

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS

**DİJİTALLEŞMENİN STAND-UP KOMEDİ
PERFORMANSLARINDA YARATTIĞI
DÖNÜŞÜM: STAND-UP KOMEDYENLER İLE
YAPILAN NİTELİKSEL ÇALIŞMA VE İZLEYİCİ
DENEYİMLERİ**

Hamdi APALI

2501180722

TEZ DANIŞMANI

Dr. Öğretim Üyesi İlkay NİŞANCI

İSTANBUL – 2022

ÖZ

DİJİTALLEŞMENİN STAND-UP KOMEDİ PERFORMANSLARINDA YARATTIĞI DÖNÜŞÜM: STAND-UP KOMEDYENLER İLE YAPILAN NİTELİKSEL ÇALIŞMA VE İZLEYİCİ DENEYİMLERİ HAMDİ APALI

Bilgi teknolojilerinin ulaştığı sınırlar ile birlikte gerçekleşen teknolojik gelişmeler, sahne sanatlarında üretilen tüm performansların daha geniş çevrelere ulaşmasını sağlamıştır. Her stand-up komedi sahne performansında yeniden üretilen içerikler, dijitalleşmeyle birlikte yeni medya olarak adlandırılan sosyal medyaya entegre olmaya başlamıştır. Yeni medya sahnesi, zaman içerisinde yakınsak araçlarla içeriklere erişimin kolaylaşmasıyla birlikte, yeni bir yeniden üretim alanına dönüşerek içeriğe doğrudan etki edebilmektedir. Bu bağlamda stand-up komedi performanslarında; materyalin toplanması, persona yaratımı, setlerin yazımı, sahnelenmesi ve sanatçının markalaşması gibi değişkenler, dijitalleşme sonucu yeni medya bağımsız değişkeninin de denkleme eklenmesiyle beraber, yeni bir anlatım biçiminin oluşmasını ve içeriğin izleyiciye ulaştırılmasında yeni araçların meydana gelmesini sağlamıştır.

Çalışmanın amacı; dijital dönemde yeni medya araçlarının stand-up komedi performanslarında yarattığı dönüşümü, sahnenin dijital platformlarda yayınlanmasından sonra setin tekrar kurgulanmasını ve ritmi nasıl dönüştürdüğünü daha önce gerçekleştirilmiş çalışmalar üzerinden araştırarak, izleyiciler ve sanatçılar tarafından sunulan bakış açıları üzerinden alan çalışması gerçekleştirerek neticelendirmektir. Bununla beraber dijitalleşme ile medya araçlarının dönüşümünü tartışarak teknolojik gelişmenin biçimsel olana getirdiği sınırlılıkları incelemek ve bu noktada stand-up komedi performanslarının yerini belirlemektir.

Karma yöntem araştırması kapsamında hem nitel hem nicel verilerle çalışma tamamlanmıştır. Stand-up komedyenler ile derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilerek, dijital dönemin performanslarında nasıl bir dönüşüm yarattığı incelenmiştir. Bunun sonucunda oluşan örnekler üzerinden, yeni medya iletişim biçimleri ve stand-up komedi performansları arasındaki bağlantıyla ilgili bulgulara

ulaşılmıştır. Yine alışma kapsamında; izleyici perspektifini ortaya koyabilmek adına, seyirciler ile gerçekleştirilen anket çalışmasıyla, sahnede izlenen ve dijital olarak tüketlen stand-up komedi performansları hakkındaki görüşleri içeren veriler elde edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: (stand-up, komedi, performans, ifade özgürlüğü, yeni medya)



ABSTRACT

CONVERSION OF STAND-UP COMEDY PERFORMANCES

WITH THE DEVELOPMENT OF DIGITALISATION:

INTERVIEWS WITH THE COMEDIANS AND AUDIENCE

SURVEYING

HAMDİ APALI

All performances created in the performing arts may now reach bigger audiences thanks to technological advancements and the boundaries of information technology. Every stand-up comedy stage show reproduces material, and due to the advent of digitalization, stand-up comedy stage shows have started to merge onto social media platforms, referred to as new media. With the ease of access to the materials provided by convergent tools, the new media scene has the potential to directly affect the content over time. In the context of stand-up comedy performances, the gathering of material, the progression of a persona, the writing of the sets, the staging, and the branding of the artist, along with the addition of the new media-independent variable as a result of digitalization, led to the formation of a new mode of expression and the emergence of new tools for disseminating the content to the audience.

The study's objective is to compile the changes brought about by new media tools in stand-up comedy performances in the digital era, the re-editing of the set after its broadcast on digital platforms, and how it affects the rhythm, from the viewpoints of the audience and the performers. Furthermore, by discussing how media tools are changing as a result of digitalization, it will be possible to assess how far technology has gone as well as its stance in relation to stand-up comedy performances.

The study employed a mixed-method research approach as both qualitative and quantitative data analysis techniques were used to complete the study. How the digital era changed stand-up comedians' performances were investigated through in-depth interviews. Through the instances that have resulted from this, conclusions on the relationship between new media communication forms and stand-up comedy performances have been formed. Moreover, under the parameters of the study:

Information on stand-up comedy acts performed live on stage and broadcast digitally was gathered through an audience survey in order to show the audience's perspective.

Keywords: (stand-up, comedy, performance, freedom of expression, new media)

ÖNSÖZ

“Herkesin şunu bilmesini istiyorum, kötü insan

olmadan da kötü şeylere gülebilirsiniz. Komedi ve mizah

bunun içindir, kötü şeyleri atlatmamızı sağlar (1.11:13).”¹

Ya da nasıl başladı, nasıl gidiyor. Konuyla ilgili çalışma yapma fikri, sansür ve linç/iptal kültürünün kurumsallaşmasını sosyal medya aracılığıyla daha yakın hissettiğimiz bir döneme denk geldi. Sosyal medyada dolaşıma giren stand-up performans videolarının hedef gösterilmesi sonucu sosyal medyada linç edilen ve sahnede söylediklerinden dolayı mahkemelerde yargılanan birçok komedyen oldu. Amerikalı stand-up komedyen Lenny Bruce’un hayatını konu alan 1974 yapımı Lenny filminde Lenny Bruce’un “i didn’t do that man, i just said it” cümlesi parantezinde bir şey hakkında konuşmanın o şeyi gerçekleştirmek olmadığını söylemek isterim (1.13:47)². Kapalı devre gerçekleştirilen sahne performanslarına dijitalleşmeyle birlikte ulaşımın kolaylaşması ve performans videolarının viral olması sonucu, dönemin panoramasını sunmak üzere bu şekilde bir iletişim çalışması yapmak istedim. Yüksek lisans öncesinde birkaç defa sahne alarak deneme yapabildiğim küçük sahnelerde, bu konu hakkında çalışma yapmak isteyebileceğim fikri oluşmaya başlamıştı. Yüksek lisans döneminde daha fazla sahne alarak süreklilik sağlamaya çalıştığım mesleğe, para kazanmak için yaptığım işlerin yükü sebebiyle bir süre ara vermeyi düşünmeye başlamıştım. Daha sonra çalışmak için yurtdışına gitmemle birlikte pandeminin ortaya çıkışı, zorluklar ve kolaylıklar, hızlı bir şekilde değişen dengeler, tezi ancak bitirmeme neden oldu. “Gözüme tamamlanmamış göründükleri için onları yayımlamakta hep tereddüt ettim -yaratının gizemi hala sürüyordu. Sonra ‘bitmemişlik’ niteliğinin hep kalacağını, bunun bizzat yaratıcı sürecin bir parçası olduğunu anladım” (May, 2013: 41-42). 2019 yılında verdiğim tez önerisinin 2022 yılında sonuçlanması, sosyal medyada çok hızlı bir şekilde viral olabilen videoların sayısının arttığı ölçüde üretilen komedi içeriklerinin yükseldiği bir döneme denk geldi. Pandemide kendimizi geliştirmek için çok zamanımızın olduğu ile ilgili oluşturulan algı sonucu hiçbir şey yapamaz hale geldiğimiz bir dönem bir üniversite hocamın dediği; ‘her şeyi okumak yerine, işimize yarayacak yerlere odaklanıyoruz’ cümlesi hayatımı

¹ Spencer, John L. Humanity. 2018. <https://www.imdb.com/title/tt7830574/>.

² Fosse, Bob. Lenny. 1974. <http://www.imdb.com/title/tt0111161>.

kurtardı. Ancak hayatımı kurtaracak cümleleri hayatıma adapte etmem zaman aldığından dolayı hayatımı kurtarmam da zaman alıyor. İncelenmesi gereken şeylerin sürekli arttığı ile ilgili bir kanıya sahip oldum. ‘Stand-up komedi izlemek müfredata dahil’ diyerek, sürekli içerik tüketerek de bu çalışmayı tamamlayamayacaktım. Azami süre göz önünde bulundurulduğunda akademi serüvenimi sadece dönem hakkında bir literatür taraması, niteliksel ve niceliksel görüşmeler yaparak bir alan araştırma çalışması şeklinde tamamlamak, nihayet artık bana mantıklı gelmeye başlamıştı. Bu çalışmanın hikayesi tam olarak böyle gelişti. Çalışma konuyla ilgili bir derleme niteliğindedir. Konuyla ilgili kesin hükümlere varmak zaten konunun doğası gereği mümkün değildir. Aksi halde kendi karşı çıktığım şeyin bir anda savunucusu konumuna düşerdim.

Çalışma sürecinde bana anlayış göstermesi ve desteklerinden dolayı tez danışmanım Dr. Öğretim Üyesi İlkay Nişancı’ya çok teşekkür ederim. Süreç boyunca desteğini sürekli yanımda hissettiğim Doç. Dr. Özlem Arda hocama çok teşekkür ederim. Dostluklarına minnettar olduğum arkadaşlarım Erol Dönek’e, Hazal Karadağlı’ya, Samet Özetçi’ye, Ozan Yılmaz’a, Kemal Ayvalı’ya ve Erdem Keskin’e çok teşekkür ederim. Yüksek lisans döneminde sınıf arkadaşlarımdan teşekkür oluşturduğumuz bilinen adıyla ‘Adsız Akademikler’ ‘e çok teşekkür ederim. Mustafa Kırantepe, Sabahattin Yakut, Abdullah Zeki Özgenç ve Rahşan Koçoğlu hocalarıma hayatıma kattıkları için çok teşekkür ederim.

Nepotizmin ya da bilinen adıyla akraba kayırma ve sen benim kim olduğumu biliyor musun davranışlarının kurumsallaşmasına neden olan kavramların gelecek kuşaklar tarafından paramparça edilmesi umuduyla... Onları sevgi ve hasretle kucaklıyorum. Özgür akademi, özgür sanat ve özgür sahneler #freespeech Türkiye’de bilinen anlamda ilk stand-up sanatçıları, dijital dönemin ilk sanatçıları ve tüm ifade hürriyeti savunucularına çok teşekkür ederim. Çalışma süresince destek olan tüm stand-up komedyen arkadaşlarıma çok teşekkür ederim.

Komşumun çocuklarına... Siz olmasanız bu tezi daha hızlı bitirirdim.

HAMDİ APALI

İSTANBUL, 2022

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	vi
RESİMLER LİSTESİ.....	x
GRAFİK LİSTESİ.....	xi
TABLolar LİSTESİ.....	xii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xiii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM STAND-UP KOMEDİ

1.1.Stand-Up Komedi Tarihi	7
1.1.1. Ortaya Çıkışı ve İlk Yıllar.....	8
1.1.2. Radyo Dönemi.....	11
1.1.3. Televizyon Dönemi.....	12
1.1.4. The Boom.....	16
1.2.Stand-Up Komedi Kültürü.....	17
1.2.1. İnteraktivite ve Siyaset İlişkisi.....	19
1.2.2. Bir Kültür Olarak Stand-Up Komedi.....	20
1.3. Türkiye’de Stand-Up Komedi Kültürü.....	23
1.4. İfade Hürriyeti: Konuşma Serbestisi Ya Da Her Şeyin Şakası Olur.....	30

İKİNCİ BÖLÜM DİJİTAL YENİ DÜNYA

2.1. Yeni Dijital Dünya.....	41
2.1.1. İnternet Teknolojisi.....	46
2.1.2. Dijital Yayıncılık.....	47
2.1.3. Sosyal Medya ve Platformları.....	49
2.1.4. Dijital Platformlarda İnteraktivite.....	53
2.1.5. Stand-Up Komedi İçin Küçük Organon.....	56
2.1.6. İzleyici Alımlaması.....	57
2.1.6.1. Homo Ludens Oyuncu İzleyici.....	58
2.1.7. Yeni Dijital Kamusal Alanda İfade Özgürlüğü Ya Da Bazı Şeylerin Şakası Yapılmaz.....	59

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
DİJİTALLEŞMENİN STAND-UP KOMEDİ PERFORMANSLARINDA	
YARATTIĞI DÖNÜŞÜM: STAND-UP KOMEDYENLER İLE YAPILAN	
NİTELİKSEL ÇALIŞMA VE İZLEYİCİ DENEYİMLERİ	
3.1. Araştırmanın Amacı ve Kapsamı	64
3.2. Araştırmanın Yöntemi.....	65
3.3. Araştırmanın Evreni.....	66
3.4. Stand-up Komedyenler İle Yapılan Niteliksel Çalışma	67
3.4.1. Stand-up Komedi ve Kültürüne Yönelik Görüşler.....	72
3.4.2. Dijital Platformlarda İçerik Üretiminde Marka Çalışması Hakkında	
Görüşler.....	76
3.4.3. İnternet Ortamında İzleyiciye Yönelik Görüşler.....	77
3.4.4. Dijital Etkileşimin Performans ile İlişkisi Hakkında Görüşler.....	79
3.4.5. İfade Özgürlüğü ve Linç Kültürü Hakkında Görüşler.....	83
3.5. Stand-up Komedi İzleyici Deneyimleri.....	89
SONUÇ.....	103
KAYNAKÇA.....	110

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Dünya’da en fazla kullanılan sosyal medya platformları

Resim 2: Türkiye’de en fazla kullanılan sosyal medya platformları

Resim 3: Eski ve Yeni Türkiye’de İfade Hürriyeti

GRAFİK LİSTESİ

- Grafik 1:** Seyirci Deneyimleri – Katılımcı Demografik Dağılımı – Cinsiyet
- Grafik 2:** Seyirci Deneyimleri – Katılımcı Demografik Dağılımı – Yaş
- Grafik 3:** Seyirci Deneyimleri – Katılımcı Demografik Dağılımı – Yaşanılan Ülke
- Grafik 4:** Seyirci Deneyimleri – Katılımcı Demografik Dağılımı – Eğitim Durumu
- Grafik 5:** Seyirci Deneyimleri – Katılımcı Demografik Dağılımı – Medeni Durum
- Grafik 6:** Seyirci Deneyimleri – Katılımcı Demografik Dağılımı – Çocuğunuz var mı?
- Grafik 7:** Seyirci Deneyimleri – Canlı Performans İzleme Oranları
- Grafik 8:** Seyirci Deneyimleri – Dijital Performans İzleme Oranları
- Grafik 9:** Seyirci Deneyimleri – Performansın İzlendiği Mekanlar
- Grafik 10:** Seyirci Deneyimleri – Canlı Gösteriler Dışında Takip Edilen Platformlar
- Grafik 11:** Seyirci Deneyimleri – Canlı Performans İnteraktif Katılım
- Grafik 12:** Seyirci Deneyimleri – Canlı Performans Sonrası Görüş Bildirme
- Grafik 13:** Seyirci Deneyimleri – Dijital Platformlarda Görüş Bildirme
- Grafik 14:** Seyirci Deneyimleri – Her Şeyin Şakası
- Grafik 15:** Seyirci Deneyimleri – Platformun Şakayı Etkileme Korelasyonu

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Katılımcı Stand-Up Komedyenlerin Listesi

Tablo 2: Katılımcı Stand-Up Komedyenlerle Gerçekleştirilen Görüşmelerden Elde Edilen Sonuçlar

Tablo 3: Seyirci Deneyimleri – Katılımcı Demografik Dağılımı

Tablo 4: Stand-Up komedi canlı performans izlediniz mi? Dijital platformlarda stand-up komedi performansı izlediniz mi?

Tablo 5: Genellikle nerelerde canlı stand up komedi performansı izliyorsunuz? (Birden fazla seçenek işaretlenebilmiştir)

Tablo 6: Canlı gösteriler dışında hangi platformlarda stand-up komediyi takip ediyorsunuz? (Birden fazla seçenek işaretlenebilmiştir)

Tablo 7: Canlı olarak izlediğiniz stand-up performanslarına interaktif olarak katılım gösterdiniz mi? Canlı olarak izlediğiniz stand-up performanslarından sonra sanatçıyla fiziksel olarak görüşerek yorumunuzu bildirdiniz mi? Dijital platformlarda izlediğiniz stand-up komedi performanslarına, izlediğiniz esnada yorum yaptınız mı?

Tablo 8: Her şeyin şakası yapılır mı? Stand-up komedi performansını izlediğiniz platform, şakası yapılan konuya vereceğiniz tepkiyi etkiler mi?

KISALTMALAR LİSTESİ

OTT : Over the Top

Bkz. : Bakınız

TDK : Türk Dil Kurumu

V.b. : Ve benzeri

V.s. : Vesaire

Akt. : Aktaran

Çev. : Çeviren

Ed. : Editör

OED : Oxford English Dictionary

ÂİHS : Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi

ÂİHM : Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi

TCK : Türk Ceza Kanunu

GİRİŞ

Dijital yeni dünya beraberinde sosyal, kültürel ve toplumsal bir çok değişikliği de beraberinde getirmiştir. İstenilen her an her yerden ulaşım mobilizasyonuna sahip yakınsak cihazlar sayesinde, konvansiyonel medyada alıcı konumunda bulunan izleyici, yeni medyanın üreticisi konumuna gelmiştir. Çalışmada; bir sahne sanatı olan, görece büyük sahnelerde sahnelendiğinde dahi seyirci ile ilişkinin kurulamaz hale geldiği stand-up komedi performanslarının, yeni medya araçlarıyla internet ortamında izlenebilmesiyle birlikte geçirdiği dönüşüm ve çeşitlenen dağıtım kanalları incelenmiştir. Lockyer (2015)'in ifade ettiğine göre büyük salonlarda ve arenalarda stand-up komedi performansı sergilemek bazı komedyenler için etkileşimi engelleyici bir faktör olmayıp, performansın en zevkli özelliklerinden birisi olarak görülürken, bazıları için performansın gerçekleştiği oda ne kadar büyükse gerçekleştirilen icra da o kadar zor olmaktadır. İskoçya'da bulunan Stand Comedy Club yöneticisi Tommy Shepher; performansta, komedyenin gözünün beyazının görülmesi gerektiği, bu sebeple 300'den fazla kişi olmaması gerektiğine inandığını belirtmektedir. Lockyer'in aktardığına göre Shepher kalabalığa gerçekleştirilen performanslar için: "Çok fazla sayıda izleyici kitlesine yönelik gerçekleştirilen performansların DVD kayıtlarında seyirciler menteşe gibi durmaktadır. Ancak 300 kişilik performanslarda komedyen seyirciyle rekabet edebilir, onlarla etkileşime geçebilir, o 300 kişi arasında komedi bulabilir, onlara dokunabilir ve gidip onlardan biriyle konuşabilir." şeklinde konuşmaktadır (Lockyer, 2015: 597). Scarpetta ve Spagnolli (2009), gösterilere ev sahipliği yapan kulüplerde sahne ile seyirci arasındaki kısaltılmış fiziksel mesafenin, tüm toplumsal karşılaşmanın ayırt edici bir özelliğini, yani kayıt dışılığını özetliyor gibi görüldüğünü ileri sürmektedirler (Scarpetta ve Spagnolli, 2009: 228).

Göktaş (2010), hikaye anlatma geleneğinin dramatik biçimlerin en eskilerinden biri olduğunu belirterek, farklı kültürlerde farklı isimlendirmelerle yüzyıllardır önemini yitirmediğini vurgulamaktadır. Hikaye anlatıcılar; İngiltere'de 'Story Teller', 'Fransa'da Narrateur' ve 'Conteur Public', Almaya'da ise 'Erzähler' olarak adlandırılmıştır (Göktaş, 2010: 46). Stand-up komedi seyircilerin stand-up komedyenin performansı ile etkileşimde bulunmasına imkan sağlayan bir konuşma formudur. Özellikle kayıt altına alınıp yayınlandığında seyircinin bu performansın parçası olduğu görülür. Her ne kadar tek taraflı olsa da, seyirci için değil, seyirci ile yapılan bir diyalog biçimidir (Brodie, 2008: 153, Brodie, 2014: 5). Sjöbohm (2008)'e göre, bir stand-up

komedi eylemi, icracı ve izleyici arasında sınırlı bir etkileşim olmasına rağmen bir diyalog olarak kabul edilebilir (Sjöbohm, 2008: 4). Seyircisine ulaştığı tüm mecralarda etkileşim ile birlikte varolan stand-up komedi performanslarının başlangıcından itibaren çeşitlenen dağıtım kanallarını Federman (2021) şu şekilde özetlemektedir:

"Stand-up'ın tarihi modern teknolojilerin evrimi ile paralellik göstermektedir. Komedyenler, pornograficiler gibi erken ve hızlı adapte edicilerdir. Her yeni buluş veya yenilik yeni fırsatlar sunduğundan, bu yenilikleri adapte etmeye hazırdırlar. Listede ses kayıt teknolojisi, sahne mikrofonları, radyo, filmler, televizyon, plak albümleri, kablolu TV, home video, premium kanallar, e-posta, çevrimiçi videolar, podcastler, dijital indirmeler, sosyal medya, akıllı telefonlar ve şimdi de Twitch, Zoom, Facebook, YouTube ve Instagram yayınları yer almaktadır." (Federman, 2021: 2)

Mintz (1985)'e göre komedyenlerin çoğu popüler sanatçılar gibi, deneme yanılma pratiği üzerine giderek, teoriden kaçınma eğilimindedirler. Komedyenlerin genellikle; *"Ne işe yaradığını düşünmüyorum ve umrumda değil"*, *"Başkalarından öğreniyorum ve benim işime yarayan yerleri koruyarak bir şeyler deniyorum"*, *"Komik olduğumu düşündüğüm şeyleri ifade ediyorum ve seyircinin karar vermesini bekliyorum"* şeklinde açıklamalar yaptıklarını belirten Mintz (1985), yine benzer şekilde, izleyicilerden de; *"Komikti"*, *"İyiymi"*, *"Kendimi özdeşleştirdim"*, *"Aynı benim hayatım gibi"*, *"O deli, gerçekten deli"*, *"Kafası çok güzel"* şeklinde aydınlatıcı ve açıklayıcı olmayan yüzeysel geri dönüşler alındığını ifade etmektedir (Mintz, 1985: 79). Dijitalleşme ile birlikte icracıların ve izleyicilerin etkileşime girebildikleri ve kullanıcı olarak yorum yapabildikleri platformlara erişebilmelerinden dolayı, dijital arenalar çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır. Raffa (2022)'ya göre stand-up araştırması, net bir tanımlamadan ziyade karışık sonuçlar vermektedir (Raffa, 2022: 145). Birinci bölümde, stand-up komedi ile ilgili literatür taranarak stand-up komedi kültürü ile ilgili çıkarımlarda bulunulmuştur. Mintz (1985)'in belirttiğine göre mizahla ilgili çalışmalar genellikle savunmacı, hafif bir konuyu ciddiye almaktan ya da incelenen eğlencenin ruhunu ve tonunu yeniden üretememekten dolayı gönülsüz olarak özür dileyerek başlamaktadır. Ancak Mintz (1985), bu durumu ilginç bulduğunu şu sözlerle ifade etmektedir:

"Mizah, hayati derecede önemli bir sosyal ve kültürel bir fenomendir. Bir kültürün ve toplumun bireylerinin değerlerini, tutumunu, eğilimlerini ve endişelerini açıklayıcı türler içerisinde nispeten az değer verilen stand-up komedi türü (örneğin komedi filmleri veya edebiyatta mizahi anlatım ile karşılaştırıldığında), mizahın popüler kültürdeki tüm tezahürlerinin en ilginçidir" (Mintz, 1985: 71).

İkinci bölümde, yeni dijital dönem ve araçları; öncelikli olarak etkileşime girmenin izleyici alımlaması üzerinde meydana getirdiği değişiklik temelinde üretim

güdüsünü harekete geçirmesi, katılımcılık ve çok seslilik bağlamında irdelenmiştir. Bu bağlamda öncelikle bilgi işlem teknolojileri sayesinde dijital ortamda da mümkün hale gelerek dijital kamusal alan oluşturan web tabanlı ifade hürriyetini analiz etmeden önce insan ilişkileri ve internaktivite kavramı incelenerek, etkileşime girmenin ortaya çıkardığı iletişim ve alımlama ilişkisi tartışılmıştır.

Üçüncü bölümde, gelişen web tabanlı teknolojiler sayesinde mümkün hale gelen sosyal medya platformlarının birer stand-up komedi sahnesi haline gelmesinin okuması, stand-up komedi sanatçıları ile gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşmeler aracılığıyla yapılmıştır. Yine aynı bölümde, sosyal medya platformlarının ulaştığı son sınırlar ile birlikte kullanıcıların sürece katkı sunmasının beraberinde getirdiği izleyici algısının geçirdiği dönüşüm, seyirciler ile yapılan anket çalışmasıyla birlikte ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Çalışma, stand-up komedi performansı sahneleyen ve sahne performansını dijitalde de paylaştan 6 stand-up komedyen ile gerçekleştirilen derinlemesine yarı yapılandırılmış mülakatlar ve 114 izleyiciye yöneltilen anket sorularının sonuçları çerçevesinde sınırlandırılmıştır. Araştırma verileri, yarı yapılandırılmış derinlemesine mülakat yoluyla ve anket ile elde edilmiştir. Çalışma; stand-up komedi performanslarının üre-tüketici geri dönüşleri üzerinden etkilenmesini, sanatçıların bakış açısından inceleyebilmek adına stand-up komedyenleriyle derinlemesine mülakatlar gerçekleştirerek ele almaktadır. Kullanıcıların dijital performansa dahil olma süreci ve toplumsal hafızaya katkıda bulunmaları temel olarak şu sorular etrafında şekillenmiştir: Yeni nesil yani dijital dönem içerisinde bu işi yapmaya başlayan stand-up komedyenler ile dijital dönem öncesi neslin işleri arasında nasıl farklılıklar vardır? Dijital dönemde yapılan stand-up komedi video paylaşımlarının sanatçının setinde yarattığı bir dönüşüm var mıdır? Yapılan paylaşımlarda, sahnede ortaya konulan personanın üzerinden bir marka çalışması gerçekleştirilmekte midir? Oluşturulan marka, sanatçının kendi karakterinin önüne geçmekte midir? Sanatçılar internet ortamından nasıl geri dönüşler almaktadırlar? Bu geri dönüşler, sahnede alınan geri dönüşlerden farklı mıdır? Sanatçılar, sosyal medya ve linç kültürü hakkında ne düşünmektedirler? İzleyici deneyimleri ile ilgili olarak ise, hazırlanan anket soruları dijital dönem ve öncesindeki seyirci izleme alışkanlıklarıyla ilgili verilere ulaşabilmek için çevrimiçi ortamda izleyicilere sunulmuştur.

Tüm bunlardan hareketle tezin amacı, dijital alanda gerçekleşen yeniliklerin hayatımıza getirdiği çeşitlilikler içerisinde stand-up komedi kültürünün yerini belirlemektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

STAND-UP KOMEDİ

Mintz (1985)'e göre stand-up; tartışmalı olarak -gerçekten spontane, gayri resmi sosyal şakalar ve kışkırtmalar hariç- en eski, en temel evrensel ve derin anlamlı mizahi ifade biçimidir (Mintz, 1985: 71). Bir sanat olarak stand-up komedi, günlük konuşmanın sıradan sözlerine dikkate değer ölçüde benzerlik taşıyan anlatıları sahneleyen yetenekli istisnai anlatıcılara sahip, yaygın bir sözlü mizah türüdür (Brodie, 2020: 401-402). “*Stand-up denen şey, insanlar arasındaki bağın çok kısa ve geçici şekilde tesis edildiği anlar bütünüdür*” (Seinfeld, 2022:195). Double (2018), 1911 yılında Londra’da gerçekleştirilen bir konser esnasında Nellie Perrier’in stand-up terimini kullandığını ancak kullanılan terimin günümüzdeki anlamından farklı olduğunu, komik şarkıları ayakta söylemek ile ilişkisinin bulunduğunu belirtir (Double, 2018: 135). Stand-up terimine ilk defa Webster’in 9. Yeni Üniversite yayınında ve 1966 yılı Oxford İngilizce Sözlüğü’nde rastlanmaktadır (Göktaş, 2010: 44). Ancak Double (2017), stand-up komedi ve stand-up komedyen tanımlarının en eski kullanımı olarak ileri sürülen 11 Ağustos 1966 tarihinin doğru olamayacağını çünkü bu tarihin stand-up komedyen Lenny Bruce’un ölümünden 8 gün sonrası olduğunu belirtir. Double (2017), terimin 1961’de basılan ‘Webster’s Third New International Dictionary’ de yer aldığını, ancak yine daha öncesinde bir tür olarak stand-up komedisi teriminin OED’nin 1952, 1956 ve 1958 yılı taslaklarında da yer aldığını ifade etmektedir (Double, 2017: 106).

Brodie (2014)'e göre sınırlandırılması zor bir sanat formu olan stand-up komedi için mutlaka bir tanım yapmak gerekirse, genel hatlarıyla şu şekilde tanımlanabilir:

- “1. Tek bir kişi tarafından sahnelenen sözlü bir performans
2. Bir izleyici kitlesinin önünde, seyirci için seyirci ile birlikte
3. İcracı ve seyirci arasında net bir sınırın çizildiği
4. Sahneleme esnasında kostüm veya sahne donanımı olmadan gerçekleştirilen
5. Yazılmış bir metnin sadece sözlü olarak veya müzik eşliğinde sahnelendiği
6. Minimal şekilde karakterizasyonun olduğu
7. Doğaçlama izlenimi veren
8. Büyük ölçüde otobiyografik ve gözlemsel olan

9. Belirli bir dünya görüşünden hareket edilen (yer, perspektif, değerler, deneyim gibi)
 10. İcracı ve seyirci arasında paylaşılan tamamlayıcı ve örtüşen dünya görüşlerinin iddia edildiği
 11. Belirli bir gruba hitap eden / Belirli bir grup tarafından anlaşılan
 12. Görünüşte hegemonya karşıtı olan,
 13. Bilinçli olarak, performansın sunulduğu izleyiciyi kahkahalara boğmayı amaçlayan
 14. Varolduğu eğlence ekonomisi içerisinde maddi olarak performansın karşılığının beklendiği
 15. Sıklıkla satış ve/veya icracının tanınırlığını artırmak için kaydedilen, yayınlanan ve dağıtılan
- bir performans ve sanat türüdür” (Brodie, 2014: 14-15).

Ortaya çıkışından günümüze stand-up komedi performansları hitap ettiği büyük kitleler tarafından kabul edilmesiyle, tüm dünyada eğlence aktarım aracı olarak dikkat çeken performanslardan birisi olmuştur (Arıkan, 2021:67). McGraw ve Warner (2015)’a göre stand-up; sadece bir komedyen ve seyircinin olduğu; arkaplan, set, editör, prodüktör, sansürcünün olmadığı “*en temel özelliklerine indirgenmiş komedidir*” (McGraw ve Warner, 2015: 31). Handika (2019)’ya göre stand-up komedi genellikle kibar bir dil kullanmaz, çünkü varoluşu itibarıyla topluluk önünde gerçekleştirilen özgür konuşma olarak tanımlanmaktadır (Handika vd., 2019, 20).

Mizah yapma biçimlerinden biri olan stand-up komedi performansları, kostümün kullanılmadığı, sözlü olarak otobiyografik ve gözlemsel içeriğe sahip performansların sergilendiği, seyirci kitlesinin önünde sunulan tek kişilik sahnelerdir (Gürler, 2020: 140). Stand-up komedi performansları aynı anda sadece bir kişinin sahnede performansını sergilediği bir tür olması sebebiyle her kültürün kendi içinde geliştirdiği anlatıcılığa dayalı diğer sanat dallarıyla sürekli karşılaştırılmaktadır. Korkmaz (2019)’a göre, yapısal ve tematik bakımdan tek kişilik oyun ve tiyatral özellikleri karşılamayan stand-up, güldürü ve eğlence teması üzerinde temellenerek toplumsal eleştiriyi komedi unsurlarıyla örmektedir (Korkmaz, 2019: 95).

Sjöbohm (2008)’e göre çoğu tanımda olduğu gibi, özellikle her stand-up performansı benzersiz olduğu ve her icracının kendi kişiliğinden ve özelliklerinden türetildiği için, açıklamak için kafa karıştırıcı bir terimdir (Sjöbohm, 2008: 4). Stand-up komedyen Dave Chapelle 2019’da kazandığı Mark Twain ödülünü konu alan yapımda stand-up komediyi: “*Stand-up komedi benim için dünyanın en güzel şeyi. Gladyatör gibi ortaya çıkıyorsunuz. Belki de kendim gibi hissettiğim tek an o andır* (Robinson,

2019)’’ şeklinde tanımlamaktadır. Sadece güldürme amaçlı ortaya konulan gösteriler olduğu iddia edilebilecek olan stand-up komedi performanslarının, ortaya çıkışı itibariyle halkı ayağa kaldırmak amacı etrafında bir tür olarak ortaya çıktığı görülmektedir (Arıkan, 2021: 68). Buradan hareketle stand-up komedinin ortaya çıkışına bakmak gerekmektedir. Günümüzde kazandığı söylenen popülaritesinin, aslında varolan popülaritesine gelişen dağıtım kanallarının görünürlük kazandırdığının ileri sürülebilmesi için stand-up komedi performanslarının tarihinin incelenmesi gerekmektedir.

1.1. STAND-UP KOMEDİ TARİHİ

Sjöbohm (2008)’a göre stand-up komedisinin kökenleri, belki de türün basitliği nedeniyle, henüz belirsizliğini korumaktadır (Sjöbohm, 2008: 6). Göktaş (2010), Amerikan Stand-Up’ının köklerinin, 19. yüzyıldaki kitlesel aktivitelerin gelişmesine kadar uzandığını; Stand-Up’ın kökeninin ise, kentlerde çalışan kesimin pahalı olmayan ve sade eğlence talebinin karşılığında ortaya çıktığına vurgu yapmaktadır (Göktaş, 2010: 44).

Stand-up komedi, ilk günlerinden beri Amerikan popüler kültürünün önemli bir özelliği olmuştur (Mintz, 1985: 72). Modern stand-up komedinin DNA’sını kodlayan dört öncü isim Artemus Ward (Amerika’nın ilk stand-up komedyeni olarak kabul edilmektedir -Charles Farrar Browne 1834-1867- Eker, 2017: 56), Mark Twain, Bert Williams ve Will Rogers (Federman, 2021: 15) ‘dan sonra Amerika’da ‘modern show business’in yönelimini belirleyen bir başka alan Vaudeville’ler olmuştur. Şakaların art arda gelerek bir metin oluşturması üzerinde temellenen stand-up gösterileri, özellikle İngiltere ve Amerika’daki müzikhollerde ve vodvil oyunlarında sahne geçişlerindeki kısa zamanlarda bir anlatıcının esprileriyle izleyiciyi eğlendirmesi amacıyla başlamış, daha sonra gelişerek bir gösteri türü haline gelmiştir (Ercan, 2011: 20).

Stand-up komedi tarihi; ortaya çıkışı ve ilk yılları, sonrasında teknolojinin gelişmesiyle birlikte geçirdiği dönüşümler temelinde “*radio dönemi*” (Federman, 2021: 35), ‘televizyon dönemi’ ve bu dönemlerin tamamında ortaya çıkışı itibariyle bir sahne sanatı olmasından dolayı kulüp kültürünü ortaya çıkaran ‘stand-up komedi kültürü’ başlıkları altında incelenecektir. Bir dönemin başlaması diğer dönemi tam olarak bitirmemektedir. Sadece zaman zaman, temel motivasyonu eğlence dünyasının dinamikleri olan spot ışığı, farklı dağıtım kanallarını daha fazla işaret etmektedir.

1.1.1. ORTAYA ÇIKIŞI VE İLK YILLAR

Köken olarak tek kişilik performanslar, hem doğu hem batı toplumlarında bir şekilde tarih boyunca var olagelmış ve önemini korumuştur (Göktaş, 1999: 10). Stand-up komedi, yirminci yüzyılın ortalarında Kuzey Amerika'da ortaya çıkan modern (muhtemelen postmodern) çağdaş bir sanat formudur (Brodie, 2020: 404). Lintott (2020)'ye göre stand-up komedi, kökleri on dokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın başlarında Amerika'nın vodvil ve bürlesk şovlarına dayanan popüler ve popülist bir eğlence biçimidir (Lintott, 2020: 397).

Köklerini 19. yüzyılın başlarına dayandırabileceğimiz Minstrel³ gösterileri, 'End man' denilen komedyenler tarafından giyindikleri kıyafetler veya giyinmemiş oldukları kıyafetler ile basit bir ağız kullanarak, Amerikan kelime oyunları ile gösterilerini varetmeleriyle oluşmuştur (Göktaş, 1999: 66). 1820'lerin sonlarında New York şehrinin Bowary semtinde popülerlik kazanmaya başlayarak, alt sınıf ve işçi sınıfı göçmenlerine hitap eden Minstrel gösterilerinin birincil özellikleri; insanlıktan çıkartma, alçaltma ve ırkçı Afro-Amerikan söylemleri etrafında şekillenmiştir (Federman, 2021: 12). *"Bu dönemde oluşan formlar, daha çok, bayağı, soytarıca, yüzleri siyah boyalı, abartılı bir siyah lehçesiyle konuşan beyaz insanlar tarafından bir varyete şovundaki gibi sunuluyordu. Bu insanlar stand-up'ın en eski ataları olarak kabul edilmektedir"* (Göktaş, 2010: 66). 1800'lerin ortalarında ortaya çıkan ozan gösterileri kültürel bir ihracat olarak; caz, Hollywood filmleri, rock and roll, blue jeans, basketbol, hip-hop kültürü ve fast food gibi uluslararası hayranlık uyandıran diğer yerli Americana⁴'nın bir özizlemesini oluşturmaktadır (Federman, 2021: 14). Bu dönem Amerikan toplumunun sosyolojik olarak içinde bulunduğu yapıyı ve eğlence kültürünün temellerini oluşturduğunu ileri sürebileceğimiz dönemi Göktaş (1999) şu şekilde aktarmaktadır:

"XIX. yüzyılın ortalarında Amerika'da kitlesel bir eğlence türü olan ve anlatıcı geleneğinde farklı bir boyut olarak değerlendirilebileceğimiz stand-up ortaya çıktı. 1830 - 1860 yılları arasında Amerikan nüfusunun ikiye katlanması, büyük şehirlerin oluşması, demiryolları ve taşımacılığın geliştirilmesi yeni şehir izleyicileri yaratmıştır. Çoğunluğu erkek ve göçmenlerden oluşan bu insanlar ucuz ve basit eğlence talebinde bulundular. İşte bu ortamda Amerika'nın ilk kitlesel eğlencesi olan stand-up, insanların bu talebine karşılık vermiştir" (Göktaş, 1999: 66).

³ Başlangıç itibarıyla 19. yüzyılın ilk dönemlerine dayandırabileceğimiz bir tür müzik ve komedi gösterisi, halk ozanı tarzında şarkılar söyleyerek methiyeler düzmek <https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/minstrel> Erişim tarihi: 10.01.2022

⁴ Amerika Birleşik Devletleri'nin kültürüne ve tarihine ait eserler. <https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/american> Erişim tarihi: 10.01.2022

Federman (2021) aynı dönem minstrel şovların içerisinde var olmaya başlayan stand-up komedi performanslarının, minstrel oluşumları ile ilişkisini üç maddede açıklamaktadır:

“1. Minstrel gösterileri daha resmi hale geldiğinde, gösteri iki "end-man" eşliğinde devam etme özelliğine kavuşmuştu. Günümüz şaka yapımına giden yol gibi, hikayeyi alevlendirmeye yardımcı olan bir kurgu/punchline formülü kullanan art arda hakaretler, kelime oyunları, malapropizmler⁵, kelime oyunları ve şakalar. Ayrıca, komedyen (end-men) ve sunucu (muhatap olarak adlandırılan emcee) arasındaki karşılıklı konuşma, sözlü komedi ekiplerine kapıyı açtı.

2. Her topluluk yeni bir şehre girerken, ozanlar (minstrels) şehir politikacılarının, iş dünyasının liderlerinin veya varlıklı ailelerin yerel referanslarını, belirlenmiş rutinlerine akıllıca eklerdi. Bu, hem komedi doğaçlamasının hem de güçlü, zengin ve nüfuzlu olanı hicvetme geleneğinin popülerleşmesine yardımcı oldu.

3. Ve belki de en önemlisi, gösterinin ortasında bir sanatçı, esas olarak doğrudan, birinci şahıs sunumu olan bir konuya (genellikle politikaya) dayalı bir komedi, ‘seçim konuşması’ sunacaktı. Bu seçim konuşmaları, sahnede tek başına duran ve doğrudan kalabalığa hitap eden modern komedyenlerin habercisiydi.” (Federman, 2021: 14-15).

Vodvil dönemi olarak adlandırılan ilk dönem, hareketli görüntülerin muazzam popülaritesi (video teknolojisinin icadı ve yaygınlaşması), Ekim 1929 borsa çöküşü (büyük buhran) ve yeni, özgür, ulusal bir kitle iletişim aracının yükselişi, eğlencede devrim yaratmış ve birkaç vodvil monologcusundan milyonlar ortaya çıkarmıştır (Federman, 2021: 33). Federman (2021), 1900 ve 1925 yılları arasında yoğun varlık gösteren vaudeville ile stand-up performansların ilişkisini şu şekilde açıklamaktadır:

“Sözde ‘vodvil babası’ olarak anılan Tony Pastor, sahnesinde müstehcenliğe yakın hiçbir şeyin söylenmeyeceği konusunda ısrar eden bir imparatordu. Saygısız, müstehcen veya kaba ifadeler bir komedyenin hemen kovulmasına neden olabilirdi. ‘Hell’, ‘Damns’, hatta ‘Slobs’ kelimelerinin kullanılmasına dahi izin vermemekteydi. Siyaset konuşulmasına asla müsaade etmezdi. Sanatçılar, baskıcı Pazar Okulu düzeyindeki konuşma kuralları içinde çalıştı. İronik olarak, bu aşırı katı ortamın içinde stand-up komedi gelişmeye başladı” (Federman, 2021: 25).

İşçi sınıfı izleyicilerini hedef alan bürlesk⁶, vodvil ile birlikte öne çıkmıştır. Vodvil sanatçılarının aşırı katı konuşma kurallarına uymak zorunda olduğu yerlerde bürlesk, daha geniş sahne dili serbestliğine sahip olmasıyla beraber, biraz daha kaba ve düşük komedi olarak kabul edilmekteydi (Federman, 2021: 30). Başlangıçta bürlesk

⁵Aynı sesletime sahip farklı anlama gelen kelimeleri karıştırma, sözcükleri uygunsuzca kullanma, bozuk kullanım. <https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/malapropism> Erişim tarihi: 10.01.2021

⁶Bürlesk: ABD’de 19. yüzyılın son çeyreğinde başlayıp 20. yüzyılın başlarına kadar uzanan, komik eylemler ve striptiz yapılan bir tür tiyatro eğlencesi (kıyafetlerin çıkarıldığı bir performans türü) <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/burlesque> Erişim tarihi: 10.02.2021

performanslar striptiz kulüplerinde değil, tiyatrolarda gerçekleşmekte ve ayrıntılı kostümler içererek, genellikle striptiz sanatçıların kendileri tarafından gerçekleştirilen sözlü diyaloglar veya komik rutinlerle bir araya getirilmiştir (Shteir, 2004: 122). Shteir (2004)'in belirttiği gibi, striptiz kulüplerinin aksine, 20. yüzyılın başlarındaki Amerikan bürlesk tiyatrosu; Fanny Brice, Sophie Tucker gibi komedyenler ve şarkıcıların yanında Gypsy Rose Lee gibi ikonik striptizcilerle birlikte kadın sanatçılar için yıldızlığa giden bir yol açmıştır (2004: 122). Vodvillerden sonra Revüler⁷, aynı başlıklar üzerinden gerçekleştirilen şovlar aracılığıyla komedi için büyük bir fırsat ve gelir sağlamıştır. Birden fazla sahne değişikliğine uyum sağlamak için aralarda sunulan monologlar meta haline gelmiş, 'bir arada gerçekleştirme yeteneği' şeklinde anılmaya başlanmıştır (Federman, 2021: 30).

Double (2018), 1917 tarihli Yorkshire Evening Post gazetesinin haberinden yaptığı çıkarımlarla, 1904 yılında -veya 19. yüzyılın son bir kaç yılından itibaren- Finlay Dunn'un bilinen anlamda ilk stand-up performansı gerçekleştirmiş ve kendisini stand-up komedyen olarak tanıtmış olabileceğini aktarmaktadır. Bu dönem sonrasında 19. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan ve mizahlarını sözcükleri uygunsuzca kullanma, abartı ve gramer kurallarını bozarak oluşturan komik makalecilerin (Mark Twain, Artemus Ward ve Petroleum Vesivius Nasby) ise birçoğu takma adlar altında gazetelerde yazmaya başlamışlardır (Göktaş, 1999: 66). Amerika stand-up kültürünün dört atasından biri olan Mark Twain (diğerleri Artemus Ward, Bert Williams ve Will Rogers), 19. yüzyılın ikinci yarısında, uçak ve video teknolojisinin henüz varolmadığı dönemlerde, hem Amerika içerisinde hem de Avrupa'da turneler gerçekleştirmiştir (Federman, 2021: 5-9). Amerika'da büyük mekanlarda stand-up komedisi sergilemek, başka yerlere göre daha uzun bir geçmişe sahiptir (Lockyer, 2015: 588). Ortaya çıkışı ve ilk yılların ardından birikimli olarak gelişen ve özellikle ses ve video teknolojisindeki ilerlemelerle birlikte stand-up performansları; farklı kültürler ile sadece minstrel şovların dünya turlarında olduğu gibi değil, teknolojik turneler de gerçekleştirilerek etkileşime girmeye başlamıştır.

⁷ Revü: Genellikle son olaylar hakkında şarkılar, danslar, şakalar ve kısa oyunlar içeren bir gösteri <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/revue> Erişim tarihi: 10.02.2021

1.1.2. RADYO DÖNEMİ

Vaudeville dönemi komedyenlerinin dikkatini ve yeteneklerini çeken ilk büyük teknik yeniliklerden biri ses kayıtları olmuştur. Bir rutini tekrar tekrar oynatabilen yeni dişli diskler ve silindirler, komedi kayıtlarını acemi plak endüstrisi için popüler bir alt tür haline getirmiştir (Federman, 2021: 31). Amerikan eğlence endüstrisi, 1920'lerin ortasından sonuna kadar, gelişen ses sistemleri için gösterim yerlerine kablo döşemiştir. Pek çok vodvil ve bürlesk tiyatrosu şovlarına, yaklaşan sesli görüntülere uyum sağlamak için elektronik hoparlör sistemleri eklemiştir (2021: 33). Brodie (2014), erken dönem radyo sunucuları tarafından uygulanan vokal tekniklerinin konuşma tarzına iyi uyum sağlayan bir ses samimiyeti meydana getirmesi sebebiyle, stand-up komedinin kısmen radyodan ortaya çıktığını ifade etmektedir (Brodie, 2014: 165). Federman (2021), radyo dönemi olarak nitelendirdiği, tek kişilik komik monolog performanslarının teknolojiyle tanıştığı dönem ile ilgili olarak sanatın tekniğin imkanlarıyla yaşadığı dönüşümü şu şekilde ifade etmektedir:

"Bu yenilikle beraber sahnede mikrofonla performans sergilemek, bir komedyenin yetenek setine eklenmiştir. Bu yeni teknoloji, sadece doğrudan amplifikasyon için değil, aynı zamanda icracı ve seyirci arasında bir konuşma yakınlığı yaratabilecek çok yönlü bir araçtır. Bu sayede komedyenler yumuşak bir şekilde konuşurken yüksek sesli olabilmektedir. Sahne mikrofonları, hem güçlü hem de incelikli yollarla stand-up komedinin nasıl oynandığını etkilemektedir (aynı şekilde, elektronik amplifikasyonun popüler şarkı söyleme tarzlarını dönüştürmesi gibi)" (Federman, 2021: 35).

Stand-up komedisi için bir araç olarak radyo, yalnızca işitsel olmasından dolayı bir sınırlılık oluşturmaktadır (Brodie, 2014: 165). 1920'lerin başında komedyenler; daha sonra stand-up olarak evrilecek olan yeni türün ilk öncüleri olan monologculardır. Sessiz sinema ile rekabet edemeyen vodvil tiyatrolarının 1930'larda kapanmaya başlamasıyla birlikte stand-up komedi performansları barlara, striptiz kulüplerine ve kafelere taşınmaya başlamıştır (Ercan, 2011: 21). Emekli olan komedyenler, gerçek iş bulan komedyenler ile birlikte, kapanan vodvil döneminden geride kalan komedyenler, komedi yapmanın yeni bir yolunun yaratıldığı gece kulüplerine göç etmişlerdir (Federman, 2021: 43). Öncelikle sahneden elektronik ortama taşınan monolog performansları, daha sonra kendi evine çıkarak, kulüplerde kendi türünü varetme yolunu tutmuştur. Kablolu televizyon teknolojisinin çığır açmasından önce sanatçının kendi tanıtımını yaparak daha fazla kişiye ulaşmasının yolu, canlı performanslara katılmak ve ses kayıt teknolojisinden yararlanmak olmuştur (Sjöbohm, 2008: 7).

'Stand-up' terimi 1940'ların sonlarında ilk kez ortaya çıktığında gece kulüpleri ve sunum evleri, vodvil ve bürleskten geriye kalanları neredeyse yok etmiştir. O zamanlar, görünüşte çok güçlü olan bu eğlence ekosistemi hemen sonrasında beklenmedik bir komedi dalgasıyla karşı karşıya kalmıştır (Federman, 2021: 50). Hemingway'in aktardığına göre 'sit-com' un kökenlerini araştıran Neale ve Krutnik, bu türün, stand-up komedi radyo yayınlarından ortaya çıktığını ileri sürmektedirler. Televizyonun 1948 ile 1952 yılları arasında Amerika'da, 1955'ten sonra ise İngiltere'de evlerde radyonun yerini almaya başladığını ve seyircinin aşına olması sebebiyle radyo-komedi yıldızlarının özellikle rağbet gördüklerini belirtmektedirler (Hemingway, 2021 :63).

1.1.3.TELEVİZYON DÖNEMİ

"Video, radyo yıldızını öldürdü"⁸

Baker(2015)'e göre "*televizüel cihaz sadece yansıtmıyor, enformasyon iletmekle kalmıyor, gerçekliği biçimlendiriyor ve üretiyor... Televizyonun kendi gerçekliğini yarattığını söylemek yetmez -onun 'kanaatleri' işleyip yorumlarken aslında kanaatler yaratmaktan ve üretmekten başka bir şey yapmadığını da söylemek gerekir.*" (Baker, 2015: 58). Doğuşundan beri televizyona geçiş yapan komedyenler için televizyon; daha önce piyasada test edilmiş bir persona, şakalar ve zamanlama duygusuyla donanmış olarak kendilerini çok fazla kişiye tanıtılabilmeleri ve haklarında istedikleri şekilde bir kanaat oluşturabilmeleri için önemli bir olanak sağlamaktadır (Federman, 2021: 86). Televizyonun çok yaygın bir araç olmasıyla beraber, dönemin getirisi olarak komedyenler, daha büyük bir pazarda kendilerine yer bulabilmişlerdir. Sürekli olarak televizyona çıkabilme imkanının oluşması komedyenlere, itibarlarını artırma ve her birinin birikimli bir şekilde geliştirebileceği kendine ait bir tarz ve repertuar yaratma imkanı vermiştir (Brodie, 2014: 170). 1950'lerde televizyonun yaygınlaşmasıyla birlikte bir sonraki komedyen kuşağı televizyona doğrudan adapte olmuştur. Eski radyo komedi efsaneleri ise yeni teknolojiye adapte olmaya veya sektörden silinmeye zorlanmıştır. Ancak senaryolu radyo komedisi, senaryolu podcastler için nefes alma odası konumunu sürdürmeye devam etmiştir (Federman, 2021: 35).

Double (2018), stand-up teriminin dünyadaki en erken kullanımının Lou Holtz'a yapılan atıfla, günümüzdeki anlamda kullanılmaya başladığı tarihin 1948 yılı olduğunu

⁸ The Buggles - Video Killed The Radio Star <https://www.youtube.com/watch?v=W8r-tXRLazs>
Erişim tarihi: (09.07.2021)

belirtir (Double, 2018: 135). 1948 Haziran ayında Variety'nin 'stand-up' terimini ilk kez kullandığı ay, iki tarihi televizyon programı yayına başlamıştır: NBC'nin Texaco Star Theatre'ı 8 Haziran ve ardından CBS'nin The Ed Sullivan Show'u (başlangıçta Toast of the Town) 20 Haziran (Federman, 2021: 52). 1953 yılında San Fransisco'da 'Hungry i' isimli gösterisiyle genç komedyen Mort Sahl, ilk defa gündelik kostümlerle sahneye çıkarak, tamamen genç ve hippy topluluğuna hitap ederek diğer stand-up komedyenleri etkileyen devrim niteliğinde bir gösteri sunmuştur (Ercan, 2011: 21). 1960'ların başında Greenwich Village, oyunculuklarını geliştirmek ve televizyona çıkmak isteyen genç komedyenler için yeni bir sahne haline gelmiştir. Aralarında Bill Cosby, Woody Allen, Joan Rivers, Richard Pryor, Dyton ve George Carlin'in bulunduğu komedyenler şöhret umuduyla buraya göç etmişlerdir (Federman, 2021: 60-61). Dünyanın ilk komedi kulübü, 1962 yılında 'Sheepshead Bay' adıyla New York'ta açılmıştır. İngiltere'deki ilk 'stand-up kulübü' Amerika'dan on yedi yıl sonra 1979'da 'The Comedy Store' adıyla faaliyete geçmiştir (Double'den aktaran Ercan, 2011: 21-22). Yine 70'ler ve 80'lerde, Federman (2021)'in aktardığına göre, başarı öyküsünün dergi ve gazetelerde yer aldığı 'Improv' isimli mekan kısmen komedi koleji, kısmen club, kısmen de bekarlar barı olarak anılmaktaydı. Improv, genç stand-up komedyenlere; zanaatlarını öğrenmeleri, 'seslerini' bulmaları ve keşfedilmeleri için fiziksel bir platform sağlamıştır (Federman, 2021: 64).

Stand-up komedi, savaş sonrası dönemde televizyonun baskın yayın aracı olarak radyonun yerini almasıyla aynı zamanda ortaya çıkmıştır. Stand-up komedi performanslarının yapım sürecine maddi bir yük oluşturmaması ve programlarda sahne geçişlerinde yeni bir set düzenlenebilmesi için zaman kazandırması, televizyon yapımcılarının bütçeleri için eşit şekilde uygun olarak nitelenmesini sağlamıştır. Geniş çaplı ağ yayıncılığının stand-up komedi performanslarının gerçekleştiği baskın mecralardan biri olması durumu, halen günümüzde devam etmektedir (Brodie, 2014: 161).

Stand-up komedinin ortaya çıkış dönemleri ve sonrasında performansların bağımlı ve bağımsız değişkenlerle uğradığı yaratım sürecindeki değişiklikleri Seinfeld (2022) şu şekilde belirtmektedir:

"1960'larda ve 1970'lerde bazı komedyenler hakkında televizyonda şöyle derlerdi: 'Tüm şakalarını kendi yazıyor.' Çünkü bu yeni bir şeydi. Hatta Bob Hope ve Jack Benny gibi komedyenler şovlarının bir parçası olarak yazarları hakkında şakalar yaparlardı. 1960'larda, stand-up komedyenliği, müzikte hem şarkıcı hem besteci olanları ortaya

çıkaran dönemecin bir benzerinden geçerek bugünkü halini aldı.” (Seinfeld, 2022: 19,20)

Stand-up komedi; önceden planlanlanan, ancak planlanmamış gibi yapılan performanslardır. Televizyon performanslarını en iyi hale getirmek için şakalarını denemek isteyen stand-up komedyenlerinin sayısının artmasıyla birlikte, komedi özelinde kulüplerin açılmaya başlamasının kronolojik olarak birbirini izlediği gözlenmektedir.

Federman (2021), 1972’de stand-up manzarasını değiştiren üç önemli olayı şu şekilde sıralamaktadır:

1. “New York’un yukarı doğu yakasında açılan NY’un ikinci komedi kulübü Catch A Rising Star.
2. Los Angeles’ın ilk komedi kulübü olan The Comedy Store’un Sunset Bulvar’ında açılması.
3. Johnny Carson’ın, NBC’nin Tonight Show’unu New York City’den Kaliforniya, Burbank’a taşıması.” (Federman, 2021: 66)

New York City, 1954’te programın başlangıcından bu yana The Tonight Show’a ev sahipliği yapmaktaydı. Carson, The Tonight Show’u, filmlerin ve televizyon dünyasının yer aldığı Los Angeles’a taşıyarak şov dünyasındaki itibarını artırmıştır (Federman, 2021: 67). 1973 yılında, Los Angeles’a taşınmasından bir yıl sonra Carson, 19 yaşındaki Freddie Prinze’ı sahneye davet ederek, 15 dakika stand-up performans sunmasına imkan vermiştir. Gösteri sonrasında Carson; *"Benim için kişisel olarak, bilinmeyen birinin buraya gelerek seyircinin önünde ayağa kalkıp, ülke geneline seslenerek, kendi çıkarımlarıyla onlara sataşmasından daha büyük bir heyecan olamaz"* (Carson, 20 Nisan 2022) şeklinde açıklama yaparak stand-up komedi performanslarının televizyon ekranlarında sürekliliğinin sağlanmasına ve daha fazla yer almasına olanak sağlamıştır.

Federman (2021), bu gösteri sonrasında şöhrete kavuşan Prinze’in ülkenin en iyi yapımlarında başrol oynamaya başlamasıyla birlikte genç komedyenleri tanıtmayı tutku haline getiren Carson’un, NBC Burbank’taki Studio 1’inin, adeta tekkeye döndüğünü, The Tonight Show’da başarılı bir yerin hayalini kuran Massachusetts’ten Jay Leno, Indiana’dan David Letterman, Toronto’dan Jim Carrey, New York’tan Keenen Ivory Wayans, San Francisco’dan Robin Williams ve Arizona’dan Garry Shandling gibi komedyenler tarafından ziyaret edilmeye başlandığını aktarmaktadır. Birkaç yıl sonra ise, birinci sınıf kablo ağının tam bir özgürlük sağladığı komedyenler, ‘rock star’ statüsüne erişmiştir. Federman (2021)’ in ifadesiyle cüretkar ve komik

'Saturdays' varyete şovu ile tarihi koşusuna başlayan Carson, stand-up komediye yeni, yaratıcı bir noktaya taşımıştır (Federman, 2021: 68). 1982 yılında NBC, 'Late Night with David Letterman' isimli başka bir Talk-Show'u yayınlamaya başlamıştır. Carson'dan sonra saat 12.30'da yayınlanmaya başlayan show, sayısız komedyen için genç jenerasyona ulaşmak ve görünürlüklerini artırmaları husunda büyük bir fırsat olmuştur (2021: 82-83).

Brodie (2014)'e göre pek çok popüler sanat türünde olduğu gibi, akademi stand-up komediye tanımakta yavaş kalmıştır. Stand-up komedinin 1970'lerin sonlarında kablolu televizyon ve HBO programlarında yer almasıyla birlikte gerçekleşen ani büyümesine kadar, stand-up komediye akademi çevresinden çok az kişi bilimsel olarak çok az ilgi göstermiştir (Brodie, 2014: 13). Dijital devrimden önce dünyayı birbirine yaklaştıran sinema sanatı (Aksu, 2019: 14), gösterisinin tamamını uzun metraj olarak kaydetmek isteyen stand-komedyenler için olanaklar yaratmıştır. Richard Pryor, stand-up gösterisinin uzun metraj filmini (Alive and Smokin) 1971'de kaydetmiş ancak istenilen seviyede olmadığı için bu film sinemalarda gösterime girmemiştir. 1979'da 'Richard Pryor: Live in Concert' stand-up komedi performansı sunulduktan 35 gün sonra sinemalarda gösterime girmiştir (Federman, 2021: 76). Federman (2021)'in aktardığına göre 'Richard Pryor: Live in Concert' filmi yapılan anketlerde şimdiye kadarki en iyi stand-up gösterisi olarak kayıtlardaki yerini korumaktadır (2021: 77). 1983'e gelindiğinde ise Eddie Murphy, Pryor'un 'Live in Concert' performansından esinlenerek Washington DC'nin Anayasa Salonunda 'Delirious' isimli stand-up gösteriminin film çekimlerini gerçekleştirmiştir (2021: 77).

Televizyon dönemin geç dönemlerinde stand-up komedi performansları, televizyon dizileri aracılığıyla büyük bir seyirci kitlesine ulaşmaya devam etmiştir. 1990 yılının Mayıs ve Haziran aylarında NBC, Jerry Seinfeld ve Larry David tarafından yaratılan bir sitcom olan 'Seinfeld', programda 'Jerry Seinfeld' adlı bir komedyeni canlandırırken kendisini oynayarak (ya da yarattığı personaları oynayarak) oyunculuk konusundaki eksikliği için şık bir çözüm tasarlamıştır (Federman, 2021: 89). Larry David ile birlikte yazdığı, bir stand-up komedyenin hayatını konu alan dizisi Seinfeld⁹ için Seinfeld (2022); işin komedi tarafının bu kadar iyi çalışmasında Larry ile birlikte

⁹ Jerry Seinfeld bu televizyon komedi dizisinde kendisini oynuyor, yani bir komedyen olarak rol alıyor. Sitcom'un çıkış noktası, Jerry ve arkadaşlarının günlük hayat yaşantıları ve herkesin ilişki kurabileceği çeşitli ilginç durumları tartışmasıdır (özellikle New York'ta yaşayanlar için). https://www.imdb.com/title/tt0098904/?ref_=fn_al_tt_1 Erişim tarihi: (09.07.2021)

diziye stand-up olarak kurgulamasının etkisinin olduğunu, diyaloglarda stand-up ritmi, alt hikayelerde de stand-up perspektifinin olduğunu belirtmektedir (Seinfeld, 2022: 119).

Televizyon yayıncılığı endüstrisi açısından bakıldığında stand-up programlarının, 'potansiyel olarak minimum olan üretim maliyetlerini ve değerleri' temsil ettiği görülmektedir. Son zamanlarda yayınlanan Netflix stand-up özel programlarının popülaritesi bu tezi destekler niteliktedir (Hemingway, 2021: 65).

1.1.4.THE BOOM

Gazetecilerin "*The Boom*" (Komedi Patlaması) olarak adlandırdığı 1980'lere gelindiğinde canlı müzik mekanlarının, restoranların, sinema salonlarının, gece kulüplerinin, diskoların, dinlenme odalarının, bowling salonlarının, barların ve otel konferans salonlarının komedi kulüplerine dönüştürüldüğü görülmektedir (Federman, 2021: 79). Bu yeni komedi kulüpleri; öncelikle dönüştürülmüş canlı müzik mekanları, restoranlar, sinema salonları, gece kulüpleri, diskolar, dinlenme odaları, bowling salonları, barlar ve otel konferans salonları olmuştur (2021: 79).

1980'lerde, Federman (2021)'in "*The Boom*" olarak aktardığı dönemde komedi kulüplerinin giderek yaygınlaşması, yerel komedi sahnelerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. "*Komedi kulübü olan her şehrin, yeni yetenekler geliştirmek için kendi yerel ekosistemi vardı.*" (Federman, 2021: 81).

1980'li yılların sonunda büyük medya şirketleri komedi patlamasından para kazanmak için mevcut TV yayınlarına bir de komedi kanalı eklemek istemişlerdir. Time-Warner ve Viacom arasında Amerika'nın kablolu komedi kanalını yaratmak için devasa bir savaş çıkmıştır (Federman, 2021: 88-89). Federman (2021), komedi kanallarının ilk ortaya çıkış sürecini ve seyirci ile etkileşimini şu şekilde açıklamaktadır:

"Comedy Central'in Time-Warner tarafından finanse edilen Comedy Channel kanalı 15 Kasım 1989'da piyasaya çıkmıştır. Ancak piyasada zaten çok fazla sayıda stand-up komedi gösterisi olması sebebiyle her iki ağı da sürdürmek için yeterli komedi hayranı olmadığı kısa sürede ortaya çıkmıştır. Zarar etmeye başlayan The Comedy Channel ve Ha! bir yıllık yoğun müzakereler sonrasında birleşerek, Kanadalı bir şovla isim benzerliği sebebiyle The Comedy Network, Comedy Central olarak yeniden adlandırılmıştır" (Federman, 2021: 89).

Televizyondaki stand-up gösterilerinin patlamasının bazı komedi kulüplerinin kapanmasına sebep olmasının yanında, kulüplerdeki müşterilerin evde TV izlerken

gördükleri; cilalanmış, defalarca denenmiş, garantili çok komik stand-up setlerini, deneme sahneleri olan kulüplerde de görmek istemeleri gibi bir beklenti oluşmaya başlamıştır (Federman, 2021: 92). 1994 yılında Los Angeles Times’da çıkan “*The Last Stand for Stand-Up?*” isimli makalede ülke çapında kapanmaya başlayan komedi kulüpleri ile ilgili olarak halkın ekonomik olarak canlı stand-up komedilere gitmesinin fırsat maliyetini çok artırdığı, çünkü potansiyel komedi kulübü izleyicilerinin televizyonda saçma bir şekilde çok fazla miktarda yayınlanan stand-up şovlarına boğulmuş olduğu bildirilmektedir (Crisafulli, 9 Ocak 1994).

Federman (2021)’e göre komedi kulüplerinin kapanmasına sebep olan etmenler şu şekilde sıralanabilir:

- 1- “Ekonomi: Kulüp sahipleri, genişlemenin asla sona ermeyeceğini ve piyasayı aşırı doygun hale getireceğini düşündü.
- 2- Aşgözlülük: Kulüpler, giriş fiyatlarını ve içecek fiyatlarını artırdı. Canlı stand-up komedi gösterisi izlemek artık ucuz bir akşam değildi. Artık filmlerden daha pahalıydı.
- 3- Atmosfer: Kulüpler, tüm müşterilerin iki alkollü içki almasını istedi, çekler ucuza bozulmaya başlandı ve sanatçının setinin ortasında para toplandı. Ayrıca, bir gösteri sona erdiği anda, bazı kulüpler hızlı bir şekilde ‘odayı boşaltmak’ için agresif bir müzik çaldı. Bu vibe, birçok müdavim için hoş olmayan bir intiba yarattı.
- 4- Televizyon: Tüketiciler, davranışsal olarak, oturma odasındaki kanepelerinin rahatlığında stand-up komedi performansları izleyebileceklerken, canlı gösteriye gitmeyi tercih etmemeye başladılar. Comedy Central, yalnızca kendi stand-up programı listesiyle, yaşanan stand-up komedi enflasyonuna eklendi” (Federman, 2021: 97).

Karasal ve dijital yayıncılık teknolojilerinin ilerlemesi ve dünya çapında yaygınlaşmasıyla birlikte gösterime giren kayıtlı performanslar ve ekranda görünürlükleri artan komedyenler, canlı gösteriler sundukları kulüpler için reklam pazarı oluşturmuşlardır. Tanınırlığı artan ve ekranlarda yer verilen komedi kulüpleri, potansiyel izleyicisiyle tanışarak seyirci kitlesini hem çeşitlendirmekte hem de genişletmektedir. Federman (2020)’nin aktardığına göre, 2011 yılında komedyen Louis C.K., bir stand-up komedyenin hayatına eğildiği, yazıp, oynayıp, tüm çekim ve kurgu süreçlerini de yürüttüğü FX televizyon dizisi Louie’nin jeneriğinde kullandığı ‘NYC’s Comedy Cellar’ kulübü, izleyici sayısının artmasından dolayı salonu genişletmek durumunda kalmıştır (Federman, 2021: 109).

1.2. STAND-UP KOMEDİ KÜLTÜRÜ

“Gülme eylemi kelimelere dökülemez ya da düşünülemez, gerçekleşir ve tamamlanır” (Smadja, 2013: 7-8). Smadja (2013)’ya göre gülme, inkar etmek ya da “tersi mimik” ile bir savunma süreci olarak zorlanılan acı verici ve katlanılmaz

duygulara karşı da olabilir (Smadja, 2013: 130). *"Gülme, bilimsel olarak yapılan açıklamaların ötesinde kültürel bir ifade biçimidir. İnsanların gülme davranışı benzer özellikler göstermekle birlikte, neye, niçin, ne zaman ve nasıl gülündüğü kültürler arasında farklılıklar gösterebilmektedir"* (Özdemir, 2020: 174). Esprili etkileşimler kesinlikle sosyal ve kültürel müzakerelere dayanmaktadır (Dore, 2018: 4). Sjöbohm (2008)'a göre, özellikle İngilizce konuşulan dünyanın dışında, bazı komedyenlerin eylemleri genellikle diyalog olarak inşa edilmeyen geleneksel ve kurmaca şakalara dayandığından, genel tanıma uysalar dahi stand-up komedyen olarak kabul edilmeyebilirler (Sjöbohm, 2008: 5-6).

Stand-up komedi performansları mesaj kaygısız konuları ele alabileceği gibi sosyal eleştirel veya kültürel farkındalıklar gibi konuları da ele alabilmektedir. Bu durum özellikle, kültürel azınlıkların üyeleri tarafından sahnelenen performanslar için geçerlidir (Dore, 2018: 20). Günümüzde stand-up komedi artık sahne programlarının temel bir bileşenidir. Geleneksel olarak sahne performanslarının temel bileşenleri olan müzik etkinlikleri ve aile aktiviteleri ile birlikte temel sahne gösterilerinin arasında yer almaktadır (Lockyer, 2015: 588). Brodie (2014), herhangi bir kalabalığın önünde doğal bir ses tonuyla konuşmanın neredeyse imkansız olacağını ileri sürerek, stand-up komedinin biçim olarak teknoloji olmadan var olamayacağını şu sözlerle belirtir:

"Mikrofon ve son zamanlarda video projeksiyonu bu mesafeyi kapatıyor olmasına rağmen, sahnenin seyirci ile oyuncu arasında bir mesafe oluşturduğunu savunuyorum. Gerçekten de, teknolojik aletler yardımı olmadan, herhangi bir büyüklükteki bir kalabalığın önünde doğal bir ses tonuyla konuşmak neredeyse imkansızdır. Bu nedenle stand-up komedi bir biçim olarak teknoloji olmadan var olamaz. Dahası, bu teknoloji zaman içerisinde stand-up eyleminin simgesi haline gelir. Stand-up komedinin materyalleri, içinde bulunulan maddi kültür ve medyadır. Ancak samimi olarak tanınmak için duyulmaktan çok daha fazlası gerekmektedir. Fiziksel mesafeyi aşmak bir şeydir, ancak kültürel mesafeyi aşmak başka bir şeydir." (Brodie, 2014: 64)

Senaryoya sahip olan stand-up rutinleri, senaryonun planlı yapısını farketmemek için o anda düşünülmüş, kendiliğindenlik içeren bir doğaçlama performansı kalitesine sahiptir. Stand-up monologlarının konuşma dili atmosferi içerisinde anekdot komedisi ve filtrelenmemiş, spontane konuşma dilinin bir cephesini kullanmak türün tanımlayıcı bir özelliğidir (Raffa, 2022: 148). Mintz (1985)'e göre stand up komedi, geçmişte ve günümüzde bilinen her toplumda pratik olarak aynı sosyal ve kültürel rolleri yerine getiren en saf kamusal komik iletişimdir (Mintz, 1985: 71). Yirminci yüzyılda stand-up komedisi, vodvil ve bürlesk ile varyete tiyatrosunun (örneğin, Earl Carroll's Vanities, the Ziegfeld Follies) yanı sıra gece kulübü ve tatil

köyü eğlencesinin bel kemiği olmuştur. Yakın geçmişte stand-up komedi, kendi başına popüler bir eğlence olarak, sadece stand-up komedi performanslarının sergilendiği fiziksel mekanları ve kulüpleri ortaya çıkarmıştır. Stand-up komedisi, sessiz filmlerden radyoya, plak endüstrisine ve tabii ki televizyona kadar Amerika'daki tüm kitle iletişim araçlarına katkıda bulunmuştur. Amerikan eğlencesinin merkezinde yer alan popüler bir sanattır. Evrensel şaka ritüelleri geleneğinin taşıyıcısı ve ulusun kültürel yaşamının önemli bir parçasıdır (Mintz, 1985: 72). Mintz (1985), gerçek sosyal ve kültürel aracılık olarak stand-up komedisine tanık olmak için en iyi platformların, tercihen komedyen ve seyirci arasındaki etkileşimin daha belirgin olduğu küçük komedi kulüpleri veya samimi gece kulübü odaları olduğunu ileri sürmektedir (Mintz, 1985: 78). Lintott (2020)'ye göre izleyicilerin beklentisi, stand-up komedinin hem zaman hem de mekan açısından döneme ve bölgeye özgü olmasıdır (Lintott, 2020: 399).

Bir kültür olarak stand-up komedi incelemesinden önce, küreselleşmenin günümüzde ulaştığı sınırlar hakkında bir temel oluşturması adına, her toplumun kendi dinamikleri ve bileşenleri üzerinde şekillenen yapısıyla doğrudan ilişkisi olmasından dolayı etkileşim ve siyaset ilişkisi hakkında iz sürülecektir.

1.2.1. İNTERAKTİVİTE VE SİYASET İLİŞKİSİ

Aristoteles (1975), Politika adlı eserinde insanın 'doğası gereği bir siyasi hayvan' olduğunu ifade eder. *"Siyaset, en geniş anlamda, insanların hayatlarını düzenleyen genel kuralları yapmak, korumak ve değiştirmek için gerçekleştirdikleri faaliyetlerdir. Bu çerçevede siyaset, çatışma ve işbirliği olgularıyla karmaşık bir bağlantı içindedir"* (Heywood, 2011: 22). Buradan hareketle, en geniş anlamda, sınırlı olan için gerçekleştirilen bütün müzakere, mücadele ve müdahaleler bütünü olarak, bütün insani ilişkiler siyaset olarak tanımlanabilir.

"Siyaset, öncelikle sosyal bir faaliyettir; o daima bir diyalogdur, asla bir monolog değildir. Robinson Crusoe gibi yalnız bireyler basit bir ekonomi geliştirebilirler, bir sanat ortaya çıkarabilirler, vesaire; ama siyaset yapamazlar. Siyaset ancak bir başka insanın, Cuma'nın gelişiyi ortaya çıkar" (Heywood, 2011, 21). Aynı şekilde stand-up performansı da seyirciden ayrı düşünülemez çünkü gösteride ortaya konulan şey tek taraflı sunulan bir monolog değil, karşılıklı etkileşim halinde ilerleyen diyalogdur (Ercan, 2011: 25).

Brodie (2008), stand-up komedi performansı, izleyici grubu ve etkileşim ilişkisini şu şekilde ortaya koymaktadır:

“Stand-up performanslarında izleyici grubunun dünya görüşünü oluşturan, evrensel olarak kabul edilen inançların iç içe geçmiş bağları arasında uyumsuzluğa doğru tepki müzakere edilir. Bu müzakere, sanatçının performans sergilediği belirli bir izleyici kitlesi ile gerçekleştirdiği sürekli bir süreçtir ve bu nedenle stand-up performansı işbirlikçi bir eylemdir” (Brodie, 2008: 153-154).

Lockyer'in Logan¹⁰ 'dan aktardığına göre stand-up komedinin doğal yaşam alanı *"alçak tavanlı, birayla ıslanmış bar"* olarak tanımlanmaktadır. Yine Lockyer'in Lawrence Mintz¹¹ 'den yaptığı alıntıda, komedyen ve seyirci arasındaki etkileşimin daha belirgin olduğu yerin küçük komedi kulüpleri ve küçük gece kulübü odaları olduğu belirtilmektedir (Lockyer, 2015: 588-599). Lockyer (2015)'e göre büyük arenalarda gerçekleştirilen stand-up komedi performanslarında etkileşim ve samimiyet bulunmamaktadır. Büyük arenalarda stand-up komedyen ile seyirci arasındaki etkileşim minimum düzeye indiğinden dolayı izleyicilerin kafasını karıştıran şakalar, seyirciden sözlü yanıtlar isteyen şakalar veya izleyicilerin komedyenden açıklama istemesi gerekebilecek şakalar büyük arenalarda gerçekleştirilen performanslar için elverişli değildir (Lockyer, 2015: 593).

1.2.2. BİR KÜLTÜR OLARAK STAND-UP KOMEDİ

Bir milletin tarihi süreçler içerisinde ortaya koyduğu sözlü, maddi ve manevi değerleri kültürünü oluşturmaktadır. Geçmişte üretilen tüm kültür ve sanat eserleri tarihi dönemler, yaşam tarzları, kutsal değerler, toplum düzeni, kadın-erkek ilişkileri ve yönetim biçimleri hakkında fikir vermektedir (Soysaldı, 2018: 306). Sözlü anlatı geleneğinin tarihi süreç içerisinde aktarılacak birikimli bir şekilde günümüze ulaşan örneklerinden birisi de stand-up komedi performanslarıdır.

Bugünlerde bilinen anlamıyla bir tür olarak stand-up komedi, 1950'lerin sonu ve 1960'ların başında 'hasta komedyenler' olarak anılan Mort Sahl, Lenny Bruce, Dick Gregory ve Jonathan Winters gibi komedyenlerin sahne şovlarının bir devamını oluşturmaktadır. Bu komedyenler stand-up komediyi kişisel, itirafçı, daha sert, kaba ve günün meselelerine daha duyarlı hale getirmişlerdir. Bu dönem öncesinde

¹⁰ Logan, Brian. "Stand-up Comics Hit the Boom Time." *The Guardian*. 10 Nov. 2010. Web. 11 Nov. 2010.

¹¹ Mintz, Lawrence E. (1985). Stand-up comedy as social and cultural mediation. *American Quarterly*, 37(1): 71–80.

herhangi bir zamanda söylenebilecek genel ve kişisel olmayan meselelerin üzerinde durulduğu performanslar, giderek daha samimi bir hale gelmiş ve mevcut sosyal, siyasi ve kişisel olaylar ve tutumlar üzerinde daha çok durulan konuların anlatıldığı performanslara evrilmiştir (Lintott, 2020: 397).

Brodie (2014)'ün aktardığına göre stand up komedyen George Carlin, stand-up komediyi halka ve kültüre ait bir sanat olarak tanımlar. George Carlin bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir:

"Ben bir stand-up komedyenim ve bu unvanı seviyorum. Stand-up komedisi halkın amiyane dilini kullanan bir sanattır. Her zamanki kullandığımız anlamda, bir şeyi amiyane tabirle ifade etmemizden bahsediyorum. Ancak amiyane, gerçekten 'halkın' anlamına gelir. Stand-up komedi halkın sanatıdır." (Brodie, 2014: 3).

Stand-up komedisi, ABD'de başlayan ve yavaş yavaş tüm dünyaya yayılan, oldukça yeni bir sanat biçimi olarak ortaya çıkan ancak çok eski bir konsepte dayanan bir sanat türüdür (Sjöbohm, 2008: 4). Stand-up komedi öncelikle jenerasyona ait bir sanat biçimidir. Bu konuda mutlaka birkaç istisnanın olabileceğini belirten Federman (2021), bunun genel kanıyı değiştirmeyeceğini ileri sürmektedir. Şaka yapımı, kültürel referanslar, kullanılan jargon, küfür kullanımı ve kabul edilebilir her konu, her yeni komedyen dalgası sahneye çıktıkça sürekli değişmektedir (Federman, 2021: 1). Komik olan şudur ki, bir zamanlar son sürüm olarak değerlendirilen birçok komik malzeme, sadece bir kaç on yıl içerisinde, mevcut izleyicilere dokunamaz hale gelebilir, bayat ve basitçe komik bulunabilir. Bu sadece, sanat formunun doğasıdır (2021: 1). 1961 yılında toplanan Playboy paneli, komedi ile ilgili gerçekleştirilen görüşmelerde; Bill Cosby, Richard Pryor, George Carlin ve Steve Martin'in ticari başarılarına rağmen, stand-up komediyi karşı-kültürel bir fenomen olarak kabul etmiştir (Brodie, 2014: 12).

McGraw ve Warner (2005), Amerika'da gelişen stand-up türü için *"ülkenin en önemli kültürel buluşlarından biri"* olduğunu ve *"The Tonight Show ve Seinfeld sayesinde bütün dünyaya yayılan bu buluşun artık dünyanın dört bir yanındaki komedyenleri etkilediğini"* ileri sürmektedirler (McGraw ve Warner, 2005: 10-60). Stand-up türünün son dönemde dünyada çok takip edilen örneklerinden birini sergileyen Amerikalı komedyen Dave Chapelle stand-up komedinin Amerikan toplumu içinden çıkan bir gösteri sanatı olduğunu şu şekilde vurgulamaktadır:

"Stand-up komedi inanılmaz derecede Amerikanvari bir tür. Başka hiçbir ülkenin bu kadar komedyen çıkarabileceğini sanmam. Ve çoğunuzun da bildiği gibi bence bu

ülkede var olan her bir fikir, bir komedi kulübünde birisi tarafından illa ki temsil edilmiştir. Her birinizin mekanda bir şampiyonu var. Sizin kavga etmenizi izliyoruz. Ama bir araya gelince konuşarak çözüyoruz” (Robinson, 2021).

Amerikan Komedi Kültürü’ne önemli katkı sunan komedyenlere Kennedy Center tarafından düzenlenen törenle Mark Twain Ödülleri sunulmaktadır. 2019 yılında Mark Twain ödülünün sahibi olan stand-up komedyen Dave Chapelle Amerika’daki yerleşik stand-up komedi kültürüyle ilgili olarak; *“Bu ülkede her fikirde görüşlerinizi paramparça edecek bir komedyen vardır”* demektedir (Robinson, 2019). Dave Chapelle içinde doğup büyüdüğü bölgenin mizah anlayışı üzerindeki etkisini şu şekilde dile getirmektedir: *“Ben Washington DC’liyim. Çikolata şehri. Bize göre ‘dostum’ bir zamirdir. Çok vurdumduymazız. Esprilerden utanıp kaçmayız. Hatta mizah sağ çıkma yöntemimizdir”* (Robinson, 2019).

Çağdaş gösteri ve sahne sanatlarının hemen her olanağını performansında kullanabilme şansına sahip stand-up gösterilerinin; ışık ve efekt tasarımları, müzik kullanımları gibi sinematografik öğelerle anlatısını en etkili şekilde aktarabilme imkanını elinde bulundurduğunu ifade eden Aydemir (2021)’e göre, *“çağdaş hikâye anlatıcılığının bir yönüyle ve aynı zamanda çağdaş tiyatral - sahne gösterisi olduğunu söylemekte herhangi bir beis olmadığı”* ileri sürülebilir (Aydemir, 2021: 381). Stand-up komedi performansları tüm teknolojik gelişmelerin yanı sıra/rağmen, *“düzinelerce temalı ve özel komedi gecesi; mekanlar, müzik kulüplerinden barlara, oturma odalarına, arka bahçelere ve dönüştürülmüş sinema evleri”* (Federman, 2021: 111) aracılığıyla seyircisine ulaşmaya devam etmektedir. Roast Battle, birebir hakaret yarışması, Comedy Store’un küçük Belly Room’unda başlangıçta sadece kadınlar arasında başlamış ve kısa zamanda ciddi sayıda takipçi kazanmıştır. Comedy Central tarafından satın alınmış, hatta uluslararası televizyon versiyonları İngiltere, Güney Afrika ve Meksika’ya yayılmıştır (2021: 112). Yine başka bir Comedy Central buluşu olan Kill Tony’de, 1 dakikalık set sahneleyen komedyenlerin, Tony Hinchcliffe ve Brian Redban liderliğinde gerçekleştirilen panel aracılığıyla performansları eleştirilmektedir (2021: 112).

Komedyenler völdvil döneminden başlayarak her çağda, seyici ile buluşabilecekleri tüm dağıtım kanallarını denemişlerdir. Dağıtım kanalları nesiller boyunca değişmiştir: The Ziegfeld Follies, The Palace, the Copacabana, The Ed Sullivan Show ve daha sonra The Tonight Show, HBO ve Netflix (Federman, 2021: 53). Dijital gelişmelerin hayatımıza getirdiği yeniliklere rağmen stand- up komedinin

yüz-yüze gerçekleştirilen performanslarla geliştiği yadsınamaz bir gerçektir (2021: 107).

Lintott (2020)'ye göre COVID-19, çoğu sosyal ve politik fenomenin aksine, stand-up komedi performanslarının izleyicileriyle olan ayırt edici ve yakından ilişkisi sebebiyle, yalnızca materyal bakımından içeriği değil, muhtemelen sanatın doğasını da değiştirmeyi vaat etmektedir (Lintott, 2020: 399). Pandemi döneminde de stand-up komedi kültürü, kendine izole erişim şeridi yaratak varlığını devam ettirmiştir. Federman (2021)'in aktardığına göre, park yerlerinde araçlarının içerisinde, yayınlanan bir içeriği izleyen/dinleyen seyirciler, reaksiyonlarını yanıp sönen farlar ve korna sesleriyle iletmişlerdir. Yine aynı şekilde; Zoom, Instagram Live, YouTube, Facebook Live ve Twitch komedyenler tarafından birer komedi sahnesi olarak kullanılmıştır (Federman, 2021: 116). Ancak seyirci ile birlikte seyirciye doğru gerçekleştirilen stand-up komedi performanslarının temelinde temas ve etkileşim olması sebebiyle, özellikle pandemi döneminde sadece dijital ortamlarda gerçekleştirilebilen performanslar dönemini stand-up komedyen Deniz Özturhan şu şekilde yorumlamaktadır:

"Stand-up gösterilerinde aynı tiyatro gibi, seyirciyle temas hâlinde olmak, tuhaf gelecek ama tabiri caizse tükürüğünüzün ulaşacağı kadar bir yakınlıkta olmak gerektiğini düşünüyorum. Karşınızda maske takan insanların gülmesiyle seyircilerin sahneye çıkıp size sarıldığı günler tabii ki başkadır. Bana göre, stand-up'ı gerçekten yaşayabilmek için insanlarla kavuşmayı beklemek gerekiyor. Evde kamera açıp güldürmem başka bir alana giriyor. Mesela pandemide Bartu Küçükçağlayan ve Melikşah Altuntaş'ın başlattığı Mücbir Sebepler işi çok güzel oldu." (Karaca, 12 Aralık 2020)

Stand-up komedinin popüleritesi, Anglo-Amerikan bölgelerindeki yerleşik stand-up komedi sahneleriyle sınırlı kalmayıp, belirli bir performans türü olarak daha az yerleşik olduğu ülkelerde de artmaya devam etmektedir (Lockyer, 2015: 586). Dijitalleşmeyle birlikte, artan popüleritesi daha görünür hale gelen stand-up komedi performansları, Türkiye'de de alanda dünya üzerinde gerçekleşen gelişmelere paralel olarak değişiklik göstermektedir.

1.3.TÜRKİYE'DE STAND-UP KOMEDİ KÜLTÜRÜ

Kültürel öğeler içerisinde sanat eserleri, dinamik bir yapı içerisinde dönemden döneme ve toplumdan topluma farklı biçimlerde yorumlanmıştır. *"Ayrıca tarih içinde üretildiği zamanın düşünce, istek ve ihtiyaçlarını yansıttığı ölçüde o toplumu temsil ettiği ifade edilebilir."* (Soysaldı, 2018: 307). Türkiye'de tek kişilik performanslarla

gerçekleştirilen tek kişilik anlatı geleneği farklı biçimlerde tarihi süreç içerisinde varolagelmıştır.

Söz ustalığı ortak noktalarını oluşturan komik-i şehir, nüktedan, musahip, mukallid gibi kavramlar Geleneksel Türk Tiyatrosu, Tanzimat Dönemi, Meşrutiyet Dönemi ve Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'nda güldürünün söz ağırlıklı olarak ilerleyişini ortaya koymaktadır. Günümüzde stand-up komedi performansları bu geleneği devam ettirmektedir (Akyüz, 2015: 1). Türkiye'de tarihsel olarak meddahlık geleneğinin uzantısı olan tek kişilik oyun; gösteri, anlatı ya da stand-up olarak adlandırılmaktadır. Mizah ağırlıklı ve tek kişilik sahnelerin ilk örneklerini veren Orhan Boran ve Ferhan Şensoy'un gösterileri stand-up performansların temeli sayılabilir (Binici, 2021: 54). Kısahanlar, mevlevihanlar, şeyhnameler, hamzavi, aşık ve meddahların icraları ile günümüz tek kişilik performansların; başta tek kişi tarafından icra edilmeleri olmak üzere, yüksek bir platformda sandalye ya da koltuk etrafında sahnelenmeleri ortak noktalarını oluşturmaktadır (Kartal, 2017: 18).

Arapların Kassas, İranlıların Kısahan dedikleri "*Meddah, Türkiye'nin profesyonel hikaye anlatıcısıdır ve uzun bir geleneğe sahiptir*" (Göktaş, 2010: 46). "*Meddahlık sanatının geleneksel anlatıcısı meddah, elektronik kültür ortamında stand-upçı olarak adlandırılan sanatçı tipiyle büyük benzerlikler göstermektedir*" (Bars, 2019: 11). Özdemir stand-up'ı, meddahlık kültürü geçmişinin günümüzdeki bağlama göre yeniden yorumlanması olarak değerlendirir (Özdemir, 2001'den¹² akt. Bars, 2019: 10). Stand-up çoğu zaman tiyatro gösterileri ile karıştırılmış olup benzerlikleri ve farklılıkları karşılaştırılmıştır. Eski Türk geleneklerinden biri olan meddahlık ile olan benzerlikleri kökenlerinin aynı olma fikrini uyandırmıştır. Stand-up bunlardan bağımsız bir gösteri sanatı olarak var oluşunu hızla geniş kitlelere hitap ederek sürdürmektedir (Arıkan, 2021: 67). Bars (2019)'a göre meddahlık ve stand-up performansların birbirlerine yaklaştığı ve kesişim kümelerini oluşturan tüm bileşenler göz önüne alındığında, "*tüm bu nitelikler stand-up sanatının, meddahlığın elektronik kültür ortamında dönüştürülmüş bir formu olarak kabul edilebileceğini göstermektedir*" (Bars, 2019: 14).

"*Tarihi sürecine bakılırsa stand-up komedinin 1860'lı yıllarda Amerika'da ortaya çıktığı, 1930'lu yıllarda yayılmaya başladığı, 1980'den sonra Türkiye'de örneklerinin verildiği ve 1990'larda tüm dünyaya yayıldığı görülebilir*" (Korkmaz 2019: 18).

¹² Milli Folklor, 10 (51, Güz 2001) 119-129 ss.

Korkmaz (2019) 'a göre "tek kişilik tiyatrolar ve stand- up adı verilen gösteriler temelini meddahlıktan almakla beraber meddah; tek kişilik gösteri, stand-up, kolaj, dinleti gibi diğer tek kişilik unsurlardan farklıdır" (Korkmaz, 2019: 45). "Türk kültür geleneğinde ilk dönemlerden beri anlatı, canlandırma ile beraber (şaman-ozan/baksı-hikâyecî âşıklar) var olmuştur. Stand-upçı da meddah gibi bir söz ve hareket ustasıdır" (Bars, 2019: 14). Binici (2021) ise, Türkiye'de stand-up komedinin konumlanışı hakkında ilişkilendirildiği ve üzerinde temellendiği ileri sürülen geleneksel sahne performanslarının yapıları arasında fark olduğunu ileri sürmektedir. "Sanatsal estetik açısından Stand-up'ın Türkiye'deki konumu tartışmalıdır. Stand-up tanımlanırken Meddahlık geleneği ve tek kişilik oyun ile temellendirilme eğilimi söz konusudur. Ancak bunların her biri farklı konum ve formlarda işlemektedir." (Binici, 2021: 55). Cem Yılmaz'ın bazı gösterilerine elinde kılıç ile başlaması ve kılıcı hiç kullanmamasını, meddahların ellerindeki sopayı yere vurmaları ile özdeşleştirerek (Grükan, 2019: 45), bu yeni tarzın hikaye-masal anlatıcısı ve meddahın özelliklerinden harmanlanarak ortaya çıkan yeni bir tür olduğu ileri sürülmektedir. "Her iki anlatı türünün de özelliklerini barındıran bu performansın taklitten anlatıya kayması, Yılmaz'ın modern meddah olarak anılmasına vesile olmuştur" (Gürkan, 2019: 46). Kartal (2017), her sanat gibi anlatı sanatının da gelenek içerisinde kendi dönemini inşa ettiğini belirterek, stand-up komedyenlerin, meddahın bir devamı olmadığını ileri sürmektedir. Kartal (2017), tarih boyunca farklı şekillerde ortaya çıkan tek kişilik gösteri sanatının geçirdiği dönüşümleri şu şekilde ifade eder:

"Birebir geçmişi tekrar ederek ya da nakilden ibaret bir yeni düşünülemez... Günümüz stand-up komedi işini yapan kimselerin meddah olarak adlandırılmasının tartışılması gerektiğini düşünüyorum. Her devir kendi sözlü kültürünü oluşturur. Her dönemde oluşan yeni anlatıların, kendinden öncekiler ile farklılıklar oluşturması doğal bir olgudur" (Kartal, 2017: 18-19).

Göktaş (2010) Türk tiyatrosunda tek kişilik oyunlar, stand-up ve kolajlar üzerine yazdığı makalede, kültürel birikimlerin bu noktada çok zengin olmasının yanında konuyla ilgili literatür birikiminin eksikliği hakkında; "Bu kadar köklü bir geçmişe sahipken, bir kargaşadan sözedilmesi çelişki gibi görünmektedir. Çünkü kökeni oldukça eskilere dayanan bir türün (formun) en azından geleneğini kurması ve sistemini oluşturması gerekmez miydi?" (Göktaş, 2010: 41) sorusunu yöneltmektedir. Kartal (2017)'a göre meddahlıktan stand-up 'çılığa dönüşümün izleri 14. yüzyıldan başlayarak çağdaş meddahlara kadar araştırılarak sürülebilir. Günümüzde tek kişilik oyunların nicelik olarak arttığı dönem 1980'li yıllar olmuştur (Kartal, 2017: 16).

"1980'den sonra yaşanan önemli krizlerden sonra Türkiye'nin, ucuz ve basit bir eğlence türü olan stand-up ile tanışmaması düşünülemezdi" (Göktaş, 2010: 44). Bu bölümde Türkiye'den icracıların katıldıkları programlarda verdikleri cevaplar ve gazete röportajları önemli bir veri kaynağı olarak kullanılmıştır.

"Ferhan Şensoy stand up'a karşılık 'Ayaküstü işemek' diyor. Bluejean'li Türk gençliğinin itibar ettiği bu gösterileri 'fast food comedy' olarak değerlendiriyor. Stand up comedy yaptığını iddia edenleri de pop sanatçılarına benzetiyor ve onlara 'pop komikler' adını veriyor" (Nutku 1998¹³ 'den aktaran Akyüz, 2015: 277). Ferhan Şensoy stand-up komedi icracılarını, 'mikrofonda gösteri yapan pop komik' olarak adlandırmaktadır (Şensoy¹⁴'dan aktaran Göktaş, 1999:68, Göktaş, 2010: 44). "Haldun Dormen'in bu işi ilk yapanın Ferhan Şensoy olduğunu ileri sürmesine karşın Şensoy, kendi yaptığının tiyatro olduğunu belirtmektedir." (Göktaş, 2010: 44). Göktaş (1999)'a göre stand-up performansları, tek kişilik oyun sınıflamasına sadece sahnede devinen tek kişi olması dolayısıyla girebilmektedir, tiyatro olarak değerlendirilemez (Göktaş, 1999: 68). Göktaş (2010)'a göre Ferhan Şensoy'un ilgili oyunları, "Stand-up'ın kimi özelliklerini içerirken 'tiyatro' olabildiğini de sağlamaktadır." (Göktaş, 2010: 44). "Ferhangi Şeyler ile yıllardır sahnelerde olan Ferhan Şensoy, yıllardır gösterimde olan bu çalışmasında dönemin değişen koşullarına göre seyircilerle iletişim kurmakta, her gösterimde izleyici karşısına farklı içeriklerle çıkabilmektedir." (Korkmaz, 2019:18).

Stand-up deyimini Türkiye'de ilk kez 1988 yılının sonlarında, İki Ters Bi Düz Laflar adlı gösterisinin duyurularında Rüstem Batum kullanmıştır (Göktaş, 1999: 68). " 'Stand-Up' terimini Türkiye'de ilk kullanan ve terimi İngiltere'den aldığını söyleyen Rüstem Batum'dur" (Göktaş, 2010: 44). Orhan Boran, Türkiye'de ilk defa, TRT'de performans sunduğu tek kişilik icrayla, henüz stand-up olarak anılmadığı dönemlerde uzun süre tek kişilik performansları tek başına sürdürmüştür (Coşkunarda, 16 Aralık 2017).

Göktaş (1999) 'ın Rüstem Batum'dan aktardığına göre, Türkçeye 'ayaküstü komedi' ya da 'ayaküstü gösteri' olarak da çevrilen 'stand-up' ile ilgili olarak Batum;

¹³ NUTKU, Hülya; (1998). "Stand Up Comedy Tiyatro Mudur?", Tiyatro...Tiyatro... Dergisi, Yıl: 8 Sayı: 79, İstanbul, s.s. 24-30.

¹⁴ "Ferhan Şensoy'la Söyleşi". Tiyatro Saati, TRT 2. 08.02.1997

bu işi ilk olarak kendisinin yapmadığını, daha önce bu performansları gerçekleştirenlerin Orhan Boran, Celal Şahin, Balarıları, Ateş Böcekleri ve Nokta ile Virgül olduğunu ve yıllardır 'stand-up' yaptıklarını söylemiştir (Göktaş, 1999: 68). Ferhan Şensoy, stand-up komedi performanslarının dünyadaki standardının 25 dakika olduğunu ve tiyatrodan değil kulüplerde yapıldığını, Türkiye'de stand-up komedi performansı sergileyen bir sanatçı varsa onun da Orhan Boran olduğunu söylemektedir (Süsoy, 2012).

9 Haziran 2007'deki Yeni Şafak Gazetesi'ndeki söyleşisinde meddahlığın kaybolmadığını ancak özünden uzaklaşarak şekil değiştirdiğini ileri süren Erol Günaydın; Cem Yılmaz, Rüstem Batum ve Şahan Gökbakar'ı, meddahlığı farklı şekillerde performe edenler arasında saymaktadır (Kartal, 2017: 17-18). Atay'a göre, *"Stand-up'ın Türkiye'de yükselişe geçtiği dönem, Türkiye'nin görsel kitle kültürü ikliminin etkisine de tam anlamıyla açık hale geldiği, özel televizyonların hayatımıza girdiği 1990'lardır"*. Ekran, onların sahne gösterilerini besleyen kaynaktı. (Coşkunarda, 16 Aralık 2017). 1990'lı yıllarda stand-up komedi kariyerlerine başlayan Cem Yılmaz, Yılmaz Erdoğan ve Ata Demirel'i üç öncü stand-up'çı olarak tanımlayan Atay, asıl şöhret kazandıkları mecranın televizyon olduğunu belirtmektedir. *"Onlar televizyonun tek merkez olduğu görsel kültür ikliminde stand-up'ta 'kutup' noktalarıydı. Artık çokmerkezli, 'mobil' bir akışa sahip görsel kitle kültüründe stand-up da çokkutuplu."* (Coşkunarda, 16 Aralık 2017).

Coşkunarda (2017), Cem Yılmaz'ın 1995'te karikatürist olarak çalıştığı dönem *"Amerika'daki gösterilerden etkilenecek bir şeyler denemek"* istediğini, yine aynı yıl, o ana kadar müzikaller, tek kişilik oyunlar yapan Yılmaz Erdoğan'ın da 'Cebimde Kelimeler' ile bu tarza yöneldiğini belirtmektedir (Coşkunarda, 16 Aralık 2017). 90'lı yılların sonundan itibaren stand-up yavaş yavaş köşesine çekildi ve yeni isimler çıkmadı. Ancak 2013 yılında BKM Mutfak ekibinin çalışmaları sonucu yeni komedyenler yavaş yavaş yeni mekanlarda sahne almaya başlamıştır. 'Açık Mikrofon' yeni stand-up'çıların yetişmesinde adeta bir okul görevi üstlenmektedir (Coşkunarda, 16 Aralık 2017). Komedi kültürünün oluşmasında en önemli sacayağı olarak sayabileceğimiz, performansların çıkış noktası fiziksel ortamı sağlayan mekanlar; Açık Mikrofon etkinlikleri, komedi festivalleri ve stand-up kulüplerinin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Performans sergilemek için uygun fiziksel koşulların arttığı ölçüde, özellikle genç yaş grubunun, icracı ve seyirci olarak stand-up komedi

performanslarına katılımı artmıştır (Binici, 2021: 55). Bkm Mutfak yöneticisi Koray Köse, 2017 yılında verdiği röportajda gözlemlediği stand-up komedi mekanları ve kültürü ile ilgili olarak şu şekilde bir beyanda bulunmaktadır:

“Artık stand-up izlemeyi, komedi kulübü atmosferi içinde olmayı seven bir kitle oluşmaya başladı. Henüz yolun çok başında olduğumuzu düşünüyorum. Artık stand-up yapabileceğiniz mekânlar ve bu işe kafa yoran insanlar var. O nedenle giderek daha büyük kitlelerin ilgisini çekecek bir kültür olacak” (Coşkunarda, 2017).

Stand-up komedyen Deniz Özturhan Türkiye’de gelişmekte olan stand-up komedi kültürünü 2017 yılında verdiği röportajda şu şekilde tanımlamaktadır:

“Amerikan modern stand-up’ının temelleri 1920’lerde atılmış. Biz miladımızı Cem Yılmaz ve 90’lı yıllar olarak alsak bile, arada yine epey bir zaman ve yaşanmışlık farkı var. Ama bu kapanmayacak bir fark değil. Kültür; doğru koşulları, zamanı, ona sahip çıkacak insanları bulduğu zaman yerini seven çiçek gibi serpilmeye, kendi özgün sesini oluşturmaya meyilli bir kavram. Bizde stand-up kültürü dışarıdan empoze edildiği, sektör büyükleri ‘Hadi bunu Türkiye’ye getirelim’ dediği için patlamadı. Sanırım gerçekten ülkede bu tarz bir mizahi ifadeye ihtiyaç olduğu için patladı ya da görünür oldu. O yüzden, yani son derece kendiliğinden ortaya çıkıp yayıldığı için de, geleceğini parlak görüyorum. Koleje yollayacağız onu, tam bir monşer gibi yetiştireceğiz!” (Coşkunarda, 16 Aralık 2017).

Stand-up komedyen Oktay Şenol her kültüre göre farklılıklar gösteren stand-up komedinin Türkiye’deki izdüşümü hakkında görüşlerini ve gelişimini şu sözlerle ortaya koymaktadır:

“Türk toplumunun mizah zekası çok yüksek. Bir şakaya ya da bir duruma mizahi reaksiyon refleksi çok hızlı. Bunu özellikle sokakta stand-up yaparken bir kez daha gördüm. Stand-up kültürü de her geçen gün daha da yükseliyor. Birçok şehirde komedi kulüpleri açıldı. Üniversitelerde stand-up kulüpleri kurulmaya başlandı. Seyirci stand-up izlemeye talep gösteriyor. Tüm bunları düşünürsek gayet olumlu görüyorum.” (Çil, 31 Temmuz 2022)

Stand-up komedyen Doğu Demirkol 2017 yılında verdiği röportajda Türkiye’de 90’lı yıllardan sonra tekrar yükselişe geçen stand-up komedi trendi ile ilgili algıyı şu şekilde ifade etmektedir:

“Seyirci stand-up’ı şimdiye kadar biraz Amerikanvari, biraz özenti bir ifade biçimi gibi görüyordu. Yeni gelenlerin samimi tutumu biraz bu algıyı yıktı. Gerçi bu işle uğraşanlarda da hiç kabahat yok değil; biz de yaptığımız işi ‘underground’ algılamayı seviyoruz aslında. Ama neticede sahneye çıkıp bıdı bıdı anlatan bir adam, ne kadar şekil olabilir ki... Biz hitap etmemiz gereken kitleyi daraltmayalım, insanlar da bizi uzaydan gelen bir iş yapıyor muyuz gibi algılamasın; ortak bir noktada buluşalım” (Coşkunarda, 16 Aralık 2017).

Stand-up komedyen Akın Aslan Türkiye’deki stand-up komedi kültürü ile ilgili olarak verdiği röportajında farklı kültürler ve stand-up’ın Türkiye’deki karşılığını şu sözlerle ifade eder:

“Sahneye çıkmak isteyen insan sayısının giderek artması kültür sayılabilecek bir şeyin oluşabileceğine işaret, kalite de paralel olarak zamanla artacaktır. Ancak ifade özgürlüğü konusunda ilerleyebilmemiz için maalesef zaman tek başına yeterli değil. Burada yurt dışındaki örnekleri gibi aklına gelen her konuda hakkını vererek konuşabilen (stand-up için konuşuyorum) çok çok az sayıda komedyen var. Bu insanların da maalesef, yazarlıkları veya teknik eksiklikleri kadar düşünmesi gereken birtakım başka hayati faktörler oluyor. Dolayısıyla şu noktada direkt bir karşılaştırma yapmanın doğru olacağını düşünmüyorum” (Çil, 3 Nisan 2022).

“Seyircinin ilgisini tetikleyen bir diğer gelişme de, yayınlarında dünyaca ünlü isimlerin stand-up gösterilerine büyük yer ayıran Netflix’in Türkiye’de hizmet vermeye başlamasıdır” (Coşkunarda, 16 Aralık 2017). Atay’a göre, “yazılı ve görsel (televizüel) geleneksel medyanın yerinde artık siberetik ‘yeni medya’, yani sosyal medya nasıl her türlü performansın alabildiğine geniş bir dağılım ve yaygınlık kazandığı, ‘özelleşme’nin aşıldığı bir teknokültürel ortam yarattıysa, stand-up ve stand-up’çının artışı, çokluğu bununla da titreşimli olabilir” (Coşkunarda, 16 Aralık 2017).

Özellikle pandemi döneminde icracıların ve seyircilerin evde vakit geçirmesiyle birlikte sosyal medya kullanımının arttığı ölçüde dijital işlerle görünürlüğü artan stand-up komedi performanslarının Türkiye’de bir kültür olarak gelişimini stand-up komedyen Deniz Özturhan şu sözlerle ifade etmektedir:

“Bütün sahne sanatları pandemiden nasibini aldı. Stand-up hatırlanmıyor bile, müzisyenler ayrı dertli, tiyatrocular ayrı dertli. Stand-upçılar olarak biz, Türkiye’de rap müziğin 90’ların sonunda olduğu yerdeyiz, yani yer altından çıktık, çıkacağız. Stand-up Türkiye’de şu an tam olarak bir sektör değil. Bundan nasıl para kazanılacağı belli değil, bir menajeri yok. Şu anki durumu yeraltından çıkmaya çalışan bir sanat kolektifi gibi görebiliriz ama kesinlikle iyiye gidiyor, kesinlikle daha çok popüler oluyor.” (Karaca, 12 Aralık 2020)

Amerika’da ilk kez 1940’larda vodvil ve bürlesk dönemi sonrasında radyo macerasını tamamladıktan sonra gece kulüpleri, sunum evleri ve tatil köylerinde gerçekleştirilen stand-up komedi performansları, daha sonra TV aracılığıyla farklı kültürlerle yayılmış ve aynı şekilde aile veya arkadaşlar arasında olan ve o bağlamdan uzak kimselerin anlayamadığı/anlamakta zorluk çektiği konular/şakalar gibi (inside joke¹⁵) kendi kültürü içinden çıkardığı komedi unsurlarıyla kendini var etmektedir. Yakın döneme kadar her coğrafyanın kendi kültüründe farklı adlandırmalar kullandığı tek kişilik anlatı performanslarının Türkiye’de de kendi kültürel ve tarihi dinamikleri çerçevesinde, küreselleşme ile birlikte farklılaştığı, çeşitlendiği ve günümüzdeki haline ulaştığı ileri sürülebilir.

¹⁵ Inside Joke: bir grubun elemanları arasındaki şaka. <https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/bir-grubun-elemanlari-arasindaki-saka> Erişim Tarihi: 06.08.2021

Türkiye’de henüz bir kültür olarak konuşulmaya başlanan stand-up komedi performansların, Ekşisözlük’te ‘Türkiye’de stand-up komedi kültürünün olmaması’ başlıklı entry listesinde, gelişmesinin zaman alması veya bir kültür olarak yerleşmesinin önündeki engeller şu şekilde sıralanmaktadır:

“her şeyin kutsal addedildiği (bkz: vatan)(bkz: din) veya ayıplandığı(bkz: cinsellik) ülkede şaşırmayan durumdur. mizah özgür ülkelerde, özgür düşünen bireyler tarafından yapılır. konuşurken acaba devleti kızdırır mıyım x kesimden tepki alır mıyım diyen kimse stand up yapamaz.” (ES, 3 Temmuz 2018)

Stand-up komedi performanslarına dayalı artan sayıda televizyon programları, stand-up komedyenlerin yorumcu olarak veya ciddi tartışmalarla katkı sundukları programlar ve büyük ölçüde yer aldıkları sosyal medya platformları popülaritesinin bir göstergesi olarak değerlendirilmektedir (Lockyer, 2015: 586). Türkiye’de son dönemde, Fox TV’de yayınlanan ‘İbrahim Selim ile Bu Gece’ ve Bein Connect televizyon kanalında yayınlanan Kaan Sekban’ın sunduğu ‘Alt tarafı Bi’ Talk Show’ programlarında stand-up komedyenlere performans fırsatı verilmektedir.

Kültürün oluşmasında tüm paydaşların üzerinde cezai müeyyide oluşturabilecek olan, üzerinde mutabakata varılmış yasal çerçeveler ve etkilerini daha iyi anlayabilmek için ifade hürriyeti üzerinde iz sürülecektir.

1.4.İFADE HÜRRİYETİ: KONUŞMA SERBESTİSİ YA DA HER ŞEYİN ŞAKASI OLUR

“Beyazlara, siyahilere ve morlara gülerim.

Ama en çok siyahilere gülerim” (18:50)¹⁶

Gürler (2020), ofansif mizahın, bireyleri rahatsızlık duyabilecekleri konulara maruz bırakarak normalleştirme imkânı sağlaması bakımından politik doğrucu mizahtan daha fazla dönüştürme gücüne sahip görüldüğünü ifade etmektedir. *“Politik doğrucuların ofansif mizaha karşı yönelttiği eleştiriler statükocu bir tavra ya da sansüre dönüşebilmektedir. ‘X konusu hakkında şaka yapamazsın’ demek, o konunun tabu olarak kalmasına katkıda bulunmak anlamına gelmektedir.”* (Gürler, 2020: 162-163). Stand-up komedi performanslarında anlatıların temelde özgürlük

¹⁶ DeMaio, Joe. Don Rickles: One Night Only. <https://www.imdb.com/title/tt3675472/>.

kavramıyla doğrudan ilişkili olması sebebiyle öncelikle özgürlük türlerinden bahsetmek gerekmektedir.

Temel olarak üst başlıklar halinde üç farklı özgürlük anlayışından bahsetmek mümkündür: *“Müdahalesizlik veya bir şeyden özgürlük olarak negatif özgürlük, rasyonel otonomi veya bir şeye özgürlük olarak pozitif özgürlük ve mütehakkim bir unsurun yokluğu veya tahakkümsüzlük olarak cumhuriyetçi özgürlük”* (Bal, 2014: 294). Genel anlamıyla negatif özgürlük, bireyin her türlü dışsal kısıtlama ve sınırlandırmalardan azade olması biçiminde tanımlanmaktadır (Şahin, 2008: 74). *“İfade özgürlüğü ise insanların görüş, kanaat, düşünce ve taleplerini başlarına kötü bir şey gelmesi, özellikle kamu otoriteleri tarafından başlarına kötü bir şey getirilmesi korkusu taşımadan serbestçe ifade edebilmeleridir”* (Yayla, 2009: 160). Stand-up komedi performansların dünya çapında dolaşıma girmesi, ülkelerin ve uluslararası anlaşmaların ifade özgürlüğü ile ilgili maddelerini, açıklamalarını ve içtihadlarını gözden geçirmeyi zorunlu kılmaktadır.

Toplumsal mütabatlar arasında şimdiye kadar uygulanan, içerisinde ifade hürriyetine en çok değer veren anayasa Amerikan Anayasası olmuştur. Açık bir zarar tehlikesinin olduğu durumlarda sınırlanabilecek şekilde tesis edilen sistem, her türlü düşüncenin müzakere edilebileceği ve ifadenin yayılmasını da kapsayacak şekilde; siyasal düşünceler, sanatsal ifadeler, ticari ifadeler ve bunların hiçbirini kapsamayan düz ifadeler için de geçerlidir (Özsoy, 2005: 46). Federal hukuk sisteminin hakim olduğu ülkede, bir hak olarak düşünceyi açıklamak, 1787 tarihli Amerikan Anayasası ek 1.madde (1791) ile düzenlenmiştir: *“Kongre, düşünceyi açıklama özgürlüğünü, basın özgürlüğünü, halkın barışçıl şekilde toplanma ve sorunlarını hükümete dilekçe yoluyla iletme hakkını ihlal eden kanunlar yapamaz”* (2005: 30).

Amerikan anayasasına göre düşünce özgürlüğünün sınırlandırılması temel olarak *“özgürlüğün kural, sınırlamanın istisna olması”* (Özsoy, 2005: 40) çerçevesinde, sadece *“elzem bir kamu menfaatini korumak ya da ona hizmet etmek amacıyla”* (2005: 39) yetkili bir organ tarafından ifade hürriyetini etkilemeden toplumsal faydanın gerektirdiği ölçüde gerçekleştirilebilmektedir (2005: 30-34). Amerika’da 18. yüzyıl ortalarında ortaya çıkan ve özellikle televizyon dönemi sonrasında önce tüm Amerika’ya, daha sonra ise tüm dünyaya yayılan stand-up komedi; Amerikan yasalarının dikkatini çekmesiyle birlikte sansür ve cezai yaptırımlarla karşı karşıya kalmıştır.

Lenny Bruce, 4 Ekim 1961 yılında sahnede müstehcen terimler kullandığı gerekçesiyle San Francisco'da tutuklanmıştır (Federman, 2021: 121). Federman (2021)'in aktardığına göre;

"Lenny Bruce'un komedi rekorları kıran ilk stand-up albümünün adı "The Sick Humor of Lenny Bruce" (Fantasy Records, 1959), yoluna çıkan küçümseyen eleştiri "hasta komik" etiketini coşkuyla kucaklamıştır. 13 Temmuz 1959'da Time Dergisi "The Sickniks" başlıklı makalede çeşitli sanatçılardan oluşan bir ekibi eleştirmekteydi. Ancak makalenin öfkesinin çoğu Lenny'ye yönelikti. Bu, sahnede küfretmekten tutuklanmasının iki yıl öncesine tekabül etmektedir. Lenny, 20. yüzyılın ortalarındaki Amerikan kültürünün ikiyüzlülüğüne ışık tutmak için komediyi kullanmasıyla ün kazanıyordu. Lenny; uyuşturucu kullanımı, ırklar arası seks, holokost, suikast, ampute, eşcinsellik, fiziksel görünüşle dalga geçmek, anne katili, tecavüz, mastürbasyon ve dinler gibi daha önce tabu olan önermelere eğildi. Bunlar, Concord veya Grossinger's gibi dağ otellerinde genellikle duyulan türde stand-up bölümleri değildi" (Federman, 2021: 56).

Komedyenler için yerel sansür yasalarında gezinmek zorunda kalmak için sadece bir yönünü oluşturmaktadır. Komedyen ve sosyal eleştirmen Lenny Bruce, San Francisco, Chicago, Los Angeles ve New York'ta "*konusma suçları*" nedeniyle birkaç kez tutuklanmıştır. Komedyenlerin tutuklanma süreçlerinin Lenny Bruce'un performanslarının öncesinde, 1927'de komedyen ve aktris Mae West'in, New York'ta müstehcenlik suçlamalarıyla yargılanmasının ardından sekiz gün hapis yatmasıyla başladı ileri sürülebilir (Federman, 2021: 72).

Federman (2021)'in aktardığına göre; 1974'te, Carson'un iş yükünü haftada sadece dört, bazen de üç geceye indirmek istemesi nedeniyle NBC, Ekim 1975'te Lorne Michaels ile Saturday Night Live'ı (başlangıçta NBC'nin Cumartesi Gecesi olarak anılmaktaydı) başlatmıştır. Başlangıçta hiçbir stand-up'ın düzenli oyuncu kadrosu olmamasına rağmen, ilk yedi sunucudan dördünü komedyenler oluşturmuştur: George Carlin, Robert Klein, Richard Pryor ve Lily Tomlin. Harika bir metin ve oyuncu seçimi, mükemmel bir zaman aralığı ve yeni bir kültürel serbestlik, gösteriyi komedi hayranları için mutlaka görülmesi gereken bir etkinlik haline getirmiştir. Şovun sinirli, saygısız tonu, 1975'te 30 yaşına ulaşmış tek bir üyesi dahi olmayan bir demografiye sahip, gelişmekte olan Baby Boom nesliyle tamamen uyumlu bir bütün oluşturmuştur. SNL'nin içeriği hem NBC'nin iç şebeke standartları hem de Federal İletişim Komisyonu tarafından kısıtlanmıştır. Bu nedenle, Richard Pryor, 13 Aralık 1975'te gösteriye ev sahipliği yaptığında, NBC olası müstehcenliklerden endişe duymasından dolayı, yedi saniyelik bir gecikme kullanmıştır ve gergin sansürcülere herhangi bir rahatsız edici kelimeyi sansürlemeleri için kısa bir zaman sağlamıştır (Federman, 2021: 72).

Pryor'un Saturday Night (neredeyse) Live'ı sunmasından 17 gün sonra yayın hayatına yeni başlayan ücretli bir kanal, 33 yaşındaki Robert Klein'e bir saatten fazla sansürsüz yayın süresi vermiştir. Pennsylvania'daki Haverford College'da bantlanmış bu yayın, HBO'nun ilk stand-up özel bölümü olmuştur. Bu yayın, yayın tarihi açısından bir dönüm noktası olarak nitelendirilmektedir. Klein'in özel programının yayınlanmasından sadece üç yıl önce, George Carlin sahnede küfür kullandığı için Milwaukee'de, Richard Pryor ise 1974'te Richmond Virginia'da müstehcenlik nedeniyle tutuklanmıştır (Federman, 2021: 72).

George Carlin, 1977 yılının Mart ayında ilk kez HBO ekibine katılarak, ilk komedi spesiyalini USC'de kaydetmiştir. Setini ünlü rutini 'Televizyonda Asla Söyleyemeyeceğiniz Yedi Kelime' nin güncellenmiş bir versiyonuyla, bu sözleri televizyonda söyleyerek kapatmıştır (Federman, 2021: 73).

Günümüzde ise cep telefonlarının yaygınlaşması ve video teknolojilerinin gelişmesi turne performansları için bazı zorluklar yaratmaktadır. Bazı izleyicilerin, halen yolculuğu devam eden materyalleri performans esnasında kaydederek çevrimiçi ortamlara yüklemesi bir çok mekanın cep telefonu kilitleme kılıflarını kullanmasına neden olmaktadır (Federman, 2021: 110). 2006 yılında Seinfeld dizisinde Cosmo Kramer rolüyle ünlenen komedyen Michael Richards'ın, L.A.'deki Laugh Factory'de gerçekleştirdiği ırkçı performans, bir müşterinin cep telefonuna kaydettiği video yayınlandığında Richard'ın şov dünyasındaki kariyeri onarılmaz bir şekilde hasar görmüştür (2021: 107).

Amerika'da başlayarak tüm dünyada karşılık bulan ve stand-up olarak adlandırılmaya başlanan performansların düşünce ve ifade özgürlüğü, kanaat geliştirme ve bunu yayma üzerinde temellendiği açıktır. Konuyla ilgili olarak İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi ve Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi'nin ilgili maddeleri de, içinde Türkiye'nin de bulunduğu ülkelerde ifade hürriyetinin yeri ve önemi hakkında bilgi vermesi için inceleme alanımızı oluşturmaktadır.

10 Aralık 1948'de ilan edilen İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi ile düşünce özgürlüğü, kanaat taşıma ve bunları yayma veya bu bilgilere ulaşma hakkında serbestlik ele alınarak konsensusa varılan husus şu şekilde maddeleştirilmiştir: *'Herkesin kanaat ve ifade özgürlüğüne hakkı vardır; bu hak, müdahale olmaksızın kanaat taşıma ve herhangi bir yoldan ve ülke sınırlarını gözetmeksizin bilgi ve fikirlere*

ulaşmaya çalışma, onları edinme ve yayma serbestliğini de kapsar.” (İHD: 30 Kasım 1999). Avrupa Birliği üye ülkeler ve müktesebatına uyum programı dahilinde bulunan ülkeler için bağlayıcı olan nitelikler ve içtihadlar için, ‘Avrupa Birliği’nin kendine özgü bir anayasası olmamasına rağmen, Avrupa Birliği mahkemesi vasıtasıyla bir temel hak koruması gerçekleştirdiği, bunu yaparken üye devletlerin anayasal geleneği ve AİHS’ni baz aldığını belirtmek gerekir” (Can, 2002: 21).

Türkiye Cumhuriyeti için, *“Düşünce ve ifade özgürlüğü, TC Anayasasının 26/1 ve Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesinin 10. maddesinde düzenlenmiştir. Düşünce ve ifade özgürlüğü hakkı, Anayasa ve sözleşmenin (AİHS) ortak koruma alanında yer almaktadır” (BD, 19 Aralık 2021).*

Türkiye Cumhuriyeti Anayasası 26. Maddede *“düşünceyi açıklama ve yayma hürriyeti”* şu şekilde açıklanmaktadır:

“Herkes, düşünce ve kanaatlerini söz, yazı, resim veya başka yollarla tek başına veya toplu olarak açıklama ve yayma hakkına sahiptir. Bu hürriyet Resmî makamların müdahalesi olmaksızın haber veya fikir almak ya da vermek serbestliğini de kapsar. Bu fıkra hükmü, radyo, televizyon, sinema veya benzeri yollarla yapılan yayımların izin sistemine bağlanmasına engel değildir. Bu hürriyetlerin kullanılması, millî güvenlik, kamu düzeni, kamu güvenliği, Cumhuriyetin temel nitelikleri ve Devletin ülkesi ve milleti ile bölünmez bütünlüğünün korunması, suçların önlenmesi, suçluların cezalandırılması, Devlet sırrı olarak usulünce belirtilmiş bilgilerin açıklanmaması, başkalarının şöhret veya haklarının, özel ve aile hayatlarının yahut kanunun öngördüğü meslek sırlarının korunması veya yargılama görevinin gereğine uygun olarak yerine getirilmesi amaçlarıyla sınırlanabilir¹⁷.

(Mülga fıkra: 3/10/2001-4709/9 md.)

Haber ve düşünceleri yayma araçlarının kullanılmasına ilişkin düzenleyici hükümler, bunların yayımını engellemek kaydıyla, düşünceyi açıklama ve yayma hürriyetinin sınırlanması sayılmaz.

(Ek fıkra: 3/10/2001-4709/9 md.)

Düşünceyi açıklama ve yayma hürriyetinin kullanılmasında uygulanacak şekil, şart ve usuller kanunla düzenlenir.” (AY, 19 Ağustos 2021)

Düşünceyi açıklama özgürlüğünün temel unsurları düşünce ve haberlerin açıklanması ve iletilmesi bu norm ile güvence altına alınmıştır (Can, 2002: 3). Aynı

¹⁷ 3/10/2001 tarihli ve 4709 sayılı Kanunun 9 uncu maddesiyle, bu fıkraya *“Bu hürriyetlerin kullanılması,”* ibaresinden sonra gelmek üzere *“millî güvenlik, kamu düzeni, kamu güvenliği, Cumhuriyetin temel nitelikleri ve Devletin ülkesi ve milleti ile bölünmez bütünlüğünün korunması,”* ibaresi eklenmiştir.

şekilde taraf olunan uluslararası anlaşmalar da temel hak ve özgürlükler kapsamında ifade özgürlüğünü garanti altına alarak, önemi üzerinde durmaktadır.

Türkiye Cumhuriyeti Dış İşleri Bakanlığı'nın internet sayfasında aktarılan bilgiye göre:

"2001 yılından bu yana hayata geçirilen çok sayıda yasal ve Anayasal düzenlemeyle mevzuatımız, vatandaşlarımızın demokratik hak ve temel özgürlüklerinin güçlendirilmesi doğrultusunda, Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi (AİHS) hükümleri, Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi'nin (AİHM) içtihadı başta olmak üzere, taraf olduğumuz Avrupa Konseyi ve temel Birleşmiş Milletler (BM) insan hakları sözleşmeleri ile AGİT belgeleri ve Avrupa Birliği (AB) müktesebatıyla uyum boyutu da göz önünde tutularak iyileştirilmiştir." (DİB, 13 Ağustos 2021)

"Anayasanın 90. maddesine getirilen değişikliklerle temel hak ve özgürlükler konusundaki ulusal yasaların uluslararası insan hakları sözleşmelerinde yer alan hükümlerle farklılık içermesi halinde uluslararası sözleşmelerde yer alan hükümlerin geçerli olduğu hükmü getirilmiştir."(DİB, 19 Ağustos 2021). Konuyla ilgili olarak Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi'nin ilgili maddeleri, Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi'nin ilgili içtihadları incelenmiştir. *"Sözleşme, insan haklarını ulus devletlerin içişleri olmaktan çıkarmakta ve devletlerin işledikleri insan hakları ihlallerinin uluslararası alana taşınmasına imkan tanımaktadır. Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi, Madde 10, 'İfade Özgürlüğü': Herkes görüşlerini açıklama ve anlatım özgürlüğüne sahiptir."* (DV, 19 Ağustos 2021). İlgili maddeye göre:

1. "Herkes ifade özgürlüğü hakkına sahiptir. Bu hak, kamu makamlarının müdahalesi olmaksızın ve ülke sınırları gözetilmeksizin, kanaat özgürlüğünü ve haber ve görüş alma ve de verme özgürlüğünü de kapsar. Bu madde, devletlerin radyo, televizyon ve sinema işletmelerini bir izin rejimine tabi tutmalarına engel değildir.
2. Görev ve sorumluluklar da yükleyen bu özgürlüklerin kullanılması, yasayla öngörülen ve demokratik bir toplumda ulusal güvenliğin, toprak bütünlüğünün veya kamu güvenliğinin korunması, kamu düzeninin sağlanması ve suç işlenmesinin önlenmesi, sağlığın veya ahlakın, başkalarının şöhret ve haklarının korunması, gizli bilgilerin yayılmasının önlenmesi veya yargı erkinin yetki ve tarafsızlığının güvence altına alınması için gerekli olan bazı formaliteler, koşullar, sınırlamalar veya yaptırımlara tabi tutulabilir" (AİHS, 1950).

Yayla (2009)'ya göre, *'ifade özgürlüğünün, insanların iktidar sahiplerini, başlarına kötü bir şey gelmesi-getirilmesi korkusu taşımadan eleştirebilmesi olduğu haklı olarak söylenmiştir'* (Yayla, 2009: 160-161). AİHM'nin 10. maddesindeki ifade özgürlüğüne ilişkin içtihatları, ilgili maddenin, demokratik bir toplum için ne denli önemli olduğunu vurgulamaktadır. Özellikle; *"azınlıklar, siyasi muhalifler ve sivil toplum"* un kamusal tartışmalara, cezai müeyyide ile karşılaşmayacaklarını bilerek dahil olabilmeleri ve

düşüncelerini dile getirebilmeleri için “vazgeçilmez bir araç olarak oynadığı rol” den kaynaklanmaktadır (Molu vd., 2013: 34). 10. maddenin 2. fıkrasında yer alan “görev ve sorumluluklar da yükleyen” ibaresi, zorlayıcı bir toplumsal ihtiyacın bulunması gibi durumlarda, ilgili maddede öngörülen meşru amaçlardan birini gerçekleştirmek amacıyla yapılıp yapılmaması durumuna göre şekillenmektedir. “AİHM, bu denetimi yaparken, incelediği olayı bir bütün olarak ele alır; müdahale edilmiş ifadelerin içeriğinin yanı sıra, bağlamını da dikkate alır.” (2013: 35). Konuyla ilgili olarak Molu (2013) tarafından, oluşan bir içtihat şu şekilde aktarılmaktadır:

“İfade özgürlüğü, maddenin ikinci fıkrasında öngörülen koşullara uymak suretiyle sınırlandırılabilir bir hak olarak düzenlenmişse de bu hakkın azınlıklar, siyasi muhalifler ve sivil toplum için taşıdığı önemden dolayı, bu sınırlandırma nedenlerinin dar yorumlanması gerektiği ve bir sınırlama ihtiyacının bulunması halinde de gerekçenin ikna edici bir şekilde ortaya konulması gereği AİHM’nin konuya ilişkin hemen hemen bütün içtihatlarında vurgulanır¹⁸” (Molu vd., 2013: 34).

Molu (2013)’nın ilgili AİHM yerleşik içtihatları uyarınca gerçekleştirdiği AİHS 10. madde yorumunda, sadece zararsız görülen değil aynı zamanda rahatsız edici bulunan ifadelerin de koruma gördüğü şu şekilde aktarılmaktadır:

“AİHM’nin yerleşik içtihatları uyarınca, ifade özgürlüğü, yalnızca lehte olduğu kabul edilen veya zararsız görülen veya ilgilenmeye değmez bulunan bilgi ve düşünceler için değil, aynı zamanda aleyhte olan, saldırgan, rahatsız eden, şok edici, incitici bilgi ve düşünceler için de uygulanır. Çoğulculuk, hoşgörü ve açık fikirliliğin gereği olarak, devlet için veya bazı kişiler için rahatsız edici olan bilgi ve düşünceler de 10. madde kapsamında koruma görür¹⁹” (Molu vd., 2013: 35).

“10. madde, yanlış olduğundan kuşkuyla bilginin tartışılmasını veya yayılmasını yasaklamaz²⁰... AİHM, sınırlandırmanın haklı bir müdahale sayılabilmesi için, ifadenin bağlamını, üslubunu dikkate alarak, ‘açık ve yakın’ bir şiddet tehlikesi yaratmasını gerekli bulur²¹” (Molu vd., 2013: 35). İlgili maddeler ve içtihatlar gözönüne alındığında, ifade özgürlüğünün demokrasiyle olan yakın ilişkisinden yola çıkılarak, ifade özgürlüğüne yönelik müdahalelerin ancak ikna edici ve zorlayıcı sebeplerle gerekçelendirilebileceği açıktır. “AİHM’ne göre, şiddete tahrik, demokratik ilkelerin reddi gibi durumlar dışında –dile getirilen görüş ve sözler yetkililere ne denli şok edici

¹⁸ Handyside/Birleşik Krallık, 07.12.1976, Başvuru no.5593/72, para. 49; Lingens/Avusturya, 08.07.1986, Başvuru no. 9815/82, para. 41 ve Jersild/Danimarka, 23.09.1994, Başvuru no. 15890/89, para. 37.

¹⁹ Örneğin bkz. Handyside/Birleşik Krallık, a.g.k., para. 49; Lingens/Avusturya, a.g.k., para. 41; Jersild/Danimarka, a.g.k., para. 37.

²⁰ Salov/Ukrayna, 06.09.2005, Başvuru no. 65518/01, para. 113.

²¹ Gül ve Diğerleri/Türkiye, 08.06.2010, Başvuru no.4870/02, para.42; Erdoğan ve İnce/Türkiye [BD], 08.07.1999, Başvuru no. 25067/94, para. 52.

ve kabul edilmez görünse de– toplanma ve ifade özgürlüğüne müdahale oluşturan herhangi bir tedbir çoğunlukla demokrasi üzerinde tehlike yaratır²²” (2013: 37).

Uluslararası Af Örgütü’nün 2021-2022 yılı raporuna göre, “devletlerin ifade özgürlüğünü suç haline getiren aşırı sert yasaları artırdığı bir dönemde ifade özgürlüğü ciddi kısıtlamalara tabi olmayı sürdürdü” (AL, 55). AİHM’nin 2020 yılı bilançosuna göre ifade özgürlüğünün en çok ihlal edildiği ülke Türkiye olmuştur. “Türkiye aleyhine açılan davalarda 31 kez ifade özgürlüğü, 21 kez adil yargılanma hakkı, 16 kez özgürlük ve güvenlik hakkı, 14 kez mülkiyet hakkı, 11 kez de toplanma ve dernek kurma özgürlüğüyle ilgili maddelerin ihlal edildiği sonucuna varılmıştır” (Euronews, 25 Ekim 2021). Burada; ifade özgürlüğü, sınırlılıkları ve cezai müeyyideleri hakkında araştırmaya devam etmek için Türk Ceza Kanunu’nun ilgili maddesinin incelemesini yapmak elzemdir.

TCK’nun 301. maddesi düşünce ve ifade özgürlüğü ile doğrudan ilişkilidir. Öncelikle, günümüzde dünya üzerinde demokratik devlet düzenine sahip hiçbir toplum özgürlüklerin mutlak ve sınırlanamaz olduğunu kabul etmemektedir. İlgili maddede bahsedilen suç tipi ilk defa 1926’da düzenlenen Türk Ceza Kanunu’nun 159. maddesinde yer almıştır. 2004 yılında yeni Türk Ceza Kanunu kabul edilinceye kadar üzerinde birçok defa değişiklik yapılmıştır (Tozman, 2013: 28-31).

Yurtcan (2015), ceza kanunun amacını, yasanın ilgili maddeleri üzerinden şu şekilde özetlemektedir: “İnsanların adaletsiz ve haksız biçimde ceza ve tedbirlere maruz kılınmaması amacıyla, başta İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi ve Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi olmak üzere, birçok uluslararası sözleşme ve belgede bireyi ceza kanunlarının keyfi uygulamalarına karşı güvence altına almak, yasanın amacıdır.” (Yurtcan, 2015: 13)

Yürürlükte olan 5237 sayılı Türk Ceza Kanunu, 26.09.2004 tarihinde TBMM tarafından kabul edilmiştir (TCK, 2004). Kabul edildiği haliyle ilgili kanun maddesi aşağıda belirtilmektedir:

“(1) Türklüğü, Cumhuriyeti veya Türkiye Büyük Millet Meclisini alenen aşağılayan kişi, altı aydan üç yıla kadar hapis cezası ile cezalandırılır.

²² Sergey Kuznetsov/Rusya, 23.10.2008, Başvuru no. 10877/04, para.45; Stankov ve The United Macedonian Organization Ilinden/Bulgaristan, a.g.k., para. 97.

(2) Türkiye Cumhuriyeti Hükümetini, Devletin yargı organlarını, askerî veya emniyet teşkilatını alenen aşağılayan kişi, altı aydan iki yıla kadar hapis cezası ile cezalandırılır.

(3) Türklüğü aşağılamanın yabancı bir ülkede bir Türk vatandaşı tarafından işlenmesi hâlinde, verilecek ceza üçte bir oranında artırılır.”

(4) Eleştiri amacıyla yapılan düşünce açıklamaları suç oluşturmaz.” (TCK, 2004)

İlerleyen yıllarda, 5237 sayılı Türk Ceza Kanunu’nun genel esasları üzerinde bazı değişiklikler meydana gelmiştir. 5237 sayılı TCK, Türkiye Barolar Birliği’nin, ciddi eleştirileri karşısında toplumsal mutabakat sağlanmadan kabul edilerek 1 Haziran 2005 tarihinde yürürlüğe girmiştir (TBB, 2013: 10). İlgili kanun üzerinde ilerleyen yıllarda maddeleri ve esasları üzerinde değişiklikler meydana gelmiştir. Ancak Türkiye halen; AİHS, AİHM ve Uluslararası Af Örgütü raporlarında ifade hürriyeti hak ihlali noktasında üst sıralarda bulunmaktadır. AİHM’in verdiği ifade özgürlüğüne ilişkin ihlal kararları göz önüne alındığında, 301. maddenin TCK’nın son derece tartışmalı hükümlerinden birini oluşturduğu görülmektedir (Kelep, 2013: 774). Yürürlükte olan 5237 sayılı Türk Ceza Kanunu, 301. madde aşağıda belirtilmektedir:

”Madde 301- (Değişik: 30/4/2008-5759/1 md.)

(1) Türk Milletini, Türkiye Cumhuriyeti Devletini, Türkiye Büyük Millet Meclisini, Türkiye Cumhuriyeti Hükümetini, ve Devletin yargı organlarını alenen aşağılayan kişi, altı aydan iki yıla kadar hapis cezası ile cezalandırılır.

(2) Devletin askeri veya emniyet teşkilatını alenen aşağılayan kişi, birinci fıkra hükmüne göre cezalandırılır.

(3) Eleştiri amacıyla yapılan düşünce açıklamaları suç oluşturmaz.

(4) Bu suçtan dolayı soruşturma yapılması, Adalet Bakanının iznine bağlıdır.”

Stand-up komedyen Akın Aslan ‘Her şey’in mizahı’ nın Twitter’da, stand-up sahnesinin büyük kitlelere ulaşmasıyla birlikte, sakıncalı olduğunun dile getirilmesinin gerektiğini, bu düşüncenin yeni oluşmadığını ancak sınındığını belirtmektedir. ‘Her şeyin mizahı’ nın laf arasında yakınlık duyulan kişilerle birlikte yapılageldiğini ve bu durumun kimsenin engelleyebileceği bir şey olmadığını söylemektedir (Çil, 2022).

Komedinin birincil ve en önemli aracının insanları güldürmek olduğunu belirten stand-up komedyen Oktay Şenol, komedi materyali olarak kendi güldüğü ve vicdan süzgecinden geçirdiği şakaları yaptığını ifade etmektedir (Çil, 31 Temmuz 2022). Oktay Şenol, her şeyin mizahının yapıлып yapılamayacağı ile ilgili olarak fikirlerini şu şekilde ifade etmektedir:

”Benim en sevdiğim tanım “Muhatabını güldürebiliyorsan sorun yoktur” cümlesidir. Bu nedenle ‘hassas’ bir konuda şaka yapacaksanız çok dikkatli olmalısınız. Ben hassas olduğumu düşündüğüm bir konuda şaka yazmışsam, çevremde o konunun muhatabı

birine muhakkak danışırım. 'Her şeyin mizahı yapılmaz' cümlesine katılmıyorum ama örneğin şu anki konjonktürde kadın cinayetleri ile ilgili şaka yapılabilir mi? Muhatabını güldürebileceksen yaparsın. Ben yapamam mesela. Fakat bunun da altını çizmek isterim, komediye bir sınır çizmeyi ya da yasal bir yaptırım uygulamayı doğru bulmuyorum. İzleyici olarak beğenmediğim bir şakayla karşılaştığımda kapatıyorum. Herkese öneririm." (Çil, 31 Temmuz 2022)

İptal/Linç kültürünün stand-up komediye burnunu sokmaması gerektiği ileri süren Khorsandi, bir şeylerin berbat edilmedikten sonra komedyenlik yapmanın bir anlamının olmadığını savunmaktadır (Khorsandi, 30 Mayıs 2021). Aralarında George Carlin, Louis CK ve Dave Chapell'in bulunduğu dünyaca ünlü Amerikalı komedyenler, mizahın sansürden muaf tutulması ve ket vurulmaması gerektiğini savunarak, özellikle ofansif mizaha tepki gösterenleri sansürcü ve politik doğrucu olarak tanımlamaktadırlar (Yüce, 25 Mart 2020). Bağlamına ve kuruluşuna göre şakalar, izleyici alımlaması ve özellikle dağılım kanallarının çeşitlenmesinden sonra farklı kültürlerin algılarıyla farklı eleştirilere maruz kalabilmektedir. Stand-up komedyen Cem İşçiler, gösteri yapılacak kültürel yapının iyi analiz edilmesi gerektiğini belirterek, yurtdışı örneklerinde, özellikle Amerika'da söz söyleme açıklığı ve rahatlığın, her konunun rahatça konuşulmasının Türkiye kültüründe olmadığını belirterek ülkenin kültürel yapısı ve performans sanatçılarından ne beklendiğinin iyi anlaşılması gerektiğinin üzerinde durmaktadır (İşçiler, 2018). Kültürün gelişerek daha kapsayıcı hale gelmesiyle birlikte mizahın da geliştiğini, bu kültürle birlikte hareket etmeyenlerin geride kalarak aslında kendilerini iptal ettiğini belirten Khorsandi, komedide olabilecek tek sansürün, icracının kendisi ve ahlaki sınırları olması gerektiğini ileri sürmektedir. Kendi kişisel kuralını şu şekilde dile getirmektedir: "*Kişisel kuralım, bir grup ya da kişinin yüzüne söylemeyeceğim veya izleyicilerimde olduğunu bilsem söylemeyeceğim hiçbir şeyi söylememek.*" (Khorsandi, 30 Mayıs 2021)

Mintz (1985), araştırmasında, ofansif bulunabilecek performanslarda sahnelenen anlatılar için fikir verebilecek düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir:

"Stand-up komedyenin seyirciyle olan etkileşimi, her zaman olmasa da sıklıkla, seyirciyi rahatlatmak ve onları daha az savunmasız hissettirmek için hakaretler ve bazen aşağılamayı içermektedir. Don Rickles tarzında komedyenler, hakaret şakalarını personalalarının ve rollerinin bir özelliği haline getirmişlerdir. Böylece alanda isimleriyle özdeşleştirdikleri bir tarz yaratmışlardır ancak bir izleyici topluluğu inşa etmek için mutlaka izlenmesi gereken bir yol değildir." (Mintz, 1985: 79)

Hızın ve geçiciliğin temel parametreler olduğu günümüzde stand-up komedilerinin geniş bir tüketici kitlesine sahip olmasının temel nedenlerinden biri, bu gösterilerin kısa, kolay anlaşılabilir ve espriler arasındaki geçişin hızlı olduğu bir eğlence

sunmasıdır (Gürler, 2020: 141). Çalışmanın konusu itibariyle dijitalleşmenin yarattığı dönüşümleri ortaya koyabilmek için dijital dünyanın gelişimi ve üzerinde şekillendiği dinamikler ve sonrasında stand-up komedi performansları ile ilişkisinin izi sürülecektir.



İKİNCİ BÖLÜM

DİJİTAL YENİ DÜNYA

"Hayret!

Ne kadar iyi varoluşlar var burda!

İnsanoğlu ne kadar güzel! Ey cesur yeni dünya

İçinde böyle insanlar var!" ²³

2.1. YENİ DİJİTAL DÜNYA

"Özgür ve insan olmak istemiyor musunuz? İnsanlık ve özgürlüğün ne olduğunu anlamıyor musunuz?...

Size öğreteyim; isterseniz de istemeseniz de sizi özgür kılacağım." ²⁴

Görüntülerin yansıttığı bilgilerle yorumlanan gerçeklik için, Platon'dan beri gerçek kavramının görüntüsüz yolunu kavramanın standart yolları aranmış ve görüntülere olan bağımlılığı azaltmak için çaba gösterilmiştir (Sontag, 2005: 187). Powers ve McLuhan (2015)' in 'Global Köy - 21. yüzyılda yeryüzü yaşamında ve medyada meydana gelebilecek dönüşümler' isimli kitabının önsözünde Lewiston, McLuhan'ın doğru ile ilgili açıklamalarını şu şekilde aktarmaktadır: "*Doğrular birbiriyle uyumlu değildir. Doğru, ne bir yaftadır ne de zihinsel bir yansımadır. Bizi oluşturan dünyayla karşılaşmamız sırasında oluşturduğumuz birşeydir. Anlamı, algıda değil tekrarda oluştururuz. Benim algıya, ya da daha doğrusu bilime dair tanımım budur. Kopyalama değil, temsil etme*" (McLuhan ve Powers, 2015: 17).

Teknolojide meydana gelen gelişmelerle birlikte medya, kendine has yöntemlerle eski dünyayı yutmuş ve eski dünyanın yerini almış durumdadır (McLuhan'dan aktaran Sontag, 2005: 234). "*İnsanın tasarladığı ve dışsallaştırdığı her teknoloji, ilk içselleştirilme döneminde insani bilinci uyuşturma gücüne sahiptir*" (McLuhan, 2014: 136-137). Teknoloji, duyularımızdan biri ile etkileşime geçerek onu genişlettiği zaman yeni kültür akımı, teknolojinin içselleştirilmesi ile aynı hızla ortaya çıkmaktadır. Çeşitli şekillerde dışsallaştırılan duyu organlarını inceleyerek anlamaya

²³ William Shakespeare. The Tempest, 159. Retrieved from https://shakespeare.folger.edu/downloads/pdf/the-tempest_PDF_FolgerShakespeare.pdf

²⁴ Huxley, A. (2013). *Cesur Yeni Dünya* (Ü. Tosun, çev.) (23. baskı). *İthaki yayınları. Bilimkurgu klasikleri: Vol. 4.* İstanbul: İthaki.

çalışmadan kültürel değişim kuramının öne sürülmesi mümkün değildir (McLuhan, 2014: 39-40-41).

Bilgisayarlar veya analog medya kaynakları aracılığıyla yaratılabilen sayısal temsillerden oluşan tüm yeni medya nesneleri dijital kodlardan oluşmaktadır (Manovich, 2002: 49). Manovich (2002), bu durumun iki önemli sonucunu şu şekilde ifade etmektedir:

"1. Yeni medya nesneleri biçimsel olarak (matematiksel olarak) tanımlanabilir. Örneğin, bir görüntü veya şekil, matematiksel bir fonksiyon kullanılarak tanımlanabilir.

2. Yeni medya nesnesi algoritmik manipülasyona tabidir. Örneğin, uygun algoritmalar uygulayarak bir fotoğraftaki 'gürültüyü' otomatik olarak kaldırabilir, kontrastını iyileştirebilir, şekillerin kenarlarını bulabilir veya oranlarını değiştirebiliriz. Kısacası, medya programlanabilir hale gelir." (Manovich, 2002: 49)

Yeni medyanın özelliklerinden birisi onun değişkenliğidir (Kunze, 2015: 102). Yeni bir medya nesnesi bir kere yaratılan sabit bir şey olmayıp; farklı, potansiyel olarak sonsuz bir şekilde var olabilen bir şeydir. İçeriği yayınlayan kullanıcı, içeriğin yaratıcısı olmayabilir ve yeni medyanın 'sayısal temsili', yani dijitaldeki rakamlar, orjinal içeriğin kolayca değiştirilmesine izin vermektedir (Manovich, 2002: 49-58).

Günümüzde dijitalleşmeyle birlikte bilgiye erişim imkanının bir internet ağına bağlanabilmek kadar kolay olmasıyla birlikte hatırlama maliyetinin çok düşmesi toplumsal hafızanın da dijital bir şekilde saklanması önünü açmaktadır. "Bergson'un üç tezi var: birincisi; hareket, katedilen mekanla karışmaz birbirine. Mekan katedildiğinde geçilmiştir, hareketse şimdi. Demek ki hareket, katetme edimidir. Formül: 'gerçek hareket=somut süre' ve 'Hareketsiz kesitler+soyut zaman'=sinematografik yanılsama" (Bergson, 1907'den²⁵ aktaran Baker, 2015: 141). Baker (2015), videonun, Antik Dünya'da ve Ortaçağ'da çok yaygın olan ve 18. yüzyıldan itibaren basın-yayının gelişmesiyle birlikte unutulmuş terkedilen "Ars-memorativa", yani "hatırlama zanaatıyla" bir ilişkisi yeniden oluşturulabilir mi diye sormaktadır. "Kağıdın ender bulunan pahalı bir ürün olduğu Ortaçağlarda 'suni bir hafıza' oluşturmanın önemi büyüktü. Ars memorativa, başka bir deyişle mnemotekhne doğal hafızanın güçlerini artırmaya yönelik zorunlu bir kültür faaliyetiydi" (Baker, 2015: 27-28). Baker (2015), sözel kültürün egemenliğinin hikaye anlatıcıların icat

²⁵ Bergson, H. (1907). L'evolution creatrice. Felix Alcan: Paris

ettikleri tekniklerle işlediği Ortaçağ'da geliştirilen "Yerler ve İmajlar Metodu" disiplinini şu şekilde açıklamaktadır:

"Bu Metod -kabaca ve özetleyerek anlatmak gerekirse- şuna dayanıyordu: zihninizde herhangi bir bina kuruyordunuz - mesela bir ev ve odaların herbirine sonradan anımsamak istediğiniz imajları serpiştiriyordunuz. Bu sayede imajların serpiştirilme sırası bile birbirlerini çağrıştırmalarına olanak sağlıyordu. Hatırlamak ise hayaldeki bu binanın, bu evin sanal olarak ziyaret edilmesiydi. Cicero'nun bir hatırlatmasını analım: 'Düşüncenin içinde ayrıksı yerleşimlerin tespit edilmesi gerekir; elde tutmak istediğiniz şeylerin imajlarını kurmanız gerekir; ardından bu imajları çeşitli yerlere koymak gerekir. O zaman yerlerin sırası şeylerin sırasını takip edecek, belirginleştirecektir. Çünkü imajları doğrudan şeyleri hatırlatacaktır...' " (Baker, 2015: 28).

Dijitalleşmeyle birlikte yazılı, görsel ve işitsel ortamlara aktarılarak çok geniş bir kitleye ulaşabilen veriler uzun süre korunabilmektedir. Özellikle video içerik üretme maliyetlerinin düşmesiyle birlikte bir anlatı aracı olarak video, geniş bir içerik üretici kitle tarafından kullanılmaya başlanmıştır. "*Video, imajları onlara verenlere iade edebilme sanatıdır*" (Baker, 2015). Baker(2015) videoyu; "*Görsel-işitsel- grafik - imajın her türünü kapsayan tek bir imaj... Yani video-grafi: yani... 'görüyorum', bir 'belge cihaz', 'hareketin rekonstrüksiyonu', 'reprodüksiyon'*" şeklinde tanımlamaktadır (Baker, 2015: 26-49-50-51). Ancak sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olmaktadır. Yeniden üretilmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermek, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir (Benjamin, 1995:49). Baker (2015), video teknolojisini sinema ile karşılaştırdığı anlatısında, "*video sinemanın bir üst boyutu olarak görünüyor*" şeklinde bir nitelirmede bulunarak video teknolojisini; "*gösterimin zaman-mekandan kurtarılması, videografik bir zaman-mekanın kendi başına işlemeye bırakılması*" olarak tanımlamaktadır (Baker, 2015: 33). Video teknolojisinin gelişmesi, internet teknolojisinin sosyal medya olanakları ve video montaj uygulamaları ile birlikte, kendi zamanını üreten video kayıtlarda geçmişe yönelik bir zaman kırılması meydana getirmiştir. "*Epstein, Eisenstein, Vertov gibiler için 'montajın' her şey olması sinemayı adandığı kitleler ile buluşturacak bir özelliği - uyutulacak ya da uyandırılacak, ayaklandırılacak kitleler*" (Baker, 2015: 19) Aynı şekilde dijital mecralarda ortaya çıkan kurgusal yenilikler de yayıncını takipçileri ve ulaştığı kitleler üzerinde benzer bir etkiye sahiptir. Ancak yeni medyanın olanakları arasında izleyicilerin eş zamanlı veya içerik üretildikten sonra sürece dahil olabilmesi imkanı bulunmaktadır.

Sahne seyircisi ile geleneksel medya (TV ve Radyo) seyircisinin performans icrası esnasında farklı kısıtları bulunmaktadır. Sahne seyircisi doğrudan etkileşim ile

birlikte, gösterdiği her reaksiyon ile performansın bir parçası haline gelirken, tek yönlü iletişim esnasında konvansiyonel medya izleyicisi sahne seyircisinin de bir parçası olduğu şovu sadece izleyebilmektedir. Ancak dijitalleşme ile birlikte sahne seyircisinin performansın bir parçası haline gelmesi gibi, etkileşim olanağı tanıyan internet ortamında internaktif bir şekilde içerik tüketebilen üre-tüketeciler yine aynı şekilde performansın bir parçası haline gelebilmektedirler. Böylelikle her sahne performansında yeniden üretilen gösteri, dijital mecralarda izleyici ile girdiği etkileşim ölçüsünde tekrar tekrar üretilmektedir.

Teknik yolla yeniden üretim, özgün yapıtın kopyasını yapıtın aslı için düşünölemeyecek konumlara getirebilir. Her şeyden önce ister fotoğraf, ister plak aracılığıyla olsun, yapıtın izleyiciye gelmesini sağlar. Katedral, bir sanatseverin stüdyosuna gelmek için bulunduğu yerden ayrılır; bir salonda veya açık havada çalınmış olan koro yapıtı bir odada dinlenebilir (Benjamin, 1995: 49). Akyüz (2015)'e göre bir yerde söylenen nükteye insanlar kendilerinden bir şeyler katarak yeniden üretirler. Zincirleme olarak devam eden bu dağılım özellikle Cem Yılmaz'ın stand-up gösterilerindeki nüktelerin sosyal medya platformlarında hızlı bir şekilde yayılmasıyla açıklanabilir (Akyüz, 2015: 18). Yazı, ses veya görüntü kaydı olarak hızlı bir şekilde yayılan bölümler dijital olarak sürekli yeniden üretilirken, icracıyı sürekli olarak yeniyi yeniden üretmeye itmektedir.

Federman (2021), dijital dönemdeki değişimlerle teknolojik olanın hayatımıza getirdiği yenilikleri köklü değişiklikler halinde hissettiğimiz son dönemde, stand-up komedi performansları yönünde yaşanan değişiklikleri ve öngörülerini şu şekilde ifade etmektedir:

"Çevrimiçi yayınların ivme kazanmasının stand-up komediyi nasıl değiştireceğiyle ilgili herkesin bir tahmini olabilir. Belki de dijital içerik, stand-up komedisini tuhaf, eski zamanların merakı, başka yüzyıldan kalıntı olarak bırakarak baskın komedi gücü haline gelecektir. Ya da belki hayranlar dışarı çıkıp canlı bir yüz yüze performansın özünü deneyimleme şansına sahip olduklarında, dijital komediyi soluk bir görsel ikiz olarak göreceklerdir. Cevap ne olursa olsun, bu konuyu başka bir stand-up komedi tarihçisi yazacak. 1800'lerin sonlarından beri komedyenlerin yeni teknolojilere adapte olduklarını biliyoruz. Yine de sahnede tek başına canlı performans sergilemek mesleğin belirleyici yönü olmaya devam ediyor. Seyircinin önündeki bu ürkütücü heyecan verici deneyim, stand-up komedyenlerini zaman içinde birbirine bağlayan şeydir. Artemus Ward, Bob Hope, Jack Benny, Lenny Bruce, Phyllis Diller, Rickles, Dangerfield, Pryor, Carlin, Rivers, Rock, Cho, Oswalt, Silverman, Burr, Schumer veya Chappelle, hepsi aynı şeyi yapıyor. Bütün halinde" (Federman, 2021: 117-118).

Özellikle pandemi döneminde dijital içerik üretimine zorlanan sahne sanatçıları, dijital olanın hayatımıza getirdiği olanakların zorunlu olarak tekrar tekrar farkına

varmışlardır. Federman (2021), pandemi dönemi karantina kararları gelmeden önce dahi komedyenlerin akıllı telefonlar aracılığıyla içerik üretmeye başlamış olduğunu belirtmekte ve *“sadece bir telefon aracılığıyla komedi yazma ve oyunculuk becerilerinizi ortaya koyabilecekken neden bütün bir web dizisi oluşturasınız ki?”* diye sormaktadır (Federman, 2021: 117). Stand-up komedyen Urooj, stand-up komedinin tamamen pandemi karşıtı kurallara sahip bir form olduğunu belirterek; canlı olarak bir arada gülmenin ve keşfetmenin sanatı olduğunu söylemektedir. Pandemiyle birlikte yaşanan değişikliklerle birlikte izleyicilerin de dijital platforma adapte olmaya başladıklarını ileri sürmektedir (Roy, 20 Ağustos 2021).

Federman (2021), özellikle pandemi döneminde yaşanan izolasyon dönemlerinde, canlı sahnelerin artık mümkün olmadığı zamanlarda, sanatçıların tercih olarak değil de gerçekleştirmek zorunda kaldıkları dijital performanslarına kapanma dönemlerinin sona ermesinden sonra da devam ediyor oluşlarıyla ilgili olarak *“21. yüzyılın melez komedyenleri”* (Federman, 2021: 117) ifadesini kullanmaktadır. *“Ziwe Fumudoh, Showtime’da yeni varyete şovu sunmak için imza atmıştır. Ziwe, 21. yüzyılın melez bir komedyeninin mükemmel bir örneğini ortaya koymaktadır. Brooklyn Hall’da sahnede performans sergilemek veya Instagram Live kullanarak röportaj programını yayınlamak için eşit derecede rahat olduğu gözlenmektedir.”* (Federman, 2021: 117).

Komedi videolarının uzunluğunun kısalması artık sadece stand-up komedyenlerin değil, tüm içerik tüketicilerinin de sosyal medya ve youtube üzerinden etkileşime geçerek dijital performansın bir parçası olduklarını gözler önüne sermektedir. Televizyonda ve filmlerde devam etmekte olan komedi işlerinin yanına OTT platformların eklenmesi komedide bir patlama meydana getirmiştir (Roy, 20 Ağustos 2021).

Birden fazla platform üzerinden mesajların paylaşılmaya devam ettiği bir platform olarak transmedya iletişiminin artan varlığı ve popülaritesi, stand-up komedyenlerin sektördeki bu değişimin etkisini hissetmelerine neden olmaktadır (Belanger, 2015: 143).

2.1.1. İNTERNET TEKNOLOJİSİ

“İnternet, video yıldızını öldürdü”²⁶

En eski kişisel bilgisayarlar Commodore PET ve Apple II, 1977 yılında piyasaya sürülmüştür. 1994 yılına gelindiğindeyse, Netscape tarayıcısı Navigator'ı piyasaya sürmüş ve bir yıl sonra Microsoft, Internet Explorer ile onu takip etmiştir. Akademik dergiler 'New Media & Society' ve 'New Media' 1999 ve 2000 yılından beri faaliyet göstermektedirler. Lev Manovich, 2001 yılında, 'The Language of New Media' 'yı yayınlamıştır. Kunze (2015) tarafından, yine de, yeni medya teknolojilerinin ve anlatılarının potansiyelini ve eksi yanlarını yeni yeni anlamaya başladığımız ileri sürülmektedir (Kunze, 2015: 101). Geleneksel medyayı bilgisayar içerisine yerleştiren Web 1.0'ın geliştirilmesiyle ortaya çıkan Web 2.0 ile birlikte kullanıcılar aktif bir şekilde üretim ve tüketim süreçlerine dahil olmaya başlamışlardır. Web 3.0 ile birlikte çevrimiçi olarak internet dünyasının içerisinde yer almaya başlayan kullanıcılar, Web 4.0 ile birlikte bulut teknolojileri, nesnelerin interneti ve giyilebilen teknolojik gelişmelerle birlikte günümüzdeki sınırlarına ulaşmıştır (Yeniceler, 2020: 46-47). Radyo, televizyon ve gazete gibi geleneksel medya araçlarına ek olarak internet, günümüz toplumsal hayatını şekillendiren önemli bir haber ve bilgi kaynağı konumuna ulaşmıştır. Web 2.0 altyapısıyla birlikte gelişmeye başlayan sosyal medya platformları kullanıcılara görüşlerini ve düşüncelerini ifade edebilme ve diğer kullanıcılarla etkileşime girebilme imkanları sunarak geleneksel izleyiciyi içerik üreticisi konumuna getirmiştir (İlhan - Aydoğdu, 2019: 1149). İnternetin en önemli özelliği 'etkileşimci' iletişime olanak sağlamasıdır. Birden fazla bilgisayardan erişim sağlanabilen tek bir kullanıcı kullanımına imkan tanıyarak, tek taraflı bilgi akışı yerine kullanıcıların taleplerine göre tercih ettikleri şekilde bilgiye ulaşmalarını sağlamaktadır (Güzel, 2006: 4).

İnternetin, görece korunaklı ve sınırsız yapısıyla sağladığı özgürlük ortamı hiyerarşinin olmadığı yatay ilişkiler ile birleştiğinde yenilikçi bir alan olarak özellikle genç nesil için bir cazibe merkezi halini almıştır. Anonim olarak paylaşım yapabilmeye imkan sağlayan ve bu sayede toplumsal baskıları ıskalamaya olanak veren yeni bir aidiyet alanı olarak internet teknolojisi, toplumun tüm kesimleri için özgürlük isteklerine cevap veren yeni bir kamusal alan inşa etmiştir (Güzel, 2006 :14).

²⁶ The Limousines - Internet Killed The Video Star
https://www.youtube.com/watch?v=zx5tSmOY_iM Erişim tarihi: (09.07.2021)

Vodvilyan kökleri, video kayıt ve internet teknolojisinin çok öncesine dayanan stand-up komedi, bir sanatçı ve izleyici arasında belirli bir zaman ve yerde gerçekleşen bir eğlence biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Stand-up komedi performansları sergilenmeye başlandığından bu zamana, yüzeysel anlatılardan radikal sosyal aktivizme kadar her konuda anlatılar varolagelmiştir. Çağdaş kültürde komedinin işlevleri bu geniş yelpazeye yayılmaya devam ederken, izleyicilerin tüketme biçimleri büyük oranda değişmiştir (Belanger, 2015: 141).

Dane Cook, internet teknolojisinin yaygınlaşmasıyla birlikte MySpace sayfası ile stand-up kariyerine tanınırlık katmayı başarmıştır. 2004 sonbaharında ise 'The Comedians of Comedy' filmi Netflix isimli bir DVD dağıtım şirketi tarafından finanse edilen ilk orijinal içerik olmuştur (Federman, 2021: 106).

2.1.2. DİJİTAL YAYINCILIK

Bilgi işlem teknolojilerinde meydana gelen gelişmelerle birlikte yayıncılık teknolojileri, icat edildiği günden bugüne sürekli değişim ve gelişim içindedir. Benjamin (1995); sanatın, tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebilmesine karşın, önceki dönemlerde de, aynı stand-up komedi performanslarının farklı zamanlarda farklı seyircilere karşı tekrar tekrar üretilebilmesi gibi, yeniden üretilebilir olageldiğini şu şekilde belirtmektedir:

"Aslında sanat yapıtı, her zaman yeniden-üretilebilir olagelmiştir. İnsanların yapmış oldukları, her zaman yine insanlarca yeniden yapılabilmiştir. Öğrenciler sanat alanında alıştırma amacıyla, ustalar yapıtların yaygınlaşmasını sağlamak için ve nihayet üçüncü kişiler de kazanç uğruna bu türden sonradan-çalışmaları gerçekleştirmişlerdir. Buna karşılık sanat yapıtının teknik aracılığıyla yeniden üretilmesi yeni bir olgudur; bu olgu tarihsel süreç içerisinde zaman zaman kesintiye uğrayan, atılımları uzun aralıklarla gerçekleşen, ama gittikçe yoğunlaşan bir gelişme sergiler" (Benjamin, 1995: 46-47).

McLuhan (2005)'e göre elektronik medya; bireysel ve toplumsal iletişim kodlarını bütüncül manada biçimlendirmekte, bugüne değin gözü kapalı kabullenilen fikir ve eylemleri dönüştürmesinin yanı sıra kurallar, kuramlar, kurumlar ve kurulların sorgulanmasını sağlamakta ve kişinin kendisinden başlayarak ailesi, çevresi, ülkesi ve devletine dair bireysel ve toplumsal değişimlere yol açmaktadır (McLuhan, 2005: 8). Dijital olarak üretilebilecek tüm format türlerini içerebilme becerisiyle video, *"kendisinden önceki bütün imaj biçimlerini, üstelik tekst biçimlerini de, metin biçimlerini de yeniden kaydedebilir; yani içine alabilir, yeniden düzenleyebilir, yeniden montajlayabilir, koyabilir ve bunların videografik bir arşivi her an oluşturulabilir"* (Baker, 2015: 48). *"Gerçekliğin aygıttan özgür kılınmış görünümü, burada gerçekliğin*

düşünülebilecek en yapay görünümüne dönüşmüş, dolaysız gerçekliğin görünümü ise teknik alanında ender bulunur bir çiçek olup çıkmıştır” (Benjamin, 1995:61).

TechRepublic'in haberinde New York'ta komedi kulübü işleten Dani Zoldan ve Jon Fatigate, komedi geceleri düzenledikleri kulüplerinde ofisten dönüştürdükleri yeşil oda ve tiyatrodan dönüştürdükleri stüdyoda gündüzleri podcast üretmeye başladıklarını, bu sayede kulübün daha fazla sayıda insana ulaştığını ifade etmektedirler. Ayrıca bu sayede komedyenlerin şakalarını daha küçük bir kalabalığa karşı test edebilmeleri için bir imkan oluştuğunu belirtmektedirler. Özellikle dijital araçları pazarlama stratejilerine dahil ettikten sonra komedi kulüplerinin podcast dışında sosyal medya ve e-posta pazarlaması aracılığıyla bilinenden daha tanınır hale geldiğini söylemektedirler (Brown, 6 Ekim 2017). Audacity, iMovie ve Vine gibi dijital programlar, araçlar ve uygulamalar komedyenlerin dijital yayınlar gerçekleştirmelerini ve içerik üretmelerini kolaylaştırmaktadır. Podcastler, öğrenci filmlerinin yerini alarak, sektöre görme stratejisi olarak kullanılmaya başlanmıştır (Kunze, 2015: 102).

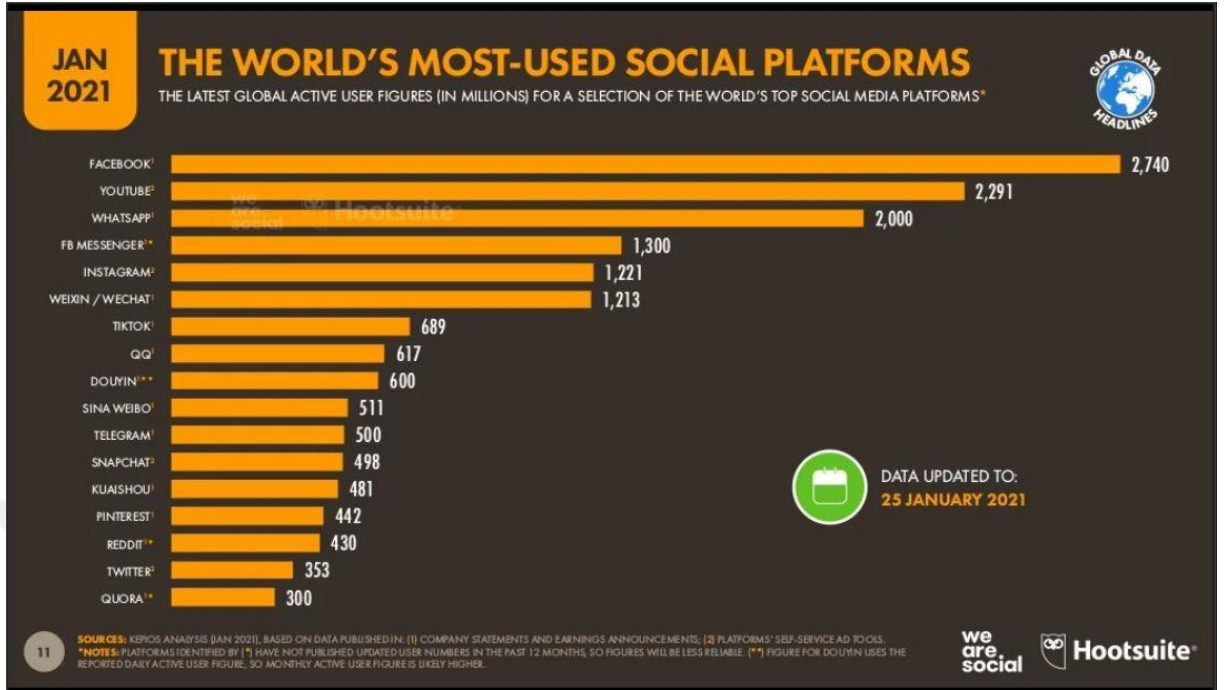
Dijital içerik oluşturmak ve çevrimiçi paylaşımlar, göreceli olarak kolaylıklar sağlamasının yanında komedyenler için sorunlar da yaratabilmektedir. Gece kulübü ve tiyatro sahneleri genellikle stand-up komedyenlerin materyallerini televizyonda ve DVD olarak yayınlamadan önce, deneme sahnesi olarak performanslarını ortaya koydukları yerlerdir. Ancak izleyicilerin içeriği kaydetmesi ve YouTube gibi çevrimiçi platformlarda yayınlamaları, materyalin büyük kesimlere ulaşmasını sağlamaktadır/neden olmaktadır. Bu nedenle komedyenler, canlı sahne performanslarında sürekli yeni olanı sahneleyebilmek için materyallerini gözden geçirmek zorunda kalabilmekte veya bazı kısımları çıkarmak/değiştirmek durumunda kalabilmektedir. Son zamanlarda sosyal medyada tepki çeken somut örneklerin yaşandığı sahne performanslarıyla birlikte, ifade özgürlüğü üzerinde caydırıcı bir etki korkusu ve sansür potansiyeli tartışmaları gündeme gelmektedir. Komedyen ile izleyici arasındaki güç dinamiği bu tür paylaşımlar ve gelen tepkiler ile birlikte değişim yaşamaktadır. Performansın yönünü değiştirme bakımından, seyircinin komedyeninkiyle karşılaştırılabilir bir güce kavuştuğu ileri sürülmektedir (Kunze, 2015: 103).

2.1.3.SOSYAL MEDYA VE PLATFORMLARI

"Bu çağ görüntüyü şeylere, kopyayı asıla, temsili gerçekliğe, görünümü varlığa tercih eder-üstelik ne yaptığını çok iyi bilerek." (Feuerbach 2017²⁷ 'den aktaran Sontag, 2005: 181). Belirgin hatlarıyla yeni medya, sadece düşünmeye, hayal kurmaya, dizayn yapmaya ve yeni formlarıyla bir performansı izlemeye değil, aynı zamanda farklı yollarla görüş bildirme imkanına sahip olmasıyla geleneksel olandan ayrılmaktadır (Ocak, 2012). Bu esnada izleyicinin alımlaması, özne konumuna gelerek kullanıcıya dönüşmesiyle beraber süreci yöneten kişi olması kolektif zekayı ve böylece kolektif bilinci oluşturmaktadır. Bu yapısıyla, medyanın demokratikleşmesine katkıda bulunan izleyiciyi dahil etme süreci ile birlikte kullanıcıların girdileri yoluyla sanatçının materyali genişlemektedir. Teknolojinin ulaştığı sınırlar ve dağıtım kanallarının çeşitlenmesi sayesinde kolay ulaşılabilirlik imkanları stand-up performanslara, izleyicinin sürece entegre olması ve üreticilerle etkileşim olanağı sunarak, sürekli genişleyen bir form sunmaktadır.

Sosyal medya komedide meydana gelen değişim ve dönüşümü hızlandırmıştır. WhatsApp ve Instagram ile sürekli değişen biçimler, içeriğe doğrudan etki ederek akıllı telefonlarla birlikte erişimin kolaylaşması, videoyla komedi tüketimini artırmıştır (Roy, 20 Ağustos 2021). Özellikle telefon teknolojisindeki gelişmeler ile doğru orantılı bir şekilde çeşitlenen ve içeriklerin kontrolünün çok mümkün olmadan çok fazla kişiye ulaşabilmesini sağlayan/neden olan sosyal medya platformları inceleme alanına dahil edilmiştir. Facebook, Twitter, Tumblr, Instagram, Vine gibi sosyal medya platformlarının sunduğu imkanların yanı sıra komedyenler; kitlelerini bulmak, geliştirmek ve yetiştirmek için kişisel web sitelerini, Youtube'u, blogları ve podcastleri kullanmaktadırlar. Komedyenlerden bazıları zaten halihazırda çok büyük bir kitleye sahipken bir taraftan da, Patton Oswalt'ın Twitter hesabı '@pattonoswalt', Marc Maron'un podcast WTF'si ve Kevin Hart'ın Instagram'ı 'kevinhart4real' gibi, çevrimiçi büyük kitleler yaratabilmek için sosyal medya hesaplarını aktif olarak kullanmaktadırlar. Örneğin komedyenler Louis C.K. ve Aziz Ansari, gösterilerinin bilet satışlarının yönetimi için dijital teknolojiyi kullanmaktadırlar (Kunze, 2015, 101-102).

²⁷ Feuerbach, L. (2017). The Essence of Christianity. CreateSpace Independent Publishing Platform.



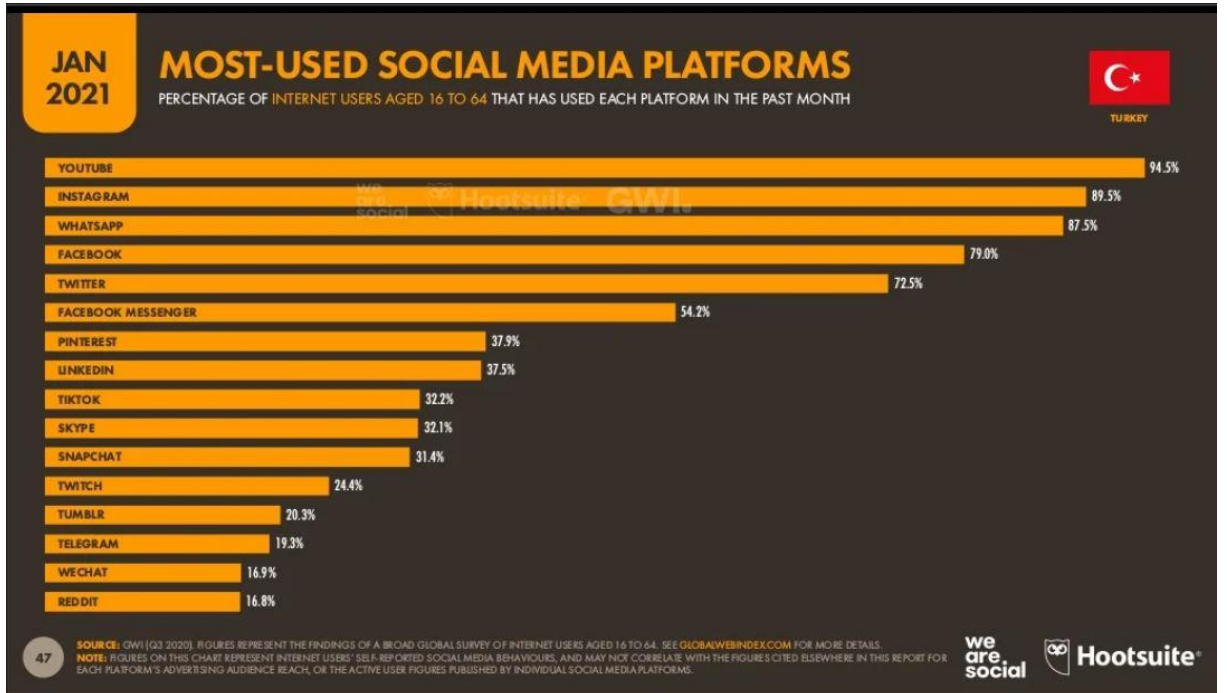
Resim 1: Wearesocial Sitesinin Verileri (Kaynak: <https://datareportal.com/reports/digital-2021-turkey> Erişim Tarihi: 13.01.2022)

Resim incelendiğinde Dünya’da en fazla kullanılan sosyal medyanın Facebook olduğu görülmektedir. Sosyal ağ kavramı, Facebook ile başlayıp zaman içerisinde anlık bildirimde bulunmaya olanak sağlayan Twitter, video paylaşmaya ve canlı yayın yapmaya imkan veren Youtube, fotoğraf ve kısa videolar paylaşma aracı instagram gibi uygulamalarla çeşitlenerek gelişmiş ve sözü edilen uygulamaların, kullanıcıların taleplerinde keşfettikleri araçları kendi sistemlerine adapte ederek sürekli olarak geliştirmeye devam ettikleri bütünü ifade eder (Yeniceler, 2021: 51). Sosyal ağlar içerisinde en yaygın kullanıma sahip platformlardan birisi olan Facebook, birebir tanışılan kişilerle iletişim kurulmasını, yeni kişilerle tanışılmasını ve bilgi alışverişinde bulunulmasını sağlayan bir internet sitesidir. 2004 yılında öncelikle kendisi de bir Harvard Üniversitesi öğrencisi olan Marc Zuckerberg tarafından Harvard üniversitesi için kurularak daha sonra tüm dünyayı kapsayacak şekilde genişletilmiştir (Yağmurlu, 2010: 7).

Yine Dünya’da 2021 yılı verilerine göre, en fazla kullanılan sosyal medya platformlarının listesinin görülebileceği resimde, Youtube en fazla kullanıcının ziyaret ettiği ikinci sosyal mecra olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kullanıcılarına video izleme, video yükleyerek paylaşım yapma ve kanal sahibi olma gibi olanaklar sağlayan youtube platformu, aynı zamanda diğer sosyal medya

platformları üzerinden de video içeriklerinin paylaşılmasını ve içeriklere yorum yaparak kullanıcıların etkileşime geçmesini sağlamaktadır. Birçok kategori altında paylaşımlar yapılabilmesine olanak sağlayan platform aynı zamanda dijital bir video arşivi hizmeti sunmaktadır (İlhan - Aydoğdu, 2019: 1136). 2006 yılının Aralık ayında Youtube'a, evinin yatak odasında kaydettiği bir komedi şarkısını yükleyen Bo Bornham isimli lise öğrencisi bir ay içinde milyonlarca izlenme alarak komedi kulüplerinde yıllardır çalışan komedyenlerden daha fazla bir tanınırlığa erişmiştir (Federman, 2021: 106). Federman (2021)'in nefes kesici olarak tanımladığı gelişme Bob Newhart'ın ilk gece kulübü performansından alınan kesitlerin 1960 yılında Warner Bros tarafından komedi albümü haline getirildiği 'The Button-Down Mind of Bob Newhart' gibi geniş çaplı bir etkiye sahip olmuştur. İki yıl sonra Bo Burnham, 18 yaşına geldiğinde, Comedy Central özel bölümünü kaydeden en genç komedyen olmuştur (2021: 107). YouTube, kendi uzun metrajlı stand-up spesiyallerini yayınlamak isteyen komedyenler için güçlü bir seçenek haline gelmiştir. Sam Morril, Mark Normand ve Joe List'in doğrudan YouTube'a özel programları, milyonlarca görüntüleme ve bir dizi yeni hayran oluşturmıştır (2021: 113). Yine, Kaan Sekban, İlker Gümüşoluk gibi isimler youtube platformu üzerinde stand-up komedi formatında gösteriler yapmaktadırlar (Binici, 2021: 55).



Resim 2: Wearesocial Sitesinin Türkiye Verileri (Kaynak: <https://datareportal.com/reports/digital-2021-turkey> Erişim Tarihi: 13.01.2022)

Akıllı telefonların yaygınlaşması ile birlikte stand-up komedyenler için Twitter; şakaların test edildiği, politika hakkında fikirlerin konuşulduğu, sanal hayran kulüplerinin oluşturulduğu, soruların cevaplandığı, gerçek zamanlı yorumların sunulduğu ya da sadece gösterilerin tanıtıldığı ve gerçekleştirilecek tur bilgilerinin paylaşıldığı bir platform olmuştur (Federman, 2021: 107). Federman (2021)'e göre twitter ayrıca, organizatörler için yeni bir parametre ortaya çıkarmıştır: takipçi sayısı (2021: 107).

2005 yılının Haziran ayında Apple'ın iTunes 4.9 sürümünü piyasaya sürmesiyle birlikte podcast adı verilen yeni platform ortaya çıkmıştır. Ses içeriğinin kolayca indirilebilir olduğu veya doğrudan bir oynatıcıya veya bilgisayara senkronize edilebildiği platform, stand-up komedyenler tarafından kullanılmaya başlanmıştır (Federman, 2021: 108). Federman (2021)'in aktardığına göre podcast alanı stand-up komedyenler için yaratıcı sanal bir sahne oluşturarak; spor, inek gibi çalışma kültürü, cinayet, depresyon, siyaset, müzik, tuhaf haberler gibi başlıklarda stand-up komedi tarzı eğlendirici konuşma yapmalarına olanak sağlamıştır. Stand-up komedyenler podcastlerde; karakter yaratarak, rol yaparak, soruları cevaplandırarak, doğaçlama yaparak, birbirlerinin sözlerini keserek bu yeni platformu kullanmış ve tanınırlıklarının artmasını sağlamışlardır (2021: 108).

Federman (2021)'e göre stand-up komedyenlerin podcast platformuna içerik üretmelerinin sebepleri şu şekilde sıralanabilir:

1. "Ucuz ve üretiminin kolay olması. Podcast'ler canlı bir mekanda veya oturma odasında, arabada, yatak odasında, kayıt stüdyosunda veya garajda kaydedilebilmektedir.
2. Etkili bir tanıtım aracı olması. Başarılı bir podcast ile bir komedyen, komedi kulüplerini ve hatta tiyatroları gezebilmektedir.
3. 1950'lerin sonlarında plak albümlerinin piyasaya sürülmesi gibi, podcastler de daha az eylem ile ana akım başarıya giriş yolu sağlamaktadır.
4. Reklamlar veya doğrudan Patreon tipi destek platformları aracılığıyla, podcast yayıncıları bir gelir modeli yaratabilmektedirler.
5. Podcastler, komedi hayranlarının, daha önce yasaklardan dolayı tüketemediği komedi içeriklerine erişmesine imkan sağlamıştır" (Federman, 2021: 110).

Federman (2021)'in aktardığına göre, 1 Eylül 2009'da Marc Maron'un başlattığı röportaj podcasti; aktörler, müzisyenler, yazarlar, yönetmenler ve başkanlar için bir cazibe merkezi haline gelmiştir. Birçok podcastin, Youtube'da eşlik eden bir video görüntüsü tarafından beslenmesiyle desteklenmesi, erişimi ve etkileşimi artırmıştır. Sıfır konuşma kısıtlaması ile birlikte saatlerce süren yayın süreleri podcast programlarını son derece çekici ve popüler hale getirmiştir. Komedyenlerin yönetici

olduğu bu programlar Nerdist, Earwolf, All Things Comedy, Corolla Digital ve DeathSquad gibi komedi içeriklerinin üretilmesine imkan vermiştir (Federman, 2021: 109).

Netflix ile anlaşma yapan komedyen sayısı arttırdıkça ve kendi komedi şeritini yaratan web siteleri facebook pazarlamasını kullanmaya başladıkça dünya, hem stan-up komedisini benimsemeye hem de kendi yerel yeteneklerini beslemeye başlamıştır (Federman, 2021: 111). 2013 yılında stand-up komedi özel performansları yayınlarına başlayan Netflix; Amazon Prime, Epix, Gumroad, Hulu, Seeso, VHX, Vimeo, YouTube, Comedy Central, HBO ve Showtime ile rekabete girmiş, ancak, satın alınabilirliği ve kullanım kolaylığı nedeniyle Netflix, daha fazla izlenebilirliği elde etmiştir (2021: 110).

2.1.4. DİJİTAL PLATFORMLARDA İNTERAKTİVİTE

1980'lerde modemlerin evlere girmesiyle beraber internet, sadece akademi ve askeriye ait alanın ötesine uzanarak daha fazla insanın iletişim kurmasına olanak sağlamıştır. İnternetin tüm dünya toplumlarından her kesim tarafından farklı amaçlarla kullanılmaya başlanması, daha geniş bir kitleye hitap etmesiyle birlikte yükselişe geçmiştir (Beyhan, 2021: 35). Bu geniş izleyici kitlesi tarafından kullanılmaya başlayan internet olanakları, etkileşimi artırmış ve pasif durumdan aktif izleyici katılımına işaret eden bir noktaya ulaşmıştır (Nash, 2012: 199). Büyük ekranlar ve ses teknolojisindeki gelişmeler gibi teknolojik ilerlemeler sayesinde büyük salonlarda gerçekleştirilen stand-up komedi performansları izleyiciler için daha 'rahat ve samimi' olabilmektedir (Lockyer, 2015: 598).

İnteraktivite; teknolojinin gelişmesiyle birlikte, kullanıcının müdahalesine imkân tanıyacak şekilde mesajların birbirleriyle ilişkili olmasına olanak sağlayan bir iletişim biçimidir. İnteraktif iletişim, tüketicinin dikkatini çekmek ve ihtiyaç duyduğu bilgiyi etkili bir formda vermek için kullanılmaktadır (Sevindik, 2018: 2). *“İnteraktif iletişimde hedef ve kaynak sürekli olarak yer değiştirir. Hedef ve kaynak arasında sayısız ileti olabilir. İnteraktif iletişimin sonuç ileti tüm bu iletilerin etkisi ile oluşur”* (Öndin, 2010: 1). Her sanat eseri bir iletişimdir. Her iletişim bilgi aktarımı demektir. Ancak, bilginin aktarılması esnasında mutlaka bazı kayıplar meydana gelir. Çünkü iletişim bir kanaldan geçecektir ve o kanalın bir entropi değeri vardır. Bu bağlamda, entropisi düşük bir kanal, tercih sebebidir (Brown vd, 2003: 312). Stand-up komedi

performansı ile anlatı, iletişim sürecinde yaşanabilecek en yüksek entropi seviyesindedir. Burada stand-up komedi performanslarında, kullanıcılarının girdileri ve özellikle geri dönüşleriyle gerçekleşen interaktivite başat rol oynamaktadır. Bu sayede sosyal medyada paylaşılan video içerikler üzerinden kullanıcıların içerikleri alımlaması çözümlenebilmekte ve kullanıcılar girdileri ile bir sonraki gösterinin anlatısında yer alabilmekte, gösterinin gidişatına etki edebilmektedir.

Öndin (2016), kullanıcıların interaksyon sürecini şu şekilde açıklamaktadır:

“Yeni medyada izleyici, yapıtın herhangi bir noktasına, rastgele erişebilir. Kararlar, önceden belirlenenler ile sınırlı olmak zorunda değildir. Zira yeni medya doğal olarak sonsuz küçüklükte parçalara ayrılabilir ve bu parçaların herhangi birine, herhangi bir anda erişim yapılabilir. Yine bu parçalar, herhangi bir şekilde düzenlenebilir, herhangi bir sıra ile oynatılabilir. İnteraksyonun bir sınırı yoktur. İzleyici, yapıtı değiştirirken aynı anda yapıta şahit olabilir, değişikliklerini gerçek zamanlı olarak görebilir. Bu da interaksyonu sınırsız ve devamlı kılar.” (Öndin, 2016: 16)

Stand-up komedi performansları, kültürel kodlar ve teknolojik gelişmeler ile girdiği ilişkiler üzerinden tüm bileşenleriyle bir bütün olarak ele alınmalı ve içindeki etkileşimin, kazandığı bu yeni dağıtım kanalını ortaya koyan ana etmenlerden biri olduğunun altının çizilmesi gerekmektedir. Toplum; interaktif, etkileşimli, etkileşimi olan ve kullanıcıların fikirlerini doğrudan ileterek birbirlerini karşılıklı olarak etkilemeyi mümkün hale getirdiği bir ağ toplumuna dönüşmüştür. İnteraktivite ile büyük bir yayın ağına ulaşan web tabanlı bütün, tarihsel nitelikli büyük bir veri tabanının varlığına işaret etmektedir. Web tabanlı teknolojinin gelişmesi ile birlikte, çıktı üzerinde bir tasarrufu bulunmayan izleyiciler, üretime katkı sağlayabilecekleri açık kaynak kodlu bir alan ile sürece dahil olabilmektedirler.

Pandemi döneminde, dijital stand-up komedi performanslarının birincil dezavantajı, canlı komedinin kalbinde yatan, anında seyirci tepkisini gerçekleştirememiş olmasıdır. Komedyen Dana Gould, stand-up komediyi, “sadece bir kişinin konuştuğu bir karşılıklı konuşma” olarak tanımlamıştır (Federman, 2021: 116). Ancak stand-up komedi tarihi göz önüne alındığında, özellikle radyo ve plak teknolojisinde de aynı durumun geçerli olduğu görülebilir. Dolayısıyla, stand-up komedi performanslarına seyircilerin dahil olduğu, ancak kayıt edilmesi halinde tekniğin imkanlarıyla bu seyircili performansın tekrar çoğaltıldığı, dijital dönem üreticinin ise canlı performansın değil ancak canlı seyircinin de dahil olduğu performansın dijital yolculuğunun bir parçası haline geldiğini ileri sürmek doğru olacaktır.

Pandemi gibi zorunlu olarak izole olmamızı gerektirebilecek bir durumda, yani diğer koşullar sabit değilken, dijital alanda etkileşimleri görebilmenin tek imkanı canlı yayınlarda sohbet penceresini açabilmek olmuştur. Federman (2021)'e göre emojilerle veya seyircilerin mikrofon seslerini açmaları aracılığıyla, canlı stand-up komedi sahne performanslarının bileşkeleri dijital alana adapte edilebilmiştir (Federman, 2021: 116). Ayrıca Federman (2021), birkaç alanda canlı yayının, yüz yüze gösterilere göre benzersiz avantajlara sahip olduğunu ileri sürmektedir:

1. "Komedyenler artık yatak odalarından dünya çapında izleyicilere canlı performanslar sergileyebilmektedirler.
2. Gösteri esnasında tipping (bahşiş/ödeme) alabilmektedirler.
3. Zoom gibi kalabalık görüşme programlarında galeri görünümü sayesinde, kalabalık çalışmalar gerçekleştirebilmektedirler.
4. Fanatik hayranlar, gösteri sonrası buluşma ve selam göndermeler için ödeme yapabilmektedirler. Ayrıca soru-cevap veya fotoğraf çekinebilme fırsatları daha erişilebilir konuma gelmiştir.
5. Popüler temalı şovlar (Hot Tub, UnCabaret, Cabernet Cabaret) gerçekleştirildiği şehirlerin dışında daha geniş bir kitleye ulaşabilme imkanına kavuşmuşlardır" (Federman, 2021: 116-117).

"Yeni medya interaktiftir. Bilgi akışı eski medyada olduğu gibi sabit değildir. Kullanıcı medya ile doğrudan interaksiyona girer ve bilgi akışının içerisinde konumunu, kendi eliyle belirleyebilir. Kullanıcı, bir bakıma, yapıtın yazarı ile ortak olur. Antiçizgisellik ve interaktiflik, modularitenin doğal sonucudur" (Öndin, 2010: 16). Etkileşim, özellikle yeni medya belgeselinde olmak üzere genel olarak yeni medyanın önde gelen anahtar elementlerinden biri olmuştur. Stand-up komedi performanslarının sosyal medyada yayınlanmasıyla birlikte medyada çokseslilik, katılımcılık ve demokrasi yönünde bir gelişmeye alan açılmasından hareketle etkileşime girebilme bağlamında insan ilişkilerinin incelenmesi zaruridir.

Geleneksel medya izleyicisinin kullanıcı olmasıyla beraber farklılaşan süreç, sanatçı ve kullanıcı bakış açılarından, izleyici alımlaması ile ilgili bir inceleme yapmayı gerektirmektedir. Zaman ve hareketi etkileyerek kendisini ifade etmek için yeni bir kanal bulan kullanıcı, içinde bulunduğu dönem için daha işlevsel bir şekilde hür beyanını ortaya koyabilme imkanına kavuşmuştur. Ancak izlediği performansı gerçekleştiren stand-up komedyen de aynı şekilde hür beyanını ortaya koymaktadır. İfade hürriyetinin sosyal medya üzerinde gerçekleştirilen paylaşımlar açısından incelenmesinin de gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Anlatım açısından, izleme sırasına istediği şekilde erişmesiyle kronolojik sıralamayı bozan kullanıcı, katılım gösterdiği oranda tarihsel anlamda da kronolojiye katkı sunmaktadır.

Belanger (2015)'e göre, amatör komedyenler tarafından YouTube veya diğer web tabanlı platformlar, çalışmalarını profesyonel olarak gerçekleştirebilecekleri mecralara ulaşabilmeleri için bir tanınma rampası işlevi görmektedir. Ancak diğer taraftan, komedyen Sarah Silverman ve diğer komedyenler tarafından gerçekleştirilen tartışma; HBO veya Comedy Central özel bölümleri için aylar adanarak yazılan materyallerden sonra ortaya çıkan DVD yerine izleyicilerin, ücretsiz olarak tüketebilecekleri ücretsiz kısa videoları tercih ettiklerini göstermektedir (Belanger, 2015: 142).

2.1.5. STAND-UP KOMEDİ İÇİN KÜÇÜK

ORGANON²⁸

Sosyal medya platformları sayesinde stand-up komedi performanslarının dağıtım kanalları çeşitlenmiştir. Sahne performansları için hedef kitle; performans öncesinde, esnasında ve sonrasında dijital mecralarda kullanıcıya dönüşmüş bulunmaktadır. Yeni medya araçları burada geleneksel yapıyı parçalamış ve toplu katılıma açık bir platform açığa çıkarmıştır. Sonuçta sanatçı için stand-up komedinin doğasına uygun, kümülatif bir şekilde üretime olanak sağlayan bir yayın mecrası ortaya çıkarmıştır.

Brecht (1993), tiyatro için araç olarak kurduğu mantıksal çerçevede, belirli bir bilginin nasıl oluşturulacağına ilişkin önerisini şu şekilde sistematize etmektedir:

"Eski yabancılaştırma etkileri, betimleneni izleyicinin etki alanından bütünüyle uzaklaştırır ve betimleneni bir 'değişmez' 'e dönüştürür; yeni etkilerin ise tuhaf olan hiçbir yanı bulunmamaktadır, yabancı olanı tuhaf diye damgalayan, yalnızca bilimsellikten uzak bakış açısıdır. Yeni yabancılaştırmaların görevi, toplumsal bağlamda etkilenebilir olayların üstüne serilen ve onları el uzatılmaktan koruyan perdeyi kaldırmaktır" (Brecht, 1993: 67).

Tekniğin söze gelmiş hali olan kurtarıcı ve diyalektik işlevinden bahseden *"Walter Benjamin, bu alandaki ilerlemenin, sanat, toplum ve kültür için yeni imkanlar sağladığını düşünmektedir. Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretimi demokratik bir hareket olarak yorumlayan Benjamin'e göre, teknik salt bilimsel bir olgu olarak değil, aynı zamanda sanatsal bir olgu olarak da değerlendirilmelidir"* (aktaran: Sağlamtimur, 2010: 215). Teknolojik ilerlemenin sanatsal bir yaklaşımla altyapısını hazırladığı

²⁸ (Yun.): Alet, araç Aristoteles'in mantıkla ilgili yaptıklarının bütününe verilen ad. Aristoteles'in kendisinin mantık için kullandığı terim 'analitik'tir. Aristoteles'te mantık doğru düşünmenin yöntemi ve sanatı, bilimlerin yöntemidir (Akarsu, 1975: 129).

günümüz koşullarında medyanın demokratikleşme sürecine hizmet eden sosyal medya paylaşımlarına seyirci kalmak yerine bu süreci inşa eden geleneksel izleyicinin davranışına ilişkin Brecht'in (1987) hikayesi temel elementlerden biri olarak alınabilir:

"İki Kent

Bay Keuner, B kentini A kentine yeğliyordu. 'A kentinde' diyordu, 'severler beni. Ama B kentinde sevecen davrandılar bana. A'da elimden tuttular, B' nin ise elinden ben tuttum. A kentinde sofraya buyur ettiler beni, B kentinde ise kolları sıvayıp mutfağa çağıldım.' "

Yeni medya ile birlikte stand-up komedi performansları sahnenin yanı sıra, geleneksel medyada toplumsal bağlamda etkilenebilir olayların üstüne serilen, onları el uzatılmaktan koruyan perdeyi kaldırmakta ve kullanıcılar ile birlikte geliştirdikleri platformla geleneksel yapım sürecinin dışına çıkmaktadır.

"Sanat eserinin tekniğin yardımıyla çoğaltılabilirliği, kitlenin sanatla olan ilişkisini değiştirmektedir" (Benjamin, 1995: 62). Yine bu bağlamda tekniğin yardımı sayesinde kullanıcıların yorumları ile stand-up komedi performansları, sahne seyircisiyle birlikte icra ettiği performansları genişletmiş ve izleyiciler ile olan ilişkisini çeşitlendirmiştir.

2.1.6. İZLEYİCİ ALIMLAMASI

Dijitalleşmeyle birlikte hemen her alanda olduğu gibi sahne sanatlarının geleneksel kuralları da bir çözülme sürecine girmiştir. Katılıma olanak sağlayan teknolojik cihazlar ile isteyen herkesin fikrini ifade edebildiği ve tartışabildiği forumlar üzerinden, her bir kişinin kendi alımlamasıyla hareket ederken izlediğine geri besleme yapabilme imkanlarına kavuşması, klasik anlatı yapılarının sınırlarını genişletmektedir. İzleyici, gösteri için şehir değiştirmesine gerek kalmadan veya gösterinin şehrine gelmesini beklemeden sosyal medya platformlarıyla performanslar hakkında bilgi sahibi olabilmekte ve geri bildirimde bulunabilmektedir. *"Komedi çalışmalarında genellikle alıcı odaklı bir yaklaşım benimsenmektedir"* (Belanger, 2015: 141).

"İser'in dediği gibi, anlam; yazarın bıraktığı boşlukların okur tarafından doldurulması sonucunda oluşur. Okurun metnin içindeki bilinmezlikleri bilinir kılmasıyla, boşlukları doldurmasıyla, yani metnin oluşumuna sağladığı katkıyla gerçekleşir" (Aktaran: Tolga Kavalcı, 2017: 74). Stand-up komedi performanslarında ise anlam, icracının tasarımıyla oluşan formun, sahne izleyicisinin veya kullanıcıların

girdileri ile genişleyen bir veritabanı oluşturmasıyla meydana gelmektedir. Erdoğan (1989), anlatıların izleyici ile girdiği ilişkiyi ve dönüşümünü şu şekilde ifade etmektedir:

“Başlangıçta, örneğin bir romanı, tarihsel ve kültürel bağlamlarından yalıtarak çözümleme politikasını benimsemiş gözüken biçimci ya da yapısalcı kuramlar, onun alımlayıcısını ve alımlama koşullarını gözardı ediyorlardı. Ancak, zamanla, göstergebilimin ilgi odağı, yapıt ve yazardan metin ve alımlayıcıya yani okuyucuya, seyirciye veya dinleyiciye yöneldi. Bu yönelişin en önemli gerekçelerinden biri, anlamın sadece yapıtın kendisinde alımlayıcı tarafından keşfedilmeyi bekleyen ve bir kez ortaya çıktı mı öylece donup kalan bir ‘sonuç’ değil, tam tersine yapıtla alımlayıcının girdiği etkileşim sonucu açığa çıkan, metnin tarihsel ve kültürel üretim koşullarına uygun biçimde değişkenlik gösterebilen canlı bir olgu olduğuydu. Buna bağlı olarak, sözel ve görsel sanatlarda, metnin yazar ya da yönetmen tarafından ‘yazılan’, ‘çekilen’ bir nesne olduğu anlayışı terkedilerek, alımlayıcı ile yapıtın işbirliğiyle üretilen, maddi bir nesne olmaktan çok zihinsel bir etkinliğin çıktısı olduğu görüşü benimsendi. Böylelikle, yapıtla alımlayıcı arasında bir ayrım koyan görüşler terkedilerek alımlayıcının metnin onsuz olunmaz bir işlevsel ögesi olduğu görüşü güçlenmiştir” (Erdoğan, 1989: 133-134).

Dijital dönüşümle paralel olarak dönüşen konvansiyonel medya izleyici alımlaması, stand-up komedi kültürünün daha geniş kitlelere yayılmasını da beraberinde getirmektedir. Kurulan ilişkilerin temelini oluşturan bu sosyal ağ, karşılıklı onayla kendini yeniden üreten ortak kavrayışı da beraberinde getirmektedir. “*Okurun kendi çabasıyla anlamı bütünlemesi ve keşfetmesi bir çeşit estetik zevk sağlar ona*” (Moran, 1999: 366). İçerik hakkında yorum ve eleştirilerde bulunabilen kullanıcı bu çabasıyla anlamı bütünler ve yeni keşiflerde bulunur.

2.1.6.1. HOMO LUDENS²⁹ OYUNCU İZLEYİCİ

Seyirci; fiziksel sahne performansı izlediği esnada olduğu gibi, dijitalde de tükettiği stand-up komedi performansını izlemek yerine bazen katılarak interaktivitede bulunabilmektedir. Böylelikle ‘homo ludens’, stand-up komedi performansının bir oyuncusu haline gelmektedir ve bu kültürün gelişmesinin başat aktörü olarak denklemde yerini almaktadır. Küreselleşme ile birlikte, gelişen bilgi teknolojileri sayesinde kişi araştırma geliştirme faaliyetlerinde bulunabileceği teknik teçhizatlar yardımıyla kendi beyanını ortaya koyabileceği farklı iletişim kanallarıyla kutsanmıştır.

Huizinga (2006); oyun oynayan insanı, ontolojik olarak temellendirdiği insanı ve davranışlarını, şu şekilde açıklar:

²⁹ "Oyuncu insan" olarak Türkçeye çevirilebilecek olan Homo Ludens adlı kitabında Huizinga, kültür ve toplum açısından oyunun önemini inceler. Huizinga'ya göre oyun, kültürün oluşumu sürecinde birincil önemdedir Bkz. https://tr.wikipedia.org/wiki/Homo_Ludens (Erişim Tarihi: 30.06.2021)

“Oyunu biçim açısından, kısaca tanımlamak mümkündür: Olağan hayatın dışında yer aldığı hissedilen, özgür ve ‘kurmaca’ ama yine de oyuncuyu tamamen içine çekme yeteneğine sahip bir eylem. Oyun, her tür maddi çıkar ve yarardan arınmış bir eylemdir. Bu eylem bilhassa sınırlandırılmış bir zaman ve mekânda gerçekleşmekte, belirli kurallara uygun olarak, düzen içinde cereyan etmekte ve kendilerini gönüllü olarak bir esrar havasıyla çevreleyen veya alışılmış dünyaya yabancı olduklarını kılık değiştirerek vurgulayan grup ilişkileri doğurmaktadır.” (Huizinga, 2006: 31)

Huizinga’nın metni sadece stand-up komedinin kültürel alanını anlamamıza yardımcı olmakla kalmayabilir, aynı zamanda teoride stand-up komedi performanslarının sosyal, politik ve estetik alanlarını keşfetmemize ve anlamamıza da yardımcı olabilir.

2.1.7. YENİ DİJİTAL KAMUSAL ALANDA İFADE ÖZGÜRLÜĞÜ YA DA BAZI ŞEYLERİN ŞAKASI YAPILINMAZ

İcra edilen sanatı yayma faaliyeti, sanatsal ifade özgürlüğünün bir parçasıdır. Türkiye Cumhuriyeti Anayasası 27. Maddede, sanatsal ifadeyi yayma hürriyeti ile ilişkilendirilebilecek olan bölüm şu şekildedir:

“Madde 27 – Herkes, bilim ve sanatı sebestçe öğrenme ve öğretme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahiptir. Yayma hakkı, Anayasanın 1 inci, 2 inci ve 2 üncü maddeleri hükümlerinin değiştirilmesini sağlamak amacıyla kullanılamaz. Bu madde hükmü yabancı yayınların ülkeye girmesi ve dağıtımının kanunla düzenlenmesine engel değildir” (AY, 19 Ağustos 2021).

İnternetin tarihte görülmemiş bir şekilde her alanda insan hayatına öncelikle adapte olması ve daha sonra kendisine adapte etmesi, yasa koyucuların öngörülerini ve düzenleyici kurallar koyabilme becerilerini geride bırakmıştır. Bu sebeple “*sınır tanımayan internetin, sınırlar içerisinde düzenlenmeye çalışılması*” (Beyhan, 2021: 43-44) kapsayıcılıktan uzak ve ifade hürriyetini tehdit edebilecek boyutlara uzanabilmektedir. Uluslararası Af Örgütü’nün 2021-2022 yılı raporuna göre “*devletler, interneti sansürlemeye ve dijital gözetim ekipmanlarına yatırım yapmaya devam etmiştir*” (AL, 55).

Bugün sosyal medya, performans sanatları alanını bir nevi demokratikleştirmiş durumdadır. Son on yılda stand-up komedide meydana gelen değişim, tarihinde televizyonun gelişmesiyle birlikte geniş kitlelere ulaşmaya başlamasında olduğu gibi, dijital devrimle birlikte çok yaygın boyutlara erişmiştir (Roy, 20 Ağustos 2021). Birçok sosyal medya şirketi, video ve fotoğrafları makine öğrenmesi yoluyla, metinleri ise semantik olarak inceleyerek sınırlandırabilmektedir. Yüksek etkileşime sahip hesaplar

için ise kısıtlama gerekçesindeki şikayet sayısının daha yüksek tutulması, geleneksel medyaya göre ifade hürriyetini tabana yayarak medyayı demokratikleştireceği beklenen sosyal medyanın başarısızlığıdır (Beyhan, 2021: 41-42).

Teşhir, linç ve iptal kültürü sosyal medya platformları için iç içe geçmiş kavramlar olarak kullanılmaktadır. Hak ihlallerine karşı bir mekanizma olarak gelişen teşhir; hak ihlali, şiddet, tecavüz, taciz olaylarının kamuya duyurularak geri adım attırma veya hesap verdirme amacıyla kullanılagelen, adını söyle ve utandır (name and shame) yöntemi olmuştur. Linç ise, her zaman teşhir edilene karşı yürütülmeyip daha çok *"karşı tarafa saldırma, küçük düşürme, yıpratma veya karalama gibi amaçlar taşır veya buna sebep olur."* Kendisini ifade etmesine izin verilmeyen hedef kişi veya grup, her savunmalarında linçe katılanlar tarafından itibarsızlaştırılarak, sağlıklı bir tartışma yürütülmesine izin verilmeyecek şekilde çarpıtılarak alaya alınır. İptal kültürü ise, linç ile başlayan ancak hedefin kendisini gelecekte de savunamayacak hale getirilmesi sonucu toplumsal dışlanmayla sonuçlanan kalıcı sonuca yönelik bir adlandırmadır (Beyhan, 2021: 37). Birçok insan, artık geçmişteki fikirlerini savunmazken, bir süre önceki paylaşımları gerekçe gösterilerek hedef gösterilebilmekte ve yargılanabilmektedir. Sosyal medyanın ifade özgürlüğü ile ilgili platformlar inşa ettiği ölçüde, bu özgürlüğün yargının konusu haline gelmesi arasındaki ilişki yadsınamaz boyutlara ulaşmıştır (Beyhan, 2021: 42).

2020 yılında sosyal medyada gündeme gelerek bir linç kampanyasına dönüşen olayda iki stand-up komedyen Emre Günsal ve Pınar Fidan'ın anlatıları, muhalif milletvekilleri ve sanatçılar ile kendilerini hak savunucuları olarak tanımlayan avukatlarında içinde bulunduğu bir grup tarafından başlatılmıştır (Beyhan, 2021: 38). Daha sonra Emre Günsal, sahnede anlattığı içerikte aşağılayıcı sözler kullandığı gerekçesiyle tutuklanarak gözaltına alınmıştır (T24, 11 Nisan 2020). Haberin içeriğinde başsavcılıktan yapılan açıklamada tutuklama gerekçesine şu şekilde yer verilmiştir:

"Sosyal medya paylaşım sitelerinde yayınlanan Mevlana, Şems Tebriz-i ile Konya'mızı ve Konyalı vatandaşlarımızı, Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ü aşağılayıcı şekilde konuşma gerçekleştirilmesi ve sosyal medyada yayınlanması ile ilgili olarak, Cumhuriyet Başsavcılığımızın talimatı ile söz konusu video içeriği nedeniyle şüpheli Emre G. isimli şahıs hakkında Atatürk Aleyhine İşlenen Suçlar Hakkındaki yasaya muhalefetten, 'kişinin hatırasına hakaret suçu ve halkı kin ve düşmanlığa tahrik veya aşağılama suçu' maddeleri gereğince soruşturma başlatılmış olup, şüpheli hakkında yakalama ve gözaltı talimatı verilmekle birlikte soruşturma titizlikle yürütülmektedir." (T24, 11 Nisan 2020)

Stand-up komedyen Pınar Fidan, sahnede anlattığı içeriğin sosyal medyada yayınlanmasından sonra ifade için emniyete çağırılmıştır (Duvar, 19 Mart 2020). Pınar Fidan daha sonra sosyal medya hesabında paylaştığı iletide konuyla ilgili şu açıklamayı yapmıştır:

"Merhaba arkadaşlar. Uğraşmak istemedim başta ama bu kadar kişi tarafından yanlış anlaşıldığı için bir kere buradan açıklayayım. İzlediğiniz videoda tam tersini düşündüğüm bir şeyi ironi yaparak anlatıyorum. Mizah, dalga geçmek ya da küçümsemek için değil, eleştirmek için yaptığımız bir şey. İnsanların genel düşüncelerini taklit ederek aslında anladığının aksine öyle düşünenlerle dalga geçiyorum. Önemi yok ben aleviyim ve Alevi düşmanı olduğumu düşünüp beddua, küfür ve hakaret eden bu kadar çok insan olabilmesine şaşırdım ve üzüldüm. Bunun benimle ilgili olmadığını biliyorum ama hepimiz için üzücü. Videonun başı sonu olmadığı için de yanlış anlaşılmaş olabilir, orada Alevi diye bahsettiğim kişi de dayım. Can sağlığı diyelim ne diyelim." (Duvar, 19 Mart 2020).

Avukat Mehmet Erbil'in aktardığı örnek olay üzerinden "internet sitesinde yayınladığı yazı nedeniyle tazminat ödemeye mahkum edilen kişinin ifade özgürlüğü hakkı" hususunda karar şu şekilde özetlenmektedir" (BD, 19 Aralık 2021):

"ÖZET: Ankara' ya içme suyu olarak verilen Kızılırmak suyunun, kanser vakalarına neden olacağına dair, başvuru tarafından kaleme alınan ve üyesi olduğu Tıp Kurumu Deneğinin internet sitesinde yayınlanan yazı nedeniyle, Ankara Büyük Şehir Belediyesi Başkanı Melik GÖKÇEK tarafından 'kendisine hakaret edildiği ve küçük düşürüldüğünü' ileri sürmek suretiyle başvuruca karşı açılan tazminat davasında, başvurucaunun tazminata mahkum edilmiş olması ifade özgürlüğü hakkının ihlali niteliğindedir." (Ali Rıza ÜÇER kararı. B. No: 2013/8598)

"İncitici, şoke edici ya da endişelendirici bilgi ve düşünceler de ifade özgürlüğü kapsamındadır" (BD, 19 Aralık 2021) Konuyla ilgili örnek karar Avukat Mehmet Erbil tarafından şu şekilde aktarılmaktadır:

"ÖZET: Ulusal bir gazetede çıkan haberler nedeniyle zarar gördüğünü ileri sürmek suretiyle başvuruca tarafından açılan tazminat davasının reddedilmiş olması, ifade özgürlüğü hakkının ihlalini oluşturmaz. Zira ifade özgürlüğü; sadece toplum tarafından kabul gören veya zararsız kabul edilen bilgi ve fikirler için değil, incitici, şoke edici ya da endişelendirici bilgi ve düşünceler için de geçerlidir." (İlhan CİHANER kararı. B.No:2013/5474)

Baker(1994)'e göre, medya araçları sayesinde toplumun demokratikleşmesi medyanın bizzat kendisinin önceden demokratik bir yapıda olmasını varsaymaktadır. Baker (1994), medyanın demokratikleşmesi temelinde özgür düşüncelerin yayılması ve denetim toplumu hakkında görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir:

"Bireysel farkların hiçe indirgenmesinin örtük bir amaç olarak varsayıldığı 'ideal iletişim' ne enformasyon ve bilginin bölüştürülmesine, ne de her 'ideal' demokratik toplumun varsaymak zorunda olduğu 'özgür düşüncenin oluşmasına engel olmama' haline olanak sağlar. Aksine 18. yüzyıldan bugüne evrildikleri haliyle demokratik toplumlar gittikçe artan ölçekte disipliner ve denetimsel örgütlenme tarzlarını varsayıyorlar. Başka bir

deyişle modern demokrasinin doğuşunda oldukça mekanik bir disipliner varsayım vardır: Modern haklara sahip olmak, geleneksel toplumların asla sahip olmadığı özel bir uysallığa sahip olmaktan, bu yönde eğitilmiş olmaktan geçer. Yoksa siyasal iktidarlar bu hakları hiç kimsenin kara gözleri aşkına tanıyor değildiler. İşte modern 'iletişim' özgürlükleri, dünyanın globalleşmesiyle birlikte gelen 'haberalma özgürlüğü' de dahil olmak üzere, bu kez enformasyon yayılım mekanizmalarının sağladığı bir 'denetim toplumu'nu varsayar ve amaçlarlar." (Baker, 1994: 17).

Sosyal medyada 'Kürşet Hoca' isimli kullanıcı adıyla paylaşımlar gerçekleştirmiş olan twitter hesabı, takipçileri ile arasında oluşturduğu ironik dil çerçevesinde ifade hürriyeti hakkında bir video kaydetmiş ve videoda görüldüğü haliyle sunum, 19 Mayıs Üniversitesi'nde bir grup öğrenciye izlettirilmiştir. Videonun içerisinde yer alan aşağıdaki görüntü, Türkiye'de ifade hürriyetinin değişimini ironik, mizahi ve ofansif bir şekilde ele almaktadır:



Resim 3: Altın, 4 Aralık 2014 (Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=fq-iNp4pxlQ> Erişim Tarihi: 10.09.2021)

McGraw ve Warner (2005), geleneksel dönemde ve dijital dönemde stand-up komedi performanslarının sahne seyircisi ve dijital içerik tüketicisi ile ilişkisini şu sözlerle ifade etmektedirler:

"Eskiden komedi başarısızlıkları önemli değildi. Mizah sonlu ve samimiydi. İnsanlar fıkraları arkadaşlarına ve komşulara yapardı, bir komedyenin gösterisi sadece kulübün arka sırasına kadar ulaşırdı, gazete karikatürleri bir sonraki sayı bayilere gelir gelmez kaybolurdu ortadan. Bu düzeydeki hatalar kısa süreli, kısa ömürlü, sınırlı olurdu. Ama

artık, internet, viral video ve küresel haber holdingleri sayesinde, komedi kolayca küreselleşebilir. Böylece, bir şaka başarısız olursa, çok büyük bir başarısızlık olur” (McGraw ve Warner, 2005: 165).

İptal/linç kültürünün, risk alarak ve yeni şeyler deneyerek materyallerini çoğaltan stand-up komedyenlerin deneme yanılmalar sayesinde genişleyen sahne gösterilerinin önünde bir engel olduğunu belirten Khorsandi, "*acımasız seslerin bağırtnan çukuru Twitter*" ın, komediyi tatsızlaştırdığını ileri sürmektedir (Khorsandi, 30 Mayıs 2021). Anlatının sınırları aşması durumunda, seyircinin doğrudan kendisinin bunu icracıya belirteceğini kaydeden Khorsandi, "*klavye savaşçıların lakırdı etmesine gerek yok*" diyerek, sahne seyircisinin tepki göstermediği konularda, bağlamı kaçıran dijital içerik tüketicinin cüretkar yorumlarla alana dahil olmasını eleştirmektedir (Khorsandi, 30 Mayıs 2021).

Stand-up komedyen İsmail Türküsev, linç kültürü ve ofansif mizah hakkındaki görüşlerini şu şekilde dile getirmektedir:

"Mizahçının hiçbir cezai ehliyeti yoktur. Şakası kötü olabilir, yapılamamış olabilir, kötü icra edilmiş olabilir. Zaten çok iyi insanları izleyip onlara kızamamamızın nedeni aslında söylediği her şeye katılıyor olmamız değil. Veya bütün görüşlerinin bizi mutlu eden bir yerden gelmesi değil, eşit miktarda komik olması ve iyi icra edilmiş olması. Bunlar sizin rahatsızlığınızı engelleyen şeyler aslında ofansif mizaha maruz kaldığınızda. Tabi ki herkes ustası değil burada yapan. Peki ustası olmadan yapılmamalı mı? Yapılmalı, yoksa nasıl usta olacak bu insanlar, nasıl gelişecekler? İcra edilmeli ve bu şekilde bir yerde gelişecek diye düşünüyorum. 'Kimin söylediği kimi rahatsız ediyor' un çizgisi de - herkesin benden daha iyi anlatabileceği gibi-, insanlar tarafından çekilmemesi gerekiyor, hele ki kurumlar tarafından hiç çekilmemesi gerekiyor. O yüzden anlayış önemli" (Türküsev, 2021).

Emojilerin yetersiz kaldığı ve/veya yanlış anlaşılmanın önünü açtığı ölçüde ortaya çıkan ifadesizlik durumu, sosyal medya dilinin farklı kişiler tarafından aynı şekilde veya aynı kişiler tarafından farklı şekillerde anlaşılmasına sebep olabilmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DİJİTALLEŞMENİN STAND-UP KOMEDİ

PERFORMANSLARINDA YARATTIĞI DÖNÜŞÜM: STAND-UP

KOMEDYENLER İLE YAPILAN NİTELİKSEL ÇALIŞMA VE

İZLEYİCİ DENEYİMLERİ

3.1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE KAPSAMI

Stand-up komedi performanslarının dijitalizasyon ile birlikte teknolojik gelişmeler sonucunda geldiği nokta, artık içerik üreticisi olan izleyiciler/kullanıcılar ekseninde ortaya konulmaya çalışılmıştır. İnternet teknolojisinin gelişmesiyle birlikte medya figürlerini karşı komşumuzdan daha iyi tanıdığımız bir dünyada, web tabanlı performanslar, kullanıcıların sahne performanslarında seyircinin interaktivitesine izin vermesi gibi etkileşimli bir yapı ortaya koymaktadır. Çalışmada, sahne performanslarını sosyal medyada paylaşan stand-up komedyenlerin ve üreticilerinin performanslara iştirak etmeleri sonucu ortaya çıkan form irdelenmiştir. İçerik üreticisi olarak kullanıcı ve stand-up performanslardaki yeri açığa çıkarılmaya çalışılmış, kullanıcıya dönüşen izleyicilerin bu süreçte yaşadıkları dönüşüm için çıkarsamalarda bulunulmuştur.

Çalışma, dijitalleşmenin stand-up komedi kültürüne ait gerçekleşen performanslara etkilerinin sanatçı ve izleyici alımlaması üzerine etkilerini ortaya koyabilmek üzere gerçekleştirilen literatür taraması, nitel görüşmeler ve izleyici anketi etrafında şekillenmiştir. Dijitalleşme ile birlikte daha da derinleşen küreselleşme sonucu ortaya çıkan evrensel meme³⁰ kültürünün yeni ve benzer bir gestus³¹ stereotip³² oluşturmalarının, tek başına özgür konuşma şeklinde bir yapıya sahip stand-up komedi performanslarıyla ilişkisi üzerine, Türkiye’de mesleğin icracıları ve

³⁰ Genlerin etkisi olmadan bir nesilden diğerine aktarılan kültürel bir özellik veya davranış türü, toplumun bir üyesinden diğerine geçen internette çok hızlı yayılan bir fikir, resim, video vb. , sosyolojik gen Bkz. Cambridge Dictionary: Meme, <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/meme>, (Erişim tarihi: 28.09.2021)

³¹ Almanca gestus ve gestisch sözcüklerinin anlamı, -biri isim, biri sıfat olmak üzere- sözle veya hareketle ifade edilen bir tavır ya da tavrın bir yönüdür (Şener, 2000: 292,293).

³² M. Bourse, kimlik ve çokkültürcülük gibi kavramları tartıştığı Melezliğe Övgü adlı eserinde stereotipi, “kalıp yargı” anlamında kullanır (Bourse, 2009’dan aktaran Çelik, 2019: 10). Thomas Hylland Eriksen de milliyetçilik ve etnisite kavramlarını tartıştığı çalışmasında, stereotip kavramını kalıp yargı anlamında kullanır (Eriksen, 2004’ten aktaran Çelik, 2019: 11).

takipçileri ile gerçekleştirilen nitel ve nicel görüşmeler bütününe ortaya koymaktadır. Araştırma, hayatımızın her alanına etki eden teknolojik gelişmelerin yayıncılık endüstrisine etki ettiği ölçüde, sahne performansları içerisinde stand-up komediler üzerinde meydana getirdiği değişiklikler, karma yöntem araştırması olan tamamlayıcılık ile 6 stand-up komedyen ile yarı yapılandırılmış görüşme ve 114 izleyici ile gerçekleştirilen anket üzerinden elde edilen bulgular kapsamında tamamlanmıştır. Sayım 2021'e göre; *"tamamlayıcı karma yöntemde, nitel ve nicel veriler hem çakışmaların olduğu durumları hem de olayı farklı açılardan ölçerek zengin ve ayrıntılı bir hale getirmek için kullanılır"* (Sayım: 2021, 71).

3.2. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Çalışmada karma yöntem araştırması kullanılarak nitel ve nicel araştırma yöntemlerinden istifade edilmiştir. Creswell (2021)'e göre karma yöntem araştırmaları, araştırma problemlerini anlamak için hem kapalı uçlu yapıda olan nicel verilerin hem de açık uçlu yapıda olan nitel verilerin toplandığı, iki veri setinin birbiriyle bütünlleştirilerek kullanıldığı bir araştırma yaklaşımı olarak tanımlanmaktadır (Creswell, 2017: 4).

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi olarak yarı yapılandırılmış görüşme yöntemi kullanılmıştır. *"Sorulacak soruların ve görüşme içeriğinin esnek tutulması yoluyla yapılacak görüşmelere yarı yapılandırılmış görüşmeler denmektedir"* (Sayım, 2021: 81). Gerçekleştirilen görüşmelerde kartopu örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Kartopu örnekleme (network olarak da bilinir, zincirleme yönlendirme, itibar ve yanıtlayıcı odaklı örnekleme) çalışmanın gerçekleştirdiği ağdaki örnek (veya seçilmiş) vakalar için bir yöntemdir (Neuman, 2014: 275). *"Bu yaklaşım araştırmacının problemine ilişkin olarak zengin bilgi kaynağı olabilecek birey veya durumların saptanmasında özellikle etkilidir. Süreç çok basit bir soruyla başlar: "Bu konuda en çok bilgi sahibi kimler olabilir? Bu konuyla ilgili olarak kim veya kimlerle görüşmemi önerirsiniz"* (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 122)? Elde edilen veriler betimsel analiz tekniğiyle çözümlenmiştir. *"Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır"* (Yıldırım ve Şimşek: 2018: 239)

Yine çalışmada, nicel araştırma yöntemi olarak, izleyici deneyimlerini ölçmek için bu doğrultuda hazırlanan anket formu, çevrimiçi ortamda sunulmuştur. *"Anket araştırması, bir grup (genellikle örneklem) insana bir dizi soru yöneltilmesi şeklinde yapılır... Cevaplar arasında korelasyon (ilişki) tespit edilmeye çalışılır"* (Sayım, 2021:

53). Anket, örnekleme oluşturan kişilerin üyesi olduğu daha büyük popülasyonun niteliklerinin nicel tanımlayıcılarını oluşturmak amacıyla, kişilerden (bir örneklemden) bilgi toplamak için sistematik bir yöntemdir (Groves vd., 2013: 2). Anket yöntemiyle, fiziksel sahne performansları hakkında seyircilerden ve yeni dijital dönemde üretici deneyimlerinden veriler elde edilmiştir.

3.3. ARAŞTIRMANIN EVRENİ

Çalışmanın evrenini bütün bileşenleriyle stand-up komedi kültürü oluşturmakla birlikte evren olarak Türkiye’de stand-up komedi kültürünü oluşturan komedyenler ve izleyiciler seçilmiştir. Stand-up komedyenler ile yapılan niteliksel çalışmada, katılımcıların gönüllü olarak çalışmaya katıldıkları Kartopu Örneklem kullanılmıştır. *“Kartopu Örneklem: Araştırmacı tarafından birkaç vaka seçilir. Sonrasında araştırmacı bu vakalardan elde edilen yorumlarla diğer örneklemeleri tespit eder”* (Sayım, 2021: 99). Araştırmacı, rastgele olmayan bir örnek vaka ile başlar ve ardından bu vaka üzerinden elde ettiği ilişkiler ile örnek olaya ilişkin kurduğu yeni bağlantılar aracılığıyla diğer durumları tanımlar ve işlemi yeniden tekrarlar (Neuman, 2014: 275). Katılımcıların listesi Tablo-1’de gösterilmektedir. Görüşmenin tahlilinde kısaltma yapılabilmesi amacıyla katılımcılar tablodaki şekilde kodlanmıştır. İlgili tablo Tekin (2019)’un çalışması takip edilerek uyarlanmıştır (Tekin, 2019: 107). Sahne performansını dijital platformlarda da paylaşan altı farklı stand-up komedyen ile derinlemesine yarı yapılandırılmış görüşme gerçekleştirilmiştir.

Çalışmada Verilen Kod	Mülakatın Gerçekleştiği Yer	Tahsil – İcra Edilen Meslek	Sahne Aldığı Mekanlar	İçerik Ürettiği Dijital Platformlar	Profesyonel Stand-Up Komedi Yaşantısı
K1	Whatsapp	Sosyal Hizmetler - Komedyen	Old City Comedy Club, BKM Mutfak	Instagram – Youtube – TV8	2015 - Günümüz
K2	Mail	İngilizce Öğretmenliği - Yazar	Old City Comedy Club, İnfiniti Sahne,	Bloomberg HD- Dailymotion – Youtube – Facebook - Twitter	2011 - Günümüz

K3	Instagram	Stand-Up Komedyen, Seslendirmen, Yazar	Old City Comedy Club, Bahane Kültür, BKM Mutfak	Bloomberg HD - Youtube	1998 - Günümüz
K4	Instagram	Öğretmen - Stand-Up Komedyen	Aylak Bar - BKM Mutfak	GAİN, Youtube -	2017 - Günümüz
K5	Whatsapp	Akademisyen - Stand-Up Komedyen - Tiyatro Sanatçısı	Bi' Mekan - İnfiniti Sahne - Efsahne Beyoğlu		2015 - Günümüz
K6	Whatsapp	Oyuncu - Komedyen	Tiyatrokare -		1998 - Günümüz

Tablo 1: Yarı yapılandırılmış görüşme - Stand-up komedyen katılımcı listesi

Yine çalışmada izleyici deneyimlerini ölçmek için bu doğrultuda hazırlanan anket formu, çevrimiçi ortamda sunularak izleyicilerin stand-up komediye yaklaşımları; sahne izleyicisi, dijital içerik tüketicisi ve hem dijital hem de fiziksel sahnede stand-up komedi performansı izleyen seyirciler hakkında veriler ortaya çıkarılmıştır. Kolayda örnekleme yöntemi kullanılarak anket tamamlanmıştır. *“Kolayda örnekleme, uygun öğelerin bir örneğini elde etmeye çalışır.”* (Malhotra ve Dash, 2016: 347). Stand-up paylaşımı gerçekleştiren instagram sayfaları aracılığıyla, stand-up komedyenlerin takipçilerine instagram hikayeleri üzerinden sorular ulaştırılmıştır.

3.4. STAND-UP KOMEDYENLER İLE YAPILAN NİTELİKSEL ÇALIŞMA

Aydemir (2021), stand-upçının salt bir anlatıcı değil gösteri sunan bir sahne insanı olduğunu; ses, söz ve hareketleriyle üstün becerilerini ortaya koyduğunu belirtir. Konuşmasıyla, anlatma kabiliyetiyle, *“taklit etme, şiir ve şarkı söyleme, bedensel anlatım becerileri sergileme gibi temel özelliklere sahip olan stand-upçı gözlem yeteneği, ortalamadan yüksek bilgi ve görgü düzeyi, pratik zekası, hazır cevaplılığı, doğaçlama ve dramatizasyon becerileri ile mizahçı yanlarıyla da bilinir”*

(Aydemir, 2021: 380). Sahnede icra edilen performansın tarihi, o ana kadar gerçekleşen tüm platformlardaki gösterimleri kapsamına alır. Benjamin (1995), yeniden üretim ve sanat yapısı arasındaki ilişkiyi şu şekilde ele almaktadır:

“En etkin düzeydeki yeniden-üretimde bile eksik olan bir yan vardır: sanat yapısının şimdi ve burada'lığı – başka deyişle, bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığı. Sanat yapısının yaratıldığı andan başlayarak egemenliği altına girdiği tarihi yönlendiren öge, biriciklik niteliğini taşıyan bu varlıktan başka bir şey değildir. Bu söylenenin kapsamına gerek zamanla sanat yapısının fizik yapısının uğradığı değişimler, gerekse sanat yapısının üzerindeki mülkiyet ilişkileri girmektedir” (Benjamin, 1995: 48).

Göktaş (1999)'ın aktardığına göre, Stand-up Comedian (Stand-up'çı Komedyen) terimine, ilk kez 1966 yılında Oxford İngilizce Sözlüğü'yle, Webster'in 9.Yeni baskısında rastlanmış ve bir stand-up komedyen; sahnede, seyircinin önünde, tek başına başarılı şakalar sergileyen, mizahi yorumlar yapan biri olarak tanımlanmıştır. Bu tanıma dayanarak Jerry Seinfeld, Bill Cosby ve Richard Pryor gibi komedyenlerin ilk etapta anımsanabilecek stand-up'çılar olduğunu söyleyen Göktaş, bu komedyenlerin ortak özelliklerinin olmadığını ve herkesin kendi tarzında olduğunu belirtir (Göktaş, 1999: 67). Çalışmanın bu bölümünde stand-up komedyenler ile yarı yapılandırılmış mülakatlar gerçekleştirilmiştir.

Teknolojinin gelişmesi ile beraber hızlı bir şekilde dolaşıma giren ve çok büyük kitlelere ulaşan stand-up komedi performansları; komedyenler için reklam, tanıtım fırsatı sunabilmektedir. Bu noktada komedi toplulukları, kullanıcılar ve bu amaca hizmet eden tüm katılımcılar iletişim çalışmalarında sosyal medya platformlarını da kullanarak iletişim hedeflerine ulaşmaya çalışmakta ve mizah içeriği üretmektedirler. Sosyal medya araçları, geleneksel medya araçlarına oranla büyük kitlelere, kısa zamanda, daha az maliyetle mesajların aktarılabilmesine imkan vermektedir. Farklı sosyo-ekonomik ve demografik özelliklere sahip kişiler arasında birbirlerini anlama noktasında buluşabildikleri gri bölgeler oluşmaktadır.

Bu çalışmada stand-up komedyenlerle dijitalleşme ve performansları arasındaki ilişki hakkında derinlemesine mülakatlar gerçekleştirilmiştir. Çalışma, sahne performansına ek olarak dijital platformlarda kullanıcıların yeni medya araçlarını kullanarak sürece etkisi ile ilgili; interaktivite, çokseslilik, katılımcılık, ifade özgürlüğü ve sosyal medyada linç kültürü başlıkları üzerinden dönemin panoramasını sunmaktadır.

Yeni medya araçlarının kullanımıyla beraber, ontolojik olarak oyun oynayan insan yaklaşımından hareketle, üretilebilir ve tüketilebilirliğin eş zamanlı olarak gerçekleştiği karşılıklılık temelinde medyanın demokratikleşme sürecine olumlu katkı sağlanmıştır. Buradan hareketle yeni medya dağıtım kanalları üzerinden paylaşılan sahne performanslarıyla ilgili; kişilerin, doğrudan demokrasilerde olduğu gibi sahnede komedyenin işlediği konu hakkında hür beyanlarını ortaya koymalarına/söz söylemelerine imkan tanındığı fikrinin benimsendiği ortaya çıkmaktadır. Sonuçta ortaya konan çıktı, tarihi belge olması sebebiyle dönemin panoramasını tam da olayın kahramanlarının katılımıyla sürecin orta yerinden sunmaktadır. *“Bondebjerg, bugün melez formların gelişiyse tanık olduğumuz durumu eski kamusal yayıncılık söyleminin demokratikleşmesi ve aynı zamanda yeni, karma bir kamusal alanın yaratılması olarak değerlendirmektedir”* (Aktaran: Atabey, 2005: 219).

Stand-up komedyenleri kendi mizah anlayışlarına uygun olarak yarattıkları ‘persona’ ile cümlelerin sunulduğu bağlam çerçevesinde anlatılarını gerçekleştirmektedirler. Cümleler kahkahalara yol açan tek etmen olmadığı gibi her stand-up komedyen kendi yarattığı persona ile sınırlanmaktadır (Korz, 2011: 139). Araştırma kapsamında görüşülen stand-up komedyenler, ifade özgürlüklerini kullandıkları ve sahnede takındıkları farklı personalar aracılığıyla farklı bakış açılarını açıkladıkları sahne performansları sebebiyle soruşturma geçirmiş/geçirebilecek oldukları için, onları hedef haline getirmek endişesiyle isimlerini vermemeyi tercih ettiğim, bu araştırmaya katkı sunan tüm stand-up komedyenlere teşekkür ederim.

Görüşmelerde sorulan sorular Kısaoğlu (2021), Gürkan (2019), Lockyer ve Myers (2011) ve Lockyer (2015)’in çalışmaları takip edilerek kategorilendirilmiştir. Görüşme soruları belirtilerek (Gürkan, 2019: 70-87) görüşme sonuçları üzerinden genelleştirilmiş ifadeler belirlenmiş ve Tablo 2’ye aktarılmıştır (Kısaoğlu, 2021: 78-79).

Kategori	Alt Kategori	Sorular	Katılımcılar
Stand-up Komedî ve Kùltürüne Yönelik Görüşler	İş Tanımı	Yaptığınız işi nasıl tanımlarsınız?	
		Stand-up komediyi nasıl tanımlıyorsunuz? Kaç yıldır stand-up komedi performansı sergiliyorsunuz?	K1 K2 K3 K4
			K5
			K6
	Stand-Up Komedî Kùltürü	Stand-up komedi kùltürünün dünyadaki algısı ile Türkiye'deki algısı arasında farklar var mı?	
Dijital platformlarda İçerik Üretiminde Marka Çalışması Hakkında Görüşler	Marka Çalışması	Sizin yaptığınız paylaşımlarda, sahnelediğiniz persona üzerinden bir marka çalışması gerçekleştirildi mi? Markanızın, sizin kendi karakterinizin önüne geçtiğini düşünüyor musunuz?	K1 K2 K3 K4 K5 K6

İnternet Ortamında İzleyiciye Yönelik Görüşler	Geri Bildirim		
	Etkileşim	İnternet ortamında nasıl geri dönüşler alıyorsunuz? Sahne aldığınız geri dönüşlerden farklı mı?	K1
			K2
			K3
			K4
			K5
			K6
	İnternaktivite		
Dijital Etkileşimin Performans ile İlişkisi Hakkında Görüşler	Geleneksel Dönem & Dijital Dönem	Yeni nesil yani dijital dönem içerisinde bu işi yapmaya başlayan stand-up komedyenler ile dijital dönem öncesi neslin işleri arasında nasıl farklılıklar var? Dijital dönemde yapılan stand-up komedi video paylaşımlarının ve kullanıcı yorumlarının sanatçının setinde yarattığı bir dönüşüm var mı?	
			K1
			K2
			K3
			K4
			K5
	Dijital Dönemin Yarattığı Dönüşüm		K6

İfade Özgürlüğü ve Linç Kültürü Hakkında Görüşler	Her şeyin şakası	Her şeyin şakası olur mu? Her şeyin şakasının sahnede ve dijitalde karşılığının farklı olduğunu söyleyebilir miyiz? İfade özgürlüğünü ya da konuşma serbestisini nasıl tanımlıyorsunuz?	
	İfade	Dijital kamusal	K1
	Özgürlüğü	alandaki kamunun hür beyanlarını açıklamalarıyla ilgili olarak: Dijital	K2
		dönemde kullanıcı ya da üre-tüketici olarak adlandırılan	K3
		geleneksel seyircinin yorumlarını ifade	K4
	Linç Kültürü	özgürlüğü kapsamında nasıl değerlendiriyorsunuz? Sosyal medya ve linç kültürü hakkında ne söylersiniz?	K5
	İptal Kültürü	Bir şeyin, şayet bu kötü bir eylem dahi olsa, konuşulabilir hale gelmesi ve konuşulması, bu eylemi yapmak kadar kötü müdür?	K6

Tablo 2 Katılımcıların Görüşme Sonuçları

3.4.1. STAND-UP KOMEDİ VE KÜLTÜRÜNE YÖNELİK GÖRÜŞLER

Stand-up komedi literatürde farklı dönemlerde farklı şekillerde tanımlanmıştır. Ancak tanımlar incelendiğinde, seyirci ile diyalog halinde gerçekleştirildiği ve kümülatif bir sanat olduğu, kesişim kümesini oluşturmaktadır. Görüşmelerde katılımcılar yaptıkları işi ve stand-up komedi hakkındaki görüşlerini şu şekilde ifade etmişlerdir:

Herhangi bir fiziksel materyale ihtiyaç duymadan performansların gerçekleştirilebildiğini ileri süren katılımcı 1 stand-up komediyi şu şekilde tanımlamaktadır:

Bağımlılık gibi diyorum. Çünkü ilk esprine toplu kahkaha aldığı andan itibaren sosyal hayatta bile güldürürken keyif almaya başlıyorsun. Stand up komedi bence, yeryüzündeki en saf mizah biçimi gibi geliyor bana. Yani bir sinema filmi gibi değil. Bir insan çıkar; sadece üzerinde pantolon, gömlek, tişört bir şey vardır ve doğrudan düşüncelerini insanlara aktarır. Bu sebeple en saf mizah türü olarak tanımlayabilirim. Stand up kültürünün 1950'lerden, 1960'lardan bugüne, Amerika'da özellikle çok yaygın olduğunu biliyorum. Türkiye'de de stand up komedinin, Amerika'nın 1950'lerde, 1960'lardaki gibi bir döneminde olduğunu söyleyebiliriz. İlerleyen yıllarda stand up komedi kültürü yaygınlaşarak daha önemli yerlere gelecek gibi. Yani bir rap müzik patlaması havası seziyorum stand up komedide de. Bir de burada şöyle bir sıkıntı var; herkes kendisinin çok komik olduğunu düşündüğü için, sahnedeki komediyle gerçek hayattaki komediyi ayırt edemiyor. O yüzden insanlarımız izlerken stand up komediye önyargılı bakıyor. Halbuki sahneye çıkıp şaka yapmak çok zor bir şey yani, espri yapmak. (K1)

Türkiye'de stand-up komedi performanslarının dünyadaki algısından farklı olduğunu belirten katılımcı 2, ifade özgürlüğü tartışmalarının performansları ve sanatın gerçekleştiği noktayı belirleyici olduğu üzerinde durmaktadır:

Yaptığım işi tanımlamak biraz da artık süreçle alakalı. Gülmemiz gerektiğine inandığım bir dönemde, insanların beni izlediğinde televizyonunu kapattığında, sahneden ayrıldığında, cep telefonunu veya tabletini kapattığında yüzünde gülümseme kalarak normal hayatlarına dönmelerini sağlayabilmek. Gülmeye ihtiyacımız var ve altı boş ya da dolu, bir şekilde insanlar gülmeli. Yaptığımız işte de altını doldurmak ya da boş tutmak her ne kadar bize kalsa da özünde o gülümseme noktasında hedef belirlemek bence işimizin tanımı. İzledikleri süreçte kahkahalar attırmak asıl gaye. Sonuçta dram değil, stand up. Lakin bittiğinde de hatırlanacak şeyleri akıllara ekebilmiş olmak ve o gülümsemeyi suratlarda tutabilmek bu işin tanımı biraz da. Yaklaşık 11 senedir yapıyorum. 2011'de Bloomberg HT'de başladım. Sonra sahneler oldu. Stand-up comedy bence neşeli vakit geçirmek adına bir-bir buçuk saatlik sürece kısırlanmış bir komedi bahçesidir. O bahçede esprilerin estiği rüzgarın verdiği haz doğrultusunda da keyifli vakit geçiren bir paket programdır bence. Stand-up kültürünün dünyadaki algısı ve Türkiye'deki algısı arasında dünyalar kadar fark var. Bizde nedense tabularla iğneler batırılmaya çalışılan bir vudu bebeği gibi stand-up. İğne batırıp, yapan kişiye zarar verilmeye çalışılıyor. Fiziki pek olmasa da manevi bir zarar bu. Başka ülkelerde, özellikle stand-up kültürünün olduğu Amerika, İngiltere gibi yerlerde, tamamen içeriğin gerçekliğinden ya da kurgusundan farklı olarak tamamen "tolere" üzerine kurulmuş bir sistem. Orası her şeyi konuşabileceğin bir sahne ve bu resmen sahne bittikten sonra artık "sahnede olan sahnede kalır" denen bir sanat. Bizde ise seni anlattıklarından dolayı yaftaladıkları ve belirli taraflara yerleştirdikleri bir performans. (K2)

Stand-up komedinin kültürlere göre farklılık gösteren bir sanat formu olduğunu belirten katılımcı 3, stand-up kültürünün Türkiye'de aslında meddah kültürü ile iç içe olduğunu belirtmektedir:

Geleneksel Türk tiyatrosundaki meddahlığın evrim geçirmiş hali. Benim için bir felsefe hatta aşk. Başlı başına komik olmayan bir durumu komik anlatma sanatı. Sahnede tam 30 yıl bunun 24 yılı sadece stand-up komedi. Mizah ülkelere göre farklılıklar gösterir. Gelecek kaygısı olmayan bir toplumun mizahı ile yarın ne olacağı belli olmayan toplumların mizahı asla bir olmaz. Ancak tüm insanlığın ortak konularında buluşulabilir. Bizde meddahlık unutulduğu için sonradan batı dünyasından Stand-Up adıyla yeniden transfer etmişiz. Tabiki gelişmiş ülkelerde daha yoğun ilgi var bu yüzden pazarları büyük. Bizde de ilgi dünyanın birçok ülkesine göre iyi ancak pazar küçük olduğu için arz ne kadar çok olursa olsun talep yetersiz. (K3)

Bir tanım yapmak için çok fazla şeyi barındırdığını ileri süren katılımcı 4, konunun bir disiplin olarak ele alınmıyor oluşunu dile getirerek sansürün, doğasında konuşma serbestisi olan sanatın formunu değiştirdiğini belirtmektedir:

Yaptığım şeyi bir iş olarak görmüyorum. İş olarak tanımlamak için fazla eğlenceli. Ayrıca kesin bir tanımı da yok. Temelde insanları güldürebilecek aksiyon üretmek diyebilirim. İnsanları güldürmek için sınırlı sürede çeşitli aksiyonlar almak herhalde, ben de tam bilmiyorum. Stand up komedinin ne olduğunu biliyorum diyen bence yalan söyler. Bence ne dünyada ne Türkiyede stand up komedi bir disiplin olarak ele alınmıyor. Komedyenler var ve onların performansları var. Konuşulanlar ya personalar ya da şakalar. Ülkeden ülkeye ifade özgürlüğü üzerinden bir fark var bence. İfade özgürlüğü ülkemizde en çok komediyi vuruyor desem abartmış olmam. Çünkü komedinin yapılabilir olmasını engelliyor. Sansür, şaka henüz oluşmadan ruhunu öldürüyor. (K4)

Stand-up'ın hikaye anlatma sanatı olduğu üzerinde duran katılımcı 5, kültürlerin anlatılara şekilde verdiğini belirterek bu sebeple coğrafi farklılıkların kültürlerde meydana getirdiği farklılıklar ölçüsünde farklılıkların stand-up komedi kültürüne de yansıdığını şu sözlerle ifade etmektedir:

Genelde insanlar komedyenim diyor ama belki stand-up komedyeni olarak ifade etmek daha doğru olabilir. Türkiye'de daha gelişmiş farklı tanımlamalar olsaydı ben hikaye anlatıcılığını tercih edebilirdim. Çünkü, stand-up komedide, bu tarz gösterilerde, iki yön ortaya çıkıyor: Bir; yaşanmış hikayeler ya da hikayeleştirmelerin anlatılması, ikincisi ise kurgusal yani uydurma -fiksiyon da diyebiliriz ona-, bir takım problemleri bir araya getirip oradan komik bir malzeme çıkarmak, tespit de denilen, o şekilde bir anlatım... Hikaye anlatıcılığı da denilebilir ama genel olarak yaygın olduğu için komedyen diyebiliriz. Tek küçük gösteri konseptinde tanımlayabiliriz. Yani, bir kişinin, belli bir set hazırladığı -5-10 dakika ya da 1 saat-1,5 saat bir set hazırlayarak-, gerek yazılı bir metin olabilir ama öyle olursa doğasını bozabilir, ya da anlatacağı hikayenin, esprileri diyelim ya da, belli bir düzende sıralayıp sahneye çıkardığı bir gösteri olarak tanımlayabiliriz. Stand-up komedinin dünyadaki algısı ve Türkiye'deki algısı arasında tabi ki farklar var. Bizde geçmişte hep toplum içinde bazı komik insanlar vardı. Bu geleneğimizde etkiliydi. Yani, işte, kahvelerdeki, köy kahvelerindeki, ya da hikaye anlatıcılığı gibi tuluat yapan insanlar, o gelenek de bizi etkiliyor. Tabi bir yandan da farklar olarak, geleneksel bağlamda, dünyada insanların gösteriye gitme alışkanlıkları/kültürleri tabi ki Avrupa'da, Amerika'da

vesaire daha yaygın olduğu için, insanlar bunlara daha ilgi gösterebiliyorlar. Bizde daha yeni yeni bunun, özellikle şöyle düşünelim; tiyatroya gidilirdi ya da sinemaya gidilirdi bize, ama yavaş yavaş doğaçlama tiyatro, tiyatronun farklı formları ve stand-up komediye doğru bir yönelim söz konusu oldu, toplumun karmaşıklaşması, değişmesi sonucunda insanlar farklı şeylere de yönelme eğiliminde oluyorlar. Özellikle Avrupa, Amerika, Kanada, İngiltere vesaire bu tarz ülkelerde, hani biz biraz daha üçüncü dünya ülkesi olduğumuz için -belli politik baskılardan dolayı-, oralarda biraz daha sınırlar geniş. Yani politikaya dönük, bir takım tabulara dönük, cinsellikle ilgili konular olabilir. Stand-up biraz daha özgür bir alan olarak görülüyor ve insanlar daha rahat bir içerik üretebiliyorlar. Ama Türkiye'ye geldiğimizde bir takım sınırlamalar olması muhtemel oluyor, toplumsal yapıdan dolayı. Bizde daha gelenekçi ya da islami, müslüman bir ülke olmaktan kaynaklı ya da şöyle diyebiliriz: Rusya, Türkiye gibi doğu ile batı arasındaki ülkelerde tutucu eğilimler biraz daha farklı olabiliyor. Tutuculuktan sadece böyle islami anlamda düşünmeyelim ama toplumsal eleştiri bizde biraz daha zayıf kalabiliyor. O yüzden bizdeki stand-up da biraz daha, Cem Yılmaz'ı düşünelim, biraz geyik üzerine, gırgır şamata üzerine kurulu bir yapı düşünebiliriz. Mesela, Seinfeld içeriği Türkiye'deki içeriğe biraz daha uygun bence. Yani bunu olumsuz olarak gördüğümde değil, ama yurtdışında eleştirel bir yapıda bulunulabiliyor. Feminizmi, eşcinselliği, politikacıları ya da insan ilişkilerini, ırkçılığı vesaire her konuyu işleyebileceği bir şey yapıyor. Ancak bizde biraz daha stand-upçıların kendisine biraz daha hem bir sınır çekmesi gerekiyor. Ama öte yandan da bizdeki komedide, stand-up gösterisinde komedyenlerin, sahneye çıkanların, entelektüel bir birikiminin olmadığını ben gözlemliyorum. Bu da aranmıyor zaten. Güldürmesi yeterli gibi ama bir eleştirel yanının da bence olması gerekiyor. Bunu da toplumu değiştiresin anlamında söylemiyorum. O içerik, komediyi de bence güçlendirecektir. Bizdeki biraz daha bu yöne doğru kaymış diyebiliriz. Bunu da neye dayanarak söylüyorum, Netflix'de ya da yurtdışındaki komedyenleri izlediğimde, Ricky Gervais falan bunları izlediğimde, bunu gözlemleyebiliyorum. Adam yazar, çizer, aynı zamanda entelektüel bir birikimi de var. Dinle ilgili bir şey söylediği zaman konuyu da biliyor en azından. (K5)

Stand-up komedinin modern meddah ile ilişkilendirilebileceği üzerinde duran katılımcı 6, yine K5 ile aynı noktada kültürel farklılıkların komedi kültürü üzerinde belirleyiciliğini şu sözlerle aktarmaktadır:

Yaptığım işi bir çerçeve içerisinde şu diye tanımlamak haksızlık olur. Bazen eşarp bağıyorum ananem oluyorum, bazen rahmetli babam, bazen de canlandırdığım tipler oluyorum. Ulvi alacakaptan Hürriyet gazetesine verdiği bir röportajda benim için çağdaş meddah demiş, sağolsun. Bazen bi vodvil oluverir stand-up, çünkü iç içe geçmiş örgülü matematiği olan bir oyun aslında. Dünyadaki algısı şaka ve komik algısı ile alakalı bence. İngilizler durum komedisine güler, Beny Hill gibi. Amerikalılar bir anlatıma... Biz ima dolu şeylere belki... Komik aksilikten doğar, yürüyen adama kimse gülmez, ama adam düşerse güler. Toplumların aksilikleri kendi komik algısını oluşturur, tıpkı taklit gibi. Biz Trump'ı tanımıyoruz, taklidi olsa bakarız, ama biz de bi ünlünün taklidine güleriz. (K6)

3.4.2. DİJİTAL PLATFORMLARDA İÇERİK ÜRETİMİNDE MARKA ÇALIŞMASI HAKKINDA GÖRÜŞLER

Sosyal medya platformları ile anlatıların da dijital platformlarda alınıp satılabilen metalara dönüşmesi ve yeni pazarlama teknikleri ile birlikte sanatçıların yeni medya dağıtım kanalları üzerinde yürüttükleri stratejiler hakkında veri elde edebilmek üzere sorulan marka çalışması hakkında alınan cevaplar şu şekildedir:

Katılımcı 1, sahnede ve video kayıtlarda aynı persona ile anlatılarını aktardığını, sahne veya sosyal medya için bir marka çalışması yapmadığını ancak sahnenin hayatını bir markaya çevirdiğini belirtmektedir:

Sahnede nasılsam doğal olarak, dijitalde de öyle görünüyorum. Daha çok olmak istediğim insanı canlandırmaya çalışıyorum sahnede. Normal hayatta daha hareketliyim, sahnede böyle daha durgun seti anlatan biriyim. Ama bu sahnede durgun set anlatma zamanla benim sosyal hayatta da durgunlaşmama neden oldu ve bu benim hoşuma gitti. (K1)

Kendi üzerinde bir marka çalışmasının gerçekleştirilmediğini ancak başka markaları temsil ettiğini ve iş birliği gerçekleştirdiğini belirten katılımcı 2, bu markaların da icracının önüne geçemeyeceğini vurgulamaktadır:

Markayla çalıştığım oldu. Marka aslında hiçbir zaman senin önüne geçmez. Markanın lafını çok ediyorsan özünde iyi hazırlanmamışsındır. Markanın ismi arada zekice geçirilmeli ya da zaten seninle birlikte afişte ya da sahnede bir yerde görünür halde durmalıdır. Marka aslında mantık olarak sahnedeki kişiye kaliteli bir hava katar. Bir markayla çalışmak iyidir. Hem maddi açıdan, hem de manevi açıdan güçtür. Kör gözüne parmak gibi değil de biraz daha akışkan halde markanın ismi sahne performansının içine yedirilmelidir. (K2)

Birçok platformda yer almasına rağmen paylaşımlarının izleyiciler tarafından gerçekleştirildiğini belirten katılımcı 3'ün açıklamaları, viral video ve hayran kültürü başlıkları altında başka bir çalışmanın konusunu oluşturabilecektir. Marka çalışması yürütülen katılımcı 3, kendi isminin önüne geçmesine izin vermediğini belirttiği sahne isimlerini unutturduğunu dile getirmektedir.

Ben hep sahnedeydim. Birçok tv programı yaptım, ancak kişisel bir video paylaşımım olmadı. Benim yerime paylaşımlar oldu. Açıkçası çok da takip etmedim. İlk dönemde 'Gölge Adam' diye bir tanıtım yapıldı, ancak adımın ve karakterimin önüne geçeceğini çok çabuk anlayıp vazgeçtim. O dönem menajer ve yapımcılar bana çok kızdılar, ama ben kendi doğrularım ile hareket edip vazgeçtim ve çabuk unutturdum. Yine TV de 'Kırmızı Ayakkabılı Adam' diye bir program yaparken aynı durumu bir daha yaşadım ve rating seviyeleri gayet güzel olmasına rağmen programdan ayrıldım. Bu iki tecrübeden dolayı işimin

ve karakterimin önüne geçecek bir duruma izin vermedim. Ama direktten döndüm :) (K3)

Katılımcı 4 sahnede kullandığı herhangi bir toplumsal maske olmadığını, sahne dışındaki karakteri ve kişiliğiyle sahnede var olduğunu söylemektedir:

Bir personam yok. (K4)

Bir marka çalışması yürütmediğini aktaran katılımcı 4, insan doğası gereği icracının sahnede ve sahne dışında mutlaka farklı kişiler olabileceğini dile getirmektedir:

Ben böyle bir marka çalışması gerçekleştirmedim, yaptığım paylaşımlarda vesaire. Yaptığım işleri paylaşmaya çalıştım ama. Genel olarak şöyle ifade edebilirim: Elbette ki bir kişi yaptığı paylaşımlarla bir marka oluşturursa, bu yola bir çalışma yapıyorsa, o markanın sonuçta bir ürün haline getirilmesi diyelim ona, popüler kültür içerisinde yer alması düşünülen. Onunla, o kişinin kendi karakteri arasında bir mesafe elbette ki olacaktır. Çünkü bir paylaşım ile tanınan bir insan ile beş dakikalık bir bölüm ile tanınan bir insanın 24 saati ya da bir bütünü düşünüldüğü zaman birbirinden farklılıkları olacaktır. Çünkü izleyici, izlediği beş dakikalık, üç dakikalık bir bölümle o kişiyle ilgili bir kurgu, hayal, bir tasarı yapar. Onunla karakter arasında da bir mesafe oluşur. (K5)

Katılımcı 6 da yine diğer katılımcı komedyenler gibi bir marka çalışması gerçekleştirmediğini belirterek meslek hayatı ile ilgili şu ayrıntılara yer vermektedir:

Marka çalışması olmadı. Ben 4 yaşında rahatsızlanmışım, annem diyor. Üniversite hazırlık sınıfına kadar neredeyse hiç konuşmadım, sonra yendim ve oyuncu oldum. Şükür ki FIA Uluslararası Aktörler Birliği onur üyesiyim. 15 yaşında Levent Kırca'nın 'Olacak O Kadar' TV programı için yazarlık yapmaya başladım. Kekemelik anılarımı oyunumda anlatıyor, seyirciyi güldürüyorum :) 2014'ten beri ekrandan uzağım, 5 sene özel bir okulda tiyatro hocalığı yaptım. Ben minikleri bir sefere hazırlamak istedim, ama okul ve veliler zafere hazırlansınlar diyince oradan ayrıldım. Şimdi davet eden okullarda çocuk tiyatrosu yapıyorum. (K6)

3.4.3. İNTERNET ORTAMINDA İZLEYİCİYE YÖNELİK GÖRÜŞLER

İzleyici araştırmalarının konusunu oluşturan birçok araştırma içerisinde izleyici alımlaması ve tüketici davranışları, dijitalleşme ile birlikte tekrardan araştırılması ve yeni girdiler sonucu yaşanan değişimin ortaya çıkarılması adına incelenmesi gereken farklı başlıklar ortaya çıkarmıştır. Üre-tüketicilerin girdileri ile dijital ortamda da

yaşanabilen interaktivitenin, doğası itibariyle interaktif bir sanat olan stand-up komedi üzerinde, internet ortamından alınan geri dönüşler noktasında sanatçıların görüşleri şu şekildedir:

Katılımcı 1, yeni medya platformlarında farklı şehir ve ülkelere sahne performanslarının dijital olarak ulaştırılmasının kolaylaştığı ölçüde farklı kültürlerle, savunmasız bir yeni medya ortamında karşılaşmanın olumsuz geri dönüşler yarattığını belirtmektedir:

Ne yapsan, o yaptığın şakanın lincini yediğin için, internet ortamı biraz daha kurdun önüne kuzu atmak gibi. İnternette yüzde yüz olumlu yorum gördüğüm stand up kesiti çok az oldu, hiç olmadı nerdeyse. O yüzden genelde dijital yorum olarak olumsuz. Ama seyirci olarak da bu kültürü bilen insanların sahneye daha da fazla geldiğini görüyorum. İstanbul'a şehir dışından gelenler çok arttı özellikle. (K1)

Katılımcı 2, yüzyüze geri bildirimlerin, sosyal medya üzerinden alınan dönüşlerden farklı olduğunu şu sözlerle dile getirmektedir:

İnternet ortamında herkes cesur olduğu için sahne sonrası yanında gelip sohbet edenlerden biraz daha farklı olabiliyor. Ben bireysel olarak kötü bir yaklaşım şu ana kadar görmedim. Görebilirdim de ama denk gelmedi. Bu, yoruma göre iyi bir şey ya da yanlış bir şey anlamına da gelebilir. Yine de tabii internet ortamında biraz daha "samimi" yaklaşabiliyor insanlar. Buna rağmen, aşağı yukarı karakter yapını seyirci anladığın zaman internet üzerinden de çok daha uçta bir düşünce sistemine sahip değilse çok da bulaşmayabilirler sana. Yine de asla unutulmaması gereken şey, örnek veriyorum internet'te stand up'çı için, ya da herkes için, yorum yapan 1000 kişi varsa, bu bin kişinin karakteri birbirinden az ya da çok farklıdır. (K2)

Sahne geri dönüşlerini önemsemediğini, yeni medya araçlarının karmaşası içerisinde kaynağını bilmediği geri bildirimleri önemsemediğini belirten katılımcı 3, internet ortamını aktif olarak kullanmadığını şu sözlerle aktarmaktadır:

Ben internet ortamını maalesef aktif kullanan biri değilim. Bu konuda biraz geleneksel bir adamım ben. Tabiki bazen yorumları okuyorum ama %20 'si yalan, %20 yapacak birşey bulamayan kişiler tarafından yazılmış, % 20 'si rakipler tarafından yazdırılmış ve %20 'si de bot hesaplardan yazılmış bir curcunaya açıkçası ayıracak vaktim yok. Dediğim gibi sahnede aldığım geri dönüşte her şey gerçek, çünkü bot seyirci yok. (K3)

Canlı performanslarda reaksiyonlarla kendi performansının analizini yaptığını belirten katılımcı 4, iki platformda da değişik geri dönüşler aldığını söylemektedir:

Her ikisinde de değişik geri dönüşler olabiliyor. Ama bence gelen reaksiyondan sen işin neresindesin anlıyorsun. Ben daha çok canlı performans seviyorum. Ayrıca bu işi yapmak istememde de bunun çok etkisi var. (K4)

Sahne seyircisinin bilinçli olarak o gösteriyi izlemek için orada bulunduğunu belirten katılımcı 5, internet ortamında bir anda alakasız bir zamanda bir kullanıcının ekranında belirmenin, geri bildirimleri etkilediğini belirtmektedir:

Tabi internet ortamında her türlü dönüş alıyorsun. ‘Komik mi bu’, ‘Bu işi bırak’, ‘Çok harika’, ‘İzlediğim en iyi komedyen’ gibi yelpaze geniş. Sahnede aldığımız geri dönüşlerden farklı. Çünkü sahnede izlemeye gelen kitle biraz daha seçici bir kitle. Arıyor, tarıyor ve bu tarz bir gösteriye geliyor. İnternet ortamında izleyen ise, genel izleyici diyeceğimiz, başka şeylere bakarken, bunu da izlemiş oluyorlar. Yani bir timsah videosu ya da işte kavga videosu bilmem neden sonra stand-up ile ilgili bir video izleyebiliyor kişi. Ama direkt amacı o değil, internet ortamında olduğu için izleyen kişiler. O yüzden yorumlarda sapmalar görülebiliyor. (K5)

Katılımcı 6 internet ortamında kendisinin bizzat paylaşım yapmadığını belirtmiştir:

Sanal ortamda video skeç gibi şeyler yapmadım, çünkü bir ekip olsun istedim. Kendim beceremedim, paylaşımlarım sadece ülke ile ilgili aksilikler hakkında. O yüzden de beni sevmezler:) (K6)

3.4.4. DİJİTAL ETKİLEŞİMİN PERFORMANS İLE İLİŞKİSİ HAKKINDA GÖRÜŞLER

Dijital dönem öncesindeki performanslar ve yeni medya araçlarının dahil olduğu dönemde farklılaşan yönler hakkında verilere ulaşabilmek için sorulan sorular ile, dijital dönemde yapılan stand-up komedi video paylaşımlarının ve kullanıcı yorumlarının sanatçının setinde yarattığı dönüşüm incelenmiştir.

Katılımcı 1, dijital dönem içerisinde gösterilerine başladığını belirterek, dijital öncesi dönem ile arasında bir farkın bulunmadığını düşündüğünü şu şekilde belirtmektedir. Ayrıca yeni başlayan genç komedyenlerin stand-up komediye daha hakim bir şekilde sahneye ilgi duymaya başladığını şu sözlerle iletmektedir:

Ben de aslında dijital dönemde başladım. O dönemde de youtube yaygındı, yine instagram vardı, facebook vardı ve oradan stand up kesitleri paylaşıyordu komedyenler. Ben pek bir fark olduğunu düşünmüyorum ancak sadece yeni başlayanlar biraz daha, “Onlar yapıyorsa ben de yaparım” diye düşünerek geliyorlar. Sosyal medyada izlediğin bir şeye gülmek çok zor. Biz direkt canlı izleyip zorluğunu hissederek çıkıyorduk yani. Şu an mesela instagramda izleyip gelip ben de yaparım diyen ve hayal kırıklığı yaşayan çok insana rastladım. Yeni nesil komedyenler daha özgüvenli geliyor. Netflix’in, komedyenlerin evrensel mizah yapabilme kabiliyetini de geliştirdiğini düşünüyorum. Dijital dönemde

yapılan stand-up komedi performanslarının sanatçının setinde yarattığı bir dönüşüm kesinlikle var. Özellikle yabancı komedyenleri izlediğimde, kendi setimden bir noktaya, o an aklıma şaka geldiği oluyor. Çünkü, sanki seti sen oynuyormuşsun gibi bir kafaya giriyorsun. O yüzden, bir komedyenin başka bir stand up komedyenini izlemesi kendi setinde mutlaka olumlu dönüşlere etki eder. Özellikle, dediğim gibi, Netflix çok fazla stand up komedi gösterisi yayınlamaya başladıktan sonra zaten bu kadar stand up komedyen patlaması yaşandı. Çünkü ben ne zaman yeni komedyen görsem, hepsi yabancı komedyenlere hakim; araştırmışlar, izlemişler, gelmişler. Mesela biz ilk çıktığımızda deneme yanılma ile bir yere ulaşmaya çalıştık ama onlar biraz daha neyin komik olduğunu anlamaya başlamışlar diyelim. (K1)

Katılımcı 2 ise katılımcı 1'in aksine, dijital dönemde stand-up komediye başlayan ve dijital öncesinde sahne almaya başlamış icracılar arasında büyük farklılıklar olduğunu belirtmektedir. Yeni nesil stand-up icracılarının aynı zamanda dijital içerik tüketicisi olduğunu söyleyen katılımcı 2, dijital araçların sahne performanslarını dönüştürdüğünü şu sözlerle ifade etmektedir:

Dijital dönemde başlayan ve daha öncesinden beri bu işi yapan icracılar arasında büyük farklılıklar olduğunu düşünüyorum. Yeni nesil stand up'çı aslında yeni nesil de seyirci demek biraz da. Seyirciler de stand up yapan gibi kendi içinde gelişim sürecinde. Özellikle internet'in gücü, zaten çok geniş bir yelpazede komedi gücü demek. Anlatıyor olduğun şeyin kat kat daha komiği orada olabilir ve bu seyirci tarafından zaten halihazırda gülünmüş bir komiklik halinde onların belleğinde yer etmiştir. Haliyle artık sunacağın şeylerin çok daha fazla akla gelmeyen ya da muadilinin olmadığı performanslar sergilemek zorundasın. Dijital yeni çağ biraz da stand up'çının elini kolunu bağlamaya eğilimlidir. Yine de bu aynı zamanda stand up'çı için ekstra malzeme anlamına da gelir. Yani, stand up'çı da bu sefer bu malzemelerden kendine farklı bir yol seçebilmeli ve seyirciyi şaşırtabilmelidir. Olumlu, olumsuz noktasından ziyade, sahnedeki insanın neyi nasıl sunduğu konusunda çok daha fazla çalışmasını gerektiren bir dönemdeyiz bence. Dijital dönemde yapılan stand-up komedi performanslarının sanatçının setinde yarattığı bir dönüşüm kesinlikle var. Eskiden olduğundan farklı olarak stand up'çı artık yaş yaş, belde belde, nadir de olsa yeri geldiğinde belki mahalle mahalle insanların nelere güldüğüne ulaşabilir. Haliyle birazcık daha fazla nokta atışıyla seyircisine daha net bir şekilde ulaşabilir. Bu yüzden de 1 saat sahnede kalsa bile 3-4 saatlik malzemesi olacak şekilde stand up'ını hazır etmelidir. İki ayrı şehirde yapılacak bir stand up gösterisi tamamen farklı tepkiler alabilir ve sahnedeki kişi bunu biraz ayrıntıcı bir şekilde önceden kestirebilir. Set'ini de bu şekilde ayarlayabilir. (K2)

Seyirciye ulaşma ve isim yapma noktalarından hareketle yeni dönemin kolaylıklarına değinen katılımcı 3, dijital dönemin dönüştürücülüğü içerisinde stand-up komedi performanslarının yerini, sanal dünyanın, ilişkilerin organik olma durumunu değiştirdiğini ileri sürmektedir:

Dijital çağ ile bu işe başlamış arkadaşlarla aramızda öncelikle yaş farkı var :) Ama en önemli fark biz 1000 kişiye ulaşmak için 3-4 gösteri yapmak

zorundaydık ama şimdiki tek gösteri ile yüzbinlere ulaşabiliyor. Ayrıca çok önemli bulduğum bir fark ise; biz insanların canlı canlı karşısına çıktığımız için kötü ya da yetersiz olma şansımız yoktu, çünkü yapıları biz silemezdik seyirci bizi silerdi. Şimdi yapılan yeterli etkileşim almazsa silinebiliyor. Dijital dönemde yapılan stand-up komedi performanslarının sanatçının setinde yarattığı bir dönüşüm kesinlikle var. Bir videonun altına çok övgü dolu yorum da yapılıyor ya da yerden yere vuran acımasız yorum da yapılıyor. Ama acaba hangisi gerçek? Yorum yapan kişi hangi şehirde nasıl bir psikolojide? Hatta acaba o videoyu seyretti mi? Bunlar büyük yanılgılar yaratır. Kişi kendisini çok iyi ya da yetersiz görebilir. Bizim zamanımızda seyircinin yüzünden gerçeği görebiliyorduk. Alış seviyesinden, bilet satışından v.s. yani organikti. (K3)

Dijital dönemde yapılan stand-up komedi performanslarının sanatçının setini dönüştürdüğünü belirten katılımcı 4, sahne seyircisi ve dijital içerik tüketicinin aynı sahnelere farklı tepkiler verebildiğini şu sözlerle ifade etmektedir:

Bence en önemli fark komedyen açısından var. Ben iyi bir stand upçı olmanın uzun ve meşakkatli bir yolculuk olduğunu düşünüyorum. Dijitalde komik olan bir şey ile gerçekte komik olan bir şey arasında ciddi farklar var. Bunun tam tersi de geçerli. Sahnede çok komik olan bir şaka dijitalde o kadar sevilmiyor. Dijital dönemde yapılan stand-up komedi performanslarının sanatçının setinde yarattığı bir dönüşüm bence var ve o değişim hiç hoşuma gitmiyor. Ama bunun hakkında yorum yapmayı doğru bulmuyorum. Çünkü birileri bundan zevk alıyorsa beni ilgilendiren bir durum yoktur. (K4)

Sahne performansı kayıtlarının dijital kamusal alanda yayınlanmasıyla birlikte, dijital ekranlarda gösteriyi izleyen seyircinin gösteriyle ilgili kanaatini etkileyen diğer unsurların; dijital göstergeler, beğeni sayısı, yorumlar gibi etkenlerden oluştuğunu dile getiren katılımcı 5, stand-up komedi performanslarının yerini dijital dünyada, hem tekniğin imkanlarıyla yeniden ve yeniden üretilmesi bakımından hem de anlatıların süratli bir şekilde kamulaşması bakımından şu sözlerle ifade etmektedir:

Dijital dönem ve öncesindeki komedyenler arasında belki bariz bir fark söyleyemem ama tabi ki burada dijital platformların geniş olması... Daha önce oraya giren kitle beğenir ya da beğenmezdi ama genel olarak kamuyla paylaşıldığı zaman, yani sosyal medyada bir şey paylaşıldığı zaman, insanlardaki algı şudur: Yani burada önemli bir şey yapılıyor ki, adam bunu kameraya almış ve bir yerlerden paylaşıyor. Ona göre tabi ki etkisi bir iki kat daha fazla. Sahnede izlediğin bir şeyi orada o kadar beğenmezken aynı şey bana dijital platformdan geldiği zaman şunu düşünebilir kişi: 'Ben bunu kendim sahnede izlediğimde demek ki benim beğenimde bir zayıflık var. Genel kitle de bunu beğeniyormuş ki burda bir sürü beğenme olmuş, paylaşım olmuş.' O zaman insanların beğenisinde bir yaklaşma, aynı şeyi beğenmeye dönük bir ortaklaşma söz konusu oluyor. Aslında bu bir anlamda da baskıyı ortaya çıkartıyor. Birçok insanın beğendiği şeyi senin de beğenme zorunluluğun doğmuş oluyor. Öte yandan da belki çok kaliteli işler var ama dijital anlamda paylaşılıp yaygınlaşmayacağı için göremiyorsun. Burada tekniğin sanattaki etkisi konusunda bir farklılık görüyoruz. Bu, aslında dijital olması, sadece bugün

tartışılan bir mevzu değil, özellikle Benjamin ve Brecht'in Adorno ile tartışmaları var. Onlar mesela sinemanın, toplumun değişmesinde etkin bir rol oynayacağını, tekniğin sanat yapıtında, artık işte fotoğrafın çoğaltılması vesaire, geçen yüzyılda, bunların çok önemli bir etkiye sahip olduğunu, Adorno ise bunun böyle olmadığını, bunun da popüler kültürün içerisinde eriyip gideceğini, egemen güçler tarafından kullanılacağını ileri sürüyor. Aslında o günden bu güne tekniğin sanatta kullanımı olarak bunu düşünebiliriz. Farklılıklar; sürenin kısa olması, daha spot şeylerin olması, belirgin hale gelmesi... Esprinin orada çok kısa bir zamanda etkisinin verilmesi gerekiyor. Ama diğer taraftan da insanlar hiç beklemediği esprilerle karşılaşılıyor. Normalde yüz yüze insanlar oradaki hikayeye, espriye çok fazla eleştiri getirmezken, yayınladığın zaman oradan bir takım şeyler cımbızlanıp insanlar birbirine küfür dahi edebiliyor. Kamuoyuyla paylaşıldığı zaman biraz daha eleştirel bakmak... Sonuçta isteyen istediği yorumu yapabiliyor. Farklı platformlar için farklı bir içerik seçilmesi söz konusu olabilir. Onun dışında genel anlamda, belki yeni bir komedyendir, uzun setinde o kadar etkili değildir ama kısa bir bölümle çok etkili bir faaliyet yapmış olabiliyor. Dijital dönemin komedyenin anlatılarında yarattığı dönüşüm ile ilgili olarak, aslında çok fazla bu konunun uzmanı olduğum söylenemez ama elbette ki vardır. Çünkü yorumlarda isteyen istediği şeyi söyleyebildiği için, karşılaşmadığı tepkileri burada görebiliyor. Bu açıdan, anlattığımız konularla ilgili belli bir kesimi rencide eden açıklamalar olduğu zaman, bunu da Türkiye'de gördük işte, birisi alevilikle ilgili birisi Konyalılarla ilgili, Atatürk ile ilgili, dinle ilgili bir takım şeyler söylediği zaman linç yediği durumlar oluyor. O yüzden gösterilerde kayda alınması istenmiyor. Bazen belli bir bütünden kopan şeylerde yanlış anlaşılma meyil verebiliyor. Bu yüzden de hem bu açıdan, içerik anlamında bir değişim olmuştur. Bir diğer taraftan da gösterinin kısa bir bölümü de, belki de en güzel bölümü de nasıl etkili bir hal alabilir, onu görmek istiyor insanlar. Çünkü dijitalde paylaştığın kısa bir şeyde alınan beğeniler ve takipçilerle bu kişiler, sahnedeki seyirci sayısını artırabilme olanağı taşıyorlar. Belki, buna göre de bir yeniden düzenleme oluşabiliyor diyebiliriz. (K5)

Katılımcı 6, sosyal medyanın reklam ve pazarlama noktasında icracılara yeni alanlar açtığını, seyircinin de bu dönüşümden etkilendiğini ve icracıların izleyici ile etkileşimini sahne dışında da, tüketim alışkanlıklarının dönüşmesi bakımından takip etmesi gerektiğini ifade etmektedir:

Dijital zamanla eski zaman aslında aynı. Fark şu; sosyal medyayı kullanarak hedef kitlene ulaşabilirsin. Benim gibi sosyal medyayı ihmal eden ya da enerjim az diyenler, insanlardan maalesef uzak kalıyor. Belki yeniden bu mecrada çıksam eski günlerimdeki popülerliğimi tekrar gibi yakalayabilirim. Seyirci her zaman yol haritası çizer, marifet iltifata tabidir. Nerde çok alkış aldın orayı kuvvetlendirirsin, alkış artar. Nerde azalıyor orayı anlatmazsın. Her yaşadığını anlatamazsın, senin güldüğüne başkası gülmeyebilir. O yüzden biraz ekleme, biraz mübalağa sanatı ve kurgu ile anlatacağın şeyler artar veya azalır. (K6)

3.4.5. İFADE ÖZGÜRLÜĞÜ VE LİNÇ KÜLTÜRÜ HAKKINDA GÖRÜŞLER

Stand-up komedi içeriklerinin artması ve farklı kültürlerin anlatılarının evrenselleşmesi, beraberinde şakası yapılacak konular tartışmasının da evrenselleşmesini getirmiştir. Dijitalleşme ile birlikte linç ve iptal kültürünün yaygınlaşması, katılımcı stand-up komedi icracıları tarafından farklı şekillerde yorumlanmıştır. Her şeyin şakasının yapılıp yapılamayacağının tartışmasının stand-up komedyenler arasında da yaşandığı görülmektedir.

Katılımcı 1, her şeyin şakasının olması gerektiğini ileri sürerek, komedyenlerin yaşadıklarını algılama ve sahne anlatıları içerisinde kullanabilecekleri materyal haline getirme süreçleriyle ilgili olarak şu şekilde açıklamalarda bulunmuştur:

Her şeyin şakası olur, olmalı. Hatta bugün dünyadaki tüm komedyenlerin kafasındaki mizahı yapamadığına çok eminim. Bir ödül töreninde, bir kız çocuğu babasının öldüğünü ağlayarak anlatmıştı. Orada şunu düşünmüştüm: Babam ölse, birkaç hafta ya da birkaç gün sonra sahneye çıksam, onun şakasını nasıl yaparım? Gerçekten onun şakasını ararım yani. Herhalde bu da stand up komedyene ait bir özellik. Normal bir insana böyle bir şey ağır gelebilir ama. Her şeyin şakasının sahnede ve dijitalde karşılığının kesinlikle farklı olduğunu düşünüyorum, sahne ve dijitalde her şeyin şakasının. Çünkü şöyle bir şey var, sen sahnede yaptığın an, insanların takip mekanizması o an sadece kahkahaya odaklanarak seni izliyor. Dijitalde bir gösteri paylaştığında ya da dijitalde bir gösteri izlediğinde, durdurup yorumlayabiliyor, baştan alabiliyor orayı. O yüzden kesinlikle farklı. Şimdi şöyle bir şey var: Linç hep vardı. Ancak biraz daha dijital dönemle daha görünür hale geldi. Hatta eskiden geleneksel medya ünlüleri lince karşı çok ağır eleştirilerle geri dönüşler yaparlardı. Onlar şimdiki gibi bir linçle hiç yüzyüze gelmiyorlardı. Onun sıkıntısını yaşıyorlar şu an. Biz biraz daha dijital dönemle varolduğumuz için, bazı linçler oluyor ki, benim yönelmeme; doğru şeyi, aradığım şeyi bulmama çok etkisi oluyor. Bu sebeple ben linç kültürü, sosyal medya ve benzeri şeylerle ilgili pek olumsuz şeyler düşünmüyorum. Bir şeyin konuşulabilir hale gelmesi, bu eylemi yapmak kadar kötü değildir bence. Çünkü bir eylemin kötü bir eylem olduğu bile konuşularak belki ortaya çıkmıştır. Bir eylem hakkında konuşmak, şayet kötü bile olsa o eylem, eylemi yapmak kadar kötü değildir. (K1)

Katılımcı 2, her şeyin şakasının olabileceğini, fakat şakayı sunuş şeklinin anlatının materyalinin algılanış şekli üzerinde büyük etkisinin olduğunu belirtmektedir:

Her şeyin şakası olur. Nasıl verdiğinle de alakalıdır. Ben, insanın inandığı kavramlar üzerinden şaka yapmasını çok daha doğru buluyorum. O zaman komedi daha doğru oluyor. İnanadığın kavramlar üzerinden şaka yaptığın zaman orada sanki "şu an sahnedeyim, buradan kusayım içimdekini" dercesine bir hava oluşturma ihtimalin olabiliyor. Özünde, herkes her şeyin şakasını yapabilir. Bu asla bir linç sebebi olmamalı. Komedisini düzgün çıkarırsan

gülerler, düzgün çıkaramazsan beğenmezler. Geçer gider. Bu sistem böyle işlemeli. Günümüzde ise pek böyle işlemiyor. Değerler ile ilgili espriler yapıldığında sunum şekli baz alınması gereken tek şey olmalı. (K2)

Katılımcı 2, sahne seyircisi ve dijital platformlarda içerik izleyen seyircinin farklı davranışlar geliştirebilmesini, dijital platformların getirdiği olanaklar çerçevesinde şu şekilde değerlendirmektedir:

Dijitalde yorum olarak seyreden kişi ağzında geleni daha rahat söyleyebiliyor ve yazabiliyor. Sahnede biraz daha farklı bir sakinlik oluyor. Beğenmezse çıkıp gidiyor en fazla. Dijitalde ise çıkıp gitmeden önce bir şeyler yazıyor. Tek farkı o. İfade özgürlüğü, stand up konusunda aslında her konuda espri yapabilmek serbest bence. Bu doğrultuda seyirci de özünde istediğini söyler. Stand up yapan kişi çıkıp dümdüz ağzına geleni söyleyip bir şeyleri bodozlama eleştiriyorsa seyirci buna tepki verebilir. Aynı şekilde stand up'çı da kendisine gelen bodozlama dümdüz eleştirilere tepki gösterebilir. Burada kilit nokta aslında sahnede anlatılan şeyin sahnede kalması gerektiği. Esprinin yapılış şekli veya sunumu hoşla gitmeyebilir. Bu gayet doğal. Bu doğallık da bence ulaşılması gereken seviyedir. Esprinin konusunun linç yaratması bence saçma. Sunum şekli eleştirilmeli. Her şeyin esprisi yapılabilmesi. Linç de bence abartı. Beğenmezsin olur biter. Para ödeyip izlemeye gelenler de sinemaya para ödeyip gittiğinde bir filmi beğenmediklerinde nasıl tepkiler gösteriyorlarsa bence aynı şekilde tepki vermeli. Sonuçta bu bir risktir, bazen deneme yanılmazdır. Bazen emin olarak bir şeyler izleme isteğidir. Bu bağlamda uzun lafın kısası "sen o konudan nasıl bahsedersin" yerine "o konuyu bence iyi işleyememiş" diyebilmektir. O zaman linç kültürü yerini kaliteli bir eleştiri anlayışına bırakır. Her şey sahnede anlatılabildiği gibi her eylem de konuşulur halde olabilmelidir. Burada bir kötülük olduğunu düşünmüyorum. Yanlış kötüyü doğru eleştiri ile gören stand up'çı çok doğru dersler çıkarabilir. Eylemin kötülüğü bence görecelidir. Kimine çok kötü gelen bir durum başkası için farklı bakış açıları doğuruyor olabilir. Çok net, büyük kötü durumlar dışında, hani suç teşkil edecek durumlar dışında "kötü" kelimesi bence yoruma açık bir kelime. (K2)

Katılımcı 3'de, katılımcı 2 gibi, sunuş şeklinin önemli olduğunu, her şeyin şakasının olabileceğini; fakat şakayı sunuş şeklinin, anlatının materyalinin algılanış şekli üzerinde büyük etkisinin olduğunu belirtmektedir:

Herşeyin şakası olur. Tereddütsüz her şeyin. Ama anlatım biçimi, ses tonu ve vurgulara dikkat etmek kaydıyla. Her şeyin şakasının sahnede ve dijitalde karşılıkları farklıdır. Sahne ve seyirci ilişkisi olmayan bir yerde yapabileceğin bir espri bir kişiyi güldürürken bir başkasını rencide edebilir. Özellikle kutuplaşmanın bu denli yoğun olduğu bir dönemde ofansif bir şaka oldukça çağdışı tepkiler alabilir. Ama sahnede seni seyretmeye gelen zaten seni bilir, sen de seyircinin tansiyonuna göre daha ofansif olabilirsin. Dijital ortam sahne kadar özgür değil maalesef. (K3)

İfade özgürlüğünün ve linç kültürünün açmazları hakkında; ifade özgürlüğünün olmazsa olmaz, linç kültürünün ise bazı değişkenler üzerinde ortaya çıktığını belirten

katılımcı 3, konuşmanın değil ancak kötü bir eylemi savunmanın kötü olduğunu şu şekilde vurgulamaktadır:

Bana göre ifade özgürlüğü olmazsa olmazdır. İfade özgürlüğünün olmadığı bir ortamda yaşamak işkence gibidir. Sembolizm bu sebepten doğmuştur. İnsanların konuşmasını yasaklayanların anlamayacağı ama kendi aralarında mesajlaşabilecekleri bir dildir aslında semboller. Ben sahnede sembollerle stand up yapacak değilim tabiki ama bu sefer de ima yolunu kullanırım. Neticede insanı susturamazsın, konuşur. Ancak ifade özgürlüğünü hakaret özgürlüğüyle karıştırmamak gerekir. Günümüzde yapılan en büyük hata bu. Eleştirdim zannederken hakaret eden büyük bir kitle var. Linç etmek hoşlarına gidiyor. Bu sanırım bastırılmış tüm öfkeleri o an dışa vurmak. Az okumaktan, empati kuramamaktan, gelişmemişlikten hep bunlar. Bir de fazla ekmek yemekten ;) Herşey ama herşey konuşulmalı, tartışılmalı. Konuşulmalı ki herkes haberdar olmalı. Kötü eylemi konuşmak sorun değil ama kötü eylemi savunmak o eylemden daha kötü bence. (K3)

Katılımcı 4, ifade özgürlüğü tanımı yapmanın ifade özgürlüğünü sınırlandırdığını ifade ederek, tanım yapmaktan kaçınmış ancak; linç kültürünün ortaya çıkmasının, dijital devrimin insanı yalnızlaştırması sonucu ortaya çıktığını şu şekilde vurgulamıştır:

Her şeyin şakası olur. Yapılan şakaların son zamanlarda sahnede ve dijitalde karşılıkları arasında çok ciddi bir fark var. Bir komedyene sahnede en fazla tokat atıldı. Online olanları zaten biliyorsun. Fark çok ciddi. İfade özgürlüğünü tanımlamak, ifade özgürlüğüne kural koymak gibi geliyor bana. Ama en çıplak haliyle insanın düşündüğünü özgürce ifade edebilmesi olarak düşünüyorum. Linç kültürü insanlığın dijital devrim sonucu yalnız kalmasının en büyük etkilerinden biri. İnternette herkes çok kızgın. Bunun temelinde çok fazla negatif habere kısa sürede ulaşabilmeleri olabilir, ya da son dönemde keskinleşen ahlak anlayışının en kolay şekilde sonuç alma çabası da denilebilir. Ne dersiniz diyin bence geleceği olan bir durum değil. İlerde insanlar bu tarz linç girişimlerinin ne kadar faşizan operasyonlar olduğunu çok daha iyi anlayacaklar. Şu anda durum kötü gözüküyor. Tüketicinin yorumları okuduğunuz kadar önemli. Mesela ben çok az yorum okuyorum. Okuduğum çoğu yorumu ciddiye almamaya çalışıyorum. Ağzı olan konuşur. Bunun benim hayatımda önemli bir yer teşkil etmesine izin verirsem komedi yapamam. Çok net. (K4)

Bir olgunun konuşulabilir hale gelmesinin sanatın tanımının içini doldurduğunu belirten katılımcı 4, komedyen ve otosansür hakkında fikrini şu şekilde beyan etmektedir:

Bir şeyin konuşulabilir hale gelmesi ve konuşulması bu eylemi yapmak kadar kötü müdür? Tabi ki değildir. Sanat zaten bunun için var. 30 yıllık evli çift evlilik yıldönümünde soft sex yapıyor gibi bir porno başlığı bulamazsın. Nerde bir insan bir şey üretiyorsa, orada insan bazı kuralları, tabuları yıkmıştır ya da yıkmak zorunda kalmıştır. İş komediye gelince durum çok daha ciddi. Komedyenin sınırı olmaz. İnsanların tehditleri vardır. (K4)

Katılımcı 5, diğer katılımcılardan farklı olarak her şeyin şakasının yapılmasının mümkün olmadığını ileri sürerek konuyu farklı açılardan liflerine ayırmıştır. Antik Yunan'dan günümüze toplumsal sözleşmeler temelinde incelediği konu başlıklarını, 'İnsan her şeyin ölçüsüdür' diyen Protagoras'a dayandıran katılımcı 5'in yaptığı kavramsal tartışmalar şu şekildedir:

Her şeyin şakası olmaz, mümkün değil bu. İnsanlık henüz bu şeye gelmedi heralde ki ben olmasını da istemiyorum. Bunu da yani şaka da olsa, hani klasik bir şey vardır ya işte, özgürlük başkasının özgürlüğünün başladığı yerde biter. Ya da özgürlük zorunluluğun kavranmasıdır, şeklinde bir söylem de var. Belli bir sınır olmadığı zaman insanlar arasındaki saygı da tamamen kaybolmuş olur ki, bir toplumun buna alışması da çok zor. O zaman ciddi ile şaka arasındaki ayrım ortadan kalkmış olur. Ama ben şakayı, espri de diyebiliriz, espriyi güçlünün güçsüzü alt etmesi olarak da bir yandan düşündüğüm için, benim için bu farklı olmuş oluyor. Yani tabi ki bir şakaya sadece etik, politik falan gibi şeylerle bakılamaz ama mutlak bir özgürlük de olması ne kadar doğrudur, bunu da tartışmak gerekebilir. Yani, burada sadece şakaya espri, etik, toplumsal, politik nüvelerle bakmak değil burada mesele. Her şeyin şakası dendiği zaman aslında burada şakayı da, espriyi de bir estetik kategori olarak düşünürsek o gösterinin güzel olup olmadığı gibi. Sonuçta genel bir izleyici tarafından bu beğeniliyorsa, güzel bulunuyorsa, orada bir şaka, espri oluşmuş demek oluyor. Burada espri, bir fikir oluşması, mizahın, komedinin oraya yerleşmiş olması gerekir. Eğer bu oluşmuşsa, genel kitle de gülüyorsa, bir rahatsızlık yaratmıyorsa, bu şaka olmuştur. Zaten şakası olmayacak şeyler, ortamda bir buz etkisi, bir duraklama yaratır. Bu da aslında komediyenin de istemeyeceği bir şey. Yani, seyirciyi karşısında almak. Burada tabi ofansif mizah diye bir şey söyleniyor. Ofansif mizah, yerleşik yargıları kırmak olarak düşünülebilir. Diğer taraftan adam ofansif mizahı örneğin engellilerle dalga geçmek vesaire, yani insanların rahatsız olduğu şeylerle ilgili bir şey yapmayı sanırım insanlar yanlış anlıyor. Adam mesela Atatürkçü, ona dönük bir şey yapıyor, dindar ona dönük bir şey yapmak, eşcinsel ona dönük bir şey yapmak, alevi ona dönük bir şey yapmak, Yani burada ofansif olacağız adına bir zorlama olduğunu düşünüyorum. Yerleşik yargıları, tabuları kırmaktan ziyade, 'hiçbir yerleşik yargımız olmasın'a gelen bir şey. Bu da benim açımdan sanki böyle postmodern bir yaklaşım gibi oluyor. Bunun da felsefedeki karşılığı 'insan her şeyin ölçüsüdür' diyen Protagoras vardı, o zaman herkesin yaptığı doğrudur, herkesin yaptığı iyidir, burada ortak bir yaşamın kurulması çok zor gibi. O yüzden şakada da benzer yönler düşünülebilir. (K5)

Katılımcı 5, aslında her şeyin şakasının iyi bir yönetim ve anlatış tarzıyla mümkün olabileceğini belirterek, genele hitap etmekle ilgili olarak şu düşünceleri ifade etmektedir:

Her şeyin şakasının sahnede ve dijital de karşılığının farklı olduğunu söyleyebiliriz. Tabi ki dijitalde geniş bir kesime hitap edildiği için, burada insanlarla paylaştığın bir şeyi belirli bir kitlede tutamıyorsun. Sahnede belirli bir kitle, 30-40-50 kişi neyse, ancak dijitalde alınganlık seviyesi artıyor. Yani, adam işte belirli bir yöreye ait bir şey de söylese, Türkiye’de çok bölünmüş bir yapıya sahip olduğumuz için, etnik köken farklılıkları, dinsel farklılıklar, Atatürkçü olan Atatürkçü olmayan, parti olarak bölünme, futbolda ve sporda bölünme söz konusu, hemşericilik ayrı bir şey, yurtdışındaki Türkler ayrı bir şey. Yani biz bütünlüklü bir yapıda olmadığımız için, bizde geleneksel yapının da belli bir ağırlığının söz konusu olduğu için, dünyada LGBTI ile ilgili söyleyebileceğin şeyleri burada söyleyemezsin. Burada, bizde özgürlük ve demokrasi anlayışımız tam oturmadığı için, her şeyden nem kapma gibi, ya da pusuda bekleyen bir kitle de söz konusu. O açıdan dijitalde karşılığı biraz daha farklı olabiliyor. Olay biraz daha orada büyüyebiliyor diyebiliriz. Her şeye sanat demek gibi bir şey söz konusu, bu yüzden de buna paralel olarak her şeyin şakası da buna benzetilebilir. Bence, sanat demeyelim de burdaki stand-up faaliyetine, sahnede gösteri yapıyorsun... Sanatta; bir duygu ve düşünce, ya da mizahi bir yön, belli bir beğeni, ortak bir beğeniye hitap etmesi, belli kurallarının olması, resimin bir kuralı var, müziğin bir kuralı var, onun belli bir yapıyı içinde barındırması gerekiyor. Her şeyin şakası, içerik olarak da bunu söyleyebiliriz. Burada bazen gösterini güzelliği, orada bir mizah, espri yakalama, gibi değil de, burada başka kriterler devreye giriyor. Şu ana kadar gördüğüm, sahnede komedi yapan, stand-up gösteri yapan insanlarda, belli bir rahatsız edici konuya değinerek, amiyane tabirle oradan yürümek mevzusu var. Yani ben aykırı bir konu üzerine eğilirim, insanlar tarafından cesaretli görünürüm ve burada fark yaratmış olurum. Öte yandan, sahnede bu yapılırken, kişinin sahne dışındaki hayatında, böyle bir düşünsel icraatinin/yapısının, olmadığını görüyorsun. Bu açıdan çelişki doğmuş oluyor. Burada yani, her konuda, etik, estetik ya da bir takım değerler, normlar uygulanırken, komedi de neden bu uygulanmasın? Bunun da mesela, Louis CK, Dave Chappelle vesaire diğer stand-upçılarda gördüğüm, bu tarz büyük isimler, tabu olan birçok şeyle ilgili konuşuyor ama onların hem mizahı iyi bir noktada, gösterisi kalitesi iyi bir noktada -işte Cem Yılmaz’ı da buraya ekleyebiliriz- hem de sağlam bir şekilde, senin erişilemeyeceğin bir şekilde bu tarz unsurları, insanları rahatsız edici normalde rahatsız edebilecek olan şeyleri ele alıyor. Yani bir oyunda sloganvari bir şeyler söylüyorlar diyelim. Bazen sloganvari gibi gelebilir, bazen de oraya ne kadar iyi uydu şeklinde düşünülebilir. Yani her şeyin şakası olur ama bunu iyi bir içerik, yönelim, anlatış tarzı, şakaya yedirmek, espriye yedirmek. Yani çünkü bir insanın sadece beş kişiye komik olması açısından bir şey yapıyor olamaz yani, herkesin beğenmesini istemez mi? Ona göre de kriterlerini ayarlamış olması lazım. (K5)

Katılımcı 5, ifade özgürlüğünün dijitalde ifade bulması, sosyal medya fenomenleri ve dijital kuşağın sosyal medyayı kullanma alışkanlıklarının linç kültürünün gelişmesine dayanak sağlamış olabileceğini ileri sürerek bu konunun normalleşme sürecini şu sözlerle ifade etmektedir:

Evrensel bir şey ifade özgürlüğü. Herkesin düşüncesini ifade etmek hakkına sahip olması. Ama bu böyle söylenmekle birlikte, bunu ortaya atanlar, kanuna koyanlar da, tam olarak bunu vurgulamıyorlar diyebiliriz. Burada bir çelişki var.

Hümanistik bir şey düşünelim. Bütün insanlar için olan bir şey diye düşünüyorum. Kant bu konuyla ilgili, 'Öyle hareket et ki, yaptığın şeyi, eylemini –her ne yapıyorsan- bunun bütün insanlar için böyle olmasını ister miydin? Bu hareketi yapar mıydın' gibi bir şeyi var. Konuşma serbestisine gelirse, tabi özgür bir toplum, tabi bizim gibi ülkelerde biraz daha farklı, burada hep bir tehdit olduğu için, sistem en ufak bir şeyi tehdit olarak algılayan bir yapıdaysa, bunun sınırları biraz daha dar, konuşma serbestisinin. Her şeyi söyleyemezsin. İnsanlar birbirini linç etmek için fırsat kollarlar. Bir kompleks vardır, beyaz yakalıya karşı, solcuya karşı, Kürt'e karşı, yabancıya karşı. Yani bizim toplumda insanlar birbirini sinir etmeyi severler. Daha önce de vardı, şimdi de var. Toplumla ilgili, psikolojik bir tarafı da var linç kültürünün. İnsanlar çoğu noktada kendisini ifade edemedikleri bir toplumda, karşılığında herhangi bir yaptırım görmeyecekleri kanallarda istediklerini söyleme, bir anlamda bir özgürlük verilmiş oluyor. Burada kafamıza esen her şeyi söylemeyi özgürlük olarak düşündüğümüzde, bir sorun tabi ki ortaya çıkmış oluyor. Yorumlarla ilgili olarak benim kişisel olarak alışmadığım bir şey var. Adam mesela sosyal medyada fenomen olmuş ancak her türlü hakaret ediliyor. Adam diyor ki, artık bunlara alışmamız gerekiyor, kulağımızı tıkamamız gerekiyor. Normal hayatta trafikte aynı yorumla karşılaşsak insanlar birbirlerine zarar verebiliyor. Bu da çelişik, farklı bir durum. Ki biz böyle söylesek de söylemesek de dijital platformlardaki ürünlere ilişkin herkes yorumlar, hakaretler yapabiliyorlar. Çünkü sosyal medyanın da bir özelliği oluştu, daha önce silik olan bir toplum, evden işe işten eve gelen, köyünde duran ya da taşrada yaşayan ya da sıradan bir hayat süren bir kişi bu kanallar aracılığıyla, sosyal medya aracılığıyla kendisini dünyaya kolayca duyurabileceğini farketmiş oldu ve burada da herkes kendisini önemli hissetmeye başladı. Profil oluşturarak bu mecralarda yer almaya başladı. Ancak daha önceki gibi televizyona çıkmak, ünlü olmak, görünür olmak, bilinir olmak zor bir olaydı. Şimdi bunun kanalları çok fazla. İş şeye geldi, gün gelecek herkes 5 dakikalığına da olsa meşhur olacak gibi bir noktaya geldi. Bu bakımdan sosyal medya ve linç kültürü hakkında, sosyal medya herkesin böyle kendi cumhuriyetini ilan ettiği bir ortam olduğu için, rahatlıkla insanların birbiri hakkında bir şey söylediği bir noktaya gelmiş. Burada da linç kültürünün oluşması olağanlaşmış, diyebilirim. (K5)

Katılımcı 5, eylem ve söylem pratiklerinin farklı olduğunu belirterek, söylenen şeyin yapılmadığı, hatta çoğu zaman söyleniyor olmasının yapılmayacağını garanti ettiğini şu sözlerle belirtmektedir:

Bir şeyin, şayet bu kötü bir eylem dahi olsa, konuşulabilir hale gelmesi ve konuşulması, bu eylemi yapmak kadar kötü müdür? Değildir. Kendi yaşamımızda da böyle bir pratiğimiz var. Yani çoğu zaman bir şeyi konuşuruz, bu olumsuz kötü bir şey de olsa ama bu yapacağımız anlamına gelmez. Yani bu, sinirliyen sarfettiğimiz sözler gibi. Burada eylemi yapmak kadar kötü müdür? Daha çok şudur: Konuşarak bu tarz, yapılması mümkün olmayan ya da sıkıntılı durumları meşru hale getirmek gibi bir sonuç oluşabilir. Belli ölçüde bunların konuşulması demek aslında o eylemin yapılmayacağı anlamına da gelir. 'Bak döverim seni' demenin aslında bu eylemin yapılmayacağını, yapmamak için bunu söyleyip yapma aşamasına gelmek istemediğimizi belirten bir şeydir. Bunun konuşulması, etik olarak, ahlaki olarak doğru olmayan bir şey konuşulduğunda, 'bir cüzdan bulsam alırım' demek ile cüzdan bulduğunda

vereceğin tepki... Üzerinde konuşulması, o durumla karşı karşıya geldiğinde yapacağının garantisini vermiyor. Konuşulabilir hale gelmesi bile sıkıntılı olabiliyor tabi bazı şeylerin. Örneğin son dönem rap şarkılarda, sürekli uyuşturucu göndermelerinin olması, bu durumu meşrulaştırıyor gibi. Yani ben şimdi bu konuda çok radikal, tutucu, eski kafalı gibi değil ama gördüğüm bu. Bundan 5 sene önce şarkılarda bu tarz bir şey olmazdı. Bu ne kadar doğru ne kadar doğru değil bunu tabi tartışmamız gerekiyor. Biraz meseleye böyle bakabiliriz yani. Konuşulabilir hale gelmesi, bunun normalleşmesi anlamına geliyor. Normalleşmesi konusunda da belki Foucault'nun 'Sistem bir takım şeyleri normal olarak gösterir, sende burada anormal kalırsın.' Belli bir normlar koyar, o açıdan normal olmayanın normal hale getirilmesi gibi bir inişli bir yönelimin olup olmadığını sana sordurtabilir bu durum. (K5)

K1, K4 gibi 'ama' sız bir şekilde her şeyin şakasının olabileceğini belirten katılımcı 6, kötü bir eylem karşısında zaten susulmaması gerektiğini belirtmektedir.

Her şeyin şakası olur. Ben babamın namaz kılma olayını anlatıyorum, seyirci kırılıyor. Din hassas bir konu ama şakanın tonunu ayarlamak gerekiyor. Her şeyin şakası olur. Ben babamın namaz kılma olayını anlatıyorum, seyirci kırılıyor. Din hassas bir konu ama şakanın tonunu ayarlamak gerekiyor. İfade özgürlüğü birine ana avrat sövmek yerine onu anlamaya çakışmakla olur. İlle de söveceksen sen bilirsin:) Linç kültürü, birine uzaktan sövmek... Ben Facebook'u o yüzden kapadım mesela, toplum eğitimsiz olursa linç zaten olur. (K6)

Küçük çocuklara tecavüz ediliyor, neden konuşmayalım, susulur mu!? (K6)

3.5.STAND-UP KOMEDİ İZLEYİCİ DENEYİMLERİ

Říchný (2014)'ün Limon'dan aktardığına göre, komik anlatılarda şakalar sosyal bir olgudur çünkü seyirci olmadan şaka olmaz (Limon³³ 2020 'den aktaran Říchný, 2014: 18). "Seyirciler stand-up performansı sırasında aktif rol alır. İngilizce bir kelime olan stand-up teriminin ilk ortaya çıkışına bakıldığında kavramın Türkçe karşılığında da görüleceği üzere gösterilerde seyircilerin belirli konularda ses çıkarması/ayaklanması amaçlanmıştır" (Arıkan, 2021: 69). "Bir dinleyici kitlesinin katılım sağlayarak iş birliği yapmasının bir iletişimsel beceri olarak performansın bütünleyici bir parçasını oluşturduğunu belirtmek önemlidir" (Arıkan, 2021: 67). Oliver Double, seyircinin performansına dahilini; "seyircisiz bir stand-up komedisi yarım olarak oradadır, seyirciyi performanstan çıkartırsanız tuhaf bir görüntü ortaya çıkar" (Double³⁴ 'den aktaran Lockyer ve Myers, 2011: 167) şeklinde açıklarken, Ercan

³³ Limon, J. (2000). Stand-up comedy in theory, or, Abjection in America. Duke University Press.

³⁴ Double, Oliver, *Getting the Joke: The Inner Workings of Stand-up Comedy*, London: Methuen, 2005.

(2011)'in Darby'den aktardığına göre, "*komedyen bir bütünün enerjisinin parçasıdır, ortaya çıkar ve sistemi çalıştırır*" (Ercan, 2011: 25) sözleriyle ifade etmektedir.

"Edison'un değil de Lumiere kardeşlerin sinematograf gösteriminin sinemanın kilometre taşı sayılmasının sebebi: Çünkü orada bir seyirci var"(Baker, 2015: 46). Aynı cümleyi stand-up komedi sahne performansları için şu şekilde revize edebiliriz; sahne performanslarında seyirci performansın bir parçasıyken, dijital mecralardaki üre-tüketicinin tükettiği içerik, canlı seyircinin de bir parçası olduğu stand-up performanslarıdır. Dijital içerik tüketen seyirci, performansın sadece dijital yolculuğunun bir parçası haline gelebilir. Ancak canlı performans seyircisi, aynı performansın yayınlanması durumunda her iki platformda da varlık gösterebilme imkanına sahiptir. *"Teknik olarak, kayıt altına alınarak yayınlanan stand-up komedi performansları, görsel-işitsel olarak yeniden izlenebilir ve akışa alınabilir bir performansa dönüşmektedir"* (Raffa, 2022: 144). *"Sanat yapıtının teknik yolla yeniden-üretimi sonucunda elde edilen ürünün girebileceği konumların, yapıtın varlığını başkaca hiçbir biçimden etkilenmese bile, şimdi ve burada'lık niteliğini değerinden yoksun kıldığı kesindir"* (Benjamin, 1995:49).

Lockyer (2015)'in izleyici deneyimlerinden elde ettiği veriler içerisinde "*küçük bir mekanın samimiyetinin daha keyifli bir atmosfer yarattığı*" ve "*komediden beklenen samimiyet ve doğrudanlık ilişkisinin büyük salonlarda ekranlara yansıtılan performanslarda bulunmadığı ve bunun anlamsız olduğu*" yer almaktadır. Lockyer (2015), büyük arenalarda gerçekleştirilen stand-up komedi performanslarını etkileşim ve samimiyetten yoksun olarak nitelendirmektedir (Lockyer, 2015: 598). Lockyer (2015)'in izleyici deneyimlerinden aktardığına göre Michael McIntyre'ı büyük arenada izleyen seyirci, performansın DVD kaydını izlerken daha komik bulduğunu belirterek yaşadıklarını; *" O kadar büyük bir meydandayken bir şey kaybettim, tam olarak orada olmayan bir şey vardı. Bir nevi, komedyenle olan bağı kaybettim."* şeklinde ifade etmektedir (Lockyer, 2015: 598).

Mintz'e göre stand-up komedi gösterileri oldukça statik bir yapıya göre düzenlenmekte ancak izleyici kitlesine göre dinamik olarak ayarlanabilmektedir. Komedyenler rutinlerine 'odayı çalıştırarak' (working the room) ve seyircilere, her iki tarafın da aynı değerleri paylaşıp paylaşmadığını doğrulamak ve böylece gösterinin havasını belirlemeye katkıda bulunmak için, hızlı bir şekilde geri dönüş alabilecekleri

şekilde ard arda gelen sorular sorarak başlarlar (Mintz³⁵ 1985'den aktaran Dore, 2018: 2).Bergson (2009)'un, gülme eyleminin bağlamına ve bileşenlerine, nereden ve nasıl kaynaklandığına, stand-up komedi kültürünün bölgesel olarak farklılıklar gösterebileceğine ve dijitalleşme ile farklı bir kitleye ulaştığında tepkiyle karşılaşabilmesi olasılığına dayanak olabilecek sözleri şu şekildedir:

"Gülmemiz her zaman bir topluluğun gülmesidir. Bir tren vagonunda veya bir yemek masasında belki başınıza gelmiştir: Yolcular kendilerine besbelli gülünç gelen şeylerden bahsedip içtenlikle gülmektedirler. Onların meclisinde olsanız siz de anlatılanlara gülerdiniz. Fakat böyle olmadığından gülmek hiç içinizden gelmez. Herkesin gözyaşları döktüğü bir vaazda kendisine niçin ağlamadığı sorulan bir adam şöyle yanıt vermiştir: 'Ben bu cemaatten değilim.' Adamın ağlamakla ilgili söylediği gülme için daha doğrudur." (Bergson, 2019: 6-7)

Bir iletişim stand-up komedi performansı olarak çerçevelendiği anda, orada farklı bireylerin katılım sağladığı bir 'sanat dünyası' oluşmaktadır. Bölgesel değişkenden bağımsız olmak üzere, seyircinin sahnedeki performansa tepkileri genel stand-up'ın bir parçasını meydana getirmektedir. Tamamlayıcı bir ikiliyi oluşturan icracı ve seyirci denkleminde izleyici, aynı zamanda diğer izleyiciler için de izleyicidir. Bu durumda da, tepkiler birbirinin üzerine kurulmakta, karşılık oluşturmakta ve metni giderek daha karmaşık hale gelecek biçimlerde şekillendirmektedir (Brodie, 2020: 407). *"Seyirci katılımı ile yapılan stand-up gösterisinde seyirci hem dinleyicidir hem de şakanın kaynağını oluşturabilmektedir. Stand-up'ın çoğu performans sanatından farkı, kendine özgü bu doğal havası ile ilgilidir. Komedyen ile seyirci iletişimi olmadan stand-up oluştuğu doğal havasından farklı bir performansa dönüşmektedir"* (Arıkan, 2021: 69). Çalışmanın bu bölümünde stand-up komedi izleyicisi ile gerçekleştirilen anket çalışmasına yer verilmiştir. Dijitalleşme ile birlikte kullanıcıya dönüşen geleneksek seyirci, doğası itibariyle internaktif olan sahne sanatı stand-up komedilerin etkileşimli yapısının, anda gerçekleşen canlı performans bittikten sonra farklı bir zaman içerisinde dijital olarak devam etmesini sağlamaktadır. Hem fiziksel olarak sahnede hem de dijital platformlar aracılığıyla stand-up komedi performansı izlemiş olan 114 katılımcı üzerinden gerçekleştirilen anket çalışması aracılığıyla geleneksel olan ve dijitalleşen sanatın izleyici alımlaması hakkında bir sonuç çıkarılmaya çalışılmıştır. Kunze (2015) tarafından, tüketiminde ve içeriğinde önemli değişiklikleri temsil ettiği için komedi ekonomisinde tüketicinin artan gücü, dijital

³⁵ Mintz, Lawrence E. (1985). Stand-up comedy as social and cultural mediation. *American Quarterly*, 37(1): 71–80.

teknolojilerin sunduğu belki de en önemli gelişme olarak nitelendirilmektedir (Kunze, 2015: 103).

Lockyer ve Myers (2011)'in çalışması esas alınarak uyarlanan çevrimiçi anket soruları, stand-up komedi izleyici deneyimlerini ortaya çıkarmak üzere kurgulanmıştır (Lockyer ve Myers, 2011: 170-173). Lockyer ve Myers (2011), çalışmanın anket soruları ile ilgili olarak, katılımcıları ölçüsünde sınırlılığa sahip olmasına değinerek, ilerleyen zamanlarda gerçekleştirilecek olan çalışmaların eksikleri tamamlayacağını belirtmektedir:

“Anket ve görüşme katılımcılarının az sayıda olması çalışmanın bir sınırlılığıdır. Gelecekte, daha çeşitli bir stand-up komedi seyircisi grubunun deneyimlerini, tutumlarını ve davranışlarını incelemek önemli olacaktır. Ayrıca, mevcut çalışma genel olarak stand-up komedi izleyicilerini incelemiştir, ancak stand-up; canlı ve çeşitli bir komik ifade biçimidir ve birçok farklı komedi türü vardır. Gelecekteki sorgulama hatları, belirli stand-up komedisi türlerinin ve/veya belirli stand-up komedyenlerinin izleyicilerinin motivasyonlarına verimli bir şekilde odaklanabilir - bunlar, mevcut çalışma tarafından sağlanan içgörülerini uygun şekilde tamamlayacaktır.” (Lockyer ve Myers, 2011: 184)

Tablo 3: Seyirci Deneyimleri – Katılımcı Demografik Dağılımı

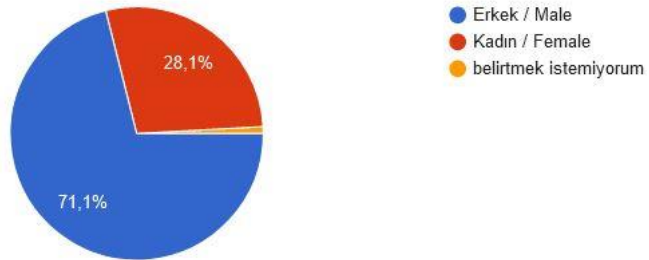
Kategori	Cevaplayan Sayısı	Kategori	Cevaplayan Sayısı	Kategori	Cevaplayan Sayısı
Cinsiyet		Yaş		Yaşanılan Ülke	
Kadın	32	16-20	39	Türkiye	114
Erkek	81	21-30	57		
Belirtmek İstemeyen	1	31-40	16		
		41-50	1		
		51-60	0		
		61-70	0		
		71-80	0		

		Belirtmek İstemeyen	1		
Toplam Cevap	114		114		114
Kategori	Cevaplayan Sayısı	Kategori	Cevaplayan Sayısı	Kategori	Cevaplayan Sayısı
Eğitim Durumu		Medeni Durumu		Çocuk Durumu	
İlköğretim		Evli	9	Evet	5
Ortaöğretim	30	Bekar	104	Hayır	109
Lisans	76	Belirtmek İstemeyen	1	Belirtmek İstemeyen	0
Yüksek Lisans	8				
Doktora					
Toplam Cevap	114		114		114

Cinsiyetiniz / Gender

114 yanıt

 Kopyala

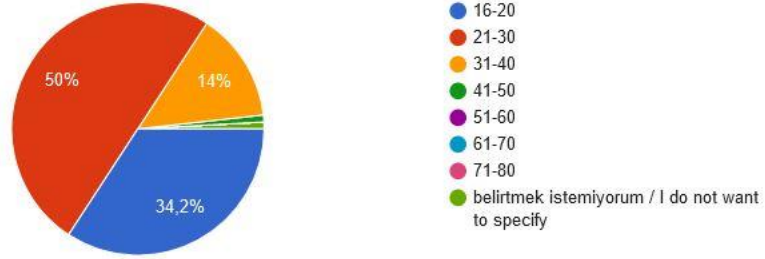


Grafik 1: Seyirci Deneyimleri – Katılımcı Demografik Dağılımı – Cinsiyet

Yaşınız / Age

114 yanıt

Kopyala



Grafik 2: Seyirci Deneyimleri – Katılımcı Demografik Dağılımı – Yaş

Hangi ülkede yaşıyorsunuz? / What country are you currently living in?

114 yanıt

Kopyala

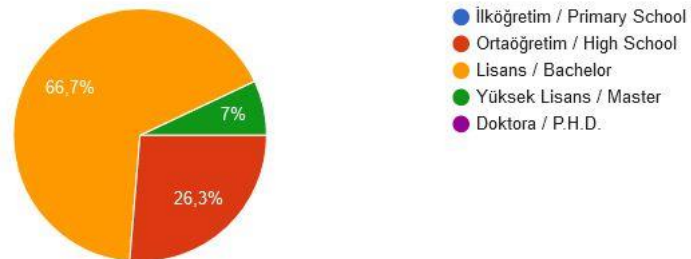


Grafik 3: Seyirci Deneyimleri – Katılımcı Demografik Dağılımı – Yaşanılan Ülke

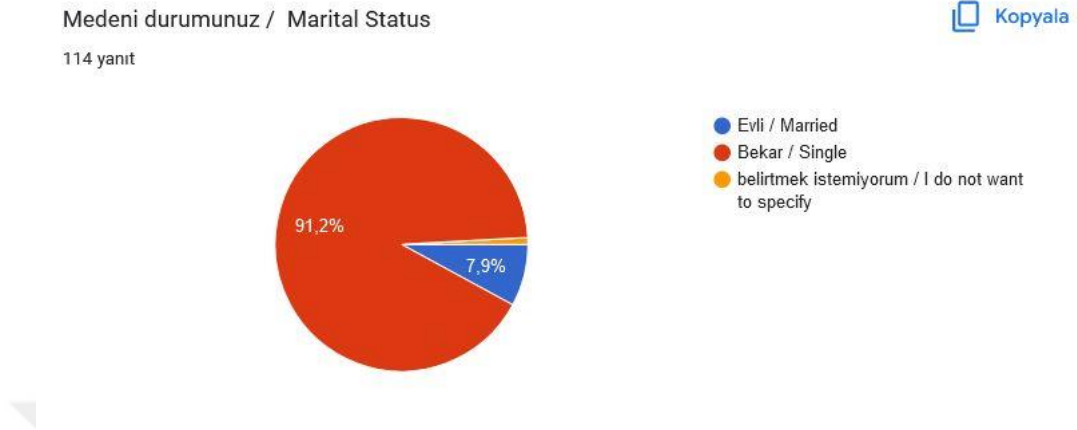
Eğitim durumunuz / What is your level of study?

114 yanıt

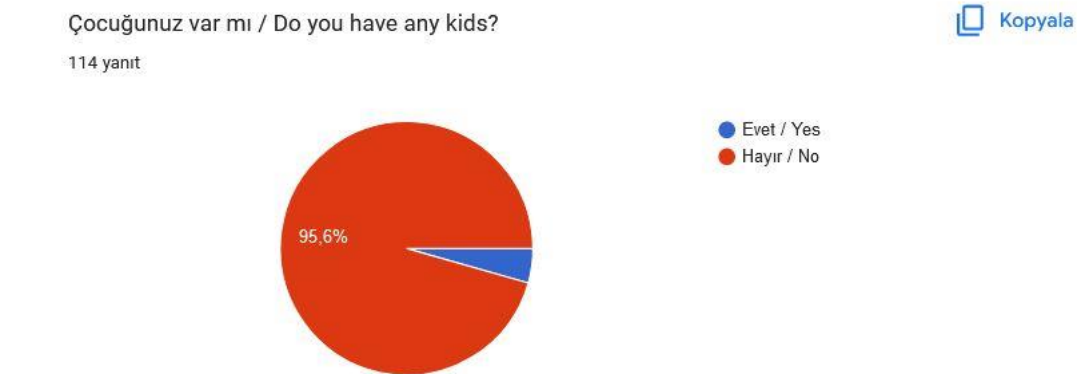
Kopyala



Grafik 4: Seyirci Deneyimleri – Katılımcı Demografik Dağılımı – Eğitim Durumu



Grafik 5: Seyirci Deneyimleri – Katılımcı Demografik Dağılımı – Medeni Durum



Grafik 6: Seyirci Deneyimleri – Katılımcı Demografik Dağılımı – Çocuğunuz var mı

Katılımcıların çoğunluğunun Türkiye’de yaşayan, çocuğu olmayan erkekler olduğu ve eğitim düzeylerinin ortaöğretim, lisans ve yüksek lisans olduğuna rastlanmıştır. Yaş aralığı çok büyük oranda 16-40 olarak gözlenmektedir.

Tablo 4: Stand-up komedi canlı performans izlediniz mi? Dijital platformlarda stand-up komedi performansı izlediniz mi?

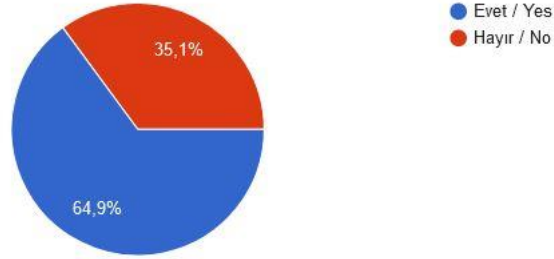
Canlı Performans	Cevap %	Cevaplayan Sayısı
Evet	%35.1	74
Hayır	%64.9	40

Dijital Platformlar		
Evet	%100	114
Hayır	%0	0
Toplam Cevap	%100	114

Stand-up komedi canlı performans izlediniz mi? / Have you ever watched a live stand-up comedy performance before?

 Kopyala

114 yanıt

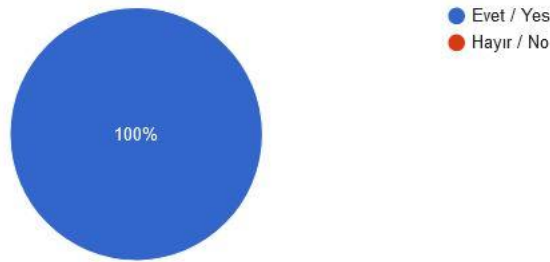


Grafik 7: Seyirci Deneyimleri – Canlı performans izleme oranları

Dijital platformlarda stand-up komedi performansını izlediniz mi? / Have you ever watched a stand-up comedy performance on digital platforms?

 Kopyala

114 yanıt

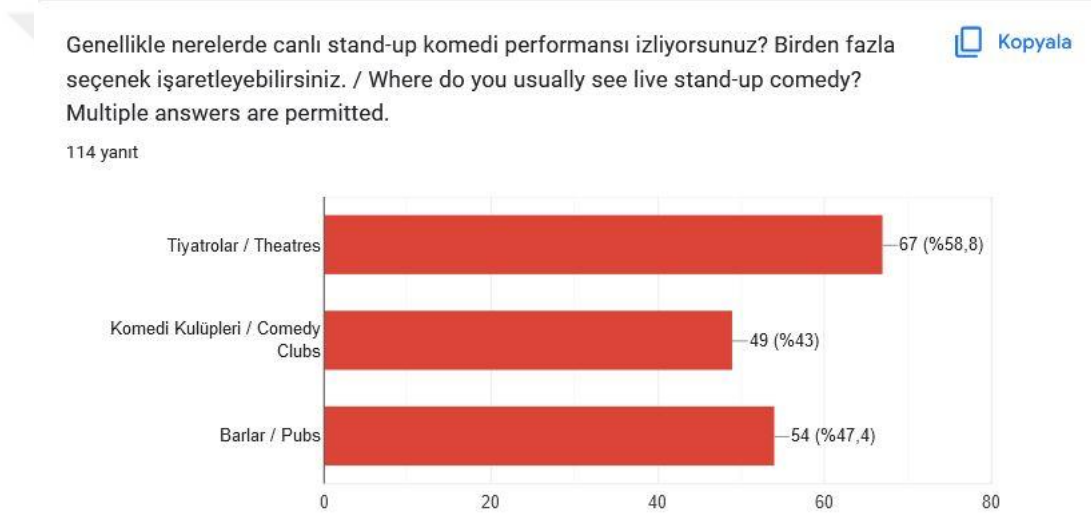


Grafik 8: Seyirci Deneyimleri – Dijital Performans İzleme Oranları

Stand-up komedi canlı performans izleyenlerin sayısının izlemeyenlere göre üstünlüğü göze çarpmaktadır, ancak anket katılımcılarının tamamının dijital platformlarda stand-up komedi izlediği görülmektedir.

Tablo 5: Genellikle nerelerde canlı stand-up komedi performansını izliyorsunuz? (Birden fazla seçenek işaretlenebilmiştir)

Mekan	Cevap %	Cevaplayan Sayısı
Tiyatrolar	%58.8	67
Komedi Kulüpleri	%43	49
Barlar	%47.7	54
Toplam Cevap		114 yanıtlayan tarafından 170 işaretleme yapılmıştır.



Grafik 9: Seyirci Deneyimleri – Performansın İzlendiği Mekanlar

Katılımcıların tiyatrolar, barlar ve komedi kulüplerinde benzer oranlarda stand-up komedi performansı izledikleri görülmektedir.

Tablo 6: Canlı gösteriler dışında hangi platformlarda stand-up komediyi takip ediyorsunuz? (Birden fazla seçenek işaretlenebilmiştir)

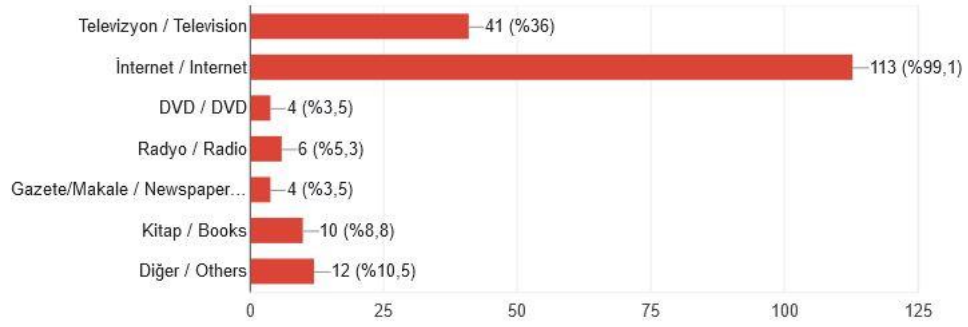
Stand-up komedi formatı	Cevap %	Cevaplayan Sayısı
Televizyon	%36	41
İnternet	%99.1	113
DVD	%3.5	4
Radio	%5.3	6

Gazete/Makale	%3.5	4
Kitap	%8.8	10
Diğer	%10.5	12
Toplam Cevap		114 yanıtlayan tarafından 190 işaretleme yapılmıştır.

Canlı gösteriler dışında hangi platformlarda stand-up komediyi takip ediyorsunuz? /
What forms of stand-up comedy (excluding live stand-up comedy) do you
watch/listen to/read? Multiple answers are permitted.

[Kopyala](#)

114 yanıt



Grafik 10: Seyirci Deneyimleri – Canlı Gösteriler Dışında Takip Edilen Platformlar

Stand-up komedi canlı gösteriler dışında internet üzerinden takip edilmektedir. Yine televizyonda yayınlanan gösteriler de izleyiciler tarafından yüksek oranlarda takip edilmektedir.

Tablo 7: Canlı olarak izlediğiniz stand-up performanslarına interaktif olarak katılım gösterdiniz mi? Canlı olarak izlediğiniz stand-up performanslarından sonra sanatçıyla fiziksel olarak görüşerek yorumunuzu bildirdiniz mi? Dijital platformlarda izlediğiniz stand-up komedi performanslarına, izlediğiniz esnada yorum yaptınız mı?

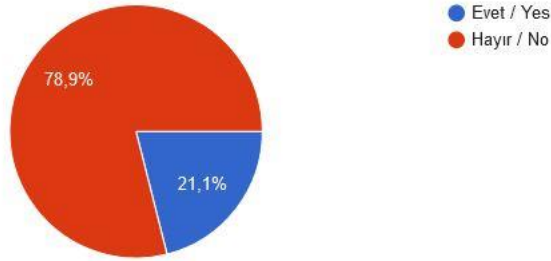
Canlı performanslara katılım gösterme	Cevap %	Cevaplayan Sayısı
Evet	%21.1	24
Hayır	%78.9	90

Canlı performans sonrası fiziksel görüşme		
Evet	%19.3	92
Hayır	%80.7	22
Dijital platformlarda katılım gösterme		
Evet, kendi hesabımdan yorum yaptım	%29.8	34
Evet, anonim hesaptan yorum yaptım	%2.7	3
Hayır	%67.5	77
Toplam Cevap	%100	114

Canlı olarak izlediğiniz stand-up performanslarına interaktif olarak katılım gösterdiniz mi? / Have you ever communicated with a stand-up comedian interactively while they were performing on the stage?

 Kopyala

114 yanıt

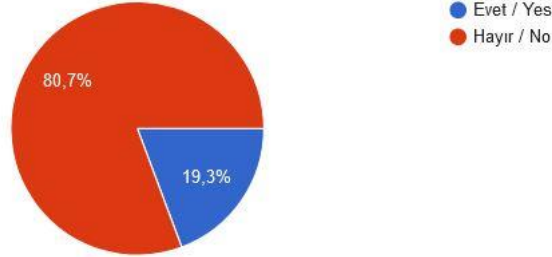


Grafik 11: Seyirci Deneyimleri – Canlı Performans İnteraktif Katılım

Canlı olarak izlediğiniz stand-up performanslarından sonra sanatçıyla fiziksel olarak görüşerek yorumunuzu bildirdiniz mi? / Have you ever feedbacked stand-up comedians after he/she performed their live performances?

[Kopyala](#)

114 yanıt



Grafik 12: Seyirci Deneyimleri – Canlı Performans Sonrası Görüş Bildirme

Dijital platformlarda izlediğiniz stand-up komedi performanslarına, izlediğiniz esnada yorum yaptınız mı? / Have you ever commented on a stand-up performance while you were watching on digital platforms?

[Kopyala](#)

114 yanıt



Grafik 13: Seyirci Deneyimleri – Dijital Platformlarda Görüş Bildirme

Stand-up komedi canlı performanslara interaktif olarak seyirci katılımının düşük olduğu gözlenmekle birlikte katılımcılar, gösterisi sonrası sanatçı ile görüşerek yorumlarını bildirme sorusuna da %80.7 oranında hayır yanıtını vermişlerdir. Dijital platformlarda anonim olarak yorum yapma oranı %2.7 iken, yorum yapmadığını belirten katılımcıların sayısı 77'dir. Kendi hesabından yorum yaptığını belirten katılımcıların oranı ise %29.8'dir.

Tablo 8: Her şeyin şakası yapılır mı? Stand-up komedi performansını izlediğiniz platform şakası yapılan konuya vereceğiniz tepkiyi etkiler mi? (Birden fazla seçenek işaretlenebilmiştir)

Her şeyin şakası yapılır mı?	Cevap %	Cevaplayan Sayısı	Platformun şakayı etkileme korelasyonu	Cevap %	Cevaplayan Sayısı
Gayet tabii	%63.2	72	Etkiler	%18.4	21
Her şeyin şakası olmaz	%8.8	10	Etkilemez	%76.3	87
Her şeyin şakasını herkes yapamaz	%28.1	32	Sahneде gösteri izlediğimde doğrudan fikrimi dile getirmekten çekinmem	%4.4	5
			Dijital platformlarda stand-up komedi performansı izlediğimde doğrudan yorumlarda anonim olmayan hesabımdan fikrimi belirtirim	%7	8
			Dijital platformlarda sadece anonim olarak fikrimi belirtirim	%2.6	3
Toplam Cevap					114 yanıtlayan tarafından 124

					İşaretleme yapılmıştır.
--	--	--	--	--	--------------------------------

Her şeyin şakası yapılır mı? / Are some subjects unsuitable for humour?

[Kopyala](#)

114 yanıt

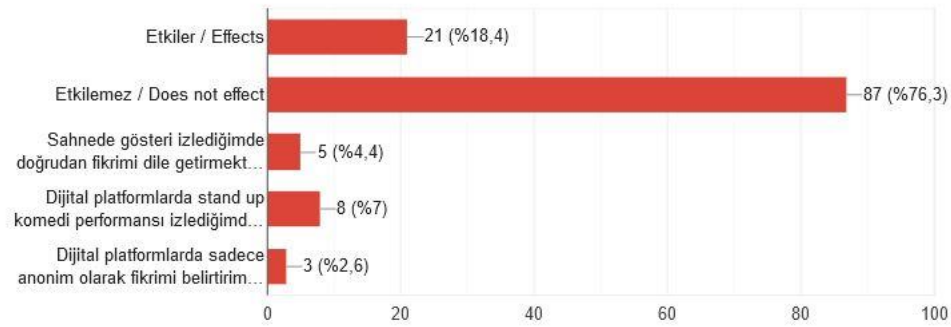


Grafik 14: Seyirci Deneyimleri – Her Şeyin Şakası

Stand-up komedi performansını izlediğiniz platform şakası yapılan konuya vereceğiniz tepkiyi etkiler mi? / Does the platform where you watch stand-up comedy affect how you react to the joked-about topic? Multiple answers are permitted.

[Kopyala](#)

114 yanıt



Grafik 15: Seyirci Deneyimleri – Platformun Şakayı Etkileme Korelasyonu

Katılımcı izleyiciler, performansını izledikleri platformun şakası yapılan konuya verecekleri tepkiyi belirleyip belirlemediği ile ilgili olarak; platformun yüksek oranda tepkilerini etkilemediğini belirtmektedirler. Ancak performans sonrası sanatçıyla fiziksel görüşme ya da kendi hesabından veya anonim hesaplardan yorumda bulunma oranlarının da düşük çıkması tüketici davranışı açısından çelişkili görünmektedir. Kararını hiçbir şeyin etkilemeyeceği yönünde fikrini beyan eden katılımcılar, kararlarını açıklama konusunda kararsız görünmektedirler.

SONUÇ

Bu çalışmada, dünyada ve Türkiye’de daha önce yapılmış olan çalışmalar üzerinden gerçekleştirilen literatür taraması sonrasında nitel ve nicel araştırma yöntemleri ile geliştirilen perspektiften yararlanarak bazı sonuçlar elde edilmiştir. Dünyada ve Türkiye’de ifade özgürlüğü hakkında araştırmalar yapılmış olup, konu ile ilgili içtihatlarla yer verilmiştir. Medya ve dijitalleşme hakkında alan yazın ve stand-up komedi içerik üretimi ile ilgili örneklerle yer verilerek dijitalleşmenin, ulusal ve kültürel bağlamlar çerçevesinde stand-up komedi özelinde incelemesi yapılmıştır. Araştırma, konuya genel bir bakış açısı getirmek için ortaya konulmuştur. Böylece gelecek çalışmalar tarafından farklı bölümlerinin daha detaylı ve tek başına çalışılması ve alan yazında daha fazla çalışma yapılmasının önü açılmak istenmiştir. İlerleyen çalışmalar ile birlikte çatışarak veya uyum içinde konunun tartışılmasının gerekliliği hususunda süreklilik sağlanması amaçlanmaktadır.

Double (2018)’ın ifade ettiğine göre, 10 Kasım 1917 tarihli Yorkshire Evening Post gazetesi haberinde Finlay Dunn, 19. yüzyılın sonlarında veya 20. yüzyılın başlarında konser partilerinde 'stand-up' komedyeni olarak oynadığını hatırladığında tam olarak ne istediği net olmadığı için bu durum bize stand-up komedinin bir sanat formu olarak ortaya çıkışı hakkında pek bir şey söylemez. Double (2018), okuyucuları ya 1917'den önce ya da 1917 ve 1948 yılları arasında 'stand-up' olarak tanımlanan komik performans örnekleri bularak tartışmaya ekleme yapmaya davet etmektedir (Double, 2018: 136-137). Tarihi geçmişi içerisinde, her kültürün ve ülkenin kendi açmazlarının bulunduğu stand-up komedi ve stand-up komedyen ile ilgili olarak ulaştığımız tanım şu şekildedir: Özellikle dijitalleşme ve yeni medya araçlarının olanaklarıyla birlikte dünyanın her yanına ulaşan, her ülkenin ve kültürün kendi geçmiş tek kişilik sahne performansları üzerinde şekillenen ve çeşitlenen, kendi içerisinde farklı türleri bulunan seyirci için seyirci ile birlikte gerçekleştirilen anlatılardır.

Stand-up komedi performanslarının tanımına uygun haliyle seyirci ile etkileşime geçerek gerçekleştiği yerler, icracının doğrudan seyircilerin arasına karışabildiği ve seyircilerin performansa dahil olabildiği fiziksel mekanlardır. Tarihsel olarak gelişimi göz önüne alındığında; öncelikle başka sahne performanslarının aralarında, bu gösterilerin geçişlerini sağlayacak monologlar şeklinde ortaya çıktığı görülmektedir. Sonrasında ise, tek başına gerçekleştirilen uzun performanslar şeklinde başat bir sahne performansı olarak var olan stand-up komedi; canlı

performanslarda, seyirci sayısının arttığı ölçüde etkileşimin azaldığı bir türdür. Buradan hareketle, yeni medya araçları vasıtasıyla dijital olanaklar sayesinde kurgu tekniklerinin imkan verdiği ölçüde, bağlamdan habersiz dijital içerik tüketiciye ulaşan stand-up komedi performanslarının, seyircinin dahliyle gerçekleşen bilinen anlamda stand-up komedi performanslarından farklı olduğunu söyleyebiliriz. Dijital içerik tüketici, canlı performans izleyicisi ile birlikte o andaki koşullar etrafında gelişen bağlam ile gerçekleşen performansın dijital yolculuğuna eşlik edebilmektedir. Radyo ve televizyon döneminden farklı olarak üre-tüketicinin girdiği verilerle genişleyen yorum evreni, anlatıya getirdiği yeni paradigmlarla sahne performansını bağlamından kopararak yanlış anlaşılmanın önünü açtığı ölçüde, farklılıkların hedefi haline getirebilmektedir. İptal ve linç kültürünün dijitalleşmeyle birlikte yaygın hale geldiği dönem, stand-up performansların yeni dağıtım kanallarında paylaşılmasıyla beraber sadece stand-up komedyenin değil, sahne performansının başat bileşenlerinden olan sahne seyircisinin de eleştirilerin hedefi haline gelmesinin önünü açmıştır.

Geleneksel medya araçlarındaki anlatıların daha çok monolog tarzına yaklaştığı, bir alıcının olması durumunda dahi sürece katkı sunmadığı durumlar bize geleneksel medyanın tek yönlü yapısını açıklar. Bunun aksine eş zamanlı ve/veya üretimin öncesi veya sonrasında alınabilecek geri dönüşlerin olduğu bir ortamda gerçekleşen etkileşim ise bizi günümüz bilgi teknolojilerinin ulaştığı sınırlara kavuşturur. Bu noktada stand-up komedi performansları sahne sanatlarının doğası itibarıyla sahnede de interaktif bir yapıda bulunmasından dolayı, ortaya çıkışıyla birlikte yeni medyanın internaktif yönünü çok daha önceden ortaya koymuştur. Stand-up komedi anlatıları, üretici ve icracısının seyircisiyle kurduğu ilişki, sahne personası, tespitleri ve yaşadığı veya adapte ettiği olaylardan oluşmaktadır. Dijitalleşmeyle birlikte özellikle sosyal medya platformlarıyla ortaya çıkan etkileşim ile interaktivitenin sınırları genişlemiştir. Bilgi teknolojilerinin ulaştığı sınırlar ile birlikte artan etkileşim; demokrasi, çoğulculuk ve katılım imkanlarının gelişimine hizmet etmektedir. Stand-up komedi performanslarının dijital sürece dahil olmasıyla performansların varoluş biçimi değişmemiş, ancak seyircisine ulaşma şekli çeşitlenmiştir. Geleneksel performanslara ek olarak dijital ortamlarda yer aldığı ölçüde izleyicisini kullanıcıya dönüştürerek yapısına dahil etmekte; içerik üreticisi olarak kullanıcıların, doğrudan performansın muhatabı ile etkileşime girerek materyali genişletmesine imkan sağlayarak yine çoğulculuk, demokrasi ve katılıma hizmet etmektedir. Sosyal medya

kullanıcıları geleneksel olanın aksine doğrudan kanaat bildirme imkanının olduğu sosyal medya platformlarıyla stand-up komedi performansları hakkında doğrudan bildirimde bulunabilmekte ve tasarımda yeni olanı deneyimlemektedirler. Ancak dijital olanın zaman kavramının dışında bulunması ve o anda meydana gelen gelişmeleri ve atmosferi aynen aktarma becerisinin gerçek olandan uzak olması, performans kullanıcıya ulaşırken ortaya çıkan entropi değerini artırmaktadır.

Mizahın, özellikle de ofansif ve protest mizahın dijital alanlarda var olabilmesi için sadece talebin artması değil, yanlış anlayanının da azalmasının gerektiği görülmektedir. Kendi değerlerini evrensel gerçekler olarak insanlara direten personaları da kullanarak onları yıkma eğilimi etrafında da şekillenebilen ve bu haliyle doğası gereği 'ciddiye alınmaması' gereken stand-up komedi performansları, herkesin kendi istemediği şeylerin cezasız kalmamasını istediği dijital Bouleuterion³⁶ 'larda engizisyona gönderilmektedir. Performansı gerçekleştiren kişinin gerçekten savunduğu düşünülen fikirler gerekçesiyle linç edilmesi inanılmaz bir yanlış anlaşılmanın ürünüdür. Sahne dışında bu fikirleri gerçekten savunuyor olabilir de, bunu bilemeyiz, zaten bilmemiz de gerekmez. Stand-up komedyen sahnede bir dakika sonra tamamen reddedebileceği fikirleri de ifade edebilme özgürlüğüne kavuşturulmalıdır. Stand-up komedyenin farklı bir persona ile eleştirdiği bir önceki personanın yadırganmaması ve anlaşılabilmesi noktasına yaklaşılabildiği ölçüde, Türkiye'de ve dünyanın birçok yerinde stand-up komedi kültüründen bahsedilebilecektir.

Bugün sosyal medya, performans sanatları alanını bir nevi demokratikleştirmiştir. Yani, son on - on beş yılda stand-up komedisinde olan değişim bu şekilde gerçekleşmiştir. Dijital platformlarda, canlı performanslardan çok daha fazla geri dönüş alan komedyenler; fiziksel bir mağazanın belirli fiziksel bir kapasitede olması, ancak sanal mağazaların fiziksel kapasitelerin çok ötesinde eş zamanlı alışverişe imkan tanıyor olması gibi, eşzamanlı olarak dünya üzerinde bir çok farklı yerde kendi performans kayıtlarının prömiyerini gerçekleştirebilmektedirler.

Farklı kültürlerin stand-up komediye yaklaşımları ile ilgili araştırmalar yaptıkça şu şekilde bir sonuca ulaştığımı belirtebilirim: Stand-up komedi performansları, içinde bulundukları dönemin diyalogunu şekillendirmeye yardımcı olmaktadır. Aynı

³⁶ Antik Yunan'da boule olarak adlandırılan halk meclisinin toplandığı yapı <https://www.britannica.com/topic/Bouleuterion> Erişim tarihi: 13.07.2021

şekilde içinde bulunulan dönemin kültürel, siyasi, teknolojik gelişmeleri ve medyanın değişen trendleri de stand-up komedi endüstrisini etkilemektedir. Stand-up komedinin yüz yıllık bir tarihi olduğunu ileri sürersek, bu süre içerisindeki tüm performansların bulunduğu dönem ile ilgili çok fazla şey anlattığını ve tarihi dökümantasyon olarak toplumsal ve kültürel hafızaya büyük ölçüde katkı sunduğunu söyleyebiliriz.

Öncelikle tarih araştırmacıları tarafından türün kapsamlı bir tarihi, neyin değiştiği ve neyin aynı kaldığı konularını aydınatabilecektir. Kapsamlı biçim ve teknik analizlerin yanı sıra komedyenlerin materyalleri ve setleri üzerine çalışılabilir. "*Stand-up komedisi toplumsal bir fenomen olarak incelenene kadar, onun hakkında ancak tahmin yürütebiliriz.*" (Mintz, 1985: 80) Dünyada ve içinde yaşadığımız toplumda, farklı şehirlerde yeni komedi kulüplerinin açılması, yetenekli icracıların desteklenmesi, oluşan bilgi birikiminin aktarılması, stand-up komedi performans pratiklerinin gelişmesine hizmet ettiği ölçüde, araştırmacıların da alan ile ilgili daha fazla farklı örneklem grubu oluşturabilmesine ve çalışma evrenini genişletebilmesine olanak sağlayacaktır. Bir çalışma önerisi olarak; farklı zamanlarda gerçekleştirilen aynı stand-up komedyenin performansı yapı-söküm tekniğiyle incelenerek; metafor, benzetme, metonimi, ironi, alegori, kişileştirme ve abartma kullanımlarının analizi sonucu, elde edilen oranlar üzerinden sanat eserinin biricikliği/aynılığı ve seyircinin performansın parçası olduğu/olmadığı ile ilgili sonuçlar üretilebilir. Yine bir başka öneri olarak; dünyada kültürel farklılıklar üzerinden gerçekleştirilen performanslar ve komedyenlerin demografik dağılımları incelenerek; gurbetçilerin, göçmenlerin ve azınlıkların ana dilinde gerçekleştirdikleri stand-up performansları ve konu seçimleri yine alana katkı sunabilecek başka bir araştırma konusu olabilir. Stand-up komedinin zirve yaptığı 1980'lerde yayınlanan makalesinde Mintz (1985), stand-up komedinin sosyal ve kültürel işlevlerine ilişkin gelişmiş bir çalışmanın olmadığını belirtir (Mintz, 1985: 72). Gerçekleştirilen literatür taramasında 1980'lerden günümüze farklı disiplinlerin (edebiyat, psikoloji, sosyoloji, çeviribilim gibi) stand-up komediyle ilgili olarak, kendi paradigmaları çerçevesinde çalışmalar ortaya koyduklarını göstermektedir. Yine Türkiye'de sahne performansları temelinde stand-up komedinin özellikle dijital dönemde geleneksel olandan ayrıldığı noktaları ortaya çıkarabilmek ve konuyu liflerine ayırabilmek için, intedisipliner ve multidisipliner çalışmalarla desteklenmesi ve konunun bir bütün halinde incelenmesini gerektirmektedir. Bu çalışmada, bu çalışmanın, yapılacak olan yeni araştırmalarla birlikte eleştirilmesi ve geliştirilmesi amaçlanmıştır. Umulur ki, literatüre doğrudan katkı sağlayacak, zaman

içerisindeki dönüşüm ve kültürler arası farklılıklar, ‘nasıl yapılır’ kitapları çevirileri ve özgün yazımlarıyla birlikte alanyazın, zaman içerisinde yeni araştırmacılar için ulaşabilecekleri daha fazla kaynağın ve örneğin olduğu kolaylıklar sağlar.

Dijitalleşmeyle birlikte internet teknolojilerinin gelişimi ve yaygınlaşmasıyla beraber toplumlar ortaya çıkan büyük verinin kullanıcısı olan ağ toplumuna dönüşmüştür. “*Sonuç olarak komedyen, izleyicisinin beklentilerine ve sınırlarına karşı daha duyarlı hale gelmelidir. Bu gerilimin üretken mi yoksa yıkıcı mı olduğu duruma bağlıdır, ancak kesinlikle gelecek yıllar için komedi çalışmalarında eleştirel söylem, araştırılması gereken bir konu olarak kalacaktır*” (Kunze, 2015: 103). Dijitalleşme ile yorumları ve eleştirileri tüm kullanıcılar için görünür hale gelen izleyiciler; beklentilerini, taleplerini ve beğenilerini daha geniş zamanlarda ve detaylı bir şekilde, diğer tüm kullanıcılar ile etkileşime girerek paylaşma imkanına kavuşmuştur.

İstanbul’da bulunan, Old City Comedy Club, dijital dönem öncesi komedi performansları sergileyen kadın komedyenlerin artık gösterilerine devam etmediklerini ifade etmiştir. Ancak dijital dönem sonrası performanslarda her iki cinsiyetten de uzun zamandır stand-up komedi gösterisi gerçekleştiren icracı olduğunu düşünürsek, dijitalleşmenin bu alanda bir demokratikleşme sağladığını ileri sürebiliriz. İstanbul’un ilk komedi kulüplerinden Old City Comedy Club aracılığıyla ulaşılan bilgide, dijital dönem öncesinden başlayarak halen günümüzde stand-up komedi performansı sergileyen komedyenler içerisinde; Tarkan Bulut, Alpay Erdem, İlker Gümüşoluk, Vedat Özdemiroğlu ve Volkan Kantoğlu isimleri sayılmıştır. Ancak aşağıda adı geçen komedyenlerin sayısının geleneksel döneme kıyasla sayısal olarak fazlalığı, dijitalleşmenin stand-up komedi performansı sahneleyen komedyen sayısını artırdığını göstermektedir. Stand-up komedyen sayısının artması ve birikimli olarak performansların niteliklerinin arttığı ölçüde, deneme yapabilecekleri sahne ve mekanların sayısı da artmaktadır. Aşağıda dijital dönem içerisine doğan bazı stand-up komedi icracıları ve mekan isimlerine yer verilmiştir.

Deniz Alınitemiz, Mesut Süre, Murat Gençoğlu, Caner Omur, Cem Ülgerin, Baturay Özdemir, Barış Balkır, Tuna Kalınsaz, Doğu Demirkol, Özer Uzun, Cemil Marki, Rifat Karlova, Hasan Can Kaya, Hazım Körmükçü, Deniz Özturhan, Kaan Sekban, Şirincan Çakıroğlu, Cem İşçiler, Seda Yüz, Ferhat Aydın, Lesli Karavil, Buse Sinem İren, Meltem Parlak, Emre Günsal, Hande Yögen, Aslı Akbay, Hidayet Tılı, Yavuz Günal, Pınar Fidan, Deniz Göktaş, Caner Dağlı, Oktay Şenol, Mehmet Köksal,

Ali Rıza Tanyeli, Sergen Deveci, Aslı Akbay, Emre Can Odabaş, Doğan Tunçel, Aksel Gürel, Rüya Aslangül, Beyza Atiye Gezer, Engin Türkoğlu, Mustafa Sağır, İsmail Türküsev, Ömer Harmankaya, Özge Özel, Yunus Emre Gündüz, Abidig Kaufman, Çağla Alkan, Yasemin Şefik, Utku Ergin, Cihan Talay, Onur Gökçek, Salih Tıraş, Meltem Parlak, Akın Aslan, Kaan Eratan, Kemal Ayvalı, Hamdi Apalı.

Leman Kültür Beyoğlu, Old City Komedi Kulübü, BKM Mutfak, Tuz Biber Stand-Up, Güvercin Stand-Up, Stand-Up Evreni, Stand-Up Falan, Fabula Stand-Up, Antalya Stand-Up Kulübü, Infiniti Sahne, Haymatlos Mekan, Bahane Kültür Salonu, Kılçık Mekan, Eskici Gizli Bahçe, Boğaziçi Komedi Kulübü, İzmir Performance Hall, Kısmet Şov, KargaART, Moda Sahnesi, Living Room, Punch Kadıköy.

Özellikle pandemi döneminde stand-up komedyenlerin yaratıcılıklarını internet tabanlı performanslara ve içeriklere yönlendirdikleri görülmektedir. Pandemi öncesinde de sosyal medya platformlarını materyallerini paylaşmak ve geliştirmek için kullanan stand-up komedyenler karantina günlerinde canlı yayınlar ve içeriklerle, yükselen bir paylaşım grafiği sergilemişlerdir. Yine sonraki çalışmalarda seyirci perspektifini farklı şehirleriyle ortaya çıkarabilmek için seyircilerle derinlemesine mülakatlar gerçekleştirilebilir.

Çalışma, hem komedyenlerin hem de izleyicilerin bakış açılarından geleneksel dönem ve yeni medya dönemi stand-up komedi deneyimlerini araştırmıştır. Stand-up komedinin literatürdeki tanımları aynen verilmiş olup, bazı çıkarımlarda bulunulmuştur. Daha önce alanda çalışma gerçekleştiren araştırmacıların Türkiye’de tek kişilik performansların tarihini karmaşık bulduklarını ifade ettiklerine rastlanmıştır. Bu sebeple alana katkı sağlayabileceğini düşündüğüm konular ve başlıklar hakkında öneriler getirmek istediğimi belirtmek isterim. Umarım yakın gelecekte sadece tarihi, türlerin tanımı ya da teknolojiye yaşanan değişimler sonucu meydana gelen değişikliklerin ötesinde sanatçıların kendi deneyimlerini aktardıkları başvuru kaynaklarına kavuşuruz. Herkese keyifli çalışmalar ve mümkün olan en iyi çalışma ortamları dilerim.

Dijital gelişmelerin hayatımıza getirdiği yeniliklere rağmen stand-up komedinin yüz-yüze gerçekleştirilen performanslarla geliştiği yadsınamaz bir gerçektir (2021: 107). Stand-up komedinin popüleritesi, Anglo-Amerikan bölgelerindeki yerleşik stand-up komedi sahneleriyle sınırlı kalmayıp, belirli bir performans türü olarak daha az

yerleşik olduğu ülkelerde de artmaya devam etmektedir (Lockyer, 2015: 586). Dijitalleşmeyle birlikte, artan popülaritesi daha görünür hale gelen stand-up komedi performansları, Türkiye’de de alanda dünya üzerinde gerçekleşen gelişmelere paralel olarak değişiklik göstermektedir.



KAYNAKÇA

- AIHS: 1950 AIHS, "Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi. Fransa: Council of Europe" (Çevrimiçi), https://www.echr.coe.int/documents/convention_tur.pdf, Erişim Tarihi: 01.09.2021
- AIHS: 1950 "Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi", **Düzce Valiliği** (Çevrimiçi). <http://www.duzce.gov.tr/avrupa-insan-haklari-sozlesmesi>, Erişim Tarihi: 19.08.2021.
- "AIHM'nin 2020 bilançosu: İfade özgürlüğünün en çok ihlal edildiği ülke Türkiye": 2021 Euronews, <https://tr.euronews.com/2021/01/28/aihm-nin-2020-bilancosu-ifade-ozgurlugunun-en-cok-ihlal-edildigi-ulke-turkiye>, Erişim Tarihi: 25.09.2021
- AKARSU, B.: 1975 **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- AKSU, Y.: 2019 "Yaratıcı Başka İcracı Başka", **Tuhaf: Cem Yılmaz Dosyası**, Mayıs, s.14-16.
- AKYÜZ, Y.V.: 2015 "Geçmişten Günümüze Türk Tiyatrosu'nda Nüktenin Evrimi", İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Doktora Tezi.
- ALTIN, E. Ö.: 2014 "Kürşet Hoca- İfade Özgürlüğü Neden Yasaklanmalı- OMÜ" (Çevrimiçi), https://www.youtube.com/watch?v=YE1_1uNcUqM, Erişim Tarihi: 09.06.2022
- AL, AMNESTY INTERNATIONAL REPORT 2021/22 "Dünyada İnsan Haklarının Durumu" (Çevrimiçi), <https://www.amnesty.org.tr/icerik/uluslararasi-af-orgutu-202122-raporu>, Erişim Tarihi: 09.06.2022, s.55.
- ALPAY, Y.: 2020 **Yapıtsöküm**, Ankara: Destek Yayınları.

- ARI, N.: 2021 "‘Her şeyin şakası olur’ - Komedyen İsmail Türküsev ile karantina, stand-up ve mizahın sınırları", (Çevrimiçi), Video Kaydı, Görüşme 11 Mayıs 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=w6dtghP4CfE>, Erişim Tarihi: 30.05.2021
- ARIKAN, S. E.: 2021 Performans Teorisi Bağlamında Günümüz Mizahına Bir Örnek: Ankara’da Stand-up”, **Kültürel Miras Araştırmaları**, 2 (2), Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kulmira/issue/67205/1002480>, s. 66-71.
- ARISTOTELES: 1975 **Politika**, Çev. Mete Tuncay, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- AY: 1982 Anayasa, “Madde 26”, <https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuatmetin/1.5.2709.pdf>, Erişim Tarihi: 01.09.2021
- AYDEMİR, B.:2021 “Gelenekselden çağdaş olana türk hikaye anlatıcılığında temel motivasyonlar (Model anlatıcılar ışığında)”, **IBAD Sosyal Bilimler Dergisi**, (10), s.370-387.
- BAKER, U.: 1994 “Medyaya Nasıl Direnilir” (Çevrimiçi), **Birikim Dergisi**, Aralık 1994-Ocak 1995 <https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-68-69-aralik-ocak-1995/2268/medyaya-nasil-direnilir/4590>, Erişim Tarihi: 02.04.2021, s.14-18.
- BAKER, U.: 2015 **BEYİN EKRAN**, İstanbul: Birikim Yayınları.
- BAL, H.: 2014 “Siyaset Felsefesinde Ele Alınış Biçimiyle Özgürlük Meselesi (Üç Farklı Özgürlük Anlayışı)”, **Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic** Volume 9/2 Winter 2014, ANKARA-TURKEY s. 291-304.
- BENJAMIN,W.: 1995 **Pasajlar**, 2 bs., Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- BARS, M. E.: 2019 "GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE MEDDAHLIK GELENEĞİNDEKİ DEĞİŞİM/DÖNÜŞÜMLER: MEDDAHLIKTAN STAND-UP'A" **Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi** (HÜTAD), s.7–25.
- BERGSON, 2019.: **Gülme**, Çev. Devrim Çetinkasap, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- BEYHAN, T.: 2021 "İnternetin Özgürlüğün Geleceğine Etkileri: Türkiye İncelemesi". **Salgın Sonrası Dönemde İnsan Hakları Gündemi** (20-23 Mayıs 2021). Ankara: Türkiye İnsan Hakları Vakfı, s.35-44.
- BİNİCİ, G.: 2021 "Popüler Kültür Ürünlerinde Feminist Mizahi Söylem", Giresun: Giresun Üniversitesi, Doktora Tezi.
- BRECHT, B.: 1987 **Bay Keuner'in Öyküleri**, Çev. Anna-Murat Çelikel, İstanbul: Boyut Yayınevi.
- BRECHT, B.: 1993 **Tiyatro İçin Küçük Organon**, 1 bs, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Mitosboyut Yayınları.
- BRODIE, I.: 2008 "Stand-up Comedy as a Genre of Intimacy", **Ethnologies**, 30(2), s.153-180.
- BRODIE, I.: 2014 **A Vulgar Art- A New Approach To Stand-Up Comedy**, The United States of America: The University Press of Mississippi.
- BRODIE, I.: 2020 "Is Stand-Up Comedy Art?", **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, 78/4 Fall, s.401-418.
- BROWN N., DEL FAVERO D., SHAW J. &WEIBEL P.: 2003 "Future cinema: the cinematic imaginary after the film, Interactive Narrative As A Multi-Temporal", Cambridge Massachusetts, London: MIT Press. s. 312-315.
- BROWN, L.: 2017 "How a comedy club embraced digital transformation". **TechRepublic** (6 Ekim 2017),

- <https://www.techrepublic.com/article/how-a-comedy-club-embraced-digital-transformation/>, Erişim Tarihi: 20.09.2021
- BOURSE, M.: 2009 **Melezliğe Övgü**, Çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- CAN, O.: 2002 "Anayasa Değişiklikleri ve Düşünceyi Açıklama Özgürlüğü, Anayasa Yargısı", 18 (1), 0-0. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/anayasayargisi/issue/52002/678128>
- CARSON, J.: 1973 "Freddie Prinze's Incredible Debut on National Television | Carson Tonight Show", **Youtube**, Yayın Tarihi: 20 Nisan 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=3lsMYBcbdko>, Erişim Tarihi: 09.05.2022
- COŞKUNARDA, G.: 2017 "Yıllar sonra tekrar kahkahalara boğulmaya hazır mısın Türkiye?" **Hürriyet**, Yayın Tarihi: 28 Temmuz 2017. <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hurriyet-pazar/yillar-sonra-tekrar-kahkahalara-bogulmaya-hazir-misin-turkiye-40680247>, Erişim Tarihi: 09.06.2022
- CRESWELL, J. W.: 2017 **Karma Yöntem Araştırmalarına Giriş**, 1 bs, Çev. Mustafa Sözbilir, Ankara: Pegem Akademi.
- CRISAFULLI, C.: 1993 "COVER STORY: The Last Stand for Stand-Up? : Dozens of the nation's comedy clubs have gone out of business, but most L.A. establishments--where people like Jay Leno and Jerry Seinfeld routinely drop in to hone their routines--are riding out the storm". **Los Angeles Times**, Yayın Tarihi: 9 Ocak 1993). <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1994-01-09-ca-9839-story.html>, Erişim Tarihi: 01.09.2021
- ÇELİK, A.: 2019 "Türk Anlatı Geleneğinde Stereotipler", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÇİL, O.: 2022 Çil, O. "Akın Aslan: Mizah engellenebilir bir şey değildir" **Duvar**, Yayın Tarihi: 19 Mayıs 2022.

- <https://www.gazeteduvar.com.tr/akin-aslan-mizah-engellenebilir-bir-sey-degildir-haber-1556708>, Erişim Tarihi: 20.05.2022
- ÇİL, O.: 2022 "Oktay Şenol: Komediye yasal bir yaptırım uygulamayı doğru bulmuyorum" **Duvar**, Yayın Tarihi: 31 Temmuz 2022.
<https://www.gazeteduvar.com.tr/oktay-senol-komediye-yasal-bir-yaptirim-uygulamayi-dogru-bulmuyorum-haber-1575309>, Erişim Tarihi: 01.08.2022
- DİB: 2021 "İnsan Hakları", **Dış İşleri Bakanlığı** (Çevrimiçi), https://www.mfa.gov.tr/insan-haklari_.tr.mfa, Erişim Tarihi: 19 Ağustos 2021.
- DORE, M.: 2018 "Laughing at you or laughing with you?", **Humor negotiation in intercultural stand-up comedy. The Dynamics of Interactional Humor Creating and Negotiating Humor in Everyday Encounters**, John Benjamins Publishing Company, <https://doi.org/10.1075/thr.7.05dor>, s.105-126.
- DOUBLE, O.: 2017 "The origin of the term 'stand-up comedy' ", **Comedy Studies**, 8:1, DOI: 10.1080/2040610X.2017.1279912, s. 106-109.
- DOUBLE, O.: 2018 "The origin of the term 'stand-up comedy' – update", **Comedy Studies**, 9:2, DOI: 10.1080/2040610X.2018.1428427, s.235-237.
- ERBİL, M.: 2021 "Düşünce ve İfade Özgürlüğü Hakkı Nedir?" (Çevrimiçi), <https://barandogan.av.tr/blog/bireysel-basvuru/dusunce-ve-ifade-ozgurlugu-hakki-anayasa-mahkemesi-aym-ve-aihm-kararlari.html#fnref:1>, Erişim Tarihi: 10.12.2021
- ERCAN, G. E.: 2011 "ANLATICILIĞA DAYALI GÜLDÜRÜ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA, TEK KİŞİLİK BİR OYUN METNİ OLUŞTURMA VE SAHNELEME ÇALIŞMASI", İstanbul: Kadir Has Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2011.
- EKER, G. Ö.: 2017 "MİZAH, TANRI DAN BİR ARMAĞAN MI YOKSA ŞEYTANIN GETİRDİĞİ BİR CEZA YÖNTEMİ Mİ SOSYAL NORMLARIN CEZALANDIRMA YAPTIRIMI BOYUTUNDA 'SOSYAL CEZA

- OLARAK GÜLME' ". **Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Fen-
Edebiyat Fakültesi**, 23(92),
<https://doi.org/10.22559/folkloreddebiyat.2017.55>, s.57-71.
- türkiye’de stand- Ekşisözlük, (Çevrimiçi), <https://eksisozluk.com/entry/78776929>,
up kültürünün Erişim Tarihi: 13 Haziran 2020.
olmaması”: 2018
- ERDOĞAN, N.: “Seyirci ve bir anlamlama süreci olarak sinema”, Yayımlanmış
1989 Doktora Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler
Enstitüsü.
- ERIKSEN, T.H.: Eriksen, T. H. (2004). Etnisite ve Milliyetçilik: Antropolojik Bir
2004 Bakış, Ekin Uşaklı (çev.), İstanbul: Avesta Yayıncılık.
- FEDERMAN, **History of stand-up: from Mark Twain to Dave Chappelle**
W.: 2021 **by Wayne Federman**, 1 bs, Beverly Hills: Independent Artist
Media.
- GÖKTAŞ, E.: “ ‘Tek Kişilik Oyun’ Olgusunun Cumhuriyet Dönemi Türk
1999 Tiyatrosunda Yansıması”, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi,
Doktora Tezi.
- GÖKTAŞ, E.: “TÜRK TİYATROSUNDA TEK KİŞİLİK OYUNLAR, STAND-
2010 UP’LAR VE KOLAJLAR”, **Sanat Dergisi**, (1). Retrieved from
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2589/33296>
- GÜLEN, S.: “Cihan TALAY ve Cem İŞÇİLER: ‘İzmir’e Komedi Kulübü
2018 Açılmalı’, Yayın Tarihi: 31 Aralık 2018,
[http://www.egelif.com/cihan-talay-ve-cem-isciler-izmir-e-](http://www.egelif.com/cihan-talay-ve-cem-isciler-izmir-e-komedi-kulubu-acilmali)
[komedi-kulubu-acilmali](http://www.egelif.com/cihan-talay-ve-cem-isciler-izmir-e-komedi-kulubu-acilmali), Erişim Tarihi: 31.12.2018
- GÜRKAN, B.: “Hikaye – Masal Anlatıcısı ve Meddah – Benzerlikleri – Karşıtlık
2019 İlkeleri”, İstanbul: Haliç Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim
Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- GÜRLER, G.: “Ofansif Mizah, Toplumsal Eşitsizlikler ve Politik Doğruculuk:
2020 Stand-Up Komedileri Üzerine Eleştirel Bir Analiz”, **Ankara
Üniversitesi İlef Dergisi**, 7 (1), DOI: 10.24955/ilef.736032,
s.137-166.
- GÜZEL, M.: “Küreselleşme, İnternet ve Gençlik Kültürü”, **Küresel İletişim
2016 Dergisi**, Sayı:1 Bahar (2016), s.1-16.

- HEMINGWAY, T.: 2021 "The Aesthetics of Post-Broadcast Comedy Television Coventry", The University of Warwick, Department of Film and Television Studies, Doktora Tezi.
- HEYWOOD, A.: 2011 **Siyaset**, Çev. Buğra Kalkan, Ankara: Adres Yayınları.
- HUIZINGA, J.: 2006 **Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İHD: 1948 İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi, "Madde 19", <https://www.ihd.org.tr/insan-haklari-evrensel-beyannames/>, Erişim Tarihi: 02.09.2021
- İLHAN, E. & GÖRGÜLÜ AYDOĞDU, A.: 2019 "YOUTUBE KULLANICILARININ KULLANIM MOTİVASYONLARININ İNCELENMESİ", **Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi**, 7 (2), DOI: 10.19145/e-gifder.570677, s.1130-1153.
- JILLIAN M.B.: 2015 "Comedy meets media: how three new media features have influenced changes in the production of stand-up comedy", **Comedy Studies**, 6:2, s.141-147, DOI: 10.1080/2040610X.2015.1083162
- KARACA, M.: 2020 "Türkiye'nin ilk kadın stand-up'çılarından Deniz Özturhan anlattı: 90'ların rap müziği gibi yeraltından çıkmaya hazırlanıyoruz". T24, Yayın Tarihi: 12 Aralık 2020, <https://t24.com.tr/haber/turkiye-nin-ilk-kadin-stand-up-cilarindan-deniz-ozturhan-anlatti-90-larin-rap-muzigi-gibi-yeraltindan-cikmaya-hazirlaniyoruz,920140>, Erişim Tarihi: 09.01.2021
- KARTAL, A.: 2017 "MEDDAHLIK GELENEĞİNİN GÜNÜMÜZ SANATÇILARINDAKİ YANSIMASI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME", **Turkish Academic Research Review**, 2 (1) , s.11-20.
- KAVALCI, T.: 2017 "Üç Önemli Kuramcı Üzerinden Alımlama Estetiğinin İncelenmesi ve Bir Uygulama", **Söylem Filoloji Dergisi**, Yıl: 2. Sayı: 3. s. 52-74.
- KAWALEC, A.: 2020 "Stand-up comedy as a hallmark of western culture", 12:1, 1788753, DOI: 10.1080/20004214.2020.1788753

- KELEP, T.: 2013 "TÜRK CEZA KANUNU M. 301'İN İFADE ÖZGÜRLÜĞÜ BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ: AİHM'İN AKÇAM KARARI NELER DÜŞÜNDÜRÜYOR?", **Journal of Istanbul University Law Faculty**, 71 (1) ,Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuhfm/issue/9188/115190>, s. 757-776.
- KHORSANDI, S.:2021 "İptal kültürü komediyi mahvediyor: Karşı çıkma zamanı geldi". **Independent Türkçe**, Yayın Tarihi: 30 Mayıs 2021, <https://www.indyturk.com/node/366271/yazarlar/i%CC%87ptal-k%C3%BClt%C3%BCr%C3%BC-komedyi-mahvediyor-kar%C5%9F%C4%B1-%C3%A7%C4%B1kma-zaman%C4%B1-geldi>, Erişim Tarihi: 28.06 2021
- KISAOĞLU, Ö.: 2021 "YENİ MEDYA OLANAKLARIYLA DEĞİŞEN YAYINCILIK BİÇİMLERİ VE SPOR YAYINCILIĞI: YOUTUBE SPOR KANALLARI", Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- KORKMAZ, D.: 2019 Tek Kişilik Oyunlar. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- KORZ, M.: 2011 **Senaryoda Diyalog**, Çev. Goca Gülbey, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.
- KUNZE, P. C.: 2015 "Laughter in the digital age", **Comedy Studies**, 6:2, DOI: 10.1080/2040610X.2015.1094945, s.101-106.
- LINTOTT, S.: 2020 "Introduction: Stand-Up Comedy Today and Tomorrow", **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, 78:4 Fall 2020, s.397-400.
- LOCKYER, S. & MYERS, L.: 2011 " 'It's About Expecting the Unexpected' : Live Stand-up Comedy from the Audiences' Perspective", **Participations Journal of Audience & Reception Studies**, Vol:8, Issue: 2, s.165-188.
- LOCKYER, S.: 2015 "Performance, Expectation, Interaction, and Intimacy: On the Opportunities and Limitations of Arena Stand-up Comedy for Comedians and Audiences", **The Journal of Popular Culture**, Vol: 48, No.3, s. 586-603.

- MALHOTRA, N. K. & DASH, S.: 2016 **MARKETING RESEARCH AN APPLIED ORIENTATION**, 7. bs, Pearson.
- MANOVICH, L.: 2002 **Language of New Media**, MIT Press.
- MAY, R.: 2013 **Yaratma cesareti**, 6. bs, Çev. Alper Oysal, İstanbul: Metis.
- McGRAW, P. & P. WARNER, J.: 2005 **Mizahın Şifresi**, Çev. Sabri Gürses, Çeviribilim Ajans ve Yayıncılık.
- McLUHAN, M. H.: 2005 **Yaradanımız Medya**, Çev. Ünsal Oskay, İstanbul: Merkez Kitaplar.
- McLUHAN, M. H. & POWERS, B. R.: 2015 **Global Köy: 21. yüzyılda yeryüzü yaşamında ve medyada meydana gelecek dönüşümler**, Çev. Bahar Öcal Düzgören, Scala Yayıncılık.
- McLUHAN, M. H.: 2014 **Gutenberg Galaksisi: Tipografik İnsanın Oluşumu**. Çev. Gül Çağalı Güven, Yapı Kredi Yayınları – 1478, Cogito – 105.
- MINTZ, L.: 1985 "Standup Comedy as Social and Cultural Mediation" **American Quarterly**, Vol. 37, No. 1, Special Issue: American Humor (İlkbahar, 1985), s.71-80.
- MOLU, B., DİNÇER, H., GÜRSEL, E. D. & KURT, G.: 2013 **Üniversitelerde Disiplin Soruşturmaları: Öğrencilerin İfade ve Örgütlenme Özgürlüğü**, 1. bs, İstanbul: ON İKİ LEVHA YAYINCILIK.
- MORAN, B.: 1999 **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- NASH, K.: 2012 "Modes of interactivity: analyzing the web doc.", **Media, Culture&Society**, 34(2), s. 195-210.
- NEUMAN, W. L.: 2014 **Social research methods: Qualitative and quantitative approaches**, 7. bs, Pearson new internat. ed., Always learning. Harlow: Pearson. Retrieved from <https://swbplus.bsz-bw.de/bsz408953543inh.htm>

- ÖNDİN, Z.: 2010 "Bilgisayar Ortamında Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programı", İnteraktif Sinema ve TV. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Enformatik Bölümü.
- ÖZDEMİR, M.: 2020 "Elektronik Kültür Ortamında Sosyal Kodlamalar: Medyada Eğlence Kaynağı Olarak Şiddet İçerikli Mizahın Toplumsal Cinsiyetçi Bakış Açısıyla Değerlendirilmesi", **Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi**, 6 (13), Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/ijhe/issue/54071/712803>, s.157-178.
- ÖZSOY, Ş.: 2005 "AMERİKA BİRLEŞİK DEVLETLERİ HUKUKUNDA DÜŞÜNCEYİ AÇIKLAMA HAKKINA İLİŞKİN STANDARTLAR", **TBB Dergisi**, Sayı 56 (2005), s.29-47.
- "Pınar Fidan'a Duvar, (Çevrimiçi),
Aleviler ile ilgili <https://www.gazeteduvar.com.tr/gundem/2020/03/19/pinar-fidana-aleviler-ile-ilgili-esprileri-nedeniyle-sorusturma>, Erişim
'esprileri' Tarihi: 29 Mart 2020
nedeniyle
soruşturma":
2020
- RAFFA, G.: "Broadcast Stand-up Comedy and Its Translation" **Między Oryginałem a Przekładem**, 28(1 (55)),
2022 <https://doi.org/10.12797/moap.28.2022.55.07>, s.143–157.
- RICNY, B.: 2014 "A Look behind the Curtains of Stand-Up Comedy: Psychology in Stand-Up Comedy". Olomouc: UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI, Filozofická fakulta, Doktora Tezi.
- ROBINSON, "22nd Annual Mark Twain Prize for American Humor
CHRIS: 2019 celebrating: Dave Chappelle", Film,
<https://www.imdb.com/title/tt11569640/>
- ROY, L. D.: "Comedian Are Adapting To The New Formats On The Digital
2021 Platform", **Outlook India**, Yayın Tarihi: 20 Ağustos 2021,
<https://www.outlookindia.com/website/story/entertainment-news-comedian-are-adapting-to-the-new-formats-on-the-digital-platform/392062>, Erişim Tarihi: 05.04.2022

- SAYIM, F.: 2021 **Sosyal Bilimlerde Araştırma ve Tez Yazım Yöntemleri**, 4. bs, Seçkin Yayıncılık.
- SEINFELD, J.: 2022 **Bu Şaka Çalışır mı?**, 1.bs, Ed. Özer Uzun, Çev. Erkam Evlice, Okuyan Us Yayınları.
- SEVİİNDİK, E.: 2018 "İnteraktif belgeselin Linear Anlatıdan Farkları Üzerine Bir İnceleme", Radyo TV Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- SCARPETTA F. & SPAGNOLLI, A.: 2009 "The Interactional Context of Humor in Stand-Up Comedy", **RESEARCH ON LANGUAGE AND SOCIAL INTERACTION**, 42:3, DOI: 10.1080/08351810903089159, s.210-230.
- SHTEIR, R.: 2004 **Striptease: The Untold History of the Girlie Show**, Oxford University Press.
- SJOBOHM, J.: 2008 "Stand-up Comedy Around the World: Americanisation and the role of globalised media", Student thesis, Malmö högskola, Institutionen för konst, kultur och kommunikation (K3)]. <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:mau:diva-21400>
- SMADJA, E.: 2013 **Gülmek**, Çev. Sırma Naz Arım, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- SONTAG, S.: 2005 **Fotoğraf Üzerine**, Çev. Osman Akinhay, Agora Kitaplığı: İstanbul.
- SOYSALDI, A.: 2018 "Kültür, Sanat ve Beşeriyet İlişkisi", **Sanat ve Tasarım Dergisi**, (22), Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/41779/504098>, s.305-315.
- "Stand-up'çı Emre Günsal Tutuklandı": 2020 **T24**, (Çevrimiçi), <https://t24.com.tr/haber/stand-up-ci-emre-gunsal-tutuklandi,872072>, Erişim Tarihi: 11.05.2020
- SÜSOY, Y.: 2002 "Stand-up'çı arkadaşların çoğunluğunda ritim düşük", Hürriyet, (Çevrimiçi) <https://www.hurriyet.com.tr/stand-upci-arkadaslarin-cogunlugunda-ritim-dusuk-90992>, Erişim Tarihi: 19.12.2021.

- ŞAHİN, K.: 2008 "FARKLI ÖZGÜRLÜK ANLAYIŞLARI ÇERÇEVESİNDE İFADE ÖZGÜRLÜĞÜNÜN TEMELLENDİRİLMESİ VE SINIRLANDIRILMASI", İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Doktora Tezi.
- ŞENER, S.: 2000 **Dünden bugüne tiyatro düşüncesi**, 4. bs, Gösterim sanatları: Vol. 2. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- TCK: 2004 **Türk Ceza Kanunu. Türkiye: Türkiye Büyük Millet Meclisi**, Erişim: 12 Temmuz 2021 <https://www.tbmm.gov.tr/kanunlar/k5237.html>
- TCK 301: 2007 **Ek Kitaplar Dizisi:1**, Ankara: Türkiye Barolar Birliği Yayınları, 1. bs.
- TEKİN, S.: 2019 "MİZAH ANLAYIŞININ ŞEKİLLENMESİNDE VE MİZAHA YÖNELMEDE SOSYAL VE KÜLTÜREL ÇEVRENİN ROLÜ: KARİKATÜRİSTLER VE STAND-UP KOMEDYENLERİ İLE YAPILAN NİTELİKSEL ÇALIŞMA", İstanbul: Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- TOZMAN, Ö.: 2013 "Türk Ceza Kanunu Madde 301 ve İfade Özgürlüğü Üzerine Düşünceler", **Ceza Hukuku Dergisi**, 8(22), s.27-59.
- "türkiye'de stand-up kültürünün olmaması": 2018 **Ekşisözlük**, <https://eksisozluk.com/entry/78776929>, Erişim Tarihi: 13.06.2020
- YAĞMURLU DARA, A.: 2013 "KAMU YÖNETİMİNDE HALKLA İLİŞKİLER VE SOSYAL MEDYA", **Selçuk İletişim**, 7 (1) ,Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/josc/issue/19023/200585>, s.5-15.
- YAYLA, A.: 2009 "İfade Hürriyeti Nedir ,Niçin Gereklidir?", **Liberal Düşünce Dergisi**, (50) ,Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/liberal/issue/48194/609914>, s.159-175.
- YENİCELER, İ.: 2020 "SOSYAL MEDYADA VERİ SÖMÜRGEÇİLİĞİNİN FACEBOOK UYGULAMASI ÜZERİNDEN İNCELENMESİ", **Turkish Online Journal of Design Art and Communication**, 10 (1), Retrieved from

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/tojdac/issue/50949/664723>, s.45-57.

- YILDIRIM, A. & ŞİMŞEK, H.: 2018 **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**, 11. bs., Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- "YOU ARE SO HIP, DARLING: MATERIALS RESEARCHER S DO STAND-UP COMEDY": 2015 **MRS Bulletin**, 40(8), <https://doi.org/10.1557/mrs.2015.187>, s. 632–634.
- YURTCAN, E.: 2015 **Yargıtay Kararları Işığında Türk Ceza Kanunu (Genel Hükümler)**, Cilt:1, 2. bs., Ankara: Türkiye Barolar Birliği.
- YÜCE, M.: 2020 "Türkiye stand up'ının ötekileri: Politik mizah ve kadınlar", **Çatlak Zemin**, Yayın Tarihi: 25 Mart 2020. <https://catlakzemin.com/turkiye-stand-upinin-otekileri-politik-mizah-ve-kadinlar/>, Erişim Tarihi: 24.07.2021