



**POSTMODERN ÇAĞDA TEMSİL KRİZİ
VE MİZAHIN DÖNÜŞÜMÜ:
SİYASAL CAPS KÜLTÜRÜNÜN ANALİZİ**

Tahsin Emre FIRAT

**Doktora Tezi
Temel İletişim Bilimleri Anabilim Dalı
Doç. Dr. Hakan TEMİZTÜRK
2018
Her Hakkı Saklıdır**

T.C
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

Tahsin Emre FIRAT

POSTMODERN ÇAĞDA TEMSİL KRİZİ VE MİZAHIN
DÖNÜŞÜMÜ:
SİYASAL CAPS KÜLTÜRÜNÜN ANALİZİ

DOKTORA TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. Hakan TEMİZTÜRK

ERZURUM-2018



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



06/06/2018

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE
BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum “**POSTMODERN ÇAĞDA TEMSİL KRİZİ VE MİZAHIN DÖNÜŞÜMÜ: SİYASAL CAPS KÜLTÜRÜNÜN ANALİZİ**” adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim *.

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

[02.07.2018]
Tahsin Emre FIRAT

* LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE

.....
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç. Dr. Hakan TEMİZTÜRK danışmanlığında, Tahsin Emre FIRAT tarafından hazırlanan bu çalışma 2 / 07 / 2018 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Temel İletişim Bilimleri Anabilim Dalı'nda Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Naci İSPİR

İmza:

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Hakan TEMİZTÜRK

İmza:

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Ali UTKU

İmza:

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Yavuz BAYRAM

İmza:

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Ü. Hüseyin AYDOĞDU

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / /

Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET	IV
ABSTRACT	V
RESİMLER DİZİNİ	VI
ŞEKİLLER DİZİNİ	VII
TABLOLAR DİZİNİ	VIII
ÖNSÖZ	X

GİRİŞ

I. PROBLEM DURUMU	1
II. AMAÇ	3
III. ÖNEM	3
IV. VARSAYIMLAR	4
V. SINIRLILIKLAR	5

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİNDE MİZAH OLGUSU VE DÖNÜŞÜMLERİ

1.1. ANTİKÇAĞDA MİZAHIN KÖKLERİ: FELSEFİ VE SİYASAL

İÇERİMLER	6
1.1.1. Dionysos ya da Karnavalesk Mizah	6
1.1.2. Aristophanes'te Siyasal Taşlama ve Mizah.....	12
1.1.3. Aristoteles'te Komik Unsurun Eleştirisi ve İronik Mizah	15
1.1.4. Antik Yunan ve Roma Dönemi Mizah Kültürü	19
1.1.4.1. Fabula Crepidata / Tragoedia	20
1.1.4.2. Fabula Praetexta (Ta)	22
1.1.4.3. Fabula Palliata / Comoedia.....	24
1.1.4.4. Fabula Togata / Tabernaria.....	26
1.1.4.5. Fabula Atellana.....	28
1.1.4.6. Mimis / Planipes	30
1.1.4.7. Pantomimus	32
1.2. BATILI VE DOĞULU ORTAÇAĞDA MİZAH VE SİYASAL HİCİV:	
KAVRAMSAL GÖRÜNÜM	34

1.2.1. Batı Ortaçağında Mizah ve Siyasal Hiciv	34
1.2.1.1. Boccaccio ve <i>Decameron</i>	35
1.2.1.2. Grotesk Mizah	37
1.2.1.3. Soytarılık	41
1.2.2. Doğu Ortaçağında Mizah ve Siyasal Hiciv	43
1.2.2.1. İbnü'l Cevzi ve Ahmak ve Dalgınlar Kitabı.....	44
1.2.2.2. Tufeyliler, Asalaklık ve Diğer Gülünçlükler.....	46
1.2.2.3. Karagöz ve Hacivat	47
1.2.2.4. Orta Oyunu	50
1.2.2.5. Meddahlık.....	51
1.2.2.6. Nasrettin Hoca	53
1.3. MODERN DÜNYADA MİZAH: MİZAHİ ÖĞELER VE MİZAH	
TÜRLERİ	55
1.3.1. Burlesk (Savruklama).....	58
1.3.2. Vodvil.....	59
1.3.3. Pantomime / Mime	61
1.3.4. Fıkra / Nükte.....	63
1.3.5. İroni / Hiciv	64
1.3.6. Karikatür.....	66
1.4. POSTMODERN DÖNEMDE MİZAH ANLAYIŞI: TEMSİLİYET	
KRİZİNİN DERİNLEŞMESİ.....	72
1.4.1. Parodi (Yansılama).....	91
1.4.2. Pastiş (Öykünme) ve Kolaj	94
1.4.3. Absürd Mizah	96
1.4.4. Konserve Kahkaha (Canned Laughter)	98
1.4.5. Kara Mizah	100
1.4.6. Animasyonlar	103
1.4.7. Montaj ya da Monteler	104
1.4.8. Caps ya da Memes.....	107

İKİNCİ BÖLÜM**TEMSİL KRİZİ BAĞLAMINDA İNTERNET CAPS'LERİNİN ANALİZİ**

2.1. METODOLOJİ	120
2.1.1. Göstergibilimsel Analiz	120
2.1.2. Söylem Analizi	126
2.2. ARAŞTIRMANIN BULGULARI	130
2.2.1. Recep Tayyip Erdoğan Caps'leri	132
2.2.2. Donald J. Trump Caps'leri	152
2.2.3. Angela Merkel Caps'leri	172
2.2.4. Vladimir Putin Caps'leri	192
2.2.5. Kim Jong-Un Caps'leri	212
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	232
KAYNAKÇA	239
ÖZGEÇMİŞ	258

ÖZET

DOKTORA TEZİ

POSTMODERN ÇAĞDA TEMSİL KRİZİ VE MİZAHIN DÖNÜŞÜMÜ:
SİYASAL CAPS KÜLTÜRÜNÜN ANALİZİ

Tahsin Emre FIRAT

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Hakan TEMİZTÜRK

2018, 258 sayfa

Jüri: Doç. Dr. Hakan TEMİZTÜRK

Prof. Dr. Naci İSPİR

Prof. Dr. Ali UTKU

Doç. Dr. Yavuz BAYRAM

Dr. Öğr. Ü. Hüseyin AYDOĞDU

Toplumsal dönüşümlere bağlı olarak mizah kültürü ve komik unsur zaman içerisinde değişim göstermektedir. Pre-modern dönemde sözlü kültüre dayalı mizahi ürünler modern dönemle birlikte basılı-yazılı kültür vasıtasıyla ifade edilir hale gelmiştir. Postmodern dönemle birlikte ise birçok şeyde olduğu gibi mizah kültüründe de köklü bir değişim yaşanarak mizaha dair tüm üst anlatılar ve rasyonel unsurlar farklılaşmıştır. Bu doğrultuda postmodern mizah, absürdü, parodiyi ve pastişini içerir hale gelmiştir.

Postmodern mizah kültürünün en önemli enstrümanlarından birisi de dijital teknolojilerdir. Kimi teorisyenler tarafından *dijimodern* olarak tanımlanan bu dönemde üretilen mizahi ürünler absürd, parodi ve pastişini tek başına bünyesinde bulundurmaktadırlar. Tüm bunların montaj teknikleriyle bir araya toplandığı postmodern mizahın en belirgin örneklerinden biri de *memes* ya da daha bilinen adıyla *caps*'lerdir.

Özellikle sosyal medya ve çeşitli internet sitelerinde yoğunlukla üretilen *caps*'ler dijital mizahın değişen yüzünü yansıtmaktadır. Gündeme gelen bir olay karşısında internet kullanıcıları tarafından anlık üretilen ve paylaşımına sunulan *caps*'ler dijital dünyanın sağladığı olanaklarla çok hızlı bir süre içerisinde yayılmaktadırlar. Spor, ekonomi, sosyal hayat gibi birçok konuda üretilen *caps*'ler siyasal gündeme dair konulara da mizahi göndermeler yapmaktadır. *Caps*'ler üretim süreci ve temsil bağlamında düşünüldüğünde, yansıttığı göstergeler açısından gerçeklikten uzak bir görünüm sergilemektedir. Bu doğrultuda *caps*'ler, gösteren gösterilen ve alt metin bağlamında değerlendirildiğinde eklenen yorumlarla birlikte yeni bir bağlama kavuşarak asıl anlamının dışına taşmaktadırlar.

Postmodern çağda temsil krizi ve bunun siyasal *caps* kültürüne nasıl yansıdığına incelendiği bu çalışma iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde tarihsel süreç içerisinde mizah kültürünün doğuşu ve çeşitlenmesinin *caps* kültürü doğuşu üzerinde durulmaktadır. *Caps* kültürünün siyasal iklime ne yönde etki ettiğinin tartışıldığı ikinci bölümde ise, Recep Tayyip Erdoğan, Donald J. Trump, Angela Merkel, Vladimir Putin ve Kim Jong-Un'a ilişkin *caps*'ler incelenmiştir. 2015-2017 yılları arasını kapsayacak şekilde basit rastlantısal örneklem ile seçilen bu *caps*'ler nitel açıdan incelenerek göstergebilim ve söylem çözümlemesi metotları birlikte kullanılarak analiz edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Postmodernizm, siyaset, *caps*, mizah, temsil, göstergebilim söylem çözümlemesi.

ABSTRACT**Ph. D. DISSERTATION****REPRESENTATION CRISIS AND TRANSFORMATION OF HUMOR IN THE
POSTMODERN ERA:
AN ANALYSIS ON CULTURE OF POLITICAL CAPS****Tahsin Emre FIRAT****Advisor: Assoc. Prof. Dr. Hakan TEMİZTÜRK****2018, page: 258****Jury: Assoc. Prof. Dr. Hakan TEMİZTÜRK****Prof. Dr. Naci İSPİR****Prof. Dr. Ali UTKU****Assoc. Prof. Dr. Yavuz BAYRAM****Assist. Prof. Dr. Hüseyin AYDOĞDU**

Humor culture and humorous elements show an alteration depending on social transformations in the course of time. Humorous products which were based on verbal culture in the pre-modern era have begun to be expressed via printed-written culture in the modern era. Together with the postmodern era, on the other hand, a radical change has occurred in the humor culture just like in many other things and all metanarratives and rational elements regarding humor have differentiated. Accordingly, postmodern humor has included the absurd, parody, and pastiche.

One of the most important instruments of the postmodern humor culture is digital technologies. Humorous products being produced in this era which is defined as *digimodern era* by some theoreticians contain absurd, parody and pastiche alone. One of the most distinct examples of postmodern humor where all these things are gathered with montage techniques are *memes*, also known as *caps*.

Caps which are intensely produced especially on the social media and various web sites reflect the changing aspect of the digital humor. Being instantly produced and shared by the internet users in case of any event at the top of the agenda; caps spread rapidly thanks to the opportunities of the digital world. Caps which are produced in many areas like sports, economy and social life also make humorous references to the political agenda. Considering within the context of production process and representation; caps look far from reality in terms of the indicators they reflect. Accordingly, when evaluating the caps within the context of displaying, displayed, and lower text; they acquire a new context with comments and overflow the actual meaning.

The study analyzing the representation crisis in the postmodern era and how it reflects on culture of the political caps involves two sections. The first section focuses on the effect of the birth and variation of humor culture on the birth of caps culture within the historical process. On the other hand, the second section which discusses the effect of caps culture on political climate analyzed the caps of Recep Tayyip Erdoğan, Donald J. Trump, Angela Merkel, Vladimir Putin, and Kim Jong-Un. These caps which were selected with simple random sampling method in a way to cover 2015-2017 were examined qualitatively and analyzed by using the methods of semiotics and discourse analysis together.

Keywords: Postmodernism, politics, caps, humor, representation, semiotics, discourse analysis.

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. Tanrı Dionysos	8
Resim 1.2. Aristophanes'in Bulutlar İsimli Oyunundan Bir Gravür	13
Resim 1.3. Rembrandt van Rijn'in Aristoteles vor der Büste des Homer İsimli Tablosu (1653)	18
Resim 1.4. Tragoedia Iphigenia'dan Sahne	20
Resim 1.5. Fabula Praetexta'da Kullanılan Bir Maske.....	23
Resim 1.6. Antik Yunan'dan bir Fabula Palliata Performansı	25
Resim 1.7. Fabula Atellana Türünde Kullanılan Bazı Maskeler	28
Resim 1.8. Antik Yunan'dan Bir Mimüs Örneği	31
Resim 1.9. Antik Roma'da Pantomimus Sanatçısı	33
Resim 1.10. Franz Xaver Winterhalter, The Decameron (1837).....	36
Resim 1.11. Le Stryge Adıyla Bilinen Notre-Dame Vampiri	38
Resim 1.12. Jan Matejko'nın Stańczyk İsimli Tablosu	42
Resim 1.13. Karagöz ve Hacivat	48
Resim 1.14. Orta Oyunundaki Karakterlerden Bazıları.....	50
Resim 1.15. Osmanlı'da Meddah	52
Resim 1.16. Turhan Selçuk'un Kaleminden Nasrettin Hoca.....	54
Resim 1.17. The Black Crook (1893) İsimli Bir Burlesk Performansı	58
Resim 1.18. Amerikalı Vodvil Sanatçısı Lillian Shaw.....	60
Resim 1.19. Marcel Marceau'nun Bip the Clown İsimli Pantomim Oyunu	62
Resim 1.20. Benjamin Franklin'in Çizdiği "Join, or Die" İsimli Karikatür.....	68
Resim 1.21. Türk Mizah Basınında İlk Karikatür	69
Resim 1.22. Hayal'den Basın Özgürlüğü Eleştirisi.....	70
Resim 1.23. Pruitt-Igoe Toplu Konutları'nın Yıkılışı	75
Resim 1.24. Komedyen Charlie Chaplin'in Hitler Parodisi Sunduğu The Great Dictator (1940) İsimli Film	91
Resim 1.25. Afrodite Büstü Adıyla Bilinen Heykelin Pastiş Niteliğindeki Hedi Xandt'ın Koruluk Tanrıçası	95
Resim 1.26. Bir Absürd Komedi Örneği Leyla ile Mecnun'dan "Son Akşam Yemeği" Göndermesi	97
Resim 1.27. Turhan Selçuk'un Kara Mizah İçeren Bir Karikatürü	101
Resim 1.28. İlk Animasyon Film "Gertie the Dinosaur"	103
Resim 1.29. Robo Lisa İsimli Bir Montaj Örneği	105
Resim 1.30. Bir Remix Örneği	106

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.1. Geleneksel Mizahın Dönüşüm Süreci	72
Şekil 1.2. Postmodern Dönemde Görsel Kültürün Üretim Süreci	86
Şekil 1.3. Modern Mizahın Dönüşüm Süreci.....	90
Şekil 1.4. Konserve Kahkahanın Uygulama Şeması	99
Şekil 1.5. Örnek Bir Caps Şeması.....	108
Şekil 1.6. Caps'lerin Sosyal Medya Ortamındaki Etkinlik Şeması	109
Şekil 1.7. Caps'in Diğer Postmodern Mizah Teknikleriyle İlişkisi	114
Şekil 1.8. Bir Caps'in Üretim Mantığı.....	115
Şekil 1.9. Türkiye'deki Caps İstatistikleri	117
Şekil 1.10. İncicaps'in Genel İstatistikleri.....	118
Şekil 2.1. Peirce'ın Gösterge Türleri Şeması.....	122
Şekil 2.2. Saussure'a Göre Anlam Öğeleri	123
Şekil 2.3. Barthes'in Gösterge Şeması.....	125
Şekil 2.4. Van Dijk'ın Söylem Çözümlemesi Modeli	129
Şekil 2.5. Çalışmaya Konu Olan Görsellerin Analiz Şeması	131

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 2.1. Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'a İlişkin Bir Caps Analizi	132
Tablo 2.2. Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'a İlişkin Bir Caps Analizi	134
Tablo 2.3. Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'a İlişkin Bir Caps Analizi	136
Tablo 2.4. Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan ve Sanatçı Sibel Can'a İlişkin Bir Caps Analizi	138
Tablo 2.5. Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan ve Fenerbahçe Teknik Direktörü Aykut Kocaman'a İlişkin Bir Caps Analizi	140
Tablo 2.6. Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'a İlişkin Bir Caps Analizi	142
Tablo 2.7. Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan ve ABD Başkanı Donald Trump'a İlişkin Bir Caps Analizi.....	144
Tablo 2.8. Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'a İlişkin Bir Caps Analizi	146
Tablo 2.9. Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'a İlişkin Bir Caps Analizi	148
Tablo 2.10. Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'a İlişkin Bir Caps Analizi	150
Tablo 2.11. ABD'nin 45. Başkanı Donald J. Trump'a İlişkin Bir Caps Analizi.....	152
Tablo 2.12. ABD'nin 45. Başkanı Donald J. Trump'a İlişkin Bir Caps Analizi.....	154
Tablo 2.13. ABD'nin 45. Başkanı Donald J. Trump'a İlişkin Bir Caps Analizi.....	156
Tablo 2.14. ABD'nin 45. Başkanı Donald J. Trump'a İlişkin Bir Caps Analizi.....	158
Tablo 2.15. ABD'nin 45. Başkanı Donald J. Trump'a İlişkin Bir Caps Analizi.....	160
Tablo 2.16. ABD'nin 45. Başkanı Donald J. Trump'a İlişkin Bir Caps Analizi.....	162
Tablo 2.17. ABD'nin 45. Başkanı Donald J. Trump'a İlişkin Bir Caps Analizi.....	164
Tablo 2.18. ABD'nin 45. Başkanı Donald J. Trump'a İlişkin Bir Caps Analizi.....	166
Tablo 2.19. ABD'nin 45. Başkanı Donald J. Trump'a İlişkin Bir Caps Analizi.....	168
Tablo 2.20. ABD'nin 45. Başkanı Donald J. Trump'a İlişkin Bir Caps Analizi.....	170
Tablo 2.21. Almanya Başbakanı Angela Merkel ve Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'a İlişkin Bir Caps Analizi	172
Tablo 2.22. Almanya Başbakanı Angela Merkel ve Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'a İlişkin Bir Caps Analizi	174
Tablo 2.23. Almanya Başbakanı Angela Merkel'e İlişkin Bir Caps Analizi	176
Tablo 2.24. Almanya Başbakanı Angela Merkel'e İlişkin Bir Caps Analizi	178
Tablo 2.25. Almanya Başbakanı Angela Merkel'e İlişkin Bir Caps Analizi	180
Tablo 2.26. Almanya Başbakanı Angela Merkel'e İlişkin Bir Caps Analizi	182
Tablo 2.27. Almanya Başbakanı Angela Merkel ve Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'a İlişkin Bir Caps Analizi	184
Tablo 2.28. Almanya Başbakanı Angela Merkel ve Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'a İlişkin Bir Caps Analizi	186
Tablo 2.29. Almanya Başbakanı Angela Merkel ve Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin'e İlişkin Bir Caps Analizi	188
Tablo 2.30. Almanya Başbakanı Angela Merkel'e İlişkin Bir Caps Analizi	190
Tablo 2.31. Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin'e İlişkin Bir Caps Analizi	192
Tablo 2.32. Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin'e İlişkin Bir Caps Analizi	194

Tablo 2.33. Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin'e İlişkin Bir Caps Analizi	196
Tablo 2.34. Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin'e İlişkin Bir Caps Analizi	198
Tablo 2.35. Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin ve Rusya Başbakanı Dmitri Medvedev'e İlişkin Bir Caps Analizi.....	200
Tablo 2.36. Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin'e İlişkin Bir Caps Analizi	202
Tablo 2.37. Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin'e İlişkin Bir Caps Analizi	204
Tablo 2.38. Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin'e İlişkin Bir Caps Analizi	206
Tablo 2.39. Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin'e İlişkin Bir Caps Analizi	208
Tablo 2.40. Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin'e İlişkin Bir Caps Analizi	210
Tablo 2.41. Kuzey Kore Lideri Kim Jong-Un'a İlişkin Bir Caps Analizi	212
Tablo 2.42. Kuzey Kore Lideri Kim Jong-Un'a İlişkin Bir Caps Analizi	214
Tablo 2.43. Kuzey Kore Lideri Kim Jong-Un'a İlişkin Bir Caps Analizi	216
Tablo 2.44. Kuzey Kore Lideri Kim Jong-Un'a İlişkin Bir Caps Analizi	218
Tablo 2.45. Kuzey Kore Lideri Kim Jong-Un'a İlişkin Bir Caps Analizi	220
Tablo 2.46. Kuzey Kore Lideri Kim Jong-Un'a İlişkin Bir Caps Analizi	222
Tablo 2.47. Kuzey Kore Lideri Kim Jong-Un'a İlişkin Bir Caps Analizi	224
Tablo 2.48. Kuzey Kore Lideri Kim Jong-Un'a İlişkin Bir Caps Analizi	226
Tablo 2.49. Kuzey Kore Lideri Kim Jong-Un'a İlişkin Bir Caps Analizi	228
Tablo 2.50. Kuzey Kore Lideri Kim Jong-Un'a İlişkin Bir Caps Analizi	230

ÖNSÖZ

Sait Faik “yazmasam deli olacaktım” der. İnsan kafasında yer eden bir problemi çözmeye çalışarak bunu paylaşmaz ise o sorun zihninin derinliklerinde paslı bir çiviye döner adeta. Günümüzün alternatif mizah kültüründen olan memes ya da caps’ler benim için böyle bir niteliğe sahipti. Keyifli bir güne başlamak veya gündeme dair bir konu hakkındaki mizahi nitelermeleri öğrenmek için tercih ettiğim caps’lerin entelektüel boyutu yıllardır aklımın bir köşesini işgal ediyordu. Aslında merak ettiğim şey sosyal medyanın mizahı ve bunun tezahür biçimleriydi. Tüm bunları elimden geldiğince ele almaya çalıştığım bu çalışma benim adıma oldukça keyifli bir süreç oldu. Zira gergin olduğum son dönemlerde mizah üzerine üretilen içerikleri inceleyip bunları nitel açıdan yorumlamak bir nebze de olsa beni mutlu etmeye yetti.

Doktora sürecinde ve yaşadığım gergin günlerimin zorlukları içerisinde, moral vermesi, her zaman yanımda olması ve akademik anlamdaki desteğini hiç esirgememesiyle kendime olan güvenimi arttıran değerli danışmanım Doç. Dr. Hakan Temiztürk’e çok teşekkür ediyorum.

Entelektüel anlamda haklarını asla ödeyemeyeceğim hocalarım, Prof. Dr. Naci İspir, Prof. Dr. Ali Utku, Doç. Dr. Ömer Alanka, Yrd. Doç. Dr. Sait Sinan Atılgan, Yrd. Doç. Dr. İbrahim Ethem Zinderen ve Dr. Yavuz Küçükalkan’a teşekkürü bir borç bilirim.

Doktora sürecinde yer yer aksi tavırlarımla hayattan bezdirdiğim ve her seferinde beni teskin etmeyi başaran eşim Zehra ile tek bir gülümsemesi bile içimim yağlarını eriterek bu dünyayı benim için daha yaşanır kılan canım kızım Beyza’ya çok teşekkür ederim. İyi ki varsınız, iyi ki size sahibim biricik ailem.

GİRİŞ

I. PROBLEM DURUMU

Mizah, tüm gücünü toplumsal eleştiriden alarak karşıdakini gülünç duruma düşürmeyi hedefleyen komik unsura verilen isimdir. Mizah, antik dönemlerden bu yana bir eğlence ögesi olmasının ötesinde toplumsal direnişin odağını da yansıtmaktadır. Mizahın en önemli niteliği, toplumsal olarak yok sayılan veya ötekileştirilen kesimlere bir direniş alanı oluşturarak onların kendi alternatif kültürlerini ortaya koymasına olanak tanınmasıdır. İktidar ve mizah her daim bir sürtüşme içerisindedirler. Bu anlamda mizahın iktidar tarafından çok hoş görülmemeyen ve sıklıkla sansürlenmek istenilen bir yönünden de bahsedilebilir. Mizah öyle büyük bir güce sahiptir ki, güce dayalı her türlü iktidar mekanizması mizahın tersyüz edici gücünden nasibini alır.

Kabaca anlamlandırıldığında mizah; komediyi, eğlenceyi veya kişinin hoş bir şekilde vakit geçirmesine olanak tanıyan eylem ya da söylemlere dair genel bir tanımlamadır. Tüm bunların sonucunda gülme denilen tepki doğmaktadır. Bununla birlikte mizah, toplumsal gerçekliğin saklı kalmış yönlerine vurgu yaparak bu gizli yönleri toplumun yüzüne çarpmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda mizahın, gündelik hayat içerisinde saydamlaşmaya başlayan eşitsizlikleri ortaya çıkararak tüm bunları toplumun fark etmesini sağlayan bir mecra olduğu söylenebilir.

Eski çağlardan bu yana toplumsal yaşamın vazgeçilemez unsurlarından biri olan mizah, değişen iletişim altyapısı ve alışkanlıklarına paralel bir şekilde dönüşüm geçirmiştir. Tarihsel perspektiften bakıldığında, ilk çağlara ait mizahi öğeler eylem ve sözlü kültüre dayalıyken matbaanın icadıyla birlikte mizahi alışkanlıklar da değişerek basılı-yazılı kültürün hâkimiyeti altına girmiştir. İlerleyen dönemlerde, kayda değer bir ivme gösteren iletişim teknolojileriyle doğan dijital ortam mizahın yeni bir görünüm kazanmasına neden olmuştur. Bu yeni iletişim ortamının topluma sağladığı interaktif iletişim imkânı, her bireyin kendi mizahını üretmesine fırsat tanımaktadır. Genel anlamda interaktiflik birbiri ardına gelen etkiler ve tepkiler olarak nitelendirilebilir. Bu çerçevede dijital iletişimin sunduğu bu yenilik mizahın da yeni bir görünüme ulaşmasını beraberinde getirmiştir.

Tarihin akışı göz önüne alındığında insanlığın doğrusal bir süreç izlediği düşünülebilir. Bu süreçler en genel sınıflandırmayla geleneksel, modern ve postmodern

olarak dönemlere ayrılabilir. Mizahın dönüşümü de bu toplumsal süreçlerle yakından ilişkilidir. Ortaya konan ilk mizahi ürünler toplumsal gerçekliğin doğrudan temsili niteliğindeki zamanla bu temsil daha sorunlu bir hal almaya başlamıştır. Özellikle Postmodern dönemde gerçeklikle temsil birbirinden oldukça farklı bir hal almaya başlamıştır. Genel olarak ifade edilirse postmodern dönemle birlikte yaşanan dönüşüm, diğer yandan bir sürekliliğe de gönderme yapmaktadır. Bu çerçevede modernizmin kutsadığı temsil sistemleri gibi birçok şeyin sonu da gelmektedir. Kavramsal açıdan gerçekliğin temsili, zaman ve mekân arasındaki kopuş, sınırların ortadan kalkması, kültür endüstrisi ve anlamın ertelenmesi gibi temel postmodern sorunlar mizah ürünlerine de yansıyor önceki mizahi ürünlerle kıyaslandığında yeni mizah unsurlarının sorunlarını yansıtmaktadır.

Dijital iletişim ortamının doğurduğu postmodern mizah anlayışının en belirgin örneği *caps*'lerdir. Kelime anlamı *yakalamak* manasına gelen *capture* sözcüğünden türemiş olan *caps*, günümüzün postmodern mizah anlayışını yansıtan teknik bir terimdir. İngilizce literatürde daha ziyade *memes* olarak adlandırılan *caps*'ler, bir videoda ya da anlık bir olayda yakalanan fotoğrafların alt kısımlarına genellikle kırmızı şerit üzerine eklenen mizahi yazılardan ibaret olup, oldukça geniş bir kullanım ve etki alanına sahiptir. Diğer yandan özellikle Batı'da ortaya konan *memes* örneklerinde yakalanan fotoğraf üzerine direkt olarak yazı ile müdahale edilmesi ve söz konusudur.

Postmoderniteyle birlikte mizahın değişen yüzünü anlamak bağlamında *caps*'ler işlevsel bir örnek niteliğindedir. Ana akım mizah anlayışının aksine, dijital mizah anlayışını yansıtan *caps* örnekleri, eleştirinin ve yadırgamanın daha kuvvetli olduğu ve bununla paralel olarak dijital ortamın sunduğu anonimlik olanağı ile görece cesur bir mizah eyleminin ortaya konduğu bir tür görünümündedir. Bu düzlemde *caps*'ler, yeni ve Postmodern bir mizah anlayışı üreterek görüntü ile yorumu bir arada vermekte ve mevcut görsele yeni bir anlam yükleyerek yeni bir anlam inşa etmektedir. Nitekim görüntü ile yorumun bir araya getirilmesiyle söz ile mana arasında anlamsal bir boşluk oluşturularak postmodern bir söylem inşa etmektedir.

Postmodernizm ile birlikte toplum hayatına giren absürd, parodi, pastiş gibi mizah tekniklerinin *caps* kültürünün şekillenmesinde belirgin etkilerinden bahsedilebilir. Yani *capse* şekil veren bu teknikler, onun temel argümanını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda

ortalama bir caps örneği absürd, parodi ve pastiş bünyesinde barındırmaktadır. Bununla birlikte, montaj ve animasyon gibi teknik olanaklarla caps'in üretimi kolaylaşmaktadır. Özetle montaj ve animasyon caps'in teknik boyutunu oluştururken absürd, parodi ve pastiş ise düşünsel boyutuna işaret etmektedir.

Postmodern tarzda üretilen mizahi ürünlerin en önemli sorunu temsil açısından sorunlu olmalarıdır. Yani caps gibi postmodern mizahi ürünler temsilden ziyade gerçekliğin veya mizahi olanın basit bir taklidi niteliğindedir. Caps'de montaj teknikleriyle üretilen yeni söylem reel olanın oldukça dışında olup yapay bir mizah ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu noktada dijital imkânlarla yaratılan caps'ler onu üreten kişinin fikirlerini yansıtmakta olup genel fotoğrafa dair mizahi bir yorumlama niteliğindedir.

II. AMAÇ

Dijital iletişim teknolojilerinin insan yaşamı üzerinde gösterdiği yoğun etki toplumun mizaha ilişkin algılamalarını da dönüşüme uğratarak kendine yeni bir alan açmıştır. Tarihsel süreç içerisinde çeşitlilik gösteren mizah kültürü postmodern kültür ve yeni iletişim teknolojileriyle bu çeşitleri de bünyesine katarak yeniden şekillenmiştir. Bu çerçevede tezin temel amacı, bu değişimi irdelemek ve bunun temel dinamiklerini irdelemektir.

Postmodern kültür ve dijital mizaha ilişkin bu çalışmada, bilgisayar ve iletişim teknolojileri yardımıyla üretilen caps'leri inceleyerek bunların mizah kültürünü ne yönde dönüşüme uğrattığı ortaya konacaktır. Diğer yandan postmodern toplumda ortaya konan mizahi ürünlerin temsil açısından sorunlu yönleri ve bunların mizah kültürüne etkilerinin ilişkilendirileceği bu çalışma tüm bunları göstergebilim ve söylem açıdan ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Mizah kültürüne dair ülkemizde yüksek lisans ve doktora düzeyinde çalışmalar yapılmıştır. Lakin dijital mizaha ilişkin lisansüstü anlamda çalışmalar oldukça kısıtlı olduğundan dolayı bu araştırma akademik bir boşluğu doldurma gayretindedir.

III. ÖNEM

Yeni mizah anlayışının ortaya çıkarttığı güncel komik türler akademik çerçevede çeşitli makalelerde tartışılmıştır. Caps kültürüne ilişkin çalışmalar, sadece tek bir noktaya

yönelik bilgiler vermekte olup bunların birbiriyle olan ilişkisi ve interaktif yönü üzerinde çok fazla durulmamıştır. Diğer yandan bu türlerin üretimi ve paylaşımı ile alakalı sunduğu imkânlar, toplumsal muhalefetin daha etkili yükselmesini de kolaylaştırmaktadır. Söz konusu bu araştırmanın önemi, dijital teknolojiler yardımıyla şekillenen yeni mizah anlayışının sunduğu demokratik kültür, toplumsal anlamda daha çoğulcu bir sistemi beraberine getirerek eleştirel söylemin daha gür bir şekilde ifadesini kolaylaştırmaktadır.

Tarihsel süreç içerisinde toplumsal olarak mizah kültürlerinin dönüşümü bu dönüşümün dinamiklerinin ortaya konduğu bu çalışma bir kültür tarihi analizi yapmaktadır. Zamanla kendi içinde çeşitlenen mizahi türler postmodern dönemle birlikte çeşitliliğini arttırmıştır. Bu çeşitliliğin en dikkat çeken örneği de caps ya da memes kültürüdür. Nitekim caps kültürünün postmodern mizah anlayışıyla olan ilişkisi daha önce yapılan çalışmalarda detaylı bir şekilde irdelenmemektedir. Bu düzlemde absürd, parodi, pastiş ve montaj gibi postmodern mizah türevlerinin caps kültürüyle bağlantılandırıldığı bu çalışma bu alandaki ilk örneklerden olacaktır. Diğer yandan tüm bunların postmodernizm ve temsil krizi bağlamında kavramsallaştırıldığı bu tez, akademik anlamda önemli bir noktaya odaklanmaktadır.

IV. VARSAYIMLAR

Ortaya konan bu tez çalışmasına ilişkin varsayımlar aşağıda belirtilmeye çalışılmıştır.

1. Geleneksel mizah zamanla dönüşüme uğramıştır ve dijital teknolojiler aracılığıyla mizahın üretimi ve paylaşımı da bu evrime ayak uydurmuştur.
2. Mizahi türler her dönemde farklı biçimlerde ortaya konmuştur. Örneğin geleneksel mizahi öğeler sözlü kültüre dayalı iken modern mizahi öğeler basılı-yazılı kültüre dair olmuşlardır. Bu doğrultuda postmodern çağda ortaya konan mizahi türler ilk etapta analog olarak üretilirken ilerleyen süreçle birlikte dijital kültür ile şekillenmeye başlamıştır.
3. Postmodern çağda üretilen mizahi öğeler önceki dönemlerde üretilenlere karşı değil bunları içine alan bir yapıya sahiptir.

4. Postmodern süreç içerisinde tartışılan önemli bir sorun olan temsil krizi bu sürece dair mizahi öğelerde son derece belirginlik göstermektedir. Bu bağlamda postmodern mizahi örnekleri temsilden ziyade taklit ile ilişkilidir.
5. *Dijimodern* dönem postmodern sürecin bir devamı niteliğinde olup bu dönemde şekillenen mizahi örnekler üretim süreciyle bağlantılı olarak önceki türlere kıyasla bazı farklılıklar göstermektedir.
6. Absürd, parodi, pastiş ve kara mizah gibi postmodern mizah türevleri dijital ortamda üretilen mizah örneklerinin merkezi niteliğindedir.
7. Postmodern mizahi türevler montaj ve animasyon gibi teknik olanaklarla üretilmektedir.
8. Postmodern dönemin mizahi anlayışını anlamlandırmak noktasında internet ortamında üretilen caps'ler oldukça işlevseldirler. Zira caps'ler absürd, parodi ve pastiş gibi postmodern mizah türevlerini tek başına kendi bünyesinde barındırmaktadır.
9. Temsil krizi açısından caps'ler işlevsel bir örnek niteliğindedir. Gerçekliğin taklit yoluyla mizahi bir forma dönüştüğü caps'lerde fotoğrafa eklenen yazı ya da görsel monteler anlamı yeniden üretmektedir.

V. SINIRLILIKLAR

Postmodern çağda mizahın geçirdiği dönüşüme ilişkin yapılan bu çalışma internet ortamında sunulan caps'lerin bir analizini yapmayı amaçlamaktadır. Büyük çoğunluğu İncicaps'de üretilen ve Twitter, Instagram, Facebook gibi sosyal platformlarda paylaşımına sunulan caps'ler, mizahın dönüşen yüzünün en belirgin örneklerindedir.

Sosyal medya mecralarında paylaşılan ve basit rastlantısal örneklem metoduyla seçilen caps'lerin incelendiği bu çalışmada toplamda elli adet caps göstergebilimsel ve söylemsel açıdan incelenmiştir. Bu caps'lerin postmodern mizahi teknikleri olan absürd, parodi, pastiş ve montajla ilişkileri ortaya konarak temsil açısından problemliliği irdelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİNDE MİZAH OLGUSU VE DÖNÜŞÜMLERİ

1.1. ANTİKÇAĞDA MİZAHIN KÖKLERİ: FELSEFİ VE SİYASAL İÇERİMLER

İnsanlığın başlangıcından bu yana hep hayatın içinde olan muhalif eğilim kendini mizah ile açığa çıkartmaktadır. Kavramsal bağlamda ilk nüvelerinin antik çağa kadar uzandığı sözlü mizah geleneği, birçok yönüyle eleştiri unsurunu içerisinde barındırmaktadır. Antik dönem komedyalarında bu durum oldukça belirgin bir biçimde varlığını hissettirmektedir. Bu bölümde, mizah ve bununla bağlantılı olan hiciv unsurunun antik dönem içerisinde nasıl şekillendiği incelenerek bunların komedyalardaki yansıma biçimlerine değinilecektir.

Antik dönemdeki ilk mizah örnekleri dikkate alındığında bunların toplumsal hiyerarşiyi hicvettiği gözlenmektedir. Tanrı Dionysos, onun onuruna yapılan şenlikler ve hareket noktası bu şenlikler olan Aristophanes'in komedyaları bu dönemin mizah anlayışını örneklendirmektedir. Diğer yandan Aristoteles'in gülme ve komedyaya yüklediği anlamlandırma ve bunun felsefi dayanağı dönemin düşünce yapısını anlamak adına oldukça önemlidir.

Antikçağın kültürel altyapısı dikkate alındığında sözün egemenliği görülecektir. Antik dönemde söz kültürü aktaran temel dinamik niteliğinde olmuştur. Bu çerçevede, ortaya konan tüm kültürel ürünlerin sözel bağlamında kayıt altına alınarak aktarıldığı dikkat çekmektedir. Nitekim karnavallar ve şenliklerde ortaya konan teatral performanslar sözlü kültürün en belirgin örnekleri arasındadır.

Diğer yandan modern döneme kadar geçen süre geleneksel mizaha işaret etmektedir. Geleneksel dönemin en temel niteliği teolojik unsurları referans alıyor olmasıdır (Gencer, 2017: 52). Bu çerçevede ortaya konan mizahi türlerin büyük bölümü gerek paganik gerek ruhani dinsel ritüellerden büyük oranda etkilenmiştir.

1.1.1. Dionysos ya da Karnavalesk Mizah

Antik dönem tiyatrosunun temelini büyük oranda Dionysos kültü oluşturmaktadır. Antik yunan tiyatrosu Dionysos'un alanına aittir ve bu kült, simgesel olarak eski çağların işlenmiş bitkilerinden günümüze bütün verimiyle ulaşan asmayı ve şarabı temsil

etmektedir. Dionysos için şarap oldukça kutsaldır ve onun varoluşunu simgelemektedir (Kalenyi, 2013: 20). Dionysos şarap ve esrlik tanrısı olarak düşünülse de aslında o, bereketle de özdeşleştirilmektedir.

Grek mitolojisine göre Zeus'un birbirine zıt tabiata sahip iki oğlundan biri Dionysos, diğeri ise Apollon'dur. Dionysos'u anlamak için kardeşi Apollon'u da iyi bilmek gerekmektedir. Özünde uyum ve intizamı simgeleyen Apollon'un Zeus ile Leto'nun oğlu olarak Delos'ta doğmuştur. Doğumundan sonra anne ve babası onu Uzak Kaleye götürmüş bir süre orada yaşamıştır. Daha sonra Delphoi'ye dönen Apollon o bölgede eski bir tapınağı koruyan ve etrafa korku salan yılan Python'u öldürerek tapınağa el koymuştur. Bu olayın günahlarından arınmak için Apollon, yılan Python onuruna Pythia oyunlarını adamıştır. Sürülerin koruyucusu tanrı Apollon, Hermes'e onun icadı olan Liri Müz korolarını yönetmesi için hediye etmiştir. Apollon çok sayıda Nympe'nin ve ölümlünün yüreğinde aşk uyandıran sakin ve ahenkli bir görüntüyle belirtilmektedir. Öte yandan Apollon, acımasız yüzünü de gösteren bir tanrıdır. O bazen salgın hastalıklar da göndermiş ve yine bu hastalıkları tedavi etme gücünü de kendi bünyesine barındırmaktadır. Bazen de bu hastalıkları tedavisini oğlu Asklepios'a bırakmıştır. Apollon aynı zamanda kehanet tanrısı olduğu için insanlar geleceklerini öğrenmek ve günahlarından arınmak ya da güzel öğütler almak için onun Delphoi'deki tapınağını ziyaret etmişlerdir (Estin ve Laporte, 2005: 104).

Tüm bunların aksine Dionysos ise, kaotik ve yıkıcı gücü ifade eder. Bu yönüyle Apollon'un karşısında konumlandırılan Dionysos, Zeus ile Semele'nin oğludur ve Hera'nın kini uzun süre yakasını bırakmadığı için oğlağa dönüşerek gizemli Nysa ülkesinde yaşamak zorunda kalmıştır. Bu sürgün hayatının ileriki günlerinde üzümü, şarabı ve sarhoşluğu keşfeder. Bu durum onun, gezgin ve sözü geçen biri olarak, ülkeden ülkeye gitmesini de beraberinde getirir. Onun maceraları tanrılarınkinden çok kahramanların maceralarını andırır. Bereket tanrısı Dionysos aynı zamanda Ölüler Ülkesi ile de ilişkilidir. Bundan dolayı kimi zaman yılan biçimini de alır. Onun onuruna yapılan Anthesteria bayramları, aynı zamanda ölülerin bayramı olarak da nitelendirilir. Bu bayramlarda, sitede çoğalma gücünü yeniden canlandırmak için, yüksek dereceli bir memurun eşi ve rahibe olan Atinalı bir güzel ile birleşir. Kendisinin yönlendirdiği şenlikli bağbozumu bayramları aynı zamanda tiyatroyu da ortaya çıkarmıştır.

Bağbozumu bayramlarında, yeni üretilmiş üzümlerden yapılan şarapları içip keyiflenen insanlar, sarhoşluğun verdiği özgüvenle yerlerinden ayağa kalkarak taklitler yaparak gülünç hikâyeler anlatmışlardır. İlk örnekleri büyük oranda doğaçlama bir şekilde gelişen bu durum ilerleyen süreçlerde bu bayramların temel özelliği niteliğini almıştır. Daha sonra birtakım kimseler bu işi kendilerine meslek olarak seçmiş ve ilk tiyatro örnekleri bu kişilerin performansları sayesinde şekillenmeye başlamıştır.



Resim 1.1. Tanrı Dionysos
(erişim: <http://www.apelasyon.com/> 14.04.2016)

Dionysos'un kitonyen bir yanı da söz konusudur. Kitonyen kavramı, yeraltına dair tekinsiz şeyleri ve durumları ifade etmek için kullanılmaktadır. Diğer yandan bu sözcük yeraltının tanrılarını, ruhlarını, cehennemî ve şeytani olan her şeyi kapsamaktadır. Bu tekinsizliği yansıtmak adına Dionysos şenliklerinin bir bölümü geceleri gizli bir şekilde düzenlenmektedir. Katılanlar transa girmek için birtakım uyuşturucular almaktadırlar.

Ayrıca bu ritüellerde tanrının bedenini temsil ettiği düşüncesiyle çiğ et de yenmektedir. Bu ortamda kadınlar ve köleler de varlık göstermektedirler (Estin ve Laporte, 2005: 105).

Günümüze değin yapılan araştırmalar Dionysos kültünün toplumsal muhalefet ile bu denli uzun ömürlü olduğunu ortaya koymaktadır. Kayıtsız insanlarıyla tanınan Trakya ve Frigya dolayları onun doğum yeridir. Genel anlamda Dionysos, çam ağacının, bahar çiçeklerinin, üzüm yapraklarının, bununla birlikte tabiatın insanı en çok etkileyen yönlerinin, yaşamın kaynağı olan bitkilerin, en önemlisi de üzüm ve kutsanmış olan şarabın tanrısıdır (Otto, 1965: 52).

Bakkhos, Bromios, Euhios, Dithyrambos, İakkhos ve Lobakkhos gibi adlarla da anılan tanrı Dionysos'un ismi; Dio ve Nysa köklerinden gelmektedir. Dio kelimesinin almamı tanrıdır. Nysa ise, efsanevi bir dağın adıdır. Zeus, Dionysos'u çocukken bu dağın perilerine emanet etmiştir. Bu dağ aynı zamanda vahşi hayvanların yatağı ve Dionysos'un büyüdüğü yer olarak nitelendirilebilir (Erhat, 1996: 93).

Hesiodos (1977: 137), Dionysos'un doğuşunu şu ifadelerle anlatmaktadır: *“Kadmos'un kızı Semele de sevişip Zeus'la, Sanlı Dionysos'u doğurdu, o coşkun Tanrı'yi, Ölümlü ananın ölümsüz oğlu, Ama bugün tanrıdır ikisi de.”* Buradan hareketle Dionysos için ölümlü bir anneden doğduğu söylenebilir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, Dionysos mevcut yunan tanrılarından farklılıklar göstermektedir. Zira Dionysos eğlencenin ve cümbüşün tanrısı ve karnavaleskin kültürel mimarı olmakla birlikte ölümlü olması yönüyle diğer yunan tanrılarından ayrılmaktadır.

Thebai kralı Pentheus, Dionysos için; *“Yabancı bir sihirbazdan da bahsediyorlar; Lydia'dan gelmiş; kokulu saçları, sarı perçemleri, mor yanakları varmış; siyah gözlerinde Aphrodite'nin sihri parlıyormuş”* diyerek adeta onun portresini çizmektedir (Erhat, 1996: 95).

Dionysos'un tanrısal niteliklerinden bahsedildiğinde, iki önemli alana egemen olduğu görülmektedir. Birincisi Dionysos bir doğa tanrısıdır, topraktan çıkan bitkilerin ve bu bitkiler arasında yetişen insanın yaşamına yön veren gücü ifade eder. Yani Dionysos'un yüzü doğaya dönüktür. Fakat simgelediği asıl kuvvet doğadan ziyade insan ile tabiat arasındaki ilişki ve insanı doğanın sırlarına ulaştıran büyüdür. Doğa sırlarına ve gücüne ermek, yani tanrılaşmak, insan için ulaşımı en çok özlenen aşamadır. Dionysos

bu ereğe varmanın yolunu herkes için ve kolay kolay açar: Bu yol şarap ve sarhoşluktur (Erhat, 1996: 96). Zira sarhoşluk insanı cesaretlendiren ve kendini daha net bir biçimde ortaya koymasını sağlayan bir durumdur.

Balzac “*Meyhane halkın parlamentosudur*” der. Bu ifadeden hareketle meyhanelerin toplum gündemini yansıtan yerler olduğu düşünülebilir. Bununla birlikte meyhaneler toplumun gizli senaryolarının da şekillendiği mekânlar arasındadır. İçkinin de etkisiyle esrikleşen insan tüm muhalif düşüncelerini ortaya dökmekten geri durmaz (Scott, 1995: 172). Bu noktada sarhoşluk, insanı ahlaksal düzen dışına çıkaran, kurulu düzenin kurallarını askıya alan, kendine özgü esrik ve kayıtsız niteliğini meyhane kültürü ile birlikte bir popüler kültürel direniş ritüeli olarak okunabilir. Dionysiak sarhoşluk da tıpkı böyle bir şeydir. Şarap ve sarhoşluğun açtığı yolda Dionysos, kendi adını taşıyan şenliklere ruhunu da vermiştir. Sonbahar, kış ve baharın erken dönemlerindeki üzüm hasadında düzenlenen bu şenliklerde insanlar, bereketi de simgeleyen Dionysos’a tapınırlarken sarhoşluğun da etkisiyle tüm toplumsal aşırılıkları deneyimlemişlerdir.

Dionysos şenliklerinde ozanlar, söyledikleri şarkılarla tanrıları övmüşlerdir. Bunun yanında ozanlar kendi aralarında yarışmalar da düzenlemiş teatral türlerin ilk örneklerini şekillendirmişlerdir. Büyük Dionysia’da Akropolis’in güney eteğinde konumlanan Dionysos tiyatrosuna öncelikle kutsal kişi ve rahipler tarafından tanrıyı simgeleyen bir heykel taşınmıştır. Ertesi gün Dionysos adına yapılan danslar ve koroyla söylenen şarkılarla bu şenlik asıl ruhunu yansıtmaya başlamıştır (Aktaran: Yücel, 2015: 126).

Dionysos acı ve ölüm, sevinç ve yaşam dikotomisinin tanrısıdır. Bundan ötürü hem tragedyanın hem de komedyanın yaratıcısının Dionysos olduğu düşünülmektedir. Diğer yandan Dionysos kültü heyecan ve coşku veren bir ruhu da yansıtmaktadır. Tanrının hediyesi olan şarabın eşliğinde, insanların kendisinden geçmesi ve bunun doğurduğu karnaval ortamı, çılgınlığın şiirselliği şeklinde de tanımlanabilen Dionysos şenliklerinin temel argümanını ifade etmektedir (Shorock, 2011: 81).

Dionysos şenlikleri, bereket, üreme ve çoğalmayı ifade eden *Phallus*’u kutsama ayinleridir. Aristoteles’e göre bu şenliklerde Phallus’a ithafen okunan şarkılar komedyanın ilk nüvelerini oluşturmaktadır. Komedyaya kelime anlamı itibarıyla köy ve şehirlerdeki şenliklerde söylenen *komos* şarkılarından doğmuştur. Dionysos şenlikleri sınırları zorlayan bir karnaval ortamı yaratıyordu. Diğer taraftan bu şenliklerde kent

yöneticileri de hicvediliyor, gülünçleştiriliyordu (Avcı, 2003: 85). Tüm sosyal hiyerarşileri altüst edilerek toplumsal iktidarı gülünç duruma düşürmek bu karnavalların en önemli özelliğini yansıtmaktadır.

Karnavallarda resmi kültürün karşısında konumlandırılan halk kültürünün, kahkahayı, doğanın ve kolektif yaşamın ritimlerini, bedenini direncini ve işlevini irdelemesi söz konusudur. Karnaval kültürü, her türlü resmi konum ve ciddiyete yönelik alay, tüm toplumsal hiyerarşilerin tepetaklak edilmesi, davranış kurallarının küfür, müstehcenlik, aşağılama, bedensel iştahlara yönelik tüm aşırılıkların kutsanması biçiminde kendini dışavurumudur (Bakhtin, 2001: 24). Bu yönüyle karnavallar bir aşırılıklar mekânıdır. Karnaval ortamında insanlar özgürlüklerini doyusya deneyimleyip kendiliklerini korkusuzca ortaya koyma fırsatı yakalamışlardır.

Eski Yunan inanişında yaşamın, umudun, coşkunun ve şarabın simgesi olan Tanrı Dionysos, yaşam alanının sınırlarının dışında düşünölmektedir. Toplumsal eşitsizliklerin ortadan kaybolduğu Dionysos şenliklerinde, insanlar bireysel kimliklerini bir kenara bırakarak, kutlama, şarap, coşku ve cinsellikle *Katharsis*'e ulaşmayı hedeflemişlerdir (Avcı, 2003: 86). Nitekim bu karnavallarda, *Katharsis*'e ulaşan insanlar tüm kötücöl ruhlardan arınarak daha mutlu bir yaşama erişecekleri düşünöncesi söz konusudur.

Dionysos şenliklerine oluşan mizahi hava şarabın da verdiği özgüvenle asıl amacı olan eleştirel düşünöncenin filizlenmesine olanak tanımıştır. Bu şenliklerdeki komedyaya unsurları, hegemonik atmosferin oluşturduğu kabullenme kültüründen kurtulmayı simgeleyen muhalif ruhu ifade etmektedir.

Karnaval kültürü günümüz açısından düşünöldüğünde dionysiak bağlamdan oldukça uzak bir görünüm sergilemektedir. Geçmişin aksine günümüzdeki karnaval ritüelleri, egemen kültür ve hegemonyanın yeniden üretildiği eğlence aktivitelerine dönüşmüştür. Geleneksel anlamda direnişin en önemli göstergesiyken günümüzde tüketimin tamamlayıcı unsuru haline gelmiştir.

Dionysos şenliklerinin içerdiği siyasal ve yıkıcı örüntü, toplumun muhalif sesiyle birleştiği noktada ise, Dionysos'cu muhalefet ve eleştirel tonun gitgide siyasal taşlama kılığına bürünmüş bir siyasal mizah türünün öncü nüvelerinin oluştuğu söylenebilir. Bu da Aristophanes'in komedyalarına yansımış, Dionysos'cu söylem siyasal ruhunu bu eserlerde kazanmıştır.

1.1.2. Aristophanes'te Siyasal Taşlama ve Mizah

İ.Ö. 400'lü yıllarda yaşayan Aristophanes yaşadığı dönem itibariyle, antik komedyaların miladı olarak değerlendirilebilir. 427 yılından itibaren komedyalar yazmaya başlayan Aristophanes'in ilk oyunları; Daitaleis (Konuklar), Babyloniai (Babylonialılar) ve Akharnes (Akharnailalılar)'dir ve bu oyunlar Kallistratos ve Philonides adlı iki aktörün isimleriyle sahnelenmiştirler. Oyunlarının gördüğü ilgi neticesinde Aristophanes çalışmalarında kendi ismini kullanmaya başlamıştır. 424 yılında oynanan Hippias (Atlılar) adlı eseri kendi adıyla oynanan ilk oyundur. 423 yılında Nephelai (Bulutlar) adlı oyunuyla sofistleri ve Sokrates'i hedef almıştır (Üreten, 2003: 16). Diğer yandan Bulutlar, Kurbağalar, Eşekarıları, Kuşlar ve Kömürcüler isimli diğer komedyalarında ciddi toplumsal eleştiriler söz konusudur.

Dionysos adına yapılan şenliklerde ortaya çıkmaya başlayan Aristophanes'in komedyanın türünün temeli "fallus" türkülerine dayanmaktadır. Fallus türküleri, bolluk ve bereket tanrısı Dionysos kültürünü temsil etmektedir. Zira buradaki amaç insanın üretkenliğini arttırmakla birlikte toplumun arınmasını da sağlamaktır. Dionysos kültürü içerisinde, üretkenliğe gönderme yapan şey cinsellik, arınmaya gönderme yapan şey ise coşkidur. Bu coşku ortamında, şarap, şarkı ve dansla esrikleşen insanın kendinden geçerek tanrıyla birleşeceği inancı, eski komedyada yoğun olarak boy gösteren cinsellik ve açık saçıklığa, bununla birlikte dans-şarkı-şiir üçgeninin bu atmosferi tüm seyircileri içine alan bir katharsisin vücut bulmasına aracılık etmiştir (Yüksel, 1990: 558).

"Karnavallaşmış Antikite"nin en önemli temsilcilerinden ve Dionysos şenliklerinin ruhunu yansıtan komedyanın büyük ustası Aristophanes'in sanatı, toplumsal sorunlardan siyasete, siyasetten toplumsal ahlaka kadar geniş bir yelpazeyi bünyesinde barındırır. Eleştirel komedyaya dair örnekler verdiği eserlerinde Aristophanes'in eleştirilerinden, sivri dili ve ince mizah anlayışıyla, yönetici sınıflar da nasibini almaktaydılar (Avcı, 2003: 86). Aristophanes'in oyunlarının en belirgin özelliği topluma çekici gelen müstehcenlik ve kaba adlandırmalardır. Aristophanes'in komedyalarının dili aşırılıklarıyla akıllarda yer etmiştir. Aristophanes bununla birlikte belirgin bir incelikle yol alan güçlü yergi konusunda etkili bir dile sahiptir (Sanders, 2001: 132).

Aristophanes komedyaları ortaya çıkış süreci itibariyle oldukça önemli bir yöne sahiptir. Perikles iktidarından sonra kötü duruma düşen halk giderek yoksullaşmaya

başlamıştır. Bu yoksulluk toplumsal çürümeyi de beraberinde getirerek bir sosyal kriz ortamı yaşanmaya başlamıştır. Bu sıkıntılı ortamda, halk eski mutluluğunu arar hale gelmiştir. Bu sosyal çöküş ortamında ortaya çıkan Aristophanes komedyalari yaşanan sürecin bir aynası niteliğindedir (Aktaran: Özcan, 2002: 19). Antik Yunan toplumunun bir aynası niteliğinde olan bu komedyalari günümüze ulaşmasının en önemli sebeplerinden biri de olanı olduğu gibi vererek ona eleştirel bir üslup getirmesi ve izleyiciyi sürece dâhil etmesidir.

Aristophanes'in komedyalari tıpkı dionizyak felsefe gibi dünyayı ters yüz etmektedir. Aristophanes toplumun düş gücüne tesir ederek karnavaleski sosyal bir düzleme yerleştirmekte ve esinlendiği isyankâr ruh sayesinde kalıcı bir sosyal tesir yakalamaktadır (Sanders, 2001: 133). O eserlerinde kullandığı güçlü üslupla tüm toplumsal adaletsizlikleri hedef almakta ve eşitsizlikleri eleştirmektedir. Onun komedyalari güçlü bir toplumsal analiz sunarak sorunlu gördüğü noktalara çözümler üretmeyi amaçlamaktadır.



Resim 1.2. Aristophanes'in Bulutlar İsimli Oyunundan Bir Gravür
(erişim: <http://www.ancient-origins.net/> 25.04.2017)

Aristophanes komedyalarının en önemli niteliği yaşadığı dönemin felsefesini ve düşünsel sistemini eleştiri konusu yapmasıdır. Örneğin yukarıdaki görselde de anlatıldığı gibi, Aristophanes Bulutlar isimli oyununda, toplumun gelenek ve törelerine aykırı düşüncelere sahip olduğu ve gençlerin ahlakını bozduğu düşüncesiyle çağdaşı Sokrates`e ve sofizme yönelik eleştirilerde bulunmaktadır.

Aristophanes komedyası mit ve ritüelleri oldukça yoğun bir biçimde kullanmaktadır. Zira onun esin kaynağı bu mitlerdir. Birçok eski festival ve şenlikler bu mitlerin toplumsal açıdan yeniden inşa edildiği etkinliklerdir. Bu festivallerde sahnelenen komedyaların nitelikleri oldukça önemlidir. Bu festivallerin anlamı ve fonksiyonları antik Yunan inancının ve toplumsal yaşantısının izlerini taşımaktadır (Bowie, 1996: 8). Bu bağlamda Aristophanes komedyaları da benzer bir niteliğe sahiptir. Oyunların içerdiği muhteva Antik Yunan inancını gözler önüne sermektedir.

Aristophanes komedyalarında alegoriden çokça faydalanmıştır. Alegoriyle soyut fikirler insan ya da hayvan biçiminde ifade edilmiş, böylece kavramlar birbirleriyle ilişkilendirilmiştir. Örneğin, sadık arkadaş egemenlikle evlenir. Savaş, büyük bir dev şeklindedir ve kargaşayla birlikte bir mağarada yaşamaktadır. Zenginlik, kör bir tanrı şeklinde nitelenir. Fakirlik ise çirkin ve yaşlı bir kadınla özdeşleştirilir. Bolluk, festival, egemenlik, uzlaşma ve barış zamanı gibi olgular ise sessiz ve güzel kadınlar şeklinde resmedilmişlerdir. Diğer yandan Aristophanes oyunlarında, alegoriyi sadece soyut kavramlarla sınırlandırmamış, bazı grupları, zümreleri ve nesnelere de nitelemiştir. Örneğin, halk, huysuz bir adamdır. İğneli ve vahşi yabanarıları gaddar yargıçlara gönderme yapmaktadır. Bulutlar ise havaya dair şeyleri ifade etmektedir (Beşler Aycan, 1990: 2). Yazınsal metinlerde alegori kullanımı, bir tür ihtiyat ve telkin işlevi görmektedir. Müellif, söyleyeceklerini müktedire doğrudan söylemesi durumunda maruz kalacağı gazaptan korkmaktadır. Bu yüzden de Aristophanes'in hicvi örtmeceyle sarmalamakta ve böylelikle de darbelerini daha belirsiz ancak daha etkili kılmaktadır.

Aristophanes, oyunlarını zekice kurgulamış politik hicvi yoğun bir biçimde ifade etmiştir. O, güldürü ögesini kullanırken, büyük oranda abartma, parodi ve taşlama unsurlarından faydalanmaktadır. Bunu yaparken de hedefine koyduğu kişiler seçkinlerden başkası değildir. Aristophanes, oyunlarında hiçbir zümre ya da sınıfa hiçbir ayrıcalık tanımaz. Bu yüzden de yapıtlarında nasıl bir ahlaksal ders ya da sonuç

çıkarılacağı kolaylıkla anlaşılabilir. Çoğunlukla cana yakın oyun kişileri özel hayatlarını hiç rahatsız edilmeden geleneksel tarzda gönüllerince sürdürmeyi arzular; savaşlar, siyasetçiler, aydınların rahatlarını kaçırmamalarını isterler, fakat kendileri de çoğunlukla çıkarlarını düşünen kişilerdir, dolayısıyla oyunun sonunda kimin haklı ya da doğru olduğu kolaylıkla kestirilemez (Howatson, 2013: 83).

Aristophanes'in eserlerinde saldırgan bir hiciv unsuru söz konusudur. Yazarın on bir eseri dikkate alındığında, bu komedyaların toplumsal gerçeklikle yakından bağdaştığı ve bunları hiciv yoluyla ele aldığı görülecektir (Ehrenberg, 1962: 19). Aristophanes'in hiciv üslubunda iğneleme, yerme ve alaya alma dikkat çeker.

Aristophanes, komedyalarındaki davranış modeli, kamunun sınırsızca eleştirdiği kişisel bir istismarı ve müstehcenliğin dikkat çeken yönlerini izleyiciye göstermektedir. Diğer yandan Aristophanes Atina'ya özgü gülünçlükleri resmi bir teatral bir dille harmanlayarak izleyicinin duygularına dokunmayı başarmaktadır. Onun bu özelliğinin dramatik realizmin köklerinden uzak, homojen bir mizah anlayışı inşa etmeye yönelik olduğu ifade edilebilir. Kişisel olarak değerlendirildiğinde, Aristophanes'e dair komedinin sürekli değişen hareketlerine eşlik eden tepkimizin gerçekdışı duygusuna katkıda bulunduğu ve normal olmadığı görülebilir. Diğer yandan bu komedi türü popüler bir bağlama da sahiptir (Platter, 2007: 2).

Aristophanes'in komedyaya anlayışı, toplumsal çelişkileri ve karşıtlıkları merkeze alarak felsefi bir altyapı ortaya koyar. Havada sepet içinde sallanan bulutlar ile yaratılan kurgusal ortam, Sokrates'in diyaloglarından oldukça uzak daha kurgusal bir anlama gönderme yapmaktadır. Örneğin Sokrates Aristophanes'in aksine şehre ve şehir sakinlerinin sorunlarına temas etmeye doğru bulmamaktadır. (Freydberg, 2008: 79). Lakin Aristophanes, oyunlarında sosyal meseleleri merkeze alması hasebiyle çağdaşlarından farklı bir niteliğe sahiptir. Bu yüzden Aristophanes'in üslubunda ironi ve mizah unsurları oldukça belirgindir ve ayrıca bunları siyasal bir eleştiri aracına dönüştürerek kullanmaktadır.

1.1.3. Aristoteles'te Komik Unsurun Eleştirisi ve İronik Mizah

Antikçağ siyaset bilimci ve filozoflarından Aristoteles çalışmalarında gülme ve komik unsurun üzerinde durarak bunları insan doğasıyla ilişkilendirmektedir. Aristoteles, geçmişten gelen tüm mizah geleneğini dikkate alarak bunun eleştirel yönlerini ve

içerisinde barındırdığı sorunları irdelemektedir. Aristoteles komediyi, kargaşanın ve esrikliğin hüküm sürdüğü karnavalesk mizahtan sıyrarak, onun akılcı ve mantıksal yönleri vurguladığı apollonik bir mizah perspektifine yaklaştırmaya çalışmaktadır. Diğer yandan Aristoteles çalışmalarının genelinde komedinin trajediden daha değersiz olduğunu vurgulayarak mizahın içsel unsurlarının yanlış algılandığını ifade etmektedir (Cheetham, 2003: 65). Fakat tüm bu tartışmaların öncesinde Aristoteles'in mizaha ilişkin düşüncelerini anlamak için, önce gülme konusundaki görüşlerine bakmak gerekir.

Aristoteles'in mizah üzerine olan fikirlerinin kaynağında hocası Platon'un etkisi oldukça büyüktür. Gülme ve mizah konusuna kafa yoran ilk felsefecilerden olan Platon en basit biçimiyle, asla gülme ve kahkahayı onaylamamaktadır. O mizahı kendi ifadesiyle "aptalca ve yanlış" olduğu gerekçesiyle eleştirmektedir (Lippitt, 1991: 49). Platon'a göre gülüş ideal olanın önündeki en büyük tehdittir. İdeal devlet yapısının anlattığı kitabında Platon, ideal devletin bireylerinin ciddi olduğunu ve bu doğrultuda da gülme gibi ciddiyete zarar veren şeylerin kontrol altında tutulması gerektiğini savunmaktadır (McDonald, 2012: 21-22).

Aristoteles de tıpkı Platon gibi gülmeye dair olumsuz bir kanaate sahiptir. Ona göre gülme tıpkı insanın peşini bırakmayan uslanmak bilmez bir köpek yavrusu gibidir. Aristoteles'e göre mutluluğun yakalanması bu küçük köpeğin ehlileştirilmesiyle gerçekleşir. Aristoteles'in bu düşüncesi gülmenin denetim altına alınarak, anlamlı bir gülme eylemini ifade etmektedir. Düşünür, herhangi bir sakarlığa veyahut bedensel ve zihinsel özürlere gülmenin doğru olmadığını düşünmektedir. O insanın gülme eylemini daha erdemli bir şekilde açığa çıkarmasını istemektedir. Bu noktada onun çözümü tiyatrodur. Aristoteles hem çirkin hem de biçimsiz görünen fakat temelde acı vermeyen tragedya maskesine dikkat çekmektedir. O, insanların genelde taklit yoluyla öğrendiklerini düşünür ve bu konuda "Bir şey öğrenmek, zevklerin en büyüğüdür" der. Bu anlamda, bir tiyatro oyununda oyunculara gülmek Aristoteles'in kurgusunda toplumun rakiplerle alay etme ihtiyacını ikame edebilir (Sanders, 2001: 126-127).

Aristoteles nüktayı oldukça yüksek bir konuma yerleştirerek, onu dostluk ve dürüstlükten sonra üçüncü toplumsal erdem olarak nitelendirir. Nükte, anlık bir aktivite olup zihinsel bir niteliğe sahiptir ve kolaylıkla dizginlenebilir. Diğer taraftan nükte, katalizör işlevi görür: Gerçeği nükteli bir yolla söyleyerek insan yakın dostluklar

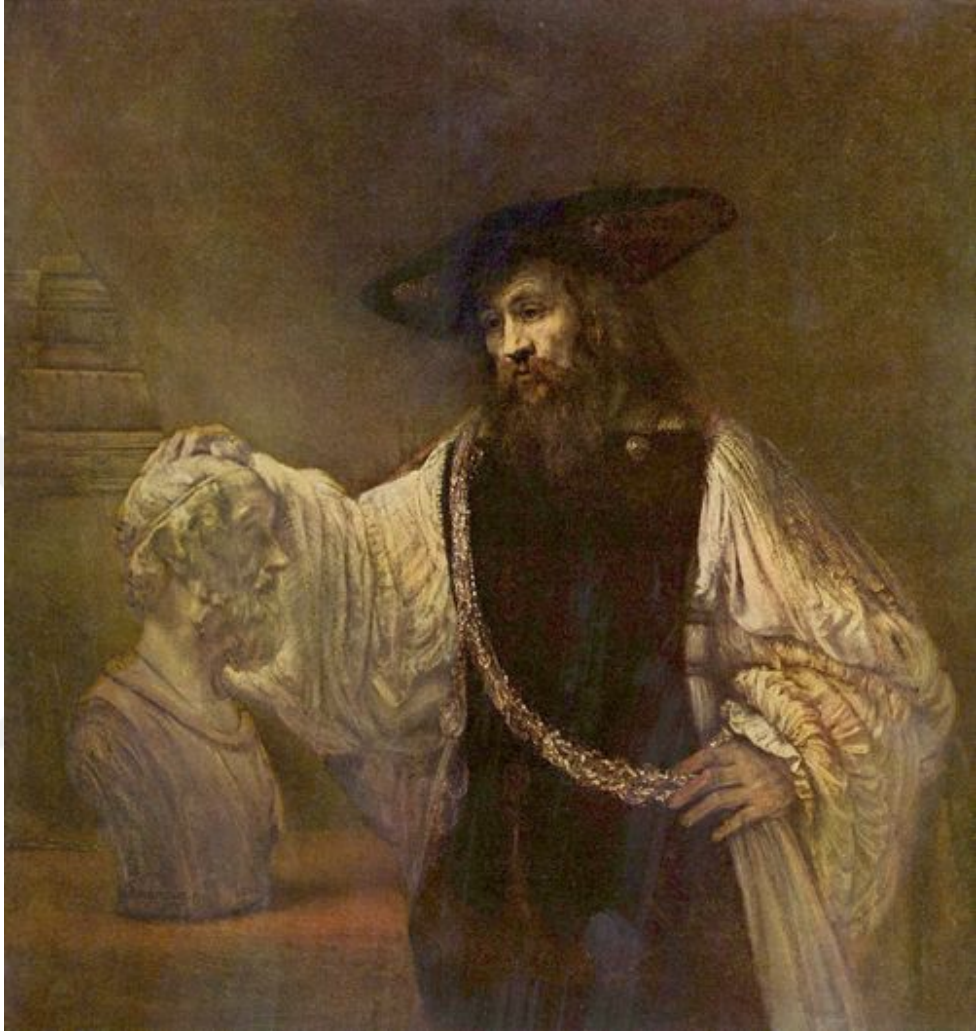
kurabilir. Nasıl ki bir oyunun arkasında eyleme biçim ve yön veren, gerekli ama görünmez bir yönetmen varsa, esprinin arkasında da nükte vardır. Bu yüzden toplumsal anlamda gülmeye hayat veren temel unsur nüktedir. Ona göre gülme nasıl ki hepimizi insan haline getirmişse, insan yaşamını yönlendirme hususunda da gülmeden yararlanılabilir (Sanders, 2001: 129).

Aristoteles döneminde, nükte, eğitim ve çalışma yoluyla edinilebilen bir niteliktir. Gerçek anlamıyla mizah duygusu bir ders konusu, öğrenilecek ve geliştirilecek bir şey haline gelmiştir. Dolayısıyla, Aristoteles nükteyi hitabetin bir başka yönü olarak ele alır. Ona göre nüktenin esas unsuru anlatımı ağır bir üsluptan kurtararak söyleminden asıl mananın anlaşılmasını sağlamaktadır. Aristoteles'e göre nükte eğitim ve zevk inceltmesi gerektirdiğinden, cahil insanlar kaba saba hayatlar sürmeye mahkûm olup asla nükteleri anlama mertebesine erişememişlerdir. Lakin bu nitelemeye hak kazananlar için, Aristoteles nüktelerini keskinleştirmelerini sağlayacak kurallar getirmişlerdir (Sanders, 2001: 129).

Aristoteles insan davranışları açısından orta yolu savunmaktadır. O, iyi yönde de, kötü yönde de aşırıya kaçılmaması gerektiğini ifade etmektedir. Ona göre aşırı nükte insanı bir soytarıya dönüştürüp dostluğu yok ederken, nüktenin yetersizliği de insanı kaba bir insana çevirmekte ve aynı oranda insanı toplumdan uzaklaştırmaktadır. Ona göre bu insanların toplumsal etkileşime girmeleri tuhaf olduğu için fark edilmeleri de oldukça kolaydır. Kaba kişiler her şeyden alınganlık gösterdikleri için yararlı konuşmaya katkı sağlayamamaktadırlar. Diğer yandan soytarılar ise her şeyi alaya aldıkları için toplumsal yapıyı aşındırdıkları için Aristoteles bu durumu çok iyi karşılamamaktadır. Onlar insanları daha çok güldürmek için herkesi hedef alan espriler yapmaktadırlar. Bu yüzden de edep sınırlarını zorlamakta ve alaya aldıkları kişileri incitmekten kaçınmamaktadırlar (Sanders, 2001: 130). Aristoteles her türlü aşırılığın topluma zarar verdiğine inanmaktadır. Tam da bu noktada Bertolt Brecht'in şu sözü ile konu özetlenebilir: "Mizahın olmadığı bir yerde yaşamak çok zor ve sıkıcıdır. Her şeyin mizaha dönüştüğü bir yerde yaşamak ise olanaksızdır." (Çakır, 2006: 161).

Aristoteles'e göre gülme insanı özgürleştirerek ona yeni bir mertebe kazandırmakta ve onu demokratik, özgür bir ruhla donatmaktadır. Bu konuma erişenler diğer insanların da saygısını kazanmakta ve özgür bir ruha sahip olarak önder konumuna

yükselmektedirler. Aristoteles'in burada vurguladığı gülme tam anlamıyla erdemli bir gülme tavrı ve soytarılığın oldukça uzağında nükteye dayalı bir mizahi eylem niteliğindedir.



Resim 1.3. Rembrandt van Rijn'in Aristoteles vor der Büste des Homer İsimli Tablosu (1653)

(erişim: <http://www.zeno.org/> 14.06.2016)

Aristoteles'in dikkat çektiği bir başka olgu da ironidir. Onun olumladığı espri anlayışının önemli bir boyutunu ironi teşkil etmektedir. Ona göre, ironi uyanık ve iç görülü olan ile uyuşuk ve yavan olanı birbirinden ayırarak acıya yol açmaktadır. Tüm bunlar sınıflandırmalar yoluyla hiyerarşiler yaratarak acıyı körüklemektedirler. Aristoteles ironiyi aristokratik zekâ ile ilişkilendirerek, ironinin maskaralıktan ziyade kibar kişiye daha uygun olduğunu vurgulamaktadır. Maskaralar başkalarını güldürme amacıyla espri yaparken sahici ironiyi ortaya koyanlar toplumsal bir soruna ya da eşitsizliğe işaret etmektedir (Sanders, 2001: 131). Aristoteles'in ironiye karşı karmaşık

düşünceleri söz konusudur. Aristoteles ironinin retorik bağlamında yıkıcı bir güce sahip olduğunu düşünmektedir. Bu bağlamda Aristoteles ironiyle güçlenen esprilerin, hitabeti daha güçlü kıldığını ifade etmektedir.

Aristoteles'in temel amacı gülmeye daha akılcı bir boyut kazandırmaktır. Bu düşünceden hareketle o eski komedyaya realist unsurların yön verdiği bir tiyatro oluşturmuş ve bu tiyatroyu dionizyak kimliğinden bağımsızlaştırmıştır. Aristoteles'in fikirlerinin bu noktada eski komedyayı ıslah etmeye yönelik olduğu söylenebilir. Bu anlamda Aristoteles Aristophanes'in komedyalarını da eleştirilmekte ve oyunlar içerisindeki dionizyak ruhun gerçek dünyadan oldukça uzak olduğunu vurgulamaktadır.

Aristoteles Coislin Kitapçığı isimli çalışmasında, komedyaya dair eleştirilerini ifade etmektedir. Ona göre komedyaya, abes ve görkemden uzak, bütüncül, süslü bir dilin hâkim olduğu bir türdür. Bu süslemeler oyunun çeşitli yerlerine dağılmış olup onu ciddiyyetten uzaklaştırmaktadır. Nitekim komedyaya, öyküleme yerine oyuncularla temsilin doğrudan ortaya konan ve gülme yoluyla bunlara bağlı duygusuz bir hareketin taklidi niteliğindedir (Aristoteles, 2013: 62). Komedyanın sahip olduğu bu yapı temel anlamda onun kendi temsil sistemine sahip olduğu ve tragedyanın korku dolu doğasından oldukça uzak olduğunu sergilemektedir.

Aristoteles'in bu fikirlerinin şekillenmesinin altında onun filozof kimliği yatmaktadır. Zira dionizyak zihniyetin aksine o Apollon'un açtığı yoldan gitmektedir. Aristoteles bize sakin ve düzenli bir devlet resmi çizerek Aristophanes'in kurguladığı dünyayı altüst etmiştir (Sanders, 2001: 133). Aristoteles'in temelde vurguladığı apollonik bir mizah tasavvuru olup eserlerinde ortaya koyduğu temel argüman, sistematize edilmiş ve ehlileştirilmiş bir gülmedir. Bu bağlamda Aristoteles'in, his ve duyguların değil aklın sözcülüğünü yaparak mizahı daha erdemli bir konuma yükseltmeye yönelik bir görüşe sahip olduğu ifade edilebilir.

1.1.4. Antik Yunan ve Roma Dönemi Mizah Kültürü

Antik Yunan ve Roma, tiyatronun ve bununla bağlantılı olarak mizahın oldukça değer gördüğü medeniyetlerdir. Daha önce ifade edilen Dionysos karnavalları ve Aristophanes komedyaları bu kültürlerde ortaya çıkmışlardır. Bu çerçevede sözlü mizah kültürü ve bunun tiyatroyla olan ilişkisini anlamlandırmak için Antik Yunan ve Roma döneminde ortaya konan teatral türlere bakmak gerekmektedir.

1.1.4.1. Fabula Crepidata / Tragoedia

Roma'da ciddi dramanın en yaygın türü olan *Fabula Crepidata* veya *Tragoedia* aynı zamanda *Fabula Crepidatum* olarak da adlandırılmaktadır (Manuwald, 2011: 133). Bu terim yaygın olarak Yunan efsanelerinde Roma-Yunan usulü tragediyayı ifade etmek amacıyla kullanılmaktadır. Bu bağlamda *Fabula Crepidata*'nın Yunan tragedyasının Roma uyarlaması olduğu ifade edilebilir (Beare, 1939: 166).



Resim 1.4. Tragoedia Iphigenia'dan Sahne
(erişim: <http://www.wikiwand.com/> 14.04.2016)

Bu tip oyunların çerçevesi Yunanistan'dan devralınan: dramalar, Yunan efsane öyküleri, Yunan trajedisi yapısına göre modellenmiş ve genellikle belirli Yunan oyunlarından uyarlanan unsurlara dayanmaktadır. Söz konusu bu Roma trajedileri Yunan geleneğinin çağdaş görünümü niteliğindedir.

Fabula Crepidata'da Romalı trajik oyun yazarları, Yunan trajedileri ve Yunan efsanelerinden oluşan geniş bir repertuar çıkarabildikleri için, şiirsel niyetleri ve çağdaş izleyicilerin beklentilerini göz önüne alarak çeşitli kahramanlar yaratmışlardır. Ünlü efsanevi figürler, daha sonra sahnelenecek oyunlar için halkın talepleri göz önüne alınarak yeniden kurgulanmıştır. Doğası gereği efsaneler, tarihsel kahramanlar üzerinde büyük değişiklikler yapmalarına izin vermese de mitlerin çeşitli türevlerinde farklı yorumlamalarla bu durum mümkün olmaktadır. Romalı şair ve yazarlar seçtikleri konularda çeşitli özelliklerde kahramanı yüceltme potansiyelini de ellerinde tutmuşlardır (Manuwald, 2011: 134).

Fabula Crepidata'da sahnelenen mitlerin seçimi büyük oranda bir Roma ulusal kimliği inşa etmeye yönelik olmuştur (Manuwald, 2011: 136). Örneğin Truva Savaşı'nın işlendiği bir oyunda oluşturulan anlatı her yönüyle izleyiciyi galeyana getirmekte ve bir Romalılık bilinci oluşturmaktadır.

Roma tragedyası günümüzde önemini yitirmiş olsa da, kendi döneminde eleştirmenler tarafından son derece itibar görmüştür. Bununla birlikte, MÖ 200 ile 75 yılları arasında yaşamış yalnızca üç tragedya yazarının adları günümüze ulaşmıştır. Bunlar; Quintus Ennius (239-169), Marcus Pacuvius (7220-7130) ve Lucius Accius'dur (170-786). Erken döneme ait bu isimlere ait tragedyalar günümüze ulaşamadığından dolayı bunlara ilişkin kesin şeyler söylemek hayli zordur. Bununla birlikte fragmanlardan, başlıklardan ve çağdaş söylemlerden yola çıkarak bu oyunların büyük çoğunluğunun Yunan kültürüne ilişkin özgün yapıtlarından uyarlandığı söylenebilir (Brockett, 2000: 65).

Fabula Crepidata, diğer türlerle mücadele edebilmek için eğlence unsurunu da içerisine almış olsa da bunu başaramamıştır. Zira o anlattığı hikâyeler ve bu hikâyelerin tarihsel bağlamıyla ciddi bir niteliğe sahiptir. Diğer yandan *Fabula Crepidata* türünde ortaya konan metinler toplumsal eleştiriye her daim bünyesinde taşımıştır. Çünkü *Crepidata*'nın teatral söylemi Roma tragedyalarının en önemli yönünü ifade etmektedir (Manuwald, 2011: 140). Özetle bu tür, Roma toplumunu ilgilendiren dini, ahlaki, sosyal ve politik konuların kamuoyundaki dolaylı yansımalar için bir araç olarak işlev görmüştür.

1.1.4.2. Fabula Praetexta (Ta)

Fabula Crepidata'nın Roma türevi olan *Fabula Praetexta* ismi kişilerin toplumsal konumunu simgeleyen bir giysi türünden gelmektedir. Bu drama türünde Roma'nın yakın tarihine ilişkin efsanevi olaylar ve önde gelen kişiler kahramanlaştırılarak anlatılmaktadır (Manuwald, 2011: 140). Bu anlamda, Yunan drama kültüründen beslenen *Fabula Praetexta*'nın mitolojik unsurları da bünyesinde barındıran efsanevi olayların anlatıldığı bir tür olduğu ifade edilebilir.

Ayrıca *Fabula Praetexta* Roma ve Yunan tanrıları ya da kahramanlarının yanı sıra genellikle Romalı krallar ve Roma halkları etrafında birleşen yeni bir drama oyunu olarak tanımlanabilir. Bu yeni oyun türü, ismini Roma liderlerinin resmi kıyafeti olan *Toga Praetexta*'da almaktadır (Szemerényi, 1975: 301). Diğer yandan bu oyun sahnelenirken bu *Toga Praetexta* denilen kıyafetler kullanılmıştır.

Yunan tragedyasıyla benzerlik gösteren *Fabula Praetexta* anlattığı konular bakımından ondan ayrılmaktadır. *Crepidata* Yunan efsaneleri ve mitleri konu alırken *Praetexta* daha gerçekçi konulara değinmektedir. *Crepidata*'da anlatılanlar efsanevi karakterlerken *Praetexta*'da anlatılanlar çoğunlukla krallar, generaller, hâkimler gibi halkın arasındaki figürlerdir (Manuwald, 2011: 140).

Bu tiyatro türünün ortaya çıkmasında şair ve komedyacı Naevius'un katkıları oldukça fazladır. *Praetexta*'nın konularının zenginleşmesi ve yeni üslupların eklenmesi noktasında Naevius yadsınamaz bir çaba göstermiştir. Bununla birlikte sahnede anlatılanların gerçeğe paralellik göstermesi onun adına en önemli şeyler arasında yer almaktadır (Erasmio, 2004: 15). Zira *Praetexta*, gücünü yaşamış olayların gerçeğe olan ilişkisinden almaktadır.

Roma'da cereyan eden tarihsel olayların somut bir şekilde anlatıldığı ve siyasi temsilin doğrudanlığı ile karakterize edilen *Praetexta*, tarihsel bir bilinç yaratma gayretindedir. Bu tür, özellikle güncel olaylar karşısında toplumsal bir özgüven inşa etme amacı taşımaktadır.

Üslup bakımından *Praetexta*, erken dönem Roma dramasının alegori ve yapay kelime sıralaması gibi yaygın formları sergilemektedir. Doğası bakımından, diğer dramatik türlere göre Roma müesseselerine ilişkin daha fazla anlam ifade etmektedir (Manuwald, 2011: 143). Tarihsel şartların dönüşümü ile siyasi olayların sunumu ve buna paralel olarak da *Praetexta*'nın kimliğinde de zamanla belli bir değişim gözlenmiştir.



Resim 1.5. Fabula Praetexta'da Kullanılan Bir Maske
(erişim: <https://it.wikipedia.org/> 14.04.2016)

Vezinli yapıya göre ele alındığında, *Praetexta* fragmanları genellikle Roma dönemi dramasında bulunan kafiye dizinini ortaya koymaktadır ve büyük olasılıkla anonim parçalar ve müzik bunun dönüşümünde büyük bir öneme sahiptir. *Praetexta*'nın vezin yapısı ele alındığında, onun ifade türleri diğer dramalarla benzer bir yapıyı bünyesinde barındırmaktadır. *Fabula Praetexta*'nın özellikle ciddi dramanın başka bir çeşidi olan Yunan ve Roma trajedisiyle benzer yönlerinin olduğu da düşünülmektedir (Manuwald, 2011: 143).

Roma tarzı tragedya ya da *Fabula Praetexta*'nın bugüne ulaşan tek örneği olarak Octavia gösterilebilir. Seneca bu oyun içerisinde bir karakterden ibaret olmasına rağmen eserin Seneca tarafından yazıldığına dair yanlış bir kanaat söz konusudur. Yazınsal anlamda üstün bir değere sahip olmayan bu yapıt, Nero'nun karısının ölümünü işlemektedir (Brockett, 2000: 67). Oyun Nero'na karşı komplo kurmak suçundan idam edilen Valeria Messalina ve kızı Octavia'nı hayatına odaklanan bir tragedya örneğidir.

Özetle *Fabula Praetexta* Yunan tragedyasından esinlenen fakat konu itibariyle özgün olan ve kişisel kahramanlıkların anlatıldığı edebi bir türdür. *Praetexta*'da anlatılan hikâyeler dikkate alındığında geniş kitlelere ulaşmış Roma tarihinin önemli olayları görülecektir. Ayrıca bu olaylar Roma'nın tarihsel anlamda nasıl şekillendiğini anlamak bakımında da büyük bir önem arz etmektedir.

1.1.4.3. Fabula Palliata / Comoedia

Fabula Palliata ya da *Comoedia*, Roma tiyatrosundaki ilk komedi örnekleridir. Milattan önce ilk yüzyılda kullanılan *Palliata* terimi, her türlü Yunan tipi dramayı tanımlamak için kullanılmıştır. Diğer yandan *Palliata* erken dönem komediyalarına da gönderme yapmaktadır. Bu anlamda, *Fabula Palliata* Yunan geleneğinden gelen komedi edebiyatının bir türü olarak sınıflandırılabilir. *Palliata* terimi, Yunan usulü bir pelerin olan *Pallium*'dan türemiştir. Bu oyunların *Fabula Palliata* olarak adlandırılmasının sebebi de bu oyunlardaki aktörlerin bu pelerinleri giyiyor olmalarından kaynaklanmaktadır (Szemerényi, 1975: 301).

Palliata, seçilmiş Yunan komedilerinin çağın koşullarına göre yeniden uyarlanmış yansımalarına dayanmaktadır. Yunanistan'da ise bu edebi geleneğin kökleri Helenistik döneme kadar uzandığından, tarihsel olarak çok sık şekil değiştiren *Comoedia*, bazı dönemlerde siyasi eleştiriden ziyade vatandaşların aile sorunlarıyla ilgilenen bir yapıya da bürünmüştür (Manuwald, 2011: 145).

Fabula Palliata ile hayat bulan yeni komedi tarzı insana ve topluma dair birçok soruna değinmiştir. Hatta bunun ilk örnekleri Aristophanes'in komediyalarında mevcuttur. Aristophanes'in komedi üslubu, geniş coğrafyalara yayılmış ve ileriki süreçlerde Roma'da *Palliata*'ya hayat vermiştir. Genel anlamda Yunan komedisi *Fabula*

Palliata'nın temelini oluşturmakta ve birçok antik Yunan oyunu bunu örneklendirmektedir.



Resim 1.6. Antik Yunan'dan bir Fabula Palliata Performansı
(erişim: <https://it.wikipedia.org/> 14.04.2016)

Toplumsal rahatlamayı amaçlayan *Palliata*, eğlence unsurundan yoğun biçimde yararlanırken sosyal mesaj verme kaygısını da göz ardı etmemiştir (Manuwald, 2011: 148). Bu oyunlarda toplumsal sorunlar mizahi değerler kullanılarak hicvedilmiştir. Diğer yandan Romalı komedyacı yazarları bu oyunlarda, kurgusal karakterlerle birlikte gerçek yaşama ait kahramanları da eserlerinde sıkça kullanmışlardır.

Fabula Palliata'nın bir diğer önemli özelliği de toplumsal hiyerarşilerin tersine çevrildiği bir karnaval niteliği taşımasıdır. Antik Yunan'dan devraldığı komedyacı geleneğinin bir yansıması niteliği taşıyan bu durum, Roma toplumu tarafından devşirilerek yeni bir görünüm kazanmıştır. Bu anlamıyla *Palliata* için karnavalesk kültürün bir başka türevidir (Beacham, 1991: 97).

Plautus ve Terentius'un eserlerinin en önemli örneklerini oluşturduğu *Fabula Palliata*, Yunan malzemelerinin devşirildiği komedyacı türüdür. Bu, trajedi ile karşılaştırıldığında gündelik hayatın daha da içinde ve onun sıradanlığını barındıran yapaylıktan uzak bir anlamı bünyesinde taşımaktadır. Bu anlamıyla toplumsal yaşamı

daha duru bir şekilde yansıtan komedyaya, içerik bakımından halka ait olanın oluşturduğu bir edebi türdür.

Diğer yandan Plautus ve Terence'nin oyunları Helenistik kültürün yayılmasında büyük katkı sağlamıştır. Bu iki yazarın eserleri ile temsil edilen *Fabula Palliata*'nın üç farklı özelliğinin Helenistik medeniyete ilişkin merak uyandırdığı noktalar söz konusudur. Bunlar; Antik Yunan yaşam biçimi ve dramalarında yer alan sosyal geleneklerin yansıması, yorum ve taklit yoluyla anlatılan komedi ve oyunlarda bulunan Yunan mitolojisi, efsanesi ve edebiyatına bolca atıfta bulunulması şeklinde özetlenebilir (Toliver, 1954: 303).

Eğlence unsurunun yoğun bir biçimde kullanıldığı *Fabula Palliata* kendi kültürünü doğurmuştur. Kurgusalın sahnelendiği bu türün en belirgin özelliği karnavalesk öğelerin yoğun kullanımınıdır.

1.1.4.4. Fabula Togata / Tabernaria

Fabula Togata, ismini karakteristik Roma giysisi olan *Toga*'dan almıştır. Şekil açısından *Fabula Palliata* ile büyük ölçüde benzerlik taşıyan *Fabula Togata*'yı komedyanın Roma versiyonu olarak özetlemek mümkündür (Szemerényi, 1975: 301). Ele aldığı malzeme dışında *Fabula Togata*'nın *Fabula Palliata* ile önemli farkları yok denecek kadar azdır. Diğer yandan *Togata*, dönemi açısından *Palliata* ile kıyaslanabilecek bir popülerliği hiçbir zaman kazanamamıştır (Brockett, 2000: 65). Bu tür komedyalar tarihsel olaylar ve karakterlerden de esinlenilerek, kraliyet sarayından sıradan bir eve kadar geniş bir yelpazeye sahip konuları ele almışlar, cadde ve sokak gibi birçok yerde halka açık bir şekilde sahnelenmişlerdir. Oyuncular, *Scaenae Frons* denilen yerlerde teatral performanslarını ortaya koymuşlardır. (Liapis, Panayotakis ve Harrison, 2013: 23). Toplumsal bağlamda oldukça geniş kapsamlı konuların ele alındığı *Tabernaria*, içerisinde ciddi ve hafif drama öğelerini barındırmaktadır.

Fabula Togata'da komik unsurlar, kahramanların alçakgönüllülüğü ve özel konular ile ciddi olanlardan ayırt edilebilir. *Togata*'da anlatılan sıradan olayların yanı sıra bu olay dizisi içerisinde yer alan işçi, burjuva, esnaf ya da köle gibi çeşitli sosyal sınıflardan karakterler de mevcuttur (Manuwald, 2011: 157).

Büyük oranda antik yunan komedyalarına benzeyen *Fabula Togata*'da şehir yaşamının yanı sıra kırsal alandan da izlere rastlamak mümkündür. Bu çerçevede yüksek

kültür karşısında kendi özelliklerini yansıtan bir içeriğe sahip olması yönüyle *Fabula Togata*, sahnelenen oyunlar açısından yerli halkın sorunlarını yansıtması yönüyle oldukça popülist bir görünüm sergilemektedir (Beare, 1940: 34-35).

Antik kaynaklarda *Togata*'nın mucidi olarak Livius Andronicus gösterilmektedir. Fakat bu, diğer iç ya da dış kanıtla teyit edilmediği için, bilgilerin genellikle güvenilir olmadığı kabul edilmektedir. Livius Andronikos, *Praetexta* ve Roma tarihi üzerine bir destan yazarken Yunan edebi türlerini transfer etmiştir (Manuwald, 2011: 158). Bu yüzden söz konusu komedy türünün, Yunan geleneği olan *Praetexta* ile yakından ilişkili olduğu ifade edilebilir.

Roma sanat tarihine ilişkin kaynaklara göre *Fabula Togata*'nın en eski temsilcileri Titinius, L. Afranius ve T. Quinctius Atta'dır. Bu isimler eserlerinin tamamını MÖ birinci yüzyıl içerisinde vermişlerdir. Oyunlarının büyük bölümünün günümüze ulaşmış olması açısından L. Afranius bunlardan en önemlisidir (Welsh, 2010: 258-259). *Fabula Togata*'ya ilişkin temel özellikler ve argümanlar Afranius'un komedyalarında detaylı bir şekilde anlaşılmaktadır.

MÖ ikinci yüzyılın başlangıcında İkinci Punic Savaşı'nın sona ermesinin ardından Roma kültürünün çeşitli alanlarda gelişim gösterdiği gözlenmektedir. Özellikle Romalılar, Yunan kültürü ile yakından ilişki kurmuşlardır. Roma toplumu bu yeni kültürel gelenekle yaşamın alternatif bir yolunu keşfetmiştir. Lakin komedinin ortaya çıktığı sürecin, Roma'nın dışarıdan etkilere karşı temel değerlerini savunmak adına geliştirdiği refleks ile aynı zaman zarfına rastlaması çok olası bir ihtimal değildir (Manuwald, 2011: 159).

Roma kültürüne ait *Fabula Togata*'nın, *Palliata* ile benzerliği daha önce ifade edilmişti. Fakat bu iki komedy arasındaki en büyük ayırım *Togata*'nın "yaşam aynası" olmaya en yakın tür olmasıdır. Yani *Fabula Togata* konusu, kişileri ve üslubu itibariyle toplumsal yaşamdan izler barındırmaktadır. Bununla birlikte, söz konusu iki tür arasındaki bir diğer ayırım da, genç Seneca'nın ifadesiyle, ciddiyet içeren anlamlı cümleler ile *Fabula Togata* trajedi ve komedi arasında orta yolu simgeler. Ayrıca Seneca, *Fabula Togata*'nın felsefi sorunlardan da bahsettiğini iddia eder (Manuwald, 2011: 160). Dolayısıyla *Fabula Togata* hem sanatı hem de felsefeyi bir araya getirerek bunları özdeşleştirmiştir.

Genel anlamda komedyanın Roma kültürüyle harmanlanmış biçimi olan *Fabula Togata* söylem açısından oldukça yoğun bir derinliğe sahiptir. Bu durum da onun yansıttığı kültürel arka planla yakından ilişkilidir. Zira *Fabula Togata* içerdiği kültürel kodlar ve deneysel pratiklerle antik Roma tiyatrosunun önemli unsurları arasındaki yerini korumaktadır.

1.1.4.5. Fabula Atellana

Güney İtalya kültürü, Roma tiyatrosunun zenginleşmesine büyük katkı sağlamıştır. Bu katkının en belirgin olanı, adını günümüzde Napoli yakınında bir yer olan Atella'dan alan *Fabula Atellana*'dır. Bu tür, büyük ihtimalle, üçüncü yüzyılın ilk yarısında MÖ 275'te Roma'ya gelmiştir. Bu türe dair bilinen çok az şey vardır. Bazı araştırmacılar onun olasılıkla *phyiakes* ya da Güney İtalya'nın diğer oyun türlerinden türediğini iddia ederler. *Fabula Atellana* genellikle kısa hikâyeler, doğaçlamanın belirginlik taşıdığı ve mitolojik burlesklerin egemen olduğu bir türdür. Bu türün en belirgin özelliği, kendine özgü değişmeyen maske ve kostümlerin kullanılmasıdır (Brockett, 2000: 61).



Resim 1.7. Fabula Atellana Türünde Kullanılan Bazı Maskeler
(erişim: <http://www.gaiag.it> /14.04.2016)

Fabula Atellana'nın ilk ortaya çıktığı dönem ile alakalı olarak bilinen çok fazla bir bilgi yoktur. Neredeyse tüm bilgiler onun Roma'da görülmeye başladığı döneme ilişkindir (Manuwald, 2011: 170). Bu yüzden Atellana'nın Roma'da asıl kimliğine kavuştuğu ifade edilebilir.

Fabula Atellana'nın en bariz özelliği içerdiği kırsal öğelerdir. Taşra yaşamına ilişkin her şey bu türe dair öğelerde mizahi bir dille seyirciye aktarılmaktadır. Sahnelenen tüm performanslarda, sanatçılar iğneleyici şakalar, bilmeceler ve yöresel imalar ile sorunlarını başarılı bir dille anlatmışlardır (Kohn, 2000: 271).

Fabula Atellana'ya ilişkin ilk örnekler düşünüldüğünde kullanılan maskeler, doğaçlamalar ve toplumsal hayata ilişkin donelerle tamamen dünyevi bir kimliğe sahip olduğu söylenebilir. Pomponius ve Novius gibi yazarlar, *Fabula Atellana*'nın Roma'da belli bir popüleriteye ulaşmış olan komedyanın edebi bir formu olduğunu savunmaktadırlar. Diğer yandan *Fabula Atellana* örneklerinin büyük bölümü, ülkenin küçük kasabadaki yaşamı ele alarak kırsal yaşama dair sorunları yansıtmışlardır (Currie, 1976: 414).

MÖ 100 ile 75 arasında Pomponius ve Novius tarafından yazılan eserler *Atellana*'ya edebi biçim verme adına ilk örnekler arasında gösterilmektedir (Beare, 1930: 167). Bu tarihlere ait *Fabula Atellana* örnekleri 300-400 dizeli kısa parçalar halinde olup, kurallı dramının *exodiası* ya da asıl oyundan sonraki parça olarak sunulmuştur. *Atellana* kırsal dekorları, karakterleri ve konuşmayı vurgularken, konuları çoğunlukla, oburluğu, dövüşü ya da cinsel serüvenleri içermektedir. Bu biçimin kırsal atmosferi ve oyun sonrası bir küçük oyun olarak kullanımı, birçok Romalının bu oyunla satir oyunu arasında bir bağlantı kurmalarını da beraberinde getirmiştir (Brockett, 2000: 67).

Fabula Atellana'nın günümüze ulaşan örnek metinlerinin tarihleri dikkate alındığında, *Atellana* yükselişe geçerken *Palliata* ve *Togata*'nın düşüşe geçtiği görülecektir. Bu yüzden *Fabula Atellana*'nın gelişimi için, temel eğlence ihtiyacını tam anlamıyla karşılayamayan ve gerçekçi bir Roma edebiyatı ortaya koyamayan *Palliata* ve *Togata*'nın yerine geçmiş olması muhtemeldir. *Crepidata* ve *Palliata*'nın içerisinde barındırdığı balıkçı ve esnaf gibi gündelik karakterler, hem Accius'un trajedilerinde hem de *Turpilius*'un komedilerinde dikkat çeken unsurlar arasındadır ve bunlar izleyici nezdinde de oldukça ilgi görmüştür (Manuwald, 2011: 172). Ancak *Atellana*, geleneksel türlerin aksine farklı unsurları da içerisine alarak ününü arttırmıştır. *Atellana*'nın konuları, karakterleri ve dekoru gündelik olanın yansıması niteliğindedir. Dürüstlüğün eğlence unsuruyla harmanlandığı anlamlı hikâyelerde Roma'nın efsanevi geçmişi anlatılmıştır.

Fabula Atellana'da dikkat çeken dört ana karakter söz konusudur. Bunlar; Bucco, hayat dolu gürültücü bir övüngen; Pappus, komik bir yaşlı adam; Maccus, obur bir soytarı ve Dosennus, korkutucu görünümlü bir kambur şeklinde açıklanabilir. Bu karakterler genellikle standart kostümler giymektedirler. Bundan dolayı birçok tarih yazarı, eski İtalya'nın *commedia dell'arte*'sine benzer geleneklerin izine *Attelana*'da rastlanacağını ifade etmiştir (Brockett, 2000: 67). *Fabula Attelana*'nın popülerliği MÖ birinci yüzyılda üst seviyeye ulaşmıştır. Daha sonra bu popülerliğini yitiren *Fabula Attelana* yerini *Mimus*'a bırakmıştır.

1.1.4.6. Mimus / Planipes

Mimus genel anlamda, kaba bir üsluba sahip ve müstehcenliğin ön planda olduğu bir güldürü türüdür. Açık havada oynanan bu tür, Antik Yunan komedyasının önemli örneklerindedir. *Mimus*'un MÖ 500'lü yıllarda Atina'nın kuzeyindeki Megara bölgesinde ortaya çıktığı düşünülmektedir. İlk *Mimus* örnekleri bu güne kadar erişmemiş olsa da bu daha sonrakiler mitlerden de yararlanarak kalıcı olmayı başarmıştır. Atinalılar *Mimus* örneklerini kendi fallik imgeleriyle birleştirerek bu türe katkı sağlamışlardır (Brockett, 2000: 32).

Mimus kısa oyuncukları da içerisinde barındıran, hayvan ve kuş taklitleri, şarkı söyleme, akrobasi, hokkabazlık gibi geniş başlıkları kapsar. Beşinci yüzyıl gibi erken bir tarihte *Mimus* örnekleri şöenlerde ve benzeri organizasyonlarda gözlenmiştir. Bu anlamda antik Yunan için *Mimus*'un ilk profesyonel eğlence biçimi olduğu söylenebilir. Öte yandan *Mimus* kadınları da içine alan bir eğlence biçimi olması yönüyle alanında bir ilk özelliğine sahiptir.

Mimus oyuncularını "Dionysos Sanatçıları" olmamalarına rağmen, MÖ 300'den sonra Dionysos Şenliklerinde varlık göstermeye başlamışlardır. *Mimus*'a artan rağbet, İÖ 300-250 arasında İskenderiye ve Güney İtalya'da bir "edebi mim" yazarları okulunun açılmasını da beraberinde getirmiştir (Brockett, 2000: 56). *Mimus* oyunlarında, karakterler, doldurulmuş tulum ve kısa kiton giymişler ve daha ziyade fallik unsurlardan esinlenmişlerdir. Konular genellikle mitsel burlesklerden günlük yaşama kadar geniş

bir yelpazeye sahiptir. Bu konular daha da detaylandırıldığında içerisinde, sevişme, oburluk, dayak atma, hırsızlık ve hilekârlık en sevilen ve yaygın başlıklardır.



Resim 1.8. Antik Yunan'dan Bir Mimos Örneği
(erişim: <http://www.mediterranees.net/> 14.04.2016)

Mimos'da halkın ilgisini sahnenin sunum biçimi çekmektedir. Resimler arasında perdeler ya da boyalı paneller olan bezekli sütunlar ya da direkler üzerinde, değişen yükseklikte bir platform göze çarpmaktadır. Çoğunlukla oyuncular tarafından kullanılan basamaklar sahneyi ayakta tutmaktadır. Sahnenin arka yüzü değişkenlik göstermektedir: Bazen bir revak ve kapıdan oluşur, bazen sütunlar ve bezekli motifler vardır, bazen de ikinci bir katta bir pencere ya da galeri dikkatleri çekmektedir. Sahne aksesuarları genellikle ağaçlar, sunaklar, tahtlar, sandıklar ve masalardır (Brockett, 2000: 56).

İlk döneme dair Mimos örneklerinde, antik yazarların zihninde bir bütün olarak komediye yansıtan perde (siparium) kullanımı söz konusudur. Bu oyunlarda kullanılan

Perde, sahneye çıkmadan önce bir kapı (ostium) niteliğine sahip olup seslerin ardındaki kişileri gizlemeye yönelik bir işleve sahiptir (Free, 1981: 85).

Mimus'da maske kullanımı oldukça yaygın bir durumdur. Fakat oyuncuların yüz ifadelerinin anlaşılması açısından bazı durumlarda maske kullanılmamaları da söz konusudur. Bu yüzden *Mimus*, geleneksel olarak doğaçlamaya dayalı olduğu için diyalog ve sahne hareketlerinin ortaya çıkması kaçınılmaz olmuştur. *Mimus* oyunlarının olaylar dizisinde konular genellikle tipik olarak cinsel arzu ya da birtakım grotesklikler çevresinde döndüğünden dolayı ya fiziksel güzellikleri ya da komik çirkinlikleri ile ön plana çıkmışlardır (Brockett, 2000: 78).

Antik Yunan toplumunda tüm aktörlerin düşük sosyal statüde olmalarına rağmen, *Mimus* oyuncularını kadını ve erkeğiyle toplumsal gerçekliği yansıttıkları için daha itibarlı sayılmışlardır. Bu yüzden de *Mimus* aktörlerinin isimleri tüm güney Avrupa'ya yayılmıştır. Bunlardan en bilinenleri, Publilius Syrus ve Mark Antony'dir (Manuwald, 2011: 160).

Mimus'un daha sonraki süreçlerde ortaya konan örnekleri dikkate alındığında Hıristiyanların kutsal ayinlerinin ve inançlarının sahnede sık sık gülünçleştirilmesinden Hıristiyanlarca hoş karşılanmamıştır. Bundan dolayı Hıristiyan yazarlar *Mimus*'un sanatsal bakımdan kısır bir tür olduğunu ifade etmeye başlamışlardır (Brockett, 2000: 68).

Mimus içerisinde barındırdığı yoğun toplumsal eleştiri ve cinsellikle hafızalarda yer edinen bir tür olmasına rağmen dinsel otoritelerin baskısıyla yasaklanmış ve çok az örneği günümüze ulaşmayı başarmıştır. Diğer yandan *Mimus* içerdiği jest ve mimikler açısından da günümüz tiyatrosuna en yakın türdür.

1.1.4.7. Pantomimus

Geleneksel *Pantomimus* tarihsel anlamda oldukça eski çağlara dayanmaktadır. Köklerini Antik Yunan'dan alan bu tür, çeşitli sahne ve dans gösterilerinden oluşmaktadır. Hatta Roma *Pantomimus*'u, temelinde öykü anlatılan bir dans gösterisi olması bakımından modern balenin atası olarak da değerlendirilmektedir. Yunan coğrafyasında MÖ V. yüzyıldan beri bilinmekte olan *Pantomimus* Antik Yunan'da bir grup dansçı tarafından sahnelenirken, Roma'da ise bireysel olarak oynanmaktadır. *Pantomimus* da önceki türlerde olduğu gibi konusunu mitolojik olaylardan ya da tarihten almıştır. Olaylar sahnelenirken genellikle üflemeli çalgıların eşlik ettiği bir koro dikkat

çekmektedir (Brockett, 2000: 68). Bu yönüyle müzik öğelerini de içerisinde barındıran *Pantomimus*, günümüzdeki *Pantomim*'in atası olarak değerlendirilebilir.

Pantomimus'un en önemli özelliği erkek egemen bir yapıya sahip olmasıdır. Oyuncuların tamamı erkektir ve kadın rolünü bile bir erkek bir oyuncu üstlenmektedir. Diğer yandan sahnelenen performanslar tek kişilik olması *Pantomimus*'u *Mimus*'tan ayıran en önemli özelliktir (Canko, 2016: 115).



Resim 1.9. Antik Roma'da Pantomimus Sanatçısı
(erişim: <http://global.britannica.com/>14.04.2016)

Genellikle *Pantomimus* ciddi bir üsluba sahipken bazen de komik öğeleri bünyesine almıştır. Fakat *Pantomimus* içerisindeki komik biçem çok geçmeden popülerliğini yitirmiştir. Zira *Pantomimus* yapısı açısından ciddi içerikleri konu aldığından bir tragedyaya türüne dönüşmüştür. İmparatorlar ve soylular çoğunlukla kendi pantomim oyuncularına sahip oldular ve dansçıların hünerleri üzerinde yoğun bir rekabet ortamı oluştu. Pantomim

halk arasında da gözde bir tür olsa da MS II. yüzyıldan sonra giderek *Mimus*'un gölgesinde kalmıştır (Brockett, 2000: 69).

Geleneksel *Pantomimus*'da asıl vurgu solo oyuncular üzerinde toplanmaktadır. Yakışıklılıkları ve atletik nitelikleriyle ünlenmiş bu oyuncular bir dizi karakter ve durumu canlandırabilmek için jest ve mimiklerini yoğun bir biçimde kullanmaktadırlar. *Mimus*'un giderek açık saçık ve abartılı olduğu bir zamanda, işlenen konuda ortaya konan karakterlerin karmaşıklığı ve inceliğiyle ünlenmişlerdir. Roma'nın son zamanlarında halk gösterimcilerine ek olarak bir hayli özel topluluk da varlık göstermeye başlamıştır. Bunlar büyük olasılıkla ev halkını ve dostlarını eğlendirmek için zenginlerin sahip olduğu kölelerden oluşmuşlardır (Manuwald, 2011: 185).

Pantomimus'da kullanılan maskeler de zamanla dönüşüme uğramıştır. İlk *Pantomimus* örneklerinde maskeler yukarıdaki gibi sade bir görünüme sahipken, MS. II. yüzyıla gelindiğinde maskelerin tüm yüzü kapladığı gözlenmeye başlamıştır (Brockett, 2000: 79). Bu durum modern pantomimde iyice farklılaşmış ve kullanılan maskeler yerini yüz boyama tekniklerine bırakmıştır. Yaşanan bu değişimin temel amacı boyalar ile mimiklerin daha anlaşılır olmasını sağlamaktır.

1.2. BATILI VE DOĞULU ORTAÇAĞDA MİZAH VE SİYASAL HİCİV: KAVRAMSAL GÖRÜNÜM

Batı ve doğu medeniyeti için muhalif düşüncenin şekillenmesinde hiciv ve mizah oldukça önemli bir araç niteliğindedir. Toplumsal erke doğrudan söylenemeyen eleştiri hiciv ve mizah şeklinde açığa çıkmıştır. Doğu ve batı kültürü açısından mizahın görünümleri oldukça farklı bir kimlik sergilemektedir. Bu çerçevede ortaya çıkmış mizahi figürler de birbirinden oldukça farklıdır.

1.2.1. Batı Ortaçağında Mizah ve Siyasal Hiciv

Batı ortaçağı siyasal açıdan karmaşa içerisinde olsa da mizahın ve hicvin oldukça yoğun bir şekilde kullanıldığı bir dönemdir. Bu durum hem o döneme dair yazılan eserlerde belirgin bir biçimde göze çarparken hem de dönemin sanat anlayışında kendini hissettirmektedir. Diğer yandan, mizah kavramının daha kurumsal bir biçimde temsil edildiği soytarılık gibi unsurlara da rastlamak mümkündür.

Batı ortaçağının mizahi anlayışı dönemin otoritesi olan kilise kurumuyla kavga halinde olmuştur. Zira mizahın doğasında her türlü otoriteyle alay etme söz konusudur.

Tüm kamusal erki karşısına alan mizah bu yüzden otoritelerce hoş görülmemiştir. Kilisenin mizaha ilişkin olumsuz bakış açısının altında da bu durum yatmaktadır.

Baskı ortamında kendine farklı çıkış noktaları arayan mizah değişik alanlara da kendini göstermiştir. Edebiyat alanında Boccaccio'nun eserleri ve sanatsal anlamda grotesk bunlardan en dikkat çekenlerindedir. Görsel mizahın önemli örneklerinden olan grotesk, abartma unsurunun belirgin olduğu bir türdür. Bunun dışında eylemsel mizahın bir türevidir olan soytarılık geleneği de ortaçağ Avrupa'sının önemli kültürel değerleri arasındadır.

1.2.1.1. Boccaccio ve *Decameron*

Ortaçağda toplumsal olarak ağır basan kilise öğretisinin eleştirileri İtalyan edebiyatının önemli isimlerinden olan Giovanni Boccaccio'nun eserlerinde gözlenmektedir. Boccaccio eserlerinde yoğun bir hiciv ve mizah unsuru kullanmıştır. Bunun belirgin bir şekilde görüldüğü çalışmaların başında *Decameron* gelmektedir. *Decameron* Yunanca bir deyim olup, *on gün* anlamına gelmektedir.

Avrupa'daki büyük veba salgını esnasında tanık olduğu olaylardan esinlenen Boccaccio salgın dönemi Floransa'sını anlatır. Eser on gün boyunca anlatılan yüz hikâyeden oluşmaktadır. Bu hikâyelerden bazıları 1971 yılında Pier Paolo Pasolini tarafından *Decameron'un Aşk Öyküleri* ismiyle beyaz perdeye uyarlanmıştır.

Boccaccio'nun alegorik tarza sahip bu eserinde, mizah unsuru oldukça ön planda olup ve acımasızca kullanılmaktadır. Toplumsal anlamda önemli ve kutsal kabul edilen kurum ve olgular bu eserde çekinilmeksizin hicvedilmektedir. Örneğin, sağır ve dilsiz rolü yapan bir gencin kiliseye sığınıp buradaki rahibelerle birlikte olması mizahi bir üslupla anlatılarak dönemin egemen kurumu olan kilisesi ile alay edilmiştir. Bir başka hikâyede, alışveriş için Napoli'ye gelen genç bir adam, akrabası olduğunu söyleyen bir kadın tarafından dolandırılmış, sonrasında şans eseri iki hırsızla tanışmış ve bir kardinalin mezarını soymak için yola koyulmuşlardır. Söz konusu mezarda oldukça değerli bir yüzük vardır. Mezara giren genç adam yüzüğü kendine saklamış bunun üzerine ortakları tarafından mezarda terkedilmiştir. Soygun için gelen bir başka hırsız grubu tekrar mezarı açmış ve içerideki genç adamdan korkarak orayı terk etmiştir. Böylece mezardan kurtulan

genç yüzüğe de sahip olmanın verdiği mutlulukla oradan uzaklaşmıştır. Decameron'da bunlar gibi daha birçok hikâye mevcuttur.



Resim 1.10. Franz Xaver Winterhalter, The Decameron (1837)
(erişim: <http://ebooks.adelaide.edu.au/> 27.04.2016)

Decameron dünyevi olanı edebi bir üslupla anlatmaktadır. Bu anlamda siyasal, sosyal ve sanatsal anlamda yeniden doğuşu ifade etmektedir. Buradan hareketle Boccaccio ağır ve aşamalı bir laikleşme süreci izlemektedir (Bahtin, 2016: 66). Dini değerlerin toplumsal baskı aracı olarak kullanılmasına bir eleştiri getiren Boccaccio, tüm argümanını din karşıtlığı yerine mizahi eleştiri yöntemiyle sorunları gülünç üzerinden inşa etmektedir.

Boccaccio'nun Decameron'u, gülmeceyi halk kültürüyle bütünleştirmiş ve deyim yerindeyse onu daha önceki inanışların aksine layık olduğu yere taşımıştır (Bahtin, 2016: 86). Ortaçağ düşüncesinde gülme ve mizah kilisenin radikal tutumu yüzünden kötücül bir anlamsal çağrışım yaptığından, Boccaccio bu durumu kabul edilemez görmektedir. Bu bağlamda kiliseye ve hâkim düşünceye bir tepki niteliğindeki eserlerinde Boccaccio bu duyguyu yoğun bir şekilde işlemektedir.

Decameron'un içerisindeki veba, konuşma, imgelerdeki sadelik ve gayri resmîlik eserin temel unsurudur. Kitabın sonunda Boccaccio kitabın asıl unsurunu ortaya koyan sohbetin *“temiz düşünce ve sözcüklerle konuşmak gereken bir kilise... Felsefe okullarında değil... Rahatlatan bir yerde, artık yetişkin ve dedikodulara dirençli olsalar*

da genç kadınların arkasında, bahçelerde eğlence yerlerinde ve en seçkin insanlar için hayatını kurtarmak adına kafasına pantolon giyerek yürümenin uygunsuz olmadığı bir çağda...” yapıldığını ifade etmektedir (Bahtin, 2016: 297-298)

Decameron içerisinde geçen bu hikâyelerin en önemli özelliği mizahi bir üsluba sahip olması ve toplumsal erk olarak kabul edilen birçok unsurun espri konusu yapılarak gülünçleştirilmesidir. Diğer yandan, anlatım üslubu bakımından da mizahi imgeler oldukça belirgin bir biçimde gözlenmektedir.

1.2.1.2. Grotesk Mizah

Kelime anlamı itibariyle tuhaf ya da çirkin, bir bakıma doğal olamayan şey (Oxford, 2006: 326) anlamındaki groteskin ortaya çıkış amacı, 1400’lü yıllarda Roma’da yapılan kazılar esnasında bulunan *Neron’un Altın Evi* olarak isimlendirilen Antik Roma yapıtlarının duvarlarındaki süslemeleri isimlendirmektir. Tarihsel bakımdan bu kadar eskiye dayanan groteski modern bir tür olarak nitelemek oldukça güçtür (Yanikkaya, 2003: 11). Romalı sanatçı Famulus’a ait olduğu düşünülen birtakım çizimler insan bedeni ile bitki ve hayvan bedenlerinin ya da bir hayvanın bedeniyle diğer bir hayvanın fantastik bir biçimde bir araya getirilmesinden meydana gelmiştir. Bu çizimleri nitelemek için İtalyancada mağaralar ve kazılar anlamına gelen “*grotte*” sözcüğünden “*grottesco*” sıfatı ile “*le grottesca*” ismi türeyerek grotesk kelimesi şekillenmeye başlamıştır (Ünlüaycıl, 2003: 69).

Grotesk çizimlerle ilk karşılaşıldığında dönemin araştırmacıları bunları ciddi anlamda eleştirmişlerdir. Örneğin Romalı mimar Vitruvius (2005: 157) bu çizimler için şu ifadeleri kullanmaktadır: “*Şimdi belli nesnelerin gerçeğe uygun temsilinden çok ucubelerin resimleri vardır. Örneğin, sütunlar yerine kamışlar, alınlıklar yerine kıvrık yapraklı ve sarmallı detaylar konuyor; şamdanlar, tapınakların imgelerini taşıırken, alınlıkların üstündeki köklerden fişkıran çok sayıda körpe filizlerle sarmalların üzerine insanlar mantıksızca oturtuluyor; bazen yarı boyda insanlarla insan başları veya hayvan başlarının yer aldığı bitki sapsarı bulunuyor.*”

Genel itibariyle grotesk, düzensiz ve oldukça gülünç bir resim türüdür. Bunun ilk örneklerine antik dönemlerde rastlanmış ve yalnızca yüksek nitelikli objelere uygun olan belli yerlerde boşlukları süslemek için yapılmıştır. Bundan dolayı belli bir kurala bağlı kalmayan bu resimlerde eseri ortaya koyanın hayal gücü ve istekleri doğrultusunda

tuhafliğın ön planda olduğu canavarlar yaratılmıştır. Bunlara örnek olarak; kaldıramayacağı kadar ağır bir yükü taşımaya çalışan incecik bir ip, ayakları yapraktan olan bir at, turna kuşu ayaklı bir adam çok sayıda yaban arısı ve serçe gösterilebilir. Bu anlamda grotesk eserin başarisının en sıra dışının resmedilmesiyle doğru orantılı olduğu söylenbilir (Aktaran: Yanıkkaya, 2003: 15).



Resim 1.11. Le Stryge Adıyla Bilinen Notre-Dame Vampiri
(Cipa, 2008: 16)

Gotik mimarinin en önemli unsurlarından olan “Gargoyle”ler grotesk mimarinin en önemli orneklerindedir. Gargoyle terimi ortaçağ mimari yapılarının çatılarının uzerindeki fantastik yaratıklara verilen isimdir. Bunların çoğu yağmur gideri olarak işlev görürken bir kısmı da dekoratif amaçlıdır. Grotesk unsurun birçok mimari çeşidi söz konusudur. Örneğin bazı Gargoyle’lar sadece kafa olarak görülürken bazıları ise tam bir vücut şeklinindedir. Mimari açıdan yapının sağlamliğını arttırmak için kilit taşı olarak da kullanılan Gargoyle’in ktcl ruhları kovduğuna inanılmaktadır. Bunlardan bazıları gülünç bir görünüme sahipken bazılarının ise korkutucu bir görüntüsü vardır (Cipa, 2008: 16). Buradan hareketle groteskin mimari uzamları olduğundan bahsedilebilir. Sadece mimari alanla sınırlı kalmayan grotesk, kendini resim ve edebiyat alanında da

göstermiştir. Örneğin Rebelais groteski bedeninin uzuvlarını nitelemek için kullanmıştır (Bahtin, 2005: 348).

Grotesk içerdiği abartma ve komik öğelerle karikatüre oldukça benzer bir türdür. Bu konuyla alakalı Wolfgang Kayser groteskin korkutucu ya da itici niteliğinin gölgede kalıp tuhaf ve gülünç olanın aşırı biçimde vurgulandığı anlamını da eklemiştir. Sonraki süreçte grotesk unsurlardan faydalanan yazarlar da groteski gülünç olanın kaba bir türü olarak tanımlamışlardır. Fakat groteskin önemli kuramcılarında Kayser, sözcüğün salt abartılı soytarılık şeklinde değerlendirilmesine itiraz etmiş ve groteskin itici ya da korkutucu anlamının da önemli bir boyut oluşturduğuna vurgu yapmıştır (Ünlüaycıl, 2003: 69).

John Ruskin, groteskin yabancılaşma ile yakından ilişkili olduğunu ifade etmiştir. Ruskin, Ortaçağ ile Rönesans döneminde resim ve mimari üzerine yaptığı çalışmalarda groteske de değinerek, groteskin temel unsurunun gören adam olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre bu adam, kendisini çevreleyen dünyanın dehşeti altında ezilmiş fakat söz konusu bu dünyanın dehşete düşürücü bir dünya olduğunun da farkındadır. Bu anlamda bahsi geçen bu dehşetin, yüce ile bayağı, masumiyet ile günah, acıklı ile gülünç, olağan ile paradoksal dikotomiler doğrultusunda geliştiğini ifade etmektedir. Diğer bir ifadeyle Ruskin, dehşeti yaratanın aslında dünya, doğa ya da gerçeklikten ziyade insanoğlunun bizzat kendisi olduğunu vurgulamaktadır (Sazyek, 2013: 1246). Buradan hareketle dehşet insanın doğasında olan bir olgudur ve bu dehşet tekinsiz bir gücün beklentisi içerisine giren kişide korkunun oluşmasına neden olur. Bu açıdan bakıldığında groteskte temel sorunsal olarak bireyin kendine yabancılaşması gibi varoluşsal bir paradoks söz konusudur.

Ontolojik açıdan groteski ele alan bir başka düşünür Wolfgang Kayser, groteskin en temel niteliğinin yabancılaşmış bir dünyayı tarif etmek olduğunu ifade etmektedir. Bu noktadan hareketle dünyanın tuhaf ve bireye yabancı olduğunu belirtir. Bu noktada yabancı olan mevcut dünya değil, çevresine yabancılaşan kişinin bakış açısıyla daha önce tanıdık olduğu çevre bir anda anlamsız bir yapıya bürünmüştür. Bu anlamda beklenmedik durumlar groteskin temel bileşenleridir (Aktaran: Sazyek, 2013: 1246).

Biçimsel açıdan değerlendirildiğinde groteskin temelinde abartı ve saptırma söz konusudur. Bu yönüyle de groteskin görsel mizahın bir ürünü olan karikatüre gönderme

yaptığı düşünülebilir. Grotesk gülmeceye dayalı mizahtan ziyade onun diğer boyutu olan kara mizaha daha yakındır. Çünkü grotesk, temelinde içinde bulunulan dünyaya yabancılaşmaya gönderme yapmaktadır.

Beekman'a göre (1970: 14) grotesk mizah, insanı rahatlatmaktan ziyade ölümcül bir ciddiyete sürüklemektedir. Grotesk biçimsel açıdan düşünüldüğünde yapısında içerisinde mutlak bir eleştiri olduğu dikkat çekecektir. Temel anlamda bu eleştiri insanın zayıflık yönlerine gönderme yapmaktadır. Trajedi insanı katharsise ulaştırırken, grotesk insana bir teselli imkânı sunmamaktadır. Grotesk mizah, aslında kurgusal bir dünyayı insana sunarak paradoksal bir yanılsama amacı taşımaktadır.

István Czachesz ise (2014: 2) grotesk mizahın küçük düşürücü ve cismani yönüne işaret etmektedir. Ona göre mevcut dünyadaki bozulma bir yandan insanı yutarken bir yandan da onu yeniden hayata bağlamaktadır. Bu durum yeni bir doğum için bedensel mezarı kazarak yeni bir yaşam alanı oluşturmayla alakalıdır. Daha da basitleştirilecek olursa, bu Bakhtin'in de belirttiği gibi daha iyi bir şey ortaya koymak için bedeni yok etmek anlamına gelmektedir.

Tüm bunlar dikkatle ele alındığında, grotesk mizahın asıl vurgusu kara mizah üzerinde toplanmaktadır. İçerisinde barındırdığı absürtlük ve uyumsuzluk temelde insan içerisindeki varoluşsal uyumsuzluğa işaret etmektedir. Bu uyumsuzluğun temelinde insan doğasındaki tekinsizliğin gülünç bir yolla dışavurumu gözlenmektedir.

Diğer yandan, Bakhtin, grotesk ile gülme ve dolayısıyla da mizah arasında yakın bir ilişki olduğunu ifade etmektedir. Bakhtin (2005: 46-48), grotesk ile gerçekliğin uhrevi olan her unsurunun alaşağı edilerek dünyevileştirdiğini belirtmektedir. Ortaçağ Avrupa'sında yüksek kültür, yüce ve ruhsal olanı önemserken, alt kültür ise bedensel ve dünyevi olan şeylere tekabül etmektedir. Durumun mizahi boyutu ise tam bu noktada ortaya çıkmaktadır; üst sınıfın ciddi dünya tasavvuruna alt kesimlerin cevabı gayriciddi ve alaycı olmaktadır. Kilisenin toplum üzerinde kurduğu dinsel ve ideolojik tahakkümden şölen ve karnaval ortamlarında tersyüz etme gelenekleriyle bir kurtuluş olanağı aranmaktadır. Bu noktada Bakhtin, Rabelais'nin XVI. yüzyılda ortaya koyduğu eserlerde söz konusu karnaval ortamlarındaki bu tersyüz etme geleneğinin önemine dikkat çekmektedir.

Bakhtin'e göre (2005: 52-54) grotesk bitmişlikten daha ziyade devam eden bir oluş sürecine işaret etmektedir. Ortaçağ karnavallarında bu durum oldukça belirgin bir biçimde gözlenmektedir. Karnavallarda kutlanan doğanın ölümü ve yeniden canlanmasından mütevellit döngüsel zaman anlayışı tıpkı grotesk imgelerdeki gibi devamlılık arz eden oluşa vurgu yapmaktadır.

1.2.1.3. Soytarılık

Batı mizahının önemli öğelerinden olan soytarılık geleneğinin kökleri antik Yunan ve Roma kültürüne kadar uzanmaktadır. Daha önce de bahsedilen Dionysos şenliklerindeki ritüellerin evirilerek soytarılık geleneğini oluşturduğu ifade edilebilir. Diğer yandan yine daha evvel detaylandırılan *comedia* ve *tragedia* türlerinin kültürel mirası, soytarılık üzerinde de belirgin biçimde gözlenmektedir.

Ortaçağ Avrupa'sında asıl kimliğini kazanan soytarılık, toplumsal çarpıklıkları alaya alarak izleyicileri güldürmeye dayalı, jest ve mimiklerin önemli olduğu bir performanstır. Lakin kilisenin özellikle tiyatroya karşı takındığı olumsuz tavır nedeniyle soytarılık da zarar görmüştür. Bunun nedeni kilisenin çok tanrılı dinlerden gelen tüm geleneklere karşı çıkması ve bunları ortadan kaldırmak istemesiydi. Lakin kilisenin bu tutumu antik dönemden gelen ritüellerin tam anlamıyla önüne geçememiştir. Bunun en önemli örneklerinden birisi *Soytarılık Şenliği*'dir.

Soytarılık Şenliği'nin en önemli özelliklerinden birisi genç ve yaşlı papazların kilise yaşamının düzenli ve katı kurallarını alaya almalarından gelmektedir. Bu oyunların büyük çoğunluğu eski pagan kültürünü hatırlatmaktadır. Bu şenlik ortamında, insanlar kilise çanlarını uygunsuz çalmakta, düşük tonda şarkılar söyleyip tuhaf kostüm ve maskeler kullanarak soytarılık yapmaktadırlar (Brockett, 2000: 110). Bu yönüyle *Soytarılık Şenliği*'nin antik dönemdeki Dionysos karnavallarına benzediği ifade edilebilir.

Soytarı ile deli arasında yakın bir ilişki söz konusudur. Etimolojik açıdan yaklaşıldığında batı dillerinde deli ile soytarı eşanlamlı iki sözcüktür. Fransızcadaki *folle* ya da İngilizcedeki *fool* hem deli hem de soytarı anlamına gelmektedir (Ünsal, 2006: 26). Diğer yandan dilimizdeki soytarı ismi de Arapçadaki *satir* kelimesinden türemiştir. Bu kelime çoğunlukla gülünç ve müstehcen oyunlar oynayan kişiler için kullanılmıştır.

Ortaçağ soytarılarının kıyafetleri de oldukça farklı bir yapıya sahiptir. Kıyafetlerde kullanılan renk çeşitliliği soytarların ortaya çıktığı toplumların kültürel kimliklerini yansıtmaktadır. Örneğin Dijon'daki La Mère Folle topluluğunun kullandığı renkler kırmızı, yeşil ve sarıdır. Paris'teki Enfants-sans souci (Kaygısız Çocuklar) ise yalnızca yeşil ve sarıyı kullanmaktadır (Ünsal, 2006: 26). Bu durum soytarının seçtiği kıyafetteki renklerin rasgele olmadığını, kültürel bir anlamı olduğunu vurgulamaktadır.



Resim 1.12. Jan Matejko'nun Stańczyk İsimli Tablosu
(erişim: <https://en.wikipedia.org/> 18.04.2016)

Saray soytarılığı da tıpkı yukarıda ifade edildiği gibidir. Kral gibi güçlü insanlar topluma uzak kaldıkları için kendilerini tatsız gerçeklerle yüzleştirecek insanlara ihtiyaç duymuşlardır. Soytarılar da tüm toplumsal gerçekliği gülünç hale getirebildiğinden başkaları tarafından söylenemeyen şeyleri rahatlıkla ifade edebilmişler ve bunu Kralın yüzüne söylemekten geri durmamışlardır (Ünsal, 2006: 31). Soytarının sahip olduğu bu ayrıcalık onu saray içerisinde güçlü kılmakta ve siyasal eleştirinin kurumsallaşmasını da katkı sağlamaktadır.

Soytarılık temelde muhalif ruhu ve bunun kurumsal bir kimlikle ifadesinin simgelemektedir. Soytarılar görünüşü ve tavırları açısından deli gibi zannedilse de özünde bundan çok daha fazlasını ifade etmektedir. Soytarı herkesin baktığı yere bakmayan baksa da daha derinleri gören zihniyeti yansıtmaktadır. Bu anlamıyla soytarılık geleneği

muhalif düşüncenin ve bunun mizah üzerinden yeniden anlamlandırılmasını simgelemektedir.

1.2.2. Doğu Ortaçağında Mizah ve Siyasal Hiciv

Doğu kültüründe de mizahın önemli bir toplumsal geçmişi vardır. Özellikle İslam geleneğinde mizah ve latife ilişkisi düşünüldüğünde mizah geleneğinin doğu kültüründe önemli bir yere sahip olduğu anlaşılacaktır. Zira mizah kelimesi şaka ve latife yapmak anlamına gelen *mezah* kökünden türemektedir.

İslam öncesi Arap coğrafyasında, edebiyat ve özellikle de şiir oldukça gelişme kaydetmiştir. Bu dönem içerisinde ortaya konan şiirlerde hiciv unsuru belirginlik göstermektedir. Diğer yandan tıpkı Batı dünyasında olduğu gibi saraylarda kralları güldüren soytarıların varlığından da söz edilebilir. Örneğin Irak Kralı Cezlme el-Ebraş'ın nedimleri Malik ve Akil kardeşler hiçbir hiciv ve fikrayı tekrarlamadan kırk yıl nedimlik yapmışlardır (Durmuş, 2005: 205).

Doğu, İslamlaştıktan sonra ise mizah anlayışında köklü bir değişim yaşanmıştır. İslam ahlakı tefekkürü emredip alayı ve hicvi yasakladığı için mizahi düşünce de ciddi bir gelişme imkânı yakalayamamıştır. Bazı mutasavvıflara göre ideal Müslüman fazla gülmeyip ölümü hatırından çıkarmayan kişidir. Bundan dolayı da şakacı kimselerin şahitliği, güvenilirliği ve hadis raviliği sorgulanmıştır. Lakin Hz. Muhammed'in şaka yapmayı tasvip ettiği, hatta bizatihi kendisinin de şaka yaptığını ifade eden rivayetler söz konusudur. Örneğin bu konuyla alakalı Hz. Ali'nin "*Kalpler de bedenler gibi yorulur. Onları hikmetli sözlerle dinlendirin. Şaka yapan yaşlanmaz.*" dediği de rivayet edilmektedir (Durmuş, 2005: 205). Diğer yandan "*Güldüren de ağlatan da O'dur*" ayet-i kelimesi Allah'ın gülmeyi insanın rahatlaması için yarattığına işaret etmektedir (Doğan, 2004: 195).

Rosenthal, Ali bin Ebî Tâlib'in mizahı olumlamak anlamında şu ifadeleri kullandığını belirtmektedir (1997: 9): "*Kalplerinizi dinlendirin ve onların bilgelikten pay almasını sağlayın; çünkü onlar da vücutlarınız gibi sıkılabilirler. Ruh, arzusunu takip etmekten hoşlanır ve nazik davranmayı tercih eder. O, şakacılığa yönelir ve olanca şiddetiyle kötülüğü arzular. Güçsüzlükte kendini iyi hisseder, rahatını arar ve çalışmadan kaçınır. Eğer biri onu zorlarsa onu bıktırır ve biri onu ihmal ederse ona zarar verir.*"

İslami tarzda mizaha ilişkin ortaya konan ilk eserler oldukça sınırlıdır. Bunun nedeni bu eserlerin günümüze ulaşamamalarıdır. Lakin Ortadoğu ve Arap coğrafyasında sözlü kültüre ait büyük miktarda nükte ve fıkra söz konusudur. Bu kültürel öğelerin çoğunluğu anonim olmakla birlikte konuları açısından kurnaz veya akılsız bedeviler, karı ve kocalar, hâkimler, farklı meslek erbapları vb. kişilerden mütevellittir. Edebe yönelik ortaya konmuş eserlerin çoğunluğu genel halk kitlelerince beğenilmiş hikâyelerden oluşmaktadır (Rosenthal, 1997: 6).

İslam kültürünün mizaha ilişkin olumlu tutumu birçok fikir insanının da görüşlerine yansımıştır. Söz konusu bu düşünürler eserlerinde latife ve hiciv unsurlarından hareketle mizahın farklı yönlerine işaret etmişlerdir. Örneğin İbnü'l Cevzi, mizaha ilişkin olumlu bir bakış açısına sahiptir ve eserlerinde anlattıklarından anlaşıldığı kadarıyla mizah kullanımının büyük oranda keskin bir zekâ ile ilgili olduğunu ifade etmektedir. Diğer taraftan Türk İslam kültüründe de mizah unsurunun önemli bir yere sahip olduğu, Nasrettin Hoca, Karagöz ve Hacivat, Orta Oyunu, Meddah gibi figürlerden anlaşılabilir.

1.2.2.1. İbnü'l Cevzi ve Ahmak ve Dalgınlar Kitabı

Hicri VI. asrın önemli âlimlerinden olan Abdurrahman İbnü'l Cevzi'nin özellikle İslami konulara ilişkin görüşlerinin yanında İslam mizah kültürü üzerine ortaya koyduğu yapıtları da konumuz açısından önemlidir. Ahmaklar ve Dalgınlar Kitabı, Zekiler Kitabı ve Latifeler Kitabı bu alana dair kaleme aldığı önemli eserler arasındadır.

Dönemin birçok önemli fikir adamından ders alan İbnü'l Cevzi, kendisini tefsir, hadis, fıkıh, va'z ve irşat, tarih ve tıp alanlarında yetiştirerek bu alanlara dair birçok çalışma kaleme almıştır (Cerrahoğlu, 1987: 128). Bunların yanında İslam tarihine dair yaşanmış olaylardan yola çıkarak anlattığı menkıbelerde gülünç ve mizahi unsurlara da rastlanmaktadır.

İbnü'l Cevzi'nin bahsi geçen üç eseri espriler ve hazır cevaplar üzerinedir. Bu konuya ilişkin *Kitabu'l Ezkiya*'da (Zekiler Kitabı) anlatılan bir olay şu şekildedir: Ev sahibi, bedevinin birinin yaklaştığını görmüş ve önündeki incir tabağını elbisesinin altına saklamış. Ev sahibi misafire, “Kur'an okuyuşunuz güzel midir?” diye sormuş, o da “evet” diyerek Tîn Sûresi'nin ikinci kelimesi olan zeytinden başlamış, bunun üzerine ev sahibi “tin (incir) nerede kaldı?” diye sorunca, bedevî de “O elbisenizin altında değil mi?” cevabını vermiş (İbnü'l-Cevzî, 2001: 132). Yine aynı kitapta İbnü'l Cevzi, Said B. el-

Müsayyeb'den rivayet edilen bir hadiseyi aktarmaktadır. Söz konusu kıssada hane içerisinde otururken Hz. Peygamberin odaya girdiği ve odadakilerden bir ihtiyar kadının O'na "Beni cennetlik kılması için Allah'a dua et!" demesi üzerine Hz. Peygamber "İhtiyarlar cennete giremez" şeklinde cevap vermiştir. Hz. Peygamber odadan ayrıldıktan sonra yaşlı kadın ağlamaya başlar. Sonrasında bunu duyan Hz. Peygamber kadının neden ağladığını sorması üzerine etrafındakiler "'İhtiyarlar cennete giremez' buyurdunuz bunun için ağlıyor" cevabını verirler. Bu cevap karşısında Hz. Peygamber, "Allah Teâla onları genç ve bakire olarak cennete alacak" diyerek, aradaki kelime oyununa işaret etmiştir (İbnü'l-Cevzî, 2001: 123). Bu ve benzeri kıssalardan bahseden İbnü'l-Cevzî, İslam kültüründe olan unsurlardan yola çıkarak özgün bir espri anlayışının olduğunu vurgularken bunun ortaya çıkmasında kelime oyunları ve keskin zekâyâ işaret etmektedir.

İbnü'l Cevzi aklın insanlığa bahşedilen en önemli melekelerden biri olduğuna işaret ederek, Zekiler Kitabı'nı kaleme almasının gerekçelerini şu şekilde sıralamaktadır; a) kitap içerisindeki kıssalarla bu tür zeki kişilerin bilinirliğini arttırmak, b) bu kimselerin kıssalarıyla diğer insanların ufkunu geliştirmek, c) zekâsına asla erişilemeyecek insanların kıssalarıyla kendini beğenen insanları eğiterek yola getirmek (İbnü'l Cevzi, 2001: 10). Diğer yandan kitapta anlatılan kişilerin hazır cevaplılığına dikkat çeken İbnü'l Cevzi bu cevaplar içerisindeki mizahi öğeleri de vurgulamaktadır.

İbnü'l Cevzi zeki insanların yanı sıra, ahmak ve dalgınların da anlatılarını bir araya getirerek bu iki gruh arasındaki ayrımın anlaşılmasını istemiştir. Ahmak ve Dalgınlar Kitabı'nda İbnü'l Cevzi, Zekiler Kitabı'nda kaleme aldıklarının aksine gafillikleri anlatarak yine bunların mizahi boyutuna dikkat çekmek istemiştir.

İbnü'l Cevzi, Ahmak ve Dalgınlar Kitabı'nın yazılış amacını şu ifadelerle özetlemektedir (İbnü'l Cevzi, 2004: 11): "*Akıllı insan, ahmakların hikâyelerini dinlediği zaman sahip olduğu aklın kıymetini anlayacak ve böylesi bir nimet, şükretmesine vesile olacaktır. Gafil kimselerin kıssalarını zikretmek, zeki insanları gaflete götürecek nedenlerden -bu nedenler çaba göstererek sakınılacak cinstense- sakınmaya teşvik eder. Eğer gaflet ve dalgınlık kişinin tabiatında varsa, onu değiştirmek mümkün değildir. Nasipleri yaratılıştan eksik olan kişilerin kıssalarını okuyarak insanların kalplerini dinlendirmek gerekir. Çünkü insan sürekli ciddi olmaktan bıkar ve mubah olan bazı eğlencelerle dinlenir.*"

İbnü'l Cevzi yukarıda da belirttiği gibi, gülmeyi ve eğlenmeyi –ibadetten alıkoymaması koşuluyla- uygun bulmaktadır. Bu tip komikliklerin kalbi dinlendirdiğini ve insanı rahatlattığını ifade eden İbnü'l Cevzi eserlerinde keskin bir zekâdan beslenen mizahın rahatlatıcı boyutunu vurgulamaktadır.

1.2.2.2. Tufeyliler, Asalıklık ve Diğer Gülünçlükler

Tufeylilik temelde kan emici, asalak, dalkavuk gibi anlamlara gelen Arapça kökenli bir kelimedir. İbnü'l Cevzi'nin nakilleri dikkate alındığında ise Tufeyli, “bir kavme davetsizce gelen” anlamına gelip “gecenin, gündüzün üzerine gelmesi” anlamındaki *et-Tafal* kelimesinden türemiştir (İbnü'l Cevzi, 2001: 165).

Arap edebiyatında adına sıkça rastlanılan Tufeyliler mizahi karakterlerdendir. Hatîb el-Bağdâdî'nin tufeyliler üzerine yazdığı *et-Tatfil* ve *hikâyâtu't-tufeylîyyîn* ve *ahbâruhum* ve *nevâdiru kelâmihim* ve *eş'âruhum* isimli eserinde Tufeyliler ve Tufeylilik üzerine incelemelerde bulunmuştur (Günday, 2010: 35). Çalışmalarında Tufeylilere ilişkin anlatılan hikâyelerden yola çıkarak onların mizahi kişiliklerini vurgulamıştır.

Tufeylilerin mizah ile olan ilişkileri ise onların zekâlarını ustaca kullanmaları ve hazır cevap olmalarıyla ilişkilendirilebilir. İbnü'l Cevzi yine *Zekiler Kitabı*'nda Tufeylilere yönelik bir başlık açmış ve onların gülünç kıssalarının anlatmıştır. Bu kıssaların bazıları aşağıdaki gibidir (İbnü'l Cevzi, 2001: 166):

Benan adında bir tufeyli ziyafet verilen bir evin kapısına gelir: ama ev sahibi kapıyı yüzüne kapatır. Bunun üzerine Benan bir merdiven kiralayarak avlu duvarına tırmanır. Kızlar ve ailesiyle oturmakta olan adam, “Ne yapıyorsun? Mahremlerimi gördün!” deyince, Benan, “kızlarınla işimizin olmadığını ve bizim ne istediğimizi biliyorsun.” (Hud/79) anlamındaki ayeti okur. Bunun üzerine ev sahibi gülererek onu sofraya buyur eder.

Muhammed b. Ali el-Cellab anlatıyor: “Tufeylinin biri bir düğüne gider; ancak içeri girmesine izin verilmez. Bunun üzerine damadın gurbette bir kardeşinin bulunduğunu bilen tufeyli boş bir kâğıt alıp katlayarak düğün evine geri döner ve “Damadın kardeşinden mektup var!” der. İçeri girip kâğıdı verir. Üzerinde hiçbir şey yazmadığını gören ev sahipleri “Bu ne biçim adres, böylesini hiç görmedik!” dediklerinde tufeyli, “İçine daha çok şaşıracaksınız. Orada da bir şey yok; çünkü çok

acele yazılmış” der. Damadın yakınları bunun içeri girmek için başvurulmuş bir hile olduğunu anlayarak gülerler.

Yukarıda anlatılan kıssalar göz önüne alındığında tüm bunların keskin bir zekânın ürünü olduğu anlaşılmaktadır. Hayatını bedava idame ettirmeye çalışan tufeyliler zekâları ve hazır cevaplılıklarıyla içine düştükleri sıkıntıdan kurtularak bir çıkış yolu bulmaktadırlar. Bunun yanında mizahi bir üslup kullanarak kendilerini topluma kabul ettirmeyi başardıkları da söylenebilir.

1.2.2.3. Karagöz ve Hacivat

Karagöz ve Hacivat geleneksel Türk mizahı adına oldukça önemli figürlerdir. Karagöz XVI. yüzyılda Akdeniz coğrafyasında kendini gösteren bir kahramandır. Yine bu kahramanın benzerlerine, Mısır, Irak, Suriye, Tunus ve Yunanistan kültüründe de rastlamak mümkündür. Onun ortaya koyduğu mizah anlayışını oluşturan en önemli unsurlar şeytanlıklar, ölüm, otoriteyi temsil edenler ve toplumsal riyakârlıklara karşı verdiği mücadelelerden oluşmaktadır (Nicolas, 2007: 66).

Sabri Esat Siyavuşgil’e göre (1941: 74); Karagöz, içerisinde barındırdığı öğelerle tasavvuf felsefesinin izlerini de taşımaktadır. Toplumsal dönüşümü demografik değişimle ilişkilendiren Siyavuşgil, İstanbul’un fethinden sonra çeşitli etnik grupların yan yana yaşamaya başlamasıyla oyunlardaki taklitlerin parodiye dönüştüğünü savunur. Bunun yanında Karagöz aslında bir toplumsal dönüşümü simgeler. Modern ile geleneksel olanın çatışmasını da Karagöz ile Hacivat’ın satır aralarında keşfetmek mümkündür.

Türk geleneksel mizahının en önemli özelliklerinden birisi karşıt kültürleri ve fikirleri çakıştırarak izleyiciyi güldürmesidir. Karagöz ve Hacivat bunun kayda değer örnekleri arasındadır. Karagöz ve Hacivat birbirinden oldukça uzak kültürel kimliklerdir ve bunlar karşı karşıya getirilerek mizahi anlamın üretimi sağlanmaktadır (Öngören, 1999: 52). Karakterler arasındaki kültürel ve entelektüel ayırım bu yönüyle topluma da ayna tutarak Türk aydını ile halk arasındaki uçuruma işaret etmektedir.

Karagöz oyunlarındaki karakterler ele alındığında Osmanlı toplumunun kozmopolit yapısını yansıttığı dikkat çekmektedir. Bu oyunlarda çeşitli etnik kesimlerden karakterlerin komik nitelikleri sivriltilerek çevreleri ve birbirleriyle olan ilişkileri gösterilmektedir. Hep birlikte yaşama gayreti taşıyan farklı inanç ve kültüre sahip

insanların birbirleriyle ve bürokrasiyle yaşadıkları sorunlar hayal perdesinde hicvedilerek bir tür uzlaşım gerçekleştirilmektedir (Ünlü, 2006: 94).



Resim 1.13. Karagöz ve Hacivat
(Öngören, 1999: 53)

Karagöz oyunlarında mizahi öğelerin dil üzerinden kullanıldığı gözlenmektedir. Bu öğeler çoğunlukla karşıdakini yanlış anlama üzerinden kendini var etmektedir. Örneğin bir tarih verirken, *bayram haftası* derken Karagöz bunu *mangal tahtası* şeklinde algılayarak gülünç bir durumu ortaya çıkarır. Bunun sebebi normdan sapmadır. Bu durum için seçilen yöntem ise, oldukça basittir. Anlamsal açıdan duruma uygun cümleler yerine fonetik ve semantik çağrışımlar aracılığıyla yeni cümleler kurarak komik imgeler oluşturmaktır (Mizrahi, 2013: 50).

Karagöz ve Hacivat'ta dil, mizahı oluşturan temel unsurdur. Oyun içerisinde geçen diyaloglar temelde insanlar arasındaki iletişim sorunlarına gönderme yapmaktadır. Yani karşıdaki kişi tarafından yanlış anlaşılma ya da hiç anlaşılammamak ve bu durumu mizahi bir üsluba büründürerek ifade etmek Karagöz'ün temel argümanı niteliğindedir.

Bu oyunda iki temel karakter söz konusudur. Bunlardan Hacivat, karşıdakiyle güzelce konuşup temaşa etmek, yani diyaloga girmek niyetindedir. Lakin Karagöz engel yaratan yani diyalogun akışını sabote eden oyunbozan kişi kimliğindedir (Mizrahi, 2013:

51). Karagöz çatlak ve kalın sesiyle geleneksel halktan insanı simgeler. Okuma yazma bilmeyen ve belli bir mesleğe sahip olmayan Karagöz'ün görgü kurallarını da bildiği pek söylenemez. O cesur bir karakterdir. Bundan dolayı da her işe burnunu sokmaktan geri durmaz. Diğer yandan Karagöz doğal bir kişidir ve bu doğal tavırları gerek konuşmasında gerekse hareketlerinde kendini gösterir. Hacivat ise karakter olarak Karagöz ile tamamen zıt bir yapıya sahiptir. Hacivat iktidardan çekinen, küçük burjuva kimliğini simgeler. Sosyal konum bakımından kendinden üstün kişilere dalkavukluk yapan Hacivat, bilgiççe sözcüklerle dolu istiarelerin yoğun olduğu bir dil kullanır. Yüksek statü için bunun geçer akçe olduğunun farkında olan Hacivat onlara yakın olmak adına her türlü şeyi yapma gayreti içerisindedir (Nicolas, 2007: 69-72).

Karagöz ve Hacivat'ta bu ikisinin dışında da önemli sayılacak karakterler söz konusudur. Bakımlı görünüşü ve kendinden emin tavırlarıyla *Çelebi*, genellikle kadınların sırtından geçinen İstanbul beyefendisi kimliğini simgelemektedir. Görünümünden gurur duyan *Çelebi*, aylıklığına gönderme yapan bir sineksavar ve bastonla dolaşır. Diğer bir önemli karakter olan *Tiryaki*, zamanını kahvehanelerde afyon çekerek geçirir. O elinde tuttuğu yelpazesini ile sopası ve belirgin kamburuyla akıllarda kalan bir tiptedir. Kambur bir cüce olan *Beberuhi*, palavraları, mimikleri ve mantıksız sorularıyla mahallenin aptalıdır. Mahallenin çaptan düşmüş delikanlısı olan *Tuzsuz Deli Bekir* ise, durmadan naralar atarak etrafa korku saçan sahte kabadayıdır (Nicolas, 2007: 72). Tüm bu karakterler aslında dönemin mahalle ruhunu simgeleyen ve hemen hepsine her yerde rastlanabilecek kişileri sembolize etmektedir. Karagöz'de bu karakterlerin yanı sıra, Osmanlı'nın demografik yapısının ipuçlarını veren her grup ve zümreden kimlikler de temsil imkânı bulmaktadır. *Arnavut Bayram Ağa*, *Ermeni*, *Yahudi*, *Rumelili Mestan Ağa* ve *Arap* bunlardan en bilinenleridir.

Karagöz, içerisindeki karakterler ve konu aldığı olaylar bağlamında dönemin ruhuna ışık tutmaktadır. Dönemin sosyal sorunları, bürokratik açmazları ve birçok problem Karagöz'ün hayal perdesinde yankılanmakta ve bunlar mizahi dilin etkisiyle güçlü bir şekilde ifade imkânı bulmaktadır.

1.2.2.4. Orta Oyunu

Geleneksel Türk halk komedilerinin diğerk bir önemli türü de Orta Oyunu'dur. Seyircinin ortasında oynandığından ötürü bu ismi alan orta oyunu, doğaçlamaya dayalı, müzik, dans ve taklit gibi unsurların da ön planda olduğu bir türdür. Oyun dağarcığı, güldürme yöntemi kişiler ve yapı bakımından Karagöz'le benzerlik taşıyan orta oyunu bireysel performansa dair temel dinamikleri ile bundan ayrılmaktadır (Konur, 1995: 47).



Resim 1.14. Orta Oyunundaki Karakterlerden Bazıları
(Erişim: <http://www.edebiyatogretmeni.com/> 7.06.2016)

Orta Oyunu ile Karagöz arasında büyük benzerlikler söz konusudur. Temel anlamda Orta Oyunu, Karagöz'ün ete kemiğe bürünmüş halidir. Ömründe bir kez bile hayal perdesini görmüş olan bir kişi, orta oyununu ilk gördüğünde aradaki benzerliği hemen anlayabilir. Zira bu iki, oyun birbirinin kopyası niteliğindedir. Selim Nüzhet Gerçek (1942: 90) bu iki tür arasındaki benzerliği şu ifadelerle dile getirmektedir: *“Karagöz'ün eşhasının perdeden yere inerek Orta Oyununu vücuda getirdiğine, pek haklı olarak, hükmeder. Bu böyle olduğu ve Orta oyuncularının bu hakikati daha iyi takdir etmeleri lazım geldiği halde onlar bu oyunu bilmem neden ta Kanuni Süleyman zamanına çıkararak Süleymaniye Bimarhane'sinde delilere oynanan bir oyun gibi göstermekte inat ve ısrar etmektedirler.”*

Karagöz'deki karakterler göz önüne alındığında bunların büyük oranda Orta Oyunundakilerle benzerlik gösterdiği görülecektir. Örneğin Kavuklu, Karagöz ile Pişekâr Hacivat ile özdeşleştirilebilir. Bunun yanında diğer Orta Oyunu karakterleri de aynı şekilde Karagöz oyunundan uyarlamadır.

Karagöz ve Hacivat'ta olduğu gibi Orta Oyununda da kelime oyunları ağırlıktadır. Bu türde oyuncular birbirlerini sözel olarak alt etmeye çalışırlar. Güzel sözler, latifeler ve cinaslar yardımıyla insanlar eğlendirilir (Gerçek, 1942: 90). Bu noktada bir diğer önemli olan husus, tüm süreç içerisinde mizahın oyunun en önemli bileşeni olmasıdır. Tıpkı Karagöz'deki gibi bunda da yanlış anlaşılmalardan koruyarak karşıdakini alaya alarak izleyiciyi güldürme işlevi söz konusudur.

1.2.2.5. Meddahlık

Meddahlık, Türk tiyatro kültüründe, anlattığı hikâyelerle uzunca bir geçmişe sahip olan edebi bir türdür. Meddah, bir yandan hikâyeyi anlatırken diğer yandan jest ve mimikleriyle anlattığını karşıdakilere yaşatmayı amaçlamaktadır. Hikâyeyi anlatma üslubu, zamanlaması ve mekân kullanımı bu türün önemli dinamikleri arasındadır.

Türk halk edebiyatının önemli dinamiklerinden olan meddahlık, kelime anlamı itibariyle Arapçada *öykü anlatan* anlamındaki *kıssahan* ile benzer bir nitelik taşımaktadır. Lakin kıssahan ile meddah arasında ince bir ayrım söz konusudur. Kıssahanlar yazılmış öyküleri direkt olarak okurken meddahlar bu hikâyeleri anlatırlar. Bununla birlikte kıssahanlar daha ziyade doğüstü olayları şiirsel bir dille anlatırken meddahların toplumsal gerçekliği şive taklitleri ve dramatize ederek aktardıkları söylenebilir (Ünlü, 2006: 87). Anlamı itibariyle, meddah; Arapça, mübalağalı ism-i fâil vezninde bir kelime olan “medehe” kökünden gelmektedir. Zaman içerisinde anlamı daha da genişleyen meddah kelimesi, halk hikâyecisi anlamında da kullanılmaya başlanmıştır.

Meddah; tek kişinin merkezde olduğu taklide dayalı bir sanattır. Şemsettin Sami'ye göre meddahlık halkı eğlendirmek için tuhaf hikâyelerin nakli ile mukallitlik yapan adamın hali ve sıfatıdır. Pakalın ise meddahın muhtelif şahısları, lehçeleri, hayvanları, kuşları taklit ederek hikâye söyleyenler hakkında kullanılır bir tabir olduğunu ifade etmektedir. Günümüz meddahlarından Rauf Altıntak, meddahlık geleneğini Dede Korkut'a kadar götürerek, şunları kaydeder: “*Sanatkârının, vukuf ile anlattığı hikâyelerdeki vakaların içinde bulunan canlı cansız tipleri, onların taklit ve lehçelerini,*

yörelere ile âdetlerine göre irticalen şaşırımsızın "sazlı sözlü" yaparak dinleyen ve seyredenlerin hayâlinde canlandıran ve onlara beyin jimnastiği yaptırarak düşünmeye sevk eden ve okuduğu edebi şiirlerle bilgilendiren, tek kişilik bir halk tiyatrosudur. Saz çalarak şiir söyleyenine "Âşık Meddah", Hanım olanlarına da "Meddahe" ya da "masalcı molla" denir (Aktaran: Arıoğlu, 2011: 41).



Resim 1.15. Osmanlı'da Meddah
(Kutay, 2013: 15)

Meddahlar hikâyelerine, *edeyim meclise bir kısa beyan, kıssadan hisse alır arif olan* şeklinde başlamakta ve *Cem'in tamame irup bezm-i câm kalmıştır, o câmdan bu âlemde nâm kalmıştır* diyerek sonlandırmaktadır (Kutay, 2013: 17). Dinleyiciye belli mesajları vermeyi amaçlayan meddahlık, göz ve kulak kültürünün örneklerinden olup geleneksel Türk mizahının en önemli örnekleri arasındadır.

Meddahlık seçtiği konular ve anlatım üslubu açısından, izleyici üzerinde acıma, üzüntü, sevinç, merak gibi duygular oluşturur. Böylece meddah izleyici ile duygusal bir

bağ kurmuş olur (And, 1985: 219). Bu çerçevede, Karagöz ve Orta Oyunu gibi diğer geleneksel türlere benzese de, meddahlık anlatım üslubu ve tek kişinin oyunun merkezinde olması yönüyle bunlardan ayrılır.

Meddah, anlattığı hikâyelerde dinleyenlerin durumunu göz önüne alarak kimi zaman fıkralarla kimi zaman yemek tarifleriyle ve kimi zaman da kısa öykülerle anlatımını renklendirir (Pekman, 2002: 26). Bu interaktif yönüyle meddahlığın özgün bir niteliğe sahip olduğu ifade edilebilir.

Meddahlık geleneğinde mizahi bir yön olsa da bu onun bütünüyle gülmeceye dayalı olduğu anlamına gelmemelidir. Meddah aynı zamanda ciddi olayları oldukça dramatize eder ve anlatır. Dolayısıyla meddahlık içerisinde birçok duyguya hitap eden edebi bir türdür. Diğer yandan meddahlık, içerisinde barındırdığı kültürel öğelerden dolayı, toplumsal yapının aynası niteliğindedir.

1.2.2.6. Nasrettin Hoca

Nasrettin Hoca Türk halk edebiyatı açısından çok önemli bir figür olsa da benzeri karakterlerin Arap kültüründe *Cuha*, İran kültüründe *Cuhi*, Müslüman Hindistan kültüründe *Birbal*, Endonazya dolaylarında ise *Pak Pandır* adı altında hikâyelerine rastlanılmaktadır. Coğrafya değiştikçe buna paralel olarak kültürler de değişmekte ve fikraya yön veren kişiler de farklılık göstermektedir. Bu fıkralarda kişiler farklı olsa da temelde işlenen düşünce büyük oranda benzerlik göstermektedir. Nasrettin Hoca kimliği, Türk kültürü açısından bir geçiş sürecine işaret eder. Onun yaşadığı varsayılan dönemde, iç isyanlar ve dış saldırılarla Anadolu harap edilmiştir. Dolayısıyla birçok Nasrettin Hoca kıssası bu durumdan izler taşımaktadır. Akilment veya Danişment olarak isimlendirilen Nasrettin Hoca, birçok yönüyle toplumun önde gelen kişiliklerindedir ve sıklıkla kendisine akıl danışılmaktadır. Yerleşik düzene geçilmesiyle birlikte, toplumun entelektüel seviyesi de değişmiş ve böylelikle Hoca'ya yüklenen anlam da farklılaşmıştır. Zamanla mizahi bir kimlik haline gelen Hoca'ya birtakım sorular sorulmuş, onun verdiği cevaplar neticesinde fıkralar şekillenmeye başlamıştır. Diğer yandan Nasrettin Hoca,

akilmentlik motifini alaya alarak asıl ününü sağlamıştır (Öngören, 1999: 47, Özdiş, 2010: 30).



Resim 1.16. Turhan Selçuk'un Kaleminden Nasrettin Hoca (Öngören, 1999: 47)

Geleneksel Türk mizahının önemli figürlerinden olan Nasrettin Hoca, keskin zekâsı, hazır cevaplılığı ve kurnazlığıyla Türk toplumuna mâl olmuş bir karakterdir. Bunun yanında Nasrettin Hoca, halk felsefesinin önemli bir mihenk taşı olarak da nitelendirilebilir. Hoca, kıvrak zekâsıyla yeni nesillere eleştirel bir perspektif kazandırmakta ve onları mizahın hoşgörülü dünyasına çekmeye çalışmaktadır. Nitekim Nasrettin Hoca Türk düşüncesi ve halk kültürünün temel isimlerindendir (Özdemir, 2010: 28).

Nasrettin Hoca üzerine yapılan çalışmaların birçoğu, onu “kim, nereli, hangi meslekten veya zümreden, nasıl bir tip olduğu” yönünde tanımlamalar yapmaktan ziyade ona atfedilen hikâyeler üzerinde durmaktadır. Bu çalışmaların büyük bir bölümü kayda değer veriler de sunmaktadır. Nasrettin Hoca Türk kültürü açısından ele alındığında tüm topluma mâl olmuş bir figür niteliğindedir (Özdemir, 2010: 28). Yani, Nasrettin Hoca’ya

atfedilen bir hikâye ya da fıkra anlatılırken içinde bulunulan durumun bağlamıyla yakından ilişkili olduğundan dolayı o hikâye yeniden anlamlandırılmaktadır.

Nasrettin Hoca'nın ağzından anlatılan fıkralarda daha ziyade gündelik yaşama dönük kesitler aktarılmakta ve böylece insanların topluma adapte olmaları kolaylaşmaktadır. Bu fıkralarda didaktik bir üslup yerine yumuşak bir yol seçilerek insanları kırmaktan kaçınılmıştır. Lakin topluma zararı dokunmuş kişiler ya da olaylar yine bu fıkralarda daha sert bir üslupla eleştirilmiştir (Bayraktar, 2012: 267). Aslında bu durum topluma baskı uygulayan gücün bir yönüyle alaya alınarak toplumsal baskının bir şekilde rahatlamasını da sağlamıştır.

Gülmenin iktidar karşısındaki yıkıcı gücü Nasrettin Hoca fıkraları üzerinden kendini belirgin bir biçimde hissettirmektedir. Bu fıkraların büyük bölümünde bir otoriteye karşı duruş söz konudur. Bu durum bazen bir bey, bazen padişah, bazen de istilacı bir hükümdardır (Başgöz, 1999: 35-36). Gülme asıl anlamını bu fıkralar üzerinden edinmekte olup, söz konusu anlatılarda baskıcı iktidar yapıları eleştirilerek toplumsal bir mücadele alanı oluşturulmaya çalışılmaktadır.

Aziz Nesin'e göre (1994: 9), Nasrettin Hoca fıkraları, masal ve hikâyelerin aksine lafı çok uzatmadan elden geldiğince en az sözcükle anlatılmalıdır. Bunun sebebi fıkradaki mesajın dallandırılıp budaklandırılmadan doğrudan verilmesinin gerekliliğidir. Bu durumun diğer bir boyutu da fıkra içerisinde anlam bulan sosyal gerçekliğin dinleyiciye kestirmeden anlatılarak, izleyici üzerinde bir farkındalık yaratmaktır.

Geleneksel mizahın en önemli dinamiği sözdür. Söz aracılığıyla kuşaklar arasında aktarılan fıkra ya da hikâyelerle devamlılığı sağlanan bu kültürel mizah ürünleri, zamanla çeşitlenerek yeni türlerin doğmasını sağlamıştır.

1.3. MODERN DÜNYADA MİZAH: MİZAHİ ÖĞELER VE MİZAH TÜRLERİ

Modernizm; tarihsel bağlamda ele alındığında, XIX. yüzyılın sonu ile II. Dünya Savaşı arasındaki süre zarfını kapsamakta ve bu süreç içerisinde özellikle sanat ve edebiyat alanında yaşanan kapsamla dönüşümleri nitelemek için kullanılmaktadır. Roland Barthes'e göre, Modernizm XIX. yüzyıl içerisinde bir momentte toplanmış yeni sınıfların, teknolojinin ve iletişimlerin evrilmesinin bir sonucu olarak türeyen dünya görüşlerinin artış göstermiş olmasıdır (Marshall, 2014: 508).

Latince kökenli *modernsus* kavramı, Hristiyanlıkla başlayan sürecin pagan dönemden farkını vurgulamak için kullanılmıştır. Nitekim modernizmin tarihsel ardalını kavramdaki kronolojik sürece vurgu yapmaktadır. Örneğin modern zamanlar ve ortaçağ düşüncesi dönemsel farklılaşmanın iki önemli dinamiği niteliğindedir. Modern düşüncenin doğuşu aklın egemenliğine gönderme yapılarak aydınlanmaya kadar götürülebilir. Bu çerçevede aydınlanma düşüncesi ve modernite arasında yadsınamaz bir bağ söz konusudur (Çiğdem, 2004: 65-66). Aydınlanma düşüncesi, hem doğa bilimlerinde hem de beşeri bilimlerde nesnel değerlerin kabulüne dayanmaktadır. Bu da dışsal gerçekliğin tek bir temsili olacağı düşüncesini akıllara getirdiği için her sorunun tek bir doğru cevabı olduğu ön kabulü ile bağdaştırılabilir (Tekeli, 2017: 9). Bu perspektifle modernizmin sık sık göndermelerde bulunduğu aydınlanma düşüncesi, temsilin doğrudanlığı ve sorunsuz bir yapıya sahip olduğu fikrini akıllara getirmektedir.

Baudelaire moderniteyi şu ifadelerle tanımlamaktadır: “Modernite anlık olandır, geçip gidendir, olumsal olandır; sanatın yarısıdır; öteki yarısı ise sonsuz olandır değişmeyendir.” (Aktaran: Harvey, 2012: 23). Moderniteyi moment çerçevesinde ele alan Baudelaire, onun dönüşümsel boyutuna işaret ederek sanatsal olandaki kalıcılığın bu devingen süreç ile bağlantılı olduğunu vurgulamaktadır.

Genel anlamda “modern”, radikal bir değişimden sonra ortaya çıkan duruma verilen isimdir. Bu hem insanı hem de çevresini kapsamaktadır. Modern dünyanın tarımsal dünyanın yerine geçmesi ve temeline sanayiye konumlandırması yeni bir dünya görücünü de beraberinde getirmiştir. Bu çerçevede modern olmak dünden kurtularak başka bir şekilde değerlendirilmesi gereken bir dünyada yaşamak demektir (Birkiye, 2007: 32).

Modernleşme sürecinin kuramsal boyutu da söz konusudur. Bu kurama göre; batılı olmayan toplumlar, geleneksel toplumdaki modern topluma doğru geçirdikleri dönüşümü ifade etmektedir. Bu çerçevede toplumlar geleneksel toplum, geçiş toplumu ve modern toplum olmak üzere üçe ayrılmaktadır. Değişim sürecinin başında toplum gelenekseldir. Fakat bu kurama göre geleneksel toplumun ne olduğundan ziyade ne olmadığı üzerinde durularak “modern olamayan” şeklinde tanımlanmaktadır. Modern toplumun temel özellikleri ise; kalkınmış bir ekonominin olduğu, insanı bağımsız bir birey şeklinde ele alan kültürel çoğulculuğun yerleştiği ve düşünce, ifade ve örgütlenme özgürlüklerinin temel alındığı demokratik değerlerin mevcudiyetidir. Modern topluma ait olduğu ifade

edilen kültürel ve siyasi niteliklerin gerçekleşmesi için ilk olarak ekonomik kalkınma gerçekleşmelidir. Nitekim endüstrileşme ulusal bir pazar oluşturarak iletişimi geliştirecektir. Sonrasında kentleşme okuryazarlık oranının artmasını beraberinde getirerek kültürel anlamda kendi içine kapalı tekelci normalar yerini evrensel normlara bırakacaktır. Bunun devamında da temsili demokratik kurumlar giderek güçlenecektir (Özbek, 1994: 32).

Modernliğin temel ideolojisi oldukça basit bir yapıya sahiptir. Teknik ve ekonomik ilerleme toplumsal, siyasal, fikri ve ahlaki ilerlemelerin lokomotifi niteliğindedir. Modern ideoloji, bu unsurlar çerçevesinde kazandığı ivmeyi bir tarih kurumu olarak nitelendirir. Bu ilerlemeci anlayış, toplumu arkaik geçmişinden kopararak mutlu yarınlara taşıyacak bir gücü temsil etmektedir. Söz konusu bu ilerleme insanı öznel dünyasından çekip çıkararak onu somut dünyanın nesnesi konumuna ulaştırmayı hedeflemektedir (Arık, 2002: 83). Modern düşünce yapısının temelinde belli bilimsel ön kabuller vardır. Nitekim buradan hareketle her bir sorunun da tek bir doğru cevabı olacaktır. Örneğin gerçeklik, nesnel verilerle desteklenmiyor olsa bile bilimin önereceği cevaplarla bir nebze de olsa yakınına yaklaşacaktır.

Aydınlanma düşüncesi, ilerleme fikrini savunarak, modernitenin savunduğu tarih ve gelenekten kopuşu hedeflemektedir. Bu düşünce, insanları geleneksel dünyanın zincirlerinden azat ederek toplumsal örgütlenmedeki mitsel ve kutsal öğelerden kurtarmayı amaçlamaktadır. Modernizmde insanlığın ilerlemesi adına yeni bir insan tipografisi yaratarak değişimin kutsandığı yeni bir toplum öngörülmektedir. Aydınlanmanın ünlü düşünürü Marquis de Condorcet'in "İyi bir yasa herkes için iyi olmalıdır, aynen doğru bir önermenin herkes için doğru olduğu gibi." sözünde olduğu gibi toplum da bir proje şeklinde ele alınmaktadır (Harvey, 2012: 26).

Geleneksel olanın ya dışlandığı ya da toplumdaki tamamıyla sökülüp atıldığı modern dünyada, mizah da bu sürece uyum sağlamıştır. Modern dönem toplumsal yaşamda olduğu gibi mizah üzerinde de önemli bir değişim ve dönüşüm yaratmıştır. Bu süreçte mizah ürünleri daha da çeşitlenerek yazılı-basılı mizah ürünleri de artış göstermeye başlamış ve bunun yanında bu dönemin mizah kültürü önceki süreçlerde ortaya konan mizahi türlerden belirgin bir biçimde etkilenerek yeni türlere evrilmiştir.

1.3.1. Burlesk (Savruklama)

Burlesk, parodi ve abartının oldukça ön planda olduğu mizahi bir tiyatro türü olarak ortaya çıkmıştır. Türkçeye *savruklama* olarak çevrilen ve Fransızca kökenli olan burlesk, 1900'lerin başında komedi filmlerinin ilk türlerinde oldukça yoğun bir biçimde işlenen ve özellikle sessiz filmlerde gözlenen bir tür olarak kavramsallaştırılmıştır. Kaba gülmeceye dayalı bu türde, kovalama, çelme takıp düşürme gibi eylemler ön plandadır. Bununla birlikte bu eylemler oldukça abartılı bir biçimde ortaya konmaktadır.



Resim 1.17. The Black Crook (1893) İsimli Bir Burlesk Performansı
(Allen, 1991: 237)

İlk olarak XVII. yüzyılda Avrupa'da edebi bir tür olarak ortaya çıkan Burlesk, XVIII. yüzyıl ile birlikte mizahi bir yapıya sahip müzikal gösterilerde gözlenmeye başlanmıştır. Burlesk, danslar, şarkılar, çeşitli aşırılıklar, espriler, politik hicivler, kaotik ve yetersiz giyim taklitleri ile XIX. yüzyılın başlarında modern Amerika'da ilk olarak gözlemlenmiştir. Sonrasında oldukça ünlenen burlesk, siyasal bir kimlik kazanarak kendi özgün mizah anlayışını oluşturmuştur (Willson, 2008: 18).

Özellikle ilk ortaya çıktığı süreçte burlesk, abartılı kostümlerle erkek ve kadınların koreografiler kullanarak grotesk bir anlatı ortaya koyduğu mizahi bir tiyatro türü olarak ünlenmiştir. Kadınların oldukça ön planda olduğu bu süreçte ortaya konan performanslar erotizmle ilintili bir yol izlemiştir. Bu yüzden bu döneme ait burlesk örneklerinde yoğun

bir kadın egemenliği görülmektedir (Allen, 1991: 238). Sahneye yansıyan erotizm, burleskin mizahi yönünün geride kalmasına sebebiyet vermiştir.

İlk etapta alt kültürlerin eğlence aracı olan burlesk, kısa güldürüler, kadınların sahnede sergilediği eğlenceli dansların ön planda olduğu bir türken, sonraki süreçlerde üst sınıfların da ilgi gösterdiği bir eğlence biçimi haline gelmiştir. Diğer taraftan, burlesk, sistematik bir biçimde temel eğlence türlerinden olan Shakespeare draması, bale ve müzikal ile de alay eder hale gelmiştir.

1860'lı yıllarda önemli bir kültürel fenomen haline gelmiş olan burlesk kültür, edebiyatçılar tarafından şiddetle eleştirilmiş ve toplumsal bir hastalık olarak nitelendirilmiştir. Fakat ortaya çıktığı süreç itibariyle bu kültür, sosyal ve kişisel güvenlikle ilgili risklerin olduğu bir buhran sürecinin ürünüdür (Willson, 2008: 19). Burlesk bir nevi toplumun bu bunalımlı süreçten kaçış için sığındığı eğlence kültürüdür. İnsanların içerisinde bulunduğu olağanüstü şartlar, onları yeni bir eğlence anlayışı içerisine iterek, kaba bir gülmece türü olan burlesk komediyi doğurmuştur.

Burleskte kullanılan mizah unsuru oldukça basite indirgenmiş kaba gülmeceye dayalı bir görünüm sunmaktadır. Örneğin teatral burlesk türlerinde kadın cinselliği ve bununla bağlantılı şakalar oldukça belirginken, aynı türün sinema versiyonunda ise birinin yüzüne pasta fırlatma, iteleyip suya düşürme, çelme takma gibi ilkel güldürü unsurları dikkat çekmektedir.

1.3.2. Vodvil

Tiyatronun alt türlerinden olan vodvilin ilk olarak Fransa'da ortaya çıktığı düşünülmektedir. Vodvil kelime anlamı olarak *şehrin sesi* manasındaki gelen *voix de la ville* tamlamasından türemiştir. İlerleyen süreçte vodvil anlamsal bakımdan, komedinin hafif bir türü ya da geleneksel halk türkülerine verilen isim olarak dönüşüme uğramıştır (Slide, 2012: 15). XVI. yüzyılda çeşitli panayırlarda da vodvile benzeyen birtakım oyunlar sahnelenmiş ve bunlar zamanla tiyatrolara taşınmaya başlayarak özgün vodvil örnekleri ortaya çıkmaya başlamıştır.

Komik operanın panayırlarda yasaklanmasından itibaren, bu türün orijinal biçimine dönüşmüş şarkı sözlerini bilindik popüler müziklerle yeniden yorumlayarak yeni bir tür

güldürü biçimi ortaya konmuştur. Taşlamalı güldürü ya da vodvil isimli bu yeni komedi biçimi XIX. yüzyıla kadar popülerliğini korumuştur (Brockett, 2000: 333).



Resim 1.18. Amerikalı Vodvil Sanatçısı Lillian Shaw
(Kibler, 1999: 49)

Vodvil tiyatrosu sanayi devrimi sonrası büyümeye başlayan kentlerin ortaya çıkmasıyla ve bununla bağlantılı olarak ticari gelişimle, yani burjuva sınıfının doğuşuyla yakından ilişkilidir. XVIII. yy. Avrupa'sındaki tiyatro anlayışının en belirgin niteliği yükselmekte olan orta sınıf için üretilen burjuva oyunlarıdır (Gökçeaslan, 2008: 107). Bu bağlamda değişen sosyal yapının toplumsal eğlence anlayışını da değiştirdiği söylenebilir.

Vodvil türlerinin ilk oraya çıktığı 1860'lı yıllarda toplumsal anlamda bir popülerite kazanması hızlı olmamıştır. Bu form 1870 ve 1880'li yıllar arasında konser salonlarında

sahnelenmesiyle birlikte belli bir üne kavuşmuştur. Bahsedilen bu tür esasında ilk vodvil örneklerinden olan yumuşak bir forma sahip *nazik vodvil*'dir (Cullen vd., 2006: 32).

Biçim açısından burlesk ile yakından ilişkili olan vodvili, toplumsal problemlerin mizahi biçimde hicvedildiği tiyatro türü olarak tanımlamak mümkündür. Amerikan popüler kültüründe 1800'lerin ikinci yarısında popüler hale gelen vodvil, erkek izleyiciler tarafından rağbet görmüştür (Slide, 2012: 16). Erkeklerin vodvil performanslarına rağbet göstermelerinin nedeni, bu oyunların genellikle erkek egemen olan bar ve kafe gibi mekânlarda sahnelenmesidir. Özellikle 1880'li yıllarda Amerikan orta sınıfının eğlence anlayışının değişmesiyle vodvil kültürü kendine toplumsal bir taban edinmeyi başarmıştır.

İlk ortaya çıktığı süreçte şehrin arka sokaklarında yaşayan göçmenler ve yoksullar arasında popülerlik kazanan Vodvil, ilerleyen zamanlarda tüm topluma yayılmaya başlamıştır. Özellikle Amerika'da altın çağını yaşayan vodvil tiyatrosu 1930'lu yıllarda önemini kaybetmeye başlamıştır. Bunun sebebi ise sahne performansına dayalı olan vodvilin, giderek yaygınlaşan radyo ve televizyon kullanımının artış göstermesiyle birlikte toplumun eğlence anlayışının bunlara yönelmesidir.

1.3.3. Pantomime / Mime

Sözsüz bir tiyatro türü olan pantomime en eski sanat dallarından biridir. Temeli antik Yunan'a kadar uzanan pantomimin ilk örnekleri, koro eşliğinde bir sanatçının jest ve mimiklerini kullanarak bir düşüncüyü ifade etmesine dayanmaktadır. Tarihsel süreç içerisinde dönüşüme uğrayan pantomime, günümüzde sanatçının jest ve mimik performansı ile sahnelenmektedir. Diğer yandan pantomime, içerisinde burlesk ve vodvil öğeleri barındıran İngiliz pantomimi *panto*'dan da ayrılmaktadır (Aubert, 2005: IX). *Panto* daha ziyade Noel dönemlerinde gösterime giren müzikal komedi türüdür ve çocuklu ailelere hitap etmektedir.

Pantomimde ana unsur olan eylemler ya da dilsiz gösteriler evrensel bir anlatıma sahiptir. Zira duyguların eylemlerle ifade edilmesi her millet için benzer anlamları ifade etmektedir. Öte yandan pantomim oyunculuğu, hareketler aracılığıyla, insan doğasına dair tüm unsurları yansıtan bir sanattır. Pantomim sanatı, sıradan insanın düşündüklerini, hissettiklerini ve yaptıklarını sahneye yansıtan önemli bir yardımcıdır (Aubert, 2005: 3).

Etimolojik olarak pantomim, Antik Yunan'da bir şeyleri taklit etmek anlamına gelen *pantómimos*'dan türemiştir. Yine dilimize Fransızcadan geçen bu sözcük *her şeyi taklit eden* manasına gelmektedir (erişim: <http://www.etymonline.com/> 29.10.2016). Diğer yandan Yunanca kökenli *mime* kelimesi de aynı anlama gelmekte ve Türkçe'deki *mimik* ifadesi de buradan türemektedir.



Resim 1.19. Marcel Marceau'nun Bip the Clown İsimli Pantomim Oyunu
(erişim: en.wikipedia.org/ 30.10.2016)

Birçok farklı kültürde (uzak doğuda *kabuki* adıyla biliniyor) pantomime benzer türler görülse de, pantomim asıl kimliğini Avrupa'da kazanmıştır. Rönesans döneminde modern pantomim örnekleri "Comedia dell'arte" ismiyle İtalyanlar tarafından sahnelenmeye başlamıştır (erişim: www.timetoast.com/ 30.10.2016). İlerleyen süreçte İngilizlerde de pantomime olan merak artmış, 1700'lü yılların ikinci çeyreğinde pantomim, en popüler teatral eğlence niteliği kazanmıştır (Brockett, 2000: 294). Fransız

ihtilali döneminde, pantomime ilişkin olumsuz bir kanı oluşmuş olsa da, popülerliğinden çok şey yitirdiği söylenemez (Reilly, 2011: 27).

1800'lü yılların ikinci yarısında en çok rağbet gören türlerden biri olan pantomim, geleneksel kısa biçiminden sıyrılarak başlı başına bir tiyatro oyunu kimliği kazanmıştır. Yoğunlukla sirklerde sahnelenen pantomim türü, İngiliz Pantomimi olarak ayrılmış ve teatral pantomim asıl kimliğini yeniden kazanmıştır. Artık mizahi yönünün de iyice belirginleştiği pantomim, ilk sessiz sinema türlerinin de temelini oluşturacaktır.

Charlie Chaplin filmleri ve Laurel Hardy dizi serisi gibi sessiz türleri pantomimden esinlenmiştir. Bu filmler dikkate alındığında, sözsüz olarak jest ve mimiklerle düşüncenin aktarıldığı gözlenmektedir. Chaplin'in ifade ettiği pantomim anlayışı, Bergson'un "*İnsan vücudunun hareketleri, jest ve tutumlar onun sadece bir makinayı hatırlattığı anda gülünebilir*" ifadesini akıllara getirmektedir (Güder, 2012: 43). Tarihsel bağlamda oldukça fazla değişime uğrayan pantomim günümüzde de varlığını sürdürmektedir.

1.3.4. Fıkra / Nükte

Fıkra bir düşüncüyü örneklendirerek güçlendirmek ve karşıdakini buna inandırarak muhalif yöndeki direnişini kırmak amacıyla anlatılan mizahi hikâyelerdir (Boratav 1996: 91-92). Diğer yandan fikranın en önemli yönü, insanları güldürmek, güldürürken de düşündürmek ve ders vermek amacıyla anlatılan kısa nesir şeklindeki halk anlatımları olarak tanımlanabilir (Gönen, 2004: 217).

Dünyadaki kökleri oldukça uzun bir geçmişe dayanan fıkralar antik Mısır'a kadar uzanmaktadır. Daha ziyade şaka ile temellendirilen bu anlatılar süreç içerisinde fıkraya dönüşmüşlerdir (Davies, 1998: 11). Her toplumun kendine özgü olarak ürettiği fıkraların mizahi yönü de değişkenlik göstermektedir. Zira üretilen fıkralar büyük oranda kültürel kod barındırdığından anlaşılır olması için o kültüre dair öğelerin de bilinmesi gerekmektedir.

Sözlü mizahın en önemli dinamiklerinden olan fıkra, Türk kültüründe oldukça uzun bir geçmişe sahiptir. Fıkraya dair ilk unsurlara Kaşgarlı Mahmud'un Divânü Lügâti't-Türk isimli eserinde rastlanılmaktadır. Kaşgarlı Mahmud, *küg* ve *küliit* kelimelerini "Halk arasında ortaya çıkıp insanları güldüren şey; halk arasında gülünç olan nesne." şeklinde

tanımlamaktadır. Bu kavramlar, İslamiyet öncesi Türk kültüründe fıkraları isimlendirmek için kullanılmıştır (Aktaran: Bayraktar, 2010: 27).

Türk kültüründe fıkra aynı zamanda hikâye, kıssa, latife ve nükte gibi kavramlarla da adlandırılmıştır. Özellikle XIII. yüzyıldan itibaren fıkralar çeşitli kitaplarda sistematik bir şekilde yer almaya başlamıştır. Söz konusu dönem içerisinde yazarların büyük çoğunluğu bazı konuların daha anlaşılır olması için fıkralara başvurmuşlardır (Bayraktar, 2010: 27). Bu yüzden kayda değer bir kullanım alanına kavuşan fıkralar, Türk kültürünün önemli bir parçası olmayı başarmıştır.

Fıkra ile eşanlamlı olarak latife kelimesinin kullanımı oldukça yaygın bir durumdur. Türk edebiyatında fıkra türündeki eserlerin bir araya getirilerek *letaif* yani latifeler adıyla neşredildiği gözlenmektedir (Yıldırım, 1999: 3-4). Bu bağlamda edebi açıdan latife kelimesinin fıkra yerine kullanıldığı ifade edilebilir.

Fıkra büyük oranda mizahi amaca en kolay biçimde ulaşma yoludur. Fıkralar bir kişiye ya da bir ortamda anlatıldığında eğlenme sağlanmış olur. Bu anlamda fıkra mizahın en önemli unsurlarından birisidir. Açıkça ifade edilemeyen bazı şeyler fıkralar yardımıyla mizaha bürünerek anlatılır ve söylem daha etkili hale gelmiş olur.

1.3.5. İroni / Hiciv

Kavramsal açıdan ironi ya da hiciv, içerisinde alayın belirgin olduğu ve farklı anlamları da bünyesinde barındıran kinayeli ve dolaylı bir anlatım tekniğidir. Yunanca *eironeía* kelimesinden gelen ironide ifade edilen şeyin aksi kastedilerek karşıdakini iğneleme söz konusudur.

İroninin en yaygın kullanım biçimi, kişinin gayriciddi bir şeyi ciddiymiş gibi ifade etmesidir. Başka bir biçimi ise, kişinin ciddi bir konuyu şaka yollu dile getirerek bir çeşit espri yapmasıdır. Temel anlamda tüm ironilerin ortak özelliği, direkt ifade edilmediği için doğrudan anlaşılabilmesidir (Kierkegaard, 2009: 272).

İroni kavramına ilişkin ilk örnekler antikçağda Sokrates'in metinlerinde geçmektedir (Colebrook, 2004: 1). Sokrates açısından ironiye “bir olgu / durum / şey’in iç ve dış cepheleri arasında gerilim yaratan bir zıtlık ilişkisinin bulunabileceği fikrinden yola çıkılarak varılabilir. Akıllı, bilge ve yüksek karakter sahibi Sokrates'in kendisini olduğundan az göstermesi buna ek olarak, iç güzelliği ile çelişecek biçimde çirkin bir dış

görünüşe sahip olması sözü edilen gerilimli zıtlık ilişkisini örneklendirerek ironi kavramına ilişkin bir başlangıç noktası oluşturur.” (Cebeci, 2008: 57). Bu demektir ki ironide görünen ile içerik arasındaki zıtlık mevzubahistir.

Sokrates ironiyi entelektüel bir silah olarak kullanmış kendini cahil gibi göstererek karşıdakini aydınlatma yolunu tercih etmiştir. Öte yandan Antik Yunanda Sokrates’te olduğu gibi toplumda da ironi oldukça yaygın bir biçimde kullanılmıştır. Antik Yunan coğrafyasında ironinin bu ölçüde yaygın olmasının en önemli sebebi toplumda zıt yargıların varlık göstermesidir. Bu durumun en önemli örneği o dönem ortaya konan oyunlardaki teatral öğelerdir. O dönemin tiyatro ürünleri büyük oranda bu zıtlıktan yararlanmış, toplumsal anlamdaki bu çelişkileri sahneye taşımıştır (Boz, 2011: 9). Aristophanes’in oyunlarında oldukça belirgin olan bu öğeler insan doğası ve politik problemlere gönderme yapmaktadır (Colebrook, 2004: 1).

Sokrates, Plato ve Aristoteles ironiyi ortaya koyan kişiyi aptalı oynayarak zekâsını ve meziyetlerini gizleyen kişi (insan denebilir) şeklinde tanımlamışlardır. Plato’nun Sokratik diyaloglarında ironi karmaşık bir konuşma tarzının yanında gizemli bir karakter yaratımı şeklinde nitelendirmektedir. Diğer yandan Aristoteles, ironi yapan kişiyi kötü ya da ideal biri olarak da görmemektedir. Onun açısından ironi bilgece bir tutum olmaktan ziyade bir tür farkındalık içeren davranış biçimidir. Aristoteles için ideal vatandaş kendisini ifade ederken ne övünge ne de ironik bir tavır sergileyen kişidir (Çakır, 2013: 47).

Quintilianus ironiye yeni bir çerçeve kazandırarak, onu *-miş gibi yapma* veya *saklayıp gizleme* şeklinde yeniden yorumlamıştır. Bu bağlamda o, ironiyi yazınsal ve sözel alanın dışına taşıyarak toplumsal yaşam içerisinde yeni bir anlam katmıştır (Cebeci, 2008: 88). İroniye yüklenen bu yeni anlam onu Scott’ın ifade ettiği “gizli senaryo” inşa etmeye yarayan bir araç konumuna yükseltmiştir. Böylelikle ironi, asıl amacın gizlendiği bir kelime oyunu veya bir davranış biçimi haline almıştır.

İroni olgusu ilerleyen süreçlerde daha da farklılaşarak mizahi yönü daha ağır basan bir yapıya bürünmüştür. Özellikle XIX. yüzyıldan itibaren zekâ ve mizah unsurlarıyla ilişkilendirilen ironik düşünceye, olumlu anlamlandırmalar atfedilmeye başlanmıştır. Cleanth Brooks ironiyi, iç ve dış arasındaki zıtlıkla ilintili bir kavram şeklinde tanımlamaktan öteye taşıyarak, onun izleyici veya okuyucu açısından yaptığı vurguya

odaklanmıştır. Ona göre ironi, okuyucu ya da izleyicinin bir eserdeki anlamın anlaşılmasına dair sürecin belirsizliğini görmeye yönlendiren bir çeşit güç olarak nitelendirilmektedir (Cebeci, 2008: 90). İroninin okuyucuyu yönlendirdiği bu karmaşık durum, ana hatlarıyla iki zıt unsurun bir arada verilip asıl anlamın yeniden üretildiği bir metin ortaya konmasına işaret etmektedir.

Temel anlamda, sözel ve durumsal ironi şeklinde iki tip ironiden bahsedilebilir. Sözel ironide, bir şey ifade edilirken aslında başka bir şeyin kastedilmesi durumu söz konusudur. Sözel ironinin inceleme alanı yazılı ve basılı materyallerdir. Sözel ironi bağlamından bağımsız olarak ele alınamaz. Bu yüzden sözel ironi bir tür tepki olarak değerlendirilebilir. Durumsal ironi de meydana gelen olayın aslına karşıt olması mevzubahistir. Durumsal ironide sözel ifadelere rastlansa da ironinin ortaya çıkması açısından buna ihtiyaç yoktur. Durumsal ironinin en belirgin özelliği sözel ironinin aksine, istemeden ortaya çıkmasıdır (Aktaran: Çakır, 2013: 48).

Özetle ironi, kibar bir eleştiriyi de ifade etmektedir. İronik bir anlatımda abartılı bir övgüyle bahsedilen bir konu aslında koyu bir eleştiri de içeriyor olabilir. Şaka yollu ifade edilen bu durum eleştirinin en önemli unsuru niteliğindedir (Barbe, 1995: 97). Şaka ve ironi birbirini tamamlayan unsurlardır. Şaka yoluyla ironik eleştirinin ifadesi mizahın ciddi boyutuna gönderme yapmaktadır. İronide üstü kapalı olarak ifade edilen eleştiri onun en temel argümanıdır. Yani ironide temel amaç eleştirinin doğrudan değil dolaylı olarak ifade edilerek şakayla karışık bir “iğneleme” yapmaktır.

1.3.6. Karikatür

Genel anlamda karikatür, gerçek görüntünün orijinaline sadık kalıp, onun biçimini bozarak ve onu abartarak resmetme sanatı olarak tanımlanabilir. Tarihsel bağlamda, örneklerine XVI. yüzyılda rastlanılan karikatür, özetle portre sanatının abartılı bir biçimidir.

Kelime anlamı açısından, İtalyanca *yüklemek* manasına gelen *caricare* sözcüğünden türemiş olan karikatürün diğer anlamları; *sarıp toplamak*, *bohçalamak*, *eşek şakası yapmaktır* (Nişanyan, 2003: 217). Bir görüşe göre karikatür teriminin ilk kez İtalyan mimar ve ressam Gian Lorenzo Bernini tarafından kullanıldığı ifade edilmekte ve İtalyanca *abartmak* anlamındaki *caricare* ile birlikte İspanyolca *yüz* manasındaki *cara* sözcüklerinden geldiği öne sürülmektedir (Topuz, 1997: 41). 1600’lerin ikinci yarısında

Fransızcaya daha sonra da İngilizceye girmiş olan karikatür sözcüğünün ilk etapta İtalyan sanat eserlerini niteleme amacı ile kullanıldığı düşünülmektedir (Topuz, 1986: 7). Orhan Veli'nin *nüktesi kendinde olan bir çizgi sanatı* şeklinde tanımladığı karikatür, çizginin mizaha dönüşmüş halidir.

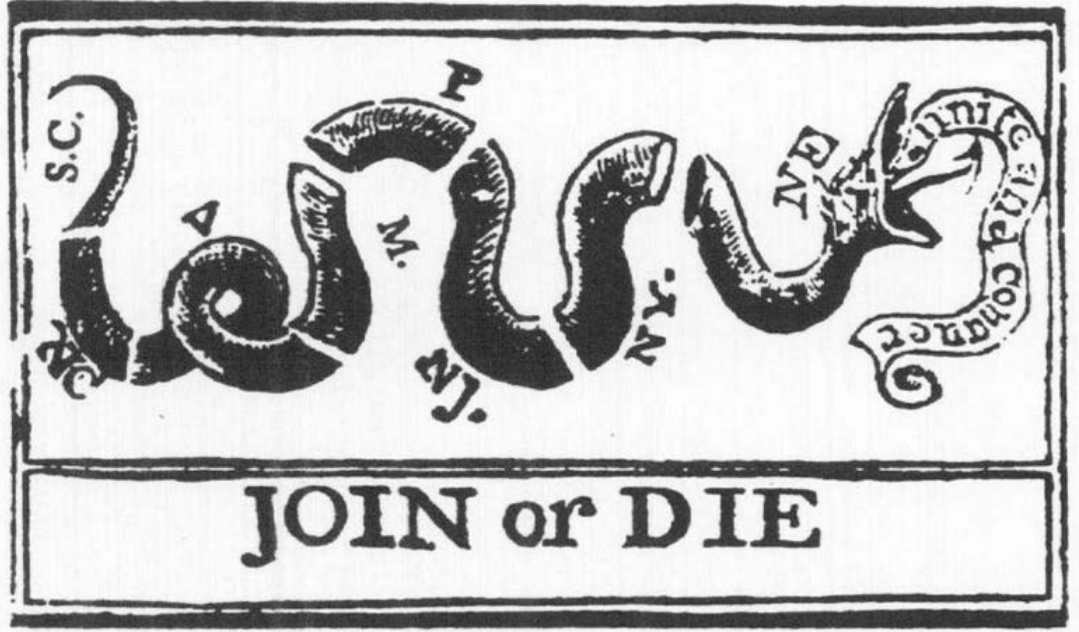
Diğer bir görüşe göre, İtalyan Agostino ve Anibale Carracci kardeşlerin portrelerinin sabote edilerek deformasyonuna dayanan çizimlerle ortaya çıkan karikatür, çizgilerin çarpıtılarak komik bir görüntü elde edilmesine dayanmaktadır. Terim olarak karikatür ilk kez Anibale Carracci'nin 1646 yılında yayınlanan *Arti di Bologna* isimli kitabının önsözünü kaleme alan Mossini tarafından kullanılmıştır. Bu kullanımda Mossini karikatürü anlamsal bakımdan komiğe dayalı bir portre çizme yöntemi olarak tanımlamaktadır (Arık, 1998: 4).

XVII. yüzyılın önemli sanat kuramcılarında Flippo Balducci (Aktaran: Arık, 1998: 5) karikatürü şu ifadelerle tanımlamaktadır: “*(Karikatür) ressamların ve heykeltıraşların bu imgelerden anladıkları, bir portre yapma yöntemidir. Bu yöntemi uygulayan sanatçılar, oluşturulan bütünün resmedilen kişiye olabildiğince benzemesini amaçlarlar, ancak bu arada şakadan hoşlandıklarından ya da kimi zaman alay etmek için, resmettikleri çizgilerdeki aksaklıkları aşırı büyütüp vurgularlar, böylece portre, ayrıntılarda yapılan değişikliklere karşın, sonunda yine de bir bütün olarak modele benzer*”. Bu dönemde karikatür üzerinde entelektüel tartışmalar yapılmış olsa da, karikatürün kendini topluma kabul ettirmesi ancak XVIII. yüzyılda mümkün olabilmektedir.

Tarihte bilinen en eski karikatürün, 1466 yılında ismi bilinmeyen ve yapıtında E.S. imzasını taşıyan bir Alman gravürçüsü tarafından yapıldığı düşünülmektedir (Topuz, 1998: 2). E.S. imzalı bu karikatürden yola çıkılacak olursa karikatürün ilk ortaya çıkışının Avrupa kültürüyle ilintili olduğu söylenebilir.

Rönesans süreci ile birlikte büyük bir hız kazanan baskı teknolojileri karikatürün gelişimine de katkı sağlamıştır. Bruegel bu dönemin önde gelen karikatür sanatçıları arasındadır. Yüzü her zaman topluma dönük olan Bruegel, toplumda sorunlu gördüğü yönleri özgün çizgileriyle eleştirmiştir (Topuz, 1997: 39).

Modern karikatürün ilk kez XVIII. yüzyılda İngiltere’de ortaya konduğu ifade edilebilir. Bu dönemin en önemli karikatürcüleri Hogart, Rowlandson James Gilly ve Cruikshank’dır. Bu isimler üslup bakımından klasik olmayı seçmişler, çizgilerinde ise insan davranışlarının abartılı yönlerini ele almışlardır. Desenlerinde yoğun ayrıntı barındıran bu çizimler bugünkü karikatürlere benzemese de insanı gülmeye sevk ettiğinden ötürü modern karikatür örnekleri olarak değerlendirilmektedirler (Topuz, 1998: 2).



Resim 1.20. Benjamin Franklin’in Çizdiği “Join, or Die” İsimli Karikatür (Copeland, 1998: 113)

Diğer taraftan XVIII. Yüzyıl Amerika’da da karikatür için bir dönüm noktası olmuştur. 9 Mayıs 1754 tarihli Pennsylvania Gazette’de Benjamin Franklin tarafından çizilen “*Join, or Die*” isimli karikatür Amerikan bağımsızlığının önemli bir figürü olmayı başarmıştır. Karikatürde sekize bölünmüş bir yılanın her bir parçasının bir koloniyi temsil ettiği görülmektedir (Copeland, 1998: 112). Bu karikatür aynı zamanda Amerikan siyasal tarihi açısından ilk politik karikatür örneğidir.

Karikatürün zamanla siyasal gücü anlaşılmış ve karikatür önemli bir eleştiri yöntemi haline almıştır. 1700’lerin ikinci yarısında altın çağını yaşayan karikatürde zamanla yazı unsuru da kullanılmaya başlanmıştır. Bu örneklerin birçoğunda ortaya konan karikatürler, altyazı ile desteklenmiş ve bir fıkranın veya eleştiriciyi resimleyerek ifade etmiştir. Yazı ile desteklenen bu karikatürlerde, anlamın anlaşılması açısından yazı

başat elemandır. Yazı, çizgi açısından önemli bir öğeyken, yazısız karikatür anlamsal kayba uğramaktadır (Dokgöz, 2012: 112). Özetle bu dönem karikatürleri açısından anlamı ortaya koyan asıl unsurun çizgiden ziyade yazı olduğu ifade edilebilir.



Resim 1.21. Türk Mizah Basınında İlk Karikatür
(Çakır, 2006: 167)

Osmanlı İmparatorluğu'nda ilk mizah dergisi çalışmalarının 1830'da Sultan II. Mahmud'un da şahsen tanıdığı ve bildiği Said ve Abdî Bey'ler tarafından başlatıldığı fakat dönemin siyasal çalkantıları nedeniyle bunun gerçekleşmediği ifade edilmektedir. Bilindiği üzere II. Mahmud dönemi basın alanında ilk faaliyetlerin başladığı ve 1831 yılında ilk resmi gazete olan Takvim-i Vakayi'nin yayınlanmaya başlandığı süreçtir. Devlet içerisinde birçok yenilik yaşanmasına rağmen mizah alanında bir yayının ortaya konamaması ulema sınıfının mizaha ilişkin olumsuz tutumuyla ilişkilidir (Kutay, 2013: 21-22).

Tıpkı matbaa gibi karikatürün Türk toplumuna gelişi Avrupa'ya kıyasla oldukça geç olmuştur. XIX. yüzyılda gelişme kaydeden basın yayın teknolojileriyle birlikte mizah basını da gelişme kaydetmiştir. 1870'de Teodor Kasap'ın tarafından çıkarılan Diyojen ilk

siyasi mizah gazetesi olması dolayısıyla oldukça önemli bir nitelik taşımaktadır. Yine bu gazetenin 74. sayısında jurnalcilikle suçlanan Garabet Panasyan'ın tasvir edildiği görsel, basın tarihimiz açısından ilk karikatür olmuştur (Çakır, 2006: 166).

Diğer yandan Teodor Kasap'ın öncülüğünü yaptığı mizah basını hareketinde sözlü geleneğe dair mizahi öğelerin ağırlığı görülmektedir. Diyojen, Hayal, Kahkaha gibi mizah yayınları sözlü geleneğe ilişkin fıkra, nükte, hiciv gibi unsurların yanı sıra Karagöz ve Meddahlık gibi performansa dayalı mizah öğelerinde hareket ederek kendi üsluplarını oluşturmuşlardır. Örneğin Hayal'in 15 Şubat 1877 tarihli nüshasında eli ve ayakları zincirlenmiş halde resmedilen Karagöz'e "Nedir bu hal?" sorusunu soran Hacivat "Kanun dairesinde serbesti" cevabını almaktadır. Bu çerçevede Osmanlı mizah basınının ilk döneme dair ürünlerinin büyük oranda geleneksel mizah çerçevesinde şekillendiği sonucuna ulaşılmaktadır.



Resim 1.22. Hayal'den Basın Özgürlüğü Eleştirisi
(Şahin, 2017: 29)

Avrupa'da siyasal, ekonomik ve sosyal açıdan baskıların yoğun bir biçimde hissedildiği XIX. yüzyılın son çeyreğinde sözlü mizahın yerini yazılı ve görsel mizaha

bırakması belli bir toplumsal hareketliliğin de yaşanmasını da beraberinde getirmiştir. (Özdiş, 2010: 221). Basının da etkisiyle güçlenen mizah kitlelere daha kolay ulaşmaya başlamış ve eleştirel perspektifi güçlendirmiştir.

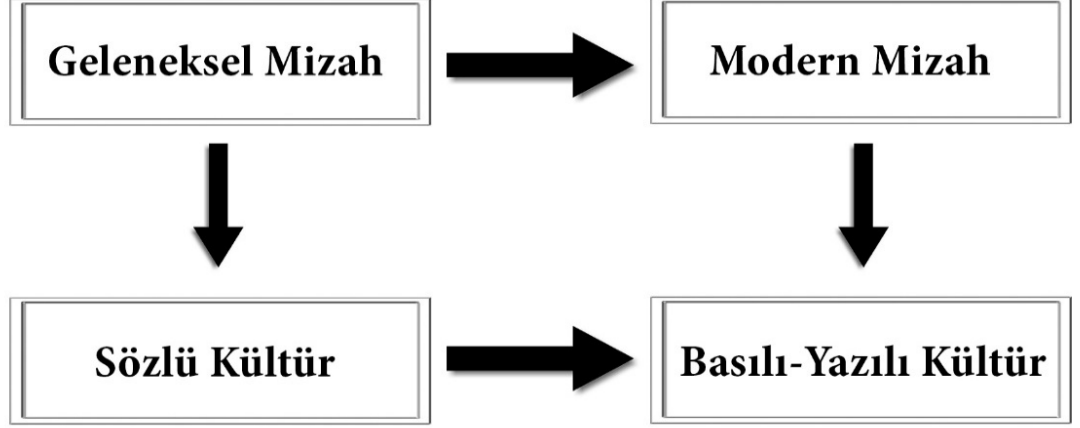
Özellikle XX. yüzyılda siyasal gücünü iyice artış gösteren karikatür en etkili toplumsal muhalefet araçlarından birine dönüşmüştür. Bu dönemdeki mizah dergileri içerik bakımından oldukça çeşitlilik arz etmektedir. Bu dergilerin büyük çoğunluğu siyasal bir perspektife sahipken, dergi içerisindeki karikatürlerin ekseriyeti gündelik yaşamla ilgili apolitik bir görünüm sergilemektedir. Bununla birlikte konu ve işlev bakımından çeşitlenen karikatür çeşitli alt alanlara da ayrılmıştır. Bunlar (Hünerli, 1993: 64):

- a) Siyasi Karikatür: Genel anlamda politikacıları hedef alan ve siyasal gündemi konu edinen karikatürlerdir.
- b) Portre Karikatürü: Toplumda tanınmış ve sürekli gündemde olan kişilerle alakalı haberleri desteklemek amacıyla çizilen karikatürlerdir. Bu karikatürlerde kişinin birtakım özellikleri abartılır ve onun kişiliğine dair belirgin nitelikleri vurgulanır.
- c) Haber Konulu Karikatürler: Gündelik rutin olaylarla alakalı haberleri daha anlaşılır kılmak ve onları dikkat çeker hale getirmek için çizilen karikatürlerdir.
- d) Eğlence Karikatürleri: Aile, cinsellik, spor gibi konularda ortaya konan gündeme ve olaylara bağlı olarak değişen karikatürleridir.
- e) Bant Karikatürü ve Çizgi Roman: En az üç ya da daha fazla kareden oluşan ve süreklilik arz eden karikatürlerdir. Birçok gazete ve dergide tercih edilen bu karikatür biçimi, belli bir kişi üzerinden ilerlemekte ve bu kişinin maceraları ifade edilmektedir.
- f) Reklam Karikatürü: Gazetelerin reklam sayfaları haricinde gazetenin editöryal sürecinden bağımsız, bir ürünü veya hizmeti tanıtım amaçlı olarak reklam şirketlerince hazırlanan karikatürleridir.

Günümüze ulaşıncaya dek karikatür biçimsel açıdan çoğalmış ve çeşitlenmiştir. Hemen her konuda karikatürün üretildiği günümüzde bunların yayınlandığı mecralar da artmıştır. Siyasal karikatür dergilerinin yanı sıra her gazetenin de çizerleri söz konusudur.

Tüm bunların yanı sıra amatör çizerlerin karikatürlerini yayınladığı birçok internet sitesi ve sosyal medya hesabı mevcuttur.

Buraya kadar anlatılanlar toparlandığında mizahın dönüşümü aşağıdaki şekil ile özetlenebilir.



Şekil 1.1. Geleneksel Mizahın Dönüşüm Süreci

Şekilden de anlaşılacağı gibi ilk dönem mizah unsurlarında sözlü kültüre dair öğeler egemenken modernizm ile birlikte bu durum değişmiş, sözlü kültüre dair öğeler basılı hale getirilerek yeni bir kimliğe bürünmüştür. Sözlü kültürün egemenliğinden dolayı geleneksel mizah anlayışındaki unsurlar dilden dile anlatılarak yayılmakta ve bu süreçte dönüşüme uğramaktaydı. Fakat modern çağda basılı yazılı kültür egemen hale gelmiş ve mizahi unsurlar da farklılaşmıştır. Bu dönem mizah ürünlerinde kayıt altına alma esastır. Diğer taraftan modern dönemde mizahi içeriklerin basılarak paylaşılması söz konusudur. Yani bu dönemin mizah anlayışında içeriklerin daha geniş kitlelere ulaştırılması söz konusudur.

Geleneksel mizahın bir diğer önemli niteliği de yer unsurları bünyesinde barındırmasıdır. Modernleşmeyle birlikte yerelliğini yitirmeye başlayan mizahi kültür basın yayın faaliyetlerindeki artış neticesinde evrensel bir boyuta doğru evrilmeye başlamıştır.

1.4. POSTMODERN DÖNEMDE MİZAH ANLAYIŞI: TEMSİLİYET KRİZİNİN DERİNLEŞMESİ

İçinde bulunduğumuz yüzyıl içerisinde üzerine oldukça fazla kafa yorulan akademik konuların başında postmodernizm gelmektedir. Özellikle son dönemde sinema, sanat, edebiyat ve felsefe alanında postmodernizmi savunanlarla eleştirenler arasında

ateşli tartışmalar yaşanmaktadır. Postmodern dönemle birlikte Batılı bakış ve temsil ediş biçimleri keskin bir dönüşüme uğramıştır. Yine bilişim sistemlerinin küresel anlamda güç kazanması ve kitle iletişim araçlarının toplumsal tesirini arttırması gibi olgular Postmodern dönem ile yakından ilişkili konular arasında gösterilmektedir.

Kimi düşünürler açısından modernite ve postmodernite birbirini tamamlayan iki temel sürece işaret etmektedir. Nitekim modernizm ile postmodernizm arasındaki yakın ilişkiye işaret eden Yılmaz da, bu noktada şunları ifade eder (2005: 338): “*Modernizm ile postmodernizmi birbirine karşıt şeyler olarak görmemek gerek. Gerçi, uzlaşmaya kapalı kimliğinden ötürü, modernizmin kendinden başka her şeye karşı olduğu doğruysa da, postmodernizm, işine yaradığı takdirde modernizm dâhil her şeye kucak açar gibi görünmektedir. Post modernizm mezhebi geniş –küresel- bir modernizmdir. Nihayetinde, her ikisi de halen yürürlükte olan kapitalizmin ürünleridir.*” Aslında bu gönderme postmodernizmin yeni kapitalizmle olan kültürel bağına işaret etmekte ve bu süreci post kapitalizm olarak anlamlandırılarak dönüşen kapitalizmin kültürel boyutu olarak postmodernizm nitelendirmesi yapılmaktadır.

Genel olarak postmodernizm, son yüzyıllarda Batı dünyasında yaşamın üzerine kurulu olduğu kültürel kesinliklerin reddi olarak özetlenebilir. Postmodernizm modern olanın bir yadsımasını ve onun belirgin biçimde terkedilişini ifade etmektedir (Featherstone, 2013: 22). Temel anlamda postmodernizm bilimsel ussallığa ve özellikle tek bir ilerleme kuramına başkaldırı niteliği taşımaktadır. Bunun yanında postmodernizm global ve kapsayıcı olan tüm dünya görüşlerine de karşı çıkmaktadır (Mutlu, 1994: 281). Bu çerçevede Postmodern akıl, her türlü ideolojiyi ve inancı aynı düzeye indirgeyerek tüm bunları toplumsal sorunları öngören ve bu sorunlara daha önce belirlenmiş cevaplar veren logos merkezli üst anlatıları yok saymaktadır.

En basit anlamıyla postmodern süreç bir nevi modernizmin vadettiği üst anlatıların reddidir. Üst anlatılar bütünüyle bilimsel bir otoriteye işaret ettiği için gerçeklik hakikat doğruluk gibi unsurların tamamı da bir tür üst anlatıdır. Bu çerçevede üst anlatıların amacı bilgiyi ya da olguyu meşrulaştırmaktan başka bir şey değildir. Modern sonrası çağda sosyal olan her ürünün tinsel bir dönüşüme uğradığı ifade edilebilir. Teknik açıdan parodi, pastiş ve absürdün egemenliğindeki yeni ürünler üst anlatıların altını oymaya başlamıştır. Postmodernizm ile birlikte üst anlatılar yerini geçici ve daha mikro yapıtlara devretmeye

başlamıştır. Özellikle postmodern mizahi ürünlerin tamamında tüm üst anlatıların yapıbozuma uğratıldığı bir tarz gözlenmektedir.

Fikirsal anlamda postmodernizm kavramının doğuşu ise 1930'ların Hispanik dünyasında İngiltere ve Amerika'da şekillenmeye başlamıştır. Postmodernismo şeklinde ifade edilen bu fikir, ilk kez Frederic de Onis tarafından telaffuz edilmiştir. Frederic de Onis bu terimi, modernizmin kendi içerisindeki sistematik gerileyişini tanımlamak için kullanmıştır. De Onis'in "yeni otantik bir anlatım" şeklinde tanımladığı bu durum ilerleyen süreç içerisinde *ultramodernismo*'ya dönüşmüştür. De Onis'e göre ultramodernismo akımı, modernizmin içerisinde konumlanan fakat avangard akımın güçlenmesi sonucu belirginleşen radikal öğeleri yeni bir sürece taşımıştır. O bu süreci, 1900'lerin ilk çeyreğinde İspanyol şairler üzerine yazdığı antolojisinde ifade etmiştir. De Onis bu antolojisinde, ultramodernismo akımının Neruda, Vallejo, Lorca ve Borges gibi İspanyol şairlerin kişiliğinde somut bir hal aldığını belirtmiştir (Anderson, 2002: 10).

Postmodernizmin başlangıç noktası ya da modernizmin devamı olup olmadığı sorunsal tartışmalı bir konu niteliğindedir. Fakat Postmodernizmin başlangıcı ya da modernizmin sona ermesi bağlamında sürekli ifade edilen örnek, Pruitt-Igoe toplu konutlarının 1972 yılında yıkılışıdır (Harvey, 2012: 137). Aslında modernizmin sonuna gönderme yapan bu olay Charles Jencks tarafında "Modern mimarlığın öldüğü gün" şeklinde ifade edilmiştir. Postmodern düşünürlerin eleştiri oklarını üzerine çeken bu trajedi modern mimarinin en ihtişamlı örneklerinden birinin sansasyonel sonunu ifade etmektedir.

Pruitt-Igoe aslında modern mimarideki "kitlesele üretim-kitlesele tekrar" mottosunun önemli örneklerinden biri olmuştur. Birçok modernist mimar bu projeyi olabildiğince az detay barındırması ve gerekli olanın minimal düzeyde sunulmasından dolayı desteklemiştir. Diğer yandan bu yapı, Postmodern mimari anlayışının süs, detay ve tarihsel yeniden üretim konseptinden oldukça uzak bir yerde konumlanmaktadır (Telci, 2013: 221). Bu bağlamda Pruitt-Igoe modern mimari içerisindeki açmazları bünyesinde barındırmakta ve yıkılışıyla da modernist mimarinin son buluşunu temsil etmektedir.



Resim 1.23. Pruitt-Igoe Toplu Konutları'nın Yıkılışı
(Zekâ, 1994: 14)

Postmodernist kültürün ilk olarak 1960'larda New York'lu sanatçı ve eleştirmenler arasında çıktığı ifade edilebilir. Daha sonra Avrupa'ya da yayılmaya başladıkça akademik camiada da üzerine tartışmalar başlamıştır. Postmodernizm içerik ve meşruluk konuları çerçevesinde hala tartışmalı durumdadır. İçerik açısından, kimine göre yeni teknolojiler çağı, kimine göre çevreci veya yeşilci, bazılarına göre çoğullaşma ve parçalanma, diğer bir görüşe göre ise yeni bir mitosla dağınık haldeki toplumun yeniden bütünleşmesidir. Meşruluk açısından ise, postmodernizmi meşru kabul ettirecek yeni fenomenlerin olmadığı düşünülmektedir. Aksi bir durum söz konusu olsa bile başlama ve bitme noktasının belirlenmesinin ancak tarihçiler tarafından yapılacağı söylenmektedir (Aktaran: Yıldız, 2005: 154).

Kültürel kimliğini 1900'lerin ortalarında oluşturmaya başlayan Postmodernizm, 1970'lerde yaygın bir kullanım alanına kavuşmaya başlamıştır. Felsefi açıdan Nietzsche ve Heidegger'in görüşlerinde dayanan Postmodernizm, Modernist terminolojide oldukça fazla kullanım alanına sahip, akılcı, bilimsel ve estetik gibi unsurlara başka bir açıdan yaklaşarak, Batı rasyonalizmi ve aydınlanma felsefesine dayalı bilginin eleştirel bir yorumu niteliğindedir (Karabulut, 2014: 147).

Postmodernite, en basit anlatımıyla modern sonrası dönemi kapsamaktadır. Lakin postmodernizmi sadece bu tarihsel bağlamıyla ele almak çok doğru bir yaklaşım değildir. Postmodernizm temel olarak modernitenin belli iddialarına karşı çıkmaktadır. Bu iddialar

özetle şunlardır: Birincisi, istikrarlı ve birleşik bir benlik söz konusudur. İkinci olarak, akıl bilgi için objektif, güvenilir ve evrensel bir temel oluşturmaktadır. Üçüncüsü aklın doğru kullanımından elde edilecek bilgi “doğru” bilgi sayılmaktadır. Dördüncü olarak aklın, bireyin varlığından bağımsız aşkın ve evrensel özellikleri vardır. Beşincisi, aklın doğru kullanımı otoriteyi ve özgürlüğü garantilemektedir. Altıncısı, akıl, doğru bilgiyi iktidardan etkin bir biçimde ayırt etmektedir. Yedincisi, bilim bütün doğru bilgiler için bir paradigma sunmaktadır. Sekizinci ve son olarak dil, gerçekliğin temsilinde şeffaf bir görünüm sunmaktadır (Aktaran: Göktolga, 2012: 1).

Featherstone’a göre (2013: 213-215) geçtikçe insan yaşamını daha da içine alan Postmodernizmin kültürel özellikleri şu şekilde özetlenebilir: İlk postmodernizm özerk kurumsal olmayan sanata ilişkin onun amacını yadsıyan bir saldırıyı bünyesinde barındırır. Bu bağlamda sanat onu ortaya koyan kişinin özel niteliklerinden kaynaklanan bir tecrübe biçimi olarak değerlendirilmemelidir. Zira dünya üzerinde söylenmemiş hiçbir söz olmadığından dolayı sanatçının ürünü emsalsiz ve biricik olarak düşünülmemelidir. Bu açıdan sanatsal ürün öncekilerin yeni bir tekrarından başka bir şey değildir. Yaratıcı sanat eserinin ötesine ulaşmayı amaçlayan bu hamle sanat ve gündelik yaşam arasındaki ayrımın da bulanıklaşmasına neden olmaktadır. Sonuç olarak sanatın aslında her yerde oluşu söylenebilir. İkincisi, postmodernizm bir duyumsama estetiği geliştirir. Bu Lyotard’ın yorumuyla temeli ikincil süreçlerde yatan söylemselin karşıtı olarak figürel olarak ifade ettiği birincil süreçlerin dolaysızlığını belirten bedensel bir estetik ortaya koymaktadır. Bu çerçevede anlatıyı bir tür akış şeklinde ele alarak beden üzerine odaklanmak mümkündür. Üçüncüsü, edebi, sanatsal ve akademik alanların tümünde postmodernizm tüm üst-anlatıların karşıtı bir söylem geliştirme çabasıdadır. Dördüncü olarak, postmodernizm günlük tecrübeler düzeyinde gerçekliğin imajla dönüşmesini ve zamanın süreğen bir dizi “an” şeklinde parçalanmasını ifade etmektedir. Bu yüzden, Postmodern kültür, bir üslup çeşitliliği ve üslup heterojenliği kültürü niteliğindedir. Bu durum Postmodern kültürün gerçeklik duygusunun yitimine neden olan imaj ve simülasyon “aşırılığın kültürü” olduğu söylenebilir. Beşinci ve son olarak, postmodernizm, algının ve gündelik hayatın estetize edilmesini sağlamaktadır. Böylece, sanatsal ve estetik tecrübeler bilginin, yaşantının ve hayatın anlam duygusunun ana paradigması haline almaktadır.

Özellikle 1900'li yılların son çeyreğinden itibaren değişim göstermeye başlayan eğlence anlayışları yeni bir kültürel formun doğmasına öncülük etmiştir. Birçok alanda farklı sanatçılar çoğul medyaları birbiriyle harmanlayarak *kitsch* ve popüler kültürü kendi estetik anlayışı doğrultusunda şekillendirmeye başlamışlardır. Bunun doğal bir sonucu olarak da ortaya çıkan yeni duyarlılıkların modernizme göre daha çoğulcu, daha az ciddi ve daha az ahlakçı olduğu söylenebilir (Best ve Kellner, 2016: 28). Bu durum en temel paradigmasıyla modern değerlerin altüst edilerek ya da yeniden yorumlanarak bir tür başkalaşımına gönderme yapmaktadır.

Best ve Kellner (2016: 30) modernizmin içerisinde barındırıldığı elitist unsurları eleştirerek birçok biçimi bir arada sunan çoğulcu yapıya sahip olduğunu ifade etmektedirler. Onlara göre postmodernizme dair şeylerin karşı konamaz ilerleyişi modern anlayış karşısındaki lakayt duruşu ile yakından ilişkilidir. Bu noktada radikal ölçüde yeni sanat biçimlerine duyulan arzunun yerine pastiş, alıntı ve geçmiş biçimlerle oynama, ahlakı hor görme, tecimsellik, ve kimi örneklerde daha dobra bir nihilizmin aldığını varsaymaktadırlar.

Postmodern düşünce, gerçekliğin nesnel bir şekilde temsil edileceği düşüncesinin anlamsızlığını da ifade etmektedir. Bu noktadan hareketle, *epistemolojiyi* reddederek *hermeneutic* yani *yorumbilimi* olumlamaktadır. Temel anlamda söyleme odaklanan postmodernizm, temsilin genel anlamda sorunlu bir görünümüne sahip olduğu fikrini ortaya koymaktadır.

Genel anlamıyla irdelendiğinde temsil, anlamı inşa ederek ileten bir sürece yani anlamlandırmaya işaret etmektedir. Bu çerçevede temsil, sözlü, yazılı ve ikonik göstergeler aracılığıyla gerçeklik meddi dünyada varolan şeyleri kodlayan bir süreç olmaktan daha öte, bu anlamlandırma sürecine anlam üreterek mevcut anlamların değişimine olanak sağlayarak katılan bir sürece gönderme yapmaktadır (Çelenk, 2005: 81).

Zerzan'a göre (2013: 199), başlıca özelliği belirsizlik olan postmodernizm, bir çağcılık ve her türlü çözümün sonraya ertelendiği bir çıkmaza işaret eder. Çıkış ve varış noktası üzerinde düşünmenin reddedildiği bu süreç, muhalif yaklaşımların yadsındığı yeni gerçekçiliktir. Hiçbir şey ifade etmeyen ve hiçbir yere varmayan postmodernizm, tersyüz edilmiş bir binyılcılık ile evrensel sermayenin teknolojik hayat sisteminin gerçeğe

dönüşmüş ideallerini yansıtmaktadır. Batılı perspektife göre, biliş ve temsil ediş biçimlerinde son dönemlerde yaşanan radikal değişim, postmodern düşünürler arasındaki tartışmalı konular arasındadır (Vattimo, 1999: 7).

Feuerbach'in de dediği gibi içinde bulunduğumuz bu süreç, *tasviri nesneye, kopyayı aslına, temsili gerçekliğe, dış görünüşü öze tercih ettiğinden kuşku yoktur... Çağımız için kutsal olan tek şey yanılısama, kutsal olmayan tek şey ise hakikattir. Dahası, hakikat azaldıkça ve yanılısama çoğaldıkça çağımızın gözünde kutsal olanın değeri artar, öyle ki bu çağ açısından yanılısamanın had safhası, kutsal olanın da had safhasıdır* (Debord, 2012: 34). Öznenin temsil sistemleriyle çevrelendiği bu dönem aslında gerçekliklerin anlamını yitirdiği yeni oluşturulan gerçekliklerin ise tabulaştırıldığı bir yanılısama çağına işaret etmektedir.

Postmodern dönemde, temsil onu çepeçevre saran kaotik bir sorunun ortasında yer almaktadır. Özellikle iletişimsel olanın temsili daha önce hiç olmadığı kadar muğlak ve aşınmış bir haldedir. Baudrillard'a göre postmoderniteyle birlikte temsil sistemi son bulmuş bunun yerini simülasyon sistemi almıştır. Ona göre iletişim artık ütopyaadan başka bir şey değildir. Medya, bilgi ve işletim sistemleriyle iletişim artık anonim bir yapıya bürünmüştür. Bu noktada Baudrillard bağlamdan uzak sıradanlaşmış iletişimsel ürünlerden bahsetmektedir. Ona göre iletişimin mevcut durumunun, tıpkı para gibi gerçek bir zenginliğe ya da değere çevrilmesi mümkün değildir (Baudrillard, 2010: 21). Baudrillard, postmodernizm ile birlikte göstergelerin sadece kendilerini temsil ettikleri hipergerçeklik sürecinin başladığını ifade etmektedir. Göstergeler sonuç itibariyle gerçekliğin bir görüntüsünü sunmakta ve imgesel ile gerçek olanı birbiriyle bütünleştirerek sunmaktadırlar. Bu çerçevede Baudrillard gerçekliğin artık gerçeklikle hiçbir bağının kalmadığını savunmuş ve gerçeklik temsil açısından belirsiz bir hal almıştır.

Baudrillard çalışmalarında, temsil sisteminin Rönesans sonrası batı tarihi açısından etkileri üzerinde durmaktadır. O, sembolik değiş-tokuş nosyonundan hareket ederek kullanım değeri, değişim değeri ve gösterge değeri kavramlarını gündeme getirmektedir. Her ne kadar ütöpik görünse de simgesel evren ve sembolik değiş-tokuşun başat değer ilkesi olduğu Baudrillard düşüncesinin temel argümanıdır. Baudrillard'a göre modern Batı toplumunda sembolik takas, armağan ya da potlaç değerini tümüyle yitirmiştir

(Aktaran: Altun, 2006: 250). En basit şekliyle bu kırılma modernizmin sonuçlarından biridir ve toplumun temel yapıtaşlarına zarar vermiştir.

Baudrillard Batı'nın üç farklı temsil düzeni sürecinden geçtiğini ve bu dönemlerin devrimler ile birbirlerinden ayrıldığını savunmaktadır. Baudrillard birinci temsil sürecine geçmeden önce feodal toplumdaki egemen hiyerarşik yapı nedeniyle göstergelerin yeterince özgür bir biçimde ifade edilemediğini belirtmektedir. Böyle bir toplumsal yapı içerisinde göstergeler toplumsal konumlarına bağlı bir olgudur ve onların toplumsal konumlarından bağımsız şekilde yeniden üretilmesi söz konusu değildir. Bu doğrultuda statü bakımından aşağı olan bir kesimin gündelik hayata ilişkin bir göstergesi kendi adına yeniden üretmesi söz konusu değildir. Bu çerçevede bir göstergenin gerçekliğin dışında bir anlam ifade etmesi mümkün değildir. Baudrillard bu dönem için simgesel iletişim ifadesini kullanmaktadır. Ona göre bu dönemde dil gerçek anlamını yitirmemiştir ve bir sözcüğe yüklenen anlam kendi anlamı dışında kullanılmamaktadır. Nitekim Baudrillard, bu dönem için güçlü bir sembolik düzenin var olduğunu söyleyerek tüm bunları zorunlu göstergeler çağı şeklinde nitelendirmektedir (Aktaran: Altun, 2006: 250-251). Bu noktadan hareketle feodal toplumda üretilen mizahi türler tekrar dönülecek olursa dolaysız bir iletişimin oldukça etkili bir şekilde kullanıldığını söylemek mümkündür. Feodal toplumda üretilen mizahi simgeler güçlü yapıya sahiptir ve anlamsal açıdan söz bağlamını yitirmediklerinden dolayı mizahi içeriğe atfedilen anlamın toplumsal bir karşılığı vardır.

Baudrillard Rönesans'la birlikte zorunlu göstergeler çağından özgür göstergeler çağına doğru bir evrimden bahsetmektedir. Ona göre birinci temsil düzeni aşaması Batı dünyasının Rönesans'tan başlayarak endüstri devrimine kadar geçen süreci kapsamaktadır ve bu zaman zarfı doğal göstergeler çağı şeklinde kavramsallaştırılmaktadır. Bu denemin en temel niteliği kopyalamadır. Bu dönemde tüm göstergeler bütün toplumsal sınıflar tarafından kullanılabilen ve kendilerine göre kopya edebilmektedirler. Baudrillard sonsuz yeni isteklerin yalnızca kopya yöntemiyle ikame edilebildiğini savunmaktadır. Bu dönem için doğal göstergeler düzeni içerisinde bir nesnenin taklidi onun gerçekçi bir kopyası olabilmekle birlikte herhangi bir göstergeye de bir gerçeklik atfedilebilmektedir. Özetle bu süreç için asıl ve kopyanın birbirlerine zarar vermeden bir arada varlıklarını sürdürebildikleri söylenebilir. Bu

düzenin en önemli özelliği doğal değer yasalarının egemen olmasıdır (Aktaran: Altun, 2006: 251).

İkinci temsil düzeni, sanayi kapitalizminin temel dinamiği olan makine düşüncesine dayanmaktadır. Bu yeni dönem için makinenin kendini insana eşdeğer tutan bir varlık olarak konumlandırması ve insan ile yakın benzerlikler taşıyan bir ikiz olmayı deneyerek onu yutması söz konudur. Baudrillard sanayi devrimiyle birlikte döneme ait tüm göstergelerin taklit edilmekten öte göstergelerin hiçbir sınıfsal kısıtlama olmaksızın aynı anda ve çok büyük oranda üretildiğini savunmaktadır. Bu doğrultuda göstergelerin özgünlüklerinden uzaklaşarak endüstriyel bir temsile dönüştüğü savunulabilir. Artık temsil görünümleri emerek gerçekliği ortadan kaldırmaktadır. Bu süreç, kopyalama çağından yeniden-üretim çağına yani doğal değer yasalarından ticari değer yasasına geçişi simgelemektedir. İkinci temsil düzeninde görüntünün üretim ve emeği de içerisine alan tek bir töz içerisinde eritip yok etmiştir. Bu denemde kopya edilen değerlerden öte birbirlerine tıpatıp benzeyen nesnelere üretimi egemenlik göstermektedir (Aktaran: Altun, 2006: 252).

Üçüncü temsil düzeninde ise, gönderge tamamıyla ortadan kalkarak gerçek ve temsil arasındaki sınır iyice muğlaklaşmaktadır. Bu dönemde temsiller, gerçekliği gerçekten daha gerçek bir kimliğe bürümüştür. Baudrillard, üçüncü temsil düzenini simülasyon evreni olarak kavramsallaştırmaktadır. O, simülasyonu herhangi bir köken ya da gerçeklikten kopuk gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesi şeklinde tanımlamaktadır (Aktaran: Altun, 2006: 252).

Baudrillard simülasyon teorisini doğru ya da yanlış bir gerçekliğin kalmadığı düşüncesi üzerine inşa etmektedir. Ona göre simülasyon doğru ve yanlış modellerini yok etmektedir. Zira toplum artık neyin doğru ya da yanlış olduğunu da kavrayamamaktadır. Bu noktadan hareketle Baudrillard temsiliyet fikrine karşı çıkmaktadır. Yani Baudrillard postmodern dünyada gerçekliğin temsiline imkânsızlığından bahsederek Simülakr konusunda şu varsayımları dile getirmektedir (Aktaran: Akay, 2002: 35):

- Temel bir gerçeğin yansımasıdır,
- Temel bir gerçeği maskeler ve doğasını değiştirir,
- Ne olursa olsun herhangi bir gerçekle ilgisi yoktur.

Yukarıdaki ifadeler çerçevesinde Baudrillard'a göre gerçekliğin temsili yerini simülasyonların yönetimine bırakmış olduğu ifade edilebilir. Özetle herhangi bir köken veya gerçeklikten yoksun, gerçeğin modeller aracılığıyla yeniden üretilmesine ya da gerçekten ve fiili olarak var olan bir şeyi bütün unsurlarıyla birlikte gerçekmiş gibi gösterme durumuna simülasyon denilmektedir (Baudrillard, 2011: 15). Bu noktada Baudrillard simülasyon ile hipergerçeği aynı anlamda kullanmaktadır.

Baudrillard'ın üzerinde durduğu bir başka konu da medyanın gerçekliği temsil etmekten öte, oluşturduğu hipergerçekliktir. Ona göre hipergerçek, simülasyon çağında minyatür hücreler, matrisler, dijital bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir (Baudrillard, 2011a: 14-15). İletişim teknolojilerinin artış gösterdiği simülasyon sisteminde özne, gerçeklikten sınırlarını aşırı gerçekliğe sürüklenmekte ve kendine yabancılaşarak sanal gerçeklik aracılığıyla silinen hipergerçek bir dünyada yaşar hale gelmiştir (Dağ, 2011: 22). Hipergerçeklik konusunda Disneyland örneğinden yola çıkan Baudrillard, Disneyland'ın gerçek ülkenin, gerçek Amerika'nın bir Disneyland'a benzerliğini gizlemeye çalıştığını ifade etmektedir (Baudrillard, 2011a: 30). Ona göre bu noktadaki temel sorun, yanıltıcı ve yeniden üretilmiş gerçeklikten ziyade yaratılmış gerçekliğin toplumsal gerçeklik haline getirilerek gerçeklik ilkesinin devamlılığını sağlamaktır. Disneyland, bireyin cinsiyet, ırk ve tarih düşüncesini şekillendirme ve farklılıkları normalleştirmeyi sağlayan yeni temsiller inşa etmektedir. Yaratılan bu yeni imajlar, çağdaş görsel kültürü taklit eden diğer temsiller, metinler ve sözlerle yeni bir kültürel form oluşturmaktadır (Tavin ve Anderson, 2003: 33).

Baudrillard bu üç temsil düzeninin kendine has bir metafiziği olduğu düşüncesindedir. Ona göre, birinci temsil düzeninin metafiziğini varlık ve görünümleri oluştururken, ikinci temsil düzeninin metafiziğini enerji ve determinasyon simgelemektedir. Son olarak üçüncü temsil düzeninin metafiziğini ise belirsizlik ve koda dayalı sistemler inşa etmektedir. Zira simülasyon çağında gelişigüzellikler ve belirsizlikler amaçlılıkların önüne geçerek; kod, ekonomi politik ve devrim düşüncesini geçersizleştirmiştir. Bu doğrultuda Baudrillard mevcut sistemin belirsiz bir ortama doğru gittiğini öne sürerek bütün gerçekliğin kod ve simülasyona özgü hipergerçeklik tarafından emildiğini ifade etmektedir (Aktaran: Altun, 2006: 256-257).

Baudrillard, simülasyon çağı için imge, gösteri ve gösterge oyunlarıyla yaratılan hipergerçekliğin toplumsal gerçeklik haline geldiğini düşünmektedir. Ona göre, üretimin ortadan kalktığı bu yeni sistemde, ilk aşama olarak, bir kopya düzeni, ikinci olarak da seri üretim merkeze alınmakta, simülasyon evreninde ise gerçeklikten öte bir modele dair taklidin varlığı söz konusudur. Simülasyon evreninde sahte gösterenler, kodlar ve modeller söz konusudur. Gösteren ve gösterilen arasında yer alan sınır ortadan kalkmış ve bu simülasyon evreninin kara deliklerine sürüklenmiştir. Baudrillard göstergeler sistemi içerisinde gerçekliğin yeniden üretildiğini vurgulayarak bu sistemin gerçekliği daha da pekiştirdiğini ifade etmektedir. Simülasyon evreninde imge gerçekliği, gerçeklik de imgeyi yeni bir forma dönüştürmüştür ve ikisi de artık varlığını yitirmiştir (Aktaran: Altun, 2006: 253). Üretilmiş olan bu hipergerçeklik toplumsal temsilleri yeniden üreterek muğlaklaştırmaktadır.

Postmodern dönemde birey yoğun bir şekilde meta gösterileri, medya iletileri, taklit ve temsil süreçlerinden oluşan bir dünyada yaşar hale gelmiştir. Bu durum aslında tüm toplumsal gerçeği perdelemektedir. Artık gerçeklik bir kurgudan ibaret hale gelmiştir. Bu durumun en iyi anlatımı hipergerçekliktir. Postmodern toplumda birey çeşitli kurgularla izole edilerek toplumsal gerçeklikten uzaklaştırılmaktadır. Söz konusu bu *simulacra* evreni, gerçekliği taklit ederek bir yanılsama oluşturmaktadır (Şeylan, 2009: 310). Bireyin hapsoldüğü *simulacra* evreninde gerçeklik ile temsilin birbirinden ayrılması oldukça güçtür.

Baudrillard'a göre simülasyon çağı, sanal gerçekliklerin yeniden inşa edildiği bir çağdır ve bu çağda gerçekliğin temsil edilmesinin adeta bir ütopya halini aldığı bir temsil krizi söz konusudur. Bu doğrultuda simülasyon evreninde fikir sistemleri ve tüm ideolojiler bağlamını yitirmiştir (Baudrillard, 2010: 47).

Baudrillard (2010: 10), içinde bulunduğumuz süreci, bir *orji* sonrası hali olarak nitelendirmektedir. Ona göre *orji* modernliğin patladığı noktayı referans almaktadır. Özetle bu politik, cinsel, kadın ve çocuk gibi tüm toplumsal özgürlüklerin patladığı ana gönderme yapmaktadır. Bu noktada tüm temsil ve karşı temsil modelleri yüceltilerek; gerçeğin, ussalın, cinselin eleştirel ve karşı-eleştirelin, büyüme ve büyüme krizinin *orji*'sine işaret etmektedir. Baudrillard, nesne, gösterge, ileti, ideoloji ve zevklere ilişkin

her türlü sanal üretim yollarının yok olduğunu ifade ederek, artık toplumsal sorunların daha da belirginleştiğini vurgulamaktadır.

Moderniteye yönelik eleştirilerin artmasıyla başlayan postmodern sürecin odak noktasını temsil krizi olarak da adlandırılan görünüş-gerçek çelişkisi ve bu durum içerisinde etkin rolünü kaybederek edilgen hale gelen özne oluşturmaktadır. Gelişme kaydeden dijital teknoloji ve medya organlarının da etkileriyle, temsil krizinin akıl almaz ölçüde derinleşerek ilerlemesiyle birey açısından sanal olanın gerçekmiş gibi algılanması sonucunu doğuran “kimlik krizi” ya da “öznenin ölümü” gibi durumlar bu problemi daha da belirginleşmiştir. Temsil ile gerçek arasındaki kopuş, postmodern dünyayı gönderini olmayan görünüş şeklinde de tanımlanabilen simülasyon evrenine dönüştürmüştür. Özetle bu durum, temsil etme noktasında ne müktedir bir özne ne de temsil edilmeye müsait bir gerçeklik olduğunu ortaya koymaktadır. Artık olgular bağlamından kopmuş yerini yorumlamalara bırakmıştır.

Çeşitli imajların insanların günlük yaşamı içerisine girmesinin en kolay yolu temsilden geçmektedir. Temsil, görüntünün görsele dönüşmesiyle mümkün olur. Özellikle görsel kültür çağında anlam temsiller yoluyla inşa edilmektedir (Tavin, 2011: 82). Özellikle postmodern çağda temsil oldukça güçlü bir biçimde kendini hissettirmektedir. Fakat temsil edenle temsil edilen arasındaki uçurum bu sürecin en büyük açmazı niteliğindedir. Postmodern düşünürlerin büyük çoğunluğu temsilin krizi ve bunla bağlantılı olarak anlamın istikrarsızlaştığı noktasında birleşmektedirler. Bu çerçevede bilginin güvenilir kaynaklardan mahrum olduğu ve dil ve söylemin metinlerdeki merkezinin sarsıldığı söylenebilir (Smart, 2000: 322).

Lyotard’ın da modern özne ve temsil fikrine dair birçok eleştirisi söz konusudur. Lyotard’a göre insanın bilinçli bir özne olarak ortaya çıkışı içgüdülerin ve hazların hapsedilmesiyle sınırları belirleyen bir aynanın bulunmasına bağlıdır. Bu noktadan hareketle Lyotard, kavramsallaştırma ve göstermenin olanakları üzerinde durarak bir öneri sunmaktadır. Buna göre, kavramsala teslim olmayan gösterilemeze tanıklık eden araştırmacı denemeye açık bir sanat onun en temel argümanıdır (Zekâ, 1994: 8). Bu çerçevede gösterilen ve gönderme yapılan sanat eserine dikkat çeken Lyotard, aradaki uçuruma dikkat çekerek postmodernizmin görüntüye odaklı bir süreç olduğunu savunmaktadır.

Lyotard'a göre postmodern dönem içerisinde üretilmiş bir yapıt önceden üretilmiş kalıpların oldukça dışındadır. Modern bağlamda ortaya konamayan şeyler, bilimsel bilgi ve estetik kurallar ile harmanlanarak yeniden üretilmektedir. Bu bağlamda sanatçılar toplumsal kurallarını dışına taşarak görülmeyen şeyler üzerinde durmakta ve bunları eserlerine yansıtmaktadırlar (Lyotard, 1997: 150). Bu çerçevede postmodernizm, içerikten ziyade görüntü üzerine odaklanmakta ve onu yeniden yorumlamaktadır.

Lyotard, temsil sürecinde gerçekliğin yok olduğunu iddia etmektedir. Temsil, temsil edilecek söylemin yalnızca sloganlardan oluştuğundan dolayı temsiliyet kabiliyeti zayıflatmaktadır. Bu bağlamda, temsil krizi özellikle de büyük anlatının, hangi birleşim biçiminden bağımsız olarak, kullanılıp kullanılmadığına bakılmaksızın, inanılabilirliğini kaybettiği bir dünyadaki bilgi ve söylemin meşrulaştırılmasıyla ilgili bir krizdir (Nöth, 2003: 10). Özetle bu durum spekülasyon bir anlatıyı yansıtmaktadır.

Temsil krizi bağlamında dilin de bağlamını yitirdiğini savunulmaktadır. Bu durum, metinsellik fetişizmi olarak da adlandırılabilir. Ben Agger'ın ifadesiyle "aydınların sözlerinin elinden alındığı bir çağın kapısını aralaması" bu sürecin özeti niteliğindedir. Dil her geçen gün daha fazla itibar kaybederek asıl özelliklerinden uzaklaşmakta ve kamusal kullanım bakımından anlamdan yoksun hale gelmektedir. Sözcüklere artık hiçbir şekilde güven vermemekte ve oldukça yaygınlaşan bu anti-teori akımının gerisinde kalmaktadır (Zerzan, 2013: 200). Bu durum özelde aydınlanma rasyonalitesinin uğradığı kitlesel yenilgiye işaret etmektedir.

Postmodernizm iletişim ve anlama ilişkin bazı temel soruları gündeme getirmektedir. Zira temsile, sanata ve edebiyata daha ılımlı yaklaşan modernizm, bir tatmin ve anlama dair bir vizyon sağlama gayretindedir. Lakin postmodernizmde sürekli karşılaşılan dil sorunu, insanın hayal gücünün ilk etapta umut vaat eden öğelerinin uğradığı yenilgiye gönderme yapmaktadır (Zerzan, 2013: 202).

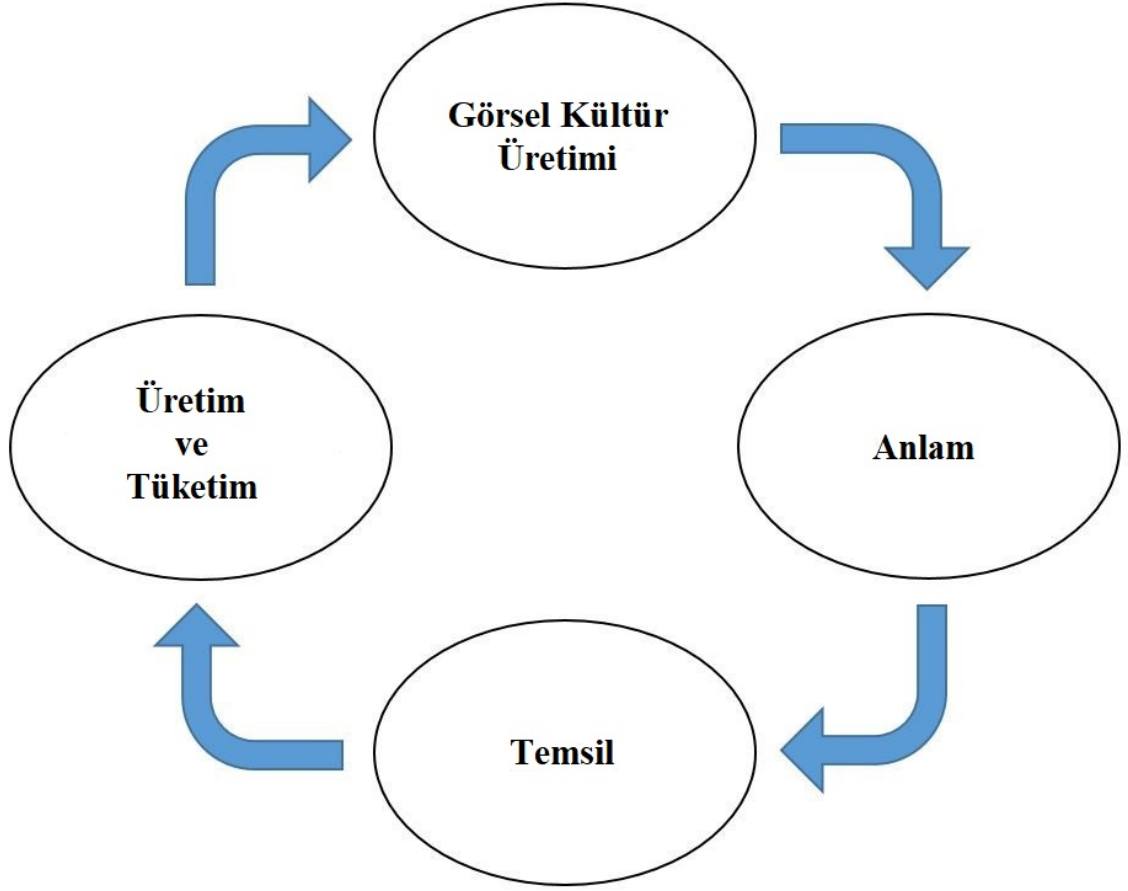
Çeşitli görsel kodlar aracılığıyla oluşturulan temsiller, büyük oranda ideolojik bir bağlamı yansıtmaktadırlar. Görüngüler, kültürel anlamda diğer tüm kimlik oluşumlarını kaynaklarının üzerinde tutulduğu çağdaş görsel kültüre yakınlık göstermektedir (Negrin, 2008: 51). Postmodern kültür ile şekillenen her şeyin belli bir kültürel yapısı söz konusudur. Farklı kültürel çevrelerde ortaya konmuş olsa bile temel olarak belli bir kimliği inşa etmek amacıyla üretilen bu görseller temsiliyet açısından sorunlu bir

görünüm sergilemektedir. Zira bu durum daha önce de ifade edilen temsiliyet krizinin bir yansımasını oluşturmaktadır. Bu noktada görsel kültüre dayalı ürünler farklı toplumsal gruplar tarafından üretilen ve kültürel aidiyeti yansıtan şeylerdir (Temizel, 2012: 34). Sonuç olarak görsel kültür öğeleriyle toplumsal gruplar, kurumlar, uygulamalar, inançlar ve nesnelere yeniden üretilmektedirler.

Günümüzde ortaya konan temsiller teknolojik açıdan sınıflı bir yapıya sahip toplum içindeki yaşamın radikal bir şekilde yoksullaştırılmasına hizmet etmektedir. Klasik temsil teorisine göre, anlam ve gerçek, kendilerini iletecek olan temsil biçimlerinden önce gelecektir ve bu temsil sistemlerini yeniden inşa edecektir. Fakat günümüzde imgenin öznenin ifadesi olmaktan ziyade anonim tüketim teknolojisinin bir metası haline geldiği postmodern bir kültürde yaşamakta olduğumuz düşünülürse, bilgi çağında her zamankinden çok daha fazla dolayımlanmış insan yaşamı günden güne imgelerin, sembollerin, pazarlama ve deneme tekniklerinin manipülasyonu altında ezildiği sonucuna ulaşılabacaktır. Derrida'nın da ifade ettiği gibi bu süreç "doğadan arındırılmış bir zamandır" (Zerzan, 2013: 213). Nitekim postmodern dönemde sözel ve görsel açıdan birçok kavram temsil ettiği değerlerin çok daha ötesine taşarak onu dolayımладыğı ve bu ilişkinin iletişim sürecini imkânsızlaştıracağı düşünülmemektedir.

Temsil krizi noktasında Guy Debord'un da önemli katkıları söz konusudur. Ona göre, her şeyin gösteriye dönüştüğü postmodern dünyada temsil sistemleri de yerini gösteriye bırakmıştır. Debord'un gösteri toplumundan kastettiği, deneyimlenen gerçeklik ile bu gerçekliğin temsili noktasındaki ayrımın derinleşmesi sonucu medyanın ve çeşitli iletişim sistemlerinin araya girerek bu durumun farkına varılmasının önüne geçilme çabasıdır (Debord, 2012: 170). Özetle temsil sistemleriyle birlikte yaratılan yeni gerçeklikler gösterinin temel argümanını oluşturmaktadır.

Temsilin krizini anlamak noktasında bir diğer önemli bir konu postmodernizm ile birlikte gündemde kendine oldukça fazla yer bulmaya başlayan ve kültürün ara bir formu olarak görsel kültürdür. Görsel kültür; felsefe, sosyoloji, antropoloji ve sanat çalışmaları alanlarındaki araştırmaların bağdaşımı olan disiplinlerarası bir alana gönderme yapmaktadır. Geçmişte ve günümüzde ortaya konan zihinde imgesel olarak canlandırılabilen her şey görsel kültürün kapsamı içerisine girmektedir (Çıldır, 2015: 25).



Şekil 1.2. Postmodern Dönemde Görsel Kültürün Üretim Süreci
(Sengir, 2014: 65)

Postmodernizmin en önemli özelliklerinden biri yazılı kültürün süreç içerisinde görsel kültüre evrilmesidir. Bilginin görsel olanaklarla yeniden üretildiği bu süreçte anlam, insan yaşamına dair diğer tüm imkânlarda bireysel açıdan yeniden üretilen bir şeye dönüşmüştür. Postmodern söyleme göre bu anlam sürekli yeni açılımlara gebe olup mutlak olmayan ve kaygan bir görünüm sergilemeye başlamıştır (Barthes, 1997: 23).

Görsel kültür görsellere dair günlük deneyimleri ve bu görsellerin altında yatan anlamların analiz edilmesini sağlamaktadır (Temizel, 2012: 33). Bu anlamda görsel kültür görsel ile onun yansıttığı ilişkiyi ortaya koyarak yeni bir anlam silsilesi inşa etmektedir. Yani görsel kültür görünenin ardındaki saklı olanın ya da gizil söylemin ortaya çıkarılmasını sağlamaktadır.

Yeni iletişim teknolojileri, alternatif bir kültür ve hatta yeni bir çağ inşa etmek için güncel bir araç konumundadır. Özellikle dijital teknolojiler yardımıyla her birey kültür üreticisi konumuna gelmiştir. Yeni iletişim teknolojileri, yalnızca yeni mekanik araçların

ortaya konmasından öte insan düşüncesini de şekillendiren, onu farklı biçimde imgeler ortaya koymaya yönlendiren, görsel kültüre dair getirdiği alternatif önerilerle yeni dönüşümlere kapı aralamaktadır (Sengir, 2014: 68). Bu çerçevede yeni iletişim teknolojileri konusunda, toplumun görsel kültüre dair yapılanmasını etkilediği ve onu şekillendirmesi anlamında etkili bir enstrümana dönüştüğü ifade edilebilir.

Dijital teknolojiler ile postmodern dönem yeni bir görünüme kavuşmuştur. Bu çerçevede Alan Kirby tarafından kavramsallaştırılan *dijimodernizm*, aslında Postmodern dönemin yeni bir boyut kazandığına ve artık yeni iletişim teknolojilerinin egemenliğinde yaşanan sürece vurgu yapmaktadır. Kirby'ye göre özellikle 1990'ların ikinci yarısında yoğun bir devinim gösteren iletişim teknolojileriyle birlikte XXI. yüzyılın kültür paradigması da şekillenmiştir. Bu durumun temelinde, dijital ortamdaki verilerin bütününde gözlemlenen anonimlik, gelişigüzellik ve ilerlemecilik gibi unsurların çoklu yazar ağına sahip yeni metnine dayanmaktadır. Aynı zamanda bunlar, yeni ve yerleşmiş modlardaki bir grup metnin, ciddiyet, sonsuzluk ve görünür gerçeklik gibi *dijimodernist* örneklerin özelliklerini oluşturan işaretleri haline gelmektedir. *Dijimodernist* metinler, *reality show*'lardan gişe rekorları kıran Hollywood filmlerine, Web 2.0 platformlarından beslenen en karmaşık bilgisayar oyunlarına ve belirli türden radyo programlarına kadar çağdaş kültür içerisinde yer edinen birçok unsur içerisinde bulunmaktadır. *Dijimodernist* metin, salt biçiminde okuyucuya veya görüntüleyen kişiye metni müdahale edebilmek, fiziksel olarak metin yapmak, görünür içerik eklemek ya da anlatıyı geliştirmesine izin vermektedir. Dolayısıyla, *dijimodernizm* temelde dijital teknolojinin metinselliği ve onun sağladığı kolektif katılıma gönderme yapan dijital modernizme dair bir kelime oyunudur (Kirby, 2009: 1).

Dijimodernizm ve postmodernizm arasında çeşitli ilişkilerden bahsedilebilir. Birincisi *dijimodernizm* postmodern sürecin devamı niteliğindedir. *Dijimodernizm* 1990'ların ortalarında çıkarak postmodernizmi teknolojik, sosyal ve siyasal olarak gölgede bırakmıştır. İkinci olarak, *dijimodernizm* ilk ortaya çıkmaya başladığı süreçte zayıflamış ve geri çekilmekte olan bir postmodernizmle birlikte var olmuştur. Bu yüzden *Dijimodernizm* postmodernizme dair birçok argümanını kullanmak zorunda kalmıştır. Üçüncüsü, *dijimodernizm* postmodernizme karşı bir tepki niteliğindedir. Sonuncusu tarihsel açıdan bitişik olan ve kısmen aynı kültürel biçimlerle ifade edilen *dijimodernizm*, postmodernizmin mantıksal etkisi olarak toplumsal ve politik bir görünüm sergilemekte

ve tarihsel yırtılmaların ötesinde modüle edilmiş bir süreklilik önerisi sunmaktadır (Kirby, 2009: 2).

Alan Kirby en temel anlamıyla *dijimodern* terimini, modernitenin bir başka aşaması ya da tarihsel bir süreçten bir diğerine geçiş anlamında kullanmaktadır. Postmodernizmin ötesine doğru bir değişimin olduğunu savunan Kirby, yeni bir çağın başlangıcına işaret etmektedir. Kirby bu noktada günümüzün yeni paradigması olarak bilgisayar teknolojileri yardımıyla üretilen kültürel ürünlerden, kişisel iletişime, yaşama iz bırakan filmlerden, popüler televizyon ve radyo programlarına kadar birçok olgu üzerinde etkisi olan *dijimodernizm* olduğunu savunmaktadır (erişim: <http://www.istjss.org/> 15.10.2016).

Kirby'ye göre, Baudrillard'ın tezleri büyük oranda *dijimodern* sürece gönderme yapan çalışmalardır. Baudrillard'ın kavramsallaştırdığı Disneyland örneğinden hareketle, bu mekânın *dijimodern* göstergelerin bir yansıması gibi olduğu savunulabilir. Bu tema parkı, fiziksel öğelerle somutlaştırılmış bir metin gibi okunurken dijital öğelerin kullanımıyla yeni bir yüze kavuşturulmaktadır (Kirby, 2009: 58). Bu çerçevede dijital unsurların yoğun kullanım alanına sahip oluşu bu çoklu ortamlar gerçekliğin temsilini yeniden inşa etmektedir (Baudrillard 2005: 125). Tam olarak bu yeni evren kopyanın kopyasının kopyası gibidir ve temsil sistemlerinin en önemli parçasıdır.

Yeni iletişim sistemleri yeni bir etkileşim alanı oluşturmuştur. Bu yeni alanda gerçek zamanlılık denilen süreç hâkimdir ve hemen her şeyin eş zamanlı olarak olup bittiği bir ekran üstünde birkaç tıklama yaparak dijital müdahalelerin mümkün olduğu yeni bir dünya söz konusudur. Baudrillard simülasyon sisteminin en büyük hızlandırıcısı ve tüm sistemin sanal düzeyde yeniden üretildiği noktada dijital teknolojileri ayrı bir yere koymaktadır.

Baudrillard, insan eliyle oluşturulan devasa simülakrlar, doğal yasaların geçerliliğini yitirdiği evrenden, güç mücadeleleri evrenine oradan da günümüzde egemen halde bulunan ikili zıtlıklar evrenine evrildiğini ifade etmektedir. Bu evrenin temel niteliği belirsizlik ve kodlama üzerine oturtulmuş bir metafiziğe sahip olmasıdır. Siber denetimin hâkim olduğu bu yeni evrende, modellemeler aracılığıyla üretim ayrışması üzerine inşa edilmiş ayarlamalar söz konusudur. Bu işletmeci görüntüde, dijitallik yeni evren yasası haline gelmiştir (Baudrillard 2011b: 112-118). Gün geçtikçe daha da

çeşitlenen göstergelere yeni ve mistik bir değer atfedilerek dijital göstergeler çağı egemen hale gelmiştir.

Bilgisayar teknolojileri insan bilincini yeniden üretmekte ve bu teknolojinin insan yaşamı üzerindeki etkilerinin iyice yoğunlaştığı *dijimodern* çağda, yeni iletişim sistemleri bir yaşam biçimine dönüşerek bireysel alışkanlıkları yeniden şekillendirmektedir. Dijital teknolojilere günümüzde bir araç olmaktan ziyade toplumsal olarak kullanıcıları gün geçtikçe artış gösteren, katılımcı bir dijital kültür inşa etmiştir.

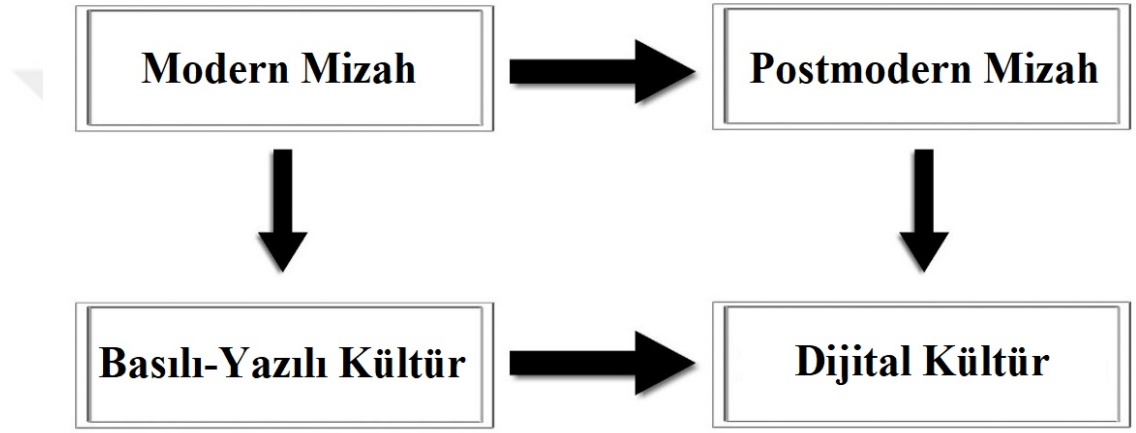
Dijital kültür, XX. yüzyılın sonu itibariyle iletişimin dijitalleşmesi ve son dönemde devinim kaydeden iletişim teknolojileriyle bireyin gösterdiği hareketlilik sonucu toplum ve kültür arasındaki etkileşimin sonucu olarak ortaya çıkmıştır (Çaycı ve Karagülle, 2016: 572). Diğer yandan giderek kullanımı artan bilgisayar ve internet kullanımıyla sayısal teknolojiler insan yaşamına daha derin etkilerde bulunmaya başlamıştır. Bu yenedünyanın temeli 0 ve 1'lerden oluşan ikili kod sistemine dayanmakta ve bilgisayar teknolojileri bu yapının merkezinde yer almaktadır (Gere, 2008: 16).

Web altyapısındaki gelişme *dijimodern* dönemin bir başka boyutunu oluşturmaktadır. Web 1.0'da enformasyonun tüketicisi konumundaki birey Web 2.0'la birlikte enformasyonun üreticisi de olmuştur. Gelişme kaydeden bu ağ teknolojisiyle dijital yakınsama, sanallık, etkileşimlilik ve küresellik gibi kavramlar insan yaşamına daha çok sirayet etmeye başlamıştır (Aktaran: Karataş ve Binark, 2016: 428). Bu çerçevede *dijimodern* dönemi ikiye ayırmak mümkündür. İlki Web 1.0 dönemiyle tek yönlü iletişimin egemen olduğu dönem, ikincisi ise Web 2.0'la birlikte dönüşen iletişim süreci yani interaktif dönem. Özellikle interaktif dönemle birlikte dijital kültür denilen olgu daha çok tartışılmaya başlanmıştır. Zira bu dijital süreçte birey, dijital içerikleri üreten bir konumuna ulaşmıştır.

İnteraktifliğin dört temel boyutu söz konusudur. İlk olarak interaktiflik uzamsal bakımdan iki ya da daha çok boyutlu bir iletişim imkânı sunması söz konusudur. Tüm dijital iletişim mecraları bunu belli seviyelere kadar sunma gayretindedirler. Zaman boyutu ise, dijital iletişimin sunduğu eşzamanlılık olgusuna gönderme yapmaktadır. İnteraktifliğin üçüncü seviyesi ise iletişime geçme sürecinde tarafların iletişim araçlarına ilişkin kullanıcıların ne ölçüde buna sahip oldukları ile ilişkilidir. Bu da davranışsal boyuta işaret etmektedir. İnteraktifliğin dördüncü ve en üst seviyesi ise, etkileşim

içerisinde olan herkesin anlam ve bağlamları anlayarak birlikte hareket etmesi ve ortak bir tepki üretmesidir (Van Dijk, 2016: 22).

Dijital çağında birçok değer teknolojik bir altyapıya bürünürken mizah da bu değişime uyum sağlayarak yapısal değişimlere uğramıştır. Teknolojik devrim mizahi ürünlerin üretilip paylaşılmasını daha da kolay hale getirerek mizahi söylemi dönüşüme uğratmıştır. Bu ekseninde çeşitli internet siteleri ve sosyal paylaşım ağları dijital mizaha dair ürünlerin sıkça rastlandığı mecralar haline gelmişlerdir. Dijital teknolojiler yardımıyla üretilen bu yeni mizahi öğeler sosyal medya platformlarında paylaşılmaktadır.



Şekil 1.3. Modern Mizahın Dönüşüm Süreci

Dijital teknolojiler vasıtasıyla üretilen mizah ürünlerinin en önemli yönü gerçek dünya ile arasındaki etkileşimin oldukça hızlı gelişmesidir. Bu açıdan dijital mizaha dair içeriklerin anlık olarak hedefine ulaştığı ifade edilebilir (Kullar ve İnci, 2015: 15). Dijital ortamın sunduğu bu olanaklar dâhilinde, güncel olan bir olay ya da konu internet ortamında anında karşılık bulmakta ve söz konusu durumla alakalı mizahi görseller hemen üretilmektedir. Öte yandan üretilen mizahi görseller farklı bir açıdan olaya bakarak durumun daha net kavranmasına da olanak sağlamaktadır. Örneğin yeniden kurgulanan bir görüntü ya da animasyon orijinalinin oluşturduğu anlamı yeniden inşa ederek hedef kitle açısından daha farklı bir yorumlamaya olanak tanımaktadır.

Postmodern dönem mizahi temsiller açısından da yeni tür ve teknikler oluşturmuştur. Daha ziyade görsel kültür üzerinden şekillenen postmodern mizah içerisinde birçok yeni türü barındırmaktadır. Yeni sayılabilecek bu türler orijinal olanın sapıtılması ya da sabote edilmesi, abartı, absürtlük gibi tekniklerle kendini

göstermektedirler. Diğer yandan dijital teknolojiler aracılığıyla üretilen yeni mizah ürünleri de çeşitli alt alanlara ayrılabilir. Bunlar; mizahın postmodern görünümü niteliğindeki *kara mizah*, yeni dönem TV şovlarının vazgeçilmezi haline gelen *konserve kahkaha*, çeşitli bilgisayar programları vasıtasıyla üretilen görüntülerine dayalı *animasyon*'lar, fotoğraf ya da videoların yeniden kurgulandığı *montaj*'lar ve bir resme ya da fotoğrafa yazı eklemek suretiyle mevcut anlamını saptıran veya ona yeni bir anlam yükleyen *caps*'lerdir. Ayrıca bu mizahi türlerin en önemli özelliği absürd, parodi ve pastiş gibi teknikleri belirgin bir biçimde kullanarak alternatif ve kendine özgü bir söylem inşa ediyor olmalarıdır.

1.4.1. Parodi (Yansılama)

Postmodern dönemin en çok rağbet gören tekniklerinden biri olan parodi en temel biçimiyle, daha önce ortaya konmuş bir metnin komik bir anlam oluşturmak amacıyla başka bir metinle birleştirilmesi şeklinde tanımlanabilir. Metnin temel olarak kurgusunun yeniden inşa edildiği parodi, bu çerçevede ciddi bir yapının konusunun veya yönteminin gülünç bir şekilde değiştirilmesi sonucu ortaya çıkan yeni metindir (Göksel, 2006: 135). Çağdaş parodi için de öne çıkan en belirgin unsur taklittir. Söz konusu bu taklit parodinin tersine çevirmeci mantığıyla birleşerek metinler arası eleştirel bir mesafe ortaya koymaktadır.



(erişim: <https://en.wikipedia.org/> 27.02.2017)

Yunanca kökenli bir kelime olan parodi, *paro* (karşı) ve *veôdiê* (ezgi) kelimelerinin birleşimidir. Türk Dil Kurumu parodiyi “ciddi sayılan bir eserin bir bölümü veya bütünü alaya alarak, biçimini bozmadan ona bambaşka bir içerik vererek öyle biçim arasındaki bu karşıtlıktan gülünç ve eleştirel etkiyi var eden oyun biçimi” şeklinde tanımlamaktadır (erişim: <http://www.tdk.gov.tr> 27.02.2017). Etimolojik olarak parodi, tarihi ve sosyolojik bakış açılarını da yansıtarak, daha önce ortaya konmuş bir metnin, başka bir metinle komik etkisi yaratacak biçimde, uyumsuz bir çerçeveye konması olarak tanımlanabilir (Cebeci, 2008: 89).

Parodinin içerdiği en önemli unsur ironidir. Bu çerçevede parodi içeren bir metin ile asıl metin arasındaki mesafeyi açan şeyin ironi olduğu ifade edilebilir. İroni, bir kodun karşıt anlamlara gelecek biçimde kullanılmasıdır. Parodi ve ironi benzerlik göstererek ironinin tek anlamı yadsıdığı, parodinin ise tek metni yadsıdığı söylenebilir. Özetle ironinin anlamsal düzeyde yaptığı şeyi parodi metinsel düzeyde yapmaktadır (Hutcheon, 1985: 20-28). Nitekim parodi ve ironi, birbirinin tamamlayıcısı niteliğinde olan iki temel unsurdur ve edebi tür olarak oldukça yakın bir görünüm sergilemektedirler.

Postmodern mizahın önemli tekniklerinden biri olan parodinin özellikleri şu şekilde özetlenebilir: Parodi belli bir dönem has metinlere gönderme yaparak topluma mesaj vermektedir. Parodi esas metni eleştirdiği takdirde, onun temel niteliği saldırganlığa dönüşmektedir. Parodi, kültürel bir olguya taklidi temel olarak atıfta bulunmaktadır. Parodi birtakım edebi kuralların ne şekilde uygulanacağı noktasında kuralların eskidiği yönünde bir eleştiride bulunmaktadır. Parodi kendini ciddi bir olguya göre tanımlayan ve onun üzerinden varlık bulan hafif bir olgunun varlığını kabullenmektedir (Cebeci, 2008: 90). Parodi karakteristik bir üslup özelliğini ya da bir davranışın farklılaşması üzerine yoğunlaşarak daha sonra bunu komik etkisi oluşturacak bir biçimde görünür hale getirmektedir.

Parodinin önemli özelliklerinden bir diğeri de dili kullanma noktasında uzmanlık gerektirmesidir. Zira parodi, daha önce söylenmiş bir şeyin ya da durumun mizahi bir şekilde yeniden ifadesi olduğundan dilin kıvrak bir şekilde kullanımını elzem kılmaktadır. Parodi üslubunda, tüm konuşmalar bir zincirin ayrı bir parçasıdır ve bu zincire eklemeler yapıldıkça yeni anlamlandırmalar ortaya çıkmaktadır (Dentith, 1995: 3). Bu noktadan hareketle parodinin en önemli özelliğinin dil oyunlarının ustaca

kullanımı olduğu söylenebilir. Bu bağlamda parodi içeren yeni yapıt öncekinin dilini ve üslubunu oldukça farklılaştırarak onu yeni bir boyuta taşımaktadır.

Metinlerarasılık (intertextuality) kavramı büyük oranda parodi ile ilişkilidir. Parodinin özünü oluşturan öncül metinle ardıl metin arasındaki ayrımı anlamlandırma noktasında en işlevsel yöntem metinlerarasılıktır (Dentith, 1995: 6). Asıl metnin yeniden üretimi bağlamında metinlerarasılık parodinin en önemli boyutunu oluşturmaktadır. Genel anlamıyla metinlerarasılık *iki ya da daha çok metnin arasındaki ortak birliktelik ilişkisi yani temel olarak bir metnin diğer metindeki varlığı* olarak tanımlanabilir (Aktulum, 2000: 83).

Yukarıdaki tanım daha da detaylandırılacak olursa metinlerarasılık, iletişimsel anlamda birçok kişi tarafından sözlü ya da yazılı olarak üretilen sistematik bir dilsel bütündür. Uzun süreli bir sürecin ürünü olan metin farklı birçok metin ile de ilişkili bir görünüm sergilemektedir. Bu çerçevede bir etkileşimin ürünü olarak metnin bağımsızlığından söz etmek oldukça zordur. Kendinden önce üretilmiş olan metinlerle yakın bir ilişkiye sahip olan metin bunu kendinden sonra üretilen metinlerle de sürdürecektir (Yılar, 2016: 14). Bu durum göstermektedir ki bir metin tıpkı kendinden önce ortaya konmuş metinlerden olduğu gibi kendinden sonraki metinlerden de bağımsız düşünülemez. Metinlerarasılık da tam bu noktaya odaklanarak tüm bu metinlerin tümel bir okumasını yapmayı amaçlamaktadır.

İlk olarak Mihail Bakhtin tarafından Söyleşim/söyleşimcilik şeklinde kavramsallaştırılan metinlerarasılık, Julia Kristeva'nın çalışmalarıyla daha bilinir hale gelmiştir. Kristeva'ya göre, her metin bir alıntılar mozaigi gibi ortaya çıkar ve her metin kendi içinde başka bir metnin erimesi ve dönüşümüdür (Aktulum, 2000: 56). Kristeva açısından metin, içinden çıktığı dili yeniden dağıtıcı bir yapıya sahiptir. Yani metin dili sürekli yeniden kurarak yapılandırır. Bu çerçevede metin, dilbilimsel kategorilerden ziyade mantıksal kategorilere uygulanabilir. Metnin diğer bir önemli anlamına göre ise, metin diğer metinlerin değiş tokuşu niteliğindedir. Tam bu noktada Kristeva'nın ifade ettiği kavram metinlerarasılıktır. Ona göre, söz konusu metinde, başka bir metinden alınmış farklı sözcükler birbiriyle kesişerek birbirlerini yansıztırmaktadır (Aktaran: Genç, 2012: 10).

Tüm bu anlatılanlardan hareketler parodi önceki metne ya da görsele göndermede bulunarak onu biçim veya içerik yönüyle taklit etme işlemi şeklinde nitelendirilmektedir. Postmodern mizah anlayışını yine Postmodern argümanlar aracılığıyla yansıtan parodi; karşıdakini yerme, eleştirme ve iğneleme gibi amaçlar için kullanılmaktadır. Bir yönüyle asıl metnin ya da olgunun sabote edilmesi anlamına gelen parodinin birçok sanatsal türde karşılığı söz konusudur.

1.4.2. Pastiş (Öykünme) ve Kolaaj

Genel olarak pastiş, ünlü sanat yapıtlarının çeşitli bölümlerini kopya edilerek, bütünlük kaygısı güdülmeden bir araya getirilmesiyle oluşturulan eklektik yapıta denilmektedir. Çoğu zaman başka bir sanatçının üslubunun taklit edilmesi anlamına da gelmektedir (Rona ve Beykan, 1997: 1435).

Temel anlamda parodi gibi daha önce ortaya konan bir sanatsal eseri taklit eden pastiş, parodiden farklı olarak onunla alay etmek yerine onu olumlamaktadır. Postmodern süreci üslup ideolojisinin çöküşü olarak yorumlayan Jameson'a göre, bireysel öznenin kaybolması sonucu, kişisel biçimin daha da zor bulunur olması, postmodern sürecin ayrılmaz parçası haline gelen pastişi ortaya çıkarmıştır. Postmodern dönemde estetik değerinin yerini pastiş öğeleri almıştır. Bu bağlamda Jameson pastişi, mizahını yitirmiş boş parodi olarak tanımlamaktadır (Şahin, 2015: 111).

Parodinin eleştirel üslubu oldukça ağır basmaktayken pastiş çok daha iyi niyetli bir yaklaşım sergilemektedir. Parodiden farklı olarak pastiş, önceki metni ya da durumu farklı bir içerik yüklemekten olduğu gibi alıntılama veya tamamen özünden uzaklaştırarak metni yeni bir anlamın parçası haline getirmektedir (İspir ve Kaya, 2011: 86).

Pastiş sanat alanındaki eklektizmin önemli örneklerindedir. Madan Sarup'a göre (1995: 158), postmodern sanatçılar sanat ile gündelik yaşam arasındaki ayrımın kalkması gerektiğini savunmaktadır. Bu sanatçıların yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki ayrımın ortadan kalkmasını istedikleri gibi biçimsel eklektizm ve kodların karışması gerektiğini de savunmaktadırlar. Bu noktadan hareketle Sarup, parodi ve pastişin postmodernistlerin tercih ettiği yöntemlerin başında geldiğini vurgulamaktadır.



Resim 1.25. Afrodit Büstü Adıyla Bilinen Heykelin Pastişi Niteliğindeki Hedi Xandt'ın Koruluk Tanrıçası (Şahin, 2015: 115)

Derrida pastişi, postmodern söylemin birincil biçimi olarak değerlendirmektedir. İster resimde, ister yazı ya da mimaride olsun, pastişin içkin heterojenliği bireyi ne tek anlamlı, ne de istikrarlı olabilecek bir gösterim üretmeye teşvik etmektedir. Gösterimlerin ve anlamların üretiminde metinler hem üretici hem de tüketici olabilmektedir. Kültürü üretenin otoritesini asgariye indirmek, halk katılımı ve kültürel değerlerin çoğulcu olarak belirlenmesi konusunda da fırsatlar sunmaktadır. Lakin bunun sonucu olarak ürün belirli bir tutarsızlık içermekte ve daha da sorunlu biçimde, kitle pazarı manipülasyonuna açık hale gelmektedir. Derrida'ya göre, alıntılanan ya da sobote edilen her unsur "söylemin sürekliliğini ya da doğrusallığını kırar ve zorunlu olarak ikili bir okumaya götürür: parçanın, kaynaklandığı metinle ilişkisi içinde algılanması; parçanın, yeni bir bütün,

farklı bir bütünsellik içinde yer aldığı biçimiyle okunması” bunun doğal sonucu niteliğindedir (Harvey, 2012: 67).

Pastiş örneklerinde, iyi bilinen sanatsal ya da kültürel öğeler, etkileyici bir biçim yakalamak amacıyla yeniden kurgulanmaktadır. Böylece yoğun bir kullanıma sahip öğelerin tekrara dayalı yapay bir etki oluşturmak amacı taşımaktadır (Yamaner, 2007: 33). Diğer yandan pastiş, parodi ve taklit gibi yöntemlerle eserin kopya edilmesi İhab Hassan'ın ifadesiyle *melezleşmeyi* de beraberinde getirir. Melezleştirmede karşı tanımların dışına eserin yeniden sunumu da söz konusudur. Klişe ve başkalarına ait düşünceleri kendisininmiş gibi kullanarak pastişini ortaya koyma melezleştirmenin özünü oluşturmaktadır (Aktaran: Yamaner, 2007: 40).

Pastiş ve kolaj da tıpkı parodi gibi metinlerarasılık anlamında önemli örneklerdendir. Yazınsal ve görsel metinlerin inşa edilmesi sürecinde, sıkça başvurulan pastiş ve kolaj Postmodern anlatıyı kurmanın en önemli yolları arasındadır. Metin veya görsel üzerinde çok katmanlı bir şema oluşturmak adına tercih edilen bu yöntemler biçim ve içerik yönünden orijinalin sabote edilmesidir.

1.4.3. Absürd Mizah

Absürtlük, temel gündelik mantığın çok daha dışında çelişkiler ve karşıtlıkların ön planda olduğu duruma denilmektedir. Temellerinin tiyatro ile atıldığı absürd mizahta, kişiler hiçbir yere aidiyet bağı ile bağlanamamaktadır ve diyalog biçiminde olan konuşmalar birbirini karşılamamaktadır. Avangart akımlarla birlikte belirginleşmeye başlayan, insanın ümitsizliği ve çaresizliği İkinci Dünya Savaşı'nın ardından insan üzerinde daha da baskısını arttırır hale gelmiştir. Bu şartlar absürd mizahın ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır.

Latince *Absurdus*'dan gelen absürd sözcüğü, kelime anlamı itibariyle, anlamdan yoksun olan, saçma, akıl dışı, akıl almaz gibi anlamlara gelmektedir. Bu kavram sağır dilsiz anlamına gelen *surdus*'tan türeyerek günümüzdeki halini almıştır (Gündoğan, 1995: 171). Kavramsal açıdan absürdün kullanımı, ilk kez XIX. yüzyıl felsefesinde başlayarak, 1900'lü yılların ortalarında edebiyat ve tiyatro alanında artış göstermeye başlamıştır. Absürdizm, temelde insanların içerisinde bulunduğu koşulların saçma olduğu ve bundan ötürü mevcut durumun en iyi ifadesinin absürd anlatım olduğunu

belirtmektedir. Absürd biçimin en önemli niteliği içerisinde barındırdığı gülünçlüklerdir (Baysal, 2005: 65).

Absürd, genel anlamda akıldışı olan bir duruma ya da olguya gönderme yapmaktadır. Bu durum esasında, akla uygun olmayan ve düşünce yasalarına karşıt bir durumu ifade etmektedir. Yani absürtlüğün temelinde irrasyonelite söz konusudur. Karmaşık ve kaotik bir yapı oluşturan absürdün rasyonel bir açıklamasının yapılması mümkün değildir.



Resim 1.26. Bir Absürd Komedi Örneği Leyla ile Mecnun'dan “Son Akşam Yemeği” Göndermesi

(erişim: <http://www.ahmetcetintas.com>, 22.03.2017)

Felsefi anlamda varoluşçuların yakından ilgilendiği absürd, Jean Paul Sartre ve Albert Camus'nun metinlerinde oldukça fazla tartışılmıştır. Özellikle Camus'nun literatüründe bu kavram sözlük anlamını aşarak kullanılmıştır. Camus'ya göre absürd insanın bizatihi içinde bulunduğu durumdur. Ölümün her şeye son vermesi bile ona göre oldukça absürttür. Albert Camus absürd kavramını başka bir boyuta taşıyarak kullanır. Ona göre absürd, evrenin akla ve mantığa aykırılığını anlayarak her şeyi olduğu gibi gören bilinçli insanı ya da düşünceyi ifade eder (Turan, 2010: 7). Diğer yandan Camus'ya göre absürdün temelinde yoğun bir de ironi söz konusudur. Bu durumu Camus verdiği bir örnekte şu şekilde belirtmektedir (2007: 13): “Biliyor musunuz, bizim küçük köyde, bir misilleme eylemi sırasında bir Alman subayı ihtiyar bir kadından, iki oğlundan rehin

olarak kurşuna dizilecek birini seçmesini nazikçe rica etmişti. Seçmesini, tasarlayabiliyor musunuz bunu? Şunu mu? Hayır, şunu. Ve onun alıp götürüldüğünü görmesini.” Camus’a göre hayatın bizatihi kendisi absürd ve ironiktir ve yapacağımız seçimler bizi bu koşullardan çıkartmaya yetmemektedir.

Temelde Camus tüm bu düşüncelerini Sisyphos mitine dayandırmaktadır. Bu mite göre, Korint kralı Sisyphos, Asopos'a, kızı Aigina'yı Zeusun kaçırdığını söyleyerek onu ele vermiştir. Bu duruma oldukça öfkelenen Zeus, ona ölüm meleği Thanatos'u gönderir. Fakat Sisyphos, Thanatos'u zincire vurarak alı koyar. Bu durumu duyan Zeus olaya müdahale ederek onu Ölüler Ülkesi'ne gönderir. Sisyphos bu kadere razı olmak istemez ve karısından kendisine cenaze töreni yapmamasını ölmeden önce istediğinden, dinsiz karısını cezalandırması için Hedes Sisyphos'u yeryüzüne tekrar göndedir. Sonuç olarak gerçek ölümle cezalandırılan Sisyphos, Ölüler Ülkesi'nde sossuza dek taş yuvarlama cezasına çarptırılır ve bu taş hedefe her yaklaştığında tekrar geriye yuvarlanır.

Camus için dünya Sisyphos mitinde olduğu gibi absürdlüklerle doludur. Sisyphos tanrılara başkaldırmış ve bunun cezası olarak taş yuvarlamaya mahkûm edilmiştir. Camus'ya göre yeryüzünde yaşayan insanların da durumu aynen böyledir ve bu noktada asıl önemli olan insanın mevcut durumdan haberdar olmasıdır (Gündoğan, 1995: 88). Camus açısından bu durumu trajik yapan bu bilince sahip olmaktır.

Absürd, insanın ontolojik açmazlarına gönderme yapan ve bunu gülünçleştirerek ortaya koyan bir durumdur. Bu çerçevede insan yaşamı içerisindeki sorunlar absürd biçimle ortaya konarak bunlar üzerine düşünme amaçlanmaktadır. Nitekim absürd sanat dallarından heykel, tiyatro, edebiyat gibi türlerin de amacı bu yöndedir ve bu sanatlar insanın bireysel çıkmazları noktasında toplumsal bir farkındalık yaratma çabasıdır. Özetle absürd mizah, insanın varoluşsal durumundaki anlamsızlığına ve bu duruma ilişkin mantıksal yaklaşımların yersizliğine işaret ederek tüm bunların içerisindeki uyumsuzlukları gülünç hale getirmeyi amaçlamaktadır.

1.4.4. Konserve Kahkaha (Canned Laughter)

Genel anlamıyla konserve kahkaha, ilk kez Amerikan durum komedilerinde kullanılmaya başlanan gülme efektlerine verilen isimdir. Burada amaç mizahi bir durum karşısında kurgusal olarak görüntüye gülme efekti eklenerek izleyicinin diziye olan ilgisi ve mizahi olduğu düşünülen durum üzerindeki vurgu arttırılmak istenmektedir. Söz

konusu bu kahkaha efekti, hazır bir kaydın yayın içerisinde monte edilerek sunumundan ötürü izleyiciyi manipüle etme çabasıdır ve bu yüzden konserve kahkaha eleştirmenler tarafından çok uygun karşılanmamaktadır. Nitekim bu hazır sunum kahkahalar, gülüşün sahteliğini akıllara getirmekte ve üretilen suni gülüşün gerçeklikle olan bağın zayıflığına işaret etmektedir.



Şekil 1.4. Konserve Kahkahanın Uygulama Şeması

Yapılan laboratuvar araştırmalarına göre gülmenin bulaşıcı bir tepki olduğu anlaşılmış ve bu bulgu TV ve Radyo programlarında gülme efekti şeklinde kendini göstermeye başlamıştır. Bu efektin ilk örnekleri, XIX. yüzyılın başlarında canlı performanslar şeklinde kullanılmaya başlanmıştır. Bunlar genellikle, şarkılar ve gülünç hikâyelerde kullanılarak popüler hale gelmiştir (Lieberman vd., 2009: 498-499). 1950'lerde radyo programlarında ve devamında TV'ye sıçrayan bu furya artık kayıtlı kahkaha efektlerinin görüntü ya da ses üzerine yerleştirilmesiyle daha kolay kurgulanmaya başlanmıştır.

Günümüzde birçok TV ve Radyo programında tercih edilen konserve kahkaha, yapay bir gülme formundan ibarettir. Mekanik bir gülme biçimini yansıtan konserve kahkahanın bu yönü onun en önemli eleştirel boyutunu oluşturmaktadır. Bu türdeki yapaylığı bir ölçüde ortadan kaldırmak adına performans dayalı yeni komedi türleri de doğmaya başlamıştır. İzleyicinin stüdyo içerisinde olduğu bu programlar, canlı ya da banttan yayınlanarak hedef kitleye sunulmaktadır. Nitekim bu yeni komedi biçimi

kısmen de olsa suni gülüşlerden uzak olsa da alışlagelen türlerin yeni bir ambalajı görünümünden öteye gidememektedir.

1.4.5. Kara Mizah

Postmodern dönemle birlikte kavramsallaştırılan komedi türlerinden biri olan kara mizah, hayata dair trajik konuları gülünç hale getirmeye çalışmaktadır. Çalışmanın önceki bölümlerinde de değinilen parodi, ironi ve absürtlük gibi konuları da içerisine alan kara mizah, biçim ile öz arasındaki uyumsuzluğa gönderme yapmaktadır. En genel tanımıyla kara mizah, acı, üzüntü, çaresizlik, umutsuzluk, kötülük ve ölüm gibi yaşama dair karanlık ve kasvetli yönlerin veya tecavüz, cinayet, intihar, yaralama ve delilik gibi tabu olarak kabul edilen konuların gülünç hale getirildiği mizah türüdür (Pratt, 1993: 71).

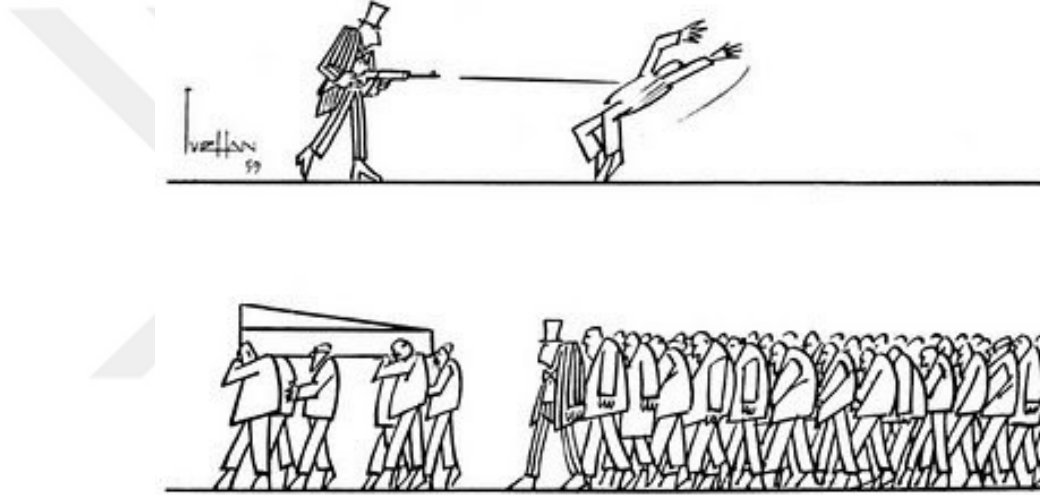
Birinci dünya savaşı sonrasında cemaat değerlerinin iflas etmesiyle ortaya çıkmaya başlayan gerçeküstücü hareket kara mizahın örgütlenmesi ve yayılmasını sağlamıştır. Tüm dünya toplumu açısından deneyimlenen savaşlar, acılar, zaferler, değişimler ve çelişkiler insanların olaylara daha eleştirel bir gözle bakmalarını sağlamıştır. Bunun doğal bir sonucu olarak sanatçılar, insanları mutlu ettiği varsayılan çeşitli durumları eleştirmiş ve bunu yaparken de mevcut toplumsal kalıplardan uzaklaşarak içerik ve biçim açısından yeni arayışlar içerisine girmişlerdir. Bu toplumsal koşullar içinde doğan yeni bir tür de kara mizahtır. Kara mizah, en genel anlamıyla acının, dramın, hüznün, sevincin, çaresizliğin, mutluluğun karışımı niteliğindedir. Kara mizah, yaşamın ağırlığını anlatma noktasında dram yetersiz kalınca ortaya çıkmıştır (Arık, 2002: 89-90).

Fern Kupfer'e göre kara mizah, en temel anlamıyla nihilizmin bir görünüş biçimidir. Topluma yansıyan dünya kaotik bir görünüme sahiptir ve temel insan değerleri anlamsız bir görünüme sahip olduğu için insan eylemleri keyfidir. Özetle bu türdeki karakterler sıklıkla grotesktir ve olayların geçtiği yer veya *scene* bir nebze de gerçeküstüdür (Aktaran: Feinberg, 1978: 153).

Patrick O'Neil'e (1990: 74) göre, kara mizah içerisinde hicvi, ironiyi, groteski, absürdü ve parodiyi tek başına kendi bünyesinde barındırmaktadır. Bu yönüyle geleneksel, modern ve postmodern mizahi türleri özgün bir tarzda yansıtan kara mizah, tüm bunları yeniden anlamlandırmaktadır. Nitekim kara mizahın doğasında, hicvin iğneleyici dilini, ironinin gerçeklik ve ideal arasındaki çelişkisini, groteskin abartılı

üslubunu, absürtteki idealin yitimini ve parodideki metamizahı kendine has bir dille aktarmaktadır.

Kara mizah, izleyicinin akıl ve duygularına hitap ederek ilerleyen ve karıştıkları ön plana alarak izleticinin dikkatini dağıtarak kendi durumunu gözden geçirmesine neden olan sarsıcı bir türdür. Kara mizah bu yolla izleyici üzerindeki enerjisini artırarak gerilimli bir hava oluşturmaya çalışmaktadır (Styan, 2005: 262). Bu noktada izleyicinin odaklandığı temel nokta ironinin mizahi bir forma dönüşerek gerilimin gülünçleştirilmesidir.



Resim 1.27. Turhan Selçuk'un Kara Mizah İçeren Bir Karikatürü
(erişim: <https://www.msxlabs.org>, 22.03.2017)

Kavramsal olarak ilk kez XX. yüzyılın ikinci çeyreğinde sürrealist düşünür André Breton tarafından kullanılan kara mizah (black humor), Jonathan Swift'in yazdıklarına dayanmaktadır. Breton'un ifadesiyle, Jonathan Swift'in metinlerindeki kara mizah unsurları şüphecilğin ağır basığı, çoğunlukla ölümün komedi ve hiciv unsurlarıyla işlendiği bir yapıya sahiptir (Silva, 2005: 90). Öte yandan kara mizaha ilişkin metinleri daha da eskiye götürmek mümkündür. Zira daha önceki bölümlerde bahsedilen Aristophanes'in komedyalarında da yoğun kara mizah unsurlarına rastlamak mümkündür.

Kara mizahın gücünü Dadaizm ve Gerçeküstü düşünceden almaktadır. Bu akımlar I. Dünya Savaşı'nın neden olduğu sosyolojik travmalar neticesinde ortaya çıkmıştır. Özellikle Dada hareketinde saçmalama, alaya alma, şaka, ciddi, oyun gibi birbirine uzak

olguların bir karışımı söz konudur. Dadacıların amacı, tartışılması bile istenmeyen değerleri, sahte otoriteleri, amacından sapmış kurumları gülünç hale düşürerek halkı aydınlatmaktır. Dadaizm benzer şeyleri dil üzerinde de yapmaktadır. Belli hecelerin yerlerini değiştirerek, yeni sözcükler üretmiş ve sözel kolajlar yaratarak dil üzerinde de bürokratik kalıpları sabote etmiştir (Arık, 2002: 91).

Gerçeküstü akımda mizah, ahlaksal bir tutum şeklinde nitelendirilmektedir. Her şeyin içerisinde bir nebze kendini hissettiren gerçek dışılığı hissettirmek gerçeküstücülüğün amentüsü niteliğindedir. Bu çerçevede mizah nesnelere arasında sıkı sıkıya örülmüş bağları aşarak dünyaya farklı bir açıdan bakmamızı sağlamaktadır. Bu çerçevede mizah özü gereği, benimsenmiş mantıksal mekanizmaların sezgisel bir eleştirisidir. Mizah kendine verilen tüm argümanlardan bir ya da daha çok olgu çıkarıp bunların gerçeküstücü ve beklenmedik ilişkilerini etkileyici bir oyun içerisinde yeniden kurgulayan bir güce sahiptir (Aktaran: Arık, 2002: 92).

Gücünü bu akımlardan alan kara mizahın diğer mizah türleriyle arasında olan farkı doğrudan ortaya koymak oldukça zordur. Çünkü kara mizahın başlı başına bir yergi olmamakla birlikte sadece taşlama veya hiciv şeklinde de ele alınmamalıdır. Kara mizahta hicvin nerede başlayıp bittiğini nerede bir yergi ya da direkt bir taşlamaya dönüştüğü belirlenemez (Batur, 1993: 15). Diğer yandan bu komplike yapısına rağmen kara mizahın içerisinde eleştirel bir gülüşü barındırdığı ifade edilebilir. Bu gülüş, aslında onun ironik yapısına yapılan ince göndermeyi akıllara getirmekte ve bir yandan gülerken diğer yandan düşünmeye vurguda bulunmaktadır.

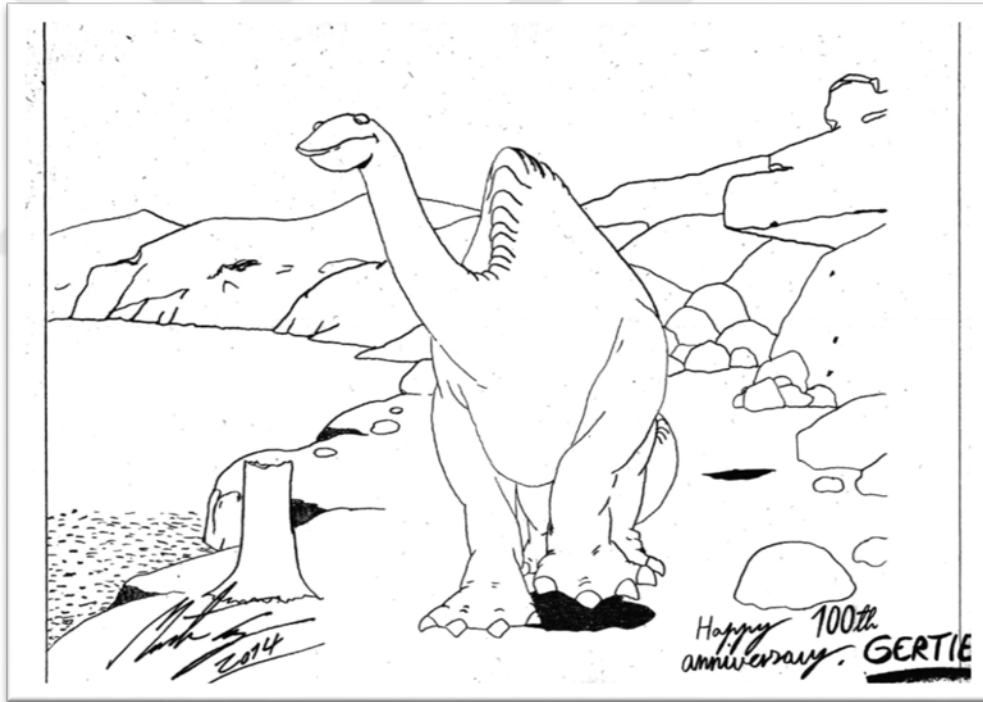
Kara mizah dehşet ile komediyi bir arada vererek bunları birbiriyle ilişkilendirmektedir. Bu yüzden okurun beklentileri bir yönüyle sekteye uğramaktadır. Alışılacağı düşünce kalıplarının dışına çıkan kara mizah okuyucunun duygularını bir nevi bozguna uğratmaktadır. Kara mizah okuyucunun kafasını karıştırarak onun söz konusu türünden tek bir anlam çıkarmasını da güçleştirmektedir. Okuyucuyu belli bir ikileme sokan kara mizah okunması açısından oldukça güç bir niteliğe sahiptir (Oluk Ersümer, 2014: 50).

Postmodern mizah türleri dijital iletişim olanaklarıyla da birleşerek yeni yüzler kazanmış ve postmodern sanat türleriyle alakalı yeni mizahi dallar şekillenmeye başlamıştır. Dijital çağ, postmodern sayılabilecek mizahi öğelerin çeşitli dönüşümlere

uğrayarak kendine yeni imkânlar bulduğu ve daha önceki geleneksel mizahi öğelerin de yeniden dolayımlandığı bir sürece işaret etmektedir. Bu çerçevede dijital çağın mizah anlayışı için en uygun nitelendirme daha önce ortaya konan tüm mizah türlerini içerisine alan ve bunu kendi olanaklarıyla yeniden yorumlayan katılımcı ve çoğulcu olduğudur.

1.4.6. Animasyonlar

İlk örnekleri çizer tarafından bizzat elle çizdiği resimleri çoğaltıp onları arka arkaya getirerek hızlıca sayfalarını çevirmek suretiyle hareketlendirdiği animasyonlar, günümüzde bilgisayarlar aracılığıyla üretilir hale gelmiştir. Günümüzde öncelikle elle çizilen görsel karakterler, bilgisayar ortamında çeşitli programlar aracılığıyla iki veya üç boyutlu olarak modellenmekte ve ses efektleri ile güçlendirilen animasyona son hali verilmektedir. Teknik olarak, üretim aşaması oldukça uzun süren bu mizah ürünlerinin uzmanlık gerektiren birçok boyutu söz konusudur.



Resim 1.28. İlk Animasyon Film “Gertie the Dinosaur”
(erişim: <http://morteneng21.deviantart.com>, 22.03.2017)

Animasyonlar asıl gücünü içerisinde barındırdığı birçok görsel unsurdan almaktadır. Görselliğin bu denli ön planda olduğu animasyonlarda abartılı bir mizah anlayışının yanında fantastik öğelerin kullanımı da oldukça ön plandadır. Nitekim anime mizahın gerçeklikle çok örtüşmeyen görsel bir kurguya dayalı olduğu da ifade edilebilir.

Tarihsel olarak ilk anime örneği 1914 yılında Winsor McCay tarafından çizilen ve elle çizilen resimlerin hareketine dayanan bir sistemle üretilen *Gertie the Dinosaur*'dur (Marx, 2007: 3). 1920'li yıllarda Walt Disney'le gelişme kaydetmeye başlayan animasyon zaman ilerledikçe toplumsal gücünü arttırmıştır. İlk animasyon örnekleri ses kullanımından yoksun oldukları için yazıyla desteklenmiştir. İlerleyen süreçlerde görüntüye ilk olarak müzik eklenmiş ve daha sonra durum sesleri ve diyaloglar konmaya başlanmıştır. Özellikle Disney'in geliştirdiği teknik altyapı sayesinde, animasyon stilleri, ses ve müzik kullanımında büyük devinimler yaşanmıştır. Yoğun mizah unsurları ile şekillenen animasyonlar 1950'li yıllarda televizyon programları için tasarlanmaya başlamıştır. İlk etapta program öncesi kısa fragmanlar şeklinde verilen bu animasyonlar, zamanla programın bizatihi kendisi haline gelmiştir.

Animasyon asıl büyümeyi 1980'li yıllarda yaşamıştır. 1979 yılında Pixar'ın kurulması ve 1986 yılında Steve Jobs tarafından alınmasıyla animasyon klasik çizgisinden ayrılarak bilgisayar teknolojilerinin egemenliğine girmeye başlamıştır. Klasik animasyonlara saniyede 12 kare mantığı egemenken, bilgisayar teknolojileriyle bu rakam saniyede 24 kareye ulaşmıştır. *Dijimodern* dönem açısından Pixar şirketi tarafından 1995 yapılan Toy Story bir mihenk taşı niteliğindedir.

Bilgisayar teknolojileri aracılığıyla üretilen ilk animasyon film olan Toy Story, teknik bakımdan sinemada bir dönüm noktası olmuştur. Toy Story sinematografik açıdan gerçeğe oldukça yakın bir görünüm sergilemekteyken içerdiği mizah unsurlarıyla da hem yetişkinlere hem de çocuklara hitap etmiştir (Kirby, 2009: 8). Devam eden yıllarda Dream Works, 20th Century Fox, Blue Sky Studios DC Comics ve Marvel gibi şirketler de animasyon film yapımına başlayarak bu sürece dâhil olmuşlardır.

Animasyon mizah ürünlerinin en önemli yanı kurgusal olmalarıdır. Yani üretilen bu animasyonların gerçeklikle olan bağı oldukça zayıftır. Bu yüzden içerisinde birçok absürd durumu barındıran animasyonlar mizahi yönünü bu saçmalıklara borçludurlar.

1.4.7. Montaj ya da Monteler

Gelişen bilgisayar teknolojileriyle bağlantılı olarak ortaya çıkan montajlar ya da sosyal medya tabiriyle monteler günümüzün en yaygın mizah ürünleri arasındadır. Üretim açısından belli oranda bir uzmanlık gerektiren bu mizah ürünleri, Photoshop, After Effects CC, Audition veya Edius gibi programlar aracılığıyla ortaya konmaktadır.

Bu mizah öğelerini en önemli özelliği birbiriyle anlamsız iki ya da daha fazla öğeyi montajlayıp asıl anlamı sabote ederek yeni nesil bir pastiş yaratma çabasıdır.



Resim 1.29. Robo Lisa İsimli Bir Montaj Örneği
(erişim: www.bobiler.org, 22.03.2017)

Bir tür kültür bozumu örneği olan monte ya da montajlar, tüketim ilişkilerini ve yaşam tarzını simgeleyen sanat ve iletişim ürünlerinin görsel, dilsel ve işitsel boyutta bozularak sisteme dair bir eleştiriyi ifade etmesidir. Günümüzde özellikle kapitalizm karşıtı toplumlarda, bir toplumsal farkındalık oluşturmak amacıyla üretilen bu ürünlerin temeli XX. yüzyılın ortalarında atılmaya başlanmıştır (Ünsay, 2014: 6). Kültür bozumu temelde bir sanat eseri ya da bir söyleme karşı eleştirel bir üslupla üretilip asıl yapısının değiştirilerek yeni bir biçime dönüşmesini kapsamaktadır.

Dijital mizah öğelerinin en dikkat çeken örnekleri arasında olan montaj ya da monteler, toplumsal, siyasal ya da ekonomik gündemle ilişkili birçok konuda üretilmektedir. *Dijimodern* dönemle birlikte değişmeye başlayan mizah anlayışının önemli örneklerinden olan montajlar, sanal ortamın sunduğu imkânlarla bilinirliğini arttırmaktadır. İnteraktif bir mizah anlayışını ifade eden monteler, üretim süreci açısından anonim bir görünüm sergilemektedir (Fırat, 2016: 643).



Resim 1.30. Bir Remix Örneği
(Shifman, 2014: 21)

Montajlar, bir görüntüyü Photoshop veya video altına ses ekleyerek teknoloji tabanlı manipülasyon yaratmaktadır. Kullanıcıların içeriği indirip yeniden düzenleyebilmelerini sağlayan bir dizi kullanıcı dostu uygulama remixlemeyi son derece popüler hale getirmiştir (Shifman, 2014: 22). Remix şeklinde de ifade edilebilen bu durum dijital teknolojiler yardımıyla yeni içeriklerin üretimine gönderme yapmaktadır.

Web ortamının en yaygın mizah ürünlerinden montajların büyük bölümünde saptırma ve asıl anlamın sabote edilmesi söz konusudur. *Détournement* ya da saptırma şeklinde ifade edilen bu durum *dijimodern* mizah anlayışının dinamikleri arasında olduğu söylenebilir. Çağdaş sanat açısından *détournement*; saptırma, bozma, kopyalayarak kendine mal etme, alıntılama, yerinden etme, koparma gibi temel anlamlandırmaları ifade etmektedir (Albayrak, 2008: 9). Yani *détournement*, daha önce kullanılan estetik öğelerin sabote edilerek değiştirilmesine gönderme yapar. *Détournement* örneklerinde geçmiş ve bugünkü sanat üretiminin daha üstün bir ortam yaratmak adına iç içe geçmesi söz konusudur (Debord, 2008: 45).

Montaj örneklerinin büyük bölümünde montajlanan görüntünün ya da sanat eserinin kendine mâl edilmesi de söz konusudur. Yani biçimi bozulan yeni görüntünün artık yeni bir anlam kazandığı ve onu üreten kişiye ait olduğu ifade edilebilir. Bu çerçevede bir sanat eserinin ya da bir görüntünün montajlanarak yeniden üretimi ona yeni bir soluk getirmekte ve yeni bir anlamlandırma imkânı sunmaktadır.

1.4.8. Caps ya da Memes

Caps ya da *memes* şeklinde adlandırılan yeni mizah kültürünün görsel ürünleri, bir görüntü ya da fotoğraf karesine yazı ekleyerek ya da birbirinden bağımsız görselleri bir arada kurgulayarak kendi anlamını oluşturmaktadır. *Caps* İngilizce yakalamak anlamına gelen *capture* kelimesinin kısaltılmış halidir. Buradaki yakalamak ifadesinden asıl kastedilen şey görüntü içerisindeki anlık durumu yakalayıp onu fotoğraflamaktır. Ayrıca *caps*'ın dünya genelindeki kullanım adı olan *memes* ise, kökü *meme* kelimesinden türeyen taklit edilen şey anlamına gelen Yunanca *mimema* ifadesinden gelmektedir (Shifman, 2014: 10).

Richard Dawkins 1976 yılından literatüre kazandırdığı *meme* terimi için, kişiden kişiye kopyalama veya taklit yoluyla akan kültürel iletim birimleri nitelemesini kullanmaktadır (Gal, vd., 2016: 1700). Tıpkı genler vücuttan spermeler veya yumurta yoluyla başka bir vücuda sıçrayarak kendilerini gen havuzuna taşıdıkları gibi memeler de geniş anlamda taklit olarak adlandırılabilen bir süreçle kişiden kişiye sıçrayarak meme havuzunda kendilerini yaymaktadırlar. Örneğin bir bilim adamı iyi bir fikri duyurduğunda ya da okuduğunda, meslektaşları ve öğrencilerine iletmektedir. O fikri

makalelerinde ve derslerinde ifade ederek bu yeni fikri, beyinden beyne yayıp kendini yeniden kopyaladığı söylenebilir (Dawkins, 2006: 192).



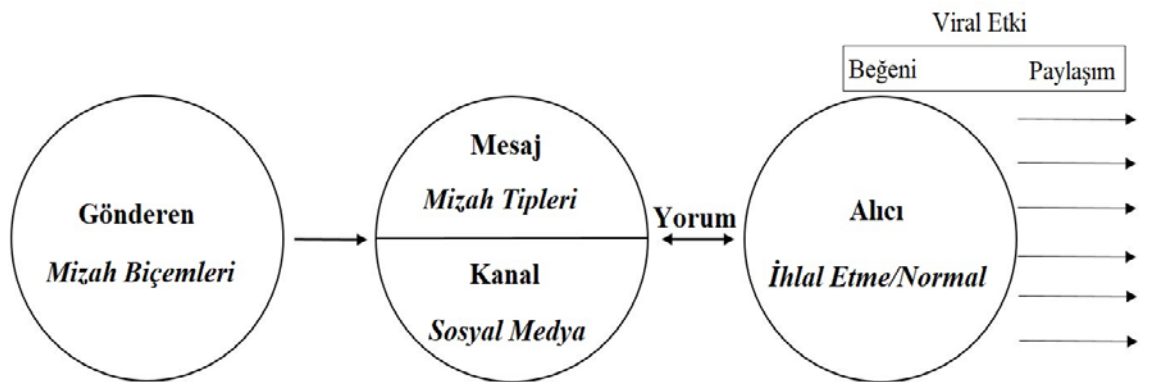
Şekil 1.5. Örnek Bir Caps Şeması
(erişim: <http://www.incicaps.com>, 22.03.2017)

Temel olarak, caps olarak da adlandırılan dijital memes'ler, internet üzerinden insandan insana yayılan bir ifade, bir metin, bir video, bir resim vb. gibi medya parçalarına işaret etmektedir (Wiggins ve Bowers 2015, 1892). Günümüzde Twitter, Facebook ve Instagram gibi sosyal medya platformlarında oldukça sık paylaşılan içerikler arasında olan caps'ler, internet ortamında ilk kez *4Chan* isimli bir sitede kullanılmaya başlamıştır. 2003 yılında 13 yaşındaki Christian Poole tarafından kurulan *4Chan*, Japon animeleri ve pop kültürü hakkında paylaşımlarda bulunma amacı taşıyan görsel bir paylaşım sitesidir. Söz konusu bu site farklı bölümlerden oluşmaktadır ve her bölümün anime, fotoğraf, video oyunları, moda gibi farklı temaları mevcuttur. Bu temalar arasında en popüler olanı “/b/” isimli bölümdür. Bu bölümde belli bir temadan söz edilmemekte ve diğer temaların dışında kalan her türlü görsel bu bölümde paylaşılmaktadır. *4Chan*'in bir diğer önemli özelliği de görsel paylaşmak veya yorum yapmak için bir şifre ve kullanıcı adına ihtiyaç duyulmamasıdır. İçerik üretme ve paylaşma, oturum açmadan da yapılabilir olduğundan dolayı *4Chan* kişilerin anonim kalmasına olanak tanımaktadır. *4Chan*'de kullanıcı adı girmeden paylaşımda bulunan kişinin kullanıcı adı “Anonymous” (anonim) şeklinde görünmektedir (Tekrin, 2016: 576).

Caps'lerin en temel özelliği tıpkı parodide, pastişte ve absürd mizahta olduğu gibi metinlerarasılık gibi öğelerin yoğun olarak kullanılmasıdır. Bir caps, sade resim/fotoğraf ya da hareketli görsel üzerine metin eklenerek üretilmektedir. Caps üretiminde, farklı görseller, videolar, kelime oyunları gibi birçok öğeden faydalanılmaktadır. İnternet ortamında yer alan caps'ler genellikle kolektif bir çaba ile üretilmektedir. Fakat özellikle *İncicaps* gibi dijital platformlar internet kullanıcılarına bireysel anlamda caps üretim imkânı da sağlamaktadır. Ayrıca bu caps'ler bireysel bir çabanın ürünü olsalar da anonim bir kimlik taşımaktadır (Karataş ve Binark, 2016: 438).

Genel anlamda caps üreticileri *content creator* olarak değerlendirilebilir. Özellikle dijital olanakların gelişmesiyle birlikte ortaya çıkan bu içerik yaratıcıları dijital ortam kullanıcılarına yararlı içerikleri sağlayan kişilerdir. Birçok youtuber ve blogger'ın yanında dijital mizah üreticileri de bu perspektifle değerlendirilebilir.

Temel anlamıyla caps'ler, tüm postmodern mizah formlarını içine alarak orijinal bir öğeyi çoğaltıp taklit eder ve birçok kişi tarafından tekrar tekrar işlenip paylaşılmaktadır. Bu viral dolaşım, kendi mizah üslubunu oluşturmuştur. Her internet kullanıcısının, dijital öğeleri caps'lere dönüştürerek, yeniden üreterek çoğaltma ve paylaşması anlamı yeniden kurgulamaktadır. Bu bağlamda, internet ortamının katılımcı yapısının, kullanıcılara görüntüleri manipüle etme, değiştirme ve yeniden üretme, paylaşma ve paylaşma şansı veriyor olması, internet ortamındaki caps'lerin zaman içinde olan kolektif yaratımına örnek niteliğindedir (Kılıç, 2017: 14).



Şekil 1.6. Caps'lerin Sosyal Medya Ortamındaki Etkinlik Şeması
(Taecharungroj ve Nueangjamnong, 2015: 291)

İletişimsel anlamda caps'lerin yayılma biçimi yukarıdaki tablo ile özetlenebilir. Aynı zamanda *content creator* de olan gönderici, belirli bir türden mizahi bir memes

oluşturur ve onu bir kanal üzerinden (diğer bir deyişle bir sosyal medya platformu) dağıtmaya başlar. Devam eden süreçte caps veya memes, mesajı çözen alıcının bilgisayar veya elektronik cihazı olan bir hedefe iletilir. Buradaki süreç aynı zamanda kendi mizahi eylemini de yaratmaktadır. Son olarak alıcı, sosyal paylaşım ağlarında mizahi bir caps'e çeşitli şekillerde geribildirimde bulunabilmektedir (Taecharungroj ve Nueangjamnong, 2015: 291). Bu çerçevede viral bir etki alanına sahip olan caps'lerin geleneksel ve modern mizahi tarzların dışında daha katılımcı bir kültürel bağlama sahip olduğu ifade edilebilir.

Popüler kültürün önemli örneklerinden olan dijital caps'ler ana akım kültüre bir başkaldırıyı yansıtmaktadır. Viral metinlerle sık sık karıştırılan caps'ler kendi özgün yapısına sahiptir. Örneğin caps'ler, toplum ve kültüre yayılmış bilgi birimleridir ve viral metinler gibi, yaratılışları ve ömürleri açısından bir çıkarım yapılması oldukça zordur. Caps'ler ve viral birimler arasındaki en önemli fark, caps'lerin oldukça hızlı bir şekilde yayılıp çoğalma yeteneğine sahip olmasıdır. Dijital teknoloji, bu kopya sürecini hızlanıp genişlemesine olanak tanımaktadır. Böylece çevrimiçi metinlerin "doğal olarak dönüşüme açık" olmasına izin vermektedir (Tay, 2014: 49).

Dijital dünyanın caps kültürüne sağladığı birçok imkân söz konudur. İnternet ortamı, kullanıcılarına kayıpsız bir bilgi aktarımı olanağı tanıdığından dolayı, çevrimiçi olarak bir caps'in gönderimi aslına sadık bir biçimde gerçekleşmektedir. Dijital sağlayıcılarla bağlantılı olarak caps üretimindeki yaratıcılık da artış göstermektedir. Ayrıca bağımsız veri depoları yardımıyla üretilen bu caps'ler daha uzun ömürlü olmaktadır (Shifman, 2014: 17). Özetle bu özellikler; uzun ömürlülük, yaratıcılık ve aslına sadık kalarak kopyalanma şeklinde sınıflandırılabilir. İnternetin sağladığı bu kolaylıklar temelde caps kültürü ve *dijimodern* süreç arasındaki ilişkiyi ifade etmektedir.

Limor Shifman *Memes in Digital Culture* (2014: 99-115) isimli kitabında Türkçede caps olarak adlandırılan *memes*'leri aşağıda belirtilen dokuz farklı kategoriye ayırmaktadır:

- Reaction Photoshops: Dijital görüntü düzenleme programları yardımıyla herhangi bir olaya ilişkin görüntünün düzenlenerek yeniden anlamlandırılmasını kapsamaktadır.
- Photo Fads: Web ortamında yayınlamak amacıyla orijinal ve fenomen olmuş fotoğrafların başkaları tarafından taklit edilmesini ifade etmektedir.

- Flash Mob: Üretim mantığı açısından Photo Fads'a benzeyen bu türde fenomen haline gelen videoların bir grup yabancı tarafından kamusal ortamda yeniden üretilmesi söz konusudur.

- Lipsynch: Bilinen bir fotoğraf ya da videodaki kişilerin dudak hareketlerini popüler şarkılara uydurmaya çalıştığı videolar için kullanılmaktadır.

- Misheard Lyrics: Popüler bir videoda konuşulan seslerin veya yazılı sözcüklere yanlış tercüme edilmesine dayanmaktadır. Bu türde, gerçek anlamlarına bakılmaksızın, sözcüklerin neye benzediğini (yani, fonetiklerini) kopyalayarak yapılması söz konusudur.

- Recut Trailers: Bir reklâm fragmanı ya da herhangi bir filmde bir sahnenin yeniden düzenlenmesi veya remix uygulamalarına dayanan, kullanıcı tarafından oluşturulmuş bir "sahte" film fragmanıdır.

- LOLCats: Genellikle bir fotoğrafta gösterilen duruma işaret eden, sistematik olarak yanlış yazılmış altyazıların eşlik ettiği kedilerin resimleridir. Bu türün adı, internetin "LOL" yani Laughing Out Loud (yüksek sesle gülmek) deyişinin kısaltması ve "kedi" kelimesinin bir bileşimidir.

- Stock Character Macros: "tavsiye-hayvanlar" olarak adlandırılan görselleri ifade etmektedir. Bir köpek, penguen vb. tarafından söylenmiş gibi saçma tavsiye cümleleri içeren fotoğrafları kapsamaktadır.

- Rage comics: Genellikle çizgi romanlardan alınan, her biri tipik bir davranışla ilişkilendirilmiş etkileyici karakterler kümesi olan "öfke yüzleri" içeren amatör görünümlü görsellerdir.

Yukarıda sınıflandırılan memes türleri internet ortamında sıkça karşılaşılan dijital mizah ürünleri olmalarına karşın yaygın kullanım açısından dijital caps'lerin belli türlerine karşılık gelmektedirler. Bu noktada caps'ler, Reaction Photoshops, Photo Fads, Lipsynch, Misheard Lyrics, Recut Trailers ve Rage comics gibi memes türlerinin örneklerini yansıtmaktadır.

Üretilen bir caps sanal dünyada oldukça hızlı bir şekilde yayılmakta ve ilk çıktığı ortamdaki başka yerlerde yayınlanabilmektedir. Bu yüzden caps'ler oldukça kısa bir süre içerisinde çok sayıda insana ulaşma şansına sahiptir. Bu caps'lerin en önemli niteliği,

taşıdığı gülünç unsurlar dâhilinde birer dijital mizah ürünü olmalarıdır (Karataş ve Binark, 2016: 438). Caps'ler bu mizahi yönünü bir görüntüye ya da fotoğrafa metin aracılığıyla yüklediği yeni anlamdan almaktadır. Ayrıca bu caps'lerin içerdiği komik unsurlar, toplumsal bir eleştiri de sunarak kültürel bir direniş imkânı yakalamaktadır.

Caps, internet kullanıcıları arasında paylaşılarak bir toplumsal olguyu yavaş yavaş ölçeklendiren kültürel bir gösterge olarak nitelendirilebilir. Mikro düzeyde temellendirilmiş olmalarına rağmen caps'ler, etkileri makro düzeye ulaşabilen caps'ler düşünce sistemlerini, davranış biçimlerini ve sosyal grupların eylemlerini şekillendirmektedir. Bu özellik, kullanıcı tarafından oluşturulan içeriğin oluşturulması ve değiştirilmesi için platformlar tarafından işaretlenen Web 2.0 çağında dijital kültürün oluşma biçimiyle uyumlu görünmektedir. YouTube, Twitter, Facebook, Wikipedia ve benzeri uygulamalar ve siteler, kullanıcıların düşüncelerini yaymalarına imkân tanımaktadır. Bu tür siteler kullanıcılarına, caps yayılımı için yollar sunmaktadır. Böylece bireylerin sosyal ağları aracılığıyla yaydıkları içerik, saatler içinde kitlesel seviyelere ulaşabilmektedir (Shifman, 2014: 18). Diğer yandan bireysel olarak üretilen ve kişisel bloglarda yayımlanabilen caps'ler de söz konusudur. Bu caps'ler, yine içerdiği gülünç öğelerle kolektif bir eğlence olanağı sunmaktadır (Messier, 2014: 100).

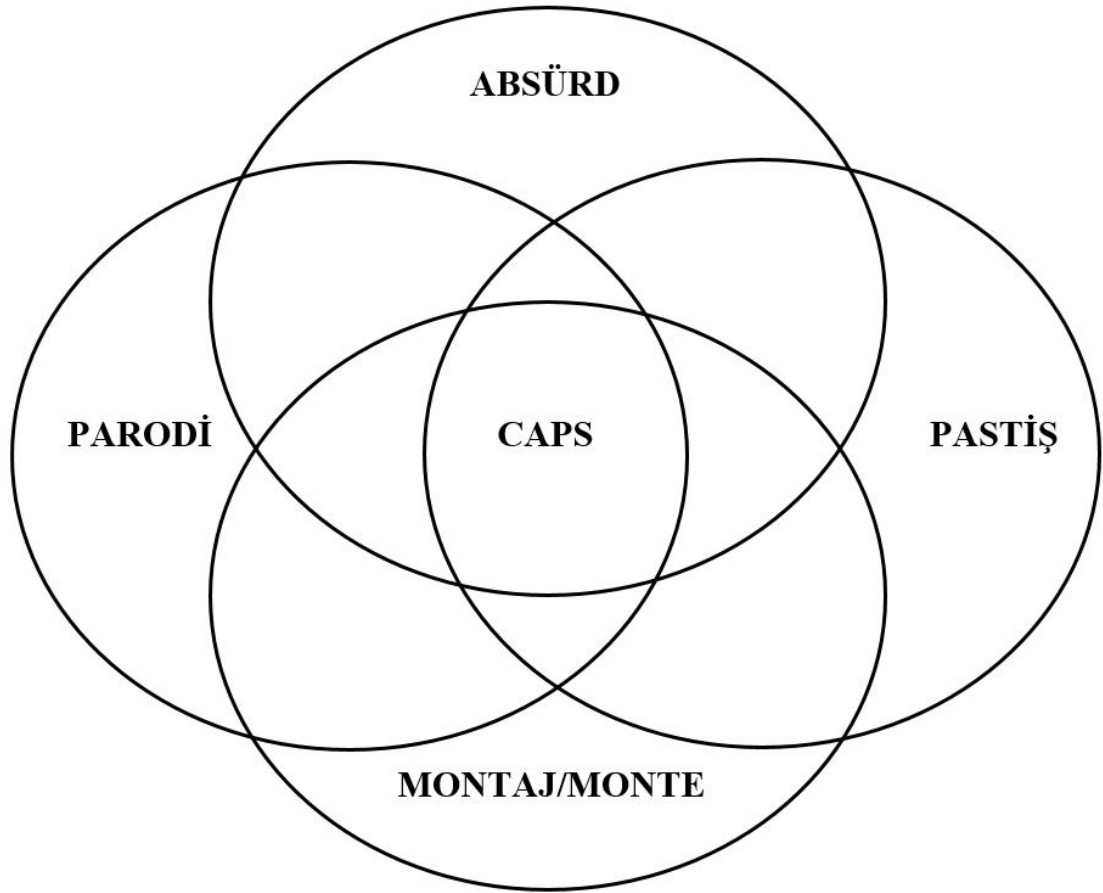
Kültürel unsurların yeni medya aracılığıyla nasıl üretildiğine ve aktarıldığına dair bir perspektif sağlaması yönüyle internet ortamındaki caps'leri oldukça önemli bir niteliğe sahiptir. İnternet ortamında paylaşılan ve dolaşan dijital kültüre ilişkin eserler yaratan yeni medya, “katılımcı kültür” çerçevesinde kültürel üretim ve tüketim sürecine katkı sağlamaktadır. Pasif bir kitle yerine, çevrimiçi medya bireylerin hem yapımçı hem de resim ve metin olarak eş zamanlı olarak hizmet ettikleri için yeni medya, *content creator*'ler tarafından inşa edilmektedir. Diğer yandan caps yaratma ve kod çözme uygulamaları bu katılımcı kültürü de örneklemektedir. Dijital kültürün tüm gücünü, insanlara etkileşim, birlikte yaratma ve işbirlikçi yazarlık yapma konusunda yeni fırsatlar sunma gibi unsurlardan almaktadır. Örneğin caps yaratıcıları, anlamları yeniden kurgulayarak yeni metinler oluşturmak için çeşitli kaynaklardan görüntüler, metinler ve fikirler almaktadırlar ve böylelikle görsel metinlerin yeni bir bağlama evrilmesine katkı sağlamaktadır (Bellar, vd., 2013: 6).

Caps kavramının temelinde taklit unsuru ön plandadır. Bu çerçevede caps olgusunun merkezindeki taklit unsurunun interaktifliği göz önüne alındığında, metinsel bir kolaj ortaya konmaktadır. Bu bağlamda, dijital caps'ler kolektif bir metin oluşturarak internet kullanıcılarının birbirlerini tanımaksızın topladıkları kitlesel zekâyı yansıtmaktadır. Özetle bu caps'lerin merkezindeki bu ortak çalışma niteliğine sahip olması, onları “amiral gemisi katılımcı bir eser için etiket” üreten ileti konumuna getirmektedir (Milner, 2013: 2367).

Dijital olmaları yönüyle caps'ler kolaylıkla kopyalanabilmektedirler. Kopyalama ve yapıştırma işlevleri (veya eşdeğerleri) her yerde, yazılım platformlarının beklenen niteliklerindedir. Bununla birlikte, modern peyzajdaki sağlam ve çeşitli manipülasyon yazılımlarının bir parçası dijital medyayı da mükemmel bir şekilde üretilebilir kılmaktadır. Bir caps örneğinin tüm bölümleri, küçük çabalarla kaldırılabilir, değiştirilebilir veya yeniden kurgulanabilmektedir (Davison, 2012: 123).

Dijital caps'lerin iki farklı boyutu söz konusudur. Bunlardan ilki, bir koleksiyona uyum sağlama ve internet kullanıcıları için okunaklı olmaları için bir şablona güvenmeleri anlamındaki şablonlanabilirlik yani *templatability* özelliğidir. İkincisi ise, metinlerarasılık anlamına gelen *intertextuality* özelliğidir ki bu öğelerin önemli bir ayırt edici özelliği olarak ortaya çıkmaktadır. Zira her yaratımda, aynı koleksiyona ya da diğer koleksiyonlara ait diğer öğelere referanslar vardır (Aktaran: Kılıç, 2017: 15). Bu doğrultuda üretilen her bir caps'in daha önce üretilmiş ya da söylenmiş olan her şeyden izleri bünyesinde barındırabileceği anlamına gelmektedir.

Caps'ler, nesnel bir mizah ürünü olarak düşünülebilir, hatta bazı anlar için eleştirel dünyayı komikleştirmeye çalışarak göz önüne sermeye gayret etmektedir. Caps'lerin, nesnel bir komikliği sunma konusunda da aynı ölçüde büyük bir payı olduğu düşünülebilir. Zira özdekleri farklı bile olsa insan hayatı, yine aynı kalıpta düşünülmektedir ve bu kalıp mutluluktur (Kullar ve İnci, 2015: 10). İnsanı mutlu yapmaya yönelik üretilen caps'ler, bir yandan eğlendirirken diğer yandan da eleştirel bir bilincin de doğmasını sağlamaktadır. Diğer yandan enformasyon isimli kitabında bu konuya ilişkin caps'lerin farklı bir boyutuna işaret eden James Gleick (2011: 280) şu ifadeleri kullanmaktadır: “Bizler caps'lerin araçları yani onları hayata geçiren kişileriz, caps'ler öykü, reçete, beceri, efsane ve moda kılığına bürünebilir”.

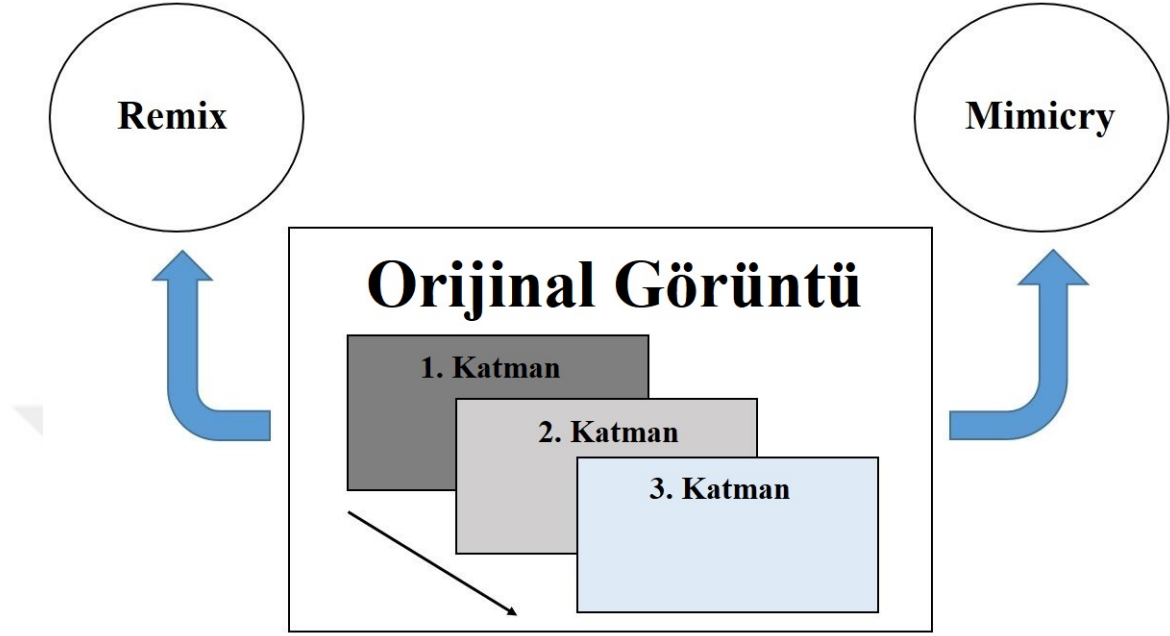


Şekil 1.7. Caps'in Diğer Postmodern Mizah Teknikleriyle İlişkisi

Caps'lerin postmodern mizahi tekniklerini tek başına kendi bünyesinde barındırıyor olması onun en temel niteliğini yansıtmaktadır. Absürdü, parodiyi, pastiş ve montajı tek bir görsel içerisine toplamayı başaran caps'ler bu tekniklerin mizahi özelliklerine yeni bir kimlik kazandırmaktadır. Ayrıca bazı istisnai caps'ler, bu mizah tekniklerinin tamamını içermekte olup kara mizah ve animasyon gibi postmodern türleri de bünyesinde barındırmaktadır.

Caps'lerin bir başka önemli özelliği de, çeşitli görsellerin remix veya mimicry (taklit) yöntemleriyle çoğaltılmalarıdır. Sözlü iletişimde insanlar caps gibi uyarılar ile farkına vararak zihinlerinde işler ve onları başkalarına aktarabilmek için yeniden anlamlandırmaktadırlar. Bu süreçte caps formları ve içeriği sık sık değişime uğrar. Örneğin, bir şakayı, başlangıçta söylenen kelimeleri kullanarak tekrar söylemek neredeyse imkânsızdır. Ancak, dijital çağda, insanlar caps'leri yeniden üretmek zorunda kalmadıklarından, içeriği iletme, bağlantı oluşturma veya kopyalama yoluyla olduğu gibi paylaşarak yayma şansına sahiplerdir (Shifman, 2014: 19-20). Bu çerçevede caps

üretimimin en önemli unsurunu üretilen görsele montaj katmanları eklenmesi oluşturmaktadır. Bu katmanlardan her biri de mizahi olarak bir parodi, absürd, pastiş gibi bir türe işaret etmektedir.



Şekil 1.8. Bir Caps'in Üretim Mantığı

Caps'lerin diğer bir önemli özelliği de rekabet ve seçim yoluyla yayılmasıdır. Caps'ler, uygunluk derecelerine yani çoğaldıkları sosyokültürel çevreye uyumlarına göre dijital ortamda var olabilirler. Birçok web 2.0'a uyumlu internet sitesinde, görüntüleme tercihleri, seçimler ve yanıtlarla ilgili meta veriler üzerinde, yalnızca dijital izleri web üzerinde analiz edebilen uzmanlar değil, tüm kullanıcılar için sürekli olarak toplanıp görüntülenmektedir. Böylece, rekabet ve seçim süreçleri ile ilgili meta veriler, bir albümü indirmeye, videoyu yeniden yapmaya hatta bir sokak protestosunda yürüyüşe karar vermeden önceki süreçte görünmekte ve etkili bir rol üstlenmektedir (Shifman, 2014: 22-23).

Sanal ortamda üretilen caps türleri Jean Burgess'in "yöresel yaratıcılık" olarak tanımladığı temellere dayanmakta ve basit üretim araçları ile gerçekleştirilebilen her gün yenilenebilen sanatsal uygulamaları kapsamaktadır. Burgess bölgesel yaratıcılık terimiyle, dijital kültürün öncül olmasına rağmen, yeni medyanın gizli ve sıradan uygulamaları son derece görünür halk kültürüne dönüştürerek onu yeniden şekillendirdiğini ileri sürmektedir. Bu çerçevede kamuoyu söylemi olarak caps türleri, grup kimliği ve sosyal sınırların inşasında önemli rol oynamaktadır. Ryan Milner, teknik

olarak caps oluşturma işleminin giderek kolaylaştığını ifade ederek, uzmanlaşmış web siteleri aracılığıyla, çocuk yaştakilerin bile kendilerine göre caps üretebildiklerini vurgulamaktadır (Aktaran: Shifman, 2014: 99).

Gündeme ilişkin üretilen caps'ler o konuya dair görsel anlamı yeniden inşa etmektedir. Böylelikle caps'lerin bir temsil aracı olduğu ifade edilebilir. Bir caps'in göstergeler sistemi içerisindeki fonksiyonu olarak herhangi bir Şeyin temsilinin karşılık geldiği durum ile yakından ilişkilidir. Bu anlamda caps ile temsil edilen durumun mizahi anlamda yeniden üretilerek dijital ortamda dolaşım içine girmektedir.

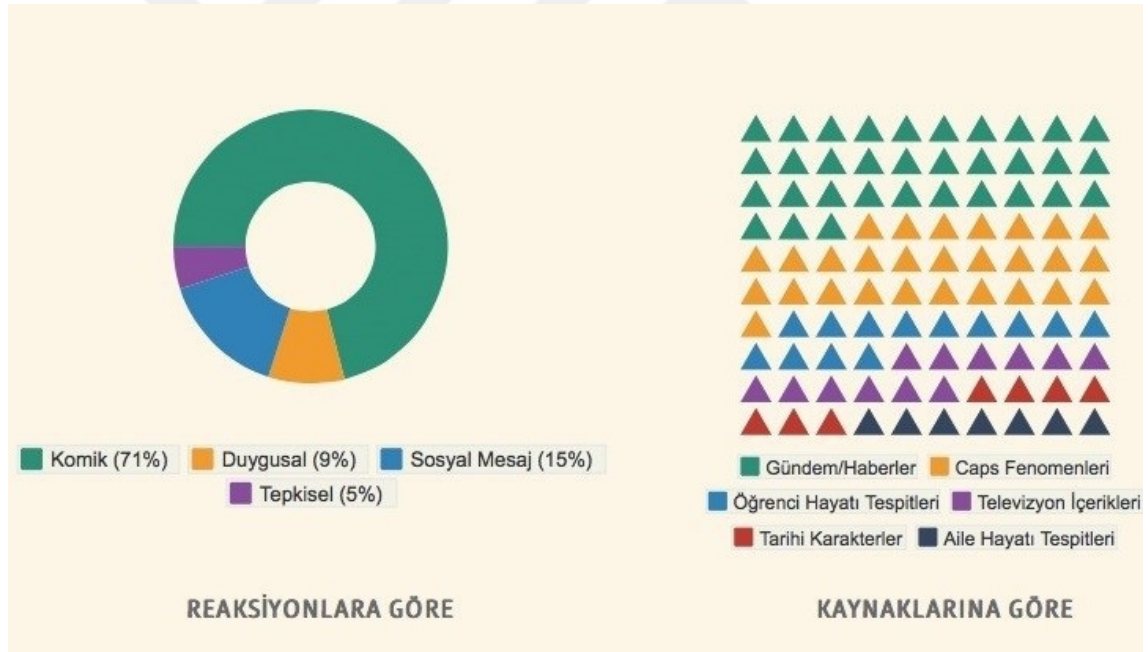
Güncel olaylara karşı toplumsal bir tepki görünümündeki internet ortamındaki caps'leri, politik figürlerin seçilmesiyle politik hiciv üretmekte ve alternatif bir söylem oluşturmaktadır. Bu caps'lerin oluşturulmasından sorumlu bireyler ya da kurumlar, toplumsal memnuniyetsizlik ya da hayal kırıklığını mizahi bir dille aktarmaktadırlar. Bu bağlamda caps üreticileri genellikle "doğru düşünmeyi" hiciv dili kullanarak açıklamaya çalışmaktadırlar.

Herhangi bir durum ya da olay karşısında üretilen bir caps, temelde onun gizli kalmış yönlerini de ortaya koymaktadır. Yapılan bu mizahi çalışma karmaşıklaşan durumun en iyi açıklamasını da sunmaktadır (Kullar ve İnci, 2015: 24). Böylelikle toplumsal gündemin caps'ler ile açıklanarak mizahi bir anlam kazanması söz konusudur. Diğer yandan gündeme ilişkin üretilen caps'ler, yeni yorumlamaları da beraberinde getirmektedir. Bu yorumlamalar her ne kadar mizahi olsalar da toplumsal gündemin demokratik açıdan daha katılımcı bir Şekilde dile getirildiği *dijital kamusal alan* denilen ortama işaret etmektedir.

İdeal bir kamusal alanın başlıca özellikleri; kanunlar, egemenlik ve sadakat bağlamında etkileşimin yanı sıra müzakereci demokrasinin; herkesin açıklığı ve erişilebilirliği, ifade ve bilgiye erişim zgrlğ Şeklinde olduğu savunulmaktadır. Bunun yanında "rasyonel" ve "eleştirel" söylem de kamusal alanın önemli dinamikleri arasındadır. Bu nitelikler göz önüne alındığında, teorik açıdan internet ortamı, ideal bir kamusal alanı temsil ettiği düşünmektedir. İnternet genelde açık bir platform ve etkileşimli ortam olarak kabul edilmektedir. İnternet erişimi, erişim, maliyet, sansür, teknolojik okuryazarlığın olmaması ve teknofobi gibi faktörler tarafından kısıtlansa da, genel olarak internetin kablolu bir bilgisayara erişimi olan herkes için zgr -nispeten

açık ve erişilebilir- bir kamusal alan olduğu söylenebilir. Bu yeni kamusal alan görüşlerini yasayla ve diğer insanların haklarını ihlal etmemek suretiyle tartışıldığı bir mecradır. Çin ve Kuzey Kore gibi çeşitli ülkelerde birtakım dijital yasaklar söz konusu olsa da, çoğulcu bir demokrasi kültürüne hizmet ettiği düşünülebilir (Moyo, 2009: 141). Dijital arenada internet kullanıcıları tarafından üretilen caps'ler, toplumu ilgilendiren konuların demokratik olarak tartışıldığı, bu tartışmaları mizahi bir yapıya büründürerek daha eğlenceli hale getirmekte ve bu konular üzerine olan toplumsal refleksleri geliştirmektedir.

Türkiye’de 1999 yılında “kutsal bilgi kaynağı” sloganıyla ekşi sözlüğün kurulması internet kullanımı açısından bir dönüm noktası niteliğindedir. Zira bir tür sosyal paylaşım ağı olan ekşi sözlük kayıtlı kullanıcılara bir konu veya başlık noktasında özgürce yorum yapma olanağı tanımıştır. Bunu 2005 yılında Uludağ sözlük 2009 yılında ise insi sözlük izlemiştir. Günümüzde bu sözlüklere benzer onlarca dijital bilgi kaynağı mevcuttur.



Şekil 1.9. Türkiye’deki Caps İstatistikleri
(erişim: www.sosyalsosyal.com, 5.04.2017)

Ekşi sözlüğün başlattığı bu akım dijital mizahın ve caps kültürünün gelişmesine büyük katkı sağlamıştır. Sosyal, siyasal ve ekonomik anlamda ortaya konan mizahi caps'ler, üretimi ve sunumu açısından toplumsal bilincin aynası niteliğindedir. Ülke gündemini meşgul eden her unsur caps'ler sayesinde mizahi bir boyuta kavuşarak mevcut

tartışmalara yeni bir boyut kazandırmakta ve bu tartışmaları daha geniş bir sosyal tabana taşımaktadır.

İncicaps'ın kendi yaptığı araştırmaya göre Türkiye'deki caps kültürüne ilişkin sayısal veriler dikkate alındığında, üretilen caps'lerin aldığı reaksiyona göre %71'inin komik içeriklere sahip olduğu gözlenmektedir. Bunu %15'lik bir oranla sosyal mesaj verme izlemektedir. Ayrıca duygusal reaksiyonlara göre %9 tepkisel reaksiyonlara göre ise bunun %5'lik bir oranda olduğu görülmektedir. Özetle internet ortamında üretilen caps'lerin büyük bölümünün mizahi içerikli olduğu ve amacının okuyucuyu güldürmek olduğu ifade edilebilir.



Şekil 1.10. İncicaps'ın Genel İstatistikleri
(erişim: www.incicaps.com, 14.04.2018)

Caps'lerin konu açısından dağılımında ise gündem ve haber konularının başı çektığı görülmektedir. Bu içerik dağılımını sırasıyla, caps fenomenleri, öğrenci hayatına ilişkin tespitler, televizyon içerikleri tarihi karakterler ve aile hayatına ilişkin tespitler izlemektedir. Bu bağlamda sosyal mecralarda üretilen caps'lerin konu bakımından gündem ile yakından ilişkili olduğu savunulabilir.

Türkiye'de 2000'li yıllarda bilgisayar ve internet kullanımının artış göstermesiyle caps kültürü de gelişmeye kaydetmiştir. İnci sözlük içerisindeki yazarların kendi aralarında iletişimini kolaylaştırmak için 2009 yılında kurulan İncicaps ile kurumsal bir kimlik kazanmaya başlayan caps'ler, günümüzde sosyal etkisini arttırarak ilerlemektedir. Günde ortalama 1357 caps üretilen İncicaps'de, bu zamana kadar bir milyondan fazla caps örneği üretilmiştir. Diğer yandan İncicaps'ın üye sayısı 338000 dolaylarındadır (erişim: <http://www.incicaps.com/>, 14.04.2018). Bu kullanıcılar nitelik açısından, sosyal medya kullanıcıları olup ülke gündemini yakından takip eden ve siyasi bir backgrounda sahip kişilerden oluşmaktadır.

Dijital caps'leri üretim açısından sadece İncicaps ile sınırlandırmak doğru bir yaklaşım değildir. Facebook, Instagram ve Twitter kullanıcıları herhangi bir fotoğraf üzerine ekledikleri ya da yorum olarak yazdıkları diyaloglarla da caps mantığına katkı sağlamaktadırlar. Bu çerçevede üretim yöntemi oldukça çeşitli olan caps'ler, mizah mantığı açısından düşünüldüğünde kitlesel bir görünüm taşımaktadır.

Postmodern mizahın en önemli ürünlerinden biri olarak caps'lerde temsil noktasındaki sorun belirgin bir biçimde gözlenmektedir. Yakalanan fotoğraf karesi üzerine eklenen yazı ile birlikte asıl bağlamından uzaklaşmış yeni görüntü gerçeklikten uzak ve kendi gerçekliğini oluşturma çabasında olan bir kopya görünümü oluşturmaktadır. Caps'lerin gerçeğin birer temsilini yansıttığı düşünüldüğünde görüntüye eklenen mizahi unsurlar ile genel anlam yeniden inşa edilmektedir. En temel anlamıyla görüntü çeşitli imgeler aracılığıyla yaşanan dünyayı göstermekten öte, seçilmiş bir dünyayı gösterme veya yeni bir anlatıyı inşa etme amacı taşımaktadır. Bu noktada gösterilenler, gerçeğin bir temsili veya yeniden sunumudur (Leppert, 2002: 18). Bu çerçevede caps de bu doğrultuda seçilen bir görüntünün yeniden yorumlanarak yeni bir anlamsal temele kavuşturulmasıdır.

İKİNCİ BÖLÜM

TEMSİL KRİZİ BAĞLAMINDA İNTERNET CAPS'LERİNİN ANALİZİ

Postmodern çağda dijital teknolojilerin de etkisiyle gösteren ve gösterilen arasındaki uçurum temsil noktasındaki krize işaret etmektedir. Bu çerçevede dijital imkânlarla üretilen tüm mizahi ürünler bu krize ilişkin kesin ipuçları vermektedirler. Kolektif olarak üretilen yeni mizahi türlerin en bilineni ve yaygın olanı internet ortamında üretilen dijital caps'lerdir. Caps'ler daha önce de değinildiği üzere bir görüntü üzerine eklenen yazı ya da yalnızca görüntü ile mizahi bir anlamın inşasıdır. Bu çalışma çerçevesinde temsil açısından görüntü ve anlam arasındaki ilişkinin son derece muğlak olduğu internet ortamındaki caps'ler, nitel analiz çerçevesinde göstergebilim ve söylem çözümlemesi yöntemiyle incelenmiştir.

2.1. METODOLOJİ

Bu çalışmada, çoğunluğu İncicaps isimli internet sitesinde üretilen ve sosyal medya organlarında paylaşılan caps'lerin nitel çözümlemesi yapılmıştır. Bilindiği gibi caps'ler herhangi bir fotoğrafa eklenen yazı ile asıl anlamına kavuşmaktadır. Bu noktada caps'ler üzerindeki yazınsal unsurlar söylem çözümlemesi ile görsel öğeler ise göstergebilimsel analiz metodu ile incelenmiştir. Özellikle çalışmanın genelinde hâkim olan siyasi içerikli caps'ler üzerindeki gösterge, simge ve semboller önemli bir boyuta sahiptir.

Çalışma içerisinde incelenen caps'leri analiz etmek için göstergebilim ve söylem analizi metodu tercih edilmiştir. Bunun nedeni görünenin altında saklı olan anlama ulaşma çabasıdır. Zira caps'lerde sembol ve simge gibi unsurlar yoğunlukla kullanıldığından ötürü bunların altındaki anlamı ortaya çıkarmak göstergebilimle mümkün olacaktır. Diğer yandan üretilen her caps'in temelinde ideolojik bir altyapı dolayısıyla bir söylem söz konusudur. Çalışma içerisinde tam olarak bu ideolojinin ortaya çıkarılması için söylem çözümlemesi metodu da tercih edilen analiz teknikleri arasındadır.

2.1.1. Göstergebilimsel Analiz

İngilizcesi, *semiotics* ve *semiology* olan göstergebilim göstergeleri ve gösterge dizgilerini incelemektedir. Eski Yunanca'da *semeion*'dan türeyen bu kelime gösterge ve

işaret gibi anlamlara gelmektedir. Ayrıca tıp literatüründe de kullanılan bu kavram hastalığın belirtisi olarak ifade edilmektedir (Aktaran: Erzor, 2015: 120). Bu çerçevede göstergenin anlamın belirtisi olduğu varsayılabilir.

Göstergebilim en genel anlamıyla, göstergeleri inceleyen bilim dalı veyahut göstergelerin bilimsel açıdan incelenmesi şeklinde tanımlanabilir (Rifat, 2009: 11). Daha ayrıntılı tanımlamak gerekirse göstergebilim; sözcükler, görüntüler, trafik işaretleri, sesler, çiçekler, müzik ve tıbbi semptomlar gibi pek çok şeyin incelenmesidir. Göstergebilim, göstergelerin iletişimde bulunma yolları ve onların kullanımlarına egemen olan kurallar üzerinde durmaktadır (Parsa ve Parsa, 2004: 1). Bu bağlamda göstergenin de üzerinde durmak gerekmektedir. Gösterge, nesnesine herhangi bir gerçek ya da temele karşılık gelme olmaksızın uyum sağlayan bir temsildir (Peirce, 1982: 323). Gösterge ile onun gönderme yaptığı nesnesi arasındaki ilişki göstergebilimin doğmasını sağlamıştır.

Temsili olan ve belli bir anlam ifade eden her şey göstergebilimin inceleme konusu içerisine girmektedir. Göstergelerin anlamını ortaya koyarak onların etkilerini incelemek göstergebilimin alanı içerisine girmektedir. Göstergebilimin bir bilim alanı olup olmadığı konusunda tartışmalı görüşler söz konusudur. Bazı görüşlere göre yöntemleri oturmadığından, teorik modelleri bulunmadığından bilimler arası bir inceleme veya bilimsel bir tasarı olduğu ifade edilmektedir (Erzor, 2015: 120). Bazı görüşlere göre ise bir bilim dalı olmaktan öte sadece bir araştırma yöntemidir.

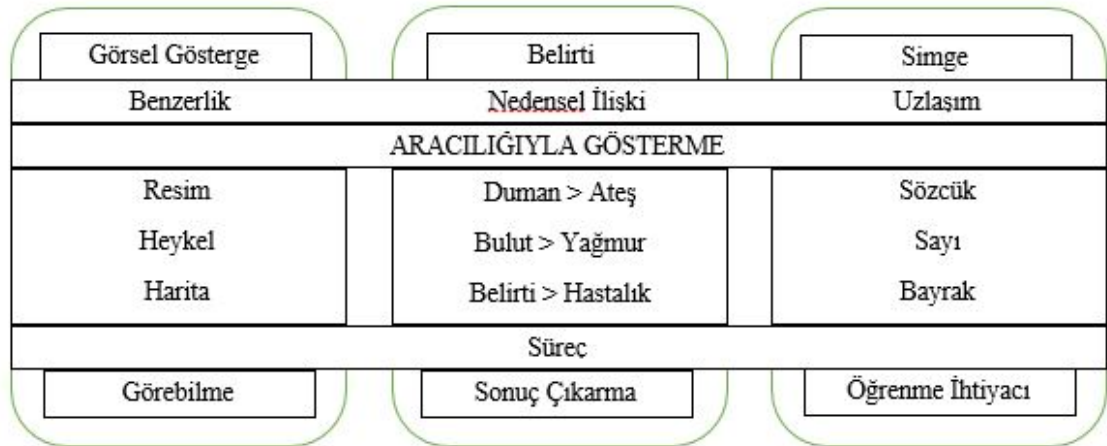
Barthes (1997: 72), göstergebilimsel araştırmanın temel amacının, her türlü yapısal etkinliğin, gözlemlenen konuların bir taslağını yaratmaya yönelik tasarısına uygun olarak, dil dışındaki anlamlandırma dizgelerinin işleyişini belirlemek olduğunu ifade etmektedir. Göstergebilimin temel özelliğine vurgu yapan bu ifade doğrultusunda göstergebilim dilbilim üzerinden hareketle, dilbilimine dair kavramları sadece dilin kendisine değil görüntü ve metinler de uygulandığı söylenebilir (Berger, 1993: 14). Göstergebilime dair ilk çalışmalar metinler üzerine yoğunlaşmışken ilerleyen dönemlerde buna görüntüler de eklenerek göstergebilimin çalışma alanı daha da genişleme fırsatı yakalamıştır.

Göstergebilime ilişkin ilk çalışmalar Amerikalı filozof Charles Saunders Peirce ve İsveçli dilbilimci Ferdinand de Saussure tarafından ortaya konmuştur. Peirce'nin göstergebilime olan en büyük katkılarından biri onun edebiyat ve dilbilim dışındaki

alanlara da uygulanabileceği noktasında olmuştur. Ona göre göstergebilim herhangi bir bilim görüşünden bağımsız olarak geniş bir uygulama alanına sahiptir (Kıran ve Kıran, 2006: 320).

Peirce göstergebilimi, deneysellikten çok daha öte kökleri mantık ve felsefeye dayanan bir bilim olarak nitelendirmektedir. Yani mantık göstergebilim ile yakından ilişkili olduğu için göstergebilim de göstergelerin açıklanması bakımından zorunluluk arz etmektedir. Peirce, göstergebilime dair düşüncelerini mantıkla temellendirmektedir (Barthes, 1979: 11). Peirce'ı Saussure'den ayıran en önemli nokta göstergeyi ikili değil üçlü bir yapıyla bağlantılandırmasıdır. Yani Peirce, göstergeyi ikon, belirti ve simge olmak suretiyle üçlü bir sacayağına üzerine temellendirmektedir (Kıran ve Kıran, 2006: 322).

Çağdaş göstergebilim açısından, Peirce'ın göstergeye dair sınıflandırmasında görüntüsel gösterge, nesneyle arasında bir benzerlik ilişkisi olan ve onu doğrudan temsil eden göstergedir. Görüntüsel gösterge resim veya fotoğrafla örneklendirilebilir. Belirti gösterilenle doğrudan ilişkili olup, gösterilen ortadan kaybolduğunda belirti de özelliğini kaybetmektedir. Buna örnek olarak ateş ve duman ilişkisi gösterilebilir. Son olarak simge ise yorumlayıcısı olmadan gösterge özelliği taşımamaktadır (Kıran ve Kıran, 2006: 322).

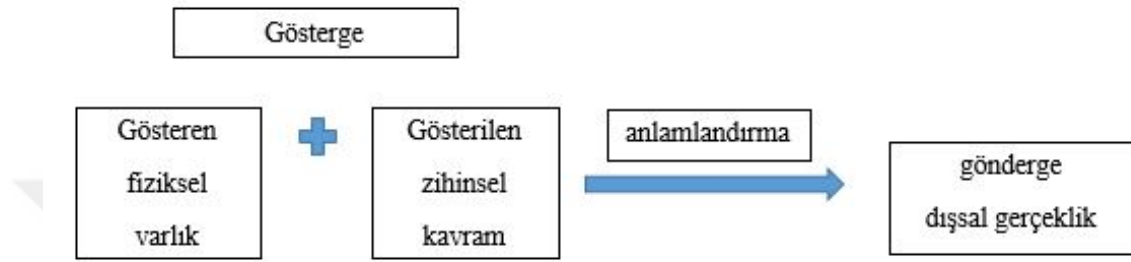


Şekil 2.1. Peirce'ın Gösterge Türleri Şeması
(Kıran ve Kıran, 2010: 324)

Çağdaş göstergebilimin diğer bir temsilcisi Saussure dili göstergelerden oluşan kavramları anlatan bir sistem olarak tanımlamaktadır. Saussure bu dizgeleri inceleyen

göstergebilimin, içerisinde dile ait olan göstergeleri dilbiliminin incelemesi gerektiğini ifade etmiştir (Erkman Akerson, 2005: 60).

Saussure'a göre ise göstergeler diğer göstergelerle yakından ilişkilidirler. O bir göstergenin gösteren ve gösterilenden oluştuğunu ifade etmektedir. Bu noktada gösteren göstergenin algıladığımız imgesi ve gösterilen de göstergenin göndermede bulunduğu zihinsel kavramdır. Saussure'un bu düşüncesini aşağıdaki şekil daha iyi açıklamaktadır.



Şekil 2.2. Saussure'a Göre Anlam Öğeleri
(Erzor, 2015: 127)

Sosyolojik açıdan, insanlar tarafından ortaya konmuş dillerin, göstergeler arasındaki ilişkiden doğduğunu varsayan Saussure göstergelyi, bütünü tanımlayan bir terim şeklinde açıklamaktadır. Saussure'a göre gösterge; gösteren ve gösterilen olarak iki parçadan oluşmaktadır ve kavram yerine gösterilen; işitim imgesi yerine de gösteren terimlerini kullanmak doğru olacaktır (Saussure, 1998: 111). Saussure açısından gösterge, anlamın fiziksel nesnedir. Saussure teorisine göre gösterilen ve gösteren göstergenin başat unsurlarıdır (Barthes, 1993: 37).

Saussure, gösteren ve gösterilen ile bir göstergenin diğer göstergelerle ilişkisi üzerinde durmaktadır. Saussure'un ifade ettiği *gösterilen* terimi, Peirce'nin *yorumlayıcı* terimiyle yakından ilişkilidir. Fakat Saussure gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki için asla etki ifadesini kullanmamıştır. Saussure'a göre gösteren, göstergenin algılanan imgesini oluşturmaktadır. Gösterilen ise, gösterenin göndermede bulunduğu zihinsel kavrama işaret etmektedir. Bu kavram, aynı dili paylaşan ve aynı kültürel değerlere sahip üyeler için ortaktır (Fiske, 2003: 67-75).

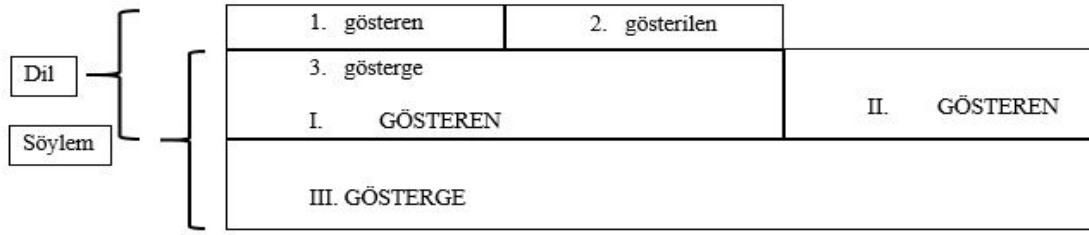
Saussure gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiyi rastlantısal, nedensiz ve yapay olarak nitelendirmektedir. Yani gösteren ile gösterilen arasında mantıksal bir bağ söz konusu değildir. Bu yüzden de metinlerdeki saklı anlamı bulmak ilginç ve zor bir uğraştır

(Berger, 1993: 16). Göstergenin bu süreç için oldukça önemli olduğunu savunan Saussure'a göre göstergebilim göstergelerin nelerden oluştuğunu ve onların hangi yasalar tarafından yönetildiğini ortaya koymaktadır (Saussure, 1979: 16).

Çağdaş göstergebilimin gelişimi açısından bir diğer önemli isim de Roland Barthes'tır. Barthes gösterge bilimi birçok farklı alana uygulayarak ona disiplinler arası bir anlam kazandırmıştır. Barthes, Saussure'dan farklı olarak göstergebilimin başlı başına dilbilimin kendisi olduğunu savunur. Göstergebilim sosyolojik olduğundan dolayı dilden ayrı tutulmamalıdır. Bu yüzden nesnelere ve görüntülerin dilsel bir anlamı olduğunu düşünmektedir. Ona göre göstergebilimi dört başlık altında toplamak mümkündür. Bunlar; dil ve söz, gösterilen ve gösteren, dizim ve dizge, düzenlem ve yananlam şeklinde sınıflandırılabilir (Bircan, 2013: 19).

Marksist bir yaklaşımla yola çıkan Barthes, egemen yapının toplumun düşünce ve gerçek anlayışını değiştirmek için ideolojiyi öne sürdüğünü düşünmektedir. Barthes'a göre ideoloji yeniden üretilen mitler vasıtasıyla toplumun gündelik yaşamının içerisine sızmaktadır. Bu açıdan mitler, kapitalizme hizmet ederek iktidar ilişkilerinin görünümünü zorlaştırmaktadır. Mitlerle topluma dayatılan düşünceleri analiz etmek için Barthes'ın gösterge bilimi en işlevsel yöntemdir (İnal, 1996: 54-55). Sosyal arenada ideolojinin yeniden ürettiği yaşamın sorgulanmadan kabulünü amaçlayan mitler, içeriğinde bulunan kültürel göstergelerle iletişim sistemlerinde ideolojiyi yönlendirenlerin argümanlarını yeniden üretmektedir.

Barthes'a göre (1997: 23) görüntülerin mutlaka belli anlamları söz konusudur. Çünkü her nesne bir gösterge içermektedir. Anlamı oluşturan ve yeni süreçlerde onu tekrar inşa eden bir araç mutlaka vardır. Bu çerçevede, göstergebilimin konusu, tözü ne olursa olsun, sınırları ne olursa olsun, her türlü göstergeler dizgesi hep var olacaktır. Görüntüler, ezgili sesler, jest ve mimikler, nesnelere ve törenlerde, protokollerde ya da gösterilerde görülen tözlerin karmaşaları, diller oluşturmasalar da anlamlandırmaya yönelik dizgileri ortaya koymaktadır.



Şekil 2.3. Barthes'in Gösterge Şeması
(Barthes, 1990: 158)

Göstergebilimin temel amacı, anlamın metinler ve göstergeler üzerinden nasıl inşa edildiğini ortaya koymaktır. Bu çerçevede göstergebilim öncelikli olarak metni ele almakta daha sonraki aşamada ise görüntüler üzerinde bir anlam okumayı amaçlamaktadır. Göstergebilim metni okuyan veya göstergeyi yorumlayan okuyucunun etkin bir süreçte olduğunu varsaymaktadır. Göstergebilime göre okur yani mesajı açınımlayan kendi değer ve tecrübelerini anlamlandırma sürecine taşıyarak metnin okunmasında işlevsel bir konuma sahiptir (Fiske, 2003: 663). Bu çerçevede okur, iletiye maruz kalmaktan öte onu anlamlandıran ve yorumlayan bir konumdadır.

Roland Barthes anlamlandırmanın düzanlam ve yananlam şeklinde iki düzeyinden bahsetmektedir. Düzanlam anlatım düzeni veya gösterenden oluşmakta olup yananlam ise göstergenin nasıl temsil edildiği ile bağlantılıdır. Yani düzanlam bir göstergenin neyi temsil ettiği, yan anlam ise bu temsilin nasıl olduğu ile ilişkilidir (Çeken ve Aypek Arslan, 2016: 508).

Özetlemek gerekirse göstergebilim, en basit şekliyle gösterge ve dil yapısı üzerinden anlama dair bir alt okuma yapmayı amaçlamaktadır. Göstergebilimsel çözümlemede göstergenin ifade ettiği kodlar çerçevesinde onun gönderme yaptığı temel söylemin anlaşılması amaçlanmaktadır. Yani göstergebilimsel analizde önemli olan göstergenin altında yatan kastedilen anlamı yakalayabilmektir. Bu bağlamda göstergebilimin üç temel unsuru olan gösterge, gösterilen ve gösterenden hareketle anlamın ortaya konması amaçlanmaktadır. Tüm bunlardan yola çıkarak göstergebilimsel çözümlemenin temel amacının Barthes'ın da ifade ettiği gibi (1997: 72), her türlü yapısal unsuru, incelenen olguların bir taslağını ortaya koymaya yönelik olarak, dilin dışındaki anlamlandırma yapılarının inşasını belirlemek olduğu söylenebilir.

2.1.2. Söylem Analizi

Sosyal bilimler alanında söylem analizi oldukça sık başvurulan bilimsel yöntemler arasında yer almaktadır. Söylem analizi yöntemi son yıllarda yaygın bir bilimsel araştırma yöntemi olarak kullanılıyor olsa da bunun bilimsel bir yöntem olup olmadığı noktasındaki tartışmalar henüz bir sonuca varmış değildir. Örneğin İnceoğlu ve Çomak (2009:30) söylem analizin bilimsel bir yöntemden ziyade bir disiplin olduğunu vurgulamaktadır. Söylem analizinde dilbilimi, psikoloji ve sosyal bilimlerde tercih edilen birçok metot bir arada kullanılmaktadır.

Söylem analizi, kavramsal öğelerle ortaya konan sosyal hayata ilişkin bir perspektiftir. Söylem analizinin temel amacı, belirli bir söylem içerisine ideolojik unsurların nasıl ve ne şekilde yerleştirildiğini ortaya koymaktır (Sözen, 1996: 1544). Buradan hareketle metinsel bağlamda ifade edilen ürünlerde anlamın nasıl ve ne yönde yeniden üretildiğinin anlaşılması noktasında söylem analizi kapsamlı bir çözümlenmeye olanak tanımaktadır.

Dil ile ideoloji arasında çok yakın bir ilişki söz konusudur. Bu ilişkiye yönelik donelerin ortaya konabilmesi açısından da söylem çözümlenmesi oldukça işlevsel bir analiz yöntemidir. Karl Marx'ın (2013: 39) “dil pratik, gerçek bilinçtir” ifadesi bu anlamda okunabilir. Bilincin ve dünyaya ilişkin düşüncelerin dil aracılığıyla ifade edilmesi ve bunlara dair tüm unsurların dil pratikleri içerisinde anlam bulması dilin bir etkinlik biçimi olduğunu ifade etmektedir.

Özellikle modern dönemle birlikte ideoloji üzerine odaklanan araştırmacılar bunun dil ve söylem ile yakından ilişkili olduğunu fark etmişlerdir. Yapısalcı düşünürlerin üzerinde durduğu bu konu metni parça ve bütün ilişkisi bağlamında ele almaktadır. Bu noktada metnin yapıtaşını oluşturan parçalar arasındaki bağlantı metnin genel yapısını inşa etmektedir. Bu bağlamda dil de metin içerisindeki söylemin ortaya konması için önemli bir araç niteliği taşımaktadır.

Söylem çözümlenmesinin odak noktasını anlamın değişkenliği oluşturmaktadır. Temelinde bir alt okumayı barındıran söylem analiz gerçeklikten ziyade anlam üzerine odaklanmaktadır (Atabek, 2007: 152). Çok katmanlı bir metne dair bu anlamsal katmanların ortaya çıkarılmasını sağlayan söylem analizi dil oyunları aracılığıyla bu anlamın nasıl ve ne yönde değişime uğradığı üzerine yoğunlaşmaktadır. Metin

içerisindeki her bir anlamsal katman kendi içerisinde kategorilere ayrılmaktadır. Bu katmanlardaki ideolojiler kolaylıkla tespit edilebilir bir anlama sahip gibi görünürken herhangi bir zamir metnin tüm anlamını dolaylı, örtülü veya gizli bir anlama dönüştürebilir (Sözen, 1999: 28). Metin içerisindeki bu tip ideolojik farklılıklara odaklanan söylem analizi, metni en küçük birimlerine ayırarak yeniden ele almakta ve anlamın görünmeyen yönlerini ortaya çıkarmaktadır.

Söylem çözümlemesinin en güçlü donelerinin başında ima gelmektedir. Sözcük seçimi, yan cümleler ve değer metinsel ifadeler bir arada değerlendirildiğinde arka planda bir çıkarsamaya olanak tanımaktadır. Tam olarak bu çıkarsama imayı akıllara getirmekte olup söylem içerisindeki ideolojik kırıntılara kapı aralamaktadır. Bu anlamda söylem içerisindeki söylenmeyen keşfi metinde asıl kastedilenin ortaya konmasını kolaylaştırmaktadır (van Dijk, 2007: 170).

Postmodern düşünce ile söylem üzerine yapılan araştırmalar arasında bir paralellik söz konusudur. Modernizme getirilen eleştirilerle birlikte söylem, postmodern düşünürler tarafından kavramsallaştırılarak asıl olanın anlam ve kültür olduğu vurgulanmıştır. Dolayısıyla gerçekliğin o kültür ve anlam dünyasına dair ortaya konan söylem tarafından üretileceği belirtilmiştir (Oğuz, 2008: 53). Temelinde bir tür yorumsama olan söylem analizi düşünceyi oluşturan kültürel formların ve yaşam biçimlerinin dil üzerinde olan etkilerini ortaya çıkarmaya gayret etmektedir. Bu anlamda söylem çözümlemesi tüm bu nüveleri dilsel yapıtaşları üzerinde kurgulayarak dilin bağlamına ve yordamına odaklanmaktadır. Söylem analizi söylenenler üstünden cümleyi yeniden ele alarak dilsel bir analiz ortaya koymayı amaçlamaktadır. Birbirine her zaman bağlı olan dil ve toplum arasındaki ilişkinin yeniden üretimi üzerinde duran söylem analizi, anlamın yeniden inşasına yönelik eleştirel bir yorumlama getirmektedir.

Söylem iktidar ilişkilerinden bağımsız düşünülemez. Bu noktada eleştirel söylem analizi dil ve iktidar ilişkisine dikkat çekmektedir. İdeolojik yapılar söylem aracılığıyla metin içerisinde yeniden üretilerek temel tartışmalara ilişkin toplumsal bir temsil oluşturmak hedeflenmektedir. Bu temsille birlikte söyleme dair egemen ideoloji ve iktidar yapısının devamlılığı sağlanmaktadır (Deniz, 2009: 203). Eleştirel söylem analizinin temel olarak, toplum içerisindeki güç ve iktidar ilişkilerinin normalleştirilmesi ve onanarak dönüştürülmesi üzerinde durmaktadır. Bu anlamda eleştirel söylem

çözümlemesi söylemin altındaki ideolojik unsurları dilbilimi vasıtasıyla ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.

Fairclough ve Wodak (1997: 271-280), söylem çözümlemesinin temel doktrinlerini aşağıdaki şekliyle sıralamaktadır.

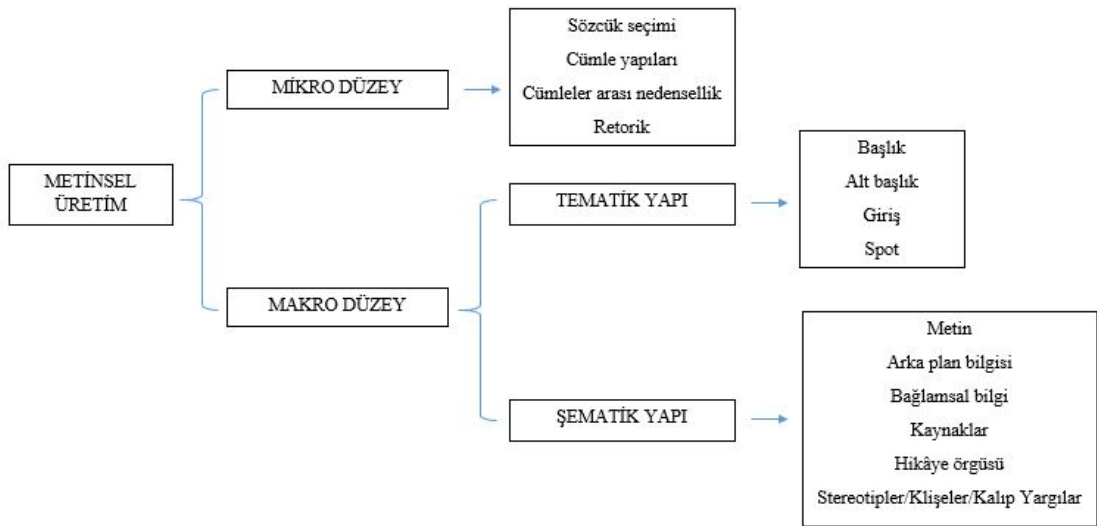
1. Eleştirel söylem analizi sosyal sorunlara odaklanarak onlara çözüm üretmektedir.
2. toplum içerisindeki iktidar ilişkileri söylemseldir.
3. Söylem, toplum ve kültürün temel yapı taşlarından biridir.
4. Söylem ideolojilere odaklanmaktadır.
5. Söylem tarihseldir.
6. Söylem, metin ve toplum arasındaki bağa aracılık etmektedir.
7. Söylem analizi yorumlayıcı ve açıklayıcıdır.
8. Söylem toplumsal bir eylem biçimidir.

Bu bağlamda kültürel ve ideolojik yansımaların analizine kolaylık sağlayan söylem analizi dili bir sürecin ürünü olarak ele almaktadır.

Eleştirel söylem analizi iki farklı ekol tarafından sistematize edilmiştir. Bunlardan ilki eleştirel sosyal bilim geleneğinin çıkış noktasında yer alan Frankfurt Okulu'ndan beslenen Norman Fairclough tarafından sistematize edilmiştir. İkincisi ise daha çok eleştirel dilbilimsel çalışmaların etkisinde kalmış Ruth Wodak tarafından teoriye aktarılmıştır. Norman Fairclough'a göre dilin kendisi bir söylemdir ve diğer toplumsal pratiklerden ayrılamaz. Bu noktada eleştirel söylem analizi eleştirel paradigma geleneği içerisindeki belirsiz yapıları ortaya koymayı amaçlayan söylemin eleştirel bir analizidir. Bu yaklaşımda Frankfurt Okulu ile özdeşleşmiş Althusser, Gramsci ve Foucault gibi düşünürlerin etkileri görülmektedir. Ruth Wodak'ın kavramsallaştırdığı ikinci yaklaşımda ise toplumsal gerçeklik ve dilbilimi arasındaki güçlü ilişkiler kabul edilerek söylemin bu koşullar çerçevesinde toplumsal ilişkilerden bağımsız olamayacağı vurgulanmaktadır. Bu yaklaşımda Rus araştırmacılar Bakhtin'in ve Volosinov'un izleri görülmektedir. Özellikle bu iki teorisyenin dilbilimsel teorileri, toplumsal yaşama dair ideolojinin kullanımını ve dilin sınıf mücadelesindeki belirleyici rolüne ışık tutmaktadır (Gölcü, 2014: 125).

Teun van Dijk'e göre söylem analizi, yazı içerisindeki bir çok yapının, anlamsal stratejilerin, sosyal ve siyasi bağlamını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda toplumdaki dengesiz güç ve iktidar ilişkilerinin söylem aracılığı ile nasıl üretildiği bir araştırma sahası haline gelmiştir. Van Dijk eleştirel söylem çözümlemesinin temel amacının sosyal ve politik bağlamda yazınsal öğelerin kullanımıyla üretilen eşitsizliği ve hegemonyayı ortaya çıkarmak olduğunu savunmaktadır. Söylem yoluyla yeniden üretilen eşitsizliğin olumlu ve olumsuz olmak üzere iki boyutu olduğunu savunan Van Dijk, metin içerisinde öteki olarak tasarlanan şeyin olumsuz, kabul gören şeyin ise olumlu olduğunu savunmaktadır. Dolayısıyla Van Dijk, ötekinin negatif özelliklerinin, kabul görenin ise pozitif özelliklerinin metin içerisinde öne çıkarıldığını ifade etmektedir (Kaylı, 2013: 330).

Van Dijk, söylem çözümlemesini metinsel, üretimsel ve alımlama ya da yorumlama şeklinde üçlü bir sacayağına oturtmaktadır. Bu çözümleme yapısı metnin ilişkili olduğu toplumsal ardaanla olan bağlantısını ortaya koymaya yönelik yapılmış bir sınıflandırmadır. Van Dijk bu ilişkiyi tam anlamıyla ortaya çıkartabilmek için de çözümlemeyi makro ve mikro yapı olmak üzere iki boyuta ayırmaktadır (Van Dijk, 2007: 167-168).



Şekil 2.4. Van Dijk'ın Söylem Çözümlemesi Modeli
(Dijk, 2007: 167-168)

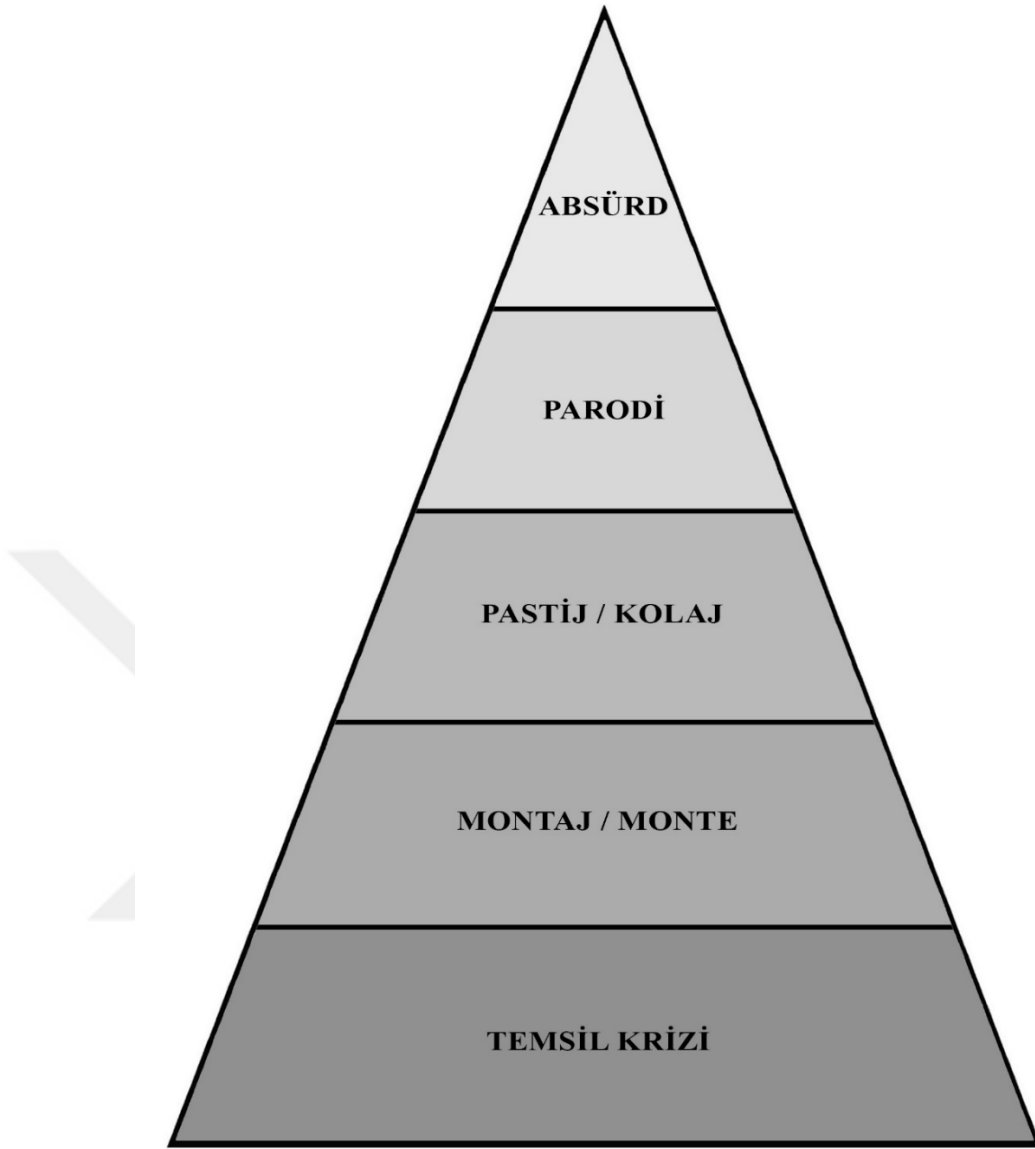
Yukarıdaki şekilde de görüldüğü gibi metnin anlamı makro ve mikro düzey olmak üzere iki şekilde üretilmektedir. Mikro düzey, sözcük seçimi, cümle yapıları, cümleler

arası nedensellik ve retorik ile ilişkiliyken makro düzey daha komplike bir görünüme sahiptir. Makro düzeyde tematik ve şematik yapısı ele alınmaktadır. Tematik yapıda genelde haber metinlerine ilişkin olarak başlık, alt başlık, giriş ve spot gibi unsurlar ön plandayken şematik yapıda metin içerisindeki gizli kalmış öğelere odaklanılmaktadır. Metin içerisindeki arka plan bilgisi, bağlamsal bilgi, kaynaklar, hikâye örgüsü gibi unsurlar metin içerisindeki gizli kalmış anlamı ortaya çıkarmak için kullanılmaktadır.

Van Dijk'ın aslında haber metinlerini incelemek için oluşturduğu bu tablo yazılı her metin için uygulanabilir. Caps'ler açısından düşünülecek olursa, görsele eklenen metinsel ifadenin analizi yukarıdaki tabloya göre çözümlenebilir. Caps'in metinsel boyutu ele alındığında tematik yapıdan bahsedilemese de, sözcük seçimi, cümle yapıları, cümleler arası nedensellik ve retorik gibi unsurlar onun mikro düzeyini oluştururken arka plan bilgisi, bağlamsal bilgi, kaynaklar, hikâye örgüsü, stereotipler/klişeler/kalıp yargılar da metnin makro düzeyini oluşturmaktadır.

2.2. ARAŞTIRMANIN BULGULARI

Dijital caps'lerin temsil krizi bağlamında incelendiği bu çalışmada 2015 - 2017 yılları arasında Türkiye ve dünya siyasi gündemine ilişkin üretilen caps'ler analiz edilmiştir. Bu caps'ler Recep Tayyip Erdoğan, Donald Trump, Angela Merkel, Vladimir Putin ve Kim Jong-Un olmak üzere kendi içerisinde kategorize edilmiştir. Her bir başlıkta ortalama on caps'in göstergebilim ve söylem açısından analiz edildiği bu çalışmada, caps'ler basit rastlantısal örneklem metoduyla seçilmiştir. Bu örneklem modeliyle, her popülasyondan örneğin seçimi diğerini etkilememektedir. Sadece şansa göre öğelerin seçilmesine olanak tanıyacak şekilde örneklem grubunun seçildiği bu modelde, evrendeki tüm öğeler eşit derecede seçilme şansına sahiptir. Örneklem olarak seçilen caps'ler uygun başlıklar altında incelenmiş ve tüm bu görseller parodi, pastiş, absürd, montaj ve temsil sorunu açısından değerlendirilmiştir.



Şekil 2.5. Çalışmaya Konu Olan Görsellerin Analiz Şeması

Yukardaki şemaya göre incelenen caps örneklerindeki görüntü ve söylem en üst ve ince katmandan başlanılarak analize tabi tutulmuştur. Caps görseli fiziksel ve anlamsal olarak katmanlardan oluşmaktadır. Görüntüdeki her bir katman da anlamsal olarak postmodern bir tekniğe tekabül etmektedir. Söz konusu caps’lerdeki görsel ve metinden hareketle absürd, parodi, pastiş ve montaj gibi tekniklerin kullanımının temsil açısından ne tür sorunları gündeme getirdiği, yapılan analizler neticesinde ortaya konmaktadır. Diğer yandan bu analiz şeması, görüntünün eklenen anlamlarla birlikte ne yönde dönüşüme uğradığını ve oluşan yeni anlama hangi katmanların eklendiğini irdelemektedir.

2.2.1. Recep Tayyip Erdoğan Caps'leri

Tablo 2.1. Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'a İlişkin Bir Caps Analizi

		
GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir erkek	Recep Tayyip Erdoğan	Türkiye
Öfke	Uyarı	Politik konuşma
Kınama	Güncel siyaset	Siyasal retorik

ABSÜRD	Çelişkiler ve karşıtlıkların ön planda olduğu absürd mizah açısından yukarıdaki görsel Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın siyasi tezatlıklarına gönderme yapmaktadır. Mevcut görselde iç siyasette oldukça radikal kararlar alabilen Ak Parti iktidarının, uluslararası arenadaki bazı çıkışlarının kınamadan öteye gidemediği kastedilmektedir. Diğer yandan görsel üzerine odaklanıldığında Erdoğan'ın jest ve mimikleri söz konusu bu karşıtlığı akıllara getirmektedir.
PARODİ	Parodideki temel amaç daha önce ortaya konmuş bir eserin ya da argümanın komik bir anlam oluşturulmak amacıyla başka bir söyleme dönüştürülmesidir. Erdoğan'ın sıklıkla konuşmalarında ifade ettiği “kınama” retoriği bu görsel için seçilen temel argümanlardandır. Recep Tayyip Erdoğan'ın siyasal anlamda birçok kez başvurduğu kınama taktiği eklenen görselle birlikte yeni bir anlama kavuşturularak sert bir üslubun kullanıldığı yeni siyasal sürece işaret etmektedir. Bu noktada Erdoğan'ın önceki siyasal söylemleri daha yumuşak bir dile sahipken son dönemde daha sert bir üslup tercih etmesi üzerinden parodik bir anlatım dili inşa edilmektedir. Diğer yandan görsele eklenen sözel ifade içerdiği yerel unsurlar ile parodik bir anlamlandırmayı yansıtmaktadır. Türk toplumu için kültürel bir anlam taşıyan “Bir çayımızı içmeden bırakmam” ya da “Yemeğimizi yemeden bırakmam” gibi ifadelerin biçimsel açıdan bozuma uğratılarak politik bir bağlama kavuşturulduğu görsel parodik bir alt metne sahiptir. Bu doğrultuda seçilen görsel ile eklenen metin arasında bir ilişki kurularak anlatıma yeni anlam katmanları eklenmiştir.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselde pastiş unsurlara rastlanamamaktadır.
MONTAJ/MONTE	Caps'lerin büyük çoğunluğu resme eklenen yazınsal bir söylemden ibarettir. Bu noktada yukarıdaki caps örneğinde kullanılan görsel üzerine montajlanan yazı ile söylem açısından bir derinlik oluşturulmak istenmiştir. Bunun yanında görüntüye eklenen yazı ile yeni bir anlam ekleme eğilimi gözlenmektedir. Böylece görselin anlamsal açıdan sabote edilmesi amaçlanmaktadır.
TEMSİL KRİZİ	Yukarıdaki görsel içerisinde barındırdığı absürd, parodi ve monte unsurları ile siyasal göndermeleri yeni bir boyuta taşıırken reel söylem açısından sorunlar içermektedir. Söz konusu caps örneğinde görsele eklenen ifade, anlamın gerçeklikten uzaklaşarak daha yapay bir bağlam kazanmasına sebep olmuş ve böylelikle görsel temsil açısından sorunlu bir görünüm kazanmıştır. Görsel ve metinsel anlamlar bir arada kullanılarak caps çok katmanlı bir yapıya kavuşmuş ve asıl görsele yeni anlamlar yüklemiştir. Özetle bu caps için görüntüye eklenen yeni anlam, gösterge ve gösteren arasındaki ilişkiyi anlamsızlaştırarak biçimsel bir dönüşüme uğratmakta ve alt metni yeniden inşa etmektedir.

Tablo 2.2. Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'a İlişkin Bir Caps Analizi

GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir erkek	Recep Tayyip Erdoğan	Türkiye
Konuşma	Topluluğa hitap	Siyasal retorik
El işareti	Jest kullanımı	Etkili iletişim

ABSÜRD	Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın parti grup toplantısında çekilmiş olan yukarıdaki fotoğrafa, kullanıldığı jestlerden hareketle eklenen “Ortaya toplanın kalabalık gözüksün” ifadesi ile görsel anlam desteklenmek istenmektedir. Lakin bu iki görsel ve yazınsal unsur arasındaki anlamsal uyumsuzluk absürd alt metni oluşturarak genel anlamı yeniden üretmektedir.
PARODİ	Cumhurbaşkanı Erdoğan'ın fotoğrafına eklenen metinle birlikte yeni bir anlatımın oluşturulduğu görsel, topluluğa karşı hitabetlerde sıklıkla tercih edilen bir taktik olan dinleyicileri bir arada toplayarak kalabalığı çerçeveleme alışkanlığını akıllara getirmektedir. Düşük katılıma sahip toplantılar için geçerli olan bu durum Erdoğan'ın parti grup toplantısı ile bir arada verilmesi parodik bir ima içermektedir. Erdoğan'ın bu tip toplantılarda ve kitlelere hitap ederken kullandığı jestlere yeni bir anlamın yüklendiği caps, seçilen ifadeler açısından metinsel bir geçişe işaret etmektedir.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselde pastiş unsurlara rastlanamamaktadır.
MONTAJ/MONTE	Görselde dikkat çeken en önemli unsurlar “Ortaya toplanın kalabalık gözüksün” ifadesidir. Bu noktadan hareketle Erdoğan'ın jest kullanımı ile yeni bir anlamın montajlanarak eklenmesi mevcut durumu sabote ederek yeni bir alt metin oluşturma amacı taşımaktadır.
TEMSİL KRİZİ	Tüm temsil unsurlarının yeniden oluşturulduğu yukarıdaki görsel, anlatım açısından birçok soruna işaret etmektedir. Örneğin Erdoğan'ın kullandığı mevcut jest Türkiye'nin büyüme rakamlarına veya farklı bir olumlu gelişmeye gönderme yapıyor olabilirken eklenen metin ile görsel temsil sekteye uğratılmıştır. Genel olarak fotoğraftaki anlamın sözel unsurlar aracılığıyla yeniden inşa edilmesi, bağlamı manipüle etmektedir. Nitekim caps'de mizahi bir anlam yakalanmak için görsel asıl temelinden uzaklaştırılmıştır. Sonuç olarak yukarıdaki caps göstergebilimsel açıdan incelendiğinde gösterenler ve göstergeler arasındaki ilişki eklenen metin ile birbirinden uzaklaşmakta ve yeni bir anlam inşa edilmektedir.

Tablo 2.3. Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'a İlişkin Bir Caps Analizi

 <p>incicaps.com/tuvaletkagidirulosu</p> <p>Mareşal da olacaaaam</p> <p>incicaps.com/e/907134/</p> <p>capsspot.com</p>		
GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir erkek	Recep Tayyip Erdoğan	Türkiye
Gülümseme	Mutluluk	Özgüven
Türk Bayrağı	Milli şuur	Milliyetçilik

ABSÜRD	Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın görseli altına "Mareşal de olacaaam" ifadesi eklenmek suretiyle üretilen caps örneği kendi içerisinde çelişkiler içermekte ve bu çelişkiler üzerinden absürd mizah üretilmektedir. Erdoğan 28 Şubat sürecinde aleyhinde dava açılıp mahkûm edildikten sonra hakkında "Muhtar bile olamayacak" manşetleri atılmıştı. Siyasal açıdan yasaklı da olan Erdoğan, 2002 seçimlerinden sonra 12 yıl başbakanlık yapmış ve 2014 cumhurbaşkanlığı seçimlerini de kazanmıştır. Görselde de tüm bu sürece dair bir gönderme gözlenmektedir. Caps'de ironik bir dille Erdoğan'ın siyasi kariyeri üzerinden absürd bir alt metin inşa edilmektedir.
PARODİ	Görsel üzerine eklenen sözel ifadeler dikkate alındığında, Erdoğan için kullanılan "Muhtar bile olamayacak" manşetlerine ilişkin parodik bir atıf söz konusudur. Metinlerarası bir üslupla oluşturulan bu anlatım Erdoğan'ın siyasi yaşamına odaklanarak gülünç göndermeler içermektedir. Ayrıca görsele eklenen yazınsal metin aracılığı ile anlamın oluşturulduğu caps'de, "Mareşal de olacaaam" ifadesi genel olarak sıradan vatandaşın kullanım dilini yansıtmaktadır. Bu vesileyle halk ile Erdoğan'ın şahsı üzerinden mizahi bir bağlantı oluşturularak devlet-millet ilişkisine dair bir parodik bir anlamlandırma ortaya koyma çabasıdır.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselde pastiş unsurlara rastlanmamaktadır.
MONTAJ/MONTE	Capse ilişkin olarak yazınsal unsur eklemek suretiyle yeni bir anlatımın oluşturulduğu görsel, monte seçimi açısından mevcut kurguyu manipüle ederek yeni bir anlamın inşa edilmesine örnek niteliğindedir.
TEMSİL KRİZİ	Türkiye siyasi atmosferinin son yirmi yılına gönderme yapan caps örneği, genel anlamıyla bir yandan Recep Tayyip Erdoğan portresi oluştururken onun siyasi yaşamının arka planına gönderme yapmaktadır. Söz konusu caps içerdiği parodi, absürd, pastiş ve monte öğeleri bakımından gerçeklikle bağları zayıflatarak kendine özgü yeni bir kurgu oluşturmuştur. Bu noktada abartı olgusunun ağırlıklı kullanımı yine görsel açısından sorunlu bir diğer boyuta işaret etmektedir. Diğer yandan söz konusu bu caps göstergebilimsel anlamda ele alındığında, gösterenler ve göstergeler arasındaki ilişki montajlanan metinle birlikte birbirinden uzaklaştırılarak yeni bir anlam oluşturulmuştur.

Tablo 2.4. Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan ve Sanatçı Sibel Can'a İlişkin Bir Caps Analizi



GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir erkek	Recep Tayyip Erdoğan	Türkiye
Orta yaş bir kadın	Sibel Can	Sanat camiası
Tokalaşma	Mutabakat/Selamlaşma	Sanat-siyaset ilişkisi

ABSÜRD	Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan ve sanatçı Sibel Can'a ilişkin yukarıdaki görsel üzerinden üretilen absürd anlatı büyük oranda taraflara atfedilen diyalog metinlerinde gizlenmektedir. Sıradan bir konuşmaya eklenen "Bu devirde kimse sultan değil" ifadesi, Can'ın Padişah isimli şarkısından alıntılanarak Erdoğan'ın başkanlık adaylığına gönderme yapmakta olup devlet yönetimine ilişkin tüm erkleri yeni sistem üzerinden tek elde toplanması vurgusu ağır basmaktadır. Görüntü ve eklenen ifadeler arasındaki ilişkisizlik üzerinden oluşturulan absürd anlatım diğer yandan Erdoğan'a yönelik bir ironiyi anlatıya da işaret etmektedir.
PARODİ	Yukarıdaki caps'de Sibel Can'ın padişah isimli şarkısına dair öğeler siyasal yaşamı ile ilişkilendirilerek parodik bir alt metin oluşturulmaya çalışılmaktadır. Üretilen yeni görselde metinler arası bir bağlantı kurularak anlatım yeni bir boyuta taşınmaktadır. Eski metin üzerine eklenen siyasal göndermeler eleştirel bir vurgu içermektedir. Diğer yandan fotoğrafa eklenen sözel ifadeler kullanım pratikleri açısından toplumun ifadeleri ile paralellik göstermektedir. Kötü bir espri karşısında verilen "komik mi" tepkisi aslında Türk toplumu içerisinde oldukça yaygın bir kullanım alanına sahiptir. Mevcut duruma ilişkin bir itirazı da ifade eden bu kullanım eleştirel bir alt metne sahiptir. Bu çerçevede gündelik dilde yaygın bir kullanım alanına sahip öğeler siyasal arenaya taşınarak metinsel bir geçiş sağlanmak istenmektedir.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselde pastiş unsurlara rastlanmamaktadır.
MONTAJ/MONTE	Klasik caps mantığının dışında seyreden yukarıdaki görselde, metnin doğrudan görüntü üzerine monte edildiği gözlenmektedir. Karşılıklı diyaloglar için tercih edilen bu yöntem konuşma balonu tekniği ile paralellik göstermektedir. İçerik açısından bakıldığında, monte edilen sözel ifade görselin mevcut anlamını başka bir boyuta taşıyarak onu sabote etmektedir.
TEMSİL KRİZİ	Yukarıdaki caps üzerine eklenen ifadeler açısından düşünüldüğünde, görsel anlamın sözel unsurlar aracılığıyla sabote edildiği ve yeni bir alt okumanın oluşturulduğu gözlenmektedir. Caps'i yapan kişi açısından bir kendine mal etme durumunun gözlemlendiği caps, orijinal fotoğrafın biçiminin bozulduğu bir kopyası niteliğindedir. Bu çerçevede gerçekliğin oldukça dışarısında olan bu yeni görsel kendi anlamsal kodlarını içermektedir.

Tablo 2.5. Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan ve Fenerbahçe Teknik Direktörü Aykut Kocaman'a İlişkin Bir Caps Analizi



GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir erkek	Recep Tayyip Erdoğan	Türkiye
Orta yaş bir erkek	Aykut Kocaman	Futbol camiası
Tokalaşma	Mutabakat/Selamlaşma	Spor-siyaset ilişkisi

ABSÜRD	Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan ve Fenerbahçe teknik direktör Aykut Kocaman'ın yer aldığı yukarıdaki caps örneğinde gözlenen absürd alt metin konuşma metinlerinde verilen ifadelerden anlaşılmaktadır. Erdoğan'ın Kocaman'a "Sow'u oynat Müslüman o" demesi iki farklı gönderme içermektedir. Birincisi Cumhurbaşkanının futbol karşılaşmaları üzerinde bile etkili olduğu fikri üzerinden kendisinin sahip olduğu güce ironik bir dille vurgu yapılmak istenmiştir. Bir diğer gönderme ise, "Müslüman" ifadesi içerisinde gizlenmektedir. Erdoğan'a atfedilen bu ifade siyasal iktidarın muhafazakâr kimliğine referans etmektedir.
PARODİ	Yukarıdaki caps'de Erdoğan'ın Kocaman'a verdiği futbol direktifleri tümüyle parodik bir alt metine sahip olmakla birlikte spor-siyaset ilişkisi mizahi göndermelerle yeniden anlamlandırılmaktadır.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselde pastiş unsurlara rastlanamamaktadır.
MONTAJ/MONTE	Tıpkı tablo 4'de olduğu gibi klasik caps mantığının dışında seyreden yukarıdaki görselde, yazınsal metin doğrudan görüntü üzerine monte edildiği gözlenmektedir. Konuşma içerikleri açısından değerlendirildiğinde, monte edilen sözel ifade görselin mevcut anlamını başka bir boyuta taşıyarak onu sabote etmektedir.
TEMSİL KRİZİ	Yukarıdaki caps görsel üzerine eklenen sözel ifadelerle biçimsel açıdan altüst edilmiştir. Caps'de görsel anlamın sözel unsurlar aracılığıyla sabote edildiği ve yeni bir alt okumanın oluşturulduğu gözlenmektedir. Caps'de üretilen absürd, ironik ve parodik öğeler onu biçimsel açıdan yeniden inşa ederek görseli asıl anlamından uzaklaştırmıştır. Caps'i yapan kişi açısından bir kendine mal etme durumunun gözlendiği caps, orijinal fotoğrafın biçiminin bozulduğu kopya bir nitelik taşımaktadır. Bu çerçevede gerçekliğin oldukça dışarısında olan bu yeni görsel kendi anlamsal kodlarını ortaya koyarak fotoğrafa dair yeni bir anlamlandırma oluşturmaktadır. Gösterebilimsel açıdan, göstergeler arasındaki ilişkinin manipüle edildiği yukarıdaki caps, temsil noktasında anlamsal açıdan problemlili bir görünüme sahiptir.

Tablo 2.6. Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'a İlişkin Bir Caps Analizi


Ülkeyi bölmeye çalışıyormuşsunuz, böldürtmem!

GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir erkek	Recep Tayyip Erdoğan	Türkiye
Uyarı	Öfke	Politik konuşma
Görsel geçiş	Biçimsel dönüşüm	Söylem aktarımı

ABSÜRD	Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'a ilişkin yukarıdaki caps örneğinde, Hababam Sınıfı Filminden Münir Özkul'un hayat verdiği "Kel Mahmut" karakterinin "Sigara içiyormuşsunuz, içirmem" ifadesi alıntılanarak Erdoğan ile ilişkilendirilmektedir. "Ülkeyi bölmeye çalışıyormuşsunuz, böldürtmem" cümlesi ile söz konusu film üzerinden absürd bir gönderme ortaya konmak istenmektedir. Diğer yandan Özkul'un filmde alındığı anlaşılabilir fotoğrafı ile Erdoğan'ın siması arasında bir ilişki kurulması yukarıdaki görselin başka bir absürd yönüne işaret etmektedir.
PARODİ	Görsel üzerinde Hababam Sınıfı karakteri Özkul ve Erdoğan'ın söylemleri arasında metinsel bir ilişki kurulmak istenmektedir. Caps'de Özkul'un ifadesi alıntılanarak Erdoğan ile yeni bir bağlama kavuşturulmuştur. Bu yeni anlamlandırma eski ve yeni metin arasında parodik bir ilişki kurulmuş ve söylem açısından anlamsal bir kayma sağlanmıştır.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselin biçimsel açıdan dönüştürüldüğü ve anlamın yeniden üretildiği yukarıdaki caps klasik bir pastiş örneğidir. Fotoğrafın asıl anlamının yerinden edildiği ve eklenen ifadelerle yeni bir bağlama kavuşturulduğu görselde Erdoğan ve Özkul'un şahısları arasında da bir ilişki kurulma çabası fark edilmektedir. Aslında bu, filmde başrol oynayan ve tüm okulun kontrolünü elinde bulunduran "Kel Mahmut" karakteri ile Türk siyaseti ve ülke yönetiminde tüm kontrolü elinde bulunduran "Reis" Erdoğan arasındaki ilişkiye işaret etmektedir.
MONTAJ/MONTE	İnternet caps'lerinin önemli bir özelliği de orijinal görselin farklı bir diğer görsel ile üst üste getirilerek montajlanması ve bu iki görsel arasındaki anlamsal ilişkinin yazı ile desteklenmesidir. Yukarıdaki caps örneğinde bu durum belirgin bir biçimde hissedilmektedir. Farklı iki görselin montaj teknikleriyle bir araya getirildiği yukarıdaki caps, asıl görseli ve genel düşünceyi sabote eder niteliktedir.
TEMSİL KRİZİ	Absürd, parodi, kolaj ve monte öğelerin yoğun bir biçimde kullanıldığı yukarıdaki caps örneğinde iki farklı karakterin görüntüleri ve söylemleri iç içe geçirilerek verilmektedir. Bu çerçevede her iki görüntü de temel anlamından uzaklaşarak yeni bir anlam kazanmaktadır. Asıl görüntünün biçiminin bozularak yeni görüntü ve metinlerle desteklenmesi mevcut tüm anlamsal şemaları altüst etmekte ve görüntüyü bağsımsızlaştırmaktadır. Bu noktadan hareketle gerçekliğin çarpık hale getirilerek yeni bir görsel temsil sistemi oluşturulmak istense de ortaya konan yeni anlam şeması sorunludur ve reel olanın dışında kopya bir görünüm oluşturmaktadır.

Tablo 2.7. Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan ve ABD Başkanı Donald Trump'a İlişkin Bir Caps Analizi



GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir erkek	Recep Tayyip Erdoğan	Türkiye
Orta yaş bir erkek	Donald Trump	ABD
Karşılıklı konuşma	Mutabakat	İşbirliği

ABSÜRD	Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan ve ABD Başkanı Donald Trump'a ilişkin yukarıdaki caps örneğinde, karşılıklı diyaloga ilişkin detayların absürd bir biçimde ifade edilmesi dikkat çekmektedir. Erdoğan'a atfedilen “Sen bize ne yap biliyor musun” ifadesi ciddi bir içeriğe sahip diplomatik ilişkilerin çelişkili bir şekilde tiye alınmasına gönderme yapmaktadır. Bu çelişkiden doğan absürd mizah, görsel üzerinde anlamsal bir kırılmaya sebep olmaktadır.
PARODİ	Erdoğan ve Trump'ın bir arada görüldüğü fotoğraf üzerine eklenen metin ile anlama parodik bir bağlam kazandırılmak istenmektedir. Zira sıradan vatandaşın yakın arkadaş çevresiyle gittiği bir restoran ya da esnaf lokantasında kullandığı “Sen bize ne yap biliyor musun” ifadesi Erdoğan'a mal edilmek istenmektedir. Bu ifade en basit anlamıyla samimiyet ve yakınlığı akıllara getirmekte olup siyasal irade ve toplumsal taban arasındaki ilişkiye parodik bir gönderme yapmaktadır. Diğer yandan Erdoğan ve Trump'ın birbirleriyle fiziksel yakınlık içerisinde olmaları söz konusu altyazı ile paralellik göstermektedir.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselde pastiş unsurlara rastlanmamaktadır.
MONTAJ/MONTE	Erdoğan ve Trump görüşmesine dair bir görsel üzerinden kurgulanan anlam, montajlanan altyazı fotoğrafa dair genel anlamlandırmayı sabote etmektedir. “Görüşmenin yayınlanmayan görüntüleri çıktı” ifadesinin eklenmesi görsel açısından anlama yeni bir açılım kazandırılmak istenmesinden kaynaklanmaktadır. Diğer yandan fotoğrafa eklenen yazınsal ifadeler genel anlamı manipüle etmektedir.
TEMSİL KRİZİ	Yukarıdaki görsel açısından göstergelerin gönderme yaptığı tüm anlamlandırmalar, montajlanan yazı ile birlikte yeni bir bağlama kavuşmaktadır. Yazının gönderme yaptığı parodik ve absürd alt metinler görsel yeni bir alt metin eklemektedir. Ne var ki tüm bunlar, görselin asıl anlamını sabote ederek onun bağlamsız bir görünüm kazanmasına engel olamamaktadır. Özetle yukarıdaki caps gösterebilimsel açıdan değerlendirildiğinde gösterenler ve göstergeler arasındaki ilişki eklenen metin ile birbirinden uzaklaşmakta ve yeni bir anlam inşa edilmektedir.

Tablo 2.8. Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'a İlişkin Bir Caps Analizi

		
GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir erkek	Recep Tayyip Erdoğan	Türkiye
Orta yaş sakallı bir erkek	Karl Marx	Komünizm/Sosyalizm
Görsel geçiş	Biçimsel dönüşüm	Siyasal söylem değişikliği

ABSÜRD	Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın Karl Marx'a benzetildiği yukarıdaki caps örneğinde zıtlıklar üzerinden bir bütünlük oluşturulmak istenmiştir. Muhafazakar-Demokrat çizgideki Erdoğan'ın kendine son derecede zıt komünist ideoloji ile ilişkilendirildiğinin gözlemlendiği görsel absürd bir alt metne sahiptir. Öte yandan ideolojik zıtlıklar üzerinden kurgulanan görseldeki absürtlük Erdoğan'ın söylemleriyle desteklenmektedir.
PARODİ	Komünist ideolojinin kurucusu ve teorisyeni Karl Marx'ın portre fotoğrafına Recep Tayyip Erdoğan'ın sureti eklenerek elde edilen yukarıdaki caps'de, Erdoğan'ın sıklıkla kullandığı "Biz... iyi biliriz" söylemi alıntılanarak Marx'ın sakalı üzerinden yeni bir anlamlandırmaya kavuşturulmaktadır. Bu yeni anlamlandırmayla eski ve yeni metin arasında parodik bir ilişki kurulmuş ve söylem açısından anlamsal bir kayma sağlanmak istenmektedir.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselin biçimsel açıdan dönüştürüldüğü ve anlamın yeniden üretildiği yukarıdaki caps, yaygın pastiş unsurlarına örnek niteliğindedir. Fotoğrafın asıl anlamının alt üst edildiği ve eklenen ifadeyle yeni bir bağlam kazandığı görselde, Erdoğan ve Marx'ın kimlikleri arasından da bir bağ kurulma çabası söz konusudur. Erdoğan siyasal açıdan söylem değişikliklerine gönderme yapan görsel, İslam inancı ile özdeşleşen sakal olgusunun Marx üzerinden yeniden anlamlandırılarak bağlamsal bir kopuşa işaret etmektedir.
MONTAJ/MONTE	İnternet caps'lerinin en önemli özelliği orijinal görselin farklı bir diğer görsel ile üst üste getirilerek montajlanması ve bu iki görsel arasında anlamsal bir ilişkinin kurularak bunun yazı ile desteklenmesidir. Yukarıdaki caps'de Erdoğan ve Marx görselleri iç içe geçirilerek, fotoğraf yeniden kurgulanmaktadır. Her iki görselinde anlamsal açıdan manipüle edildiği yukarıdaki fotoğraf bağlamı yeniden inşa etmektedir.
TEMSİL KRİZİ	Absürd, parodi, kolaj ve monte öğelerin yoğun bir biçimde kullanıldığı yukarıdaki caps örneğinde iki farklı kimliğin portreleri montajlanarak görsel bir geçiş oluşturulmak istenmektedir. Bu çerçevede her iki görüntü de asıl anlamını yitirerek yeni bir anlam kazanmış ve asıl görüntünün biçiminin bozularak yeni görüntü ve metinlerle desteklenmesi mevcut tüm anlamsal şemaları anlamsal açıdan çökerterek görüntüyü bağlamından uzaklaştırmaktadır. Bu noktada gerçeklik çarpık hale getirilmiş yeni bir görsel temsil sistemi oluşturulmak istense de ortaya konan yeni anlam haritası gerçekliğin dışarısında ve reel olanın kopyası niteliğindedir. Göstergibilimsel açıdan değerlendirildiğinde yukarıdaki caps örneğinde, gösterenler ve göstergeler arasındaki ilişki zayıflayarak, eklenen metin ile bu bağa yeni anlam katmanları eklenmektedir.

Tablo 2.9. Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'a İlişkin Bir Caps Analizi


GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir erkek	Recep Tayyip Erdoğan	Türkiye
Konuşma	Topluluğa hitap	Siyasal retorik
Suriye	Mülteci sorunu	Suriye politikası eleştirisi

ABSÜRD	Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın gösterildiği yukarıdaki caps örneğinde, görsel ile eklenen ifade arasında oluşturulan tezatlık üzerinden absürd bir alt metin oluşturulmaktadır. Görselde, Suriye'deki iç savaştan dolayı ülkelerini terk edip Türkiye'ye yerleşmek zorunda kalan mülteciler üzerinden kurgulanan anlam Erdoğan'ın Suriye politikasının eleştirisi niteliğindedir.
PARODİ	Recep Tayyip Erdoğan'ın 'muhtemelen' parti grup toplantısında çekilen fotoğrafı üzerine eklenen ifade ile "Dünya lideri" retoriğine gönderme yapmakta olup buna parodik bir anlatımla eleştiri üretilmektedir. Türkiye'ye sığınmak zorunda kalan Suriyeli göçmenler üzerinden üretilen eleştirel alt metin mülteci sayısının fazlalığına işaret etmektedir.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselde pastiş unsurlara rastlanmamaktadır.
MONTAJ/MONTE	Caps'lerin büyük çoğunluğu resme eklenen yazınsal bir söylemden ibarettir. Bu noktada yukarıdaki caps örneğinde kullanılan görsel üzerine montajlanan yazı ile söylem açısından bir derinlik oluşturulmak istenmektedir. Bunun yanında görüntüye eklenen yazı ile yeni bir anlam oluşturma eğilimi gözlenmektedir. Böylece görselin anlamsal açıdan sabote edilmesi amaçlanmaktadır.
TEMSİL KRİZİ	Yukarıdaki görsel içerisinde barındırdığı absürd ve parodik unsurları ile siyasal göndermeleri yeni bir boyuta taşırken reel söylem açısından sorunlar içermektedir. Söz konusu caps, örneğinde görsele eklenen ifade anlamın gerçeklikten uzaklaşarak daha yapay bir anlam kazanmasına sebep olmakta ve böylelikle görsel temsil açısından sorunlu bir görünüm kazanmaktadır. Özetle söz konusu caps açısından görüntüye eklenen yeni anlamla birlikte gösterge ve gösteren arasındaki ilişkinin muğlak bir görünüm kazandığı ve görüntünün asıl amacından saptığı anlaşılmaktadır.

Tablo 2.10. Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'a İlişkin Bir Caps Analizi

 <p>incicaps.com/sanbareal</p> <p>2023 Türkiye Hedefi</p> <p>incicaps.com/e/949707/</p> <p>capsspot.com</p>		
GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir erkek	Recep Tayyip Erdoğan	Türkiye
İnsanlar	Kalabalık	Farklılığın yok oluşu
2023 hedefi	Gelecek	Umut-Kaygı

ABSÜRD	Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın yüzünün fotoğrafta yer alan diğer tüm insanlara monte edilmesinin gözlendiği görsel, anlamsızlıklar üzerinden kurgulanan bir alt metin oluşturmaktadır. Görsel Türkiye iç siyaseti ve Erdoğan politikalarına ilişkin eleştirel bir gönderme yapmaktadır. İronik bir üslupla yapılan eleştiri Erdoğan'ın sıklıkla ifade ettiği "2023 Hedefine" bir gönderme niteliği taşımakta olup bu hedefi absürd bir üslupla yerinden etmektedir.
PARODİ	Erdoğan'ın sürekli üzerinde durduğu "2023 Türkiye'si" söyleminin parodik öğelerle eleştirildiği görsel alternatif kimliklerin yok oluşu düşüncesi üzerinden yeniden inşa edilmektedir. Bu düşüncenin fotoğraftaki tüm kişilere Erdoğan'ın yüzünün montajlanarak yapılması aslında zihinlerin dönüştürülmesi fikrine parodik bir gönderme niteliğindedir. Diğer yandan görselle birlikte düşünüldüğünde "2023 hedefi" söyleminin alıntılanması, bunun metinsel bağlamda mizahi olarak yeniden inşa edildiğini akıllara getirmektedir.
PASTİŞ/KOLAJ	Erdoğan'ın yüzünün görseldeki diğer tüm kişiler üzerine eklenerek oluşturulan görsel ile anlam yeniden üretilmektedir. Daha öncesinde Penguen gibi birçok mizah dergisinde de kullanılan bu yöntem, yaygın bir kolaj örneğidir. Söz konusu caps'deki kolaj tekniği, görselle dair asıl bağlamının ideolojik anlamda dönüşüme uğratılmasından kaynaklanmaktadır.
MONTAJ/MONTE	İki ve daha fazla görsel unsurun üst üste getirilerek montajlandığı ve bu görseller arasında anlamsal bir ilişkinin kurulduğu yukarıdaki caps, yazı eklenmek suretiyle eleştirel bir üslup kazanmıştır. Remix türüne örnek niteliğindeki yukarıdaki caps'de Erdoğan yüzü ve dolayısıyla kimliği diğer kişilerle iç içe giydirildiği görsel, klonlama mantığı ile de açıklanabilen bir monte örneği olarak değerlendirilebilir.
TEMSİL KRİZİ	Absürd, parodi, kolaj ve monte gibi unsurların belirgin bir biçimde hissedildiği yukarıdaki caps örneğinde bir kişinin sureti diğer tüm kişilere aktararak görsel bir geçiş amaçlanmaktadır. Bu çerçevede görseldeki tüm unsurlar asıl anlamını yitirerek yeni bir bağlam kazanmış ve asıl görüntünün biçiminin bozulup bunun metinlerle desteklenmesi mevcut tüm anlamsal şemaları görsel açıdan yeniden inşa etmiştir. Bu noktada gerçeklik çarpık hale getirilmiş yeni bir görsel temsil sistemi oluşturulmak istense de ortaya konan yeni anlam haritası siyasal gerçeklikten oldukça uzak ve reel olanın basit kopyası olmaktan öteye gidememektedir. Son olarak caps'de, gösterenler ve göstergeler arasındaki ilişki abartılı olarak kullanılan mizahi unsurlarla zayıflamış ve eklenen metin ile bu ilişki tümünden ortadan kalkmaktadır.

2.2.2. Donald J. Trump Caps'leri

Tablo 2.11. ABD'nin 45. Başkanı Donald J. Trump'a İlişkin Bir Caps Analizi



GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir erkek	Donald Trump	ABD
Öfke	Uyarı	Politik konuşma
Topluluğa hitap	Ulusal bilinç	Ulusalcı retorik

ABSÜRD	Absürtlükte çelişkiler ve karşıtlıklar aracılığıyla üretilen mizah anlayışının ön planda olduğu fikrinden hareketle, yukarıdaki görsel için Türk ve Amerikan siyasetindeki çelişkiler Erdoğan terminolojisi kullanılarak irdelenmek istenmektedir. Söz konusu Donald Trump görseline R. Tayyip Erdoğan'a ilişkin bir ifade eklenerek aradaki retorik farklılıklarına göndermede bulunan absürd bir mizahi anlatı inşa edilmek istenmektedir.
PARODİ	Yukarıdaki Donald Trump görselinde Erdoğan'ın "Gezi Parkı" eylemlerinde sarf ettiği "Bunların derdi Özgürlük ve demokrasi değil. Bunların derdi Türkiye" ifadesi Amerikan siyaseti için kullanılmaktadır. Donald Trump'ın devlet başkanı seçilmesi sonrası ABD'de tırmanan protestolar Gezi Protestoları ile özdeşleştirilerek iki farklı ülkenin siyasal iklimi arasında parodik bir ilişki kurulmak istenmektedir. Yukarıdaki görsel için iki farklı siyasi aktörün söylemlerinin iç içe geçirilerek anlamsal bir ilişki yaratılmak istendiği ifade edilebilir. Birbirinden farklı iki lider üzerinden yaratılmak istenilen bu ilişki yeni bir parodik bağlam oluşturarak anlamsal bir geçişe işaret etmektedir. Yukarıdaki caps'de, her iki liderin söylemlerinin iç içe geçirilerek verilmesi bu liderler arasındaki ortak noktalara vurgu yapmaktadır.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselde pastiş unsurlara rastlanmamaktadır.
MONTAJ/MONTE	Yukarıdaki görsel üzerindeki en önemli monte unsuru tüm caps'lerde olduğu gibi alt kısma eklenen söylemdir. Söz konusu bu söylem ile görsele yeni bir anlam katılarak mevcut anlamı sabote edilmiştir. İlk etapta Trump'ın bir konuşmasından alındığı anlaşılan caps Erdoğan'ın sözü eklenerek siyasi bir gönderme yapma amacı taşımaktadır. Bu gönderme ile iki farklı siyasetçi arasında siyasal üslup açısından bir ilişki kurularak Erdoğan'ın retorik gücü vurgulanmaktadır.
TEMSİL KRİZİ	Yukarıdaki görsel temsil açısından değerlendirildiğinde, görsel ile söylem arasında bir tutarsızlık göze çarpmaktadır. Zira Amerikan ve Türk siyaseti birbirinden oldukça uzaktır. İki farklı siyasi lidere dair yazılı ve görsel unsurlar bir arada verilerek yeni bir anlatım yapısı inşa edilmektedir. Lakin oluşturulan bu anlatım temelde gerçekliğin oldukça dışında yapay bir zemin üzerine konumlanmaktadır. Normalde farklı bir bağlama sahip görsel ile sözel unsurlar tek bir yerde toplanarak ortak bir siyasal refleks ile ilişkilendirilmektedir. Örneğin ABD için dünya siyaseti açısından "süper güç" yakıştırması oldukça yaygın bir kullanım alanına sahiptir. Bu düzlemde Erdoğan'a ilişkin ifadelerin Trump'a atfedilerek kullanımı Türkiye için "yeni süper güç" düşüncesini akıllara getirmektedir.

Tablo 2.12. ABD'nin 45. Başkanı Donald J. Trump'a İlişkin Bir Caps Analizi

GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir erkek	Donald Trump	ABD
Gerilim	Uyarı	Politik konuşma
Güncel Siyaset	Din	Dini Retorik

ABSÜRD	ABD başkanı Donald J. Trump'a ilişkin yukarıdaki görsel için tıpkı tablo 11'de olduğu gibi Türk ve Amerikan siyasetine ilişkin kavramların bir arada kullanılması dikkat çekmektedir. Caps'deki Donald Trump görseline R. Tayyip Erdoğan'a ilişkin bir ifade eklenmekte ve aradaki retorik çelişkilerine odaklanan absürd bir mizahi anlatı inşa edilmek istenmektedir.
PARODİ	Görselde iki farklı siyasal karakterin söylemleri iç içe geçirilerek anlamsal bir ilişki kurulmak istenmektedir. Birbirinden farklı iki lider üzerinden yaratılmak istenilen bu ilişki, parodik bir altyapı ile görsele yeni siyasal anlam katmanları eklemeye çabasıdır. Capse eklenen en bariz anlamsal gönderme Türk siyasetinde oldukça fazla kullanılan "dinsel" retorik Amerikan siyaseti ile ilişkilendirilmesidir.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselde pastiş unsurlara rastlanmamaktadır.
MONTAJ/MONTE	Yukarıdaki görsel üzerindeki en önemli monte unsuru tüm caps'lerde olduğu gibi alt kısma eklenen söylemdir. Söz konusu bu ifade ile görsel yeni bir anlam kazanarak mevcut anlamının dışına taşmaktadır. Ayrıca bu durum anlamın sabote edildiği bir kendine mal etme örneğidir. Diğer yandan yukarıdaki görselde tablo 11'de de olduğu gibi iki farklı siyasetçi arasında siyasal üslup açısından bir ilişki kurularak Erdoğan'ın güçlü retorik görselin alt metnine yansımaktadır.
TEMSİL KRİZİ	Yukarıdaki görsel temsil açısından değerlendirildiğinde en belirgin durum görsel ile söylem arasındaki tutarsızlıktır. Zira Amerikan ve Türk siyaseti birbirinden oldukça uzaktır. İki farklı siyasi lidere dair yazılı ve görsel unsurlar bir arada verilerek yeni bir anlam yapısı inşa edilmektedir. Lakin oluşturalar bu anlatım temelde gerçekliğin oldukça dışında yapay bir zemine konumlandırıldığından anlamda boşluklar oluşmaktadır. Bu görselin üretimindeki tek amaç iki farklı siyasi anlayış üzerinde bir bağlantı kurularak mizahi bir anlatım ortaya koyma çabasıdır. Diğer yandan caps'de gösteren ve gösterge arasındaki ilişki abartılı olarak kullanılan mizahi unsurlarla zayıflamış ve eklenen metin ile bu tamamen muğlak bir yapıya dönüşmüştür.

Tablo 2.13. ABD'nin 45. Başkanı Donald J. Trump'a İlişkin Bir Caps Analizi

GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir erkek	Donald Trump	ABD
Gerilim	Uyarı	Politik demeç
Erkek vurgusu	Cinsiyetçi söylem	Ataerkil siyaset

ABSÜRD	ABD başkanı Donald J. Trump'ın yer aldığı yukarıdaki caps'de dikkat çekici ilk durum, bir söyleşiden alındığı anlaşılan fotoğrafın altına eklenen anlamca fotoğraftan bağımsız olan yazı ile görsel söylemin yeniden inşa edilmesidir. Fotoğraftan bağımsız olarak eklenen yazınsal metin arada tezatlık oluşturarak absürd bir alt metin oluşturulmaktadır.
PARODİ	Görselin anlamını yeniden oluşturan metin, Türk siyasetinde oldukça yaygın olarak kullanılan cinsiyetçi söyleme işaret etmektedir. Bu ataerkil söylem ABD siyasetine de atfedilerek anlamsal bir geçirgenlik oluşturulmak istenmektedir. Bununla birlikte Türk ve ABD siyaseti ve siyasal kimlikleri açısından bir bağ oluşturularak, siyasal açıdan ortak bir yön vurgusu üzerinde durulmaktadır. Diğer yandan görselde “siyasal alternatifsizlik” düşüncesi işlenerek bu yönden de Türk siyasetiyle metinsel bir ilişki kurulmak istenmektedir. Görselde iki farklı siyasal gelenek üzerinden bir ilişki kurularak bu geleneklere ilişkin görsel ile söylem iç içe geçirilmektedir. Türk siyasetinde oldukça yaygın olarak dillendirilen “Kadında liderlik vasfı yok” düşüncesi Amerikan siyaseti ile ilişkilendirilen görselde anlamsal bir parodi oluşturulmak istenmektedir. Diğer yandan siyasal açıdan yaygın olan bu cinsiyetçi düşünce karşı da eleştirel bir üslup üretilmek istenmektedir.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselde pastiş unsurlara rastlanmamaktadır.
MONTAJ/MONTE	Egemen caps anlayışını klasik örneklerinden biri niteliğindeki yukarıdaki caps'de, görsele eklenen yazınsal metinle genel anlam sabote edilerek fotoğrafa dair temel fikri kendine mal etme düşüncesi ağır basmaktadır. Diğer yandan görsel anlamın yazınsal unsurlarla manipüle edildiği caps ile kurgusal bir anlam inşa edilmektedir.
TEMSİL KRİZİ	Yukarıdaki caps açısından görsele eklenen metin ile yeni bir anlamsal katman oluşturulmaktadır. Fotoğrafa ilişkin temel düşüncenin yeniden inşa edildiği bu yeni katman ile iki farklı siyasal gelenek arasında ilişki bir anlam kurgulamaktadır. Reel politikaların dışında seyreden bu ilişki anlatım, temsil açısından sorunlu bir alt metin inşa ederek görseli kendi anlamından uzaklaştırarak yeni bir çerçeveye taşımaktadır. Tüm bunlarla birlikte gösteren ve gösterge arasındaki ilişki abartılı olarak kullanılan mizahi unsurların yapaylığı ve eklenen metin ile yeni bir boyuta taşarak ortaya konan alt metni anlamsızlaştırmaktadır.

Tablo 2.14. ABD'nin 45. Başkanı Donald J. Trump'a İlişkin Bir Caps Analizi

GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir erkek	Donald Trump	ABD
Konuşma	Demeç	Fikir beyanı
Montaj	Benzetim	Anlamsal ilişki kurma

ABSÜRD	ABD başkanı Donald J. Trump'ın montajlandığı yukarıdaki görsel iki farklı kişiliğin birbiriyle iç içe geçmesini içermektedir. İlk bakışta birbiriyle ilişkisiz iki görselin bütünleştirildiği caps, önceki görselin esas ifadeleri değiştirilerek verilmektedir. Fotoğrafın orijinalinde sınavdan çıkan bir vatandaşın kamera karşısında sınavın nasıl geçtiğini anlattığı görsel söz konusudur. Muhabirin “sınavınız nasıldı” sorusuna “Tabii ya, çalıştım. Gerekeni yaptım. Baktım. Evde baktım sadece. Attım hafızaya. Beyin bedava, bedava ya. Taşıyorum, niye hamallık yapayım? Baktım. Karşıma çıktı, hepsini yaptım. Bu kadar.” şeklinde karşılık veren vatandaş uzunca bir süre sosyal medya gündeminde kalmayı başarmıştır. ABD başkanlık seçimlerini Trump’ın kazanması üzerine bu durum üzerinden absürd bir ilişki kurgulanan görselde, Trump söz konusu vatandaş ile bağlantılandırılmaktadır.
PARODİ	Trump’ın başkan seçilme sürecinin sınavdan çıkan vatandaşla özdeşleştirildiği görselde vatandaşın söyledikleri “On numara tabi tabi attım hafızaya başkanlık beadava” şeklinde dönüştürülerek Trump’a atfedilmektedir. Bu aslında Trump’ın tıpkı sınavdan çıkan vatandaş gibi başkanlıkla çok da alakadar bir yapıda olmadığını parodik bir biçimde ifade etmektedir.
PASTİŞ/KOLAJ	Sınavdan çıkan vatandaşın görseli ve söylediklerinin Trump ile ilişkilendirildiği caps’de anlam pastiş öğelerle yeniden inşa edilmektedir. Oldukça sık rastlana bir kolaj örneği olan yukarıdaki görselde asıl anlam biçimsel açıdan bozularak yeni bir boyuta evrilmektedir.
MONTAJ/MONTE	İki farklı görsel ürünün üst üste getirilerek montajlandığı ve bu görseller arasında anlamsal bir ilişkinin kurulduğu yukarıdaki caps’de görselin orijinalindeki ifade de değiştirilerek bir Trump eleştirisi oluşturulmak istenmektedir. Remix formatındaki yukarıdaki caps’de Trump’ın yüzünün montelendiği görsel ile anlamsal bir geçiş sağlamak istenmektedir.
TEMSİL KRİZİ	Absürd, parodi, kolaj ve monte gibi unsurların belirgin bir biçimde hissedildiği yukarıdaki caps’de iki görsel arasında bir geçiş amaçlanmaktadır. Bu noktada orijinal görselin anlam katmanı üzerinde yeni bir katman eklenerek yeni bir görsel arka plan oluşturulmak istenmiştir. Asıl görselin biçimsel açıdan bozularak yeni bir anlama kavuşturulduğu caps metinsel olarak da dönüştürülerek anlamın yeni boyuta taşınması amaçlanmaktadır. Gerçekliğin görsel ve yazınsal unsurlarla çarpıtıldığı fotoğraf oluşturulan yeni anlamsal çerçeveye temsil açısından reel olandan uzaklaşmaktadır. Diğer yandan göstergebilimsel bağlamda gösteren ve göstergeler arasındaki uyumsuzluklar görseli temsil açısından gerçeklikten uzaklaştırmış ve abartılı bir mizahi metne dönüşmektedir.

Tablo 2.15. ABD'nin 45. Başkanı Donald J. Trump'a İlişkin Bir Caps Analizi

GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir erkek	Donald Trump	ABD
Bira	Esriklik	Kontrolü kaybetme
Sigara	Kötü alışkanlık	Siyasal karalama

ABSÜRD	ABD Başkanı Donald J. Trump'ın eline bira, ağzına da bir sigaranın montajlandığı görselde, Trump'ın seçim sürecine ilişkin sloganı absürd bir üslupla dönüşüme uğratılmaktadır. Trump'ın ABD başkanlık seçim sürecinde kullandığı "Amerika'yı tekrar büyük/harika yap" anlamına gelen "Make America Great Again" sloganının yerinden edildiği görsel eleştirel unsurlar içermektedir. Bu eleştirinin absürd unsurlarla desteklendiği görsel mevcut slogana Amerika yerine "bira" eklenerek anlamsal bir kayma amaçlanmaktadır.
PARODİ	Trump görseline eklenen ifade ile mevcut seçim sloganı arasında bir bağ kurulmaktadır. "Make bira, great again" ifadesi orijinal sloganın oldukça uzağında olup "Tekrar bira yap, harika" gibi bir anlam içermektedir. Diğer yandan görselde tercih edilen "bira" kelimesi Türkçe olup İngilizcesi ise "beer"dir. Bu noktada Türkçe bir kelimenin İngilizce bir metin içerisinde tercih edilmesi parodik bir ilişkiye vurgu yapmaktadır.
PASTİŞ/KOLAJ	Yukarıdaki görsele eklenen yazı üzerinde sözel değişiklikler yapılarak bu değişiklikler orijinal fotoğrafa da yansıtılmaktadır. Böylelikle asıl anlamın biçimsel açıdan bozulduğu bir kolaj örneği oluşturulmak istenmektedir.
MONTAJ/MONTE	Remix görünümüne sahip yukarıdaki caps, dönüştürülerek eklenen sözel ifadenin yanında görsel monte unsurlarını da yansıtmaktadır. Görsele montajlanan sigara ve bira örnekleri fotoğraf altı yazı ile paralellik göstermekte olup anlamsal bir kayma amacı taşımaktadır. Trump'ın seçim sloganının biçimsel açıdan bozulmak suretiyle sabote edildiği caps örneği ile söylem açısından geçiş kurgulanarak yeni bir anlam katmanı oluşturulmuştur.
TEMSİL KRİZİ	Analize konu olan caps örneği, temsil sistemleri açısından değerlendirildiğinde görsel ile söylem arasında yapay bir tutarlılık söz konusudur. Bu tutarlılığı sağlamak için montaj teknikleri kullanılarak orijinal görsel mevcut anlamından uzaklaştırılmaktadır. Diğer yandan eklenen montelerle, görsele yeni anlamsal boyutlar eklenmektedir. Sarhoşluk, esriklık ve kontrolü kaybetme gibi göndermelerin yapıldığı yeni görsel, mevcut göstergeler açısından asıl olanın dışındadır. Bu düzlemde caps örneğindeki gösterge ve gösterilen arasındaki uyumsuzluklar görsel temsil açısından sorunlara işaret etmektedir.

Tablo 2.16. ABD'nin 45. Başkanı Donald J. Trump'a İlişkin Bir Caps Analizi



GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir erkek	Donald Trump	ABD
Şapka	Kovboy şapkası	Amerikan rüyası
Karşılıklı konuşma	Görüş alışverişi	Diyalog

ABSÜRD	ABD Başkanı Donald J. Trump'ın yer aldığı yukarıdaki caps'de Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'a ilişkin göndermeler dikkat çekmektedir. Tablo 3'de de değinilen Erdoğan 28 Şubat sürecinde aleyhinde dava açılıp mahkûm edildikten sonra hakkında "Muhtar bile olamayacak" manşetlerine gönderme yapılan yukarıdaki görselde Erdoğan ile Trump ilişkilendirilmiştir. Kamuoyu araştırma şirketlerinin seçim sürecinde çok şans vermediği Trump ile "Muhtar bile olamayacak" ifadesi ilişkilendirilmiştir. Diğer yandan Erdoğan'ın Cumhurbaşkanlığı Külliyesinde sık sık düzenlediği 'Muhtarlar Toplantısı'na da gönderme yapılan görselde yine Erdoğan ile Trump arasında siyasi çelişkiler üzerinden bir bağ kurularak absürd bir alt metin oluşturulma çabası ağır basmaktadır.
PARODİ	Görsel üzerine eklenen sözel ifadeler dikkate alındığında, Erdoğan için kullanılan "Muhtar bile olamayacak" "Muhtarlar toplantısı" gibi unsurların parodik bir atıf ile Trump üzerinden yeniden anlamlandırılması söz konusudur. "Şerifler toplantısı" olgusu üzerinden "Şerif bile olamazsın dediler" ifadesi bu parodik atfı örneklendirir niteliktedir. Metinlerarası bir üslupla oluşturulan bu anlatım Trump'ın başkanlık sürecine göndermeler yaparak gülünç öğeler oluşturmaktadır.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselde iki farklı siyasal karakterin söylemleri iç içe geçirilerek anlamsal bir ilişki kurulma çabası gözlenmektedir. Birbirinden farklı iki lider üzerinden yaratılmak istenilen bu ilişki, yeni bir kolaj oluşturmakta ve görsele yeni siyasal anlam katmanları ekleme çabasıdır. Caps'e eklenen en bariz anlamsal gönderme "Muhtarlar/Şerifler Toplantısı" ve "Muhtar/Şerif Bile Olamayacak" ifadeleri ile Türk-Amerikan siyaseti arasında bir bağ kurulma arayışıdır.
MONTAJ/MONTE	Caps'e ilişkin olarak yazınsal unsur eklemek suretiyle yeni bir anlatımın oluşturulduğu görsel, monte seçimi açısından mevcut anlamı sabote edildiği ve yeni bir mananın inşa edilmesine örnek niteliğindedir. Oluşturulan bu yeni anlatımda iki farklı siyasal erk arasında görsel bir ilişki kurulmak istenmektedir.
TEMSİL KRİZİ	Yukarıdaki caps açısından görsele eklenen metin ile yeni anlamsal katmanlar inşa edilmektedir. Fotoğrafa ilişkin temel düşüncenin yeniden inşa edildiği bu yeni anlamsal katman iki farklı siyasal gelenek arasında ilişki kurmaktadır. Reel politikaların oldukça dışında seyreden bu ilişkiyel anlatım temsil açısından sorunlu bir alt metin oluşturarak görseli kendi anlamının dışına taşırmaktadır. Diğer yandan eklenen mizahi katmanlarla caps'de gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki zayıflayarak anlamsızlaşma eğilimi göstermektedir.

Tablo 2.17. ABD'nin 45. Başkanı Donald J. Trump'a İlişkin Bir Caps Analizi

 <p>incicaps.com/gofretlara3</p> <p>ŞERİF BİLE OLAMAZSIN DEDİLER O GİTTİ DÜNYA LİDERİ OLDU</p> <p>incicaps.com/e/1300864/</p> <p>capsspat.com</p>		
GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir erkek	Donald Trump	ABD
Öfke	Uyarı	Politik konuşma

ABSÜRD	ABD başkanı Donald J. Trump'ın yer aldığı yukarıdaki caps'de Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'a ilişkin göndermeler söz konusudur. Tablo 3 ve Tablo 16'da da değinilen "Muhtar bile olamayacak" manşetlerine gönderme yapılan yukarıdaki görselde Erdoğan ile Trump ilişkilendirilmiştir. Recep Tayyip Erdoğan için sıklıkla kullanılan "Dünya Lideri" sıfatının Trump'a yakıştırıldığı caps, neredeyse birbirine tezat iki farklı siyasal gelenek arasında ilişki kurmaktadır. Diğer yandan görselde Erdoğan ile Trump arasında siyasal çelişkiler üzerinden bir bağ kurularak absürd bir anlatı yaratılmak istenmektedir.
PARODİ	Caps'de yer alan sözel ifadeler dikkate alındığında, Erdoğan için kullanılan "Muhtar bile olamayacak" "Dünya lideri" gibi unsurların parodik bir atıf ile Trump üzerine aktarılması söz konusudur. "Şerif bile olamazsın dediler, o gitti dünya lideri oldu" ifadesi bu parodik atfı örneklendirir niteliktedir. Metinlerarası bir üslupla oluşturulan bu anlatım Trump'ın başkanlık sürecine göndermeler yapmaktadır. Görselde iki farklı siyasal karakterin söylemleri iç içe geçirilerek anlamsal bir ilişki kurulma çabası gözlenmektedir. Birbirinden farklı iki lider üzerinden yaratılmak istenilen bu durum yeni bir parodik ilişki oluşturarak görsel farklı siyasal anlam katmanları ekleme çabasıdır. Capse eklenen en bariz anlamsal gönderme "Muhtar/Şerif Bile Olamayacak" ve "Dünya Lideri" benzetimleri Türk-Amerikan siyasal atmosferi arasında bir ilişki kurma çabası ağır basmaktadır.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselde pastiş unsurlara rastlanmamaktadır.
MONTAJ/MONTE	Capse ilişkin olarak yazınsal unsur eklemek suretiyle yeni bir anlatımın oluşturulduğu görsel, monte seçimi açısından mevcut anlamın sabote eder niteliktedir. Yeniden üretilen bu anlatımda iki farklı siyasal erk arasında görsel ve duygusal bir bağlantı kurulmak istenmektedir. Genel anlamın manipüle edildiği caps'de, montaj tekniklerinin kullanımı görsel üzerindeki vurguyu yeniden kurgulamaktadır.
TEMSİL KRİZİ	Yukarıdaki caps örneğinde, ciddi sayılabilecek bir görsel eklenen metnin anlamsal ardalanı yeniden kurgulanmaktadır. Fotoğrafa ilişkin temel düşüncenin yeniden inşa edildiği bu durum, farklı siyasal gelenek arasında ilişki bir anlam yaratmaktadır. Reel politikaların oldukça dışında seyreden bu ilişki bir anlatım temsil açısından sorunlu bir alt metin oluşturarak görseli kendi anlamının dışına taşımaktadır. Diğer yandan eklenen mizahi katmanlarla caps'de gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki zayıflayarak anlamsızlaşma eğilimi göstermektedir.

Tablo 2.18. ABD'nin 45. Başkanı Donald J. Trump'a İlişkin Bir Caps Analizi

		
GÜLMEK DEVRİMCİ BİR EYLEMDİR		
GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir erkek	Donald Trump	ABD
Orak-Çekiç	Komünizm	Devrim
Gülümseme	Mutluluk	Özgüven

ABSÜRD	Başkan Donald J. Trump'ın gülen bir fotoğrafının altına eklenen "Gülmek devrimci bir eylemdir" ifadesi ve "orak-çekiç" işaretiyle görselin mevcut yapısı kavramsal açıdan karşıt figürlerle absürd bir metne dönüştürülmektedir. Dünya kapitalizminin merkezi niteliğinde olan ve komünizm karşıtlığının sürekli dillendirildiği bir siyaset atmosferine sahip ABD'nin başkan Trump şahsında böyle bir görsel ile ilişkilendirilmesi ironik ve absürd mizah anlayışını örneklendirmektedir.
PARODİ	"Gülmek devrimci bir eylemdir" sözünün Trump'a atfedildiği görselde, anlamsal açıdan yeniden üretilerek kapitalizm-komünizm tezatlığına parodik bir yorumlama getirilmek istenmektedir.
PASTİŞ/KOLAJ	Trump'ın fotoğrafının sağ üst köşesine eklenen orak-çekiç simgesi görsel anlamda fotoğrafın söylemini değiştirerek onu farklı bir ideolojik boyuta sürüklemektedir. Bu görsel kolaj, fotoğrafın temel anlamını yeniden kurgulayarak onu kapitalist Amerikan ideolojisinin dışına taşımaktadır.
MONTAJ/MONTE	Fotoğrafa montajlanan yazınsal ve görsel öğelerle anlamın sabote edildiği yukarıdaki caps bir détournement örneği niteliğindedir. Asıl fotoğrafın anlamsal açıdan biçiminin bozulmak suretiyle yeniden anlamlandırıldığı yukarıdaki görsel, komünizm ve devrim gibi ideolojik sabotaj öğeleri içermektedir. Diğer yandan fotoğrafın üst kısmına eklenen orak-çekiç figürü ile bir remix oluşturularak caps üzerindeki görsel anlam yeniden kurgulanmaktadır.
TEMSİL KRİZİ	Donald Trump'ın bir fotoğrafına absürd, parodi ve montaj öğelerinin eklenmesiyle mevcut görsele yeni anlamsal katmanlar eklenmektedir. Eklenen yeni anlamsal kodlar fotoğrafı asıl anlamından uzaklaştırmış ve giderek farklı bir ideolojik boyuta taşımıştır. Gösteren ve gösterilenlerin arasındaki anlamsal ilişkinin yeniden kurgulandığı caps, temsil bakımından tamamlanmamış bir görünüm sergilemektedir.

Tablo 2.19. ABD'nin 45. Başkanı Donald J. Trump'a İlişkin Bir Caps Analizi

GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir erkek	Donald Trump	ABD
Gerilim	Uyarı	Politik konuşma
Güncel Siyaset	Dini bilinç	Retorik

ABSÜRD	Yukarıdaki caps'de, Donald Trump görseline R. Tayyip Erdoğan'ın bir ifadesi eklenerek siyasal retorik konusunda bir ortaklık kurulmaya çalışılmıştır. İki farklı siyasal kimliğe dair sözel ve görsel öğelerin ilişkilendirildiği caps genel açıdan absürd bir mizahi anlayışı yansıtmaktadır.
PARODİ	Yukarıdaki Donald Trump görselinde Erdoğan'ın "Gezi Parkı" eylemlerinde yaşanan ve göstericilerin başörtülü bir vatandaşa saldırılması karşısında sarf ettiği "Benim türbanlı bacılarıma saldırdılar" ifadesi Amerikan siyaseti için kullanılmıştır. Donald Trump'ın devlet başkanı seçilmesi sonrası ABD'de tırmanan protestolar Gezi Protestoları ile özdeşleştirilerek iki farklı ülkenin siyasal iklimi arasında parodik bir ilişki kurulmak istenmektedir. Yukarıdaki fotoğraf için iki farklı siyasi aktör arasında görsel ve metinsel anlamda ilişki kurularak anlamsal bir bağ oluşturulmaktadır. Birbirinden farklı iki lider üzerinden yaratılmak istenilen bu ilişki yeni bir parodik bağlantı oluşturarak anlamsal bir geçişi amaçlamaktadır.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselde pastiş unsurlara rastlanmamaktadır.
MONTAJ/MONTE	Yukarıdaki görsel üzerindeki en önemli monte unsuru tüm caps'lerde olduğu gibi alt kısma eklenen söylemdir. Söz konusu bu söylem ile görsele yeni bir anlam katılarak mevcut anlam sabote edilmektedir. İlk etapta Trump'ın bir konuşmasından alındığı anlaşılan caps Erdoğan'ın sözü eklenerek siyasi anlama kavuşturulmuştur. Nitekim iki farklı siyasetçi arasında siyasal üslup açısından bir ilişki kurularak Erdoğan'ın retorik gücü Trump üzerinden yeniden anlamlandırılmıştır.
TEMSİL KRİZİ	Yukarıdaki görsel temsil açısından değerlendirildiğinde, fotoğraf ile eklenen metin arasında anlamsal açıdan bir tutarsızlık söz konusudur. Amerikan ve Türk siyasi ikliminin birbirinden uzaklığı konusundan hareketle iki farklı siyasi lidere dair yazılı ve görsel unsurların bir arada verilmesi yeni bir anlamsal katman inşa etmiştir. Fakat bu anlatım gerçekliğin oldukça dışında kalarak yapay bir zemine konumlanmaktadır. Diğer yandan caps için seçilen sözel ve görsel unsur arasındaki uyumsuzluklar gösteren ve gösterilen ilişkisini bozarak caps'i anlam açısından tutarsız bir boyuta taşımaktadır. Özetle yukarıdaki caps göstergebilimsel açıdan değerlendirildiğinde gösterenler ve göstergeler arasındaki ilişki eklenen metin ile birbirinden uzaklaşmakta ve eklenen yeni anlamsal katmanlarla görsel anlam yeniden kurgulanmıştır.

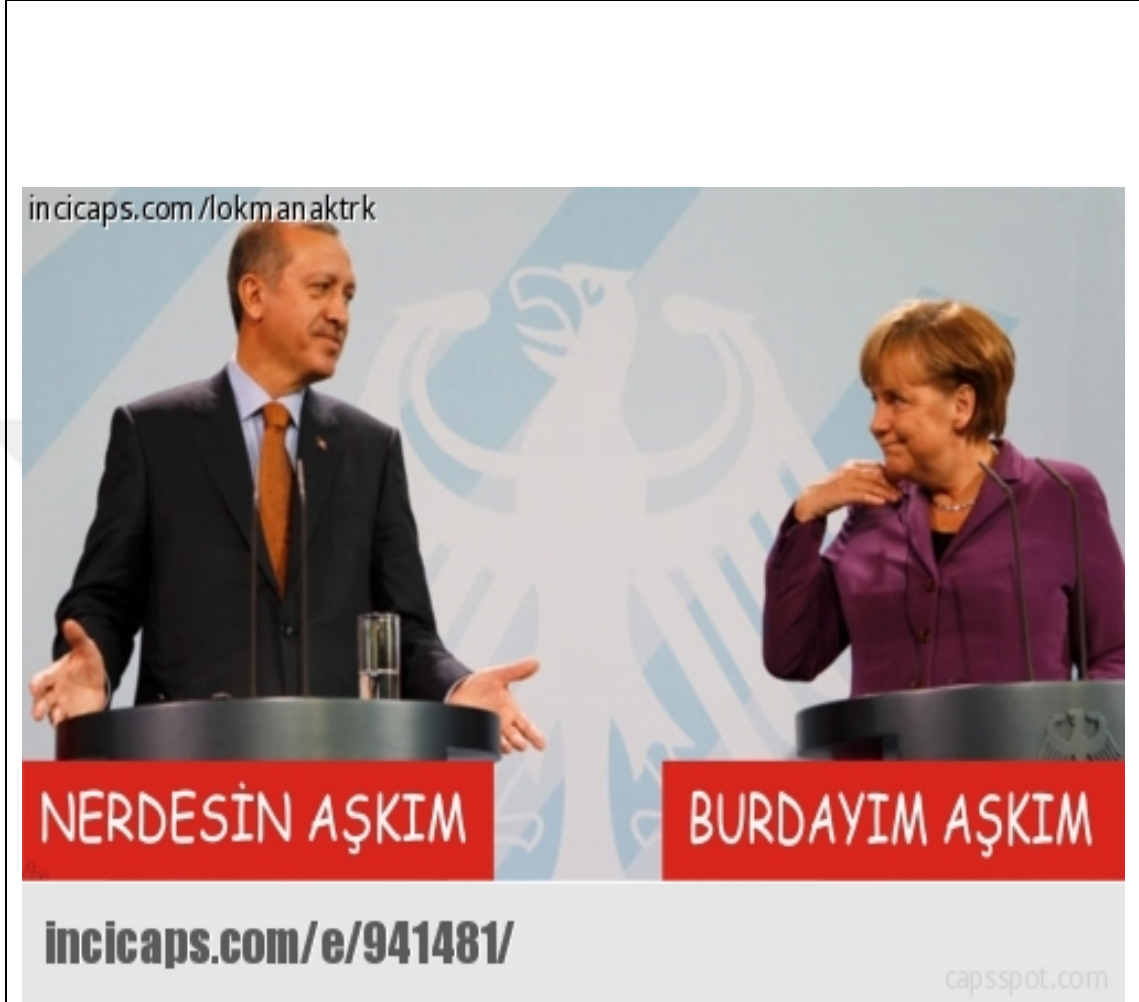
Tablo 2.20. ABD'nin 45. Başkanı Donald J. Trump'a İlişkin Bir Caps Analizi

GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir erkek	Donald Trump	ABD
El işareti	Bozkurt	Milliyetçilik
Topluluğa hitap	Ulusal bilinç	Ulusalçı retorik

ABSÜRD	ABD Başkanı Donald J. Trump'ın başının muhtemelen Milliyetçi Hareket Partisi genel başkanı Devlet Bahçeli'ye ait bir fotoğrafa eklendiği yukarıdaki caps, birbirinden anlamca uzak unsurların birleştirilmesi suretiyle absürd bir alt metin oluşturmaktadır. Türk siyasetine dair milliyetçi olgular ABD siyasal yapısıyla özdeşleştirilerek anlamsal bir geçiş sağlanmak istenmiştir. Bu durum, karşıt unsurlar ve simgelerle oluşturulmaktadır.
PARODİ	Yukarıdaki görsele eklenen “Ya Trump başa, ya kuzgun leşe” ifadesi II. Mahmut'un “Ya devlet başa, ya kuzgun leşe” sözüne gönderme yapmakta olup milliyetçi siyasal ideoloji için önemli bir done niteliğindedir. Bununla birlikte yine görsele eklenen “New York ülkü ocakları” ifadesi Türkiye’de MHP’nin gençlik yapılanmalarının taşıdığı “Ülkü Ocakları” isminin parodik bir gönderme yapmaktadır. Genel anlamda Türk siyasi iklimine dair öğeler içeren, görsel ve metin arası göndermeler ile mizahi bir anlatım yapısı inşa etmektedir.
PASTİŞ/KOLAJ	Yukarıdaki görsel için iki farklı siyasi geleneğin söylemleri iç içe geçirilerek anlamsal bir ilişki yaratılmak istendiği ifade edilebilir. Birbirinden farklı iki lider üzerinden yaratılmak istenilen bu ilişki yeni bir kolaj oluşturarak anlamsal bir geçişe işaret etmektedir. Söz konusu caps’de bu siyasi figürlerin söylemleri iç içe geçirilerek ideolojik bir ortaklık kurulma çabası gözlenmektedir.
MONTAJ/MONTE	Orijinal fotoğrafa Trump'ın kafası ve yazınsal unsurlar eklenmek suretiyle oluşturulan yukarıdaki caps, mevcut anlamın değiştirildiği ve her bir montaj hamlesiyle anlama yeni katmanların eklendiği bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda remix niteliğindeki bu caps, mevcut görselin anlamsal açıdan sabote edildiği ve biçimin bozularak anlamın yeniden inşa edildiği bir détournement örneğidir. Özetle yukarıdaki caps için biçimsel açıdan remix, anlamsal açıdan ise détournement olduğu ifade edilebilir.
TEMSİL KRİZİ	Yukarıdaki görsel temsil açısından değerlendirildiğinde, görsele eklenen yeni öğelerle anlam tutarsızlaştırılmıştır. Nitekim Amerikan ve Türk siyasi yapısı birbirinden oldukça farklıdır. Milliyetçi ideolojiye ilişkin olgular Trump üzerinden yeniden anlamlandırılmıştır. Ne var ki bu yeni kurgu gerçekliğin uzağında seyrederek suni bir altyapı oluşturmaktadır. Birbirinden bağımsız görseller montajlanarak anlam yeni bir boyuta taşınsa da bu yeni görsel, siyasal bir gösteriden öteye gidememektedir.

2.2.3. Angela Merkel Caps'leri

Tablo 2.21. Almanya Başbakanı Angela Merkel ve Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'a İlişkin Bir Caps Analizi



GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir kadın	Angela Merkel	Almanya
Orta yaş bir erkek	Recep Tayyip Erdoğan	Türkiye
Gülümseme	Mutluluk	Yakın ilişki/İşbirliği

ABSÜRD	Almanya Başbakanı Angela Merkel ve Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın birlikte yer aldığı yukarıdaki caps Hadise'nin "Nerdesin aşkım" isimli şarkısına gönderme yapmakta olup Erdoğan ve Merkel'in diplomatik ilişkisiyle bağlantılandırılmaktadır. "Nerdesin aşkım, Burdayım aşkım" ifadesi söz konusu şarkıdan alıntılanmış olup, bu şarkı üzerinden diplomatik bağlar ile alaka kurulmak istenmektedir. Siyasal olanın gösteri haline getirildiği caps absürd öğelerle desteklenerek ciddiyyetden uzaklaştırılmaktadır.
PARODİ	Fotoğraf üzerine eklenen sözel ifadeler ile Hadise'nin şarkısı ile siyasi olanın sanatsal olanla ilişkilendirildiği dikkat çekmektedir. Şarkının türünden yola çıkılır ise, bunun daha ziyade magazin el bir yapıya sahip olduğu anlaşılacaktır. Bu doğrultuda magazin el ve siyasi metinler arasında bir geçiş sağlanarak parodik bir alt metin algısı yaratılmaktadır.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselde pastiş unsurlara rastlanmamaktadır.
MONTAJ/MONTE	Bir basın toplantısı esnasında çekildiği anlaşılan fotoğrafın altına montajlanan sözel unsurlara görselin genel anlamı sabote edilmekte olup fotoğraftaki jest ve mimiklere uygun ifadelerin eklenmesiyle anlam yeniden inşa edilmektedir. Monte edilen ifadelerle görüntü biçimsel açıdan bozulmuş görsel anlam yeni bir boyuta taşınmaktadır.
TEMSİL KRİZİ	Yukarıdaki caps'de, gösterenlerin ve gösterilenlerin gönderme yaptığı tüm alt metinler eklenen yazınsal unsurla birlikte asıl anlamından başka bir yöne saparak yeni bir bağlama kavuşmaktadır. Parodik ve absürd öğelerin fotoğrafa montajlanması sonucu görsel, anlamsal açıdan yeni üst katmanlara kavuşarak asıl görüntü temelsiz bir bağlama evrilmektedir. Özetle yukarıdaki caps, göstergibilimsel açıdan ele alındığında gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki monte edilen metin ile bir gösteriye dönüşerek temel anlamından daha farklı bir noktaya kaymaktadır.

Tablo 2.22. Almanya Başbakanı Angela Merkel ve Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'a İlişkin Bir Caps Analizi

incicaps.com /cikolata



Nerde bıraktım kalbimi acaba?

incicaps.com/e/957319/

capspot.com

GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir kadın	Angela Merkel	Almanya
Orta yaş bir erkek	Recep Tayyip Erdoğan	Türkiye
Gülümseme	Mutluluk	Yakın ilişki/İşbirliği

ABSÜRD	Almanya Başbakanı Angela Merkel ve Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın birlikte yer aldığı yukarıdaki görsel "Ah Nerede" filminden Tarık Akan ve Gülşen Bubikoğlu'nun bir sahnesine gönderme yapılarak Erdoğan ve Merkel dostluğuyla ilişkilendirilmektedir. "Nerde bıraktım kalbimi acaba?" ifadesi filme ismini veren şarkıda geçmekte olup film üzerinden siyasi göndermeler kurgulamaktadır. Filmin başrol oyuncularının Erdoğan ve Merkel ile özdeşleştirilmesi bir dönem iki ülke arasındaki yakın işbirliği ile absürd bir ilişki kurmaktadır.
PARODİ	Görsel üzerinde Ah Nerede filminden Bubikoğlu ile Merkel ve Akan ile Erdoğan'ın fotoğrafları arasında görsel bir geçiş dikkat çekmektedir. Bu yeni anlamlandırmayla eski ve yeni metin arasında parodik bir ilişki kurularak diplomatik ilişkilerde mizahi bir üst katman eklenmektedir.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselin biçimsel açıdan dönüştürüldüğü ve anlamın yeniden üretildiği yukarıdaki caps yaygın pastiş örneklerinden biridir. Fotoğrafın asıl anlamına görsel teknikler aracılığıyla yeni üst katmanlar eklenerek, sözel ifadelerle yeni bir anlatım oluşturulmaktadır. Yukarıdaki caps'de Merkel ve Erdoğan'ın diplomatik ilişkileri Yeşilçam Sinemasından transfer edilen öğelerle yeni bir görünüme kavuşturulmaktadır.
MONTAJ/MONTE	Orijinal fotoğrafın farklı bir diğer görsel ile üst üste getirilerek montajlandığı ve bu iki görsel arasındaki anlamsal ilişkinin kurgulandığı yukarıdaki caps genel anlamı sabote etmektedir. Görsel öğelerin yazınsal unsurlar ile desteklendiği yukarıdaki caps'de, yoğun bir biçimde kullanılan remix unsurlar aracılığıyla Türk-Alman diplomasisine ilişkin öğeleri manipüle edilmek istenmektedir.
TEMSİL KRİZİ	Absürd, parodi, kolaj ve monte öğelerin yoğun bir biçimde kullanıldığı yukarıdaki caps örneğinde birbirinden anlamca bağımsız birden çok görsel montaj teknikleri uygulanarak ilişkilendirilmektedir. Bu çerçevede her iki görüntü de temel anlamından uzaklaşarak yeni bir anlam kurgusunu yansıtmaktadır. Asıl görüntünün biçiminin bozularak yeni görüntü ve metinlerle desteklenmesi mevcut tüm anlamsal şemaları altüst etmekte ve görüntüyü tüm bağlamından uzaklaştırmaktadır. Bu çerçevede gerçekliğin görsel açıdan bozularak yeni bir temsil sistemi ortaya konmak istense de, bu yeni anlatım bütünüyle sorunlu bir gösterge tablosu oluşturmaktadır. Gerçekliğin dışında yer alan kopya görüntülerin oluşturduğu bu görüntü skalası görsel temsile dair tüm öğeleri yeniden anlamlandırmaktadır.

Tablo 2.23. Almanya Başbakanı Angela Merkel'e İlişkin Bir Caps Analizi

GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir kadın	Angela Merkel	Almanya
Çarşaf	İslam inancı	Müslümanlık
Cami	İslam mimarisi	Müslümanlık
Tarihi bina	Alman parlamentosu	Almanya siyaseti

ABSÜRD	Angela Merkel'in İslam inancına has "kara çarşaf" içerisinde yer aldığı yukarıdaki görselin, Merkel'in siyasal kimliğiyle birlikte düşünüldüğünde tezatlıkların hâkim olduğu absürd bir anlatım yapısına sahip olduğu görülecektir. Hristiyan Demokrat Birliği lideri Merkel'in İslam'a dair donelerle iç içe verilmesi fotoğrafı anlamsal açıdan absürd bir noktaya taşımaktadır. Öte yandan arka planda cami ile iç içe verilen Almanya Parlamento Binası siyasal açıdan çarşafa bürünmüş Merkel görüntüsünü destekler bir yapıya sahiptir.
PARODİ	İslam inancının sembolleri arasında gösterilen "çarşaf" ile Merkel'in bir fotoğrafının birleştirildiği yukarıdaki caps, Erdoğan ve Merkel fotoğraflarına yüklenen mizahi anlamlar üzerinden okunabilir. "Acaba beni böyle beğenir mi?" sorusu Erdoğan'a hitaben olup, Erdoğan'ın muhafazakâr-demokrat siyasal kimliğine gönderme yapmaktadır. Tüm bu unsurlarla birlikte okunduğunda yukarıdaki caps, Türk-Alman diplomasisine ilişkin bir parodi ortaya koyma çabasıdır.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselin biçimsel açıdan dönüştürüldüğü ve anlamın yeniden üretildiği yukarıdaki caps yaygın pastiş örneklerinden biri niteliğindedir. Fotoğrafa eklenen görsel katmanlarla ve tüm bunların sözel ifadelerle desteklenmesi anlamı yeniden inşa etmektedir. Söz konusu caps'de Merkel İslam'a dair radikal unsurlarla ilişkilendirilmektedir. Merkel'in siyasal açıdan farklı bir yere konumlandırılan görsel, İslam inancı ile özdeşleşen çarşaf olgusunun Merkel şahsında yeniden anlamlandırılmaktadır.
MONTAJ/MONTE	İnternet caps'lerinde oldukça sık olarak tercih edilen farklı görsellerin iç içe giydirilerek montajlanıp bu farklı görüntüler arasında anlamsal bağ kurgulanarak bir remix örneği ortaya konmaktadır. Bu bağın yazı ile desteklendiği caps'de, ilk aşamada birbirinden bağımsız görsel öğelerin bütünleştirilerek yeni bir anlamsal katman oluşturulmaktadır.
TEMSİL KRİZİ	Absürd, parodi, kolaj ve monte öğelerin yoğun bir biçimde kullanıldığı yukarıdaki caps'de farklı ideolojik kimliklerin birbiri ile ilişkilendirilip yeni bir anlamsal çerçeve kurgulanmaktadır. Bu noktada anlamca birbirinden uzak görüntülerin biçimsel açıdan bozulmak suretiyle yeni bir boyuta taşınması söz konusudur. Bu bağlamda gerçeklik çarpık hale getirilerek yeni bir görsel temsil sistemi oluşturulmak istense de ortaya konan yeni anlam haritası gerçekliğin dışarısında ve reel olanın kopyasını yansıtmaktadır. Gösterenler ve göstergeler arasındaki ilişki zayıfladığı yukarıda ki caps, eklenen metinle birlikte siyasi olanın magazinleşmesine örnek niteliğindedir.

Tablo 2.24. Almanya Başbakanı Angela Merkel'e İlişkin Bir Caps Analizi


GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir kadın	Angela Merkel	Almanya
Bira/Alkol	Esriklık	Kontrolü kaybetme
Kadeh kaldırma	Selamlama	Sevgi gösterisi

ABSÜRD	Almanya Başbakanı Angela Merkel'in elinde tuttuğu içki kadehini havaya kaldırmasına eklenen ifade ile absürd bir anlatım ortaya konmak istenmiştir. Ayrıca siyasal perspektifle bakıldığında bir lider açısından böyle bir yakıştırmanın yapılması görselin başka bir absürd yönüne işaret etmektedir.
PARODİ	İçki kadehi kaldırılırken “şerefe” ya da “birine içme” tabiri oldukça sık bir kullanım alanına sahiptir. Yukarıdaki Angela Merkel fotoğrafına eklenen “Sana içiyorum yiğidim” ifadesi de benzer bir kullanım pratiğini yansıtmaktadır. Söz konusu fotoğrafa eklenen ifade, siyasal ciddiyetten uzak bir görünüm sergileyerek onun alt metnini bütünsel açıdan yeniden oluşturmaktadır. Bu bağlamda görsele parodik bir anlam kazandıran fotoğraf altı yazı, sevgi gösterisi ve kontrolü kaybetme gibi yeni göndermeler içermektedir.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselde pastiş unsurlara rastlanamamaktadır.
MONTAJ/MONTE	Fotoğrafa eklenen sözel unsurlaralar birlikte anlamın yeniden inşa edildiği görsel yaygın montaj örneklerinden biridir. Fotoğrafın genel anlamını manipüle eden metin bir détournement örneği niteliğindedir. Görsel açıdan anlamın manipüle edildiği caps'de, yeni bir anlamsal kurgu oluşturulmaktadır.
TEMSİL KRİZİ	Yukarıdaki caps örneği, temsil sistemleri açısından değerlendirildiğinde görsel ile söylem arasında suni bir uyum söz konusudur. Zira elinde içki dolu bir bardak olan biri “Sana içiyorum” diyerek şerefe kadeh kaldırmaktadır. Lakin görsele, montaj teknikleri uygulanarak absürd ve parodik anlamlar yerleştirilerek fotoğrafın ilk anlamı yeniden üretilmektedir. Bu yüzden caps gösteren ve gösterilen açısından uyumsuz bir görünüm kazanarak temsil ettiği anlamlar açısından sorunlu bir noktaya gelmektedir.

Tablo 2.25. Almanya Başbakanı Angela Merkel'e İlişkin Bir Caps Analizi

GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir kadın	Angela Merkel	Almanya
Göz kapama	Yorgunluk	Tükenmişlik
Dinleme	Merak etme	İstihbarat

ABSÜRD	Almanya Başbakanı Angela Merkel'in yer aldığı yukarıdaki caps eklenen metin ile Alman İstihbaratının yasa dışı yollarla Türkiye'yi dinlemesine absürd bir gönderme yapılmaktadır. Fotoğraf yazıdan bağımsız olarak düşünüldüğünde Angela Merkel'in gözleri kapalı ve ellerini birleştirmiş bir şekilde olduğu görülecektir. Lakin eklenen metin ile görsel görünen anlamının dışına taşarak absürd bir görünüm kazanmaktadır.
PARODİ	Yukarıdaki fotoğrafa eklenen "Ankara'yı dinliyorum gözlerim kapalı" ifadesi istihbari dinlemelere gönderme yapmakta olup, Orhan Veli'nin İstanbul'u Dinliyorum isimli şiiri ile metinler arası bir bağlantı kurmaktadır. Şiirin orijinal halindeki güzelliğin ve tarihin simgesi olan İstanbul şehrinin, diploması ve politikanın merkezi niteliğindeki Ankara şehri ile değiştirilmesi Almanya'nın yaptığı yasadışı dinlemelere referans etmektedir.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselde pastiş unsurlara rastlanamamaktadır.
MONTAJ/MONTE	Fotoğrafa monte edilen yazınsal metin ile mevcut görselin anlamı sabote edilerek anlamsal bir kayma oluşturulmaktadır. Görsel anlamda fotoğrafa eklenen bu yeni anlamsal katmanın ortaya konması için metin ile görsel arasındaki doğrudan uyum (göz kapama) tercih edilmiştir. Buna göre anlam yeniden kurgulanarak görsel manipüle edilmektedir.
TEMSİL KRİZİ	Analize konu olan caps örneği, temsil sistemleri açısından değerlendirildiğinde görsel ile yazılı metin arasında suni bir uyum gözlenmektedir. Bu uyumu sağlamak için Merkel'in gözü kapalı bir fotoğrafı seçilmiş ve yazı ile desteklenmektedir. Bu çerçevede gösteren ve gösterilen arasındaki kopuş fotoğrafın alt metnine yansiyarak onu mevcut anlamının dışına taşırmaktadır.

Tablo 2.26. Almanya Başbakanı Angela Merkel'e İlişkin Bir Caps Analizi


GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir kadın	Angela Merkel	Almanya
Göz kapama	Yorgunluk	Tükenmişlik
Çift göz kırpma	Onaylama	Diplomatik karar

ABSÜRD	Seçilen görselde kullanılan abartılı mimiklerle absürd bir anlatım sağlanmak istenmektedir. Fotoğraftaki mimiklere eklenen metin ile birlikte kullanılan argo unsurları siyasal güce gönderme yapmaktadır. Almanya istihbaratının Türk hükümetini yasadışı dinlemesine yönelik üretilen caps, absürd göndermeler içermektedir. Görsel tek başına değerlendirildiğine Merkel'in gözünün kapatıp dudak büktüğü görülecektir. Lakin eklenen metin ile görsel görünen anlamının dışına taşarak onaylama içeren absürd bir görünüme kavuşmaktadır.
PARODİ	Yukarıdaki caps örneğinden hareketle parodik unsurların sözel öğelerle desteklenmesi söz konusudur. Alman istihbaratının Türk hükümetine ilişkin dinlemelerinin konu alındığı caps Merkel'in şahsı üzerinden kurgulanmaktadır. Özellikle Türk toplumu için geçerli olan "Hallederiz be anam, dinleriz be anam" gibi ifadelerin kullanıldığı görselde, yerel unsurların kullanımıyla parodik bir ilişki ortaya konmak istenmektedir. Bu duruma göndermenin yapıldığı caps'de, yaşanan diplomatik çalkantı Merkel'in mimikleri üzerinden yeniden anlamlandırılarak parodik bir alt metin üretilmektedir.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselde pastiş unsurlara rastlanamamaktadır.
MONTAJ/MONTE	Yukarıdaki görsel, montajlanarak eklenen sözlü ifadelerle yeni bir anlama kavuşturulmaktadır. Caps'in içerdiği sözlü unsur aslında bir nevi görselin sabote edilerek yeni bir alt metin oluşturma çabasıdır. Bu doğrultuda üretilmiş alt metin diplomatik krizi ve buna dair alman hükümetinin tavrını yansıtmaktadır.
TEMSİL KRİZİ	Seçilen görsel ile anlatılmak istenilen temel düşünce arasında bir uyum gözlenirken diğer yandan bunun tam tersi de söz konusudur. Görsel unsur temel anlamda bir "bıkkınlığa, tükenmişliğe" gönderme yaparken reel siyasetin içerisindeki duruma ilişkin abartılı bir anlatım da dikkat çekmektedir. Bu doğrultuda görselin temsil ettiği düşünce sorunludur ve gerçekliği temsil noktasında açmazlar barındırmaktadır. Göstergebilimsel açıdan gösteren ve gösterilen arasındaki bağlantının da zayıfladığı caps'de, alt metnin anlamsal bağlamından uzaklaştığı gözlenmektedir.

Tablo 2.27. Almanya Başbakanı Angela Merkel ve Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'a İlişkin Bir Caps Analizi



GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir kadın	Angela Merkel	Almanya
Orta yaş bir erkek	Recep Tayyip Erdoğan	Türkiye
Gülümseme	Mutluluk	Yakın ilişki/İşbirliği

ABSÜRD	Almanya Başbakanı Angela Merkel ve Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın yer aldığı yukarıdaki caps eklenen metin ile birlikte düşünüldüğünde Alman İstihbaratının Türkiye'yi dinlemesine absürd bir gönderme yapmaktadır. Fotoğraf yazıdan bağımsız olarak düşünülür ise Merkel'in Erdoğan ile konuşmakta olduğu gözlenmektedir. Lakin eklenen metin ile fotoğraf görünen anlamından uzaklaşarak farklı bir noktaya evrilmiştir.
PARODİ	Yukarıdaki fotoğrafa eklenen “Şeyyyy, ben geçen gün dinlerken duydum. Hala geçerliyse kabul ediyorum. İhihi...” ifadesi Almanya istihbaratının Türkiye'ye ilişkin dinlemelerine ve yine Merkel ve Erdoğan fotoğraflarına gönderme yapmaktadır. Diplomatik ilişkilerin parodik öğelerle biçimsel açıdan bozuma uğratıldığı görsel anlamsal kaymalar içermektedir.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselde pastiş unsurlara rastlanamamaktadır.
MONTAJ/MONTE	Yukarıdaki fotoğrafa montajlanan ifade ile görseli anlamsal açıdan sabote ederek yeni bir alt metin oluşturulmak istenmektedir. Fotoğrafa dair genel anlamlandırmanın manipüle edildiği görsel monte edilen metin ile kendi anlamını inşa etmektedir.
TEMSİL KRİZİ	Yukarıdaki caps, temsil ettiği görsel unsurlar açısından incelendiğinde yazılı metin ile fotoğraf arasında suni bir uyum yaratılmak istendiği görülecektir. Bunun için de görüntüyle paralellik oluşturmak için bir gülme ifadesi olan “İhihi” tepkisi seçilmektedir. Bu tepki konuşmaya ilişkin olup yazınsal anlam çok bir anlam ifade etmese de görsele gülme efekti ekleme girişimini yansıtmaktadır. Özetle görsel ile metin arasındaki suni uyum onu temsil bakımından asıl bağlamından uzaklaştırarak yeni bir anlamsal katman oluşturmaktadır. Eklenen yeni anlamsal katman ile göstergeler arasındaki uyum muğlak bir görünüm kazanarak alt metne dair tüm anlamlandırmalar yeniden kurgulanmaktadır.

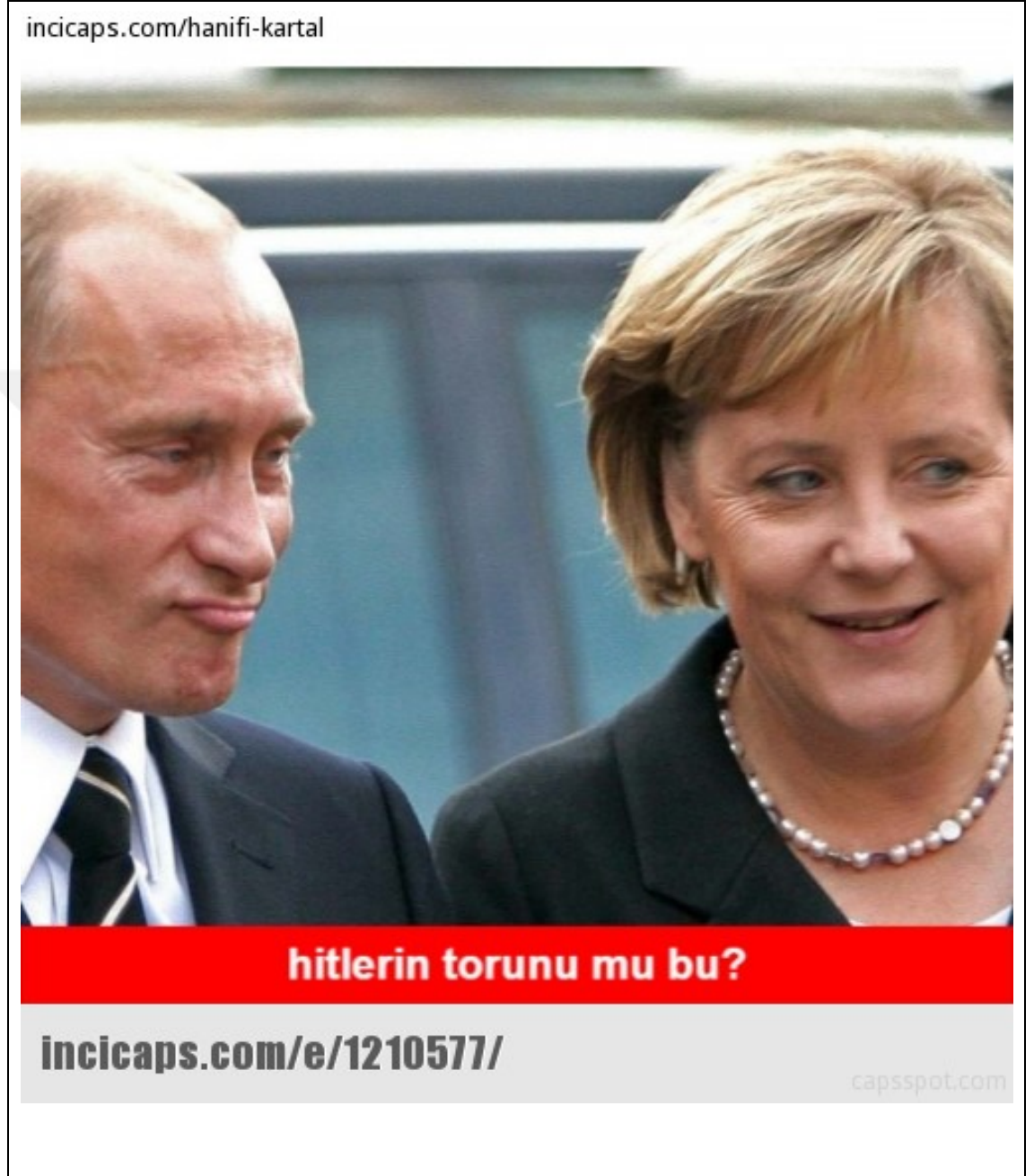
Tablo 2.28. Almanya Başbakanı Angela Merkel ve Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'a İlişkin Bir Caps Analizi



GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir kadın	Angela Merkel	Almanya
Orta yaş bir erkek	Recep Tayyip Erdoğan	Türkiye
Egzoz	Gaz salınımı	Volkswagen skandalı

ABSÜRD	Almanya Başbakanı Angela Merkel ve Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın yer aldığı yukarıdaki caps'e eklenen egzoz görseli ile Volkswagen şirketinin adının karıştığı emisyon skandalına absürd bir gönderme yapmaktadır. Söz konusu caps muhtemelen ikili bir zirve esnasında çekilen fotoğrafa eklenen montaj unsuruyla tezatlık içeren bir görünüm kazanmaktadır. Zira diplomatik konuların konuşulduğu bu tip zirvelerde alakasız konuların görsel üzerinden yeniden anlamlandırılması absürd bir alt metne gönderme yapmaktadır.
PARODİ	“Bu egzozun hali ne Merkel” ifadesinin eklendiği caps genel itibariyle Almanya ve Türkiye arasındaki ikili ilişkiler bağlamında yakınlığa işaret etmektedir. Genellikle gündelik ifadede yaygın olarak kullanılan “bunun hali ne?” sorusu üzerinden kurgulanan caps “samimi” olarak hesap sorma ifadesi içermektedir. Bu çerçevede yukarıdaki caps, ikili samimi ilişkilere gönderme yapmaktadır.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselin biçimsel açıdan dönüştürüldüğü ve anlamın yeniden inşa edildiği yukarıdaki caps, görsel kolaj unsurları içermektedir. Fotoğrafın eklenen unsurlarla birlikte anlamsal açıdan yeniden üretilmekte olup ikili ilişkilerde egemen olan diplomasi konusunu öbeğini kaydırmaktadır.
MONTAJ/MONTE	Fotoğrafa eklenen küçük objelerle anlamın yeniden kurgulandığı yukarıdaki caps'in görsele uygun bir metin ile desteklenmesi dikkat çekmektedir. Genel anlamda ikili bir zirveye dair görüntünün yapılan küçük değişikliklerle anlamsal açıdan yeniden inşa edildiği görsel, konunun dışında eklenen bir obje ile (egzoz) yeni bir anlama evrilerek remix oluşturulmaktadır.
TEMSİL KRİZİ	Absürd, parodi, kolaj ve monte gibi unsurların işlevsel bir şekilde kullanıldığı yukarıdaki caps, mevcut görselin biçimini bozarak genel anlamı sabote etme eğilimindedir. Bu çerçevede birbirine uzak unsurların bir arada kullanılması anlamsal bir kurgu yapmaktadır. Nitekim kullanılan tüm görsel eklentiler asıl görüntüyü temsil açısından yeni bir boyuta taşıyarak gerçeklikle olan bağını zayıflatmıştır. Diğer yandan gösterge sistemleri arasındaki uyum ortadan kalkarak fotoğraf üzerinde anlamsal boşluklar oluşturmaktadır. Özetle gösteren ve gösterilen ilişkisinin yapay bir nitelik kazandığı caps, bu yapaylıkları mizah üzerinden ikame etme arayışındadır.

Tablo 2.29. Almanya Başbakanı Angela Merkel ve Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin'e İlişkin Bir Caps Analizi



GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir kadın	Angela Merkel	Almanya
Orta yaş bir erkek	Vladimir Putin	Rusya
Hitler	Naziler	Faşizm

ABSÜRD	Almanya Başbakanı Angela Merkel ve Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin'in yer aldığı yukarıdaki caps sadece görsel anlamda değerlendirildiğinde Putin'in Merkel'e baktığı sıradan bir fotoğraf şeklinde anlamlandırılacaktır. Lakin eklenen yazınsal unsur ile görsel yeni bir anlam kazanarak daha absürd bir noktaya taşımaktadır. Almanya'nın faşist liderlerinden olan Adolf Hitler'e gönderme yapılan caps'de, Hitler ile Başbakan Merkel özdeşleştirilmektedir.
PARODİ	Merkel ve Putin'in bir arada görüldüğü fotoğraf üzerine eklenen metin ile anlama parodik bir bağlam kazandırılmak istenmektedir. Hristiyan Demokrat Birliği lideri Merkel'in kimi politikalarının Nazilere benzetilmesine referans eden görselde Nazi Almanya'sı ve modern Almanya arasında parodik bir ilişki kurulma çabası ağır basmaktadır.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselde pastiş unsurlara rastlanamamaktadır.
MONTAJ/MONTE	Merkel ve Putin'in ortak bir karede yer aldığı fotoğraf üzerinden kurgulanan anlam, montajlanan altyazı ile sabote edilmektedir. "Hitlerin torunu mu bu?" sorusunun eklenmesi, görsel açısından genel anlama yeni bir boyut kazandırılmaktadır. Görsel ilişkin tüm detayların montaj teknikleriyle manipüle edildiği yukarıdaki caps, kendi anlamını yeniden üretmektedir.
TEMSİL KRİZİ	Yukarıdaki fotoğrafta göstergelerin gönderme yaptığı tüm anlamlandırmalar eklenen soru ifadesiyle asıl bağlamından uzaklaştırılmaktadır. Görsel ile metin ortak düşünüldüğünde parodik ve absürd öğeler anlamsal altyapıyı asıl anlamından uzaklaştırarak görsele yeni bir anlamsal katman eklemektedir. Nitekim yukarıdaki caps göstergebilimsel açıdan değerlendirildiğinde, gösterge ve gösterilen arasındaki ilişki eklenen metin ile birbirinden bağımsızlaşarak yeni bir anlamsal çerçeve ortaya konmaktadır.

Tablo 2.30. Almanya Başbakanı Angela Merkel'e İlişkin Bir Caps Analizi

GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir kadın	Angela Merkel	Almanya
Orta yaş bir erkek	Hitler	Faşizm
Görsel geçiş	Biçimsel dönüşüm	Siyasal söylem değişikliği

ABSÜRD	Almanya Başbakanı Angela Merkel'in Adolf Hitler'e benzetildiği yukarıdaki caps örneğinde çelişkiler üzerinden bir bütünlük oluşturulmak istenmektedir. Alman siyaseti açısından Merkel'in politik çizgisi aşırı milliyetçilikten uzak bir konuma sahipken onun Hitler ile özdeşleştirilmesi absürd bir alt metne gönderme yapmaktadır.
PARODİ	Görselde parodik unsurlara rastlanamamaktadır.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselin biçimsel açıdan dönüştürüldüğü ve anlamın yeniden üretildiği yukarıdaki caps işlevsel bir pastiş örneğidir. Hitlerin fotoğrafı üzerinden Merkel ile ilişkilendirilerek ideolojik bir katman inşa edilmek istenmektedir. Merkel'in siyasal açıdan Hitler rejimiyle bağlantılandırıldığı görsel iki farklı lideri faşizm ideolojisinde birleştirmektedir.
MONTAJ/MONTE	Temel anlamda faşist liderlerden Adolf Hitler'in fotoğrafına Angela Merkel'in yüzünün montajlanmasıyla oluşturulan görsel Hitlerle özdeşleştirilen bıyık objesi de eklenmiştir. Genel caps anlayışının aksine fotoğraf altı yazının eklenmediği görselde, sadece montaj oyunları ile anlamsal bir kayma oluşturulmak istenmektedir. Hitler ve Merkel fotoğraflarının iç içe geçirildiği görselde politik açıdan faşist ideoloji bağlamında bir anlamlandırma oluşturulmaktadır.
TEMSİL KRİZİ	Absürd öğelerle birlikte montaj ve kolaj tekniklerinin de kullanıldığı fotoğrafta teknik anlamda bir geçiş kurgulanmak istenmektedir. Bu çerçevede iki farklı görüntü birleştirilerek ortak bir anlam oluşturulmaktadır. Önceki görüntü (Hitler) ile yeni görüntü (Merkel) montajlanarak anlamsal açıdan ortak bir katman inşa edilmektedir. Bu çerçevede gerçeklik görsel açıdan dönüşüme uğrayarak ideolojik bir zemine kavuşmaktadır. Caps'deki görsel bağlantının zayıflaması onu göstergebilimsel açıdan gösteren ve gösterilen arasındaki uzaklığa iterek alt metnin okunmasını güçleştirmektedir.

2.2.4. Vladimir Putin Caps'leri

Tablo 2.31. Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin'e İlişkin Bir Caps Analizi

		
GÜLMEDİM		
incicaps.com/e/1043592/		
<small>capspot.com</small>		
GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir erkek	Vladimir Putin	Rusya
Karşındakini dinleme/düşünme	Ciddiyet	Siyasi güç
Tek bir kişi	Tek adam rejimi	Otokrasi

ABSÜRD	Yukarıdaki görsel Vladimir Putin şahsında Rusya devlet zihniyetinin ciddiyetini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Söz konusu caps'ın absürd yanı ise, Putin şahsında Rusya devlet zihniyetinin “gülmedim” ifadesi ile desteklenerek basite indirgenmesi ve bu noktadan hareketle anlamsal açıdan bir kayma yakalanmak istenmesidir.
PARODİ	Rusya'nın uluslararası siyasal arenadaki güç mücadelesini irdelemek için kullanılan Putin görseli devlet içerisindeki güç ilişkilerine de gönderme yapmaktadır. Putin'in ciddi bir görselinin seçilmesi, inşa edilen söylem açısından parodik bir anlam yaratma amacı taşımaktadır. Söz konusu caps, Türk toplumunda oldukça yaygın şekilde gözlenen kötü bir espri karşısında verilen tepkiyi ifade etmek için tercih edilen yaygın bir kullanımdır. Bu tepkideki yerel unsurlar uluslararası siyasete yansıtılarak pastiş bir alt metin inşa edilmek istenmektedir. İnşa edilen bu alt metnin temel argümanı siyasi gücün büyük oranda ciddiyet ile alakalı olduğu düşüncesini yerinden etmeye yöneliktir.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselde pastiş unsurlara rastlanamamaktadır.
MONTAJ/MONTE	Görselin altındaki yazı ile yeni bir anlamın inşa edildiği caps örneğinde, monte edilen söylem görseldeki ciddiyete gönderme yapmaktadır. Bu noktada sadece Putin'in olduğu görsel ile söylemin paralellik gösterdiği caps anlamsal açıdan otokratik bir alt metin oluşturmakla birlikte genel anlamı da manipüle etmektedir.
TEMSİL KRİZİ	Rusya diplomasisi ve iç siyaseti noktasında seçilen mevcut görsel yansıttığı söylem ve içerdiği pastiş, parodik ve absürd öğeler açısından gerçekliğin temsili noktasında abartılı göndermeler içermektedir. Bu abartılar reel politikayı ucuz şekilde kopyalayarak anlamsal açıdan kaymaları beraberinde getirmektedir. Bu çerçevede seçili caps içerisinde barındırdığı sözel unsurlar ile temsil açısından anlamın yeniden inşasına sebep olmaktadır. Bununla birlikte gösteren ve gösterilen arasındaki bağlantı eklenen metin ile suni bir görünüm kazanarak alt metnin gönderme yaptığı tüm anlamlandırmalar yeniden kurgulanmaktadır.

Tablo 2.32. Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin'e İlişkin Bir Caps Analizi

GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir erkek	Vladimir Putin	Rusya
Tek göz kırpması	İşaret etme	Uyarı

ABSÜRD	Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin'in yer aldığı yukarıdaki caps, Putin'in göz kırpma mimiğine yüklenen karşıtlıklar üzerinden okunabilir. Görece sert bir iç ve dış politikaya sahip Putin'in bu mimik üzerinden yeniden anlamlandırılması, siyasi olarak daha yumuşak bir zemine taşımaktadır. Bu doğrultuda anlamsal açıdan absürd bir üslubun tercih edildiği bu görselde, yeni bir söylem inşa edilmektedir.
PARODİ	Game of Thrones dizisinde “kuzeyli” Stark hanedanının “Kış geliyor” anlamındaki “Winter is coming” sözünün Putin üzerinden yeniden anlamlandırılması bu iki farklı kimliğe metinler arası bir ilişki katmaktadır. Zira yukarıdaki caps için Game of Thrones evreninde “Kuzey'in koruyucusu” olarak nitelendirilen Stark ailesi ile coğrafi olarak kuzey yarım kürenin kuzey doğusunu elinde bulunduran Putin önderliğindeki Rusya'nın birbirine benzetilmesi söz konusudur. Bu noktada bir dizi parodisinin tercih edildiği görsel Rusya'nın siyasal ve ekonomik gücü üzerinden yorumlanabilmektedir. Diğer yandan “kış geliyor” söylemi üzerinden ileride soğuk ve zor günlerin geleceği bunun üstesinden de ancak bu şartlara coğrafi olarak dayanıklı kişilerin gelebileceği vurgusu yapılmaktadır.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselde pastiş unsurlara rastlanmamaktadır.
MONTAJ/MONTE	Görsel açıdan yazılı ifadenin monte edilmesiyle fotoğraf yeni bir anlam kazanmaktadır. Yaygın caps örneklerinden olan yukarıdaki monte denemesinin temel argümanın görsel üzerine eklenen sözel unsurlarla genel anlamı sabote ederek yeniden kurgulamaktır.
TEMSİL KRİZİ	İlk etapta Vladimir Putin'in tek gözü kapalı bir şekilde kadraya yansıdığı fotoğraf üzerinden yeni anlamlar türetilerek görsele yeni katmanlar eklenmektedir. Böylelikle mevcut fotoğraf, sözel unsurlarla birlikte düşünüldüğünde temsil ettiği genel kodlar açısından sorunlu bir görünüme sahiptir. Fotoğraf, sözel ifadeyle birlikte düşünüldüğünde göstergeler arasında bir bağlamsızlık gözlenmekte olup bu durum anlamsal bir geçişe işaret etmektedir.

Tablo 2.33. Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin'e İlişkin Bir Caps Analizi


incicaps.com /sessiz-ol

MD

sessiz ol

Yaz oğlum iki yüz füze, beş yüz uçaksavar, yüz savaş gemisi...

incicaps.com/e/1108666/

capspot.com

GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir erkek	Vladimir Putin	Rusya
Genç bir kadın	Alina Kabaeva	Kaçamak
Bir arada olma	Birliktelik	Yasak ilişki

ABSÜRD	Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin ve kendisiyle aşk yaşadığı iddia edilen eski jimnastikçi Alina Kabaeva'nın yer aldığı görsel absürd göndermeler içermektedir. Görsel "Ne Olacak Şimdi" filminden Şener Şen'in hayat verdiği Şakir karakterinin 'kaçamak' yaptığı sırada "Yaz kızım yaz kızım iki yüz torba çimento yirmi kamyon çakıl on beş tane kapı" dediği sahneye gönderme yapılarak Putin ve Kabaeva'nın yaşadığı iddia edilen aşk ile ilişkilendirilmektedir. "Yaz oğlum iki yüz füze beş yüz uçaksavar, yüz savaş gemisi" ifadesi ile de söz konusu film den hareketle Rus savaş sanayisine gönderme yapılmaktadır. Diğer yandan filmde alındığı anlaşılan söz konusu sahneye dair görseldeki kişilerin yerine Putin ve Kabaeva'nın eklenmesi görselin başka bir absürd yönüne işaret etmektedir.
PARODİ	Görsel üzerinde Şen ve Putin'in söylemleri arasında metinsel bir ilişki kurulmak istenmektedir. Caps örneğinde Şen'in ifadesi alıntılanarak Kabaeva ile yeni bir bağlama kavuşmaktadır. Bu yeni anlamlandırmayla eski ve yeni metin arasında parodik bir ilişki kurularak söylem açısından anlamsal bir kayma sağlanmak istenmektedir.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselin biçimsel açıdan dönüştürüldüğü ve anlamın yeniden üretildiği yukarıdaki caps klasik bir pastiş örneğidir. Fotoğrafın asıl anlamının yeniden üretildiği ve eklenen ifadelerle yeni bir anlatıma kavuşturulduğu görselde Şen ve Kabaeva'nın söyledikleri arasında bir ilişki kurulma çabası dikkat çekmektedir. Bu durum temelde 'zamparalığı' ile akıllarda kalan Şakir karakteri ve Putin'in yasak ilişkisi arasında bir paralellik kurmaktadır.
MONTAJ/MONTE	Farklı fotoğrafların üst üste konularak montajlandığı yukarıdaki görsel, yine bu fotoğraflar arasındaki anlamsal geçişler sözel öğelerle desteklemektedir. Bu noktada, bağımsız görseller üzerinden ortak bir yönün bulunarak bunların anlamsal açıdan ilişkilendirildiği yukarıdaki monte örneği, ortaya koyduğu remix doneleriyle alternatif caps mantığı olup anlamı manipüle etme amacındadır.
TEMSİL KRİZİ	Absürd, parodi, kolaj ve monte gibi öğelerin başarıyla kullanıldığı yukarıdaki örnekte birbirinden anlamca bağımsız iki farklı olgu ilişkilendirilmektedir. İfadelerin birbiriyle bağlantılandırıldığı caps'de yer alan tüm görüntüler temel anlamının dışına taşmaktadır. Asıl görüntünün biçiminin bozularak yeni görüntü ve metinlerle desteklenmesi mevcut tüm anlamsal şemaları altüst etmekte ve görüntüyü yeni bir boyuta taşımaktadır. Bu noktadan hareketle gerçekliğin çarpık hale getirilerek yeni bir görsel temsil sistemi oluşturulmak istense de ortaya konan yeni anlam şeması gerçeklikten uzak olduğu için sorunlu bir kopya görünümündedir.

Tablo 2.34. Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin'e İlişkin Bir Caps Analizi

GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir erkek	Vladimir Putin	Rusya
Gülümseme	Mutluluk	Muktedirlik
Marlon Brando	The Godfather (Baba)	Mafya

ABSÜRD	Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin farklı görsellerin ve söylemlerin birleştirilmesiyle absürd bir alt metin inşa edilmektedir. Görselde The Godfather filminden Marlon Brando'nun hayat verdiği Don Corleone'nin "Ona reddemeyeceği bir teklif yapacağım" ifadesini kullandığı sahne alıntılanarak Putin ve Don Corleone arasında bir ilişki kurgusu oluşturulmak istenmektedir. "Ona reddemeyeceği iki Rus gönderin" cümlesi söz konusu filmde hareketle, Türkiye'deki 'Rus hayat kadını' algısına gönderme yapmaktadır. Bununla birlikte filmde aktarılan sahneye Putin'in yüzünün eklenmesi görselin diğer bir absürd boyutuna işaret etmektedir.
PARODİ	Fotoğrafta Brando ve Putin'in ifadeleri arasında metinsel bir ilişki kurgulanmak istenmektedir. Yukarıdaki caps için, Brando'nun sarf ettiği cümle siyasal argümanların da eklenmesiyle yeni bir bağlama kavuşmaktadır. Bu çerçevede filmde ve gündelik hayattan alınan ifadelerle metinler arası bir geçiş sağlanarak görselin parodik boyutu inşa edilmektedir.
PASTİŞ/KOLAJ	Yukarıdaki caps görsel açıdan değerlendirildiğinde, fotoğraf üzerindeki oynamalar yaygın pastiş örnekleri arasında gösterilebilir. Fotoğrafa dair temel anlamlandırmaların yeniden üretildiği ve eklenen metinsel ifadelerle yeni bir anlam haritasının yaratıldığı caps'de, Brando ve Putin'e atfedilen söylemler arasında bir ilişki gözlenmektedir.
MONTAJ/MONTE	Orijinal fotoğrafa monte edilen yeni unsurlar ve orijinal metnin de sabote edildiği yukarıdaki caps, genel anlamda yazınsal ve görsel montaj örneklerini bünyesinde barındırmaktadır. Remix niteliğine sahip yukarıdaki görsel, tercih edilen montaj teknikleri yönüyle biçimsel açıdan bozularak anlamsal bir kayma sağlanmaktadır.
TEMSİL KRİZİ	Yukarıdaki caps genel anlamıyla irdelendiğinde, absürd, parodi, pastiş ve monte gibi tüm mizahi türleri bünyesinde barındırmaktadır. Bir filme dair öğelerin Rus diplomasisi açısından yeniden üretildiği caps sosyal yaşama dair göndermeler içermektedir. Filmde yer alan görsel ve metinlerin dönüştürüldüğü bu caps'de görüntü temel anlamının dışarısına taşmaktadır. Mevcut tüm anlamsal şemaların dışındaki bu yeni görüntü kendi alt metnini oluşturmuştur. Göstergeler arasındaki temsilin zayıfladığı yukarıdaki caps'de ortaya kona yeni bağlamlar reel olandan uzak ve suni bir niteliğe sahiptir.

Tablo 2.35. Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin ve Rusya Başbakanı Dmitri Medvedev'e İlişkin Bir Caps Analizi



GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir erkek	Vladimir Putin	Rusya
Orta yaş bir erkek	Dmitri Medvedev	Rusya
Kahkaha atma	Komiklik	Alay etme

ABSÜRD	Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin ve Rusya Başbakanı Dmitri Medvedev'e ilişkin yukarıdaki caps'de, görüntüye eklenen ifade ile absürd bir anlatım oluşturulmak istenmektedir. Zira söz konusu yazı fotoğraf açısından karşıtlıklar içermekte olup bunlar üzerinden yeni anlamlar üretilmektedir. Rusya'nın Ortadoğu üzerindeki hâkimiyetinin işlendiği caps'de, bu gücü paylaşmayacağı anlamı çıkmaktadır.
PARODİ	Rusya'nın uluslararası siyasal arenadaki gücünün vurgulandığı caps'de Rusya'nın Ortadoğu politikasına gönderme yapılmaktadır. "Ha bi de ortadoğunun lideri mi olacakmış öyle bişeler dedi" ifadesi Putin'in Ortadoğu üzerindeki hâkimiyetini kimse ile paylaşmayacağı fikrine parodik bir gönderme niteliği taşımaktadır. Putin ve Medvedev'in kahkaha attığı bir fotoğraf bu politika noktasındaki özgüvenlerini parodik bir anlatımla ortaya koymaktadır. Görsel için seçilen ifade temel anlamda halkın gündelik kullanım dili ile paralellik göstermekte olup bu pratiklerin siyasal arenaya aktarılması ile parodik bir geçiş amaçlanmaktadır.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselde pastiş unsurlara rastlanamamaktadır.
MONTAJ/MONTE	Fotoğrafa monte edilen gündelik yaşam pratiklerine dair ifade ile fotoğrafın temel anlamı sabote edilerek anlamsal bir kayma amaçlanmaktadır. Yaygın détournement örneklerinden biri olan bu kullanım ile fotoğrafın anlamı yeniden kurgulanmaktadır.
TEMSİL KRİZİ	Putin ve Medvedev'in yer aldığı yukarıdaki fotoğraf absürd, parodi ve monte gibi postmodern mizahi türleri içermektedir ve bu türler kullanılarak görsel anlam yeniden kurgulanmaktadır. Fotoğrafa yazınsal unsurlar eklenmek suretiyle oluşturulan yeni anlatım görsel açıdan yeni bir anlamsal katman ekleyerek onu yeni bir noktaya taşımıştır. Bu noktada fotoğraf için anlamsal çeşitliliğe sahip olduğu düşünülebilir. Diğer yandan yazı ile fotoğraf birlikte düşünüldüğünde gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki yapay bir görünüm kazanarak fotoğrafın temsil ettiği kendi gerçekliği sorunlu bir görünüme evrilmiştir.

Tablo 2.36. Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin'e İlişkin Bir Caps Analizi

		
GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir erkek	Vladimir Putin	Rusya
Poz verme	Ciddiyet	Siyasi Güç
Tek bir kişi	Tek adam rejimi	Otokrasi

ABSÜRD	Yukarıdaki fotoğraf ile Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin şahsında Rus siyaseti ve devlet ciddiyeti ifade edilmek istenmektedir. Fotoğrafa ilişkin absürd yön ise, bu ciddiyetin “sen hayırdır gardaş” cümlesiyle birlikte basit bir seviyeye indirgenerek görsel ile metin arasında anlamsal bir kayma oluşturulmaktadır.
PARODİ	Rus siyaseti ve diplomatik disiplini üzerinde durulan yukarıdaki caps’de kullanılan Putin fotoğrafı ile politik güç ilişkilerine vurgu yapılmaktadır. Putin’in sert ve ciddi bir fotoğrafının caps için tercih edilerek bunun yerellik içeren bir alt yazı ile verilmesi görece parodik bir anlatım oluşturmaktadır. Yukarıdaki caps örneği Türk toplumuna özgü bir tepki olan “sen hayırdır gardaş?” sorusu hesap soran bir alt metne sahiptir. Bu tip yerel unsurların diplomatik ilişkiler açısından kullanımı parodik bir bağlam oluşturarak fotoğrafın genel anlatımını yeniden üretmektedir. Özetle yukarıdaki caps siyasi güç ve ciddiyet üst anlatısının parodik bit uzantısı niteliğindedir.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselde pastiş unsurlara rastlanamamaktadır.
MONTAJ/MONTE	Monte edilen fotoğraf altı yazı bir “öfke” vurgusu taşımakta olup görseli destekler niteliktedir. Diğer yandan Putin’in yalnız ve “karizmatik” duruşu otokratik bir alt metin oluşturmaktadır.
TEMSİL KRİZİ	Parodi, absürd ve pastiş gibi unsurların montaj ile birleştirildiği yukarıdaki görsel göstergelerin uyumu açısından temsil sorunları içermektedir. Reel siyasetin düz ve yananlamsal göstergelerle birleştirildiği fotoğraf bir gerçekliği mizahi açıdan dönüştürme eğilimindedir. Görselin eklenen yazı yeni anlamsal katmanlara kavuşması gösteren ve gösterilen arasına uyumsuzluklara neden olmuş ve alt metni mizahi anlamda yeniden üretmiştir.

Tablo 2.37. Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin'e İlişkin Bir Caps Analizi

GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir erkek	Vladimir Putin	Rusya
Karşılıklı konuşma	Ciddiyet	Siyasi Güç
El işareti	Jest kullanımı	Etkili iletişim

ABSÜRD	Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin'e ilişkin yukarıdaki caps'de bir konuşma esnasında çekildiği anlaşılan fotoğrafın absürd detaylarla bütünleştirilmektedir. Putin'e atfedilen "Sen bana ne yap biliyor musun" ifadesi ciddi bir içeriğe sahip siyasal ilişkilerin çelişkili bir şekilde tiye alınmasına gönderme yapmaktadır. Nitekim bu çelişkiden doğan absürd mizah, görsel üzerinde anlamsal bir kırılmaya sebep olmaktadır.
PARODİ	Putin'in tek başına yer aldığı yukarıdaki görsele eklenen yazı ile anlam parodik bir bağlam kazanmaktadır. Zira sıradan vatandaşın yakın arkadaş çevresiyle gittiği bir restoran ya da esnaf lokantasında kullandığı "Sen bana ne yap biliyor musun" ifadesi Putin'e mal edilmek istenmektedir. Bu ifade en basit anlamıyla samimiyet ve yakınlığı akıllara getirmekte olup siyasal irade ve toplumsal taban arasındaki ilişkiye parodik bir gönderme yapmaktadır.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselde pastiş unsurlara rastlanamamaktadır.
MONTAJ/MONTE	Vladimir Putin'e ilişkin bir görsel üzerinden kurgulanan anlam montajlanan altyazı metnin asıl anlamı sabote edilmek istenmektedir. Anlamsal açıdan détournement örnekleri arasında gösterilebilen bu görsel genel anlamı yeniden kurgulamaktadır. Diğer yandan görsele dair anlamın eklenen sözel ifadelerle manipüle edildiği caps yeni bir anlam kurgusu oluşturmaktadır.
TEMSİL KRİZİ	Yukarıdaki görsel açısından göstergelerin gönderme yaptığı tüm anlamlandırmalar, montajlanan yazı ile birlikte asıl bağlamının dışına taşarak yeni bir anlam kazanmaktadır. Yazının gönderme yaptığı parodik ve absürd alt metinler montaj teknikleri ile oluşturularak görsele yeni anlamlar eklenmektedir. Lakin eklenen bu yeni üst katmanlarla birlikte görselin asıl anlamı sabote edilmektedir. Sonuç itibarıyla yukarıdaki caps'de gösteren ve gösterilenler açısından uyum sorunu gözlenmekte olup monte edilen yazı ile anlam yeniden üretilmektedir.

Tablo 2.38. Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin'e İlişkin Bir Caps Analizi

		
GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir erkek	Vladimir Putin	Rusya
El işareti	İşaret etme	Hedef gösterme
Resmiyet	Ciddiyet	Siyasi Güç

ABSÜRD	Vladimir Putin'in eliyle bir şeyler işaret ettiği fotoğrafa eklenen metin ile bir karşıtlık yaratılmak istenmektedir. Görsele eklenen siyaseten anlamsız ifade ile absürd bir anlatım inşa edilerek Rusya'nın sahip olduğu doğalgaz rezervlerine gönderme yapılmaktadır. Ekonomik açıdan Rusya'yı gülü kılan bu zenginlik siyasal anlamda da kazanımları beraberinde getirmektedir.
PARODİ	Rusya'nın ekonomik gücü üzerinde durulan yukarıdaki caps'de kullanılan Putin fotoğrafının kullanımı zenginlik ve siyasal gücü ilişkilendirme amacı taşımaktadır. Putin'in sahip olduğu tüm bu gücün yerellik içeren alt yazı ile desteklenmesi de görseli parodi içeren bir metne dönüştürmektedir. "Şuna bir doğalgaz verin de kendine gelsin" ifadesi içindeki "kendine gelmek" deyimini Türk toplumuna has bir kullanımdır. Tüm bu dil pratikleri ve siyasal göndermelerin bir arada kullanıldığı yukarıdaki caps kendi parodik alt metnine sahiptir.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselde pastiş unsurlara rastlanamamaktadır.
MONTAJ/MONTE	Fotoğrafta dikkat çeken en önemli unsurlar Putin'in eliyle bir şeyleri işaret etmesi görsel anlamda buna paralel bir alt yazı monte edilerek anlamın yeniden inşa edilmesidir. Böylelikle anlamın montaj yolu ile sabote edildiği caps détournement örneği olarak değerlendirilebilir.
TEMSİL KRİZİ	Yukarıdaki görsel içerisinde barındırdığı absürd ve parodik öğeler ile siyasal göndermeleri yeni bir boyuta taşırken reel söylem açısından sorunlar içermektedir. Söz konusu caps'de fotoğrafa eklenen ifade ilk etapta bir görsel paralellik gözlense de anlam gerçeklikten uzaklaşarak daha yapay bir bağlam ulaşmış ve böylelikle caps temsil açısından sorunlu bir görünüm kazanmaktadır. Görsel ve metinsel anlamlar bir arada kullanılarak caps çok katmanlı bir yapıya kavuşmuş ve asıl görsele yeni anlamlar yüklemiştir. Sonuç olarak görüntüye eklenen yeni anlam, gösterge ve gösteren arasındaki ilişkiyi anlamsızlaştırarak biçimsel açıdan dönüşüme uğramaktadır.

Tablo 2.39. Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin'e İlişkin Bir Caps Analizi

		
GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir erkek	Vladimir Putin	Rusya
Öfke	Uyarı	Politik konuşma
Topluluğa hitap	Jest-Mimik kullanımı	Kitleleri etkileme

ABSÜRD	Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin'in topluluğa hitap ederken çekildiği anlaşılan fotoğrafının altına eklenen İslami bir göndermeye sahip yazı ile absürd bir alt anlam oluşturulmuştur. Zira Hristiyan bir siyasal lider üzerinden Müslümanlığa ilişkin argümanları yeniden üretmek tezat bir görünüm sergilemektedir.
PARODİ	Özellikle Türkiye'deki milliyetçi-muhafazakâr siyasal ideolojinin oldukça yoğun bir biçimde kullandığı "tekbir" sloganının Putin şahsında Hristiyan olan Rusya açısından kullanımı parodik bir alt metne gönderme yapmaktadır. İki farklı dinsel gelenekten gelen unsurların ortak bir görsel ile birleştirildiği caps, metinlerarası niteliğe sahiptir.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselde pastiş unsurlara rastlanmamaktadır.
MONTAJ/MONTE	Yukarıdaki görsel üzerindeki en önemli monte unsuru tüm caps'lerde olduğu gibi alt kısma eklenen yazılı ifadedir bu caps açısından bir slogan niteliğindeki bu kullanım fotoğrafın temel anlamını sabote eder niteliktedir.
TEMSİL KRİZİ	Yukarıdaki görsel temsil açısından değerlendirildiğinde, görsel ile söylem arasında bir tutarsızlık göze çarpmaktadır. Nitekim Putin ve İslam inancı birbirinden oldukça uzaktır. Bu farklılıklara dair iki farklı unsurun (fotoğraf-yazı) birlikte kullanımı görsel temsili sorunlu göstermektedir. Anlamsal açıdan birbirinden bağımsız unsurların bir arada kullanımı görsele mizahi katmanlar eklerken onu kendi gerçekliğinden uzaklaştırmaktadır. Bu noktada gösteren ve gösterilen arasında bağlantı zayıflayarak yazıyla birlikte ele alındığında yeni bir alt metin inşa edilmektedir.

Tablo 2.40. Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin'e İlişkin Bir Caps Analizi

GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Orta yaş bir erkek	Vladimir Putin	Rusya
Teklik	Yalnızlık	Müttefiksizlik
Türk bayrağı	Türkiye	Türk diplomasisi

ABSÜRD	Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin'in tek başına yer aldığı fotoğraf üzerinden eklenen altyazı ile birlikte absürd bir anlam türetilmektedir. Muhtemelen Türkiye ile ikili bir zirveye ait olan fotoğrafta Putin bir bekleyiş içerisinde. Bu bekleyişe yönelik olarak altyazıdaki soru ifadesi görsele absürd bir alt metin eklemektedir.
PARODİ	Yukarıdaki fotoğrafa eklenen soru ifadesi görselin anlamını yeniden inşa etmektedir. Daha ziyade samimi ikili ilişkilere dair "saati mi şaşırıldı" sorusu diplomasiye aktarılarak parodik bir üslup oluşturulma gayretindedir. Diplomasiye dair donelerin parodisinin yapıldığı yukarıdaki caps Putin'i bekleyen Erdoğan'ı ise beklenen yapmakta olup Erdoğan'ın siyasal etki alanına gönderme yapmaktadır.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselde pastiş unsurlara rastlanamamaktadır.
MONTAJ/MONTE	Putin ve Erdoğan görüşmesine dair bir görsel üzerinden kurgulanan anlam montajlanan altyazı metnin asıl anlamı sabote edilmek istenmektedir. Fotoğrafa dair anlatı monte edilen altyazı metni ile biçimsel açıdan bozuma uğratarak anlamsal détournement amaçlanmaktadır.
TEMSİL KRİZİ	Yukarıdaki caps'de fotoğrafa eklenen altyazı onun yeni bir anlamsal katmana sahip olmasını sağlamaktadır. Bu yüzden görsele dair tüm gösterge unsurları yeniden anlamlandırılmaktadır. Altyazının gönderme yaptığı parodik ve absürd alt metinler görselin yeni bir bağlama kavuşmasına hizmet etmektedir. Lakin tüm bu unsurlar görsel yapı taşlarını birbirinden uzaklaştırarak gösteren ve gösterilenlerin alt metnin yeniden inşa etmektedir. Göstergibilimsel anlamda yukarıdaki fotoğraf metinle birlikte düşünüldüğünde tüm gösterge sistemleri yeniden inşa edilerek fotoğrafın temsil ettiği tüm gerçeklik kurgusal bir anlatıma dönüştürülmektedir.

2.2.5. Kim Jong-Un Caps'leri

Tablo 2.41. Kuzey Kore Lideri Kim Jong-Un'a İlişkin Bir Caps Analizi



GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Genç bir erkek	Kim Jong-Un	Kuzey Kore
Gülümseme	Mutluluk	Siyasal özgüven
Üniforma	Askeriye	Militarizm

ABSÜRD	Özellikle son dönemde dünya gündeminde oldukça fazla yer edinmeye başlayan Kuzey Kore lideri Kim Jong-Un'a ilişkin yukarıdaki caps örneği, ülke içi siyasal yapıya ilişkin absürd göndermeler içermektedir. Özellikle kapalı toplumlar için geçerli olan baskı siyasetini "idam" olgusuyla birleştiren görselde lider ve diğer kişilerin yüzlerindeki gülümseme ifadesi ölüm ile ilişkilendirildiğinde tezat bir anlatım oluşturmaktadır. Bu tezatlık üzerinden kurgulanan absürd alt metin militarist öğelerle beslenerek monarşik siyaset görünümünü oluşturma çabasıdır.
PARODİ	Kuzey Kore'nin iç siyasal konjonktürünün ele alındığı görsel üzerine eklenen sözel ifadelerle toplumsal baskı üzerinden parodik bir anlatım yakalanma çabasıdır. İç siyasetin militarist öğelerle bütünleştirildiği fotoğrafa eklenen yazınsal ifade görsel üzerindeki anlamı yeniden inşa ederek bağlamsal açıdan yeni bir üst katman eklenme çabasıdır. Görsel üzerine eklenen yazılı ifadeler dikkate alındığında, seçilen kelimelerdeki yerel unsurlar üzerinden parodik bir anlatım oluşturulmak istenmektedir. "olum, aşşa, atıyo" gibi kelimelerin özellikle söylendikleri gibi yazıya aktarılması görseldeki anlatımı yeniden üreterek güncel bir alt metin kurgusu oluşturmaktadır.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselde pastiş unsurlara rastlanmamaktadır.
MONTAJ/MONTE	Görselin yazı ile desteklenmesinin söz konusu olduğu yukarıdaki caps örneğinde asıl anlamın montajla eklenen yazı üzerinden kurgulanması ön plandadır. Düz anlamsal açıdan görsel ile hiçbir anlamsal ilişkisi bulunmayan yazılı metin görsele yeni bir anlam kazandırmak için tercih edilmiştir.
TEMSİL KRİZİ	Seçili görsel ile metin arasında doğrudan bir anlamın gözlemlenemediği yukarıdaki caps örneği için oluşturulan yeni alt metin gerçeklikten oldukça uzak ve reel politika yansıtmayan bir görünüm sergilemektedir. Kuzey Kore siyasetinin abartılı bir biçimde eleştirildiği görsel, bu noktada sorunları bünyesinde barındırmaktadır.

Tablo 2.42. Kuzey Kore Lideri Kim Jong-Un'a İlişkin Bir Caps Analizi

incicaps.com/kayae



Trump kendine dikkat etsin

incicaps.com/e/1331092/

capspot.com

GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Genç bir erkek	Kim Jong-Un	Kuzey Kore
Parmak sallama	Tehdit	Siyasal özgüven
Sigara	Kötü alışkanlık	Siyasal karalama

ABSÜRD	Kuzey Kore Lideri Kim Jong-Un'un dikkat çektiği yukarıdaki görsel, Kuzey Kore ve ABD arasındaki krize absürd bir gönderme yapmaktadır. Bir sokak röportajında başkanlık hakkındaki düşünceleri sorulan muhtemelen içkili olan bir vatandaş "Başkanlık maşkanlık anlamam, Ankara dikkat etsin hareketlerine" diyerek sosyal medyada fenomen olmuştur. Bu röportajın öznesi vatandaşın yüzü ve söyledikleri değiştirilerek Kim Jong-Un ve Trump arasında absürd bir metin kurgulanmıştır.
PARODİ	Görselde dünya siyasetine yön veren diplomatik ilişkilerin parodik bir anlama kayması söz konusudur. Zira sokak röportajına ilişkin vatandaşın ifadeleri Kuzey Kore Lideri Kim Jong-Un'a atfedilerek "Trump kendine dikkat etsin" şeklinde yeniden dönüştürülmektedir. Sırandan alkollü bir vatandaş ile Kim Jong-Un arasında "alkollü cesareti" söylemi üzerinden metinsel bir bağ kurulan caps'de anlama parodik unsurlar eklenmektedir.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselin biçimsel açıdan dönüştürüldüğü ve anlamın yeniden üretildiği yukarıdaki caps işlevsel bir pastiş örneğidir. Caps'de fotoğrafın yeni eklentilerle asıl anlamının dışına taşıdığı ve anlama yeni bir katmanların eklendiği gözlenmektedir. Görselde Kim Jong-Un ve Donald Trump arasındaki diplomatik ilişkinin "sokağa" dair unsurlarla yeniden anlamlandırılması söz konusudur.
MONTAJ/MONTE	Yukarıdaki caps için bilgisayar efektleri yardımıyla mevcut fotoğrafın biçimsel açıdan değiştirildiği ve fotoğrafa eklenen metin ile de genel anlamın yeniden inşa edildiği ifade edilebilir. Nitekim montaj teknikleri kullanılarak söz konusu caps, hem ideolojik hem de görsel açıdan yapısal dönüşüme uğrayarak remix örneği oluşturulmaktadır.
TEMSİL KRİZİ	Birbirinden anlamca bağımsız birden çok görsel unsurun montaj teknikleri uygulanarak ilişkilendirildiği yukarıdaki caps'de, absürd, parodi, kolaj ve monte gibi öğeler belirgin bir biçimde kullanılmaktadır. Bu çerçevede, önceki görüntüye yeni bir anlamsal üst katman eklenmiş ve yeni bir bağlama erişmektedir. Asıl görüntünün biçim bozuma uğratıldığı ve mevcut tüm anlamsal şemaların yeniden kurgulandığı caps'de, yeni bir alt metin ortaya konmaktadır. Gerçekliğin dönüştürüldüğü ve yeni bir temsil sistemi içerisinde konumlandırıldığı görsel eski göstergelerden sıyrılarak kopyanın egemenliğinde yeni bir görünüm kazanmaktadır. Bu noktada gösteren ve gösterilen ilişkileri yeni bir alt metne gönderme yapmaktadır.

Tablo 2.43. Kuzey Kore Lideri Kim Jong-Un'a İlişkin Bir Caps Analizi

		
GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Genç bir erkek	Kim Jong-Un	Kuzey Kore
Gülümseme	Mutluluk	Siyasal özgüven
Üniforma	Askeriye	Militarizm

ABSÜRD	Kuzey Kore lideri Kim Jong-Un'a ilişkin yukarıdaki caps örneği, ülke içi siyasal yapıya ilişkin absürd göndermeler içermektedir. Kıyafetinden asker olduğu anlaşılan kadın ve erkeklerin sevgi gösterisinde bulunduğu anlamı içeren fotoğrafa eklenen altyazı ile birlikte bu durum absürd bir hal almaya başlamıştır. Özellikle kapalı toplumlar için geçerli olan militarist öğelerin kullanıldığı fotoğraf ilişkisiz bir yazı ile tezatlık içerir hale gelmiştir. Bu karşıtlık üzerinden kurgulanan absürd anlatım yapısı monarşik sisteme gönderme yapmaktadır.
PARODİ	Etrafı askerlerle çevrili Kim Jong-Un'un fotoğrafının altına eklenen "Kuzey Kore korku hikâyesi" anlamındaki "North Korea horror story" temel olarak "American horror story" dizi serisine gönderme yapmaktadır. Söz konusu dizi içerildiği şiddet ve korku öğeleri Kuzey Kore siyasal yapısı üzerinden düşünüldüğünde bu iki done arasında parodik bir bağ kurulmuş olduğu anlaşılmaktadır.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselde pastiş unsurlara rastlanmamaktadır.
MONTAJ/MONTE	Asıl anlamın monte edilen yazınsal öğe ile sağlandığı yukarıdaki caps, görsel öğelerin anlamını yeniden üretilmektedir. Fotoğrafa montajlanan yazı ile adeta bir film afişini andıran caps bu noktada gönderme yaptığı dizi ile paralellik göstermektedir. Diğer yandan görsel anlamın sabote edildiği montaj unsuru fotoğrafı yeniden anlamlandırmaktadır.
TEMSİL KRİZİ	Fotoğrafa eklenen alt metin ile görsel anlamın yeniden kurgulandığı caps, gerçeklikten uzak bir görünüm sergilemektedir. Yukarıdaki fotoğrafta göstergelerin gönderme yaptığı tüm anlamlandırmalar eklenen altyazı ile asıl bağlamının dışına taşarak yeni bir anlatı oluşturmaktadır. Görsel ile metin ortak düşünüldüğünde parodik ve absürd öğeler anlamsal altyapıyı dönüştürerek yeni üst katmanlar eklemektedir. Özetle fotoğrafta gösteren ve gösterilen arasındaki mantıksal ilişkinin eklenen metin ile yeniden inşa edildiği dikkat çekmektedir.

Tablo 2.44. Kuzey Kore Lideri Kim Jong-Un'a İlişkin Bir Caps Analizi

incicaps.com/trumpet



Tamam bunu da Türkiye'ye gönderelim

incicaps.com/e/1345035/

capsspot.com

GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Genç bir erkek	Kim Jong-Un	Kuzey Kore
Semaver	Çay içme	Kahvehane kültürü
Bir araya gelme	Toplantı	Nükleer tartışma

ABSÜRD	Orijinalinde Kuzey Kore Lideri Kim Jong-Un'un kurmayları ile birlikte nükleer bir silah üzerindeki tartışmasının olduğu fotoğraf monte edilen küçük öğeler ve alt yazıyla birlikte absürd bir anlam içermeye eğilimindedir. Asıl görseldeki nükleer silahın Türk kültürü açısından önemli bir yere sahip semaver ögesi ile özdeşleştirildiği fotoğraf bu duruma uygun bir alt yazı ile desteklenmektedir.
PARODİ	Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan semaver kültürüne parodik bir göndermenin gözlendiği caps'de, "Tamam bunu da Türkiye'ye gönderelim" ifadesi ile de anlatım güçlendirilmektedir. Yine caps'de semaver figürü üzerinden kahvehane kültürüne de gönderme yapılmakta olup tüm bunların Türk toplumu açısından önemine işaret edilmektedir.
PASTİŞ/KOLAJ	Nükleer silahın bir büyük bir semavere benzetildiği görsel ile fotoğrafın anlamı yeniden üretilmektedir. Güzel bir kolaj örneği görünümündeki bu caps'de görsel göstergeler arası benzetimler yapılarak anlam yeniden kurgulanmaktadır.
MONTAJ/MONTE	Orijinal fotoğraf üzerine küçük objeler monte edilmiş ve bu durum yazınsal unsurlarla desteklenerek asıl fotoğraf sabote edilmektedir. Bu doğrultuda nükleer silaha eklenen çeşme ve baca gibi küçük şeyle anlamı yeni bir boyuta taşımaktadır. Görsel bir remix örneğinin ortaya konduğu yukarıdaki caps, montajlanan yazınsal ifadelerle genel anlamın manipüle edilerek, alt metin yeniden kurgulanması söz konusudur.
TEMSİL KRİZİ	Absürd, parodi, kolaj ve monte gibi postmodern mizahi öğelerin yoğun biçimde kullanıldığı yukarıdaki caps'de yerli unsurların kullanımı görseli asıl bağlamının dışına taşımaktadır. Bu noktada asıl fotoğraf üzerinde yapılan değişikliklerle asıl amacının dışında bir görünüm kazanmaya başlamıştır. Bu noktada gerçeklik çarpık hale getirilmiş yeni bir görsel temsil sistemi oluşturulmak istense de ortaya konan yeni anlam haritası toplumsal gerçeklikten oldukça uzak ve reel olanın basit kopyası niteliğindedir. Son olarak caps'de, gösterenler ve göstergeler arasındaki uyum monte edilen unsurlar sonrası mizahi bir görünüm kazanarak muğlak bir görünüm kazanma eğilimindedir.


Tablo 2.45. Kuzey Kore Lideri Kim Jong-Un'a İlişkin Bir Caps Analizi



GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Genç bir erkek	Kim Jong-Un	Kuzey Kore
Gülümseme	Mutluluk	Siyasal özgüven
Üniforma	Askeriye	Militarizm

ABSÜRD	Kim Jong-Un'a ilişkin yukarıdaki caps Kuzey Kore'nin iç siyasetine ilişkin absürd alt metinler içermektedir. Mutluluğu ve özgüveni yüzünden okunan Jong-Un'un muhtemelen halkı selamladığı bir andan alınan fotoğrafa eklenen altyazı ile anlam absürd bir görünüm kazanmaktadır. Fotoğrafın görece alakasız bir altyazı ile yeniden anlamlandırılması onu anlamsal açıdan yeniden kurgulayarak yeni bir ideolojik perspektife kavuşturmuştur.
PARODİ	Kuzey Kore'nin iç siyasetine donelere yer verilen yukarıdaki caps'e eklenen alt yazı ile asıl anlamına kavuşmaktadır. Monarşinin egemen olduğu Kuzey Kore lideri Kim Jong-Un'un rakipleri ve "vatan haini" olarak değerlendirdiği kişileri idam ettirmesi durumunun ele alındığı caps'de "asma" eylemi üzerine odaklanılmaktadır. Zira insanları asarak idam etme yönteminin en bilinen ağır cezalardan biridir. Fotoğrafa eklenen "Küçükken herkes okula giderdi ben okulu asardım" ifadesi "okuldan kaçmak" manasına gelmekte olup Türk toplumu açısından belli bir anlama sahiptir. Bu noktada "okulu asmak" deyişinin parodik bir anlamda tercih edildiği caps "asmak" fiili üzerinden yeniden anlamlandırılmaktadır.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselde pastiş unsurlara rastlanmamaktadır.
MONTAJ/MONTE	Fotoğrafa ilişkin olarak yazınsal unsur eklemek suretiyle yeni bir anlatımın oluşturulduğu caps, monte seçimi açısından mevcut anlamın sabote edildiği ve yeni bir anlamın kurgulanmasına örnek niteliğindedir.
TEMSİL KRİZİ	Yukarıdaki caps'de fotoğrafa eklenen ifade anlamı yeniden inşa etmektedir. Fotoğrafa dair temel fikrin yeniden üretildiği caps siyasal rejimin baskısını akıllara getirmektedir. Fotoğrafın temel fikrinin yazınsal eklemelerle yerinden edildiği caps, anlama yeni üst katmanlar ekleyerek onu temsil noktasında sorunlu bir noktaya getirmektedir. Bu bağlamda gösterilen ve gösteren arasındaki anlamsal ilişkinin yazınsal öğelerle yeniden üretildiği caps'de alt metne dair anlamsal yapı farklılaşmaktadır.

Tablo 2.46. Kuzey Kore Lideri Kim Jong-Un'a İlişkin Bir Caps Analizi

 <p>incicaps.com/michael-corleone33</p> <p>HOCA BIRAK ŞİMDİ ATOMU PARÇALAMAYI BANA ATOM BOMBASI YA PNASINI ÖĞRETSENE ZOR DURUMDAYIM KURBAN OLDUĞUM</p> <p>incicaps.com/e/1331844/</p> <p>capsspot.com</p>		
GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Genç bir erkek	Kim Jong-Un	Kuzey Kore
Orta yaş bir erkek	Albert Einstein	Atom fiziği
Toplantı	Ders anlatma	Bilgi sahibi yapma

ABSÜRD	Kuzey Kore Lideri Kim Jong-Un'un yüzünün asıl fotoğrafa eklenen unsur olduğu yukarıdaki caps, orijinal fotoğrafa dair temel düşünceyi yeniden inşa etmektedir. Görsel atom fiziği ile özdeşleşmiş bir isim olan Albert Einstein'ın bilimsel toplantısından alına bir fotoğraf üzerinde yapılan değişikliklerle Kim Jong-Un'un yaptığı nükleer çalışmalara gönderme yapmaktadır. İlk bakışta absürd bir anlatımın olduğu caps Kuzey Kore'nin nükleer programı üzerinden anlamlandırılmaktadır.
PARODİ	Kuzey Kore'nin özellikle son dönemlerde hızlandırdığı ve Pasifik Okyanusu'nda bir krize de neden olan nükleer denemeleri ile okunabilecek yukarıdaki caps'de bu durumun Einstein figürü üzerinden yeniden yorumlanmaktadır. Fotoğrafta Einstein'ın bir ders fotoğrafı üzerine eklenen Jong-Un'a "Hoca bırak şimdi atomu parçalamayı bana atom bombası yapmayı öğretsene zor durumdayım kurban olduğum" ifadesi atfedilmektedir. Söz konusu altyazı içerdiği yerel unsurlar açısından parodik bir anlatıma sahip olup metinsel aktarım amacı taşımaktadır.
PASTİŞ/KOLAJ	Jong-Un'un yüzünün orijinal fotoğrafa eklendiği ve asıl fotoğrafın biçimsel açıdan bozulduğu caps'de anlam yeniden kurgulanarak görsel kolaj oluşturulmaktadır. Asıl fotoğrafın küçük eklemelerle yeniden inşa edildiği caps'de anlamsal altyapıya pastiş öğeler ilave edilmektedir.
MONTAJ/MONTE	Görsel anlamda daha önce üretilmiş bir fotoğraf remix tekniğiyle anlamsal açıdan manipüle edilmektedir. Orijinal fotoğrafa monte edilen görsel ve metinsel eklemeler ile görselin asıl anlamı sabote edilerek genel kurguyu yeniden oluşturulmaktadır. Détournement örneği niteliğindeki bu yeni anlatı görselin anlamsal aralanını tekrar inşa etmektedir.
TEMSİL KRİZİ	Absürd, parodi, kolaj ve monte gibi postmodern mizahi tekniklerin uygulandığı caps'de fotoğraflar arası görsel geçiş amaçlanmaktadır. Bu noktada orijinal fotoğrafa dair anlamlandırma görsel eklemelerle öncekiyle bağlantılı lakin anlamca ilişkisiz bir bağlama sahiptir. Mevcut anlamsal şemaların yeniden oluşturulduğu caps asıl görsele eklenen mizahi üst katmanlara sahiptir. Tüm bu doneler bir arada değerlendirildiğinde fotoğrafa monte edilen yeni katmanlar kendi gerçekliğini oluşturarak asıl görseli yerinden etmektedir. Özetle caps için tercih edilen teknik ve düşünsel eklemeler göstergeler arası ilişkiyi zayıflatarak temsil açısından anlamı farklılaştırmaktadır.

Tablo 2.47. Kuzey Kore Lideri Kim Jong-Un'a İlişkin Bir Caps Analizi


incicaps.com /budela

EMPIRESPORTS.CO EMPIRESPORTS.CO EMPIRESPO

topu doksana astım

incicaps.com/e/1163020/ capspot.com

GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Genç bir erkek	Kim Jong-Un	Kuzey Kore
Forma	Ulusal futbol takımı	Futbol-Devlet ilişkisi
Gülümseme	Mutluluk	Özgüven

ABSÜRD	Kim Jong-Un'a ilişkin yukarıdaki caps Kuzey Kore'nin iç siyasetine ilişkin absürd alt metinler içermektedir. Jong-Un'un ulusal futbol takımıyla birlikte kadraja yansıyan fotoğrafa eklenen altyazı ile anlam absürd bir hal almaktadır.
PARODİ	Tablo 45'de olduğu gibi Kuzey Kore siyasal yapısına dair unsurların yer aldığı caps'e eklenen altyazı asıl anlamı sağlamaktadır. Kuzey Kore lideri Kim Jong-Un'un rakipleri ve "vatan haini" olarak değerlendirdiği kişileri idam ettirmesi durumunun ele alındığı caps'de yine "asma" eylemi üzerine odaklanılmaktadır. Fotoğrafa eklenen "topu doksana astım" ifadesi "futbol topunu üst ve yan direklerin kesişim noktasından filelerle buluşturmak" manasına gelmekte olup Türk toplumu futbol jargonunda oldukça önemli bir anlama sahiptir. Bu noktada "doksana asmak" deyişinin parodik bir bağlamda kullanıldığı caps, söz konusu eylemi yeniden anlamlandırmaktadır.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselde pastiş unsurlara rastlanamamaktadır.
MONTAJ/MONTE	Fotoğrafın futbol jargonuna dair yazınsal öğelerle desteklendiği caps, monte kullanımı açısından birbiriyle paralellik göstermektedir. Metin içerisinde tercih edilen "fiil" ile fotoğrafın temel anlamı sabote edilerek yeni bir kurgu oluşturulmaktadır.
TEMSİL KRİZİ	Söz konusu fotoğraf üzerine eklenen anlamsal kurguyu yeniden inşa etmektedir. Fotoğrafın temel düşüncesi eklenen sözel öğelerle yeni üst katmanlar kazandığı caps, Kuzey Kore siyasal yapısına dair doneler içermektedir. Yeni eklemelerle anlamın evrildiği görsel temsil noktasında kendi gerçekliğini oluşturmaktadır. Fotoğraf içerisindeki gösterilen ve gösteren arasındaki anlamsal ilişkinin yazınsal öğelerle yenden üretildiği caps'de oluşturulan alt metin anlamsal geçişler söz konusudur.

Tablo 2.48. Kuzey Kore Lideri Kim Jong-Un'a İlişkin Bir Caps Analizi

GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Genç bir erkek	Kim Jong-Un	Kuzey Kore
Gülümseme	Mutluluk	Özgüven
Soru cevaplama	Yarışma	Mücadele

ABSÜRD	Kuzey Kore Lideri Kim Jong-Un'un dünyaca bilinen bir bilgi yarışması "Kim milyoner olmak ister" de yer aldığı yukarıdaki caps absürd bir alt metne sahiptir. Zira "Kim" ismi üzerinden oluşturulmak istenen bu anlatım soru ifadesi ile mizahi bir bağlam taşımaktadır.
PARODİ	Yukarıdaki caps'de "Kim milyoner olmak ister" isimli bilgi yarışması programı ile Kim Jong-Un'un milyoner olmak istediği anlamı türetilmek istenmektedir. Diğer yandan "Kuzey Kore lideri kimdir" sorusunun "Benim, Kim Kardashian'ın kardeşi, O Kim dir ya, Kim Jong-Un" şeklindeki cevap seçenekleri içerdiği "Kim" vurgusu ile parodik bir vurgu taşımaktadır.
PASTİŞ/KOLAJ	Söz konusu bilgi yarışmasından alıntılandığı anlaşılın fotoğraftaki şahsa Kim Jong-Un'un kafası eklenerek yeni bir kolaj oluşturulmaktadır. Asıl fotoğrafın küçük eklemelerle yeniden inşa edildiği caps'de anlamsal altyapıya pastiş öğeler ilave edilmektedir.
MONTAJ/MONTE	Yukarıdaki caps'de kullanılan remix detaylarla, asıl görsel yeniden kurgulanmaktadır. Orijinal fotoğrafın monte edilen görsel ve sözel eklemeler ile genel anlamı sabote edilmektedir. Détournement tekniğiyle gerçekleşen bu yeni anlatı görselin anlamsal alt metnini tekrar inşa etmektedir.
TEMSİL KRİZİ	Yukarıdaki caps'de iki farklı fotoğraf arasında bir görsel geçiş amaçlanırken içerisinde barındırdığı Absürd, parodi, kolaj ve monte gibi postmodern mizahi türlerle de genel anlamı yeniden kurgulanmaktadır. Bu noktada orijinal fotoğrafa dair anlamlandırma görsel eklemelerle öncekiyle bağlantılı bir görünüm sergilerken anlam açısından orijinal görselin uzağındadır. Orijinal fotoğrafa eklenen mizahi üst görsel katmanlar kendi gerçekliğini oluşturur niteliktedir. Genel anlamda fotoğrafa eklenen tüm teknik unsurlar göstergeler arasındaki ilişkiye yeni bir yön vererek temsili zorlaştırmaktadır.

Tablo 2.49. Kuzey Kore Lideri Kim Jong-Un'a İlişkin Bir Caps Analizi

 <p>Kim'in eli Kim'in Cebinde</p> <p>incicaps.com/e/1293612/</p>		
GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Genç bir erkek	Kim Jong-Un	Kuzey Kore
Bilgisayar	Teknoloji	İnovasyon
Gülümseme	Mutluluk	Özgüven

ABSÜRD	Kuzey Kore Lideri Kim Jong-Un'un kurmaylarıyla birlikte yer aldığı yukarıdaki fotoğraf Tablo 48'dekine benzer biçimde absürd bir anlatı oluşturmaktadır.
PARODİ	İlişkilerin arapsaçı misali karmaşıklaşması ve içinden çıkılmaz bir hale gelmesini anlatan "kimin eli kimin cebinde belli değil" sözüne gönderme yapılan yukarıdaki caps doğrudan olduğunda ise Kim Jong-Un'un elinin cebinde olduğu gözlenmektedir. Kelime şakasının ön planda olduğu yukarıdaki caps "Kim" soru zamirinin Kim Jong-Un'un ismi üzerinden yeniden adlandırılmıştır. Bu iki durum arasında metinsel bir bağ kurularak anlama parodi katılmak istenmektedir.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselde pastiş unsurlara rastlanmamaktadır.
MONTAJ/MONTE	Yukarıdaki caps'de fotoğrafa monte edilen sözel ifadeler ile genel anlam sabote edilmiş ve mevcut görsel mizahi bir metne dönüştürülmektedir. Caps için tercih edilen détournement tekniği ile anlam yeniden kurgulanmaktadır.
TEMSİL KRİZİ	Yukarıdaki caps'de görsel üzerine eklenen sözel ifadelerle anlamı yeniden kurgulanmaktadır. Bu açıdan caps'de görsel anlamın sözel unsurlar aracılığıyla sabote edilmesi ve yeni bir alt okumanın oluşturulması söz konusudur. Caps'de üretilen absürd ve parodik alt metinler caps'e konu olan deyim bilmeyen açısından onu okumayı güçleştirmektedir. Genel anlamıyla fotoğrafa dair göstergelerin metin ile birlikte yeniden üretildiği caps abartılı mizahi göndermelerle birlikte değerlendirildiğinde temsil açısından sorunlu bir alt yapıya sahiptir.

Tablo 2.50. Kuzey Kore Lideri Kim Jong-Un'a İlişkin Bir Caps Analizi

		
GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	ALT METİN
DÜZANLAM	YANANLAM	MİZAHİ ANLAM
Genç bir erkek	Kim Jong-Un	Kuzey Kore
Ciddiyet	İrade	Siyasi güç
Elleri çırpma	Alkışlama	Tebrik

ABSÜRD	Kuzey Kore Lideri Kim Jong-Un'a ilişkin yukarıdaki caps Tablo 45 ve 47'de olduğu gibi komünist rejime ilişkin absürd göndermeler içermektedir. Ciddiyeti yüzünden okunan Jong-Un'un bir fotoğrafı eklenen altyazı ile birlikte absürd bir metne dönüşmektedir. Fotoğrafın görece alakasız bir altyazı ile yeniden kurgulanması onu anlamsal açıdan tekrar inşa etmektedir.
PARODİ	Kuzey Kore'nin baskıcı yönetimine ilişkin donelerin verildiği fotoğraf eklenen altyazı ile asıl anlamını kazanmaktadır. Kim Jong-Un diktasının egemenliğindeki Kuzey Kore'de idam oldukça sık tercih edilen bir cezalandırma biçimidir. "Asmak" fiiliyle özdeşleştirilen bu durum Kim Jong-Un caps'lerinde çokça tercih edilmektedir. Diğer yandan tablo 47'de de ifade edildiği gibi "asma" tabiri futbol jargonunda da oldukça yaygın bir kullanım alanına sahiptir. Bu doğrultuda "asmak" fiili Kim Jong-Un ile özdeşleştirildiği yukarıdaki caps'de "güzel bir gol atmak" anlamında kullanılmıştır. Son dönemlerde Süper Ligde başarılı sonuçlar alan İstanbul Başakşehir Futbol Kulübü'ne gönderme yapılan caps'de parodik bir anlam inşa edilmektedir.
PASTİŞ/KOLAJ	Görselde pastiş unsurlara rastlanamamaktadır.
MONTAJ/MONTE	Görsele yazınsal metin monte edilerek oluşturulan anlam orijinal fotoğrafa dair tüm anlamlandırmaları sabote eder niteliktedir. Görsele ilişkin anlamın eklenen metin ile manipüle edildiği caps, mizahi bir anlam kurgusu oluşturmaktadır.
TEMSİL KRİZİ	Yukarıdaki caps'de fotoğrafa eklenen ifade genel anlamı tümel olarak dönüştürmektedir. Böylece fotoğrafa dair temel düşüncenin yeniden üretildiği caps'de bir yandan siyasal rejimin baskısını akıllara getirirken diğer yandan ise yazınsal öğeler göz önüne alındığında futbol dünyasına ilişkin göndermeler fark edilmektedir. Fotoğrafın temel argümanının yazı eklenerek yeniden inşa edilmesi fotoğrafa yeni bir anlamsal perspektif kazandırmaktadır. Bu perspektifin oluşturulması noktasında parodik ve absürd öğelerin görsel üzerine monte edilerek oluşturulmaktadır. Bu çerçevede yeni anlamsal üst katmanların eklendiği fotoğraf temsil açısından yeniden kurgulanmaktadır. Göstergibilimsel açıdan göstergelerin gönderme yaptığı tüm anlamlandırmaların yazınsal anlamda tekrar kurgulanması capsin temsil noktasında sorunlu bir yönüne işaret etmektedir.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Temelleri antik döneme kadar uzanan mizah kültürü tarihsel süreç içerisinde birçok yönüyle dönüşüme uğramıştır. Antik döneme dair mizahi ürünlerin temel dinamiği mitolojik olaylar ve toplumsal kahramanlıklarıdır. Dolayısıyla soyutlukların kişisel performanslarla sahnelendiği antik dönem mizah unsurları ortaçağa yaklaştıkça kendine özgü bir hal almaya başlamıştır. Doğu ve Batı kültüründe özgün mizahi tür ve karakterlerin oluşmaya başladığı Ortaçağ mizahı, antik dönemin bir uzantısı niteliğinde olup çeşitli kişi ve figürlerin ön plana çıkmasıyla kavramsallaştırılabilir. Bu döneme dair mizahi ürünlerin en önemli niteliği sözlü kültürün hâkimiyeti altında olmasıdır.

Modern dönemle birlikte kendi içerisinde çeşitlenmeye başlayan mizah, sözlü kültüre dair mizahi unsurları içerisinde barındırmasının yanında bunları basılı-yazılı kültüre de aktarmaya başlamıştır. Postmodern süreçte ise tarih boyunca üretilmiş tüm mizahi türler yeni anlamsal kodlarla yeniden üretilmeye başlamıştır. Postmodern mizah kültürünün en önemli niteliği absürd, parodi, pastiş ve kara mizah gibi mizahi tarzları ilk etapta analog daha sonrasında ise dijital teknolojilerle birleştirerek özgün mizahi türler ortaya koymasındır.

Büyüsü bozulmuş dünyaya ilişkin yeni bir büyü üretmek açısından düşünüldüğünde postmodernizm, mizah kültürü üzerinde de bu büyüü oluşturmak zorundadır. Bu doğrultuda gelenekselden moderne tüm mizahi tarzları kendi içerisinde yeniden anlamlandıran postmodern anlatı bunu yaparken dijital teknikleri yoğunlukla kullanmaktadır. Bu bağlamda sorunlu olan nokta ise ortaya konan bu yeni mizahi anlayış neyi nasıl temsil ettiği. Diğer yandan her şeyin kolaylıkla üretilip yine bu kolaylıkla tüketildiği postmodern çağda caps kültürü de kalıcılıktan bir hayli uzak bir görünüm sergilemektedir. Gündeme ilişkin üretilen caps'ler yine gündemin yoğunluğuyla birlikte hızla yok olup gitmekte ve anlamını yitirmektedir.

Postmodern düşünürler, günümüzdeki görüntülerin tamamının temel bir gerçeğin yansıması olduğunu ve temel gerçekliği maskeleyerek bunun doğasının değiştirdiğini düşünmektedir. Gerçeklikle uzaktan yakından ilgisi olmayan bu görüntüler, modellemeler veya yeni bir söylem altyapısı eklenerek yeni bir yoruma kavuşmaktadır.

Postmodernizm ile birlikte tüm derinlikler yüzeyselleşmiş ve tüm gerçeklikler yerini absürd, parad ve pastişe bırakmıştır. İmge ve gerçeklik arasındaki bağın yok olduğu bu süreç anlamı da giderek muğlaklaştırmıştır. Buna paralel olarak temsilin yerini taklidin aldığı postmodern dönem, kendi mizahi anlayışını da oluşturmuştur. Bu bağlamda postmodern mizahi türlerin en bilinenlerinden olan caps'ler tüm bunları tek başına yansıtır niteliktedir. Dijital teknolojilerin yoğun bir biçimde kullanımı bu duruma olanak tanımaktadır. Örneğin montaj teknikleriyle görüntünün yeniden inşa edildiği caps'ler bu doğrultuda anlamı da dönüştürmektedir.

İnternet caps'leri üzerine eklenen altyazı ve montaj teknikleriyle görsel anlamı yeniden inşa etmektedirler. Fotoğraf altı yazının ilk bakıldığında görsel ile paralellik gösterdiği düşünülse de basit bir mantık yürütme ile görselin genel anlamını sabote etmeye yönelik bir girişim olduğu anlaşılacaktır.

Dijital ortamda her gün onlarca caps üretilmektedir. Siyasal veya toplumsal gündem konularına ilişkin üretilen bu caps'ler kimi zaman fotoğraftaki temel argümanı desteklerken kimi zaman da bu argümanı biçimsel açıdan bozmaktadır. Diğer yandan birbirinden anlamca uzak görselleri ortak bir noktada buluşturarak montaj aracılığıyla bunlar arasında mizahi bir ilişki kurmaktadır.

Dünya siyasetine yön veren siyasal aktörlerin bir bölümüne ilişkin 2015 ve 2017 yılları arasında üretilen caps'lerin incelendiği bu çalışmada göstergebilim ve söylem çözümlemesi yöntemi tercih edilmiştir. Caps'in altında yatan gizil anlamın ortaya çıkarılması noktasında göstergebilim ve söylem analizi büyük kolaylık tanımaktadır. Bu iki analiz yönteminin bir arada kullanıldığı çalışmada görselin ve söylemin birlikte oluşturduğu temel argüman üzerine odaklanılmıştır. Diğer yandan bu caps'lerde gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin yanı sıra tüm bunların söylem ve alt metne olan etkisi postmodern mizah teknikleriyle bağlantılandırılmaktadır.

Postmodern çağda temsil krizi ve mizahın dönüşümünün incelendiği bu çalışma kapsamında örneklem olarak alınan Recep Tayyip Erdoğan, Donald J. Trump, Angela Merkel, Vladimir Putin ve Kim Jong-Un'a ilişkin capsler temel anlamda eleştirel bir düşünce içermekle birlikte asıl görsellere ilişkin temel anlamlandırmaları yeniden inşa etmektedir. İncelenen tüm caps'ler birbirleriyle ilişkilendirilerek metinsel anlamda birbirleriyle olan ilişkileri ortaya konmuştur.

Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'a yönelik üretilen caps'ler onun siyasal ve ideolojik duruşuyla yakından ilişkilendirilmiştir. Erdoğan'ın siyasal retoriği ve bunun zaman içerisindeki değişimi, kendisine yapılan siyasal eleştiriler, diplomatik ilişkileri, Ortadoğu politikası ve siyaset arenasına çıkışı konularında şekillenen caps'lerde absürd ve parodik alt metinler yoğun olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte pastiş öğelere de yer yer başvuru yapılan caps'lerde görsel üzerindeki alt metin montaj uygulamalarıyla yeniden üretilerek görüntüye yeni anlamsal katmanlar eklenmektedir. Temsil açısından gerçekliğin taklidi veya basit bir kopyası niteliğindeki bu caps'ler anlamı sabote ederek asıl görseli manipüle etmektedir.

Amerika Başkanı Donald J. Trump'ı konu alan caps'lerin büyük bölümü Recep Tayyip Erdoğan'ın Türk siyasetine mal olmuş ifadeleri ve genel Türk politikası ile bağlantılı argümanlarla ilişkilendirilmektedir. Bu bağlamda Trump ile Erdoğan'ın birçok politik konuda özdeşleştirildiği savunulabilir. Bununla birlikte Trump'ın politik açıdan durduğu yere yönelik olarak yapılan caps'lerde büyük oranda absürd ve parodi kullanılmıştır. Buna ek olarak kimi caps'lerde pastiş unsurları da kullanılmıştır. Montaj teknikleriyle anlamın yeniden üretildiği söz konusu caps'lerde görsel anlam sabote edilmektedir. Tüm bu yapılan oyunlar doğrultusunda görsele eklenen anlamsal katmanlar, caps'i temsil açısından belirsizleştirerek taklidin ağır bastığı bir şekle sokmuştur.

Almanya Başbakanı Angela Merkel'in yer aldığı caps'leri zamansal bakımdan üç kategoriye ayırmak yerinde olacaktır. İlk kategoride Almanya ve Türkiye ilişkileri yakın olduğu dönemde üretilmiştir ve bu doğrultuda üretilen caps'ler Merkel ve Erdoğan'ın şahısları üzerinden şekillenmektedir. Yakın dostluğun gözlemlendiği caps'ler yoğun duygusal öğeler içermektedir. İkinci kategoride özellikle istihbari dinlemelerin konu alındığı caps'ler konu alınmaktadır. Bu dönemle birlikte söz konusu iki devletin arası açılmaya başlamıştır. Üçüncü ve son dönemde ise ilişkilerin tamamen kopma noktasına geldiği döneme ilişkin caps'ler söz konusudur. Bu caps'lerin büyük bölümü Türkiye'nin 2016 referandum sürecinde Almanya'daki bazı olaylara ilişkin olup Almanya'nın aşırı milliyetçi politikaları ile ilişkilidir. Siyasal ilişkilerdeki bu dönüşüme vurgu yapılan caps'lerin büyük bölümünde absürd, parodik ve monte öğeleri kullanılmıştır. Diğer yandan pastiş ve montaj uygulamaları ile de görsel ve söylemsel bağlamda caps'ler

anlamsal açıdan yeniden üretilmiştir. Anlamın büyük oranda manipüle edildiği bu caps'ler ikili devlet ilişkilerinin yer yer dalgalanması ile paralellik göstermektedir.

Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin'e ilişkin üretilen caps'lerin büyük bölümü Rusya'nın siyasi gücü vurgusunu taşımaktadır. Putin'in Rusya devleti açısından elinde bulundurduğu siyasi ve ekonomik güç Ortadoğu üzerindeki politikalarla da bütünleşerek bu caps'lerin temel argümanının oluşturmaktadır. Bu caps'lerin büyük çoğunluğunda Putin'in ciddi ve karizmatik görüntüleri seçilerek otokratik bir kimliğe gönderme yapılmaktadır. Vladimir Putin şahsında üretilen caps'lerde parodi ve absürd unsurlar belirgin bir biçimde kullanılarak görsel ve metinsel anlama ilişkin doneler yeniden üretilmiştir. Bunun yanında fotoğrafları bir bölümünün görsel açıdan biçimi bozularak yeniden üretilmesi farklı görüntülerin birbirleriyle birleşerek yeni anlamlara kavuşmasını sağlamıştır. Bu tip pastiş öğeler anlamsal geçişi görsel montaj ile sağlamaktadır. Bu anlamda Putin'e yönelik oluşturulan caps'ler görseli farklı unsurlarla sabote ederek anlamı yeniden oluşturmaya yöneliktir. Bununla birlikte inşa edilen yeni üst anlatı temsil açısından dönüşüme uğrayarak temel anlamını yitirmektedir.

Kuzey Kore Lideri Kim Jong-Un'un yer aldığı caps'ler büyük oranda Kuzey Kore'nin baskıcı rejimi siyasal tahakküm ve monarşi üzerinde toplanmaktadır. Bu caps'lerin idam vurgusu taşıması durumun diğer bir boyutunu yansıtmaktadır. Kuzey Kore ve ABD arasındaki nükleer gerilime ve bu gerilimin dünyaya yansımalarının konu olarak seçildiği caps'lerin bir bölümü nükleer çalışmalara ilişkin olup bu konu üzerinden mizahi göndermeler üretmektedir. Bununla birlikte kelime oyunları üzerinden üretilen şakalar görsellere ilişkin mizahi bir altyapı oluşturmaktadır. Bu caps'lerde hem görsel görsel hem de söylem açısından parodik ve absürd unsurların yoğun kullanımı fotoğraf ile metin arasında yeni bir bağın oluşmasını sağlamıştır. Anlamın yeniden üretildiği caps'lerde montaj ve pastiş kullanımı oluşan yeni anlamın görsel kabulünü kolaylaştırmaktadır. Diğer yandan seçilen görsellere elenen yeni anlamlandırmalar fotoğrafın mevcut bağlamını manipüle ederek görseli anlamsal açıdan yeniden üretmektedir.

Genel anlamda çalışmanın amacına ilişkin varsayımlarla birlikte değerlendirildiğinde bu tez şu sonuçları göstermektedir:

Sözlü kültüre dayalı geleneksel mizah algısı modern dönemle birlikte basılı kültüre kaymış postmodern süreçle birlikte önce analog sonrasında da dijital kültüre kaymıştır. Dijital kültür bağlamında oluşturulan mizahi ürünler, yoğunlukla sosyal medya platformlarında paylaşılmaktadır. Ayrıca caps üretimi açısından İncicap'ın başını çektiği birçok internet sitesi mevcuttur. Bu sitelerde üretilen caps'ler genel gündem çerçevesinde şekillenerek sürekli bir devinim içerisinde.

Yeni medya ve dijital kültür bağlamında ortaya konan mizahi ürünler, özellikle caps açısından düşünüldüğünde belirsiz, temelsiz, anlamsız ve bağlamsız bir görünüm sergilemektedir. Özellikle sübjektif bir mizah algısı ortaya koyan caps'ler, politik bağlamda düşünüldüğünde oldukça eleştirel bir görünüme sahiptir. Üretimi açısından anonim bir niteliğe sahip caps'ler bu yönüyle, *trol* ya da *content creator* denilen üreticilerine görece özgür bir alan sunmaktadır. Dolayısıyla internet ortamı sunduğu özgürlükler bağlamında kısmen de olsa merkez ile çevre arasındaki ayrımı ortadan kaldırmakta nispeten daha çoğulcu bir yapı görünümündedir. Caps üretim sürecine tekrar dönüldüğünde, bu caps'lerin ortaya koyduğu görüntü ve söylem açısından temsil bağlamında problemler de söz konusudur. Zira bu görüntüler, orijinal olanı tamamen yok ederek ya da tekrardan kurgulayarak görsel anlatıyı yeniden inşa etmektedir.

Postmodern dönemde üzerinde oldukça fazla tartışma yürütülen temsil krizi bu döneme dair mizahi öğelere yansarak onları temsilden ziyade gerçeğin basit bir taklidi haline getirmiştir. Mevcut fotoğrafın biçimsel açıdan bozulması ve fotoğrafa dair temel düşünceyi değiştirecek sözel unsurların eklenmesi görsel temsil noktasında sorunlu bir yere sürüklemektedir. Bu bağlamda caps aracılığı ile görselin yeniden üretimi mevcut durumu temsil etmekten öte onu kopya eder niteliktedir.

Absürd, parodi, pastiş ve kara mizah gibi postmodern teknikler bu dönemde üretilen mizahi unsurları bütünüyle etkilemiştir. Özellikle caps kültüründe büyük etkilerinin gözlendiği bu teknikler, animasyon ve montaj gibi unsurlarla kolaylıkla üretilmektedir. Özetle caps ve bu mizahi teknikleri arasındaki ilişki şu şekilde daha kolay ifade edilebilir: Caps'in üslup boyutunu absürd, parodi ve pastiş oluştururken, biçimsel boyutunu ise montaj ve temsil krizi oluşturmaktadır. Diğer bir ifadeyle, postmodern dönemde biçimlerden ziyade kullanılan üslubun önemli olduğu varsayımından hareket edilecek

olur ise, caps'lerin yansıttığı mizah dilinin bütünüyle postmodern bir anlatıya sahip olduğu ifade edilebilir.

Genel anlamda caps'ler belli bir düşünceyi internet kullanıcıları eliyle yeniden üretmeye yaramaktadır. Caps'lerde siyasal içerikli bir fotoğrafın eklenen metin ile anlamı yeniden üretilmekle birlikte tamamen ilgisiz bir fotoğraf üzerine bir kolaj uygulanılarak o fotoğrafa siyasal bir kimlik kazandırılmaktadır. Bu anlamda bir görselin biçimsel açıdan bozumu olarak tanımlanabilen caps'ler onu yeniden kimliklendirmekte ve yeni bir bağlam içerisine sokmaktadır. Sorunlu olan nokta ise tam olarak buradadır. Zira söz konusu fotoğrafın eklenen metinsel ve görsel unsurlarla alt metinde yaşanan dönüşüm onu temsil ettiği temel bağlamdan uzaklaştırarak yeni bir düşünce ile bağlantılandırmaktadır. Bu çerçevede hem görsel hem de metinsel anlamda temsil ettiği donelerden uzaklaşan görsel bir taklide dönüşmektedir. Reel durumun basit bir kopyası niteliğindeki görsel çıktı olan caps sıradan bir güldürü nesnesi olmaktan öteye gidememektedir.

Mizah, komik unsurun bir tür kullanımı niteliğinde olsa da özünde son derece ciddi bir eylemdir. Bu doğrultuda üretilen mizah nesnelерinin de özünde ciddi ve bir eleştiriye sahip olması gerekir. Fakat özellikle caps kültürü bir yandan mizahı anonim hale getirerek toplumun her kesimi için katılımcı bir atmosfer yaratırken diğer yandan mizahı basite indirgemektedir. Bu bağlamda postmodern mizahın görünümlerinden olan caps kültürü, göstergelere yeni anlamsal katmanlar oluşturarak genel anlamı yeniden üretmektedir. Üretilen bu yeni anlam ise fotoğrafın temsil ettiği temel öğelerin dışındadır ve fotoğrafa eklenen metin ile yeni bir söylem inşa edilmektedir. Nitekim üretilen bu yeni görüntü temelsiz bir karakter ortaya koymakta olup, yalnızca önceki görselin absürd veya parodik yönüne vurgu yapmaktadır.

Caps örneklerindeki görsellerin montaj ve yazınsal eklemelerle yeniden anlamlandırılması, kendine has mizahi bir söylem oluşturmaktadır. Bu görselleri komik kılan en önemli etken, beklenti ile karşılaşılan görsel arasındaki anlamsal uyumsuzluktur. Bu noktada uyumsuzluk teorisine de örnek niteliğinde olan caps'ler kendi mizahi dilini ortaya koymaktadır. Diğer yandan görsellerde tercih edilen absürd, parodi ve pastiş gibi anlatım üslupları montaj teknikleri ile harmanlanarak bu uyumsuzluğa mizahi bir boyut kazandırılmaktadır. Bununla birlikte incelenen caps'lerde kullanılan yazınsal ifadelerin

konuşma diline benzer biçimde kullanılması, sözel nitelikte olan esprilerin belirginliğini artırmakta olup caps'in komik yönüne dikkat çekmektedir.

Tüm bu anlatılanlar özetlenecek olursa, caps için tercih edilen görsel ve sözel montaj teknikleri görüntünün asıl anlamını manipüle ederek ona yeni bir anlamsal altyapı kazandırmaktadır. Oluşturulan bu yeni anlamsal altyapı, asıl görüntüye eklenen mizahi katmanlar aracılığıyla temsil edilen göstergeleri yeniden yorumlayarak onlara yeni bir alt metin kurgulamaktadır. Öte yandan kurgu niteliğindeki bu yeni görüntü asıl olanı kendi bağlamı dışına taşıyarak onu temelsiz ve kopya düzeninin bir parçası haline getirmektedir. Bu yönüyle de ortaya konan caps örnekleri, postmodernizme dair her şey gibi kalıcılıktan uzak, anlamsız ve temsil noktasında sahte bir görünüm sergilemektedir.



KAYNAKÇA

Kitaplar

- Akay, A. (2002). *Postmodern Görüntü*. Ankara: Bağlam Yayınları.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Allen, R. C. (1991). *Horrible Prettiness: Burlesque and American Culture*. New York: The University of North Carolina Press.
- And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Anderson, P. (2002). *Postmodernitenin Kökenleri*. (Çev.: Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arık, M. B. (1998). *Değişen Toplum Değişen Karikatür*. İstanbul: Türkiye Gazeteciler Cemiyeti Yayınları.
- Atabek, Ü. (2007). “Söylem Çözümlemesi: Başlangıç Düzeyi İçin Öneriler”, Ümit Atabek ve Gülseren Şendur Atabek (Ed.), *Medya Metinlerini Çözümlemek: İçerik Göstergibilim ve Söylem Çözümleme Yöntemleri* (ss. 151-163) içinde. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Aubert, C. (2005). *The Art of Pantomime*. New York: Henry Hoet and Company.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnaval dan Romana*. (Çev.: Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bakhtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası*. (Çev.: Çiçek Özten). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bakhtin, M. (2016). *François Rabelais ve Ortaçağ-Rönesanas Halk Kültürü*. (Çev.: Sabri Gürses). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Barbe, K. (1995). *Irony in Context*. Philadelphia: John Benjamin’s Publishing Company.
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri*. (Çev.: Berke Vardar, Mehmet Rifat). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Barthes, R. (1990). *Çağdaş Söylenler*. (Çev.: Tahsin Yücel). İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.

- Barthes, R. (1997). *Göstergebilimsel Serüven*. (Çev.: Sema Rifat, Mehmet Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bastos da Silva, J. (2005). "A Lusitanian Dish: Swift to Portuguese Taste". Hermann J. Real (Ed.), *The Reception of Jonathan Swift in Europe*. (pp. 79-92). New York: Thoemmes Continuum.
- Başgöz, İ. (1999). *Geçmişten Günümüze Nasreddin Hoca*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Batur, E. (1995). *Kara Mizah Antolojisi*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Baudrillard, J. (2005). *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*. (Çev.: Oğuz Adanır). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Baudrillard, J. (2010). *Kötülüğün Şeffaflığı: Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*. (Çev.: Işık Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2011a). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (Çev.: Oğuz Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard J. (2011b). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. (Çev.: Oğuz Adanır). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baysal, A. (2008). "Piyanoya Ters Oturup Klozet Çalan İnek ya da Absürd Reklamcılık". Aşkın Baysal (Ed.), *Yeni Pazarlama Trendleri*. (ss. 29-56). İstanbul: MediaCat.
- Beacham, R. C. (1991). *The Roman Theatre and Its Audience*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Beekman, E. M. (1970). *Homeopathy of The Absurd: The Grotesque in Paul Van Ostaijen's Creative Prose*. Netherlands: Martinus Nijhoff The Hague.
- Berger, A. A. (1993). *Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri*. (Çev.: Murat Barkan, vd.). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi.
- Best, S., Kellner, S. (2016). *Postmodern Teori: Eleştirel Soruşturmalar*. (Çev.: Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Birkiye K. (2007). *Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim*. İstanbul: De Ki Yayınları.
- Boratav, P. N. (1996). *Nasrettin Hoca*. Ankara: Edebiyatçılar Derneği Yayınları.

- Bowie, A. M. (1996). *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*. New York: Cambridge University Press.
- Brockett, O. G. (2000). *Tiyatro Tarihi*. (Çev.: İnönü Bayramoğlu). Ankara: Dost Kitabevi.
- Camus, A. (2007). *Düşüş*. (Çev.: H. Demirhan). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Cebeci, O. (2008). *Komik Edebi Türler*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Cipa, S. (2008). *Carving Gargoyles: Grotesques and Other Creatures of Myth*. East Petersburg: Fox Chapel Publishing.
- Colebrook, C. (2004). *Irony*. New York: Routledge Cambridge University Press.
- Cullen, F., Hackman, F., McNeilly, D., (2006). *Vaudeville, Old & New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*. London: Routledge.
- Czachesz, I. (2014). *The Grotesque Body in Early Christian Literature: Hell, Scatology and Metamorphosis*. New York: Routledge Cambridge University Press.
- Çelenk, S. (2005). *Televizyon, Temsil, Kültür: 90'lı Yıllarda Sosyokültürel İklim ve Televizyon İçerikleri*. Ankara: Üyopya Yayınevi.
- Çiğdem, A. (2004). *Bir İmkân Olarak Modernite: Weber ve Habermas*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dağ, A. (2011). *Ölümcül Şiddet: Baudrillard'ın Düşüncesi*. İstanbul: Külliyyat Yayınları.
- Davies, C. (1998). *Jokes and their Relation to Society*. New York: Mouton de Gruyter.
- Davison, P. (2012). "The Language of Internet Memes". Michael Mandiberg (Ed.) *The Social Media Reader* (pp. 120-134). New York: NYU Press.
- Dawkins, R. (2006). *The Selfish Gene*. New York: Oxford University Press.
- Debord, G. (2008). *Sitüasyonist Enternasyonal*. (Çev.: Merve Darende, Melis Oflas, Artemis Günebakanlı). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Debord, G. (2012). *Gösteri Toplumu*. (Çev.: Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Dentith, S. (1995). *Parody: The New Critical Idiom*. New York: Routledge Cambridge University Press.
- Durmuş, İ. (2005). “Mizah” *İslam Ansiklopedisi*, (XXX, 205-206). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ehrenberg, V. (1962). *The People of Aristophanes: A Sociology of Old Attic Comedy*. New York: Schocken Books.
- Erasmus, M. (2004). *Roman Tragedy: Theatre to Theatricality*. Austin: University of Texas Press.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Erkman Akerson, F. (2005). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Estin, C., Laporte, H. (2005). *Yunan ve Roma Mitolojisi*. (Çev.: Musa Eran). Ankara: TÜBİTAK.
- Fairclough, N. L., Wodak, R. (1997). “Critical Discourse Analysis”. T. A. van Dijk (Ed.) *Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction, Vol. 2. Discourse as Social Interaction* (pp. 258-284). London: Sage Publications Ltd.
- Featherstone, M. (2013). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. (Çev.: Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Feinberg, L. (1978). *The Secret of Humor*, Amsterdam: Editions Rodopi N.V.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (Çev.: Süleyman İrvan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Freydberg, B. (2008). *Philosophy & Comedy: Aristophanes, Logos and Eros*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gencer, B. (2017). *İslam'da Modernleşme*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Gerçek, S. N. (1942). *Türk Temaşası*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Gere, C. (2008). *Digital Culture*. London: Reaktion Books.
- Gleick, J. (2011). *Enformasyon*. (Çev.: Ümit Şensoy). İstanbul: Optimist Yayınevi.

- Güçbilmez, B. (2006). *Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı*. Ankara: Deniz Kitabevi.
- Gündoğan, O. (1995). *Albert Camus ve Baş Kaldırma Felsefesi*. Erzurum: Birey Yayıncılık.
- Harvey, D. (2012). *Postmodernliğin Durumu*. (Çev.: Sungur Savran), İstanbul: Metis Yayınları.
- Hesiodos, (1977). *Hesiodos Eseri ve Kaynakları*. (Çev.: Azra Erhat, Sabahattin Eyuboğlu). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Howatson, M. C. (2013). *Oxford Antikçağ Sözlüğü*. (Çev.: Faruk Ersöz). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York: Methuen Publishing.
- İbnü'l Cevzi. (2004). *Ahmak ve Dalgınlar Kitabı*. (Çev.: Enver Günenç). İstanbul: Şule Yayınları.
- İbnü'l-Cevzî. (2001). *Zekiler Kitabı*. (Çev.: Enver Günenç). İstanbul: Şule Yayınları.
- İnal, M. A. (1996). *Haberi Okumak*. Ankara: Temuçin Yayınları.
- İnceoğlu, Y. G., Çomak, N.A. (2009). *Metin Çözümlemeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kerenyi, C. (2013). *Dionysos: Yok Edilemez Yaşamın Arketip İmgesi*. (Çev.: Bahar Çetiner). İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Kıran, Z., Kıran, A. (2006). *Dilbilime Giriş*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Kibler, M. A., (1999). *Rank Ladies: Gender and Cultural Hierarchy in American Vaudeville*. Landon: The University of North Carolina Press.
- Kierkegaard, S. (2009). *İroni Kavramı: Sokrates'e Yoğun Göndermelerle*. (Çev.: Sıla Okur). Ankara: İmge Kitabevi.
- Kirby, A. (2009). *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*. New York: The Continuum International Publishing Group Ltd.

- Kullar, U., İnci, S. (2015). *İnci Caps: Kutsal Mizah Kırbaacı*. İstanbul: Epsilon Yayıncılık.
- Kutay, C. (2013). *Osmanlıda Mizah: Kişiler, Olaylar, Belgeler, Çizgiler, Dergiler*. İstanbul: ABM Yayınevi.
- Leppert, R. (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*. (Çev: İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Liapis, V., Panayotakis, C., Harrison, G. W. M. (2013). "Making Sense of Ancient Performance", George W.M. Harrison, Vayos Liapis (Eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre* (pp. 1-42). Leiden/Boston: Brill Press.
- Lyotard, J. F. (1997). *Postmodern Durum*. (Çev.: Ahmet Çiğdem). Ankara: Vadi Yayınları.
- Manuwald, G. (2011). *Roman Republican Theatre*. New York: Cambridge University Press.
- Marshall, G. (2014). *Sosyoloji Sözlüğü*. (Çev.: Osman Akınhay, Derya Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Marx, C. (2007). *Writing for Animation Comics and Games*. New York: Focal Press.
- Marx, K. (2013) *Alman İdeolojisi*. (Çev.: Tonguç Ok, Olcay Geridönmez). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- McDonald, P. (2012). *The Philosophy of Humour*. Humanities: Ebooks.
- Messier, R. (2014). *Collaboration with Cloud Computing: Security, Social Media, and Unified Communications*. New York: Elsevier Press.
- Mizrahi, D. (2013). "Ciddi Hayatın Komik Gölgeleeri: Osmanlı'da Karagöz Oyunları". Peri Efe (Ed.), *Hayal Perdesinde Ulus, Değişme ve Geleneğin İcadı* (ss. 48-63) içinde. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Moyo, L. (2009). "Digital Democracy: Enhancing The Public Sphere", Glen Creeber, Royston Martin (Eds.), *Digital Cultures: Understanding New Media* (pp. 139-156). Glasgow: Open University Press.
- Mutlu, E. (1994). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Ark Yayınları.

- Negrin, L. (2008). *Appearance and Identity Fashioning the Body in Postmodernity*. London: Palgrave Macmillan Publishing.
- Nicolas, M. (2007). “Karagöz’de İnsanlık Komedyası”, Irene Fenoglio, François Georgeon (Ed.), *Doğuda Mizah* (ss. 65-78). (Çev.: Ali Berktaş). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nişanyan, S. (2003). *Sözlerin Soyağacı. Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü*, İstanbul: Adam Yayınları.
- O’Neill, P. (1990). *The Comedy of Entropy: The Context of Black Humor*. Toronto: University of Toronto Press.
- Otto, W.F. (1965). *Dionysus: Mith and Cult*. (Çev.: Robert B. Palmer). London: Indiana University Press.
- Oxford. (2010). *Oxford Wordpower Dictionary*. New York: Oxford University Press.
- Öngören, F. (1999). *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Özbek, M. (1994). *Popüler, Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özcan, Ö. (2002). *Başlangıçtan Günümüze Türk Edebiyatında Hiciv ve Mizah*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Özdiş, H. (2010). *Osmanlı Mizah Basınında Batıllaşma ve Siyaset*. İstanbul: Libra Kitap.
- Parsa, S., Parsa, A. (2004). *Göstergebilim Çözümlemeleri*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Peirce, C. (1982). *Writings of Charles S. Peirce. Cilt: 1*. Indiana: Indiana University Press.
- Pekman, Y. (2002) *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Platter, C. (2007). *Aristophanes and the Carnival of Genres*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

- Pratt, A. R. (1993). "Patrick O'Neill, 'The Comedy of Entropy: The Context of Black Humour'", *Black Humor: Critical Essays*, New York: Garland Publishing.
- Reilly, K. (2011). *Automata and Mimesis on the Stage of Theatre History*. New York: Palgrave Macmillan.
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Rona, Z., Beykan, M. (1997). "Pastiş". *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (III, 1435). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Rosenthal, F. (1997). *Erken İslam'da Mizah*. (Çev.: Ahmet Arslan). İstanbul: İris Yayınları.
- Sanders, B. (2001). *Kahkahanın Zaferi: Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*. (Çev.: Kemal Atakay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sarup, M. (1995). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*. (Çev.: Abdülbaki Güçlü). Ankara: Ark Yayınları.
- Saussure, F. (1979). *Genel Dilbilim Dersleri*. (Çev.: Berke Vardar). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Scott, J.C. (1995). *Tahakküm ve Direniş Sanatları Gizli Senaryolar*. (Çev.: Alev Türker). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Shifman, L. (2014). *Memes in Digital Culture*. Cambridge: MIT Press.
- Shorrock, R. (2011). *The Myth of Paganism: Nonnus, Dionysus and The World of Late Antiquity*. London: Bloomsbury Academic.
- Slide, A. (2012). *The Encyclopedia of Vaudeville*. United States of America: University Press of Mississippi.
- Smart, B. (2000). "Postmodern Toplum Teorisi", *Modernite Versus Postmodernite*. (Der.: Mehmet Küçük). Ankara: Vadi Yayınları.
- Sözen, E. (1999). *Söylem: Belirsizlik, Mübadele; Bilgi, Güç ve Refleksivite*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

- Styan, (2005). *The Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy*. New York: Cambridge University Press.
- Şaylan, G. (2009). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Tavın, K. (2011), “Okulların Görsel Sanatlar Eğitimi Müfredat Programlarında Yeni Yaklaşımlar ve Uygulamalar: Görsel Kültür Kuramı Çalıştayı”, *Çalıştay*. TOBB ETÜ, Ankara.
- Tekrin, D. (2016). “Kolektif Bir Kahkaha: İnternet Meme’leri”, *Yeni Medya Çalışmaları II. Ulusal Kongre Kitabı*. İstanbul: Alternatif Bilişim Derneği.
- Temizel, G. (2012). *Sanat Eğitimi Alan Öğrencilerin Sanat Estetik Tutumlarına Görsel Kültürün Etkisi*. Konya: Palet Yayınları.
- Topuz, H. (1986). *Karikatür ve Toplum*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi.
- Topuz, H. (1997). *Başlangıcından Bugüne Dünya Karikatürü*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Van Dijk, J. (2016). *Ağ Toplumu: Alternatif Medya ve Toplumsal Hareketler* (Çev.: Özlem Sakin). Kafka Yayınları: İstanbul.
- Van Dijk, T. A. (2007). “Medya İçerikleri: Bir Söylem Olarak Haberin Disiplinler Arası Çözümlemesi”. Ümit Atabek ve Gülseren Şendur Atabek (Der.), *Medya Metinlerini Çözümlemek: İçerik Göstergibilim ve Söylem Çözümleme Yöntemleri* (ss. 164-177) içinde. (Çev.: Ümit Atabek). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Vattimo, G. (1999). *Modernliğin Sonu: Postmodern Kültürde Nihilizm ve Hermenötik*. (Çev.: Şehabettin Yalçın). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Vitruvius, (2005). *Mimarlık Üzerine On Kitap*. (Çev.: Dr. Suna Güven). İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Willson, J. (2008). *The Happy Stripper: Pleasures and Politics of The New Burlesque*. New York: I.B.Tauris.
- Yamaner, G. (2007). *Postmodernizm ve Sanat*. Ankara: Algı Yayınları.
- Yılar, Ö. (2016). *Yemliha’dan Camasbnâme’ye Lokman Hekim’den Günümüze Şahmaran*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.

- Yıldırım, D. (1999). *Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları*. Ankara: Akçağ Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2005). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. İstanbul: Ütopya Yayınları.
- Zekâ, N. (1994). “Yolları Çatallanan Bahçe, Aynalı Gökdelenler, Dil Oyunları ve Robespierre”. Necmi Zekâ (Der.), *Postmodernizm* (ss. 7-30). İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Zerzan, J. (2013). *Gelecekteki İlkel*. (Çev.: Cemal Atıla). İstanbul: Kaos Yayınları.

Tezler

- Albayrak, A. (2008). *Çağdaş Sanatta Détournement Pratiğiyle Formların ve İmgelerin Yeniden Dolaşıma Sokulması*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Altun, F. (2006). *M. McLuhan ve J. Baudrillard'ın Medya Kuramlarının Karşılaştırmalı Çözümlemesi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Arıoğlu, İ. E. (2011). *Günümüzde Meddahlık*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bayraktar, Z. (2010). *Mizah Teorileri ve Mizah Teorilerine Göre Nasreddin Hoca Fıkralarının Tahlihi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Beşler Aycan, C. (1990). *Aristophanes'in Komedyalarında Mücadelenin İşlenişi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Boz, G. (2011). *İroni Kavramının Postmodern Dönüşümü ve Postmodern Seramik Eserlerde İroni*. (Yayımlanmamış Yüksek lisans Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çakır, E. G. (2013). *Propagandada Mizah ve İroninin Yeri Örnek: Michael Moore Sineması*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Çıldır, Z. (2015). *Müzelerde Görsel Kültür Çalışmalarının Postmodern Sanat Eğitimi Bağlamında Yapılandırılmasına İlişkin Hazırlanan Eğitim Paketinin Eğitim Evlerinde Görevli Uzmanların Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Deniz, Ş. (2009) *Türkiye’de Demokrasi ve Yurttaşlık Düşüncesi Perspektifinden Kadınların Siyasal Hayattaki Temsili: Kadın Politikacılar Üzerine Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erzor, B. (2015). *Bütünleşik Pazarlama İletişimi Reklam Paradigması ve Göstergibilimsel Analizi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Genç, B. (2012). *Metinlerarasılık Bağlamında Reklam-Müzik İlişkisi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gölcü, A. (2014). *Demokrasi Kültürü Bağlamında 28 Şubat Sürecini Yeniden Düşünmek: Köşe Yazılarında Demokrasi Söylemi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Güder, F. Z. (2012). *Siyasal İletişimde Politik Mizah: Örnek Çalışma: Semih Balcıoğlu’nun Güle Güle İstanbul Karikatürlerinin İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hünerli, S. (1993). *Türkiye’de Gazete Karikatürünün Durumu ve Siyasi Karikatürün Söylemi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kaylı, D. (2013). *Türkiye’de Siyasal Partilerin Kadın Politikaları Ve Söylemi: 2011 Genel Seçimleri Üzerine Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kılıç, B. (2017). *Communicative Potentials of Internet Memes in Cyberspace of Turkey: An Analysis of Caps Culture*. (The Degree of Master of Arts in Sociology). İstanbul: The Graduate School of Humanities And Social Sciences Of İstanbul Şehir University.

- Lippitt, J. A. (1991). *Philosophical Perspectives on Humour and Laughter*. (Master of Letters). Durham: University of Durham.
- Oçan, H. (2016). *Post-Modern Öznenin Yeni Medya Araçlarındaki Görünüşü ve Bir Örnek Gösterim: Bir Kahramanın Ölümü*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Oluk Ersümer, A. (2014). *Bir Alt Tür Olarak Sinemada Kara Mizah*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sengir, S. (2014). *Kültürel Dönüşümler ve Postmodern Pedagoji Ekseninde Görsel Kültür Eğitimi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Turan, Z. (2010). *Albert Camus'nün Saçma (Absürd) Felsefesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ünsay, Y. (2014). *Türkiye'de Kültür Bozumu ve Dijital Aktivizmin Yeni Mecrası: Capsler*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Antalya: Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Üreten, H. (2003). *Neşredilmiş Yazıtlar Işığında Hellenistik Dönem'de Pergamon Kenti Tanrı ve Kültürleri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yanıkaya, Z. (2003). *Tiyatroda Grotesk ve Bir Örnek Olarak Fernando Arrabal Tiyatrosu*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sürelî Yayınlar**
- Arık, M. B. (2002). "Postmodern Bir Dünyada Değişen Mizah Anlayışı: Simsiyah Bir Tebessüm ve Absürdün Kaçınılmazlığı". *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 13: 81-103.
- Aristoteles. (2013). "Coislin Kitapçığı (Tractatus Coislinianus)" (Çev.: Mustafa Bal). *Granada*, 2: 62-65.

- Avcı, A. (2003). “Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece”. *Birikim Dergisi*, 166: 80-96.
- Bayraktar, Z. (2012). “Nasreddin Hoca ve Timur Konulu Fıkraların Gülmede Üstünlük Kuramı Açısından Değerlendirilmesi”. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 1 (1), 265-274.
- Beare, W. (1930). “Plautus and the Fabula Atellana”. *The Classical Review*, 44 (5): 165-168.
- Beare, W. (1939). “Crepidata, Palliata, Tabernaria, Togata”. *The Classical Review*, 53 (5/6): 166-168.
- Beare, W. (1940). “The Fabula Togata”. *Hermathena*, 30 (55): 35-55.
- Bellar, W., vd. (2013). “Reading Religion in Internet Memes” [İnternet Memlerinde Dini Okuma]. *Journal of Religion, Media and Digital Culture*, 2 (2): 1-39.
- Bircan, U. (2013). “Roland Barthes ve Göstergebilim”. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 26 (2), 17-41.
- Canko, D. M. (2016). “Bizans'ta Kadın Sanatçılar”. *Sanat Tarihi Dergisi*, 25 (1): 111-138.
- Cebeci, O. (2008). “Tarihsel Bir Perspektiften İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi ve Bazı Uygulama Örnekleri”. *Cogito: İroni*, 57: 87-184.
- Cerrahoğlu, İ. (1987). “Abdurrahman İbnu'l-Cevzi ve “Zadu'l-Mesir Fi İlmi't-Tefsir” Adlı Eseri”. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 29: 127-134.
- Cheetham, D. (2003). “Written Humour and Humour Theory” [Yazılı Mizah ve Mizah Teorisi]. *English Literature and Language*, 40: 65-94.
- Copeland, D. (1998). “Join or Die: America's Press during the French and Indian War” [Katıl yada Öl: Fransız ve Kızılderili Savaşında Amerikan Basını]. *Journalism History*, 24: 112-121.
- Currie, H. MacL. (1976). “The Third Eclogue and the Roman Comic Spirit” [Üçüncü Ekol ve Roma Mizah Ruhı]. *Mnemosyne: Fourth Series*, 29 (4): 411-420.

- Çakır, H. (2006). “Tarihimizin İlk Mizah Dergisi Diyojen’in Kapatma Cezalarına Yine Mizahi Yoldan Gösterdiği Tepkiler”. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15: 161-172.
- Çaycı, B., Karagülle, A. E. (2016). “İletişimin Dijitalleşmesi ve Kültürel Melezleşme”. *Global Media Journal TR Edition*, 12: 570-586.
- Çeken, B., Aypek Arslan, A. (2016). “İmgelerin Göstergibilimsel Çözümlemesi ‘Film Afışı Örneği’”. *Bayburt Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2 (11): 507-517.
- Doğan, Y. (2004). “Hz. Peygamber ve Mizah”. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 8 (2): 191-203.
- Fırat, T. E. (2016). “Dijital Mizahın Biçimbozumu: Bobiler.Org Örneği”. *Tarih Okulu Dergisi*, 28: 641-655.
- Free, K. B. (1981). “Greek Drama and the Kutiyattam” [Yunan Draması ve Kutiyattam]. *Theatre Journal*, 33 (1): 80-89.
- Gal, G., Shifman, L., Kampf, Z. (2016). “‘It Gets Better’: Internet Memes and The Construction of Collective Identity”[Daha İyi Olur: İnternet Memleri ve Kolektif Kimliğin İnşası]. *New Media & Society*, 18 (8), 1698-1714.
- Gökçeaslan, A. (2008). “Canlandırma Sinemasında Mizahın Kullanımı”. *Gazi Sanat Tasarım Dergisi*, 2: 103-133.
- Göksel, N. (2006). “Unutma, Parodi ve İroni”. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 1: 131-140.
- Gönen, S. (2004). “Prof. Dr. Saim Sakaoglu’nun Fıkra İle İlgili Çalışmalarının Bibliyografyası”. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12: 217-230.
- Günday, H. (2010). “Abbasi Sarayının Sivri Dilli Nedimi: El-Cemmâz”. *Dicle Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1 (12): 69-93.
- İspir, N., Kaya, Z. (2011). “Sinemada Postmodern Arayışlar”. *Atatürk İletişim Dergisi*, 2: 81-99.

- Karataş, Ş., Binark, M. (2016). “Yeni Medyada Yaratıcı Kültür: Troller ve Ürünleri ‘Caps’ler”. *TRT Akademi Dergisi*, 1 (2): 426-448.
- Kohn, T. D. (2000). “An Early Stage in Vergil's Career” [Vergil'in Kariyerinde İlk Aşama]. *The Classical World*, 93 (3): 267-274.
- Konur, T. (1995). “Ortaoyunu”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 12 (12): 47-51.
- Lieberman, E. A., vd. (2009). “The Language of Laughter: A Quantitative/Qualitative Fusion Examining Television Narrative and Humor” [Kahkahanın Dili: Televizyon Anlatısı ve Mizaha İlişkin Nicel/Nitel bir Füzyon Araştırması]. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 53 (4): 497-514.
- Milner, R. (2013) “Pop Polyvocality: Internet Memes, Public Participation, and the Occupy Wall Street Movement” [Pop Çok Seslilik: İnternet Memleri, Halk Katılımı ve Wall Street'i İşgal Et Hareketi]. *International Journal of Communication*, 7: 2357-2390.
- Nöth, W. (2003). “Crisis of Representation?” [Temsil Krizi]. *Semiotica*, 143 (1-4): 9-15.
- Oğuz, M. C. (2008) “Söylem Analizi”. *Sosyoloji Notları*, 4 (5): 52-58.
- Özdemir, N. (2010). “Mizah, Eleştirel Düşünce ve Bilgelik: Nasreddin Hoca”. *Millî Folklor*, 22 (87): 27-40.
- Sazyek, H. (2013). “Grotesk-Yabancılaşma İlişkisi Bağlamında Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü”. *Turkish Studies*, 4 (8): 1243-1267.
- Sözen, E. (1996). “Haber Söylemi ve İdeoloji”. *Yeni Türkiye Medya Özel Sayısı*, 12 (2): 1543-1548.
- Szemerényi, O. (1975). “The Origins of Roman Drama and Greek Tragedy” [Roma Drama ve Yunan Tragedyasının Kökenleri]. *Hermes*, 103 (3): 300-332.
- Şahin, E. (2017). “Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e Osmanlı'da Mizah Basını”. *Düzce Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7 (2): 20-43.
- Şahin, H. (2015). “Günümüz Sanatında Üslup Karmaşası ve Pastiş”. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 25: 110-126.

- Taecharungroj, V., Nueangjamnong, P. (2015) "Humor 2.0: Styles and Types of Humor and Virality of Memes on Facebook" [Mizah 2.0: Facebook'taki Memelerin Mizah, Virallık, Biçim ve Türleri]. *Journal of Creative Communications* 10 (3): 288–302.
- Tavin K. M., Anderson, D. (2003). "Teaching (Popular) Visual Culture: Deconstructing Disney in the Elementary Art Classroom" [(Popüler) Görsel Kültür Üretimi: Başlangıç Düzeyi Sanat Sınıfında Disney'in Yapıbozumu]. *Art Education*, 56 (3): 21-35.
- Tay, G. (2014). "Binders full of LOLitics: Political humour, internet memes, and play in the 2012 US Presidential Election (and beyond)". *The European Journal of Humour Research*, 2 (4): 46-73.
- Tekeli, İ. (2017). "Postmodernizm Tartışmaları Üzerine Düşünceler". *Possible: Düşünme Dergisi / Journal Of Thinking*, 10 (5): 8-19.
- Telci, İ. N. (2013). "Küresel Postmodern Mimari ye Yerel Modern Başkaldırı: TOKİ'nin Yurtdışı Toplu Konut Projeleri". *Liberal Düşünce Dergisi*, 71: 219-225.
- Toliver, H. M. (1954). "The "Fabulae Palliatae" and the Spread of Hellenism" [Fabulae Palliatae ve Helenizmin Yayılması]. *The Classical Journal*, 49 (7): 303-306.
- Ünlüaycıl, N. (2003). "Grotesk Anlatım ve Türk Oyun Yazarlığında Kullanımı". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 16: 68-84.
- Welsh, J. T. (2010). "The Grammarian C. Iulius Romanus and The 'Fabula Togata'". *Harvard Studies in Classical Philology*, 105: 255-285.
- Wiggins, B. E., Bowers, G. B. (2015). "Memes as Genre: A Structural Analysis of The Memescape" [Tür Olarak Memes: Memescape'in Yapısal Bir Analizi]. *New Media & Society*, 17 (11): 1886-1906.
- Yıldız, H. (2005). "Postmodernizm Nedir?". *T.C. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13: 153-168.
- Yücel, Ç. (2015). "Dionysos Bayramları ve Şenlikleri". *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergi*, 3: 125-141.

Yüksel, A. (1990). “Antik Yunan Tiyatrosunda Komedyanın Evreleri”. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 33 (1): 557-569.

Elektronik Kaynaklar

Ahmet Çetintaş, (t.y). Erişim Tarihi: 22.03.2017, <http://www.ahmetcetintas.com/leyla-ile-mecnunun-tekrar-baslamasi-icin-18-sebep.html>

Ancient Origins, (t.y). Erişim Tarihi: 25.04.2017, <http://www.ancient-origins.net/history-famous-people/controversial-plays-aristophanes-how-ancient-greek-father-comedy-created-020594>

Apelasyon. (t.y.). Erişim Tarihi: 14.04.2016, <http://www.apelasyon.com/Yazi/8-asmayi-bekleyen-tanri-dionysos>

Bobiler.Org. (t.y). Erişim Tarihi: 22.03.2017, <https://www.bobiler.org/monte/robo-lisa--198072>

Devian Art. (t.y). Erişim Tarihi: 22.03.2017, <http://morteneng21.deviantart.com/art/Winsor-McCay-Gertie-the-Dinosaur-432996154>

Edebiyat Öğretmeni. (t.y.). Erişim Tarihi: 7.06.2016, <http://www.edebiyatogretmeni.com/anonim-halk-edebiyati/anonim-halk-nesri-halk-temasasi-orta-oyunu>

İnci Caps. (t.y.). Erişim Tarihi: 22.03.2017, <http://www.incicaps.com/akademi/konu/9361/>

İnci Caps. (t.y.). Erişim Tarihi: 14.04.2018, <http://www.incicaps.com/istatistikler/>

İstanbul Journal of Social Science. (t.y.). Erişim Tarihi: 15.10.2016, http://www.istjss.org/resim/2015_winter_11_3.pdf

Global Britannica. (t.y.). Erişim Tarihi: 14.04.2016, <http://global.britannica.com/art/pantomimus>

Gaiag, (t.y.). Erişim Tarihi: 14.04.2016, <http://www.gaiag.it/maschere-atellana.html>

- Mediterranees. (t.y.). Erişim Tarihi: 14.04.2016,
http://www.mediterranees.net/civilisation/spectacles/theatre_grec/mimus.html.
- Mxslabs. (t.y.). Erişim Tarihi: 22.03.2017, <https://www.msxslabs.org/forum/sanat-tr/310244-turhan-selcuk.html>
- Online Etymology Dictionary (t.y.). Erişim Tarihi: 29.10.2016,
http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=PANTOMIME&searchmode=none
- The University of Adelaide. (t.y.). Erişim Tarihi: 27.04.2016,
<https://ebooks.adelaide.edu.au/b/boccaccio/giovanni/b664d/complete.html>
- Time To Ast, (t.y.). Erişim Tarihi: 27.04.2016,
<https://www.timetoast.com/timelines/evolution-of-pantomime>.
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Erişim Tarihi: 27.02.2017,
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5b3c949b8c45b1.07812564
- SosyalSosyal. (t.y.). Erişim Tarihi: 5.04.2017,
<https://www.sosyalsosyal.com/ulkemizdeki-caps-kulturu-ve-gelisimi-infografik>
- Wikipedia. (t.y.). Erişim Tarihi: 14.04.2016, <https://it.wikipedia.org/wiki/Praetexta>
- Wikipedia. (t.y.). Erişim Tarihi: 14.04.2016, <https://it.wikipedia.org/wiki/Palliata>
- Wikipedia. (t.y.). Erişim Tarihi: 26.10.2016,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Th%C3%A9%C3%A2tre_du_Vaudeville-Un_jour_de_libert%C3%A9-1844.jpg
- Wikipedia. (t.y.). Erişim Tarihi: 26.10.2016,
https://en.wikipedia.org/wiki/Marcel_Marceau#/media/File:Marcel_Marceau_-_1974.jpg.
- Wikipedia. (t.y.). Erişim Tarihi: 27.02.2016, https://en.wikipedia.org/wiki/Parody#/media/File:Dictator_charlie3.jpg
- Wikiwand. (t.y.). Erişim Tarihi: 14.04.2016, <http://www.wikiwand.com/en/Tragedy>

Zeno. (t.y.). Erişim Tarihi: 14.06.2016,
<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Rembrandt+Harmensz.+van+Rijn:+Aristoteles+vor+der+B%C3%BCste+des+Homer?hl=rembrandt>



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Tahsin Emre FIRAT
Doğum Yeri ve Tarihi	MANİSA-12.12.1986
Eğitim durumu	
Lisans Öğrenimi	Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Gazetecilik Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gazetecilik Anabilim Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
İş Deneyimi	
Çalıştığı Kurumlar	Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü Araştırma Görevlisi (ÖYP) 2010-2011 Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü Araştırma Görevlisi 2013-2017
İletişim	
E-Posta Adresi	tahsinemrefirat@yahoo.com
Tarih	14.04.2018