

KARA MİZAH ÜZERİNE GÖRSEL YORUMLAR

PINAR YÜN

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
RESİM ANASANAT DALI**

DANIŞMAN

DOÇ. SENİHA ÜNAY SELÇUK

DÜZCE, 2022

T.C.
DÜZCE ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

KARA MİZAH ÜZERİNE GÖRSEL YORUMLAR

Pınar Yün tarafından hazırlanan tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından Düzce Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Tez Danışmanı

Doç. Seniha Ünay Selçuk

Düzce Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Doç. Seniha Ünay Selçuk

Düzce Üniversitesi

Doç. H. Esra Oskay Malicki

Düzce Üniversitesi

Doç. Lütfi Özden

Düzce Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 07/12/2022

BEYAN

Bu tez çalışmasının kendi çalışmam olduğunu, tezin planlanmasından yazımına kadar bütün aşamalarda etik dışı davranışımın olmadığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, bu tez çalışmasıyla elde edilmeyen bütün bilgi ve yorumlara kaynak gösterdiğimi ve bu kaynakları da kaynaklar listesine aldığımı, yine bu tezin çalışılması ve yazımı sırasında patent ve telif haklarını ihlal edici bir davranışımın olmadığını beyan ederim.

07 Aralık 2022

Pınar Yün

TEŐEKKÜR

Bu çalışmanın yürütölmesi sırasında, çalışmaya ve bana olan inancını her zaman yürekten hissettiğim, sabrına ve anlayıőına hayran kaldığım, bilgi ve tecrübelerini cömertce paylaőan ve yönlendirmeleriyle çalışmaya çok büyük katkı sağlayan çok sevgili danışman hocam Doç. Seniha Ünay Selçuk'a sonsuz teőekkürlerimi sunarım. Değerli yorumlarıyla çalıőmamın daha iyi hale gelmesini sağlayan jüri üyelerim, Doç. H. Esra Oskay Malicki'ye ve Doç. Lütfi Özden'e teőekkür ederim. Ayrıca, maddi ve manevi tüm desteklerini esirgemeyerek yanımda olan herkese, baőta ailem; Atike Yün, Erdoğan Yün ve ağlayan Yün'e, Merve ően, Mustafa Horasan ve Zeliha Akaoğlun'a teőekkürlerimi iletmek isterim. Sürecin sadece akademik zorluklarıyla değil, bir yandan akıp giden hayatın da zorluklarıyla baş etmemde yanımda olan ve elimi hiç bırakmayan çok sevgili İhsan Kahveci'ye canıgönülden bir teőekkürü borç bilirim.

07 Aralık 2022

Pınar YÜN

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

| | |
|--|----|
| GÖRSEL LİSTESİ | İ |
| ÖZET..... | İV |
| ABSTRACT | V |
| GİRİŞ | 1 |
| BİRİNCİ BÖLÜM..... | 3 |
| 1. KARA MİZAHIN TANIMI..... | 3 |
| 1.1. GÜLME KURAMLARI VE TOPLUMSAL ETKİLERİ | 6 |
| 1.2. KARA MİZAHIN BİLEŞENLERİ | 15 |
| 1.2.1. Parodi ve Pastiş | 15 |
| 1.2.2. Satir | 18 |
| 1.2.3. İroni..... | 22 |
| 1.2.4. Absürt..... | 23 |
| 1.2.5. Alegori ve Metafor | 25 |
| 1.2.6. Grotesk | 26 |
| 1.2.7. Karikatür | 29 |
| İKİNCİ BÖLÜM..... | 32 |
| 2. ORTA ÇAĞ SONRASI 20. YÜZYILA KADAR KARA MİZAH | 32 |
| 2.1. 20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE KARA MİZAH | 45 |
| ÜÇÜNCÜ BÖLÜM | 69 |
| 3. UYGULAMALAR | 69 |
| SONUÇ..... | 78 |
| KAYNAKLAR | 80 |
| ÖZGEÇMİŞ..... | 87 |

GÖRSEL LİSTESİ

Sayfa No

| | |
|---|----|
| Görsel 1.1.: René Magritte, Perspective II. Manet's Balcony (Perspektif II. Manet'nin Balkonu.), 1950..... | 17 |
| Görsel 1.2.: Jake and Dinos Chapman, Insult to Injury (Yaralanmaya Hakaret), 2003. | 18 |
| Görsel 1.3.: Hans Rudolf Manuel Deutsch, The Changing Faces of the Catholic Church (Katolik Kilisesinin Değişen Yüzleri), 1556..... | 21 |
| Görsel 1.4.: Giuseppe Arcimboldo, The Cook (Aşçı), 1570..... | 23 |
| Görsel 1.5.: İnci Eviner, Bebek Kadın, 2005. | 25 |
| Görsel 1.6.: Bartolomeo Passerotti, Caricature (Karikatür), 16.yy..... | 28 |
| Görsel 1.7.: Quentin Matsys, The Ugly Duchess aka A Grotesque Old Woman (Çirkin Düşes veya Grotesk Yaşlı Kadın), 1513. | 28 |
| Görsel 1.8.: Leonardo Da Vinci, Karikatür, 1490..... | 30 |
| Görsel 1.9.: James Gillray, A Family of Sans Culottes Refreshing after the Fatigues of the Day | 30 |
| Görsel 2.10.: Hieronymus Bosch, The Garden of Earthly Delights (Dünyevi Zevkler Bahçesi), 1490-1510. | 33 |
| Görsel 2.11.: Pieter Bruegel the elder, The Fight Between Carnival and Lent (Karnaval ve Perhiz Arasındaki Kavga), 1559. | 34 |
| Görsel 2.12.: Judith Leyster, The Last Drop (Son Damla), 1629. | 36 |
| Görsel 2.13.: William Hogarth, Four Stages of Cruelty (Zulmün Dört Aşaması), 1751. | 38 |
| Görsel 2.14.: Francisco de Goya, "There is plenty to suck" No. 45 of the "Caprichos" series (Emecek Çok Şey Var, Caprichos No.45), 1799. | 40 |
| Görsel 2.15.: Honoré Daumier, Gargantua, 1832. | 41 |
| Görsel 2.16.: Honore Daumier, The Witnesses - The War Council (Tanıklar - Savaş Konseyi), 1872. | 42 |
| Görsel 2.17.: James Ensor, Skeletons Fighting Over a Hanged Man (Asılmış bir Adamın Bedeni için Kavga eden İskeletler), 1891. | 44 |
| Görsel 2.18.: Otto Dix, The Skat Players (Kart Oynayanlar), 1920. | 47 |
| Görsel 2.19.: Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., 1919. | 48 |
| Görsel 2.20.: George Grosz, Berlin sokaklarında ölüm kılığında, 1919..... | 49 |
| Görsel 2.21.: George Grosz, The Pillars of Society (Toplumun Temel Direkleri), 1926. | 50 |
| Görsel 2.22.: Stanley Spencer, Map Reading - Heaven in a Hell of War (Harita Okuma - Savaş Cehenneminde Cennet), 1927-1932. | 51 |

| | |
|---|----|
| Görsel 2.23.: Max Ernst, Çocuğu İsa'yı Üç Tanık Önünde Döven Meryem: Andre Breton, Paul Eluard ve ressam, 1928. | 52 |
| Görsel 2.24.: Max Ernst, from A Week of Kindness or the Seven Deadly Elements (Bir İyilik Haftası ya da Yedi Ölümcül Unsur kitabından), 1933–34, published 1934.. | 53 |
| Görsel 2.25.: Richard Hamilton, Just what was it that made yesterday's homes so different, so appealing? (Dünün evlerini bu kadar farklı, bu kadar çekici yapan şey neydi?), 1956..... | 55 |
| Görsel 2.26.: Peter Saul, Typical Saigon (Tipik Saygon), 1968..... | 55 |
| Görsel 2.27.: Philip Guston, A Day's Work (Bir Günlük İş), 1970. | 56 |
| Görsel 2.28.: Martha Rosler, Cleaning the Drapes (Perdeleri Temizlemek), 1967-72.. | 57 |
| Görsel 2.29.: Roland Topor, La Balancoire (Salıncak), 1976..... | 57 |
| Görsel 2.30.: Barbara Kruger, I Shop Therefore I Am (Alışveriş Yapıyorum Öyleyse Varım), 1987. | 58 |
| Görsel 2.31.: Sarah Lucas, Au Naturel, 1994. | 59 |
| Görsel 2.32.: Kara Walker, Gone: An Historical Romance of a Civil War as It Occurred between the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart (Gitti: Genç Bir Zencinin Alaca Kalçaları ve Kalbi Arasında Yaşanan İç Savaşın Tarihi Romanı), 1994..... | 59 |
| Görsel 2.33.: Banksy, Christ with Shopping Bags (Alışveriş Poşetli İsa), 2004. | 61 |
| Görsel 2.34.: Marcel Dzama, Untitled (İsimsiz), 2000..... | 62 |
| Görsel 2.35.: Odd Nerdrum, Ecce Homo (İşte İnsan), 2022..... | 63 |
| Görsel 2.36.: Guerilla Girls, The Future For Turkish Women Artists (Türk Kadın Sanatçıların Kismeti), 2006..... | 64 |
| Görsel 2.37.: Yüksel Arslan, Arture 213, 1980. | 65 |
| Görsel 2.38.: Mustafa Horasan, Herkes Kendi Yolunda, 1998..... | 65 |
| Görsel 2.39.: Mehmet Güteryüz, Bilerek, 2019. | 66 |
| Görsel 2.40.: Canan Şenol, Köy Meydanı, 2009. | 67 |
| Görsel 2.41.: Meltem Sarıkaya, Türk Kebabı, 2021. | 68 |
| Görsel 3.42.: Pınar Yün, İsimsiz, 2022, 35x45cm, Serigrafi Baskı | 69 |
| Görsel 3.43.: Pınar Yün, Çocuklar! Yemek neredeyse hazır!, 2022 | 70 |
| Görsel 3.44.: Pınar Yün, Extra Power (Ekstra Güç), 2022, Dijital resim | 71 |
| Görsel 3.45.: Pınar Yün, Hi Daddy! (Selam Babacım!), 2022, Dijital Resim | 72 |
| Görsel 3.46.: Pınar Yün, Slapstick, 2022, Dijital Resim..... | 72 |
| Görsel 3.47.: Pınar Yün, Adet Boku, 2022, Dijital Resim..... | 73 |
| Görsel 3.48.: Pınar Yün, Grotesk Ekran, 2022, Dijital Resim | 74 |
| Görsel 3.49.: Pınar Yün, Dantel Seven Adamlar, 2022, Dijital Resim | 75 |

| | |
|--|----|
| Görsel 3.50.: Pınar Yün, Burkavulva, 2022, Dijital Çizim | 76 |
| Görsel 3.51.: Pınar Yün, Aile Kavramı, 2022, Dijital Resim | 76 |



ÖZET

KARA MİZAH ÜZERİNE GÖRSEL YORUMLAMALAR

Pınar YÜN

Düzce Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Danışman. Doç. Seniha ÜNAY SELÇUK

Aralık, 2022, 86 Sayfa

Bu tezde kara mizahın görsel sanatlar alanında varlığı ve belirleyici faktörleri araştırılmıştır. Araştırmanın görsel sanatlarda kara mizah anlayışının ifade dilleri örnekler üzerinden analizlerle açıklanmaya çalışılmış ve çıkan sonuçların kişisel çalışmalara yön vermesi amaçlanmıştır. Bu kapsamda gülme kuramları ile bu kuramların, mizah ve kara mizahla bağlantısı irdelenerek; kara mizahın mizahtan görsel sanatlar içinde nasıl farklılaştığı belirlenmeye çalışılmıştır.

Kara mizahın gülme ile ilişkisi bağlamında tarihsel süreç içinde toplumsal olayların, değişen kültürel kodların ve iktidarın gülme olgusuna etkileri sebebiyle görsel kara mizahın tüm bunlardan nasıl etkilendiği ve kültür tarihine etkileri araştırılmıştır. Kara mizahi anlatımın felsefi köklerine de yer verilerek sadece sanatsal bir ifade yöntemi olmaktan çok bir felsefi bakış açısı olarak varoluşçuluk, romantizm felsefeleriyle resim sanatı içinde nasıl bulunduğu açıklanmıştır. Özellikle Mihail Bahtin'in karnavalesk dünya görüşü bağlamında ifade özgürlüğü ile ilişkisi incelenmiştir.

Çeşitli tarihsel örneklerin kara mizah ile ilişkisi kurularak, görsel kara mizahi ifade dilinin edebiyat, tiyatro ve karikatür gibi farklı disiplinlerle etkileşimi ortaya çıkarılmıştır. Parodi, pastiş, ironi, grotesk, alegori, satir vb. kavramların görsel ifadeye nasıl hizmet ettiği çözümlenerek tez süreci boyunca yürütülen kişisel çalışmalara hem biçim hem içerik bağlamında ışık tutmuştur. Kişisel yapıtlarda anlatı anlayışı ile figüratif kara mizahi kompozisyonlar oluşturulmuştur.

Kara Mizahın köklerinin komedy ve pagan kültürlerindeki gülme ritüelleri ile bağlantısı sonucunda eleştirel ve protest tavrının, herkes için eşit ifade özgürlüğünü destekleyerek toplumsal değişim gücünü elinde tuttuğu ve tam da bu sebeple ortaya çıktığı ilk zamanlardan itibaren her daim baskılanmaya çalışıldığı gözlemlenmiştir. Özellikle günümüz politik doğruculuk ikliminde, gülmenin ve alayın gücü gitgide kontrol altına alınmaya çalışılırken retoriğe kıyasla görsel kara mizahın kendisine nasıl alan açabildiği belirlenmiştir. Araştırma sürecinde basılı ve elektronik kaynaklardan yararlanılmıştır. Sanatçı web siteleri, müze ve galeri web siteleri incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Kara mizah, Görsel kara mizah, Resim sanatı, Karnavalesk, İfade özgürlüğü

ABSTRACT

VISUAL INTERPRETATIONS ON DARK HUMOR

Pinar YUN

Düzce University

Graduate School, Department of Painting

Master Thesis

Supervisor: Assoc. Prof. Seniha UNAY SELCUK

December, 2022, 86 Pages

This thesis investigates the existence and determining factors of dark humor in the art of painting. Historical works were analyzed to explain the expression techniques of the black humor in painting and guided personal artworks. The theories of laughter and its connection to humor, particularly dark humor revisited to demonstrate how black humor differs from humor in visual arts.

In the context of the relationship between black humor and laughter, due to its effects of social events, changing cultural codes and power on the phenomenon of laughter in the historical process, how black humor is affected by all these in visual arts and vice versa. The philosophical roots of black humor are also discovered in this thesis. It is explained how it meets the philosophies of existentialism, romanticism in visual art practice as a philosophical point of view rather than just an artistic expression method. Especially in the context of Mihail Bahtin's carnivalesque worldview, its relationship with freedom of expression and its development are analyzed.

The author revealed the historical traces of dark humor in visual arts and the connections to other art forms (literature, theater, and caricature). Answers about how the methods such as; parody, pastiche, irony, grotesque, allegory, and satire serve visual expression, guide the personal creative practice of narrative painting and visual black humor in terms of both, form and content.

Historical analysis revealed that dark humor is rooted in the rituals of pagan cultures as a tool for social change endorsing freedom of expression for everyone equally. Consequently, dark humor has always been a subject of censorship. In today's climate of political correctness, while the power of laughter and satire is heavily regulated, new spaces for visual dark humor emerged. Printed and electronic sources, including artist, museum, and gallery websites, were utilized during this research.

Keywords: Dark humor, Visual dark humor, Painting art, Carnavalesque, Freedom of expression

GİRİŞ

Kara mizah ve mizah Türkiye’de ve dünyada akademik çevrelerce uzun süre basit ve aşağı, seviyesiz, araştırmaya değmez bir kavram olarak kaldı. Nitekim bunu Fransız Akademisinin mizah terimini resmi olarak ancak 1932 yılına gelindiğinde kabul edişinden anlayabiliriz. Kara mizahın ise Andre Breton’un ilk tanımlama girişimiyle birlikte 1939’da adı konulmuştur. Kavramın adının; Latince, İngilizce ve Fransızca arasındaki etimolojik benzerliklerle birlikte pek çok farklı söylenişi olmasına rağmen Türkçede “*kara mizah*” ve “*kara komedi*” şeklinde iki kullanımı vardır. Kara mizahın komedi ile ilişkisi incelenmiş ve çıkan sonuç göz önünde bulundurulduğunda tez boyunca kara mizah terimi tercih edilmiştir. Bu tez, görsel kara mizahın gülme ile ilişkisi bağlamında eleştirel ve protest gücünün ifade özgürlüğüne alan açabilmesiyle olumlu yönde büyük bir toplumsal değişim potansiyeli taşıdığı fikrinden yola çıkılarak hazırlanmıştır. Bu araştırma tezinde, görsel kara mizahın nasıl çalışıldığı, anlamı, değeri ve yeri araştırılarak, kişisel sanat üretimi pratiğinin teorik ve pratik açıdan temellerinin sağlamaştırması amaçlanmıştır. Bu kapsamda tez üç bölümden oluşmaktadır.

Birinci bölümde, kara mizahın tanımı yapılmıştır. Gülme kuramları ve farklı çağlardan düşünürlerin bu kuramlara yaklaşımları değerlendirilmiştir. Gülmenin nedenleri ve toplumsal-bireysel sistemlerle etkileşimi araştırılmıştır. Ayrıca kara mizahın gülme olgusu ile ilişkisinin farklı kültürel zeminlerde mizahtan ayrıldığı karakteristik özelliklerinin izi sürülmüştür.

Kara Mizahın edebiyat karikatür, tiyatro gibi diğer disiplinlerle ortaklaşan anlatım teknikleri incelenmiştir. Bu bağlamda parodi ve pastiş, satir, ironi, absürt ve grotesk gibi kavramların alt türleriyle birlikte birbirlerinden farklılaştığı ve benzeştiği noktalar belirlenmiştir. Bu ifade teknikleri görsel kara mizah örnekleri üzerinden değerlendirilmiştir.

İkinci bölümde, kara mizahın ve gülmenin hem toplumsal hem de bireysel tabularla ilişkisi bağlamında protest ve eleştirel özellikleri görsel sanatlardaki temsilleri içinde ortaya çıkarılmıştır. Bu açıdan kara mizahın ard arda gelen iki dünya savaşı sonrası dada ve sürrealist hareketle birlikte Breton’un kara mizaha adını verme ve kavramı açıklama ihtiyacı hissettiği toplumsal koşullar incelenmiştir. Bu bölümde özellikle Türkiyeli

sanatçıların hem ortak özellikleri olarak hem de güncel Türkiye resim sanatını genelden ayıran karakteristik bir yaklaşım olarak güçlü bir kara mizahi ifade biçimlerinin olduğu gözlemlenmiştir.

Tezin üçüncü bölümü olan uygulamalar bölümünde ise; tez araştırmasının sağladığı çıktılar ışığında kara mizahın kazandırdığı biçimsel ve düşünsel pratik kişisel üretimlere aktarılmıştır. İroni, satir ve grotesk yoğunluklu resimlerdeki absürt metaforlarla oluşturulmuş kompozisyonlarda feminist teorinin eğildiği meseleler protest, alaycı ve aşağılayıcı bir tavırla ifade edilmektedir.

Bu bilgiler doğrultusunda gülme, komedi, mizah, kara mizah, görsel mizah ve görsel kara mizah kavramları hakkında genel tanımları, bu kavramların birbirleri içindeki etkileşimleri ve ayrıştıkları noktalarla ilgili sonuçlar alınmıştır. Bu sonuçlar görsel örneklerle ve basılı ve elektronik kaynaklardan alıntılarla desteklenmektedir. Böylelikle görsel kara mizahın kuramsal temelini tarihsel ve toplumsal bağları ile sanatsal ifade pratiği ve özgürlüğüne etkileri hakkında düşünme fırsatı yaratmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. KARA MİZAHIN TANIMI

Kara mizahı tanımlayabilmek için öncelikle tek başına mizah kavramının köklerini ve kapsamını ortaya koymamız gerekmektedir. Türkçe karşılığı “mizah” olan İngilizce “humor” kelimesinin etimolojik kökeninin, Antik Yunan ve Roma tıpçıları ve filozoflarınca Humoral Patoloji teorisi içinde geçen Latince “nem, sıvı” anlamlarındaki “humere” veya “umor” kelimelerinden geldiği düşünülmektedir (Merriam-Webster Çevrimiçi Sözlük, Erişim tarihi: 05 Ocak 2022). Humoral Patoloji teorisinde bahsi geçen “humor” ya da “humour” kelimesi, Antik Yunan, Roma ve Orta Çağ dönemi hekimlerinin; renklerine, kokularına ve tatlarına bakarak hastalıkları belirlemeye çalıştıkları dört ana beden sıvısını belirtmektedir. Bu sıvılar; kan, balgam, sarı safra ve kara safradır. Teorinin uygulandığı dönemlerde bu sıvıların karışımlarındaki dengenin insanın mizacını belirlediği ve hastalıkların da bu karışımın dengesizliğinden oluştuğu düşünülmekteydi (Sanders, 2019). Örneğin bedendeki kanın fazlalığı neşeli bir kişiliğin, balgamın fazlalığı miskinliğin, sarı safranın fazlalığı öfkenin ve kara safranın fazlalığı ise melankolinin sebebiydi (Merriam-Webster Çevrimiçi Sözlük, Erişim tarihi: 05 Ocak 2022). “Humour” kelimesinin mizah anlamını kazanması ise Shakespeare’in çağdaşı, İngiliz oyun yazarı Ben Jonson’un 1599 tarihli *Every Man Out Of His Humour* adlı tiyatro oyunu ile olmuştur. Fransız Akademisi’nin “humour”, yani mizah terimini resmen kabul edişi ise 1932 yılını bulmuştur (Demiralp, 2005: 87).

Türkçe’deki “Mizah” sözcüğü dilimize Arapça “mizāh” kelimesinden alıntılanmıştır ve Arapça’da “şaka, şaka yapmak” anlamlarına gelmektedir (Nişanyan Sözlük, Erişim tarihi: 07 Ocak 2022). “Mizah” ve “mizaç” kelimelerinin benzerlikleri Türkçe’de de Humoral Patoloji teorisine benzer bir anlayışın olabileceğini; mizahın, mizacı belirleyebileceğini düşündürmektedir. Türk Dil Kurumunun (TDK) çevrimiçi sözlüğüne göre mizahın Türkçe’deki anlamı “gülmece”dir (TDK, Erişim tarihi: 02.01.2022). Fakat kara mizahın tanımı yolunda, özellikle mizahla ayrıldığı noktaların tespiti için öncelikle mizahı, tüm boyutları ile ele almak istediğimizde; TDK’nın bu kısa tanımı oldukça yetersiz kalır.

“Kara mizah” terimi Türkçe’ye; Fransızca “l’humour noir” tanımından çevrilerek girmiştir. Türkçe sözlükte “Yalnız güldürmeyi değil, düşündürmeyi ve yergiyi de amaçlayan mizah.” olarak tanımlanır (TDK, Erişim tarihi: 02.01.2022). Ana Britannica Ansiklopedisinde “kara komedi” şeklinde de isimlendirilen kavram, “*hastalıklı ve korkunç elementleri komik olanlarla, hayatın anlamsızlığını vurgulayacak şekilde bir araya getirmek*” olarak tanımlanır (Britannica Çevrimiçi Ansiklopedi, Erişim tarihi: 02 Ocak 2022). Bu tanımda hastalıklı ve korkunç olan groteski, hayatın anlamsızlığı ifadesi ise absürtü işaret eder.

Tarihte “kara mizah” tanımını yapan ilk kişi; 1939 yılında çıkardığı *Kara Mizah Antolojisi* ile sürrealist şair ve eleştirmen Andre Breton’dur. Breton, kara mizahı; sosyal normları sorgulayan ve altını kazan isyankar, ikonaklast, asırlık bir önsezi olarak tanımlamıştır. 1960’lar Amerikan edebiyatının benimsediği gidişatın da etkisiyle, 60’ların sonlarına doğru dilde sık kullanılan bir kavram haline gelmiştir. Bu açıdan insanlık tarihinde oldukça yeni bir kavramdır.

Kara mizah; topluluk içinde ciddi olunması gereken, tabu olan, gülünmeyecek hatta bahsi bile edilemeyecek durumlar, konular üzerine giderek bunların kutsallıkları ve dokunulmazlıkları ile dalga geçer. Bu konular günümüz çağdaş yaşamında genellikle; savaş, ölüm, hastalık, intihar, delilik, ırkçılık, din, cinsellik, eşcinsellik, taciz, tecavüz, pedofili, bağımlılık vb. konulardır.

“Kara mizah akılcılığı, üzerine konuşulamayan sosyal tabuları, uzlaşım sal toplumsal değer, kural ve normları altüst etmeye yarayan bir başkaldırı aracıdır. Bu başkaldıran mizah, ne gençliğin mutlak isyanı ne de yetişkinliğin içsel isyanına denk düşer. Bunların çok daha ötesinde ve üzerinde zihnin başkaldırısıdır. Duygusal hassasiyet (sentimentality) kara mizahın ölümcül düşmanıdır.” (Breton, 2009: 12).

Kara mizah güncelden, şimdi ve buradan beslenir. İnsanın hayat üzerinde kontrolünün olduğu yanılgısı içinde hayalleri, istekleri ve gerçekleriyle çelişkilerinin farkındadır. Hayatın ve insanlığın daha iyiye gidebileceğine inanmaz, geleceğe dair ümit beslemez. Doğru ve yanlışın varlığına inanmaz, var olduğuna inanmak istese bile insanın doğru ve yanlış ayırt edebilecek bir varlık olduğuna ikna olmaz. Kara mizah için hayat, griler ve bakış açılarından oluşur. Bu noktada, hayatın acımasız gerçeklerini ortaya koymaktan çok daha fazlası, bunlarla eğlenmek ve eleştirmekten başka çare kalmaz. Geleceği olmadığına inandığı bir dünyada lafını sakınmaz. Hayatın acımasız ve saçma, çelişkili gerçekleri

karşısında aynı acımasızlıkla, duygusallık ve hassasiyetten uzak bir gülüşle durur. Kara mizahın yazarı duygularıyla değil, zekası ile yazar. Övmek, yüceltmek için değil; yermek, eleştirmek, batırmak için yazar. İçinde yaşadığı dünyada göklere çıkarılacak hiçbir şeyin (soyut ya da somut) bulunmadığına inanır. Tanrı'nın ve insanların dünyası değiştirilmeye muhtaç bir dünyadır. Böylesi bir dünyada eleştirinin dışında ciddiye alınacak hiçbir şey yoktur. Çünkü kara mizah yazarı, bir çözüm önermez (Edgü, 1982: 4).

Kara mizahın, mizahtan ayrıldığı en önemli ve belirgin noktalar bu; umutsuzluk, duygusuzluk ve acımasızlıktır. Ne kadar ciddi veya hassas bir olay, durum olursa olsun bunu önemsemez. İster kendisi, ister hayattaki en dezavantajlı veya savunmasız bir başkasının başına gelmiş olsun, kara mizahın zehirli iğnesi karşısında herkes eşittir. Alay, taşlama ve hatta aşağılama yöntemlerini kullanarak kimsenin söz söyleyemediği konularda eleştiri gücünü eline alır. Nesin (1982), mizahı “gülmece” olarak tanımlarken, güldürme amacının ikinci planda kaldığı kara mizahı da bu tanım bağlamında açıklamaya çalışmıştır.

“Genellikle gülmecenin her türü, duygusal olmaktan çok kurgusal bir yapımıdır. Gönül değil, kafa işidir; hesaplı, zihinsel bir çalışma ürünüdür ve konusuna -içine girmeden- dışından, yukarıdan ve uzaktan bakar. Bu nedenle de kıyıcıdır, acımasızdır. Kara gülmece ise öteki gülmece türlerinden daha zihinsel, daha kurgusal bir çalışmayı gerektirir. Kara gülmece de güldürür ama kahkaha attırmaz, hatta yüz ve karın kaslarını bile kıpırdatmaz. Bütün bu nitelikleriyle tüm bu gülmece türlerinden ayrılır ama onlardan üstün, ayrıcalıklı demek değildir. Her gülmece türü kendi ölçüleriyle değerlendirilmelidir.” (Nesin, 1982: 37).

Tüm mizahçılar mizahın tanımının zorluğu konusunda ve kültürel ve toplumsal sınıflara göre ve hatta bireyler arası bile oldukça farklı anlamlar, değerler ve etkiler taşıdığı konusunda hem fikir iken mizahın illaki güldürmesi gerektiği düşüncesiyle bağlantılı olarak kısaca gülmece şeklinde tanımlanması; kavramı, oldukça dar bir alana kapatır. Bu açıdan kara mizahın, mizahın bir antitezi olduğu düşüncesi tartışılrsa da genel olarak mizahın bir alt türü olarak kabul edilmektedir.

Cemal Süreya (1982), Milliyet Sanat Dergisi, Nisan edisyonundaki yazısında, kara mizah ile absürt sanat ilişkisine değinmiştir. Süreya'ya göre kara mizah şiirde ve plastik sanatlarda gerçeküstücü, yazın sanatında ise varoluşçu düşünceyi temel alması sebebi ile gülmecenin ya da güldürünün ötesindedir. Absürt kavramını Camus'nün felsefi açıklaması ile kara mizahın özünü oluşturan temel yaklaşımlardan birisi olarak

değerlendirebiliriz. Hem kara mizaha hem de absürte göre dünya uyumsuzluklardan, çelişkilerden ve dolayısıyla saçmalıklardan ibarettir.

Kara mizahi tavır acıtır, iğrendirir, mide bulandırır, arada bırakır, şaşırtır, hatta tabularımıza ve toplumsal arka planımıza bağlılığımıza göre, ya eğlendirir ya da inanılmaz biçimde rahatsız eder. Ortada bırakır, nasıl hissettiğimizi bilemediğimiz, anlamakta zorlandığımız, bir türlü karar veremediğimiz ikili ve çelişkili duyguları aynı anda yaratır. Yine de her şekilde derin bir iz bırakır. İsyan eder toplumların unutkanlığına, hissizliğine ve en çok da ikiyüzlülüğüne. İsyan, kara mizahın büyük bir parçasıdır.

Kara mizah, farkında olmadan içselleştirdiğimiz normları, düşünce kalıplarını yüzümüze vurur. Rahatsız olduğumuz, sinirlendiğimiz bir şaka, neden böyle bir etki uyandırmıştır üzerimizde? Peki diğerleri buna neden gülmektedir? Bu arada kalmışlık, ezbere tepkilerin dışına çıkmaya itilmişlik hissi beraberinde sorgulama halini getirir. Bizi üzerine hiç düşünmeden doğru kabul ettiğimiz gerçeğimizin dışına çıkarır. Bu açıdan kara mizahi bir imgeyle ilişki içerisine giren bireyin zihninde değişim potansiyelinin tohumları ekilir. Sosyal ve kültürel normların ve günlük hayatın dar alanına sıkışmış bireyin, topluma karşı “başka türlü de olabilir” diyen okkalı kahkahasıdır. Bu sebeple de kara mizah, sadece iktidar ve kurumlardan değil, toplum tarafından da sansüre ve oto-sansüre maruz kalır. Günümüzde ifade özgürlüğü tartışmaları her ne kadar bu durumu değiştirme potansiyeli taşısa da bir yandan dil teorileri bağlamında yükselen politik doğruculuk düşüncesi kara mizahı sanatsal bir ifade dili olarak değerlendirmekten uzaktır diyebiliriz.

1.1. GÜLME KURAMLARI VE TOPLUMSAL ETKİLERİ

Gülme, mizah ve dolayısıyla kara mizahla ilişkisi bağlamında oldukça karmaşık bir olgudur. Gülme insanlık tarihinin ilk zamanlarında, bugün bizim bildiğimiz anlamından çok daha farklı anlamları barındırıyordu. Gülmenin bir duyguyla bağdaşmadığını, fizyolojik bir tepki olduğunu iddia edenler varsa da insan türü söz konusu olduğunda sadece fizyolojik bir tepki olduğu söylenemez (Morreall, 1997: 6). Gülme üzerine geliştirilmiş geleneksel üç kuram mevcuttur. Bunlar; Üstünlük Kuramı, Uyumsuzluk Kuramı ve Rahatlama Kuramıdır.

Üstünlük Kuramı en eski gülme kuramıdır. Platon ve Aristoteles tarafından açıklanan üstünlük kuramı gülmenin daha çok alaycı yıkıcılığına odaklanır. Platon’a göre gülmenin

kaynağı haset ve budalalıktır (Platon, 2019: 67). Ayrıca aşırı gülmenin aşırı tepkilere yol açtığını söyler ve kontrol altında tutulması gerektiğini savunur (Platon, 2010). Aristoteles ise insanı hayvandan ayıran öz olarak gülmeyi belirler ve insanı “animal ridens” (“gülen hayvan”) olarak tanımlar (Sanders, 2019: 22). Bunun yanı sıra gülme konusunda Platon ile benzer bir görüşü savunur fakat gülünen -yani alayın merkezindeki- kişi olma yoluyla insanları doğru yola sokabileceği ve topluma uyumlu hale getirebileceği için faydalı bir tarafının olduğunu söyler. Yine de ona göre gülen kişi ipin ucunu fazla kaçırmamalı ve gülerken her zaman ölçülü davranmalıdır (Aristoteles, 2015). Bu açıdan Aristoteles bu paradoksu, “*Gülme biz hayvanları insanlara dönüştürürken, bizi baştan çıkarıp kaba saba ve bayağı kimselere de dönüştürebilir.*” sözleriyle açıklamıştır (Aristoteles, 2015: 159). Sokrates de benzer bir şey söyleyerek gülmeyi tuza benzetmiş “*Gülmeyi tuzu kullandığı gibi kullanmalı insan, sakınarak.*” demiştir (Sanders, 2019: 114). Thomas Hobbes ise 1651 tarihli Leviathan kitabında gülmeyi “ani zafer duygusu”yla (“sudden glory”) betimlemiştir. Hobbes’a göre gülmenin -ani zafer duygusunun- sebebi; kişinin, başka insanların fiziksel, zeka veya diğer insani kusurlarını gözlemleyerek bunlar üzerinden kendisini iyi hissetmesi ve eğlendirmesidir (Hobbes, 1993).

John Morreall (1997: 24), *Gülmeyi Ciddiye Almak* adlı incelenmesinde uyumsuzluk kuramını, “*Nesneler, bu nesnelere nitelikleri, olaylar, vs. arasında belirli kalıpların bulunmasını beklediğimiz düzenli bir dünyada yaşamaktayız. Bu kalıplara uymayan herhangi bir şey başımıza geldiğinde güleriz.*” şeklinde açıklamıştır. Uyumsuzluk kuramının ilk düşünürü *Retorik* adlı eserindeki bir bölümde kısaca konuya değinmesiyle Aristoteles olsa da bu düşünceyi derinleştirmemiştir (Morreall, 1997: 25). Uyumsuzluk kuramı üzerine yazan diğer düşünürler Kant ve Schopenhauer’dur. Kant’a göre gülme, şakanın gidişatının beklenen yönde ilerlememesi ve boşa düşmüş beklentinin daha önce yarattığı heyecanının gülme olarak dışarı vurulması iken Schopenhauer kavramların akılda çağrıştırdıkları gerçek nesnelere arasındaki uyumsuzluğun bir anda algılanmasıyla ortaya gülmenin çıktığını söyler (Morreall, 1997: 26). Ayrıca Kant’ın çağdaşı James Battie de uyumsuzluk kuramını desteklemiştir fakat Battie bunu, gülmeyi iki farklı türe ayırarak yapar. “hayvansal gülme” ve “duygusal gülme” olarak adlandırdığı bu iki tür arasında duygusal gülme bilinç düzeyinde gerçekleşen mizahi gülüştür ve uyumsuzluk kuramı ile açıklanabilir fakat gıdıklanma vb. uyaranlar karşısında ortaya çıkan hayvansal gülmeyi uyumsuzluk kuramı ile açıklamaya çalışmanın yersiz olduğunu söyler. Bunun

yanı sıra uyumsuzluk kuramına önemli bir ekleme yaparak, kişinin aslında farkına vardığı her uyumsuzluğa gülmediğini belirtir. Gülme tepkisini yaratacağını beklediğimiz bir uyumsuzluk bir takım ahlaksal kaygılardan dolayı öfke, nefret, acıma gibi daha güçlü bir duygu yaratıyorsa bu duygular gülme isteğinin önüne geçer (Morreall, 1997: 30).

Rahatlama kuramı, gülmenin sinirsel enerjinin salınımı olduğu düşüncesi üzerine kurulmuş fizyolojik ve psikolojik bakış açısıdır. Tarihte ilk olarak Lord Shaftesbury'nin 18.yy. başında yayımlanan *Nükte ve Mizahın Özgürlüğü* makalesinde açıklanmıştır. Birey, üstündeki geleneksel ve toplumsal baskının oluşturduğu enerjiyi gülme yoluyla zihinden atar. Bu noktada Morreall, rahatlamanın gülme durumu için uygun olabilecek iki biçimi olduğunu belirtir. *“Kişi ya serbest kalan sinirsel enerjiyle bu duruma girebilir, ya da gülme durumunun kendisi, sinirsel enerjinin serbest kalmasına olduğu kadar, birikmesine de neden olabilir.”* (Morreall, 1997: 33) Freud da arkadaşları Theodor Lipps ve Herbert Spencer gibi gülmeyi açıklamak için rahatlama kuramını takip eder ve bunu geliştirdiği psikanaliz kuram bağlamında ruhsal enerjinin ekonomisi formülü ile çözümlenmeye çalışır. *“Spencer'in kuramında, gülmeye sebep olan enerji herhangi bir duygu için ortaya çıkmış ve aniden gereksiz hale gelmiş bir enerji iken, Freud'un kuramında bu enerji duyguları bastırmak için kullanılan enerjidir.”* (Morreall, 1997: 46). Freud espriler, gülünçlük ve mizah arasında zihnin duygusal tasarrufları açısından bir ayırım yapar. Ona göre *“Esprilerden alınan haz bize göre ketlenmeye yönelik sarfiyatta yapılan bir tasarruftan, gülünç haz kavrayışa yönelik (enerji yüklenimine) sarfiyatta yapılan bir tasarruftan ve mizahi haz ise duygulara yönelik sarfiyatta yapılan bir tasarruftan doğmaktadır.”* (Freud, 2021: 319). Bu bağlamda Freud mizahın, bilinçteki savunma süreçlerinin en üstünü olduğunu belirterek, bu mekanizmanın işleyişini şu sözlerle açıklar:

“Mizahı da bu savunma süreçlerinin en üstünü olarak görmek mümkündür. Mizah, bastırmanın yaptığı gibi rahatsız edici duygulanımı taşıyan düşünsel içeriği bilinçli dikkatten çekmeyi küçümsemekte ve dolayısıyla da savunmanın otomatikliğini alt etmektedir. Bunu da enerjiyi önceden hazırlanmış bulunan hoşnutsuzluğun serbest bırakılmasından geri çekmenin ve deşarj yoluyla, onu haz duygusuna dönüştürmenin bir yolunu bularak gerçekleştirmektedir.” (Freud, 2021: 316)

Freud ayrıca bilinen ilk kara mizah tanımlama girişimi diyebileceğimiz bir mizah türü olan darağacı mizahını (“Galgenhumor”, “Gallow humor”) açıklar. Freud'a göre darağacı

mizahı bu savunma mekanizmasının bir parçası; acıma, merhamet, çaresizlik, korku ve tiksinti duygularının tasarrufu girişimidir.

Henri Bergson 1900 yılında yayımlanan *Gülme* adlı kitabında komiğin anlamı ve insanın neye, neden güldüğü üzerine çeşitli teoriler geliştirmiştir. Bergson'a göre komik, hayatın akışı içinde esnekliğini kaybetmiş, içlerinde mekanik bir katılık barındıran, bu sebeple de değişimlere uyumlanamayan karakter veya durumlarda ortaya çıkar. Bergson ayrıca komiğin sadece insana özgü olan şeylerde bulunabileceğini, bir görünümün onda ancak insanı çağrıştıran özelliklerle bir benzerlik bulunuyorsa komik olabileceğini belirtir. Konuyla ilgilenen sonraki araştırmacı ve kuramcılara göre Bergson'ın kuramındaki sorunlu taraf, komiği toplumsal bağlamda açıklayarak işlevsellik kazandırmaya çalıştığı bölümde ortaya çıkar. Bergson gülmeyi toplumun, komiğin katılığına, dolayısıyla uyumsuzluğa karşılık verdiği ceza olarak tanımlar (Bergson, 2019: 23). “...*Gülme bu anlamda “törelere düzeltir”;* nasıl olmamız gerekiyorsa hemen öyle görünmeye çabalamamızı sağlar, sonunda da kuşkusuz öyle oluruz.” (Bergson, 2019: 21) Bu açıdan Aristoteles ve Platon'a yakın bir tutum sergilemektedir.

John Morreall tüm gülme biçimlerini kapsayacak bir kuram geliştirmeye çalışarak gülmeyi, ani olumlu psikolojik değişimlerin bir etkisi olarak tanımlar. Diğer kuramların dahil edemediği gıdıklanma, tehlikeli bir durumdan kurtulma sonrasında, utanma, histeri vb. mizahı olmayan gülme biçimlerini de bu bağlamda açıklayarak kapsayıcı bir tanım ortaya koyar. Morreall gülme ile güvenlikte olma hissi arasındaki bağlantının altını çizerek, gülmenin bu hissi yaratma gücüne de odaklanarak aslında çift yönlü işleyen bir mekanizmanın tarifini yapar. Bu noktada Morreall'ın kuramı kara mizahın da işleyişini ve tüm ahlaki yargılara ve normlara rağmen insanın tabu ve trajediye gülebilmesinin kaynağına yaklaşmış olur diyebiliriz.

Gülme eylemini/tepkisini kontrol altında tutan mekanizmalardan bir tanesi de, inanç sistemleridir. Gülme, tek tanrılı dinlere kadar, yaratıcı güç ile bağdaştırılmaktaydı. Mısır'da bulunan milattan önce 3.yydan kalma bir papirüste yazılanlara göre tanrı önce kaosla yüzleşmiş ve onu kahkasıyla yenmiştir. “*Yaradan güldüğünde dünyayı yönetecek yedi tanrı doğdu... Kahkahalarla güldüğünde her yer aydınlandı... İkinci kez güldüğünde ise, sular yaratıldı ve yedinci gülüşünde ruh ortaya çıktı.*” (Bahtin, 2020: 88).

Antik Çağ döneminde ise doğumdan sonraki dördüncü veya kırkıncı günde bebek ilk defa güldüğü zaman ruhsal yolculuğunun başladığına inanılıyordu (Sanders, 2019: 21).

Batı edebiyatında bilinen ilk gülüş, Homeros'un İlyada'sının birinci bölümünde, Ateş ve Zanaat tanrısı Hephaistos'un başına gelenler ile karşımıza çıkar. Hephaistos, annesi Hera ile babası Zeus arasında ölümlülerin akıbeti üzerine çıkan bir tartışmada ortamı yumuşatmak için oradan oraya koşturarak tanrılara şarap sunmaktadır. Hephaistos'un topallığı sebebiyle şarabı kendi üstüne döke döke yürümesi diğer tanrıları alaycı bir kahkahaya boğar.¹ Yunan mitolojisinde tanrıların daha pek çok olayda hem neşe dolu ve içten hem de alaycı eğlenceyle güldüklerini gözlemleriz. *“Neşeli gülme, ışık ve havayla; buna karşılık yazılı yapıtlarda biçim verildiği ve yayıldığı için gülmenin tarihinde, üzerinde daha çok durulan aşağılayıcı gülme, ateşle bağlantılı görülür”* (Sanders, 2019: 88). Hatta o dönem için bedensel çirkinliği ya da engeli olanlara gülmenin bir adı bile vardır: “Homerik Gülüş” (Sanders, 2019: 130) Neşeli de olsa, alaycı da olsa gülme, Yunanlar için tanrısal gücü hissettikleri ve tanrılarla doğrudan bağ kurabilmelerini sağlayan bir yoldur. Yine de o dönemin hakim hayat görüşü; ölçülü ve dengeli yaşam ideali olan “Orta Yol” düşüncesi sebebiyle; demokratik Antik Yunan'da bile günlük hayatta, toplum içinde kahkahalarla ve alaycılıkla gülmek hoş karşılanmamaktadır. Sanders bu durumu şöyle özetler: *“Onur kırıcı gülme neşeli gülmeye oranla daha büyük bir dramatik eylem potansiyeli taşır, bunun başlıca nedeni onur kırıcı gülmenin köklü bir “iradeler çatışması”ndan (agon) kaynaklanması ve acının, dolayısıyla değişim olanağının gerekli koşullarını yaratmasıdır.”* (Sanders, 2019: 93). Bu bağlamda alaycı şakalar ve kahkahalar tamamen yasaklanmak yerine yıl içinde düzenlenen Dionysos şenlikleri veya komedy şovları gibi belirli yer ve zamanlarla sınırlandırılmıştır. Tam da bu sınırlandırılma sebebiyle insanların şenlikler sırasında sınırsız; cinsellik, eğlence, sarhoşluk ve bunlarla bağlantılı olarak en önemlisi ifade özgürlüğünü yaşayabilmişlerdir.

¹ Hephaistos'un topallığına ilişkin iki farklı açıklama vardır. İlki, Annesi Hera'yı Babası Zeus'un gazabından korumak amacıyla araya girdiğinde, Zeus Hephaistos'u bacağından tutarak Lemnos Adasına fırlatır ve bu düşüşün sonucunda Hephaistos topal kalır. İkincisi ise Hera Hephaistos'u kendi başına var edip doğurmuştur. Tanrıların kutsal ve ideal güzelliğine karşın Hephaistos çirkin ve iki bacağı da topal doğmuştur. Hera bu sebeple Hephaistos'u doğar doğmaz reddeder ve Olimpos'tan atar.

Bu şenlikler sınıf ve cinsiyet ayrımının ortadan kalktığı birbirine bağlı bireylerden oluşan bir toplumun sürekliliğini sağlayan en önemli etkinliklerdir.

“Tek tanrılı dinlerde ise gülme tamamen farklı bir anlam kazanarak insanın baskılaması ve uzak durması gereken, en iyi ihtimalle ölçülü ve kontrollü bir şekilde kullanması gereken bir özelliği olmuştur. Kitabı Mukaddes’in İbrahim ve Sara öyküsünde geçen içten gülüş, dünyaya kadın aracılığıyla getirilişin temel mucizelerinden biridir. Bu açıdan kadın ve gülme eylemi arasında da farklı bir bağ söz konusudur. Tanrı, Kitabı Mukaddes’in diğer tüm bölümlerinde küçümseyici ve alaycı bir gülüşle insanlığa korku salar.” (Sanders, 2019: 69).

Yahudi geleneğinde, yüksek sesli bir kahkaha insanın kendisini tamamen duygularına kaptırdığını gösterir. Yahudi hahamlar da gülüşü doğrudan onaylamadıkları için İsrailoğulları, İbranice dilinin gramer yapısının şekillendirdiği düşünce şekilleri sayesinde kendilerine ironi ve yergiyle, dolaylı yoldan zihinsel bir gülüşün yolunu açmışlardır. İbranicede sesli harfler yoktur, kelimelerin ve cümlenin anlamı okurun okuma eylemiyle eş zamanlı olarak çok anlamlılığı kontrol etmesini gerektirir. Örneğin aynı kökten gelen “gülme” (“saşak”) ile “ ilişki” (“seşok”) kelimelerini, İbranice yazımında yalnızca küçük bir noktayla belirtilen ünlü ses ayırır (Sanders, 2019: 76).

Hristiyanlıkta ise gülmeye hiç yer yoktur. İncil’de İsa’nın güldüğüne dair hiçbir ibareye rastlanmaz. İsa’nın gülmesi bu bağlamda çağdaş dönemde hala tartışılan bir konudur. İsa çarmıhta iken onunla dalga geçip, gülenlerden bahsedilir. Bu sebeple Hristiyan inancı için, gülmenin dalga geçme, alay etme anlamı ön plandadır (Parvulescu, 2017: 66).

İslam inancının kutsal kitabı Kur’ân-ı Kerim’de gülme, tıpkı ağlama gibi Allah’ın insanlara bahsettiği bir lüftüdür ve Müslümanlar gerektiğinde ağlayıp, gülerek bu nimetler için teşekkürlerini göstermelilerdir. Hz. Muhammed’in hayatından anekdotların aktarıldığı hadislerde; Hz. Muhammed’in nükteli sözler, ilginç çelişkiler, sürpriz gelişmeler ve diğer bazı hareketler karşısında tebessüm ettiğine ve güldüğüne dair bilgiler vardır. Ayrıca Hz. Muhammed’in gülüşünün tebessüm şeklinde olduğu ve bu haliyle çevresindekilere sevinç ve huzur verdiği belirtilir (Çağrı, 1996: 243). Bu bağlamda gülmenin İslamiyet’teki anlam ve işlevinin, yine elbette ölçülü ve kontrollü olmak kaydıyla, hoşgörü göstermek ve yaratmak olduğu söylenebilir.

Mizahın ilk örnekleri için çok tanrılı inanca sahip demokratik Antik Yunan şehir-devletinin MÖ. 5. yüzyıl komedyalarına kadar geri gidilebilmektedir. Aristoteles’in *Poetika*’sında komedyaların tıpkı tragedyaya gibi doğaçlama olarak yapıldığı ve kaynağını

Diyonisos şenliklerinden aldığı belirtilir (akt. Şener, 2020: 50). O dönemden günümüze ulaşmış en önemli komedyalar Aristofanes'in oyunlarıdır (Zimmermann, 2017). Yarı tanrı yarı insan Dionysos'un adına yılın farklı zamanlarında çeşitli ritüeller ile kutlanan Dionysia bayramlarında, Tanrı Dionysos'un yolundan gitmeyi seçmiş kişilerin bir nevi tapınma şekilleri olan Dithyramboslar, Tragedyalar, Satir oyunları ve Komedyalar Dionysos'un kutsal alanlarında -bugün bizim antik tiyatro olarak bildiğimiz- gerçekleştirilirdi. Sonradan bu özgün türler içinde yarışmalar düzenlenmeye başlanmış ve bu yarışmalar günümüz tiyatrosunun temellerini ve edebiyatın kendi içinde ayrılan ilk karakteristik türlerini oluşturmuştur. Mizahın Antik Yunan döneminde en özgür biçimde kendini gösterdiği Dionysia kutlamaları, Tanrı Dionysos'un yarı insan yarı tanrı olması özelliği sebebiyle insana en yakın tanrı olması, varoluşundaki mitin barındırdığı ölüm ve yeniden diriliş temaları ile kaos ve kaosu içinden doğan düzenin, yani yaşamın çelişkileri ve zıtlıklarının bir bütün içinde var olabilmesinin ilk ifadelerindedir. Mizah ve komedinin özü ve motivasyonu da işte buradan gelmektedir diyebiliriz. Aristoteles'in sanatların kategorileştirilmesinde kullandığı taklit mantığında; şairler ortalamadan daha iyi, daha kötü veya birebir ortalama insanları taklit etmektedirler ve bu bağlamda komedyalar, ortalamadan daha kötülerini taklit eden türdür. Tragedya efsanevi, soylu, yüce karakterler üzerine kurulurken; komedyalar kusurlu, eksik, sıradan kişileri ele alır. "Latin ve orta çağ tiyatrosu düşünürlerinin, Aristoteles'in bu savından hareket ederek komedyayı gerçekçi bir tür olarak betimledikleri ve bu türün, gerçekleri yansıtmaya özelliğine dikkati çektikleri görülecektir." (Şener, 2020: 50).

Dionysia şenlikleri için kullanılan maskeler groteskin Batı sanatı tarihindeki bilinen ilk örneklerini oluşturmuştur. Şenlik ritüellerinde kullanılan phallus figürleri ve satir şovlarının çömlekler üzerine işlenmiş anlatımları da mizahın plastik sanatlardaki şu ana kadar ulaşılabilen ilk örnekleridir.

Antik Roma dönemi mizahının en özgür olduğu zamanlar ise her yıl aralık ayında yapılan ve yedi gün süren "Saturnalia" adını verdikleri kutlamalardır. Bu kutlamalarda içki ve yemek alemleri yapılır, oyunlar oynanırdı. Saturnalia süresince köleler sahiplerinin, sahipleri ise kölelerin kıyafetlerini giyerek yer değiştirir, yemeklerini aynı masada beraber yerlerdi ve kölelerin sahipleri ile istedikleri gibi yerli yersiz konuşabilme hakları

olurdu. Örneğin şair Horace'ın *Satire 2.7*'sinde Saturnalia'da kölelere izin verilen küstah konuşma türünün anlamlı bir örneği ile karşılaşırız. Burada Horace, kölesi Davus'u kendisini özgürce eleştirmeye davet eder. Davus intikamcı bir saldırıyla köle olanın kendisi değil Horace olduğunu, özellikle de kendi cinsel tutkularının kölesi olduğunu söyler (Clarke, 2007).

Orta Çağa gelindiğinde kilise, Roma İmparatorluk ve Cumhuriyet döneminin pagan ritüel ve kurumlarına şiddetle karşı çıkmıştır. Yine de halk bu geçiş süresince bazı kutlama ve geleneklerine sahip çıkarak, Hristiyan inancına ait dini kutlamalarla birleştirerek de olsa yaşatmaya çalışmıştır. Kilisenin yaygın görüşü, böylesine acılar ve ciddi meselelerle dolu dünyada gülmek; cennetle alay etmek, cennetin yeryüzünde, dünyada da yaşanabileceğini ima etmektir. Hristiyanlara gülmelerini ölüm sonrasında, yani cennete dek ertelemeleri salık verilir. Gülmeye sebep olabilecek her türlü eylem kilise tarafından yasaklanmış, engizisyon tarafından ciddi cezalara çarptırılmıştır.

“Hristiyan Orta Çağ bağlamında, gülme her zaman “kirli gülme”dir, mizah her zaman “dünyevi mizah”tır. Her şaka “renksiz”dir; renksizlik, kil ve topraktan dışkıya kadar değişen renk tonları demektir. Gülen bir İsa hoppa bir İsa değildir yalnızca, daha kötü bir şeydir: Kirli, kirlenmiş bir İsa'dır. Ve kirlenmiş bir İsa'nın da gücü, etkisi yoktur. İsa ak kalmalıdır, sözcüğün en saf anlamıyla. Karnaval, festival ve şenliklerdeki halk gülüşü alt tabakalara özgü, hatta “underground” mizahtır. İsa'nın “yeryüzünü sevmesi”ni isteyen Nietzsche'nin kastettiği anlamda dünyevidir. Halk gülüşü en iyi durumda toprağa bulanmış, beyazlığını yitirmiş mizahtır; en kötü durumda ise kara mizah.” (Sanders, 2019: 170-171).

Sanders'in yukarıdaki paragrafta bahsettiği “karnavalesk” olgu Mihail Bahtin'in, François Rabelais'nın *Gargantua ve Pantagruel* serisiyle (16.yy) ilgili incelemesinde adını koyduğu bir kavramdır. Bahtin'nin kullandığı anlamda karnavalesk kavramını kısaca, aşırı sarhoşlukla beraber denetim dışı halk eğlencesi şeklinde tanımlayabiliriz. Richard G. Parker ise Brezilya'daki karnavallar üzerine yaptığı çalışmalar sonucunda bu kavramı şu şekilde yorumlamıştır: *“Karnaval, günlük yaşam dünyasıyla kökten karşıtlığı göz önünde tutularak, toplumsal yaşamın baş aşağı edildiği ve zamanın geriye döndürüldüğü bir tür tersine çevirme ya da başkaldırma törenidir.”* (akt. Sanders, 2019: 189). Bu bağlamda karnaval kutlamalarının, içinde bulunduğumuz modern çağda bizim bildiğimiz anlamıyla festivallere evrilerek günümüze kadar geldiğini ve hala yaşatıldığını da belirtmekte fayda vardır.

“Orta Çağda folk mizahı yüksek ideoloji ve edebiyatın resmi alanının dışında var olmuş ve gelişmişti, ama tam da gayri resmi varoluşundan dolayı, olağandışı bir radikalizm, özgürlük ve acımasızlık taşıyordu. Bir taraftan, gülmeyi yaşam ve ide-olojinin her resmi alanında yasaklamış olan Orta Çağ, bir taraftan da ona bu alanlar dışında olağandışı serbest ve kuralsız olma ayrıcalığını bahşetmişti: pazar meydanında, bayramlarda, karnavalesk eğlence edebiyatında. Orta Çağ gülmesi, bu ayrıcalıkları yaygın olarak kullanmayı biliyordu.” (Bahtin, 2020: 88)

Orta Çağ karnavallarının kutlanma sebepleri; Noel kutlamaları, Mardi Gras günü, Büyük Perhiz öncesi kutsal hafta, Paskalya Pazarı vb. gibi Hristiyan dini bayramları ile evlilik ve diğer ailevi törenlerdir. Bu büyük eğlencelere liderlik eden soytarı toplulukları, ruhban sınıflarının parodilerini yapar, kural tanımayan tutumları ile hamile kalamayan gelinlerden, kılıbık kocalara; zina işleyenlerden, genç kadınlarla evlenen yaşlı erkeklere kadar her şeyi alay ve küçümseme ile kamusal teşhirin nesnesi haline getirirlerdi. Genelde bunu “Charivari” dedikleri neredeyse protest eylemle yaparlardı. Charivari, düğünlerde veya teşhir edilmek istenen kişilerin evlerinin önünde neredeyse bir haftaya varan süreyle tencere tava çalarak gürültü ve kaba müzik yapılan eyleme verilen addır (Sanders, 2019).

Orta Çağ karnavallarının belki de en ilginç parodi eğlenceleri *Deliler Bayramı* ve *Eşek Yortusu*'dur. Deliler Bayramı; Hristiyanlığın Yılbaşı ve Epifani Yortusu gibi kutsal günlerinde eğitimci ve düşük konumdaki papazlar tarafından kutlanıyordu. Başlarda meşru olan bu kutlamalar Orta Çağın sonuna doğru kiliselerden tamamen yasaklanmış olsa da bu yasak sonrasında barlarda, meyhanelerde ve sokaklarda kutlanmaya devam edildi. Deliler Bayramı'nda sarhoş olmak, çıplak dans etmek, sunakta yiyip içip cinsel ilişkiye girmek, çıplaklık, küfürlü espriler vb. her türlü aşırılık sadece bayrama özel günlerde kabul görüyordu. Tüm bu eylemler aslında o zamanın geçerli resmi kültürünün ve otoritenin eğlenceli parodileriydi. Kilisenin baskısı ve Hristiyan inancının her daim ciddi, vakur ve iradeli olma dayatmasından senede sadece bir kere kaçabilen halk, kilisenin ritüel ve simgeleriyle dalga geçtikleri parodiler düzenler, kutsal olan her şeyi maddi bedensel düzeye çekerek, kilisenin otoritesine karşı acımasız grotesk bir aşağılama eylemi gerçekleştirirdi (Bahtin, 2020). Bu grotesk eğlence aslında sadece kilisenin hiyerarşisine karşı bir öfkenin alegorik bir ifadesi değil aynı zamanda halkın doğa ile bir bütün içinde yaşadığı animist pagan köklerinden kalma bedensel yeniden üretim ve yenilenme ihtiyacının da tatmin çabasıydı. Gülme eyleminde olan, “*insanın ikinci doğası*”, kendisini resmi kültürde ifade edemeyen bedensel altyapıydı.” (Bahtin, 2020: 92).

Tüm bunların sonucunda gülmenin temelde birbiri ile çelişen iki farklı toplumsal etkisi olduğunu görürüz. İlki ıslah edici ve bireyi utandırma yoluyla topluma uyumlandırma etkisidir. İkincisi ise ters yüz eden ve çelişkileri ortaya koyan yapısı ile bireye; acımasız, çelişkili ve tutarsız gerçeklere gülerek hayata karşı iradesini geri kazandırma yoluyla otoriteyi sarsma, hayatın acımasız taraflarına karşı direnme gücü vermesidir.

1.2. KARA MİZAHIN BİLEŞENLERİ

Kara mizahın bileşenleri; mizah olgusunun gelişim süreci içinde ortaya çıkan farklı disiplinler arasında geçişkenliğe sahip anlatım metodlarıdır. Bu metodlar; parodi, pastiş, satir, ironi, absürt, alegori, metafor, sembol, simge, grotesk ve karikatürdür. Kara mizahın en belirgin taraflarından birisi olan nihilist aşağılama ve alay en çok satir anlatım yönteminde kendini göstermiş, grotesk ise çirkin, iğrenç, korkunç ve bedene dair olanı konu edinmesi açısından kara mizahın işlediği tabu veya toplum içinde konuşması zor meselelerin anlatımını çeşitlendirmiştir. Absürt ve ironiyi ise mizahın temel kavramları olarak değerlendirebiliriz. Metodların tanım ve açıklamalarında edebiyat alanındaki araştırmalardan faydalanılmış, bu tanımlamaların görsel sanatlar alanındaki üretimlerde de benzer özelliklere sahip oldukları gözlemlenmiştir.

Bölümün devamında işleyeceğimiz terimlerden bazıları zaman içinde felsefi kavramlar olarak da ele alınmıştır. Burada tezin konusu gereği görsel sanatlar alanından incelenecek örneklerde tüm bu kavramların bir aradalığı, birbirleri içinden doğan yapıları ve geçişkenlikleri söz konusudur. Bir örnek, hem ironik hem grotesk hem de absürt olabilmektedir. Bu açıdan her bir metodun en çok hissedildiği örnekler ilgili başlıklar altında değerlendirilecek ve içerdiği diğer kavramlar da belirtilecektir.

1.2.1. Parodi ve Pastic

Parodi tarihi çok eskiye dayanan ve dolayısıyla uygulamada kendi içinde farklı türlere ayrılan bir kavramdır. Şair Hegemon'un, destan türünün dil yapısı ve ölçüsü ile hafif ve sıradan konuları işleyen şiirlerine verilen isim olarak "parodia" teriminden, tarihte ilk defa Aristoteles'in *Poetika*'sında bahsedilir. Ayrıca ilk olarak tiyatro geleneği içinde doğan parodi, Eski Atina'da tragedya ve komedyadan ayrı bir tür olarak değerlendirilmekte ve sadece bu türe özgü yarışmalar da yapılmaktaydı (Cebeci, 2016).

Parodinin özünde taklit yatar. Ciddi sayılabilecek bir eserin, olgunun veya olayın bir bölümü veya bütününe alaya alarak, biçimini bozmadan ona bambaşka bir özellik vererek; biçimle öz arasındaki bu ayrılıktan gülünç etki yaratan bir oyun türüdür. *“Parodi etimolojik, tarihi ve sosyolojik perspektifleri de yansıtarak, daha önceye ait bir metnin, başka bir metinle nihai olarak komik etkisi yaratacak biçimde, uyumsuz bir çerçeveye konması olarak tanımlanabilir.”* (Margaret R. 1993'ten akt. Cebeci, 2016: 78). Bu bağlamda bir nevi, yeniden yorumlanan olgu veya eser ile oyuncu bir hesaplaşma söz konusudur. Parodiyi oluşturan iki temel öge vardır. Bunlardan ilki, parodinin konu edindiği orjinal yazılı veya görsel alt-metin (hypotext) iken, diğeri ise orjinal metnin parodik dönüşüm sonrası yorumlanmış hali olan üst-metindir (hypertext) (Cebeci, 2016).

Parodinin farklı akraba türlerinden bir tanesi de pastiştir. Orjinali İtalyanca “Pasticcio” olan Pastiş terimi Türkçeye, Fransızca “Pastiche” kelimesinden uyarlanarak geçmiştir. Pasticcio terimi İtalyanca orjinalinde, birçok farklı, alakasız malzemenin karıştırılarak yapıldığı bir çeşit börek ya da turta anlamını taşır. Bu anlam görsel sanatlar alanına taşınmıştır. Bu sebeple pastişin kökenleri, edebiyattan ziyade görsel sanatlar alanında yer almaktadır. Terimin ilk anlamı, bir eserin üslup olarak birebir taklidi hatta sahtesi iken zaman içinde bu anlam, orjinal bir eserden değiştirilerek kopyalanan veya başka bir sanatçının tarzının taklit edildiği iddia edilen bir resim veya tasarım halini alır. Hatta İtalyanca bu tarz resme “Pastici” denir. Pastiş zaman içinde Postmodern dönemle birlikte komik bir işlev de kazanmaya başlamıştır.

Pastiş ve parodinin görsel sanatlardaki en belirgin ayrımı, pastiş pek çok farklı alt-imgeyi, orjinal eseri veya üslubu hepsi bir arada, tek bir eserde buluştururken; parodi çoğunlukla tek bir orjinal eserin veya olayın komik ve güncel bir yorumudur. Edebiyat eleştirmeni Frederic Jameson'a göre parodi, çok kolay fark edilebilecek özgün bir üslubun alaycı taklidi iken, pastiş kaynağı ve amacı daha belirsiz bir taklittir (Heartney, 2011). Diğeri bir ayrım noktası olan komik işlev, parodinin en başından beri barındırdığı ve kaybetmediği bir özelliği iken pastiş, zaman içinde bu işlevi de içermeye başlamıştır.

Parodi ve pastiş bir eserde tanımlayıp, çözümleyip ve de anlamlandırabilmek için alıcının belirli bir kültürel tarihe ve topluma ait orijinal alt-metinlere ya da alt-imgelere dair bilgi birikimine sahip olması gerekmektedir. Bu türlerin ikisi de ister açık ister örtülü olarak

referans verdiği eser veya olayların, g¼ncel sosyok¼lt¼rel Őartlar bağlamında yorumlanarak tekrar k¼lt¼re kazandırmanın bir yoludur.



G¼rsel 1.1.: René Magritte, Perspective II. Manet's Balcony (Perspektif II. Manet'nin Balkonu.), 1950.

(<https://rb.gy/tt6s0o>)

Hayata karşı nihilist yaklaşımı ile bilinen Belçikalı Rene Magritte, orjinali Manet'ye ait Balkon isimli eserin bir parodisini yapmıştır. Magritte, Manet'in fig¼rlerini ¼l¼m¼n soğuk gerçeği ile y¼zleŐtirir ve sadece g¼r¼nen değil, g¼r¼nenin ardında saklı, insanların genelde g¼rmekten kaçtıkları ve karşısında tamamen çaresiz kaldıkları ¼l¼m¼n en temel gerçek olduğunu bu parodi sayesinde izleyici g¼ld¼rerek aktarabilmektedir.



Görsel 1.2.: Jake and Dinos Chapman, *Insult to Injury (Yaralanmaya Hakaret)*, 2003.
(<https://rb.gy/sjryvd>)

Jake ve Dinos Chapman sanatçı ikilisinin Goya'nın *Savaşın Felaketleri* adlı gravür baskı serisine ait orjinal eserlerinin üzerine müdahale etmelerini parodinin görsel sanatlar alanındaki örneklerinden birisi olarak değerlendirebiliriz. Chapman kardeşlerin bu yaklaşımı her ne kadar Vandalizm olarak değerlendirilse de aslında ikilinin yapmak istedikleri Goya'nın neredeyse bir gazeteci tutkusuyla kaydettiği anların canavarca, insanlık dışı gerçeğini mizahi bir dille ön plana çıkarmaktır. Vandalizm ise daha ziyade, eseri şematik ve içerik olarak yok etme amacı güder.

1.2.2. Satir

“Satir” kelimesinin doğrudan Türkçe’de kullanımı olmakla birlikte dilimizdeki karşılığı “yergi”dir. İngilizcede ilk defa 16.yyda “satire” olarak karşılaşılan satirin etimolojik kökeni Latince; farklı malzemelerin karıştırılmasıyla yapılan bir tür yemek anlamına gelen “satura” veya “satira”ya dayanmaktadır (Merriam-Webster Çevrimiçi Sözlük, Erişim tarihi: 05 Ocak 2022).

Satirin özünde, tarzı ve şiddeti değişse bile eleştiri bulunmaktadır. Satirin Eski Yunan komedyaları içinde satirik komedi niteliği ile ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Komedyaların o dönemin pagan kutlamaları bağlamında oluştuğunu göz önüne alırsak, bu kutlamaların getirdiği kural tanımazlık ve konuşma özgürlüğü satirin en karakteristik

yönlerini belirlemiştir (Cebeci, 2016). Özellikle eski şehir-devlet Atina'sında satir, döneminin önemli politik güncel olayları ve popüler yaklaşımları üzerinden günlük dil kullanılarak, toplumun eleştirel düşünme eğiliminin temelini oluşturmuştur. Bu ilk satir örneklerinin, “soya dayalı asalet” fikrini eleştiren felsefi ve retorik kurgular olduğunu söyleyebiliriz (Cebeci, 2016). Ayrıca satirin ilk zamanlarından günümüze dek değişmeden gelen diğer bir özelliği ise ciddi bir içeriği nükteli bir üslupla aktarırken hedefinin belirli bir bireye ya da küçük bir toplumsal gruba yönelik olabilmesiyle beraber halkı uyandırmaya yönelik propaganda gücü de taşıyabilmesidir. Yine Eski Yunan'da ortaya çıkan ilk satir örneklerinin, sonraki dönem Roma Yunanistan'ında üretilen Latince satir örneklerine göre, daha saldırgan ve kötümser bir dünya görüşünü taşıdığını ve saldırdıkları şeyi tahrip etmekte oldukça etkili oldukları fakat eleştirdikleri şeyin yerine daha iyi bir çözüm önerisi getirmekle ilgilenmedikleri öne sürülmüştür (Cebeci, 2016). Helenistik dönem Latince satirlerde ise kötülüğün yergisi yoluyla insanın karanlık doğasını ortaya çıkarmaya yönelik saldırgan tavır korunmuş fakat ahlaki bir standardın da getirilmesi gerekliliği ortaya atılarak insana özgü erdemlerin övülmesi de eklenmiştir. Oğuz Cebeci (2016) *Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni* adlı eserinde satirin üç temel karakteristik özelliğini aşağıdaki şekilde sıralamıştır:

1. Satir güncel ve yerel alanlara yönelir. Genellikle abartılı ve grotesk olmakla birlikte aynı zamanda gerçekçi gözükmeye dikkat eden bir türdür.
2. Satir genel olarak yumuşak bir tür değildir; okuyucu/izleyiciyi şoke edici bir nitelik taşır.
3. Satir, genel olarak komiktir ve yapısında farklı üslup ve türleri bir arada bulundurabilir.

Menippea satiri, bazı düşünürler tarafından satirin bir alt türü olarak kabul edilmektedir. Terim ilk defa “Saturea Menippea” şeklinde MÖ. 1.yyda Varro tarafından kullanılmış olsa da adını; Gadara'lı Menippus'un eserlerinden almıştır. Mihail Bahtin, *Dostoyevski'nin Yapıtlarında Tür ve Olay Örgüsü Kompozisyonunun Karakteristikleri* adlı makalesinde, eserleri günümüze kadar ulaşamayan ilk asıl satir yazarı Bion Borysthenes'in (MÖ. 325) bu türün ilk örneklerini verdiğini fakat Menippus'un türü geliştirerek, tam niteliklerini keskinleştirdiğini belirtir (2020). Bahtin (2020) yine aynı makalesinde türün ayırt edilebilir on dört özelliğini aşağıdaki şekilde listelemiştir:

1. Komik öge daha ağırlıklıdır.
2. Tarihsel ve dışsal benzerlik zorunluluğu taşımamasının verdiği fantastik kurguda özgürlük.
3. Fantastik kurgunun hakikatin kesin cisimleştirilmesine hizmet etmemesi, daha ziyade hakikati arama ve sınama dili olması.
4. Bünyesinde barındırdığı fantastik, simgesel ve hatta mistik-dinsel öğelerin naturalist etik (objektif ahlâkî niteliklerin var olduğunu kabul eden, fakat onların psikoloji, sosyoloji gibi bilimlerin inceleyebileceği bir takım doğal nitelik ve olgulara indirgenebilir olduğunu savunan; ahlâkî kavramları doğal niteliklerle tanımlayan; ahlâkî olguların deneysel gözlemle bilinebileceğini savunan felsefi görüş.) görüş ile organik birleşimi.
5. Dünyayı, evreni ve yaşamın en temel, nihai sorulara odaklanması ve sorgulayıcı, eleştirel yaklaşımıyla felsefi problemler oluşturması.
6. Ölüm konusun özel bir önem taşıması.
7. Özgür fantastik yaklaşımın deneysel doğasının ön plana çıkması.
8. İnsanın normal dışı kabul edilen; delilik, çılgınlık, kaçıklık, denetlenemez hayalcilik, olağan dışı rüyalar, dindirilemez tutkular ve intihar gibi ahlaki-psikolojik deneylerin sadece bir tema olmaktan ziyade, türün karakteristik oluşumu açısından biçimsel önem taşıması.
9. Skandal ve tuhaf sahneleri ile genel kabul görmüş geleneksel ve toplumsal davranış ve konuşma kurallarının bilinçli ihlali.
10. Erdemli orospular, köle imparator, soylu haydut vb. zıt olguların her türlü ani geçiş ve değişiklik ile sürekli yükselip alçalan bir ritimle anlatımı.
11. Toplumsal ütopya öğelerinin sık kullanımı.
12. Farklı türlerin karıştırılarak iç içe kullanılması.
13. Pek çok farklı türün aynı kullanımı dolayısıyla çok tonlu ve çok üsluplu bir yaklaşımın getirdiği, dünyayla kurulmaya çalışılan yeni bir ilişki türü olması.
14. Yerel, güncel ve popüler meselelerin önemi ve önceliği ile antikiteye has bir çeşit gazetecilik pratiğini oluşturması.

Bahtin'in Menippeia satirine ait sıraladığı tüm bu özellikleriyle aslında satir türünün temelini oluşturduğunu fakat türe sonradan eklenen farklı yaklaşım biçimlerini kapsamaması dolayısıyla bir alt tür olarak kabul edildiğini söyleyebiliriz. Bu bağlamda Fletcher, bu iki tür satir arasındaki ayrımı Menippeia'nın diyalojik, sonraki dönem satir örneklerinin ise monolojik olduğu tespiti ile yapar.² Bunun dışında Menippeia'daki komik tekniklerin; satir türünün daha ön plandaki eleştirel yaklaşım içinde üst sınıftan olanın aşağı çekilerek yok edilmesi değil, kutlama ve karnaval olguları içinde ölüm aracılığı ile yeniden doğma fikrine dikkat çekmek amacıyla kullanımıdır (Fletcher'dan akt. Cebeci, 2020).



Görsel 1.3.: Hans Rudolf Manuel Deutsch, *The Changing Faces of the Catholic Church* (Katolik Kilisesinin Değişen Yüzleri), 1956.

(Lynch ve Broomhall, 2019, s.164, *A Cultural History of the Emotions*, Bloomsbury Publishing)

Yüzyıllar süren dini baskıdan sonra, gülme yavaş yavaş tekrar yaygınlaşmaya ve protest etkisini güçlendirmeye başlandı. Görsel 3'teki gibi vowel örneğinde olduğu gibi Katolik kilisesinin çelişkilerine, ikiyüzlülüğüne, güçle ilişkisine karşı insanları alay ve mizah karışımıyla kışkırtmak için yaratılan yuvarlak vovellerde (ve ayrıca küçük

² “Diyalojik bir metin, kendi içinde farklı sesler ve görüşler barındırabilirken, monolojik bir metin tek bir hedefe odaklanabilen bir metindir. Bu yüzden mesajı olan metinlerin monolojik olduğu söylenebilir. Diyalojik metinlerde ise farklı ses ve görüşlerin nihai bir uzlaşmaya varması da gerekmez.” (Cebeci, 2020: 201)

madalyalar) rahipler aptallar veya şeytanlar olarak tasvir ediliyordu. Bu yolla bir nevi görünüşün ve gücün ardına saklanan gerçekler oyuncu ve alaycı kara mizahi bir tavırla ortaya çıkarılıyordu.

1.2.3. İroni

“İroni” kelimesinin ilk anlamı “*Söylenen sözün tersini kastederek kişiyle veya olayla alay etme.*”dir (TDK, Erişim tarihi: 02.01.2022). İroni üzerine yapılan çalışmalar dikkate alındığında bu tanımın oldukça yetersiz kaldığı anlaşılır. “Söylenen sözün tersini kastetmek.”, tanımın temel bir parçası olsa da ironi aynı zamanda kullanıldığı bağlama göre şekil alan bir kavramdır. Ayrıca ironi “komik ironi” türündeki gibi her zaman alay içermek zorunda değildir.

“Dramatik ironi” bir tiyatro oyununda, olaylara eşlik eden olguların ve anlatımların seyirciler tarafından anlaşılması fakat oyun içindeki karakterler tarafından farkında olunamaması durumudur. İroninin bu türüne verilebilecek en güzel örnek Kral Oidipus oyunudur.

İroni ayrıca -daha önce de bahsettiğimiz gibi- sadece alay ve komik unsurlar içermek zorunda değildir. İroni, Antik Yunan tragedyaalarında da sık sık yer almıştır. Oyun kahramanı mücadelesine devam ederken farkında olmadan yaptığı bir hata yüzünden yazgısına yenik düşer fakat bu aslında kahramanın değiştirilemeyecek kaderinin kendini gerçekleştirmesidir. Ve elbette tiyatro seyircisi yine tüm bunların farkında olarak oyun kahramanlarına göre daha üstün bir konumdadır. Bu ironi türüne ise “trajik ironi” adı verilmiştir (Şener, 2020).

“Sokratik ironi” adını, ünlü felsefeci Sokrates’ten (MÖ 470 - 399) almıştır. Bir diyalog içinde, konu hakkında hiçbir şey bilmiyormuş ve öğrenmeye çalışıyormuş gibi sorular sorarak karşıdakinin konuyla ilgili bilgisini tartmak, yanlış yargılarını ön plana çıkarmak ve bunların farkına varmasını sağlamak için kullanılan bir retorik yöntemdir. İroni çift anlamlılıktır; mecazdır. “*Tek bir ses tonuyla aynı anda iki şeyi söylemede kullanılanabilir.*” (Sanders, 2019: 121).

Bunların dışında, bir olayın gerçekte verdiği sonuçla, beklenen veya normal kabul edilen sonuçları arasındaki uyumsuzluğu tanımlamak için de “ironik” ifadesi kullanılır. Romantik ironi kavramı sanatsal bir ifade tekniği olmakla birlikte; hayata, sanata ve sanatsal üretime

dair bir felsefeyi, tutumu anlatır. “Romantik ironi, yaşamın tüm açmazlarını, karşıtlıklarını uzaktan görebilmek demektir.” (Şener, 2020: 159) Bu noktada yazarın; tıpkı tiyatro seyircisinin oyun kahramanları karşısındaki üstünlüğü gibi, hayata karşı farkındalığı ile hem yaşamın kendisine hem de sıradan insana karşı üstün konumu söz konusudur. Sanatçı, yaşamın çelişkili, yoz ve çığ yanlarını görebilmekte ve tüm bunlara karşı belirli bir mesafe alarak, olan biteni objektif bakış açısıyla değerlendirebilmektedir.

Romantik ironi anlayışının arka planında Alman idealist felsefesi vardır. Alman idealistlere göre dünya salt ve göreceli olanın bir arada bulunduğu çelişik bir bütündür. İnsan hem gerçeğin mecburiyetini hem de olanaksızlığın farkındalığını duyumsarken şaşkınlık içinde kalır. Sanat ise insanı yaşama kuşbakışı bakabileceği bir mesafe kazandırarak bu durumdan kurtarır. Sıradan kişiler için sorunsal olan durumlar sanatçıya kocaman bir şaka gibi gelir (Şener, 2020: 160). Sanatçı üretim süreci içinde hem yaşamı deneyimler hem de bu deneyimi oyuncu bir anlayışla aşarak tüm bunlardan bağımsızlaşır. Böylece yaşama, kendisine ve sanatına da tarafsız yaklaşabilmesini sağlayarak tüm çelişkili uyumsuzlukların farkına varıp bunları dengeleyebilme ve uzlaştırabilme olgunluğunu kazanır.



Görsel 1.4.: Giuseppe Arcimboldo, The Cook (Aşçı), 1570.

(<https://rb.gy/a4kqop>)

1.2.4. Absürt

Absürt kelimesi Türkçeye Fransızca “absurde”den geçmiştir ve anlamı; “saçma, akıl dışı, pestenkerani, yersiz, anlamsızdır”. Fransızca terimin etimolojik kökeni ise Latin “absurdus”tan gelmektedir. “Sağır, donuk, sersem” anlamlarına gelen “surdus” kelimesine “-ab” ön eki gelmesi ile oluşan absurdus; “uyumsuz, geçimsiz, görgüsüz, kaba, tuhaf, uygunsuz, yersiz, münasebetsiz, gülünç ve saçma” anlamlarının hepsini kapsayan geniş bir kavramdır (Merriam-Webster Çevrimiçi Sözlük, Erişim tarihi: 05 Ocak 2022) Albert Camus’nün 1942’de yayınlanan eseri Sisifos Söyleni ile düşünsel, felsefi bir kavrama evrilen saçma, bu bağlamda; *“İnsan açısından evrenin mantığa aykırılığını, tutarsızlığını anlamış, her şeyi olduğu gibi gören, bilinçli insan ya da düşünceyi belirtir.”* (Camus A.’dan çevirmenin yorumu Yücel, 2010) Camus; kara mizahın özündeki uyumsuzluğu, saçmayı şu sözlerle çok iyi özetlemektedir:

““Bu uyumsuzdur.” demek “Bu olanaksızdır.” demektir, aynı zamanda “Bu çelişkilidir.” demektir de. (...) Bir kararın uyumsuz olduğu kanısına da bu kararı, olayların buyurduğu bir kararlar karşılaştırarak varırız. (...) Uyumsuz evlenmeler vardır, uyumsuz meydan okumalar, kinler, susuşlar, savaşlar, hatta barışlar vardır. Bunların hepsinde de uyumsuzluk bir karşılaştırmadan doğar. Öyleyse, uyumsuzluk duygusunun bir olay ya da bir izlenimin basit incelemesinden doğmadığını, bir durumla belirli bir gerçek arasındaki, bir eylemle onu aşan dünya arasındaki karşılaştırmadan fıskırdığını söyleyebilirim. Uyumsuz her şeyden önce bir kopuştur. Karşılaştırılan öğelerin ne birinde ne de öbüründedir. Karşılaştırılmalarından doğar. Öyleyse, us düzleminde, uyumsuzun insanda da (böyle bir eğretileninin bir anlamı varsa), dünyada da olmadığını, ortak varlıklarında bulunduğunu söyleyebilirim. Uyumsuz şimdilik onları birleştiren tek bağ. Bu kesinliklerle yetinirsem, insanın ne istediğini biliyorum, dünyanın ona ne sunduğunu biliyorum demektir...” (Camus, 2010: 38-39)

Yine de insan saçmaya/uyumsuzuza razı gelmez. Çünkü insan akli uyum ve düzen arar ve ona tutunmak ister. *“İnsan usunun yasası usdışılık değildir.”* (Şener, 2020: 299). Bu noktada sanat, bu başkaldırının en belirgin ifadesidir.



Görsel 1.5.: İnci Eviner, *Bebek Kadın*, 2005.

(Katrancı, 2016, s.171, İnci Eviner Retrospektifi: İçinde Kim Var?, İstanbul Modern Sergi Kataloğu)

İnci Eviner'in *Bebek Kadın* adlı eseri hem absürt hem de kara mizahın iyi bir örneği olduğunu söyleyebiliriz. Belki bir bebeği olgun bir kadın gibi düşünmek ve hayal etmek acımasız ve sapkınca gelebilir. Fakat bu Türkiye'nin çok güncel ve aynı zamanda da tabu olan derin meselelerinden birisidir. Eviner burada kız çocuklarının aslında daha bebeklikten itibaren cinsel bir obje olarak görülmesi gerçeğini hem kadınlığı hem de bebekliği çağrıştıran imgeleri birleştirerek bizi şaşırtan absürt bir anlatım yakalamıştır.

1.2.5. Alegori ve Metafor

Alegori terimi dilimize, Fransızca'da "simgesel anlatım" anlamına gelen "allegorie" kelimesinden alıntılanarak geçmiştir. Kelimenin etimolojik kökeni Antik Yunanda "diğer" anlamındaki "allos" ile "halka açık konuşma" anlamına gelen "gorein" kelimelerinin "allegorein" şeklinde birleşiminden Latinceye "allegoria" ve oradan da Orta Çağ İngilizcesine "allegorie" olarak geçerek günümüze kadar ulaşmıştır (Merriam-Webster Çevrimiçi Sözlük, Erişim tarihi: 05 Ocak 2022). Alegori, insan varoluşu hakkındaki gerçeklerin veya genellemelerin sembolik kurgusal figürler ve bu figürlerin eylemleri aracılığıyla ifadesidir. Fabl ve kısa hikayeleri alegorik edebi formlardır. Sanat eleştirmeni Craig Owens alegoriyi, "karakterlerin ya da olayların sembolik olarak daha

derinde yatan anlamları temsil ettiği bir çalışma” şekilde tarif eder (Heartney, 2011: 122).

Metafor Türkçede “eğretileme” olarak da bilinir. Alegori ile çok karıştırılan metafor ise bir kavram veya olgunun aktarımına daha derinlikli ve etkili bir anlatım kazandırmak için anlatılmak istenenden farklı nesnelere ve fikirleri benzetme yoluyla kullanarak, çoğunlukla kısa cümleler ve kelime öbekleri halinde kurulan bir konuşma şeklidir. Ayrıca sembolik anlatım da alegori ile oldukça karıştırılan bir yöntemdir. Sembol, resim sanatında sanatçıya, toplumun ve bireyin kültürel kodlarına, tarihi ve coğrafi koşullarına göre anlamı değişebilen görsel bir dildir.

Bunun yanında simge ve sembol de kendi içlerinde en çok karıştırılan kavramlardır. Sembollerin toplumsal, bireysel, tarihi koşullara göre kullanımları farklılaşabilirken, simgeler ise çoğunlukla evrensel göstergelerdir. Tüm bu anlatım ve ifade tekniklerinin edebiyatta ve resim sanatında köklü kullanımları olmakla birlikte; alegori genellikle mitlerle ilişkilendirilir. Alegorinin bir alt türü olan alegorik kişileştirme, soyut bir kavramı insana özgü belirli özellikler ile anlatma tekniğidir. Bu türe özgü en iyi ve en bilindik örnek, adalet kavramının elinde terazi ve kılıç tutan gözleri bağlı kadın figürü ile anlatımıdır.

Wilhelm Emrich (1968), Kafka'nın eserleri üzerine yazdığı değerlendirmesinde alegori ve simge ve sembolik anlatım ayrımını; alegoriye başvuranların önceden var olan kavramlara imgeler araması, simgeye başvuranların ise açık bir sır olarak kalacak ve bir kavramla yer değiştiremeyecek imgelerle çalışmak olmasıyla yapar. Alegori edebi bir tür olarak esere çoğunlukla hicivli, politik gizli anlamlar yüklerken sembolizmi kullanır. Metaforun ise anlamı gizlemekten çok güçlendirmek ve derinleştirmek amacı vardır ve iki bağımsız kavramı karşılaştırarak benzetme yoluyla hayal gücüne hitap eden bir anlatım tekniğidir.

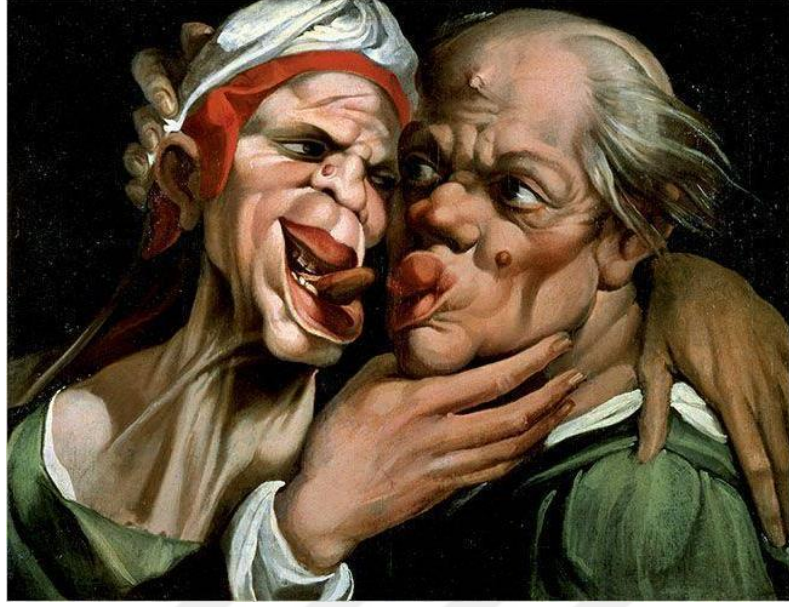
1.2.6. Grotesk

Grotesk terimi, tarihte ilk defa 1480'li yıllarda keşfedilen Eski Çağ Roma kalıntılarından, Neron'un Altın Evi'nin (Domus Aurea) süslemelerini tanımlamak için kullanılmıştır. Grotesk kısaca korkunç ile komik olanın ani ve uyumsuz birleşimi olarak tanımlanabilir (Cebeci, 2016: 196) Grotesk, çoğunlukla maddi bedensel olan ile (şarap, alkolizm, uzuvlar, cinsel organın gücü, yeme-içme, hastalık) fiziksel anormallikler ve insan-hayvan

karışımı imgelerle gösterir. Abartı, tuhaflık ve komik; grotesk imgenin en belirgin özellikleridir. Kısaca doğadaki güzel-çirkin dualitesinin fantastik bir antitezi olduğunu da söyleyebiliriz. Groteskin özü tam da yaşamın çelişkili ve çift taraflı bütünlüğünü sergiler (Bahtin, 2020: 80). Ayrıca Bahtin; otantik groteskin imgesinin göndermeleri unutulup, yerlerini yenileri aldığı anda bile gücünü kaybetmeyeceğinin altını çizer (2020: 128). Groteskin en çok karşılaşılan imgeleri; doğaüstü varlıklar, şeytanın korkutucu fantastik yorumları, canavarlar, iblisler ve insan-hayvan-bitki karışımı varlıklar vb. şeklinde sıralayabiliriz.

Grotesk yöntem, üst seviyeden olan şey ile alt seviyeden olanın yan yana getirilmesidir. Joseph Bentley'e göre bayağı ile yücenin bir araya gelmesi durumunda, yüce olan otomatik hatta doğal bir refleks olarak bayağılık doğrultusunda düşer, alçalır. Bentley, groteskin insanı, sadizmin dinamiği içinde fizyolojiye indirgenmesini; zihin/beden ikiliği anlayışıyla açıklayarak, “satirik grotesk” şeklinde tanımlamıştır. İnsan; cinsellik, şiddet ve komik arasında her daim yakın bir ilişki görmüştür (Bentley, 1969'dan akt. Cebeci, 2016).

Grotesk kavramı, grotesk nesne ve görüntüler, kelimenin etimolojik kökeninin getirdiği çağrışımlardan bağımsız her dönem ve coğrafyanın kültürel yaşamı içerisinde barındırdığı tekinsiz, iğrenç, abartılı, gülünç, saçma bulduğu bağlamlarda değerlendirilmelidir. Bu açıdan örnek vermek gerekirse; günümüz groteski yabancılaşma ve rahatsız edici anlamlarını içerirken; eski çağlarda tekinsiz ve iğrenç etkisi daha ağır basmaktaydı (Karaova, 2021). Kayser'e göre ise modernleşen dünyada insanın yeniden doğma şansı veya inancı olmadan ölüme mahkum olduğunu hissetmesi ile komik olan korkutucu olana dönüşmüş ve gerçek ile fantastik olanı bir araya getirmiştir (Kayser W, 1963'ten akt. Cebeci, 2016). “*Grotesk tarzın merkezinde yararlandığı özel etki, tam olarak okuyucunun veya izleyicinin canavarca ve komik olanın kombinasyonunu tamamen kabul etme veya tamamen reddetme konusundaki isteksizliğidir.*” (O'Neill, 2017: 116). Grotesk, karikatür ile yakın türler olsa da birbirleri arasında ince ayrımlar söz konusudur.



Görsel 1.6.: Bartolomeo Passerotti, Caricature (Karikatür), 16.yy.
(<https://rb.gy/qdodpb>)



Görsel 1.7.: Quentin Matsys, The Ugly Duchess aka A Grotesque Old Woman (Çirkin Düşes veya Grotesk Yaşlı Kadın), 1513.
(<https://rb.gy/lcbj6n>)

Bu iki 16.yy. grotesk örneklerinde ironi de hakimdir. Örneğin Matsys'in grotesk kadınının elinde tuttuğu çiçeği görmek, izleyici için zaman alır. İzleyici, figürün deforme olmuş görüntüsüyle ilgilenirken aslında, baktığı kadının bir insan temsili olduğunu ve

insanların içsel dünyalarının güzellikleri ve zenginliklerinin, dış görünüşlerine oranla ne kadar değersizleştirildiğini bir anda kavrar. Passerotti sevişmeye hazır figürleri ise çirkin ve yaşlılıklarına rağmen sevgi ve sevişme ihtiyaçlarının dışavurumuyla komikleştirilmiştir. İzleyicinin, sevilme ve sevişmeye değer olanın sadece güzel olan olduğu ile ilgili estetik ön kabulünü alaycı bir tavırla eleştirmektedir.

1.2.7. Karikatür

Karikatür kelimesinin İngilizce karşılığı “caricature” İtalyanca “caricare”den gelmektedir. Caricare basitçe “yüklemek” anlamına gelir. Karikatürün İngilizce dilinde “cartoon” ve “caricature” olmak üzere ikiye ayrımı söz konusudur. “Caricature” terimi çoğunlukla bir kişideki uzuvların abartılı ve deforme çizim tekniği ile bir takım karakteristik özellikleri ön plana çıkararak komik bir etki yaratmayı hedefleyen çizimler için kullanılır. “Cartoon” terimi ise daha ziyade karikatürün bizim Türkçedeki bildiğimiz anlamına daha yakın olan, mizahi içerikli çizimler için kullanılmaktadır. Bu açıdan burada bahsettiğimiz karikatür İngilizcedeki “cartoon” terimi ile örtüşmektedir.

Karikatürün edebiyatta da kullanımı olmakla birlikte, daha çok görsel sanatlarla bilinen mizahi anlatım tekniklerinden bir tanesidir. Tarihteki ilk görsel karikatür örneklerinin Leonardo Da Vinci’nin grotesk portre çizimleri olduğu iddia edilmektedir. Leonardo çizimlerinde abartı yoluyla döneminin belirli tiplerini yansıtmaya çalışmıştır. Abartıya ek olarak deformasyon ve çirkinleştirme de (disfigürasyon) karikatürün karakteristik özellikleri arasındadır. Karl Rosenkranz, karikatürün abartının yanında aynı zamanda, biçimin normalde olması beklenen bütünlüğü ile arasındaki uyumsuz orantı olduğunu belirtir (Rosenkraz’dan akt. Eco, 2015) Bu bağlamda Rosenkranz’a göre “*Karikatür: itici olanı gülünç olana dönüştürebilmekte; biçimsizliğiyle, onu fantastiklik derecesinde abartılı kılan mizah sayesinde, güzel hale gelmektedir.*” (Rosenkraz’dan akt. Eco, 2015: 279). Buna karşılık Eco, karikatürün nesnesini asla güzelleştirmediğini tam tersine bayağılaştırarak çirkinleştirdiğini iddia ederken, Rosenkranz karikatürdeki abartının bütünlük içinde dinamik bir öge olarak kullanımının, biçimsel orantısızlık ve düzensizliğin organik hale getirilmesini sağladığını söyler. Bu haliyle karikatür aslında biçimsizliğin uyumunu yakalamayı başaran güzel bir tasvirdir (Eco, 2015). Modern karikatür düşüncesi ise belirli bir bireye veya toplumsal sınıfa, gruba karşı dış

görünüşlerindeki kusurla ya da ahlaki seçim ve davranışlarıyla ilgili eleştirel ve yer yer alaycı yaklaşımlar içerir (Eco, 2015).



Görsel 1.8.: Leonardo Da Vinci, Karikatür, 1490.
(<https://rb.gy/ivbet0>)



Görsel 1.9.: James Gillray, A Family of Sans Culottes Refreshing after the Fatigues of the Day
(<https://rb.gy/1v5zcy>)

Gillray'in görsel kara mizahın karikatüre yansıyan iyi örneklerinden birisi diyebileceğimiz bu karikatürü, dönemin devrim hareketlerinin kontrolden çıkmasıyla

ortaya çıkan şiddeti ve kaosu ironik bir dille aktarır. Eylül 1792'ye gelindiğinde Fransa'daki devrim çığınca kontrolden çıkıyordu. İçeride hainlerden ve dışarıda işgalcilerden korkan Fransız hükümeti içindeki radikal gruplar giderek daha paranoyak ve şiddet yanlısı hale geliyordu. Brunswick Dükü Charles Frederick liderliğindeki yabancı orduların Kraliyetçi güçlerle birleşerek Paris hapishanelerindeki yeni mahkûmları serbest bırakacağından ve onları Paris'i geri almak için kullanacağından şüphelenen Fransız Ulusal Muhafızları, Eylül 1792'nin başlarında hapishanelere bir dizi saldırı düzenleyerek mahkûmları hapishanelerden çıkardı ve çoğu durumda derhal idam etti. Bunların arasında adi suçlular, siyasi mahkûmlar ve Fransız sivil makamlarının talep ettiği gibi Papa'ya bağlılık yemini etmeyi reddeden bazı rahipler de vardı. Basın, daha sonra “Eylül Katliamları” olarak adlandırılan ve açlıktan ölmek üzere olan Parislilerden bazılarının yamyamlık yaptıklarını da içeren vahşet haberleri karşısında dehşete düşmüştür (james-gillray.org, Erişim tarihi: 15 Şubat 2022).

İKİNCİ BÖLÜM

2. ORTA ÇAĞ SONRASI 20. YÜZYILA KADAR KARA MİZAH

Görsel sanatlarda kara mizah kavramının ortaya çıkmasına ortam hazırlayan ve sonraki dönem pek çok sanatçının ilham aldığı Hieronymus Bosch, Breughel, Damuier, Hogarth, Goya ve Picasso gibi sanatçılardır (Pratt, 1993: xxiii)

15.yyda Columbus'un Amerika kıtasının keşfi ve Osmanlı'nın Konstantinopolis'i fethi ile değişmeye başlayan Avrupa; burjuva sınıfının kilise ve aristokrasi karşısında giderek güçlenmesi, ticarete söz sahibi olması ile Orta Çağ boyunca sömürülen mistik öte dünya anlayışını bırakıp, bu dünyanın ve insanın deneysel keşiflerine odaklanan bir görüşün ilk adımlarını atıyordu. Bu dönemde optik araştırmalarla perspektif keşfedilip, portre ve manzara resimleri ortaya çıkmaya başlamış, insan cesetleri üzerindeki çalışmalarla anatomik keşifler sanatçıların keyif aldığı çalışmalar arasında yer almıştır. Bu bulgulardan, toplumun hem ölü bedenler hem de çıplaklık konularındaki tabularının değiştiği ve gevşediği çıkarımlarını yapabiliriz. Doğanın gözlem, araştırma ve deneysel metodlarla anlamlandırılmasının dünya görüşünü belirlemeye başladığı dönemde, doğanın bir parçası olarak insan ve davranışları da gözlemlenmeye başlanmış ve bireyin karakteristik özelliklerini ön plana çıkaran portre sanatı bu doğrultuda farklı bir boyut kazanmıştır. Baskı makinasının icadı ile ağaç ve ahşap baskılar artmış, burjuva sınıfının da bilgiye erişimi kolaylaşmıştır. Bu iki faktörün birleşimi, ilerleyen zamanlarda matbaanın da yaygınlaşmasıyla beraber karikatür sanatının gelişmesi ve yaygınlaşmaya başlamasını sağlayacaktır.

Hollandalı sanatçı Hieronymus Bosch (1450-1516) böyle bir dönemde çağdaşlarının aksine, doğaüstü varlıkları resimledi. Bu yaratık resimleri daha önce Orta Çağ döneminde el yazmalarının kenar süslemelerinde bolca karşımıza çıkar. Bosch'un bu illüstrasyonlardan ilham aldığı görüşü, el yazmalarının sayfalarındaki benzer görsellerle desteklenir. 1320 yılında Dante Alighiari'nin *İlahi Komedya*'sı yayınlanmış ve üretim alanı fark etmeksizin pek çok sanatçıyı etkilediği düşünülür.



Görsel 2.10.: Hieronymus Bosch, The Garden of Earthly Delights (Dünyevi Zevkler Bahçesi), 1490-1510.

(<https://rb.gy/8tp1pn>)

Bosch'un amacı günümüzde de hala bir bilmece olarak kalsa da eserlerini kara mizah bağlamında değerlendirdiğimizde, grotesk ve satirin bir karışımı ile karşılaşırız. Komik grotesk de denen bu tür, insanın kutsallığı ile alay ederek hayvani ve bedensel taraflarını, dizginleyemediği dürtülerinin sonucunda bedensel dönüşümünü ön plana çıkarır. Nitekim gülmenin ve kahkahanın da dahil olduğu tüm bu dürtüler dönemin hala güçlü olan Hristiyan inancı açısından şiddetle bastırılması gereken aşağılık özelliklerdir. Bu dönemde şeytanın, insanın arasında gezindiği ve bedenlerin kontrolünü ele geçirdiği inancı yaygınlaşarak, cadı avlarını başlattı. Tüm bu korkular Bosch'un *The Garden of Earthly Delights* adlı eserinin *Cehennem* kanadında grotesk ifade ile ortaya kondu. Cehennem sakinlerinin hem canavarca hem de komik yaratıklar tarafından insan onurunu kırıcı, olmadık, absürt biçimlerde cezalandırılışı, resme bakanları gülmekle korkmak arasında bırakır. Bu çelişkili ve kararsız ikili duygulanımlar, kara mizahın özelliklerinden bir tanesidir.

16.yy görsel mizah açısından büyük bir sıçramanın yaşandığı bir yüzyıldır. Rabelais'ın *Gargantua ve Pantagruel* serisinin ilk kitabı 1532'de yayınlanmaya başladı ve şehirlerde burjuva sınıfının sosyal hayatın gerekliliklerine dair, kiliseye ve aristokrasiye karşı ciddi kazanımlar elde etmesi ile folk mizah kültürü adeta bir kültür devrimi yarattı. Kilisenin baskısının gevşemeye başlaması ve hakimiyetinin azalmasıyla birlikte gülme ve kahkahalar da sadece yılda birkaç kere kutlanan karnavallarla sınırlı değildi artık. "İnsan

ile yeryüzünün artık Tanrı'nın önüne geçtiği bir toplumda, müstehcenlik beden haklarının kibirli kabulü haline gelir.” (Eco, 2009: 142) Müstehcenlik ve küfürlü halk dili ile konuşma, yavaş yavaş köylülere ve gettoya özgü nitelikler olmaktan çıkarak sarayın ve soyluların entelektüel sanat beğenisine karıştı ve böylece resmiyet kazandı. Kutsal şeylerle ilgili şakalar tabu olmaktan çıkarak normalleşmeye başladı ve “...Bilginler ve kilise gelenekleri dünyasının hicvi haline gelerek, felsefi bir işlev üstlendi.” (Eco, 2009: 142) Erasmus'un döneminin geleneklerini ağır bir dille eleştirdiği *Deliliğe Övgü*'sü yüzyılın başında yayınlandı (1509), ve delilik de felsefi bir bakış açısı kazandı.

Pieter Bruegel kilise ve burjuva tarafından aşağılık görülen köylü halk arasındaki çatışmayı resimlerinde hicvetti. Geç Orta Çağ döneminde kilisenin yüzyıllardır dayattığı ciddiyete karşılık, dünyevi hayatın fizikselliğini ve olumsuzluğunu alay ve absürt imgelerle ön plana çıkarıyordu.



Görsel 2.11.: Pieter Bruegel the elder, *The Fight Between Carnival and Lent* (Karnaval ve Perhiz Arasındaki Kavga), 1559.

(<https://rb.gy/4uvzlj>)

Pieter Bruegel'in *Karnaval ve Perhiz Arasındaki Kavga* adlı tablosunda, kasaba meydanındaki isyankâr ve müstehcen sahne, meyhane ve katedral arasında kutuplaşır. Kompozisyon, halkı resmiyetten ayıran bir antagonizmayı dramatize eder, ancak Bruegel

bize aynı zamanda karşıt güçleri bir “savaş” veya “agon”³ alanına getiren mücadelelerin nasıl karşılıklı bağımlılık alanları olduğunu da gösterir. Bu birbirleri ile çelişen değerlere sahip iki taraf, Hieronymus Bosch'ta bulunan insan-hayvan melezlerine çok benzer bir yolla bir araya getirilir. Bu ironik birleşim alanı, Bruegel'in resminin ön planında heterojen insan gruplardan oluşan rengarenk ama ikilikler ve çelişkilerle dolu bir halkı doğurur (Rosenthal, Bindman ve Randolph, 2016: 3-4).

Bruegel adeta kendi toplumunun bir karikatürünü yapar; sarhoşlarla, sakatlarla, aşıklerle alay ederek göreni güldürür. O dönem için ve birçoğunun hala bugün de geçerli olduğunu söyleyebileceğimiz pek çok sosyal norm ve toplumsal kurallar resimlerinde betimlediği tiplerle görünürlik kazandı ve belki de Orta Çağ boyunca kutsal ve ciddi olanın karşısında yer alan değerlerin sembolleri olarak resimlediği birtakım tiplerden, onları aşağılayarak veya dalga geçerek bahseder.

Yüzyılın sonlarına doğru Shakespeare'in çağdaşı Ben Jonson, daha önce bahsettiğimiz “humorous comedy” metodunu *Men in His Humour* adlı eserinde ortaya koydu (1598). Jonson, tıpkı humoral patolojide olduğu gibi; mizaçları, fizyolojik yapılarıyla şekillenen belirli insan tiplerini konu edinmiştir.

1606 yılında İspanyol egemenliğinin sona ermesiyle birlikte burjuva yönetimine dayanan parlamenter sisteme ilk geçiş yapan Avrupa ülkesi Hollanda oldu. Tarihçi Rudolf Dekker'e göre Hollanda'nın Altın Çağı olarak geçen 17.yy mizah anlayışı, İtalyan Rönesansı ile kıyaslanabilecek bir etkiye sahipti. Fıkra kitapları halk arasında çok popülerdi ve her biri 70'ten fazla kere tekrar basımı ile tam 25 fıkra kitabı basılmıştı. Hollanda'daki o döneme ait bu mizahi içerik çeşitliliği 3 kategoriye ayrılıyordu; skatolojik⁴ espriler, cinsel/müstehcen şakalar (büyük yaş farkları ile yaşanan aşk ya da dizginlenemeyen şehvet vb.), görsel illüzyonlar (trompe l'oeil) (Siegal, 2017).

³ Antik Yunanistan'da mücadele, müsabaka ve oyun anlamlarına gelen bu kelime, müzik ve atletizm konulu yarışmaları tanımlamak için kullanılırdı. Agon yarışmaları sayesinde vatandaşlar mücadele ile hem kendi yeteneklerini geliştirir hem de topluma faydalı olabilirlerdi.

⁴ skatoloji: Dışkı vb. beden sıvılarına dair olan.

Judith Leyster, 17.yy Hollandasında sanatçılar loncasına kabul edilen sadece iki kadın ressamdan bir tanesiydi. Frans Hals'ın çıraklığını yapmış ve zaman içinde kendi atölyesi ile asistanlarını çalıştırmaya başlayan döneminin ünlü ve başarılı sanatçılarından bir tanesidir. Leyster, *The Last Drop* adlı eserinde Perhiz öncesi karnaval kutlamalarını konu edinmiş fakat bunu spesifik karakterler seçerek yapmayı tercih etmiştir. Resimdeki iki adam iskelet şeklinde tasvir edilen ölümün elinde tuttuğu kum saatindeki düşen son tanelerden habersiz, içmeye devam etmektedirler. Bu sahne günlük hayatın olumsuzluğu karşısında, ölümün unutulmuş absürt gerçeğini hatırlatarak göreni bu iki adamın dramatik ironisinde güldürür. Resimdeki iskeletin sonradan boyanarak kapatıldığı, 1990 yılında X-ray görüntüsünde keşfedilmiş ve restorasyonla ortaya çıkarılmıştır. İskeletin neden kapatıldığı tam olarak bilinmese de, günlük hayatın zevkleri ile ölümün amansızlığı arasındaki absürt ve komik ironinin sansürlendiğini düşündürmektedir.



Görsel 2.12.: Judith Leyster, *The Last Drop* (Son Damla), 1629.

(<https://rb.gy/utesfx>)

İber yarımadasında Aydınlanmaya bir tepki olarak duygulanım ve hayal gücünün nedensellikten daha önemli olduğu anlayışı yayılmaya başladıkça dönemin asil ve üst sınıf değerleri ve Aydınlanma'nın özünde yatan doğaya karşı insan aklının üstünlüğü fikriyle dalga geçen mizahi eserler de coğrafyanın genelinde artmaya başladı. Jonathan Swift'in *Modest Proposal* (*Alçakgönüllü bir Öneri*), (1729) adlı denemesi ile literatürde genel kabul gören ilk örneğini veren kara mizah; Aydınlanma düşüncesinin insanlığa ve

topluma bakış açısının bir ürünüdür. 18.yyın ikinci yarısında buhar makinasının icadı ve devamında İngiltere, Nottingham'da buharla çalışan ilk tekstil fabrikasının kurulmasıyla birlikte gelen sanayi devrimi, Avrupa halkalarının günlük yaşamını kökten değiştirmeye başladı ve 1789'da Fransız Devrimi'ni tetikleyecek bir sürece girildi.

William Hogarth'ın *Progress* resimleri hayatın ironisi ile dalga geçen satirik seri baskı resimleridir. Örneğin *The Four Stages of Cruelty* serisi, Tom Nero adlı karakterin çocukluğunun ilk yıllarında etrafına göstermeye başladığı şiddeti, acımasızlığı ve işkenceyi sahneler. O dönemin fakir çocukları desteksiz ve denetimsiz, başıboş kalmaları sebebiyle tüm vakitlerini hayvanlara türlü işkenceler yaratmakla harcarlar. Serinin son baskı kalıbında ise toplumun ileri gelenleri, o dönem için “modern” bilimin temsilcilerinden cerrah ve doktorlar, ironik bir şekilde Tom Nero'nun cesedini parçalara ayırıp, incelerken neredeyse Nero'nun kendisinin de işkence ve cinayetlerini gerçekleştirirken aldığı acımasız ve tuhaf zevki alır gibidirler. Serinin ilk karesi ile son karesi arasında şiirsel bir ironi ve yine grotesk satir mevcuttur. Burada hem ölü bedenlerin dokunulmazlığı tabusu bilim adı altında yıkılmış hem de yapılanların bilim gerekçesi ile açıklandığında toplumun sosyal değer ve normlarından nasıl ödün verebilecekleri gözler önüne serilmiştir. Kuşkusuz cerrahlık o dönem için de kutsal bir meslektir fakat her kutsal şeyde olduğu gibi korkunç ve acımasız bir tarafı mevcuttur. Yani Hogart kutsal sayılan bir mesleğin icra edilebilmesi için gereken soğukkanlılığı grotesk satir yoluyla dalga geçerek ifade etmiştir. Hogarth, hikayenin sonunda göreni pek çok farklı duygulanımların sebep olduğu soru işaretleri ile bırakır. Tom Nero belki de geleceğin soğukkanlı çok başarılı bir cerrahı olabilecekken, yoksulluk sebebi ile bir katile dönüşmüştür.



Görsel 2.13.: William Hogarth, Four Stages of Cruelty (Zulmün Dört Aşaması), 1751.

1. First Stage of Cruelty, 2. Second Stage of Cruelty,
3. Cruelty in Perfection, 4. Reward of Cruelty.

(<https://rb.gy/bsstwu>)

Ayrıca Hogarth'ın kendisi de toplumun ve sistemin acımasızlığı ile çok küçük yaşlarda yüzleşmek zorunda kalmış, babası borçlarından dolayı beş yılını hapiste geçirmiştir. Nitekim Hogarth'ın ürettiği tüm gravür serilerinin son sahneleri hapis, akıl hastanesi veya infazla sonuçlanır (Smolderen, 2014: 4).

19.yya gelindiğinde Avrupa'da imparatorluklar kendi aralarında koloni savaşları vermekteydi. Yarımadanın geneli ise hala feodal monarşi ile yönetiliyordu. Yazılı basının gelişimi ve eğitimin kurumlaştırılması sonucu okuryazarlığın artmasıyla birlikte bilinçlenen toplumlar, bu coğrafya genelinde bir dizi isyan başlattı. Bu isyanları feodal monarşilerin tümünden devrilmesi sonrası parlamenter sisteme geçiş izledi. Tarihte bu süreç feodalizmden kapitalizme geçiş olarak özetlenir.

Ayrıca Aydınlanmanın sonunda dönemin hakim sanat anlayışları Neoklasisizm ve Rokoko'ya karşı güçlü ifade ve dinamik kompozisyonları ile insana yoğun duygular yaşatan Romantizm yaygınlaşmaya başlamıştı. Francisco de Goya, (1746-1828) yılları arasında İspanya ve Fransa'da yaşamış, endüstriyel dönüşüme ve halk isyanlarına şahit olmuş bir sanatçıydı. 1792 yılında 46 yaşındayken kendisini hayatının sonuna kadar sağır bırakacak bir hastalığa yakalandı. Bu durumun, Goya'nın sanat kariyerinin iki döneme

ayrılmasına sebep olduğu ve sağırlığından sonra üretimlerinin daha satirik hale geldiği söylenmektedir (Betlejewski ve Ossowski, 2009). İspanya, Güney ve Kuzey Amerika'daki sömürge bölgelerini kaybedeceği savaşlarla boğuşurken, Fransa'yla da savaş veriyordu. 1808'de Napolyon, kardeşi Joseph Bonaparte'ı İspanya tahtına geçirmesi sebebiyle 6 yıl sürecek gerilla savaşları patlak verdi. İspanyol halkının bağımsızlık savaşına tek bir şey bile duyamadan tanıklık eden Goya'nın işleri karikatüre yaklaşan, abartılı bir gerçekçilik içermeye başladı. Goya hayatı boyunca, Velázquez'in resimlerini kopyaladıkları da dahil (1778), *Caprichos* (1799), *The Disasters of War* (1810-1815), *Tauromaquia* (1816), *Disparates* (1816-1820) and *The Bulls of Bordeaux* (1824-1825) olmak üzere toplamda 6 gravür baskı serisi üretti. Bu seriler arasından özellikle 80 adet farklı gravür baskıdan oluşan *Caprichos* (*Caprices* olarak da bilinir), döneminin İspanyol toplumundaki yozlaşmayı alaya alarak eleştiren ve kara mizaha yakın örnekler içerdiğini söyleyebileceğimiz satirik eserlerdir. Goya, döneminin kötü eğitim şartlarıyla artan cehalet ve zayıflayan rasyonel düşünceyle birlikte cadılık vb. batıl inançların yaygınlaşması, soylu ve ruhban sınıfının işe yaramazlığı, doktorluk gibi birtakım mesleklerin ve sağlık sisteminin berbatlığı meseleleriyle alay ederek direnmeyi seçmiştir. Goya'nın hayatının sonuna doğru başladığı fakat bitiremediği *Disparates* serisi ise (*Disparates*'in İngilizce karşılığı olan "follies" kelimesi Türkçeye "aptallıklar" olarak çevrilebilir. Serinin ilk edisyonda adı *Proverbios* olarak geçer ve bu kelimenin Türkçe karşılığı "atasözleri"dir.) *Los Caprichos*'ta işlediği pek çok temayı, bu sefer daha dramatik ve grotesk bir anlatımla çalışmıştır.

Görsel 14.'te yer alan eserde Goya, zamanın korkulan batıl inançları cadılık ve vampirliği kullanarak, bunlara inanan insanların cehaletleri ile dalga geçmiştir. Karşımıza çıkan kompozisyon ürkütücü, acımasız ve şaşırtıcıdır. O zaman için, yemekten sonra sindirimi kolaylaştırdığı kabul edilen enfiye çekme eylemini gerçekleştiren iki vampir veya cadının, önlerindeki büyük sepette duran ölü bebeklerle karınlarını doyurduklarını anlayabiliyoruz. Arkadaki iki büyük yarasa ise durumun batıl inançlarla olan bağlantısını simgeler nitelikte. Goya'nın bu kompozisyonda kullandığı ölü bebeklerle ve yamyamlıkla, ironisindeki kara tonu yakaladığını söyleyebiliriz. Hatta, *Los Caprichos* serisinin satışa çıkarıldıktan iki gün sonra piyasadan geri çekilmesinden de anlaşılacağı üzere, Goya'nın kara mizahı sansüre uğrayacak kadar acımasız ve karadır diyebiliriz (Baransel, 2012).



Görsel 2.14.: Francisco de Goya, “There is plenty to suck” No. 45 of the “Caprichos” series (Emecek Çok Şey Var, Caprichos No.45), 1799.

(<https://rb.gy/1uc96j>)

1851 Londra, Hyde Park’ta düzenlenen *Uluslararası İş ve Endüstri Büyük Sergisi* sadece teknolojiyi ve ilerlemeyi göstermenin yanı sıra aslında oldukça politikti. Sergilenen parçalar Hindistan, Avustralya, Yeni Zelanda vb. gibi koloni bölgelerinden geliyordu. Bugün bildiğimiz ve normal kabul ettiğimiz alışveriş merkezlerinin, dünyanın her yerinden farklı ürünler bulabileceğiniz ilk küçük örnekleri oluşmaya başlıyordu. 1796 yılında litografi baskı tekniğinin icat edilmesiyle birlikte gazete ve dergilerin 1812 yılında kullanılmaya başlanan demiryolları sayesinde kendi coğrafyalarının dışına çıkabilmesiyle daha çok yaygınlaşan karikatür, mizahın basın-yayın alanında da kullanılmasının yolunu açtı. Böylece sadece soyluların ve kent zenginlerinin değil, sıradan halkın da dönemin önemli figürleri ile dalga geçen, onların kutsallığını ve gücünü alaşağı eden bu eleştirel düşünceyi aşılama potansiyeline sahip hicivli resimlere erişimi sağlandı. Paris’te Charles Philipon’un başlattığı iki karikatür dergisi, *La Caricature* 1830-1843 yılları arasında ve *Le Charivari* 1832-1937 yılları arasında yayınlandı. Hatta *Le Charivari* daha sonradan 1841 yılında yayınlanmaya başlayan ve dönem dönem yayın hayatına ara verse de 2002 tarihine kadar aktif kalabilen ünlü İngiliz karikatür dergisi *Punch*’a (İlk çıkışı *PUNCH - The London Charivari* adıyla yapmıştır.) ilham ve model oldu. Daumier (1808-1879), Fransa’nın sosyo-politik olarak en fırtınalı dönemlerinden birinde, ailesi sebebiyle Paris’e taşındı ve çok erken yaşta çalışmaya başlamak zorunda kaldı. 1829’da *La Silhouette*’te

basılan ilk litografisinden bir yıl sonra politik karikatürleri rağbet görmeye başladı. 1831’de yayınlanan, Kral Louis Philippe’yi Gargantua olarak betimlediği politik karikatürü sebebiyle 2 ayı hapiste, 4 ayı da akıl hastanesinde olmak üzere toplamda 6 ay özgürlüğünden mahrum bırakıldı.



Görsel 2.15.: Honoré Daumier, Gargantua, 1832.

(<https://rb.gy/qyizud>)

26 Mart 1871, Paris’inde Ulusal Meclisin monarşiyi geri getireceği korkusuyla yapılan belediye seçimleri, Paris Komünü devrimcilerinin zaferiyle sonuçlandı. Fakat kendi içinde de siyasi ayrılıklara dalan komün, Versailles hükümet ordusunun -sonradan “Kanlı hafta” olarak anılacak- gerçekleştirdiği komün yanlısı kıyımıyla 21 Mayıs’ta devrildi. Çatışmada 750 hükümet askerine karşılık 20 bin komüncü öldü (Dertli, 2010: 74). Honore Damuier de kanlı haftaya şahit olmuş sanatçılar arasındadır. Daumier, bahsettiğimiz *La Caricature* ve *La Charivari* gibi döneminin ünlü dergilerinde yayınlanan karikatürleriyle popülerliğini kazandı. Tıpkı Goya gibi, Daumier de yaşadığı çalkantılı dönemin artan çelişkileri ve belirsizlikleri içinde kralların ve politikacıların, yargıçların, din adamlarının ve aynı zamanda burjuvanın budalalıkları, aç gözlükleri ve bencillikleri ile alay etti. Daumier’in pek çok farklı sanatçı ve yazarla beraber çalıştığı, dost olduğu da bilinmekte. Sosyal çevresi Baudelaire, Delacroix, Corot, Courbet gibi isimlerden oluşuyordu (Topuz H. 1997). 1872’de sansüre uğrayan *The Witnesses-The War Council* adlı karikatüründe, savaşta ölen insanları tüm çıplaklığıyla, savaş konseyi binasına doğru hücum ederken

resmeder. Asıl savaşın, savaşın kendisiyle verilmesi gerektiğini ironik bir dille anlatan Daumier, kompozisyonundaki konseye yönelen figür grubunda en öne özellikle bir kadın ve çocuğunu, izleyiciye yakın planda ise kafası kesilmiş bir bedeni yerleştirmesiyle anlatımdaki kara mizahi tadı veren acımasız ve gerçekçi ifadeyi güçlendirir. Ölülerin savaş konseyinden hesap sorabileceği fikri hem politik çıkarların hem de savaşın sebep olduğu ölümün absürtlüğü ile alay eder.



Görsel 2.16.: Honore Daumier, The Witnesses - The War Council (Tanıklar - Savaş Konseyi), 1872.

(<https://rb.gy/ujhapi>)

Bahsettiğimiz teknolojik gelişmelerle artan ve değişen iletişim kanalları sayesinde tüm halkın eleştirel düşünce ve farklı fikirlerle karşılaşabilmesinin neticesinde, toplumların değişen bilinç yapısı o günün yaşam şartlarına dair ciddi bir sorgulamayı doğurdu. Endüstriyel devrimin işçi gücüne olan açlığı beraberinde kırsal kesimlerden şehirlere doğru büyük bir göç dalgasını getirdi. 19.yyın ikinci yarısı boyunca kırsaldan kente doğru gerçekleşen yoğun göç dalgasına ek olarak, 60 milyon insan Avrupa'yı terk ederek Yeni Dünya'da ve diğer koloni bölgelerinde yaşamaya başladı (Gibson, 1995: 8). Artan üretim ve gelirin ortaya çıkardığı kentsoylu burjuvazinin daha çok zenginleşmesine karşın, işçilerin ve şehirli orta sınıfın yaşam şartları gitgide kötüleşmekteydi. Hayat tarzları uzun zaman boyunca atalarıyla büyük oranda aynı kalmış insanların bireysel ve sosyal kimlikleri, endüstriyel dünya düzeninin yarattığı anlam ve değerlerle çelişiyordu. Manet 1863 tarihli *The Luncheon on the Grass* resmiyle, resmi sanat otoritelerinin tabularıyla

oynamaya başlamıştı bile. Nitekim eser, Salon de Paris tarafından reddedildi. O dönemin Paris’inde seks işçiliği herkes tarafından bilinen bir gerçek olsa da dönemin geçerli sanat anlayışında konu olamayacak bir tabuydu (Wikipedia, Erişim tarihi: 18 Eylül 2022). Bu durum aslında otoritenin her alanda var olan ikiyüzlülüğünü ortaya koyuyor ve Manet’in eserine verdikleri tepkiyle eseri, ironik bir şekilde kara mizah örneğine dönüştürüyorlardı. Ayrıca yüzyılın ortalarından itibaren belirmeye başlayan dandylere göre, hayatın kendisi bir sanat yapıtı gibi yaşanmalı ve gerçekleştirilmesi gereken yegane değer, güzellik olmalıydı. Oysa dandylerin aksine dekadanlar, çağın peşinde olduğu simgesel aydınlanmanın kötülük ve korkunçlukta da aranması gerektiğini düşünüyorlardı. Eserlerinde duyuları düzensizleştirerek; sadizmi, mazoşizmi, acıda hazzı arayışı över, nevrotik halleri yüceltir ve ahlaksızlık savunusu yaparlardı. Figüratif ressamın eserlerinde Manet’ye benzer bir tavırla; ahlaksız kişileri, fahişeleri, sfenksleri, ölmekte olan insanları ve tiksindirici yüzleri betimlemeye başlayacaklardır. 19.yyın ikinci yarısında hakim sanat ekolleri Realizm ve Empresyonizmin izinden gitmek istememiş ve sanatın, yaşamın absürt gerçeklerini, çelişkilerini de konu edinebileceği düşüncesiyle kara mizah eserler vermiş sanatçılar sembolik ve alegorik anlatıya daha çok yaklaşmışlardır. Bilinen tüm doğruların değiştiği, iyi ve kötünün altüst olmaya başladığı düzende gitgide karnavallaşan⁵ toplumda var olan uyumsuzlukları, tekinsizlikleri betimlemeye çalışmışlardır. Freud’un da hakkında yazdığı tekinsizlik duygusu, üç durumda ortaya çıkar. Bunlar; *“Canlı ile cansızın (ya da diri ile ölüün) ayırt edilememesi, özdeşliğe/ayırma ya da bütünlüğe/kimliğe dair belirsizlik ve belki tüm bunlarla aynı anda, düş ile gerçek arasındaki sınırın müphemleşmesi.”* olarak özetlenebilir (Güzer, 2020). Ayrıca insanın taklidini yapan kukla, robot, heykel vb. nesnelere de tekinsizlik hissini uyandırır. Belçikalı sanatçı James Ensor (1860-1949) eserlerinde bu tekinsizliği ve ahlaki belirsizliği ironik ve grotesk alegorilerle ve sembollerle ifade ediyordu.

⁵ Burada “karnavallaşmak” sözüyle belirtmek istenen Bahtin’in karnaval anlayışıdır. (Bkz. s.14)



Görsel 2.17.: James Ensor, *Skeletons Fighting Over a Hanged Man* (Asılmış bir Adamın Bedeni için Kavga eden İskeletler), 1891.

(<https://rb.gy/2ci9pi>)

Resimlerinde sıklıkla beliren iskelet sembolü ölümü çağrıştırırken, figürlerin karnaval maskeleri ve kıyafetleriyle betimlenmesi korkunun ve komiğin kesiştiği groteske ait komik-tuhaf duygusunu yaratır. Ensor'ın kompozisyonlarında, figürlerin kostüm ve maskelerinden dolayı canlı mı yoksa ölü mü olduklarına veya garip ifadeli kuklalar mı olduklarına emin olamayız. Figürlerde, birbiriyle ilişkilerinin amacı ve niteliğini tam olarak kestiremediğimiz abartılı yüz ifadeleriyle tekinsizlik duygusu hakimdir. Resmin canlı karnaval renkleriyle, eğleniyormuş gibi görünen maskeli figürleri ironik bir komediyi ortaya çıkarır. *Asılmış bir Adamın Bedeni için Kavga eden İskeletler* adlı resminde bu ironik alaycılığı çok daha belirgin bir biçimde hissederiz. Asılmış figürün üstünde yazan Fransızca “civet” kelimesi, “güveç” anlamına gelir. Kavga eden iskeletlerin günlük kıyafetlerle olmaları, olayın tüm absürtlüğüne rağmen sıradan bir olaymış izlenimi verir. Kompozisyonun iki tarafındaki açık iki kapıdan kavgayı ellerinde bıçaklarla tehditkar bir şekilde izleyen kalabalık, iskeletlerin bu kalabalığın gazabına uğramadan cesedi alıp gitme derdinde olduğunu hissettirir. Tablo belirsiz mesajlarla doluymuş gibi tekinsiz hissettirmesine rağmen, zaten halihazırda ölü olan bir şeyi elde etmek için kavga eden iskeletler, ölümün aslında bir taraf olamayacağı gerçeğiyle de ironik bir anlatımla dalga geçer. İzleyici esere baktığında, içten içe hissettiği ölüm ve toplum gerçeklerinin tekinsizliği ile birlikte bu absürt ironi karşısında eğlenebilir.

Ensor'ın eserlerinin genelinde eleştiriden ziyade alay hakimdir. Toplumdaki aksaklıkları, çelişkileri ve ikiyüzlülükleri iyileştirme niyetinden ziyade bu olguların insanlığın özünde olan ve biz var oldukça, bizimle beraber her daim var olacak şeyler olduğunun farkındadır. Tam da bu sebeple bu acımasız gerçeklerle doyasıya dalga geçebiliyor gibidir. Kara mizahın da aynı şekilde nihilist bir yaklaşımla, bir şeyleri eleştirirken toplumu düzeltme veya iyileştirme çabası olmadığını daha önce de belirtmiştik. 19.yyın sonunda Ensor'ın eserleriyle birlikte, sanat otoritelerinin kabul ettiği resmi sanat ekollerinin aksine sanatçıların çoktan kara mizahi -henüz böyle bir kavram olmasa da- eserler vermeye başladıklarını söyleyebiliriz.

Aydınlanma düşüncesinin devamında yaygınlaşan pozitivist bilim etkisiyle kilisenin otoritesi gittikçe güçsüzleşiyor ve sanayi şehri hayatının beraberinde getirdiği ağır haksızlıklar sonucunda işçi hareketleri örgütlenmeye başlıyordu. Modern bilimin gerektirdiği doğrulanabilir ve kalıcı bir hakikatın arayışında; gözlem, deney ve akla dayalı kanıta olan inanç ve güven toplumların gitgide sekülerleşmesini de sağlıyordu. Metropollerde oldukça acımasız ve uzun çalışma şartlarına maruz kalan, onca emeğe ve çalışma saatlerine rağmen yoksulluk, açlık ve hastalıklarla mücadele etmek zorunda kalan, yaşamaya fırsatı kalmayan anonim kitlelerin ruhsal açıdan sığınacak bir yeri kalmamıştı. Batı, 20.yyla Modernizmin ilerlemeci anlayışını taşıırken, dinsel inançlarının sağladığı anlam ve değer ölçütlerinden mahrum kalan toplum belirsizlik ve tekinsizlikle de mücadele etmek zorundaydı.

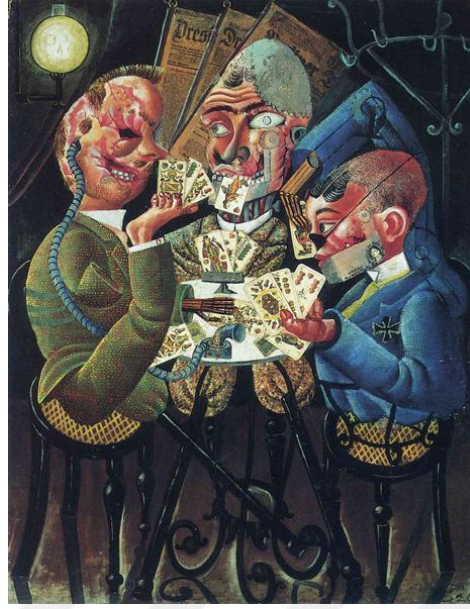
2.1. 20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE KARA MİZAH

20.yyın ilk 10 yılında artık tamamen “modernleşmiş” dünya; elektrikli ev aletlerinin, arabaların yaygınlaşmaya ve gündelik hayatın çok daha hızlı değişime uğramaya başladığı bir döneme giriyordu. Şehirler çoktan elektrikle aydınlatılmaya başlanmış, New York metrosu kurulmuş, Wright kardeşler ilk başarılı uçuşlarını gerçekleştirmişti. Hayat gittikçe hızlanıyor ve sürekli yeni buluşlar, teknolojiler ortaya çıkıyordu. Modernizm düşüncesinin merkezindeki ilerlemeye duyulan temel inanç, değişimin kaçınılmaz ve hatta arzulanır bir şey olması gerektiğine dair bir ön kabulü de beraberinde getiriyordu. *“Gerçekten de Modernizm, ilerlemeye estetik bir değer bahşetmiştir ve sanatın,*

edebiyatın, toplumsal yapının ve ekonominin neredeyse anında geçersizleşen geleneksel biçimlerini reddetme eğilimindedir.” (Fineberg, 2014: 16).

Modernist düşüncede “avangart” kavramı merkezi bir pusuladır. Batı sanatında bir eserin kalitesi; iyi bilinen bir konusu olmasıyla, iyi teknik ve stil standartlarına uyumuyla ölçen mesenlere ve kamuoyuna bağlıydı. Fakat 20.yyda bu anlayış değişerek yerini, sanatçının özgünlüğünün derecesiyle doğru orantılı olarak söz konusu standartları değiştirme başarısına göre değerlendirilmeye başlandı. Avangardizm sanatın, toplumun geneline hakim düşünce biçimlerinden farklılaşan ve böylece hakikate yaklaşan fikirleri ifade ettiğini kabul eder. Sanatın şimdikiyi anlama çabasıyla geleceği şekillendirmeye yönelik olduğunu iddia eder. Tarihsel avangart akımlarının çıkış noktaları bu düşüncelerdi ve bunu başarmanın yöntemi olarak daha önce de dekadanlardan bildiğimiz “duyuların düzensizleştirilmesi” idealini savunuyorlardı. Bu sebeple sanatçılar; toplumu, özellikle de burjuva sınıfını şaşırtacak ve kafalarını karıştıracak, sansasyonel yaratılar ortaya koymaya başladılar. Buradan hareketle, avangartla beraber sanat eserlerindeki kara mizahi ifadeye has özelliklerin, sanat kurumları ve otoriteleri tarafından kabul görmeye başladığını söyleyebiliriz.

1909 yılında Paris gazetesi *Le Figaro*'daki yazısıyla İtalyan yazar Filippo Marinetti tarafından ilk kez ortaya atılan “fütürizm” kavramıyla savaş yanlısı düşünceler sanatla birleştiriliyordu. “*Sanat; şiddet, zalimlik ve adaletsizlikten başka bir şey değildir.*”, “*Geçmiş terk edilmelidir.*”, “*Savaşı yüceltin – O dünyayı temizleyen tek şeydir.*” diyen Marinetti sanatı bir kışkırtma aracına çevirmektedir. Alman Dışavurumcular ise daha çok toplum eleştirisini önemserler. Otto Dix ve George Grosz gibi sanatçılar, 1906 yılında Nazizmin güçlenmesiyle birlikte diktatörlüğün en uysal destekçileri haline gelen burjuvaların yozluğunu, sefilliğini, düşkünlüğünü kara mizahın acımasız alaycı tavrıyla resmetmişlerdir. Otto Dix yaşayabileceği önemli bir deneyim olduğunu düşünerek cepheye savaşmaya gönüllü olmuş, vahşetin, kıyımın ve ölümün travmatik absürtlüğüne yakından şahit olmuştur.



Görsel 2.18.: Otto Dix, *The Skat Players* (Kart Oynayanlar), 1920.

(<https://rb.gy/twvgr>)

Dix, *The Skat Players* adlı resminde Birinci Dünya Savaşı'nın Almanya'da yarattığı yıkım ve savaş kahramanlığı miti ile acımasızca alay eder. Toplumsal hayatta işlevsizleşmiş ve savaşta kopan uzuvlarıyla hala kart oynamaya çalışan askerlerin bu zavallı halleri bizde bir acıma duygusu yaratmaz. Bu protez metallere bir nevi organik-inorganik groteski betimleyen Dix, aslında askerleri bir makine-insan birleşimi gibi göstererek insan dışı bir varlık izlenimi verir. Böylece meselenin insani dramından boyutuna yabancılaşan izleyici sistemin dayattığı bu acı gerçeklerin absürtlüğüne gülebilmektedir. Bugün bile şehit ve gazilik pek çok kültürde hala kutsallaştırılıyor. Dix, insanların düşünmeden kabul ettikleri değerlerle alay ederek, savaşın gerçek yüzünü, kara mizahın karakteristik özelliklerinden biri olan acımasızlıkla ortaya koyuyor.

Kara mizah insanın kutsal ve tabu saydığı her şeye saldırırken, Birinci Dünya Savaşı'nın eşliğindeki politik ortamdan doğan Dada hareketi, sadece sanatın kutsallaştırılmasıyla değil, tüm değer ve normların kaosun/savaşın ortasında anlamsızlaşması, absürtleşmesiyle de alay etmiştir. Dada, Modernizmin kendi kendini inceleme, ve öz eleştiri fikrinden feyzalarak sanatın ve sanat eserinin bir nesne olarak kutsallaştırılması karşısında da alaycı bir tutum sergilemiştir (Fineberg, 2014: 17-18). Nitekim dada'nın fikir babası Hugo Ball'ın dada'nın oluşum süreci ve ortaya çıktığı ortama dair ipuçları

bulabileceğimiz 1927’de yayınlanan *Zamanın Dışına Kaçış* adlı günlüğünde şöyle yazmıştır:

“Sanki felsefe sanatçılar tarafından ele geçirilmiş gibi görünebilir; sanki yeni dürtüler onlardan geliyormuş gibi; sanki yeniden doğuşun peygamberleri onlarmış gibi. Kandinski ve Picasso dediğimizde ressamı değil, rahipleri kastediyorduk; zanaatkârları değil, yeni dünyaların ve yeni cennetlerin yaratıcılarını kastediyorduk.” (Artun Altınyıldız, 2016)



Görsel 2.19.: Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., 1919.

(<https://rb.gy/cjecbg>)

Duchamp’ın Mona Lisa parodisi, daha önce ortaya çıkan tarihsel örneklerinden farklı olarak doğrudan döneminin sanat alıcısı burjuvaya saldırmaktadır. Duchamp zamanı Fransız burjuvazisinde Mona Lisa tablosunun kült obje haline gelmesiyle *Jacondisme* adıyla anılan sanatsal bir trenddir. Fransızlar Mona Lisa’ya *La Jaconde* diyorlardı. 1919’da Jocondisme kültürü, Fransız burjuvazisinin neredeyse seküler bir dini ve sanat hamisi olarak kendi imajlarının önemli bir parçasıydı ve resme büyük bir saygıyla bakıyorlardı (Wikipedia, Erişim tarihi: 18 Eylül 2022) Duchamp bu kültürü aşağılayarak aslında sanat kurumlarının ve hamilerinin otoritelerini sarsıyordu. Serin adı olan

L.H.O.O.Q. bir gramogramdır⁶; ve Fransızca orijinalinde telaffuz edildiğinde, Türkçe karşılığı “Kıçı sıcak” veya “Kadının kıçı sıcak” olan bir hakarete dönüşür. Bu eseri kara mizah yapan ise, hem Mona Lisa’yı bıyıklı görmenin verdiği şaşkırtma etkisiyle gülmek hem de cesur alaycı ve aşağılayıcı tavrıyla kendi eser alıcılarına hakaret eden bir sanatçının nihilist tavrıdır diyebiliriz.

Dada, Zürih’ten Münih’e; Richard Huelsenbeck’le Berlin’e, Tristan Tzara ile Paris’e ve oradan da savaş sebebiyle Yeni Dünyaya göç eden sanatçılarla New York’a yayılmıştır. Berlin dada hareketinde yer alan George Grosz’un eserleri kara mizahın resim sanatındaki örneklerinden biridir. Ekspresyonist hareketten ayrıldıktan sonra resmini renkten ve ifadeden ayırarak karikatürist çizim tekniklerini resmine uyarlayan Grosz’un unvanı “Propoganda-da” idi. 1915 yılında savaşa gönüllü olarak katılan sanatçı, 1917 Mayıs’ında orduya uygun olmadığı gerekçesiyle savaş alanından uzaklaştırıldı. 1918 yılında Berlin’deki ilk dada suareden sonra Grosz, ölümün simgesi sırttan kurukafa maskıyla şehrin en ünlü sokaklarında bir aşağı bir yukarı dolaşarak Berlinlilere savaşın travmalarını ve yaşanan vahşetteki paylarını hatırlatıyordu (Artun ve Artun Altınyıldız, 2018).



Görsel 2.20.: George Grosz, Berlin sokaklarında ölüm kılığında, 1919.

(<https://rb.gy/uguljy>)

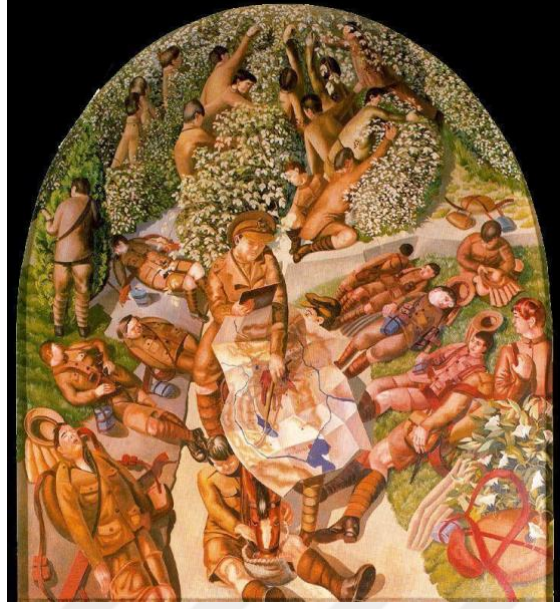
⁶ Rakam, harf veya harf gruplarının telaffuz edildiğinde bir veya birden fazla kelime oluşturmasıdır.



Görsel 2.21.: George Grosz, The Pillars of Society (Toplumun Temel Direkleri), 1926.

(<https://rb.gy/aombyu>)

“Dada her şeyden önce ulusal olanlardan başlayarak tüm sınırları yok eder. Hareket 1914’te uygar olduğu söylenen ve değerleri, kültürü ve hümanizmasıyla övülen Avrupa’nın göbeğinde örgütlenen ulusçu kasaplığın genç beyinleri örselemesi sonucu ortaya çıkmıştır.” (Waresquiel, 2004: 177). Savaşın başlamasıyla her an ölümle burun buruna yaşayan toplumun, yaşama ve geleceğe dair ümidi pek kalmamıştır. İşkence ve vahşetin gözlerinin önünde gerçekleşmesiyle korku içinde, ümitsiz ve çaresiz kalan bireyin, bu durumla alay ederek kaçıktan başka yapabileceği pek de bir şey yok gibidir. Bu bağlamda kara mizah ve Dadanın aynı nihilist ruhtan doğmaları sebebiyle Dadacı pek çok üretiminin kara mizahi eleştirel bilinçten de beslendiğini söyleyebiliriz.



Görsel 2.22.: Stanley Spencer, Map Reading - Heaven in a Hell of War (Harita Okuma - Savaş Cehenneminde Cennet), 1927-1932.

(<https://rb.gy/fucnus>)

Sandham Anıt Şapeli resimleri, 1919 yılında Selanik'teki ordu görevi sırasında ölen Teğmen Henry Sandham adına Stanley Spencer'a sipariş edilmiştir. Kendisi de Birinci Dünya Savaşı'nın başında Bristol'deki savaş hastanesinde hademe olarak görev yapmış olmasının yanı sıra 1916 ve 1918 yılları arasında Makedonya'da yaptığı askerlik sırasında sıtmaya yakalanmıştır. Ölen bir askerın anısına sipariş edilen bir anıt resim serisi olsa dahi Spencer şapel resimlerindeki sahnelerde, savaşın şiddet ve vahşetinden ya da kahramanlıklardan ziyade, hastane ve askerlik görevlerini üstlenerek geçirilen günlük yaşamın sıradan ve tekdüze sıkıcılığına odaklanır (Whitley, 2013). Şapel içindeki *Harita Okuma* adlı bir resimde, askerler böğürtlen toplarken at sırtındaki bir subay Makedonca yer adlarının yazılı olduğu bir haritayı inceliyor. Askerleri savaş sırasında herkes gibi gündelik işlerle uğraşırken betimlemek, savaşın yıkıcılığı ve vahşetinin farkında olan izleyici için savaş ve gündelik hayat arasındaki geçişleri belirsizleştirerek izleyicide adeta huzursuz bir huzur yaratır. Bu bile başlı başına hem absürt hem ironik bir etkidir ki bu ifade yollarının uyumsuz birleşiminden çoğunlukla komik doğar. Meselenin savaşla ve yıkımla alakalı olmasının yanı sıra pek çok dini referans da içeren seri, travmatik ve kutsal olanı komikle birleştirebilmesi açısından kara mizah örneğidir diyebiliriz.



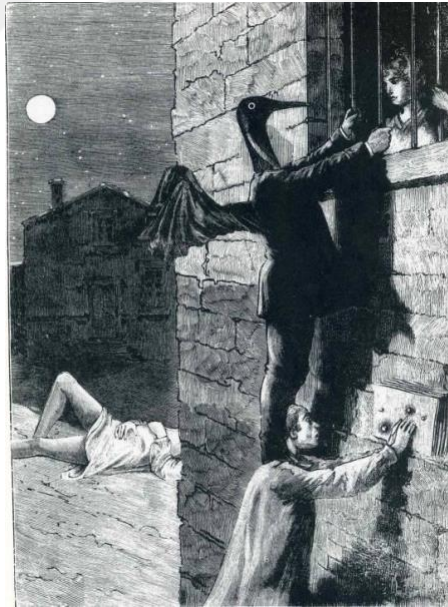
Görsel 2.23.: Max Ernst, Çocuğu İsa'yı Üç Tanık Önünde Döven Meryem: Andre Breton, Paul Eluard ve ressam, 1928.

(<https://rb.gy/qafs0h>)

Dünya Savaşının, toplumların kolektif bilincinde tanrı inancını kökten sarstığı dönemde, şüphecilik, kilise karşıtlığı ve eleştirisi de sadece artmakla kalmamış, eleştiri dili de daha sert ve alaycı, aşağılayıcı bir ton kazanmıştır. Ernst, Dada sonrası sürrealizmle birlikte temel dini ikonları, insanileştirerek kutsallıklarından soymuştur. Meryem'in, oğlunun başına geleceklerden habersiz henüz genç bir anneyken, uslu durmayan Tanrının oğlunu dövüşünü resmeden Max Ernst bu kutsal insanları hayatın içine, tıpkı insanın kendisi gibi irade ve kontrolünü yitirmiş bir halde çeker. Ciddi ve ulu olana alaycı bir yaklaşımla, yüce olanı aşağıya çekerek kara mizah komiği resminde ortaya çıkarır.

Sürrealizm, Birinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından Dadacı sansasyonel hareketin içinden doğarak kendini göstermeye başlar. Aynı zamanda kara mizah kavramının isim babası olan şair Andre Breton'un 1924 yılında yayınladığı *Sürrealist Manifesto* ile resmîyet kazanmıştır. Freud'un yüzyılın başında olgunluğa kavuşturduğu psikanaliz kuramından ilham alarak, modernist bir tavırla içe dönüş, içsel kavrayışa öncelik vermişlerdir. Psikanaliz kuramında rüyalar; bastırılan ve ifade edilemeyen düşüncelerin bir çeşit dışı vurumu veya göstergesi olarak ele alır. Uykudayken akıl ve mantığın kontrolünden sıyrılan zihin, rüyalarda ister istemez norm ve etik dışı, rahatsız edici, tuhaf imgeler de oluşturur.

Sürrealistler, bize sonsuz ihtimaller ve zengin görsel dünyalar yaratabilen rüyalarla, anlamlı bir görsel ifade dili oluşturur. Ortaya çıkan eserler de tıpkı rüyaların kendisi gibi; hem absürt, beklenmedik, korkunç hem de komik olabilmektedir. Gerçeküstü, mantık dışı ve fantastik düşünce, bir durumu norm ve genel kabul görmüş doğrularla değerlendirmeyi zorlaştırarak yasak ve ayıp olana dolaylı yoldan bir ifade şansı yaratır. Kara mizah doğrudan tabu ve travmalarda, bastırılan düşüncelerdeki komik ve aşağı olandan beslenirken, Sürrealizm dolaylı da olsa rüyalarla bu alanlara adım atar. Gerçeküstücü sanat pratiğinde Freud'un psikanaliz metotlarından birisi "serbest çağrışım" da merkezi konumdadır. Bu açıdan kara mizahla benzer bir şekilde gerçeküstücülük de bilincin derinliklerinde yatan topluma göre "sakıncalı" düşünceleri, aklın ve mantığın boyunduruğundan kurtarabilmek için insan zihnini olağanın, olması beklenenin dışına çeken doğaçlama tekniğini kullanır. Gerçeküstü hareket de diğer tarihsel avangart hareketleri gibi ve kara mizah kadar politiktir. *"Gerçeküstüçülere göre sanatçı, küçük burjuva ahlakının bayatlamış değerlerine isyan eden bir tür romantik devrimcidir."* (Antmen, 2021: 135). Bu ortaklıklar bağlamında Sürrealizm, görsel kara mizahın güçlü ifade pratiklerinden biridir diyebiliriz.



Görsel 2.24.: Max Ernst, from *A Week of Kindness or the Seven Deadly Elements* (*Bir İyilik Haftası* ya da *Yedi Ölümcül Unsur* kitabından), 1933–34, published 1934.

(<https://rb.gy/cqjnzw>)

Max Ernst'in *Bir İyilik Haftası* adlı kolaj romanı, içerdiği 182 resmin, 19.yy romanları, bilimsel dergileri vb. kaynaklardan illüstrasyonların fotoğraflarını baskı alarak tekrar

düzenlediği en ayrıntılı kitabıdır. Haftanın her günü için bir tane basılması şeklinde planlanmış olsa da, son üç gün beşinci ciltte birleştirilmiştir. Burjuva kibarlığını altüst eden, dönüşümlü olarak karanlık ve mizahi gerçeküstü yapılar, bastırılmış cinsellik, şiddet, anti-militarizm ve anti-klerikalizm imalarıyla doludur.

“Tarihsel avangart akımları, herhangi bir uyumu gerçekleştirmek gibi bir amaç taşıyorlardı. Amaçları, tam da her türlü düzeni ve kurumsallaşmış her tür algı kalıbını bozmak gerek bilinçdışının gerek doğal haliyle maddenin derinliklerine nüfuz edebilen yeni bilme biçimleri aramak, çağdaş toplumdaki yabancılaşmayı gözler önüne sermekti.” (Eco, 2015: 378).

Bu açıdan, kara mizahın da tarihsel avangart ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına zemin oluşturan ortam ve olayların, gerçeklerin insanda yarattığı nihilist düşüncenin bir sonucu olduğunu söyleyebiliriz.

Hali hazırda bir dünya savaşını atlatmış Avrupalı sanatçıların pek çoğu, Yeni Dünya’ya göç etmeleri ve orada yeni, farklı yaşam pratikleri, düşünceleri keşfetmesi sayesinde Amerika’nın ve özellikle New York’un, dünyanın yeni sanat merkezi haline gelmesine de ortam hazırlıyorlardı. Sinema teknolojisi televizyondan daha önce 1895’te kullanıma sunulmuş ve günümüze dek sürekli kendini yenileyerek gelmiştir. Savaştan biraz önce de 1930’larda televizyonun satışı başlamış, sonrasında 40’lı yıllarda da geniş kitleler arasında yaygınlaşmaya başlamıştır. Ellili yıllara geldiğimizde dünya geneli, iki büyük global şiddet, yıkım ve vahşetin ardından kaybedecek hiçbir şeyi kalmamış insanlardan oluşuyordu. Medya, tam da bu aşamada devreye giriyor ve tarihe yön verme açısından güç kazanıyordu. Sitüasyonist Enternasyonal, bu sefer medyaya karşı canlanan yeni avangart bir kültürel devrim hareketiydi. Guy Debord’un düşüncelerinin büyük oranda yön verdiği hareketin temel amacı, gündelik yaşamın ve spektaküler tüccar toplumunun eleştirisiydi. Toplumların zaman algısı hızlanıyor, kültür ve sanat ise bireyi boş zaman anlatısıyla oyalayan kapitalist kültürel mallar haline geliyordu. Bu noktada, medya ve televizyon dünyası da özellikle reklamlar yoluyla zihinleri ele geçirerek iktidara ve kapitalist sisteme hizmet etmeye başlamıştı. *“1947’den sonra on yıl içinde Birleşik Devletlerde televizyon sayısı, Selma, Alabama ya da Saigon, Vietnam’ı herkesin oturma odasına getirerek, on binden kırk milyona fırlar.” (Fineberg, 2014: 229).* Tüketim toplumu dur durak bilmeyen bir hızla, içindeki savaştan yadigar kalan varoluşsal boşluğu alışverişle, televizyonda izlediği gerçeğin ve kurgunun, manipülasyonun birbirine

kariştığı bir dñnyayla doldurmaya çalışıyordu. Bu dñnyada, Andy Warhol kendi televizyon şovlarını çekiyor, Richard Hamilton da kolaj serileriyle reklam imgelerinin toplum bilincindeki manipñlasyonunu ortaya koyuyordu. Hamilton, Amerikan rñyası evlerinin ironik mñkemmelliđi ile dalga geçiyordu.



Gñrsel 2.25.: Richard Hamilton, Just what was it that made yesterday's homes so different, so appealing? (Dñnñn evlerini bu kadar farklı, bu kadar çekici yapan şey neydi?), 1956.

(<https://rb.gy/wczp8v>)



Gñrsel 2.26.: Peter Saul, Typical Saigon (Tipik Saygon), 1968.

(<https://rb.gy/p3jn1t>)

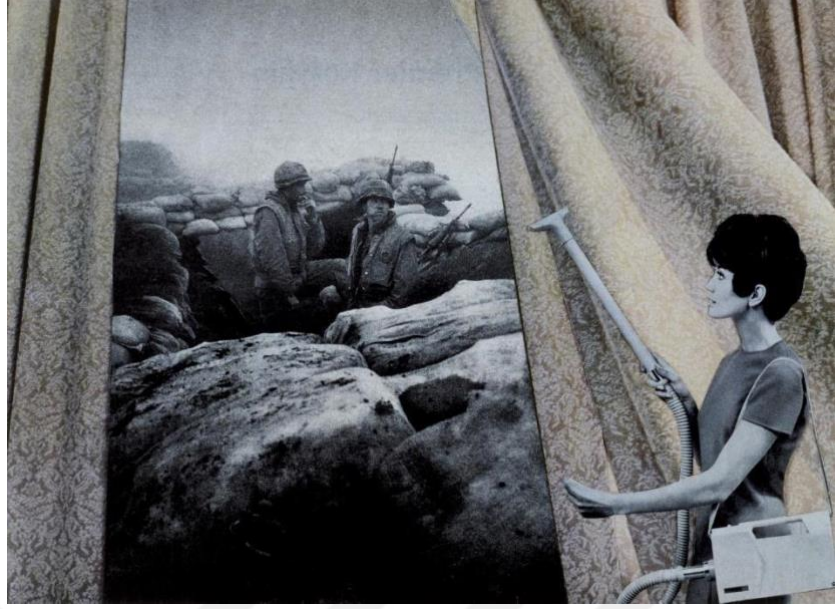
Kitlelere ulaşmış televizyon ve medya sayesinde insanların sosyal adaletsizliklerden anında haberdar olabilmelerinden dolayı, o yıllarda insan hakları hareketleri de filizlenmeye başlamıştır. Peter Saul Altmışların başında gerçekleştirdiği kalabalık kompozisyonlarında, Amerikan Mad dergisinin hicivli ve politik karikatürlerinden ilham alıyor; çizgi film kahramanları, parlak canlı renklerle ders defterlerinin kenarına yapılmış çocuksu çizgilerle Vietnam Savaşını birleştirerek oldukça ironik bir görsel dil ortaya koyuyordu. Amerikan askerlerinin Vietnamlı kadınları aşağılayıp, çarpmıha gererek nasıl sodomize ettiklerine dair neşeli ve alaycı bir grotesk anlatım yakalıyordu.



Görsel 2.27.: Philip Guston, A Day's Work (Bir Günlük İş), 1970.

(<https://rb.gy/pjsyu1>)

Philip Guston da Vietnam savaşına ve döneminin ırkçı olaylarına şahit olmuştur. Çok eski ve oldukça iyi bilinen ırkçı bir grup olan Ku Klux Klan'ın maskelerini betimliyordu. A Day's Work adlı eserinde parçalanmış insan bedeni parçaları karşısın o gün için yapılması gereken ırkçılığı ve nefreti yapmış iki klan üyesinin ironik bir şekilde keyifli sohbetine şahit oluyor gibiyiz. Bu da bizde tuhaf, huzursuz bir duygu kadar; renk paleti ve çizgi tonuyla tam tersi bir şey söylerken çelişen aklı güldürebiliyor.



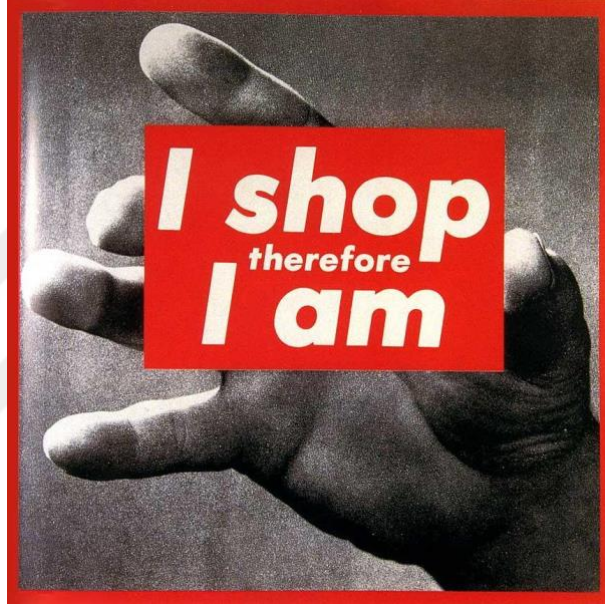
Görsel 2.28.: Martha Rosler, Cleaning the Drapes (Perdeleri Temizlemek), 1967-72.
(<https://rb.gy/18cfu3>)

Martha Rosler, savaş imgelerini döneminin klasik reklam göstergeleriyle kolajlayarak izleyiciyi tüketim toplumunun değerlerinin ve görsel dünyasının gerçeklerle birleşiminden doğan ironik kara mizahla güldürüyor.



Görsel 2.29.: Roland Topor, La Balancoire (Salıncak), 1976.
(<https://rb.gy/g9qpje>)

Polonyalı Roland Topor, resim, karikatür, afiş, sahne tasarımı, edebiyat gibi pek çok alanda farklı eserler vermiş olsa da üretimlerinde öne çıkan kara mizahı belirgin bir şekilde okuyabiliriz. Örneğin, *La Balancoire* adlı eserinde yetişkin bir adamın, küçük bir kız çocuğunu kendisini salıncakta sallaması için kandırarak, çocuktan faydalanmasını betimler. Hem işlediği konunun pedofili ve tacizle alakalı tabu bir konu olması, hem de konuyu dramatize etmeden erkek karakterin kurnazlığı ve kız çocuğunun aptallığına acımasızca güldürebilmesi, bu eserin iyi bir kara mizah örneği olduğunu söylememize yetecek faktörlerdir.



Görsel 2.30.: Barbara Kruger, *I Shop Therefore I Am* (Alışveriş Yapıyorum Öyleyse Varım), 1987.

(<https://rb.gy/q7tltp>)

Barbara Kruger, tüketim toplumunun kapitalizm karşısındaki aptal itaatini ve farkında olmadan içine düştüğü kapital kölelikten yaşadığı tatminle alay eder. Eserlerinde poster estetiğini kullanan Kruger, *Tüketiyorum, Öyleyse Varım* işinde, rasyonalizmin kurucu filozofu Descartes'in ünlü "*Cogito, ergo sum*" (Düşünüyorum, öyleyse varım.) sözünün bir parodisini yaparak, tüketim dışında başka hiçbir şeyle tatmin olamayan insanları aşağılar.



Görsel 2.31.: Sarah Lucas, Au Naturel, 1994.

(<https://rb.gy/oxg9w3>)

Çalışmalarında, toplumsal cinsiyet rolleri ve toplumun kadına yüklediği normalite ve amaçlarla alay eden Lucas, ironik ve grotesk heykeller kurgular.



Görsel 2.32.: Kara Walker, Gone: An Historical Romance of a Civil War as It Occurred between the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart (Gitti: Genç Bir Zencinin Alaca Kalçaları ve Kalbi Arasında Yaşanan İç Savaşın Tarihi Romanı), 1994.

(<https://rb.gy/721dbp>)

Kara Walker'ın New York'taki ilk sergisinde yer alan duvar enstelesyonunda, beyaz duvar üzerine yerleştirdiği karikatür çizgileriyle kesilmiş siyah figüratif kartonlar yer alır. Duvar kompozisyonunu soldan sağa doğru takip ettiğimizde, çizgiromanı andıran

sekanslarla değişen, tarih resmine yakın anlatımcı bir yapıyla karşılaşıyoruz. En solda iki burjuva sevgilinin aşkını anlatıyormuş gibi görünen hikaye bir anda tekinsizleşerek, tecavüz ve şiddet içeren sahnelere ev sahipliği yapar. Walker, komik karikatüristik fakat belirsiz silüetleri kullanarak köleliğin tarihsel anlatılarını ve etnik stereotiplerin süregelen devamlılığıyla ironi kara mizah yoluyla dalga geçmiştir. Kara Walker bu eseriyle Betye Saar gibi eleştirmenler tarafından, çalışmalarının Amerika'nın tarihini hastalıklı ve karikatürize bir şakaya dönüştürmenin iğrenç bir yolu olduğu düşüncesiyle ateş altında kalmıştır (Prince, 2017). Aslında Saar'ın betimlemesi eserin tam anlamıyla bir kara mizah ürünü olduğunu doğrular.

Yüzyılın ikinci yarısında, modernizm ve avangard düşüncelerinin kendisi kalıplaşmış, karşı durdukları ciddiyet ve sarsılmaz değerlerle aynı konuma gelmiştir. Yeni ve öncü olmak artık demode bir hal almıştı. 1989 yılında internetin günümüzdeki haline ulaşması tamamlanmış ve Steve Jobs'un 2007'de ilk akıllı telefon iPhone'u tanıtmasıyla, tıpkı endüstriyel devrim sürecinde olduğu gibi günlük hayatı ve insan ilişkilerini kökten değiştirmiştir. *“Yüzyılın sonu itibariyle çok merkezli yeni bir model gerçekleşir ve 21.yyın başında bilgi teknolojisinin yükselişi ile tek bir merkez anlayışı, küresel sanat dünyasında tartışma konusu haline gelir.”* (Fineberg, 2014: 21) Bir yandan küresel ısınma sebebiyle artan doğa olayları, hala sanayi üretiminin büyük çoğunluğunu gerçekleştiren birinci dünya ülkeleri ile diğer ülkeler ve eski koloni bölgeleri arasında yaşanan uluslararası global haksızlıkları ön plana çıkarmakta, bir yandan da dünya genelinde çocuklar örgütlenerek topluca okul bırakma eylemiyle gelecek endişelerini ortaya koymaktadır. 21.yy, çocukların bile geleceklerine, hayatlarının devamlılığına dair ümitlerinin derinden sarsıldığı bir zaman dilimidir. Böyle bir ortamda kara mizah ifade biçimi, gülmenin tabusal olgularından büyük oranda uzaklaşması ile günümüz sanatsal üretimlerinde ön plana çıkmaya başlamıştır. İnternetin toplumsal sınıfların haberleşme ve ifade özgürlüğüne alan açan yapısı, sosyal ve kültürel normların, tabuların daha kolay sorgulanabilen olgular olmasını sağlar. Günümüz bireyi ölüm ve gelecek endişesi, sürekli değişen teknolojiye adaptasyonu ile neredeyse hiçbir şeyin norm veya tabu kalamayacağı bir düzene doğru ilerlemekte. Bu düzende dün doğru bildiklerimiz, yarın tamamen yanlış ve hatta tabuya dönüşmüş olabilir. Birey ayaklarının altından kayıp giden normlar zeminin yerini, bu sürekli değişim ve yok oluşa doğru sürüklenen düzenin nihilist alayı ile daha çok doldurmaya başlamıştır. İnternet memeleri, GIFler, stickerlar vb. üretimleri

ve paylaşımları kolay popüler kültür üretimleri olarak görülseler dahi, akıllı telefona ulaşımı olan her insanın kolayca kendini ifade edebileceği görsel anlatım formatlarıdır aynı zamanda. Özellikle mizahın günümüzde çok kullanıldığı bu fenomen formatlar kara mizahın yeni alanı olmaya başlamışlardır. Diğer bir taraftan ABD ve Avrupa ülkelerinin kara mizah üretimleri, gerek ifade özgürlüğü gerekse ekonomik ve fiziki şartların elverişliliği sebepleri ile dünyaya yayılmakla birlikte, diğer ülkelerde insanlar, kara mizahın can suyu olan kaosu ve baskıyı yaşamaktadırlar. Görsel 33'te İsa'nın çarmıha gerilişinin Banksy tarafından yapılmış bir parodisini görmekteyiz. Tıpkı Barbara Kruger'ın tüketim toplumunu aşağılaması gibi Banksy de burada, İsa'nın ve Hristiyan inancının, kapitalizm sonucu ortaya çıkan tüketim toplumunun değerleri ile nasıl dönüştüğünü ironik ve satirist bir anlatımla değerlendirmiştir. İlk hali; iyiliği, bu dünya sonrası ve Tanrı için yaşamayı çağrıştıran İsa figürü, bugünkü hali ile kapitalizmin insanların dini inanç ve duygularını sömürerek daha fazla satış yapmanın bir aracı haline gelmiştir. Bu eleştirel düşünceyi yansıtması ve bunu dini ikonaları aşağılayarak gerçekleştirmesi açısından eser, aynı zamanda kara mizah türünün de iyi bir örneğidir.



Görsel 2.33.: Banksy, Christ with Shopping Bags (Alışveriş Poşetli İsa), 2004.

(<https://rb.gy/q5amw6>)



Görsel 2.34.: Marcel Dzama, Untitled (İsimsiz), 2000.

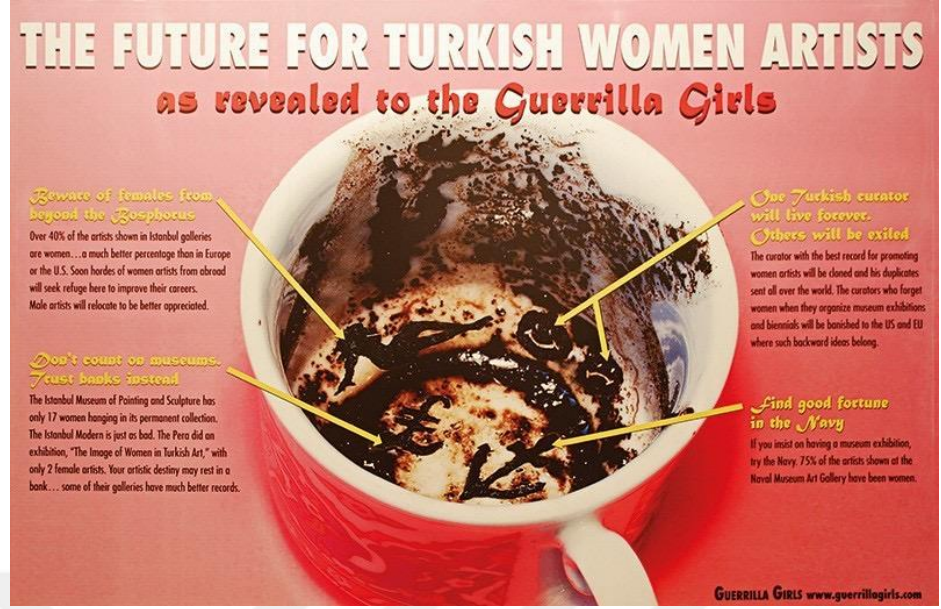
(<https://rb.gy/szhcua>)

Marcel Dzama'nın pratiğinin genelinde karnavalesk ve mizahi öğelerle grotesk ironiler hakimdir. Rengarenk ama tekinsiz bir atmosfer hakimdir. Aynı anda hem gerçeküstü hem tanıdık hem tatlı hem şiddetli, hem kaotik hem de zarif olan benzersiz dünyalar yaratabilen Dzama, bu özelliği ile kara mizahın çoklu duygulanım etkisine ve incelikli aşığılamalarını ifade diline iyi yansıtabilen sanatçılardandır. Görsel 34'teki eserine ilk bakışta bu sahne, bir oyun ve silah da bir oyuncakmış gibi görünse de emin olamadığımız bir şekilde bir grup çocuğa ders verilmekte gibidir. Renklerin güçlü çağrışımsal özelliğini kullanan Dzama, sanki bir asker-öğretmenin, savaşta ölmek üzere neredeyse ölü doğmuş diyebileceğimiz, gözden çıkarılmış çocuklara nasıl silah kullanmaları gerektiğini anlatmakta gibidir de. Bu iki ihtimali aynı anda içermesi sebebiyle güçlü ironi duygusu yaratmaktadır. Aynı zamanda insanların daha çocukluktan savaşa, sistem ve iktidar uğruna ölüme gitmeye nasıl hazırlandıklarına dair de tekinsiz satir içermesiyle kara mizahi ifade diline sahiptir.



Görsel 2.35.: Odd Nerdrum, Ecce Homo (İşte İnsan), 2022.
(<https://rb.gy/hqn0s0>)

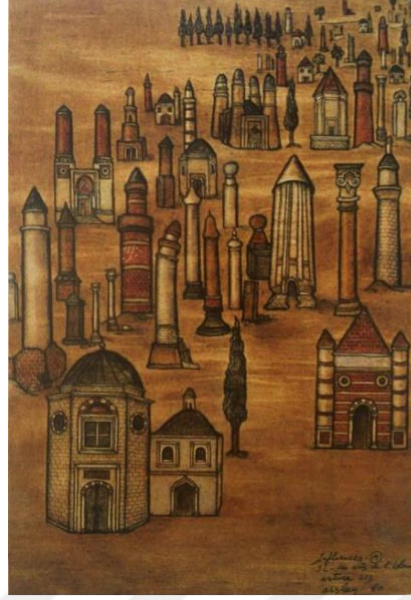
Odd Nerdrum'un Ecco Homo adlı eseri, Ernst ve Banksy'de olduğu gibi dini ikonalarını insanlaştırarak yüce ve kutsal olanı aşağıya, dünya katına çekmeye çalışır. Bu görselin güçlü kara mizahı, bedenin sıçma, işeme, kusma, şehvet vb. hayvani addedilen ve reddedilen taraflarının İsa'da görülmesinden gelir. Dışkı insanın zaten utandığı ve saklamaya çalıştığı aşağılık bir şey olarak kabul edilirken, İsa'nın dışkılaması İsa'yı da aşağılar her ne kadar İsa'da günün sonunda bir insan olsa da. Fikrin şaşkınlığı ve kavramlarının uyumsuzluğu izleyicide kutsal olanın rezilliğine güldürebilmektedir.



Görsel 2.36.: Guerilla Girls, The Future For Turkish Women Artists (Türk Kadın Sanatçıların Kısmeti), 2006.

(<https://rb.gy/128p7w>)

Guerilla Girls'e ait bu poster, görsel ve sözel kara mizahın bir birleşimidir. Türkiye kültüründe oldukça köklü ve bilinen, Türk kahvesi fincanından fal bakma geleneğini söylemek istedikleri için zengin ve anlamlı bir araç kullanmışlardır. Bu geleneğin hala yaygın olması, ironik bir şekilde bu coğrafyadaki gelecek tahayyülünü ve kadının geleceği üzerindeki iradesine dair algısını da göstermektedir. Kadın sanatçıların sadece cinsiyetlerinden dolayı İstanbul'da yüzleşmek zorunda kaldığı kendinden absürt bilimsel gerçekleri izleyiciye, karikatüristik bir dille güldürerek aktarmaktadır.



Görsel 2.37.: Yüksel Arslan, Arture 213, 1980.
(<https://rb.gy/vxalvl>)

Yüksel Arslan hayatı boyunca kendine has boyalar ve resim tekniği ile yapmaya devam ettiği, *Arture*'lerinde insanı ve insan olmanın anlamını araştırmıştır. Osmanlı'dan beri Türkiye'de varlığını devam ettiren tarikatlar, Cumhuriyet döneminde de toplumun muhafazakarlığı ve dindarlığı konularında oldukça etkili olmuşlardır. Ülkenin geneline hakim dini yapı camilerin, erkek üreme organına benzetmesiyle ironik bir anlatım yakalayan Arslan, Cumhuriyet sonrası hükümetlerin iktidar minarelerinin özündeki iktidarsızlığı ortaya çıkararak iktidarın, dini kurumlarla olan ilişkisini aşağılamaktadır.



Görsel 2.38.: Mustafa Horasan, Herkes Kendi Yolunda, 1998.
(Çalıkoglu L., 2003: 126-127. *Horasan/m 1988>2003*. Evin Sanat Galerisi Yayınları)

Horasan'ın eserleri, Nesin'nin bahsettiği kara gülmece etkisini yaşatır. Zihinsel bir gülüşür buradaki, kahkaha attırmaz fakat ayıp ve dalga geçilecek tekinsiz bir şeyler döndüğünü hissederiz resimlerinde, merak ederiz orada işlenmiş günahları. Bu resimler; “Hiç söylenilmeyecek ve hiç konuşulamayacak bir alanın sözleridir.” (Çalıköğlü, 2003: 34). Horasan'ın figüratif kompozisyonlarında absürt durumlardaki bedenin hayvansal tarafını ve kırılmasını ortaya koyan, çarpık ve deforme olmuş karnavalesk figürler insan zihninin kutsallaştırdığı ne varsa onlarla dalga geçer gibidirler. Sanki orada olup biten günahın kokusunu alır, tüm yaşamın üstüne bindiği insan etinin dokusunu tadarız bu koyu figürlerde. Tabuların ifadesi söz konusu olduğunda mizah bize cesaret verir ancak mizahın tonu da bir anda koyulaşır. Horasan mizahın bu haliyle, yok sayılmışlığın ve bastırılmışlığın getirdiği sessiz ve acı gülüşe eşlik ettirmeyi başarır görenleri.



Görsel 2.39.: Mehmet Gülerüz, Bilerek, 2019.

(<https://rb.gy/et91hs>)

Mehmet Gülerüz de Yüksel Arslan gibi insana, insan davranışlarına odaklanır. *Bilerek* adlı eserinde, kucağında parçalanmış ve canlı domuzlar olan ve yüzünü göremediğimiz bir figür yer almaktadır. Bu haliyle bile oldukça tekinsiz görünen eser, ortada hiçbir şey yokmuşçasına gazete okumaya devam eden figürün absürtlüğü ile hem komik hem de tekinsizdir.



Görsel 2.40.: Canan Şenol, Köy Meydanı, 2009.

(<https://rb.gy/e6cfeu>)

Kara mizahta şartlanılmış davranışların, hayatın ve mantığın önüne geçtiği absürt durumlarla karşılaşılır. Bu bağlamda Canan Şenol'un 2009 tarihli *Köy Meydanı* adlı eserinde, soyulup aşağılanarak ölümle burun buruna gelmiş köy erkeklerine karşı, köy kadınlarının tepkileri bir kara mizah örneği olarak okunabilir. Baskılanmış kadınlar, köyün erkeklerinin ölmek üzere olmalarından dolayı beklenen korku ve acı tepkisi yerine; kocaları, komşuları, akrabaları olan erkeklerin meydana saçılmış çırılçıplak penislerden duydukları utanç ön plana çıkar. Böylesi bir durumda kadınlardan beklediğimiz insani tepkiyi göremeyişimizin şaşkınlığı ile; kadınların yaşadığı utancın, hayatları boyunca maruz kaldıkları baskılanmanın sonucu olduğunu kavrayışımız aynı anda gerçekleşir ve bu empati sayesinde bizi de kadınlarla birlikte onlara hak vererek güldürür.



Görsel 2.41.: Meltem Sarıkaya, Türk Kebabı, 2021.

(<https://rb.gy/9vtdug>)

Meltem Sarıkaya'nın eserleri ironik, mizahi dili kolay okunabilen görsel mesajlardan oluşur. Genellikle toplumsal cinsiyet, kadın bedeni, toksik masküleniteyi konu edinen Sarıkaya, *Türk Kebabı* adlı eserinde, Türkiye coğrafyasında var olan erkeklik söylemlerine dair ironik bir aşağılama içerir. Bu coğrafyaya göre pornografik imgeler içeren ve kolaylıkla sansüre maruz kalabilecek çıplak kadın bedeni, erkeğin güç ve fallus üzerinden kimliğini ve kişiliğini kurgulamasını aşağılar. Bir yandan kebab görseli, her gün daha çok artan kadın cinayetlerini çağrıştırarak tekinsiz bir izlenime de yol açar. Bu açılardan pek çok farklı duyguyu yaşatan eser, absürtlüğü ile izleyiciyi güldürmeyi başarır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. UYGULAMALAR

Kişisel uygulamalarda kara mizah konusunun merkeze alınmasına ilham olan faktör, stand-up komedi ile olan bağlantısıdır. Günümüzde stand-up komedi, online dünyanın ele geçirdiği düzende, gitgide yaygınlaşan ve örneklerinin daha fazla karşımıza çıkmaya başladığı bir alandır. Görsel kara mizah, sahne performansından oldukça farklı olsa da ortaya çıktığı zihin yapısı ve hayat felsefesi aynıdır. Kara mizahın ikili duyguları aynı anda tetikleme, bireyi nasıl hissettiğine ve hissetmesine dair kararsız bırakması, konuşulmayan gerçekleri ifade etmesi ve hem bireysel hem de toplumsal travmalarda bireyi mağdur konumundan çıkarıp bir gözlemci olarak konumlandırması, uygulamalarda erişilmesi amaçlanan etkileridir. Çalışmalardaki ifade isteğinin ardında yatan en büyük motivasyon genellikle kişisel travmalar olsa da üretim sürecinde, kişisel olan ile politik ve toplumsal olan arasındaki bağlantılar değerlendirildi. Hem kişisel travmaların neredeyse hepsinin kadınlıkla alakalı olması hem de feminist teorinin tıpkı kara mizah gibi toplumda konuşulmayan tabuları ve sosyokültürel normları hedef alması bakımından, uygulamaların feminist meselelere dokunduğu söylenebilir.



Görsel 3.42.: Pınar Yün, İsimlessiz, 2022, 35x45cm, Serigrafi Baskı

Görsel 42'deki çalışmada, kadın bedeninin toplumsal hayattan kopararak, eve ve özel alanlara hapsedilmesi meselesi merkeze alındı. Günümüz toplumunda kadından; sadece hizmetçilik eden, çocuk doğuran ve yetiştiren bir çiftlik hayvanı gibi yaşarken aynı zamanda hem genç hem de seksi ve güzel kalabilmesi beklenmekte. Bunların hepsini de etrafına gülücükler saçarak yapması gerektiği, mutsuzluğunu saklamasının erdemli bir davranış olduğu düşünceleri genel kabul görmekte diyebiliriz. Gülümseme aslında, kadından beklenen, etrafına gülümseyerek hoşnutluk ve güven duygularını aşılması beklenen duygusal emektir. Tüm bu gerçek olamayacak kadar absürt insanüstü beklentilerin ironik bir kafa karışıklığı yaratması amaçlanarak, konuyla ilgili bir yığın imgenin birbirlerine zıt yerleştirilmesi yoluyla bu amaçlanan kafa karışıklığı yaratılmaya çalışıldı. Eğitimden, üretimden ve kamusal alanlardan uzaklaştırılarak evlere kapatılmış kadın bedeni ve zihni, bir türlü dahil olmasına da izin verilmeyen toplum için daha fazla toksik maskülen bireylerin yetişmesini sağlamakta. Bu kısır döngü, evin bacasından çıkan zehirli fallus metaforu ile görselleştirildi. Kadının üretimden uzaklaştırılmış olması, parçalanmış ve kayıp kollarla sembolleştirildi. Kadın cinselliğinin sadece çocuk doğurma amaçlı kabul görmesinin bir metaforu olarak kadın bedeni, hayvanı andıran çoklu memelerle groteskleştirildi.



Görsel 3.43.: Pınar Yün, Çocuklar! Yemek neredeyse hazır!, 2022
150x200cm, Tuval üzerine karışık teknik



Görsel 3.44.: Pınar Yün, Extra Power (Ekstra Güç), 2022, Dijital resim

Görsel 43 ve 44’te kadının, toplumun genelinde konuşulmayan ve görülmeyen ev içi emeği ile dalga geçme yoluyla, satirik bir dil kurgulandı. *Çocuklar! Yemek Neredeyse Hazır* başlıklı uygulamada, Orta Çağ ve sonrasında modern döneme kadar yakılarak öldürülen cadılardan ilham alındı. Zihin gücü ile bir adamın kendi boğazını kestirebilecek ve çocuklarına hayatta kalabilmeleri için, kendi babalarını yedirebilecek kadar acımasız bir kadının alaycı ve güçlü özgüveninin yarattığı korku yansıtılmaya çalışıldı. *Extra Power* adlı çalışmada ise, bir temizlik kovanının ambalajındaki slogan kullanılarak, sloganın kendisi ile yanılısamasını yaratmaya çalıştığı güç imgesi arasındaki ironi; güçlü kollara sahip bir kadın bedenine yerleştirilen temizlik paspasına ait kafa ile metaforlaştırılarak, alaycı bir eleştiri ortaya konulmak istendi.



Görsel 3.45.: Pınar Yün, Hi Daddy! (Selam Babacım!), 2022, Dijital Resim



Görsel 3.46.: Pınar Yün, Slapstick, 2022, Dijital Resim

Görsel 45 ve 46’da günümüzde büyük bir tabu olan pedofili meselesi çalışıldı. *Hi Daddy!* adlı çalışmada, olgun kadın bedenine sahip çıplak bir kız çocuğu, kendi odasının balkonunda babasını selamlarken kurgulandı. Figürün bir kız çocuğundan beklenmeyecek şekilde bu kadın bedenine sahip olmasıyla yakalanan ironik ifade yoluyla, toplumun kız çocuklarına ve kadınlığa olan çelişkili bakışı ve beklentileri eleştirilmeye çalışıldı. Bu temsil aynı zamanda, yaş pek de fark etmeksizin olgun bir kadın

bedeninin neredeyse küçük kız çocuğunu hatırlatacak şekilde genç; hatta çocuksu, masum bir yüzü taşıması gerektiği düşüncesinde saklı ikinci bir ironiyi de yansıtmaktadır. Bahsedilen iki ironik gerçeğin birleştiği bu temsil izleyiciyi selamladığında; izleyicinin kendisini, pedofili gerçeğini ve kadın bedeni imgesine dair genel toplumsal anlayışın pedofili ile yakınlığındaki çelişkiyi değerlendirirken bulması amaçlanmaktadır. Çıplak kız çocuğu figürünün, özellikle Türkiye'nin kültürel normları içinde kabul göremeyecek bir şekilde balkonda olması, çıplaklık tabularına dair kafa karıştırıcı absürt bir kurgu kompozisyon dili yaratmıştır. İşin adının İngilizce olmasının sebebi ise, "daddy" kelimesinin; ortaya çıkarılması amaçlanan kafa karışıklığını güçlendirmesidir. "Daddy" kelimesi hem "baba" anlamını taşıması hem de çiftler arasında erkek tarafa bir hitap şekli olmasından dolayı halihazırda pedofiliyi çağrıştıran ironik bir kelimedir.

Slapstick adlı çalışmada ise Slapstick komedi türünün kendine has el şakalarından ve şiddetten oluşan yapısı, kız çocuğunun ev içinde maruz kaldığı fiziksel ve cinsel şiddetle ve bu şiddetin üreticisi politikalarla dalga geçmek için kullanılmıştır. Kız çocuklarının, patriyarkanın kendilerine en yakın temsili olan babalarının sahip olduğunu düşündükleri gücü tersine çevirerek şiddetin, bu sefer çocuğun kendisi tarafından uygulanmasındaki uyumsuzluk, absürt bir etkiye yol açmıştır. Çocuğun, sahnenin yarattığı uyumsuz etkiyi güçlendirecek şekilde gülümsemesi ile ironik anlatım yakalanmaya çalışılmıştır.



Görsel 3.47.: Pinar Yün, Adet Boku, 2022, Dijital Resim

Adet Boku'unda (Görsel 47), Türkiye'nin büyük şehirlerinde yaşayan eğitilmiş ve gelir seviyesi yüksek kesimin yavaş yavaş yenmeye başladığı adet tabusunun daha fazla üzerine gitmek istediğim. Türkiye'de eğitilmiş ve çalışan genç kadınların kamusal alanda, adetle ilgili daha rahat davranmaya ve konuşmaya başladığını görsek de kadın bedenine ait bu sürece dair geriye kalan pek çok şey hala ifadeye kapalı bir şekilde durmakta. Bu kompozisyonda, çoğu kadının adetle birlikte katlanmak zorunda kaldığı, bedenindeki acı verici değişimler; abartı yoluyla karikatürleştirilmeye çalışıldı. Hem dışkı ve beden sıvılarıyla ilgili şakalar hem de argo içeren söz şakaları şeklinde özetleyebileceğimiz Skatolojik komedi yöntemi kullanıldı. Alt bedenin üst beden görüntüsü ile kafa karıştırıcı, uyumsuz birleşiminin grotesk ve ironik bir ifadeye yol açması amaçlandı.



Görsel 3.48.: Pınar Yün, Grotesk Ekran, 2022, Dijital Resim

Grotesk Ekran (Görsel 48), insan bedeni ile teknoloji ve sosyal medya arasındaki ilişkinin incelendiği bir çalışma oldu. İnsanın sürekli ideali ve mutluluğu yakala“-mış” gibi davrandığı sanal internet dünyasının temsili bir ekran imgesinde; kan ve çiş gibi beden sıvılarını çağrıştıracak renklerin, neredeyse duymaktan harap olmuş, parçalanmış kulaklar ile kullanımı, bedenin kolayca zarar görebileceği bir et parçası olduğu gerçeğini yansıtmaktadır. Dişleri çürümüş ağızların içine yerleştirilen gözlerin grotesk abartısı, günümüz sanal zihinlerinin bedenin doğasına ait; hastalık, sakatlık ve acı gibi olgulara dair anlayışını ön plana çıkartmak için kullanıldı. Karikatüre yakın bir şekilde deforme edilen gülümsemeye de ironik bir etki oluşturulmaya çalışıldı.



Görsel 3.49.: Pınar Yün, Dantel Seven Adamlar, 2022, Dijital Resim

Dantel Seven Adamlar (Görsel 49) çalışmasında, 2000'ler ve öncesinde doğan Türkiyeli kişilerin televizyonun ülkeye girmesi ile birlikte aşına oldukları bir gelenekten esinlenildi. Gelinlik çeyizlerinden çıkan bir dantel, dekorasyon amaçlı televizyonun üstüne yerleştirilir ve buradan sarkarak ekranın bir bölümünü kapatırdı. Çoğunlukla bu görsel estetiğin eşlik ettiği geleneksel aile yapısında ve bu yapının dayattığı cinsiyet normlarında doğup büyümüş erkek zihinlerin, aynı kültürel normlar ve tabular sebebiyle işledikleri kadın cinayetlerine eleştirel bir dille yaklaşılmaya çalışıldı. Televizyonda gösterilen kesilmiş kadın kafasına ait beden, dantelli iç çamaşırları sebebiyle öldürüldüğü izlenimi veren temsilde; saçma ve şaşırma duygusunun tetiklenmesi hedeflendi. Uygulamaya verilen ismin bu acımasız olaya alaycı bir tutumu çağrıştırmaması sebebi ile ortaya satirik bir anlatım dili çıktı. Kompozisyonun izleyiciyi katilin yerine koyan veya katilin yanında konumlandıran yapısı, ifadedeki suçlayıcı ve alaycı, protest satir dilini güçlendirmek için tasarlandı.



Görsel 3.50.: Pınar Yün, Burkavulva, 2022, Dijital Çizim

Burkavulva (Görsel 50) başlıklı karikatürde, aynı anda hem burka giymiş bir kadın hem de vulva olarak algılanabilecek bir karakterle görsel ironi yaratılmaya çalışıldı. Kadının kadınlığını kapatması amacı taşıyan burkanın aslında, kadının varoluşuna dair sadece cinselliğini ön plana çıkararak objeleştirmesi gerçeği; bu görsel ironi ile canlandırılmaya çalışıldı. İslam dininde kadın bedeni ve cinselliği ile ilgili tabu inanışlarla alay edilmesi yoluyla satirik aktarımlı bir kara mizah yaratılmaya çalışıldı.



Görsel 3.51.: Pınar Yün, Aile Kavramı, 2022, Dijital Resim

Aile Kavramı (Görsel 51) adlı en son uygulamanın, Türkiye'nin güncel meselelerinden birisi olan "aile" olgusu üzerine düşündüren bir çalışma olması hedeflendi. İktidarın çok sık kullandığı söylemlerden birisi olan "ailenin bütünlüğü" kavramının, Müslüman erkeklerin değerleri ve çıkarları üzerine inşası, kulak yerine bir çift fallusa dönüşmüş cami minaresi şeklinde canlandırılarak absürt ve satirik bir dil yakalandı. Bu kavramın aynı zamanda iktidarın baskıcı ve otoriter tutumunu meşrulaştırmak için kullanıldığı gerçeği, arka plandaki gazete görselinin manşetinde yer verilen yazı ile aktarılmak istendi. Kompozisyonda, figürün elinde tuttuğu dolar demeti ile temsil edilen yolsuzlukların yarattığı kaosun toksik ve rahatsız edici hissi, sarı renk tercihi ile güçlendirilmek istendi. Tek karar verme yetkisine sahip olduğuna inanıyormuş gibi görünen otorite figürünün, tek tanrılı dinlerde şeytanın temsilcisi olarak genel kabul gören kediye benzetilmesi yoluyla alegorik bir anlatım yakalanmaya çalışıldı.

SONUÇ

Bu tezde, kişisel yaratıcı pratiklerin ve üretimlerin bir temele oturtulması amacıyla görsel kara mizahın izleri sürüldü. Neden güldüğümüz sorusunun cevabı ve bu soru ile bağlantılı olarak kara mizahın tam bir tanımının, tarihsel, kültürel, sınıfsal ve hatta bireysel alımlamalara göre değişen nitelikleri sebebiyle netleştirilememiş olduğu görüldü. Bugüne kadar konuyla ilgili ortaya çıkan bulgular derlendiğinde; kara mizahın, klasik mizahın ötesinde ifade özgürlüğü ile güçlü bağlantısı fark edildi. Kara mizahın, insan zihninin tabulaştırdığı veya sansürlediği olgular ve kaçtığı, yüzleşmek istemediği hem bireysel hem de toplumsal travmalarla ilgili diyalogun başlatılmasını mümkün kılan potansiyeli keşfedildi.

Kara mizahi ifade yöntemlerinin birbirleri ile ilişkisi içinde ayrıştığı ve benzeştiği noktalar görsel örnekler üzerinden çözümlendi. Bu çözümlene sonucunda bahsedilen ifade yöntemleri kişisel üretim pratiklerinde uygulanarak kara mizahi bir ifade dili geliştirilmeye çalışıldı. Bu uygulama sürecinde, kara mizahın sosyokültürel normlar ve tabulardan doğan eleştirel düşünce pratiğinin içselleştirilmesi, bireysel ifade özgürlüğünün gelişimine büyük katkı sağladı.

İkinci bölümde sanat tarihsel bir perspektiften ele alınan konuyla ilgili, sanatçılara ait eser görsellerinin incelenmesi ile bir görsel hafıza pratiği oluşturuldu. Kara mizahın doğası, böyle bir tanımın gerekliliğini hazırlayan toplumsal koşullar ve toplumların sahip olduğu bilinç yapısı çerçevesinde geçirdiği değişimler, bu değişimlerin ışığında diğer sanat disiplinleri içindeki ifade yöntemleri ile etkileşimi çözümlendi.

Bilimsel devrim ve okuryazarlığın artmasıyla birlikte birey fikrinin gelişmesi; bu durumla bağlantılı olarak değişmekte olan toplumsal düzenin ve belirsizliğin, kara mizah kavramına temel hazırlayan koşullar olduğu belirlendi. Bu koşulların yanında, kara mizah kavramının mizahtan ayrılarak kendine has bir tanıma sahip olmasının; savaş, katliam, işkence ve şiddetin, korkutucu bir kaosun içinde yaşandığı uzun bir dönemin etkisiyle gerçekleştiği bulgularlandı. Bu bulgunun, kara mizahın en belirgin karakteristik özellikleri; acımasızlık, duygusuzluk ve soğuk kanlılıkla örtüştüğü görüldü.

Çağdaş döneme gelindiğinde ise hem politik hem de ekolojik belirsizliğin artarak devam etmesiyle birlikte insanlarda, çelişkilerin ve ümitsizliğin arttığı gözlemlendi. İletişim teknolojilerinin gelişmesi ve toplumsal iletişim pratiklerinin değişmesinin; ahlaki

görelilik anlayışı ile birlikte radikal hareketlerin de yaygınlaşmasına sebep olduğu fark edildi. Bu iki durumun günümüzde, kara mizahi özellikler taşıyan üretimlerin artmasının temelinde yatan etkenlerden olduğu anlaşıldı. Ayrıca, baskı ve şiddete maruz kalan azınlık grupların görünürlüğünün artmasıyla ortaya çıkan politik doğruculuk anlayışının çağdaş kara mizahı şekillendirdiği fark edildi.

Görsel kara mizaha ait ifade dilinin denendiği ve geliştirilmeye çalışıldığı kişisel uygulamalar bölümünde, kara mizahın doğası gereği kişisel travmalar ve tabular üzerine yoğunlaşıldı. Bu durum, kişisel uygulama içeriklerinin Feminist Teorinin meseleleri içinde yer aldığını fark ettirdi. Uygulamalar süresince kara mizah ve feminist teori arasında, ikisinin de taciz, tecavüz, pedofili, kadın bedeni vb. pek çok tabu meselelerden doğmaları sebebi ile oluşan ortaklıklar ve bağlantılar keşfedildi. Bu tez kara mizahın, sanatsal ifade yoluyla direnme ve değişim yaratma potansiyelinin birebir yaşandığı bir sürece dönüşerek, kişisel yaratıcı ifade pratiklerine sağlam bir temel oluşturdu. Aynı zamanda bu aydınlatıcı araştırma ve inceleme sürecinin sonunda kara mizahın, feminist meseleler özelinde yarattığı ifade özgürlüğü sayesinde, bu konulardaki toplumsal değişime dair politik gücünün ne olabileceği gibi yepyeni bir soru doğdu.

İnternet kültürü içinde doğan meme, GIF, sticker vb. formatlarla beraber, global içerik üretim ve oyun platformlarının da kara mizah üretimine büyük alan açtığı ve herkes tarafından ulaşılabilir ve üretilebilir olması sebebiyle de ifadeyi çeşitlendirdiği fark edildi. Bu çeşitlilik kişisel uygulamaları ayrıca edebiyat ve müzik alanlarında da denemelere yönlendirirken, geleceğe yönelik kişisel üretimlerin de çok çeşitli formatlardan beslenmesi planlandı.

KAYNAKLAR

- Antmen, A. (2021). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar** - Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla. *SEL Yayıncılık
- Aristoteles (2015). *Nikomakhos'a Etik*. Say Yayınları.
- Aristoteles (2016). *Poetika*. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aristoteles (2018). *Retorik*. Say Yayınları.
- Artun, A. ve Artun Altınyıldız, N. (2018). *dada Kılavuz - 1913-1923 Münih, Zürich, Berlin, Paris*. İletişim Yayınları.
- Artun Altınyıldız, N. (2016). *Zamanın Dışına Kaçış: Bir Dada Günlüğü - Sözcük ve İmge*. e-skop.com: <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-zamanin-disina-kacis-bir-dada-gunlugu-sozcuk-ve-imge/2883> [Erişim tarihi: 12 Haziran 2022]
- Bahtin, M. (2020). *Karnavaldan Romana - Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Ayrıntı Yayınları.
- Baransel, Z. (2012), *Goya: Zamanının Tanığı - Graviürler ve Resimler ya da Hayallere Özgürlük!*. e-skop.com: <https://www.e-skop.com/skopbulten/goya-zamaninin-tanigi-gravurler-ve-resimler-ya-da-hayallere-ozgurluk/811> [Erişim tarihi: 21 Ekim 2022]
- Bergson, H. (2019). *Gülme – Komiğin Anlamı Üstüne Deneme*. Ayrıntı Yayınları
- Betlejewski, S. ve Ossowski, R. (2009). *Deafness and Mentality in Francisco Goya's Paintings*. Otolaryngologia Polska. The Polish Otolaryngology 63(2):186-90.
- Breton, A. (2009). *Anthology of Black Humour*. Telegram Books.
- Britannica Çevrimiçi Ansiklopedi. (2022): <https://www.britannica.com> [Erişim tarihi: 02 Ocak 2022]
- Çağrı, M. (1996). *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 14. Cilt.
- Çalikoğlu, L. (2003). *Horasan/m 1988>2003*. Evin Sanat Galerisi Yayınları
- Camus, A. (2010). *Sisifos Söyleni*. Can Yayınları.
- Cebeci, O. (2016). *Komik Edebi Türler - Parodi, Satir ve İroni*. İthaki Yayınları.
- Clarke, J. R. (2007). *Looking at Laughter: Humor, Power, and Transgression in Roman Visual Culture, 100 b.c.–a.d. 250*. Berkeley: University of California Press.
- Demiralp, O. (2005). *Usun Gülümsemesi*. Kitap-lık Dergisi. Sayı:79. Ocak 2005.
- Dertli, Ü. (Ed.). (2010). *Fotoğraflarla Dünya Tarihi - Britannica Ansiklopedisi ve Getty Images*. Dinozor Yayıncılık.
- Eco, U. (2015). *Çirkinliğin Tarihi*. Doğan Kitap Yayınları.
- Edgü, F. (1982). *Gülen Ciddiyet ya da Uyanık Aklın Serüveni*. Milliyet Sanat Dergisi. Cilt 45.
- Waresquiel, E. (2004). *İsyankar Yüzyıl - Yirminci Yüzyılın Başkaldırı Sözlüğü*. *SEL Yayıncılık
- Emrich, W. 1968. *Franz Kafka'nın Dünyasının Tenkidi*. Atatürk Üniversitesi Yayınları.

- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat - Varlık Stratejileri*. Karakalem Kitabevi Yayınları
- Freud, S. (2021). *Espriler ve Bilinçaltı ile İlişkileri*. Oda Yayınları.
- Gibson, M. (1995). *Symbolism*. Taschen Books.
- Güzer, O. (2020), *Simgelerin Alacakaranlığı: Klinger, Munch ve Ensor'da Tekinsizlik*. e-skop.com: <https://www.e-skop.com/skopbulten/simgelerin-alacakaranligi-klinger-munch-ve-ensorda-tekinsizlik/6038> [Erişim tarihi: 18 Şubat 2022]
- Heartney, E. (2011), *Sanat ve Bugün*. Akbank Kültür ve Sanat Dizisi: 78.
- Hobbes, T. (1993). *Leviathan*, Yapı Kredi Yayınları.
- James-Gillray.com. (2022): <https://www.james-gillray.org> [Erişim tarihi: 15 Şubat 2022]
- Karaova, M. (2021). *Grotesk Mizaç ve Çarpıtma*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Merriam-Webster Çevrimiçi Sözlük. (2022): <https://www.merriam-webster.com> [Erişim tarihi: 05 Ocak 2022]
- Morreall, A. (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*. İris Yayıncılık.
- Nesin, A. (1973). *Cumhuriyet Döneminde Türk Mizahı*. Akbaba Yayınları.
- Nesin, A. (1982). *Aziz Nesin: Ben Mizahı Değil, Mizah Beni Seçti*. Milliyet Sanat Dergisi – Sanatta Kara Mizah. Cilt (45).
- Nişanyan Çevrimiçi Sözlük. (2022): <https://www.nisanyansozluk.com> [Erişim tarihi: 07 Ocak 2022]
- O'Neill, P. (2017). *The Comedy of Entropy: Humour, Narrative, Reading*. University of Toronto Press
- Parvulescu, A. (2017). *Gülme - Bir Tutkuya Dair Notlar*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Platon. (2019). *Philebos*. Say Yayınları.
- Platon. (2010). *Devlet*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Pratt, A. R. (1993). *Black Humor - Critical Essays*. Garland Publishing, Ing.
- Prince, L. (2017). *Dear Kara Walker: If You're Tired of Standing Up, Please Sit Down*. Hyperallergic.com: <https://hyperallergic.com/398123/dear-kara-walker-statement-response/> [Erişim tarihi: 30 Ekim 2022]
- Rosenthal, A., Bindman D. ve Randolph A. W. B. (2016). *No laughing matter: visual humor in ideas of race, national-identity and ethnicity*. Dartmouth College Press.
- Sanders, B. (2019). *Kahkahanın Zaferi*, Yıkıcı Tarih Olarak Gülme. Ayrıntı Yayınları.
- Şener, S. (2020). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Siegal, N. (21 Ekim 2017). *Need a Good Laugh? Check Out Some 17th- Century Dutch Art*, The New York Times

Smolderen, T. (2014). *The Origins of Comics: From William Hogarth to Winsor McCay*. University Press of Mississippi Jackson

Süreya, C. (1982). *Humour Noir*. Milliyet Sanat Dergisi – Sanatta Kara Mizah. Cilt (45).

TDK: Türk Dil Kurumu Çevrimiçi Sözlük. (2022): <https://sozluk.gov.tr> [Erişim tarihi: 02.01.2022]

Topuz, H. (1997). *Başlangıcından Bugüne Dünya Karikatürü*. İnkilap Kitabevi.

Zimmermann, B. (2017). *Antik Yunan Komedyaları*. Mitos-Boyut/TEM Yapım Yayıncılık.

Wikipedia. (2022): <https://tr.wikipedia.org/wiki/Anasayfa> [Erişim tarihi: 18 Eylül 2022]

Whitley, A. (2013). *Stanley Spencer: Heaven in a Hell of War*. The RUSI Journal, 158:6, 100-102



GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1.1.: René Magritte, Perspective II. Manet's Balcony (Perspektif II. Manet'nin Balkonu.), 1950.

<https://www.renemagritte.org/the-balcony.jsp> (Erişim tarihi: 08 Ocak 2022)

Görsel 1.2.: Jake and Dinos Chapman, Insult to Injury (Yaralanmaya Hakaret), 2003.

<https://www.e-flux.com/announcements/93079/jake-and-dinos-chapmanin-the-realm-of-the-senseless/> (Erişim tarihi: 08 Ocak 2022)

Görsel 1.3: Hans Rudolf Manuel Deutsch, The Changing Faces of the Catholic Church (Katolik Kilisesinin Değişen Yüzleri), 1556.

Lynch A. ve Broomhall S., 2019, s.164, A Cultural History of the Emotions, Bloomsbury Publishing.

Görsel 1.4: Giuseppe Arcimboldo, The Cook (Aşçı), 1570.

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Cook_%28Arcimboldo%29 (Erişim tarihi: 22 Kasım 2021)

Görsel 1.5: İnci Eviner, Bebek Kadın, 2005.

Katrancı N. C. (Eds.), 2016, s.171, İnci Eviner Retrospektifi: İçinde Kim Var?, İstanbul Modern Sergi Kataloğu.

Görsel 1.6: Bartolomeo Passerotti, Caricature (Karikatür), 16.yy.

<https://www.art-prints-on-demand.com/a/passarotti-bartolomeo/caricature.html> (Erişim tarihi: 15 Ocak 2022)

Görsel 1.7: Quentin Matsys, The Ugly Duchess aka A Grotesque Old Woman (Çirkin Düşes veya Grotesk Yaşlı Kadın), 1513.

https://artsandculture.google.com/asset/an-old-woman-the-ugly-duchess/pgHyo_q4XgQKNw?hl=en-GB (Erişim tarihi: 4 Şubat 2022)

Görsel 1.8: Leonardo Da Vinci, Karikatür, 1490.

<https://www.openculture.com/2017/09/leonardo-da-vincis-bizarre-caricatures-monster-drawings.html> (Erişim tarihi: 05 Şubat 2022)

Görsel 1.9: James Gillray, A Family of Sans Culottes Refreshing after the Fatigues of the Day (Günün Yorgunluğundan Sonra Ferahlayan Bir Sans Culottes Ailesi), 1792.

<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw63254/Un-petit-souper-a-la-Parisienne---or---a-family-of-sans-culotts-refreshing-after-the-fatigues-of-the-day> (Erişim tarihi: 16 Şubat 2022)

Görsel 2.10: Hieronymus Bosch, The Garden of Earthly Delights (Dünyevi Zevkler Bahçesi), 1490-1510.

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Garden_of_Earthly_Delights (Erişim tarihi: 17 Şubat 2022)

Görsel 2.11: Pieter Bruegel the elder, The Fight Between Carnival and Lent (Karnaval ve Perhiz Arasındaki Kavga), 1559.

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Fight_Between_Carnival_and_Lent (Erişim tarihi: 12 Ekim 2021)

Görsel 2.12: Judith Leyster, The Last Drop (Son Damla), 1629.

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Drop_%28Leyster%29 (Erişim tarihi: 07 Ekim 2022)

Görsel 2.13: William Hogarth, Four Stages of Cruelty (Zulmün Dört Aşaması), 1751. -
1. First Stage of Cruelty, 2. Second Stage of Cruelty, 3. Cruelty in Perfection, 4. Reward of Cruelty.

<https://www.mutualart.com/Artwork/The-Four-Stages-of-Cruelty/1061B7F43D954008> (Erişim tarihi: 19 Ekim 2021)

Görsel 2.14: Francisco de Goya, “There is plenty to suck” No. 45 of the “Caprichos” series (Emecek Çok Şey Var, Caprichos No.45), 1799.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/380460> (Erişim tarihi: 20 Ekim 2021)

Görsel 2.15: Honoré Daumier, Gargantua, 1832.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Honoré_Daumier_-_Gargantua.jpg (Erişim tarihi: 02 Nisan 2022)

Görsel 2.16: Honore Daumier, The Witnesses - The War Council (Tanıklar - Savaş Konseyi), 1872.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/364214> (Erişim tarihi: 03 Nisan 2022)

Görsel 2.17: James Ensor, Skeletons Fighting Over a Hanged Man (Asılmış bir Adamın Bedeni için Kavga eden İskeletler), 1891.

https://en.wikipedia.org/wiki/Skeletons_Fighting_over_a_Hanged_Man (Erişim tarihi: 01 Mayıs 2022)

Görsel 2.18: Otto Dix, The Skat Players (Kart Oynayanlar), 1920.

<https://www.wikiart.org/en/otto-dix/the-skat-players-1920> (Erişim tarihi: 15 Nisan 2022)

Görsel 2.19: Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., 1919.

<https://arthive.com/marcelduchamp/works/294697~LHOOQ> (Erişim tarihi: 19 Nisan 2022)

Görsel 2.20: George Grosz, Berlin sokaklarında ölüm kılığında, 1919.

<https://www.artforum.com/print/201810/elizabeth-schambelan-on-the-year-in-monsters-77725> (Erişim tarihi: 11 Haziran 2022)

Görsel 2.21: George Grosz, The Pillars of Society (Toplumun Temel Direkleri), 1926.

<https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XY3X8&titlepainting=The%20Pillars%20of%20Society&artistname=George%20Grosz> (Erişim tarihi: 11 Haziran 2022)

Görsel 2.22: Stanley Spencer, Map Reading - Heaven in a Hell of War (Harita Okuma - Savaş Cehenneminde Cennet), 1927-1932.

<https://www.painters-table.com/link/artsdesk/stanley-spencer-heaven-hell-war> (Erişim tarihi: 16 Haziran 2022)

Görsel 2.23: Max Ernst, Çocuğu İsa'yı Üç Tanık Önünde Döven Meryem: Andre Breton, Paul Eluard ve ressam, 1928.

<https://www.wikiart.org/en/max-ernst/the-virgin-spanking-the-christ-child-before-three-witnesses-andre-breton-paul-eluard-and-the-1926> (Erişim tarihi: 09 Şubat 2022)

Görsel 2.24: Max Ernst, from A Week of Kindness or the Seven Deadly Elements (Bir İyilik Haftası ya da Yedi Ölümcül Unsur kitabından), 1933–34, published 1934.

<https://www.moma.org/collection/works/91836> (Erişim tarihi: 06 Şubat 2022)

Görsel 2.25: Richard Hamilton, Just what was it that made yesterday's homes so different, so appealing? (Dünün evlerini bu kadar farklı, bu kadar çekici yapan şey neydi?), 1956.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-just-what-was-it-that-made-yesterdays-homes-so-different-so-appealing-upgrade-p20271> (Erişim tarihi: 05 Eylül 2022)

Görsel 2.26: Peter Saul, Typical Saigon (Tipik Saygon), 1968.

<https://www.pinterest.es/pin/324962929356661953/> (Erişim tarihi: 17 Eylül 2022)

Görsel 2.27: Philip Guston, A Day's Work (Bir Günlük İş), 1970.

<https://www.wikiart.org/en/philip-guston/days-work> (Erişim tarihi: 12 Eylül 2021)

Görsel 2.28: Martha Rosler, Cleaning the Drapes (Perdeleri Temizlemek), 1967-72.

<https://www.moma.org/collection/works/150123> (Erişim tarihi: 08 Eylül 2021)

Görsel 2.29: Roland Topor, La Balancoire (Salıncak), 1976.

<https://www.artnet.com/artists/roland-topor/la-balançoire-CInOlxNQqBingIo91e2r5g2> (Erişim tarihi: 09 Eylül 2021)

Görsel 2.30: Barbara Kruger, I Shop Therefore I Am (Alışveriş Yapıyorum Öyleyse Varım), 1987.

<https://www.diken.com.tr/i-shop-therefore-i-am-barbara-kruger/> (Erişim tarihi: 28 Ekim 2022)

Görsel 2.31: Sarah Lucas, Au Naturel, 1994.

<https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2019/sarah-lucas-au-naturel> (Erişim tarihi: 29 Ekim 2022)

Görsel 2.32: Kara Walker, Gone: An Historical Romance of a Civil War as It Occurred between the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart (Gitti: Genç Bir Zencinin Alaca Kalçaları ve Kalbi Arasında Yaşanan İç Savaşın Tarihi Romanı), 1994.

<https://www.moma.org/collection/works/110565> (Erişim tarihi: 01 Kasım 2022)

Görsel 2.33: Banksy, Christ with Shopping Bags (Alışveriş Poşetli İsa), 2004.

<https://www.artsy.net/artwork/banksy-christ-with-shopping-bags-signed-22> (Erişim tarihi: 04 Kasım 2021)

Görsel 2.34: Marcel Dzama, Untitled (İsimsiz), 2000.

<https://bantmag.com/web-galeri-marcel-dzama-2/> (Erişim tarihi: 01 Eylül 2021)

Görsel 2.35: Odd Nerdrum, Ecce Homo (İşte İnsan), 2022.

<https://nerdrum.com/summer-exhibition-2022-alone-in-the-world/> (Erişim tarihi: 24 Kasım 2021)

Görsel 2.36: Guerilla Girls, The Future For Turkish Women Artists (Türk Kadın Sanatçıların Kısmeti), 2006.

<https://sis.modernamuseet.se/objects/102926/the-future-for-turkish-women-artists> (Erişim tarihi: 25 Kasım 2022)

Görsel 2.37: Yüksel Arslan, Arture 213, 1980.

<https://www.e-skop.com/skopbulten/tezler-yuksel-arslanda-mekân-ve-beden-iliskisi/2022> (Erişim tarihi: 12 Kasım 2021)

Görsel 2.38: Mustafa Horasan, Herkes Kendi Yolunda, 1998.

Çalıkoğlu L., 2003: 126-127. *Horasan/m 1988>2003*. Evin Sanat Galerisi Yayınları.

Görsel 2.39: Mehmet Güteryüz, Bilerek, 2019.

<https://www.artxist.com/Sergiler/ShContemporary09/106> (Erişim tarihi: 12 Ocak 2022)

Görsel 2.40: Canan Şenol, Köy Meydanı, 2009.

<https://t24.com.tr/k24/yazi/post-modernizm-minyatur-sanati-ve-canan-senol,1182> (Erişim tarihi: 03 Mart 2021)

Görsel 2.41: Meltem Sarıkaya, Türk Kebabı, 2021.

<https://www.5harfliler.com/sanatci-meltem-sarikaya-ile-soylesi-kadin-cinselligi-hicbir-otoritenin-gucun-kurumun-kisinin-tekeline-degildir/> (Erişim tarihi: 12 Ocak 2022)

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Pınar Yün

Yabancı Dili : İngilizce

ÖĞRENİM DURUMU

| Derece | Alan | Okul/Üniversite | Mezuniyet Yılı |
|--------|--------------------|-----------------------------------|----------------|
| Lisans | Resim | Anadolu Üniversitesi | 2018 |
| Lise | Fotoğraf ve Grafik | İsmet İnönü Anadolu Meslek Lisesi | 2010 |