011). “Bir Kültür Ögesi Olarak Mizahın Toplumsal Değeri”, *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu Bildiriler Kitabı*, Erzurum.
- Van Dijk, T. A. (2005). “Söylemin Yapıları ve İktidarın Yapıları”, *Medya İktidar İdeoloji*, Mehmet Küçük (Ed), İstanbul: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Wagner, P. (2005). *Modernliğin Sosyolojisi*, (Çev: Mehmet Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Williams, R. (1985). *Keywords*, New York: Oxford University Press.

Williams, R. (1990). *Marksizm ve Edebiyat*, (Çev: Esen Tarım), İstanbul: Adam Yayınları.

Williams, R. (1993). *Kültür*, (Çev: Suavi Aydın), Ankara: İmge Kitabevi.

Sürelî Yayınlar

Avcı, A. (2003). “Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece”. *Birikim Dergisi*, Sayı: 166, İstanbul.

Aydın, B. (2002). “Mizah Yaratma Eyleminde Nasrettin Hoca”, *Millî Folklor: Üç Atlık Uluslar Arası Halk Bilimi Dergisi*. Sayı:55, İstanbul.

Çifçi, M. (2006). “Argonun Niteliği ve Argoya Bakış Açımız”..*Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 6, 297-301.

Erdoğan, İ. (2004). “Popüler Kültürde Gasp ve Popülerliğin Gayri Meşruluğu”. *Doğu Batı Dergisi*, Sayı:15, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Kazancı, M. (2005). “Althusser, İdeoloji ve İletişimin Dayanılmaz Ağırlığı”. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, Ankara.

Kırca, S. (2004). “Medya Ürünlerinin Küresel Yayılımı, Yerelleştirilmesi: Ulusaşırı Kimliklerin Yaratılması”. *Doğu Batı Dergisi*, Sayı:15, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Özcan, H. (2004). “Bektâşî Fıkralarında Argo”. *Gazi Eğitim ve Kültür Vakfı Yayını (Abdurrahman GÜZEL’e Armağan)*, Vol. 1, No. 1, 549-558.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/01, 29 Aralık 2011.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/02, 5 Ocak 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/03, 12 Ocak 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/04, 19 Ocak 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/05, 26 Ocak 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/06, 2 Şubat 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/07, 9 Şubat 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/08, 16 Şubat 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/09, 23 Şubat 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/10, 1 Mart 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/11, 8 Mart 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/12, 15 Mart 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/13, 22 Mart 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/14, 29 Mart 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/15, 5 Nisan 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/16, 12 Nisan 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/17, 19 Nisan 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/18, 26 Nisan 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/19, 3 Mayıs 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/20, 10 Mayıs 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/21, 7 Mayıs 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/22, 24 Mayıs 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/23, 31 Mayıs 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/24, 7 Haziran 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/25, 14 Haziran 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/26, 21 Haziran 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/27, 28 Haziran 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/28, 6 Temmuz 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/29, 13 Temmuz 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/30, 20 Temmuz 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/31, 27 Temmuz 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/32, 2 Ağustos 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/33, 9 Ağustos 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/34, 16 Ağustos 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/35, 23 Ağustos 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/36, 30 Ağustos 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/37, 6 Eylül 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/38, 13 Eylül 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/39, 20 Eylül 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/40, 27 Eylül 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/41, 4 Ekim 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/42, 11 Ekim 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/43, 18 Ekim 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/44, 25 Ekim 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/45, 1 Kasım 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/46, 8 Kasım 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/47, 15 Kasım 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/48, 22 Kasım 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/49, 29 Kasım 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/50, 6 Aralık 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/51, 13 Aralık 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/52, 20 Aralık 2012.

Penguen Dergisi, Sayı: 2012/53, 27 Aralık 2012.

Whitman, W. (1885). "Slang in America", *The North American Review*, Vol. 141, 431-435.

Elektronik Kaynaklar

Adalet ve Kalkınma Partisi. (t.y.). Erişim Tarihi: 13.05.2013, http://tr.wikipedia.org/wiki/Adalet_ve_Kalk%C4%B1nma_Partisi

Büyük Türkçe Sözlük. (t.y.). Erişim Tarihi: 28.07.2013, <http://tdkterim.gov.tr/bts/>

Caf Caf Dergisi. (t.y.). Erişim Tarihi: 13.05.2013, <http://www.cafcafdergisi.net/category/cizerler/>

Ekşi Sözlük. (t.y.). Erişim Tarihi: 08.07.20013, <http://eksisozluk.com/donunda-sallamak--140087>

Ekşi Sözlük. (t.y.). Erişim Tarihi: 08.07.20013, <https://eksisozluk.com/som-agizli--485847>

Ekşi Sözlük. (t.y.). Erişim Tarihi: 08.07.2003, <https://eksisozluk.com/el-hareketleri--181690>

Ekşi Sözlük. (t.y.). Erişim Tarihi: 10.07.20013, <https://eksisozluk.com/amina-koyim--125213>

Ekşi Sözlük. (t.y.). Erişim Tarihi: 10.07.20013, <https://eksisozluk.com/serefsiz--42176>

Ekşi Sözlük. (t.y.). Erişim Tarihi: 28.07.20013, <https://eksisozluk.com/cakma--559164?nr=true&rf=cakma>

Ekşi Sözlük. (t.y.). Erişim Tarihi: 29.07.20013, <https://eksisozluk.com/denyo--33372>

Leman Dergisi. (t.y.). Erişim Tarihi: 13.05.2013, <http://www.leman.com.tr/index.php>

Penguen Dergisi. (t.y.). Erişim Tarihi: 13.05.2013, <http://www.penguen.com/>

Santigrat (t.y.). Erişim Tarihi: 10.06.2013,
<http://www.santigrat.com.tr/haberler/roportaj/MjQ=/%E2%80%9Cmizahimda-tek-bir-sinir-tanirim,-o-da-hakaret.htm>

Uykusuz Dergisi. (t.y.). Erişim Tarihi: 13.05.2013, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Uykusuz>

Viki Sözlük. (t.y.). Erişim Tarihi: 29.07.2013,
http://tr.wiktionary.org/wiki/kaz%C4%B1k_atmak

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Tahsin Emre FIRAT
Doğum Yeri ve Tarihi	Manisa – 12.12.1986
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik ABD
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
İş Deneyimi	
Çalıştığı Kurumlar	Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü Araştırma Görevlisi (ÖYP) 2010-2011 Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü Araştırma Görevlisi 2013-...
İletişim	
E-Posta Adresi	emrefirat@atauni.edu.tr
Tarih	19.07.2013