T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

ORYANTALİZM BAĞLAMINDA ALMAN KARİKATÜRLERİNDE TÜRK ALGISI (1909-1918)

Atilla KURNAZ

DOKTORA TEZİ

Danışman: Doç. Dr. Alper KELEŞ

HAZİRAN- 2025

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ORYANTALİZM BAĞLAMINDA ALMAN KARİKATÜRLERİNDE TÜRK ALGISI (1909-1918)

DOKTORA TEZİ

Atilla KURNAZ

Enstitü Anabilim Dalı: Alman Dili ve Edebiyatı

"Bu tez 13/06/2025 tarihinde online olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir."

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ
Prof. Dr. Yonca İLDEŞ	Başarılı
Doç. Dr. Alper KELEŞ	Başarılı
Doç. Dr. Gökhan Şefik ERKURT	Başarılı
Doç. Dr. Muhammed Zahit CAN	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Mahmud Sami TÜRK	Başarılı

ETİK BEYAN FORMU

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?

Evet ☐

Hayır ☒

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.)

Atilla KURNAZ

13/06/2025

ÖN SÖZ

Bu tez, 1909-1918 yılları arasında yayımlanan Alman karikatür dergilerinde Doğu'ya ve özellikle Osmanlı İmparatorluğu'na yönelik algıların oryantalist temsiller bağlamında analizini amaçlamaktadır. Hem akademik hem de kişisel düzeyde oldukça yoğun ve öğretici geçen çalışma süreci, kapsamı itibarıyla uzun soluklu bir yolculuğa dönüştü. Dokuz yıla yayılan bir dönemi kapsayan altı farklı dergide toplamda 56.150 sayfadan fazla materyali incelemek, yalnızca akademik bir çaba değil; aynı zamanda sabır, dikkat ve disiplin gerektiren zorlu bir süreçti.

Süreç boyunca hiçbir zaman yalnız yürümedim. Öncelikle, akademik rehberliği ve yönlendirmeleriyle bana yol gösteren, her zaman anlayışla destek olan değerli danışmanım Doç. Dr. Alper KELEŞ'e en içten teşekkürlerimi sunuyorum. Tez izleme sürecinde bilgi ve tecrübeleriyle katkı sağlayan Doç. Dr. Muhammed Zahid CAN ve Dr. Öğr. Üyesi Mahmud Sami TÜRK hocalarıma da müteşekkirim. Ayrıca savunma jürisinde yer alan Doç. Dr. Gökhan Şefik ERKURT ve Doç. Dr. Meryem NAKİBOĞLU hocalarıma katkılarından dolayı teşekkürü bir borç bilirim.

Akademiye duyduğum sevgiyi perçinleyen, yalnızca bir hoca değil aynı zamanda bir ilham kaynağı olan Prof. Dr. Yonca İLDEŞ hocama en derin şükranlarımı sunuyorum. Bu çalışmanın fikrî temellerini atan, beni karikatürü görmeye değil düşünmeye sevk eden çok kıymetli hocam Prof. Dr. Necmettin ALKAN'a ayrıca minnettarım.

Araştırma ve yazım sürecinde düşünsel katkılarıyla bana eşlik eden kıymetli arkadaşlarım Dr. Öğr. Üyesi Burak Çıtır, Dr. Öğr. Üyesi Efe Yeşildurak, Dr. Öğr. Üyesi Menderes Kurt, Arş. Gör. Mehmet Kerim, Arş. Gör. Dr. Mehmet Mustafa Örücü ve Arş. Gör. Muhammed Tarık Ablak'a teşekkür ederim. Zaman zaman bir cümle, bazen yalnızca bir kelime ile bile motivasyonumu yeniden kazanmamı sağladılar.

Sürecin en büyük destekçileri, en kıymetli varlıklarım olan sevgili refikam Havva Kurnaz ile sevgili çocuklarım İlter Nogay, Almıla ve Göktürk İlter'dir. Akademik bir emeğin yalnızca yazılan sayfalardan ibaret olmadığını; asıl gücünü, o sayfalara ulaşmayı mümkün kılan içsel dayanaktan aldığını düşünen biri olarak, hayatımı anlamlı kılan bu dörtlünün varlığı, sevgisi, sabrı ve inancı, yürüdüğüm yolun görünmeyen ama en sağlam zeminini oluşturmuştur. Gecikmiş sofralar, bölünmüş zamanlar, ertelenmiş anlar… Her biri verilen emeğin sessiz tanıklarıydı. Varlıklarıyla güç verdikleri, sevgileriyle her an yanımda olduklarını hissettirdikleri için her birine sonsuz minnettarlık duyuyorum.

Ayrıca varlıklarıyla her zaman güç bulduğum, sevgilerini hiçbir zaman esirgemeyen babam Ahmet Kurnaz ve annem Kadriye Kurnaz'a; her daim yanımda olan, manevi desteğini hep hissettiren ablam Dilek Kurnaz ve abim Ercan Kurnaz'a kalpten teşekkür ederim. Bu süreçte yalnızca sözleriyle değil, varlıklarıyla da yükümü hafifleten birer dayanak oldular.

Ne zaman ihtiyaç duysam, tereddütsüz bir şekilde kitap temin ederek desteğini hissettiren sevgili yeğenim Asya Kaba'ya da özellikle teşekkür ederim. Küçük bir yardımın büyük bir anlam taşıdığını bana bir kez daha gösterdi.

Bu tez yalnızca bir akademik çalışma değil, aynı zamanda hem geçmişle hem de benliğimle kurduğum uzun soluklu bir diyaloğun ürünüdür. Umuyorum ki bu çalışma, Alman Dili ve Edebiyatı alanında oryantalist görsel temsillere dair yapılan tartışmalara mütevazı bir katkı sunar.

Atilla KURNAZ

13/06/2025

İÇİNDEKİLER

TABLO LİSTESİ……...iii
ŞEKİL LİSTESİ iv
GÖRSEL LİSTESİ v
ÖZET viii
ABSTRACT ix

GİRİŞ 1
1. BÖLÜM: ORYANTALİZM: KAVRAM, TARİHSEL SÜREÇ VE ALMAN PERSPEKTİFİ 13
1.1. Batı'nın Doğu Algısının Tarihsel Gelişimi 16
1.2. Oryantalizmin Kavramsallaşması ve Tarihsel Seyri 19
1.3. Teolojik Kökenlerden Filolojik Geleneklere Alman Oryantalizmi 28
1.4. II. Meşrutiyet ve II. Abdülhamid Dönemi 34
1.4.1. Siyasi İstikrarsızlık Ve Yükselen Milliyetçilik: Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Yılları 38
1.4.2. Adım Adım Birinci Dünya Savaşı'na 40
2. BÖLÜM: GÜLME VE MİZAH KURAMLARI IŞIĞINDA KARİKATÜR 43
2.1. Gülme Eylemi ve Kuramsal Yaklaşımlar: Üstünlük, Uyumsuzluk ve Rahatlama Kuramları 45
2.1.1. Üstünlük Kuramı: Gülmenin Güç ve Zafer İlişkisi 48
2.1.2. Uyumsuzluk Kuramı: Beklenti ve Gerçeklik Arasındaki Çelişki 49
2.1.3. Rahatlama Kuramı: Gülmenin Psikolojik ve Toplumsal İşlevi 51
2.2. Mizahın Tanımı ve Toplumsal İşlevleri 52
2.3. Edebiyatta Mizahın Biçimleri: Satir, İroni ve Parodi 61
2.3.1. Satir: Mizahın Eleştirel Dili 62
2.3.2. Edebiyatta İroni ve Eleştirel Söylem 63
2.3.3. Parodi: Eleştirel Mizah 65
2.4. Karikatür: Mizahın ve Eleştirinin Görsel Dili 68
2.5. Karikatür ve Edebiyat İlişkisi: Mizah, Eleştiri ve Anlatı Arasındaki Etkileşim 79

2.5.1. Edebiyat, Karikatür ve Propaganda: İdeolojik Yönlendirme ve Toplumsal Algı 87
2.6. Alman Karikatür Geleneği: Edebiyat, Mizah ve Toplumsal Eleştiri 90
3. BÖLÜM: ALMAN MİZAH DERGİLERİNDE ORYANTALİST TEMSİLLER: 1909-1918 KARİKATÜRLERİNİN ANALİZİ 95
3.1 İncelenen Dergilerin Tarihsel ve İdeolojik Arka Planı 95
3.1.1. Kladderdatsch: Muhafazakâr Siyasi Mizahın Temsilcisi 96
3.1.2. Fliegende Blätter: Sanat ve Hiciv Dergisi 97
3.1.3. ULK: Alman Mizahında Merkez-Liberal Duruş 98
3.1.4. Der Wahre Jacob: Sosyalist Mizah 99
3.1.5. Simplicissimus: Eleştirel Mizahın Estetik Üssü 100
3.1.6. Jugend: Estetik Yenilikten Politik Hicve 101
3.2. Karikatür Analizinde Yöntemsel Yaklaşım 101
3.2.1. Kod Bulutu ve Kod Haritası ile Görsel Söylem Çözümlemesi 102
3.3. Alman Karikatürlerinde Oryantalist Algı ve Stereotiplerin Analizi 103
3.4. Alman Karikatürlerinde II. Abdülhamid Algısı 122
3.5. Alman Karikatürlerinde "Hasta Adam" 138
3.6. Alman Karikatürlerinde Savaşlar 156
3.6.1. Alman Karikatürlerinde Balkan Savaşları 156
3.6.2. Alman Karükatürlerinde Çanakkale Savaşı 173
3.7. Alman Karikatürlerinde Türk-Alman İlişkileri 187
3.8. Alman Karikatürlerinde Türk-İtilaf Devletleri 208
3.8.1. Alman Karikatürlerinde Türk-İngiliz İlişkileri 219
3.8.2. Alman Karikatürlerinde Türk-İtalyan İlişkileri 234
3.8.3. Alman Karikatürlerinde Türk-Rus İlişkileri 246

SONUÇ 260
KAYNAKÇA 269
EK 289
ÖZ GEÇMİŞ 506

TABLO LİSTESİ

Tablo 1: Alman Karikatürlerinde Oryantalizm Temasına İlişkin Bulgular.....119
Tablo 2: Alman Karikatürlerinde Sultan Abdülhamid Temasına İlişkin Bulgular..... 136
Tablo 3: Alman Karikatürlerinde Hasta Adam temasına ilişkin bulgular..... 152
Tablo 4: Alman Karikatürlerinde Balkan Savaşı Temasına İlişkin Bulgular..... 168
Tablo 5: Alman Karikatürlerinde Çanakkale Savaşı Temasına İlişkin Bulgular 184
Tablo 6: Alman Karikatürlerinde Türk-Alman İlişkileri Temasına İlişkin Bulgular ... 203
Tablo 7: Alman Karikatürlerinde Türk-İtilaf Devletleri İlişkileri Temasına İlişkin Bulgular..... 215
Tablo 8: Alman Karikatürlerinden Türk-İngiliz İlişkileri Temasına İlişkin Bulgular.. 230
Tablo 9: Alman Karikatürlerinde Türk-İtalyan İlişkileri Temasına İlişkin Bulgular ... 242
Tablo 10: Alman Karikatürlerinde Türk-Rus İlişkileri Temasına İlişkin Bulgular..... 255

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1: Mizahın Temel Bilişsel, Duygusal ve Davranışsal Unsurları 57
Şekil 2: Alman karikatürlerinde Oryantalizm Temasına İlişkin Kod Bulutu 120
Şekil 3. Alman karikatürlerinde Oryantalizm Temasına İlişkin Kod Haritası 121
Şekil 4: Alman Karikatürlerinde Abdülhamit Temasına İlişkin Kod Bulutu 137
Şekil 5: Alman Karikatürlerinde Abdülhamit Temasına İlişkin Kod Haritası 137
Şekil 6: Alman karikatürlerinde Hasta Adam Temasına İlişkin Kod Bulutu 153
Şekil 7: Alman Karikatürlerinde Hasta Adam Temasına İlişkin Kod Haritası..... 154
Şekil 8: Alman karikatürlerinde Balkan Savaşı temasına ilişkin kod bulutu 170
Şekil 9: Alman Karikatürlerinde Balkan Savaşı Temasına İlişkin Kod Haritası..... 171
Şekil 10: Alman Karikatürlerinde Çanakkale Savaşı Temasına İlişkin Kod Bulutu.... 185
Şekil 11: Alman Karikatürlerinde Çanakkale Savaşı Temasına İlişkin Kod Haritası .. 186
Şekil 12: Alman Karikatürlerinde Türk-Alman İlişkileri Temasına İlişkin Kod Bulutu 205
Şekil 13: Alman Karikatürlerinde Türk-Alman İlişkileri Temasına İlişkin Kod Haritası 206
Şekil 14: Alman Karikatürlerinde Türk-İtilaf Devletleri İlişkileri Temasına İlişkin Kod Bulutu 217
Şekil 15: Alman Karikatürlerinde Türk-İtilaf Devletleri İlişkileri Temasına İlişkin Kod Haritası 218
Şekil 16: Alman Karikatürlerinde Türk-İngiliz Temasına İlişkin Kod Bulutu..... 232
Şekil 17: Alman Karikatürlerinde Türk-İngiliz Temasına İlişkin Kod Haritası..... 233
Şekil 18: Alman Karikatürlerinde Türk-İtalyan İlişkileri Temasına İlişkin Kod Bulutu 243
Şekil 19: Alman Karikatürlerinde Türk-İtalyan İlişkileri Temasına İlişkin Kod Haritası 244
Şekil 20: Alman Karikatürlerinde Türk-Rus İlişkileri Temasına İlişkin Kod Bulutu .. 256
Şekil 21: Alman Karikatürlerinde Türk-Rus İlişkileri Temasına İlişkin Kod Haritası 257

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: Gian Lorenzo Bernini-Masum 11 Karikatürü 70
Görsel 2: Emperyalizm ve Küresel Güç Rekabeti 70
Görsel 3: Modern Bir Reformcu 71
Görsel 4: Westminster Avı (1788) 73
Görsel 5: Karakterler ve Karikatürler (1743) 74
Görsel 6: Champflury (1821-1889), Fransız Eleştirmen ve Yazar 75
Görsel 7: Charles Darwin-Doğal Seleksiyon 75
Görsel 8: Almanya Kralı I. Kaiser Wilhelm ve Otto von Bismark (1871) 76
Görsel 9: "Die Frauen von Konstantinopel" (İstanbul'un Kadınları" Başlıklı Karikatür 105
Görsel 10: "Die erste Telephonistin in Konstantinopel" (İstanbul'da İlk Santral Memuresi) Başlıklı Karikatür 108
Görsel 11: "Badding im Osten"(Badding Doğuda) Başlıklı Karikatür 110
Görsel 12: "*Die Katastrophe am östlichen Firmament"* ("Doğu Ufkundaki Felaket") Başlıklı Karikatür 112
Görsel 13: *Simplicissimus*'ta yayımlanan "Morgenröte im Harem" (Haremdeki Şafak) Başlıklı Karikatür 114
Görsel 14: "Das türkische Parlament" (Türk Parlamentosu) Başlıklı Karikatür 116
Görsel 15: "Der gepflasterte Türke" (Bantlanmış Türk) Başlıklı Karikatür 123
Görsel 16: "Abdul Hamids letzte Kraftprobe" (Abdülhamid'in Son Güç Denemesi) Başlıklı Karikatür 125
Görsel 17: "Die türkische Finanzreform" (Türk Mali Reformu) Başlıklı Karikatür 127
Görsel 18: *"Der Koran kann alles"* (Kur'an her şeyi yapabilir) Başlıklı Karikatür 129
Görsel 19: "Abdul Hamid auf den Trophäen seiner Regierungskunst" Başlıklı Karikatür 131
Görsel 20: "Exsultan Abdul Hamid" Başlıklı Karikatür 132
Görsel 21: Die neue Kopfbedeckung des Türken oder: Der ausschlaggebende Teil" (Türk'ün Yeni Başlığı veya Belirleyici Kısım) Başlıklı Karikatür 134
Görsel 22: "Der neue Status quo" (Yeni Statüko) Başlıklı Karikatür 139
Görsel 23: "Der Herr der Welt in Nöten" (Dünyanın Efendisi Zor Durumda) Başlıklı Karikatür 142

Görsel 24: "Im Konstitutionellen Krankensaal Des Ostens" (Doğu'nun Anayasal Hastane Koğuşunda) Başlıklı Karikatür 145
Görsel 25: "Exmittiert" (Dışlanmış) Başlıklı Karikatür 148
Görsel 26: "Die Türkei bei der Einweihung des Haager Friedenspalastes" (Türkiye, Lahey Barış Sarayı'nın açılışında) Başlıklı Karikatür 150
Görsel 27: "Der Türke und die Balkanesen" (Türk ve Balkanlılar) Başlıklı Karikatür 158
Görsel 28: "Der Rattenkönig des Balkans" (Balkanların Sıçan Kralı) Başlıklı Karikatür 160
Görsel 29: "Die drei Balkanmetzger" (Üç Balkan Kasabı) Başlıklı Karikatür 163
Görsel 30: "Der Brand am Balkan" (Balkan'daki Yangın) başlıklı karikatür 166
Görsel 31: "Ali Baba Und Die Vierzig Räuber." (Ali Baba Ve Kırk Haramiler) Başlıklı Karikatür 174
Görsel 32: "Die Dardanellen-Falle" (Çanakkale Tuzağı) Başlıklı Karikatür 176
Görsel 33: Alman Mizah Dergisi *Kladderadatsch*'ta Başlıksız Bir Karikatür 178
Görsel 34: "Gebet Des Russischen Freundes" (Rus Dostun Duası) Başlıklı Karikatür 181
Görsel 35: "Der 'Schirm' Der Muselmannen" Başlıklı Karikatür..... 188
Görsel 36: "Türkisches Angebot" ("Türk Teklifi") Başlıklı Karikatür..... 191
Görsel 37: *"Orient-Express 1916"* (Doğu Ekspresi 1916) Başlıklı Karikatür..... 194
Görsel 38: *"Goethe in Stambul"* ("Goethe İstanbul'da") Başlıklı Karikatür 196
Görsel 39: *"Im Zeichen Der Schwertlilie"* ("İris Çiçeği İşaretinin Altında") Başlıklı Karikatür 198
Görsel 40: *"Razzia"* ("Baskın") Başlıklı Karikatür 200
Görsel 41: *"Türken-Nummer"* ("Türk Sayısı") Başlıklı Karikatür 209
Görsel 42: *"Zoologisches aus dem Orient"* ("Doğu'dan Zoolojik Gözlemler") Başlıklı Karikatür 211
Görsel 43: *Kladderadatsch* mizah dergisinin kapak sayfasında yayınlanan karikatür 213
Görsel 44: *"Vor Taschendieben wird gewarnt!"* ("Yankesicilere karşı uyarı!") Başlıklı Karikatür 220
Görsel 45: *Britische Angst"* ("Britanya'nın Korkusu") Başlıklı Karikatür..... 222

Görsel 46: *"Poseidon in fataler Lage bei den Dardanellen"* ("Çanakkale Boğazı'nda (Dardanelya'da) Poseidon'un Çaresiz Durumu") Başlıklı Karikatür 224
Görsel 47: *"John Bull beim Zahnarzt"* ("John Bull Diş Doktorunda") Başlıklı Karikatür 226
Görsel 48: *"Kut-el-Amara"* (Kut-ül-Amare) Başlıklı Karikatür 228
Görsel 49: *"Allah akbar!"* ("Allah büyüktür") Başlıklı Karikatür 235
Görsel 50: *Rinaldini in Nöten"* ("Rinaldini Zor Durumda") Başlıklı Karikatür 238
Görsel 51: *"Der tripolitanische Ringkampf"* (Trablus Güreşi) Başlıklı Karikatür 240
Görsel 52: *"Die Dob-rutschpartie"* (Dobruca kayak partisi) Başlıklı Karikatür 246
Görsel 53: 1 Ekim 1915 Tarihinde *ULK* Dergisinde Yayımlanan Karikatür 248
Görsel 54: "Das Testament Peters des Großen" (Büyük Petro'nun Vasiyeti) Başlıklı Karikatür 251
Görsel 55: *"Adrianopel"* Başlıklı Karikatür 253

ÖZET

Başlık: Oryantalizm Bağlamında Alman Karikatürlerinde Türk Algısı (1909-1918)

Yazar: Atilla KURNAZ

Danışman: Doç. Dr. Alper KELEŞ

Kabul Tarihi: 13/06/2025 **Sayfa Sayısı:** ix (ön kısım) + 288 (ana kısım) + 219 (ek)

Bu çalışma, 1909-1918 yılları arasında yayımlanan Kladderadatsch, Simplicissimus, Fliegende Blätter, ULK, Der Wahre Jacob ve Jugend gibi önde gelen Alman mizah dergilerinde yer alan karikatürler aracılığıyla Doğu'nun nasıl temsil edildiğini veortaya çıkan temsillerin ardındaki oryantalist anlatı yapısını analiz etmeyi amaçlamaktadır. Görsel söylem analizine dayalı araştırma, mizahın sadece eğlence aracı değil, aynı zamanda güçlü bir siyasi ve kültürel propaganda unsuru olduğunu ortaya koymuştur. Karikatürlerde Osmanlı İmparatorluğu, genellikle egzotik, irrasyonel ve geri kalmış bir "öteki" olarak betimlenmiştir. Hilal, fes, cami ve geleneksel kıyafetler gibi oryantalist semboller bu temsillerde sıklıkla kullanılmıştır. Özellikle "Hasta Adam" metaforu ve II. Abdülhamid'e yönelik karikatürler, Osmanlı'nın zayıflığını ve Batı müdahalesine duyduğu ihtiyaç fikrini pekiştiren ideolojik araçlar olarak ön plana çıkmıştır. Balkan Savaşları'nda Osmanlı, edilgen bir figür olarak sunulurken, Çanakkale Savaşı'nda ise Almanya ile birlikte kahramanca bir direnişin simgesi hâline getirilmiştir. Alman kamuoyuna yönelik temsiller, dönemin siyasi gelişmelerine paralel olarak değişkenlik göstermiştir. Tezin temel bulgusu, Alman mizah dergilerinde yer alan Osmanlı temsillerinin sabit ve tek boyutlu olmadığı; aksine, siyasi ve askeri koşullara göre sürekli yeniden üretildiği ve bir propaganda aracı işlevi gördüğüdür.

Anahtar Kelimeler: Oryantalizm, Alman Karikatürü, Türk Algısı, Mizah, Propaganda

ABSTRACT

Title of Thesis: The Perception of Turks in German Caricatures in the Context of Orientalism (1909-1918)

Author of Thesis: Atilla KURNAZ

Supervisor: Assoc. Prof. Alper KELEŞ

Accepted Date: 13/06/2025 **Number of Pages:** ix (pre text) + 288 (main body) + 219 (add)

This dissertation examines how the East was represented through caricatures published in prominent German satirical magazines between 1909 and 1918, including Simplicissimus, Kladderadatsch, Fliegende Blätter, ULK, Der Wahre Jacob, and Jugend. The primary aim is to uncover the orientalist narrative structures underlying these representations and to highlight the ideological functions of visual culture. Utilizing visual discourse analysis, the study demonstrates that humor served as a powerful medium for reproducing and disseminating cultural stereotypes. The Ottoman Empire is portrayed as an exotic, irrational, and backward "other," frequently depicted with orientalist symbols such as the crescent, fez, mosque, hookah, and traditional garments. The "Sick Man" metaphor and caricatures of Abdulhamid II functioned as ideological tools reinforcing perceptions of Ottoman weakness and the necessity for Western intervention. However, in the context of the Gallipoli Campaign and the Turkish-German alliance, the Ottoman Empire was also represented as a symbol of heroic resistance, allowing for more positive depictions. Another key finding is that these orientalist portrayals were not fixed but dynamically shaped by contemporary political and military developments. By revealing how visual culture operated as a means of ideological persuasion, this study contributes to both the field of Orientalism and broader research in media and propaganda. It underscores the significance of caricature as a historical source that reflects and influences public opinion, national identity, and international relations in early twentieth-century Germany.

Keywords: Orientalism, German Caricature, Perception of Turks, Humor, Propaganda

GİRİŞ

Oryantalizm (Şarkiyatçılık), Batı kültürlerinin Doğu kültürlerine yönelik algılarını ifade eden bir kavramdır. Söz konusu kavram, özellikle on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda, Osmanlı Devleti ve Doğu'nun diğer bölgeleri hakkında Batılı ressamlar, yazarlar, şairler ve diğer sanatçılar arasında yaygınlık kazanmıştır. Batı'nın Doğu'ya duyduğu ilginin bir sonucu olan oryantalizm, kültürler arası ilişkilerde ve Batı'nın Doğu'ya bakışında önemli bir rol oynamış, sıkça tartışılan bir konu hâline gelmiştir.

Doğu-Batı ayrımı Akdeniz tarihinin değişmez bir değeri gibi görünmektedir. Doğu ile Batı, Antik Çağ'dan beri sanki bir hesaplaşma içerisinde olup Akdeniz de bu hesaplaşmanın hem tam ortası hem de ayrılma bölgesidir. Batı'nın Müslüman Doğu'yu öteki olarak nitelendirmesi ve tehlikeli bir coğrafya ve toplum olarak görmesi, on birinci ve on üçüncü yüzyıllar arasında Katolik kilisenin önderliğinde yapılan Haçlı Seferleri ile gerçekleşmiştir. Esasen oryantalizmin net olarak ne zaman başladığını belirlemek zor olsa da genel kanı Haçlı Seferleri sonrasında ortaya çıktığı yönündedir. Aydınlanmanın yoğunlaştığı on sekizinci yüzyıl oryantalizm, Batı kültürünün vazgeçilmez bir aracı olmuştur (Kula, 2018: 62). On yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda modern anlamda temeli oluşturulan oryantalizm, on dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde ise geniş bir alanda çalışılan disiplin haline gelmiştir (Türkmen, 2018: 156). Dönemin siyasi, sosyal ve ekonomik şartları Doğu'nun tanınması ve bilinmesini önemli ölçüde zorunlu kılmıştır. Artan ilgiyle birlikte oryantalizm üzerine pek çok eser yazılmış, üniversitelerde kürsüler kurulmuş ve dersler verilmiştir.

1909-1918 yılları arasındaki dönem, Almanya ile Doğu arasındaki ilişkide siyasi, sosyal ve kültürel alışverişlerle karakterize edilen önemli bir bölümü temsil etmektedir. Tarihsel bağlam içinde değerlendirildiğinde, Alman toplumu kendisini endüstriyel ilerlemenin, genişleyen sömürgeci tavrın ve Birinci Dünya Savaşı ile doruğa ulaşan küresel çatışmaların kavşağında bulunmaktadır. Emperyalist ideolojilerin hızlı büyümesi ve savaş öncesi dönemi tanımlayan karmaşık ittifaklar ağı, Almanya'nın Doğu'yu hem siyasi bir müttefik hem de kültürel bir "Öteki" olarak algılamasını şekillendirmektedir. Bu dönüşümlerin ortasında, popüler medya, özellikle de karikatür dergileri, halkın algılarını ve siyasi duygularını şekillendirmede önemli bir rol oynamıştır. Karikatür, hicivle ilgili bir görsel form olarak, hâkim stereotiplerin, önyargıların ve ideolojilerin geniş bir kitleye

iletilebileceği güçlü bir ortam sağlamıştır. Bu dönemde Alman karikatür dergilerinde Doğu'nun tasviri, Doğu'ya ilişkin Alman hayal gücünün, önyargılarının ve siyasi anlatılarının analiz edilebileceği ilgi çekici bir mercek sunmaktadır.

Çalışmanın odak noktası, 1909–1918 yılları arasında yayımlanan Alman karikatür dergilerinde Doğu'nun nasıl temsil edildiğini incelemektir. Karikatürler üzerinden yapılan analizler, yalnızca yüzeydeki mizahi unsurları değil; aynı zamanda alt metinlerde yer alan algıları, stereotipleri ve görsel tasvirlerin ardındaki siyasi motivasyonları da açığa çıkarmayı hedeflemektedir. İnşa edilen Doğu imajı, özellikle Osmanlı İmparatorluğu ve Arap toplulukları başta olmak üzere, kültürel olarak 'uzak' görülen coğrafyaları kapsamaktadır. Aynı zamanda bu temsil biçimleri, Doğu toplumlarına yönelik egzotikleştirici ve indirgemeci yaklaşımların bir yansıması olarak değerlendirilmelidir. Yirminci yüzyılın başlarında Almanya'da şekillenen oryantalist eğilimleri anlamaya yönelik bu analiz, tarihsel ve kültürel yorumlarla görsel söylem çözümlemesi arasında bir köprü kurmayı amaçlamaktadır. Görsel temsillerin dönemin siyasi ideolojileri, kültürel anlatıları ve genel sosyo-politik atmosferle nasıl kesiştiği, çalışmanın temel sorgulama alanlarından birini oluşturmaktadır.

Karikatürleri yalnızca mizahi tasvirler olarak değerlendiren indirgemeci yaklaşımların ötesine geçmeyi amaçlayan bu çalışma, görsel imgelerin içine gömülü olan derin anlam katmanlarını açığa çıkarmayı hedeflemektedir. Özellikle kültürel üstünlük iddiaları, siyasi ittifak dinamikleri ve toplumsal korkular gibi unsurların, görsel anlatılar aracılığıyla nasıl iletildiği detaylı biçimde analiz edilecektir. Söz konusu dönemde milliyetçilik, militarizm ve egzotik olana duyulan ilgi belirgin biçimde yükselişe geçmiş; bu eğilimler ise görsel kültürde güçlü karşılıklar bulmuştur. Karikatür dergilerinde öne çıkan tematik kesişimler incelenerek, Doğu'nun Alman imgeleminde nasıl kurgulandığına ve bu kurguların toplumsal tutumlar üzerindeki yansımalarına dair daha derinlikli bir perspektif sunulması hedeflenmektedir.

Araştırmada tarihsel süreç göz önünde bulundurularak karikatürlerdeki oryantalist temsiller siyasi, toplumsal ve kültürel bir çerçevede değerlendirilmiştir. Tezin temel amacı, Alman karikatürlerinde yer alan oryantalist temsilleri analiz ederek, yirminci yüzyılın başlarında Almanya'daki oryantalist söylemin yayılma biçimlerini ve bu söylemin siyasi amaçlarla nasıl araçsallaştırıldığını ortaya koymaktır. Karikatürlerin tarihsel belge niteliğiyle ele alınması ise, görsel kültür ile siyasi propaganda arasındaki

etkileşime dair yeni bir bakış açısı sunarak, dönemin ideolojik yapılarının görselleştirilmesine ışık tutacaktır.

Araştırma Konusu

Araştırmanın odak noktası, 1909–1918 yılları arasında yayımlanan Alman karikatür dergilerinde Doğu toplumlarının ve kültürlerinin nasıl tasvir edildiğinin incelenmesidir. Bir görsel hiciv biçimi olarak karikatür, yalnızca kamuoyunu yansıtan değil, aynı zamanda onu şekillendiren etkili bir mecra olarak değerlendirilmiştir. Çalışmada, Alman medyasının kültürel, dini ve siyasi farklılıkları ön plana çıkararak Doğu imgelerini nasıl inşa ettiği sorgulanmaktadır. Özellikle Jön Türk Devrimi, Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı gibi dönemin kritik gelişmeleri, Almanya'nın Doğu'ya yönelik bakışını doğrudan etkileyen faktörler arasında yer almaktadır. Seçilmiş karikatür dergilerinin detaylı analizi yoluyla, Doğu'nun siyasi çıkarlar doğrultusunda nasıl temsil edildiği ve bu temsillerin kamuoyu algısı ile kültürel hafıza üzerindeki etkileri ortaya konulmaya çalışılmaktadır.

Alman karikatürlerinde Doğu toplumlarına yönelik tasvirler homojen değildir; aksine, 1909–1918 arasındaki çalkantılı dönemde değişen siyasi dengelerden ve uluslararası ittifaklardan doğrudan etkilenmiştir. Örneğin Almanya'nın savaş müttefiki olan Osmanlı İmparatorluğu, bazen asil bir müttefik, bazen de rehberliğe ihtiyaç duyan egzotik ve geri kalmış bir ortak olarak ikili bir şekilde tasvir edilmiştir. Bu tasvirlerdeki nüanslar, Alman toplumunun Doğu ile olan ilişkisini nasıl gördüğüne, hayranlık ve küçümseme arasında gidip geldiğine dair fikir vermektedir. Çalışma, söz konusu temsil çeşitliliğini çözümlemeyi; farklı karikatürlerde Doğulu liderlerin, kültürel simgelerin ve gündelik yaşam sahnelerinin nasıl kurgulandığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda görsel anlatılar, sıklıkla estetik hayranlığı Batı-merkezli bir üstünlük söylemiyle harmanlayan karmaşık ideolojik yapıların taşıyıcısı olarak ele alınacaktır.

Çalışma ayrıca *Simplicissimus, Kladderadatsch, Fliegende Blätter, ULK, Der Wahre Jacob, Jugend* gibi popüler karikatür dergilerinin bu imgelerin halka yayılmasındaki rolünü araştıracaktır. Bu yayınlar yaygın bir şekilde dağıtılmış ve kamusal söylemin şekillenmesinde önemli bir etkiye sahip olmuştur. Bu araştırma, bu dergilerin içeriğini analiz ederek Doğu'ya ilişkin Alman görsel kültürüne hâkim olan tema ve anlatılara kapsamlı bir genel bakış sağlayacaktır. Bu, Doğu toplumlarının algılanan egzotizmini ve

ötekiliğini vurgulamak için sıklıkla kullanılan Doğu kıyafetleri, mimarisi ve geleneklerinin tasvirleri gibi yinelenen motiflerin incelenmesini de içermektedir.

Araştırmanın Önemi

1909-1918 tarihleri arasındaki döneme ait Alman karikatürlerinde Doğu'nun temsilini anlamak birkaç nedenden ötürü önemlidir. Her şeyden önce, görsel kültürün büyük küresel değişimlerin yaşandığı bir dönemde halkın yabancı kültürlere ve siyasi oluşumlara yönelik tutumlarını nasıl etkilediğini çözmeye yardımcı olur. Birinci Dünya Savaşı'na giden ve savaşı da kapsayan yıllar yoğun milliyetçi duyguların hâkim olduğu bir dönemdi ve görsel medya var olan duyguların gerek yansıtılmasında gerekse şekillendirilmesinde kilit bir rol oynamaktadır. Karikatürler, karmaşık siyasi ve kültürel fikirleri kolayca sindirilebilir imgelere dönüştürme yetenekleriyle, kamuoyunu etkilemede özellikle etkili olmuştur. Karikatür temsillerinin incelenmesi yoluyla, Doğu'nun farklı ve hiyerarşik olarak alt konumda kurgulanmasında görsel kültürün üstlendiği rol açıklığa kavuşturulmaya çalışılmaktadır.

Diğer taraftan bu analiz, Edward Said'in detaylandırdığı Oryantalizm kavramını, Birinci Dünya Savaşı öncesi Almanya'sına özgü sosyo-politik bağlamına yerleştirerek söz konusu kavram hakkındaki daha geniş söyleme katkıda bulunmaktadır. Oryantalist uygulamaları sömürgecilik faaliyetlerinden büyük ölçüde etkilenen İngiltere veya Fransa'nın aksine, Almanya'nın Doğu tasviri jeopolitik çıkarları ve ittifakları, özellikle de Osmanlı İmparatorluğu ile olan ilişkisi tarafından şekillendirilmiştir. Yapılan çalışma, siyasi ittifaklar ve kültürel temsiller arasındaki etkileşimi vurgulayarak bu nüansları inceleyecektir. Bu bağlamda Alman Oryantalizmi, doğrudan sömürgeci kontrolden ziyade kültürel hegemonya ve ideolojik hizalanma kurmakla ilgiliydi. Karikatür dergilerindeki Doğu tasvirleri, Alman kültürel üstünlüğünü pekiştirmeye hizmet etmekle beraber Birinci Dünya Savaşı sırasında Osmanlı İmparatorluğu ile siyasi dayanışmayı da teşvik etmiştir.

Bunun yanı sıra araştırma, incelenen dönemin ötesinde de devam eden önyargının ve kültürel anlatıların inşasına dair içgörüler sunmaktadır. Bu erken yirminci yüzyıl tasvirleri, Batı'nın Doğu algısını etkilemeye devam eden birçok önyargının temelini atmıştır. Bu karikatürleri incelemek suretiyle araştırma, görsel medyanın kültürel önyargıları sürdürme mekanizmalarını ortaya çıkaracak ve böylece temsil, önyargı ve kültürel yanlış anlama gibi çağdaş konulara tarihsel bir bakış açısı sunacaktır.

Bu araştırmanın görsel kültür ve medya çalışmaları için de çıkarımları vardır. Karikatürler genellikle ciddi tarihsel kaynaklar olarak göz ardı edilmekte, sadece eğlence olarak değerlendirilmektedir. Ancak bu çalışma, karikatürlerin toplumsal tutumlar, siyasi ideolojiler ve kültürel kaygılar hakkında zengin bir bilgi kaynağı olduğunu savunmaktadır. Karikatürleri araştırmaya değer görsel belgeler olarak değerlendiren çalışma, erken yirminci yüzyıl Almanyası'nın kültürel ve siyasal yapısını anlamada bu materyallerin sunduğu tarihsel tanıklığı ön plana çıkarmayı amaçlamaktadır. Karikatürler yalnızca halkın tutumlarını yansıtmakla kalmıyor, aynı zamanda bunları aktif bir şekilde şekillendirerek ulusal kimliğin inşasına ve kültürel sınırların belirlenmesine katkıda bulunuyordu.

Literatürde Oryantalizm ile ilgili tartışma devam etmektedir. Edward Said'in *Oryantalizm* (1978) adlı eseri, Batı'nın kendi üstünlüğünü pekiştirmek için Doğu'yu nasıl egzotik ve aşağı bir muadil olarak inşa ettiğini eleştirel bir şekilde inceleyen temel bir çalışma olarak görülmektedir. Said'in çerçevesi edebiyat, sanat ve akademinin nasıl kültürel tahakküm aracı olarak kullanıldığını anlamak için bir mercek sağlar. Said'in fikirlerini temel alan Homi K. Bhabha'nın sömürgeci söylemdeki ikirciklilik ve taklitçilik analizi ve Lisa Lowe'un ırk, sınıf ve toplumsal cinsiyet kesişimleri üzerinden Oryantalizmi incelemesi söylemi daha da zenginleştirmiştir. Bernard Lewis ve Robert Irwin gibi akademisyenlerin tarihsel eleştirileri, Oryantalist akademinin entelektüel geleneklerine odaklanarak karşıt perspektifler eklemektedir. Temsil, güç ve kimlik gibi kavramları merkeze alan çalışmalarıyla öne çıkan bu düşünürler, Oryantalizm üzerine küresel düzeyde şekillenen söylemin oluşumuna yön vermiştir.

Daha geniş küresel bağlamdan Almanya'ya geçerken, Alman Oryantalistlerin alana önemli katkılarını not etmek oldukça önemlidir. Almanya, çoğu Said'in eleştirisinden önceye dayanan zengin bir Oryantalist bakış açısına sahiptir. Örneğin Johann Wolfgang von Goethe, *West-östlicher Divan* adlı eserinde Doğu'ya yönelik romantik bir hayranlığı yansıtmıştır. Benzer şekilde Friedrich Schlegel ve Max Müller dilbilim ve edebiyat çalışmalarına katkıda bulunarak filoloji ve indoloji aracılığıyla Doğu'ya dair algıları şekillendirdiler. Alman Oryantalizminin aynı zamanda, Arapça, Farsça ve Türkçe el yazmalarının incelenmesinde önemli rol oynayan Karl Heinrich Becker ve Carl Brockelmann'ın çalışmalarıyla örneklenen bilimsel ve antropolojik bir boyutu da vardı. Bu katkılar, Doğu çalışmalarının saygın bir akademik disiplin olarak yerleşmesine zemin

hazırladı. On dokuzuncu yüzyılın sonları ve yirminci yüzyılın başlarında Alman Oryantalizmi, özellikle Alman İmparatorluğu'nun Müslümanların çoğunlukta olduğu bölgelerle ittifak arayışına girdiği Birinci Dünya Savaşı sırasında siyasi çıkarlarla giderek daha fazla iç içe geçti. Annemarie Schimmel ve Hans Heinrich Schaeder gibi akademisyenler tasavvuf, Fars edebiyatı ve Orta Doğu'nun kültürel tarihine odaklanarak İslam ve Doğu çalışmalarını daha da ilerlettiler.

Hem küresel hem de bölgesel bağlamlarda yapılan kapsamlı araştırmalara rağmen, özellikle Doğu'nun görsel temsillerinin analizinde önemli boşluklar bulunmaktadır. Bu çalışma, 1909-1918 yılları arasında Alman karikatür dergilerinde Doğu'nun nasıl tasvir edildiğini inceleyerek bu alana katkıda bulunmayı amaçlamaktadır. Geleneksel metin analizlerinin aksine (Alkan, 2016; Daniel, 1989; Demm, 1988; Fuchs, 1921; Lange, 2009; McEwan, 2021; Pektaş, 2019; Plum, 1999; Schulz-Besser, 2010) bu çalışma, Oryantalizm çalışmalarında nispeten ihmal edilen görsel ve hicivsel bir araç olarak karikatüre odaklanmaktadır. Ne var ki araştırma, yalnızca görsel medyaya odaklanmamakta; aynı zamanda edebi analizi de içermekte ve bu karikatürlerin Alman edebiyatında bulunan çağdaş Oryantalist anlatılarla nasıl etkileşime girdiğini ve onları nasıl yansıttığını da incelemektedir. Var olan birleşik yaklaşım, Alman tarihinin dönüştürücü bir döneminde sanat, edebiyat, siyaset ve ideolojinin kesişimine ışık tutarak, kamuoyunun ve stereotiplerin hem erişilebilir görsel hem de metinsel medya aracılığıyla nasıl şekillendirildiğini ortaya koymaktadır. Sanat tarihi, medya çalışmaları, edebi analiz ve Oryantalizmi entegre ederek, araştırma görsel temsiller arasındaki boşluğu doldurmakta ve Doğu kimliklerinin inşasına dair yeni bakış açıları sunmaktadır. Disiplinler arası bakış açısı, araştırmayı mevcut akademik literatürden ayırmakta ve kritik bir tarihsel dönemde Doğu'nun nasıl görselleştirildiği ve anlatılandığına dair daha derinlikli bir kavrayış sunmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Araştırmanın temel amacı, 1909–1918 yılları arasında yayımlanan Alman karikatür dergilerinde Doğu'nun nasıl tasvir edildiğini analiz etmek ve bu temsillerin ardında yatan sosyo-politik dinamikleri anlamaya çalışmaktır. Yapılacak çözümleme, Doğu'ya dair inşa edilen ve sıklıkla hayranlık, korku ve egzotizmin iç içe geçtiği anlatı biçimlerini açığa çıkarmayı hedeflemektedir. Görsel materyallerin sistematik incelenmesi yoluyla çalışma,

şu sorulara yanıt aramaktadır: Doğu'nun temsillerinde hangi temalar baskın hâle gelmiştir? Özellikle Birinci Dünya Savaşı sürecinde bu imgeler Almanya'nın siyasi çıkarlarıyla nasıl ilişkilendirilmiştir? Ve söz konusu karikatürler, Doğu'ya yönelik ulusal kimlik kurgusunun şekillenmesine ne ölçüde katkı sağlamıştır?

Araştırma ayrıca, temsilin farklı katmanlarını anlamak için siyasi liderler, kültürel ikonlar ve gündelik hayatta insanların tutum ve davranışları gibi belirli Doğulu figürlerin tasvirini de inceleyecektir. Sultan V. Mehmed gibi Doğulu liderler, Batılı liderlere kıyasla nasıl tasvir edilmiştir? Doğu kültürünü temsil etmek için hangi semboller kullanılmış ve kullanılmış olan semboller Almanya'nın Doğu algısı hakkında hangi mesajları iletmişti? Araştırma bu sorulara cevap vererek Doğu'nun hem hayranlık uyandırdığı hem de kötü göründüğü, romantikleştirildiği ve çağdışı olduğu karmaşık yolların ayrıntılı bir şekilde anlaşılmasını sağlamayı amaçlamaktadır.

Bu araştırma, karikatürlerde yer alan imgeleri, sembolizmi ve hiciv unsurlarını analiz ederek Oryantalist mecazların Almanya'nın kendi tarihsel, toplumsal ve ideolojik koşulları içinde nasıl yeniden anlamlandırıldığını ve kullanıldığını kapsamlı biçimde ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırma aynı zamanda bu tasvirlerin kamuoyunu nasıl etkilediğini ve incelenen dönemde Almanya'nın dış politikalarını meşrulaştırmada bir rol oynayıp oynamadığını keşfetmeyi amaçlamaktadır. Birinci Dünya Savaşı sırasında karikatürün bir propaganda aracı olarak kullanılmasına özellikle odaklanılacak ve Osmanlı İmparatorluğu'nun bir müttefik olarak tasvir edilmesinin savaş çabalarına kamuoyu desteği sağlamak için nasıl çerçevelendiği incelenecektir.

Ayrıca bu araştırma, söz konusu tasvirlerin daha geniş kültürel etkilerini de araştıracaktır. Karikatürler sadece siyasi ittifakları yansıtmakla kalmamış, aynı zamanda savaştan sonra da uzun süre devam eden kültürel algıları şekillendirmiştir. Aynı anda hem egzotik hem de aşağı bir Doğu imajı inşa eden bu görsel temsiller, Almanya'yı -ve dolayısıyla Batı'yı- kültürel ve ahlaki açıdan üstün olarak konumlandıran bir dünya görüşüne katkıda bulunmuştur. Bu üstünlük duygusu, takip eden yıllarda Almanya'nın Avrupalı olmayan toplumlarla etkileşimlerini şekillendirmede rol oynamış hem diplomatik ilişkileri hem de kültürel alışverişleri etkilemiştir.

Araştırma Yöntemi

Bu araştırmanın metodolojik yaklaşımı, öncelikle tarihsel bağlamsallaştırma ile desteklenen görsel analize dayanmaktadır. *Kladderadatsch, Simplicissimus, Fliegende Blätter, ULK, Der Wahre Jacob, Jugend* gibi önde gelen Alman dergilerindeki karikatürler, Doğu ile ilgili tekrar eden temaları, sembolleri ve anlatıları belirlemek için analiz edilecektir. Görsel analiz, anlamın nasıl inşa edildiğini anlamak için sanatsal tekniklerin, sembol kullanımının ve metin ile imge arasındaki etkileşimin incelenmesini içerecektir. Bu yöntem, söz konusu karikatürleri yirminci yüzyıl başı Almanya'sının sosyo-politik bağlamına yerleştiren tarihsel bir analizle tamamlanacaktır.

Görsel analiz, kompozisyon, sembolizm, abartı ve stereotip kullanımı gibi çeşitli kilit noktalara odaklanacaktır. Almanya ve Doğu arasındaki güç dinamikleri gibi tasvir edilen ilişkileri anlamak için her bir karikatürün kompozisyonu -farklı unsurların görüntü içinde nasıl düzenlendiği- analiz edilecektir. Sembolizm analizin önemli bir bileşeni olacaktır, çünkü birçok karikatür anlam iletmek için kültürel sembollere dayanmaktadır. Örneğin hilal tasvirleri, geleneksel Doğu kıyafetleri veya minare gibi mimari unsurlar genellikle Doğu hakkında belirli fikirleri çağrıştırmak için kullanılmıştır. Araştırma, bu sembolleri etraflıca ele alarak kültürel farklılık ve güç ilişkileri hakkında altta yatan mesajları ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.

Karikatürün belirleyici bir özelliği olan mübalağa da Doğu'ya dair belirli bir izlenim yaratmak için fiziksel ve kültürel özelliklerin nasıl güçlendirildiğini anlamak açısından analiz edilecektir. Bu bağlamda, Doğulu figürlerin genellikle, algılanan ötekiliklerini vurgulayan abartılı özelliklerle (büyük boy türbanlar, uzun sakallar veya abartılı yüz ifadeleri gibi) nasıl tasvir edildikleri incelenecektir. Bu görsel abartılar, özneleri Batılı izleyiciden temelden farklı göstererek insanlıktan çıkarmaya hizmet etmiştir. Araştırma, bu unsurları analiz ederek karikatürlerin ırksal ve kültürel stereotiplerin inşasına nasıl katkıda bulunduğunu keşfedecektir.

Görsel analize ek olarak, bu karikatürlerin üretildiği ve tüketildiği daha geniş sosyo-politik ortamı anlamak için tarihsel bağlamsallaştırma kullanılacaktır. Bu, karikatürlerin içeriğini etkileyen tarihsel olayların ve siyasi ilişkilerin incelenmesini içermektedir. Jön Türk Devrimi, Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı sırasında Almanya'nın Osmanlı İmparatorluğu ile ittifakı, Almanya'nın Doğu'ya ilişkin algılarını şekillendiren önemli tarihsel anlardır. Araştırma, karikatürleri bu tarihsel bağlam içine yerleştirerek, söz

konusu görsel temsillerin ardındaki motivasyonların ve bunların kamuoyu üzerindeki etkilerinin daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

Araştırma aynı zamanda analiz için teorik bir çerçeve sağlamak üzere Oryantalizm ve medya çalışmaları teorilerinden de yararlanacaktır. Edward Said'in Oryantalizm kavramı, Doğu'nun "Öteki" olarak nasıl kurgulandığına ve bu kurguların belirli siyasi amaçlara nasıl hizmet ettiğine odaklanarak karikatürlerin analiz edildiği temel bir mercek görevi görecektir. Medya çalışmaları, bir kitle iletişim biçimi olarak karikatürün rolüne dair ek kavrayışlar sağlayacak ve bu imgelerin kamu algılarını şekillendirmek ve kültürel anlatıları güçlendirmek için nasıl kullanıldığını inceleyecektir. Ayrıca Alman-Osmanlı ilişkilerinin tarihsel anlatıları, karikatür ve hiciv üzerine çağdaş yazılar ve medyanın kamuoyunu şekillendirmedeki rolü üzerine çalışmalar gibi ikincil kaynaklar da analizi desteklemek için kullanılacaktır.

Çalışmanın Sınırlılıkları

Bu çalışma, özellikle birincil kaynakların mevcudiyeti ve erişilebilirliği konusunda bazı kısıtlamalarla karşı karşıyadır. Erken yirminci yüzyıla ait birçok karikatür dergisi tam olarak dijitalleştirilmemiştir ve fiziksel arşivlere erişim kısıtlı olabilir. Sonuç olarak, bu araştırmada analiz edilen karikatürlerin seçimi, dijital arşivler veya erişilebilir koleksiyonlar aracılığıyla mevcut olanlarla sınırlı olabilir. Bu sınırlama, farklı yayınlar ve bölgeler arasında var olan temsil çeşitliliğini tam olarak yakalayamayabileceğinden analizin kapsamlılığını etkileyebilir.

Buna ek olarak görsel analizin öznel doğası, görüntülerin yorumlanmasının farklılık gösterebilmesi nedeniyle nesnelliğin sağlanmasında zorluklar yaratmaktadır. Karikatürler doğası gereği çoklu yorumlara açıktır ve görsel unsurların anlamı izleyicinin kültürel geçmişinden ve kişisel önyargılarından etkilenebilir. Bu zorluğun üstesinden gelmek için, dengeli bir analiz sağlamak amacıyla görsel bulguların tarihi belgeler ve ikincil kaynaklarla desteklenmesi için çaba gösterilecektir. Araştırma, görsel analizi tarihsel bağlamsallaştırma ile birleştirerek karikatürleri yorumlamanın doğasında var olan öznelliği en aza indirmeyi amaçlamaktadır.

Bir diğer sınırlama ise, öncelikle *Simplicissimus, Kladderadatsch, Fliegende Blätter, ULK, Der Wahre Jacob, Jugend* gibi tanınmış ve o dönem kesintisiz yayınlanmış

karikatür dergilerine odaklanan çalışmanın kapsamıdır. Bu, etkili medyanın ayrıntılı bir analizini sunarken, daha az öne çıkan yayınlarda mevcut olan bakış açılarının çeşitliliğini tam olarak yakalayamayabilir. Gelecekteki araştırmalar, Alman popüler kültüründe Doğu'nun temsiline ilişkin daha kapsamlı bir anlayış sağlamak için bölgesel yayınlar ve diğer görsel kültür biçimleri de dahil olmak üzere daha geniş bir medya kaynağı yelpazesini dahil ederek bu çalışmayı genişletebilir. Buna ek olarak, çalışma 1909-1918 yılları arasındaki dönemle sınırlıdır. Bu tarih aralığının konulması öncelikle hem savaş öncesi hem de savaş dönemini işleyen başka bir çalışmanın olmaması ve bu dönem önemli olmakla birlikte Alman Oryantalizminin geniş tarihinin yalnızca bir anlık görüntüsünü temsil etmektedir. Gelecekte yapılacak çalışmalar bu analizi Weimar Cumhuriyeti ya da Nazi dönemi gibi diğer dönemlere de genişleterek Doğu'ya ilişkin temsillerin zaman içinde nasıl evrildiğini araştırabilir.

Çalışmanın Yapısı

Çalışma, her biri araştırma konusunun farklı bir yönüne odaklanan çeşitli bölümler halinde yapılandırılmıştır. Çalışmanın ilk bölümünde Oryantalizm kavramını, tarihsel gelişimini ve Alman entelektüel ve kültürel ortamındaki özel tezahürleri incelenecektir. Bu bölüm Oryantalizm kavramının analiziyle başlayacak, temel ilkeleri tanımlanacak ve zaman içindeki evriminin izi sürülecektir. Oryantalist düşüncenin tarihsel yörüngesinin ayrıntılı bir incelemesi, incelenen dönemdeki etkilerini anlamak için gerekli teorik temelin oluşturulmasına yardımcı olacaktır. Tartışma daha sonra Alman Oryantalizmine kayacak ve Almanya'nın Doğu ile ilişkisinin Avrupa'nın genel tutumlarını nasıl yansıttığı ve aynı zamanda Almanya'nın siyasi, kültürel ve akademik çıkarları tarafından şekillendirilmesi vurgulanacaktır.

Daha geniş bir tarihsel bağlam sağlamak için, Haçlı Seferleri döneminden yirminci yüzyıla kadar Batı'nın Doğu'ya nasıl baktığı araştırılacaktır. Bu araştırma, bu iki kültürel alan arasındaki tarihsel ilişkideki kilit dönüm noktalarına odaklanmanın yanı sıra Doğu hakkındaki stereotiplerin ve anlatıların kademeli olarak oluşumunu gösterecektir. Analiz iki alt bölüme ayrılacaktır: ilki yirminci yüzyıldan önce Batı'nın Doğu algısına genel bir bakış sunarken, ikincisi özellikle 1909-1918 yılları arasındaki döneme odaklanacaktır. Bu daha dar zaman dilimi, Alman karikatürlerinin içeriğini ve tonunu etkileyen belirli sosyo-

politik dinamikleri anlamak için çok önemlidir ve çalışmanın ilerleyen bölümlerindeki analiz için gerekli bağlam sağlanacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, Alman karikatür dergilerinde bulunan görsel ve mizahi materyalleri analiz etmek için teorik omurgayı oluşturan mizah, gülme ve karikatür konularına değinilecektir. Bu bölüm, mizah kavramının çeşitli türleri ve işlevlerinin tartışıldığı bir incelemeyle açılacaktır. Bunu, Üstünlük Teorisi, Uyumsuzluk Teorisi ve Rahatlama Teorisi de dahil olmak üzere başlıca gülme teorilerinin derinlemesine incelenmesi izleyecektir. Her bir teori, yirminci yüzyılın başlarında mizahın sosyal ve politik bir araç olarak kullanımını anlamaya uygunluğu açısından analiz edilecektir.

Tartışma daha sonra karikatürün tanımı, tarihsel gelişimi ve kültürel önemine odaklanarak karikatüre geçecektir. Karikatür sadece bir sanat formu olarak değil, aynı zamanda bir iletişim aracı olarak, özellikle de toplumsal meselelerin eleştirilmesinde ve ideolojilerin yayılmasındaki rolü açısından incelenecektir. Önemli bir alt bölümde karikatür ve edebiyat arasındaki ilişki incelenecek ve bu iki mecranın özellikle propaganda bağlamında nasıl kesiştiği vurgulanacaktır. Bu tartışma, edebiyatın siyasi ve sosyal çalkantı dönemlerinde kamuoyunu şekillendirmedeki rolünün analizini de içerecektir. Son olarak, bu bölüm Alman edebiyatında karikatürün tarihinin incelenmesiyle sona erecek ve karikatürlerin Alman kültürel söylemi içinde üslup, tema ve işlev açısından nasıl geliştiğini anlamak için tarihsel bir çerçeve sağlayacaktır.

Çalışmanın son bölümünde, 1909'dan 1918'e kadar Alman karikatür dergilerinin kapsamlı bir analizine dayanan bulgular sunulacaktır. Söz konusu bölüm üç ana tematik alan etrafında yapılandırılacaktır. İlk olarak, Sultan Abdülhamit'in tasviri, Oryantalist anlatıların etkisi ve Osmanlı İmparatorluğu'nun "Avrupa'nın Hasta Adamı" olarak tasviri gibi bu karikatürlerde tekrarlanan kavram ve teoriler incelenecektir. Bu temalar, karikatürlerin altında yatan ideolojik temelleri ve kültürel mesajları ortaya çıkarmak için ele alınacaktır.

İkinci tematik alan, önemli tarihi olayların Alman karikatür dergilerinde nasıl tasvir edildiğine odaklanacaktır. Balkan Savaşları ve Çanakkale Savaşı'nın temsilleri analiz edilerek, bu olayların hiciv ve görsel hikâye anlatımı yoluyla nasıl çerçevelendiği vurgulanacaktır. Bu analiz, mizah ve propaganda arasındaki etkileşime ışık tutacak ve

karikatürlerin bu önemli çatışmalara ilişkin kamu algılarını şekillendirmek için nasıl bir araç olarak hizmet ettiğini gösterecektir.

Son bölümde, Alman mizah dergilerinde yayınlanmış karikatürler üzerinden Osmanlı İmparatorluğu'nun dönemin kilit küresel güçleriyle olan etkileşimlerine odaklanarak uluslararası ilişkilerin tasviri incelenecektir. Bu bölümde Türk-Alman ilişkileri, Türk-İngiliz ilişkileri ve Osmanlı İmparatorluğu'nun Müttefikler, İtalya ve Rusya ile etkileşimleri gibi temalar ele alınacaktır. Bu temsilleri analiz ederek karikatürlerin bu dönemdeki karmaşık ittifaklar ve rekabetler ağına yönelik kamu tutumlarını nasıl yansıttığını ve etkilediğini gösterilecektir. Bu analiz, küresel tarihin dönüştürücü bir döneminde Almanya'nın Doğu algısını şekillendiren siyasi, kültürel ve ideolojik akımlar hakkında kayda değer bilgiler sağlamayı amaçlamaktır.

1. BÖLÜM: ORYANTALİZM: KAVRAM, TARİHSEL SÜREÇ VE ALMAN PERSPEKTİFİ

Yüzyıllar boyunca dünyayı en çok meşgul eden şeylerden biri kültür-medeniyet çatışmaları olmuştur. Bu, özellikle Doğu ile Batı medeniyetlerinin mücadelesi söz konusu olduğunda oldukça dikkat çekici bir hal almıştır. Doğu ile Batı arasında sürekli bir kültürel alışveriş olmakla birlikte zaman içerisinde farklılıklar daha belirgin hale gelmiştir. İnsanlığın paydası olan değerler, Doğu-Batı ilişkisinde yer bulmasına rağmen biri için vazgeçilmez olan olgu ötekisi için yabancılaşmıştır.

Ahmet Çaycı, *Oryantalizm, Oksidentalizm ve Sanat* adlı kitabında, Batı Aydınlanmasının her ne kadar Doğu'nun tecrübeleri ve Doğu-Batı arasındaki bazı ortak değerlere dayanmasına rağmen, Batı'nın daha faydacı şekilde olgulara yaklaşarak Doğu'yu nesneleştirerek, yararlandığı temel olgulardan birine dönüştürdüğünü vurgulamaktadır (2018: 7). Bu olgulara çeşitli tarihlerde çeşitli biçimlerde rastlanılmaktadır, örneğin on dokuzuncu yüzyılda Doğu'yla ilgili bilgiler ilerlerken, oryantalistler ulaşılan bu bilgilerle Doğu temsillerini ortaya koymaktadırlar. Goethe'nin *Batı-Doğu Divanı*, Flaubert'in *Doğu Seyahati,* Victor Hugo'nun *Les Orientales* gibi eserleri Doğu'ya dair oryantalist temsilin ortaya koyulduğu önemli eserlerden bazılarıdır. Yirminci yüzyılda Doğu bilgisi katlanarak artmış ve dolayısıyla oryantalist biçimler de çeşitlilik göstermeye başlamıştır. Oryantalizmi bir bilgi sistemi, bir teori ve pratikler bütünü şeklinde ele alan Edward Said de Çaycı ile benzer şekilde oryantalizmi, Doğu'ya hükmetmek, yeniden yapılandırmak ve Doğu üzerinde otorite sahibi olmak için Batılı bir tarz olarak ifade etmiştir (1979: 3).

Edward Said, Doğu'nun yazınsal temsillerini incelediği *Şarkiyatçılık* adlı eserinde Doğu'nun Batı için sadece komşu bir diyar olmadığını, aynı zamanda "Batı'nın en büyük, en zengin, en eski sömürgelerinin mekânı, uygarlıkları ile dillerinin kaynağı, kültürel boyutu, en derin, en sık yinelenen öteki imgelerinden biri" olduğunu belirtmiştir (2003:7). Bu saptamayı yapan Said, Batı'nın Doğu'ya bakışını oryantalizm olarak kavramlaştırarak, Doğu imgesini bir çerçeveye oturtmuştur. Said'e göre Batı, oryantalizm ile Doğu'yu siyasi, sosyolojik, askeri, ideolojik, bilimsel ve hayal gücüyle yönetmeyi ve üretmeyi başarmıştır (2003: 4). Batı, akılcılaşarak dünya insanlığının gelişimine katkı sağlarken, oryantalist bakış ile Doğu'yu ilerleme yeteneğinden yoksun gibi göstermiştir. Bu anlamda Said, Batı kültürü ve aklının Doğu kültürü ve aklından üstün olduğu savının

günümüze kadar süregeldiğini belirtmektedir. Doğu, merak uyandıran ve keşfedilmeyi bekleyen bir coğrafya olarak Batı'da yeniden şekillenmiştir. Hilal Erkan *Hollywood Sinemasında Oryantalizm* adlı kitabında bu durumu şu şekilde ifade etmiştir:

Kendini Avrupalının keşfi için saklayan, el değmemiş, bereketli Doğu gibi klişelerin şekillenişinde doğrudan doğruya etkisi olan bu keşifler çağı, bir yüzyıl sonra ortaya çıkacak seyyahlara, onların büyük Doğu seyahatlerine ve sonunda Şark'ın seyirlik, eğlencelik, egzotik ve tamamen hayali bir alan olarak kurgulanacağı gezi yazılarına da kaynaklık etmiştir (2009: 78)

Bu, Doğu'nun hayali bir coğrafya olmaktan çıkıp ciddi anlamda bir düşünce malzemesine dönüştürüldüğünün göstergesidir. Aynı zamanda Batı'nın Keşifler Çağı'ndan başlayarak Doğu'ya yönelik algısının nasıl şekillendiği ve bu algının zamanla bir klişeye dönüştüğü ifade edilmiştir. Özellikle Keşifler Çağı, Batı'nın Doğu'yu "el değmemiş, bereketli" bir bölge olarak görmeye başlamasına zemin hazırlamıştır. Bu süreçte Doğu coğrafyası, yalnızca bir yer olmanın ötesinde, Batı'nın hayal gücünde idealize edilen ve aynı zamanda ötekileştirilen bir alan haline gelmiştir. Bir yüzyıl sonra seyyahların Doğu'ya yaptığı geziler ve bu gezilerden elde edilen anlatılar, bu klişelerin daha da güçlenmesine neden olmuştur. Seyyahların yazdığı gezi yazıları, Doğu'yu yalnızca egzotik ve gizemli bir yer olarak sunmakla kalmamış, aynı zamanda onu seyirlik ve eğlencelik bir yer olarak da kurgulamıştır. Böylece, gerçek Doğu yerine, Batı'nın ihtiyaçlarına ve hayal gücüne hizmet eden büyük ölçüde hayali bir Doğu inşa edilmiştir.

Alman oryantalizminin gelişimi de buna benzer bir süreci içermektedir. Almanya'da oryantalizmin başlangıcı on beşinci yüzyıla kadar uzanmaktadır. 1453 yılında İstanbul'un fethedilmesi, genel olarak Hristiyan Batı'da olduğu gibi Almanlar üzerinde de bir korku ve endişe yaratmıştır. Hüseyin Yaşar'a göre Alman oryantalizmini, hatta oryantalizmi başlatan kişi Martin Luther'dir (2018: 45). Türklerle savaşabilmenin tek yolunun onları ve onların dinini tanımak olduğunu ifade eden Protestan lideri Martin Luther Orta Çağ'ın sonlarına doğru İslam dinini incelemeye başlamış Müslüman dünyasına yönelik çeşitli yaklaşımların ve algıların doğru bir şekilde anlaşılması gerektiğine inanmıştır. Luther pek çok çağdaşının aksine Kur'an'ın tercüme edilmesi ve yayınlanmasında bir sakınca görmez, çünkü Luther'e göre Türklerle daha doğrusu Müslümanlarla mücadele etmenin en etkili yolu Kur'an'ın geniş kitlelere tanıtılmasıyla mümkündür. Hristiyanlık inancının ancak bununla güçleneceğine inanmış ve bu nedenle Kur'an'ın Almancaya çevrilmesinin

kaçınılmaz olduğunu düşünmüştür (Coşan, 2012: 21-22). Luther'in hem Batı'ya korku salan Osmanlılardan hem de kendisi için büyük önem taşıyan Papalıkla mücadeleden dolayı İslam konusuna yöneldiği söylenebilir. Bu dönemdeki çalışmalara ilişkin Rudi Paret'in görüşünü burada vermek yerinde olacaktır. Almanya'nın güneyinde Wittendorf'ta bir Protestan papazın oğlu olarak dünyaya gelen Rudi Paret (1901-1983), 1935 yılında yayınladığı *Der Plan einer neuen, leicht kommentierten wissenschaftlichen Koranübersetzung* (Kuran'ın Yeni ve Kolay Açıklamalı Bilimsel Çevirisine Dair Plan) adlı makalesinde doğrudan doğruya Kur'an'ın anlaşılmasıyla ilgili soruna değinmiştir. Paret bu çalışmasında, Batının Kur'an'la bilimsel anlamda tanıştığı Orta Çağ'daki çalışmaları taraflı ve saldırgan bulmuş ve esasen Batı'da gerçek anlamda bilimsel Kur'an çalışmalarının Aydınlanma ile başladığını ileri sürmüştür. Alman toplumunun Doğu'yu anlama çabası bu minval üzere ilerlemiş ve birçok veçhesiyle kendisini kamusal alana taşımıştır. Nitekim dünya savaşı sırasında Alman karikatürleri incelendiğinde bunun en güzel örnekleriyle karşılaşılmaktadır. Dönemin karikatürleri Alman Oryantalizminin kendisini görsel olarak resmetmesine imkân tanımıştır.

Oryantalizm hem Doğu hem de Batı açısından oldukça önemlidir. Oryantalizm ayrıca bir kavramın ötesinde Batı'nın Doğu hakkında merak ettiği ve kendisi için birer gizem kaynağı olan unsurlarını keşfetme idealidir. Nitekim Doğu üzerinde süregelen emperyalist politikası ve bu politika çerçevesinde oluşturduğu Doğu algısı nedeniyle Batı'yı tenkit eden Schaar (2000: 182), Batı'nın bu gizeme yaklaşımını "Doğu'nun ihtişamı" olarak nitelendirmiştir. Ancak burada "Doğu'nun ihtişamı" yalnızca ideali sınırlamanın yanı sıra Schaar'ın eleştirdiği yönüyle maddi, yani sömürge boyutunu da kapsamaktadır. Bu yaklaşımın alt yapısında Aydınlanma ile birlikte yaşanan teknolojik ilerlemeler yatmaktadır. Zira Batı'nın Doğu'yu sömürgeleştirmesine zemin sağlayan ana sebep, Doğu'nun bilimsel-teknolojik yarıştan büyük ölçüde kopması ve geri kalmasıdır. Bu durum Batı'nın Doğu'yu faydacıl bir yaklaşımla kendi perspektifinden yeniden tanımlamasına ve kurgulamasına zemin hazırlamıştır. Böylece Batı, Doğu'nun nasıl olduğuna ve nasıl olması gerektiğine dair ortaya koyduğu bakış açısı aynı zamanda Batı tahakkümünün meşruluğuna da destek oluşturmuştur. Bu yaklaşım, Batı felsefesinde sömürgeciliğin meşrulaştırılma girişiminin bir türevi olan oryantalizm kavramında açık bir şekilde gözlemlenebilir. Diğer bir ifadeyle oryantalist bakış açısı kültürel bir yaklaşımla ele aldığı Doğu'yu kendi faydacıl amaçları için kullanışlı bir nesne durumuna

dönüştürmüştür (Çaycı, 2018: 21). Oryantalizmin bu şekilde tahayyülünü dikte etmesi, bu ideolojik bakışa meşruluk kazandırmaktadır. Bu oryantalist tahayyül ise Batı tahakkümünün sevimsiz yüzünü sömürgelerde belirmesine imkân tanımaktadır.

Çalışmanın bu ilk bölümünde, Batı'nın Doğu'ya yönelik bakış açısının tarihsel süreçteki boyutları, yani oryantalizm kavramı ve tarihi ile Alman oryantalizmi ele alınmıştır. Bu bölümde genel olarak Doğu'yu Batı perspektifinden değerlendirmek amaçlanmıştır. Bunu yaparken de tarihteki önemli olaylar, kişiler ve durumlar incelenmiştir.

1.1. Batı'nın Doğu Algısının Tarihsel Gelişimi

Batı'nın Doğu algısı yüzyıllar boyunca köklü değişimler geçirmiştir. Erken modern dönemde Doğu düşman bir bölge olarak görülürken, on altıncı yüzyıl ve on yedinci yüzyıllarda kültürüne, diline ve yaşam tarzına karşı artan bir hayranlık gelişti. Bu artan merak Doğu eserlerinin çevrilmesine, dil okullarının kurulmasına ve Doğu'ya seyahatlerin artmasına yol açtı. Doğu sadece egzotik ve mistik bir yer olarak değil, aynı zamanda sanat, edebiyat ve bilim için bir ilham kaynağı olarak görülmekteydi.

Ancak Fransız Devrimi (1789) ve Sanayi Devrimi ile bu bakış açısı temelden değişti. Doğu artık sadece kültürel bir ilham kaynağı olarak değil, geliştirilmesi ve kontrol edilmesi gereken ekonomik ve siyasi bir alan olarak görülüyordu. Napolyon'un Mısır seferi (1798) bu gelişmede belirleyici bir dönüm noktası oldu: Doğu artık resmi olarak "geri kalmış" olarak tasvir ediliyor ve fethi uygarlaştırıcı bir misyon olarak meşrulaştırılıyordu. Bu sömürgeci söylem on dokuzuncu yüzyılda zirveye ulaştı ve Batı'nın kendisini Doğu'yu "modernleştirmesi" gereken üstün bir güç olarak sahnelemesine yol açtı.

Batı'da çeşitli gelişmelerin ardından Doğu'nun bir cazibe merkezi olma durumu ortaya çıkmıştır. Örneğin on altıncı yüzyıl Galland'ın *Binbir Gece Masalları* adlı eserinin çevirisi, Fransa'da *Ecoles des Enfants des Langues* (Çocuklar İçin Dil Okulu) kuruluşu, Kur'an'ın Batı dillerine çevrilmesi, Doğu'ya düzenli gezilerin başlaması, Türkçe ve Arapçanın Avrupa'da öğretilmesi girişimleri, Batı toplumundaki Doğu merakının sonucunda ortaya çıkmıştır. Daha önceleri yenilgiye uğratılması gereken düşman yurdu olan Doğu artık keşfedilecek, ilham alınacak ve anlatılacak mistik, hayalî, ütopik bir yer olarak algılanmaya başlanmıştır (Ulağlı, 2017: 24).

Aynı zamanda seyahatnameler, günlükler ve diplomatik yazılar da popüler hale gelmiş, Doğu'nun ayrıntılı ama çoğu zaman basmakalıp tasvirlerini sunmuşlardır. Diplomatların ve çalışanlarının, mektupları ve dergileri ve Giambattista Ramusio'nun *Racolta de navigaziini et viaggi* (Seyir ve Seyahat Yazıları) (1550-1559) ve Nicolas de Nicolay'ın *Les quatre premiers livres des navigations et peregrinations orientales* (Doğu Gezileri ve Seyahatlerinin İlk Dört Kitabı) (1567) gibi seyahatnameleri on altıncı yüzyılda en çok satanlar haline gelmiş, Müslüman ötekinin Batı temsilleri hakkında da zengin kaynak sunmuştur (Frederiks, 2015: 7).

Turquerie[1] ile Doğu'ya duyulan kültürel hayranlık on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda zirveye ulaşmıştır. Özellikle Fransa'da Osmanlı unsurları moda, sanat ve mimariye entegre edilmiştir. Jean Racine'in Bajazet (1672) ve Molière'in Le Bourgeois Gentilhomme (1670) gibi eserleri, Türklerin lüks yaşamını hayranlık ve klişeleştirme karışımı bir şekilde tasvir ederek bu eğilimi yansıtmıştır. Ancak bu romantikleştirilmiş algı emperyalizmin yükselişiyle birlikte değişmiştir. Söz konusu hayranlık Almanya içinde de geçerlidir. On sekizinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren Almanya'da da benzer bir "Türk modası" etkisini göstermiş, bu ilgi özellikle edebi eserler, operalar ve masallar aracılığıyla ifadesini bulmuştur. Lessing'in Selahaddin'i konu alan eserleriyle başlayan bu yönelim, "Türkomani" dalgası olarak tanımlanmış; Almanya'da çok sayıda Türk karakterli opera ve tiyatro oyununun yazılmasına vesile olmuştur. *Der Kaufmann von Smyrna, Der Bassa von Tunis, Das Grab des Mufti* gibi eserlerde Türk figürleri genellikle adil, merhametli, anlayışlı ve temiz kalpli insanlar olarak sunulmuştur. Özellikle Mozart'ın bestelediği *Die Entführung aus dem Serail* (Saraydan Kız Kaçırma) gibi eserlerde, Osmanlı unsurları hem egzotik hem de ahlaki bir nitelik kazanarak Avrupa sahnesinde estetik bir unsur hâline gelmiştir (Ünlü, 1989: 10). Almanya'da Türk figürü bu dönemde yalnızca hayranlık nesnesi değil, aynı zamanda adalet, hoşgörü ve doğulu bilgelik gibi değerlerin taşıyıcısı olarak da temsiliyet bulmuştur. Böylece Turquerie, Fransız örneklerinde olduğu gibi sadece yüzeysel bir modadan ibaret kalmamış; Alman kültür sahnesinde daha derin ve ideolojik bir anlam da kazanmıştır.

Bunlardan özellikle Racine'in *Le Bajazet* (Bayezid) ve Moliere'in *La bourgoise Gentilhomme* (Kibarlık Budalası) en tanınmış olanlarıdır. Her iki eser de Türklerin şaşaalı

[1] Turquerie, Türk ve Doğu izlenimi taşıyan obje, sanat ve kültür akımıdır.

ve lüks yaşantılarına değinmektedir. Bir anlamda Avrupalıların zihinlerinde canlandırdıkları Türk imajını desteklemek için kaleme alınmış eserlerdir.

Öte yandan 1789 yılı hem burjuvazinin politik egemenliğini güçlendirdiği hem de sanayi devriminin başladığı yıldır. Bu dönemde Avrupa insanı için Doğu yoktur. Doğu bir pazar ve sömürgedir (Meriç, 1999: 257). Napolyon 1798'de Mısır Seferi'ne çıkarken "Mısır'ı barbarların elinden kurtarmak!" istediğini ifade etmekten çekinmemiştir (Yavuz, 1998: 125). Napolyon'un on dokuzuncu yüzyılda çıktığı Mısır Seferi Batı'daki oryantalizmin gelişmesinde önemli bir dönem olarak görülebilmektedir. Kabbani Batı'nın bu dönemdeki misyonunu şöyle ifade etmiştir:

İmparatorun ideolojisi hiç de katı bir aşırı milliyetçilik sayılmazdı, aklı ustalıklı kullanmaya, bilim ve tarihin eksiklerini tamamlayarak hizmete çalışıyordu. Avrupalı sömürgecinin imajı her zaman şerefli olmalıydı: O sömürgeci değildi, aydınlatma için geliyordu. Sadece kâr peşinde değildi, bu talihsiz insanları kendi yüksek düzeylerine çıkarmaya çalışarak yaratıcısına ve imparatoruna karşı görevini yerine getiriyordu. Bu, beyaz adamın yüküydü, tüm kıtaların boyun eğmesini onaylayan saygın bir rahatsızlıktı (Kabbani, 1993: 15).

Kabbani'nin tespitine göre, on dokuzuncu yüzyılda emperyalizm Batı'nın Doğu söyleminin farklılaşmasına neden olmuştur. Siyasi egemenlik ve sömürgecilik, tam hükmedici görünebilmek için medenileştirme misyonunu bir kılıf gibi kullanmıştır. Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere Batı'nın on dokuzuncu yüzyıldaki sömürgecilik ideolojisi, özellikle "Beyaz Adamın Yükü" kavramı üzerinden eleştirel bir şekilde açıklanmaktadır. Sözde ahlaki ve kültürel üstünlük söylemiyle meşrulaştırılan sömürgecilik, Batı'nın ekonomik çıkarlarını gizleyen bir araç olarak ortaya çıkmaktadır. Bu söylemin, Batı'nın ideolojik olarak sömürgeciliği haklı göstermeye çalıştığı stratejik bir düşünce yapısını ifade ettiği söylenebilir. Diğer bir ifadeyle Batılı ülkeler, sömürgecilik faaliyetlerini "medeniyet götürme" ve "aydınlatma misyonu" ile haklı göstermeye çalışmıştır. Bu anlayışa göre, sömürgelerde yaşayan halklar geri kalmış, talihsiz ve ilkel olarak nitelendirilmiş, bu halkların Batılı yaşam tarzına uyum sağlamaları gerektiği öne sürülmüştür. Ayrıca Rudyard Kipling'in[2] aynı adlı şiirinden alınan "Beyaz Adamın Yükü" kavramı, sömürgeci Batı'nın sözde kendisini feda ederek "geri kalmış halkları"

[2] Ruyard Kipling, "The White Man's Burden" (1899) adlı şiirinde Filipin-Amerikan Savaşı'nı konu almıştır. Bu şiir, Amerika'yı Filipin halkı üzerinde sömürge kontrolü kurmaya çağıran bir şiirdir.

medenileştirme yükünü taşıdığını ifade etmektedir. Bu yaklaşım, Batı'nın kendi çıkarlarını maskeleyerek sömürgeciliği bir görev ve sorumluluk olarak yansıtmasına hizmet ettiği söylenebilir.

Bu bağlamda, Batı'nın Doğu'ya yönelik geliştirdiği üstünlük söylemi yalnızca siyasi ve ekonomik çıkarlarla sınırlı kalmamış, aynı zamanda kültürel bir zemine de oturtulmuştur. Doğu'yu geri ve eksik olarak tanımlayan mevcut bakış açısı, zamanla sistematik bir düşünce biçimine dönüşerek oryantalizmin temelini oluşturmuştur. Oryantalizmin kavramsal içeriği ile tarihsel gelişim süreci üzerine odaklanmak, konunun bağlamsal olarak anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

1.2. Oryantalizmin Kavramsallaşması ve Tarihsel Seyri

Oryantalizm kelimesi, etimolojik olarak Fransızcada "Doğu" anlamına gelen "orient" kelimesinden gelmektedir. "Orient" kelimesinin kökü Latincede "yükselen güneş" anlamına gelen "oriens" kelimesinden türetilmiştir (The American Heritage Dictionary, 2022). "Doğu bilimi" olarak adlandırılan oryantalizm "Doğu hakkında bilgi edinme peşinde olmak" şeklinde tanımlanmaktadır (Akalın, 2011: 181). Edward Said (1982: 25) oryantalizm kavramını, "Oryantalizm, kültürel ve hatta ideolojik bir açıdan, arkasında müesseseler, kelimeler (ilim, tasvirler, öğretiler, hatta müstemleke bürokrasileri ve müstemleke usulleri) kavramlar olan bir muhakeme biçimini ifade ve temsil eder" şeklinde ifade etmiştir. Oryantalizmin yalnızca bilimsel ya da kültürel bir faaliyet değil, aynı zamanda ideolojik bir yapı ve güç ilişkisi olduğu yönündeki vurgu, kavramın eleştirel boyutunu öne çıkarmaktadır. Edward Said'e göre oryantalizm, Batı'nın Doğu üzerinde kurduğu kültürel üstünlük algısının kurumsallaşmış bir ifadesidir. Bu algının arkasında bilimsel araştırmalar, yazılı metinler, sanatsal temsiller, eğitim sistemleri ve sömürge yönetim yapıları gibi çeşitli kurumsal mekanizmalar yer almaktadır. Söz konusu yapılar, Doğu'yu yalnızca tanımlamakla kalmaz; aynı zamanda belirli kalıplar içinde yeniden şekillendirerek, süreklilik gösteren bir düşünce sistemini yeniden üretir.

Metzler Lexikon'a (2007: 558) göre, oryantalizm kavramı on dokuzuncu yüzyıldan itibaren Batı dünyasında, Doğu halklarının sosyal ve kültürel gelişimlerini betimleme amacıyla kullanılan bir araç haline gelmiştir. Oryantalizm Türkçe yayınlarda mana itibariyle bir düşünce tarzı ve uzmanlık alanı olarak yer almaktadır. Bulut'un tanımlamasında oryantalizm üçe ayrılmıştır; bu tasnife göre oryantalizm ilk olarak Batı

ve Doğu arasında değişken tarihsel ve kültürel ilişkiyi, ikinci olarak on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısından itibaren çeşitli Doğu kültürlerinin ve geleneklerinin incelenmesinde uzmanlaşmayı ifade eden Batı'daki bilimsel disiplini ve son olarak dünyanın Doğu hakkındaki ideolojik varsayımları, tanımlamaları ve imgeleri içermektedir (2007: 428). Bu tasniflerin kapsamında oryantalizmin Doğu'nun dilleri, edebiyatları, dinleri, felsefeleri, tarihleri, sanatı ve yasalarının incelenmesini kapsayan bilimsel bir disiplin olduğunu ifade etmek mümkündür.

Bu bilimsel disiplinle ilgilenen kişilere verilen oryantalist kelimesinin Osmanlı Türkçesinde kullanılan karşılığı "müsteşrik"tir. Türkçe kaynaklar incelendiğinde Kâmûs-ı Türkî ve Lehçe-i Osmânî gibi sözlüklerde bu kelime bulunmamakla beraber Lugat-ı Nâcî, Kâmûs-ı Osmânî (Salahi, 1905: 482), Yeni Türkçe Lugat (Toven, 1927: 679), Resimli Türkçe Kamus (Kestelli, 1928: 719), Lugat-ı Cûdî (Cudi, 1913: 905) ve Mükemmel Osmanlı Lügati (Nazıma ve Reşad, 1902: 762) gibi kaynaklarda Müsteşrik kelimesine yer verildiği tespit edilmiştir. Kelimeye yer veren sözlüklerin tamamı kelimenin müvelled, yani türetilmiş Arapça bir kelime olduğunu belirtmektedir. Oryantalizm kelimesinin karşılığı olan "istişrak" kavramı incelenen sözlüklerde tespit edilememiştir. Ne var ki bahsi geçen sözlüklerde kelimeye verilen anlamlar büyük ölçüde benzeşmektedir. Kullanılan kaynakların tamamı Müsteşriklerin Doğu ile ilgilenen Batılılar olduğunu vurgulamaktadır. Örneğin Muallim Naci kelimeyi şu şekilde açıklamıştır: "İstişrâk eden, ulûm ve edebiyât-ı Şarkiyye ile meşgûl olan Garplı" (Naci, 1894: 766).

Ayrıca oryantalist kelimesinin kullanım alanlarına bakıldığında ilk olarak sömürgecilik döneminde Hindistan'da Hint eğitiminin esas olarak İngilizce olması gerektiğini savunan İngiliz taraftarları karşısında Hint kültürünü savunanları adlandırmak için kullanıldığı bilinmektedir. Varolan şekliyle oryantalist kelimesi, "Doğu araştırmalarında uzmanlaşmış kişi" anlamıyla İngilizcede ilk defa 1779'da Fransızcada ise 1799'da kullanılmıştır. "Doğu araştırması" anlamıyla oryantalizm kelimesi ise 1838 yılında *Dictionnaire de l'Academie Française*'e girmiştir (Bulut, 2000: 2; Ayan, 2018: 4).

Bununla birlikte tarihsel süreci göz önüne alındığında oryantalizm kavramı literatürde sosyoloji, tarih, iletişim, dil, sanat gibi pek çok alanda bilim insanları tarafından tanımlanmıştır. Söz konusu tanımlarla oryantalizm "Doğu araştırmaları" olarak tanımlayan görüşler ve "Batı'nın hegemonya aracı" olarak tanımlayan görüşler olmak

üzere iki grupta incelenebilmektedir. Yücel Bulut oryantalizmi, "Batı'daki her türlü ilmi, askeri, iktisadi ve siyasi incelemeler alanındaki gelişmelerin bir şekilde Doğu'ya yönelik çalışmalara yansıma imkânı bulduğu bir alan" olarak tanımlamıştır (2000: 2). Giray Kırpık, oryantalizmin Batı'nın Doğu'yu araştırma macerası olduğunu belirtmiştir (2008: 243). Mertcan Akan oryantalizmi; siyasi, iktisadi, kurumsal, kültürel ve tarihi açıdan Batı felsefesinin Doğu'yu anlama, algılama ve kendi karşıtı olarak tasarlama süreci olduğunu ifade etmiştir (2017: iii). Yukarıda bahsedilen literatür tanımlamalarına bakıldığında genel bir tanım olarak oryantalizmin Doğu'nun kültürü, dili, tarihi, töresi gibi birçok yönünü incelemeyi amaçlayan Batı kökenli araştırma alanı olduğu ifade edilebilir.

Oryantalizm, literatürde "Batı'nın hegemonya aracı" olarak da tanımlanmakta ve Batı'nın Doğu'yu "öteki" olarak görmesi üzerinden kimliğini ayırmasına hizmet etmektedir. Mutman, oryantalizmin edebi, politik, bilimsel ve kültürel söylemlerle Batı'nın Doğu üzerindeki üstünlük ve güç iddialarını pekiştirdiğini belirtirken (1999: 31), Green'e göre söz konusu perspektif, Batı'nın hegemonik üstünlüğünü pekiştiren bir araç işlevi görmektedir (2015: 87). Cemil Meriç de oryantalizmi "emperyalizmin keşif kolu" olarak tanımlayarak (1999: 346), bu anlayışın Batı'nın yayılmacı politikalarının meşrulaştırılmasına hizmet ettiğini ifade eder. Sömürgecilik döneminde oryantalizm, Batı'nın Doğu'ya yönelik bilimsel ve kültürel merakını güçlendirip bir disiplin haline gelmiştir (Hamuroğlu, 2016: 20).

Yukarıdaki tanımdan hareketle oryantalizm kavramının zaman içerisinde birden fazla anlam kazandığını ve tek boyutlu bir kavram olmadığını söylemek mümkündür. Öyle ki oryantalizme ilişkin on dokuzuncu yüzyıldan günümüze kadar farklı disiplinlerde verilmiş pek çok eserin oryantalizmin anlam zenginliğinin birer göstergesi olduğu söylenebilir. Bununla ilgili olarak tarihçi Remzi Avcı *Kurgu ile Gerçeklik Arasında Alman Oryantalizmi* adlı kitabında oryantalizm kavramının anlam ve boyut açısından 1800-1915 yılları arasında Batı'da Doğu'yla ilgili yaklaşık altmış bin eserin kaleme alındığını ve mevcut durumun oryantalizmin geniş bir boyuta ulaştığının ve yeni anlamlar kazandığının işareti olduğunu ifade etmiştir (2021: 12). Dolayısıyla, oryantalizmin kavramsallaştırılması, esas itibariyle "Doğu'yu somutlaştırmakta olup ona Batı'nın penceresinden bakma, anlama, algılama ve hükmetmeyi kapsamaktadır" (Çifci, 2013: 4). Oryantalizm, Batı'nın Doğu'yu keşfetmesi, ticari ilişkiler, kolonileştirme hareketleri, kültür alışverişi gibi sebeplerle ortaya çıkmıştır. Oryantalizmin ilk olarak ne zaman ortaya

çıktığı konusunda kesin bir yargıda bulunmak mümkün olmamakla birlikte kavramın dayandığı olgunun Doğu ile Batı arasındaki mücadele ve çatışma olduğu dikkate alındığında, oryantalizmin ortaya çıkışının Doğu ile Batı'nın varlığı kadar eskiye dayandığını söylemek mümkündür. Bazı araştırmacılar, oryantalizmin başlangıcının 629 yılında Müslümanlar ve Bizanslılar arasında yapılan Mute Savaşı ve 630 yılında yapılan Tebük Gazvesine dayandığını belirtirken, bazı araştırmacılar da Hristiyanlar ve Müslümanlar arasında gerçekleşen Haçlı seferlerine dayandığını düşünmektedir (Özçelik, 2015: 58).

Tanımsal ve sınıflayıcı yaklaşımların ardından, oryantalist söylemin bu bölgedeki tarihsel dönüşümünü incelemek, bağlamsal bütünlüğün sağlanması açısından yerinde olacaktır. İslamiyet'in yedinci yüzyılda yayılmasının etkisiyle Doğu ve Batı kavramları yeni bir yapıya dönüşerek dini farklılıkları ifade etmeye başlamıştır. Batı, Doğu'yu İslamiyet'in yayıldığı ve canavarca ırkların artmakta olduğu tehlikeli bir bölge olarak algılamıştır (Freidman, 2000: 67). Hristiyan din adamları, öteki olarak nitelendirdikleri Müslümanları, kâfir bir medeniyetin üyeleri olarak algılamışlardır. Sekizinci yüzyıl Kur'an'ı Latinceye tercüme eden Peter The Venerable'den başlayarak farklı dönemlerde yaşayan pek çok Batılı din adamı Doğu'yu Batı'nın karanlık yüzü olarak nitelendirmiştir (Yılmaz, 2021: 109).

Yedinci yüzyılın ilk yarısından itibaren Doğu'nun büyük bir bölümü Müslümanların eline geçmiş ve oryantalizm teriminin içeriği de genişlemiştir. Haçlı seferleriyle birlikte Doğu ifadesi İslam coğrafyası için kullanılmıştır. Oryantalizm, hayali fakat kesin bir şekilde birbirinden ayrılmış iki coğrafyanın kabulüne dayanmaktadır. Tarihsel süreçte Batı'nın kendine karşıt olarak kurguladığı ve çoğu zaman tehditkâr biçimde konumlandırdığı coğrafi alan, "Orient" (Şark) adıyla anılmıştır.

Antik Yunan'dan Eski Roma'ya kadar Batı toplumlarında bir "Şark" tanımı bulunmaktadır. Batı'nın yaşamış olduğu Reform, Rönesans, Aydınlanma, Kapitalizm ve Modernite süreçlerinde Şark, her zaman için keşfedilmesi gereken ve Batı'nın dışında bırakılan bir coğrafya olmuştur (Karakaya, 2007). Akdeniz tarihine bakıldığında, Doğu-Batı ayrımı adeta sabit bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Doğu-Batı etkileşiminin tarihsel sürekliliği içinde Akdeniz hem temasın merkezinde hem de ayrım çizgisinde yer almış; bu nedenle söz konusu bölge, kültürel karşılaşmaların incelenmesinde merkezi bir konum kazanmıştır.

Yedinci ve sekizinci yüzyıllar İslamiyet'in doğduğu ve hızla yayılış gösterdiği dönemler olup Akdeniz'in siyasi ve dini coğrafyasını kalıcı bir şekilde değiştirmiştir. Müslümanlar ve Hristiyanların bu karşılaşmaları onların ilişki biçimlerini değiştirmiştir. Nitekim bu ilişkinin iki seviyede gerçekleştiğini söyleyen Hentch, ilişkinin ilk düzeyini Arapların fethettiği topraklar içinde yaşayan topluluklar ve bireyler düzeyi, ikinci düzey ise devletler ve imparatorluklar düzeyi olarak belirtmiştir (1996: 44).

İslamiyet'in yayılması ile Avrupa, İslam dinini Hristiyanlığa rakip bir din olarak algılamıştır. Bu algı dinin etkisiyle dünyanın Hristiyan Batı ve Müslüman Doğu olarak birleşmemek üzere ayrılmasına neden olmuştur. Erkan'a göre, sekizinci ve onuncu yüzyıllar arasında Arap fetihleriyle birlikte Güney Akdeniz ve Endülüs'te Arap fetihlerine maruz kalan Hristiyan Batı, Avrupa'nın Akdeniz'den kopmasına ve Akdeniz çevresinde sağlanan birliğin kaybedilmesine şahit olmuştur (2009: 14). Batı'nın Müslüman Doğu'yu ve Arapları öteki olarak nitelendirmesi, giderek daha tehlikeli bir coğrafya ve toplum olarak görmesi on birinci ve on üçüncü yüzyıllar arasında Katolik kilisesinin önderliğinde yapılan Haçlı seferleri ile olmuştur. Pirenne, Haçlı seferlerinin nedenini; Orta Çağ'da Batı'nın aksine hızlı bir yayılma gösteren Müslümanların, İsa'nın tanrılığını reddeden, yanlış bir yolda olan bir topluluk olarak, savaşılarak dinlerinden döndürülmesi olduğunu belirtmektedir (2014: 65).

İslamiyet'in hızla yayılması karşısında büyük rahatsızlık duyan papalık bir yandan Avrupa'daki güçleri tahrik ederken diğer yandan İber Yarımadası'ndaki Endülüs'ü Müslüman hâkimiyetinden kurtarmaya çalışmaktadır. En önemlisi Kudüs'ün de içinde bulunduğu Mısır, Orta Doğu, Kuzey Afrika ve Anadolu'daki Müslüman güçleri ortadan kaldırmak için uğraş vermektedir (Kavas, 2009: 394). Bu süreçte, Haçlı Seferleri dünya tarihinin önemli dönüm noktalarından biri olarak ortaya çıkmış; seferler, dini motivasyonların yanı sıra dönemin politik ve ekonomik hedefleri doğrultusunda büyük ölçüde Müslüman nüfusun yaşadığı bölgelere yönelmiştir.

Tüm mevcut bilgiler ışığında çalışma kapsamında ilk Haçlı Seferi, oryantalizmin başlangıcı olarak kabul edilmiştir. Bunun nedeni ise, 1095 yılında Papa Urbanus'un Fransa'daki Clermont Konsili'nde yaptığı konuşmanın Avrupa için bir davet niteliği taşımış olmasıdır. Urbanus'un açıklamasında şöyle demiştir:

> "Doğu Hristiyanları yardım istiyor. Türkler, Hristiyan topraklarının merkezine ilerliyor. Burada yaşayanlara kötü davranılıyor ve kiliseleri kirletiliyor. Batı Hristiyanları, Doğu'yu kurtarmak için harekete geçsin. Hem zenginler hem de

> yoksullar gitmeli. Birbirlerini katletmekten vazgeçip bunun yerine haklı bir savaşa katılarak Tanrı adına çalışmalıdırlar. Tanrı, onlara öncülük edecektir." (Napoleoni, 2003: 96).

Papa II. Urbanus'un bu konuşması, geniş kitleleri etkisi altına almış ve Batı Hristiyanları, Doğu'daki din kardeşlerini Türklerin zulmünden kurtarmak için bir savaşa katılmanın dinî açıdan çok şerefli olduğuna inanmışlardır. Hâlbuki Türklerin Müslüman ülkelerde yaşamlarını sürdüren Hristiyanlara karşı hoşgörülü davrandığı Batı tarafından bilinen bir gerçektir. Papanın konuşması, Türklere yönelik bir savaşı ateşlemekten başka bir şey değildir.

Avrupa'da büyük bir etkiye sahip olan kilise hem düzenin bozukluğuna çare arıyor hem de Doğu'ya hâkim olmak istiyordu. Dolayısıyla batılılara göre Haçlı Seferleri'nin düzenlenmesindeki ana motivasyon kaynağının din olduğu belirtilse bile tüm Haçlı Seferleri'nin ana kaynağı ekonomik, siyasi ve sosyal sıkıntılara çare aranmasıydı (Demirkent, 1996: 525). Söz konusu durum, Selçukluların bölgeye egemen olması ile Hristiyanlar aleyhine bozulmamış, aksine Kudüs'ün yedinci yüzyılda Müslümanlar tarafından fethedilmesinden sonra Kudüs'e yapılan hac ziyaretleri artmıştır. Papa II. Urbanus, Clermont Konsili'nde Haçlı Seferi için çağrıda bulunurken aynı zamanda bir hac ziyareti olacağını ve Doğu üzerine yapılacak seferlere katılanlara günahlarının affedileceğini vaat etmiştir (Demirkent, 1996: 526). Papa'nın çağrısında öne çıkan intikam alma fikri, henüz Haçlı seferlerinin başında Batılı Musevilere yönelik yapılan bir soykırımla kendini göstermiştir. Öncelikle Fransa'da başlayan ve Avrupa'yı etkisi altına alan Yahudi düşmanlığının etkileri, Haçlıların Doğu üzerine sefere çıkmalarından önce Musevilerin öldürülmesi ve işkence edilmeleriyle gelişmiştir (Kaleli, 2013: 22).

Haçlı seferleri, Avrupa'daki Hristiyan saldırganlığı ve kıyıcılığının önce artmasına ve meşrulaşmasına, daha sonra da kökleşmesine yol açmıştır (Chazan, 2006: 47). Gerek Hristiyanlığın yeni hedeflere yönelmesinde ve sömürgecilik döneminde başka kıtalara açılmasında, gerekse kıta içindeki çatışmalarda, mezhepler arası savaşlarda, dinsel kurumların kışkırtmalarında şiddetin ve acımasızlığın ölçüsü sürekli olarak büyümüştür.

Haçlı seferleri sonrasında kutsal topraklarını kaybeden Batı Haçlı seferlerini unutmamış ve o dönemin hatırası, Osmanlı'nın Batı için bir tehdit olmaktan çıkmasından sonra da Batı tarihinde yer almaya devam etmiştir (Gök, 2013: 114). Batı'nın Doğu'ya karşı olan algısı genellikle Haçlı seferlerindeki deneyimlerinden kaynaklanmaktadır. Haçlı seferleri Batılılara Akdeniz'le Doğu yolunun kapandığını, Doğu için Batılıların bir şansı

kalmadığını göstermiştir. Bu durumun neden olduğu gelişme ise, Doğu'ya farklı yollardan ulaşılmak istenmesidir. Dolayısıyla keşifler yapılmaya başlanmıştır.

Keşiflerin yapılması ve denizyolunun kullanılmaya başlanmasıyla birlikte Akdeniz ve Batı imparatorluklarına, tarihsel süreçte sömürge imparatorlukları şeklinde ortaya çıkan küresel imparatorluklar eklenmiş ve yeni bir dönem başlamıştır. Bu açıdan Haçlı seferleri, tarihteki ilk küreselleşmenin nedeni, temeli ve itici gücü olmuştur. Bu küreselleşme, ilk olarak Avrupalıların, ikincisi ise Hristiyanlığın küreselleşmesidir. Hristiyanlığın küreselleşmesi sömürgecilik faaliyetleriyle birlikte gerçekleşmiştir. İslam dini, bu dönemden çok önce yayılmış, Batı'nın sömürgeci olduğu dönemden sonra da yayılmasını esas olarak kaybetmiştir (Hamuroğlu, 2016: 350).

On dördüncü yüzyılın başlarında dünyanın büyük bir kısmındaki İslam hakimiyetine Batı'nın tepkisi, Edward Said'in ifadesiyle "uzun süren bir travma" etkisi yaratmıştır (Said, 1979: 59). Doğu ve Batı arasındaki bilişsel kopuş, aslında bu travmanın kendisidir. Muhammed Sharafuddin *Islam and Romantic Orientalism* (İslam ve Romantik Oryantalizm) adlı eserinde, Haçlı seferlerinden sonra Doğu ve Batı arasında tam anlamıyla bir iletişimden bahsedilemeyeceğini belirtmiş ve bazı İslami metinlerin çevrilmesi işinin teşvik edilmesinden vazgeçildiğini ifade etmiştir (Sharafuddin, 1994: 15). Bu ifadeler doğrultusunda İslam dini, Batılılar için barbarlık, terör ve yıkım anlamına gelmiştir.

On altıncı yüzyıl yüzyılda David Blanks ve Michael Frassetto, Batı'nın tutumlarını şu şekilde özetlemiştir:

> "Dolayısıyla Batı'nın, Müslüman'ın "öteki" imajı inşa etme ihtiyacı, İslam'la ilgili modern öncesi söylemde egemen olan iki yönlü bir süreçti. Bir yandan, tamamen yabancı ve tamamen kötü olan bir Saracen, Moor veya Türk'ün imajını yarattı… Öte yandan, böyle bariz bir şekilde yanlış bir klişenin yaratılması, Batılı Hristiyanların kendilerini tanımlamalarını sağladı. Gerçekten de Müslüman, bir anlamda, ideal bir Hristiyan imajının benlik algısının fotografik bir olumsuzluğu haline geldi…" (Frassetto ve Blanks, 1999: 3).

Batı'nın Doğu'ya yönelik söylemlerinde, Doğu'yu Batı'dan farklılaştıran nitelikler ve onun "öteki" olmasından kaynaklanan durum bilinçli olarak vurgulanmıştır. Bu söylemlerden özellikle ikisi günümüze kadar farklı şekillerde aktarılmaya devam etmiştir. Kabbani, Batı'nın Doğu'ya ilişkin önemli iki söylemini şöyle ifade etmiştir:

> “İlki, Doğu’nun bir şehvet yatağı olduğuna ilişkin ısrarlı iddiadır. İkincisi ise, atalarından miras aldıkları şiddet ile biçimlenmiş bir gerçeklik olduğudur. Bu konular Orta Çağ düşüncesinde önem taşıyordu ve günümüze kadar değişen düzeylerde zorlamalarla aktarılmaya devam edilecekti.” (Kabbani, 1993: 14).

On dördüncü yüzyıl, Arap dilinin öğrenilmesi ve öğretilmesi hususunda, Doğu’yu kendi dilinde anlayarak Doğu’ya hükmetme fikrinden dolayı, oryantalizmin gelişimi için oldukça önemlidir. Batı’daki üniversitelerde yer almaya başlayan Arapça dil okulları sayesinde Kur’ân kendi dilinde okunabilecek, tercüme edilebilecek ve böylelikle zayıf yönleri belirlenerek İslam dininin daha fazla yayılmasının önüne geçilebilecektir. Ancak Erkan’ın da belirttiği gibi 1453 yılında Osmanlı İmparatorluğu’nun İstanbul’u fethetmesi ve Doğu Bizans’ın varlığını sona erdirmesiyle beraber korkulan öteki Doğu imgesi güç kazanmıştır (2009: 17). Bu fetih sadece Batı'nın Doğu'ya olan hayranlığını arttırmakla kalmamış, aynı zamanda Arap dili ve İslami yazıların sistematik olarak incelenmesini daha da acil hale getirmiştir. Sonuç olarak, Doğu dilleri ve kültürlerinin incelenmesi, Doğu'nun siyasi, dini ve entelektüel kontrolünün bir aracı olarak görüldüğünden daha da önemli hale gelmiştir.

Doğu'ya yönelik bu artan ilgi, sonunda kurumsallaşmış bir akademik disipline yol açmıştır. On dokuzuncu yüzyılda Avrupa devletlerinin sömürgeleştirdikleri halklara yönelik ilgisi, Doğu’nun dillerini, tarihini, kültürünü ve dinini inceleme çabalarını artırmış ve bu doğrultuda oryantalizm terimi Orta Doğu, Kuzey Afrika ve Asya’nın bilimsel olarak incelenmesini tanımlamak için Avrupa dillerine girmiştir. Bu dönemde, Doğu’yu tanımak ve anlamak, siyasi, sosyal ve ekonomik şartların bir gerekliliği haline gelmiş, oryantalizm giderek kurumsallaşarak akademik bir disipline dönüşmüştür (Türkmen, 2018: 156). On yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda erken modern dönemde temelleri atılan bu alan, on dokuzuncu yüzyılda geniş bir akademik çalışma sahası kazanmış, Avrupa üniversitelerinde oryantalist kürsüler kurulmuş ve ilgili dersler verilmeye başlanmıştır. Özellikle Fransa, bu alanın gelişiminde önemli bir rol oynamış, 1795 yılında Paris’te bir Doğu Dilleri Okulu’nun kurulmasına öncülük etmiş ve 1873 yılında düzenlenen ilk Uluslararası Oryantalist Kongre, akademisyenlerin birbirlerinin çalışmalarını tanımalarına imkân sağlamıştır (Lockman, 2010: 68).

Oryantalist çalışmaların içeriği, Doğu’ya yönelik farklı bakış açılarını yansıtmaktadır; bazı oryantalistler Doğu’ya ve İslam’a hayranlık duyarken, bazıları Batı’nın üstünlüğünü vurgulayan söylemler üretmiştir. Örneğin, on dokuzuncu yüzyılın önde gelen

yazarlarından Thomas Carlyle, 1840 yılında verdiği bir konferansta, Orta Çağ Hristiyan inanışlarının aksine Hz. Muhammed'in sahte bir peygamber olmadığını, aksine milyonlarca insana umut veren bir kahraman olduğunu savunmuştur (Dinç, 2016: 435-438). Benzer şekilde, Hollandalı teolog Adrian Reland, Hz. Muhammed'e yönelik düşmanca yaklaşımlardan kaçınarak onu adil bir şekilde değerlendirmeye çalışmıştır (Sarıçam ve Erşahin, 2007: 11). Ancak birçok oryantalist, Müslüman ve Arap toplumlarını Orta Çağ klişeleriyle ele almış ve Batı'nın kültürel ve hatta ırksal üstünlüğüne dair imgeler üretmiştir. Fransız filolog ve din bilgini Ernest Renan, on dokuzuncu yüzyıldaki oryantalist çalışmaların, Aydınlanma evrenselciliğinden uzaklaşarak medeniyetler arasındaki farklılıkları vurgulayan bir dünya görüşüne yöneldiğini belirtmiştir (akt. Rodinson, 1988: 52). Bu çerçevede, oryantalizm on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda yalnızca bilimsel bir araştırma alanı olarak değil, aynı zamanda Avrupa'nın Doğu'ya yönelik genişleyen ilgisini ve sömürge politikalarıyla iç içe geçmiş bir bilgi üretim sürecini temsil eden bir disiplin haline gelmiştir.

On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda Avrupa sömürgeciliğine hizmet eden önemli bir enstrüman olan oryantalizm çalışmaları, "Doğu'nun yönetilmesi, ekonomik, sosyal ve kültürel olarak gözetim altında tutulması için Batı tarafından kurgulanan, düşünce ve araştırma alanında temsil edilen bir stratejiler bütünüdür" (Erkan, 2009: 2). Oryantalizm tanımları bu bağlamda Batılı olmayan halkları ve kültürleri küçümseyen ve küçük düşüren basmakalıp kurgularla dünyanın geri kalanı üzerinde, özellikle de Doğu üzerinde Batı'nın kültürel ve politik hegemonyasını sürdürülmesine olanak tanımıştır (Heywood, 2017: 415). Oryantalizm çalışmalarına en büyük eleştiriyi getiren Edward Said'e göre, oryantalizmin özü, Batı'nın üstünlüğü ile Doğu'nun aşağı görülmesi arasındaki silinmez ayrımda yatmaktadır. Said, oryantalizmin bu ayrımı zamanla derinleştirdiğini ve keskinleştirdiğini belirtir (2003: 42).

Yirminci yüzyılın ortalarına gelindiğinde ise oryantalistler, oryantalizm olgusunu kolonyal ve post-kolonyal oluşumlardan uzaklaştırma çalışmalarını tanımlamak için Asya çalışmaları veya şarkiyat çalışmaları terimlerini kullanmayı tercih etmeye başladılar. Tüm bu bilgiler ışığında oryantalizmin, Batı'nın Doğu'yu algılama ve tasvir etme biçimini ortaya koyan önemli bir kavram olduğunu söylemek ve tarihsel süreçte öne çıkan farklı düşünceler için farklı bir oryantalizm değerlendirmesi yapmak mümkündür. Bu nedenle

bu çalışma oryantalizme yeni bir tanım getirmekten çok, bu kavramdan nelerin anlaşılabileceğini özetlemeyi seçmektedir.

1.3. Teolojik Kökenlerden Filolojik Geleneklere Alman Oryantalizmi

Genel bir oryantalizm tanımlamasından ve bu tanımlamanın çeşitli dönemlerdeki algılanış biçimlerine değindikten sonra, kavramın Almanya özelinde nasıl ele alındığına bakılması çalışma için önem arz etmektedir. Bir disiplin olarak oryantalizm, Doğu dilleri ve kültürleri bilimi anlamını taşıyan Alman literatüründe *Orientalistik* kavramına karşılık gelmektedir. Sabine Mangold, arşiv araştırmalarında Orientalistik kavramının ilk defa filolog-oryantalist Albert Socin tarafından 1889 yılında kullanıldığını belirtmiştir (2008: 223).

Almanya'da oryantalizmin başlangıcı on beşinci yüzyıla kadar uzanmaktadır. 1453 yılında İstanbul'un fethedilmesi, genel olarak Hristiyan Avrupa'da olduğu gibi Almanlar üzerinde de bir korku ve endişe yaratmıştır. On altıncı yüzyılın ortalarından sonra Osmanlı İmparatorluğu'nun gerilemeye başlamasına rağmen, Osmanlı ordusunun Viyana'yı tehdit ettiği 1683 yılına kadar önemli bir tehdit oluşturmuştur. Osmanlıların güneydoğu Avrupa üzerinden Almanya'ya doğru ilerlemesi on dördüncü yüzyılda başlasa da on altıncı yüzyıla gelindiğinde hiçbir Orta Avrupa hükümdarı barışçıl bir İslam veya Osmanlı İmparatorluğu'yla karşılaşmamıştır (Boettcher, 2004: 102).

Benzer şekilde Boettcher, Kutsal Roma ve Osmanlı İmparatorlukları arasındaki askeri çatışma döneminde on altıncı yüzyıl Almanya'sında İslam üzerine uzun bir düşünme geleneği üzerinden "Türk" hakkındaki söylemleri incelemiştir (bkz. Boettcher, 2004). İkinci kaynak ise, Alman oryantalizminin ortaya çıkışını Abraham Hyacinthe Anquetil-Duperron'un 1770'te Avesta'yı çevirmesi, ardından Sanskritçenin keşfi ve Hint-Avrupa filolojisinin gelişmesi bağlamında, Almanya'nın kültürel kökenlerini araştıran milliyetçi arayışa odaklanarak ele almaktadır (akt. Jenkins, 2004: 98).

Almanya'da ya da Alman dilinin konuşulduğu coğrafyada Doğu'ya olan ilginin on yedinci yüzyılda gezginler vasıtasıyla ortaya çıktığı söylenebilir. Gezginlerin Doğu'nun coğrafi ve kültürel özelliklerine duydukları ilgi beraberinde dil ve edebiyata olan ilgiyi de getirmiştir. Schmitt'in örneklediği gibi:

> "Bavyeralı asker Hans Schiltberger'in (1380-1450) uzun yıllar Timur'un sarayında kalması erken dönem Alman seyyahlara örnektir. Daha sonra Heinrich von Poser (1599-1661), Adam Olearius (nam-ı diğer Ölschläger 1600-1716), Johann Albrecht

> von Mandelslo (1616-1644), Engelbert Kaempfer (1651-1716) gibi seyyahlar Safevi ülkesine seyahat etmişler ve on yedinci yüzyılda tarih, kültür, dil ve edebiyat üzerine geniş bilgiler toplayarak gözlemlerini Batı'ya aktarmışlardır." (Schmitt, 2001; akt. Avcı, 2019a: 61).

Gezginlerin anlatıları daha sonra Batı, hatta daha özel bir ifadeyle Alman halkının Doğu'nun kültürüyle ilgili olarak bir birikimin oluşmasında önemli bir adım olmuştur. Söz konusu dönemdeki bilimsel çalışmalarda genellikle orijinal kaynaklar tercih edilmeye çalışılmıştır. Ancak ulaşılabilir kaynakların çoğu seyyah notlarına ve ikincil kaynaklara dayanmaktadır (Köftürcü, 2021: 46).

Bununla birlikte Alman oryantalizmi iki farklı kaynağa dayanmaktadır. Birincisi, kutsal topraklarda ve Osmanlı ile Kutsal Roma (daha sonra Habsburg) İmparatorlukları arasındaki uzun sınır boyunca İslam'ın varlığı; ikincisi ise, Doğu Rönesansı'dır. İlk kaynak için on birinci yüzyıldan yirminci yüzyılın başlarına kadar Orta Doğu'da Alman dini, kültürel ve siyasi katılımını ön plana çıkaran Berman, bir dizi edebi metin ve kültürel uygulamayı incelemiştir (bkz. Berman, 1997).

Almanya'da Rönesans ve Hümanizmin etkisiyle birlikte bilimsel anlamda gelişmeler olmuş ve bu gelişmeler oryantalizm anlayışını da etkilemiştir. Doğu ve Batı arasındaki çatışma tarihsel süreç içerisinde kültürel, dini, politik, askeri ve ekonomik bir yüzleşme içerisinde olmuştur. On yedinci yüzyılda Hristiyan Batı ile Müslüman Doğu arasındaki fikir çatışması pekiştirilmiştir.

Alman oryantalizmi teolojik çalışmalar bağlamında başlayan ve daha sonra filolojik bir disipline dönüşmüş daha sonra da kültürel ve sosyal bir dönüş yaşamıştır. Almanlar tarafından Doğu'nun siyasi keşfi, antropoloji, etnoloji ve siyaset bilimlerine artan ilgiye yol açan başka bir sosyo-kültürel dönüşün yolunu açmıştır. Alman oryantalizminde teolojiden filolojiye geçiş, önemli bir dönüm noktasıdır. Alman oryantalizmin ilk dönemlerinde, Doğu'yu inceleme motivasyonu, büyük ölçüde teolojik kaygılardan kaynaklanmıştır. Teolojik dönemde kutsal metinlerin yorumu ve misyonerlik faaliyetleri öne çıkmıştır. Bu dönemde Doğu, misyonerlik faaliyetlerinin bir hedefi olarak görülmüş ve teolojik amaçlara hizmet eden bir alan olarak şekillenmiştir.

On sekizinci yüzyılın sonlarından itibaren Alman düşünürlerin etkisiyle, Doğu'ya yönelik ilgi daha seküler bir boyut kazanmaya başlamış ve filolojik araştırmalar öne çıkmıştır. Filoloji, Doğu dilleri ve metinlerinin daha sistematik ve bilimsel bir şekilde incelenmesine olanak tanımıştır. Bu dönemde filolojik çalışmalar yalnızca dini metinlerle

sınırlı kalmayıp Doğu toplumlarının edebiyatı, tarihi, mitolojisi ve kültürünü incelemeye yönelmiştir. Bu, Doğu'yu anlamak için daha geniş bir perspektif sunmuştur. Dolayısıyla filolojik yöntemlerin gelişmesiyle oryantalizmin teolojik amacından uzaklaşarak bilimsel bir disipline dönüştüğü söylenebilir. Diğer bir ifadeyle, teolojiden filolojiye geçiş, Alman oryantalizminin dini kaygılardan daha seküler, akademik ve bilimsel bir alan olarak şekillenmeye başlamasını ifade eden bir dönüm noktasıdır. Bu geçiş sürecinde Alman Arabist Hans Leberecht Fleischer (1801-1888) öncü bir rol oynamıştır. Öğrencisi Martin Hartmann (1851-1918) bir adım daha ileri giderek modern Doğu'yu Alman oryantalizmin bir parçası haline getirmiştir (Avcı, 2019b: 471). Suzanne L. Marchand'a göre Alman oryantalizmi, antik dünyanın dillerine odaklanmış ancak bir yandan da Batı'nın öz tatminini yok etmiş ve Batı kültüründe çok önemli bir değişim yaşanmasında etkili olmuştur. (Marchand, 2001: 465).

Modernleşme ve evrimsel yörüngeler yerine kökenleri ve çeşitliliği vurgulamaya yönelen Almanların Doğu'yla olan ilişkisi Reform araştırmalarına kadar dayanmaktadır, ancak on sekizinci yüzyıl Alman entelektüelleri, başka yerlerdeki çağdaşlarının eserlerine çok benzeyen seyahatnameler, Kitab-ı Mukaddes eleştirisi ve parodiler yazmıştır. Herder ve Friedrich Schlegel ile bir tür oryantalist "ilkelcilik" popülerlik kazanmıştır, ama bu ancak Sanskritçe filolojisinin ve Sami edebiyatının yeni disiplinleri içine alınmak suretiyle varlığını sürdürmüştür. Sanskritçe filologları A. W. Schlegel ve Franz Bopp'un 1818 ve 1821 yıllarında Bonn ve Berlin Üniversitelerine atanması bu anlamda kalıcı bir model oluşturmuştur. Bu dönemde İngiliz, Fransız ve Hollandalı oryantalistler, Doğu'ya memur ya da seyyah olarak giderek bu coğrafyayı bir kariyer alanına dönüştürürken; Alman oryantalistler ise özellikle akademisyen kimlikleriyle, Sanskritçe, Sümerce ve diğer ölü Doğu dillerine dair uzmanlıkları sayesinde benzer bir kariyer inşa etmişlerdir. 1830'lu yıllarda üniversitelere girmek için Latince ve Yunanca bilmek gerekiyordu ve bu durum sonraki nesiller için iyi eğitimli olmak daha da önemlisi eski metinleri bilmek anlamını taşımaktadır. Klasik filolojiyle olan bu ilişki ve üniversitenin norm belirleyici rolünü hafifletecek olan kolonyal varlığın eksikliği, on dokuzuncu yüzyıl Alman oryantalizminin bir özelliğini oluşturmaktadır. Bunun dışında Alman oryantalizminin kutsal yazıları bitirmeye yönelik giderek artan radikal girişimlerdeki rolü de oldukça önemlidir. Bu, on sekizinci yüzyılın sonlarında ilahiyat fakültesinden özerkliğini ilan eden klasik filolojiyi taklit etme girişiminin bir ürünü olmuştur. Bu özerklik meydana gelmeden önce

oryantalizm, dini metinler analiz nesneleri karşısında bilimsel kimliğini geliştirmek zorunda kalmıştır. Almanya, oryantalist ününü eski Doğu'nun ve özellikle de dillerinin araştırılmasında kazanmıştır (Marchand, 2001: 467).

Liah Greenfield ve Kontje'nin görüşleri Alman milliyetçiliği ve oryantalizmin kökenlerine odaklanmaktadır. Greenfield, on sekizinci yüzyılın sonları ve on dokuzuncu yüzyılın başlarında Alman milliyetçiliğinin gelişiminde belirli bir "kararsızlığın" temel bir rol oynadığını savunurken (1992: 372-373), Kontje de Greenfield ile birlikte bu kararsızlığı anlamanın Alman oryantalizminin kökenlerini analiz etmek için kritik olduğunu vurgulamaktadır (Germana, 2010: 84).

On dokuzuncu yüzyıldaki oryantalistler genellikle filolojiye yönelmişlerdir. Bu bağlamda, Alman filologlar on dokuzuncu yüzyılın başlarında kendilerine yer bulamamış olsalar bile on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından başlayarak I. Dünya Savaşı'na kadar olan sürede bu alanı domine etmişlerdir. Bu dönemde metinlere ulaşmak oldukça zordur. Bu alanda iş neredeyse yoktur ve kitap yayıncılığı büyük ölçüde kendi kendini finanse etmiştir. Alman filoloğu, Doğu bilimci ve şair olan Friedrich Rückert 1817 yılında İtalya'ya giderek bir yıl Roma'da kalmıştır. 1818 yılında Viyana'da Joseph von Hammer-Purgstall'dan Arapça, Farsça ve Türkçe dersleri almış ve ertesi yıl Almanya'ya dönmüştür. Bu dönemde bir yandan çeviriler yapmış bir yandan da kendi kendine yeni diller öğrenmeye devam etmiştir (Seufert, 2008: 283; Can, 2021: 47). Friedrich Rückert'in oryantalizm alanıyla ilgili olan en önemli eserleri çeşitli Doğu dillerinden yaptığı çeviri eserleridir. Özellikle Fars dilinde ulaşabildiği hemen hemen bütün edebi eserlerle ilgilenmiş, şiirlerin bazılarını ölçülerine bağlı kalarak Almancaya çevirmiştir. Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin *Dîvân-ı Kebîr*'i (1819) ve Arap edebiyatının en yüce eserlerinden biri olan *Makamât-ı Harîrî*'yi 1826 yılında ölçüsüne bağlı kalarak Almancaya çevirmiştir (Schimmel-Tari, 2011: 22).

Friedrich Rückert, 1837 yılında *Sieben Bücher Morgenländischer Sagen und Geschichten* (Doğu Destanları ve Hikayeleri) adlı eserini yayınlamıştır. 1838 yılında *Erbauliches und Beschauliches aus dem Morgenland* (Doğu'dan Alınan Aydınlatıcı ve Düşündürücü Dersler) adlı eserini, 1839 yılında da *Brahmanische Erzählungen* (Brahman Öyküleri) adlı eserini yayınlamıştır. Rückert sayesinde Batı'da ilk kez Doğu'ya karşı tarafsız bakış açıları ortaya çıkmaya başlamıştır (Can, 2021: 47).

Alman oryantalistlerden filolojiye yönelen bir diğer isim Friedrich Wilhelm Radloff (1837-1918) olmuştur. Radloff'u Doğu dillerine yönlendiren Wilhelm Schott, coğrafya âlimi Karl Ritter gibi isimler etkili olmuştur. Türkçe, Moğolca, Mançuca ve Çince dillerini öğrenen Radloff, Doğulu milletlerin dillerini araştırmak amacıyla ileride Rusya'ya gitme ihtimaline karşılık Rus dilini de öğrenmiştir (Yıldız, 2007: 388; Alkaya, 2017: 26). 1859 yılından 1871 yılına kadar Sibirya'da kalan Radloff, kışın öğretmenlik yapmış, yaz aylarında da dil, etnografya ve tarih malzemesi toplamak üzere Sibirya ve Türkistan'da yaşayan çeşitli Türk boylarını ziyaret etmiştir. Bu ziyaretleri sırasında günü gününe tuttuğu notları ve tarih, arkeoloji, coğrafya, istatistik, ekonomi konularında topladığı bilgileri *Aus Sibirien* (Sibirya'dan) adlı eserinde bilim dünyasına sunmuştur (Alkaya, 2017). Hayatının büyük bir kısmı Orta Asya ve Sibirya'da çeşitli Türk kavimleri arasında araştırma gezileri ile geçen Radloff, Orhun Kitabelerini deşifre etmek için de çalışmalar yapmıştır.

Eğitimini Doğu dilleri üzerine gören Eduard Sachau (1845-1930), 1879 yılında Osmanlı topraklarına seyahat etmiş ve bu seyahatini 1883'te *Reise in Syrien und Mesopotamien* (Suriye ve Mezopotamya'ya Seyahat) adıyla kaleme almıştır. Sachua'nın Osmanlı topraklarına yaptığı seyahat Berlin'deki *Königlich-Preußische Akademie der Wissenschaften* (Prusya Kraliyet Bilimler Akademisi) tarafından desteklenmiştir (Avcı, 2020: 33). Eduard Sachau, özellikle Süryanice ve diğer Aramice lehçeleri üzerine yaptığı çalışmalarla dikkat çekmektedir. Sachau, Doğu Afrika'da yeni edinilen Alman sömürgelerinin Müslüman sakinleriyle etkileşimlerine hazırlamak için *Muhammedanisches Recht nach schafiitischer Lehre* (Şafiî Doktrinine Göre Muhammedî Hukuk) adlı eserini yazmıştır (Kaufhold, 2011).

Alman oryantalistlerden Georg Jacob 1892 yılı Ramazan ayında İstanbul'a giderek Karagöz oyunlarını izlemiş ve Türkçenin ses bilimi üzerine gözlemlerde bulunmuştur. Bu seyahat Jacob'un Türk araştırmalarına olan ilgisini tetiklemiştir (Herzog, 2010: 20). 1909 yılında Theodor Menzel ile birlikte çıktığı Türkiye seyahatinde, Bektaşilik ve özellikle İstanbul ve Batı Anadolu'daki Bektaşi tekkelerine ilişkin çalışmalar yürütmüştür. I. Dünya Savaşı sırasında Türkiye'de hizmet gören Alman hemşireler ve bahriye askerleri için bazı Türkçe kitaplar ve Almanca-Türkçe yardımcı bir sözlük hazırlamıştır (Kreiser, 2001: 567). Georg Jacob, Arap, Osmanlı, Güney ve Doğu Asya gölge oyunu ve kukla tiyatrosu ile Arap tarihi ve edebiyatı üzerine araştırmalar yapmıştır. Özellikle Osmanlı

diplomasisi, tasavvuf ve halk edebiyatı gibi alanlara ilgi duyan Jacob, alana yaptığı katkılarından ötürü Almanya'da Türkoloji çalışmalarını başlatan kişi olarak kabul edilmiş ve bu alanda öncü sayılmıştır (Herzog, 2010: 19). Jacob, 1930 yılında Paul Kahle ile birlikte *Das orientalische Schattentheater* (Doğu Tipi Gölge Tiyatrosu) adlı eserinin temelini atmış ve Türklerin İslam sanatlarına yaptıkları katkıları özellikle vurgulamıştır.

Alman oryantalizmini çeşitli yönlerden ele almak mümkündür. Marchand, Alman oryantalist biliminin tarihinde bir önemli nokta varsa, bunun sömürgecilik değil din olduğunu savunmuştur (2010: 20v). Alman oryantalizminin kökleri elbette Reformasyon sonrası Eski Ahit çalışmalarına kadar uzanabilir, ancak oryantalizmin teolojiden ayrılması hiçbir zaman tam anlamıyla olmamıştır. Nitekim eski dini metinlerin statüsü ve kökenleri hakkındaki görüşler yirminci yüzyılın başlarına kadar bu alandaki tartışmaları şekillendirmeye devam etmiştir. Marchand'ın altını çizdiği bu dini boyut, on dokuzuncu yüzyıl oryantalizmini temelde seküler ve öncelikle modern dünyaya yönelik olarak ele alan Edward Said'den ayrılmaktadır.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında, Alman siyasi ve kültürel yaşamında ve oryantalist araştırmaların kurumsal yapısındaki bir dizi değişim, Marchand'ın "İkinci Doğu Rönesansı" olarak adlandırdığı sürecin zeminini hazırlamıştır. Her şeyden önce Alman İmparatorluğunun ekonomik yönden büyümesi, müzeleri finanse etmek, eserler satın almak ve Doğu filolojisinin çeşitli alanlarında kürsüler kurmak için hem devlet hem de özel kaynaklardan daha fazla desteğin olabileceği anlamına gelmektedir. İkinci olarak, oryantalistler on dokuzuncu yüzyılın sonlarında daha güçlü hale gelen emperyalizmden yararlanmışlardır. Bu da Doğu'daki eserlere, eski metinlere ve diğer kültürel hazinelere erişimi kolaylaştırmıştır. Marcand bu durumu şu şekilde ifade etmiştir:

> "Bu fetihler onlara yeni açılan rotalarda seyahat etmelerine ve yurtdışında konuşlanan sömürge subaylarıyla birlikte kalmalarına, yerli seçkinler kültürel mallarını satmaya zorlandıklarında veya ellerinden aldıklarında ucuza satın alındıkları Doğu metinlerine ulaşmalarına ve yerel halktan yeni diller ve kutsal sırlar öğrenmelerine olanak sağlamıştır." (Marchand, 2010: 157-158).

Marchand'ın ifadesinden de anlaşılacağı üzere, diğer Batı devletlerinin işgalleri ve tehditleri karşısında Alman entelektüeller cesaretlenmiş ve zenginleşmiştir. Bu yıllarda Almanların elde etmeyi başardığı eserler arasında Nefertiti'nin büstü (1913) ve Çin'in Turfan bölgesinden topladıkları (1902-1914) İran, Sanskrit, Çin, Türk ve Tohar el yazması metinler bulunmaktadır (Hazai, 1971: 11).

Yirminci yüzyılda Alman oryantalistler Kur'an-ı Kerim üzerine yaptıkları araştırmalarını tekrar gündeme getirmiştir. Gerd Rüdiger Puin, harekelerin henüz kullanılmadığı bir dönemde yazılan Kur'an'da İslam dünyasında okunan Kur'an'dan biraz daha farklı bir dil kullanıldığını belirterek Kur'an'ın büyük bir kısmının yeniden yazılması gerektiğini ileri sürmüştür. Araştırmalarının sonuçlarını çeşitli bilimsel makalelerle ve konferanslarla duyurmaya çalışan Puin, Katolik Teolog Karl-Heinz Ohlig'le birlikte İslam tarihiyle ilgili Batılı oryantalistlerin araştırmalarının anlatıldığı *Die dunklen Anfänge: Neue Forschungen zur Entstehung und frühen Geschichte des Islam* (Karanlık Başlangıçlar: İslam'ın Ortaya Çıkışı ve Erken Tarihi Üzerine Yeni Araştırmalar) kitabını bastırmıştır.
Görüldüğü gibi, Alman Oryantalizmi özellikle on dokuzuncu yüzyılın ortasından başlayarak yirminci yüzyıla kadar filolojik titizliği, akademik karakteri ve Doğu dilleri ve metinleriyle yoğun ilişkisi bakımından diğer Oryantalist geleneklerden ayrılır. İngiliz ve Fransız Oryantalistler genellikle sömürgeci siyasi çıkarlar peşinde koşarken, Alman Oryantalizmi karşılaştırmalı dilbilim ve tarihsel-eleştirel analize daha güçlü bir şekilde dayanmaktadır. Bu konu hakkında Edward Said Almanya'nın "Doğu'da uzun süreli ve sürekli bir ulusal çıkarı" olmadığını ve bu nedenle siyasi güdümlü bir oryantalizmin olmadığını savunmuştur. Almanya'nın oryantalizmi sömürgecilikten bir adım uzaktadır (Said, 1979: 18). Bununla birlikte, daha sonra eleştirel olarak incelenecek olan belirli Batılı Doğu algılarının inşasına da katkıda bulunmuştur.

1.4. II. Meşrutiyet ve II. Abdülhamid Dönemi

Batı'nın Doğu'ya yönelik tarihsel algısı, sömürgecilik süreçleriyle şekillenen kültürel ve entelektüel bir üstünlük söylemine dayanmakta; bu anlayış, oryantalizm kavramı çerçevesinde kuramsal bir zemine oturtulmaktadır. Oryantalizm, sadece akademik bir ilgi alanı değil, aynı zamanda Batı'nın Doğu üzerindeki bilgi ve temsil gücünü pekiştiren ideolojik bir araç olarak işlev görmektedir. Bu bağlamda, farklı Avrupa ülkelerinin oryantalist yaklaşımları da kendi tarihsel ve siyasal dinamikleri doğrultusunda çeşitlenmiştir. Özellikle Alman oryantalizmi, dilbilim ve filoloji temelli akademik çalışmalarıyla öne çıkarken; İngiliz ve Fransız oryantalistleri daha çok sömürge pratikleriyle iç içe geçmiş bir oryantalist geleneği temsil etmişlerdir. Bu çerçevede, Batı'nın Doğu'ya yönelik söylemleri ve bilimsel yaklaşımları Osmanlı entelektüel dünyasını da etkilemiş; özellikle II. Abdülhamid ve II. Meşrutiyet dönemlerinde bu

etkilerin çeşitli yansımaları gözlemlenmiştir. Bu nedenle II. Meşrutiyet ve II. Abdülhamid dönemleri ele alınmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'dan geri kalma süreci on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında büyük bir hız kazanmış ve 1838 İngiliz-Osmanlı Anlaşması'nın[3] imzalanmasıyla zirveye ulaşmıştır. Bu dönem Osmanlı Devleti'nin Batı karşısındaki gerileyişinin iyice belirginleştiği, modernleşme çabalarıyla bu gerilemeyi durdurmaya çalıştığı ancak başarıya ulaşamadığı kritik bir dönemdir. Bu süreç hem askeri yenilgiler hem de ekonomik, bilimsel ve teknolojik gelişmelerde Batı'nın gerisinde kalınmasıyla şekillenmiştir. Bundan sonraki dönem Osmanlı topraklarının yarı–sömürge konumuna geldiği yıllardır. 1838 Anlaşması, kapitülasyonların yabancılara tanıdığı ayrıcalıkları genişleterek onları yerli tüccarlarla eşit hale getirmiştir. 1838-1842 yılları arasında başta Fransa olmak üzere diğer Avrupa ülkeleriyle de buna benzer anlaşmalar imzalanmıştır. Fransız İhtilali'nden sonra ulus devlet ve milliyetçilik kavramı ortaya çıkmış ve Batılılaşma adı altında yenileşme çabalarına giren Osmanlı, 1839 yılında Tanzimat Fermanı'nın okunmasıyla Türk tarihinde somut olarak Batılılaşma yolunda ilk adım atılmıştır (Mardin, 1996: 185).

Tanzimat Fermanı'nın ilanından sonra 1845 yılında reform programının önemini iyice benimsemelerini sağlamak için taşra temsilcilerinden oluşan bir meclis İstanbul'da toplanmıştır. Devam eden süreçte modern laik ceza mahkemeleri 1847 yılında kurulmuş ve 1850 yılında ise Batılı uygulamalara dayalı laik bir ticaret kanunu yayımlanmıştır (Akyıldız, 2011: 5). Tanzimat'ın ilanından sonra 1856 yılında Osmanlı Devleti'ni yıkılmaktan kurtarmak için Islahat Fermanı ilan edilmiştir. Böylece 1839 Tanzimat ve kapitalizmin çıkarlarına uygun üstyapı kurumlarının ülkede oluşturulmasını öngören 1856 Islahat Fermanı ile 1880'li yıllardan sonra emperyalist nitelik taşıyan Avrupa sermayesinin Osmanlı İmparatorluğu'na girişi hem hızlandırmış hem de yasayla güvence altına alınmıştır.

1850'li yıllarda İngiltere dünyanın en güçlü kapitalist ülkesidir ve bunun bir sonucu olarak Osmanlılar üzerinde diğer kapitalist ülkelere göre daha fazla söz sahibidir. On dokuzuncu yüzyılın ortalarında Ruslar, Osmanlı Devleti'nin yok edilmesi gerektiğini dile

[3] 1838 İngiliz-Osmanlı Anlaşması, Mısır sorunu devam ederken İngiltere ile Osmanlı Devleri arasında imzalanan ticaret sözleşmesidir. Bu sözleşmeyle Osmanlı Devleti yarı sömürge haline gelmiştir. 16 Ağustos 1838 tarihinde imzalanan bu ticaret sözleşmesi, daha sonra diğer Avrupa ülkeleriyle yapılan ticaret sözleşmelerine kaynaklık etmiştir (Durhan, 2002: 84).

getirmeye başlamıştır. Bu amaçla Çar I. Nikola 1853 yılında İngiltere elçisine Osmanlı Devleti'ni paylaşmayı önermiştir. Ancak İngilizler, Rus yayılmasının Hindistan'daki sömürgeleri için tehlikeli olacağını düşündüklerinden Ruslara destek vermemiştir (Gölen, 2021: 174). Daha sonraki süreçte anayasal monarşi rejiminin ilk dönemi olan Birinci Meşrutiyet 1876 yılında ilan edilmiştir. Birinci Meşrutiyet, Kanun-i Esasi'nin ilanıyla anayasal bir düzene geçiş, Batı'daki siyasal değişimlere ayak uydurma çabasıdır. Birinci Meşrutiyet, Osmanlı tarihinde halkın yönetime katılımı açısından önemli bir dönüm noktasıdır. Anayasal düzene geçiş ise, modernleşme çabalarının siyasi bir boyuta taşındığını göstermektedir. Ancak siyasi istikrarsızlıklar ve dönemin zorlu koşulları nedeniyle yalnızca iki yıl sürmüş ve 14 Şubat 1878 tarihinde II. Abdülhamid tarafından sonlandırılmıştır (Sürek, 2015:61-62). 1878-1908 yılları arasında devam eden bu döneme "İstibdat Dönemi" denilmektedir. Bu dönemde basın ve fikir özgürlüğü büyük ölçüde kısıtlanmış, jurnalcilik sistemiyle muhalif hareketler baskı altına alınmış (Sürek, 2015:50), ancak eğitim, sağlık ve ulaşım alanlarında önemli reformlar yapılmıştır (Sürek, 2015:14). Baskıcı yönetime rağmen II. Abdülhamid, eğitim ve ulaşım alanında önemli reformlar gerçekleştirmiştir. Modern okullar kurulmuş, eğitim teşkilatı genişletilmiştir. Hicaz Demiryolu Projesi gibi ulaşım projeleri İstibdat döneminde hayata geçilmiştir.

Bu dönemde II. Abdülhamid, Batılı devletler denge politikası izleyerek Osmanlı toprak bütünlüğünü korumaya çalışmıştır. Berlin Antlaşması (1878) ile kaybedilen topraklar sonrası, özellikle İngiltere ve Almanya ile ilişkileri güçlendirmiştir. Osmanlı, mali krizler nedeniyle Batı'dan sürekli borç almak zorunda kalmıştır. Bu borçlar, Osmanlı ekonomisini Batı'ya bağımlı hale getirmiştir. Osmanlı Devleti'nin dış borçlarını ödeyememesi sonucu Düyun-u Umumiye 1881 yılında kurulmuştur (Ortaylı, 2018:41-42). Bu kurum, Osmanlı ekonomisinin büyük ölçüde yabancı devletlerin denetimi altına girmesine neden olmuş ve Osmanlı mali bağımsızlığını önemli ölçüde kaybetmiştir. Batı, modern bürokrasi ve hukuki sistemler geliştirirken, Osmanlı'da reform çabaları yeterli olmamıştır.

1882 yılında İngilizler Mısır'ı Osmanlı Devleti'nden alarak kendi topraklarına katmıştır. 1889 yılında İttihat ve Terakki Cemiyeti kurulmuş ve II. Abdülhamid rejimine karşı anayasal yönetimi yeniden tesis etmeyi amaçlamıştır. Cemiyet, özellikle Jön Türkler tarafından desteklenmiştir. İttihat ve Terakki'nin Selanik'teki askeri gücü, II. Abdülhamid'i reformlara zorlamıştır (Türkiye Diyanet Vakfı, 2024). İkinci Meşrutiyet'in

ilanının arifesinde Avrupalı devletlerin genel durumlarında köklü değişiklikler yaşanmıştır.

Ekonomik üstünlük sağlamak isteyen Avrupalı devletler iki bloğa ayrılmıştır. Bir yanda Almanya-Avusturya ve Macaristan'ın kurdukları İttifak Devletleri bloğu; diğer yanda ise Fransa, Rusya ve İngiltere'nin anlaşmaları ile oluşan İtilaf Devletleri bloğudur. Osmanlı Devleti ise bu iki bloğun dışında kalmış veya bırakılmıştır. İngiltere uzlaşma bloğunun kurulmasından önce 1895 yılında Avrupalı devletler için bir denge planı hazırlamıştır. Bu plana göre çürümüş kabul edilen Osmanlı Devleti paylaşılacaktır. Mısır kesin olarak İngiltere'ye bırakılacak, Rusya İstanbul'u alacak, Avusturya ve Macaristan'a Selanik ve dolayları verilecek, İtalya'ya da Arnavutluk bırakılacaktır. Fransa'ya ise Fas verilecek ve Almanya'ya da ne gibi sömürge tavizleri istediği sorulacak ve istekleri doğrultusunda tatmin edilecektir. İngilizlere göre bu plan kabul edildiği takdirde, Şark meselesi çözülmüş olacaktır (Karal, 1999: 217).

Birinci Meşrutiyet döneminin anayasası olan Kanun-ı Esasi'nin otuz yıl askıda kalması sonucunda 1908 yılında İkinci Meşrutiyet ilan edilmiştir. İkinci Meşrutiyet, Osmanlı Devleti'nde anayasal yönetimin yeniden ilan edildiği ve meclisin yeniden açıldığı önemli bir siyasi dönemi ifade etmektedir. 1908 yılında II. Abdülhamid, Jön Türkler tarafından yoğun baskı altına alınarak Kanun-i Esasi'yi tekrar yürürlüğe koymuş ve meşruti monarşi yeniden başlamıştır. İkinci Meşrutiyet'in ilanından sonra 1909 yılında meşrutiyet karşıtı muhafazakâr gruplar ayaklanmış ve bu ayaklanma tarihe 31 Mart Vakası olarak geçmiştir (von Sax, 1913: 557-558). Bu olay, İttihat ve Terakki'nin güçlenmesine ve II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesine yol açmıştır. II. Abdülhamid'in yerine V. Mehmet tahta çıkarılmıştır.

Osmanlı Devleti'nin Balkanlardaki topraklarını büyük ölçüde kaybetmesi, meşrutiyetin etkili bir yönetim kuramadığının göstergesidir. Osmanlı Devleti'nin Batı'daki hâkimiyetinin sona erdiği Balkan Savaşları (1912-1913), Osmanlı'nın çöküş sürecinin hızlanmasında ve I. Dünya Savaşı'na giden yolda önemli bir dönemeç olmuştur.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren Balkanlardaki Hristiyan milletler, milliyetçilik etkisiyle bağımsızlık mücadelesine girmiştir. Sırbistan, Yunanistan, Karadağ ve Bulgaristan gibi devletler, Osmanlı'ya karşı bağımsızlıklarını kazanmış veya özerklik elde etmiştir. Bu devletler, Osmanlı topraklarında kalan diğer Balkan halklarını da özgürleştirmek adına Osmanlı'ya karşı harekete geçmiştir. Osmanlı'ya karşı eş zamanlı

olarak saldırıya geçen bu devletler, Osmanlı ordusunun zayıf bir komuta ve hazırlıksız bir yapıya sahip olması nedeniyle Osmanlı'nın kısa sürede toprak kaybetmesine neden olmuşlardır (von Sax, 1913: 584-620). 1913 Londra Antlaşması ile Arnavutluk bağımsızlığını ilan etmiş, Osmanlı'nın Batı'daki varlığı büyük ölçüde sona ermiştir. Birinci Balkan Savaşı (1912) sonrası Balkan devletleri arasında toprak paylaşımı konusunda anlaşmazlık çıkmıştır. Bulgaristan, Makedonya'nın büyük bir kısmını kontrol etmek istemiş, ancak Sırbistan ve Yunanistan buna karşı çıkmıştır. Bulgaristan, Sırbistan ve Yunanistan'a saldırmıştır, ancak bu sırada Romanya ve Osmanlı da Bulgaristan'a karşı harekete geçmiştir. Osmanlı, bu süreçte Edirne ve Kırklareli'ni geri almıştır (von Sax, 1913: 649). Balkanlardaki çatışmalar, büyük güçler arasındaki rekabeti artırmış ve bölgeyi Birinci Dünya Savaşı'nın fitilini ateşleyen bir merkez haline getirmiştir.

1.4.1. Siyasi İstikrarsızlık Ve Yükselen Milliyetçilik: Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Yılları

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı, Osmanlı İmparatorluğu tarihinde kapsamlı modernleşme girişimlerinin yapısal zayıflıklar ve Batılı güçlere artan bağımlılıkla çarpıştığı belirleyici bir dönem olmuştur. Tanzimat ve Islahat reformları idari, hukuki ve eğitim sistemlerini modernleştirmeyi ve imparatorluğu rekabetçi bir devlete dönüştürmeyi amaçlamaktaydı. Bununla birlikte, bu reformlar Osmanlı yönetiminin yapısal eksikliklerini ya da gelişmekte olan Avrupa ulus devletlerine kıyasla ekonomik ve askeri geri kalmışlığını telafi edememiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun küresel ticaret sistemine artan ekonomik entegrasyonu, özellikle de 1838'de İngiltere'yle yapılan ticaret anlaşması, Osmanlı pazarlarının Avrupa mallarına daha fazla açılmasına yol açmış, bu da daha sonra yerli üretimi zayıflatmış ve Batı'ya ekonomik bağımlılığı desteklemiştir. Bu bağlamda, ulusal borç meselesi daha önemli hale geldi: İmparatorluğun mali yükümlülüklerini yerine getirememesi, 1881'de Düyun-u Umumiye idaresinin kurulmasına yol açarak Osmanlı ekonomisinin büyük bölümünü Avrupalı güçlerin doğrudan kontrolü altına sokmuştur (Ortaylı, 2018:41-42).

Bu gelişmelere paralel olarak, Balkanlar'da milliyetçiliğin yükselişi Osmanlı topraklarının parçalanmasına ve siyasi düzenin istikrarsızlaşmasına yol açmıştır. Özellikle Balkan Savaşları (1912-1913) imparatorluğun askeri zayıflığının göz önüne çıkardı ve topraklarının parçalanmasını hızlandırmıştır. Osmanlı hükümetiyse bu durumu

düzeltmek adına gücünü merkezileştirerek ve Almanya'ya yakınlaşarak bu gelişmelere karşı koymaya çalışmıştır. Ancak diplomatik çabalara ve reform planlarına rağmen Osmanlı İmparatorluğu, manevra alanını giderek kaybettiği jeopolitik bir gerilim alanında sıkışıp kalmıştır.

Siyasi istikrarsızlık, ekonomik bağımlılık ve on dokuzuncu yüzyılın sonları ve yirminci yüzyılın başlarında yaşanan toprak kayıpları Osmanlı egemenliğinin aşınmasına önemli ölçüde katkıda bulunmuştur. Başarısız reform girişimleri ve süregelen askeri gerilemeler nihayetinde Osmanlı İmparatorluğu'nun Birinci Dünya Savaşı'nın başında uluslararası politikaya çevresel bir oyuncu olarak entegre olmasına yol açmış ve bu da nihai çöküşünü tasdiklemiştir.

On dokuzuncu ve yirminci yüzyılda Batı, ulus merkezli bir devlet anlayışını benimsemiştir. Bu anlayış Batı'nın Doğu'ya bakışı üzerinde etkili olmuştur. Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı'nın nedenleri dikkate alındığında kaynak arayışı içerisinde olan Batılı devletlerin ekonomik çıkarlarını savunmak için öncelikle kendi aralarında başlayan sonrasında tüm dünyaya yaymış oldukları savaşlar ön plana çıkmaktadır (Ulağlı, 2017: 16). Tüm bunlara karşın Batı'nın gözünde Doğu, her daim mücadele edilmesi gereken bir düşman olarak nitelendirilemez. Bu durum Batı'daki her ülke için Doğu'nun aynı anlamı ifade etmediğini ortaya koymaktadır.

Yirminci yüzyılda Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı'nın yaşanmasıyla birlikte dünya bir çöküntü içine girmiştir. Batı'nın yirminci yüzyılda Doğu'ya bakış açısı Doğu'nun Batı karşısındaki tutumuyla ilgili olduğunu Yılmaz şu şekilde izah etmiştir:

> "Öyle ki Batı'nın salt materyalist felsefesi, Doğu'nun mistik ve tasavvufi öğretilerine ihtiyaç duymuştur. Çünkü bu yıkım, acının dünyevi hazlarla ya da maddi çıkarlarla olmuş haliydi. Belki de Batı acı ve tükeniş ile şimdiye kadar sömürge olarak gördüğü Doğu'ya ve bu coğrafyaya başka bir amaç ile yanaşmıştır." (Yılmaz, 2017: 247).

Yılmaz'ın bu ifadesi yirminci yüzyılın, insana yönelişin daha fazla olduğu, denge ve düzenin arandığı ve gerçekliğe ulaşmada Doğu'nun yöntemlerinin kullanıldığı bir yüzyıl olduğunu göstermektedir. Ayrıca bu ifade, Batı dünyasının tarihsel süreçte Doğu'ya yönelik algısında meydana gelen bir değişimi vurgulamaktadır. Geleneksel olarak Doğu, Batı tarafından sömürgeleştirilmiş, egzotikleştirilmiş ve çoğunlukla maddi çıkarlar doğrultusunda ele alınmış bir bölge olarak görülmüştür. Ancak Batı'nın maddiyat odaklı, salt akla dayalı felsefesinin insani ve manevi değerlerden uzaklaşması, toplumlarında

çeşitli krizlere yol açmıştır. Bu krizler, bireysel yalnızlık, anlam arayışı ve manevi boşluk gibi sorunlarla kendini göstermiştir. Batı'nın yalnızca materyalist değerlerle bir tatmin sağlayamaması Doğu'nun manevi, mistik ve tasavvufi öğretilerine olan ilgiyi arttırmıştır. Burada "acı" ve "tükeniş", Batı'nın kendi ahlaki ve manevi krizlerini ifade ederken, "Doğu'ya başka bir amaçla yanaşma" ifadesi, artık Doğu'nun yalnızca ekonomik veya politik çıkarlar için değil, manevi arayışların ve anlam kazandırma çabalarının bir kaynağı olarak görülmeye başlandığı söylenebilir.

1.4.2. Adım Adım Birinci Dünya Savaşı'na

Birinci Dünya Savaşı öncesinde Doğu'nun ne anlam ifade ettiğini ortaya koyabilmek için savaş öncesi gelişmelerin incelenmesi önem arz etmektedir. On dokuzuncu yüzyıl sömürgecilik yüzyılının zirvesi olarak bilinmektedir. Özellikle İngiltere, Fransa, Rusya ve Almanya gibi birçok devlet dünya siyaseti ve ekonomisinin gerisinde kalmak istemedikleri için sömürgecilik yarışına girmişlerdir. Bu yarış sömürgecilik siyasi ve ekonomik üstünlüğün yanı sıra dini ve kültürel yayılmayı da beraberinde getirmiştir. Devletler ekonomik ve siyasi anlamda ele geçirilen bir yere aynı zaman kendi dini ve kültürünü kısaca kendi düzenini de götürmüştür. Zaman içerisinde bu durum rekabet ortamı yaratmıştır. Bu ortam da 1914 yılındaki Birinci Dünya Savaşı'nın ayak sesleri olmuştur.

Birinci Dünya Savaşı öncesinde Avrupa'nın Doğu'ya karşı tutumları iki ana görüşe dayanmaktadır. Bunlardan ilki Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünü hızlandırmak, böylece Osmanlı mirasına ulaşmaktır. İkincisi ise, Osmanlı İmparatorluğu'nun sınırları içerisinde nüfuz ve güçlerini arttırmak aynı zamanda ekonomik açıdan çıkar elde ederek rakip devletleri buradan uzaklaştırmaktır (Karadağ, 1971; Yuvalı, 2009).

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Batı'nın Doğu hakkında benimsemiş olduğu anlayışın temelini oluşturan emperyalizmdir. Batı'nın gittikçe artan ekonomik, siyasi, kültürel ve askeri üstünlüğünün yanında Doğu bir çöküş içerisine girmiştir. Kemal Beydilli Doğu'nun bu çöküşüyle ilgili olarak şunları ifade etmiştir:

> "Zayıflayan Osmanlı Devleti, üç kıtada sahip bulunduğu geniş toprakları sebebiyle güçlenen komşu devletlerin (Rusya ve Avusturya) ve deniz aşırı sömürge imparatorlukları kurarak dünya devleti olma yolunda önemli ilerlemeler kaydeden, doğrudan sınırdaş olmayan ülkelerin (İngiltere ve Fransa) başka anlamda bir ilgi odağı haline gelmişti." (Beydilli, 2010: 353).

Beydilli'nin bu ifadesinden de anlaşılacağı üzere, Osmanlı Devleti'nin konumu ve sahip olduğu topraklar nedeniyle Avrupa'daki büyük güçlerin Osmanlı üzerindeki paylaşım projeleri devletin çöküşünü de beraberinde getirmiştir. Osmanlı Devleti'nin zayıflamaya başlamasıyla birlikte hem komşu devletler hem de uzak coğrafyalardaki sömürgeci güçler için jeopolitik, ekonomik ve stratejik açıdan önem kazandığı söylenebilir.

Özellikle Osmanlı topraklarının genişliği ve bu toprakların hem kara hem deniz yolları üzerindeki stratejik konumu, farklı türden çıkarları olan devletlerin ilgisini çekmiştir. Osmanlı'nın sınırdaşı olduğu Rusya ve Avusturya gibi güçler, Osmanlı'nın zayıflamasını kendi çıkarları için bir fırsat olarak görmüşlerdir. Rusya'nın Osmanlı'nın Karadeniz, Kafkaslar ve Balkanlardaki toprakları üzerinde nüfuz kurmak ve sıcak denizlere inmek gibi stratejik bir hedefi vardı. Avusturya ise, Balkanlarda güç kazanmak ve Batı'daki etkilerini artırmak için Osmanlı'nın bu bölgedeki zayıflığından faydalanmayı amaçlamıştır. Osmanlı Devleti'nin doğrudan sınırdaş olmadığı İngiltere ve Fransa gibi denizaşırı sömürgeci imparatorluklar da Osmanlı topraklarına büyük bir ilgi göstermiştir. Osmanlı toprakları İngiltere için özellikle Süveyş Kanalı ve Hindistan'a giden ticaret yolları açısından stratejik bir öneme sahip olmuştur. İngiltere, bu yolları kontrol altında tutarak sömürgelerinin güvenliğini sağlamak istemiştir. Fransa, hem Doğu Akdeniz'deki ticari ve kültürel etkisini artırmak hem de sömürge imparatorluğunu genişletmek için Osmanlı topraklarıyla yakından ilgilenmiştir.

On dokuzuncu ve yirminci yüzyılın başlarında yaşanan siyasi, ekonomik ve kültürel gelişmeler sadece jeopolitik manzarayı değiştirmekle kalmamış, aynı zamanda toplumların kendilerini ve çevrelerini algılama biçimlerini de değiştirmiştir. Siyasi istikrarsızlık, ekonomik değişim ve sosyal çalkantı dönemlerinde insanlar duygu ve düşüncelerini yansıtmak için farklı ifade biçimleri bulmuşlardır.

Ulusal kimlik ve sosyal reform mücadelesi siyasi alanda ön plana çıkarken, kültürel ve entelektüel dünyada da yeni eleştiri ve düşünme biçimleri gelişti. Burada özellikle mizah ve kahkahanın bir toplumsal tartışma aracı olarak oynadığı rol dikkat çekicidir. Kahkaha hiçbir zaman sadece komik olana verilen spontane bir tepki değil, zamanın deneyimleri ve zorluklarıyla derinden bağlantılı çok katmanlı sosyal ve kültürel bir eylemdir. Özellikle büyük güvensizlik veya baskı anlarında, kahkaha ister bir dikkat dağıtma aracı ister bir protesto biçimi ya da bastırılmış duygular için bir çıkış yolu olsun yıkıcı bir araç haline gelir.

Bu bağlamda karikatür de merkezi bir rol oynamıştır. Karmaşık toplumsal şikayetleri ve güç ilişkilerini sadece birkaç vuruşla yorumlayabilen görsel bir araç olarak, etkili bir eleştiri aracı haline gelir. Özellikle siyasi çalkantıların ve toplumsal gerilimlerin yaşandığı dönemlerde, karikatürler sadece eğlendirmekle kalmayıp aynı zamanda meydan okuyup kışkırtabildikleri için giderek daha önemli hale gelmektedir. Bu nedenle gülme ve mizah çalışmaları, sadece komik unsurların analizinden daha fazlasıdır- aynı zamanda güç, kimlik ve sosyal değişim mekanizmaları üzerine bir yansımadır. Bu karmaşık konuyu anlamak için gülmenin teorik temellerine bakmak, felsefi ve psikolojik boyutlarını keşfetmek ve mizah, toplum ve kültür arasındaki yakın bağlantıya ışık tutmak gerekmektedir

Bu düşüncelerle, gülme kuramlarının, mizah ilkelerinin ve bir sanatsal ifade biçimi olarak karikatürün öneminin incelenmesine başlanılacaktır.

2. BÖLÜM: GÜLME VE MİZAH KURAMLARI IŞIĞINDA KARİKATÜR

Gülme, insan doğasının en belirgin ve evrensel tepkilerinden biridir. Bu doğal eylem, yalnızca bir keyif göstergesi değil, aynı zamanda bireylerin düşüncelerini, duygularını ve toplumsal bağlarını ifade etme biçimidir. Gülme eylemi kimi zaman bir rahatlama, kimi zaman bir anlayış anı ve kimi zaman da meydan okumadır. Gülmenin ardında yatan mizah, insanın hayal gücünü harekete geçiren ve olaylara farklı bir açıdan bakmayı sağlayan güçlü bir araçtır. Mizah hem bireysel bir eğlence kaynağı hem de toplumsal eleştirinin keskin bir dilidir. Gerçekliğe ciddiyetin sınırlarına esir olmadan, gülmenin imkânlarından faydalanarak bakan mizah; bireysel ve toplumsal birçok konuyu kendine özgü yaklaşımlarla değerlendirir. Güldürürken düşündürme ilkesiyle eleştirel bir bakış ortaya koyar ve gündelik dilden edebi dile kadar pek çok bağlamda kendine yer bulur. Mizahın en önemli unsurlarından biri gülmedir. Gülme, mizahın bir sonucu olarak ortaya çıkan fizyolojik ve psikolojik bir tepkidir. Bu bağlamda karikatür, mizahın görsel bir yansıması olarak öne çıkmaktadır. Basit çizgilerle derin anlamlar yaratan karikatür, bir yandan güldürürken bir yandan düşündürmektedir. Toplumdaki çelişkileri, gündelik yaşamın absürtlüğünü ve güç dengelerindeki ironiyi gözler önüne sermektedir.

Aristoteles ve Platon'dan bu yana Schopenhauer, Freud, Kierkegaard, Bergson ve Bahtin gibi pek çok düşünür gülme ve mizah üzerine kafa yormuştur. Mizah ve gülme olgusu üzerine yapılan tartışmaların nedenleri arasında şüphesiz çağlar boyunca geçirdiği evrim ve kültürler arası değişimler yer almaktadır. Bu durum bir kültür veya dönemde komik olarak değerlendirilirken, başka bir kültür veya dönemde ciddi veya hatta korkunç olarak değerlendirilebilmektedir. Henri Bergson, *Gülme* adlı eserinde gülmenin gizemli yapısını şu sözlerle açıklamaya çalışmıştır: "Bu denli çeşitli üründe aynı olup da kimine nahoş kimine hoş bir koku bahşeden o esansı hangi damıtma yöntemi verebilir bize?" (2014: 3). Bergson'ın da belirttiği gibi, değişken yapısı ve onu karakterize eden özellikleriyle mizah, gülme kuramlarıyla da yakından ilişkili olmuştur. Mizahın modern filozoflarından biri olan Mikhail Bakhtin, *Rabelais ve Dünyası* adlı eserinde gülme üzerine tespitleriyle dikkat çekmektedir. Yazar, gülmeyi "tarih ve insan ve bir bütün olarak dünya hakkında temel hakikat biçimlerinden biri" olarak tanımlamaktadır. Ona göre "Literatürde gülme,

tıpkı evrensel sorunlar ortaya koyan ciddiyet kadar kabul edilebilirdir ve dünyanın bazı önemli yönlerine sadece onunla ulaşılabilir" (Bakhtin, 2005: 41).

Gülmenin bir nesneyi incelemeyi ve soymayı sağlayan bir araç olduğunu belirten Bakhtin'in (1981, akt. Cebeci 2008: 116) görüşü, Barry Sanders'ın *Gülmenin Zaferi* adlı eserinde şu şekilde paylaşılmaktadır: "Gülmenin olağanüstü bir gücü vardır: Nesneyi yakınlaştırır, altüst eder, dış kabuğunu kırar, merkezine bakar, ondan şüphe eder, onu parçalarına ayırır, onu soyup sergiler, özgürce inceler ve onunla deneyler yapar" (2001: 34). Bu iki paralel düşünce, gülme ve mizahın en önemli ortak yönlerinden birini oluşturur. Mizah materyalini hafıza, dil ve kültür bağlamlarında işler ve muhatabına sunar. Aynı zamanda elindeki materyali herhangi bir zamansal, uzamsal ve düşünsel çerçeveye dönüştürme özgürlüğüne sahiptir.

Mizah, kurduğu durumun gerçekliği konusunda şüphecidir, bu nedenle ona alternatif metinler kurmaya çalışır. Okuyucu, izleyici, metni (görüntü, reklam, yazılı metin, resim) ana dilinin şekillendirdiği bilişsel ve kültürel filtreden geçirirken bu metnin egemen kılınabileceğini keşfettiği için gülme ile aynı gücü paylaşır. Gülme, nesneyi kendine çeker, onu tanıdık kılar ve onu hem bilimsel hem de sanatsal sorgulama deneylerinin ve özgür deneysel hayal gücünün korkusuz ellerine teslim eder (Sanders 2001: 34). Mizah, kahkaha gibi, karşılaştığı nesneyi tanınabilir ve dokunulabilir kılar çünkü metinlerin dokunulmazlığını ortadan kaldırır ve aralarındaki mesafeyi yok eder. Başka hiçbir toplumsal deneyimin yapamayacağı şekilde, mizah dünyaya benzersiz bir açıdan yaklaşır. Mizah, baskın söylemler üzerindeki herhangi bir otoritenin etkisine gülme fenomeniyle karşılık vermektedir. Daha doğrusu, bu durumu kendi başına komik bulur. Komik unsur bastırılmış olanı ortadan kaldırmasa da onun ağırlığını azaltır ve böylece bir katarsis etkisi yaratmaktadır (Feneglio ve Georgion 2007: 9). Freud'un iddia ettiği gibi, mizah bastırılmış dürtülerin serbest bırakılmasından ortaya çıkmaktadır (Eagleton 2019: 23).

Mizah, gülme ve karikatür, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde önemli roller oynayan, birbirleriyle yakından ilişkili üç kavramdır. Bu üç kavram bir araya geldiğinde yalnızca bir eğlence aracı değil, aynı zamanda bir farkındalık ve iletişim yolu haline gelmektedir. Çalışmanın bu bölümünde gülme kavramı, gülme kuramları, mizah kavramı ve türleri, karikatür kavramı, karikatürün tarihi, karikatürün edebiyatla ilişkisi ve Alman edebiyatında karikatürün yeri ele alınacaktır.

2.1. Gülme Eylemi ve Kuramsal Yaklaşımlar: Üstünlük, Uyumsuzluk ve Rahatlama Kuramları

Gülme eylemi, bireylerin en doğal davranışlarından birisi olduğu için evrenseldir. Kant gülme kavramını, gergin bir beklentinin aniden hiçliğe dönüşmesinden kaynaklanan bir duygulanım olduğunu belirtmiştir. Diğer bir ifadeyle son cümle duyulduğunda beklentilerin gerilimi kaybolmakta ve bir anda çözülme yaşanmaktadır. Schopenhauer ise uyumsuzluğu çözmedeki başarının gülmeyle ifade edildiğini belirtmiştir (akt. Tunç, 2019: 97).

Bununla birlikte gülümsemek ve gülmek doğal, kendiliğinden ortaya çıkan tepkiler gibi görünmektedir, ancak gülümsemeyi veya gülmeyi üretmenin kültürel olarak uygun yollarını başarmak için öğrenilmesi gerekenler bulunmaktadır. Gülmek retorik bir karaktere sahiptir. Bu yönüyle belirli bir içsel durumu takip eden bir refleks olmaktan ziyade tipik olarak başkalarına bir ifade, bir anlam iletmek için kullanılmaktadır (Billig, 2005: 189). Ayrıca gülme; kolayca tanınan ve oldukça belirgin olan ayırt edici, basmakalıp bir seslendirme modelidir. Gelişimsel olarak, bebekler tarafından çıkarılan ilk sosyal seslendirmelerden biri –ağladıktan sonra- gülmedir. Bebekler yaklaşık dört aylık olduklarında diğer insanların eylemlerine yanıt olarak gülmeye başlar ve yeni doğanlarda gelastik, yani gülme sesi üreten epilepsi vakaları, gülme için beyin mekanizmalarının doğumda zaten mevcut olduğunu göstermektedir (Martin, 2007: 3).

Gülmenin birkaç ayırt edilebilir bileşeni vardır. İlk olarak gülmenin, gülümsemeyle başlayan ağzın genişlemesi ve köşelerinin yukarı doğru çekilmesidir. İkincisi ise, seslendirmenin eşlik ettiği olağandışı bir solunum biçimidir. Gülme dışavurumcu davranışın bir örneğidir. Dışavurumcu davranışlar genellikle başkalarının davranışları üzerinde etkili olan ipuçları vererek sosyal etkileşimde önemli bir rol oynamaktadır. Gülme, kesinlikle sosyal iletişimi kolaylaştırma ve bireylerarası ilişkilerde oldukça etkilidir (Berlyne, 1972: 51). Bunun yanı sıra farklı kültürlerin mizah ve gülmenin uygun görüldüğü durum türleri olmasına rağmen, gülme sesleri bir kültürden diğerine ayırt edilemez.

Gülen tek canlı insan değildir. Primatologlar ilk kez Charles Darwin (1872) tarafından tanımlanan, genç şempanzelerin yaydığı bir kahkaha biçimini detaylı olarak incelemişlerdir. Bonobolar, orangutanlar ve goriller de dahil olmak üzere diğer maymunlarda da insanlarla benzer türde kahkahalar gözlemlenmiştir (van Hooff, 1976;

Preuschoft, 1992; Ross, 2007). Maymun gülmesi, gevşek, ağız açık veya oyuna eşlik eden kesik kesik, gırtlak, nefes nefese bir seslendirme olarak tanımlanmakta ve güreş, gıdıklama ve kovalamaca oyunları gibi eğlenceli sosyal aktiviteler sırasında ortaya çıkmaktadır (Martin, 2007: 3). Öyle ki, insan ve maymun kahkahalarının aynı evrimsel kökenlere ve aynı işlevlerin çoğuna sahip olduğuna inanmak mümkündür.

Ayrıca gülme ve gülümseme arasındaki ilişkinin nasıl olduğu sorusu her zaman tartışılmıştır. Birçok yazar gülme ve gülümsemenin aynı tepkinin farklı yoğunluklarını temsil ettiğini varsaymıştır. Bir gülüş bir gülümsemeden doğabilir, bir gülümsemeye dönüşebilir veya gülüşün yerini bir gülümseme alabilir. Öte yandan gülümsemenin meydana geldiği ancak gülmenin alışılmadık ve uygunsuz olacağı birçok durumla karşılaşılabilmektedir. İnsanların gıdıklandıklarında, başkalarına sempati duyduklarında, stres altındayken veya görünüşte uygunsuz görünen durumlarda gülme ihtimalleri vardır. Aslında gülümseme, genellikle kendi kendine ortaya çıkan gülme örüntüsünün bir unsuru olarak kabul edilebilmektedir (Berlyne, 1972: 53).

Gülme kuramlarında zikredilmesi gereken bir diğer eylem ise kahkahadır. Bu eylem üzerinde fikirler ortaya koyan bir isim olan Friedrich Schiller, alçakgönüllülüğünün değerini reddeder ve ona tek bir estetik işlev tanır o da kahkaha üretimidir. Nitekim Schiller bunu şöyle açıklamıştır:

> "Sanatta alçakgönüllülüğe izin verilebilecek durumlar vardır; yani, kahkaha ürettiği yer. Yetiştirilmiş bir birey bile, aşağılık zevkini açığa vurmadan, doğanın kaba ama doğru ifadesinden ve daha ince, dünyanın ahlakı ile avam arasındaki karşıtlıktan çoğu zaman eğlenebilir. Klas bir adamın sarhoşluğu, eğer gerçekleşirse, onaylanmama nedeni olur, ancak sarhoş bir arabacı, denizci veya kurtarıcı kahkahalara neden olur. Eğitimli bir adam tarafından söylendiğinde dayanılmaz olacak şakalar, bizi avamın ağzından eğlendirir. Aristophanes'in birçok sahnesi bu kategoriye girer, ancak bunlar bile çoğu zaman sınırları aşar ve tamamen kınanır hale gelebilir. Böylece avamın görüşlerinin, şairin tüm değer ve görgü ile davrandığı dilinin ve başarılarının değerli kişilere aktarıldığı parodilerden zevk alırız. Şair kendini güldürmekle sınırlayıp eğlenceden başka bir şey arzulamaz, alçaklığı kullanmasına bile izin verilebilir, ancak bunu asla öfke veya iğrenme yaratmak için kullanmamalıdır." (1962: 242-243).

Schiller'in bu açıklamasına göre, kahkahanın toplumdaki zıtlıklar sonucunda ortaya çıktığı söylenebilir.

İnsan kahkahasının özelliklerinden biri bulaşıcı olmasıdır. İnsanlar başka birinin gülmesini gördükten veya duyduktan sonra gülmeye eğilimlidirler. Gülümseme ve kahkaha, muhtemelen insanlarda günlük durumlarda en sık uyumlu davranışları etkileyen görüntülerdir. İnsanlar sadece mutlu yüzleri taklit ederek olumlu duyguları algılayabilmektedir. Böylece, uyum gösterme yoluyla, insanlar diğerlerinin aynı duygularını deneyimleyebilmekte ve anlayabilmektedir. Bu süreç duygusal bulaşma olarak adlandırılmaktadır (Ross, 2007: 7). Duygusal bulaşma, büyük olasılıkla sosyal davranışın ayrılmaz bir bileşenini bünyesinde barındırmaktadır.

Farklı eylem adlarıyla açıklanmaya çalışılan gülme kuramları genel anlamda insanların bazı şeyleri neden komik bulduğunu açıklamaya çalışan kuramlardır. Gülme kültürden kültüre bazı farklılıklar gösterebilir, ancak temelde evrenseldir. Bu durum gülmenin evrimsel bir açıklamasını da gerektirmektedir.

Mizah teorisyenleri, birbiriyle örtüşen üç ana geleneksel gülme kuramı olduğu konusunda hemfikirlerdir. Mizahın ana teorisi üstünlük kuramıdır. Hobbes'a göre gülme, başkaları üzerindeki ve kendi önceki alt konumu üzerindeki üstünlük duygularının bir ifadesidir (1981: 125). Gülme kuramlarının en yaygın olanı, uyumsuzluk kuramıdır. Schopenhauer, uyumsuzluğu çözmedeki başarının kahkahalarla ifade edildiğini belirtmiştir (Schoppenhauer, 1912: 122). Gülmenin üçüncü ana kuramı rahatlama kuramıdır. Freud, gülmenin rahatlama kuramı açısından hayatın sınamalarından ve sıkıntılarından uzak durulmasını sağlayarak elde ettiği özgürleşme anlamında bir işlevi olduğunu öne sürmüştür (1981: 41). Freud burada, insanın kendisini mizahla desteklenebileceği fikri ortaya çıkmaktadır. Bu üç ana geleneksel gülme kuramının temelini Platon, Aristoteles, Cicero ve Quintilian attığını öne süren Lisa Glebatis Perks, kuramlarla ilgili olarak şunları söylemiştir:

> "Doğası gereği bilişsel olan uyumsuzluk teorisi, eğlencenin beklenmeyenden kaynaklandığını varsayar. Bir etkileşim veya deneyim, geçmiş deneyimlerle, bilişsel çerçevelerle veya beklentilerle çeliştiği için mizahi olarak algılanabilir. Rahatlama teorisi, eğlencenin yerleşik duygunun serbest bırakılmasından türetildiğini iddia eder… Üstünlük teorisi perspektifinden görülen gülme, bir hedefin sözlü olarak aşağılanmasından sonra artan öz değer duygularından ortaya çıkar." (Perks, 2012: 120).

Tüm bu teorilerin temel ilkesi, gülmenin zihinsel, sinirsel ve/veya psişik enerjiyi rahatlatması ve böylece bir mücadele, gerilim, zorlanma vb. sonrası dengeyi sağlamasıdır.

Gülmeye bağlı olarak mizahın neden ve nasıl çalıştığını anlamak için tarih boyunca birçok filozof, psikolog ve bilim insanı farklı kuramlar geliştirmiştir. Bu kapsamda çalışmada gülme kuramları üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama kuramları çerçevesinde ele alınacaktır.

2.1.1. Üstünlük Kuramı: Gülmenin Güç ve Zafer İlişkisi

Gülmenin diğer insanlara veya koşullara karşı zafer kazanmadaki kökleri üstünlük kuramının temelini oluşturmaktadır. Platon ve Aristoteles'le başlayan ve iki bin yıl boyunca Batı'nın kahkaha düşüncesine hâkim olan kahkaha görüşünü dile getiren kabataslak bir psikolojik teoriye yirminci yüzyılda üstünlük kuramı adı verilmiştir.
Üstünlük ilkesine göre, başkalarının aptalca davranışlarına alay etmek ve gülmek, mizah deneyiminin merkezinde yer almaktadır. Üstünlük kuramı, gülmenin temelinde kişinin kendisini diğerlerinden üstün hissetmesi yattığını öne sürmektedir. Bu kuramın temelleri Antik Yunan'a kadar uzanmakla birlikte Platon ve Aristoteles tarafından da dile getirilmiştir. Platon'a göre, insanlar başkalarının hataları veya zayıflıkları karşısında gülerler, çünkü bu kendilerini daha üstün hissetmelerine neden olmaktadır. Benzer şekilde Aristoteles de komedinin başkalarının kusurlarını sergileyerek seyircileri güldürdüğünü belirtmiştir. Thomas Hobbes bu kuramı daha da geliştirerek gülmenin ani bir üstünlük duygusu olduğunu savunmuştur. Ona göre, insanlar başkalarının hataları, düşüşleri veya kusurları karşısında gülerek kendilerini daha güçlü ve akıllı hissetmektedir. Hobbes'un bu teorisini Bain fikirleri, siyasi kurumları ve cansız nesneleri de alay konusuna dahil ederek genişletmiştir (akt. Keith-Spiegel, 1972: 7). Bu yaklaşım alay ve mizah arasındaki bağlantıyı açıklamakla birlikte neden bazen mizahın incitici veya aşağılayıcı olabileceğinin anlaşılmasına yardımcı olabilmektedir.
On sekizinci yüzyılda Francis Hutcheson (1750) Hobbes'un gülme yaklaşımına bir eleştiri yazdığında, üstünlük kuramının hakimiyeti zayıflamaya başlamıştır. Hutcheson, üstünlük duygularının gülmek için ne gerekli ne de yeterli olduğunu savunmuştur. Gülmek için öz kıyaslama ve ani zafer gerekli değilse, gülmek için de yeterli değildir. Hutcheson, gülmeden de kendimizi hayvanlardan üstün hissedebileceğimizi savunmuş ve şöyle demiştir:

> "Köpeklerde ve maymunlarda kendi sanatlarımızdan bazılarına yaklaşan bazı hünerler bizi çoğu kez neşelendiriyor; hâlbuki bizden çok aşağıda oldukları daha sıkıcı eylemleri hiç de şaka konusu değildi. Ayrıca acıma vakalarından da söz

> edilebilir. Örneğin, faytona binen ve sokakta pejmürde dilencileri gören bir beyefendi, onlardan daha iyi durumda olduğunu hissedecektir, ancak bu tür duyguların onu eğlendirmesi pek olası değildir. Bu gibi durumlarda, gülmekten çok ağlama tehlikesi içindeyiz." (Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2020).

Ludovici (1932: 76) ise, mizahın, bir kişinin kendisini bir başkasından daha iyi bir durumda olduğunu hissettiği üstün bir adaptasyon durumu olduğunu ileri sürmüştür. Mağdurun itibari ne kadar büyükse ortaya çıkan gülme de o düzeyde büyük olmaktadır.

Yukarıda yer alan fikirler değerlendirildiğinde anlaşılıyor ki genel anlamıyla üstünlük kuramı kahkahanın diğer insanlara veya bireylerin eski haline karşı üstünlük duygularını ifade etmektedir. Bu kuramın çağdaş bir savunucusu, gülmeyi bir kişinin veya bir kişiyle bağlantılı bir şeyin "özenli bir şekilde yıkılması" olarak analiz eden Roger Scruton'dur. Scruton, "İnsanlar kendilerine gülünmesinden hoşlanmıyorsa, bunun nedeni kesinlikle gülmenin öznenin gözünde nesnesini değersizleştirmesidir" şeklinde ifade etmiştir (1987: 168). Mizahın doğasını merkezi olarak üstünlükle ilgili kavramlar genellikle zafer ya da zaferdeki sevince, rakiplerini geride bırakmanın zevkine, dezavantajlı bir başkasını elde etmenin sevincine, başkalarının acılarından ve talihsizliklerinden ya da başkalarının çirkinliğinden veya zihinsel rahatsızlıklarından zevk almaya ve başkalarının aptalca davranışlarından gülmeye/sevince vurgu yapmaktadır.

Gülmenin, mizahın bir parçası olarak üstünlük unsuruna vurgu yapan teorisyenlerin tümü, gülmenin her zaman küçümseyici veya aşağılayıcı olduğuna inanmamakla birlikte sempati, cana yakınlık, empati ve güler yüzlülüğün üstünlüğün kahkahasıyla birleştirilebilir olduğuna inanmışlardır.

2.1.2. Uyumsuzluk Kuramı: Beklenti ve Gerçeklik Arasındaki Çelişki

Uyumsuzluk kuramı, kelime oyunları, absürt mizah ve sürpriz sonlu şakaların neden komik olduğunun anlaşılmasına yardımcı olabilmektedir. Ayrıca uyumsuzluk kuramı, mizahın kültürel ve dilsel bağlamlara nasıl bağlı olduğunu da açıklayabilmektedir. Çünkü farklı kültürler ve diller, farklı uyumsuzluk türlerini daha komik bulabilmektedir.

Uyumsuzluk teorisi, en yaygın gülme teorisidir, çünkü algılanan komiklik vakalarının çoğunu açıklıyor gibi görünmektedir. Öyle ki uyumsuzluk kuramı, mizahın temelinde beklenmedik ve uyumsuz durumların yattığını savunmaktadır. Bu kurama göre, insanlar iki farklı ve uyumsuz fikrin veya durumun bir araya gelmesiyle gülerler. İki unsur

arasındaki uyumsuzluk, izleyicinin beklentilerini altüst etmekte ve bu beklenmedik durum gülmeye neden olmaktadır (Morreal, 1983: 28).

Bununla birlikte uyumsuzluk kuramının kökenleri, Immanuel Kant ve Arthur Schopenhauer gibi filozoflara dayanmaktadır. Immanuel Kant, gülmedeki uyumsuzluğun rolünü *Kritik der Urteilskraft* adlı eserinde "Canlı bir kahkaha uyandıracak her şeyde saçma bir şey olmalıdır. Bu nedenle, anlayış onda tatmin bulamaz. Gülme, gergin bir beklentinin bir anda hiçliğe dönüşmesinden doğan bir duygulanmadır" (Kant, 1986: 273) şeklinde ifade etmiştir. Kant'ın yaklaşımına göre, gülmenin gerilimin ani bir şekilde boşalması ve bu boşalmanın uyumsuzluk durumlarında gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Arthur Schopenhauer ise gülmede uyumsuzluğun rolünü "Gülme her zaman bir kavram ile onun aracılığıyla düşünülen gerçek nesneler arasında birdenbire algılanan uyumsuzluktan kaynaklanır ve kendisi de yalnızca bu uyumsuzluğun ifadesidir" (Schopenhauer, 1912: 96) şeklinde açıklamıştır. Schopenhauer'ın yaklaşımına göre gülmede uyumsuzluğun genellikle iki veya daha fazla gerçek nesnenin bir kavram tarafından düşünülmesi ve kimliğinin onlara aktarılması durumunda ve ancak terimin onlara yalnızca tek taraflı uyması durumunda ortaya çıktığı söylenebilmektedir. Kant ve Schopenhauer'ın belirttiği gibi, mizahın uyumsuzluk teorisi, mizah nesnesinin gerekli bir koşulunu belirtmektedir.

Bununla birlikte mizah nesnesine odaklanmak, mizah analizinin dışında bir şey bırakır, çünkü birbiriyle bağdaşmayan ve eğlence yaratmayan pek çok türde şey vardır. Uyumsuzluk kuramının daha sağlam bir ifadesinin, mizahi nesnelere verilen haz verici tepkiyi içermesi gerekmektedir. John Morreall (1983) bu bahiste, kişilerin tepkisine odaklanarak mizahı tanımlamak için yeterli koşulları bulmaya çalışmıştır. Buna ek olarak Morreall, mizahi eğlenceyi bilişsel bir değişimden zevk almak olarak tanımlamıştır (Morreall, 1983: 15). Morreall'in uyumsuzluk teorisi yaklaşımına göre ise gülmenin beklenmedik, mantıksız veya başka bir şekilde uygunsuz olan bir şeye verilen entelektüel bir tepki olduğunu söylemek mümkündür. Bu anlamda uyumsuzluk kuramı, mizahın algılanan uyumsuzluğa verilen belirli bir tepki olduğunu iddia eden tepki odaklı bir teori olduğu ifade edilebilmektedir (Smuth, 2022).

Bu bilgilerden yola çıkarak uyumsuzluk kuramının, gülmenin temelinde beklenti ile gerçeklik arasındaki uyumsuzluktan kaynaklandığı söylenebilir. İnsanlar olayların belirli bir şekilde gelişmesini beklerken beklenmedik, çelişkili veya absürt bir durumla

karşılaştıklarında gülerler. Uyumsuzluk kuramı üzerine kurgulanan pek çok mizah aracı olabilmektedir. Bunlardan biri de karikatürlerdir. Karikatürler, uyumsuzluk kuramını görsel ve metinsel unsurlar aracılığıyla sıkça kullanmaktadır. Örneğin; politik bir karikatürde bir liderin ironik bir şekilde tam tersi bir durumu savunması güldürücü bir etki yaratabilmektedir. Bu nedenle uyumsuzluk kuramı, karikatürlerdeki mizahın temel dinamiğini anlamak için güçlü bir araçtır. Çizimlerdeki görsel absürtlükler, ironik söylemler ve alışılmışın dışında durumlar bireylerin zihninde bir çelişki yaratarak gülme eylemini ortaya çıkabileceği söylenebilir.

2.1.3. Rahatlama Kuramı: Gülmenin Psikolojik ve Toplumsal İşlevi

Gülme, depolanan enerjinin boşaltılmasıdır. Mizah ve gülme, psikolojik gerginliği azaltarak kişinin içsel dengesini korumasına yardımcı olabilmektedir. Örneğin tabular veya toplumsal baskılar mizah yoluyla ele alındığında, bireyler bu konulardaki kaygılarını ve streslerini gülme eylemini gerçekleştirerek hafifletmekte ve rahatlatmaktadır. Rahatlamanın gülme eylemine uymasının iki yolu bulunmaktadır. Kişi, açığa çıkacak sinir enerjisiyle bu duruma gelmiş olabilir ya da gülme durumunun kendisi, sinir enerjisinin birikmesine ve salınmasına neden olabilmektedir. Bununla birlikte Moreall'e göre herhangi bir yasak, kişinin yasaklanan şeyi yapma arzusunun artmasına neden olabilmektedir ve bu yasaklanan arzu bastırılmış sinir enerjisiyle kendini gösterebilmektedir (1983: 21). Örneğin, çocuklar koşmaya ve bağırmaya can attıklarında çoğu zaman hareketsiz oturmaya ve sessiz olmaya zorlanırlar. Bastırılmış sinir enerjileri, genel kas gerginliklerinde ve kıpırdamalarında kendini gösterebilmektedir. Rahatlama kuramı, gülmenin biriken gerginliklerin ve enerjinin serbest bırakılmasını savunmaktadır. Rahatlama kuramının kökenleri, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında gülme ve mizah konusunda birçok çalışma yapmış önemli bir psikanalist olan Sigmund Freud'un çalışmalarına dayanmaktadır. Freud, insan davranışlarının temelinde yatan bilinçaltını araştırmayı amaçlamış ve bu doğrultuda insanların neden güldüğüne ve neyin mizah olduğuna dair pek çok görüş ortaya koymuştur. Freud, insanların bilinçdışı arzularını ve düşüncelerini doğrudan ifade edemediğini, ancak mizah yoluyla bu duyguların güvenli bir şekilde dışa vurabileceğini savunmuştur ve Freud'a göre gülmek, istekleri bastırmak ve zorluklarla başa çıkmak için bir savunma mekanizmasıdır (1981: 233). Freud, insanların zorluklarla başa çıkabilmek için gülmeyi bir savunma mekanizması olarak

kullanabilmekte olduklarını ve bu savunma mekanizmasının, kişilerin kendilerini zor durumlardan kurtarmalarına yardımcı olmakla birlikte, bulundukları durumu daha olumlu bir şekilde algılamalarına imkân tanımakta olduğunu savunmaktadır.

Rahatlama teorisine göre gülme, bireyler ve toplumlar için öfkeyi, stresi ve kaygıyı hafifletmeye yardımcı olabilmektedir. Öfke insanoğlunun içgüdüsel dürtülerinden biridir, ancak öfkenin dışavurumuna izin vermenin felakete yol açabileceğini öngören her toplum bu dışavurumu yasaklayan bir dizi kurallar uygulamaktadır. Aynı zamanda, toplum bu dürtüyü ifade etmek için yöntemler bulmanın yerinde olacağını bilmektedir. Dolayısıyla her toplum öfkeyi azaltma mekanizmaları tasarlamaktadır (Orign, 2008). Bu anlamda mizah, saldırganlığı, öfkeyi, agresyonu sosyal ilişkilerin yapısını tehdit etmeyecek şekilde boşaltmak için bir araçtır (Ziv, 1996). Rahatlama kuramı özellikle karikatür, şaka ve komedi filmlerinin popülerliğini açıklamada etkilidir. Çünkü bu tür içerikler genellikle günlük hayatın streslerinden kaçış ve rahatlama sağlamaktadır.

Gülme kuramları genel olarak değerlendirildiğinde mizahın neden ve nasıl çalıştığını anlamak için farklı perspektifler sunduğu görülmüştür. Üstünlük kuramı, mizahın sosyal dinamikler ve bireysel üstünlük duygusu ile ilişkisini vurgularken, rahatlama kuramı psikolojik rahatlama ve gerginliğin serbest bırakılması üzerine odaklanmaktadır. Uyumsuzluk kuramı ise, mizahın beklenmedik ve uyumsuz durumlarla ortaya çıkacağını savunmaktadır. Üstünlük kuramı ve uyumsuzluk kuramında gülmeyi tetikleyen belli bir ikilik veya karşıtlık vardır, ancak üstünlük teorisi bu ikiliğin, gülenin kendi önemine ilişkin değerlendirmesi ile başka birinin önemine ilişkin değerlendirmesi arasında olması gerektiğini savunmaktadır. Bu üç kuram, birlikte ele alındığında, mizahın karmaşık doğasının ve gülmenin evrensel boyutunun daha iyi anlaşılmasını sağlamaktadır. Çünkü mizahın evrenselliği ve çeşitliliği, insan deneyiminin zenginliğini ve derinliğini yansıttığı söylenebilmektedir.

2.2. Mizahın Tanımı ve Toplumsal İşlevleri

Görüldüğü gibi, gülme teorileri hem sosyal hem de psikolojik boyutları içeren çeşitli unsurlarla yakından ilişkilidir. Bu teoriler, bireylerin komik olana verdiği tepkileri analiz etmek için yalnızca kavramsal bir çerçeve sunmakla kalmaz, aynı zamanda mizah olgusunun derin kültürel ve tarihsel kökenlerini de ortaya koyar.

Gülme teorilerinin temelleri açıklandığına göre, mizah kavramına ve onun farklı biçimlerine odaklanmak bilimsel açıdan gereklidir. Mizah türlerinin ayrıntılı bir şekilde incelenmesi, mizahın farklı toplumsal bağlamlardaki işlevlerini daha kapsamlı bir şekilde kavramayı ve bu olgunun altında yatan mekanizmaları daha kesin bir şekilde analiz etmeyi mümkün kılacaktır.

"Mizah nedir?" ve "Mizah duygusu nedir?" soruları daha önce pek çok yazıda sık sık ortaya atılmıştır. Her ne kadar bu soruların soyut ve kişisel deneyime dayalı konuları içerdiği, bu nedenle kesin bir tanım veya evrensel bir yanıt verilmesinin zor olsa da burada ele alınması elzemdir. Bu nedenle yanıt vermek yerine, bu soruları daha odaklanmış iki soru halinde yeniden düzenlemek daha doğru bir yaklaşım olacaktır: "Mizahı şu ana kadar nasıl kullandık?" ve "Mizahı bilimsel bir kavram olarak nasıl anlamak istiyoruz?" İlk soru, mizahın tarih boyunca ve farklı bağlamlarda hangi amaçlarla kullanıldığını sorgulamaktadır. Mizah, insanoğlunun iletişim biçimlerinden biri olarak, yalnızca eğlence değil, aynı zaman toplumsal, psikolojik ve kültürel işlevlere de hizmet etmiştir. İkinci soru ise, mizahı yalnızca günlük hayatta kullanılan bir araç olarak değil, aynı zamanda bilimsel bir olgu olarak analiz etme çabasını ifade etmektedir. Bu nedenle bu ikinci soruda bilimsel yaklaşım, mizahın yapı taşlarını, etkilerini ve mekanizmalarını anlamayı amaçlamaktadır.

Robert Escarpit, Latinceden İngilizceye geçen daha sonra da İngilizceden Kıta Avrupası'na aktarılan "humour" kelimesinin tıp bilimine dayanan bir tarihinin ve tam olarak adlandırılamayan bir yapısının olduğunu belirtmektedir (1960; akt. Sevindik, 2021: 17). "Humour" kelimesinin Türkçe karşılığı mizahtır. Arapça *mezh* kökünden türemiştir. *mezh* kelime anlamı olarak "şaka ve latife yapmak" anlamına gelmektedir (Durmuş, 2020: 205).

Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlüğünde "gülmece" olarak tanımlanan mizah kavramının temeli, hoşgörü ve eğlenceye dayanmaktadır (TDK, 2023). Mizah, insanlığın doğal bir özelliği, tüm kültürlerde ve dünyadaki hemen hemen tüm bireylerin yaşadığı deneyimin evrensel bir yönü olarak tanımlanmıştır (Iverson, 2013: 2). Tüm dillerde yazılan sözlüklerde mizah kavramı bazı noktalarda farklı tanımlanmış olsa da, ortak noktaları mizahın güldürme eylemini içermesidir. Ancak bu noktada literatürde bazı zıt görüşler de bulunmaktadır. Aziz Nesin "gülme olmayan şey mizah olamaz" derken (1973: 15), Ferit Öngören "her gülme mizahı ilgilendirmediği gibi, her mizah ürünü de

güldürmüyor" demiştir (1998: 15). Gülme eyleminde önemli olan oranıdır. Söz konusu oran kasıkları çatlayıncaya dek katılırcasına gülmekten, bıyık altından gülmeye, gülümsemeye, belli belirsiz gülümsemeye gözlerinin içi gülmeye, dıştan hiç belli edilmeden içten gülmeye dek değişir; ama hepsi de mizahın kapsamı içinde yer almaktadır.

Mizah evrensel bir kavramdır. Tipik olarak herkesin yaşadığı bir deneyim olan mizah, günlük hayatın içinde yer almaktadır. Ailenin bir araya gelmesi, arkadaşların buluşması gibi ortamlarda mizah da davetli bir misafirdir. Dolayısıyla mizah, her türlü sosyal etkileşimde meydana gelen ve her yerde bulunan bir insan etkinliğidir. Rod A. Martin ve Thomas E. Ford mizah kavramını şu şekilde ifade etmişlerdir:

> "Mizah, insanların söylediği veya yaptığı, başkalarının komik olarak algıladığı ve onları güldürme eğiliminde olduğu her şeyi temsil eden geniş, çok yönlü bir terimdir, ayrıca bu kadar eğlenceli bir uyaranı hem yaratmaya hem de algılamaya giden zihinsel süreçleri ve aynı zamanda zevk almada yer alan neşenin duygusal tepkisini temsil eder." (2018: 16).

Buna göre mizah kavramı, geniş bir olgu yelpazesini kapsamakta olup, hem dilsel ve eylemsel ifadelerin komik olarak algılanması ve gülme tepkisini tetiklemesi sürecine hem de mizahi uyaranların üretilmesi ve algılanmasında rol oynayan bilişsel mekanizmalara işaret etmektedir. Ayrıca, mizah deneyimine eşlik eden ve bireyde haz uyandıran duygusal tepkiyi de tanımlamaktadır. Mizah Max Eastman tarafından şöyle açıklanmıştır:

> "Mizahı açıklamaya yönelik tüm girişimler başarısız oldu ve hepsi komik insanlara oldukça aptalca görünüyor, çünkü mizahı ciddiye alıyorlar. Bunu açıklamaya çalışıyorlar, yani ciddi yaşamın bir parçası olarak değerinin ne olduğunu göstermeye çalışıyorlar. Mizah bir oyundur. Mizah eğlence içinde olmaktır. Oyunun sahip olduğu genel değerler dışında bir değeri yoktur." (1936: 15).

Eastman, mizahı açıklamaya yönelik teorik girişimlerin, mizaha ciddi bir perspektiften baktıkları ve ona işlevsel bir değer atfetmeye çalıştıkları için temelde başarısızlığa mahkûm olduğunu savunmaktadır. Mizahın öncelikle daha yüksek bir amaca hizmet etmeyen ve genel olarak oyun kavramına içkin olanlardan başka hiçbir içsel değeri olmayan oyunsu bir pratik olarak anlaşılması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu anlamda, mizahın araçsallaştırılmaması, aksine kendi başına bir zevk ve neşe kaynağı olarak görülmesi gerektiğini vurgular.

Mizahın birçok yönü olduğu için araştırmacılar tek bir mizah tanımı kullanmazlar. Dolayısıyla literatürde mizah; uyuşmazlığın ve alternatif yorumların eğlenceli kullanımı, olumlu bir dünya görüşü, başkalarını gülümseten, güldüren veya ruh hallerini hafifleten bir davranış, fizyolojik bir tepki, sosyal bir aktivite ve stres faktörlerine karşı kullanılan bir araç olarak ifade edilmiştir (Gibson, 2019: 1). Mizahın anlamı, tüm alanlarda kullanılan karmaşık terimler ağındaki konumu netleştirilerek en iyi şekilde aydınlatılabilir. Mizah, nükte, eğlence, iğneleme, alay, hiciv veya ironi gibi komikliğin unsurlarını içerir ve temelde hayata ve onun kusurlarına karşı gülümseyen bir ifade sunar. Diğer bir deyişle mizah, varoluşun uyumsuzluklarını anlamaktır. Bu dar anlamda, mizahın üstün bir ruha (nükte gibi), ahlak anlayışına ve hatta kibir ya da kötü niyetliliğe (alay ve hiciv gibi) veya canlılık ve keyfe (eğlence gibi) değil, sempatik bir mizaca dayandığı görülmüştür (Morreal, 1997: 10; Hobbes, 2007, 51-52).

Günlük dilde büyük ölçüde desteklenen diğer önemli terminolojik sistem, mizahı tüm fenomenler için şemsiye terim olarak kullanmaktadır. Böylece mizah, komikliğin yerini almıştır. Yani olumlu anlamlarla sınırlı değildir. Bu bağlamda mizah "agresif/saldırgan" olabilmekte ve şakalar mizah olarak değerlendirilerek çok sık rastlanan bir konu ve çalışma alanı oluşturabilmektedir. Olgular arasında farklılaşma hâlâ gerekli olduğundan, önerilen etiket genellikle bir niteleyici ile desteklenen anahtar terimi içermektedir. Örneğin, mizah yaratma ve saldırgan/aşağılayıcı mizah, sırasıyla nükte ve alay/küçümsemenin yerini almıştır ve belki de başa çıkma mizahı, bir zamanlar yalnızca mizahla anlaşılan şeyin bir parçasıdır. Bununla birlikte, mevcut terminolojinin bir değişim halinde olduğu düşünülebilir. Eski terimler hâlâ kullanımdayken yeni kavramlar ve terimler sürekli olarak eklenmektedir. Dolayısıyla aynı fenomen için farklı terimler bir arada bulunmaktadır. Bu sistemde "mizah duygusu"nu yalnızca alışılmış bireysel farklılıkların bütünü için bir şemsiye terim olarak kullanmak tutarlı olacaktır. Yine de bazen "saldırgan", "aşağılayıcı" veya "düşmanca" bir mizah duygusuna atıfta bulunsak (bkz. Janes ve Olsın, 2000; Ferguson ve Ford, 2008; McGraw ve Warren, 2010) da genellikle "mizah duygusu" terimi olumlu çağrışımlarını kaybetmemiştir (Freud, 2016).

Bu terminolojik sistemde şakayı, "agresif mizah" olarak adlandırmak mümkün değildir. Çünkü mizah bu terminolojideki tanımı gereği yardımseverdir ve şakalar tipik olarak mizah aracı olarak görülmez. Ayrıca bu terminolojide "mizah duygusu" daha dar bir anlama sahiptir ve "eğlence duygusu", "nükte duygusu", "alay etme duygusu" gibi

ifadelerden anlaşılan şeyleri kapsamaz. Örneğin Sir Harold Nicolson (1886-1968) şunu yazmıştır:

> "Komiklik duygusundan farklı olarak mizah duygusu, uyumsuzluğun aniden ortaya çıkmasından değil, uyumsuzluğun kademeli olarak farkına varılmasından etkilenir. Bu önemli bir farktır. Mizah anlayışı, nüktenin takdir edilmesinden farklı olarak, yoğunlaşma ve şaşkınlık gibi uyarıcılara ihtiyaç duymaz. Bu aynı zamanda mizah duygusunun, fiziksel ya da anlık tepkilerinden daha yavaş olan süreçleri içerdiğini, bir zihin faaliyetinden ziyade bir zihin tutumu olduğunu, sezgisel bir parıltıdan ziyade düşündürücü bir bilinçaltı alışkanlığı olduğunu öne sürer." (Nicolson, 1956: 14).

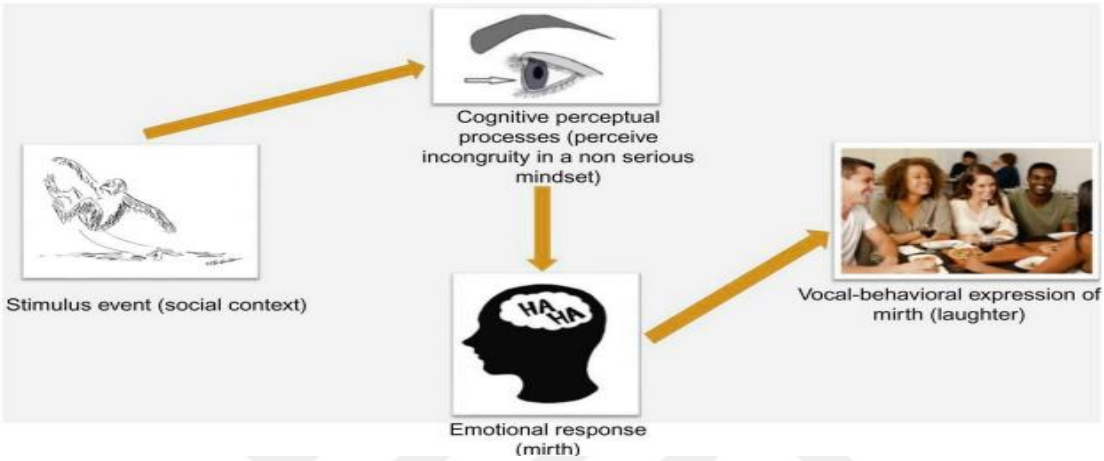
O halde "mizah", çevreye bağlı olarak farklı bir anlama gelir ve bir arada var olan ve farklılaşan bu terminolojilerin bilinmemesi hem teoride hem de ampirik bulgularda karışıklığa yol açar. Eski bir gülme teorisi ("mizah" terimi komiklik alanına girmeden önce oluşturulmuş), şimdi geriye dönüp bakıldığında bir mizah teorisi olarak ilan edilir ve şakalar kullanılarak deneysel olarak test edilirse, olumsuz bir sonucunda teorinin kendisini geçersiz mi kıldığı yoksa yalnızca deneyin yapıldığı alanın teorinin orijinal sınırlarını temsil etmediği anlamına mı geldiği belirsizdir (Chan vd., 2016; Bartolo vd, 2021). Sonuçta bu eski teoriler, hazır şakaların dolaylı deneyimine atıfta bulunmamakta, daha ziyade yerinde durumsal zaferi (Alm. situativer Sieg) veya ani zaferi (Alm. plötzlicher Sieg)[4] vurgulamaktadır.

İsmail Durmuş (2020: 205) mizahın esasen popüler bilgeliğin getirdiği bir savunma mekanizması olarak görüldüğü bir yandan komik hikayelerle-anekdotların en az saldırgan biçimiyle doğrudan ilişkili olduğunu bir diğer yandan da şakalar yoluyla duygusal patlamaları önlemeye de hizmet ettiğini belirtmektedir. Durmuş'un ifadesinden de anlaşılacağı üzere mizah yalnızca bir eğlence aracı değil, aynı zamanda bireylerin ve toplumların psikolojik ve sosyal gerilimleriyle başa çıkmasına yardımcı olan bir savunma mekanizmasıdır. Mizahın yapısındaki yaratıcı ifade, dil oyunları ve sözlü şakalar, hem duygusal rahatlama sağlar hem de insanlar arasındaki sosyal bağları güçlendiren bir işlev

[4] "Durumsal zafer" ve" ani zafer" kavramları, özellikle Thomas Hobbes'un üstünlük teorisi çerçevesinde ele alınmaktadır. Hobbes (2008), *Leviathan* adlı eserinde kahkahayı, bireyin başkalarının zayıflıklarını veya beceriksizliklerini fark ettiğinde ya da kendi geçmiş hatalarını hatırladığında deneyimlediği ani bir üstünlük hissi (İng. *sudden glory*) olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda, üstünlük teorisi, gülmenin temelinde ani ve beklenmedik bir üstünlük algısının yattığını savunarak, mizahın ve kahkahanın sosyal ve psikolojik dinamiklerini açıklamaya yönelik bir çerçeve sunmaktadır.

görür. Mizah, bu yönleriyle yalnızca bireysel bir deneyim değil, aynı zamanda toplumsal bir araçtır.

Martin ve Ford (2018) mizahı biliş, duygu ve davranışla ilgili üç temel psikolojik unsura ayırmaktadır. Şekil 2.1'de gösterildiği gibi, kişi bir şeyin komik olarak algılanmasının altında yatan süreçleri deneyimler. Bu da benzersiz bir neşeli duygusal tepkiye ve kahkahanın sesli-davranışsal tepkiye dönüşmesini sağlamaktadır.



Şekil 1: Mizahın Temel Bilişsel, Duygusal ve Davranışsal Unsurları
Kaynak: Martin ve Ford, 2018: 17

Şekil 1 incelendiğinde Martin ve Ford (2018) tarafından önerilen mizah unsurlarının birbiriyle bağlantılı olduğu ve mizahın algılanmasından kahkahaya kadar olan süreci açıkladığı görülmektedir. Buna göre mizahın bilişsel unsuru, bir şakanın, durumun veya olayın "komik" olarak algılanmasının temelini oluşturmaktadır. Kişi, mizahi bir durumla karşılaştığında zihinsel olarak bunu analiz etmektedir. Örneğin, beklenmeyen bir durum, bir çelişki ya da kelime oyunu kişinin dikkatini çeker ve "bu komik mi?" sorusunu tetikler. Mizahın duygusal boyutu, neşeli bir tepkidir. Komik olarak algılanan bir durum, bireyde benzersiz bir neşeli duygusal tepki uyandırır. Algılanan mizah, bireyde gülme, keyif alma ve rahatlama gibi olumlu duyguların tetiklenmesine neden olur. Duygusal tepkinin bir sonucu olarak, kişi sesli bir davranışsal tepki verir. Kahkaha, mizaha verilen doğal bir fiziksel ve sosyal tepkidir. Aynı zamanda başkalarıyla bir bağ kurmayı ve olumlu duyguları paylaşmayı sağlar. Şekil 1'in işaret ettiği süreçte de bu durum anlatılmaktadır.

Mizah, yalnızca gülme eylemiyle sınırlı olmayan, daha derin bir olgu olarak varlığını sürdürmektedir. Bu olgu, bireylerin dünyayı anlama, merak etme ve keşfetme süreçleriyle doğrudan ilişkilidir. Mizahın özü, gülmenin ötesine geçer; aslında gülme, mizahın yalnızca bir yansımasıdır. Mizah, sadece keyif verici duygularla değil, aynı zamanda

toplumsal, bireysel ve kültürel katmanlarda da varlık bulur. Gülümseme veya kahkaha gibi enerji harcaması belirtileri, mizahın her zaman görünen ve belirgin olan tepkileri değildir. Bazen, insanlar bir durumu mizahi bir şekilde algılayabilir ve bu, görünür bir tepki olmaksızın, daha içsel bir biçimde gerçekleşebilir. Böylece mizah, gülmenin çok ötesinde bir olgu olarak insanların düşünsel ve duygusal dünyasında karmaşık bir yer edinir (Langevin ve Day, 1972: 134).

Mizah, sosyal çevreyle güçlü bir ilişki kurarak şekillenir ve toplumsal etkileşimde önemli bir araç haline gelir. Eğlenceli bir biçimde kullanıldığında bireyi ve çevresini iyi hissettirse de başkalarını küçümsemek veya alay etmek amacıyla kullanıldığında erdemli bir tutumdan sapar. Maslow'un kendini geliştiren insanların genellikle başkalarına komik gelmediklerini belirtmesi, mizahın olumsuz biçimde kullanılmasının bir yansımasıdır (Maslow, 1954: akt. Gibson, 2019: 172). Mizah, toplumsal normları hem yabancılaştırıp göreceli hale getirebilir hem de bu normları güçlendirerek toplumsal yapıların sürdürülmesine katkıda bulunabilir (Eagleton, 2020: 129). Ayrıca bireysel anlam taşıyan konularda tartışma başlatmak veya toplumsal bakış açılarını değiştirmek için etkili bir araç olabilir (Ervin-Tripp ve Lampert, 2009: 3).

Mizah, zamanla daha çeşitli türlere ayrılarak şaka, hiciv, taşlama, alay, matrak ve nükte gibi farklı biçimler kazanmış ve bu çeşitlilik onu bir sanat, beceri ve meslek olarak değerlendirilmesine yol açmıştır (Öngören, 1998: 20). Başlangıçta mizah, bireylerin eğlence aracı olarak görülürken, zamanla toplumsal olaylar ve kısıtlamaların etkisiyle güçlü bir savunma aracı haline gelmiştir. İnsanlar, doğuştan gelen gülme ve düşünme yetenekleri sayesinde, olaylar arasında bağ kurarak durumu değerlendirme ve yorumlama becerisine sahiptirler. Ferit Öngören, mizahın Rönesans hareketiyle şekillendiğini belirtmiş ve bu dönemde Aristo mantığının, Orta Çağ'ın dogmatik yapılarının çözülmesiyle mizahın özgürleştiğini vurgulamıştır. Rönesans'ın özgür düşünce eğilimleri, mizahı sadece eğlenceden öteye taşıyarak, mantığın zaferini ve adaletsizliklere karşı bir mücadeleyi temsil eden bir araç haline getirmiştir. Bu dönemde, basının etkinliğiyle yazılı mizah ön plana çıkmış, sözlü mizah ve geleneksel eğlenceler geri planda kalmıştır. Mizahçılar, basın ve yayın organlarında yer alarak mizahın çeşitliliğini şekillendiren bir rol üstlenmişlerdir.

İnsanlar doğuştan gelen gülme ve düşünme özellikleri sayesinde, olaylar arasında bağ kurma, içinde bulunulan durumu değerlendirme ve yorumlama niteliğine sahiptirler

(Öngören, 1998: 20-21, Sayım, 2019: 301). Bu nitelik, yalnızca sözlü mizahın gelişimini desteklemekle kalmamış, aynı zamanda yazılı mizahın ortaya çıkışıyla birlikte karikatür sanatının yaygınlaşmasına da zemin hazırlamıştır. Nitekim sözlü mizah döneminde karikatür sanatının izlerine rastlanılamazken, yazılı mizahla birlikte bu kullanım yaygınlaşmıştır.

Sözlü mizahın yaygın türlerinden olan fıkra, nükte, alay gibi anlatıma ve taklide dayanan gelenek ve meslekler bir unutuluş sürecine girmiştir. Yazılı mizahın en önemli özelliği, geniş okuyucu kitlelerine ulaşabilmesidir. Yazılı mizahla birlikte mizah ürünleri ülkeden ülkeye yayılarak, mizahın yerel özelliklerini değiştirmektedir. Ferit Öngören yazılı mizahın bu yönüyle ilgili olarak şunları ifade etmiştir:

> "Bu geniş kitle ile ilişki, mizahın kapalılık ve gizlilik geleneği ile en büyük çatışmasını ortaya çıkarmıştır. Bu çatışmanın sonucu, mizah geleneğinin belki de en büyük kısmı, en eğlendirici bölümü, yazılı mizaha geçirilemeden unutulmaya bırakılmıştır. Bu nedenle yazılı mizah, başlangıçta şaşırtıcı bir çeşni kısırlığı göstermiştir. Bugün bile mizah, bu kısırlığını giderebilmiş sayılmaz. Mizahı basında karşılayan bu çatışma, bir anlamda sansür, mizahçıya yeni bir hoşgörü savaşı vermesi gerektiğini belli etmiştir. Fakat Rönesans'ın uyandırıcı düşünceleri, çok partili politik düzene geçiş ve basının günlük yaşantımıza girişi iç içe, birbirlerini hızlandıracak biçimde geliştiği için, mizah bir ilerlemeden çok, devrimci bir sıçrama yaparak yeni bir başlangıç noktasından boy atmaya yönelmiştir." (1998: 22).

Mizahın merkezi bir yönü, insan algısı ve olayların yorumlanmasıyla olan yakın bağlantısıdır. Mizah tarih boyunca evrim geçirmiş ve özellikle yazılı kültürün yükselişiyle birlikte yeni ifade biçimleri kazanmış olsa da bir düşünme ve sosyal tartışma aracı olarak temel işlevi devam etmiştir.

Bu bağlamda, mizahı yalnızca yaratıcı bir ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda bilişsel bir yetenek olarak ele almak özellikle önemlidir. Gene Perret mizahın üç temel açıdan kendini gösteren bir yetenek olduğunu vurgular: şeyleri oldukları gibi görme, onları oldukları gibi tanıma ve son olarak da kabul etme yeteneği. Bu bakış açısı, mizahın mekanizmalarına ve insan deneyimiyle ilişkisine dair yeni bir bakış açısı sunuyor.

Gene Perret, mizah anlayışının yetenek olduğunu belirtmiş ve üçe ayırmıştır. Bu üç yetenek şunlardır:

a. Olduğu gibi görmek
b. Olduğu gibi tanımak

c. Olduğu gibi kabul etmek

Bu kavramları Perret, kendi hayatından bir örnekle şöyle açıklamıştır (1982: 16):

> "Geçen yıl kardiyovasküler sorunlarım oldu ve by-pass ameliyatı oldum. Ameliyat tamamen başarılı oldu, sorun çözüldü ve tenis topuna her zamanki gibi kötü vururum. Yine de olaylar zinciri gerçeği görme, tanıma ve kabul etme arasındaki farkı göstermeye hizmet eder. İlk belirtilerim huysuzluk ve yorgunluktu. Yakın arkadaşlarım bana işaret edene kadar onları hiç fark etmemiştim. Olayları oldukları gibi görmedim. Gerçekler anlatıldıktan ve sonunda bunların doğru olduğunu kabul ettikten sonra onları açıklamaya çalıştım. Yorgundum çünkü çok çalışıyordum ya da biraz formsuzdum. Sırf diğer insanlar iğrenç olduğu için huysuzdum. Onları olduğu gibi tanıyamıyordum. Sonunda ameliyat gerektiren bir sorun olduğunu doğrulayan testlerim oldu. Bu noktada her şeyi olduğu gibi kabul ettim. Yine de kolay değildi. Eğilimim, "Daha iyi yemek yiyeceğim, daha çok egzersiz yapacağım, kendi kendime davranacağım ve sorun ortadan kalkacak" demekti. Bu görme, tanıma ve kabul etme arasındaki farkı açıklamaya yardımcı olur, ancak bunun mizah duygusuyla ne ilgisi var? Üç adımı da tamamlamasaydım asla iyileşemeyecektim, bu yüzden bu üçünü de yerine getirmezsek hiçbir konuda mizah göremeyiz." (Perret, 1982: 16).

Perret'in bu örneği doğrultusunda, dinleyicilerle konuşurken görmek, tanımak ve kabul etmek yeteneklerinin farkında olmak oldukça önemlidir. Çünkü tüm dinleyicilerin her konu hakkında mizah anlayışı yoktur. Şaka yapmadan önce onların ne gördüğünü, tanıdığını ve neyi kabul ettiğini bilmek gerekmektedir.

Sonuç olarak mizah hem sosyal hem de psikolojik boyutları kapsayan çok yönlü ve karmaşık bir olgudur. Daha önceki çalışmalar genellikle mizahı evrensel bir tanımda yakalamaya çalışmış olsa da kültürel ve tarihsel bağlama bağlı olarak farklı işlevleri yerine getirdiği giderek daha belirgin hale gelmektedir. Bu nedenle temel soru yalnızca mizahın ne olduğu değil, aynı zamanda nasıl kullanıldığı ve altında hangi bilimsel mekanizmaların yattığıdır. Tarihsel olarak mizah yalnızca eğlence olarak değil, aynı zamanda sosyal eleştiri, kültürel yansıtma ve hatta çelişkilerle başa çıkmak için bilişsel bir strateji olarak da hizmet etmiştir. Gülmenin rolü tartışmalıdır: Aziz Nesin gibi bazı kuramcılar kahkahayı mizahın temel bir bileşeni olarak görürken, Ferit Öngören'in de aralarında bulunduğu diğerleri her mizahi sözün mutlaka kahkahaya yol açmayacağını savunur. Dahası, mizahın tarih boyunca değiştiği de açıktır: Yazılı kültürün yaygınlaşmasıyla birlikte sözlü mizah geri plana düşerken, yazılı mizah, özellikle hiciv

ve karikatür biçiminde önem kazanmıştır. Martin ve Ford tarafından geliştirilenler gibi modern bilimsel yaklaşımlar mizahı bilişsel, duygusal ve sosyal faktörleri birleştiren bir süreç olarak görmektedir. Nihayetinde mizah, sosyal ve bilimsel bakış açısına bağlı olarak farklı şekillerde yorumlanabilen evrensel ancak çok katmanlı bir kavram olmaya devam etmektedir.

2.3. Edebiyatta Mizahın Biçimleri: Satir, İroni ve Parodi

Komik edebi türler, edebiyatta tarih boyunca merkezi bir rol oynamış ve yalnızca eğlence işlevinin ötesinde çok daha geniş bir anlam taşımıştır. Komik unsurların çeşitli biçimleri aracılığıyla toplumsal, siyasal ve kültürel aksaklıklar keskin bir şekilde eleştirilebilir, insan zayıflıkları ortaya konabilir ve yerleşik gelenekler sorgulanabilir (Hutcheon, 2000: 6). Bu bağlamda, özellikle satir, ironi ve parodi gibi edebi biçimler özel bir öneme sahiptir. Her biri kendine özgü üslup özellikleri ve uygulama alanlarıyla karakterize edilirken, pek çok edebi eserde birbiriyle karşılıklı bir ilişki içinde bulunmakta ve birbirini tamamlamaktadır (Griffin, 1994: 1).

Satir, en eski ve en etkili edebi türlerden biri olarak, abartı, ironi ve genellikle keskin bir alaycılık yoluyla toplumsal, siyasal veya kültürel bozuklukları okuyucuların bilincine taşımayı amaçlamaktadır (Test, 1991: 3). Eleştiri kavramıyla sıkı sıkıya bağlantılı olan satir, komik bir yaklaşımla aksaklıkları karikatürize ederek ve abartılı bir şekilde sunarak bu bozuklukları gözler önüne seren bir edebi araç işlevi görmektedir. Satir eserleri çoğunlukla kamusal yaşamın önde gelen figürlerine, siyasal yapılara veya belirli toplumsal olgulara yönelir ve bu nedenle sıklıkla siyasal görüş oluşumu ile aydınlanma aracı olarak hizmet etmektedir (Elliot, 1960). Kökenleri Antik Roma edebiyatına kadar uzanır; özellikle Horatius, Juvenalis ve Persius gibi yazarların satir eserleri, bu edebi biçimin günümüze dek referans alınan örnekleri olarak kabul edilmektedir (Freudenburg, 2005: 1).

Satirin (Türk. Hiciv) genellikle doğrudan ve keskin bir şekilde ifade edilmesine karşın, ironi daha incelikli bir eleştirel yaklaşım biçimi olup, söylenen ile kastedilen arasındaki farka dayanmaktadır (Booth, 1974: 6). İronik ifadeler, çifte anlamlarla oynayarak tersine bir anlam düzlemi oluşturur ve bu, alımlayıcı tarafından çözümlenmeyi gerektirmektedir. İroninin bu çok anlamlı yapısı, onu hem komik hem de derin düşünsel bir etki yaratabilen güçlü bir edebi üslup aracı haline getirir (Hutcheon, 1994: 34). Özellikle Romantizm

dönemi felsefesi ve edebiyat teorisinde ironi, poetik yansımın temel bir unsuru olarak görülmüş; hakikatlerin göreliliğini ortaya koyması ve alımlayıcının yorum özgürlüğünü vurgulaması nedeniyle önem kazanmıştır (Colebrook, 2004: 45). Friedrich Schlegel ve Søren Kierkegaard gibi filozoflar, ironinin kuramsallaştırılmasına önemli katkılar sağlamış ve böylece modern edebiyatı derinden etkilemiştir.

Parodi ise edebi komikliğin bir başka biçimi olarak, mevcut bir eserin, üslubun veya türün taklit edilmesi temeline dayanır; abartı veya bilinçli çarpıtma yoluyla komik ve bazen eleştirel bir etki yaratır. Genellikle parodi, taklit edilen orijinalin ayırt edici özelliklerini öne çıkarmayı veya bunları bilinçli bir yabancılaştırma ile alaya almayı amaçlar. Bu süreçte, parodi hem bir saygı duruşu hem de eserin üslupsal veya içerikle ilgili özelliklerine yönelik bir eleştiri olabilir. Dolayısıyla parodi, Antik Çağ'dan postmodern döneme kadar farklı bağlamlarda kullanılan, edebiyatla hesaplaşmanın son derece çok yönlü bir aracıdır. Özellikle postmodern edebiyatta parodi, metinlerarası bir çerçevede sıkça edebiyatın ve sanatın kendisine dair bir yansıma aracı olarak merkezi bir konuma sahiptir (Hutcheon, 2000: 101).

Bu üç edebi komiklik biçimi, tarih boyunca sürekli evrilmiş ve farklı dönemler ile kültürel bağlamlarda çeşitli biçimler almıştır. Komik edebi türlerin temel unsurları olan bu biçimler, toplumsal ve kültürel olgularla eleştirel bir hesaplaşmaya katkıda bulunur. Takip eden alt bölümlerde, satir, ironi ve parodi daha ayrıntılı bir şekilde analiz edilecek; tarihsel gelişimleri izlenecek ve edebiyat bilimi açısından önemleri ile edebi eserler içindeki özgün etkileri ve işlevleri tartışılacaktır.

2.3.1 Satir: Mizahın Eleştirel Dili

Parodi dışında, satir de bir mizah türüdür ve satir olarak da bilinir. Satir, Roma'da başlamış, özellikle Horace'ın eserleriyle pekişmiştir (MÖ 65-8). Lucilius, satirin ilk önemli temsilcisi olarak kabul edilir (Highet, 1972: 24). Satir, Yunanların zekâya hayranlık duyması ve aptallığa karşı acımasız olmalarıyla şekillenmiştir (Highet, 1972: 39). Latinceye Ennius tarafından getirilen satir, Horace tarafından daha ılımlı hale getirilmiş, Persius ve Juvenal gibi yazarlarla derinlik kazanmıştır. Ancak Roma İmparatorluğu'nun çöküşü sırasında, satirin güçlü bir biçimi Claudian ile yeniden ortaya çıkmıştır (Kairoff, 2007: 277). TDK Güncel Türkçe Sözlüğü'nde hiciv, yergi olarak

tanımlanırken, satir bir toplumu ya da düşünceyi yermek amacıyla kullanılan yazılı ya da sözlü ifadeler olarak açıklanır (TDK, 2022)[5].

Satir, eleştiriyi komik ve karikatürize edilmiş bir şekilde temsil ederken, genellikle toplumun ve bireylerin eksikliklerine mizahi bir bakış açısıyla yaklaşır ve sıklıkla ironi kullanır. Hutcheon (2000: 49) satiri, gerçekliğin karikatürize edilmiş bir eleştirisi olarak tanımlar ve satiristin, okuyucusunu ideal bir alternatif veya daha doğru bir duruma yönlendirmeye çalıştığını belirtir. Bu, satiristin reformist bir amacı olduğunu varsayar. Ayrıca, satir ile monolog hiciv arasındaki fark, satirin absürt mizah ve fanteziye dayalı olmasında yatar (Jemielity, 2007: 24). Satir, Hristiyanlık döneminde monolog hicivden farklı olarak cesur, bağımsız ve neşeli bir üslup benimsemiştir (Highet, 1972: 44). Samuel Johnson, satiri "kötülüğün veya aptallığın kınandığı bir şiir" olarak tanımlarken, satir tarih boyunca belirli bir şiir türü olarak kullanılmış ve on sekizinci yüzyıl İngiliz yazarları tarafından da benimsenmiştir. Satir, parodi ve ironi gibi diğer mizah türleriyle benzer özelliklere sahiptir ve bu unsurlar bir arada kullanılarak daha zengin ve çok katmanlı eleştiriler ortaya çıkabilir (Kämmerer & Lindemann, 2003: 225). Mizahın bu türleri, toplumsal ve bireysel eksiklikleri hedef alarak eleştiri yaparken hem eğlenceli hem de derinlemesine bir mesaj verir. Çalışmanın ilerleyen kısmında, mizah ve gülme eylemi ile ilgili kuramlar da ele alınarak bu türlerin etkileri daha ayrıntılı bir şekilde incelenecektir.

2.3.2 Edebiyatta İroni ve Eleştirel Söylem

İroni, modern bilincin evrimine dayanmaktadır (Behler, 1990: 73). Bu anlamda ironi, insanların konuşması kadar eski, kendi yapısında tanımlanan, kılavuzlarda yazılı, ancak skolastik konular kadar merak uyandırıcı olmayan geleneksel bir konudur. Bununla birlikte başka bir açıdan ironi, romantik çağda vurgulanmaya başlayan öz düşünümsel şiir tarzıyla hemen hemen aynıdır ve edebi modernitenin belirleyici bir göstergesidir (Schlegel & Schlegel, 1960: 348). Ancak, romantik düşünceye özgü bir hareketle, ironi daha sonra tersine çevrilmiş ve daha önce hiç tahmin edilmediği edebiyat eserlerinde keşfedilmiş ve böylece neredeyse edebiyatın eş kapsamlı hale gelmiştir. İroninin temel

[5] Osmanlı divan edebiyatında *hiciv* olarak bilinen taşlama, bireylerin ve toplumun kusurlu ve eksik yönlerini alaycı bir üslupla tasvir etmeyi ve eleştirmeyi amaçlayan bir edebi türdür. Türk edebiyat geleneğinde bu tür halk edebiyatında *taşlama*, modern Türk edebiyatında ise *yergi* olarak bilinir. Batı edebiyatında ise, toplumsal şikayetlerin benzer bir eleştirel ve genellikle mizahi incelemesini tanımlayan *hiciv* terimine karşılık gelmektedir.

bir eleştirel terime doğru bu kesin genişlemesinin on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru gerçekleştiği ve romantik edebiyat teorisinin oluşumuyla aynı döneme denk geldiği konusunda bir fikir birliği vardır (Booth, 1974: ix). O döneme kadar ironi, genellikle retoriğe sağlam bir şekilde yerleşmiş ve kaydedilmiş bir mecaz olarak anlaşılmıştır.

Kökeni Antik Yunan dönemine dayanan ironi kavramı zaman içerisinde yayılmış ve değişmiştir. Aristophanes'in (MÖ 257-180) komik oyunlarında *eironeia* kelimesi, karmaşık ikiyüzlülükten çok yalana atıfta bulunmaktadır. *Eironeia* kelimesi Aristophanes'ten sonra, aldatıcı olmayan, ancak açıkça tanınabilir ve tanınması amaçlanan bir ikiyüzlülüğe atıfta bulunmaya başladığında, ironi, politik insan anlamı sorunuyla kesişmiştir (Kraut, 1999). İroni sorunu, siyaset sorunuyla iç içedir. *Eironeia* kelimesi ilk olarak Platon'un Sokratik diyaloglarında sanatsal çifte anlama atıfta bulunmak için kullanılmış ve burada kelime hem aşağılayıcı -yalan anlamında- hem de olumlu olarak Sokrates'in gerçekte ne demek istediğini gizleme kapasitesine atıfta bulunmak için kullanılmıştır. Batılı politik/felsefi geleneği açan bu gizleme pratiğiydi, çünkü anlamla oynama sanatı sayesinde diyalog muhatapları dilin temel kavramlarını sorgulamaya mecbur bırakılmışlardır (Colebrook, 2004: 2).

Tarihsel açıdan ironinin kökeni, "Sokrates çağı"dır. Quintilian'dan günümüze Platon'un Socrates'i ironi pratiğiyle özdeşleştirilmiştir. Birçok on dokuzuncu ve 20. yüzyıl yazarı ironi kavramının merkezine Sokrates'i yerleştirmiştir (Bircan, 2016: 81). Sokrates'in ironisi, gündelik değerleri ya da kavramları kabul etmeyip sürekli bir soru halinde yaşama kapasitesi, felsefenin, ahlakın ve bilincin doğuşudur. Sokrates'i ironinin kaynağı ve ironiyi Batı bilincinin özü olarak görmenin sorunu, ironi ve retorik üzerine Orta Çağ ve Rönesans eserlerinde Sokrates ve Sokratik ironi arasında farklılığın neredeyse hiç olmamasıdır. Sokrates'in ironisi alışılagelmiş ya da genişletilmiş ironiyi sık sık ve bir tartışma biçimi olarak kullanma eğilimindedir (Durhan G., 2020: 277). Ancak Sokrates ne Batı bilincinin özü olarak görülmüş, ne de ironiye edebiyat veya edebi bilincin tanımlamasında temel bir rol verilmiştir. Sokrates, bugün ironinin ve Batı bilincinin başlangıcıysa, oldukça modern anlamda öyledir. Aristoteles, Cicero ve Quintilian ironiyi Sokrates'e göre tanımladılar. Onlara göre Sokrates'in ironisi, diğer politik tartışma tekniklerinden biriydi (Colebrook, 2004: 7-8).

Küçük toplulukların rahatı ve güvenliğinin siyasi genişleme ve diğer kültürlerin dahil edilmesiyle tehdit edildiği tarihsel bir anda, Sokrates'in ironiyi geleneksel bilgi ve

bilgeliğe meydan okumak için kullanması tesadüf değildir. Antik Yunan'ın kabile kültürleri emperyal genişlemeye ve diğerlerinin dahil edilmesine açılıyordu (Colebrook, 2004: 3). İroni kavramı işte bu kültürel güvensizlik anında oluşmuştur. İroni artık yalan ya da aldatma değil, kişinin bir şeyi -Sokrates'in cahil olduğu iddiası gibi- söyleyebileceği, ancak Sokrates'in sözde bilgenin her türlü içgörüden yoksun olduğunu ifşa etmesi gibi, tamamen farklı bir anlama gelebileceği karmaşık bir retorik uygulamadır. Sokrates, bir bağlamın veya kültürün apaçık anlamı olarak kabul edilen şeyin açık olmaktan uzak olmasının her zaman mümkün olduğunu göstermeye çalışmıştır. Rönesans döneminde, Sokrates'e bir ironist olarak atıfta bulunan orijinal Yunanca ve Latince kaynakların farkına varıldığında, ironi kavramı bir konuşma biçimi olmaktan bütün bir kişiliği karakterize edebilecek bir figür olmaya doğru genişletilmiştir (Colebrook, 2004: 19).

Bir figür ya da genişletilmiş bir düşünce tarzı olarak ironi, konuşmacının söylediklerinin üzerinde kalmasına izin vererek dinleyicilerinin gerçekte ne kastedildiğini gerçek anlamda algılamalarına izin vermektedir. Bu nedenle ironi, konuşmalarda etkili bir ikna aracı olmakla birlikte konuşmacının yerleşmiş konuşma tarzına ve gücüne dayanmaktadır. Booth'a göre ironi, insan duyusu ve anlayışının istikrarlı bir bağlamındaki retorik bir figür veya kinaye aracılığıyla, ortak bir zemini bozmayı ve ona karşıt bir anlam yaratmayı amaçlamaktadır (Booth, 1974: 149).

İroni, tarihsel ve düşünsel boyutlarıyla yalnızca bir anlatı tekniği değil, aynı zamanda Batı düşünce geleneğinin temel taşlarından biri olarak belirginleşmiştir. Bu çok katmanlı retorik biçim, edebi söylemin hem biçimsel hem de içeriksel düzeyde yeniden yapılandırılmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Bununla birlikte, modern edebiyatın eleştirel ve yansıtmacı niteliklerinin anlaşılması açısından yalnızca ironiyle sınırlı kalmak yeterli değildir. Komik edebi türlerin bir diğer temel bileşeni olan "parodi", hem estetik hem de ideolojik düzeyde anlam üretimiyle ilişkilidir. Bu nedenle bir sonraki bölümde, parodi kavramı ele alınacaktır.

2.3.3 Parodi: Eleştirel Mizah

İroni ile ilgili bir diğer kavram ise parodidir. Parodi, Türk Dil Kurumu (TDK) Güncel Türkçe Sözlüğü'nde, "Ciddi sayılan bir eserin bir bölümü veya bütününü alaya alarak, biçimini bozmadan ona bambaşka bir özellik vererek biçimle öz arasındaki bu ayrılıktan

gülünç etki yaratan bir oyun türü" olarak tanımlanmıştır (TDK, 2022). Oxford İngilizce Sözlüğü (OED) ise parodi kavramını, "bir yazar veya yazarlar grubundaki karakteristik düşünce ve ifade tarzlarının, özellikle gülünç derecedeki konulara uygulanarak, onları gülünç gösterecek şekilde taklit edildiği düzyazı veya manzum kompozisyon; orijinaline az çok yakın modellenmiş, ancak gülünç bir etki yaratacak şekilde dönüştürülmüş bir çalışmanın taklidi" şeklinde ifade etmektedir (OED, 2022).

Margaret Rose ise parodiyi "Önceden oluşturulmuş edebi dilin komik etkisi olan eleştirel alıntısı" olarak tanımlamıştır (akt. Hutcheon, 2000: 41). Parodi kavramının tanımları incelendiğinde, üzerinde durulan önemli hususlardan biri, parodinin iki metin arasındaki ilişkiye dayanan komik edebi bir tür olduğudur. Günümüzde yapılan edebiyat incelemelerinde, metinler arası ilişki ve üst kurmaca kapsamında ele alınan parodi türü, esas metinle üretilen metin arasındaki ilişkinin yarattığı gülünç durumu vurgulamaktadır (Koç, 2015: 233). Çoğu parodi çalışması, parodinin, ima veya alıntıdan daha pragmatik terimlerle sınırlı bir biçim olduğunu savunmaktadır. Bir başka ifadeyle, parodi, yalnızca eleştirel bir araç olmakla kalmaz; ima yoluyla mesaj iletmek, doğrudan eleştiriden uzak durmak, bilgi birikimini ortaya koymak ya da başka metinlere destek sunmak gibi çok çeşitli amaçlarla da kullanılabilir.

Parodi, kültürel değişimle birlikte evrilen, zaman içinde biçim değiştiren eski bir fenomendir. Göstergebilimsel terimlerle, bir edebi metnin veya başka bir sanatsal nesnenin komik bir biçimde yeniden temsili olan parodi, orijinal bir gerçekliğin özel bir temsili olarak modellenmiş bir gerçekliğin yeniden sunulmasıdır. Başka bir deyişle, parodi, bir metni başka bir amaçla kullanmak ve ona yeni bir anlam yüklemek olarak tanımlanabilir (Hutcheon, 2000: 49). Ancak parodi, yalnızca biçimsel bir yapı ya da diğer metinlerin özümsenmesi olarak anlaşılmamalıdır; alıntı ya da kinayeden çok daha güçlü bir belirlemeye sahiptir. Satirin en keyifli biçimlerinden biri olan parodi, aynı zamanda en doğal, doyurucu ve çoğu zaman en etkili komedi türlerinden biridir. Bu bağlamda, parodi uyumsuzluğun mutlu algısını yansıtan komedi anlayışının tam merkezinden doğmaktadır.

Parodi, yalnızca basit bir taklitten ibaret değildir. Alaycı bir kuş, diğer kuşların şarkılarını taklit ederken onların güzelliklerinden ve çevikliğinden dürüst bir zevk alır; ancak parodi, orijinalin incitilmesi, zayıflıklarının ve yapmacıklıklarının vurgulanmasıyla ortaya çıkar. Parodi, orijinalin taklidinden daha fazlasını içerir; onu küçümsemez ama ona dair bazı

kusurları işaret eder ve gizli zaafları açığa çıkarır (Highet, 1972: 68). Parodiler iki ana türe ayrılabilir: biçimsel ve materyal parodiler. Biçimsel parodilerde, orijinalin formu korunur ve abartılarla birleştirilirken, materyal parodilerde, orijinalin ritüel kalıpları değiştirilmeden, içeriği kabalaştırılır ve daha şiddetli bir hale getirilir. Materyal parodi, özellikle dini hicivlerde görüldüğü gibi, saygılı formüllerin aksine, bencillik veya saçmalıkla taşınır ve orijinalin anlamını tersine çevirir. En iyi materyal parodiler, izleyen kişiler tarafından, orijinal eserin kendisiyle karıştırılabilecek kadar etkili olanlardır (Highet, 1972: 72).

Önceki parodi tanımlarını ve kullanım biçimlerini genişleten bir bakış açısı olarak, Goethe'nin parodiye dair görüşleri, türün geleneksel tanımlarından daha derinlemesine bir eleştiriyi yansıtmaktadır. 1823'te Schiller'in estetik kategorilerini reddeden Goethe, parodinin, güzellik ve asaleti yok etmek amacıyla kullanıldığına dair eleştirisini dile getirmiştir (Gilman, 2001: 10). Bununla birlikte, modern parodi, sadece alay etmekle sınırlı olmayan ve estetik sınırları aşan, daha geniş kullanım alanlarına sahip bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada Goethe'nin eleştirisinin aksine, parodiye dair kavramsal genişleme, türün sadece bir alay aracı olmanın ötesine geçtiğini göstermektedir.

Parodi geleneksel olarak tepki içeren bir türdür ve genellikle eğlence, alay ve bazen de küçümseme unsurları taşır. Theodor Verweyen, parodi teorilerini iki kategoriye ayırmıştır: parodiyi komik doğasıyla tanımlayanlar ve parodinin eleştirel işlevini vurgulayanlar (Verweyen, 1979; akt. Hutcheon, 2000: 51). Komedinin bir alt türü olarak parodi, modelini gülünç hale getirirken, sadece alay yoluyla bile eleştiriyi işler. Birçok kuramcı, mizahı ve alayı parodi tanımına dahil etmiştir (Dane, 1980; Eidson, 1970). Max Beerbohm, parodiyi olgun bilgelikten ziyade gençliğin özelliği olarak görürken (1970: 66), parodinin ciddi bir sanat biçimi olduğu savunulmuştur. Ancak bu eleştirel yön, yine alay yoluyla şekillenir.

Fred W. Householder, parodi teriminin geleneksel kullanımında mizah ve alaycılığın anlamının parodinin özüne dahil edilmediğini vurgulamıştır (1944: 8) ve Howard Weinbrot, on sekizinci yüzyılda parodinin sadece alay olmadığını ileri sürmüştür (1964: 131). Parodi, soylu kabul edilen metinleri sıradanlaştırarak veya onları basitleştirerek yapılan bir alay türüdür (Koç, 2015: 235). Tamamen kendini beğenmiş bir sanat eserini alaya almanın ötesinde, parodi bazen biçimsel ya da özsel bir eleştiri de barındırır.

Schiller, parodiyi yalnızca alay olarak tanımlamak yerine, estetik bir işlev olarak görmekte ve bu sınırları kabul etmektedir (Gilman, 2001: 9).

Sonuç olarak, parodi, edebi ve kültürel metinlerin dönüşümünü sağlayan, çok katmanlı bir söylem biçimi olarak yalnızca gülünçleştirme ya da alay etme işleviyle sınırlı kalmaz; aynı zamanda eleştirel bir yeniden değerlendirme, anlam üretimi ve estetik yeniden yorumlama aracıdır. Hem biçimsel yapısı hem de taşıdığı eleştirel potansiyel aracılığıyla parodi, edebi modernitenin önemli araçlarından biri haline gelmiştir. Geleneksel tanımları aşarak, metinler arası ilişkilerin ve kültürel bağlamların etkisiyle sürekli evrilen bir ifade biçimi olarak parodi, günümüzde eleştirel düşünmenin ve sanatsal yaratımın dinamik bir parçası olmaya devam etmektedir.

2.4. Karikatür: Mizahın ve Eleştirinin Görsel Dili

Bu çalışmada 1914-1918 dönemine ait Alman karikatürlerinin incelenecek olması, karikatürün tarihsel gelişimini ve kavramsal çerçevesini ele almayı gerekli kılmaktadır. Karikatür, hem bir sanat formu hem de toplumsal ve siyasal eleştirinin görsel bir aracı olarak, tarihsel süreç içerisinde farklı işlevler üstlenmiştir. Özellikle savaş dönemlerinde karikatür, ideolojik yönlendirme, propaganda, kamuoyu oluşturma ve toplumsal duyguların dışavurumu açısından merkezi bir rol oynamıştır. Bu nedenle, çalışmanın devamında analiz edilecek olan karikatürlerin bağlamını kavrayabilmek adına, öncelikle karikatürün kavramsal tanımına ve tarihsel kökenlerine odaklanmak gerekmektedir.

Karikatür, sanatsal ve hicivsel bir ifade biçimi olarak yüzyıllar boyunca kendini kabul ettirmiş en etkili görsel iletişim biçimlerinden biridir. Kökleri antik çağlara kadar uzanır, ancak özellikle basının ve siyasi hicvin ortaya çıkmasıyla önem kazanmıştır. Karikatür kavramı akademik literatürde farklı şekillerde tanımlanmıştır. Etimolojik olarak incelendiğinde, kelimenin İtalyanca *caricare* kelimesinden türemiştir. *Caricare*, "aşırı yükleme" veya "abartma" anlamına gelmekte olup, bu bağlamda karikatür, belirli özellikleri bilinçli olarak vurgulayan abartılı bir tasvir biçimi olarak değerlendirilmektedir. *Metzler Literatur Lexikon* karikatürü "Bir kişinin veya bir durumun, tipik ama aynı zamanda bireysel özelliklerin abartılı, çoğu zaman şaşırtıcı bir şekilde tasvir edilmesi yoluyla çarpıtılmış bir görüntüsü; alay, ifşa etme veya eleştiri amacı taşır" şeklinde tanımlamaktadır (2007:374).

Türk karikatürist Ramiz Gökçe, karikatürü saldırgan bir sanat formu olarak değil, gerçeği açığa çıkaran bir teknik olarak tanımlamaktadır: "Karikatür saldırmaz, sokar… daha doğrusu karikatür bir konudaki, bir olaydaki gerçeği gün ışığına çıkarır" (akt. Şenyapılı, 2003: 14). Karikatür sözcüğünün ilk kullanımı 1646 yılına dayanmaktadır (Şenyapılı, 2003: 14). Kitabında geçtiği için kimileri Annibale Carraci'nin söze konu kitabı *Arti di Bologna* (Bologna Sanatları) için yazdığı önsözde Mosini'nin karikatür sözcüğünü ilk telaffuz eden kişi olduğunu öne sürerler (akt. Şenyapılı, 2003: 14).

Genel çerçevede ele alındığında, karikatür; bireyleri, olayları veya toplumsal olguları mizahi ya da eleştirel bir biçimde betimleyen satirik bir illüstrasyon olarak tanımlanabilir. Genellikle güncel siyasal ve toplumsal meseleleri konu edinmesi, karikatürlerin yalnızca eğlence aracı olmaktan öteye geçerek toplumsal bilinç oluşturma ve eleştirel düşünceyi teşvik etme işlevine sahip olduğunu göstermektedir.

Karikatür, aynı zamanda, çizimler, semboller ve metnin birleşiminden oluşan ve mizahi bir etki yaratan bir görsel sanat biçimi olarak da ele alınmaktadır. Bu doğrultuda, Gül Erçetin, karikatürün Aydınlanma döneminin bir ürünü olduğunu ve başlangıçta "saldırmak" anlamına gelen *caricare* teriminin zaman içerisinde dönüşerek "eleştirel bir temsil" biçimini aldığını ifade etmektedir (Erçetin, 1999: 1). Karikatürün tarihsel gelişim süreci, onun yalnızca eğlenceye yönelik bir sanat dalı olmaktan çıkıp eleştirel bir araç olarak işlev kazandığını açıkça ortaya koymaktadır.

Karikatür terimi bazen grotesk olarak bilinen abartılı görüntüleri ve belirli bireylere yönelik olmayan şekilde daha geniş bir kullanıma sahip olabilmektedir (Chilvers, vd., 1988; akt. Rhodes, 1996: 10). Karikatür çizgiye dayanmakta ve çizgi sanatı olarak da adlandırılmaktadır. Karikatürlerde genellikle renk yoktur (Şenyapılı, 2033: 68). Karikatür, bir ifade aracı olarak genellikle abartılı biçimsel deformasyonları kapsayan çizimlerden oluşmaktadır (Görsel 1).



Görsel 1: Gian Lorenzo Bernini-Masum 11 Karikatürü
Kaynak: Rhodes, 1996: 10

Karikatürde mesajı çizgiyle vermek, bunu yaparken de hayal gücü ve düşünceden faydalanılan soyutlama ile somut bir durumu vurgulamak söz konusudur (Çevikayak, 2021: 193). Karikatürler, yalnızca komik bir etki yaratmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal ve siyasi konular hakkında insanları düşünmeye ve tartışmaya teşvik etmektedir. Bu nedenle, birçok ülkede gazete ve dergilerde düzenli olarak yayınlanır ve birçok karikatürist, toplumsal ve siyasi konular hakkındaki düşüncelerini ifade etmek için bu sanat türünü kullanmaktadır (Görsel 2 ve Görsel 3).



Görsel 2: Emperyalizm ve Küresel Güç Rekabeti
Kaynak: Berryman, 1898; akt. The National Archives, 2023: 8

Görsel 2'de, Berryman'ın (1898) karikatürü, ABD'nin Filipinler üzerindeki hakimiyetini ve Avrupalı güçlerin bu topraklara yönelik hırslarını dramatize etmektedir. Karikatür, ABD'yi Filipinler'i koruyan bir kediye, Avrupa ülkelerini ise peyniri elde etmeye çalışan farelere benzetmektedir. İspanya'nın yenilgisi sonrası Avrupa'nın fırsatçılığına dikkat çekerken, Filipinler'i elde tutmanın ABD'nin çıkarına olup olmadığını sorgulamaktadır. Farelerin, kedinin boynuna zil takmayı planladığı Ezop Masalları[6] içinde yer alan *Fareler Meclisi* (Alm. Die Mäuseversammlung) masala atıfla, planların uygulanabilirliği ve mantığı arasındaki farkı vurgulamaktadır. Karikatürde, ayrıca medyalararası bir kullanım sayesinde bu Ezop masalına yönelik bir atıfta bulunulmakta, bu sayede söz konusu masalı bilen okurlar, orijinal anlatının temaları üzerinden Amerika ve Filipinler'deki olayları bağdaştırarak, bu iki farklı coğrafyada yaşanan durumlardan hareketle metne (karikatüre) yeni bir anlam katmaktadırlar. Bu şekilde, masalın evrensel öğeleri, güncel politik bağlamlarla harmanlanarak, okuyuculara daha derin ve çok katmanlı bir anlam üretme fırsatı sunulmaktadır.



Görsel 3: Modern Bir Reformcu

Kaynak: Wyrwa, 2012: 306

[6] Ezop *Masalları*, dünya edebiyatının en iyi bilinen ve en etkili hikayeleri arasındadır. Genellikle hayvanların ana karakter olarak yer aldığı kısa, öğretici hikayelerden oluşan bir koleksiyondur. Bu hayvanlar, ahlaki veya pratik dersler veren insan özelliklerini ve zayıflıklarını somutlaştırır. Efsanevi bir Yunan fabl yazarı olan Ezop'un MÖ 6. yüzyılda yaşadığı söylenir. Varlığına dair doğrulanmış tarihsel bir kanıt olmamasına rağmen, çok sayıda masalın yazarı olarak kabul edilir. Hikayeleri yüzyıllar boyunca sözlü olarak aktarılmış ve daha sonra Phaedrus ve Babrios gibi yazarlar tarafından yazıya geçirilmiştir.

Görsel 3'te, Berlin Mahkemesi vaizi ve antisemitik siyasi hareketin öncülerinden Adolph Stoecker karikatürize edilmiştir. Ulrich Wyrwa'ya göre, *Kladderadatsch* dergisi, Stoecker'i bir Sinagog kapısına 95 tezini asan Martin Luther pozunda tasvir etmiştir. Ancak, bu tezler yalnızca Almanya'daki 1819 antisemitik isyanlarının sloganı olan "Hepp-Hepp"[7] ifadesinden ibarettir. Stoecker, sosyal meselelerde Yahudilere karşı yürüttüğü kampanyalarla tanınmaktadır.

Görsel 2 ve Görsel 3'te verilen örnekler çoğaltılabilir. Verilen örneklerden de anlaşıldığı üzere, karikatürlerin toplumsal ve siyasi meselelere dikkat çekmek için önemli bir araç olduğu ve dolayısıyla toplumda önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Karikatürler, mizahın ve eleştirinin güçlü bir aracı olarak kabul edilmektedir. Kamuoyunu şekillendirmede etkili bir araç olan karikatür, esasen modern koşulların ve yöntemlerin bir ürünüdür.

Karikatürün kökeni, çizimle anlatımın bir ifade biçimi olarak tarih öncesi döneme kadar uzanmakta, bu bağlamda mağara duvarlarındaki resimler karikatürün ilk örnekleri olarak değerlendirilmektedir. Nitekim Leang Tedongnge Mağarası, La Pasiega Mağarası, Altxerri Mağarası, Chauvet Mağarası duvar resimleri, Mısırlıların papirüsleri, Greklerin vazoları ve Romalıların duvarlar üzerine çizdikleri tasvirler de karikatür olarak ele alınabileceğine dair görüşler bulunmaktadır (Yoltaş, 2013; Alkan, 2016: 17). Ancak karikatürün temel özelliği olan biçimsel deformasyonun bu resimlerde bulunup bulunmadığı konusunda tartışmalar sürmektedir. Champfleury, *Histoire de la Caricature Antique* (Antik Karikatürlerin Tarihi) adlı eserinde, eski çağlarda hayvan biçiminde tasvir edilen insan resimlerini karikatür olarak nitelendirmiştir (Turan, 1975). Buna rağmen, tarih öncesi mağara çizimlerinde biçimi bozma amacı güdüldüğüne dair kesin bir bulguya ulaşmak güçtür. Bu nedenle, mağara resimlerinin karikatür olarak kabul edilip edilemeyeceği üzerine farklı görüşler bulunmaktadır.

İtalya'da 16. yüzyılda ortaya çıkan karikatürler, İtalyan sanatçıların güldürücü resimler çizmek için insan yüzlerini ve vücutlarını abartmalarına dayanmaktadır. Rönesans sonrası

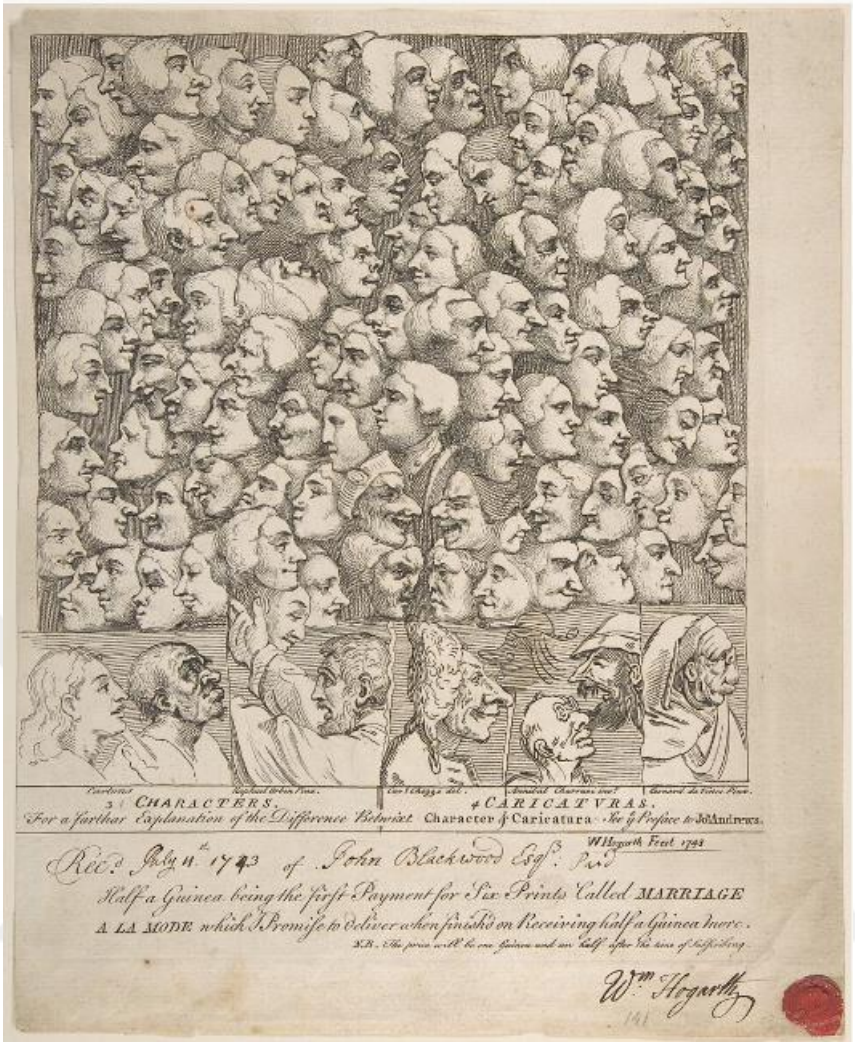
[7] Hepp-Hepp ayaklanmaları olarak bilinen, 1819'da Almanya ve Avusturya'daki Yahudi karşıtı ayaklanmalar sırasında yaygın olarak kullanılan antisemitik bir slogandı. Bu ifade, Yahudi topluluklarına saldıran, mülkleri yağmalayan ve şiddeti kışkırtan çeteler için bir toplanma çığlığı haline geldi. Kökeni tartışmalı olmakla birlikte, bir çobanın seslenişinden türediği ya da Latince *"Hierosolyma est perdita* "(Kudüs kaybedildi/düştü) ifadesinin kısaltması olduğu yönünde teoriler bulunmaktadır. Bu isyanlar ekonomik gerilimler ve Yahudilerin özgürleşmesine karşı direnişten beslenmiş ve modern Avrupa'da örgütlü antisemitizmin erken bir örneğini teşkil etmiştir (Feilchenfeld, 1983: 579–585).

İtalya'da estetik değer, bir sanatçının gerçekliği ne kadar yakından temsil ettiğiyle değil, bir sanat eserinin bir sanatçının ruhuna nasıl yaklaştığıyla tanımlanmıştır. Diğer bir ifadeyle, vurgu fikirlere, özlere ve öznelliklere doğru yönelmiştir (Taylor, 2017: 2). Bu yönelmeyle birlikte öncesinde bir yüzün resimsel temsilini bozmak, aslında o yüze zarar vermek, saldırmak olarak algılanan karikatürün benimsenmesi kolaylaşmıştır.

Karikatürler daha sonra Avrupa'nın diğer bölgelerine yayılmış ve özellikle 18. ve 19. yüzyıllarda popüler hale gelmiştir. İngiltere'de 18. yüzyılda kullanılmaya başlanan karikatürler gazetelerde, dergilerde ve kitaplarda yayınlanmıştır. İngiltere'de William Hogarth (1697-1764), Thomas Rowlandson (1756-1827), James Gillray (1757-1815) ve George Cruikshank (1792-1878) isimli sanatçılar çizimleriyle tanınmış sanatçılardır. 18. yüzyılın sonlarında sanatçılar insanları hayvanlar, meyveler ve sebzeler gibi başka şeylere dönüştürmeye başlamışlardır. Gillray ve Rowlandson gibi İngiliz karikatüristler, Fransız Devrimi'nin politikacılarını şehvet, kurnazlık ve oburluğu tasvir etmek için keçi, örümcek ve domuz olarak tasvir etmişlerdir (Görsel 4-Görsel 5).

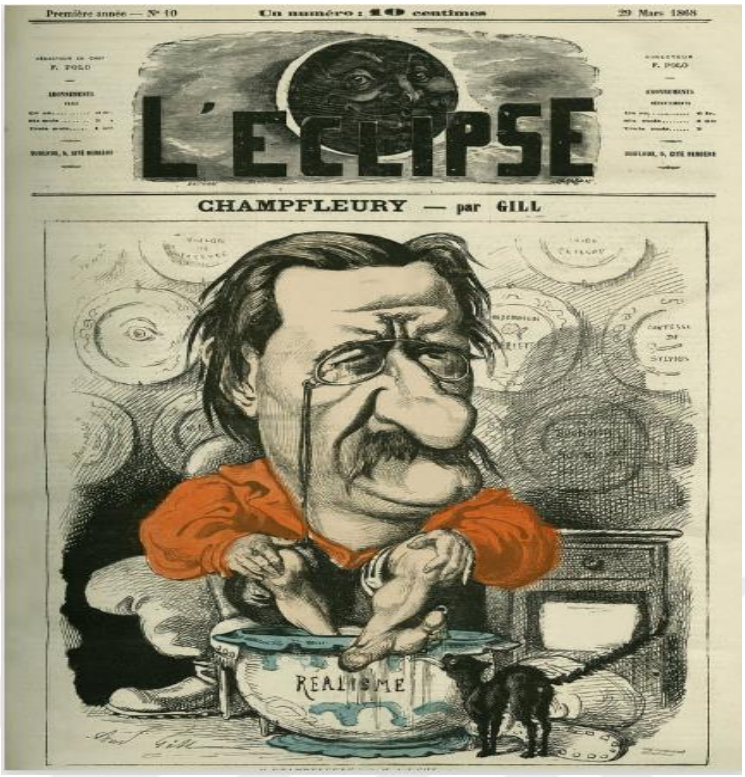


Görsel 4: Westminster Avı (1788)
Kaynak: Gillary, 1788; akt. Meisterdrucke, 2023



Görsel 5: Karakterler ve Karikatürler (1743)
Kaynak: Hoghart, 1743; akt. The Met, 2023

Karikatürün modern anlamda kullanımı on dokuzuncu yüzyıla dayanmaktadır. Karikatürün tarihi ve işlevi, on dokuzuncu yüzyılın başından beri, özellikle Malcolm'un (1813) *An Historical Sketch of the Art of Caricaturing* (Karikatür Sanatının Tarihsel Bir Taslağı) adlı eserinde bazı tartışmaların konusu olmuş olsa da karikatür teorisine yönelik ilk anlamlı girişim, Ernst Gombrich ve Ernst Kris (1938) tarafından yazılan *The Principles of Caricature* (Karikatürün İlkeleri) adlı çalışmasıdır. Bu dönemde tanınmış kişilerin karikatürleri orantısız vücut ve deforme olmuş yüz olarak çizilmiştir (Görsel 6-Görsel 8).



Görsel 6: Champflury (1821-1889), Fransız Eleştirmen ve Yazar
Kaynak: Gill, 1868; akt. Meisterdrucke, 2023



Görsel 7: Charles Darwin-Doğal Seleksiyon
Kaynak: Waddy; akt. Meisterdrucke, 2023



Görsel 8: Almanya Kralı I. Kaiser Wilhelm ve Otto von Bismark (1871)

Kaynak: Nast, 1871; akt. Wikimedia Commons, 2023

Karikatürün tanımları üzerine yapılan farklı yaklaşımlar incelendiğinde, bu kavramın çeşitli bileşenlere sahip olduğu görülmektedir. Mencet, karikatürü "mizahi veya eleştirel bir etki oluşturmak amacıyla, genellikle yazıyla desteklenen abartılı çizimlerle bireyleri veya olayları grotesk bir biçimde tasvir etme sanatı" olarak tanımlamaktadır (Mencet, 2018: 13). Benzer bir tanım, Raif Necdet Kestelli'nin *Resimli Türkçe Kamus* adlı eserinde yer almakta olup, karikatür "bir kişi, olay veya durumu gülünç bir biçimde betimleyen, böylece ironik ya da satirik bir etki yaratan mizahi çizim" olarak ifade edilmektedir (Kestelli, 2011: 237). Bu tanımlardan hareketle, karikatürün özü itibarıyla kasıtlı bir çarpıtma yoluyla belirli bir mesajı ileten, abartı ve mizaha dayalı bir tasvir olduğu söylenebilir.

Tanımlamalarının ötesinde, karikatür belirli yapısal özelliklere de sahiptir. Bülent Fidan, karikatürün tipik ve karakteristik özellikleri arasında bir ayrım yapmaktadır (Fidan, 2007: 39). Tipik özellikler, karikatürün genel biçimsel ve stilistik unsurlarını kapsarken,

karakteristik özellikler, belirli bir kişi veya olayın bireysel niteliklerine odaklanmaktadır. Bu ayrım, özellikle siyasi karikatürlerin analizinde önem taşımakta olup, bir karikatürün genel bir toplumsal meseleyi mi ele aldığı yoksa belirli bir bireyi mi hedef aldığı sorusunun yanıtlanmasında kritik bir rol oynamaktadır.

Karikatür kavramının Almanca olarak en erken tanımlamalarından birini Immanuel Kant yapmaktadır. *Kritik der Urteilskraft* (Yargı Yetisinin Eleştirisi) adlı eserinde, normal bir yüzün hiçbir yenilik sunmadığını, çünkü ayırt edici bir özelliğe sahip olmadığını "Bu türden ayırt edici özellik, abartılmış olan, yani türün uygunluk (amaçsallık) fikrine zarar veren şey, karikatür olarak adlandırılır" cümlesiyle ifade etmektedir (1986:76).

Burada Immanuel Kant karikatür kavramına ilişkin erken dönem bir tanım sunmaktadır. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (*Yargı Yetisinin Eleştirisi*) adlı eserinde, karikatürü bir yüzün veya nesnenin doğal özelliklerinin bilinçli bir biçimde abartılması olarak tanımlamaktadır. Ona göre, sıradan bir yüz veya nesne, türün ideal formuna ve işlevselliğine uygun bir yapıya sahip olduğu için kendine özgü bir karakteristik sunmamaktadır. Ancak karikatür, bu normatif yapıyı aşarak belirli bir özelliği orantısız bir şekilde vurgular; bu abartı ise türün estetik ve kavramsal idealine zarar vermektedir.

Dolayısıyla Kant'a göre, karikatür, doğanın ya da ideal normun sunduğu dengeli ve amaçlı (Alm. *Zweckmäßigkeit*) formdan bilinçli bir sapmayı temsil etmektedir. Bu yönüyle karikatür, yalnızca sanatsal bir ifade biçimi olmakla kalmaz, aynı zamanda karakteristik özelliklerin bilinçli bir biçimde vurgulanması yoluyla estetik algıyı dönüştüren bir fenomen olarak değerlendirilir. Kant'ın bu tanımı, karikatürün mizahi, eleştirel ve abartılı doğasını felsefi bir bağlamda ele alarak, onu estetik yargı ve sanat felsefesi içinde konumlandırmaktadır.

Sigmund Freud ise *Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewußten* (Espriler ve Bilinçdışı İle İlişkileri) adlı eserinde karikatürü şu şekilde tanımlamaktadır: "Karikatür, bilindiği üzere, yüce bir nesnenin genel ifadesinden, yalnızca genel görüntüde fark edilebildiği sürece göz ardı edilmesi gereken, başlı başına komik bir özelliği öne çıkararak alçalmasını sağlar" (1905:175).

Freud karikatür kavramına dair bu tanımında karikatürü psikolojik ve mizahi bir perspektiften ele almaktadır. Freud, adlı eserinde, karikatürü bir "alçaltma" (Alm. *Herabsetzung*) biçimi olarak tanımlamaktadır. Bu alçaltma, genellikle toplumda saygın,

idealize edilmiş veya otoriteyi temsil eden bir nesne, kişi ya da durumu konu alarak gerçekleşmekte olduğunu ifade etmektedir.

Ayrıca Freud'a göre karikatür, bir nesnenin veya kişinin genel algısını oluşturan bütünsel imajdan belirli bir özelliği seçer ve bu özelliği abartarak ya da ön plana çıkararak söz konusu nesnenin yüceliğini, ciddiyetini ya da saygınlığını mizahi bir biçimde sorgulamaktadır. Bu süreç, mizahın temel mekanizmalarından biri olan *bozma* (Alm. *Degradierung*) ilkesine dayanmaktadır. Örneğin, toplumda güçlü ve otoriter bir figür olarak kabul edilen bir lider, karikatürde yalnızca fiziksel bir özelliği, örneğin belirgin bir burun veya yüz ifadesi, üzerinden ele alınarak komik ve ironik bir bağlama yerleştirilir. Bu yöntem, nesnenin otoritesini doğrudan hedef almasa da ona dair bilinçdışı algıyı değiştirerek eleştirel ve mizahi bir etki yaratmaktadır.

Freud'un bu tanımı, mizahın psikodinamik işlevine de işaret etmektedir. Karikatür ve mizah, bireyin bilinçdışında bastırılmış düşünceleri ve toplumsal normlarla çatışan unsurları dolaylı bir şekilde açığa çıkarmaktadır. Bu bağlamda, karikatür yalnızca bir görsel hiciv aracı değil, aynı zamanda bireysel ve toplumsal baskıların mizahi bir biçimde dışavurumunu sağlayan psikolojik bir mekanizmadır. Freud'un mizah teorisiyle uyumlu olan bu yaklaşım, karikatürün hem bireysel psikoloji hem de toplumsal eleştiri bağlamında nasıl işlediğini anlamaya yönelik önemli bir çerçeve sunmaktadır.

Heinisch'e göre karikatür kavramının, Almanca konuşulan ülkelerde yalnızca satirik toplumsal eleştirinin görece zamansız bir biçimi için kullanıldığına dikkat çekmektedir. Özellikle edebiyatta karikatür, sadece komedinin tasvirinin ötesine geçen ve toplumsal şikayetleri ve siyasi yapıları ince ve ironik bir şekilde yansıtan üslupsal bir araç olarak anlaşılmaktadır. Karikatürün bu edebi boyutu, toplumsal eleştirinin sadece güncel olaylarla değil, aynı zamanda zamansız toplumsal meselelerle de ilgilenen sanatsal bir formda ifade edilmesini mümkün kılmaktadır (1988: 28).

Bunun dışında Alman Akademik literatürde *karikatür* terimi üç temel bağlamda kullanılmaktadır. İlk olarak, özellikle günlük gazetelerde sıklıkla yer alan "çizilmiş başyazılar" bağlamında, siyasi ve hicivsel bir çizim biçimini ifade etmektedir. İkinci olarak, karakteristik özelliklerin abartılı bir şekilde vurgulandığı belirli bir portre çizimi türünü tanımlarken son olarak da bu terim figüratif anlamda kullanılmakta olup, çizim veya baskılarla sınırlı olmayıp, film, fotoğraf, heykel veya edebiyat gibi çeşitli sanat formlarında karakteristik abartının üslupsal bir aracı olarak da kullanılmaktadır.

Grünewald ise karikatürü, "ideolojik veya maddi olarak belirlenen toplumsal çatışmalara dayanan, komediye adanmış görsel bir hiciv biçimi" olarak tanımlamaktadır. Karikatür, doğası gereği partizan bir eleştiri biçimi olup, temel üslup araçları olarak yabancılaştırma (Alm. *Verfremdung*) ve abartıyı (Alm. *Übertreibung*) kullanmaktadır (Grünwald: 22-25). Bu bağlamda, siyasi motivasyon karikatürün merkezinde yer almaktadır.

Grünewald burada karikatürü, ideolojik veya maddi toplumsal çatışmalara dayanan ve komediye adanmış görsel bir hiciv biçimi olarak tanımlamaktadır. Doğası gereği, yabancılaştırma ve abartma gibi üslup araçlarını kullanan önyargılı bir eleştiri biçimi olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda, toplumsal ve siyasi sıkıntıları abartılı ve eleştirel bir şekilde tasvir etmeyi amaçladığından, siyasi motivasyon karikatürün merkezinde yer almaktadır. Karikatür böylece toplumsal çatışmaları görselleştirmenin yanı sıra ironik bir şekilde yorumlayan bir ifade aracı olarak da işlev görmektedir.

Geçtiğimiz son 30 yıl, on sekizinci yüzyılın sonları ve on dokuzuncu yüzyılın başlarındaki karikatür üzerine bir dizi önemli eleştirel çalışmalar yayımlanmıştır (Busch, 1993; Eschenburg, 1997; Kleßmann, 1990; Kemnitz, 1973). Günümüzde karikatürler popülerliğini sürdürmektedir. Politik karikatürler, spor karikatürleri, çizgi romanlar ve animasyon filmleri gibi birçok farklı alanda karikatürler kullanılmaktadır.

Sonuç olarak, karikatür yalnızca sanatsal bir ifade biçimi değil, aynı zamanda güçlü bir sosyo-eleştirel araçtır. Hem estetik hem de eleştirel bir işlev üstlenerek toplumsal bilinç oluşturma, eleştiriyi görünür kılma ve düşünsel sorgulama süreçlerine katkıda bulunma potansiyeline sahiptir. Bu doğrultuda, karikatür, abartılı görselliği aracılığıyla yalnızca mizahi bir etki yaratmakla kalmamaklar birlikte aynı zamanda toplumsal eleştirinin önemli bir unsuru olarak da işlev görmektedir.

2.5. Karikatür ve Edebiyat İlişkisi: Mizah, Eleştiri ve Anlatı Arasındaki Etkileşim

Karikatür ve edebiyat arasındaki ilişki derin tarihsel köklere sahiptir ve karşılıklı etkilerle karakterize edilmektedir. Edebiyat toplumsal yapıları dil ve anlatı yoluyla yansıtırken, karikatür de görsel abartı ve hiciv yoluyla bu işlevi tamamlamaktadır. Her iki sanat biçimi de genellikle eleştirel, mizahi ya da polemikçi bir anlatıma sahiptir ve sosyal, politik ve kültürel gelişmeler hakkında yorum yapmaya hizmet etmektedir.

Karikatür, mizah ve eleştiriyi görsel olarak sunarken, edebiyat dilin zenginliğini ve anlatım gücünü kullanmaktadır. Bu iki alan arasındaki etkileşim, edebiyatın

derinlemesine analizine ve karikatürün görsel anlatım gücüne dayanan birçok yaratıcı ve eleştirel eserin ortaya çıkmasına olanak tanımaktadır. Edebiyat şiir, hikâye, roman ve oyunlar kullanırken; karikatür komik resimler ve çizgi romanlar ile insanların ilgisini çekmektedir. Karikatür anlatım aracı olarak çizgiyi kullanırken, edebiyat sözü kullanmaktadır (Şenyapılı, 2003: 67). Bu farklılığa karşın karikatür ile edebiyat arasında çok boyutlu ve güçlü bir bağ bulunmaktadır. Öncelikle karikatür ve edebiyat, bireylerin hayal dünyasını canlandırmada benzer rol oynamaktadır. Karikatür ve edebiyatın yaratıcı düşünceyi harekete geçirme ve bireylerin zihninde yeni imgeler oluşturma açısından ortak bir işlevi olduğu söylenebilir. Edebiyat, metinler aracılığıyla okuyucunun zihninde görsel, duygusal ve düşünsel bir dünya yaratmaktadır. Okuyucular, yazarın anlatımına dayanarak kendi hayal dünyalarını inşa etmektedir. Karikatür ise, görsel bir ifade aracı olarak, çizgiler ve kısa metinlerle, kişinin zihninde daha hızlı bir şekilde mizahi veya eleştirel bir bağlam oluşturmaktadır. Görseller, okuyucunun hayal gücünü tetikleyerek hikâyeyi tamamlamasını sağlamaktadır. Bu kapsamda karikatür ve edebiyat arasında sıkı bir ilişki olduğu söylenebilmektedir. Her iki sanat formu da bireylerin sıradan olaylara farklı bir bakış açısıyla yaklaşmasını sağlamaktadır. Örneğin edebiyatta metaforlar ve imgeler, karikatürde ise abartılar ve ironiler, insanın dünyayı farklı şekillerde algılamasına yardımcı olmaktadır. Karikatür ve edebiyat, toplumsal olayları ele alırken bireylerin empati kurmasını sağlamaktadır. Bir romanın karakterleri veya bir karikatürdeki figürler, bireylerin kendilerini veya çevrelerini sorgulamalarına yol açabilmektedir.

Karikatür ve edebiyatın sanatsal anlatım biçimleri olarak ortak yönleri bulunduğu gibi, her ikisi de toplumsal ve politik meseleleri ele alarak bireylerin düşünsel dünyasını şekillendirme gücüne sahiptir. Bu bağlamda karikatür ve edebiyatı buluşturan önemli kavramlardan biri de angaje edebiyattır (Alm. engagierte Literatur). Angaje edebiyat, belirli bir ideolojik veya politik perspektif doğrultusunda üretilen edebi ve sanatsal eserleri kapsayan bir kavramdır ve hem yazılı metinler hem de görsel sanatlar için geçerlidir. Amira Žmirić'in *Reiseberichte und Karikaturen deutscher und österreichischer Autoren mit bosnisch-herzegowinischer Thematik (1878–1908): engagierte Literatur/Kunstform?* adlı çalışmasında vurguladığı gibi hem edebi eserler hem de karikatürler toplumsal ve politik meseleleri şekillendirme gücüne sahip sanatsal formlar olarak öne çıkmaktadır (Žmirić, 2021: 416).

Bu bağlamda, karikatür edebiyat ile ortak bir angajmana sahiptir, çünkü her iki anlatı formu da siyasi ve toplumsal olayları eleştirirken aynı zamanda belirli bir ideolojik çerçeve içerisinde kamuoyunu etkilemeyi amaçlamaktadır. Edebiyat, romanlar, seyahatnameler ve gazetecilik metinleri aracılığıyla anlatısal bir bağlam oluştururken, karikatür bu anlatıları görsel bir temsil yoluyla tamamlayarak hiciv, mizah ve eleştirel perspektifler sunmaktadır. Žmirić'e göre, yazılı eserlerde görülen angaje edebiyat örnekleri, karikatürlerle de desteklenmiş ve dönemin siyasi söylemlerinin yaygınlaştırılmasına katkıda bulunmuştur (2021: 416).

Žmirić'in burada değindiği karikatürün yalnızca mizahi veya eleştirel bir sanat formu değil, aynı zamanda edebi anlatı ile bütünleşen bir propaganda ve ideolojik yönlendirme aracı olarak da değerlendirilmelidir. Hem edebiyat hem de karikatür, angaje edebiyatın temel bileşenleri olarak, belirli bir politik görüşü yansıtmak ve toplumsal meseleleri tartışmaya açmak amacıyla şekillendirilmiş sanat formları olduğunu vurgulamaktadır.

Satirik metinleri karikatürlerle birleştiren broşürler (Alm. Flugblätter), Avrupa'da erken modern dönemde siyasi şikayetleri kınamak için zaten üretilmekteydi. On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda dergilerin yaygınlaşması ve basın karikatürünün popülerleşmesiyle bu kombinasyon büyümeye devam etmiştir. Honoré Daumier, Wilhelm Busch ve daha sonra Kurt Tucholsky gibi yazarlar toplumu eleştirmek için edebi unsurları karikatürle birleştirdiler. Böylece karikatür, özellikle *Simplicissimus, Kladderadatsch, Fliegende Blätter, ULK, Der Wahre Jacob, Jugend* gibi hiciv gazeteleri ve dergilerinde gelişen, edebi referansları olan bağımsız bir mecraya dönüşmüştü.

Görüntüyü ve metni birleştiren karikatür, sadece mizahi ya da polemik etkisi olan değil, aynı zamanda edebiyatın anlatı ve estetik yapılarını da kullanan edebi bir ifade aracı olarak görülebilir. İki medya arasındaki yakın bağlantı, yalnızca edebi mecazların ve alegorilerin görsel olarak gerçekleştirilmesinde değil, aynı zamanda birçok karikatürün anlatı yapısında da kendini göstermektedir. Bu bağlamda, *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*, karikatürün edebiyatla olan ilişkisine dair birkaç bir perspektif sunmaktadır: İlk olarak karikatür, resimsel deyimlerin grafik olarak somutlaştırılmasında, özellikle de adaletin sembolü olarak *Justitia* ya da Alman ulusal karakterinin somutlaşmış hali olarak Alman *Michel* (Alm. Der deutsche Michel) gibi alegorilerde görülmektedir. Edebi mecazların bu şekilde resimsel olarak hayata geçirilmesi, soyut kavramların ve toplumsal anlatıların görsel olarak pekiştirilmesini mümkün kılmaktadır.

İkinci olarak, figürlerin tipleştirilmesi, belirli karakter özelliklerinin abartılması ve stilize edilmesi yoluyla merkezi bir rol oynamaktadır. Honoré Daumier'nin toplumsal dışlanmışlığın ve dolandırıcılığın timsali olarak işlev gören dolandırıcı *Robert Macaire*'i tasvir etmesi bunun önemli bir örneğidir. Benzer şekilde Franz Bilek de *Bay Hirnbeiß* ile toplumsal arketiplerin abartılı bir karikatürünü yaratmaktadır. Bu tipleştirme biçimi bir yandan komedi, kabare ve hicvin dramatik ilkelerine tekabül ederken diğer bir yandansa buradaki stereotipler toplumsal yapıları eleştirme ve yansıtma aracı olarak işlev görmektedir.

Üçüncü olarak karikatür, görüntü ve metnin birleşimi yoluyla medyalar arası bir araç olduğunu kanıtlamaktadır. Çizimlere zaman zaman alt yazılar, afişler, konuşma balonları ya da anlatı ve diyalog lejantları eklenmesi, karikatürün anlamsal etkisini güçlendirir ve özlü bir ifadenin yaratılmasına katkıda bulunmaktadır.

Dördüncü olarak, bir olay örgüsünün birbirini izleyen bireysel sahnelerde tasvir edilmesiyle karakterize edilen bir anlatı yapısı tanınabilir. Bu teknik William Hogarth'ın bakır levha gravür serilerinde mevcut olmakla birlikte, Wilhelm Busch'un resimli hikayeleri (Alm. Bildergeschichten) tarafından daha da geliştirilmiş ve Amerikan çizgi romanlarında bağımsız bir sanat formuna dönüştürülmüştür (2007: 374).

Genel olarak, karikatürün yalnızca hicivsel görsel sanat olarak işlev görmediği, aynı zamanda edebi türlerin anlatı, tipleme ve üslup ilkelerini takip etmesi bakımından edebiyatla yakın bir ilişki içinde olduğu görülebilir. Bu ilişki aynı zamanda medyalararasılık bağlamında da rahatlıkla kurulabilmektedir. Edebiyata dair anlatıların kendilerini karikatürlerde yeniden var etmesi hem anlatının başka bir medyada tekrardan yer almasına, hem de anlatılanın ve anlatımın bu yeniden aktarım sürecinde daha kuvvetli bir biçimde var olmasına sebebiyet verir.

Foucault (1971: 39) Kelimeler ve Şeyler (Alm. Die Ordnung der Dinge) eserinde bu bağlantıyı sürekli olarak ortaya çıkan ve yeniden yorumlanan sonsuz bir ilişki olarak tanımlamaktadır. Bu analiz öncelikle 20. yüzyıla odaklansa da edebiyat ve diğer sanat dalları arasındaki modern etkileşimleri anlamak için temel oluşturduğundan, önceki yüzyıllardaki tarihsel gelişmeleri dikkate almak önemlidir.

Bu bağlantıyı karakterize eden temel ilkelerden biri, kökenlerini Horace'ın *Ars Poetica* (Türk. Şiir Sanatı) 'sında bulan *ut pictura poesis* (Türk. Şiir resim gibidir)'tir (Horatius Flaccus, 1947: 286). Horace, edebiyat ve resmin, her ikisi de imgeler aracılığıyla alıcının

hayal gücünü harekete geçirmeyi amaçlayan eşdeğer ifade biçimleri olduğunu savunmuştur. Bu eşdeğerlik kavramı yüzyıllar boyunca kuramsal tartışmalara hâkim olmuştur.

Bu hakimiyet Lessing'in *Laocoon*'unun (1766) yayımlanmasıyla bu eşdeğerlik önemli bir sarsıntı geçirmiştir. Lessing, iki sanatın ifade araçlarının temelde farklı olduğunu vurgulayarak edebiyat ve resim arasında net bir ayrım yapmıştır: Resim mekânda figürleri ve renkleri kullanırken, edebiyat zamanda eklemlenmiş tonlardan yararlanır. Bu ayrım, edebiyatı saf görsel algı alanından kurtarmış ve bağımsız bir düşünce sanatı olarak kurmuştur (Lessing, 1987: 114 ve 129). Lessing'in sanatları sistematik olarak ayırma girişimi, ifade biçimlerinin giderek daha fazla harmanlanmasıyla karakterize olan modern sanat pratiğinin eğilimleriyle tezat oluşturmaktadır. Sanatlar arasındaki bu etkileşimler çağdaş sanatta genellikle yaratıcı bir meydan okuma olarak algılanmaktadır (Koebner, 1989: 8).

Ancak bugünün perspektifinden bakıldığında, uzamsal ve zamansal sanatlar arasındaki bu katı ayrımın, edebiyat ve görsel sanatlar arasındaki ilişkiye dair tartışmayı uzun süre kısıtladığı ya da en azından tek taraflı bir şekilde nitelendirdiği açıktır (Holländer, 1995: 129). Bu teorik sınırlara rağmen, sanatsal pratikler bu ayrımı defalarca aşmaktadır. Holländer (1995: 130-131), Lessing'in ayrımının faydalı bir analitik temel sağlamasına rağmen, edebiyat ve resim arasındaki etkileşimlerin sürekli olarak yeni ifade biçimleri ürettiğini vurgulamaktadır.

Edebiyat ve görsel sanatlar arasındaki bu bağ, sosyal, politik ve kültürel konuları hicivsel bir şekilde yansıtan görsel bir mizah biçimi olarak kabul edilen karikatür alanında özellikle belirgindir. Mizahın kökeni insanlığın kendisi kadar eski olsa da, bağımsız bir sanat formu olarak karikatür nispeten genç bir olgudur. Toplumsal eleştirinin tanınmış bir ifade biçimi haline gelmesi ancak 17. yüzyılın ortalarında gerçekleşmiştir (Alkan, 2016: 17).

Öte yandan edebiyat, insanlık tarihinin başlangıcına kadar uzanan uzun bir geleneğe sahiptir. Sözlü edebiyattan yazılı edebiyata geçiş, matbaanın icadı ve yazılı basının yaygınlaşmasıyla daha da hızlanan önemli bir gelişim adımına işaret etmektedir. Gazete ve dergilerin kurulması sadece edebi metinlere erişimi artırmakla kalmamış, aynı zamanda karikatürlerin yayılmasını da teşvik etmiştir (Coşar, 2010: 692).

Bu bağlamda, yazılı basının ortaya çıkışı karikatürün gelişimi için belirleyici bir dönüm noktası olmuştur. Gazeteler ve dergiler, karikatüre bağımsız bir ifade biçimi olarak kendini kurabileceği bir platform sunmuştur. Aynı zamanda, karikatür ve edebiyatın bir araya gelmesi, toplumsal olayların hicivli bir şekilde yorumlanması için yeni olanaklar yaratmıştır. Edebi eserler ve karikatürler genellikle benzer temaları farklı şekillerde ele alarak etkileşime girerler: Edebiyat, dil ve anlatı yapısını kullanırken, karikatür görsel sembolizm ve mizahi abartı kullanılmaktadır.

Bu iki ayrı sanat dalı arasındaki etkileşimler, farklı ifade biçimlerine rağmen genellikle benzer hiciv ve mizah unsurlarından yararlanan edebiyat ve karikatür arasındaki yakın ilişkiyi göstermektedir. Bu bağlantının canlı bir örneği, *Ezop Masalları* 'ndan *Fareler Meclisi* masalını görsel olarak yorumlayan Berryman'ın Görsel 3'teki karikatür tasvirinde görülmektedir. Bu durumda, edebi metin görsel hicivle tamamlanarak masalın ahlaki mesajını mizahi ve eleştirel bir şekilde pekiştirmektedir.

Wendy Steiner (1982), *The Colors of Rhetoric* (Retoriğin Renkleri) adlı kitabında bu konuyla ilgili daha ileri bir kuramsal sorunu ele almaktadır. Edebiyat ve resim arasındaki herhangi bir karşılaştırmanın birbiriyle yarışan farklılıklara dayandığını savunmaktadır. Karşılaştırılan sanatlar arasındaki benzerlikler baskın olduğu sürece, farklılıklar ihmal edilebilir. Ancak farklılıklar çok belirgin hale gelir gelmez, karşılaştırmalı formülün ayarlanması gerekir ve bu da söylemde bir ilerlemeye yol açmaktadır. Bu sorun özellikle modern kuramcıların Lessing'in mekânsal ve zamansal sanatlar arasındaki ayrımını tartışmalarında belirginleşmektedir. Steiner'a göre modernite bu ayrımı tamamen aşmayı başaramamış, aksine eleştirel tartışma sorunu daha da karmaşık hale getirmiştir. Steiner (1982: 234), "Resim-edebiyat analojisi (...) Sisifosvari bir model izlemiştir ve bunu yapmaya devam edecektir. Çünkü iki sanatın birbirine benzeyip benzemediği ve nasıl benzediği konusunda nihai bir uzlaşı olamaz, sadece onları karşılaştırma sürecine dair farkındalığımız artar (...)" sonucuna varmaktadır.

Burada Steiner edebiyat ve görsel sanatları karşılaştırmanın bir yandan teorik zorluklarına ışık tutarken diğer yandansa karikatür gibi diğer ifade biçimleri de bu etkileşimin pratik bir boyutunu ortaya koymaktadır. Edebiyat ve karikatür arasındaki ilişki, farklı araçların bir yanda dil, diğer yanda görsel temsilin nasıl çatışabileceğini ifade ederken diğer yandansa birbirlerini nasıl zenginleştirebileceğini göstermektedir.

Karikatür tarih boyunca edebiyatın bir parçası olarak var olmuştur. Özellikle on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda, gazeteler ve dergiler aracılığıyla karikatürler, edebi eserlerle birlikte yayımlanarak toplumsal ve siyasi eleştirinin önemli bir aracı haline gelmiştir. Charles Dickens ve Mark Twain gibi yazarlar, eserlerinde karikatür sanatçılarının çizimlerinden faydalanmış ve bu sayede eserlerinin mizahi ve eleştirel yönlerini güçlendirmişlerdir. Karikatür edebi karakterlerin ve olayların abartılı ve mizahi bir şekilde sunulmasıyla, okuyucuların dikkatini çekmiş ve edebi eserlerin daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır.

Dahası, edebiyat ve karikatür medyası ortak söylem ya da algılar aracılığıyla mesajlarını izleyiciye hızlı ve etkili bir şekilde iletebilmektedir. Her iki medyanın anlatı olanaklarını kullanarak, anlatının her iki ifade biçiminde de kendini tekrar tekrar göstermesini sağlamaktadır. Bunun açıklayıcı bir örneği Görsel 3'te görülebilir: Berryman'ın karikatürü *Ezop Masalları*'ndan *Fareler Konseyi* masalını resmetmektedir. Bir diğer örnekse, Spiegelman'ın *Maus* (Fare) adlı eseri Holokost'u anlatırken edebiyatın dramatik gücünü ve karikatürün görsel anlatım yeteneğini bir araya getirmesidir. Bu durumda, edebi anlatı görsel olarak yorumlanmakta ve masalın ahlaki mesajı mizahi ama eleştirel bir şekilde pekiştirilmektedir.

Böylece, farklı ifade biçimlerine rağmen karikatür ve edebiyatın yakın bir etkileşim içinde olduğu ortaya çıkmaktadır. Her ikimedya da toplumsal ve politik olguları eleştirmek için mizahi ve hicivsel unsurlardan yararlanır ve her ikisi de basılı medyanın gelişmesiyle önemli ölçüde önem kazanmıştır. Bu karşılıklı etki, her iki sanat biçiminin de zaman içinde toplumsal yansıma ve eleştiri için nasıl önemli araçlar haline geldiğini göstermektedir.

Karikatür ve edebiyat, insanların düşünsel ve kültürel yapısına dair birçok farklı fikir sunmaktadır. Edebiyat alanındaki eserler, insanların hayatındaki önemli sorunlarla başa çıkma yollarını, hayatın anlamını ve insanın doğasını tanıma gibi birçok konuda kişilerin hayatına dokunurken, karikatürler toplumda yaşanan adaletsizliklere, sosyal sorunlara, doğa olaylarına ve politik durumlara dair farkındalık yaratmaktadır. Ayrıca karikatürler, güncel olaylara dair eleştirilerini mizahî bir dille anlatırken, edebiyat eserleri sanatsal bir dille toplumun sorunlarına dikkat etmektedir. Fıkra, tiyatro ve hikâye gibi edebiyat eserleri ile karikatürler için mizahın ortak paydası olarak kabul edilebilmektedir. Örneğin;

fıkraların ya da hikayelerin karikatürlerle aktarılması bu iki sanat dalının birbiriyle yakın ilişki kurduklarının göstergesidir.

Bunun yanı sıra karikatürist ve edebiyatçının gerçek olgusuna yaklaşımları konusunda bir benzerlik bulunmaktadır. Her ikisi de gerçeği yeniden kurgulayarak sunarlar. Ancak yeniden kurgulanan gerçeği karikatürist çizgilerle aktarırken, edebiyatçı ise sanatsal bir dille aktarmaktadır (Coşar, 2010: 691).

Edebiyat ve karikatür arasındaki ilişki, tarihsel süreç içinde biçim değiştirse de, temelde toplumsal ve siyasal olaylara yönelik eleştirel bir perspektif sunma işlevini korumuştur. Edebiyat, dil ve anlatım yoluyla toplumsal yapıları şekillendirirken, karikatür ise bu işlevi görsel hiciv ve abartı aracılığıyla tamamlamaktadır. Her iki sanat formu da, özellikle *engagierte Literatur* bağlamında, siyasi ve ideolojik söylemleri yaymak, toplumsal normları sorgulamak ve kamuoyunu etkilemek amacıyla kullanılmıştır.

Almanya'da *Simplicissimus, Kladderadatsch, Fliegende Blätter, ULK, Der Wahre Jacob, Jugend* gibi yayınlar, edebi ve görsel unsurları birleştirerek eleştirel söylemi daha geniş kitlelere ulaştırmıştır. Karikatür, sadece mizahi veya polemiksel bir araç olmanın ötesinde, edebiyatın anlatı ve estetik yapılarını benimseyerek, bağımsız bir ifade biçimi haline gelmiştir.

Bu bağlamda, edebiyat ve karikatür arasındaki ilişki, biri sözcüklere, diğeri imgelere dayanan iki farklı anlatım biçiminin nasıl birbirini tamamlayarak yeni ifade yolları açabileceğini ortaya koymaktadır. Edebiyat, dilsel derinliğiyle karmaşık düşünce dünyalarını gözler önüne sererken, karikatür mizahi keskinliği ve görsel yoğunluğuyla toplumsal eleştiriyi daha çarpıcı bir şekilde sunmaktadır. Lessing ve Steiner'in teorik tartışmalarından, Berryman'ın karikatürleri ve Spiegelman'ın *Maus* (Fare) gibi eserlerine uzanan bu etkileşim, sanat biçimlerinin birbirinden katı sınırlarla ayrılmadığını, aksine birbiriyle iç içe geçtiğini göstermektedir.

Günümüz dünyasında, medya ve sanat biçimlerinin giderek daha fazla iç içe geçtiği göz önüne alındığında, edebiyat ve karikatür arasındaki yakın ilişki, sanat formlarının farklılıkları üzerinden nasıl geliştiğini ve birbirlerini nasıl zenginleştirdiğini göstermeye devam edecektir. Bu etkileşim, yalnızca geçmişin bir yansıması değil, aynı zamanda gelecekte yeni anlatı olanakları yaratmaya devam edecek dinamik bir sanatsal ve ideolojik diyalogdur.

2.5.1. Edebiyat, Karikatür ve Propaganda: İdeolojik Yönlendirme ve Toplumsal Algı

Edebiyat, karikatür ve propaganda arasındaki etkileşimleri incelemek, siyasi çalkantı dönemlerindeki toplumsal dinamikleri analiz etmek açısından büyük önem taşımaktadır. Edebiyatın bir ideolojik etki aracı olarak rolü, özellikle Birinci Dünya Savaşı bağlamında belirginleşmektedir. Bu tartışma sadece dönemin siyasi ve sosyal gelişmelerini anlamak için değil, aynı zamanda ulusal kimliklerin oluştuğu ve düşman imajlarının inşa edildiği mekanizmaları araştırmak için de önemlidir.

Bu tez bağlamında, edebiyatta propaganda analizi, kültürel ifade biçimlerinin "öteki" hakkındaki kolektif fikirleri şekillendirmek için nasıl kullanıldığını göstermesi bakımından merkezi bir öneme sahiptir. 1909-1918 yılları arasındaki Alman karikatürü, Avrupa'nın emperyalist çabalarının aynasında Doğu'nun algılanışını ortaya koyduğu için bunun özellikle açıklayıcı bir örneğini sunmaktadır. Bu algılar yalnızca güncel siyasi ve toplumsal ruh hallerinin bir ifadesi olmamakla birlikte aynı zamanda ideolojik seferberlik araçlarıdır.

Propaganda kavramı, Latince kökenli *propagare* kelimesinden türetilmiştir ve "yaymak, çoğaltmak" anlamına gelmektedir (Öymen, 2014: 111). Bu terim, 1622 yılında Papa XV. Gregory tarafından Katolik inancını yaymak amacıyla kurulan *Congregatio de Propaganda Fide* ile resmiyet kazanmıştır (Jowett & O'Donnell, 2014: 15). Almanca literatürde *Propaganda* terimi, ilk olarak 17. yüzyılda dini bağlamda, özellikle Cizvit tarikatı tarafından Katolik inancını Protestan Reformu'na karşı savunmak amacıyla kullanılmıştır. Bu kullanımın en erken örneklerinden biri, *Congregatio de Propaganda Fide*'nin faaliyetleri kapsamında Habsburg Monarşisi içinde Katolik inancının güçlendirilmesi amacıyla yapılan çalışmalardır (Burke, 1992: 55). Terim, dini yayılmanın bir aracı olarak işlev görmüş ve Katolik karşı-reform hareketi içinde önemli bir rol oynamıştır. Daha sonraki dönemlerde, 19. yüzyılda, terim siyasi ve toplumsal anlamda genişlemiş ve özellikle devlet gücünün bir propaganda aracı olarak kullanılmasına yönelik yorumlarla şekillenmiştir. Eberhard Demm, terimin özellikle 19. yüzyılda devlet gücünün bir aracı haline geldiğini belirtmektedir (Demm, 1993: 162).

Almanca sözlüklerde *Propaganda* kelimesi genellikle bir düşünceyi yaymak veya belirli bir görüşü kitlelere benimsetmek amacıyla yürütülen faaliyetler olarak tanımlanır. Örneğin, *Duden* sözlüğünde propaganda, "*eine gezielte Beeinflussung der öffentlichen Meinung zur Unterstützung bestimmter Interessen oder Ziele*" (belirli çıkarlar veya

hedefler doğrultusunda kamusal görüşün kasıtlı olarak etkilenmesi) olarak tanımlanmıştır (Duden, 2023). İngilizce araştırmalarda ise başlangıçta tarafsız bir anlam taşıyan bu kavramın, 20. yüzyılda özellikle savaşlar sırasında olumsuz bir anlam kazandığı belirtilmektedir (Taylor, 2003: 6).

Akarcalı (2003: 12), propagandanın bilinçli bir şekilde tasarlandığını ve her koşulda hedef kitleyi ikna etmeye odaklandığını öne sürerken, Çakı (2018: 78) bu kavramı iletişim yönlü bir ikna çabası olarak tanımlamaktadır. Richard Taylor ise propagandanın yalnızca bilgi vermekle kalmayıp, aynı zamanda duygular ve inançlar aracılığıyla bireylerin düşünce biçimlerini etkilemeyi hedeflediğini vurgulamaktadır (Taylor, 1979: 21).

Matbaanın icadı, modern propagandanın gelişiminde dönüm noktası olmuştur. Bilginin geniş kitlelere daha hızlı ve etkili bir şekilde ulaşması, toplumların eğitim ve kültür seviyelerini artırmış, bu durum propaganda faaliyetlerinin etkisini de güçlendirmiştir (Eisenstein, 1979: 678). Bu süreçte özellikle 19. yüzyılda artan okuryazarlık oranları, yazılı medyanın gücünü daha da artırmış ve propaganda faaliyetlerinde yazılı materyallerin etkisi ön plana çıkmıştır.

Birinci Dünya Savaşı döneminde propaganda, yalnızca askeri alanla sınırlı kalmamış, aynı zamanda psikolojik ve ideolojik cephede de büyük bir güç olarak kullanılmıştır. Savaşın geniş kapsamı ve süresi, "yıpratma savaşı" ve "psikolojik savaş" gibi kavramların doğmasına yol açmıştır (Köroğlu, 2007: 1). Sanayileşmiş ülkeler, geçmişlerinden devraldıkları kültürel ve edebi mirası, devlet destekli propaganda araçlarıyla bütünleştirerek halklarını seferber etmek ve düşman imajları yaratmak için kullanmışlardır (Köroğlu, 2007: 2; Pennell, 2014: 42).

Alman İmparatorluğu'nda propaganda amacıyla yazılmış ve yayımlanmış eserler arasında öne çıkanlardan biri, Thomas Mann'ın *Betrachtungen eines Unpolitischen* (Siyaset Dışı Düşünceler) adlı eseridir. Mann, bu eseriyle savaş sırasında Alman milliyetçiliğini savunmuş ve Alman halkına yönelik moral destek sağlayacak fikirler geliştirmiştir (Mann, 1918). Ayrıca, Ernst Lissauer'un ünlü şiiri *Hassgesang gegen England* (İngiltere'ye Nefret Şarkısı) da Almanya'daki propaganda edebiyatının önemli örneklerinden biridir. Bu şiir, düşman imajını pekiştirmek ve halkın savaş çabalarına destek vermesini teşvik etmek amacıyla geniş kitlelere ulaştırılmıştır (Lissauer, 1914).

Almanya'da yayımlanan *Kriegszeit* dergisi de savaş yıllarında önemli bir propaganda aracı olarak işlev görmüştür. Bu dergi, dönemin önde gelen yazar ve sanatçılarını bir araya

getirerek savaşın haklılığını savunan yazılar ve görsel materyaller yayımlamıştır (Demm, 1993: 170). Karikatürler, savaşın meşruluğunu destekleyen temalar üzerinden kurgulanmış ve kamuoyunun desteğini artırmayı amaçlamıştır. Dergide yayımlanan görseller ve yazılar, halkın savaş çabalarına aktif katılımını teşvik etmek amacıyla dikkatle hazırlanmış ve dönemin propaganda stratejilerinin görsel anlatımla nasıl desteklendiğini göstermiştir (Stanzel, 1993: 45). Ayrıca, Almanya'da propaganda faaliyetlerinde kullanılan bir diğer önemli araç da propaganda amaçlı basılan kartpostallardı. Bu kartpostallar, özellikle düşman imajını güçlendirmek ve halkın savaş moralini yükseltmek amacıyla tasarlanmıştı. Kartpostallar, askerlerin kahramanlıklarını ön plana çıkaran görsellerle donatılmış ve geniş halk kitlelerine ulaşarak savaşın ideolojik çabalarına hizmet etmiştir (Demm, 1993: 172).

Benzer şekilde, mizah dergileri de propaganda sürecinde etkin olarak kullanılmıştır. *Simplicissimus, Kladderadatsch, Fliegende Blätter, ULK, Der Wahre Jacob, Jugend* gibi dergiler, savaş dönemi boyunca mizahi karikatürlerle düşman ülkeleri alaya alarak, halkın savaş çabalarına bağlılığını artırmaya yönelik içerikler yayımlamıştır. Bu dergilerdeki karikatürler, özellikle düşman ülkeleri küçümseyen ve Alman askeri gücünü yücelten görsel anlatımlarla ön plana çıkmıştır (Stanzel, 1993: 47).

Osmanlı İmparatorluğu'nda ise, *Harb Mecmuası* propaganda amacıyla yayımlanan en önemli yayınlardan biridir. 1915 yılında kurulan bu dergi, Osmanlı'nın savaş çabalarını desteklemek amacıyla görsel ve yazılı propaganda malzemeleri sunmuştur (Köroğlu, 2007: 171). Dergi, özellikle savaş cephelerinden haberler, askerlerin kahramanlık hikayeleri ve Osmanlı ordusunun başarılarını öne çıkaran yazılarla halkın moralini yüksek tutmayı hedeflemiştir. Savaş öncesi dönemde de Osmanlı'da karikatürler propaganda amacıyla etkili bir araç olarak kullanılmıştır. Özellikle *Karagöz*, *Cem ve Kalem* gibi mizah dergileri, savaş öncesi dönemde düşman imgeleri yaratmak, milliyetçi duyguları pekiştirmek ve toplumsal seferberliği teşvik etmek amacıyla çeşitli görsel ve yazılı eserler yayımlamıştır (Köroğlu, 2007: 85). Bu dergiler, düşman devletleri küçümseyen ve Osmanlı'nın askeri gücünü yücelten karikatürlerle halkın savaş hazırlıklarına psikolojik destek sağlamıştır. Ayrıca, *Müdafaa-i Milliye Cemiyeti* tarafından yayımlanan *Harb-i Umumi Panoraması* adlı eser, Osmanlı askerlerinin savaş sahnelerini görsel olarak tasvir ederek halkın savaş çabalarına katılımını teşvik eden önemli bir propaganda materyali olmuştur (Polat, 2014: 145).

Sonuç olarak, Birinci Dünya Savaşı sırasında Osmanlı ve Alman İmparatorluklarında propaganda amacıyla yazılmış ve yayımlanmış eserler, sadece askeri moral sağlama aracı değil, aynı zamanda ulusal kimlik inşasında da önemli bir rol oynamıştır. Bu eserler, dönemin toplumsal dinamiklerini anlamak açısından önemli kaynaklar olarak değerlendirilmelidir. Propaganda yoluyla oluşturulan düşman imgeleri ve ulusal kahramanlık anlatıları, sadece savaş döneminin psikolojik atmosferini yansıtmakla kalmamış, aynı zamanda ulusal kimliklerin pekişmesinde de etkili olmuştur.

Görüldüğü gibi, edebiyat ve karikatür hem bireysel hem de kitlesel düzeyde algıları yönlendirmek ve ideolojik mesajlar iletmek için tarih boyunca etkili araçlar olarak kullanılmıştır. Özellikle savaş ve kriz dönemlerinde, bu iki medya biçimi propaganda amacıyla önemli birer güç kaynağı haline gelmiştir.

Bu bağlamda, edebiyat ve karikatürün propaganda süreçlerindeki işlevleri göz önünde bulundurularak, özellikle Alman karikatürlerinde bu durumun nasıl tezahür ettiğinin detaylı bir şekilde incelenmesi gereklidir. Alman karikatürlerinde hangi imgelerin kullanıldığı, hangi kavramların ne sıklıkla tekrarlandığı ve bu temsillerin sosyal, kültürel ve siyasi bağlamlarda nasıl şekillendiği, çalışmanın bir sonraki bölümünde ele alınacaktır. Böylece, Alman karikatürlerinin Birinci Dünya Savaşı dönemi ideolojik atmosferini nasıl yansıttığı ve toplumsal algıları nasıl etkilediği ortaya konulacaktır.

2.6. Alman Karikatür Geleneği: Edebiyat, Mizah ve Toplumsal Eleştiri

Alman edebiyatında karikatürün tarihi, Almanca konuşulan dünyanın sosyal, politik ve kültürel gelişmeleriyle ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır. On beşinci yüzyılda matbaanın icadından bu yana, edebiyat bir düşünme ve iletişim aracı olarak kendini kabul ettirmiş, karikatür de görsel bir hiciv biçimi olarak özel bir rol oynamıştır. Bu süreçte edebi eğilimler ve toplumsal çalkantılar, karikatürün bir ifade biçimi olarak nasıl şekillendiğini ve bunun edebi üretim üzerindeki etkilerini belirgin bir şekilde ortaya koymuştur.

Johannes Gutenberg'in 1450 civarında harf baskısını kullanıma sokması, fikirlerin yayılmasında devrim yaratmış ve daha geniş bir edebi kültürün temellerini atmıştır. Almanya'da bu teknolojik yenilik, matbaacılar eserlerini mümkün olan en geniş kitleye ulaştırmak istediklerinden, dilin standartlaşmasını teşvik etmiştir (Eisenstein, 1979: 53). On altıncı yüzyıl gibi erken bir tarihte, Reformasyon döneminde, gravür gibi görsel medya hicivli mesajların yayılmasında önemli bir rol oynamaya başlamıştır. Genellikle

dini ve seküler otoritelerin karikatürize edilmiş tasvirlerini içeren broşürler etkili bir propaganda aracı haline gelmiştir. Martin Luther, Katolik Kilisesi'ne yönelik eleştirilerini yaymak için bu tür baskıları ustalıkla kullanmış, mesajlarını eğitimsiz bir kitle için erişilebilir kılmak amacıyla basit ve genellikle abartılı çizimler kullanmıştır (Scribner, 1981: 67). Karikatürün bu ilk biçimleri henüz kendi başlarına bir sanat formu olmasalar da daha sonra Alman edebiyat tarihinde önem kazanacak bir geleneğin başlangıcına işaret ediyorlardı. Görüldüğü gibi, Alman neşriyatında farklı dönemlerde karikatür sanatı sıklıkla kullanılmış ve özellikle okur üzerinde etkili olmak amacıyla yoğun biçimde değerlendirilmiştir.

Öte yandan on sekizinci yüzyıla, Aydınlanma Çağı'na girilmesiyle birlikte Alman edebiyatı derin bir dönüşüm geçirmiştir. Aydınlanma sadece akla ve bireysel düşünceye vurgu yapmakla kalmamış, aynı zamanda otoriteye ve dogmatizme karşı eleştirel bir tutumu da beraberinde getirmiştir. Immanuel Kant 1784 yılında Aydınlanmayı "insanın kendi kendine dayattığı olgunlaşmamışlıktan çıkması" olarak tanımlamış ve insanları kendi akıllarını kullanmaya çağırmıştır (Kant, 1784: 481). Bu entelektüel hareket edebiyata, örneğin *Bilge Nathan* (Alm. Der weise Nathan,1779) gibi dramalarında hoşgörü ve akıl propagandası yapan Gotthold Ephraim Lessing'in eserlerine de yansımıştır. Aynı zamanda karikatür de bir toplumsal eleştiri aracı olarak kendini kabul ettirmeye başlamıştır. Edebi eserler genellikle yansıtıcı ve tartışmacı bir eleştiri biçimini temsil ederken, karikatür şikayetleri kınamanın daha doğrudan ve genellikle mizahi bir yolunu sunuyordu. Bu toplumsal değişimler, bir alay ve toplumsal eleştiri aracı olarak önem kazanan karikatür için verimli bir ortam yaratmıştır. Bunun çarpıcı bir örneğini Lessing'in *Philotas* adlı kısa dramasında bulmak mümkündür: "Artık kral olmak istemiyorum; bir adamın kral olmaktan bıkmayacağına inanıyor musunuz?" (Lessing, 1879: 199).

Benzer şekilde, Friedrich Schiller'in *Don Carlos* (1787) adlı eserinde İspanya Kralı Philip II, Tanrı'ya kendisine gerçek bir erkek vermesi için yalvarır. Bu eserler, yüzyılın sonuna doğru yoğunlaşan ve Alman edebiyatını doğrudan siyasi etkiden uzaklaştıran apolitik bir eğilimi yansıtır. İngiltere'de William Hogarth gibi sanatçılar on sekizinci yüzyılın başlarında karikatürü bağımsız bir sanat formu olarak geliştirmişlerdi ve bu etkiler yavaş yavaş Almanya'ya da yayıldı (Gombrich, 1960: 289).

On sekizinci yüzyılın sonlarına doğru Johann Wolfgang von Goethe ve Friedrich Schiller'in öncülüğünde gelişen Weimar Klasisizmi, Alman edebiyat tarihinde bir başka dönüm noktası olmuştur. Schiller ve Goethe, Schiller'in *Soyguncular* (1781) veya Goethe'nin *Faust* (I. Bölüm, 1808) adlı eserlerinde görülebileceği gibi, güzellik ve gerçeğin bir sentezini yapmaya çalıştılar. Bununla birlikte, klasik edebiyat estetik mükemmelliği hedeflerken, karikatür tam tersi yönde gelişmiştir: siyasi ve sosyal gerçekleri yorumlamak için abartı ve çarpıtmayı kullanmıştır. Bu döneme ait örneklerden biri, aydınlanmacı özgürlük ve eşitlik ideallerini destekleyen hicivli çizimlerde prenslerin ve hükümdarların tasvir edilmesidir. Schiller'in kendisi de *Die Horen* 'in önsözünde söylediği gibi, sanatın toplumsal bir araç olarak gücünün farkındaydı: "Okurlarımıza özgürlüklerini yeniden kazanmalarını ve kendilerini yalnızca insanlığa adamalarını önereceğiz" (Schiller, 1795, aktaran Safranski, 2004: 312). Siyasi kısıtlamaları aşan bu sanat fikri karikatürde de yankı bulmuştur.

On dokuzuncu yüzyılda karikatür, sanayileşme ve siyasi çalkantılarla yakından bağlantılı olan Almanya'da gerçek bir altın çağ yaşadı. Bir baskı tekniği olarak litografinin kullanılmaya başlanması, resimlerin daha hızlı ve ucuza üretilmesini sağlayarak karikatürleri daha geniş bir kitle için erişilebilir kılmıştır (Twyman, 2001: 134). Bu bağlamda Kaspar Braun ve Friedrich Schneider, 1844'te öncelikle geleneklere ve ahlaki temalara odaklanan ilk Alman mizah dergisi *Fliegende Blätter* 'i kurdu. Bu dergi, Alman hiciv dergileri çağını başlatmış ve siyasi ve sosyal eleştiri için bir platform sunmuştur. Bu dönemin en önemli karikatüristlerinden biri olan Wilhelm Busch (1832-1908), *Max ve Moritz* (1865) gibi eserlerinde grafik sanatını edebi unsurlarla birleştirerek yeni bir hicivsel anlatım biçimi yaratmıştır (Coşkun, 1987: 11). Özellikle 1848 devrimi sırasında, karikatüristler halkın dikkatini çekmek için toplumsal sorunları ve siyasi olayları hedef aldıklarından, karikatür önemli bir siyasi eleştiri aracı haline gelmiştir. Yüzyıl boyunca karikatür gazeteler, dergiler ve kartpostallar aracılığıyla yayılmaya devam etmiştir.

Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle birlikte Almanya, karikatürlerin kitleler üzerindeki etkisinin farkına varmış ve bunları bir propaganda aracı olarak kullanmıştır; örneğin II. Wilhelm'i bir kahraman, Alman askerlerini ve müttefiklerini cesur olarak tasvir eden çok sayıda kartpostal gibi (Çakı, 2018: 80). Bu eserler incelendiğinde, Almanya, Osmanlı İmparatorluğu, Bulgaristan ve Avusturya-Macaristan askerlerinin İngiltere, Rusya ve Fransa askerlerine kıyasla genellikle fiziksel olarak üstün ve korkusuz

olarak tasvir edildiği görülmektedir. Ancak devlet sansürü karikatüristlerin özgürlüğünü kısıtlamış ve hükümetin eleştirilmesini engellemiştir (Brocks, 2008: 25). Savaşın dehşetini hafifletmek için, sıradan asker tasvirlerinin yanı sıra kadın ve çocukların asker olarak çizimleri de kullanılmıştır (Hoffmann, 1997: 332).

Yirminci yüzyıl Almanya'da karikatür için daha fazla değişiklik getirdi. Weimar Cumhuriyeti döneminde (1919-1933), sanatçıların dönemin siyasi ve sosyal gerilimlerini ele aldığı yaratıcı bir dönem yaşanmıştır (Kolb, 2013:141). Ancak, Nasyonal Sosyalist yönetim (1933-1945) karikatürü bir propaganda aracına dönüştürürken, eleştirel sesler bastırılmıştır (Hortzitz, 1995:21-22).

Nazi dönemi propaganda stratejileri içinde karikatür, kitleleri yönlendirme aracı olarak büyük bir rol oynamıştır. Özellikle 1930'lu ve 1940'lı yıllarda Nazi Almanya'sında, karikatürler Yahudi karşıtı söylemleri yaymak, savaş propagandası yapmak ve düşmanları alaya almak için kullanılmıştır.

Gisold Lammel'in *Deutsche Karikaturen Vom Mittelalter bis heute* (Ortaçağdan günümüze Alman karikatürleri) adlı çalışmasına göre, Nazi propagandasının en belirgin yönlerinden biri, *"Der Stürmer"* gibi yayın organlarında kullanılan çarpıtılmış ve antisemitik karikatürler barındırmaktadır. Yahudileri genellikle açgözlü, hilekâr ve Alman toplumuna zarar veren unsurlar olarak betimlenmiştir (1995: 74). Bu karikatürlerde basmakalıp görsel motifler yoğun bir şekilde kullanılmış, uzun burunlu ve kambur figürlerle Yahudilerin şeytani ve aldatıcı olduğu mesajı verilmiştir.

Ayrıca, Hitler'in kontrolü altındaki medya, savaş sırasında düşmanlarını küçümsemek ve halkı savaşa motive etmek için karikatürleri sistematik bir şekilde kullanmıştır. Dönemin popüler çizimleri arasında, Roosevelt ve Churchill gibi Batılı liderlerin Yahudiler tarafından kontrol edilen kuklalar olarak gösterildiği tasvirleri bulunmaktadır. Bu çizimler, Nazi ideolojisinin anti-Semitik ve anti-kapitalist anlatısını desteklemek için araçsallaştırılmıştır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ise karikatür toplumsal travmayla başa çıkmanın bir aracı haline gelmiştir. Yüzyıl boyunca karikatür, renkli tasvirler ve abartılı üslup araçlarıyla karakterize edilmiştir. Bu dönemin önde gelen karikatüristleri arasında Horst Haitzinger, Petar Pismestrovic, Klaus Stuttmann, Ioan Cozacu, Thomas Plassmann, Bernd Pohlenz, Til Mette, Harm Bengen, Freimut Wössner, Markus Grolik, Heiko Sakurai, Jan Tomaschioff, Bernd Zeller, Burkhard Fritsche, Martin Erl, Marcus Gottfried ve Jürgen

Tomicek sayılabilir. Der Affenspiegel (1901-1902), Der Wahre Jacob (1879-1933), Fliegende Blätter (1844-1944), Der Guckkasten (1908-1913), Kladderadatsch (1848-1944), Lustige Blätter (1895, 1904, 1907, 1911, 1914 ve 1919'daki yayınlarıyla), Simplicissimus (1896-1933) ve Ulk (1910-1930) gibi dergiler basıldıkları yılların durumu hakkında karakterize etmişlerdir. Berliner Zeitung, Thüringische Landes-Zeitung ve Hannoversche Allgemeine Zeitung gibi gazeteler de dağıtımına katkıda bulunmuştur.

Alman edebiyatında karikatürün tarihi, bu aracın yüzyıllar boyunca toplumsal gelişmelerin bir aynası olarak nasıl işlev gördüğünü göstermektedir. Karikatürler reformasyonun hiciv broşürlerinden on sekizinci yüzyılın Aydınlanma yansımalarına ve yirminci yüzyılın siyasi yorumlarına kadar, edebiyat ve toplum arasındaki etkileşimleri yansıtmaktadırlar. Bu nedenle karikatür Alman kültürü üzerinde kalıcı bir etkiye sahip olan güçlü bir eleştiri ve aynı zamanda bir eğlence aracı olmaya günümüzde de devam etmektedir.

Bu çalışmanın birinci ve ikinci bölümlerinde sırasıyla Oryantalizm kuramı ve Batı'nın Doğu'yu temsil etme biçimleri ile gülme, mizah ve karikatürün tarihsel ve kuramsal temelleri incelenmiştir. Oryantalist söylemin kültürel temsil biçimlerini nasıl etkilediği, karikatür gibi mizahi ve görsel formlar aracılığıyla Doğu'yu nasıl yeniden ürettiği gösterilmiştir. Gülme kuramları bağlamında, karikatürün yalnızca eğlence değil aynı zamanda ideolojik bir taşıyıcı olduğu ortaya konmuştur. Bu kuramsal ve kavramsal arka plan doğrultusunda, bir sonraki aşamada üçüncü bölüme geçilmektedir.

Bu bölümde, 1909-1918 yılları arasında Almanya'da yayımlanmış olan mizah dergilerinden seçilmiş karikatürler analiz edilerek, dönemin politik ve kültürel bağlamında Osmanlı İmparatorluğu'na dair temsil biçimleri çözümlenecektir. Karikatürler hem içerik hem de biçim yönünden değerlendirilecek; bu değerlendirme sonucunda ise, karikatürlerde inşa edilen Doğu algısının hangi görsel ve söylemsel kodlarla yeniden üretildiği ortaya konacaktır. Böylece, Alman karikatürleri üzerinden şekillenen oryantalist imgelerin, mizah yoluyla nasıl pekiştirildiği kapsamlı biçimde analiz edilecektir.

3. BÖLÜM: ALMAN MİZAH DERGİLERİNDE ORYANTALİST TEMSİLLER: 1909-1918 KARİKATÜRLERİNİN ANALİZİ

Bu bölümde, karikatürler üzerinden yapılan araştırma süreci, bu süreçte toplanan verilerin analizi ve bunların neticesinde ulaşılan bulgu ve bu bulgulara yönelik yorumlar sunulmaktadır. Çalışma kapsamında, 1909-1918 yılları arasında Alman mizah dergilerinde Batı'nın Doğu'ya bakış açısını yansıtan 216 karikatür detaylı bir şekilde incelenmektedir. Araştırmada ele alınan karikatürler *Kladderdatsch, Fliegende Blätter, ULK, Der Wahre Jacob, Jugend* ve *Simplicissmus* gibi dönemin önde gelen mizah dergilerinden temin edilmiştir. İlk olarak, karikatürlerin alındığı mizah dergilerine ilişkin tanıtıcı bilgiler verilecek ardından, nitel veri analizi için kullanılan MAXQDA 2020 programının bu çalışmadaki yeri, seçilme gerekçesi ve kullanım amacı hakkında ayrıntılı açıklamalar yapılacaktır. Sonrasında ise, seçilen karikatürler çeşitli alt başlıklar altında öncelikle betimleyici analiz yöntemiyle değerlendirilecek; bunu takiben, MAXQDA programı aracılığıyla oluşturulan kelime bulutları ve haritalandırmaların analizleri gerçekleştirilecektir.

3.1 İncelenen Dergilerin Tarihsel ve İdeolojik Arka Planı

Çalışmanın bu bölümünde, 1909-1918 yılları arasında Alman karikatür dergilerinde Batı'nın Doğu'ya bakış açısını incelemek amacıyla seçilen *Kladderdatsch, Fliegende Blätter, ULK, Der Wahre Jacob, Jugend* ve *Simplicissmus* dergilerinin tarihsel arka planları, yayın politikaları ve mizahi yaklaşımları ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır. Bu dergiler, yalnızca dönemin siyasi, toplumsal ve kültürel dinamiklerini hiciv yoluyla yansıtmakla kalmamıştır, aynı zamanda Alman toplumunun zihniyetini şekillendirirken, uluslararası ilişkilere dair algılarını ve mizah anlayışındaki dönüşümleri anlamak için zengin birer arşiv niteliği taşımaktadır.

Araştırma kapsamında, söz konusu dergilerin 1909-1918 yılları arasında yayımlanan sayılarından seçilen 216 karikatür, Batı'nın Doğu'ya yönelik stereotipik tasvirlerini, politik söylemlerini ve ideolojik eğilimlerini ortaya koymak amacıyla analiz edilmektedir. Bu bağlamda, her bir derginin kuruluş amacı, hedef kitlesi, politik duruşu ve karikatür sanatına yaklaşımı, dönemin geniş bağlamı içinde değerlendirilerek tanıtılacaktır. Böylece elde edilen karikatürlerin hangi dergilerde yayınlandığı ve buna bağlı olarak olay ve olgulara ne tür bakış açısıyla yaklaştıkları daha net biçimde analiz edilebilecektir.

Seçilen dergiler, Alman mizah basınının çeşitliliğini ve zenginliğini temsil ederken, aynı zamanda Birinci Dünya Savaşı öncesi ve sırasındaki toplumsal ruh halini, savaşın yarattığı gerilimleri ve uluslararası ilişkilerdeki dönüşümleri de açık bir biçimde yansıtan birer ayna işlevi görmektedir.

Buna göre, *Kladderdatsch*'ın muhafazakâr ve hükümet yanlısı tutumu, *Fliegende Blätter*'in sanatsal ve toplumsal odaklı mizahı, *ULK*'un geniş kitlelere hitap eden eleştirel yaklaşımı, *Der Wahre Jacob*'un sosyal demokrat ve anti-militarist duruşu, *Simplicissimus*'un radikal ve savaş karşıtı çizgisi ile *Jugend*'in estetik ve sanat ağırlıklı içeriği, bu dergilerin birbirinden farklı perspektiflerini ve dönemin çok katmanlı yapısını gözler önüne sermektedir.

Bu dergilerin yayın politikalarının böyle farklı biçimlerde olması da çalışma bağlamında daha zengin bir bakış açısı yakalanmasına zemin hazırlamaktadır. Bu çeşitlilik, aynı toplumun içindeki farklı kesimlerin Oryantalizm ve Doğu algısı bağlamındaki bakış açılarının tespit edilmesinde kilit rol oynamaktadır. Bu nedenle, söz konusu dergiler yalnızca mizahi birer yayın organı olmanın ötesinde, tarihsel birer belge olarak araştırmada merkezi bir rol oynamış ve Batı-Doğu algısının görsel kültürdeki yansımalarını incelemek için temel kaynaklar olarak seçilmiştir.

Aşağıdaki başlıklarda, her bir derginin özellikleri ve dönemin koşullarındaki önemi daha detaylı bir şekilde sunulacaktır.

3.1.1 Kladderdatsch: Muhafazakâr Siyasi Mizahın Temsilcisi

Kladderadatsch dergisi, 1848 yılında Berlin'de kurulmuş ve 1944 yılına kadar yayımlanmış olan uzun soluklu bir siyasi mizah dergisidir. Dergi, 1848 Devrimleri'nin getirdiği siyasi ve toplumsal çalkantılar sırasında, dönemin olaylarını hicivli bir dille yorumlamak amacıyla yayımlanmaya başlamıştır. Başlangıçta daha liberal bir duruş sergileyen dergi, zamanla Alman siyasal yapısındaki dönüşümlerle birlikte giderek muhafazakâr bir çizgiye kaymış ve özellikle II. Wilhelm döneminde hükümet yanlısı, hatta monarşi destekleyici bir pozisyona yönelmiştir. Bu bağlamda *Kladderadatsch*, Prusya milliyetçiliğini savunan, militarist politikaları meşrulaştıran ve toplumsal düzeni muhafaza etmeye çalışan bir yayın organı hâline gelmiştir.

Derginin en güçlü yanlarından biri, karikatür sanatını etkili bir şekilde kullanmasıdır. Özellikle siyasi figürleri ve güncel olayları eleştiren, abartılı ve esprili çizimleriyle

dönemin görsel mizah anlayışını şekillendirmiştir. Karikatürlerinde Otto von Bismarck, II. Wilhelm gibi önemli siyasi figürler sıkça yer almış, Bismarck dönemindeki ulusal politikalar, sanayileşme ve sosyal değişim gibi konular mizahi bir bakışla işlenmiştir (Meyers Großes Konversations-Lexikon, 1907: 86).

Kladderadatsch, yalnızca dönemin mizah anlayışını yansıtmakla kalmamış, aynı zamanda Almanya'daki siyasal söylemlerin şekillenmesinde etkili olmuş, bu yönüyle de dönemin politik ve toplumsal atmosferini anlamak için önemli bir kaynak niteliği taşımıştır. Bu nedenle söz konusu dergi, bu çalışmada incelenen ana kaynaklardan biri olarak değerlendirilmiştir.

3.1.2 Fliegende Blätter: Sanat ve Hiciv Dergisi

Fliegende Blätter, on dokuzuncu yüzyıl ve yirminci yüzyılın başlarında Alman mizah basınının önde gelen yayınlarından biri olarak merkezi bir rol oynamış, metin ile illüstrasyonun özgün birleşimiyle geniş bir okur kitlesine ulaşmıştır. Münih'te, sanatçı Kaspar Braun ve yayıncı Friedrich Schneider tarafından 1844 yılında kurulan dergi, ilk sayısını 28 Ekim 1844'te yayımlamış ve 1944'e kadar, İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarına dek kesintisiz bir şekilde devam ederek toplamda 5.505 sayı çıkarmıştır (Universitätsbibliothek Heidelberg, 24 Ekim 2023a).

Karikatürlerin sanatsal niteliğiyle dikkat çeken bu yayın, dönemin toplumsal ve siyasi meselelerini ele alarak, Zahn'ın (1966: 8) vurguladığı gibi, yalnızca bir eğlence aracı olmanın ötesinde çağdaş Alman toplumunun bir aynası işlevi görmüştür. Başlangıçta Biedermeier tarzında, günlük yaşamı konu alan zarif bir mizah anlayışıyla öne çıkan dergi (Zahn, 1966: 9), on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru giderek politik temalara yönelmiş ve karikatürlerle güncel olayları hicvederek yorumlamaya başlamıştır (Zahn, 1966: 12-13). Bununla birlikte, Fliegende Blätter genellikle apolitik, tarafsız ve hükümet yanlısı bir tutum benimsemiş, doğrudan siyasi çatışmalardan uzak durarak daha ılımlı ve muhafazakâr bir mizah anlayışı sunmuştur. Bu yönüyle, dönemin sert siyasal polemiklerine karışmadan, toplumsal yaşamı hicveden ve ahlaki normları yansıtan bir duruş sergilemiştir.

Wilhelm Busch gibi tanınmış sanatçıların katkılarıyla zenginleşen illüstrasyonlar, Busch'un resim öyküleriyle anlatım sanatında yenilikçi bir boyut kazandırarak (Zahn, 1966: 15), metinlerle eşdeğer bir öneme sahip olmuştur. Karikatürler, dönemin sosyo-

politik dinamiklerine dair incelikli yorumlarla mizahı birleştirmiş; böylece Münih'in Bavyera sanat geleneğinden beslenen bu derginin etkisi ulusal çapta pekişmiştir (Zahn, 1966: 17-18).

UB Heidelberg'in dijital koleksiyonunda belirtildiği üzere, dergi 1845'ten 1928'e kadar düzenli olarak dijitalleştirilmiş ve erişime açılmış; 1929-1944 yılları arasında *Fliegende Blätter und Münchner Bilderbogen* başlıklı devam yayını ise savaş koşullarının etkisiyle 1944'te sona ermiş, böylece Alman karikatür ve basın tarihinde bir asırlık bir miras bırakmıştır (UB Heidelberg, 24 Ekim 2023b; 24 Ekim 2023c).

3.1.3 ULK: Alman Mizahında Merkez-Liberal Duruş

ULK, 1872 yılında yayın hayatına başlamış ve Rudolf Mosse Verlag yayınevi tarafından yayımlanmıştır. Derginin tam adı *Ulk. Illustriertes Wochenblatt für Humor und Satire* (Ulk. Mizah ve Hiciv İçin Resimli Haftalık Gazete) şeklindedir. On dokuzuncu yüzyılın sonları ve yirminci yüzyılın başlarında Almanya'da yayımlanan en etkili mizah ve hiciv dergilerinden biri olan *ULK*, hem görsel hem de metinsel içerik sunarak dönemin toplumsal, siyasal ve kültürel meselelerine eleştirel bir perspektiften yaklaşmıştır (Universitätsbibliothek Heidelberg, 2023).

Karikatürler, kısa mizahi hikâyeler ve şiirler derginin temel içerik unsurlarını oluşturmuştur. Karikatürlerde, özellikle toplumsal eleştiriyi daha etkili kılmak amacıyla abartı, ironi ve sembolik anlatım biçimleri öne çıkmıştır. *ULK*, Alman toplumunun sınıfsal yapısı, sanayileşme süreci, kültürel dönüşümler, dış politika tartışmaları ve savaş propagandası gibi geniş bir yelpazede konuları hicvetmiştir.

Politik yönelimi açısından değerlendirildiğinde *ULK*, merkez-liberal çizgide bir duruş sergilemiş, özellikle Birinci Dünya Savaşı yıllarında hükümet yanlısı ve savaş propagandasını destekleyen içeriklere ağırlık vermiştir. Rudolf Mosse'nin liberal yayıncılık anlayışına rağmen, savaşın ideolojik atmosferinde *ULK*'un mizahi dili, zamanla daha milliyetçi ve muhafazakâr temalara yönelmiştir. Dergi, savaş döneminde İtilaf Devletleri'ni küçümseyen, Osmanlı-Alman ittifakını yücelten ve Alman kamuoyunun moralini yüksek tutmayı amaçlayan içerikler üretmiştir.

ULK, dönemin Alman mizah basınına görsel açıdan yüksek üretim kalitesi ve siyasal-toplumsal duyarlılığıyla önemli katkılarda bulunmuş; savaş yıllarının ruhunu ve

Almanya'nın iç politik dinamiklerini yansıtan karikatürleri nedeniyle bu çalışmada ayrıntılı biçimde incelenen yayın organlarından biri olmuştur.

3.1.4 Der Wahre Jacob: Sosyalist Mizah

Der Wahre Jacob, 1879-1933 yılları arasında Almanya'da yayımlanmış en etkili sosyal demokrat hiciv dergilerinden biri olarak, dönemin siyasal ve toplumsal tartışmalarında merkezi bir rol oynamıştır. Stuttgart'ta Wilhelm Blos tarafından kurulan bu yayın organı, Almanya Sosyal Demokrat Partisi (SPD) ile organik bağlar geliştirmiş ve özellikle işçi sınıfı nezdinde büyük bir etki yaratmıştır. Dergi, mizahi anlatımın olanaklarını kullanarak dönemin muhafazakâr yönetim biçimlerine, toplumsal eşitsizliklerine ve ekonomik sömürü düzenine yönelik açık ve sistematik bir eleştiri yürütmeyi amaçlamıştır (Schütz, 1977: vii).

Yayın hayatının ilk yıllarından itibaren kapitalizm, militarizm ve monarşi karşıtı bir çizgide konumlanan *Der Wahre Jacob*, özellikle Alman İmparatorluğu döneminde sert siyasal söylemleri nedeniyle sık sık sansürle karşı karşıya kalmıştır. Bu baskılara rağmen, dergi özellikle sosyalist entelektüeller ve işçi hareketleri içinde geniş bir okur kitlesine ulaşmayı başarmıştır. Bu bağlamda, sadece bir mizah dergisi değil, aynı zamanda siyasal mobilizasyon aracı olarak da işlev görmüştür (Schütz, 1977: viii).

Derginin en belirgin özelliği, siyasal karikatürleri hem nicel hem nitel olarak yoğun biçimde kullanmasıdır. On dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başında pek çok mizah dergisi ağırlıklı olarak eğlence ve hafif ironiye odaklanırken, *Der Wahre Jacob* açıkça ideolojik bir ajanda doğrultusunda hareket etmiş; Prusya militarizmini, kapitalist sistemin doğurduğu sınıfsal eşitsizlikleri ve sosyalist harekete yönelik baskı politikalarını sert bir hiciv diliyle eleştirmiştir (Schütz, 1977: ix-x).

Weimar Cumhuriyeti döneminde dergi, en yüksek tiraj seviyelerine ulaşarak Almanya'nın en çok okunan hiciv dergilerinden biri hâline gelmiştir. Ancak bu başarısı, onu özellikle sağcı ve otoriter kesimlerin, başta Nazi Partisi olmak üzere, hedefi haline getirmiştir. 1933 yılında Nazi rejiminin iktidara gelmesiyle birlikte derginin yayını durdurulmuş; birçok yazar ve karikatürist ya sürgüne gitmek zorunda kalmış ya da siyasi baskı ve sansürle susturulmuştur (Schütz, 1977: xi-xii).

Bu tarihsel arka planıyla *Der Wahre Jacob*, yalnızca döneminin toplumsal ve siyasal atmosferini belgeleyen bir kaynak değil, aynı zamanda Almanya'daki sosyalist mizah

geleneğinin taşıyıcısı olarak bu çalışmada ayrıntılı biçimde incelenen yayın organlarından biri olmuştur.

3.1.5 Simplicissimus: Eleştirel Mizahın Estetik Üssü

Simplicissimus, 1896 yılında Albert Langen tarafından Münih'te yayımlanmaya başlayan ve kısa sürede Almanya'nın en etkili siyasi mizah dergilerinden biri hâline gelen bir yayın organıdır. Dergi, adını Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen'in 17. yüzyıldaki ünlü romanı *Der Abenteuerliche Simplicissimus*'tan almakta ve bu isim seçiminde bile bir hiciv ve eleştirel bakış açısının izlerini taşımaktadır. Yayın hayatı boyunca hem estetik hem de içerik açısından yüksek standartlar ortaya koymuş olan *Simplicissimus*, dönemin sosyal ve politik yapılarına karşı son derece eleştirel bir tutum sergilemiş; özellikle monarşi, militarizm, din, sınıf eşitsizliği ve burjuva ahlakı gibi konulara yönelik sert eleştirilerle dikkat çekmiştir (Schütze, 1976: 16–18).

Derginin temel gücü, karikatür ve yazılarında ele aldığı toplumsal eleştirileri yalnızca doğrudan değil, aynı zamanda sanatsal bir incelikle işleyebilmesinde yatmaktadır. Dergide yer alan karikatürler, dönemin kapitalist figürlerinden askerî yetkililere, din adamlarından politikacılara kadar geniş bir kesimi hicvetmiş; bu yolla Alman kamuoyunu şekillendirme açısından büyük bir etki yaratmıştır. Görsel anlatımın mizahi içerikle birleşimi sayesinde, *Simplicissimus* dönemin estetik açıdan en dikkat çekici mizah dergilerinden biri olarak öne çıkmıştır.

Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte Almanya'da uygulanan sansür politikaları, derginin üslubunu belirli ölçüde değiştirmeye zorlamış; ancak bu durum, *Simplicissimus*'un savaş karşıtı duruşunu tamamen terk etmesine yol açmamıştır. Dergi, daha temkinli bir dil kullanmakla birlikte, savaşın yıkıcılığına ve savaş politikalarına yönelik eleştirilerini sürdürmüş; bu yönüyle savaş dönemi Alman basınında farklı bir çizgi izlemeyi başarmıştır.

Toplumsal ve siyasal eleştirinin güçlü bir aracı olan *Simplicissimus*, mizahın hem estetik hem de ideolojik yönünü bir arada taşıması bakımından bu çalışmada incelenen önemli dergiler arasında yer almaktadır. Özellikle Birinci Dünya Savaşı öncesi ve sırasındaki karikatürleriyle, dönemin Almanya'sında egemen ideolojilere karşı eleştirel bir ses işlevi görmüş; sanat ile siyasal hicvin iç içe geçtiği bir yayın çizgisi oluşturmuştur.

3.1.6 Jugend: Estetik Yenilikten Politik Hicve

Jugend, 1896 yılında Münih'te Georg Hirth tarafından kurulan ve 1940 yılına kadar yayımlanan haftalık bir sanat ve kültür dergisidir. Dergi, adını Almanca'da "gençlik" anlamına gelen *Jugend* kelimesinden almış ve Almanya'da Art Nouveau akımının yerel versiyonu olan *Jugendstil*'in isim babası olmuştur (Universitätsbibliothek Heidelberg, 2023).

Başlangıçta Almanya'daki sanat ve zanaat hareketlerini desteklemek amacıyla kurulan *Jugend*, kısa sürede modern illüstrasyonları, zarif süslemeleri ve estetik tasarımıyla dikkat çekmiştir. Dergi, özellikle genç ve henüz tanınmamış sanatçılara yer vererek onların eserlerini geniş kitlelere ulaştırmıştır. İlk yedi ciltte 250'den fazla sanatçının çalışmaları yayımlanmış, bu sanatçılar arasında Max Slevogt ve Ernst Barlach gibi isimler de yer almıştır (Universitätsbibliothek Heidelberg, 2023).

Jugend, yalnızca sanatsal içerikleriyle değil, aynı zamanda kültürel ve toplumsal eleştirileriyle de öne çıkmıştır. Dergi, Katolik Kilisesi'nin artan etkisini ve Zentrumspartei gibi muhafazakâr siyasi oluşumları hedef alan hicivsel yazılar yayımlamıştır. Ayrıca, dönemin sosyal reform hareketlerini desteklemiş ve özellikle kadın hakları gibi konularda ilerici bir duruş sergilemiştir (Universitätsbibliothek Heidelberg, 2023).

Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte, derginin içeriğinde belirli değişiklikler gözlemlenmiştir. Savaş döneminde daha vatansever bir ton benimseyen *Jugend*, 1920'li yılların ortalarından itibaren George Grosz, Kurt Tucholsky ve Erich Kästner gibi genç sanatçılara yeniden kapılarını açmıştır (Universitätsbibliothek Heidelberg, 2023).

1933 yılında Nazi Partisi'nin iktidara gelmesiyle birlikte, *Jugend* dergisi bu yeni siyasi düzene uyum sağlamak zorunda kalmıştır. Nazi rejiminin estetik anlayışına uygun içerikler üreten dergi, yayın politikalarında belirgin değişiklikler yaşamış ve 1940 yılında yayın hayatına son vermiştir (Universitätsbibliothek Heidelberg, 2023).

3.2. Karikatür Analizinde Yöntemsel Yaklaşım

Seçilmiş mizah dergilerinin kısa bir tanıtımından sonra, bu bölüm, 1909 ile 1918 yılları arasında Alman karikatür dergilerinde Osmanlı, Türk ve oryantal figürlerin tasvirlerinin sistematik analizine odaklanmaktadır. Bu incelemenin amacı, söz konusu dönemde Batı söyleminde Doğu'nun görsel temsillerini izlemek ve görsel dilde yerleşik olan stereotipleri görünür kılmaktır.

Bu amaçla, yöntemsel olarak iki aşamalı bir yaklaşım benimsenmiştir: İlk aşamada, karikatürlerin görsel ve metinsel unsurlarına yönelik niteliksel bir inceleme gerçekleştirilmektedir. Bu kapsamda, özellikle Osmanlı figürlerinin fiziksel temsilleri, siyasi bağlamları ve sembolik motifleri sistematik bir şekilde kayıt altına alınmaktadır. Bu betimleyici analiz, 1. ve 2. bölümlerde ortaya konan tarihsel ve ideolojik arka planları da dikkate almaktadır.

İkinci aşamada, elde edilen niteliksel veriler MAXQDA 2020 yazılımı kullanılarak kodlanmakta, nicel olarak değerlendirilmekte ve kod bulutları ile kod haritaları gibi görsel formlarda sunulmaktadır. Bu yöntemsel yaklaşım, analizin veri temelli bir şekilde temellendirilmesini sağlamakta ve oryantal temsillerin propagandist ve mizahi işlevine dair daha derin içgörüler sunmaktadır. Tanımlanan yöntem, üçüncü bölümde ele alınan tüm karikatürlere tutarlı bir şekilde uygulanmaktadır: Her analiz bölümü, ayrıntılı bir betimlemeyle başlamakta ve MAXQDA ile oluşturulan nicel değerlendirmelerle desteklenmektedir.

Bu şekilde, yalnızca Osmanlı İmparatorluğu'nun imparatorluk Almanya'sının görsel kültürü içindeki temsili nesnel bir şekilde kaydedilmekle kalınmamakta, aynı zamanda Oryantalizm, mizah ve propaganda arasındaki ilişki bilimsel bir yaklaşımla aydınlatılmaktadır.

3.2.1. Kod Bulutu ve Kod Haritası ile Görsel Söylem Çözümlemesi

1909 ile 1918 yılları arasında Alman karikatür dergilerinde yayımlanan Osmanlı, İslami ve genel olarak oryantal figürlerin tasvirlerinin analizi, bu çalışmada yöntemsel olarak temellendirilmiş ve veri odaklı bir yaklaşımla gerçekleştirilmektedir. Analizin merkezinde, MAXQDA 2020 yazılımı kullanılarak oluşturulan iki temel niteliksel veri analizi aracı yer almaktadır: kod bulutu (code cloud) ve kod haritası (code map).

Kod bulutu, analiz edilen görsel ve metinsel verilerden en sık kullanılan terimleri ve kavramları çıkaran ve bunları grafiksel olarak vurgulayan bir görsel araçtır. Bu sayede, Osmanlı İmparatorluğu'nun karikatürlerdeki temsili için belirleyici olan baskın söylem kalıpları ve tematik odaklar tespit edilebilmektedir. Bu bağlamda, kod bulutları özellikle Osmanlı İmparatorluğu, İslam ve genel olarak doğu toplumlarına atfedilen nitelikleri ve sembolleri görselleştirmektedir.

Bunu tamamlayıcı olarak, kod haritası, tek tek kodlar arasındaki ilişkileri ve etkileşimleri şematik bir şekilde sunmaktadır. Bu teknik, belirli temaların nasıl bağlantılı olduğunu, hangi terimlerin sıklıkla birlikte kullanıldığını ve incelenen karikatürleri şekillendiren anlamsal kalıpları ortaya koymaktadır. Örneğin, Osmanlı figürleriyle tipik olarak ilişkilendirilen özelliklerin neler olduğu ve bu özelliklerin söylem içinde nasıl iç içe geçtiği açıkça görülmektedir.

Analiz süreci, birkaç yöntemsel adıma ayrılmaktadır. İlk olarak, 1909 ile 1918 yılları arasında yayımlanan ve Osmanlı ya da oryantal figürlerle doğrudan ilgili olan Alman hiciv dergilerinden oluşan ilgili bir korpus belirlenmiştir. İkinci aşamada, karikatürler tematik özellikler temelinde kodlanmıştır: fiziksel temsiller (ör. "çirkin", "zayıf"), psikolojik özellikler (ör. "çaresiz", "üzgün") ve siyasi roller (ör. "despotik", "geri kalmış", "Batı'ya karşı alt konumda"). Ardından, bu niteliksel veriler MAXQDA 2020 ile analiz edilmiş, nicel olarak değerlendirilmiş ve kod bulutları ile kod haritaları şeklinde görselleştirilmiştir.

Bu iki aşamalı yaklaşım, temsillerin hem bireysel hem de ilişkisel boyutlarını sistematik bir şekilde ortaya çıkarmayı mümkün kılmaktadır. Kod bulutu, en sık rastlanan terimleri ve atıfları belirlerken, kod haritası bu kavramların hangi anlamsal ve siyasi bağlamda yer aldığını göstermektedir. Böylece, örneğin "hasta adam" klişesi ya da Sultan Abdülhamit'in despotik bir hükümdar olarak imgesi gibi belirli stereotipik tasvirlerin söylemsel olarak nasıl sağlamlaştırıldığı ve görsel olarak nasıl sürdürüldüğü görünür hale gelmektedir.

Niteliksel betimleme ile nicel görselleştirmenin birleşimi, analize yüksek bir nesnellik ve bilimsel temel kazandırmaktadır. Aynı zamanda, yalnızca bu çalışma için değil, karikatür araştırmaları, Oryantalizm analizi ve görsel söylem analizi alanındaki gelecekteki çalışmalar için de kullanılabilir sağlam bir yöntemsel zemin sunmaktadır. Kod bulutu ve kod haritası, bu bağlamda, dönemin propagandist mekanizmalarını ve stereotipik algı kalıplarını somutlaştırarak eleştirel bir şekilde yapı bozumuna uğratmada kilit araçlar olarak öne çıkmaktadır.

3.3. Alman Karikatürlerinde Oryantalist Algı ve Stereotiplerin Analizi

Bu bölümde, ilk etapta 28 karikatür arasından seçilen ve çalışmanın başlığıyla doğrudan ilişkili olan, aynı zamanda çarpıcı betimlemeleriyle dikkat çeken karikatürlerin analizleri

detaylı bir şekilde gerçekleştirilecektir. Bu süreçte, karikatürlerin konuyla bağlantısı ve görsel-işitsel unsurları üzerinden öncelikli bir değerlendirme yapılacak; böylece analiz için en uygun örnekler belirlenecektir.

Analizlerin devamında, MAXQDA yazılımı kullanılarak daha kapsamlı ve sistematik bir inceleme gerçekleştirilecektir. Bu aşamada, kod bulutu ve kod haritası analizleri gibi ileri düzey nitel veri analizi teknikleri uygulanarak karikatürlerin tematik unsurları derinlemesine ele alınacaktır. Kod bulutu, karikatürlerde sıkça geçen anahtar kelimeleri ve temaları görselleştirerek genel bir bakış sunarken; kod haritası, bu temalar arasındaki ilişkileri ve bağlantıları sistematik bir şekilde ortaya koyacaktır. MAXQDA'nın sunduğu bu araçlar, analizlerin hem yapılandırılmış hem de ayrıntılı bir şekilde yürütülmesini sağlamış; böylece karikatürlerin içerik, tema ve görsel unsurları açısından bütüncül bir değerlendirmesi mümkün hale gelmiştir. Bu süreçte incelenen tüm karikatürler, okuyucuların erişimine sunulmak üzere çalışmanın ekler kısmına yerleştirilmiştir.

Çalışma, özellikle Oryantalizm temasıyla başlatılmıştır. Oryantalizm, Batı'nın Doğu'yu temsil etme biçimlerini ve bu süreçte ortaya çıkan kültürel önyargıları inceleyen bir kavram olarak, analiz için güçlü bir teorik zemin sunmaktadır. Bu tema seçimi, çalışmanın başlığından yola çıkılarak belirlenmiştir ve araştırmanın ana çerçevesiyle uyumlu olduğu değerlendirilmektedir. Başlığın, çalışmanın odak noktasını ve amacını yansıttığı göz önüne alındığında, Oryantalizm'in başlangıç noktası olarak tercih edilmesi tematik tutarlılık açısından doğru bir karar olarak kabul edilmektedir. Bu doğrultuda, karikatürlerin Oryantalist bakış açısını nasıl yansıttığı veya eleştirdiği, analizlerin temel sorularından biri haline gelmektedir.

Bütün bu bilgilerle birlikte çalışmada ele alınan ilk karikatür 28 Mart 1916 tarihinde Simplicissimus Dergisinde yayınlanan "Die Frauen von Konstantinopel" başlıklı karikatürdür.



Görsel 9: "Die Frauen von Konstantinopel" (İstanbul'un Kadınları) Başlıklı Karikatür
Kaynak: *Simplicissimus*, 1916:6 24

Simplicissimus dergisinde 28 Mart 1916 tarihinde "Die Frauen von Konstantinopel" (İstanbul'un Kadınları) başlıklı bu karikatür, yirminci yüzyılın başlarında Alman hiciv basınında Osmanlı İmparatorluğu'nun oryantalist temsillerine çarpıcı bir örnek sunmaktadır. Karikatürün görsel anlatısı eksik olduğu için analiz, karikatürle birlikte sunulan ve Enderunlu Fazıl'a ait olduğu bilinen şiir metnine odaklanarak yapılacaktır.

Söz konusu şiir, Enderunlu Fazıl'ın on sekizinci yüzyılda kaleme aldığı *Zenanname* adlı eserinde, "Zikr-i Ahval-i Zen-i İslambol" başlığı altında yer almaktadır.

Bu şiirde İstanbul kadınları, egzotik ve çekici figürler olarak tasvir edilmiştir. Hans Bethge tarafından Almancaya çevrilen bu metin, Batı'nın Doğu'ya yönelik klişeleşmiş bakış açısını yansıtan bir içerikle yeniden şekillendirilmiştir. Edward Said'in Oryantalizm kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, şiirin bu çeviriyle Batılı okuyucuya hem büyüleyici hem de ulaşılmaz bir "Öteki" imgesi sunduğu ve Doğu kadınını egzotikleştiren oryantalist temsilleri güçlendirdiği görülmektedir.

"Das Glänzen auf dem Angesicht der Welt: Das ist Konstantinopel. Diese Stadt" (Yeryüzünün yüzündeki parıltı: İşte İstanbul. Bu şehir.) gibi dizeler, İstanbul'u bir cazibe merkezi olarak yüceltirken, "Versteckt in einem Schleierhaus voller schöner Frau'n" (Güzel kadınlarla dolu bir örtü evinde gizlenmiş.) ifadesi, kadınların gizlenmiş ve "erişilmez" doğasını vurgulayarak Batılı erkek bakış açısına hitap eden bir arzu nesnesi yaratmaktadır.

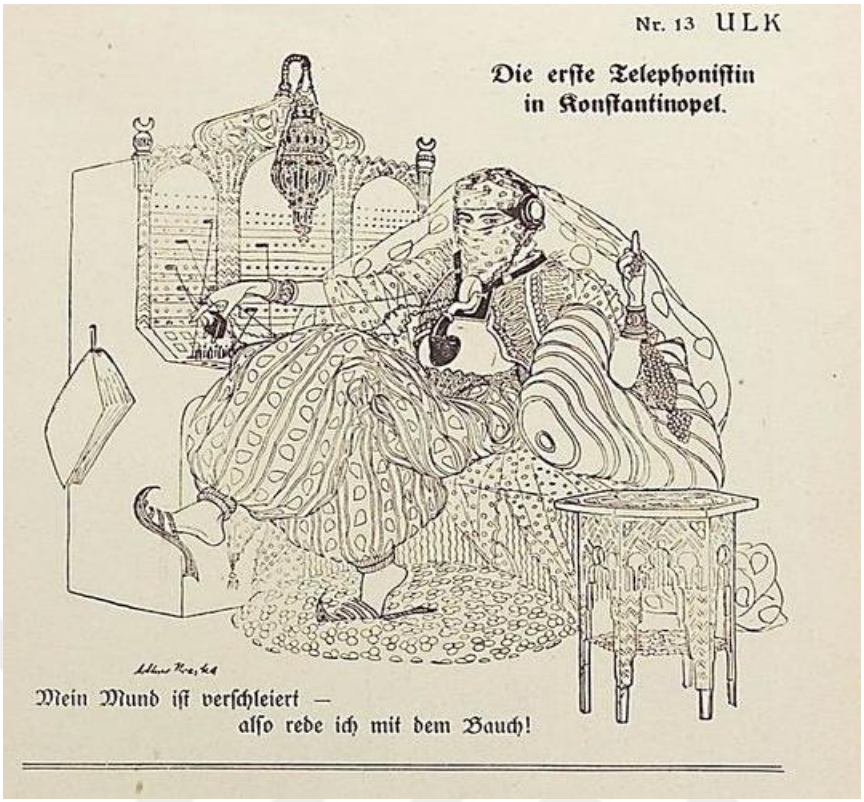
Şiirin içeriği, Hobbes'un üstünlük teorisi bağlamında analiz edildiğinde, Alman okurlara yönelik bir üstünlük duygusu yaratma çabasını göstermektedir. *"Ein jedes Mädchen von Konstantinopel / Hat einen Körper, der aus Rokoko pen"* (İstanbul'dan her kız / Rokoko kaleminden çıkmış gibi bir bedene sahiptir.) dizeleri, Enderunlu Fazıl'ın veya Fuzuli'nin Bethge'nin orijinalinde olmayan bir şiiri bu iki kişiden etkilenerek zarif ve estetik bir kadın imgesi olarak yer alan tasviri, Bethge'nin çevirisiyle Batı estetiğine (Rokoko) uyarlanarak idealize edilmektedir.

Kadınların "gizli" yaşamları, Batı'nın Doğu'ya dair paradoksal algısını yansıtmaktadır. Hayranlık ve arzu bir yandan, uzaklık ve kontrol ihtiyacı diğer yandan bu algıyı şekillendirmektedir. Uyumsuzluk kuramına uygun olarak, şiirde yer alan *"Wie fruchtbar ist der Boden dort. Wie wohlig fließt dort das Wasser. Wie gesund die Luft"* (Oradaki toprak ne kadar bereketli. Oradaki su ne kadar keyifli akıyor. Hava ne kadar sağlıklı.) gibi toprağın bereketi ve bolluk imgeleri ile kadınların "kapalı" oluşu arasındaki tezat, mizahi bir gerilim yaratır. Bu, çalışmanın ikinci bölümünde ele alınan mizahi unsurların, Batı'nın kültürel hegemonyasını pekiştirmek için nasıl kullanıldığını destekler niteliktedir. Enderunlu Fazıl'ın orijinal metninin Bethge tarafından Batı'ya uyarlanması, oryantalist anlatının kültürel bir çeviri yoluyla popülerleştirilmesine katkıda bulunmuştur.

Siyasi mesaj açısından, şiir, Osmanlı İmparatorluğu'nun yirminci yüzyıl başlarındaki "Avrupa'nın hasta adamı" algısına dolaylı bir yansımaya sahiptir. *"Und welchem Seidenstoff gebildet scheint"* (Ve ipek kumaştan yapılmış gibi görünür.) dizesiyle kadınların zarif ve çekici tasviri, İmparatorluğun zengin olan imajını çağrıştırırken, "Versteckt" (gizlenmiş) ifadesi, şemsiyenin altında duran kadının kıyafeti modernleşme ile şemsiyeyi tutan dört kadının kıyafetleriyle gelenek arasındaki çelişkili yapıyı ima etmektedir.

Çalışmanın birinci bölümünde tartışıldığı üzere, bu tür temsiller, Avrupa emperyalizmini meşrulaştırmak için kullanılan daha geniş bir anlatının parçasıdır. Kadınların hem hayranlık uyandırıcı hem de "kurtarılmaya muhtaç" olarak sunulması, Osmanlı İmparatorluğu'nun dışarıdan "medenileştirilmesi" gerektiği fikrini destekleyen ideolojik bir çerçeveyi güçlendirmektedir. Enderunlu Fazıl'a veya Fuzuliye atfedilen ama Bethge'nin uyarlamış olduğu şiirde estetik bir övgü olarak başlayan metin Batı'nın üstünlük iddiasını pekiştirmektedir.

Sonuç olarak, "Die Frauen von Konstantinopel" (İstanbul'un kadınları) karikatürüyle birlikte sunulan şiir, Alman hiciv dergilerinde Osmanlı İmparatorluğu'nun egzotik ve gizemli bir "Öteki" olarak stereotipik tasvirinin bir yansımasıdır. Çalışmanın birinci ve ikinci bölümlerinde ele alındığı üzere, bu tür metinler, mizahi ve edebi araçlarla Doğu'yu anlaşılmaz ve erişilmez bir alan olarak inşa etmektedir. Kadın figürleriyse bu anlatının merkezine yerleştirilmiştir Bu bağlamda, çalışma, Alman mizah dergilerinin yirminci yüzyıl başında oryantalist stereotiplerin oluşturulmasındaki önemli rolünü doğrulayan bir belge niteliği taşımaktadır.



Görsel 10: "Die erste Telephonistin in Konstantinopel" (İstanbul'da İlk Santral Memuresi) Başlıklı Karikatür

Kaynak: *ULK*. (1914, 27. März). *Die erste Telephonistin in Konstantinopel* [Karikatür]. *ULK*, 43(13).

"Die erste Telephonistin in Konstantinopel" (İstanbul'da ilk santral memuresi) başlıklı karikatür 27 Mart 1914 tarihinde ULK dergisinde yayınlanmıştır. Karikatür Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme ve teknolojiyle olan ilişkisini Batılı bir perspektiften hicveden bir oryantalist tasvir örneğidir. Karikatürün sağ üst köşesinde yer alan "Die erste Telephonistin in Konstantinopel" (İstanbul'daki ilk santral memuresi) başlığı ve altındaki *"Mein Mund ist verschleiert – also rede ich mit dem Bauch!"* (Ağzım peçeli – yani karnımla konuşuyorum!) ifadesi, Batı'nın Osmanlı toplumunu modernleşme sürecinde irrasyonel, gerici ve absürt bir şekilde betimleme eğilimini çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu metin-görsel kombinasyonu, Osmanlı'nın teknolojik yeniliklere uyum sağlama çabasını alaycı bir üslupla sunarak, Batı'nın üstünlük algısını pekiştirmektedir.

Karikatürün mizahi yapısı, gülme kuramları çerçevesinde Hobbes'in Üstünlük ve Uyumsuzluk Kuramıyla açıklanabilir. Üstünlük Kuramı açısından, karikatür Osmanlı toplumunun modernleşmeye uyum sağlayamayan bir yapı olarak tasvir edilmesiyle Batılı izleyiciye bir küçümseme hissi aşılamaktadır. Telefon gibi (o zamana göre) modern bir

teknoloji unsuru, peçe gibi geleneksel sembollerle birleştiğinde, Osmanlı'nın bu çabasının "saçma" ve "başarısız" olduğu ima edilmektedir. Uyumsuzluk Kuramı ise, peçeli bir santral memuresinin konuşamayıp "karnımla konuşuyorum" demesi gibi mantıksız bir durumu merkeze alarak mizahi etki yaratmaktadır. Bu çelişki, çalışmanın ikinci bölümünde ele alınan mizahın propaganda aracı olarak kullanımını destekler ve Osmanlı modernleşmesinin Batı gözünde anlamsız bir çaba olarak algılandığını yansıtmaktadır. Alt metnin hiciv yüklü ifadesi, bu uyumsuzluğu pekiştirerek karikatürün eleştirel tonunu güçlendirmektedir.

Siyasi ve toplumsal boyutta, karikatür, Osmanlı İmparatorluğu'nun on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başındaki modernleşme çabalarına yönelik Batı'daki şüpheci ve alaycı bakış açısını yansıtmaktadır. Osmanlı'nın teknolojik yenilikleri benimseme girişimleri, Batı basınında sıkça "yüzeysel" ve "başarısız" olarak nitelendirilmektedir. Peçe ve telefon gibi moderniteyle çelişen unsurların bir arada sunulması, modernite ile gelenek arasındaki uyumsuzluğu vurgulayarak, Osmanlı'nın Batılı değerlerle entegrasyonunun pek mümkün olmadığını savunan bir mesaj taşımaktadır.

Görsel analiz açısından, karikatürün kompozisyonu sembolizm ve tezatlık üzerine kurulmuştur. Telefon, modernleşme çabasını temsil ederken peçeyse Osmanlı kadınlarının Batılı normlara göre "geri kalmış" görüldüğünü yansıtmaktadır. Abartılı detaylarla betimlenen figür ve geleneksel motiflerle süslenmiş arka plan, Osmanlı'nın "değişmezliğini" vurgulamaktadır. Telefon ile peçenin yarattığı çelişki, görsel mizahın temelini oluşturur ve okur bu absürt duruma güldürmeyi amaçlamaktadır. Sonuç olarak, bu karikatür, Osmanlı modernleşmesini küçümseyen bir oryantalist hiciv örneği olarak, Batı'nın kendini "modern" ve "üstün" görme anlatısını güçlendiren bir araçtır. Ayrıca çalışmadaki birinci ve ikinci bölümlerde ele alınan oryantalist temsiller ve mizahın propaganda işlevi, bu analizle desteklenmektedir.



Görsel 11: “Badding im Osten”(Badding Doğuda) Başlıklı Karikatür

Kaynak: *ULK*. (1917). *Badding im Osten (164.). ULK*, 46(44).

2 Kasım 1917 tarihinde *ULK* adlı mizah dergisinde yayımlanan “Badding im Osten”(Badding doğuda) başlıklı karikatür, Alman karikatür dergilerinde Osmanlı İmparatorluğu’na dair yaygın olarak kullanılan oryantalist stereotiplerin başka bir örneğini teşkil etmektedir. Sahne, hareketli ve düzensiz bir sokak manzarasını betimlemektedir. Bu manzarada peçeli Osmanlı kadınları, çırılçıplak çocuklar ile eşek ve deve gibi yük hayvanları yer almaktadır. Arka planda ise minareler ve ay yıldızlı bayraklar, sahnenin Osmanlıda geçtiğini işaret etmektedir. Bu görsel dil, Batı’nın doğuyu egzotik, geri kalmış ve medeniyetsiz olarak algılama biçimindeki tipik bir kalıbı takip etmektedir. Bu sahneleme aracılığıyla Osmanlı İmparatorluğu, medeni addedilen Avrupa dünyasının aksine, modern olmayan ve kaotik bir bölge olarak tasvir edilmektedir.

Karikatürün dikkat çekici bir unsuru, *“Berliner Weisse”* (Berlin Birası), *“Münchener Bier”* (Münih Birası), *“Deutscher Kaiser”* (Alman Kayzeri) ve *“Zigaretten Berlin”* (Berlin Sigaraları) gibi Alman dükkân isimlerinin varlığıdır. Bunlar, Alman ve Osmanlı İmparatorluğu arasındaki ekonomik ve siyasi bağlantılara işaret etmektedir. Bu ipuçları, Birinci Dünya Savaşı sırasında, özellikle Alman-Osmanlı ittifak politikaları bağlamında, Osmanlı İmparatorluğu’ndaki artan Alman nüfuzunu yansıtmaktadır. Ancak karikatür,

Alman kültürel ya da ekonomik ürünlerinin Osmanlı toplumunda başarılı bir şekilde içselleştirildiği veya kalıcı bir modernleşme sağladığı fikrini desteklemez. Aksine, bu ürünlerin – *Berliner Weisse*, *Münchener Bier*, *Deutscher Kaiser*, *Zigaretten Berlin* gibi dükkân tabelaları aracılığıyla doğu ortamına yüzeysel bir şekilde serpiştirildiği, fakat bu ortamın kaotik, düzensiz ve "medeniyetten uzak" doğasının değişmeden kaldığı ima edilmektedir. Görsel anlatımda Alman malları, kendi başlarına düzen ve modernite sembolleri olsalar da çevrelerindeki sosyal ve fiziksel ortamla derin bir uyumsuzluk içindedir. Bu tezat üzerinden, Batı'nın teknolojik ve kültürel ilerlemesinin, Doğu toplumlarında yalnızca yüzeyde etkili olabileceği; derin yapısal bir dönüşüm yaratamayacağı mesajı verilmektedir. Dolayısıyla karikatür, Alman mallarının Osmanlı topraklarında bulunmasını bir ilerleme işareti olarak değil, başarısız bir "medenileştirme" çabası ve Batı modernitesinin doğu toplumları üzerindeki sınırlı etkisinin bir göstergesi olarak sunar. Böylece, Doğu'nun modernleşmeye dirençli doğasına ilişkin oryantalist önyargılar bir kez daha yeniden üretilmiş olur.

Karikatürün bir diğer önemli unsuru, yerel etkiyi güçlendiren ve geniş bir kitleye hitap eden *Plattdeutsch*[8] dilindeki yazı bulunmaktadır. Bu yazıda *"Süh Korl, wat sünd dat för markwürdige Gasmasken!"* ("Hey Karl, bunlar ne tür garip gaz maskeleri!") ifadesi geçmektedir. Bu ifade, Kuzey Alman ağzının tipik özelliklerini taşıdığı gibi aynı zamanda karikatürün yalnızca entelektüel bir kitleye değil, Alman toplumunun daha geniş kesimlerine de ulaşabilir hale getirildiğini göstermektedir. Plattdeutsch'ta *"Süh"*, "Bak" ya da "Hey" anlamına gelirken, *"Korl"* Karl isminin bir varyasyonudur. *"Wat sünd dat för..."* ifadesi, "Bunlar ne tür..." olarak çevrilebilen yaygın bir Kuzey Alman deyişidir; *"markwürdige"* ise *"merkwürdige"*nin (tuhaf, garip) Plattdeutsch biçimidir.

Bu ifade, Osmanlı kadınlarının geleneksel peçelerini gaz maskeleriyle karşılaştırarak oryantalist stereotipleri pekiştirmektedir. Peçe, kültürel ve dini bir kimlik unsuru olarak değil, modern Batı'nın moda ve özgürlük anlayışına ters düşen ve o zamanki Osmanlı toplumunun temsiliyeti olarak sunulmaktadır. Bu bağlamda örtünme, geri kalmışlığın sembolü haline gelir ve bir kültürün meşru bir parçası olmaktan ziyade, geçmişin irrasyonel bir kalıntısı olarak sahneye konulmaktadır. Karikatürün mizahi etkisi, üstünlük

[8] Plattdeutsch (ya da Niederdeutsch), Aşağı Almanca olarak da bilinen, özellikle Kuzey Almanya'nın bazı bölgelerinde ve Hollanda'nın sınır bölgelerinde konuşulan bir dil veya lehçe grubudur. Almanya'nın resmi dili olan Standart Almanca'dan (Hochdeutsch) farklıdır ve kendine özgü bir dil yapısı, telaffuzu ve kelime dağarcığı vardır.

ve uyumsuzluk teorilerine dayanmaktadır. Bu da bir yandan Alman okurun, Osmanlı toplumunu düzensiz ve irrasyonel göstererek kendini üstün hissetmesine olanak tanırken, diğer bir yandan da ilerleme ve modern yaşam tarzını temsil eden Batılı ürünler ile sözde geri kalmış Osmanlı toplumu arasındaki bilinçli karşıtlıktan doğmaktadır.

Sonuç olarak bu karikatür, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı algısında "modern olmayan", "kaotik" ve "reform yapamayan" bir bölge olarak yerleşmesini güçlendiren görsel bir propaganda aracı olarak işlev görmektedir. Abartılı bir oryantalist senaryoda Batılı ticari ürünlerin tasviri, Almanya'nın doğu üzerindeki etkisinin derin modernleşme süreçleri yaratmadığını ima etmektedir. Alman varlığı ile Osmanlı geri kalmışlığı arasındaki görünür çelişki, Batı etkisinin bile doğuyu "medenileştiremeyeceği" fikrini iletmektedir. Bu tasvir, bu çalışmada incelenen Alman karikatür dergilerindeki oryantalist söylemlere uyum sağlar ve hicvin, sömürgeci anlatıları meşrulaştırmak ve Osmanlı İmparatorluğu'nu başarısız bir devlet modeli olarak sunmak için nasıl hedefli bir şekilde kullanıldığını göstermektedir.


Beiblatt zum Kladderadatsch

Die Katastrophe am östlichen Firmament

Görsel 12: "*Die Katastrophe am östlichen Firmament"* ("Doğu Ufkundaki Felaket") Başlıklı Karikatür

Kaynak: *Beiblatt zum Kladderadatsch*, 1909

9 Mayıs 1909 tarihinde Alman hiciv dergisi *Beiblatt zum Kladderadatsch*'ta yayımlanan "*Die Katastrophe am östlichen Firmament"* ("Doğu Ufkundaki Felaket") başlıklı karikatür, Alman basınında Osmanlı İmparatorluğu'ndaki siyasi değişimlerin oryantalist stereotiplerle hicvedildiği bir örnektir. Başlık, "doğu ufku"nu etkileyen bir felakete işaret etmektedir. Bunun, özellikle 1908 Jön Türk Devrimi ve Nisan 1909'da II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesi bağlamında, Osmanlı İmparatorluğu'nun sözde çöküşünü ifade eden bir metafor olarak kullanıldığı düşünülebilir.

Karikatür iki sahneden oluşur. Sol tarafta, insan yüzü özelliklerine sahip sakin bir hilal ve yanında huzurla gökyüzünde duran bir yıldız yer almaktadır. Bu tasvir, ilk bakışta bir istikrar izlenimi uyandırmakta, ancak daha yakından bakıldığında, bu istikrarın dinamik bir düzeni değil, daha çok hareketsizlik ve durağanlık hâlini yansıttığı anlaşılmaktadır. Hilal, oryantalist karikatür özellikleriyle donatılmış, uzun burunlu, zayıf bir yüz, yorgun gözler ve gevşek yüz hatlarıyla karikatürize edilmiştir. Böylece, çağdışı ve yaşlanmış bir imparatorluk algısı bilinçli bir şekilde oluşturulmuştur. Sağ panelde ise yıldız patlar ve bu, hilalin yüzünde bir korku ifadesine yol açar. Havada uçuşan enkaz parçaları ve yükselen dumanın, Jön Türk Devrimi sonrası Osmanlı İmparatorluğu'nu saran siyasi çalkantıların alegorik bir temsili olduğu varsayılmaktadır.

Karikatürün dikkat çekici bir ayrıntısı, arka planda minareleriyle birlikte bir dizi camiyi gösteren mimari manzaradır. Bu yapılar, bilinçli olarak siluetler halinde çizilmiştir. Bu, Almanların oryantal dünyanın sembolik işaretçileri olarak rollerini güçlendirmektedir. Batı karikatürlerinde camiler ve minareler, sıklıkla coğrafi olduğu kadar kültürel ve dini bir mesafe yaratan doğu görsel temsilleri olarak işlev görmektedir. Siyasi çalkantıların Osmanlı İmparatorluğu'ndaki krizin yalnızca siyasi değil, aynı zamanda medeni bir kriz olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Bu durum, İslam'ın Batı bakış açısında zaman zaman geri kalmışlık ve otoriterlik kavramlarıyla ilişkilendirilmesine zemin hazırlayan oryantalist algı örüntülerinden biri olarak yorumlanabilir.

Oryantalist bir bakış açısıyla, karikatür, doğunun kaos ve öz yıkım olmaksızın reform yapma kapasitesinden yoksun olduğu fikrini yansıtmaktadır. Patlayan yıldız ile hilalin şaşkın ifadesinin birleşimi, Osmanlı İmparatorluğu'nun öngörülemez ve istikrarsız olduğu anlatısını güçlendirdiği gibi aynı zamanda Alman karikatürlerinde sıkça yinelenen bir imge olarak karşımıza çıkmaktadır. Karikatür, üstünlük ve uyumsuzluk teorisinin klasik mekanizmalarını kullanmaktadır. Alman okuyucular, doğunun sözde çöküşü

üzerinden kendilerini üstün hissedebilirken, mizahi etki, sakin gökyüzü ile yıkılmış gökyüzü arasındaki ani tezatlıktan doğmaktadır.

Özetle, bu karikatür, Alman basınında oryantalist stereotiplerin tipik bir örneğidir. Osmanlı İmparatorluğu'ndaki siyasi değişimin bir felaket olarak sunulması, istikrarsız ve kendi kendini modernize edemeyen bir bölge olarak Doğu algısını vurgulamaktadır. Arka plandaki camilerin varlığı, bu oryantalist anlatıları pekiştirir ve siyasi çöküşü kültürel ve dini bir boyuta taşımaktadır. Nihayetinde karikatür, "medeni" ve istikrarlı Batı dünyası ile kaotik, irrasyonel ve kırılgan olarak tasvir edilen Osmanlı İmparatorluğu arasındaki karşıtlığın sağlamlaştırılmasına hizmet etmektedir.


München, 10. Mai 1909 14. Jahrgang No. 6

SIMPLICISSIMUS

Herausgeber: Albert Langen

Liebhaberausgabe

Abonnement halbjährlich 15 Mark

(Alle Rechte vorbehalten)

Morgenröte im Harem

(Zeichnung von F. v. Reznicek)

„Jetzt wird die europäische Ehe eingeführt. Die Vielweiberei hört auf, und jede Frau kriegt ein Dutzend Männer."

Görsel 13: *Simplicissimus*'ta yayımlanan "Morgenröte im Harem" (Haremdeki Şafak) Başlıklı Karikatür

Kaynak: *Simplicissimus*, 1909.

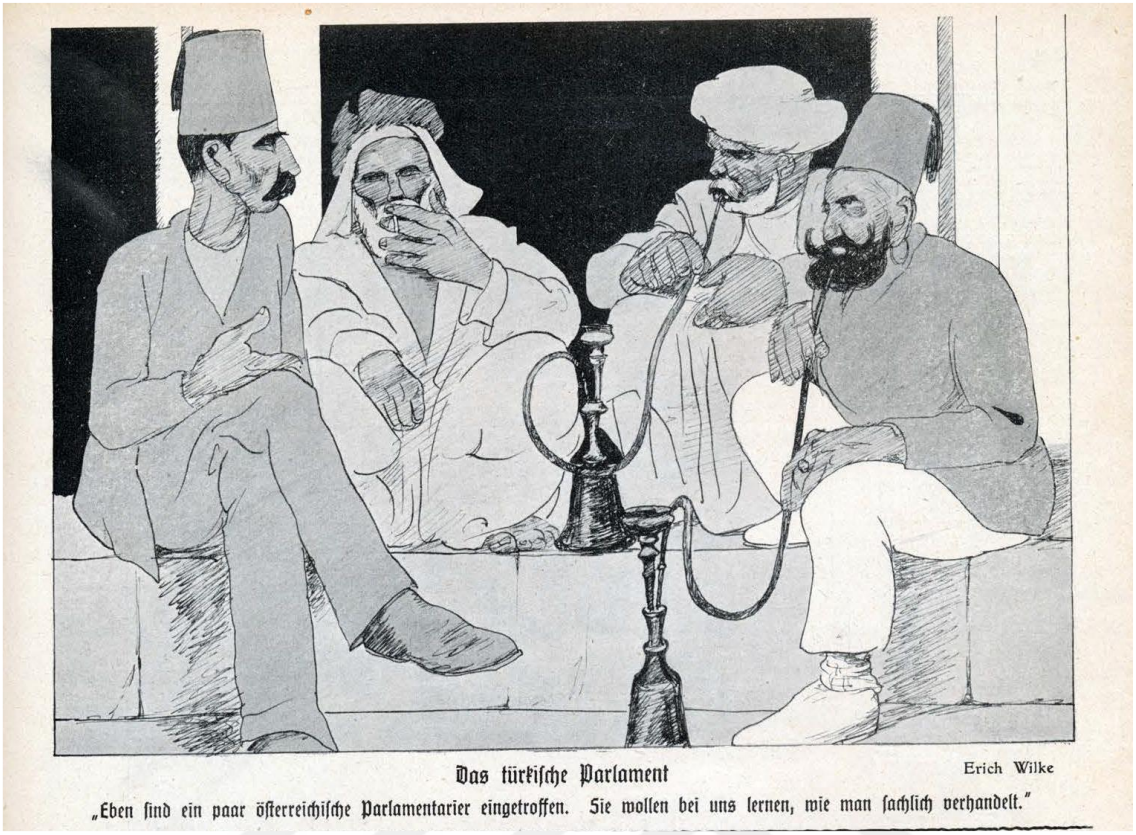
10 Mayıs 1909 tarihinde Alman hiciv dergisi *Simplicissimus*'ta yayımlanan "Morgenröte im Harem" (Haremdeki Şafak) başlıklı karikatür, Batı'nın Doğu'yu zevke düşkün, duyusal ve egzotik olarak algılamakta olduğunu bir örnek teşkil etmektedir. Bu tasvir, haremi dizginsiz arzuların, tembelliğin ve egzotizmin mekânı olarak yansıtmaktadır.

Karikatürün merkezinde, lüks bir yatakta rahatça uzanmakta olan iki hafif giyimli kadın yer almaktadır. Kadınlardan biri elinde (ikisi de) sigara tutmaktayken diğeri ona erotik bir pozda yaslanmaktadır. Üzerlerinde geniş yakalı üstler, gösterişli kumaşlar ve takılar bulunan kıyafetleri, zaten bilinmeyen haremi değil, dönemin sanat, edebiyat ve popüler medyasında yaygın olarak kullanılan harem tasvirine karşılık gelmektedir. Karanlık arka plan ve yastıklarla zenginleştirilmiş sahne düzenlemesi, haremin, Batı'da Osmanlı toplumsal yapısına atfedilen geleneksel aşırılık ve farklılık imgeleriyle ilişkilendirilmesine imkân tanıyan bir atmosfer oluşturmaktadır; bu bağlamda, harem, dış dünyadan ayrı ve egzotik bir mekân olarak temsil edilmektedir.

İronik bir şekilde Avrupa evliliğinin tanıtımına atıfta bulunmakta olan altyazı *"Jetzt wird die europäische Ehe eingeführt. Die Vielweiberei hört auf, und jede Frau kriegt ein Dutzend Männer."* (Şimdi Avrupa vari evlilikler geliyor. Çok eşlilik sona eriyor ve her kadın bir düzine erkek alıyor.), oryantalist stereotipleri pekiştirmektedir. İfade, cinsiyet rollerinin alışılmışın dışında sunumu yoluyla Osmanlı toplumuna yönelik mizahi bir mesafe koymayı amaçlamaktadır. Bunun reform süreçlerine ilişkin bir eleştiri olarak okunup okunamayacağı, karikatürün bütünsel bağlamı, diğer çağdaş örneklerle ilişkisi ve dönemin söylem pratikleri göz önünde bulundurularak dikkatlice değerlendirilmelidir.

Oryantalist bir perspektiften bakıldığında, karikatür haremi egzotik baştan çıkarma ve ahlaki çöküşün mekânı olarak sunmaktadır. Bu tasvir, haremin doğu duygusallığının simgesi olarak görülmekte olduğu uzun bir Avrupa geleneğine dayanmaktadır. Oysa gerçekte Osmanlı İmparatorluğu'ndaki haremler, Batılı tasvirlerin erotik fantezilerinden uzak bulunmakta olan, sıkı düzenlemelere tabi alanlar olmaktadır. Karikatür, Osmanlı toplumunu egzotizm ve imparatorluktaki reformların ya da modernleşmelerin yalnızca Avrupa değerlerinin bir karikatürü olduğunu öne sürmektedir.

Genel olarak bu tasvir, Osmanlı haremini dekadan, egzotik ve kadın egemen olarak göstermekte olan klasik oryantalizm mekanizmalarına hizmet etmektedir; bu, rasyonel ve medeni addedilen Batı toplumuyla tezat oluşturmaktadır.



Görsel 14: "Das türkische Parlament" (Türk Parlamentosu) Başlıklı Karikatür

Kaynak: *Jugend*. (1909). *Das türkische Parlament*. *Jugend*, Nr. 3.

14 Ocak 1909 tarihinde Alman hiciv dergisinde yayımlanan "Das türkische Parlament" (Türk Parlamentosu) başlıklı karikatür, 1908 Jön Türk Devrimi sonrası Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi dönüşümünü oryantalist bir perspektifle yorumlayan bir hiciv örneğidir. Karikatür, 1876 Osmanlı Anayasası'nın yeniden yürürlüğe konmasıyla bağlantılı olarak oluşturulan yeni parlamenter düzeni konu almakta, ancak bu düzeni modern ve işlevsel bir kurum olarak göstermek yerine, Osmanlı parlamentosunu geleneksel doğulu kıyafetler içinde, nargile içerek vakit geçiren bir grup erkek figürüyle temsil etmektedir.

Karikatürün altyazısı, bu satirik yaklaşımı daha da pekiştirmektedir:

"Eben sind ein paar österreichische Parlamentarier eingetroffen. Sie wollten bei uns lernen, wie man sachlich verhandelt." (Az önce birkaç Avusturyalı parlamenter geldi. Bizden nasıl objektif bir şekilde müzakere edileceğini öğrenmek istemişler.)

Bu ironik ifade, Osmanlı parlamentosunun Batı'daki parlamenter pratiklerle kıyaslandığında belirli bir mesafeyle ele alındığını ve mizahi bir şekilde tartışmaya

açıldığını göstermektedir. Buradaki mizah, Batılı kamuoyunda mevcut olan, parlamenter yapının etkinliğine ve rasyonelliğine dair beklentilerle oynayarak Osmanlı parlamenter deneyiminin farklılığını vurgulamaktadır. Avusturyalı parlamenterlerin Osmanlı'dan "objektif müzakere" öğrenmek istemesi yönündeki ima, özellikle dönemin genel oryantalist algı kalıpları çerçevesinde değerlendirildiğinde, Osmanlı siyasi yapısına yönelik ironik bir mesafe koyma biçimi olarak okunabilir. Ancak bu temsilin doğrudan bir ”etkisizlik“ ya da ”gayri resmîlik“ vurgusu taşıdığı yorumu, görsel ve metinsel verilerden açık şekilde çıkarılamamakta, daha ziyade hiciv yoluyla kültürel farklara dikkat çekildiği anlaşılmaktadır.

Bu karikatürde kullanılan semboller, dönemin Batı algısında mevcut olan Doğu-Batı karşıtlığını mizahi bir şekilde görünür kılmaktadır. Osmanlı parlamenterleri, fes, sarık ve geleneksel kıyafetlerle betimlenmiş; yere oturmuş ve nargile içen figürler aracılığıyla sahneye taşınmıştır. Bu mizahi tasvir, o dönemin Alman okuyucu kitlesinde mevcut olan kültürel farklılık algılarını yansıtmakta, Osmanlı siyasi yaşamını Batı’daki parlamenter normlardan farklı bir pratik olarak göstermektedir. Ancak bu temsil, doğrudan Osmanlı modernleşme çabalarının başarısızlığına ilişkin kesin bir yargı sunmaktan ziyade, Batı kamuoyunda var olan oryantalist eğilimlerin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, karikatürün, döneminin algı kalıplarını mizahi bir şekilde işlediği ve mutlak bir toplumsal değerlendirme sunmaktan çok, görsel stereotiplere dayalı bir mizah ürettiği söylenebilir.

Bu karikatür, Osmanlı parlamenterlerinin serbest bir ortamda geleneksel kıyafetleriyle oturup nargile içmeleri gibi sahneler üzerinden, Batılı izleyicilerin zihnindeki Doğu'ya dair kültürel imgeleri mizahi bir şekilde çağrıştırmaktadır. Görsel düzenleme, belirli bir siyasi yapı ya da etkinlik hakkında doğrudan bir yargı vermemekte; bunun yerine, Batı’daki oryantalist algılarda mevcut olan temsilleri Doğu’nun geleneksel yaşam biçimine bağlılığı ve modern siyasal pratiklere mesafeli duruşu dolaylı biçimde yeniden üretmektedir. Bu bağlamda karikatür, doğrudan Osmanlı'nın kendi kendini yönetme kapasitesine dair kesin bir eleştiri sunmak yerine, mizahi abartı yoluyla kültürel farklılıkları vurgulamakta ve dönemin Batı merkezli normlarına göre bir karşıtlık çerçevesi çizmektedir. Böylece, mizahın Üstünlük Kuramı doğrultusunda, farklılıkların hiciv yoluyla görünür kılınması sağlanmaktadır.

Özetle, karikatür, Osmanlı'daki parlamenter yaşamı mizahi bir biçimde ele alarak, Batılı kamuoyunda mevcut olan kültürel farklılık algılarına göndermede bulunmaktadır. Figürlerin rahat bir ortamda geleneksel giysilerle nargile içerek tasvir edilmesi, Batı parlamentolarında beklenen resmi ve ciddi atmosferle tezat oluşturacak şekilde sahnelenmiştir. Bu mizahi çerçeve, doğrudan Osmanlı modernleşme girişimlerini küçümseyen bir mesaj vermektense, Batı izleyicisinde hâlihazırda var olan modernlik ve geleneksellik algıları üzerinden bir kültürel mesafe duygusu yaratmaktadır. Karikatürdeki temsil, Batı'nın kendi siyasi ve kültürel normlarını üstün olarak konumlandırma eğilimini dolaylı biçimde yansıtmakta; ancak Osmanlı'nın yönetim yetkinliği veya reform çabalarına ilişkin kesin bir hüküm bildirmekten kaçınmaktadır. Bu bağlamda görsel, mizahi unsurlar yoluyla dönemin oryantalist söylem atmosferine katkıda bulunan bir algı üretmektedir.

Bu kısımda araştırma kapsamında değerlendirilen 216 karikatürden 28’inin oryantalizmin konturlarının kullanıldığı betimlemeler ile işlenildiği belirlenmiş olup MAXQDA 2020 programı eşliğinde incelenmektedir. İncelenen bu 28 karikatüre ilişkin alt tema ve kodlar Tablo 1’de, kod bulutu ve kod haritası ise Şekil 2 ve Şekil 3’te verilmektedir.

Alt Tema	Kod	Frekans
Siyasi İlişkiler	İstanbul	1
	İtilaf Devletleri	3
	Abdülhamid	4
	Araplar	6
	Alman Askeri	3
Doğu'yu Temsil Eden Semboller	Çarşaf/Peçe	9
	Sarık/Fes	28
	Şalvar	8
	Çarık	2
	Deve-Eşek	7
	Ayyıldız	9
	Cami/Kubbe/Minare	5
	Osmanlı Sancağı	10
	Seccade	2
	Palmiye Ağacı	1
	Çıplak Kadın	25
	Nargile/Pipo/Tütün	14
	Harem	2
Davranışlar	Savaşmak	2
	Doğu'nun parçalanması	3
	Kadınlara düşkün olmak/çapkınlık	9
	Namaz kılmak	1
	Kaçmak	1
	Raks Etmek	2

Tablo 1: Alman karikatürlerinde Oryantalizm Temasına İlişkin Bulgular

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Bu 28 karikatürdeki semboller, "Doğu'yu Temsil Eden Semboller", "Siyasi ilişkiler" ve "Davranışlar" olmak üzere 3 alt temada incelenmiştir. Oryantalizm teması "Siyasi İlişkiler" alt temasında tasvir edilenler "İstanbul", "İtilaf Devletleri", "Abdülhamit", "Araplar" ve "Alman askeri" şeklinde kodlanmıştır.

İncelenen 28 karikatürde "Doğu'ya İlişkin Semboller" alt temasında en sık kullanılan "Sarık/Fes" ve "Çıplak kadın" tasviridir. Bu tasvirle Doğu'nun şehvet düşkünü bir topluluk olarak yansıtıldığı söylenebilir. Onu "Nargile/Tütün/Pipo", "Osmanlı Sancağı", "Ayyıldız ", "Çarşaf/Peçe", "Şalvar" ve "Çarık" sembollerinin izlediği belirlenmiştir. "Çarşaf/Peçe", "Şalvar" ve "Çarık" kodları Doğu'nun giyim-kuşam tarzını yansıtmaktadır. İncelenen karikatürlerde Sarık/Fes Doğu'yu, Doğu'daki halkı temsil etmektedir. Sık kullanılan kodlardan biri olan "Nargile/Tütün/Pipo" kodunda geçen nargile Doğu'ya özgü bir tütün içme aracıdır. Keşfedilme yeri Hindistan olup buradan İranlılar ve Araplar arasında yayılmıştır. Nargile, 16. yüzyılda Doğu'ya uzanan Osmanlı'nın Doğu bölgesinden aldığı bir kültür mirasıdır. Bu nedenle Alman

karikatürlerinde Osmanlı ya da Doğu tasvir edilirken nargile sıklıkla kullanılan bir sembol olmuştur. "Ayyıldız", "Osmanlı Sancağı", "Deve-Eşek", "Cami/Kubbe/Minare", "Seccade", "Harem" ve "Palmiye Ağacı" Batı'nın oryantalizm ile bağdaştırmış oldukları diğer sembollerdir. Ayrıca "Seccade" sembolü de incelenen karikatürlerde İslam dinini temsil etmekte ve karikatürlerde görünmektedir. Alman karikatürlerinde Doğu'nun hem dini yönüyle hem kıyafetleri hem de kadın-erkek ilişkileriyle öne çıkarılmıştır.

İncelenen 28 karikatürde "Davranışlar" alt temasına ilişkin 6 kod belirlenmiştir. Bu kodlardan en sık kullanılan "Kadınlara düşkün olmak/çapkınlık" olduğu belirlenmiştir. Özellikle Osmanlı padişahlarından Abdülhamit'in kadınlara düşkün olduğu incelenen karikatürlerde tasvir edilmiştir. Bu kodu sırasıyla "Doğu'nun parçalanması", "Savaşmak", "Raks Etmek", "Namaz kılmak" ve "Kaçmak" eylemlerinin takip ettiği görülmüştür.

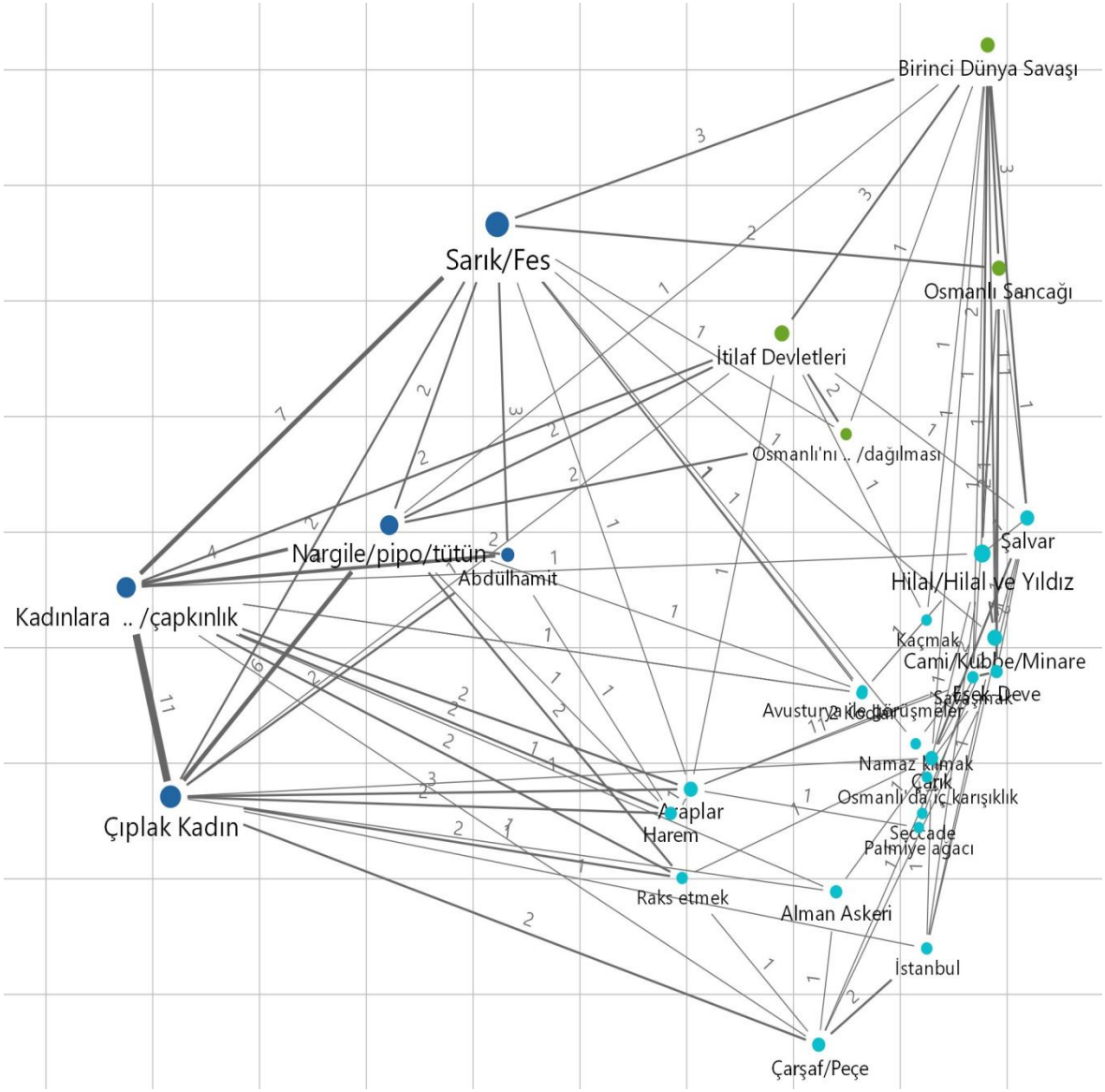


Şekil 2: Alman karikatürlerinde Oryantalizm Temasına İlişkin Kod Bulutu

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Şekil 2 incelendiğinde Alman karikatüründe oryantalizm teması 3 alt tema ve bu 3 alt temaya ilişkin 24 kod belirlenmiştir. Alman karikatüründe oryantalizm teması altında belirlenen 24 kod için kod bulutu oluşturulmuş ve en sık kullanılan kodların "Sarık/Fes", "Çıplak Kadın", "Kadınlara düşkün olmak/çapkınlık", "Nargile/Pipo/Tütün", "Ayyıldız", "Cami/Kubbe/Minare" olduğu belirlenmiştir.

Araştırmada oryantalizm temasına ilişkin oluşturulan kod haritası Şekil 3'te verilmektedir.



Şekil 3: Alman karikatürlerinde Oryantalizm Temasına İlişkin Kod Haritası
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Şekil 3 incelendiğinde Oryantalizm temasında belirlenen kodlardan "Çıplak Kadın" ile "Kadınlara düşkün olmak/çapkınlık", "Kadınlara düşkün olmak/çapkınlık" ile "Sarık/Fes", "Kadınlara düşkün olmak/çapkınlık" ile "Nargile/Tütün/Pipo", "Çıplak kadın" ile "Harem", "Kadınlara düşkün olmak/çapkınlık" ile "Abdülhamit", kodları arasında yüksek düzeyde ilişki olduğu belirlenmiştir. Diğer kodlar arasında daha düşük düzeyde ilişki olduğu tespit edilmiştir.

Alman mizah dergilerinde yer alan karikatürlerin incelenmesi, oryantalist stereotiplerin Osmanlı İmparatorluğu'nun tasvirinde merkezi bir unsur oluşturmakta olduğunu açıkça göstermektedir. Özellikle hilal, cami, nargile ve geleneksel Osmanlı kıyafetleri gibi sembollerin hedefli bir şekilde kullanılmakta olması dikkat çekmektedir; bu semboller, Osmanlı İmparatorluğu'nu egzotik, geri kalmış ve irrasyonel olarak sunmaktadır. Bu görsel kodlama, "ilerici Batı" ile "durağan Doğu" arasında net bir ayrım inşa etmekte ve karikatürleri dönemin sömürgeci söylem yapısına yerleştirmektedir.

Analizin temel bir boyutu, Osmanlı toplumunun ve özellikle kadın figürlerinin tasvir edilmekte olduğu biçimdir. Harem ya da örtülü kadın gibi motiflerin sıkça kullanılmakta olması, Osmanlı İmparatorluğu'nu yozlaşmış ve erkek egemenliğiyle karakterize edilen bir toplum olarak sahnelemektedir. Karikatürler, yalnızca satirik bir eleştiri biçimi sunmamakta, aynı zamanda siyasi ve ideolojik etkilerde bulunma aracı olarak işlev görmektedir. Bu karikatürler, Osmanlı İmparatorluğu'nun kendi başına modernleşememekte olduğu ve Batılı müdahalelere ihtiyaç duymakta olduğu algısını güçlendirmektedir.

Bunun ötesinde, sonuçlar, karikatürlerin Osmanlıları beceriksiz ve irrasyonel olarak tasvir etmekte olduğu, üstünlük teorisi ve uyumsuzluk teorisi gibi mizahi mekanizmaları bilinçli bir şekilde kullanmakta olduğunu ortaya koymaktadır. Bu mizahi üslup araçları, Doğu ile Batı arasındaki ideolojik mesafeyi daha da pekiştirmekte ve sömürgeci düşünce kalıplarını yeniden üretmektedir.

Özetle, incelenmekte olan karikatürlerin yalnızca mizahi tasvirler olarak değerlendirilmemesi gerektiği, aynı zamanda oryantalist stereotipleri güçlendirmekte olan stratejik araçlar olarak hizmet vermekte olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Bu karikatürler, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı kamuoyundaki imajını kalıcı bir şekilde şekillendirmekte ve onu modern olmayan, verimsiz ve dış etkilere bağımlı olarak tasvir etmektedir.

3.4. Alman Karikatürlerinde II. Abdülhamid Algısı

Yirminci yüzyılın başlarında Alman basınında Osmanlı İmparatorluğu'nun görsel temsilleri, on dokuzuncu yüzyılda zaten oluşmuş olan oryantalist ve propagandist geleneklerin devamı niteliğindedir. Karikatürler, bu bağlamda siyasi, iktisadi ve toplumsal söylemleri mizahi bir üslupla aktarır ve belirli ideolojik anlatıları pekiştirir.

Özellikle *Simplicissimus*, *Der Wahre Jacob*, *Kladderadatsch, Fliegende Blätter ve Jugend* gibi mizah dergilerinde Osmanlı İmparatorluğu, sıklıkla zayıf, geri kalmış ve Batılı müdahalelere bağımlı bir yapı olarak betimlenir. Bu temsiller, on dokuzuncu yüzyıldan itibaren Batı kamuoyunda şekillenmiş olan oryantalist imajları sürdürürken, Birinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle daha belirgin bir politik ve propagandist boyut kazanmaktadır.

Bu temsillerde merkezi bir motif, Osmanlı İmparatorluğu'nun iktisadi ve siyasi açıdan çökmüş bir varlık olarak algılanmasını perçinleyen "Boğaz'daki hasta adam" imgesiydi. Karikatürler, bu klişeyi benimsemekte ve yaşlı, çaresiz ya da irrasyonel bir hükümdar figürü, hilal, cami ve nargile gibi Oryantal semboller ile imparatorluğun Avrupa güçlerine iktisadi bağımlılığına yapılan göndermeler gibi çok çeşitli görsel unsurlarla bu algıyı güçlendirmektedir.



Görsel 15: "Der gepflasterte Türke" (Bantlanmış Türk) Başlıklı Karikatür

Kaynak: *Kladderadatsch*, 1909

Konunun ilk analizi olan “Der gepflasterte Türke” (Bantlanmış Türk) başlıklı bu karikatür, 24 Ocak 1909 tarihinde *Kladderdatsch* dergisinde yayınlanmıştır. Karikatür Osmanlı’nın dış borçlara ve Avrupa devletlerinin müdahalesine bağımlı hale geldiğini mizahi bir dille betimleyen oryantalist bir tasvirdir. Karikatürde Osmanlı, hilal içinde çökmüş, yaşlı ve zayıf bir figür olarak gösterilmiş, vücudundaki rakamlar ise onun mali sıkıntılarını ve dış borçlarını simgelemiştir. Figürün nargile içerek edilgen bir tutum sergilemesi, Batı’nın Doğu’yu “tembel” ve “geri kalmış” olarak kodlayan oryantalist söylemiyle doğrudan ilişkilidir.

Karikatürün alt metninde yer alan *“Die österreichische Wundbehandlung wird dem ‘kranken Mann’ anscheinend sehr wohl tun!”* (Avusturya'nın yara tedavisi 'Hasta Adam'a görünüşe göre çok iyi gelecek!) ifadesi, Osmanlı’nın kendi iç dinamikleriyle toparlanamayacağı ve Avrupa devletlerinin müdahalesinin kaçınılmaz olduğu düşüncesini desteklemektedir. Burada, Batı’nın Osmanlı üzerindeki siyasi ve ekonomik tahakkümünü haklı gösteren bir söylem geliştirildiği görülmektedir. Osmanlı, bu bağlamda kendi kaderini belirleyemeyen, dış yardımlara bağımlı bir güç olarak sunulmuştur. Ancak bu tasvir, Osmanlı İmparatorluğu’nun gerçek durumunu tam olarak yansıtmamaktadır. Zira Osmanlı, yaklaşık iki yüzyıldır dış borç bağımlılığı içinde bulunmaktaydı ve bu borçların ödenmesini düzenlemek amacıyla 1881 yılında Duyun-u Umumiye İdaresi kurulmuştu. Dolayısıyla, imparatorluğun mali sıkıntılar içinde olması ve dış borçlara ihtiyaç duyması, zaten tarihsel bir gerçekliktir. Karikatürün bu söylemi, Osmanlı’nın mali sorunlarını abartılı bir şekilde Batı’nın müdahalesini meşrulaştırmak için kullanırken, imparatorluğun uzun süredir devam eden ekonomik bağımlılık gerçeğini göz ardı eden bir tavır sergilemektedir. Avrupa devletlerinin, özellikle Avusturya-Macaristan İmparatorluğu’nun, Osmanlı İmparatorluğu’na yönelik çıkarları, “yardım” ve “reform” gibi kavramlarla desteklenmiş ve bu süreç, Batı’nın emperyalist politikalarına uygun bir ortam yaratılmasına katkıda bulunmuştur.

Bu karikatür, oryantalist söylemin mizah yoluyla nasıl pekiştirildiğini ve Alman basınında Osmanlı’nın uluslararası arenada nasıl konumlandırıldığını gösteren tipik bir örnektir. Osmanlı’nın çöküşü, yalnızca siyasi ve ekonomik bir durum olarak değil, aynı zamanda Batı’nın kendi üstünlüğünü ve medenileştirici misyonunu vurguladığı bir araç olarak kullanılmıştır. Karikatürde, nargile içen ve çökmüş bir Osmanlı figürü üzerinden,

Doğu'nun irrasyonel ve edilgen olduğu anlatısı güçlendirilmiş ve Batı'nın modern, güçlü ve ilerlemeci yapısına bir zıtlık oluşturulmuştur.



Görsel 16: "Abdul Hamids letzte Kraftprobe" (Abdülhamid'in Son Güç Denemesi) Başlıklı Karikatür

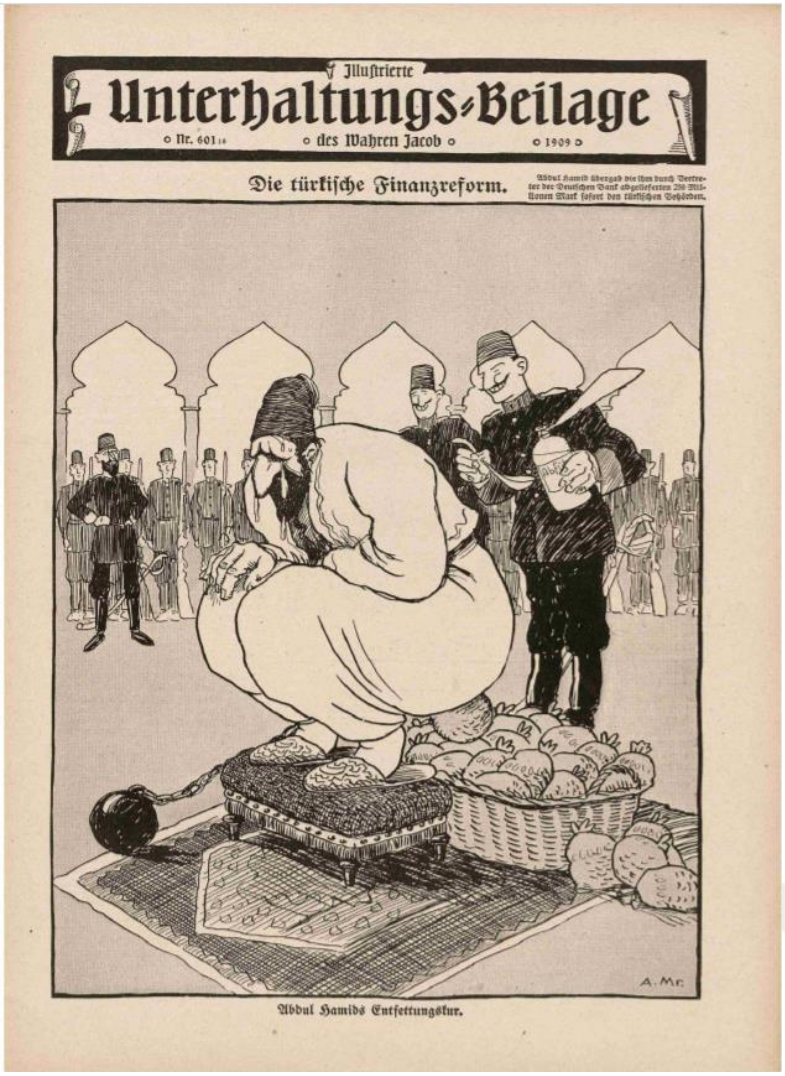
Kaynak: *Simplicissimus*, 1909

3 Mayıs 1909 tarihli *Simplicissimus* dergisinde yayımlanan "Abdul Hamids letzte Kraftprobe" (Abdülhamid'in Son Güç Denemesi) başlıklı karikatür, Osmanlı İmparatorluğu'nun Alman basınında nasıl temsil edildiğine dair önemli bir görsel kaynaktır. Karikatürde, Sultan Abdülhamid, insan yüzlü hilale tırmanan yaşlı ve çaresiz

bir figür olarak tasvir edilmiştir. Hilalin kanaması, Osmanlı'nın iç çöküşünü ve Sultan'ın devlete zarar veren bir lider olduğu imasını vurgulamaktadır. Arka planda alevler içindeki camiler ve Osmanlı şehri (İstanbul) silueti, ülkenin kaotik durumunu ve Alman kamuoyunda halihazırda var olan "çöküş halindeki Osmanlı" algısını pekiştirmeye yönelik bir anlatı oluşturmaktadır.

Bu tasvir, oryantalist klişeleri yansıtır. Sultan Abdülhamid, stereotipiyle irrasyonel, zayıf ve kendi devletini yıkan bir figür olarak sunulmaktadır. Batı'nın rasyonel ve güçlü liderlerine karşıtlık oluşturan bu temsil, Osmanlı'nın "geri kalmışlık" ve "yıkım" ile özdeşleştirilmesini sağlamaktır. Hobbes'un „Üstünlük Kuramı" bağlamında, mizah, Sultan Abdülhamit'in gülünçleştirilmesi ve Batı'nın siyasi-ideolojik üstünlüğünün vurgulanması aracına dönüştürülmüştür. Aynı zamanda, Sultan'ın hilali elindeki "kanlı" bez ve kovayla temizleme çabası gibi uyumsuz ve absürt bir sahne, "Uyumsuzluk Teorisi" ile mizahın propaganda işlevini ortaya koymaktadır.

Karikatür, Alman basınında Osmanlı İmparatorluğu'nun "çökmekte olan imparatorluk" algısını görselleştirerek, Avrupa'nın dönemin emperyal politikalarının meşrulaştırılmasına hizmet eden bir temsil biçimi işlevi görmektedir. Bu görsel temsil, tezin oryantalizm, mizah ve propaganda ilişkisini analiz etme bağlamında doğrudan kullanılmaktadır. Özellikle Batı'nın Osmanlı'yı "Hasta Adam" metaforuyla tasvir etmesi, görsel medyanın siyasi söylemleri nasıl şekillendirdiğini göstermekte ve Osmanlı İmparatorluğu'nun uluslararası algısının belirli kalıplar çerçevesinde inşa edildiğine işaret etmektedir. Sonuç olarak, bu karikatür, oryantalist söylemin mizah ve görsel propaganda ile iç içe geçtiği, Osmanlı İmparatorluğu'nun uluslararası algısının tartışmalı bir şekilde şekillendirildiği ve Batı'nın politik üstünlük iddialarının vurgulandığı tarihsel bir belge olarak değerlendirilebilir.



Görsel 17: "Die türkische Finanzreform" (Türk Mali Reformu) Başlıklı Karikatür

Kaynak: *Der Wahre Jacob*, 1909

"Die türkische Finanzreform" (Türk Mali Reformu) başlıklı karikatür, 3 Ağustos 1909 tarihinde *Unterhaltungs-Beilage des Wahren Jacob* dergisinde yayımlanmış olup, Osmanlı İmparatorluğu'nun Jön Türk Devrimi (1908) sonrası mali ve siyasi dönüşüm sürecini hiciv yoluyla ele almaktadır

Görsel, Abdülhamid'in tahttan indirilmesinden kısa bir süre sonra, yeni yönetimin mali reform çabalarını ve eski rejimin tasfiyesini konu edinmektedir. Karikatürde, Abdülhamid, büyük ve şişman bir figür olarak tasvir edilmiş ve bu da onun mutlakiyetçi yönetimi boyunca biriken servetini ve gücünü sembolize etmektedir. Zincirlenmiş bir şekilde yerde oturan Abdülhamid'in çevresinde, seccade üzerinde para keseleri yer almaktadır. Bu, Abdülhamid'in kişisel birikimlerini ve zenginliğini temsil etmektedir.

Arka plandaysa askeri üniformalı Jön Türk figürleri, elinde *"Abführmittel"* (müshil) yazılı bir şişeyi Abdülhamid'e içirmeye çalışmaktadır. Bu, müshil ilacıyla Abdülhamid'den para keselerinin zorla çıkarılmasını ve mali kaynakların yeni yönetimce ele geçirilmesini metaforik bir şekilde ifade etmektedir.

Görselin sağında bulunan "*Abdul Hamid übergab die ihm durch Vertreter der Deutschen Bank abgelieferten 250 Millionen Mark sofort den türkischen Behörden*" (Abdul Hamid, Deutsche Bank temsilcileri tarafından kendisine teslim edilen 250 milyon Mark'ı hemen Türk makamlarına teslim etti) ifadesiyle, Deutsche Bank'ın Osmanlı maliyesindeki rolüne işaret eder ve Abdülhamid'in servetinin Jön Türkler tarafından devlet yönetimine devredildiği vurgulanmaktadır. Arka plandaki İslam mimari unsurlar ve Osmanlı askerleri, sahnenin Osmanlı coğrafyasında geçtiğini belirtmektedir.

Karikatür, Jön Türkler'in mali reform yoluyla Osmanlı'yı çağdaşlaştırma çabalarını ve Batı finans sistemine entegrasyonunu alaycı bir dille yansıtmaktadır. Jön Türkler'in müshil şişesiyle müdahalesi, reformların acımasız ve zorlayıcı bir yöntemle uygulandığını ima etmektedir. Para keseleri, Abdülhamid dönemiyle ilişkilendirilen servet unsuruna gönderme yaparken, Deutsche Bank'ın varlığı, Almanya'nın Osmanlı üzerindeki ekonomik etkisini görünür kılmaktadır.

"Abführmittel" detayı, eski rejimin birikimlerinin temizlenmesinin Batı gözünde mizahi bir gereklilik olarak görüldüğünü göstermektedir. 1909 yılına ait bu görsel, Jön Türkler'in mali politikalarının ve Deutsche Bank-Osmanlı ilişkilerinin Alman kamuoyunda nasıl algılandığını anlamak için önemli bir belgedir.

Bir diğer Karikatür *"Der Koran kann alles"* (Kur'an her şeyi yapabilir) başlığı ile Osmanlı İmparatorluğu'nun yirminci yüzyıl başlarında yaşadığı siyasi ve toplumsal dönüşümleri hiciv yoluyla ele almaktadır.



Görsel 18: *"Der Koran kann alles"* (Kur'an her şeyi yapabilir) Başlıklı Karikatür

Kaynak: Der Wahre Jacob, 1909

1908 Jön Türk Devrimi ve Sultan Abdülhamid'in tahttan indirilme sürecini merkeze alan karikatür, İttihat ve Terakki üyelerinin üzerinde "Abdul-Hamid" yazan bir çuvalı denize taşımasıyla başlar. Bu, Abdühamid'in 1909'da tahttan indirilip Selanik'e sürgüne gönderilmesini ve artık "gereksiz bir yük" olarak algılanmasını sembolize etmektedir. Jön Türkler'in *"Dürfen wir den Sack ins Meer werfen, wo es am tiefsten ist?"* (Bu çuvalı denizin en derin yerine atabilir miyiz?) sorusu, padişahın siyasi etkisinin yok edilme

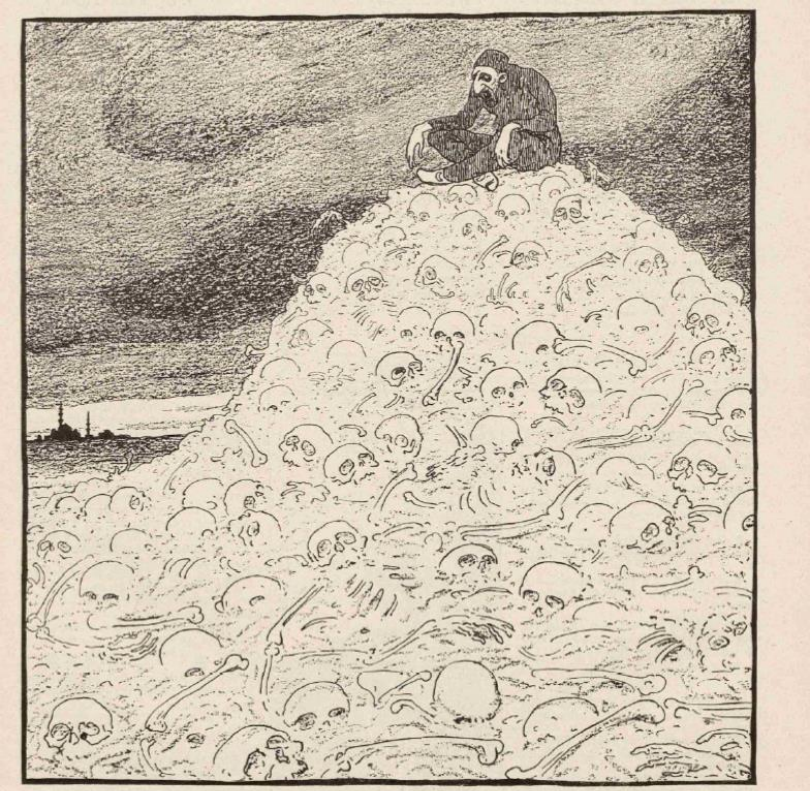
arzusunu yansıtmaktadır. Bir diğer dikkat çekici tasvir ise bir kayada oturan Şeyhülislam figürünün, önünde açık Kur'an ile *"Beim Barte des Propheten, das steht mit dem Koran nicht im Widerspruch"* (Peygamberin sakalına yemin olsun, bu Kur'an ile çelişmez) yanıtıdır. Şeyhülislam bu yanıtı ile yapılan bu eylemi onaylar.

Bu, Osmanlı'da dinin siyasi kararları meşrulaştırmadaki rolüne dair Batılı bir eleştiriyi yansıtmaktadır. Görsel bir yandan Osmanlı'yı "irrasyonel ve din eksenli" bir devlet olarak sunarken diğer yandan da Batı'nın "rasyonel ve modern" kimliğiyle tezat oluşturarak Hobbes'un Üstünlük Kuramı bağlamında Batı hegemonyasını vurgulamaktadır.

Karikatür, İttihat ve Terakki'nin Batı yanlısı reformlarının dinle ilişkilendirilerek Osmanlı'nın modernleşmeye tam anlamıyla geçemediği imasını sağlayan propaganda unsurları da içermektedir. Şeyhülislam'ın dini referansla verdiği absürt onay, "Uyumsuzluk Teorisi" çerçevesinde bir yandan mizahın propagandif işlevini ortaya koyarken diğer yandan Osmanlı'nın siyasi çalkantılarını betimlemektedir. Bu temsil, oryantalist klişeleri besleyerek Batı'nın Osmanlı'yı "geri kalmış ve teokratik" bir devlet olarak algılayışını pekiştirmektedir.

Tez bağlamında bu karikatür, din-siyaset ilişkisi üzerinden oryantalizmin işleyişini, mizahın siyasi çıkarlara hizmet edişini ve Osmanlı'nın Batı basınında "irrasyonel" bir imge olarak nasıl temsil edildiğini analiz eden bir belgedir. Sonuç olarak, bu karikatür Batı'nın hegemonik söylemlerinin görsel kültürde araçsallaştırılmasını ve Osmanlı İmparatorluğu'na yönelik algıların belirli kalıplar çerçevesinde şekillendirilmesini yansıtmaktadır.

25 Mayıs 1909 tarihli *Der Wahre Jacob* dergisinde yayımlanan "Abdul Hamid auf den Trophäen seiner Regierungskunst"(Abdülhamid, Yönetim Sanatının Zaferleri Üzerinde) başlıklı karikatür, yirminci yüzyıl başlarında Alman basınında Abdülhamid'in yönetimini "kanlı bir diktatörlük" ve "Kızıl Sultan" olarak damgalayan ve oryantalist söylemleri görselleştiren bir propaganda örneğidir.



Görsel 19: "Abdul Hamid auf den Trophäen seiner Regierungskunst" Başlıklı Karikatür
Kaynak: Der Wahre Jacob. (1909). Abdul Hamid auf den Trophäen seiner Regierungskunst. Der Wahre Jacob, Nr. 806, Stuttgart.

Der Wahre Jacob adlı derginin 31 Temmuz'da yayınlanmış olan "Abdul Hamid auf den Trophäen seiner Regierungskunst" (Abdülhamid, yönetim sanatının ganimetleri üzerinde) karikatürde, Abdülhamid, insan kemikleri ve kafataslarından oluşan devasa bir yığın üzerinde oturan karanlık ve korkutucu bir figür olarak tasvir edilmektedir. Bu imge, onun "Kızıl Sultan" lakabıyla özdeşleştirilen baskıcı rejimine atıfta bulunarak Osmanlı'yı "vahşi ve barbar" bir devlet olarak kodlamaktadır. Arka plandaki karanlık gökyüzü ve camili şehir silueti ise, Osmanlı'nın çöküşünü ve Doğu'ya yönelik romantize edilmiş egzotik algıları destekleyen oryantalist klişelerle pekiştirilmektedir.
Abdülhamid'in iskeletlerden oluşan ve başlıkla bağlantılı olan "zafer" tahtı, Osmanlı'nın içişlerindeki şiddet yanlısı politikalarına vurgu yaparken, Batı'nın aydınlanmış yönetim anlayışıyla tezat oluşturmaktadır. Uyumsuzluk Teorisi ise, hükümdarlık başarısının

ölümle ilişkilendirilmesi gibi unsurlar üzerinden mizahın siyasi eleştiri yönünü görünür kılmaktadır.

Bu karikatür, Alman kamuoyunda Osmanlı İmparatorluğu'na yönelik olumsuz algıları güçlendirmeye yönelik bir propaganda aracı işlevi görmektedir. Abdülhamid'in insan kemiklerinden oluşan bir yığın üzerinde oturması, onun yönetiminin baskıcı ve ölümle anılan bir rejim olarak tasarlandığını ima etmektedir. Karikatürdeki karanlık atmosfer ve silik şehir silueti, genel bir çöküş ve umutsuzluk izlenimi yaratmakta, ancak bu sunum bir estetik yüceltilmeden ziyade doğrudan dramatik ve çarpıcı bir etki hedeflemektedir. Sonuç olarak, bu karikatür, Osmanlı İmparatorluğu'nun zayıflığı ve yönetimindeki şiddetle özdeşleştirilmesini görselleştiren ve bu bağlamda Batı'daki müdahale söylemlerine zemin hazırlayan bir temsil olarak değerlendirilebilir.



Görsel 20: "Exsultan Abdul Hamid" Başlıklı Karikatür

Kaynak: Jugend, 1912

18 Ağustos 1912 tarihli bu karikatür, II. Abdülhamid'in tahttan indirilişinden sonra Alman basınında nasıl temsil edildiğine dair önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir. Karikatürde, devrik Sultan bir pencereden dışarı bakarken aşağıda kaotik bir sahne tasvir edilmiştir. Toplumsal düzenin tamamen çöktüğü bu sahnede insanlar birbirleriyle savaşmakta, bazıları hayatını kaybetmekte ve şehirde yıkım görüntüleri hakimdir. II. Abdülhamid'in pencereden olayları izleyen edilgen bir figür olarak resmedilmesi, onun artık Osmanlı siyaseti üzerindeki etkisini kaybettiğine ve yalnızca gözlemci konumunda kaldığına vurgu yapmaktadır. Karikatür, büyük olasılıkla Sultan'ın 1912'de İstanbul'a dönüşü sonrası, vefat ettiği 1918 yılına kadar Beylerbeyi Sarayı'nda gözetim altında tutulduğu dönemi yansıtmaktadır.

Alt metinde yer alan *"Aber, Kinder, das hättet Ihr unter mir doch grad' so gut haben können!"* ("Ama çocuklar, bunu benim yönetimimde de en az bu kadar iyi yapabilirdiniz!") ifadesi, Osmanlı'da kaosun Sultan'ın yönetimi döneminde de var olduğunu ima eden ironik bir yorumdur. Sultan Abdülhamid, bu sahnede kendi dönemindeki baskıcı yönetimle suçlanırken, aynı zamanda devrilmesinin Osmanlı'yı istikrara kavuşturmadığı mesajı verilmektedir.

Karikatür, Almanya'da Osmanlı'nın çöküş sürecinin nasıl algılandığını ve özellikle Sultan Abdülhamid'in "despot yönetici" stereotipiyle nasıl anıldığını gözler önüne sermektedir. Sultan, irrasyonel ve baskıcı bir yönetici olarak gösterilirken, Osmanlı'nın kaotik bir yönetim anlayışına sahip olduğu fikri Alman kamuoyuna sunulmaktadır. Hobbes'un "Üstünlük Teorisi" bağlamında, mizahın Osmanlı'nın başarısız yönetim deneyimini küçümsemek için kullanıldığı görülmektedir. Aynı zamanda, devrik Sultan'ın pencereden olayları izlemesi ve alt kısımdaki kaotik sahne, Uyumsuzluk Teorisi bağlamında mizahın, Osmanlı'nın kendi iç krizleriyle baş edemeyen bir yapı olduğu yönündeki algıyı güçlendirmek için araçsallaştırıldığını göstermektedir.

Sonuç olarak, bu karikatür, Osmanlı İmparatorluğu'nun Alman basınında "çöküş içinde olan bir imparatorluk" olarak sunulmasına hizmet eden ve Avrupa'nın Osmanlı üzerindeki siyasi ve ekonomik müdahalelerini haklı göstermeye yönelik söylemsel yapının bir parçası olarak işlev görmektedir. Abdülhamid'in edilgen bir figür olarak tasvir edilmesi ise, Osmanlı'nın hem iç hem de dış aktörlerin müdahalelerine açık bir yapı olarak kurgulandığını ima etmektedir.



Alleinige Anzeigen-Annahme bei **Rudolf Mosse** Annoncen-Expedition für sämtliche Zeitungen Deutschlands u. d. Auslandes in Berlin SW., Breslau, Cöln a. Rh., Dresden, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Halle a. S., Hamburg, Leipzig, Magdeburg, Mannheim, München, Nürnberg, Prag, Stuttgart, Wien, Zürich

Beiblatt zum Kladderadatsch

Anzeigenpreis für die 1-gespaltene Zeile oder deren Raum Mark 1.—

Nr. 3 Drittes Beiblatt Berlin, den 17. Januar 1909 LXII. Jahrgang

Die neue Kopfbedeckung des Türken

oder:

Der ausschlaggebende Teil

Abdul: „Nehme ich eine preußische Pickelhaube, eine russische Pelzmütze, ein französisches Käppi, einen österreichischen Tschako —??

John Bull: „Selbstverständlich eine englische —

Mütze!" —

Görsel 21: Die neue Kopfbedeckung des Türken oder: Der ausschlaggebende Teil" (Türk'ün Yeni Başlığı veya Belirleyici Kısım) Başlıklı Karikatür

Kaynak: Kladderadatsch, 1909.

17 Ocak 1909 tarihli *Beiblatt zum Kladderadatsch* dergisinde yayımlanan "Die neue Kopfbedeckung des Türken oder: Der ausschlaggebende Teil" (Türk'ün Yeni Başlığı veya Belirleyici Kısım) başlıklı karikatür, Osmanlı İmparatorluğu'nun uluslararası arenada büyük Avrupa devletleri tarafından yönlendirildiği algısını yansıtan hicivsel bir örnektir. Karikatürde, Abdülhamid bağdaş kurarak oturmuş, güçsüz ve çaresiz bir şekilde çeşitli başlıklar arasından seçim yapmaya çalışırken betimlenmiştir. İlk sahnede, Sultan'ın çevresinde farklı Avrupa devletlerini temsil eden figürler dikkat çekmektedir. Soldan sağa

dış görünüşlerinden yola çıkarsak, en soldaki bıyıklı kişi Fransa'yı, onun yanındaki figür Prusya'yı, fesinin üzerinde şapka takan kişi Avusturya'yı, sakallı adam Rusya'yı ve en sağda ağzında pipo olan figür ise İngiltere'yi temsil etmektedir. Bu sahnede, Osmanlı'nın yönünü belirlemede Avrupa devletlerinin baskın bir rol oynadığı ima edilmektedir.

Karikatürün ikinci sahnesinde, İngiltere'yi temsil eden John Bull'un eli, Abdülhamid'in başına "İngiliz usulü" bir başlık koymaktadır. Sultan'ın kendi iradesiyle bir seçim yapamadığı ve Batı'nın müdahalesine maruz kaldığı açıkça resmedilmiştir. Son sahnede ise Sultan'ın başına bir Müslin takke geçirilerek, Osmanlı'nın Batı'nın yönlendirmesiyle dini kimliğinin öne çıkarıldığı ima edilmektedir. Diyaloglarda, Abdülhamid'in *"Nehme ich eine preußische Pickelhaube, eine russische Pelzmütze, ein französisches Käppi, einen österreichischen Tschako – ??"* ("Bir Prusya miğferi mi, Rus kürk şapkası mı, Fransız kepi mi, Avusturya şapkası mı almalıyım?") sorusuna karşılık, John Bull'un *"Selbstverständlich eine englische ("*Tabii ki İngiliz) yanıtı verdiği görülmektedir. Son aşamada, *"Mütze!"* (şapka) ifadesiyle Osmanlı'nın İngiliz güçlerinin yönlendirdiği bir devlet olarak yönlendirildiği vurgulanmaktadır.

Bu tasvir, Osmanlı'nın Batı karşısındaki edilgen konumunu mizahi bir dille ele almaktadır. Abdülhamid, çaresiz ve karar verme yetisini kaybetmiş bir figür olarak sunulurken, dönemin güçlü Avrupalı devletleri Osmanlı'nın geleceğini belirleyen asıl aktörler olarak resmedilmiştir. Bu anlatı, Alman basınında Osmanlı'nın güçsüz, yönlendirilmeye açık bir devlet olduğu algısının pekiştirilmesine katkıda bulunmaktadır. Hobbes'un Üstünlük Kuramı bağlamında, Batı'nın Osmanlı üzerindeki siyasi ve ekonomik üstünlüğü mizah yoluyla görünür kılınmakta ve normalleştirilmektedir. Aynı zamanda, Abdülhamid'in çaresizliği ve ona giydirilen başlıkların siyasi anlamları, Uyumsuzluk Kuramı kapsamında Osmanlı'nın kendi geleceği üzerinde söz sahibi olamayan bir devlet olduğu yönündeki Batılı anlatıyı güçlendirmektedir.

Sonuç olarak, bu karikatür, Osmanlı'nın Almanlar tarafından nasıl yönlendirilmek istendiğini ve büyük güçlerin Osmanlı politikalarını belirleme arzusunu yansıtan bir propaganda aracı olarak değerlendirilebilir. Osmanlı, burada büyük güçler arasında bir piyon gibi gösterilmiş, devletin yönünün kendi iradesiyle değil, Avrupalı aktörlerin müdahaleleriyle belirlendiği mesajı verilmiştir.

Yukarıda verilen örneklerden sonra, çalışmanın bu kısmında konuyla alakalı 7 ayrı karikatür görsel ve metinsel bağlamda yorumlanmıştır ayrıca araştırmada incelenen

karikatürlerden yorumlananlar da dahil olmak üzere 216 karikatürtün 15'inin Sultan Abdülhamid'i yansıttığı belirlenmiştir. Bu karikatürler de yine MAXQDA 2020 aracılığıyla incelenmiştir. Buna göre incelenen 15 karikatüre ilişkin alt tema ve kodlar Tablo 2de, kod bulutu ve kod haritası Şekil 4 ve Şekil 5'te verilmiştir.

Alt Tema	**Kod**	**Frekans**
Sultan Abdülhamid Tasviri	Fes yerine kep giymeye başlayan bir adam	1
	Şaşkın	1
	Cesetlerin üzerinde oturan bir adam	1
	Çaresiz	3
	Denize atılan bir adam	1
	Çirkin	5
	Keyfine düşkün	2
	Şişman	1
	Ağlayan	1
	Hilali kana bulayan bir adam	1
	Borçlu	1
	Mutsuz/Üzgün	4
	Zayıf	3
Doğu'yu Temsil Eden Semboller	Kur'an	1
	Fes/Sarık	2
	Cami/Kubbe/Minare	3
	Ayyıldız	4
	Nargile/Tütün/Pipo	5

Tablo 2: Alman Karikatürlerinde Sultan Abdülhamid Temasına İlişkin Bulgular

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Sultan Abdülhamid temasıyla işlenen 15 karikatürdeki semboller, "Abdülhamid Tasviri" ve "Doğu'yu Temsil Eden Semboller" olmak üzere 2 alt temada incelenmiştir. "Abdülhamit Tasviri" alt teması için 13 kod belirlenmiştir. Alman karikatüründe Abdülhamit ağırlıklı olarak "Çirkin", "Çaresiz", "Mutsuz/Üzgün" ve "Zayıf" bir adam olarak tasvir edilmiştir. Ayrıca Alman karikatürlerinde Sultan Abdülhamit, keyfine düşkün, Batılılara ayak uydurmaya başlayan biri olarak çizilmiştir.

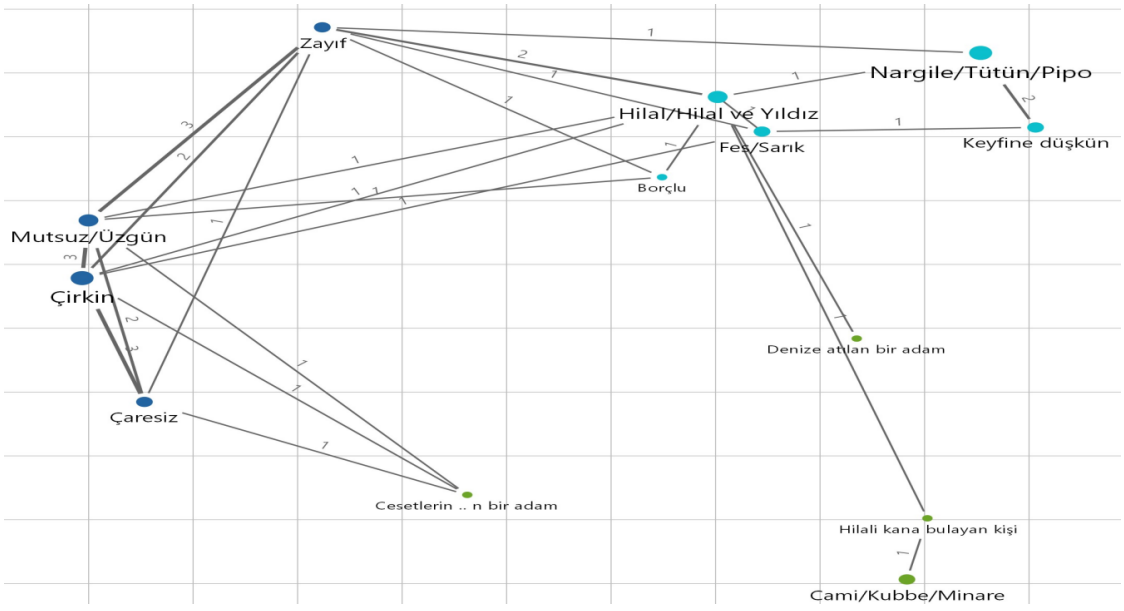
Abdülhamit'i ele alan 15 karikatürde "Doğu'yu Temsil Eden Semboller" alt teması için 5 kod belirlenmiştir. Bu kodlar arasında en sık kullanılan "Nargile/Tütün/Pipo" sembolleridir. Onu sırasıyla "Ayyıldız", "Cami/Kubbe/Minare", "Fes/Sarık" ve "Kur'an" takip etmektedir.



Şekil 4: Alman Karikatürlerinde Abdülhamit Temasına İlişkin Kod Bulutu
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Şekil 4 incelendiğinde "Abdülhamit" teması altında belirlenen kodlar için kod bulutu oluşturulmuştur. İncelenen 15 karikatürde "Abdülhamit" teması altında en sık kullanılan kodun "Nargile/Tütün/Pipo" ve "Çirkin" kodları olduğu belirlenmiştir.

Araştırmada Abdülhamit temasına ilişkin oluşturulan kod haritası Şekil 4'te verilmiştir.



Şekil 5: Alman Karikatürlerinde Abdülhamit Temasına İlişkin Kod Haritası
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Şekil 5 incelendiğinde Abdülhamid temasında belirlenen kodlardan “Mutsuz/Üzgün” ve “Çirkin”, “Mutsuz/Üzgün” ve “Zayıf”, “Çirkin” ve “Çaresiz” kodları arasında yüksek düzeyde ilişki tespit edilmiştir. “Zayıf” ve “Çirkin”, “Mutsuz/Üzgün” ve “Çaresiz”, “Ayyıldız” ve “Zayıf”, “Nargile/Tütün/pipo” ve “Keyfine düşkün” kodları arasında orta düzeyde ilişki olduğu belirlenmiştir. Diğer kodlar arasında daha düşük düzeyde ilişki olduğu belirlenmiştir. Bu bağlamda, Sultan Abdülhamid’e yönelik karikatürler, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılı söylemlerde nasıl konumlandırıldığını gösteren çarpıcı bir örnek teşkil etmektedir.

Alman mizah dergilerinde Sultan Abdülhamid’e yönelik karikatürlerin analizi, mizahi tasvirler ile oryantalist ve propagandist anlatılar arasındaki yakın ilişkiyi açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu karikatürlerde Sultan Abdülhamid genellikle zayıf, çaresiz, geri kalmış ve kimi zaman da acımasız bir despot olarak betimlenmekte; bu tasvirler yalnızca hiciv amacı taşımamakta, aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşte olduğu ve Batılı rehberlik olmadan reform yapamayacağı yönündeki Batı merkezli söylemleri pekiştirmektedir.

Özellikle hilal, cami, nargile ve geleneksel Osmanlı kıyafetleri gibi oryantal sembollerin bilinçli kullanımı, Doğu ile Batı arasında keskin bir ayrım oluşturmakta ve bu ayrım üzerinden Avrupa'nın ilerici ve üstün bir konuma yerleştirilmesini desteklemektedir. Görsel sembolizm, mizah yoluyla siyasi ve ideolojik mesajlar aktarmakta; bu süreçte üstünlük teorisi ve uyumsuzluk teorisinin etkileri hissedilmektedir. Bu sayede eğlence ile siyasi eleştiri bir araya getirilmekte ve Osmanlı İmparatorluğu ile yöneticilerine ilişkin çarpıtılmış imgelerin üretilmesine katkıda bulunulmaktadır.

Bu doğrultuda, söz konusu karikatürlerin yalnızca mizahi eserler olarak değil, aynı zamanda dönemin ideolojik söyleminin ve Batı kaynaklı propaganda pratiklerinin bir parçası olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Karikatürler, mevcut önyargıların güçlenmesine katkı sağlamakta ve Osmanlı İmparatorluğu’nun Alman kamuoyundaki uzun vadeli imajının şekillenmesinde önemli bir rol oynamaktadır.

3.5 Alman Karikatürlerinde “Hasta Adam”

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında ve yirminci yüzyılın başlarında, Osmanlı İmparatorluğu Batılı devletler tarafından sıklıkla “hasta adam” olarak

nitelendirilmekteydi. Bu metafor, imparatorluğun siyasi, ekonomik ve askeri gerilemesini ve ilerleyen çöküşünü sembolize etmekteydi. Özellikle Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı öncesinde, Osmanlı İmparatorluğu'nun içinde bulunmakta olduğu kriz, Batı medyası ve karikatüristler tarafından ele alınmakta ve imparatorluğun sözde zayıflığı ile reform yapamama durumu vurgulanmaktaydı.

Çalışmanın bu başlığında, "hasta adam" temasının Alman karikatürlerinde nasıl tasvir edildiği incelenmektedir. Bu bağlamda, özellikle kullanılan semboller, ilgili devletlerin temsili ve ele alınan tarihsel olaylar analiz edilmektedir. Amaç, karikatürlerin yalnızca Osmanlı İmparatorluğu'nun gerilemesini tasvir etmekle kalmayıp, aynı zamanda dönemin Batılı algı dünyasına ve siyasi söylemine nasıl katkıda bulunduğunu ortaya koymaktır. Görsel dilin ve içeriğin analizi yoluyla, mizahi temsillerin Osmanlı İmparatorluğu hakkında belirli algı kalıplarını nasıl pekiştirdiği ve mevcut söylemsel yapıların yeniden üretimine nasıl hizmet ettiği incelenmektedir.



Görsel 22: "Der neue Status quo" (Yeni Statüko) Başlıklı Karikatür
Kaynak: Simplicissimus, 1912

11 Kasım 1912 tarihinde Alman mizah dergisi *Simplicissimus*'ta yayımlanan "Der neue Status quo" (Yeni Statüko) başlıklı karikatür, Balkan Savaşları (1912-1913) bağlamında Osmanlı İmparatorluğu'nun bölgesel ve siyasi gerilemesini görsel bir metaforla tasvir etmektedir. Karikatürde, güçten düşmüş, yaralı ve savunmasız bir Osmanlı erkeği, başında fes ile çıplak bir şekilde yere serilmiş olarak resmedilmekte; çevresi tehditkâr bir şekilde yaklaşan çakallarla kuşatılmaktadır. Bu betimleme, Osmanlı İmparatorluğu'nun uzun süredir devam eden toprak kayıpları, zayıflayan ekonomik ve askeri gücü gibi tarihsel gerçekliklerle örtüşen bir durumu dramatik bir dille yansıtmaktadır. Arka planda yer alan kan kırmızısı gökyüzü ise sahnenin dramatik etkisini artırmakta ve savaşın, yıkımın ve kaosun atmosferini vurgulamaktadır. Bu bağlamda karikatür, dönemin siyasi gerçeklikleriyle bağlantılı bir algının görselleştirilmesi olarak değerlendirilebilir.

Karikatür, Osmanlı İmparatorluğu'nun "Boğaz'daki hasta adam" olarak sunulmakta olduğu uzun bir Batılı tasvir geleneğine eklemlenmektedir. Bu bağlamda, Osmanlı erkeği aktif bir aktör olarak değil, kendi zayıflığının pasif bir kurbanı olarak görünmektedir. Bu temsil, Edward Said'in Oryantalizm teorileriyle uyumlu bir şekilde, Batı'nın Doğu'yu irrasyonel, zayıf ve kendi kaderini tayin edemeyen bir bölge olarak kurgulama eğilimini yansıtmaktadır. Karikatürde Osmanlı'yı simgeleyen fes gibi kültürel unsurların kullanımı, çıplaklık ve yaralanmış beden gibi dramatik görsel öğelerle birleştirilerek, imparatorluğun güçsüz ve korunmasız bir varlık olarak betimlenmesi pekiştirilmektedir.

Etrafta bulunan çakallar, siyasi metaforlar olarak işlev görmektedir. Tarihsel bağlam göz önünde bulundurulduğunda, bu hayvanların, Balkan Savaşları sırasında Osmanlı topraklarının büyük bir kısmını ele geçiren Balkan devletlerini (Sırbistan, Bulgaristan, Yunanistan ve Karadağ) temsil ettiği söylenebilir. İkinci bir yorum çerçevesinde ise, bu figürler Osmanlı İmparatorluğu'nun zayıflığından jeopolitik çıkarlar elde etmeye çalışan Avrupa'nın büyük güçlerini simgeleyebilir. Karikatür böylece, Osmanlı'nın dış tehditlere karşı savunmasız kalmış bir yapı olarak resmedildiği çok katmanlı bir anlatı sunmaktadır.

Mizah teorileri açısından, karikatürün çeşitli yönleri analiz edilmektedir. Siyasi rakiplerin hayvan metaforlarıyla tasvir edilmesi, mizahın üstünlük teorisine işaret etmekte olup, bu teoriye göre bir özneyi alaya almak, kişinin kendi üstünlüğünü doğrulamasına hizmet etmektedir. Osmanlı'nın tamamen savunmasızlığı ve ona karşı tehditkâr bir şekilde beklemekte olan hayvanlar, Osmanlı İmparatorluğu'nun düşmanlarına karşı kendini

savunma konusundaki yetersizliğini abartılı bir şekilde vurgulamaktadır. Aynı zamanda, uyumsuzluk teorisinin unsurları da gözlemlenmektedir: “Yeni statüko”, bir zamanlar güçlü olan Osmanlı’nın artık anlamsız ve savunmasız kalmakta olduğu bir jeopolitik yeniden düzenlemeyi ima etmekte ve bu, onun eski gücünün absürt bir tersine çevrilmesini temsil etmektedir.

Karikatür, satirik araçlar yoluyla güç ilişkilerinin görsel bir uygulamasına örnek teşkil etmektedir. Bu durumda, Osmanlı devleti, artık kendini iddia edememekte olan başarısız bir yapı olarak tasvir edilmektedir. Karikatürün görsel dili ve sembolizmi, yirminci yüzyılın ilk yıllarında Osmanlı çöküşünü yoğun bir şekilde konu alan diğer Alman karikatürleriyle uyum içindedir.

Özetle bu karikatür, Balkan Savaşları sırasındaki Osmanlı toprak kayıplarının tarihsel bir yansıması olmakla birlikte, aynı zamanda dönemin Batılı kamuoyunda mevcut olan algı kalıplarını destekleyen bir temsil işlevi de görmektedir. Osmanlı İmparatorluğu’nun dağılmış ve savunmasız bir figür olarak sahnelenmesi; düşman güçler için hayvan figürlerinin kullanımı, Osmanlı figürünün çıplaklığı ve dramatik renk tonları gibi unsurlar aracılığıyla, Osmanlı'nın güç kaybı ve Doğu'nun gerilemesi teması görselleştirilmektedir. Bu tasvir, Batı'nın aktif ve ilerleyen bir güç, Doğu'nun ise zayıflamış ve edilgen bir yapı olarak konumlandırıldığı, bir görsel dil sunmaktadır.



Görsel 23: "Der Herr der Welt in Nöten" (Dünyanın Efendisi Zor Durumda) Başlıklı Karikatür

Kaynak: Der Wahre Jacob, 1912

14 Aralık 1912 tarihinde sosyalist çizgiye yakın olan mizah dergisi *Der Wahre Jacob*'ta yayımlanmış olan "Der Herr der Welt in Nöten" (Dünyanın Efendisi Zor Durumda) başlıklı karikatür, Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomik çöküşünü ve Almanya'nın Osmanlı ile mali ilişkilerini keskin bir şekilde eleştirmektedir. Bağdat ve Anadolu Demiryolu projelerinin Osmanlı'nın modernleşme çabalarının bir simgesi olarak görülmekteyken, karikatürde bu girişimin ekonomik bir başarısızlık olduğu ve Osmanlı'nın Batılı kapitalist güçlerin etkisi altında bir "iflas etmiş devlet" haline gelmekte olduğu vurgulanmaktadır. Bu bağlamda, karikatür yalnızca Osmanlı'nın

ekonomik durumunu değil, aynı zamanda kapitalizmin yayılmacı ve emperyalist niteliğini de ironik bir dille sorgulamaktadır.

Karikatürün en dikkat çekici figürü, "Kapitalismus" (Kapitalizm) yazısıyla işaretlenmiş bir kaide üzerinde oturan maymun benzeri bir yaratık olarak tasvir edilmektedir. Bu figür, elinde açık bir defter tutmakta ve Bağdat Demiryolu (Bagdadbahn) ve Anadolu Demiryolu (Anatolische Bahn) projelerini incelemektedir. Yüz ifadesi ve canavarlaştırılmış görünümü, kapitalizmin irrasyonel, açgözlü ve çıkar odaklı bir güç olarak eleştirildiğine işaret etmektedir. Ancak doğrudan Osmanlı ve Alman ekonomilerini aktif olarak "sömüren" bir aktör şeklinde sunulduğu söylenemez; daha çok bağımsız ve doyumsuz bir mekanizma gibi kurgulanmaktadır.

Önde, fesli ve aşırı kilolu bir adam diz çökmüş, boş cebini göstererek çaresizliğini ifade etmektedir. Göğsündeki ay-yıldız sembolü, bu figürün Osmanlı İmparatorluğu'nu temsil ettiğini açıkça göstermektedir. Arka planda ise Prusya askeri üniformaları giymiş adamlar yer almakta, bunlardan biri "Pleite" (İflas) yazılı bir kâğıt tutmaktadır. Bu sahne, doğrudan Almanya'nın genel bir ekonomik çöküşünü değil, Osmanlı'ya yapılan yatırımların başarısızlığı nedeniyle Almanya'nın beklentilerinin boşa çıkmasını ve mali kayıplar yaşamasını ima etmektedir. Karikatür bu yönüyle, Osmanlı'nın ekonomik zayıflığının sadece kendisi için değil, onunla ekonomik bağları olan güçler için de olumsuz sonuçlar doğurduğunu mizahi bir dille yansıtmaktadır.

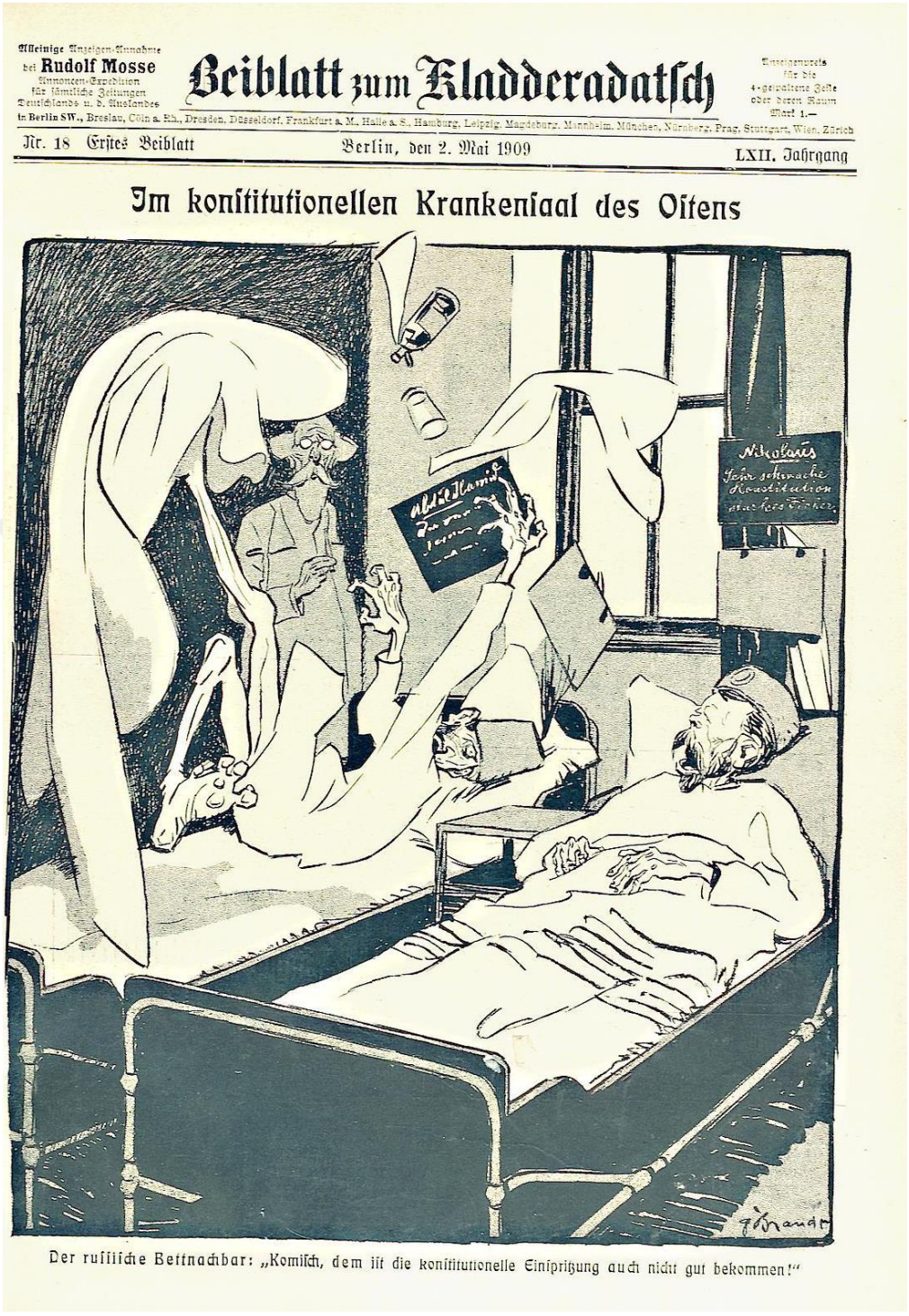
Karikatürün alt kısmındaki yazıdaysa *"Himmelherrgottsakrament! Ihr Lumpen seid ja pleite – nun sind Kapital und Zinsen verloren!"* (Lanet olsun! Siz serseriler tamamen iflas etmişsiniz – artık sermaye ve faizler kayboldu!) şeklinde ironik bir ifadeyle durumu özetlemektedir. Bu söz, Osmanlı'nın ekonomik başarısızlığını eleştirirken, Alman sermayesinin Osmanlı'ya yaptığı yatırımlardan doğan kayıpları da alaya almaktadır. Osmanlı'nın Alman sermayesiyle modernleşmeye çalışmakta olduğu ancak bunda başarısız kaldığı ima edilmektedir.

Bu karikatür, dönemin Batı kamuoyunda yaygın olan Doğu algılarına göndermeler yaparak Osmanlı'yı ekonomik sıkıntılarla mücadele eden bir devlet olarak resmetmektedir. Şişman ve çaresiz figür aracılığıyla, Osmanlı'nın mali kırılganlığı vurgulanmakta, özellikle de Batı finansal desteğine bağımlı bir yapı içerisinde olduğu ima edilmektedir. Ancak burada mizahi unsur, yalnızca Osmanlı'nın yaşadığı ekonomik zorluklarda değil, aynı zamanda bu durumun Almanya gibi Osmanlı'ya yatırım yapan

devletler açısından da beklenmedik olumsuz sonuçlar doğurmasında yatmaktadır. Mizah teorileri açısından bakıldığında, Uyumsuzluk Kuramı çerçevesinde, Osmanlı'nın modernleşme ve mali güçlenme çabalarının, dış desteklere rağmen beklenen başarıyı sağlayamaması ironik bir durum olarak sunulmaktadır. Bu temsilde, doğrudan bir yönetme aczi veya geri kalmışlık vurgusundan ziyade, Osmanlı'nın mali bağımlılığının ve reform girişimlerinin Batı gözünden nasıl algılandığına dair eleştirel bir bakış söz konusudur.

Bağdat Demiryolu, Abdülhamid ve Jön Türkler döneminde Osmanlı'nın en önemli modernleşme projelerinden biri olarak kabul edilmekteyken, Alman sermayesiyle yürütülen bu yatırım, Osmanlı'nın ağır borç yükü ve ekonomik kırılganlığı nedeniyle istenen başarıya ulaşamamış, süreç içerisinde Batı sermayesinin önceliklerinin belirleyici olduğu bir yapıya evrilmiştir. Karikatürde, Osmanlı'nın mali başarısızlığı ve bu durumun Almanya üzerindeki etkisi mizahi bir üslupla ele alınmakta, Almanya'nın Osmanlı ile olan ekonomik ilişkilerinin doğurduğu hayal kırıklığı yansıtılmaktadır. Bu bağlamda Osmanlı, tam anlamıyla bağımsız bir aktör yerine, ekonomik açıdan Batılı güçlerin etkisine açık bir yapı olarak tasvir edilmektedir. Kapitalizmin maymun figürü üzerinden temsil edilmesi ise, sistemin doyumsuz ve denetimsiz doğasına yönelik bir eleştiriyi ifade etmekte, ekonomik sistemin hem Osmanlı hem de diğer aktörler üzerindeki olumsuz etkilerini vurgulayan bir anlatı sunmaktadır.

Sonuç olarak, bu karikatür Osmanlı'nın ekonomik ve politik yetersizliğini vurgulamakta ve Batı sermayesinin Osmanlı'yı kendi çıkarları doğrultusunda nasıl yönlendirmekte olduğunu gözler önüne sermektedir. Oryantalist anlatının bir örneği olarak, Osmanlı bir kez daha Batı'nın finansal desteği olmadan modernleşemeyen, irrasyonel ve başarısız bir imparatorluk olarak tasvir edilmektedir. Aynı zamanda, kapitalizmin kâr odaklı yapısıyla hem Batı hem de Doğu ekonomilerini çıkmaza sürüklemekte olduğu eleştirilmekte ve Batı'nın Osmanlı üzerindeki ekonomik politikalarının kendi çıkarlarına da zarar vermekte olduğu ima edilmektedir. Böylece, karikatür yalnızca Osmanlı'yı değil Alman ekonomik sistemini ve emperyal politikalarını da mizahi bir dille eleştiren bir hiciv örneği olarak öne çıkmaktadır.



Görsel 24: “Im Konstitutionellen Krankensaal Des Ostens” (Doğu’nun Anayasal Hastane Koğuşunda) Başlıklı Karikatür

Kaynak: *Beiblatt zum Kladderadatsch*, 1909.

2 Mayıs 1909 tarihinde *Beiblatt zum Kladderadatsch* dergisinde yayımlanan “Im konstitutionellen Krankensaal des Ostens” (Doğu’nun Anayasal Hastane Koğuşunda)

başlıklı karikatür, Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasal ve ekonomik zayıflığını "Hasta Adam" metaforu çerçevesinde hicvetmekte ve bu bağlamda keskin bir tasvir sunmaktadır. Karikatürde, II. Abdülhamid ve Rus Çarı II. Nikolay hasta yataklarında güçsüz, çaresiz ve iyileşememekte olan hastalar olarak resmedilmektedir. Bu görselleştirme, Osmanlı ve Çarlık Rusya'sının anayasal reformlarla kendilerini yenileme çabalarının başarısızlıkla sonuçlanmakta olduğunu vurgulamakta ve her iki devletin Batı'nın siyasal normlarını benimseyerek ayakta kalamayacağına dair oryantalist bir söylemi pekiştirmektedir.

Karikatür on dokuzuncu yüzyıldan beri Avrupa siyasetinde Osmanlı İmparatorluğu için yaygın bir şekilde kullanılmakta olan "Hasta Adam" metaforunu doğrudan doğruya devralmaktadır. II. Abdülhamid, yatağında hareketsiz bir şekilde yatmakta ve yeni anayasal düzenin ona şifa sunmak yerine durumunu daha da kötüleştirmekte olduğu ima edilmektedir. Bu figür, 1908 Jön Türk Devrimi ile anayasal monarşiye geçişin Osmanlı'yı canlandırmak yerine istikrarsızlaştırmakta olduğu mesajını iletmektedir. Benzer bir şekilde, Çarlık Rusya'sı da 1905 Devrimi sonrası ilan edilen anayasal düzenin otokratik rejimi güçlendirmek yerine zayıflatmakta olduğu bir süreçten geçmektedir. II. Nikolay'ın yatakta can çekişmekte olduğu tasviri, reformların Rusya'yı iyileştirmekten çok hastalığını ağırlaştırmakta olduğuna işaret etmektedir. Bu bağlamda karikatür, anayasal reformların Osmanlı ve Çarlık Rusya gibi devletlerde beklenen etkileri yaratamadığına dair bir algıyı yansıtarak, bu reform girişimlerinin Batılı anayasal modellerle tam anlamıyla örtüşmediği izlenimini vermektedir. Batılı bakış açısına göre, bu reformlar Doğunun irrasyonel yönetim anlayışı nedeniyle başarısızlığa mahkûm bulunmakta ve karikatür, Batı'nın Osmanlı üzerindeki "medenileştirme misyonunu" meşrulaştırmakta olan bir anlatıyı güçlendirmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomik kırılganlığı ve mali bağımlılığı, karikatürlerin temel odak noktalarından birini oluşturmaktadır. On dokuzuncu yüzyıldan itibaren Batı'dan alınan yüksek miktarda dış borçlar nedeniyle mali dengeleri bozulan Osmanlı, borçların sürdürülemez hale gelmesi üzerine 1881 yılında kurulan Düyun-u Umumiye İdaresi yoluyla Avrupa devletlerinin mali denetimi altına girmiştir. Bu durum, Osmanlı'nın ekonomik sorunlarının bir sonucu olarak ortaya çıkmış, dış müdahaleyi kaçınılmaz kılmıştır. Karikatürde II. Abdülhamid'in hasta yatağında tasvir edilmesi, anayasal düzen değişikliğine rağmen ekonomik krizlerin devam ettiğini ve çözüm bulunamadığını ima etmektedir. Osmanlı'nın modernleşme çabaları, ekonomik

bağımsızlıktan yoksun bir biçimde Batı'nın modellerine yaklaşmaya çalışmak olarak resmedilmiş; ancak bu reformların mali açıdan beklenen iyileşmeyi getirmediği algısı öne çıkarılmıştır. Bu bağlamda karikatür, Osmanlı'nın kendi iç dinamikleriyle kalıcı bir toparlanma sağlayamadığı, dış yardımlar ve müdahaleler olmadan mevcut problemlerini aşamayacağı yönündeki bir Batılı algının yansıması olarak değerlendirilebilir.

Karikatür, mizahın üstünlük kuramı çerçevesinde Osmanlı ve Rusya'daki anayasal reformların beklenen iyileştirici etkiler yaratamadığına dair bir algıyı gülünçleştirerek sunmaktadır. Hasta figürler aracılığıyla, reform süreçlerinin bu toplumlarda Batı'daki gibi istikrar sağlamadığı, aksine mevcut krizleri derinleştirdiği ima edilmektedir. Osmanlı İmparatorluğu, pasif ve edilgen bir figür olarak tasvir edilirken, Çarlık Rusya daha kaotik ve agresif bir tablo çizmektedir. Burada eleştirilen durum, Doğu toplumlarının, kendi inisiyatifleriyle girişilen anayasal reform süreçlerinde, Batılı siyasal modellerle tam bir uyum sağlayamamış olmalarıdır. Mizahi unsur, modernleşme çabalarının zorluğuna ve bu süreçlerin istenen başarıyı getirmemesine dikkat çekmekte; bu durum ise Batı'nın siyasal ve ekonomik sistemlerine duyulan güvenin dolaylı bir şekilde vurgulanmasına hizmet etmektedir.

Bu bağlamda karikatür, modernleşmenin evrensel ve tek yönlü bir süreç olmadığına, her toplumun kendi tarihsel, sosyal ve kültürel koşulları içinde farklı biçimlerde deneyimlediğine dair dolaylı bir ima da taşımaktadır.

Sonuç olarak, karikatür, Osmanlı ve Çarlık Rusya'nın anayasal reform çabalarının beklenen başarıyı sağlayamadığını ve her iki imparatorluğun siyasal zayıflama sürecine girdiği algısını yansıtmaktadır. Osmanlı için bu durum, yalnızca siyasal bir dönüşüm çabası değil, aynı zamanda ekonomik bağımlılığın ve dış destekli modernleşme girişimlerinin bir parçası olarak sunulmuştur. Karikatürde "Hasta Adam" metaforu, reformların beklenen iyileştirici etkiler yaratmadığına ve mevcut sorunların devam ettiğine dair bir görsel dil işlevi görmektedir. Mizahi anlatım, Osmanlı ve Rusya'nın Batı normlarını uygulamaya çalışırken karşılaştıkları zorlukları vurgulamakta; bu süreçlerin beklenen istikrarı sağlamadığına dikkat çekmektedir. Böylece karikatür, Doğu toplumlarının anayasal reform deneyimlerine dair dönemin Batı merkezli eleştirel bakış açısını mizahi bir çerçevede yansıtmaktadır.



Görsel 25: "Exmittiert" (Dışlanmış) Başlıklı Karikatür

Kaynak: *Simplicissimus*, 1912

25 Kasım 1912 tarihinde *Simplicissimus* dergisinde yayımlanmış olan "Exmittiert" (Dışlanmış) başlıklı karikatür, Osmanlı İmparatorluğu'nun Balkan Savaşları'ndaki yenilgisini ve Avrupa'dan tamamen dışlanmasını oryantalist bir bakış açısıyla yorumlamaktadır. Karikatürde, Osmanlı'yı temsil eden geleneksel kıyafetli bir figürün, üzerinde hilal bulunan bir arabayı hızla geri çektiği betimlenmektedir. Arka planda tasvir edilen harabeye dönmüş şehir manzaraları ve yanan binalar, imparatorluğun çöküş sürecini görsel bir dramatizasyon aracılığıyla sunmakta; böylece, Osmanlı'nın gerileme algısının okuyucuya güçlü bir görsel dil ile aktarılmasına hizmet etmektedir. Bu tasvir, Osmanlı'nın Avrupa'daki varlığını sona erdiren bir yenilgiyi hicivsel bir dille betimlemekte ve Batı'nın üstünlük algısını pekiştirmektedir.

Karikatür, 1912 yılında başlayan Balkan Savaşları'nı tarihsel bağlamda ele almaktadır. Bu savaşlar, Osmanlı'nın Avrupa'daki son büyük topraklarını kaybettiği ve ciddi yenilgiler yaşadığı bir dönemi temsil etmektedir. "Dışlanmış" ifadesi, Osmanlı'nın Avrupa'dan geri çekildiğini ve bu coğrafyada etkisini kaybetmekte olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Karikatürün alt kısmında yer alan "Mohammed führt den Halbmond wieder heim nach Asien." (Muhammed hilali tekrar Asya'daki evine götürüyor) ifadesi ise, Osmanlı'nın Avrupa'daki mevcudiyetinin kalıcı olmadığına ve imparatorluğun Asya kökenli bir güç olarak görülmesi gerektiğine dair bir algıyı yansıtmaktadır. Bu yaklaşım, Osmanlı'nın Batı uygarlığıyla özdeşleştirilemeyeceği ve doğal yerinin Asya coğrafyası olduğu yönündeki dönemin yaygın Batılı perspektifini ifade etmektedir. Bu anlatım, doğrudan ideolojik bir yargıdan çok, coğrafi-siyasi sınırların yeniden tanımlandığı bir algı çerçevesinde değerlendirilebilir.

Oryantalist perspektiften bakıldığında karikatürde Osmanlı'yı irrasyonel, güçsüz ve yönetim kapasitesini yitirmiş bir imparatorluk olarak tasvir etmekte belirleyici bir rol oynamaktadır. Figürün arabanın kontrolünü sağlayamaması, Osmanlı'nın çöküşünü durduramayan bir aktör olduğunu ima etmekte ve bu durum, Batı'nın modern, rasyonel ve ilerici olduğu anlatısıyla tezat oluşturmaktadır. Hilalin taşınması, Osmanlı'nın İslam kimliğinin Avrupa'da kalıcı bir yer edinemeyeceği ve nihayetinde Doğuya dönmek zorunda olduğu yönündeki oryantalist anlatıyı desteklemektedir. Bu tasvir, Osmanlı'nın Avrupa'daki varlığının bir hata olduğu ve tarihin doğal akışı içinde Asya'ya geri çekilmesi gerektiği mesajını iletmekte, Batı'nın jeopolitik ve kültürel üstünlüğünü meşrulaştırmaktadır.

Karikatürdeki mizah, Osmanlı'nın düşüşünü gülünç bir durum olarak sunmakta ve üstünlük kuramı çerçevesinde Batı'nın zaferini bir eğlence unsuru haline getirmektedir. Arabayı kontrol edememekte olan figür, Osmanlı'nın kendisini modernleştiremeyen ve Batı normlarına uyum sağlayamayan bir devlet olduğunu hicvetmekte, bu başarısızlık Batı okuyucusu için alay konusu yapılmaktadır. Mizahi unsur, Osmanlı'nın çöküşünün kaçınılmazlığı ve bu süreçteki acizliğiyle beslenmekte, Batı'nın siyasal ve askeri üstünlüğünü pekiştiren bir propaganda aracı olarak işlev görmektedir. Aynı zamanda, karikatürün ironik tonu, Osmanlı'nın Avrupa'dan dışlanmasını bir "doğal geri dönüş" olarak sunmakta ve bu dışlanmayı gülünç bir yenilgiyle özdeşleştirmektedir.

Sonuç olarak, “Dışlanmış” karikatürü, Osmanlı’nın Balkan Savaşları’ndaki yenilgisini alaycı bir dille tasvir etmekte ve Doğunun Avrupa’da kök salamayan bir varlık olarak Asya’ya geri çekilmek zorunda olduğunu vurgulamaktadır. Osmanlı’nın modernleşme çabalarının başarısız olduğu ve Batı medeniyetinin gerisinde kalmaya mahkûm bulunduğu mesajı, Batı’nın Osmanlı üzerindeki üstünlüğünü haklı çıkaran bir anlatıyla sunulmaktadır. *Simplicissimus* gibi Alman mizah dergilerinde sıkça rastlanmakta olan bu tür oryantalist imgeler, Osmanlı’nın Batı karşısındaki güçsüzlüğünü ve çöküşünü ele alan yaygın bir söylemin parçasıdır. Karikatür, Osmanlı’nın geri çekilişini yalnızca askeri bir yenilgi olarak değil, aynı zamanda Batı’nın jeopolitik ve kültürel hegemonyasının bir kanıtı olarak resmetmekte, Doğunun Batı karşısında tarihsel bir yenilgiye mahkûm olduğu düşüncesini pekiştirmektedir.



Görsel 26: “Die Türkei bei der Einweihung des Haager Friedenspalastes” (Türkiye, Lahey Barış Sarayı'nın açılışında) Başlıklı Bu Karikatür

Kaynak: Jugend, 1912

“Die Türkei bei der Einweihung des Haager Friedenspalastes” (Türkiye, Lahey Barış Sarayı'nın açılışında.) başlıklı bu karikatür, 9 Haziran 1912 tarihinde *Jugend* dergisinde yayımlanmıştır. Karikatür, Osmanlı’nın “Hasta Adam” olarak betimlenmesini daha da ileri götürerek, bedensel olarak tamamen sakatlanmış, bacakları ve kolları kesilmiş bir figür üzerinden Osmanlı’nın artık kendi kaderini tayin edemeyecek hâle geldiğini ima etmektedir.

Görselde, ampütasyon geçirmiş bir Osmanlı figürü, bir hizmetkâr tarafından itilerek bir el arabasında taşınmaktadır. Bu figür, Osmanlı’nın Balkanlar ve Kuzey Afrika’daki toprak kayıplarına ve askeri zayıflığına gönderme yapıyor gibi görünmektedir. Arkada yer alan bina ise Lahey Barış Sarayı olup, Osmanlı’nın uluslararası diplomasi sahnesinde artık etkin bir güç olmaktan çok, Batılı devletlerin insafına kalmış bir aktör hâline geldiği algısını pekiştirmektedir. Osmanlı’nın uluslararası alandaki konumu, fiilen hareket edemeyen bir varlık olarak resmedilirken, arka plandaki bayraklarla süslenmiş Batı dünyası, güçlü ve ilerici bir karşıtlık oluşturacak şekilde tasvir edilmiştir.

Karikatürün altında yer alan “Da der Türke wegen der vielen Amputationen sehr mangelhaft bewegungsfähig ist, so haben ihm die Großmächte für die von werktätiger christlischer Liebe veranstaltete Jubelfeier einen Dienstmann zu Verfügung gestellt.” (Türk, çok sayıda ampütasyon nedeniyle son derece hareket kabiliyeti kısıtlı bir durumda olduğundan, büyük güçler ona, hayırsever Hristiyan sevgisiyle düzenlenen kutlama için bir hizmetkâr tahsis etti.) ifadesi, bu mizahi anlatıyı desteklemektedir. Osmanlı’nın siyasi ve askerî olarak parçalanmış hâli, Batılı güçlerin “yardım ettiği” bir figür olarak sunularak, imparatorluğun artık kendi başına varlık gösteremediği ve ancak Batılıların yönlendirmesiyle hareket edebileceği algısını yaratmaktadır. “Hristiyan sevgisi” vurgusu ise, Batı’nın Osmanlı üzerindeki hegemonik pozisyonunu ahlaki bir çerçevede sunarak, Avrupa’nın Osmanlı üzerindeki siyasi nüfuzunu meşrulaştırmaya yönelik bir söylem oluşturmaktadır.

Bu karikatür, Osmanlı’nın giderek daha fazla Avrupa etkisine bağımlı hâle geldiği fikrini mizah yoluyla pekiştirirken, Batı’nın üstünlüğünü ve Osmanlı’nın “medenileştirilmesi” gerektiği yönündeki oryantalist söylemleri de görselleştirmektedir. Osmanlı’nın kendine yetemeyen bir devlet olarak sunulması, dönemin emperyalist söylemlerinde Doğu toplumlarının geri kalmış ve yardıma muhtaç olarak tasvir edilmesi yoluyla Batı müdahalesinin meşrulaştırılmaya çalışıldığı algısına paralel bir anlatı üretmektedir.

Böylece Osmanlı, uluslararası arenada bağımsız bir siyasi aktör değil, Batı'nın yönlendirmesiyle varlık gösterebilen edilgen bir figür olarak temsil edilmektedir.

Bu genel analizlerin ardından, çalışmada incelenen karikatürlerin tematik sınıflandırılması ve görsel unsurların sistematik bir şekilde ortaya konulması amacıyla, "Hasta Adam" temasına odaklanan karikatürlere ilişkin alt tema ve kodlamalar aşağıda tablo hâlinde sunulmaktadır.

Araştırmada incelenen karikatürlerden 216 karikatürden 26'sının Hasta Adam olarak bilinen Osmanlı Devleti'nin çöküşünü yansıttığı belirlenmiştir. İncelenen 26 karikatüre ilişkin alt tema ve kodlar Tablo 3'te verilmiştir.

Alt Tema	Kod	Frekans
Doğu'yu Temsil Eden Semboller	Cami/Minare/Kubbe	3
	Hindi	1
	Altın Boynuz (Haliç)	2
	Ayyıldız	6
	Fes	13
Devletler	Romanya	1
	Sırbistan	3
	Balkan Birliği	3
	İtilaf Devletleri	4
	Osmanlı	12
	Bulgaristan	2
	Yunanistan	2
	Avusturya	2
	İtalya	1
	Fransa	2
	İngiltere	4
	Almanya	3
	Rusya	3
Olaylar	Tunus-Mısır-Trablusgarb'ın alınması	1
	Osmanlı'nın yenilgiye uğraması	13
	Borç almak	3
	Balkan Savaşı	1
	Avrupa Karnavalı'nda Hasta Adam	1

Tablo 3: Alman Karikatürlerinde Hasta Adam Temasına İlişkin Bulgular

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Bu 26 karikatürdeki semboller, "Doğu'yu Temsil Eden Semboller", "Devletler" ve "Olaylar" olmak üzere 3 alt temada incelenmiştir. Diğer karikatürlerde olduğu gibi bu tema altında incelenen karikatürlerde de "Doğu'yu Temsil Eden Semboller" alt temasında en sık kullanılan "Fes" sembolü olmuştur. Onu sırasıyla "Ayyıldız", ve

“Cami/Minare/Kubbe” sembolleri takip etmektedir. Diğer temalarda belirlenen “Doğu’yu Temsil Eden Semboller” alt temasındaki kodlardan farklı olarak Hasta Adam teması “Doğu’yu Temsil Eden Semboller” alt temasında “Altın Boynuz” ve “Hindi” sembollerine rastlanmıştır.

İncelenen 26 karikatürde “Devletler” alt temasında en sık “Osmanlı”nın resmedildiği ve onu sırasıyla “İtilaf Devletleri”, “İngiltere”, “Almanya”, “Rusya”, “Balkan Birliği”, “Sırbistan”, “Fransa”, “Avusturya”, “Yunanistan”, “Bulgaristan”, “Romanya” ve “İtalya” devletlerinin takip ettiği tespit edilmiştir.

İncelenen 26 karikatürde “Olaylar” alt temasında sıklıkla “Osmanlı’nın yenilgiye uğraması” resmedilmiştir. Onu sırasıyla “Osmanlı’nın borçlanması”, “Tunus-Mısır-Trablusgarb'ın alınması”, “Balkan Savaşı” ve “Avrupa Karnavalı’nda Hasta Adam” sembollerinin takip ettiği belirlenmiştir.

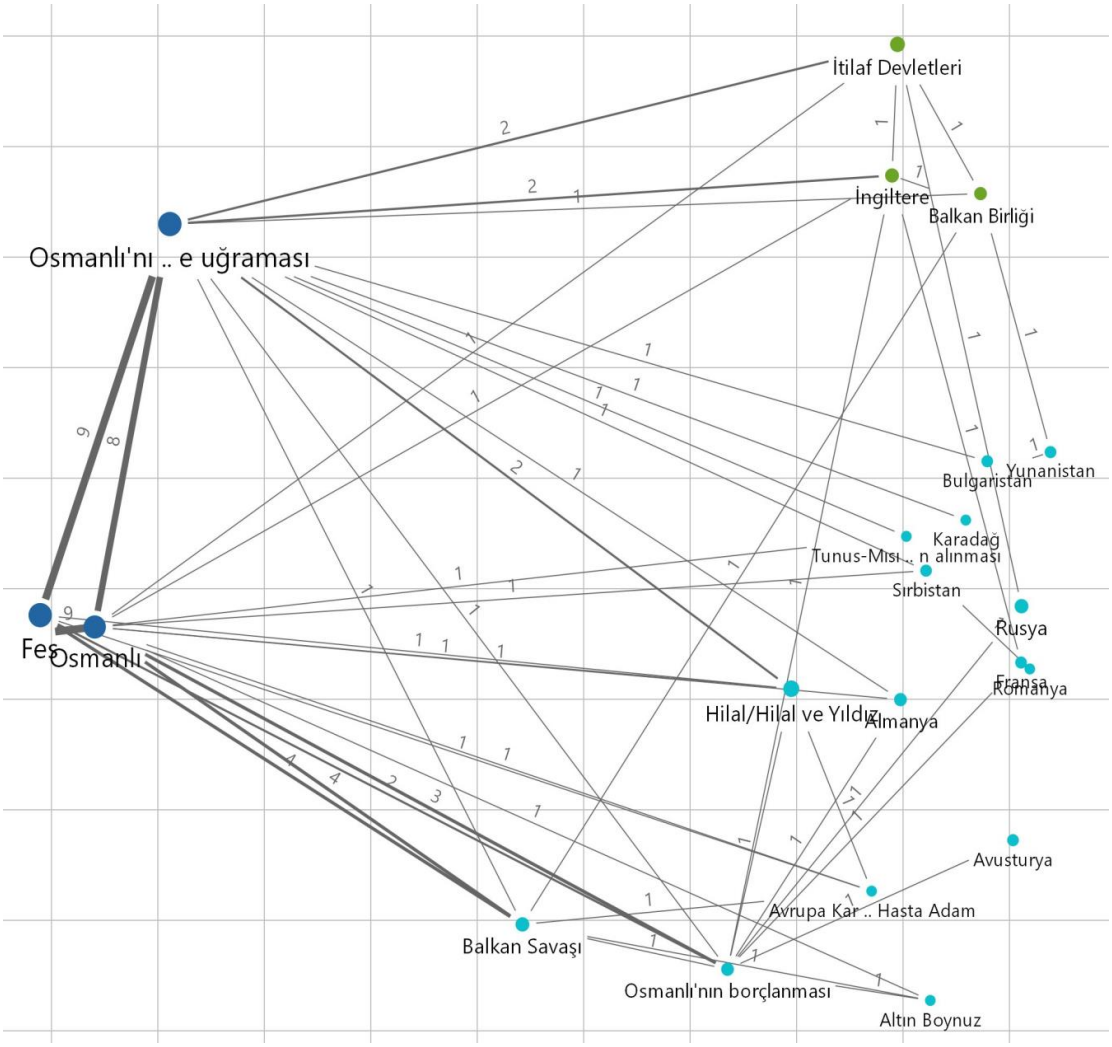


Şekil 6: Alman karikatürlerinde Hasta Adam Temasına İlişkin Kod Bulutu

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Şekil 6 incelendiğinde Alman karikatüründe Hasta Adam teması altında belirlenen 23 kod için kod bulutu oluşturulmuş ve en sık kullanılan kodların “Osmanlı’nın yenilgiye uğraması”, “Osmanlı”, “Fes”, “Ayyıldız” ve “İtilaf Devletleri” olduğu belirlenmiştir. Hasta Adam teması altında genellikle Osmanlı’nın Birinci Balkan Savaşı’nda uğradığı yenilgi ve kaybettiği topraklar resmedilmiştir. Burada Osmanlı Devleti, hasta bir adam olarak temsil edilmiştir.

Araştırmada Hasta Adam temasına ilişkin oluşturulan kod haritası Şekil 7’de verilmiştir.



Şekil 7: Alman Karikatürlerinde Hasta Adam Temasına İlişkin Kod Haritası

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Şekil 7 incelendiğinde Hasta Adam temasında belirlenen kodlardan "Osmanlı'nın yenilgiye uğraması" ile "Fes", "Osmanlı'nın yenilgiye uğraması" ile "Osmanlı" kodları arasında yüksek düzeyde ilişki olduğu belirlenmiştir. "Fes" ile "Balkan Savaşı", "Osmanlı" ile "Balkan Savaşı", "Osmanlı" ile "Osmanlı'nın borçlanması" kodları arasında orta düzeyde bir ilişki olduğu belirlenmiştir. Diğer kodlar arasında daha düşük düzeyde ilişki olduğu tespit edilmiştir.

Bu bölümde Osmanlı İmparatorluğu'nun "Boğaz'daki hasta adam" olarak tasvirinin on dokuzuncu yüzyılın sonları ve yirminci yüzyılın başlarında Batı basınında derin kökleri olan bir anlatıyı temsil etmekte olduğunu ortaya koymaktadır. Özellikle Alman mizah dergileri, bu imajın pekiştirilmesinde merkezi bir rol oynamakta ve Osmanlı

İmparatorluğu'nu gerilemekte olan ve yetkisiz bir güç olarak sahnelemekte önemli bir katkı sunmaktadır.

Analiz edilen karikatürler, yalnızca Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi ve askeri zayıflıklarının vurgulanmakta olduğunu değil, aynı zamanda Doğunun "yetersizliğini" öne çıkarmak için oryantalist stereotiplerin bilinçli bir şekilde kullanılmakta olduğunu göstermektedir. Fes, hilal ya da geleneksel Osmanlı kıyafetleri gibi semboller, Osmanlı İmparatorluğu'nu yabancı ve geri kalmış olarak resmetmek amacıyla hedefli bir şekilde kullanılmaktadır. Buna karşılık, özellikle Avrupa büyük güçleri gibi Batılı devletler, düzen ve kontrolün aktörleri olarak sahneye konulmaktadır.

Bu çalışmanın bir diğer önemli bulgusu, mizahın üstünlük teorisi ve uyumsuzluk teorisi gibi üslup araçlarının sistematik bir şekilde uygulanmakta olduğudur; bu araçlar, Osmanlı İmparatorluğu'nu güçsüz, zayıf ve kendi kaderini tayin edemeyen bir varlık olarak tasvir etmektedir. "Yeni statüko" ya da "Dışlanmış" gibi karikatürler, Osmanlı İmparatorluğu'nun çaresiz, yaralı ya da hatta uzuvları kesilmiş bir figür olarak görsel tasvirinin net bir mesaj iletmekte olduğunu göstermektedir.

Özellikle dikkat çekici olan nokta, bu karikatürlerde Osmanlı İmparatorluğu'nun aktif bir siyasi aktör olarak değil, manipülasyona açık bir nesne olarak resmedilmekte oluşudur; bu nesne, Batı dünyasının kararlarına tabi kılınmaktadır. Bu tasvirler, yalnızca mevcut sömürgeci söylemleri güçlendirmekle yetinmemekte, aynı zamanda Avrupa'nın Osmanlı İmparatorluğu'nun işlerine müdahalesini meşrulaştırmakta bir gerekçe olarak da hizmet vermektedir.

Özetle, Alman mizah dergilerindeki karikatürlerin, yalnızca o dönemin siyasi gelişmelerinin bir yansıması olmadığı, aynı zamanda propaganda amacıyla stratejik araçlar olarak işlev görmekte olduğu söylenebilmektedir. Bu karikatürler, Batı'nın üstünlük algısını destekleyen çarpıtılmış bir Osmanlı imajı yaratmakta ve Avrupa'nın yayılmacı politikaları ile nüfuzunun meşruiyetini pekiştirmektedir. Çalışma, böylece görsel medyanın siyasi anlatıların inşa edilmesinde ve kökleştirilmesinde belirleyici bir rol oynamakta olduğunu ortaya koymakta ve "Boğaz'daki hasta adam" imgesinin tarihsel bellekte bugüne dek etkisini sürdürmekte olduğunu göstermektedir.

3.6 Alman Karikatürlerinde Savaşlar

Bu bölüm içerisinde yirminci yüzyılın başlangıcı, çeşitli Avrupa güçlerinin geniş kapsamlı etkileri Osmanlı İmparatorluğu üzerinde hissedilen çatışmalar ve ayrıca jeopolitik değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Bu dönemde, mizah dergileri kamuoyu oluşturma açısından önemli bir rol oynamaktadır. Özellikle *Simplicissimus* ve *Kladderadatsch* gibi Alman mizah dergileri, savaş durumundaki çekişmeleri keskin bir ironi ve siyasi yorumlarla resmetmektedir. Bu tasvirler, yalnızca savaşlara dair dönemin algılarını değil, aynı zamanda Almanya'nın Osmanlı İmparatorluğu ve onun düşmanlarına yönelik bakış açısını da ortaya koymaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu ile çeşitli Avrupa güçleri arasındaki savaşları konu alan bu bölümdeki karikatürler analiz edilmektedir. Özel bir odak noktası, 1912-1913 Balkan Savaşları ve 1915-1916 Çanakkale Savaşı olup, bu olaylar Alman mizah dergilerinde farklı biçimlerde tasvir edilmektedir.

Bu bölüm, hicvi kullanarak savaş iletişiminin ve onun Alman-Osmanlı ilişkileri bağlamındaki ideolojik öneminin bir araştırmasını sunmaktadır.

3.6.1. Alman Karikatürlerinde Balkan Savaşları

Balkan Savaşları (1912–1913), Osmanlı İmparatorluğu ve Güneydoğu Avrupa'nın siyasi yeniden yapılanması açısından önemli bir dönüm noktası olarak değerlendirilmiştir. Bu çalkantılı dönemde, Osmanlı İmparatorluğu gerçekten de siyasi ve askerî açıdan zayıflamakta olan bir büyük güç konumundaydı; bu durum, yalnızca bir algı değil, dönemin siyasi gerçekliği olarak kabul edilmekteydi. Buna karşılık Balkan devletleri, güçlenmekte olan yeni jeopolitik aktörler olarak uluslararası sahnede öne çıkmaktaydı. Bu çatışmaların Avrupa basınındaki temsili ise, büyük ölçüde siyasi çıkarlar ve ideolojik anlatılar doğrultusunda şekillenmişti. Özellikle Alman hiciv basınında, Balkanlardaki gelişmeleri mesafeli ya da ironik bir bakış açısıyla yorumlayan çok sayıda karikatüre yer verilmiştir.

Bu bölümde Alman mizah dergilerinden seçilen ve Balkan Savaşları'nda Osmanlı İmparatorluğu'nun rolünü ele alan karikatürler analiz edilmektedir. Karikatürler, sıklıkla alegorik görsel dünyalara başvurmakta; örneğin, Balkanlardaki güç ilişkilerini gözler önüne seren hayvan metaforları ya da durumun trajikliğini veya absürtlüğünü vurgulamak için edebi alıntılar kullanmaktadır.

Karikatürlerde merkezi bir tema olarak, Avrupa büyük güçlerinin rolü kullanılmaktadır; bu güçler karikatürlerde genellikle pasif gözlemciler olarak resmedilmektedir. Balkanlar kaos ve şiddete gömülürken, bu devletler gelişmeleri yalnızca uzaktan yorumlamakta, aktif bir müdahalede bulunmamaktadır. Bu görsel dil, Avrupa'nın siyasi çekingenliğini eleştirmekte ve bu politikanın uzun vadeli sonuçlarına işaret etmektedir; ki bu sonuçlar nihayetinde Birinci Dünya Savaşı'nda kendini gösterecektir.

Bu karikatürlerin analizi birkaç hedef izlemektedir. İlk olarak, Osmanlı İmparatorluğu'nun ve rakiplerinin görsel olarak nasıl kurgulandığı ve bu süreçte hangi stereotiplerin kullanıldığı araştırılmaktadır. İkinci olarak, karikatürlerin siyasi mesajları nasıl aktardığı ve bir propaganda aracı olarak hangi rolleri oynadığı analiz edilmektedir. Üçüncü olarak, hiciv, oryantalizm ve jeopolitik habercilik arasındaki bağlantı ortaya çıkarılmaktadır. Böylece mizahi tasvirlerin belirli aktörleri meşrulaştırma ya da gayrimeşru kılma yönünde nasıl katkıda bulunduğu gösterilmektedir.

Görsel temsillerin çözümlemesi ile nicel veri analizinin birlikte kullanılması yoluyla, karikatürlerde öne çıkan temel motifler ve söylem yapılandırmaları sistematik olarak incelenmektedir. Bu bağlamda, özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun bir siyasi aktör olarak nasıl temsil edildiği, karikatürlerde güç ilişkilerinin nasıl kurgulandığı ve Balkan Savaşları'nın ileride yaşanacak jeopolitik dönüşümlere nasıl işaret ettiği sorularına odaklanılmaktadır.



Görsel 27: "Der Türke und die Balkanesen" (Türk ve Balkanlılar) Başlıklı Karikatür
Kaynak: Der Wahre Jacob, 1913

25 Ocak 1913 tarihinde Alman mizah dergisi *Der Wahre Jacob*'ta "Der Türke und die Balkanesen" (Türk ve Balkanlılar) başlığıyla yayımlanmış olan karikatür, Balkan Savaşları'nı alegorik bir şekilde tasvir etmektedir. Karikatürde, Osmanlı'yı temsil eden bir adam, üzerinde *"Türkei"* (Türkiye) yazan bir ineği tutmakta iken, çeşitli Balkan halklarını simgeleyen birkaç adam ineği ters yöne çekmeye çalışmaktadır.

Çizimin altındaki metin, "Was du ererbt von deinen Vätern hast, Erwirb es, um es zu besitzen." ("Babanızdan miras aldığınız şeyi, ona gerçekten sahip olabilmek için kazanın.") şeklinde verilmiş olup, Johann Wolfgang von Goethe'nin *Faust* adlı eserinden (I. bölüm, 2. sahne, "Studierzimmer"; Goethe, 1986, s. 32) alınmıştır. Goethe, bu pasajda bireyin yalnızca miras yoluyla elde ettiği şeylerle yetinmemesi gerektiğini; sahip olduğu değerleri aktif bir çaba ile yeniden kazanarak içselleştirmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Karikatürde bu edebi alıntının kullanılmasının birkaç önemli nedeni bulunmaktadır: Birincisi, Balkan Savaşları bağlamında Osmanlı İmparatorluğu'nun uzun süredir sahip olduğu toprakları yalnızca tarihî mirasla değil, etkin bir siyasi ve askerî mücadeleyle koruması gerektiği yönünde alaycı bir mesaj verilmektedir. İkincisi, *Faust*'ta bireysel

çaba vurgusu yapılırken burada bu vurgu kolektif bir ulusal mücadeleye dönüştürülmekte ve Osmanlı'nın "doğal mirası" sayılabilecek topraklara artık fiilen sahip çıkamadığı ima edilmektedir. Ancak karikatür, *Faust*'taki bireyin aktif kazanım ideali ile Osmanlı'nın edilgenliği arasında keskin bir karşıtlık kurmakta ve bu bağlamda Goethe'ye yapılan gönderme, Osmanlı'nın güçsüzlüğünü daha da ironik bir biçimde vurgulamak için kullanılmaktadır.

Bu noktada, mizah dergisi okurlarının *Faust* gibi kült bir eseri tanıyor olmaları varsayılmış ve bu edebi atıf aracılığıyla karikatüre hem kültürel hem de entelektüel bir katman eklenmiştir. Dolayısıyla karikatür, yalnızca siyasi bir hiciv değil, aynı zamanda edebiyat ve siyaset arasındaki etkileşimi yansıtan medyalararası bir anlatı örneği olarak da değerlendirilebilir.

Karikatürde, iğdiş edilmiş ve korkmuş bir şekilde tasvir edilen inek, Osmanlı İmparatorluğu'nun Balkan Savaşları sırasında kaybetmekte olduğu toprakları metaforik olarak temsil etmektedir. Fesli geleneksel kıyafetiyle tanınmakta olan Osmanlı adamı, bir kırbaçla ineği kontrol altında tutmaya çalışmakta, bu da Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa'daki topraklarını koruma yönündeki çaresiz çabalarını simgelemektedir.

İneğin kuyruğundan çekmekte olan figürler, Balkan Savaşları'nda Osmanlı İmparatorluğu'na karşı savaşan Balkan devletlerini (Bulgaristan, Sırbistan, Yunanistan ve Karadağ) temsil etmektedir. Farklı kıyafet tarzları ve saldırgan duruşları hem bireysel çıkar çatışmalarını hem de Osmanlı toprakları üzerinde ortaklaşa yürütülen mücadeleyi görünür kılmaktadır. Bu durum, Balkan Savaşları'ndaki çok uluslu koalisyonun doğasına ironik bir gönderme niteliği taşımaktadır.

Arka planda, bir kule üzerinde yer alan gözlemciler ise muhtemelen Avrupa'nın büyük güçlerini temsil etmekte ve olayları müdahale etmeksizin izlemektedirler. Bu figürler, Balkan Savaşları sırasında Avrupa devletlerinin pasif ve çıkar odaklı tavrını simgelemekte, çatışmalara doğrudan müdahale etmek yerine statükoyu izlemeyi tercih ettiklerini ima etmektedir. Bu pasif gözlemcilik, Birinci Dünya Savaşı'na giden süreçteki uluslararası güç dengesizliğinin erken bir göstergesi olarak da yorumlanabilir.

Sonuç olarak, karikatür yalnızca Osmanlı İmparatorluğu'nun askeri ve siyasi zayıflığını hicvetmekle kalmamakta, aynı zamanda dönemin kültürel, edebi ve jeopolitik kodlarını bir araya getirerek çok katmanlı bir hiciv örneği sunmaktadır. Bu açıdan eser, Batı'nın

Doğu üzerindeki algısal üstünlüğünü pekiştirmekle birlikte, Batılı kamuoyunun Osmanlı çöküşüne yönelik yaklaşımını ve entelektüel ilgisini de görselleştirmektedir.



Görsel 28: "Der Rattenkönig des Balkans" (Balkanların Sıçan Kralı) Başlıklı Karikatür
Kaynak: Der Wahre Jacob, 1913

8 Mart 1913 tarihinde Alman mizah dergisi *Der Wahre Jacob*'ta yayımlanmış olan "Der Rattenkönig des Balkans" (Balkanların Sıçan Kralı) adlı karikatür, Balkan Savaşları sırasındaki jeopolitik duruma dair bir başka eleştirel tasvir sunmaktadır. Çizimin alt kısmında, birbirleriyle mücadele etmekte olan ve Balkan ülkelerini temsil eden birkaç sıçan yer almaktadır (Bulgaristan, Sırbistan, Karadağ, Yunanistan, Romanya, Arnavutluk ve Türkiye). Üst kısımda ise altı Avrupa büyük gücünün temsilcileri Almanya, Avusturya-Macaristan, Rusya, Fransa, Büyük Britanya ve İtalya olayları güvenli bir mesafeden izlemekte, ancak müdahale etmemekte ve sadece izlemekle yetinmektedirler.

Sıçanların Balkan devletleri ve Osmanlı İmparatorluğu için bir metafor olarak kullanılması, son derece küçümseyici bir tasvir ortaya koymaktadır. Karikatürün görsel dilinde Balkanlar, kaosun ve iç yıkımın hâkim olduğu bir bölge olarak gösterilmekte ve

ülkeler birbirlerini yok etmekteymiş gibi resmedilmektedir. Özellikle üzerinde "Türkei" (Türkiye) yazısı bulunan ve kırmızı bir fes takmış olan sıçan, kavganın ortasında yer almakta ve üzerinde kanlı yaralar taşımaktadır; bu durum, Osmanlı İmparatorluğu'nun zayıflamakta olduğunu açıkça vurgulamaktadır. Bu tasvir, daha önce analiz edilen 25 Ocak 1913 tarihli "Türk ve Balkanlılar" karikatürü ile bir paralellik göstermektedir; söz konusu karikatürde Türkiye, çeşitli Balkan devletleri tarafından sıkıştırılan ve zayıflamış bir figür olarak sunulmaktayken, burada Osmanlı İmparatorluğu Balkanlar içindeki içsel bir güç mücadelesinin bir parçası olarak tasvir edilmektedir.

Karikatürün üst kısmındaki Avrupalı gözlemciler, Balkanlardaki gelişmeleri ilgiyle ancak çekimser bir şekilde takip etmekte olan büyük güçleri temsil etmektedir. Karikatürün altındaki ifade, *"Gebt Obacht, die Biester fressen sich noch bis auf die Schwänze auf!"* (Dikkat edin, bu yaratıklar kuyruklarına kadar birbirlerini yiyip bitirecek!) şeklinde verilmekte ve bu da Balkanlardaki çatışmanın kontrolden çıkabileceği ve belki de daha büyük Avrupa güçlerini içine çekebileceği yönünde bir uyarı olarak yorumlanabilmektedir. Bu değerlendirme de sonunda Birinci Dünya Savaşı'na yönelik bir öngörü olarak da göz önünde bulundurulun bilinmektedir.

"Türk ve Balkanlılar" karikatüründe olduğu gibi, bu karikatürde de Osmanlı İmparatorluğu, Balkan devletleri ile Avrupa'nın büyük güçleri arasındaki jeopolitik gerilimler içinde sıkışmış, zayıflamakta olan bir güç olarak karikatüre edilmektedir. İlk karikatürde tartışılan bir av olarak tasvir edilmekteyken, burada hem dış düşmanları hem de iç çatışmaları içeren vahşi bir hayatta kalma mücadelesinin bir parçası olarak sunulmaktadır. Bu tasvir, Edward Said'in "Öteki" teorisinde tanımladığı Oryantalizm mekanizmalarına uymakta olup, Balkanlar kaotik ve kültürsüz bir bölge olarak gösterilmekte ve bu bölgedeki aktörlerin düzen kurma yeteneğinden yoksun olduğu ima edilmektedir. Bu anlatı, Batı'nın üstünlük fantezilerini güçlendirmekte ve Avrupa hâkimiyetini meşrulaştırmaktadır.

Sıçan sembolünün seçimi aynı zamanda politik propagandada bilinen bir insanlıktan çıkarma stratejisi olarak işlev görmektedir. İlk karikatürde inek metaforuyla fark edildiği üzere, Osmanlı toprakları bir yandan bir mülk olarak tasvir edilirken diğer yandan ya bir hayvan ya da burada birbirleriyle savaşan haşereler şeklinde sunulmaktadır. Bu, üstünlük teorisinin mekanizmalarını yansıtmaktadır. Bu teoriye göre mizah, diğer grupları aşağılamak ve ahlaki ya da kültürel bir üstünlük sergilemek için kullanılmaktadır.

Karikatür, Balkanları dış kontrol olmaksızın kendi kendini yok eden medeniyetsiz bir alan olarak resmetmektedir.

Bir diğer önemli husus, Avrupa güçlerinin rolüdür. Bu güçler, çatışmayı güvenli bir mesafeden izleyen pasif gözlemciler olarak görünmektedir. Bu, Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesine kadar birçok büyük gücün izlemekte olduğu müdahalesizlik politikasına bir eleştiri olarak yorumlanabilmektedir. Karikatür burada ironi unsurlarını kullanmakta ve Avrupa güçlerinin davranışlarını hicvetmektedir. "Medeni" uluslar olarak kabul edilmekte olmalarına rağmen, kaosu önlemek için hiçbir şey yapmamaktadırlar. Bu strateji, uyumsuzluk teorisi ile açıklanabilmektedir; bu teoriye göre mizah, beklentiler ile gerçeklik arasındaki çelişkiyle ortaya çıkmakta ve burada Avrupa'nın sözde ahlaki üstünlüğü sorgulanmaktadır.

Araştırma metnimizin ikinci bölümünde vurgulandığı üzere, karikatürler satirik bir söylemin ifadesi olmanın ötesinde, ideolojik etkiler yaratma araçları olarak da işlev görmektedir. Bu karikatür, stereotipik imgeleri hedefli bir şekilde kullanarak politik mesajları pekiştiren propaganda olarak hiciv geleneğine dahil olmaktadır. Tarihsel Alman karikatürlerinin analizinde, bu medyanın düşman imgelerini ve stereotipleri bilinçli bir şekilde yeniden üretmekte olduğu ve politik anlatıları güçlendirmekte olduğu ortaya çıkmaktadır.

Genel olarak bu karikatür "Türk ve Balkanlılar"da gösterilen motiflerin bir devamını sunmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nun zayıf bir güç olarak tasviri, Avrupa'nın çekimserliği ve Balkan Savaşları'nın giderek Avrupa istikrarı için bir tehdide dönüşmekte olan dinamikleridir. Oryantalizm, üstünlük ve uyumsuzluk teorileri ile karikatür ve propaganda arasındaki bağlantının dahil edilmesiyle, bu analiz, düşman imgelerinin görsel inşasına dair daha geniş bir teorik temel kazanmakta ve bu konuyu derinlemesine ele almaktadır.



Görsel 29: "Die drei Balkanmetzger" (Üç Balkan Kasabı) Başlıklı Karikatür

Kaynak: Der Wahre Jacob, 1912

Bu karikatür, 19 Ekim 1912 tarihinde Alman mizah dergisi *Der Wahre Jacob*'ta "Die drei Balkanmetzger" (Üç Balkan Kasabı) başlığıyla yayımlanmış ve Balkan Savaşları bağlamında Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşüne dair satirik bir tasvir sunmaktadır. Karikatür, Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılma sürecini ve Balkan devletlerinin bu

süreçteki aktif rollerini hicivsel bir dille ele almakta; görsel unsurlar, sembolizm, politik mesaj ve mizah teorileri çerçevesinde analiz edilmektedir.

Karikatür, minareleriyle bir Osmanlı şehrinin önünde, ellerinde silahlar bulunan ve Balkan Kasap olarak tasvir edilen üç figürü merkezine almaktadır. Bu figürler, Alman kökenli Sırp Kralı Peter, Karadağ hükümdarı Nikola ve Bulgaristan Çarı Ferdinand ile tasvir edilmiş olup, Birinci Balkan Savaşları'nda Osmanlı İmparatorluğu'na karşı mücadele eden başlıca aktörleri temsil etmektedir. Karikatürün altındaki metinde *„Ganz Europa schreit nach Fleisch! Bei einer allgemeinen Metzelei wird Europa sehr bald genügend versorgt sein."* (Bütün Avrupa et diye haykırıyor! Genel bir katliamda Avrupa çok yakında yeterince doyurulmuş olacak.) şeklinde verilmektedir. Bu ifade, Balkan Savaşları'nı yalnızca bölgesel bir çatışma değil, Avrupa'nın çıkarlarına hizmet eden bir paylaşım süreci olarak ironik bir şekilde sunmakta ve savaşın vahşetini abartılı bir şekilde vurgulamaktadır. Görsel kompozisyon, Osmanlı şehrinin arka planda yer almasıyla coğrafi bağlamı güçlendirmekte ve üzerinde dalgalanan Ay yıldızlı bayrak, hedefin Osmanlı toprakları olduğunu açıkça işaret etmektedir.

Kasap metaforu, Balkan devletlerinin Osmanlı İmparatorluğu'nu kanlı bir şekilde parçalamasına yönelik güçlü bir görsel atıf sunmaktadır. Bu metafor, savaşın acımasız bir "katliam" olarak yürütülmekte olduğunu öne sürmekte ve Osmanlı İmparatorluğu'nu pasif bir kurban olarak konumlandırmaktadır. Üç kasabın farklı duruşları, bu devletlerin savaş sırasındaki rollerini sembolize etmektedir. Sırp kasabın bıçağıyla öne eğilmesi, kurbanı parçalamaya hazır bir agresiflik göstermekte. Karadağlı kasabın geleneksel kıyafeti ve büyük bıçağıyla vahşi bir figür olarak tasvir edilmesi, onun vahşiliğini vurgulamaktadır. Bulgar kasabın mesafeli ancak hâkim duruşu ise, onun bu süreçteki dolaylı ancak etkili rolünü yansıtmakta olduğu görülmektedir. Bu semboller, Balkan devletlerinin Osmanlı topraklarına yönelik hırsını ve şiddet eğilimini dramatize etmektedir.

Karikatür, Balkan Savaşları'nın ilk aşamasında, yani Balkan Birliği'nin (Sırbistan, Bulgaristan, Yunanistan ve Karadağ) Osmanlı İmparatorluğu'na karşı birleştiği ve hızlı toprak kazanımları elde ettiği bir dönemde yayımlanmaktadır. Bu dönem, Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa'daki son büyük topraklarını kaybetmekte olduğu ve "Hasta Adam" imajının Batı medyasında daha da pekiştiği bir zaman dilimini kapsamaktadır. Karikatür, bu çöküşü dramatize etmekte ve Balkan devletlerinin agresif tutumunu öne

çıkarmaktadır. Aynı zamanda, Avrupa büyük güçlerinin çatışmaya doğrudan müdahale etmeyerek gözlemci konumunda kalması, dönemin "Güç Dengesi" politikasına işaret etmektedir. Metindeki "Bütün Avrupa et diye haykırıyor" ifadesi, Avrupa'nın bu çatışmadan dolaylı olarak faydalandığını ima etmekte ve savaşın jeopolitik sonuçlarını eleştirel bir şekilde sunmaktadır.

Karikatürün satirik mesajı, Balkan devletlerinin vahşi ve hırslı doğasını eleştirirken, Osmanlı İmparatorluğu'nun çaresizliğini abartılı bir şekilde sunmaktadır. Üstünlük teorisi açısından, Balkan halkları kasaplar olarak aşağılanmakta ve bu, Batı'nın kendini medeni, Balkanları ise barbar olarak konumlandırdığı bir üstünlük algısını yansıtmaktadır. Bu, Avrupa basınında sıkça kullanılan, Balkanları şiddetin baskın norm olduğu medeniyetsiz bir alan olarak sahneleyen propagandayla uyum göstermektedir. Uyumsuzluk teorisi, ulusal liderlerin kasap olarak tasvirindeki absürtlükten mizah üretmekte ve bu çelişki, savaşın acımasızlığını alaycı bir şekilde açığa vurmaktadır. Rahatlama teorisi ise, okuyucunun savaşın korkutuculuğunu satirik bir abartıyla daha az tehdit edici algılamasını sağlamakta ve duygusal bir rahatlama sunmaktadır. Bu mizahi unsurlar, karikatürün hem eleştirel hem de eğlenceli bir araç olarak işlev görmesini sağlamaktadır. "Die drei Balkanmetzger" (Üç Balkan Kasabı) Balkan Savaşları'nı acımasız bir paylaşım süreci olarak hicvederken, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünü ve Balkan devletlerinin agresifliğini dramatik bir şekilde gözler önüne sermektedir. Görsel semboller, mizahi unsurlar ve politik mesajlar, karikatürü dönemin jeopolitik dinamiklerini anlamak için değerli bir kaynak haline getirmektedir. Oryantalist stereotipler ve mizah teorileriyle zenginleşen bu tasvir, Batı'nın Balkanlara ve Osmanlı'ya yönelik algısını pekiştiren bir propaganda aracı olarak işlev görmekte ve erken yirminci yüzyılın görsel politik iletişiminin tipik bir örneğini sunmaktadır.



Görsel 30: "Der Brand am Balkan" (Balkan'daki Yangın) Başlıklı Karikatür
Kaynak: Simplicissimus, 1912

28 Ekim 1912 tarihinde Alman mizah dergisi *Simplicissimus*'ta yayımlanmış olan "Der Brand am Balkan" (Balkan'daki Yangın) başlıklı karikatür, Balkan Savaşları'nın tırmanışını mizahi bir dille ele almaktadır. Karikatür, minareleriyle bir Osmanlı şehrinin

alevler içinde kaldığı, arka planda Balkanların büyük bir yıkım sahnesine dönüştüğü bir manzarayı göstermektedir. Yanan binaların minareleri ve Osmanlı mimari özellikleri, yangının Osmanlı'da cereyan etmekte olduğunu açıkça göstermektedir. Bu bağlamda, yangından kaçarak canlarını ve hayvanlarını kurtarmaya çalışan kişiler, fes takmış olarak tasvir edilmekte ve bu, karikatürün Osmanlı'yı Oryantalist bir çerçevede sunma eğilimini pekiştirmektedir. Fes, diğer bütün karikatürlerde olduğu gibi burada da Osmanlı kimliğini vurgulayan kültürel bir sembol olarak kullanılmakta ve Batı'nın Doğuyu egzotik, geri kalmış ve kaotik bir bölge olarak algılamasını yansıtan Oryantalist bir bakış açısını güçlendirmektedir. Ön planda ise bir grup Avrupalı itfaiyeci, yangını tamamen yetersiz araçlarla söndürmeye çalışmakta, ancak karikatürün altındaki yazıda *"Der vereinigten europäischen Feuerwehr gelang es leider nicht, den Brand zu löschen."* (Birleşik Avrupa itfaiyesi ne yazık ki yangını söndürmeyi başaramadı) diyerek bu çabaların başarısızlığını vurgulamaktadır.

Yangın metaforu, Balkan çatışmasının yıkıcı etkilerini sembolize etmekte olup Osmanlı topraklarını istikrarsızlaştıran savaşın kaotik doğasını gözler önüne sermektedir. Politik karikatürlerde sıkça kullanılan yangın motifi, burada şiddetin kontrol edilemez tırmanışını ve kaosu temsil ederken, arka plandaki yanan camiler ve binalar, Osmanlı İmparatorluğu'nun bu çatışmanın ana kurbanı olarak tasvir edildiğini göstermektedir.

Avrupa büyük güçlerini temsil eden hayvan figürleri ise karikatürün dikkat çekici unsurları arasında yer almaktadır. Aslan (İngiltere), su hortumunu bir baltayla keserek yangını söndürme çabalarını sabote etmektedir. Çift başlı kartalın (Avusturya-Macaristan), sahneyi izlemekle yetinerek stratejik bir çekimserlik sergilemekte olduğu görünmektedir. Horozsa (Fransa), Avrupa itfaiyesinin bir parçası olmasına rağmen aktif bir mücadele vermemektedir. Ayı (Rusya) ve Prusya kartalı (Almanya) figürleriyse su hortumlarının üzerinde durarak su akışını engellemekte ve bu şekilde Avrupalı devletlerin zaten isteksiz olduğunu ve savaşın sona erdirilmesi gibi bir düşüncelerinin olmadığını göstermektedir. Bu tasvir, Avrupa büyük güçlerinin resmi olarak barış ve istikrardan yana olduğunu iddia etmesine rağmen, politikaları ve örtülü müdahaleleriyle Balkan Savaşları'nın tırmanışına katkıda bulunduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

Karikatür, Balkanları kontrol edilemeyen, alevler içinde bir bölge olarak resmetmekte ve bölgeyi şiddet ile kaosun hâkim olduğu istikrarsız bir alan olarak sunmaktadır. Fes takmış figürlerin panik içinde canlarını ve hayvanlarını kurtarmaya çalışması, Osmanlı'yı zayıf,

çaresiz ve kendi kaderini tayin edemeyen bir varlık olarak konumlandırarak, Doğunun Batı'ya kıyasla geri kalmışlığına dair Oryantalist stereotipleri pekiştirmektedir. Avrupalı büyük güçleri, tarafsız arabulucular ya da etkili aktörler olarak değil, kendi çıkarlarını gözeten ve durumu tırmandıran aktörler olarak tasvir edilmektedir. Mizah teorileri açısından değerlendirildiğinde, karikatürün uyumsuzluk teorisine dayalı mizahı, arka plandaki felaket ile itfaiyecilerin absürt derecede yetersiz çabaları arasındaki çelişkiyle ortaya çıkmakta ve Avrupa politikasının başarısızlığını hicvetmektedir. Üstünlük teorisi bağlamında, Avrupa itfaiyecilerinin (isteyerek ve bilerek) beceriksizliği, Batı diplomasisinin kendini ahlaki olarak üstün görmesine rağmen etkisizliğini eleştirirken, büyük güçleri temsil eden hayvanlar, bu devletlerin çatışmayı kendi çıkarları için kullandığını ima etmektedir.

Sonuç olarak, "Der Brand am Balkan" başlıklı karikatür Avrupa'nın Balkan Savaşları'nın tırmanışını engellemedeki yetersizliğini, daha doğrusu büyük güçlerin bölgenin istikrarsızlaşmasına bilinçli katkısını güçlü bir görselle yansıtmaktadır. Karikatür, dönemin ruhunu yansıtmakla birlikte aynı zamanda politik beceriksizliği ve büyük güçlerin çifte standartlılığı ve Balkanlar üzerine yapılan karikatürlerde Oryantalizmi öne çıkarmak için satirik unsurları etkili bir şekilde kullanmaktadır. Karikatür Alman medyasının Balkan çatışmalarını kontrol edilemeyen bir felaket olarak sunarken, büyük güçlerin bu tırmanışa aktif bir şekilde katkıda bulunduğunu göstermesi, karikatürün tarihsel ve politik önemini artırmaktadır.

Bu çerçevede, bireysel karikatür analizlerinin ardından, Balkan Savaşları'nı konu alan karikatürlerin genel eğilimlerini, tematik yoğunluklarını ve ortak anlatı kalıplarını sistematik biçimde değerlendiren bulgulara geçilmektedir.

Araştırmada incelenen 216 karikatürden 27'sinin Balkan Savaşı dönemini yansıttığı belirlenmiştir. İncelenen 27 karikatüre ilişkin alt tema ve kodlar Tablo 4'te, kod bulutu ve kod haritası ise Şekil 8 ve Şekil 9'da verilmiştir.

Alt Tema	Kod	Frekans
Olaylar	Osmanlı'ya karşı kışkırtmalar	2
	Arnavutluk'un alınması	1
	Osmanlı Kalesi'nin zaptedilmesi	3
	Girit Adası Olayları	7
	Edirne-Kırka-Dimetoka'nın alınması	1
	Osmanlı'nın paylaşılması	6
Devletler	İtalya	2
	Birleşik Avrupa	4
	Balkan Birliği	16
	İngiltere	2
	Fransa	4
	Rusya	2
	Karadağ	7
	Arnavutluk	1
	Sırbistan	6
	Bulgaristan	7
	Osmanlı	20
	Yunanistan	13
	Romanya	2
Batı'yı Temsil Eden Semboller	Horoz	3
	Kral tacı	2
	Hac sembolü	1
	Domuz	1
Doğu'yu Temsil Eden Semboller	Kahve	1
	Nargile/Tütün/Pipo	1
	Cami/Minare/Kubbe	2
	Türk Bayrağı	1
	Çarık	2
	Şalvar	2
	Fes/Sarık	14
	Ayyıldız	9

Tablo 4: Alman Karikatürlerinde Balkan Savaşı Temasına İlişkin Bulgular

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Araştırmada incelenen karikatürlerden 26'sı Balkan Savaşı teması altında değerlendirilmiştir. Bu 26 karikatürdeki semboller, "Olaylar", "Devletler", "Batı'yı Temsil Eden Semboller" ve "Doğu'yu Temsil Eden Semboller" olmak üzere 4 alt temada incelenmiştir. İncelenen 26 karikatürde "Olaylar" alt teması için 5 kod belirlenmiştir. Bu kodlar arasında en sık kullanılan "Girit Adası Olayları" ve "Osmanlı'nın paylaşılması" sembolleridir. Bunları "Osmanlı Kalesi'nin zapt edilmesi", "Arnavutluk'un alınması" ve "Edirne-Kırka-Dimetoka'nın alınması" takip etmektedir.

İncelenen 26 karikatürde "Devletler" alt teması için 11 kod belirlenmiştir. Bu devletlerin Balkan Savaşı'nda doğrudan ya da dolaylı olarak etkisi olan devletler olduğu tespit edilmiştir. Balkan Savaşı temasında en sık bahsedilen devletler "Osmanlı" ve

"Yunanistan" devletleridir. Bunları sırasıyla "Sırbistan", "Sovyetler Birliği", "Bulgaristan", "Fransa", "Karadağ", "Romanya", "Arnavutluk", "İngiltere" ve "Avusturya-Macaristan" devletlerinin karikatürde yer aldığı belirlenmiştir.

İncelenen 26 karikatürde "Batı'yı Temsil Eden Semboller" alt teması için 4 kod belirlenmiştir. En sık kullanılan sembol Fransa'yı temsil eden "Horoz" sembolüdür. Bunu sırasıyla "Kral tacı", "Hac sembolü" ve "Domuz" sembolleridir.

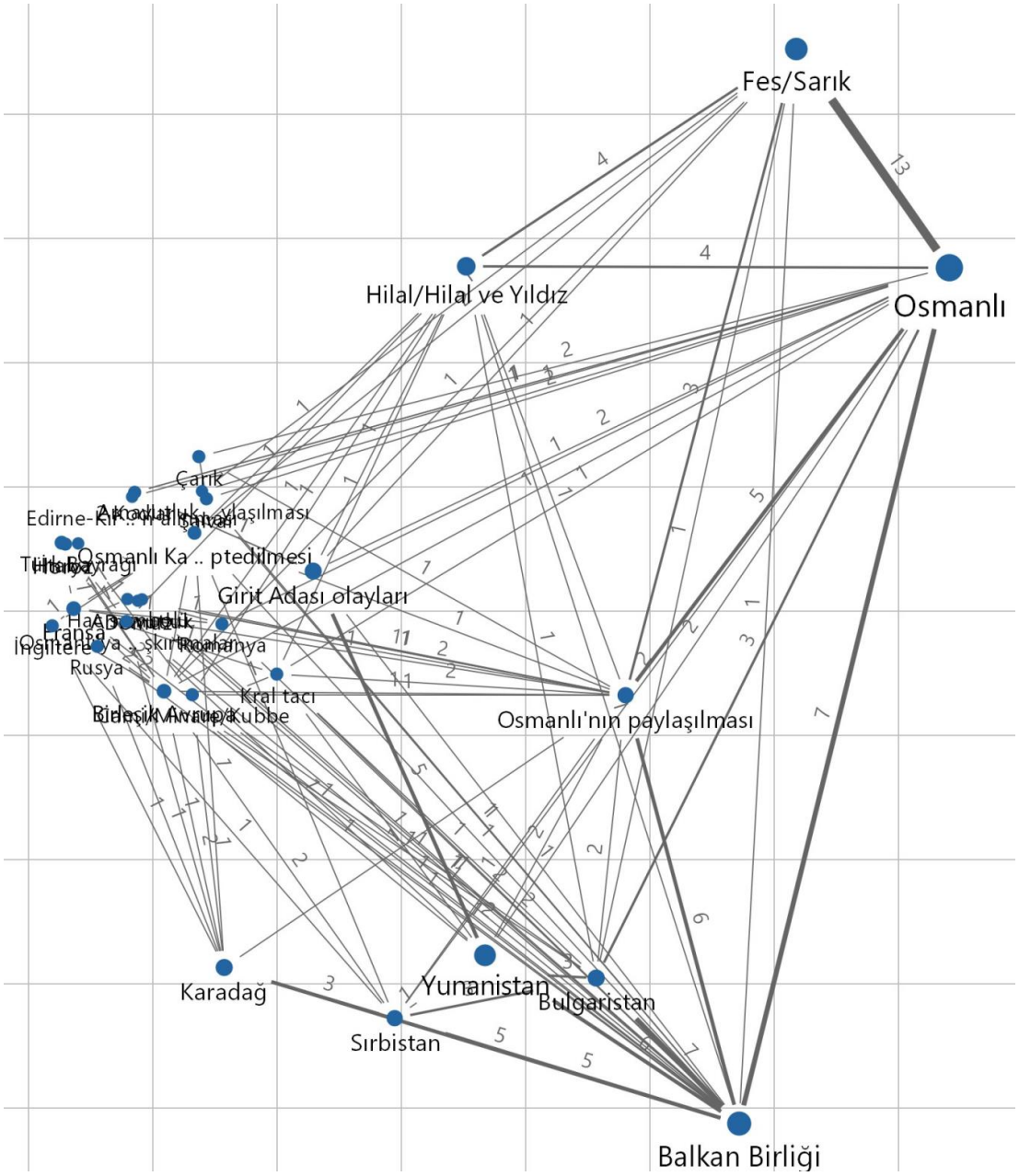
İncelenen 26 karikatürde "Doğu'yu Temsil Eden Semboller" alt teması için 8 kod belirlenmiştir. En sık kullanılan sembol "Fes/Sarık" sembolüdür. Onu; "Ayyıldız", "Şalvar", "Çarık", "Cami/Minare/Kubbe", "Nargile/Tütün/Pipo", "Kahve" ve "Türk Bayrağı" sembolleri takip etmektedir.



Şekil 8: Alman Karikatürlerinde Balkan Savaşı Temasına İlişkin Kod Bulutu
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Şekil 8 incelendiğinde Alman karikatüründe Balkan Savaşı teması 4 alt tema ve bu 4 alt temaya ilişkin 31 kod belirlenmiştir. Alman karikatüründe Balkan Savaşı teması altında belirlenen 31 kod için kod bulutu oluşturulmuş ve en sık kullanılan "Osmanlı", "Yunanistan", "Fes/Sarık", "Balkan Birliği", "Girit Adası olayları" ve "Ayyıldız" sembolleridir.

Araştırmada Balkan Savaşı temasına ilişkin oluşturulan kod haritası Şekil 9'da verilmiştir.



Şekil 9: Alman Karikatürlerinde Balkan Savaşı Temasına İlişkin Kod Haritası

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Şekil 9 incelendiğinde Balkan Savaşı temasında belirlenen kodlardan "Osmanlı" ile "Fes/Sarık" arasında yüksek düzeyde ilişki, "Osmanlı" ile "Balkan Birliği" ve "Balkan Birliği" ile "Bulgaristan", Balkan Birliği ile Osmanlı'nın paylaşılması" kodları arasında orta düzeyde ilişki olduğu tespit edilmiştir. Diğer kodlar arasında daha düşük düzeyde ilişki olduğu belirlenmiştir.

Balkan Savaşları döneminde Alman mizah dergilerinde yayımlanmakta olan karikatürlerin analizi, bu tasvirlerin güçlü bir politik ve ideolojik mesaj iletmekte

olduğunu ortaya koymaktadır. Özellikle dikkat çekici olan, Osmanlı İmparatorluğu'nun zayıflamış ve pasif bir güç olarak sahneye konulmasıdır; bu imaj, imparatorluğun hem iç hem de dış güçler tarafından sıkıştırıldığı bir durumu yansıtmaktadır. Bu durum, "Türk ve Balkanlılar" ya da "Balkan'daki Yangın" gibi karikatürlerde açıkça görülmekte olup, Osmanlı İmparatorluğu ya agresif komşu devletlerin kurbanı ya da kaos ve çöküşün sembolü olarak tasvir edilmektedir.

Bu görsel tasvirlerin temel bir unsuru, dönemin politik durumunu keskin bir şekilde yansıtan metafor ve sembollerin bilinçli bir şekilde kullanılmasıdır. Osmanlı İmparatorluğu sıklıkla varlığını sürdürmek için mücadele eden bir hayvan olarak resmedilmekte, Balkan devletleri ise agresif rakipler olarak sahneye konulmaktadır. Aynı şekilde, birçok karikatürde Avrupa büyük güçleri, çatışmaların tırmanışını Osmanlı'nın aleyhine olmasından dolayı yalnızca izlemekle yetinen pasif gözlemciler olarak yer almakta ve aktif bir müdahalede bulunmamaktadır. Bu, Avrupa'nın Balkan bölgesindeki politik çekimserliğinden dolayı değil bilakis Osmanlı'nın daha da güçsüzleşmesi ve Avrupalı devletlerin Balkanları hinterlandı yapma isteğine yönelik davranış olarak yorumlanabilmektedir.

Bunun yanı sıra, karikatürler üstünlük teorisi ve uyumsuzluk teorisi gibi mizahi mekanizmaların kullanımını sergilemektedir. Üstünlük teorisi, Osmanlı İmparatorluğu'nu ve Balkan halklarını politik öz belirlenimden yoksun olarak tasvir ederken, uyumsuzluk teorisi bölgenin istikrarsızlığını vurgulamak için absürt senaryolar kullanmaktadır. Bu yaklaşım, yalnızca satirik bir eğlence sunmakla kalmamakta, aynı zamanda mevcut sömürgeci ve Oryantalist anlatıları güçlendirmektedir; bu bağlamda "Batı" medeni ve rasyonel, "Doğu" ise düzensiz ve irrasyonel olarak sunulmaktadır.

Özetle, Balkan Savaşları dönemine ait Alman karikatürleri, yalnızca dönemin politik gerçekliğinin mizahi bir yansıması olarak değil, aynı zamanda politik propaganda ve kamuoyu oluşturma araçları olarak değerlendirilmelidir. Bu karikatürler, çökmekte olan bir Osmanlı İmparatorluğu imajını pekiştirmekte ve Balkanların bir çatışma merkezi olarak algılanmasını güçlendirmektedir. Bu görsel retorik, Batı'nın Osmanlı İmparatorluğu ve onun ardıl devletlerine yönelik bakış açısının şekillenmesinde ve kökleşmesinde önemli bir rol oynamıştır.

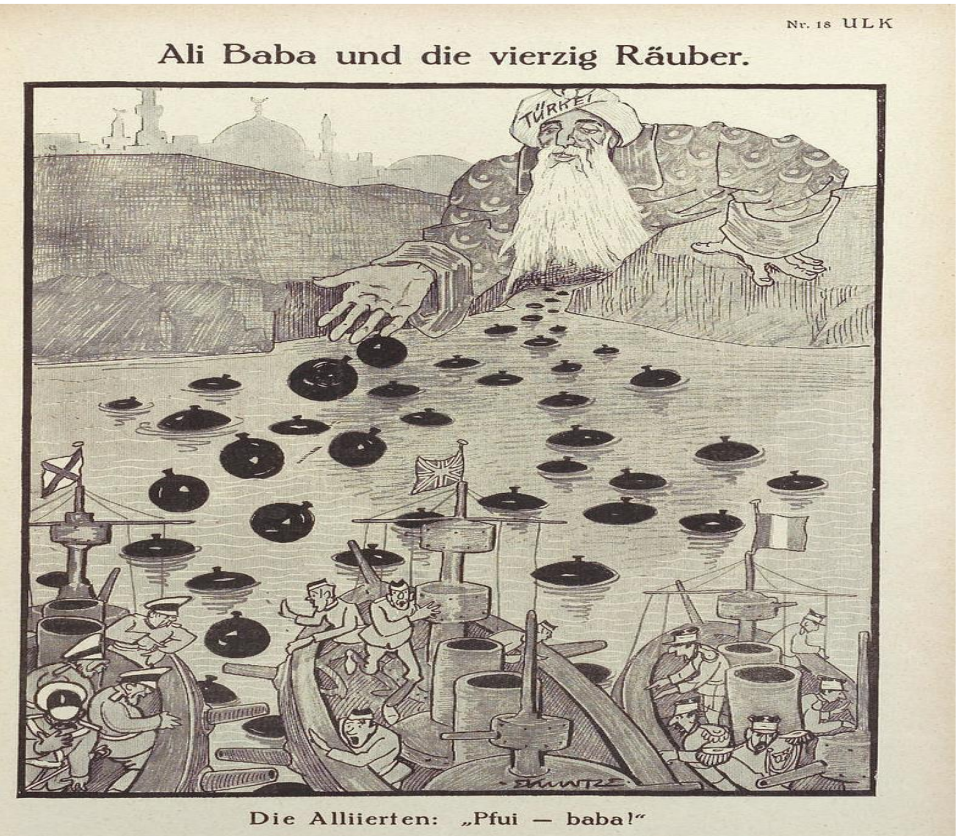
3.6.2 Alman Karükatürlerinde Çanakkale Savaşı

Birinci Dünya Savaşı, yalnızca askeri bir çatışma değil, aynı zamanda kamuoyu algısında yorumlama üstünlüğü için bir mücadele alanı olarak ortaya çıkmaktadır Almanca konuşulan bölgelerde, askeri olayları özellikle Çanakkale Savaşı'nı İttifak Devletleri, yani Osmanlı İmparatorluğu ve Almanya perspektifinden yorumlayan çok sayıda karikatür yayımlanmaktaydı.

Aşağıdaki analiz belirlenen Alman mizah dergilerinde yayımlanan bir dizi karikatüre odaklanmaktadır. Bu karikatürler, yalnızca savaşın seyrini betimlemekle kalmamakta, aynı zamanda tarafların siyasi konumlanmalara ve propagandist sahnelemelere de hizmet etmektedir.

Karikatürlerde tekrar eden bir motif olarak, Müttefiklerin kibirli ve nihayetinde başarısız saldırganlar olarak görselleştirilmesi ve Osmanlı savunmasına boyun eğmesidir. Bazı karikatürler, oryantalist klişelere dayanmakta ve Osmanlı İmparatorluğu'nu egzotik ancak kurnaz bir karakter olarak nitelendirmekteyken, diğerleri bu tasvirden kaçınmakta ve daha çok Osmanlı silahlı kuvvetlerinin askeri yetkinliğini vurgulamaktadır. Ayrıca, tarihsel olayların edebi ve folklorik unsurlarla medyalar arası bir şekilde bağdaştırılması dikkat çekmektedir; örneğin, "Ali Baba ve Kırk Haramiler" gibi masal motiflerine ya da Alman halk şarkılarına yapılan göndermeler bu bağlamda yer alır.

Çanakkale Savaşı'nın stratejik bir zafer olarak nasıl sahnelendiği ve bu anlatıların inşasında hangi retorik ve görsel araçların kullanıldığına müteakipteki karikatürler üzerinde durulacaktır. Bunlardan ilki "Ali Baba und die vierzig Räuber." Başlıklı karikatür, tipik bir örnek olarak aşağıda sergilenmektedir;



Görsel 31: “Ali Baba Und Die Vierzig Räuber.” (Ali Baba Ve Kırk Haramiler) Başlıklı Karikatür

Kaynak: ULK, 1915

Bu karikatür, Alman mizah dergisi *ULK*'de 30.04.1915 tarihinde yayınlanmış olup I. Dünya Savaşı çerçevesinde gerçekleşen Çanakkale Savaşı'nı (1915) konu almaktadır. *“Ali Baba und die vierzig Räuber.”* (Ali Baba ve Kırk Haramiler) başlığı, sıklıkla "kurnaz Doğulu" stereotipleriyle ilişkilendirilen Binbir Gece Masallarındaki ünlü bir Doğu masalına gönderme yapmaktadır. Ön planda, İngiliz ve Fransız bayrakları taşıyan müttefik savaş gemileri görülmekte ve gemilerdeki denizciler şaşkın ve endişeli bir ifade sergilemektedir. Su yüzeyine dağılmış çok sayıda deniz mayını bulunmakta ve merkezde, sarığının üzerinde *”Türkei”* (Türkiye) yazan uzun sakallı ve üzerinde ay yıldızlar bulunan kıyafetleri giymiş devasa bir figür sağ eliyle mayınları denize serpiştirmektedir. Arka planda da cami minareleri ve kubbeleri görünmektedir.

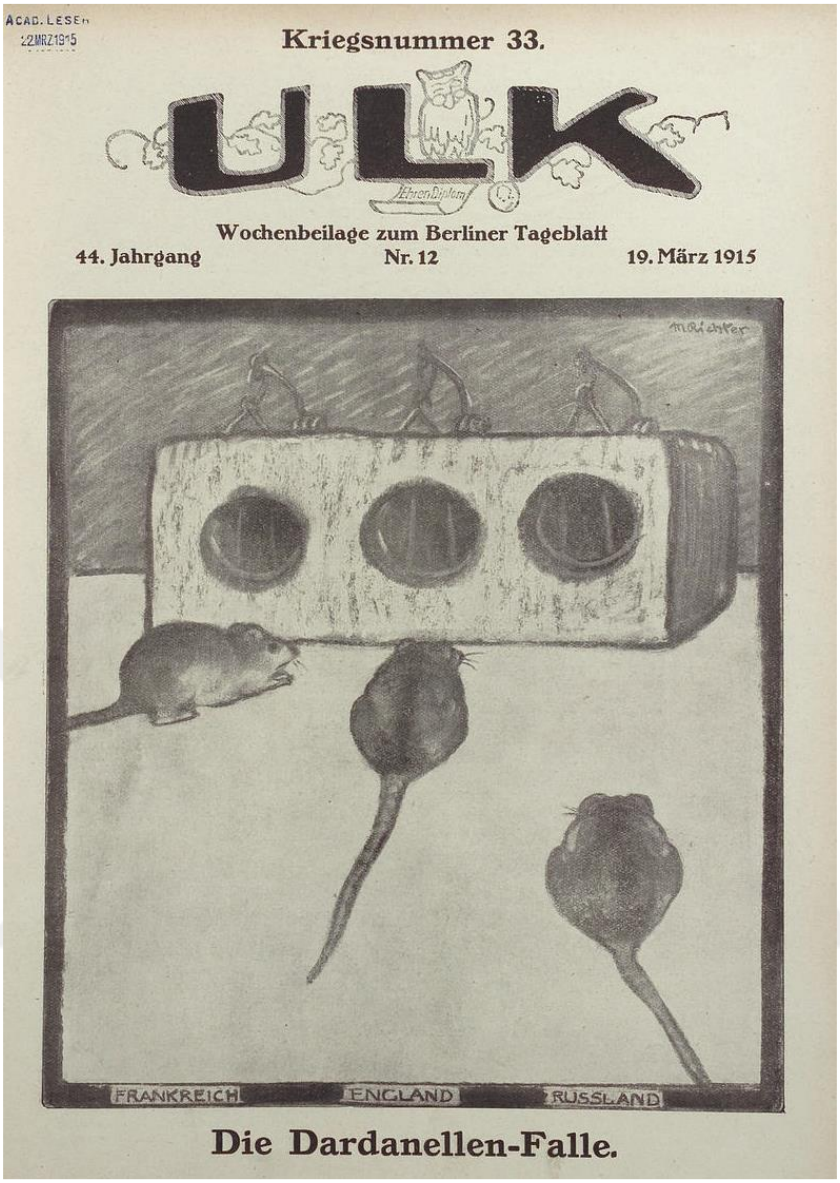
“Ali Baba” isminin seçimi, Türkiye'nin müttefiklere karşı kurnazca hareket ettiği imasını taşımaktadır. Zira masalda Ali Baba, haramileri alt eden zeki bir karakterdir. Burada ise Osmanlılar, müttefikleri tuzağa düşüren kurnaz bir savunma stratejisiyle olumlu bir

şekilde tasvir edilmektedir. Uzun sakallı, sarıklı ve bol kıyafetli Türk figürü, Batı'nın "egzotik ve kurnaz Doğulu" stereotipini pekiştirmektedir. Karikatürde gösterilen deniz mayınları, Osmanlıların Çanakkale Boğazı'ndaki etkili ve stratejik savunmasını simgelemekte ve müttefiklerin modern savaş gemilerine rağmen, Osmanlı'nın zekice uyguladığı savunma önlemlerine karşı başarısız olduğunu ima etmektedir.

Alman perspektifinden bakıldığında, bu karikatür, müttefiklerin yenilgisini küçük düşürücü bir deneyim olarak sahnelemekte ve "ilkel" Türk'ün teknolojik açıdan üstün İngiliz ve Fransızları alt etmesini vurgulamaktadır. Müttefikler hazırlıksız ve çaresiz olarak resmedilirken, Almanya'nın ve Osmanlı müttefikinin üstünlüğü öne çıkarılmaktadır. Bir masalın gerçek bir tarihsel olayla birleştirilmesi bir yandan absürt bir durum yaratırken diğer yandan da medyalararasılıkla masalı karikatüre entegre etmektedir. Masal karikatür üzerinden anlatısını yeniden kurgulamakta ve okur evvelden bilinen masal söylemi üzerinden yeni bir anlamlandırma sürecine dahil edilmektedir. Müttefikler modern silah teknolojisine sahip olsalar da bir "masal figürü" tarafından alt edilmekte ve bu durum gerçeklik ile kurgu arasında mizahi bir gerilim oluşturmaktadır.

Bu karikatür, Birinci Dünya Savaşı sırasında bir Alman mizah dergisinde yayımlanmış olup hem Alman kamuoyunun hem de müttefik Osmanlı İmparatorluğu'nun moralini yükseltmeyi amaçlamaktadır. Zira Almanya ve Osmanlı, İtilaf Devletleri'ne karşı ortak bir cephede savaşmakta olup, karikatürde Osmanlı'nın Çanakkale'de gösterdiği direnişin ve ortak stratejinin üstünlüğü vurgulanarak, savaşın gidişatına dair olumlu bir algı oluşturulmaya çalışılmaktadır.

Genel olarak bu karikatür Osmanlıların Çanakkale'deki başarılı savunmasını mizahi bir şekilde yansıtan, propaganda amaçlı ve oryantalist öğeler taşıyan bir tasvirdir. Osmanlı savaşçısı, modern Batılı birlikleri alt eden kurnaz bir "Ali Baba" olarak resmedilirken, bu tasvir Batı'nın Doğu'yu yabancı ve kurnaz olarak algılayışını yansıtmaktadır. Aynı zamanda hem saygı hem de küçümseme içermektedir. Bir yandan Osmanlı stratejisinin etkililiği kabul edilirken, diğer yandan Doğu masalları ve hileyle ilişkilendirilerek, Avrupa savaş propagandasındaki oryantalizmin ikircikli doğası örneklendirilmektedir.



Görsel 32: "Die Dardanellen-Falle" (Çanakkale Tuzağı) Başlıklı Karikatür

Kaynak: ULK, 1915

Yukarıda yer alan ve Alman mizah dergisi *ULK*'ta yayımlanan "Die Dardanellen-Falle" (Çanakkale Tuzağı) adlı karikatür, Birinci Dünya Savaşı sırasında, 19 Mart 1915 tarihinde basılmıştır ve Çanakkale Savaşı'na atıfta bulunmaktadır. Bu sefer, Fransa, İngiltere ve Rusya'dan oluşan İtilaf Devletler tarafından Osmanlı İmparatorluğu'na karşı yürütülmüştür. Karikatürün merkezinde, her birinin üzerinde bir ülke ismi (Fransa, İngiltere ve Rusya) yazılı olan üç farenin dikkatlice içine girmeye çalıştığı üç delikli bir fare kapanı bulunmaktadır. Kapan, Müttefiklerin Çanakkale taarruzu sırasında kendilerini soktuğu stratejik çıkmazı simgelemektedir. Kapanın içinde ise Osmanlı savaş gemileri

veya topçu bataryaları tasvir edilmiştir ki bu, Osmanlı İmparatorluğu'nun askeri savunma gücüne işaret etmektedir.

İtilaf Devletlerinin fareler olarak tasviri, onları açgözlü, naif ve kolayca aldatılabilir olarak nitelendiren aşağılayıcı bir metafor olarak betimlemektedir. Propaganda amaçlı karikatürlerde, düşmanlar sıklıkla insanlıktan çıkarılmak ve zayıflıkları veya sinsi doğaları vurgulanmak amacıyla hayvanlar olarak resmedilmektedir. Farelerin dikkatli, hatta tereddütlü görünümü, Müttefiklerin bu seferdeki belirsizlik ve kararsızlıklarını öne çıkarmaktadır. Çanakkale, metaforik olarak, Müttefiklerin düşüncesizce içine düştüğü mükemmel bir tuzak olarak tasvir edilmekte ve bu, Osmanlı İmparatorluğu'nun, Almanya'nın desteğiyle, taarruzu başından beri anladığını ve etkili bir savunma kurduğunu ima etmektedir. Kapanın aktif görünmesi, Müttefiklerin yenilgiye doğru gittiğini düşündürmektedir.

"Ali Baba ve Kırk Haramiler" karikatüründen farklı olarak, burada Osmanlı bir hükümdar veya "egzotik Doğu"'ya ait semboller gibi doğrudan oryantalist stereotipler bulunmamaktadır. Bunun yerine, Osmanlıların askeri başarısı dolaylı olarak vurgulanırken, Müttefikler "ölümcül bir tuzağa" düşmüş olarak gösterilmektedir. Klişe Doğulu tasvirlerin yokluğu, odak noktasını çatışmanın stratejik boyutuna çekmektedir. Karikatür, Osmanlıların ve müttefikleri Almanya'nın Müttefiklerden üstün olduğu fikrini işlemektedir. Müttefikler düşüncesizce tuzağa yürüyen farelerle görselleştirilmiş ve bu, Alman ve Osmanlı okuyucuların üstünlük duygusunu pekiştiren bir *Schadenfreude* (başkasının zararından duyulan keyif) yaratmaktadır.

Karikatür ayrıca beklenmedik bir karşıtlık kullanmaktadır. Gemiler yerine fareler, bir savaş yerine bir tuzak gösterilmektedir. Bu, resmi hem mizahi hem de provokatif kılmakta, çünkü Müttefikleri yalnızca zayıf değil, aynı zamanda beceriksiz olarak göstermektedir. Bu tasvirin absürtlüğü, hiciv etkisini güçlendirmektedir. Karikatür, bir Alman mizah dergisinde, Çanakkale Savaşı'nın sonucu henüz belli olmadığı ancak Müttefikler için büyük kayıpların öngörüldüğü bir dönemde yayımlanmıştır. Savunmanın yenilmezliğini vurgulayarak Alman ve Osmanlı halkını cesaretlendirmeyi amaçlamaktadır. Dolaylı olarak, bu karikatür düşmanlara bir uyarı olarak da yorumlanabilir.

Genel olarak, "Die Dardanellen-Falle" İtilaf Devletlerinin askeri beceriksizliğini ve Osmanlıların stratejik üstünlüğünü vurgulayan tipik bir savaş propagandası hicvidir.

Müttefiklerin fareler olarak aşağılayıcı bir şekilde tasviri, Çanakkale taarruzunun başarısızlığa mahkûm olduğu propagandasını güçlendirmektedir. Pek çok oryantalist karikatürün aksine, bu resim Osmanlılara dair klişe tasvirlerden kaçınmakta ve bunun yerine askeri gerçekliğe odaklanmaktadır. Bununla birlikte, Osmanlıları doğrudan merkeze koymak yerine Müttefiklerin yenilgisini ön plana çıkararak güçlü bir Avrupa merkezci bakış açısı sergilemektedir.



Görsel 33: Alman Mizah Dergisi *Kladderadatsch*'ta Başlıksız Bir Karikatür

Kaynak: Kladderadatsch, 1915

Yukarıdaki karikatür başlıksız olarak Alman mizah dergisi *Kladderadatsch*'ta 18 Nisan 1915 tarihinde yayımlanmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nın en önemli çatışmalarından biri olarak bilinen Çanakkale Savaşı'nı konu almaktadır. Karikatürde, üzerinde "Dardanellen" (Çanakkale Boğazı) yazılı bir kayanın üzerinde duran, fesli ve büyük bir Osmanlı figürü tasvir edilmektedir. Bu figür, iki ayağıyla iki kıyı arasındaki suyu ayırarak Müttefik kuvvetlerin geçişini engellemektedir. Sağ tarafta küçük ve zayıf görünümlü bir İngiliz askeri, çaresizce diğer kıyıya ulaşmaya çalışırken, arka planda muhtemelen Rus Kralı'nı temsil eden başka bir küçük figür, çaresizce sol elini uzatmış yardım istemektedir. Karikatürün alt kısmında, eski bir Alman halk şarkısı olan *"Es waren zwei Königskinder"*[9] (İki Kral çocuğu vardı)'den uyarlanmış bir dizesi yer almaktadır. *„Es waren zwei Königskinder, die hatten einander so lieb, sie konnten zusammen nicht kommen, das Wasser war viel zu tief."* (İki kral çocuğu vardı, birbirlerini çok severlerdi, ama bir araya gelemediler, çünkü su çok derindi.). Bu şiir, Müttefiklerin Çanakkale'yi geçmek istediğini ancak derin sular ve güçlü Osmanlı savunması karşısında başarısız olduğunu ima ederek karikatürün mesajını güçlendirmektedir.

Ana figür, orantısız derecede büyük, güçlü ve kararlı bir ifadeye sahip bir karakter olarak çizilmiştir. Bu betimleme, Osmanlı İmparatorluğu'nun direncini ve savaşçı gücünü vurgulamaktadır. Fes ve sakal gibi unsurlar, figürün Osmanlı kimliğini açıkça belirtmekte; figürün güçlü ve kendinden emin duruşu ise aşılması imkânsız bir savunmayı simgelemektedir. Buna karşılık, İngiliz askeri küçük, zayıf ve çaresiz bir şekilde resmedilmiş; bu da Müttefiklerin Osmanlı savunması karşısındaki güçsüzlüğünü ve başarısızlıklarını simgeleyen bir unsur olmuştur. Arka plandaki diğer figürlerin de benzer şekilde umutsuz bir halde gösterilmesi, Osmanlı'nın üstün savunma başarısını daha da pekiştirmektedir.

Özellikle vurgulanması gereken bir husus, burada Alman savaş propagandasında Osmanlı İmparatorluğu'na yönelik açık bir tavır değişikliğinin gözlemlenmesidir. Savaş öncesinde Batı basınında Osmanlı genellikle geri kalmış ya da aşırı egzotik bir figür olarak resmedilirken, bu karikatürde Osmanlı güçlü, kararlı ve yenilmez bir aktör olarak sunulmaktadır. Böylece, Almanya'nın Osmanlı'yı küçümseyici bir bakış açısından, onu

[9] "Es waren zwei Königskinder" (İki Kral Çocuğu Vardı), bir Alman halk baladıdır. Bu balad (balad anlatımlı şiir demek)), antik Yunan anlatı geleneğine ait olan ve Çanakkale Boğazı'nda geçtiği varsayılan "Schwimmersage" (Yüzücü Efsanesi) olarak bilinen hikâyenin unsurlarını içermektedir.

Birinci Dünya Savaşı'nda güçlü bir müttefik olarak öven bir bakış açısına geçtiği görülmektedir.

Karikatür ile edebiyat arasındaki ilişki, özellikle halk şarkısının hicivli kullanımında kendini göstermektedir. Osmanlılar güçlü, yenilmez bir güç olarak tasvir edilirken, karikatür Müttefiklerin çaresizliğiyle alay etmekte ve onların askeri başarısızlığını şiirdeki trajik ulaşılmazlıkla eşleştirmektedir. Normalde aşk ve kayıp temasını işleyen bu halk şarkısı burada umutsuz bir askeri çatışmaya uygulanarak Müttefikleri yalnızca zayıf değil, aynı zamanda gülünç hale getirmektedir. "…*das Wasser war viel zu tief."* (Su çok derindi) dizesi, İngiliz ve Fransızların planlarının imkansızlığını şiirsel bir şekilde yücelterek benzetmeyi ve aynı zamanda onların küçük düşürülmesini pekiştirmektedir. Tipik Batılı karikatürlerde Osmanlılar genellikle geri kalmış veya aşırı egzotik olarak resmedilirken, burada Türk, kahramanca bir figür olarak sunulmaktadır.

Sonuç olarak, 18 Nisan 1915 tarihli *Kladderadatsch*'ta yayınlanmış karikatür, Çanakkale Savaşı'nı propaganda amaçlı bir şekilde ele almakta ve Osmanlı İmparatorluğu'nu yenilmez bir güç, Müttefikleri ise naif ve alt seviye rakipler olarak göstermektedir. Osmanlı figürü, kahramanca bir savunmacı olarak sunulmakta ve bu, tipik Batılı oryantalist tasvirlerden farklılık göstermektedir. Müttefikler ise çaresiz ve başarısız olarak resmedilerek Alman ve Osmanlı savaş propagandasına hizmet etmektedir. Mizahi ton ve halk şarkısına yapılan gönderme, hem edebiyatın medyalararası işlevine uygun bir örneklem hem de Müttefiklerin küçük düşürülmesini pekiştirmekte ve yenilgilerini öngörülebilir kılmaktadır. Bu karikatür, Alman-Osmanlı ittifakını meşrulaştıran ve Osmanlı savunmasının yenilmezliği mitini pekiştiren savaş propagandasının bir örneğidir.



Görsel 34: "Gebet Des Russischen Freundes" (Rus Dostun Duası) Başlıklı Karikatür
Kaynak: ULK, 1915.

Alman mizah dergisi *ULK*'da *"Gebet des russischen Freundes"* (Rus dostun duası) başlıklı bu karikatür 12 Mart 1915 tarihinde yayımlanmıştır. Sahne, üzerinde *"Dardanellen"* (Çanakkale) yazılı dik kayalıkların arasındaki boğazdan geçmeye çalışan yarı çıplak ve çaresizce mücadele eden bir İngiliz ve bir Fransız askerini göstermektedir. Bu, onların boğazı ele geçirme ve Ruslara yardım götürme çabalarını sembolize etmektedir. Ancak güçleri yetersiz kalmakta ve boğazdan geçememektedirler. Karikatürün arka kısmındaysa geleneksel kıyafetleriyle bir Rus askeri kılıcıyla diz çökmekte ve iki elini birleştirerek dua ederek göğe doğru bakmaktadır. Karikatürün alt kısmında *"Lieber heiliger Andreas, sag's dem Allah, dass er die Konkurrenz da nicht durchlässt!"* (Sevgili Aziz Andreas, Allah'a söyle de şu rakipleri geçirmesin!)

yazmaktadır. Bu alaycı ifade, Rusya'nın savaştaki karmaşık jeopolitik çıkarlarına gönderme yapmakta ve karikatürün hiciv mesajının merkezini oluşturmaktadır. Üstünlük kuramına göre, insanlar kendilerini başkalarından üstün hissettiklerinde gülerler. Bu karikatürde Osmanlı İmparatorluğu dolaylı olarak üstün bir güç olarak konumlandırılırken, Müttefikler (İngiltere, Fransa ve Rusya) aşağılanarak bu üstünlük hissi yaratılmaktadır. Ayrıca, rahatlama kuramı çerçevesinde karikatür Alman halkı için bir yandan psikolojik bir rahatlama sağlarken diğer yandansa düşmanların zayıflığına vurgu yaparak savaşın gerçekliğini yumuşatır ve zafer inancını pekiştirmektedir.

Yarı çıplak ve çaresiz görünen iki asker, İngiliz ve Fransız kuvvetlerini temsil etmektedir. Önde yer alan iri yapılı askerin pantolonunun arka kısmındaki İngiliz bayrağı motifi ve diğerinin şapkasındaki Fransız haçı, kimliklerini açıkça ortaya koymaktadır. Çıplaklık, askerlerin savunmasız ve güçsüz durumlarını vurgulamakta, Çanakkale Boğazı'nı geçme girişimlerinin başarısızlıkla sonuçlanmasını ve Müttefiklerin bu cephedeki yenilgisini sembolize etmektedir.

Kayalığın üzerinde tasvir edilen figür ise Rus köylüsü görünümünde olup, dönemin Osmanlı İmparatorluğu'na karşı çıkarları bulunan Rusya'yı temsil etmektedir. Figürün Aziz Andreas'a dua etmesi, karikatürde ironik bir unsur olarak kullanılmaktadır: Ortodoks Rusya, müttefiki olan İngiltere ve Fransa'nın başarısızlığı karşısında, doğrudan kendi çıkarları doğrultusunda bir zafer temenni etmektedir. Burada Rus köylüsünün doğrudan Tanrı'ya değil, Ortodoksluk geleneğinde önemli bir figür olan Aziz Andreas'a yakarışta bulunması özellikle dikkat çekicidir. Bu durum, Rusya'nın jeopolitik ikiyüzlülüğünü hicvederek, savaşta resmi müttefiklik ilişkilerine rağmen kendi çıkarlarını ön planda tutmakta olduğunu ima etmektedir.

Batılı karikatürlerde Osmanlılar sıklıkla geri kalmış veya ilkel figürler olarak tasvir edilirken, bu karikatürde Osmanlı İmparatorluğu dolaylı yoldan güçlü ve direnişçi bir savunucu olarak sunulmaktadır. Arka planda doğrudan Dardanellen (Çanakkale Boğazı) yazılması ve camiler ile minarelerin betimlenmesi, sahnenin nerede geçtiğini açık bir şekilde göstermektedir; dolayısıyla burada yalnızca bir "İslam şehri imajı" yaratılmasından değil, doğrudan coğrafi bir gerçekliğin vurgulanmasından söz edilebilir. Karikatürde İngiliz ve Fransız askerleri çaresiz, başarısız saldırganlar olarak resmedilmiş, Rusya ise çıkarlarını korumak için düşmanı olan Osmanlı'ya başarı dilemek zorunda kalan bir figür olarak hicvedilmiştir. Komik etki, Hristiyan bir Rus'un Aziz Andreas'a

yakararak, dolaylı biçimde Osmanlı'nın galip gelmesini dilemesi gibi ironik bir durumdan doğmakta; bu çelişki, karikatürün hiciv mesajını güçlendirmektedir.

Karikatür, Osmanlı İmparatorluğu ile ittifak halinde olan Almanya'nın perspektifini yansıtmakta ve Alman halkını, düşmanların zayıflığını ve müttefiklerin gücünü vurgulayarak motive etmeyi amaçlamaktadır. Resmi olarak İngiltere ve Fransa ile ittifak halinde olan Rusya, fırsatçı ve samimiyetsiz olarak tasvir edilmekte, çünkü Osmanlıların Çanakkale Boğazı'nı korumasını gizlice ummaktadır. Bu durum Rusya ile Batılı ortakları arasındaki Osmanlı İmparatorluğu üzerindeki kontrol mücadelesine dair tarihsel gerilimlere bir göndermedir. İngiliz ve Fransızların çaresiz saldırganlar olarak gösterilmesi, İtilaf Devletlerinin taarruzunun başarısızlığa mahkûm olduğu propagandasını güçlendirmektedir.

Sonuç olarak, 12 Mart 1915 tarihli *ULK* karikatürü, İtilaf Devletlerin Çanakkale taarruzunu alaya alan Alman savaş propagandasının bir örneğidir. İngiliz ve Fransızlar, Batılı güçlerin zayıflığını vurgulamak amacıyla başarısız saldırganlar olarak tasvir edilirken, Rusya, Osmanlı düşmanının başarısına bel bağladığı için ikiyüzlü olarak resmedilmektedir. Osmanlı İmparatorluğu doğrudan gösterilmese de dolaylı olarak aşılamaz bir güç olarak övülmekte ve bu, Almanya'nın müttefikine verdiği desteği yansıtmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu doğrudan tasvir edilmemekte, ancak savunmadaki başarısı dolaylı şekilde vurgulanmaktadır. Karikatürde dikkat çekilen unsur, İtilaf kuvvetlerinin Çanakkale'de ilerleyememesi ve bu durumun Batılı müttefikler açısından bir hayal kırıklığı yaratmasıdır. Böylece karikatür, İtilaf Devletleri'nin zayıflığını ve Osmanlı'nın güçlü savunmasını öne çıkaran bir propaganda anlatısı sunmaktadır.

Bu çerçevede, Çanakkale Savaşı'na ilişkin diğer karikatürler de benzer şekilde Osmanlı'nın savunma başarısını ve İtilaf Devletleri'nin başarısızlığını vurgulayan temalar etrafında şekillenmiştir. Araştırmada incelenen karikatürlerden 27'sinin Çanakkale Savaşı konusunu yansıttığı belirlenmiştir. İncelenen 27 karikatüre ilişkin alt tema ve kodlar Tablo 5'te, kod bulutu ve kod haritası Şekil 10 ve Şekil 11'de verilmiştir.

Alt Tema	Kod	Frekans
Devletler	İngiltere	2
	Türk/Osmanlı	1
	İtilaf Devletleri	18
	İtalya	2
Doğu'yu Temsil Eden Semboller	Nargile/Tütün/Pipo	7
	Minare/Kubbe/Cami	12
	Ayyıldız	17
	Türk Bayrağı	3
	Çarık	3
	Şalvar	6
	Fes/Sarık	12
Savaş	Çanakkale Boğazı	11
	Türk Askeri	4
	Kılıç	4
	Kale surları	7
	Çanakkale Geçilmez	2
	Yenilgiye uğratmak	11
	Mayın döşemek	2

Tablo 5: Alman Karikatürlerinde Çanakkale Savaşı Temasına İlişkin Bulgular

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Araştırmada incelenen karikatürlerden 27'si Çanakkale Savaşı teması altında değerlendirilmiştir. Bu 27 karikatürdeki semboller, "Doğu'yu Temsil Eden Semboller", "Devletler" ve "Savaş" olmak üzere 3 alt temada incelenmiştir. Çanakkale Savaşı teması "Devletler" alt temasında tasvir edilenler "İngiltere", "Türk/Osmanlı", "İtilaf Devletleri" ve "İtalya" olmuştur.

İncelenen 27 karikatürde "Doğu'yu Temsil Eden Semboller" alt temasında en sık kullanılan sembolün "Ayyıldız" olduğu belirlenmiştir. Onu sırasıyla "Minare/Kubbe/Cami", "Fes/Sarık", "Nargile/Tütün/Pipo", "Şalvar", "Çarık" ve "Türk Bayrağı" sembollerinin takip ettiği tespit edilmiştir. Burada "Ayyıldız" ve "Minare/Kubbe/Cami" İslamiyet'i temsil ederken, "Fes/Sarık", "Şalvar" ve "Çarık" gibi kıyafetlerin olduğu belirlenmiştir. Bu kıyafetler Doğu'nun giyim-kuşam tarzını yansıtan kıyafetlerdir. Bu nedenle Alman karikatürlerinde Doğu tasvir edilirken sıklıkla bu kıyafetler resmedilmiştir.

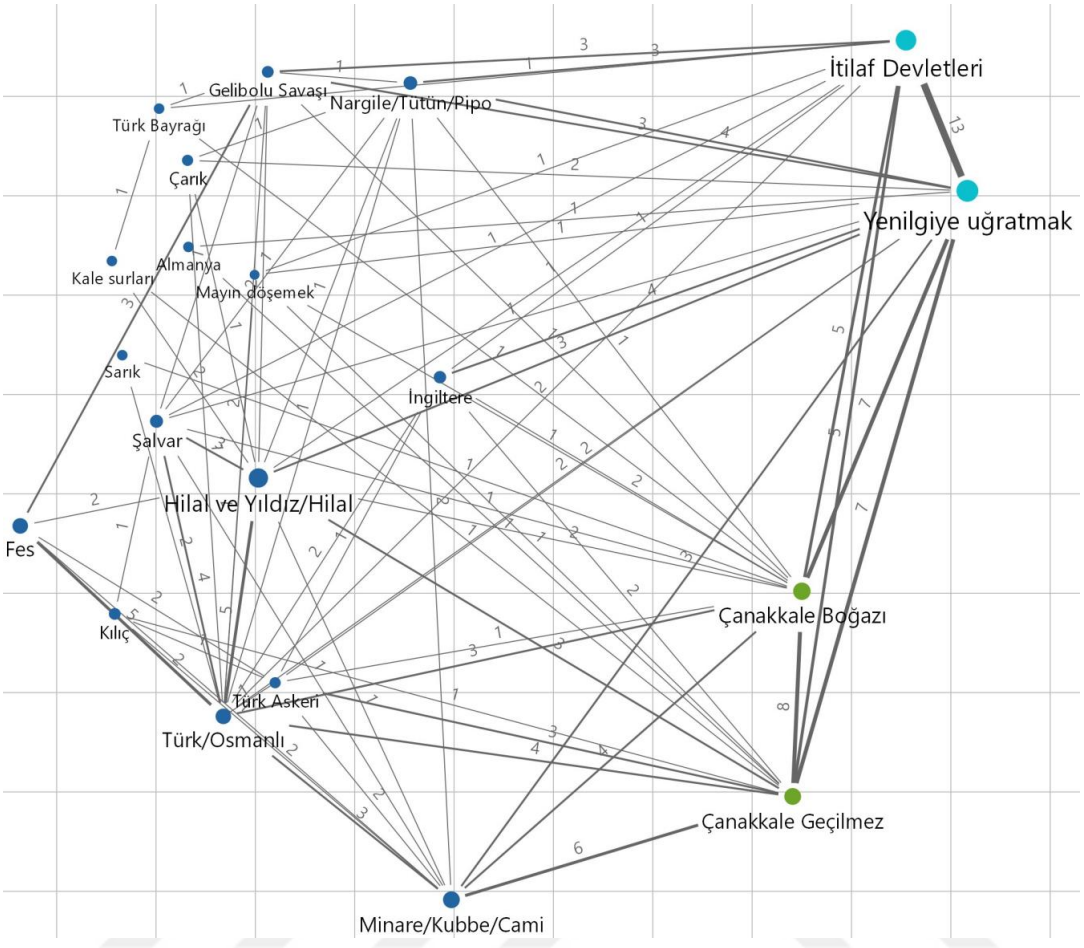
İncelenen 27 karikatürde "Savaş" alt temasında en sık kullanılan tasvir "Yenilgiye uğratmak" ve "Çanakkale Boğazı" olmuştur. Onu sırasıyla "Kale surları", "Türk askeri", "Kılıç", "Mayın döşemek" ve "Çanakkale geçilmez" kodlarının takip ettiği tespit edilmiştir. Burada "Kale Surları", "Kılıç", "Türk askeri" ve "Çanakkale geçilmez" kodları Türklerin gücünü ve Çanakkale'deki zaferini ifade etmektedir.



Şekil 10: Alman Karikatürlerinde Çanakkale Savaşı Temasına İlişkin Kod Bulutu
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Şekil 10 incelendiğinde Alman karikatüründe Çanakkale Savaşı teması altında belirlenen 24 kod için kod bulutu oluşturulmuş ve en sık kullanılan kodların "Yenilgiye uğratmak", "İtilaf Devletleri", "Çanakkale Geçilmez", "Ayyıldız" ve "Cami/Kubbe/Minare" ve "Çanakkale Boğazı" olduğu belirlenmiştir. İncelenen Alman karikatürlerinde sıklıkla kullanılan bu kodlar Osmanlı'nın Çanakkale Savaşı'nda İtilaf Devletlerine karşı kazandığı zaferi temsil etmektedir.

Araştırmada Çanakkale Savaşı temasına ilişkin oluşturulan kod haritası Şekil 11'de verilmiştir.



Şekil 11: Alman Karikatürlerinde Çanakkale Savaşı Temasına İlişkin Kod Haritası
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Şekil 11 incelendiğinde Çanakkale Savaşı temasında belirlenen kodlardan "Yenilgiye uğratmak" ile "İtilaf Devletleri", "Yenilgiye uğratmak" ile "Çanakkale Boğazı", "Yenilgiye uğratmak" ile "Çanakkale geçilmez", "İtilaf Devletleri" ile "Çanakkale Boğazı", "İtilaf Devletleri" ile "Çanakkale geçilmez", "Çanakkale geçilmez" ile "Minare/Kubbe/Cami" kodları arasında yüksek düzeyde ilişki olduğu belirlenmiştir. Diğer kodlar arasında daha düşük düzeyde ilişki olduğu tespit edilmiştir.

Alman karikatürlerinde Çanakkale Savaşı temasına ilişkin içerik analiz sonucunda oluşturulan kod bulutu, kod haritası ve analizde kullanılan örnek karikatürler incelendiğinde, I. Dünya Savaşı sırasında Osmanlı Devleti ile müttefik Almanya'nın İtilaf Devletleri'ne karşı ortak mücadelesi ve bu savaşın stratejik öneminin vurgulandığı görülmüştür. Çanakkale Savaşı, özellikle Almanya'nın Osmanlı'ya verdiği desteğin ve İtilaf Devletleri'nin başarısızlıklarının ele alınmasıyla karikatürlerde sıkça yer bulmuştur. Zira Çanakkale Savaşı, I. Dünya Savaşı'nın önemli cephelerinden biri olup, 1915-1916

yılları arasında gerçekleşmiştir. Osmanlı'nın Çanakkale Boğazı'nı savunmak için İtilaf Devletleri'ne karşı verdiği mücadele, Osmanlı'nın zaferiyle sonuçlanmış ve İtilaf Devletleri'nin İstanbul'a ulaşma planlarını bozmuştur. Bu savaş, Osmanlı için bir direniş ve zafer simgesi olmuştur.

Alman karikatürlerinde, Osmanlı askerlerinin Çanakkale'deki direnişi ve kahramanlığı övgüyle betimlenmiştir. Osmanlı askerleri cesur, kararlı ve savaşçı bir ruh içinde resmedilmiş; İtilaf Devletleri'nin saldırıları karşısında Osmanlı'nın savunması ve zaferi, Alman karikatüristlerin kaleminden büyük bir başarı olarak aktarılmıştır. Ayrıca, incelenen karikatürlerde Almanya'nın Osmanlı'ya verdiği destek de önemli bir tema olarak öne çıkmaktadır. Almanya'nın Osmanlı'nın yanında yer alarak stratejik ve askeri destek sağlaması, karikatürlerde güçlü bir müttefiklik bağı olarak işlenmiştir.

Dolayısıyla bu karikatürler, yalnızca mizahi ya da hicivsel eserler olarak değil, aynı zamanda dönemin jeopolitik çıkarlarının ve ideolojik anlatılarının bir yansıması olarak anlaşılmalıdır. Görsel propaganda, Alman ve Osmanlı halklarını seferber etmekte, düşmanları küçümsemekte ve Merkez Devletleri'ni sözde üstün ve saldırgan bir İtilaf'a karşı savunmacı bir konumda meşrulaştırmak için bir araç olarak kullanılmaktadır.

3.7. Alman Karikatürlerinde Türk-Alman İlişkileri

Alman İmparatorluğu ve Osmanlı İmparatorluğu arasındaki ilişkiler, yirminci yüzyılın başlarında, özellikle Birinci Dünya Savaşı öncesinde ve sırasında kayda değer bir yoğunlaşma yaşamaktaydı. Siyasi, askeri ve iktisadi çıkarlar, her iki imparatorluğun stratejik bir yakınlaşma içine girmesine yol açmış bu durum, dönemin basınında çok katmanlı ve çoğunlukla stereotipik bir şekilde yansıtılmaktaydı. Karikatürler, yalnızca eğlence aracı olarak değil, aynı zamanda siyasi görüş oluşumunda ve kültürel temsilde etkili bir araç olarak işlev görmekteydi.

Bu bölümde 1909-1918 yılları arasında yayımlanan ve Alman-Osmanlı ilişkilerini konu alan 24 karikatürden oluşan bir seçkiye odaklanmaktadır. İncelenen unsurlar arasında, Osmanlı İmparatorluğu'nun "doğulu" bir ortak olarak sahnelendiği tekrar eden görsel semboller, anlatı yapıları ve ideolojik çıkarımlar yer almaktadır. Özellikle, Oryantalizm unsurlarının, propagandist retoriklerin ve kültür politikası stratejilerinin bu karikatürlerin görsel dünyalarında nasıl iç içe geçtiği sorusuna özel bir dikkat gösterilmektedir.

Bu bölümün amacı karikatür gibi medya araçları, yalnızca belirli bir tarihsel döneme ait toplumsal algıları, söylemsel yönelimleri ve kültürel kodları yansıtmakla sınırlı kalmaz; çünkü bu tür görseller, aynı zamanda uluslararası ilişkilerin kamuoyuna nasıl sunulduğunu belirleyen, ideolojik anlamlar üreten ve bu ilişkilerin politik bağlamda nasıl yorumlandığını şekillendiren aktif birer temsil aracıdır. Bu yönüyle, görsel anlatılar sadece pasif birer yansıtıcı değil, aynı zamanda politik gerçekliği kurucu unsurlardır.



Görsel 35: "Der 'Schirm' Der Muselmannen" Başlıklı Karikatür

Kaynak: Kladderadatsch, 1911

"Der "Schirm" der Muselmannen" adlı karikatür, 15 Ekim 1911 tarihinde, Alman İmparatorluğu'nun önemli mizah dergilerinden biri olan *Kladderadatsch*'ta yayımlanmıştır. Bu eser, yirminci yüzyıl başlarında Osmanlı İmparatorluğu'nun giderek "Avrupa'nın Hasta Adamı" olduğu bir dönemde, Almanya ile Osmanlı arasındaki siyasi ilişkileri yansıtmaktadır. Karikatür, yalnızca dönemin jeopolitik gerilimlerinin bir ifadesi değil, aynı zamanda Almanya'nın ve Batı'nın Osmanlı imgesini şekillendiren "oryantalist" temsil mekanizmalarının görsel ve anlatısal örneklerinden biridir.

"Schirm" (şemsiye) kelimesi edebi anlam taşımakla birlikte, metaforik olarak "koruma" veya "himaye" olarak da yorumlanabilmektedir. Bu durum, Alman İmparatorluğu ile Osmanlı İmparatorluğu arasındaki siyasi ilişkiye işaret etmektedir: Almanya kendisini Osmanlı'nın hamisi olarak sunmaktadır, ancak karikatürde hicivli bir şekilde betimlendiği üzere bu koruma işlevi açıkça kusurludur. "Koruma"nın sembolü olan şemsiye hasarlı ve geçirgendir ve bu da söz konusu himaye vaadinin etkisizliğine gönderme yapmaktadır. Bu unsur, özellikle yirminci yüzyıl başlarında Osmanlı'nın kötüleşen jeopolitik konumunda Alman-Osmanlı ittifakına yönelik bir eleştiri olarak okunabilmektedir.

Dikkat çeken bir diğer nokta, *"Muselmannen"* teriminin kullanımıdır. On dokuzuncu ve erken yirminci yüzyıl Alman dilinde Müslümanlar için kullanılan bu eskimiş ve kısmen aşağılayıcı tabir, Osmanlı'ya yönelik oryantalist ve ötekileştirici tavrı yansıtmaktadır. Bu ifade, Osmanlıların "egzotik", "geri kalmış" ve "çaresiz" figürler olarak stereotipleştirilmesini pekiştirmekte ve üstün Batılı bir gücün korumasına muhtaç oldukları algısını güçlendirmektedir. Edward Said'in tanımladığı oryantalizm söylem stratejileriyle uyumlu olarak, Batı'nın Doğu'yu kendi hegemonyasını meşrulaştıracak şekilde temsil etme eğilimini örneklemektedir.

Tasvirin merkezinde, sembolik bir sahne yer almaktadır. Muhtemelen Alman İmparatorluğu'nun simgeleyen hatta bizzat II. Wilhelm olan bir Alman subay, bir grup Osmanlının üzerinde büyük bir şemsiye tutmaktadır. Üzerindeki haç işaretiyle Hristiyanlık çağrışımı yapan bu şemsiye, sözde koruma sağlamaktadır. Ancak şemsiye kusurludur. Su rahatlıkla içeri sızmakta ve altındaki Osmanlılar sırılsıklam olmuştur. Figürlerden biri, ironik bir şekilde, *"Großmächtiger Allah! Ich glaube, der Schirm ist nicht ganz wasserdicht."* (Kudretli Allah'ım! Sanırım bu şemsiye pek de su geçirmez değil.) yorumunu yapmaktadır. Bu ifade, karikatürün hiciv tonunu güçlendirirken,

Almanya'nın müttefikine sunduğu iddia edilen korumanın güvenilirliğine dair kuşkuyu da ima etmektedir.

Karikatür, oryantalizm söylemlerine kök salmış bir dizi hem görsel hem de anlamsal kodu işlemektedir. Osmanlılar Kendilerini koruyamazlar ve dış yardıma muhtaç görünmektedirler. Bu motif, on dokuzuncu ve erken yirminci yüzyıl Batı medyasında ve akademik söylemlerinde sıklıkla tekrarlanan "geri kalmış Doğu" anlatısıyla örtüşmektedir. Almanya ise üstün, düzen sağlayıcı bir güç olarak resmedilmektedir. En azından teoride koruma ve istikrar sunmaktadır. Ancak şemsiyenin yetersizliği, bu korumanın kalıcı olmadığı ve belki de yalnızca sembolik değer taşıdığı izlenimini pekiştirmektedir.

Bir diğer önemli unsur dini sembolizmdir. Şemsiyenin sapındaki haç, Osmanlıların İslami kimliğiyle tezat oluşturmaktadır. Bu, iki müttefik arasındaki derin kültürel ve ideolojik farklılıklara ince bir gönderme olarak yorumlanabilir. Aynı zamanda, burada örtük bir hiyerarşi de sezilmektedir. Hristiyanlık (haç ile temsil edilen) baskın ve medenileştirici bir unsur olarak sunulurken, Müslüman Osmanlılar bu etkiye boyun eğmek zorunda kalan taraf olarak resmedilmektedir.

Karikatürün mizahi etkisi, birkaç mekanizmayla ortaya çıkmaktadır. Şemsiyenin koruma işlevinin abartılıp ironize edilmesi, mizahın uyumsuzluk kuramına işaret etmektedir. "Koruma"nın aslında işe yaramaz olduğu ortaya çıkar ve bu da mizahi unsuru beslemektedir. Aynı zamanda, üstünlük kuramı bağlamında da okunabilmektedir. Osmanlılar saf ve beceriksiz figürler olarak sunularak, durumları istemsizce komik hale getirmektedir.

Politik düzlemde, bu karikatür Alman-Osmanlı ittifakına dair ikircikli bir yorum sunmaktadır. Bir yandan Almanya'nın Osmanlı üzerindeki koruyucu iddiasını teyit ederken, diğer yandan bu korumanın etkinliğini sorgulatmaktadır. Bu, 1911'de İtalyan-Osmanlı Savaşı'yla çözülme sürecini hızlanan Osmanlı'ya askeri ve ekonomik yatırımlar yapan Almanya'daki kamuoyundaki artan şüphecileri yansıtıyor olabilmektedir.

Görsel dil, Almanya'yı üstün ve medeni, Doğu'yu ise zayıf ve beceriksiz gösteren sömürgeci ve oryantalist kalıplarla yüklüdür. Aynı zamanda, Almanya'nın koruyucu rolünün nihayetinde etkisiz olduğunu ima ederek, Alman jeopolitik stratejisinin kırılganlığına dair eleştirel bir okumaya da izin vermektedir. Bu bağlamda karikatür, Almanya'nın bir yandan emperyal bir aktör olarak hareket ederken, diğer yandan

jeopolitik hamlelerinin sınırlarıyla yüzleştiği dönemin medya söylemlerini özetler niteliğindedir.



Alleinige Anzeigen-Annahme
RUDOLF MOSSE
Annoncen-Expedition für sämtliche Zeitungen Deutschlands und des Auslandes
in Berlin SW 19, Breslau, Dresden, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Halle a. S., Hamburg, Köln a. Rh., Leipzig, Magdeburg, Mannheim, München, Nürnberg, Prag, Stuttgart, Wien, Zürich

Kladderadatsch

ANZEIGENPREIS
für die viergespaltene (48 mm breite) Nonpareille-Zeile oder deren Raum Mark 1,—

Nr. 33 Drittes Beiblatt — Berlin, den 14. August 1910 — LXIII. Jahrgang

Türkisches Angebot

„Nu, Herr v. Heeringen, schöne Empfehlung von Ihrem Kollegen Tirpitz, mit dem ich e feines Geschäft gemacht habe. Wollen Sie vielleicht auch e paar alte, abgelegte Regimenter verkaufen? Sie kriegen ja bei der frischen Militärvorlage wieder neue!"

Görsel 36: "Türkisches Angebot" ("Türk Teklifi") Başlıklı Karikatür

Kaynak: Kladderadatsch, 1910

"Türkisches Angebot" ("Türk Teklifi") başlıklı karikatür, 14 Ağustos 1910 tarihinde *Kladderadatsch* dergisinde yayımlanmış olup, Alman İmparatorluğu ile Osmanlı İmparatorluğu arasındaki askeri işbirliğini konu almaktadır. Yirminci yüzyıl başında stratejik öneme sahip olan bu ilişki, Almanya'nın Osmanlı askeri sistemine artan yatırımları ve aynı zamanda bölgedeki ekonomik ve jeostratejik çıkarlarıyla

şekillenmekteydi. Ancak karikatür, Osmanlı İmparatorluğu'nu güvenilmez ve geri kalmış bir ortak olarak resmederek bu ittifaka eleştirel bir perspektif sunmaktadır

Karikatürün merkezinde iki figür bulunmaktadır. Muhtemelen Prusya askeri geleneğinin bir temsili veya tarihsel bir şahsiyete atıf olan bir Alman generali ile silah tüccarı veya askeri temsilci rolündeki abartılı bir Osmanlı figürü. Osmanlı karakteri stereotipik özellikler taşımaktadır. Uzun sivri sakal, büyük bir fes, bol şalvar ve kasıtlı olarak gevşek, neredeyse kayıtsız bir duruş. Bu özellikler, Osmanlı'yı egzotik, yabancı ve aynı zamanda kurnaz olarak tasvir eden tipik oryantalist temsillere uymaktadır. Abartılı mimikleri ve jestleri, kalitesiz mal satmaya çalışan sinsi bir tüccar izlenimini pekiştirmektedir.

Karikatürün altındaki diyalog özellikle bu varsayımı aydınlatmaktadır:

"*Ah, Herr v. Heringen, schöne Empfehlung von Ihrem Kollegen Tirpitz, mit dem ich so feines Geschäft gemacht habe. Wollen Sie vielleicht auch ein paar alte, abgelegte Regimenter verkaufen? Sie kriegen ja bei der frischen Militärvorlage wieder neue!*" (Ah, Bay v. Heringen, meslektaşınız Tirpitz'ten güzel bir referans aldım, onunla çok güzel işler yaptık. Belki siz de birkaç eski, kullanılmış alay satmak istersiniz? Yeni askeri yasa tasarısıyla zaten yenilerini alacaksınız!)

"Bay v. Heringen" hitabı muhtemelen Josias von Heeringen[10] ismine hicivli bir göndermedir. "Meslektaş Tirpitz" ifadesi ise açık şekilde Alman donanma politikasının mimarı Büyük Amiral Alfred von Tirpitz'e işaret etmektedir. Bu referans, Almanya'nın Osmanlı İmparatorluğu'yla silah ticareti veya askeri eğitim alanlarında kârlı anlaşmalar yaptığını ima etmektedir.

Hicivli vurgu, Almanya'nın "eski, kullanılmış alaylar" satıp satmayacağı sorusunda yatmaktadır. Bu ifade, Osmanlı İmparatorluğu'nun sadece eski silahlarla değil, aynı zamanda Alman perspektifinde artık kullanılmayan askeri birlikleri veya kaynakları satmaya çalıştığını ima etmektedir. Sözün ironik inceliği, "yeni askeri yasa tasarısı" sayesinde Almanya'nın sürekli yeni birlikler oluşturduğu imasında yatmaktadır. Bu da dönemin yayılmacı Alman askeri politikasına bir göndermedir.

Bu ifade iki şekilde yorumlanabilir. Bir yandan, diğer ülkelerin eski kaynaklarla uğraşırken Almanya'nın durmaksızın yeni asker üretmesini eleştiren bir yorum içerirken diğer yandan, Osmanlı İmparatorluğu'nun modern savaş tekniklerine hazır olmadığı ve

[10] August von Heeringen, 19 Ağustos 1909'dan 4 Temmuz 1913'e kadar Prusya Savaş Bakanı olarak görev yapmıştır.

sadece eski yapılarla işlev gördüğü izlenimini pekiştirmektedir. Bu yaklaşım, Osmanlı İmparatorluğu'nun askeri reformlarının Avrupa kamuoyu nezdinde yeterince etkili görülmediği ya da ordularının modern savaş düzenine ayak uyduramadığı yönündeki algıyı yansıtıyor olabilir.

Karikatürün görsel dili bu okumayı desteklemektedir. Alman generali dik, disiplinli bir duruşla, sıkılı yumrukları ve ciddi ifadesiyle tasvir edilirken, Osmanlı figürü eğik, neredeyse sürünür bir pozisyonda resmedilmiştir. Taşıdığı silahlar geçici bir demet halinde bağlanmıştır ki bu da organizasyon eksikliğine veya modası geçmiş askeri yapılara işaret etmektedir.

İdeolojik düzeyde karikatür, Edward Said'in tanımladığı klasik oryantalist kalıpları yansıtmaktadır. Osmanlılar kalitesiz mallar pazarlayan güvenilmez tüccarlar olarak sunulurken, Almanya, Prusyalı general aracılığıyla gösterilmektedir, rasyonel, düzenli ve stratejik açıdan üstün olarak temsil edilmektedir. Bu stereotipleştirme mevcut güç ilişkilerini meşrulaştırmayı ve Batı'nın üstünlüğünü vurgulamayı amaçlamaktadır.

Karikatürün mizahi unsuru hem uyumsuzluk teorisine (askeri alayların ticari mal gibi satılabilme absürtlüğü) hem de üstünlük teorisine (Osmanlıların naif ve yetersiz gösterilmesi) dayanmaktadır. Bu hiciv, Almanya'nın ittifakta baskın güç olduğu, Osmanlıların ise edilgen hatta engelleyici bir rol oynadığı algısını güçlendirmektedir.

Sonuç olarak *"Türkisches Angebot"* karikatürü, görsel ve sözel araçları kullanarak Alman-Osmanlı ilişkisinin asimetrik doğasını ortaya koymakta ve Osmanlıları ekonomik ve askerî açıdan alt konumda göstermektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nu geri kalmış ve stratejik açıdan güvenilmez olarak resmeden Batılı anlatıyı yansıtmakta, Almanya'yı ise modern ve etkin bir askeri güç olarak sunmaktadır. Oryantalist stereotipleri ve hicivli abartıları bilinçli şekilde kullanarak karikatür, sadece dönemin siyasi dinamiklerine yorum getirmekle kalmamakta, aynı zamanda Alman-Osmanlı ittifakına eşlik eden kültürel ve ideolojik kabulleri de pekiştirmektedir.



Görsel 37: *"Orient-Express 1916"* (Doğu Ekspresi 1916) Başlıklı Karikatür

Kaynak: Schmidhhammer, A., 1916.

"Orient-Express 1916" (Doğu Ekspresi 1916) başlıklı karikatür *Jugend* dergisinde 1 Ocak 1916 tarihinde yayınlanmış olup, Birinci Dünya Savaşı sırasında Almanya ile Osmanlı İmparatorluğu arasındaki ekonomik ve askeri mübadele ilişkilerini tasvir etmektedir. Karikatürün merkezinde, iki müttefik arasındaki bağı simgeleyen demiryolu ve karşılıklı mal götüren iki tren yer almaktadır. Demiryolu, özellikle Bağdat Demiryolunun genişletilmesi bağlamında, asker ve malzeme sevkiyatı için stratejik bir hayat damarı niteliği taşımaktadır.

Karikatür, karşılıklı alışveriş ilişkisinin asimetrik doğasını açıkça ortaya koymaktadır. Berlin'e giden vagonlar, Osmanlı İmparatorluğu'nun zengin tarımsal üretimine işaret eden meyve, sebze, üzüm ve diğer ürünlerle aşırı derecede yüklüdür. Bu tasvir tarihsel bir gerçekliği yansıtmaktadır, zira İngiliz deniz ablukası nedeniyle Almanya ciddi tedarik sıkıntıları yaşamakta ve müttefik ülkelerden ithalata bağımlı hale gelmektedir.

Buna karşılık, *"Nach Konstantinopel"* (İstanbul'a) yazılı vagonlar silah ve askeri teçhizatla doludur. Bu detay, teknolojik geri kalmışlığı ve modern ekipman eksikliği nedeniyle dış desteğe muhtaç olan Osmanlı İmparatorluğu'na yönelik Alman silah sevkiyatlarını temsil etmektedir. Silahların karikatürde dağınık ve neredeyse kaotik bir şekilde istiflenmiş olarak sunulması, eşitlikçi bir mübadeleden ziyade pragmatik ve stratejik temelli bir ilişkiye işaret etmektedir.

Eşlik eden şiirsel altyazı, temel mesajı güçlendirmektedir:

"Sie bringen auf einendem Eisenband,

Was die Sommer gebaren im Morgenland,

Und tauschen dagegen die eisernen Gaben,

Die harte Winter geschmiedet haben."

("Birleştirici demir yoluyla getirirler,

Şark diyarının yazın verdiği nimetleri,

Karşılığında sunarlar demirden armağanları,

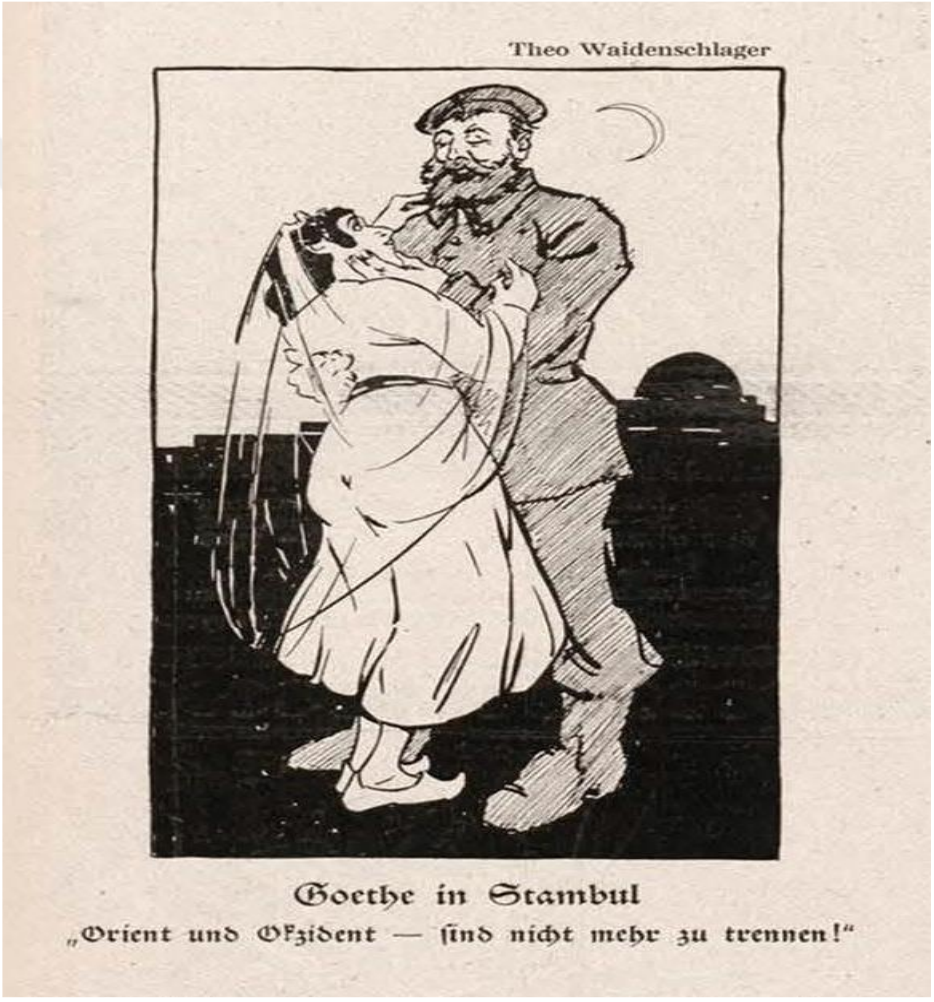
Sert kışların dövdüğü.")

"Eisenband" ("demir bağ/ağ") metaforu, iki devlet arasındaki demiryolu bağlantısını ve savaşın lojistik hayat damarını temsil etmektedir. Osmanlı İmparatorluğu, *"Sommergaben"* ("yaz nimetleri") sunan verimli ve kaynak zengini bir ülke olarak resmedilmekte ki bu, Doğu'yu tarımsal açıdan zengin ancak edilgen bir bölge olarak niteleyen klasik oryantalist bir motife tekabül etmektedir. Almanya ise *"eiserne Gaben"* ("demir armağanlar") gönderen aktif bir savaş gücü olarak sunulmaktadır.

Bu karşıtlık meşru bir iş bölümü olarak yorumlanabilmektedir. Osmanlı İmparatorluğu gıda tedarik ederken, Almanya askeri destek sağlamaktadır. Karikatür bu ilişkiyi sömürücü veya dengesiz olarak değil, her iki tarafın da kârlı çıktığı stratejik bir mübadele olarak sunmaktadır.

Dönemin diğer hicivli karikatürlerinin aksine, bu tasvir ittifaka olumlu bir perspektiften yaklaşmaktadır. Sahnedeki figürler, özellikle alt kısımda el sıkışan iki erkek, başarılı bir işbirliğinin simgesi olarak okunabilmektedir.

Sonuç olarak karikatür, ittifakı karşılıklı fayda sağlayan bir ilişki olarak resmetmektedir. Dönemin diğer tasvirlerinden farklı olarak Osmanlı'nın zaaflarını vurgulamak yerine uyumlu bir ortaklık çizgisi sunmaktadır. Tarım ürünleri ile silahların kontrastı, her iki imparatorluğun da diğerinin eksiklerini tamamladığı işlevsel bir stratejik ortaklığa işaret etmektedir.



Görsel 38: *“Goethe in Stambul”* (“Goethe İstanbul'da”) Başlıklı Karikatür

Kaynak: Waidenschlager, T., 1916

“Goethe in Stambul” (“Goethe İstanbul'da”) başlıklı karikatür, 25 Şubat 1916'da *Jugend* adlı dergide yayımlanmış olup, mizahi bir üslupla Doğu ile Batı arasındaki bağı ele almakta ve Johann Wolfgang von Goethe'ye atıfta bulunmaktadır. Başlık, Goethe’nin

Avrupa ile Doğu arasındaki kültürel yakınlaşmayı vurgulayan eseri *"West-östlicher Divan"* ("Doğu-Batı Divanı")'na gönderme yapmaktadır. Eşlik eden *"Orient und Okzident – sind nicht mehr zu trennen!"* ("Doğu ve Batı – artık ayrılamaz!") yazısı, bu eserden alınmış bir alıntıdır ve iki kültür dairesinin artık iç içe geçtiğini ima ederken bir yandan da medyalararasılıktan da faydalanmaktadır.

Karikatürün yayımlandığı dönem, Almanya ile Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi ve askeri ilişkilerinin en yoğun olduğu yıllara denk gelmektedir. Birinci Dünya Savaşı sırasında daha da güçlenen bu ortaklık çerçevesinde çok sayıda Alman askeri ve askeri danışman Osmanlı topraklarında bulunmaktaydı. Karikatür, iki ülke arasındaki bu gerçekliği kişisel ve neredeyse romantik bir sahneye dönüştürerek yansıtmaktadır.

Karikatürün merkezinde, büyük olasılıkla bir Alman askerini temsil eden sakallı ve uzun bir adamla geleneksel kıyafetli ve peçeli bir Osmanlı kadının kucaklaşması yer almaktadır. Erkek figürü uzun boylu, güçlü ve askeri üniforma içinde resmedilirken, kadın figürü ona yaslanmakta ve hayranlıkla bakmaktadır. Bu duruş, Alman erkeğin baskın rol üstlendiği eşit olmayan bir ilişkiyi ima etmektedir.

Arka planda yer alan cami ve hilal motifleri, sahnenin İstanbul'da geçtiğini düşündürürken, Doğulu atmosferi güçlendirmektedir.

Bu ikilinin samimi kucaklaşmaları, Birinci Dünya Savaşı'nda müttefik olarak yakın işbirliği yapan iki ulusun derin bağını göstermektedir. Kadının duruşu, zayıflık göstergesinden ziyade karşılıklı güven ve desteğin ifadesi olarak okunabilir.

Ayrıca karikatürün, Doğu ile Batı arasındaki kültürel yakınlaşma idealini yansıttığı söylenebilir. Bu, kültürler arası alışverişin her iki taraf için de faydalı olabileceği yönündeki dönemin algısı yansıtılmaktadır. İlişki bir çatışma veya yüzleşme olarak değil, Almanya'nın istikrar sağlayıcı rol üstlendiği uyumlu bir tamamlayıcılık olarak sunulmaktadır.

Goethe bağlamında da karikatür olumlu bir şekilde yorumlanabilir. Onun ünlü eseri "Doğu-Batı Divanı" kültürler arası eşitlikçi alışverişi vurgularken, karikatür de bu bağı daha pragmatik bir şekilde sunmaktadır. Almanya'nın bu ortaklıkta Osmanlı İmparatorluğu'nu güçlendirmek için öncü ancak aynı zamanda destekleyici bir rol üstlendiği görülmektedir. İlişki karşıtlıklardan ziyade işbirliği ve dayanışmayla şekillenmektedir.

Sonuç olarak “Goethe in Stambul”, Doğu-Batı ilişkilerinin idealize edilmiş, olumlu bir vizyonunu sunmaktadır. Tasvir, Almanya’nın güvenilir bir ortak olarak hareket ettiği tamamen eşitlikçi olmayan ancak yakın bir ittifakı yansıtmaktadır. Bu perspektif, Osmanlı İmparatorluğu’nun giderek artan Alman desteğine ihtiyaç duyduğu, Almanya’nın ise Osmanlıları değerli bir müttefik olarak gördüğü Birinci Dünya Savaşı koşullarına uygundur.



Görsel 39: *“Im Zeichen Der Schwertlilie”* (“İris Çiçeği İşaretinin Altında”) Başlıklı Karikatür

Kaynak: ULK, 1917.

"Im Zeichen der Schwertlilie" ("İris Çiçeği İşaretinin Altında") başlıklı karikatür, Birinci Dünya Savaşı dönemindeki Alman-Osmanlı ittifakını konu edinmekte ve iki ülke arasındaki siyasi ve askeri anlaşmaları sembolik bir dille temsil etmektedir. Başlıkta yer alan *"Schwertlilie" (*iris çiçeği) metaforu, savaş ve diplomasi arasındaki bağlantıya işaret etmektedir. Çiçeğin zarafeti ile kılıcın sertliğini birleştiren bu sembol hem stratejik çıkarlara hem de askeri güce dayanan ittifakları simgelemektedir.

Karikatürün merkezinde, Almanya ve Osmanlı İmparatorluğu'nu temsil eden iki figür bulunmaktadır. Solda, Alman tarafını simgeleyen zırhlı bir Alman şövalye tasvir edilmiştir. Aktif bir duruş sergileyen şövalye, sağ elinde tüy tutarken sol eliyle de dostane bir şekilde Osmanlıyı tasvir eden kişinin sol omuzuna elini koymaktadır. Sağda ise Osmanlı Sultanı veya üst düzey bir bürokratı temsil eden başında hilalli miğfer bulunan bir Osmanlı yöneticisi, üzerinde *"Verträge"* ("Anlaşmalar") yazılı belgeyi imzalamaktadır.

Bu temsil farklı perspektifli yorumlara açıktır. Bir yandan, 1917'de Birinci Dünya Savaşı'nın derinleştiği bir dönemde iki imparatorluk arasındaki yoğun siyasi-askeri işbirliğini vurgulamaktadır. Şövalye ve Osmanlı yöneticisi, savaş stratejileriyle şekillenen resmi ancak pragmatik bir ortaklığı simgelemektedir. *Schwertlilie* metaforu ise ittifakın yalnızca askeri güce değil, diplomatik mutabakatlara da dayandığını ima etmektedir.

Karikatürün alt kısmında yazan *"Was die Schwerter geschrieben, unterschreiben die Federn, und die Herzen bewahren es!"* ("Kılıçların yazdığını kalemler imzalar, yürekler ise korur!") ifadesi bu yorumu güçlendirmektedir. Bu ifade, Almanya ile Osmanlı İmparatorluğu arasındaki anlaşmaların yalnızca askeri gerekliliklerden doğmadığını, bilinçli siyasi kararlarla pekiştirildiğini vurgulamaktadır. Kalem metaforu, antlaşmaları ve yazılı mutabakatları simgeleyerek diplomasi ve karşılıklı güvenin askeri destek kadar önemli olduğunu göstermektedir.

Bu perspektiften bakıldığında, karikatür Birinci Dünya Savaşı dönemindeki Alman-Osmanlı ilişkilerine dengeli bir bakış sunmaktadır. Bir tarafın diğeri üzerindeki hakimiyetini değil, her iki ortağın çıkarlarını korumak ve işbirliğini resmileştirmek için gösterdiği ortak çabayı yansıtmaktadır. Sahne, bu tarihsel dönemde iki ülke arasındaki yakın bağa işaret eden bir eşitlik ve karşılıklı saygı atmosferi yansıtmaktadır.

Sonuç olarak *"Im Zeichen der Schwertlilie"* adlı karikatür, Alman-Osmanlı ittifakını karşılıklı güven ve diplomatik anlayışa dayalı dostane ve işbirlikçi bir ortaklık olarak

temsil etmektedir. Tek taraflı bir bağımlılığı veya hiyerarşiyi vurgulamak yerine, karikatür bu birliği iki egemen devletin bilinçli ve eşitlikçi işbirliği olarak sahnelemektedir. Bu tasvir, savaş dönemi ittifaklarının karmaşık dinamiklerini hem askeri gereklilikleri hem de diplomatik iradeyi yansıtarak dengeli bir şekilde ortaya koymaktadır.



Görsel 40: *“Razzia”* (“Baskın”) Başlıklı Karikatür

Kaynak: ULK, 1915

22 Ekim 1915 tarihinde ULK adlı Alman mizah dergisinde yayımlanan *“Razzia”* (“Baskın”) başlıklı karikatür, Mısır'daki İngiliz sömürge yönetimini hedef alan keskin bir eleştiri sunmakta ve açık bir propaganda mesajı taşımaktadır. Görsel kompozisyon,

sembolizm ve eşlik eden yazılar, Almanya ve Osmanlı İmparatorluğu'nu kurtarıcı güçler olarak sunarken, İngiltere'yi baskıcı bir güç olarak temsil etmektedir.

Ön planda, *"E."* (İngiltere) harfiyle işaretlenmiş güçlü ve tehditkâr bir figür yer almaktadır. Kırbaç taşıyan ve belinde tabanca bulunan bu karakter, sömürgeci şiddet ve baskının klasik sembollerini temsil etmektedir. Figürün sağında, *"Aegypten"* ("Mısır") yazılı diz çökmüş bir figür bulunmaktadır. Kollarını kaldırmış bu itaatkâr pozisyon, sömürge boyunduruğu altındaki bir ülkenin kurtuluş umuduyla yardım arayışını yansıtmaktadır.

Karikatürün arka planında karanlıktan bir ışık huzmesi içinde beliren ve üniformalarında *"D."* ("Almanya") ile *"T"* ("Türkiye/Osmanlı") harfleri taşıyan iki silahlı asker, Alman-Osmanlı ittifakının temsilcileri olarak sunulmaktadır. Sahneye girişleri, Mısır'a yönelik bir müdahaleyi ve kurtarıcı rolünü sembolize etmektedir.

Karikatürün altındaki *"Jetzt werden wir dich wohl endlich kriegen, du Sklavenhalter!"* ("Sonunda seni yakalayacağız ey köle taciri!") ifadesi merkezi bir öneme sahiptir. Gelen Alman ve Osmanlı askerlerinin söylediği bu sözler, İngiliz figürüne yöneliktir ve açık bir ahlaki karşıtlık oluşturmaktadır: İngiltere kölelik ve baskıyla, Almanya ve Osmanlı İmparatorluğu ise adalet güçleriyle ilişkilendirilmektedir.

Bu temsil, propagandist retoriğin klasik bir örneğini oluşturmaktadır. Tarihsel bağlamda, 1882'den beri süren İngiliz Mısır hakimiyeti bölgedeki en tartışmalı sömürge müdahalelerinden biriydi. İngiltere, Mısır üzerindeki kontrolünü düzen ve istikrar sağlama gerekliliğiyle meşrulaştırırken, karikatür bu anlatıyı tersine çevirerek İngiltere'yi sömürücü bir güç olarak sunmaktadır.

Karikatürdeki ışıklandırma sembolizmi bu etkiyi güçlendirmektedir. İngiliz figürü ve Mısır gölgede kalırken, Almanya ve Osmanlı İmparatorluğu bir ışık huzmesi içinde belirmektedir. Bu görsel strateji, sömürgeci adaletsizliğe karşı mücadele eden "gerçek düzen güçleri" imajını pekiştirmektedir.

Dikkat çekici diğer bir unsur, Osmanlı İmparatorluğu'nun bu temsilde ikincil bir müttefik olarak sunulmamasıdır. Osmanlı figürü de silahlıdır ve Almanya ile omuz omuza ilerlemektedir. Bu durum, Osmanlı'nın İngiliz emperyalizmine karşı mücadelede eşit bir aktör olarak konumlandırılmasının bilinçli bir tercihi olarak yorumlanabilir.

Karikatür, 1915 yılında, Osmanlı İmparatorluğu ve Almanya'nın Kuzey Afrika'daki İngiliz pozisyonlarını zayıflatmaya çalıştığı bir dönemde üretilmiştir. Osmanlı'nın Sina-

Filistin Harekatı'nın Mısır'ı İngiliz kontrolünden kurtarma hedefi, bu karikatürde yansıtılmaktadır. Alman-Osmanlı ittifakını ahlaki üstünlük konumuna yerleştiren bu propaganda çalışması, aynı zamanda İngiliz varlığını gayrimeşru olarak nitelendirmektedir.

Sonuç olarak *"Razzia"* karikatürü, Almanya ve Osmanlı İmparatorluğu'nu Mısır'ın kurtarıcıları olarak sunan belirgin bir propaganda mesajı taşımaktadır. İngiliz sömürge yönetimi kölelik ve haksızlıkla özdeşleştirilirken, ışıklandırma ve figür düzeni Alman-Osmanlı müdahalesinin meşru ve ahlaki temellere dayandığı izlenimini uyandırmaktadır. Bu temsil, Birinci Dünya Savaşı'ndaki ittifakın jeopolitik çıkarlarını meşrulaştırma ve Mısır'daki İngiliz varlığını gayrimeşru gösterme amacı taşımaktadır.

Araştırmada incelenen 216 karikatürden 24'ünün Türk-Alman ilişkilerini yansıttığı belirlenmiştir. İncelenen 24 karikatüre ilişkin alt tema ve kodlar Tablo 6'da, kod bulutu ve kod haritası Şekil 12 ve Şekil 13'te verilmiştir.

Alt Tema	Kod	Frekans
Doğu'yu Temsil Eden Semboller	Nargile/Pipo/Tütün	4
	At	2
	Ayyıldız	21
	Kubbe/Minare/Cami	3
	Çarık	4
	Çarşaf/Şalvar	7
	Peçe	1
	Fes/Sarık	21
Almanya'yı Temsil Eden Semboller	Hac sembolü	5
	Kartal figürü	3
	Su Geçiren Şemsiye	1
	Goethe	1
	Uçlu Miğfer	7
Şehirler	Mısır	1
	İstanbul	1
	Berlin	1
	İzmir	1
Davranışlar	Savaşmak	1
	Ziyafet vermek	1
	Teslim olmak	1
	Kölelik	1
	Aşk yaşamak	2
	İttifak kurmak	14
	Yardım istemek	1
	Şaha kalkmak	1
Siyasi İlişkiler	İngiltere	3
	Ferdinand	1
	Türk Askeri	6
	Alman Askeri	7
	Gelibolu Savaşı	1
	Abdülhamid	4
	İtilaf Devletleri	5
	John Bull	3
	Doğu'nun (İslam'ın) yeni koruyucusu olarak Almanya	1
	II. Wilhelm	2
Ekonomik İlişkiler	Demiryolu projesi	3
	Almanya'nın Osmanlı'ya borç vermesi	1
	Küçük Asya	1
	Deutsche Bank	1

Tablo 6: Türk-Alman İlişkilerine Yansıtan Temaya İlişkin Bulgular

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Bu 24 karikatürdeki semboller, "Almanya'yı Temsil Eden Semboller", "Doğu'yu Temsil Eden Semboller", "Devletler", "Şehirler", "Davranışlar", "Siyasi İlişkiler" ve "Ekonomik İlişkiler" olmak üzere 6 alt temada incelenmiştir. "Doğu'yu Temsil Eden Semboller" alt teması için incelenen 24 karikatürün 21'inde "Ayyıldız" ve "Fes/Sarık" sembollerinin kullanıldığı belirlenmiştir. Onu sırasıyla "Çarşaf/Şalvar", "Çarık",

“Kubbe/Minare/Cami”, “Doğu’yu temsil eden bir kadın”, “Nargile/Pipo/Tütün”, “Türk Bayrağı” ve “Peçe” sembollerinin takip ettiği belirlenmiştir.

İncelenen 24 karikatürde “Almanya’yı Temsil Eden Semboller” alt temasında 5 kod belirlenmiştir. Bu alt tema için belirlenen kodlardan en sık kullanılan kodlar “Hac sembolü” ve “Uçlu Miğfer” sembolleridir. Hac sembolü incelenen tüm karikatürlerde Batı’yı temsil etmek için kullanılmıştır. Uçlu miğfer diğer adıyla Pickelhaube on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda Alman ordusunda kullanılan bir miğferdir. Onu sırasıyla “Kartal figürü”, “Goethe” ve “Su geçiren şemsiye” sembolleri olduğu belirlenmiştir. Kartal figürü Almanya’yı temsil etmektedir. Karikatürlerde Goethe, Doğulu bir kadınla aşk yaşarken tasvir edilmiştir. “Su geçiren şemsiye” kodu ise, Alman askerinin açtığı bir şemsiyedir. Bu şemsiye altında Doğu’yu temsil eden fesli sarıklı bireyler yer almakta ve bu şemsiye altında ıslanmaktadırlar.

İncelenen 24 karikatürde “Şehirler” alt temasında 4 kod belirlenmiştir. Alman karikatürlerinde tasvir edilen şehirler ve ülkeler “Mısır”, “İstanbul”, “Berlin” ve “İzmir” olduğu tespit edilmiştir.

İncelenen 24 karikatürde “Davranışlar” alt temasında 10 kod belirlenmiştir. Bu kodlardan en sık tasvir edileni “İttifak kurmak” tasviridir. Bu kod, Osmanlı’nın Almanya’nın yanında Birinci Dünya Savaşı’na girmesini ifade etmektedir. “İttifak kurmak” kodu aynı zamanda, Osmanlı ve Almanya arasında anlaşma imzalanmasını ifade etmektedir. Bu koda takiben en sık kullanılan kod “Aşk yaşamak”tır. Bu kodla Doğulu kadınlarla Batılı erkeklerin aşk yaşaması tasvir edilmiştir. Kodları sırasıyla, “Savaşmak”, “Ziyafet vermek”, “Teslim olmak”, “Kölelik”, “Yardım istemek” ve “Şaha kalkmak” durumlarının izlediği tespit edilmiştir. “Yardım istemek” kodu, Abdülhamid’in II. Wilhelm’den yardım istemesini ifade etmektedir. “Şaha kalkmak” kodunda ise şaha kalkmış bir at üzerinde Türk askeri tasvir edilmiştir. Bu Osmanlı’nın güçlenmesini temsil ettiği düşünülmektedir. Mısır’daki Arapların köle olarak görüldüğü süreçte Osmanlı ve Almanya’nın birlik olup Arapları kurtarmaya çalışması da köleliğe karşı bir direniş olduğu söylenebilmektedir.

İncelen 24 karikatürde “Siyasi İlişkiler” alt temasında 10 kod belirlenmiştir. Bu kodlardan en sık kullanılanları “Alman askeri”, “Türk askeri” ve “Abdülhamid”’tir. Bu kodları sırasıyla “John Bull”, “İtilaf Devletleri”, “II. Wilhelm “, “İngiltere”, “Ferdinand”, “Gelibolu Savaşı” ve “Doğu’nun (İslam’ın) yeni koruyucusu olarak Almanya” sembollerinin izlediği tespit edilmiştir.

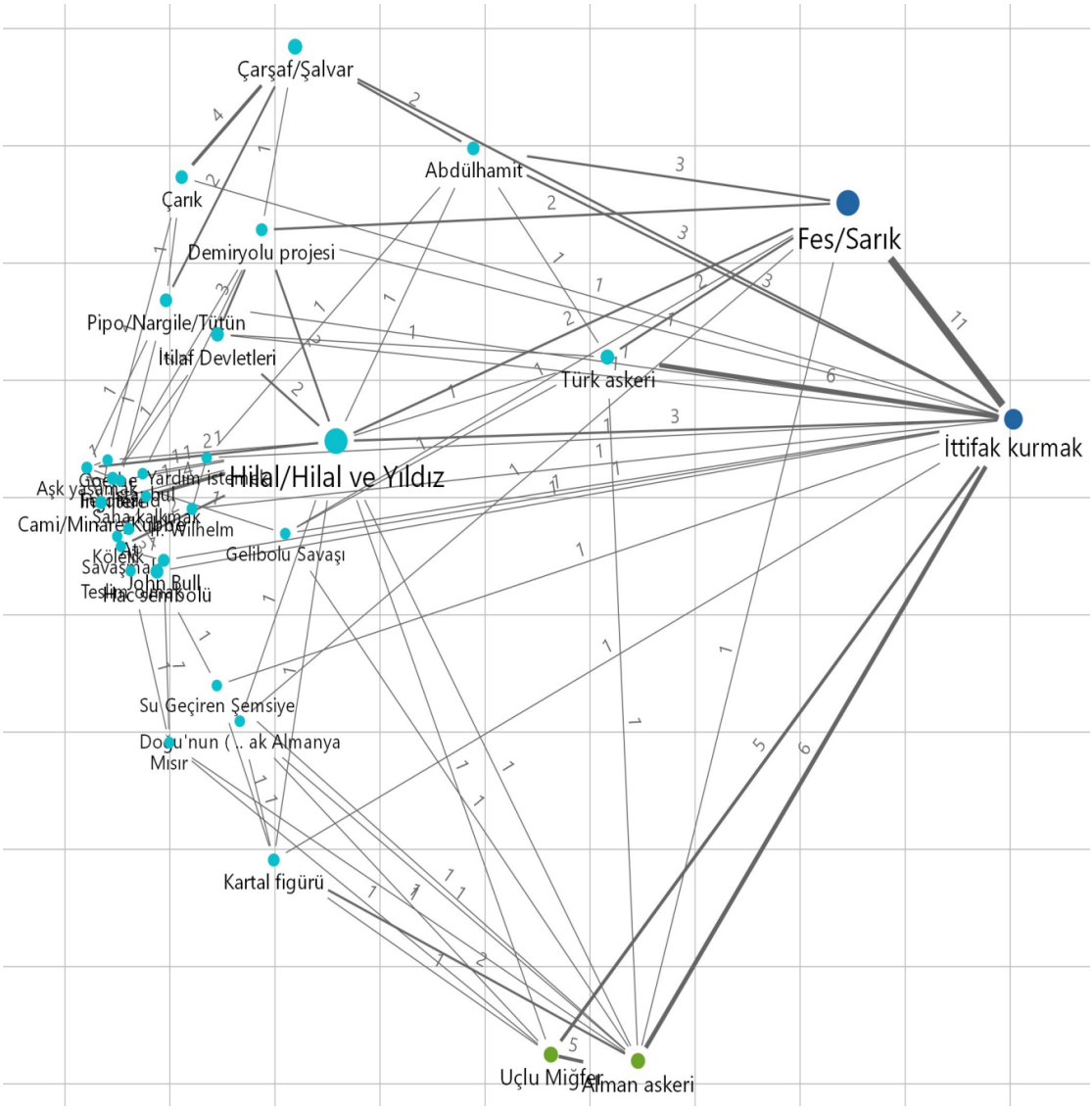
İncelenen 24 karikatürde “Ekonomik İlişkiler” alt temasında 4 kod belirlenmiştir. Bu kodlardan en sık kullanılanı “Demiryolu politikası”dır. Bu kodu sırasıyla “Almanya’nın Osmanlı’ya borç vermesi”, “Küçük Asya” ve “Deutsche Bank” tasvirleridir.



Şekil 12: Alman Karikatürlerinde Türk-Alman İlişkileri Temasına İlişkin Kod Bulutu
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Şekil 12 incelendiğinde Alman karikatüründe Türk-Alman İlişkileri teması 6 alt tema ve bu 6 alt temaya ilişkin 45 kod belirlenmiştir. Alman karikatüründe Türk-Alman İlişkileri teması altında belirlenen 45 kod için kod bulutu oluşturulmuş ve en sık kullanılan kodların “Fes/Sarık”, “Ayyıldız”, “Çarşaf/Şalvar”, “Uçlu Miğfer”, “İttifak kurmak” ve “Alman Askeri” sembolleri olduğu belirlenmiştir.

Araştırmada Türk-Alman temasına ilişkin oluşturulan kod haritası Şekil 13’te verilmiştir.



Şekil 13: Alman Karikatürlerinde Türk-Alman İlişkileri Temasına İlişkin Kod Haritası
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Şekil 13 incelendiğinde Türk-Alman temasında belirlenen kodlardan "Fes/Sarık" ile "İttifak kurmak", "Alman askeri" ile "İttifak kurmak", "Uçlu miğfer" ile "İttifak kurmak", "Uçlu miğfer" ile "İttifak kurmak", "Türk askeri" ile "İttifak kurmak", "Ayyıldız" ile "İttifak kurmak" ve "Çarşaf/Şalvar" ve "Çarık" kodları arasında yüksek düzeyde ilişki olduğu belirlenmiştir. Diğer kodlar arasında daha düşük düzeyde ilişki olduğu tespit edilmiştir.

Bu bölüm Alman karikatür dergilerinde yayımlanan ve Alman-Osmanlı ilişkilerine dair tasvirlerin analizi, siyasi, iktisadi ve kültürel etkileşimlerin çok katmanlı bir tablosunu ortaya koymaktadır. Bu tablo, yoğun stereotipleştirme ve propagandist yorumlarla şekillenmektedir. Toplamda incelenen 24 karikatür, Osmanlı İmparatorluğu'nu bir yandan

egzotik, geri kalmış ve korunmaya muhtaç, diğer yandan ise stratejik bir ortak ve müttefik olarak betimleyen, tekrar eden görsel ve anlamsal kodlara başvurmaktadır.

Özellikle dikkat çekici olan, Osmanlı İmparatorluğu'nu görsel olarak "Öteki" şeklinde işaretlemek için fes, sarık, ay-yıldız ya da geleneksel kıyafetler gibi oryantalist sembollerin sıkça kullanılmasıdır. Buna karşılık, Alman İmparatorluğu, Pickelhaube, Demir Haç, Prusya kartalı veya Hristiyan işaretleri gibi sembollerle uygarlık açısından üstün ve düzenleyici bir güç olarak sahneye konmaktadır.

Siyasi açıdan, Osmanlı ile Alman İmparatorluğu arasındaki ittifak genellikle asimetrik bir şekilde tasvir edilmektedir. Her iki imparatorluk Birinci Dünya Savaşı'nda ortak olarak görünse de askeri, iktisadi ve sembolik açıdan yönlendirici bir üstün Alman aktör perspektifi baskın gelmektedir. Bu durum, hem sembolizmde (örneğin, koruyucu ancak geçirgen bir şemsiye) hem de Osmanlıların çoğunlukla saf, yardım arayan ya da fırsatçı figürler olarak gösterildiği etkileşimlerde kendini göstermektedir.

Bununla birlikte, bazı karikatürler, örneğin, ticaret motifi ya da diplomatik bir anlaşmanın temsili, ikili ilişkilere pragmatik bir bakış açısı sunmaktadır. Burada işlevsel bir iş bölümü ima edilmekte ve Osmanlı İmparatorluğu tarım ürünleri tedarik ederken, Almanya teknolojik ve askeri destek sağlamaktadır. Bu tasvirler, ittifakı şekillendiren iktisadi ve jeostratejik çıkarlara işaret etmektedir.

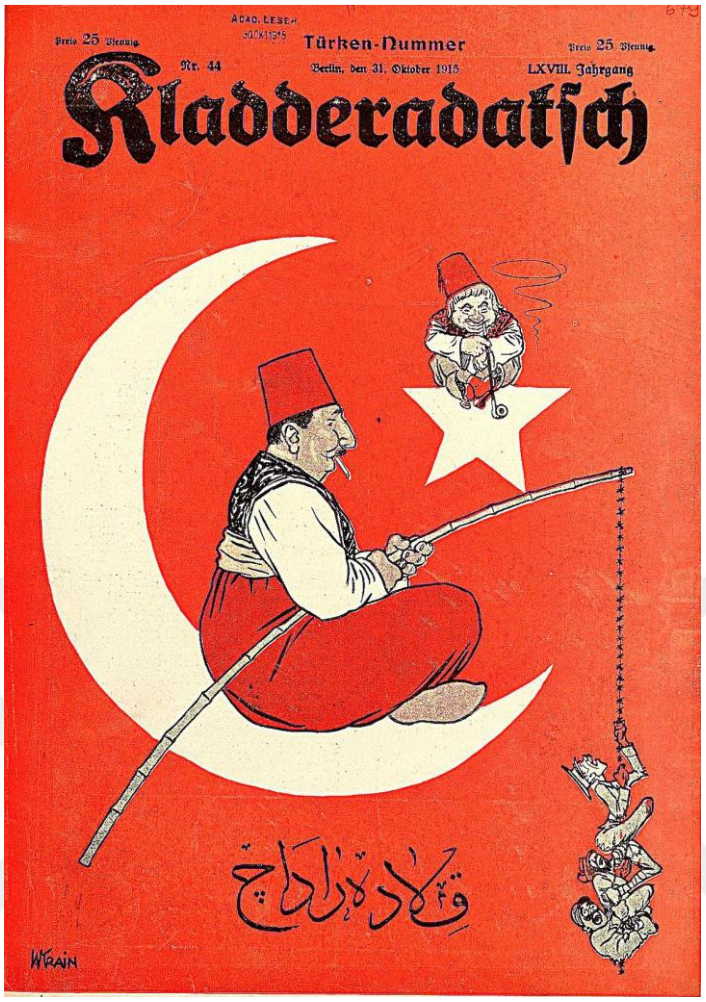
Ayrıca, "Goethe İstanbul'da" veya "Kılıç Çiçeği İşareti Altında" gibi karikatürlerin, Doğu ve Batı arasındaki ilişkiyi yalnızca güç politikası açısından değil, aynı zamanda kültürel-sembolik boyutlarda da yansıttığı dikkat çekicidir. Örneğin, Goethe'nin *Batı-Doğu Divanı*'na yapılan atıf, siyasi ittifakı kültürel bir yakınlığa dayandırma çabasını göstermekte, ancak bu tasvirler nihayetinde hiyerarşik bir anlayışa bağlı kalmaktadır.

Özetle, karikatürler Alman-Osmanlı ilişkisini bir yandan askeri ve iktisadi bir çıkar birliği, diğer yandan ise eşit olmayan koşullarda bir kültürel-siyasi ilişki olarak sahnelemektedir. Osmanlı İmparatorluğu görsel olarak sıklıkla stereotipik ve oryantalist özelliklere indirgenirken, Almanya baskın ve rasyonel bir aktör olarak ortaya çıkmaktadır. Bu dinamiklerin hicivsel abartısı hem eleştiri hem de ulusal öz imgelerin ve sömürgeci yorum kalıplarının propagandist pekiştirilmesi amacına hizmet etmektedir.

3.8. Alman Karikatürlerinde Türk-İtilaf Devletleri

Bu başlık altında analiz edilen karikatürler, Birinci Dünya Savaşı sırasında Osmanlı İmparatorluğu'nun görsel temsillerine çok katmanlı bir bakış sunmaktadır. Küresel çalkantıların, jeopolitik yeniden yönelimlerin ve ideolojik seferberliklerin yoğun olduğu bir dönemde, siyasi görsel hiciv, kamuoyu algılarını şekillendirmede merkezi bir rol üstlenmiştir. Karikatürler, yalnızca toplumsal ve siyasi akımların bir yansıması olarak değil, aynı zamanda sembolik anlam atıfları için bilinçli bir şekilde kullanılan araçlar olarak işlev görmüştür.

Aşağıdaki analizlerin amacı, bu yeniden yorumlamaların işleyişini ortaya çıkarmak ve karikatürlerin, siyasi süreçleri yorumlayan, meşrulaştıran ya da altüst eden görsel metinler olarak nasıl işlev gördüğünü göstermektir. Bu süreçte, görsel sembolizm, beden sahnelemeleri, hayvan metaforları ve anlam içeriklerini yeni bir ideolojik koordinat sistemine taşıyan stratejik komiklik üzerine özellikle odaklanılmaktadır.



Görsel 41: *"Türken-Nummer"* ("Türk Sayısı") Başlıklı Karikatür

Kaynak: Krain, W, 1915

31 Ekim 1915 tarihinde *Kladderadatsch* dergisinin *"Türken-Nummer"* ("Türk Sayısı") başlıklı özel sayısının kapak karikatürü, yalnızca propagandist savaş retoriğinin bir örneği olmakla kalmamakta, aynı zamanda Birinci Dünya Savaşı sırasında Alman-Osmanlı ittifakının görsel olarak yüklü bir ifadesini sunmaktadır. Bu özel sayı, açıkça Osmanlı İmparatorluğu'na adanmış olup, bu durum yalnızca temada değil, aynı zamanda kapak sayfasının grafik tasarımında da kendini göstermektedir.

Görselin merkezinde, geleneksel kıyafetler içinde fes, yelek, bol pantolon ve nargileyle bir Osmanlı erkeği, Türk bayrağının beyaz hilali üzerinde oturmaktadır. Elinde, ucuna dikenli tel bağlanmış bir olta tutmakta ve bu "yemin" alt ucunda ise çaresizce üç kişi asılı durmaktadır. En önde bir İngiliz onun ardında Bir Rus ve en sondaysa bir Fransız bulunmaktadır. Bu kişiler Birinci Dünya Savaşı'ndaki İtilaf Devletlerini temsil

etmektedirler. Bedenleri birbirine dolaşmış, havada yönlerini kaybetmiş bir şekilde sallanmaktadır. Bu durumda askeri güçsüzlüklerinin abartılı bir tasviridir.

Bayrağın beyaz yıldızlı üst ucunda, yine bir Osmanlı gibi giyinmiş *"Der deutsche Michel"*[11] (Alman Michel)'dir. Bu figür oturmakta ve keyifle nargilesini içmektedir. Görselin tamamı, Türk bayrağının renkleri olan güçlü bir kırmızıyla işlenmiş bu da görüntünün sembolik etkisini pekiştiren bir unsurdur.

Alt kenardaki yazı dikkat çekicidir. Derginin adı olan *"Kladderadatsch"*, burada Arap alfabesiyle, yani Osmanlı Türkçesiyle yazılmıştır. Bu görsel jest, basit bir illüstrasyonun ötesine geçmektedir. Burada Osmanlı, Alman basın ve propaganda söylemine bilinçli bir estetik ve kültürel entegrasyonunu işaret etmektedir. Bu, yalnızca askeri boyutu aşan bir yakınlık, hatta belki bir takdir eylemi olarak göze çarpmaktadır.

Karikatür, bir yandan Oryantalizmin klasik unsurlarına dayanırken fes, nargile, beden duruşu, kıyafetler gibi diğer bir yandan da bu unsurlar, Doğu'yu alay konusu etmek için değil, bilinçli bir şekilde yeni bir anlam dünyasına evirmektedir. Doğulu figür, burada geri kalmış ya da tembel olarak değil, bilakis stratejik açıdan üstün, sakin, kendine hâkim ve başarılı bir şekilde sunulmaktadır.

Batılı rakipler ise alay konusu edilmektedir. Kancadaki çaresiz durumları, Çanakkale Taarruzu gibi Osmanlı İmparatorluğu'nu zayıflatma girişimlerinin başarısızlığını sembolize etmektedir.

Komik etki, burada basit bir alaydan değil, mizahın üstünlük kuramının tanımlandığı üzere alışılmışın tersine çevrilmiş güç ilişkilerinden doğmaktadır. Genellikle baskın olan Batı, Doğu'nun kancasında balık gibi çırpınmakta ve okurdaki kahkaha, bu alışılmadık tersine dönüşten kaynaklanmaktadır.

Aynı zamanda, Osmanlı balıkçı agresif ya da savaşçı bir şekilde değil, düşünceli ve kontrollü bir tavırla tasvir edilmektedir. Bu duruş, figüre bir onur kazandırmaktadır ki o dönemde Batı mizahında, Osmanlı İmparatorluğu'nun sıkça alay konusu edildiği düşünüldüğünde, bu nadir bir özelliktir.

---

[11] Alman Michel, Almanlara dair klişelerin popüler bir somutlaşması olarak ortaya çıkmaktadır. Tıpkı İngiltere'nin temsilinde John Bull veya Amerika'nın temsilinde kullanılan Uncle Sam gibi bu figür, karikatürlerde, görsel esprilerde ve mizahi metinlerde sıkça yer almaktadır. Michel figürünün tanınırlığı 16. yüzyıla kadar uzanmakla birlikte, bugünkü bilinen biçimini ancak 19. yüzyılda kazanmıştır.

Karikatür, 1915 yılının siyasi bağlamıyla yakından ilişkilidir. İtilaf Devletleri'nin Çanakkale Taarruzunun başarısızlığa uğramasından sonra, Osmanlı İmparatorluğu askerî açıdan güç kazanmış ve İttifak Devletleri açısından daha ciddi bir müttefik olarak görülmeye başlanmıştır. *Kladderadatsch*'ın Türk Sayısı da bu dönüşüme işaret etmektedir: "Boğaz'daki hasta adam" üzerine bir alay karikatürü sunmamakta; aksine, Doğu'nun aktif, zeki ve hatta üstün göründüğü yeni bir görsel dil önermektedir.

Bunların yanında Osmanlı sembolizmi, görsel güç tersine çevrimi, dilsel jest (Arap alfabesi) ve mizahi keskinliğin birleşimi, bu karikatürü, Oryantalizmin küçültücü değil, işlevsel ve stratejik bir şekilde yeniden yorumlandığı siyasi görsel propaganda açısından dikkat çekici bir örnek haline getirmektedir.



Görsel 42: *"Zoologisches aus dem Orient"* ("Doğu'dan Zoolojik Gözlemler") Başlıklı Karikatür

Kaynak: Leo, 1915

2 Nisan 1915 tarihinde yayımlanan *"Zoologisches aus dem Orient"* ("Doğu'dan Zoolojik Gözlemler") başlıklı karikatür, Birinci Dünya Savaşı sırasındaki siyasi mizahta hayvan

metaforlarının tipik bir örneğini sunmaktadır. Karikatür, İngiltere, Fransa ve Osmanlı İmparatorluğu'nu, sırasıyla aslan, horoz ve kirpi olarak sembollerle yüklü bir tasvirle temsil edilmektedirler.

Görselin ön planında, üzerinde *"Türkei"* (Türkiye) yazısı bulunan, top gibi yuvarlanmış ve başında fes bulunan bir kirpi yer almaktadır. Bu figür, savunma pozisyonunda ve görünüşte zarar görmemiş bir halde durmaktadır. Solunda, *"Engl."* (İngiltere) ibaresiyle işaretlenmiş bir aslan bulunmaktadır. Buradaki aslan, pençesini acıyla tutmakta, ağzından kan gelmekte ve yüz hatları öfke, acı ve hayal kırıklığıyla dolu bir şekilde tasvir edilmektedir. Sağında ise tüyleri dağınık ve yolunmuş bir şekildeki horoz durmaktadır. Frigya şapkasındaki belirgin *"F."* (Fransa) harfiyle Fransız kimliği açıkça belirtilmiş, o da gözle görülür şekilde yıpranmış bir durumdadır.

Sahne, Osmanlı İmparatorluğu'nun simgesi olan hilal ve yıldızın altında geçmekte bu da coğrafi ve siyasi çerçeveyi vurgulamaktadır. Osmanlı toprakları bir savaş sahnesi olarak konumlandırılmıştır.

Karikatürün alt kısmındaki yazıda şu yazmaktadır: *"Der Igel hat ein Stachelfleisch – den andern macht das keine Freud'!"* ("Kirpinin dikenli eti var, bu diğerlerini hiç sevindirmez!"). Bu ifade, mizahi mesajı net bir şekilde özetlemektedir. Osmanlı kirpisi başarılı bir şekilde kendini savunmuş, sömürgeci yırtıcılar ise ona karşı koyamamıştır ve bu da bir nevi Osmanlı'nın kolay lokma olmadığı anlamına gelmektedir.

Karikatür, klasik oryantalist işaretlerden özellikle hilal ve Osmanlı'nın mekânsal vurgusuyla yararlanmakta, fakat alışılageldik Batı anlatısını tersine çevirmektedir. "Egzotik" Doğu, alay konusu edilmemekte ya da geri kalmış olarak gösterilmemekte aksine, zeki ve savunmacı bir güç olarak sunulmaktadır.

Kirpi, temkinli, kendini koruyan, küçük ama rahatsız edici bir hayvan olarak seçilmiştir ve bu tercih tesadüfi değildir. Türkiye, agresif bir düşman olarak değil, hafife alınmış bir savunucu olarak çizilmektedir ki bu da direniş, büyük sömürge güçleri için acı verici bir deneyim haline gelmektedir.

Mizahın üstünlük kuramına göre, bu karikatürün komik etkisi, üstün kabul edilen rakiplerin yıkımından doğmaktadır. İngiliz aslanı geleneksel olarak güç, kontrol ve onur sembolü burada trajik, neredeyse ağlamaklı bir figüre dönüşmektedir. Kanayan ağzı, sargılı pençeleri ve acı içindeki yüz ifadesi, büyüsü bozulmuş bir imparatorluğu yansıtmaktadır.

Fransız horozuysa bir diğer klasik ulusal simgede gülünç bir hale gelmektedir. Tüyleri darmadağın, bakışı güvensiz. Her ikisi de yalnızca askeri değil, sembolik olarak da kaybetmektedir.

Karikatür 2 Nisan 1915 tarihinde, Çanakkale Savaşı'nın başlamasından yaklaşık 40 gün sonra yayımlanmıştır. Bu savaşta İngiliz ve Fransız birlikleri, Çanakkale'yi aşarak İstanbul'a ulaşmaya çalışmış, ancak yoğun bir direnişle karşılaşmıştır. Bu dönemde, Osmanlı kuvvetlerinin savunmasının beklenmedik derecede güçlü olduğu zaten ortaya çıkmaya başlamıştı. Osmanlı İmparatorluğu kolay bir av değil, ciddiye alınması gereken bir rakiptir. Kirpi sembolizmiyle savunmacı, sakin, zeki ve İtilaf Devletleri'nin abartılı hayvan figürleriyle (aslan ve horoz) gülünçleştirilmesiyle, Batı'nın hâkimiyet anlatıları mizahi bir şekilde yeniden yorumlanmaktadır.



Görsel 43: *Kladderadatsch* Mizah Dergisinin Kapak Sayfasında Yayınlanan Karikatür
Kaynak: Johanson, A., 1914

Bu karikatür de 1 Kasım 1914 tarihinde *Kladderadatsch* mizah dergisinin kapak sayfasında yayımlanmıştır. Görselin altındaki başlıkta *"In den Beziehungen des Dreibundes zur Türkei scheinen sich Veränderungen einschneidender Natur vorzubereiten"*("Üçlü İttifak ile Türkiye arasındaki ilişkilerde köklü değişiklikler

hazırlanıyor gibi görünüyor") çift anlamlı bir görsel dile işaret etmektedir. Bu görsel dilde Türkiye'nin jeopolitiksel yöneliminin yalnızca diplomatik bir dönüşüm olmadığını aynı zamanda sembolik bir "keskin" dönüm noktası olarak sahneye konmaktadır.

Karikatürün merkezinde, keskin bir orak şeklinde görselleştirilmiş büyük boyutlu bir hilal bulunmaktadır. Bu hilal Osmanlı İmparatorluğu'na yüklenen anlamsal simgeyi temsil etmektedir. Orağın ucundaysa, İtilaf Devletlerini olarak temsil edilen ve panik içinde tepkiler veren üç figür orağın keskin tarafında tutunmaya çalışmaktadır.

İlk sırada, İngiltere'yi kişileştiren John Bull yer almaktadır. Tipik silindir şapkasıyla tasvir edilmiş, iri gözleri ve ağzından düşen piposu kontrol kaybı ve şaşkınlık anını vurgulamaktadır. Hemen arkasında, Fransızların ulusal figürü *Marianne* bulunmaktadır. O da korku dolu yüz ifadesi ve el hareketleri, varoluşsal bir tehditle karşı karşıya olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Orak ucundaki üçüncü figür ise Rusya'yı sembolize etmektedir. Bu sakallı, Kazak şapkalı bir adam, panik içinde uçta asılı durmakta. Altında, *"Wutki"* (Votka) yazılı bir şişe düşmektedir ki bu da Rus ulusal içkisine mizahi bir gönderme olup, alkol bağımlılığına, istikrarsızlığa ya da çöküşe işaret etmektedir.

Kompozisyon, tehditkâr bir atmosfer yaratan derin bir siyaha bürünmüştür. Hilalin üzerinde parlak bir yıldız ışıldamaktadır. Bu, bir güneş ya da patlama değil, Osmanlı bayrağındaki yıldızın abartılı bir versiyonu olup, yoğunluğuyla Türkiye'nin görsel hâkimiyetini pekiştirmektedir. Orağın kendisi, görsel çerçevenin dışına taşan güçlü bir el tarafından yönlendirilmekte bu şekille de Osmanlı İmparatorluğu, aktif bir güç faktörü olarak sahneye konmaya çalışılmaktadır.

Görsel dil, Oryantalizmin klasik unsurları olan hilal gibi sembolleri kullanmakta, ancak bunları stratejik bir yeniden değerlendirme lehine dönüştürmektedir. Doğu, geri kalmış ya da irrasyonel bir alan olarak değil tam tersine özerk, tehlikeli ve eyleme geçebilen bir güç olarak ortaya çıkmaktadır.

Mizahın üstünlük kuramı bağlamında değerlendirildiğinde bu karikatürün mizahi etkisi, Osmanlı İmparatorluğu'nun aşağılanmasıyla değil, Batılı güçlerin teşhiriyle oluşmaktadır. Bir zamanlar baskın olarak algılanan uluslar, kelimenin tam anlamıyla bir yandan Osmanlı karar gücünün keskin kenarında asılı kalmaktayken diğer yandan da çaresiz, bunalmış ve raydan çıkmış durumdadır. Düşen pipo ve aşağı yuvarlanan votka şişesi, çözülen bir düzenin görsel işaretleri olarak işlev görmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun resmi savaş ilanından hemen sonraki tarihsel bağlamda, karikatür bu adımı paradigmatik bir önem taşıyan bir güç kayması olarak yorumlamaktadır. Türkiye, çevresel ve bağımlı bir güç rolünden sıyrılarak, Alman görsel retoriğinde keskin, tehlikeli ve aynı zamanda özerk bir kuvvet olarak sunulmaktadır.

Karikatür, yalnızca bir siyasi anlık görüntü değil, aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu'nun dünya savaşı bağlamındaki bilinçli bir görsel yeniden konumlandırılmasını temsil etmektedir. Oryantalist işaretlerin, stratejik eylemsellik sembollerine dönüştürülmesiyle, Osmanlı gücünün keskin, kendi kaderini tayin eden ve göz ardı edilemez bir imgesi yaratılmaktadır.

Araştırmada incelenen 216 karikatürden 24'ünün Türk-İtilaf Devletleri ilişkilerini yansıttığı belirlenmiştir. İncelenen 24 karikatüre ilişkin alt tema ve kodlar Tablo 7'de, kod bulutu ve kod haritası ise Şekil 14 ve Şekil 15'te verilmiştir.

Alt Tema	Kod	Frekans
Doğu'yu Temsil Eden Semboller	Cami/Minare/Kubbe	2
	Türk Bayrağı	1
	Tütün/Nargile/pipo	1
	Fes	3
	Ayyıldız	5
Batı'yı Temsil Eden Semboller	İngiltere'yi temsil eden yaralı bir aslan	1
	Fransa'yı temsil eden yaralı bir horoz	1
	John Bull	3
Devletler	Fransa	9
	Üçlü İtilaf	10
	Rusya	9
	Osmanlı	15
	Avusturya-Macaristan	1
	İngiltere	11
	Almanya	4
	İtalya	4
Olaylar	İtilaf Devletlerinin yenilgiye uğraması	6
	Üçlü İtilaf ile Osmanlı arasındaki ilişkide değişiklikler	2
	Çanakkale Savaşı	9

Tablo 7: Alman Karikatürlerinde Türk-İtilaf Devletleri İlişkileri Temasına İlişkin Bulgular

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Araştırmada incelenen karikatürlerden 24'ünün Türk-İtilaf Devletleri ilişkileri teması altında değerlendirilmiştir. Bu 24 karikatürdeki semboller "Doğu'yu Temsil Eden

Semboller", "Batı'yı Temsil Eden Semboller", "Devletler" ve "Olaylar" olmak üzere 4 alt temada incelenmiştir. "Doğu'yu Temsil Eden Semboller" alt teması için 5 kod tespit edilmiştir. Bu alt temada "Ayyıldız", "Fes", "Cami/Minare/Kubbe", "Tütün/Nargile/Pipo" ve "Türk Bayrağı" kodları belirlenmiştir. İncelenen diğer karikatürlerde olduğu gibi bu alt temada belirlenen kodlar da Doğu'yu, Osmanlı'yı ve İslam dünyasını işaret etmektedir.

İncelenen 24 karikatürde "Batı'yı Temsil Eden Semboller" alt temasında 3 kod belirlenmiştir. Bu alt temada "İngiltere'yi temsil eden yaralı bir aslan", "Fransa'yı temsil eden yaralı bir horoz" ve "John Bull" kodları tespit edilmiştir. John Bull ve aslan sembolleri karikatürlerde İngiltere'yi temsil ederken, horoz sembolü ise Fransa'yı temsil ettiği belirlenmiştir.

İncelenen 24 karikatürde "Devletler" alt teması için 8 kod belirlenmiştir. Bu kodlar; "Osmanlı", "İngiltere", "Üçlü İtilaf", "Rusya", "Fransa", "İtalya", "Almanya" ve "Avusturya-Macaristan" kodlarıdır. İncelenen Alman karikatürlerinde belirlenen bu devletler Birinci Dünya Savaşı'na katılan devletlerdir. İtilaf Devletleri, Birinci Dünya Savaşı'nın başlangıcında Fransa, İngiltere ve Rusya olmak üzere Üçlü İtilaf iken daha sonra İtalya'da bu gruba dahil olmuştur. İtilaf Devletleri, Almanya ve Avusturya-Macaristan'ın oluşturduğu daha sonra Osmanlı Devleti'nin dahil olduğu İttifak devletleri ile savaşmıştır. İtilaf Devletleri temasında incelenen Alman karikatürlerinde Birinci Dünya Savaşı'nda yenilgiye uğrayan İtilaf Devletleri ve Osmanlı'nın Almanya'nın yanında olması sıklıkla aktarılan bir durum olmuştur.

İncelenen 24 karikatürde "Olaylar" alt teması için 3 kod belirlenmiştir. Bu alt tema için "İtilaf Devletleri'nin yenilgiye uğraması", "Üçlü İtilaf ile Osmanlı arasındaki ilişkide değişiklikler" ve "Çanakkale Savaşı" kodları oluşturulmuştur. İncelenen Alman karikatürlerinde Çanakkale Savaşı'nda yenilgiye uğrayan İtilaf Devletleri, dağılmış, yıpranmış, aciz olarak nitelendirildiği görülmüştür.

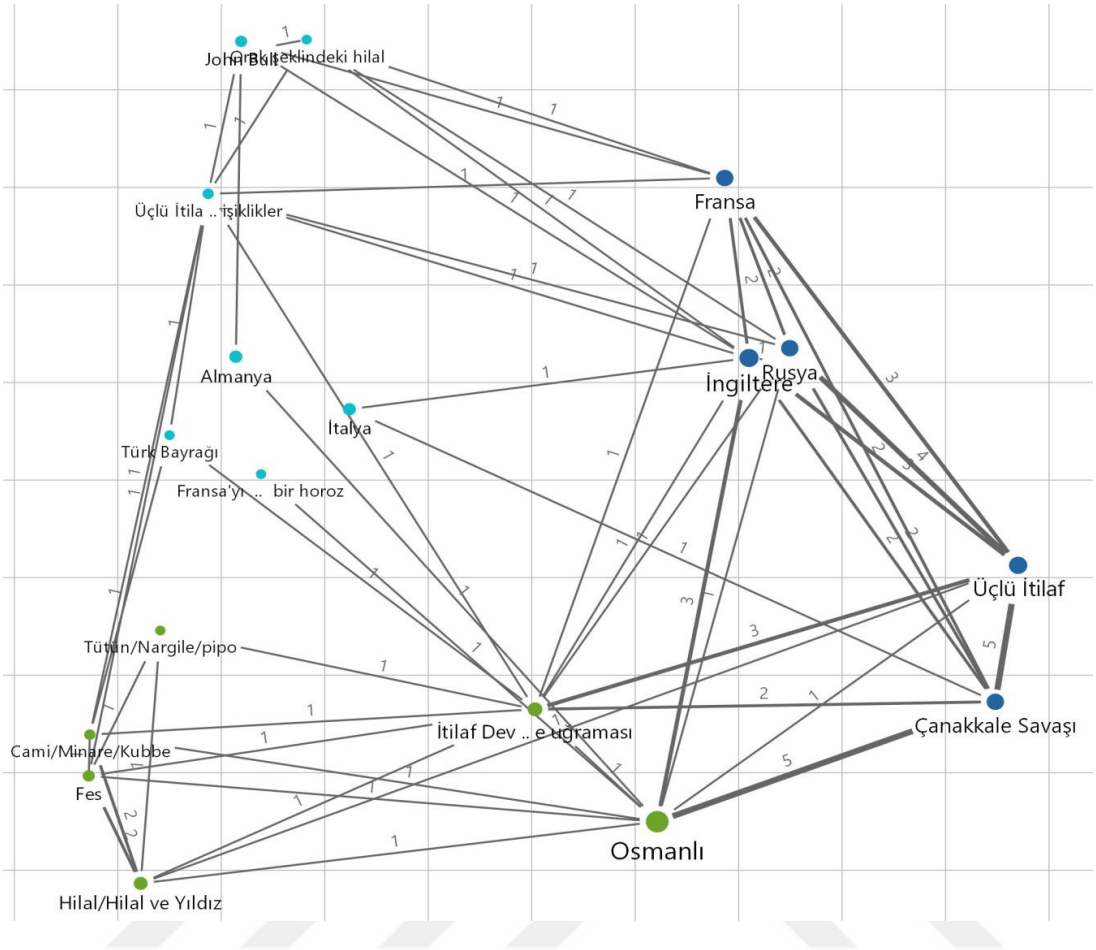


Şekil 14: Alman Karikatürlerinde Türk-İtilaf Devletleri İlişkileri Temasına İlişkin Kod Bulutu

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Alman karikatüründe Türk-İtilaf Devletleri teması altında belirlenen 19 kod için kod bulutu oluşturulmuş ve en sık kullanılan kodların "Osmanlı", "Üçlü İtilaf", "Çanakkale Savaşı", "Rusya", "Fransa", "İngiltere", "İtilaf Devletlerinin yenilgiye uğraması" ve "Ayyıldız" sembolleri olduğu belirlenmiştir.

Araştırmada Türk-İtilaf Devletleri temasına ilişkin oluşturulan kod haritası Şekil 14'te verilmiştir.



Şekil 15: Alman Karikatürlerinde Türk-İtilaf Devletleri İlişkileri Temasına İlişkin Kod Haritası

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Şekil 15 incelendiğinde Türk-İtilaf Devletleri temasında belirlenen kodlardan "Osmanlı" ile "Çanakkale Savaşı", "Çanakkale Savaşı" ile "Üçlü İtilaf", "Rusya" ile "Üçlü İtilaf", "Fransa" ile "Üçlü İtilaf", "Üçlü İtilaf" ile "İtilaf Devletlerinin yenilgiye uğraması" kodları arasında yüksek düzeyde ilişki olduğu belirlenmiştir. Diğer kodlar arasında daha düşük düzeyde ilişki olduğu tespit edilmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu ile İtilaf Devletleri arasındaki ilişkiyi tema edinen karikatürlerin analizi, açık bir propagandist niyeti ortaya koymaktadır. Osmanlı İmparatorluğu, artık Batı güç politikasının bir nesnesi olarak değil, aktif, güçlü ve zafer kazanan bir aktör olarak tasvir edilmektedir. Özellikle de İtilaf Devletlerinin başarısız oldukları Çanakkale Seferi bağlamında.

İngiltere aslanı, Fransız horozu ya da John Bull gibi merkezi Batı sembolleri bilinçli bir şekilde zayıflatılmakta, yaralanmakta ya da gülünç hale getirilmektedir. Buna karşılık,

Osmanlı figürleri üstün, stratejik ve özerk bir şekilde görünmektedir. Sembolik güç kayması, yalnızca görsel motiflerle değil, aynı zamanda dil, kompozisyon ve mizahi abartılarla da sağlanmaktadır.

Bu incelemelerin odak noktası, Osmanlı İmparatorluğu'nun, askeri çatışmalar ve değişen ittifak konstelasyonları bağlamında tasvirinin nasıl dönüştüğü sorusudur. Bu bağlamda, pasif ve geri kalmış Doğu anlatılarının kırıldığı ve yeni görsel düzenlemelerle yer değiştirdiği dikkat çekmektedir: Osmanlı figürleri, düşünceli, stratejik ve özerk olarak görünürken, Batılı rakipleri sıklıkla abartılı, zayıflatılmış ya da gülünç hale getirilmiştir. Yerleşik yorum kalıplarının bu tersine çevrilmesi, yalnızca görsel kompozisyonlar ve sembolik unsurlar aracılığıyla değil, aynı zamanda ironi, abartı veya anlamsal kırılma gibi hedefe yönelik retorik araçlarla da gerçekleştirilmiştir.

Özellikle dikkat çekici olan, hilal, fes ya da nargile gibi klasik Doğu işaretleriyle bilinçli bir şekilde başa çıkılmasıdır; incelenen örneklerde bu unsurlar artık egzotizm olarak hizmet etmemekte, bunun yerine özerklik, direnç gücü ve taktik üstünlük sembolleri olarak okunabilmektedir. Bu yeni görsel retorik, örneğin Çanakkale Savaşı bağlamında askeri gerçekliği yansıtmakta ve mevcut güç ilişkilerini sorgulayan ya da yeniden düzenleyen bir siyasi görsel dile dönüştürülmektedir.

Genel olarak, karikatürler Alman mizahçılığının propagandist stratejisini açıkça göstermektedir ki güçlü bir Osmanlı müttefikin tasviri, yalnızca kendi halkının moralini güçlendirmeye hizmet etmekle kalmamış, aynı zamanda İtilaf Devletleri biçiminde ortak bir düşman imgesi inşa etmiştir.

3.8.1. Alman Karikatürlerinde Türk-İngiliz İlişkileri

Birinci Dünya Savaşı öncesinde Almanca karikatürlerde Osmanlı/Türk-İngiliz ilişkilerine dair tasvirler, büyük ölçüde İngiltere'ye ve Osmanlı'ya yönelik eleştirel bir tutumu yansıtmaktadır.

Fakat bu durum Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte, Alman karikatürlerindeki üslup belirgin bir değişim geçirmektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun Almanya'nın yanında savaşa katılmasıyla, görsel dil dönüşüme uğramaktadır. Daha önce pasif ve yardıma muhtaç olarak tasvir edilen Osmanlı, giderek daha aktif, savaşçı ve kararlı bir müttefik olarak portre edilmektedir. Bu görsel yeniden değerlendirme, siyasi gerçeklik bağlamında anlaşılabilir bir nitelik taşımaktadır. Alman-Osmanlı ittifakı, kendi birliğini

meşrulaştıran ve müttefikin imgesini olumlu bir şekilde yükleyen bir medyatik temsili gerektirmektedir.



Görsel 44: *"Vor Taschendieben wird gewarnt!"* ("Yankesicilere karşı uyarı!") Başlıklı Karikatür

Kaynak: Heine, T. Th, 1911

Simplicissimus dergisinde 6 Kasım 1912 tarihinde yayımlanan ve *"Vor Taschendieben wird gewarnt!"* ("Yankesicilere karşı uyarı!") başlıklı karikatür, yirminci yüzyılın başlarında Osmanlı İmparatorluğu ile İngiltere arasındaki yakınlaşmaya duyulan güvensizliği hicivsel bir üslupla betimlemektedir. Karikatür, silindir şapkalı tipik bir İngiliz beyefendisi ile fes ve geleneksel kıyafetler giymiş bir Osmanlı'yı, görünüşte dostça kucaklaşırken tasvir etmektedir. Ancak, öpüştükleri sırada, İngilizin gizlice Osmanlı erkeğinin cebine el atmaktadır. Arka planda, muhtemelen İstanbul'u temsil eden ve yanan bir şehir manzarası yer almakta olup, bu, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki siyasi ve toplumsal krizlere görsel bir atıfta bulunmaktadır.

Karikatürün altındaki metin, *„Die Türkei soll eine enge Annäherung an England planen“* (“Türkiye İngiltere’yle yakın bir ilişki planlamakta”), görsel anlatıya ironik bir çerçeve sunmaktadır. Karikatür, bu yakınlaşmanın gerçekte karşılıklı güvene dayanmadığını, aksine aldatma ve sömürü üzerine kurulu olduğunu ima etmektedir. Burada İngiltere, siyasi olarak zayıflamış Osmanlı İmparatorluğu’ndan faydalanan kurnaz ve hilekâr bir aktör olarak tasvir edilmektedir.

Sahne, Edward Said’in tanımladığı Oryantalizm motiflerini merkeze almaktadır. Osmanlı erkek, abartılı beden dolgunluğu, şalvar, terlik ve fes ile karikatürize edilmekte, bunlar, Batı’nın “tembel, saf doğulu” stereotipine özgü yaygın unsurlardır. Bu tasvir, saf ve kolayca kandırılabilir bir Doğu ile kurnaz ve baskın bir Batı arasında bir karşıtlık inşa etmektedir. Osmanlılar, özerk aktörler olarak değil, Batılı üstünlüğe boyun eğen ve kolayca yönlendirilebilir figürler olarak görünmektedir.

Bu hicivsel abartı, mizah teorisi açısından özellikle üstünlük kuramıyla açıklanabilir. Burada okuyucu, “Öteki”nin, bu durumda, kucaklaşma sırasında soyulduğunun farkına varmayan Osmanlı’nın, teşhir edilmesi ve küçümsenmesinden algı geliştirmektedir. İroni, karikatürün ilk bakışta Doğu ile Batı arasında bir uyum önerirken, aynı anda sömürü ve siyasi sinsiliği görselleştirmesinde yatmaktadır.

İngiltere’nin yankesici olarak tasviri, sembolik bir yük taşımaktadır. Silindir şapkalı erkek, Batı karikatürlerinde sıklıkla Britanya diplomasisi veya emperyalizminin simgesi, burada bir hırsız olarak çizilmekte ve bu, İngiltere dış politikasının Osmanlı İmparatorluğu’na yönelik keskin bir eleştirisini oluşturmaktadır. Bu durum, *Simplicissimus*’un bir Alman hiciv yayını olarak İngiltere’nin siyasi zayıflamasından duyulan Alman çıkarını da yansıttığı için dikkat çekicidir.

Yangın yeri olarak arka plan, karikatürün görsel argümantasyonunda merkezi bir rol oynamaktadır. Bu, Osmanlı İmparatorluğu’ndaki krize, muhtemelen Balkan krizleri veya genel çöküş belirtilerine işaret etmekte ve bu siyasi istikrarsızlığın İngiltere’nin nüfuz alanı için bir zemin oluşturduğunu göstermektedir. Yangın, aynı zamanda metaforik bir anlam taşıyabilir. Bu da Osmanlı İmparatorluğu içeriden yanmakta ve çökmekteyken, İngiltere bu durumdan faydalanma fırsatını kollamakta olduğu kanaati oluşmaktadır.

Özetle, karikatür, Osmanlı İmparatorluğu’nun siyasi saflığına ve İngiltere’nin fırsatçı stratejisine yönelik çok katmanlı bir hicivsel eleştiri sunmaktadır. Oryantalist

stereotiplerin kullanımı, kıyafet ve beden duruşunun karikatürize abartısı ve sözde dostane bir eylemin ironisi yoluyla asimetrik bir güç ilişkisi açığa vurulmaktadır.

Bu çizim, Osmanlı İmparatorluğu'nu aktif ve eşit bir aktör olarak değil, jeopolitik entrikalarda yabancı çıkarların nesnesi olarak işleyen, kandırılmış bir ortak şeklinde gösteren Alman karikatürler dizisine uyum sağlamaktadır. Komiklik, sempatiden değil, siyasi başarısızlığa yönelik mesafeli bir alaydan kaynaklanmakta, bu da hegemonik bakış açılarına dayanan karikatürlerin tipik bir özelliğidir.



Görsel 45: *Britische Angst"* ("Britanya'nın Korkusu") Başlıklı Karikatür

Kaynak: Kladderadatsch, 1914

29 Kasım 1914 tarihinde *Kladderadatsch* hiciv dergisinde yayımlanan ve *"Britische Angst"* ("Britanya'nın Korkusu") başlıklı karikatür, Osmanlı İmparatorluğu'nun Birinci Dünya Savaşı'na girişinden duyulan İngiltere'nin korkusunu abartılı bir üslupla ele almaktadır. Görselin merkezinde, sarık ve sakalla oryantal bir şekilde tasvir edilen bir erkek figürü yer almakta olup, bu figür açıkça stereotipik bir "Osmanlı" olarak betimlenmektedir. Bu figür, öfkeli bir bakış ve açık gözlerle, yılan benzeri bir ejderhayı

tehdit ederken gösterilmektedir. Ejderhanın boynunda büyük harflerle *"Suezkanal"* (Süveyş Kanalı) yazmakta ve bu da İngiltere için Hindistan'a stratejik erişim sağlayan ve jeopolitik açıdan hayati öneme sahip bir bölgeye açık bir gönderme teşkil etmektedir.

Kalın dudaklı, keskin dişli ve abartılı derecede korkmuş bir ifadeye sahip ejderha, İngiltere çıkarlarını sembolize etmektedir. Altındaki konuşmada yer alan ifadedeyse "*Wenn der wildgewordene Kerl mir nur nicht den Hals abschneidet, dann bin ich pleite!"* (Bu çıldırmış herif boynumu keserse, o zaman bittim ben!) – durumu net bir şekilde özetlemektedir. İngiltere'nin, Süveyş Kanalı'na yönelik bir saldırı nedeniyle iktisadi ve stratejik olarak çöküşe sürüklenebileceği korkusu, burada dramatik bir şekilde resmedilmekte ve aynı zamanda gülünç bir hale getirilmektedir.

Bu bağlamda, Osmanlı figürünün tasviri olumsuz bir nitelik taşımamakta, aksine son derece etkili ve mücadeleci bir karakter sergilemektedir. Kararlılığı, enerjisi ve çatışmaya hazır oluşu, onu güçlü ve aktif bir müttefik olarak öne çıkarmaktadır. Yüz ifadesinin ve duruşunun abartılı betimlemesi, alay etmekten ziyade vurucu gücünü vurgulamaya hizmet etmektedir. Bu abartı, mizahın üstünlük kuramına özgü bir özelliktir. Komiklik, rakibin maskesinin düşürülmesi ve aşağılanması yoluyla ortaya çıkmaktadır. Britanya ejderhası, boynunun kesilmesinden panikle korkarken, dokunulmaz dünya gücü öz imgesi sarsılmaktadır. "Oryantal" figürün burada yarattığı korku gerçekçi olsa da, grotesk bir çerçeveye oturtulmaktadır.

Karikatür, dönemin görsel dilini bilinçli bir şekilde kullanmakta ve Oryantalizm unsurlarını da içermekle birlikte bu dilin alışılageldik hiyerarşisini tersine çevirmektedir. Batı tasvirlerinde sıklıkla irrasyonel bir bozucu olarak görülen "vahşi Doğu", burada İngiltere'nin dünya imparatorluğuna karşı itici bir güç haline gelmektedir. Korku, Osmanlı İmparatorluğu tarafında değil, İngiltere tarafında bulunmakta ve bu da karikatürün temel mesajını oluşturmaktadır.

Birinci Dünya Savaşı perspektifinden bakıldığında, bu görsel, Alman okuru için bir cesaretlendirme olarak okunabilmektedir. Osmanlı müttefiki bir yük değil, düşmana ciddi kayıplar yaşatabilecek, ciddiye alınması gereken bir askeri güç olduğu hissi verilmektedir. Açık gözleri, korkmuş bakışı ve çaresiz çığlığıyla İngiliz ejderhası, çaresiz bir imparatorluğun karikatürüne dönüşmektedir. Bu düzenlemedeyse görselin gücü yatmaktadır. Almanya ve Osmanlı İmparatorluğu'nu aktif ve saldırgan bir ittifak olarak konumlandırırken, Büyük Britanya'yı savunmaya itilen bir rol dağılımı yaratmaktadır.

Böylece karikatür, yalnızca siyasi hiciv işlevi görmekle kalmamakta, aynı zamanda kendinden emin bir ittifakın ifadesi olarak ortaya çıkmaktadır. Ayrıca Osmanlı İmparatorluğu'nun belirleyici cephelerde baskı uygulayabilme kapasitesini vurgulamakta ve Alman-Osmanlı iş birliğini etkili ve stratejik açıdan önemli bir şekilde sunmaktadır. Kendi döneminde bu mesaj, yalnızca siyasi bir motivasyon taşımamakta, aynı zamanda motivasyon açısından güçlendirici bir etki yaratmaktaydı.



Görsel 46: *"Poseidon in fataler Lage bei den Dardanellen"* ("Çanakkale Boğazı'nda (Dardanelya'da) Poseidon'un Çaresiz Durumu") Başlıklı Karikatür

Kaynak: Johanson, A., 1915

16 Mayıs 1915 tarihinde yayımlanan *"Poseidon in fataler Lage bei den Dardanellen"* ("Çanakkale Boğazı'nda (Dardanelya'da) Poseidon'un Çaresiz Durumu") başlıklı karikatür, Birinci Dünya Savaşı sırasındaki Çanakkale Savaşı'nın askeri olaylarına doğrudan atıfta bulunmaktadır. İtilaf Devletleri'nin özellikle İngiltere'nin Osmanlı

birliklerinin beklenmedik derecede kararlı direnişi karşısında ilerlemekte zorlandığı bir dönemde, bu çizim keskin bir ironik mesaj ortaya koymaktadır.

Görselin merkezinde, deniz tanrısı Poseidon (İngiltere'yi temsil eden John Bull olarak tasvir edilmiştir) yer almakta. Bu figür, aşırı kilolu, şaşkın ve devasa olarak karikatürize edilmiş, taç ve üç çatallı yaba ile İngiltere'nin deniz hâkimiyetini sembolize etmektedir. Poseidon, Çanakkale kıyısında korkmuş ve görünüşte çaresiz bir şekilde kaçma durumdadır. Krallığını simgeleyen silahı olan üç çatallı yaba, üzerine doğru ilerleyen Osmanlı askerleri karşısında tamamen etkisiz kalmaktadır. Görseli tamamlayan metin, bu güç ilişkilerindeki tersine dönüşü ironik bir şekilde özetlemektedir: *"Armer Poseidon! Was will hier dein Dreizack – gegen Allahs Bajonette?"* ("Zavallı Poseidon! Burada üç çatallı yaban Allah'ın süngülerine karşı ne yapabilir ki?").

Mitolojik, sözde her şeye kadir "İngiltere" ile kararlı ve gerçek bir Doğu savaş gücünün bu karşıtlığı, klasik güç imgelerine bilinçli bir meydan okuma sergilemektedir. Karikatür, Osmanlı askerlerini on dokuzuncu yüzyıl oryantalist görsel dilinde sıkça görüldüğü üzere geri kalmış ya da zayıf olarak tasvir etmemekte aksine, disiplinli, savaşmaya hazır ve etkili savunucular olarak sunmaktadır.

Hilal, fes ya da *"Allahs Bajonette"*("Allah'ın Süngüleri") gibi doğuyu simgeleyen kelime seçimi yapmış olsa da, bunlar küçümseme amacıyla değil, bir mesajı güçlendirmek için işlev görmektedir: Bu bağlamda Doğu, İtilaf Devletlerinin kontrol nesnesi değil, direnişin öznesi olarak ortaya çıkmaktadır.

Çalışmamızdaki Oryantalizm tartışması bağlamında, burada dikkat çekici bir yeniden yorumlama göze çarpmaktadır. Doğu'ya özgü geleneksel nitelikler dini motivasyon, kolektif güç, kararlılık gibi gerçek dışı ya da vahşi olarak çerçevelenmemekte, aksine meşru ve etkili olarak sunulmaktadır. Aynı zamanda karikatür, mizah kuramlarının klasik araçlarından, özellikle üstünlük kuramından faydalanmaktadır. Komiklik, bir beklentinin tersine çevrilmesinden doğmaktadır. Osmanlı askeri değil, İngiliz filo gücünü simgeleyen Poseidon kontrolü kaybetmektedir. İngilizin mitolojik tanrısal kudreti, gerçek savaş koşullarında ve Osmanlının inanç olgusu karşısında işlevsiz hale gelmiştir.

Karikatürün döneme özgü önemi göz ardı edilemez. Mayıs 1915'te İngiliz-Fransız Çanakkale saldırısı askeri bir çıkmaza saplanmış, hızlı bir zafer umudu yok olmuştu. Bu bağlamda çizim, İttifak Devletler için adeta görsel bir zafer çığlığı gibi görünmekte ve Alman okuyucularına bir güvence sunmaktadır.

Özetle, bu karikatür, siyasi hicvin yalnızca düşman imgeleri inşa etmekle kalmayıp aynı zamanda müttefikleri yüceltebileceğinin etkileyici bir örneğidir. Osmanlılar burada egzotik bir yan unsur olarak değil, temel bir askeri güç olarak belirmektedir. Gülünçlük, Doğu'ya değil, İngiliz deniz gücünün kibrine ve büyüsü bozulmuş, çaresiz bir Poseidon ile somutlaşmasına yöneliktir.



Görsel 47: *"John Bull beim Zahnarzt"* ("John Bull Diş Doktorunda") Başlıklı Karikatür

Kaynak: Jentzsch, H. G, 1916

18 Şubat 1916 tarihinde yayımlanan *"John Bull beim Zahnarzt"* ("John Bull Diş Doktorunda") başlıklı karikatür, Birinci Dünya Savaşı sırasında siyasi hicvin bir diğer örneğini teşkil etmekte ve Çanakkale Savaşı ile İngiltere'nin Orta Doğu'daki yenilgilerini yansıtmaktadır.

Görselin merkezinde yine, on dokuzuncu yüzyıl ve yirminci yüzyılın başlarında Alman karikatürlerinde yaygın olan İngiltere'nin kişileştirilmiş temsili John Bull yer almaktadır. John Bull, burada bir dişçi koltuğunda, yüzü acı ve korku dolu bir ifadeyle tasvir

edilmektedir. Üzerinde, sarık, sakal, doğuyu temsil eden kıyafetler ve hem neşeli hem de sadist bir gülümsemeyle karikatürize edilmiş bir Osmanlı "dişçi" eğilmektedir. Bu figür, elinde bir kerpetenle John Bull'un bir "dişini" daha çekmekle meşgul olup, bu eylemi kararlılıkla sürdürme niyetindedir.

Sağda yer alan küçük bir sehpanın üzerinde, daha önce çekilmiş ve *"Gallipoli"* (Çanakkale) ile *"Irak"* (Irak) olarak etiketlenmiş iki diş bulunmakta ve bu durum da Çanakkale Cephesi'ndeki ve Irak Seferi'ndeki İngiliz askeri başarısızlıklarına bir gönderme niteliğindedir. Bu durumu da görselin altındaki metin, hicivsel mesajı pekiştirmektedir: *"Da sind noch mehr kranke Zähne im Gebiß, die müssen alle heraus!"* ("Ağızda hâlâ daha fazla çürük diş var, bunların hepsi çekilmeli!").

Osmanlı figürü, çalışmanın tanımlandığı üzere tipik oryantalist görsel dille çizilmektedir, fakat bu durumda doğu unsurların olumsuz bir anlam taşımamakta, aksine olumlu bir dönüşümle sunulmaktadır. Doğu, İngiltere sömürge gücüne acı çektiren bir aktör olarak etkili bir şekilde tasvir edilmektedir.

Hicivsel etkiyse mizahın üstünlük kuramına dayanmaktadır. Kahkaha, güçlü bir rakibin aşağılanmasından kaynaklanmaktadır. Genellikle soğukkanlı ve üstün olarak betimlenen İngiltere, şimdi bir Osmanlı dişçisinin elinde çaresizce kıvranmaktadır. Dişçi muayenehanesi, savaşın bir metaforuna dönüşmekte, her çekilen diş, kaybedilen bir bölgeyi, bir askeri yenilgiyi temsil etmektedir.

Bu tasvir, "uygarlaştırıcı Avrupa" anlatısını tersine çevirmektedir. Tedavi edilen ve yardıma ihtiyaç duyan Doğu değil, aksine kendisi tedavi eden konumundadır. Güç ilişkilerindeki bu tersine dönüş, yalnızca komiklik yaratmakla kalmamakta, aynı zamanda müttefiklerin geri çekilmelerini kendi güçlerinin bir göstergesi olarak algılayan Alman ve İttifak Devletleri okurlarına bir tatmin duygusu uyandırmaktadır.

Tarihsel olarak karikatür, İngiltere'nin Çanakkale'deki kayıplarının özellikle ağır olduğu bir dönemde ortaya çıkmıştır. İtilaf Devletleri burada yanlış bir hesaplama yapmış, ilerleme başarısız olmuş ve tahliye süreci başlamıştı. Sıklıkla hafife alınan Osmanlılar, dayanıklılık ve taktiksel yetkinlikle önemli bir zafer elde etmiş ve bu gerçeklikse John Bull'un acı içindeki yüzünde görsel olarak yansıtılmaktadır.

Dikkat çekici bir diğer noktaysa Osmanlı dişçisinin ikincil bir rol oynamaması, aksine açıkça baskın bir konumda olmasıdır. Alman karikatürlerinde Osmanlı İmparatorluğu'nun genellikle geri kalmış ya da manipüle edilmiş olarak gösterildiği

durumların aksine, bu tasvirde kendine güvenen ve eyleme geçen bir Osmanlı, Batı'ya (özellikle İngiltere'ye) net bir ders vermektedir.

Genel olarak karikatür, açık bir mesaj iletmektedir. Bu mesajda Osmanlı İmparatorluğu yalnızca bir direniş gücü değil, aynı zamanda İngiliz emperyalizmine karşı saldırgan bir araçtır. John Bull'un acıları, bölgedeki İngiliz nüfuzunun çöküşünü sembolize etmektedir.



Görsel 48: *"Kut-el-Amara"* (Kut-ül-Amare) Başlıklı Karikatür
Kaynak: Heine, T. Th., 1916

16 Mayıs 1916 tarihinde yayımlanan *"Kut-el-Amara"* (Kut-ül-Amare) başlıklı karikatür, Birinci Dünya Savaşı'nda Osmanlı İmparatorluğu'nun en büyük askeri başarılarından birine, günümüz Irak'ındaki Kut-ül-Amare'de İngiliz birliklerinin teslimiyetini hicivsel bir biçimde betimlemektedir. Görselin merkezinde, yerel kıyafetler giymiş muhtemelen bir Osmanlı ya da Arap savaşçı olarak tasvir edilen bir erkek, beyaz bir at üzerinde gururla çölde yol almaktadır. Arkasında, atın kuyruğuna bağlanmış ve çaresizce sürüklenen bir

aslan bulunmaktadır. Aslanın altında buruşmuş bir İngiliz bayrağı sürünmekte bu da aşağılanmış İngiliz gücünün bir sembolü olarak öne çıkmaktadır.

Geleneksel olarak İngiliz İmparatorluğu'nun simgesi olan aslan, burada güçsüz, yenilmiş ve hareket kabiliyeti kısıtlanmış bir halde tasvir edilmektedir. Görselin altındaki metin, *"Wüstenkönig war der Löwe"* ("Çölün kralıydı aslan"), İngiltere'nin sömürge bölgelerindeki geçmişteki baskın rolüne atıfta bulunmakta ve "kralıydı" ifadesiyle bu dönemin sona erdiğini vurgulamaktadır.

Bu tasvirde oryantalist görsel dil kullanılmakta olup binici, geleneksel kıyafet, sarık ve tüfekle betimlenmekte, fakat bu unsurlar küçümseme değil, yüceltme amacıyla işlenmektedir. Doğuyu temsil eden figür, geri kalmış ya da gerçek dışı olarak değil, sakin bir zafer kazanmış kişi olarak çizilmektedir. kararlılıkla ileriye doğru yol almaktadır. Bu da kendine güven ve stratejik özerkliğin bir göstergesidir.

Hicivsel etki, mizahın üstünlük kurama dayalı klasik bir yöntemle, genellikle üstün kabul edilen bir rakibin itibar kaybı üzerinden ortaya çıkmaktadır. İngiltere'nin sembolü olan aslan, yalnızca yaralanmakla kalmamakta aynı zamanda tamamen etkisiz hale getirilip bağlanmakta ve sürüklenmektedir. Güç ilişkileri açıkça tersine çevrilmiş olarak gösterilmektedir.

Tarihsel arka plan ise, bu mesajı daha da çarpıcı kılmaktadır. İngiliz birlikler bu savaşta, Nisan 1916'da, Osmanlı kuvvetlerinin aylarca süren kuşatmasının ardından teslim olmak zorunda kalmıştı. Bu olay, İngiltere için Orta Doğu'daki ağır geri çekilmelerden biri olmuş ve Osmanlılar için hem stratejik hem de sembolik açıdan önemli bir zafer teşkil etmişti.

Karikatürde bu zafer, ağırlıklı olarak askeri zafere değinmektedir: "Çölün Kralıydı" tahtını kaybetmiş ve Osmanlı İmparatorluğu, sömürge devine karşı üstünlük sağlamıştır. Özellikle dikkat çekici olan, doğulu savaşçının herhangi bir alay konusu edilmeden sunulmasıdır. Birçok Alman tasvirinin aksine, özellikle savaş başlangıcıyla birlikte, burada karikatürize edilmiş, fanatik biri değil, onurlu ve üstün bir kazanan gösterilmektedir.

Araştırmada incelenen 216 karikatürden 40'ının Türk-İngiliz ilişkilerini yansıttığı belirlenmiştir. İncelenen 40 karikatüre ilişkin alt tema ve kodlar Tablo 8'de, kod bulutu ve kod haritası ise, Şekil 16 ve Şekil 17'de verilmiştir.

Alt Tema	Kod	Frekans
Batı'yı Temsil Eden Semboller	İngiliz şapkası	12
	Baykuş	1
	Hac Sembolü	1
	İngiltere Bayrağı	6
	John Bull	17
	Aslan	6
Doğu'yu Temsil Eden Semboller	At	1
	Kahve	1
	Nargile/Tütün/Pipo	4
	Çarık	2
	Şalvar	1
	Araplar	2
	Osmanlı Sancağı	3
	Fes	28
	Ayyıldız	16
Yerler	Süveyş Kanalı	1
	İrlanda	1
	İstanbul	3
	Kut'ül Amare	3
	Mezopotamya	1
	Mısır	7
Olaylar/Davranışlar	İngiltere'nin Türk kuvvetlerini engelleme çabası	1
	İngiltere'nin Balkan Savaşı'nda tarafsız kalamaması	3
	İngiltere'nin Mısır'ı Türk kuvvetlerine teslim etmesi	8
	İstanbul'u almaya çalışmak	6
	Irak'ın alınması	1
	Gelibolu'nun alınması	5
	Padişahtan yardım dileyen İngiliz	1
	Osmanlı'dan kaçmak	16
	İngilizlerin alçak olarak nitelendirilmesi	4

Tablo 8: Alman Karikatürlerinden Türk-İngiliz İlişkileri Temasına İlişkin Bulgular

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Bu 40 karikatürdeki semboller, "Batı'yı Temsil Eden Semboller", "Doğu'yu Temsil Eden Semboller", "Yerler" ve "Davranışlar" olmak üzere 4 alt temada incelenmiştir. "Batı'yı Temsil Eden Semboller" alt teması için "John Bull" kodu en sık kullanılan kod olduğu belirlenmiştir. Bunu sırasıyla "İngiltere Bayrağı", "Aslan", "Baykuş" ve "Hac Sembolü" kodları takip etmiştir. Karikatürlerde genellikle şişman, orta yaşta ve neşeli bir adam olarak tasvir edilen John Bull, İngiltere'nin kişileştirilmesini ifade etmektedir. Karikatürlerde kullanılan aslan figürü de yine İngiltere'yi temsil etmek için kullanıldığı belirlenmiştir.

Bu karikatürlerde "Doğu'yu Temsil Eden Semboller" alt teması için 9 kod belirlenmiştir. Bu alt temada incelenen 40 karikatürün 28'inde "Fes" sembolünün kullanıldığı ve 14'ünde ise "Ayyıldız" sembollerinin kullanıldığı belirlenmiştir. Bununla birlikte incelenen karikatürlerde Doğu'yu temsil etmek için "Nargile/Tütün/Pipo", "Türk Bayrağı", "Araplar", "Çarık", "Şalvar", "At" ve "Kahve" sembollerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu kodlarda en sık kullanılanlardan biri olan "Ayyıldız" sembolleri İslam'ın sembolüdür. En sık kullanılan sembollerden bir diğeri olan "Fes" sembolü ise Osmanlı İmparatorluğu'nu temsil etmektedir.

İncelenen karikatürlerde "Yerler" alt teması için 6 kod belirlenmiştir. Bu alt temada sıklıkla "Mısır" bölgesini ifade eden çizimler olduğu tespit edilmiştir. Mısır 1882 yılında İngiltere tarafından işgal edilmiştir. Bu nedenle Mısır, Osmanlı'nın geri almayı hedeflediği bir yer olmuştur. Türk-İngiliz ilişkilerinde Osmanlı İmparatorluğu'nun Mısır'ı almak için İngiltere'ye karşı savaşa girme isteği vurgulanmıştır. Dolayısıyla Türk-İngiliz İlişkileri temasında incelenen karikatürlerde sıklıkla "Mısır" sembolü kullanılmıştır. Bunu "İstanbul", "Kut'ül Amare", "Mezopotamya", "İrlanda" ve "Süveyş Kanalı" kodları takip etmiştir. Tüm belirlenen bu kodlar, Osmanlı ve İngiltere arasındaki savaşlara neden olan yerler olduğu söylenebilmektedir.

İncelenen 40 karikatürde "Olaylar/Davranışlar" alt teması için 6 kod belirlenmiştir. Bu alt temada en çok "Osmanlı'dan kaçmak" eylemini ifade eden çizimlerin olduğu tespit edilmiştir. Onu sırasıyla "Gelibolu'nun alınması", "Padişahtan yardım dileyen bir İngiliz", "Irak'ın alınması" takip etmiştir. Türk-İngiliz ilişkileri kapsamında "Davranışlar" alt temasında değerlendirilen kodlar bir bütün olarak değerlendirildiğinde karikatürlerde genellikle İngiltere'nin Osmanlı karşısındaki yenilgileri aktarılmıştır.

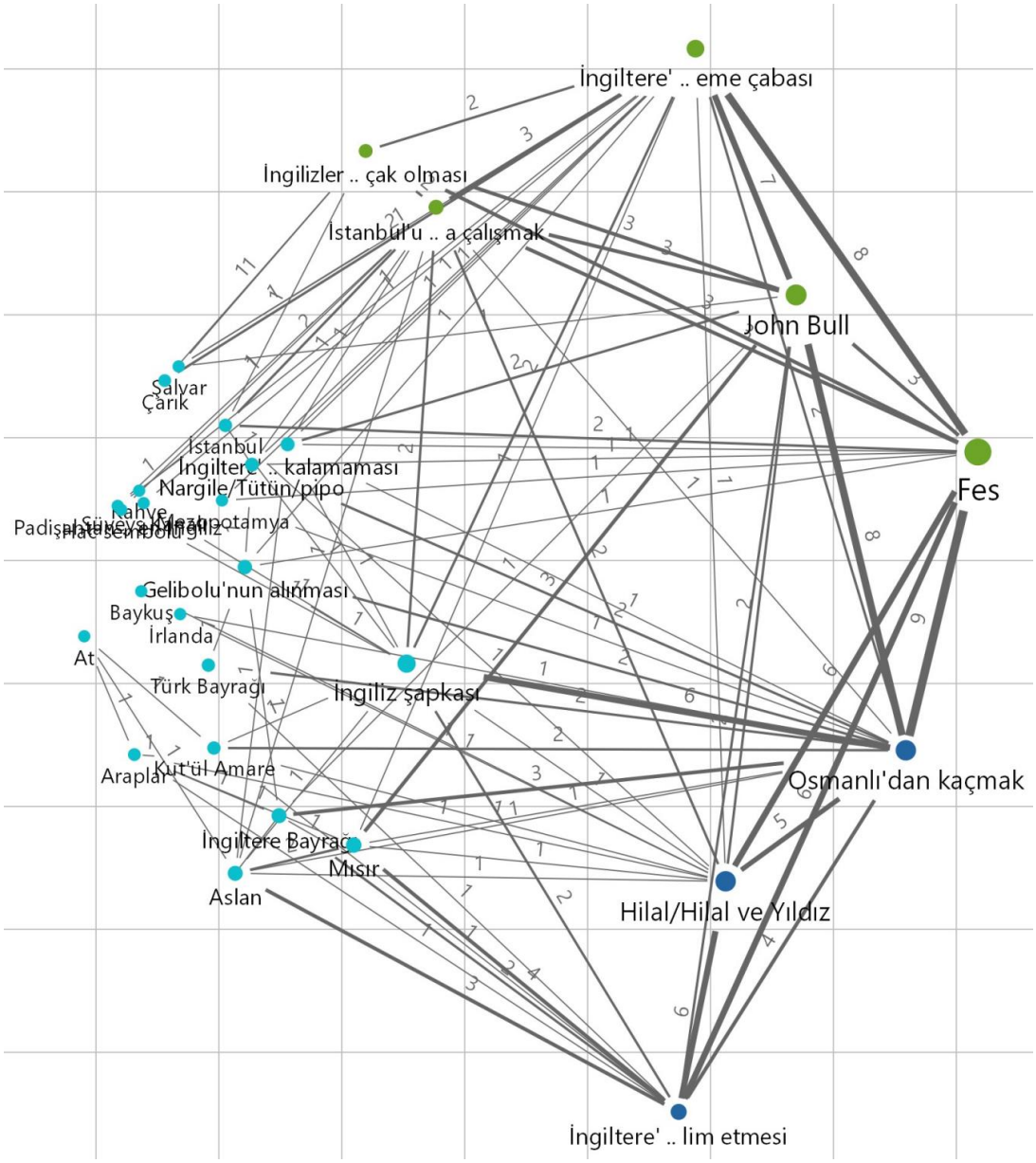


Şekil 16: Alman Karikatürlerinde Türk-İngiliz Temasına İlişkin Kod Bulutu

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Şekil 16 incelendiğinde Alman karikatüründe Türk-İngiliz İlişkileri teması 4 alt tema ve bu 4 alt temaya ilişkin 26 kod belirlenmiştir. Alman karikatüründe Türk-İngiliz İlişkileri teması altında belirlenen 26 kod için kod bulutu oluşturulmuş ve en sık kullanılan kodların "Fes", "Ayyıldız", "John Bull" ve "Osmanlı'dan kaçmak" sembolleri olduğu belirlenmiştir.

Araştırmada Türk-İngiliz temasına ilişkin oluşturulan kod haritası Şekil 17'de verilmiştir.



Şekil 17: Alman Karikatürlerinde Türk-İngiliz Temasına İlişkin Kod Haritası
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Şekil 17 incelendiğinde Türk-İngiliz temasında belirlenen kodlardan "Fes" ile "Osmanlı'dan kaçmak", "Fes" ile "İngiltere'nin Türk kuvvetlerini engelleme çabası", "Fes" ile "John Bull", "John Bull" ile "Osmanlı'dan kaçmak", "Fes" ile "İngiltere'nin Mısır'ı Türk kuvvetlerine teslim etmesi", "İngiliz şapkası" ile "Osmanlı'dan kaçmak", "John Bull" ile "İngiltere'nin Mısır'ı Türk kuvvetlerine teslim etmesi" kodları arasında yüksek düzeyde ilişki olduğu belirlenmiştir. "Osmanlı'dan kaçmak" ile "İngiltere'nin Mısır'ı Türk kuvvetlerine teslim etmesi" kodları arasında orta düzeyde ilişki tespit edilmiştir. Diğer kodlar arasında daha düşük düzeyde ilişki olduğu belirlenmiştir.

Karikatürlerin analizi, Osmanlı İmparatorluğu'nun Alman hicivsel görsel söylemindeki tasvirinin, siyasi konjonktüre bağlı olarak nasıl bir dönüşüm geçirdiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Birinci Dünya Savaşı öncesinde, karikatürlerde Osmanlı-İngiltere ilişkisi sıklıkla güvensizlik, sömürü ve sömürgeci güç asimetrileriyle karakterize edilirken, Osmanlı İmparatorluğu'nun Almanya'nın yanında savaşa girmesiyle bu imge köklü bir değişim geçirmiştir.

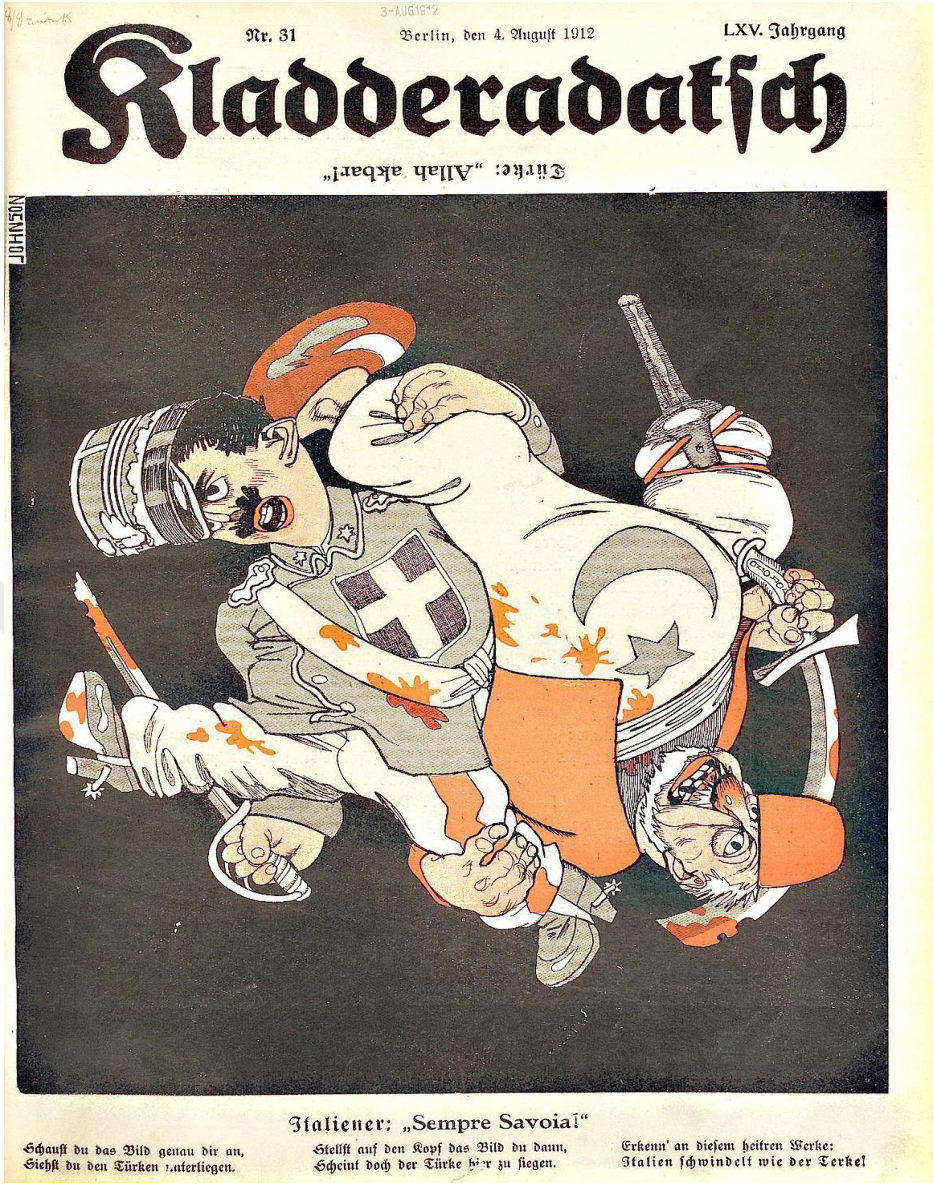
Savaş dönemi tasvirlerinde, Osmanlı İmparatorluğu giderek daha aktif, kararlı ve hatta üstün bir aktör olarak sunulmakta – özellikle zayıflayan ve güvensiz bir Büyük Britanya ile karşıtlık içinde öne çıkmaktadır. Bu görsel yüceltme, yalnızca kendi ittifakını güçlendirmeye hizmet etmekle kalmamış, aynı zamanda açık bir propagandist işlev de görmüştür. Görsel dil, ittifakın meşrulaştırılmasına katkıda bulunmuş ve Alman kamuoyunun Osmanlı müttefike duyduğu güveni pekiştirmeyi amaçlamıştır.

Genel olarak, karikatürler yalnızca düşman imgelerini değil, aynı zamanda stratejik ortaklıkları da yansıtmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nun temsiliyetindeki bu dönüşüm, savaş dönemlerinde görsel medyanın siyasi anlatıları şekillendirme konusundaki etkisini çarpıcı bir şekilde gözler önüne sermektedir.

3.8.2. Alman Karikatürlerinde Türk-İtalyan İlişkileri

Bu bölümde Trablus Savaşı (1911–1912) ağırlıklı olmak üzere İtalyan-Osmanlı ilişkilerinin Alman karikatürlerindeki yansımaları, ele alınmıştır. Birinci Dünya Savaşı öncesinde, sömürgeci yayılma soruları, askeri kibir ve "Doğu"nun temsili sıkça ön plandadır. İtalya ile Osmanlı İmparatorluğu arasındaki çatışma, yalnızca mizahi tasvirler için bir malzeme değil, aynı zamanda Avrupa sömürge politikasına yönelik eleştirel bir yüzleşme sahnesi olarak işlev görmüştür.

Alman karikatüristler, bir yandan klasik oryantalist sembollerden faydalanmış, ancak bunları sıklıkla ironi, görsel tersine çevirme ve anlamsal kırılmalarla altüst etmiştir. Osmanlı İmparatorluğu, İngilizlerde olduğu gibi pek çok tasvirde alt edilmiş bir aktör olarak değil, bunalmış ve başarısız bir İtalya karşısında dayanıklı, üstün bir şekilde tepki veren bir rakip olarak görünmektedir.



Görsel 49: *"Allah akbar!"* ("Allah büyüktür") Başlıklı Karikatür
Kaynak: Kladderadatsch, 1912

4 Ağustos 1912 tarihinde *Kladderadatsch*'ta yayımlanan karikatür, 1911-1912 yılları arasında İtalya ile Osmanlı İmparatorluğu arasında, Libya (o dönemde Trablusgarp ve Sirenayka) üzerindeki kontrol için yaşanan İtalyan-Türk Savaşı sırasındaki siyasi ve askeri gerilimleri mizahi bir üslupla yansıtmaktadır. Görsel, ironik bir başlıkla sunulmuştur: *"Italiener: Sempre Savoia!"* ("İtalyan: 'Her zaman Savoy!'"), yani kraliyet

yanlısı “Her zaman Savoy!”[12] sloganına atıfta bulunmaktadır. Türk karakterse *“Allah akbar!”* (“Allah büyüktür”) diyerek İslami değerleri kullanmaktadır

Görselin temel unsuru, birbirine dolanmış iki bedendir. Bir İtalyan askeri ve bir Osmanlı savaşçı. Her ikisi de kanlar içinde tasvir edilmiş ve adeta kaotik, neredeyse akrobatik bir beden duruşuyla havada dönüyormuş gibi görünmektedir. Dikkat çekici olan, sahnenin tam anlamıyla ancak iki farklı perspektiften okunduğunda kavranabilmesidir. Mevcut tasvirde İtalyan üstte görünmektedir. Bu da bir üstünlük konumu izlenimi uyandırmaktadır. Ancak görsel baş aşağı çevrildiğinde (metinde ima edildiği üzere *Stellst auf den Kopf das Bild du dann, Scheint doch der Türke hier zu siegen.*), Osmanlı kontrolü ele almış gibi algılanmaktadır.

Bu çift yönlü yorum, yalnızca savaşın algılanışına değil, aynı zamanda askeri başarıların belirsizliğine de işaret etmektedir. İtalya teknolojik üstünlüğe sahip olsa da Osmanlı direnişi özellikle düzensiz birlikler ve yerel destekçiler aracılığıyla inatçı ve kayıplarla dolu bir mücadele sergilemiştir.

Görselin altındaki mizahi dize şu şekildedir:

“*Schaust du das Bildgenau dir an,* *Siehst du den Türken unterliegen.* *Stellst auf den Kopf das Bild du dann,* *Scheint doch der Türke hier zu siegen.* *Erkenn' an diesem heitern Werke:* *Italien schwindelt wie der Türke!”*	“Resmi dikkatle incelersen Türk’ün yenildiğini görürsün. Resmi baş aşağı çevirirsen, Türk’ün burada yendiğini görürsün. Bu neşeli eserden şunu anla: İtalya’nın da Türk’ünki gibi başı dönüyor!”

[12] “Sempre Savoia”, İtalya'nın birleşmesinde önemli rol oynayan Savoy Hanedanı'na bağlılığı ve sadakati ifade eden İtalyanca bir mottodur. Özellikle on dokuzuncu yüzyılda monarşist çevrelerde ve Sardinya ordusunda sembolik bir söylem olarak kullanılmıştır.

Bu dizeler, kelime oyunu ile görsel oyunu birleştirmektedir. Asıl ironi ise şiirdeki, *"schwindelt"* kelimesinde yatmaktadır. Bu kelime hem fiziksel sendelemeyi hem de siyasi yanıltmacayı ifade edebilmektedir. İtalya dolaylı olarak ikiyüzlülükle suçlanırken, Osmanlı'ya görünürdeki yenilgisine rağmen belirli bir dayanıklılık atfedilmektedir.

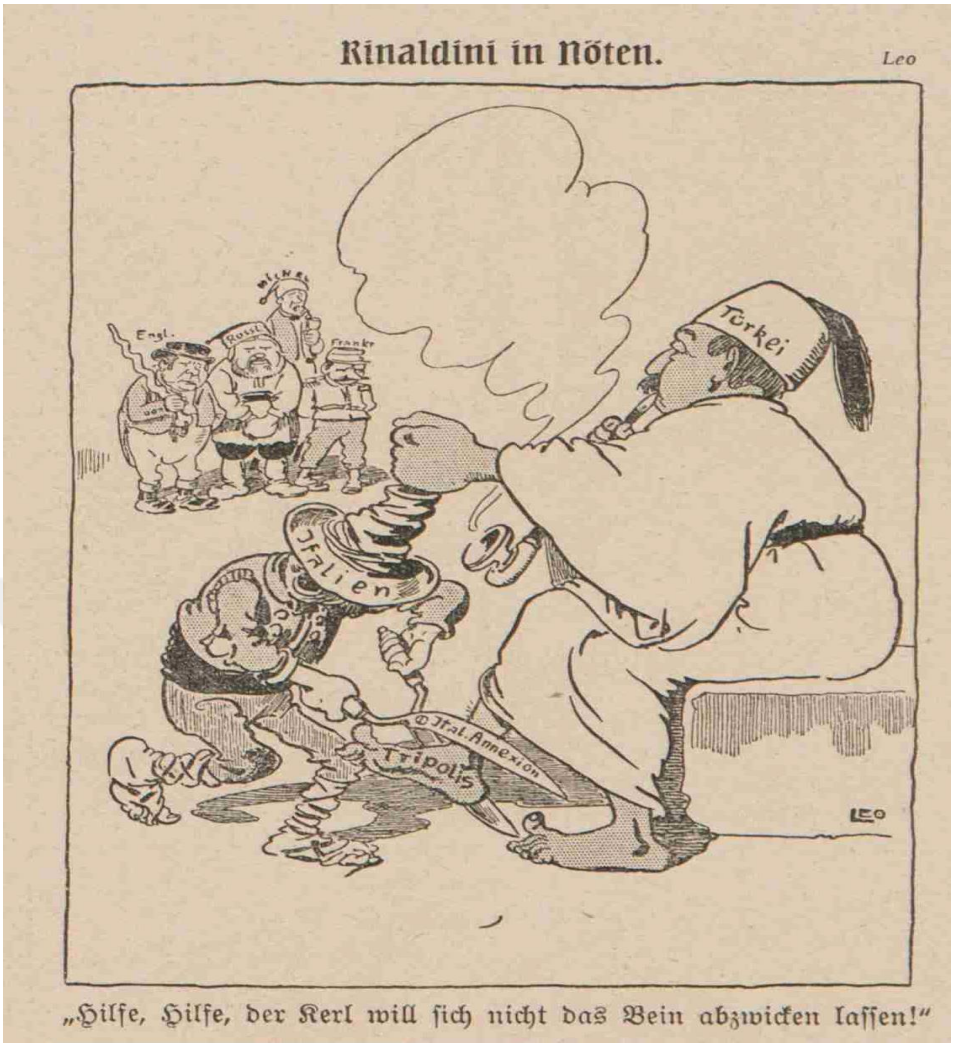
Osmanlı savaşçısı, fes, sakal, kanlı kıyafetler ve kavisli bir kılıçla, ki bunlar klasik oryantalist özniteliklerdir, tasvir edilmektedir. Bu betimleme, ilk bakışta Edward Said'in Doğu'nun yansıtıcı bir kurgusu olarak tanımladığı tipik Batı görsel diline uymaktadır.

Ancak geleneksel oryantalist klişelerden farklı olarak, bu sembolizm burada mizahi bir şekilde altüst edilmektedir. "Vahşi Türk" güçsüz ya da ilkel değil, savaşçı, dayanıklı ve eşit bir rakip olarak sunulmaktadır. Mizah, Osmanlıyı alaya almaktan çok, İtalya'nın Osmanlı'ya karşı eşit olduğunu vurgulamaktadır.

Üstünlük kuramına göre mizah, izleyicinin kendini başkalarından üstün hissettiği anda ortaya çıkmaktadır. Ancak bu karikatür, tam da bu mekanizmayla oynamaktadır. İtalya'yı "doğru" perspektifte üstün görenler, tersine çevirmede durumun çift anlamlı olduğunu fark etmektedir ve bu defa da Türk'ün dayanıklılığını korurken, İtalya dengesini yitirmekte olduğu görünmektedir.

Ayrıca bu görsel, ironiyi de kullanmaktadır. İtalya resmi olarak savaşı kazanmış olsa da (Ekim 1912'deki Uşi Antlaşması ile), Osmanlı savunmasını ve Kuzey Afrika'daki direnişi asla tam anlamıyla kontrol altına alamamıştır. Karikatür, biçimsel güç ile fiili belirsizlik arasındaki bu farkı karikatürize etmektedir.

Bu karikatür, sömürgeci savaş bağlamında stratejik bir görsel espri örneğidir. Yüzeyde doğulu stereotiplerle çalışsa da içerik bakımından ironi ve şiirsel çift anlamlılıkla bunları altüst etmektedir. Doğu alay konusu edilmemekte, aksine inatçı bir rakip olarak tasvir edilmektedir.



Görsel 50: *Rinaldini in Nöten”* (“Rinaldini Zor Durumda”) Başlıklı Karikatür

Kaynak: Leo, 1912

23 Mart 1912 tarihinde *Der Wahre Jacob*'ta yayımlanan *“Rinaldini in Nöten”* (“Rinaldini Zor Durumda”) başlıklı karikatür, İtalyan-Türk Savaşı (1911–1912) sırasında İtalya'nın Osmanlı İmparatorluğu karşısındaki sömürgeci emellerinin başarısızlığını keskin ve mizahi bir üslupla resmetmektedir. Sahnenin merkezinde, geleneksel oryantalist özniteliklere sahip bol giysiler, fes, nargile ve devasa bir figür yer almakta ve başındaki feste *“Türkei”* (Türkiye) yazısıyla açık bir şekilde etiketlenmiştir. Bu figür, bir yandan nargilesini sakin bir şekilde içmekte, ayaklarının dibinde gelişen olaylardan tamamen etkilenmemiş bir tavır sergilerken diğer yandansa sol elini yumruk yapmış İtalya yazan kişinin kafasına vurmaktadır.

Önünde, fiziksel olarak zayıf bir figür olan *"Italien"* (İtalya), diz çökmüş durumdadır ve *"Ital. Annexion"* (İtalyan İlhakı) yazılı bir bahçe makasıyla, *"Tripolis"* (Trablus) olarak işaretlenmiş Türkiye'nin sağ ayağını kesmeye çalışmaktadır, fakat bu çabasında beyhude gibi görünmektedir. İtalyan kolonicisi burada çaresiz, neredeyse trajikomik bir aktöre dönüşmektedir. Görselin altındaki yazı, *"Hilfe, Hilfe, der Kerl will sich nicht das Bein abzwicken lassen!"* ("Yardım, yardım, bu herif bacağını kestirmiyor!"), emperyalist projeyi bir maskaralık olarak sahnelemekte ve fail-kurban ilişkisini ironik bir şekilde tersine çevirmektedir.

Arka planda, dört Batılı gözlemci bulunmakta: *"Engl."* (İngiltere), *"Russ."* (Rusya) ve *"Frankr."* (Fransa) kollarını kavuşturmuş duruşları ve şüpheci bakışları, pasiflik ve çekimserliklerini ima etmektedir. Bu grubun ardında, sivri uçlu şapkasıyla *"Michel"* olarak etiketlenmiş bir figür yer almaktadır ve bu da Almanya'yı temsil etmektedir. Bu düzenleme, sömürgeci rekabet içindeki Avrupa'nın büyük güçlerinin gergin durumuna işaret etmektedir. Olayları temkinle izlemekte, ancak müdahale etmekten kaçınmaktadırlar.

Karikatürde geleneksel oryantalist temsillerden yararlanılsa da bu öğeler alışıldık hiyerarşik anlatıların tersine çevrilmesi amacıyla kullanılmaktadır. Doğu, alışılagelmiş biçimde edilgen ya da aşağılayıcı bir figür olarak sunulmaz; aksine, hiçbir aktif direniş göstermemesine rağmen güçlü, sarsılmaz ve ele geçirilemez bir konumda resmedilir. Buna rağmen, yerinden kıpırdamayan bu figür üstünlüğünü korumakta ve yenilmezliğini sürdürmektedir.

Bu anlatım, mizahın özellikle üstünlük kuramı bağlamında işlevsellik kazanmaktadır. Burada mizahi olan, güç dengelerinin beklenmedik biçimde tersyüz edilmesinden doğmaktadır. Güçlü olduğu varsayılan İtalya, başarısızlığı ve düşmüş konumu ile hicvin hedefi haline getirilirken, zayıf görülen Osmanlı ise ulaşılamayan, üstün konumda bir özneye dönüşür. Karikatürdeki abartılı görsel unsurlar örneğin orantısız büyüklükte çizilmiş nargile ya da fiziksel olarak gerilmiş, başarısız İtalyan figürü bu mizahi tersyüz etmeyi daha da görünür kılar ve eleştiriyi yoğunlaştırmaktadır.

Tarihsel olaraksa karikatür savaşın gerçek seyrini yansıtmaktadır. İtalya, 1912'de Libya'yı resmi olarak ilhak etmeyi başarmış olsa da pratikte bölge üzerindeki kontrolü zayıf kalmıştır. Osmanlı direnişi beklenmedik derecede etkili olmuş ve bu da diplomatik

başarı ile askeri gerçeklik arasındaki çelişkiyi karikatürün keskin bir şekilde ele aldığı bir noktadır.

Özetle, bu karikatür, görsel mizahın Oryantalizm araçlarıyla sömürgeci güç ilişkilerini ironik bir şekilde altüst ettiği bir örnektir. Alay konusu edilen Türkiye değil, İtalya'dır. Almanya dâhil Avrupa gözlemcileri pasif figüranlar olarak görünürken, doğuysa bütünlüğünü korumaktadır.



Görsel 51: *"Der tripolitanische Ringkampf"* (Trablus Güreşi) Başlıklı Karikatür
Kaynak: Gullmannsson, D., 1912

"Der tripolitanische Ringkampf" (Trablus Güreşi) başlıklı karikatür, Simplicissimus mizah dergisinde 29 Nisan 1912 tarihinde yayımlanan altı panelli bir seri olarak, İtalyan-Türk Savaşı'nı, iki abartılı ve neredeyse grotesk denilebilecek figür olan bir İtalyan ve bir Osmanlı güreşçisi arasındaki bir güreş müsabakası şeklinde tasvir etmektedir. Klasik

oryantalist görsel unsurlar, mizahi dönüşlerle birleştirilerek İtalya'nın sömürgeci güç arzusunu karikatürize etmektedir.

Osmanlı güreşçi, kaslı, sakin ve baştan sona baskın bir şekilde betimlenmiş; fes ve pala bıyık unsurlarıyla donatılmıştır. Buna karşılık İtalyan rakip, belirgin şekilde daha küçük, tombul bir yüz ve abartılı jestlerle tasvir edilmiştir. Çeşitli konuşma balonlarında *"Ecco!"* (İşte!), *"Santa Madonna!"* (Kutsal Meryem!) ya da *"Habe schon beinahe geschmissen!"* (Neredeyse pes ettim!) gibi ifadeler kullanmakta; bunlar, güvensizliğini, kararsızlığını ve abartıya yatkınlığını ortaya koymaktadır.

Karikatürün yapısıysa net bir ritme sahiptir. İtalyan, rakibini yenecekmiş gibi davranmakta, ancak Türk hareketsiz kalmakta ya da kendine güvenli bir şekilde karşılık vermektedir. İtalyan, birkaç kez yorulup boşluğa hamle yaparken, Osmanlı güreşçi sessizce durmakta, gözlem yapmakta ve nihayetinde net bir hareketle karşılık vermektedir. Son sahnede şu şekilde seslenmektedir: *"Herr Unparteiischer! Bitte, schnell mein Sieg erklären!"* ("Sayın Hakem! Lütfen, çabuk zaferimi ilan et!").

Bu görsel anlatı, sömürgeci anlatıların klasik bir tersine çevrilmesidir. Avrupa saldırganının galip gelmesi yerine, kendi kibrinden ve sinirliliğinden dolayı gülünç bir nesneye dönüşmektedir. Doğu, sakin ve fiziksel olarak üstün Osmanlı figürüyle temsil edilmekte; alay konusu edilmek yerine, dayanıklı, kontrollü ve nihayetinde üstün olarak sunulmaktadır.

Mizahın üstünlük kuramı bağlamında, tasvir, okuyucunun kendini entelektüel ve ahlaki olarak alt edilmiş İtalyan'dan üstün hissettiği bir komik an yaratmaktadır. Mizahi espri, yalnızca İtalyanın fiziksel zayıflığında değil, aynı zamanda onu gerçeklikten koparan abartılı öz algısında yatmaktadır.

Oryantalist unsurlar da incelikle işlenmiştir. Türk, sessiz, sakin ve neredeyse gizemli bir figürdür ki bu on dokuzuncu yüzyıl Batı söyleminde sıkça çelişkili bir şekilde değerlendirilen özelliklerdir. Ancak bu karikatürde, bu nitelikler olumlu bir şekilde yeniden yorumlanmaktadır. Osmanlı figürü pasiflikten ziyade özdenetim ve tembellikten ziyade stratejik üstünlük göstermektedir.

Araştırmada incelenen 216 karikatürden 20'sinin Türk-İtalyan ilişkilerini yansıttığı belirlenmiştir. İncelenen 20 karikatüre ilişkin alt tema ve kodlar Tablo 9'da, kod bulutu ve kod haritası ise, Şekil 18 ve Şekil 19'da verilmiştir.

Alt Tema	Kod	Frekans
Doğu'yu Temsil Eden Semboller	Nargile/tütün/Pipo	1
	Cami/Kubbe/Minare	3
	Ayyıldız	7
	Türk Bayrağı	1
	Fes	7
Batı'yı Temsil Eden Semboller	Hac Sembolü	2
	Bersaglieri Şapkası	7
Devletler	Fransa	1
	Rusya	1
	Osmanlı	6
	İtalya	8
	İngiltere	2
	Almanya	1
Yerler	Çanakkale Boğazı/Çanakkale	1
	Trablusgarp	6
Olaylar	Türk-İtalyan barışı	1
	Osmanlı'nın Güçlenmesi	1
	Osmanlı'yı savaşa kışkırtmak	2
	Trablusgarp'ın alınması	6

Tablo 9: Alman Karikatürlerinde Türk-İtalyan İlişkileri Temasına İlişkin Bulgular

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Bu 20 karikatürdeki semboller, "Batı'yı Temsil Eden Semboller", "Doğu'yu Temsil Eden Semboller", "Devletler", "Yerler" ve "Olaylar" olmak üzere 5 alt temada incelenmiştir. "Batı'yı Temsil Eden Semboller" alt teması için "Bersaglieri Şapkası" kodu en sık kullanılan kod olduğu belirlenmiştir. Bersaglieri Şapkası, İtalyan ordusunda yüksek hareket yeteneğine sahip hafif bir piyade birimi tarafından kullanılan siyah tüyleriyle süslü, ayırt edici geniş ağızlı bir şapkadır. İncelenen karikatürlerde de İtalyanlar Bersaglieri Şapkası ile ifade edilmiştir. Ayrıca incelenen karikatürlerde Batı'yı tasvir etmek için "Hac Sembolü"nün kullanıldığı da tespit edilmiştir.

İncelenen 20 karikatürde "Doğu'yu Temsil Eden Semboller" alt temasında 5 kod belirlenmiştir. Bu kodlarda en sık kullanılan "Fes" ve "Ayyıldız" sembolleridir. Daha önce de belirtildiği gibi bu sembollerden "Fes" Osmanlı İmparatorluğu'nu ve "Ayyıldız" ve "Cami/Kubbe/Minare" ise İslam'ı temsil etmektedir. Bu sembolleri sırasıyla, "Nargile/Tütün/Pipo" ve "Türk Bayrağı" sembollerinin takip ettiği belirlenmiştir.

İncelenen 20 karikatürde "Devletler" alt temasında 6 kod belirlenmiştir. Sıklıkla kullanılan tasvir edilen "İtalya" ve "Osmanlı" olmuştur. Onları sırasıyla "İngiltere", "Fransa", "Rusya" ve "Almanya"'nın izlediği tespit edilmiştir. İtalya ile Osmanlı

arasındaki anlaşmazlıklar ve savaşlar resmedilirken, incelenen dönemde İtalya ve Osmanlı ilişkilerine taraf olan devletlerin de resmedildiği söylenebilmektedir.

İncelenen 20 karikatürde "Yerler" alt temasında 2 kod belirlenmiştir. Sıklıkla kullanılan tasvir edilen "Trablusgarp" olmuştur. Onu sırasıyla "Çanakkale Boğazı/Çanakkale" takip etmiştir. Trablusgarp Savaşı ve Çanakkale Savaşı'nın yer verildiği karikatürlerde Trablusgarp ve Çanakkale Boğazı/Çanakkale yerlerinin resmedildiği tespit edilmiştir.

İncelenen 20 karikatürde "Olaylar" alt temasında 4 kod belirlenmiştir. Sıklıkla kullanılan tasvir edilen "Trablusgarp'ın alınması" olmuştur. Onu sırasıyla "Osmanlı'yı savaşa kışkırtmak", "Osmanlı'nın güçlenmesi" ve "Türk-İtalyan barışı" takip etmiştir. İtalya'nın Birinci Balkan Savaşı sırasındaki karışıklıktan faydalanarak Osmanlı toprağı olan Trablusgarp'ı alması ve savaş devam ederken On İki Ada ve Rodos'u işgal etmesi incelenen karikatürlerde resmedilmiştir. Savaş sonrasında Osmanlı ve İtalya arasında imzalanan Uşi Antlaşması ile İtalya, On İki Ada'yı Osmanlı'ya bırakma sözünü verdiği "Türk-İtalyan barışı" koduyla aktarılmaya çalışılmıştır.

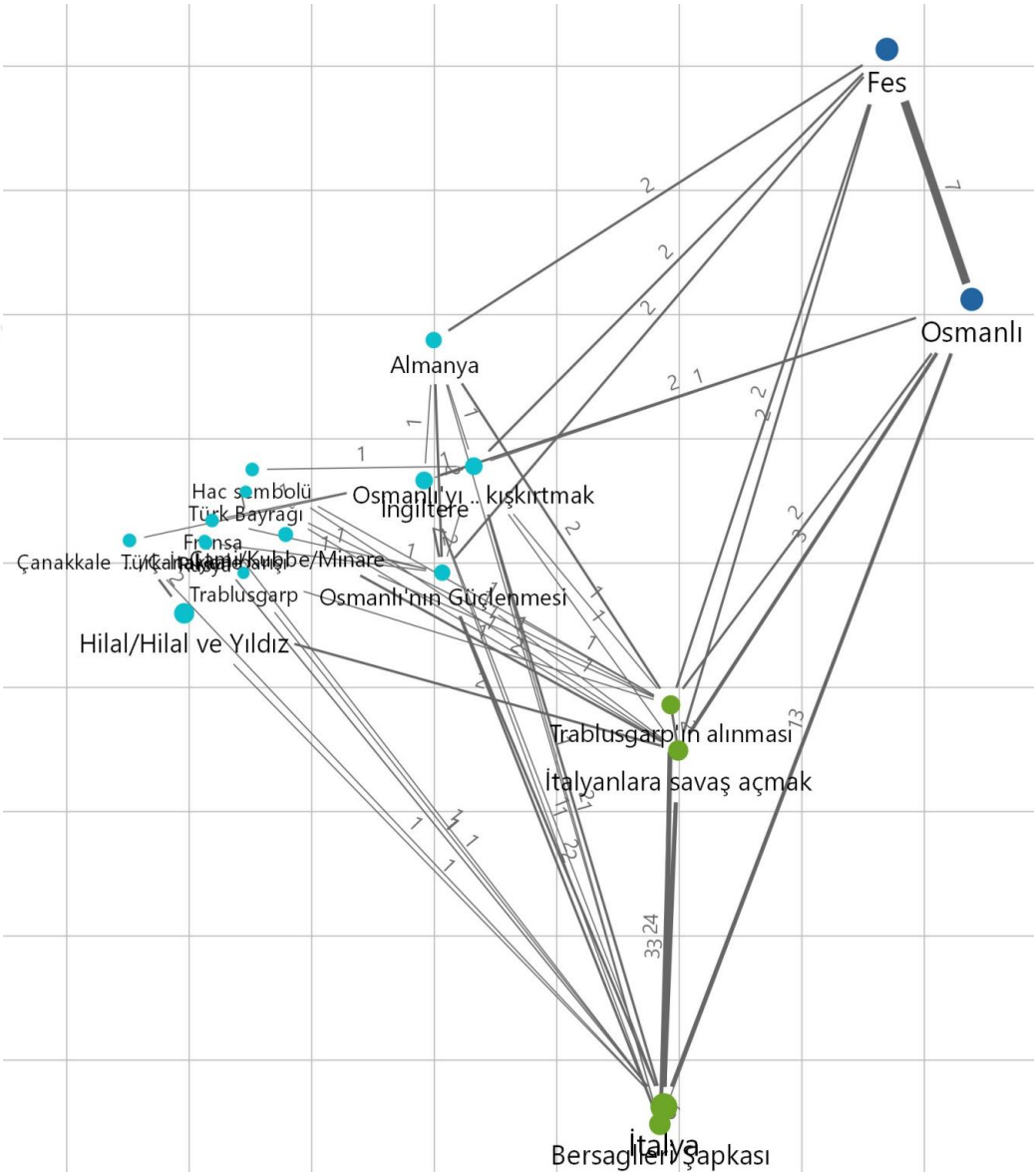


Şekil 18: Alman Karikatürlerinde Türk-İtalyan İlişkileri Temasına İlişkin Kod Bulutu
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Şekil 18 incelendiğinde Alman karikatüründe Türk-İtalyan İlişkileri teması 5 alt tema ve bu 5 alt temaya ilişkin 19 kod belirlenmiştir. Alman karikatüründe Türk-İtalyan İlişkileri

teması altında belirlenen 19 kod için kod bulutu oluşturulmuş ve en sık kullanılan kodların "İtalya", "Bersaglieri Şapkası", "Ayyıldız", "Fes", "Trablusgarp'ın alınması" ve "Osmanlı" sembolleri olduğu belirlenmiştir.

Araştırmada Türk-İtalyan temasına ilişkin oluşturulan kod haritası Şekil 19'da verilmiştir.



Şekil 19: Alman Karikatürlerinde Türk-İtalyan İlişkileri Temasına İlişkin Kod Haritası
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Şekil 19 incelendiğinde Türk-İtalyan temasında belirlenen kodlardan "İtalya" ile "Bersaglier Şapkası", "Fes" ile "Osmanlı", "İtalya" ile "İtalyanlara savaş açmak", "İtalya" ile "Trablusgarp'ın alınması", "Bersaglier şapkası" ile "İtalyanlara savaş açmak", "Bersaglier şapkası" ile "Trablusgarp'ın alınması" "Osmanlı" ile "İtalya" kodları arasında

yüksek düzeyde ilişki olduğu belirlenmiştir. Diğer kodlar arasında daha düşük düzeyde ilişki olduğu belirlenmiştir.

Türk-İtalyan ilişkilerini konu alan incelenen karikatürler, başta İtalya olmak üzere Osmanlı İmparatorluğu'na karşı cephe alan Batılı güçlerin, özellikle sömürgeci hedefleri doğrultusunda hareket eden ülkelerin, güç hırslarını ve İtalya'nın Libya'daki yayılmacı girişimlerini ironikleştirmeye yönelik dikkat çekici bir eğilim sergilemektedir. Klasik oryantalist görsel dile başvurmalarına rağmen, Osmanlı İmparatorluğu küçümsenmemekte; aksine, dirençli, kontrollü ve nihayetinde başarılı bir rakip olarak tasvir edilmektedir.

Mizahi etkinin merkezinde, görsel tersine çevirme (döndürülebilir kompozisyonlar gibi), boyut kontrastlarıyla oynama ve İtalyan zayıflığının bilinçli abartısı yer almaktadır. İtalya, üstün bir sömürge gücü olarak değil, plansız, bunalmış ve nihayetinde başarısız bir saldırgan olarak tasvir edilmektedir. Komiklik, burada "Doğu"nun alay konusu edilmesinden değil, Batı'nın kibrinin ve stratejik öz-üstünlük yanılsamasının teşhirinden doğmaktadır.

Görsel dil, klişelerle yüklü egzotizm ile stratejik olarak kullanılan güç tersine çevrilmesi arasında salınmaktadır. İtalya, grotesk abartılar ve aşırı jestlerle gülünç hale getirilirken, Osmanlı kahraman sakinlik, kontrol ve fiziksel üstünlükle tanımlanmaktadır.

Bu tasvirler, çelişkili bir ilişkiyi işaret etmektedir. Bir taraftan oryantalist gelenekler çerçevesinde yerleşik stereotiplerden yararlanılmakta, diğer taraftan bu motifler, sömürgeci güç iddialarına yönelik politik bir görsel eleştiri olarak bilinçli bir şekilde yeniden yorumlanmaktadır. Özellikle Birinci Dünya Savaşı öncesinde, Osmanlı İmparatorluğu'nun Alman algısında giderek ciddi bir jeopolitik aktör olarak yer edinmeye başladığı bir dönemdir.

Bu karikatürler, dönemin egemen sömürgeci söylemlerine karşı dikkat çekici bir alternatif sunmaktadır: Oryantal kodların kullanımına rağmen Osmanlı İmparatorluğu, pasif ve edilgen bir figür olarak değil; asimetrik bir güç mücadelesinde özerk biçimde hareket eden, direnç gösterebilen bir aktör olarak tasvir edilmektedir. Özellikle Almanya'da yayımlanan bu karikatürlerde, Osmanlı İmparatorluğu'nun doğrudan küçümsenmekten ziyade, çoğu zaman stratejik bir ortak ve sahada etkili bir güç olarak konumlandırıldığı görülmektedir. Bu durum, Almanya'nın dönemin diğer Batılı sömürgeci güçlerinden (örneğin İngiltere ve Fransa) farklı bir pozisyonda yer aldığını ve Osmanlı ile kurduğu

ittifakın, görsel temsil düzeyinde de bir ayrışma yarattığını göstermektedir. Sonuç olarak, karikatürler yalnızca sömürgeci güç ilişkilerine yönelik örtük bir eleştiri sunmakla kalmamakta, aynı zamanda Almanya kamuoyundaki değişen siyasi bilinç ve ittifak algılarının da bir yansıması olarak işlev görmektedir.

3.8.3. Alman Karikatürlerinde Türk-Rus İlişkileri

Bu başlık altında Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde, özellikle Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı bağlamında, Alman karikatürlerinde Türk-Rus ilişkilerinin tasviri, jeopolitik hiciv, propagandist retorik ve sömürgeci görsel kalıpların ironik kırılması arasında karmaşık bir gerilim alanını ortaya koymaktadır.



Görsel 52: *"Die Dob-rutschpartie"* (Dobruca kayak partisi)

Kaynak: Kladderadatsch, 1916

"Die Dob-rutschpartie" (Dobruca kayak partisi) Başlıklı Karikatür

1 Ekim 1916'da Berlin'deki *Kladderadatsch* adlı mizah dergisinde yayımlanan *"Die Dob-rutschpartie"* (Dobruca kayak partisi) başlıklı karikatür, İttifak Devletleri'nin Dobruca'daki askerî operasyonlarını ele almakta ve bu durumu görsel bir dil anlatımla

bezenmiş bir mizahla işlemektedir. Karikatürün merkezinde yer alan üniformaları ve dış görünüşleriyle İttifak Devletleri'ni temsil eden üç asker yer almaktadır. Soldaki asker bir Almanı, ortadaki Avusturya-Macaristan'ı ve sağdaki şapkasında hilal sembolü bulunan asker de bir Türk'ü temsil etmektedir. Bu askerler üzerinde *"Rumänien"* (Romanya) yazılı korkmuş bir eşeği İstanbul'dan uzaklaştırmaya çalışırken betimlenmektedir.

Karikatürün altına düşülen ve bir Alman çocuk şarkısının uyarlaması olan dizeler şöyledir:

"*Ri – ra – rutsch – wir fahren durch Dobrudsch! / Durch Dobrudsche fahren wir, / Iwans Esel treiben wir – / ri – ra – rutsch / Stambul bleibt ihm futsch!*" (Ri – ra – rutsch – Dobruca'dan geçeriz! / geçeriz Dobruca'dan, / İvan'ın eşeğini kovalarız – / ri – ra – rutsch / İstanbul'u ona kaptırmayız!)

Buradaki temel ironi, çocuksu tekerleme ile jeopolitik gerçeklik arasındaki tezattan kaynaklanmaktadır. Romanya'yı Dobruca üzerinden ilerletmeye çalışan İttifak Devletleri, bu tasvirde adeta bir oyun oynayan çocuklar izlenimi vermektedir. Bu algı, dilsel biçimlendirmeyle daha da pekiştirilmektedir.

Özellikle dikkat çeken bir diğer unsur da sol üst köşede yer alan figürdür. Bu figür klasik bir Kazak kalpağı giyen, ellerini kavuşturmuş ve düşünceli bir ifade taşıyan bu karakter, Rusya'yı temsil etmektedir. Geri planda kalan ve içine kapanık bu figür, stratejik müttefikinin başarısızlığını sessizce yas tutan bir izlenim vermektedir. Burada karikatüre verilmek istenilen duygusal bir boyut katmaktadır. Durumun yalnızca Romanya'ya yönelik alaycılık değil, aynı zamanda Rusya'nın savaştaki çaresizliğine dair eleştirel bir gönderme içermektedir.

Mizah teorileri bağlamında, bu tasvir açık bir şekilde üstünlük kuramıyla paralellik göstermektedir. Okuyucu düşman ittifakının başarısızlığı karşısında bir tatmin duygusu hissetmektedir. Ancak komik etki yalnızca rakibe yönelik alaydan değil, aynı zamanda savaşın ciddiyeti ile çocuksu-absürt anlatım arasındaki uyumsuzluktan da doğmaktadır.

Karikatürde oryantalist unsurlar (İstanbul silüeti, gökteki ay ve yıldız) bulunmakla birlikte, bunlar geleneksel anlamda kullanılmamaktadır. Türk askeri, alay konusu olarak değil, stratejik bir ittifakın parçası olarak sunulmaktadır. Bu yaklaşım, sömürgeci klişeleri kırarak sembolik bir eşitlik kurmaktadır.

Sonuç olarak bu karikatür, çok katmanlı bir işlev görmektedir: Düşmanı alaya almakta, kendi ittifakını meşrulaştırmakta ve klasik yorum kalıplarını ters yüz etmektedir. İroni, hiciv ve parodi unsurlarını birleştirerek, karmaşık siyasi dinamikleri keskin ancak yüzeysel olmayan bir görsel forma dönüştürmektedir.



Görsel 53: 1 Ekim 1915 Tarihinde *ULK* Dergisinde Yayımlanan Karikatür
Kaynak: ULK, 1915

1 Ekim 1915 tarihinde *ULK* dergisinde yayımlanan karikatür, Birinci Dünya Savaşı bağlamında siyasi sembolizmin ters yüz edilmesini ortaya koymaktadır. Karikatür, aslında on dokuzuncu yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu için kullanılan "hasta adam" tarihsel metaforuyla oynamakta ve bu metafora yeni bir anlam yüklemektedir. Bir

Osmanlı askeri, dik ve güçlü bir duruşla dostça selam verirken, Rus çarını temsil eden kişiyse tekerlekli sandalyede zayıf bir yaşlı olarak tasvir edilmiş hem ilgisiz hem de bitkin bir halde görünmektedir.

Görselin altındaki yer alan metindeyse *"Ich weiss nicht, ob Sie mich wiedererkennen – ich bin nämlich der kranke Mann!"* ("Beni tekrar tanıyıp tanımadığınızı bilmiyorum, çünkü ben hasta adamım!") çifte ironiyle doludur: Bu ifade, 19. yüzyıl Avrupa Doğu söyleminden gelmekte, ancak burada yıkıcı bir şekilde yeniden yorumlanmaktadır. Osmanlı, bu damgayı üzerine alarak, canlı ve dik duruşuyla onun anlamını gülünç hale getirmektedir. Böylece karikatür, aynı zamanda Rusya üzerindeki bir zaferle birleşen parodik bir kişisel güçlenmeyi sahnelemektedir.

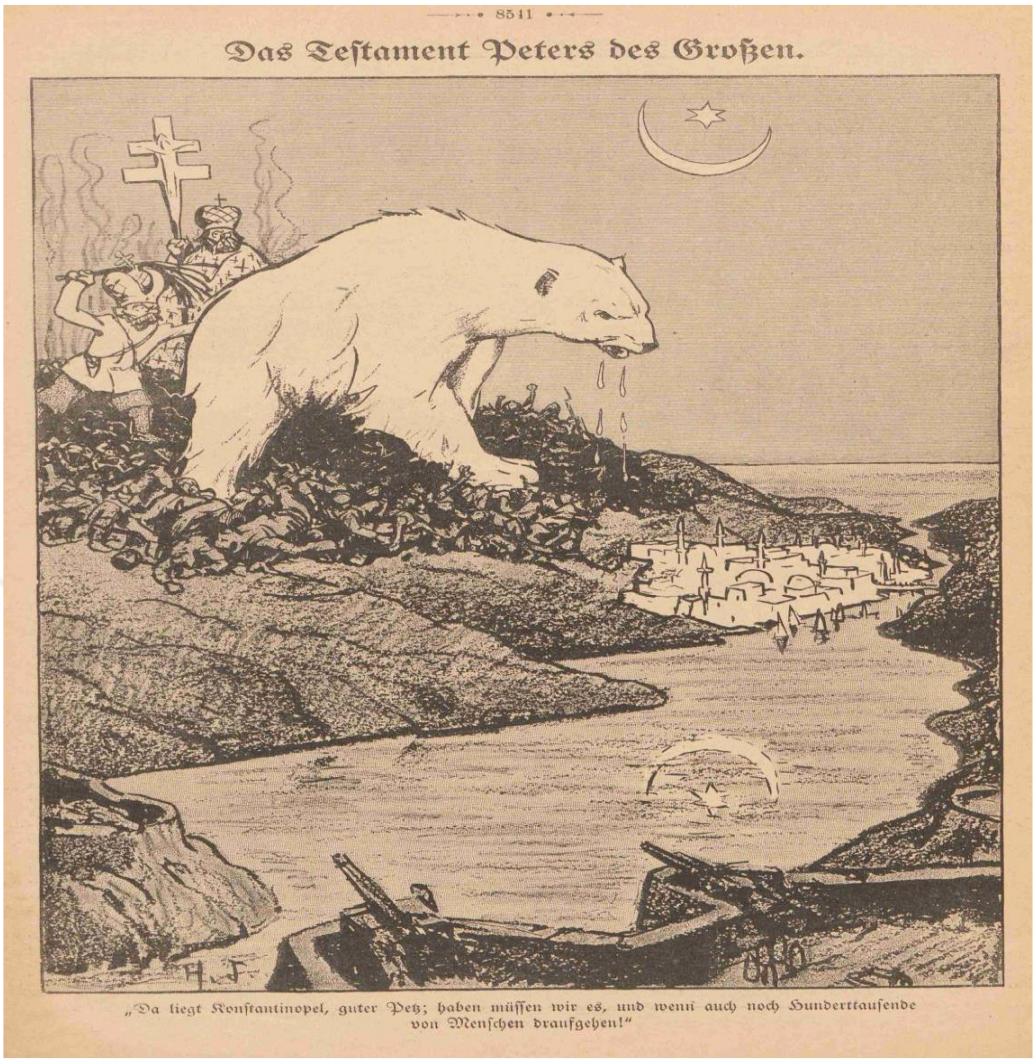
Türk askerinin sol göğsündeki sembol özellikle dikkat çekicidir: Alman İmparatorluğu'na açıkça atıfta bulunan bir demir haç. Bu detay, Osmanlı-Alman ittifakına görsel bir gönderme niteliği taşımakta ve Osmanlı İmparatorluğu'nun yeniden kazanılan askerî gücünün büyük ölçüde Almanya'nın desteğiyle mümkün olduğuna dair örtük bir mesaj vermektedir. Görsel anlatı içerisinde bu tür sembolik ögeler, yalnızca siyasi aidiyetin bir işareti olarak değil; aynı zamanda Birinci Dünya Savaşı'nın çok uluslu ittifak sistemleri içinde şekillenen yeni güç dengelerine dair dolaylı bir anlatım düzeyi olarak değerlendirilebilir.

Buna karşılık, Rus figürü klasik bir çöküş karikatürüdür: Çökmüş yanaklar, bitkin bir bakış, neredeyse sağlam durmayan bir tekerlekli sandalye içinde. Üniforması ona büyük gelmekte ve duruşu kırılmış haldedir ki bunlar, Kafkas Cephesi'nde ciddi yenilgiler almış bir imparatorluğun ahlaki ve askeri durumuna dair görsel ipuçlarıdır. Bu, karikatürün mizahın üstünlük teorisinden faydalandığını göstermektedir: İzleyici, bir zamanlar kudretli bir rakibin beklenmedik zayıflığı karşısında komik bir duygu hissetmektedir.

Oryantalizm perspektifinden bakıldığında, Osmanlı askerinin yabancılaştırılmadığının ya da küçümsenmediği dikkat çekicidir. Tam tersine, beden duruşu, üniforması ve kendine güveni, onu eşit, hatta belki üstün bir konuma yerleştirmektedir. Bu durum, özellikle on dokuzuncu ve yirminci yüzyılın başlarında seyahatnameler, sömürgeci propaganda afişleri ve karikatürler gibi çeşitli Batılı görsel ve metinsel kaynaklarda Doğu toplumlarına atfedilen edilgenlik, irrasyonellik veya geri kalmışlık gibi klişelerin dışında kalan, daha dengeli veya olumlayıcı bir temsil biçimini yansıtmaktadır.

İroni ve hiciv de tasvirde derinlemesine kök salmıştır. Sahne, nazik bir ziyareti andırmakta; ev sahibi (Osmanlı), yenilmiş misafirine (Rus) dostça yaklaşmaktadır. Fakat bu durum yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda diplomatik hiyerarşinin de tersine çevrilmesidir. Geleneksel olarak zayıflık sembolü olan tekerlekli sandalye, jeopolitik değişimlerin hicivsel bir sahnesine dönüşmektedir.

Özetle, bu karikatür Birinci Dünya Savaşı'nda görsel propagandanın keskin bir örneğini sunmaktadır. Eski bir klişeyi ikonik bir tersine çevirmeyle yapı sökümüne uğratmakta, ironi, hiciv ve parodi gibi mizah teorisi araçlarını kullanmakta ve aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu, Rusya ve Almanya arasındaki yeni güç ilişkisini yansıtmaktadır. "Hasta adam"'ın görsel bir rehabilitasyonu ve yeni bir dünya düzeninin ortasında gösterilmektedir.



Görsel 54: “Das Testament Peters des Großen” (Büyük Petro’nun Vasiyeti) Başlıklı Karikatür

Kaynak: Der Wahre Jacob, 1914

Birinci Dünya Savaşı’nın ilk aylarında yayımlanan “Das Testament Peters des Großen” (Büyük Petro’nun Vasiyeti) başlıklı karikatür 12 Aralık 1914 yılında *Der Wahre Jacob* dergisinde, Rusya’nın İstanbul ve Osmanlı İmparatorluğu’na yönelik yayılmacı tutkusunu polemik ve kara mizahi bir üslupla görselleştirmiştir. Bu karikatür, Büyük Petro tarafından dile getirildiği varsayılan tarihsel bir emeli, yani Rusya’nın bir gün Boğazları ve Osmanlı İmparatorluğu’nun başkentini ele geçirmesi gerektiği yönündeki vasiyeti ele almakta ve bunu çarpıcı bir şekilde abartılmış bir görsele dönüştürmektedir.

Karikatürün merkezinde, Rusya’nın klasik sembolü olan devasa bir beyaz ayı yer almakta ve bu ayı, kanlar içinde ve bir ceset yığınının üzerinde durmaktadır. Ayı, görselin alt

kenarında minareler ve hilalle tanınabilir hale gelen İstanbul'a öfkeli bir şekilde bakmaktadır. Hayvana, patriarkal haç taşıyan bir Ortodoks rahip ve bir Rus subayı eşlik etmekte bu da dinsel coşkuyla politik ve askeri hırsın ittifakını temsil etmektedir.

Karikatürün alt kısmında yer alan yazıda "*Da liegt Konstantinopel, guter Petz; haben müssen wir es, und wenn auch noch Hunderttausende von Menschen draufgehen!"* ("İşte İstanbul duruyor, sevgili ayı; onu almalıyız, isterse yüz binlerce insan daha ölsün!") denilmektedir. Bu tutumun acımasızlığını açığa vurmakta ve keskin bir eleştiriye dönüştürmektedir. İroni ve hiciv, tasviri baştan sona kuşatmaktadır. Rus figürler kendilerini medeni ve dinsel taşıyıcılar olarak tanımlayacak olsa da karikatür onları barbar, kana susamış ve insanlıktan uzak olarak göstermektedir ve her ne pahasına olursa olsun gerçekleştirmek istedikleri bir amacın peşindedirler.

Oryantalist perspektifler bağlamında karikatür özellikle dikkat çekicidir. Burada Osmanlı hilaliyle sembolize edilen Doğu, irrasyonel ya da geri kalmış olarak değil, şiddetin tehdit ettiği, düzenli bir hedef olarak ortaya çıkmaktadır. Fanatizmi temsil eden bu defa Doğu değil tam aksine Hristiyan-Ortodoks Kuzey'dir. Bu, klasik Doğu söylemini bilinçli bir şekilde tersine çevirmektedir.

Mizah teorisi açısından ele aldığımıza karikatürün üstünlük kuramının domine etmekte olduğu görülmektedir. Rusların hırslarını grotesk bir şekilde abartarak gülünç hale getirmektedir. Kan gölü, ceset yığını, hayvansı figür gibi tüm bu unsurlar, bir emperyal büyük gücün ahlaki çöküşüne işaret eden hicivsel abartılardır. Aynı zamanda, tasvir uyuşmazlık kuramından da faydalanmaktadır. Öyle ki kendini medeni bir otorite olarak gören "kutsal Rusya" dış görünüşü ve yöntemleriyle aşırılığa vardırılmakta ve irrasyonel olarak gösterilmektedir.

Özetle, bu karikatür, imparatorluk dönemi görsel hicvinin çok katmanlı bir örneğini sunmaktadır; Oryantalizmi basitçe yeniden üretmek yerine stratejik olarak kullanmakta, "medeniyet getiriciyi" teşhir etmekte, "öteki"ni tehdit altında ama aynı zamanda haklı bir konumda tasvir etmekte ve böylece savaş, inanç ve sömürgeci hırsın gölgesinde jeopolitik söylemin parodik bir okumasını ortaya koymaktadır.



Görsel 55: *"Adrianopel"* Başlıklı Karikatür

Kaynak: Scholz, W., 1913

Simplicissimus dergisinde 8 Eylül 1913 tarihinde yayımlanan *"Adrianopel"* başlıklı karikatür, Balkan Savaşları sırasında Osmanlı şehri Edirne (*Adrianopel*) çevresinde yaşanan siyasi çekişmelere atıfta bulunmaktadır. Görselin ön planında, Osmanlı İmparatorluğu'nu sembolize eden, fesli ve çocukça tasvir edilmiş bir figür yer almakta; bu figür, bir dadı ya da anne olarak stilize edilmiş Batılı bir kadın (muhtemelen İngiltere'yi ya da Avrupa'yı alegorik olarak temsil eden) tarafından "oyuncak kalesini", burada Edirne'nin metaforu olarak, geri almakta ve ona sağ eliyle veriyormuş gibi görünmektedir. Diğer tarafta ise, Rus askeri şapkası takan ve abartılı karga burun profiliyle çizilmiş, hayal kırıklığı içinde bakan bir erkek çocuk durmakta; bu figür, sahip olma iddiasından vazgeçmek zorunda kalmış gibi görünmektedir.

Biçimsel olarak karikatür, karmaşık jeopolitik güç ilişkilerini basitleştirmek için çocuksu bir sahne kullanmakta ve bu da parodinin klasik bir yöntemi olarak sunulmaktadır. Bu durum Osmanlı İmparatorluğu ile Rusya ya da Bulgaristan arasındaki Edirne'nin kontrolü konusundaki gerçek siyasi rekabet, bir çocuk odası sahnesine indirgenmektedir. Bu bebekleştirme yoluyla ulusal hırslar gülünç hale getirilmekte ve ciddiyetleri sorgulanmaktadır. Bu durum mizahın uyuşmazlık kuramıyla da uygun bir yaklaşımdır, beklenmedik ve uygunsuz olanı komikliğin kaynağı olarak kullanılmaktadır.

Ancak hicivsel mesajın merkezinde yalnızca rekabet değil, aynı zamanda Batılı gücün üst otorite rolü de bulunmaktadır. Merkezi figür, anaç bir kadın, "hakem" ya da "mürebbiye" olarak hareket etmekte ve Osmanlı'ya ait olanı bir çocuğa verirmişçesine ona geri vermektedir. Bu figür, İngiltere'yi ya da genel olarak Batı diplomasisini temsil etmekte ve tarafların iradesinden bağımsız olarak kararlar alan bir konumda olarak görünmektedir. İroni, burada sömürgeci rollerin tersine çevrilmesinden doğmaktadır: Batı, baskın bir fatih olarak değil, "barış" getirme iddiasındaki düzenleyici, neredeyse anaç bir güç olarak tasvir edilmekte olsa da alttan alta küçümseyici bir tonla bunu yapmaktadır. Bu, Oryantalizm araştırmalarında Batı'nın Doğu'ya yönelik tipik bir himayeci jesti olarak tanımlanan bir tutumu yansıtmaktadır.

Fesli Osmanlı çocuğu, klasik oryantalist kodlarla çizilmiştir. Büyük kafa, abartılı burun, biçimsiz kıyafetler bunu göstermektedir. Ancak bu sahnede alay konusu edilmemekte, aksine bir yandan bir şeyi geri alan biri olarak gösterilmekteyken bir yandan da kendi gücüyle olmadığını dış bir müdahaleyle gerçekleştiğine değinilmektedir. Hiciv, böylece görünürdeki özerklikte yatmaktadır. Şehrin geri verilmesi, siyasi bir başarıdan çok, babacan (ya da bu durumda anacan) bir hoşgörünün eylemi gibi algılanmaktadır.

Genel olarak, bu karikatür, jeopolitik gerçeklikleri yorumlamak için çocukça güç oyunlarının parodik bir tasvirine başvuran bir görsel hiciv örneğidir. Oryantalist tasvir biçimlerini, güç ilişkilerinin açıkça Batılı otorite lehine kaydırıldığı üstünlük hicvi unsurlarıyla birleştirmektedir. Mizah, siyasi çatışmanın sıradan bir terbiye eylemi olarak sahneye konmasından doğmakta ve bu süreçteki gerçek aktörler olan Rusya ve Osmanlı İmparatorluklarının yalnızca oyun oynayan çocuklara indirgenmekte olduğuna değinilmektedir.

Araştırmada incelenen 216 karikatürden 21'inin Türk-Rus ilişkilerini yansıttığı belirlenmiştir. İncelenen 21 karikatüre ilişkin alt tema ve kodlar Tablo 10'da, kod bulutu ve kod haritası ise Şekil 20 ve Şekil 21'de verilmiştir.

Alt Tema	Kod	Frekans
Doğu'yu Temsil Eden Semboller	Nargile/Tütün/Pipo	2
	Türk Bayrağı	2
	Cami/Minare/Kubbe	7
	Ayyıldız	13
	Fes	11
Batı'yı Temsil Eden Semboller	Rus kalpağı	6
	Hac sembolü	6
Devletler	Bulgaristan	2
	Almanya	1
	Avusturya-Macaristan	1
	Rusya	7
	Osmanlı	3
Yerler	Edirne	3
	İstanbul	4
Olaylar	Edirne konusunda çıkan anlaşmazlıklar	2
	Selimiye Cami'nin düşman topuyla vurulması	1
	Edirne'nin Kurtuluşu	9
	Almanya, Osmanlı, Avusturya-Macaristan'ın birlikte Ruslarla savaş	2
	Güçlünün hasta olması	2
	Hasta adamın güçlenmesi	2
	Yeniden birleşme	1

Tablo 10: Alman Karikatürlerinde Türk-Rus İlişkileri Temasına İlişkin Bulgular

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Bu 21 karikatürdeki semboller, "Rusya'yı Temsil Eden Semboller", "Doğu'yu Temsil Eden Semboller", "Devletler", "Yerler" ve "Olaylar" olmak üzere 5 alt temada incelenmiştir. "Doğu'yu Temsil Eden Semboller" alt teması için "Ayyıldız" sembolünün en sık kullanılan kod olduğu belirlenmiştir. Onu sırasıyla "Fes", "Cami/Minare/Kubbe", "Türk Bayrağı" ve "Nargile/Tütün/Pipo" sembollerinin izlediği belirlenmiştir. Belirlenen bu kodlar Doğu'yu, Osmanlı'yı ve İslam dünyasını işaret etmektedir.

İncelenen 21 karikatürde "Batı'yı Temsil Eden Semboller" alt temasından 2 kod belirlenmiştir. Bu alt tema için belirlenen kodlardan biri "Hac" sembolüdür. Hac sembolü incelenen tüm karikatürlerde Batı'yı temsil etmek için kullanılmıştır. Bu alt tema için belirlenen bir diğer kod ise, "Rus kalpağı" sembolüdür. Rus kalpağı veya diğer adıyla *uşanka* Rusların kullandığı baş, kulak, boyun ve baş üstünü koruyan kürklü bir şapka

türüdür. Rus kalpağı, askeri üniformanın önemli bir parçası olduğu bilinmektedir. Bu nedenle Alman karikatürlerinde bu kalpağı giymiş olarak çizilen kişiler Rusları temsil etmektedir.

"Devletler" alt temasında 5 kod belirlenmiştir. Bu alt tema için en sık tasvir edilen devlet "Rusya"dır. Onu sırasıyla "Osmanlı", "Bulgaristan", "Avusturya-Macaristan" ve "Almanya"nın takip ettiği belirlenmiştir.

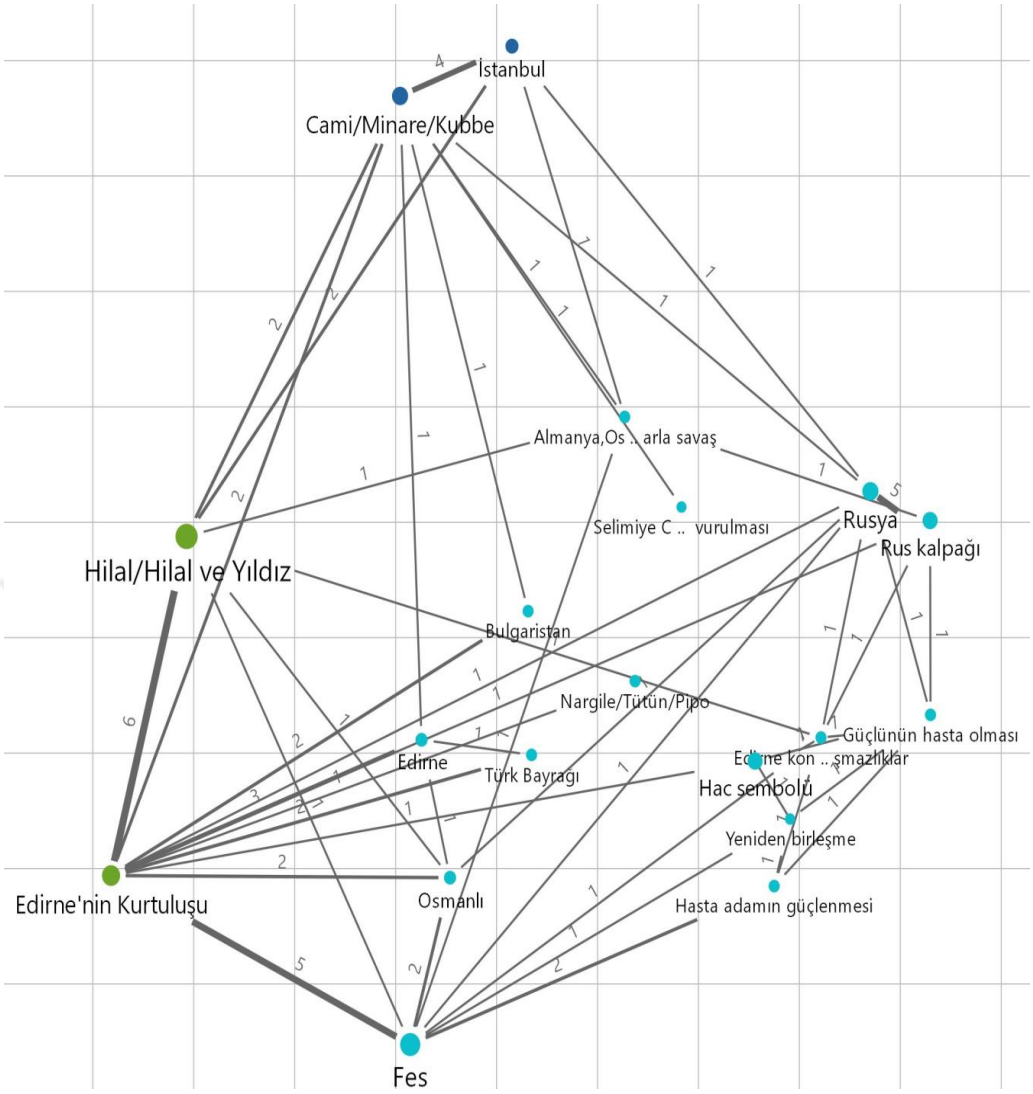
"Olaylar" alt temasında 7 kod belirlenmiştir. Bu alt tema için en sık tasvir edilen "Edirne'nin Kurtuluşu" olayıdır. Bu olayı sırasıyla "Edirne konusunda çıkan anlaşmazlıklar", "Almanya, Osmanlı, Avusturya-Macaristan'ın birlikte Ruslarla savaş", "Hasta adamın güçlenmesi", "Güçlünün hasta olması", "Selimiye Cami'nin düşman topuyla vurulması" ve "Yeniden birleşme" olaylarının takip ettiği tespit edilmiştir.



Şekil 20: Alman Karikatürlerinde Türk-Rus İlişkileri Temasına İlişkin Kod Bulutu
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Şekil 20 incelendiğinde Alman karikatüründe Türk-Rus İlişkileri teması 5 alt tema ve bu 5 alt temaya ilişkin 21 kod belirlenmiştir. Alman karikatüründe Türk-Rus İlişkileri teması altında belirlenen 21 kod için kod bulutu oluşturulmuş ve en sık kullanılan kodların "İtalya", "Ayyıldız", "Fes", "Edirne'nin Kurtuluşu" ve "Cami/Minare/Kubbe" sembolleri olduğu belirlenmiştir.

Araştırmada Türk-Rus temasına ilişkin oluşturulan kod haritası Şekil 21'de verilmiştir.



Şekil 21: Alman Karikatürlerinde Türk-Rus İlişkileri Temasına İlişkin Kod Haritası

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Şekil 21 incelendiğinde Türk-Rus temasında belirlenen kodlardan "Edirne'nin kurtuluşu" ile "Ayyıldız", "Fes" ile "Edirne'nin kurtuluşu", "Cami/Minare/Kubbe" ile "İstanbul", "Rusya" ile "Rus Kalpağı" kodları arasında yüksek düzeyde ilişki olduğu belirlenmiştir. Diğer kodlar arasında daha düşük düzeyde ilişki olduğu belirlenmiştir.

Bu çalışmanın üçüncü bölümü, 1909 ile 1918 yılları arasında yayımlanmış Alman mizah dergilerinde yer alan Osmanlı ve Rusya temsillerine odaklanan karikatürlerin yoğun bir analizini içermektedir. İncelemenin merkezinde, Osmanlı İmparatorluğu'nun görsel temsili ile Osmanlı, Türk ve oryantal figürlerin oryantalist ve propagandist bir söylem bağlamındaki tasvirleri yer almıştır. Araştırma, görsel ve metinsel unsurların hem

betimleyici hem de sistematik-nicel analizini kapsamış, böylece görsel kaynakların yorumlanmasında yöntemsel olarak sağlam bir yaklaşım geliştirilmiştir.

MAXQDA 2020 yazılımı kullanılarak temel terimler, semboller ve tekrar eden temalar çıkarılmış; kod bulutları ve kod haritaları biçiminde görselleştirilmiştir. Bu süreçte, özellikle "Boğaz'daki hasta adam" stereotipi, sultanın despotik ya da beceriksiz bir figür olarak sunumu ve fes, harem, nargile gibi kültürel açıdan yüklü görsel motiflerin sıkça tekrarlandığı görülmüştür. Bu görsel işaretleyiciler, yalnızca mizahi unsur olarak değil, aynı zamanda siyasi ve ideolojik mesajların taşıyıcısı olarak işlev görmüştür.

Türk-Rus ilişkilerine dair analiz edilen karikatürler, hedefe yönelik görsel dil, ironik abartı ve parodik kompozisyonlar aracılığıyla siyasi güç ilişkilerinin nasıl sorgulandığını ve yeniden müzakere edildiğini ortaya koymaktadır. Osmanlı İmparatorluğu, bu bağlamda Avrupa hegemonyasının pasif bir nesnesi olarak değil, giderek özerk, güçlü ve stratejik bir aktör olarak sahneye konmuştur. Bu dönüşüm, Birinci Dünya Savaşı sırasında Almanya'nın müttefiki olarak oynadığı rolle yakından bağlantılıdır.

Buna karşılık Rusya, sıklıkla yayılmacı ve doyumsuz bir güç olarak temsil edilmiş; iç çöküşle sarsılan, istikrarsız bir büyük güç görünümünde karikatürize edilmiştir. Özellikle İstanbul bağlamındaki dinî güdümlü yayılmacı planları, grotesk bir şekilde abartılmış ve kana bulanmış bir zihniyet olarak hicvedilmiştir. Böylece bir zamanlar baskın olan anlatılar tersyüz edilmekte, hegemon aktörler zayıflık üzerinden yeniden tanımlanmaktadır.

Karikatürlerde dikkat çeken bir diğer unsur, Osmanlı İmparatorluğu'nun görsel temsillerinde gerçekleşen dönüşümdür. Yer yer pasif ve zayıf bir figürden, aktif, dik duruşlu ve hatta kimi zaman üstün bir aktöre evrildiği görülmektedir. Merkezi ikonografik ögeler olan fes, hilal, minareler ya da ayyıldız gibi semboller, artık yalnızca yabancılaştırıcı değil; aynı zamanda sembolik bir aidiyet ve güç göstergesi olarak da kullanılmaktadır. Bu bağlamda, klasik Doğu imgelerinin tersine çevrilmesiyle birlikte, Rus figürler genellikle karikatürize edilmiş, hayvansılaştırılmış ya da ahlaki olarak iflas etmiş şekilde sunulurken, Osmanlılar stratejik olarak güçlü ortaklar ve rakipler biçiminde betimlenmiştir.

Bu görsel tersine çevirme, yalnızca jeopolitik gerçekliklerin yansıması değil, aynı zamanda Almanya ile Osmanlı arasındaki savaş dönemi ittifakının medya yansımaları açısından da önem taşımaktadır. Karikatürler, sadece jeopolitik ittifak sistemlerinin bir

ifadesi olarak değil, aynı zamanda özellikle Rus hegemonya politikalarına karşı yöneltilmiş eleştirel bir söylemin parçası olarak işlev görmüştür. Bu yönüyle hicivsel görsel dil, geleneksel düşman imgelerinin yapı sökümüne olanak tanıyan ve çok katmanlı propaganda stratejilerinin bir parçası hâline gelen güçlü bir araçtır.

Analiz edilen karikatürlerde, mizah, Doğu imgesi ve siyasi propaganda arasındaki bağ belirgin bir şekilde öne çıkmaktadır. Abartı, ironi ve absürt karşıtlıklar (örneğin modernite ile gelenek arasındaki gerilim), yalnızca estetik değil, aynı zamanda retorik ve politik bir işlev de taşımaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nun algısı, Alman kolektif hafızasında bir yandan geri kalmışlık ve irrasyonellikle damgalanmış, diğer yandan savaşın gidişatına yön verebilecek bir aktör olarak da yeniden konumlandırılmıştır.

Bu bölüm, Alman mizah dergilerinin görsel retoriğine dair ayrıntılı izlenimler sunmakla kalmamakta, aynı zamanda elde edilen bulguların daha geniş bir tarihsel ve söylemsel bağlama yerleştirileceği sonuç kısmına önemli bir temel oluşturmaktadır. Üçüncü bölümde gerçekleştirilen analizler, 1909 ile 1918 yılları arasında Alman karikatür kültüründe oryantalist yorum kalıplarının ne kadar derinlere kök saldığını ve ne kadar çeşitli olduğunu göstermektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun görsel temsili, yalnızca hicivsel eğlenceye hizmet etmekle kalmamış, siyasi üstünlüğün ve kültürel farklılığın belirginleşmesinde bir araç olarak kullanılmıştır. Bu bulgulara dayanarak, sonuç bölümünde araştırma sonuçları bir araya getirilecek, eleştirel bir şekilde değerlendirilecektir. Bu süreçte, özellikle analiz edilen Alman mizah dergilerindeki karikatürlerin hegemonik bir Osmanlı imgesinin oluşumuna ne ölçüde katkıda bulunduğu ve mizahın bu süreçte ideolojik mesajların taşıyıcısı olarak oynadığı rolün ne olduğu sorusuna odaklanılacaktır.

SONUÇ

Bu çalışma, Alman İmparatorluğu'nun en etkili mizah dergileri olan *Kladderadatsch*, *Der Wahre Jacob*, *Simplicissimus*, *ULK*, *Jugend* ve *Fliegende Blätter*'de 1909-1918 yılları arasında yayımlanan toplam 216 karikatürün sistematik ve disiplinler arası bir yaklaşımla analizine dayanmaktadır. Bu dergiler farklı siyasi eğilimleri, kültürel çevreleri ve estetik gelenekleri temsil etmektedir. Bu çeşitlilik, çalışmanın metodolojik açıdan daha derinlikli ve zengin bir analiz yapmasına olanak sağlamaktadır. Çalışmada, Alman mizah dergilerindeki karikatürlerde şekillenen Türk algısı, yalnızca dönemin önyargılarını yansıtan bir unsur değil, aynı zamanda bu önyargıların üretildiği ve meşrulaştırıldığı bir ideolojik alan olarak ele alınmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, 1909–1918 yılları arasında yayımlanan Alman karikatür dergilerinde Osmanlı İmparatorluğu'nun görsel temsillerini, oryantalizm kavramı çerçevesinde incelemektir. Araştırma, söz konusu dönemde Türk figürünün ve Osmanlı İmparatorluğu'na ilişkin imgelerin karikatür medyasında nasıl kurgulandığını, bu temsillerin tarihsel, kültürel ve ideolojik bağlamda ne şekilde işlev kazandığını analiz etmeyi hedeflemektedir. Çalışmada, karikatürlerin görsel dili yalnızca mevcut önyargıları yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda bu önyargıları kimi zaman pekiştirmekte, kimi zaman da mizahi stratejilerle toplumsal meşruiyet kazandırmaya çalışmaktadır. Bu doğrultuda, dönemin karikatürlerinde öne çıkan temsillerin, Avrupa'daki kolonyal ve emperyal bakış açılarının izlerini taşıyıp taşımadığı analiz edilmektedir.

Metodolojik olarak, tarihsel bağlam dikkate alınarak teorik bir çerçeve doğrultusunda bir inceleme yapılmaktadır. Çalışma, karikatür gibi görsel bir medyanın izole bir şekilde değil, kültürel anlam üretiminin, siyasi çıkarların ve medya biçimlendirmesinin gerilim alanında analiz edilmesi gerektiği öncülüne dayanmaktadır. Bu nitel yaklaşıma ek olarak, MAXQDA analiz yazılımı kullanılarak görsel içerikler sistematik bir şekilde kodlanıp, tematik olarak kategorize edilip ve karşılaştırmalı olarak analiz edilmektedir.

Çalışma, üç ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm, oryantalizmin kavramsal ve tarihsel temellerine odaklanmakta; özellikle Alman oryantalizminin kendine özgü biçimi üzerinde durmaktadır. Bu biçim, İngiltere veya Fransa'nın kolonyal geleneklerinden farklı olarak, filolojik, teolojik ve kültür-tarihsel bir Doğu ilgisiyle kendini göstermektedir. On dokuzuncu yüzyıl Alman oryantalizmi, "Doğu"nun dillerine, edebiyatlarına ve kültürel sistemlerine yönelik derin bir akademik ilgi geliştirmiş; ancak

bu ilgi, ideolojik veya Avrupa merkezli tasavvurlardan bağımsız kalmamıştır. Belirtilen çerçevede yürütülen analiz, dönemin Alman bilim anlayışının görünürde nesnel bir yaklaşım benimsemesine rağmen, metinsel üretimleri aracılığıyla belirli Doğu imgelerinin dolaşıma girmesine ve bu imgelerin yerleşik hâle gelmesine katkı sağladığını ortaya koymaktadır. Kuramsal temel, II. Abdülhamid dönemi sonu ile onu izleyen anayasal süreç boyunca Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihsel bağlamda konumlandırılmasıyla desteklenmiştir. Burada Osmanlı reform politikaları, askeri zayıflama ve uluslararası yalnızlaşmanın, özellikle basın aracılığıyla Batı söyleminde narratif ve görsel unsurlarla nasıl desteklendiği gösterilmektedir.

İkinci bölüm, karikatürlerin görsel kültürün özgün bir ürünü olarak analizine yönelik gerekli teorik araçları geliştirmektedir. Karikatürlerin yalnızca mizahi ekler veya hiciv yorumları değil, toplumsal güç ilişkilerini yansıtan, normlaştıran ve bazen de altüst eden karmaşık medya eserleri olarak işlev gördüğü belirtilmektedir. Gülme teorileri olan üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama teorileri, gülmeyi toplumsal bir pratik ve karikatürü ideolojik olarak yüklü bir mecra olarak anlamak için kullanmaktadır. Ayrıca karikatür ile edebiyat (özellikle hiciv, ironi ve parodi) arasındaki ilişki analiz edilerek, karikatürlerin estetik ve siyasi boyutları entegre eden medyalararası yapısına sahip olduğu ortaya konmaktadır. Bu teorik tartışmalar, incelenen karikatürlerin görsel retoriğinin sağlam bir şekilde ele alınmasını mümkün kılar.

Üçüncü ve aynı zamanda uygulama ve analiz bölümünde, seçilen karikatürler nitel ve tematik odaklı bir yaklaşımla incelenmektedir. Bu süreçte, görsel içeriklerin sistematik bir şekilde kodlanması ve kategorize edilmesi için yalnızca bilgisayar destekli analiz yazılımı MAXQDA kullanılmamakta, aynı zamanda karikatürlerin tarihsel bağlamlarıyla sürekli bir ilişkilendirme yapılmaktadır. Her bir görsel temsil, ortaya çıktığı yıl, Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi durumu ve ilgili dış politika konjonktürü bağlamında yorumlanmaktadır. Bu tarihsel bağlamsal bütünleştirme sayesinde, görsel içerik, eşlik eden metin ve yayımlanma tarihi arasındaki etkileşimden kaynaklanan ince anlam nüansları görünür hale getirilmektedir.

Bu noktada örneğin çalışmada seçilen zaman dilimi, Osmanlı İmparatorluğunda II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesinden Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar uzanan, siyasi ve toplumsal dönüşümlerin yoğunlaştığı bir süreci kapsamaktadır. Bu dönemde, Alman mizah dergilerinde oryantalist Türk algısı, jeopolitik gelişmelere ve Almanya ile

Osmanlı İmparatorluğu arasındaki ilişkilere paralel olarak değişkenlik göstermektedir. Özellikle savaş öncesi dönemde, Türk imgesi geri kalmış, modernleşemeyen ve irrasyonel bir yapı üzerinden kurgulanırken; savaşın başlaması ve Osmanlı İmparatorluğu'nun Almanya'nın yanında savaşa katılmasıyla birlikte, bu imge yerini güçlü, dirençli ve sadık bir müttefik temsiline bırakmaktadır.

Öte yandan analiz sürecinde, karikatürlerde belirli temaların ve kültürel imgelerin sistemli biçimde tekrarlandığı tespit edilmiştir. Özellikle "Boğaz'ın hasta adamı" imgesi ve Osmanlı askerlerinin yetersiz, alay konusu edilen bir müttefik olarak tasviri öne çıkarken, bu temsiller, Batı'nın üstünlük söylemi ve dönemsel siyasi gelişmelerle doğrudan ilişkilendirilmiştir.

Örneğin, *Simplicissimus* dergisinde yayımlanan "Die Frauen von Konstantinopel" başlıklı karikatürde, Alman hiciv basınının Osmanlı İmparatorluğu hakkındaki oryantalist temsillerine tipik bir örnek olarak rastlanılmaktadır. Burada karikatürün görsel anlatımıyla yetinilmemiş ve Enderunlu Fazıl'ın *Zenanname* adlı eserinden uyarlanan şiir de karikatür ile yayınlanmıştır. Bethge'nin Almancaya çevirmiş olduğu şiir, Batı'nın Doğu'ya yönelik egzotikleştiren ve klişeleştiren bakışını yansıtan güçlü bir metinsel çerçeve sunmaktadır. Şiirde İstanbul kadınları, gizemli, çekici ve ulaşılması imkânsız figürler olarak sunulmaktadır. Karikatür ve şiir örneği, Almanya'da oryantalist stereotiplerin yalnızca görsel değil, aynı zamanda edebi ve kültürel aktarım yoluyla da yeniden üretildiğini ortaya koymaktadır. Enderunlu Fazıl'ın orijinal metni, Bethge'nin çevirisi aracılığıyla Alman estetik ve ideolojik kalıplarına uyarlanmış; böylece oryantalist söylemin kültürel çeviri yoluyla dolaşıma girmesine katkı sağlamıştır. Söz konusu durum, medyalararası bir anlatı biçimine işaret etmektedir; çünkü görsel öğe ile yazınsal metin bir araya gelerek anlatıyı çift yönlü bir yapıya dönüştürmekte, metin ile görselliğin birleşimi iletişimsel işlevleri daha etkili biçimde yerine getirmektedir.

Bir başka medya kombinasyonuna Çanakkale Savaşı'nı konu alan ve *Kladderadatsch*'ta yayımlanan bir karikatürde rastlanılmaktadır, karikatür savaş dönemi temsillerinin dikkat çekici bir örneğidir. Karikatürde Türk figürü, "Dardanellen" (Çanakkale Boğazı) yazılı bir kayanın üzerinde, iki ayağıyla boğazı kapatacak şekilde güçlü ve yenilmez bir savunmacı olarak gösterilmiştir. Bu sahne, eski bir Alman halk şarkısı olan "Es waren zwei Königskinder" (İki Kral Çocuğu Vardı) baladından uyarlanan „…das Wasser war viel zu tief." (Su çok derindi) dizesiyle desteklenmiştir. Bu şiirsel gönderme, İttifak

devletlerinin Çanakkale'yi geçemedikleri ve Türk savunması karşısında çaresiz kaldıkları mesajını hem edebi hem de görsel olarak güçlendirmiştir. Karikatür, savaş öncesi Osmanlı imgesinde görülen pasif ve geri kalmış temsilden uzaklaşarak, Osmanlı'yı kahramanca ve yenilmez bir aktör olarak sunmaktadır. Bu dönüşüm, Alman-Osmanlı ittifakının propaganda bağlamında nasıl işlevselleştirildiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Benzer bir medyalararası ilişki de "Goethe in Stambul" (Goethe İstanbul'da) başlıklı karikatürde de görülmektedir. *Jugend* dergisinde yayımlanan karikatürde, doğrudan Goethe'nin *West-östlicher Divan* eserine atıfta bulunmaktadır. Karikatürde, bir Alman askeri ile geleneksel kıyafetli ve peçeli bir Türk kadını kucaklaşırken tasvir edilmiştir. Arka plandaki cami ve hilal motifleri sahnenin İstanbul'da geçtiğini göstermektedir. Sahnede kullanılan "Orient und Okzident – sind nicht mehr zu trennen!" (Doğu ve Batı artık ayrılamaz!) ifadesiyle kültürler arası yakınlaşma teması vurgulanmaktadır.

Bu çerçevede, *Der Wahre Jacob* adlı Alman mizah dergisinde yayımlanan "Der Türke und die Balkanesen" başlıklı karikatür, Balkan Savaşları'nı alegorik biçimde yansıtan ve doğrudan Goethe'nin *Faust* adlı eserinden yapılan alıntıyla dikkat çeken bir örnektir. Karikatürde, Osmanlı'yı temsil eden fesli bir adam, üzerinde "Türkei" yazılı bir ineği tutarken gösterilir; aynı anda çeşitli Balkan halklarını temsil eden adamlar ineği ters yöne çekmeye çalışmaktadır. Karikatürün altındaki metin, "Was du ererbt von deinen Vätern hast, Erwirb es, um es zu besitzen." ("Babanızdan miras aldığınız şeyi, ona gerçekten sahip olabilmek için kazanın.") şeklindedir ve Goethe'nin *Faust* (I. Bölüm, 2. Sahne, "Studierzimmer") eserinden alınmıştır.

Alıntının kullanımı, karikatüre hem kültürel hem de ideolojik bir derinlik kazandırır. Bir yandan, Osmanlı'nın tarihsel olarak sahip olduğu toprakları yalnızca mirasla değil, aktif bir çaba ve mücadeleyle koruması gerektiği yönünde ironik bir mesaj sunulurken, diğer yandan *Faust*'ta bireye yönelik olan çaba vurgusu burada kolektif bir ulusal mücadeleye dönüştürülmüştür. Karikatür, Goethe'nin bireysel idealini Osmanlı'nın pasifliğiyle karşılaştırarak Osmanlı'nın zayıflığını daha da ironik biçimde ortaya koymaktadır. Böylece eser, jeopolitik eleştirinin yanı sıra edebi bir göndermeyle entelektüel bir katman kazanmakta, bir medyadaki anlatı unsurlarını, diğer medyadan anlatı unsurlarına katmak suretiyle net bir medyalararası anlatı örneği sunmaktadır.

Sonuç olarak, elde edilen analizler göstermektedir ki, Alman karikatürlerinde kullanılan görsel ve metinsel stratejiler, oryantalist klişelerden savaş propagandasına, kültürel

göndermelerden edebi referanslara kadar çok katmanlı bir ideolojik söylem üretmektedir. Karikatürler, yalnızca dönemin önyargılarını yeniden üretmekle kalmamış, aynı zamanda Batı'nın Doğu üzerindeki kültürel ve siyasi üstünlük algısını meşrulaştıran güçlü araçlar olarak işlev görmüştür.

Mevcut yapılandırılmış analiz, karikatürü artık tarihsel araştırmanın ikincil bir unsuru olarak değil, dönemin ideolojik eğilimlerini ve kültürel algılarını şekillendiren bağımsız bir anlatı aracı olarak değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır. Çalışma, Alman basınında karikatürün, doğrudan kolonyal yönetim pratiği bulunmayan bir ülkede bile, kültürel üstünlük ve medeniyet iddiasını destekleyen bir temsil aracı olarak nasıl kullanıldığını ortaya koymaktadır.

Alman basını çoğu zaman, Osmanlı İmparatorluğu'nu yalnızca bir jeopolitik aktör olarak değil, aynı zamanda modernleşme ve Batılılaşma süreçleri bağlamında kendi medeniyet anlayışını üstün kılan bir karşıt figür olarak kurgulamış ve anlatıyı karikatürler aracılığıyla güçlendirmiştir.

Karikatürü tarihsel ve teorik bağlamlara entegre eden mevcut çalışma, görsel politika, oryantalizm, medya ideolojisi ve medyarlararasılık üzerine disiplinler arası araştırmalara özgün bir katkı sunmaktadır. Çalışmada, karikatürlerin hem hegemonik söylemlerin bir ifadesi hem de aracı olduğu açıklanmakta ve görsel kültürün, siyasi bilgi düzenlerinin ayrılmaz bir parçası olarak analiz edilmesi gerektiği vurgulanmaktadır.

Çalışmada, Türklerin ve dolayısıyla Osmanlı İmparatorluğu'nun Alman mizah basınındaki temsillerinin dönemsel şartlar ışığında çeşitli biçimlerde şekillendiği belirlenmiştir. Bir yandan İmparatorluk, İttifak Devletleri'nin resmî ittifak ortağı olarak tasvir edilmekte; diğer yandan geri kalmış, verimsiz veya grotesk olarak değersizleştirilmektedir. Örneğin "Boğazın hasta adamı" imgesi, zayıflık ve reform yetersizliği gibi konular için görsel bir anlatı olarak işlev görmektedir. Var olan siyasi boyutun ötesinde, karikatürler kadınların egzotikleştirilmiş tasviri, Doğu'nun akıldışılık, tembellik ve yetersizlik ile özdeşleştirildiği sembollerle kültürel stereotipler yansıtılmaktadır. Stereotipler, yalnızca mizahi unsurlar olarak değil, aynı zamanda söylemsel güç uygulamasının temel araçları olarak işlev görmüştür.

Sözkonusu çerçevede dikkat çekici olan, savaş öncesi ve savaş dönemi arasındaki zamansal ayrımdır. Osmanlı İmparatorluğu'nun Birinci Dünya Savaşı'na girmeden önceki dönemde, Alman mizah dergilerindeki karikatürleri Osmanlı'ya karşı belirgin bir

olumsuz tutumu yansıtmaktadır. Osmanlı toplumu, sıklıkla geri kalmış, modern olmayan ve ahlaki açıdan tartışmalı olarak tasvir edilmekte; var olan tutum, Alman-Osmanlı ilişkilerindeki jeopolitik belirsizliklerle uyum göstermektedir. Ancak Osmanlı İmparatorluğu'nun Almanya'nın yanında savaşa girmesiyle birlikte, birçok karikatürde üslup önemli ölçüde değişmektedir: Daha önce ironik bir mesafe veya açık bir küçümseme hakimken, artık Osmanlı İmparatorluğu'nun sadık, ancak inatçı ve güçlü bir ortak olarak ittifak yapısı içinde gösterildiği temsiller ön plana çıkmaktadır.

Savaş dönemi boyunca stratejik çıkarlar, önceden yerleşmiş kültürel stereotiplerin etkisini giderek azaltmış; ancak bu klişeler tamamen ortadan kalkmamış, retorik düzeyde yeniden biçimlendirilerek farklı bağlamlarda varlığını sürdürmüştür. Yaşanan dönüşüm, görsel temsillerin yalnızca kültürel yargılarla değil, aynı zamanda güç ilişkileriyle şekillendiğini ve durumsal gerekliliklere göre uyarlandığını ortaya koymaktadır. Bu durum, karikatürlerin propaganda bağlamında ideolojik bir işlev üstlendiğini açıkça göstermektedir.

Ayrıca, incelenen dergiler arasında belirgin farklılıklar olduğu gözlemlenmektedir. Dergilerin siyasi yönelimlerine bağlı olarak motif seçimi ve temsil derinliği değişiklik göstermektedir. Kladderadatsch Osmanlı geri kalmışlığını vurgularken, Der Wahre Jacob ise daha çok sosyoekonomik eşitsizliklere odaklanmaktadır. Simplicissimus ise oryantalist motiflerden vazgeçmeden daha sembolik ve deneysel bir görsel dil kullanmaktadır. MAXQDA programı ile yapılan bilgisayar destekli kodlama, en yaygın stereotiplerin sıklığını ve tematik düzenini yapılandırmak için metodolojik bir temel sağlamış ve motiflerin sıklığı ile tematik düzenlenişine dair yeni içgörüler sunmaktadır.

Sunulan çalışmada elde edilen bulgular, daha ileri araştırmalar için çok yönlü ve umut verici perspektifler sunmaktadır; özellikle çalışma mevcut çalışmaların tarihsel bir devamı niteliğindedir. Necmettin Alkan, çalışmalarında II. Abdülhamid'in Batı karikatürlerindeki siyasi ve kültürel temsiline, özellikle oryantalist bakış ve Batı kamuoyundaki algı inşası açısından odaklanmıştır. Mevcut çalışma ise, II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesinden sonraki Jön Türk dönemi ve Birinci Dünya Savaşı yıllarında (1909-1918) Osmanlı İmparatorluğu'nun Alman mizah basınındaki temsillerini, siyasi ittifaklar, oryantalist imgeler ve propaganda bağlamında incelemektedir. Söz konusu tarih yazımı çizgisini sürdürmek ve sonraki dönemlere genişletmek, gelecekte yapılacak araştırmalar için son derece verimli bir yaklaşım sunmaktadır.

Özellikle, aynı doğrultuda 1923-1933 yılları arasını kapsayan bir takip çalışması önerilebilir. Aynı zaman diliminde, Mustafa Kemal Atatürk liderliğinde köklü reform süreçlerinden geçen ve modernleşme, sekülerleşme ile ulusal kimlik oluşumu arasında bir gerilim yaşayan genç Türkiye Cumhuriyeti'nin, Alman karikatürlerindeki görsel temsili analiz edilebilir. İlgili dönüşüm sürecinin, Alman mizah medyasında nasıl ele alındığı, yorumlandığı veya karikatürize edildiği araştırılmalıdır.

Ayrıca, 1933-1945 yılları arasındaki Nasyonal Sosyalizm dönemi, farklı bir araştırma odağı olarak önerilebilir. Bahsi geçen dönemde ideolojik parametrelerin köklü bir şekilde değiştiği göz önünde bulundurularak, hem "Doğu"ya bakışın hem de Üçüncü Reich'ın dış politika çıkarlarının yeniden nasıl yönlendirildiği incelenebilir. Daha önce yaygın olan zayıf, egzotik veya irrasyonel Doğu imgesinin, bahsi dönemde yeni güç tasavvurları veya ırkçı stereotiplerle yer değiştirip değiştirmediği ya da eski anlatıların yeni ideolojik bağlamda devam edip etmediği analiz edilmelidir.

Bir diğer öneri, 1960'larda Türkiye'den Almanya'ya işçi göçünün başlamasıyla açılan yeni araştırma imkânlarını değerlendirmektir. İlgili bağlamda, Türklerin artık uzak bir Öteki değil, Almanya içinde somut toplumsal aktörler olarak Federal Almanya basınındaki karikatürlerde nasıl temsil edildikleri incelenebilir. Türk göçmenlerin "misafir işçi", kültürel stereotip ve siyasi projeksiyon yüzeyi arasında nasıl tasvir edildikleri, özellikle postkolonyal, ırkçılık eleştirisi ve medya tarihi yaklaşımlarıyla araştırılmalıdır. Bu kapsamda, oryantalist düşünce kalıplarının sürekliliği ile görsel dışlama veya entegrasyonun yeni biçimleri mercek altına alınabilir.

Ayrıca, bakış açısını tersine çevirecek çalışmalar da önerilebilir. Alman karikatürlerinde Osmanlı İmparatorluğu, Türkiye veya Türk göçmenlerin temsili yerine, Osmanlı, Cumhuriyet veya modern Türk karikatürlerinde Almanya ve Almanların nasıl temsil edildiği analiz edilebilir. Özellikle okzidentalist bir söylem perspektifinden yürütülecek benzer çalışmalar, yalnızca yeni metodolojik yaklaşımları mümkün kılmakla kalmayacak, aynı zamanda asimetrik güç ilişkilerinin görsel olarak nasıl yansıtıldığını, işlendiğini veya eleştirel bir şekilde sorgulandığını da gösterecektir. İlgili bağlamda, Türk hicvinde "Alman Öteki"nin nasıl kurgulandığı; Türk medyasında, özellikle siyasi kriz dönemlerinde veya ikili ilişkilerdeki gerilim anlarında, Almanya'nın hangi temalar, semboller ve stereotipler üzerinden temsil edildiği araştırılmalıdır.

Son olarak, kaynak korpusunun genişletilmesi de tavsiye edilmektedir. Bölgesel, kısa ömürlü veya şimdiye kadar az incelenmiş mizah dergileri, büyük yayınların gölgesinde kalan alternatif söylemlere dair değerli içgörüler sunabilir. Bu bağlamda, Almanya ile sınırlı kalmayarak Avusturya ve İsviçre gibi Almanca konuşulan ülkelerde yayımlanan mizah dergilerinin de çalışmalara dâhil edilmesi, oryantalist temsillerin farklı siyasi ve kültürel bağlamlarda nasıl şekillendiğini anlamak açısından önemli bir katkı sağlayacaktır. Böylece tarihsel karikatür söylemindeki seslerin çeşitliliği daha görünür hale getirilebilir ve hegemonik anlatılar merkezîleştirilebilir.

Söz konusu yaklaşımla, karikatürlerin yalnızca tarihsel birer belge olarak değil, aynı zamanda bugünün görsel ve ideolojik analizlerine ışık tutan dinamik birer kaynak olduğu bir kez daha ortaya konmaktadır. Bundan sonraki araştırmaların, farklı dönemleri ve bağlamları ele alarak alandaki boşlukları doldurması ve görsel söylemin toplumsal, siyasi ve kültürel boyutlarını derinlemesine incelemesi, çalışmanın ortaya koyduğu perspektifi daha da zenginleştirecektir.

Sonuç olarak, çalışma, karikatürlerin yalnızca mizahi bir yan ürün değil, dönemlerinin söylemsel yapılarıyla derinden iç içe geçmiş önemli kültürel nesneler olarak anlaşılması gerektiğini ortaya koymaktadır. İncelenen örneklerde karikatürler, tarihsel güç ilişkilerini yalnızca yansıtmamış, aynı zamanda sembolik olarak sabitleyen ve duygusal olarak yükleyen görsel metinler olarak işlev görmektedir. Çalışma, "Doğu"ya dair normatif tasavvurları, ittifak politikalarını, kültürel farklılığı ve Batı üstünlüğünü kodlamakta ve bunu keskin ve toplumsal olarak etkili bir şekilde yapmaktadır. Görünüşte hafif ve eğlenceli formları, karikatürlere özel bir etki gücü kazandırmakta; algıları etkilemekte, önyargıları normalleştirmekte ve kolektif bellek kültürlerini şekillendirmektedir.

Bu bağlamda, çalışma yalnızca tarihsel ve kültürel söylemleri incelemekle kalmayıp, Alman Dili ve Edebiyatı disiplini açısından da karikatürlerin edebi metinlerle kurduğu ilişkiye dikkat çekmektedir. Karikatürlerde kullanılan ironi, hiciv ve parodi gibi edebi anlatım biçimleri, dönemin ve öncesinde ortaya konan yazınsal eserlerle benzer temsiller üretmiş ve Doğu imgeleriyle güçlü bir paralellik göstermektedir. Edebiyat ile görsel kültür arasındaki söylemsel etkileşim, oryantalist tasavvurların yalnızca politik ve ekonomik değil, aynı zamanda edebi ve kültürel üretimler yoluyla da pekiştirildiğini göstermesi bakımından önemli bir göstergedir. Ayrıca karikatürler ve edebi metinlerin sıklıkla birlikte yer alıyor olmaları, çalışma bağlamında da iki farklı medyanın birbiri

arasında sıklıkla vuku bulan gerek medya kombinasyonu gerekse medyalar arası referanslar bağlamındaki ilişkiyi bir kez daha göstermektedir.

İlgili çalışma, yalnızca oryantalizm araştırmalarına veya tarihsel görsel analize bir katkı olarak değil, aynı zamanda karikatürün güç, temsil ve kültürel tahayyül gerilim alanındaki bir medya biçimi olarak rolünün bir yansıması olarak anlaşılmaktadır. Çalışmada karikatürlerin yalnızca "gülmek için resimler" olmadığı, aynı zamanda ideolojik biçimlendirme araçları olduğu ve tarihsel dünya görüşlerinin yeniden inşası için ciddiye alınması gereken kaynaklar olduğu gösterilmektedir.

Özellikle son yıllarda, karikatürlerin birer kültürel ve ideolojik temsil aracı olarak taşıdığı önem, edebiyat bilimcilerinin de dikkatini çekmiş ve karikatürler, edebiyat araştırmaları çerçevesinde gerek söylemsel gerek imgesel gerekse göstergebilimsel analizlerle sistematik bir inceleme nesnesi haline gelmiştir. Karikatürlerin yalnızca tarihsel belgeler olarak değil, aynı zamanda medyalararası ilişkiler ve kültürel anlatılar bağlamında çok katmanlı biçimde ele alınması, edebiyat ile görsel kültür arasındaki etkileşimin daha belirgin hâle gelmesini sağlamakta ve bu kesişim alanına odaklanan araştırmaların gelişimine zemin hazırlamaktadır.

1909-1918 yılları arasında Alman oryantalizmi bağlamında karikatürler, Osmanlı İmparatorluğu'nu dönemin siyasi konjonktürüne bağlı olarak farklı şekillerde temsil etmiştir. Savaş öncesi dönemde daha çok geri kalmış ve modernleşemeyen bir imgeyle değersizleştirilirken, Almanya ile ittifak kurduğu savaş yıllarında ise güçlü, dirençli ve sadık bir müttefik olarak da sunulmuştur. Bu çalışma, tarihsel karikatürlerin yalnızca geçmiş dünya görüşlerinin araştırılmasına katkı sağlamadığını, aynı zamanda edebiyat ve görsel medyanın ortak ideolojik üretim süreçlerinde nasıl etkili bir rol oynadığını da ortaya koymaktadır. Böylece medya temsili ve kültürel stereotipler üzerine güncel tartışmalar bağlamında elde edilen bulgular her zamankinden daha fazla önem kazanmaktadır.

KAYNAKÇA

Ahmad, Z. (2020). On Colonial Aphasia in the Study of German Orientalism. *Blog for Transregional Research (TRAFO)*. https://trafo.hypotheses.org/24098 adresinden alındı

Akan, M. (2017). Oryantalizm Bağlamında Kafkasya'da Rus Sömürgeciliği. *Doktora Tezi*. İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Akarcalı, A. (2003). *Propaganda ve kitle iletişimi*. Ankara: İletişim Yayınları.

Akbaş, M. (2017). Reformasyon Düşüncesinde Eskatoloji: MArtin Luther'de Kurtuluş ve Ahiret. *Türkiye Din Eğitimi Araştırmaları Dergisi, 3*, 23-30.

Akyıldız, A. (2011). Tanzimat. TDV içinde, *TDV İslam Ansiklopedisi* (s. 1-10). TDV.

Alay, O. (2019). Mizah Kavramı ve Mizahın Tarihsel Süreci. *Türk Dili*, 22-30.

Alkan, N. (2016). *Karikatürlerle Oryantalizm Avrupa'nın Türk ve Türkiye Algısı.* İstanbul: Selis Kitaplar.

Alkan, N. (2016). *Karikatürlerle Oryantalizm: Avrupa'nın Türk ve Türkiye Algısı.* İstanbul: Selis Kitaplar.

Alkaya, E. (2017). Friedrich Wilhelm Radloff. A. Buran içinde, *Türk Diline Gönül Verenler-Yabancı Türkologlar* (s. 25-36). Ankara: Akçağ Basım Yayım Pazarlama A.Ş.

Aravamudan, S. (2012). *Enlightenment Orientalism : resisting the rise of the novel.* Chicago: The University of Chicago Press.

Arslaner, E. K. (2008, Mart 30). *Alman Oryantalistlerin Kur'an Araştırmaları*. TIMETURK: https://www.timeturk.com/tr/2008/03/30/alman-oryantalistlerin-kur-an-arastirmalari.html adresinden alındı

Aslanov, V. (2016). Jean Chardin ve Seyahatnamesi. *Doğu Araştırmaları, 1*(15), 75-150.

Avcı, R. (2019). Alman Oryantalizmi ve İslami Dönem Fars Edebiyatı: Bir Literal Geçişkenlik Örneği Olarak Josef von Hammer-Purgstall (1744-1856). *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi-- Studien zur deutschen Sprache und* (42), 57-76. doi:http://dx.doi.org/10.26650/sdsl2019-0017

Avcı, R. (2019). Martin HArtmann (1851-1918): A German Orientalist and His Discourse on the Young Turks. *Mukaddime, 10*(2), 470-485.

Avcı, R. (2020). Seyahat Notları ve Oryantalist Bilgi Üretimi: Eduard Sachau (1845-1930) Örneği. *Diyalog Interkulturelle Zeitschrift Für Germanistik, 1*, 29-47.

Avcı, R. (2021). *Kurgu ile Gerçeklik Arasında Alman Oryantalizmi* (1. b.). İstanbul: Ketebe Yayınları.

Ayan, E. (2018). Edward W. Said'in Oryantalizm Kuramından Hareketle Postmodern Türk Romanlarında Oryantalist Temsiller Üzerine Bir İnceleme. *Doktora Tezi*. Adana: Çukurova Üniversitesi, Sosyal Blimler Enstitüsü.

Balfour, M. (1979). *Propaganda in war 1939-1945: Organisations, policies and publics in Britain and Germany*. London: Routledge.

Bayraktar, İ. (2004). Müsteşrikler ve Hz. Peygamber'e Bakışları. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi*(21), 7-61.

Beerbohm, M. (1970). *Last Theatres 1904-1910.* London: Rupert Hart-Davis.

Behler, E. (1990). *Irony and The Discourse of Modernity.* London: University of Washington Press.

Beiblatt zum Kladderadatsch. (1909). *Die Katastrophe am östlichen Firmament*. In *Kladderadatsch*, 62(19), Drittes Beiblatt. Berlin: Rudolf Mosse Verlag.

Beiblatt zum Kladderadatsch. (1909). *Im konstitutionellen Krankensaal des Ostens*. *Beiblatt zum Kladderadatsch*, Nr. 18 (Erstes Beiblatt). Verlag Rudolf Mosse, Berlin.

Bergson, H. (1911). *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic.* London: Macmillan and Co.

Berlyne, D. E. (1972). Humor and Its Kin. J. H. Golstein, & P. E. McGhee içinde, *The Psychology of Humor: Theoretical Perspectives and Empirical Issues* (s. 43-59). New York: Academic Press.

Beutel, A. (2003). Luther's Life. D. K. McKim içinde, *The Cambridge Companion To Martin Luther* (K. Gustavs, Çev., s. 3-19). New York: Cambridge University Press.

Beydilli, K. (2010). Şark Meselesi. *TDV İslam Ansiklopedisi, 38*, 352-357. İstanbul. TDV İslam Ansiklopedisi: https://islamansiklopedisi.org.tr/sark-meselesi adresinden alındı

Bilici, F. (2008). SACY, Antoine Isaac Silvestre de. *TDV İslam Ansiklopedisi, 35*. İstanbul. TDV İslam Ansiklopedisi: https://islamansiklopedisi.org.tr/sacy-antoine-isaac-silvestre-de adresinden alındı

Billig, M. (2005). *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour.* London: SAGE Publications.

Bircan, U. (2016). Sokrates'ten Kierkegaard'a İroni. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi, 14*(27), 79-10.

Bobzin, H. (1999). *Der Koran: Eine Einführung.* München: Verlag C. H. Beck.

Boettcher, S. R. (2004). German Orientalism in the Age of Confessional Consolidation: Jacob Andreae's Thirteen Sermons on the Turk, 1568. *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East, 24*(2), 101-115.

Booth, W. (1974). *A Rhetoric of Irony.* University of Chicago Press.

Bressler, C. E. (2011). *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice.* Boston: Longman.

Buitenhuis, P. (1987). *The Great War of Words: British, American, and Canadian Propaganda and Fiction.* Vancouver: University of British Columbia Press.

Bulut, Y. (2000). 1945 Sonrasında Oryantalizme Yöneltilmiş Eleştirilerin Değerlenderilmesi. *Doktora Tezi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi.

Bulut, Y. (2004). Edward W. Said'e ve Oryantalizm'e Dair. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi, 3*(8), 113-159.

Bulut, Y. (2007). *Oryantalizm*. Haziran 18, 2022 tarihinde Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi: https://islamansiklopedisi.org.tr/oryantalizm adresinden alındı

Bulut, Y. (2007). *Oryantalizm.* Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi: https://islamansiklopedisi.org.tr/oryantalizm adresinden alındı

Burke, P. (1992). *The Fabrication of Louis XIV*. New Haven: Yale University Press.

Burkert, W. (1992). *The orientalizing revolution: Near Eastern influence on Greek culture in the early archaic age* . England: Harvard University Press.

Can, M. A. (2021). Friedrich Rückert'in Almanca Kur'an Mealinin Değerlendirilmesi (YAsin Suresi Örneği). *Avrasya Beşeri Blim Araştırmaları Dergisi, 1*(1), 44-71.

Canveren, Ö. (2014). Martin Luther'in İslam ve Türkler Hakkındaki Değerlendirmeleri. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(42), 151-164.

Chazan, R. (2006). *The Jews of Medieval Western Christendom 1000-1500.* Cambridge University Press.

Cipolla, C. M. (1998). *Silahlar ve Avrupa Sömürgeciliği.* (T. Temiz, Çev.) İstanbul: Yöneliş.

Coetzee, J. M. (2001). *Stranger Shoes: Literary Essays 1986-1999.* New York: Viking Penguin.

Colebrook, C. (2004). *Irony.* Canada: Routledge Taylor & Francis Group.

Coşan, L. (2010). Alman Dilinde "Türk" Sözcüğünün Kullanım Alanlarına Geçmişten Günümüze Bir Bakış. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi, 22*, 167-192.

Coşan, L. (2012). *Tanrım Bizi Türklerden Koru: 16. Yüzyılda Almanların Türklerden Korunmak için Yazdığı Dualar.* İstanbul: Yeditepe Yayınevi.

Coşar, S. (2010). Edebiyatın karikatürize halleri. *Turkish Studies, 5*(2), 688-734.

Craik, K. H., & Ware, A. P. (1998). Humor and personality in everyday life. W. Ruch içinde, *The Sense of Humor: Explorations of a Personality Characteristic* (s. 63-95). Berlin: Mouton de Gruyter.

Çabuk, Ş. (2019). *Birinci Dünya Savaşı'nda İngiliz propaganda faaliyetleri*. İstanbul: Tarih Yayınları.

Çakı, M. (2018). Propaganda kavramının iletişim bağlamında değerlendirilmesi. *İletişim Araştırmaları Dergisi*, 5(2), 75-90.

Çevikayak, C. (2021). Karikatür Sanatının Görsel Sanat Disiplinlerindeki Temsilleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*(28), 191-215.

Çifci, Y. (2013). *Self Oryantalizm ve Türkiye'de Kürtler.* Ankara: Orient Yayınları.

Dane, J. A. (1980). Parody and Satire: A Theoretical Model. *Genre, 13*, 145-159.

Demir, Y. (2013). XIX. Asır Türk-Fransız İlişkilerinde Dönüm Noktası: Napolyon'un Mısır'ı İşgali ve Sonrası Oluşan Diplomatik Durum. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum, 3*(5), 130-146.

Demirkent, I. (1996). Haçlılar. *TDV İslâm Ansiklopedisi, 14*. İstanbul. TDV İslâm Ansiklopedisi: https://islamansiklopedisi.org.tr/haclilar adresinden alındı

Demm, E. (1993). Censorship and propaganda in World War I. *Historical Journal*, 36(1), 161-187.

Der Wahre Jacob. (1909). *Abdul Hamid auf den Trophäen seiner Regierungskunst*. *Der Wahre Jacob*, Nr. 806, Stuttgart.

Der Wahre Jacob. (1909). *Der Koran kann alles*. *Der Wahre Jacob*, Nr. 595. Verlag Paul Singer, Stuttgart.

Der Wahre Jacob. (1909). *Die türkische Finanzreform / Abdul Hamids Entfettungskur. Illustrierte Unterhaltungsbeilage des Wahre[n] Jacob*, Nr. 601. Stuttgart: Verlag J.H.W. Dietz Nachf.

Der Wahre Jacob. (1912). *Der Herr der Welt in Nöten*. *Der Wahre Jacob, Nr. 689 (Weihnachtsblatt)*. Verlag von J.H.W. Dietz Nachf., Stuttgart.

Der Wahre Jacob. (1912). *Die drei Balkanmesser*. *Der Wahre Jacob*, Nr. 685. Verlag J. H. W. Dietz Nachf., Stuttgart.

Der Wahre Jacob. (1913). *Der Rattenkönig des Balkans*. *Der Wahre Jacob*, Nr. 695. Verlag J. H. W. Dietz Nachf., Stuttgart.

Der Wahre Jacob. (1913). *Der Türke und die Balkanesen*. *Der Wahre Jacob*, Nr. 692. J. H. W. Dietz Nachf., Stuttgart.

Der Wahre Jacob. (1914). *Das Testament Peters des Großen*. *Der Wahre Jacob*, Nr. 741, s. 8511. J.H.W. Dietz Nachf. GmbH, Stuttgart.

Devellioğlu, F. (2006). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat (Eski ve yeni harflerle).* Ankara: Aydın Kitabevi.

Dikici, E. (2014). Doğu-Batı Ayrımı Ekseninde Oryantalizm ve Emperyalizm. *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi, 3*(2), 45-60.

Dinç, U. (2016). "Doğu"dan "Doğu Bilimi"ne Bir Bakış: Mahmud Esad Efendi'nin Şeriat-ı İslamiyye ve Mister Carlyle Adlı Eserindeki Oryantalizm Algısı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 9*(44), 431-442.

DMG. (2022). *Zielsetzung*. DEUTSCHE MORGENLÄNDISCHE GESELLSCHAFT: https://dmg-web.de/page/home_de adresinden alındı

Doltaş, D. (2003). *Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar/Uygulamalar.* İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Duden. (2023). *Propaganda*. In *Duden online*. https://www.duden.de adresinden alındı.

Durhan, G. (2020). Açık Uçlu Sorgulama Biçimi Olarak Sokratik Konuşma. *Uluslararası Sosyal Bilimler ve Eğitim Dergisi, 2*(3), 271-283.

Durhan, İ. (2002). 1838 Tarihli Osmanlı-İngiliz Ticaret Sözleşmesi ve Sonuçları. *Atatürk Üniversitesi Erzincan Hukuk Fakültesi Dergisi, 6*(1-2), 79-104.

Durmuş, İ. (2020). *Mizah.* TDV İslam Ansiklopedisi: https://islamansiklopedisi.org.tr/mizah adresinden alındı

Eagleton, T. (2011). *Postmodernizmin Yanılsamaları.* (M. Küçük, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eagleton, T. (2020). *Mizah* (2, b.). (M. Pekdemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eastman, M. (1936). *Enjoyment of Laughter.* New York: Simon and Schuster.

Eidson, J. O. (1970). Parody. J. T. Shipley içinde, *Dictionary of World Literary Terms* (s. 231-232). London: Allen & Unwin.

Eisenstein, E. L. (1979). *The printing press as an agent of change: Communications and cultural transformations in early-modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.

El-Azami, M. M. (2008, Mart 30). Müslümanlar oryantalistleri niçin reddetmelidir? (1). *TIMETURK*. https://www.timeturk.com/tr/2008/03/30/muslumanlar-oryantalistleri-nicin-reddetmelidir-1.html adresinden alındı

El-Azami, M. M. (2008, Mart 30). Müslümanlar oryantalistleri niçin reddetmelidir? (1). *TIMETURK*.

el-Kevserî, M. Z. (2000). Min İberi't-Tarih (Yarım Asır Öncesinden Oryantalizme Bakış). (S. Bahcıvan, Dü.) *SÜİFD, 23*, 185-194.

Erbaş, A. (2002). Proteston Reformu ve Martin Luther. *2000. Yılında Hristiyanlık (Dünü, Bugünü ve Geleceği)* (s. 202-245). Ankara: Dinler Tarihi Derneği Yayınları/3.

Erkan, H. (2009). *Hollywood Sinemasında Oryantalizm.* İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Erkek, F. (2017). Henri Bergson'un Gülme Yorumu. *Dört Öge, 5*(11), 1-16.

Ertuğrul, E. (2015). *Arkeofili*. Tarih Öncesi Dönemden 11 Mağara Sanatı: https://arkeofili.com/tarih-oncesi-donemden-11-magara-sanati/ adresinden alındı

Ertuğrul, E. (2018). *İlk Defa Neandertallerin Yaptığı Mağara Resimleri Bulundu*. Arfeofili: https://arkeofili.com/neandertaller-tarafindan-yapilmis-magara-resimleri-bulundu/ adresinden alındı

Ervin-Tripp, S. M., & Lampert, M. D. (2009). The occasioning of self-disclosure humor. N. R. Norrick, & D. Chiaro içinde, *Humor in Interaction* (s. 3-27). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Escarpit, R. (1960). *L'Humour.* Fransa: Presses Universitaires de France.

Eyüboğlu, B., & Koçak, O. (2013). *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları.* İstanbul: Metis Yayınları.

Ferro, M. (2002). *Fetihlerden Bağımsızlık Hareketlerine Sömürgecilik Tarihi: 13. Yüzyıl-20. Yüzyıl.* (M. Cedden, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.

Fidan, B. (2007). *Reklam ve Karikatür.* İstanbul: BAMM Yayın Grubu.

Fontana, J. (1995). *Avrupa'nın Yeniden Yorumlanması.* (N. Elhüseyni, Çev.) İstanbul: AFA Yayıncılık.

Forell, G. W. (1945). Luther and The War Against The Turks. *Church History, 14*(4), 256-271.

Fowler, H. W. (1968). *A Dictionary of Modern English Usage* (2. b.). (E. Gowers, Dü.) Clarendon.

Francisco, A. S. (2007). *Martin Luther and Islam: A Study in Sixteenth-Century Polemics and Apologetics.* Boston: Brill NV.

Frasetto, M., & Blanks, D. R. (1999). *Western Views of Islam in Medieval and Early Modern Europe.* New York: St. Martin's Press.

Frederiks, M. (2015). Introduction: Christians, Muslims and Empires in the 16th Century. D. Thomas, & J. Chesworth içinde, *Christian-Muslim Relations A Bibliographical History Volume 7. Central and Eastern Europe, Asia, Africa and South America (1500-1600)* (s. 1-14). Boston: Brill .

Freidman, J. B. (2000). *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought.* New York: Syracuse University Press.

Freud, S. (1981). *Jokes and their relation to the unconscious.* London: The Hogarth Press Limited.

Germana, N. A. (2010). Self-Othering in German Orientalism: The Case of Friedrich Schlegel. *The Comparatist, 34*, 80-94.

Gibson, J. M. (2019). *An Intrıduction toThe Psychology of Humor.* New York: Routledge .

Gilman, S. L. (2001). *Nietzschean Parody.* The Davies Group.

Gök, H. İ. (2013). Haçlı Seferlerinin Mirası. *Sosyal Bilimler Dergisi, 3*(2), 114-132.

Gölen, Z. (2021). Şark Meselesi. *Sosyal Bilimler Ansiklopedisi, 4.*, 174-175. Ankara: TÜBİTAK Bilim Yayınları. https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/sark_meselesi adresinden alındı

Görgün, H. (2007). REISKE, Johann Jacob. *34*. İstanbul.

Green, T. H. (2015). *The Fear of Islam: An Introduction to Islamophobia in The West.* Minneapolis: Fortress Press.

Gullmannsson, D. (1912). *Der tripolitanische Ringkampf*. *Simplicissimus*, 17(5), 70. Simplicissimus-Verlag G.m.b.H., München.

Gündüz, Ş. (2002). Misyonerlik ve Hıristiyan Misyonerler. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi, 2*(1), 1-21.

Güngör, F. S. (2011). Oryantalizm ve Amerika Birlieşik Devletleri'nin Ortadoğu'ya Bakışının Sinemaya Yansımaları. *Doktora Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Hamuroğlu, A. (2016). *Hristiyanlık, İslamlık ve Avrupa Doğu'dan Batı'ya Uygarlık Kapıları (Endülüs, Sicilya, Haçlı Seferleri).* İstanbul: 7 Renk Basım Yayım ve Filmcilik Ltd Şti.

Handwerk, G. (1985). *Irony and Ethics in Narrative: From Schlegel to Lacan.* New Haven: Yale University Press.

Hazai, G. (1971). Berlin'de Turfan Yazmaları Üzerinde Çalışmalar. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten, 19*, 11-20.

Hazlitt, W. (1845). *Lectures On The English Comic Writers* . New York: Wiley & Putnam.

Heine, T. Th. (1911). *Vor Taschendieben wird gewarnt!*. *Simplicissimus*, 16(32), 1. Simplicissimus-Verlag G.m.b.H., München.

Heine, T. Th. (1916). *Kut-el-Amara*. *Simplicissimus*, 21(7), 1. Simplicissimus-Verlag G.m.b.H., München.

Hentch, T. (1996). *Hayali Doğu: Batı'nın Akdenizli Doğu'ya Politik Bakışı.* (A. Bora, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Herzog, C. (2010). Notes on the Development of Turkish and Oriental Studies in the German Speaking Lands. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 8*(15), 7-76.

Heywood, A. (2017). *Political Ideologies an Introduction* (6. b.). London: Palgrave.

Hıdır, Ö. (2007). Tarihte Bir "Anti-İslamist" Olarak Martin Luther . K. Canatan, & Ö. Hıdır içinde, *Batı Dünyasında İslamofobi ve Anti-İslam* (s. 145-178). Ankara.

Hıdır, Ö. (2012). Oryantalizmin Günümüzde İslâmî Metinleri (Kur'an ve Sünnet) "Yeniden Okuma"daki Düşünsel ve Metodolojik Etkisi. B. A. Çetinkaya (Dü.), *Dini ve Felsefi Metinler Yirmibirinci Yüzyılda Yeniden Okuma, Anlama ve Algılama Sempozyomu.* içinde *1*, s. 11-26. İstanbul: Sulyanbeyli Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü.

Highet, G. (1972). *The Anatomy of Satire.* New Jersey: Princeton University Press.

History. (2009). *Martin Luther and the 95 Theses*. History: https://www.history.com/topics/reformation/martin-luther-and-the-95-theses adresinden alındı

Hourani, A. (1994). *Batı Düşüncesinde İslam.* (C. A. Kanat, Çev.) Sarmal Yayınevi.

Householder, F. W. (1944). ΠΑΡΩΙΔΙΑ. *Classical Philology, 39*(1), 1-9.

Hutcheon, L. (2000). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms.* New York: University of Illinois Press.

Iverson, K. R. (2013). Incongruity, Humor, and Mark: Performance and the Use of Laughter in the Second Gospel (Mark 8.14–21). *New Testament Studies, 59*(1), 2-19.

İnalcık, H. (2002). Hermenötik, Oryantalizm, Türkoloji. *Doğu Batı Dergisi, 20*, 13-39.

Jemielity, T. (2007). Ancient Biblical Satire. R. Ouintero içinde, *A Companion to Satire.* Oxford: Blackwell Publishing.

Jenkins, J. (2004). German Orientalism: Introduction. *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East, 24*(2), 97-100.

Jenson, R. W. (2003). Luther's Contemporary Theological Significance. D. K. McKim içinde, *The Cambridge Companion to Martin Luther* (s. 272-287). New York: Cambridge University Press.

Jentzsch, H. G. (1916). *John Bull beim Zahnarzt*. *Der Wahre Jacob*, Nr. 772. J.H.W. Dietz Nachf. G.m.b.H., Stuttgart.

Johanson, A. (1915). *Poseidon in fataler Lage bei den Dardanellen*. *Kladderadatsch*, Nr. 20, LXVIII. Jahrgang. Verlag Dr. E. Hermann, Berlin.

Jowett, G. S., & O'Donnell, V. (2014). *Propaganda & persuasion* (6th ed.). Thousand Oaks, CA: SAGE Publications.

Jugend. (1909). *Das türkische Parlament*. *Jugend*, Nr. 3. München: Verlag Georg Hirth.

Jugend. (1912). *Die Türkei bei der Einweihung des Haager Friedenspalastes*. *Jugend*, Nr. 24. Verlag Georg Hirth, München.

Jugend. (1912). *Exsultan Abdul Hamid*. *Jugend*, Nr. 34. Verlag Georg Hirth, München.

Kabbani, R. (1993). *Avrupa'nın Doğu İmajı.* İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Kairoff, C. T. (2007). Gendering Satire: Behn to Burney. R. Quintero içinde, *A Companion to Satire.* Oxford: Blackwell Publishing.

Kaleli, E. (2013). Haçlı Seferleri Zamanında Avrupa'da Antisemitizm (1096-1190). *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi, 13*(1), 21-35.

Kankaytsın, D. (2021). Batı Düşüncesinde Doğu İmgesi: Jonas Hassen Khemiri'nin İstila! Oyunu. *Folklar/Edebiyat Dergisi, 27*(107), 857-872.

Kant, I. (1986). *Kritik der Urteilskraft* (Cilt 10). Reclam.

Karaçay Türkal, N. (2012). Silahdar Fındıklılı Mehmed Ağa Zeyl-i Fezleke (1065-22 Ca.1106/1654-7 Şubat 1695). *Doktora Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Karadağ, R. (tarih yok). *Şark Meselesi.* İstanbul: Turan Yayıncılık.

Karakaya, İ. (2007). *Batı'nın Gizli Silahı: Oryantalizm*. Türk Asya Stratejik Araştırmalar Merkezi (TASAM): https://tasam.org/tr-TR/Icerik/511/batinin_gizli_silahi_oryantalizm adresinden alındı

Karal, E. Z. (1999). *Osmanlı Tarihi: İkinci Meşrutiyet ve Birinci Dünya Savaşı (1908-1918)* (2. b., Cilt IX). Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Karaman, M. A. (2018). Fransız İhtilali'nin Osmanlı İmparatorluğu'na Etkileri. *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*(44), 62-79.

Kaufhold, H. (2011). *Sachua, Eduard*. Gorgias Encyclopedic Dictionary of the Syriac Heritage: Electronic Edition: https://gedsh.bethmardutho.org/Sachau-Eduard?fq=;fq-Browse:Browse;Front%20Matter; adresinden alındı

Kavas, A. (2009). Sömürgecilik. *TDV İslâm Ansiklopedisi, 37*. İstanbul. https://islamansiklopedisi.org.tr/somurgecilik adresinden alındı

Keith-Spiegel, P. (1972). Early Conceptions of Humor: Varieties and Issues. J. H. Goldstein, & P. E. McGhee içinde, *The Psychology Humor: Theortical Perspectives and Empirical Issues* (s. 4-34). New York: Academic Press.

Kennedy, G. A. (1980). *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times.* Croom Helm.

Kestelli, R. N. (2011). *Resimli Türkçe Kamus* (2. b.). (R. Toparlı, B. T. Aksu, C. S. Kanoğlu, & S. Türkmen, Dü) Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kırpık, G. (2008). Oryantalizm ve Necip el-Akîki'ye Göre Oryantalizmin Bazı Önemli Temsilcileri. *Akademik Bakış, 2*(3), 243-258.

Killy, W., & Vierhaus, R. (2005). *Dictionary of German Biography.* München: De Gruyter.

Kipling, R. (1892). *Tje Ballad of East and West*. Eylül 2, 2022 tarihinde Poets' Corner: https://www.theotherpages.org/poems/kiplin01.html adresinden alındı

Kladderadatsch. (1909). *Der gepflasterte Türke*. *Kladderadatsch*, 62(4). Berlin: Rudolf Mosse Verlag.

Kladderadatsch. (1909). *Die neue Kopfbedeckung des Türken oder: Der ausichtlaggebende Teil*. *Beiblatt zum Kladderadatsch*, Nr. 3 (Drittes Beiblatt). Verlag Rudolf Mosse, Berlin.

Kladderadatsch. (1910). *Türkisches Angebot*. *Kladderadatsch*, Nr. 33 (Drittes Beiblatt), LXIII. Jahrgang. Verlag Rudolf Mosse, Berlin.

Kladderadatsch. (1911). *Der „Schirm“ der Muselmanne*. *Kladderadatsch*, Nr. 42 (Erstes Beiblatt). Verlag Rudolf Mosse, Berlin.

Kladderadatsch. (1914). *Britische Angst*. *Kladderadatsch*, Nr. 48 (Erstes Beiblatt), LXVII. Jahrgang. Verlag Rudolf Mosse, Berlin.

Kladderadatsch. (1915). *Es waren zwei Königskinder*. *Kladderadatsch*, Nr. 16, LXVIII. Jahrgang. Verlag Rudolf Mosse, Berlin.

Kladderadatsch. (1916). *Die Dobrutschpartie*. *Kladderadatsch*, Nr. 40, Drittes Beiblatt, s. 40. Verlag Dr. E. Hermann, Berlin.

Koç, O. (2015). Komik Olanın Peşinde: Parodi. *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi, 119*(767-768). TDK: https://tdk.gov.tr/wp-

content/uploads/2015/12/20151227Okan%20Ko%c3%a7%20-%20Komik%20Olan%c4%b1n%20Pe%c5%9finde%20Parodi.pdf adresinden alındı

Kontje, T. (2004). *German Orientalisms.* United States of America: The University of Michigan Press.

Köftürcü, H. (2021). Alman Oryantalizminde İslam Tasavvurları. *İMGELEM, 5*(8), 35-58.

Köroğlu, E. (2007). *Ottoman propaganda and Turkish identity: Literature in Turkey during World War I*. London: Tauris Academic Studies.

Köse, M., & Küçük, M. (2015). Oryantalizm ve "Öteki" Algısı. *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi, 1*(1), 107-127.

Krain, W. (1915, 31. Oktober). *[Titelbild der Türken-Nummer]* [Karikatür]. *Kladderadatsch*, Nr. 44, LXVIII. Jahrgang. Verlag Dr. E. Hermann, Berlin.

Kreiser, K. (2001). Jacob, Georg. *TDV İslam Ansiklopedisi, 23*. İstanbul. Temmuz 13, 2022 tarihinde TDV İslam Ansiklopedisi: https://islamansiklopedisi.org.tr/jacob-georg adresinden alındı

Kula, O. B. (2018). *Batı Felsefesinde Oryantalizm ve Türk İmgesi* (3. b.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kunt, M. (1988). Siyasal Tarih (1600-1789). S. Akşin içinde, *Türkiye Tarihi 3: Osmanlı Devleti 1600-1908.* Cem Yayınevi.

Küskü, O. (2020). Doğu-Batı Etkileşiminde Endülüs Emevî Devleti'nin İdari Yapısının Gelişim Süreci. *Karatay Sosyal Araştırmalar Dergisi*(5), 113-133.

Lang, C. (1988). *Irony/Humor: Critical Paradigms.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Langevin, R., & Day, H. I. (1972). Physiological Correlates of Humor. J. H. Goldstein, & P. E. McGhee içinde, *The Psychology of Humor: Theoretical Perspectives and Empirical Issues* (s. 129-141). New York: Academic Press.

Leo. (1912). *Rinaldini in Nöten*. *Der Wahre Jacob*, Nr. 6707. J.H.W. Dietz Nachf. G.m.b.H., Stuttgart.

Leo. (1915, 2. April). *Zoologisches aus dem Orient* [Karikatür]. *Beilage zum Wahren Jacob*, Nr. 749, 32. Jahrgang. J.H.W. Dietz Nachf. G.m.b.H., Stuttgart.

Lewis, B. (1982). The Question of Orientalism. *The New York Review Books*(24 Haziran 1982), 1-20.

Lewis, B. (2001). *The Muslim Discovery of Europe.* New York: W. W. Norton & Company.

Library, Y. L. (2008). *Declaration of the Rights of Man - 1789*. Yale Law School: https://avalon.law.yale.edu/18th_century/rightsof.asp adresinden alındı

Lockman, Z. (2010). *Contending Visions of the Middle East: The History and Politics of Orientalism* (2. b.). New York: Cambridge University Press.

Luraghi, R. (2000). *Sömürgecilik Tarihi.* (H. İnal, Çev.) İstanbul: E Yayınları.

MacKenzie, J. M. (1995). *Orientalism History, Theory and Arts.* New York: Manchester University Press.

Mangold, S. (2008). Anmerkungen zur deutschen Orientalistik im frühen 19. Jahrhundert und ihrem Orientbild. G. C. Goer, M. Hofmann, & C. Goer içinde, *Der Deutschen Morgenland. Bilder des Orients in der deutschen Literatur und Kultur von 1770 bis 1850* (s. 223-241). Münih: Brill.

Marchand, S. (2001). German Orientalism and the Decline of the West. *Proceedings of the American Philosophical Society, 145*(4), 465-473.

Marchand, S. L. (2010). *German Orientalism in the Age of Empire: Religion, Race, and Scholarship.* Cambridge: Cambridge University Press.

Mardin, Ş. (1996). *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu* (1. b.). (M. Türköne, F. Unan, & İ. Erdoğan, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Martin, R. A. (2007). *The Psychology of Humor: An Integrative Approach.* London: Academic Press.

Martin, R. A., & Ford, T. E. (2018). *The Psychology of Humor: An Integrative Approach.* London: Academic Press.

Meisterdrucke. (2023, Mart 14). Meisterdrucke: https://www.meisterdrucke.ie/ adresinden alındı

Mencet, M. S. (2018). Türkiye ve Azerbaycan'da Mizah Yayıncılığı Geleneği: Benzerlik ve Farklılıkları. *e-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi, 10*(1), 12-24.

Meriç, C. (1999). *Sosyoloji Notları ve Konferanslar.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Messinger, G. S. (1992). *British Propaganda and the State in the First World War.* New York: Manchester University Press.

Miller, R. E. (2005). *Muslims and The Gospel: Bridging the Gap.* Minnesota: Lutheran University Press.

Monk, R. (1997). *Bertrand Russell.* London: Vintage.

Mora, N. (2008). Kendi-Öğteki İletişimi ve Etnomerkezcilik. *Selçuk İletişim, 5*(2), 206-218.

Morreall, J. (1983). *Taking Laughter Seriously.* Albany: State University of New York Press.

Morreall, J. (2020). *Philosophy of Humor*. The Stanford Encyclopedia of Philosophy: https://plato.stanford.edu/entries/humor/#SupThe adresinden alındı

Morson, G. S. (1981). *The Boundaries of Genre: Dostoevsky's "Diary of a Writer" and the Traditions of Literary Utopia.* Austin: University of Texas Press.

Mutman, M. (1999). Oryantalizm Gölgesi Altında: Batı'ya Karşı İslam. F. Keyman, M. Mutman, & M. Yeğenoğlu içinde, *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Napoleoni, L. (2003). *Modern Jihad: Tracing the Dollars Behind the Terror Networks.* London: Pluto Press.

Natter, W. G. (1999). *Literature at War, 1914-1940: Representing the "Time of Greatness" in Germany.* London: Yale University Press.

Nesin, A. (1973). *Cumhuriyet Döneminde Türk Mizahı.* İstanbul: Akbaba Yayınları.

Nour, T. M. (2006). Sevakin'de Türk-İngiliz Rekabeti. *Doktora Tezi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Odabaş, H. (2006). Osmanlı propaganda faaliyetlerinde sinema: Ayastefanos Abidesi'nin yıkılışı. *İstanbul Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 205-218.

OED. (2022). *parody*. Oxford English Dictionary: https://www.oed.com/ adresinden alındı

Okuyan, S. (2011). Doğu Kültürünün Batıda Yansımaları. *SAÜ Fen Edebiyat Dergisi, II*, 99-122.

Orign, E. (2008). *Engaging Humor.* Illinois: Illinois University Press.

Öngören, F. (1998). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi.* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları .

Öymen, O. (2014). *Propaganda: Toplumsal mühendisliğin araçları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Özçelik, T. G. (2015). Doğu ve Batı Dikotomisinin Yarattığı Gerçeklik: Oryantalizm-Oksidentalizm. *Doktora Tezi*. Bursa: Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özkan, S. (2009). *Schimmel, Annemarie*. TDV İslam Ansiklopedisi: https://islamansiklopedisi.org.tr/schimmel-annemarie adresinden alındı

Paddock, T. R. (2014). Introduction. T. R. Paddock içinde, *World War I and Propaganda* (s. 1-20). Boston: Brill.

Paret, R. (1995). *Kur'ân Üzerine Makaleler.* (Ö. Özsoy, Çev.) Ankara: Bilgi Vakfı Yayınları.

Pennell, C. (2014). *A kingdom united: Popular responses to the outbreak of the First World War in Britain and Ireland*. Oxford: Oxford University Press.

Pennell, C. (2014). Presenting the War in Ireland 1914-1918. Paddock içinde, *World War I and Propaganda* (s. 22-42). Boston: Brill.

Perks, L. G. (2012). The ancient roots of humor theory. *Humor, 25*(2), 119-132.

Perret, G. (1982). *How To Write & Sell Your Sence of Humor.* Ohio: Writer's Digest Books.

Pirenne, H. (2014). *Ortaçağ Kentleri: Kökenleri ve Ticaretin Canlanması.* (Ş. Karadeniz, Çev.) İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Polat, M. (2014). Birinci Dünya Savaşı'nda Osmanlı propaganda araçları. *Türk Tarih Dergisi*, 25(2), 140-160.

Popper, K. (1984). *The Open Society and its Enemies.* London: Routledge.

Preuschoft, S. (1992). "Laughter" and "Smile" in Barbary Macaques (Macaques sylvanus). *Ethology, 91*(3), 220-236.

Quintero, R. (2007). *A Companion to Satire.* Oxford: Blackwell Publishing.

Reston, J. J. (2015). *Luther's Fortress: Martin Luther and His Reformation Under Siege.* New York: Basic Books.

Rodinson, M. (1985). *Mohammed.* (A. Carter, Çev.) New York: Penguin Books.

Rodinson, M. (1987). *Europe and the Mystique of Islam.* London: University of Washington Press.

Rodinson, M. (1987). *Europe and The Mystique of Islam.* Seattle: University of Washington Press.

Rodinson, M. (1988). *Batıyı Büyüleyen İslam.* (C. Meriç, Çev.) İstanbul: Pınar Yayınları.

Rodinson, M. (2002). Oryantalizmin Doğuşu. (A. T. Yüksel, Dü.) *Marife Bilimsel Birikim Dergisi, 2*(3), 171-188.

Rose, M. A. (1995). *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern.* Cambridge University Press.

Ross, M. D. (2007). Towards the evolution of laughter: A comparative analysis on hominoids. *Dissertation*. Hannover: University of Veterinary Medicine Hanover.

Ruhe, A., & Paul, N. M. (1914). *Henri Bergson: An Account of his Life and Philosophy.* London: Macmillan.

Runciman, S. (1989). *Haçlı Seferleri Tarihi: Birinci Haçlı Seferi ve Kudüs Krallığı'nın Kuruluşa* (Cilt I.). (F. Işıltan, Çev.) Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Said, E. (1979). *Orientalism.* New York: Vintage Books Edition.

Said, E. W. (1985). Orientalism Reconsidered. *Cultural Critique*(1), 89-107.

Said, E. W. (1993). *Culture and Imperialism.* New York: Vintage Books.

Said, E. W. (1994). *Orientalism.* New York: Vintage Books Edition.

Said, E. W. (2003). *Orientalism* (5. b.). New York: Penguin Classics.

Salama, M. R. (2011). *Islam, Orientalism and Intellectual History: Modernity and The Politics of Exclusion Since Ibn Khaldun.* London: I. B. Tauris & Co Ltd.

Sarıça, İ., & Erşahin, S. (2007). Batı Oryantalizminin Hz. Peygamber'e Bakışı. *Eskiyeni*(5), 5-21.

Schimmel-Tari, A. (2011). Friedrich Rückert, Dichter und Orientalist. *Studien zur deutschen Sprache und Literatur*(3), 19-29.

Schmidhhammer, A. (1916). *Orient-Express 1916*. *Jugend*, Nr. 1. Jugend-Verlag, München.

Schnapper, D. (2005). *Sosyoloji Düşüncesinin Özünde Öteki ile İlişki.* (A. Sönmezay, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Scholz, W. (1913). *Adrianopel. Simplicissimus*, 18(24), 400. Simplicissimus-Verlag G.m.b.H. & Co., München.

Schopenhauer, A. (1977). *Die Welt als Wille und Vorstellung.* Zürih: Diogenes Verlag AG.

Seufert, G. (2008). *Friedrich Rückert.* TDV İslam Ansiklopedisi: https://islamansiklopedisi.org.tr/ruckert-friedrich adresinden alındı

Sevindik, A. (2021). *Türk Mizah Ekolojisi.* İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.

Sharafuddin, M. (1994). *Islam and Romantic Orientalism Literary Encounters with the Orient.* I. B. Tauris.

Simplicissimus. (1909). *Abdul Hamids letzte Kraftprobe*. *Simplicissimus*, 14(5). München: Albert Langen Verlag.

Simplicissimus. (1909). *Morgenröte im Harem*. *Simplicissimus*, 14(6). München: Albert Langen Verlag.

Simplicissimus. (1912). *Der Brand am Balkan*. *Simplicissimus*, Nr. 31, 17. Jahrgang. Simplicissimus-Verlag, München.

Simplicissimus. (1912). *Der neue status quo*. *Simplicissimus, 17. Jahrgang, Nr. 33*. Simplicissimus-Verlag, München.

Simplicissimus. (1912). *Exmittiert*. *Simplicissimus*, Nr. 35, 17. Jahrgang. Simplicissimus-Verlag, München.

Simplicissimus. (1916). *Die Frauen von Konstantinopel*. *Simplicissimus*, 20(52), 624. München: Simplicissimus-Verlag.

Singh, A. (2004). *An Introduction to Edward Said, Orientalism, and Postcolonial Literary Studies*. Lehing University: https://www.lehigh.edu/~amsp/2004/09/introduction-to-edward-said.html adresinden alındı

Smith, A. (1999). *The Wealth of Nations: Books IV-V.* (A. Skinner, Dü.) Penguin Books.

Smuts, A. (2022). *Humor*. Internet Encyclopedia of Philosophy: https://iep.utm.edu/humor/#SH2c adresinden alındı

Stanzel, F. K. (1993). *Die typischen Formen des Romans*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Stanzel, F. K. (1993). Introduction I: War and Literature. F. K. Stanzel, & M. Löschnigg içinde, *Intimate Enemies: English and German Literary Reactions to the Great War 1914-1918.* Heidelberg: Universitats Verlag C. Winter.

Stearns, P. N. (2013). *The Industrial Revolution in World History* (4. b.). Colorado: Westview Press.

Şafak, Z. (2014). An Outlook on Postcolonialism Through The Ethos of Orientalism By Edward Said. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 16*(2), 355-367.

Şahin, H. (2021, Mart 19). *Şark Kütüphanesi İslam'a Bakışı Değiştirdi*. sabitfikir: http://www.sabitfikir.com/dosyalar/sark-kutuphanesi-islama-bakisi-degistirdi adresinden alındı

Şenlik, A. Ş. (2021). *Ana Hatlarıyla Alman Türkolojisi.* Ankara: SAGE & RumeliYA.

Şenyapılı, Ö. (2003). *Neyi, Neden, Nasıl Anlatıyor Karikatür Kim, Niye Çiziyor!?* Ankara: ODTÜ Yayıncılık.

T24. (2013). *İspanya'da bir mağarada 39 bin yıllık çizimler bulundu*. T24 Haber: https://t24.com.tr/haber/ispanyada-bir-magarada--bin-yillik-cizimler-bulundu,239782 adresinden alındı

Tanyu, H. (1981). Martin Luther'in Türkler Hakkındaki Sözleri. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 24*(1), 151-161.

Tarakcı, M. (2005). Bir Hıristiyan Apolojist Olarak Saint Thomas Aquinas. *Doktora Tezi*. Bursa: Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tavernier, J. B. (1980). *17. Asır Ortalarında Osmanlı Üzerinden İran'a Seyahat.* (E. Gültekin, Çev.) İstanbul: Tercüman.

Taylor, D. F. (2017). The practice of caricature in 18th-century Britain. *Literature Compass, 14*, 1-8.

Taylor, R. (1979). *Film propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*. London: I.B. Tauris.

TDK. (2022). *Güncel Türkçe Sözlük*. Türk Dİl Kurumu: https://sozluk.gov.tr/ adresinden alındı

TDV. (2007). *Oryantalizm* (Cilt 33). (T. D. Ansiklopedisi, Dü.) İstanbul. Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi: https://islamansiklopedisi.org.tr/oryantalizm adresinden alındı

Tekin, P., & Ataseven, F. (2021). Metinlerarasılık Bağlamında Anadolu'dan Avrupa'ya Âşıklar ve Anonim Eserler. *Folklor/Edbiyat Dergisi, 27*(4), 1029-1044.

TheMet. (2023, Mart 17). *Characters and Caricaturas*. The Met Museum: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/392594 adresinden alındı

TheNationalArchives. (2023). America and the World Foreign Affairs in Political Cartoons, 1898–1940. https://www.archives.gov/files/legislative/resources/education/america-and-the-world/ebook.pdf adresinden alındı

Thevenot, J. (1978). *1655-1656'da Türkiye.* (N. Yıldız, Çev.) İstanbul: Tercüman.

Thomas, M. C. (2014). *Orientalism*. Haziran 30, 2022 tarihinde Encyclopedia Britannica: https://www.britannica.com/science/Orientalism-cultural-field-of-study adresinden alındı

Tuncer, N. (1993). *Çizgi Roman ve Çocuk.* İstanbul: Çocuk Vakfı Yayınları.

Tunç, M. Ş. (1945). *Gülmek Nedir ve Kime Gülüyoruz?* Ankara: MEB Yayınları.

Turan, O. (1975). *Basında Çizgi Sanatı.* Nüve Matbaası.

Turner, B. S. (2003). *Oryantalizm, Postmodernizm ve Globalizm.* (İ. Kapaklıkaya, Çev.) İstanbul: Anka Yayınları.

Türkmen, S. (2018). Oryantalizmin Doğu Algısı. *İ.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, 9*(2), 151-170.

Uğur, H. (2013). Osmanlının Son Döneminde Oryantalistlerin Kur'an Hakkındaki İddialarına Karşı Osmanlı Ulemasının Yaptığı Çalışmalar: İsmail Fennî Ertuğrul Örneği. B. Gökkır, N. Yılmaz, Ö. Kara, M. Abay, & N. Gökkır içinde, *Osmanlı Toplumunda Kur'an Kültürü ve Tefsir Çalışmaları II.* İstanbul: İlim Yayma Vakfı Kur'an ve Tefsir Akademisi.

Ulağlı, S. (2017). *Batı'da "Öteki"nin Kültürel ve İdolojik Dönüşümü: Türkofobi & İslamofobi.* İstanbul: Efe Akademi Yayınları.

ULK. (1914). *Die erste Telephonistin in Konstantinopel*. *ULK*, 43(13). Berlin: Verlag Berliner Tageblatt.

ULK. (1915). *Ali Baba und die vierzig Räuber*. *ULK*, Nr. 18 (Kriegsnummer 39), 44. Jahrgang. Wochenbeilage zum Berliner Tageblatt. Berlin.

ULK. (1915). *Die Dardanellen-Falle*. *ULK. Wochenbeilage zum Berliner Tageblatt*, Nr. 12, 44. Jahrgang. Verlag Mosse, Berlin.

ULK. (1915). *Ein Wiedersehen*. *ULK. Wochenbeilage zum Berliner Tageblatt*, 44. Jahrgang, Nr. 40, s. 40. Verlag Rudolf Mosse, Berlin.

ULK. (1915). *Gebet des russischen Freundes*]. *ULK. Wochenbeilage zum Berliner Tageblatt*, Nr. 11 (Kriegsnummer 32). Verlag des Berliner Tageblatt, Berlin.

ULK. (1915). *Razzia*. *ULK. Wochenbeilage zum Berliner Tageblatt*, 44. Jahrgang, Nr. 43. Verlag Rudolf Mosse, Berlin.

ULK. (1917). *Badding im Osten (164.). ULK*, 46(44). Berlin: Verlag Berliner Tageblatt.

ULK. (1917). *Im Zeichen der Schwertlilie. Die deutsch-türkischen Verträge*. *ULK. Wochenbeilage zum Berliner Tageblatt*, 46. Jahrgang, Nr. 4 (Kriegsnummer 180). Verlag Rudolf Mosse, Berlin.

Uluç, G. (2009). *Medya ve Oryantalizm.* İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.

Ulusan, Ş. (2009). Şark Meselesi'nden Sevr'e Türkiye. *Çağdaş Türkiye Tarihî Araştırmaları Dergisi, 8*(18-19), 229-256.

Ünlü, S. (1989). *Genel çizgileriyle sosyolojik açıdan Alman edebiyatı (1700–1850)*. Konya: Selçuk Üniversitesi Basımevi.

Ünsal, A. (2009). Hristiyanların İslama Bakışı (Washington DC Bölgesi Örneği). *Doktora Tezi*. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

van Hooff, J. A. (1976). A Comparative Approach to the Phylogeny of Laughter and Smiling. J. S. Bruner, A. Jolly, & K. Sylva içinde, *Play: Its Role in Development and Evolution* (s. 209-224). London: Penguin Books.

Viswanathan, G. (2001). *Power, Politics, and Culture: Interviews With Edward W. Said.* (G. Viswanathan, Dü.) New York: Vintage Books.

Vlastos, G. (1991). *Socrates: Ironist and Moral Philosopher.* Cambridge University Press.

Voll, J. O. (2012). The Middle East in World History. J. H. Bentley içinde, *The Oxford Handbook of World History.* Oxford HAndbooks Online.

Waidenschlager, T. (1916). *Goethe in Stambul*. *Jugend*, Nr. 9. Jugend-Verlag, München.

Weinbrot, H. D. (1964). Parody as Imitation in the 18th Century. *American Notes and Queries, 2*, 131-134.

White, H. (1973). *Metahistory The Histrorical Imagination in Nineteenth-Century Europe.* The Johns Hopkins University Press.

WikimediaCommons. (2023, Mart 17). *File:Dame Europa Page 15.png*. Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dame_Europa_Page_15.png adresinden alındı

Wikipedia. (2022). *Orientalism*. Wkipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Orientalism,_first_edition.jpg adresinden alındı

Williamson, G. S. (2012). The Lost Worlds of German Orientalism. *Modern Intellectual History, 9*(3), 699-711.

Wolf, C. U. (1941). Luther and Mohammedanism. *The Moslem World*(31), 161-177.

Wolf, C. U. (1941). Luther and Mohammedanism. *The Muslim Woller, 31*(2), 161-177.

Wyrwa, U. (2012). The Image of Antisemites in German and Austrian Caricatures. *Journal of Fondazione CDEC*(3). doi:http://www.doi.org/10.48248/issn.2037-741X/776

Yavuz, H. (1998). *Modernleşme, Oryantalizm ve İslam.* İstanbul: Boyut Yayıncılık.

Yıldırım, M. (2019). Geschicte des Qorâns (Kur'ân Tarihi)'ın Kaynakları-İslami Kaynaklar. *Diyanet İlmî Dergi, 55*, 259-311.

Yıldırım, S. (2010). *Oryantalistlerin Yanılgıları.* İzmir: Mavi Ufuklar Yayınları.

Yıldız, N. (2007). Radloff, Friedrich Wilhelm. *TDV İslam Ansiklopedisi, 34*. İstanbul. TDV İslam Ansiklopedisi: https://islamansiklopedisi.org.tr/radloff-friedrich-wilhelm adresinden alındı

Yılmaz, B. (2017). Doğu-Batı İki Farklı Düşünme Yöntemi ve xx. Yüzyıl Batı Sanatında Doğu Etkileri. *The Journal of Academic Social Science, 5*(47), 242-254.

Yılmaz, N. (2021). Klunili Peter (Peter the Venerable) ve İslam Algısı. *Journal of Islamic Research, 32*(1), 99-117.

Yılmaz, Y. (2020). *Oryantalizm*. daktilo1984: https://daktilo1984.com/forum/oryantalizm/?gclid=CjwKCAjwsMGYBhAEEiwAGUXJafeYxuccZQYS7rPmXtc2xB-usiiu4VXZnFSiAxJta-El1VwbUO9EChoCw2YQAvD_BwE adresinden alındı

Yoltaş, N. (2013). *Karikatür Sanatı Üzerine Yazılar*. Karcomics: http://ismailkar.com/karikaturyazilari1.htm adresinden alındı

Yuvalı, A. (2009). Ermeni Milliyetçiliğinin Doğuşunda Şark Meselesi Faktörü. M. Hülagü, Ş. Batmaz, & G. Alan (Dü.), *Hoşgörüden Yol Ayrımına Ermeniler.* içinde *I*, s. 99-112. Erciyes Üniversitesi-Nevşehir Üniversitesi II. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Sempozyumu.

Zakzûk, M. H. (2006). *Oryantalizm veya Medeniyetler Hesaplaşması.* (A. Hatip, Çev.) İstanbul: Yeni Akademi Yayınları.

Ziv, A. (1996). *Personality and Sense of Humor.* Tel Aviv: Papyrus.

EK

Ek 1: Oryantalizm Teması İçin Kullanılan Karikatürler



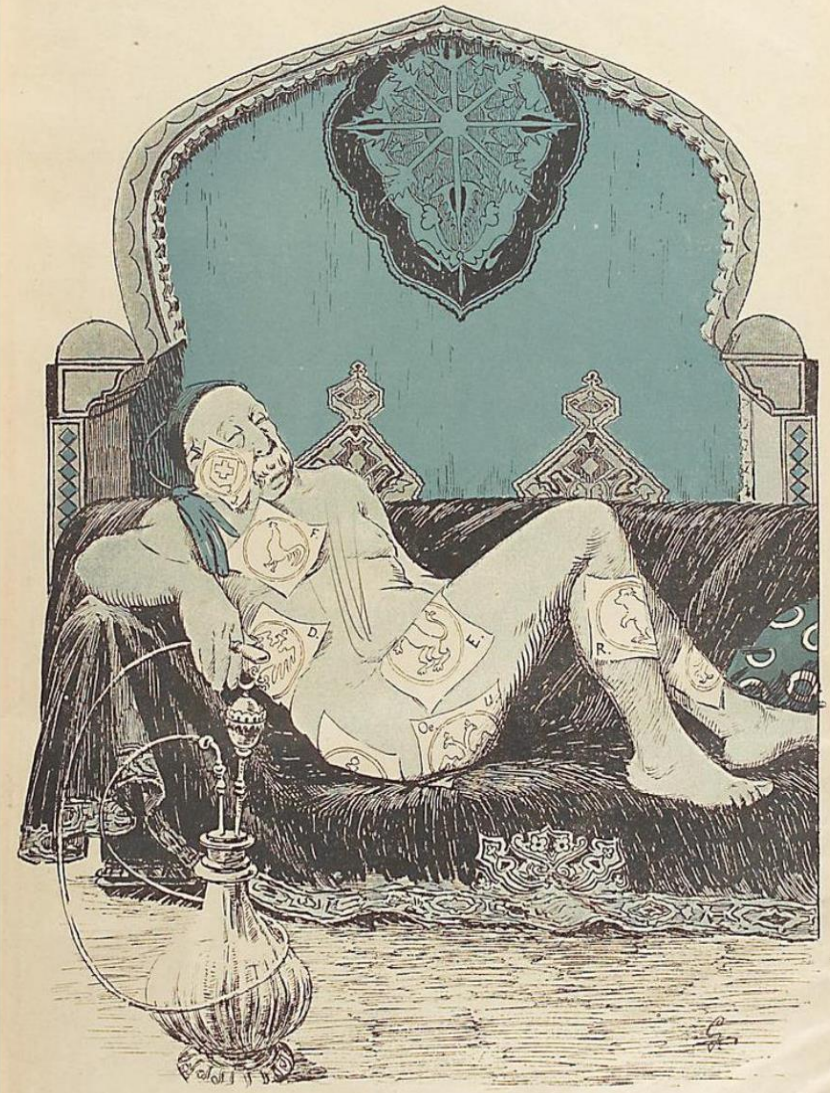


Das Prestige Deutschlands im Orient

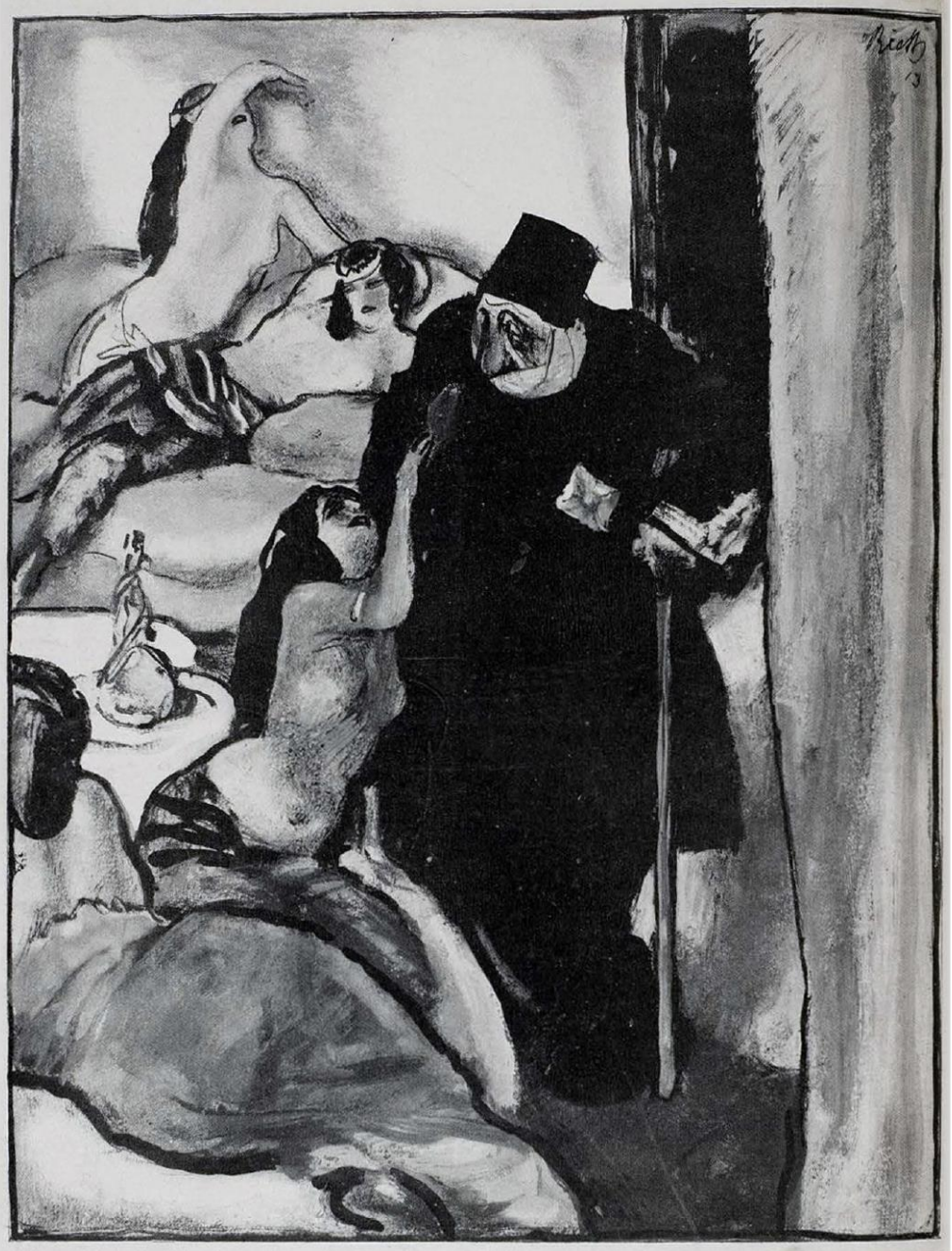
„Warum mag der allmächtige, große, weiße Sultan sein in Tanger gegebenes Versprechen nicht einlösen?!"

„Das weiß Allah! Wahrscheinlich gibt es irgendwo einen Sultan, der noch allmächtiger und größer ist!"

Der Konzessionen-Türke.

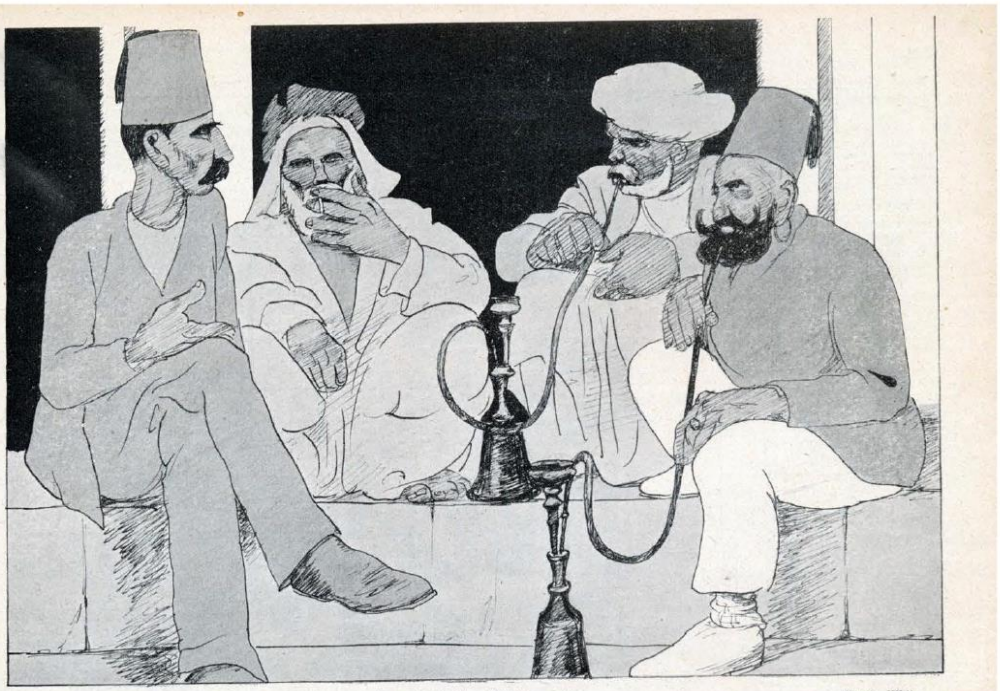


„Nun gehört mir von mir bald gar nichts mehr!“



Türkische Politik Paul Rieth

„Ich behalte mir völlige Aktionsfreiheit vor."



Das türkische Parlament Erich Wilke

„Eben sind ein paar österreichische Parlamentarier eingetroffen. Sie wollen bei uns lernen, wie man sachlich verhandelt."

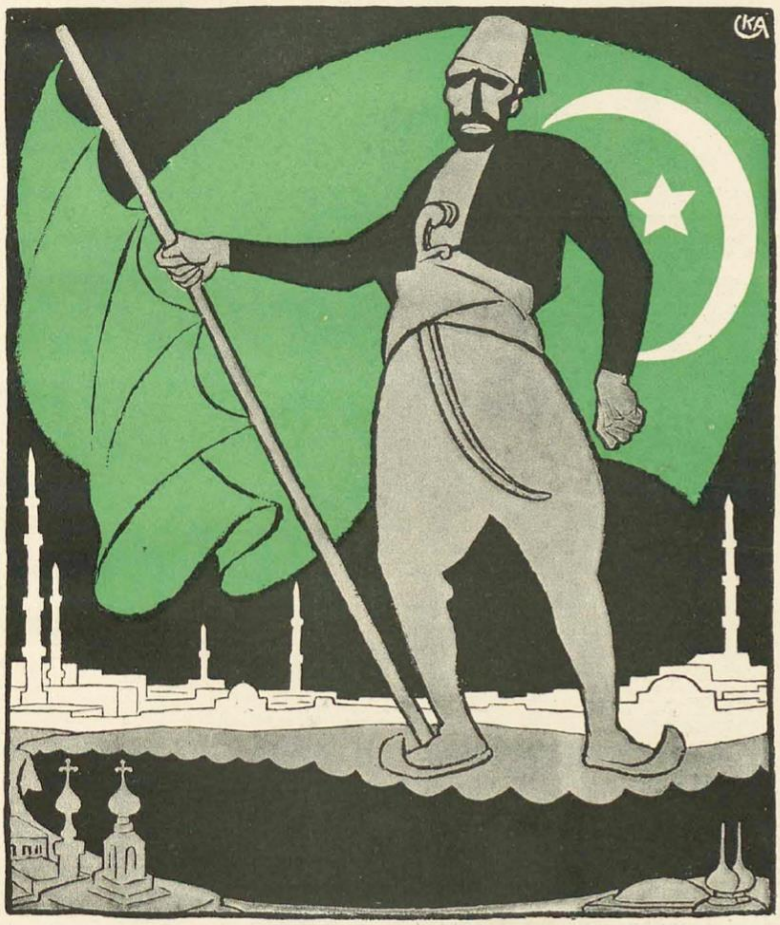
München, 10. November 1914 Preis 30 Pfg. 19. Jahrgang Nr. 32

SIMPLICISSIMUS

Abonnement vierteljährlich 3 Mk. 60 Pfg. Begründet von Albert Langen und Th. Th. Heine In Österreich-Ungarn vierteljährlich K 4.40
Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1914 by Simplicissimus-Verlag G. m. b. H. & Co., München

Der Padischah ruft

(Zeichnung von Karl Arnold)



Die grüne Fahne des Propheten wallt empor.
Von ihrer Seide Rauschen bebt die Welt,
Von ihrer Seide Wehen geht ein Sturm
Durch heiße Wüsten, wirbelt auf den Sand,
Der tiefgehaßte Feinde nun begräbt.
So werden alte Racheträume wahr!

München, 10. Mai 1909 14. Jahrgang No. 6

SIMPLICISSIMUS

Liebhaberausgabe Herausgeber: Albert Langen Abonnement halbjährlich 15 Mark

(Alle Rechte vorbehalten)

Morgenröte im Harem

(Zeichnung von F. v. Reznicek)



„Jetzt wird die europäische Ehe eingeführt. Die Vielweiberei hört auf, und jede Frau kriegt ein Dutzend Männer."

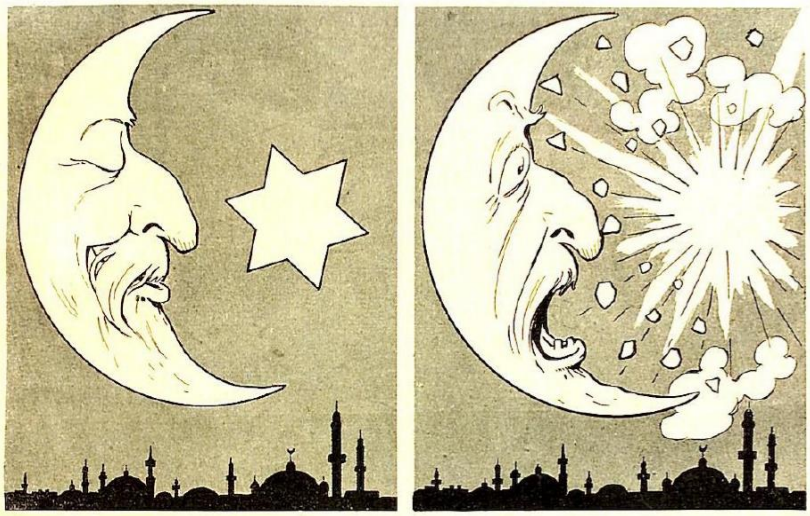
Alleinige Anzeigen-Annahme bei Rudolf Mosse Annoncen-Expedition für sämtliche Zeitungen Deutschlands u. d. Auslandes in Berlin SW., Breslau, Cöln a. Rh., Dresden, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Halle a. S., Hamburg, Leipzig, Magdeburg, Mannheim, München, Nürnberg, Prag, Stuttgart, Wien, Zürich

Beiblatt zum Kladderadatsch

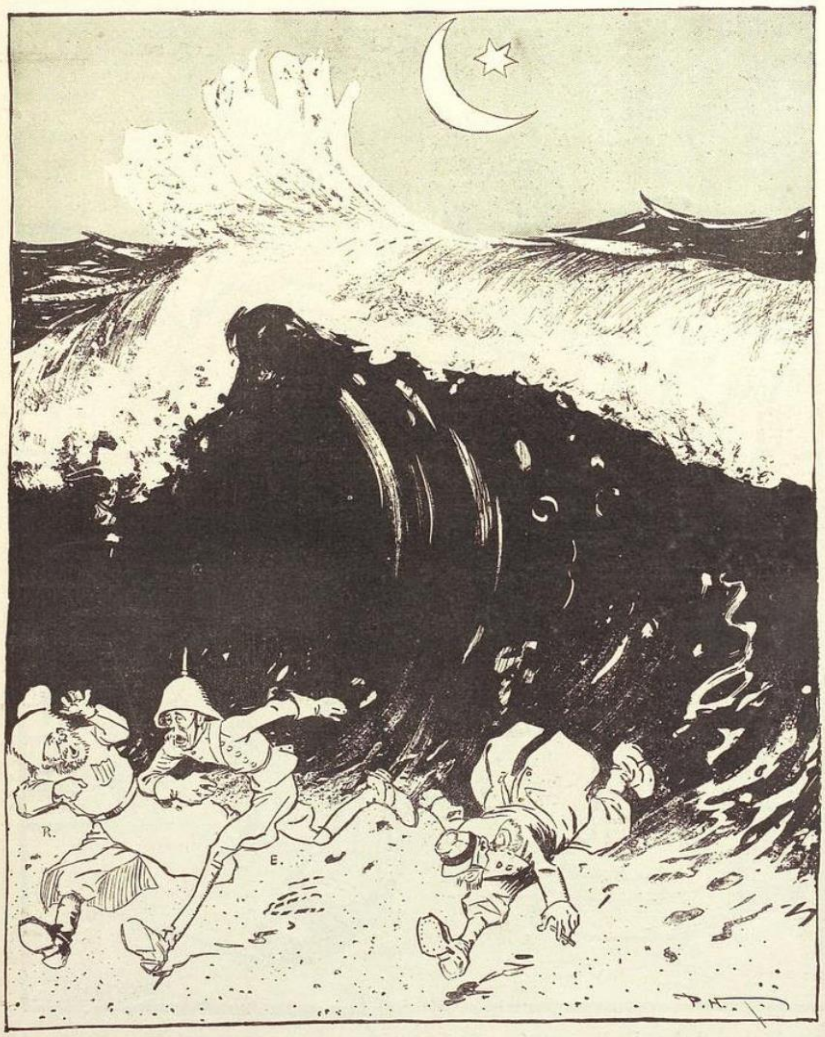
Anzeigenpreis für die 4-gespaltene Zeile oder deren Raum Mark 1.—

Nr 19 Drittes Beiblatt Berlin, den 9. Mai 1909 LXII. Jahrgang

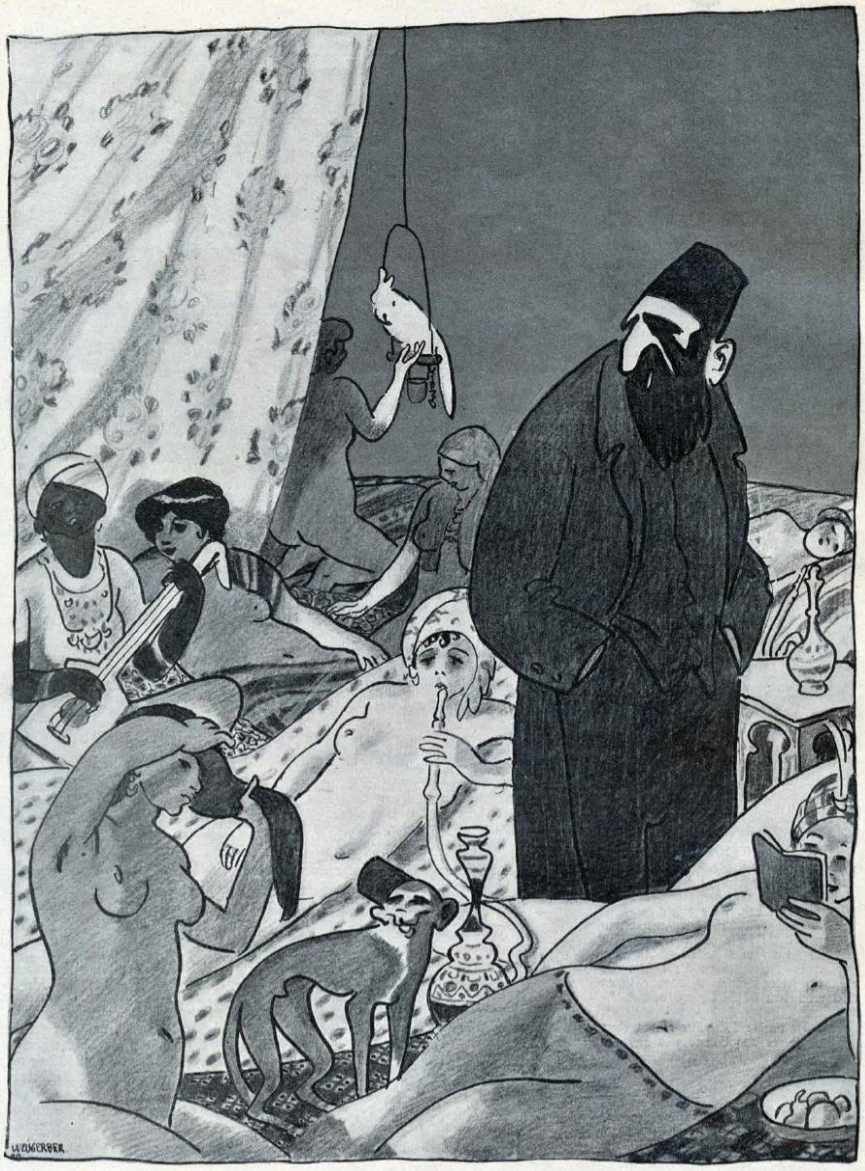
Die Katastrophe am östlichen Firmament



Die Heilige Kriegswelle.



Auch im Orient macht jetzt die Kaltwasserbehandlung rasche Fortschritte.



Exsultan Abdul Hamid A. Weisgerber

„Jetzt hab' ich nur noch acht Frauen, — ich komm' mir vor wie ein Witwer!"



Der Humor des Sultans im Exil

„Du, Fatme, ſteck' Deine Fahne des Propheten ein, es hilft uns Alles nix mehr!"

München, 4. Dezember 1911 Preis 30 Pfg. 16. Jahrgang Nr. 36

SIMPLICISSIMUS

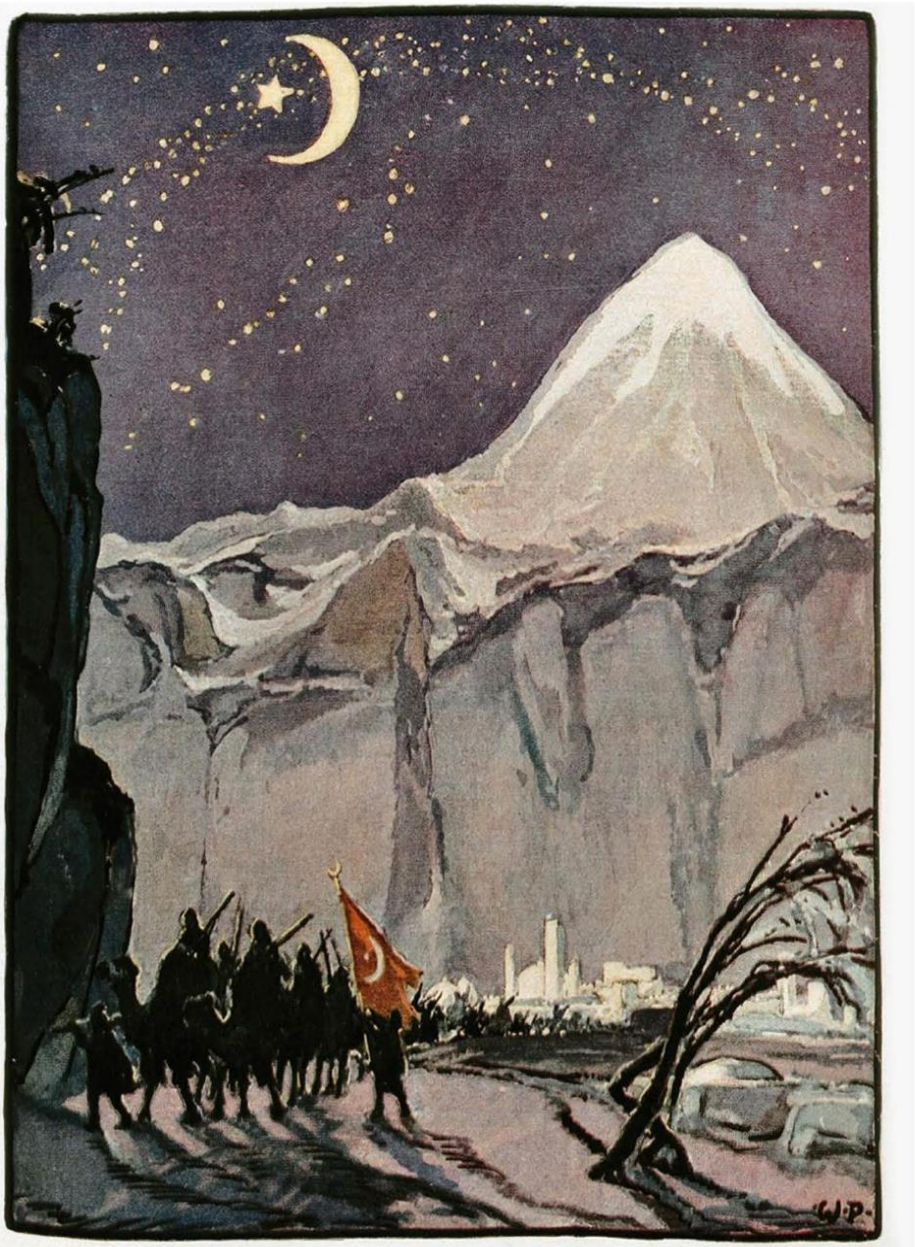
Abonnement vierteljährlich 3 Mk. 60 Pfg. Begründet von Albert Langen und Th. Th. Heine In Oesterreich-Ungarn vierteljährlich K 4.40
Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1911 by Simplicissimus-Verlag G. m. b. H., München

Vor Tripolis

(Zeichnung von Wilhelm Schulz)



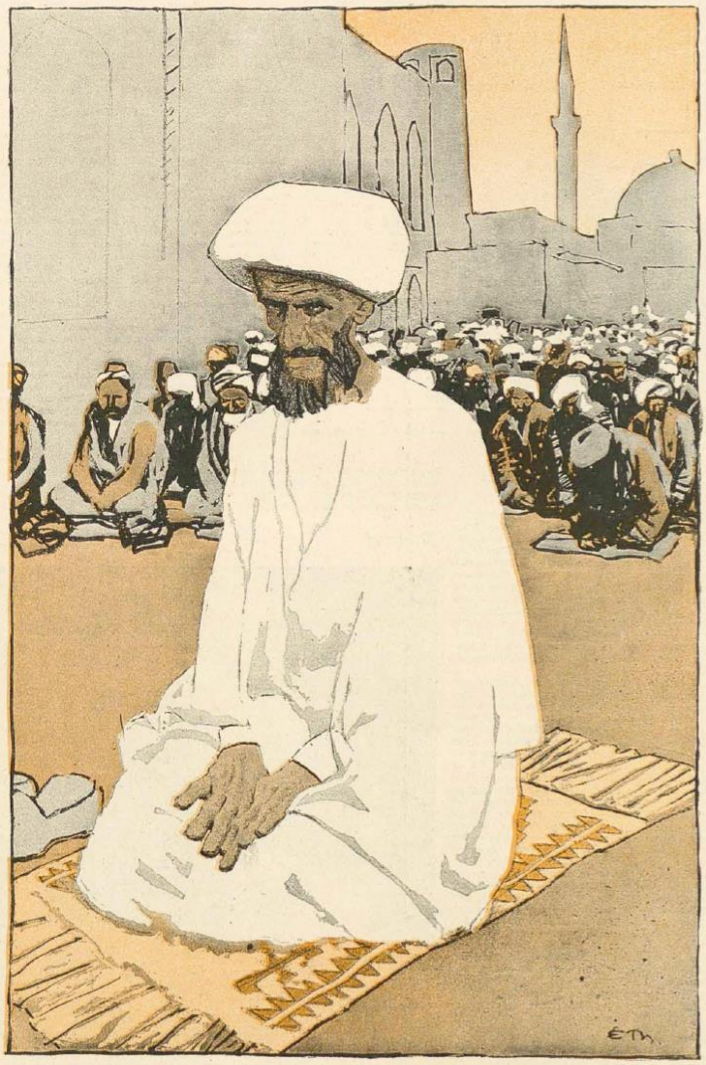
„Sag', Bruder, ist das der Stern von Bethlehem?!"



Auszug zum Heiligen Kriege — Walther Püttner (München)

Pénétration pacifique

(Zeichnung von E. Thöny)



„Oh Allah, deine Macht ist groß und deine Weisheit ist unendlich. Aber solange du nicht Bargeld regnen läßt, wird es uns nicht gelingen, die Europäer zu beruhigen."

— 235 —

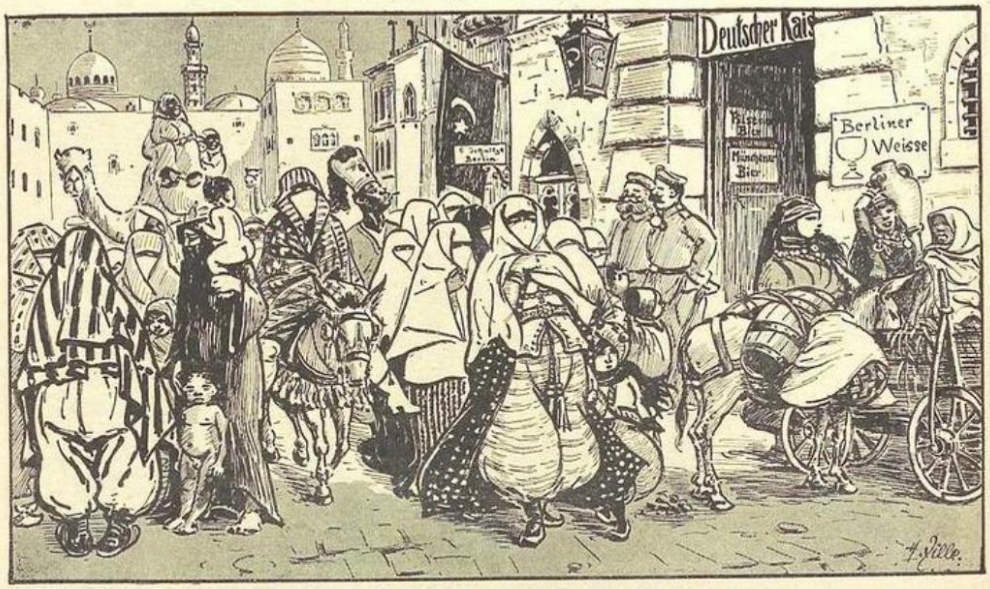


R. Rost

Modifizierter alter Vers:

Wenn die — Propheten blaſen!

Vadding im Osten. (164.)



„Süh, Korl, wat sünd dat för markwürdige Gasmasken!“

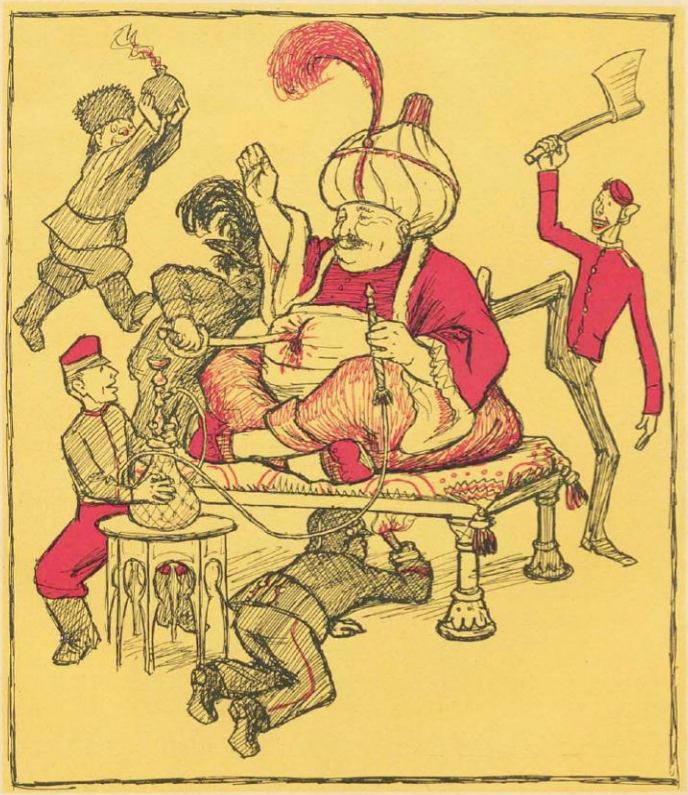
München, 30. Oktober 1911 Preis 30 Pfg. 16. Jahrgang Nr. 31

SIMPLICISSIMUS

Abonnement vierteljährlich 3 Mk. 60 Pfg. Begründet von Albert Langen und Th. Th. Heine In Österreich-Ungarn vierteljährlich K 4.46
Alle Rechte vorbehalten Copyright 1911 by Simplicissimus-Verlag G. m. b. H., München

Man bittet, ihn nicht zu reizen!

(Th. Th. Heine)



„Kinder, nehmt euch in acht! Wenn ich einmal den heiligen Krieg erkläre!"

Jllustrirte Anzeigen-Annahme der Annoncen-Expedition für sämtliche Zeitungen Deutschlands und des Auslandes
RUDOLF MOSSE

Beiblatt zum Kladderadatsch

Breslau, Köln a. Rh., Dresden, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Halle a. S., Hamburg, Leipzig, Magdeburg, Mannheim, München, Nürnberg, Prag, Stuttgart, Wien, Zürich und
IN BERLIN SW19

Anzeigenpreis für die viergespaltene Nonpareille-Zeile oder deren Raum Mark 1,80 Bei Wiederholungen Rabatt

Nr. 35 Drittes Beiblatt — Berlin, den 29. August 1909 — LXII. Jahrgang

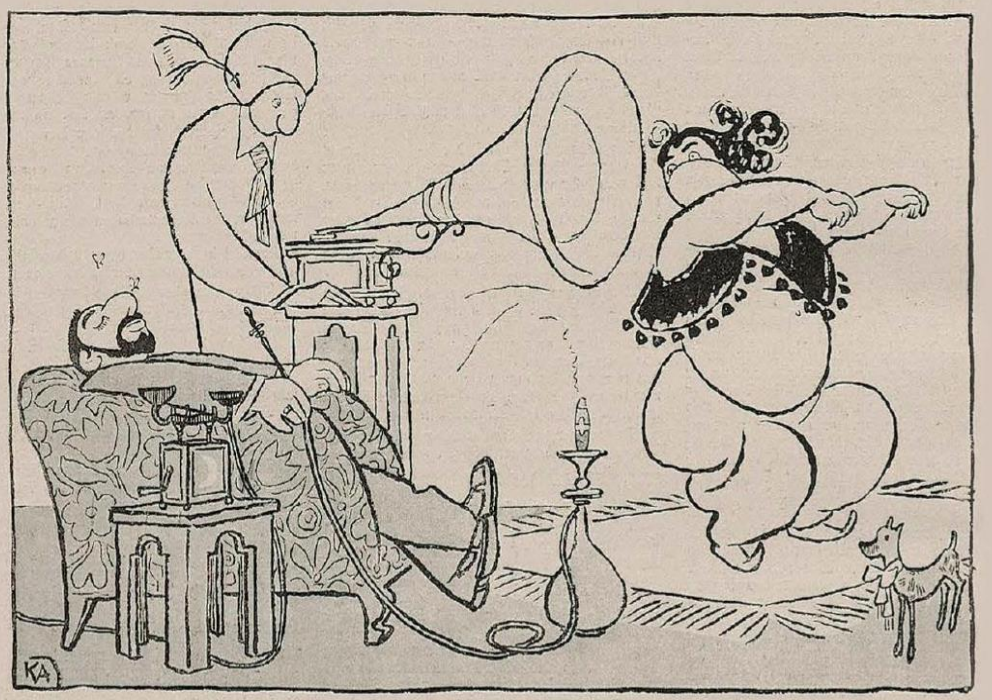
West-östlicher Divan

Trotz seines Protestes soll der junge Schah in Bälde verheiratet werden; sein Harem wird bereits hergerichtet. (Zeitungsnachricht.)



„Obgleich ich zum Dienst des Himmels geboren bin:
Seht, wie ich in irdischer Liebe verloren bin!" (Aus Bodenstedts „Sänger von Schiras".)

Karl Arnold



Die moderne Türkei

Die Frauen von Konstantinopel

(Zeichnung von O. Lendecke)



Das Glänzen auf dem Angesicht der Welt:
Das ist Konstantinopel. Diese Stadt
Ist wie ein Schatzhaus voller schöner Frau'n.

Dort finden ja die Frauen alles, was
Vollendet ihre blasse Schönheit macht.
Konstantinopel ist der höchste Schmuck

Im Angesicht der Welt. Die Alten sagten,
Ägypten sei die Mutter dieser Erde.
Ich aber sage so: Konstantinopel

Ist die Gemahlin dieser Erde! Gott
Hat diese Stadt mit wundervoller Tugend
Beschenkt; sie bleibt fürwahr sein Meisterstück.

Ein jedes Mädchen von Konstantinopel
Hat einen Körper, der aus Rosenkno pen
Und weichem Seidenstoff gebildet scheint.

Wie fruchtbar ist der Boden dort. Wie wohlig
Fließt dort das Wasser. Wie gesund die Luft.
Bei Gott, man möchte sagen, daß zur Zeit

Der Schöpfung dieses holde Stadtbild selber
Aus Seide und aus Rosen sei gemacht.
So wie die Frauen, die darinnen wohnen.

Es ist ein Land der feinen Lebensart.
Man findet besser hier als irgendwo.
Was für die höchste Lust vonnöten ist.

In dieser Stadt am Bosporus erfindet
Ein jeder täglich eine neue Art,
Das bunte Leben lachend zu genießen.

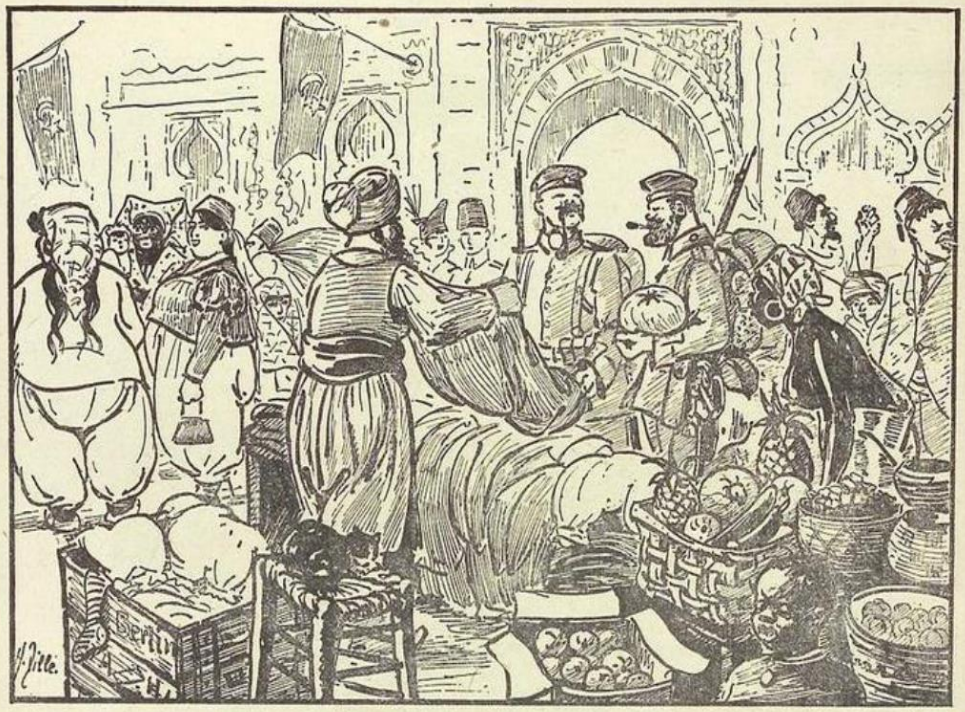
Der Stern Konstantinopels ist die Venus!
Der Venus gleichen alle Frau'n der Stadt,
Und ihr Betragen nenn' ich ohne Tadel.

Wie sie sich zierlich zu bewegen wissen!
Und ihre Worte funkeln wie Demanten,
Und ihre Blicke geißeln unser Herz!

(Nach dem Türkischen des Fazil Bey von Hans Bethge)


Die erſte Telephoniſtin
in Konſtantinopel.
Mein Mund iſt verſchleiert —
alſo rede ich mit dem Bauch!

Vadding im Oſten. (145.)



„Süh, Korl, min lütt Kriegsjung in Malchin waßt bannig – aewer deſ' Hoſ' ward em wol nich tau eng ſin!"



Gespräch in einem Harem

„Ihr ſeid ja ſelber ſchuld, daß Euer Feind ſo mächtig iſt," ſagte die Lieblingsfrau eines Alttürken, „Du allein haſt ja ſchon ſiebzehn Jungtürken in die Welt geſetzt!"

Nr. 51
Zweites Beiblatt

Kladderadatsch

Berlin,
den 21. Dezember 1913

Vom Goldenen Horn



Die militärischen Neidhammel: „Natürlich ist wieder der preußische Leutnant drin!"



Die türkische Danaë Paul Rieth (München)

„Geld, für das ich keine Zinsen zahlen muss? So was ist mir in meinem Leben noch nicht vorgekommen!"

Wutschrei der Tripleentente



Liman v. Sanders ist türkischer Generalissimus geworden, Enver Bey — Kriegsminister! Wenn nun Freiherr von der Goltz — zum Sultan ernannt wird, fordern wir in Berlin Garantien, daß Allah und sein Prophet nicht preußisch werden.

Ek 2: Abdülhamit Teması İçin Kullanılan Karikatürler



Der neue Plutarch

Der Kronprinz von Serbien soll beabsichtigen, eine türkische Prinzessin zu heira en.

„Gut, Georg!" sagte der Sultan Abdul Hamid zu ihm, „Du sollst mein Schwiegersohn werden. Geld habe ich nicht, wie Du weißt; dafür werde ich Dir statt einer — sechs Töchter geben, das kittet die zukünftige serbisch-türkische Entente cordiale fester wie eine Anleihe!"

München, 3. Mai 1909 14. Jahrgang No. 5

SIMPLICISSIMUS

Liebhaberausgabe Herausgeber: Albert Langen Abonnement halbjährlich 15 Mark

(Alle Rechte vorbehalten)

Abdul Hamids letzte Kraftprobe

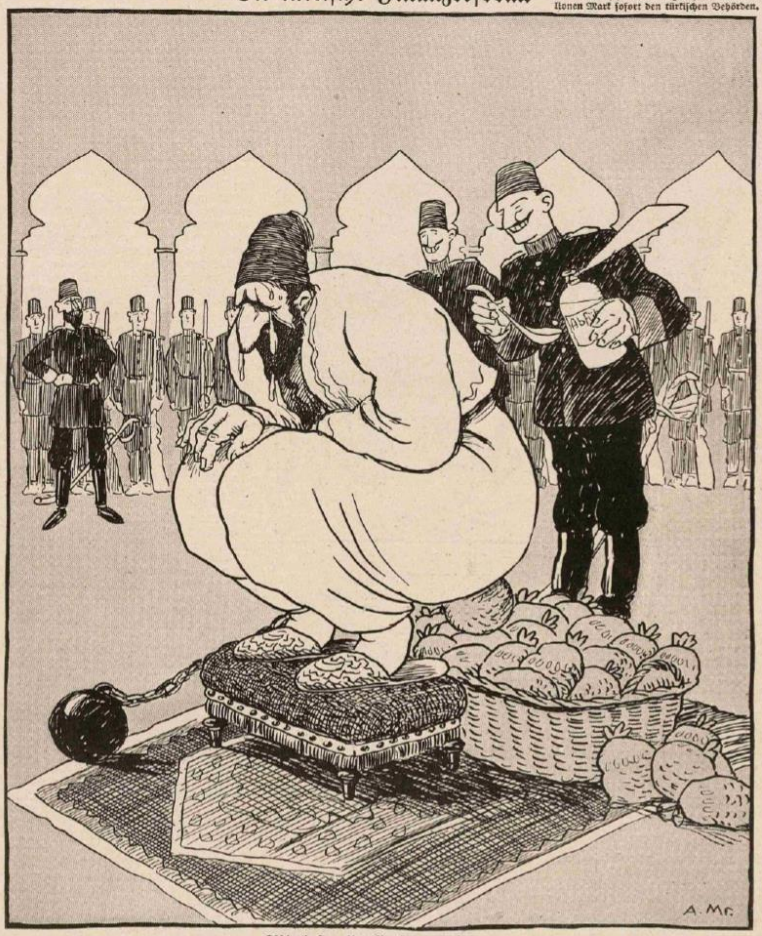
(Th. Th. Heine)



Illustrierte
Unterhaltungs-Beilage
Nr. 601 16 des Wahren Jacob 1909

Die türkische Finanzreform.

Abdul Hamid übergab die ihm durch Vertreter der Deutschen Bank abgelieferten 250 Millionen Mark sofort den türkischen Behörden.

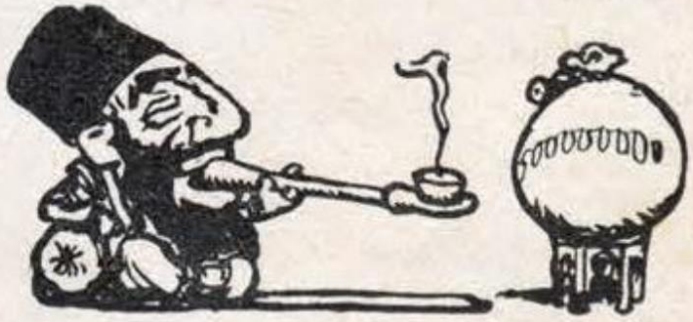


Abdul Hamids Entfettungskur.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wj1909/0249
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Der neue Plutarch

„Merkwürdige Leute, dieſe Chriſten," dachte ſich der Sultan Abdul Hamid, „kaufen



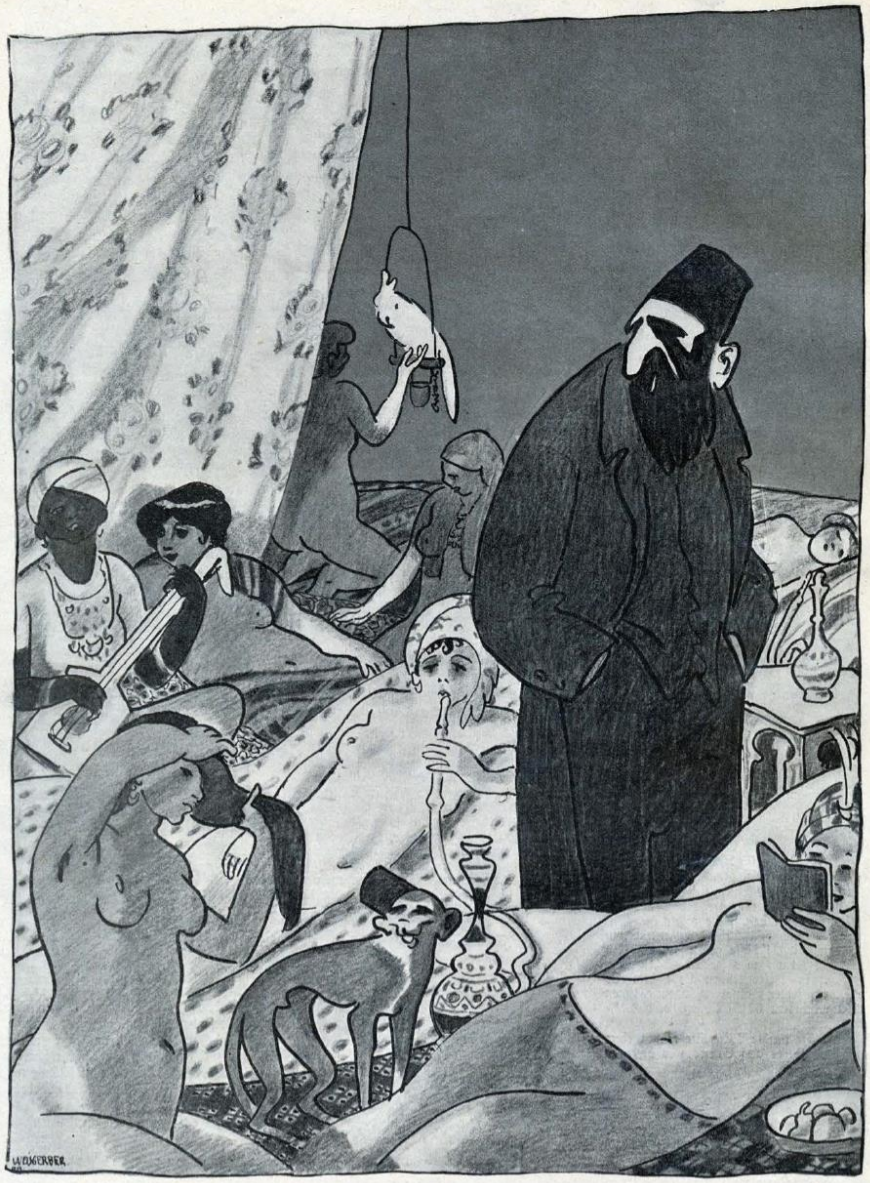
mir Dinge ab, die ich ſchon lange nicht mehr beſeſſen!"



Die beiden Exmittierten G. v. F.netti

Abdul Hamid zu Mohammed Ali: „Du, das beste Geschäft bei der Geschichte haben wir gemacht: Unser Geld und unsere Weiber behalten wir! Gründen wir eine Gemischte Familie mit beschränkter Haftpflicht."

*

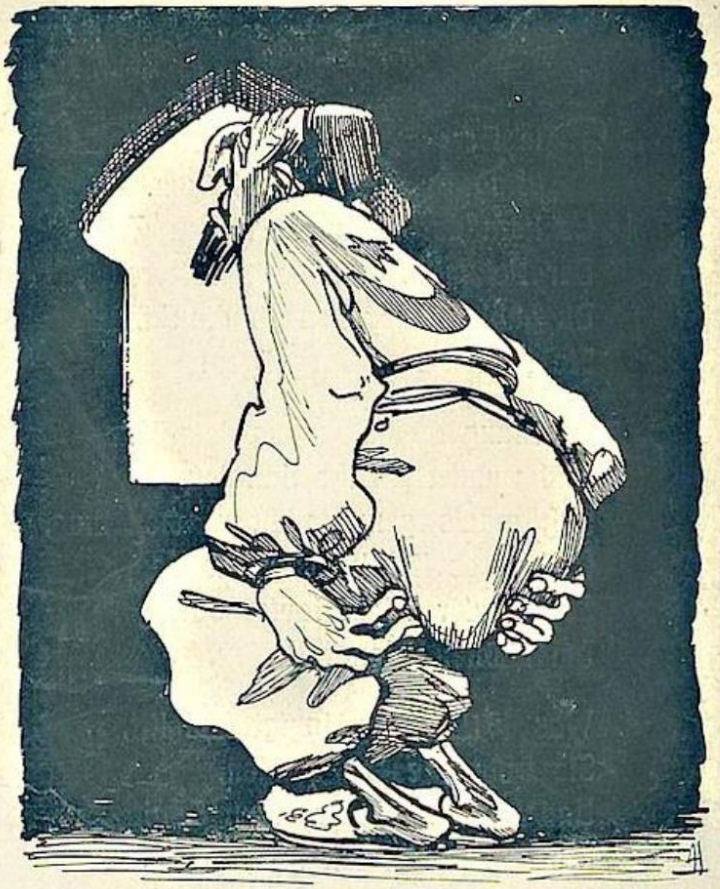


Exsultan Abdul Hamid A. Weisgerber

„Jetzt hab' ich nur noch acht Frauen, — ich komm' mir vor wie ein Witwer!"

Der Kaiser hat gelegentlich einmal die Sozialdemokraten „vaterlandslose Gesellen“ genannt. Wir wollen hoffen, daß diese Gesellen nicht in den Konservativen ihre Meister finden.

Das Herz in der Hose



Armer Abdul Hamid, Allah und leider auch deine getreuen „Büchsenspanner“ haben dich in deiner Not verlassen! Wehe!

Der Koran kann alles.

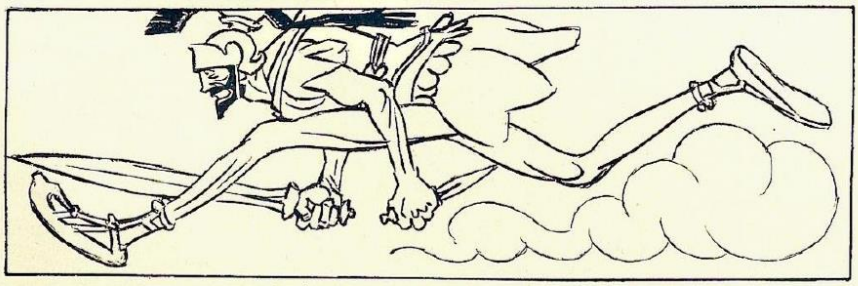


Die Jungtürken: Dürfen wir den Sack ins Meer werfen, wo es am tiefsten ist?
Scheich ül Islam: Beim Barte des Propheten, das steht mit dem Koran nicht im Widerspruch.

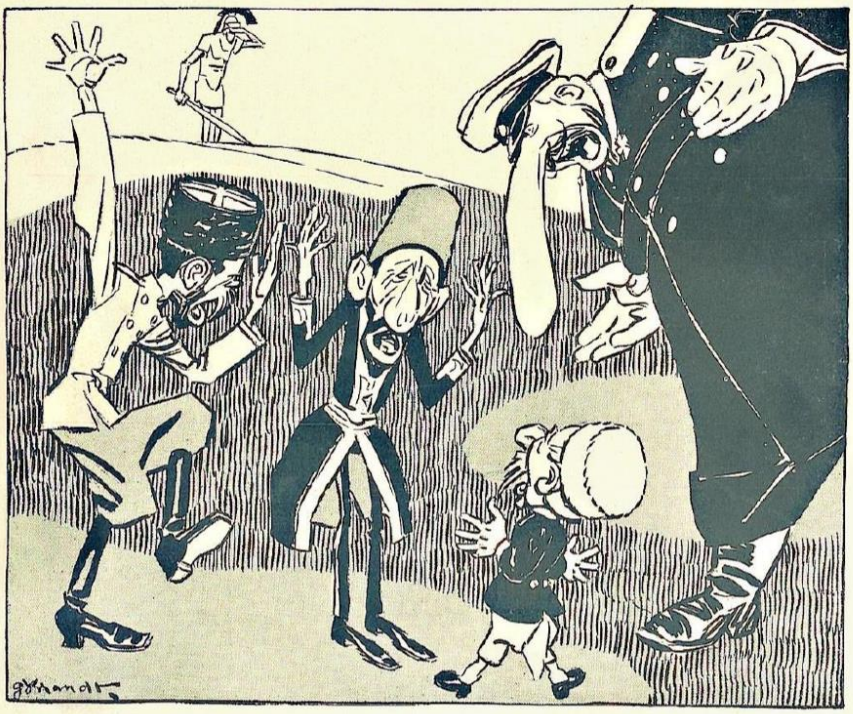
UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wj1909/0152
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Nr. 7
Zweites Beiblatt **Beiblatt zum Kladderadatsch** Berlin, den 14. Februar 1909

Der genarrte Mars



Hurra! Dort gibt's was zu holzen! Vom Balkan tönt furchtbarer Kriegslärm!



„Nu! – 82 geb' ich!" – „Sind Se meschugge?" – „Gott der Gerechte, ich brauch' zu haben 125!" – „Werd' ich dir verzinlen mit 7 Prozent!" – „Was hilft mer 7 Prozent, wenn ich kriegen muß e faules Akzept?!" – „Nu, ich geb' doch den türkischen Wechsel!" – „Is schon e glattes Geschäft!"

nicht zu wenig zu tun! Es muß grade noch für das politische Brimborium langen und möglichst wenig kosten.

Das herrliche neue Deutsche Reich hat es vorzüglich verstanden, sich auf dieser mittleren Linie zu bewegen und jedem Arbeiter zum Selbstkostenpreise eine „gesicherte Existenz bis ins hohe Alter hinein" zu verschaffen.

Erreicht wird das durch das „Klebe-Gesetz". Selbiges ist ein hervorragender Kilometerstein der tatenreichen Regierung Wilhelms I., denn es versöhnt durch seine sinnigen Anordnungen die angeblich klaffenden sozialen Gegensätze und stellt das gute, alte, patriarchalische Verhältnis zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer wieder her, das durch die wachsende proletarische Begehrlichkeit mehr und mehr in die Brüche zu gehen drohte.

Tagsüber schuftet der Arbeitnehmer für seinen Arbeitgeber in dem gelieferten Rohmaterial. Aber des Abends, wenn alles zu Bett gegangen ist — dann sitzt der Arbeitgeber noch spät in seiner stillen Klause und befeuchtet treulich mit seinem kostbaren Speichel die Invaliditätsmarken, die der Arbeitnehmer bezahlen muß, und klebt sie gewissenhaft in die Quittungskarten. Bis daß er nicht mehr kann!

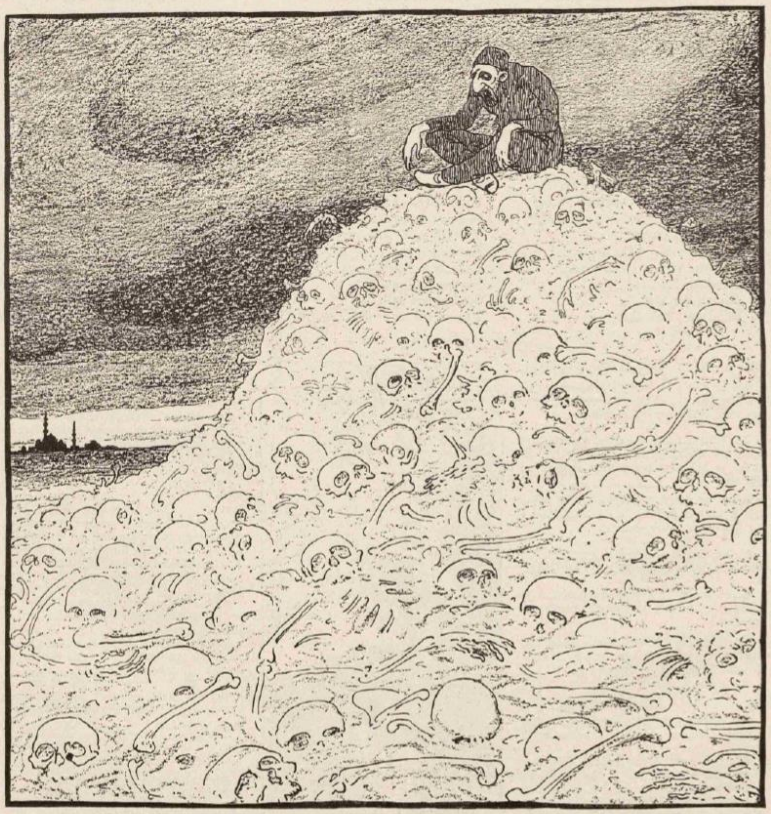
Gibt es ein schöneres Bild des Friedens und der Eintracht? Gibt es einen gerechteren Ausgleich zwischen zweierlei Arbeitsleistungen?

Ist es für den, der häufig die Stelle wechselt, nicht ein erhebendes Gefühl, daß er „zum Andenken" bis an seines Lebens seliges Ende jene Karte mit sich herumtragen darf, auf der sich die Marken befinden, an deren Hinterseiten alle seine verschiedenen Arbeitgeber nacheinander geleckt haben? —

Und nun erst die Rente!!

Hier steigert die staatliche Sozialpolitik sich förmlich zu einer geradezu biblischen Größe der Gesichtspunkte. Denn es stehet bekanntlich geschrieben: „Im Schweiße deines Angesichts sollst du dein Brot essen!"

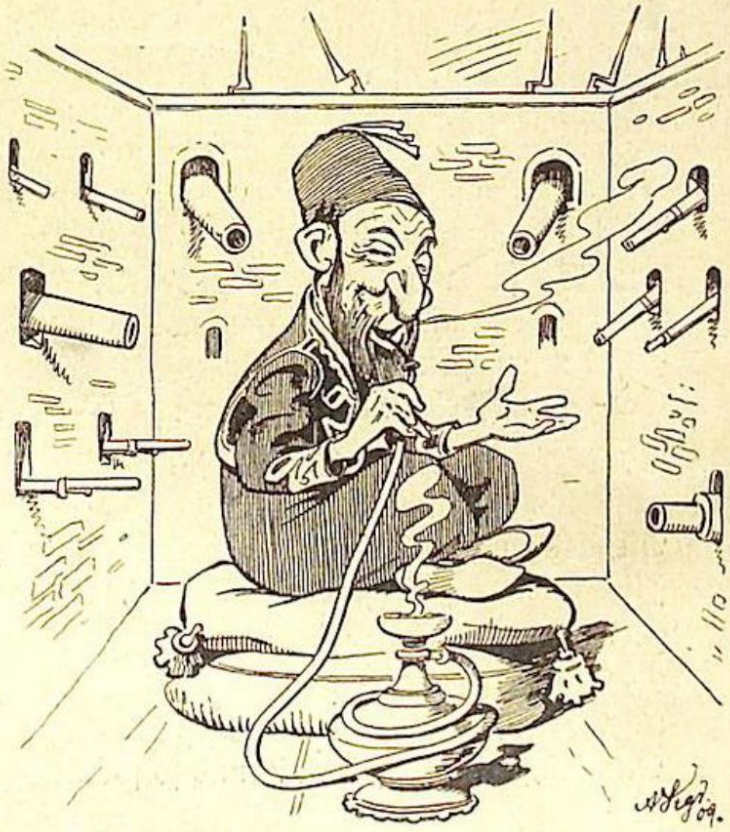
Und darum muß um jede fällige Rente erst mal — prozessiert werden. . . .



Abdul Hamid auf den Trophäen seiner Regierungskunst.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wj1909/0173
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Der Fatalist



Abdul Hamid: „Nu — was kann mir schon passieren? Mein Geld ist auf der englischen Bank deponiert!“

Effektive Anzeigen-Annahme bei Rudolf Mosse Annoncen-Expedition für sämtliche Zeitungen Deutschlands u. d. Auslandes in Berlin SW., Breslau, Cöln a. Rh., Dresden, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Halle a. S., Hamburg, Leipzig, Magdeburg, Mannheim, München, Nürnberg, Prag, Stuttgart, Wien, Zürich

Beiblatt zum Kladderadatsch

Anzeigenpreis für die 1-gespaltene Zeile oder deren Raum Mark 1.—

Nr. 3 Drittes Beiblatt Berlin, den 17. Januar 1909 LXII. Jahrgang

Die neue Kopfbedeckung des Türken

oder:

Der ausschlaggebende Teil



Abdul: „Nehme ich eine preußische Pickelhaube, eine russische Pelzmütze, ein französisches Käppi, einen österreichischen Tschako —??

John Bull: „Selbstverständlich eine englische —

Mütze!" —

E. Wilke



Exsultan Abdul Hamid

„Aber, Kinder, das hättet Ihr unter mir doch grad' so gut haben können!"

Beatus ille,



qui procul negotiis

Der gepflasterte Türke



Die österreichische Wundbehandlung wird dem „kranken Mann“ anscheinend sehr wohl tun!

Ek 3: Hasta Adam Teması İçin Kullanılan Karikatürler

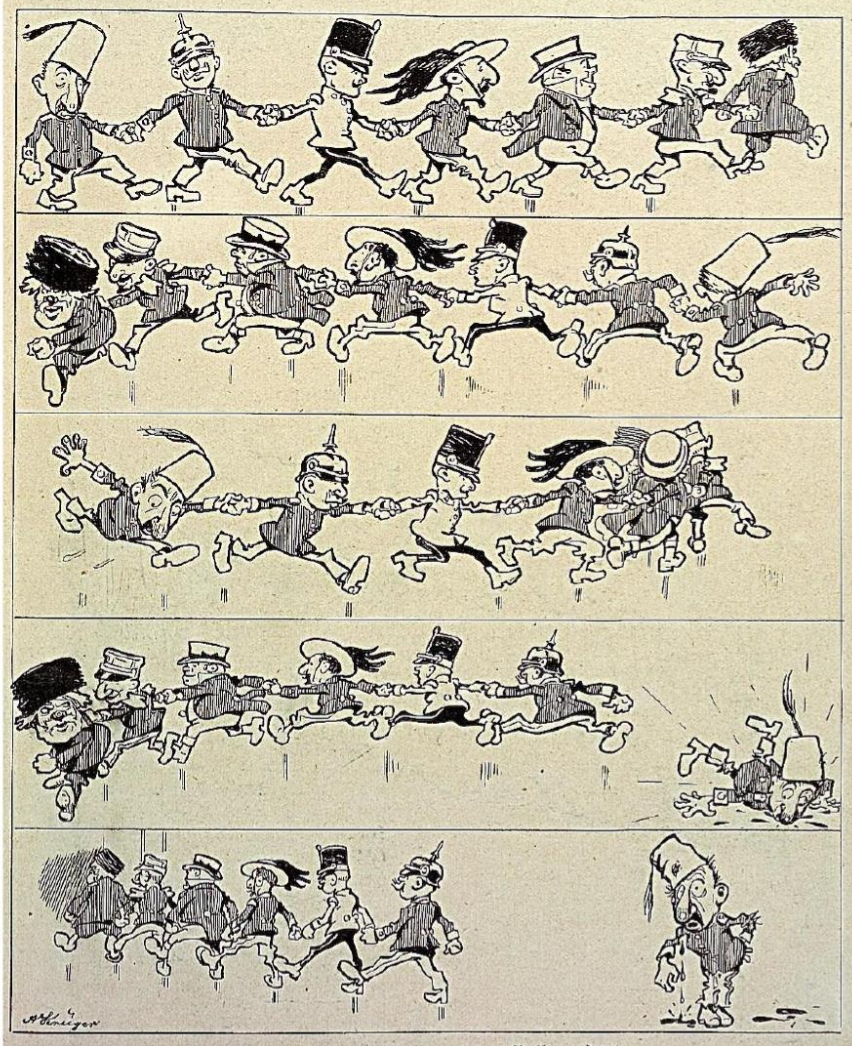


Alleinige Anzeigen-Annahme
RUDOLF MOSSE
Annoncen-Expedition für sämtliche Zeitungen Deutschlands und des Auslandes
in Berlin SW 19, Breslau, Dresden, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Halle a. S., Hamburg, Köln a. Rh., Leipzig, Magdeburg, Mannheim, München, Nürnberg, Prag, Straßburg i. E., Stuttgart, Wien, Zürich

Kladderadatsch

ANZEIGENPREIS
für die viergespaltene (48 mm breite) Nonpareille-Zeile oder deren Raum Mark 1.—

Nr. 5 Zweites Beiblatt | Berlin, den 2. Februar 1913 | LXVI. Jahrgang



Die Statusquo-Schlange auf der Balkanredoute

Im europäiſchen Leihamt oder: Adrianopel



I brauch zum Faſching unbedingt — Geld! Muß halt ſchon a Stück vom Goldenen Horn verſetzen.

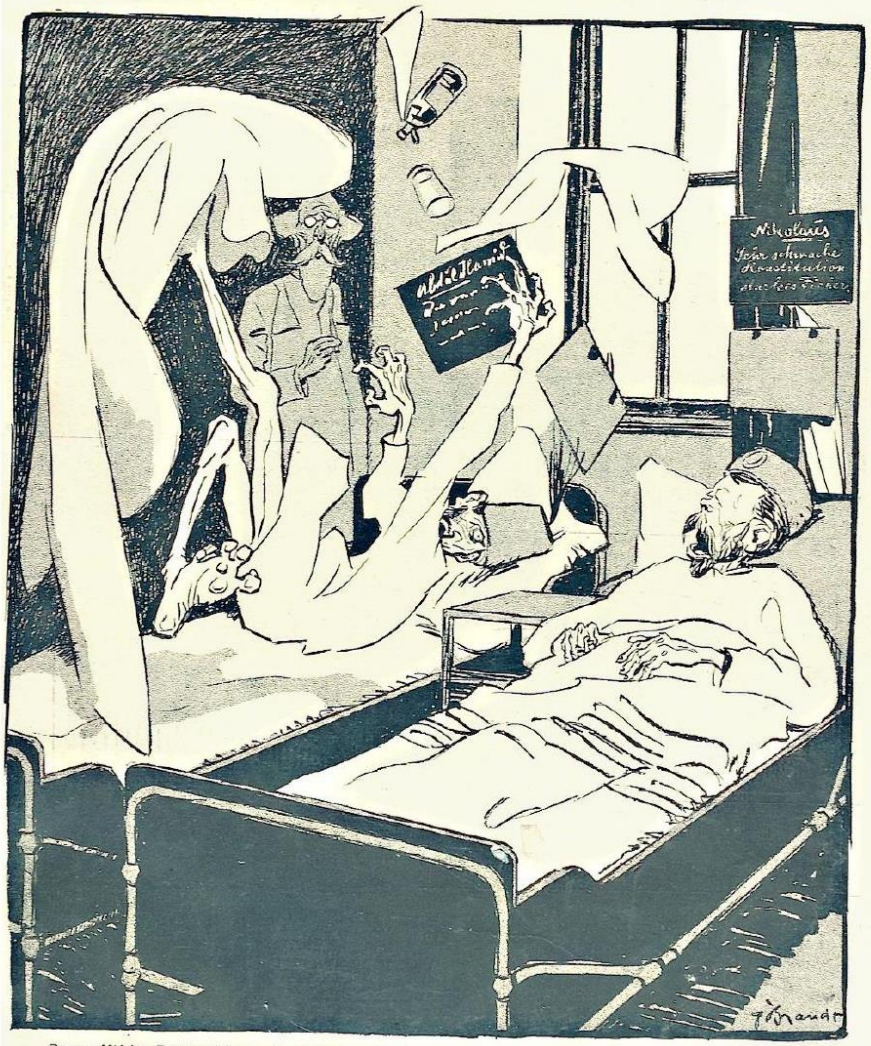
Alleinige Anzeigen-Annahme bei Rudolf Mosse Annoncen-Expedition für sämtliche Zeitungen Deutschlands u. d. Auslandes in Berlin SW., Breslau, Cöln a. Rh., Dresden, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Halle a. S., Hamburg, Leipzig, Magdeburg, Mannheim, München, Nürnberg, Prag, Stuttgart, Wien, Zürich

Beiblatt zum Kladderadatsch

Einzelnummern für die 4-gespaltene Zeile oder deren Raum Mark 1.—

Nr. 18 Erstes Beiblatt — Berlin, den 2. Mai 1909 — LXII. Jahrgang

Im konstitutionellen Krankensaal des Ostens



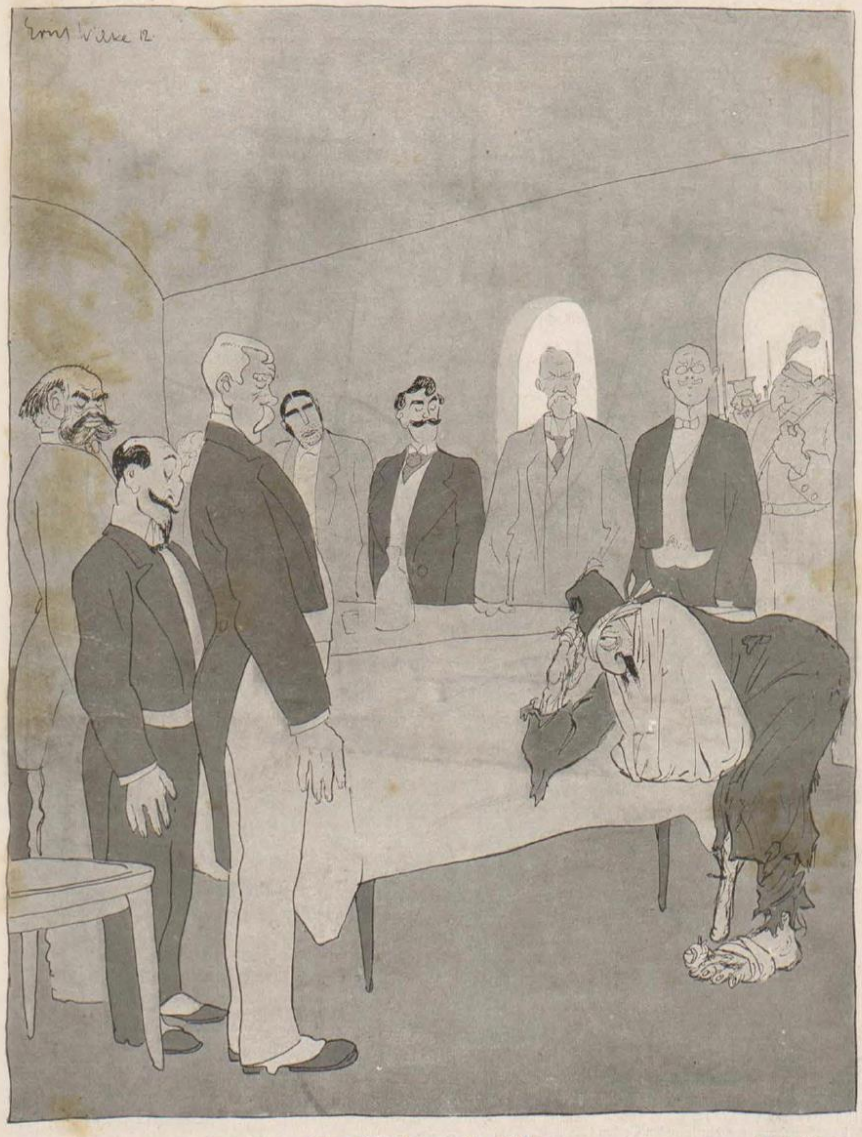
Der russische Bettnachbar: „Komisch, dem ist die konstitutionelle Einspritzung auch nicht gut bekommen!“

Illustrierte
Unterhaltungs-Beilage
Nr. 686 des Wahren Jacob 1912

Die guten Freunde des Türken.



„Nu, lieber Herr, nix zu handeln?“



Die Türkei und die Mächte Erich Wilke

„Edle Wohltäter, teure Schirmherren, geliebte Unparteiische, — bei wem von Euch muß ich mich am wärmsten für meinen Zustand bedanken?"

Wenn die Toten erwachen

(Zeichnung von O. Baldeaux-Sohn)



„Gleich machen Sie, daß Sie wieder in den Sarg hineinkommen! Wir haben doch schon Ihre Erbschaft verteilt!"

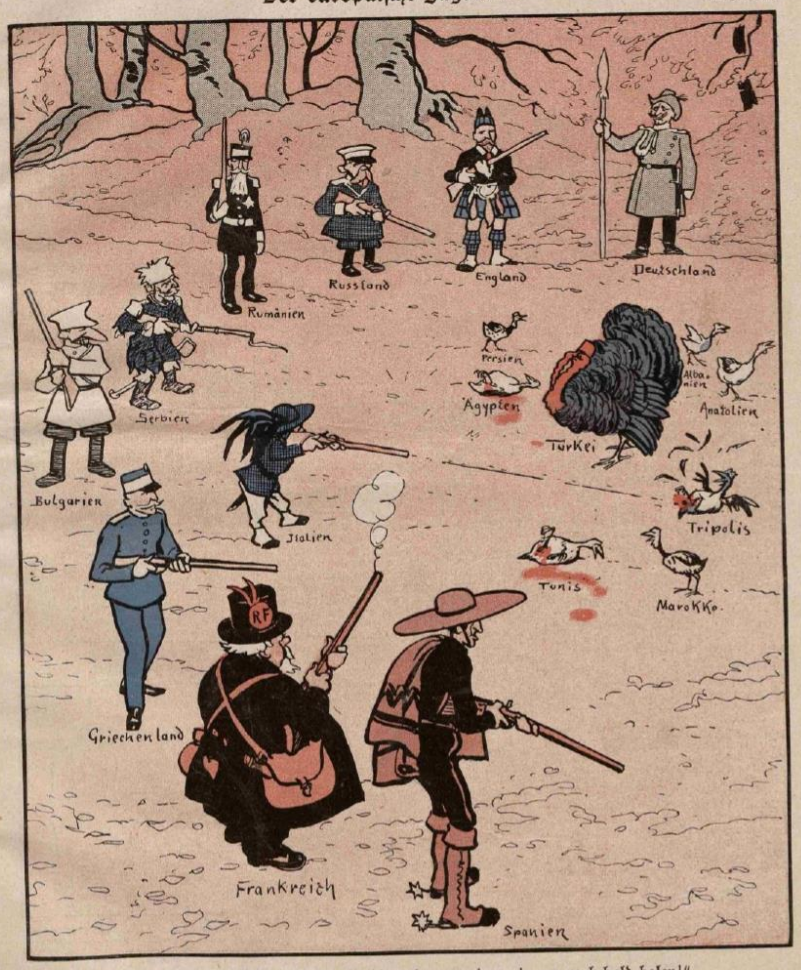
Nr. 660 zz Krieg! Stuttgart den 4. November 1911

DER WAHRE JACOB

Abonnementspreis pro Jahr Mk. 2.60 | Erscheint alle vierzehn Tage. | Verantwortlich für die Redaktion: B. Heymann in Stuttgart.
Anzeigen pro 4gespaltene Nonpareille-Zeile Mk. 2.— | Preis bei Postbezug vierteljährlich 65 Pfg. (ohne Bestellgeld). | Verlag von J. H. W. Dietz Nachf. G. m. b. H. in Stuttgart.

Der europäische Jagdklub.

H. G. Jentzsch



„So, den einen Braten hätten wir, die andern werden wir uns auch bald holen!"

(Schluß siehe letzte Seite.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wj1911/0363
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Paul Rieth



Die Türkei bei der Einweihung des Haager Friedenspalaſtes

Da der Türke wegen der vielen Amputationen ſehr mangelhaft bewegungsfähig iſt, ſo haben ihm die Großmächte für die von werktätiger chriſtlicher Liebe veranſtaltete Jubelfeier einen Dienſtmann zur Verfügung geſtellt.

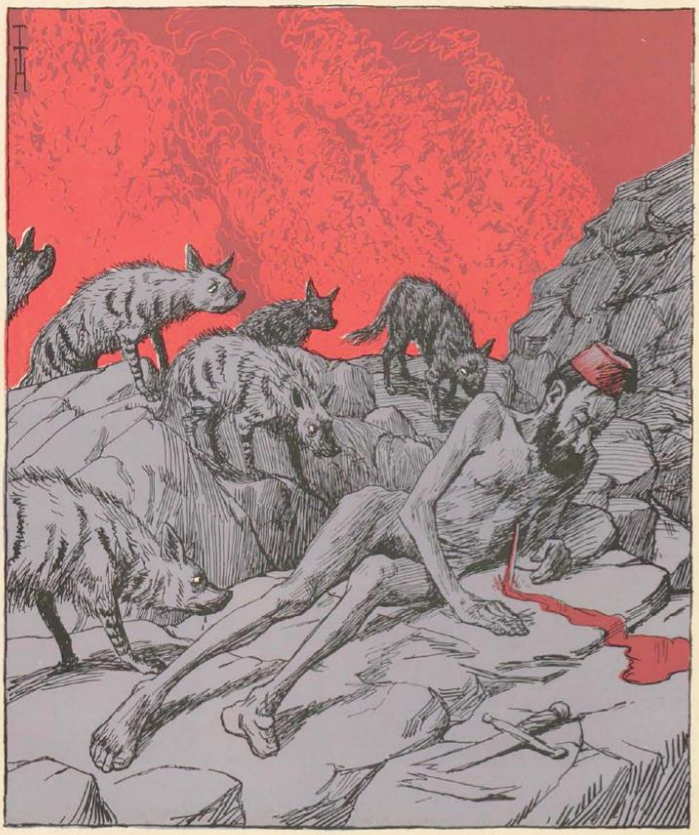
München, 11. November 1912 Preis 30 Pfg. 17. Jahrgang Nr. 33

SIMPLICISSIMUS

Abonnement vierteljährlich 3 Mk. 60 Pfg. Begründet von Albert Langen und Th. Th. Heine In Oesterreich-Ungarn vierteljährlich K 4.40
Alle Rechte vorbehalten Copyright 1912 by Simplicissimus-Verlag G. m. b. H., München

Der neue status quo

(Th. Th. Heine)



Der Herr der Welt in Nöten.

Erich Schilling



Himmelherrgottsakrament! Ihr Lumpen seid ja pleite, — nun sind Kapital und Zinsen verloren!

Nr. 46 Berlin, den 17. November 1912 LXV. Jahrgang

Kladderadatsch



Vor dem Fraß

München, 18. August 1913 Preis 30 Pfg 18. Jahrgang Nr. 21

SIMPLICISSIMUS

Abonnement vierteljährlich 3 Mk. 60 Pfg. In Oesterreich-Ungarn vierteljährlich K 4.40
Begründet von Albert Langen und Th. Th. Heine
Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1913 by Simplicissimus-Verlag G. m. b. H. & Co., München

Zur Eröffnung des Haager Weltfriedenskongresses

(Zeichnung von O. Gulbransson)



„Bitte, wollen die Herren vor dem Eintritt wenigstens die Kleider ordnen!"

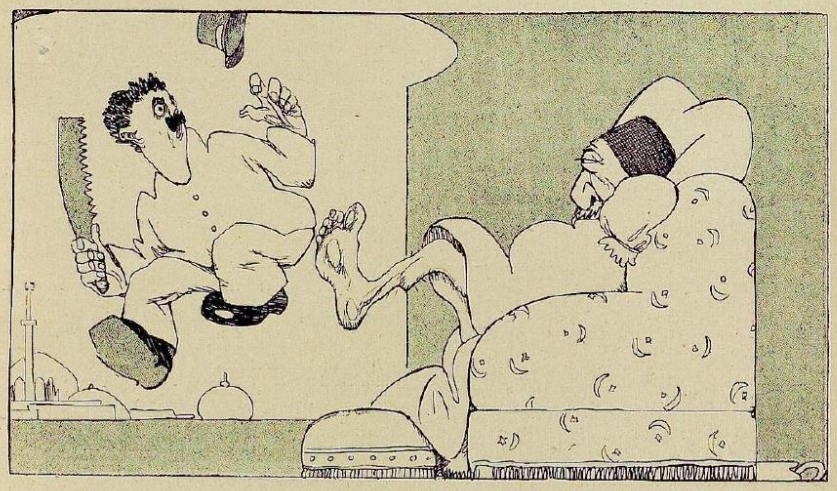
Nr. 16
Erstes Beiblatt

Kladderadatsch

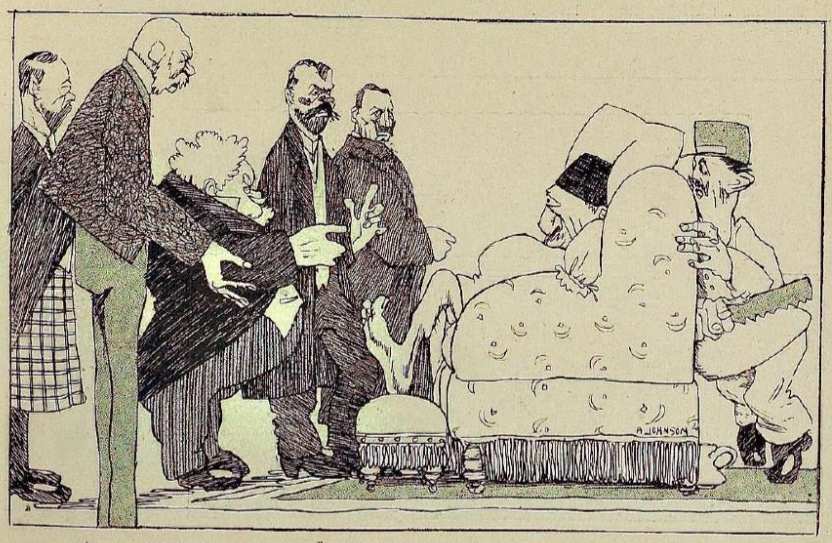
Berlin,
den 21. April 1912

Im politischen Lazarett

(Für die Friedensaktion der Mächte)



Trotz der unzweideutigen Beweise für die Kraft und Gesundheit seines zur Amputation bestimmten Gliedes



wird dem Patienten vom vereinigten Ärztekollegium doch geraten, die Operation vornehmen zu lassen —
um des lieben Friedens willen

Exmittiert

(Zeichnung von Wilhelm Schulz)

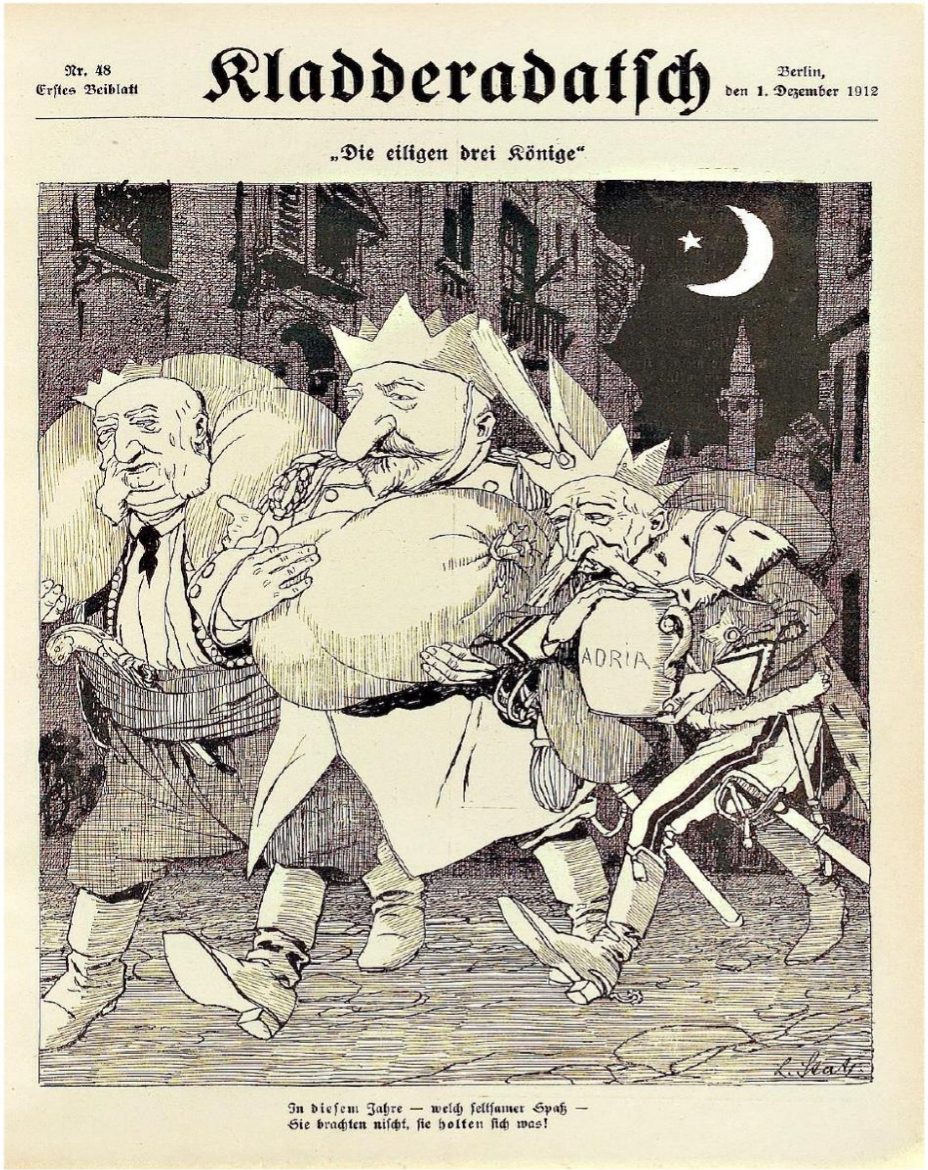


Mohammed führt den Halbmond wieder heim nach Asien.



Luftakrobaten am Balkan.

Ek 4: Balkan Savaşı Teması İçin Kullanılan Karikatürler



Alleinige Anzeigen-Annahme
RUDOLF MOSSE
Annoncen-Expedition für sämtliche Zeitungen Deutschlands und des Auslandes
in Berlin SW 19, Breslau, Dresden, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Halle a. S., Hamburg, Köln a. Rh., Leipzig, Magdeburg, Mannheim, München, Nürnberg, Prag, Straßburg i. E., Stuttgart, Wien, Zürich

Kladderadatsch

ANZEIGENPREIS
für die viergespaltene (48 mm breite) Nonpareille-Zeile oder deren Raum Mark 1,—

Nr. 48 Viertes Beiblatt | Berlin, den 1. Dezember 1912 | LXV. Jahrgang



Waffenstillstand



Nur auf Kreta hat sich nichts geändert.

Wintersport

München, 2. Dezember 1912 Preis 30 Pfg. 17. Jahrgang Nr. 36

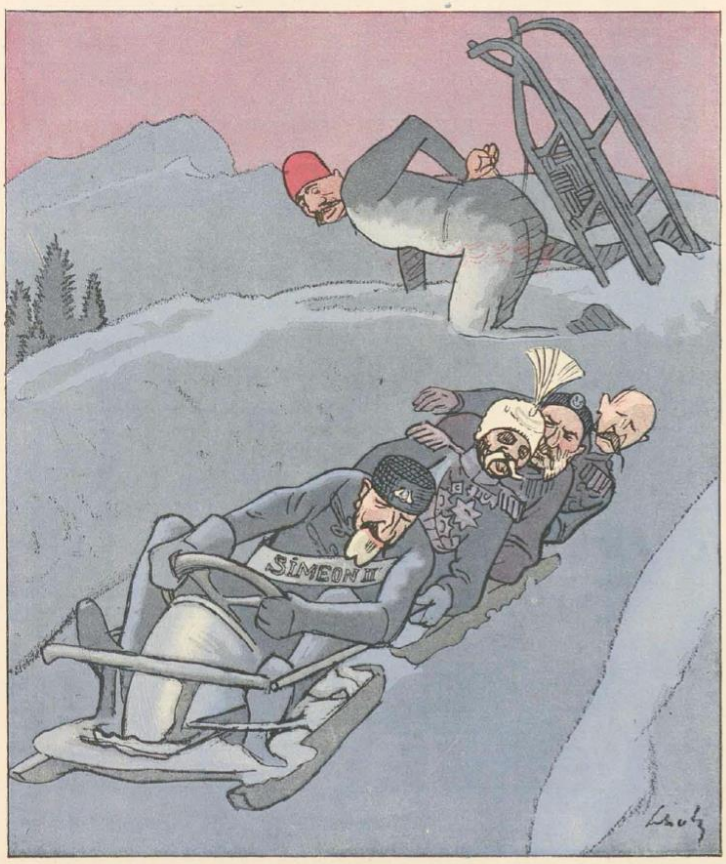
SIMPLICISSIMUS

Abonnement vierteljährlich 3 Mk. 60 Pfg. Begründet von Albert Langen und Th. Th. Heine In Oesterreich-Ungarn vierteljährlich K 4.40
Alle Rechte vorbehalten

Copyright 1912 by Simplicissimus-Verlag G. m. b. H., München

Die Sieger

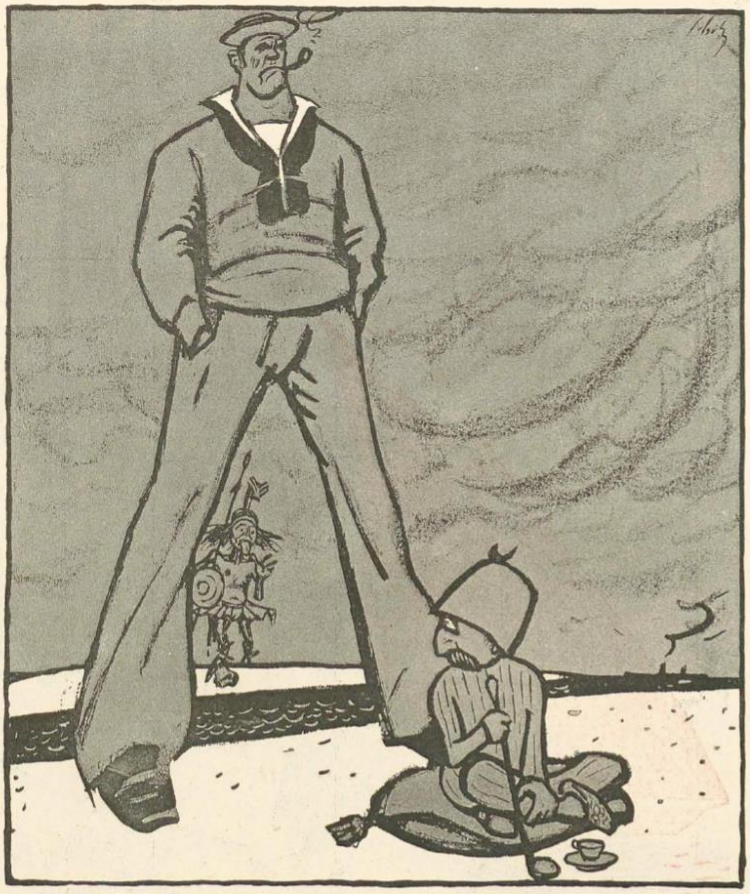
(Zeichnung von Wilhelm Schulz)



Simeon II. hat den Balkan-Preis gewonnen.

Kreta

(Zeichnung von Wilhelm Schulz)



oder Achilles von heute



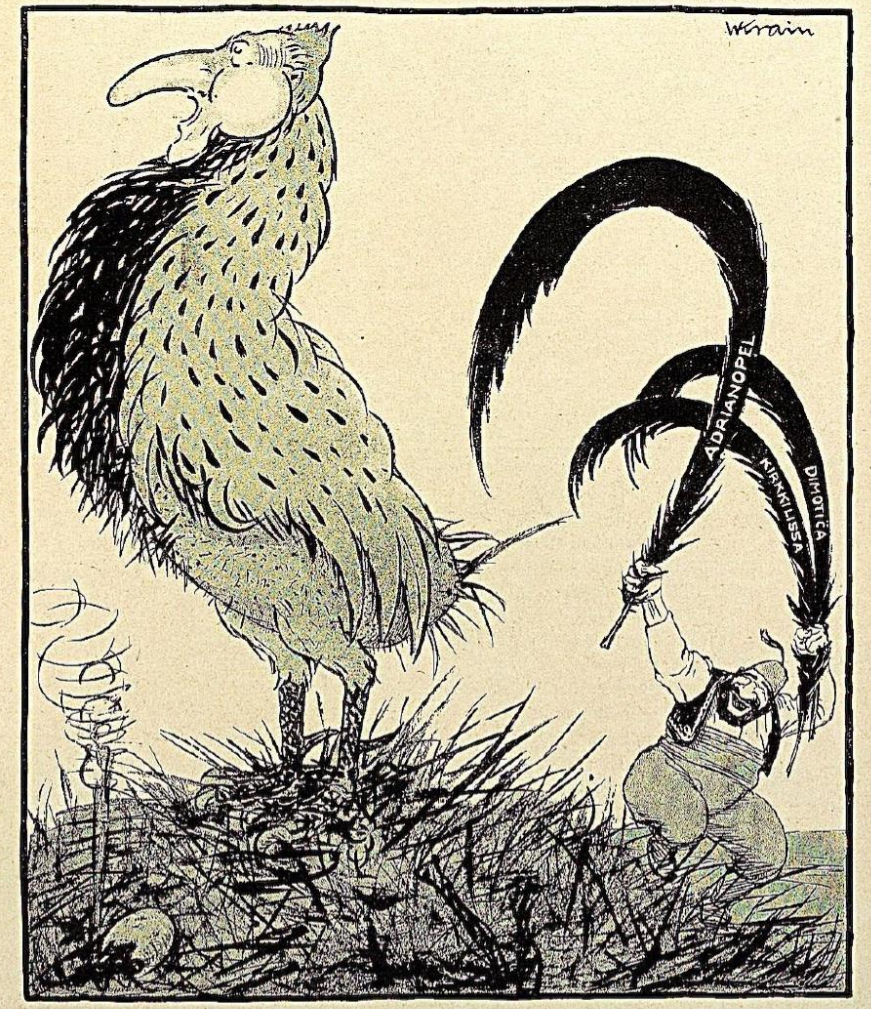
So nötig auch der erschöpfte Türke den völligen Waffenstillstand hätte, er muß doch dem einen seiner Gegner standhalten.

Nr. 40
Erstes Beiblatt

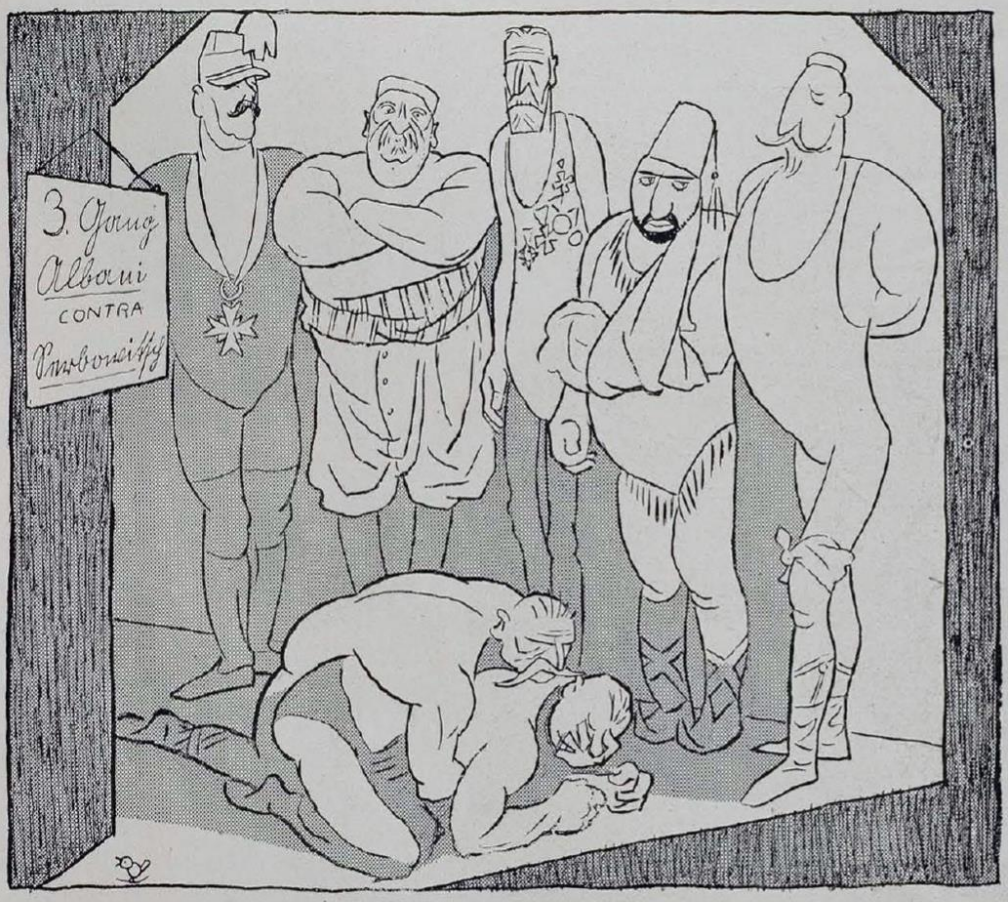
Kladderadatsch

Berlin,
den 5. Oktober 1913

Der verunglückte Napoleon vom Balkan



„Europa, was wäre ich für ein — Hahn, wenn mir der Lümmel nicht die drei Prachtfedern ausgerissen hätte!"



Im Variété zum lustigen Balkan
„Und welches Paar kommt nachher dran?“

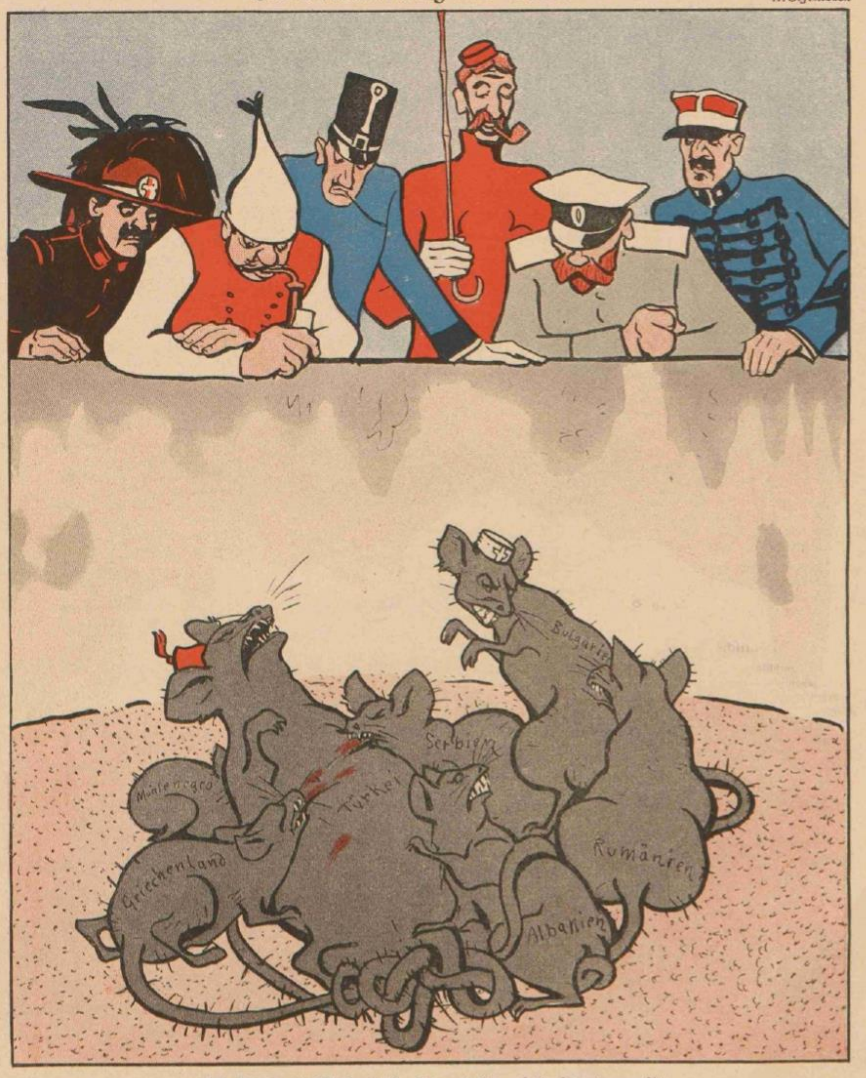
Nr. 695 Stuttgart den 8. März 1913

DER WAHRE JACOB

Abonnementspreis pro Jahr Mk. 2.60 | Erscheint alle vierzehn Tage. | Verantwortlich für die Redaktion: B. Heymann in Stuttgart
Anzeigen pro 4 gespaltene Nonpareille-Zeile Mk. 2.50 | Preis bei Postbezug vierteljährlich 65 Pfg. (ohne Bestellgeld). | Verlag von J. H. W. Dietz Nachf. G. m. b. H. in Stuttgart

Der Rattenkönig des Balkans.

H. G. Jentzsch



„Gebt Obacht, die Viester fressen sich noch bis auf die Schwänze auf!"

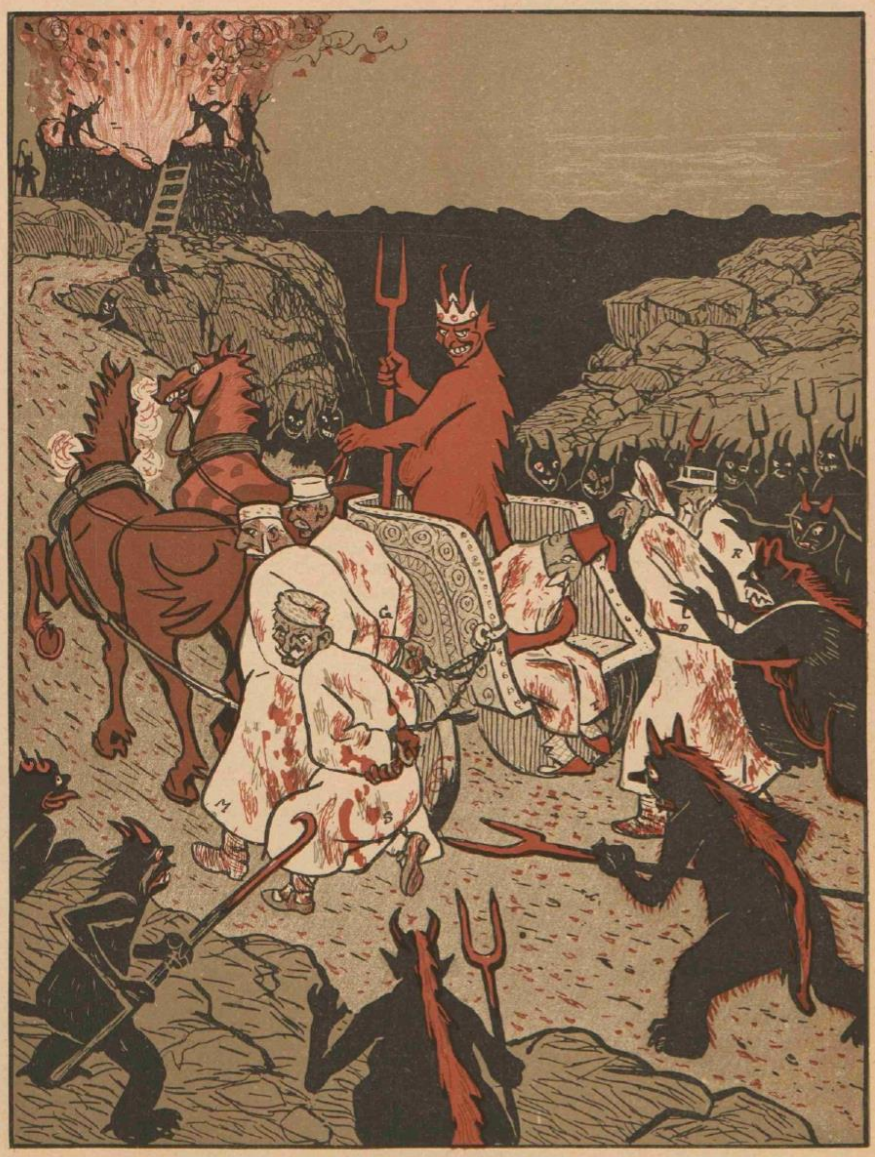
E. Wilke



Der neue Balkanbundgenosse

„Bitte, meine Herren Einbrecher, nehmen Sie nur alles mit, aber bei der Verteilung möchte ich auch dabei sein!"

Vom Balkan.



Das höllische Kriegsgericht.

Allein'ge Anzeigen-Annahme
RUDOLF MOSSE
Annoncen-Expedition für sämtliche Zeitungen Deutschlands und des Auslandes
in Berlin SW 19, Breslau, Dresden, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Halle a. S., Hamburg, Köln a. Rh., Leipzig, Magdeburg, Mannheim, München, Nürnberg, Prag, Stuttgart, Wien, Zürich

Beiblatt zum Kladderadatsch

ANZEIGENPREIS
für die viergespaltene (48 mm breite) Nonpareille-Zeile oder deren Raum Mark 1.—

Nr. 37 Zweites Beiblatt | Berlin, den 12. September 1909 | LXII. Jahrgang



Die Kreta-Wurst

Illustrierte
Unterhaltungs-Beilage
Nr. 715/56 · des Wahren Jacob · 1913

Der Weihnachtsbraten auf dem Balkan.

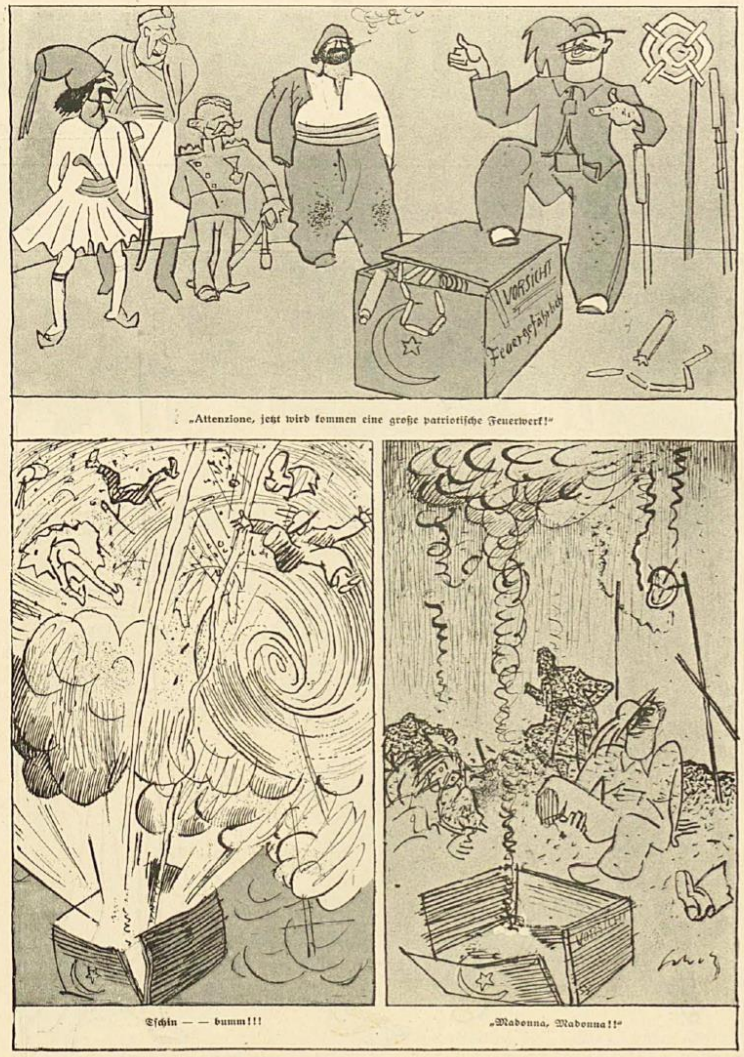


Der Koch: So, nun laßt euch den Braten schmecken. Der **Ferdinand** kriegt aber nur das Schwänzchen und der **Türke** kann den Braten bezahlen, damit er auch etwas davon hat.

UNIVERSITÄTS BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wj1913/0405
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Wie es kommen könnte

(Zeichnung von Wilhelm Schulz)



„Attenzione, jetzt wird kommen eine große patriotische Feuerwerk!"

Tschin — — bumm!!!

„Madonna, Madonna!!"

— 486 —

Der Hintermann.

M. Engert



Iwan: Vier Buben in der Hand — den Skat sollt' ich gewinnen!

Nr. 25
Zweites Beiblatt

Kladderadatsch

Berlin,
den 18. Juni 1911

Nikita tonans



Sonst hab' ich friedlich hier gethront —
Nun ist's um mich getan —
Weh' mir, weh' mir! Ich armer Mond:
Es bellt der Meps mich an!

Nr. 685 22 Stuttgart den 19. Oktober 1912

DER WAHRE JACOB

Abonnementspreis pro Jahr Mk. 2.60 | Erscheint alle vierzehn Tage. | Verantwortlich für die Redaktion: B. Heymann in Stuttgart.
Anzeigen pro 4gespaltene Nonpareille-Zeile Mk. 2.50 | Preis bei Postbezug vierteljährlich 65 Pfg. (ohne Bestellgeld). | Verlag von J. H. W. Dietz Nachf. G. m. b. H. in Stuttgart.



Die drei Balkanmetzger.

„Ganz Europa schreit nach Fleisch! Bei einer allgemeinen Metzelei wird Europa sehr bald genügend versorgt sein."

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wj1912/0340
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

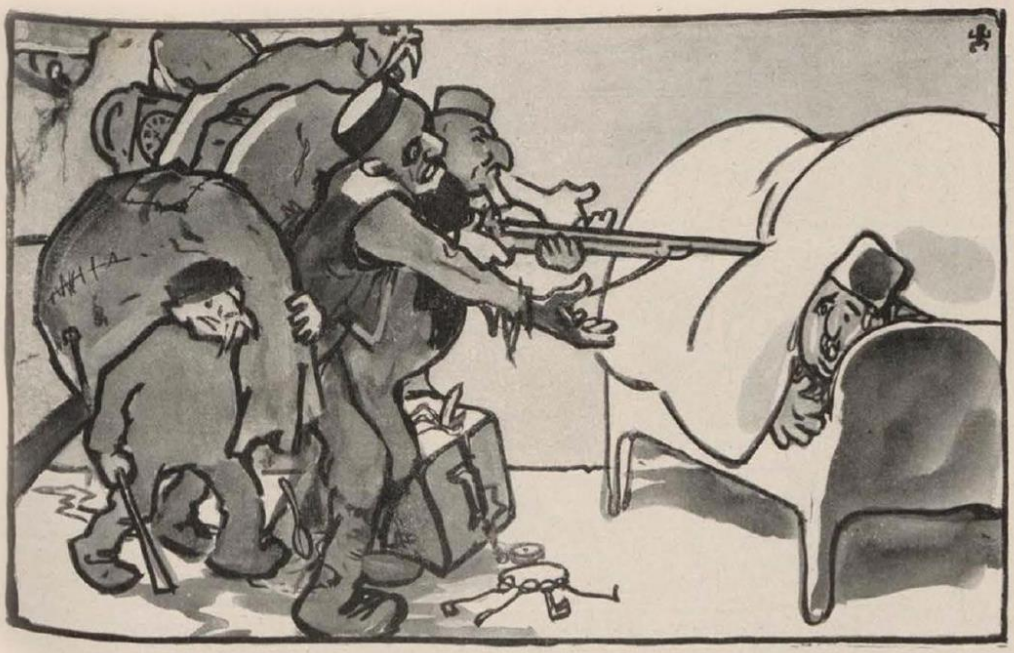


Die feindlichen Brüder

unisono:

Mein schönes Fräulein,
darf ich wagen,
Meinen Arm und Geleit
ihr anzutragen?

A. Schmidhammer

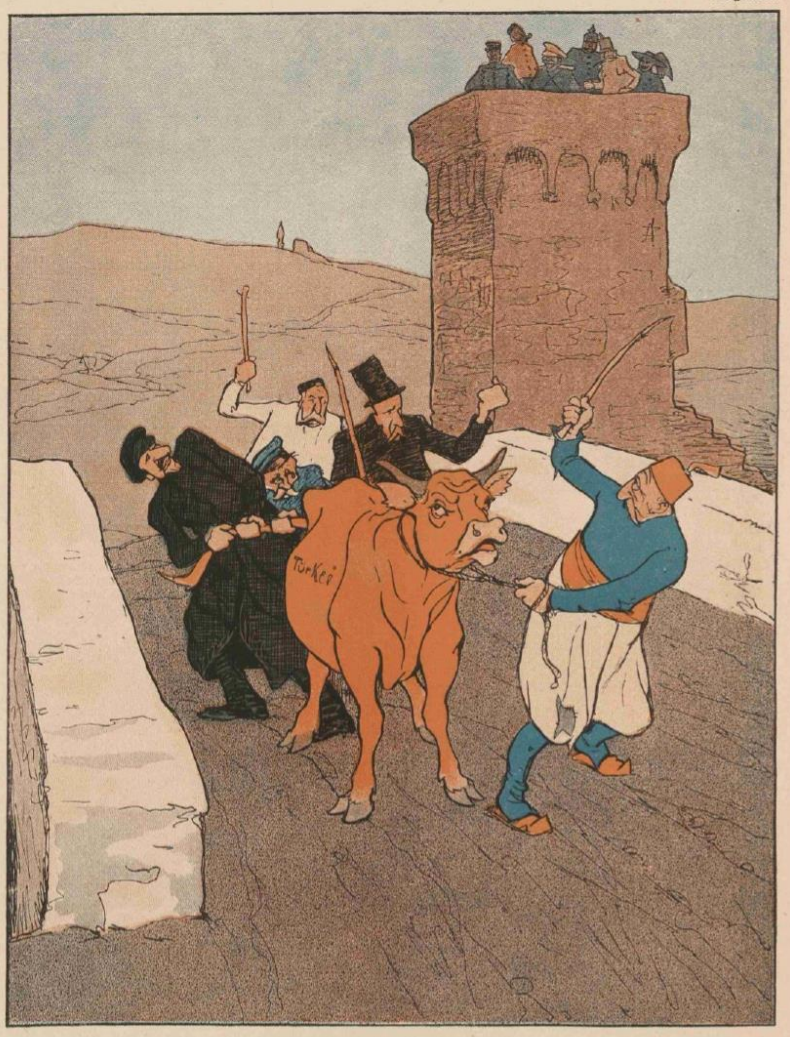


Gemütliche Räuber

„Und was zahlst Du uns als Entschädigung für unsere Bemühungen?"

Der Türke und die Balkanesen.

H. G. Jentzsch



Was du ererbt von deinen Vätern hast,
Erwirb es, um es zu besitzen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wj1913/0036
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG

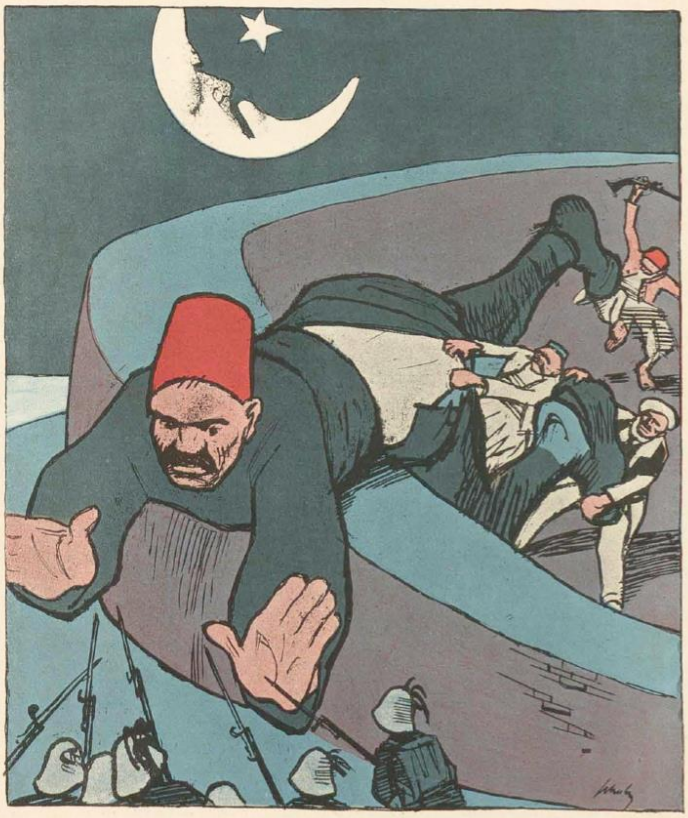
München, 26. August 1912 Preis 30 Pfg. 17. Jahrgang Nr. 22

SIMPLICISSIMUS

Abonnement vierteljährlich 3 Mk. 60 Pfg. Begründet von Albert Langen und Th. Th. Heine In Oesterreich-Ungarn vierteljährlich K 4.40
Alle Rechte vorbehalten Copyright 1912 by Simplicissimus-Verlag G. m. b. H., München

Am Balkan.

(Zeichnung von Wilhelm Schulz)



„Schnell! Solang er vorne beschäftigt ist, können wir ihm die Hose ausziehen."

Das Schmerzenskind oder Guter Rat an den Türken



Was nutzt sie dir wohl überhaupt?
Verkauf' se!
Und wenn's der Koran irgendwie erlaubt,
Versauf' se!

Der vierköpfige Balk-Hahn

oder



Der Hahnenkampf

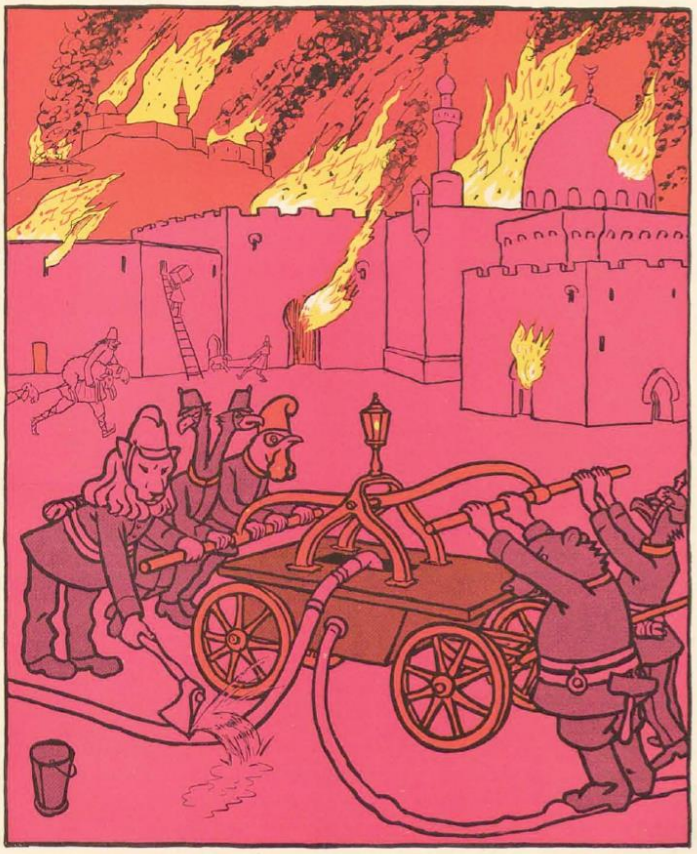
München, 28. Oktober 1912 Preis 30 Pfg. 17. Jahrgang Nr. 31

SIMPLICISSIMUS

Abonnement vierteljährlich 3 Mk. 60 Pfg. Begründet von Albert Langen und Th. Th. Heine In Oesterreich-Ungarn vierteljährlich K 4.40
Alle Rechte vorbehalten Copyright 1912 by Simplicissimus-Verlag G. m. b. H., München

Der Brand am Balkan

(Th. Th. Heine)



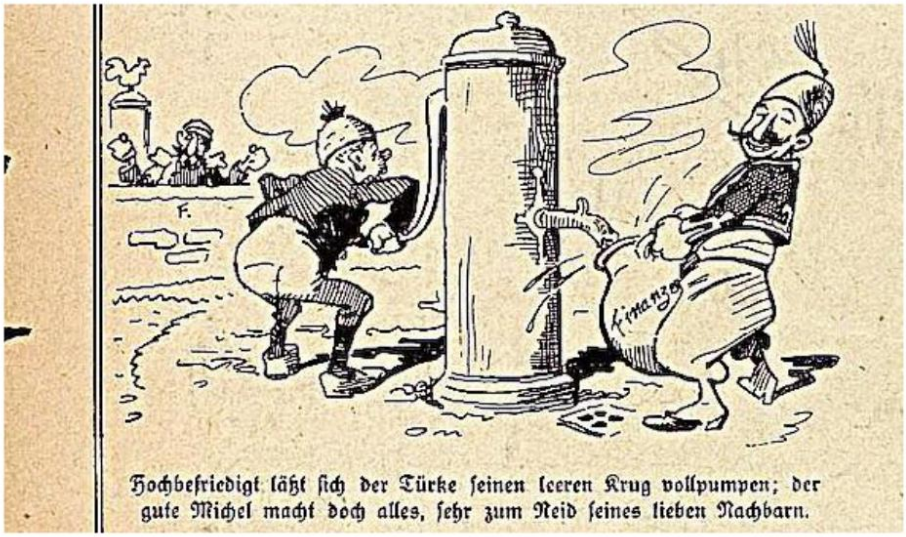
Der vereinigten europäischen Feuerwehr gelang es leider nicht, den Brand zu löschen.



Erneutes Säbelraſſeln beweiſt, daß die kretiſche Frage noch immer den Zankapfel zwiſchen den feindlichen Nachbarn bildet.

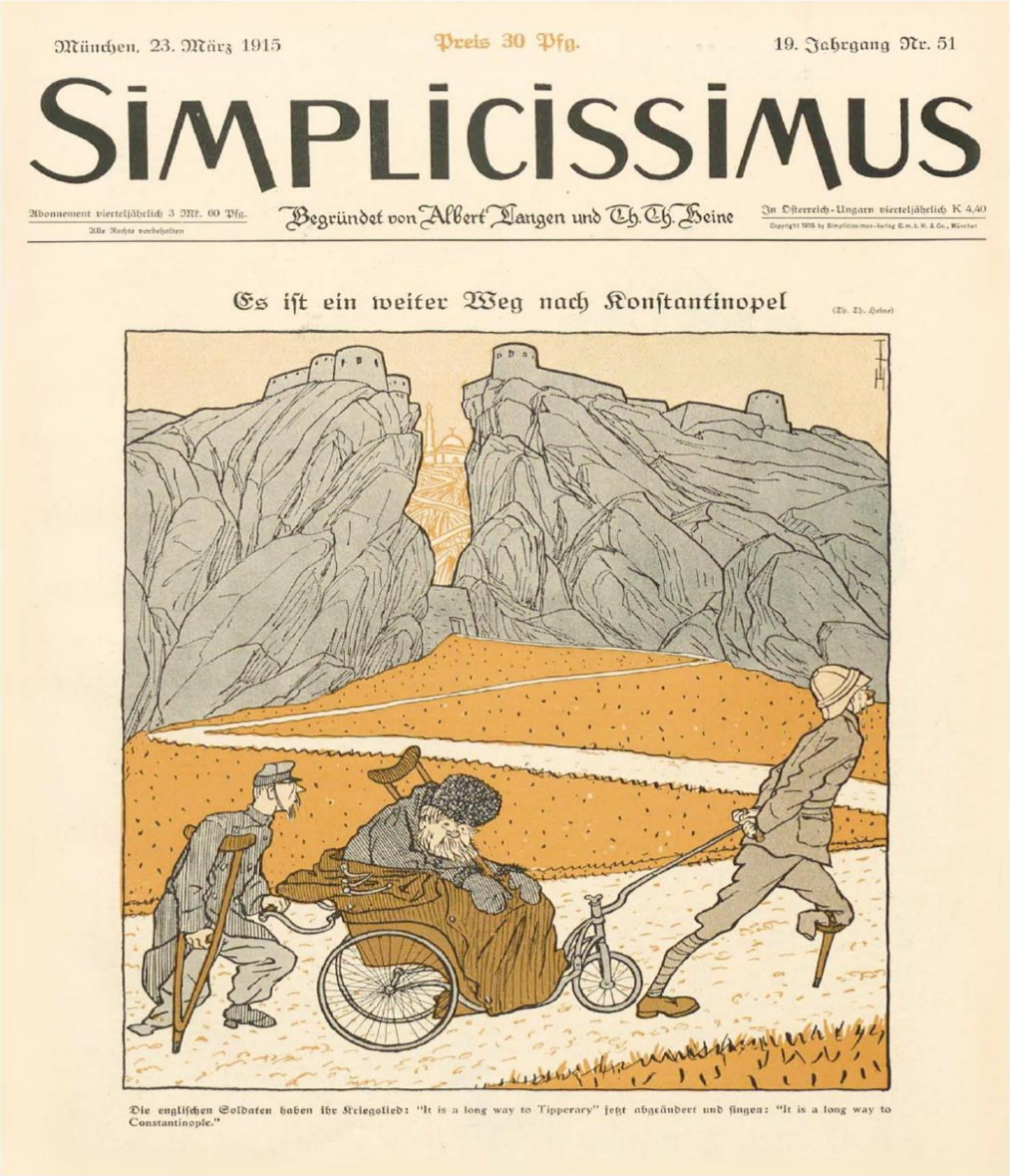


Mit leerem Krug zum galliſchen Brunnen eilend, ſieht ſich der Türke in ſeinen Erwartungen bitter getauſcht.



Hochbefriedigt läßt sich der Türke seinen leeren Krug vollpumpen; der gute Michel macht doch alles, sehr zum Neid seines lieben Nachbarn.

Ek 5: Çanakkale Savaşı Teması İçin Kullanılan Karikatürler



München, 23. März 1915 Preis 30 Pfg. 19. Jahrgang Nr. 51

SIMPLICISSIMUS

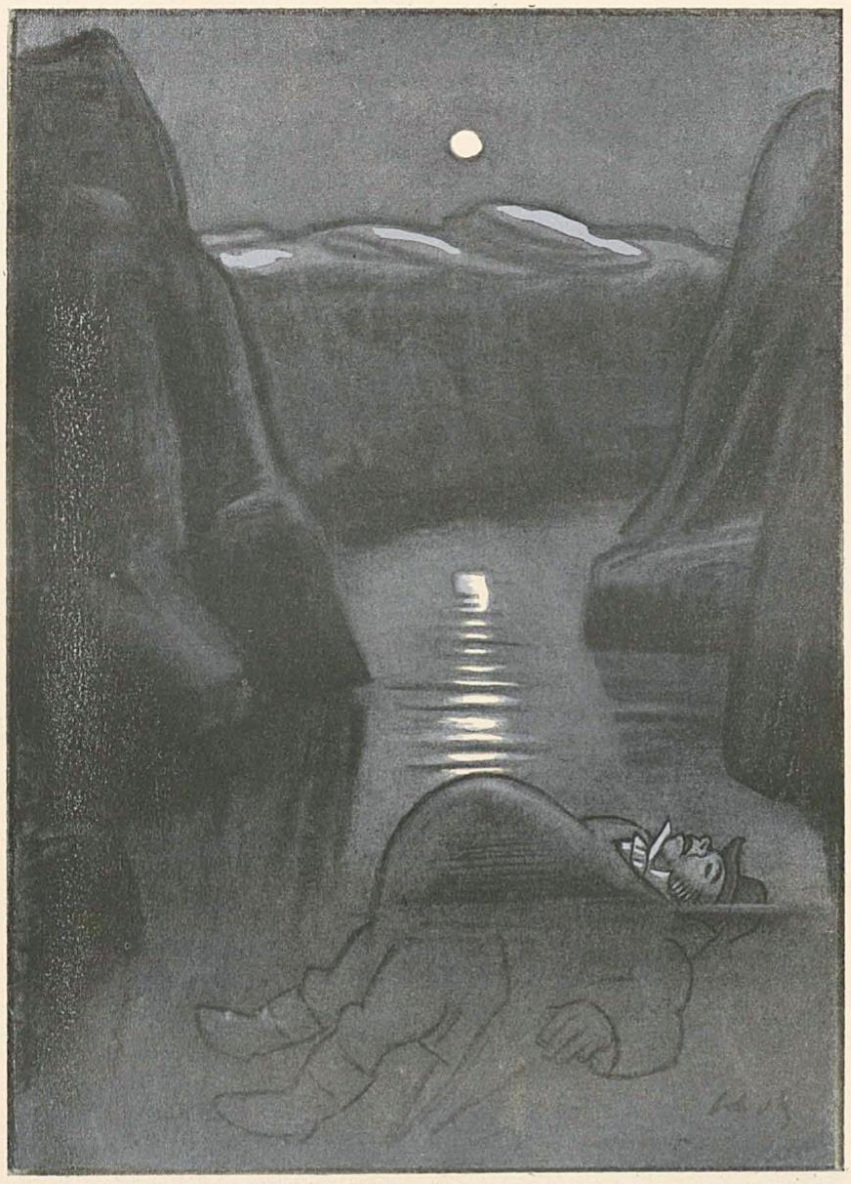
Abonnement vierteljährlich 3 Mk. 60 Pfg. Begründet von Albert Langen und Th. Th. Heine In Österreich-Ungarn vierteljährlich K 4.40

Es ist ein weiter Weg nach Konstantinopel

Die englischen Soldaten haben ihr Kriegslied: "It is a long way to Tipperary" jetzt abgeändert und singen: "It is a long way to Constantinople."

Vor den Dardanellen

Zeichnung von Wilhelm Schulz



Wo iſt ſie hin, die ohnegleiche,
Die ſtolze Britenmacht?
Da ſchwimmt ſie nun als Waſſerleiche.
Der Türke lacht.

Vor den Dardanellen

(Zeichnung von O. Gulbransson)



„Io voglio bloccare — bloccare — blohohoccare — bloho—ho—ho—ccaaaaaaare!!!“ — „Ja, wenn d' dich nur reintrauest, du Hanswurscht!“

— 700 —

Alleinige Anzeigen-Annahme
RUDOLF MOSSE
Annoncen-Expedition für sämtliche Zeitungen Deutschlands und des Auslandes
in Berlin SW 19, Breslau, Dresden, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Halle a. S., Hamburg, Köln a. Rh., Leipzig, Magdeburg, Mannheim, München, Nürnberg, Prag, Stuttgart, Wien, Zürich

Kladderadatsch

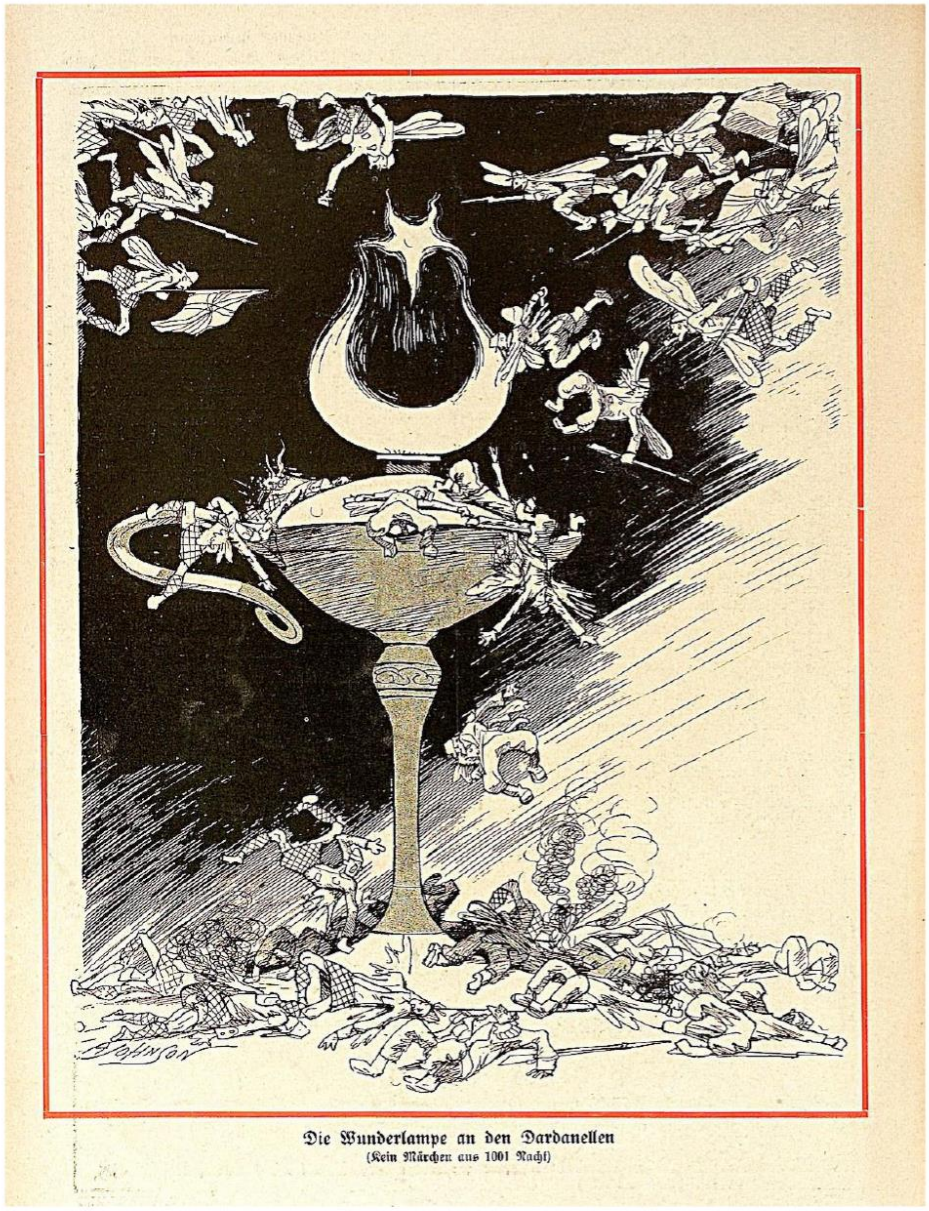
ANZEIGENPREIS
für die vierzgespaltene (45 mm breite) Nonpareille-Zeile oder deren Raum Mark 1.—

Nr. 48 Drittes Beiblatt Berlin, den 26. November 1911 LXIV. Jahrgang

Das Dardanellen-Brötchen



„Bitte, bedienen Sie sich!"



Die Wunderlampe an den Dardanellen
(Kein Märchen aus 1001 Nacht)

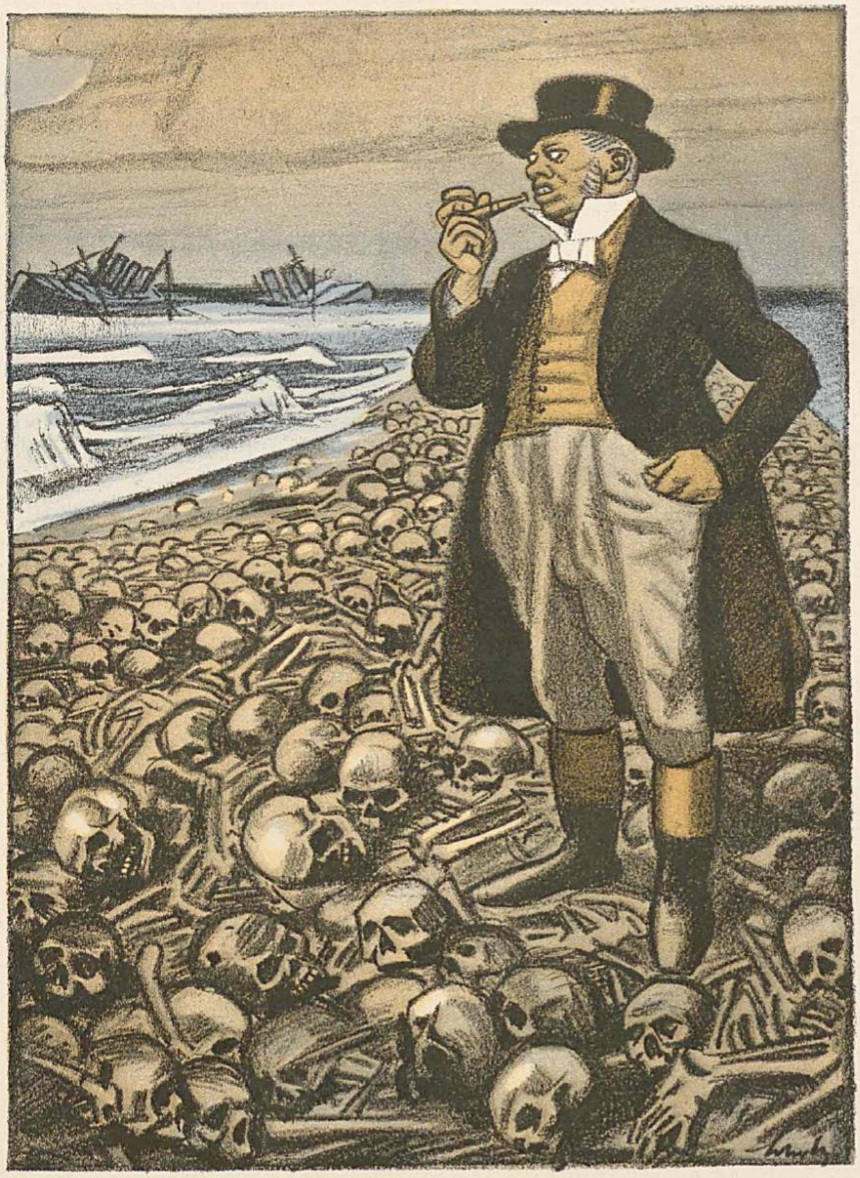


Die Dardanellen A. Weisgerber

„Maronibrater, komm' nur eini, balst a Schneid hast!"

Auf Gallipoli

(Zeichnung von Wilhelm Schulz)



„Die Ware ist hin. Hoffentlich springen die Lieferanten nicht ab!"

— 372 —

Türkische Jagdtrophäen.



Das dritte Opfer: Also hier soll ich verewigt werden!

Nr. 14
Erstes Beiblatt

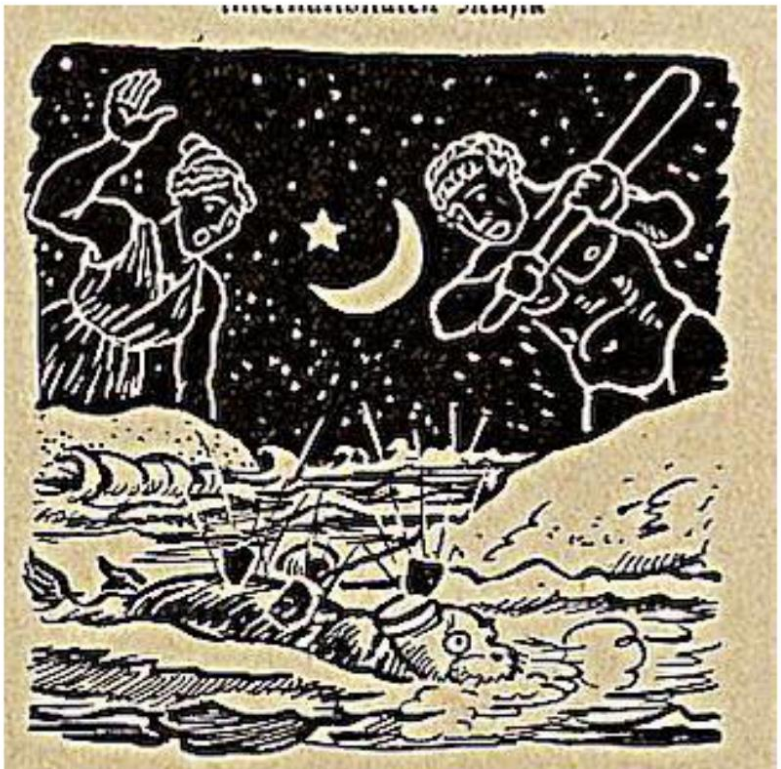
Kladderadatsch

Berlin,
den 4. April 1915

Die harten Dardanüsse



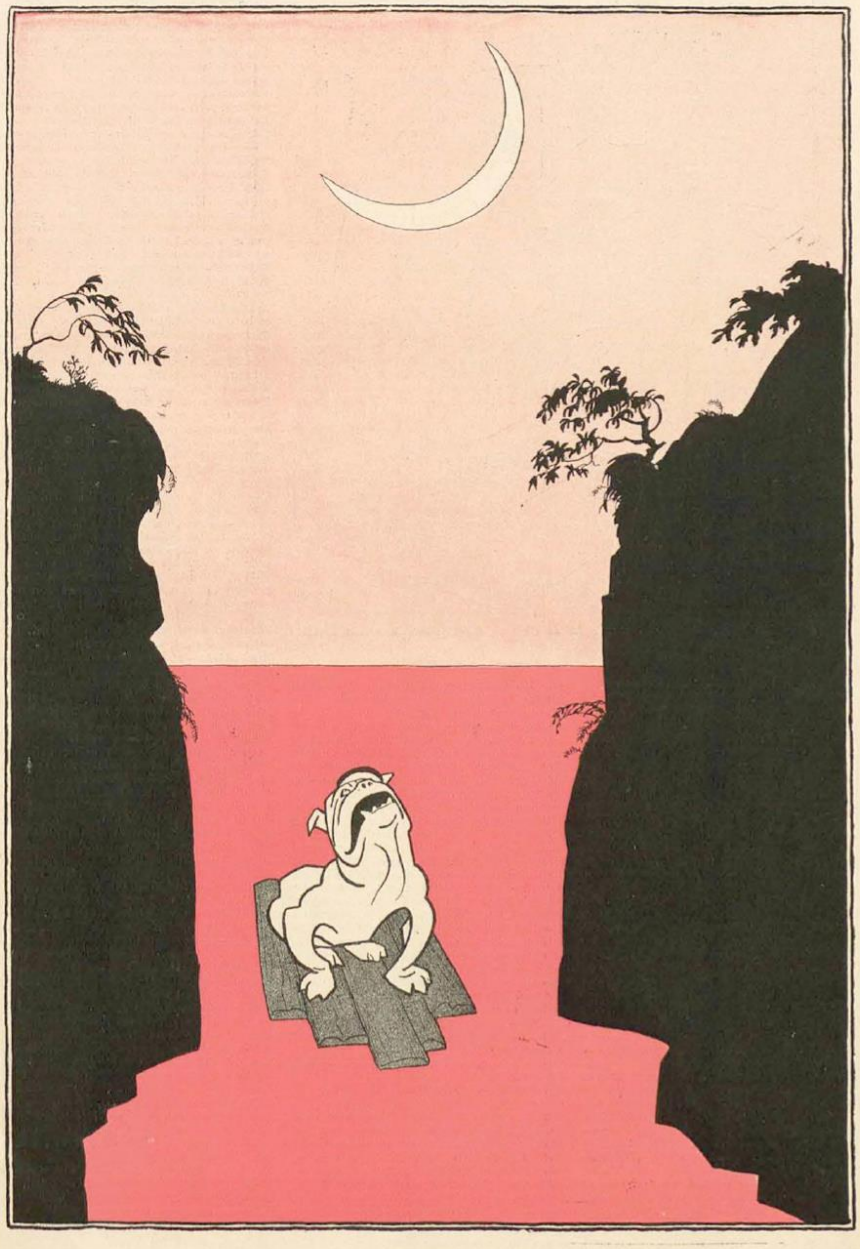
Der freundliche Türke: „Wollen Sie sich nicht noch ein paar Zähne ausbeißen, meine Herren?"

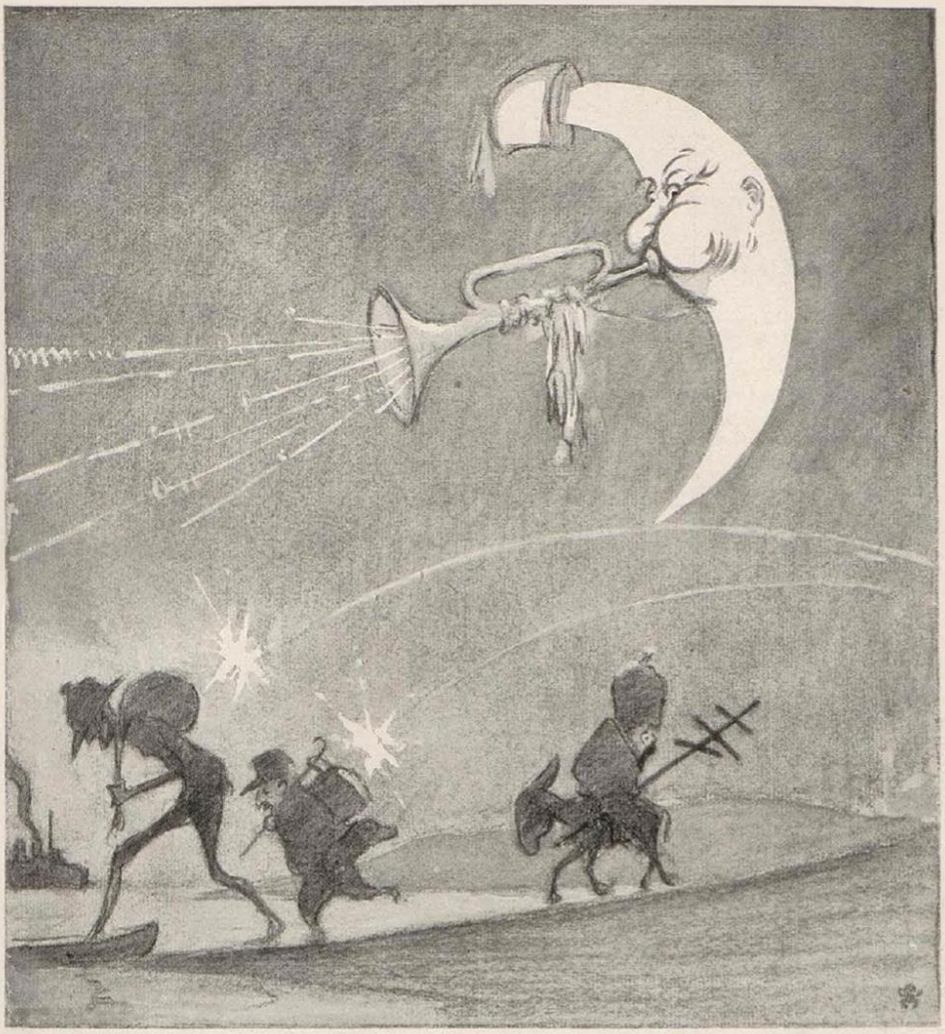


Erfreuliche Nachricht kam vom Mittelmeer. Auf die erſte Kunde hin, daß die Dardanellen geſtürmt werden ſollen, ließen Hero und Leander ihre Liebesangelegenheit einſtweilen liegen und ſchlugen vereint auf den britiſchen Seehund los, daß er fürs erſte genug hatte.

England vor den Dardanellen

(Zeichnung von D. Galbraith)





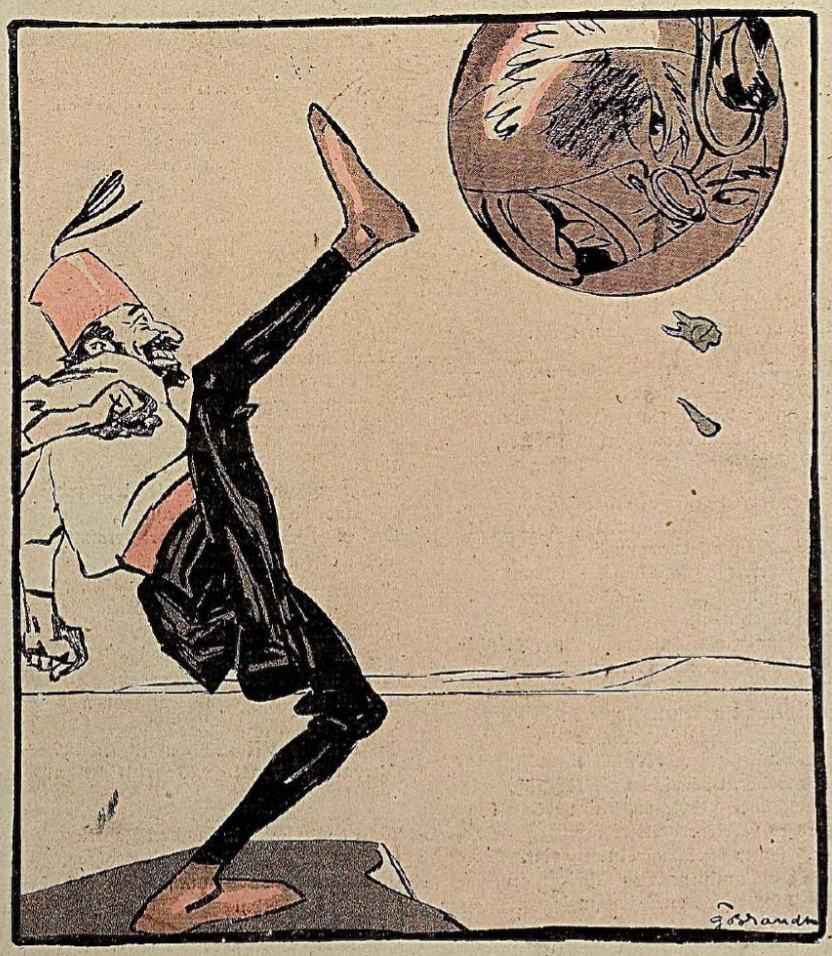
Abſchied von Gallipoli A. Schmidhammer

„Behüt' euch Gott, es wär' ſo ſchön geweſen . . . ."

ACAD. LESEM.
11 JAN 1916

Nr. 2 Berlin, den 9. Januar 1916 LXIX. Jahrgang

Kladderadatsch



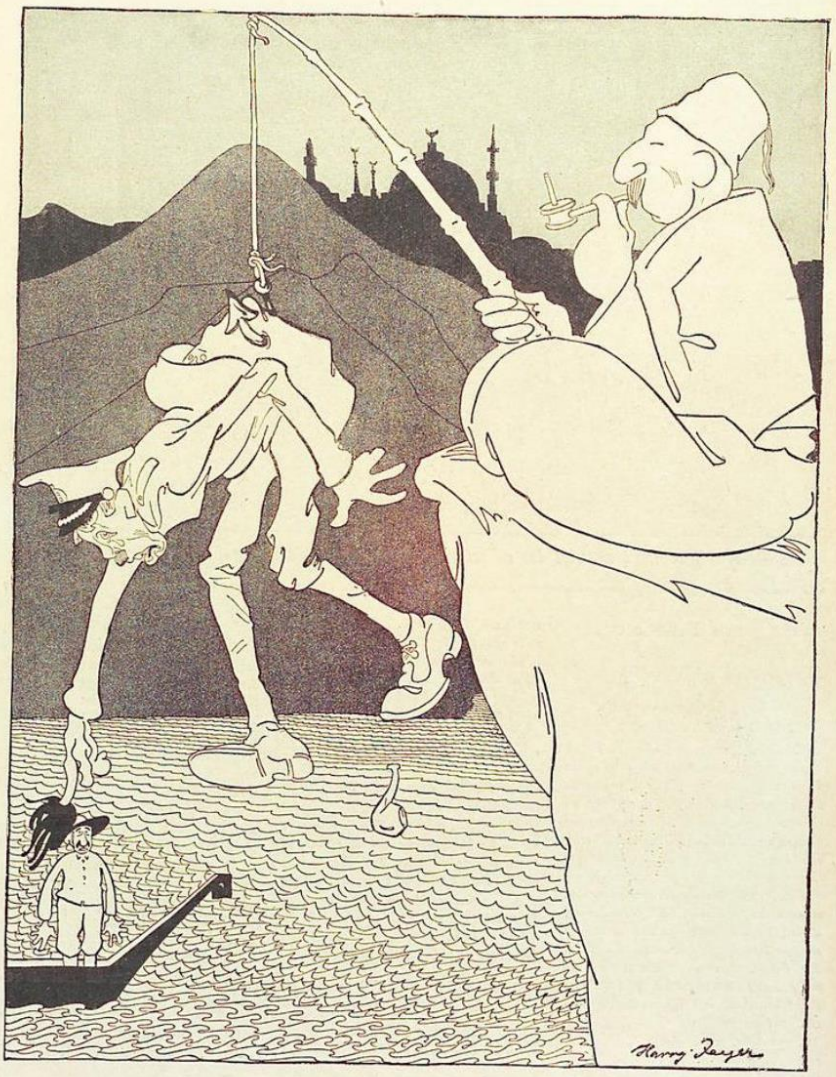
Fußball

Das edle Spiel der Engländer auf Gallipoli hat auch bei den Türken Schule gemacht — namentlich die „Stürmer" sollen sich bewährt haben



Türkisches Vasenbild von Gallipoli.

Der geangelte Angelsachse.



„Einen Augenblick, Herr Türke, der Mann soll mich vertreten!"

München, 11. Januar 1916 Preis 30 Pfg. 20. Jahrgang Nr. 41

SIMPLICISSIMUS

Abonnement vierteljährlich 3 Mk. 60 Pfg.
Alle Rechte vorbehalten
Begründet von Albert Langen und Th. Th. Heine
Abonnement vierteljährlich 3 Mk. 60 Pfg.
Copyright 1916 by Simplicissimus-Verlag G. m. b. H. & Co., München

Gallipoli

(Zeichnung von Wilhelm Schulz)



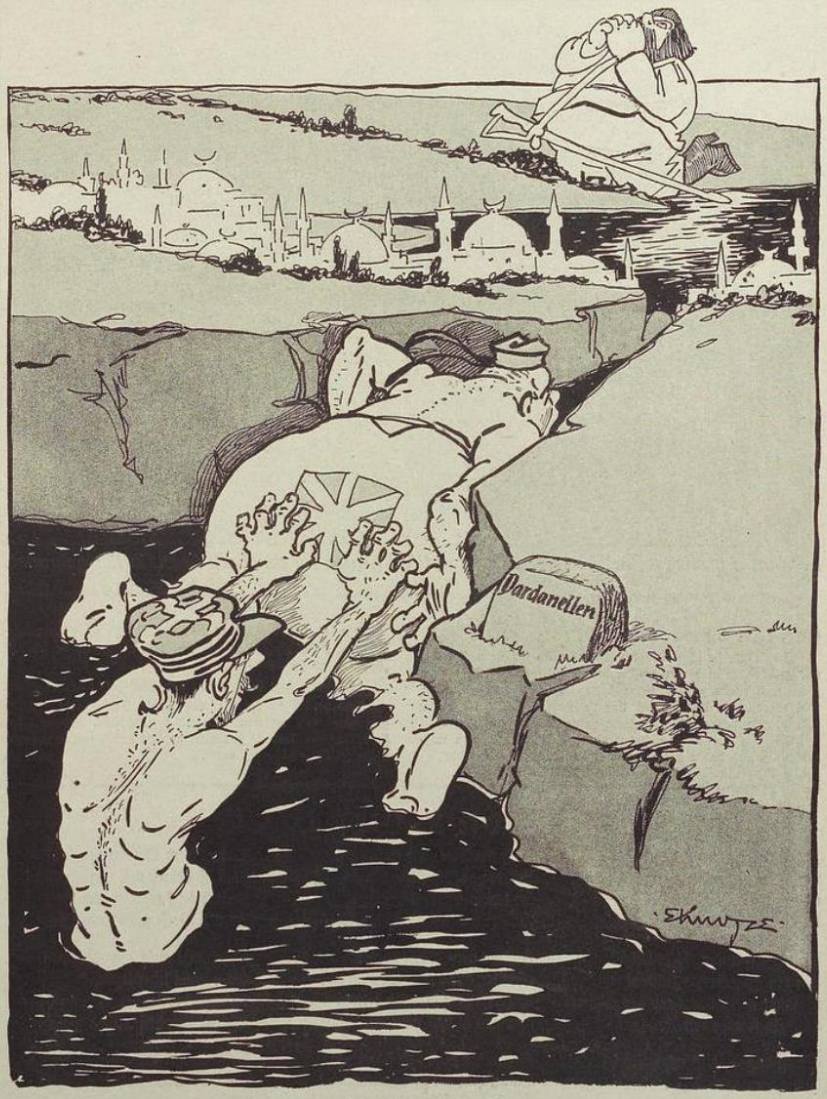
„Wir zogen uns in voller Ordnung zurück." (Englischer Bericht).



John Bull in der Dardanellen-Enge — A. Schmidhammer

„Lassen wir ihn ruhig in die Spalte hinein! Wenn er sich mit dem Kopf festgeklemmt hat, gerben wir ihm den Hintern!“

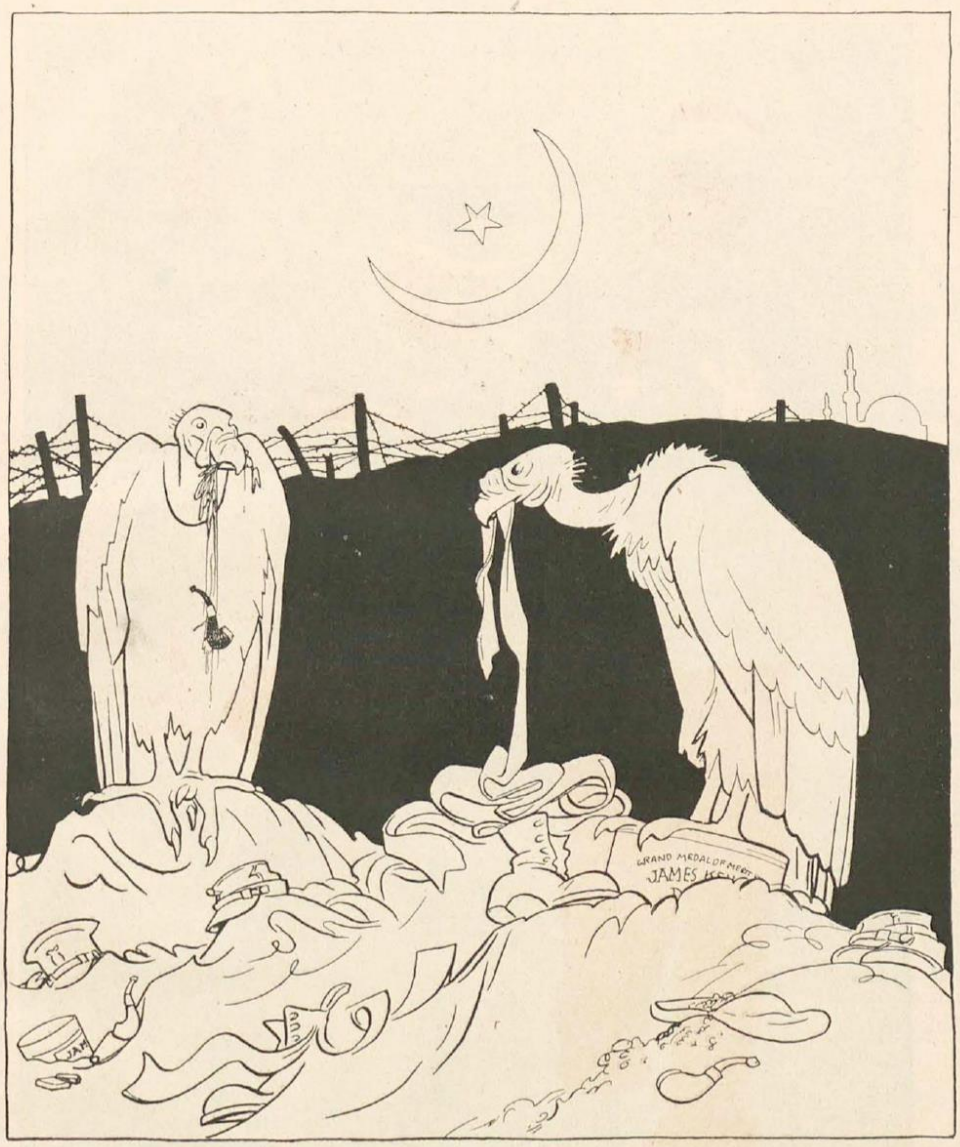
Gebet des russischen Freundes.



„Lieber heiliger Andreas, sag's dem Allah, daß er die Konkurrenz da nicht durchläßt!"

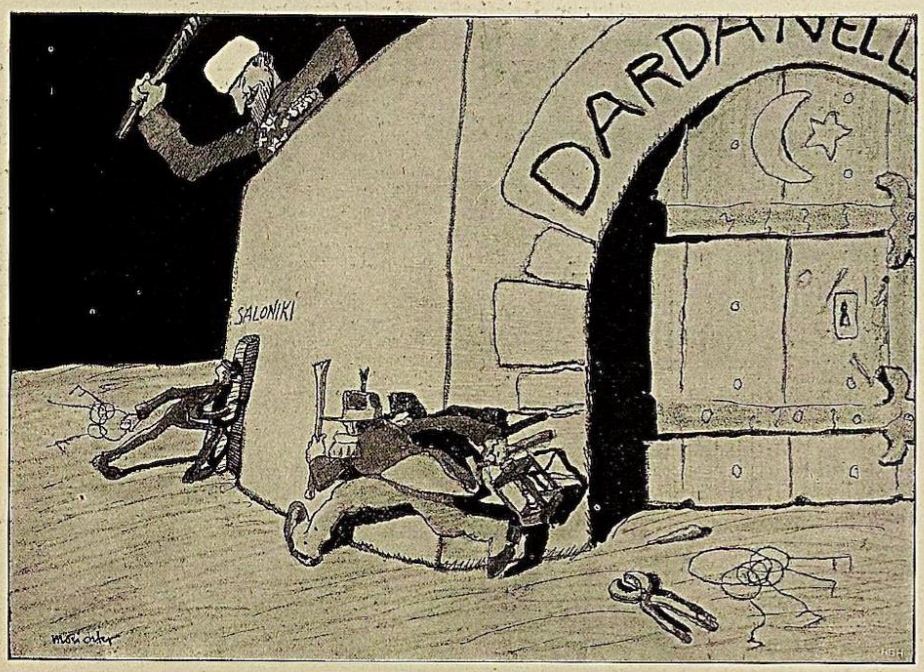
Auf Gallipoli

(Zeichnung von O. Gulbransson)



„Immer Engländer und Franzosen, — diese Speisekarte wird allmählich langweilig. Es ist an der Zeit, daß endlich Italiener kommen!“

Die Einbrecher



Nachdem sie vergeblich ihre Künste am Haupteingang versucht hatten, probieren sie's mit dem Nebeneingang, aber der neue Mieter ist auf dem Posten.



Es waren zwei Königskinder,
Die hatten einander so lieb,
Sie konnten zusammen nicht kommen,
Das Wasser war viel zu tief.

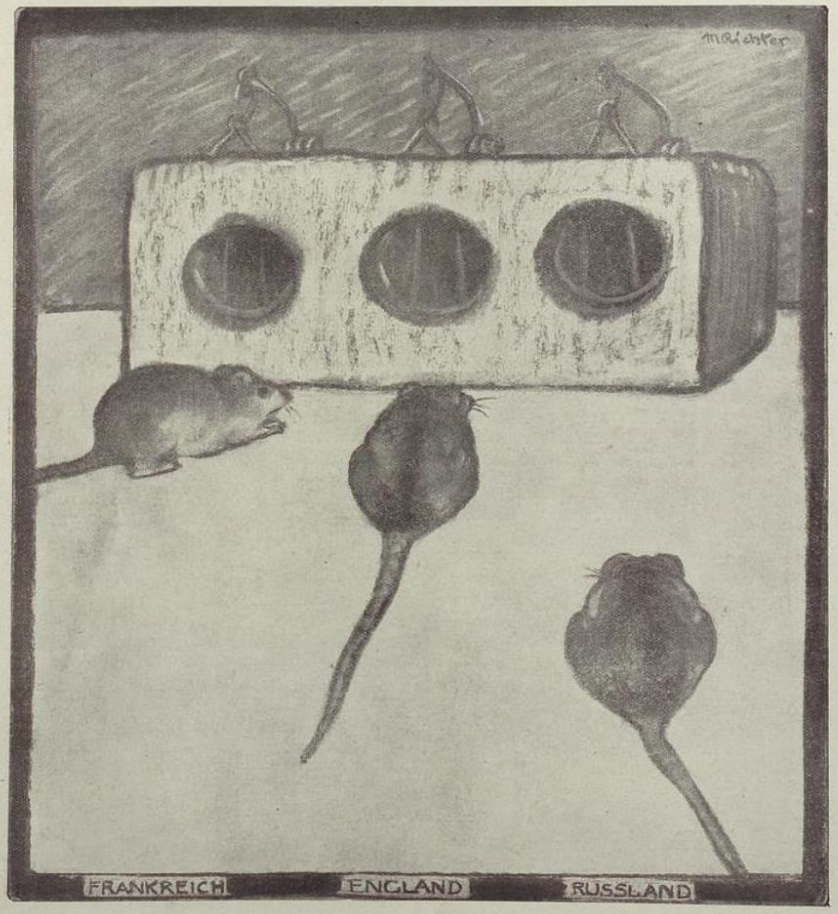
ACAD. LESE
12 MRZ 1915

Kriegsnummer 33.

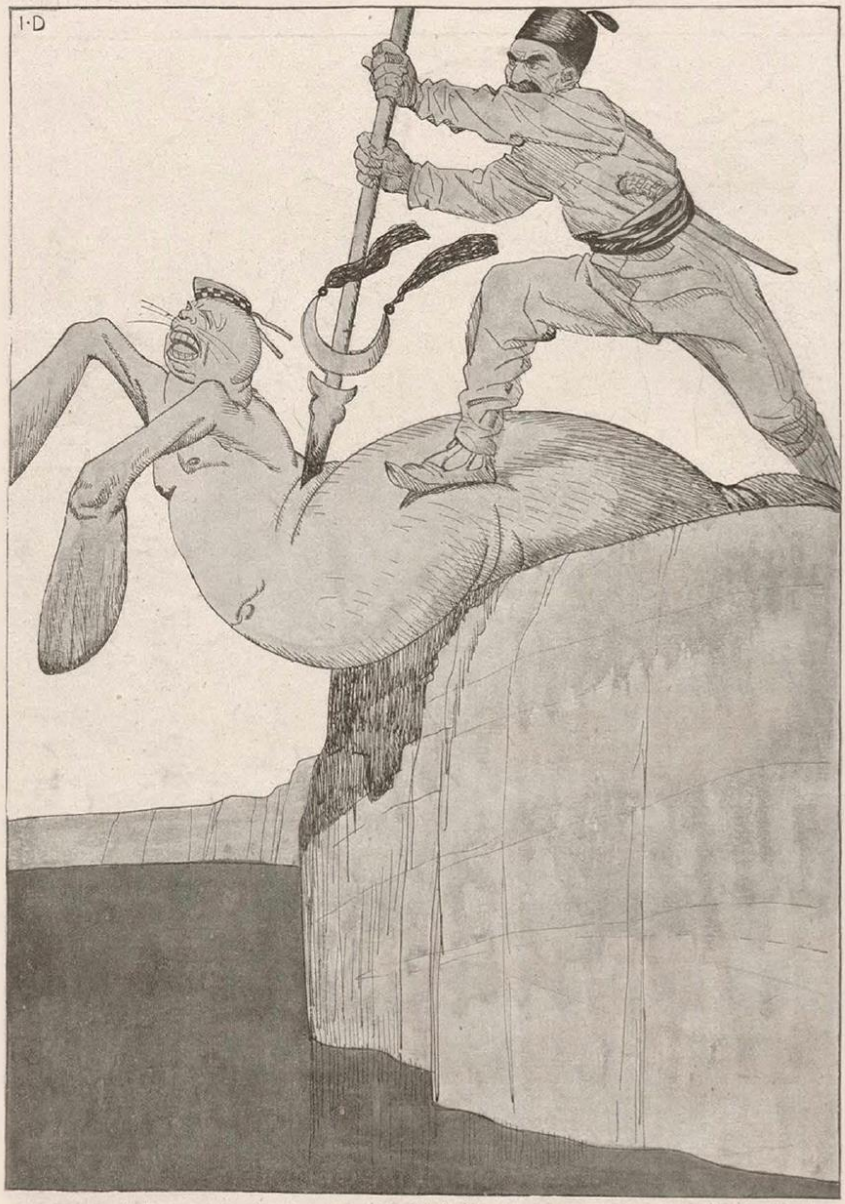
ULK

Wochenbeilage zum Berliner Tageblatt

44. Jahrgang Nr. 12 19. März 1915



Die Dardanellen-Falle.



Gallipoli Julius Diez (München)

Mit schmerzlichen Eindrücken beendet der englische Seehund seine Landpartie

Chor der Verbündeten



„Schlösser, die im Monde liegen
Bringen Kummer, lieber Schatz" . . .

(Aus Linckes Operette „Frau Luna".)



Vor den Dardanellen Julius Diez (München)

Ein medizinisch-merkwürdiger Fall: John Bull, dem die Russen zwangsweise die Halbmondsucht eingeimpft haben.

Ek 6: Türk-Alman İlişkileri Teması İçin Kullanılan Karikatürler



Allenige Annahme-Annahme
RUDOLF MOSSE
Annoncen-Expedition für
sämtliche Zeitungen Deutsch-
lands und des Auslandes
in Berlin SW 19, Breslau, Dresden, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Halle a. S., Hamburg, Köln a. Rh., Leipzig, Magdeburg, Mannheim, München, Nürnberg, Prag, Straßburg i. E., Stuttgart, Wien, Zürich

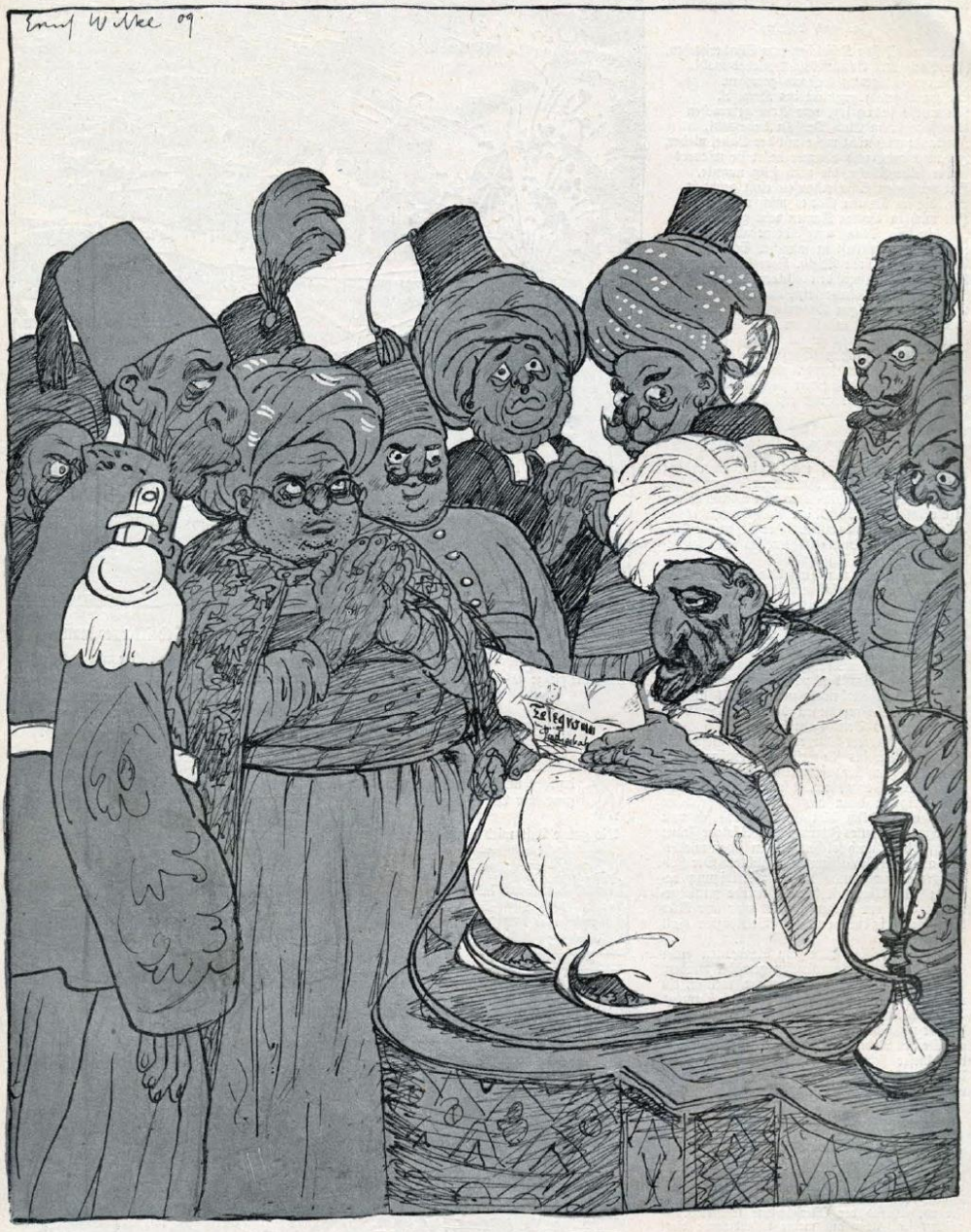
Kladderadatsch

ANZEIGENPREIS
für die viergespaltene (45 mm
breite) Nonpareille-Zeile oder
deren Raum Mark 1,—

Nr. 29 Zweites Beiblatt — Berlin, den 20. Juli 1913 — LXVI. Jahrgang

Der lebendig gewordene Leichnam

Karol: „Komm, Bruder Türke, jetzt wollen wir mal deinem Henker einen Strick drehen."



Abdul Hamid der Reaktionär Erich Wilke

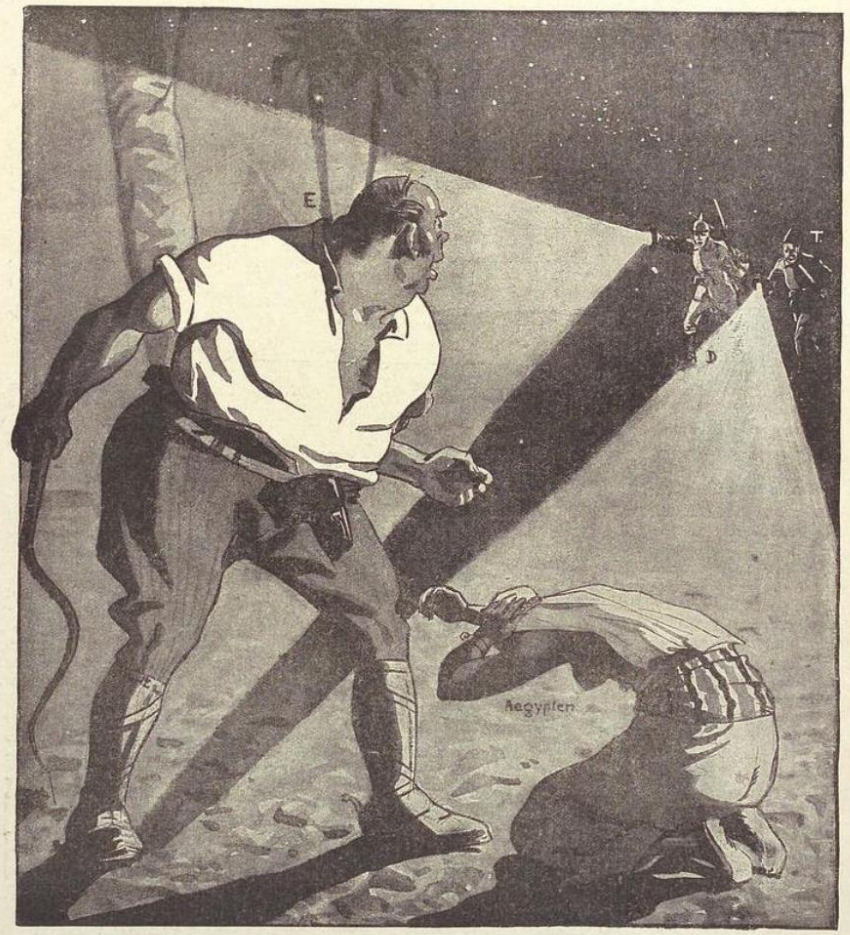
„Ein Telegramm: meine Ernennung zum preussischen Kultusminister!“

Kriegsnummer 64.

ULK

Wochenbeilage zum Berliner Tageblatt

44. Jahrgang Nr. 43 22. Oktober 1915



Razzia. „Jetzt werden wir dich wohl endlich kriegen, du Sklavenhalter!"

Türkische Fata Morgana.



„Militär nach preußischem Rezept haben wir — nun fehlt uns bloß noch der preußische Landrat!"

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wj1914/0036
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Ahnen und Enkel in Jerusalem



Wer glaubte jemals, daß dieses geschah
In der alten Hierosolyma:



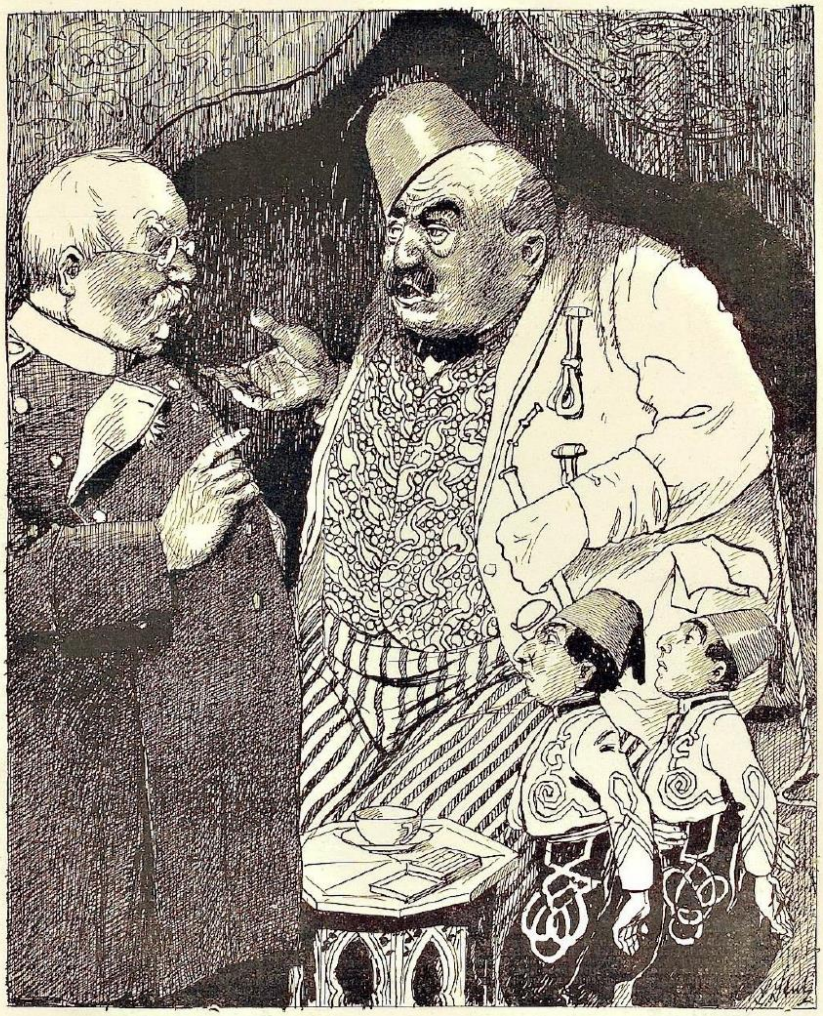
Prinz Eitel im Auftrag des Herrn Papa
Ruft: „S. M. der Sultan, hurra — hurra!"

Nr. 47
Erstes Beiblatt

Kladderadatsch

Berlin,
den 24. November 1912

Eine Debatte in der „Hohen Pforte“



„Herr Dr. Goltz-Pascha, meine Jungens haben das Examen nicht bestanden! Ich hätte mir einen französischen Hauslehrer nehmen sollen.“
„Dann wären sie jedenfalls noch viel durcher gefallen!“

Theo Waidenschlager



Goethe in Stambul

„Orient und Okzident — ſind nicht mehr zu trennen!“

Zwei Besiegte
oder
Spuk auf dem Tempelhofer Feld

(Zeichnung von E. Thöny)



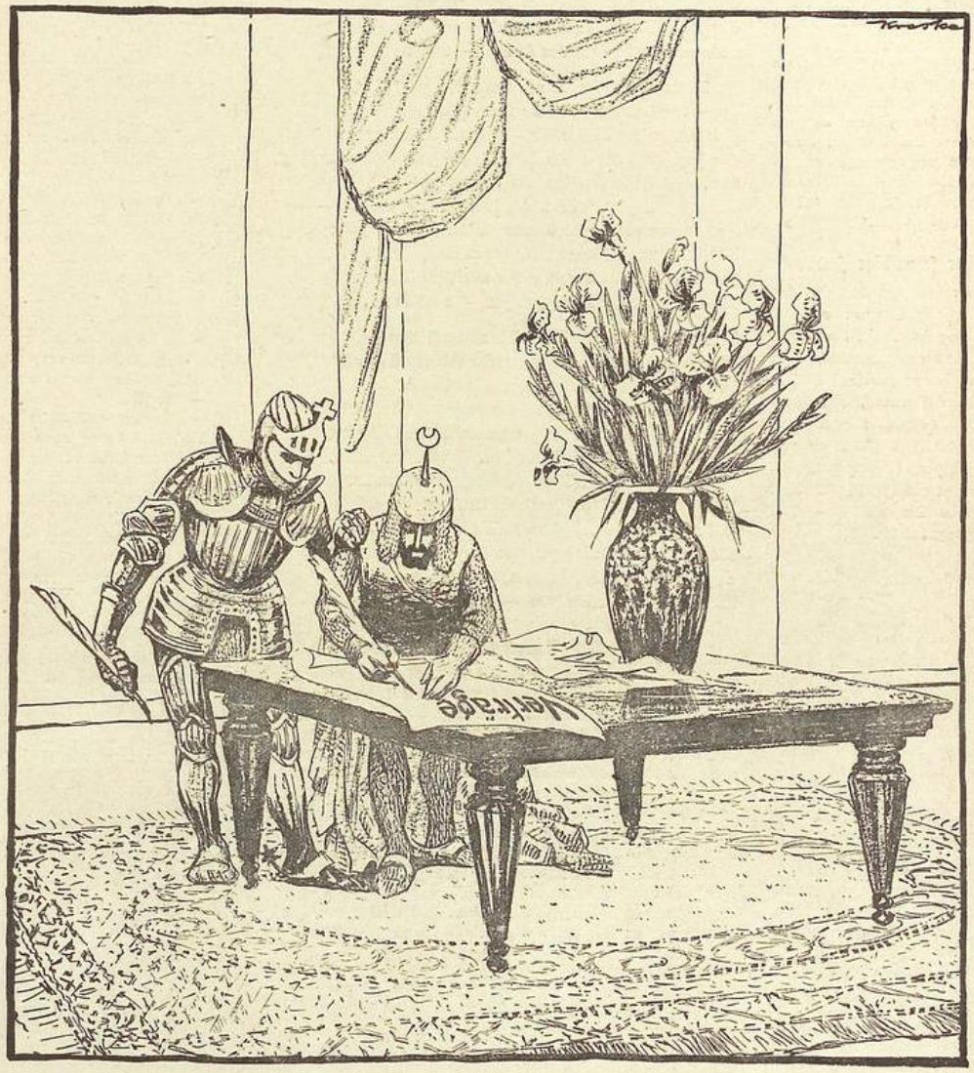
„Hören Sie, Roosevelt, das glaubt uns heute auch keiner mehr, daß uns zu Ehren hier einmal eine Parade abgehalten worden ist."

Kriegsnummer 130.

ULK

Wochenbeilage zum Berliner Tageblatt

46. Jahrgang Nr. 4 26. Januar 1917



Im Zeichen der Schwertlilie.

(Die deutsch-türkischen Verträge.)

Was die Schwerter geschrieben, unterzeichnen die Federn, und die Herzen bewahren es!

Reinhold Pfeiffer



Siegesfeier

„Nanu, Grete, die türkiſche Flagge!?"
„Jawohl, Elſa. Weil die Türken geſiegt haben und Papa mir zwei Groſchen für türkiſchen Honig geſchenkt hat."

Finis belli Gallipoli.



„He, Sie da, sehen Sie uns noch mal an, damit Sie uns auf dem Balkan wiedererkennen!“

Orient-Expreß 1916



A. Schmidhammer

Sie bringen auf einendem Eisenband,
Was die Sommer gebaren im Morgenland,
Und tauschen dagegen die eisernen Gaben,
Die harte Winter geschmiedet haben.



Die Hebung der deutschen Interessen in Kleinasien. Michel: So'n kleines Aaschen!

Die Tripleentente und die deutsche Militärmission



Der Russe: „Paßt auf, Kinder, der macht den Türken noch gesund!"



Der neue Beschützer des Islam P. Rieth

„Diable! Ist denn dieser Wilhelm II. überall?!“

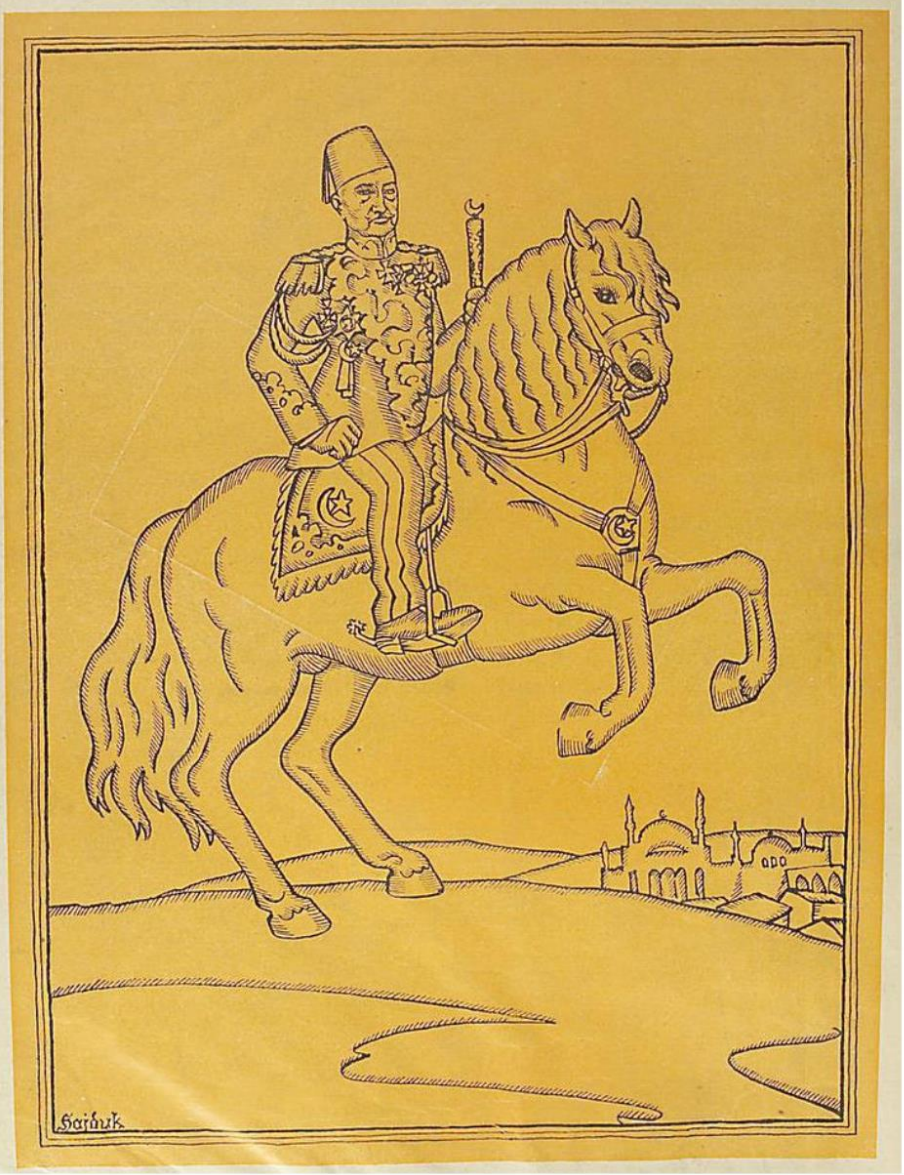
Berlin — Konstantinopel.



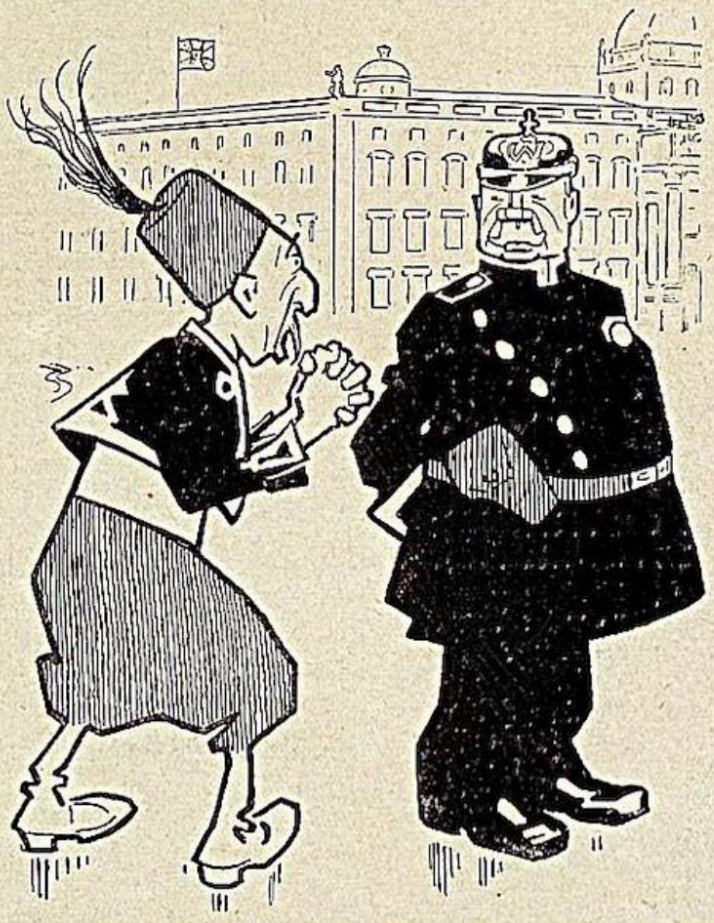
„Verflucht noch mal — das ist ja ein durchgehender Zug!“

ULK Nr. 6

Liman v. Sanders – täglich anders.



Nachfrage auf dem Schloßplatz



„Salem aleikum! Wohnt hier nicht irgendwo in der Nähe der Schutzherr der Muſelmanen?“

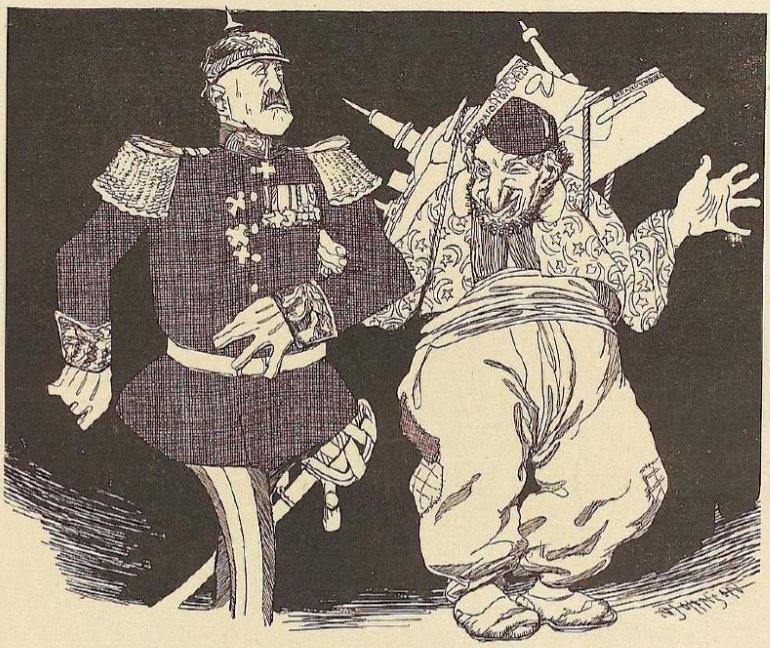
Alleinige Anzeigen-Annahme
RUDOLF MOSSE
Annoncen-Expedition für
sämtliche Zeitungen Deutschlands und des Auslandes
in Berlin SW19, Breslau, Dresden, Düsseldorf, Frankfurt a.M., Halle a.S., Hamburg, Köln a.Rh., Leipzig, Magdeburg, Mannheim, München, Nürnberg, Prag, Stuttgart, Wien, Zürich

Kladderadatsch

ANZEIGENPREIS
für die viergespaltene (48 mm breite) Nonpareille-Zeile oder deren Raum Mark 1,—

Nr. 33 Drittes Beiblatt | Berlin, den 14. August 1910 | LXIII. Jahrgang

Türkisches Angebot



„Nu, Herr v. Heeringen, schöne Empfehlung von Ihrem Kollegen Tirpitz, mit dem ich e feines Geschäft gemacht habe. Wollen Sie vielleicht auch e paar alte, abgelegte Regimenter verkaufen? Sie kriegen ja bei der frischen Militärvorlage wieder neue!"

München, 14. Dezember 1915 Preis 30 Pfg. 20. Jahrgang Nr. 37

SIMPLICISSIMUS

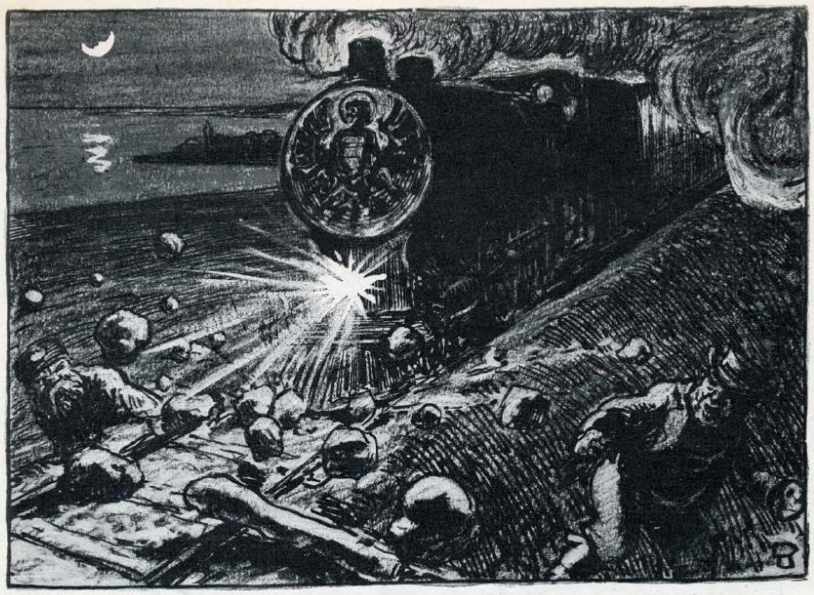
Abonnement vierteljährlich 3 Mk. 60 Pfg.
Alle Rechte vorbehalten
Begründet von Albert Langen und Th. Th. Heine
Abonnement vierteljährlich 3 Mk. 60 Pfg.
Copyright 1915 by Simplicissimus-Verlag G. m. b. H. & Co., München

Bundesgenosse Zeit

(Th. Th. Heine)



Was wird sich eher abnützen — die Bajonette oder John Bull?

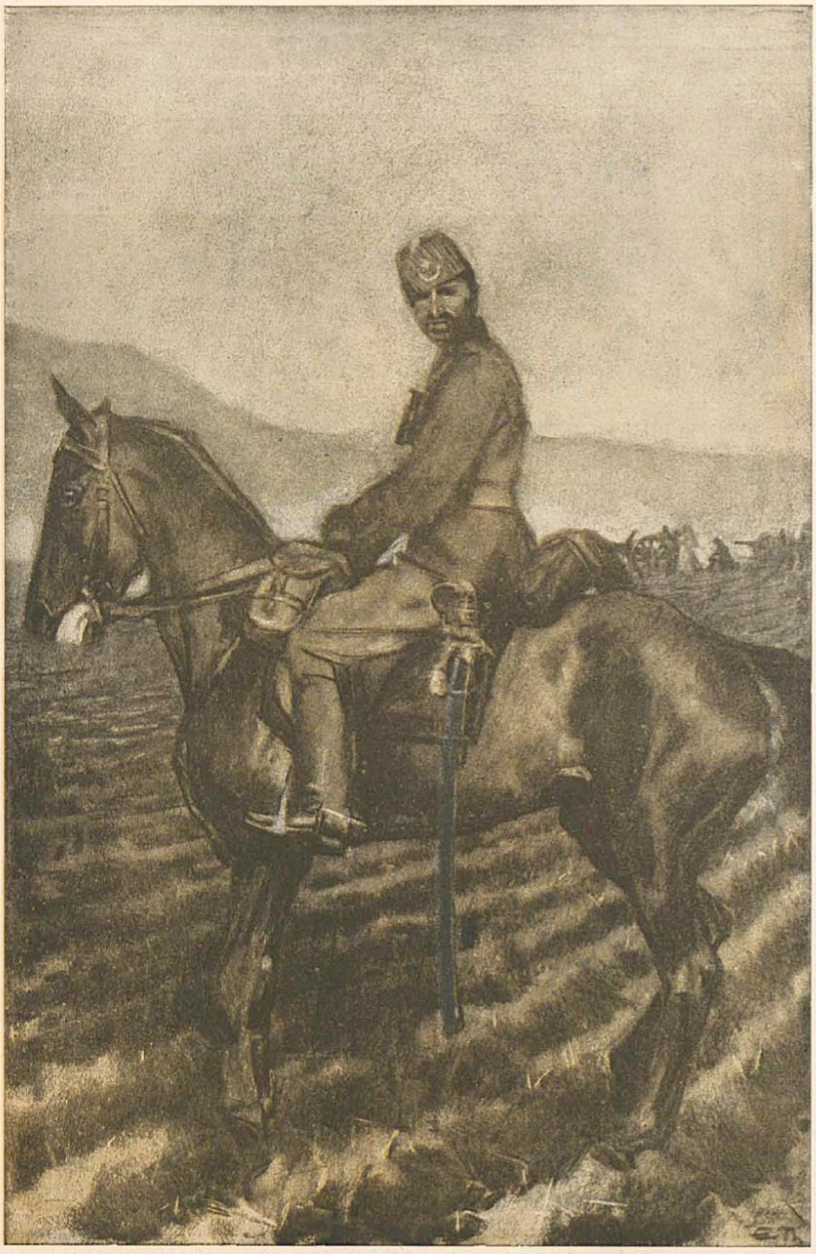


Trotzdem! A. Schmidhammer

Die beiden freundlichen Streckenanwohner der Bagdadbahn: „Teufel, sie schießt sich doch durch!"

Die Türken in Galizien

Zeichnung von E. Thöny



Da die Russen nicht nach Konstantinopel kommen, kommt Konstantinopel zu den Russen.

Nr. 42
Erstes Beiblatt

Kladderadatsch

Berlin,
den 15. Oktober 1911

Der „Schirm“ der Muselmannen



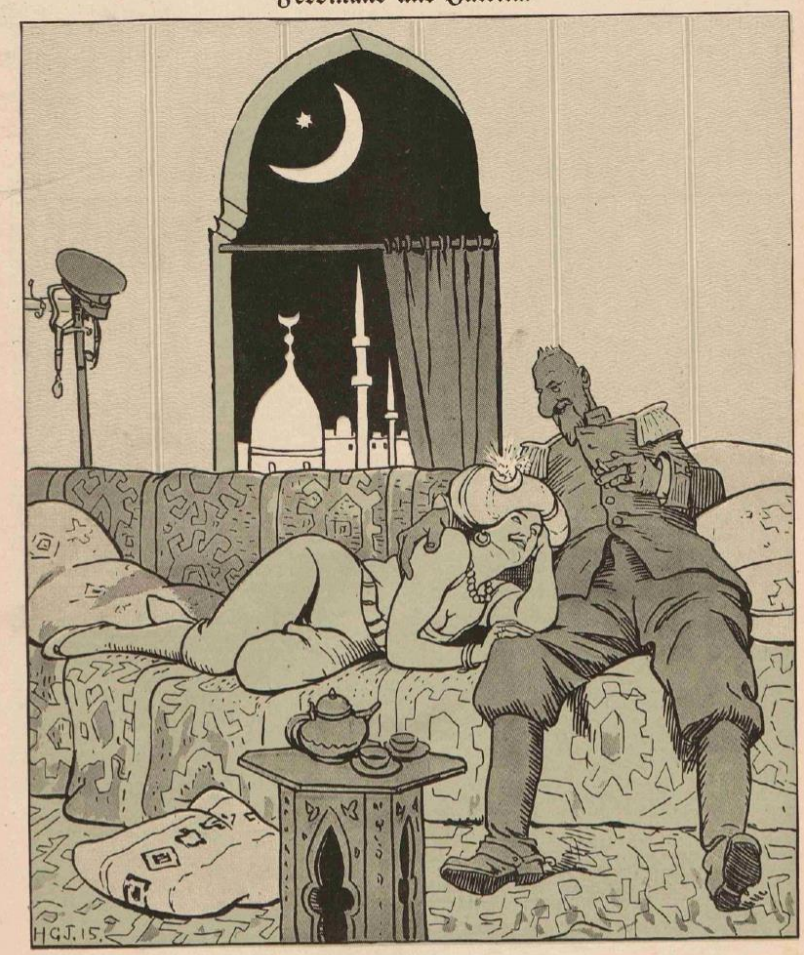
Großmächtiger Allah! Ich glaube, der Schirm ist nicht ganz wasserdicht.

Nr. 763 21 Stuttgart, den 15. Oktober 1915

DER WAHRE JACOB

Abonnementspreis pro Jahr Mk. 2.60 | Erscheint alle vierzehn Tage. | Verantwortlich für die Redaktion: B. Heymann in Stuttgart.
Anzeigen pro 4 gespaltene Nonpareille-Zeile Mk. 2.50 | Preis bei Postbezug vierteljährlich 65 Pfg. (ohne Bestellgeld). | Druck und Verlag von J. H. W. Dietz Nachf. G.m.b.H. Stuttgart.

Ferdinand und Zuleika.



„Mein süßer Fernandl,
Mein Zuckerkandl!"

UNIVERSITÄTS BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wj1915/0245
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Ek 7: Türk-İtilaf Devletleri Teması İçin Kullanılan Karikatürler

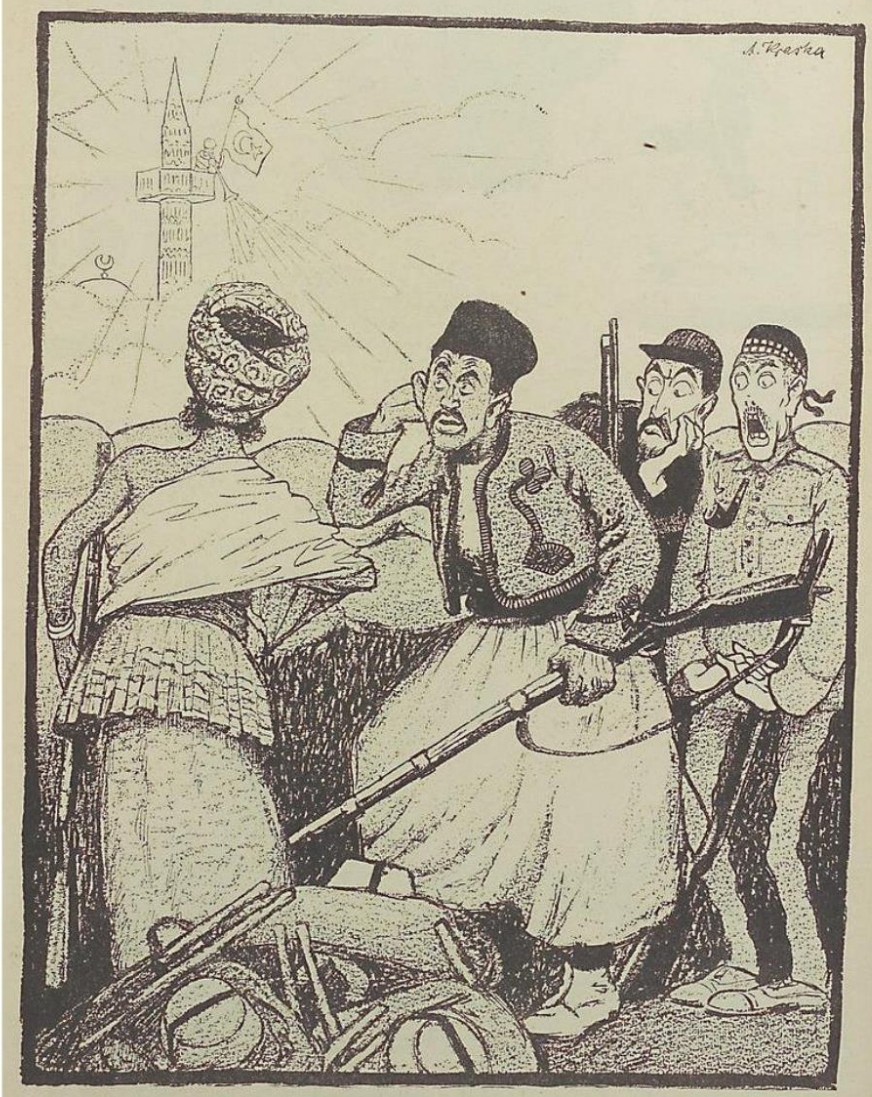


Zoologisches aus dem Orient.



Der Igel hat ein Stachelkleid — den andern macht das keine Freud!

Die Stimme ihres Herrn.



Und sie werden sie bis nach Frankreich hören!

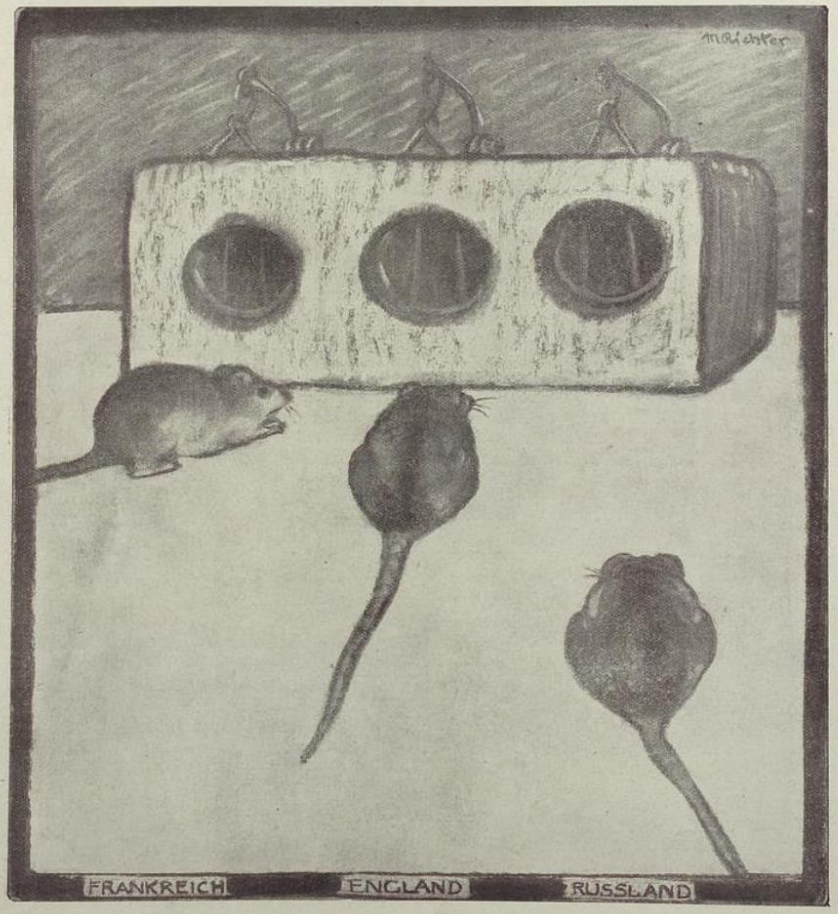
ACAD. LESE
12 MRZ 1915

Kriegsnummer 33.

ULK

Wochenbeilage zum Berliner Tageblatt

44. Jahrgang | Nr. 12 | 19. März 1915



Die Dardanellen-Falle.

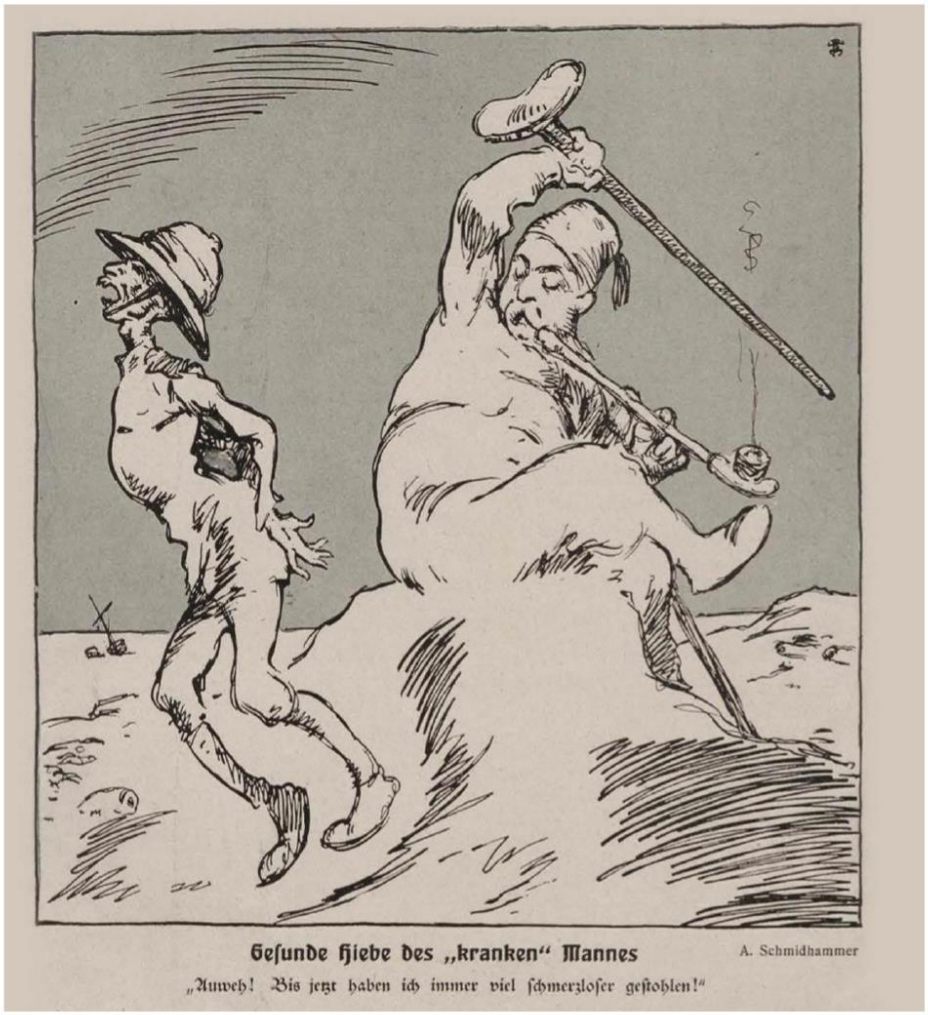
Die Fahne des Propheten.



„Einen Augenblick, meine Herrschaften, die Vorstellung beginnt gleich!“


ACAD. LESEH.
Preis 25 Pfennig
Türken-Nummer
Preis 25 Pfennig
Nr. 44
Berlin, den 31. Oktober 1915
LXVIII. Jahrgang
Kladderadatsch
قلادة داج
W. Trier

Ek 8: Türk-İngiliz İlişkileri Teması İçin Kullanılan Karikatürler



Gesunde Hiebe des „kranken" Mannes A. Schmidhammer

„Auweh! Bis jetzt haben ich immer viel schmerzloser gestohlen!"



E. Wilke

Das Wettklettern um den Dardanellenschlüssel

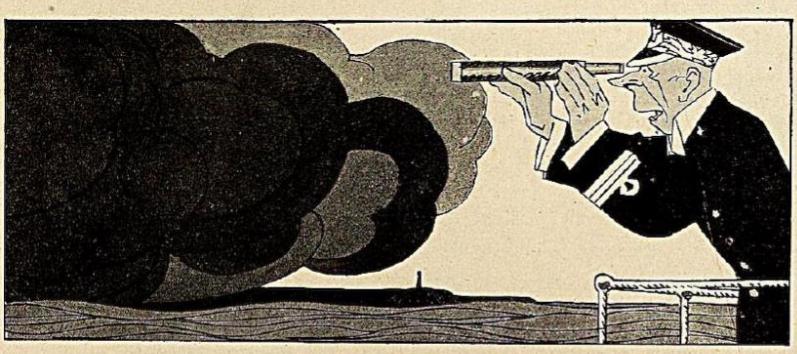
„John, denke doch an unsere Verabredung: keiner darf ihn zuerst kriegen!“

Nr. 15
Erstes Beiblatt

Kladderadatsch

Berlin,
den 11. April 1915

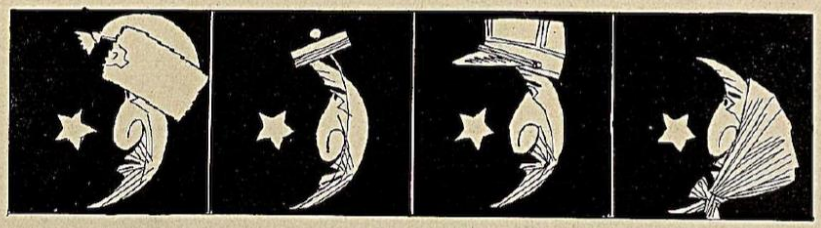
Ungünstige Witterungsverhältnisse am Bosporus



Englischer Bericht: Uns hindert Nordwind! Das Wetter wird trüber!

Ankleideproben für den türkischen Halbmond

Nach den Vorschlägen des Dreiverbands
(Zu der Frage: Wer bekommt die Türkei, — — — wenn)



Mit der russischen Mütze sieht er geradezu lächerlich aus.

Auch die flotte englische Kopfbedeckung kann nicht in Betracht kommen.

Das französische Käppi verunstaltet ihn greulich.

Am besten erschiene es da noch immer, ihm ein neutrales Tuch um den Kopf zu binden, — vorausgesetzt, daß man ihn heruntergeholt hat!

Nr. 606 21 Stuttgart den 12. Oktober 1909

DER WAHRE JACOB

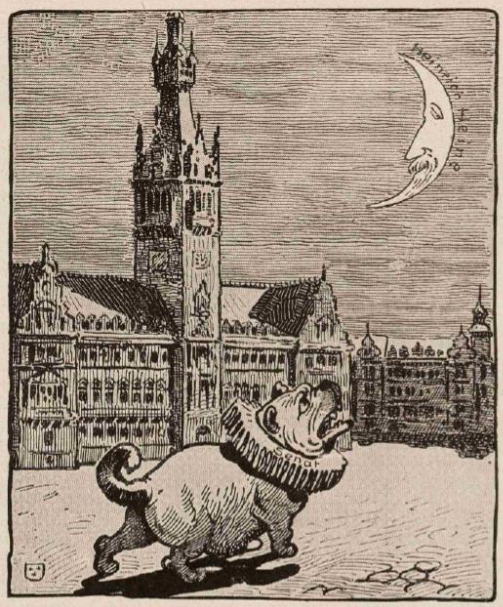
Abonnementspreis pro Jahr Mk. 2.60 | Erscheint alle vierzehn Tage. | Verantwortlich für die Redaktion: B. Heymann in Stuttgart.
Anzeigen pro 4gespaltene Nonpareille-Zeile Mk. 1.50 | Preis bei Postbezug vierteljährlich 65 Pfg. (ohne Bestellgeld). | Verlag und Druck von Paul Singer in Stuttgart.



Unruhige Zeiten. Der Mißklang im europäischen Konzert.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wj1909/0313
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Aus Hamburg.



Mops und Mond.

Das Heine-Denkmal.

O Heinrich Heine, schon wieder mal
Ist dir es gar schlecht ergangen,
Auf einem Hofe in Hamburg ist
Dein Denkmal geblieben hangen.

Nun büßest du, daß du's verdorben hast
Mit Deutschlands Patrioten,
Der lebende Spötter war ihnen verhaßt.
Sie haffen auch noch den toten.

Ein würdig Denkmal werden sie dir
Im Reiche setzen mit nichten;
Viel lieber dem Dichter Eulenburg
Wird man ein solches errichten.

Die Professoren der Literatur,
Die werden den Text uns lesen,
Wie groß als Dichter der Eulenburg,
Wie klein der Heine gewesen.

Der „Sang an Aegir", der ist und bleibt
Der beste der deutschen Gesänge,
Dagegen kommt niemals ein Heine auf
Mit all seinem Wortgepränge.

Noch anderes Schöne sang Eulenburg —
Wer mag den Heine noch lesen?
Der ist in seinem Leben doch nie
Ein richtiger Harfner gewesen.

Der Heine war heimlicher Kommunist,
Liebäugelte stark mit den Roten. . . .
Mit Abscheu müssen sich wenden von ihm
Die deutschen Patrioten.

Das böse Liedchen vom Wanzerich
Hat dieser Frevler gedichtet;
Der edelgesinnte Kapitalist
Hält ihn darum für gerichtet.

D. Fl.

Amerikanischer Sport.

In Amerika ist neuerdings ein seltsamer Sport in Mode gekommen. Die reichen Großhändler, die der raffinierten Genüsse einer luxuriösen Kultur überdrüssig geworden sind, ziehen zur Sommerszeit mit Kind und Kegel in entlegene Wald- oder Steppengegenden hinaus und führen hier das Leben primitiver Naturvölker. Sie haben kein Haus und keinen Herd und übernachten bei jeder Witterung im Freien. Ihre Nahrung beschränkt sich auf die wildwachsenden Früchte, die sie selber sammeln, und auf andere mehr oder weniger genießbare Naturprodukte, die ihnen der Zufall in die Hände spielt. Einen besonders pikanten Reiz bieten die gelegentlichen Kämpfe mit wilden Indianerstämmen, die in den benachbarten Jagdgründen hausen und die verhaßten Bleichgesichter überfallen, bis auf die Haut ausplündern, an den Marterpfahl binden, skalpieren usw.

Dieses Leben voll freiwilliger Entbehrungen und Gefahren gilt den übersättigten amerikanischen Weltstädtern nicht nur als Abwechslung gegenüber der gewohnten Lebensweise, sondern auch als sehr gesundheitfördernd.

Leider haben sich aber, seit der neue Sport in Aufnahme gekommen ist, mancherlei Mißstände herausgebildet, die das Vergnügen wesentlich beeinträchtigen. Die Wälder und Prärien sind von den Familien der Newyorker Börsianer und Chicagoer Schweinehändler derartig überfüllt, daß während der Hochsaison zwischen Washington und San Franzisko oft keine Sandgrube und kein hohler Baumstumm mehr zu finden ist, wo ein anspruchsloser Milliardär mit seinen Angehörigen nebst Dienerschaft übernachten könnte. Der Bestand an Eicheln, Holzbirnen, Buchekern und eßbaren Wurzeln ist im Bereich der Vereinigten Staaten gewöhnlich schon Mitte Juni vollständig aufgezehrt und der Hungertyphus soll unter den fashionablen Sommerfrischlern während der letzten Jahre zahlreiche Opfer gefordert haben.

Um diesen unleugbaren Übelständen abzuhelfen, ist man auf den naheliegenden Ausweg verfallen, den amerikanischen Touristenstrom nach anderen Ländern abzulenken. Wir glauben unserem Vaterland einen wertvollen Dienst zu leisten, wenn wir das Deutsche Reich für diesen sportlichen Zweck als ganz besonders geeignet empfehlen. Dank der neuen Zoll- und Steuerpolitik haben sich die Zustände bei uns derartig gestaltet, daß die gesegneten Fluren zwischen Rhein und Memel für die amerikanischen Anhänger der „einfachen Lebensweise" geradezu als Paradies erscheinen müssen. Freilich erlaubt die Polizei das obdachlose Pennen im Freien nicht und das Beerenlesen und Wurzelgraben ist in den meisten Wäldern und Forsten bei Strafe verboten. Aber es bedarf bei uns auch gar nicht dieser gekünstelten Methoden, um sich die Segnungen der „einfachen Lebensweise" zu verschaffen, sondern es ergibt sich alles ganz von selbst. Die Mieten selbst für bescheidene Wohnungen und die Preise der notwendigsten Lebensmittel nötigen ohne weitere Bemühungen zu einem Dasein, das sich von dem der primitiven Naturvölker kaum noch unterscheidet. Den kühnsten Anforderungen der entbehrungsbedürftigen Yankees dürfte nach jeder Richtung hin voll und ganz entsprochen werden. Und wer den Verkehr mit räuberischen Wilden während der Sommerfrische nicht missen will, dem raten wir, seinen Wigwam in Ostelbien aufzuschlagen. Er wird im ungezwungenen Umgang mit den dort hausenden Agrariern einen vollkommenen Ersatz für die Zusammenstöße mit den gewaltätigsten und raublustigsten Rothäuten des wilden Westens finden.

Wir glauben uns den Dank aller wahrhaften Patrioten zu erwerben, wenn wir das Ausland auf diese immer noch nicht nach Gebühr gewürdigten Vorzüge unseres Vaterlandes aufmerksam machen.

J. S.

In die Schranken gewiesen.

Der Herr Pastor und der Lehrer gingen zusammen an einer Hammelherde vorbei. Der Hirte in der Mitte döste voll beschaulicher Ruhe. Der treue Hund aber kläffte von außen eifrig um die Herde herum.

Und da wollte der Lehrer sein Licht leuchten lassen und sagte mit deutlicher Anspielung: „Ist es nicht etwas Schönes, Herr Pastor . . . dieser unser gemeinsame Beruf, menschliche Schäflein zu hüten?"

„Bitte sehr, Herr Lehrer!" entgegnete der Pastor pikiert: „Sie haben dabei lediglich den Außendienst!!"

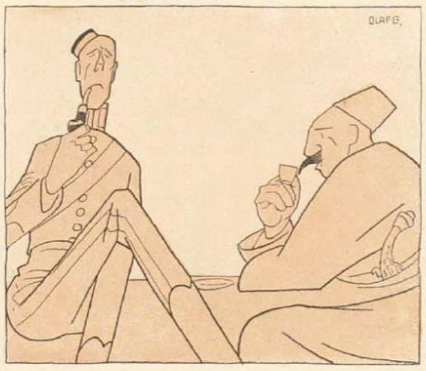
UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wj1909/0322
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Der Türke läßt sich nicht verblüffen

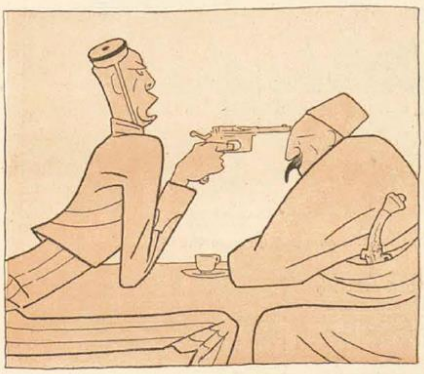
(Zeichnungen von D. Gulbransson)



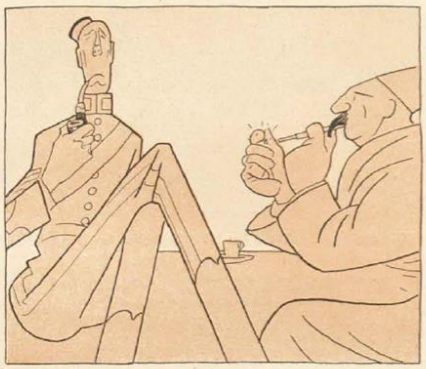
„Wollen Sie sofort die Kapitulationen wiederherstellen?"



„Nein."



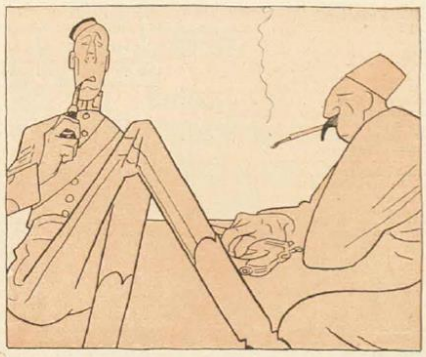
„Wollen Sie sofort die ‚Goeben' und die ‚Breslau' herausgeben?"



„Nein."



„Wollen Sie sofort die Dardanellen — —?"
„Nein. Und jetzt legen Sie endlich mal Ihren Revolver weg!"



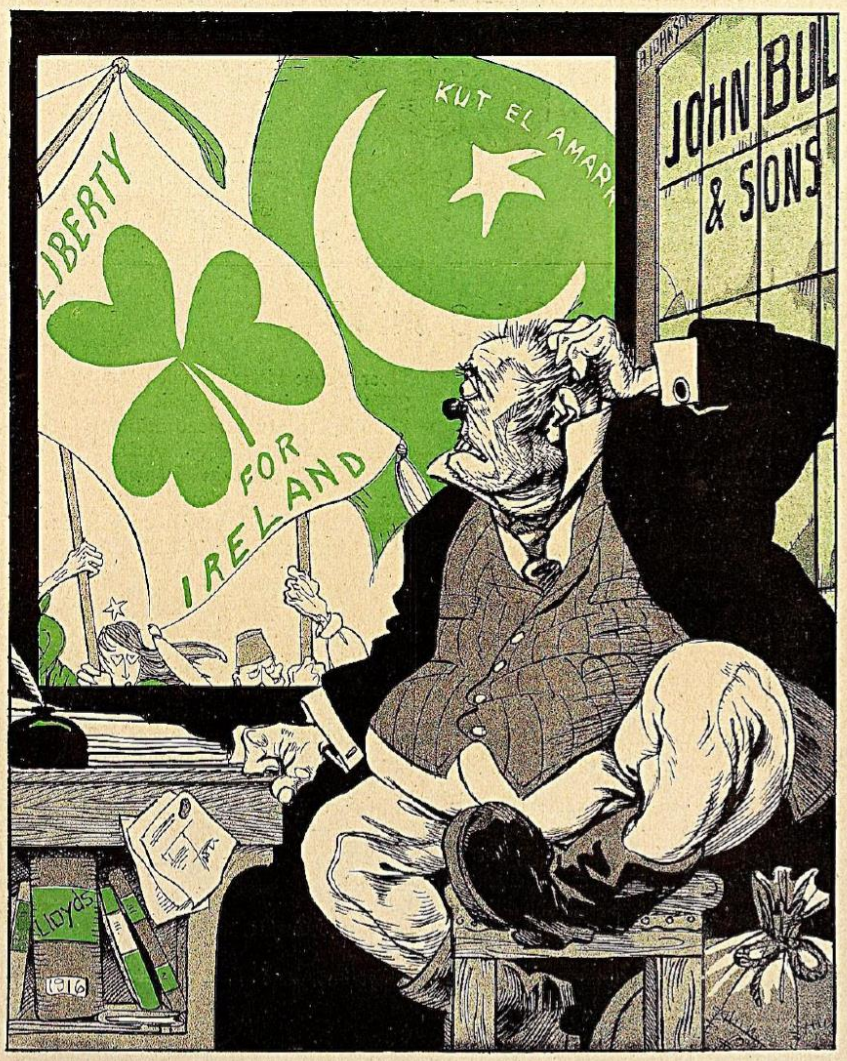
„Mit Vergnügen! Das Ding ist ja gar nicht geladen!"

— 393 —

13.MAI 1916

Nr. 20 Berlin, den 14. Mai 1916 LXIX. Jahrgang

Kladderadatsch



Frühlingserwachen. Einer, dem ganz grün vor den Augen wird.

Paul Rieth (München)



Die Türkei in Nöten

„Lieber Doktor John Bull, bitte, komm' doch 'mal gleich mit der Vermittlungszange!" — „Bedaure sehr! Solch schwierige Fälle wie Steißgeburten überlasse ich stets meinem Kollegen Doktor German!"

13NOV1915

Nr. 46 Berlin, den 14. November 1915 LXVIII. Jahrgang

Kladderadatsch



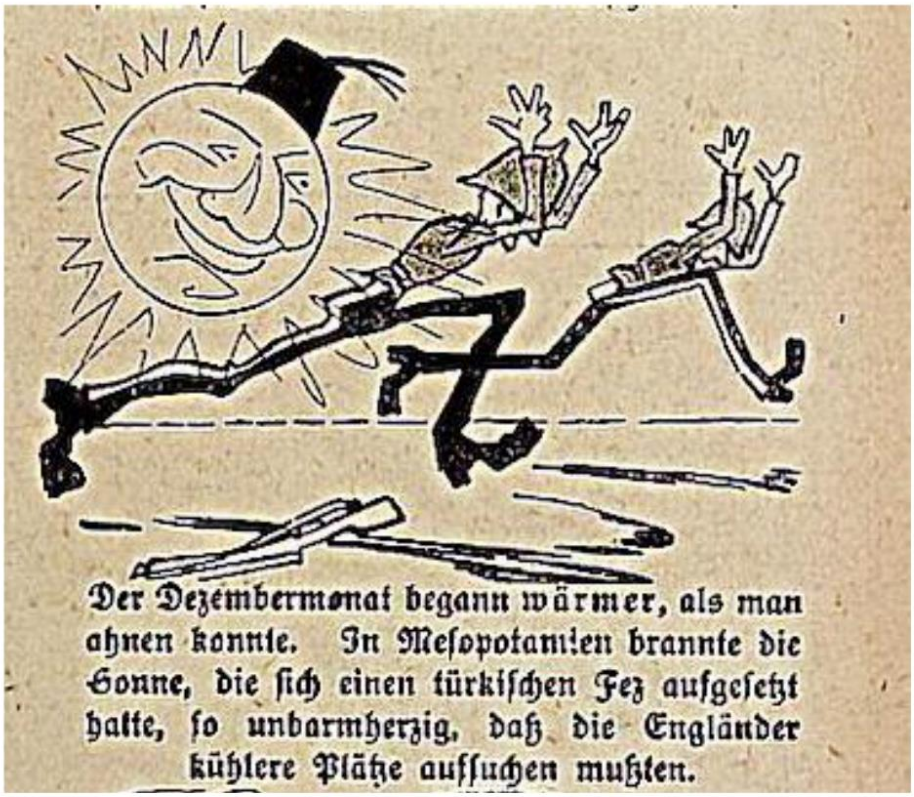
The „Grey" Owl
(Die graue Eule)

Der Halbmond leuchtet silberhell,
Dem Kauze scheint er viel zu grell.

Der gekränkte Paletotmarder



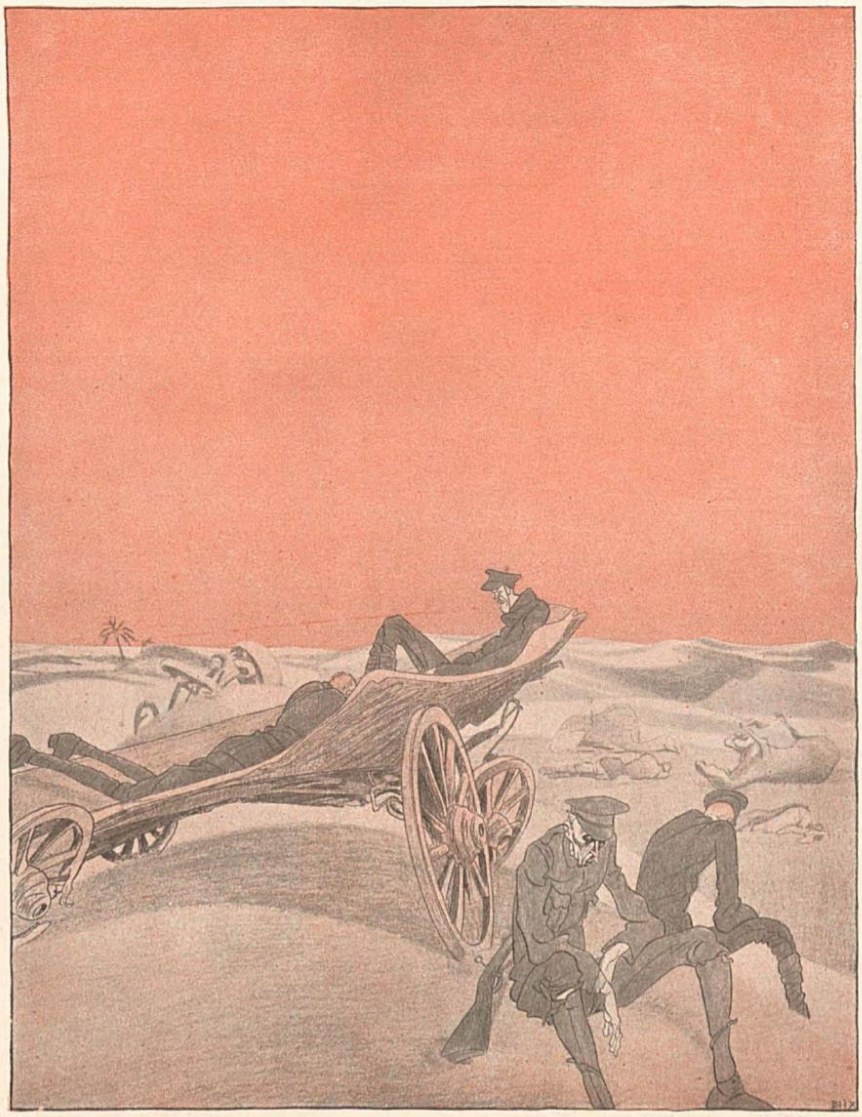
Türke: „Hab' ich dich endlich, du Gauner! Heraus mit meinem Überzieher!"
John: „Was? Jetzt, wo's so kalt wird?!"



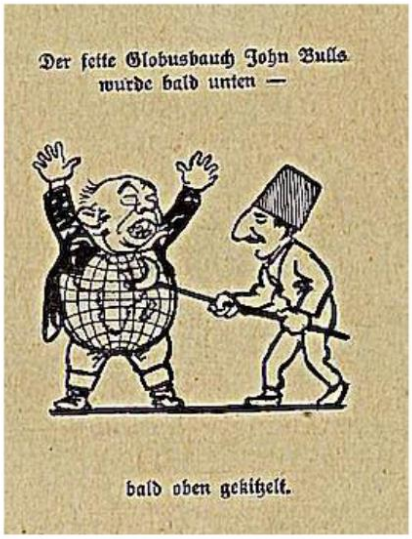
Der Dezembermonat begann wärmer, als man ahnen konnte. In Mesopotamien brannte die Sonne, die sich einen türkischen Fez aufgesetzt hatte, so unbarmherzig, daß die Engländer kühlere Plätze aufsuchen mußten.

Kut-el-Amara

(Zeichnung von Blix)



„Du, Tommy, hier soll das Paradies gewesen sein." — „So, dann wollte ich, wir würden daraus vertrieben wie Adam!"



Der fette Globusbauch John Bulls wurde bald unten —

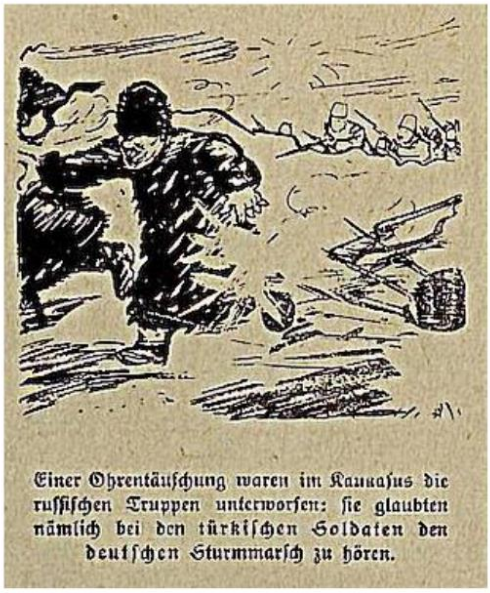
bald oben gekitzelt.



Und einen nicht geringen Schreck kriegte das britische Einhorn, als die Fahne des Propheten entfaltet und der Heilige Krieg erklärt wurde.



Aber auch das Nachtgespenst des „Musikanten am Nil", der durch sein Blasen die Pyramiden mit der britischen Flagge wackeln läßt, hatte etwas Preußisch-Militärisches.



Einer Ohrentäuschung waren im Kaukasus die russischen Truppen unterworfen: sie glaubten nämlich bei den türkischen Soldaten den deutschen Sturmmarsch zu hören.



Der neue Beschützer des Islam P. Rieth

„Diable! Ist denn dieser Wilhelm II. überall?!“

München, 6. November 1911 Preis 30 Pfg. 16. Jahrgang Nr. 32

SIMPLICISSIMUS

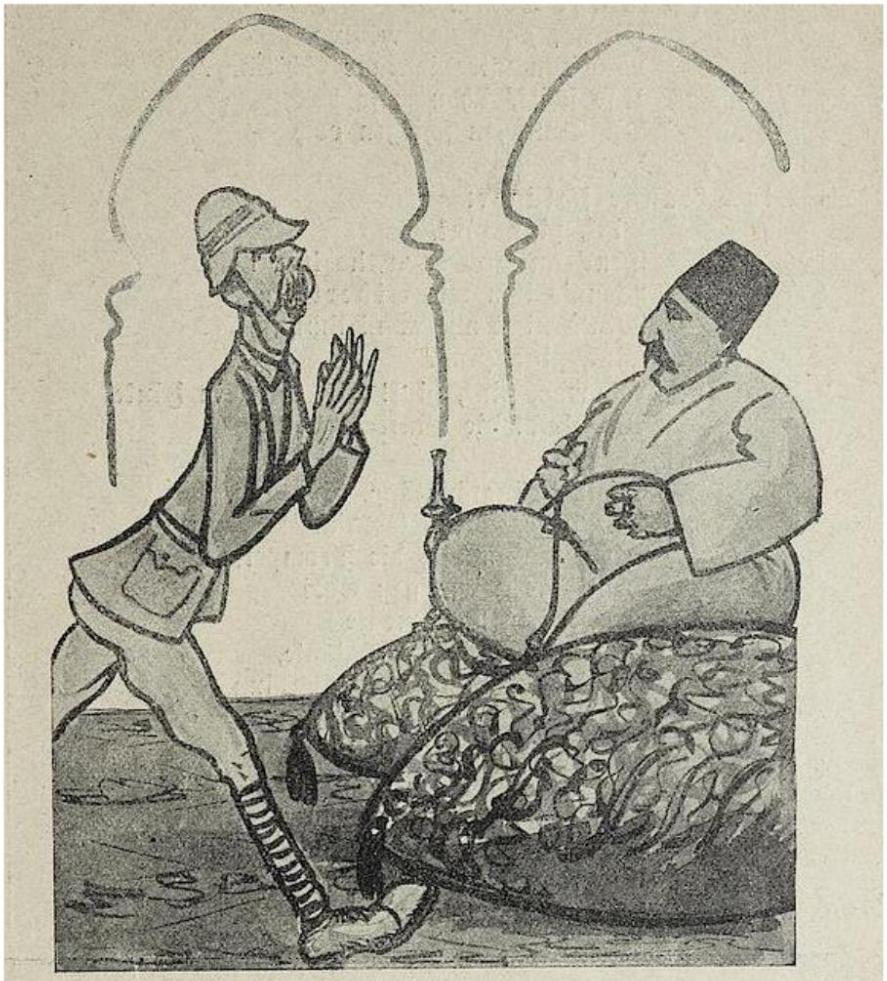
Abonnement vierteljährlich 3 Mk. 60 Pfg. Begründet von Albert Langen und Th. Th. Heine In Oesterreich-Ungarn vierteljährlich K 4,40
Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1911 by Simplicissimus-Verlag G. m. b. H., München

Vor Taschendieben wird gewarnt!

(Ed. Th. Heine)



Die Türkei soll eine enge Annäherung an England planen.



Der englische Kommandant von Ägypten flüchtet sich vor der Wut des Heiligen Krieges — zum Sultan nach Konstantinopel.

Archäologisches aus dem Weltkrieg.



Eine türkische Keilschrift auf einer englischen Löwenhaut.



Der Dardanellenschlüssel

„Was willst Du denn da herunten, John? Es genügt ja doch, wenn Deine Schiffe in der Nordsee versinken"

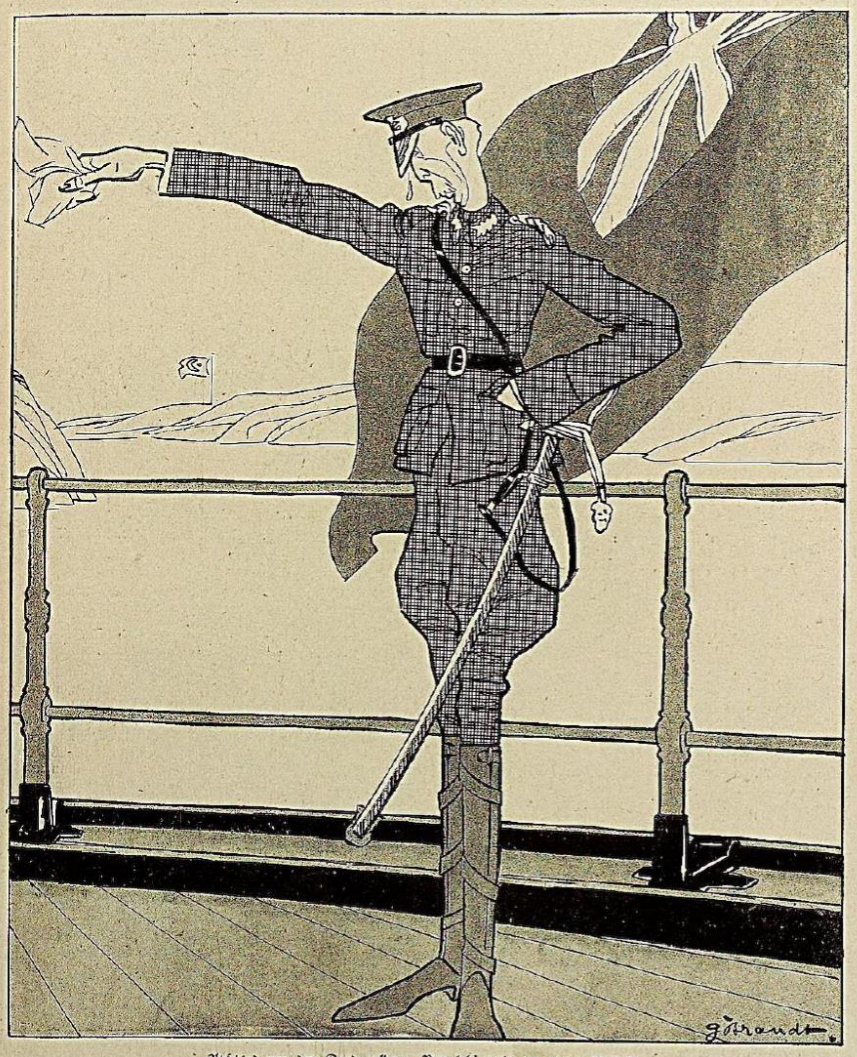
Nr. 45
Zweites Beiblatt

Kladderadatsch

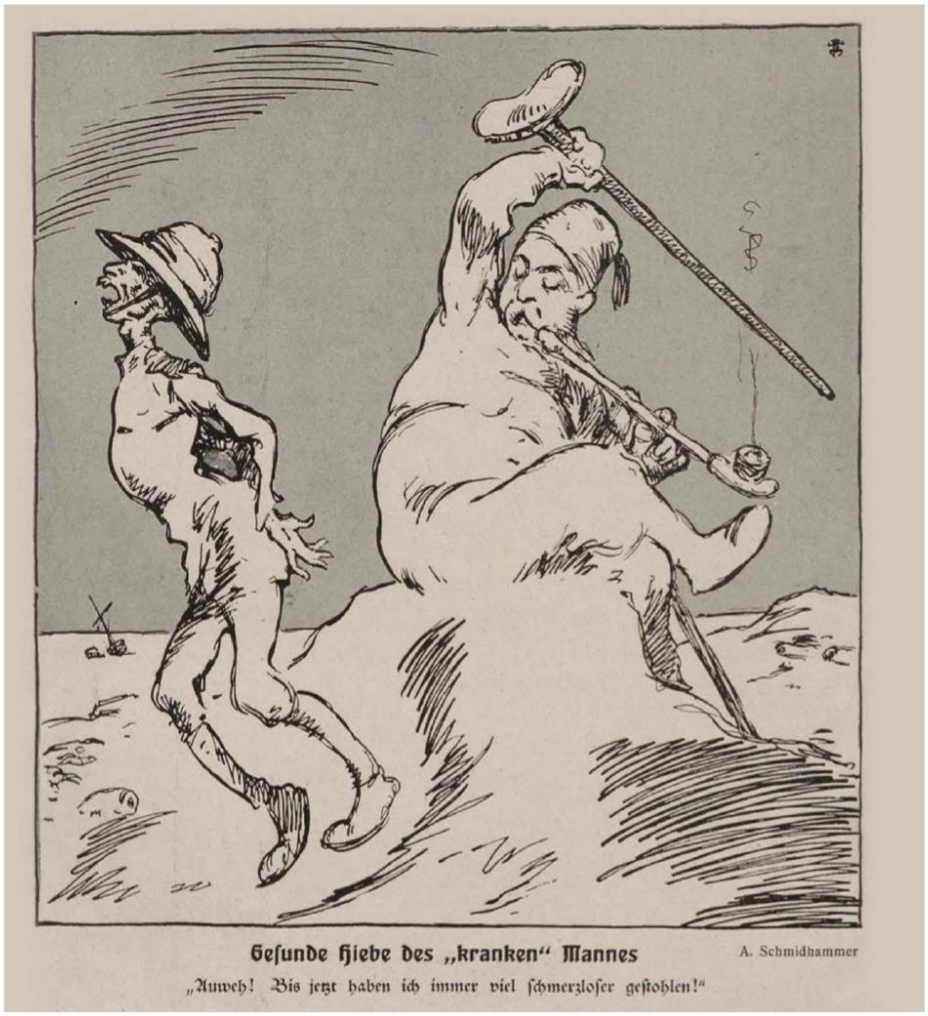
Berlin,
den 7. November 1915

Das deutsche Volkslied im Weltkriege

Seneral Hamilton ist von den Dardanellen abberufen worden



Abschied von den Dardanellen: „Nun leb' wohl, du kleine Gasse!"



Gesunde Hiebe des „kranken“ Mannes A. Schmidhammer

„Auweh! Bis jetzt haben ich immer viel schmerzloser gestohlen!“



E. Wilke

Das Wettklettern um den Dardanellenschlüssel

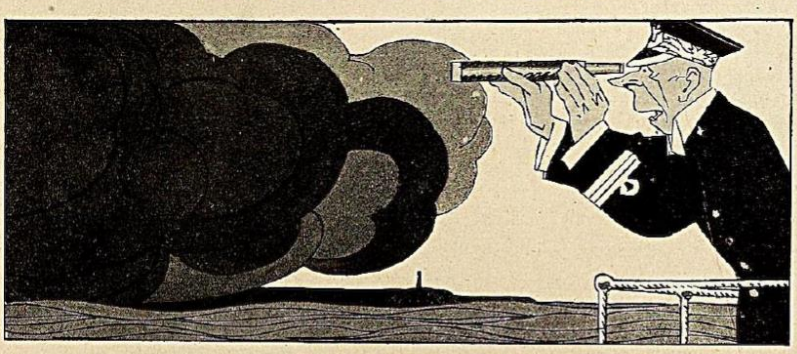
„John, denke doch an unsere Verabredung: keiner darf ihn zuerst kriegen!“

Nr. 15
Erstes Beiblatt

Kladderadatsch

Berlin,
den 11. April 1915

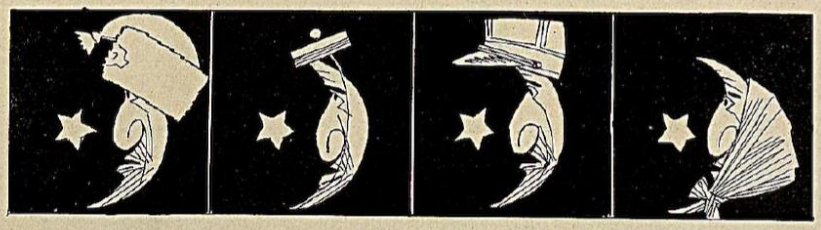
Ungünstige Witterungsverhältnisse am Bosporus



Englischer Bericht: Uns hindert Nordwind! Das Wetter wird trüber!

Ankleideproben für den türkischen Halbmond

Nach den Vorschlägen des Dreiverbands
(Zu der Frage: Wer bekommt die Türkei, — — — wenn)



Mit der russischen Mütze sieht er geradezu lächerlich aus.

Auch die flotte englische Kopfbedeckung kann nicht in Betracht kommen.

Das französische Käppi verunstaltet ihn greulich.

Am besten erschiene es da noch immer, ihm ein neutrales Tuch um den Kopf zu binden, — vorausgesetzt, daß man ihn heruntergeholt hat!

Nr. 606 21 Stuttgart den 12. Oktober 1909

DER WAHRE JACOB

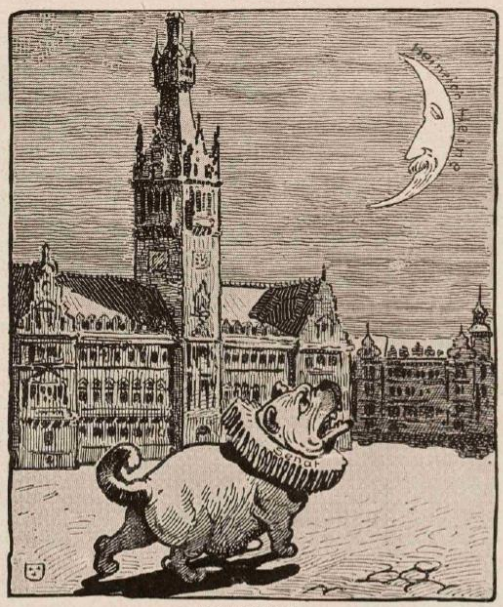
Abonnementspreis pro Jahr Mk. 2.60 | Erscheint alle vierzehn Tage. | Verantwortlich für die Redaktion: B. Heymann in Stuttgart.
Anzeigen pro 4gespaltene Nonpareille-Zeile Mk. 1.50 | Preis bei Postbezug vierteljährlich 65 Pfg. (ohne Bestellgeld). | Verlag und Druck von Paul Singer in Stuttgart.



Unruhige Zeiten. Der Mißklang im europäischen Konzert.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wj1909/0313
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Aus Hamburg.



Mops und Mond.

Das Heine-Denkmal.

O Heinrich Heine, schon wieder mal
Ist dir es gar schlecht ergangen,
Auf einem Hofe in Hamburg ist
Dein Denkmal geblieben hangen.

Nun büßest du, daß du's verdorben hast
Mit Deutschlands Patrioten,
Der lebende Spötter war ihnen verhaßt.
Sie haffen auch noch den toten.

Ein würdig Denkmal werden sie dir
Im Reiche setzen mit nichten;
Viel lieber dem Dichter Eulenburg
Wird man ein solches errichten.

Die Professoren der Literatur,
Die werden den Text uns lesen,
Wie groß als Dichter der Eulenburg,
Wie klein der Heine gewesen.

Der „Sang an Aegir", der ist und bleibt
Der beste der deutschen Gesänge,
Dagegen kommt niemals ein Heine auf
Mit all seinem Wortgepränge.

Noch anderes Schöne sang Eulenburg —
Wer mag den Heine noch lesen?
Der ist in seinem Leben doch nie
Ein richtiger Harfner gewesen.

Der Heine war heimlicher Kommunist,
Liebäugelte stark mit den Roten. . . .
Mit Abscheu müssen sich wenden von ihm
Die deutschen Patrioten.

Das böse Liedchen vom Wanzerich
Hat dieser Frevler gedichtet;
Der edelgesinnte Kapitalist
Hält ihn darum für gerichtet.

D. Fl.

Amerikanischer Sport.

In Amerika ist neuerdings ein seltsamer Sport in Mode gekommen. Die reichen Großhändler, die der raffinierten Genüsse einer luxuriösen Kultur überdrüssig geworden sind, ziehen zur Sommerszeit mit Kind und Kegel in entlegene Wald- oder Steppengegenden hinaus und führen hier das Leben primitiver Naturvölker. Sie haben kein Haus und keinen Herd und übernachten bei jeder Witterung im Freien. Ihre Nahrung beschränkt sich auf die wildwachsenden Früchte, die sie selber sammeln, und auf andere mehr oder weniger genießbare Naturprodukte, die ihnen der Zufall in die Hände spielt. Einen besonders pikanten Reiz bieten die gelegentlichen Kämpfe mit wilden Indianerstämmen, die in den benachbarten Jagdgründen hausen und die verhaßten Bleichgesichter überfallen, bis auf die Haut ausplündern, an den Marterpfahl binden, skalpieren usw.

Dieses Leben voll freiwilliger Entbehrungen und Gefahren gilt den übersättigten amerikanischen Weltstädtern nicht nur als Abwechslung gegenüber der gewohnten Lebensweise, sondern auch als sehr gesundheitfördernd.

Leider haben sich aber, seit der neue Sport in Aufnahme gekommen ist, mancherlei Mißstände herausgebildet, die das Vergnügen wesentlich beeinträchtigen. Die Wälder und Prärien sind von den Familien der Newyorker Börsianer und Chicagoer Schweinehändler derartig überfüllt, daß während der Hochsaison zwischen Washington und San Franzisko oft keine Sandgrube und kein hohler Baumstumm mehr zu finden ist, wo ein anspruchsloser Milliardär mit seinen Angehörigen nebst Dienerschaft übernachten könnte. Der Bestand an Eicheln, Holzbirnen, Buchekern und eßbaren Wurzeln ist im Bereich der Vereinigten Staaten gewöhnlich schon Mitte Juni vollständig aufgezehrt und der Hungertyphus soll unter den sashionablen Sommerfrischlern während der letzten Jahre zahlreiche Opfer gefordert haben.

Um diesen unleugbaren Übelständen abzuhelfen, ist man auf den naheliegenden Ausweg verfallen, den amerikanischen Touristenstrom nach anderen Ländern abzulenken. Wir glauben unserem Vaterland einen wertvollen Dienst zu leisten, wenn wir das Deutsche Reich für diesen sportlichen Zweck als ganz besonders geeignet empfehlen. Dank der neuen Zoll- und Steuerpolitik haben sich die Zustände bei uns derartig gestaltet, daß die gesegneten Fluren zwischen Rhein und Memel für die amerikanischen Anhänger der „einfachen Lebensweise" geradezu als Paradies erscheinen müssen. Freilich erlaubt die Polizei das obdachlose Pennen im Freien nicht und das Beerenlesen und Wurzelgraben ist in den meisten Wäldern und Forsten bei Strafe verboten. Aber es bedarf bei uns auch gar nicht dieser gekünstelten Methoden, um sich die Segnungen der „einfachen Lebensweise" zu verschaffen, sondern es ergibt sich alles ganz von selbst. Die Mieten selbst für bescheidene Wohnungen und die Preise der notwendigsten Lebensmittel nötigen ohne weitere Bemühungen zu einem Dasein, das sich von dem der primitiven Naturvölker kaum noch unterscheidet. Den kühnsten Anforderungen der entbehrungsbedürftigen Yankees dürfte nach jeder Richtung hin voll und ganz entsprochen werden. Und wer den Verkehr mit räuberischen Wilden während der Sommerfrische nicht missen will, dem raten wir, seinen Wigwam in Ostelbien aufzuschlagen. Er wird im ungezwungenen Umgang mit den dort hausenden Agrariern einen vollkommenen Ersatz für die Zusammenstöße mit den gewaltätigsten und raublustigsten Rothäuten des wilden Westens finden.

Wir glauben uns den Dank aller wahrhaften Patrioten zu erwerben, wenn wir das Ausland auf diese immer noch nicht nach Gebühr gewürdigten Vorzüge unseres Vaterlandes aufmerksam machen.

J. S.

In die Schranken gewiesen.

Der Herr Pastor und der Lehrer gingen zusammen an einer Hammelherde vorbei. Der Hirte in der Mitte döste voll beschaulicher Ruhe. Der treue Hund aber kläffte von außen eifrig um die Herde herum.

Und da wollte der Lehrer sein Licht leuchten lassen und sagte mit deutlicher Anspielung: „Ist es nicht etwas Schönes, Herr Pastor . . . dieser unser gemeinsame Beruf, menschliche Schäflein zu hüten?"

„Bitte sehr, Herr Lehrer!" entgegnete der Pastor pikiert: „Sie haben dabei lediglich den Außendienst!!"

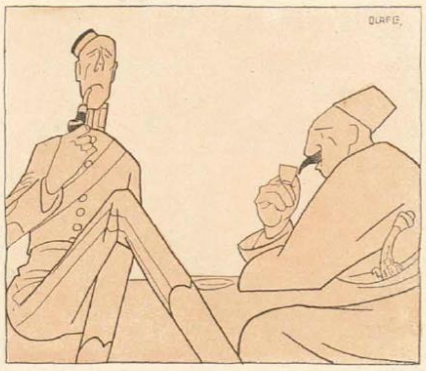
UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wj1909/0322
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Der Türke läßt sich nicht verblüffen

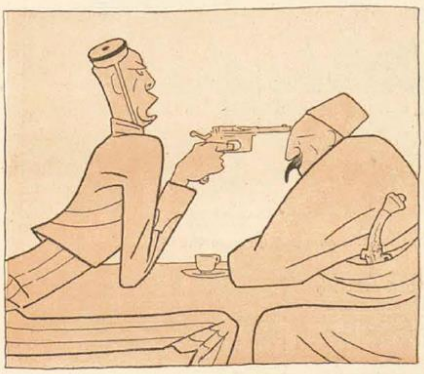
(Zeichnungen von D. Gulbransson)



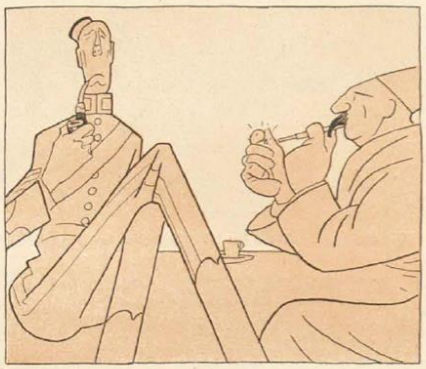
„Wollen Sie sofort die Kapitulationen wiederherstellen?"



„Nein."



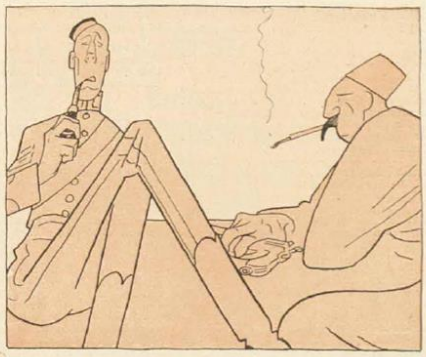
„Wollen Sie sofort die ‚Goeben' und die ‚Breslau' herausgeben?"



„Nein."



„Wollen Sie sofort die Dardanellen — —?"
„Nein. Und jetzt legen Sie endlich mal Ihren Revolver weg!"



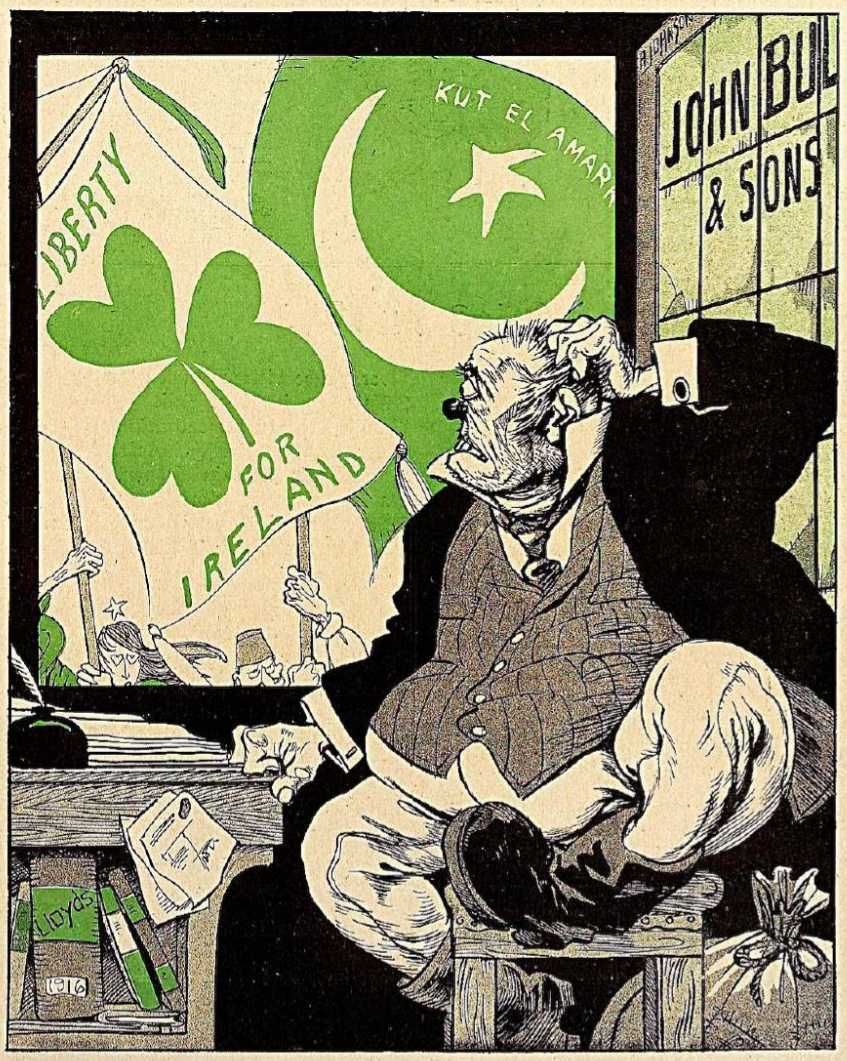
„Mit Vergnügen! Das Ding ist ja gar nicht geladen!"

— 393 —

13.MAI 1916

Nr. 20 Berlin, den 14. Mai 1916 LXIX. Jahrgang

Kladderadatsch



Frühlingserwachen.

Einer, dem ganz grün vor den Augen wird.

Paul Rieth (München)



Die Türkei in Nöten

„Lieber Doktor John Bull, bitte, komm' doch 'mal gleich mit der Vermittlungszange!" — „Bedaure sehr! Solch schwierige Fälle wie Steißgeburten überlasse ich stets meinem Kollegen Doktor German!"

13NOV1915

Nr. 46 Berlin, den 14. November 1915 LXVIII. Jahrgang

Kladderadatsch



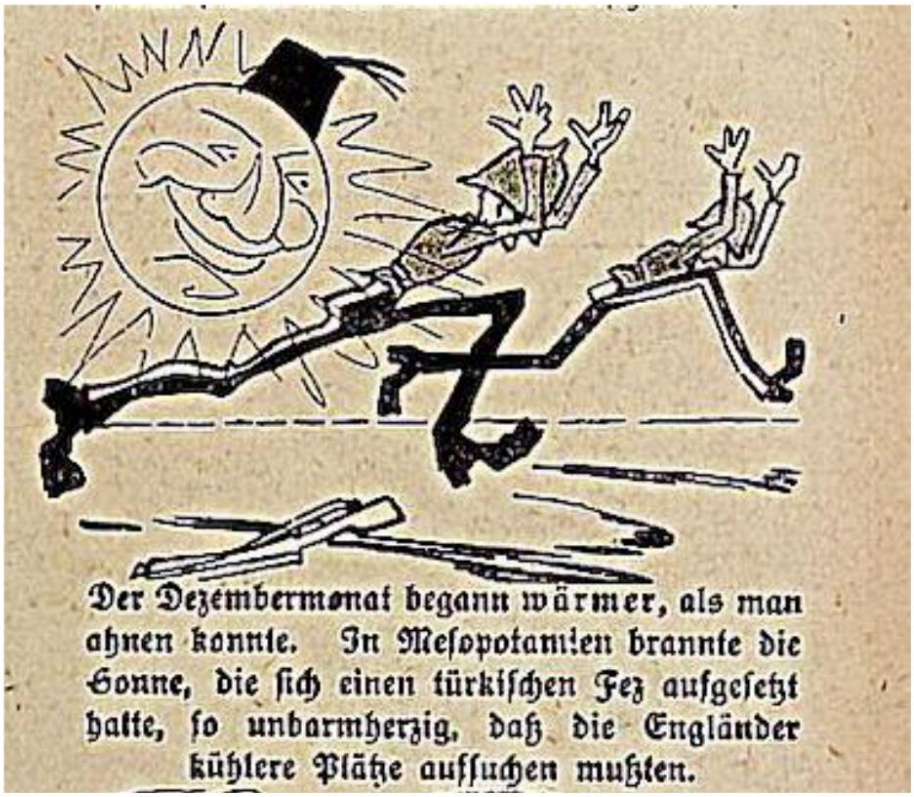
The „Grey" Owl
(Die graue Eule)

Der Halbmond leuchtet silberhell,
Dem Kauze scheint er viel zu grell.

Der gekränkte Paletotmarder



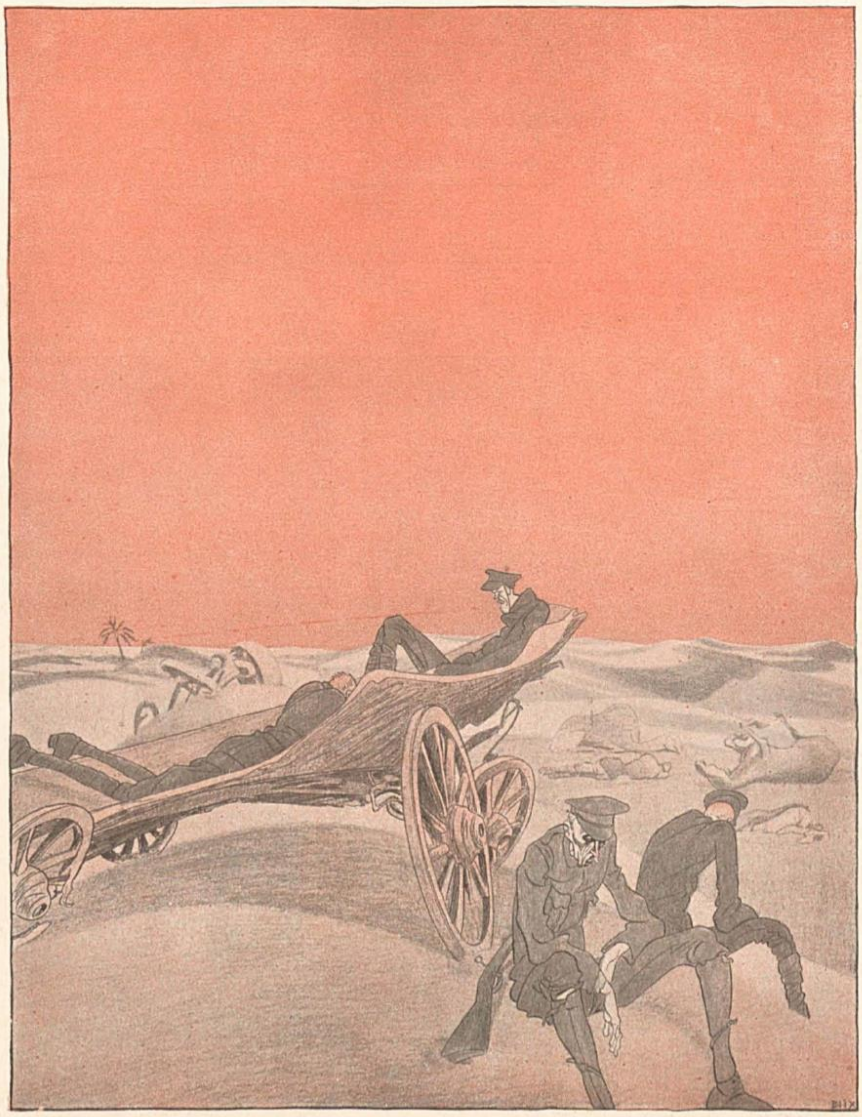
Türke: „Hab' ich dich endlich, du Gauner! Heraus mit meinem Überzieher!"
John: „Was? Jetzt, wo's so kalt wird?!"



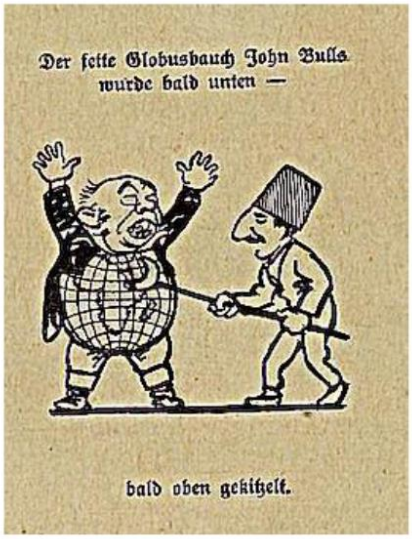
Der Dezembermonat begann wärmer, als man ahnen konnte. In Mesopotamien brannte die Sonne, die sich einen türkischen Fez aufgesetzt hatte, so unbarmherzig, daß die Engländer kühlere Plätze aufsuchen mußten.

Kut-el-Amara

(Zeichnung von Blix)



„Du, Tommy, hier soll das Paradies gewesen sein.“ — „So, dann wollte ich, wir würden daraus vertrieben wie Adam!“



Der fette Globusbauch John Bulls wurde bald unten —

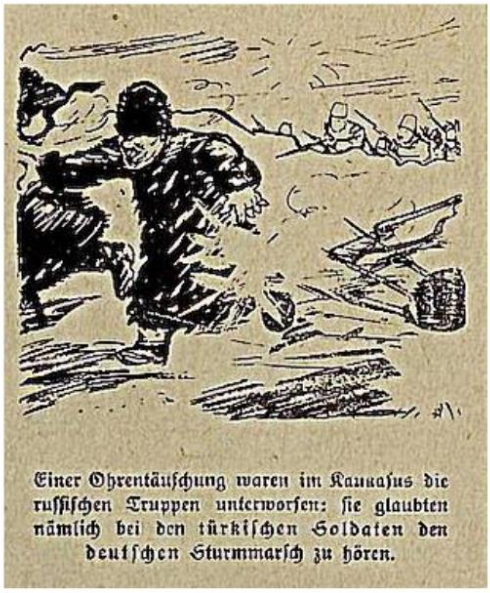
bald oben gekitzelt.



Und einen nicht geringen Schreck kriegte das britische Einhorn, als die Fahne des Propheten entfaltet und der Heilige Krieg erklärt wurde.



Aber auch das Nachtgespenst des „Musikanten am Nil", der durch sein Blasen die Pyramiden mit der britischen Flagge wackeln läßt, hatte etwas Preußisch-Militärisches.



Einer Ohrentäuschung waren im Kaukasus die russischen Truppen unterworfen: sie glaubten nämlich bei den türkischen Soldaten den deutschen Sturmmarsch zu hören.



Der neue Beschützer des Islam P. Rieth

„Diable! Ist denn dieser Wilhelm II. überall?!“

München, 6. November 1911 Preis 30 Pfg. 16. Jahrgang Nr. 32

SIMPLICISSIMUS

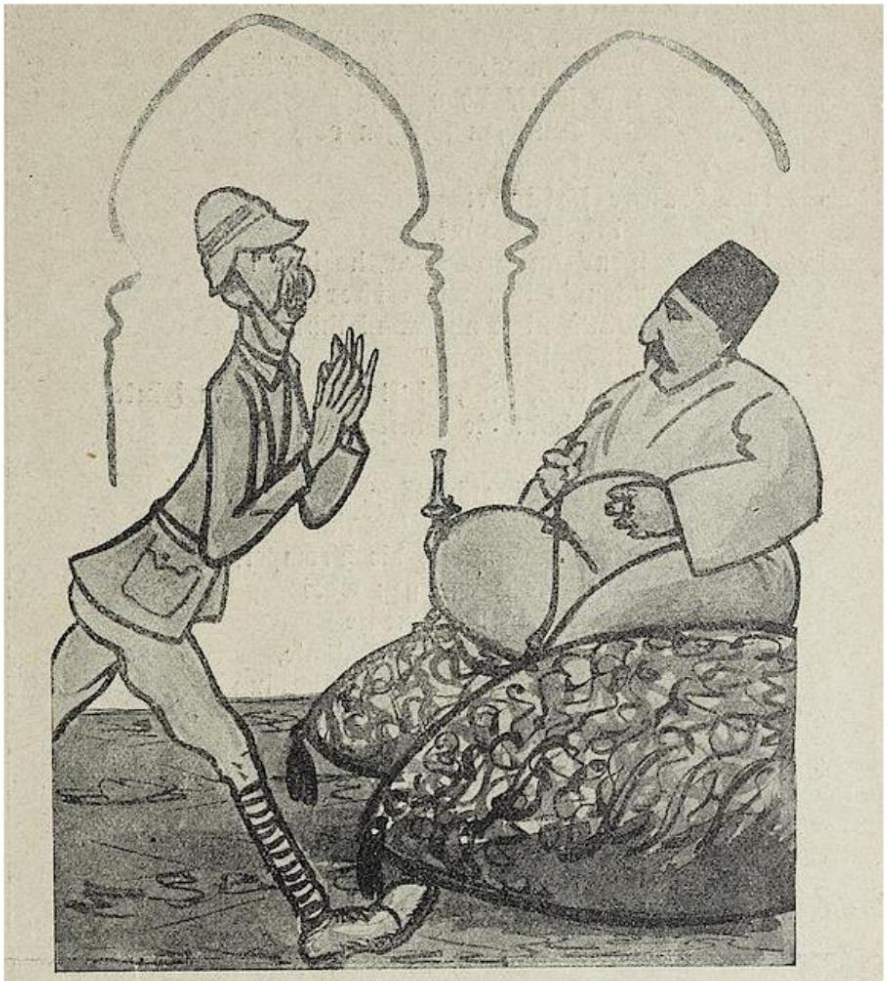
Abonnement vierteljährlich 3 Mk. 60 Pfg. Begründet von Albert Langen und Th. Th. Heine In Oesterreich-Ungarn vierteljährlich K 4,40
Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1911 by Simplicissimus-Verlag G. m. b. H., München

Vor Taschendieben wird gewarnt!

(Ed. Th. Heine)



Die Türkei soll eine enge Annäherung an England planen.



Der englische Kommandant von Ägypten flüchtet sich vor der Wut des Heiligen Krieges — zum Sultan nach Konstantinopel.

Archäologisches aus dem Weltkrieg.



Eine türkische Keilschrift auf einer englischen Löwenhaut.



Der Dardanellenschlüssel

„Was willst Du denn da herunten, John? Es genügt ja doch, wenn Deine Schiffe in der Nordsee versinken"

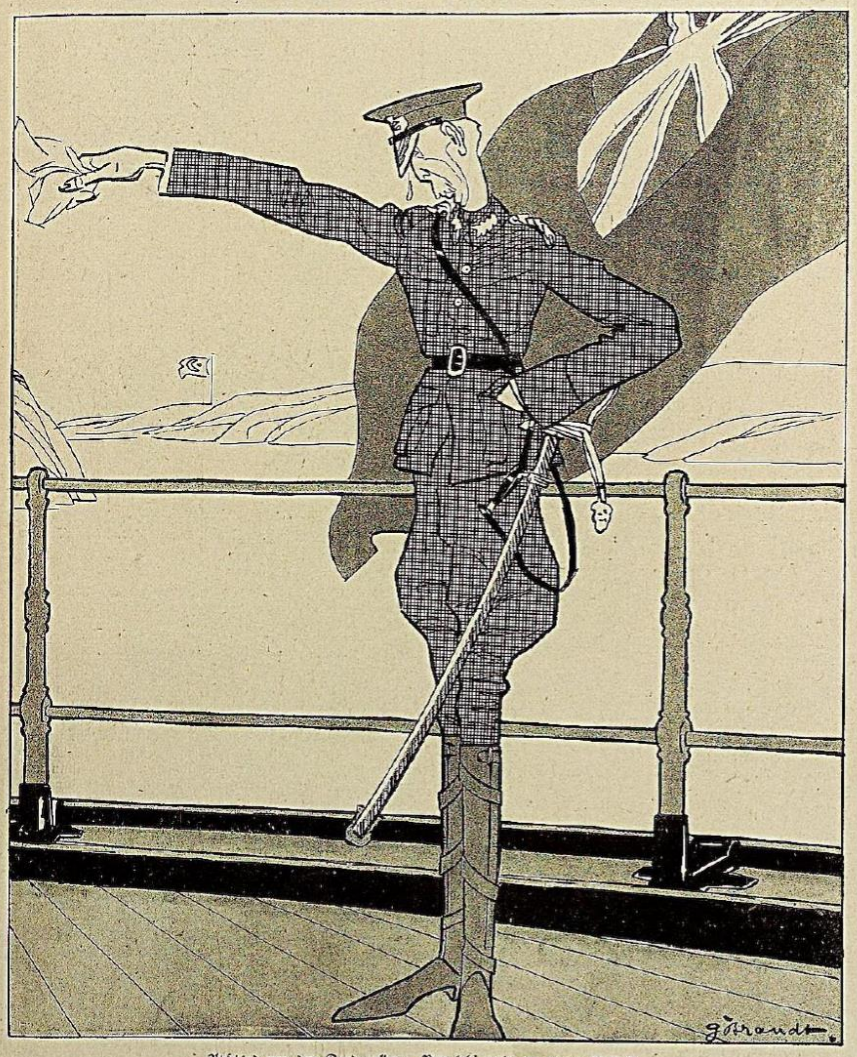
Nr. 45
Zweites Beiblatt

Kladderadatsch

Berlin,
den 7. November 1915

Das deutsche Volkslied im Weltkriege

Seneral Hamilton ist von den Dardanellen abberufen worden



Abschied von den Dardanellen: „Nun leb' wohl, du kleine Gasse!"

Ek 9: Türk-Rus İlişkileri Teması İçin Kullanılan Karikatürler



Nr. 40
Drittes Beiblatt

Kladderadatsch

Berlin,
den 1. Oktober 1916

Die Dob — rutschpartie



Ri — ra — rutsch —
wir fahren durch Dobrudsch!
Durch Dobrudsche fahren wir,

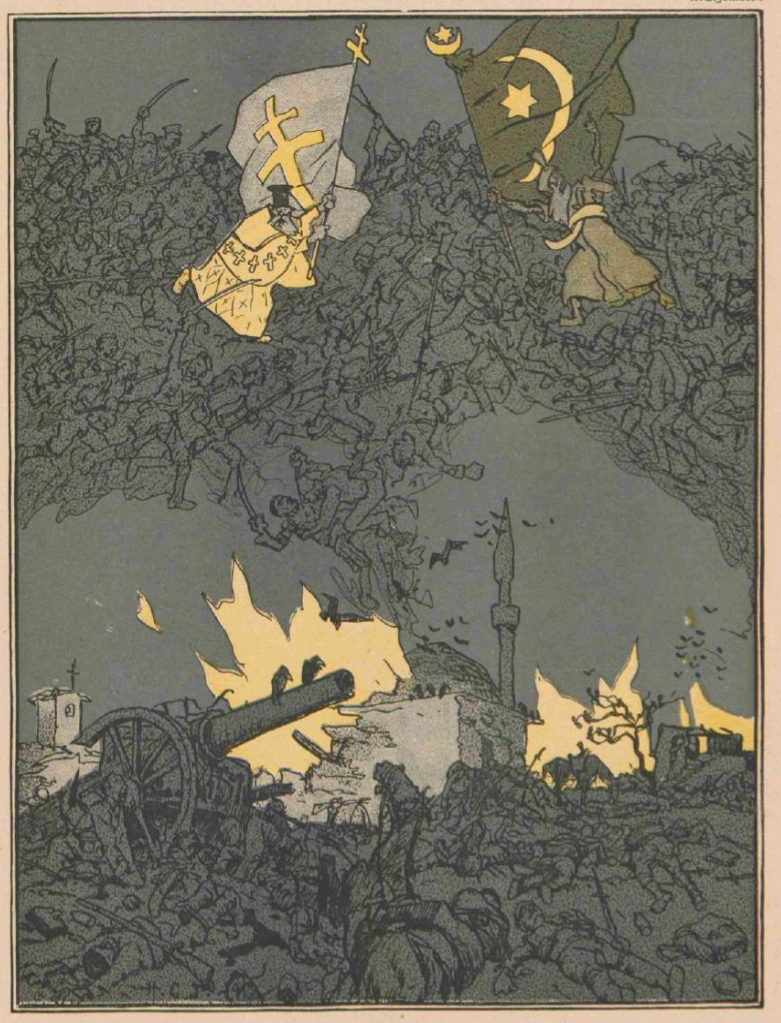
Iwans Esel treiben wir
ri — ra — rutsch
Stambul bleibt ihm futsch!

Nr. 686 23 Stuttgart den 2. November 1912

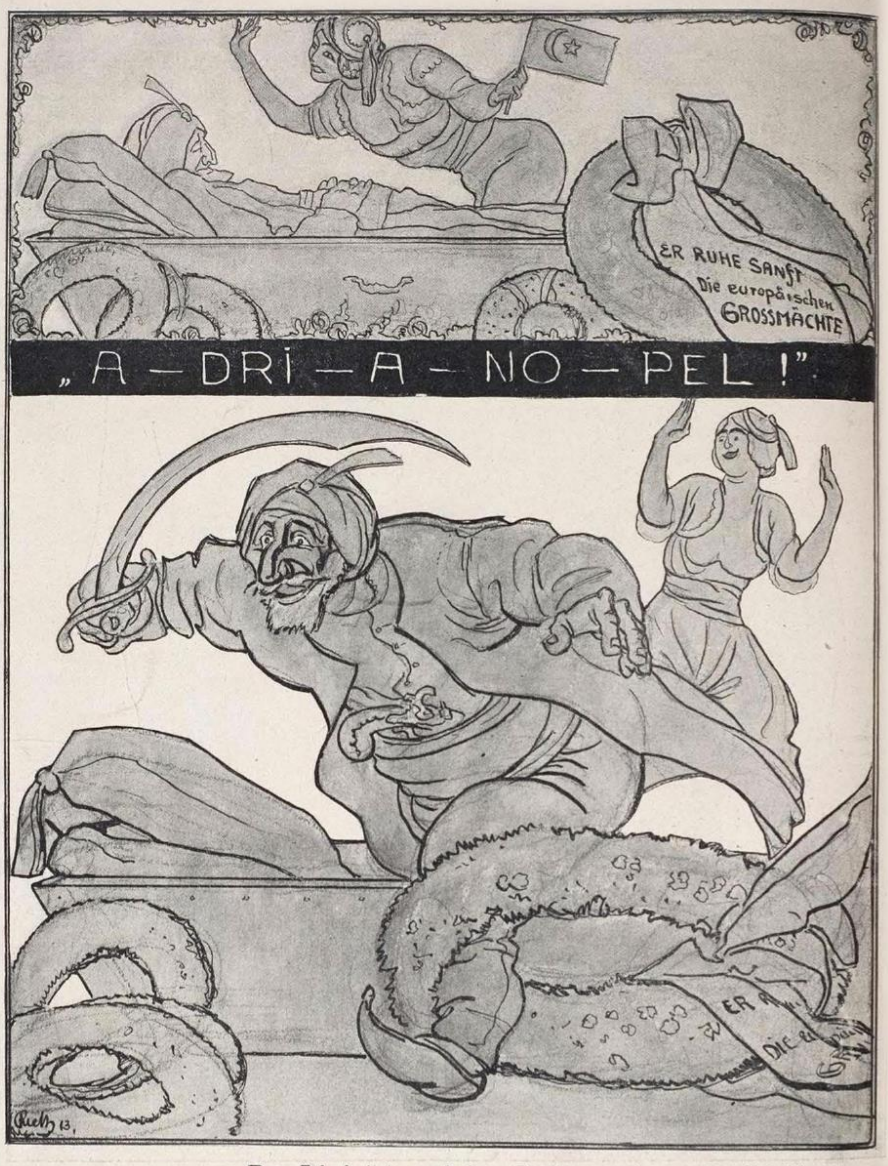
DER WAHRE JACOB

Abonnementspreis pro Jahr Mk. 2.60 | Erscheint alle vierzehn Tage. | Verantwortlich für die Redaktion: B. Heymann in Stuttgart.
Anzeigen pro 4gespaltene Nonpareille-Zeile Mk. 2.40 | Preis bei Postbezug vierteljährlich 65 Pfg. (ohne Bestellgeld). | Verlag von J. H. W. Dietz Nachf. G. m. b. H. in Stuttgart.

H. G. Jentzsch



Ob Kreuz ob Halbmond, — der liebe Gott ist immer bei den stärkeren Bataillonen.



Der Scheintote und das Zauberwort Paul Rieth (München)

Adrianopel

(Zeichnung von Wilhelm Schulz)



„So, da hast du deine Festung wieder! Und jetzt ist aber Ruh'!"

— 400 —

Alleinige Anzeigen-Annahme
RUDOLF MOSSE
Annoncen-Expeditionen (ausschl. Zeitungen) Deutschlands und des Auslandes in Berlin SW 19,
Breslau, Dresden, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Halle a. S., Hamburg, Köln a. Rh., Leipzig, Magdeburg, Mannheim, München, Nürnberg, Straßburg i. E., Stuttgart, Wien, Basel, Zürich

Kladderadatsch

ANZEIGENPREIS
für die viergespaltene 1/8 mm breite Sechspunktzeile oder deren Raum Mark 1,—

Nr. 41 Erstes Beiblatt — Berlin, den 8. Oktober 1916 — LXIX. Jahrgang

Optische Täuschung im Balkannebel



Na — endlich nähere ich mich dem „Goldenen Horn" —



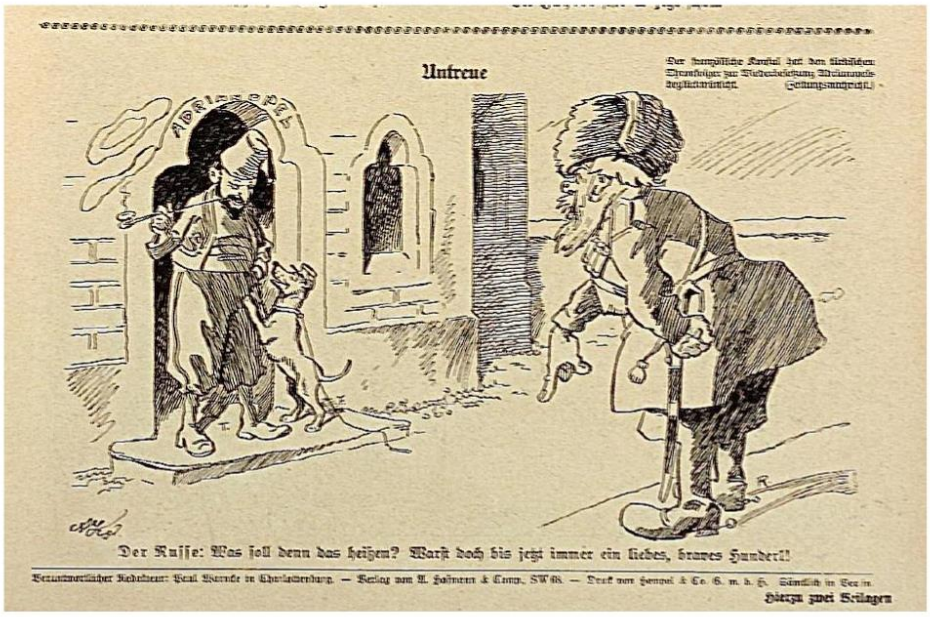
Heiliger Iwan! — Es sind wieder preußische Pickelhauben und Bajonette!

Nr. 32 Berlin, den 10. August 1913 LXVI. Jahrgang

Kladderadatsch



Was einem recht ist, ist dem andern billig! — Lex mihi mars! Drum weich' auch ich nicht willig!



Verantwortlicher Redakteur: Paul Warncke in Charlottenburg. — Verlag von A. Hofmann & Comp., SW 68. — Druck von Hempel & Co. G. m. b. H., Sämtlich in Berlin.

Hierzu zwei Beilagen

Das Testament Peters des Großen.



„Da liegt Konstantinopel, guter Petz; haben müssen wir es, und wenn auch noch Hunderttausende von Menschen draufgehen!“

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wj1914/0369
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

ACAD. LESEH.

Nr. 37 Berlin, den 14. September 1913 LXVI. Jahrgang

Kladderadatsch

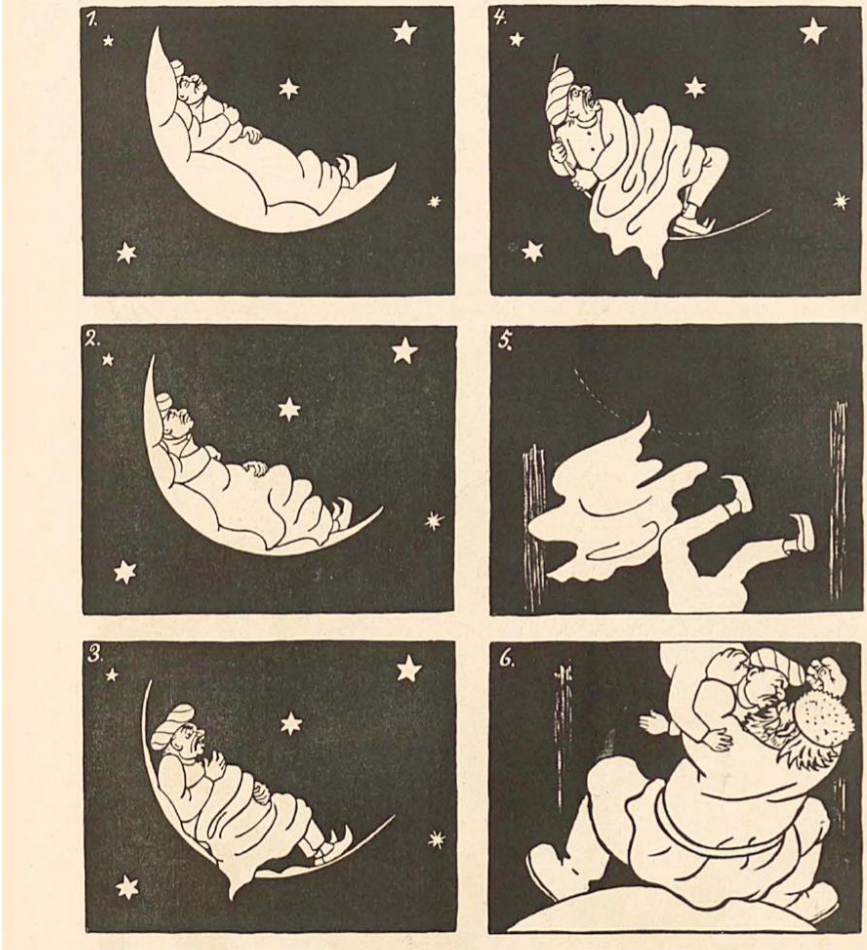


Der Streit um Adrianopel

Die wahre Mutter: Ach was, salomonisches Urteil. Geteilt wird nicht. Ich behalte das ganze Kind. Allah il Allah!

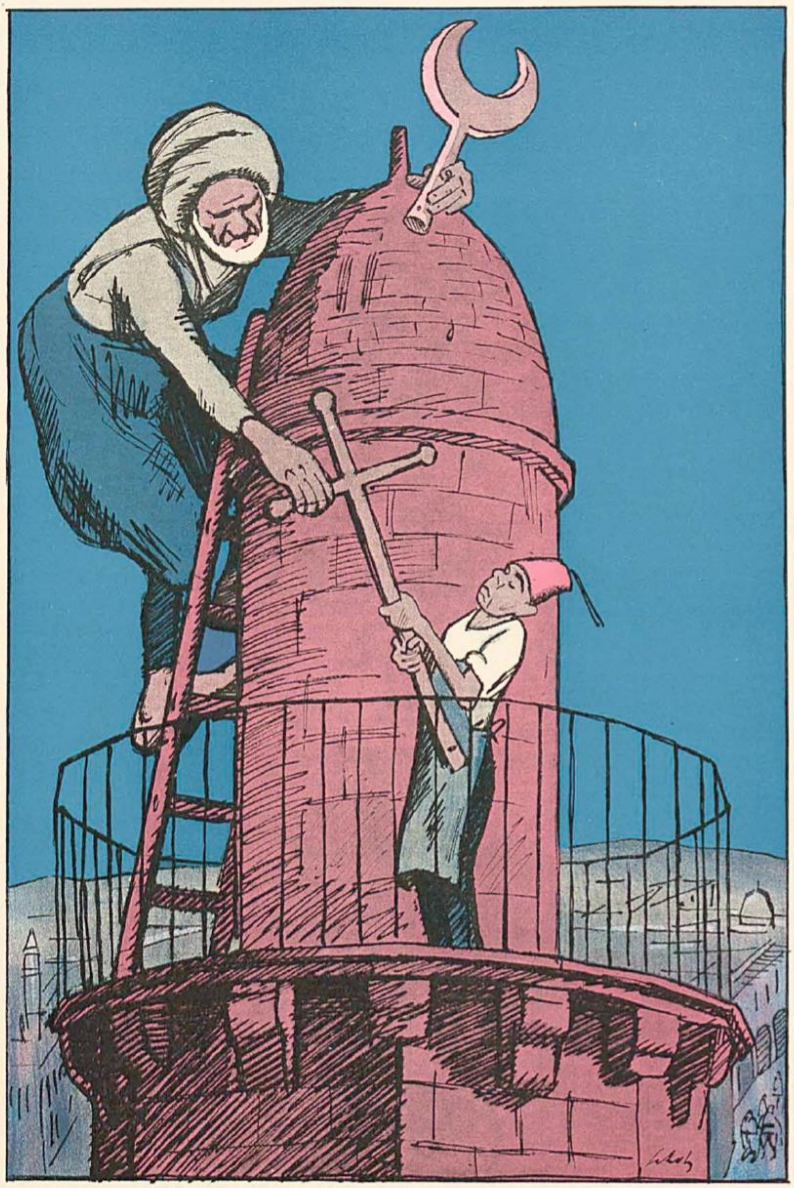
Der Mann im Halbmond

(Th. Th. Heine)



Der Dachdecker von Adrianopel

(Zeichnung von Wilhelm Schulz)

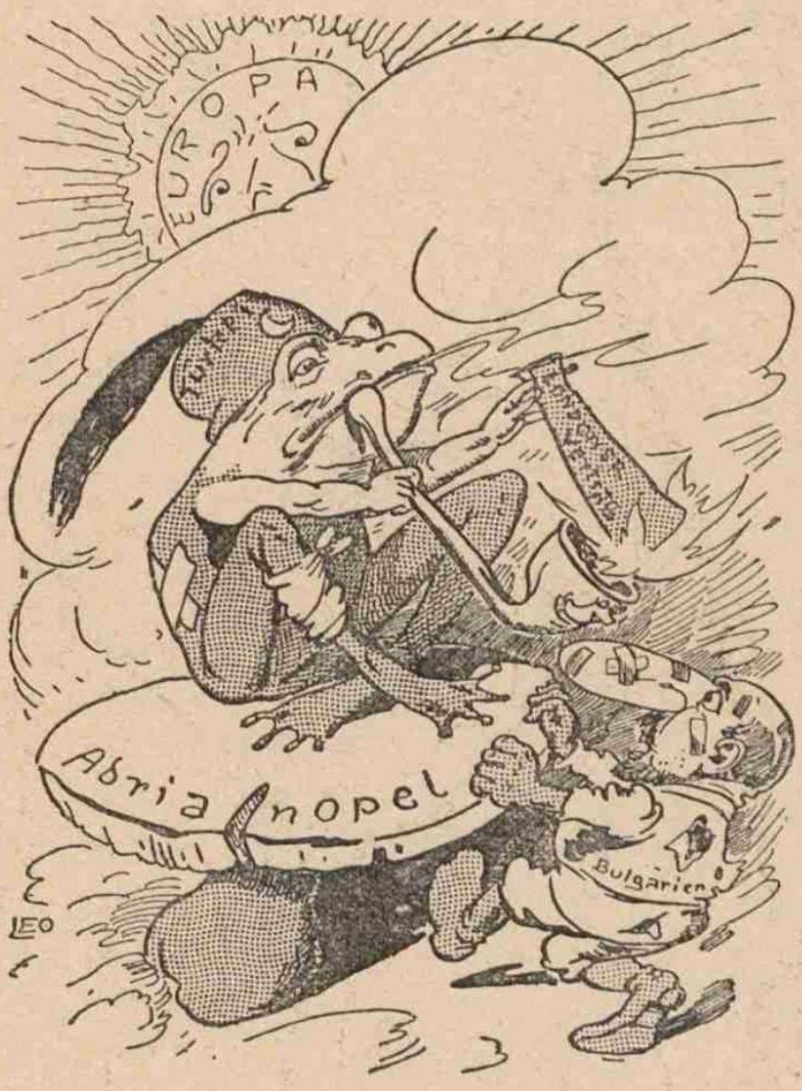


„Heb's auf, Ibrahimerl! Wer weiß, ob wir's net wieder brauchen!"

— 352 —

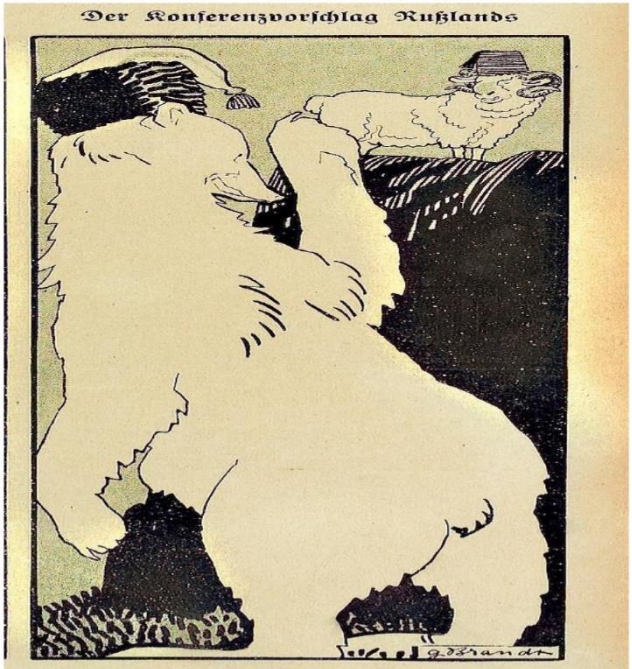
Vom Balkan.

Leo



Sechs Wochen war der Frosch sehr krank,
Jetzt raucht er wieder, Gott sei Dank!

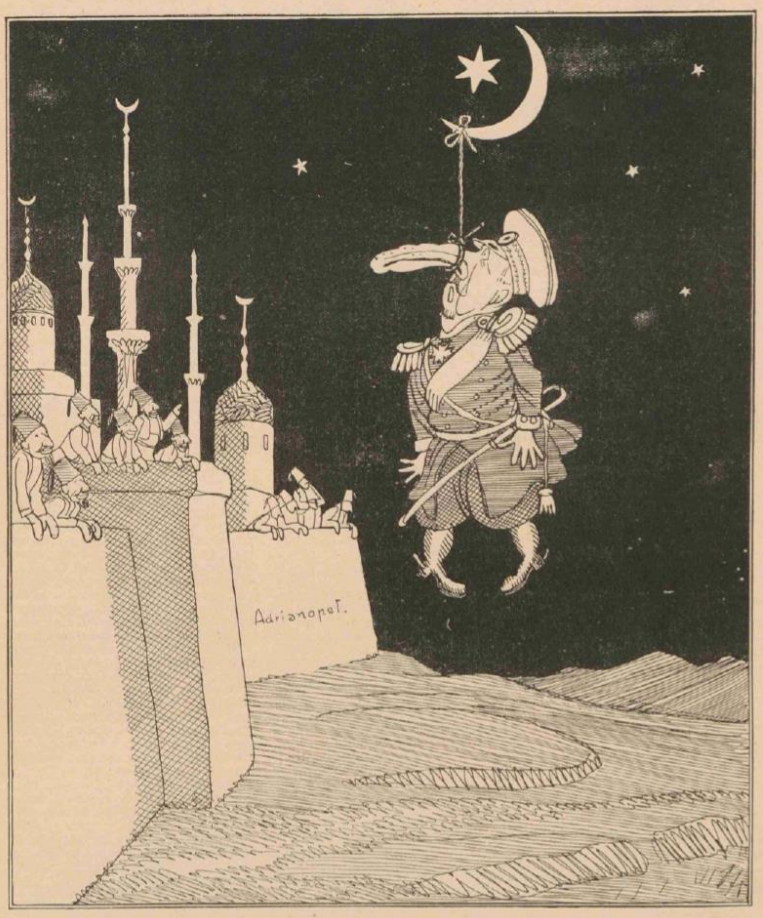
Der Konferenzvorschlag Rußlands



Der brave russische Bär zum türkischen Hammel: „Hör' mal, ich will in deinem Interesse eine Konferenz meiner Kollegen zusammenrufen — den linken Hinterschinken muß ich aber abkriegen!"

Illustrierte
Unterhaltungs-Beilage
Nr. 707 | des Wahren Jacob | 1913

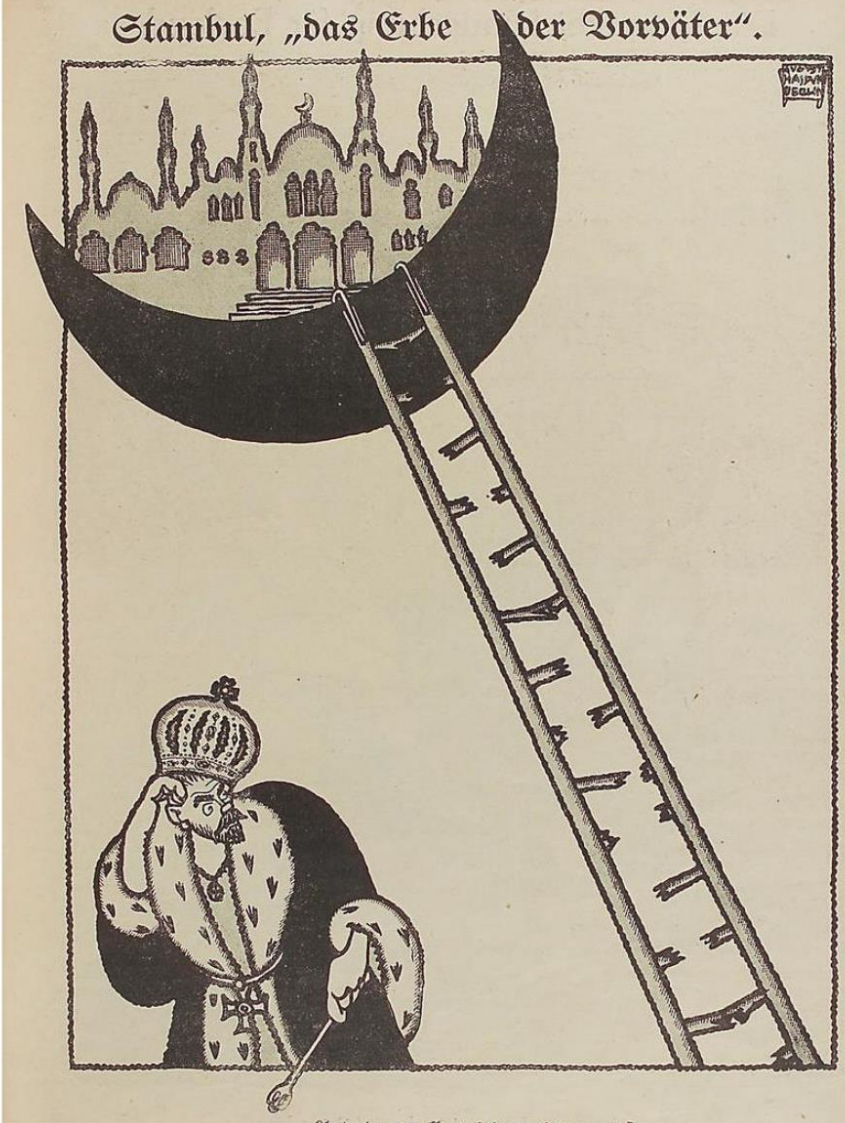
Kismet.



Ferdinand macht so lange dumme Streiche, bis er die Schlinge um seinen Hals hat.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wj1913/0273
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Stambul, „das Erbe der Vorväter".



Und da wollt wieder einer rauf,
Und da konnt er nicht!

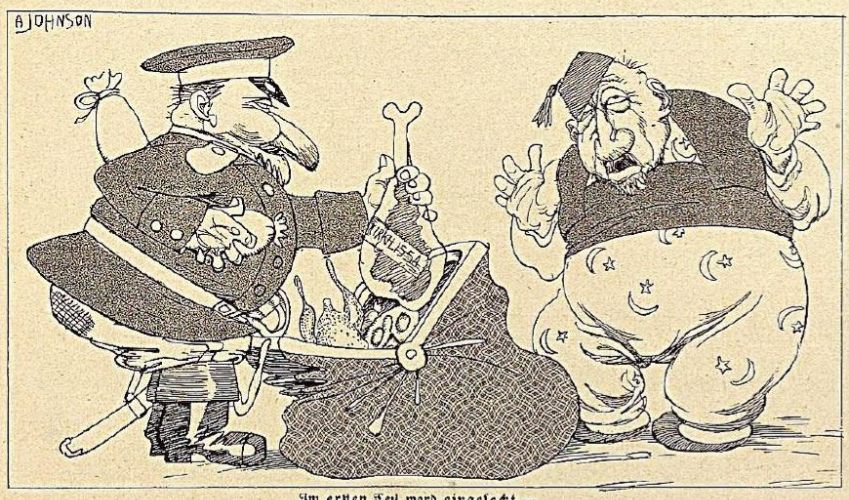
Nr. 39
Drittes Beiblatt

Kladderadatsch

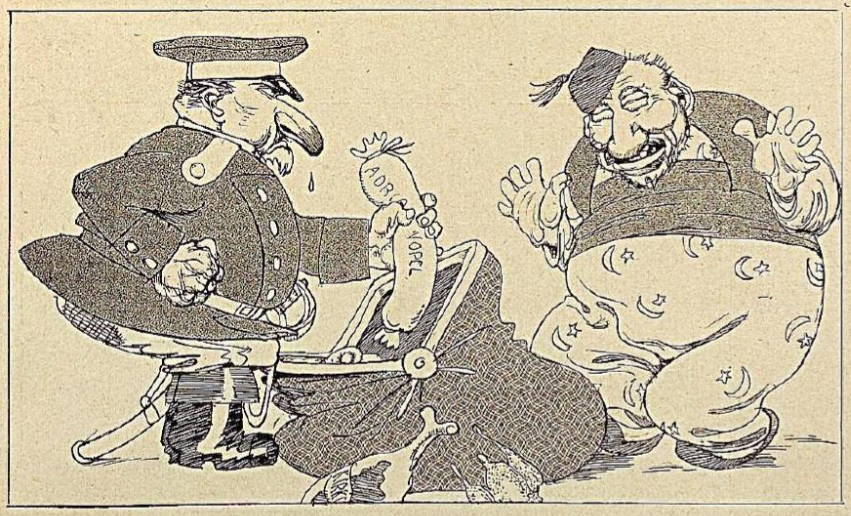
Berlin,
den 28. September 1913

Der zurückgedrehte Balkanfilm

Ein technisches Meisterstück des bulgarisch-türkischen Kientopps



Im ersten Teil ward eingesackt —



Dreht man's zurück — wird ausgepackt!

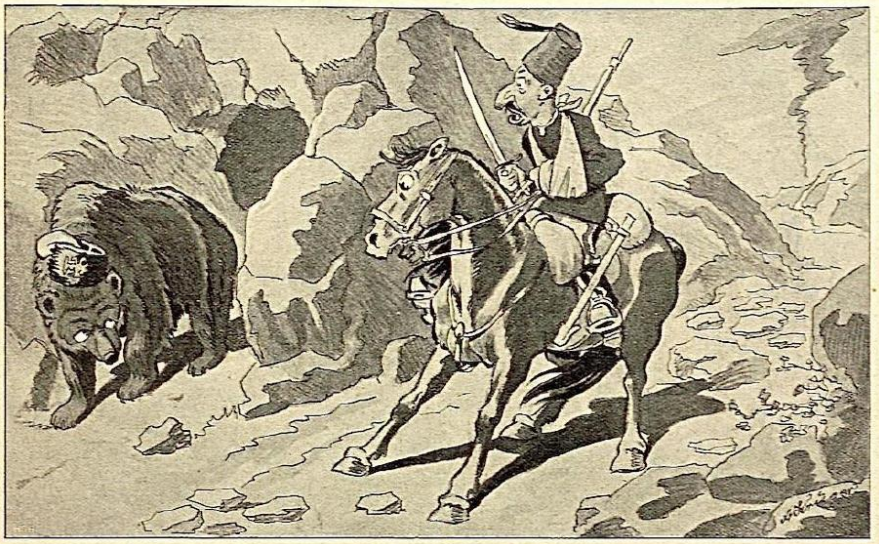
Alleinige Anzeigen-Annahme
RUDOLF MOSSE
Annoncen-Expedition für sämtliche Zeitungen Deutschlands und des Auslandes
in Berlin SW 19, Breslau, Dresden, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Halle a. S., Hamburg, Köln a. Rh., Leipzig, Magdeburg, Mannheim, München, Nürnberg, Prag, Straßburg i. E., Stuttgart, Wien, Zürich

Kladderadatsch

ANZEIGENPREIS
für die viergespaltene 45 mm breite Nonpareille-Zeile oder deren Raum Mark 1.—

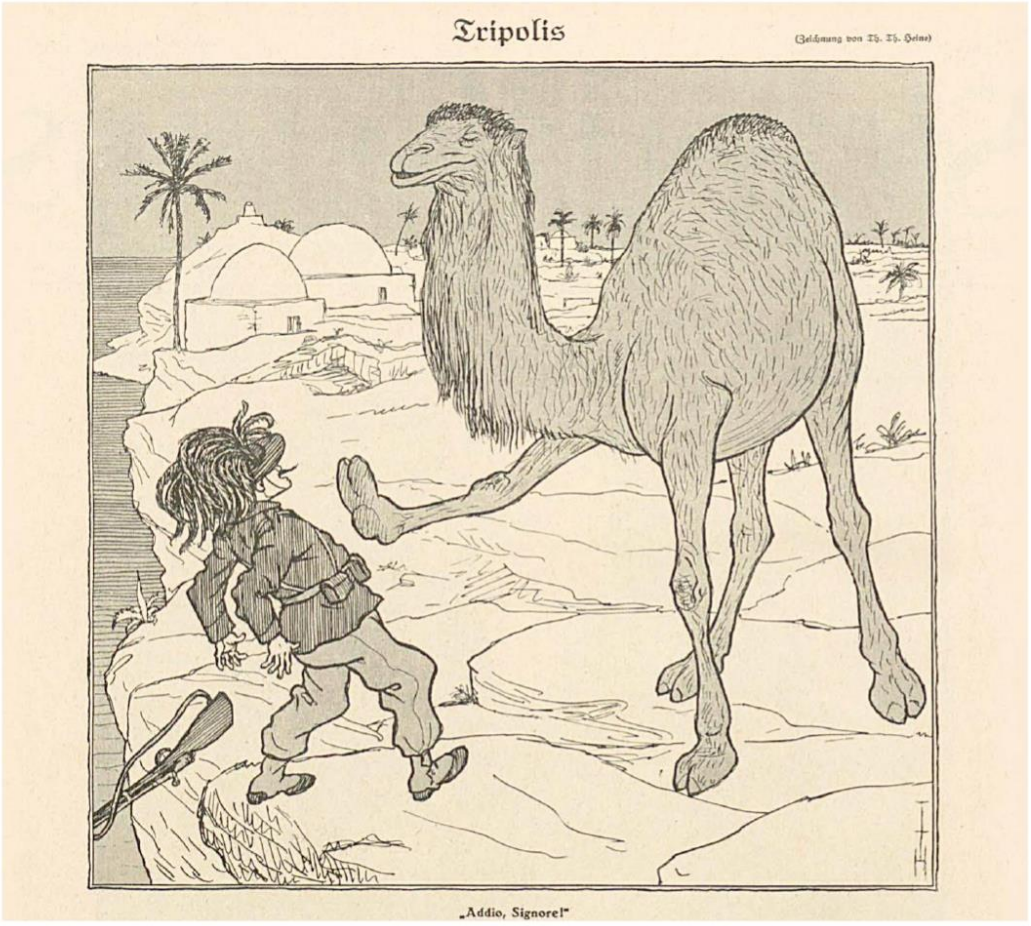
Nr. 35 Drittes Beiblatt | Berlin, den 31. August 1913 | LXVI. Jahrgang

Besorgnis



Wird er weiterreiten?

Ek 10: Türk-İtalyan İlişkileri Teması İçin Kullanılan Karikatürler

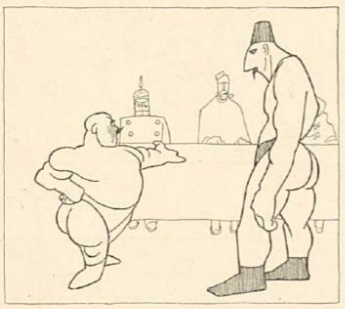


Der tripolitanische Ringkampf

(Zeichnungen von O. Gulbransson)



„Ecco! Jt will Türke schon schmeißen!“



„Noch gilt nix!“



„Ecco! Ecco!“



„Hab schon beinah geschmissen? Come?“



„Ecco! Ecco! Santa Madonna!“



„Ehr Unparteiische! Bitte, schnell mein Sieg erklären!“

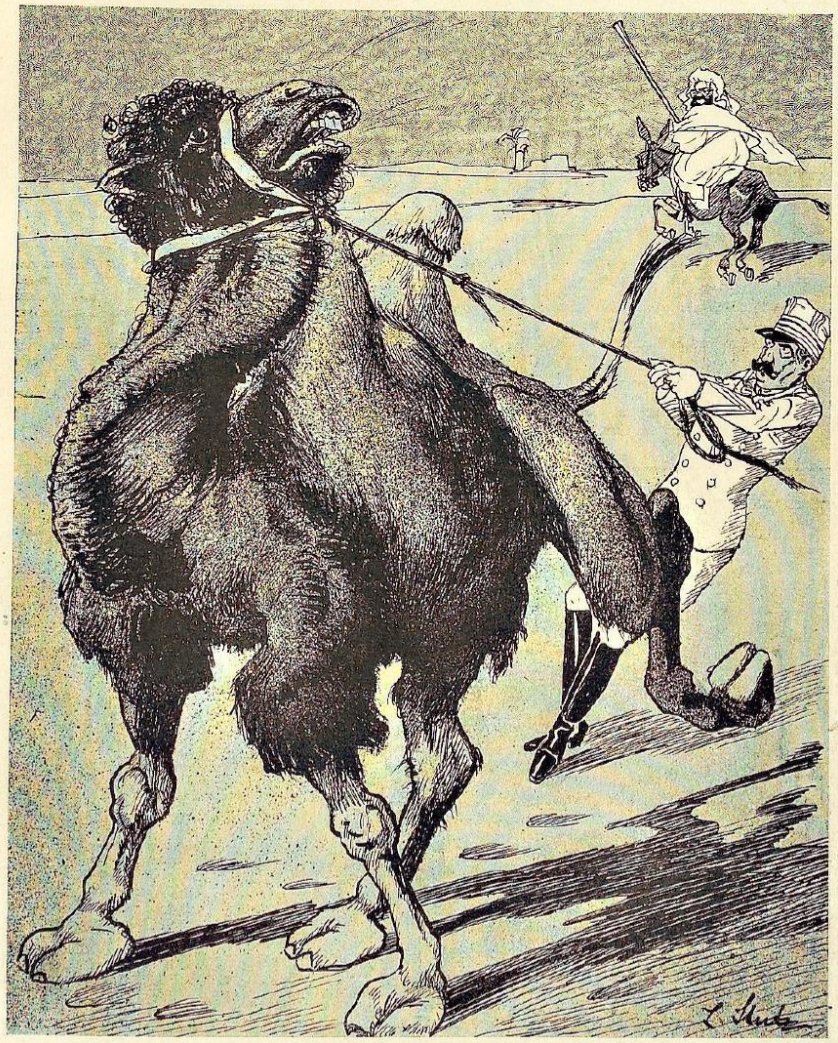
— 70 —

Nr. 39
Zweites Beiblatt

Kladderadatsch

Berlin,
den 29. September 1912

Schwierige Friedensaktion



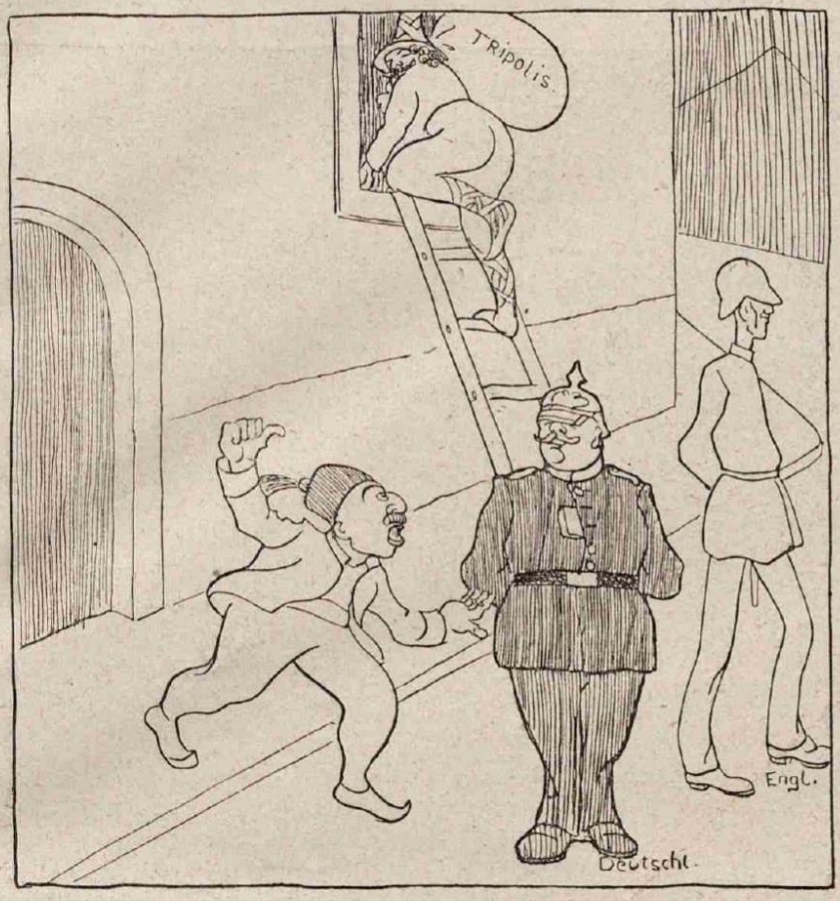
Der gute Türke: „Ich überlasse dir mit Vergnügen mein tripolitanisches Wüstenschiff, freue dich seines Besitzes!"
Der Italiener: „Verfluchtes Kamel!"



Auf dem Wege nach der türkischen Hauptstadt stößt Bruder Italiano auf recht bedenkliche Hindernisse.

Internationale Sicherheitspolizei.

R. Rost



„Schutzmann, zu Hilfe, Einbrecher im Haus!“
„Jeht mich niſcht an, is nich mein Revier.“

Der Zivilisator aus den Abruzzen.

H. G. Jentzsch



„Warum gibst du dem hungernden Lamm nicht mehr zu fressen, du türkischer Hund?"



„Was? Der Acker hat nicht genug getragen? Dann soll er mit deinem Blute gedüngt werden!"



„Dem armen Tier aber will ich den Schädel spalten, damit es nicht länger zu darben braucht, — —"



„— — und endlich christliche Kultur und Sitte in dieses Land bringen!"

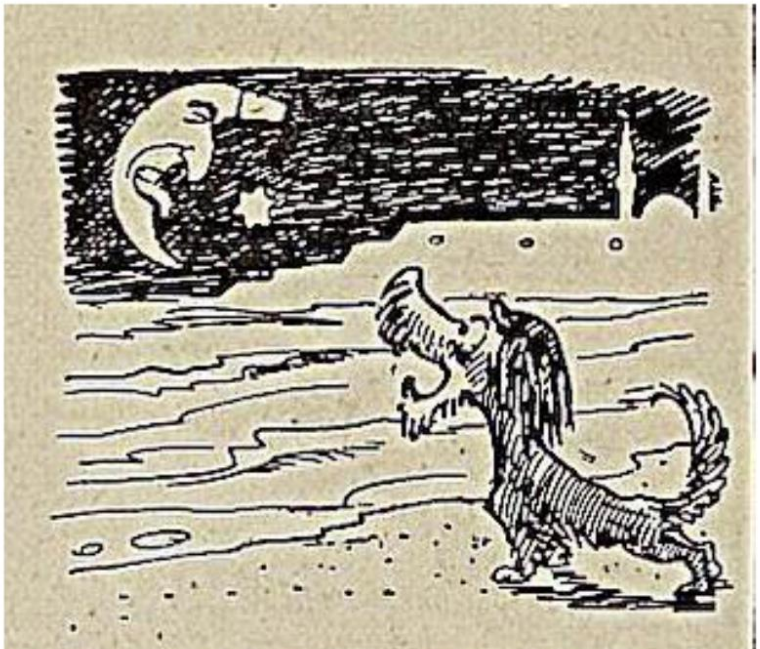
UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wj1911/0355
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Das Ende des tripolitanischen Abenteuers.



Die Rache der Senussi.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wj1915/0212
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
DFG



Eine weitere Kriegserklärung erhielt im Monat Auguſt 1915 der Halbmond von dem italieniſchen Pintſcher.

Nr. 31 Berlin, den 4. August 1912 LXV. Jahrgang

Kladderadatsch

Türke: „Allah akbar!“



Italiener: „Sempre Savoia!“

Schaust du das Bild genau dir an,
Siehst du den Türken daliegen.

Stellst auf den Kopf das Bild du dann,
Scheint doch der Türke hier zu siegen.

Erkennt an diesem heitren Werke:
Italien schwindelt wie der Terkel

Nr. 36
Erstes Beiblatt

Kladderadatsch

Berlin,
den 5. September 1915

Italienische Gedanken vor den Dardanellen



„Corpo di bacco! Auf dem Halbmond scheinen ebenso schwierige Berge zu sein wie am Isonzo!"

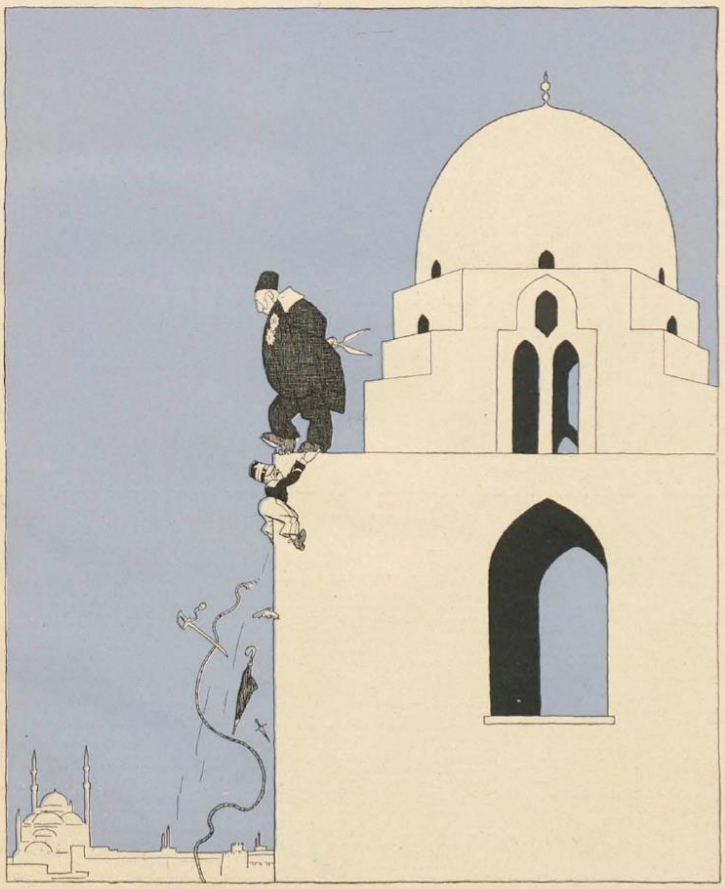
München, 7. September 1915 Preis 30 Pfg. 20. Jahrgang Nr. 23

SIMPLICISSIMUS

Abonnement vierteljährlich 3 Mk. 60 Pfg.
Alle Rechte vorbehalten
Begründet von Albert Langen und Th. Th. Heine
Abonnement vierteljährlich 3 Mk. 60 Pfg.
Copyright 1915 by Simplicissimus-Verlag G.m.b.H. & Co., München

Italiens letzte Kriegserklärung

(Zeichnung von D. Galbraith)



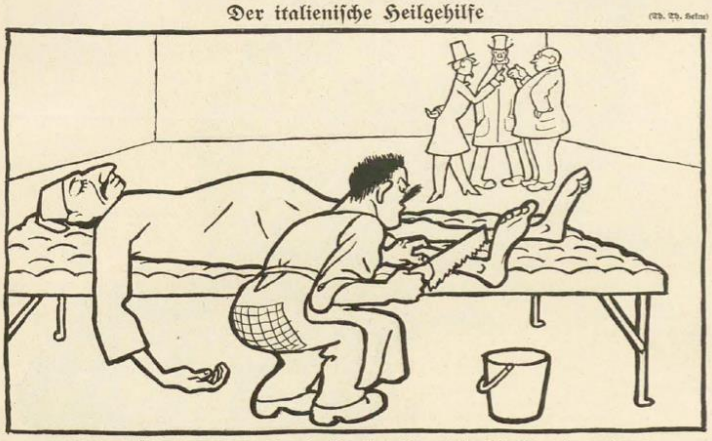
Um sich zu blamieren, kommt man nie zu spät.

München, 9. Oktober 1911 16. Jahrgang Nr. 28

Beiblatt des Simplicissimus

Der italienische Heilgehilfe

(Th. Th. Heine)



„Die Herren Ärzte können sich nicht einigen, inzwischen könnte ich ja mal eine kleine Amputation vornehmen."



„O verflucht, der Muselman erwacht aus der Narkose!"

Nr. 606 21 Stuttgart den 12. Oktober 1909

DER WAHRE JACOB

Abonnementspreis pro Jahr Mk. 2.60 | Erscheint alle vierzehn Tage. | Verantwortlich für die Redaktion: B. Heymann in Stuttgart.
Anzeigen pro 4gespaltene Nonpareille-Zeile Mk. 1.50 | Preis bei Postbezug vierteljährlich 65 Pfg. (ohne Bestellgeld). | Verlag und Druck von Paul Singer in Stuttgart.

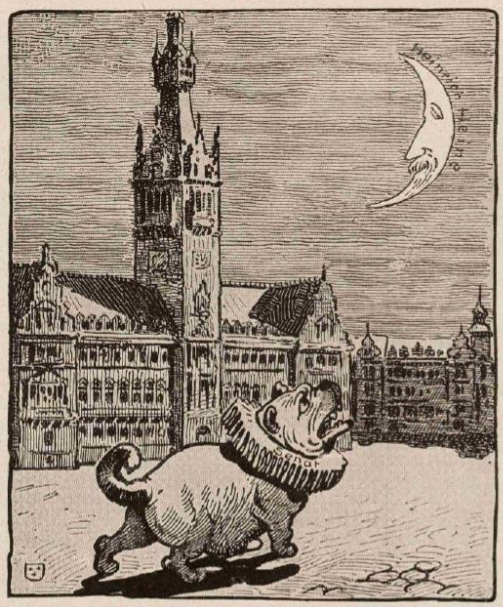


Unruhige Zeiten.

Der Mißklang im europäischen Konzert.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wj1909/0313
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die DFG

Aus Hamburg.



Mops und Mond.

Das Heine-Denkmal.

O Heinrich Heine, schon wieder mal
Ist dir es gar schlecht ergangen,
Auf einem Hofe in Hamburg ist
Dein Denkmal geblieben hangen.

Nun büßest du, daß du's verdorben hast
Mit Deutschlands Patrioten,
Der lebende Spötter war ihnen verhaßt.
Sie haffen auch noch den toten.

Ein würdig Denkmal werden sie dir
Im Reiche setzen mit nichten;
Viel lieber dem Dichter Eulenburg
Wird man ein solches errichten.

Die Professoren der Literatur,
Die werden den Text uns lesen,
Wie groß als Dichter der Eulenburg,
Wie klein der Heine gewesen.

Der „Sang an Aegir", der ist und bleibt
Der beste der deutschen Gesänge,
Dagegen kommt niemals ein Heine auf
Mit all seinem Wortgepränge.

Noch anderes Schöne sang Eulenburg —
Wer mag den Heine noch lesen?
Der ist in seinem Leben doch nie
Ein richtiger Harfner gewesen.

Der Heine war heimlicher Kommunist,
Liebäugelte stark mit den Roten. . . .
Mit Abscheu müssen sich wenden von ihm
Die deutschen Patrioten.

Das böse Liedchen vom Wanzerich
Hat dieser Frevler gedichtet;
Der edelgesinnte Kapitalist
Hält ihn darum für gerichtet.

D. Fl.

Amerikanischer Sport.

In Amerika ist neuerdings ein seltsamer Sport in Mode gekommen. Die reichen Großstädter, die der raffinierten Genüsse einer luxuriösen Kultur überdrüssig geworden sind, ziehen zur Sommerszeit mit Kind und Kegel in entlegene Wald- oder Steppengegenden hinaus und führen hier das Leben primitiver Naturvölker. Sie haben kein Haus und keinen Herd und übernachten bei jeder Witterung im Freien. Ihre Nahrung beschränkt sich auf die wildwachsenden Früchte, die sie selber sammeln, und auf andere mehr oder weniger genießbare Naturprodukte, die ihnen der Zufall in die Hände spielt. Einen besonders pikanten Reiz bieten die gelegentlichen Kämpfe mit wilden Indianerstämmen, die in den benachbarten Jagdgründen hausen und die verhaßten Bleichgesichter überfallen, bis auf die Haut ausplündern, an den Marterpfahl binden, skalpieren usw.

Dieses Leben voll freiwilliger Entbehrungen und Gefahren gilt den übersättigten amerikanischen Weltstädtern nicht nur als Abwechslung gegenüber der gewohnten Lebensweise, sondern auch als sehr gesundheitfördernd.

Leider haben sich aber, seit der neue Sport in Aufnahme gekommen ist, mancherlei Mißstände herausgebildet, die das Vergnügen wesentlich beeinträchtigen. Die Wälder und Prärien sind von den Familien der Newyorker Börsianer und Chicagoer Schweinehändler derartig überfüllt, daß während der Hochsaison zwischen Washington und San Franzisko oft keine Sandgrube und kein hohler Baumstumm mehr zu finden ist, wo ein anspruchsloser Milliardär mit seinen Angehörigen nebst Dienerschaft übernachten könnte. Der Bestand an Eicheln, Holzbirnen, Buchekern und eßbaren Wurzeln ist im Bereich der Vereinigten Staaten gewöhnlich schon Mitte Juni vollständig aufgezehrt und der Hungertyphus soll unter den fashionablen Sommerfrischlern während der letzten Jahre zahlreiche Opfer gefordert haben.

Um diesen unleugbaren Übelständen abzuhelfen, ist man auf den naheliegenden Ausweg verfallen, den amerikanischen Touristenstrom nach anderen Ländern abzulenken. Wir glauben unserem Vaterland einen wertvollen Dienst zu leisten, wenn wir das Deutsche Reich für diesen sportlichen Zweck als ganz besonders geeignet empfehlen. Dank der neuen Zoll- und Steuerpolitik haben sich die Zustände bei uns derartig gestaltet, daß die gesegneten Fluren zwischen Rhein und Memel für die amerikanischen Anhänger der „einfachen Lebensweise" geradezu als Paradies erscheinen müssen. Freilich erlaubt die Polizei das obdachlose Pennen im Freien nicht und das Beerenlesen und Wurzelgraben ist in den meisten Wäldern und Forsten bei Strafe verboten. Aber es bedarf bei uns auch gar nicht dieser gekünstelten Methoden, um sich die Segnungen der „einfachen Lebensweise" zu verschaffen, sondern es ergibt sich alles ganz von selbst. Die Mieten selbst für bescheidene Wohnungen und die Preise der notwendigsten Lebensmittel nötigen ohne weitere Bemühungen zu einem Dasein, das sich von dem der primitiven Naturvölker kaum noch unterscheidet. Den kühnsten Anforderungen der entbehrungsbedürftigen Yankees dürfte nach jeder Richtung hin voll und ganz entsprochen werden. Und wer den Verkehr mit räuberischen Wilden während der Sommerfrische nicht missen will, dem raten wir, seinen Wigwam in Ostelbien aufzuschlagen. Er wird im ungezwungenen Umgang mit den dort hausenden Agrariern einen vollkommenen Ersatz für die Zusammenstöße mit den gewaltätigsten und raublustigsten Rothäuten des wilden Westens finden.

Wir glauben uns den Dank aller wahrhaften Patrioten zu erwerben, wenn wir das Ausland auf diese immer noch nicht nach Gebühr gewürdigten Vorzüge unseres Vaterlandes aufmerksam machen.

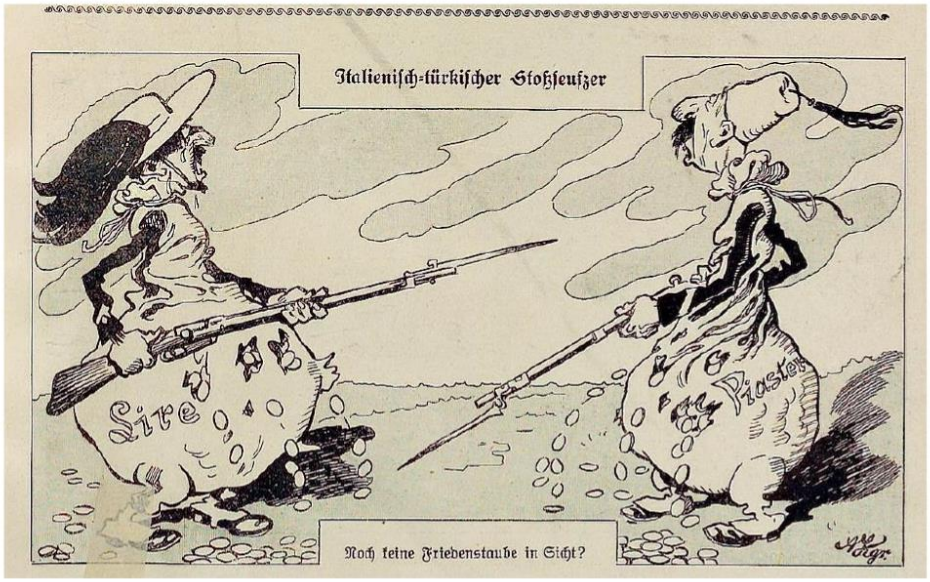
J. S.

In die Schranken gewiesen.

Der Herr Pastor und der Lehrer gingen zusammen an einer Hammelherde vorbei. Der Hirte in der Mitte döste voll beschaulicher Ruhe. Der treue Hund aber kläffte von außen eifrig um die Herde herum.

Und da wollte der Lehrer sein Licht leuchten lassen und sagte mit deutlicher Anspielung: „Ist es nicht etwas Schönes, Herr Pastor . . . dieser unser gemeinsame Beruf, menschliche Schäflein zu hüten?"

„Bitte sehr, Herr Lehrer!" entgegnete der Pastor pikiert: „Sie haben dabei lediglich den Außendienst!!"


Italienisch-türkischer Stoßseufzer
Lire
Piaster
Noch keine Friedenstaube in Sicht?

Nr. 28
Erstes Beiblatt

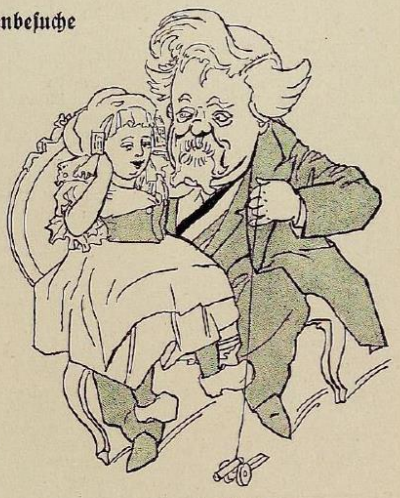
Kladderadatsch

Berlin,
den 14. Juli 1912

Monarchenbesuche



In den Schären



In Paris



Am Balkan



In Tripolis

Nr. 47
Erstes Beiblatt

Kladderadatsch

Berlin,
den 19. November 1911

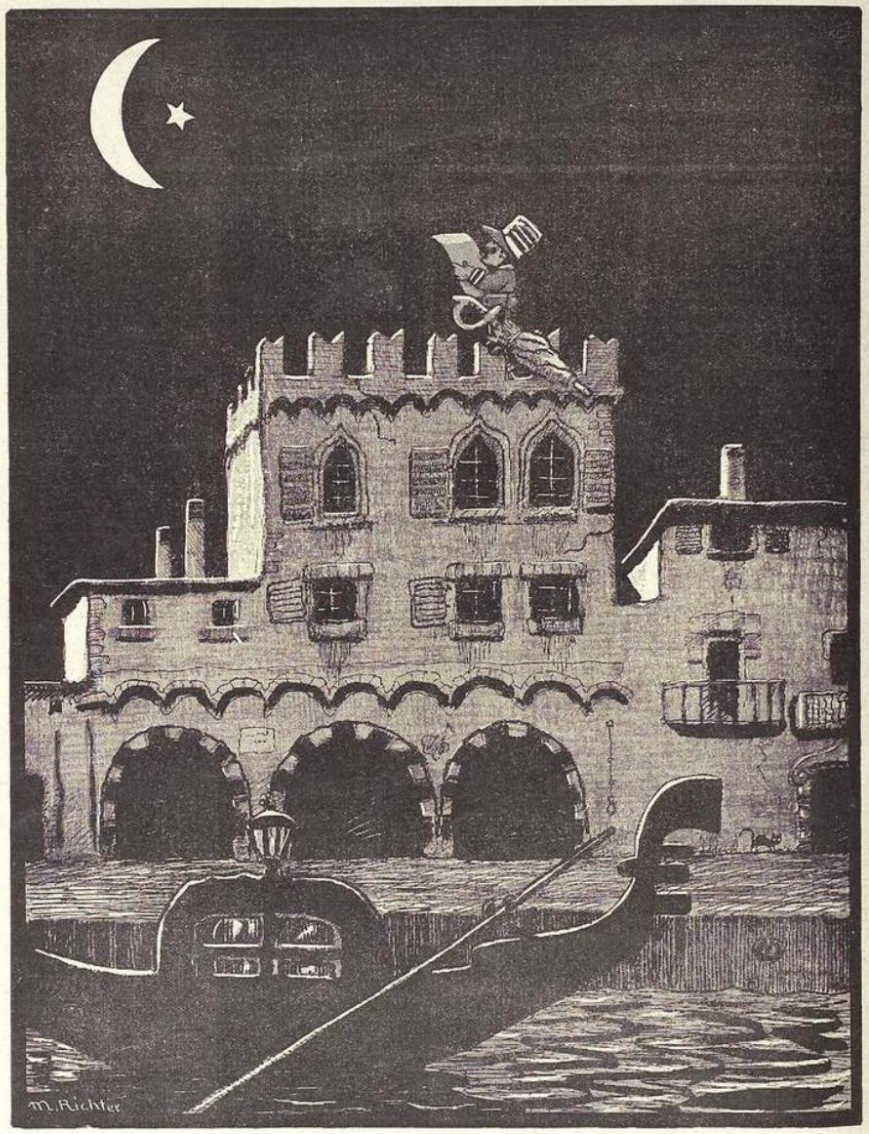
Sempre sonoro!

Eine merkwürdige Proklamation



„Ich erkläre hiermit den tripolitanischen Teil des Halbmondes für eine italienische Provinz"

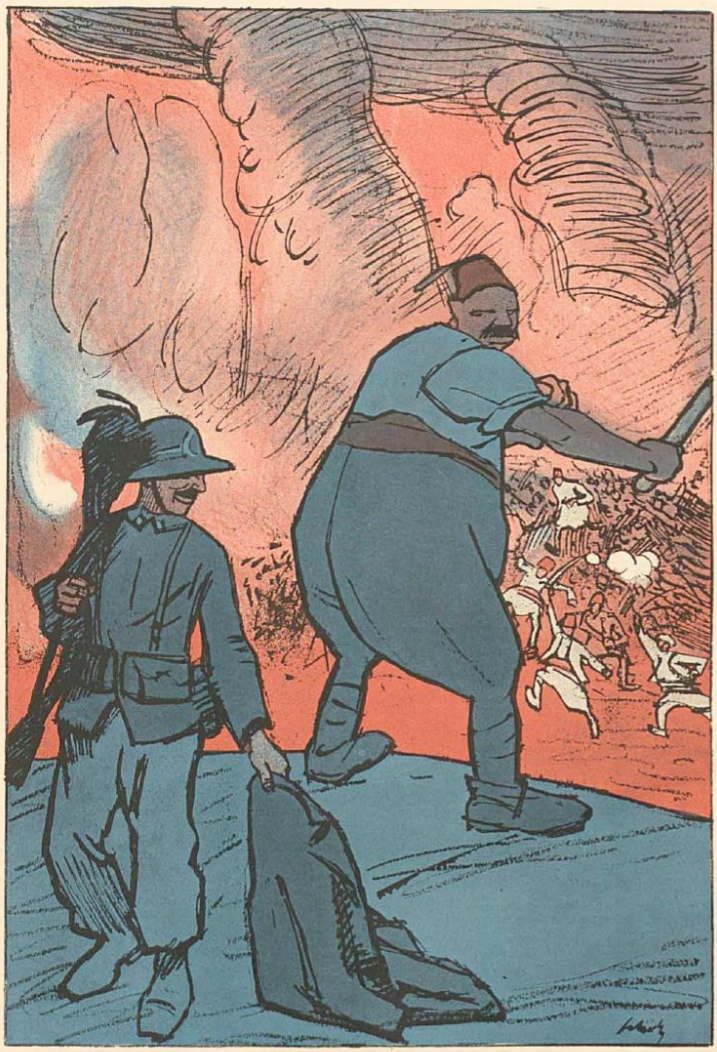
Der italienische Nachtwandler



trägt eine Ode d'Annunzios vor, um den Halbmond zum Kriege zu reizen.

Der italienisch-türkische Friede

(Zeichnung von Wilhelm Schulz)



„In Allahs Namen, da haben Sie meinen Rock, wenn ich doch schon die Aermel aufkrempeln muß!“

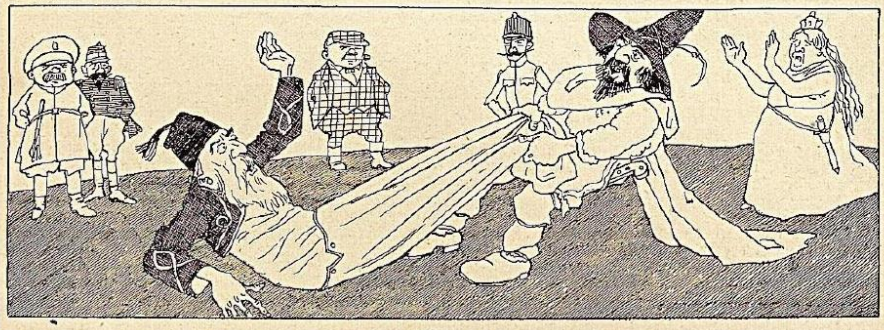
— 484 —

Nr. 43
Zweites Beiblatt

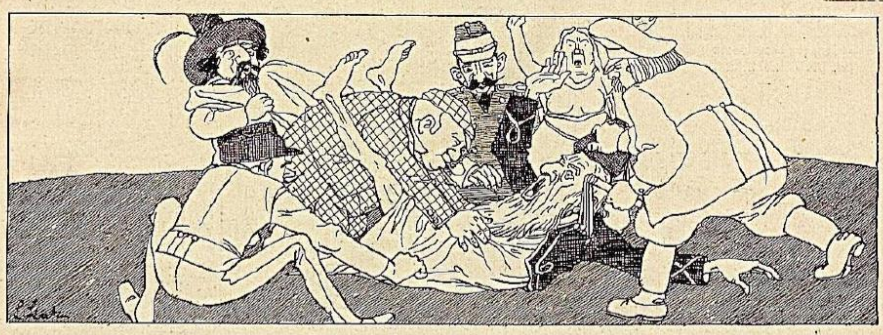
Kladderadatsch

Berlin,
den 22. Oktober 1911

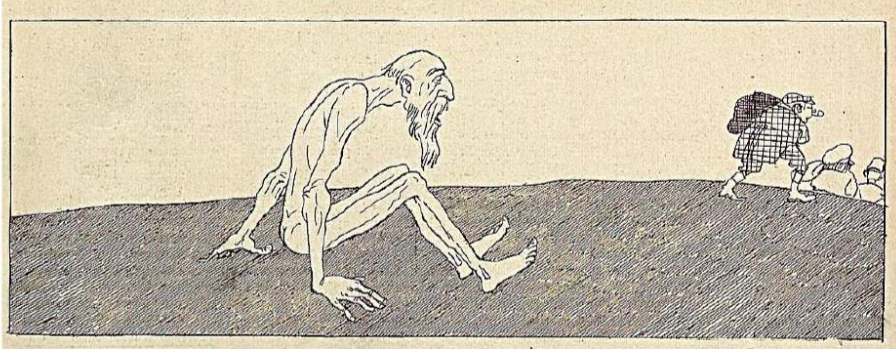
Böse Vorahnungen zu der Vermittlungsaktion der Mächte



„Jessas, Jessas, Mannsleut, Weibsleut, lauft, helft! Der Spitzbub zieht dem armen Turk die Hos' aus! — Kommt fix vermitteln!"



„Stille bitte, Lausbub konstantinopolitanischer, — daß du die Vermittlung nit störst!"



„O Allah und der Prophete! Fein ‚vermitteln' hat die Bande: i hab' keinen Hemdzipfel mehr!"

Rinaldini in Nöten.

Leo



„Hilfe, Hilfe, der Kerl will sich nicht das Bein abzwicken lassen!“

ÖZ GEÇMİŞ

Ad Soyad: Atilla KURNAZ	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	Hacettepe Üniversitesi
Fakülte	Eğitim Fakültesi
Bölümü	Almanca Öğretmenliği
Yüksek Lisans	
Üniversite	Sakarya Üniversitesi
Enstitü Adı	Sosytal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	Alman Dili ve Edebiyatı
Programı	

Makale ve Bildiriler

1. Kurnaz, A. ve Alsancak, F. (2022). Avrupa'da İslam Karşıtlığına Güncel Bakış, *The Journal of Academic Social Science Studies, 15* (92), 161-182.
2. Kurnaz, A. (2020). Eıne Perspektıve Zum Thema Islamfeındlıchkeıt In Der Eu Und Probleme Der Muslıme Im Alltag. *Zeıtschrıft Für Dıe Welt Der Türken / Journal Of World Of Turks*, 12 (3), 353-363.
3. Kurnaz, A. (2018). Hamburg ve Bremen Eyaletlerinin İslam Anlaşmaları ve Geleceği, ULUSLARARASI GÖÇ VE İLETİŞİM KONGRESİ.
4. Kurnaz, A. (2018). Almanya'da Selefiliğe Karşı Okullarda Din Eğitimi Ve İlahiyat Fakülteleri, Uluslararası Din Eğitimi Kongresi.
5. Kurnaz, A. (2018). Almanya'daki İslam Din Eğitiminin Kurumsallaşması, Uluslararası Din Eğitimi Kongresi.