

**TOPLUMSAL ELEŞTİRİ ARACI OLARAK MİZAHIN TELEVİZYONDA
KULLANIMI:
KARDEŞ PAYI DİZİSİ ÖRNEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SERVET CAN DÖNMEZ

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**RADYO, SİNEMA VE TELEVİZYON
ANABİLİM DALI**

**MERSİN
ARALIK - 2016**

**TOPLUMSAL ELEŞTİRİ ARACI OLARAK MİZAHIN TELEVİZYONDA
KULLANIMI:
KARDEŞ PAYI DİZİSİ ÖRNEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SERVET CAN DÖNMEZ

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**




**RADYO, SİNEMA VE TELEVİZYON
ANABİLİM DALI**

**Danışman
Doç. Dr. Aslıhan DOĞAN TOPÇU**

**MERSİN
ARALIK - 2016**

ONAY

Servet Can DÖNMEZ tarafından Doç. Dr. Aslıhan DOĞAN TOPÇU danışmanlığında hazırlanan "Toplumsal Eleştiri Aracı Olarak Mizahın Televizyonda Kullanımı: Kardeş Payı Dizisi Örneği" başlıklı bu çalışma, aşağıda imzaları bulunan jüri üyeleri tarafından oy birliği ile Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Görevi	Ünvanı, Adı ve Soyadı	İmza
Başkan	Doç. Dr. Aslıhan DOĞAN TOPÇU	
Üye	Doç. Dr. Aydan ÖZSOY	
Üye	Yrd. Doç. Dr. Recep ÜNAL	

Yukarıdaki Jüri kararı Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 18.01.2017..... Tarih ve 2017...../...2..... sayılı kararıyla onaylanmıştır.


Prof. Dr. Süleyman DEĞİRMEN
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Bu tezde kullanılan özgün bilgiler, şekil, tablo ve fotoğraflardan kaynak göstermeden alıntı yapmak 5864 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu hükümlerine tabidir.

ETİK BEYAN

Mersin Üniversitesi Lisanüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliğinde belirtilen kurallara uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada,

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak kullandığımı,
- Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü Mersin Üniversitesi veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı,
- Tezin tüm telif haklarını Mersin Üniversitesi'ne devrettiğimi

beyan ederim.

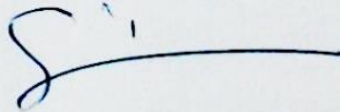
ETHICAL DECLARATION

This thesis is prepared in accordance with the rules specified in Mersin University Graduate Education Regulation and I declare to comply with the following conditions:

- I have obtained all the information and the documents of the thesis in accordance with the academic rules.
- I presented all the visual, auditory and written information and results in accordance with scientific ethics.
- I refer in accordance with the norms of scientific works about the case of exploitation of others' works.
- I used all of the referred works as the references.
- I did not do any tampering in the used data.
- I did not present any part of this thesis as another thesis at Mersin University or another university.
- I transfer all copyrights of this thesis to the Mersin University.

22 Aralık 2016 / 22 December 2016

İmza / Signature



Servet Can DÖNMEZ

ÖZET

Mizah doğasında var olan muhalif yapısı nedeni ile tarih boyunca her dönemde iktidarı elinde bulunduran egemen yapıların hedefinde olmuştur. Toplumun yönetilen kesimi mizah aracılığı ile bir yandan eleştiri yaparak fikirlerini beyan ederken bir yandan da rahatlama sağlayarak üzerinde hissettiği baskı ve tahakkümden kurtulma amacı gütmektedir. Egemen yapıların hegemonyalarının devamlılığı için kültürel ve ideolojik bilinçlerini halka benimsetebilmek ve bu yolla devamlılıklarını sağlayabilmek adına kullandıkları araçlardan birisi kitle iletişim araçlarıdır. Dolayısı ile günümüzde hızla ilerleyen teknolojik gelişmelere rağmen halen en yaygın ve düşük maliyetli kitle iletişim aracı olan televizyonlarda üretilen mizahi içerikler bu noktada önem kazanmaktadır. Bu çalışmada Türkiye televizyonlarında 2014-2015 yılları arasında yayınlanan komedi türündeki yapımlardan birisi olan “Kardeş Payı” isimli dizide yer alan mizahi öğeler ve eleştiriler, metin analizi yöntemi ile incelenerek dizinin konusu, türü, diğer türlerden ayırt edici özellikleri, eleştirel mizah yaparken egemen yapının ideolojik ve kültürel kodlarını yeniden üretip üretmediği, ne tür ve hangi konulara yönelik mizah yapıldığı ile dizinin Türk televizyon ve mizah tarihi açısından hangi konumda yer aldığı sorularına yanıt aranacaktır.

Anahtar Kelimeler: Gülme, Mizah, Eleştiri, Hegemonya, Televizyon,

Danışman: Doç. Dr. Ashlan DOĞAN TOPÇU, Mersin Üniversitesi, Radyo, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Mersin.

ABSTRACT

Because of its opponent nature, humour has been always at the target of hegemon structure which possesses the puissance in all periods throughout history. Through the instrument of humour, the governed part of the society, on one hand pursue the goal of overcoming from the pressure and domination and on the other hand, it expresses an opinion by criticising. One of the instruments that hegemon structure uses for the continuousness of its hegemony and to infuse its cultural and ideologic conscious into the society is the mass media. Thereby despite the pressing forward technological progress, the contents of humour which has been produced for television, which is still the most common and the most affordable mass medium, come into prominence at this point. In this study, "Kardeş Payı" which is one of the soap operas broadcasted on Turkish televisions in 2014-2015, will be analyzed. The humorous elements and criticism will be examined by text/content analysis method. While examining the subject and the specie of the soap opera and its distinctive features, the answers for the questions like while producing critical humour if it reproduces the cultural and ideologic codes of the hegemon structure or not, where the humour is oriented and from the point of Turkish television and the history of humour where stands this soap opera will be searched.

Keywords: Laugh, Humour, Criticism, Hegemony, Television

Advisor: Associate Professor Aslihan DOĞAN TOPÇU, Department of Radio, Cinema and Television, University of Mersin, Mersin.

TEŞEKKÜR

Bu alıŐmanın gerekleŐtirilmesinde değerli bilgilerini benimle paylaŐan, kullandığı her kelimenin hayatıma kattığı önemini asla unutmayacağım saygıdeğer danışman hocam; Doç. Dr. Aslıhan DOğAN TOPÇU'ya ve bu süreçte bana destek olan herkese sonsuz teŐekkürlerimi sunarım.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
İÇ KAPAK	i
ONAY	ii
ETİK BEYAN	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
1. GİRİŞ	1
2. GÜLME VE MİZAH	3
2.1. Gülmenin Tarihsel Gelişimi	5
2.2. Gülmeye İlişkin Kuramsal Yaklaşımlar	9
2.3. Mizah Kavramı	12
2.3.1. Mizah Türleri	14
2.3.2. Mizahın Türk Kültüründeki Yeri	19
3. KÜLTÜREL VE İDEOLOJİK BİR AYGIT OLARAK TELEVİZYON VE MİZAH	27
3.1. Televizyon Program Türleri	37
3.2. Televizyon Dramalarının Bir Alt Türü Olarak Diziler	42
3.3. Türkiye Televizyonlarında Komedi Dizileri	44
4. KARDEŞ PAYI DİZİSİ METİN ANALİZİ	47
4.1. Dizinin Türsel ve Anlatısal Özellikleri	48
4.2. Dizinin Konusu ve Olay Örgüsü	53
4.3. Karakterler ve Temsilleri	53
4.4. Çevre/Mekân Kullanımı	56
4.5. Dizi Bölümlerinin Metin Analizi Tekniğiyle İncelemesi	57
4.5.1. Eğitim Sistemine Yönelik Eleştiriler	58
4.5.2. Ekonomik Sisteme Yönelik Eleştiriler	61
4.5.3. Medya'ya Yönelik Eleştiriler	64
4.5.4. Cinsiyet Ayrımcılığına Yönelik Eleştiriler	68
4.5.5. Toplumsal Eleştiriler	68
4.5.6. Egemen Yapıya Yönelik Eleştiriler	82
5. SONUÇ	91
KAYNAKLAR	95
ÖZGEÇMİŞ	100

1. GİRİŞ

Gülme, insan hayatının vazgeçilmez bir parçası olan ve çeşitli sebepler sonucunda farklı durumlarda ortaya çıkabilen bir eylemdir. Gülme kelimesinin sözlüklerdeki tanımına baktığımızda genel olarak bu eylemin insana özgü bir davranış olduğu noktasına vurgu yapıldığı görülmektedir. İlk çağlardan bugüne kadar birçok düşünür gülmenin yıkıcı bir gücü olduğunu düşünmüş ve kimi zaman da bu yıkıcı gücün tanrısal bir yönü olduğuna inanarak gülme eylemine karşı negatif ve mesafeli tutumlar sergilemiştir. Gülmeye kuramları olarak bilinen “Üstünlük”, “Rahatlama” ve “Uyumsuzluk” kuramları ise gülme edimini ortaya çıkararak durumlardan yola çıkarak üretilmiştir.

İnsanların gülmesi sonucunu doğuran uyaranlardan birisi de mizahdır. Mizah bir araç, gülme ise bir sonuçtur. Mizah genel yapısı itibarı ile toplumlarda siyasi, ekonomik, sosyolojik vb. sebeplerle ortaya çıkmaktadır. Bir yandan toplumdaki çarpıklıkları konu edinirken bir yandan da sorunlara işaret ederek çözüme ilişkin yol gösterme görevi üstlenmektedir. Mizah, kimi zaman egemen yapının baskısı sonucunda ortaya çıkarken kimi zaman da doğasında var olan muhalif yapısı sebebi ile baskının artmasına sebep olabilmektedir.

Farklı amaçlarla üretilen mizahın hemen her türü, tüm toplumlarda görülebilmektedir fakat özellikle baskının ve stresin arttığı ve bu durumun çeşitli sebeplerle açıkça ifade edilmesinin uygun olmadığı dönemlerde mizah aracılığı ile gülme eyleminin arkasına gizlenen bir eleştiri söz konusu olabilmektedir. Mizah yolu ile görece daha yumuşak bir şekilde eleştiri yapılarak baskı ve stres altındaki toplumun bir ölçüde rahatlama sağlanmaktadır. Eleştirel amaçla mizah yaparken hiciv, ironi ve nükte gibi kavramlar ön plana çıkmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, tarih boyunca mizahın farklı dönemlerde ve farklı kültürel metinlerde toplumsal bir eleştiri aracı olarak nasıl kullanıldığını, Türkiye’de yayınlanan Kardeş Payı dizisi örneği üzerinden ortaya çıkarmaktır. Çalışma, mizahın bir muhalefet etme aracı olarak kullanılabileceği genel varsayımından hareketle Kardeş Payı isimli tv dizisinde eleştirel bir bakış açısı ile mizah yapıldığı özel varsayımına dayanmaktadır. Bu bağlamda Kardeş Payı dizisi günümüzde hem içerik olarak hem de biçimsel özellikleri bakımından komedi türündeki diğer televizyon dizileri arasında mizahın eleştirel bir araç olarak kullanıldığı tek örnek olması sebebi ile Türk televizyon ve mizah tarihinde önemli bir noktada yer almaktadır. Bu çalışmanın sınırlılıklarını Türkiye televizyonlarında 2014-2015 yılları arasında yayınlanan ve komedi türündeki yapımlar içerisinde yer alan Kardeş Payı isimli televizyon dizisinin, iki (2) sezon boyunca toplamda yayınlanan otuzbeş (35) bölümü oluşturmaktadır. Çalışmanın evrenini televizyonda yayınlanan komedi türündeki diziler oluştururken örneklemi ise Türkiye televizyonlarında yayınlanan Kardeş Payı isimli dizi oluşturmaktadır.

Buradan hareketle bu çalışmanın problemini, bir toplumsal eleştiri aracı olarak mizahın televizyonda kullanılıp kullanılmadığı, kullanılıyorsa nasıl kullanıldığı, mizah aracılığı ile hangi konulara yönelik eleştiriler yapıldığı, eleştirel mizah yapılırken bir yandan da egemen kültürel ve ideolojik kodların yeniden üretilip üretilmediği ve bunun Kardeş Payı dizisindeki görünümüleri oluşturmaktadır. Bu çerçevede Kardeş Payı dizisinin diğer dizilerden ayırt edici özellikleri ve dizinin Türk televizyon ve mizah tarihi açısından hangi noktada yer aldığı sorularına eleştirel bir bakışla yanıt aranacaktır.

Çalışmanın ilk bölümünde gülme kavramına ve tarihsel gelişimine değinilerek, gülmeye ilişkin kuramsal yaklaşımlardan söz edilecektir. Bu çerçevede mizah kavramı ve oluşturulma biçimlerine göre mizah türleri açıklandıktan sonra mizahın Türk kültüründeki yerine ilişkin bilgiler verilecektir. Çalışmanın ikinci bölümünde öncelikle mizah ve kültür ilişkisi açıklandıktan sonra iletişime eleştirel yaklaşımlardan olan Gramsci'nin "hegemonya" kavramı ve Althusser'in "devletin ideolojik aygıtları" yaklaşımı çerçevesinde bir kitle iletişim aracı olarak televizyon ele alınacaktır. Ardından kuramsal olarak televizyon program türleri ve dizilere ilişkin bilgiler verildikten sonra Türkiye televizyonlarında yayınlanan komedi dizilerine değinilecektir. Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde eleştirel bir amaçla mizahi içerik ürettiği iddia edilen Kardeş Payı isimli komedi dizisine ilişkin genel bilgiler verildikten sonra dizi çalışmanın yöntemi olarak seçilmiş olan metin analizi tekniği ile incelenerek dizinin konusu, türü, diğer türlerden ayırt edici özellikleri, ne tür ve hangi konulara yönelik mizah yapıldığı, eleştirel mizah yaparken egemen yapının ideolojik ve kültürel kodlarını yeniden üretip üretmediği ile dizinin Türk televizyon ve mizah tarihi açısından hani noktada yer aldığı sorularına yanıt aranacaktır.

2. GÜLME VE MİZAH

İnsanoğlu ilk çağlardan günümüze kadar tarih boyunca birçok konu üzerine düşünmüş ve birçok şeyi merak etmiştir. Günümüzde sahip olduğumuz tüm kültürel ve entelektüel birikimler insanoğlunun tarihi boyunca biriktirerek edindiği bilgilerin toplamıdır. Tüm bilimsel çalışmalara ve araştırmalara rağmen henüz tam olarak anlaşılamayan birçok soruya yanıt arama çabası devam etmektedir. Yanıt aranmaya devam edilen ve henüz net ve genel geçer bir yanıt bulunamayan sorulardan birisi de neye güldüğümüzdür. Gülme eylemi üzerine ilk çağlardan bugüne kadar farklı düşünürler teoriler üretmiş, tanımlamalar yapmış ve gülme eylemini anlamaya çalışmışlardır.

Türk Dil Kurumu (2016) sözlüğünde “gülme” kelimesi bir isim olarak tanımlanmış ve gülmenin bir eylem olduğu ve ayrıca ikincil olarak ta “kahkaha” kelimesine karşılık geldiği belirtilmektedir. Genel olarak; gülme insanların hoşlarına giden olaylar, durumlar veya sözler karşısında hissettiği neşe duygusunu açığa vurduğu bir eylem olarak tanımlanmaktadır. (Güler ve Güler, 2010:1) Gülme kavramının dilimizde farklı tanımları var olmakla birlikte bu tanımlar kimi zaman gülme eyleminin anlaşılmasında yeterli olamayabilmektedir. Bu sebeple gülme eyleminin yapısı ve sebeplerine ilişkin farkı kaynaklardaki açıklamalara bakmak gerekmektedir.

Baudelaire’a göre gülme,

Şeytansı, hınzırca bir şeydir; yani alabildiğine insansaldır. İnsandaki kendini yüksek görme düşüncesinin bir sonucu olarak vardır. Gerçek şu ki gülme öz olarak insansal olduğu içindir ki, öz olarak çelişkilidir. Demek oluyor ki, gülme, sonsuz bir yüceliğin ve aynı zamanda sonsuz bir düşkünlüğün imidir. Sonsuz düşkünlük dediğimiz şey, Mutlak Varlık (Tanrı); sonsuz yücelik dediğimiz şeyse hayvanlar karşısında algılanır. İşte gülmeyi bu iki sonsuzdan sürekli olarak ortaya çıkan düşüşler oluşturur. Gülünç, yani gülmeyi yaratan güç, asla gülmenin nesnesinde değil, gülen kişidedir. (1997:11)

John Morreall (1997:3-4) gülme eylemini açıklamaya çalışırken mizahi olmayan ve mizahi olan gülme şeklinde bir ayırım yapmıştır. Mizahi olmayan gülmeye; sihirbazlık, gıdıklanma, tehlikenin geçmesinin ardından güvende hissetme, piyango kazanma, azot oksit soluma örneklerini vermiştir. Morreall mizahi olan gülmeye ise; fıkra, garip giyinen birisini görme, bir çocuğun yetişkin gibi konuşması, taklit yapma, usturuplu hakaretler işitme, ses veya hece karışması sonucu oluşan cinaslara gülme, örneklerini vermiştir. Morreall’in yaptığı bu ayırımında yine insan faktörünün ön plana çıktığı ve tıpkı Baudelaire gibi odak noktasının insan olduğu görülmektedir.

Barry Sanders’a göre ise insanlar davranışlarını toplumsal hareketler aracılığı ile belirli bir kalıp içerisinde gerçekleştirmektedir. Domuzlar gibi yemek yememek, aslanlar gibi öfkelenmemek ve tilki gibi kurnazca sıvışmadan dik durmak yine insanın toplumsal yaşam içerisinde belirli kurallar içerisinde yaptığı davranışlarıdır ve bu sebeptendir ki gülme kendisini

belirli şekillerde kısıtlamayan kişilerin bir an için benliklerinden vazgeçip yakaladığı rahatlama duygusundan ileri gelmektedir. (2001:31)

Gülmeye ilişkin Castelvetro, Philip Sidney ve Hobbes gibi düşünürler ilerde “üstünlük kuramı” başlığı altında toplanabilecek olan tanımlamalar getirirken, Ritche görüşlerinin odak noktasında yine diğer düşünürler gibi insanı konumlandırırken genel olarak üstünlük kuramı içerisine dahil olabilecek fikirler öne sürmüştür. William Hazlitt, Joseph Priestly ve Emerson gibi isimler ise “uyumsuzluk kuramı” olarak bilenen gülme kuramının temelini oluşturan fikirler öne sürmüştür. (akt. Sokullu, 1997:12-16)

Derviş gülmenin her zaman bir neşe ifadesi olmayabileceği noktasına dikkat çekerek bazen öç alma, bazen ağlayamadığımız ve sınırlı olduğumuz durumlarda ortaya çıkan bazen ise kızgınlığın bir ifadesi olabildiğini belirtmektedir. Ona göre bu durumların tamamında sinirsel olarak bir boşalma ve rahatlama durumu söz konusudur. Derviş’in bu yaklaşımını kuramsal olarak “rahatlama kuramı” başlığı altına dahil edebilmek mümkündür. (2002:121)

Ahmet İnam (2002:13-18) neden gülüyoruz sorusuna cevap ararken daima odak noktası olarak insanı öne sürmektedir. İnsanın vücudu ve duygularıyla birlikte aklını kullanarak güldüğünü söyleyen İnam, gülücün olağan ve olağan dışı durumların karşılaşması durumunda ortaya çıktığını, olağan dünyada gülücün olmadığını (örneğin, eğer bir fıkraya veya olaya gülüyor isek bu iki farklı dünyayı karşılaştırmamız sonucunda ortaya çıktığını) söylemektedir.

Ferit Öngören gülmenin bir tepki oluşunu ve bir durum, söz veya görüntü karşısında güldüğümüzü şu ifadelerle anlatmaktadır;

Tek başına gülen birisini gördüğümüz zaman deli mi ne diyoruz. Oysa tek başına ağlayan birisini görünce acaba derdi nedir diye bir katılma içerisine giriyoruz. Buna göre gülmenin sağlanması için birden fazla tarafın olması gerekiyor. Gülmenin karşısında bir olay olabilir, bir kişi olabilir, bir anlatı olabilir, bir yazı, bir karikatür olabilir. O zaman güleni anlayışla karşılıyoruz. Demek ki ortada gülünecek bir şey var diyerek katılmak istiyoruz (2002:23)

Aziz Nesin gülmenin insani ve toplumsal yanına dikkat çekerken, gülmenin gülmece kapsamına giren olayların algılanması sonucunda ortaya çıkan psiko-fizyolojik bir tepki olduğunu söylemektedir. Ona göre gülme eylemi “insanlara çok yakın düzeydeki köpek, maymun, ve kimi ötücü kuşlarda çok silik izlerle görülse de, bu gülme psikolojik değil, yüz kaslarındaki gerilme ve kıpırdama biçiminde salt fizyolojik belirti olarak kalır; buna gülme denilemez” (2002:48)

Gülme eylemine ilişkin yapılan tüm bu tanımlamalardan yola çıkarak genel olarak insana dair olanın dışında bir gülücün var olmadığı sonucuna varabilmekle beraber Henri Bergson bu yargıyı daha ileri götürerek tümüyle insana ait olanın dışında bir komiğin söz konusu olamayacağını iddia etmektedir. Bergson’a göre;

Bir görünüm güzel, zarif, yüce, anlamsız ya da çirkin olabilir; ama hiçbir zaman gülünç olamaz. Herhangi bir hayvana onda insana ait bir davranışı ya da insana özgü bir yüz anlatımı bulduğumuz için güleriz. Herhangi bir şapkaya gülüyorsak burada bizi güldüren keçe ya da hasır parçası değil, insanoğlunun bu şapkaya verdiği biçim, ona kalıbını veren insan kapisidir. (2011:12)

Gülme edimine ilişkin varılan bu yargıların nedenini anlayabilmek için ilk çağlardan bugüne insanoğlunun gülmeye karşı olan tutumuna ve ona bakış açısına bakmak gerekmektedir. Zaman içerisinde gülmeye karşı değişen tutum bugün bilinen çağdaş tanımlamalar ve teorilere temel oluşturmaları bakımından önem arz etmektedir.

2.1. Gülmenin Tarihsel Gelişimi

Antik Çağ kaynaklarında bebeklerde görülen ilk gülüşün doğumdan sonraki kırkıncı günde gözlemlendiği belirtilmektedir. O dönemlerde bebeğin ne zaman güldüğü bebek güldüğünde bedeninin ruhla dolduğuna inanıldığı için çok önemliydi. "Aristoteles'e (M.Ö. 384-322) göre bu anlar insanlar ile öteki hayvanlar arasında son derece köklü bir ayrımın oluşmasını sağlıyordu; bu yüzden, Aristoteles insanın özünü tanımlarken gülme anından yararlanarak insanı "animal riddens (gülen hayvan)" olarak adlandırmıştır. (Sanders, 2001:22)

Aristoteles (1987:20) Poetika'sında gülmeye ilişkin fikirlerini komedyaya üzerinden şu şekilde ifade etmektedir;

Komedyaya, daha önce de söylendiği gibi, ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklididir; bunula birlikte komedyaya, kötü olan her şeyi de taklit etmez; tersine, gülünç olanı taklit eder; bu da soylu olmayanın bir kısmıdır. Çünkü, gülünç olanın özü, soylu olmayışa ve kusura dayanır. Fakat bu kusur, hiçbir acılı, hiçbir zararlı etkide bulunmaz.

Gülmeyi basit ve bayağı olarak gören Sokrates (M.Ö. 469-399) gülmenin cahillikten gelen bir insani kusur olduğunu düşünmektedir. Alaycı bir şekilde atılan gülüşün kendini bilmez insanlar tarafından başkalarını inciterek yapıldığını düşünen Sokrates'in bu tespitinin temeli iyi ve kötü gülme arasında bir ayrım yapmasından ileri gelmektedir. (Şahinalp, 2010: 24)

Platon'un (Eflatun) "gülme" konusuna mesafeli yaklaştığı görülmektedir. Platon bu mesafeli duruşunun temelinde gülmenin güzelliğini takdir etmesi değil aksine gülmenin var olan ideal düzeni yıkabilecek olan gücüne duyduğu saygıdan ileri gelmektedir. Sanders, Platon'un gülme hakkındaki görüşlerini şöyle ifade eder;

Gülmenin yetkeye karşı korkunç bir düşman haline gelebileceğini bilir ve her yurttaşın, mevkiinden bağımsız olarak, tek bir gülüşle her şeyi havaya uçurma gücü taşıdığını görür. Üstelik alaycı gülüş mahkemenin yerini almakta, kendi adaletini hemen ve kesin olarak dağıtmaktadır. Aslına bakılırsa, yasaları o anda yeniden yazmaktadır. Devlet yetkeye karşı böyle bir tehdide tahammül gösteremez." (Sanders, 2001:111-112)

Platon'a göre kişiyi gülünç yapan şey kişinin kendisini bilmemesidir. Gülünç olan kişi kendisini diğer kişilerden daha iyi ve akıllı zanneden kişidir, dolayısı ile insanlar bu tür kişilere gülmekten zevk almaktadır. Bu tarz gülme, içerisinde kötüleme barındırmaktadır ve kaçınılması gereken bir durumdur. Gülmenin beslenmemesi gerektiğini düşünen Platon şiddetli gülme durumlarında insanın kontrolünü kaybederek bir nevi insanlığını da kaybettiğini öne sürmektedir. (Morreall, 1997:8)

Platon'un gülmeye ilişkin kaygılarının altında ideal devlet ve toplum düzeni yatmaktadır. İdeal düzende her türlü aşırılıktan kaçınılması gerektiğini düşünen Platon aşırı gülmenin de şiddetle sonuçlanacağını ve ortaya çıkan bu şiddetin var olan düzeni sarsacağını ileri sürmektedir. Ancak elbette aşırı gülme sonucunda her zaman şiddet doğmasa bile birey, bir çeşit maskaraya dönüşmektedir. Bu maskaralar olmadık bir anda denetimsiz bir şekilde güldüklerinde öfke ve şiddeti üzerlerine çekerek karmaşaya neden olmaktadır.

Platon okuryazarlığın toplumu nasıl yeniden yapılandırıldığını bilir. Batı'daki ilk gerçek edebiyat adamı olarak, okuryazarlığın hemen yetkeyi merkezileştirdiğini anlar, çünkü yalnızca iktidar mevkilerinde olanlar, onlardan da yalnızca birkaçı, kendilerine okuryazar payesini verebilir. Bütün yasalar, bütün kararname ve sözleşmeler bu birkaç kişinin elinden çıkar yazılı olarak. Gülme tam tersi etkiyi yaratır, iktidarı her bireye vererek merkezi yapıyı kırar, konuşmadan da daha etkili olarak, çünkü gülen herkes bunu büyük bir ustalık ve hitabetle yapar. Gülme eğitim gerektirmez, herhangi bir kural da. (Sanders, 2001:114)

Gülmenin eğitimsiz kişilerce bile ustalıkla yapılabildiğine dikkat çeken Platon devlet liderlerinin gülmeye mesafeli olmaları konusunda uyarmaktadır.

Aristoteles ise Platon'un fikirlerine paralel olarak insan davranışlarında varılması gereken nihai kuralın "orta yol" kuralı olduğunu öne sürmektedir. "Gülme aşırılığa kaçma eğilimi gösterir, ama aşırı nükte insanı kaba bir soytarıya dönüştürüp dostluğu yok eder. Nüktenin yetersizliği ise insanı kaba bir insana dönüştürür ve aynı ölçüde toplumdan uzaklaştırır. (Sanders, 2001:129-130) Platon'un gülme eylemine yaklaşımına benzemekle beraber Aristoteles gülmenin tanrısal kaynağından ötürü ona daha geniş alan bırakılarak tamamen yasaklanmasına karşı çıkmaktadır.

Antik çağın en önemli komedyacı yazarı olan Aristophanes'in gülüşü de yergi ve neşe içeren bir gülüş olarak eserlerinde yer almaktadır. O'nun gülüşüne hedef olanlar toplumsal düzendeki saçmalıklar, emperyalizmin içinde bulunduğu açmazlar, yalancılar, laf ebeleri, soyguncular gibi kişi ve durumlar olmuştur. Tüm bunların yanı sıra bir yandan da insan olma hazzından ve dünyanın merkezinde bulunan insan olma sevincinden doğan bir gülme durumu da yine Aristophanes'in eserlerinde kendini var etmektedir. Bu türden gülüşlerin arınma etkisi yaparak insanların daha sağduyulu olmalarını ve yaşama daha iyi tutunmalarını sağlayacağını düşünen Aristophanes'in hem yergi hem de neşe içeren gülüşlere eserlerinde bir arada yer verdiği görülmektedir. (Eker, 2014:180)

Antik Çağ filozofları gülme eylemine ilişkin sahip olunan fikirlerin temellerini atmış olmakla beraber gülmenin yıkıcı gücünün de farkında olarak zaman zaman yasaklanması gerektiği fikrini öne sürmüştür. Orta Çağ dönemine gelindiğinde ise geçmişten gelen birikimlerle birlikte kilisenin de etkisiyle gülmenin daha da fazla yasaklamalara maruz kaldığı bir dönemden geçtiği görülmektedir.

Roma İmparatorluğunun yıkılmasından sonra karanlık bir döneme giren Avrupa'da kilisenin hüküm sürdüğü, katı kuralların var olduğu ve halkın aç ve sefil bir yaşam sürdürdüğü bir döneme girilmiştir. Antik Yunan'dan devralınan gülme felsefesine ilişkin bilgiler tozlu raflara kaldırılmış durumdaydılar. Kilisenin gülme eylemine karşı bu katı tutumunun arkasında gülmenin şeytani bir davranış olduğuna inanmaları yatmaktaydı. Umberto Eco, bu dönemde Aristoteles'in Poetika isimli kitabının bu sebeple imha edildiğini öne sürmektedir. O döneme kadar ne kadar mesafeli yaklaşmış olmasına rağmen saygın bir yer edinen gülme, Orta Çağ'da din adamları ve yöneticiler tarafından tamamen yasaklanmaya başlanmıştır. (Şahinalp, 2010:31)

Ortaçağ'da gülme, ideolojinin tüm resmi alanlarının ve toplumsal ilişkilerin tüm resmi, katı biçimlerinin dışında kalmıştı. Gülme, dinsel kültürden, feodal törenler ve devlet törenlerinden, adabımuâşeretten ve tüm yüksek spekülasyon türlerinden dışlanmıştı. Hoşgörüsüz, tek yanlı bir ciddiyet havası, resmi ortaçağ kültürünün tipik özelliğiydi. Ortaçağ ideolojisinin içerdikleri - çilecilik, kasvetli kadercilik, günah, ceza, ıstırap, baskıcılığı ve sindiriciliğiyle feodal rejimin karakteri- bu öğelerin tümü, buz gibi taşlaşmış bu ciddiyet havasını belirlemiştir. Doğruyu, iyiyi, temel ve anlamlı olan her şeyi ifade etmeye uygun yegane havanın bu olduğu sanılıyordu. Bu ciddiyetin öğeleriye korku, korkuyla karışık dinsel saygı ve alçakgönüllülüktü." (Bakhtin, 2001:94)

İ.Ö. üçüncü yüzyılda yazılmış Mısır papirüslerine göre kaosla yüzleşen Tanrı onu kahkahasıyla savuşturmaktadır. Tanrının, ilk güldüğünde dünyaya hükmedecek olan diğer yedi tanrıyı dünyaya getirirken yedinci kez kahkaha attığında ise ruhu oluşturduğuna inanılmaktadır. Hristiyanlar ve Yahudiler ise tıpkı Mısırlılar gibi Tanrının soluğunu kutsal olarak kabul etmektedirler. Adem'i cezalandırdıktan sonra ona bahsettiği soluğa sınırlama getiren tanrı, Yahudilere ve Hristiyanlara yaşamlarının sonunda soluklarını geri vermelerini buyurmaktadır. (Sanders, 2001:17) Gülme ve soluk alma arasındaki bağlantıyı Sanders şu şekilde kurar;

"Yaşadıkça ve soluk aldıkça" sözü şaşırtıcıdır. Bu söz, birbirinden farklı iki soluğu ima eder, sanki yaşamak ile soluk almak farklı olaylarmış gibi. Bu tuhaf deyimde anlam vermenin hiç olmazsa bir yolu, onu gülmenin tarihi ışığında okumaktır; gülmenin tarihinde yaşama ile soluk alma gerçekten birbirinden farklı iki işlevi gösterir. (Sanders, 2001:19)

Eker, Orta Çağ Hristiyan dünyasının her türlü gülmenin yasak olduğu bir dünya olduğunu ve Orta Çağ dünyasının üç evrene ayrıldığını belirtmektedir;

Orta Çağ kozmolojisi evreni üçe ayırır: Cennet, cehennem ve ikisi arasındaki yeryüzü. İki uç nokta olan cennet ve cehennemi, gülme ve ağlama simgeleri. Ağlamayla gülme birbirine üstün gelmek üzere uğraşırlar. Yeryüzü, bir Hristiyan için cehennemdir, ceza yeridir. Burada tövbe etmemiş günahkarlar acı çeker, eziyet ve işkencelere katlanırlar. Ruhun doğal yurdu olan cennet, neşe ve kahkahayla yankılanır. Ölüm anında ruh tensel tutsaklığından kurtulur, böylece bütün ağırlığını ve ciddiliğini kaybeder. Yeryüzünde kilise egemendir. Kilise, mutlak ciddiyeti, kederi ve gözyaşını savunur. Ciddiyet ve gözyaşı dışındaki bir tepki, hoppalık, budalalık ya da kibir göstergesidir. (Eker, 2014:191)

Hristiyanlık ve Yahudilik 'teki gibi İslam aleminde de gülme ile ilgili görüşlere bakıldığında kimi zaman gülmenin son derece doğal bir insani tepki olduğu görüşü hakim iken kimi zaman da alaycı ve aşağılayıcı tavrından ötürü hoş karşılanmadığı görülmektedir.

Önemli İslam âlimlerinden İbn-i Sina'ya göre gülme nefsin amel gücünden doğan insani bir tepki olmakla birlikte insan türüne işaret eden bir eylemdir. Kur'an-ı Kerim'de ise bazı örneklerle bakıldığında sevindirici bir haber karşılığında gülünmesi doğal karşılanmakla birlikte gülmenin bir alay ve aşağılama ifadesi olduğunu belirten ayetler de vardır. (Bayraktar, 2010:23)

Kasapoğlu Kur'an'ın gülme eylemine iki şekilde yaklaştığından bahsetmektedir;

Kur'an, insanın bütün özelliklerini olduğu gibi, onun gülebilmek özelliğini de yaratanın Yüce Allah olduğunu vurgular. Allah, insanda gülme gibi karmaşık bir ruhsal ve fizyolojik yapıyı var etmek suretiyle insanların dikkatini kendi sıfatlarına çekmek istemiştir. İnsanın psikolojik yapısına yerleştirdiği gülme yetisini kendi sıfatlarının kanıtlarından biri olarak sunmuştur: Ağlamak ve gülmek hayatın yansımalarından, karşılıklı iki farklı durum olup, biri neşenin, diğeri elemin belirtisidir. "Edhake" ifadesi sevinç, "ebkâ" ifadesi ise üzüntü olarak açıklanmıştır. Allah kullarının kimini güldürür, kimini de ağlatır. Meselâ, onlara dünya ve âhiret mutluluğu vadederek onları güldürürken, onları her iki mutluluktan yoksun bırakarak ağlatır.(2008:67-68)

Kur'an'da en çok bahsi geçen ve hoş karşılanmayan gülme biçimi ise üstünlük duygusundan ve kibirden ileri gelen "aşağılayıcı gülme" biçimidir. Bu şekilde bir gülme eylemini gerçekleştiren kişiler "inkarcı" olarak tasvir edilmektedir. Genel olarak bakıldığında İslam aleminde gülme, Allah'tan gelmekle birlikte, kimi zaman ihtiyaçtan ileri gelen doğal bir durum olarak karşılanırken kimi zaman da alay etme ve aşağılama gibi duygulardan kaynaklandığı için hoş karşılanmamaktadır. (Bayraktar, 2010:12-14)

İslam dünyasının gülme eylemine ilişkin bu yaklaşımı, Aristoteles'in her şeyin kararında olması gerektiğini ifade eden "orta yol" kuralı ile örtüşmekle birlikte daha ileri ki dönemlerde "üstünlük ve rahatlama" kuramı olarak adlandırılan temel gülme kuramları ile de örtüşmektedir.

Gülme eylemi ile ilgili olarak Yeniçağ'da ortaya atılan kuramlara geçmeden önce bu çalışmada kuramsal olarak temel alınan gülme şeklinin John Morreall'in belirttiği "mizahi

olmayan” gülme biçimlerinden farklı olarak psiko-fizyolojik, akıl ve kavrama yolu ile daha bilişsel bir insan süzgecinden geçerek ortaya çıkan “mizahi gülme” şekli olduğunu belirtmek gerekmektedir.

2.2. Gülmeye İlişkin Kuramsal Yaklaşımlar

Gülme eylemi üzerine düşünen ve araştıran Morreall “Gülmeyi Ciddiye Almak” isimli kitabının önsözünde psikolojik ve sosyolojik araştırmaların var olmakla birlikte son yıllara kadar akademik çevrelerce gülme üzerine çalışma yapılmasının anlamsız bulunduğundan yakınmaktadır. Bu tavra sebep olarak gülme eyleminin ciddi bir eylem olmamasından kaynaklı olarak ciddiye alınmadığını düşünmektedir. Gülme eyleminin ciddiye alınmaması gibi bir şeyin söz konusu olmaması gerektiğini düşünen Morreall, sanılanın aksine gülmeyi anlamının insanlığı anlamaya yönelik uzun bir yol olduğunu öne sürmektedir.

Gülme eylemine ilişkin yapılan tanımlara ve tarihsel süreçteki gülmeye ilişkin yaklaşımlara bakarken görüleceği üzere “Üstünlük Kuramı ”na ilişkin fikirleri ortaya atan ilk kişinin Platon olduğu görülmektedir. Bu kuramda temel görüş olarak insanın bir olay ya da kişi karşısında kendisini daha üstün görmesinden ileri gelen bir gülme biçiminden söz edilmektedir. Platon üstünlük ve kibir duygusundan ileri gelen gülme biçiminin düzeni bozucu ve yıkıcı bir etkisi olduğunu düşündüğü için bu tarz bir gülüşe karşı çıkmaktadır.

Platon’a göre, gülmenin uygun nesnesi, insani şeytanlık ve budalalıktır. Platon için bir kişiyi gülünç kılan şey onun kendisini bilmemesidir. Gülünç kişi kendisini gerçekte olduğundan daha varlıklı daha hoş daha erdemli ya da daha akıllı sanan kişidir. İşte biz böyle insanlara gülmekten zevk alırız ancak bizim onlara gülmemiz belirli bir kötüleme içerir ve kötüleme de zararlı bir şeydir. Platon onu bir “ruh acısı” olarak adlandırır. Bunu dışında gülmede dikkatimiz kusur üzerine odaklanmaktadır. Platon gülmeyi beslememeliyiz der, ola ki güldüğümüz kusurlardan bazıları bize de bulaşabilir. Şiddetli gülmelerde ussal kontrolümüzü bütünüyle kaybederiz, bu anlamıyla insansal olan yanımız yitirilmiş olur. (Morreall, 1997:8)

Aristoteles ise “gülmenin özünde, alay, aşağılama olduğu konusunda Platon’la hemfikirdir. “Nükte bile, ona göre, gerçekte adam edilmiş küstahlıktır. Ayrıca şakacı tutumun insanı önemli şeylere karşı gayrı ciddi yapacağı için kişinin karakterine karşı zararlı olabileceğini de söyler.”(Baki, 2011:23)

Aristoteles nüktenin bir küstahlık olduğunu düşünmekle birlikte aynı zamanda insanlar kendilerine gülünmesinden hoşlanmadıkları için haksızlık yapanlara karşı doğru yolu gösterici bir araç olabileceğini belirtmektedir. Aristoteles gülmeye tamamen karşı çıkmamaktadır ancak aşırı gülmenin de soytarılar has bir tutum olduğunu belirterek tıpkı Platon gibi aşırı gülen kişilerin ahlaksal olarak doğru yoldan sapacağını öne sürmektedir. Bu yüzden yasaları belirleyen kişilerin aşırı gülme ve eğlenmeye karşı zaman zaman yasaklar getirmeleri

gerektiğini düşünmektedir. (Morreall, 1997:9-10) Üstünlük kuramının kurucularından biri Platon ve Aristoteles ile birlikte Hobbes'tur.

Hobbes'a göre insan ırkı sürekli birbiriyle savaşım içinde olan bireyler koleksiyonudur. Gülme, bu savaşım sonunda kendimizi bir başkasından ya da daha önceki durumumuzdan daha iyi görme duygusu üzerinde yükselmektir; bu anlamda bir kendi kendini kutlamadır. Ancak Hobbes da gülmenin kişi karakterini bozduğunu ve diğerlerinin eksikliklerine gülmenin bir yetersizlik olduğunu söyler. (akt. Uluğ, 2013:31)

Savaş ve mücadele içerisindeki insan başarı ve zafer elde ettiği zaman bir üstünlük duygusu hissetmekte ve bunun sonucu olarak gülmektedir. Hobbes kimi zaman eskiden bize ait olan bir zayıflığı başkasında gördüğümüz zaman da üstünlük duygusuna kapıldığımızı ve gülmeye başladığımızı düşünmektedir. Hobbes, bu fikirlerini genel olarak "ani zafer duygusu" kavramı çerçevesinde açıklamaktadır. (Morreall, 1997:10-12)

Hobbes mutlak güç ve yetkilere sahip egemen devleti anlattığı "Leviathan" isimli kitabında bir zamanlar her sözüne inandığı ve peşinden koştuğu liderlerin karşısında zamanla onların hatalarını gören ve onların yetersizliğinin farkına varan kişilerin bu farkındalık sonucunda kendisinin daha derin bir birikime ve bilgiye sahip olduğunu düşünerek bir üstünlük duygusu içerisinde gülmeye başladığını ifade etmektedir. (akt. Baki, 2011:25)

Üstünlük kuramı ile ilgili belki de verilebilecek en iyi örneklerden birisi ise Demokritos'un (M.Ö.460-370) gülüşüdür. "Demokritosçu gülüş" ismi verilen alaycı gülüş eylemine ismini veren bu filozof temel olarak toplumda gördüğü her türlü uyuşmazlık ve sorunlara sürekli olarak gülere tepki koyması ile ön plana çıkmaktadır. Hippokrates' in "Gülme ve Deliliğe Dair" isimli kitapta neye güldüğü sorusuna Demokritos şu şekilde cevap vermektedir:

İşte benim gülüşümün hedefi; kötülüklerinin, cimriliklerinin, doymazlıklarının, kinlerinin, kurdukları tuzakların, fesatlarının, hasetlerinin kefaretinin ödemeye mahkûm ettiğim sağduyudan yoksun insanlardır. Kötülüğün becerikliliği tarafından icat edilen her şeyi sayıp dökmek zor bir iştir; burada da karşımıza bir sonsuzluk çıkmaktadır! Kurdukları tezgâhlarda hainlik ve sinsilik yarışma girişen ve düşünceleri gizli kapaklı olan insanlara gülüyorum. (...) Benim gülüşüm, onlarda üzerinde düşünülmüş hiçbir tasarının bulunmamasını mahkûm etmektedir; olanı ve olacağı ancak sağlam bir düşünceyle aydınlanan insan duygusu kestirilebilirken, bunların ne gözleri, ne de kulakları vardır. (...) İnsan doğal olarak bazen kendi kendine tuzaklar kurmakta; bazen de şan ve şeref tutkusuyla tepelere tırmananlar, kötülüklerinin ağırlığı altında dipsiz uçurumlara yuvarlanmaktadırlar. Önce tahrip edilmekte, sonra yeniden yapılmaktadır; birine bir hizmette bulunmakta, sonra bundan pişmanlık duyulmaktadır; dostların birbirlerine karşı yükümlü oldukları ödevlerden kaçılmakta, kötü yöntemler kin haline gelecek kadar ileri götürülmekte, aileyle kavgaya girilmektedir ve bütün bu saçmalıklara para aşkı neden olmaktadır. (1997:28-29)

Demokritos'un bu sözlerinin ve gülüşünün ardında yatan sebep onun insanların bitmek tükenmek bilmeyen hırsları karşısında hissettiği üstün ve erdemli insan olma duygusundan ileri gelmektedir.

İnsanlar hayatlarını önceden belirlenmiş bir takım kurallar ve düzen içerisinde sürdürmektedir. "Uyumsuzluk Kuramı" 'nın temel savını da işte bu düzen ve kurallar oluşturmaktadır. Gündelik hayatı daha kolay ve yaşanılabilir kılan kurallar ve göstergeler insanların zihinlerinde belirli bir yer edinmiştir ve insanlar doğdukları andan itibaren bu kuralları öğrenip benimseyerek hayatlarını sürdürmektedirler.

Gündelik hayat akışında, ortalamada kabul görmüş normlar ve standartlar belirlidir. Kişiyle objeler arasındaki ilişkinin alışılmışın dışında gelişmesi şaşkınlığa ve dolayısıyla gülmeye yol açar. Beklenmedik bir olay ile standart algılar alt üst olmuştur. Eğer bu uyumsuzluk durumu ciddi anlamda "kötü sonuçlar" doğurmuyorsa, gülmeye yol açacaktır.(Şahinalp, 2010:52)

Belirli kalıplarla düzenli bir dünyada yaşayan insan bu kalıplara uymayan bir şey ile karşılaştığında gülmektedir. Bu durumdan yola çıkarak rahatlama kuramının temel savını oluşturan Kant ve Schopenhauer'dir. Schopenhauer şeylerin kendi aralarında bulunan uyumsuzluğun aniden algılanması sonucunda gülme eyleminin gerçekleştiğini öne sürmektedir. Kant'ın düşüncelerinde ise uyumsuzluk merkezi bir rol almakla beraber duygusal boşalma durumunun da önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Kant'ın duygusal boşalmayı da içeren bu düşüncesi "Rahatlama Kuramı" ile kesişmektedir. (Morreall, 1997:24-28)

Gülme bir dizi fizyolojik tepkimeyi ortaya çıkaran bir eylem olarak insan vücudunu bütün olarak çalıştıran ve sonuç olarak insan sağlığı açısından son derece faydalı olan bir eylemdir. Gülme eylemi sırasında kan basıncı düşmekte kana karışan oksijen düzeyi yükselmektedir. Göğüs duvarı, karın ve diyafram kasılarak kalp kasımları ile birlikte organlara olan kan akışı hızlanmaktadır. Uzun süre gülmeden sonra ortaya çıkan yorgunluk hissinin nedeni işte bu egzersiz yapmış gibi çalışmış olan organlardan kaynaklanmaktadır. (Güler ve Güler, 2010:74-75)

Gülme eylemi sırasında vücutta oluşan bu biyo-fizyolojik tepkimeler sonucunda insanda rahatlama duygusu ortaya çıkmaktadır. Rahatlama kuramına göre ise insanlar baskı altında kalarak istek ve arzuları yasaklandığında sinirsel bir enerji birikmesi olmaktadır. Bu sinirsel birikme, baskı ve yasak unsurunun ortadan kalkması ile birlikte yerini gülmeye bırakır. Gülme esnasında kişi hem sinirsel enerjisini boşaltarak rahatlamaktadır hem de vücudunda meydana gelen diğer biyo-fizyolojik tepkimelerden kaynaklı olarak kendisini rahatlamış hissetmektedir.

Morreall rahatlama kuramının kökenlerinin 18.yüzyılda Shaftesbury'nin yazdığı "Nükte ve Mizahın Özgürlüğü" isimli makalede bulunduğunu belirtmektedir. Shaftesbury, bu makalesinde insanların ruh hallerinin kısıtlandığında içerisinde buldukları bu durumdan kurtulmak için

alternatif yollar aramaya başlayacaklarını ve bunun sonucunda gülme ve alay etme gibi karşılıklar vererek hem öç almış hem de rahatlamış olacaklarını öne sürmektedir. (akt. Morreall, 1997:32-33)

Sigmund Freud ise tüm gülünecek durumlar için insanlarda belirli bir ruhsal enerjinin ayrıldığını ve bu enerjinin kullanılmayan kısmının daha sonra gülme şeklinde kullanıldığını düşünmektedir. Freud'un kuramında bahsettiği ruhsal enerji, bize dışarıdan gelen bir enerji değil, insanın toplumca yasaklanan bazı dürtülerini (saldırganlık, cinsellik, kıskançlık vb.) bastırmak için kullandığı ruhsal ve içsel enerjidir. (Uluğ, 2013:35)

Freud'un bu analizi daha çok psiko-fizyolojik bir analiz olarak görünmekle birlikte toplumlarda tabu olarak nitelendirilebilecek her türlü yasağın bir şekilde açığa vurulduğunu ve bu açığa vurma şekillerden birisinin de tabu olan konular üzerine yapılan espri ve şakalar olduğu çerçevesinde şekillenmektedir. (Uluğ, 2013:33-35) Baki rahatlama kuramına ilişkin bir özet olarak şunları ifade etmektedir:

Baskı altında hisseden, türlü şekilde zulüm gören insanoğlu, gülmeyi bilmeseydi, dünya bugünkü dünya olur muydu? Gülmesini bilmeyen, yaşadığı sıkıntılara karşı hayata küsen insanların ne kadar tatsız tuzsuz olduğunu basit bir gözlem gücüne sahip olan herkes bilir. Bir de bu noktada her türlü cefayı çektiği halde hayata misilleme yapar gibi gülen insanları düşünmek gerekir. Güler yüzlü, şen ruhlu insanlar, iktidara ya da baskı altında olduğunu hissettiği kurumlara karşı bir gülme eylemi gerçekleştirir, bir şekilde rahatlamış olur, mağdur olduğu için pankartlarla, eylemlerle değil de gülere tepkisini ortaya koyar. Kaba bir ifadeyle baskı altında olan bir insan, tepki gösterecek gücü kendinde bulamıyorsa, bu biriken enerjiyi gülme olarak dışarı atar." (Baki, 2011:31)

İnsanların bilincini yitirdiği gülme gazı solumak gibi, bir şekilde biyo-fizyolojik tepkimelerin tetiklenmesi sonucunda ortaya çıkan gülme biçimleri de mevcuttur. Ancak gülmeye ilişkin tüm bu fikirlerden, yorumlardan ve kuramlardan yola çıkarak Bergson'un insana ait olan dışında bir gülücün söz konusu olmadığı görüşüne katılmak mümkün olmakla birlikte bu yorum, insanların duyguları ve algı dünyaları açısından yapılan bir çıkarım olmaktadır. Bu algı ve duygu dünyaları genellikle insan bilinci, bilincin nesnelere yüklediği anlamlar üzerinden ifade edilmektedir. Dolayısıyla insan bilinci ve kavrayışı aracılığı ile anlamlar yüklenen gülme eylemini anlamak için, eylemi ortaya çıkaran etkenlerden birisi olan "mizah" kavramına değinmek gerekmektedir.

2.3. Mizah Kavramı

Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde (2016) "gülmece" sözcüğüne karşılık olarak "mizah" kelimesi verilmektedir. Türkçe' de yer alan bu karşılık zaman zaman mizah ve gülme

kavramlarının karıştırılmasına yol açmaktadır. Mizah ve gülme kavramlarının birbirlerine benzemekle birlikte farklı anlamlara karşılık geldiğini belirtmek gerekmektedir..

Mizah sözcüğü Arapça kökenli bir sözcüktür ve orijinali “müzah” ’tır. Mizah sözcüğü Türkçe’deki karşılığı olarak “gülmece” kelimesi ile özdeşleştirilmiştir. (Nesin, 2002:43-44) Gülmece kelimesi “gülme” kelimesine benzemektedir ancak “gülmece” kelimesi aslında “mizah” kelimesinin karşılığı olarak dilimize yerleşmiştir.

“Mizah”, ansiklopedi ve sözlüklerde, gerçeğin gülünç, alışılmamış özelliklerini vurgulayan bir düşünme biçimi, olayların gülünç, alışılmadık ve çelişkili yönlerini yansıtarak insanı düşündürme, eğlendirme ve güldürme sanatına verilen ad.” (Güler ve Güler, 2010:167) olarak tanımlanmaktadır. Mizah sadece güldürmekle kalmamaktadır aynı zamanda kişiye bir bakış açısı da getirmektedir. Düşünmeden gülmek mümkündür ancak mizah yapılması mümkün değildir, mizaha insanın zihninde var olan, sadece şakalarda ve gülmede aranması gereken zihinsel bir deneyim olarak bakmak gerekmektedir. (Şahinalp, 2010:69)

Morreall’e göre “mizahı basit bir kahkahadan ayıran şey, onun insanlara canlılık katmasıdır, (...) mizah kavrayış değişikliğine, olmasını umduğumuz şeylerin resminin hemen değiştirilmesine dayanır.”(1997:89)

İnam, mizaha dünyaya yan bakma şekli olarak bakmakta ve mizahın felsefi bir yapısı olduğunu, dünyayı süzerek, farklı bir açıdan bakarak yeni bir ufuk açan bir tavır olduğunu öne sürmektedir. (94:9) Aydın Boysan mizah ile ilgili fikirlerini şu şekilde ifade etmektedir;

Biliniyor, 5 ana sanat var: Mimarlık, resim, heykel, edebiyat, müzik. Diğer bütün sanat türleri, bunların birleşmesinden doğar. Mizah da öyle... Üstelik mizah, 5 ana sanatın “hem kendilerinin hem kombinasyonlarının hepsinde vardır.” Öte yandan dünyada, gözle görülen veya görülmeyen hiçbir şey, mizahın dışında kalma hakkını kazanamaz. Kısacası her şeyin mizahı, her yolla yapılır. (1990:9-10)

Artun Avcı’ya göre “gülme” kişinin bedensel bir boşalması iken mizah uyarıcı bir etkiye sahiptir, hem gülmede hem de mizahta ortak özellik özgürleştirici ve gerilim giderici olmasıdır, içerisinde yaşanan reel yaşam sınırlarının dışarısına çıkartan ve bu eylemden alınan haz ile birlikte paylaşılan ve birleştiren bir araçtır. (2003:81)

Nesin sağlıklı gülmeceyi yaratan her şeyin gülmececinin kapsamına girebileceğini söylemektedir. Sözlü ve yazılı tüm mizah eserleri, mizahi romanlar ve hikayeler, taşlama, alay, şaka, eğlenme, argoda tiye alma, nükte, dalga geçme, fıkra, karikatür ve bunlar gibi olan her şey mizahın içine girer. Yani mizah yaşamın her alanında var olan geniş kapsamlı bir sanat işidir. (2002:46)

2.3.1. Mizah Türleri

Bergson oluşum biçimlerine göre mizahı üç ana başlık altında sınıflar. “Biçimlerin ve devinimlerin komiği”, “durum ve söz komiği” ve “karakter komiği.” “Biçimlerin komiği” ve “devinimlerin komiğini” kısaca karakterlerin değişen yüz ifadelerindeki ve yapmış oldukları hareketler ve jestlerdeki komiklikler olarak ifade etmek mümkündür. “Durum komiği” ise bir anda ortaya çıkan belirli bir düzen ve kurallar içerisinde yaşanan toplumda bu kuralların dışında kalan veya kurallara uymayan durumların ortaya çıkması ile oluşan komik olarak ifade edilebilir. “Söz komiği” ise dil aracılığı ile dilin yarattığı anlam üzerinden elde edilen mizah veya komik durumlardır. “Karakter komiği” yine toplumda ayrıksı duran ve genel olarak uyumsuz olan veya normalden abartılı bir şekilde ayrılan karakterler üzerinden üretilen veya ortaya çıkan komik durumlardır. (2011)

Genel itibarı ile bakıldığında Bergson’un bu tanımları, uyumsuzluk ve üstünlük kuramları ile bağdaşmakla birlikte, komik bir durum veya mizah içerisinde bu durumların birden fazlasını barındırabilmektedir. Dolayısı ile oluşum biçimlerinin farklı kombinasyonlarda bir araya gelebilmesi söz konusu olabilmektedir. Bu çalışma bağlamında incelenecek olan “Kardeş Payı” isimli televizyon dizisi hemen hemen tüm mizah türlerini içerisinde barındırmakla birlikte niteliksel olarak incelenen içeriklerin sözlü mizah yolu ile yapılmış olmasından dolayı çalışmanın bundan sonraki bölümünde sözlü mizahın oluşturulma biçimlerine değinilecektir.

Oluşturulma amaçları açısından bakıldığında genel olarak eleştiri yapmak ve doğruyu göstermek maksadı ile yapılan mizahın, çoğunlukla politik bir duruşu olduğunu söylemek mümkündür, ayrıca eleştirel mizah yapılırken bir yandan da rahatlama sağlayarak salt rahatlama amacıyla üretilen mizahı içerikler ile kesişen durumlar da söz konusu olabilmektedir.

İster politik olsun ister kara olsun, isterse de popüler mizah olsun tüm mizah türleri temelde aynı veya benzer yöntemleri kullanarak oluşturulmaktadır. Oluşturulma biçimleri açısından bakıldığında kimi zaman durum ve hareket komiği kimi zamanda karakter komiği aracılığı ile yapılabilen mizah çoğunlukla söz komiği şeklinde yapılmaktadır. Söz ve dil aracılığı ile üretilen mizah kimi zaman içerisinde karakter ve durum komedisini de barındırabilmektedir. Mizah bünyesinde birden fazla biçimi aynı anda barındırırken kimi zaman, tek bir biçim kullanılarak da oluşturulabilmektedir. Sözlü mizah ise genellikle ironi, hiciv, nükte, espri, tahkir, şaka gibi birbirine benzeyen şekillerde yapılabilmektedir ve bu biçimler kimi zaman içerisinde argo da bulunmaktadır.

TDK “ironi” ’yi “söylenen sözün tersini kast ederek kişiyle veya olayla alay etme”(2016) olarak tanımlamaktadır. Genel olarak tanımlamak gerekirse “ironi” dolaylı bir anlatım veya söylenen sözün tersini kastetmek şeklinde yapılan bir alay etme şeklindedir. İroni kelimesini ilk olarak ortaya atan kişinin Sokrates olduğu öne sürülmektedir. Platon’un aktardığına göre

Sokrates ironi kelimesini sadece bir diyalog değil bir kişilik özelliği olarak betimlemiştir. Sokrates, Platon ve Aristoteles'e göre ironiyi yapan kişi aptalı oynayan ve zekasını gizleyen, gizemli bir karakteri ve karmaşık konuşma tarzı benimseyen kişilerdir. Aristoteles ironiyi ne kötü ne de ideal olarak görmemiştir, ona göre ironi ne bir meziyet ne de bir bilgelik göstergesiydi bu yüzden iyi bir vatandaş ne kendini öven ne de ironi yapan bir kişi olmamalıydı. (Coşkun, 2013:47)

İroni, uyanık ve içgörülü olan ile uyusuk ve yavan olanı birbirinden ayırarak acıya yol açar. Sınıflandırma yoluyla hiyerarşiler yaratır ve insanlar hakkında değer yargıları getirir. Aristoteles, Retorik'te Sokrates'in benimsediği tutumu temel alarak, ironiyi aristokratik zekanın bir göstergesi haline getirir: "İroni maskaralıktan çok kibar kişiye uygundur; ironik insan kendini eğlendirmek için, maskara ise başkalarını güldürmek için espri yapar." İroni burada Platon'un tanımlamasına –mizahla kendini aşağılama- oldukça yakındır ve Platon gibi Aristoteles de ironiye ilişkin karışık duygular içindedir. Öyle ki, bir hitabet yöntemi olarak onun yıkıcı güçlerine karşı uyarıda bulunur: "İroni küçümseyicidir," der Aristoteles, "ciddiliğimize ironiyle karşılık verenlere öfke duyarız." (Sanders, 2001:131)

Mizahın en önemli silahlarından birisi olan ironi çeşitli dil oyunları ile hedefindeki kişi ile alay eder ve ironiye maruz kalan kişi aynı şekilde ironik bir cevap veremez ise küçük duruma düşer ve kahkahaların hedefi haline gelir. Bir zeka sanatı olan ironi içerisinde alayın kendisini en çok hissettirdiği ve kişileri en çok yıpratın biçim olarak icra edilen bir biçim olarak göze çarpmaktadır. (Usta, 2004:153)

Nükte ise Türk Dil Kurumu sözlüğünde "ince anlamlı, düşündürücü ve şakalı söz, espri"(2016) olarak tanımlanır ve kelimenin kökeni Arapça'da ki "neket" kelimesinden gelmektedir. "Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı ve Hicvi" isimli kitabında Ferit Öngören (1983:40) nükte ile ilgi şu ifadelerle yer vermektedir; "Nükte: Bir sözün, bir düşüncenin yanlış olması halinde, ya da bir açık verildiğinde, karşımızdakinin hak ettiği bir imkandır. Nüktenin ölçüsü, zarif oluşu ile ölçülür. Bu zarafetin ölçüsü, karşımızdakinin ilk sözü ile kurduğumuz bağlantı ile değerlendirilir." Morreall ise nükte kavramı ile ilgili şunları ifade eder;

Nükte genellikle iki şey arasındaki benzerliğe dayanmasına rağmen, başka biçimlerde de ortaya çıkabilir. Bazen nükteli bir yorum, duruma uygun olmayan bir bakış açısıyla yapıldığı için etki yaratır. Bu yorumu anlamak için kendi sıradan bakış açımızı diğer bakış açısıyla değiştirmemiz gerekir, böyle yapmak bizi öyle eğlendirir ki, eğlendiğimizi kahkaha atarak dile getiririz.(1997:106)

Morreall'in yaptığı tanımdan yola çıkarak nüktenin dinleyenleri şaşırtan bir etki yaptığını ve bu nedenle zeki insanların anlayabileceği bir mizah yapma biçimi olduğunu görmekteyiz.

Nükte ve espriye ilişkin yorum ve tanımlamalar yapılırken ortaya çıkan bir durum ise kimsenin kendisi için espri yapmayacağı gerçeğidir. Karşılaşılan bir gülünç durumda kendimizce gülerken durumun tadına varabiliriz ancak söz konusu olan nükte ise karşıda bir

başka kişinin varlığı söz konusu olmaktadır. Süreç ancak karşıdaki nükteyi anlayıp güldüğü zaman tamamlanmaktadır. Espri veya komik olayla nükte arasındaki fark işte tam bu noktada ortaya çıkmaktadır, kendi beynimizi ve aklımızı kullanarak ürettiğimiz bir nükteye kendimiz gülemeyiz ancak bir başkasına anlatıp gülmesini sağladığımızda nükte işlevini yerine getirmiş olmaktadır. (Freud, 1996:115)

Görüldüğü üzere nüktenin kendisine ait bir dinleyici kitlesi mevcuttur ve bu kitle aynı nüktelere gülmek için aynı ruhsal ve psikolojik bilince sahip olması gereken bir kitledir. Dinleyici kitlenin nükteyi duyar duymaz anlayan ve arka planını kavrayabilen bir ortak bilince sahip kitle olduğunu söylemek mümkündür. Bu bilinç sayesinde zihinsel bir emek harcamadan dinleyici kitle algılamayı hızlıca yapmaktadır, aksi takdirde nükte güldürücü etkisini yitirmektedir. (Freud, 1996:121-122)

İroniden farklı olarak nüktenin ihtiyaç duyduğu ortak bilinç açısından bakıldığında toplumsal eleştiri maksadı ile mizah yapılırken aynı fikir ve görüşlere sahip kitlelerin nüktenin anlamını hemen kavraması ve bunun sonucunda gülere rahatlatma sağlaması durumu ortaya çıkmaktadır. Bu çalışma bağlamında bakıldığında izleyicilerin aynı ortak bilinç ve görüşler üzerinden hareket eden ve aynı şeylere gülen kişiler olması, espri ve nükteleri algılayamayan kesimin veya gücü elinde bulunduran üst tabakanın mizaha ve mizahçıya mesafeli bir duruş sergilemesi durumu karşımıza çıkar.

Mizah ile ilgili ve nükteye benzer bir başka kavram da "hiciv" dir. Hiciv kelimesinin sözlükteki karşılığı "yergi" (TDK, 2016) kelimesidir. Hiciv tüm toplumlarda bireysel kusurları ve bir takım yetersizlikleri, adaletsizlikleri, boş inanışları çoğu zaman dolaylı yollardan gülünç bir hale getirerek eleştiren ve sanatın farklı dallarında kullanılabilen bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır. İngilizce "satire" kelimesinin Türkçe sözlüklerde "hiciv, taşlama ve yergi" gibi karşılıkları bulunmaktadır. Satir kelimesinin kökeni Latince 'de doymuş, iyi beslemiş anlamına gelen "satura" kelimesinden gelmektedir. Bu kelime daha sonra ses benzerliğinden ötürü Yunan mitolojisinde şehvete düşkün, kaba, kural tanımayan yarı keçi yarı insan olan yaratıkları tanımlamak için kullanılan "satyros" kelimesine dönüşmüştür. Satyrosların kaba, şehvete düşkün yaratıklar olması sebebi ile daha sonra sözcüğe "yergi" anlamı da yüklenmiştir. (Güler ve Güler, 2010:381)

Bu sebeple "hiciv" kelimesi bir kimseyi, toplumu ya da düşünceyi yermek için yazılmış yahut söylenmiş söz veya yergidir. Fransızlara göre yergi ve gülmece kelimesinin kökeni Latince "satire" sözcüğünden gelmektedir ve insanın kusurlu ve gülünç yönlerini ortaya çıkaran şiir olarak tanımlanmaktadır. Satire bir kimse veya bir şey üzerine gülünç bir şekilde saldıran söz veya yazıdır. İngilizler mizahsız hicvin küfürden ibaret olduğunu düşünmektedirler. Almanlar ise hicvi, ideal olan ile gerçek arasındaki çelişkiyi gösteren şakacı bir tür şiir olarak tanımlamaktadır. (Özcan, 2002:13)

Öngören ise; “Hiciv en yaygın mizah çeşitlerinden birisi durumuna gelmiştir. Açık bir saldırı olarak, simgesi olan ok ile tanınır. Suçlama ve küfre dönüşmeye çok yakın bir yerde işlediği için, hoşgörü yönünden en ağır mizah çeşididir.”(1983:40)

Özetle hiciv ideal olan toplum kurallarına uymayan bireylere tepki göstererek onu hatasından döndürmek maksadı ile başvurulan mizahi bir biçim olarak tanımlanabilir. Aşağılama ve saldırma yolu ile düzeltmek temel amaç olarak ön plana çıkmaktadır. Temelde bireye yönelik olmakla birlikte toplumsal ve sosyal sorunlara yöneltilebilen hicivlerde söz konusu olabilmektedir. Bu sebeple hicvin adalet ve düzeni korumaya yönelik bir tavır sergilediğinden söz edebilmek mümkündür. (Bayraktar, 2010:22)

Tüm bu mizah yapma biçimlerinin bir arada kullanıldığı alanlardan birisi “karikatür” sanatıdır. Karikatür görselliğin ön plana çıktığı ve en basit tanımıyla çizerek yapılan mizah olarak tanımlanabilir. Karikatür anlamsal olarak çizerin düşünsel eğilimi yönünde şekillenmektedir. İlk kez Rönesans ile birlikte ortaya çıkan karikatür, yazılı basın ile birlikte yaygınlaşan ve kimi zaman hicivli, nükteli, argolu, kimi zamanda ironik sözlerle kişilerin, toplumsal olayların veya siyasal sorunların eleştirisini yapan çizgili bir mizah yapma biçimi olarak mizah külliyatı içerisinde önemli bir yere sahiptir. (Baki, 2011:64, Güder, 2012:18)

Espri, şaka, ironi, nükte, hiciv, karikatür vb. şekillerde söz yolu ve dil aracılığı ile yapılan tüm mizah türleri temelde uyumsuzluklara, adaletsizliklere, kibir ve üstünlük duygusuna, tahakküme, baskılara ve bozulan düzene karşı bir tepki olarak mizahın kullandığı ortak bir amaca hizmet eden birer araç olarak ön plana çıkmaktadır. Tüm bu üretim biçimlerinin içerisinde yer alan önemli bir diğer unsur ise argo kullanımıdır. Hem mizah yaratmadaki etkisi hem de bu çalışmanın örneklemini oluşturan Kardeş Payı isimli televizyon dizisinde sıkça kullanılmasından dolayı argoya ilişkin tanımlara ve yorumlara da değinmek gerekmektedir.

TDK'ye göre “argo” “Her yerde ve her zaman kullanılmayan veya kullanılmaması gereken çoğunlukla eğitimsiz kişilerin söylediği söz veya deyim.”(2016) olarak tanımlanmaktadır. Bu tanım genel olarak doğru olmakla birlikte yeterli değildir.

Argo ile ilgili çeşitli tanımlardan derleme yapan Hulki Aktunç “Büyük Argo Sözlüğü” isimli çalışmasında şu tanımlara yer vermektedir;

- 1- Sınıfsal, mesleki ya da yöresel olarak sınırlı bir insan topluluğunun kullandığı özel dil.
- 2- Toplumda belli bir gruba veya sosyal sınıfa mahsus olan ve genel dilin koynunda asalak bir kelime hazinesi bulunan konuşma sistemleri.
- 3- Başiboşlar, hırsızlar gibi toplum düzeninin dışında kalan kişilerin kendi aralarında kullandıkları özel dil.
- 4- Bir toplumda geçerli genel dilden ayrı, ama ondan türemiş olan, yalnızca belirli çevrelerce kullanılan, toplumun her kesimince anlaşılabilen, kendine özgü sözcük, deyim ve deyişlerden oluşan özel dil. (2014:7-8)

Aktunç'un derlediği bu tanımlamalardan yola çıkarak argonun herkesin anlayamayacağı, aynı kültürel alt yapıya sahip bireyler ve gruplar arasında kullanılan bir dil olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

Mehmet Arslan, (2004:2) argonun kendini dışlanmış hissetme ve yabancılaşma gibi durumlar karşısında topluma duyulan öfkenin bir dışa vurumu olarak 20.yy'da romandan, tiyatroya, sinemaya kadar çeşitli alanlarda kendisine yer bulabildiğini söylemektedir. Kişinin içini dökerek psikolojik olarak rahatlamasını sağlayan bir araç olan argo gerçeği ifade etmek ve gerçekliğe uygunluğu sağlamak maksadı ile kullanılan bir başkaldırı aracıdır.

Bu noktada argo ile küfür kelimesi arasındaki ayrımı yapmak gerekmektedir. Argo belirli kesimlere ait özel bir alt dil iken küfür çoğunlukla cinsel çağrışımlı ve aşağılamaya yönelik olan, toplumlarda tabu ve söylenmesi yasak olan veya hoş karşılanmayan sözcükler olarak tanımlanabilir.

Boysan, mizahın bir sanat olduğunu belirtmekte ve küfrü hardala benzetmektedir. Küfür mizah içerisinde ziyafetteki acı hardal rolünü oynamaktadır. İçerisinde mizah barındırmayan hiciv küfürden ibarettir ve yemek yerine sadece acı hardal yemeye benzemektedir. (1990:10)

İnsanların neden cinsel içerikli kelimeler kullandığı ve küfür etmeye ihtiyaç duyduğu sorusuna ilişkin Freud şunları söylemektedir:

Bazen açık saçık bir söz onu dinleyen kimsenin sıkılmasına, utanmasına neden olabilir. Aslında bu utanç ve sıkılma cinsel dürtüye karşı bir tepkidir, yani uyanan cinsel dürtünün ters yönden açıklamasıdır. Kısacası, açık saçıklık kökeninde kadını hedef alır ve özülle bir baştan çıkarma girişimidir. Erkekler arası bir toplulukta bir insan açık saçık sözler söylemekten, açık saçık fıkralar anlatmaktan ya da açık saçık sözleri dinlemekten zevk alıyorsa, bu demektir ki, gerçekleşmesine sosyal durumunun izin vermediği cinsel bir konum içinde ancak böylece yerini almış oluyor, yasaklananı 'böylece gerçekleştirmiş oluyor, dileğine düş gücüyle kavuşuyor. Açık saçık bir söze gülen insan cinsel baskı altındaki insan gibidir. (1996:76-77)

Freud insanların sövmek istediklerini, toplumun önde gelen güçlü kişilerine kızıp ağız dolusu küfür etmek istediklerini ancak bunu açıktan açığa yapamayacakları için mizaha başvurduklarını, dolayısı ile mizahın otoriteye karşı saldırılarda önemli bir rol oynadığını belirtmektedir. (1996:83)

Tüm bu görüşlerinden yola çıkarak küfürlü kelimelerin ve argonun bir bağlamda rahatlama sağlamak ve söylenemeyen şeyleri ifade etmek açısından, üstünlük ve rahatlama kuramları ile bir noktada kesiştiğini ve zaman zaman baskı altında kalan kesimlerin kendilerini ifade etmek, yahut en azından rahatlama sağlayabilmek maksadı ile bu yola başvurabildikleri söylenebilir.

Aktunç Türk argosuna ilişkin ilk kaynak olarak Kaşgarlı Mahmud'un Divanü Lügat-it Türk isimli sözlüğünü örnek göstermektedir. (2014:14-15) Argoya ilişkin 11.yy'a kadar dayanan eski

ve köklü bir kültüre sahip olan Türklerin bununla birlikte köklü bir mizah ve güldürü kültürüne sahip olduğunu söylemek mümkündür.

2.3.2. Mizahın Türk Kültüründeki Yeri

Mizah içerisinde var olduğu toplumun kültürel birikiminden doğan ve beslenen bir sanat dalı olarak farklı kültürlerde kendisini farklı şekillerde ifade etmektedir. Mizahın kültürlenme sürecinin bir bileşeni olduğunu söyleyen Eker, bu konuyla ilgili şunları söylemektedir:

Kültürü, kimlik göstergesi olarak koruyan ve yaşatanlar, toplumu oluşturan bireylerdir. Algılama, tanımlama, yorumlama ve görme; sosyalizasyon sürecinde öğrenilen bilgi ile uygulanan davranış kalıbının biçimlenmesini sağlar. Doğumdan ölüme kadar uzun soluklu bir süreç olan sosyalleşmede sahip olunan kolektif kimlik, bireyin hayatı algılayışını ve yaşayışını belirler. Temel kültürel değer ve şahsiyetlerin bireylerin belleğine işlenmesi, kültürlenme sürecinin önemli aşamalarından biridir. Mizah, doğal olarak bu kültürlenme sürecinin önemli bir bileşenidir. (2014:82)

Mizah bünyesinde kültürü barındırmakla beraber bir yandan da kendine ait bir mizah kültürünü de oluşturmaktadır. Aslında mizah hem kültürün bir parçası hem de kendisidir. Farklı coğrafyaların, yaş gruplarının, sosyal ve ekonomik sınıfların farklı mizah kültürleri vardır. Mizahın farklı türlerde olmasının sebebi farklı toplumlarda farklı koşullarda ve aynı toplum içerisindeki ayrı sınıfların var olmasından kaynaklanmaktadır

Her kültür, sahip olduğu değerlerle fark edilir, tanınır ve varlığını sürdürür. Kültür yaşayan ve yaşatanların somut kimliğini oluşturan kültürel bellek, kültürel değerlerin tespit ve analizinde kullanılan önemli bir kaynaktır. Toplumun kimliği, kültürel bellek aracılığıyla yaşatılarak gelecek kuşaklara aktarılır. Günlük yaşamın dışında kalan kimlikler, kültürel bellekte saklanır ve canlı tutulur. Kültürel bellekte muhafaza edilen ürünlerin depolanması, korunması ve aktarılması, toplumsal kimliğin de temelini oluşturur. (Eker, 2014:89)

Eleştirel bir araç olarak doğruyu göstermek ve düzeltilmesi için yol gösterici bir rol oynamak maksatlı olarak yapılan mizah aynı zamanda kültürel bir birikim ve bellek gerektirdiği için doğal olarak içerisinde var olduğu kültürel yapıya ait sorunlara değinmekte ve bu yönde içerikler üretmektedir. Bu durum mizahın doğasında var olan eleştirel tavrının bir sonucu olarak karşımıza çıkmakta, toplumsal ve kültürel yapılar arasındaki farklılıklardan dolayı çoğu zaman farklı konu ve sorunlara ilişkin mizah yapılması durumu ortaya çıkmaktadır.

Mizahın kültürün ve kültürel belleğin önemli bir bileşeni olduğu ve nesilden nesile aktarıldığı göz önüne alındığında, asırlardır farklı coğrafyalarda ve koşullarda yaşamış olan Türklerin de diğer tüm toplumlar gibi geçmişten getirdiği farklı bir mizah kültürüne ve birikimine sahip olduğunu söylenebilir. Tarihsel süreçte Orta Asya'dan Anadolu'ya farklı coğrafyalarda yaşamış olan ve farklı kültürel birikimler edinmiş olan Türk kültürü beraberinde büyük bir mizah kültürü de edinmiştir.

Anadolu'da en eski uygarlıklardan olan Hititler'in mizahi kültürlerine ilişkin izler "Purilli" isimli şenliklerine ilişkin bulgularda yer almaktadır. Bahar aylarında hasadın güzel olacağına anlaşıldığı dönemlerde Purilli adı verilen şenliklerde tüm toplumsal kurallar ve normlar kenara bırakılarak çığnenebiliyordu. Anadolu'nun bu başlangıç zamanı tam olarak belirlenemeyen geleneğinin Hititler dönemine kadar geriye götürülebilmesi kültürel birikim açısından önem arz etmektedir. (Türk, 2015:46)

Ünlü Frig kralı Midas'ın anlatılarındaki nüktedanlık halen Anadolu halkı tarafından bilinen bir olgu olarak varlığını sürdürmektedir. Batı kültürünün en önemli masalcılarından olan Ezop'un Anadolu topraklarında yetiştiği düşünüldüğünde Anadolu'dan çıkan ortak mizahi zeka ve birikimin batı medeniyetlerine de etkiemiş olması mümkündür. Tarihsel açıdan bakıldığında ise Türk mizah tarihini sırasıyla Selçuklu, Osmanlı, Cumhuriyet ve sonrası dönem olmak üzere üç başlık altında genel olarak ayırabilmek mümkündür.

Selçuklu dönemi mizahı kendi içerisinde üç alt dönemde ele alınmaktadır. Bu dönemlerden ilki Selçuklu sarayının toprak geliştirme adına aşiretlerle iş birliği içerisinde Anadolu'daki Rum, Ermeni ve Gürcü merkezi hükümetlerine karşı savaştığı dönemdir. Dede Korkut hikayeleri, Deli Dumrul gibi bir takım mizahi unsurlar barındıran hikayelerde tek tanrılı dine geçtikten sonra toplumda yaşanan sorunlara ilişkin mizahın yapıldığı görülmektedir. İkinci dönem ise şehir hayatına alışmaya çalışan ve kurulumunu tamamlayan Selçuklu'nun yağmacı aşiretlerle mücadele etmekte olduğu dönemdir. Bu dönemde ortaya çıkan, ironik ve nükteli dili ile hiciv yapan Keloğlan masalları bugüne kadar anlatılagelmiş olan mizahi kültürel birikimlerden birisidir. (Usta, 2004:33)

Keloğlan yalnızca Türk masallarında değil, Arap, Kafkas, Orta Asya, İran, Rus ve batı Avrupa ülkelerinde de farklı isim ve biçimlerle kendine yer bulabilen bir kahramandır. Genel olarak beceriksiz ve tembel gibi görünen ancak daha sonra zekası, dili ve kurnazlığı ile zorlukların üstesinden gelen, toprağın doğallığını ve yerelliğinin saflığını, keli ile sefaleti temsil eden bir masal kahramanı olarak Keloğlan özünde insan olmaktan başka şeye önem vermeyen ve hastalıklı zihinlere karşı ilaç niteliğinde olan eğitici ve öğretici masallara konu olmuştur. (Türk, 2014:50-51)

Üçüncü dönem ise Selçuklu Devleti'nin Anadolu'ya yerleşmesi ve ardından gelen dağılma süreci ile Osmanlı Devleti'nin kuruluş aşamasına denk gelen dönemdir, bu dönemin ve Türk mizah tarihinin en önemli isimlerinden olan Nasreddin Hoca hem yaşadığı döneme hem de bugüne bile ışık tutan ve yol gösteren mizahi üslubu ile ön plana çıkmıştır.

Hoca'nın yüzü/sureti bilinmemekle ve kendisini resmedenlerin tahayyüllerine göre değişkenlik göstermekle beraber, iki önemli göstergeye sahip: eşeği ve kavuğu. Eşek köylülüğün, kavuksa okuma-yazmanın ifadesi. Neden at değil de eşek denilirse, at, askerlerin beylerin binek hayvanı, zamanı için soyluluğun, süratin ve zenginliğin göstergesi. Eşekse, zamanın daha yavaş aktığı köy

yerinde yük ve insan taşıyan, dayanıklı, bakımı kolay, bahası düşük, “evamî”, tam hoca’lık bir hayvan. (...) Ayrıca sivri dili, hiyerarşiye ve iktidara olan mesafeliliği de cabası. Hoca, esasen medrese eğitimi almış, doğduğu topraklara dönüp çalışmaya başlamış bir taşralı, “oralı”. Merkez açısından bu “geri dönüş” gayet isabetli ve faydalıdır. Zira, merkezin değerlerini öğrenerek geri dönen biri, gittiği yeri iyi tanıdığından merkezi, değerleriyle birlikte kolaylıkla temsil edebilecek, merkezle çevre arasında başarılı bir aracılık yapacaktır. (Cantek, 1998)

Nasreddin Hoca'nın fıkralarına ve hikayelerine karşın iktidarın takındığı bu nispeten olumlu bakışın temelinde, halkın bastırılmış isyan duygusunun mizah yoluyla sorun yaratmadan ortadan kaldırılması ile meşruiyetini ve devamlılığını sağlamak amacı yatmaktadır.

Nasreddin Hoca'nın içerisinde bulunduğu bu çelişkili durum onun mizahının ortaya çıkmasında başlıca sebeplerden birisidir. Hoca fıkralarında ve hikayelerinde otoriteye ve onun ürettiği değerlere karşı alt sınıflarda ortaya çıkan hoşnutsuzluğu sözlü olarak dillendirmektedir. Tüm bu dillendirme ve muhalefete karşı olarak şartlarda herhangi bir değişiklik olmamakta ve iktidar mevcudiyetini devam ettirmektedir. Bu sebepten dolayı alt sınıfların hoşnutsuzluklarını bu şekilde dile getirmeleri işi daha tehlikeli hale gelmeden bir rahatlama ve boşalma imkanı sağladığından iktidarlar tarafından müsaade edilen bir durum olmuştur. (Cantek, 1998)

Nasreddin Hoca'yı değerli kılan yaşadığı olaylar değil, olaylar karşısındaki tutumu, yergi ve alay öğelerinin içerdiği incelik ve zekadan kaynaklanmaktadır. Bu yönden Nasreddin Hoca soyut olaylar üzerine değil yaşanmış olan somut gerçeklikler ve sorunlar üzerine yaptığı mizahi yorumları ile ün kazanmıştır. Hoca'nın yaşadığı olayların çoğunlukla halk arasında geçiyor olması onun yüksek saray ve soyluların arasında çok fazla bulunmamasından ve onların tavır ve tutumlarına karşı daima halkın ve alt tabakadaki ezilenden yana olmasından kaynaklanmaktadır. (Türk, 2014:48-49)

Osmanlı döneminin mizahının araştırılması söz konusu olduğunda imparatorluğun çok geniş topraklarda yayılmış olması ve çok çeşitli kültürlerin bir arada yaşaması, üzerine yapılmış olan çalışmaların kısıtlı olması sebebi ile sıkıntılar söz konusu olmaktadır. Geleneksel Türk Tiyatrosu açısından bakıldığında Osmanlı mizahı başıboş ve gelişi güzel bir mizah olmanın aksine örgütlü ve lonca sistemi içerisinde gelişim göstermiştir. Mizahçılar bu örgütlenme çerçevesinde çıraklıktan ustalığa kadar tüm aşamalardan geçerek kendisini geliştirmektedir, Karagöz'ün 20.yy'ın başlarına kadar sadece Kasımpaşa loncası tekelinde gösterilmesi de bu görüşü doğrulamaktadır. (Usta, 2004:35-36)

Osmanlı toplumunda biri saray ve ulemayı içine alan askeri zümre, diğeri vergi ödeyen idareye katılmayan müslim ve gayrimüslim zümre olmak üzere iki sınıf ayırılmıştır. Özellikle Tanzimat'tan sonra bu sınıflaşma daha da keskinleşecek; bir uçta cilalı, Fransız kültürüyle yetişmiş Paris yönelimli devlet adamları, öte uçta İslam kültürünü benimsemiş taşralılar yer alacaktır. İşte bu iki kültürün temsilcileri, Karagöz'de, orta oyununda bir araya gelir, çatışır ve “oyun, bermutat, halk

adamını, her şeye rağmen en azından hayal perdesinde bilgiç ve ukala olana baskın çıkarmanın ferahlığı ve bilgiçten öcünü almanın keyfi içinde sonuçlanır.(Usta, 2004:36-37)

Karagöz oyunlarında hem güncel gerçekleri, hem kentli kesimin töre ve geleneklerini hem de Osmanlı'nın çöküş döneminin izlerini bulmak mümkündür. Keloğlan'ın kurulu düzene isyan eden ve başkaldıran duruşunun izlerini yine Karagöz oyunlarında bulabilmek mümkündür. Mizah ve folklorun etkisinin de görüldüğü Karagöz oyunlarında kimi zaman basit olay dizisinde kimi zaman ise diyaloglarda Nasrettin Hoca'nın da izlerine rastlanmaktadır. (Sokullu, 1997:111-114)

Karagöz 19. Yüzyılda Akdeniz havzasının Müslüman bölümünün kahramanı olur. Ona Mısır'da, Irak'ta, Suriye'de, Tunus'ta, Yunanistan'da rastlanır. Şeytan'a Ölüm'e, otoritenin temsilcilerine ve toplumsal ikiyüzlülüğe karşı verdiği mücadele anlamında, serüvenleri İngiltere'de Punch'ın ve Almanya'da Kasperl'inkilere benzemektedir. (Nicholas, 2007:66-67)

Netice olarak neyi temsil ederlerse etsinler Karagöz ve Hacivat oyunlarında bir çatışma ve eleştirinin varlığından söz etmek mümkündür. Nitekim II. Abdülhamit döneminden bu yana basılan Karagöz metinlerinde toplumsal olaylara ilişkin yergilere yer verildiği görülmektedir. (Usta, 2004:37)

Karagöz ve Hacivat oyunlarında büyük oranda meddah hikayelerinin de yer aldığı görülmektedir. Türk mizah tarihi içerisinde önemli bir yere sahip olan meddahlığın farklı biçimleri, özellikle de sözlü mizah biçimlerini etkilediği görülmektedir.

Meddah kelimesinin kökeni Arapça "methetmek" kelimesinden gelir ve meddah methedici anlamında gelmektedir. TDK sözlüğünde meddah "taklitler yaparak, hoş hikayeler anlatarak halkı eğlendiren sanatçı"(2016) olarak tanımlanmaktadır. Meddah öykülerinin "halk hikayeleri, masallar, şahit olunan ya da anlatılan olaylar, destanlar, menkıbeler, taklitler, atasözlerinden derlenen hikayeler temel malzemesi olmaktadır. (...) İzleyici kitlesine, izleyenlerin tepkisine göre içerik ve biçim değişim gösterebilmektedir. (Küçükalkan, 2016:321)

Bu dönemde kahvehanelerde ayrı bir öneme sahiptir. O dönemde mizahın loncaların tekelinden çıkıp daha fazla sivilleşmesine olanak tanıyan kahvehanelerde meddah gösterileri, orta oyunları ve Karagöz ile Hacivat gösterileri düzenlenmekteydi. Bu sayede hızla yaygınlaşan Osmanlı mizahı uzun yıllar kendisine kahvehanelerde yer bulmayı başarmıştır. (Öngören, 1998:59)

Tanzimat dönemine gelindiğinde ise Osmanlı halkı ilk kez bir mizah basını ile karşılaşmaktadır, o dönemdeki mizah basını İstanbul'la sınırlı kalmayarak kendisine Anadolu'da da yer bulmuştur. İlk olarak 1852 yılında Havsep Vartan Paşa tarafından Ermeni harfleri ile Türkçe olarak çıkan "Boşboğaz Bir Adem" isimli mizah dergisi Osmanlı'nın ilk mizah dergisi olarak o dönemde yayınlanmıştır. 1869 yılında ilk Türk mizah dergisi olarak "Terakki Eğlence" isimli dergi Ali Reşat ve Filip Efendi'nin kurduğu Terakki gazetesinin yanında ek olarak

verilmiştir. 1870 yılına gelindiğinde ise ilk mizah dergisi olarak Teodor Kasap tarafından “Diyojen” isimli dergi yayın hayatına başlar ve mizah basının lokomotifi konumuna gelir. Diyojen’ in ardından “Çingiraklı Tatar”, “Hayal”, “Latife ve Kamer”, “Geveze ve Meddah” gibi dergiler yayın hayatına başlamıştır. (Usta, 2004:43-44)

1870’de yayınlanan dergide karikatür yoktur. Diyojen dergisinde ilk karikatür derginin 120. sayısında yayınlanır. (...) Diyojen’de çıkan ilk karikatürlerin kimin tarafından çizildiği belli değildir. İmzasız olarak çıkan bu karikatürleri Teodor Kasap’ın çizdiği öne sürülmektedir. Diyojen dergisinin çıktığı yıllarda Osmanlı yönetimi, Islahat ve Tanzimat hareketleri ile beklediği ekonomik ve siyasal gelişmeleri sağlayamamış, demokratikleşme sürecine doğru küçük de olsa önemli adımlar atmaya başlamıştı. (...) Teodor Kasap’ın Diyojen dergisi, yönetimle sürekli çatışmış ve birçok kez kapatılıp yeniden çıkararak 182 sayı kadar yayınlanabilmiş, sonunda da temelli kapatılmıştır. Teodor Kasap derginin kapatılması üzerine “Çingiraklı Tatar” dergisini çıkarmış, o da kapatılınca “Hayal” dergisi ile yayınlarını sürdürmüştür.(Baki, 2011:85)

O dönemlerde yayınlanan eserlerde zaman zaman geleneksel mizaha yer verilirken zaman zaman da batı mizahından alınan eleştirel hicivli ve ironik mizaha da yer verildiği görülmektedir. Ancak bu dönemde Abdülhamit hükümetini hedef alan hicivlere yer vermek kararnameler sonucunda hükümet tarafından engel ve yasaklamalar ile karşılaşılmasına sebep olmaktadır. Meclis-i Mebusan’ın kapatıldığı dönemden, meşrutiyetin ilanına kadar geçen sürede mizah basının susmuş olduğu görülmektedir. Bu dönemde yazılı basının üzerindeki etki sözlü mizah üzerinde de kendisini göstermiştir, öyle ki Karagözcüler “Yıldız Sarayı” olarak anlaşılacağı çekincesi ile yıldız kelimesini bile kullanmamaya özen göstermiştir. (Usta, 2004:44-45)

İkinci Meşrutiyet’in başında yayın hayatına başlamış, ve 1955’e kadar yayını sürdürmüş Karagöz Gazetesi o dönemde Türk kamuoyunu çok meşgul eden manda ve himaye tartışmalarına net bir tavır sergilemiştir. Mandayı savunanlar ile alay edilir ve mandanın kelime anlamı ile çeşitli espriler ve taşlamalar yapılır. (Güder, 2012:51)

Karagöz’ün kurucusu olan Ali Fuat Bey daha sonraları “Hayal”, “Çaylak” ve “Kahkaha” dergilerde çizdikten sonra 1901 yılına gelindiğinde “Abdülhamid” isimli bir dergi çıkarmıştır. (Baki, 2011:92)

İkinci Meşrutiyet’in sonuna doğru baskılar tekrar artmış, sansür ve hoşgörüsüzlük baş göstermiştir. Birinci Dünya Savaşına denk gelen dönemde mizah kendisine yer bulamamıştır. Kurtuluş Savaşı döneminde ise “Aydede”, “Güleryüz”, “Karagöz”, “Karikatür ve Mizah” dergileri sırasıyla yayın yapmışlardır. (Güder, 2012:51)

Kurtuluş Savaşı’ndan önceki dönemlerde parti, tarikat gibi örgütlerin tekelinde olan Türk mizahı, Kurtuluş Savaşı döneminde hükümetler tarafından biçimlendirilen bir hal almıştır. Ankara ve İstanbul hükümetlerinin ideolojik çerçevesinde şekillenen dönem mizahının temsilcileri olarak Ankara Hükümeti’ni destekleyen “Güleryüz” ve İstanbul Hükümeti’ni ve

politikalarını destekleyen “Aydede” dergisi ön plana çıkmaktadır. Gülyüz dergisinin kurucusu Seda Simavi, Aydede’nin kurucusu ise Refik Halit Karay’dır. (Öngören, 1983:79)

Cumhuriyetin ilanından sonraki dönemde değişen yönetim şekli ile birlikte Türkiye’de kültürel alanda yeni bir dönemin başladığı görülmektedir. Bu dönemde çizilen karikatürler niteliksel olarak Meşrutiyet dönemi ile benzerlik göstermekle birlikte harf inkılabının getirilmesi ile mizah daha farklı bir boyut kazanmıştır. Yeni yazıyı öğrenemeyen kesimin gündemi mizah dergilerindeki karikatürler üzerinden takip ettiği görülmektedir. Daha önceki yüzyıllarda Selçuklu’larda aşiretlerin, Osmanlı’da tarikatlerin yönlendirdiği mizah Cumhuriyet dönemine geldiğinde parti örgütleri tarafından yönlendirilmeye başlamıştır. Tartışmalı ve sayısal olarak bol yayınlı olarak geçen ilk dönem, Aydede’nin devamı niteliğindeki Akbaba ve ona karşı olarak yayın yapan Karagöz dergilerinin hakim olduğu bir dönemdir. Özgür ve demokratik olan bu dönem 1925 yılında yaşanan Şeyh Sait ayaklanması ve Atatürk’e suikast girişimi sonrasında sona ermiştir. (Baki, 2011:94-95)

1946 yılında çok partili döneme geçilir. Bu devrede CHP ve DP kendi yayın organlarıyla sert bir mücadele başlatırlar. Mücadele ortamında dikkati çeken en önemli olay Aziz Nesin, Sabahattin Ali, Rifat Ilgaz, Mim Uykusuz gibi yazarların öncülüğünde Markopaşa dergisinin kurulmasıdır. Markopaşa, Türk mizahında daha önce rastlanmamış bir diklikle, iktidarın yani CHP’nin karşısında durur ve 1950 yılında DP’nin başa geçmesinde büyük bir paya sahip olur. Dergi, 60000 kadarlık bir satış rakamına ulaşarak büyük bir ses getirmiş, defalarca kapatılmış; Merhum Paşa, Malum Paşa, gibi önceki adını çağrıştıran isimlerle yeniden çıkmış; 1950’li yıllarda da görevini tamamlamışçasına basın hayatından çekilmiştir. (Usta, 2004:50)

1950 yılından sonra iktidarda olan CHP’nin muhalefet konumuna geçmesi ile birlikte yeni bir döneme girildiği görülmektedir. DP partinin iktidara gelmesinin ardından liberal basın kanununun çıkarılması ile birlikte basın üzerindeki baskının azaldığı görülmektedir. O dönemde yayın hayatına devam eden Akbaba dergisi iktidar yanlısı tutumunu sürdürerek örtülü ödenekten faydalanmaya devam etmiştir. İlerleyen zamanlarda DP’nin kendisini eleştirmesine fazla tolerans göstermemeye başlaması ile birlikte baskılar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bunun üzerine tıpkı İttihat ve Terakki Partisi gibi rakibini mizahla yendikten sonra kendisi yenilmemek için mizahı ortadan kaldırma tutumunu benimseyen DP, 1954 yılından sonra çıkarttığı kanunlarla basın özgürlüğü konusundaki tavrını sertleştirmiştir. Bu durumun bir sonucu olarak ortaya çıkan baskılar ile birlikte dergilerin kapatıldığı ve karikatürcülerin hapse atıldığı görülmektedir. (Güder, 2012:54, Usta, 2004:50-51 ,Öngören, 1998: 73)

“DP iktidarı, 27 Mayıs 1960 yılında darbe ile yıkılınca, ülkede hürriyet rüzgarları esmeye başlar. Basın kanunu yumuşatılır. Gelenek değişmez ve giden iktidarı ilk yeren dergi, Akbaba olur.” (Usta, 2004:51)

Darbe sonrasında işçi sınıfının kendi bilincinin farkına varması sonucunda işçi ve sermaye kesimi arasındaki sınıf çatışmaları, emperyalizm, sömürü karşıtı içerikli karikatürlere

yer verilmeye başlandığı, ancak dergiler üzerinde fazla baskı olmamasına karşın üretilen içerik sayısında görülen düşüşten kaynaklı olarak üretilen içeriklerin defalarca basıldığı bir döneme girilmiştir. (Güder, 2012:54)

1960-1970 yılları arasında yaşanan darbe ve yeni anayasa problemleri ile birlikte ülkenin içinde bulunduğu durum mizah basınını da etkilemiş ve bir durgunluğa sebep olmuştur. 1970 ve 1980 arasındaki dönemde ise “Gırgır” dergisinin ön plana çıktığı bir dönemdir. Bu dönemde 1.200.000 satış rakamına ulaşan Gırgır dergisi o dönemde dünya genelinde en çok satan üçüncü mizah dergisi unvanını almıştır. Gırgır dergisinin açtığı bu yolun ardından Avni, Fırt, Çarşaf, Hıbrır, Limon, Dinazor gibi benzer dergiler çıkmaya başlamıştır. (Baki, 2011:96, Usta, 2004:51)

1970’li yılların ortalarından itibaren başlayan anarşi ve terör dalgası 1980’in sonlarına yaklaştığında en uç noktaya ulaşmıştı. Ege’de Tariş olayları, Çorum’da Alevi ve solcu vatandaşların işyerlerinin tahribi CHP milletvekili Abdurrahman Köksaloğlu’nun, MHP Genel Başkan Yardımcısı Gün Sazak’ın, TRT prodüktörü Ümit Kaftancıoğlu’nun, gazeteci Abdi İpekçi’nin, DİSK’in kurucularından sendikacı Kemal Türkler’in öldürülmeleri, TİP’li yedi gencin katledilmeleri, Piyangotepe katliamı ve sağ veya sol görüşlü oldukları gerekçesiyle yüzlerce insanın faili meçhul cinayetlere kurban gitmesi Türkiye’yi hızla bir iç savaşa doğru sürüklüyordu. (...) Sonunda beklenen gerçekleşti. 11 Eylül’ü 12 Eylül’e bağlayan gecenin sabahı radyo ve televizyonlarını açanlar Orgeneral Kenan Evren’in “Aziz vatandaşlarım...” diye başlayan otoriter konuşması ile karşılaştılar. (...) Askeri yönetim altında geçen bu üç yılda TRT iki yönden etkilenmiştir. İlki televizyon ve radyo yayınlarının hükümetin emrine girmesi, haber ve haber programlarının ve hatta eğitim ve kültür programlarının içerikleri üzerinde denetim ve baskı oluşturulması, yayın içeriklerinin askerileştirilmesi; ikincisi ise yeni bir yayın yasasının yapılmamasıdır. 1964 yılında değiştirilmiş şekliyle yürürlükte olan Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Kanunu yürürlükten kaldırılarak, 2965 sayılı yeni bir TRT Yasası yaptırılmış ve TBMM yerine oluşturulmuş olan Danışma Meclisi’nden geçirilmiştir. (Serim, 2007:111-113)

1980’e gelindiğinde terör ve kargaşa ile geçen, toplumsal olarak kutuplaşmanın ve hoşgörüsüzlüğün arttığı günlerde mizah, canlı ve yenilikçi bir dönemden geçmekte ve patlama yapmaktaydı. Kırsal kesimden kente göç eden kitlelerin yaşadıkları uyum sorunları ve şehirle olan ilişkileri ile beraberlerinde getirdikleri kendilerine has kültürün bu canlılık ve hareketliliğin nedenleri olduğunu söylemek mümkündür. 1986 yılına kadar piyasada Fırt, Çarşaf ve Gırgır dergileri bulunuyordu. Bu dergilerde konuya bakış açıları yüzeysel tutuluyor ve cinselliğin ön plana çıkarıldığı, magazinsel olarak apolitik ve eğlencelik mizah üretiliyordu. 1990’lı ve 2000’li yıllarda mizahçılar renkli televizyonların hayata girmesi ile başlayan değişimden etkilenmiştir. Siyasi yasaklarının kalkması ile partilerinin başına geçen eski liderler sıklıkla mizahçıların hedefinde olmuştur. Dönemin cumhurbaşkanı Turgut Özal ve başbakanı Yıldırım Akbulut arasındaki çekişme, Akbulut’un yerine Mesut Yılmaz’ın gelmesi ile Özal’ın içine

düştüğü zor durum ve ardından da 1993 yılında Özal'ın vefat etmesinin ile Süleyman Demirel'in cumhurbaşkanı olması, Tansu Çiller'in başbakanlık koltuğuna oturması gibi olaylar sürekli olarak mizaha malzeme olmuştur. (Türk, 2015:101-102)

1990 sonrası dönemde televizyonun yaygınlaşması ve çok kanallı döneme geçilmesi ile birlikte komedilerde yaygınlaşma belirtileri görülmüştür. Berlin Duvarı'nın yıkılması, kutuplaşmanın azalması, partiler arası mücadele gibi gündemlerin olduğu dönemde mizahçıların işledikleri konuların pahalılık, zamlar, adam kayırma, laiklik ve şeriat arasındaki çekişme ve politikacıların umursamaz tavırları gibi konular olduğu görülmektedir. (Baki, 2011:96)

1980 darbesinin ardından mizaha karşı daha ılımlı bir yaklaşım sergileyen zaman zaman katıldıkları televizyon programlarında kendi taklitlerine gülebilen siyasi liderlerin ve siyasi tavrın olduğu bir döneme girilmiştir. Mizah dergilerinde ve televizyon şovlarında sıklıkla politik mizahın yapıldığı, siyasi kişiliklerin mizaha konu olduğu bu dönemin en akılda kalan şovlarından birisi de "Plastip Show" isimli, siyasilerin kuklaları ile kısa skeçler şeklinde hazırlanan mizah programıdır. 2002 yılına gelindiğinde ise tek bir partili döneme geçilmesi ile birlikte mizaha karşı giderek daha mesafeli duran bir egemen yapıdan söz etmek mümkündür. 2002 yılından günümüze kadar devam eden süreçte mizah ya tamamen eğlence amaçlı üretilen bir biçim almış ya da eleştirel tavrını sürdürmekte zorlanınca tükenme noktasına gelmiştir. Bu dönemde hem eğlence amaçlı mizah üreten hem de bunun yanında eleştirel tavrını korumaya da devam eden televizyon yapımlarından birisi "Kardeş Payı" isimli televizyon dizisidir. 2014 yılında yayınlanmaya başlayan dizi 2015 yılında yapılan seçimler öncesi eleştirel tavrını sertleştirince yayından kaldırılmıştır.

3. KÜLTÜREL VE İDEOLOJİK BİR AYGIT OLARAK TELEVİZYON VE MİZAH

Mizah var olduğu toplumdan beslenerek büyüyen ve ilerleyen bir kültürel birikimdir, hatta bizzat içerisinde var olduğu toplumun kültürünü yansıtan ve ona ışık tutan bir araç olarak kültürlenme sürecinin önemli elementlerinden birisidir. Bu bağlamda toplumun kültürel belleği ile mizahi belleğinin arasında bir bağdan, bir kesişmeden söz etmek mümkündür. Eker mizahi bellek ile kültürel belleğin kesişmesine ilişkin düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir;

Mizahi bellek, kültürel belleğin önemli yapı taşlarından biridir. Elektronik kültür ortamı, insanoğlunun yaşam serüvenindeki şahıs, olay, mekan ve nesnelerin bağlamında kullanılmasıyla sosyokültürel bir anlam ve içerik kazanır. Türk mizah geleneğinde kullanılan politik bir şahıs, tarihi bir olay, döneme damgasını vuran bir imge vb. mizah malzemeleri, malzeme olmalarının ötesinde, ülke tarihine ışık tutan, sisli kalmış dönemlere ait ipuçları barındıran gayri resmi belge niteliğindedir. (...) Hiçbir teknolojinin silmeyi, yok etmeyi başaramayacağı yüksek korumalı bir donanım olan bellek ve burada depolanan, kodlanan, gerektiğinde çağrılıp aktif hale getirilen mizahi veriler, geçmiş bugüne ve geleceğe aktaran kodlardır. (2014:87)

Eker'in bu görüşlerinden yola çıkarak toplumun kültürel ve mizahi belleğinin geçmişe ışık tutma ve geleceğe aktarılması bağlamında bakıldığında çalışmanın konusu olan Kardeş Payı dizisinin 2002 yılından bu yana ülkenin içerisinde bulunduğu bir takım aksaklıklardan veya yanlışlardan duyulan rahatsızlığın dile getirilmesi ve gelecekte hatırlanmasını sağlamak adına Türk mizahi belleğine önemli bir katkı yaptığı söylenebilir.

Mizah da gülme gibi evrensel, fakat farklı kültürlerde farklı kodlarla yapılan bir ifade biçimi olarak çeşitli şekillerde var olabilmektedir. Abartma, sürpriz, alay etme, uyuşmazlık, kaba komedi, absürd, şiddet, meydan okuma ve dil oyunları gibi birçok şey bir yandan mizahın konusu olabilirken aynı zamanda mizah yapılırken faydalanılan unsurlar olabilirler. Bu noktada mizahın hangi bağlamda ve ne amaçla yapıldığı sorusu ön plana çıkmaktadır. (Şahinalp, 2010:70) Odak noktasında insan olan ve kişilerin bilinç düzeyleri ile doğrudan ilintili olan mizahı anlamlandırabilmek için insanların içerisinde yaşadıkları toplumsal koşulları göz önüne almak gerekmektedir.

İnsan toplumsal ve doğal sınırlamalara karşı isyan edebilen bir varlık olma özelliği göstermektedir. İnsan isyan ederek kendisine verilen ister tanrısal isterse doğal olsun tüm gerçeklikleri değiştirerek şimdiki insanı yaratmak için kendi maddi koşullarını oluşturmuştur. İnsanı tarihten bağımsız, soyut ve evrensel bir özne olarak tanımlamak her zaman doğru olmayabilir. İnsanlar içerisinde yaşadığı toplum ile var olabilen ve bu yapı içerisinde farklılaşabilen varlıklardır. Toplumsal yapılarda görülen egemenlik ilişkileri insanlar üzerinde çeşitli sorumluluklar ve yükümlülükler getirmektedir. Bu sebeple mizahın konusu olan olayları ve kişileri değerlendirirken bu toplumsal güç dengelerini göz ardı etmemek gerekir. (Avcı, 2003:80-81)

Toplumsal güç dengelerinin ne olduğunu ve nasıl işlediğini anlayabilmek için James Scott'ın "kamusal senaryo" ve "gizi senaryo" tanımlarından faydalanmak mümkündür.

İktidara doğruyu söylemek ifadesinin, modern demokrasilerde bile hala ütopyacı bir çağrışımı varsa, bunun nedeni kuşkusuz çok nadir uygulanmış olmasıdır. İktidar karşısında güçsüzün ikiyüzlülük etmesi, pek de şaşırtıcı bir durum değildir. Bu ikiyüzlülük her yerde hazır ve nazırdır. Aslında o kadar her yerdedir ki, uygulanmakta olan iktidar türünün, iktidarın normal anlamını neredeyse tanınmaz hale getirecek ölçüde genişlettiği birçok durumda bile ortaya çıkar. (1995:23)

İnsanların normal davranış olarak yaptığı çoğu davranış onların "kamusal senaryo" gereği farklı fikirlerde olsalar bile diğer insanlarla iletişim kurmasını, rutin ilişkilerini devam ettirmesini sağlamaktadır. Nadiren ortaya çıkan istisnalar dışında çeşitli sebeplerden dolayı toplumun alt kademesinde bulunanlar, korku, göze girme ve ihtiyatlılık gibi sebeplerle güçlüünün beklentilerine hitap edecek şekilde davranırlar. Aşağıdakiler ve hakim olanlar arasındaki bu ilişki "kamusal senaryo" olarak tanımlanabilir. Bu noktada hakim olan ile tabi olan arasında eşitsizlik ne kadar büyükse kamusal senaryo o ölçüde basmakalıp bir biçime evrilmiştir. (Scott, 1995:24-25)

Kamusal senaryo zaten var olan bir toplumsal yapıdan bağımsız değildir, ondan feyz alarak anlamlanır, onunla vardır. Kamusal senaryo, bu toplumsal yapıyı yeniden üreterek sürekli kılar ve nihayetinde onu temsil eder. Bu temsiliyet, toplumsal hayatta düzen ve süreklilik üzerine kurulu egemen normlardan oluşur ki bu bizi, hem normların belirlenmesini hem de bu normların uygulanmasını kontrol eden ve bunun için yurttaşlarından vatanperver bir uzlaşım, sadakat ve itaat isteyen iktidara götürür. (Cantek, 99:9)

Bu sebeple iktidar sağlıklı bir biçimde işleyen kamusal senaryoya ihtiyaç duymaktadır, nihayetinde iktidarın varlığı ve devamlılığı, tabi olanlar üzerindeki itaat etme arzusunun yaratılması ile ilişkilidir.

Tabi olanların itaat ve arzusu ile meşruiyet kazanan iktidarlar etraflarında kendilerini onaylama ve devamlılıklarını sağlamaya yönelik imgeler ve inançlar sistemi yaratmaktadır. Bu sistem içerisinde tabi olanlar kendi ilişkilerini kendileri yönlendirdikleri algısına kapılmaktadır. Kamusal senaryo tahakkümünün sosyo-ekonomik ve kişisel yaşam alanlarında etkili olduğu dönemlerde, tabi olanların bu durum karşısında bir çıkış yolu aramaları gerekmektedir ve bu çıkış yolu ise gerçek niyetin gizlenmesi ve gerçek fikirlerin saklanması şeklinde mümkün olabilmektedir. (Cantek, 99:9-11)

Alt sınıflar, sürekli olarak mevcut koşullara direnirler. Başka bir ifadeyle, iktidar, devamlılığını sağlamaya çalıştığı toplumsal düzen için alt sınıfların rızasını almak zorundadır ve sırf bu yüzden "direniş"lerle sık sık karşı karşıya kalır. İktidar açısından hiçbir zafer "mutlak" değildir, daima yeniden kazanılma ve yeniden inşâ edilme zorunluluğu vardır. (Cantek, 1998)

Bu yeniden üretime duyulan ihtiyaçtan yola çıkarak ortaya çıkan kamusal senaryolar bir yandan iktidarın varlığını ve meşruiyetini sağlarken bir yandan da yeni direnişlere kapı açarak yeniden kazanılan zaferler ile iktidarı pekiştirme eğilimi göstermektedir ki bu sebeple iktidarlara zaman zaman direnişe ihtiyaç duymaktadır.

Tabi olanlar aslında iktidar erkini elinde bulunduranlara karşı görünürde bir yandan kamusal senaryoya iştirak ederek rıza gösterisi yaparken, bir yandan da onu anlamaya ve çözmeye çalışmaktadır. Tahakküm durumlarında olaylar hakim gurubun görünmesini istediği gibi teatral bir şekilde kamusal senaryo biçimine dönüşmektedir. Bu kamusal senaryolar ideolojik terimler ve uzlaştırıcı tonlar ile hakim olanın hegemonyası için ortam sağlamaktadır. Aşağıdakiler ya da tabi olanlar olarak nitelendirilebilecek olan kitlelerin hakim olanlar karşısında doğrudan gözlemlenebilen alanlar dışında yani sahne arkasında sergiledikleri, ortaya koydukları söylem ve davranışlar da "gizli senaryo" olarak tanımlanabilir. (Scott, 1995:25-27)

Tabi olanların kamusal senaryoya iştirakleri ne kadar alçak gönüllülük ve hürmet gerektiriyor ise iktidar erkini elinde bulunduranların kamusal senaryosu da o ölçüde kibir ve üstünlük gösterisi gerektirmektedir. Bu durumda tabi olanın senaryo dışına çıkması cezai yaptırıma tabi olabilirken hakim olanın aldığı risk yalnızca alay edilmesi ile sınırlı kalabilmektedir. Netice olarak kamusal ve gizli senaryolar arasında keskin bir duvar bulunmamakla birlikte sürekli bir mücadele alanı olarak görünmektedir. Kaba bir ifade ile kamusal senaryo hakim elitlerin kendilerini göstermek istedikleri gibi yansıttığı oto portreleri olan, Gramsci'nin hegemonya kuramında belirttiği gibi hakim olanın kendisini tabi olana ideolojik olarak kabul ettirmek ve kanıtlamak için kullandıkları bir yöntem olarak görünmektedir. Gizli senaryo ise kaçamak olarak tasarlanmış ve yorumlanması kolay olmayan sadece tabi olan kesimlerin anlamlandırabileceği, hegemonik olmayan kısmen sterilize edilmiş ve muğlak kodlar ile tabi olanların kamusal söylemlerinde yer almaktadır. Gizli senaryolar iktidarın kulak menzili dışında kalan bir özgürlük alanı olarak nitelendirilebilir, bu nedenle gizli senaryo hegemonik olmayan, karşıt, muhalif ve yıkıcı söylemleri barındırabilen ayrıcalıklı alanlarda kendisine yer edinebilmektedir. (Scott, 1995:35-52)

Gizli senaryoların üretildiği ve sergilendiği alanlardan birisi de mizahtır ve bu noktada mizahın yıkıcı işlevi ön plana çıkmaktadır. Çiğdem Usta bu durumu şöyle ifade etmektedir:

Mizah, "varsılın elinde kamçı, yoksulun sırtında kırbaç" olan düzene karşı bir silahtır. Bu etkili silah, kötü düzenin koruyucu maskesini zedeler, gerçek yüzünün ortaya çıkmasını sağlar. Ezenleri alaya alır. Kitlelerin karşısında gülünç hale düşen itibarından, gücünden bir şeyler kaybeder. İtibarını kaybeden üstten halkın seviyesine, aşağıya iner. Böylece halk, eşitlendiği egemenler karşısında kendine güvenir ve başkaldırır. Bunu yapamazsa bile avunur; bunalımından kurtulur. (Usta, 2004:25)

Boysan mizahı tanımlarken onun işleyen kafaya hitap eden ve işlemeyen kafaları canlandırmayı amaçlayan bir tavır sergilediğini öne sürmektedir. İşleyen kafalar en çok siyasal gücü tek başına elinde tutanlar için tehlike teşkil etmektedir ve bu kişilerin hiçbir zaman insanları düşünmekten alıkoyabildiği görülmemiştir diye söyleyen Boysan mizahın politik ve yıkıcı yönüne vurgu yapmaktadır. (1990:54-55)

Gülme, maksatlı (mizah) ya da değil, sevimli yüzü ve dilbazlığıyla meydanın ortasında tatlı tatlı konuşup, yasaklananı açığa çıkarıp ifşa edebilir. Baskıyı, haksızlığı görünür kılabilir. Dünyevidir, kamusal senaryonun şaşmaz ve sapmazlarıyla uğraşmayı mesele eder. Burada ilk bakılması gereken, bu alt politika biçimlerine; gülmeye (ve mizaha) karşı iktidarın ne yaptığıdır, eğer engelleniyor ya da cezalandırılıyorsa, yaraya basılmıştır, orada açık bir muhalefet ve direniş vardır. (Cantek, 99:17)

Bakhtin'e göre coşku temel bir dürtüdür ve uygarlıklar bu tür dürtüleri bastırmaya ve kontrol altında tutmaya çalışmaktadır. Gerilme ve rahatlama arasındaki geçen bu etkileşim en basit bedensel aktivitelerden en karmaşık kültürel etkinliklere kadar yaşamın akışını belirlemektedir. Gülme bu duruma uyum sağlayan bir etkinliktir, esprinin en can alıcı anında gerilim rahatlama dönüşmektedir ve bu an önceden beklenen bir andır. Hoppalık ve zevk toplumsal düzenin dayatmalarını ve kurallarını yıkabilmek için sürekli olarak mücadele etmektedir. Bu durumun insan doğasının sağlıklı olan doğal işlevlerinden birisi olduğunu ve yerine getirmenin en yabancı yollarla olabileceğini belirten Bakhtin, bunun egemen ideolojinin engellemeleriyle karşılaşacağını belirtmektedir. (akt. Sanders, 2001:199)

Karnaval ruhu olarak tanımlanan durum, kuralları ve kısıtlamaları kırmak için insan doğasının coşkulu arzusundan yararlanmaktadır. Karnavallar halk için güçlü bir siyasi alternatif olarak farklı ve zevkli bir hayat sunmasıyla mevcut düzenin dışına çıkma imkanı sağlamaktadır.

Rekabet ve mücadelenin dorukta olduğu toplumsal düzenlerde, alay inceden inceye teşvik edilir. Ödüllerin sınırlı olduğu, birçok insanın en küçük nişan için kıyasıya savaştığı durumlarda, rekabet özellikle keskin bir hal alır. Varlıklılar ile varlıklı olmayanlar arasında büyük rekabetler oluşur; ikinci grup ilkinin darbe yemesini ve hızla çökmesini arzular gizlice. Yetkililer geçici olarak yasaları ve düzenlemeleri askıya aldıklarında –sözgelimi karnaval ya da cümbüş zamanlarında- ve her tür kısıtlama geçici olarak ortadan kalktığında, karanlık gizler açığa vurulur ve baskıcılar açığa çıkarılır. Dünya tersine döner. Aristokratlar espri konusu olurlar. Yüksek yetki makamlarında oturanlar için, bu anlar beraberinde belirli bir tehlikeyi getirir: Karnaval sona erdirilmezse ya da oyunun kuralları netliğini yitirip gerçek olarak algılanmaya başlarsa ne olacaktır? Ya her şey denetimden çıkarsa? Platon, böyle bir olasılığın ima edilmesine bile karşı koyar; ideal devletinde komedilerin yazılmasını düzenleyen yasalara da bu korku yol açmış olabilir. (Sanders, 2001:123-124)

Karnaval ortamı ve ruhu genel olarak bir bakıma tabi olanların denetimden ve kısıtlamalardan uzakta gizli senaryolarını açıkça dile getirebilme ve bir şekilde rahatlama imkanı sağlayan ortamlar olarak tanımlanabilir. Kamusal ve gizli senaryolar bağlamında bakıldığında mizahın, iktidar erkini elinde bulunduran kesimlere karşı dile getirilmeye çekinilen veya yasaklanan bir takım görüş ve düşünceleri daha kabul edilebilir veya daha üzeri kapalı bir şekilde dile getirmeye yardımcı olan, tabi olanların gizli senaryoları olduğu öne sürülebilir. Bu bağlamda toplumsal bir eleştiri aracı olarak mizah toplumlarında görülen çarpıklıklardan ve bunların sebeplerinden beslenen bir sanat dalı olarak varlığını sürdürmektedir.

Avcı mizahın eleştirel tavrına ilişkin fikirlerini şu şekilde ifade etmektedir;

Toplumsal gerçekliğe gülünç, sıradışı, eğlenceli, satirik bir dille yaklaşımın adı olan mizahın ana karakteri eleştirel olmasıdır. Batı kültüründe "humour" olarak geçen mizah, toplumsal işlevi ile değerlendirilmekte, güldürürken sorgulamayı hatta yıkıcılığı içermektedir. Gelenekler, töreler, toplumsal sistem ve yönetimler, iktidarların yarattığı adaletsizlikler mizahın konusu ve temel eleştiri nesnesidir. Mizah bu nedenle insanlığın özgürleşebilme özne/ergil olma bilincini ve mümkün/bütünsel insan olma özlemini ayakta tutan dönüştürücü praksislerden biridir. (2003:80)

Mizah eleştiriden beslenen bir sanat olmasından dolayı temel kaynak olarak politikayı kullanmaktadır, dolayısıyla ilk çağlardan bugüne kaynak sıkıntısı çekmemiştir. Siyasi iktidarların, kendi içerisindeki aksaklıkları kapatmaya ve örtmeye çalışırken bunları ortaya çıkaran, eleştiren ve halka aktaran mizahı tehdit olarak görmeleri bu durumun doğal bir sonucudur. (Baki, 2011:35) Mizahın eleştirel kaynağına ilişkin fikirlerini Boysan şu şekilde ifade etmektedir; "Mizahın en gür kaynağı zulümdür. İşkence ise zulmün aracıdır." (1990:26)

Gülmeyi ve düşünmeyi yan yana getiren politik mizah, her türlü insanlık halini ele alır. En basit mizah bile doğası gereği verdiği mesaj ve alt metniyle politiktir. Aslında mizah, insanları güldürmeye çalışmaktan çok eleştirel düşünme, muhalif duruş ve farklı bakış açılarını yakalamaya imkan verir. Olayların çok katmanlı okunmasını sağlayarak farklı bir bakış açısı geliştirir. (Güder, 2012:4)

Politik mizahın yapılışı ve içeriğinden yola çıkılarak bir takım genel özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Bunlar; halkların genel karakteristik özelliklerinden yola çıkılarak yapılan mizah, belirli bir politik ifadenin deşifre edilmesi ile yapılan mizah, iktidarın eylem ve tutumları karşısında halkın katlanmak zorunda kaldıkları olumsuz yaşam koşullarından doğan ve bu durumları eleştiren mizah gibi unsurlar politik mizahın konusunu oluşturan unsurlardan bazılarıdır. (Eker, 2014:128-131)

Doğası gereği terbiye edici ve isyankar bir tavrı olan mizahın iktidarın gücünü sorgulayabilecek kadar güçlü olduğu durumlar söz konusu olabilmektedir. Çoğu zaman atılan tek bir kahkaha bile iktidardakileri rahatsız etmeye yetmektedir. Kendisi ile dalga geçildikçe

inandırıcılığını yitiren iktidar sahipleri daha inandırıcı ve ikna edici görüş ve davranışlar ortaya koymaya zorlanmaktadır ve bu durumdan duydukları rahatsızlıktan dolayı çoğu zaman mizahçılara ve mizaha karşı mesafeli durmaktadır. (Şahinalp, 2010:71)

Boysan (1990:11), politik mizah ile ilgili şu ifadeleri kullanmaktadır; “Politikacı, mizahın, minnet borçlu olduğu cennet meyvesidir. Ancak bu meyveyi yanlış tarafından ısırılmaya gelmez... Zehir salar. Politik mizahın güzelliği, yan yana gelen gerçeklerden doğar.”

Mizahın doğasından kaynaklanan bu muhalif duruşu ve politik alt yapısı ona ilk çağlardan bugüne kadar çoğu zaman iktidarı elinde bulunduranlar tarafından yasaklanan ve hoş görülmemeyen bir tavır sergilenmesine sebep olmuştur. Bu bağlamda mizahın eleştiri oklarını üzerine çeken egemen yapıyı ve bu yapının işleyiş biçimi anlayabilmek için Gramsci'nin “hegemonya” kavramından yararlanmak mümkündür.

Hegemonya kavramının kökeni Yunanca “hegemonia” sözcüğüne dayanmaktadır. Genel olarak herhangi bir sistem veya birim içerisinde bir kesimin veya elemanın diğerinden üstün ve baskın olması anlamına gelmektedir. Marksist gelenekten gelen İtalyan düşünür Antonio Gramsci yazılarında hegemonyaya ilişkin olarak egemen olan sınıfların yönetilen sınıfın rızasını alarak bu üstünlüğü elde ettiğini belirtmektedir. Siyaset biliminde Gramsci ile anılan hegemonya, zoraki bir yöntem olmayan, daha çok burjuvanın kültürel değerleri ve ideolojileri çerçevesinde şekillenen bir yapıya sahiptir. Gramsci hegemonya sürecini tanımlarken “rızanın örgütlenmesi” ve “bağımlı bilinçlerin şiddet veya zora başvurulmadan inşa edildiği süreç” açıklamalarını getirmektedir. Bu noktada sivil hegemonyayı sivil toplumun alanı, politik hegemonyayı ise devletin alanı olarak gören Gramsci rıza ve baskının devletin ortak boyutları olduğunu belirtmektedir. (Çoban, 2013:50-51)

Gramsci;

Sınıflı toplumlarda başat sınıfın egemenliği sadece ekonomi üzerindeki hakimiyetten kaynaklanmaz. Bunun yanında politik ve kültürel alanlarda sınıf egemenliğinin güçlendirilmesine hizmet eder. Kapitalist toplumlarda ekonomik krizler olmasına rağmen toplumsal devrimler gerçekleşmemektedir. Devletin, düşünce üreten kuruluşların ve organik aydınların önemine dikkat çeker. Devlet bütün sivil toplum alanlarını kuşatmıştır. Dinsel ve siyasal kuruluşların (öregün, kilise ve sendikalar gibi) yönetimleri aracılığıyla devlete bağlandığını vurgulamıştır. Devlet egemen sınıfın egemenliğini gerçekleştirmesine hizmet eden bir aygıttır.(Portelli, akt. Yaylagül, 2013:109)

Egemen sınıfın iktidarını kurmasında ve sürdürmesinde fiziksel güç ile birlikte kültürel ve ideolojik aygıtların da kullanıldığını belirten Gramsci hegemonya kavramından yola çıkarak elit bir azınlığın nasıl olup ta toplumun geri kalanını yönetmeyi başarabildiğinin izahını yapmaya çalışmıştır. Yöneten sınıf liderliğinde yönetilen sınıfın rızasının ve katılımının yeniden üretilmesi gerekmektedir. Hegemonyada çıkarlar ve talepler sistemli bir şekilde dikkate alınarak, kırılğan bir yapıya sahip olan politik ilişkiler ve ittifakların devamlılığı için temel

çıkarlardan vazgeçmeden, bir takım tavizler vererek, egemen sınıfın çıkarlarına hizmet edecek olan ulusal çıkarların örgütlenerek üretilmesi durumu söz konusudur. Devlet bu noktada sermayenin ve burjuvazinin çıkarları doğrultusunda sivil toplum içerisinde inançları ve bilinçleri düzenleme ve yayma işlevini yerine getiren bir araç konumunda bulunmaktadır. (Yaylagül, 2013:109, Yıldırım, 2010:14, Yağlı, 2011:40)

Toplumsal yaşam, her mücadele alanını kapsarken siyasi mücadelede ideoloji hegemonya ile farklılaşmakta ve ideoloji sürekli olarak ideoloji üretmektedir. Egemen ideolojinin söylemi toplumdaki ortak dilin bir yansımasıdır. Bu ortak dil, zora dayanmadan egemen güç ve egemen sınıfın ideolojik yönelimine eklenen diğer sınıfların rızaya dayalı ilişkilerinin bir sonucu olarak biçimlenmektedir.(Yağlı, 2011:40)

Hegemonya zorunlu olan ve sürekli olarak yeniden üretilmesi gereken bir konumda bulunmaktadır çünkü yönetilen kesimin deneyimleri ile egemen ideolojinin çizdiği deneyimler sürekli olarak çelişmektedir. Diğer bir ifade ile egemen ideoloji ilerleme kaydedebilmek için toplumsal düzen içerisinde sürekli olarak dirençler ile karşılaşmaktadır. Karşılaştıkları bu dirençler zayıflatılabilen, zaman zaman mağlup edilebilen bir dirençtir ancak asla tamamen yok edilememektedir. Dolayısı ile hegemonyanın kazandığı zaferler istikrar arz etmeyen ve sürekli olarak yeniden kazanılması gereken zaferler olmak durumundadır. (Dursun, 2009:15)

Yani yönetenler her zaman kaygan bir zeminde hareket etmektedir. Dengeye ihtiyaçları vardır. (...) Bu dengenin sağlanamadığı durumlarda siyasi kargaşalar ve darbeler söz konusu olmaktadır. Başka bir deyişle silahlı güç devreye girmekte ve denge yeniden sağlanana kadar yönetenler aykırı tüm sesleri kısmaktadır. (...)Bir toplumun sadece zora dayandığı ya da sadece rıza üretimine dayandığı ileri sürülemez. Yönetici sınıf, olağan dönemlerde iktidarını yeniden üretmek ve toplumu denetim altına almak için ağırlıklı olarak rıza yani uzlaşma yöntemini kullanırken; olağanüstü dönemlerde ortaya çıkan uzlaşmazlıkları ve çatışmaları ortadan kaldırmak için baskı ve zor aygıtlarına başvurmaktadır. (Çoban, 2013:55-56)

Gramsci'nin üzerinde durduğu ise azınlığın nasıl olup ta zora başvurmadan çoğunluğu kontrol edebildiğidir. Gramsci bu soruya hegemonya üzerinden yanıt ararken cevabı azınlıkların ülkelerin temel yapı taşı olan devlete ve onun organları ile kitle iletişim araçlarının kontrolüne sahip olmasında bulmaktadır. Kitle iletişim araçları sayesinde azınlıklar çoğunluklar üzerinde denetimi ve kontrolü sağlamaktadır. Yönetici kesim sivil topluma nüfuz ederek kendi çıkarları doğrultusunda temel eğilimleri, inançları ve diğer istediği tüm değerleri, aile, okullar, sendikalar, kiliseler gibi kuruluşların üzerinden yaymaktadır. Gramsci bu noktada kitle iletişim araçlarını da sivil toplum içerisinde ele alarak egemen sınıfın isteklerine hizmet etmekte olduğunu öne sürmektedir. Bu bağlamda kitle iletişim araçları okuyucu, dinleyici ve izleyicilere egemen sınıfın değerlerinin aktararak hegemonik yapının korunması açısından önemli bir yere sahiptir. Kitle iletişim araçları resmi ideolojinin ortak dilinin söylem aracılığı ile sorgusuz olarak

katılımı sağlamak noktasında kilit bir rol oynamaktadır. (Yaylagül, 2013:109-110, Akdoğan, 2013:11, Yağlı, 2011:41)

Louis Althusser, Gramsci'nin hegemonya ile ilgili bu fikirlerinden yola çıkarak ideoloji kavramı üzerine düşünmüş ve hegemonyanın egemen sınıfın ideolojisini ve değerlerini nasıl sürekli olarak yeniden ürettiği ve aktardığını anlayabilmek için "devletin ideolojik aygıtları" kavramından yararlanarak konuya açıklık getirmeye çalışmıştır.

Fransız bir Marksist filozof olan Althusser, Marksizm'i bir bilim olarak görmekteydi ve şeylerin özünün tek bir unsura indirgenemeyeceği düşünmekteydi, dolayısı ile Althusser ekonomik belirlemcilik ve hümanizmayı tek bir öze dayandırılarak yapılan tanımlamalara karşı çıkarak anti-ekonomist ve anti-hümanist bir tavır sergilemektedir. Althusser ideolojinin yanlış bilinç olarak tanımlanmasına da karşı çıkmaktadır çünkü ideolojiler insanların kendi bilinçlerinde üretilmemektedir. İdeolojiler kiliseler, camiler, sendikalar, okullar ve kitle iletişim araçları gibi devlet tarafından yönlendirilen ve insanlara nasıl düşüneceğini öğreten mekanizmalar tarafından üretilip aktarılmaktadır. Althusser bu yapıları "devletin ideolojik aygıtları" olarak tanımlamaktadır. Devletin ideolojik aygıtları insanların kendilerini özgür ve özerk olarak yaşadıklarına inanarak aslında devlet veya egemen güçler tarafından yönlendirilip idare edilmelerine rağmen kendi seçim ve kararlarını kendileri verdiklerine inandırmaktadır. (Yaylagül, 2013:115)

Althusser'in kuramı, azınlığın çoğunluk üzerindeki iktidarının baskıcı olmayan araçlarla sürdürülebilmesinde ideolojinin rolünü vurgular. Toplumsal ilişkilere ekonominin tek belirleyici olduğu yaklaşımını reddeden Althusser, devlet ve kültürel yaşam arasındaki ilişkilere dikkat çeker. Kapitalist devlet, var olan sistemin yeniden üretimi için iki tip aygıt kullanır. Bunlardan ilki kaba güce dayalı asker, polis, mahkeme ve hapishane gibi kurumlardan oluşan Devletin Baskı Aygıtlarıdır. Bunlar her türlü eylemin bastırılması ve denetim altına alınması için kullanılır. İkicisi ise Devletin İdeolojik Aygıtlarıdır. (Dursun, 2009:12)

Devletin baskı aygıtlarının devlet ile doğrudan bir bağı varken ve toplumla direkt olarak bir karşıtlık içerisindeyken "Devletin İdeolojik Aygıtlarında" (DİA) ise durum farklıdır. DİA'lar çoğul olan ve görece maddi olarak bağımsız bir yapıya sahiptir. Althusser DİA'ları şu şekilde tanımlamaktadır:

DİA'lar devletin baskı aygıtıyla aynı şey değildirler. Marksist kuramda, devlet aygıtının şunları kapsadığını anımsatalım: Hükümet, İdare, Ordu, Polis, Mahkemeler, Hapishaneler, vb. ki bunlar bundan böyle bizim devletin baskı aygıtları adını vereceğimiz şeyi oluştururlar. Baskı sözcüğü, söz konusu devlet aygıtının hiç olmazsa en uç noktada (çünkü örneğin, idari baskı fiziksel olmayan biçimlere de bürünebilir) "zor kullandığını" belirtir. Devletin İdeolojik Aygıtları dediğimizde, gözlemcinin karşısına, birbirinden ayrı ve özelleşmiş kurumlar biçiminde dolaysız olarak çıkan belirli sayıda gerçeklikleri belirtiyoruz... Dinsel DİA (farklı kiliselerin oluşturduğu sistem), Öğrenimsel DİA (farklı, gerek özel gerekse devlet okullarının oluşturduğu sistem), Aile

DİA'sı, Hukuki DİA, Siyasal DİA (değişik partileri içeren sistem), Sendikal DİA, Haberleşme DİA'sı (basın, radyo-televizyon vb.), Kültürel DİA (edebiyat, güzel sanatlar, spor vb.) (akt. Çoban, 2013:44)

Kapitalist toplumlarda insanların değer yargıları ve istekleri içerisinde buldukları toplumsal pratikler çerçevesinde şekillenmektedir. Burjuva toplumlarda insanlar her ne kadar özne olarak değerlendirilseler de bu durum insanların doğuştan getirdiği bir özellik değildir. Egemen yapı tarafından bireye özne rolü empoze edilmektedir ve toplumsal pratikler ile bireyin karakteri ve özellikleri belirlenmektedir. Toplumun imajı bireye yansımaktadır ve imajlar insanların toplum içerisinde oynadıkları roller ve yaptığı etkinlikler tarafından bireye kazandırılmaktadır. Dolayısı ile insanların toplumsal pratikleri de DİA'lar tarafından şekillendirilmektedir. DİA'lar eğitim sistemi, dinsel örgütler, sendikalar, aileler ve kitle iletişim araçları gibi kurumlar aracılığı ile sürekli olarak propaganda yaparak ideolojilerini empoze etmektedir. (Yaylagül, 2013:116-117)

Althusser'e göre DİA'ları oluşturan kurumların özel ya da kamusal olması pek önemli değildir. Önemli olan işleyişleridir. Özel kurumlar aynen DİA'lar gibi işleyebilirler. Doğrudan devlet tarafından örgütlenen DİA ile özel sektör tarafından örgütlenen DİA'lar arasında sadece bazı yüzeysel söylem farklılıkları gözlemlenebilir çünkü özde ikisi de aynı amaca hizmet eder; egemen ideolojinin toplumun tüm kesimlerine aktarılmasına ve yeniden üretimine. Althusser'e göre hiçbir sınıf DİA'lar içinde ve üstünde hegemonyasını uygulamadan devlet iktidarını sürekli olarak elinde tutamaz. Althusser yeniden-üretimi egemen gücün maddi, siyasal ve ideolojik koşulları yeniden üretmesi olarak yorumlar ve bunun basit bir tekrar olmadığını vurgular.(akt. Çoban, 2013:44)

Demokratik sistemlerde hegemonyanın devamlılığı için geren destek topluma zorla dayatılmaz. Toplumun düşünce ve beklentileri referans alınarak gerekli zihinsel dönüşümü sağlamak adına ince ve dolaylı yollar kullanılır. Totaliter yönetimler zor kullanma yoluna giderken demokratik yönetimlerde toplumun rızasını almak veya mevcut rızayı egemen yapının lehine dönüştürme yoluna gidilir. Rıza üretimi halkın istemediği bir şeyi halka kabul ettirmek için kullanılan bir tekniktir. Rıza üretiminde toplumun rızasının alınması için bir takım örgütlenmelere gidilir. Bu örgütlenmeler iktidarın veya iktidara gelmeyi hedefleyen yapının meşruiyetinin sağlanması ve toplumun bu yönde yönlendirilmesi görevini üstlenirler. Kitle iletişim araçları bir yandan örgütlenmeyi sağlayan hegemonyayı oluştururken bir yandan da var olan hegemonyayı güçlendirmektedir. Bu bağlamda egemen ideoloji kitle iletişim araçları tarafından desteklenirken aykırı kalan düşünceler ise gayri meşru olarak ilan edilir. (Durmaz, 2015:89, Çalışkan, 2013:4)

Chomsky, toplumun genel kanı ve düşüncelerini değiştirmek için reklam endüstrisi, halka ilişkiler endüstrisi ya da sorumlu entelektüellerin bir araç olarak kullanıldığını; bu araçların insanları atomize ederek, birbirlerinden yalıtılmaları işlevi gördüğünü belirtmektedir. Nitekim, toplumun

yalnızlaştırma suretiyle bireylere dönüştürülmesi, egemen siyasal otorite karşısında örgütlenme potansiyeli taşıyan oluşumların önüne geçerek, mevcut durumun sürekliliğini sağlayacaktır. Örgütlenebilme yeteneğini kaybetmiş toplumlarda ikna suretiyle rızanın kazanılması çok daha ciddi siyasal başarılar ya da ikna teknikleri gerektirirken; toplumsal düşünceden uzak, yalnızlaştırılmış bireylerin bir arada bulunduğu bir toplumsal düzende rızanın kazanılması siyasi aktörler açısından zor olmayacaktır. Siyasal aktörün hedeflediği iktidarı ele geçirebilmesi noktasında, toplum kitle iletişim araçları vasıtasıyla teklik, farklılık propagandaları kanalıyla örtük bir şekilde atomize edilmekte ve siyasal aktörün iktidara giden yolda önü açılmaktadır. (Durmaz, 2015:89-90)

Hegemonya ve rıza üretimi birbirine bağlıdır. Rızayı üretmek için bilginin kontrol edilmesi gerekmektedir. Yapılan şey bilginin tamamen ortadan kaldırılması değil, bilginin nasıl, hangi içerikte ve söylemde verildiğinin kontrol edilmesidir. Bu noktada bilgisiz bırakma yöntemi rıza üretimi için kullanılabilen bir stratejidir. Bilgi ve iletişimin çarpıtılması bilgisiz bırakmadan daha etkili bir yoldur. Çünkü bilgisiz bırakma durumunda ortaya çıkabilecek olan bir alternatif kaynaklar karşısında söz söylemeye çalışmak var olan bilgiyi çarpıtmaktan daha zor olacaktır. Bu sebeple egemen ideoloji durmaksızın alternatifleri ile mücadele etmekte ve kendini yeniden inşa ederek kendisine bağlı olanların rızasını yeniden almak zorundadır. (Çoban, 2013:70-71)

Egemen sınıfın ideolojisini benimsetmek ve yaymak için en çok kullandığı aygıt haberleşme aygıtlarıdır çünkü iktidarlar hegemonyasını yaymak için iletişim ve etkileşime ihtiyaç duymaktadır ve kitle iletişim araçları ile bunu zor kullanmadan yapabilmektedir. Kitle iletişim araçları, değişen koşullar çerçevesinde ideolojinin yeniden üretilmesine katkı sağlamakta ve bu yolla ideolojik olarak hakimiyet ve denetimi sağlamaktadır. (Akdoğan, 2013:15)

Medya alanında çalışanların sadece medyayı değil siyaset bilimini, temel ekonomi sistemleri ve tarihi de dikkate almaları gerekmektedir. Çünkü medya bu alanların hepsiyle yakından ilgilidir. Ekonominin içinde ve siyasi bir aktör olarak tarihi anlatmakta (doğru ya da yanlış) daha doğrusu yazmaktadır. Medya egemenlerin elindeki en önemli araçlardan biridir. İnternetin giderek önem kazanmasına rağmen televizyon hala medyanın en önemli aktörü ve belirleyicidir. Çünkü internet ağının giremediği her yere giren elektrik (akü ya da başka yollarla bile olsa) televizyon için yeterlidir. Televizyon açık bir kaynak olarak en ucuz görsel ve işitsel iletişim aracıdır. Bu anlamda iletişimsel hegemonya önce televizyon sonra internet en son olarak da gazete ve radyolar üzerinden kurulmaktadır. (Çoban, 2013:135)

Medya alanındaki üst düzey yöneticiler, iyi eğitim almış ve toplumunun düzeyini ve nelerden etkilenebileceğini gören ve tahmin edebilen kişilerdir. Televizyonlarda yayınlanan her türlü program ideolojik olarak kullanılacak bir hale çevrilebilmektedir. Bu noktada yöneticilerin aldıkları eğitimler ve inandıkları değerler çerçevesinde kamu yararına yaptıkları şeyler ve uymaları söylenen ilkeler aslında medya patronlarının çıkarları doğrultusunda

belirlenen ve sonucunda egemenlerin istedikleri biçimlerde karşımıza çıkan içerikler olmaktadır. Egemenlerin elindeki en değerli araçlardan birisi olan televizyon, insanları tek tipleştiren bir araç olarak her anlamda toplumsal olarak etkili bir konumda yer almaktadır. Televizyon okul öncesi dönemden başlayarak çocukların eğitim ve gelişimlerine müdahil olmaktadır. Okula başlamadan önce çocuklara ulaşabilen ve zihinsel gelişimlerini okulda aldıkları eğitim kadar etkileme ve biçimlendirme gücüne sahip olan televizyon toplumun zeka ve kültür seviyesinin belirlenmesi bağlamında kritik bir rol oynamaktadır. (Çoban, 2013:136-139)

Dolayısıyla televizyon diğer tüm kitle iletişim araçlarının yaptığı gibi egemen yapının istek ve beklentileri çerçevesinde toplumdaki rızanın üretilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Televizyonda üretilen tüm içerikler iktidarın kontrol ve bilgisinde üretildiği için zaman zaman eleştiriyor gibi görünse de aslında sadece bir takım şeyleri normalleştirme işlevini yerine getirmektedir. Sholle'nin mevcut durumu doğallaştırmak yani "şeyleşme" olarak tanımladığı bu durum kitle iletişim araçlarının normalleştirme özelliğidir. Kitle iletişim araçları bu yolla sadece propaganda yapmakla kalmaz bireysel ve toplumsal rızayı da üretir. (akt. Damlapınar, 2002:69)

Evimizde kullandığımız televizyon örgütlü bir teknolojik yapının ağıyla üretilmiş olan bir üründür. Bu ürünün kendisi popüler bir araçtır. Dolayısı ile televizyon hem kendini hem de kendisini yaratan koşulları popüler yapan bir araçtır. Televizyon, günlük yaşamda popüler olanı ya da popüler yapılmak isteneni taşıyan, gösteren ve yücelten, yönetsel bir araçtır. Yani televizyon popüler bir kitle iletişim aracı olarak hem kendi hem de kendisinin içinde var olduğu endüstriyel yapının sürekliliğini sağlayan, egemen yapının ekonomik, kültürel ve siyasal bilincini yaratma ve sürdürme işlevini yerine getiren bir araçtır. (Erdoğan ve Alemdar, 2005:103-104) Kendini oluşturan yapıyı popülerleştiren televizyon bunu eğlence ve yarışma programları, filmler ve diziler gibi program türleri ile yapmaktadır. Bu tür programlar aslında çok sayıda izleyiciyi çekmek için tasarlanmış ve dolayısıyla çok işlenmiş konuları yeniden üreten tek tip ürünlerdir. (Akgül, 2006:88-90)

3.1. Televizyon Program Türleri

Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde televizyon "vericiden iletilen dalgaların görüntü ve ses olarak görünmesini ve duyulmasını sağlayan aygıt"(2016) olarak tanımlanmaktadır. Televizyon kelimesinin kökeni Latince olmakla birlikte "uzağı görmek" olarak Türkçe 'ye çevrilmiştir. Televizyon insanın görme duyusunun ulaştığı en ileri aşamalardan birisi olarak günümüzde önemli bir yere sahiptir. Televizyon insanların zaman ve mekan ile sınırlı olan gündelik yaşam pratiklerinin sınırlarını genişleten ve bu pratiklerin niceliksel ve niteliksel olarak da önemli şekilde değişmesine yol açan bir aygıttır. Televizyon imkan ve olanakları açısından olumlu

yaklaşılan bir aygıt olmakla birlikte çoğunlukla eleştirilerin odağında olan bir kitle iletişim aracı olarak ön plana çıkmaktadır. Bu kadar çok eleştiri almasının altında yatan en önemli sebeplerden birisi, aracın çok geniş bir potansiyele sahip olmasından kaynaklanmaktadır. İster olumlu, ister olumsuz olsun televizyona yönelik olarak ortaya atılan fikirlerin hepsi onu anlamaya çalışma çabasından ileri gelmektedir. Bu çabalar felsefi, bilimsel ve ideolojik olarak bağlantılıdır, zaten olumsuz olan eleştirilerin hemen hepsi teknolojisi ile ilgili değil sosyo-kültürel, ekonomik boyutları ve etkileri ile ilgilidir, dolayısıyla televizyon sadece teknolojik bir araç değil aynı zamanda da toplumsal, endüstriyel ve kültürel bir araçtır. (Mutlu, 1991:15-16)

Televizyon diğer çağdaş kitle iletişim araçlarına göre daha geç bir dönemde ortaya çıkmış, ancak diğer araçlara göre çağdaş insanın yaşamını daha fazla etkileyecek bir konuma sahip olmuştur. Geçmişte yazılı basın gündemi belirlerken, günümüzde yazılı basın görsel basını taklit etmektedir. Artık kuralları görsel basın koymakta, televizyon kamuoyu üzerinde büyük bir etkiye sahip olmaktadır. (Yılmaz, 2001:36)

Televizyonun gelişmesinde yaşanan gecikmenin sebebi diğer kitle iletişim araçlarından farklı olarak daha karmaşık bir yapıya sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Televizyonun ilk ortaya çıkışı 1920'li yıllardan John Baird'in sesi ve görüntüyü elektronik olarak bir yerden başka bir yere aktarmaya çalışmasına kadar dayanmaktadır. Modern televizyonun ilk mucidi ise Rus asıllı ABD'li elektrik mühendisi Vladimir Zvorkyin'dir. Zvorkyin 1923 yılında televizyon kamerasının önemli parçalarından birisi olan resim tarama işlevini elektronik hale getiren ikonoskop isimli cihazı icat etmiştir ve daha sonra kinoskop olarak bilinen resim tüpünün patentini almıştır. 1925 yılına gelindiğinde ise Baird kendi icadı olan televizyon ile ilk halk gösterisini gerçekleştirmiştir. İngiliz yayın kuruluşu BBC'nin desteği ile dünyadaki ilk televizyon yayını ise 2 Kasım 1936'da Londra'da gerçekleştirilmiştir. (Yılmaz, 2001:37, Serim, 2007:24)

Sinema teknolojisinin değişik biçimi olarak ortaya çıkan televizyon, tıpkı sinema gibi öncelikle siyah beyaz olarak daha sonra renkli olarak yayın yapmaya başlamıştır. İlk renkli televizyon yayını ise 1951 yılında ABD'de başlatılmıştır. İngiltere ve Sovyetler Birliği'nde ise 1967 yılında renkli yayına geçilmiştir. Türkiye'de ise ilk televizyon yayını 9 Temmuz 1952 yılında İstanbul Teknik Üniversite'sinde Prof. Dr. Mustafa Santur tarafından Yüksek Frekans Tekniği Bilim Dalı öğrencilerine uygulamalı olarak ders vermek amacıyla kurulan stüdyoda gerçekleştirilmiştir. (Serim, 2007:25-27)

Televizyon gündelik yaşamımızın öylesine ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir ki, kendimize en yakın bildiğimiz arkadaşlarımız, dostlarımız, hatta aile bireylerimiz için kullandığımız deyimlerle, "içimizden biri", "bizden biri"dir; ailemizin bir üyesidir. (...) İzleyiciyle televizyon arasında zihinsel bir ilişki vardır. İlişkinin bu niteliği insanın televizyon karşısındaki konumunu "elde bir" görmeyip yeniden tanımlanmasını gerektirir; bu yeniden tanımlama televizyonu anlama çabasıyla koşut gidecek bir süreçtir. Gerçekte her televizyon izleyicisi çoğunlukla ayırımında olmaksızın bu çabayı göstermektedir. Televizyon izleyen herkes bu araca – araçta gördüklerine-

ilişkin olumsuzlayıcı ya da olumsuzlayıcı bir takım yorumlar yapar. Yani izleyiciler amatör birer televizyon eleştirmenidirler ama çok azı bu etkinliklerine bir derinlik katma gereği duyarlar.(Mutlu, 1991:10-12)

Televizyon yayınları belirli bir zaman içerisinde düzenlenen yayınlardır, bu düzen sayesinde izleyiciler yayınlardan haberdar olmakta ve takip etmektedirler. Bu nedenle programlar hazırlanırken yaş, cinsiyet, meslek ve günlük hayatın akışı gibi etmenler göz önünde bulundurulmaktadır. Televizyonda yer alan görüntüler ve sesler bir bütün şeklinde sürekli olarak akan ve devamlılık arz eden bir metnin parçaları olarak, gün boyunca devamlı olarak tekrar etmektedir yani bir televizyon kanalında yer alan birbirinden farklı tüm programlar aslında ortak bir metnin oluşturulmasında kullanılan parçalardan ibarettir. Bu parçalar bütüncül olarak o televizyonun yayın politikası ve ideolojisi çerçevesinde bir araya gelerek izleyici ile etkileşimde bulunmaktadır. (Yılmaz, 2001:40-41)

Televizyon hitap ettiği izleyici kitlesinin özelliklerine göre farklı tüketim biçimleri ve söylemleri oluşturabilen bir niteliğe sahiptir. Televizyon metinleri ve izleyiciler arasındaki ilişkiler bu hitap biçimi çerçevesinde şekillenmektedir. Televizyon diğer kitle iletişim araçlarından farklı olarak kendine özgü bir anlatım biçimi geliştirmiştir. (Yılmaz, 2001:42) Bu anlatım biçimi izleyiciler üzerindeki etkileri bağlamında bakıldığında hegemonyanın aktarılması açısından önemli bir rol oynamaktadır.

Erol Mutlu, televizyonun kendine özgü iletişim biçimini dört temel sebebe dayandırmaktadır. Birincisi, televizyon izleyicisinin sinemaya oranla daha küçük bir ekranda ve mahrem ortamda kişilerle iletişim kurması mesajların daha etkili olmasını sağlamaktadır. İkincisi, televizyon ekranındaki olaylar ve karakterler süreklilik ve zamana yayılarak anlatım dolayısıyla izleyicide daha etkili bir biçimde yakınlık kurmaktadır. Üçüncü özellikte televizyon izleyicisinin dikkatinin dağılması olasılığına karşı bir takım dramatik ve teknolojik yöntemlerle içerikler hazırlanmaktadır. Son olarak ise televizyon yayınının bütününe etkileyen kanalın yapım stratejisi tek tek programların içeriklerini de etkilemektedir. (1991:53-54)

Masallar ve öyküleri oluşturan metinler gibi televizyon metinleri de birer anlatıdır. Gerçeğin öykülenmesi ya da kurmaca olarak nitelendirilen metinler de aslında bilinçli olarak hazırlanmış anlatılardan meydana gelmektedir. Televizyonda yer alan programların içeriği nasıl ki o kanalın yayın politikası çerçevesinde şekilleniyorsa aynı şekilde dizi, eğlence, haber gibi televizyon programlarının metinleri de bir anlatı olarak aynı çerçevede hazırlanmaktadır.

Televizyon programlarının yapım tekniklerine ve türlerine bağlı olarak metin formatları da değişir. Bazı programlar ayrıntılı bir metin gerektirirken, bazıları kısmen ayrıntılı, kısmen de özetleyici olan bir metinle gerçekleştirilebilirler. Bazı programların yapımında özet bir metin yeterliyken, bazı programlarda sadece bir program akışı yeterlidir. Ayrıntılı bir program metni programda söylenecek tüm sözleri, ayrıntılı ses ve görüntü yönergeleriyle birlikte içerir. Bütün

drama programları, haber bültenleri, eğitim programları ve bazı belgesel yapımlar ayrıntılı bir metinle gerçekleştirilirler. (Mutlu, 1995:64)

“Tür” kelimesi TDK sözlüğünde “kendi içinde bir birim olan ve üzerinde cins kavramının bulunduğu mantıksal kavram”(2016) olarak tanımlanmaktadır. Köken olarak Fransızca “genre” sözcüğünden dilimize yerleşmiştir. Mutlu’ya göre “tür” “Sanat ve iletişimde özgül anlatım biçimleri.”dir (2012:309)

Tüm sanatsal faaliyetler için geçerli olan ve kabaca sanatsal etkinliklerin belli özelliklere göre ayrıştırıldığı kategoriler şeklinde tanımlanabilecek olan tür kavramı, bilindiği kadarıyla ilk kez eski Yunan’da kullanılmıştır. Aristo Poetika adlı eserinde, o dönem Yunan dramadaki tragedya türünün sınırlarını çizmekte, tanımını yapmaktadır.(Mutlu, 1991:35)

Genel olarak tanımlamak gerekirse ‘tür’ sanat dallarındaki farklı yönlerden benzerlik gösteren, ortak nitelikleri olan, birbirini andıran yapıtların gruplara ayrılmasıdır. Bu sınıflandırma tüm kitle iletişim araçları için gereklidir. Televizyon türlerinin anlaşılabilmesi için televizyonun kendisinden önce gelen radyo ve sinema ile olan ilişkisini göz ardı etmemek gerekmektedir. Televizyon kendisinden önce gelen bu iki aracın teknik ve anlatısal özelliklerinden faydalanmaktadır. Dolayısıyla televizyon ile kendinden önceki araçlar arasında hem bir benzerlik hem de farklıklar mevcuttur. (Özmen, 2004:104-105)

Televizyon teknolojisi ile kültürel ve sosyal aktivitelerin diğer türlerinin kabul gören biçimleri arasında karmaşık bir etkileşim vardır. Pek çok insan temelde televizyonun; gazete, halk toplantıları, eğitim sınıfları, tiyatro, sinema, stadyum, reklam sütunları ve reklam panoları gibi daha önceki biçimlerin bir karışımı ve gelişimi olduğunu söylemiştir. Bu gelişim, bazı durumlarda radyonun ilk örneklerine göre karmaşık bir hal almıştır ve bunların üzerinde düşünülmesi gerekmektedir. Ancak, bunun, sadece bir gelişim ve kombinasyon meselesi olmadığı açıktır. Kabul gören biçimlerin yeni teknolojiye uyarlanması, pek çok durumda önemli değişikliklere ve bazı niteliksel farklılıklara yol açmıştır. (Williams, 2003:37)

Televizyon ve radyo diğer kitle iletişim araçlarından farklı olarak teknik özellikler ve üretilen mesajların tüketim süreçlerinde benzerlikler göstermektedir. Bu benzerlikler özellikle üretilen mesajlar, zamanlama ve programlama alanlarında ortaya çıkmaktadır. Zamanlama ve programlama açısından radyo televizyonun öncülü olmuştur. Radyo ve televizyon arasındaki bu sıkı ilişki ilk yıllarda televizyonun “görüntülü radyo” olarak nitelendirilmesine yol açmıştır. Radyonun bu öncül olması durumu sonucunda popüler olan radyo programları televizyonda yayınlanmaya başlamış ve hatta eş zamanlı olarak yayınlanmaları söz konusu olmuştur. Soap opera, yarışma programları, haber programları gibi radyoya özgün formatlarda daha sonraları televizyonda da kendisine yer bulmaya başlamıştır. Müzikal yapımlar, dramatik yapımlar ve durum komedisi gibi yapımlar daha sonraları televizyonun kendi yapısına uydurarak dönüştürdüğü formatlar arasında yer almaktadır. (Mutlu, 1991:42-43)

Televizyon program türlerini genel olarak şu şekilde sınıflandırmak mümkündür; televizyon haberleri, dini yapımlar, varyeteler, sohbet programları, ticari yapımlar, spor yayınları, eğitim ve kültür programları, çocuk programları, bilim kurgu yapımları, oyunlar, dramatik yapımlar yani televizyon filmleri, belgesel dramalar, televizyon belgeselleri, medikal melodramlar, polisiye diziler, dedektif dizileri, pembe diziler ve durum komedileri (Mintz ve Rose akt. Apaydın, 2012:50)

Genel yapısı itibarı ile belirli bir kategoriye dahil edilebilen program türleri ile birlikte farklı türlerin içi içe olduğu melez program türlerinden de bahsetmek mümkündür. Melezleşme, özellikle son yıllarda iletişim çalışmalarında sıklıkla adı geçen bir kavramdır. Televizyon program türleri bağlamında melezleşme türlerin üst üste ve karışmış olarak bir arada bulunması durumunu ifade etmektedir. Televizyon programlarında yaşanan hızlı artış beraberinde türsel olarak bir karşımı ve melezliği getirmiştir. Bu yolla türler birbirlerinin özelliklerini ödünç alarak değişim ve gelişme anlamında önemli katkı sağlarlar. Geleneksel olarak haber, belgesel, drama, yarışma gibi türleri olan televizyon programlarının günümüzde tek bir kategori altında ele almak eksik ya da yetersiz olabilmektedir, dolayısıyla melez bir yapıya sahip programları incelerken içerisinde barındırdığı tüm türsel özellikleri göz önünde bulundurmak gerekmektedir. (Altunay, 2009:66-69)

Melezleşme kavramı sadece türler arasındaki geçişler açısından ele almak yeterli olmayabilir çünkü türler arasındaki geçişlerin temelinde yatan sebeplerden birisi de teknolojik gelişmeler sonucunda ortaya çıkan etkileşim ve seyircilerin beklenti ve isteklerinin programlara yansıtılması durumudur. Graeme Turner'a göre teknolojide yaşanan değişimler izleyiciler ve programlar arasındaki ilişkiyi pekiştirmiştir. Program tabanlı web sitelerinin, e-posta adreslerinin kullanımındaki artış beraberinde izleyicilerin beklenti ve isteklerinin programa yansıtılması noktasında önemli bir rol oynamaktadır. (Turner, 2008:8)

İnternetin bir video paylaşım platformu olarak kullanılmaya başlanması ile birlikte televizyon için üretilmiş içeriklerin birçok araca ulaşabilmesinin önün açmıştır. X ve Y jenerasyonu olarak adlandırılan genç kitle televizyona ayırdıkları zamandan daha fazlasını internet için ayırmaktadır. Daha yaşlı profile sahip kullanıcılar ise televizyon ve internete eşit miktarlarda zaman ayırmaktadır. Yetişkinlerin televizyon izlemek için ayırdıkları zaman yaşları ve boş zamanları ile doğru orantılı olarak artmaktadır. Tek başına yaş değil, dahil olunan jenerasyonun medya motivasyonları da kullanımı etkilemektedir. Farklı medya içerikleri farklı toplumsal ihtiyaçlar dolayımı ile üretildiğinden gençlerin bu tür yeni içeriklere daha kolay adapte olması durumu söz konusudur. Bu noktada sayısal devrimin yükselişe geçtiği günümüzde genç kuşağın internet ve televizyon ile kurduğu ilişki önceki kuşaklara göre farklılaşmaktadır. (Özel, 2015:23-24)

İnternetin yaygınlaşması, bireylerin internet üzerinden etkileşim kurarak kendi içeriklerini üretebilir hale gelmesi gibi gelişmeler iletişim süreci içerisinde önemli değişimlere sebep olmuştur. Sosyal ağlar ile artan etkileşimle birlikte kullanıcıların içeriklerin üretimine katkı sağlayabilmesi durumu, geleneksel medyanın üretim ve tüketim biçimlerini etkilemiştir. İnternet kullanıcılarının sanal ortamlarda yorumlarını ve görüşlerini paylaşabilmesi geleneksel medyanın iletişim yapısını tekilden çoğula, akranlar arası, bir kişiden bir kişiye ve çok kişiden çok kişiye ulaşma bağlamında geliştirmiştir. Pasif ve etkilenen tüketici konumundaki izleyiciden, kendi anlamını oluşturan, biçimlendiren ve dahil olduğu ağlar üzerinden etkileşime geçen aktif izleyiciye dönüşen kitle yaratıcı izleyici konumuna gelmiştir. (Ateşalp ve Başlar, 2015:161-162)

Yaratıcı izleyici, bir yandan televizyon içeriklerinin üretimine katkı sağlarken bir yandan da kendi kullanımları doğrultusunda içerik ve biçimsel olarak değişiklikler yaparak televizyon program türlerindeki melezleşmeye katkıda bulunmaktadır. Bu melezleşme, televizyon program türleri içerisindeki benzeşmeden öte, televizyon ve yeni medya olarak adlandırılan internet dolayimli sosyal ortam arasındaki benzeşmeden kaynaklanmaktadır. Her ne kadar gelişen teknoloji ile birlikte kullanıcıların istek ve beklentileri doğrultusunda şekillense de televizyon programları yapım türünden bağımsız olarak yapımcı veya yayıncı kuruluşun ideolojik yapısından etkilenmekte ve bu doğrultuda üretilmektedirler. İster haber programı olsun ister belgesel olsun isterse de dramatik yapımlar olsun temelde tüm yapımlar daha öncede belirtildiği gibi aynı amaca hizmet eden bütüncül bir metnin parçalarını oluşturmaktadır. İzleyicilerin televizyondan beklentileri göz önüne alındığında ise eğlenme ve dinlenme işlevini yerine getirirken televizyonda en çok tükettiği program türleri arasında dizi ve seriyaller ön plana çıkmaktadır.

3.2. Televizyon Dramalarının Bir Alt Türü Olarak Diziler

Tek bölümden oluşan birçok format barındırmasına rağmen televizyon dramasının büyük bir kısmını seriyaller ve diziler oluşturmaktadır. Günümüzde dizi ve seriya arasında ayırım yapmak çok zorlaşmıştır. Diziler aynı karakterlerin ve mekânların yer aldığı, kendi içerisinde bir bütünlük oluşturan ve her bölümün ayrı bir konusu olan mini film ve oyunlardır. Seriyal ise sonu belli olmayan her bir bölümün en heyecanlı veya en çok merak uyandıran sırada sona erdiği ve içerisinde farklı yan olayları barındıran bir türdür. (Mutlu, 1991:197-198)

Televizyon dizileri diğer bir söyleyişle seriyaller, aynı ana karakterler ve aynı mekanlarda çekilen, her bölümde farklı olayların işlendiği dramatik yapımlardır. Bölümlerde geçen olaylar bir diğerinden farklı olmasına rağmen, olaylar genel bir bütünlük içinde anlatılır ve her bölüm için bir giriş-gelişme-sonuç sıralaması vardır. (Apaydın, 2012:56)

1970'li yıllardan itibaren program yapımcılarının seriyallerin izleyiciyi bağlayıcı etkisinin dizilere oranla daha fazla olduğunun farkına varmaları ile birlikte dizi ve seriyaller birbirine yaklaşmış ve zamanla aralarındaki ayrımı yapmak güçleşmeye başlamıştır. Bu yaklaşmanın sonucu olarak dizilerde (örneğin dedektif öykülerinde) ana karakterin veya kahramanın her bölümün sonunda olayları çözmesi ve sonuçlandırması yerini kimi zaman çözümün gecikmesi veya sonraki bölüme kalması gibi durumların ortaya çıkmıştır. (Yörük, 2005:50)

Dizi ve seriyallerin de tıpkı televizyon gibi öncülleri olduğunu söyleyen Raymond Williams, bunu şöyle açıklamaktadır:

Televizyon dizi ya da serilerinin önemli ve temel gerçeği vardır. Bunların öncülleri sinemada ve radyoda, daha öncesinde ise 18. ve 19. Yüzyılın sonlarındaki serileştirilen romanda vardır. Ancak dizilerin son yıllardaki artışı çok büyük olmuştur. Bir dramatik eylemin bölümlere ayrıldığı seri biçimi daha tanındıktır. Ve öncüllerin çoğu da bu biçime yöneliktir. Dizinin daha az öncülü vardır ve bunlar başlı başına 19. ve 20. Yüzyılın sonundaki edebiyata, özellikle de dedektif öyküleri, westernler ve çocuk öykülerine ait belirli kategorilerdir. Burada süreklilik bir hareketin bir olayın değil, bir ya da daha fazla karakterin sürekliliğidir. (2003:50)

Dizi ve seri formatları tekil olarak varlıklarını sürdürmektedir. Fakat bugün çoğunlukla bu iki formatın bir arada kullanıldığı melez yapımlar televizyonda rağbet görmektedir. Bu birleşik format bir yandan her bölüm başlayıp biten hikayeler anlatarak seyircinin bölümü kaçırınca uzaklaşma ihtimalini ortadan kaldırırken bir yandan da devam eden öyküsü ile seyircinin bağlılığının devamını sağlamaktadır. Bu anlatı yapısı ile her bölüm kendi içerisinde bir tempo ile öyküyü anlatırken, devam eden hikayenin zaman ve mekan yayılması konunun derinlemesine gelişimi kolaylaştırarak seyircinin bağlanmasını kolaylaştırmaktadır. (Mutlu, 1991:200)

Televizyon, anı yakalayan, yaşamın sıkıntılarından sıyrılmaya yarayan ve çoğunlukla mizahın başrol aldığı, seyirciyi kahkahalara boğularak eğlendiren bir aygıttır. Görsel yapısı nedeni ile geniş kitlelere çok kısa sürede çok etkili bir şekilde ulaşan televizyon seyirciyi etkisi altına alır. Seyirciye haber programı, belgesel, film, reklam, stand up ve dizi gibi geniş program alternatifleri sunan televizyon eğlendirme ve güldürme işlevini yerine getirirken izleyiciye hayatın rutin sıkıntıları içerisinde bir mola verme imkanı sunar. (Eker, 2014:220) Televizyon bu işlevi yerine getirirken en çok tercih edilen program türlerinden birisi olan diziler kendi içerisinde; polisiye, macera, dram, aile, romantik ve komedi gibi alt kategorilere sahiptir. Bu bağlamda komedi türündeki yapımlar, "rahatlama" ve "mola verme" açısından önemli bir yere sahiptir. Televizyon komedilerinin sıkı bir şekilde denetlenmeden geçtiğini söyleyen Aydan Özsoy bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

Komedinin en eski yöntemlerinden yararlanan ve farklı komedi formlarının bir sentezi olarak kabul edilen televizyon komedisi ise televizyon aracının doğası gereği 'evcilleştirilmiştir'.

Televizyonda anlam üretme sürecinin sıkı sıkıya denetlenen yapısında bu evcilliği zorlar. Televizyon tüm evcilliğine karşın, söylenmesi ve gösterilmesi en zor olan şeyleri de ilk olarak komedi programları aracılığıyla söylemiş ve göstermiştir. (akt. Özsoy, 2011:132)

Komedi dizilerinin bir alt biçimi olarak ise durum komedileri ön plana çıkmaktadır. İlk yapıldığı yıllarda tiyatro sahnesinde, seyirciler önünde canlı olarak çekilen bu diziler daha sonradan yapay gülme efektlerinin eklenmesi yoluyla stüdyolarda ve seyircisiz de çekilebilmeye başlamıştır. Televizyon formatları arasında yaygın olan durum komedileri köken olarak müzik, vodvil ve müzikhollerden, skeçlerden etkilenerek tekrarlanabilen hikaye formlarından doğmuştur. Aslında durum komedileri eski formların yeniden üretilmiş bir halidir. Televizyonda yer alan durum komedilerinde gülme yeni ile geleneksel arasındaki doğan çatışmadan faydalanılarak elde edilmektedir. (Apaydın, 2012:59, Özsoy, 2011:136)

Durum komedileri Amerikan yapımları ile yaygınlaşmaya başlamıştır. Televizyon eğlence programları içerisinde en yaygın türlerden olan durum komedilerinin durumu Türkiye’de Amerika’ya göre daha farklıdır. Türkiye’deki televizyon komedileri batıdaki örneklerine göre Türk güldürü sanatının izlerini taşıması bağlamında farklılaşmaktadır. Bu farklılaşmanın kökeninde ise Türk tiyatro ve sinema tarihinden gelen güldürü geleneği yatmaktadır. Türkiye’deki durum komedilerine bakıldığında batıdaki örneklerine birebir uyan bir yapıdan söz etmek mümkün değildir. Türkiye televizyonlarında yayınlanan komedi dizilerinin ilk örneği 1974 yılında yayınlanan ‘Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz’ isimli mini dizidir. Daha sonra yayınlanmaya başlayan ‘Kaynanalar’ dizisi tam bir durum komedisi olmamakla beraber bu türün birçok özelliğini de içerisinde barındırmaktadır. (Özsoy, 2011: 140)

Televizyon dizileri içeriklerine ve biçimlerine göre farklılıklar göstermekle birlikte bir tür dizi, içerisinde farklı diğer türleri de barındırabilmektedir. Çalışmanın konusu da oluşturan olan Kardeş Payı isimli televizyon dizisi de genel yapısı itibarı ile bir komedi dizisi olmakla birlikte, anlatı yapısı ve biçimsel olarak bakıldığında zaman zaman absürd sahneler içermesi, sebebi ile absürd komedi, zaman zaman konudan tamamen bağımsız kısa skeç gibi hikayeler barındırması ile televizyon tiyatrosu (Olacak O Kadar) örneğindeki gibi, evde geçen sahneleri ve mahalle ortamı açısından bakıldığında durum komedisi, farklı mekanlar ve karakter sayısının fazlalığı bakımından ise klasik bir komedi dizisi gibi görünen melez bir yapıya sahiptir.

3. 3. Türkiye Televizyonlarında Komedi Dizileri

1980’ler genel olarak Türkiye’de televizyon izleme alışkanlığının yükselişe geçmeye başladığı dönem olarak verilebilir. TRT’nin (1964) kuruluşu ve düzenli yayınlara başlaması ile özel kanalların kuruluşuna kadar geçen bu sürede televizyon, evlerdeki yerinin almaya başlamıştır. Türkiye’de başlangıçta daha çok ezilen kesimlerin anlatıldığı “Kunta Kinte, Köle Isaura” gibi diziler ile başlayan televizyon izleme alışkanlığı, daha sonraları “Yalan Rüzgarı,

Hayat Ağacı” gibi pembe diziler ile devam etmiştir. Daha sonraki yıllarda çekilen yerli diziler ile birlikte insanlar daha çok kendilerinden olanı izlemeye başlamışlardır. Türkiye’de özel kanalların yayına başlaması ile birlikte programların sayısında ve içeriğinde değişiklikler olmuş türlerde de çeşitlenmeler yaşanmıştır. Çeşitlenme ve sayıda yaşanan artışa rağmen dramalar yine yoğun olarak ilgi görmeye devam etmektedir. Önceleri sabah saatlerinde yayınlanan diziler varken daha sonraları “prime time” olarak adlandırılan altın saatlerde yayınlanan yerli diziler kendine yer bulmaya başlamıştır. (Geçer, 2007:86-87)

Türkiye televizyon tarihinin uzun süreli ilk komedi dizisi, 1974 yılında yayınlanmaya başlayan “Kaynanalar” isimli televizyon dizisidir. Tekin Akmansoy’un hem yazdığı hem de başrolünü oynadığı dizide farklı kültürlerden gelen iki aile arasındaki çatışma ve ilişkilerin etrafında dönen konulara yer verilmektedir. Klasik anlamda bir durum komedisi olmamakla birlikte daha sonra yayınlanacak olan tüm diğer durum komedisi örnekleri gibi karşılıklı iki aile arasındaki eğitilmiş-eğitimsiz, görgülü-görgüsüz gibi temel karşıtlıklardan doğan durumların işlendiği görülmektedir. (Sözer, 2010:53)

Durum komedilerinde vodvil karakterleri yer alır. Vodviller ise kültürel karışımlardan oluşur. Bu bağlamda yerli yapım bir durum komedisinde de topluma özgü kültürel karşımlar bulunacaktır; bu kültürel karışım orta oyundur. Çünkü orta oyunu dramatik özellikte, kişiselleştirmeye dayanan sözlü oyunlar ile hokkabaz, meddah, kukla, karagöz, dans gibi çeşitli oyun türlerinin karışımından doğma bir gelişimle bilinen en son biçimini almıştır. Kaynanalar adlı durum komedisi de orta oyunundan kimi özellikleri almıştır. (Dölen, 1988:15-16)

Sözlü oyunlar ile Karagöz ile Hacivat ve Orta Oyunu gibi Türk kültürüne ait özellikleri barındırması açısından Kardeş Payı dizisi hem Kaynanalar dizisi ile benzerlik göstermekte hem de zaman zaman durum komedisi ile benzeşmektedir.

Kaynanalardan hemen sonra 1983 yılında yayınlamaya başlayan ve yaklaşık 3 yıl süre yayında kalan “Kuruntu Ailesi” isimli komedi dizisinde çekirdek aile yapısında bir memur ailesi tasvir edilmektedir. “Kuruntu Ailesi” dış çekimleri neredeyse hiç olmayan, genellikle ev içerisinde geçen ve söze dayalı anlatı yapısı ve diyalogları ile “Kaynanalar”a oranla daha fazla durum komedisi özelliği göstermektedir. Kuruntu Ailesi’nden sonra, 1989 yılında “Bizimkiler” isimli televizyon dizisi yayına hayatına başlamış ve toplam ondört (14) yıl yayınlanmıştır. Konu olarak bir apartmanda yaşayan komşuların birbirleri ile olan ilişkilerinin işlendiği dizide karşıtlık, çoğunlukla ana karakterler olan Şevket ve Şükrü üzerinden kurulmaktadır. (Sözer, 2010:55-57)

Sonraki yıllarda yayınlanan “En Son Babalar Duyar”, “Tatlı Hayat”, “Kadın İsterse”, “Ayrılacak da Beraberiz”, “Ruhsar”, “Yedi Numara”, “Avrupa Yakası” gibi diziler ile komedi türündeki yapımlarda niceliksel olarak bir artış gözlemlense de işlenen konular bakımından birbirlerinin taklit eden veya fazla değişmeyen bir durum söz konusudur. Durum komedilerinin

değişmeyen anlatı yapısından hareketle yerli yapım durum komedilerinde de döngüsel bir anlatıdan söz etmek mümkündür. Bu yapıda her bölümde önce var olan durumlar bozulur bölüm sonunda tekrar kurulur. Temsil tipeştirmeler aracılığı ile kapalı mekanlarda sınırlı sayıda oyuncu ve dekor ile gerçekleştirilir. Yerli durum komedilerinin yabancı örneklerinden farkı, üretildiği toplumun ekonomik ve sosyo-kültürel yapısına bağlı olarak şekillenen karakterler ve güldürü geleneğine bağlı olan mizah unsurları ile yayın zamanı ve süresidir. Türk toplumunun sahip olduğu tipeştirmeye dayalı yerleşik anlatı geleneği ile temsilin kurulması zaman zaman iktidara karşı (Karagöz ve Hacivat, Kavuklu ile Pişekar gibi) söylemlerinde güldürüye aktarılmasını sağlamıştır. (Özsoy, 2011:141-142)



4. KARDEŞ PAYI DİZİSİ METİN ANALİZİ

Bergson oluşum biçimleri bakımından mizahı “biçim ve devinimlerin komiği”, “karakter komiği”, “durum ve söz komiği” olarak üç ana başlık altında sınıflandırmaktadır. (2011) Bergson’un bu sınıflandırmasında yer alan biçimlerin hepsi uyumsuzluk, üstünlük ve rahatlama kuramları çerçevesinde bir arada bulunabilmektedir. Kardeş Payı dizisi içerisinde tüm bu biçimleri bir arada barındırmakla birlikte çalışmanın odak noktasında olan eleştirel mizah bağlamında dizide yapılan sözlü mizahın analiz edilebilmesi için nitel bir yöntem olan metin analizi yöntemi ile dizi bölümlerinin incelenmesi gerekmektedir.

Metin her şeyden önce bir yapıdır. Bu yapının içerisinde sadece metnin yapısal örgüsü değil, onun çevresindeki dış gerçeklikler de yer almaktadır. Metin çözümlenmelerinde ele alınan içerik hangi türde olursa olsun hem yüzeysel hem de derin olarak çözümlenmelidir. Metin çözümlenmesi ile yapılan şey aslında açık dilsel yapıdan ziyade örtük ideolojik yapılara ulaşmak çabasıdır. İdeolojiler, güç ilişkileri, kültürel değerler, dilsel kurgular aracılığı ile ortaya konulduğundan medya metinlerinde kullanılan dil ön plana çıkmaktadır. (İnceoğlu ve Çomak, 2009:44)

Metin, şekli ne olursa olsun (kitap, televizyon programı, film, dergi vb.) kendisinden anlam çıkarılan her şeydir. Metin analizi ise farklı kültürler ve alt kültürlerin mensuplarının yaşadıkları dünyayı algılama biçimlerini anlamak için uygulanan bir yöntemdir. Metin hitap ettiği hedef kitle tarafından okunabilen ve yorumlanabilen bir tür dokümandır. (Akyol ve Akyol, 2012:234-236)

Mutlu, metin analizi yöntemini şu şekilde tanımlamaktadır;

İletişim araçlarının, özellikle de televizyon mesajlarının anlamının apaçık ortada ve belirsizlikten uzak olduğu sayılına meydan okuyan, dolayısıyla bu sayılıya dayanan mesaj çözümlenmelerine (örneğin içerik çözümlenmesi) karşı geliştirilen ve film ile yazın eleştirisinde kullanılan yaklaşımlardan yararlanılarak anlam üretiminin gerisinde yatan mekanizmaları anlamak için iletişim araçlarının biçim ve yapısını sorgulayan bir çözümlenme biçimi. (2012: 224)

Geleneksel yöntemlerden farklı olarak metin analizi, anlamlar ve anlamların ilişkisel doğaları üzerinde durmaktadır. Metin analizinde bir metnin (tv programı, öykü, roman) kültürel, siyasal ya da ideolojik anlamı irdelenir. Burada söz konusu olan kodlama ve kod açma süreçlerini aslında söylem analizine benzer bir biçimde değerlendirmedir. Metin analizi yaparken dikkat edilmesi gereken metin ve metnin bireysel olarak anlamlandırılması ile toplumda var olan gerçekler arasındaki farkı ve ilişkiyi iyi görmektir. İdeolojik anlamlandırmanın egemen olduğu günümüzde gerçekler metin içerisinde ve evde televizyon başında çözümlenme yapan bireyde yatmayabilir. Bundan da öte gerçekler metin içerisinde yamultularak veya baş aşağı çevrilerek sunuluyor olabilir. Bu sunumları hem bu alanda hem de diğer alanlarda bu tür durumlara aşina olan insanlar çözümlüyor olabilirler. Bu yüzden metni

sembolik bir anlatım olarak ele almak ve gerçekte ilişkilendirirken büyük bir şüphe ile incelemek gerekmektedir. Metin ile yaşanan gerçek arasında farklılıklar olabilir hatta metnin anlattığı gerçeklik sadece bir gruba ait olabilir. (Erdoğan, 2003:199-200) Bu bağlamda Kardeş Payı dizisinde metin içerisine yerleştirilmiş olan eleştirel mizahın toplum içerisinde aynı durumdan şikayetçi olan ve aynı mizah kültürüne sahip olan bireyler ve gruplara hitap ettiğini söylemek mümkündür. Dizinin reyting ölçümlerine bakıldığında da genel itibarı ile A-B grubunda ilk 5 sırada (Medyanoz, 2016) yer alıyor olması aynı demografik özelliklere sahip bireyler tarafından izlendiğini ve algılandığını destekler niteliktedir.

Dizinin metin analizi tekniği ile incelenmesine geçmeden önce diziye ilişkin bir takım genel bilgilere değinmek gerekmektedir. Kardeş Payı dizisi 13 Şubat 2014 tarihinde yayınlanmaya başlamış ve 30 Nisan 2015 tarihinde toplamda 2 sezonda 35 bölümden oluşan bir televizyon dizisi olarak Selçuk Aydemir yönetmenliğinde, NTC Medya tarafından yapılmış ve Star TV’de yayınlanmıştır. Dizinin senaryosunu ise Selçuk Aydemir, Murat Kaman, Emrah Kaman, Ali İhsan Varol ve Onay Durgun’dan oluşan bir ekip yazmıştır. Dizinin Doğuş Holding bünyesinde bulunan Star TV’de yayınlanması önemli bir noktadır çünkü söz konusu holding iktidara olan yakınlığı ile dikkat çekmektedir. Bu bakımdan bulunduğu konum itibarı ile Star TV’de eleştirel mizahın yapılabilirliği olması senaryo yazarının Scott’ın tabiriyle “tahakküm altındaki kesimlerin gizli senaryo” sunu ya da başka bir ifade ile “dile getiremediği şikayetlerini” mizah yolu ile başarılı bir şekilde ifade etmeye çalışması olarak da okunabilir.

Dizide yapılan eleştirel mizah içerisinde kimi zaman ironi, kimi zaman nükte, kimi zaman ise hiciv ön plana çıkmaktadır. Ancak çalışmada argo kelime ve tabirlerin, çoğunlukla sadece eğlence maksatlı yapılan esprilerde kullanılması nedeniyle inceleme yapılırken bu şakalar incelemede göz önüne alınmamıştır. Karikatürün de sözlü mizahın ironi, nükte, hiciv ve argo gibi tüm öğelerini görseller ile destekleyen bir çizgili biçimi olduğu göz önüne alındığında dizide yer alan karakterlerin karikatürize edilerek tasarlandığı görülmektedir. Dizide yer alan diğer mizahi unsurların ve görsel öğelerin farklı şekillerde incelenmesi ve araştırması mümkün olmakla birlikte bu çalışma bağlamında dizide yer alan sözlü mizah ve mizahi dilin kullanımı metinler yöntemi olarak nitel metin analizi ile incelenecektir.

4.1. Dizinin Türsel ve Anlatısal Özellikleri

1930 ve 1960 yılları arasında Hollywood filmlerinin çoğu 300 ila 700 çekimden oluşurken ortalama çekim uzunluğu ise 8-11 saniye arasında değişmekteydi. 1980’li yılların sonlarına gelindiğinde ise bir çok film 1500 veya daha fazla çekimden oluşmakta ve ortalama çekim uzunluğu ise 3-6 saniye arasında değişmekteydi. Gelişen objektiflerin odak uzunluklarının artması ile birlikte yakın ve orta ölçekli çekimlerin, omuz üstü, hatta kurucu çekimlerin bile bu objektifler ile çekilmeye başlandığı görülmektedir. Diyalog sahnelerindeki

daha yakın çerçeveler kullanılmaya başlanmış, kameralar serbestçe dolaşmaya başlamıştır. Sinemada yaşanan bu değişimlere paralel olarak televizyonda da bir takım değişimler yaşanmıştır. 1960'lardan önce birçok televizyon programı 10 saniye ya da daha fazla ortalama çekim uzunluğuna sahipken sonraki yıllarda bu sürenin ortalama 7,5 saniyeye düştüğünü görmek mümkündür. Bununla birlikte üretilen pek çok filmin televizyonda gösterilebilmek adına daha yakın plan çekimler ve daha kısa süren çekim uzunlukları ile yapıldığını söylemek mümkündür. (Bordwell, 2010:137-155)

Sinemada endüstrisinde ve biçiminde yaşanan bu gelişmeler beraberinde televizyon için üretilen içeriklerde de bir takım değişikliklere yol açmıştır. Kardeş Payı dizisi ise klasik televizyon anlatısının dışında kalan hızlandırılmış çekimleri, ortalama üç (3) ve beş (5) saniye arasında değişen çekim uzunlukları, sık ve farklı biçimlerde yapılan geçişleri ile kendine has yeni bir anlatı yapısına sahiptir. Durum komedileri ve benzer komedi yapımlarında görmeye alışık olmadığımız bu yapı dizinin diğer türdeşlerinden ayrılarak melez bir yapıya sahip olması sonucunu ortaya çıkarmıştır. Bu melezleşme diğer dizi türleri ile değil değişen sinema anlatısı ve sosyal medya dolayımı olarak değişen izleyici kitlesi bağlamında ortaya çıkan bir melezleşmedir. Yani dizinin bu özgün yapısı hedef kitlesi olan X ve Y jenerasyonlarının tecrübeleri ve izleme alışkanlıkları çerçevesinde şekillenmiştir. Selçuk Aydemir'in daha önce yönetmenliği üstlendiği "İşler Güçler" isimli televizyon dizisinde de aynı anlatı yapısını görmek mümkündür.

Dizinin bu özgün anlatı yapısı, izleyici kitlesinin interneti aktif olarak kullanan, yaratıcı içerik üretme potansiyeline sahip olan gençlerden oluşması, biçimsel olarak benimsenen hızlı ve farklı geçişlerin algılanması ve anlamlandırılması bağlamında başarıya ulaşmış olarak görünmektedir. Dizinin ikinci sezonun ilk bölümü reyting ölçümlerinde ve sosyal medya sıralamasında önemli bir başarıya imza atmıştır. "Somera araştırma firmasının yaptığı, 29 Ocak 2015 ilk 10 program sosyal medya sıralamasında 35.93 reyting ve 46.28 izlenme payı ile en üst sırada yer almıştır." (Ateşalp ve Başlar, 2015:168)

Diziyi anlatı yapısı bakımından diğer türlerden ayıran özelliklerinden birisi de metinlerarasılığın yoğun ve hızlı oluşudur. Metnin sadece yazınsal olan değil, kendisinden anlam çıkarılan her şey olduğu göz önüne alındığında, medya çalışmalarında sıklıkla karşımıza çıkan metinlerarasılık, 1980'li yıllarda filmlerin ve televizyon programlarının diğer kültürel ürünlere verdiği alıntı ve referansların artmasıyla kullanılmaya başlanan ve seyircinin bu metinleri nasıl deneyimlediğini değerlendiren bir yaklaşımdır. Bu yaklaşımda diğer metinlere yapılan göndermeler seyircinin uzmanlaşmış bilgiyi algılamasına ve belirli kültürel aidiyetlerini belirlemesine olanak veren bir üsluptur. (Eğilmez, 2016:58)

Mutlu, metinlerarasılığın şöyle tanımlamaktadır; "Herhangi bir metnin zorunlu olarak diğerleriyle ilişkili olarak okunduğunu, hiçbir metnin normatif bir doğru ve değişmez bir

yazınsal anlama dayalı olarak okunamayacağını; bu nedenle de belli bir metinsel alanda bilgilenmenin gerekliliğini öne süren kuram.” (2012:225)

Bauman’a göre metinlerarasılık “Bitimsiz olarak birbirleriyle içiçe geçmiş karşılıklı ilişkiler karmaşası, üzerine anlaşmaya varılmış bir noktaya ulaşma ya da bu noktada kesilme umudu olmaksızın, metinler arasındaki bitmeyen söyleşi, metinlerin birbirleriyle konuşması.”dır. (akt. Mutlu, 2012:225)

Metinlerarasılık, bir metnin farklı metinlere gönderme yaparak anlam yaratması ve kendini ilişkilendirmesidir. Bir metnin içinde farklı bir metne yönelik referans verilmesi ya da başka bir metinden bahsedilmesi şeklinde gerçekleşen metinlerarasılık, bu referanslar aracılığı ile metinler arasında bir bağ yaratarak ilişki kurar. Yani metinlerarasılık, metnin bir parçasının okunması ile bellekte gönderimde bulunan metinlerin tamamıdır. (Gürel ve Alem, 2010:336)

Kardeş Payı dizisine metinlerarasılık çerçevesinden bakıldığında dizinin hızlı ve hareketli anlatı yapısı ile bir araya gelen eleştirel göndermelerin fazlalığı ve yoğunluğu göze çarpmaktadır. Örneğin eğitim sistemine yönelik eleştiri yapan bir metnin içinde farklı konulara ilişkin bilgilere ve göndermelerle yer verilmektedir. Zaten dizinin var olan skeç tarzındaki anlatı yapısı ve kurgusu dolayısı ile farklı konular arasında geçiş hızlı ve yoğun bir şekilde yapılmaktadır, dolayısı ile bu geçişler sırasında sıklıkla metinlerarasılığa rastlamak mümkündür.

Dizi genel yapısı itibari ile dramatik yapımlar altında komedi dizisi türünde yer almaktadır. Durum komedilerinin genel olarak 24-30 dakika aralığında, bilinen durum ve karakterlerin düzenli olarak tekrarlandığı kısa öykülü diziler (Neale ve Krutnik akt. Özsoy, 2011:138) olduğu göz önüne alındığında Kardeş Payı dizisi bir (1) saati aşan süresi ve değişken hikayesi dolayısıyla durum komedisinden uzaklaşmakta ancak durum komedilerinde yer alan karşılıklı konuşma üzerinden yapılan sözlü mizah bakımından durum komedilerine benzemektedir.

Yerli güldürülerde iki farklı anlatı biçimini gözlemekteyiz. Bunlardan ilki ve daha yaygın olanı, süren seriallerde gördüğümüz gibi, farklı öykülerin iç içe geçerek ve bir bölümden diğerine taşınarak sürdüğü biçim ki buna örnek olarak *Bir Demet Tiyatro* ve *İnce İnce* Yasemince’yi verebiliriz. İkinci biçim ise, bir program içinde çok sayıda güldürü içeren duruma (kısa öyküye) yer verilen güldürü programlarıdır. *Olacak O Kadar* örneğinde olduğu gibi, bu programlarda, her bölümde dört beş farklı skeç yer almakta ve programı oluşturan bu parçalarda taşlama yolu ile toplumsal sorunlara yönelik bir eleştiri amaçlanmaktadır. (İnal, 1999:276)

Kardeş Payı klasik durum komedilerinin aksine döngüsel bir anlatıya sahip değildir. Ana bir konu üzerinde devam eden hikayesinin yanı sıra her bölümde farklı farklı kısa olaylardan ve konulardan oluşan bir anlatıya sahiptir. Ana konuya bağlı olmayan ve tamamen eleştirel mizah yapma amacıyla bölüm içerisine yedirilmiş olan kısa konular ve olaylar kısa skeçler halinde

tıpkı “Olacak O Kadar” isimli televizyon programındaki gibi verilmektedir. Bu anlatım biçiminin bilinçli bir şekilde seçildiği dizinin son bölümündeki şu diyalog ile anlaşılmaktadır:

Ali: Anne babam niye bize Doğru Yol-SHP koalisyonuymuşuz gibi davranıyor, babamın bizden niye hiç umudu yok?

Hamiyet: Nerden öğreniyorsunuz siz bu siyasi göndermeleri, ben size Olacak O Kadar’ı seyretmeyin demiyor muyum?

Kardeş Payı dizisinin merkezinde “Özdemir” ailesinin hikayesi yer almasına karşın aile dizinin merkezinde tamamen de bulunmamaktadır. Ana konu, sadece, etrafında kişilerin ve mekanların tasarlanmasında kullanılmış bir hikaye olarak yer almaktadır. Zira dizi boyunca ana konuyla hiçbir bağlantısı olmayan diğer kısa skeç formatındaki konular ve göndermeler genele oranlandığında üstünlük göstermektedir. Otuz beş (35) bölüm yayınlanan dizide farklı başlıklar altında toplanabilen ikiyüz ’ün (200) üzerinde farklı konuya ilişkin eleştirel bakışla mizahi içerik üretilmiştir.

Dizide, dünyaya barış getirmek amacıyla babalarının başladığı ancak yarım kalmış olan ve bor ile çalışan motor projesini tamamlamaya çalışan üç (3) kardeşin hikayesi konu edilmektedir. Dizi boyunca kardeşlerin çizdiği eğitimsiz ve beceriksiz profil baba yadigarı icadın tamamlanması konusunda engel teşkil edebilecek gibi görünse de dizinin son bölümünde icadın tamamlanmasından sonra dünyaya barışın geldiği ve petrol kaynaklı savaşların son bulduğu gösterilmektedir. Bu ana konu çevresinde şekillenen dizide işlenen diğer yan konular kimi zaman ana konuya bağlı gibi görünmekle birlikte kendi içlerinde eleştirel mizahın yapıldığı bağımsız kısa skeçler şeklinde verilmiştir.

Diziyi diğer komedi türündeki yapımlardan veya durum komedilerinden ayıran bir diğer anlatı özelliği ise kimi zaman ihtiyaç halinde (bu ihtiyaçlar eleştiri yapılacak konuya göre değişebilmekle) dış ses aracılığı ile bölüm başlarında o bölümün genel konusuna veya bağlamına ilişkin bilgiler verilmesi veya bir hikaye anlatılmasıdır. Kardeş Payı dizisi, o bölüm için konu edilecek önemli bir nokta var ise ona ilişkin bir hikaye veya genel bilgilendirmenin girişte ya da kimi zaman dizi içerisinde verildiği anlatı yapısı ile diğer komedi türündeki yapımlardan ayrılmaktadır. Örneğin dizinin yayınlandığı dönem itibarı ile gündemde oldukça fazla yer tutan “paralel yapı” veya “paralel yapıyla mücadele” gibi konular 19. bölümde şu şekilde ironik bir eleştiriye hedef olmuştur;

Dış Ses: Paralel evrenler ile ilgili bir teoriye göre yapmadığımız her seçim bizim algılayamadığımız bir boyutta kendini gerçekleştirmeye devam eder. Her seçim kendi sonuçların doğurur ve her sonuç yeni seçimler yaratır. Girdiğiniz hiçbir iddiada kaybetmemeniz ya da kazanmamanız mümkün değildir. Yabancılar bunu görelilik kuramları ve ileri seviye matematikle uzun uzun anlatmaya çalışırken, biz tek bir cümle ile durumu özetleriz, kaderde varsa büzülmek neye yarar üzülmek.

Bu cümlelerden anlaşılacağı üzere o dönem itibarı ile “paralel yapı” ile sorun yaşayan mevcut iktidarın durumunun kendilerinin bir tercihinin sonucunda oluşan bir durum olduğu söylenmek istenmektedir.

Yine aynı şekilde final bölümünde genel bir değerlendirme yapan ve tüm dizi boyunca vermek istedikleri birlik, beraberlik, birlikte mücadele gibi mesajları dış ses aracılığı ile veren dizi, Atatürk’ü görsel olarak işaret ederek onun ölümünden sonra ülkenin yetim kaldığını ve tüm yetimlerin birbirlerine tutunarak bu mücadeleyi sürdürdüklerini şu sözlerle ifade etmektedir;

Dış Ses: Yetim Arapça tek başına anlamına gelen “yetem” sözcüğünden türer, çünkü babanız ölürse ve yanınızda tutunacak birileri yoksa, tek başınıza kalırsınız. Daha öncede anlatmıştım, dikkat ettiyseniz Kanlıca koca bir yetimhanedir aslında. Kartal, Deniz, Oğuzhan, hatta günü geldiğinde Metin, Ali ve Feyyza, yetimler birbirlerine tutunuyordu bu küçücük mahallede. Hiçbiri sorgulamadı yetimliğini, neden bir arada olduklarını, çünkü kimsesizler kimim demez. Kim der. “Bize” hasret oldukları için “beni” önemsiz bir detay olarak görürler. Bağlar kuvvetlenir, birlik aileye dönüşür. Bazen doğru yerde doğru zamanda bir araya gelen bir grup insan (Anıt Kabir ve Atatürk görseli ekrana geliyor) doğru devinimi sağlarsa bütün devran değişir.

Dizide yer alan karşılıklı konuşmaya dayalı sözlü mizahın yapıldığı diyaloglara dayalı metin içerisinde “Dişi konuşan” yani karşısındakine nükte yapma imkanı veren Hacivat, Pişekar gibi tiplerle “erkek konuşan” yani cevap veren olarak Karagöz, Kavuklu gibi (And akt. Basat, 2016:153) tiplerle dizide sıklıkla yer almaktadır. Bu tipler o anki konuya ve içeriğe göre farklı karakterler tarafından canlandırılmaktadır.

Dizinin 7. bölümünde yer alan ve Rüştü Asyalı’nın başrolünü oynadığı “Keloğlan Aramızda” filmindeki Keloğlan’ın “Sen bir aysın” türküsünü söylediği sahnenin dizi karakterleri üzerinden tekrar canlandırılması, dizinin 2. sezonunda ilk bölümde Hilmi karakterinin eşeğe ters binip, göle maya çalmaya çalışması gibi sahneler ile Nasreddin Hoca’nın anılması, dizide yer alan Metin ve Ali tiplerinin söz oyunları, mahallenin mafyatik tiplerinin Tuzsuz Deli Bekir’e olan benzerliği, ikinci bölümde mahallenin dans ederek bölümü kapatmasının orta oyununun finaline benzemesi ve tüm tiplerin karikatür gibi olması Türk mizah kültürünün ve belleğinin önemli karakterlerine atıfta bulunulduğunu göstermektedir.

Dizinin Türk mizah kültürü ile olan bağı farklı şekillerde kendini gösterirken Türk televizyon tarihinin en önemli komedi dizilerinden birisi olan Bizimkiler dizisinin de unutulmadığı ve o günlere duyulan özlem ise yine konudan bağımsız olarak kimi diyaloglar ile dile getirilmektedir;

Şerif Abi: Madem sizde Sabri tarafına geçtiniz o zaman muazzam planımı anlatmamda bir mahsur yok size.

Sezai: Abi sorması ayıp bu Sabri tarafı nedir? Onu çok bilemedik biz.

Şerif Abi: Allah Allah Voldemort desem, Sauron desem, Darte Vader desem alkış kıyamet. Sabri desem auuuuoo. Sabri bey yok mu oğlum, Bizimkiler'in kötü adamı. Mehmet Akan oynuyordu.

Recai: Hakkaten ha, bin bölüm sürdü dizi kötü adam Sabri bey, bir de o horozcu vardı ikisi, Allah rahmet eylesin ikisine de, eskiden ne masummuşuz biz be.

Dizinin jenerik müziğinde yer alan "bakmayın sürç-i lisanımıza siz" ve "uzakta durma gel beriye, gam keder girmesin araya" gibi sözler ile, seslendirenlerin dizinin ana karakterleri olması bakımından "Olacak O Kadar" programının açılış jeneriği ile benzerlik göstermektedir.

Dizide yer alan ve güvercinlerin ıslıkla gökyüzünde surat şekli çizmesi, Metin karakterinin bir bölümde kendisini bayrak direğinin gönderine çekmesi, başka bir bölümde bir anda gökten Hayko Cepkin'in düşmesi gibi sahneler dizide yer alan absürd öğelerden bazıları olarak göze çarpmaktadır. Hızlandırılmış sahneleri, 3-5 saniye arasında değişen ortalama çekim uzunlukları, absürd öğeleri, hızlı ve yoğun metinlerarasılığı ve kendine özgü anlatı yapısı ile toplamda bir (1) saati aşan süresi de göz önüne alındığında Kardeş Payı dizisinin melez bir yapıya sahip olduğunu söylemek mümkündür.

4.2. Dizinin Konusu ve Olay Örgüsü

Dizide, bor madeni ile çalışan bir motor icat edip petrole olan bağımlılığı ortadan kaldırarak dünyaya barışı getirmeye çalışan iki mucit kardeşin hikayesi anlatılmaktadır. Olaylar bu iki kardeşin etrafında ve onların yaşadığı mahalle sakinleri çevresinde şekillenmektedir. Daha öncede belirtildiği üzere ana konu merkezde gibi durmasına karşın dizide yer alan diğer yan konular da sürekli değişken içeriği ve fazla sayısı ile en az ana konu kadar kendisine yer bulabilmektedir. Bütünsel olarak yapıya bakıldığında ise ana konunun ve tüm yan konuların aynı şekilde eleştirel maksatlı yapılan mizaha hizmet ettiği görülmektedir.

İki kardeşin icat ettikleri motorlarını piyasaya sürebilmelerine destek aramak için çeşitli kuruluşlara başvurmaları ile olaya büyük iş adamları, petrol zengini patronlar ve istihbarat örgütleri dahil olmaktadır. Kardeşlerin aradıkları desteği, Türkiye dışından, Azerbaycan cumhurbaşkanından bulması da bir siyasi eleştiri olarak göze çarpmaktadır.

4.3. Karakterler ve Temsilleri

Yerli komedi dizilerinde iç içe geçmiş farklı öykülerden oluşan tipleştirmeye dayalı bir anlatı yapısını var olduğu söylemek mümkündür. Reyting oranları dikkate alındığında bu anlatı yapısı izleyiciler tarafından benimsendiği düşünülebilir. Bunun nedenlerini sorgulamaya ve anlamaya çalıştığımızda geçmişe ve kültürel kökler içerisindeki anlatı biçimlerine bakmamız gerekir. Yerleşik anlatı geleneğimizde ve özellikle de güldürü metinlerinde tipleştirme

benimsenen bir biçimdir. Anlatılarda tipleştirme yoluyla temsilin kurulması her zaman egemen söylemi temsil etmeyebilir, eleştirel ve hegemonik olana karşı olan söylemleri de temsil edebilmektedir. (İnal, 199:284) Kardeş Payı dizisinde yer alan karakterlerin “*Hacivat ve Karagöz*”, “*Kavuklu ile Pişekar*” gibi Türk mizah kültürü içerisinde önemli bir yere sahip olan tiplerle benzer özellikler göstermeleri de bu bağlamda seyirci ile olan temasında yabancılaşma çözümlenmeden algılanabilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Selçuk Aydemir’in önceki dizilerinde ve filmlerinde de aynı tiplerin var olduğunu ve aynı oyuncular tarafından canlandırıldığını görmek mümkündür. Dizide eleştirel mizahi göndermeleri bu tiplerin ağızlarından duymaktayız ancak dizi yapısı itibarı ile ana ve yan karakterlerin haricinde çok sayıda konuk karakterden oluşan bir yelpazeye sahiptir. Ana ve yan karakterler duruma ve konuya göre farklı karakterlere bürünebilmekte, yan karakterler ve konuk karakterler de konuya göre diziye dahil edilmektedir. Dolayısı ile tipleştirmeye dayalı anlatı yapısı içerisinde bir devamlılık söz konusudur ancak eleştirel göndermeleri yapanlar her zaman ana karakterler değildir, konuya ve duruma göre tüm diğer karakterler olabilmektedir.

Dizide asıl karakterlerden birisi olan “Metin Özdemir” karakteri iki erkek kardeşten küçük olanıdır. Abisi Ali ile birlikte “Karapınar VİP” kiraathanesini işletmektedir ve aynı zamanda sıhhi tesisatçıdır. Ağabeyi Ali ile birlikte dünyayı kurtaracak olan borla çalışan motoru icat etmeye çalışan amatör bir mucittir. Mahallenin eczacısı Eda’ya aşiktir ve ona aşkını itiraf etmek için çeşitli yollara başvurmaktadır. Mahallenin haylaz ve yakışıklı delikanlısı olarak çizilen karakter kimi zaman Hacivat kimi zaman Karagöz kimi zaman ise Keloğlan olarak karşımıza çıkmaktadır. Mizaha konu olan ve eleştirilen duruma göre diğer tüm karakterler gibi farklı rollerde farklı karakterlere bürünebilmektedir.

Ali Özdemir karakteri ise iki kardeşten büyük olanıdır. Sıhhi tesisatçıdır ve Metin ile birlikte “Karapınar VİP” isimli kiraathaneyi işletmektedir aynı zamanda kardeşi Metin ile birlikte borla çalışan motoru icat etmeye çalışırlar bir çeşit amatör mucittir. Ali Açıköğretimden terk ve karısını aldattığı için boşanmak zorunda kalmış başarısız bir karakterdir. Ali dizi içerisinde daha gerçekçi düşünen ve özellikle babaları öldükten sonra ailenin yükünü üzerinde hisseden ve üzerine alan kimi zaman kardeşlerine karşı baba gibi olan bir kimi zaman da sorumsuz bir ergen gibi davranan bir kişiliğe sahiptir. Yine diğer karakterler gibi kimi zaman Hacivat kimi zaman ise Karagöz, kimi zaman Zeki kimi zaman Metin karakterlerinin karşılıklarını Ali karakterinde görmek mümkündür.

Feyyza Özdemir üç kardeşten en küçük olan kız kardeşidir. Babasının Beşiktaş sevdası yüzünden adını Feyyaz koyamamasından dolayı Feyyza ismini almış, çoğunlukla güzel olmayan ve bıyıkları olduğu iddia edilen, abileri arasında erkek gibi yetişmiş olan biri olarak verilir. Hilmi Kazmıkçı’nın sahibi olduğu benzin istasyonunda yönetici olarak çalışmakta ve istasyonda pompacı olarak çalışan Deniz’den hoşlanmaktadır. Dizi boyunca Feyyza karakterini kimi zaman

evin maddi yükünü çeken kimi zaman da kadının toplumsal konumuna yönelik eleştirileri dile getiren bir karakter olarak görmek mümkündür.

Hilmi Kazmıkçı dizide “Büyük Hilmi” olarak anılan mahallenin zengin ve cimri karakteridir. Fırsat görünce dayanamayan, birçok alanda yatırımları olan bir iş adamıdır. Üzerinden hiç çıkarmadığı kürkü ise zenginliğinin bir göstergesidir. Hilmi’yi dizide farklı şekillerde egemen yapıya karşılık gelen bir karakter olarak görmek mümkündür. Kimi zaman petrol baronu olarak karşımıza çıkan Hilmi kimi zaman da zengin bir müteahhit olarak karşımıza çıkmaktadır. Hilmi karakteri zenginliği, cimriliği ve fırsatçılığıyla dizide çoğunlukla egemen yapı ve ona bağlı olan diğer iktidar sahibi kesimleri temsil etmektedir. Hilmi karakterinin temsil ettiği kesimi anlamak için karakterin şu sözlerine bakmak yeterli olacaktır;

Sunucu: Efendim bir yılda Türkiye’deki tüm şirketler içerisindeki en büyük ciroyu yaptınız.

Hilmi: Evet, yaptım.

Sunucu: Bu başarınızı neye borçlusunuz?

Hilmi: Kar odaklı çalıştım. Para basmaya yönelik hareket ettim. Emperyalizmin kölesi, kapitalizmin uşağı, paranın efendisi oldum. Acımadım acıttım, ağlamadım ağlattım.

Hamiyet Özdemir karakterini Bizimkiler dizisinde Nazan karakterini oynayan Ayşe Kökçü canlandırmaktadır. Metin, Ali ve Feyyza’nın annesi ve Tahsin Özdemir’in karısıdır. Çocukları ve ailesi her şeyi göze alabilen fedakar anne karakteridir. Korumacı bir tavırla ailesine bağlı, batıl inançları olan, kocakarı yöntemlerine inanan ev kadını temsil etmektedir.

Yiğit Tokerli, Metin ve Ali kardeşlerin patent başvurusu yaptığı şirketin sahibidir. Yiğit, Metin ve Ali’nin babaları ile birlikte geçmişte bor ile çalışan motor yapmayı denemiş ama başarılı olamamıştır. Metin ve Ali’nin başvurularını görünce onlara yardımcı olmak ister ve bunun sonucu olarak karşısında babasını bulur ve tüm mal varlığı elinden alınır. Genel olarak zengin ve züppe bir karakter olan Yiğit her şeye rağmen amatör mucitlere ve onların icatlarına inanan ve sisteme direnen idealist bir zengindir.

Sezai oto tamircisidir. Dişlerinin arasında altmış (60) tane kürdan sokma rekoru bulunan, dizideki karikatürize tiplerden birisidir. Sezai’nin tipi dizide sıklıkla espri konusu yapılmaktadır.

Şerif Abi tiplemesi ise Metin ve Ali’nin seksenyedi (87) yaşındaki eski sıhhi tesisat ustasıdır. Önceleri son derece dinar ve hacı olan Şerif sonradan alkol bağımlısı olmuş ve insanlara kötülük yapmaktan hoşlanır hale gelmiş karakterdir.

Oğuzhan, Metin ve Ali’nin muhasebecisidir. Ayda yüz tl (100) ile geçmektedir ve çok para görünce kendinden geçen, sürekli olarak bedava peşinde koşan, üniversite mezunu pinti ama fakir bir tiptir.

Şükriye Duru, Ali'nin eski eşi ve Eda'nın ablasıdır. Mesleği olmayan bir ev kadınıdır. Dizi içerisinde daha sonraları kendisine iyi bir iş bulan ve çalışma hayatına katılan Şükriye toplumda ayrımcılığa maruz kalan ve ezilen kadınları temsil etmektedir.

Eda Duru, mahallenin okumuş ve güzel eczacısı, Metin ve Emrah'ın kalbini kazanmak için mücadele ettikleri genç kızıdır. Dizide işlenen aşk hikayesinde Metin ile birlikte başrolde yer almaktadır. Aşıklar ancak yirmi ikinci (22.) bölümde kavuşabilmektedir.

Tahsin Özdemir, koyu Beşiktaşlı, emekli bir yüksek mühendistir. Metin, Ali ve Feyyza'nın babasıdır. Bor ile çalışan motor üzerinde çocukları ile birlikte çalışırken kendisine ihanet eden eski bir bilim adamı tarafından öldürülerek diziden ayrılmıştır.

Enver Tokerli, bor ile çalışan motorun yapılmasına engel olmak için "dış güçler" ile birlikte hareket eden ancak birinci (1.) sezonun son bölümünde gizli güçlere karşı oğlu Yiğit ve diğer mahalleliyi koruma altına alan zengin bir iş adamıdır. Enver karakteri egemen yapıya hizmet eden ve "dış güçler" ile işbirliği içerisinde olan hain bir iş adamı karakteri olarak görünse de sonradan milliyetçi duyguları kabaran ve mucitlere yardım etmek için her şeyi göze alan bir karakter olarak betimlenmektedir.

Recai karakteri oto tamircisi Sezai'nin abisidir. Turgut, mahallenin çilingiridir. Kendi halinde bir esnaf ve Sezai'nin en yakın arkadaşıdır.

Deniz karakteri Feyyza'ya aşık olan ama bir türlü açılmayan fakat, atletik vücudu ile tüm kızların gözdesi olan, çok çapkın bir karakterdir. Hilmi Kazmıkçı'nın benzin istasyonunda çalışan pompacı karakteridir.

Kartal, çirkin, beceriksiz, tipi ile sürekli dalga geçilen, giydiği kırmızı montu ile "Çiçek Abbas" filmindeki "Abbas" karakterine benzeyen, Deniz ile birlikte benzin istasyonunda çalışan karikatürize bir tiptir.

Emrah, Eda'ya aşık ve Metin'in rakibi olan Sivas'lı bir karakterdir. Barış, Cem, Onay ve Hüseyin mahallenin bir türlü organize olamayan beceriksiz mafya üyeleridir. Bu karakterler dizide kimi zaman karanlık güçleri ve mafyayı temsil etmektedirler. Sinan ve Tarık, Sezai ve Turgut'un çıraklarıdır.

4.4. Çevre/Mekân Kullanımı

Dizide konuya uygun olarak farklı ve değişken mekanlar kullanılmakla birlikte genel olarak kullanılan belli başlı mekanlar vardır. Özdemir ailesinin yaşadığı ev, Metin ve Ali'nin sıhhi tesisatçı dükkanı, yine Metin ve Ali'nin işlettiği Karapence VİP isimli kiraathane, Sezai'nin oto tamir atölyesi, Hilmi'nin benzin istasyonu ve Eda'nın eczanesi, sık ve sürekli kullanılan mekanlar olarak dikkat çekmektedir. Bu mekanların tamamı aynı çevre içerisinde yer almakta ve bir mahalle olarak tasvir edilmektedir.

Mahalle, yerli dizilerin ayrıcalıklı ortam ve dekorunu oluşturuyorsa, bunun nedenlerini kurmacayla gerçek arasında kurulan bağlantıda aramak uygun olacaktır. Gerçekten de mahalle, ortalama Türk vatandaşının kolektif kimliğinin ve topluluk ruhunun belirleyici ögesidir. Bir sosyal güdüm, diğer bir deyişle yakınlığın ve tekrarın somut ancak temel gerçeğiyle size bağlı olan ortaklarla (komşular, esnaf) birlikte bir ortak var olma sanatını gösterme yeri olarak mahalle, dizilerde toplumsal değişimin toplum aleyhine hız kazandığı, kentleşmenin getirdiği sorunlarla, bozulmamışlığın, samimiyetin, insan sıcaklığının bir nevi “masumiyetin” alanı olarak nostalji duygularını harekete geçirir. (Akçay, 2011:76)

Dizide mahalle kültürüne ve birlikte yaşama kültürüne önem veren, birbirine para ile değil arkadaşlık ve kardeşlik bağı ile bağlı insanların yaşadığı bir tasvir vardır. Bu tasvirleri ve bağları mahallenin kıraathanesinde geçen şu diyaloglardan anlamaktayız;

Ali: Bir mahalleyi mahalle yapan nedir dostlar, muhtarını mı, değil tabiki, hangimiz biliyoruz ki bizim muhtarımız kim. Gören bilen var mı, yok. Olamaz çünkü, bir mahalleyi mahalle yapan o mahallenin birbirini tanmasıdır. Bizde biliyoruz yani güvenli, yüzme havuzlu sitelerde yaşamayı.

Turgut: Paramız yetse yaşarız belki ama yetmiyor.

Metin: Yahu sonuçta burada yaşıyoruz değil mi Turgut abicim. Tama sitede yaşayanlarda birlikte yaşıyorlar ama kim kimdir bilmez, ne derdi vardır bilmez, işi nedir bilmez ama biz biliriz. Bu bazen güzel bir şey bazen de can sıkıcı bir şey. Yahu mahalleli olarak bir arada durmanın en güzel yanı darda kalana el uzatmasıdır, düşeni kaldırmasıdır.

Ali: Aynen! Bizim güvenlik görevlisine ihtiyacımız yok çünkü çocuğumuzu birbirimize emanet ederiz. Bizim temizlik görevlisine de ihtiyacımız yok çünkü birbirimizin çöpünü dökeriz.

4.5. Dizi Bölümlerinin Metin Analizi Tekniğiyle İncelemesi

Kardeş Payı dizisinde, yayınlanan otuz beş (35) bölümün toplamında ikiyüz ondört (214) eleştirel mizahi içeriğe yer verilmiştir. Aşağıdaki tabloda bölümlere göre dağılımları verilen içeriklerden metin analizi yöntemi ile gerçekleştirilecek analiz için altı (6) ana başlık belirlenerek açıkça bir kategoriye dahil edilebilenleri seçilmiş ve incelenmiştir. Bu kategoriler “Eğitim Sistemine Yönelik Eleştiri”, “Ekonomik Sisteme Yönelik Eleştiriler”, “Medyaya Yönelik Eleştiriler”, “Cinsiyet Ayrımcılığına Yönelik Eleştiriler”, “Toplumsal Eleştiriler” ve “Egemen Yapıya Yönelik Eleştiriler” olarak kategorize edilmiştir. Toplumsal eleştiriler başlığı altında yer alan eleştiri ve göndermeler, kültürel, gündelik yaşama yönelik ve diğer çeşitli konulara yönelik eleştiriler gibi farklı başlıklar altında ele alınabilecek olan içerikler için seçilmiş bir üst başlıktır. Egemen yapıya yönelik eleştiriler ise sadece hükümet veya iktidar ile ilgili değil toplumda var

olan ekonomik, siyasi, politik her türlü egemen ve üst yapıya yönelik olan eleştirilerin bir arada toplandığı bir başlıktır.

Tablo 1: Kategorize edilmiş içeriklerin toplam sayısı

Bölmeler	Eğitim Sistemine Y.E.	Ekonomik Sisteme Y. E.	Medyaya Y.E.	Cinsiyet Ayrımcılığına Y.E.	Toplumsal Eleştiriler	Egemen Yapıya Y.E.	Toplam
1	2	1	-	1	5	5	14
2	1	-	-	1	1	5	8
3	2	1	-	3	2	5	13
4	-	1	-	1	-	4	6
5	1	-	-	-	3	2	6
6	-	1	-	-	3	3	7
7	-	1	-	-	3	4	8
8	-	-	-	-	3	1	4
9	-	2	-	1	3	5	11
10	-	-	-	-	-	4	4
11	-	1	-	1	-	6	8
12	1	-	-	-	2	4	7
13	1	-	-	1	2	1	5
14	-	-	-	-	-	-	-
15	-	-	-	-	2	1	3
16	-	-	-	-	3	-	3
17	1	-	-	-	1	2	4
18	2	-	1	-	2	-	5
19	1	1	-	-	1	5	8
20	-	-	1	-	1	4	6
21	-	-	1	1	1	2	5
22	-	-	-	-	1	5	6
23	-	-	2	-	3	4	9
24	-	-	1	-	1	5	7
25	-	-	1	1	5	1	8
26	-	-	1	1	2	3	7
27	-	-	-	1	2	1	4
28	-	-	2	-	4	5	11
29	-	1	-	-	2	2	5
30	-	-	-	-	2	-	2
31	-	-	-	-	-	2	2
32	-	1	-	-	1	5	7
33	-	2	1	-	2	3	8
34	-	1	-	-	-	-	1
35	-	-	-	-	-	2	2
TOPLAM	12	14	11	13	63	101	214

4.5.1. Eğitim Sistemine Yönelik Eleştiriler

Günümüzde devletler ve hükümetler eğitim politikalarını kültür politikaları çerçevesinde belirlemektedir. Bu politikadaki asıl amaç kabul edilebilir bir vatandaş yetiştirmek ve buna bağlı olarak istenilen kültürel yapıyı ortaya çıkarmaktır. Eğitim sistemleri hükümetlerin ekonomik sistemlerine bağlı olarak gelişen sistemlerdir. Dolayısı ile hükümetler sahip olmak istedikleri ekonomik modele yönelik bir eğitim sistemi belirlemektedir. Türkiye'deki mevcut siyasi iktidar göreve geldiği 2002 yılından bugüne kadar sürekli olarak değiştirdiği ve bir türlü rayına oturtamadığı eğitim sistemi ile sürekli olarak eleştirilmektedir. Eleştirel mizah yapan Kardeş Payı dizisi de doğal olarak bu konulara yönelik eleştirel içeriklere yer vermiştir. Eğitim sistemine yönelik yapılan eleştirilen toplam sayısı 12'dir. Açık öğretim sisteminin kalitesi, meslek liselerinde verilen eğitimin yetersizliği, 4+4+4 sistemi, üniversite mezunlarının bile işsiz kalması, bilim insanlarına kıymet verilmeyişi, özel üniversitelerde kolay yoldan verilen diplomalar gibi konular dizide eğitim sistemine yönelik yapılan eleştirilerden payını alan konulardır.

İlk bölümün henüz 3. dakikasında Metin ve Ali TÜBİTAK'tan patent başvuruları geri çevrildikten sonra babaları Tahsin'in yanında koşmaktadır;

Tahsin: İnsan babasına 3 aylık evliydim karımı aldattım o da beni kapının önüne koydu, sizde kalabilir miyim baba der, anlarım.

Ali: Ya babacım sen bunu böyle her defasında benim yüzüme vuracak mısın ya?

Tahsin: Fırsat buldukça. Açıköğretim işletmeyi bile bitiremedim o kadar basiretsizim ki iş bile bulamadım, gittim abimin yanına yancı girdim, yine de bana evladım der misin, canım evladım diye sever misin der, onu da anlarım.

Metin: Ya yine en affilisini bana soktu ha, mevzu bana laf sokmaksa bir anda emekli mühendis Tahsin, Müge Anlı oluyor abi.

Bu diyalogda bir yandan Açıköğretim sisteminin basitliği ve yetersizliğine yönelik eleştiri yapmak için "bile" kelimesi ile ironi yaparak küçümseyici bir tavır sergilenirken diğer yandan da insanlara ağır laflar söyleme konusunda Müge Anlı'ya ironik bir gönderme yapılıyor.

İkinci bölümün 35. dakikasında Oğuzhan Metin ve Ali'nin evlerinin kapısının zilini çalıyor ve şu diyalog yaşanıyor;

Ali: Oğuzhan hayırdır, bütçede açık mı var?

Oğuzhan: An itibarı ile saat 00.01 yani teknik olarak ayın 1'i oldu ben tahsilata çıktım. Rica etsem benim 100tl'mi verir misiniz? Verin onu bana

Metin: Ya oğlum seni her gördüğümde üniversite mezunu olmadığım için çok seviniyorum ha, ciddi söylüyorum. Sen askerliğini moral ekibinde yapacan, okumamış ve üniversite mezunu olmayan er ve erbaşlara moral.

Bu diyalogda da üniversite mezunlarının yaşadığı işsizlik ve çok az paralara çalışmak zorunda bırakılmalarına yönelik ülkenin eğitim ve buna bağlı olarak ekonomik sisteminin hicvedildiği görülmektedir.

Üçüncü bölümün 14. dakikasında Sezai, Turgut ve çırakları kiraathanede oturmaktadır, çıraklar kavga etmiştir ve kiraathanenin güvenlik görevlisi robotları, onları elektrik vererek ayırmıştır. Sezai kavga ettikleri için çırakları paylamaktadır;

Sezai: Oğlum anneniz size gebeyken 6 ayda teslim taahhüdü mü vardı lan? Aceleye mi geldiniz siz, sizin probleminiz ne?

Sinan: Usta kafam planör gibi uçmakta boynum tutuyor resmen bu elektrik çok acayip bir şeymiş ya.

Turgut: Ulan oğlum madem dayak eksikliği hissediyorsunuz bize gelin yahu, niye birbirinizi dövüyorsunuz.

Sezai: Hadi bunlar kavga ediyorlar, biz niye ayırıyoruz Turgut? Meslek lisesi elektrik mezunu adamım ben, üç senede insan vücudunun elektriği iletmediğini kimse öğretmedi mi bana ya?

Tarık: İnce iş usta, kız meselesi.

Turgut: Konuşma lan, çırağın aklına ince iş deyince inşaatta fayans döşemek gelir, senin aklına ne döşemek geliyor sıp.

Sezai: Cinnah, bunlardan olmayacak Turgut, analarını babalarını çağıralım bunları gelsinler alsınlar okula götürsünler.

Bu diyalogda öncelikle Sezai'nin meslek liselerindeki eğitimlerin yetersizliğine yönelik ironik göndermesi, ardından da meslek sahibi olamayacak çocukların okula gönderilmesi gerektiği ironik bir şekilde dile getirilmektedir. Yani onlara göre meslek sahibi olmak için okula gitmek gerekmemektedir.

12. bölümde Sezai ve Ali kıraathanede oturmaktadır, Tahsin'in bilim adamı arkadaşları Metin ve Ali'ye yardım etmek için mahalleye gelmiştir. Sezai, Ali'ye bir yandan derdini anlatırken bir yandan da ülkedeki eğitim seviyesinin düşüklüğüne yönelik nükteli bir gönderme yapıyor;

Sezai: Ali biz mahallemizi susam sokağının bağlı olduğu fahri mahalle ilan edecekken, sayenizde françayz ekipleri bize başvurur hale geldi. Bir mahallede neden 6 tane bilim adamı olsun Ali, muasır medeniyetler seviyelerine ne zaman yükseldik biz. 20 kişiye 1 tane bilim adamı düşüyor lan.

18. bölümde Metin ve Ali babalarının hatırı için eski bir tanıdığın evine su tesisatı tamiri için gitmiştir. Metin, Ali ve yaşlı adam arasında şöyle bir diyalog geçmektedir;

Ali: Hacı emmi, sen şimdi benim babamın askerlik arkadaşı mısın ya ha, kaç yaşında yakaladılar da seni askere aldılar bakım?

Adam: İkinci torunumun sünnet düğününde.

Metin: O kadar idare ettin de hangi ara milliyetçi duyguların kabardı emmi, vatan borcu nasıl geldi aklına.

Adam: Hanım tutturdu resmi nikah diye, benim cinsiyette kayıтта kadın gözüküyordu, o zamana kadar arayan soran olmadıydı. Kadın resmi nikah diye tutturunca bende muhafazakar olduğumdan kendimle çelişmeyeyim diye nüfusa gittim düzelttim.

Ali: Allah Allah yengede garipmiş ya, sen onca sene dur dur niye böyle bir şey yaptı ki acep.

Adam: İtliğine.

Metin ve Ali: İtliğine mi?

Ali: Böyle bir miras olayı falan mı var acaba ondan mı yaptı?

Adam: Yok beni askere aldılar, o da kafasını dinledi, tatilde umreye gitti.

Metin: Tatilde umreye giden kadına bunları yaptırdıysan biraz zulüm etmişsin kadıncağıza.

Adam: Olabilir ilk iki karıma da zulüm etmiştim, huyum kurusun.

Ali: İlk iki dedi ya lan, sen şimdi kaçtasın emmi?

Adam: Seneye üç bitiyor kısmetse, dörde geçecem.

Metin: Sanki okuduğu sınıfı söylüyor ya, emmi ortaokulu da ilkokula kattılar biliyorsun demi, dört artı dört oldu artık ha.

Adam: Ne diyorsun lan sen ben seneye mezun oluyorum diye hesap yapıyordum, çarşı pazar karıştı şimdi.

Bu diyaloglarda ilk göze çarpan, muhafazakar kesimin cinsel yönelimlere ilişkin yapılan ince ironi iken, esas eleştirinin sürekli değiştirilen eğitim sistemi ve çok tartışma konusu olan 4+4+4 sistemine yönelik olduğu görülmektedir.

19. bölümde daha önceki bölümlerden birinde ölmüş olan Tahsin Özdemir'in emekli bir bilim adamı olan arkadaşı ile Metin, Ali ve Hilmi kıraathanede oturmuş konuşmaktadır;

Bilim Adamı: Tahsin, çok iyi arkadaşım. Vefat ettiğini duyunca, bende kalan birkaç eşyası vardı onları getirdim.

Ali: Çok sağol emmi Allah razı olsun. Ee sorması ayıp olmazsa babamın iş arkadaşı falan mıydınız?

Bilim Adamı: Yok, daha çok kader arkadaşı. Ben onun kuantumla ilgileniyordum. Yaptığım şeyleri fazla hayalci ve soyut buldukları için bursumu kestiler. Ama şimdi o soyut dedikleri şeylerin bir kısmı Cern'de (sörn diye telaffuz ediyor) yapılıyor.

Ali: Nerde?

Bilim Adamı: Halk diliyle cern.

Metin: Halk diliyle cern.

Hilmi: Halkım ama anlamadım.

Ali: Eee işte naparsın emmi, memlekette senin gibi parlak bilim adamlarının kaderi böyle yani. Yabancysan Nobel'e gidersin, yerliysen emekliler kıraathanesine.

Bu diyalogda yeni yetişen bilim adamlarına yeteri kadar değer verilmediği vurgulanarak, eğitim sistemi içerisindeki bozuk yapı, yurt dışındaki bilim adamlarına verilen kıymet ile Türkiye'deki bilim adamlarına verilen kıymet Nobel ödülü üzerinden ironik bir dil ile eleştirilmektedir.

4.5.2. Ekonomik Sisteme Yönelik Eleştiriler

Türkiye'de mevcut siyasi iktidar göreve geldiği günden bu yana tüm iç ve dış sorunlara yönelik olarak muhafazakar bir bakış açısıyla politikalar üretmiştir. Ekonomik olarak ise 1980'li yıllarda Turgut Özal ile ülkeye giriş yapan liberal politikaların sürdürüldüğü görülmektedir. Tek parti iktidarı ile geçen on dört (14) yıl içerisinde iktidarın ve egemen yapının kendi istek ve beklentileri doğrultusunda belirlediği ekonomik politikalar sonucunda ortaya çıkan sorunlar, toplum tarafından zaman zaman çeşitli yollar ile eleştirilmektedir. Kardeş Payı dizisi de eleştirel

bir araç olarak kullandığı mizah ile ekonomik sisteme yönelik eleştirilerine dizide yer vermiştir. Memur ve emekli maaşlarının yetersizliği, petrol fiyatlarının yüksekliği, çeşitli ürünlere yapılan zamlar, asgari ücret ve çalışma koşulları, vergi kaçırma gibi başlıklar dizi içerisinde yer verilen ekonomik sisteme yönelik eleştirilerden bazılarıdır.

Üçüncü bölümde Oğuzhan bir dilek havuzunun önünde oturmaktadır, intihar etmek istemiş ama başaramamıştır. Metin ve Ali onu bulur, aralarında şu diyalog geçer;

Ali: Niye yaptın Oğuzhan, değer miydi lan?

Oğuzhan: Ne yapayım be abi, benim başka çarem yoktu ya. Önce dedim ilaçla kendimi zehirleyeyim dedim ama benim sigortam yok. Şimdi bakıyorsun uyku ilacı dünyanın parası, benim param yetmez ona tabi. Kendimi benzim dökeyim yakayım dedim, arkadaş dünyanın en pahalı bilmem kaçını benzinini kullanıyoruz, bize lüks, israf yani.

Metin: Sen kendini mi öldürecektin lan?

Oğuzhan: He. Sonra küçük tüple intihar edeyim dedim, en temizi o olacak herhalde. İki gün önceki zamdan ondan da benim bütün hevesimi kaçırdılar. Hayır denize atlayayım diyorum ben hayatta boğulmam fok gibi yüzerim kendimi biliyorum abi.

Bu sahnede geçen diyaloglarda geçim sıkıntısı çeken insanların hayatında sürekli var olan hayat pahalılığı ve zamlar konusuna ilişkin açık bir hiciv yapıldığı görülmektedir.

6. bölümde Oğuzhan, Ali ve Metin sıhhi tesisatçı dükkanında konuşmaktadır. Oğuzhan, Metin ve Ali'nin banka hesaplarından onlardan habersiz olarak çekilen paradan bahsetmektedir;

Oğuzhan: Abi banka sana çaktırmadan iş yeri sigortası çakmış, para çekiyorlarmış hesabından.

Ali: Nasıl lan? Ne diyosun? Nasıl insanlar bunlar oğlum ya, bunlar beni arıyorlar sürekli, bende muhabbet davası uzamasın diye he hü deyip geçiştiriyorum, o ara mı çakmışlar?

Oğuzhan: Bu ayda çakmışlar mesela. Mesai saati bitmeden gidelim iptal ettirelim abi, bak sonra yarına kalırsa ben sabaha kadar uyuyamam.

Ali: Ne kadar çakmışlar oğlum?

Oğuzhan: 12 TL.

Ali: 5 Dolar.

Metin: 2.8 Euro, ne diyorsun lan!

Yaşan bu üçlü diyalogda önce bankaların telefonda müşterilere nasıl fark ettirmeden insanların paralarını almak için her yolu denedikleri eleştirilirken, sonrasında Türk Lirası'nın Dolar ve Euro karşısında ne kadar değersiz kaldığı nükteli bir şekilde dile getirilmektedir.

19. bölümde tamirhanede Yiğit ve Ali kadınlardan konuşmaktadır;

Ali: Allah Allah, ya olum valla billa diyorum bak kimseye söylemicem ya, sen bana rakam ver, bana rakam konuş bana rakam.

Yiğit: Ya çok farazi olur, ailemin ortak şirketleri var, ederi değeri tam olarak belirlenmemiş mal mülk var, yurt dışı hesapları falan filan üff canım sıkıldı. Hakikaten bilmiyordum ne kadar zengin olduğumu.

Ali: Bizim işte bir tane arsa var bölüştürülecek, bakalım o bir netleşsin bizde göreceği ne kadar fakir olduğumuzu. Tövbe estağfurullah tövbe adama bak ya. Yiğit sen şimdi zengindin ya hatun olayları nasıldı.

Yiğit: O iş değişmiyor ki be hocam, o iş tekniğine bağlı. Şimdi fakir başka türlü zengin başka türlü iş tutmuyor ki.

Ali: Biçimini sormuyorum lan, zengindin ya hani çok muydu yani?

Yiğit: Yahu şimdi sayamam ki yani onu ama nerden baksan işte bu atölyenin yirmi katı kadar vardır.

Ali: Ne diyon lan?

Yiğit: Yani işte birlikte olduğum kadınları böyle bir yere toptasak metre kare hesabı bu atölyenin yirmi katı kadar tutar, biraz sıkışır, alışıklar olsun.

Ali: Ne diyon lan?

Yiğit: Ama say dersin sayamam Ali.

Ali: Aslında bende sayamıyorum biliyor musun, yani sayabiliyorum da benimkisi rasyonel bir sayı değil. Daha gerçel bir sayı, bir buçuk. Bir buçuk kadınla birlikte oldum. İşte bir tanesi benim eski hanım, öbürü de onu aldatmaya yeltendiğim ama muvaffak olamadığım kadın. Yüzüme gözüme bulaştırdım bildiğin. Aslında işe başlarken onun yüzüne gözüne bulaştıracaktık ama işte

Yiğit: Kısmet ama boş ver be Ali zenginlik o kadar özenilecek bir şey değil.

Ali: Değil mi, bunun haccı var, bunun zekatı var, o malın mülkün öbür tarafta verilecek hesabı var. Fakirlik öyle değil ki mis gibi, hatta ondan bundan darda kaldığın zaman fitre bile kabul edebilirsin yani.

Bu ikili diyalogda ekonomik gelir eşitsizliğine yönelik açık bir hiciv yapılmakta, zengin malının hesabını bilmediği, fakir ve düşkünlere yönelik üzerlerine düşen görevleri yapmadıkları için öteki tarafta hesap verecekleri ironik bir şekilde eleştirilmektedir.

32. bölümde Hilmi, Ali ve Metin kıraathanede Sezai'ye yardım toplamak için buluşmuş konuşmaktadır;

Hilmi: Biz zenginler fakirlerin bize teşekkür etmesine bayılırız.

Metin ve Ali: Teşekkürler.

Hilmi: Haha anam! Bir rahatlama oldu valla. Böyle arada sırada fakirler için yardım geceleri düzenler vicdanımızı rahatlatırız, hem de vergiden düşeriz. Yani bize giren çıkan bir şey olmaz. Sezai için zengin dostlarımdan bir yardım gecesi rica edebilirim. Ama

Hilmi bunu Sezai için yapmaz aslında, yeni iş bağlaması lazım, o gecelerde çok güzel iş yapıyorum, napim bende böyleyim.

Bu sahnede yine ülkede var olan gelir dağılımındaki adaletsizliğe dikkat çekilmek istendiği görülmektedir. Zenginlerin hem kendi vicdanlarını rahatlatmak adına, hem vergi kaçırmak hem de yeni iş bağlantıları kurmak için yardım geceleri adı altında organizasyonlar düzenledikleri ve servetlerine servet kattıkları “bize giren çıkan bir şey olmaz” şeklindeki argo tabir ile doğrudan eleştirilmiştir.

32. bölümde Hilmi, benzin istasyonunda fiyat tabelasının karşısına oturarak akaryakıt fiyatlarına ve ülkenin ekonomik durumuna yönelik ince bir ironi yapmaktadır;

Hilmi: Ahh, başladı mı bugünkü gösterim? Bazen borsa izlerim ben, o bir gerilim filmi. Bazen de altın izlerim duygusal niyetine. Ama komedi dedin mi şu tabelayı tek geçirim, her zaman güldürüyor namussuz, hıhıhıhı

33. bölümde Hilmi ve Metin kıraathanenin içinde konuşmaktadır. Bir anda bir patlama olur, kıraathanenin güvenlik görevlisi olan robot, Emrah’a elektrik vermiş ve önündeki dizüstü bilgisayarı patlatmıştır;

Emrah: Aaah, çiplerin kırılсын lan vicdansız ayırın men. O nasıl bir elektrik vermek bilgisayarı patlattı ya lan.

Robot: Konuşmayı hemen terk et dükkanı.

Metin: Karakuri napıyosun olum şaşırдың mı?

Robot: Hak etti patron, porno izlerken yakaladım.

Metin: Porno mu?

Emrah: Yok valla Metin ya, yalan söylüyor. Doların son durumuna baktım ben.

Hilmi: Nolmuş, yükselmiş mi?

Emrah: İşte tam yükseliyordu çarpıldım.

Doların yükselişinin izlenmesi bazı kişiler için sakıncalı bir porno filme benzetilerek, yine ülkenin içinde bulunduğu ekonomik duruma yönelik ironik bir eleştiri yapıldığı görülmektedir.

4.5.3. Medyaya Yönelik Eleştiriler

İktidarların ve egemen yapıların kendi kültürlerini, kendi ideolojilerini topluma benimsetmek, bu yolla meşruiyetlerinin ve hegemonyalarının devamlılığını sağlamak için kullandıkları en önemli aygıtlardan birisi kitle iletişim araçlarıdır. Kitle iletişim araçları kendi içerisinde farklı gibi görünse de genel olarak egemen yapının istekleri doğrultusunda yayın politikalarını belirlemektedir. Dolayısıyla mevcut egemen yapının ekonomik ve kültürel politikası çerçevesinde şekillenen medya içerikleri Kardeş Payı dizisinde eleştirilen konulardan birisidir. Gündüz kuşağında yayınlanan evlendirme programları, Türk yapımı pembe diziler,

Survivor ve Acun Ilıcalı, Flash TV’de yayınlanan “Yalçın Çakır ile Yüzleşme” isimli program, ana akım medyanın ürettiği ısmarlama içeriklerin niteliği gibi başlıklar dizide medyaya yönelik yapılan eleştirilerden bazılarıdır.

Dizinin 16. bölümünde daha sonrasında kıraathanede Sezai, Hilmi ve Turgut’un izlediğini anladığımız televizyonda bir evlendirme programı ekrana gelmektedir. Evlendirme programında yaşanan diyalogların konuya ilişkin yapılmak istenen eleştiriler bağlamında oldukça ironik bir şekilde hazırlandığı göze çarpmaktadır. Programda Metin ve Ali’nin saygınlığını ve inanırlılığını bozmak adına ortaya atılan sahte mucitler evlenmek için talipleri ile karşılaştırılmak üzeredir;

Sunucu: Kendilerini zaten tanıyorsunuz. Borla çalışan motor yaptılar.

Kardeşler: Evet yaptık, yaptık.

Sunucu: Bize evlenmek istediklerini söylediler.

Kardeşler: Söyledik, söyledik söyledik.

Sunucu: Bizde kıramadık programımıza çağırdık. Hoş geldiniz.

Büyük Kardeş: Hoş bulduk.

Küçük Kardeş: Hoş bulduk. Bekar olan benim abim evli zaten. Buluş yapmaktan vakit bulup evlenememiştin, bu yüzden benim için geldik.

Büyük Kardeş: Ama bana da talip olursa bir görmek isterim. Yanlış anlaşılmasın alıcı değilim bir bakıcam sadece.

Sunucu: Yorumcumuz Kamil beye dönüyorum acaba bir yorumu olacak mı?

Kamil (Görme engelli): Yeter ki kafaları uyuşsun mutlu olacaklarına eminim eğer mutsuz olmazlarsa tabiki. Bence mucide kız verilir, evet.

Sunucu: O zaman paravanı açıyoruz.

Küçük Kardeş: Fena değil ama hemen karar vermeyelim.

Büyük Kardeş: Valla ben beğendim. Biz gene bakalım bu da bir yere kaybolmasın, kenarda bir yerde beklesin. Sonuçta parayı bulduk sayılır, şanındandır karyı her an boşayabilirim.

Sunucu: Hemen yorumcumuz Kamil beye dönüyoruz. Kamil bey söz sizde duygularınızı alabilir miyiz?

Kamil: Ne diyim Beril hanım, elektrik alıp veremedilerse zor tabi. İlk bakış çok önemli bakmasını iyi bileceksin ama ben onu çok seveceğine ve hiç üzmeceğine eminim, küçük kavgalar olacaktır ama onlarda bu işin tuzu biberi sayılır.

Sezai: Azıcık şüphem vardı o da bitti şimdi. Şu programa çıktılar ya güven verdiler bana helal olsun çocuklara vallahi helal olsun bravo.

Turgut: O kadar uğraştılar yahu insanlık için inşallah hayırlı bir kısmet bulurlar da bizde borcumuzu bir nebze olsun ödemiş oluruz toplum olarak.

Bu diyalogdan da görüleceği üzere evlendirme programlarına, bu programlarda kadın ve erkeklere yönelik sergilenen cinsiyetçi tutum eleştirilmektedir. Yorumu yapan kişinin görme engelli olması ve “ilk bakış çok önemli” lafı ironik bir göndermedir çünkü bu tarz programların formatı gereği kimi zaman sadece dış görünüş üzerinden bir takım yorumlar yapılmaktadır. Programı izledikten sonra Sezai ve Turgut’un programın güvenilirliği ve toplum üzerindeki etkisi üzerine yaptıkları yorum da yine son derece ironik bir eleştirel mizah örneğidir.

20. bölümde Acun Ilıcalı ve onun yayıncılık politikasına ilişkin ince bir nükte ile eleştiri yapılmaktadır. Hamiyet ve Ali karşılıklı olarak konuşmaktadır ve ikili arasında şu diyalog geçer;

Hamiyet: Gözünüz aydın, şu evli çift vardı ya, borlu motor mucitleri o sahteymiş. Bunlar sekiz aydır birlikte yaşıyorlarmış ertesi sabah gündemi değiştirmişler belli olmasın diye.

Ali: Bu güzelmiş bak. Ali Özdemir bunu sevdi.

Hamiyet: Bitmedi, Survivor ünlülerle borla çalışan motor mucitleri arasında yapılacakmış ona da başvurabilirsiniz.

Ali: Survivor ne mucitler? Acun’a bak sen ya madeni buldumu dalıyor arkadaş.

Gündüz kuşağında yayınlanan Türk yapımı pembe diziler de hicivli eleştirilerden nasibini alan konulardan birisi olarak dizide kendisine yer bulmuştur. 24. bölümde Sivas’tan tekrar mahalleye dönen ahali kiraathanede toplantı yapmaktadır, o esnada araya dışardan karışmış birisi söz ister;

Ali: Aramızda gerçekten bir sorunu olan var mı?

Adam: Var.

Ali: Buyur gardaş.

Adam: Benim karımı hamile bırakmışlar.

Ali: Senin haberin olmadan?

Adam: Üstelik birde bunu öz bacanağım yapmış. Yengem kaynımla kaçmış, kaynanayı da pavyona satmışlar.

Ali: Gardaş sen ne anlatıyon, sen kimsin ya? Bu kim lan?

Adam: Burası “Beni Affet” 1554. bölüm değil mi?

Metin: Arkadaşım sen yanlış yere gelmişsin ya. Komedi yapıyoruz biz. Şu tiplere bir baksana, dram karakterlerine benziyor mu ya. Get artık hiyır lan.

Turgut: Ciğerimiz soldu lan ağlamaktan.

Ahali: Yuuuhhh!

Ali: Gömmeyelim, gömmeyelim, gömmeyelim.

28. bölümde yine bir televizyon programına ilişkin canlandırma yoluyla yapılan mizahi eleştiriyile karşılaşmaktayız. Flash TV’de yayınlanan “Yalçın Çakır ile Yüzleşme” isimli televizyon programının canlandırıldığı, program içeriğindeki reyting maksatlı yapılan hareketler ve küfürlerin hicvedildiğini görmekteyiz. Program sunucu Orhan abi moderatörlüğünde Metin, Ali,

Emrah'ın konuk olduğu Şerif Abi'nin ise seyirci olarak katılımı şeklinde ilerlemektedir, Emrah aniden söze girer;

Emrah: Bir dakika kardeşim, bir dakika. Şimdi kardeşim sen bana geldin de "ben karımla birlikte olamıyorum demedin mi haysiyetsiz.

Orhan Abi: Napıyosun olum sen? Hım?

Emrah: Abi ben reyting olsun diye...

Orhan Abi: Reyting olsun diye onu da öğrendin. Neyse alın şunu hattan bende biri bir şey söylecek zannettim ilk kez cid... Bi şimdi sayın seyirciler bir şey söylecem şurda sayın seyirciler programın başından beri nur yüzlü bir amca var ve sürekli söz istiyor.

Metin: Verme, verme.

Orhan Abi: Yok yok yok.

Metin: Ağzını kırtdığım verme, konuşmasın.

Orhan Abi: Ondan öğreneceğimiz kim bilir neler vardır Metin?

Metin: Hadi bakalım.

Orhan Abi: Mikrofonu uzatalım amcaya.

Şerif Abi: Bir saniye. Şimdi kardeşim sen bu Eda denilen kızla hiç biiip? Sonrasında mutfakta olsun, kömürlükte olsun biiip? Ha? Yani bana hep oluyor. Sabah uyanırsın yanında kadın bir postada orda biiip.

Metin: Lan sen ne adam gibi... ne biçim adamsın lan sen ne yaşlı adamsın sen, saçından sakalından bıyığından utan, terbiyesiz herif. Kim aldı bunu?

Orhan Abi: Sen napıyosun peki?

Metin: Reyting yapıyom lan.

Ali: Arkadaş ya millet dere tepe düz gider, Şerif abi canlı yayında ana avrat düz gitti ya lan.

Metin: Ayıp ya.

Orhan Abi: Yok, o kendini biyledi o. Kendi kendini biyledi biz bir şey yapmadık, öyle düz gitmedi yani.

Şerif Abi: Birilerinin sürekli beni biplemesinden bıktım. Kendi ipimi kendim kesiyorum ulan. Sizin de yapacağınız programı s...yim!

Ali: Haha! Şerif abi bu seferde biplemedin.

Şerif Abi: Arada kaçıyor a...na bip.

Ali: Şerif abi bu seferde yanlış yeri biyledin. Görüyor musun bak o kadar küfür yok küfür yok dedik, adamcağız küfür etti, gerçi yarım ağız etti ama etti yani sonuçta.

33. bölümde Kartal bor ile çalışan arabanın lansmanının duyurusunu yapabilmek için bir gazeteye giderek lansmanın haber yapılması için pazarlık yapıyor;

Kartal: Kolay gelsin toprağım iyi günler, gasteci misin sen? Bizim Hilmi beyin lansmanı var da bir manileri yoksa gelsinler dedi.

Kadın: Kiminle görüşeceksiniz randevunuz var mı? Yardımcı olayım ben size

Kartal: E yok randevum yok. Uzun zamandır da olmadı da, sen niye şimdi gelip benim yüzüme vuruyon ki. İş için geldim ben iş. Gasteci çağır bana. Lansmanımız var onlara bir gelsinler dicem.

Kadın: Yalnız beyefendi her çağırana muhabir yollamıyoruz.

Kartal: Nerelisin sen? Tamam bende oralyım ama evden dışarı hiç çıkmazdım, sorma sağda solda ne vardı diye. Neyse toprağım size söz verdiğim yerde kendimi köpeğe ısırtsam muhabir yollar mısınız? Hı böyle mi haber oluyordu? Ne didin?

Kadın: Efendim sizin reklam danışmanıya görüşmeniz gerekiyor.

Kartal: Ya niye anlamamazlıktan geliyon arkadaş para vermicez biz ya. Haber olsun diye kasiyoz. Tamam kabul ben köpeği ısırsam haber olur mu? Ya da köpekle aynı anda karşılıklı ısırışsak? Kameraya da bakarım çok fotojeniğimdir, normalde değilimdir fotoğrafta güzel çıkarım.

Kadın: (Katalog uzatarak) Fiyat listemiz bu misal bir tükenmez kalem çıkarmayı düşünüyorsunuz biz altıncı sayfada kurşun kalemin zararlarını anlatan bir haber yayınlıyoruz. 8. sayfada da sizin lansmanın haberini yayınlıyoruz. Fiyatta şu. Fiyat çok pahalı diyorsanız başka alternatiflerimiz de var. Çok uygun fiyata internet sitemizde kaseti çıkan ünlülerin haberinin yanında lansmanınızı da yayınlatabiliriz.

Kartal: Herhangi bir ünlünün kaseti mi çıkmış, bakarım ki ben ona.

Kadın: Ya da en ucuzu da şu.

Kartal: Şok şok şok. Messi Türkiye’de. Messi’ye benzerliğiyle dikkat çeken adamın yaptığı üç nokta tövbe tövbe.

Kadın: Oraya sizin lansman haberiniz gelecek.

Kartal: O zaman ben şu dediklerini aklımdan çımadan gidim Hilmi beye anlatım.

Bu uzun diyalogda öncelikle dikkat çeken ilk nokta “köpek mi insanı ısırınca haber olur yoksa insan köpeği ısırınca mı?” sorusu üzerinden habercilik etiğine ilişkin bir ironi yapılmasıdır. İkinci nokta ise kitle iletişim araçlarında (gazete, dergi ve internet sayfalarında) haber gibi görünen, aslında bir başkasının reklamını yapmak için bilinçli bir şekilde hazırlanmış olan “ısmarlama” diye tabir edilen içeriklere yönelik ironik eleştiridir.

4.5.4. Cinsiyet Ayrımcılığına Yönelik Eleştiriler

Türkiye’de son zamanlarda sıklıkla haberlere konu olan ve eleştirilen durumlardan, cinsiyet ayrımcılığı ve kadına yönelik mahalle baskıları gibi konular da Kardeş Payı dizisinde kendisine yer bulmuştur. Dizide bu konuların sıklıkla eleştirildiği ve mizah aracılığı ile

toplumsal bilincin artması için çaba gösterildiği görülmektedir. Boşanmış kadınların durumu, mahalle baskısı, kız kaçırmanın kanundaki yeri, kadınların aile içerisinde ve toplum karşısındaki söz hakkı, kadınlara yönelik şiddet, cinsel taciz gibi sorunlar dizide eleştirilen konular arasında yer almaktadır.

Daha ilk bölümde boşanmış kadınların toplum gözündeki yeri ve toplumun yanlış bakış açısı erkekler üzerinden ironik bir şekilde eleştirilmektedir. Hamiyet ve oğlu Ali'nin eski eşi Şükriye, bir kafede boşanma meselesi üzerine konuşmaktadır;

Hamiyet: Kızım bak, Ali iyi insandır ama insandır. Tabi hataları vardır, kendin söylüyorsun sen dört aylık evliyiz diye. E şimdi sen bunu boşarsan bunun adı çıkar, ay kimse almaz bunu.

Şükriye: Aa!

Hamiyet: Karısı bunu niye boşadı, satmaya mı çalıştı kadını falan derler. Esnaf dışlar, işleri bozulur. Bir iki sene geçeydi iyiydi.

Şükriye: Zararın neresinden dönersek kardır.

Hamiyet: Zarar mı?

Şükriye: Zarar. Bana zarar, sana da ziyan olmuş ziyan doğurmuşsun yani. Sen ona harcadığın diş mineni kemik sıvını sokaktaki ite köpeğe vereydin sevaba girerdin karınları doyardı.

İkinci bölümde kız kaçırma meselesi üzerinden hukuk sisteminin kadına yönelik bakışı ve eksikliği yine ironik bir dille eleştirilmektedir. Metin, Ali ve Feyyza evlerinin arka bahçesindeki çardakta oturmuş Hilmi'nin karısını kaçırma planı yapmaktadır;

Ali: Abisi, ben diyorum ki kadının bize bir iyilik borcu olursa alırız kadını karşımıza, oturturuz konuşuruz. Deriz ki ablacım sen şu andavallıyla bir akşam yemeği ye ödeşiriz, yerse.

Metin: Nasıl bir iyilik borcu abi?

Ali: Nasıl olacak terbiyesiz, kadını kaçırlar biz... Feyyza kadını kaçırsın bizde kurtaralım.

Feyyza: Ben niye kaçıryom ya? Olum ben kaçırsam adam alıkoymaya girer cezası büyük ama siz kaçırsanız kız kaçırmaya girer bir ara yatar geri gelirsiniz, yokluğunuzu kimse fark etmez ha.

Ali: Kadının çocuğunu kaçıralım.

Feyyza: Çocuk olmaz, psikolojisi bozulur gelişimi olumsuz etkileriz.

Ali: Kadının kedisini köpeğini kaçıralım.

Metin: He kedisini köpeğini kaçıralım.

Ali: Ooooh!

Feyyza: Olum niye illa bir şey kaçıryoz ya, kendinize biçtiğiniz rol bu mu?

Metin: Kızım bak yeter beni delirtme, beni sinirlendirme tamam mı? Ekipte kadın olunca da var ya sosyal sorumluluktan kriminal olaylara giremiyoruz bak ben çok geriliyorum abi ha.

Üçüncü bölümde ilk olarak Skinner tarafından psikoloji alanına kazandırılan “edimsel koşullanma” üzerinden toplumda var olan “kadın dediğin evlenip çoluğa çocuğa karışmalı, evinin kadını olmalı” gibi beklenti ve fikirlere yönelik önemli bir nükte ile karşılaşmaktayız.

Edimsel koşullanma organizmanın davranışı sonunda ödüllendirilmesi ya da cezalandırılması ve bunun sonucu olarak istendik bir davranışı tekrarlaması olarak açıklanabilir. Edimsel koşullanma ile Skinner öğretme-öğrenmeye ilişkin önemli bir kavram olan "pekiştirme"yi alanyazına kazandırmıştır. Pekiştirme, edimsel koşullanmada istenen davranışın ortaya çıkma olasılığını artıran her uyarıcı olarak tanımlanmıştır. (Aydın, 2000:185)

Yiğit, Metin ve Ali'ye ulaşamamaktadır. Ali'nin eski eşi Şükriye'yi aramış ve ona Ali'yi sormuştur ancak yeterli bir cevap alamamıştır. Tam telefonu kapatacakken şöyle bir diyalog yaşanır;

Şükriye: Ben tabi öyle okuyup etmedim. Ne bileyim işte. Aslında beni bitiren ne oldu biliyor musun ben sana söyleyim. Öyle sürekli yuva kurup çoluk çocuğa karışmaya şartlanmak...

Yiğit: Hanımefendi o dediğiniz döl yatağı kaynaklı operant şartlanma.

Şükriye: Efendim anlamadım.

Yiğit: Sık görülür, sık görülür hoşçakalın.

9. bölüme gelindiğine ise Hilmi'nin az gelişmişlik sürecinde Türkiye'deki kadınların konumu ile ilgili doğrudan nükteli bir eleştiri yaptığını görmekteyiz;

Hilmi: Burda oturmuş eşlerimizi çekiştiriyoruz, yanlış mı yapıyoruz. Hayır yani az gelişmişlik sürecinde Türkiye'deki kadınsa mesele o konuda büyük Hilmi'nin de edecek iki çift lafı var. Kadınlar çok eziliyor, kadınlara bu ülkede az güveniliyor.

13. bölümde Ali ve Şükriye bir alışveriş merkezinin önünde karşılaşır. Şükriye oyuncak satan bir firma adına anket yapmaktadır ancak söz konusu Ali olunca eline geçirdiği fırsatı iyi değerlendiren Şükriye Ali'yi iyice köşeye sıkıştırıp yaptıklarına pişman eder;

Şükriye: Tek eşliliğe inanır mısınız?

Ali: Tabiki de inanırım, kozmosta dünyanın toplu iğne ucu kadar yer kapladığına da inanırım. Aklım ikisini de almıyor ama inanırım yani.

Şükriye: Sizin için önceliğiniz hayalleriniz midir, aileniz mi?

Ali: Aile her şeyden önemli gelir. Ne biçim soru bunlar ya, ben hani Mısır piramitlerini çalmışlar ne düşünüyorsunuz gibi sorular bekliyordum, nasıl bir anketmiş ki bu?

Şükriye: E herkese sorduğum sorular bunlar, herkese soruyoruz. Neyse devam ediyorum. Toplumda boşanmış kadınların ötekileştirildiğini ve mahalle baskısına maruz kaldığını düşünüyor musunuz?

Ali: Evet, ne yazıkki evet.

Şükriye: Ülkemizdeki boşanmalarda asıl mağduriyeti kadınların yaşadığını ve bunun ana sebebinin evlilik kurumunun önemini kavrayamadan yapılan evlilikler olduğu doğru mudur?

Ali: Olabilir.

Şükriye: Aldatılmak suretiyle boşanmış kadınların bu travmayı iki ila beş yıl içinde ancak atlatabildikleri doğru mudur?

Ali: İki beş sene, ee benim acilen gitmem lazım, toz olmam lazım yani. Yok olmam lazım Yarabbim bana acilen yardım lazım ben gideyim.

Şükriye: Kadınların nikah masasında evet derken birlikte yaşlanmaya, ölüm döşğinde dahi aynı eli tutmaya evet dediklerini, erkeklerinse büyük çoğunluğunun çoluğa çocuğa karışmam lazım yaşım geçti artık diye düşünerek evet dediklerine katılıyor musunuz?

Ali: Bir defa katılmışlığım var, ha? Bana mı dedin Kamuran abi acil mi gelmem lazım, hemen geliyorum.

Şükriye ve Ali arasında geçen bu diyalog Türkiye’de kadının konumu, boşanma sebepleri, erkeklerin konuya bakış açısı ve kadınların mağduriyeti gibi konulara ilişkin nükteli bir eleştirel gönderme yapılmaktadır.

Kadına yönelik cinsel taciz konusu da dizide yine erkekler üzerinden ironik bir benzetme ile mizahi eleştirinin konusu olmuştur. Mahallenin bir türlü organize olamayan mafyası Hilmi’nin barının korunması işini almıştır ve barda bir masada oturmaktadır;

Barış: Beyler, bak evde de konuştuğumuz gibi bayanlara asılmak sakın, sakın! Veya bakışlarla tahrik etmek yok müşteriymişiz gibi efendi efendi oturcaz. Bir olay bir karşılık çıkarsa anında müdahale edecez. Hadi ben gideyim kapıda dikilim o zaman çalışıyormuşuz zannetsin Hilmi.

Onay: Bu ne lan kapalı alanda güneş gözlüğü

Hüseyin: Bununla bakınca baktığın anlaşılmıyor, kadınlar rahatsız olmaz yani.

Onay: Yapma ya, verde şu hatuna bakım az, ön belleğe kaydedeyim.

Hüseyin: Al.

Onay: Ver. (uzun uzun kadına bakar)

Kadın: Gelde içime düş.

Onay: O nasıl teklif hanımefendi, iffetimizle erkek erkeğe çıkıp eğlenemeyecek miyiz? Hep taciz hep taciz.

27. bölümde Şükriye evden gezmek için dışarıya çıkmıştır ve Emrah ona pencereden seslenir;

Emrah: Sevim koş Şükriye geçiyor. Şükriş, Şükriş

Şükriye: Ne var lan.

Emrah: Baldan datlı kızlar daşiyın lo, beni de götürün eğlenmeye, ben evlenilecek bir erkek miyim illa, benimle eğlenilmez mi yani?

Şükriye: Girsene sen içeri bütün mahalleyi ayağa kaldıracaksın, gir.

Emrah: Napcaksın onu söyle bari. Akşama kadar dolaşacaksın mal mal, çok eğlendim diye geleceksin. Hakkını ver hakkını. Şu evde kilitli kalmış mağdur adamın tek bir isteği var senden hakkını ver. Benim için de eğlen ama korun da. Ya yok ya becermiyecek bu sarı.

Şükriye: Gir lan içeri hoş, manyağa bak.

Yoldan geçen yaşlı adam: Kızım hakkatten ha sen ne anlarsın eğlenmekten. 28 senelik ev hanımısın, hayır bugün pazar da yok ki şöyle felekten bir gün çalasan.

Şükriye: Amca git Allah aşkına başımdan çileden çıkarma beni.

Kadın: Valla Şükriye bizim gün var çağırdım da, günü ilk kendilerine yapıp altınları alıp kaçtılar. Ondan beri ikametgah, savcıdan temiz kağıdı istiyoruz. Evrakları hazırlayabilirsen gel.

Şükriye: Ya ablacım öyle değil, ben dışarda eğlenicem karışmayın siz bana. Allah Allah.

Üç tane adam: Nolmuş, nolmuş. Şükriye eğlenmeye çıkmış dışarı, kızım sen ne anlarsın eğlenmekten. Hayatında eğlenmişliğin mi var. Hahahaha.

Kalabalıktan bir adam: Ateşi mi var, saçmalıyor, menenjit falan olmasın? Hahaha

Şükriye: Beyefendi ateşim falan yok size ne yahu.

Kalabalıktan bir kadın: Yazık ya, çocuğu olsaydı parka götürür oturarak eğlenirdir. Çocuksuz boşandıydı dimi bu ya?

Şükriye: Ne alakası var ya. Ya öyle değil ben dışarda eğlenecem. Hem siz niye bu kadar dert ettiniz ya. Aa kim çağırdı sağlıkçıları vallahi küfredicem şimdi ha, ya hasta değilim, hayal de görmüyorum, ben dışarda eğlenecem sadece bu kadar. Ya tamam hepinize söylüyorum, beni dinleyin hepinize söylüyorum. Ben dışarda eğlenecem, hemde çok eğlenecem söz veriyorum. Söz.

Kalabalık: Hahahahaha!

Bu diyalogda kadınların dışarda tek başlarına özgürce dolaşamamaları, kadının yeri evidir bakış açısı, kadın dediğinin tek işi evi ve çocuğudur gibi fikirler ve bu fikirler üzerinden kurulan mahalle baskıları yine dizide Şükriye üzerinden hicvedilmektedir.

4.5.5. Toplumsal Eleştiriler

Bu başlık altında incelenen içerikler kimi zaman Türk toplumuna has, kimi zaman tüm toplumlarda görülebilen, içerik olarak farklı kategorilere dahil edilebilecek, sayıca az olan konuların bir arada toplandığı mizahi içeriklerdir. Çok daha farklı alt kategorilere ayrılabilir olabilmeye karşın toplamda altmış üç (63) adet konunun işlendiği içerikler arasından yine en göze çarpanları seçilerek incelemeye alınmıştır. Varis için doktora gitmekle yetinmeyip sülük almak, ev kadınlarının düzenlediği dolar ve kısır günleri, ucuz market zincirleri, organ nakli, doktorlara yönelik şiddet, iş makinesi izleme, otobüste yer vermeme gibi konular dizide toplumsal olarak eleştirel mizahı yapılan konular arasında yer almaktadır.

İkinci bölümde Türkiye'deki magazinellerin toplumdaki gerçeklerinden ve dışardaki hayattan ne kadar kopuk ve habersiz olduğu mankenler örneği üzerinden nükteli bir dille eleştiriliyor. Metin ve Hilmi inşaat alanında konuşmaktadır;

Metin: Ya Hilmi abi bak biz bazı konularda gerçekten yetenekli adamlarız Allah var ama bazı konularda abicim, o konuların dışına çıktığı zaman kendisine ekmeğin fiyatı sorulmuş manken gibi kalıyoruz Hilmi abi.

5. bölümde Türkiye'deki inşaat sektörüne ve yaptıkları binaların melez isimlerine yönelik Sezai'den bir nükte geliyor. Kıraathanede ahali Beşiktaş maçı izlemektedir;

Turgut: Ya abi ne bu ya Beşiktaş kanatları kullanamıyor ki, kanatsız kartal mı olur yav?

Sakallı Adam: Bu maçta Kerim Frei oynamalı, o oynasa böyle olmaz.

Sezai: O kim lan, toplu konut projesi gibi yarısı İngilizce yarısı Türkçe.

Çoğunlukla Türkiye'de görmeye alıştığımız ancak diğer ülkelerde de olması muhtemel durumlardan birisi marketlerde satılan deneme ürünlerini gelip gidip yiyerek karnını doyurmaya çalışan kişilerdir. Bu konuda Türk akli ve kurnazlığı üzerine önemli ve ironik bir eleştiri Metin'den geliyor. Metin bir markette sucuk tezgahında, geçen müşterilere denemeleri için sucuk ikram etmektedir. 4. kez sucuk almaya gelen adamı Metin fark eder;

Metin: Seni bitiririm lan, bitiririm lan seni. Ulan dördüncü sucuk alışın şerefsiz, iki tur atıp burdan sucuk mu alıyon lan sen.

Adam: Çok beğendim abi de...

Metin: Abini... Beğendin öyle mi? Nerde lan sucuk, nerde lan göbeğine mi sakladın, nerde? Ver lan şunu. Nerde lan sucuk sepet boş? Nerde lan sucuk nerde? (sucukları ekmek arası yapılmış olarak bulur) Bu ne lan, bu ne lan oğlum sen ruh hastası mısın lan, dönüp dolaşıp topladığın sucuklarla sucuk ekmek mi yapıyon sen? Lan valla tebrik ederim seni beleşçiliği bambaşka bir yere taşımışsın. Bekle. Ulan sen var ya 1 sucuk, 2 sucuk, al bakayım seriyi tamamladın kaybol kaybol!

Trafik kazaları sonucunda kaza yerinde yaşanan olaylara ve tutumlara ilişkin Türkiye’de sıklıkla görülen bir durum dizinin 6. bölümünde uzun bir diyalog ile her boyutuyla ironik bir şekilde eleştirilmiştir. Metin, Ali ve Feyyza, Yiğit’in kendilerinin dikkatini çekmek için organize ettiği bir kazaya şahit olurlar;

Ali: Vurdu ya lan.

Metin: Bildiğin vurdu gerizekalı. Gidip baksak mı abi?

Feyyza: Ya zaten başımıza o kadar şey geldi, annemle babam merak etmiştir, hadi eve gidelim, hadi.

Metin: Bence mantıklı olan neyse onu yapalım abi.

Ali: Bence de.

Metin: Alllaaah! Birader bir şey var mı? En az 4 bin lira hasar var, ön takım tamamen pert olmuş. Vay ulan araba arabaya vurduğunda pat diye ses çıkar bundan pert diye ses çıktı abi.

Ali: Sekizde sekiz suçlusun haberin olsun. Bak bunlarda şahit bende şahidim.

Metin: Lan aranızda fısıldaşmayın lan rahat olun. Ben şimdi polisi arıyorum hiç merak etmeyin. Alo memur bey, polis mi? Bir kaza raporu verecektim memur bey. Hımm evet Metin ben, abi artık polis sesimizden tanır oldu, biz ne hale geldik ya.

Adam: Ya birader kapat şu telefonu arama polisi falan, kapat bir dakika.

Ali: Kasko bozulmasın diye dimi abisi? Vallahi bence de hiç gerek yok, çıkma mıkma bir türlü hallolur ya. Yenge yok bir şey yenge sen içeri gir. Kardeş sen bir gel hele gel. Alkol var mı lan?

Adam: Anlamadım?

Metin: Sarhoş musun diyor olum, eğer sarhoşsan söyle polis gelmeden başka birini geçirelim arabaya çaktın?

Ali: Tabi olum yazık günah lan. Adamcağız sana geldi vurdu pert diye, enayi misin olum sen boş yere para ödüyorsun. Mal mısın zengin misin lan.

Adam: Ya birader ben aslında size başka bir şey söyleyecektim ya

Metin: Allah senin cezasını vermesin, yoksa ehliyetin mi yok lan?

Ali: Alkolden mi kaptırdın lan ehliyeti?

Bu diyaloglardan da anlaşılacağı üzere Türkiye’de kaza yerinde polis gelmeden önce müdahale eden vatandaşların iş güzarlığı ve kuralları çiğneme eğilimi gözler önüne serilerek ironik bir eleştiri yapılmıştır.

8. bölümde organ bağışi konusunda toplumdaki duyarsızlık da dizi içerisindeki eleştirilerden kendisine düşen payı alarak hicvedilmiştir. Hamiyet, böbreğini isim benzerliğinden dolayı yanlışlıkla eski Beşiktaş’lı futbolcu Feyyaz Uçar zannettiği kişiye vermiştir;

Hilmi: Kimsin sen? Feyyaz Uçar nerde? Hımm

Feyyaz Uçar: E ben Feyyaz Uçar.

Feyyaz: Bak hala yalan konuşuyor, yemin ederim alırım o böbreğini, sanki biz hiç görmedik Feyyaz Uçar'ı. Tutmayın lan beni! Kimi kandırıyon lan sen?

Feyyaz Uçar: Haaa siz Beşiktaş'lı Feyyaz Uçar'dan bahsediyorsunuz. Yok yok o isim benzerliği o. Hanım göster benim kimliği.

Hilmi: Ver.

Feyyaz Uçar: Bak. Benim adım Feyyaz Uçar.

Ali: Dur tahmin edeyim dombili baykuş, senin baban hasta Beşiktaş'lı değil mi lan?

Hilmi: Hakkatten Feyyaz Uçar. Ya Hamiyet abla kusura bakma ufak bir yanlışlık oldu.

Feyyaz Uçar: Yok aslında benim babam Ezginin Günlüğü hayranı, çocuklarının adını Hüsnü, Emin, Feyza koymak istemiş Hüsnü, Emin doğmuş fakat sonra ben erkek olunca mecburen Feyyaz'a çevirmişler.

Hamiyet: Sen ne diyosun lan ver böbreği!

Feyyaz Uçar: Noluyor hanımefendi napıyorsunuz ya?

Hamiyet: Sen çabuk çıkar böbreği geri ver bana

Feyyaz'ın Karısı: Narkoz'un etkisi herhalde biz sonra gelelim.

Hamiyet: Bana bak saçaklı narkoz veririm almadan gidersen serseri. (Feyyaz ve karısı kaçar, Metin ve Ali kovalar)

Feyyaz: Taşa maşa oturma bari, anamın böbreğine iyi bak Feyyaz.

Hilmi: Koşun koşun.

Hamiyet: Ah gitti böbrek. Hani lan nerde efsane, efsane dediniz kestane çıktı. Gitti böbreğim ulan. Başkasına gitti böbreğim, boşu boşuna gitti böbrek, gitti gitti böbrek, boş yere gitti.

Hilmi: Hamiyet abla belki biz kaybettik ama kazanan insanlık oldu.

Hamiyet: Sana ben bir insalık veririm almadan gidersen, seni süzme salak seni, kafasız seni.

9. bölümde yine Türk toplumunda sıkça görülen hasta olmadan doktora ilaç yazdırma meselesi ironik bir dille eleştirilmiştir. Şükriye eczanede Eda'nın yerine müşterilerle ilgilenmektedir, içeriye bir kadın müşteri girer;

Kadın (Zahide): Şükriye, kız senin dediğin gibi doktora midem ağrıyor dedim yazdı mide ilacını.

Şükriye: Dedim ben sana Zahide ablam dedim. Öyle evde dursun diye istersen yazmazlar ilacı.

Zahide: Çok sevindim.

Metin: Miden ağrımıyorsa niye yazdırıyon mide ilacını abla

Zahide: E bazen misafir geliyor, onun midesi ağrıyor, ona ikram edicem.

Türk toplumunun din konusundaki cehaletine vurgu yapmak ve eleştirmek isteyen dizi 12. bölümde bu konuya hicivli bir diyalog ile değinmiştir. Arapça olan her yazının kutsal olduğunun sanılması üzerinden yapılan eleştiride Metin ve Ali bir inşaatın sıhhi tesisat işlerini yapmak için geldiklerinde elektrik ustası ve çırağı ile karşılaşır;

Metin: Lan ceryancılar, ceryancılar abileriniz geldi hadi boşaltın bakım.

Usta: Çektir git Metin önce biz geldik önce elektrik sistemi döşenecek.

Ali: Leş gibi idrar kokuyor olum burası ya, odayı işaretlemek için siz içeriye kokunuzu mu saldınız lan?

Usta: Konsantrasyonunu bozmaya çalışıyorlar olum, dikkatin dağılmasın.

Metin: Lan Kasım olum yılbaşı partisindeki kapıdaki damsız girilmez yazısını çamsız girilmez diye okuyup çam ağacıyla kapıya dayanmış diyorlar doğru mu? Hahaha

Çıracak: Yılbaşıydı ya ihtimal verdim.

Metin: Lan bırak bayan eleman aranıyor yazısını kayan eleman aranıyor diye okuyup elinde kayakla Eda'nın eczanesinin önüne gitmiş abi bu. Kızcağızda diyor ki Allah'tan ikinci anlamına yormamış ha diye kendi kendini teselli ediyordu.

Ali: Komi alınacaktır yazısını da kobi alınacaktır diye okumuş Rıza abinin lokantasına gitmiş proforma kağıtlarıyla.

Usta: Lan benim çıracak aranıyor ilanıma o yüzden mi elinde çıracakla geldin, bala g.te mi elektrikçi oldun sen lan?

Çıracak: Okurken karıştırıyorum biraz ne var, hem benim matemetiğim iyi.

Metin: Ha iyi a.na koyim matematiğin iyi belli oluyor. Emlakçı Halit abi yok mu, onun camındaki ev ilanlarından 3+1'i çizip 4, 2+1'ide çizip 3 yazmış tek tek uğraşp.

Çıracak: Emekli adam yardım edeyim dedim.

Ali: Lan bi yürü git. Sabaha kadar birde dükkanın önünde beklemiş niye, teşekkür etmek için, Halit abi bunu ne dövdüydü ya. Nasıl bir zihin 5+2'nin üzerini çizip 8 yazar lan.

Usta: Lan çocuğun ayarlarını bozmayın lan.

Metin: Kasım, lan oğlum hepsini bir sineye çekerim de, ya o inşaattaki çimento torbaları yok mu abi, onun üzerinde Arapça yazılar var hani, bu salak onu görünce 50 kiloluk torbaları alıp öpüp öpüp alınaya koyup, bir de göğüs hizasından yukarda tutmaya çalışmış. Onu unutamıyorum.

Ali: Kaç defa öptüyse artık üst dudağıyla alt dudağı arası beton tutmuş, matkapla delmişler, pipetle beslemişler.

Hemen her toplumda karşılaşılan ve toplumdaki farklı tutumlar gösteren olaylardan birisi de otobüste yaşlı, engelli ve hamilelere öncelikli olarak yer verilmesi meselesidir. Bu durumla ilgi hem sözlü hem de görsel olarak son derece ironik bir eleştiri yapan

dizide olay şu şekilde kurgulanmıştır; Metin ve Ali kucaklarına kalçasından yaralı olan Emrah'ı alıp belediye otobüsüne binmiştir. Otobüste oturacak hiç yer yoktur. Otobüs emekli, hamile, hasta ve gaziler gibi öncelikli gruplar tarafından doldurulmuştur, dolayısıyla Metin, Ali ve Emrah ayakta kalır;

Ali: Ya abisi ağır hastamız var otobüse binelim belki yer verirler dedik. Arkadaş biz nasıl bir otobüse binmişiz ya. Nereye gidiyor olum bu otobüs lan. Bunların var ya alayı küçükken Abdülhamit'i görmüştür ha.

Metin: Oturanların arasında dört tane hamile altı tane de gazi var. İki kişide yeni doğmuş bebeğini emziriyor. Birisi erkek, çok garip bir otobüs bu, yapacak bir şey yok ayakta gidecez.

Emrah: Şşşt bıyıklı, bak la bak, şu yaşlı huylandı, uyuyor numarası yapıyor ehliyar kurt.

Yaşlı yolcu: Yok yok uyumuyor, üçüncü durakta öldü o, gideceğimiz yerde hastane var orda bırakıcam. Ölü olmasa yer verirdi, dayanamaz.

Metin: Arkadaşlar sırf yer vermemek için ölü taklidi yapanlar var aramızda, benim adım Kanlıca'lı Metin ben bu oyunu bozarım... Arkadaşlar evet amca hakaten ölmüş. O zaman yapacak tek bir şey kaldı, ayakta gidecez.

Sadece Türkiye'de değil hemen hemen her ülkede var olan teknoloji bağımlılığı da dizide hicvedilen konulardan birisidir. 27. bölümde Kartal kafede elinde ıslak telefonla tuvaletten çıkan adamın arkasından konuşuyor;

Kartal: Dikkat ettim adam tuvalete girerken açtı oyunu 1. leveldeydi, 17. levelde dışarı çıktı. Tuvalete bir sistem yaptıracam, kapı 3 dakika sonra otomatik açılacak, yaptığı kadar artık.

Deniz: Olum bize ne, belki bir rahatsızlığı falan vardır.

Kartal: Saf saf konuşma lan. Çaba göstermiyorlar kanka çaba. Bazıları içerde o kadar uzun süre kalıyor ki gündemi kaybetmemek için içeri laptopla tabletle giriyorlar. Ya insan tuvalete girerken wireless şifresini sorar mı lan?

Deniz: Olum sen niye taktın buna bu kadar?

Kartal: Sen niye taktın bana bu kadar? Niye verdiğim örnekler seni tatmin etmiyor kardeşim? İçeri sinekkaydı girip kirli sakalla çıkan insan gördüm Deniz. Adam dışarı çıktı "bir şey unuttum" deyip içeri girdi. Üç gündür bunu düşünüyorum, ne unutmuş olabilir lan?

Toplumsal eleştiriler başlığı altında seçilen bu eleştirilerin bazıları farklı başlıklar altında yer alabilecek olan içeriklere sahip olmakla birlikte, tekil olarak var oldukları için bu başlık altında toplanmıştır.

4.5.6. Egemen Yapıya Yönelik Eleştiriler

Mizahın doğasında var olan eleştiri, onun daima istenmeyen veya uzak durulan bir sanat olması durumunu ortaya çıkarmıştır. Mizahın bu muhalif tavrı doğal olarak öncelikle karşı tarafa, yani egemen yapıya yönelik olarak sorun teşkil etmektedir. Çünkü muhalif olan zaten iktidarı elinde bulundurmayan ya da egemen yapının içerisinde bulunmayan/bulunamayan demektir. Dolayısı ile muhalefetin işi eleştirmek ve eleştiriler aracılığı ile doğru ve iyi olanın bulunması için topluma yön göstermektir. Topluma yön veren ve doğruları görmelerini sağlayan, bununla birlikte onları eğlendirip, moral vererek bir nebze olsun rahatlamalarını sağlayan mizah, egemen yapı karşısında önemli bir silahtır. Kardeş Payı dizisinin genel yapısına bakıldığında muhalif ve muzip duruşu hemen fark edilmektedir. Dolayısı ile dizide mizahtan ve eleştiriden en çok payı egemen yapı almıştır.

Egemen yapı diye tabir edilen kesimin içerisinde iş adamından siyasetçisine, hükümetten, politik ve sosyolojik kişilere kadar hemen herkes yer alabilmektedir. Burada belirleyici olan, bir şekilde iktidara ortak olmak veya ister ekonomik olsun isterse de politik olsun bir şekilde yönetime dahil olmaktır. Beyaz masa uygulaması, faşizm ve ötekileştirme, yeni anayasa tartışmaları, 17-25 Aralık operasyonları, gezi olayları, Berkin Elvan olayı, paralel yapı ile mücadele, Fuat Avni olayı, öğrenci evleri, TDK'nin sözlükte yaptığı değişiklikler, AB üyeliği süreci, seçim sürecindeki adaletsizlikler, ABD'nin ortadoğu politikası ve kentsel dönüşümle birlikte bozulan mahalle ve toplum düzeni gibi konu başlıkları dizide eleştirilen sorunlardan bazılarıdır. Dizide yapılan tüm eleştirilerin bir şekilde dolaylı olarak egemen yapıyla bağlantılı olduğu düşünülürse dizide yapılan mizahın toplamda egemen yapı üzerine olduğu sonucuna varılmaktadır. Bununla birlikte direkt olarak sadece egemen yapıya yönelik olarak yapılan eleştirel mizahi içeriğin sayısı ise yüzbir (101)'dir. Bunlar arasından yine en belirgin ve göze çarpanları incelemeye tabi tutulmuştur.

Dizinin daha ilk bölümünün hemen başlarında Hilmi kıraathanede robot güvenlik görevlisi üzerinden kolluk kuvvetlerine yönelik şu ironik benzetmeyi yapıyor;

Hilmi: Bu ne lan? Kolluk kuvvetinin de oyuncağını mı yapmışlar? Kağıt parayla mı çalışıyorsun sen?

Hilmi burada kolluk kuvvetlerini, aslında parayla emir altında çalışan robotlar olduğunu ironik bir dille ima ederek eleştiriyor.

Dizinin 3. bölümünde Amerika'nın ortadoğu politikasına yönelik nükteli bir göndermeyle karşılaşmaktayız. Sezai ve Turgut'un çıraqları Feyyza'ya aşıktır ve onun için kavga etmiştir, kıraathanede Sezai ve Turgut'a hesap vermektedir;

Sinan: Biz dövüşmeye başladık ikimiz bir baktık ki ta buraya kadar gelmişiz.

Metin: Allah Allah Amerika'nın bahanesini bize satmaya çalışıyor bebe, yemezler aslanım...

Amerika ve Rusya arasında yıllardır devam eden mücadele ile birlikte farklı ülkelere sığırayan ve artık bu ülkeler üzerinde devam ettirdikleri savaşa yönelik bir eleştiri yapıldığını görmekteyiz.

4. bölümde bir dönem ülke gündeminde tartışma konusu olan öğrenci evleri konusuna yine ironik bir gönderme ile eleştiri yapıldığı görülmektedir. Ali sıhhi tesisat dükkanının önünde dururken, önünden sırtında t cetveli olan bir öğrenci geçmektedir;

Ali: Bedri abi de işte yeni kiracı almış. Sanki biz bilmiyoruz orda ne dolaplar döndüğünü, orda ne dolaplar döndüğünü.

5. bölümde yine ülkenin en önemli sorunlarından birisi olan asgari ücret ve çalışma koşullarına ilişkin doğrudan argolu bir eleştiri yapıldığını görmekteyiz. Ali ve Metin bir markette çalışmaktadır;

Metin: Bak bir şeyi isimlendirirken başına ekstradan güzel bir sıfat ekliyorsan ondan bir korkacaksın abicim. Misal huzur evi, ulan içinde huzur olan yer zaten senin için evdir. Ekstradan niye huzur ekliyorsun. Huzur eklemiş var bir sıkıntı. Korkacaksın.

Ali: Senin de sigortaların attı dimi?

Metin: Misal fantezi müzik, ulan fantezi müziğin içinde ben ne fantastik bir şey duydum ne de gördüm bak ekstradan fantastik eklemiş ya orda bir tersoluk var korkacaksın.

Ali: Ne diyosun lan?

Metin: Marketin süperi mi olur a..na koyim diyorum abi ya. Burası insanların günde 11 saat aralıksız çalıştığı, birde asgari ücrete çalıştığı bir cehennem.

6. bölüme gelindiğinde o dönem tüm Türkiye'nin gündeminde yer alan iktidar partisinin mensuplarına ait olduğu iddia edilen ve internete servis edilen ses kayıtları ile ilgili ironik ve uzun bir diyalog ile eleştiri yapıldığını görmekteyiz. Bu örnek ve ileride yaptıkları benzer eleştiriler sebebi ile dizinin yayın hayatı kısa olmak zorunda kalmıştır. Çünkü bazı benzetme ve göndermeler çok daha belirgin bir şekilde ifade edildiği için iktidarın dikkatini çekmiş ve dizinin baskılar sonucunda önce yayın günü ve saatinin değişmesine, sonrasında da yayından kaldırılmasına sebep olmuştur.

Sezai kiraathaneye girer ve Metin ile Ali'ye seslenir;

Sezai: Duydum ki bu diyarlarda Metin ile Ali adında iki baba yiğit varmış. Bir gösterin hele de bizde nasiplenelim o güzel yüzlerinden.

Ali: Ne anlatıyon Sezai? Ne bu tripler?

Sezai: Vay sesine gurban olduğum, bir derdim var beni dağlar, sizden başka çarem kalmadı.

Metin: Siz diyor, çare diyor arkadaş kafayı yiyecem ya.

Sezai: Başıma neler geldi sormayın.

Ali: Tamam sormayalım.

Sezai: Anlatım o zaman. Sizden iyi olmasın bir mafyanın eline düştüm. Fark etmişsinizdir bende bir star ışığı var. Fakat ışığımı söndürdüler beyler.

Metin: E lüzumsuzsa söndürmüşlerdir Sezai abi.

Sezai: Seni ünlü yapamaz dediler. Bilirsiniz benim sinemada kurallarım vardır. Sevişirim, öpüşürüm, iş bitince kurcalarım ses getiririm. Fakat bu kuralları asla çiğnetmem.

Ali: Çiğnediler inşallah.

Sezai: İşte bu ışık saçan sırdan vatandaşın masum duygularını sömüren şer odakları film çekecek diye oramı buramı çekmişler şimdi de internete verecek diye şantaj yapıyorlar.

Metin: Sende hakkaten star ışığı var Sezai abi, mağduru çok güzel oynuyosun.

Ali: Sen bize şu olayın aslını astarını bir anlat hele.

Sezai: Aksaray'daki otel odasında gizli kamera varmış. Siz şu Aksaray baronlarıyla konuşsanızda diyorum görüntüleri alsanız çocuklar. Nihayetinde sizde bizim mahallenin baronlarısınız. Sizin isminiz yeter onları tırsıtmaya.

Ali: Ney lan?

Sezai: Tırsıtmaya, korkarlar yani

Metin: Yabi abi Allah'ını seversen şu mahalleden bir uzaklaşalım başımıza hiçbir şey gelmeyecekse bu mahalleli yüzünden bizi pıçaklayacaklar ya.

7. bölümde son yıllarda egemen yapıya mensup kişiler tarafından sıkça kullanılmaya başlanan Atatürk'ten alıntı yapma davranışına yönelik bir hiciv ile karşılaşmaktayız. Kartal bir süredir ortalıklarda yoktur, onu gören Feyyza Kartal'ı paylamaya başlar;

Feyyza: Nerdesin lan sen? Bütün gün ortalıklarda yoktun, yüzünü gören cennetlik

Kartal: Beni görmek demek mutlaka yüzümü görmek demek değildir. Benim fikirlerimi, benim duygularımı anlıyorsanız ve hissediyorsanız bu yeterlidir.

Feyyza: Adam Atatürk'ten alıntı yaptı ya lan. Egoya bak, şair yazar falan kesmeyip Atatürk'ten alıntı yapan çalışanım var, ne mutlu bana.

Kartal: Ne mutlu Türk'üm diyene.

Yine 7. bölümde, bölümün sonuna doğru iktidara karşı direnen ve eleştirenlere karşı iktidarın yaklaşımını ve direnenlerin sonunun ne olacağını ironik bir dille anlatıldığı diyaloglarla karşılaşmaktayız. Metin, Ali ve Feyyza sıhhi tesisat dükkanının önündedir. Karşıdan Turgut ve Sezai gelir;

Sezai: Evin giderinde problem var ama sizi çağırılmayacak gençler. Duyduğuma göre gidere gider yapıyomuşunuz.

Feyyza: Ya siz bizim ailenin özel meseleleri ile neden bu kadar çok ilgileniyorsunuz.

Sezai: Sen sus! Mahalle konseptinin namına kodunuz lan.

Ali: Oha.

Sezai: Salladınız, salladınız, salladınız mahalleyi kapağını açtınız gazını kaçırdınız mahallenin. Kaçtı kaçtı kaçtı kaçtı. Mundar ettiniz lan mahalleyi. Düzeni bozdunuz. Tıpası çıkmış tost adasına döndürdünüz lan mahalleyi.

Ali: Ney?

Sezai: Eee, tıpası çıkmış dost adasına döndürdünüz lan mahalleyi. Bizde anaya babaya atar olmaz.

Ali: Lan! (Şerif abi elinde tesbih ve başında takkesi ile geçmektedir.=

Şerif: Size itlik bile yapmıyorum. Ona bile layık değilsiniz. Yatsıya gidiyorum, gelen var mı mübarekler.

Sezai: Vay anam vay vay vay. Son kale de yıkıldı. Bu mahallede çok acayip şeyler oluyor Targit. Çok acayip şeyler oluyor. Siz babanızla barışmadığınız sürece burası YSK'nın önu gibi karman çorman. En son rahmetli Bülent abi de babasına böyle bağırdıydı daş oldu daş. Meydanda duruyor.

Metin: Ne daşı lan, heykelini diktiniz adamın.

Sezai: Neey, heykel mi? Turgut abi Şerif abinin verdiği mesajı alamamış bunlar ya, bu gidişle sizinkini de yanına tikeriz, sevinirsiniz tikildi diye. Hadi gidelim Turgut. Dadı kaçtı buranın.

Bu diyalogda Şerif Abi iktidarı, Metin, Ali ve Feyyza ise muhalif tarafı temsil etmektedir. Heykeli dikilen Bülent abi Bülent Ecevit, bağırdığı kişi ise Süleyman Demirel'dir. Sezai'nin bahsettiği ve muhaliflerin anlamadığı ise kendilerine çeki düzen vermezler ve muhalefet etmeye devam ederler ise sonlarının iyi olmayacağıdır.

8. bölüme gelindiğinde seçim çalışmaları sırasında yaşanan durumu, iktidarın gözünden halka ve seçim yarışlarındaki adaletsizliğe yönelik ironik bir sahnenin olduğunu görmekteyiz. Ali, Şerif ve Oğuzhan Beşiktaş'lı eski futbolcu Ali Gültiken'i bulmak için bir takım olmuş ve takım lideri için seçim yapmaya çalışmaktadır;

Oğuzhan: Abi sözünü kesiyorum ama önce takım liderini seçmeyecek miyiz?

Ali: Takımı ben kurdum ya olum.

Oğuzhan: Oldu, takımı kuran mı yönetiyor abi? Nerde görülmüş ya böyle bir şey. Bunu herkes bilir ki bir takımı teknik direktör yönetse de o takımı kuran bütün futboldan anlamayan yöneticiler ve paralarıdır. Sen kimi yiyon Ali abi. Sempatikte bir şeylerin farkında yani.

Ali: Haa, napalım yani Oğuzhan hayatımızın en büyük meydan okumasına sen mi önderlik edeceksin, sen mi taşıcağsın bizi başarıya? Babamla aramı sen mi yapacaksın? Ali Gültiken'i sen mi bulacaksın? Sempatik!

Oğuzhan: Tövbe abi benden komutan falan olmaz abi. Ben kalifiye erim, yığınım ben, kalabalığın içindeki yalnızım. Patlamış mısırın altında kalan tuzum. Kavanozda o uzanılmayan küçücük turşucuk parçacığı var ya, işte o benim abi.

Şerif: İri kemik sağlam konuştu. Bırak bitirsin lafını.

Oğuzhan: Heh bu normal bir yarış değil abi, biz en zayıf takımız. Biz gerçek kötüleriz. Anormal bir yarışta da normallikten medet umamayız. Bu yüzden benim takım lideri adayım Şerif abi.

Ali: Hii! Hırsa baak. Ben beceremez miyim yani?

Oğuzhan: Yanlış anlama ama saygıdeğer abim, bugüne kadar neyi becerebilmişsin ki bunu becerebilesin, derler adama.

Şerif: Gelelim şu kaptanlık meselesine. Benim öyle kaptanlık maıtanlık gibi işlerde gözüm yoktur kesinlikle. Ama mademki halkımız teveccühünü göstermiş, milli iradeye saygı göstermek lazım.

Görüldüğü üzere bu diyalogda seçim yarışlarında haksızlık olduğu “anormal bir yarış” cümlesi ile eleştirilmiştir. Oğuzhan ezilen halkı temsil ederken Ali muhalefeti Şerif ise mevcut siyasi iktidarı temsil etmektedir.

TRT'nin kurulduğu günden bugüne her yeni iktidar döneminde değişen bir yapısı ve yayın politikası olduğunu ve bunun DİA'lar kapsamında kullanılan bir uygulama olduğunu göz önünde bulundurursak dizinin yayında olduğu dönemde de TRT'nin mevcut siyasi iktidarın isteği ve beklentileri doğrultusunda yayın yaptığını söylemek yanlış olmayacaktır. TRT 12 Şubat 2013 tarihinde yayınladığı “Son Umut” filmindeki bir sahnede Davut heykelinin cinsel organını sansürlemiştir. Bu durum hemen dizide kendine yer bulmuştur. Bir tablo aracılığı ile yapılan ironik eleştiride Hilmi TRT yönetimini ve egemen yapıyı temsil etmektedir. Hilmi kıraathanede yeni aldığı tabloyu Turgut'a göstermektedir;

Hilmi: Bak şimdi, burdan bakıyorum başka bir şey, burdan bakıyorum bambaşka bir şey, ordan bakınca daha da başka bir şey.

Turgut: Hahaha, ya Hilmi sen şimdi bu tabloya 5 bin lira mı verdin ya?

Hilmi: Lan küçük esnaf, niye anlamıyorsunuz ya, değerlenecek diyorum ya. Bu resmi yapan adam tam 78 yaşında.

Turgut: Gidici yani.

Hilmi: Herhalde, ben yaş tahtaya basar mıyım? Bu tabloyu almadan önce adamı futbolcu gibi tam teşekküllü hastanede kontrole soktum. Doktorlar en fazla iki sene verdiler herife.

Turgut: Peki adam ölünce ne kadar edermiş.

Hilmi: En az 20 katı değerlenirmiş. Tabii. Yine de işimi sağlama aldım. Herife düzenli olarak sigara ve alkol gönderiyorum. Emrine bir de taksi verdim, hareket yok, katiyen yürütmüyorum. Spor yasak.

Adam: Haaa, bizde sandık sanatı seviyorsun da ondan aldığını sanıyoruz.

Hilmi: Yok ya sanat bana saçma geliyor. Misal Davut heykeli, neymiş neymiş, tam golyata taşı atacakken ki yüzündeki tedirginliği çok güzel vermiş. Ya heykel komple çıplak, çolpa molpa hepsi ortada. Tabi tedirgin olur. Ulan devle savaşıyorsun madem niye anadan üryansın. Gözdağı veriyorsun desem zaten devin senin kadar...

Turgut: Şşşş, ayıp oluyo ama.

Dizininin yayınlandığı dönemde gündemi oldukça fazla meşgul eden olaylardan birisi de Fuat Avni isimli twitter kullanıcısının gerçek kimliği meselesidir. Bu mesele dizide ironik bir dil ile kendisine yer bulmuştur. Hilmi yeni açtığı sıhhi tesisat dükkanı ile Metin ve Ali'ye rakip olmuştur. Arabayla dükkanın önüne gelen müşteriyi paylaşmak için yarışmaktadır;

Metin: Efendim Özdemir ailesi olarak Özdemir tesisat olarak her türlü tesisat işlerinizi yapmaya hazırız.

Ali: Evet efendim, karşı dükkan bizim, kampanyamız var işçilik parası da almıyoruz. Sadece malzeme parasına geliyoruz.

Hilmi: Ben hem işçilik parası almıyorum hem de malzeme parası almıyorum. Buyur.

Ali: Öyle mi? Efendim ben hem işçilik parası almıyorum, hem malzeme parası almıyorum. İş bittikten sonra da kardeşim Metin Özdemir size çok güzel bir türkü çığırarak.

Metin: Eklemedir, koca konak eeeekleme aah ah ah.

Hilmi: Pufff! Bu ne ya! Ben hem işçilik parası alıyorum, hem malzeme parası alıyorum hem de Metin'e türkü söyletmiyorum. Emme Fuat Avni'nin kim olduğunu söylicem

Adam: Seninle geliyorum birader.

Mezopotamya coğrafyasında bitmek bilmeyen savaşlara ve kavgalara yönelik bir eleştiri yine Hilmi üzerinden 11. bölümde geliyor. Hilmi, Metin ve Ali'nin dükkanının karşısındaki sıhhi tesisat dükkanını satın almış ve Metin ile Ali'ye rakip olmuştur;

Hilmi: Bu ikisinin göz göre göre ocağını batıracam. Burası İkinci Bahar, Süper Baba'mı ki karşılıklı iki dükkan olsun, tatlı tatlı atışalım. Burası Mezopotamya, burada kan tarihle yaşıt. Burda savaş bitmez.

İktidarın ve egemen yapının son dönemde oldukça başını ağrıtan meselelerden birisi de twitter ve sosyal medya üzerinden yapılan eleştiri ve sataşmalardır. İktidarın twitter ve sosyal medyaya ilişkin kısıtlama ve yasaklama uygulamalarına yine Hilmi üzerinden ironik bir gönderme yapılmaktadır. 12. bölümde Hilmi kıraathanede herkese tablet dağıtmıştır;

Turgut: Hilmi, hayırdır lan, kaygısızlar kahvesi mi olum burası? Bunlar niye okey taşlarını kullanmıyorlar? Lan gene neyin peşindesin Hilmi?

Hilmi: Mahalleliyi teknolojiyle barıştırıyorum. Büyük atılım içindeyim. Değerimi bilin.

Adam: Allah Allah bir şey mi oldu buna ya? Hilmi bir baksana biri okey mi attı?

Hilmi: Hilmi benim ya.

Adam: Aa pardon.

Hilmi: Dede okeyi atan atmış zorlama her yeri sen dediğim yere bas tehlikeli sularda yüzüyorsun.

Adam: Tamam anlaşıldı.

Turgut: Hilmi neyin peşindesin yahu söylesene oğlum.

Hilmi: Yav geçen gün yüzde otuz indirim diye mesaj geldi. Dayanamadım gittim bir iki tane derken bir baktım tüm teknoloji mağazasını satın almışım. Ee bu tabletleri bir şekilde mahalleliye kakalamam lazım. Bende şimdiden pazar çalışması yapıyorum. Şimdi millet böyle tablettten pişti okey falan oyanamaya alışsın, sonra tivitir mivitir derken mahallenin huzuru bozulmasın. Böyle şeylere çok dikkat ederim. Hilmi pussuz istikrarlı havayı sever.

Daha önce de belirtildiği üzere dizide kimi zaman ihtiyaç halinde dış ses kullanılmaktadır. 13. bölümün sonunda yine dış ses aracılığı ile iktidar ve paralel yapı arasındaki mücadeleye ironik bir eleştiri yapılmaktadır.

Dış ses: Bu hayatta herkesin bir imtihanı vardır. Kiminin imtihanı güzelliğiyledir, kiminin çirkinliğiyle. Kiminin evladıyla, kiminin ana babasıyla. Kiminin geçmişiyile, kiminin geleceğiyle. Kimi zenginliğiyle, kimi fakirliğiyle. Kimi ise koynunda beslediği yılanlarda imtihan olur. Bu dünyada yapılan hiçbir iyilik cezasız kalmaz.

Türkiye’de ve bazende dünya genelinde tahakküm altında olanların en çok karşılaştıkları durumlardan birisi de eylem ve gösteri yapılmak istendiğinde hemen olay yerinde biten kolluk kuvvetlerinin ölüm, cinayet, kaza gibi durumlarda daima olay yerine geç kalmasıdır. Bu durumu hicvetmek için huzur evinde ölen bir yaşlı adam üzerinden eleştiri yapan dizi olayı şu şekilde kurgulamıştır; Kartal, Deniz ve Feyyza huzur evine yaşlı bir adamı aramak için gelmişlerdir. O sırada adamlardan birisi aniden Feyyza’ya sarılmış bir şekilde ölür;

Feyyza: Amca, amcacım!

Deniz: Amca, Feyyza adam nefes almıyor Feyyza

Feyyza: Ne diyon be amca niye nefes almıyosun amca, amca bırak beni. Kurtarın beni.

Kartal: Ben elleyemem, vallaha elleyemem ben.

Görevli: Geldim geldim panik yapmayın.

Feyyza: Nereye geldin lan, nereye geldin (araya başka sahneler girer sonra tekrar bu sahneye dönülür)

Feyyza: Ne bakıyorsunuz olum bir şeyler yapsanıza.

Kartal: Ya hanımım hicapçı hekimle polis gelene kadar ellemeyin dediler. Neticede cinayet mahali.

Feyyza: Ne cinayeti lan. Kartal Allah senin belanı... Bu ne lan adamın salyası akıyor salya, salya da değil şurup bu şurup.

Deniz: Feyyza az daha sabret polis yoldadır.

Feyyza: Aaah, bayıldın lan beni! Böyle ayıkken mi çıkaracaklar, anestezi falan yapın bir şeyler yapın ya! En olmadı kendimden geçene kadar tokatlayın. Deniz, Deniz tokatla.

Adam: Dede, kadersiz dedem, gariban dedem. Dedeme bak sen ya örümcek adam gibi yapışmış. Helal be.

Feyyza: Kimsin sen?

Adam: Ben torunuyum ölüm haberini alınca Kastamonu'dan bastım geldim.

Feyyza: Lan adam Kastamonu'dan geldi polis niye gelmedi. Kim geldi?

Diğer adam: Çok acayip bir şey diye teyzem aradı ta Samsundan kalktık geldik. Burdan da marmarayı görmeye gidecez kısmetse.

Feyyza: Lan adamlar Samsun'dan geldi. Polis niye gelmedi hala. Ulan Şerif amca şurdan bir kurtulayım senin o tesisatçı dükkanını bombalamazsam.

Diğer yaşlı adam: Kızım sen tesisatçı Şerif mi dedin? Eski arkadaşım

Feyyza: Öyle mi bana sizden hiç bahsetmedi amcacım.

Diğer yaşlı adam: Beni pek sevmezdi kızım, Şerif'i bilirsin namazında niyazında bir adam, ben o zamanlar çok haytaydım, alkol kumar hepsi vardı. O yüzden bahsetmemiştir.

Feyyza: Amcacım sizi bana Allah gönderdi yalnız şu an müsait değilim, şu işi bir çözdükten sonra sizinle bir görüşebilir miyiz acaba?

Diğer yaşlı adam: Tabi kızım muhakkak görüşelim.

Feyyza: Muhakkak amcacım. Lan Japon turistler bile geldi polis niye gelmedi laaan!

Kartal: Susma sustukça sıra...

Deniz: Olum noluyo lan?

Kartal: İşte kanka polis çabuk gelsin diye. O zaman izle

Kartal ve Deniz: Susma sustukça sıra sana gelecek!

Dizide yapılan eleştirilerden nasibini alan kesimlerden birisi de siyasi olarak muhalefeti temsil eden kesimdir. Sağ ve Sol'un birlikte hareket etmesi gerektiği ve birlik beraberlik vurgusunun yapıldığı ironik diyalog yine Metin ve Ali arasında geçmektedir. 21. bölümde Metin ve Ali arka bahçelerinde kahvaltı yapmaktadır, Ali'nin sağ kolu bir anda tutmaz olmuştur;

Metin: Abi serbest atış çizgisindeki Ömer Aşık'ı izliyorum sanki ya, bu ne ya?

Ali: Napim aslanım ha, sağ kolumu kullanamıyorum napim.

Metin: Tamam da abi anladığım kadarıyla senin bu sol kolun aksesuar amaçlı. Görüntüyü tamamlasın diye.

Ali: Aynen abisi. Şota'nın yanında bedavaya gelen Arçil gibi oldu anasını satım.

Metin: Bedava değil o.

Ali: Kol bedava, kol bedava, bedava. Zaten ben bu işi çözemedim. İki kolumuzu birden aynı şiddette ve kabiliyette kullanamıyorsak bunlardan niye iki tane var, ben kullanmadığım kolu gözüme mi sokacam yani, mantıksız.

Metin: Olmaz abi o zaman her şey mükemmel olur, illa bir şey olacak, bence bu evrim baya kötü bir çocukluk geçirmiş abi.

Ali: Mesela bukalemun, bukalemun şöyle bir şey diyor mu acaba; "İlan Kamil ben istediğim zaman sol bacağımın rengini değiştiremiyorum ama sesimi değiştirebiliyorum." Şimdi napacak. Ya da mesela aslan, şöyle bir şey diyor mudur acaba: "geçen gün ceylanı gördüm köşeye kadar gittim, sıkıştırdım onu orda kıstarladım ama işte sol tarafıma denk geldi o yüzden pençeyi geçiremedim." Demez yani.

Metin: Mesela yılanlar kafa rahat hayvanlar, hiçbir yılanın sol tarafına inme inmez. Giderse komple gider, olay basit adamda köşe yok.

Ali: Afferin lan. Madem iki tarafa birden aynı güç gelmeyecek, o zaman bizim şu göğsümüzden, iman tahtamızdan burdan kol çıksaydı da, şöyle güçlü kuvvetli olsaydı, aha bunların ikisine birden ihtiyacımız kalmasaydı, gerine gerine gezseydik ya.

Bu diyalogda mevcut siyasi partilerin yetersizliği, birbirleri ile girdikleri mücadeleden dolayı iki tarafında yetersiz kalması ve her kesimi kapsayacak tek bir oluşuma duyulan ihtiyaç, sağ ve sol kol üzerinden ironik benzetme ile eleştirilmiştir.

Ülke yönetiminde söz sahibi olan zenginlerin ve iş adamlarının halkı soyması ve onları kandırarak üzerlerinden daha da zengin olması durumu hemen her ülkede var olan bir durumdur. Kapitalist düzende ekonomik gücü elinde bulunduranların hakim olduğu ülkeler ve yönetimler mevcuttur dolayısı ile Türkiye'de aynı durumla karşı karşıyadır. Sezai ve abisi Recai bir yankesici tarafından takip edilmektedir;

Recai: Sezai müjdemo isterim yavrucum, takip ediliyoruz. Yahu düşünsene zengin olduğumu hissettiğim en özel an bu, yahu bir yan kesici tarafından takip ediliyoruz Sezai

Sezai: Abi bırak şunun yüzünü gözünü ağzını bir dağıtım gelim

Recai: Hala fakir gibi düşünüyorsun, yürü, yürü bakim. Bu işin özel yöntemleri var, ben bu işi zenginlere has yöntemlerle halledecem Sezai. Sen gir bakim şu aralığa, gir gir. (Recai yola bilerek para atar ve saklanır. Yan kesici yerdeki paraları alırken Recai yan kesicinin cebindeki cep telefonu ve cüzdanı çalar.)

Recai: Kap Sezai! Haha! A be p...venk adam bir kap almaz mı şu telefona ya! Kaç kere düşürmüş her tarafı ezik büzük. Aplikasyonların tamamı ücretsiz. Bana bak telefonun şarjıda lov bateri. Herif zır fakirmiş be Sezai.

Sezai: Abi cüzdanından elektrik faturasıyla doğal gaz faturası çıktı. Aha kupon yapmış! Galatasaray'a alt oynamış ha, hahaha!

Recai: Ümit fakirin ekmeği be Sezai napacaksın, hadi olay yerinden uzaklaşalım.

Bu sahnede ve diyaloglarda zengin fakirden nasıl bir koyup beş aldığı, kapitalist sistemin bir yandan çok az verirken bir yandan da nasıl kepçeyle geri almaya çalıştığı hicvedilmiştir.

32. bölümde yapılan nükteli göndermeyi senarist diyaloglarda açıktan söylemektedir. Sezai'nin atölyesinin altından petrol çıkmıştır. Ardından bunun verdiği rahatlıkla bankalara borçlanan Sezai'nin tamir atölyesine icra gelmiştir ve görevliler her şeyi götürmektedir;

Recai: Aman yavrum ona dikkat edin benim makam sandalyem.

Sezai: Abi petrolü fark etmediler dimi?

Recai: Nası fark etsinler olum, üstüne civa döktüm hayatta bulamazlar.

Oğuzhan: Hıh, illa bir gönderme yapıcaz, küçük Amerikacılık oynamazsam ölürüm diyon yani.

Bu diyalogdan açıkça görüldüğü üzere Amerika'nın geçmişte Türkiye'deki petrol kuyularının üzerine civa döküp kapattığı söylentilerine bir gönderme vardır.

Yine 32. bölümde ülkede seçim zamanının yaklaşması sebebi ile sorgulamadan her şeyi yapan, düşünmeyen, okumayan ve araştırmayan seçmen kitlesine yönelik ironik bir diyalog yaşanmaktadır. Diyalogun sonunda da Emrah bu göndermeden dolayı başlarına gelebilecek olanların farkında olarak bu eleştirileri yaptıklarının sinyalini vermektedir. Emrah ve mafya üyeleri bir masanın başında oturmaktadır. Emrah kendisine yancılık yapan Cem'in tavırlarından şikayet etmektedir;

Emrah: Ben böyle yancı görmedim, çay döküyorum suyunu döküyor. Şeker atıyorum o karıştırıyor. Az önce şuraya uzandım üstümü örttü. Korkumdan tuvalete gidemiyorum kardeşim ya limit yok bunda.

Onay: Eveet Cem oğlumuz görev aşığı, iş disiplini yüksek bir yancıdır.

Cem: Ve sadece ekmeğine bakar, sorgulamaz yapar. Denilen her şeye inanır, okumaz izler, araştırmaz kulaktan dolma bilgiye güvenir. Tam bir düz tabandır!

Emrah: Anöööh! Lan siz bizim başımızı mı yakacaksınız noldu size aklınız karışmış sizin.

Dizinin 33. bölümünde yer alan ironik bir diyalog kullanılan ağır dil sonucunda dizinin yayından kaldırılmasında en önemli etken olmuştur. Bu diyalogun üzerine dizi iki bölüm sonra final yapmak durumunda kalmıştır. Zaten baştan bu yana egemen yapıya, iktidara ve iktidarın

politikalarına yönelik düzenli olarak yaptıkları eleştirel göndermeler dolayısı ile dikkatleri üzerine çeken dizi ağır bir dil kullanınca ekranlara veda etmek zorunda kalmıştır. Hamiyet Recai'ye aşkıdır ve onunla Sezai'nin tamir atölyesinde karşılaşır, ikilinin arasında şöyle bir diyalog geçer;

Recai: Vay be devlet gibi kadın dedikleri bu olsa gerek.

Hamiyet: Doğrudur. Devlet gibi kadını, tek adamcılığa inanırım. Devir tek adam devri, benim tek adamım olmaya var mısın Recai?

Recai: Ben o kadar kendini bilmez değilim efendim, seçim sonuçlarını bekleyelim bence böylesi daha doğru.

Bu diyalogda Hamiyet halkı temsil ederken Recai, Recep Tayyip Erdoğan'ı temsil etmektedir. "Ben o kadar kendini bilmez değilim" cümlesindeki "kendini bilmez" tabiri eleştirel mizahın sınırını aşmış ve hakarete varan bir noktaya yaklaşmış gibi görünmektedir. Daha öncede belirtildiği üzere iktidarı elinde bulunduranlar zaman zaman muhalefete izin verirler ki toplumun üzerindeki baskı azalsın, dolayısıyla zaten mevcut siyasi iktidarın takibinde olan dizi de böyle bir cümle kullanılınca yayıncı kuruluş üzerinde kurulan baskılarla birlikte diziyeye son verilmiştir.

Kardeş Payı dizisinde yapılan tüm bu eleştirel mizahi göndermeleri ve dizinin genel mesajını, yine mahalle kavramı üzerinden 7. bölümde Tahsin ve Yiğit arasında geçen diyalogda görmekteyiz. O diyalogda Tahsin halkı ve muhalif kesimi temsil ederken Yiğit ise kapitalist sistemi ve onun yandaşlarını temsil etmektedir. Ezilenlerin, hem ekonomik hem de siyasi tahakküm altında bulunanların, birlik ve beraberlik içerisinde olduklarını ve asla vazgeçmeyeceklerini anlatan diyalog şu şekildedir;

Tahsin: Bu mahallede insanlar tartışırlar, sinirlenirler, kavga ederler hatta birbirlerine küserler, insandırılar en nihayetinde ama burada insanlar birbirlerinin dedikodusunu yapmazlar, kuyusunu kazmazlar, bile isteye kötülük yapmazlar, eşi dostu ağlarken asla gülmezler. Başkasının başarısızlığına asla sevinmezler. Güzel insanlardır en nihayetinde. Depresyonu, tükenmişlik sendromunu sadece magazin basınında görürler. Her daim bir umutları vardır onların çünkü özür dilemenin eziklik değil bir erdem olduğuna inandıkları bir yerde büyümüşlerdir. Öyle vergi memurlarının bakanlık teftişleri nedeni ile uykusu kaçanlarla bir tutma onları. Onların en büyük teftiş memurları kendi vicdanları. Uyumak için hiçbir zaman uyku ilacı kullanmamışlardır.

Yiğit: Nerde yaşıyormuş ya bu insanlar? Lot Lorient'de mi, Springfield'de mi, Smallville'de mi, burdan uçakla kaç saat Tahsin? Yüzüğü de nah şuraya atarsınız Baratlüre. Sauron'un sizin mahallede gözü varmış. Hahaha (Sauron Yüzüklerin Efendisi filmindeki kötü karakter, Sauron'un gözü herkesi ve her yeri izleyen göz)

Tahsin: Çok mu uzak geldi sana anlattıklarım? Uzak olan sensin. Biz yıllardır burada böyle yaşıyorduk, böyle de yaşamaya devam edeceğiz. Bu küçük mahalle ütöpik mi geldi senin gözüne?

Yiğit: Giriş güzel, gelişme biraz sarktı, e sonuca gel.

Tahsin: Bak Yiğit, bu mahallede sen süte damlatılmış bir damla sidik gibisin, rengini tadını saflığını bozuyorsun. Konuyu daha da açim mi?

Yiğit: Tamam tamam anladım.

Tahsin: Ulan tam da küfürlü kısma gelmiştik ha. Neyse bir daha bu mahallede görürsem tam da o kısmından başlıcam haberin olsun.

Dizide dikkat çeken noktalardan birisi de 10. bölümün sonunda ilk kez yayınlanan Doğukan Manço ve Tuğba Yurt'un seslendirdiği "Sakin Ol" isimli şarkının klibidir. Şarkının klibinde Kardeş Payı dizisi oyuncuları yer almaktadır. Şarkının orijinali 1992 yılında yayınlamış ve Sertap Erener seslendirmiştir. Yapıldığı dönemde ülkenin içinde bulunduğu duruma yönelik müzikal bir eleştiri yapan şarkı günümüzde halen ülkede durumların değişmediğini ve hala aynı sorunların devam ettiğini göstermesi bakımından önemli bir detay olarak dizide yer almaktadır. Şarkının sözleri şöyledir;

Of bu ne sinir bu ne öfke, amman bir telaş bir acele, herkes birbirini boğacak, bu gidişle sonumuz ne olacak. Kimi takmış alaturkaya, kimi batıdan şikayetçi. Ne var sanki bunda kızacak dünya hali bu gelip geçici. Şşşt şşşt sakın ol sinirlerine hakim ol, şşşt şşşt sakın ol sinirlerine hakim ol. Kimi lahmacundan utanır, kimi her önüne gelene gıcık. Ya uzak herkes birbirine, ya ilişkiler vıcık vıcık. Kimi entellere düşman, kiminden cehalete prim. Bu ne manasız didişme kimse kimseye bir şey öğretemez mirim. Şşşt şşşt sakın ol sinirlerine hakim ol, şşşt şşşt sakın ol sinirlerine hakim ol. Ölümlü dünya ölümlü insan ha alim olsan ha zalim olsan.

Ülkede var olan egemen yapıya ve onların zulümlerine yönelik bir eleştiri olan bu şarkıda dünyanın fani olduğu ve her şeyin bir sonu olduğu vurgulanarak ironik bir gönderme yapılmıştır.

Dizinin final bölümünün son sahnesinde Metin ve Ali kardeşler dizinin bitiyor olması ve seçim döneminin yaklaşmış olması sebebi ile izleyicilerine ve halka son kez mesajlarını iletme amacıyla yine üzeri kapalı bir şekilde bor ile çalışan motorun yapımının tamamlanmış olması ve dünyaya barış gelmiş olması üzerinden ironik bir dille gönderme yapıyorlar;

Ali: Neyse hanımefendi son olarak benim eklemek istediğim şudur ki; bu motoru hep Ali ve Metin Özdemir kardeşler yaptı diye bildiniz ama yanıldınız. Bu motoru bir grup huzursuz insan yaptı. Seslendirmeci ablamızın da söylemiş olduğu gibi ister adına kader deyin, ister başka bir şey, doğru zamanda doğru yerde bulunan farklı zayıflıkları, farklı yaraları olan ve fakat dünyanın geri kalanından da pek farklı olmayan bir grup huzursuz

insandır bu motorun yapılmasını sağlayan. Yanlış anlaşılmasın bizler özel insanlarız, huzursuzluğumuz da sadece bize özel falan gibi şeyler söylemek istemiyorum. Çünkü insan denen şey özünde huzursuz bir canlıdır. Masallarını öykülerini “ve sonsuza kadar mutlu yaşadılar” diye bitirir ama bunu hayatına yani hikayesine taşıyamaz. Çünkü hep bir adım öteyi görmek ister. Hep merak eder hep ilerlemek ister. Refahı ve huzuru mutluluğu ararken yetinmeyi yani şükretmeyi unuttur ve kendinden büyük şeyler uğruna mücadele verir. Şükürler olsun ki bizim mücadelemiz başarıyla sonuçlandı. Borla çalışan motorun verdiği enerji ve ilham dünyaya yep yeni bir şevk getirdi. Artık azalan kaynaklar için birbiriyle savaşan bir toplum, bir tür değiliz. Tarih kitapları bizim neslimizden yaşadıkları coğrafyayı yok etme pahasına büyüdüler ve çöktüler diye bahsetmeyecekler. Aksine insanın kendini aşma çabasına yeni bir kaynak ve yeni fırsatlar sağlayan öncüler olduğumuzu söyleyecekler. Bir grup huzursuz insan dünyaya barış ve mutluluk getirdi diyecekler ve bu bizim hikayemizin mutlu sonu olacak. Ama açık konuşayım ben halen biraz huzursuzum. Yani böyle bir sonucu hikayemizin finaline uygun görmediğimizden filan değil, hala emin olamadığım için biraz huzursuzum. Acaba diyorum herhangi bir icat yeni bir keşif ya da yeni bir kaynak insanlığı sonsuz ve kesin bir mutluluğa götürür mü? Bugüne kurduğumuz mutluluk yarına kalır mı? Ya da tarih tekerrürden mi ibaret eder? Yoksa koca bir devranın düğümü bir grup huzursuzun bulunduğu çözüme mi muhtaç kalır bilemem. Bildiğim bir tek şey var seçimlerimiz ve eylemlerimiz hikayemize şekil verir ve her son yeni bir başlangıcın kapısını açar. Ve herkes mutlu sonları sever. Allah sonumuzu hayır etsin.

Bu uzun final cümlesinde ülkenin geleceğinin ve insanların refahının, ülkenin içinde bulunduğu durumdan şikayetçi olan ve değişimi isteyen bir grup huzursuz insanın elinde olduğu, seçimlerin ve eylemlerin ülkenin geleceğine yön vereceği mesajı bor ile çalışan araba ironisi ile verilmiştir. Geleceğe yönelik kaygılara ve aynı sonuçların tekrarlanmasından doğacak durumun yaratacağı huzursuzluğa vurgu yapılırken, huzursuz insanların kendilerinden daha büyük bir şey için mücadele ettikleri, yani ülkenin geleceği için mücadele ettikleri dile getirilmiştir.

5. SONUÇ

Tarih boyunca sürekli olarak devam eden var olma ve ilerleme mücadelesi veren insanoğlu, bu savaşında kimi zaman galip gelmiş kimi zaman ise mağlup olmuştur. İster galip olsun ister mağlup, insanların mücadele sırasında dinlenmeye ve toparlanmak için tetikleyici bir güce ihtiyaçları vardır. Tahakküm altında olan, bir şekilde yaşam mücadelesi veren insanların ve toplumların baskıdan, zulümden bir nebze kaçmasını sağlayan, bazen de baskı ve zulme karşı etkili bir silah olarak kullandıkları araçlardan birisi de “gülme” eylemdir. İktidarlar ve egemen yapılar kimi zaman bu eyleme ılımlı yaklaşarak onu kontrol altında tutmak istemiş, kimi zaman ise tamamen karşısına alarak onunla mücadele etmiştir. Gülme eyleminin muhalif yönü onun ortaya çıkmasını sağlayan “mizah”tan ileri gelmektedir. Mizah doğası gereği muhalif ve politik olan bir sanattır. Dolayısı ile mizah sonucunda ortaya çıkan gülme iktidarların kabullenmekte zorlandıkları ve kendi hegemonyaları için sorun teşkil eden bir eylemdir. İktidarı elinde bulunduranlar, kendi iktidarlarının meşruiyeti ve devamlılığı için kendi kültürel ve ideolojik bilinçlerini hegemonik bir yapı içerisinde tekrar tekrar üretmek ve yenilemek zorundadır. Bu durum sürekli olarak yeniden kazanılması gereken zaferleri gerektirmektedir, bundan dolayı iktidarlar, mizaha hem karşı dururlar hem de ona ihtiyaç duyarlar. Hegemonyanın devamı için tahakküm altında bulunanların gönüllü katılımını sağlamak elzemdir. Gönüllü katılımın isyana ve karşı duruşa dönüşmemesi için iktidarlar kimi zaman mizah ve benzeri araçları kullanırlar. Bu araçlar iktidara fikir ve ideolojilerinin devamlılığını sağlaması için alan yaratmaktadır. Mizah aracılığı ile üzerinde hissettiği baskıdan bir nebze olsun kurtulan ve rahatlayan toplum isyandan uzaklaşarak farkında olmadan sistemin devamına katkıda bulunmaktadır.

İktidarların sürekliliğini ve Gramsci’ci anlamda hegemonyasının devamını sağlayan en önemli araçlar Althusser’in “devletin ideolojik aygıtları” olarak adlandırdığı araçlardır. Günümüzde gelişen ve sürekli artan bir ivme ile devam eden teknolojik ilerlemeye karşın hala en yaygın ve maliyeti en düşük olan kitle iletişim aracı olan televizyon, bu bağlamdan iktidarların en çok kullandığı ideolojik aygıtlardan biridir. İktidarın hegemonyası çerçevesinde kimi zaman doğrudan kimi zaman ise dolaylı olarak sahip olduğu televizyon kanalları, iktidarların kültürel ve ideolojik beklentileri doğrultusunda yayın politikalarını belirlemektedir. Bu yayın politikaları çerçevesinde kimi zaman mizah aracılığı ile eleştiriye yer verilmesi ve müsaade edilmesi yine iktidarların kontrolünde devam etmektedir. Tüm bu durum karşısında baskı altında kalan, isteklerini dile getirmekte zorlanan ve huzursuz olan muhalif kesimin sesini duyurabileceği önemli alanlardan birisi mizahtır. Çünkü mizah aracılığı ile daha yumuşak ve zararsız bir dille veya daha üzeri kapalı bir şekilde, Scott’ın deyimi ile “gizli senaryo”larını dile getirebilen toplum, bu şekilde hem rahatlama sağlamakta hem de yanlış olduğunu düşündüğü durumlara ve çözümlerine ilişkin fikirlerini beyan edebilmektedir. Bu durum “üstünlük ve

rahatlama” kuramları ile bağdaşmaktadır. Çünkü mizah yolu ile sorunlarını ve isteklerini dile getiren kesim hem rahatlamış olmakta hem de egemen yapıya gülerek ona karşı bir üstünlük duygusu hissetmektedir.

Egemen yapıya yönelik olarak yapılan bu mizahi eleştiriler kültürel yapı çerçevesinde şekillenmektedir. Farklı kültürel yapıya sahip toplumlarda farklı mizah kültürleri mevcuttur. Türk mizah kültürüne ve tarihine baktığımızda ise her daim muhalif olan ve doğru bildiğini söylemekten çekinmeyen karakterlerin var olduğunu görmekteyiz. Hacivat ve Karagöz, Keloğlan, Nasreddin Hoca gibi karakterler farklı dönemlere ait olsalar bile hepsi temelde aynı şeyi temsil etmektedir. Haksızlıklara, hukuksuzluklara, hileye, yalana ve zulme direnen, halkın sesi olan bu karakterler Türk mizah kültürü tarihinde önemli yerlere sahiptir. Zaman içerisinde değişen toplumsal yapı ve teknolojik imkanlara rağmen bu karakterler farklı kitle iletişim aygıtlarında farklı formlarda varlıklarını sürdürmektedir. Bu farklı aygıtlardan birisi televizyondur. Televizyonun anlatı yapısı açısından bakıldığında, televizyonda yayınlanan programların içerikleri ve türlerinin de yine bir şekilde iktidara sahip olan egemen yapının kontrol ve denetiminde olduğu göz önünde bulundurulduğunda, muhalif mizahı yapan karakterlerin suret değiştirerek kendine bir şekilde yer bulmaya devam ettiğini görmekteyiz. Türk televizyon tarihinde çeşitli suretlerde gördüğümüz bu mizahi karakterler ve eleştiriler, toplumda görülen huzursuzluk ve sorunların çözümüne yönelik eleştiriler yaparken aynı zamanda insanların rahatlamasını sağlamaktadır.

Özel kanalların yayına başlaması ile birlikte televizyon programlarında ve bununla bağlantılı olarak üretilen komedi dizilerinde de bir artış yaşanmıştır. Farklı dizilerde farklı şekillerde kendisine yer bulmaya başlayan mizahın en belirgin olarak teatral bir biçimde yapıldığı program ise “Olacak O Kadar” adlı televizyon programıdır. En son 2010 yılında Fox televizyonunda yayınlanan, tam 21 yıl boyunca farklı kanallarda mizahi eleştiriler içeren, politik liderlerin ve toplumun gözü önünde bulunan önemli şahsiyetlerinin taklitlerinin yapıldığı program, ürettiği mizahi içerikler ve eleştiriler sebebi ile zaman zaman iktidarın hedefinde olmuş ve yasaklanmıştır. 2002 yılından bugüne geçen sürede toplumun muhalif kesiminin veya bir şekilde istek ve sorunlarını dile getiremeyen kesiminin, en önemli rahatlama ve kendilerini ifade etme kaynağı olan mizah programlarının son yıllarda Olacak O Kadar’ın da tamamen yayından kaldırılmasının ardından zor bir döneme girdiği görülmektedir. Karikatür ve mizah dergileri de bu durumdan paylarına düşeni almış ve çeşitli zorluklarla karşılaşmışlardır.

2014 yılında yayınlanmaya başlayan ve Türk mizah tarihinin en önemli karakterlerinden ilham alınarak, siyasi göndermeleri de dizinin yönetmenin bir röportajda ifade ettiği şekli ile “Olacak O Kadar’dan öğrenmiş olan” Kardeş Payı dizisi bu bağlamda önemli bir role sahiptir. Çünkü artık eşine çok az rastlanan, hem içerik olarak hem de anlatı yapısı olarak hedef kitlesi tarafından beğenilerek izlenen dizi, yaptığı mizahi eleştiri ve göndermeler ile bayrağı devraldığı

yerden görevine devam etmiştir. Ayrıca çoğunlukla iktidara yakınlığı ile bilinen Doğuş gurubuna ait Star TV’de yayınlanıyor olmuş olması da mizah dilinin ne derece etkili ve asil mesajı gizleyebilme özelliğine sahip olduğunu göstermektedir.

Kardeş Payı dizisi bir mahallede yaşayan, hayat mücadelesi veren ve aslında hepsi eğitimsiz ve gariban olan insanları anlatması bakımından, Orhan Kemal’in 1958 yılında “Sait Faik Hikaye Ödülü ”nü alan “Kardeş Payı” isimli kitabında anlatılan öykü ile benzeşmektedir. Dizide yer alan karakterler ve olaylar toplumun yabancı olmadığı, kendini ve çevresini kolaylıkla özdeşleştirebildiği kişi ve konular olması dolayısı kolay kabul gören bir yapıya sahiptir. Bir mahallede yaşan karakterler üzerinden ilerleyen konusu ile mahalle dizilerine benzeyen dizi genel yapısı itibarı ile komedi türünde olan bir yapıdır. Ancak ayrıntılara inildiğinde melez bir yapıya sahiptir. Hızlandırılmış çekimleri, içerdiği absürd öğeler, klasik anlatıdan farklı olan çekim ölçekleri ve kurgusu ile diğer türlerden ayrılan dizi kendi özgü bir anlatı yapısına sahiptir.

Dizide eleştirel mizahi göndermelerin ve sözlerin sadece ana karakterlerin ağzından değil, yerine göre yan veya konuk karakterlerin ağzından duyuyor olmak da diziyi benzerlerinden ayıran önemli özelliklerden birisidir. Tipleştirme yoluyla yaratılmış olan karakterler geçmişten gelen mizahi ve kültürel birikimi (örneğin; Karagöz ve Hacivat, Keloğlan, Nasreddin Hoca gibi) yeni jenerasyonun daha rahat anlayabilmesi ve beğenmesi için hızlı ve yoğun anlatı yapısı ile bir araya getirmiştir. Ahmet Kural ve Murat Cemcir üzerinden yaratılmış olan tipler dizide ana karakterler olmakla birlikte Karagöz ve Hacivat gibi karşılıklı diyaloga giren tüm karakterler bu tipleştirmeye dahil edilmiştir.

Dizinin yapılan sosyal medya ve reyting araştırmalarına bakıldığında başarıya ulaştığı görülmektedir. Dizi ile ilgi Facebook, Twitter, Youtube, İncicaps ve Ekşi Sözlük gibi popüler sosyal medya ortamlarına bakıldığında interaktif ve sosyal medyayı etkin olarak kullanan yeni jenerasyonun diziyi beğendiği ve takip ettiği görülmektedir.

Dizide yapılan mizah oluşturulma biçimi açısından çoğunlukla ironik bir dil ile yapılmaktadır. Nükte ve hicvinde sıklıkla kullanıldığı dizi, argo ve küfürlü tabirleri iki (2) örnek dışında eleştirel mizaha dahil etmemiştir. Genel olarak dizide argo ve küfürlü tabirler çok sık kullanılmakla birlikte bu tabirlerin çoğunlukla eğlence amaçlı olan ve rahatlama işlevini yerine getiren mizahi içeriklerde bulunduğu görülmüştür. Genel yapısı itibarı ile farklı konulara değinen mizahi eleştiriler yapıyor olsa da sonuçta var olan tüm sorunların (cinsiyet ayrımcılığı, ekonomik sorunlar, eğitim sistemindeki sorunlar gibi) egemen yapıdan ve onların politikalarından kaynaklandığı göz önüne alındığında, politik mizah yapan Kardeş Payı dizisi yayınlandığı iki (2) sezon boyunca kimi zaman güncel konulara kimi zaman da her dönemde var olan veya geçmişten gelen konulara yönelik eleştiriler yapmıştır.

Dizide yapılan mizahi eleştirilerin hemen hepsinin dolaylı da olsa bir şekilde egemen yapı ve onun yürüttüğü politikalar ile bağlantılı olduğu düşünüldüğünde, yapılan mizah hem doğrudan rahatlama, hem de üstünlük duygusu ile ortaya çıkan rahatlama işlevini yerine getirmektedir. Varis için pazardan sülük almak, rüyada yeşil kapı görüp türbeye gitmek, Davut heykeli üzerinden sanata yönelik yüzeysel ve aşağılayıcı bakış açısı gibi tekil örnekler üzerinden meşrulaştırma ve egemen kodları yeniden üretme işlevini yerine getiren dizide bu tür örneklerin sayıca çok az olduğu görülmüştür dolayısı ile dizide bir yandan eleştirel mizah yapılırken bir yandan da egemen kültürel ve ideolojik kodların yeniden üretilmesi durumu genel itibarı ile söz konusu değildir. Toplumda var olan sorunların gülerak, alay edilerek, karikatürize edilerek meşrulaştırılması ve normalleştirilmesi açısından bakıldığında yapılan mizahi içeriklerin bu kalıba uymadığı ve asıl amacı olan eleştirme ve sorunlarını dile getirme bağlamında “gizli senaryo” işlevini yerine getirdiği görülmektedir. Buna rağmen direkt olarak egemen yapının istekleri doğrultusunda toplumun rızasını üretmekle yükümlü olan televizyon yapımlarından birisi olarak dizinin, sadece güldürerek rahatlatma işlevini yerine getirmesi açısından egemen yapıya hizmet öne sürülebilir.

Karikatürize olarak çizilmiş karakterler, hareket, jest ve mimikler ile yapılan mizah gibi örnekler (örneğin; Kartal’ın ve Sezaî’nin suratlarının çirkinliği ile dalga geçilmesi, Feyyza’nın bıyıklarının olduğunun ve erkek gibi görüldüğünün söylenmesi, Metin ve Emrah’ın aniden yere düşmesi, kaş ve gözleri ile farklı mimikler yapması gibi) dizide hemen her bölümde var olan ve kimi zaman rahatlama kimi zaman ise uyumsuzluk kuramı ile örtüşen unsurlardır. Dizinin içeriği argo dili ve Türkçe açısından ayrıca incelenmeye, dizide yer alan birçok görsel malzeme ideolojik olarak, karşılıklı diyaloglar teatral anlatı bakımından farklı şekillerde incelenmeye açık bir yapıya sahiptir. Dizi ayrıca içerisinde incelenmeye müsait olan durum, karakter, hareket komiği gibi farklı komedi unsurlarını da barındırmaktadır. Bu bağlamda dizinin sonraki dönemde farklı çalışma alanlarının incelemesine açık olduğunu söylemek mümkündür.

Kardeş Payı dizisi geçmişten getirdiği mizahi ve kültürel birikimi yeni teknolojik ve kültürel gelişmeler ile harmanlayarak Türk mizah tarihindeki önemli karakterlerin varlığını sürdürmesine katkı sağlaması, eleştiri yaptığı konuların ileriki dönemlerde hatırlanması ve toplumsal bellekte yer etmesi bakımından önemli bir yapılm olmuştur. Kendine özgü anlatı yapısı ve benzerlerinde görülmeyen yoğun ve hızlı kurgu ise ile yeni jenerasyonla bağını iyi kuran dizi, kendisinden sonra gelecek olan yapımlara örnek olabilecek yenilikler barındırmaktadır. Sonuç olarak dizi, doğru şekilde yapıldığında mizahın her dönemde, tüm baskı ve yasaklara karşın kendisine yer bulabileceğini gösteren bir yapılm olmuştur.

KAYNAKLAR

- [1] Akçay, Z. G. (2011). Türkiye’de bir dramedî türü: mahalle dizileri. A. Yağcı, S. C. (Eds.) *Beyaz Camın Yerlileri* içinde (ss. 53-84). Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- [2] Akdoğan, P. (2013). *Türkiye’de çok partili dönemde radyo ve iktidar*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Maltepe Üniversitesi, İstanbul.
- [3] Akgül, A. E. (2006). *Popüler kültür-televizyon ilişkisi üzerine bir değerlendirme*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın.
- [4] Aktunç, H. (2014). *Büyük argo sözlüğü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- [5] Akyol, A. Ç., Akyol, M. (2012). Reklam araştırmalarında metinsel analiz yöntemi ile anlamların inşası ve yapıbozumu. Ö. Güllüoğlu, (Eds.). *İletişim Bilimlerinde Araştırma Yöntemleri Görsel Metin Çözümleme* içinde (ss. 234-254). Ankara: Ütopya Yayınları.
- [6] Altunay, M. C. (2009). *Televizyon program türlerinde melezleşmenin yarışma programları bağlamında incelenmesi: var mısın yok musun*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- [7] Apaydın, Ş. C. (2012). *Popüler kültür ürünü olarak yeri durum komedilerinin dil ekseninde incelenmesi: Türk Mahı dizisi örneği*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.
- [8] Aristoteles, (1987). *Poetika*. (İ. Tunalı.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- [9] Arslan, M. (2004). *Argo kitabı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- [10] Ateşalp, S. T., Başlar, G. (2015). Katılımcı kültür ekseninde sosyal medyada diziler: Kardeş Payı örneği. *E-Journal of Intermedia*, 2, 158-180. 10 Aralık 2016 tarihinde <http://intermedia.ticaret.edu.tr/index.php/intermedia/article/view/19/15> adresinden alınmıştır.
- [11] Avcı, A. (2003). Toplumsal eleştiri söylemi olarak mizah ve gülmece. *Birikim Dergisi*, 166, 80-97.
- [12] Aydın, H. (2000). Öğrenme ve öğretmen kuramlarının eğitim iletişimine katkısı. *Kurgu Dergisi*, 17, 183-197.
- [13] Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan romana*. (C. Soydemir.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [14] Baki, Z. (2011). *Tarihsel süreç içerisinde Türk mizah basınında siyasi aktörlerin temsili*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- [15] Basat, E. M. (2016). İşsiz Karagöz’den İşler Güçler’e halk mizah tiplerinin dönüşümü. H. Kuruoğlu, M. Boz, (Eds.). *Medya ve Mizah* içinde (ss. 151-166). Ankara: Nobel Yayıncılık.
- [16] Baudelaire, C. (1997). *Gülmenin özü*. (İ. Yalçın.). İstanbul: İris Yayıncılık.
- [17] Bayraktar, Z. (2010). *Mizah teorileri ve mizah teorilerine göre Nasreddin Hoca fıkralarının tahlili*. Yayınlanmamış doktora tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.

- [18] Bergson, H. (2011). *Gülme*. (Y. Avunç.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [19] Bordwell, D. (2010). Yoğunlaştırılmış devamlılık kurgusu: çağdaş Amerikan sinemasında görsel üslup. (Y. G. Topçu.). (Der.) *Sinema: tarih-kuram-eleştiri* içinde (ss. 137-168). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- [20] Boysan, A. (1990). *Paldır güldür mizah söyleşileri*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- [21] Cantek, L. (1998). Alt kültür-popüler direniş yöntemleri. *Birikim Dergisi*, 105-106. 14 Aralık 2016 tarihinde <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/6270/alt-kultur-populer-direnis-yontemleri#.WFFLh1OLTIV> adresinden alınmıştır.
- [22] Cantek, L. (1999). Bastırılanın kakhaha olarak dönüşü. *Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 1, 7-25.
- [23] Coşkun, G. E. (2013). *Propagandada mizah ve ironinin yeri örnek: Michael Moore Sineması*. Yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul
- [24] Çalışkan, O. (2013). *Toplumsal rıza üretimi bağlamında 2010 anayasa referandumu ve yazılı basının bu süreçteki rolü bir içerik analizi uygulaması*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- [25] Çoban, S. (2013). *Hegemonya aracı ve ideolojik aygıt olarak medya*. İstanbul: Parşömen Yayınları.
- [26] Damlapınar, Z. (2002). İktidar ve kitle iletişim araçları üzerinden rıza üretimi: teorik ve ampirik açıdan kamusal senaryo süreci. *Gazi İletişim*, 15, 61-89.
- [27] Derviş, S. (2002). Gülmek. (Der.). *Gülmenin kitabı* içinde (ss. 121-127). İstanbul: YGS Yayınları
- [28] Dölen, V. (1988). *Bir televizyon dizisi "Kaynanalar"ın incelenmesi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- [29] Durmaz, G. (2015). *İktidar ve kitle iletişim araçları üzerinden rıza üretimi: bir söylem analizi uygulaması*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- [30] Dursun, B. (2009). *Yılmaz Güney sinemasında devlet temsili*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri.
- [31]. Eğilmez, D. B. (2016). Metinlerarasılık bağlamında temaşa, sinema, tarih: hacivat karagöz neden öldürüldü? *Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, 6, 52-86.
- [32] Eker, G. Ö. (2014). *İnsan kültür mizah*, Ankara: Grafiker Yayınları.
- [33] Erdoğan, İ. (2003). *Pozitivisit metodoloji bilimsel araştırma tasarımı istatistiksel yöntemler analiz ve yorum*. Ankara: Erk Yayınları.
- [34] Erdoğan, İ. ve Korkmaz, A. (2005). *Popüler kültür ve iletişim*. Ankara: Erk Yayınları.
- [35] Freud, S. (1996). *Espri sanatı*. (E. Alkan). İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.

- [36] Geçer, E. (2007). *Türk televizyonlarında 2000-2005 yılları arasında yayınlanan popüler kültür programlarının medyaya yansımaları ve biçimlerinin psiko-sosyal açıdan değerlendirilmesi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- [37] Güder, F. Z. (2012). *Siyasal İletişimde politik mizah: örnek çalışma: Semih Balcıoğlu'nun Güle Güle İstanbul karikatürlerinin incelenmesi*. Yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- [38] Güler, Ç., Güler, B. U. (2010). *Mizah gülme ve gülme bilimi*. Ankara: Yazıt Yayıncılık.
- [39] Gürel, E., Alem, J. (2010). Postmodern bir durum komedisi üzerine içerik analizi: simpsonlar. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3, 332-347.
- [40] Hippokrates (1997). *Gülme ve deliliğe dair*. (M. A. Kılıçbay). İstanbul: İris Yayıncılık.
- [41] İnal, A. (1999). Televizyon, tür ve temsil. A. Kartarı, D. B. Kejanlıoğlu, (Eds.). *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık içinde* (ss. 255-286). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- [42] İnam, A. (1994). Dünyaya yan bakma biçimi olarak mizah. *Gül Diken Dergisi*, 3, 8-11. İstanbul: İris Yayıncılık.
- [43] İnam, A. (2002). Gülmeyi bilmenin gülünçlüğü. (Der.). *Gülmenin kitabı içinde* (ss. 13-23). İstanbul: YGS Yayınları
- [44] İnceoğlu, Y. ve Çomak, N. A. (2010): *Metin çözümlemeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [45] İren, M. (2015, 09 Şubat). Selçuk Aydemir: mahalleden kopmasaydım kırmızı bültenle aranırdım. www.hurriyet.com.tr (dizinin yönetmeni Selçuk Aydemir röportajı)
- [46] Kasapoğlu, A. (2008). "Gülme" davranışıyla ilgili ayetler hakkında psikolojik bir değerlendirme. *Hikmet Yurdu*, 2, 61-77.
- [47] Küçükalkan, Y. (2016). Bir muhalefet aracı olarak mizah: "Hacivat ve Karagöz neden öldürüldü" filmi örneği. H. Kuruoğlu, M. Boz, (Eds.). *Medya ve Mizah içinde* (ss. 315-332). Ankara: Nobel Yayıncılık.
- [48] Medyanoz, (2016). Kardeş Payı Reytingleri. 18 Aralık 2016 tarihinde <http://medyanoz.org/haber/1594/Kardes-Payi-Reytingleri> adresinden alınmıştır.
- [49] Morreall, J. (1997). *Gülmeyi ciddiye almak*. (K. Aysevener, Ş. Soyer). İstanbul: İris Yayıncılık.
- [50] Mutlu, E. (1991). *Televizyonu anlamak*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- [51] Mutlu, E. (1995). *Televizyonda program yapımı*. Ankara: Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.
- [52] Mutlu, E. (2012). *İletişim sözlüğü*. Ankara: Sofos Yayıncılık.
- [53] Nesin, A. (2002). Mizah=gülmece. (Der.). *Gülmenin kitabı içinde* (ss. 43-85). İstanbul: YGS Yayınları
- [54] Nicholas, M. (2007). Karagöz'de insanlık komedyası. İ. Fenoglio, F. Georgeon. (Eds.). *Doğu'da Mizah içinde* (ss. 65-79). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- [55] Öngören, F. (1983). *Cumhuriyet dönemi Türk mizahı ve hicvi*. Ankara: Türkiye İş bankası Kültür Yayınları.
- [56] Öngören, F. (1998). *Cumhuriyetin 75. yılında Türk mizahı ve hicvi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- [57] Öngören, F. (2002). Neden Gülüyoruz. (Der.). *Gülmenin kitabı* içinde (ss. 23-29). İstanbul: YGS Yayınları
- [58] Özcan, Ö. (2002). *Türk edebiyatında hiciv ve mizah*. Ankara: İnkılap Kitabevi.
- [59] Özel, S. (2015). Televizyon ekseninde izleyici ve internet üzerindeki video hizmetlerinin izleyiciye etkisi. S. Özel, (Eds.). *Yeni Medya Çağında Televizyon* içinde (ss. 1-36). İstanbul: Derin Yayınları.
- [60] Özmen, S. (2004). *Kamusal alan olarak televizyonda devlet otoritesine direnenler ve televizyon dizilerinde temsili*. Yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul Üniversitesi: İstanbul.
- [61] Özsoy, A. (2011). *Televizyon ve izleyici*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- [62] Sanders, B. (2001). *Kahkahanın zaferi yıkıcı tarih olarak gülme*. (K. Atakay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [63] Scott, J. C. (1995). *Tahakküm ve direniş sanatları gizli senaryolar*. (A. Savaşır). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [64] Serim, Ö. (2007). *Türk televizyon tarihi 1952-2006*. İstanbul: Epsilon Yayıncılık.
- [65] Sokullu, S. (1997). *Türk tiyatrosunda komedyanın evrimi*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- [66] Sözer, S. Ç. (2010). *Gülmecede modern geleneksel karşıtlığının kullanım: "Avrupa Yakası" örneği*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara
- [67] Şahinalp, S. D. (2010). *Türkiye'de gülmenin dönüşümü 1970 ve 2000'li yıllarda komedi filmlerinin karşılaştırmalı bir analizi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul.
- [68] Turner, G. (2008). Genre, hybridity and mutation. G. Creeber, (Eds.). *The television genre book* içinde (ss. 8-9). London: British Film Institute.
- [69] Türk Dil Kurumu Sözlüğü. (2016) www.tdk.gov.tr
- [70] Türk, K. T. (2015). *Türk siyasal hayatında politik mizah*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- [71] Uluğ, G. (2013). *Pierre Bourdieu'nun sosyolojik yaklaşımından hareketle mizah beğenisi/tüketimi üzerine bir alan çalışması: Mersin Örneği*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Mersin Üniversitesi, Mersin.
- [72] Usta, Ç. (2004). *Karagöz metinlerinden günümüz gülmece metinlerine gülmece dili*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon.

[73] Williams, R. (2003). *Televizyon, teknoloji ve kültürel biçim*. (A. U. Türkbag). Ankara: Dost Kitabevi

[74] Yağı, F. (2011). *Tüketim kültürü ve ideolojinin yeniden üretildiği bir alan olarak halkla ilişkiler yönetiminin eleştirel bir değerlendirmesi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.

[75] Yaylagül, L. (2013). *Kitle iletişim kuramları*. Ankara: Dipnot Yayınları.

[76] Yıldırım, D. (2010). *2001 krizi sonrasında bir hegemonya projesi olarak AKP'nin doğuşu*, Yayınlanmamış doktora tezi. Ankara Üniversitesi, Ankara.

[77] Yılmaz, S. S. (2001). *Kültür ve bilincin türdeşleşmesi açısından televizyon*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.

[78] Yörük, E. (2005). *Televizyon anlatısı, tür ve temsil açısından Asmalı Konak*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve Soyadı : Servet Can Dönmez
Doğum Tarihi : 28.06.1985
E-mail : servetcan@mersin.edu.tr
Öğrenim Durumu :

Derece	Bölüm/Program	Üniversite	Yıl
Lisans	Radyo, TV ve Sinema	Atatürk Üniversitesi	2004 - 2008
Yüksek Lisans	Radyo, Sinema ve Televizyon	Mersin Üniversitesi	2014 - ...
Doktora			

Görevler :

Görev Ünvanı	Görev Yeri	Yıl
Araştırma Görevlisi	Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi	2013 - ...

Eserler (Makaleler ve Bildiriler)

1. Dönmez, S. C. (2016). "Dürüst, Tarafsız, Ahlaksız Haber": Zaytung Haber İncelemesi, Uluslararası Genç Akademisyenler Kültür Kongresi, Ekim 2016, Ege Üniversitesi, İzmir.

Sanatsal Etkinlikler

Uluslararası

10. Uluslararası Çukurova Sanat Günleri - "Göçle Gelen" - Belgesel Film Gösterimi, Kültür Denizi Mersin Belgesel Filmi Gösterimi, Yenişehir Belediyesi Nikah Salonu, Çukurova Sanat Girişimi, 2016-03-22-2016-03-22, 75dk, Mersin, Türkiye.
- Uluslararası Zeugma Film Festivali, Film Festivaline film ile Katılım / Yardımcı Yönetmen, Gaziantep, T.C. Gaziantep Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü / Kırkayak Kültür, 2015-12-22-2015-12-27, 46', Gaziantep, Türkiye.

Ulusal

- Kültür Denizi Mersin Belgesel Filmi Gösterimi, Film Festivaline film ile Katılım / Yardımcı Yönetmen,, 5.Atıf Yılmaz Kısa Film Festivali / Özel Gösterimi, Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi, Daraba Film Medya Event Tasarım A.Ş. , Forum Mersin AVM, 2016-05-27-2016-05-27, 45 Dakika, Mersin, Türkiye.
- Kültür Denizi Mersin Belgesel Film Gösterimi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Yenişehir Kültür Merkezi, Avrupa Birliği Türkiye Delegasyonu ve Mersin Ticaret ve Sanayi Odası AB Bilgi Merkezi , 2015-10-27-2015-10-27, 02:00:, Mersin, Türkiye.

Ödüller

Uluslararası

1. 2008 Uluslararası Kar Film Festivali / Reklam dalında en iyi erkek oyuncu ödüllü reklam filmi / Senaryo ve Yönetmen. Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye.

