FEMİNİST KAHKAHANIN ÖTESİNDE: KARİKATÜR SANATI İÇİN DİŞİL ÖZNELLİK BAĞLAMINDA BİR YÖNTEM ÖNERİSİ

Anıl Yücel

DOKTORA TEZİ

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Nazan Haydari Pakkan

İstanbul

T.C. Maltepe Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Mayıs, 2018

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Anıl YÜCEL "Feminist Kahkahanın Ötesinde: Karikatür Sanatı İçin Dişil Öznellik Bağlamında Bir Yöntem Önerisi" başlıklı tezi 22/05/2018 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği"nin ilgili maddeleri uyarınca, İletişim Bilimleri Anabilim Dalında Doktora tezi **oy birliğiyle** / **oy çokluğuyla** olarak kabul edilmiştir.

Unvanı. Adı ve Soyadı		İmza
Üye (Tez Danışmanı)	: Doç.Dr.Nazan HAYDARİ PAKKAN	.....
Üye	: Prof. Dr. Gül BATUŞ	.....
Üye	: Prof.Dr.Aslı TUNÇ	.....
Üye	: Prof.Dr.Peyami ÇELİKCAN	.....
Üye	: Doç.Dr.Gürdal ÜLGER	.....

Doç.Dr.Ahu TUNÇEL ÖNKAL

Enstitü Müdürü

Revizyon Takip Tablosu

REVİZYON NO	TARİH	AÇIKLAMA
00	01.03.2018	İlk yayın.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI

22/05/2018

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarından bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; çalışmanın Maltepe Üniversitesinde kullanılan "bilimsel intihal tespit programı" ile tarandığını ve öngörülen standartları karşıladığını beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Anıl Yücel

ÖNSÖZ

Eleştirel düşünmenin ve alternatif bakış açılarının en yoğun şekilde uygulandığı feminist mizah üzerine yoğunlaşmamda derin bilgi birikimiyle beni aydınlatan, çalışmamın odak noktasından uzaklaştığım zamanlarda bana yol gösteren, çalışma sürecimde sabır ve anlayışla beni destekleyen ve aynı zamanda tez konumun ilham kaynağı sevgili danışmanım Doç. Dr. Nazan Haydari Pakkan'a tüm kalbimle teşekkür ederim. Tez izleme sürecimde değerli eleştirilerinden yararlandığım, çok kıymetli değerlendirmeleriyle çalışmamın gelişmesinde büyük destek sağlayan Prof. Dr. Aslı Tunç'a yürekten teşekkürler.

Doktora eğitim sürecimde değerli vaktini ayırarak görüşlerini benimle paylaşan ve tez jürimde yer alarak çok kıymetli eleştirileri ve değerlendirmeleriyle çalışmama büyük katkılarda bulunan Prof. Dr. Peyami Çelikcan hocama sonsuz şükranlarımı sunarım.

Tez savunma jürimde değerli yorum ve eleştirileriyle tezime katkıda bulunan Prof. Dr. Gül Batuş'a; tez izleme sürecimde yerinde değerlendirmeleriyle çalışmama katkıları olan Doç. Dr. Gürdal Ülger'e ve Dr. Özge Uğurlu'ya ve ilk izlememde yer alarak bu yolculuğumun temelini atmamda değerli eleştiri ve görüşleriyle katkı sağlayan Prof. Dr. Emine İncirlioğlu'nu unutamam elbette, çok teşekkürler.

Bu zorlu süreçte beni cesaretlendiren sevgili hocam Prof. Dr. Nihal Akbulut'a; tez sürecimin son aşamasında beni destekledikleri için Dr. Seyhan Bozkurt Jobanputra ve Rakesh Jobanputra'ya; bu süreçte yanımda olan arkadaşlarım Funda Turan, Tuğba Şahin, Sinem Eskiköy Kasarcı ve Pınar Çırçır Kılıç'a teşekkür ederim.

Tezimin en önemli noktalarından biri olan karikatüristle derinlemesine görüşme aşamasında bana vakit ayırarak değerli görüşlerini benimle paylaştığından ve çalışmama destek verdiğinden ötürü sevgili Feyhan Güver'e teşekkürü borç bilirim.

En büyük şanslarımdan biri dünyanın en özel ve değerli insanlarından oluşan, sıcacık sevgiden bir bütün oluşturan biricik ailem. Uzun, yorucu ve bir o kadar da tatlı kafa karışıklılarıyla dolu bu en özel yolculuklarımdan birinde bilgelikleriyle, sonsuz sabır, sevgi ve özveriyle dolu destekleriyle her zaman yanımda olan annem Gülseren Yücel'e ve babam Mustafa Rıfkı Yücel'e sonsuz teşekkürler. Ayrıca küçük yeğenim ve en tatlı moral kaynağım Can'a elbette.. Hem manevi olarak hem de değerli fikir paylaşımlarıyla bana destek olan ablam İlknur Bilge'ye, kardeşim Ayça Yücel'e ve yeğenim Begüm Bilge'ye tüm içtenliğimle teşekkürler.

ÖZ

FEMİNİST KAHKAHANIN ÖTESİNDE: KARİKATÜR SANATI İÇİN DİŞİL ÖZNELLİK BAĞLAMINDA BİR YÖNTEM ÖNERİSİ

Anıl Yücel
Doktora Tezi
İletişim Bilimleri Anabilim Dalı
Danışman: Doç. Dr. Nazan Haydari Pakkan

Bir eleştiri sanatı ve politik direniş olarak karikatür, feminist bir anlayışla farklı temsil yollarına olanak sunan ve kendine özgü söylemler üretebilme potansiyeline sahip önemli bir alandır.

Bu çalışma, karikatüristin toplumsal cinsiyet rollerine karşı direniş gösteren karikatürlerinde, dişil öznellik temsillerini görünür kılan bir yöntem önerisinde bulunmaktadır. "*Feminist Kahkahanın Ötesinde*" yönteminde, sinema alanında Laura Mulvey'in "eril bakış" kavramı, çalışmaya "*feminist kahkaha*" olarak uyarlanmış ve bir kavram olarak önerilmiştir. Önerilen yöntem, Anneke Smelik'in feminist sinemada "dişil öznelliğin temsili" için önerdiği yöntem ve feminist mizahta da kapsayıcı yaklaşımlar bir arada kullanılarak önerilen "feminist kahkaha" kavramıyla birlikte; mizahta ataerkil düzeni eleştiren ve sorgulayan bir bakış açısının izleğini sürmektedir. Yöntem, feminist bir anlayışı yansıtan karikatürlerde kadın kahramanları "kahkahanın öznesi ve nesnesi" olarak inceleyerek, dişil öznellik temsilini tartışma imkanı sağlayan sistematik bir yaklaşım sunar. Karikatürlerde, bağlam odaklı bir değerlendirme yapmak için anlatı bileşenleri "öykü" ve "söylem" olmak üzere iki ayrı aşamada ele alınmaktadır. Mizahi öykü, yüzeyde görüneni betimlemek için çizgi ve yazı olmak üzere karikatürü oluşturan unsurlara ayrılmış; ortaya çıkan kavramlar ve espri yorumlanmıştır. Ardından söylem aşamasında, daha derine inerek görünenin ötesine bakmak için öykü ve yorumu mercek altına alınmış; bu doğrultuda espriyi kim yapıyor ve espri kime/neye yapılıyor, sorularıyla "kahkahanın öznesi ve nesnesi" belirlenmiştir. Çalışmada karikatüristin karakter, espri ve okur üzerinden inşa ettiği bakış ve kahkahanın ötesindeki bilinç araştırılmış; bu nedenle karikatüristle derinlemesine görüşme bir teknik olarak önerilmiştir.

Yöntemin uygulanmasına örnek oluşturması açısından geleneksel temsillerden farklı çizgileri olan Feyhan Güver ve farklı kadın kahramanları içeren mizah serisi *Bayır Gülü* örnek olarak çözümlenmiştir. Karikatür çözümlemesinde, önerilen "Feminist kahkahanın ötesinde" yöntemi kullanılarak beden ve ilişkiler üzerinden, kadın kahramanların hem kendiyle hem de dış dünyayla ilişkilerinde dişil öznelliklerinin nasıl ve hangi yollarla temsil edildiği tartışılmıştır. Feyhan Güver ile yapılan derinlemesine mülakatlarda karikatüristin feminist duruşla kadın özneyi görülür ve duyulur kılma çabası ele alınmıştır. Bu çalışmada anlam yaratma sürecinin bir parçası olarak "okur" ele alınmasa da, daha sonraki çalışmalar için önemli bir alandır.

Anahtar Kelimeler: Karikatür, Feminist Mizah, Bakış, Dişil Öznellik, Toplumsal Cinsiyet

ABSTRACT

BEYOND THE FEMINIST LAUGHTER: A METHOD PROPOSAL IN THE CONTEXT OF FEMININE SUBJECTIVITY FOR THE ART OF CARTOONS

Anıl Yücel
Doktora Tezi
İletişim Bilimleri Anabilim Dalı
Danışman: Doç. Dr. Nazan Haydari Pakkan

Cartoons as an art and an act of criticism and a tool of political resistance constitute a significant platform that tend to provide different ways of representation in the context of feminist perspectives and have the potential to create unique discourses.

This study proposes a new method for cartoons analysis, which makes the feminine representations of subjectivity visible in the cartoons of cartoonists who are resistant to gender roles. The concept of the "male gaze" as proposed by Laura Mulvey in the field of cinema is adapted to and conceptualized as "feminist laughter" in this new method, namely "Beyond the Feminist Laughter". In this new method, the proposed "feminine subjectivity representation" method of Anneke Smelik which is applied in the field of cinema, is used in conjunction with inclusive approaches to feminist humor. By means of the merging of these approaches and concepts, a criticising and questioning point of view through the patriarchal system is sought in humor. The method initiates a systematic approach that enables a discussion of feminine representation of subjectivity by analysing heroines as "the subject and object of laughter" in cartoons reflecting a feminist perception. For a context based analysis in cartoons, the components of the narrative structure are examined in two phases; the "story" and the "discourse". The humorous story is classified as containing visual and verbal elements that form a cartoon so as to depict the prominent portrayal on the surface; the subsequent concepts and the joke are then interpreted. In the discourse phase, which is the next step, the story and its interpretation is scrutinised by looking through a more profound level beyond the sight. Henceforth, the "subject and object of laughter" is determined by means of finding the answers to certain questions; "who is making the joke?" and "for whom or what is the joke being made?" In this study, the awareness beyond the gaze and the laughter constructed via the cartoon character, the joke and the reader by the cartoonist is sought out; hence, depth interviews with cartoonists are suggested as a technique.

As having distinctive drawings compared to traditional representations, Feyhan Güver and her cartoon series *Bayır Gülü*, which comprises idiosycratic heroines, is exemplified in the analysis of the proposed method. The analysis of the cartoons by the method "Beyond the Feminist Laughter" is applied through the categories of the body and relationships. Accordingly, how and in what ways the heroines attain their feminine subjectivity is discussed over the relationship of the heroines both with their own selves and with the outer world. In the depth interview with Feyhan Güver, the efforts by the cartoonist to make the female subject visible and audible are considered from a feminist perspective. In this study, the "reader", as a part of the process of constructing meaning, is not addressed, though for subsequent studies it can have greater significance.

Keywords: Cartoons, Feminist Humor, Gaze, Feminine Subjectivity, Gender

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ i
ÖZ ii
ABSTRACT iii
İÇİNDEKİLER iv
TABLOLAR LİSTESİ vii
ŞEKİLLER LİSTESİ viii
KISALTMALAR ix
ÖZGEÇMİŞ x
GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TOPLUMSAL BİR ELEŞTİRİ ARACI OLARAK MİZAH 10
1.1. Gülme ve Mizah 10
1.2. Eleştirel Bir Sanat Alanı Olarak Politik Mizah 16
1.3. Karikatürün Dönüştürücü Gücü 19
1.3.1. Eleştiri Sanatı Olarak Karikatür 20
1.3.2. Bir Eleştiri Sanatçısı Olarak Karikatürist 22
1.3.3. Haz Kaynağı Olarak Dinleyici (Mizah Okuru) 24
1.4. Türkiye'de Karikatür 26
1.4.1. Osmanlı Dönemi 26
1.4.2. Cumhuriyet Dönemi 29
1.4.3. Baskı Dönemlerinde Politik Karikatür 31
1.4.4. Günümüzde Mizah Dergisi Ortamı 34
1.5. Karikatür: Düşünce ve İfade "Özgür"lüğü Ortamı 36

İKİNCİ BÖLÜM

2. KADINCA BİR DİLE DOĞRU: "BAKIŞ" VE DİŞİL ÖZNELLİK 40
2.1. Medyada Kadın Temsili 42
2.2. Feminist Eleştiri 43
2.3. "Bakış" Yaklaşımı 47
2.4. Dişil Öznellik Temsili 52

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. KOMİK BAKMAK: Kadınca Bir Dil / Dünya 55
3.1. Toplumsal Cinsiyet ve Mizah 57
3.2. Feminist Mizah 61
3.3. Sahne Sanatları ve Mizahta Bakış Yaklaşımı 70

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. BİR YÖNTEM ÖNERİSİ: FEMİNİST KAHKAHANIN ÖTESİNDE 75
4.1. Yöntem 77
4.1.1. Feminist Bilinç ve Farkındalık 79
4.1.2. Çizgiyle Mizahın Bileşenleri 82
4.1.3. Mizahi Anlatıda Dişil Öznellik 85
4.2. Karikatürist ve Eseri 90

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. **YÖNTEMİN UYGULANMASI: *BAYIR GÜLÜ* ve Feyhan Güver** 93
5.1. Kültürel Arka Plan 94
5.2. Karikatürist: Feyhan Güver 95
5.3. Feyhan Güver ve *Bayır Gülü*'nü Farklı Kılan Nedenler 97
5.4. Feminist Kahkahanın Ötesinde Yöntemiyle Karikatürlerin Çözümlenmesi: *Bayır Gülü* 100
5.4.1. "Başka Dünyalar" 100
5.4.2. "Ev İşi" 104
5.4.3. "Annelik" 108
5.4.4. "Kuma" 112
5.4.5. "Dayak" 115
5.4.6. "Yaşlılık/Hayat dersi" 119
5.5. Analiz Sonuçları ve Tartışma 123

SONUÇ YERİNE 128
EKLER 137
EK 1: Feminist Kahkahanın Ötesinde Yönteminin Çözümleme Tablosu 137
EK 2: Çözümlenen Karikatürler: *Bayır Gülü* 138
EK 3: Karikatürist Feyhan Güver'le Derinlemesine Mülakat 141
KAYNAKÇA 146

TABLOLAR LİSTESİ

Sayfa No.

Tablo 1: Feminist Kahkahanın Ötesinde Yönteminin Çözümleme Tablosu 87

Tablo 2: Ayrınlıtı Çözümleme Tablosu 88

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil 1: Seymour Chatman'ın öykü ve söylem bileşenlerini ortaya koyan diyagram 84

Şekil 2: "Başka Dünyalar" ve çözümlemesi (iç monolog / özdeşleştirme) 100

Şekil 3: "Ev işi" ve çözümlemesi (arzuyu ön plana çıkarma) 104

Şekil 4: "Annelik" ve çözümlemesi (görsel aşırılık) 108

Şekil 5: "Kuma" ve çözümlemesi (arzuyu ön plana çıkarma / görsel aşırılık)..... 112

Şekil 6: "Dayak" ve çözümlemesi (beklenmeyen son)..... 115

Şekil 7: "Yaşlılık/Hayat dersi" ve çözümlemesi (beklenmeyen son)..... 119

KISALTMALAR

bk.	Bakınız
çev.	Çevirmen
der.	Derleyen
ed.	Editör
haz.	Hazırlayan
t.y.	Tarihi yok
s.	Sayfa

GİRİŞ

Mizah yüz yüze etkileşimde ve çeşitli kitle iletişim araçları vasıtasıyla anlam yaratmak ve iletişim kurmak için önemli bir araçtır. Aynı zamanda anlam inşası üzerinden bir iktidar üretim alanıdır. Kitle iletişim araçlarıyla pekiştirilen iktidar anlayışı Gramsci'nin deyimiyle "hegemonik" ilişkilerin normalleşmesine neden olur. İşlevlerinden biri güldürme olan mizah, ataerkil toplum düzeninde var olan toplumsal cinsiyet kalıp yargılarını pekiştirerek bu hegemonik ilişkilerin sürekliliğine yol açabilir. Janet Bing (2004), literatürde esprilerin sadece eğlendiren zararsız kurgular gibi görünmesine rağmen, mizahın olası etkilerinden birinin hiyerarşiyi sürdürmek olduğunu belirtir. Bununla birlikte mizahın hiyerarşiye karşı çıkma potansiyeline de işaret eder (s.22-23). Bu noktada mizahın eleştiri işlevi önem kazanır, ayrıca mizah mevcut düzeni değiştirme potansiyelini de taşımaktadır. Platon'a göre, gülme var olan düzeni alt üst edebilecek güce sahiptir ve o gülmenin birbirine sıkıca bağlı iktidar saflarını sarsabilecek yüce kuvvetine saygı duyar (Sanders, 2001, s.111). Dolayısıyla gülmenin iktidar mücadelesinde bir zafer olduğu anlayışının, antik çağdan günümüze önemini ve değerini koruduğu görülmektedir. Slavoj Zizek (2002)'in de ifade ettiği gibi, toplumlar hakim ideolojinin ağır, ciddi, gösterişli tavrının karşısına günlük hayatın sıradanlığını çıkartarak bunlarla dalga geçer; bu sayede ideolojik sözlerin dev asaletinin arkasında saklı kalan çıkarları, şiddeti, kaba iktidar hırsını gün yüzüne çıkarırlar (s.44). Toplumsal muhalefet aracı olan mizahın aynı zamanda toplumsal cinsiyet üzerine süregelen kalıp yargıları da yıkabileceği söylenebilir (Bing, 2004; Case ve Lippard, 2009; Crawford, 1995; Holmes ve Marra, 2002; Gilbert, 1997; Stillion ve White, 1987).

Mizahın muhalif bir duruş sergilemesi hangi noktalarda mümkündür? Mizahın yeni ya da *alternatif bir dil*[1] ve güçlü bir direniş yaratması nasıl mümkündür? soruları çalışmanın çerçevesini oluşturmaktadır. Pek çok sosyal ortamda gruplar arasındaki ırk, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet gibi konularla sadece espri ve zekice söylemler vasıtasıyla baş edilmektedir (Rappoport 2005; Case ve Lippard 2009). Bu açıdan

[1]Hedefi eril dili yıkıma uğratmak olan, ikili karşıtlıklar mantığını dışlayan bir başkaldırı dili, yani Jacques Derrida'nın phallogocentric olmayan bir dil iddiasıyla yola çıkan Hélène Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva'nın önerdikleri gibi "kadınca dil" (Humm, 2002; Moran, 2011).

çalışma, eleştirel potansiyeliyle geleneksel olanın karşısında duran mizahın, anaakım medyanın inşa ettiği iktidar ilişkilerinin karşısında din, ırk ve cinsiyet ayrımı gözetmeyen alternatif bir dil sunma potansiyelini de tartışmaya açmaktadır. Alternatif bir dil olarak kastettiğim, tema olarak anaakım medyada üretilen kadın stereotiplerine yer veren ancak görsellik ve anlatı düzeyinde farklı yollar izleyen temsil edilme biçimleridir. Bu temsiller yoluyla farklı anlamlar üretme yoluna ise 'yeni ve güçlü muhalefet anlayışı' diyebiliriz. Bu anlayış, tüm mağdurların (kadın, çocuk, halk gibi) yanında durarak, var olan sisteme karşı eleştirel bir anlayış olarak değerlendirilmektedir.

Mizah yaratıcısı toplumsal cinsiyet rolleri üzerine oluşturulan kalıp yargılara nasıl direniş gösterir ve onları hangi yollarla sorgulayabilir? Mizah eleştirel yapısı içerisinde mevcut düzenin dışında ve ötesinde kendine özgü nasıl söylemler üretebilir? soruları bu çalışmanın temel sorularıdır. Burada mevcut düzeni, bir başka ifadeyle var olan iktidar anlayışı, teknik açıdan karmaşık bir dile sahip sinemada uygulanan "bakış" yoluyla oluşturulan ataerkil söylem ve ideoloji olarak değerlendiriyorum. Feminist film teorilerinden Laura Mulvey'in "*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*" isimli çalışmasında (1972, 1992, 2006) öne sürülen "bakış" yaklaşımı, sinemada bakışın nasıl konumlandırıldığını araştırır. Sinemada eril bir bakışın hakim olduğunu ve geleneksel sinemanın kadını erkeğin aktif bakışının pasif nesnesi haline getirdiğini savunur. Sinema izleyicisi de aynı sinemanın yaratıcısı gibi eril bakışın öznesi, kadın bedeni ise bakışın nesnesi olarak konumlandırılmaktadır. Feminist sinema üzerine çalışmasında Anneke Smelik (2008), "feminist filmin cinsel farklılığı bir kadının bakış açısıyla sunan ve cinsiyetler arasındaki asimetrik iktidar ilişkisine dair eleştirel bir farkındalık sergileyen filmler" olduğunu ifade eder (xii). Janet Bing de (2004), feminist mizahın erkeklerden ziyade kadını merkeze alması gerektiğini belirtir (s.22-33). Bu çalışmada, bakış olgusunu çözümlemek için Laura Mulvey'in bakış yaklaşımı, Anneke Smelik'in feminist filmlerde uyguladığı öznellik incelemesi ve Janet Bing'in feminist mizah değerlendirmelerini birlikte kullanarak, mizahta bakış yaklaşımını çözümlemek üzere bir yöntem geliştirilmiştir. Bu yaklaşımlar ışığında, incelemelerimde kadın deneyimini ve öznelliğini olumlayan ve ortaya çıkaran bir yaklaşım benimsiyorum.

Ataerkil düzende oluşturulmuş kurmaca dünyada nesne konumunda inşa edilen, yönlendirilen ve kitle iletişim araçları vasıtasıyla yeniden üretilen kadın imajı, bakışın yeri ve yönü yeniden belirlenerek değiştirilebilir. Feminist mizahta dişil imgenin, nesne konumundan özne konumuna getirilerek, toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında dilde ve dil yoluyla inşa edilen iktidar ilişkilerine karşı güçlü bir direniş gösterebileceğini düşünüyorum. Mulvey (1992, 2006)'in üzerinde durduğu geleneksel Hollywood sinemasında eril bakışın hakimiyeti, muhalif bir yapıya sahip olan mizahta bakışın duyarlı ve bilinçli kullanımıyla birlikte yer değiştirebilir; kadının öznel bakışı, onu iktidar ilişkilerindeki nesne konumundan özne konumuna taşıyarak okurun onun nazarından bakmasını ve daha güçlü bir eleştiriyle konuları aydınlatmasını sağlayabilir.

Feminist mizah anlayışıyla, feminist bakış açısını görünür kılan karikatür alanı, güçlü bir muhalefet anlayışı için sağlam bir zemin oluşturmaktadır. Karikatüristin, yarattığı kadın kahramanlarla nasıl bir alternatif dil ürettiğini ortaya koymaya çalışmaktayım. Bu bağlamda bu çalışma, karikatüristin toplumsal cinsiyet rollerine karşı duruş sergileyen karikatürlerinde, dişil öznellik temsillerini görünür kılan bir yöntem önerisinde bulunmaktadır. *"Feminist Kahkahanın Ötesinde"* yöntemiyle, bir eleştiri sanatı olarak karikatürün feminist mizahi olasılıklarını, yarattığı söylem ve karakterlerle oluşturduğu anlatı doğrultusunda bir eleştiri sanatçısı karikatüristin feminist mizah anlayışı bağlamında politik duruşu ile bağlantılı olarak ele almaktayım. Laura Mulvey'in "eril bakış" kavramını *"feminist kahkaha"* olarak uyarlamakta ve bir kavram olarak önermekteyim.

Mizah dili ve anlatısı tıpkı sinema dili ve anlatısı gibi karmaşık bir yapıya sahip olduğundan analizi zor bir alandır. Bunun nedenleri arasında resim ve yazının bir arada kullanılması ve esprilerin farklı okumalara açık olması yer alır. Politik mizah çizerleri, mizah dili kullanarak toplumsal eleştiride bulunurken bakış açıları, sinemada uygulanan "bakış" yaklaşımıyla benzerlik göstermektedir. Burada çizerin çizgilerinin iktidarı, yani özne ve nesne ilişkisini nasıl yapılandırdığına ve bu inşanın mevcut (alışılagelmiş) temsillerin ötesindeki olasılıklarına odaklanıyorum. Bu olasılıkları görünür kılan "Feminist Kahkahanın Ötesinde" yöntemiyle değerlendirmeler yaptığım çalışmamın çözümlemesinde**,** özne-nesne ilişkisi bağlamında bakış yaklaşımı, çizerin ve çizimin eleştirel feminist perspektifle ataerkil düzende konumunu ve sergilediği mizah

anlayışının yansımalarını değerlendirmek adına önemlidir. Bu nedenle, erkek egemen ideolojinin dayattığı toplumsal cinsiyet rollerinin karşısında duran feminist mizah, "bakış" olgusu doğrultusunda mercek altına alınmaktadır. Lisa Merrill (1988) feminist mizahı "isyancı ve kendini onaylayan" mizah olarak tanımlar ve ona göre feminist mizah bastırılmanın mizahı değil kadın deneyimlerinin değerine önem veren ve takdir eden güçlendirici mizahtır (s.279). Bu noktada, karikatüristin toplumsal cinsiyet bağlamında bakışı önem kazanmaktadır. Tıpkı feminist film teorisinin üzerinde durduğu bakışın, özne ve nesnenin konumunu kurgulayarak izleyicinin de konumunu belirlemesi savında olduğu gibi, mizahta da çizerin bakışının okurun bakışını yönlendirebileceğini varsayıyorum. Mizah yaratıcısının hem niyeti ve izlediği yol hem de ideolojik olarak kendini konumlandırışı, eserinde yarattığı ve okurunda yaratma olasılığına sahip "bilinç" ya da "hakikat"e yaklaşımı bağlamında önemlidir. Her ne kadar geleneksel sinemada erkek egemen söylemin oluşturulmasında önemli bir yere sahip olan ve yönetmenin inşa ettiği "bakış" eril bir iktidar yaratsa da, sinemasal kodlar ve onların biçimlendirici yapısal araçları yıkılabilir ya da dönüştürülebilir (Mulvey, 1992, 2006; Smelik, 2008). Eleştirel bir yapıya sahip olan mizahta da anlatı bileşenleri (öykü ve söylem) görsellikle birlikte dikkatli ve duyarlı bir şekilde oluşturulduğunda eril söylemi, dolayısıyla dilde inşa edilmiş olan eril iktidarı yıkabilir. Çalışmada bu anlamda feminist mizahta alternatif yolların olasılıkları araştırılmıştır.

Hem görsel ve yazınsal dili rahat ve kolaylıkla takip edilebildiğinden hem de özünde barındırdığı eleştirel tabiatından ötürü Turhan Selçuk'un ifadesiyle *"çizgiyle mizah"*[2] olarak adlandırılan karikatürler incelenmiştir. Bu çalışmanın odağı anlatı olarak geleneksel/ataerkil mizahi anlatının dışında kalan ve mevcut kalıp yargılardan farklı kadın mizah kahramanlarıdır. Bu çerçeveden çalışmada bir örnek olması açısından, Feyhan Güver'in *Bayır Gülü* mizah serisinde yer alan kadın kahramanlarla nasıl bir alternatif dil yarattığını tartışmaya açmayı amaçlıyorum. Toplumsal cinsiyet ve mizah ilişkisinin gelenekselden farklı temsil yollarıyla görüldüğü Feyhan Güver'in *Bayır Gülü* serisi hem görsel hem de anlatı yoluyla gelenekselin karşısında duran kadın kahramanların yer aldığı bir çizgiyle mizah serisidir. Bu karikatürlerde kadın

[2]Turhan Selçuk Türkiye'de "grafik sanat", "grafik mizah", "çizgiyle mizah" ifadelerini kapsamlı bir şekilde kullanmış ve "çizgiyle mizah"ın grafik mizaha göre çok daha geniş bir anlam içermesinden ötürü bu deyimi tercih etmiştir. Daha geniş bilgi için bk. Nazife Güngör (2008). *Abdülcanbaz*. s.28).

kahramanların hem mizah anlayışı içerisinde hem de medyada inşa edilen toplumsal cinsiyet kalıp yargılarına nasıl bir karşı duruş sergilediğini ortaya koymaya çalışmaktayım.

Çalışmada karikatüristin feminist mizah anlayışı perspektifinden "bakış"ı nasıl konumlandırdığını araştırmaktayım. Bu nedenle, karikatürlerde öykü ve söylem yoluyla oluşturulan bakışın, toplumsal cinsiyet ve iktidar ilişkileri düzenlemelerinde nasıl konumlandırıldığı önemlidir. Karikatüristin karakter, espri ve okur üzerinden inşa ettiği bakış ve ürettiği feminist mizah anlayışının alternatif yollarını araştırarak, dişil öznelliğin farklı olasılıklarını ortaya koymaya çalışmaktayım. Kalıp yargılara karşı koyan beden temsilleri üzerinden iktidar ve arzunun kadın deneyiminin paylaşılması yoluyla nasıl dönüştürüldüğünü incelemekteyim. Bu bağlamda seçmiş olduğum kadın karakterler vasıtasıyla, beden ve ilişkiler üzerinden kadın öznenin hem kendiyle hem de dış dünyayla ilişkilerinde kadın bakış açısıyla tabuları, kalıp yargıları ve inanışları karikatüristin nasıl düzenlediğini ortaya çıkarmayı amaçlıyorum.

Sanat, edebiyat gibi pek çok alanda olduğu gibi akademik alanda da erkek egemen bir yapı hakimdir. Bu açıdan karikatüristin bakışını ortaya çıkarmak, bu alanda feminist bakışla alternatif yolların olasılığını görmek adına çalışmanın önemini ortaya koymaktadır. Bing (2007)'in de belirttiği gibi, feminist araştırmacıların hedeflerinden biri kadınların bakış açılarına ve katkılarına söz hakkı vererek tüm akademik alanlarda statükoyu değiştirmektir (s.344). Bir diğer önemli nokta ise, bu çalışma mizah ve toplumsal cinsiyet çalışmaları için bir yöntem önerisinde bulunmaktadır. Toplumsal cinsiyet ve mizah ilişkisi üzerine yapılan çalışmalarda genellikle, ataerkil düzende kadın ve erkek temsillerindeki sorunları ortaya koyan araştırmalar yer almaktadır. Bu çalışmalar çoğunlukla içerik analizi, söylem analizi, göstergebilimsel analiz teknikleriyle yapılmakta ve kadın mizah ilişkisinde var olan problemler ortaya konulmaktadır (Tandaçgüneş ve Kalan, 2010; Kılıç, 2011; Şimşek, 2010; Göksel ve Babacan, 2010; Tellan ve Tellan, 2010; Akter ve Kanıpek, 2010; Yılmaz, 2010; Akter ve Aydoğdu, 2010). Ancak mizahın çözümlenmesinde ve özellikle mizah ve toplumsal cinsiyet ilişkisini inceleyen çalışmalarda kadın bakış açısını ortaya çıkaran çok boyutlu bir çözümleme yöntemi bulunmamaktadır. Karikatürlerde feminist mizah üzerine dişil

bakışı ve yaklaşımı olumlayan bir yöntem önerisiyle, aynı zamanda genel olarak mizah çalışmalarında da farklı/alternatif olasılıkların mümkün olabileceğini düşünüyorum.

Çalışmanın birinci bölümünde, öncelikle mizah üzerine çeşitli kavram ve tanımlara, mizah kuramlarına ve literatürde mevcut çalışmalara yer verilmiştir. Gülme, komik ya da gülünç olarak algıladığımız bir nesne, olay ya da kişiye verilen bir tepkidir. Gülme Henri Bergson (2014)'a göre "insani, akli ve toplumsaldır" (s.5-7). Gülmenin oluşabilmesi için iki kişi (anlatıcı ve dinleyici) yeterlidir, ancak Freud'un da belirttiği gibi (1998), esprinin oluşması için üç kişi (espri yapan, dinleyen, espri malzemesi) gerekmektedir. Ayrıca esprinin masum ya da kasıtlı olabileceğini belirtir (s.123-131). Mizah ise espri yoluyla iletilen anlayışın politik yönüdür, yani ya mevcut düzenin devamını sağlayan bir yapıda ya da düzene karşı muhalefet niteliğindedir. Kara mizah da toplumda görülen sorunların ya da bozuklukların sert eleştirisini ortaya koyan, acı gözyaşıdır. Enis Batur (2010)'a göre, "kara mizahçının hayatta kendisine düşen görev peçeyi düşürmektir" (s.10). Tüm bu tanımlamalar ışığında, eleştirel potansiyeliyle mevcut iktidar anlayışının karşısında duran **"**mizah**"**ı, bu çalışmada, insanları yalnızca güldürmekle kalmayıp aynı zamanda düşündüren toplumsal eleştiri aracı olarak ele almaktayım.

Çalışmada, mizah üzerine tanımlamalar ve yaklaşımlara yer verilmesinin ardından, anlatmak istediği konuyu okura çizgiler yoluyla aktaran ve hem görsel-yazı bir arada kullanıldığından takip edilmesi kolay hem de mevcut iktidara politik bir eleştiri sunan politik karikatürün potansiyel gücünü tartışmaktayım. Mizah dergilerini de (anlatıcı-okur-malzeme) üçgeninden ötürü Freud (1998)'un espri tanımındaki gibi kasıtlı kabul ediyorum. Mizah dergileri ve özellikle çizgiler yoluyla anlatılmak isteneni okura ileten karikatür, iktidara en güçlü muhalefet araçlarından biridir. Mizah dergileri ve bir tür olarak bu dergilerde yer alan karikatürler de bu açıdan önemli bir yere sahiptir. Osmanlı ve Türk tarihinden bu yana kurulan ve kapatılan mizah dergilerinin, genelde muhalif kimliği iktidarda bulunanlar açısından bir tehdit olarak algılanmış ve korkulan bir alan olagelmiştir. Bu özelliklerinden, mizahın ve özellikle mizah dergilerinde yer alan karikatürlerin, çizgi romanların ve diğer yollarla ifade edilen esprilerin gücü kayda değer bir öneme ve değere sahiptir. Özellikle Gezi Parkı Olayları gibi toplumsal olaylarda, hem ulusal hem de uluslararası iletişimde bazen hiçbir söze

gerek bile kalmadan, çizgilerle anlatmak istediğini ifade eden karikatürün, daha geniş kitlelere hitap ederek mizahın eleştirel işlevini en etkin biçimde gerçekleştirme gücü olduğu görülmektedir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, sinemada uygulanan erkek egemen söylemin oluşturulmasında ve pekiştirilmesinde önemli bir yere sahip olan "eril bakış" tanımlanmıştır. Bakmanın 'masum' bir eylem olup olmadığı sorusunu yanıtlayan Kırel (2012)'in ifadesiyle, "gözün görebilme yeteneği başlı başına masum bir halken bakmak içinde merak, haz alma niyeti ya da sadece gözle bir şeyler anlatmak isteği ile kullanılabilecek bir eylem olabilir. 'Bakış' ise, artık bu eylemin maksatlı bir biçimde bir yere yöneltilmesidir" (s.136-137). Laura Mulvey (1992, 2006) geleneksel sinemanın film anlatısında egemen olan eril bir bakışla, kadını erkeğin aktif bakışının pasif nesnesi haline getirdiğini savunur. Bu bakışın sinema izleyicisini de aynı sinemanın yaratıcısı gibi eril bakışın öznesi, kadın bedenini ise bakışın nesnesi olarak konumlandırdığını iddia eder. Anneke Smelik'in öznellik yaklaşımı ve yöntemi de mizahta feminist kahkahanın sesinin duyulması açısından son derece önemlidir.

Sinemada uygulanan bakış yaklaşımının mizahla ilişkisi çalışmanın üçüncü bölümünde kurulacaktır. Tıpkı sinemada yaratılan eril iktidar gibi, mizahta da ataerkil bir anlayış hakimdir. Ancak mizahta, özellikle karikatürlerde anlatıyla oluşturulan mizahi söylem duyarlı bir şekilde kullanıldığında (feminist) mizahın ve kahkahanın gücü eril söylemi, dolayısıyla eril iktidarı yıkabilir. Bu bağlamda bu çalışmada, eleştirel bir yapıya sahip olan mizahta eril iktidara karşı duran bir bakışın alternatif olasılıklarına odaklanıyorum. Feminist sinemada olduğu gibi, feminist mizahta da alışılagelmiş temsil edilme biçimlerinden farklı yollar kullanılmaktadır. Bu nedenle feminist mizah anlayışına da yer verilecektir. Bunun için öncelikle mizah toplumsal cinsiyet ilişkisinde var olan düzeni pekiştiren kadın temsilleri üzerine yapılan çalışmalar ortaya konulacak, ardından feminist mizah üzerine yapılan araştırmalar ve feminist mizah anlayışının geldiği nokta gözler önüne serilecektir. Kadın deneyiminin önemini ortaya çıkarmayı amaçlayan bu çalışmalar, aynı zamanda feminist espri ve mizaha farklı yaklaşımları ve uygulanan stratejileri de görmek adına önemlidir. Tüm bu araştırmalar ışığında gerçekleştirilecek olan incelemede, tıpkı Smelik'in sinema araştırmasında izlediği yol gibi, olumlayıcı bir yaklaşım sunan Bing'in görüşleri bu çalışmanın feminist mizah anlayışının merkezinde yer alacaktır. Bing'e göre (2004), feminist mizahta iki tür espri

vardır; ayırıcı ve kapsayıcı. Kadınların/ feministlerin mizahının ise genelde ayırıcı olduğunu belirtir. Ancak bu tarz esprilerin erkeklere, eril tanımlamalarına ve eril davranışa odaklandığını, yanı sıra kadınlara ve onların deneyimlerine odaklanılması gerektiğinin altını çizer. Feminist değerlerin ve bakış açılarının öneminin ortaya çıkarıldığı kapsayıcı esprilerin değişim yaratma olasılığından söz eder (s.27-28). Buna ek olarak cinsellikle ilgili esprilerin genelde toplumlarda yasaklanmış olduğundan ötürü kadın ve erkek grupları arasında ayrı ayrı anlatıldığını, sosyal bir ortamda erkeğin cinsellikle ilgili cinsiyetçi bir fıkra anlatmasının bir amacı olduğunu ifade eder. Yine erkeklerin karma bir toplulukta bir kadının anlattığı cinsellikle ilgili fıkradan (feminist fıkra) pek hoşnut olmadıklarını belirtir. Bunları "özgürleştirilmiş fıkralar" olarak nitelendiren Bing (2007), herkesin özgürleştirilmiş kadınların cinsellikle ilgili fıkralarını komik bulmadığını çünkü kadınlar da dahil pek çok insanın bu tarz yaklaşımlara aşina olmadığını savunur. Bing kadınların anlattığı, yarattığı ve paylaştığı fıkraları değerlendirir, bu nedenle görüşlerinin çalışma açısından önemi büyüktür.

Çalışmanın dördüncü bölümünde Laura Mulvey'in "bakış" yaklaşımı ve Anneke Smelik'in "öznellik" üzerine geliştirdiği yöntem, Janet Bing'in feminist mizah anlayışı ele alınarak mizah incelemesi için bir çözümleme yöntemi geliştirilmiştir. Toplumsal cinsiyet ve mizah üzerine yapılan araştırmaların geçmişi her ne kadar çok eskilere dayanmıyorsa da literatürde çeşitli çalışmalar bulunmaktadır. Türkiye'de karikatür üzerine yapılan çalışmalarda, toplumsal cinsiyet ve karikatür ilişkisi üzerine yapılan çalışmalarda da çok boyutlu bir yöntem ihtiyacı olduğu görülmektedir. Mizah dergilerinde yer alan karikatürlerin, mizahta alternatif bir alan sunma potansiyeli açısından önemli olduğu söylenebilir. Ayrıca çalışmada sinema alanında uygulanan bakışın öznesi ve nesnesi olma durumunun gülmeye (karikatürlere) uygulanması, bakış yaklaşımının uygulanabileceği çeşitli alanlara farklı bir boyut getirebilir. Son olarak, çalışma mizah alanından yola çıkarak bakış yaklaşımı ışığında "karikatür sanatına" bir yöntem önerisinde bulunmaktadır. Mizah ve mizah dergileri üzerine Türkiye'de yapılan çalışmalarda genellikle mikro düzeyde metin analizi yöntemleri kullanıldığı görülmektedir (Eliuz, 2008; Erdoğan, Gürbüz ve Küçükali, 2010; Güder, 2012; Kalan ve Tandangüneç, 2010; Şimşek, 2010; Tellan ve Tellan, 2010; Uğurlu, 2013). Çalışmada metin analizine eklenecek makro düzeyde görüşme tekniği sayesinde, karikatüristin/ mizah yaratıcısının (ayrıca okurlarının) bakış açısını anlamaya çalışarak,

aynı zamanda mizah incelemeleri için feminist perspektifle feminist eserleri olumlayan bir bakış açısını benimsiyorum.

Çalışmanın analiz kısmını oluşturan beşinci bölümde, tüm bu kuramsal ve kavramsal çerçeve ve yaklaşımlarla önerdiğim yöntemin örnek uygulamasını, Feyhan Güver'in *Bayır Gülü* karikatürleri üzerinden yapmaya çalıştım. Sonuçtaysa çizgilerde gülme unsurunu üreten özne olarak çizer ile okurun ortaklaşa gülerek nesneleştirdiği ve iktidarı ele geçirdiği, gülmeye neden olan nesne nedir ya da kimdir? İktidar ilişkilerinin inşasına yol açan özne ve nesne ilişkisinde, dişil özne politik bir duruşla iktidara nasıl ve hangi yollarla direniş gösterir? Ayrıca bakış aracılığıyla kurgulanan dişil öznellik stratejileri nelerdir? sorularının da yanıtlarını değerlendirerek, feminist mizahta alternatif yolların olasılıklarını, karikatüristin politik duruşuyla bağlantılı olarak ortaya koymaya çalışmaktayım.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TOPLUMSAL BİR ELEŞTİRİ ARACI OLARAK MİZAH

Mizah en genel anlamda insanları güldürmeyi amaçlayan bir araç olarak tanımlanabilir. Geçmişten günümüze çeşitli tanımlamalar getirilen mizahın eleştirel potansiyeli, onu iktidar karşısında güçlü bir muhalefet aracı yapar. Antik çağdan bu yana söz, yazı ve çizgi sanatı olarak toplumsal gerçeklikleri espri yoluyla sorgulayan mizah, eleştirel bir ifade aracıdır. Ancak Aristoteles'ten bu yana pek çok yaklaşım bulunmasından ötürü bu bölümde, mizah yaklaşımlarına yer verilirken aynı zamanda mizah üzerine çeşitli kavramlara da açıklık getirilecektir.

Mizah üzerine literatürde de çeşitli çalışmalar bulunmaktadır. Bu alan üzerine yapılan tanımlamalar ve çalışmalar, aslında temel amacı güldürmek olan mizahın bu işlevinin yanında, onun hakim ideolojiyi sorgulayıcı, mevcut düzene eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşan doğasını da ortaya çıkarmaktadır. Nitekim neye güldüğümüz kadar neden güldüğümüz de önemlidir. Bu açıdan bu bölümde hem tarihsel olarak gülme ve mizah ilişkisine yer verilecek hem de işlevsel olarak mizahın politik yapısı ortaya konulacaktır.

1.1. Gülme ve Mizah

Gülme eylemi insanların bir olay, durum ya da nesnenin gülünç ya da komik olarak algılanışına verilen tepkidir. Gülünç ya da komik olarak algılamanın temeli üzerineyse pek çok farklı yaklaşım bulunmaktadır. Aristoteles'in bir sanat olarak komedyanın tanımına yer verdiği *Poetika*'sı düşünce tarihinde sanatı araştıran ilk eser olduğundan kayda değer bir öneme sahiptir. Aristo (1963/2013) komedyayı şöyle ifade eder:

> "Komedya ortalamadan daha aşağıda olan karakterlerin taklididir; bununla beraber komedya her kötü olan şeyi taklit etmez, tersine gülünç olanı taklit eder; ve bu da soylu olmayanın bir kısmıdır. Çünkü gülünç olanın özü soylu olmayışa ve kusura dayanır. Ama bu kusur hiçbir acı ve zarar veren bir etkide bulunmaz. Nasıl ki komik bir maskenin çirkin ve kusurlu olmakla birlikte asla acı veren bir ifadesi yoktur" (s.20).

İsmail Tunalı (2011), Aristoteles'in komik üzerine yaptığı bu tanımında komikle bağlantılı niteliksel üç unsurun komik olanın ne olduğunu ortaya koyduğunu belirtir. Bunlardan biri komik'in gülünçle bağlantısıdır; diğer unsur gülünç olanın asaletten uzak olmasıdır ve son olarak da temelde kusurlu olmasıdır. Komik'i belirleyen bu unsurların günümüze kadar etkili olduğunu ifade eder (s.240). Komik, kusura yani bir eksikliğe ya da yanlışa tutulan aynada söz konusu kusurun komik bir görüntüsüne dönüştürülür. Bu görüntü ise, eleştirileni ya da komik olanı ortaya çıkararak komik kusurun fark edilmesini sağlar. Sonuçtaysa bu durum gülünç olanın iktidarını zedeleyebilir. Komik'i belirleyen bu öğelerin neyin gülünç (kusura dayalı olan) olduğunu belirlemeye yardım ettiği gibi gülmenin nedenleriyle ilgili görüşlerin de ortaya atılmasında bir temel oluşturduğu söylenebilir.

Gülme eyleminin gerçekleşmesi için gülme kuramlarının da ortaya koyduğu çeşitli yöntemler bulunmaktadır. Gülmenin çeşitli nedenleri vardır. Gülme kuramlarına göre mizahı açıklayan üç farklı görüş esastır. Bunlardan biri biyolojik bir yaklaşım sergileyen rahatlama kuramıdır. Bu kurama göre gülme sinirsel enerjinin ortaya çıkmasıdır. John Morreall'a (1997) göre, insanlar kısıtlandıklarında ya da engellendiklerinde, katı bir kural olarak yasakla karşı karşıya geldiklerinde yasak olanı yapma eğilimindedirler. Yasaklananı yapma arzusu amacına ulaşamadığında biriken sinirsel enerjiye dönüşebilir. Morreall'ın ifafesiyle;

> "…örneğin, çocuklar, koşmak ya da bağırmak istediklerinde, sıklıkla oturmaya ve sessiz kalmaya zorlanırlar. Onların açığa çıkarılmamış sinirsel enerjileri, tamamen kas gerilmeleriyle ve kıpır kıpır olmalarıyla kendini gösterir" (s.32).

Rıfat Ilgaz'ın *Hababam Sınıfı* isimli filmin kurgusunda da lise öğrencisi rolünde yer alan karakterlerin, baskıcı öğretmenler olarak aktarılan karakterlere karşı bir fırsatını bulup kahkahayı patlatmaları buna örnek verilebilir. Ayrıca Morreall'a göre, açığa çıkarılmamış enerjinin daha ciddi bir türü bir diktatörlüğün ağır kısıtlamaları altında yaşamaya zorlanmış kişilerde görülebilir. Toplumun koyduğu yasaklamalardan dolayı bunlara uymak zorunda kalan kişiler cinsellik, şiddet, düşmanlık gibi insani arzuları baskı altında tutulduğunda, bunlar kişiyi saldırgan yapmaktadır. Sonra herhangi birisi bu tabuları yıkıp kışkırtıcı konuşmalar yaptığı zaman, baskı altında tutulan enerji gülmekle boşalır. Rahatlatıcı gülmenin diğer bir biçim de örneğin sinema ya da tiyatroya giden bir insanda, gösterideki karakter çeşitli duygular uyandırabilir.

Gösterinin ya da filmin sonu beklenmeyen bir şekilde bittiğinde, bu zaman içerisinde birikmiş olan duygusal enerji artık gereksizleşir ve insan rahatlamak ister, bunun yolu da gülmedir. (s.32). Rahatlama kuramı, gülme bir gerilim durumunda biriken sinirsel enerjiden kurtulmak ve arınmak için kişinin verdiği tepki olarak ifade edilebilir.

Gülme yaklaşımlarından bir diğeri de düşünceleri hedefleyen uyumsuzluk kuramıdır. Bu teorinin temelinde yatan unsur mantıksal kavrama ve algılamadır. Morreall (1997), uyumsuzluk teorisinde gülmenin gerçekleşmesi için birtakım koşullar olduğunu belirtir. Bunlardan birinin birkaç tutarsız, uygunsuz, birbiriyle ilişkisi olmayan, aykırı koşulun karmaşık bir nesneymiş gibi ya da bir bütün oluşturuyormuş gibi düşünülmesi ya da bir tür karşılıklı ilişki içinde görülmesidir. Diğer önemli koşul ise beklenmeyen bir durum ya da olay olmasıyla bağlantılı olmasıdır. Beklenen bir şekilde olursa gülme gerçekleşmez. Bir diğer koşulsa, kişinin komik olana gülebilmesi için, esprideki sürpriz unsuruna duyarlı olması ve beklenmeyen durum ya da olay fark edildiği anda bir sonraki aşamaya geçerek bu durum ya da olayda anlam arayışına girebilmesidir (s.25). "Düz yolda yürüyen birinin bir anda yüz üstü düşmesine gülmek bu teoriyle açıklanabilir, çünkü mantıklı olan yürümeye devam etmektir, düşmek mantık kurallarının dışında gerçekleşmiştir" (Şahin, 2010, s.261). Ayrıca bu kuramın mantığı Temel fıkraları üzerinden de anlaşılabilir[3]. Bir örnek de Charlie Chaplin filmlerinden verilebilir. *Modern Times* adlı filminde bir fabrikada çalışan Chaplin yeni bir icat olan yemek yeme makinasının test edilmesi için seçilen bir işçidir. Başlangıçta Chaplin'e gayet başarılı bir şekilde yemek yeme eyleminin tüm aşamalarını gerçekleştiren makine bir anda bozulur ve eylemler beklenmedik bir karmaşaya dönüşür. Normal olarak devam eden yemek yeme eylemlerinin karışması izleyiciyi şaşırttığından ve mantık kurallarının dışında gerçekleştiğinden gülmeye neden olur. Burada gülme, zihnin normal olandan farklı bir şekilde algılamasıyla ve beklenmeyen durum gerçekleştiğinde şaşkınlık sonucu ortaya çıkar; bir diğer deyişle gülme başlangıç ve sonuç arasındaki uyumsuzluğa verilen tepkidir denilebilir. Pascal'ın ifadesiyle, "Kişiyi umduğuyla bulduğu arasındaki uyumsuzluktan daha fazla güldüren hiçbir şey yoktur" (aktaran Morreall, 1997, s.25).

[3]"Ameliyat masasında bayıltılmayı bekleyen Temel, ameliyat hazırlıklarını tamamlamaya çalışan operatöre seslenmiş: -Boşuna o masçeyu takma daa, haçan tanudum senu!'. Bu fıkrada, Temel'in düşüncesi, genel mantık yasalarına aykırıdır. Çünkü doktorlar, işleri gereği maske takarlar. Bu noktada Temel'in düşüncesi bir mantık düzlemine göre aykırıyken diğerine uyumlu olduğundan gülmeye yol açar". Daha fazla bilgi için bk. Çiğdem Usta (2009). *Mizah Dilinin Gizemi*. s.89.

Son olarak duygulara hitap eden üstünlük kuramı Platon tarafından ortaya atılan ve Aristoteles ve Hobbes tarafından geliştirilen en eski gülme teorisidir (Eker, 2003, s.74). Kurama göre insanlarda genel olarak tükenmeyen bir güç savaşı, iktidar mücadelesi ve kazanma arzusu bulunmaktadır. Birbiriyle rekabet içerisinde olan insanlar rakibine üstün gelmek için alay yolunu kullanır. Gülme, alay yoluyla rakibine üstün gelen kişinin kendini kutlamasıdır, yani bu başarısının sonucunda ortaya çıkan kahkaha, bir "zafer kükremesi"dir (Morreall, 1997, s.10-13). Bayraktar (2010a), Nasreddin Hoca fıkralarından bazılarını üstünlük kuramına göre açıklamıştır[4]. Üstünlük kuramında ortaya çıkan kahkahanın, insanlar arasında bitmeyen bir iktidar mücadelesinde elde edilen başarının kutlaması olduğunu görülmektedir (Bayraktar, 2010a, 2010b; Şahin, 2010).

Gülme üzerine yapılan çalışmalarda, genellikle gülme teorilerinin nasıl ortaya çıktığı, neler olduğu ve bu teorilerle incelenen gülmece unsurlarının neler olduğu görülmektedir. Gülme teorileriyle incelenen malzemenin genelde fıkralar olduğu söylenebilir. Bektaşi fıkralarının gülme teorilerine göre incelenmesinde Şahin (2010), bu teorilere uygun bir yöntem olmadığı belirtilerek çalışma sınırlılıklarında belli sayıda metnin seçilmiş, fıkralarda gülmeye neden olan durum belirlenmiş, bunun gülme teorilerindeki yerine odaklanılmıştır. Sonuçtaysa bazı fıkralarda bir teori ön plandayken, bazılarında ise teorilerin tümüyle açıklanabileceğini ortaya koyulmuştur (s.255-268). Fıkraları gülme teorileriyle açıklayan bir diğer çalışmada Bayraktar (2010b), Türk fıkraları tipine uygun olarak seçilen 9 fıkra incelemiş ve bu fıkralardaki komik unsuru belirleyerek bu unsurların hangi teoriye göre tahlil edileceğini tespit etmiştir. Sonuç olarak fıkraların gülme teorileriyle açıklanmasının onlara neden güldüğümüzü anlamak açısından önemli olduğu, mizah teorilerinin fıkralara uygulanmasının onları doğru anlamamıza yardımcı olacağı ve fakat yalnızca bu teoriler ile fıkraları açıklamanın yetersiz olacağı belirtilmiştir (s.175-180). Bir başka çalışmada da İspir (2010), gülmenin hala bir teorisinin olmadığı ifade etmektedir ve "neye güleriz ve neyimizle güleriz?" sorularının yanıtlarını araştırmıştır. İnsanın özgür olduğundan çeşitli durumlar, olaylar,

[4] "Timur defterdarına hesapta yaptığı bir hatadan ötürü kağıtları yedirerek işten çıkarır ve Nasreddin Hoca'yı onun yerine işe alır. Timur Hoca'nın hesapları yufka üzerine yaptığını görür ve Hoca'ya bunun nedenini sorar. Hoca da şöyle der; "yemesi kolay olsun diye!". Hoca burada Timur'un mukavemetini kırarak onunla alay etmiş ve böylece bir hükümdardan intikam almıştır" Daha fazla bilgi için bk. Zülfikar Bayraktar (2010) *Mizah Teorileri ve Mizah Teorilerine Göre Nasreddin Hoca Fıkralarının Tahlili*, s.99).

kaygılar içinde yaşadığı ve doğal olarak tavır takınan bir varlık olduğu, gülmenin de bir tavır takınma olduğu belirtilir. Neyimizle güleriz sorusuna ise bedenimizle, duygularımızla, aklımızla ve bu araçlarımıza yardım eden çevremizle güldüğümüz ifade edilir. Sonuçtaysa anlamlı gülmenin yolunun çevreyle iletişim içinde, duyularda yansıması, duygulara bağlı değerleri dikkate alması ve aklın yargılamasından geçmesi gerektirdiği savunulur (s.81-83). Bu çalışmalardan anlaşılacağı gibi gülme teorileri gülmeye neden olan durumları açıklar ancak belli bir yöntem önermez. Ayrıca gülme nedenlerini tek bir kuramla açıklamanın yeterli olmayacağı için bazen bu kuramlardan birine ağırlık verilirken bazen de bunların bir arada kullanıldığı görülmektedir (Bayraktar, 2010a, 2010b; Şahin, 2010).

Mizah teorileri insanların gülme nedenlerini açıklayan görüşleri temel almıştır. Bu yaklaşımların yanında felsefi, psikolojik ve sosyolojik yaklaşımlar da yer almaktadır. Gülme teorilerini hem felsefi hem de sosyolojik olarak ele alan ve açıklayan Henri Bergson'un yaklaşımı gülmeyi farklı bir şekilde değerlendirdiğinden önemli görünmektedir. Henri Bergson'a göre (2014);

> "…sadece gerçek anlamda insani olan şeyler için gülünçlükten bahsedilebilir. Bir manzara güzel, zarif, görkemli, silik veya çirkin olabilir fakat asla gülünç olamaz. Bir hayvana gülünebilir ama bu onda insani bir tavır veya ifade yakaladığımız içindir. Bir şapkaya gülünebilir fakat bu durumda alaya aldığımız şey bir keçe veya hasır parçası değil insanların ona verdiği biçimdir, yani insan kaprisinin girdiği kalıptır" (s.5).

Ayrıca Bergson gülüncün doğal ortamının kayıtsızlık olduğunu ve gülmenin en büyük düşmanının ise duygular olduğunu belirtir. Bizde acıma veya şefkat duygusu uyandıran birine de gülebileceğimizi ancak öncelikle bir anlığına da olsa acıma duygumuzu susturmamız gerektiğini ifade eder. Bergson'ın dikkat çektiği üçüncü önemli nokta da gülüncün akıl ve diğer akıllarla ilişkisidir. Ona göre "gülünç, etkisini tam olarak göstermek için kalbin bir anlığına da olsa hissizleşmesini gerektirir; gülünç saf akla hitap eder"[5]. Ancak diğer akıllarla da bağlantısının olması gerekir. Gülmenin daima "bir topluluğun gülmesi" olduğunu belirtir. Gülmeyi anlamanın yolu onu toplum içine yerleştirmektir ve özellikle toplumsal işlevini ortaya çıkarmak gerekir. Bergson en önemli noktanın da bu toplumsal işlev olduğunu ve gülmenin toplumsal bir anlamı olması gerektiğini savunur. Bir araya gelerek bir grup oluşturan insanların duygularını

[5] Henri Bergson (2014). Gülme. s.6

bir kenara bırakarak sadece akıllarını işletip içlerinden birini odak noktası haline getirmeleri sonucunda gülme eylemi gerçekleşir (Bergson, 2014, s.7-8). Henri Bergson'un gülme teorisi üzerine yapılan çalışmalardan biri olan Mustafa Şekip Tunç'un *"Gülmek Nedir ve Kime Gülüyoruz?"* başlıklı yapıtı, 1921 yılında Bergson'un *Le rire* isimli eserinden uyarlamadır. Türkiye'de gülme eyleminin nedenlerini araştırmak için Bergson'u temel olarak alan bir çalışma olduğundan literatürde önemli bir yere sahiptir. Ona göre gülmenin sebepleri tek bir nedene bağlanamaz. Tunç'un gülmeye ilişkin düşüncelerinde toplumu ve onu oluşturan bireyleri ele alması ülkemizde mizah çalışmaları açısından kayda değerdir (Aydın ve Güner 2010; Bayraktar ve Tek 2015). Henri Bergson'un gülme teorileri üzerine bir diğer çalışmada da Şentürk (2010), Henri Bergson'un gülme üzerine geliştirdiği yaklaşımlarını ortaya koymakta ve farklı bir perspektif sunmaktadır. Çalışmada Henri Bergson'un gülmenin ne olduğu ve neyin gülmeye neden olduğu soruları üzerine geliştirdiği teorisi üzerine yoğunlaşmaktadır. Komikliğin ilkesel çerçevesi ve yöntemleri diğer önemli düşünürlerin görüşleriyle karşılaştırılarak yorumlanmakta ve Bergson'un yaklaşımının güçlü ve zayıf yanları değerlendirilmektedir. Bergson'un en güçlü olarak sunduğu 'gülmenin toplumsallığı'nın, insanın bir başkası olmadan hafızasında canlandırdığı bir şeye gülmesi ya da yalnızken kendi kendine gülüşünü açıklayamadığı iddia edilir. Buna ilaveten Bergson'un gülmeyi sadece zekayla ilişkilendirmesi ve duyguyu dışlamasının da sorunlu olduğu, nitekim kendi ifadesiyle "gülmeler içinde en trajik, en dramatik, en grotesk ve en düşündürücü gülme"nin kendine gülmede gizli olduğunu ileri sürer. Ayrıca gülmeyi zekayla ilişkilendirmesi her ne kadar mizahın ve komiğin eleştirel yanını açıklamaya yardımcı gibi görünse de, güldürünün aynı zamanda insandaki eleştirel bilinci ve bilincin yargısal savunma gücünü iptal edebileceğini, eleştirilmesi gereken şey hakkında duygusal bir yakınlık oluşturabileceği ihtimalini dışladığını iddia eder (Şentürk, 2010, s.85-94). Buradan bakıldığında, gülmenin oluşturulabileceği duygusal yakınlık ya da karakterle özdeşleşme, eleştirel bilinç ve bakış açısıyla üretilen komik söz konusu olduğunda, gülünen sempatik bir hale bürünerek ikonlaşabilir ya da eleştirilenin karşısında bir birleşmeye de yol açabilir. Bu noktada mizah yaratıcısının eleştiri hedefini nasıl sergilediği önem kazanmaktadır.

Görüldüğü gibi mizahın insani olanla, akılla ve toplumla ilişkisinin yanında duygularla ve bireyin deneyimleriyle bağlantısı, ayrıca düzensizliğe, eksikliğe,

kusurlara ve yanlışlara bir isyan olması, onun eleştirel bir özgürlük alanına kapılarını açmasına olanak vermektedir.

1.2. Eleştirel Bir Sanat Alanı Olarak Politik Mizah

Mizahın amacı gündelik yaşam içinde genelde eğlenmek, gülmek, güldürmek, aynı zamanda düşündürmektir. Bu yönüyle mizah bir olayın alışılagelmiş yaygın algılayış şeklinin dışına çıkarak onu eleştirme amacıyla farklı bir şekilde esprili tarafını ortaya çıkaran güçlü bir muhalefet aracıdır.

Gülmeyi açıklama amacında geliştirilen kuramlar işlevsel bir çözümlemeyle, komedyanın iki işlevinden söz ederler. Bunlardan ilki trajedideki katharsis olgusuna benzeyen "*katastasis*"in, insanı bastırılmış, itilmiş duygularından kurtararak gevşetip rahatlatmasıdır. Diğeri ise gülme ile budalalığı ve kusuru gösterip cezalandırma, dolayısıyla toplumu düzeltme, iyileştirme ve bütünleştirme işlevidir (Elder'den aktaran Sokullu, 1979, s. 23). Tunalı (2011) estetik hazzı şöyle ifade eder:

> "Aristoteles'in tragedyanın (bugün tüm sanatın) ereğini "ruhun tutkulardan arınmasında" bulduğu gibi, estetik haz bizi gündelik yaşamın tutkularından, gündelik kuşku ve kavgalardan kurtarır, ruhumuzu arıtır. Estetik hazda kişiliğimizde bir değişme, bir sarsılma meydana gelir. Bunun için estetik haz bizi değiştiren, bize mutluluk veren bir hazdır" (s.45).

Tıpkı trajedide olduğu gibi, komedide de estetik hazzın insanı değiştirme gücü olduğu söylenebilir. Bir sanat alanı olarak mizahın ve mizahçının mevcut düzene muhalefet ederken, aynı zamanda esprinin vereceği hazzın okurunun bilincinde meydana getireceği değişim ve dönüşüm potansiyeli de onun ne kadar güçlü olduğunu gösterir. Tunalı'ya göre (2011), komik'in var olabilmesi için "gerçek" bir koşuldur ve bu zorlayıcı yaşam şartlarına uymakla bağlantılıdır. Komik, gerçek yaşamdan gerçek bir kesit vermek istediğinden büyük ve derindir. Ayrıca komik, bir estetik değer olarak değer sistemi içinde önemli bir yer almaktadır; ancak buradaki önemi, komik'in sadece bir gülme olayı değil, bütün boyutlarıyla algılanması ve anlaşılmasına bağlı olmasıdır (s.245). Bireyde estetik haz yaratarak onu sarsma ve farkındalık oluşturma, böylece kişiliğimizde değişime olanak sunma düşüncesi, politik işlevini öne çıkarmaktadır.

Hıfzı Topuz'un ifadesiyle (2010); "gülmece çevremizde görmeye alışık olmadığımız bir şeye, sıra dışı bir olaya gösterdiğimiz tepkidir. Ayrıca kurulu düzene,

toplumdaki bozukluklara, yolsuzluklara, sömürüye, mantık dışı kurallara, kör inançlara, dikta rejimlerine, zorbalıklara, işkenceye, baskıya karşı bir başkaldırıdır" (s.7-8). Pettid ise (2003) mizahın yıkıcı gücünü vurgulayarak, baskıcı bir toplumsal kuralın/kodun ya doğrudan ya da mizah aracılığıyla yıkılabileceğini belirtir. Ona göre mizah, resmi ideolojileri ve toplumsal öğretileri altüst etme araçlarından biridir. Kahkaha her sınıftan insan için kısıtlayıcı toplumsal kurallar/kodlar ve boğucu inanç sistemlerinden kurtulmanın yoludur. Ayrıca mizah, yıkıcı bir niteliğe de yol açabileceğinden belli sınıflar ve onların inançları üzerinde baskıyla sonuçlanan doktrinler ve toplumsal kurallara karşı eleştiri ortamına olanak sunar. Bu kahkahanın doğasına özgüdür: Ne dogma yaratabilir ne de otoriter olabilir, daha ziyade güçlülük hissi verir. İzleyici ya da okurdaki bu güçlülük ve dayanışma hissi hayattaki sorunlardan anlık kaçış imkanı sağlar (s.115).

Mizah yoluyla eleştiri, geçmişten günümüze pek çok farklı anlatım tekniği ve anlatı biçimi vasıtasıyla aktarılmaktadır. Toplumsal eleştiri amacıyla başvurulan anlatım teknikleri içerisinde ironi, aksaklıkları ve yanlışlıkları karşıtlıklarla vurgulamasından ötürü önemlidir. Bergson'un belirttiği gibi (2014), ironi iki terim arasındaki olan ile olması gereken karşıtlığıyla verilir. Yani gerçekte yapılan şeyin yapılanın aynısı olduğuna inanmış gibi davranarak olması gerekenin söylenmesidir ironi (s.82). Bu tekniğin en belirgin görüldüğü Karagöz kültürümüzde önemli bir yer tutmaktadır. Mizahın toplumsal eleştiri işlevi ve toplumsal faydasının görüldüğü Karagöz oyunlarını inceleyen Eliuz (2008), Karagöz'deki ironinin 'olan' ve 'olması gereken' çatışması ve 'söylenen' ile 'söylenmesi gereken' ikiliği üzerine temellendiğini ve dalga geçme ya da doğrudan alay etme görünümündeki eleştiri biçiminin güzele, iyiye, doğruya ulaşmak için toplumsal ironiyle işlev kazandığını belirtir. Karagöz izleyicisinin toplumsal değerleri yeniden görerek, kendi oluşunu gerçekleştirme yönünde olumlu bir ilerleme kat edeceğini ifade eder. Dolayısıyla Karagöz'ün kişinin bildiğini sandığı şeylere karşı dikkatli olması gerektiği ve bilmediği şeyleri bildiğini sanmanın tehlikelerini göstermesi açısından eğitici bir değere sahip olduğu sonucuna varır (s.294-305).

Mizah mevcut düzene karşı eleştirel bir duruş sergileyerek statükonun sorgulanmasına yol açabilir. Üstelik var olan koşullar içinde kendi sesini duyurmak isteyen ve sistemi acı bir kahkahayla sarsma niyetinde olan mizahçılar daha sert bir eleştiri ortaya koyarlar. Mizahın temel işlevlerinden biri güldürürken düşündürmek,

eleştirmek, yani hakim görüşe muhalefet etmek ve saldırmaktır. Kara mizah mizahın can acıtan yüzüdür, içinde acı dolu bir kahkaha barındırır ve ağlanacak hale gülme edimidir denilebilir. Kara mizahın tarihsel gelişiminden söz eden Enis Batur (2010), Yeni Çağ aydınlarının düzene karşı gelmelerinden ötürü ödedikleri ağır bedeller olduğunu belirtir ve gülmenin trajik yanından örnekler verir. Victor Hugo'nun sürgünde çektiği zorluklardan, Balzac'ın maddi zorluklar altında kalmasından, De Quincey ve Poe'nun, Baudelaire, Oscar Wilde'ın ve onlar gibi aydınların trajik yaşamlarından söz eder. Ancak bir de "*gülmek canlarını acıttığı için*" gülenler olduğunu belirten ifadeleri de gülmenin acı ile ilişkisini sergiler. Andre Breton'ın "*aydın kişinin tek lüksü*" olarak, Enis Batur'un ise "*kanlı bir kristal*"[6] benzetmesi de kara mizahın trajik yanını vurgulamaktadır. Ancak Batur'a göre kara mizahı düpedüz mizahtan ayırmak zordur. Kara mizah öncelikle hakim değerlerle güçlü bir mücadele içerisindedir. Batur'un belirttiği gibi (2010); "..yerleşik olanı yerleşmiş olduğu yerde dürtükler, rahatsız eder, hatta çileden çıkartır" (s.8). Yumuşak gibi görünse de bir anda son derece sert bir hale dönüşebilir. Şakadan ya da 'hafif' mizahtan apaçık bir şekilde ayrılır, ancak hicivden ya da yergiden ayıran çizgileri belirlemek mümkün değildir. Kara mizahı aslında öncelikle insanın budalalığından beslenir. Kara mizahçı aynı zamanda toplumda görülen derin umutsuzluğu da yansıtır. Evrime, dönüşüme yani geleceğe karşı umutsuzdurlar. Bu umutsuzluktan ötürü, inanç olgusundan kaynaklanan bütün değerleri acımasız bir şekilde sorgulamaya, ve hatta yerin dibine batırır kara mizahçılar. Batur'un ifadesiyle (2010);

> Tanrı ve din, ulus ve toplum, yöneticiler ve yönetilenler, kadınlar ve erkekler, Okul ve Aile kırbaçsı dilinden nasiplerini alırlar. Bir sınır yoktur Kara mizahçı topa tutarken, gerektiğinde aynaya bakar ve ateş eder (Batur, 2010, s.7-8).

Kara mizahın bu umutsuz ve aynı zamanda korkusuz yanından ötürü, politik olarak güçlü bir eleştiri silahıdır denilebilir. Karikatür sanatı da mizahın pek çok işlevinin bir arada kullanılmasına olanak sunmasıyla birlikte, özellikle eleştirel politik doğasından ötürü dönüştürücü bir güce işaret eder. Mizahı eleştiri işleviyle inceleyen çalışmaların kayda değer bir bölümünün karikatür üzerine yapılan araştırmalar[7] olduğu

[6] Enis Batur (2010). *Kara Mizah Antolojisi*. İstanbul: Sel.
[7] Daha fazla bilgi için bk. *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu*. 2010. Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi; *Interdisciplinary Journal of Middle Eastern Studies*. 1997.

görülmektedir (Akter ve Terkan, 2010; Balkaya, 2010; Güder, 2012; Haydari, 2010; Tellan ve Tellan, 2010; Tunç, 2010).

1.3. Karikatürün Dönüştürücü Gücü

İşlevlerinden biri toplumsal muhalefet olan mizah aynı zamanda diğer türlerden daha fazla ve rahat izlenmesi ya da takip edilmesiyle beraber, bazen hiçbir söze gerek bile kalmadan, çizgilerle anlatmak istediğini ifade eden, farklı mizah teorilerinin bir arada uygulamalarının görülebildiği ve mizahi anlatıların zengin bir temsil alanı olan karikatürün aynı zamanda geniş kitlelere ulaşma potansiyeli de bulunmaktadır. Tüm bu özellikleriyle ideolojileri sarsıcı bir güce işaret eden karikatürün değişim ve dönüşüme hazırlayıcı bir tür olarak önemi ortaya çıkmaktadır.

Karikatür en genel anlamıyla bir olay, kişi ya da olgunun resimleştirilerek gülünç bir şekilde ifade edilmesi olarak tanımlanabilir. Üstün Alsaç'ın belirttiği gibi (1994), karikatür İtalyanca "caricare" sözcüğünden türemiştir. Sözlük anlamı üst üste yüklemek, (resim gibi bir ortamı) taşıyabileceğinden çok ayrıntıyla doldurmaktır. Benzetme yoluyla abartmak, alay etmek anlamlarını kazanmıştır. İtalyan sanatçıların bu tür abartılı çizimlere "caricatura" adını verdiği, sözcüğün Fransızca'ya da bu biçimiyle geçtiği anlaşılmaktadır. Daha sonra bütün dünyaya yayılan karikatür Türkçe'ye bu dilden girmiştir (s.7). Ferit Öngören'e göre (1994), karikatür önceleri bir nevi portre sanatı gibi ele alınır ve resim abartılarak komik duruma getirilirdi. Ancak ele alınan modele bu derece saldırmak, insanların yaradılıştaki kusurlarıyla alay edilmesi açısından haksızlıktır (aktaran Güngör, 2008, s.30). Turhan Selçuk'a göre de karikatür portre düzeyinde kalsaydı, günümüzde görsel sanatlar içinde yer alan bir sanat olamazdı. Ancak karikatürün bir boyutu olan "portrait charge", çizgiyle mizah (*desin humoristique*) sanatının gelişimiyle birlikte, ona paralel olarak gelişimini sürdürür (aktaran Güngör, 2008, s.30). İlk örneklerinde modelin gülünç yanları mercek altında verilen portre çizimleri görülürken zamanla sanatkarın fikirlerinin ifadesi haline dönüşmüş ve tabiatın kopyası olmaktan kurtularak en basit ve etkili biçimde çizgiyle mizah yapmak anlamında "desin humoristique" adıyla anılan bir sanat dalına dönüşmüştür (Güngör 2008; Tandaçgüneş ve Kalan, 2010).

Markus Wiener Publishers Princeton. VI; *International Journal of Comic Art*. 1999. 1-1; *International Journal of Comic Art*. 1999. 1-2; *International Journal of Comic Art*. 2000, 2-1

Karikatür tarzı çizgi sanatının gelişmesinde önemli rol oynayan Thomas Ravvlondson, James Gillray ve William Hogarth çalışmalarında politik toplumsal eleştiriye ağırlık verirler. Güncel konular üzerinde durarak günün politik olaylarını, toplumsal sorunlarını gülmece diliyle eleştirirler (Güngör, 2008, s.19). Freud (1998) karikatürü şöyle tanımlar; "espri ile gülünç ilişkisinin arasında yer alır. Gülünç bir yönüyle çirkinle ilişkilidir. Eğer çirkin olan gizliyse, eşyaya gülünç bakışın üstü açılmalı; biraz fark ediliyor ya da fark edilmiyorsa öne çıkarılmalı ve apaçık hale getirilmelidir. Karikatür böyle oluşur" (s.42). Fischer'e göre de (1889), "esprilerin karikatürle ilişkisi örtülü ya da gizli bir şeyi öne çıkarmalarıdır" (aktaran Freud, 1998, s.45).

Karikatürün hem görsel hem de yazınsal araçları kullanarak espri üreten bir mizah türü olmasından ötürü, yazınsal mizaha oranla daha dikkat çekici olduğu söylenebilir. Ayrıca mizah tarihine bakıldığında baskı ve zorlamalara direnen, eleştiri ve saldırı işlevini gerçekleştirmeyi sürdüren bir mizah türü olduğu da görülmektedir.

1.3.1. Eleştiri Sanatı Olarak Karikatür

Üstün Alsaç (1994) karikatürü "insanların, varlıkların, olayların hatta duygu ve düşüncelerin doğala ters düşen, olağanla çelişen, gülünç yanlarını yakalayıp bunları kimi zaman da yazıyla desteklenmiş abartılı çizimlerle bir gülmece anlatımına dönüştürme sanatı" olarak tanımlar (s.7-8). Ona göre, karikatürün güldürmenin yanında, bir konu ya da olaya dikkat çekmek için de kullanılabilir ve karikatür geleneksel olarak toplumsal eleştiri amacına yöneliktir. Karikatürde eleştiri kişileri hedef almanın yanında toplumu, toplumsal olay ve olguları da hedefe yerleştirebilir. Bu nedenle karikatürün aynı zamanda alışkanlıkları, tabuları da sorguladığını ve anlamsızlıklarını gösteren bir tarafı olduğunu ifade eder (Alsaç, 1994). Bir başka deyişle, karikatür hem güldürürken düşündürmeyi hem de bir fikri ifade etmeyi ve okuruna bir mesaj iletmeyi amaçlar. Bu yönüyle hem geniş kitlelere hitap eder, hem de nesiller boyu kalıcı olma özelliğiyle geçmişi anlatarak bugüne ve geleceğe ışık tutar denilebilir.

Bu noktada karikatürün işlevleri önem kazanmaktadır. Hıfzı Topuz'a göre (1986), karikatürün eğlendirme işlevinin yanında aynı zamanda eğitme, muhalefet etme ve kemikleşmiş inanışları ve yargıları bozguna uğratma gibi işlevleri de vardır. Ayrıca karikatürün toplumda yaratabileceği tepkilerden birinin "davranış değişikliği"

olabileceğini belirtir. Toplumun karikatürün ilettiği mesaja verdiği tepkiler, alıcısıyla kurduğu iletişim açısından önemlidir. Topuz karikatürün etkisini şöyle tanımlar: "karikatür okurda yarattığı çarpma etkisi ile davranış ve düşünce değişikliği hazırlayabilir" (Topuz, 1986, s.68-69). Mizahın eleştirel özelliği sonucu ortaya çıkan düşünce ve davranış değişikliğinin ise karikatüristin toplumsal bir sorumluluğu olduğu söylenebilir. Bir başka deyişle, mizahi eleştirinin amacı iğneleme, küçük düşürme ve itibar zedeleme olabilir; karikatürist de böylece toplumsal bir görevi yerine getirmiş olmanın rahatlığını hisseder. Bu işlevin siyasi karikatürlerde çok önemli olduğu çünkü iktidarın yer değiştirmesine ya da yıkılmasına neden olabilecek kadar ileri gidebileceği düşünülebilir. Fransa'da *Le Canard Enchaine* (*Zincirli Ördek*) isimli mizah gazetesi bir Fransız cumhurbaşkanının iktidarının yıkılmasına ve altı bakanın düşürülmesine neden olmuştur (hurriyet.com.tr, 2008; mizahhaber.blogspot.com, 2011). Alsaç (1994) karikatürün gücünü şöyle ifade eder:

> "Karikatürün özgürlük ortamında serilip geliştiği tarihsel olarak kanıtlanmamaktadır. Tam tersine ne zaman baskı yönetimleri olmuşsa çizgili gülmece sanatları da en parlak dönemlerini yaşamış, çizerleri yaratıcılıklarının doruğuna ulaşmıştır. Bunun nedenleri arasında büyük bir olasılıkla karikatürün dolaylı anlatımlar kullanarak çağrışımlar uyandırabilme özelliği vardır. Ama daha da önemlisi gülmeceden (kimi zaman bir silah olarak) yararlanılmasıdır. Karikatürün güçlü olduğunun en önemli göstergesi ondan çekinen yöneticilerin uyguladığı baskılardır" (s. 12).

Yakın dönemde de (7 Ocak 2015) Hz. Muhammed karikatürleri yayınlayan Fransız mizah dergisi *Charlie Hebdo*'ya düzenlenen terör saldırısı da buna en güncel ve belirgin örneklerdendir (diken.com.tr, 2015; hurriyet.com.tr, 2015). Bu örneklerin karikatürün rolünün ve gücünün yadsınamayacak önemini ortaya koyduğu ve halkın günlük hayatını da etkilediği söylenebilir. Turgut Çeviker'in de belirttiği gibi (2010), "karikatür koşullardan bağımsız olarak, gerçeği dile getirme zorluğunun üstesinden gelebilen bir sanattır. En etkili sonuçlara, en karanlık dönemlerde ulaşılmıştır" (Çeviker, 2010, s.9). Schutz'a göre (1977), mizah bağımsız, kimseye ya da hiçbir iktidara sempati duymayan bir taraftır. Eğer halk boyun eğiyorsa onu da eleştirir (aktaran Kamiloğlu, 2013, s.169). Bu bağlamda karikatür, politik mizahın ifade biçimi, egemen görüşe eleştirel bakışın, yanlışa ve kusura direnişin canlı alanıdır.

Mizah yaratıcılarının gizli ya da örtülü olan üzerine bilinç oluşturma, karşı duruş sergileme, ancak bunu yaparken var olan düzene ve ideolojilere de kendi bilinç

düzeyleriyle karşı durarak farklı bakış açıları getirebilecekleri söylenebilir. Bu vesileyle hem yaratıcısında hem de okurunda meydana gelen hazzın, esprinin bir sanat olarak estetik değerini de belirlediğini söylenebilir. Burada bir sanatçı olarak karikatürist kayda değer bir öneme sahiptir.

1.3.2. Bir Eleştiri Sanatçısı Olarak Karikatürist

Mizah, özünde, ilettiği mesaj ve alt metni ile politiktir. Eleştirel düşünerek muhalif duruş sergileyen ve farklı bakış açılarını yakalamaya olanak sağlayan mizah, olayların çok katmanlı okunmasını sağlayarak farklı bir bakış açısı geliştirir. Bir başka deyişle, "mizah görüntüyü bozup değiştiren zihinsel bir aynadır" (Derks, 1995, s.vii). Bu açıdan bakıldığında, mizah görünen gerçeğin ya da hakikat olarak sunulanın farklı bir gözle ya da zihinsel edimle sorgulanmasına olanak sunar. Bireylerin ve toplumların zihninde yer eden geçmişten gelen "hakikat", Lacan'a göre (2012), "onu temsil eden mitik imgedeki gibidir; doğada saklıdır, sonra ortaya çıkar. Bir şey söylenmiş ya da belli kereler yeniden söylenmiş olduğu zaman ortak bilince karışır" (s.30-32). Hakikatın temsili inşa edilmiş bir ortak bilinç yaratır. Tam da bu noktada mizahçının görevi okuruna bu hakikat maskesinden kurtulmak ve sadece insanoğluna özgü bir ayrıcalık olan farkındalık edimini hatırlatmak olduğu söylenebilir.

Karikatüristin görevi genelde politikacıları tedirgin eden, mücadele gerektiren konuların ya da sorunların üzerine gitmektir. Tan Oral karikatüristin görevini şöyle tanımlar:

> "Hint fakiri binlerce raptiyenin üstünde rahatça oturur çünkü tüm raptiyeler tamı tamına aynı uzunluktadır. Editoryal karikatüristin görevi ise bir sandalyeye en beklenmedik anda bir raptiye koymaktır. Bu feci bir şekilde can yakar ve bu da karikatürü özgün bir eyleme dönüştürür" (Arık, 1997'den aktaran Tunç, 2010, s.49)

Tarih boyunca mücadelelerine devam eden karikatüristlerin hem politik hem de toplumsal normların sınırlarını zorlamanın bedelini ödedikleri görülmektedir. Siyasi figürlerin denetim amacıyla uyguladığı sansürler ve karikatüristlerin bu meseleye karşı direniş göstermeleriyle, karikatür alanında iktidarları eleştirmek için yeni anlamlar ve semboller sistemini doğurmuştur. 19. yüzyılda Fransa'da kralı eleştiren bir karikatürist çeşitli çağrışımlar yükleyerek onu armut olarak çizmiştir. Anında hapis cezası almasına

rağmen, bu karikatüristi ve karikatürünü popüler hale getirmiştir (Göçek, 1997, s.5). Her ne kadar onların özgürlük alanları kısıtlnasa da, karikatüristlerin direnişe devam ettiği görülmektedir. Ayrıca Tunç'un (2002) belirttiği gibi, devlet kontrolünde olan pek çok Orta Doğu ve Asya toplumunda politik karikatüristlerin resmi ideolojiyle mücadeleyi amaçlayan özgün gücü, çoğunlukla bir tehdit olarak düşünülmüş ve mücadeleye gidilmiştir (s.49). Yine de mizah dergilerinin tarihsel gelişimine bakıldığında, iktidara saldırı işlevini gerçekleştiren muhalif mizah dergilerinin kapatılmasına ve karikatüristlere cezalar uygulanmasına karşın, dergilerin yeniden farklı isimlerle ve çözümlerle yayın hayatına ve karikatüristlerin de çizmeye ve eleştirmeye devam ettiği görülmektedir (Çeviker, 2010; Cantek ve Gönenç, 2017; Göçek, 1997; Topuz, 2010). Aslında karikatürist ve onun yaratısı olan karikatürün amacı, toplumda bir bozukluk ya da kusur var ise onu eleştirel bir dille ortaya çıkararak okurunda ya da izleyicisinde bu kusur ya da bozukluğa dikkat çekmektir. Alsaç'ın da belirttiği gibi (1994), "karikatürün hoşgörü sanatı olduğunu öne sürmek kolay değildir. O eleştiren bir sanattır, hatta belli bir saldırganlığından bile söz edilebilir (Alsaç, 1994, s.12)". Mizah ya da karikatür hoşgörü değil, Carlyle'ın da belirttiği gibi "duyarlılık"tır (Grieg'den aktaran Sokullu, 1979, s.28).

Ayhan Akman'ın çalışmasında[8] Semih Balcıoğlu'ndan (1976, s. 115) aktardığı Ferruh Doğan'ın karikatüründe, sanatçının rolünün "toplumun öncüsü olmak" olduğu ifade edilir. Ayrıca Akman, 1950 Kuşağı'nın karikatüristi, entelektüeller olarak karikatüristlerin görev ve sorumluluklarının insanları aydınlatmak ve eğitmek olarak tanımladığını belirtir ve Turhan Selçuk'un "Günümüz karikatüristlerinin dünyayı dönüştürecek değişimlere etki etmek için mücadeleye devam etmesi gerektiği" sözlerinin altını çizer (aktaran Akman, 1997, s.109-110).

Tunalı (2010) mizahın özellikle de karikatürün yarattığı estetik haz duygusuyla okurunda bir değişim yaratabileceğini tartışır. Estetik yaşantı ve tavır alma duyusal bir temele dayanır ve bu duyusal temel özellikle görme ve işitme duyularında bulunur. Ancak estetik hoşlanmayla duyusal hoşlanma aynı şeyler değildir. Duyusal hoşlanmalar tüm belirli bir dış uyarıcının varlığına bağlıdır, uyarıcı kaybolduğunda duyusal hoşlanma da ortadan kalkar. Oysa ki estetik haz, örneğin dinlediğimiz müzik bitse dahi,

[8] Ayhan Akman (1997). Kültürel Şizofreniden Modernist İkicilik: Türkiye'de Karikatürler ve Kimlikler (1930-1975). *Interdisciplinary Journal of Middle Eastern Studies*, s.83-131.

sürer (Tunalı, 2010, s.44-45). Karikatürde de aynı şekilde sanatçının bir olaya ya da kişiye farklı bakış açısı, okurda görmediği bir taraftan bakma ve farkına varma etkisi yaratabileceği söylenebilir. Burada bir sanatçı ve birey olarak karikatüristin gücü önem kazanmaktadır.

Mizahın doğasında barındırdığı eleştirel karşı duruş, hakim ideolojideki bozuklukları görünür kılmayı gerektirdiğinden, her ne kadar baskı altında tutulmaya çalışılsa da espriler farklı mizah üsluplarıyla eleştirel bir bilinç oluşturma niyetini gerçekleştirebilir. Freud'a göre (1998),

> …dış koşullar nedeniyle hakaretlerin ya da saldırıcı taşı yerine koymaların önlenmesi öyle yaygın bir durumdur ki, kasıtlı espriler otorite kurma iddiasında olan yüce konumdaki kişilere karşı saldırganlık ya da eleştiriyi olası kılmak için özellikle yeğlenirler. Espri otoriteye başkaldırmayı, onun baskısından kurtulmayı simgeler. Karikatürlerin çekicilikleri de aynı etmenden gelir. (s.136).

Freud onlara gülmemizin nedeninin de otoriteye başkaldırmasından kaynaklandığını iddia eder. Bir anlatıcının ürettiği esprinin anlam bulması ve anlatıcıda haz yaratması için esprinin birine söylenmek zorunda olduğunu ifade eder. Ona göre bize gülünç gelen bir şeyi başka birine anlatmak bizde memnuniyet yaratır, ancak kendi yaptığımız bir espri bizi mutlu etse de onu başka birine anlatma ihtiyacı, dinleyicinin ona verdiği tepkiyle, bir diğer ifadeyle dinleyicinin esprimize kahkaha atmasıyla ilişkilidir. Kişiye gülünç gelen bir şeyi bir başkasına aktarmak ya da aktarmamak çok önemli değildir, kişi buna kendi başına da gülüp eğlenebilir. Ancak kişi kendi ürettiği bir espriye kendi kendine gülemez, ondan haz almak için bu ürettiği espriyi bir başkasına anlatmalıdır (s.174-176). Gülünç ve espri arasındaki farkı belirten Freud'un da altını çizdiği gibi esprinin anlam bulması için üçüncü bir kişiye, dinleyiciye ihtiyaç vardır.

1.3.3. Haz Kaynağı Olarak Dinleyici (Mizah Okuru)

Mizahın yaratıcısının ürettiği bir espri tek başına bir anlam ifade etmez, ancak okurla birlikte, okurunda anlam bulur. Freud'a göre (1998), kasıtlı bir espri için üç kişi gerekir. Birincisi espriyi yapan, ikincisi espri malzemesi diyebileceğimiz esprinin nesnesi, üçüncüsü de haz üretme amacı kendisinde doyurulacak bir dinleyici (s.131). Mizah dergisi/ karikatür okurları yalnız olduklarında kendi kendilerine gülüyor ya da düşünüyor gibi görünürler ama aslında yazar- çizerle birlikte gülmekte ve

eleştirmektedirler. Gülünen şeyin de alay edilen nesne olduğu söylenebilir. Okur bazen çizerin ve karakterin bakışıyla bazen de sadece çizerin bakışıyla güler ve güldüğünü nesneleştirir, böylece zafer ifadesi olan kahkahayla eleştirilen nesneye galip gelmiş olur. Hazzın bu zaferden kaynaklanmaktadır ve bu da bilinçdışının bir yansımasıdır. Freud (1998) bunu şöyle ifade eder:

> Bir espri aynı anda iki efendiye (anlatan ve dinleyen) hizmet eden bir sahtekardır. Esprilerde haz kazanmayı hedefleyen şey sanki ilk kişide (anlatıcı) onlara karşı içsel ve aşılmaz engeller varmış gibi üçüncü kişinin (dinleyici/ okur) gözüyle hesaplanır. Sürecin tamamlanması için üçüncü kişi vazgeçilmezdir (s.186).

Ancak Freud dinleyicide hazzın oluşabilmesi için öznel belirleyicilerin önemini vurgular. Öznel belirleyiciler ciddi biri olan dinleyicinin kişilik özellikleri olabileceği gibi, yakınlarına ve çevresine uygulanan esprinin de dinleyiciyi olumsuz etkileyebileceği özelliklerdir. Bir başka deyişle iyi niyet, tarafsızlık, esprinin amacına karşı çıkacak duyguları uyarabilecek herhangi bir etmenin olmaması (bir işbirlikçi olarak 3. kişide yani dinleyicide) vazgeçilmez bir koşuldur. Freud buna Yahudi esprilerini örnek verir. Yahudilerin kendi özeleştirisini yapmak için kendilerinin ürettikleri espriler dışında kalanların, yani başka kaynaktan gelen öykülerin gülünç öyküler ya da kaba aşağılamalar olmaktan öteye geçemediğini belirtir. Esprinin ürettiği haz üçüncü kişide esprinin yaratıcısında olduğundan çok daha belirgindir ve hazzın kanıtı da kahkaha patlamasıdır (Freud, 1998, s.174-177). Okurda ve doğal olarak yaratıcısında bu kadar önemli bir etkiye sahip olan mizah okuru dikkate alarak, onun öznelliklerine (ırk, din, cinsiyet gibi) duyarlı bir tutum sergileyebilir mi? Sonuçta doğrudan göze hitap eden ve bireylerin algılamasını kolaylaştıran sanatsal bir anlatı olarak karikatür, eğitme, öğretme ve tutum değişikliği sağlama gibi işlevler üstlenmektedir (A. Özer, 1988'den aktaran Tellan ve Tellan, 2010, s.991).

Bu açıdan bakıldığında günümüz mizah dergilerinde yaratıcı konumunda yer alan karikatüristler bu anlamda nasıl bir anlayışla espri üretmektedir? Bu noktada Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan karikatürün hem kolay takip edilmesi hem de geniş topluluklara ulaşarak mevcut düzeni eleştirme özelliğiyle geçmişten günümüze kat ettiği yol oldukça önemli görünmektedir.

1.4. Türkiye'de Karikatür

Osmanlı döneminden bu yana karikatürlere ve karikatüristlere pek çok kısıtlama, sansür, tutuklama, işkence, para cezası ve benzeri baskı yöntemleri uygulandığı görülmektedir. Dolayısıyla cumhuriyet öncesi, cumhuriyet sonrası iktidarda bulunan politik figürlerin karikatüristlere tavırlarının sert olduğu söylenebilir. Turgut Çeviker (2010), 2000'lerin, büyük ustaların hayata veda ettiği bir süreç olduğunu ve modern Türk karikatürünü kuran ustalardan sonra, özellikle "siyasi karikatür"ün geleceği konusundaki endişelerini ifade eder (s.30). Mizahın eleştiri işlevine odaklanan çalışmalardan birçoğu da siyasi iktidarlar ve karikatür üzerine yapılan araştırmalardır.

Türkiye'de karikatürün kat ettiği zorlu yol göz önünde bulundurulduğunda günümüzde muhalefet bağlamında karikatür sanatının anlamı ve önemi yadsınamaz. Buna ek olarak, mizah ve karikatürün düşünce ve ifade özgürlüğü için açtığı alan, bir eleştiri aracı olarak toplumdaki bozukluklara direniş olasılıkları ortaya koyar. Türkiye pek çok farklı ırk, din ve anlayışın bir arada yaşadığı bir kültür mozaiğidir. Bu özelliğinden ötürü mizah anlayışının da zengin, renkli ve canlı olduğu görülmektedir. Türkiye'de gülmece deyince Karagöz, ortaoyunu, meddahlar, Karadeniz fıkraları, Bektaşi fıkraları, Nasreddin Hoca fıkraları akla gelir. Hıfzı Topuz'un ifade ettiği gibi (2010), yazılı değil fakat ağızdan ağza anlatılan bir sürü fıkra ve daha sonra halk resimlerinin gelişmesiyle önce bunlar tahtalara basılır, sonra kağıda ve sonunda da çizilmeye başlanır. Bunlar 1850'den sonra baskı halinde yayınlanmıştır. Topuz, bunların da halkı çağdaş gülmeceye ve karikatüre hazırladığını ifade eder. Minelaşk, Hz. Ali, Şah İsmail, Nasreddin Hoca, Gülşah, Hikaye-i Şapur Çelebi, Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin, Ali ile Zülfikar bunlardan bazılarıdır. Böyle zengin bir gülmece dağarcığıyla 19. yüzyıla gelinir (s.9).

1.4.1. Osmanlı Dönemi

Politik karikatürün kökeni, Osmanlı İmparatorluğu'nda 1860'ların sonlarına dayanmaktadır. O dönemde geleneksel gölge oyunu (*Karagöz*) toplumsal ve politik olaylara bir yergi olarak yaygındır. Bu yerginin asıl amacı ise devletin ileri gelenlerinin tavırları, gelenekleri ve kişisel özelliklerinin eleştirisini yapmaktır. Padişah bile bazen Karagöz'ün saldırısının hedefinde yer almıştır (Kılıç, 2011, s. 239). Daha sonra basın bu mizahi diyalogları ödünç almış ve kendi editoryal karikatürleri için uyarlamıştır (Tunç,

2002, s. 52). Türk basını ve politik mizahının zamanla geliştiği görülmektedir. Karikatür tarihine bakıldığında pek çok mizah dergisine rastlanmaktadır, ancak bunların çoğu genelde iktidarların baskı ve yasaklamalarıyla yayın hayatlarına son vermek durumunda kalmıştır. Karikatür tarihinde önemli izler bırakmış ve karikatür dergileri arasında uzun süre yayınlanan pek çok mizah dergisi bulunmaktadır.

1867'de *İstanbul Gazetesi*yle karikatüre başlanmıştır. Arif Arikani'nin çıkardığı dergi biçiminde gazete ilk karikatür olarak geçmektedir. Daha sonra 1870'de Teodor Kasap '*Diyojen'* gazetesini çıkarır. *Diyojen* gazetesinde ilk karikatür 1871 yılında yayımlanmıştır (Topuz, 2010). Gazetenin temel amacı iktidara muhalefet etmek ve halkın sesi olmaktır[9]. Böylece karikatür iktidarın bir parçası olmayanların sesi olarak önemli bir rol elde eder[10]. Fakat hükümet bunları tepkiyle karşılamış ve Abdülaziz, İran Şahı'nın Bağdat'a ziyaretini anlatan bir yazı yüzünden *Diyojen*'i aynı sene 1,5 aylığına kapattırmıştır. İlk kapatma örneğinin bu olduğu düşünülmektedir (Topuz, 2010, s.9). *Diyojen* yayın hayatı içerisinde birkaç defa daha kapatılmış ve son olarak 1876'da kesin olarak kapatılmıştır. Bunun üzerine Teodor Kasap '*Çıngıraklı Tatar*' adında bir gazete çıkarır. Fakat aynı sebeplerle onun da yayın hayatına son verilmiştir[11]. Kasap daha sonra *Hayal* ve *İstikbal* dergilerini çıkarmış; ancak 1877'de *Hayal*'de yayınladığı basın sansürünü eleştiren bir karikatüründen ötürü 3 yıl hapis cezası almıştır. *Hayal* ve *İstikbal*'in yayınına son verme şartıyla serbest bırakılmış ve Avrupa'ya sürgüne gönderilmiştir (Göçek, 1998). 1877'de hükümet tarafından yayınlanan bir bildiriyle dergi tamamen kapatılmıştır (Topuz, 2010).

Osmanlı İmparatorluğu döneminde mizah dergilerinin hükümeti devamlı rahatsız ettiği görülmektedir. 1876 yılında II. Abdülhamid döneminde karikatür zorlu dönemlerinden birini yaşamaktadır. Bu dönem pek çok sansür uygulamaları gerçekleşmiştir. Temel haklar ve özgürlükler konusundaki kısıntılar en çok sanatı, felsefeyi ve yayıncılığı etkilemiştir. Bu dönemde, hapis cezaları ya da yayını geçici olarak durdurma cezaları da görülmektedir. "Padişah" kelimesi bile en basit eleştiri içeriyorsa yasaktır. Teatral performanslar da sansürlenmektedir. (Brummett, 2000, s.4-5). Dolayısıyla onun döneminde hiçbir politik karikatür yayınlanmamıştır (Tunç, 2002).

[9] Daha fazla bilgi için bk. Çakır ve Yavalar, 2010, s.515-527.
[10] Emre Kongar (1986). *Kültür ve İletişim.* İstanbul: Say. s.66.
[11] Daha fazla bilgi için bk. Topuz, 2010, s.7-11.

1908 yılında Jön Türkler'in devrimiyle 32 yıllık otokratik dönem sona erer. Bu aynı zamanda beş yüz yıllık monarşi iktidarının da sonudur. Bu dönem karikatürler için de en üretken dönemdir. Sansür hükmü kaldırılmış ve Osmanlı basın yayını, Osmanlı yönetimindeki bölgelerde ve Avrupa'da okunmaya başlanmıştır. 1908 Osmanlı toplumu için hem basın özgürlüğü hem de yeni bir rejim çalışması açısından bir geçiş dönemi olmuştur (Brummett, 2000, s.1-3). Osmanlı basını açısından bir coşku patlaması yaşanmıştır. Muhalif basın "gerçek"i göstermekle muhalif olmayana karşı başarı elde etmiş, Osmanlı edebiyat geleneğinde bir tür olarak "yergi" olmasına rağmen, basılı versiyonlarının gelişimi devrimden sonrasında kendini göstermiş ve hatta 92 yergi ve karikatür gazetesi ortaya çıkmıştır (Göçek, 1997). Gazete ve yergi (hiciv) basını o kadar hızlı gelişmiştir ki onları basmak için matbaalar yetersiz kalmış, yeni baskı makinelerine gerek duyulmuştur. Gazete sahipleri sıradan beyaz kağıt bulamayınca ambalaj dükkanlarına koşmuşlardır (Özocak, 2011, s.269). Basındaki patlamayla birlikte karikatürün kalitesi de Batı etkisiyle artmıştır. Yeni teknikler kullanan ve Fransızca-Türkçe yayın yaparak eğitimli tabakayı hedefleyen *Kalem* Dergisi listenin en başında gelmektedir. Bu derginin baş karikatüristi Cemil Cem, karikatür tarihinde önemli bir isimdir. Cem, karikatürlerin Paris'ten getirdiği Batı devrimci fikirleri ifade etmek için uygun bir alan olduğunu keşfetmiştir (Tunç, 2002, s.53). Dolayısıyla II. Meşrutiyet'teki özgürlük ortamıyla birlikte artık her tür gazete çıkmaktadır ve bunlardan en önemlisi Cemil Cem'in 1910 yılında çıkarttığı '*Cem Dergisi*'dir. *Cem Dergisi* sosyal ve siyasal konulara eğilmiş ve Türkiye'de karikatürün gelişmesine büyük katkılarda bulunmuştur (Topuz, 2010, s.11). *Karagöz* (1908) de savaş sonrası zorlu dönemde halka yönelik mizah yapması anlamında önemlidir. Ayrıca Sedat Simavi'nin yayımladığı *Diken* (1918), hem önemli mizahçıları bir arada toplaması hem de İstanbul'un işgal edildiği bir süreçte Anadolu'yu destekleyici yaklaşımından önemlidir. Daha sonra Refik Halit'in çıkardığı *Aydede* (1922) Kurtuluş Savaşı'nı eleştiren bir yaklaşım benimsemiştir (Çeviker, 2010, s.21).

Osmanlı devriminde stil, imge ve anlatım Asya ve Avrupa yergisinin bir sentezi olmuş, karikatürler de Batı'nın etkisinde gelişmiştir. Ancak mizah (özellikle sözlü mizah) Osmanlı dönemi ve hatta öncesinden beri vardır (Usluata, 1998, s.90). Yeni karikatürlerde Nasreddin Hoca, Bektaşi, Keloğlan, Kavuklu ve Pişekar, Meddah, Karagöz ve Hacivat gibi Anadolu figürleri göze çarpmaktadır. Devrim döneminde bu

anti-kahramanlar kriz dönemlerinde kullanılmıştır. Hatta bu figürler 19. yüzyılın sonlarında Osmanlı basınının sözcüsü haline gelmiştir (Tunç, 2002, s.51). Türkler yöneten tabakayla baş edemediğinde bu efsanevi anti-karakterlere kendi fikirlerini söyleme özgürlüğü vermişlerdir; böylece kendi başlarına ifade etmeye korktukları düşüncelerini dile getirmişlerdir (Usluata, 1998, s.91). İstibdat döneminden anayasal monarşiye geçiş, Osmanlı basın tarihinde önemli bir dönemdir. 1908-1909 arası 2 yıllık dönemde sansürün olmamasıyla birlikte, sonrasında Jön Türkler politik yorumlarla ilgili endişelenmeye başlamışlardır. 1909 yılında basın hukukunda Fransız hukukunu benimsenerek basın özgürlüğünü bir defa daha sınırlandırılmıştır. I. Dünya Savaşı esnasında Osmanlı askeri hükümeti hiciv gazetelerini sansürlemiştir. Basında sansür dönemi 1922'de Kurtuluş Savaşı'nın sonuna kadar sürmüştür. Bu dönemde bazı karikatüristler direnişlerine devam etmişler ve başarılı olmuşlardır; sansüre rağmen kendilerini ifade edecek yollar bulmuşlardır. Bazı karikatüristlerin karikatürlerinin silinebilir versiyonunu hazırlayıp yayın onaylandıktan sonra kendi fikirlerini korkusuzca çizmeleri buna örnek gösterilebilir (Göçek, 1997, s.8). Bu dönemde sadece İstanbul'da 200'ün üzerinde süreli yayın çıkmış ve bir karikatür devrimi gerçekleşmiştir (Brummett, 2000, s.25). Ancak hicivsel yayınlar Osmanlı toplumundaki sınıf çeşitliliğini dile getirmemektedir. Hatta karikatürler toplumsal kutupları eritmiştir. Karikatürler elden ele gezmekte, duvarlara asılmakta ve kahvelerde sesli okunmaktadır. Eğitimsiz kesim de karikatürlerin geleneklerini ve sembollerini anlayabilmekte, Karagöz ve diğerleri gibi baş kahramanları tanımaktadırlar (Brummett, 1997, s.16).

1.4.2. Cumhuriyet Dönemi

Cumhuriyet döneminde karikatürün toplumsal işlevinin önemi ortaya çıkmaktadır. Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte Atatürk devrimleri Türk toplumunu büyük oranda etkileyen en önemli toplumsal olaydır. Karikatürün gerçekleştirdiği önemli toplumsal işlevlerden biri Harf Devrimi'yle birlikte görülmektedir (Alsaç, 1994, s.26). Türk toplumu Arapça'dan Latin alfabesine geçildiğinde bir gecede okuma-yazma bilmeyen bir topluma dönüşür. Toplumun bazı kesimi yazılı basını okuyamazken, karikatürün grafiksel doğası onları anlaşılır kılmıştır. Bu dönemde tüm yayınların Latin alfabesiyle basılmasına getirilen zorunluluktan ötürü karikatür, Türk basınını kurtarmak adına kritik bir rol oynamıştır. Gazeteler genelde grafik materyallere, özellikle de

karikatürlere oldukça önem vermeye başlamıştır (Akman, 1997, s.88). Bu dönemde basın yayın alanında oldukça önemli bir canlanma yaşanmaktadır. Gazete ve dergilerin sayısı artmaya başlamış ve karikatür günlük gazetelere girmiştir (Alsaç, 1994, s.26-27). Cumhuriyetin ilanıyla birlikte kültürel ve politik reformlar gerçekleştirilmiştir. Bu gruplar Kemalistler (ordu görevlilerinin de dahil olduğu), bürokratlar, gazeteciler ve entelektüellerden oluşmaktadır. Amaçları ülkeyi her alanda Avrupa standartları doğrultusunda modernize etmektir ve asıl hedef tüm gelenek, norm ve kurumlarda Batı'yı sosyokültürel politik bir kriter olarak almaktır (Akman, 1997, s.83). Dolayısıyla bu dönem karikatürler bu yeni kültürel-toplumsal değişimi yansıtmaktadır. Burada modern Türk kadını dans, yemek ve giyimde Avrupalılara benzer kadın erkek imajlarıyla yansıtılır. Daha da önemlisi bu imajlar Avrupa'da da gösterilir: "Yeni modern Türk kadını" (Brummett, 1997, s.13-57). Burada özellikle toplumsal değişimi yansıtması ve toplumu yönlendirmesi açısından "modern Türk kadını" imajlarının da karikatürün toplumsal işlevi bağlamında önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir.

Bu dönemde yayın hayatına başlamış olan *Akbaba* (1922) mizah dergisi Cumhuriyetin ilk çeyrek yüzyılına damgasını vuran rekabet tanımayan bir dergi olmuştur. Yusuf Ziya Ortaç ve Orhan Seyfi Orhon'un *Aydede*'nin kapanmasıyla çıkardıkları dergi, Ramiz Gökçe, Sedat Simavi gibi mizah tarihinde önemli isimlerin yetiştiği uzun yıllar yayın hayatına devam eden bir dergi olması açısından önemlidir (Cantek ve Gönenç, 2017, s.11-12). Cumhuriyet dönemi karikatüristlere yeni ufuklar açmıştır. Bu dönemde yeni mizahın temellerini atan, yeni dönem karikatüristlerin öncüsü olan Cemal Nadir, Türkiye'de uzun süre karikatür sanatında etkin olmuştur (Topuz, 2010, s.11). Cemal Nadir bir gazeteye (*Akşam*) sürekli olarak çizim yapan ilk karikatüristtir (Özocak, 2011, s.270-271). Nadir, *Akşam* gazetesinde 'Amca Bey'i yaratmış ve böylece *Akşam* gazetesi ilk günlük sürekli karikatür yayınlayan gazete olmuştur. Daha sonra *Cumhuriyet*'e geçmiş ve 1923-1945 yılları arasında pek çok mizah dergisi çıkarmıştır (Topuz, 2010, s. 11).

II. Dünya Savaşı esnasında kısıtlamalar olmasına rağmen karikatürcüler ve gazeteciler eserlerini koşullara uydurup devam ettirmişlerdir. Bu dönem çok partili dönemin başlangıcıdır ve bu dönemde mizah da farklı bir boyut kazanmıştır. Dönemin en önemli mizah dergisi olan '*Marko Paşa'*yı Sabahattin Ali Aziz Nesinle birlikte çıkarmaktadır ve dergide Mustafa Uykusuz çizmeye başlamıştır. *Marko Paşa* halkın

yanında yer almış ve politik eleştirileriyle halkın sesi olmuştur. Mim (Mustafa) Uykusuz çizimlerini sınıfsal özellikler üzerinden yaparak dergiye ün kazandırmıştır (Çakır ve Yavalar, 2010, s.517-519). 1946-1950 yılları arasında çıkan sosyalist kökenli *Marko Paşa*, Aziz Nesin, Sabahattin Ali ve Rıfat Ilgaz tarafından yayınlanmıştır. Karikatür ve hiciv dergileri yoluyla insanların politik güce karşı savaşını gösteren, ifade özgürlüğünün kıstası olan dergi, Türk tarihinde en önemli örnektir (Arık, 1998, s.20-21). Buna yanında, Cemil Cem'in çıkarttığı *Cem Dergisi* de (1927) iktidar partisine karşı muhalif bir yapıdadır (Koloğlu, 2005, s.326).

1.4.3. Baskı Dönemlerinde Politik Karikatür

1950'ler, özellikle çok partili döneme hazırlık aşamasında, Türk karikatürcülüğü açısından "altın yıllar"dır. Bu yıllarda "yeni kuşak" (50 Kuşağı) karikatüristler ortaya çıkmıştır. *Marko Paşa* solcuların gündemini yansıtır ve karikatürlerde ilk defa sınıf savaşına yer verilir. Karikatüristler toplumsal görevlerinin haksızlıklarla, adaletsizliklerle savaşmak olduğundan ötürü karikatürlerin "*düşünce karikatürleri*" olarak adlandırırlar. 1950-1960 Demoktarik Parti iktidarında basın özgürlüğüne baskılar getirilmiş ve pek çok gazeteci ve karikatürist tutuklanmıştır (Akman, 1997, s.105-110). Ancak 1950 kuşağı Türkiye'de çağdaş karikatürün gelişmesinde en önemli rolü oynayan kuşaktır. Bu dönemde Türk karikatürü yenilenerek daha modern bir anlayışla gelişim göstermeye başlamıştır ve pek çok karikatür sanatçısı çalışmalarını ileri düzeylere taşıyarak uluslararası boyutlarda kabul ettirmişlerdir. Yetişen sanatçılar kurulu düzene eleştiriler getirirmiş ve toplumun ezilen ve bunun farkında olmayan kesiminin savunuculuğunu yapmışlardır (Çakır ve Yavalar, 2010, s.517-519). Aynı zamanda karikatüristler uluslararası yarışmalara katılarak başarılar elde etmişlerdir (Alsaç, 1994, s.30). 1960lar karikatür tarihinde yeni bir dönemdir. Karikatürlerde yer alan solcu toplumsal eğilimler, politik muhalefet, ortaya çıkan yeni kuşak solcu entelektüellerle birlikte bu geçiş dönemi karikatüristleri de etkilemiş ve karikatüristler kendilerini sol politik görüşte konumlandırmışlardır (Akman, 1997, s.105). Gelişmekte olan bir ülkede sanatçı olmanın bilincinde olan neredeyse tüm editoryal ve politik karikatüristler, sanatlarını solcu radikaller olarak icra etmişlerdir. Dolayısıyla karikatürleri genellikle paradoksları, istismarı ve yozlaşmayı yansıtmaktadır (Usluata, 1998, s.88). 1950-1960lar iktidara sert bir direnişin sergilendiği bir dönemdir. *Tef, Taş,*

Dolmuş mizah dergileri politik mizaha ağırlık veren örneklerdendir (Cantek ve Gönenç, 2017, s.29).

1960-1970ler teknik ve tematik olarak tüm önceki gelenekleri kırmaktadır. Modernist karikatüristler sanatsal teknik ve solcu ideolojiyle devrimcidirler (Akman, 1997, s.111-112). Ayrıca bu dönemde karikatür alanının da kurumsallaşmaya başladığı görülmektedir. 1969'da Semih Balcıoğlu, Turhan Selçuk ve Ferit Öngören ile birlikte Karikatürcüler Derneği'ni kurmuşlardır. Dernek karikatüristlerin çalışma koşullarını iyileştirmeyi ve karikatür sanatına ilgi ve sevilirliği artırmayı amaçlamaktadır (Alsaç, 1994, s.30). 1970lerde Türk karikatürü politik duruşunu korumaya devam eder. Bu dönemde karikatüristin topluma karşı görevi, karikatür işinin politik doğası/ özü, karikatürün evrenselliği tartışma konuları arasında yer almaktadır (Akman, 2011, s.114). 1971-1980 arasında sol görüşlerin tırmanışa geçtiği bir dönem yaşanmaktadır ve bu dönemde karikatür önemli bir mücadele alanı olarak yayın organlarında yerini almıştır. Bu dönemde gazetelerin büyük bir çoğunluğu mizah sayfası açmışlardır (Çeviker, 2010, s.27).

1950 kuşağının karikatüristlerinden biri olan Oğuz Aral'ın 1972'de öncülüğünde yayın hayatına başlayan *Gırgır*, Türk karikatür tarihine damgasını vuran mizah dergilerinden biridir. Dergi karikatürün halktan uzaklaştığını ileri sürerek onu yine halkla buluşturmayı amaçlamıştır. Ayrıca Oğuz Aral dergi okurlarından bir kadro oluşturmayı amaçlamış ve dergi bir "okul"a dönüştürülmüştür. Dergi herkese hitap eden eğlenceli bir yaklaşımla eleştirel yapısını sürdürmüştür (Çeviker, 2010, s.27). Aral genç karikatürcüler yetiştirerek, sözcük oyunlarına dayalı çarpık kenleşmenin getirdiği arabesk tiplerin, televizyon dizilerinin, sporun, sinemanın genelde çizgi roman biçimiyle alaya alındığı güncel bir mizah anlayışı yaratmıştır (Ferruh Doğan, 1984'ten aktaran Özer, 1994). Ancak Çeviker'in ifadesiyle (2010); "ABD'de yayımlanan Anglosakson karikatürünün en tipik örneği olan *Mad*'i örnek alması, Karikatürcüler Derneği'nin devrimci karikatürcüleri tarafından büyük bir tepkiyle karşılanmıştır" (s.27). Bununla birlikte, *Gırgır* Türk karikatür tarihinin bir dönüm noktasıdır. Pek çok karikatür cinsel içerikli ve apolitiktir. Dergi tüm politik görüşten gençlerin ilgisini çeker ve genellikle argo kullanır. 1970lerde yüksek tirajıyla dünya çapında hiciv dergileri arasında *Mad* ve *Krokodil*'den sonra üçüncü sırada yer almıştır (Tunç, 2002, s.55). *Gırgır* dergisi, ticari başarısının ardından bu potansiyelden daha fazla yararlanmak için

Oğuz Aral'ın kardeşi Tekin Aral tarafından yönetilen *Fırt* dergisini (1976) çıkarmışlardır. Daha sonra ideolojik nedenlerle istedikleri mizahı yapamadıklarından ötürü *Gırgır*'dan ayrılan bir grup karikatürcü *Mikrop* adlı dergiyi (1978) çıkarmışlardır. *Gırgır*'a göre daha solda duran ve cinselliğe ve iğrençliğe daha geniş yer veren *Mikrop*'un yayın hayatı çok uzun sürmemiş ve dergi kapanmıştır. Dergi 1990 sonrası sürmekte olan marjinal-radikal anlayışın temellerini attığından önemlidir (Cantek ve Gönenç, 2017, s.17).

1980 Darbesiyle birlikte karikatür üzerindeki baskı yine artmaya başlar. İktidara karşı tüm tehditler eengellenmiş ve 1983 yılına kadar tüm demokratik faaliyetler askıya alınmıştır. 1983'ten itibaren neo-liberal söylem toplumun tamamını, medya da dahil olmak üzere, etkisine almıştır. Böylece Türk politik hayatında basın önemli bir rol oynamaya başlamış, alternatif basın cezalandırılmıştır. Gazetecileri 1983'te kurulan hükümet için bir tehdit olarak görülmüştür. Bu dönem Türk medyasında fikir farklılıklarına karşı hoşgörüsüzlüğün ve tekelleştirmenin başlangıcıdır. Darbe sonrasında Türkiye'de resmi olmayan sansür bulunmaktadır; karikatüristlere tehditler buna örnek verilebilir (Tunç, 2002, s.54-55). 1980ler her ne kadar gazeteci ve karikatüristler açısından zor bir dönem olsa da, yeni mizah dergilerinin çıktığı görülmektedir. Darbeyle birlikte *Gırgır* bir süreliğine yasaklanmıştır. Daha sonra *Gırgır*'dan ayrılan bir grup karikatürist 1985'te yeni bir hiciv dergisi kurarlar: *Limon* (Cantek ve Gönenç, 2017, s.18). Her ne kadar basına karşı hoşgörülü gösterilse de, bu uzun sürmemiş ve *Limon*'un yazı işleri müdürü Murat Kürüz ve 3 karikatüriste hakaret davası açılmıştır. 1986 yılında yine bir *Limon* karikatüristi yayınladığı bir dizi karikatürden ötürü tutuklanır (Tunç, 2002, s.55-56).

1990lara gelindiğinde Sovyetler Birliği'nin çöküşüyle, televizyon ve Amerikan etkisi artmıştır (Tunç, 2002, s.55). Bu dönemde yeni mizah kendi dilini ve anlayışını oluşturmaktadır. 1990'lardan 2000'lere gözde bir mizah dergisi olmaya başlayan *Leman* dergisi (1991), karikatür, çizgi roman, şiir, siyasi analizlere yer vererek ve "her şeyden biraz" anlayışıyla olutturdukları içerikte pek çok farklı üslubu bir araya getirerek-pastiş-yayın yapmıştır (Cantek ve Gönenç, 2017, s.21). *Limon*'un yeni bir versiyonu olan *Leman*'ı diğerlerinden ayıran özellik ise politik konularla baş etmesinin yanında satışları artırmak adına pornografik karikatürlere de yer vermesidir (Tunç, 2002, s.55). Dönemin diğer önemli karikatüristleri Hasan Kaçan, Behiç Pek, Latif Demirci, Cihan Demirci,

Gani Müjde ve Metin Üstündağ gibi gibi isimlerden oluşmaktadır. Ayrıca bu dönemde kadın çizerlerin de sayısı artmaktadır. Özden Öğrük'ün yarattığı çizgi roman *Çılgın Bediş* en başarılılarından biridir (Topuz, 1997, s.258). 1990lar karikatüristlere karşı baskıların yoğunlaştığı ve davaların açıldığı bir dönemdir. Ertan Aydın, Ahmet Erkanlı, Doğan Güzel hapis cezası alırlar. (Özer, 2003, s.78).

1980ler ve 1990lardaki liberalleşme ve küreselleşme süreci, İslami kesimin medya aracılığıyla kamusal alana girmesini mümkün kılmıştır. Buna *Zaman Gazetesi* örnek verilebilir. *Zaman* 2002 yılında yenilikçi bir tavırla Fikir Sayfası'nda editoryal karikatürler yayınlamaya başlamıştır. Dağıstan Çetinkaya'nın çizdiği karikatürler daha çok sanatsal ve sürrealisttir. Dini ahlaki kısıtlamalardan ötürü bu karikatürler politik bir tavırdan ve aşağılamadan kaçınır. Çetinkaya'nın karikatürleri mizahi olmaktan çok felsefidir. Daha sonra radikal bir değişime giderek gazetenin internet sayfasında Çetinkaya'nın sürreal çizimleri yerini komik figürlere bırakmış, karikatürist güncel politika odaklı çizimler yapmaya başlamış ve politik figürleri tanımlamak için semboller kullanmış, dolaylı bir eleştiriyi tercih etmiştir (Taş ve Uğur, 2007, s.312-313).

1.4.4. Günümüzde Mizah Dergisi Ortamı

Yakın geçmişte yayın hayatına başlayan ve mizah dergiciliği adına önemli bir yere sahip olan dergilerin başında *Gırgır* gelir. İlk önce *Gün* gazetesinin ücretsiz eki olarak Oğuz Aral tarafından hazırlanan dergiye olan ilgi artınca 1973 yılında bağımsız olarak yayınlanmaya başlar (Çakır, 2001'den aktaran Cantek ve Gönenç 2017, s.16). *Gırgır*'ın ilk dönemlerinde şöyle bir sloganı kullanır; "*Geçim derdini, can sıkıntısını, aşk yarasını, karı-koca kavgasını şipşak keser. Her derde devadır, gırgır da gırgır*" (wikipedia.org). 1970'li yılların ikinci yarısında politik duruşunu belirginleştirerek politik mizah üretmeye başlar, aynı zamanda altın çağlarını da yaşadığı dönemdir. *Gırgır* aynı zamanda Türkiye'de oldukça fazla sayıda sanatçının yetişmesine aracı olan bir dergi olarak da mizah tarihinde önemli bir yere sahiptir (Cantek 1994; Cantek ve Gönenç 2017).

Gırgır'dan ayrılan bir karikatürist ekibi, sert bir politik eleştiri çizgisiyle *Limon* dergisini çıkarmaya başlamıştır (Cantek, 1994, s.80). *Limon*, 1970'lerdeki *Mikrop*'un ruhunu 1980'lere uygulayarak sürdürmeye çalışmıştır. Kısa bir yayın hayatı olan

derginin kapanmasıyla, *Leman* dergisi 1991 yılında yayın hayatına başlamıştır. Mehmet Çağçağ ve Tuncay Akgün'ün birlikte kurdukları bağımsız bir dergidir. *Limon*'dan gelen sol muhalif duruşunu güçlendirmiş ve yaygınlaştırmayı başarmıştır. *Leman* özellikle 1990-2000lerde oldukça yükseliştedir. Açıkça görülen bir sol söylemin yanında apolitik mizaha da yer veren dergi, farklı anlayışları bünyesinde barındıran, aynı zamanda da karikatür, çizgi roman gibi farklı türlere yer veren bir dergidir (Cantek ve Gönenç, 2017, s.19-21). Bununla birlikte *Öküz, L-Manyak, Atom, Red, Yeni Harman* gibi çeşitli mizah ve mizah dışı konuda da dergi çıkartmaktadır, böylece bir yayın grubu haline gelmiştir (wikipedia.org). *Leman* dergisinden ayrılan Metin Üstündağ, Bahadır Baruter, Selçuk Erdem, Erdil Yaşaroğlu gibi karikatüristlerin yer aldığı yazar ve çizer ekibi 2002 yılında *Penguen* haftalık mizah dergisini kurmuşlardır. 2007 yılında *Penguen*'den ayrılan genç bir kadro 2007 yılında *Uykusuz* mizah dergisini çıkarmaya başlamışlardır (Çeviker, 2010; Cantek ve Gönenç, 2017).

Ayrıca Türkiye'de yazar ve çizerleri kadınlardan oluşan, kadın sorunlarına kadın karikatür karakterleri sunumuyla mizah yayıncılığında son derece bir öneme sahip *Bayan Yanı* mizah dergisi, ilk kez 8 Mart 2011'de yayınlanmıştır. Dergi, Türkiye'de ilk kez yazar ve çizerleri kadın olan özel sayı fikriyle çıkar, başta bir kerelik yapılması planlanmıştır; ancak daha sonra çizerler, editör ve okurlar memnun kaldığından devam etmiştir. Aylık yaygın süreli yerel yayındır. Önce iki ayda bir çıkması planlanmış, fakat daha sonra aylık olarak yayınlanmaya başlamıştır. Türkiye'de kadınların hazırladığı ilk mizah dergisi olan *Bayan Yanı*, kendisini *"Dünyanın ilk ve tek kadın mizah dergisi"* olarak tanımlamaktadır. Derginin amacı kadın sorunlarına esprili bir anlatımla dikkat çekmektir. *Bayan Yanı* Mizah Dergisi, *Leman* mizah dergisinin kadın yazar çizerlerinin bir araya gelerek çıkardığı bir mizah dergisidir. Dergi, Betül Yılmaz, Ramize Erer, Feyhan Güver, İpek Özsüslü, Gülay Batur, Andaç Gürsoy, Aslı Perker, Nurgül Kaan, Melda Onur, Duygu Sarı, Raziye İçoğlu, Meral Onat gibi isimlerin yer aldığı 20 kadın yazar-çizerden oluşmaktadır ve her 8 Martta özel sayı çıkarmaktadırlar (fotoritim.com).

Dergi çizerlerinden İpek Özsüslü ile yapılan söyleşide de belirtildiği gibi (2011), mizahın erkek çizerlerin daha fazla olması ve rahatlıkla dergi çıkarabilmelerinden ötürü erkek egemen bir alana sahip olduğu, dolayısıyla mizah dergilerinde erkek çalışanlar hakim çoğunluk olduklarından rahat bir tavır sergiledikleri görülmektedir. Özsüslü'ye göre, kadrosu kadınlardan oluşan ilk mizah dergisi olma özelliğine sahip *Bayan*

Yanı'nın ise, kadın deneyimi ve güncel politik konular üzerine mizah yapmayı amaçlamaktadırlar. Ayrıca politik olmanın her konuya politik yaklaşmayı gerektirdiğini belirterek; "kadın erkek olmanın ötesinde herkesin farklı bir bakış açısı ve dili olduğunu ve bunu da çizgilerine yansıttığını belirterek *Bayan Yanı*'nın iktidarı, politikalarını ve iktidar yanlılarını da çizgilerine yansıttıklarını, kadınların mizah konusunda cesarete ihtiyacı olduğunu" vurgular (Gözke, 2011). *Bayan Yanı* mizah dergisinin de istihdam, temsil ve okur noktalarında belirgin farklılıklar barındırdığından mizah ve karikatür alanında oldukça önemli bir yere sahiptir.

1.5. Karikatür: Düşünce ve İfade "Özgür"lüğü Ortamı

Özgürlüğün ne olduğu, insanın özgür olup olmadığı gibi sorular günümüze kadar tartışılagelmiştir. Pek çok düşünürün bu konu üzerine yoğunlaşarak düşünmelerine rağmen, günümüzde özgürlüğün anlamı ve sınırlılıklarının neler olabileceği sorusu, güncelliğini korumaktadır (Kapani, 1972, s.3). Farklı alanlarda özgürlük sorunu üzerine yanıtlar aranmasına rağmen, tek ve ortak bir tanım yapmak zor görünmektedir. Ancak "hak" kavramı soyut özgürlük kavramının somutlaştırılmış biçimidir. Buna göre haklar, doğrudan ya da dolaylı bir şekilde özgürlüklerle ilişkilidir; dolayısıyla özgürlük bütün hakların temelini oluşturur (Kaboğlu, 1989, s.13-15). Bireylerin özgürlükleri de tıpkı toplumların kolektif özgürlükleri gibi demokratik bir toplumun olmazsa olmazıdır (Kaboğlu, 1989, s.30-31).

Bireylerin düşüncelerini özgürce ifade etmeleri, bir toplumda özgürce yaşamanın koşullarından biridir. Dolayısıyla düşünce özgürlüğü ile ifade özgürlüğü birbirleriyle bağlantılıdır denilebilir. Türkiye Cumhuriyeti Anayasası'nın 26. maddesinde yer alan "Herkes, düşünce ve kanaatlerini söz, yazı, resim veya başka yollarla tek başına veya toplu olarak açıklama ve yayma hakkına sahiptir." ifadeleri de, düşünce özgürlüğü ve ifade özgürlüğünün birbirini tamamlayan ve birbirine anlam katan kavramlar olarak önemini ortaya koymaktadır. Bireylerin ve toplumların özgürce düşüncelerini ifade edip özgürce yaşayabilmeleri için, ifade özgürlüğü şarttır ve bu sözlü, yazılı ya da görsel araçlarla sunulabilir. Düşünce özgürlüğü ve ona bağlı olarak ifade özgürlüğünün eylem, protesto gibi kitlesel hareketlerle olabildiği gibi, eleştirel duruşuyla mizahın da düşüncelerin yayılmasında etkili bir muhalefet aracı olarak farklı bakış açıları sunan alternatif bir alan olduğu düşünülebilir. Özellikle düşüncelerini çizgilerle ifade eden

karikatüristlerin bu mücadele alanında ırk, din ve cinsiyet gibi konularda eşit ve tarafsız bir noktadan iktidara muhalefet etme bilinci önemli görünmektedir.

Türkiye'de yapılan araştırmalardan biri[12] karikatürü, ifade özgürlüğünün bir alanı, toplumların siyasi iktidarlarla savaşımlarının bir aracı olarak araştırmıştır. Çalışmada Osmanlı döneminden günümüze karikatür tarihinde yayınlanan mizah dergileri ve bu dergilere getirilen yasaklama, kapatma cezalarını ortaya konulmuş ve karikatürlerin ifade özgürlüğünün en önemli aracı olduğunu belirtmiştir. Günümüzde her ne kadar kapatma davaları açılsa da, genelde Yargıtay kararlarında mizaha hoşgörü ile yaklaşılması esas alındığından karikatürlerin siyasi iktidara yönelik birincil silah olduğu sonucuna varılmıştır (s.259-294).

Ayrıca mizahın eleştiri işlevine yönelik çalışmalardan bazılarında da karikatürlerden kaynaklanan krizlere odaklanıldığı görülmektedir. Hazreti Muhammed'in karikatürü üzerine küresel krizle ilgili bir araştırma[13] da, İngiliz ve Yunan basınında karikatür krizinin medya söyleminde nasıl dile getirildiğini eleştirel bir bakışla inceler. Kültürel ve dini çeşitlilikle ilgili ulusal kamusal alan ve ulusal anlayışların, gazetelerin iletişimsel ve politik alanı yapılandırırken baskınlığını koruduğunu ifade eder (Triandafyllidou, 2009, s.36-53). Benzer konuda farklı bir çalışmada[14] ise, karikatür ve ifade ve basın özgürlüğü ilişkisiyle kamu ve özel haklar karşısında ifade özgürlüğünün durumu incelenmiştir. Çalışmada öncelikle Türkiye'de ortaya çıkan karikatür krizleri ve açılan davalarda Yargıtay'ın ret sebebinin, mizahın hoşgörü ile yaklaşılması gereken ifade özgürlüğünün bir alanı olduğu belirtilmiştir. Küresel bir boyutta yaşanan bir karikatür krizine de değinilerek, AİHM'nin Hz. Muhammed karikatürünün ifade özgürlüğünün ötesinde, dine hakaretin fikir özgürlüğü kapsamında değerlendirilemeyeceği kararını belirtir. Medya etiği konusunu gündeme getiren bu tip yeni krizlerin ancak etik ilkelerle önlenebileceği ve diğer medya araçları içerisinde karikatürün etkisinin gittikçe arttığı sonucuna varır (Nizam, 2010, s.285-290).

[12] Daha fazla bilgi için bk. Gürkan Özocak (2011). Türkiye'de Siyasi İktidarın Mizahla İmtihanı: İfade Özgürlüğü ve Karikatür. *TBB Dergisi*, 94, s.259-294.

[13] Daha fazla bilgi için bk. Anna Triandafyllidou (2009). The Mohammed Cartoons Crisis in The British and Greek Press (İngiliz ve Yunan Basınında Hz. Muhammed Karikatürleri Krizi). *Journalism Studies*, s.36-53.

[14] Daha fazla bilgi için bk. Feridun Nizam (2010). Krize Dönüşen Mizah: Türkiye'de ve Dünyada Karikatür Krizleri. *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu*, s. 285-290

Buna ek olarak Türkiye'de son dönem mizah dergileri üzerine yapılan çalışmaların da, her ne kadar sınırlı sayıda da olsa daha çok *Gırgır, Leman* ve *Penguen* mizah dergileri üzerine yapıldığı görülmektedir. Bu dergilerin eleştirel bir niteliğe sahip olmalarının da, onların politik mizah içerisinde yer verilmesine olanak sağlamaktadır. *Leman* dergisi üzerine yapılan bir çalışmada[15] siyasi mizah anlayışını eleştirel bir şekilde kaleme alan karikatüristlerin grafik sanatını kullanarak siyasal yaklaşım biçimlerini *Leman* dergisi üzerinden ele alınmıştır. Sonuçtaysa karikatürün yazılı ya da yazısız olmasının önemli olmadığı, asıl amacın eleştiriyle halkın siyaset üzerine düşündüklerini komedyaya dökme sanatı olduğunu, karikatüristin sözlü ya da sözsüz şeklinde yasaklar olmadan çizmesi gerektiğini savunurlar (Erdoğan, Gürbüz ve Küçükali, 2010). Buna ek olarak mizahın eleştirel işlevi ile bağlantılı bir başka araştırma[16] da karikatür tarihine bakıldığında *Markopaşa*'dan sonra iktidara saldıran *Gırgır* ve sonra *Leman* dergilerinin muhalif kimliği ortaya konulmuş ve sonuçta hem *Gırgır* hem de *Leman* dergilerinin başarılarını toplumun ihtiyaçlarına cevap verebildikleri, zamanı yakaladıkları için başarılı olduklarını savunur (Arı, 2008, s.97). Muhalif kimliğiyle öne çıkan mizah dergilerinin en yenilerinden birinin *Penguen* mizah dergisi olduğu söylenebilir. *Penguen* dergisinin saldırı işlevini konu alan bir araştırmada[17], Osmanlı döneminden bugüne Türk karikatür tarihine yer verilmiş ve *Penguen* dergisinin iktidara başkaldırısı Türk siyasi tarihinde yapılan karikatürlerle ortaya koyulmuştur. Mizah ve karikatürün saldırı ve yıpratma gücünün *Penguen* dergisinde kapağa taşındığını ifade eden Kamiloğlu, yine de derginin politik meselelere seyrek yer verdiğini belirtir (Kamiloğlu, 2013,).

2000lerde karikatüristlere pek çok davalar açıldığı ve birtakım cezalar uygulandığı görülmektedir. Seyit Saatçi ve Aşkın Ayrancıoğlu'nun 2001'de bir sergide yer alan 7 karikatürünün sakıncalı bulunduğundan dava açılmıştır. Sanatçılar ise işlerinin "eleştiri sanatı" olduğunu belirtirler ve her tür haksızlığa karşı olduklarını ifade ederler. 2006 yılında, Sefer Selvi'nin *Evrensel* Gazetesi'nde 2004 yılındaki bir

[15] Daha fazla bilgi için bk. Taşkın Erdoğan, Gökhan Gürbüz ve Gül Küçükali (2010). Siyasal Olana Bir Alan Üzerinden Gülme: Gülmenin Etkin Bir Alanı Olarak '*Leman'* Örneği. *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu,* s.1071-1078.
[16] Daha fazla bilgi için bk. Bilal Arı (2008) *Gırgır ve Leman Dergileri Örneğinden 1980 Sonrası Mizah Basını ve Muhalefet Anlayışı*. (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul).
[17] Daha fazla bilgi için bk. Zeynep Kamiloğlu (2013). *Penguen* Dergisinden Hareketle Türk Karikatür Tarihinde Mizahın Saldırı İşlevi. *Milli Folklor,* s.165-173.

çiziminden ötürü Selvi'ye dava açılır. Daha sonra aynı yıl İngilizce öğretmeni olan Michael Dickinson'a dava açılır. 2007'de *Cumhuriyet* Gazetesi karikatüristi Musa Kart'a alenen hakaretten dava açılır. 2004 yılındaki karikatüründen dolayı dava açılan Kart'ı, *Penguen* mizah dergisi, *Leman* mizah dergisi mizahi bir yaklaşımla protesto ederler. Açılan pek çok dava mizahın hoşgörü gerektirdiği gerekçesiyle sonuçsuz kalır (Özocak, 2011, s. 290).

Çeviker'in ifade ettiği gibi (2010), "Magazine tapınan basın, yarın karikatüre gereksindiği özgürlük ortamını verebilir mi?" Çeviker'e göre Mizah'ın ve Tarih'in doğru sorusu budur (s.30). Yine de politik karikatür yapan kara mizahçıların sanatlarını sergilemeye devam ettiği görülmektedir. Öyle ki Enis Batur'un ifade ettiği gibi (2010),

> "…tutuklanmaktan, işkence görmekten, öldürülmekten gözü korkmaz Kara Mizahçıların; ayrıca dilin akreple ilişkisi, Kara Mizahçıyı darbelere dayanan bir üslup kurmaya, bu nedenle de vurucu, ekonomik yanı ağır basan özdeyiş türünü benimsemeye yöneltmiştir. Vatos gibi çarpıp geçer Kara Mizah özdeyişleri, ama değdikleri yerde durmadan hatırlanan bir acı kalır" (s.8-9).

Nitekim Topuz'un da sözleriyle (1986), "Mizah çoğu kez insanda bir anlık tepki yaratır; bu bir anlık gülümseme, gülme ya da alay güçlü bir silahtır, bir savunma aracıdır; insanlığın tarihi belki de bu birer anlık tepkilerden oluşur" (s.67). Bu anlık tarihsel tepkiler, mizah yoluyla toplumsal eleştiride bulunarak toplumsal bilinçte (ayrıca Lacancı anlamda "ortak bilinç"te) farkındalığa zemin hazırlayabilir.

Dolayısıyla korku ve baskı her ne kadar güçlü olursa olsun, mizahın ve mizahçının direnişçi ruhunun güçlü bir muhalefetle özgürlük alanına sunabilaceği söylenebilir. Karikatürün Türkiye'deki tarihi gelişimine bakıldığında yakın dönemde *Gırgır, Leman, Penguen* ve *Uykusuz* mizah dergileri önemli olmakla birlikte bir o kadar önemli olan oluşum da farklı bir yapıya sahip olan *Bayan Yanı* mizah dergisidir. Dergi özellikle toplumsal cinsiyet ve mizah ilişkisinde önemli bir oluşumdur. Gelenekselden farklı görsel ve anlamsal temsiller sunan kadın çizgi karakterler ise Türk karikatürü için son derece önemlidir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. KADINCA BİR DİLE DOĞRU: "BAKIŞ" VE DİŞİL ÖZNELLİK

"Kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir."[18]

"Kadın doğulmaz, kadın olunur."[19]

Mizah ve özellikle karikatürün toplumsal eleştiri gücü, iktidar ve muhalefete eleştirel bakış bağlamında önemlidir. Aynı zamanda mizahi anlatı, üretilen ve yeniden üretilen egemen söylemin kalıplaşmış yargılarına da politik karikatür vasıtasıyla direnebilir. Bu bağlamda bir eleştiri sanatı olan politik mizah ve toplumsal cinsiyet ilişkisi nasıldır? Bir eleştiri sanatı olarak mizah dergilerinin toplumsal cinsiyet rollerine yaklaşımının nasıl olduğu, güçlü olan mizahın bu konuya hassasiyeti bağlamında önemlidir. Bu doğrultuda öncelikle toplumsal cinsiyet kavramı daha sonra bu kavramın mizah ve karikatürle ilişkisi tartışılacaktır.

Cinsiyet, biyolojik bir anlayışa işaret ederken, "'toplumsal cinsiyet' (gender) kadın ve erkeğin toplum içindeki statüsünü, bunlara uygun rollerini, görev ve sorumluluklarını, konumunu, toplumun bireyi nasıl görüp algıladığını ve beklentilerini kapsar (Sancar, Acuner, Üstün, Bora ve Romaniuc, 2006, s.4). Ayrıca Fatmagül Berktay da (2009) "toplumsal cinsiyetin biyolojik cinsiyetten farklı olduğunu, toplumsal ve kültürel olarak belirlendiğini, buna ilaveten içeriğinin hem toplumdan topluma hem de tarihsel olarak farklılaşabileceğini" (s.16) ifade eder. Ancak Sancar, toplumsal cinsiyetin, cinsiyet farklılığını belirtmesinin yanında cinsler arasındaki eşitsiz güç ilişkilerini de ifade ettiğini savunur (Berktay, 2009, s.16). Özetle cinsiyetin doğayla, toplumsal cinsiyetin ise kültürle ilişkili olduğu görülmektedir. Bu bakış açısıyla

[18] John Berger (2013). *Görme Biçimleri*. çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Metis, s. 46.
[19] Simone de Beavour (1949). *İkinci Cins*

toplumsal cinsiyet, toplumsal ve kültürel olarak üretildiğinden, yine aynı şekilde değiştirilebileceği düşünülebilir.

"Toplumsal cinsiyet teorisine göre, toplumsal cinsiyet görünümleri kültürel olarak üretilir, medya ile pekiştirilir ve medyada kadınların sunumu eşitsizdir. Toplumsal cinsiyet kalıp yargıları (stereotipleri) kadın ve erkeklerin karakteristik davranışları, kadın ve erkeklere uygun farklı eylemlere ilişkin genel inançları içerir" (Yavuz, 2007, s.500). Bu inançların iktidar ilişkilerinin belirlenmesine ve normalleştirilerek sürdürülmesine neden olduğu görülmektedir. Deniz Kandiyoti'ye göre (1996/2013), toplumsal olarak inşa edilen cinsler arasındaki farkı ve bununla birlikte cinsiyetler arasındaki hiyerarşiyi kapsamaktadır. Cinsiyetler arasındaki iktidar ilişkilerinin toplumsal olarak üretildiği ve bunun da bir eşitsizlik yarattığı görülmektedir. Ancak Foucault'ya göre iktidar ilişkileri, birinin diğerini yönlendirmeye çalıştığı, ancak dolaşımda olan, işleyen, yeri belirlenemez yani değişebilir ve tersine çevrilebilir bir şeydir. İktidar kendini oluşturan bireyler aracılığıyla yayılır, tarihsel güçlerin ürünü özneler üretir. İktidar ve bilgi de karşılıklı etkileşim halindedir; iktidar bilgi üretir, bilgi de iktidar etkilerine yol açar (aktaran Canpolat, 2005). Bu bağlamda ataerkil ideolojinin pekiştirilerek devamlılığının sağlanmasında, medya aracılığıyla iletilen kodlar son derece önemlidir.

Toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyet gibi doğal değil kültürel bir yapılanma olduğundan, ataerkil düzen tarafından oluşturulan iktidar ilişkilerinin değişime ve dönüşüme açık olduğu söylenebilir. Sevilay Çelenk, feminist medya çalışmalarının bu noktada medyadaki kadın temsillerinin dönüşümü için mücadele etmekte olduğunu ve bu araştırmaların medyada kadın temsiline ilişkilin üç noktanın üzerinde durduğunu belirtir. Bunlardan ilki kadınların medya sektöründeki varlığı, yani medyada kadın istihdamı; diğeri kadınların medyada temsil edilme biçimleri, bir başka deyişle kadınların ve kadın sorunlarının temsili; son olarak da medya ürünlerinin kullanıcıları olarak kadınlar, yani kadınların medya tüketicisi olarak konumudur (yaseminceoglu.com). Feminist medya çalışmaları egemen bakış açısını yıkarak, kadınların medyada daha eşitlikçi bir temsil düzeyine gelmesi için mücadele etmektedir. Bu nedenle kadınların medyada hem nitel hem de nicel temsili üzerinde durulması gereken bir noktadır. Her ne kadar kadınların medya istihdamındaki artışının, medyada kadını olumsuzlayan bakış açısını yıkacağı düşünülse de (Köker, 2007, s.119), daha

ziyade kadınların medyada nasıl yer aldığının, nasıl temsil edildiğinin, yani sadece kadın olarak varlığı ya da temsili değil, nasıl bir bakış açısıyla sunulduğunun sorgulanması gerekir. Bu noktada medyada kadın temsili üzerine çalışmalar önem kazanmaktadır.

2.1. Medyada Kadın Temsili

"Kadınlar medyada genellikle ya iyi eş/ iyi anne gibi geleneksel rollerde ya bedenleri ile arzulanan cinsel nesne olarak ya da dayak yiyen, aldatılan, dövülen, tecavüze uğrayan mağdur/ kurban kadınlar olarak temsil edilmektedir (Tanrıöver, 2007, s. 156-159; Belge, 2007, s. 200)". Ayrıca kadına ev kadını, iyi anne ya da iyi eş, cinsel nesne, zayıf ya da muhtaç; kötü kalpli ya da hırslı bağımsız kadın gibi anlamlar yüklenmektedir[20]. Medyada kadınların temsil edilme biçimlerine yönelik Mine Gencel Bek ve Mutlu Binark'ın (2000) "*Medya ve Cinsiyetçilik*" isimli çalışması dikkate değerdir. Bek ve Binark (2000) kadının medyada üç farklı kategoride yer aldığını belirtmişlerdir; bu kategorilerin anne ve eş, cinsel nesne ve şiddet eyleminin nesnesi olarak sunulduğunu ifade ederler (s.4-12). Bir diğer araştırma da Ayşe Saktanber'e (1995) ait "*Türkiye'de Medyada Kadın: Serbest Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakar Anne*" adlı çalışmadır. Saktanber (1995), feminist hareketin gelişmesiyle birlikte, medyanın kadın konusunun daha geniş yer bulduğunu belirtir. Ancak bu gelişmenin kadınların ikincil konumlarıyla ilgili sorunu çözmediğinin altını çizer. Bunun nedeninin de kadınlar üzerine söylenen sözdeki gelişmenin kadınlardan ziyade, erkeklerin bakışını taşımasından kaynaklandığını ifade eder. Ona göre bu bakış açısı iki kadın tipini ortaya çıkarmaktadır; biri özellikle televizyonda kadın programlarında fedakar anne, sadık-iyi eş kurgusu ile ortaya çıkan kadınlar, diğeri ise daha çok kadının cinselliğine odaklanan "serbest-müsait kadın" tipidir. Böylece kadın genelde pasif, hükmedilebilir bir cinsel nesneye dönüşmektedir. Kadınlar medyada kendi seyredilişlerini seyrederken, bir taraftan da onlara olması gereken ideal kadının ne olduğu gösterilir. Sonuçtaysa kitle iletişim araçları tarafından oluşturulan bu söylem, talep edilenin dışında kalmak istemeyen kadınlar tarafından benimsenir ve yaygınlaşır (s.213). Molly Haskell de "*From Reverence to Rape*" (1974), isimli çalışmasında film tarihindeki kadına yönelik rolleri ve kalıpyargıları tarihsel olarak ifade eder. Ona göre film tarihindeki dönüşüm (kadına) hürmetten (sessiz film dönemi), tecavüze (1960-1970'ler Hollywood)

[20]http://yaseminceoglu.com. *Medyada 'Kadın' İmajı*. 2004

gerçekleşmiştir. Haskell üç temel kadın karakter olduğunu belirtir: bunlardan birincisi Katherine Hepburn ve Bette Davis gibi güçlü iktidar sahibi kadınlar olarak olağanüstü kadın; ikincisi pembe dizi karakterlerindeki gibi sıradan, pasif ve genellikle kurban konumundaki sıradan kadın; son olarak da yükselen kurban olabilecek olağanüstü olan sıradan kadındır (White, 2000'den akt. Timisi, 2014 s.162). Edebi eserlerde de erkek yazarların basmakalıp iki uç tip yarattığı görülmektedir. Sandra M. Gilbert ve Suzan Gubar *The Mad Woman in Attic* isimli yapıtlarında bu karşıt tiplere evdeki melek ve canavar adını verirler;

> "'Evdeki melek' tipi ataerkil toplumda erkeğin kafasında ideal olarak yaşattığı kadın tipidir ve erdemleri arasında namusluluk, alçakgönüllülük, uysallık, masumiyet başta gelenlerdir… Bu melek kadın ayrıca erkeğini mutlu etmenin görevi olduğunu bilecek ve kendini evine, kocasına, çocuklarına adayacaktır. Karşıt uçta, bağımsızlığına düşkün, çıkarını kollayan, erkeklerin kendisine biçtiği kişiliği kabullenmeyen ve bundan ötürü erkekleri ürküten 'canavar' tipi yer alır" (Moran, 2011, s.252-253).

Ayrıca Türkiye'de ataerkil bakış açısı Türk Dil Kurumu'nda da açıkça görülmektedir. Buna tdk.gov.tr'de yer alan "müsait"[21] ve "kirli"[22] tanımlamaları örnek verilebilir.

2.2. Feminist Eleştiri

1792'de Mary Wollstonecraft'ın kadınlar için eşit hakları dile getiren eseri, kadın hareketinin ana metnini oluşturmaktadır. Birinci Dalga Feminist hareket 1960'lara kadar olan etkilidir. Kadının eğitim, seçme ve seçilme hakkı gibi konularda erkeklerle eşit haklara sahip olmasını amaçlar (Direk, 2009, s.58; Parla, 2011, s.21). 1960'larla birlikte İkinci Dalga Feminizm ortaya çıkar. Simon de Beauvoir bu harekete, özel bir kadınlık durumundan söz eden *İkinci Cins* (*The Second Sex*) isimli eseriyle damgasını vurur. Beauvoir, "Kadın doğulmaz, kadın olunur." ifadesiyle, cinsiyetin doğayla değil, kültürel olarak üretildiğinin altını çizer ve böylece "toplumsal cinsiyet" kavramının temelini atmış olur. Kadının hiyerarşik olarak ikincil konumuna dikkat çekerek, iktidar ilişkisini de gündeme getirir. Beauvoir aslında toplumsal cinsiyetin, bir cinsiyetin diğerini tahakküm altına almasıyla bağlantılı olduğunu sezdirmektedir (Direk, 2009, s.58). Ayrıca De Beauvoir erkekler tarafından yazılan metinlerde kadının neden

[21] Müsait: 1… 2.Flört etmeye hazır olan, kolayca flört edebilen (kadın), http:// tdk.gov.tr
[22] Kirli: 1… 2. Aybaşı durumunda bulunan (kadın), http:// tdk.gov.tr

Öteki olduğunu soruşturur. Kate Millett ise *Cinsel Politika* (*Sexual Politics*) isimli kitabında (2011), cinsel politikanın ne olduğunu ve yazın sanatında nasıl temsil edildiğini araştırır. Millett toplumdaki askerlik, endüstri, teknoloji, üniversite, bilim, politika, ekonomi ve etkin polis kuvvetleri de dahil bütün güçlerin erkeklerin elinde olduğunu ifade eder. Ona göre politikanın özü güç sahibi olmaktır. Tüm bu güçler eril bir iktidar oluşturmakta ve böylece ataerkil ideoloji kadınları denetim altına almaktadır (s.47). Feminist görüşlerle kültürel eleştiriyi bağdaştıran Betty Freidan ve Germaine Greer kültürel stereotiplerin niye bu kadar etkili olduğunu ve kadınların bu stereotipleri neden kabul ettiklerini sorgularlar. Sonuçtaysa dört yazarın da ortak amacı kadınların kültürel ezilmişliğinin nasıl anlatılıp ortaya çıkarılabileceğini araştırmaktır (Humm, 2002, s.61). İkinci Dalga Feminizm erkek egemen düzenin yapılarını ortaya çıkarmaya çalışır ve "Kişisel olan politiktir" ifadesiyle her alanı politikleştirir (Timisi, 2014, s.160). 1990'larda da İkinci Dalga Feminizme bir tepki olarak ortaya çıkan Üçüncü Dalga Feminizm, bir kadın eleştirisi gündemi oluşturur. Üçüncü Dünya Feminist eleştirisi olarak da adlandırılan hareketin yoğunlaştığı noktalar evrenselliğin politikaları, kültürel kontroller ve yanlış temsillerdir (Humm, 2002, s.356). Medyada kadın temsiline ilişkin sorunların yaşandığı ve bu sorunların eleştirel/postyapısalcı bir yaklaşımla ele alındığı görülmektedir.

Tarihsel süreçte hakim ataerkil ideoloji tarafından kadın ve erkeğe ilişkin oluşturulmuş toplumsal cinsiyet rolleriyle toplumsal olarak normalleştirilmiş basmakalıp yargılar, toplumsal zihniyeti şekillendirir ve onun tarafından şekillenir. Toplumu oluşturan bireyler de bu oluşturulmuş düzenin içinde dünyaya gelirler. Aslında tıpkı Heiddeger'in de belirttiği gibi, dilde ikamet eder insan ve Lacan'ın da ifadesiyle "bunun anlamı dilin insandan önce orada olduğudur" (Lacan, 2012, s.44). Bu noktada feminist eleştirinin paylaştığı temelde üç varsayımdan söz etmek gerekmektedir. Bunlardan ilki "cinsiyetin dil yoluyla kurulduğu ve yazı üslubunda görünür hale geldiği; bu yüzden, bu üslubun da cinsiyet ideolojilerinin ifade edilmesini temsil etmek zorunda olduğu" görüşüdür (Humm, 2002, s.21). İdeoloji kendi deneyimimizi kendimize ve başkalarına açıklamak için kurduğumuz bir şey, deneyimlerin karşıtlığıyla başa çıkma yöntemimizdir. İkinci varsayım cinsiyetle ilişkili yazı stratejilerinin bulunduğudur. 19. yüzyılda kadınların kendilerini ifade olanaklarının sınırlılığından ötürü kadınlar kendilerine nasıl izin verildiyse öyle yazarlar. Ancak Robin Lakoff'tan (1975) bu yana

dilbilim araştırmacıları erkeklerin ve kadınların dili farklı biçimde kullandıklarına işaret eder. Her iki cinsin de birbirinden ayrı bir sözcük belleği bulunmaktadır ve her ikisi de bu sözcük belleğin, farklı cümlelerle farklı şekillerde ifade etmektedirler. Üçüncü varsayımsa ekonomik ve toplumsal geleneğin bir parçası olan edebiyat eleştirisinin, kadınların eserlerini ya da eğitimlerini görmezden gelmek ya da değerini önemsememek amacıyla, erkek egemen normlar kullandığıdır (Humm, 2002, s.21-26). Berna Moran'ın (2011) da ifade ettiği gibi, feminist eleştiride kadınların benzer türden baskılara maruz kaldıklarından dünyayı ve yaşamı erkeklerden farklı algıladıkları ve kendilerine özgü bir üslupları olduğu ifade edilir. Moran'ın ifadesiyle;

> Kadınlar toplumda bir alt kültür oluştururlar ve bundan dolayı kadın yazarların dile getirdikleri yaşantılar, sergiledikleri davranışlar ve savundukları değerler arasında bir birlik, en azından bir benzerlik vardır (2011, s.255).

Feminist eleştirinin amaçlarından biri de, yeni bir yazı ve okuma bütünlüğü yaratarak feminist okurların etkin rol üstlenmelerini sağlamaktır (Humm, 2002, s.26). Böylece yarattıkları kendilerine özgü dil aracılığıyla farklı kimlikleri kendi bakış açılarına göre temsil ederek, ataerkil düzeni de dönüştürebilecekleri söylenebilir.

Toplumsal cinsiyet yargılarına eleştirel bakan yaklaşımların, çalışmaların ve sanatın bu kalıp yargıları onlar üzerine farkındalık yaratarak yıkma potansiyeli olabileceği ve feminist eleştirinin de bu noktada önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Kadınlık ve erkeklikle ilgili kalıp yargıların yerleşmesine karşı çıkan bir hareket olarak feminizm, kadının toplumsal olarak inşa edilmiş ikincil konumunu değiştirmeyi ve dönüştürmeyi amaçlayan düşünce ve eylemler bütünüdür. Nilüfer Timisi'nin de belirttiği gibi (2014), feminist düşünce iktidarın kaynaklarını sorgulamayı hedefler. Temel amacı iktidar ilişkilerindeki eşitsizliğin temeline odaklanarak onları ortaya çıkarmak ve ataerkil yapıyı görünür kılmaktır. Eleştirel bir yöntem sunan feminizm, tüm toplumsal bilgi ve yapılardaki toplumsal cinsiyet hiyerarşisini görünür kılmayı ve dönüştürmeyi hedefler. Aynı zamanda feminizm bir toplumsal harekettir, yalnızca anlamak değil, dönüştürmek ister (s.157-182).

Feminist eleştirinin temel olarak en önemli katkısı, cinsiyetle bağlantılı kalıplara edebi biçimin önemli bir özelliği olarak dikkat çekmesidir. Diğer önemli katkısı, bu türden kalıpların sürelki olarak yeniden üretilmesinin nedenlerini vermesidir. Üçüncü başarısıysa kaybolmuş ya da görmezden gelinmiş kadınlara ait yazınsal eserlerin

örneklerini ve kadınların tarih boyunca ürettikleri çok sayıda metinlerin keşfedilmesini sağlamasıdır (Humm, 2002, s.27). Feminist eleştiri edebi eserlerde üretilen cinsiyet kalıplarını ve bu kalıpların pekiştirilmesini eleştirirken, aynı zamanda kadın eserlerinin önemini yansıtan çalışmalara da yoğunlaşarak onların değerini ortaya koymaktadır. Kadın temsiline eleştirel bakan feminist eleştiri, ataerkil bakış açısını yansıtan değerleri, inançları, kalıpları sorgulayarak görünenin ardındakini gün yüzüne çıkarmaktadır. Dolayısıyla iktidarın değişimi ve dönüşümü için alternatif yollar açma potansiyeli bulunmaktadır. İkinci Dalga Feminizme ve Üçüncü Dalga Feminizmin doğmasına etki eden postmodern ya da postyapısal feminizm olarak da adlandırabileceğimiz yaklaşım, dilin önemini vurgular. İkinci Dalga Feminizmle birlikte feminist eleştiri, psikanalizi edebiyat ve sinema alanlarında kullanmaya başlar. Feminizmin psikanalizle ilişkisi bir eserin yaratımı ve aktarımında Freud'un bilinçdışı kavramına odaklanır; onun feminist film kuramına katkısı bulunmaktadır. Donovan'ın (1997) belirttiği gibi, feminist kuramın kökeninde Freud'un aile içinde cinsiyet rolleri üzerine yaptığı çalışması ve çocuğun gelişim aşamasında toplumsal olarak oluşturulmuş yetişkinlik rolüne yönelik tasvirleri yer alır (Donovan 1997'den aktaran Timisi, 2014, s.164). Ayrıca feminist film kuramının Freud'u değerli bulduğu noktaları Timisi şöyle ifade eder (2014):

> Freud'un bilinçaltının öznenin oluşumundaki rolünü belirgin kılması, egonun gelişimi, dilin bilinçaltı semptomlarına ilişkin değerlendirmeleridir. Ayrıca Freud dil yanlışları, sürçmeler ve unutmalardan yola çıkarak sıradan (normal) kişiliğin anlaşılmasının derinlerinde yatan anlamını analiz eder. Sonuç olarak dil aracılığıyla görünür hale gelen, gizlenmeye ve bastırılmaya çalışılan düşüncenin belirtisi olarak okunabilir. Freud'a göre insan bilinçdışı aracılığıyla anlaşılabilir ve bilinebilir (s.165).

Jacques Lacan da Freud'un bilinçdışı kavramını kullanır ancak o bilinçdışını dille ilişkilendirir. Lacan bilinçdışının dil gibi yapılandığından ve devamlı devinim halinde olduğundan söz eder. Onun dilsel yaklaşımı ikilemeler ve ikili zıtlıklar üzerine kurulmuştur. Ona göre öncelik bilinçdışındadır ve ego (ben) sadece bir yanılsamadır. "Ben"in kurulduğu yer bilinçdışıdır ve dil gibi yapılanan bir özelliğe sahiptir. Bilinçdışı insan-dil ilişkisinin kaçınılmaz sonucudur; başka bir ifadeyle, insan kendi var oluş gerçeğini olduğu gibi değil, aile, kültürel kurumlar gibi toplumsal bir kurumun ona sağladığı imkanlarla düşünür ve insanda bir yarık meydana gelir ki bilinçdışını temellendiren de budur; böylece insan kendi gerçeğinden uzaklaşır. Özne için anlam "öteki"nin alanında ortaya çıkar. Anlamlandırma sürecinde bilinçli bir düşünce, metafor

yoluyla bilinçdışı anlamlar sisteminde kendini ifade eder (Tura, 2012, s.93-115). Lacan (2012), 'öğretim'inin basitçe dil olduğunu ve Heiddeger'in 'insan dilde ikamet eder' sözünü dilin insandan önce orada olduğunun, insanın dilin içine doğduğunun ve dil yoluyla doğduğunun ancak bunun temelinde aslında Freud'un düşler üstüne kitabında Lacan'ın dikkatini çekenin kelimelerle ilgili meseleler olduğunun altını çizer. Bilinçdışının da bir dil gibi yapılandığını ve dil olduğu için hakikat olduğunu belirtir. Hakikatin ancak dil var olduğu andan itibaren yerleşmeye başladığını ifade eder (s.42-44). Dil hakikati, sistemi, düzeni oluşturmakta, bu düzen ise ataerkil yasalara göre işlemektedir. Sözen'in (1999/2014) ifade ettiği gibi; "gerçeklik söylemle ve söylem içinde inşa edilen şeydir. Her söylem bir gerçeklik inşasıdır ve dolayısıyla artık söylemlere tekabül eden gerçeklikler söz konusudur" (s.9-10). Lacan (2012) Freud'un "bilinçdışı" kavramının dil ile ilişkilendirerek bilinçdışının dil gibi yapılandığını ve hakikatin varlığının dile bağlı olduğunu iddia eder. Dil, bilinçdışı ve gerçeklik üzerine Tura'nın Lacan yorumunda belirttiği gibi (2012);

> …insan kendi gerçekliğini giderek üst üste yığılan metaforlarla düşünür, böylelikle kendi gerçekliğiyle düşüncesi arasında bir uçurum meydana gelir. Üst üste yapılan metaforlar ardında bilinçdışı simgeler kalmıştır. İnsan kendi gerçekliğini giderek daha toplumsallaşmış simgelerle düşünür ve dile getirirken esas çıplak gerçekliğini dile getiren simgeleri geride, bilinçdışında bırakmış olur. Kültürün simgesel düzeninin sağladığı, hatta empoze ettiği metaforlar zinciri, bastırmadan başka bir şey değildir; insan biyolojik bir varlıktan kültürel bir özne olma yolunda, temel dürtülerine toplumsallaşmış tatminler aramak suretiyle ilerler. O halde "gerçeklik ilkesi" denen şeyde kastedilen "gerçeklik" doğal bir gerçeklik değil, kültürel bir gerçekliktir (Tura, 2012, s.70).

Hakikat olarak sunulanın belirlenmesinde ve gerçeklik olarak kabul edilmesinde dil ve söylem, erkek egemen bir düzende kadınlık ve erkekliğe ilişkin kültürel anlamlar üretmektedir.

2.3. "Bakış" Yaklaşımı

Ataerkil toplum düzeninde toplumsal cinsiyet rollerinin inşasında ve pekiştirilerek sürdürülmesinde de önemli bir yere sahip olan medya, mevcut iktidar ilişkilerini yeniden üreterek sürekliliğine aracı olur. Bu nedenle, erkek iktidarını pekiştiren ve kadını erkek bakış açısıyla yansıtan medyada, cinsiyetlere ilişkin temsillerin büyük rol oynadığı görülmektedir. Kitle iletişim araçları vasıtasıyla üretilen diziler, reklamlar, haberler genellikle erkek bakış açısıyla ele alınır, kadın imajı bir

nesneye dönüşür ve ikincil konumda yer almaya devam eder. Sinema da Anneke Smelik'in belirttiği gibi (2008), "kadınlar ve dişillik ile erkekler ve erillik, kısacası cinsel farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği, yeniden üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratiktir" (Smelik, 2008, s.1). John Berger'in (1986/2013) ataerkil bakış açısını ortaya koyan sözleriyle;

> "erkekler davrandıkları gibi, kadınlar göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederler, kadınlarsa seyredilişlerini seyrederler. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye -özellikle görsel bir nesneye- seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur" (s.47).

Kadın da kendisini ya da diğer kadınları erkek gözüyle izlemekte ve nesneleştirmektedir.

Feminist eleştiri doğrultusunda 'bakma' ve 'görme' kavramları, sanatta ve sinemada kadına ve kadın bedeninin temsiline dair sorunlu ve erkek egemen yaklaşımın fark edilmesi açısından önemlidir. Serpil Kırel (2012), "araştırmacıların dikkatini çeken bakışın 'gaze', ve bakmanın kültürel kabullenmeler açısından değerlendirilmeyi beklediğini ve eğer bilinçli bir gözle değerlendiremiyorsak buzdağının yalnızca görünen kısmından haberdar olduğumuzu (s.136)" belirtir. Bakmanın 'masum' bir eylem olup olmadığı üzerine Kırel'in belirttiği gibi (2012);

> Gözün görebilme yeteneği başlı başına masum bir halken bakmak içinde merak, haz alma niyeti ya da sadece gözle bir şeyler anlatmak isteği ile kullanılabilecek bir eylem olabilir. 'Bakış' ise, artık bu eylemin maksatlı bir biçimde bir yere yöneltilmesidir (s.136-137).

Ataerkil anlamlar dünyasında "bakış" kavramı, sinema ve diğer kitle iletişim araçlarında toplumsal cinsiyet rollerine karşı tutumu sergilemek için son derece önemlidir. Feminist film kuramcılarından Laura Mulvey (1975)'in "*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*" başlıklı çalışmasında, geleneksel Hollywood sinemasında var olan erkek egemen yaklaşımın fark edilmesi için ileri sürdüğü bakış yaklaşımı, feminist eleştiri için çok önemli hale gelmiştir.

Hollywood sinemada filmin çekiciliğinin nedenlerini araştıran Mulvey (1992, 2006), sinemanın sunduğu olası hazlardan birinin bakmaktan kaynaklandığını ve bu bakışın da erkek bakışı olduğunu savunur. Ataerkil toplumun bilinçdışının film biçimini

nasıl yapılandırdığını göstermek için psikanalitik kuramı bir politik silah olarak kullanır. Mulvey sinemanın pek çok olası haz sunduğunu ve bunlardan birinin de Freud'un "*Cinsiyet Üzerine Üç Denemesi*"nde erojen bölgelerden bağımsız olarak ortaya çıkan cinsellik dürtülerinden biri olarak kavramsallaştırdığı "skopofili" (dikizcilik) olduğunu belirtir. Bu noktada Freud'un skopofoli kavramının, diğer insanları nesneler olarak ele alıp onlara denetleyici ve meraklı bir bakış yöneltmekle bağlantılı olduğunu ifade eder. Böylece skopofoli kavramıyla diğer insanlar meraklı ve kontrolcü bir bakışın nesneleri olarak konumlandırılırlar. Mulvey, klasik sinemada skopofiliyi, aktif ve pasif olma hali bağlamında işleyen bir yapı olarak ele alır. Bu etkin ve edilgin olma durumu cinsiyetlere ayrılmıştır. Cinsel dengesizliğin hüküm sürdüğü bir dünyada, bakmaktan kaynaklanan haz aktif/eril ve pasif/dişil olarak bölüştürülmüştür. Smelik'in de belirttiği gibi (2008), "geleneksel sinemanın anlatı yapısı eril karakteri etkin ve iktidar sahibi olarak kurar (s.4)". Özdeşleşme ve iktidar sahibi olma duygusu erkeğe aittir (Kırel, 2012, s.230). Mulvey (1992, 2006) sinemada bakışın haz verici yapılarının iki açıdan çeliştiğini iddia eder. Ona göre bu çelişkili yönlerinden biri skopofolidir, yani bakış yoluyla bir başkasını, cinsel arzu nesnesi olarak kullanmaktan kaynaklanan hazdır ve cinsel dürtüyle bağlantılı işlev görür. Diğer yönü de görülen imgeyle özdeşleşme halidir; yani ego libidonun işlevidir. Anaakım sinemanın kadını, erkeğin aktif bakışının pasif nesnesi yaptığını savunur. Eril izleyici aktif bakışı üstlenirken ekranda görünen kadın bedeni bu kurguda bakışın pasif nesnesi olarak konumlandırılır. Ancak Mulvey, bakışın biçimsel olarak zevk vermesiyle birlikte içeriğin tehdit edici olabileceğini, bu paradoksun çözümünün kadın temsili/imgesi olduğunu belirtir. Klasik sinema bu sorunu anlatı yoluyla çözer. Mulvey, Budd Boetticher'a atıfta bulunarak, önemli olanın kadın kahramanın merak uyandırdığı ya da temsil ettiği şey olduğunu belirtir. O, erkek kahramanda yarattığı aşk ya da korkuyla, ya da erkek kahramanın ona olan ilgisiyle, erkeğin kendi davranışını belirlemesine neden olandır.

Mulvey (1992, 2006), toplumsal cinsiyet rollerinin sinemada nasıl kurgulandığını ve sinema vasıtasıyla temsil edilen bu kurgu rollerin insanların yaşam biçimlerini nasıl belirlediğini sorgular. Sinemada fanteziyi erkeğin denetlediğini ve aynı zamanda bunun daha da ilerisinde erkeğin iktidarın temsilcisi olarak var olduğunu belirtir: gösteri/görüntü olarak kadının temsil ettiği ilave anlatıyı etkisizleştirmek için erkek izleyici, bakışın taşıyıcısı olarak bu bakışını ekrana aktarır. Bakışı erkek egemen

toplumun ideolojik işleyişiyle birlikte ele alır. Ona göre klasik Hollywood sineması erkek izleyiciye kameranın erkek bakışını dikkate alan ve erkek kahramanla özdeşleşme imkanı sunan, kadını ise sadece bakılan nesne olarak konumlandıran bir işleve sahip olduğunu savunur. İzleyicinin cinsiyetinin erkek olduğunu ve imgesel hakimiyetin onda olduğunu ifade eder. Ancak psikanalitik açıdan dişi figürün önemli bir problemi gündeme getirdiğini, sürekli etrafında dönüp duran bakışın, görmezden geldiği şeyin erkek açısından endişe kaynağı olan iğdiş edilme kompleksi, yani kadının bu korkuyu sezdirdiğinden ötürü hoşnutsuzluk veren penis yoksunluğu olduğunu belirtir. Bir başka deyişle, kadın hadım edilme kompleksini, penis yokluğunu çağrıştırır. Zevk kaynağı olarak teşhir edilen kadın özünde, bakışın denetleyicisi erkekte bir endişeye neden olur. Mulvey eril bilinçdışının hadım edilme endişesinden kurtulmak için iki yol olduğunu savunur. Bunlardan biri, suçlu nesnenin değersizleştirilerek, cezalandırılarak ya da kurtarılarak güçler dengelenebilir; diğeri de sunulan figürü tehlikeli olmaktan çıkarıp rahatlatıcı bir fetişe dönüştürmek, yani fiziki güzelliğini abartmak ve böylece iğdiş edilme korkusunu tamamen yok saymaktır. Mulvey'e göre sinemanın bu eril yapılandırma vasıtasıyla ürettiği hazlardan biri röntgencilik diğeri de fetişizmdir. Smelik (2008)'in de belirttiği gibi,

> "Klasik sinema bu iğdiş edilme tehdidini, anlatısal yapı ya da fetişizm yoluyla çözer. Anlatı düzleminde iğdiş edilme tehdidini fark edilmez kılmak için dişil karakterin suçlu bulunması gereklidir. Bu 'suç'un teyidi, cezalandırılma ya da kurtarılma vasıtasıyla yapılır. Bunun filmin hikayesine yansıması da, kadınlara reva görülen iki geleneksel sonla olur: Filmin sonunda kadın karakter ya ölür ya da evlenir. İki durumda da katarsis erkek izleyicinin hizmetindedir" (s.6).

Mulvey önemli olanın bakışın yeri olduğunu, klasik sinemasal hazzın son derece önemli bir bölümünü oluşturan bu dikizci/skopofolik bakmanın değiştirilebiliceğine de işaret eder. Sinemayla ilişkili olan üç faklı bakış vardır; bunlardan biri olayları kaydeden kameranınki, diğeri bitmiş ürünü seyreden izleyicininki ve son olarak ekran yanılsamasındaki karakterlerin birbirine bakışlarıdır. Bu karmaşık etkileşimin sinemaya özgü olduğunu belirtir (2006, s.352).

Mulvey, bakışın düzenlenmesi ve toplumsal cinsiyet açısından kameranın ataerkil bilinçdışıyla ilişkisine odaklanır. Erilliği ve dişilliği inşa eden temsillerin toplumsal mit ve normlar aracılığıyla kendilerini gerçeklik olarak nasıl kabul ettirdiklerini irdeler. Toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl kurgulandığını ve sinema

vasıtasıyla temsil edilen bu kurgu rollerin insanların yaşam biçimlerini nasıl belirlediğini sorgular. Mulvey'in çalışması film kuramının temsil ve haz politikası ekseninde ele alınmasını sağlar ve sinemada izleyicinin eril bakışın öznesi, kadın bedeninin ise bakışın nesnesi olarak konumlandırıldığını, dolayısıyla sinema aygıtının ürettiği ilksel hazların, röntgencilik ve fetişizm olduğunu vurgular[23]. Narsistik görsel haz, imgeyle (görüntüdeki figürle) özdeşleşme yoluyla kurulur. Mulvey narsistik görsel hazzı Lacan'ın ego oluşumu ve "ayna evresi" kavramlarıyla açıklar.

Lacan çocuğun ilk benlik bilincini kazanmasını, ayna karşısında kendi bedeniyle ilişki kurma deneyimiyle açıklar. Bu deneyimle gerçeklikte sahip olamadığı hakimiyeti bedeni üzerinde kurduğunu varsayar ki bu deneyim aynı zamanda çocuğun gelişiminde metaforik olarak bir aşama kaydettiğini gösterir. Çocuk ayna imgesini yorumlayış biçimiyle bedensel bir bütünlük kazanır. Böylece üzerinde hakimiyet kazandığı bütünlük olarak bu beden ideali, ayna imgesi deneyimiyle yaratılan bir yanılsama olarak ortaya çıkar. Ayna çocuğun gerçekte ne olduğunun imgesini yansıtır, ancak ayna imgesi deneyimi aynı zamanda aldatıcıdır. Bedenin bütünlüğü, aslında tecrübe edilmediği şekilde görülür (McGowan, 2012, s.17-18). Benliğin yaşamı böylece bir yanlış kavrama göstergesi ile başlamaktadır (Türkoğlu, 2014, s.149). Sinemada da çocuğun mükemmel bir ayna imgesiyle özdeşleşerek haz duyması ve ego idealini bu idealleştirilmiş imge üzerinden kurması ile, film seyircisinin bir insan figürünün beyazperdeye yansıyan mükemmelleştirilmiş imgesiyle özdeşleşerek narsistik haz duyması arasında bir benzerlik vardır. Mulvey sinemasal özdeşleşmelerin cinsel farklılığın sınırında yapılandığını ileri sürer. Eril kahramanın 'daha kusursuz, daha eksiksiz, daha güçlü ideal egosunun temsili, edilgen ve güçsüz dişil karakterin çarpıtılmış imgesi karşısında apaçık bir tezat olarak durmaktadır. Böylece seyirci, filmdeki dişil karakterden çok eril karakterle özdeşleşmek durumunda bırakılmaktadır (Smelik, 2008, s.5-6).

1980ler ve 1990larda Lacancı sinema kuramına ve Mulvey'in yaklaşımına eleştiriler yükselmeye başlar. Bu eleştiriler kuramın izleyiciler arasındaki farklılığı hesaba katmadaki başarısızlığına odaklanır. Mary Ann Doane, Kaja Silverman, Carol Clover'ın çalışmaları bu tartışmalara örnek verilebilir. Bir başka deyişle, Mulvey ataerkil temsilin eleştirisini yaparken ataerkil hakimiyetin sınırlarından kurtulamamakla

[23] Umut Tümay Aslan (2009). Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı. *Kültür ve İletişim* 12 (1) http://ilefarsiv.com (Erişim: 20.01.2015)

eleştirilir. Mulvey'in "*Görsel Haz ve Anlatı Sineması"* başlıklı makalesinde iddia ettiği izleyicinin erkek/ eril varsayımı sorgulanır (McGowan, 2012, s.22-23). Mulvey 1989'da yazdığı "*King Vidor'un Duel in the Sun'ının (1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler"* adlı makalesinde aterkil toplumlarda haz ve özdeşleşme eril bir bakış açısıyla inşa edildiğinden seyircinin gerçek cinsiyetinin ne olduğu çok önemli değildir. Kadın seyirci bu eril hazza uyum sağlayamayıp büyüyü bozabilir ya da bilinçsizce erillik pratikleriyle özdeşleşerek denetim özgürlüğünün tadını çıkarabilir (1993, s.9; Timisi, 2012, s.172). Sonuçta, Mulvey'e göre "*dişil seyirci kendini yalnızca kendisi için hazırlanmış pasif kadınlık konumuyla özdeşleştirmekle kalmaz, 'transvestit kıyafetleri içinde huzursuz' olsa da, erkeksi bakış açısını benimseyerek keyif alıyor gibidir*" (Smelik, 2008; Timisi, 2014; Kırel, 2012). Aslan'ın da belirttiği gibi (2009), Mulvey'in çalışmasıyla film kuramı temsil ve haz yaklaşımları üzerine tartışmalara olanak sunar.

2.4. Dişil Öznellik Temsili

Ataerkil düzende eril kaygı nedeniyle kadının bakışın nesnesi haline getirilerek ikincilleştirildiğini ve değersizleştirildiğini görüyoruz. Ancak kültürel olarak kurgulanan toplumsal cinsiyet rolleri üzerine kalıplaşmış yargıların (söylem aracılığıyla değişebileceği gibi), bakışın nesnesi ve öznesine yüklenen anlamlarla ya da geleneksel olarak uygulanan özne nesne ilişkisinin dışına çıkılarak da dönüşebilir mi?

Laura Mulvey'e göre, sinemaya dair, bu temsil sahnesi tamamen "eril"dir ve kadınların bu ataerkil sinemadan kurtulmaları gerekir. Feminist sinema feminist bilinci yaygınlaştırmak adına önemli bir pratik ve inceleme alanıdır. Anneke Smelik *Feminist Sinema ve Film Teorisi-Ve Ayna Çatladı*, 2006 (*And the Mirror Cracked-Feminist Cinema and Film Theory, 1998*) isimli kitabında feminist anlatı sinemasına odaklanır. Smelik'in (2008) de belirttiği gibi, bunun nedeni "…bütün bu temsil sahnesinin eril olduğu farz edilen bir hayali ya da ideal seyirciye sesleniyor oluşudur ve bu varsayım da kadını 'erkek'in nesnesi olarak konumlamaktadır" (s.5). Smelik, eril düzenin çevrelediği bu ideolojik düzlemde kadın bakış açısının nasıl mümkün olduğunu feminist sinema üzerinden araştırarak "dişil öznelliğin temsil" edilme yollarını sorgular. Smelik'e göre (2008), "feminist" film:

> "…cinsel farklılığı bir kadının bakış açısıyla sunan ve cinsiyetler arasındaki asimetrik iktidar ilişkisine dair eleştirel bir farkındalık sergileyen filmlerdir. Bu

> proje, feminist yönetmenlerin bir yandan geleneksel olmayan fikirlerini iletmek için faydalandıkları, diğer taraftan da dönüştürdükleri geleneksel sinemasal araçları ne yollarla kullandıklarını analiz etmeyi amaçlar, yani feminist sinemada "dişil öznelliğin temsili"ne odaklanır" (s.xiv).

Feminist yönetmenlerin filmlerinde nasıl bir farklılık yarattıkları sorusu, analizinin çerçevesini oluşturur. Smelik'e göre, öznellik bir varoluş halinden ziyade bitmeyen bir oluşum sürecidir; dinamiktir ve bu sayede değişim ve dönüşüm hem gerekli hem de mümkün görünür. Özneleşme sürecini cinsel farklılıklara öncelik vererek ırk, sınıf, cinsel tercih, yaş gibi etmenlerin meydana getirdiği iktidar ilişkileri ekseninde değerlendirir (s.xiv). Smelik'in odak noktası, "kadınların deneyimlerini farklı şekillerde temsil etmenin ve aktarmanın yollarını arayan filmlerdir (Smelik, 2008, s.xviii)". Smelik'e göre (2008);

> "Dişil öznelliği görsel yolla sunarak, dişil bir seyirciye hitap eden feminist yönetmenler, sinemasal kodları ve gelenekleri dönüştürüp yenilerini icat eden filmler yaratmakta, bir yandan da yeni görsel ve anlatısal hazların peşine düşmüş insanlara hitap etmektedirler. Smelik'e göre bu başkalaşımlar sadece değişen toplumsal durumların bir yansıması değil, temsil ve üretim biçimlerindeki dönüşümü de gözler önüne sermektedir" (s.xviii).

Filmleri anlatıbilimsel olarak ayrıntılı bir şekilde ele almakla birlikte eril nazarın psikanalitik açıdan yeniden yorumlanmasının gerekliliğini dile getirir. Smelik filmlerde'kadınlık'a ait basmakalıp kadın temsillerinde ideolojik olarak inşa edilen gerçekliğin tersine çevrilebileceğini iddia eder ve özgürleştirici kadın sinemasını tanımlar:

> "Kadın yönetmenler beyazperdede 'gerçek' kadınların 'gerçek' hayatlarını göstererek, kadınlığa dair her yerde karşımıza çıkan ve kültürel açıdan egemen konumdaki fantezi büyüsünü bozabilir. Kadın izleyicinin fil izleme pratiğinde, olumsuz basmakalıp cinsiyetçi yargılara maruz kalmadan gerçek hayattan kadın kahramanlarla özdeşleşmek istediğini belirtir" (Smelik, 2008, s.3).

Smelik ayrıca sinemada yönetmenin retoriğinin önemini vurgular. Feminist bir söylem inşa etmeye ve dişil öznelliği temsil etmeye olanak sunan 'retorik' yaratıcı bir potansiyele sahiptir.

> "…retorik, yönetmenin filmde temsil ettiği deneyim, seyircinin film sayesinde yaşadığı deneyim ile daha geniş toplumsal ve kültürel kodlar arasında bir yerde şekillenir…Smelik'in sinema retoriğine dair incelediği öğeler: Sinemasal yaratıcılık meselesi, bakış açısı, metafor ve sinemasal imgedir" (Smelik, 2008, s.xiv, xv, 20).

Smelik, feminist sinemanın geleneksel temsil araçlarını kendi amaçları doğrultusunda benimseyip kullanmaları gerektiğini vurgular.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. KOMİK BAKMAK: Kadınca Bir Dil / Dünya

Dilin yapısını ve temelindeki varsayımları sorgulayan İkinci Dalga eleştirmenleriyle birlikte birçok feminist yazar sadece edebi kurguların değil, aynı zamanda 'edebiyat'ın yapısını destekleyen cinsiyetçi düşünce sistemini de anlatmaya çalışırlar. Fransız feministlerinin amacı, dilin süreçlerine, özellikle bebeğin dili öğrenmesine odaklanarak eril dilin yapısını bozmaktır. Bütün Fransız feminizminin merkezinde De Beauvoir'ın 'Öteki olarak Kadın' kavramı bulunur. Çağdaş Fransız Feministleri, De Beauvoir gibi, dişil dilin bastırıldığını iddia ederler –dişil dil toplumsal ve kültürel konuşmanın 'Öteki'sidir. Her ne kadar dişillik, erillik ve feminizm üzerine fikirlerinde birtakım ayrımlar olsa da Julia Kristeva, Luce Irigaray ve Hélène Cixous "dil sistemlerinin incelenerek ortaya çıkarılabilen, ayrıca bölümlere ayrılabilen iç çelişkiler üzerine yapılanmış güç sistemleri" olduklarını savunurlar (Humm, 2002, s.139-140). Julia Kristeva cinsiyetle ilişkili ayrımın dil içinde oluşturulduğunu ve kadınların sorunlarının çözülmesi için toplumsal ve dilsel temsili anlamak gerektiğini, bunun da "güç, dil ve anlam"ın kendi bağlamlarında ele alınmasıyla mümkün olduğunu belirtir (aktaran Durudoğan, 2009, s.51-66). Feminizm açısından kadınların kendilerine ait bir dil ve söylem oluşturmaları, bunun için de kadınların kendilerini yazmaları, konuşmaları ve kendi dillerini oluşturmaları gerekmektedir. "Kadınların erkekler tarafından yapılmış bir dil içinde yaşamak zorunda oldukları" (Parla, 2011, s.8) görüşü, feminizmin en önemli tespitlerindendir.

Kristeva bütün metinlerin, başka metinlere, imgelere ve uzlaşımlara göndermelerden oluşan mozaikler olduğunu savunur. *Dilde Arzu* (*Desire in Language*) adlı kitabında metinlerarasılığın çoğulluk ve altüst etme alanı olduğunu öne sürer. Luce Irigaray ise, "doğal olarak kadın karşıtı olan bir dilde kadın nasıl konuşabilir hatta düşünebilir", sorusunu sorar. Bu nedenle, Irigaray hedefi, dilin biçimine, kelimelerine ve temsil türlerine odaklanarak bu alanlarda değişime gitmektir. Kristeva için

metinlerarasılık bütün metinlerin bir özelliği iken, Irigaray psikanaliz, felsefe ve edebiyat disiplinleri arasında belirlenmiş bir metinlerarasılık kullanır. Irigaray'ın sorusu "kadınların konuşabileceği bir dil nasıl yaratılabilir?"dir. Irigaray'a göre, cinsler arasında ne gibi bir farklılık olduğu ve bunun okuma eylemini nasıl yönlendirdiğinin cevabını aramak için, eril şifrenin iktidarını hedef yaparak belirlenmiş birtakım metinlerde 'dişil' ve 'eril' imaları ortaya çıkarmaktır. Hélène Cixous için de kadınların yapması gereken üstdilde, yani anlamın evrensel ve homojen olduğu düşüncesinde, bir kayma oluşturmaktır. Cixous kadınların ayrıca, kadını merkeze alan metinleri kendileri için okuma yollarını öğrenmelerinin önemli olduğunu belirtir. Bunun ancak "dil için yeni bir yer, libidonun belirlediği, yaban dillerde konuşan dişil bir İmgelem yaratarak başarılabileceğini" ifade eder. Ona göre dişil bir metnin başı olmadığı gibi sonu da yoktur. Dişil dilin, çocuklar ve histerikler gibi görmezden gelinenlerin diliyle ilişkisi olduğunu düşünür. Bu ikisinin nasıl bir araya geleceğinin, dilin dil sürçmeleri ve söz oyunlarındaki bilinçdışını ortaya çıkararak mümkün olduğunu iddia eder (Humm, 2002, s.148-165). Görüldüğü gibi, Kristeva, Irigaray ve Cixous 'dişil olan'ın dilde nasıl bilinçli olarak üretildiği ve düzenlendiği eleştirisine yoğunlaşırlar.

Kadın söylemine kuramsal açıdan bakan Fransız feministler (Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva, Monique Wittig gibi) özellikle Derrida ve Lacan'a dayanarak kuramlarını psikanaliz, dilbilim ve biyoloji üzerine temellendirmeyi denerler. Burada amaçları kadınlık ve kadın söylemi arasındaki bağlantıyı kurmak ve kadına özgü söylemin özelliklerini ortaya koymaktır. Kadın için erkeğin üstün ve merkezde konumlandırıldığı, baskıcı, erkek egemenliğini sağlamaya uygun bir dile karşı savaşmak, onun egemenliğini kırmak ve onun yerine kadınlığa dayanan bir dil, bir *écriture féminine* yaratmak gerekir. Derrida'nın kuramını benimseyen Cixous kadınların ezilmesine ve susturulmasına hizmet eden kültür sistemini yıkacak alternatif bir dilin gerekliliğinden söz eder. Bu dil nasıl olmalıdır ve nereden kaynaklanmalıdır? Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva ataerkilce dili yıkmayı hedefleyen, ikili karşılıklar mantığına yer vermeyen bir başkaldırı dili önerirler: Kadınca bir dil (Moran, 2011, s.256-261).

3.1. Toplumsal Cinsiyet ve Mizah

Toplumsal cinsiyet ve mizah ilişkisi yüzyıllar boyunca geliştirilen basmakalıp düşüncelerle birlikte baskın ideolojinin ürettiği biçimde şekillenmiş ve yerleşmiştir. Kadın mizahi anlatının içerisinde, tıpkı sanat ve sinemada olduğu gibi, nesne konumunda ya geleneksel temsillerle pasif bir yer almış ya da iktidarın kalıplaşmış kadın portresine gülmesinin ve egemen ideolojinin eğlencesinin aracı olmuştur. Politik mizahın bir aracı olan mizah dergilerinde de bu durum çok farklı olmasa da birtakım gelişmeler kayda değerdir.

Osmanlı karikatür alanında kadınların imajlarını araştıran Palmira Brummett "New Women and Old Nag: Images of Women in the Ottoman Cartoon Space" (1997) isimli makalesinde, 1908-1911 yıllarında eski ve yeni, Osmanlı ve Avrupa, özgürlük ve itaat, şan şeref ve onursuzluk ikiliklerinin Osmanlı karikatür alanında nasıl vuku bulduğunu, imparatorluğun paradokslarını ortaya koymak için kadın imajının kullanımına odaklanarak inceler. Karikatür figürlerinin çoğunluğunun erkek olmasına rağmen, devrimci gerçeğin hicivsel temsili olarak kadın figürlerin çok önemli roller oynadıklarını; ulusu, onun onurunu ve hassasiyetini/ savunmasızlığını sembolize ettiklerini söyler. Avrupa kültürel hegemonyasının tehdidi üzerine yergide merkezi konumda olduklarını, çağdaşlık ve geleneksellik kutuplarını temsil ettiklerini ifade eder.

Çalışmasında Osmanlı karikatür alanında kadın imajı üzerine kapsamlı bir resim ortaya koymayacağını, çünkü bu imajların son derece çeşitlilik gösterdiğini ve çalışmasında birkaç örneğin gösterilebildiğini söyler. Burada yer alan resimlerin fotoğraflanabilir ya da taratılabilir gazetelerdeki imajlardan seçilebildiğini, yine de bu imajların birkaç karikatür kadın tipini yansıttığını, bu figürlerin de eski ve yeni arasındaki tezatı sembolize eden figürler olduğunu ifade eder.

Brummett çalışmasında üç yeni bir de eski kadın figürünü inceler. İlk kadın figürü Şerif Mardin'in deyimiyle "aşırı batılılaştırılmış" ("super-Westernized") Osmanlı ve Deniz Kandiyoti'nin de ifadesiyle alafranga kadındır (alafranga woman). Bu figür Avrupalılaştırılmış, bazen uğursuz, bazen alımlı, bazen de tuhaftır. Avrupa kültürüne kurban edilmiş Osmanlı kadınlığı ya da güç ve iktidar ile yozlaşan Osmanlı toplumunun gönüllü ortağı olarak ifade edilmiştir. Diğer iki kadın alafranga kadına panzehir olarak hizmet eden figürlerdir. Biri "Türkiye", ulusun mecazi figürü, diğeri ise yurttaş bacı, yurtseverdir. Türkiye, Osmanlı bölgesel ve kültürel bütünlüğünün simgesidir. Yurttaş

bacı, alafranga kadının tam tersi, kendi onurunu koruyarak Avrupa kültürünün tehditlerini ve tuzaklarını reddeder ya da eleştirel bir şekilde sorgular. Osmanlı yurtsever vatandaşlarının sonraki kuşağının taşıyıcısıdır. Bir diğer kadın figürü ise modernliğe, meşrutiyete, yabancı etkisine ve alafranga kültüre şiddetle karşı çıkan eski dönemi ve onun geleneklerini temsil eden figür, ihtiyar dırdırcı (the old nag). Kamusal alanda yerini alan, hem eski dönem hem de yeni dönem zorlukları ve kusurlarıyla boy ölçüşmek için hazır, demode giyinen, menapoz sonrası figürdür ihtiyar dırdırcı. Pek çok açıdan halkın kadın sözcüsü ve şüpheci olarak Karagöz'ün kadın emsalidir. İhtiyar dırdırcıya yer veren gazetelerdeki karakterlere Büyük Hanım, Geveze, Cadaloz örnek verilebilir (s. 13-57). Temsil edilme biçimlerinde kadını kategorileştiren ve basmakalıp yargıları sürdüren bir yol kullanıldığı görülmektedir.

Salam Al-Mahaddin de "Gender Representations and Stereotypes in Cartoons: A Jordanian Case Study" (Karikatürlerde Cinsiyet Temsilleri ve Stereotipler: Ürdün Örnek Olayı) isimli çalışmasında ataerkil değerler tarafından empoze edilen belirleyici ve baskın toplumsal rollere direnen kadınlık tasavvurunu inceler. Bu araştırma için ünlü Ürdünlü karikatürist Imad Hajjaj'ın çalışmasında marjinal grupların, özellikle son yıllardaki ürünlerinde sıklıkla yer verdiği kadınların temsiline odaklanır. Bu karikatürlerin imaj, kültürel semboller, sıradanlıklar, benzetmeler ve stereotiplerin oluşturulmasında ve pekiştirilmesindeki rolünü araştırır. Söylem analizinin güçlüklerine değinerek analiz için birtakım soruları yanıtlamaya çalışır: 1. Bu karikatürlerde kimin sesi çıkıyor? 2. Bu karikatürler belli başlı toplumsal pratikleri, dil oyunlarını, bilgi/ güç ilişkilerini temsil mi ediyor yoksa yansıtıyor mu? 3. Karikatürlerin üretimlerinin altında yatan sembolik imha, metaforik temsiller, ikon/ inanç kırıcılık, zıt gruplara ayırmanın süreçleri nelerdir? 4. Karikatürist gazeteci Imad Hajjaj aynı zamanda sanatçı Imad Hajjaj mıdır? 5. Bu karikatürlerin, popülaritesini de göz önünde bulundurduğumuzda, güncel toplumsal değerlerin alışkanlığa dönüşmesinde oynadığı rol nedir?

Al-Mahaddin kadınların Ürdün'de medya temsillerinde baskı altında tutulduğunu ve üretildiğini belirtir ve kadınların medyada iki karşıt temsili olduğunun altını çizer; bunlardan biri geleneksel ve uyumlu niteliklere sahip anne ve ev kadını, diğeri ise edepsiz olarak görülen bekar çalışan kadın. Al-Mahaddin bu anlatıların çeşitli medya anlatılarının biçimlerinde ortaya çıktığını belirtir. Peggy Phelan'a (1993'ten aktaran Al-Mahaddin, 2003, s.132) atıfta bulunarak, gerçekliğin söylemi meydana

getirdiğini ama söylemin de kadınların günlük yaşamının gerçekliğini tanımladığını ifade eder. İncelediği karikatürlerde ana akım medyada oluşturulan ve pekiştirilen ikili zıtlıkların örneklerini sergiler ve bulgularında genelde kadınların ya ev içinde, geleneksel olarak tombul görünüşte iyi anne ve eş olarak ya da erkeğe göre cinsel obje, kadınlığının ön planda olduğu, fiziksel olarak temsil edildiğini, etkileyici özelliklere sahip anne ve eş olmayan tüm kadınların fahişe, kötü olarak nitelendirildiğini belirtir. Sonuçta Al-Mahaddin medyada oluşturulan kalıp yargıların karikatürlerle de pekiştirildiğini ortaya koyar (Al-Mahaddin, 2003). Burada da yine kadının melek ve canavar olarak kutuplaştırıldığı görülmektedir.

Limor Shifman ve Dafna Lemish'in "Between Feminism and Fun(ny)mism" (Kadın ve Güldürü Hareketi Arasında) isimli popüler internet mizahında "cinsiyet" çözümlemeleri de yine mizahta stereotiplerin temsilini tartışmaktadır. Makalenin cinsiyet üzerine popüler internet mizahının ilk analizi olması ve önerdikleri değerlendirme ölçütlerini içeren bir inceleme tablosunun bir kod kitabı olması bakımından önemli olduğu söylenebilir. Shifman ve Lemish cinsiyet odaklı araştırmalarında cinsiyetçi, feminist ve post feminist olmak üzere üç mizah türü olduğunu savunmuşlardır. Post feminist mizah olarak ortaya attıkları türün cinsiyet eşitsizliklerinden ziyade cinsiyet farklılıklarını ön plana çıkardığını belirtmişlerdir. Sonuçtaysa post feminist mizaha odaklanarak yaptıkları çözümlemede, onun da tıpkı cinsiyetçi mizah gibi var olanın devamı yargılar oluşturduğunu, kadın ve erkek arasındaki toplumsal yargıları, farklılıkları doğallaştırdığını ve normalleştirdiğini ortaya koymuşlardır (Shifman ve Lemish, 2010).

Mizahın muhalif yapısı ve saldırı işlevi yalnızca iktidar liderlerine doğrultulmuş bir silah değil aynı zamanda hakim görüşün, mevcut düzenin değişimi ve dönüşümü üzerine de bir karşı duruştur denilebilir. İçinde doğduğumuz kültürel çevre ve kalıp yargılar, duygu ve davranışlarımızı belirlemekte ve bizi yönlendirmektedir. Mizah da bu noktada muhalif kimliği ile egemen düzene bir alternatif sunma potansiyeline sahiptir. Toplumsal cinsiyet rolleri ve mizah ilişkisinin bu kalıp yargıları kırmak ve alternatif alanlar sunmak için önemli olduğu söylenebilir. Nilnur Tandangüneç ve Özlem Gündüz Kalan'ın "Mizah Degilerinde Toplumsal Cinsiyet Rolleri Bağlamında Dişil İmajın Sunumu" isimli bildirilerinin mizah ve toplumsal cinsiyet ilişkisi bağlamında önemli bir araştırma olduğu söylenebilir. Tandangüneç ve Kalan'ın bu çalışmasında amaç, eleştirel

bir misyonu olan mizahın toplumun kalıp yargılarını eleştirirken, toplumsal cinsiyet bağlamında dişil imajın inşasındaki rolünü anlamaya yöneliktir. *Gırgır, Leman, Penguen* ve *Uykusuz* dergilerindeki karakterlerin görsel ve sözlü iletişim kodlarında dişil imajın sunumu içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir. Sonuçta bu dergiler üzerinden, mizah dergilerinde dişil imajın sunumunda kalıp yargıları pekiştiren bir bakış açısı taşıdığı ortaya çıkmıştır (Tandangüneç ve Kalan, 2010). Ancak Bing'in de ifade ettiği gibi (2007), mizah alanında yapılan çalışmalarda ve mizah üzerine derlemelerde erkek egemenliği görülmektedir. Kadınlara yüklenen olumsuz kalıp yargıların (aptal sarışın, dırdırcı eş, Yahudi anne, öfkeli feminist, kaynana, cinsel nesne gibi) yine mizah yoluyla kırılabileceği söylenebilir. Türkiye'de de buna örnek olabilecek çalışmalar kayda değerdir.

Mizahta toplumsal cinsiyet rollerini inceleyen bir diğer önemli çalışma da Burcu Şimşek'in "'Böyleyken Böyle': Kadın Çizgileriyle Kadınlar Arası Etkileşimler" isimli bildirisidir. Şimşek bu çalışmasında erkek egemen bir mecra olarak varlık gösteren karikatür dergilerinden *Penguen* dergisinin çizerlerinden Semra Can'ın "*Böyleyken Böyle*" bölümünde yer alan kadınlar arası ilişkilere odaklanır. Feminizmin açmazlarından biri olan ve kadınlar arası ilişkilerde yüceltilen "kız kardeşlik meselesi"ni metin analizi yöntemiyle inceler. Çalışmada Semra Can'ın çizgileriyle kadının çoklu yapısını görünür kıldığı, konuşulmayanın konuşulmasına imkan sunduğu ve gülmenin kendisinin bir direniş barındırması nedeniyle toplumsal cinsiyete dair algının değişmesi için olanak sunduğu sonucuna varır. Ayrıca Şimşek çalışmasını Semra Can karakterinin mizah dünyasında erkeksiz mizah dergisine duyduğu istekle ve onun sözleriyle bitirir (Şimşek, 2010). Semra Can'ın yarattığı karakterinin ve karikatürist Semra Can'ın espri yoluyla ilettiği "dileği" Türkiye'de ve dünyada yazar ve çizerleri kadın olan ilk ve tek mizah dergisi *Bayan Yanı* ile gerçekleşir. *Bayan Yanı* dergisi henüz çok yeni olduğundan üzerine yazılanlar pek azdır. Dolayısıyla Özge Uğurlu'nun araştırması burada oldukça önemli bir yer tutmaktadır. *"Dişilik Temsiline Alternatif Bakış: Mizah Unsurları Üzerinden Kültür Aktarımı, Testosteronsuz Dergi 'Bayan Yanı'* isimli çalışmasının amacı toplumsal cinsiyet kavramı ekseninde şekillenen dişilik temsilinin kültür bağlamında irdelenmesidir. Medya dişil ve eril söylemleri yeniden tanımlayıp üretip topluma sunar. Bu süreçte egemen görüşe alternatif olarak "mizah" dili yeniden üretim sürecinde nasıl yer alır sorusuna yanıt aranmıştır. Yöntem

olarak kuramsal çözümleme, yorumlama ve eleştiri; inceleme nesnesi olarak da alternatif dişilik temsili ve bu temsilin mizah unsurları üzerinden değerlendirmesini yapan Uğurlu, *Bayan Yanı* dergisindeki söylemleri yorumlar. Uğurlu, *Bayan Yanı*'nın toplumda mevcut halde bulunan, gözlenen, tespit edilen kadınlık tezahürlerini mizahi bir dil ve anlatımla aktarmakta olduğu; kadının ne yaşadığı ve ne yaşaması gerektiğinin kadın yazar ve çizerler tarafından dile getirildiği ve son olarak da dergi için mizah malzemesinin kadının kendisi değil, toplumun kadına bakış açısı olduğu sonucunu ortaya koymuştur (Uğurlu, 2013).

Toplumsal cinsiyet üzerine var olan ideolojinin devamına katkıda bulunan mizahın, görsellik ve anlatı farklı bir şekilde yapılandırıldığında, ataerkil ideoloji tarafından oluşturulan tanımlamalarla inşa edilen kalıp yargılar üzerine farkındalık yaratmak, erkek egemen düzene başkaldırmak ve hatta onu dönüştürmek adına feminist mizahın önemi yadsınamaz.

3.2. Feminist Mizah

Feminist mizah bastırılmışlığın mizahı değil, kadın deneyimlerinin değerine önem veren ve takdir eden güçlendirici mizahtır (Merrill, 1988, s.279) Kate Clinton'ın da belirttiği gibi, feminist mizah ciddidir ve bu dünyanın değişimi üzerinedir (aktaran Bing 2004, s.32). Feminist mizah sorgulayıcı ve eleştirel bakış açısıyla direnişin güçlü bir aracıdır. Toplumsal cinsiyet üzerine basmakalıp yargıların, kemikleşmiş tabuların ve inanışların dönüşümü için yeni muhalefet alanıdır. Feminist mizah anlayışı ve araştırmaları yakın bir geçmişe sahip olsa da literatürde bu alan üzerine çeşitli çalışmalar bulunmaktadır.

Mary Crawford'un (2002) "Gender and Humor in Social Context" (Sosyal Bağlamda Toplumsal Cinsiyet ve Mizah) başlıklı makalesi toplumsal cinsiyet ve mizah konularının kesiştiği çalışmalar için teorik ve pragmatik olarak yararlı bir çerçeve sunmasından ötürü kayda değer bir öneme sahiptir. Crawford toplumsal cinsiyeti güce, statüye ve maddi kaynaklara erişimi etkileyen anlamlar sistemi olarak değerlendirir. Mizahı da sosyal etkileşim için bir strateji ve söylem tarzı/biçimi olarak alır. Bu teorik çerçeveyle birlikte kadın ve erkeklerin mizahı aynı cinsiyet ve karma cinsiyet ortamlarında toplumsal cinsiyet inşasının araçlarından biri olarak kullandıklarını tartışır.

Bu doğrultuda kendilerini eril/erkeksi erkek ve dişil/kadınsı kadın olarak oluşturduklarını belirtir. Crawford'a göre, aynı zamanda mizahın kendine has özellikleri, onu toplumsal cinsiyet yapı-sökümünün değerli bir aracı yapar. Kadın hareketinde politik mizah ve kadın arkadaşların karşılıklı konuşmaya dayalı mizahı, toplumsal cinsiyetin toplumsal olarak kurulan hakim yapılarına direnişin sesi olabilir. Crawford öncelikle toplumsal cinsiyetin tanımının değiştiğinden, dil ve iletişimle (mizah da dahil) ilişkisinin de değiştiğini belirtir. Bunun sonucunda toplumsal cinsiyet çalışmalarının mizah kavramının gelişmesine katkıda bulunmakta olduğunu ifade eder. Buna ek olarak, toplumsal cinsiyet ve mizah kesişiminin teorik ve pragmatik olarak son derece önemli olduğunu vurgular (s. 1413-1430).

Amy Billingsley "Laughing Against Patriarchy: Humor, Silence and Feminist Resistance" (Ataerkine Karşı Kahkaha: Mizah, Sessizlik ve Feminist Direniş) başlıklı çalışmasında (pages.uoregon.edu), feminist kuramın kaygılarından birinin cinsiyetçi durumlar ve söylemin yapılandırılma yollarıyla bağlantılı olarak kadınların susturulması olduğunu; mizahın da sessizliği pekiştiren, cinsiyetçiliği önemsizleştiren ve toplumdaki ataerkil yapıların varlığını işaret eden bir eylem olduğunu söyler. Diğer taraftan mizahın aynı zamanda sessizliği kırma aracı olmasına ve kadınların kendi ifadeleriyle kendi telaffuzlarını birleştirmesine de vurgu yapar. Mizahı sessizleştirmek ve sessizliği delen mizah arasındaki farkı ve feminist direnişin bir aracı olarak mizahın neye benzeyebileceğini sorgular. Öncelikle stand-up komedisinde, Jean-Jacques Rousseau'nun tecavüze gülmek ve tecavüzle ilgili esprilerin çağdaş tartışması (kadın direnişini espri anlayışından yoksun sayar) üzerine yazdığı yazılara değinerek kadınları susturan mizahı açıklar. Daha sonra kahkaha ve direnişle ilgili kuramları Cixous ve Irigaray'in kahkaha üzerine açıklamasını Wittig'in söylemsel savaş makinelerine vurgusu doğrultusunda tartışır. Esprilerin nasıl söylem dizimini beklenmedik şekillerle değiştirdiğini açıklamak için Raskin'in semantik senaryo/dizim kuramını kullanır. Billingsley incelemesini geniş çaplı bir kullanıcı kitlesine sahip bir internet sitesi olan *Reddit* üzerinden yapar. Kullanıcılarının aktif olarak gruplar kurduğu, paylaşımlarda bulunduğu ve tartışmalar yaptığı bir internet ortamı olan *Reddit* katılımcılarının genelde cinsiyetçi olduğunu ifade eder. Internet sitesinin cinsiyetçi tavrına karşılık sitenin kullanıcılarından 2010 yılında *Shit Reddit Says (SRS)* adlı bir grup kurulur. Mizah, video oyunları, politika gibi konularda kendi tartışmalarını yaptıkları bir topluluk

kurarlar, katılımcıları oldukça çoğalır. Billingsley sonuçta marjinal grupların baskıcı ve cinsiyetçi söylemin dışında kendi yollarını geliştirerek ataerkil söyleme karşı feminist bir direniş getireceklerini ifade eder.

Joanne R. Gilbert (1997) "Performing Marginality: Comedy, Identity and Cultural Critique" (Marjinalliği Sahnelemek: Komedi, Kimlik ve Kültürel Eleştiri) başlıklı çalışmasında stand-up komedisinde iki kadın komedyenin, *Phyllis Diller* ve *Roseanne Barr*, mizahına odaklanır. Burada kendiyle dalga geçmenin potansiyel olarak yıkıcı kullanımını araştırır ve komedyenlerin kendilerini ve diğerlerini esprinin hedefi (butt) olarak inşa etme tarzlarını çözümler. Gilbert stand-up komedinin tümünde oyuncuların hem gerçek hem de hayali karakterlerin ve gözlemlerin öykünmesini sunduklarını, ancak tabandakinin kendi özyaşam öyküleri olduğunu belirtir. Kadın komedyenlerin özellikle özyaşam öykülerinin sahnelenmesinin ilginç olduğunu, baskın (eril) kültür tarafından ötekileştirilen bir grubu temsil ettiklerinden söz sanatına özgü bir şekilde marjinalliklerini sahnede inşa ettiklerini ifade eder. Böylece izleyiciler için bireysel ve toplumsal kimlikler arasında kaçınılmaz bir dayanışma sunarak hem kendi özünü hem de kültürü sahnelediklerini iddia eder. Marjinal mizahın "onlara karşı biz" anlayışından ötürü, marjinal karakterlerin kendilerini kurban olarak inşa ettiğini savunur. Toplumsal eleştirilerinin etkili olduğunu çünkü bunu komedi bağlamında sunduklarını ve tehlikeden (cezadan) uzak kaldıklarını, bu anlamda kadın komedyenlerin marjinalliklerini baskıcı ve saldırgan (mizahi söylem üzerinden basmakalıp yargıları sorgulayarak) bir temsille sahnelediklerini belirtir. Gilbert, Rosanne Barr'ın kendini feminist olarak değerlendirdiğini, ancak esprilerinin gerçekten feminist olup olmadığını sorgular. Ayrıca Gilbert, Laura Mulvey'in savunduğu geleneksel kültürel temsil olarak kadınların bakılası olarak sergilenmesinin gülünesilikle de ifade edilebileceğini ve "eril bakış" düşüncesinin "eril kahkahaya" uygulanabileceğini iddia eder. Gilbert'a göre, komedyenlerin esprileri görünen ve görünmeyen gibi katmanlarla yorumlanabilir ve stratejik olarak doğrudan saldırı esprinin hedefi ve kurbanını daha net ortaya koyar. Komedide kimliğin inşası ve sahnelenmesinin özündeki güçlü toplumsal eleştiri üzerine odaklanan Gilbert, kendiyle dalga geçmenin potansiyel olarak yıkıcı kullanımını ve söylenemeyeni söylemek adına Diller ve Barr'ın sahnede çoklu kişilikler sergilediklerini iddia eder. Kadın komedyenlerin sınırları ihlal ederek ve kadınları gülünen olmaktan ziyade kahkaha atan

olmaya davet ederek kamusal alanda baskın güce ve ayrıcalığa saldırdıklarını, bu tarz tek kişilik gösterilerin sanatçıya hem kendini hem de kültürü sahneleme fırsatı verdiğini ifade eder (s. 317-330).

Charles E. Case ve Cameron D. Lippard'ın (2009) "Humorous Assoults on Patriarchal Ideology" (Ataerkil İdeolojiye Mizahi Saldırı) başlıklı çalışmaları, kadınların ve feministlerin mizahının toplumdaki erkek egemen yapı için ne önerdiklerini bulmayı ve bu esprilerin toplumsal cinsiyetle ilgili kalıpyargıları kırmak için nasıl yıkıcı bir girişimde bulunduklarını anlamayı amaçlar. Bunun için 1700'ün üzerinde espriyi inceler. Bu espriler için dört farklı kaynak kullanırlar; espri kitapları, televizyon yayınları, internet ortamları ve şahsi/özel kaynaklar. Case ve Lippard bu esprilerin çoğunun tarihli materyal olmasına karşın (örneğin 1990ların espri kitapları toplanan esprilerin %56'sını yansıtmakta), ilginç bir şekilde bu esprilerin internet gibi daha güncel bir kaynakta tekrarlanarak yaygınlaştığını belirtir. Ayrıca TV oyuncularının da esprileri tekrarladığını ya da kendi esprilerinin başka kaynaklarda kaydedildiğini ve bunun ise esprilerde son 15 yılı aşkın bir zamanda önemli bir değişim ya da eğilim oluşturmayı daha da zorlaştırdığını ifade eder. Araştırmacılar esprilerin asıl anlamını, amacını incelemek adına içerik analizi kullanırlar. Bunun nedeninin de açık ve gizli mesajları ve bu esprilerin sıklığını anlamak olduğunu belirtirler. Esprilerle ilgili kavramlar belirlerler. Bu esprileri kavramlara göre sınıflandırırlar ve kapsayıcı temalar geliştirirler. İki tema ve dörder kavram listelerler. Örnek vermek gerekirse, Tema: Erkek stereotipleri, Kavramlar: 1. İşe yaramaz (İlişkide işe yaramaz, Sekste işe yaramaz, Evde işe yaramaz gibi) 2. Aptal (Aptal denyo, Ham/olgunlaşmamış, "hayalarıyla" düşünür gibi); Tema: Feminist eleştirisi, Kavramlar: 1. Cinsiyetçi domuzlar (Ahmaklar-yalancı, kaba, duyarsız-, Maço gibi) 2. İntikam. Sonuçtaysa Case ve Lippard kadınların ve feministlerin mizahının bir bakıma hem erkeklerin üstünlüğü, buyurganlığı, cinsel deneyimini hem de kadınların ve toplumun olağanüstü değerlerini geçersiz kılma amacında olduğunu; ancak bu esprilerin aynı zamanda bu kalıpyargıları pekiştirme gibi bir işlevi de olabileceğini ifade eder. Yine de mizahın ataerkil ideolojiyi ve yapıları eleştirmek için bir ses ve izleyici kazanmak adına önemli bir araç olduğunu ve hatta eşitliğin tarafında (ya da karşısında) ideolojik ve toplumsal mücadelede önemli bir silah olacağını ifade ederler (s. 240-255).

Janet Bing'in (2004) "Is Feminist Humor an Oxymoron?" (Feminist Mizah Zıtların Birleşimi mi?) başlıklı makalesi feminist mizahın tanımı, feminist mizahın ve esprilerin farklı türlerini ortaya koyması ve feminist esprilerde değişim, baskı ve istismara karşı potansiyel olarak en etkili olanlarını saptaması bağlamında son derece önemlidir. Bing makalesine oldukça tartışmalı bir soruyla başlar "Feminist mizahın konusu eril baskı mı yoksa, dişil deneyim şöleni mi?" Dişil deneyimin önemine odaklanan Bing'e göre, feminist espriler ayırıcı (divisive) ve kapsayıcı (inclusive) olarak ikiye ayrılır ve birleştirici espriler diğerlerinden çok daha etkili bir şekilde yıkıcıdır. Kadınların mizahı erkeklere, eril tanımlamalara ve eril davranışa odaklandığı sürece, esprilerinin hedefi erkekler olsa dahi, kadınlar kadınları ötekileştirir. Ayrıca ayırıcı espriler eril-dişil farklılıklarla ilgili yaygın inanışları güçlendirebilir. Ancak açık sözlü feministler baskıcı eril davranışla ilgili esprilerden ziyade, paylaşılan kadın deneyimleriyle ilgili espriler yapıp güldükleri zaman feminist mizah (lezbiyen mizahı gibi) değişim için bir araç olur. Bing'e göre, feminist mizahta ayırıcı olan değişim yaratmak adına zarar verici olabilir, kapsayıcı olansa sonuçta daha etkilidir. Feminist mizah lezbiyen mizahı gibi kendi kendini tanımlayıcı olmalı ve erkeklerden ziyade kadınları merkeze almalıdır. Bunun yanında Bing esprilerin hiyerarşiyi devam ettirmek, hiyerarşiyi yıkmak, bir grup içi topluluk oluşturmak, sınırları ve kalıp yargıları sağlamlaştırmak gibi olası etkilerinden söz eder. "Feministler mizahı sadece erkeklerden şikayet etmek için mi keşfetti?" sorusunu ayırıcı ve kapsayıcı esprilerin farkı ve önemine odaklanarak yanıtlar. Ayırıcı esprilerin genelde merkeze erkekleri koyduğu ve onlara baskıcı/ zalim olarak yer verdiği, kadınlarıysa kurban olarak gösterdiğini ve bunun öfkenin dışavurumu olduğunu, böyle bir bakış açısının ise birtakım olumsuz sonuçları olabileceğini belirtir. Kadınların kendi aralarında yaptıkları bu tarz esprilerin genel olarak soruna bir çözüm üretmediği, kendi sorunlarını paylaşarak bir rahatlama yaşadıklarını ifade eder. Bununla birlikte bu esprilerin kadın ve erkek arasındaki farklılıkları ve bu farklılıktan ötürü iletişimin olmaması varsayımını güçlendirebileceklerini, bunun sonucu olarak da cinsiyetçi davranışın iletişimsizlikten kaynaklandığı düşüncesini pekiştirebileceklerini ifade eder. Birleştirici mizahın ise kötü niyetli zalimlere (erkeklere) saldırmadan adaletsiz sistemleri hedef yapabileceğini söyler. Bu tarz esprilerin kadınları olumsuz konumda tutan saçma tutumlar, fikirler, inanışlar ve sistemlerle dalga geçtiğini savunur. Bing birleştirici mizahın herhangi bir

önvarsayımı bulunmadığını (erkekler kötü niyetlidir gibi), ve statükoya alternatif espriler ortaya attıklarını/ meydana getirdiklerini belirtir. Son olarak Bing'e göre, kadınların kendileri ve kendi sorunlarıyla ilgili daha çok espri üretmeleri, kendi bakış açılarına güvenmeleri ve kendi deneyimlerinin değerini fark etmeleri gerekir (s.22-33). Buna Bing (2004), Marian Henley'in 1993'te yaptığı bir karikatürü örnek verir. Karikatürde erkek bir kurban iki kadın polise şikayette bulunmaktadır; ki bu cinsel istismar üzerine farklı bir bakış açısıdır (s.28):

> ***Adam:*** *SOYULDUM! Biri CÜZDANIMI çaldı!*
> ***Polis 1:*** *Yaaa, ne BEKLİYORDUN?*
> ***Polis 2:*** *Oldukça GÖSTERİŞLİ giyinmişsin!*
> ***Polis 1:*** *Üzgünüm ama böyle bir şey başına gelmezdi eğer..*
> ***Polis 2:*** *ONLARINKİNE karşı SENİN sözün geçerli olsaydı!*
> ***Adam:*** *NE?*
> ***Polis 2:*** *Bunu istemediğini nasıl kanıtlayabilirsin?*
> ***Adam:*** *İSTEMEK?!*
> ***Polis 1:*** *İyi adamlar topluluk içinde cüzdanlarının üzerini kapatırlar. MÜTEVAZİ BİR ŞEKİLDE para harcarlar..*
> ***Polis 2:*** *...ve MADDİ CAZİBE oluşturup dikkat çekmezler..*
> ***Polis 1:*** *Yoksa insanlar yanlış bir fikre kapılır.*
> ***Polis 2:*** *Biri paranı aldıysa bu SENİN hatan, ONLARIN değil!*
> ***Adam:*** *Bu.. Bu DELİLİK!*
> ***Polis 1:*** *Yoo hayır, bu rol değiştirme!*
> ***Polis 2:*** *Yani birini maddi olarak çektiysen sonucuna razı olmak ZORUNDASIN..*

Ayrıca bu karikatür daha sonra *Tracey Ullman's Show*'da "What were you wearing?" başlığıyla kısa bir film olarak uyarlanmıştır[24].

Janet Bing'in bir o kadar önemli diğer çalışması (2007) Liberated Jokes: Sexual Humor in All-Female Group (Özgürlüğüne Kavuşturulmuş Espriler: Tümü Kadınlardan Oluşan Gruplarda Cinsel Mizah), kadınların tümü kadın gruplarda ve e-posta vasıtasıyla birbirleriyle paylaştıkları cinsel içerikli esprileri tartışır. Kadınlar ve espriler üzerine birtakım varsayımları da gözden geçirerek kadınların özgürlüğüne kavuşturulmuş esprilerini inceler. Mizah kavramının kadın bakış açısının dahil edilmeden tamamlanmamış olduğunu ve bunun nedenini sorgulayarak kadınların daha çok fıkra anlatmasını önerir. Bing yakın geçmişe kadar tümü kadınlardan oluşan gruplarda

[24]*Tracey Ullman's Show: Season 2 Episode 6Preview – BBC One.* Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=51-hepLP8J4, Erişim: 10.09.2017

cinsellikle ilgili espri paylaşılmadığı ve üretilmediği yönünde varsayımlar bulunduğunu belirtir ve bu araştırma için arkadaşlarından, meslektaşlarından, akrabalarından öğrencilerinden ve eski öğrencilerinden e-posta yoluyla ya da sosyal etkinliklerde birbirleriyle paylaştıkları cinsellikle ilgili esprileri toplamıştır. Özgürlüğüne kavuşturulmuş esprilerin komik olduğunu çünkü cinsiyetçilikle ilgili konuşmalarda yer alan tabuları ihlal ettiğini ifade eder. Kadınlar ve esprilerle ilgili gelenekçi varsayımlara değindikten sonra, anaakım espriler (erkek bakış açısını yansıtan) ile özgürlüğüne kavuşturulmuş espriler arasındaki farkları ortaya koyar ve kadın bakış açısından yoksun bir mizah kuramının neden tamamlanmamış olduğunu tartışır. "Kadınlar espri üretemez ve hatta esprileri anlamaz." düşüncesinin "Kadınların espri anlayışı yoktur." görüşüne vardığını ve yakın zamana kadar bu anlayışın erkekler tarafından yaratılan bir algı olarak hakim görüş olduğunu belirtir. Genelde pek çok yazar ve düşünürün de bunda etkili olduğunu, genel olarak kadınların mizahı ve erkeklerin mizahı olarak bir ayrım yapıldığını, ayrıca kadınların basılı ve mizahi çalışmalarının bulunmadığı düşüncesinin yaygın olduğunu ifade eder. Yine yaygın anlayışa göre kadınların halk içinde cinsellikle ilgili bir espri yapıldığında verdiği tepki (gülmek ya da gülmemek), onları erkek bakış açısına göre konumlandırır. "Espriye gülmeyen kadın 'espriden anlamıyor', espriye gülen kadınsa cinselliğe açık olarak yaftalanıyor." (Bing, 2007, s.343) Bing'e göre ise kadınlar cinsellikle ilgili esprileri erkeklerden daha çok severler. Onların cinsellikle ilgili esprileri cinsiyetten ziyade sorunları yansıtır. Çoğu insan (kadınlar da dahil) özgürleştirilmiş esprileri komik bulmaz, çünkü esprilerde bu tarz senaryolara aşina değillerdir. Kadınların esprileri kahkahadan fazla bir şey sağlar. Feminist mizah kadınları güçlendirir. Bing kadınların daha fazla espri yapması için cesaretlendirilmesi gerektiğini, bu şekilde görünür ve duyulur olacaklarını, kolay olmamakla birlikte zamanla kalıp yargıları yıkabileceklerini vurgular (s. 337-366).

Feminist mizah üzerine yapılan çalışmalarda kadın ve erkek temsilleri değerlendirilmiş ve mizahın yaratıcısı olarak kadınların daha çok espri üretmeleri ve hem kendi aralarında hem de sosyal ortamlarda seslerini duyurmalarının önemi vurgulanmıştır. Rappoport (2005), mizahın sosyo-kültürel ortamda ilgi çeken ve önemli olduğu düşünülen konulara ve düşüncelere duyarlılık görevinden söz eder (aktaran Case ve Lippard, s. 241). İnsanbilimci Mahadev Apte'ye göre, kadınları kamu önünde ve

çoğu zaman özel yaşamlarında espri yapmaktan alıkoyan birtakım dezavantajlar vardır. Öğüt'ün ifadesiyle;

> "Kadınların mizahı, cinsiyetler arasındaki mevcut eşitsizliği yansıtır; öze ilişkin bir eşitsizlikten çok mizahın gerçekleşmesi, kullanılan teknikler, mizahın yapıldığı toplumsal ortamlar ve mizahı değerlendiren seyirci üzerindeki kısıtlamalar söz konusudur. Her durumda değilse de genel olarak bu kısıtlamalar erkek üstünlüğüyle egemenliğini ve kadın edilgenliğini vurgulayan ve kadınlar için bu değer ve tutumlara uygun modeller yaratan egemen kültür değerlerinden kaynaklanır (aktaran Öğüt, t.y.)."

Ayrıca kadınların espri yapamadığı ve espri anlayışının olmadığı üzerine varsayımlar bulunmaktadır (Attardo, 1994; Bing, 2002, 2007; Case ve Lippard, 2009; Hay, 2000; Kotthoff, 2000; Lakoff, 1973; Legman, 1968; Bingölçe, 2008). Ancak Bing'in de belirttiği gibi (2007), kadınlardın espriden anlamadığı mitini kadınlar ve erkekler onayladığında herkes kaybeder. Esprilerle ilgili çeşitli teoriler ortaya atan mizah bilimciler için, kadınların birbirlerine anlattıkları esprilerin var olmadığını farz etmektense onları keşfetmek daha faydalı olabilir (s.359). Filiz Bilgölçe'ye göre (2008);

> "…kadınların kimi kez 'eril mizah'ı duymazdan geldiğini, çoğu kez kamusal alanda 'ben fıkra bilmem, anlatılanı da hemen unuturum' deyip belli belirsiz bir 'terbiyeli mahcubiyet' örtüsü altına gizlendiğini, özellikle müstehcen fıkraları anlatmayı istemediklerini ve bu hareketin altında bir yanıyla ataerkil toplumun beklentileri uyarınca kendini bastırma meselesi varsa bir yanıyla da dışlama, baştan savma isteğinin olabileceğini belirtir. Çünkü "eril mizah"ta kadının yeri, "kurban" olarak "aşağılanan, düşman ve asalak figür" biçiminde hiç de azımsanmayacak bir yer ve öneme sahiptir" (s.9).

Tıpkı Laura Mulvey'in söz ettiği sinemada (cezalandırılarak ya da fetişleştirilerek) konumlandırılan kadın figürü gibi, mizahta da eril hakimiyet kurulmaya çalışıldığı görülmektedir.

Ancak Janet Bing'in belirttiği gibi, mizah hiyerarşi içerebilir, hiyerarşileri kırmaya yardımcı olabilir, mevcut sınırları ve kalıp yargıları dayatabilir ya da Bing'in deyimiyle (2004), espri üstüne espri ile bir kalıp yargı oluşmasına yol açabilir, bu kalıp yargılar ise farkında olarak ya da olmadan hegemonyanın yeniden üretimine katkıda bulunarak bir iktidar üretebilir. Yine de feminist mizah statükoya karşı oluşturduğu esprilerin gücüyle kalıp yargıları kırabilir. Feminist mizah farklılıkları ve insanların tutum ve davranışlarındaki sıradanlığı deneysel olarak göstermelidir, üretilen bu tarz

espriler zamanla bir bakış açısı oluşturabilir. Foucault (1993), iktidarın bir güç ilişkisi olduğunu belirterek yer değiştirme potansiyeline işaret eder. İktidarı harekete geçiren, üreten, güçlendiren, diğer taraftan yıpratan ve zayıflatanın ise söylem olduğunu belirtir (aktaran Sözen, 2014, s.63). Dolayısıyla mizahın da aynı zamanda yaratıcısının bakış açısı doğrultusunda ürettiği söylem vasıtasıyla iktidarın güç ilişkilerini değiştirebilme kapasitesine sahip olabileceği söylenebilir.

Gina Barreca'nın ifadesiyle, mizah görmezden gelinmiş ya da mizaha karşı çıkılmış olabilir, ama o her zaman içten içe etkili, tatlı tatlı tehlikeli, mükemmel bir şekilde karşı konulmaz ve en önemlisi açıklama yapmanın, hikayelerimizi anlatmanın, herkesin sesinin duyulduğundan emin olmanın güçlü bir yoludur[25]. Barecca'ya göre, güldüğünüzde bağlanmış olursunuz, aynı sahadasınızdır. Birlikte kahkaha atmak, sizi birbirinize sarılmak kadar yakınlaştırır[26]. Bizim mizahımız hem kamusal hem de özeldir. Eril mizah yolundan çeviricidir/saptırıcıdır. Sorumluluğun reddine olanak verir: "sadece şaka yapıyordum" kaçışı… Bu gerçeklerden kaçıştır; bu değişimin hiçbir zorluğunu üstlenmeden, sıkıştığında geçiştirmek ve zor durumu atlatmaktır. Eril mizahın temelde değişimle bir ilgisi yoktur. Erkeklerin mizahı ve kadınların mizahı arasındaki fark aslında isyan ve devrim arasındaki fark gibidir. Kadınların mizahı en geniş konuları masaya yatırır, dünyanın oluşturulma yolunu/ tarzını sorgular (Barreca, 2004). Buradan dişil mizahın kara mizah gibi dilinin keskin, sert ve acımasız "*kanlı bir kristal*" olduğu, aynı zamanda eril yapıyı dönüştürmeyi de amaçladığı söylenebilir.

Bu bölümde, mizah cinsiyetler arasında bir iktidar savaşı mıdır, yoksa daha etkili, var olan düzeni değiştirmeye yönelik bir dil ve ortam var mıdır? Mizahı eril dişil diye ayırmanın ötesinde bir yer, ortak bir zemin, her iki cinsiyetin de birbirini "madara" etmeden aynı safta güldükleri bir alan, var mıdır? soruları tartışılmıştır. Türkiye'de 2011 yılında *Feministival* kapsamında düzenlenen bir atölyede, "Kahkahanın cinsiyeti var mıdır?" sorusuyla feminist mizahın imkanlarının tartışıldığı ve feminist politikanın mizaha sınırlamalar getirip getirmeyeceğinin ve mizahın kimi/ neyi gülünçleştirdiğinin tartışıldığı görülmektedir. Feminist mizah tanımının kaypak olduğu ancak egemenin

[25] Daha fazla bilgi için bk. Gina Barecca, http://www.speakwellbeing.com/speakers/gina-barecca-phd/#sthash.uPDYyISY.dfuf.

[26]http://www.ginabarreca.com/gina-isms.php

dilini altüst eden, gülünçleştiren mizaha feminist denilebileceği belirtilmiştir (Üstel, 2011). Janet Bing'e (2004) göre, mizah kalıp yargıları kırmak için yollar açarak alternatif mesajları da dolaşıma sokabilme potansiyeline ve gücüne sahiptir. Çoğu sert eleştiri mizah yoluyla hedefine ulaşmaktadır (s.22-34).

3.3. Sahne Sanatları ve Mizahta Bakış Yaklaşımı

Mizah tarihine bakıldığında genelde mizahın yaratıcısı erkek, mizahçılar ve karakterler de genelde erkek figürlerdir. Burada yer alan kadın figürler ise genelde ciddi, kalıp yargılarla donatılmış ya da nesneleştirilerek mizahın malzemesi yapılmış kadınlardır. Sinemada Charlie Chaplin filmlerinde temsil edilen kadınlar geleneksel kadın stereotiplerine örnek gösterilebilir. Charlie Chaplin, filmlerinde güldüren, eleştiren özne; filmlerinde yer alan kadın figürleriyse geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine uygun kalıp yargıları taşıyan, genelde ciddi tek tip kadınlardır. Sinemada olduğu gibi karikatürde de mizahın yaratıcısı ve temsilcisi, öznesi genelde erkektir. Komik, güldüren kadın figürüne çok nadir rastlanmaktadır. Bu günümüz politik mizah anlayışının güçlü bir platformu olan karikatürde ne durumdadır? Tıpkı sinemada olduğu gibi çizgiler yoluyla olaylara ve karakterlere hayat veren karikatürde ve çizgi romanda da anlatının öyküsü ve söylem birlikte aktarılır ve burada belirlenen kodlar da anlam inşasında önemlidir.

Mulvey'in sinemada söz ettiği bakış trafiği (kameranın, karakterlerin ve izleyicinin bakışı), mizah dergilerinde yer alan karikatürler için de geçerli olabilir. Hume'a göre (1972), komedi teorilerini, tıpkı eleştirel teoriler gibi 4 öğe yönlendirir: yazar, eser, okur-dinleyici ve dünya (s.87). Sinemada kameranın bakışını, çizerin çizgilerine, izleyicinin bakışını mizah okuruna ve son olarak karakterlerin birbirlerine bakışlarını aynı şekilde karikatür karakterlerine uyarlayabiliriz. Sinemada bakışın yönü, bakışın nesne ve özne konumlarını belirler; benzer şekilde mizahta da kahkahanın öznesi ve nesnesinin kahkahanın yönünü belirlediğini düşünüyorum.

Mizahta bakış yaklaşımının kullanımı konusunda literatürde az sayıda çalışmaya rastlanmakta, bu araştırmaların genelde sahne sanatları üzerine yapıldığı görülmektedir. Nancy Sorkin Rabinowitz (2013), "Women as Subject and Object of the Gaze in Tragedy" (Trajedide Bakışın Öznesi ve Nesnesi olarak Kadınlar) başlıklı çalışmasında Mulvey'in yaklaşımını antik tiyatroya uygular. Antik Yunan Oyunlarında kadınları bakılan olarak almasının yanında, aktif bakan olarak da inceler. Trajedide kadınların eril

bakışın fiziksel nesnesi olarak yer almadığını, çünkü bu oyunlarda kadınların rolünü de erkeklerin oynadığını belirtir. Yunan sanatı ve edebiyatında kadınların bakışın nesnesi haline getirildiğini, ancak Mulvey'in "bakış eril güç oluşturur" iddiasının tersine kadınların bakışın nesnesi olarak güçlü temsil edildiğini ve hatta tehlikeli olduğunu ifade eder. Gözlerine bakanı taşa çevirme gücüne sahip Medusa, güzelliği ve çekiciliğiyle Zeus'un aklını başından alan Hera, güzel ve baştan çıkarıcı Pandora, güzelliğiyle yıkıcı (gemileri, erkekleri ve şehirleri tahrip edici) ve erkeklerin gözlerini/ bakışlarını ele geçirip şehirlerin yıkılmasına, evlerin yakılmasına neden olan Helen bu tehlikeli güce örneklerdir. Dolayısıyla güzelliğin hem tehlikeli bir güç hem de "şeytani, kötü" olarak temsiline olanak tanınır. Antik dönemde kadın ve erkeğin göz teması erkeği etkilediğinden pek onaylanmayan bir durumdur. Ayrıca kadın evin dışına, sahneye, dışarıya çıktığında görülür ve bakılır hale gelir. Rabinowitz'e göre kadınların sahnede görünür olması "erillik" olarak kodlanabilir, ancak güç/iktidar olarak kodlanamaz. Bu durumda kadın her ne kadar bedenen ve zihnen özgür gibi görünse de diğer kadınların dedikodularının farkındadır. Ancak dışarı çıkan ve görülen kadınlar kültürel normları bozguna uğratırlar ve arzulu ya da saldırgan bakışa sahip kadınlar zararlı olarak gösterilirler. Kadınların zaferi kanlarının akmasına neden olur. Ayrıca Rabinowitz, kadınların mağduriyetinin/ kurban edilmesinin onları fetişleştirdiğini ve izleyiciler tarafından da ikonlaştırıldığını, hatta kendini kurban ederek hayranlık nesnesi haline getirildiğini, Antigone'nin buna belirgin bir örnek teşkil ettiğini ifade eder. Buna ek olarak kadın arzusu, bakılmayı istemek dahi, onları ölüme götürür.

Rabinowitz trajedide kadınların sadece bakışın nesnesi değil aynı zamanda sahibi olduğunu, ancak bu karakterlerin Mulvey'in iddia ettiği gibi bir güce sahip olmadıklarını, güzellikten gelen bu gücün tehlikeli olarak algılandığından erkeklerde bunu kontrol etme arzusu oluştuğunu belirtir. Ayrıca oyunlarda kadınların dünyaya arzulayan ya da saldırgan bir gözle baktığında öldürüldüğünü; saygıdeğer hanımlarınsa heykellere dönüştürüldüğünü ya da kendilerini heykellere dönüştürdüğünü ifade eder. Trajedide kadınların, erkek yurttaşların inşası için kullanıldığını iddia eder (s.212). Sonuçtaysa kadınların erkekleri nesneleştirmesinin bakış doğrultusunda nesneleştirme sorununu çözmediğini; değişim için hakim konumu sadece ele geçirmenin yetmeyeceğini, feministlerin yapıyı sarsması gerektiğini savunur (Rabinowitz, 2013).

Ayrıca mizah alanında da kayda değer bir çalışma olarak Aristophanes'in oyunlarını inceleyen Ian Ruffell, makalesinde "bakış" yaklaşımını komediye uygulamıştır. Ruffell (2013) çalışmasında "Humiliation? Voyuerism, Violence, and Humour in Old Comedy" (Aşağılama? Antik Komedide Dikizcilik, Şiddet ve Mizah), Antik Komedide "komik saldırı"ya odaklanarak ve M.Ö. 4. ile 5. yüzyıllarda gücün uygulanışı ve otorite/hakimiyetin doğasını sorgular. Bu incelemeyi iki bölümde ele alır; birincisi antik komedideki "şiddeti" izleyici üstünlüğünü, grup dayanışmasını ve hedeflerin aşağılanmasını, toplumsal ötekileştirmeyi vurgulayan gülme kuramlarıyla bağlantılı olarak inceler. Diğer bölüm ise cinsel saldırganlık ve aşağılama unsurlarını hesaba katarak antik komedide ataerkil gücün kaygılarını ortaya koyar. Ruffell'e göre, 420lerde ve 410ların başındaki oyunlarda yer alan cinsel saldırganlıkla, eril güç üzerindeki kaygıları gizleme ve giderme çabası olan yeniden erilleştirme sürecinin bir parçası olarak cinsel hakimiyet kullanılır. İzleyicinin görsel deneyim ve hazzını Laura Mulvey'in "sadist ve baskın eril bakış" ve Kaja Silverman'ın "buhranlı erilliğin tanımı" üzerinden inceler. Mizah kuramlarında üstünlük teorisinin Mulvey'in dikizci, fetişist bakış yaklaşımına benzediğini belirtir. Dolayısıyla karakterlerin birbirleriyle ilişkilerine odaklanarak olduğu gibi, karakterlerin aralarındaki güç savaşı üzerinde durur. Aristophanes'in oyunlarını incelediği çalışmasında Ruffell, cinsel gücün politik gücün temsilcisi olduğunu ifade eder. Dolayısıyla Ruffell'e göre Aristophanes'in önceki oyunlarında ataerkil ve politik kültürün tehlikede olduğu ve tıpkı Mulvey'in tanımladığı Hollywood sinemasında olduğu gibi fetişistik ve denetleyici eril bakışa sahip olduğu söylenebilir. Aynı zamanda, Lysistrata gibi oyunlarında, kadın ve erkek karakterlerin erkek karakterlere komik saldırıda bulunduğunu ve erkeği hedef haline getirdiğini ifade eder. Lysistrata'da kadınlar tarafından erkeklere yöneltilen saldırının yer aldığı sahnede fiziksel çatışmalarla iktidar/güç savaşı planlanır. Ayrıca oyunda kadın deneyimi ve kadın gücü öne çıkar. Aristophanes'in Lysistrata gibi diğer üç oyununda izleyici hazzı, şiddetli ya da cinsel açılardan aşağılamanın izlenmesindedir. Sonuçtaysa Ruffell Aristophanes'te saldırgan görsel mizahın apaçık/belirgin olmadığını savunur. Ayrıca "komik bakış"ın bir yönetme gereksinimi olduğunu, ancak aynı zamanda değişken, sorgulayıcı, çoğunlukla öz eleştiriye açık olduğunu ve sadizmden çok mazoşizmin bir ifadesi olduğunu belirtir. Komik hazzın şiddet ve aşağılama bağlamında ele alındığında,

bireysel ya da ortak eril hakimiyetten ziyade aşırı ya da tartışmalı bir güce maruz bırakma ya da bu gücü sınırlandırmadan kaynaklandığını ifade eder (Ruffell, 2013).

Bakış yaklaşımı üzerine yapılan çalışmalar kadın ve erkeğin anlatıdaki konumunu sergilemektedir. Hem yazınsal anlatıda hem de film anlatısında bakış açısı (point of view) son yıllarda önemli bir yer edinmiştir. Bu noktada Anneke Smelik'in önerdiği yöntem, dişil öznellik kadın deneyimine değer atfeden bir yaklaşımdır. Tıpkı sinemada olduğu gibi, mizahta da kadın karakter tarafından kadın izleyicinin duygu ve düşüncelerine, deneyimlerine hitap eden ve dolayısıyla kendini özdeşleştirdiği bir yol mümkün görünmektedir. Buna Joanne R. Gilbert'ın çalışma konusu olan stand-up sanatçıları örnek verilebilir. Her ne kadar Gilbert bakış yaklaşımı üzerinden değerlendirse de burada dişil öznellik temsillerinin de yansımalarının olduğunu düşünüyorum.

Bakış ve mizah ilişkisine değinen bir diğer çalışma da (1997) Joanne R. Gilbert'ın "Performing Marginality: Comedy, Identity and Cultural Critique" (Marjinalliği Sahnelemek: Komedi, Kimlik ve Kültürel Eleştiri) isimli çalışmadır. Gilbert stand-up performansçıları Rosanne Barr ve Phyllis Diller'ın esprilerinden örnekler vererek marjinalliği sahnelemek üzere kendiyle dalga geçmenin yıkıcı olabileceğini belirtir (s.326). Tıpkı Freud'un Yahudi esprilerini örnek vererek ifade ettiği gibi espriyi kendi kendine yapmakla bir başkasının yapması arasında fark vardır. Gilbert (1997), Mulvey'in eril bakış düşüncesinin eril kahkahaya uygulanabileceğini, bakılası olarak ifade edilen kadınların mizahta da gülünesilikle bağlantılandırılabileceğini ifade eder. Ancak feminist mizahın dişil bir izleyiciyi varsaydığını belirtir. Marjinal mizahın otoriteye saldırgan bir yanıt olduğunu savunur. Ancak biz/ onlar ayrımının kurbanlar ve hedefler yarattığından bu ayrımın merkezde olduğunu söyler. Marjinal mizah saldırgandır ve kendiyle dalga geçerek aslında sisteme saldırır (s.317-330).

Sahne sanatları ile sinema anlatım biçimi olarak birbirine nispeten daha yakın görünmekte ve kamera yerine yönetmenin kurgusu ve kullandığı dil geçmektedir. Benzer şekilde karikatür alanında da yine kurgunun yaratıcısı olarak karikatürist, onun çizgilerindeki odağı ve kullandığı dil, sinemada uygulanan "bakış" yaklaşımı doğrultusunda çalışmamızda incelenecek karikatürlere uygulanacaktır. Mizah yoluyla

öznelliğin nasıl üretildiği, karikatürde söylemin nasıl oluşturulduğu çözümleme için önemlidir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. BİR YÖNTEM ÖNERİSİ: FEMİNİST KAHKAHANIN ÖTESİNDE

"...sessizliği delip geçmek için tek yol kahkaha atmaktır."[27]

Mizah üzerine yapılan çalışmalarda başvurulan çözümleme yollarından birinin gülme teorileri olduğu ve araştırmacılar tarafından bu teoriler kullanılarak mizah unsurlarının çözümlendiği görülmektedir (Şahin, 2010; Bayraktar, 2010a, 2010b). Gülme nedenlerini tek bir kuramla açıklamak yeterli olmadığından, bu kuramlardan birine ağırlık verilebileceği gibi bazen de bunların bir arada kullanıldığı görülmektedir. Ancak birinci bölümde de belirtildiği gibi, gülme teorileri gülmenin nedenlerini açıklamasıyla birlikte, belli bir yöntem önermez.

Matthew Lombard, John A. Lent, Linda Greenwood ve Aslı Tunç'un (1999) "A Framework for Studying Comic Art" (Resimli Mizah Sanatı Çalışmaları İçin Bir Çerçeve) başlıklı çalışmaları alandaki çalışmalara ve kullanılan yöntemlere dair araştırmacılara önemli bir çerçeve sunar. Çalışmada resimli mizah sanatı üzerine araştırmaların neden bu kadar geç başladığı ve ağır ilerlediği belirtilmiş ve bu alanda çalışma yapacak olanlar için halihazırda yapılmış çalışmalardan da faydalanarak araştırmacının izleyebileceği bir yol çizilmiştir. Buna göre öncelikle araştırma konusunun, daha sonra bu konunun hangi perspektiften ele alacağının belirlenmesi ve son olarak da araştırmacının kullanabileceği tekniğe ya da tekniklere karar vermesi gerekmektedir. Genelde dünyada bu alanda yapılan araştırmaların konularının cinsiyet temsili, etnik köken ve azınlıkların rolü, tarihi olaylar ve kişiler, ekonomik olarak sıkıntılı dönemler, siyasi kampanyalar, politikacılar ve düşman olduğu belirtilmiştir.

[27] Anneke Smelik (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi -ve Ayna Çatladı*, İstanbul: Agora Kitaplığı s.123

Daha sonra konunun sosyolojik, psikolojik, sanat ve estetik, ticari ve ekonomik, felsefi, sağlık ve tıbbi perspektiflerden ele alınabileceği ifade edilmiştir. Son olarak çözümleme aşamasında ise sosyal bilimler ve insani bilimlerde uygulanan tekniklerin mizah dergilerinde de uygulanabileceği izah edilir. Bu yöntemlerin göstergebilimsel analiz, söylem analizi, retorik analizi ve içerik analizi gibi mikro düzeyde metin analiz yöntemleri olabileceği gibi; tarihsel analiz, vaka incelemesi, anket, görüşme/ mülakat ve deneme gibi makro düzeyde analiz yöntemleri de olabileceği ifade edilir. Bu mikro ve makro düzeylerin birlikte kullanabileceği de belirtilir. Çalışmada sunulan çerçevenin bu alanda çalışanlara bir kılavuz niteliğinde olmayı amaçladığı ve araştırmacının ilgi alanı ve eğitiminin konuyu, perspektifi ve kullanacağı ya da kendisinin geliştireceği tekniği belirleyeceği ifade edilir (Lombard, Lent, Greenwood ve Tunç, 1999).

Türkiye'de toplumsal cinsiyet ve mizah ilişkisi alanında sınırlı sayıda çalışma yer almaktadır. Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi'nin 13-15 Mayıs 2010 tarihlerinde düzenlediği Uluslararası İletişim Kongresi'nde, Türkiye'de ilk defa mizah üzerine gerçekleştirilen *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu* isimli bildirinin 2011 tarihinde yayınlanan bildiriler kitabı, mizah üzerine yapılacak olan çalışmalara önemli bir kaynak niteliğindedir. Bildiriler kitabı olarak yayınlanmış 99 çalışma içerisinde yalnızca 8 bildiri[28] toplumsal cinsiyet rolleri ve mizah ilişkisini ele almaktadır. Ayrıca feminist mizah konusunda yapılan güncel bir inceleme[29] de çevrimiçi feminist dergi *5harfliler*'de yayınlanmış metinlerin analizi üzerinedir. Burada mizahın feminist bir bakış açısıyla toplumda ezilenler açısından nasıl ve ne ölçüde bir direniş alanı açtığı araştırılır. Aynı zamanda çalışma, bu direniş alanının feminist söylemde nasıl yer bulduğunu analiz etmek amacıyla dergide yayınlanmış metinlerin feminist mizah bağlamında tematik incelemesini sunar (Birer, 2017).

[28]Kadın ve Mizah konulu oturumda *Kahkaha ve Başkaldırı: "Gösteren Olarak Yaşamın Trajikomik Yanlarının "Gösterilen" Olarak Başkaldırıya Çağrısı,Mizah Dergilerinde Toplumsal Cinsiyet Rolleri Bağlamında Dişil İmajın Sunumu, Cinselliğin Geleneksel Türk Tiyatrosunda Mizah Amaçlı Kullanımı, "Böyleyken Böyle": Kadın Çizgileriyle Kadınlar Arası Etkileşimler*; Mizahın Tüketimi ve Reklamlar konulu oturumda *Reklamlarda Kullanılan Cinsel Unsurların Mizah Bağlamında İncelenmesi: Rekabetçi Bir Yaklaşım*; Mizah ve Cinsiyetçilik temalı bölümdeyse *Mizah, Karikatür ve Seri Anlatı: Çocuk Karakter Kullanımı Örneğinde "Tuğçe", Mizah ve Cinsellik: Başkalaşan Cinsellik Olgusunun Gündelik Yaşam Pratiklerinde Meta Olarak Tüketilişi, Sanatta Toplumsal Cinsiyete Mizahi Yaklaşım: "Guerilla Girls" Örneği.*

[29] Anıl Biray Birer (2017). Bir Feminist Mizah İncelemesi: *5harfliler.com.*

Ayrıca mizahta Laura Mulvey'in öne sürdüğü eril bakış kuramını uygulayan birkaç çalışma da bulunmaktadır. Mulvey bakışı eril olarak konumlandırıp sinemada yeniden inşa edilen ataerkil düzenin feminist bir eleştirisini sunar. Benzer şekilde mizahta da "eril kahkaha"[30] üzerinden ataerkil düzenin yeniden inşa edildiği bir alan haline gelebilir. Aristophanes'in oyunlarında "sadist ve baskın eril bakış"a odaklanan Ian Ruffel (2013), "komik bakış"ı "komik saldırı" ile bağlantılandırarak oyunlarda "komik bakış"ın sorgulayıcılığını ifade eder. Bir başka çalışmada, marjinalliğin temsilini stand-up sanatçıları üzerinden inceleyen Joanne Gilbert (1997), Mulvey'in eril bakış düşüncesinin eril kahkahaya uygulanabileceğini, bakılası olarak ifade edilen kadınların mizahta da gülünesilikle bağlantılandırılabileceğini ifade eder. Ancak feminist mizahın dişil bir izleyiciyi varsaydığını belirtir.

Mizah üzerine çeşitli kuramsal çalışmalar bulunmasıyla birlikte, toplumsal cinsiyet ve mizah ilişkisini incelemek için kapsamlı bir yöntem bulunmamaktadır. Mizah alanında, özellikle de toplumsal cinsiyet odaklı çalışmalarda temsil konusuna ağırlık verilmiştir. Literatürde yapılan çalışmalarda genelde içerik analizi, tematik analiz ya da söylem analizi yöntemlerinin kullanıldığı görülmektedir. Ancak bu çalışmalar çoğunlukla metin üzerine odaklanmakta karikatür, karikatürist ve (varsayılan) okuyucu/izleyici ilişkisine bağlam odaklı bir yaklaşım getirmek konusunda tek boyutlu kalmaktadır. Aslında mizahın ve onun bir alt alanı olarak karikatürün çeşitli yaklaşım, yöntem ve teknikler bir arada kullanılarak incelenmesi mümkün görünmektedir.

4.1. Yöntem

Her ne kadar medyada ataerkil bir yapı hakim olsa da bir mücadele alanı olarak mizah, eleştirel bir söylem üretme potansiyeline sahiptir. Bir adım ötede ise, feminist mizah ataerkil ideolojiyle sürdürülen basmakalıp yargılar üzerine eleştirel bir farkındalık sağlayabilir ve hatta direniş için güçlü bir alan sunabilir. Mizahta cinsiyetçi tutuma karşı bir farkındalık geliştirilerek eril söylem olumlu yönde nasıl dönüştürülebilir? Muhalefet eden bir eleştiri silahı olarak karikatür, çizgiler yoluyla ataerkil düzende inşa edilmiş olan toplumsal cinsiyet rolleri konusunda nasıl bir duyarlılık gösterir? Mizah yaratıcısı toplumsal cinsiyet rolleri üzerine oluşturulan kalıp

[30]Gilbert, 1997; Ruffell, 2013

yargılara nasıl direniş gösterir ve onları hangi yollarla sorgulayabilir? Mizah eleştirel yapısı içerisinde mevcut düzenin dışında ve ötesinde kendine özgü nasıl söylemler üretebilir?

Laura Mulvey'e göre sinemasal bakış, erkeği özne olarak kurarken kadın karakteri nesneleştirir. Tıpkı sinemada yaratılan eril iktidar gibi, mizahta da ataerkil bir anlayış hakimdir. Ancak mizahta, özellikle karikatürlerde anlatıyla oluşturulan mizahi söylem duyarlı bir şekilde kullanıldığında feminist mizahın ve kahkahanın gücü eril söylemi, dolayısıyla eril iktidarı dil düzeyinde yıkabilir. Anneke Smelik (2008)'in öznellik yaklaşımı ve yöntemi bu çalışmada feminist kahkahanın sesinin duyulması açısından son derece önemlidir. Smelik'e (2008)'e göre; "feminist film cinsel farklılığı bir kadının bakış açısıyla sunan ve cinsiyetler arasındaki asimetrik iktidar ilişkisine dair eleştirel bir farkındalık sergileyen filmlerdir" (s.xii).

Feminist sinemada olduğu gibi feminist mizahta da alışılagelmiş temsil edilme biçimlerinden farklı yollar kullanılmaktadır. Bing (2004) de feminist değerlerin ve bakış açılarının öneminin ortaya çıkarıldığı kapsayıcı esprilerin değişim yaratma olasılığından söz eder. Bu çalışmada, bakış olgusunu çözümlemek için Laura Mulvey'in "eril bakış" kavramını "feminist kahkaha"ya uyarlayarak bir kavram olarak önermekteyim. Anneke Smelik'in feminist filmlerde uyguladığı öznellik incelemesi ve Janet Bing'in feminist mizahı değerlendirmelerini de birlikte kullanarak, mizahta bakış yaklaşımını çözümlemek üzere bir yöntem önerisinde bulunmaktayım. Feminist bakış açısını görünür kılan karikatürlerde, karikatüristin yarattığı kadın kahramanlarla nasıl bir alternatif dil yarattığını ortaya koymaya çalışmaktayım. Bu anlamda önerdiğim "Feminist Kahkahanın Ötesinde" yöntemi, karikatüristin toplumsal cinsiyet rollerine karşı direnen çizgilerinde, dişil öznellik temsillerini ve bu temsillerin hangi yollarla görünür kılındığını ortaya koymayı amaçlar.

Mizahta bakış olgusu doğrultusunda, feminist kahkahaya olanak sunan bir cinsiyet düzenlemesine nasıl ve hangi yollarla sahip olunduğunu araştırmak için, mizahi öykü ve söylem bağlamında bakışın kime ait olarak tanımlandığı önemlidir. Film ve kurmacada anlatı yapısı üzerine yoğunlaşan Seymour Chatman (2009), öykü ve sinemada üç farklı bakış açısından ve anlamdan söz eder; algısal bakış açısı (birisinin gözünden algılama), düşünsel bakış açısı (birisinin dünya görüşünden, ideoloji, düşünsel sistem gibi) ve çıkarla ilgili bakış açısı (kişinin genel çıkarını, kazancını,

refahını, iyiliğini niteler). Metinleri, her tür metnin hatta sıradan konuşmaların bile bu anlamlardan birini ya da herhangi bir kombinasyonu içerebileceğini belirtir (s.142-144). Burada "bakış" aynı zamanda düşünsel bir bakış içerdiğinden, toplumsal cinsiyet-mizah ilişkisinde ataerkil ideolojiye karşı eleştirel bir bilinç ve farkındalık oluşturma potansiyeli barındırır.

4.1.1. Feminist Bilinç ve Farkındalık

Bakış aynı zamanda bir bilinç edimi olduğundan, kendi zihnimizle algılama ve yorumlamayı da beraberinde getirdiği ve odaklanılanı nesneleştirmektedir. Peter Wollen'ın ifadesiyle (2008), nesneleştirilen, somutlaştırılan, bir şeye dönüştürülen bakılan kişidir, bakış ise bu somutlaştırmanın hayali aracıdır. Bakışı göremeyiz ama gücünü hissedebiliriz (s.250). Düşünsel bakışı, Sigmund Freud'un (1998) açıksaçıklık üzerine iddia ettiği düşleme işleminde de görebiliriz. Freud'a göre açıksaçıklık, cinsel olgu ve ilişkilerin konuşma ile kasıtlı olarak ön plana çıkarılmasıdır. Bunun kökende kadınlara yönelik olduğunu ve baştan çıkarma girişimlerine eşit tutulabileceğini ve bir erkeğin açıksaçık espriler anlatması ve dinlemesinin nedeninin, erkeğin toplumsal ketvurmalarla bağlantılı olarak gerçekleştirilemeyen özgün durumu düşlemesi olarak belirtir. Ayrıca bunlara gülen bir kişinin sanki bir cinsel saldırı eyleminin seyircisiymiş gibi gülmekte olduğunu iddia eder (s.128-129). Kadını nesneleştiren cinsiyetçi esprilerde bu düşleme işlemi için, algısal olarak gözle görülmeyen zihnin bakışı söz konusudur. Ancak esprinin açıksaçık olmasının yanında, bu açıksaçıklığın nasıl yapılandırıldığının düşünsel bakışı şekillendirdiği söylenebilir. Freud'un kurgulanan ve dinleyiciye aktarılan açık saçık esprilerde cinsel saldırı örneğinde olduğu gibi, eril iktidar tarafından inşa edilen bu anlatının yapılarının görünür kılınması ya da yıkılması eleştirel bir feminist bilinç ve farkındalıkla mümkün görünmektedir. Farkındalık 17. yüzyıl şüpheci filozoflarından Rene Descartes ile tartışılmaya başlanır. Tura'nın ifadesiyle (2012);

> Descartes kendisine doğru diye sunulan her şeyden şüphe eder ve sonunda şüphe ettiğinden şüphe edemeyeceğini görür, çünkü şüphe ettiğinden şüphe etse yine şüphe ediyor olacaktır. Şüphe etmek düşünmektir, yani "bilinç edimi" yapmaktır, o halde düşündüğü kesindir. Kesinliği apaçık, açık seçik veren budur: 'Zihin edimi yapıyorum'dan şüphe edemem. Bu dolayımsızdır, sezgiye doğrudan bir kesin doğru olarak verilmiştir" (s.100-101).

Burada kişinin bilincini belirli bir konuya odaklamasıyla, odaklanılan konunun kişinin bilincinin nesnesi haline geldiği söylenebilir. Tura'nın da belirttiği gibi "psikoloji ve psikiyatrinin söz ettiği 'bilinç' de buraya dayanır: 'Farkında olmak ve farkında olduğunun farkında olmak.'" (2012, s. 100-101). Ayrıca farkındalık, bakma ve "bakış" arasındaki farkı anlamada da önemlidir. Bakış olgusu görme eylemiyle her ne kadar benzer gibi görünse de aralarında önemli bir fark vardır. Descartes'ın ifadesiyle, algı ya da algılamamıza yol açan eylem görme değildir, yalnızca zihnin bakışıdır (Crary, s.56). Descartes burada dünyayı kendi zihnimizle algılamamızdan söz etmektedir. Smelik (2008)'e göre farkındalık, cinsiyetler arasındaki asimetrik iktidar ilişkisine dair geliştirilen eleştirel bir farkındalıktır (s.xii). Smelik'e göre (2008), bir film feminist bir bilinç ve eleştirel bir farkındalığa sahip bir anlayışla dişil öznelliği yansıtabilir. Aynı şekilde Janet Bing (2004) de, feminist mizahta merkezde kadının yer alması ve espride alay konusu olan hedefin erkeklerden ziyade ataerkil sistem olması gerektiğini ifade eder. Bu çalışmada, "farkındalık" zihnimizle algıladığımız, bilinç edimiyle düşünsel olarak şekillenen, feminist bir bilinç ve eleştirel bir farkındalıktır. Bu anlamda çalışmada 'bakış' ve feminist mizah için önerilen 'feminist kahkaha', içerisinde bir maksat ya da niyet, feminist bilinç ya da erkek egemen ideolojiye yönelik eleştirel bir farkındalık barındırmaktadır.

Laura Mulvey'e göre, filmin biçimini oluşturan, erkek egemen toplumun bilinçsizliğidir ve imgeleri, imgelere bakışı ve sunumu düzenleyen ise toplumsal olarak inşa edilen cinsel farklılıklardır. Eril izleyici eril karakterin bakışını üstlenir ve onunla özdeşleşirken, dişil izleyici de dişil karakterin bakışını sahiplenerek onunla özdeşleşir (1992, 2006). Bu narsistik özdeşleşme sinemada belirleyici olan erkeğin görsel zevki ve "bakılan" kadın imgesi, eleştirel bir farkındalıkla, kadına öznelliğini kazandırarak ataerkil yapıyı sarsabilir. Yazınsal anlatıda olduğu gibi film anlatısında da bakış açısı (point of view) son yıllarda önemli bir yer edinmiştir. Francesco Casetti'nin belirttiği gibi (2008), "bakış açısı, perspektif gibi, film anlatıbiliminde pek çok anlama gelebilen bir terimdir., terim kendi içinde 'çok anlamlı' görme, gösterme, gözlemleme açılarını barındırır" (s.65). Film seyir deneyimini incelediği *Filmic Experience* adlı makalesinde film seyir deneyimiyle modernizm arasındaki ilişkiyi inceler ve öznellik (subjectivity) kavramının modern çağın seyir deneyiminin bir parçası olduğunu belirtir. İzleyicinin film izleme deneyimi ve filmle ilişki kurma biçiminin değiştiğinden söz eder. İzleyici

kendisine sunulan filmsel dünyada özdeşleşmek için birini arar ve kendini buna adar. Başka birinin hikayesini izlemekten hoşlanmaz ve onu kendi hikayesi haline getirmek için nedenselleştirir (s. 9).

Bu noktada, yalnızca eril bakış açısını ortaya çıkararak yapıyı görünür kılmanın toplumsal cinsiyet üzerine sorunları çözmek adına yeterli olmayacağını düşünüyorum. Smelik'in feminist sinemada uyguladığı dişil öznellik temsillerine odaklanarak benimsediği yaklaşım, mizahta da geleneksel bakışı kırma potansiyeli taşımaktadır. Eril yaklaşımı ortaya çıkarmanın yanında, Anneke Smelik gibi dişil öznelliğin olasılıklarını görünür kılmanın da önemli olduğu bir yaklaşım benimsiyorum. Freud'un esprinin ancak dinleyici hazzıyla haz kaynağı olabileceğini belirttiği gibi, çalışmamda karikatürist ve eserinin okurunda (feminist anlayışla feminist kahkahaya yol açarak) anlam bulacağını, burada da özdeşleşmenin ve bununla birlikte öznellik kavramının, özellikle de "dişil öznelliğin" son derece önemli olduğunu düşünüyorum. Feminist sinemada olduğu gibi, feminist mizahta da okur ya da izleyicinin, mizah anlatıcısı ve ana karakterle ortaklaşa bir deneyim paylaştığı ve okurun kendini espri üreten özneyle özdeşleştirdiği söylenebilir.

Ayrıca Casetti'ye göre sinema salonunda film izliyor olmak ortak bir eylem biçiminin yanında ortak duygu ve inançları da paylaşmak anlamına gelir (s.21). Casetti'nin vurguladığı sinemanın toplumsal boyutunun mizah için de geçerli olduğu söylenebilir. Mizah aynı kültürü paylaşan insanların ortak ürünü olmakla birlikte, o kültürün bir iletişim aracı olarak da görülebilir. Bing'in kapsayıcı mizah olarak, Barreca'nın da aynı sahada olmayı ifade eden kahkahanın bağlayıcı özelliği üzerine vurgusunda olduğu gibi, feminist mizahta da ortak bir dil ve anlayışla ataerkil düzeni nesneleştirerek eleştirmek, feminist anlayışın politik bir iletişim stratejisi/yöntemi olabilir. Görüldüğü gibi, feminist mizahta feminist bakış açısı ve öznellik son derece önemlidir. Bu noktada bakış açısı bir hikayenin kimin gözüyle anlatıldığını ortaya koyduğundan ve bu da öznelliğin inşasında rol oynayarak okur/dinleyici/izleyicinin karakterle özdeşleşme sürecini etkilediğinden, incelemede feminist bakış açısı ve dişil öznellik üzerinde duracak ve kadın deneyiminin değerini olumlayıcı bir yaklaşım izleyeceğim. Bu nedenle, mizahta bakış açısını ortaya çıkarmak amacıyla çalışmada çözümleme için özne nesne ilişkisini belirleyen, bakışın kim tarafından, kime

yönelmekte olduğu sorusudur (Kırel, 2012, s.144) sorularını temel alarak değerlendirmeye çalışacağım. Çalışmada karikatüristin bilinci ve alanın farkındalık yaratma potansiyeliyle konumlandırdığı "bakış" yoluyla oluşturduğu farklı öznellik temsillerini, mizahi anlatının öyküsü ve söyleminin birbiriyle ilişkisi içerisinde anlayabiliriz.

4.1.2. Çizgiyle Mizahın Bileşenleri

Çalışmada yer alan kuram ve kavramlardan yola çıkarak bu çalışmada önerdiğim yöntemde karikatürlerin analizi için öncelikle karikatürlerde öykü çözümlenecektir. Öyküyü çözümlemek için ilk olarak çizgi dilinin bileşenleri nelerdir? Topuz'un belirttiği gibi (2011), "çizgilerle yapılan gülmeceye karikatür denir" (s.8). Karikatür kelimeler ve görsellerin bir arada kullanıldığı bir alandır. Werner Hoffman kelimeler ve görüntüler arasındaki ilişkiye değinirken görüntülerin belli olmak için kelimelere ihtiyaç duyduğunu fakat metaforik geçişlere sahip olan görüntülerin güçlü ve yaygın bir dönüştürme etkisi olduğunun altını çizer (Wechsler, 1983, s. 317-318). William Hogarth çizgi romanı "sessiz tiyatro"ya benzeterek, yazının da ona ses verdiğini ifade eder (aktaran Güngör, 2008, s.18). Hoghart'ın bu tasvirinin karikatür için de geçerli olduğunu düşünüyorum. Her iki türde de görsel (çizgi) ve yazı birbirinin tamamlayıcısıdır. Anlatım dilinde kullanılan balonlar, ünlemler, büyük küçük harfler gibi unsurların yaratılan öykü ve kurguya zihinsel olarak hareket, canlılık ve ses verdiğinden, çizgi dilini tiyatroya ve sinemaya yakınlaştırdığını söyleyebiliriz. "Karikatür, fotoğraf ya da sinema gibi optik ve mekanik bir yapının gözden kaçırdıklarını yoğun, abartılı ve komik bir anlatımla aktarabilir" (McCauley, 1983, s.355). Bir başka deyişle, karikatürde genelde konu edilen kişiler, nesneler ya da olayların sanki bir fotoğrafta ya da sinema karesinde bir noktaya odaklanarak onu mercek altına alıp abartılarak anlatıldığı söylenebilir. Ayrıca Alsaç'ın ifade ettiği gibi (1994), karikatür beklenmedik bir anda vurup kaçmasıyla gülme duygusu uyandırır, hoşa giden, akılda kalan bu özelliği nedeniyle de ele aldığı konunun bilinç düzeyine çıkmasını sağlar (s. 8).

Çizgiyle yapılan mizahın yazı ve resim gibi ortak özellikleri bulunmasının yanında biçimsel olarak farklılaşan türleri de bulunmaktadır. Öncelikle karikatür kare, bant karikatür ve seri anlatı olmak üzere farklı türlerden oluşmaktadır. Seri anlatı biçiminde olan türü ise çizgi dizi ve çizgi roman olarak ayrılmaktadır. Çizgi roman da

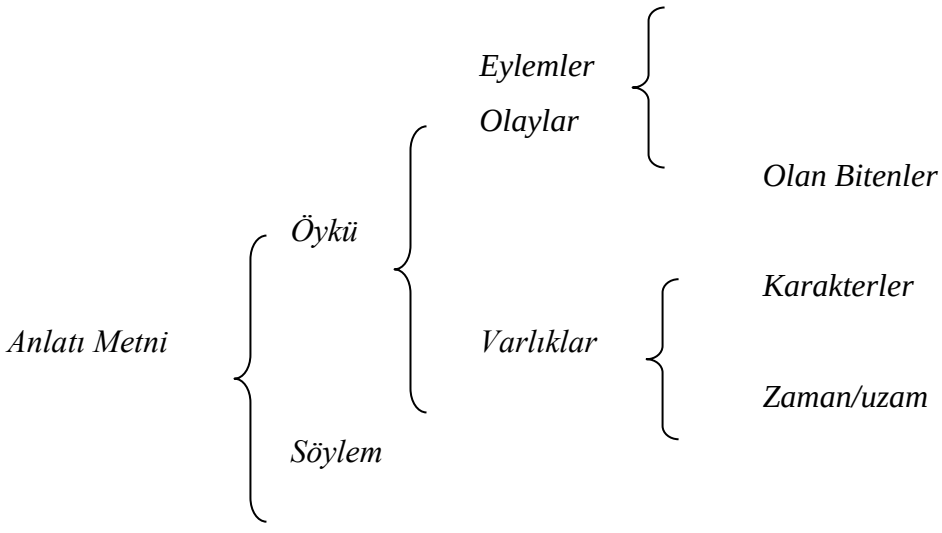
yine karikatüre benzer özellikler taşımasının yanında ondan birtakım noktalarda ayrılmaktadır. Alsaç'ın ifadesiyle (1994), çizgi roman karikatüre yakın bir yaratı alanıdır ve benzer tekniklerle üretilir, benzer ortamlarda yayınlanır. Ancak karikatürün bir kolu değildir, kendine özgü anlatım yöntemleri bulunmaktadır. Çizgi roman anlatmak istediğini art arda gelen sahnelerle aktarır (s.13). Çizgi romanda yazıyla çizginin birleşmesiyle oluşturulan ve birbirini izleyen kareler ilk kez ressam William Hogarth'ın çalışmalarında göze çarpar. Sanatçı burada tiyatro temsillerine benzer tablolar çizmek istediğini, çünkü bunun yazıdan çok daha kolay anlaşılabildiğini ifade eder. Hogarth çizgi romanın 'sessiz tiyatro' işlevini yerine getirdiğine inanır ve resimlerin altındaki yazıları da bu sessizliğin sese dönüşümü olarak tanımlar. Yazı ve çizgi birlikteliğinin vazgeçilemez ahenginin önemini vurgular (aktaran Güngör, 2008, s.18). Alsaç (1994) çizgi romanda anlatım dili için önemli bir diğer unsuru şöyle tanımlamıştır:

> "…anlatım dili açısından kayda değer ve çizgi romana özgü bir unsur konuşma balonudur… Konuşma balonunun ele alınışı da bir anlatım aracı olarak kullanılabilir. Vurgulanan ya da yüksek sesle söylenen sözler daha büyük, daha koyu yazılırlar, bunların balonları daha büyük tutulabilir, hatta sınır çizgilerinin çok kollu bir yıldız biçimini aldığı da olur. Çok yüksek sesle bağırmada sözcükler ünlem sözcükleri gibi balonsuz verilirler. Bu ve benzeri uygulamalar sevinme, şaşırma, korkma gibi çeşitli duygu durumlarını dile getirmek için kullanılırlar" (s.14).

Alsaç'ın da ifade ettiği gibi (1994), çizgi romanda çizimlerin hem anlatımı eksik bırakmayacak, hem de söylenmek istenenden fazlasını göstermeyecek, uygun bir ayrıntı düzeyinde, düzenli bir biçim ve sırayla birbiri ardına getirilmiş olması gerekir. Çizgi romanda da sinemadakine benzer anlatım tekniklerine başvurulur. Bunlar arasında kişi ya da nesnelerin yakın, orta, uzak plan gösterimleri, bir sahneden ötekine geçişler, görüntüyü yavaş yavaş büyütmek ya da küçültmek (yaklaştırmak ya da uzaklaştırmak, zoom), olay akışı içinde geri dönüşler yapmak (flash back), görüntüyü abartılı bir biçimde yukarıdan aşağıya ya da aşağıdan yukarı bakılıyormuş gibi düzenlemek gibi şeyler vardır (s.19). Çizgiyle yapılan mizah türleri arasında yazı ve resim gibi anlatım araçlarını kullanmaları açısından benzerlikler bulunmasının yanında, konuşma balonlarının kullanımı ve belirtilen diğer farklı anlatım tekniklerinin kullanılmasından ötürü, farklı çizgiyle mizah türleri ve biçimleri farklı okumalar gerektirmektedir.

Çizgiyle mizahın ve bu çalışmada inceleme kapsamına alınan karikatürün karmaşık bir yapısı olduğundan bağlam odaklı bir değerlendirme yapmak amacıyla anlatı bileşenleri iki aşamada incelenmektedir. Mizahi öykü yüzeyde görüneni betimlemeyi amaçlamaktadır. Bu aşamada Seymour Chatman'ın karikatür bandı örneğinde de olduğu gibi, varlıklar ve olaylara yer verilecektir. Bir anlatı metni olarak mizahi anlatıda tıpkı edebi ve sinemasal anlatıda olduğu gibi, öncelikle Gerard Gennette'ın edebi yapıtlarda anlatı metnini çözümlemek için belirlediği söylem, öykü ve anlatım edimi düzlemlerinden, özellikle üstünde durduğu öykü ve söylem arasındaki ilişki önemlidir. Bunun nedeni, yazarın öyküyü nasıl işlediği yani söyleme dönüştürdüğü, bu bağıntıyı inceleyerek anlaşılabilir (Gennette'ten aktaran Moran, 2011, s.196-197). Seymour Chatman'ın da yapısalcı kuramcıların anlatı çözümlemesini dikkate alarak yaptığı öykü ve söylem ayrımı kayda değerdir. Chatman'ın ifadesiyle (2009), "her anlatının iki bölümü vardır: bir öykü (histoire); içerik ya da olaylar zinciri (eylemler, olan bitenler), bunlarla birlikte varlıklar diyebileceklerimiz (karakterler, zaman ve uzam öğeleri) ve bir söylem, yani ifade; içeriğin aktarılma yolu… öykü bir anlatının *ne*'sidir, söylem ise *nasıl*'ı" (s.17).

Chatman anlatı metnini aşağıdaki gibi şemayla aktarır[31]:



Şekil 1: Seymour Chatman'ın öykü ve söylem bileşenlerini ortaya koyan diyagram

[31] Daha fazla bilgi için bk. Seymour Chatman (2008). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. s.17

Öykü çözümlemesinde öncelikle Chatman'ın olaylar olarak belirttiği eylemler ve olan bitenler betimlenecek; daha sonra varlıklar olarak ifade ettiği karakterler, zaman ve uzam tanımlanacaktır.

Chatman'ın öykü çözümlemesi aşamasında belirttiği tanımlamalar, karikatür alanında gösterilenin ne olduğunu ve nasıl gösterildiğini ortaya koymayı amaçlayan Tetens'in "Karikatür Analiz Yöntemi Tablosu[32]"yla da benzerlik göstermektedir. Tetens'in "Karikatür Analiz Yöntemi Tablosu üç aşamadan oluşmaktadır. Birinci adımda 'Gösterilen nedir? Nasıl gösterilmiştir?' sorularına yanıt bulmak için karikatürlerde görünen nesneler ve insanlar; olay ve hareketin tanımlanması; ortam/ olay yeri ve olayın gerçekleştiği zaman; karikatüristin kullandığı anlatım tekniği (abartı, giydirme, yerleştirme, karakterlerin ebadı, yüz ifadesi, vücut dili ve renk); başlık, önemli kelime, sayı ve ifadenin kullanılıp kullanılmadığı belirlenmektedir. İkinci adımda 'Mesaj nedir?' sorusunun yanıtı, hangi nesne ve karakterlerin sembol olduğu, sembollerin anlamı ve karikatüristin vermek istediği mesaj/yorumun ne olduğu sorularına verilecek yanıtlarla ortaya konulmaya çalışılmaktadır. Son olarak üçüncü adımdaysa okurun kişisel yorumu, karikatüristle aynı fikirde olup olmadığı ve karikatüristin ikna ediciliği üzerine geliştirilen sorularla belirlenmektedir (Tetens'ten aktaran Güder, 2012, s.272).

4.1.3. Mizahi Anlatıda Dişil Öznellik

Öykü çözümlemesinin ardından söylem vasıtasıyla esprinin nasıl oluşturulduğu ve aktarıldığı "bakış" yaklaşımı temelinde "dişil öznellik" temsilleri mercek altına alınarak analiz edilecektir. Bu doğrultuda esprinin nasıl oluşturulduğunu bulmak için *"karikatürlerde kim bakıyor? ve kime bakıyor?* soruları, *espriyi yapan kim? ve espri kime yapılıyor?/ espriden etkilenen kim?"* sorularına verilecek yanıtlarla ortaya konulacaktır. Bakan öznenin bakılanı nesneye dönüştürme potansiyeli, mizahta da espriyi yapanın espri malzemesini nesneye dönüştürme potansiyeliyle benzerlik taşımaktadır. Burada "bakışın öznesi-nesnesi" olma durumu çalışmamızda "kahkahanın öznesi-nesnesi" olma durumu ile açıklanacaktır.

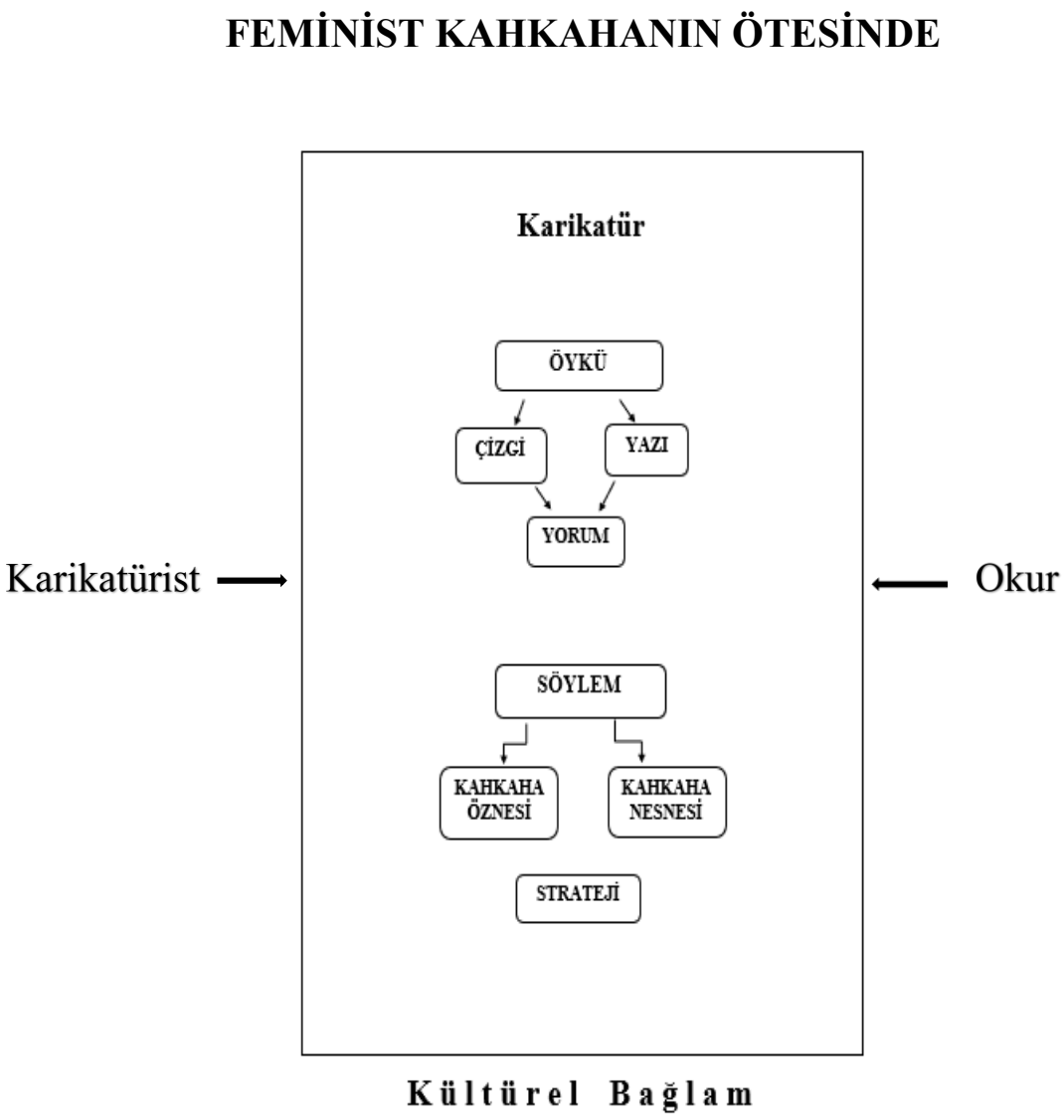
[32] Daha fazla bilgi için bk. Cartoons, Cartoon Analysis Guide (Karikatür Analiz Yöntemi Tablosu). http://www.schule-bw.de/unterricht/faecher/englisch/mat-med/wordschatz/cartoons/cartoon2)

Bu çalışmada karikatürler dişil öznellik ve feminist mizah çerçevesinde ele alınacak ve değerlendirmeler feminist eleştiride en çok sorgulanan beden ve ilişkiler üzerine süregelen kalıp yargılara direniş gösteren karikatürler üzerinden yapılacaktır. Burada kadınların öznelliklerini paylaşılan deneyimlerle öne çıkaran ve var olan ataerkil düzenin dil üzeyinde değişimini ve dönüşümünü espri yoluyla mümkün kılan *"feminist mizah anlayışı"*nın ürettiği alternatif mesajlar ortaya konulmaya çalışılacaktır. Ayrıca ortaya çıkan eserde mizahın üreticisi karikatüristin rolü de kayda değer bir önem teşkil ettiğinden onun görüşlerine de yer verilecektir. Öncelikle feminist mizah üzerine yapılan çalışmalarda, mizahi anlatıyı yapılandıran birtakım yaklaşımlar göze çarpmaktadır: Bunlardan biri Limor Shifman ve Dafna Lemish'in (2010) *Between Feminism and Fun(ny)mism* çalışmasıyla öne sürdüğü postfeminist mizahtır. Internet mizahı üzerine araştırma yapan Shifman ve Lemish de, postfeminist mizah olarak adlandırdıkları esprilerin, tıpkı *Erkekler Mars'tan Kadınlar Venüs'ten* ayrımı gibi kadın ve erkeklerin birbirlerinden farklı oldukları noktaları vurguladığını ifade eder. Bu yolla aslında feminizmin karşısında durduğu kalıp yargıları pekiştirerek devam ettiklerinin altını çizerler (s.870-891). Bu mizahi yaklaşım kadın ve erkeği tek tipleştirerek belirli kalıpların içerisinde sunmaya devam etmekte, böylece ataerkil ideolojiyi de dolaylı yoldan sürdürmektedir. Janet Bing de (2004, 2007) ayırıcı bir yaklaşımın var olan kalıp yargıları kemikleştirdiğinin altını çizer. Bu çalışmada benimsenen yaklaşım ise, feminist mizah anlayışıdır. Feminist mizah üzerine ufuk açıcı çalışmalarıyla Janet Bing (2004), literatürde feminist mizah anlayışında da farklı yaklaşımlar olduğunu ancak erkekleri hedef yapan saldırgan ve ayırıcı bir tutum sergilemenin mevcut sorunlara bir çözüm getirmediğini, var olanın değişimi için pek bir etkisinin olmadığını iddia eder. Bunun yerine kapsayıcı bir yaklaşım sergileyerek kadınları ve kadın sorunlarını merkeze alarak ve saçma sistemleri onlarla dalga geçerek, kahkahanın gücüyle yerle bir edilebileceğini savunur (s.22-33). Bu çalışma basmakalıp yargıları kıran alternatif temalar, mesajlar ve görsellerin farklı olasılıklarına odaklandığından kapsayıcı bir yaklaşımla oluşturulan karikatürler inceleme kapsamındadır.

Öykü çözümlemesi ve feminist mizah, bakış ve öznellik üzerine oluşturulan kavramlar ve kuramsal çerçeve doğrultusunda mizahi söylemin analizi amacıyla aşağıdaki gibi bir tablo oluşturarak tüm incelemelerimi bu tabloya göre yapacağım:

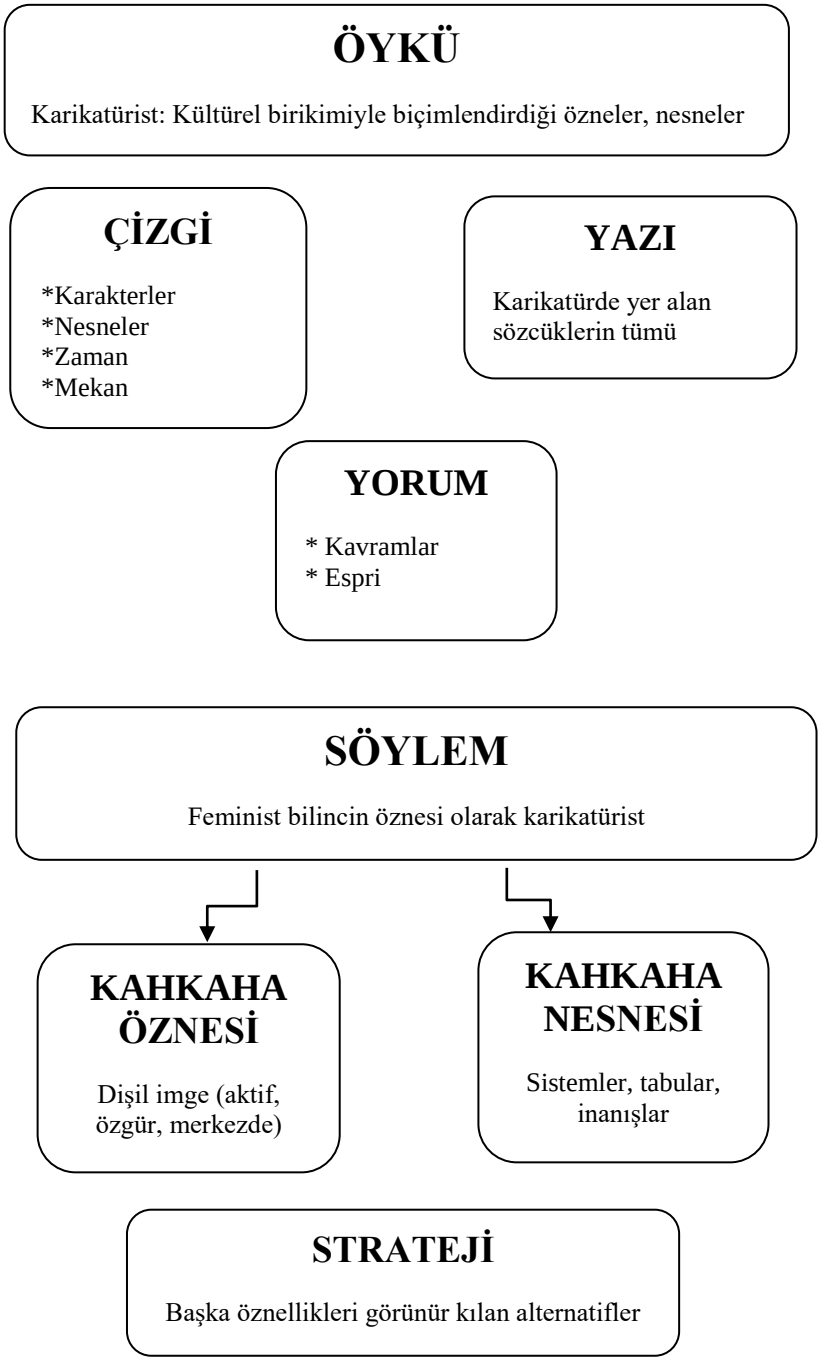
Tablo 1

Feminist Kahkahanın Ötesinde Yönteminin Çözümleme Tablosu



Tablo 2

Ayrıntılı Çözümleme Tablosu*



*Karikatürlerin analizi, tüm bu anlatı yapısını çevreleyen **kültürel bağlam** içinde, seçilen karikatürler, çizer ve okur/araştırmacı üçgeninde gerçekleşmektedir.

Karikatürlerde bağlam odaklı bir değerlendirme yapmak için anlatı bileşenleri "öykü" ve "söylem" olmak üzere iki ayrı aşamada ele alınmaktadır. Mizahi öykü, yüzeyde görüneni betimlemek için çizgi ve yazı olmak üzere karikatürü oluşturan unsurlara ayrılarak ortaya çıkan kavramlar ve espri yorumlanmaktadır. Öykü aktarımı Seymour Chatman'ın olaylar, varlıklar, eylemler, olan bitenler olarak adlandırdığı gibi, resmin öyküye dökülmesidir. Bir başka deyişle, karikatürlerde yukarıdaki gibi öyküde önce eylemler ve olaylara hareket verilip ardından çizgi ve yazının olduğu gibi iskeleti çıkarılmakta, daha sonra da öyküden ulaşılan kavramlar yorumlanmaktadır. Kavramların yorumlanması için birtakım sorulara yanıt aranmaktadır; "Beden (cinsellik, şiddet, hamilelik, annelik, gençlik, yaşlılık, güzellik, kıyafet, ses, kahkaha, menstrüasyon, menopoz, vb) ve İlişki (Kadının kendisiyle ilişkisi/ Kadının kadınla ilişkisi/ Kadının Erkekle ilişkisi/ Kadının toplumla ilişkisi) kategorileri üzerinden hangi kavramlara ulaşılıyor? ve Tetens'in de Karikatür Analiz Yöntemi Tablosu'ndan da yararlanılarak "Ne/ Neyi sembolize ediyor?". Karikatürde önemli olan esprinin iletisi olduğundan öykü aktarımının ardından esprinin ne olduğu ortaya konulmaktadır. Karikatürün esprisi de bu kavramlar üzerinden ortaya konularak onlarla birlikte yorumlanmaktadır.

Ardından söylem aşamasında, daha derine inerek görünenin ötesine bakmak için öykü ve yorumu mercek altına alınmıştır. Bu doğrultuda espriyi kim yapıyor ve espri kime/neye yapılıyor, sorularıyla "kahkahanın öznesi ve nesnesi" belirlenmektedir. Çizgi ve yazının bir arada kullanıldığı bir karikatürde, esprinin "bakış" ekseninde yapılandırılışı kayda değer bir öneme sahiptir. Bu noktada karikatürde oluşturulan söylem mercek altına alınmaktadır. Karikatürde üretilen mizahi söylemi değerlendirmek için birtakım soruların yanıtları aranmaktadır. Kahkahanın öznesi, espriyi kim yapıyor? (Gülen - Özne Kimdir?) sorusuyla; kahkahanın nesnesi, espri kime yapılıyor? (Gülünen – Nesne Kimdir/Nedir?) sorularıyla belirlenmektedir. Son olarak karikatürlerde dişil öznelliği ortaya çıkaran stratejilerin neler olduğu, nasıl kurulduğu, kalıp yargıların hangi yollarla yıkıldığı değerlendirilmektedir.

Karikatür çözümlemesiyle birlikte yapılan değerlendirmede bakış yaklaşımından uyarladığım feminist kahkaha ile kahkahanın yönünün kahkaha sahibi çizer, kahraman ve okur işbirliği ile kahkaha nesnesine yöneltilmekte olduğu varsayılmaktadır. Tıpkı Freud'un anlatıcı ve dinleyici işbirliğiyle güldüğü espri malzemesi iddiasında olduğu

gibi, burada da çizer ile okur arasında baş kahraman vasıtasıyla bir işbirliği kurulmaktadır. Dolayısıyla çizer, okur ve karakterin ortaklaşa nesneleştirdiği espri malzemesinin, özne ve nesne ilişkisi bağlamında nasıl konumlandığı değerlendirilmektedir. Aynı zamanda Mulvey'in kamera, oyuncular, izleyici bakış trafiği gibi burada da çizerin bakışıyla çizgisi, karakterler ve okurun gülerek nesneleştirdiğinin (sistem/tabular/kalıpyargılar) ne olduğu tartışılmaktadır. Bu noktada, kalıp yargılara karşı koyan beden temsilleri üzerinden iktidar ve arzunun nasıl dönüştürüldüğü değerlendirilmektedir. Bu değerlendirme, ataerkil düzende yer alan temsil ve anlayış tanımlanarak onun karşısına alternatif olarak üretilen temsil ve anlayışla karşılaştırılarak ele alınır.

4.2. Karikatürist ve Eseri

Komik gerçek yaşamın doğru bir tablosunu ortaya koymak ister. Yaşamdan gerçek bir kesit vermek ister. Komik'in büyüklüğü ve derinliği burada bulunur. Böylece komik, bir estetik değer olarak değer sistemi içinde önemli bir yer alır. Ama onun bu önemi komik'in, sadece bir gülme olayı değil, bütün boyutlarıyla kavranmasına bağlıdır (Tunalı, 2011, s.245). Nicolai Hartmann da (1953), komik dediğimiz obje ile onu kavrayan süje arasındaki ilgiye yeni bir kavram daha ekler: "humor". Hartmann'a göre humor, insanın komik'i görme, kavrama, tekrarlama ve sanatça değerlendirme tarzıdır. Buna göre, humor komik'ten farklıdır. Hartmann'a göre birbirine sıkıca bağlıdırlar ama aynı değillerdir. Humor komik'in bir türü de değildir; humor'ın kendisi komik değil onunla kavranan şey komiktir. "Komik, obje ile ilgilidir, objenin niteliğidir, her ne kadar bütün estetik obje bir süje için varsa da. Humor ise seyircinin, komik'i kavrayanın ya da onu yaratan sanatçının işidir" (aktaran Tunalı, 2011, s. 243-244).

Toplumsal cinsiyet ve mizah ilişkisine feminist bir perspektifle eleştirel bakan yaklaşımlar, çalışmalar ve sanat, sürdürülen basmakalıp yargıları üzerine eleştirel bir farkındalık sağladığından çalışmada karikatüristin politik duruşu ve bilinci de önem kazanmaktadır. Bu çalışmanın yöntemine karikatüristle yapılan derinlemesine görüşmeler de eklenerek karikatüristin bakış açısı da araştırılmakta ve karikatürlerine yansıyan "bilinç" (feminist duruş) incelenmektedir. Bir diğer deyişle, yazar ve çizerlerinin konuları/sorunları nasıl ele aldığı ve toplumsal cinsiyet meselesindeki duruşu tespit edilecektir. Çalışmada incelenecek karikatürlerde feminist mizah anlayışı

çerçevesinde alternatif mesajlar araştırılacaktır. Bu çalışma bağlamında feminist mizah anlayışı daha önceden de söz edildiği gibi merkeze erkeklerden ziyade kadınları alarak kadınların deneyimlerini yüceltir ve olumlu yönde dönüştürür. Yine aynı şekilde esprinin odak noktasına erkeklerden ziyade toplumun baskıcı doğasını alır ve onlarla alay ederek bu baskıcı yapıları ve hakim görüşleri altüst eder. Case ve Lippard'ın ifadesiyle (2009), espri anlatıcısı dil kullanımı vasıtasıyla iktidarını ve bakış açısını ortaya koyar (s.243). Smelik'in sinema üzerine yaptığı incelemesinde de (2008), bir eserin anlatı ve söylemini belirleyenin eseri oluşturan sanatçının cinsiyeti değil, feminist bilinç olduğunu belirtir (s.xii). Feminist eletrininin önemli isimlerinden Hélène Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva cinsiyet ayrımının ortadan kaldırılabileceği bir dil uzamından sözederler (Humm, 2002, s.38). Bu yaklaşımlar ışığında, bu çalışmada espriyi anlatanın cinsiyetinden ziyade, toplumsal cinsiyet rollerine ve ataerkil düzende gerçekleşen iktidar ilişkilerine eleştirel feminist bakış ve kahkahayla dişil öznelliğini yansıtan feminist anlayış ön plana çıkmaktadır.

Geleneksel medyada ve mizahta yer alan kadın temsilleri genel olarak ikiye ayrılmaktadır: canavar ve melek. Kadınlar ya anne, eş olarak ya da müsait kadın olarak gösterilmekte, pasif olarak konumlandırılıp sesi (duygu ve düşünceleri) ya görmezden gelinmekte ya da ikinci planda yer almaktadır. Bu noktada karikatürist nerede durmaktadır?

Karikatür Analizi için birtakım sorulara yanıt aranmaktadır;

1. Karikatürist eserinde nasıl bir politik duruş sergilemektedir? Çizerin politik duruşu, beden ve ilişki kategorilerini ele alırken çizgilerine nasıl yansımaktadır?
2. Çizerin beden ve ilişki üzerine uyguladığı feminist mizah yaklaşımı ve stratejileri nelerdir?
3. Kadın kahkahası üzerine beden ve ilişki kategorilerinden bakıldığında hangi kavramlar ön plana çıkar? (kadın deneyimi ve arzu kavramlarına odaklanılarak)
4. Çizgiyle mizahın yaratıcısı karikatürlerinde "özgür iradeye sahip bir toplumsal fail olarak özne"[33]yi nasıl oluşturmuştur?

[33] Anneke Smelik (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi -ve Ayna Çatladı*. s.32

a. Karikatürlerde kadınların sesi nasıl çıkmaktadır? (iç ses, fantezi, hayal) / (dışses, yüksek, çığlık gibi)

Kadın öznelini aktarmak için Karikatürist – Karakterler – Okur üçgeninde yer alan Mulvey'in "bakış trafiği", bu çalışmada ise feminist kahkaha bağlamında nasıl yapılandırmıştır?

Bu bölümde Laura Mulvey'in bakış üzerine yaklaşımı, bakışın öznesi ve nesnesi olma durumu ve sonucunda bunun kahkahanın özne ve nesnesini oluşturması üzerinde durulmuştur. Smelik'in dişil öznelliğin temsili üzerine önerdiği yöntemden de esinlenilerek, mizahta dişil öznellik oluşumlarının olasılığına odaklanılmaktadır. Aynı zamanda farklı yapılandırmalar üreten politik ve sosyal konulu karikatürün yaratıcısının yarattığı çizgi vasıtasıyla oluşturduğu bakış/kahkaha trafiği ve mizahi eserde çizer olarak politik duruşunun önemi tartışılmıştır. Feminist bir perspektifle bu tüm kuramsal ve kavramsal yaklaşımlar doğrultusunda oluşturulan yöntem, ayrıca çizerle derinlemesine görüşme tekniğiyle desteklenmektedir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. YÖNTEMİN UYGULANMASI: *BAYIR GÜLÜ* ve Feyhan Güver

Bu bölümde önceki bölümlerde oluşturulan kuramsal yaklaşımlar çerçevesinde Feyhan Güver'in *Bayır Gülü* mizah serisinden "*Başka Dünyalar*", "*Ev İşi*", "*Annelik*", "*Kuma*", "*Dayak*" ve "*Yaşlılık*" olarak temalarına göre adlandırdığım karikatürlerde dişil öznelliğin farklı temsil yollarını (stratejileri) araştırıyorum. Bu doğrultuda, karikatürlerde alternatif yolları ortaya çıkarmak amacıyla önerdiğim "feminist kahkahanın ötesinde" yönteminin bir örnek uygulamasını yapmaktayım. Yöntem çerçevesinde bağlam odaklı bir çözümleme yapmak için öncelikle Türkiye kültürel bağlamına yer vereceğim. Ardından karikatüristin *çizgiyle mizahı* açısından öz yaşamsal ve çizer öyküsüne yer vereceğim. Daha sonra çizerin mizah serisinde kadın kahramanların dişil öznelliğin temsilinde farklılık yaratan özelliklerini ele alacağım. Son olarak karikatüristin karikatürlerinde geleneksel temsillere ve konuma farklılık teşkil eden özellikleri sergilemeye çalışacağım.

Görsel simgelerin yorumunda Wittkower'ın "simgelerin yorumlama yöntemi"ne göre eserin görünen anlamı, tema anlamı, anlamda çeşitlilik ve ifade anlamı kullanılır; burada özellikle anlamda çeşitlilik sanatçının hangi duygularla eseri yaptığını, niyetinin ne olduğunu, resmin anlamını çoklu yorum ve okumalara açar (Wittkower'dan aktaran Ergüven, 2012, s.164-166). Wittkower'ın da belirttiği anlamda çeşitlilikle birlikte özel bilgilerin önemi, karikatüristin görüşlerinin önemini ortaya çıkarmaktadır.

Karikatüristle görüşme yapmamın nedenleri öncelikle karikatüristin kendini mizah alanı içerisinde nasıl konumlandırdığını ortaya koymak. Erkek egemen alan olan mizahta ve mizah dergilerinde 25 yıldır çizimlerine devam eden yaratıcı bir kadın sanatçı olarak kendini ve çalışmalarını nerede gördüğü, *Bayır Gülü*'nde oluşturduğu kurguları ataerkil yapıya karşı farkındalık yaratma ve feminist bilinç oluşturma amacının olup olmadığını anlamak amacıyla, karikatüristle karşılıklı görüşme tekniğini

önermekteyim. Bu doğrultuda karikatüristin hem politik duruşunu hem de bunun çizgilerindeki yansımalarını ortaya koymaya çalışmaktayım.

5.1. Kültürel Arka Plan

Türkiye sanat ortamında toplumsal cinsiyeti biyolojik cinsiyetten farklı bir olgu olarak kavramaya, toplumsal olarak dişil ya da eril olarak cinsiyetlendirilmiş bir alan içine doğmanın, böyle bir alanda var olmanın anlamını sorgulamaya ve yansıtmaya başlayan sanatçılar, öncelikle kadınlardır. Örgütlü kadın siyaseti çerçevesinde, feminizmin bir tür tehdit olarak algılandığı 1970'li yıllara denk gelen bu süreç, sanat ortamında (adı konmamış) feminist yaklaşımların da ilk örneklerinin görüldüğü dönemdir (Antmen, 2014, s.85).

Ancak Türkiye'de feminist hareketin gelişimi 1968 sonrası gelişen sol hareketlerin zihinsel ve ideolojik dünyasından etkilenmekle birlikte, esas olarak sol hareketlerin tüm boyutlarıyla bastırılıp yok edildiği 12 Eylül 1980 sonrasına rastlar (Çaha, 2010; Sancar, 2011). Genellikle Birinci Dalga kadın hareketi olarak nitelendirilen "devlet feminizmi" özellikle 1980'lerde gelişen İkinci Dalga kadın hareketi tarafından eleştirilmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan "yeni" oluşum, feminist olarak adlandırılmaktadır; çünkü ciddi anlamda "kadın" konusunun ve devlet feminizminin sorgulandığı bir dönem olan 1980'ler, Osmanlı'daki ve Türkiye'deki kadınlarla ilgili reformlardan sonra, kadınların içinden ve arasından gelen farklı seslerin duyulduğu ve önceki dönemlerin eleştirilerinin yapıldığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır (Akis, Özakın ve Sancar, 2009; Antmen, 2014; Arat 1993; Berktay 1995; Birkalan-Gedik, 2009 Özbay 1990; Tekeli 1985, 1995; Sancar, 2011). Berktay (2001), Cumhuriyetin ve o dönemin kazanımlarının eleştirel feminist bir bilinç geliştirmeleriye temel sağladığını belirtir (s.359). 1980'li yılların başından itibaren yeni bir oluşumu teşkil eden feminist kadınlar, birkaç yıl sonra kamusal platformda siyasal eylemlere yönelmiş ve seslerini duyurmaya başlamışlardır. Kadın konusu bir anda medyanın, kitapların, dergilerin, araştırmaların, televizyonun, sinemanın ve tiyatronun konusu olmaya başlamıştır. Değişik kesimlerin de kadın konusuna olan ilgisini hesaba kattığımızda, gerçekte 1980'li yılların Türkiye'de *"kadının on yılı"*nı teşkil ettiğini söylenebilir (Çaha, 2003, s.267). Bu dönemi (1980ler) dönüm noktası kılan özellik,

kadınların kurtuluşu temasının önceleri hep kendini aşan başka bazı davaların yanında hatta içinde yer almasına karşılık kadınların kurtuluşunu, ilk kez başlı başına bir mesele olarak ele almasıdır (Tekeli, 1998, s.345). Sancar'ın belirttiği gibi (2011),

> 1970'lerde değil de 1990'larda güçlenen feminist hareketlerin bulunduğu coğrafyalara baktığımızda bunların çoğunlukla 1970'leri ve 1980'leri otoriter-askeri rejimlerin baskısı altında geçirmiş ülkeler olduğunu görüyoruz. Türkiye'de feminizmin etkisindeki kadın hareketi, birçok Ortadoğu, Latin Amerika ve Güney Afrika ülkesinde olduğu gibi otoriter/askeri rejimlerin geriletilerek yerine yeni(den) parlamenter rejimlerin kurulmaya başlandığı 1990'larda oluşmaya başlamıştır (s.79-80).

1990'da feminist hareket, kent merkezli hareket olmaktan çıkarak temelde toplumsal cinsiyeti sorgulayan, yerel kadın sorunlarını da gündeme getiren birçok sivil toplum örgütlenmesiyle ülke geneline yayılmıştır (Gürcan ve Özdoğan, 2006, s.53-s.73). Devletin kadınların istikametinde yeni uygulamaları başlattığının en önemli göstergesi, 1990lı yılların başında valiliklerce kutlanması zorunlu hale gelen 8 Mart Dünya Kadınlar Günü uygulamasıdır (Çaha, 2003, s.269-s.70). Türkiye'deki feminizm, 1990'lardan bu yana, farklı açıları içermeye başlamış olsa da 1980'lere kadar devlet feminizmi bağlamında algılanan kadın hareketinin feminist açıdan yazılması bazı mitler aracılığıyla olmuştur. Bu mitlerin çerçevesini de eş zamanlarda gelişen modernleşme, batılılaşma ve milliyetçilik söylemi oluşturmuştur (Birkalan-Gedik, 2009, s.301).

2000 sonrası dönemden günümüze kadar İslamcı kadın hareketi, Kürt kadın hareketi ve son dönemde de kadının insan haklarını korumaya yönelik gelişmeler yaşanmıştır. İslamcı kadın aktivistlerin feministlerle girdiği tartışmaların sonucu 1995'ten itibaren İslamcı ve feminist kadın örgütleri arasında bazı konularda iletişim ve ortaklıklar kurulabildiğini ve önemli yasal reformlar için yürütülen kampanyalara birlikte imza atılabildiğini görülmüştür. Kürt kadın hareketiyle birlikte Türkiye'de ilk kez eşit siyasal temsil mekanizmaları siyasal örgütlerde uygulanmıştır. Son dönemde ise *kadının insan haklarını koruma* yolunda bazı yasal düzenlemeler yapılmıştır. Kadının insan hakları yaklaşımı benimsenmiştir (Sancar, 2011, s.82-85).

5.2. Karikatürist: Feyhan Güver

Leman Dergisi'nde de halen çizimlerine devam eden Güver'in *Bayır Gülü* mizah serisi, hem dergide halen yayınlanmaya devam eden çizgi karakterleriyle hem de bağımsız kitap karakterlerini bir arada bulundurmasından ötürü, feminist mizah

anlayışını farklı ortamlarda görünür kılması adına son derece önemlidir. Bu doğrultuda, yarattığı birbirinden farklı karakterlerle egemenin dilini tersine çevirebilecek potansiyele sahip olduğu varsayımıyla, hem derginin çizeri hem de bağımsız çizgi mizah kitap yayınları olan Feyhan Güver'in *Bayır Gülü* isimli kitabı bu çalışmada analiz edilecektir.

Feyhan Güver memleketi olan Kırklareli'nde bir köyde çizmeye başlamıştır. Liseyi bitirdikten sonra mizah dergilerine olan ilgisiyle karikatür çizmeye başlamış ve çizimlerini çeşitli dergilere art arda göndermeye devam etmiştir. Karikatürist olarak *Limon* dergisinde başlamış, daha sonra sonra *Leman* Dergisi ile devam etmiştir. Ayrıca *Pazartesi* Dergisi, *Yeni Binyıl* gazetesi ve *Ekmek* Dergisi'nin de çizerleri arasında yer almıştır. *Leman* Dergisi'nde 25 yıldır çizimlerine devam eden Feyhan Güver, çizmeye başladığı zamanlarda halen köyde yaşarken, dergide ona *Bayır Gülü* adında bir köşe verilmiştir (Feyhan Güver, kişisel görüşme, 09.03.2018; Bianet, 2004). Kadınlar arasındaki farklılıkları ve farklı kadınlıkları çizgilerinde odağına alan çizerin aynı zamanda çizgi mizah serileri bulunmaktadır. En eski karikatür serilerinden olan *Bayır Gülü* serisi ve daha yakın zamanda yayınlanan *Elalem Ne Der* mizah kitabı feminist mizah adına kayda değer eserlerdir. *Bayır Gülü* köşesi *Leman* mizah dergisinde halen devam etmektedir. Aynı zamanda yakın geçmişte yayın hayatına başlayan *Bayan Yanı* mizah dergisinde de *Yaşam Koçu Afet* adında bir köşesi bulunmaktadır.

Dergide çizmenin yanında kitapları da yayınlanan Feyhan Güver'in, tıpkı bağımsız film yönetmenleri gibi özgür ve kalıcı bir eser ortaya çıkardığı söylenebilir. Güver'in 1999 yılında ikinci baskısı yayınlanan *Bayır Gülü* çizgi mizah serisi farklı kadınların özellikle cinsiyetle ilgili farklı sorunlarına ses vermektedir. Feyhan Güver'in ifadeleriyle,

> "Herkes önce en çok bildiğini çizer. Ben de en yakınımdakileri çizdim. Kadınların statüleri ne olursa olsun kadın olma hali ortak. O yüzden herkes *Bayır Gülü*'nde kendinden bir şeyler buldu. Her türden kadını çiziyorum aslında, ama belki kırsalda yaşayan kadınlar üzerinden çizdiğim için daha az kendini saklayan, daha yalın, 'acaba nasıl anlaşılırım' diye plan yapmayan tipler çıktı ortaya. Şehirlileştikçe hepimiz daha kalın kabuklar örüyoruz üzerimize. Mesela gerçekte asla söyleyemeyeceği bir lafı karikatürümde görünce 'aynı ben' ya da 'tam içimden geçenleri söylemişsiniz' diye mesaj atanlar var. Bazı şeyleri söyleyemiyor olmamız onları düşünmediğimiz anlamına gelmiyor" (Feyhan Güver, kişisel görüşme, 09.03.2018; Bianet, 2004).

Feyhan Güver'in *Bayan Yanı* mizah dergisinde yarattığı *Yaşam Koçu Afet* karakteri günümüzde koşturmaca içerisinde olan insanların sorunlarına çözüm bulması amacıyla danıştığı yaşam koçudur. Karakter sunumu, anlatı ve söylemiyle temsil edilen klasik kadın tipinden farklı bir noktada duran *Yaşam Koçu Afet* de farklı kadınlıklar, kadın sorunları ve ilişkiler üzerine konuları gündeme getirerek kadın meselesine farklı bir pencereden bakmaktadır. Feyhan Güver'in ifadesiyle (2015),

> "…insanlar başarı endeksli bu hayatta ne yapacaklarına dair, parasıyla birilerine danışmaya başladılar. İşte *Yaşam Koçu Afet* o kaybettiğimiz mahallede oturan, tecrübesiyle hayat resmini daha uzaktan görebilen, canınız sıkıldığında derdinizi bedava dinleyen biri. Kendince çözümler de üretiyor. Dedikleriyle birlikte orada sürekli kaynayan çaydanlık, odadaki soba, mangal üstündeki kahve, ağaç gölgesi altında muhabbet gibi ayrıntılar da sıcak geliyor okuyucuya" (Dönmez, 2015).

Güver'in dergi ve mizah kitaplarında yarattığı karakterler ve görseller geleneksel olarak sunulandan, alışılmıştan farklı özelliklere sahiptir.

5.3. Feyhan Güver ve *Bayır Gülü*'nü Farklı Kılan Nedenler

Feyhan Güver görsellerinde çok farklı imgeler kullanarak kırsal kesimi çizgilerine taşımaktadır. Karakterlerini köyden ve sorunları da köy sorunlarından esinlenen Güver, aslında bir ilk yaratmanın yanında köylü kadın imgesiyle genel kadın sorunlarını da yansıtarak evrensel bir anlayışta eser vermektedir. Yarattığı karakterler ve ele aldığı konular ve sorunlarla farklı ve özgün bir tarz yarattığı görülmektedir. Köylü imgesini kullanmasının nedeni Güver'in de belirttiği gibi,

> "Çünkü çıkış yerim, nedenim ve malzemem köydü. Ayrıca ellenmemiş de bir alandı. Belki daha önce 'köy sorunları' çizilmişti, ama 'köy durumları'nı ilk çizen ben oldum herhalde. Köyü acıklı ve gariban durumdan çıkarıp gerçekten hak ettiği gibi, kanlı canlı bir durumda çizdim" (Bianet, 2004).

Ayrıca köylü imgesini çizgilerine taşıması Güver'e göre "kendi çizgisinin hem bir esprisi olmasını yani söylediği şeyin çarpıcı olması, hem de seyrederken karikatürü, baktığınızda sıcaklığı olmasını istemesi"nden kaynaklanır (Feyhan Güver, kişisel görüşme, 09.03.2018). Bu oluşturduğu pastoral tablo, bir sanatçı olarak karikatüristin eserlerindeki estetik değeri ortaya çıkarmaktadır. Güver 1990lardan bu yana yarattığı farklı kurgularla karikatür çizmeye devam etmektedir. Karikatürün Türkiye'de geçmişi Osmanlı dönemine uzanmasına rağmen Türkiye'de yaklaşık olarak 80lerin ortası 90lara

kadar kadın çizer göremiyoruz. Güver hem yarattığı karakterlerle hem de temalarıyla kadına farklı açıdan bakan ilk karikatüristlerdendir. Aynı zamanda, Güver halen *Leman* ve *Bayan Yanı*'nda çizmeye devam etmektedir. Farklı ideolojileri olan dergilerde de kendi çizim tarzını ve mizah anlayışını koruyarak, kendi bakış açısıyla oluşturduğu kadın sorunlarını farklı yönleriyle ele almaktadır. Bunun yanında, dergi kapaklarına yansıyan çizimleri, aynı zamanda günceli de takip ettiğini göstermektedir. Son olarak, dergide çizmeye devam etmesinin yanında, çizimlerini arşivlemek amacıyla yayınlanan karikatürlerinden seçtiklerini kitap olarak yayımlamaya devam etmektedir. 25 yıldır çizimlerini kendine özgü tarzıyla sürdüren Güver, farklı kadın kahramanlar yaratan ilk kadın karikatüristlerden olması ve arşiv niteliğindeki mizah serileri nedeniyle Türkiye karikatür tarihi açısından kayda değer bir yere sahiptir. Dergide çizmeye devam etmesinin yanında mizah serilerini kitaplaştırmasının nedeni Güver'in ifadesiyle;

> "..yine *Bayan Yanı*'nda olanları da kitap olarak yayınlamak istiyorum, arşiv açısından… dergiler yok oluyor ama kitap bir şekilde kalıyor.. Şu açıdan da önemsiyorum, Türkiye'de kadının karikatür tarihi kısadır… hani ayak izi gibi arkanızda kalıyor.. bu yola girecek olanlar için de önemli olduğunu düşünüyorum.." (Feyhan Güver, kişisel görüşme, 09.03.2018)

Güver'in bu düşüncesi de eleştirel feminist bir bilinç ve farkındalıkla eserlerini ürettiğini göstermektedir. Çizerin *Bayır Gülü* Mizah kitabı bir kadın karikatürist olarak ilk bağımsız mizah serilerindendir. Mizah kitaplarının yayınlandığı dönem olan 1990ların sonu 2000lerin başı da, Türkiye'de feminist hareketin ses bulduğu, tartışmaların toplumsal cinsiyeti sorgulayan, yerel kadın sorunlarını gündeme getiren bir dönemdir. Bu süreci deneyimleyen çizerin, özellikle *Bayır Gülü* karikatürlerinde çizgilerine yansıyan cesur tavrı son derece önemlidir.

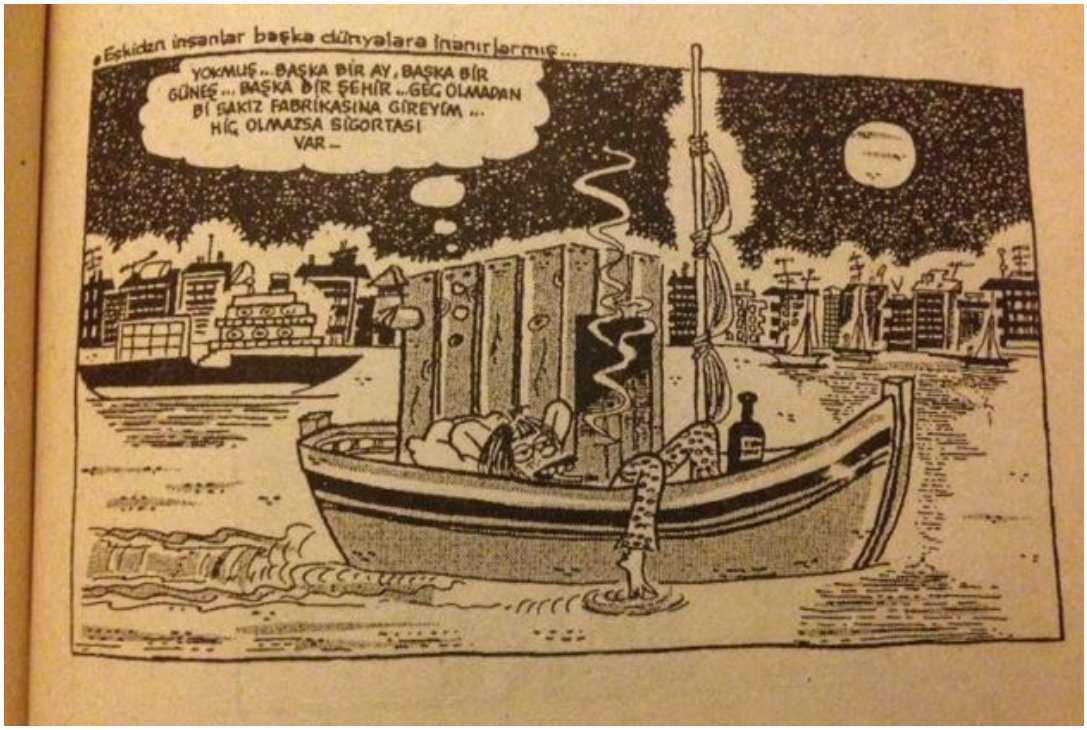
Türk mizah tarihinde yaratılan kadın mizah karakterleri genelde ya ikinci konumda ya da espri malzemesi olarak gülünen nesne konumunda yer almaktadır. Baş kahraman olarak sergilenen kadın karakterlerin ise yine cinsellikleriyle ön plana çıktığı görülmektedir.

Türkiye'de Osmanlı döneminden bu yana gelişim gösteren mizah anlayışı, toplumsal cinsiyet ve mizah ilişkisi, ve feminist hareketin kültürel arka planı dikkate alınarak *Bayır Gülü*'nü farklı kılan özellikler nelerdir? Öncelikle 25 yıl önce *Leman*'da farklı çizgilerle başlayan bu mizah serisi özellikle 1980lerde 1990larda feminist hareketin yükselişe geçtiği ve güçlenerek yaygınlaştığı bir dönemde, ataerkil düzene

karşı eleştirel bir bilincin deneyimlendiği bir süreçte yayınlanmıştır. Bu özelliği, feminist bilinç bağlamında dönemin politik ve ideolojik yapısını yansıtma olasılığını da taşımaktadır. Güver de o dönem çizdiği karikatürlerini "*daha pervasızca çizdiğim karikatürler*" olarak tanımlar (Feyhan Güver, kişisel görüşme, 09.03.2018). 1980ler ve 1990lar Türkiye'de feminist hareketin en yoğun yaşandığı dönemler olması nedeniyle, bu dönemlerde yayınlanan *Bayır Gülü* mizah kitap serisinin de dönemi gibi oldukça cesur olduğunu düşünüyorum. Bununla birlikte *Bayır Gülü* özgün bir eser, yaratıcının ve kadının-kadınların sesini duyurmak için, aynı bağımsız film gibi, özgür bir platformdur. Bir diğer nokta da, *Bayır Gülü* mizah serisinin, erkek egemen bir yapıya sahip olması açısından toplumsal cinsiyet mizah ilişkisinde geleneksel olarak nitelendirebileceğimiz *Leman*'da başlamış olması ve halen *Leman*'da halen devam ediyor olmasıdır. Bu özelliğiyle *Bayır Gülü*, çizerin mevcut ataerkil düzenin karşısında duran fikirlerinin düzenin içinde de ses bulma olasılığına işaret eder, bu anlamda önemlidir. Ayrıca *Bayır Gülü*'nde yer alan karakterler ve temalar çok çeşitlidir. Son olarak, *Bayır Gülü* mizah kitap serisi *Bayır Gülü* (1999), *Bayır Gülü 2* (1999), *Bayır Gülü 3* (2001), *Bayır Gülü 4* (2003) olarak 4 kitap halinde yayınlanmıştır. Çizerin bağımsız mizah kitabı olarak yayınladığı bir mizah serisini incelemek, özellikle karikatüristin kendi seçtiği karikatürler üzerinden kitaplarına bakmak ve onun sesini anlamak açısından önemlidir.

5.4. Feminist Kahkahanın Ötesinde Yöntemiyle Karikatürlerin Çözümlenmesi: *Bayır Gülü*

5.4.1. "Başka Dünyalar"



Şekil 2: "Başka Dünyalar" ve çözümlemesi (iç monolog / özdeşleştirme)

ÖYKÜ

Öykü aktarımı: Çerçeve dışında "Eskiden insanlar başka dünyalara inanırlarmış…" yazmaktadır. Dolunaylı bir Gece - Arkada şehrin apartmanları, bir gemi, yelkenli tekneler…
Ön planda bir kadın yalnız başına yelkenli bir teknede uzanmaktadır. Ayak ucunda bir şarap şişesi, ağzında sigarası, bir taraftan sigarasının dumanını üflerken tek ayağını teknenin dışından sarkıtmakta ve parmak ucuyla denize dokunmaktadır. Kadın "Yokmuş… Başka bir ay, başka bir güneş… Başka bir şehir… Geç olmadan bi sakız fabrikasına gireyim… Hiç olmazsa sigortası var…" der.

ÇİZGİ

Karakterler: tek bir karakter bulunmaktadır, yalnız bir kadın.
Nesneler: şarap, sigara, yastık, apartmanlar, gemi, tekneler
Zaman: Herhangi bir gece
Mekan: Deniz, yelkenli bir kayık

YAZI

Karikatürist/Anlatıcı: Yokmuş… Başka bir ay, başka bir güneş… Başka bir şehir… Geç olmadan bi sakız fabrikasına gireyim… Hiç olmazsa sigortası var…
Kadının düşüncesi: Eskiden insanlar başka dünyalara inanırlarmış…

YORUM

Kavramlar: İlişkiler (Kadının kendisiyle ilişkisi & Kadının toplum ile ilişkisi) üzerinden ulaşılan kavramlar: Özgürlük

Yalnız ve özgür kadın X Kalabalık şehir ile Gerkeç X Hayal sorgulaması..

Gece, deniz, şehrin kalabalığından uzak bir kayıkta sigara ve şarap içen yalnız kadın özgürlüğü çağrıştırmaktadır. Bu karikatürde bir diğer önemli nokta, karikatüristin Gerçeklik ve Hayal tezat oluşturmasıdır. "…Başka bir ay, başka bir güneş… Başka bir şehir…" sözlerinden, anlatıcının da çerçeve dışında "Eskiden insanlar başka dünyalara inanırlarmış…" ifadeleriyle sorguladığı başka bir dünyanın olasılığıdır.

Kadının sosyal statüsüne dair hiçbir bilgi yoktur, zaten buna gerek de yoktur. Ancak bir işi olmadığı "…Geç olmadan bi sakız fabrikasına gireyim…" sözcüklerinden anlaşılmaktadır. Kadının bu düşüncesi de dış dünyadan ve "gerçeklik"ten kopamadığını göstermektedir. Bir iş sahibi olmanın ve sigorta güvencesinin kadının ekonomik özgürlüğü adına önemli olduğu, her ne kadar başka dünyalar hayal etse dahi bu hayalinin içinde de gerçekliğin ekonomik bağımsızlık ve güvence olduğunu vurgulamaktadır.

Çizer anlatıda hem görsel hem de düşünsel olarak gerçek dünya ile hayali dünya kurmuştur. Arka planda çizdiği şehir, evler, gemiler, yıldızlar ve ay gerçek dünyayı, ön planda kayıkta uzanan ve hayal kuran kadın imgesi ise hayali dünyayı simgelemektedir. Bu görsel olarak tasarlanan iki ayrı düzlem arasında da tezat oluşturularak odaklanılan görsel, öykü üzerine düşündürmeyi amaçlar gibidir; karikatüristin sesi ve karakterin iç sesi, görsel olarak sunulan yakın plan hayali ortam ve bu ortamın bir parçası olarak yalnız ve özgür kadın.

Espri nedir? Gerçek dünyada kadın hayali ile başka dünyaların, gerçeklik olarak sunulanın ötesinde farklı olasılıkların mümkün olması.. İdeolojik olarak üretilen ve pekiştirilen gerçekliğin, politik olarak üretilebilecek başka gerçekliklerle yıkılması.. Gerçek dünyanın içine yerleştirilmiş hayali özgür kadın imgesinin hayalinde dahi gerçekten kopamayışı ama yine de başka dünyaları dile getirmesi..

SÖYLEM

KAHKAHA ÖZNESİ

Espriyi kim yapıyor?

Burada karikatürist okurla konuşur, sesi duyulur ve görünürdür. Güver'in çizgisi ve yazısıyla espriyi yapan özne olduğu görülmektedir. Çizgisinde resmettiği yalnız ve özgür kadın karakterin iç monologu vasıtasıyla okura aktardığı başka dünyalar, öncelikle çizerin çerçeve dışındaki ifadeleriyle göze çarpmaktadır, "Eskiden insanlar başka dünyalara inanırlarmış…". Çizer bu sözcüklerle hem karikatür karakterinin düşüncesine hem de okura seslenmektedir. Böylece okur da karakterle birlikte başka dünyaların varlığını düşünmeye başlar. Kadın karakterin "Yokmuş… Başka bir ay, başka bir güneş… Başka bir şehir…" sözcükleri de karamsar bir şekilde bu hayalin gerçekliğinin mümkün olmadığını söylüyormuş gibi görünse de, bu hayalinin kadın karakter vasıtasıyla bu çizimde yer alması bu inanışın devam ettiriliyor olduğunu gösterir. Aslında bu şekilde başka dünyalar olasılığına da kapı aralamaktadır. Yine de dış dünyada var olan gerçeklik, hayat mücadelesi kadının iş bulma ve kendini ekonomik olarak garantiye alma düşüncesiyle birlikte verilmiştir. Karikatürde çizgi ve yazının birbirini destekleyerek vurguladığı gerçeklik ve "başka gerçeklik" esprisinde karikatürist-karakter-okur esprinin öznesi haline gelmektedir.

KAHKAHA NESNESİ

Espri kime yapılıyor?
Esprinin nesnesi toplumlara egemen ideoloji tarafından "gerçeklik" olarak sunulan normlar, tabular yani aslında ataerkil düzendir denilebilir. Kadın karakterin "Yokmuş… Başka bir ay, başka bir güneş… Başka bir şehir… Geç olmadan bi sakız fabrikasına gireyim… Hiç olmazsa sigortası var…" ifadelerinde aslında "yokmuş" diyerek, çizerin "başka dünyalar" yani ataerkil sisteme alternatif bir dünya tahayyülüne umudunun kalmadığını ve bunun sadece bir hayal olduğunu düşünmektedir. Türk toplumunda bir kadının yalnız başına gece şehirden uzak denizin ortasında bir kayıkta şarap eşliğinde bir taraftan sigarasını tüttürmesi ve uzanarak hayal kurması ise normların karşısında bir temsil biçimidir. Ataerkil ideoloji tarafından üretilen basmakalıp kadın tiplemesinin karşısında bir duruş sergilemektedir.
Her ne kadar sözler başka dünyaların mümkün olmadığını ifade ediyormuş gibi görünse de çizgiler hayal edilen alternatif bir dünyanın yansımasıdır. Ayrıca bu başka dünya hayali içinde tek gerçeklik bir iş ve sigorta yani kadının ekonomik bağımsızlığıdır. Burada kadının iç monologunda gerçek ve hayal tezat oluşturmaktadır. Aynı şekilde arka planda yer alan şehir, gemi, kayıklar, dolunay gerçek bir dünyayı yansıtsa da, çizerin çizgisinin odağında ve ön planda duran yalnız ve özgür kadın da gerçeklik ve başka dünya hayali ya da inanışı arasında zıtlık yaratmaktadır. Böylece gerçek gibi görünen başka bir dünya temsilinde başka dünyaların mümkün olmadığı düşüncesi gerçeklik ve hayal tezatıyla yıkılmaktadır.

STRATEJİ

Strateji nedir? Öznellik nasıl kuruluyor?
Özdeşleştirme: Bu özdeşleştirmeyi karikatürist kadın karakterin hayali ve düşüncelerine odaklanarak iç monolog* ile kurar. Böylece çizer, karakter aracılığıyla varsayılan kadın okur ve aslında tüm kadınları başka dünyaların, ya da alternatif bir düzenin olasılıklarını paylaşmaya davet eder. Burada Janet Bing'in vurguladığı kapsayıcı mizah görülmektedir.

*İç monolog: Seymour Chatman'a göre, bir karakterin düşüncelerini ele almanın en belirgin ve doğrudan yolu, onlara "seslendirilmemiş konuşma" gibi davranmaktır (ayrıntı için bk. Seymour Chatman (2009). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. Ankara: De Ki Basım Yayın).

Değerlendirme

Bu çizimin Güver'in *Bayır Gülü* serisinin ilk karikatür kitabının ilk sayfasında yer almasının tahayyül edilen başka dünyalara giriş niteliğinde olduğunu düşünüyorum. Karikatüristin kadın karakter vasıtasıyla kurduğu "başka dünyalar"[34] hayali, gerçeklik olarak sunulan Lacancı anlamda "hakikat"ın dışında başka bir gerçeklik düşüncesini akla getirmektedir. Kadının hayali ya da düşüncesi vasıtasıyla iletilen bu "hayali dünya" var olan düzenin dışında, kadının iç monologu olarak sunulduğundan ataerkil anlamlar sistemine alternatif bir dünya olabilir.

[34] Karikatürist bu karikatüründe odaklandığı "başka dünyalar" hayalinde, aynı zamanda şair Konstantinos Kavafis'in "Kent" isimli şiirine de gönderme yapmaktadır (Feyhan Güver, kişisel görüşme, 09.03.2018).

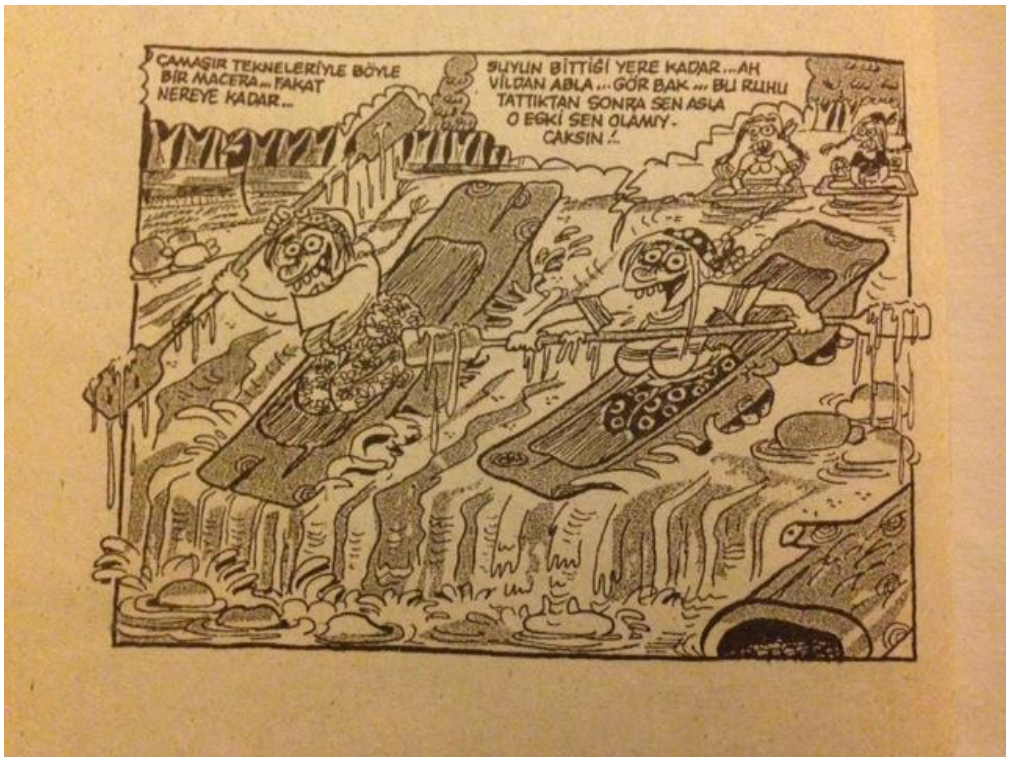
Medyada kadın genelde iki zıt uç ile temsil edilir; anne/ eş ya da müsait kadın. Türk toplumunda genç bir kadının gece geç saatte tek başına sokakta olması dahi hoş karşılanmazken, karikatür karakteri kadının çizgiyle bu biçimde temsili aslında bir tabuyu yıkmaktadır. Böylece genelde erkeklerin yapmasına alışkın olunan bu davranışın "gece denizin ortasında yalnız başına sigara ve şarap içerek hayal kuran kadın" imgesiyle tersine çevrildiği görülmektedir. Bu mekan ve uzam tasvirinin merkezinde yer alan kadının uzanarak rahat bir şekilde sigara içme eylemi eril bakışı sarsmaktadır.

Ayrıca burada kadın karakterin öznelinin iç monolog vasıtasıyla yer alması da kadınların düşüncelerinde var olan ve her ne kadar mümkün değilmiş gibi görünse de, olası başka gerçeklikleri odak noktası yapacağını düşündürmektedir. Buradan Güver'in kitabın ilerleyen sayfalarında ve daha sonraki serilerde ataerkil düzene alternatif dünyalara kadın bakış açısıyla odaklanacağı, dolayısıyla ilk karikatürünün bu nedenle başka dünya hayali üzerinden verildiği düşünülebilir.

Karikatür fantezi ile gerçeklik arasındaki ayrımı bilinçli bir şekilde altüst eder. Arka planda gerçek dünya, ön planda fantezi zıtlığı odaklanılan hayali daha da belirginleştirir. Karikatürdeki iç monolog, okuru karakterle özdeşleşmeye teşvik eder ve öykü de vurgulanan başka dünyalar üzerine düşündürür. Görsel olarak kurgulanan gerçek dünya ile hayali ortam, olması arzulanan ile gerçekte olan arasındaki farkı vurgulayan bir temsildir.

Düşünen öznenin hayalinin gerçekleşemez oluşu, özneyi hayalden gerçeğe bağlar. Başka dünyaların temsil edilemez oluşu, karikatüristin yarattığı mizahi söylem yoluyla yıkılır. Çizerin dişil bir bakış açısı inşa etmesi, karikatürdeki tek karaktere odaklanarak onun hayalini, gerçek tezatıyla ön plana çıkararak kurgusal dünyada gerçeğe dönüştürür. Bu şekilde Güver dile getirilemez olanı dile getirir ve temsil edilemez deneyim tahayyülünü başka dünya metaforuyla olanaklı kılar. Böylece gerçek olanın ne olduğu önemini yitirir, kadın hayali, ve özneli fantezi ve düşünce yoluyla önemli hale gelir.

5.4.2. “Ev İşi”



Şekil 3: "Ev işi" ve çözümlemesi (arzuyu ön plana çıkarma)

ÖYKÜ

Öykü aktarımı:
Gündüz – Arka planda iki kadın dere kenarında çamaşır teknelerinin içinde çamaşır yıkamakta ve bir taraftan da ön planda derenin akan sularının üzerinde çamaşır tekneleriyle rafting yapan iki kadına şaşkın ifadelerle bakmaktadır. Ön planda yer alan kadınlar bir taraftan küreklerini suda savurur ve çılgınca yüz ifadeleriyle teknelerini kullanırken diğer taraftan birbirleriyle yüksek sesle konuşurlar: 1. Kadın “Çamaşır tekneleriyle böyle bir macera… Fakat nereye kadar…” diye sorar heyecanla 2. Kadın “Suyun bittiği yere kadar… Ah Vildan Abla… Gör bak… Bu ruhu tattıktan sonra sen asla o eski sen olamıycaksın!...” diye bağırır coşkuyla.

ÇİZGİ

Karakterler: dört kadın, arka planda çamaşır teknelerinde çamaşır yıkayan biri şaşkın diğeri kızgın bakışlarını ön plandaki kadınlara yönelten iki kadın. Ön planda çamaşır tekneleriyle derede rafting yaparak çılgınca eğlenen iki kadın..
Nesneler: çamaşır tekneleri, kürekler, ağaçlar
Zaman: Herhangi bir gündüz
Mekan: etrafı ağaçlarla çevrili bir dere

YAZI

1. Kadın: Çamaşır tekneleriyle böyle bir macera… Fakat nereye kadar…
2. Kadın: Suyun bittiği yere kadar… Ah Vildan Abla… Gör bak… Bu ruhu tattıktan sonra sen asla o eski sen olamıycaksın!...

YORUM

Kavramlar: Ev işi X Eğlence & Özgürlük X Bağlılık & Normal X Normal olmayan & Eski X Yeni
Özgür ruh (lu kadınlar) X Geleneksel roller (kadınlar) ile Eski X Yeni sorgulaması
Arka planda geleneksel kırsal kesim resmedilmiştir. Ağaçlarla çevrili bir dere kenarında iki kadın çamaşır teknelerinde çamaşır yıkamakta, şaşkın ve kızgın ifadelerle ön planda eğlenen kadınlara bakmaktadırlar. Karikatürist, çizgisinin odağında yer alan ön planda rafting yapan kadınların bu davranışlarına aralarında konuşmalarıyla açıklık getirir. 1. Kadının "Çamaşır tekneleriyle böyle bir macera… Fakat nereye kadar…" diye heyecanla sorması öncelikle rafting yaptıkları nesnenin çamaşır teknesi olduğunu açıklamaktadır. Ayrıca kadınların bu yaptıklarının macera olduğunun farkında olduğunu ifade eder. Ancak mutlu ve heyecanlı ifadesi her ne kadar bu davranışın hoşuna gittiğini gösterse de, nereye kadar bunun böyle gideceğini sorması da yaptığının bir hayal olduğunun ve sonunun geleceğinin bilincinde olduğunu göstermektedir.
Kadınlar aktif, kendi duygularının ve dış dünyadaki gerçekliğin bilincinde anın tadını çıkararak ruhlarını özgürleştirmektedirler.
2. Kadın "Suyun bittiği yere kadar… Ah Vildan Abla… Gör bak… Bu ruhu tattıktan sonra sen asla o eski sen olamıycaksın!..." diye coşkuyla bağırmasından, öncelikle aralarında yaş ve dönem farkı olduğu anlaşılır. Genç kadın diğerinin eğlendiğini bilmektedir ve endişelenecek bir şey olmadığını, sonunu düşünmeden o anın tadına varmayı öğütler. Aynı zamanda olması gereken kurallar ve normların dayattığı gibi değil, anın tadına vararak ve içinden geldiği gibi davranmanın ruhunu özgürleştirdiği "Bu ruhu tattıktan sonra sen asla o eski sen olamıycaksın!..." ifadelerinden anlaşılmaktadır. Bir başka deyişle, önde çizerin odaklandığı kadınlar ruhunu normalin dışına çıkıp farklı bir pencereden bakarak özgürleştirdikten sonra, o bilince ve farkındalığa vardıktan sonra, arkada yer alan kadınların dış dünyayı algılayışları gibi, norm olarak kabul ettirilen düşünce ve davranışları geride bırakacağı anlamı çıkarılabilir. Ayrıca normal olanın arka planda norm dışı olanın ise ön planda verilmesi de, toplumsal olarak gerçekliğin arkada, eskide kaldığı, ancak bu dış dünyada bize sunulan gerçekliğin farklı olasılıklarının da olabileceğini vurgulamaktadır. Bu amaçla kullanılan nesne, çamaşır teknesidir, bu çizimle normal olarak çamaşır yıkamanın dışında bir işlev yüklenmiş olur.

Espri nedir?
Çamaşır teknesinin çamaşır yıkamak için kullanılan bir nesne olmaktan çıkıp eğlence aracına dönüşmesiyle özgür ruhun uyanışı, kadınların özgürlüklerine kavuşması.

SÖYLEM

KAHKAHA ÖZNESİ

Espriyi kim yapıyor?
Karikatürist şaşkın ve kızgın kadınları arka planda, coşkuyla eğlenen kadınları da ön planda resmederek ve ayrıca arkadaki kadınların, ve dolayısıyla okurun bakışını öndeki kadınlara yönlendirerek, onları bakışın öznesi haline getirir. Çizer, karakterler ve okur onlarla bakmaya başlar. Geleneksel sinemada kamera, karakterler ve okurun bakışlarını yönelterek nesneleştirdiği kadın karakterler, burada seslerini oldukça yüksek çıkararak içlerindeki arzularını, hayallerini okurun gözlerinin önüne sermektedir. Böylece ön planda yer alan çılgınca etkinlik, kadınların gerçekliğin ötesine geçtiğini, bu yolla özgürleştiğini vurgulamaktadır. Ayrıca arka planda yer alan kadınlara, yani geleneksel olarak kabul ettirilen doğallaştırılmış davranışlara söz verilmez ve bakışları asıl ön planda olana yönelirken, önde yer alan kadınların kahkahaları ve bağırışları kurulan alternatif dünyaya, özgür kadınların özgür arzuları vasıtasıyla yüksek ses verir.

KAHKAHA NESNESİ

Espri kime/ neye yapılıyor?
Bu çizimde çamaşır teknelerinin birbirine tezat oluşturan işlevleri vasıtasıyla toplumsal olarak kadına verilen çamaşır yıkama gibi ev işleri, çamaşır yıkama ve rafting yapma, görev ve eğlence, normallik ve norm dışı, gerçeklik ve gerçek ötesi kavramları üzerinden yıkılmaktadır. Bu nedenle, esprinin nesnesi olarak arkada verilen kadın imgesi, nesneleştirilen espri malzemesi kadının toplumsal rolü olarak dayatılan normların temsilidir denilebilir.

STRATEJİ

Arzuyu ön plana çıkarma
Berger'in ifade ettiği gibi (2013), kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir (s.46). Ancak çizer burada nesnelere yüklenmiş olan anlamların altını oyarak çevrelenmiş dünyanın dışına çıkar, böylece bir kalıp yargıyı, ev işi yapan kadın imgesini sarsar. Ayrıca ön planda yer alan ve eğlenen kadınlara yöneltilen bakışların görmezden gelinmesi de, ataerkil normları değersizleştirerek çizer-karakter-okurun bakışını merkeze alır ve önemli hale getirir.

Değerlendirme

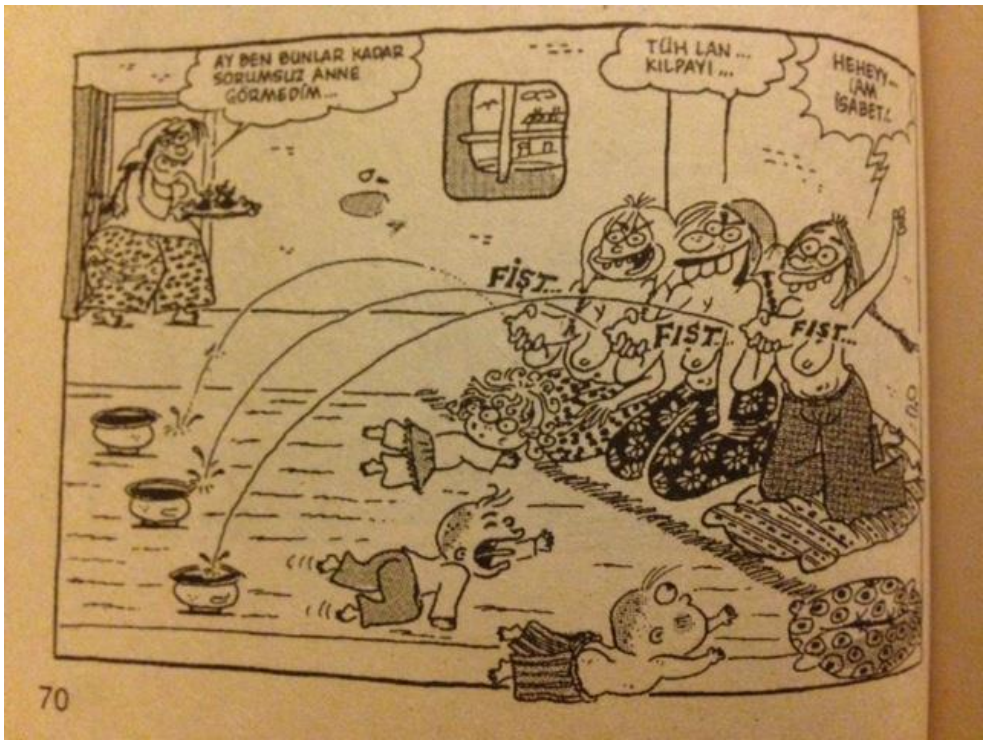
Karikatüristin hem çizgi hem de yazıyla kurduğu dünya, toplumun kadından beklediği ve norm olarak sunduğu kadının yapması gereken ev işi, çamaşır yıkamak davranışını kırmaktadır. Arka planda çizilen kadınların çamaşır yıkama davranışı onlardan beklenen normal bir davranıştır. Bu doğal görüntünün içerisinde şaşkın ve kızgın ifadelerle dolu bakışları ve okurun bakışının kesiştiği nokta ön planda eğlenen iki kadındır. Öndeki iki kadın ortamın doğallığını bozmaktadır. Ön planda yer alan kadınların, dış dünyada çamaşır yıkamak için kullanılan çamaşır tekneleriyle heyecan ve coşkuyla rafting yapmaları tabuları yıkmaktadır.

Bu tuhaf davranış arka planda yer alan kadınların bakışlarına da yansımıştır. Bu karikatürde arka planda olan kadınların rutin işlerine devam ettiği görülür, fakat uzaktadırlar ve yüz ifadeleri, bakışları onları eylemden koparmakta ve karikatürist, onları mercek altındaki karakterler ve okurun paylaştığı özdeşleşme duygusunun dışına iterek, onları ve onlar vasıtasıyla eril düzeni dışta bırakmaktadır. Önemli olan ön planda olan kadınların özgürce eğlenmesi ve kendi aralarında paylaştıkları özgür ruh halini okurla da paylaşmalarıdır. Burada çizerin odağındaki kadın karakterlerin coşkuyla bağırarak konuşmaları ve kahkahaları, onları birbirlerine bağlayan özgürleştirici bir

kahkahadır. Kadınlar bu şekilde heyecan, coşku ve kahkahalarıyla, kendileriyle aynı duygu ve anlayışı paylaşmayanları (ataerkil normları ve basmakalıp rolleri) dışarıda bırakırlar.

Güver'in *Bayır Gülü*'nün ilk serisinin son sayfasında yer alan bu karikatür kadının ve kadınların yaşadığı iki deneyim arasındaki farkı ortaya koyar. Kadına yüklenen görev ve rollerdeki baskı ve zorunluluk, yani kadının toplumsal rolü olan çamaşır yıkamak ya da genel olarak ev işi yapmak ile baskıdan ve toplumsal rollerden kurtularak kendi arzularının, burada özgürlük, faal özne olarak eğlenmek ve kahkaha eşliğinde özgür ruhu keşfetmek arasındaki uçurumu ortaya koyarak kadının arzularını ön plana çıkarır ve kadınları özgür ruhu birlikte keşfetmeye davet ader.

5.4.3. “Annelik”



Şekil 4: "Annelik" ve çözümlemesi (görsel aşırılık)

ÖYKÜ

Öykü Aktarımı:
Gündüz – Evde üç kadın belden üst kısımları çıplak bir şekilde bir kilimin üzerinde yan yana bağdaş kurarak oturmakta ve önlerine dizdikleri kaselere göğüslerinden süt fışkırtmaktadır. Üç tane bebek de kaselerin oradan ikisi şaşkın bakışlarla ve diğeri de ağlayarak annelerine doğru emeklemektedirler. Kadınların konuşmalarından aralarında bir yarış olduğu anlaşılır. Arkada oturan kadın sütünü kaseye isabet ettiremez, ortada oturan ve sütü kasenin tam kenarına gelen kadın “Tüh lan… Kılpayı…” der, onun yanında oturan en önde çerçeveye yakın olan kadın ise kasenin içine isabet ettirmiştir sütünü “Heheyy.. Tam isabet!..” diye bağırır. Kadınlar bir arada eğlenirken arka planda bir kadın, kapıdan elinde bir tepsi çay ile içeri girer ve kızgın bir ifadeyle “Ay ben bunlar kadar sorumsuz anne görmedim…” der.

ÇİZGİ

Karakterler: Üç tane göğüslerinden süt fışkırtan kadın (anne), ikisi şaşkın biri ağlayan üç tane emekleyen bebek, bir çay getiren kadın
Nesneler: kilim, minder, kase, çay
Zaman: Herhangi bir gündüz
Mekan: Ev içi

YAZI

Çay getiren kadın: Ay ben bunlar kadar sorumsuz anne görmedim…
Süt yarışı yapan anne 1: Tüh lan… Kılpayı…
Süt yarışı yapan anne 2: Heheyy.. Tam isabet!..

YORUM

Beden (ve kimlik) üzerinden ulaşılan kavramlar: Emziren şefkatli anne stereotipine karşı eğlenen "sorumsuz" anne

Bu karikatürde beline kadar çıplak bir şekilde göğüslerini sıkarak süt fışkırtan kadınlar alışılmadık bir "anne" imgesiyle resmedilmiştir. Bu çizimde anne imgesine eğlenen, sorumsuz ve bencil gibi olumsuz sıfatlar yüklendiği görülmektedir. Ayrıca onların sevgi ve şefkatiyle onlardan süt bekleyen şaşkın ve ağlayan bebekler de, kadınların bu eylemini daha da anormal hale getirmektedir. Ancak ataerkil ideolojide "annelik" rolü ve kimliği kutsal bir annelik mitine dönüşmüş ve ondan beklenen davranış biçimleriyle birlikte norm haline gelmiştir. Burada karikatürist anne imgesine normalin dışında anlamlar yükleyerek, toplumun beklediği şefkatli anne davranışı ve kadının arzuladığı kendini düşünme, özgürce eğlenen bir birey olma davranışını kullanarak annelik mitini sert bir şekilde eleştirmekte ve kadın arzusunu görünür kılmaktadır.

Çizer burada anne kimliğinde sunduğu kadınların süt savaşını abartılı bir biçimde aktarmaktadır. Aslında annelerin bu şekilde göğüslerinden süt fışkırtarak kaseye isabet ettirmeye çalışan kadınlar olarak görselleştirilmesinin, erkeklerin "sidik yarışı" metaforu olduğu da söylenebilir. Sidik yarışı Türk Dil Kurumu'nun internet sitesinde "önemsiz ve değersiz konularda inatlaşarak birbirinden üstün gelmeye çalışmak" şeklinde tanımlanmaktadır. Güver'in kurguladığı bu tablo eril iktidarın içinde yaşanan sidik yarışının absürdlüğünü çağrıştırmaktadır. Burada kastettiğim ataerkil düzende toplumsal olarak inşa edilen ve pekiştirilen, birer norm olarak sunulan kurallar, tabular, stereotipler üzerine sürdürülen iktidar savaşının absürdlüğü, kadınların süt fışkırtma metaforuyla abartılarak aktarılmakta ve kadın kahkahasıyla son bulmaktadır.

Espri nedir?

Toplumun "annelik" inşasının, "annelik" mitinin ve baskısının absürdlüğü

Eril düzende var olan sidik yarışının, yani iktidar savaşının eleştirisi

SÖYLEM

KAHKAHA ÖZNESİ

Espriyi kim yapıyor?

Bu karikatürde birbirleriyle süt isabet ettirme yarışı yapan "anne"ler ön planda ve eğlenen faal kadınlar olarak resmedilmiştir. Kadınlar geleneksel şefkatli anne stereotipinin karşısında, bebekleri ağlasa ya da şaşırsa dahi kendi arzularıyla aktif özneler olarak inşa edilmiştir. Etraflarında her ne olursa olsun, kendileriyle aynı duygu ve deneyimi paylaşanları, etkinliklerine dahil edip geri kalan her şeyi dışta bıraktıkları görülmektedir. Dolayısıyla arka planda var olan ideolojiyi temsil eden onlara çay getiren kadını da dışlarlar. Güver burada kadınların emzirme eylemine yüklenen anlamı değiştirmekte ve onu kadınların arzularını özgürce gerçekleştirdikleri bir eğlence etkinliğine dönüştürmektedir. Aralarında süt yarışı yapan kadınlar, birbirleriyle kurdukları bu bağ ve deneyim paylaşımıyla, ayrıca yarışı kazananın neşeyle kazandığını ilan etmesi ve kahkahalarıyla esprinin öznesi konumunda yer alırlar.

KAHKAHA NESNESİ

Espri kime/neye yapılıyor?
Bu çizimde yer alan kadınlar iki zıt uçta yer almaktadır. Bir tarafta bir arada eğlenen, anne kimliğiyle sunulmasına rağmen toplumsal rollerini dışlayan ve tamamen aralarında paylaştıkları süt yarışı eğlencesiyle aktif bir deneyimi kurgunun odağında yaşayan ve esprinin merkezinde yer alan kadınlar, diğer tarafta ise var olan düzeni temsil eden çay servisi yapan kadın. Çerçevenin arka planında kalan bu ikinci kategorideki kadın öncelikle yalnızdır, diğer kadın grubunun dışında ve uzakta yer almaktadır. Her ne kadar kızgın bakışlarla ön planda sunulan anneleri "sorumsuz" olmakla suçlasa da sesi daha kısık çıkmaktadır, çünkü önemli olan merkezdeki eğlencedir. Aslında çay getiren kadının sesi ataerkil iktidarla kuşatılmış dünyanın sembolüdür. Bu nedenle kurgulanan tablo içinde odakta yer alan ve özgürce eğlenen kadınların duygu ve deneyim dünyalarının dışında kalan tüm karakterler ve dışlanan karakterler dolayımıyla ataerkil düzenin sesi nesne konumundadır.

STRATEJİ

Görsel aşırılık
Feyhan Güver abartı ve görsel aşırılık vasıtasıyla inşa edilen fedakar annelik tipini ve kutsal anne mitini kendi arzularının öznesi ve faili olan özgür anne kurgusuyla yıkar. Ataerkil düzende doğal ve sıradan bir toplumsal rol ve biyolojik bir gereklilik olan emzirme eylemini sidik yarışına dönüştürerek erkek egemen düzenin iktidar mücadelesi eylemini absürdleştirir.

Değerlendirme

Kadının hem biyolojik hem de toplumsal bir rol olarak sıradan ve doğal bir biçimde şefkatle gerçekleştirdiği süt emzirme eylemi burada tuhaf, sıra dışı ve absürd bir eyleme dönüşmüştür. Arka planda resmedilen çay getiren kadının kızgın bakışlarını bu üç anneye yönelterek onları "sorumsuz anne" olarak nitelemesi de, toplumun beklediği annelik görevini yerine getirmeyen kadınlara yönelttiği bakıştır. Ancak ön planda yer alan üç anne için ne bebekleri ne de dışarıdan gelen herhangi bir söz ya da bakış önemli değildir. Onlar için tek önemli olan o an yaşadıkları ve paylaştıkları eğlenceli deneyimdir.

Süt yarışı yapan kadınlar kendi aralarında başka bir dünya kurmuş gibi hararetli ve neşeli bir yarış içerisindeyken geri kalan karakterler, bebekler ve çay getiren kadın onların bu tuhaf etkinliğine şaşkın, üzgün ve kızgın ifadelerle bakmaktadır. Karikatüristin kurguladığı bu bakma eylemi okurun da bakışını onların etkinliğine yöneltmekte ve böylece bakışın odağında yer alan karakterler eğlenen anneler olarak kurulmaktadır. Bebekler de kutsal anneliği, şefkat ihtiyacını ve hem toplumsal hem de

biyolojik cinsiyetin tabularını daha görünür kılmakta ve gerçekleştirilen eğlence etkinliğini daha dramatik hale getirerek tabuları sert bir şekilde yıkmaktadır.

Ayrıca erkek egemen düzende sürdürülen iktidar mücadelesini yani "sidik yarışı"nı da kadınların süt yarışı metaforuyla absürd bir eyleme dönüştüren Güver, var olan düzene eleştirisini abartı kullanarak ortaya koyar. Tıpkı Smelik'in film analizinde Luce Irıgaray'in "mimesis" kavramına gönderme yaparak ifade ettiği "imgesel aşırılık" çıkarımında olduğu gibi (2008, s.144-148), burada da temsilde ve anlamda bir aşırılık söz konusudur; masum ve kutsal sayılan annelik ve emzirme eylemi absürd bir çatışma olarak karşımıza çıkmaktadır. Annelik ve eril iktidar mücadelesi üzerine ataerkil ideolojinin gerçeklik olarak inşa ettiği ve sürdürdüğü kurgu ve düzen, karikatürde yaratılan kurgunun absürdlüğü ve aşırılığıyla komik hale gelmektedir.

5.4.4. “Kuma”



Şekil 5: "Kuma" ve çözümlemesi (arzuyu ön plana çıkarma / görsel aşırılık)

ÖYKÜ

Öykü Aktarımı:
Gece – Evde belden üst kısımları çıplak üç kadın yan yana kollarını açık bir halde külhanbeyi gibi sarkıtarak büyük adımlarla yatakta şaşkın ve kormuş bir halde oturmakta olan adama doğru yürümektedirler. Kadınlar arzu ve şehvet dolu bakışlarla hepsi birden “Öyle hep senin istediğin zaman senin istediğin kişiyle yok! Bu gece üçümüzün birden canı istedi… Hadi bakalım sıkıyo mu?...” diye yüksek sesle adama doğru ilerlerler. Adam yatakta köşeye sıkışmış bir halde şaşkın, korkmuş ve çaresiz bakışlarla kadınlara “Ha…Ne!... N’oluyo Ba!...” diye bağırır.

ÇİZGİ

Karakterler: Belden üstü çıplak kuma olan üç kadın, yatakta çaresiz oturmakta olan bir adam
Nesneler: yatak, yorgan, yastık
Zaman: Herhangi bir gece
Mekan: Adamın yatak odası

YAZI

Kadınlar hep bir ağızdan: Öyle hep senin istediğin zaman senin istediğin kişiyle yok! Bu gece üçümüzün birden canı istedi… Hadi bakalım sıkıyo mu?...
Adam: Ha…Ne!... N’oluyo Ba!...

YORUM

Kavramlar: Cinsel arzu
Bu karikatürde Güver, cinsel arzu kavramını kumalık üzerinden resmetmiştir. Türk toplumunda ve İslami toplumlarda genellikle normal olarak kabul edilen erkeğin çok eşliliği, ataerkil ideolojinin yansımalarındandır. Toplumsal pratiklerde normalde erkek, eşlerinden istediği birini seçip onunla cinsellik yaşama hakkına ve özgürlüğüne sahip aktif bir birey olarak kabul edilir. Kadın ise kocasının seçimine tabi pasif bir konumda yer alır. Ancak bu çizimde tam tersi üç kuma bir erkeği aynı anda arzulamaktadır. Cinsel arzu, erkek egemen ideolojide erkeğe özgü normal olarak kabul edilmekle birlikte, kadının konuşması dahi tabudur. Bing'in belirttiği gibi (2007), karışık gruplarda cinsellikle ilgili yapılan espriye gülmeyen kadın espriden anlamaz, (Freud'a gönderme yaparak) gülen kadınsa cinsel olarak müsait olarak yargılanmaktadır (s.342-343). Bu karikatürde ise cinsel arzu kadınlar üzerinden verilmiş, arzunun yalnızca erkeğin hakimiyetinde olmadığı, kadının cinsel arzusunu abartılı bir biçimde kurgulayarak vurgulanmıştır.
Espri nedir?
Bir adamın kumalarının aynı anda cinsel istekleriyle adama baskı yaparak cinsellik üzerinden adamla alay etmeleri.

KAHKAHA ÖZNESİ

Espriyi kim yapıyor?
Bu karikatürde kırsal bölgede bir adam ve üç kuma arasındaki iktidarın yer değiştirmesi cinsel arzu üzerinden kurgulanmıştır. Cinsel arzuyu feminist psikanalitik yaklaşım açısından yorumlayan Teressa de Lauretis (1984), "hem erkeklerin kadınlar üzerindeki hakimiyetinin belirleyici olduğu bir sosyo-politik ekonomi, hem de cinsel farklılıktan ortaya çıkan öznelliği vurgulamanın bir yolu olarak görür. Cinsel arzu, bilme arzusuyla, diğer bir deyişle hakikat arayışıyla çok yakından bağlantılıdır. Anlaşılmaz olanı çözme arzusu, özünde eril bir arzudur, çünkü dişil özne gizemin ta kendisidir" (aktaran Smelik, 2008, s.12-13). Bu noktadan bakıldığında, karikatürde kurgulanan kadınlar cinsel arzularıyla ön planda yer alan aktif dişil özneler konumunda merkezde yer almakta ve eril arzuyu bu şekilde yıkmaktadırlar. Ayrıca çizer kadınların cinsel arzularına ses de vererek onu duyulur da kılar. Hep birlikte yüksek sesle "Öyle hep senin istediğin zaman senin istediğin kişiyle yok! Bu gece üçümüzün birden canı istedi…" şeklinde arzularını dillendiren kadınlar eylemlerini sese ve söze de dökmekte ve böylece dişil cinsel arzu daha açık ve net bir şekilde merkezi konumda vurgulanmaktadır.
Ayrıca karikatürist, kadınları belden üstü çıplak, arzulu bakışlarıyla hedefe doğru ilerleyen aktif özneler olarak resmetmiştir. Kadınların arzulu bakışlarını yönelttikleri tek hedefe doğru birlikte cesurca ve kararlı bir şekilde ilerlemeleri, iktidarı ele geçirdiklerinin göstergesidir.

KAHKAHA NESNESİ

Espri kime/neye yapılıyor?
Burada kumaların birlikte ve dayanışma içinde erkeğe yönlendirdikleri cinsel arzuları ve bakışları, çizimde yer alan tek erkeği hedef noktasına yerleştirir. Kadınların cinsel arzuları görünürlük ve duyulurluk kazanırken erkeğin düşüncesine yer verilmez. Erkek sadece şaşkın, korkmuş ve çaresiz bir halde köşeye sıkışmış bir temsille, komik nesne konumundadır. Aslında çizimde temsil edilen bu erkek imgesiyle ataerkil düzende ön planda yer alan aktif eril arzu, pasif korkuya dönüştürülerek kahkaha atılan espri malzemesi konumunda sergilenir.

STRATEJİ
Arzuyu ön plana çıkarma
Feyhan Güver erkek egemen ideolojiyle inşa edilen eril cinsel arzu mitini, tersine çevirme vasıtasıyla kendi arzularının öznesi ve faili olan dayanışma içindeki kadınlar kurgusuyla altüst eder. Ataerkil düzende pasif ve edilgen konumda yer alan dişil arzu bu anlatıda etkin konumda merkezde resmedilir ve erkeğin kadın talep ve arzusu karşısında çaresizliğiyle, kadın arzusu ön plana çıktığından erkek imgenin şaşkınlık ve korku içinde temsili, eril iktidarı yerle bir eder.

Değerlendirme

Karikatürist bu çiziminde cinsel arzuyu dişil bakış açısıyla "kumalık" üzerinden sorgulamaktadır. Bu çizimde kurgulanan cinsel arzu normal olarak kabul edilen dişil ve eril arzu yapılarını tersine çevirerek karikatürde yer alan kadın imgeleri vasıtasıyla, kadınların bu cesur yürüyüşü, düz anlamda gerçekten erkeğe karşı olan arzuları olarak okunabilir. Bununla birlikte, bu yürüyüş erkek egemen ideolojiye karşı feminist bir hareket olarak da yorumlanabilir. Burada yer alan üç kadın, her ne kadar birbirinin kuması olsa da, kadınlar ataerkil düzende iktidar olarak konumlandırılan erkeğe karşı dayanışma içerisinde birlikte bir direniş, ayaklanma eylemi gerçekleştirirler. Birlik ve dayanışma içinde aktif direniş sergileyen kadınlar, aslında "Hadi bakalım sıkıyo mu?.." diyerek de hedefte yer alan çaresiz hale getirilen erkek imgesine ve bu imge vasıtasıyla erkek egemen ideolojiyle açık bir şekilde alay ederler, şeklinde de yorumlanabilir. Ayrıca toplumsal özneler olarak bu güçlü yürüyüşüyle kadınlar, erkeğin iktidarına da eylemleri ve sözlerinin barındırdığı yıkıcı güçle, eril iktidara bilinçli bir şekilde yönelttikleri "…sıkıyo mu?.." sorusuyla meydan okumaktadırlar.

Bununla birlikte, geleneksel anlatıda, kadının cinsel arzusu temsil edilemez bir normdur, var olup olmadığı bile tartışılmaz bir olgu iken burada dişil cinsel arzunun yoğun bir şekilde ön planda yer alması bir tabuyu yıkarken, bu konuya eleştirel bir farkındalık sunar ve temsil edilemez olan, kadının öznelinden temsil edilebilir hale dönüşür.

5.4.5. “Dayak”



Şekil 6: "Dayak" ve çözümlemesi (beklenmeyen son)

ÖYKÜ

Öykü Aktarımı:
Bir erkek bir kadını elinde sopayla bağırarak dövmektedir. Dayak eylemi kadın ve erkeğin farklı pozisyonlarıyla birbirini takip eden beş seri halinde verilmiştir. İlk karede erkek bir elinde sopayla diğer eliyle kadının yakasını tutmuş ve bacağıyla kadının karnına diz atarak gözleri kapalı bir halde öfkeyle bağırmaktadır: “Beni dinliyceksin laan!”, kadın ise korku dolu ve şaşkın bir ifadeyle diz çökmüştür. İkinci karede kadın ve erkek ayakta, erkek yine bir elinde sopayla diğer eliyle kadının yüzüne yumruk atar, yumruğundan ses çıkar **ÇOT…**Bir taraftan da ayağıyla karnına tekme atarak öfke dolu bakışlarla kadına bağırmaya devam eder: “Bana itaat edeceksiiin!..”. Kadının gözleri kapalı, ağzından bir dişi fırlamış ve yine sessizdir. Üçüncü karede erkek, saçlarını çektiğinden yarı yatar pozisyondaki kadının üstüne çıkmış, onu dövmeye devam etmektedir. Erkek bu defa elindeki sopayla kadının kafasına vurmaktadır, sopanın vuruşunun sertliği seslerden anlaşılır: **DONK DONK DONK**. Erkek sinirli bir halde bağırmayı sürdürür: “Çeneni kapıycaksıiın!...”. Kadın saçları arkaya doğru çekildiğinden yarı yatar ve elleri havada gözleri kapalı acı çekiyor bir haldedir ve sessizdir. Dördüncü karede kadın tek gözü morarmış bir şekilde uzanır pozisyonda, erkek ise kadının üstünde sinirli bir halde zıplamaktadır, zıplamanın gücü duyulur: **HING. HING. HING.** Bir taraftan da öfkeyle bağırmaya devam eder: “Evet mi lan!.? Evet de… Evet dee!..”. Kadın yine sessizliğini korumaktadır. Son karede erkek diz çökmüş gözleri kapalı sinirden deliye dönmüş bir halde kendi başına titreyerek bağırır: “Lan bak hala tavır koyuyo… Geberticem, öldürücem lan senii!..”. Kadın tek gözü morarmış tek dişi kalmış olmasına rağmen yatar pozisyonda hafif başını kaldırır: **HINNN!..** ve gülümseyerek tek eliyle yerden güç alır diğer eliyle de zafer işareti yapar.

ÇİZGİ

Karakterler: Bir kadın, bir erkek
Nesneler: Sopa
Zaman: Belirsiz
Mekan: Belirsiz

YAZI

Erkek: Beni dinliyceksin laan!
Erkek: Bana itaat edeceksiiiin!..
Erkek: Çeneni kapıtcaksıiın!..
Erkek: Evet mi lan!.? Evet de… Evet dee!..
Erkek: Lan bak hala tavır koyuyo… Geberticem, öldürücem lan senii!

YORUM

Kavramlar: Pasif direniş X Aktif şiddet & Fiziksel güç X zihinsel güç
Bu çizimde yer ve zaman bilinmemektedir, önemli de değildir. Ataerkil toplumda eril şiddet Türk toplumunda gündelik hayatta karşılaşılan toplumsal bir sorun olduğu kadar evrensel bir problemi de yansıtmaktadır. Bu nedenle mekan ve zaman anlatı ekseninde önemini yitirmektedir. Burada erkek kadına gittikçe artan bir öfkeyle şiddet uygulamaktadır. Kadın her karede bu dayaktan daha fazla etkilenmesine rağmen ses çıkarmaz ve karşı koymaz. Erkek hem hareketleriyle hem de kadına "sesini kesmesini" söyleyerek bunu kabul ettirmeye çalışmakta, kadınsa sessizliğini ve hareketsizliğini korumaya devam etmektedir. Burada kadının sessizliği ve eylemsizliği, güçlü bir direniş biçimi olan pasif direniş halini alır. Bu direniş ve zafer yalnızca resmedilen karakter ya da temsil edilen kırsal kesim kadını için değil, dünyada şiddete uğrayan tüm kadınları içine alan feminist bir hareket olarak da okunabilir.
Aslında her ne kadar kıyafet ve tavırlarla karakterler görsel olarak kırsal kesim kodlarıyla sunulsa da, çizer dünyanın herhangi bir yerinde ve herhangi bir zamanda yaşanan bu sorunu sözcükler ve eylemlerle kadının zaferine dönüştürmektedir.
Espri nedir?
Erkek şiddetine maruz kalan kadının dayaktan ayağa kalkamayacak bir halde
gülümseyerek zafer işareti yapmasıyla erkeğin öfkeden çaresiz bir halde diz çökmesi..

SÖYLEM

KAHKAHA ÖZNESİ

Espriyi kim yapıyor?
Bu çizimde ilk kareden son sahneye kadar erkeğin kadına uyguladığı fiziksel şiddeti "dayak" kurgusuyla görmekteyiz. Karikatürist başından sonuna kadar geleneksel medya kodlarıyla erkeği aktif kadını pasif konumda temsil eden bir yol izlemiş görünmektedir. Erkek hem şiddet eylemini uygulayan hem de sözcükleriyle ve yüksek ses tonuyla aktif bir özne, kadın ise tabi oluşu, eylemsizliği ve sessizliğiyle pasif nesne rolünü üstlenmiş gibidir. Ancak esprinin can alıcı noktası (punch line) olan son sahnede feminist kahkaha kadının zafer işaretiyle yankılanır. Böylece kadının eylemsizliği ve sessizliği bu kurgu içerisinde pasif direniş ve zafer çığlığı olarak kadını özne konumunda merkeze, erkeği ise gülünen nesne olarak hedefe yerleştirir.

KAHKAHA NESNESİ

Espri kime/neye yapılıyor?
Daha önce de belirtildiği gibi, karikatürist anlatıda geleneksel anlatı yapılarına benzer bir şekilde erkeğe aktif kadına pasif bir rol vererek başlamış ve son sahneye kadar bu yapıyı korumuştur. Okur yalnızca erkeğin sesini duyar ve hareketlerini görür, kadın kurban konumunda ve pasiftir. Erkeğin sözcükleri her sahnede emir kipiyle verilmiştir ve ataerkil ideolojinin kadın üzerindeki baskısını görülür ve duyulur bir niteliğe sahiptir: "Beni dinliyceksin laan!", "Bana itaat edeceksiiiin!.." ,"Çeneni kapıtcaksııın!..", "Evet mi lan!.? Evet de… Evet dee!..". Bu emir cümlelerine kadın pasif konumda hiçbir tepki vermemesine rağmen ve aynı zamanda tepkisiz olduğundan ötürü, erkek her bir sahnede daha da artan bir fiziksel şiddetle kadını dövmeye ve sesini daha sert yükseltmeye devam eder. Ancak yaptığı eylemlere karşı tepki alamayan erkeğin öfkesi son karede kadının zafer işaretiyle son noktaya, çaresizliğe dönüşür. Son karede adam diz çökmüş bir halde sinirden titreyerek kendi kendine bağırmaya ve tehditler savurmaya devam eder ama son nokta kadının zaferidir. Böylece kadın pasif nesne konumundan aktif özne konumuna yükselirken, erkek aktif özne konumundan komik nesne konumuna getirilir.

STRATEJİ

Beklenmeyen son
Beklenmeyen son sahne (punch line) Kadının pasif direnişle eril iktidarı altüst etmesi.
Kadın imge köle konumundan efendi konumuna getirilir.

Değerlendirme

Öncelikle bu karikatürde çizer, eylemleri birbirini takip eden olaylar şeklinde resmetmiştir. Hareketler bir çerçeve içerisinde sanki bir kısa film gibi peşi sıra aktarılmıştır. Burada karikatürist anlatı vasıtasıyla her bir karede şiddetin dozunu yükselterek vurucu bir son tasarlamıştır diyebiliriz. Eril iktidarı yansıtan şiddet eylemleri görülmekte ayrıca darbe sesleriyle erkeğin hareketini daha da vurgulayan yüksek sesi duyulmaktadır. Eril şiddet bu aksiyon içeren karikatürde hem göze hem de kulağa hitap etmekte, böylece daha da güçlenmektedir. Ayrıca duyulan diğer sesler de yine erkeğin uyguladığı şiddeti, dolayısıyla eril şiddetin sesini vurgulamaktadır. İlk karelerde erkek egemen yapı hem görülür hem de duyulur bir biçimde ön planda yer almaktadır.

Ancak son sahnelerde ilgi erkeğin "Evet mi lan!.? Evet de… Evet dee!.." sorusuyla kadına yönelmeye başlar. Bu geçişle karikatürist, kadın karakter ve okurun bakışının odağına erkekten ziyade kadını yerleştirmekte ve erkeği ise söz edilen üç

bakışın komik nesnesine dönüştürmektedir. Karikatürde erkeğin kadına iktidarını kabul ettirmek, onu kendi düzenine, ataerkil düzene, tabi kılmak için karikatüristin oluşturduğu dayak kurgusunda çizer, pasif direniş metaforunu kullanarak erkeğin uyguladığı fiziksel şiddet eylemini altüst etmiştir. Aynı zamanda erkeğin sorduğu soruya kadının cevap vermeyerek sessiz kalması da, eril iktidarın gücünü görmezden gelerek, yok sayarak değersizleştirmekte ve son sahnede yaptığı tek işaretle, zafer işaretiyle onunla dalga geçerek eril iktidarı yıkmaktadır.

Erkeğin uyguladığı şiddete karşı kadının sessizliği ilk karelerde okuru rahatsız edici bir şekilde aktarılsa da, çizer şiddet kurgusundaki bu abartıyı hem durumun absürdlüğüne dikkat çekmek hem de son sahnede beklenmeyen vuruşun etkisini ve böylece zafer kahkahasından alınan hazzı artırmayı amaçlamıştır diyebiliriz.

5.4.6. “Yaşlılık/Hayat dersi”



Şekil 7: "Yaşlılık/Hayat dersi" ve çözümlemesi (beklenmeyen son)

ÖYKÜ

Öykü Aktarımı:

Bu karikatür iki çerçeveden oluşmaktadır. İlk çerçevede yaşlı kadınlar bir araya gelmiş, minderlerin üzerinde ellerini bağlamış başları örtülü bezgin bir halde bağdaş kurarak oturmakta ve baygın gözlerle karşılarında onlara dini hayat dersi veriyor görünümündeki bir kadını dinlemektedirler. Ders verir olarak resmedilen kadın da onlar gibi minderin üzerinde oturmakta, önünde bir rahle bir elinin işaret parmağı, verdiği dersi vurgular görünümde, havada gözleri kapalı bir şekilde ve kızgın bir ifadeyle kadınlara yüksek sesle hitap etmektedir: “İşte bu dünyaya aldananlar ne oldu? Yaşlandınız… Saçlarınız, dişleriniz aktı… Kamburunuz çıktı… Derileriniz pörsüdü… Ve bu hayata yenildiniz!..”

İkinci çerçevede gece olduğu, küçük bir pencerenin ardındaki karanlıktan anlaşılır. Yaşlı kadınlar bu sahnede bir önceki karenin tersine son derece dinç, güçlü, cesur bir halde tek ellerini yumruk yaparak yukarı kaldırmış öfkeli ve kararlı bakışlarla çok daha kuvvetli bir şekilde hep bir ağızdan bağırırlar: “Yenildik amaa, ezilmediiiik!..” Bu defa karşılarında ders veren rolde sunulan kadın ellerini dizinin üzerine koymuş bir şekilde topluluk halinde hareket eden kadınlara ağzı açık bir şekilde şaşkın ve korkulu bir ifadeyle bakmaktadır.

ÇİZGİ

Karakterler: Takım halinde bir arada oturan yaşlı, biri tesbih çeken, başı örtülü kadınlar; yaşlı kadınlara dini hayat dersi veren başı örtülü bir kadın
Nesneler: Minder, rahle, tesbih
Zaman: Herhangi bir gece
Mekan: Kapalı iç mekan

YAZI

Ders veren kadın: İşte bu dünyaya aldananlar ne oldu? Yaşlandınız… Saçlarınız, dişlerini aktı… Kamburunuz çıktı… Derileriniz pörsüdü… Ve bu hayata yenildiniz!...
Yaşlı kadınlar: (Hep birlikte) Yenildik amaa, ezilmediiiik!..

YORUM

Kavramlar: Beden & Deneyim Yaşlılık ve Hayat & Yenilgi ve Zafer
Karikatürde bedensel değişim ve toplumsal deneyim kavramları, dünya, yaşlılık ve bedenin zamana yenilgisi temaları üzerinden verilmiştir. Çizer'in burada deneyimler üzerine hayat dersi kurgusuyla aktardığı bedensel yenilgiye karşı zihinsel zafer mesajı, söz edilen egemen ideolojinin reddini yansıtır ve aynı zamanda "devletin ideolojik aygıtlarına" karşı bir zihinsel bakış sağlayarak farklı olasılıklar üzerine bilinç uyandırıcıdır. Ayrıca iktidara karşı muhalefet eden dişil özneler olarak kadınların sembolik direnişi kadınlar arası dayanışma vurgusunu da güçlendirmektedir. Başlangıçta bir arada hareketsiz ve sessiz dinleyiciler imgesiyle aktarılan kadınlar grubu, esprinin can alıcı noktası (punch line) olan son karede hep birlikte dayanışma içinde aktif bir eylem gerçekleştiren güçlü muhalifler imgesine dönüşür.

Espri nedir?
Bezgin halde hayat dersi dinleyen yaşlı kadın topluluğu imgesiyle resmedilen kadınların hep birlikte dersi verene karşı yumruklarını sıkarak dinç bir halde karşı eyleme geçip ders veren roldeki kadını korkutup sindirmeleri.

SÖYLEM

KAHKAHA ÖZNESİ

Espriyi kim yapıyor?
Karikatür serisinin ilk karesinde resmedilen yalnız başına yaşlı kadın topluluğunun karşısında yer alan ders veren kadın imgesi hem duruşu ve el hareketi hem de hitap ettiği kadınlara yüksek sesle söyledikleri sözlerden ötürü aktif özne konumunda yer almaktadır. Kadınlara bu dünyanın aldatıcı olduğunu ve bedensel olarak bunun karşısında duramadıklarını, yenildiklerini yüksek sesle söyler. Bedensel yenilgiyi rahatsız edici bir hitapla dillendiren kadın, diğerlerine karşı üstün konumda verilmiştir. Bir arada bulunan yaşlı kadınlar ise sessiz ve bezgin bir halde pasif nesneler olarak söylenenleri dinlerler. İkinci sahnedeyse konumlar değişir. Bir grup halinde hayat dersini dinleyen yaşlı kadınlar bir anda yumruklarını sıkarak kaldırıp hep bir ağızdan "Yenildik amaa, ezilmediiiik!.." diye bağırırlar. Hem bir arada sergiledikleri eylem hem de sözleri onları pasif nesne konumundan aktif özne konumuna taşır.

KAHKAHA NESNESİ

Espri kime/neye yapılıyor?
İlk sahnede özne konumunda sunulan ders veren kadın, ikinci sahnede bir anda komik nesne konumuna yerleşir. İlk sahnede yaşlı kadın grubuna tek elinin işaret parmağıyla ders verici bir tarzda gözleri kapalı bir şekilde yüksek sesle hitap eden kadın aktif bir konumda iktidar sahibi olarak resmedilmiştir. Kadının karşısında yer alan bir aradaki kadınlar ise iktidara tabi durağan bezgin pasif nesneler olarak çizilmiştir. Ancak ikinci sahnede kadın grubunun ani ve beklenmedik bir şekilde harekete geçerek yumruklarını havada sıkıp hep bir ağızdan bağırmaları, onları bir anda aktif özneler konumuna taşır. Karşılarında duran kadın ise bu hareket karşısında ağzı açık, elleri dizinin üzerinde şaşkın ve korkulu bakışlarla pasif nesneye dönüşür.
Ders veren imgesiyle aktarılan kadın, var olan ideolojinin bir sembolüdür. Bu çizimde kurgulanan hayat dersi, bize "hakikat" olarak sunulan gerçeklik öğretisinin metaforu olarak okunabilir. Bu gerçeklikler yalnız yaşla gelen bedensel kısıtlılıklar ve dönüşümlerle ilgili değil, aynı zamanda yaşayışla, toplumsal pratiklerle de bağlantılıdır. Ders veren kadın burada bedensel dönüşümler üzerinden yaşlı kadınlar üzerinde iktidar kurmaya çalışmakta, kadınların yenilgisini fiziksel görünümleri ve kapasiteleriyle tanımlayarak bunu onlara kabul ettirmeyi amaçlamaktadır. Tıpkı geleneksel medyanın kadınlara güzellik endüstrisini dayatması gibi burada da çizer bedensel gücün zayıflamasının bir yenilgi olarak kabul edildiği görüşleri üzerinden var olan ideolojinin iktidar anlayışını ortaya koymaktadır. Ders veren kadın ve hayat dersi, egemen ideolojinin kabul ettirilerek öznelerin yeniden üretimi için kullanılan "devletin ideolojik aygıtları"nın metaforudur. Bu açıdan bakıldığında nesneleştirilen ve acı kahkahaya dönüşen, aynı zamanda mevcut ideolojinin "hakikat" öğretisidir diyebiliriz.

STRATEJİ

Beklenmeyen son
Okuru anlatıya dahil etme / Özne-nesne konumlarının kurguda yer değiştirmesi, ani geçiş. Güçlü ve güçsüzün yer değiştirmesi gibi çeşitli stratejilerin izleri görülmektedir.

Değerlendirme

Bu çizimde Güver, hayat dersi kurgusuyla özneleştirme sürecini ve buna karşı duruşu daha görünür kılmaktadır. Althusser'ci anlamda (1994), "devletin ideolojik aygıtları"nı -din, öğretim, aile, hukuk, siyaset, sendika, haberleşme, kültür DİA'ları- devlet ideolojilerin yeniden üretimi amacıyla kullanmaktadır. Öznelerin kendilerine sunulan ideolojiyi kabul etmeleri ve toplumsal pratiklerde egemen ideolojinin taşıyıcısı özneler olarak yeniden üretilmeleri gerektiğini belirtir. Devletin ise bu ideolojik aygıtlar vasıtasıyla toplumsal sistemi yeniden ürettiğini ifade eder (aktaran Çoban, 2011, s.91-92).

Kadın grubunun sesinin ders veren kadından çok daha yüksek ve güçlü olduğu anlaşılmaktadır, ses ve eylem ön plandadır. Kadınların bakışları da yarı kapalı bezgin ve bitkin pasif konumdan, kadın grubunun sesinin gücüyle ve birlik içinde hareketleriyle oldukça açık öfke ve zafer dolu aktif bir konuma geçiş yapar. Ayrıca en önde oturan kadın da okura bakmaktadır. Böylece okurla çizer ve bakış sahibi kadın ortaklaşa bir eylem gerçekleştirirler. Çizer, karakterler vasıtasıyla doğrudan okuru da eyleme dahil ederek okurun bilincini harekete geçirir. Dolayısıyla çizim aslında bilinçte de feminist bir hareket uyandırmaktadır. Kadınların öznel deneyimlerini dayanışma ruhu içerisinde paylaşarak mevcut ideolojiye karşı yumruklarını sıkarak direnmeleri ve bu çizim dolayımıyla deneyimleri ön plana çıkararak tarih yazma çağrısı olarak yorumlanabilir.

Yaşlı kadın grubuyla ders veren kadının karşı karşıya verilmesi iktidar ve muhalefet ilişkisinin karşıtlığını belirginleştirmektedir. Burada yaşam, yaşayış ve yaşlılık temaları Butler'ın (2004) terimleriyle iktidarın "norm yapıcı" ve "düzenleyici" söylemleri üzerinden değerlendirilebilir[35]. Bu çizimde hayat dersi veren kadının disipline edici eylemiyle birlikte oluşturulan söylemi dış dünyada toplumsal pratiklerde de yaşanılan düzenleme ve doğallaştırma, özneler inşa etme söylemleriyle örtüşmektedir. Bu bağlamda, ders veren kadın imgesinin pasif kadınlar grubuna bedensel kısıtlamalar üzerinden gönderdiği olumsuz kodlara karşı, birlikte eyleyen kadınların ellerini yumruk yaparak havaya kaldırmalarıyla inşa edilen söylem aynı zamanda var olan düzene karşı feminist hareket olarak da okunabilir. Kendilerine hakikat olarak sunulan ideolojik gerçekliğe karşı yekvücut isyan eden kadın grubu imgesi, kadını ve kadınları güçlü ve aktif öznelere dönüştürmektedir. Burada yüksek sesle hep bir ağızdan "Yenildik amaa, ezilmediiiik!.." şeklinde bağırmaları öncelikle birlik ve dayanışma içinde olduklarını gösterir. Ayrıca biyolojik ve fiziksel

[35]Butler normun ancak toplumsal pratikte davranışlarla ortaya konulduğunu, bedensel yaşamın gündelik toplumsal ritüelleriyle ve onlar aracılığıyla yeniden idealleştirildiğini ve yeniden tesis edildiği kadarıyla bir norm olarak sürdürülebildiğini ifade eder. Ewald'ın kural ve norm ilişkisini değerlendirerek normun, kısıtlamaları bir mekanizmaya dönüştürdüğü görüşüne yer verir. Ayrıca Foucault'cu ifadeyle hukuki iktidarın üretici iktidara dönüşme manevrasını imlediğini; hukuki olanın olumsuz kısıtlamalarını daha olumlu normalleştirme denetimlerine dönüştürdüğü ve normun da bu dönüştürücü eylemi gerçekleştirdiğini ifade eder. Bu sonuçla Butler, normun iktidarı hukuki kısıtlama olarak düşünmekten, onu (a) örgütlü bir dizi kısıtlama ve (b) düzenleyici mekanizma olarak düşünmeye geçişi imlediğini belirtir (aktaran Direk, 2009, s.82-83). Ayrıca Butler'ın (2004), Foucault'nun disiplinin bireyler "ürettiği" iddiasının yorumu da olduça önemlidir. Ona göre Foucault bu iddiasında, disipline edici söylemin sadece bireyleri *yönettiğini ve onlardan faydalandığını değil, aynı zamanda onları aktif bir biçimde inşa ettiğini* de kasteder (aktaran Direk, 2009, s.83).

kapasitelerinin bilincinde olarak zamanın bedenleri üzerindeki etkisini ve bununla birlikte gelen yenilgiyi kabul ettikleri görülmektedir. Ancak önemli olan bedensel olarak yenmek ya da yenilmek değildir. Karikatüristin asıl vurguladığı biyolojik ya da fiziksel gerçeklerden ziyade yaşanılan deneyim, toplumsal gerçeklere karşı alınan tavır ve duruştur. Kadınların hep birlikte "…ezilmediiiik!.." diye yüksek sesle ve uzatarak bağırmaları toplumsal hayatta yaşadıkları deneyimleri yansıtmaktadır. Bedensel olarak dünyaya ve zamana yenilen kadınlar dış dünyada paylaştıkları deneyimlerinin öneminin farkındadırlar. İktidarın onlara sunduğu hakikate boyun eğmeyerek ve bu ideolojinin karşısında omuz omuza direniş göstererek ezilmediklerini vurgularlar.

Havada sıkılan yumruk direnişin ve gücün ifadesidir. Kadın grubu her ne kadar zamana yenilse de hep birlikte hareket ettiklerinde, kendi deneyimlerinin değerini yücelterek dayatılan gerçekliklere dayanışma içinde karşı durduklarının işaretidir.

5.5. Analiz Sonuçları ve Tartışma

Kuramsal ve kavramsal çerçeve doğrultusunda dişil öznellik bağlamında karikatürlerle alternatif yolları ortaya çıkarmayı amaçlayan çözümlemelerimde, her bir incelemenin sonunda önerdiğim stratejileri, tematik olarak isimlendirdiğim karikatürler üzerinden yorumlamaya çalıştım. İncelenen karikatürler ekseninde yapılan değerlendirmeler sonucunda feminist mizah alanında, kadına dişil öznelliğini kazandıran birtakım stratejiler belirlenmiştir:

Arzusuyu ön plana çıkartma/ İç monolog aracılığıyla özdeşleştirme (Düşler, fanteziler, cinsel arzu); Olumsuz kalıp yargıları ön plana çıkarma / Olumsuz kalıp yargıları kırmak için sisteme saldırı; Görsel aşırılık (Smelik'in "İmgesel aşırılık" çıkarımına benzer); Beklenmeyen son (punch line) / Esprinin en can alıcı bölümüyle beklenmeyen son ve şok etkisi gibi yollar ve stratejiler olarak belirlediğim bu çıkarımlarla toplumsal cinsiyet-mizah ilişkisine farklı bir bakış açısı getiren çizimlerde alternatif yolları değerlendirmeye çalıştım.

"Başka Dünyalar" olarak adlandırdığım karikatürde çizer kadın karakter aracılığıyla okurla özdeşleştirme kurmuştur. Bunu kadın karakterin hayali vasıtasıyla iç monolog ile aktarır. Böylece çizer, okuru başka dünyaların, ya da farklı bir düzenin olasılıklarını birlikte hayal etmeye davet eder. Karikatürdeki iç monolog okuru karakterle özdeşleşmeye teşvik eder ve öykü de vurgulanan başka dünyalar üzerine

düşündürür. Burada ayrıca anlatıda iki düzlem arasında da tezat oluşturularak odaklanılan görsel, öykü üzerine düşündürmeyi amaçlar gibidir; karikatüristin sesi ve karakterin iç sesi, görsel olarak sunulan arka plan ortam ve bu ortamın bir aktörü olarak kadın hayali. Kadın imgesi bu çizimde düşünen, hayal eden yani zihinsel bir edimde bulunarak eyleyen bir dişil özne olarak verilir ve dişil deneyimi değiştirmenin olasılığı "kadın imgenin hayali" temsiliyle sorgulanır.

"Ev işi"nde karikatürist nesnelere yüklenmiş olan anlamları normalleştirilmiş bir dünyanın dışına çıkarak aktarır ve bu şekilde bir kalıp yargıyı altüst eder. Güver'in *Bayır Gülü*'nün ilk serisinin son sayfasında yer alan bu karikatür kadının ve kadınların yaşadığı iki deneyim arasındaki farkı ortaya koyar. Kadına yüklenen görev ve rollerdeki baskı ve zorunluluk, yani kadının toplumsal rolü olan çamaşır yıkamak ya da genel olarak ev işi yapmak ile baskıdan ve toplumsal rollerden kurtularak kendi arzularının, burada özgürlük, faal özne olarak eğlenmek ve kahkaha eşliğinde özgür ruhu keşfetmek arasındaki uçurumu sergiler. Burada çamaşır teknesiyle rafting yapan kadınlar, ilk karikatürde hayal olarak kurulan başka dünyalar, normalin dışında ve onun ötesine geçen alternatif birer temsildir. Gerçeklik ve gerçek ötesi üzerine karikatüristin kurduğu tezat ise başka olasılıkların da mümkün olduğunu vurgulamaktadır. Bu karikatür Janet Bing'in ifadesiyle (2004, 2007), "*alternatif mesajları*" öykü, görseller ve söylemde farklı yollarla dolaşıma sokar.

"Annelik" temalı çizimde Güver, geleneksel medyada sıklıkla konu edilen annelik temasını ele almıştır. Ancak hem görsel temsil hem de kurgulama düzeyinde bu tipik kimlik sunumuna alternatif mesajlar ve anlamlar yükleyerek, dil düzeyinde ataerkil ideolojinin yapılarını sarsmıştır. Kutsal annelik mitini, bebeklerin şefkat ihtiyacını ve hem toplumsal hem de biyolojik cinsiyetin tabularını, kadınların arzularına ön planda yer vererek ve bu arzularını aktif bir deneyime dönüştüren kadınları merkeze alarak bir tabuyu, klişe anne stereotipini yıktığını düşünüyorum. Ayrıca Güver'in de hem bu çizimiyle ilgili hem de genelde "annelik" rolü üzerine düşünceleri önemlidir;

> "Ben mesela hiçbir zaman, kendim de bir anne olarak, toplumun dediği şekilde anneliğin kutsanmasını sevmiyorum.. Çünkü bu aslında o kutsallık adı altında bir şekilde onları kenara sıkıştırıyor. Sen annesin, bak kutsalsın, sen bunu yapmamalısın…Yani seni kutsallaştırarak ayağını kaydırıyor aslında.." (Feyhan Güver, kişisel görüşme, 09.03.2018).

Feyhan Güver bu şekilde, kitle iletişim araçlarında ve toplumsal pratiklerde iki farklı uçta temsil edilen kadın tipini "evdeki melek" (ya da fedakar anne) ve "canavar" (ya da serbest müsait kadın) stereotipini de altüst etmiştir. Ayrıca ataerkil düzende devam eden iktidar mücadelesini yani "sidik yarışı"nı da kadınların süt yarışı metaforuyla absürd bir eyleme dönüştüren Güver, var olan düzenin eleştirisini görsel ve anlamda aşırılık kullanarak ortaya koyar. Anne imgelerinin karşısında annelerine doğru ilerleyen bebekler ve çay getiren kadın yer almaktadır. Çerçevenin arka planında kalan geleneksel ataerkil ideolojiyi temsil eden kadın öncelikle yalnızdır, diğer kadın grubunun dışında ve uzakta yer almaktadır ve sesi daha kısık çıkmaktadır. Karikatürde eğlenen anneler dışındaki tüm karakterler annelere ve yaptıkları eyleme bakmaktadır, bu okurun da bakışını onlara yönlendirir. Geleneksel sinemada bu bakış trafiğinde her ne kadar anneler bakışın nesnesi olarak kurgulansa da, burada kadınların arzusu, aktif özneler olarak merkezde yer almaları onları bakışın öznesi dişil özneler haline getirir. Gülünen ve sesi kısık çıkan ise "evdeki melek" ve "canavar" olarak tek tipleştirilerek normalleştirilen geleneksel ataerkil düzen ve inanışlar olarak feminist kahkahanın komik nesnesine dönüşür.

"Kuma" imgesi üzerinden cinsel arzuyu sorgulayan bu karikatürde, kadın bedeni geleneksel bir imgeyle sunulmuştur. Kadınlar belden yukarısı çıplak çizilmiş ama seksi bir şekilde sunulmamıştır; dolayısıyla klasik sinemada yer alan dikizleme ya da fetişleştirmenin önüne geçilmiştir. Bunun nedenlerinden biri geleneksel temsillerde alışılagelmiş eril arzu yerine burada dişil arzu merkezde verilmiştir. Kadın imgesi bu karikatürde cinsel arzusuyla ön planda olduğundan öncelikle eril arzuya meydan okuyarak onda kastrasyon endişesini ortaya çıkarmaktadır. Bir diğer nedeniyse, burada dişil arzunun görülür ve işitilir bir üslupla aktarılması ve belirgin bir eril korku ile karşılanması da kadın bedeninin cinsel nesne olarak konumlanmasını önlemektedir. Bu nedenle her ne kadar geleneksel temsillerle çıplak kadın bedeni olarak çizilse de, bakışın nesnesi değil öznesi konumunda yer almaktadır. Bunun aksine karikatürde sunulan erkek imgesi, yalnız ve yatağa sıkışmış kadınların görülür ve işitilir arzusu karşısında korkmuş komik nesne olarak resmedilmiştir. Burada da karikatürist "cinsel arzu" konusunu dişil karakter üzerinden ön plana çıkararak, dişil arzuyu görünür kılmış ve bu bakış düzenlemesinde kadın imgeye aktif rol vererek onu dişil özne olarak kurmuştur. Böylece ataerkil düzende tabu olan (görülemez ve duyulamaz olan) kadın

cinsel arzusunun temsil edilemez oluşunu hem erkek hem de kadın okurla empati kurarak yıkmıştır.

"Dayak" temasını işleyen çiziminde Güver, anlatıda geleneksel anlatı yapılarına benzer bir şekilde erkeğe aktif kadına pasif bir rol vererek başlamış ve son sahneye kadar bunu son derece görülür ve duyulur bir şekilde sürdürmüştür. Karikatür başından sonuna kadar erkeğin kadına uyguladığı fiziksel şiddeti "dayak" kurgusuyla vermektedir. Çizer burada dayak kurgusunu geleneksel medya kodlarıyla erkeği aktif kadını pasif konumda sunarak oluşturmuş görünmektedir. Erkek imge yazı ve ses unsurlarıyla aktif özne, kadın ise eylemsizliği ve sessizliğiyle pasif nesne rolünde çizilmiştir. Ancak esprinin can alıcı noktası (punch line) olan son sahnede, erkeğin bu sessizlik ve eylemsizlik karşısında çaresizce diz çöküşü ve kadının sessiz bir şekilde yaptığı zafer işaretiyle patlayan feminist kahkaha, kadının hazzıyla sessizliği deler. Kadının bu beklenmedik son hareketiyle, bakış erkekten ziyade kadına yönelir ve bu da eril iktidarı altüst eder. Erkeğin yüksek sesi, duyguları duyulmaz ve görülmez olurken kadının sessiz çığlığı, duygularının yankısı haline dönüşür. Böylece karikatürist, kadının eylemsizliği ve sessizliğiyle yaptığı hareket vasıtasıyla duygularını görülür ve duyulur hale dönüştürerek kadını pasif nesne konumundan aktif özne konumunda merkeze, erkeği ise bağırmasına rağmen sesi duyulmayan gülünen pasif nesne olarak hedefe yerleştirir. Güver, geleneksel temsillerle oluşturduğu bu alışılmış fiziksel şiddet temasının sunuluşunda farklı mesajlar ve görsellerle alternatif yollar açar; okurun da kadın imgesiyle ve dolayısıyla çizerle özdeşleşerek dayak eylemine ve şiddete karşı eleştirel bir farkındalık sunarak direniş göstermesini sağlar.

"Yaşlılık"ın konu edildiği çiziminde karikatürist, yine geleneksel temsillerle ve imgelerle başlamıştır kurgusuna. İlk karede bir arada kendilerine verilen hayat dersini dinleyen yaşlı sessiz ve bezgin kadınlar bakışın pasif nesnesi konumunda eylemsiz ve sessiz verilmiştir. Onlara hayat dersi veren kadın ise, onların tam karşısında yüksek sesle söyledikleri sözlerden ötürü aktif özne konumunda yer almaktadır. Yaşlı kadın grubuyla ders veren kadının karşı karşıya verilmesi iktidar ve muhalefet ilişkisinin karşıtlığını yansıtmaktadır. Ders veren kadının geleneksel görüşü yansıtan ve yaşlı kadınların arzularını, isteklerini ve duygularını görmezden gelerek, onları ikincil olarak konumlandıran bedensel yenilgi vurgusu karşısında, ikinci sahnede konumlar değişir.

Yaşlı kadınlar bir anda yumruklarını sıkarak kaldırıp hep bir ağızdan “Yenildik amaa, ezilmediiiik!..” diye bağırırlar. Bir arada dayanışma içinde yüksek sesle dile getirdikleri bu sözcükler ve beraberinde yaptıkları eylem birliği, onları pasif nesne konumundan aktif özne konumuna taşırken, diğer kadını bir anda bakışın komik nesnesi konumuna dönüştürür. Ataerkil ideolojinin bir sembolü olan kadın ve “hakikat” olarak sunulan gerçeklik öğretisi nesneleştirilir ve böylece erkek egemen ideoloji kadınların toplu direnişiyle altüst edilir. Yaşlı kadın grubunun bakışları pasif konumdan öfke ve zafer dolu aktif bir konuma geçiş yapar. Ayrıca en önde oturan kadının doğrudan okura bakması çizerin karakter vasıtasıyla okuru da eyleme dahil ederek onun bilincini harekete geçirmesine yöneliktir. Çizim aslında okurun bilincinde de feminist bir hareket uyandırarak ataerkil ideolojiye, sistem ve inanışlara karşı okurda eleştirel bir farkındalık yaratma potansiyeli taşımaktadır.

SONUÇ YERİNE

Kültürel olarak yapılandırılan kadın ve erkek kimlikleri ve rolleri içerisinde olaylara ve olgulara eril bakışın medya aracılığıyla pekiştirilerek sürdürüldüğü ataerkil anlamlar dünyasında feminist mizah, eleştirel potansiyeliyle güçlü bir duruş sergilemektedir. Her ne kadar erkek egemen yapı tarihsel süreçte mizah alanında da baskın bir yere sahip olsa da, yeni bir muhalefet anlayışıyla yani feminist mizah anlayışı doğrultusunda dişil bakış açısıyla oluşturulan söylem, farklı olasılıkların da mümkün olduğunu göstererek geleneksel temsillere alternatif bir alan sunmaktadır. Alternatif alan egemen ideolojinin mağdurlarının yanında yer alarak hakim düzenin sorunsallarını (din, cinsiyet ve etnik köken de dahil) görünür kılan, bu sayede okurda ataerkil düzene karşı eleştirel bir farkındalık yaratan, ötekileştirilmiş ve egemen söylemin dışında kalan grup ve bakış açılarına duyarlı bir özgürlük alanı sunmaktadır. Bu çalışmada "feminist mizah anlayışı" ve bu anlayış ile üretilen mesajların dolaşıma girdiği politik karikatür, egemen iktidar anlayışının yeniden üretildiği geleneksel medyaya karşı duruş sergileme potansiyeli olan alternatif bir alan olarak değerlendirilmiştir. Feminist mizah anlayışı yıkıcıdır çünkü statükoyla dalga geçer. Aynı zamanda birleştirici ve güçlendiricidir (Bing, 2004, 2007; Case ve Lippard, 2009; Holmes ve Marra, 2002; Merrill, 1988). Ayrıca Janet Bing'in belirttiği gibi (2004) feminist mizah hiyerarşiyi yıkmak için alternatifler üretmelidir. Ayırıcı espriler yerine kapsayıcı espriler absürd tutumlar, fikirler, inanışlar ve sistemlerle dalga geçerek daha etkili olabilir. Buna ek olarak Bing, feministlerin hedefe erkekleri değil kendilerini koyarak ilginin merkezinde olmalarının gerekliliğini vurgular. Kadınların kendilerini tanımlayıp kalıp yargıları yıkmaları gerektiğini ifade eder (s.28-29). Barrecca kendi mizahımızı tanımlamanın ve kullanmanın öneminden söz eder ve mizahın, kendi sesimizi duyurmanın güçlü bir yolu olduğunu savunur (aktaran Bing, 2004, s.30). Son olarak Bing (2007) kadınların ürettikleri feminist mizah anlayışıyla özgürleştiğini ve özgürlüğüne kavuşturulmuş espriler üreterek daha fazla fıkra anlatmalarını salık verir. Bu çalışmada, feminist mizah anlayışı perspektifinden mercek altına alınan dişil öznellik temsilleri, politik duruşuyla eleştirel bir sanat alanı olan karikatür üzerinden analiz edilmiştir. Bu karikatürlerde alternatif bir dilin olasılıkları ve bunun güçlü bir direnişle yeni bir muhalefet anlayışı yaratmasının yolları araştırılmıştır.

Mizahın ve karikatürün tarihine bakıldığında da görüldüğü gibi mizahı üreten genelde erkekler olmuştur, çünkü mizah ile kadının bir arada düşünülemeyeceği anlayışı tarih boyunca süregelmiştir. Günümüzde yayınlanmakta olan mizah dergileri her ne kadar eleştirel bir anlayışa sahip olsalar da, dergilerin önemli özelliklerinden biri, kadrolarında kadın yazar ve çizerler olmasına ve çizimlerinde birtakım kadın karakterlere yer verilmesine rağmen, erkek egemen toplumda erkek karakterlerin daha sık yer aldığı ve toplumsal cinsiyet rolleri üzerine geleneksel bir anlayışın hakim olduğu, karikatür ve toplumsal cinsiyet rolleri üzerine yapılan çalışmalarda da görülmektedir. Her ne kadar ataerkil yapıyı ortaya çıkarmak feminist çalışmalar açısından önemli olsa da, bu çalışmada feminist bir perspektifle eleştirel bir farkındalık sunan yazar ve çizerlerin karikatürlerinde, feminist mizah üzerine dişil bakışı ve yaklaşımı olumlayan bir yaklaşım benimsiyorum. Feminist mizah anlayışının en belirgin yansımaları, eleştirel tabiatı ve politik duruşundan ötürü karikatürlerdir. Politik duruşuyla karikatüristin feminist mizah bağlamında hangi yollarla farklılıklar doğurmakta olduğu araştırılmıştır.

Bu çalışma, karikatüristin toplumsal cinsiyet rollerine karşı direniş gösteren karikatürlerinde, dişil öznellik temsillerini görünür kılan bir yöntem önerisinde bulunmaktadır. Karikatür sanatı feminist bir perspektifle, farklı görsel temsiller yoluyla kendine özgü söylemler üretebilme potansiyeline sahip bir alandır. Bu çalışmada karikatürlerde bakış olgusunu çözümlemek için Laura Mulvey'in (1975, 1992, 2006) bakış yaklaşımı, Anneke Smelik'in (2008) feminist filmlerde uyguladığı öznellik incelemesi ve Janet Bing'in (2004, 2007) feminist mizahı değerlendirdiği çalışmaları bir arada kullanılarak, mizahta dişil bakış ve öznelliği araştıran bir yöntem geliştirilmiştir. Çalışma feminist mizahta farklı temsillerin olasılıklarına odaklandığından, belirtilen kuram ve kavramları da göz önünde bulundurarak, Laura Mulvey'in "eril bakış" kavramını feminist mizah için "*feminist kahkaha*" olarak uyarlayarak ve bir kavram önererek analizlerimi bu doğrultuda değerlendirdim.

Çalışmanın çözümlemesinde özne nesne ilişkisi bağlamında esprinin nasıl oluşturulduğunu bulmak için *"karikatürlerde kim bakıyor? ve kime bakıyor?* soruları, *espriyi yapan kim? ve espri kime yapılıyor?"* sorularının yanıtları araştırılmıştır. Bu bağlamda "bakışın öznesi-nesnesi" olma durumu "kahkahanın öznesi-nesnesi" olma

durumuna dönüştürülmüştür. Araştırma kapsamında önerilen yöntemle Feyhan Güver'in yarattığı *Bayır Gülü* çizgi serisindeki "kadın kahramanlar" örnek olarak incelenmiştir. İncelenen karikatürler, dişil öznellik ve feminist mizah çerçevesinde ele alınmış ve değerlendirmeler feminist eleştiride en çok sorgulanan beden ve ilişkiler üzerine üretilen kalıp yargılara karşı duruş sergileyen karikatürler üzerinden yapılmıştır. Kadınların öznelliklerini paylaşılan deneyimlerle öne çıkaran ve var olan ataerkil düzenin dil düzeyinde değişimini ve dönüşümünü espri yoluyla mümkün kılan "feminist mizah anlayışı"nın ürettiği alternatif mesajlar ortaya konulmaya çalışılmıştır. Ayrıca ortaya çıkan eserde mizahın yaratıcısı karikatüristin rolü son derece önemli olduğundan, onun çizgilerine yansıttığı politik duruşu değerlendirilmeye çalışılmıştır. Ancak çizgiyle yapılan mizahın yazı ve resim gibi ortak özellikleri bulunmasıyla birlikte, farklı çizgiyle mizah türleri biçimsel olarak birbirinden ayrıldığından farklı okumalar gerektirmektedir.

Feyhan Güver'in mizah serisi *Bayır Gülü*, 1991'de *Leman* mizah dergisinde doğmuş, ardından *Bayır Gülü* (1999), *Bayır Gülü 2* (1999), *Bayır Gülü 3* (2001), *Bayır Gülü 4* (2003) olarak yayınlanan 4 kitap halinde yayınlanmıştır. Güver'in bağımsız mizah kitap serisi *Bayır Gülü,* karikatüristin kendi seçimleri üzerinden kurgulanmış kitaplara bakmak ve onun sesini anlamak için bir alan açma potansiyeli taşıdığından önemlidir. Ayrıca Güver'in, mizah kitap serisinde yer alan karakterler ve temalar çok çeşitli ve farklıdır. Çizerin karikatürlerinde birbirinden farklı kadınlıkları, kadın sorunlarını ve kadınlarla ilgili konuları oldukça cesur, Güver'in ifadesiyle "*pervasız*" bir üslupla anlattığı görülebilir. Feminist kahkaha, karikatürlerde bazen dil düzeyinde beden ve cinsellik üzerine bir tabuyu yıkarken, bazı çizgilerde de toplumsal cinsiyet rolleri ve ilişkiler üzerine kalıp yargıları altüst eder. Tüm bu özellikleriyle *Bayır Gülü* mizah kitabı, aynı zamanda Türkiye'de feminist mizah tarihinin oluşumu ve gelişimi açısından da önemli bir kaynaktır.

Bu çalışmada tartışılan noktalardan biri, kadın karakterlerin dişil öznelliklerini görsel temsil ve anlatı (öykü ve söylem) düzeyinde kapsayıcı feminist mizah anlayışı inşa edilmesiyle kazandıklarıdır. Feminist mizah üzerine yapılan çalışmalarda kadın ve erkek temsilleri ve mizahın yaratıcısı olarak kadınların daha çok espri üretmeleri ve hem kendi aralarında hem de sosyal ortamlarda seslerini duyurmalarının önemi vurgulanmıştır. Rappoport (2005), mizahın sosyo-kültürel ortamda ilgi çeken ve önemli olduğu düşünülen konulara ve düşüncelere duyarlılık görevinden söz eder (aktaran Case

ve Lippard, s. 241). Her ne kadar feminist mizah üzerine çeşitli görüşler yer alsa da, bu çalışmada özellikle Janet Bing'in feminist mizah üzerine yaptığı değerlendirmeler doğrultusunda bir yaklaşım benimsenmiştir. Bing (2004), feminist mizahın saldırı işlevine de değinerek kadınların ve feministlerin mizahını ikiye ayırır; birincisi ayırıcı espriler üreten saldırgan mizah, diğeri ise sistemi hedefleyen ve onu yıkmaya yönelik bir duruş sergileyen kapsayıcı esprilerdir. Ayırıcı mizahın genellikle insanlara saldırarak kalıp yargıları sağlamlaştırabileceğini ve statükonun devamına hizmet edebileceğini savunur. Ancak feminist mizahın, kadınların ve feministlerin kendi aralarında kendi deneyimlerini ve sorunlarını paylaşabilecekleri bir alan olabileceğini, yine de bunun sadece olanı ortaya koyarak sorunlara yanıt olmadığını iddia eder. Oysa kapsayıcı mizah kadınları olumsuz konumda tutan absürd tutumlar, fikirler, inanışlar ve sistemlerle alay eder. Ayrıca Bing bunun sadece kadınları değil diğer grupları da kapsayabileceğini belirtir (s. 27-30). Feyhan Güver de karikatürlerinde kapsayıcı bir yaklaşım tercih ettiğini ifade eder;

> "Aslında ben daha kapsayıcı olsun istiyorum, hani sadece belli bir kesime hitap etmesin.. Çok daha geniş olsun yani…belli bir şeyin arasına sıkışsın istemiyorum.. Böyle aynı güzergaha hitap etmesin.. daha kapsayıcı olsun.." (Feyhan Güver, kişisel görüşme, 09.03.2018).

Güver kapsayıcı bir yaklaşımla mizah üretmekte ve geleneksel görüşten farklı düşüncelerini bu anlayışla okurlarıyla paylaşmaktadır. Ayırıcı bir dilden ziyade kapsayıcı bir tavır, cinsler arasındaki ayrımı aşarak, temelde yatan ataerkil ideolojiye yönelik bir duruş ve yapılandırmayla mümkün görünmektedir. Buna "Annelik" temalı çiziminde Güver'in, geleneksel medyada sıklıkla konu edilen annelik temasını farklı bir temsille ele alması örnek verilebilir. Hem görsel temsil hem de kurgulama düzeyinde bu tipik kimlik sunumuna alternatif mesajlar ve anlamlar yükleyerek, dil ve söylem düzeyinde ataerkil ideolojinin yapılarını sarsmıştır. Kutsal annelik mitini, bebeklerin şefkat ihtiyacını ve hem toplumsal hem de biyolojik cinsiyetin tabularını, kadınların arzularına ön planda yer vererek ve bu arzularını aktif bir deneyime dönüştüren kadınları merkeze alarak bir tabuyu, klişe anne stereotipini yıktığını düşünüyorum. Politik karikatür aslında bir anlamlar mozaiği olarak farklı okumalara ve yorumlara açık olduğundan, her okurda farklı anlam bulabileceği gibi her yeniden okumada da farklı katmanlar keşfedilip kahkahadan alınacak haz farklı düzeylerde olabilir. Feminist mizah anlayışıyla üretilen feminist bir karikatürün katmanlarını keşfetmenin, feminist

kahkahanın hazzıyla, tıpkı estetik hazzın yarattığı katarsis ya da katastasis gibi, ataerkil yapıya karşı eleştirel bir bilinç ve farkındalık oluşturma potansiyeli taşır.

Yarattığı karakterlerle hem dişil imgenin temsili ve sunumu hem de anlatıda alternatif söylem inşasıyla feminist mizah anlayışını yansıtan Feyhan Güver, *Bayır Gülü* mizah serisiyle geleneksel (ataerkil) temsillere ve kurgulara nasıl alternatif bakış açısı sunmaktadır? Bu çalışmada incelenen karikatürler ekseninde tartışılan bir diğer nokta, karikatürlerde feminist mizahın, alternatif mesajları dolaşıma sokması ve bunun temsil ve anlatı düzeyinde özne nesne ilişkisine bağlı olarak birtakım stratejilerle yapılandırılabilmesidir. Bu mesajların nasıl oluşturulduğunu, karikatüristin geleneksel temsillerle kadınlara dişil öznelliklerini nasıl teslim ettiğini belirlemek için, çalışmanın çözümlenmesinde anlatının bileşenleri öykü ve söylem olarak iki aşamada incelenmiştir. Mizahi öykü, algısal düzeyde gözle görüleni betimlemek amacıyla çizgi ve yazı olmak üzere karikatürün unsurlarına ayrılmış; buradan varılan kavramlar ve espri yorumlanmıştır. Ardından söylem aşamasında, öykü ve yorumuna derinlemesine bakılarak görülenin ötesindeki araştırılmış; bu doğrultuda espriyi kim yapıyor ve espri kime/neye yapılıyor, sorularıyla "kahkahanın öznesi ve nesnesi" belirlenmiştir. Öznelliğin en uç noktası, karakterin hayal ve düşüncelerine odaklanmaktır. Chatman'ın da belirttiği gibi (2009), bu dolaysız, belirgin ve doğrudandır (s.170). *Bayır Gülü* mizah serisinden seçilen karikatürlerde kadının düşüncesi, hayali, fantezilerinin ön planda yer aldığı görülmektedir. "Başka Dünyalar" adlı karikatürde kadın imgesi yalnız, özgür, düşünen, hayal eden yani zihinsel bir eylem yaparak eyleyen bir dişil özne olarak verilir ve kadının hayali vasıtasıyla dişil deneyimi değiştirmenin olasılığı sorgulanır. Karikatürist burada mekan üzerinden bir soyut-somut, gerçek-hayal tezatı kurmuş ve dış dünyayı ya da gerçeği arka planda hayali ise ön planda kurgulayarak geleneksel bakış düzenlemelerinin önüne geçmiştir. Özne nesne ilişkisi bağlamında iktidar sahibi özne kadın karakterdir, burada bakış kadın karakterin özneline, iç dünyasına odaklanarak okuru kadın karakterin düşüncesini paylaşmaya yönlendirir. Benzer şekilde "Ev işi" isimli karikatürde kadının ve kadınların yaşadığı iki deneyim arasındaki farkı ortaya koyar. Kadına yüklenen görev ve rollerdeki baskı ve zorunluluk, yani kadının toplumsal rolü olan çamaşır yıkamak ya da genel olarak ev işi yapmak ile baskıdan ve toplumsal rollerden kurtularak kendi arzularının (burada özgürlük, faal özne olarak eğlenmek ve kahkaha) eşliğinde özgür ruhu keşfetmek arasındaki uçurumu ortaya koyar. Burada

çamaşır teknesiyle rafting yapan kadınlar, ilk karikatürde hayal olarak kurulan başka dünyalar, normalin dışında ve onun ötesine geçen alternatif birer temsildir. Gerçeklik ve gerçek ötesi üzerine karikatüristin kurduğu tezat ise başka olasılıkların da mümkün olduğunu vurgulamaktadır. Öznelliği ön plana taşıyarak özdeşleşmeye olanak tanıyan düş ve hayallerin yer aldığı bu karikatürler, öykü, görseller ve söylem vasıtasıyla, Janet Bing'in belirttiği gibi "*alternatif mesajları*" dolaşıma sokar.

Çalışmada tartışılan noktalardan bir diğeriyse, önerilen yönteme örnek olarak sunulan analizde beden ve ilişki kategorilerinden incelenen karikatürlerde, dişil deneyim ve arzu kavramlarının öne çıktığıdır. Bu noktada öznellik meselesiyle cinsiyet, karikatüristin politik duruşu ve deneyim birbiriyle bağlantılı değerlendirilmelidir. Freud (1998), öznel belirleyicilerin espriden alınan hazzı belirlemesine örnek olarak, Yahudilerin kendi özeleştirisini yapmak için kendilerinin ürettikleri espriler dışında kalanların aşağılamalardan öteye geçemediğini ifade etmektedir. Toplumsal cinsiyet ve mizah ilişkisindeyse, tarih boyunca iktidar ilişkileri içinde pasif konumda yer alan kadınların, kendilerinin oluşturduğu, kendi bakış açılarını yansıtan temsiller yoluyla, yani dil ve anlam üreterek bu anlamda iktidar ilişkilerini değiştirme potansiyelleri vardır. Bu noktada, bir kadının mizahı ile bir erkeğin mizahını belirleyen, mizahı üretenlerin sadece kadın ya da erkek olmasına mı bağlıdır? Burada mizahı üretenin cinsiyetinden ziyade, feminist mizah anlayışı bağlamında nerede durduğu önemlidir. Karikatüristin espride kime ya da neye nasıl baktığıyla ilişkisine odaklanılarak, karikatürde dişil öznellik temsilleri araştırılmıştır. Bu çalışmanın kapsamında ele alınan toplumsal cinsiyet meselesinde karikatüristin cinsiyetinden ziyade politik duruşu belirleyicidir. Smelik'in de feminist film incelemesinde ifade ettiği gibi (2008), feminist bir anlayışla üretilen bir eserde anlatıcının cinsiyeti, anlatı ve söylemin feminist bilinçle oluşturulduğu anlamına gelmemektedir (s.xii). Ayrıca Hélène Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva'nın bir başkaldırı dili olarak önerdikleri *"kadınca dil"* sadece kadın yazarlara özgü değildir. Çünkü önemli olan yazarın kadın ya da erkek olması değil, metnin dilidir (aktaran Moran, 2011, s.261). Bu yaklaşımlar ışığında, bu çalışmada espriyi anlatanın cinsiyetinden ziyade, toplumsal cinsiyet rollerine ve ataerkil düzende gerçekleşen iktidar ilişkilerine eleştirel feminist bakışla dişil öznelliğini yansıtan feminist anlayış ve duruş ön plana çıkmaktadır. Ancak dişil öznelliğin temsilinde feminist bilinç ve farkındalıkla paylaşılan deneyim etmeninin de feminist bakış açısının

oluşumu ve paylaşımında önemli olduğunu düşünüyorum. Feminist bilincin öznesi olarak kadın bir çizerin feminist bir anlayışla ürettiği espriler, kadın deneyiminin paylaşılması ve dişil bakış açısının oluşturulmasında son derece önemli bir faktördür. Feyhan Güver de kadın çizer ile erkek çizer arasındaki farkı şöyle ifade eder; "Sen bildiğin ve elle tutulur bir şeyi anlatırsın, onlar ya gördükleri ya da görmek istediklerini anlatırlar. Sen, "bilir çizersin"; onlar, "kurar çizer" (Bianet, 2004). Feyhan Güver'le yaptığım görüşmede mizah ve karikatür alanında kadın çizgisinin önemini şöyle ifade eder:

> "Kadınlar da erkekler de, aslında herkes kendi bildiğini çiziyor. Biz kadınlar da onu yaptık.. Yani kendi bildiğimiz, gördüğümüz karakterleri çizdik… En yakınını, en bildiğini çiziyorsun.. sonuçta kadınların üzerinden bakıyorsun hayata... Ama bazen çok nadir de olsa erkeğin gözünden de çiziyorum.." (Feyhan Güver, kişisel görüşme, 09.03.2018)

Her ne kadar üretilen eserin feminist bir bakış açısına sahip bir eser olmasında çizerin cinsiyetinden ziyade politik duruşu önemli olsa da, feminist bir bilinç ve farkındalıkla üretilen eserde kadın deneyimi, bu deneyimin paylaşılması ve görünür kılınması da önemlidir. Kadın öznelini görünür kılan bir eserde kadın kimliği, yaşanmışlık yani aslında deneyim etmek son derece önemli bir etmendir. Kadın deneyimiyle dişil öznelliği görünür kılan karikatürlere "Başka Dünyalar" ve "Ev işi" olarak adlandırdığım karikatürler örnek verilebilir. "Başka Dünyalar"da kadın arzusuna ve özneline hayal kurgusuyla iç monolog aracılığıyla yer verilirken "Ev işi"nde yüksek ses, özgürce ön planda çamaşır tekneleriyle rafting yapan kadınlara verilmiş ve böylece kadınlar aktif dişil özneler olarak kurgulanmışlardır. Ayrıca "Kuma" dişil cinsel arzuyu kadında görünür kılarken "Annelik" toplumsal ve tarihsel deneyimi ve yaratılan miti kadının özgürce eğlenme arzusuyla sarsmıştır. "Yaşlılık" ve "Dayak" bedensel yenilgiyi duygusal ve düşünsel zafere dönüştürmüştür.

Çalışmada, kadın bakış açısını, kadının bakışıyla ya da feminist bir bakışla sunan karikatürleri farklı kılan özellikler, öncelikle feminist mizaha kayda değer örnekler sunuyor olmasıdır. Güver'in yarattığı mizahi öykü ve söylem, karakterler, kullandığı dil, stratejiler bağlamında farklıdır; bir başka deyişle dişil öznelliği ön plana çıkaran kurgular, alışılmışın dışındadır. Bing'in ifade ettiği alternatif mesajları dolaşıma sokması, feminist mizah adına son derece önemlidir. Ayrıca kadın deneyimini kadın

bakış açısıyla sunması, Smelik'in de yönteminde vurguladığı gibi tarihsel ve toplumsal deneyimi dönüştürmek anlamında kayda değerdir. Aynı zamanda toplumsal cinsiyet bağlamında başka gerçekliklerin olasılıklarına yer vererek norm olarak sunulan "gerçeklik"i sorgulaması da çizeri farklı kılan özelliklerdendir. Güver, geleneksel rollerle oluşturduğu kadınlara gelenekselin/ normal olarak kabul edilenin dışında aktif bir rol vererek, onları alternatif olasılıklar dahilinde eyleyen aktif özneler olarak inşa etmekte ve okurun normali sorgulamasına olanak sunmaktadır. Çizerin yarattığı karakterler ve özellikle bu çalışma kapsamında incelenen karikatürler, karikatüristin politik duruşunu ortaya çıkarmaktadır. Feminist bilincin öznesi olarak karikatüristin, bu çalışmada incelenen *Bayır Gülü* karikatürlerini ataerkil düzene karşı eleştirel bir farkındalıkla yarattığı görülmektedir. Kapsayıcı feminist mizahi bir yaklaşımla espri üreten Güver'in karakterlerinin ortak noktası, kadınların sorunlarını kadınları merkeze alarak, onların deneyimini kahkahanın öznesi konumunda sunması ve ataerkil sistemi mizahi dil ve söylem yoluyla eleştirerek direniş göstermesidir.

Ayrıca incelenen karikatürler, çizimlerde ön planda yer alan kadın kahramanlar aracılığıyla okurla özdeşleştirme kurarak, kadın okura da bir özne olarak seslenmektedir. Öncelikle kadınların duyguları ve arzuları görülür ve duyulur bir şekilde verilmekte, kadın karakterler hem kadın hem de kadınlar olarak aktif birer özne konumunda yer almaktadırlar. Güver kadın deneyimini hem aktarmakta hem de sorgulamaya alan sunmaktadır. Kadın okurla kadın karakterler vasıtasıyla özdeşleşme kurmakta, erkekleri de genellemeden empati kurmaya davet etmektedir. Görsel nesne "erkek kurban" olsa da, aslında temsil edilen erkekler sadece birer semboldür. Böylece var olan ideolojik düzen karşısında kadınlar ve erkekleri beraber hareket etmeye davet ettiğini düşünüyorum. Tüm bu özelliklerinden ötürü bu çalışmada bir diğer tartışma noktası, karikatüristin çizgilerine yansıyan feminist duruşudur. Çizer ürettiği görsel temsiller ve anlatı vasıtasıyla yarattığı kendine özgü söylemler ile kadın kahramanları ön plana çıkararak kadınlara dişil öznelliklerini kazandırmaktadır. Karikatürler vasıtasıyla oluşturulan mizahi söylemde, başka dünyaların da mümkün olduğunu, norm olarak sunulan "*hakikat*"i ve deneyimi, kadınca dil olan feminist mizah ile dil düzeyinde, dönüştürmek için mizah güçlü bir alandır. Güver'in ifadesiyle:

> "…yaptığınız her çizik bir insanın hayatına bir şey katıyor, bir şey değiştiriyor...O gün onu okursun, canın sıkkındır, arkadaşına gönderirsin.. Ama

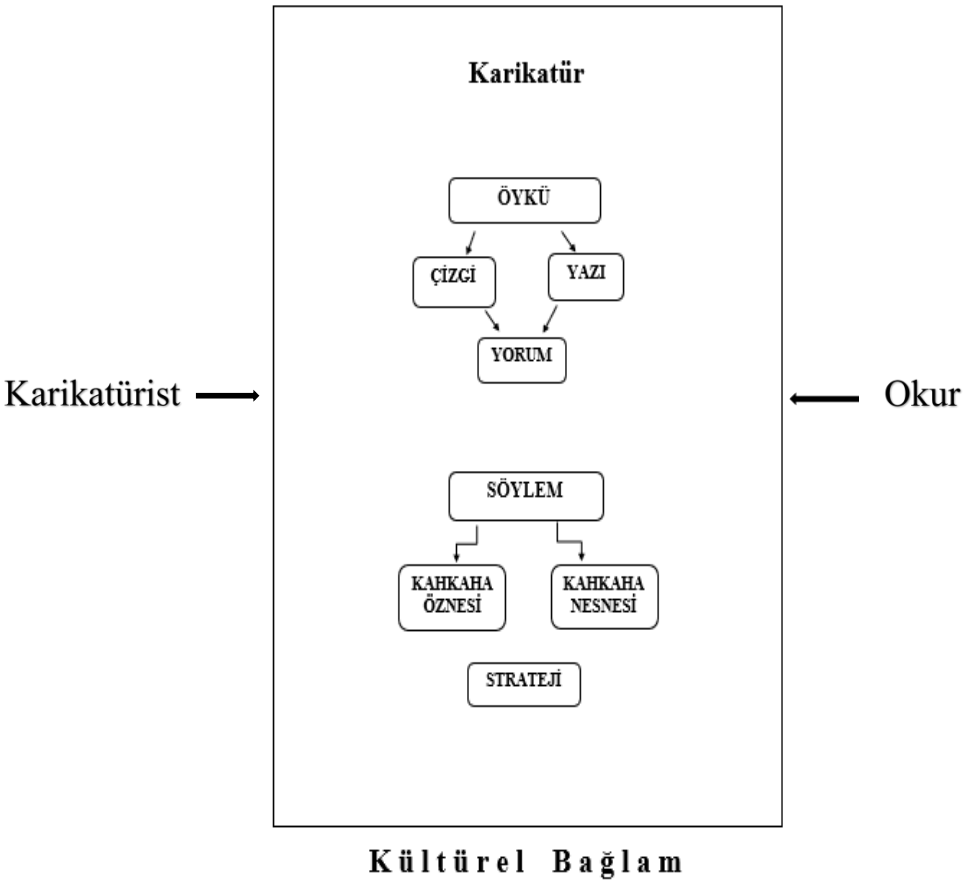
> o aynı zamanda da sizde bir şey geliştiriyor.. Aslında her şeyden alıyorsunuz onu.. şarkı mesela.. bu da küçük bir şey ama bir çentiktir hayata..” (Feyhan Güver, kişisel görüşme, 09.03.2018).

Güver’in de belirttiği gibi, çizerin ürettiği mizah kendinde bir değişim yarattığı gibi, okurun düşüncesinde de bir değişim yaratabilir. Karikatüristle görüşmede, çoğunlukla ürettiği mizahın ve karikatürist olarak mesleğinin onu da değiştirdiğini ve dönüştürdüğünü ifade eder.

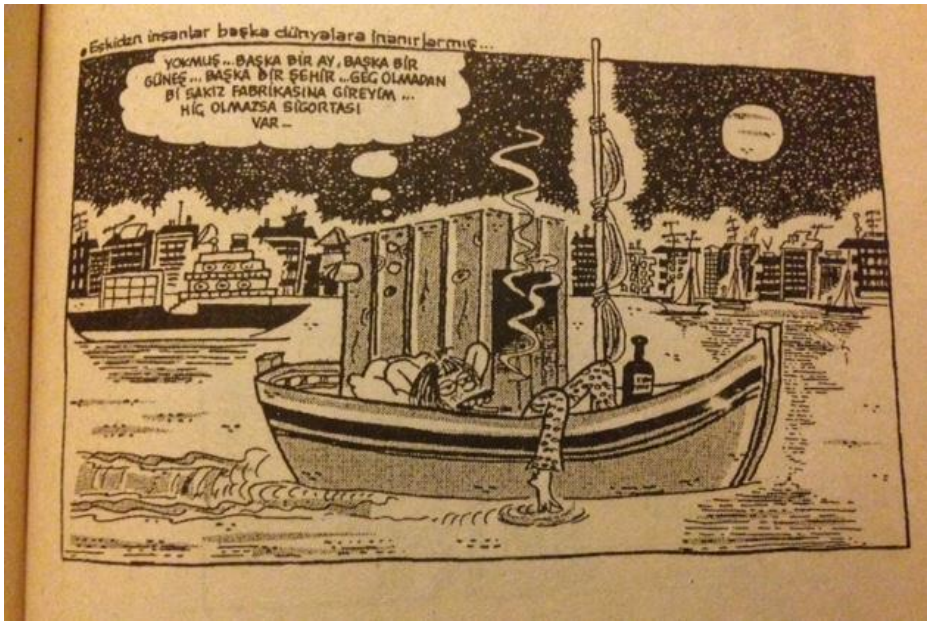
Bu çalışmada karikatürist-karikatür-okur üçgeninde “okur” kısmını inceleme kapsamının içinde ele almamakla birlikte, bunun sonraki çalışmalar için önemli bir alan teşkil ettiğini düşünüyorum.

EKLER

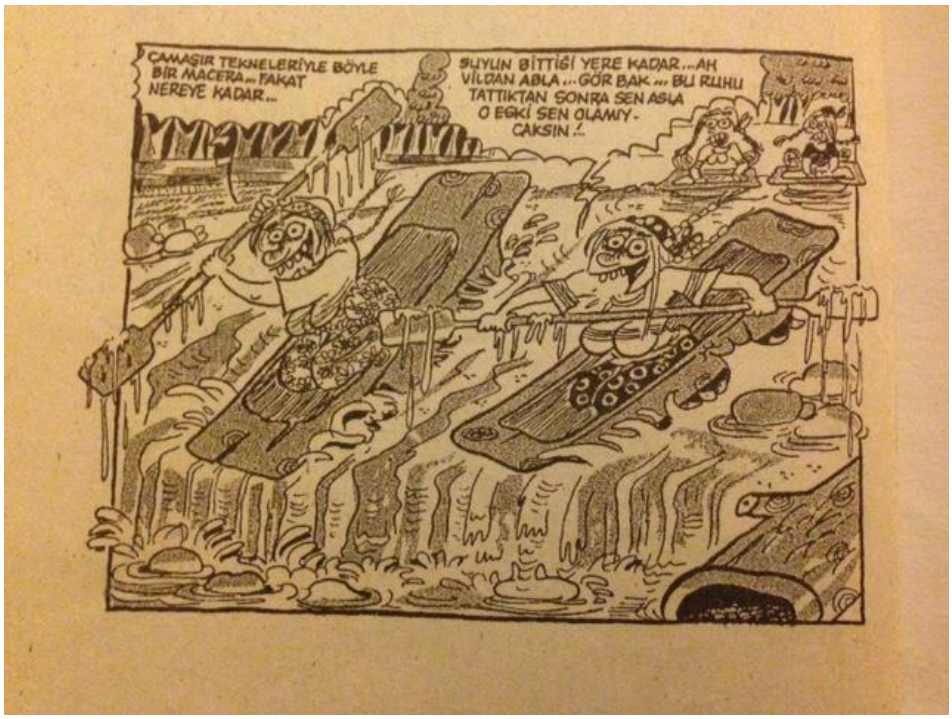
EK 1: Feminist Kahkahanın Ötesinde Yönteminin Çözümleme Tablosu



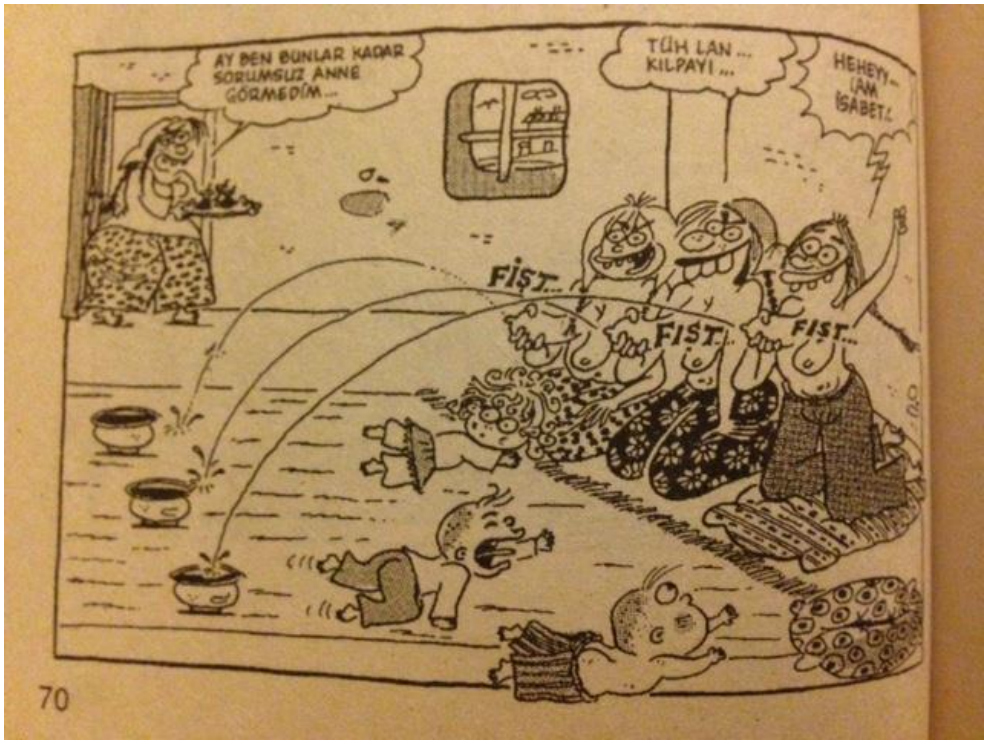
EK 2: Çözümlenen Karikatürler: *Bayır Gülü*



Başka Dünyalar: *Bayır Gülü* mizah serisinin ilk kitabında yer alan ilk karükatür (1999, s.5)



Ev işi: *Bayır Gülü* mizah serisinin ilk kitabında yer alan son karikatür (1999, s.128)



Annelik: *Bayır Gülü* mizah serisinin ilk kitabında yer alan karikatür (1999, s.70)



Kuma: *Bayır Gülü* mizah serisi üçüncü kitabında yer alan karikatür (2001, s.12)



Dayak: Bayır Gülü mizah serisi üçüncü kitabında yer alan karikatür (2001, s.21)



Yaşlılık/Hayat dersi: *Bayır Gülü* mizah serisinin ikinci kitabında yer alan karikatür (1999, s.9)

EK 3: Karikatürist Feyhan Güver'le Derinlemesine Mülakat*

Anıl Yücel: Karikatüre nasıl başladınız.. sizi karikatür işine yönelten neydi?

Feyhan Güver: Aslında benim karikatüre başlamam takvim yapraklarıyla oldu. Babam öğretmendi, köyde, çocukluğum da köyde geçti.. Her gittiğim evde genelde kitap pek olmazdı, eskiden kalın takvimler vardı.. ben onların hep karikatürlerini okurdum.. Aslında büyük ihtimalle bana oradan, o takvim yapraklarından bulaştı..

Ortaokulda lisede sürekli defterlerimde bir şeyler olurdu.. Kenarında bir şeyler çizilmiş.. kitap okumayı çok seviyorum, her zaman sevdim.. İstanbul Kız Lisesi'nde okudum, liseyi bitirdikten sonra köye gittim.. Köyde mizah dergileri alıyordum kasabadan.. Orada çok yoğun mizah dergileri okudum o dönem..

Daha sonra dergilere göndermeye başladım postayla.. tek tük yayınlanmaya başladı.. *Çarşaf* Dergisi'nde yayınlandı, *Gırgır*'da bir tane yayınlandı. Sonra *Limon* Dergisi vardı o zaman, ona gönderdim.. Daha sonra bana köşe yaptılar dergide.. *Limon*'da başladı, sonra bir süre ara verdim.. *Limon* kapatılıp *Leman* yayına başlayınca, işte o zaman tekrar başladım ben de.. O zaman hem mizah yazıları köşesi hem de kendi köşem oldu.. Yine postayla gönderiyordum.. Sonra İstanbul'a taşındım, köşem tam oturunca 25 sene o günden bugüne devam ediyorum.

Bu arada eşimin de rahat bir insan olması da bu işi sürdürmemi kolaylaştırdı..

A.Y.: Karikatürün tanımı ve anlamı nedir size göre?

F.G.: Aslında ben mizahın insanlığa çok faydası olduğunu düşünüyorum, herhangi bir türünün. Sinemanın ya da müziğin de mizahı vardır.. Mizahın çok katı şeyleri bile yumuşatma durumu var ve mizahta hakikaten zeka var.. mizah anlayışını geliştirmiş bir insanı, ve toplumu da aynı zamanda, ne kolay kolay manipüle edebilirsiniz, ne kandırabilirsiniz, yani çok şişirilmiş toplumsal değerleri çok yutturamazsınız.. O nedenle mizahın çok çok önemli olduğunu düşünüyorum..

A.Y.: Karikatürist olmak ne anlama geliyor sizin için?

F.G.: Şimdi gerçekten özel bir durum olduğunu düşünüyorum.. Yani zamanla daha iyi anlıyorsunuz aslında, ve yaptığım işi önemli buluyorum, çünkü sizi de dönüştürüyor..

A.Y.: Türkiye karikatür tarihine baktığımızda, yakın geçmişe kadar, kadın çizer çok nadir. Sizin yarattığınız karakterlerle ve temalarınızla, çizimlerinizle yapmak istediğiniz şey nedir?

F.G.: Aslında her çizik bir insanın hayatına bir şey katıyor, bir şey değiştiriyor..

Kadınlar da erkekler de, aslında herkes kendi bildiğini çiziyor. Biz kadınlar da onu yaptık.. Yani kendi bildiğimiz, gördüğümüz karakterleri çizdik.. Bu zaman zaman şöyle yansıdı bize, yani bazı kesimler idealize edilmiş karakterler beklediler bizden.. Yani "bu neden böyle, öyle olmaması lazım.." gibi.. elbette öyle olmamalı ama hayatta bu var. Yani hayatın içinde olacak.. bu toplum neyse yine de onu… yani bakış açısı olarak belli bir kanala yönlendiriyorsunuz çizdiğiniz karakterleri.. Mesela şu an *Yaşam Koçu*'yla yaptığım işi seviyorum.. Orada şu var, yine de kadınlara kalkın oturmayın diyor..

Ama şunu da çok yapmamaya çalışıyorum, direk erkekleri eleştirmek üzerinden.. Öyle bir şey istemiyorum.. Aslında toplumun nasıl yönetildiği, nasıl bir toplumsal bakış açısı geliştirdiği önemli.. Yani adam çok da iyi olabilir, ama ondan beklenen şeyler onu.. biraz kaba olmaya itiyor olabilir.. İşte bizim derdimiz de bu, olmayın!..

A.Y.: Genelde kadın karakterler çiziyorsunuz (ve farklı bir açıdan), karakterleriniz nasıl doğuyor?

F.G.: En yakınını en bildiğini çiziyorsun, yani benim derdim kadın.. Sonuçta kadınların üzerinden bakıyorsun hayata.. Erkekler de kendi gözüyle bakıyorlar.. Onlar da erkekleri çiziyorlar..

Ama bazen çok nadir de olsa erkeğin gözünden de çiziyorum..

Bir de genelde kadınları şişman çiziyorum, eleştiriler geliyor ama Türkiye'de hepimiz öyleyiz aslında.. Ortalama, balık etli yani..

A.Y.: Karakterlerinizde kendinizden kattığınız yaşamınızla kesiştiğiniz noktalar neler?

Bazen kendimi de çizdiğim oluyor yani, öyle birebir değil ama.. Hani ağzımdan bir laf çıkmıştır.. Mesela *Yaşam Koçu Afet*'te şunu hissediyorum, arkadaşlarımla sohbet ettiğimde, çok üzgün bir arkadaşım olduğunda, onunla konuşurken sanki onun söyleyebileceği şeyleri de orada söylüyorum.. Çizdiğiniz şeyler size benziyor.. siz neyseniz çizdikleriniz de o aslında..

Ben geliştikçe onlar da gelişiyor.. Sonuçta ben söyletiyorum onları.. ben dikkat ettikçe onlar da daha dikkatli oluyor..

A.Y.: Çizimlerinizle kime/ kimlere sesleniyorsunuz?

F.G.: *Bayan Yanı*'na çizerken mesela bunu kadınlar mı okur erkekler mi okur diye düşünmüyorum. Herkese çiziyorum.. mesela erkekler de imza günlerinde gelip merak ettiklerini soruyorlar.. Bu güzel bir şey, erkeklerin okumasına seviniyorum..

Aslında ben böyle daha kapsayıcı olsun istiyorum, hani sadece belli bir kesime hitap etmesin.. Çok daha geniş olsun yani.. Ama zaman zaman o kesimin daraldığını hissediyorum.. yani ülkedeki belli kesimin profili daha geniş.. belli bir şeyin arasına sıkışsın istemiyorum.. Böyle aynı güzergaha hitap etmesin.. daha kapsayıcı olsun..

A.Y.: Çizgilerinizde okurlarınızın neyi görmesini istiyorsunuz?

F.G.: Yani mesela o gün onu okursun, canın sıkkındır, arkadaşına gönderirsin.. Ama o aynı zamanda da sizde bir şey geliştiriyor.. Aslında her şeyden alıyorsunuz onu.. Sadece mizah değil, mesela şarkı dinlersiniz, ondan da alırsınız.. bu da (karikatür) küçük bir şeydir.. ama bir çentiktir hayata..

A.Y.: Sizi kısıtlayan şeyler var mı çizerken?

F.G.: *Leman*'da çok yok.. Ama *Bayan Yanı*'nda 2. sayfada güncel karikatürlerimiz var.. İlk başlarda hakikaten çok rahattık, kolaylıkla her şeyi eleştirebiliyorduk.. Ama bu son zamanlarda oldukça zor..

Bir de şu var, hani zaman geçiyor, eskiden daha pervasızca karikatürler çizerdim.. Bir ara yine, mesela *Limon* Dergisi çok pervasızdı..

Mesela şöyle şeyler de oluyor.. Bir şey çizmişim, sonradan tabii çizdikçe, zamanla o seni de geliştiriyor.. Bunu keşke böyle çizmeseydim dediğim de oluyor.. Bu olgunlaşmayla oluyor.. Ama kendime çok fazla sansür koymuyorum..

Bu arada şu da oluyor mesela, *Bayan Yanı*'nda çizerken ya da yazarken, düşüncesini paylaşmadığınız insanlar da oluyor.. Ama bu işte bir sansür getirmiyor.. Herkes kendine göre yazıyor çiziyor.. Orada kolektif bir iş yaptığımız için kimse kimseye karışmıyor.. Sonuçta herkes oluşturmak istediği şekilde yapıyor işini.. Çünkü onu daraltırsanız, zaten zor koşullarda çıkıyor.. ve çoğu da özveriyle yapıyor bu işi.. Aslında çok daha farklı da olmasını isterdim, daha çok çizer olsun, daha çok yazar olsun..

A.Y.: Hem *Bayan Yanı*'nda çiziyorsunuz, hem *Leman*'da, bunun dışında kitaplarınız var, *Bayır Gülü, Elalem Ne Der*..

F.G.: *Bayan Yanı*'nda çizmek bana yeni bir şey kattı.. Mesela önceden hikaye tarzı şeyler çizmiyordum.. Orada *Yaşam Koçu Afet* doğdu, yeniden çizme isteği.

Kitap benim için arşiv niteliğinde.. ..yine *Bayan Yanı*'nda olanları da kitap olarak yayınlamak istiyorum… dergiler yok oluyor ama kitap bir şekilde kalıyor.. Şu açıdan da önemsiyorum, Türkiye'de kadının karikatür tarihi kısadır. Hani ayak izi gibi arkanızda kalıyor.. bu yola girecek olanlar için de önemli olduğunu düşünüyorum..

Bayır Gülü **mizah kitapları ve karakterleri üzerine**[36]

A.Y.: ***Bayır Gülü*** nasıl çıktı ortaya?

F.G.: Benim bütün kariyerim *Bayır Gülü*'dür aslında.. 25 yıl önce *Bayır Gülü* diye başladı ama ismi değişmedi.. Biraz karakterler değişti.. *Bayır Gülü*'nün isim babası Suat Özkan'dır.. İlk bana söylediklerinde kaset ismi gibi geldi.. ve sonra öyle kaldı.. sonra da marka gibi oldu.. *Bayır Gülü* diyorlar birbirlerine.. Karakterler genelde başkaldıran karakterler..

[36] Karikatürist Feyhan Güver'le *Bayır Gülü* üzerine sorular, bu çalışma için seçilen karikatürlere birlikte bakılarak onlar üzerinden tartışılmıştır. Burada örnek olarak verilenler "Başka Dünyalar" ve "Annelik" temalı karikatürlerdir.

A.Y.: Genelde *Bayır Gülü*'nde biraz daha sert çizgileriniz, esprileriniz..

F.G.: O dönemde başladığım için o deli doluluk ona da yansıyor.. Hani şunu da çok fazla sevmiyorum, direk diyalog üzerinden.. Görsel bir canlılık olsun istiyorum.. hala öyle..

A.Y.: Şu çiziminizi inceliyorum: "Başka Dünyalar"

F.G.: Hayatın tezatları.. Hep öyle yapıyoruz, hayal hayal ama yine de bir sigorta istiyor o hayal.. O da Kavafis'in bir şiiridir[37] aslında..

A.Y.: Bir de bu ilk kitabınız, değil mi? Kitabınızın başında olması, ilk karikatür olarak yayınlanması..

F.G.: Bunu ben seçmiştim, ilk ve son karikatür gerçekten de çok önemli..

A.Y.: Bir de annelikle ilgili olan var: "Annelik"

F.G.: Evet.. Ben mesela hiçbir zaman, ben de bir anne olarak, toplumun dediği şekilde, anneliğin kutsanmasını sevmiyorum.. Çünkü bu aslında o kutsallık adı altında bir şekilde onları kenara sıkıştırıyor. Sen annesin, bunu yapmamalısın, bir anne bunu yapar mı?. Yani işte seni kutsallaştırarak, ayağını kaydırıyor aslında.. O yüzden.. işte mizahın da bu faydası var..

"Evet anneyiz ve eğlenebiliriz"..

A.Y.: Vakit ayırdığınız için çok teşekkürler..

F.G.: Ben de teşekkür ederim..

* Karikatüristle mülakatın bu çalışmayı ilgilendiren bölümlerine özetlenerek yer verilmiştir.

[37] "*Bir başka ülkeye, bir başka denize giderim dedin / bundan daha iyi bir başka şehir bulunur elbet / ...*" Konstantinos Kavafis (Çev. Cevat Çapan).

KAYNAKÇA

Akman A. (1997). From Cultural Schizophrenia to Modernist Binarism: Cartoons and Identities in Turkey (1930-1975). *Interdisciplinary Journal of Middle Eastern Studies*, IV, 83-131.

Al-Mahaddin, S. (2003). Gender Representations and Stereotypes in Cartoons: A Jordanian Case Study. *Feminist Media Studies*, 3 (2), 131-151. doi: 10.1080/1468077032000119281

Alsaç, Ü. (1994). *Türkiye'de Karikatür, Çizgi Roman ve Çizgi Film*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Akter, T. ve Aydoğdu, D. (2010). Kahkaha ve Başkaldırı: "Gösteren" Olarak Yaşamın Trajikomik Yanlarının "Gösterilen" Olarak Başkaldırıya Çağrısı. Önder Barlı ve Derya Tellan (Ed.), *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu* içinde 127-133. Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi (13-15 Mayıs 2010), Erzurum, 2011.

Akter, T. ve Kanıpek, K. (2010). Mizah ve Cinsellik: Başkalaşan Cinsellik Olgusunun Gündelik Yaşam Pratiklerinde Meta Olarak Tüketilişi. Önder Barlı ve Derya Tellan (Ed.), *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu* içinde 999-1007. Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi (13-15 Mayıs 2010), Erzurum, 2011.

Antmen, A. (2014). *Kimlikli Bedenler Sanat, Kimlik, Cinsiyet*. İstanbul: Sel.

Arı, B. (2008). *Gırgır ve Leman dergileri örneğinden 1980 sonrası mizah basını ve muhalefet anlayışı*. (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul). https://tez.yok.gov.tr adresinden elde edildi.

Arık, M. B. (1998). *Değişen Toplum, Değişen Karikatür*. Türkiye Gazeteciler Cemiyeti.

Aristoteles (1963/2013). *Poetika*. (İsmail Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Arslan, U. T. (2009, kış). Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı. *Kültür ve İletişim*, 12 (1), 9-38. http://www.ilefarsiv.com/ki/gorsel/dosya/1306322997ki03.pdf adresinden elde edildi.

Attardo, S. (1994). *Linguistic Theories of Humor*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.

Aydın, İ. S. ve Güner, D. (2010). Mustafa Şekip Tunç ve Gülme Üzerine. Önder Barlı ve Derya Tellan (Ed.), *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu* içinde 105-114. Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi (13-15 Mayıs 2010), Erzurum, 2011.

Balkaya, İ. S. (2010). Minber Gazetesinin Karikatür Köşesinden Mizahi Yaklaşımlar. Önder Barlı & Derya Tellan (Ed.), *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu* içinde 201-211. Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi (13-15 Mayıs 2010), Erzurum, 2011.

Barreca, G. (2004, summer). What's so funny? Real stories, real laughter, real women. *Ms. Magazine* http://www.msmagazine.com/summer2004/whatsfunny.asp adresinden elde edildi.

Barecca, G. (t.y.). Who's Laughing Now?. speakwellbeing.com/speakers/gina-barecca adresinden elde edildi.

Bayraktar, L. ve Tek, Z. (2015). *Bergson'dan Mustafa Şekip'e "Gülme"*. Ankara: Aktif Düşünce Yayınları.

Bayraktar, Z. (2010a). *Mizah teorileri ve mizah teorilerine göre Nasreddin Hoca fıkralarının tahlili*. (Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir). https://tez.yok.gov.tr adresinden elde edildi.

Bayraktar, Z. (2010b). Gülme Teorileri ve Gülme Teorilerine Göre Fıkraların Tahlili. Önder Barlı ve Derya Tellan (Ed.), *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu* içinde 175-180. Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi (13-15 Mayıs 2010), Erzurum, 2011.

Batur, E. (2010). *Kara Mizah Antolojisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Bek, M. G. ve Binark, M. (2000). *Medya ve Cinsiyetçilik*. Ankara: Ankara Üniversitesi Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi.

Belge, B. (2007). *bianet* ve Kadın Odaklı Habercilik. Sevda Alankuş (Haz.), *Kadın Odaklı Habercilik* içinde 196-208. İstanbul: IPS.

Berger, J. (1986/2013). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları. (Yurdanur Salman, Çev.) İstanbul: Metis.

Bergson, H. (2014). *Gülme*. (Devrim Çetinkasap, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Berktay, F. (1996/2016). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın - Hıristiyanlıkta ve İslamiyette Kadının Statüsüne Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım*. İstanbul: Metis Yayınları.

Billingsley, A. (t.y.) Laughing against Patriarchy: Humor, Silence, and Feminist Resistance.http://pages.uoregon.edu/uophil/files/Philosophy_Matters_Submission_Marvin_Billingsley.pdf

Bing, J. M. (2004). Is Feminist Humor an Oxymoron?. *Women and Language*. 27 (1), 22-33. https://digitalcommons.odu.edu/english_fac_pubs/8/ adresinden elde edildi.

Bing, J. (2007). Liberated Jokes: Sexual Humor in All-Female Groups. *Humor*. 20 (4), 337-366. doi: 10.1515/HUMOR.2007.017

Bingölçe, F. (2008). *Fantastik Dişil Mizah*. Ankara: AltÜst.

Birer, A. B. (2017). *Bir feminist mizah incelemesi: 5harfliler.com*. (Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul). https://tez.yok.gov.tr adresinden elde edildi.

Brummett, P. (1997). New Woman Old Nag: Images of Women in the Ottoman Cartoon Space. *Interdisciplinary Journal of Middle Eastern Studies*, IV, 13-59.

Brummett, P. (2000). *Image and Imperialism in the Ottoman Revolutionary Press 1908-1911*. Albany, N. Y.: State University of New York Press.

Canpolat, N. (2005). Bilginin Arkeoloğu Michel Foucault. Nurdoğan Rigel (Ed.), *21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar Kadife Karanlık* içinde 75-139. İstanbul: Su Yayınevi.

Cantek, L. (1994, Nisan). Sarı Sayfalarda Muhalefet. *Birikim*, 60, 78-88.

Cantek, L ve Gönenç, L. (2017). *Muhalefet Defteri: Türkiye'de Mizah Dergileri ve Karikatür*. İstanbul: YKY.

Case, C. E. ve Lippard C. D. (2009). Humorous Assaults on Patriarchal Ideology. *Sosiological Inquiry*, 79 (2), 240-255. doi: 10.1111/j.1475-682X.2009.00282.x

Casetti, F. (1998). *Inside the Gaze: The Fiction Film and Its Spectator*. USA: Indiana University Press.

Casetti, F. (2007). The Filmic Experience: An Introduction. *The Filmic Experience*, https://francescocasetti.files.wordpress.com/2011/03/filmicexperience1.pdf adresinden elde edildi.

Cereci, S. (2010). Halk Kültürü İçindeki Mizah Unsurlarının Medyada Kullanım Biçimlerinin İncelenmesi. Önder Barlı ve Derya Tellan (Ed.), *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu* içinde 57-65. Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi (13-15 Mayıs 2010), Erzurum, 2011.

Chatman, S. (2009). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. (Özgür Yaren, Çev.) Ankara: De Ki.

Çaha, Ö. (2010). *Sivil Kadın: Türkiye'de Sivil Toplum ve Kadın*. Savaş.

Çakır, H. ve Yavalar, D. E. (2010). Tarihimizin İlk Mizah Dergisi Diyojen'in Kapatma Cezalarına Yine Mizahi Yoldan Gösterdiği Tepkiler. Önder Barlı ve Derya Tellan (Ed.), *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu* içinde 515-529. Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi (13-15 Mayıs 2010), Erzurum, 2011.

Çelenk, S. (t.y.). Kadınların Medyada Temsili ve Etik Sorunlar. *Televizyon Haberciliğinde Etik Sorunlar*, http://ilefarsiv.com/etik/wp-content/uploads/sevilay-celenk-kadinlarin-medyada-temsili-ve-etik-sorunlar.pdf adresinden elde edildi.

Çeviker, T. (2010). *Karikatürkiye Karikatürlerle Cumhuriyet Tarihi 1923-2008* (3 cilt). İstanbul: NTV Yayınları.

Derks, P. (1995). Introduction to the Transactions Edition: Twenty Years of Reasearch on Humor: A View from the Edge. Antony J. Chapman ve Hugh C. Foot (Ed.), *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications* içinde vii-xxv. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers, 1996.

Direk, Z. (2014). Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi. Zeynep Direk (Der.), *Cinsiyetli Olmak* içinde 51-66. İstanbul: YKY.

Dönmez, S. (2015, 14 Nisan). Lafı kıvırmayan kadınlar. http://cumhuriyet.com.tr/haber/sokak/254216/Lafi_kivirmayan_kadinlar adresinden elde edildi.

Durgeç, P. ve Kavaklı, A. O. (2010). Akbaba ve Penguen ÖrneğindePopüler Kültürün Mizah Dergileri Üzerindeki Etkisi. Önder Barlı ve Derya Tellan (Ed.), *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu* içinde 969-979. Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi (13-15 Mayıs 2010 Erzurum, 2011.

Durudoğan, H. (2014). Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın. Zeynep Direk (Der.), *Cinsiyetli Olmak* içinde 67-84. İstanbul: YKY.

Durudoğan, H (2010, 19 Haziran). Julia Kristeva: Özgürleştiren Tekillik. *Biamag*. http://www.bianet.org/biamag/kadin/122830-julia-kristeva-ozgurlestiren- tekillik adresinden elde edildi.

Dyer, R. (2006). Stereotyping. Meenakshi Gigi Durham and Douglas M. Kellner (Ed.), *Media and Cultural Studies* içinde 353-366. USA, UK, Australia: Blackwell Publishing.

Ekici, M., Özdemir, N., Oğuz, M. Ö., ve Eker G. Ö. (2003). *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar*. Ankara: Milli Folklor Yayınları.

Eliuz, Ü. (2008, spring). Toplumsal İroni Bağlamında Karagöz. *Turkish Studies International Periodical fort he Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 3(2), 294-305. turkishstudies.net/Makaleler/387548403_eliuz%C3%BClk%C3%BC.pdf adresinden elde edildi.

Erdoğan, T., Gürbüz, G. ve Küçükali, G. (2010). Siyasal Olana Bir Alan Üzerinden Gülme: Gülmenin Etkin Bir Alanı Olarak "Leman" Örneği. Önder Barlı ve Derya Tellan (Ed.), *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu* içinde 1071-1078. Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi (13-15 Mayıs 2010), Erzurum, 2011.

Ergüven, M. (2002). Resimde Anlam Üzerine. *Yoruma Doğru* içinde 164-166, İstanbul: YKY.

Fischoff, E. (1980, summer). Caricature by E. H. Gombrich. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2, (6), 76-77. Blackwell Publishing

Freud, S. (1998). *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*, (Emre Kapkın, Çev.). İstanbul: Panel Yayınevi.

Gilbert, J. (1997). Performing Marginality: Comedy, Identity and Cultural Critique. *Text and Performance Quarterly*, 17, s.317-330. http://www.asu.edu adresinden elde edildi.

Göker, Y. (2010). Mizah ve Karikatürün Arkeolojisi.Önder Barlı ve Derya Tellan (Ed.), *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu* içinde 19-41. Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi (13-15 Mayıs 2010), Erzurum, 2011.

Göçek, F. M. (1997). Political Cartoons as a Site of Representation and Resistance in the Middle East. *Interdisciplinary Journal of Middle Eastern Studies*, VI, 1-13.

Göksel, A. B. ve Babacan, E. (2010). Reklamlarda Kullanılan Cinsel Unsurların Mizah Bağlamında İncelenmesi: Rekabetçi Bir Yaklaşım. Önder Barlı ve Derya Tellan (Ed.), *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu* içinde 781-791. Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi (13-15 Mayıs 2010), Erzurum, 2011.

Gözke, Ö (2011, 28 Mayıs). Kadınların Mizah Konusunda Cesarete İhtiyacı Var. *Biamag*, http://www.bianet.org/biamag/kadin/130293-kadinlarin-mizah-konusunda-cesarete-ihtiyaci-var adresinden elde edildi.

Gramsci, A. (2006). (i) History of the Subaltern Classes; (ii) The Concept of "Ideology"; (iii) Cultural Themes: Ideological Material. Meenakshi Gigi Durham and Douglas M. Kellner (Ed.), *Media and Cultural Studies* içinde 13-17. USA, UK, Australia: Blackwell Publishing.

Güder, F. Z. (2012). *Siyasal iletişimde politik mizah: Örnek çalışma; Semih Balcıoğlu'nun Güle Güle İstanbul karikatürlerinin incelenmesi* (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul). https://tez.yok.gov.tr adresinden elde edildi.

Güngör, N. (2008). *Abdülcanbaz*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.

Hay, J. (2000). Functions of Humor in the Conversations of Men and Women. *Journal of Pragmatics*, 32, 709-742.

Haydari, N. (2010). Neoliberalleşme Sürecinde Basın Karikatürleri: 'Çokseslilik' ve Radyo. Önder Barlı ve Derya Tellan (Ed.), *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu* içinde 117-127. Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi (13-15 Mayıs 2010), Erzurum, 2011.

Holmes, J. and Marra, M. (2002). Over the Edge? Subversive Humor Between Colleagues and Friends. *Humor: International Journal of Humor Research*, 15 (1), 65-87. doi: 10.1515/humr.2002.006

Hume, R. D. (1972). Some Problems in the Theory of Comedy, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 31 (1), 87-100.

Humm, M. (2002). *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. (Gönül Bakay, Yay. Haz.) İstanbul: Say Yayınları.

İnceoğlu, Y. (t.y.). Medyada 'Kadın' İmajı. www.yaseminceoglu.com adresinden elde edildi.

İspir, N. (2010). Gülmenin Anlamı ve Anlamlı Gülmenin İmkanı. Önder Barlı ve Derya Tellan (Ed.), *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu* içinde 81-83. Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi (13-15 Mayıs 2010), Erzurum, 2011.

Kaboğlu, İ. Ö. (1989). *Kolektif Özgürlükler*. Diyarbakır: DÜHF Yayınları.

Kalan, G. Ö. & Tandaçgüneş, N. (2010). Mizah Dergilerinde Toplumsal Cinsiyet Rolleri Bağlamında Dişil İmajın Sunumu. Önder Barlı ve Derya Tellan (Ed.), *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu* içinde 363-377. Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi (13-15 Mayıs 2010), Erzurum, 2011.

Kamiloğlu, Z. (2013). Penguen Dergisinden Hareketle Türk Karikatür Tarihinde Mizahın Saldırı İşlevi. *Milli Folklor*, 98, 165-173. http://www.millifolklor.com/ adresinden elde edildi.

Kandiyoti, D. (1996/2013). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. İstanbul: Metis.

Kapani, M. (1972). *Kamu Hürriyetleri*. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları.

Kılıç, S. (2011, winter). Contribution of Karagöz Humour Magazine (1908-1955) to socio-cultural transformation of the Turkish society which derives its sources from the Karagöz humour practices and its importance through the perspective of the Turkish cultural history. *The Journal of International Social Research,* 4 (16), 238-247.

Kıran, A. ve Kıran, Z. (2000). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayınevi.

Kırel, S. (2012). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi.

Koloğlu, O. (2005). *Türkiye Karikatür Tarihi*. İstanbul: Bileşim.

Kongar, E. (1986). *Kültür ve İletişim*. İstanbul: Say.

Kotthoff, H. (2000). Gender and Joking: On the Complexities of Women's Image Politics in Humorous Narratives. *Journal of Pragmatics*, 32, 55-80.

Köker, E. (2007). Kadınların Medyadaki Hak İhlalleriyle Baş Etme Stratejileri. Sevda Alankuş(Haz.), Kadın Odaklı Habercilik içinde (119). İstanbul: IPS İletişim Vakfı Yayınları.

Lacan, J. (2012). *Benim Öğrettiklerim*. (Murat Erşen, Çev.) İstanbul: Monokl.

Lakoff, R. (1973, April). Language and Woman's Place. *Language in Society*, 2 (1), 45-80.

Legman, G. (1968). *Rationale of the Dirty Joke: An Analysis of Sexual Humor*. New York: Grove Press.

Lombard, M., Lent, J. A., Greenwood, L. ve Tunç, A. (1999, spring/summer). A Framework for Studying Comic Art. *International Journal of Comic Art*, 1 (1), 17-33.

McCauley, A. (1983). Caricature and Photography in Second Empire Paris. *Art Journal*, 43 (4), 355-360. doi: 10.2307/776733.

Meehan, E. R. (2006). Gendering the Commodity Audience: Critical Media Research, Feminism and Political Economy. Meenakshi Gigi Durham and Douglas M. Kellner (Ed.), *Media and Cultural Studies* içinde 311-322. USA, UK, Australia: Blackwell Publishing.

McGowan, T. (2012). *Gerçek Bakış*. (Zeynep Özen Barkot, Çev.) İstanbul: Say.

McRobbie, A. (2006). Feminism, Postmodernism and the "Real Me". Meenakshi Gigi Durham and Douglas M. Kellner (Ed.), *Media and Cultural Studies* içinde 520-533. USA, UK, Australia: Blackwell Publishing.

Merrill, L. (1988). Feminist Humor: Rebellious and Self-Affirming. *Women's Studies*, 15, 271-280. doi: 10.1080/00497878.1988.9978732

Millett, K. (2011). *Cinsel Politika*. (Seçkin Selvi, Çev.) İstanbul: Payel.

Moran, B. (2011). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Morin, A.Ç. (2011, 7 Ağustos). 96 Yaşındaki 'Zincirli Ördek' Hicvin ve Siyasi Mizahın Ölmediğini Fransa'da Kanıtlıyor. *Mizah Haber*, http://mizahhaber.blogspot.com/2011/08/96-yasindaki-zincirli-ordek-hicvin-ve.html adresinden elde edildi.

Morreall, J. (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*. (Kubilay Arsever ve Şenar Sora, Çev.). İstanbul: İris.

Mulvey, L. (1992). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality* içinde 22-34. New York and London: Routledge.

Mulvey, L. (2006). Visual Pleasure and Narrative Cinema. Meenakshi Gigi Durham and Douglas M. Kellner (Ed.), *Media and Cultural Studies* içinde 342-352. USA, UK, Australia: Blackwell Publishing.

Nizam, F. (2010). Krize Dönüşen Mizah: Türkiye'de ve Dünyada Karikatür Krizleri. Önder Barlı ve Derya Tellan (Ed.), *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu* içinde 285-290. Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi (13-15 Mayıs 2010), Erzurum, 2011.

Öğüt, H. (t.y.). Kahkaha: Kadının Vahşi Cinselliği, Vurucu Silahı. http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=463,734,1,1,1,0 adresinden elde edildi.

Öngen, B. ve Aytaç, S. (2013). Üniversite Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Tutumları ve Yaşam Değerleri İlişkisi. *Sosyoloji Konferansları*. 48 (2), 1-18. dergipark.gov.tr adresinden elde edildi.

Özer, A. (1994). *İletişimin Çizgi Dili Karikatür*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Özer, A. (2003). *Karikatür ve Karikatürcü Hakları: Karikatür-Sosyoloji ve İnsan Hakları*. Ankara: Karikatür Vakfı Yayınları.

Özocak, G. (2011). Türkiye'de Siyasi İktidarın Mizahla İmtihanı: İfade Özgürlüğü ve Karikatür. *TBB Dergisi*, 94, 259-294. tbbdergisi.barobirlik.org.tr adresinden elde edildi.

Parla, J. (2011). Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi?. *Kadınlar Dile Düşünce - Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*. Sibel Irzık ve Jale Parla (Der.) içinde 15-34. İstanbul: İletişim.

Pettid, M. J. (2003). May the Gods Strike You Dead! Healing Through Subversion in Shamanic Narratives. *Asian Folklore Studies*, 62, 113-132. asianethnology.org adresinden elde edildi.

Rabinowitz, N. S. (2013, March). Women as Subject and Object of the Gaze in Tragedy. *Helios*, 40 (1), 195-221. doi: 10.1353/hel.2013.0003

Rappoport, L. (2005). *Punchlines: The Case for Racial, Ethnic, and Gender Humor*. Westport, CT: Praeger Publishers.

Ruffell, I. (2013, March). Humiliation? Voyeurism, Violence, and Humor in Old Comedy. *Helios*, 40 (1), 247-277. doi: 10.1353/hel.2013.0009

Saktanber, A. (1995). Türkiye'de Medyada Kadın: Serbest, Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakar Anne. Şirin Tekeli (Haz.), *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*. İstanbul: İletişim.

Sancar, S., Acuner, S. Üstün, İ. ve Bora, A., Romaniuc, L. (2006). *Bir de Buradan Bak - Cinsiyet Eşitsizliği Bir Kadın Sorunu Değil Toplumun Sorunudur*. Yarın İçin Bugünden Kampanyası Eğitim Dizisi 4. ka-der.org.tr adresinden elde edildi.

Sanders, B. (2001). *Kahkahanın Zaferi – Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*. (Kemal Atakay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.

Sefacı, A. N. (2012, Mayıs). Eleştirel Söylem Çözümlemesi. Damla Elif Tiryaki (Ed.). *Dilim - Ankara Üniversitesi Dilbilim Topluluğu - Adit*, 9, 9-12. http://linguistics.humanity.ankara.edu.tr/files/2014/12/dilim_9.pdf adresinden elde edildi.

Selçuk, T. (1998). *Grafik Mizah.* İstanbul: İris.

Singer, M. (1999, fall). Invisible Order: Comics, Time and Narrative. *International Journal of Comic Art*, 1 (2), 29-40.

Shifman, L. ve Lemish, D. (2010). Between Feminism and Fun(ny)mism. *Information, Communication & Society*, 13, 870-891. doi: 10.1080/13691180903490560

Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi -ve Ayna Çatladı*. (Deniz Koç, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Sokullu, S. (1979). *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Sözen, E. (2014). *Söylem-Belirsizlik, Mübadele, Bilgi/Güç ve Refleksivite*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Stillion, J. M. and White, H. (1987). Feminist Humor: Who Appreciates it and Why?. *Psychology of Women Quarterly*, 11, 219-232. doi: 10.1111/j.1471-6402.1987.tb00785.x

Şahin, H. İ. (2010). Bektaşi Fıkraları ve Gülme Teorileri. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 55, 255-268. http://hbvdergisi.gazi.edu.tr/index.php/TKHBVD/issue/view/63 adresinden erişildi.

Şentürk, R. (2010). Henri Bergson'un Gülme Teorisi. Önder Barlı ve Derya Tellan (Ed.), *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu* içinde 85-94. Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi (13-15 Mayıs 2010), Erzurum, 2011.

Şimşek, B. (2010). Böyleyken Böyle: Kadın Çizgileriyle Kadınlar Arası Etkileşimler.Önder Barlı ve Derya Tellan (Ed.), *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu* içinde 387-399. Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi (13-15 Mayıs 2010), Erzurum, 2011.

Tandangüneş N. ve Kalan, Ö. G. (2010)., Mizah Dergilerinde Toplumsal Cinsiyet Rolleri Bağlamında Dişil İmajın Sunumu. Önder Barlı ve Derya Tellan (Ed.), *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu* içinde 363-375. Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi (13-15 Mayıs 2010), Erzurum, 2011.

Tanrıöver, H. U. (2007). Medyada Kadınların Temsil Biçimleri ve Kadın Hakları İhlalleri. Sevda Alankuş (Haz.), *Kadın Odaklı Habercilik* içinde (156-159). İstanbul: IPS.

Taş, H. ve Uğur M. (2007, April). Roads 'Drawn' to Modernity: Religion and Secularism in Contemporary Turkey. *Political Science and Politics*, 40 (2), 311-314. doi: 10.1017/S1049096507070503

Tellan, D. ve Tellan, T. (2010). Mizah, Karikatür ve Seri Anlatı: Çocuk Karakter Kullanımı Örneğinde 'Tuğçe'. Önder Barlı ve Derya Tellan (Ed.), *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu* içinde 987-998. Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi (13-15 Mayıs 2010), Erzurum, 2011.

Timisi, N. (2014). Sinemaya Feminist Müdahale: Laura Mulvey'de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyirciye. Murat İri (Derleyen), *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* içinde (157-182). İstanbul: Derin Yayınları.

Topuz, H. (1986). *İletişimde Karikatür ve Toplum*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Topuz, H. (1997). *Başlangıcından Bugüne Dünya Karikatürü*. İstanbu: İnkılap Kitabevi.

Topuz, H. (2010). Türkiye'de Mizahın Gelişmesi. Önder Barlı ve Derya Tellan (Ed.), *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu* içinde 7-13. Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi (13-15 Mayıs 2010), Erzurum, 2011.

Triandafyllidou, A. (2009, February). The Mohammed Cartoons Crisis in the British and Greek Press: A European Matter?. *Journalism Studies*, 10 (1), 36-53.

Tunalı, İ. (2011). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tunç, A. (2002, February). Pushing the Limits of Tolerance: Functions of Political Cartoonists in the Democratization Process: The Case of Turkey. *International Communication Gazette*, 64 (1), 47-62. doi: 10.1177/1748048502064001030l

Tunç, A. (2010). *Beyond the Line: The Situation of Editorial Cartoonists as a Press Freedom Issue Between 1980-2000 in Turkey*. USA: Lambert Academic Publishing.

Türkoğlu, N. (2014). Psikanaliz ve Sinema Üzerine. Murat İri (Derleyen), *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* içinde 147-161. İstanbul: Derin Yayınları.

Uğurlu, Ö. (2013). Dişilik Temsiline Alternatif Bakış: Mizah Unsurları Üzerinden Kültür Aktarımı, Testosteronsuz Dergi "Bayan Yanı". *International Symposium on Language and Communication (ISIC)*, İzmir Üniversitesi, İzmir.

Usluata, A. (1998). US Image Reflected through Cartoons in Turkish Newspapers. Yahya R. Kamalipour (Ed.), *Images of the US around the World*, 97-101. New York: State University of New York Press.

Usta, Ç. (2009). *Mizah Dilinin Gizemi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Üstel, P. (2011, Mayıs 21). Feminist Mizah Egemenin Dilini Alt Üst Eder, Gülünçleştirir. *Biamag* http://bianet.org/biamag/kadin/130112-feminist-mizah-egemenin-dilini-alt-ust-eder-gulunclestirir adresinden elde edildi.

Wechsler, J. (1983). Editor's Statement: The Issue of Caricature. *Art Journal*, 43 (4), 317-318. doi: 10.1080/00043249.1983.10792248

Wollen, P. (2008, Ekim). Bakış Teorisi Üzerine. (Ayşe Bilge Aknam, Çev.). *New Left Review 2007* Türkiye Seçkisi, 245-262.

Yavuz, Ş. (2007). Çocuklar ve Toplumsal Cinsiyeti Biçimlendirmede Televizyonun Rolü. *4. Uluslararası Çocuk ve İletişim Kongresi*, I, 499-510. İstanbul: İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.

Yılmaz, P. Ü. (2010). Sanatta Toplumsal Cinsiyete Mizahi Yaklaşım: "Guerilla Girls" Örneği. Önder Barlı ve Derya Tellan (Ed.), *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu* içinde 1007-1017. Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi (13-15 Mayıs 2010), Erzurum.

Zizek, S. (2002). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. (Tuncay Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Diğer Kaynaklar

Bayan Yanı (t.y.). Erişim adresi: https://www.facebook.com/BayanYani/

Bayan Yanı 1 Yaşında. (2012, 11 Mart). Erişim adresi: http://www.ensonhaber.com/bayan-yani-1-yasinda-2012-03-11.html

Bianet (2004, 13 Aralık). Kadın Karikatürcü Bilerek, Erkek İse Kurarak Çizer. Erişim adresi: https://bianet.org/kadin/kultur/50422-kadin-karikaturcu-bilerek-erkek-ise-kurarak-cizer

Bianet (2011, 17 Haziran). Bazı Davaları Geri Çekti, Bazılarını Çekmedi. Erişim adresi: http://www.bianet.org/bianet/bianet/130828-bazi-davalari-geri-cekti-bazilarini-cekmedi

.Fransız mizah dergisi Charlie Hebdo'nun Paris'teki merkezine saldırı: En az 12 ölü var. (2015, 7 Ocak). *Diken*, Erişim adresi: http://www.diken.com.tr/fransiz-haftalik-mizah-dergisi-charlie-hebdonun-paristeki-merkezine-saldiri-10-olu-var/

Julia Kristeva Kadınların Zamanı. (2012). Erişim adresi: http://izmiramargi.org/wp-content/uploads/2012/01/Kadinlarin-Zamani-Julia- Kristeva-%C3%87ev.-Iskender-Savasir.pdf

Paris'te Charlie Hebdo Dergisi'ne Silahlı Saldırı. (2015, 7 Ocak). *Hürriyet*, Erişim adresi: http://www.hurriyet.com.tr/pariste-charlie-hebdo-dergisine-silahli-saldiri-27911771

Zincirli Ördek Yandaş Medya Mı? (2008, 1 Aralık). *Hürriyet*, Erişim adresi: http://www.hurriyet.com.tr/zincirli-ordek-yandas-medya-mi-10477273

ÖZGEÇMİŞ

Anıl Yücel

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Eğitim

Doktora	2018	Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri
Yüksek Lisans	2008	Okan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çeviribilim
Lisans	2000	Bilkent Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı

İş

2018-	Öğretim Görevlisi. Acıbadem Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu
2015-2018	Öğretim Görevlisi. Marmara Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu
2004-2014	Öğretim Görevlisi. Okan Üniversitesi Yabancı Diller Hazırlık Birimi
2002-2004	Yönetim Asistanı. Dünya Gazetesi

Yayınlar

Muhteşem Yüzyıl Dizisinin Alımlama Analizi: Kadın ve Erkek İmajı Üzerine Farklı Okumalar

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri ve yılı:	İstanbul, 09.12.1976	Cinsiyet:	Kadın
Yabancı Diller:	İngilizce, Almanca		
GSM / e-posta:	05322632702 / anil.yucel@gmail.com		