

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

tarih

LEVENT CANTEK LEVENT GÖNENÇ

Muhalefet Defteri

Türkiye’de Mizah Dergileri
ve Karikatür



L. CANTEK - L. GÖNENÇ • MUHALEFET DEFTERİ

YKY

YKY
YAPI KREDİ YAYINLARI

2 ■ baskı

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

MUHALEFET DEFTERİ

TÜRKİYE'DE MİZAH DERGİLERİ VE KARİKATÜR

Levent Cantek 1969 Ankara doğumlu. Bilkent Üniversitesi'nde Uluslararası İlişkiler lisans eğitimi aldı, Gazi ve Ankara Üniversitelerinde Gazetecilik yüksek lisans ve doktora yaptı. Çizgi roman ve mizah ile ilgili çalışmalarıyla tanınıyor. Kültür tarihi ile ilgili çalışmalar yapıyor. TV dizi senaryoları yazıyor. Editörlük ve akademisyenliğini sürdürüyor. Kitapları: *Türkiye'de Çizgi Roman* (İletişim Yayınları, 1996), *Markopaşa: Bir Mizah ve Muhalefet Efsanesi* (İletişim Yayınları, 2001), *Karaoğlan: Erotik ve Milliyetçi Bir İkon* (Oğlak-Maceraperest, 2003), *Çizgili Hayat Kılavuzu* (der. İletişim Yayınları, 2002), *Çizgili Kenar Notları* (der. İletişim Yayınları, 2007), *Cumhuriyetin Buluş Çağı* (İletişim Yayınları, 2008), *Anadolu Masalları* (Dipnot Yayınları, 2009), *Şehre Göçen Eşek* (İletişim Yayınları, 2011), *Dumankara* (Grafik Roman, İletişim Yayınları, 2013), *Emanet Şehir* (Grafik Roman, İletişim Yayınları, 2014), *Uzak Şehir* (Grafik Roman, İletişim Yayınları, 2015), *Kuş Eppeği* (İletişim Yayınları, 2017).

Levent Gönenç 1968 yılında Ankara'da doğdu. İlk ve ortaöğrenimini Ankara'da tamamladı. 1989 yılında Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesinden mezun oldu. 1992 yılında yüksek lisans (Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü), 1998 yılında doktora (Hollanda, Leiden Üniversitesi Hukuk Fakültesi) çalışmalarını tamamladı. Halen Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi, Anayasa Hukuku Anabilim Dalında öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır. Küçük yaşlardan beri karikatürle ilgilenen Gönenç 1982-1990 yılları arasında *Turkish Daily News* gazetesinde günlük karikatürler çizdi. 1992 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından *Zamanın Çizgili Tarihi* ismiyle çizgili günlükleri yayımlandı. İnternet ortamında yayımlanan *altzine* dergisinde farklı görsel anlatım teknikleri denedi. 2003-2006 yılları arasında *Hayvan* dergisinde "Aile Çay Bahçesi" isimli köşesiyle karikatür çalışmalarını sürdürdü. Çeşitli dergi ve gazeteler için illüstrasyonlar yapan, animasyonla ilgilenen Gönenç karikatür tarihi ve teorisiyle ilgili yazılar da yazdı. Halen OT dergisi için "Göz Hakkı" adlı köşeyi hazırlamaktadır.

LEVENT CANTEK
LEVENT GÖNENÇ

Muhalefet Defteri

Türkiye’de Mizah Dergileri ve Karikatür



YAPI KREDİ YAYINLARI

Yapı Kredi Yayınları - 4893
Tarih - 111

Muhalefet Defteri - Türkiye'de Mizah Dergileri ve Karikatür / Levent Canteke - Levent Gönenc

Kitap editörü: **Burcu Uğuz**
Düzeltili: **Alper Zorlu**

Kapak ve sayfa tasarımı: **Mehmet Ulusel**
Kapak deseni: **Berat Pekmezci**
Grafik uygulama: **Akgül Yıldız**

Baskı: **Acar Basım ve Cilt San. Tic. A.Ş.**
Beysan Sanayi Sitesi, Birlik Caddesi, No: 26, Acar Binası
34524, Haramidere - Beylikdüzü / İstanbul
Tel: (0 212) 422 18 34 Faks: (0 212) 422 18 04
www.acarbasim.com
Sertifika No: 11957

1. baskı: İstanbul, Haziran 2017
2. baskı: İstanbul, Ağustos 2017
ISBN 978-975-08-4007-4

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2017
Sertifika No: 12334

Bütün yayın hakları saklıdır.

Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi No: 161 34433 Beyoğlu / İstanbul
Telefon: (0212) 252 47 00 Faks: (0212) 293 07 23
<http://www.ykykultur.com.tr>
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: <http://alisveris.yapikredi.com.tr>

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
PEN International Publishers Circle üyesidir.

İçindekiler

Önsöz • 7

1. Türkiye’de Mizah Dergileri • 9

2. İthal Simge ve Metaforlar: Benzerlikler-Tekrarlar • 37

3. Karikatür Sanatında Stereotipler • 71

4. Karikatürün Sosyal ve Siyasi Olayları Etkileme Gücü Hakkında
Bir Yorum • 97

5. Mizah Dergileri ve Sol • 113

6. Gırgır • 153

7. Türkiye’de İslami Mizah • 188

Kaynakça • 215

Dizin • 223

Yayın notu:

Bu kitapta yer alan yedi bölüm, biri hariç, daha önce makale olarak yayımlandı. Birinci bölüm, Faruk Alp kaya ile Bülent Duru'nun derlediği *1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim* (Phoenix Yayınevi, 2012) kitabında yer aldı. Dördüncü bölüm, Türkçe olarak *Toplumsal Tarih* dergisinin Ocak 2010 sayısında, İngilizce olarak, *International Journal of Comic Art* (IJOCA) dergisinin 17 cilt, 2. sayısında (2015); altıncı bölüm, *Toplum ve Bilim* dergisinin 1970'lerle ilgili 127 sayısında (2013), yedinci bölüm, *Birikim* dergisinin 268-269. sayılarında (2011) neşredildi. İkinci bölüm, Levent Gönenç'in 11. *Sosyal Bilimler Kongresi*'nde (2009) sunduğu bir tebliğe, beşinci bölüm ise, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Sol*, 9. ciltte (İletişim Yayınları, 2007) çıkmış Levent Cantek'in bir makalesine dayanıyordu; her ikisi de bu kitap için ortak bir çalışmayla geliştirildi.

Önsöz

Her kitabın bir hikâyesi olur, hele ki iki yazarlı bir kitapsa, yan yana gelmenin, ortaklık etmenin lafı, sözü mutlaka artar, genişler. Bizi bir araya getiren hissiyat, doğal olarak “çizgili şeylere” olan tutkumuzdu. Arkadaşlığımıza ve-sile olduğu gibi, konuşarak hasbıhal ettiğimiz meseleleri yazmaya da zorladı bizi. Merak ettiğimiz, “yazılmasa kaybolacak” dediğimiz, vehmettiğimiz, önemseydiğimiz ayrıntılar hakkında yazmaya, evet, galiba bu sebeple başladık. Tutkumuz olmasaydı yazamazdık, bu kitap da olmazdı.

Ömrümüz oldukça benzer konularla uğraşmaya devam edecek, olabilirse başka çalışmalar yapmaya girişeceğiz. Bunu söylerken “çizgili şeyler” dediğimiz alanda yapılacak çok iş, yazılacak çok ayrıntı, çok hikâye, çok dergi ve çok sanatçı olduğunu biliyoruz. Popülerlikle sanatın, siyasetle apolitizmin, ticari rekabetle avangardlığın kesişip ayrıştığı noktalarda kaybolmaya yüz tutan, tartışılması ve anlatılması gereken bir “tarih” duruyor. Memleket kamusallığının ve yaşanan/geçen zamanın anlaşılabilmesinde mizah dergileri, popüler çizgiler, espri ve karikatürler büyük bir önem arz ediyor. Mutlaka akademik bir ilgiyle dikkate alınmaları gerekiyor.

Uzun süre bir meseleye aşkla, tutkuyla bakarsanız benzerlerinize, sizden önce düşünmüş ve yazmış olanlara da dikkat kesiliyorsunuz. Karikatür üstüne düşünen, mizah dergileri hakkında yazan sahiden çok az. Hele Türkiye’de... Tek tek isim saymayacağız ama bu alanda yazılmış her şeyi, çok genç yaşlardan itibaren hayranlıkla okuduğumuzu, çoğunu başucu kitabı gibi kullandığımızı, onlardan çok şey öğrendiğimizi peşinen belirtelim. Bu kitap, onlar olmasaydı, bağlam, referans ve bakışlarımız farklı bile olsa, mutlaka çok daha zor yazılacaktı. Umarız, bizim yazdıklarımız da en az onların yazdıkları kadar iştah açıcı olur, ilerki yıllarda başka çalışmalara kaynaklık eder ve umarız bu kitapla “çizgili şeylere”, mizah dergilerine ve karikatüre farklı bir açıdan bakmak isteyenler için yeni bir pencere açabiliriz.

Levent Cantek - Levent Gönenc

Ankara, 15 Mart 2017

Türkiye’de Mizah Dergileri

Türkiye’de mizah dergilerinin oldukça uzun bir tarihi vardır; Osmanlı döneminde başlayan mizah dergiciliği iniş ve çıkışlarla günümüze kadar var olmayı başarmıştır. Basın tarihimizde daima en çok satan dergiler arasında yer alan mizah dergileri popüler kültür ve gündelik hayatın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Özellikle 1970’li yıllarda yayımlanmaya başlayan *Gırgır* ve *Gırgır*’dan türeyen diğer dergiler halk tarafından çok sevilmiş, sadece satış başarısı anlamında değil, toplumsal hayattaki etkileri itibariyle de kimi zaman diğer basın-yayın organlarının bir adım önüne geçmiştir. Özellikle 14-23 yaş arası gençlerin bu dergilerdeki tiplerin isimleriyle birbirlerine hitap etmeleri, bu dergilerde yayımlanan esprileri kendilerine uyarlayarak yeniden üretmeleri, bu dergilerin sevilen kahramanlarının ağzıyla konuşmaları bunun bir göstergesidir. Ayrıca, çeşitli dönemlerde gündelik dile ve argoya sirayet etmiş pek çok sözcüğün mizah dergileri kaynaklı olması da dikkat çekicidir.

TÜRKİYE’DE MİZAH DERGİLERİNİN KISA TARİHÇESİ

Türkiye’de mizah dergiciliğinin Teodor Kasap tarafından yayımlanan ilk bağımsız mizah dergisi *Diyojen* (1870-1873?) ile başladığı kabul edilir.¹ Osmanlı İmparatorluğu’nda Batılılaşma/modernleşme hareketlerinin hız kazanmasıyla canlanan basın hayatında mizah dergileri de kendilerine yer bulurlar.² I. Meşrutiyet’in ilanına kadar *Diyojen*’den başka, *Çingiraklı Tatar* (1873), *Hayal* (1873-1877), *Tiyatro* (1874-1876), *Latife* (1875), *Kara Sinan* (1875), *Meddah* (1876) ve *Çaylak* (1876) gibi hatırlanan mizah dergileri vardır.³ Bu dergilerin pek çoğu kısa ömürlü olsa da etkili bir siyasi muhalefeti sayfalarına taşıyarak I. Meşrutiyet’in ilanına doğru giden yolda hatırı sayılır destek görürler.

1 Çeviker, Turgut, "Ana Çizgileriyle Osmanlı Karikatürü", *Toplumsal Tarih*, 2004, S. 122, s. 72-77.

2 Osmanlı döneminde yayımlanan mizah dergilerinin koleksiyonlarına Milli Kütüphane’den ulaşılabilir. Yakın zamanda bu dergilerin çoğu dijital ortama da aktarılmış bulunmaktadır. Milli Kütüphane’nin internet sitesinde bu dergiler incelenebilir ve dijital formatta kişisel bilgisayarlara indirilebilir.

3 Çapanoğlu, Münir Süleyman, *Basın Tarihimizde Mizah Dergileri*, Gazeteciler Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 1970.

Osmanlı’nın 1876 Anayasası’nın ilanı ile başlayan parlamenter monarşi deneyimi uzun sürmez; Padişah II. Abdülhamid anayasayı askıya alır ve parlamentoyu dağıtır (1878). Sonrasında gelişen ve otuz üç yıl süren baskı rejiminde İstanbul’da mizah dergilerinin yayımlanması mümkün olmaz. Bu dönemde mizah dergileri yurtdışında yayımlanarak Osmanlı topraklarına gizlice sokulur. Sürgünde yayımlanan *Hayal*, *Hamidiye*, *Beberuhi*, *Pinti*, *Davul*, *Dolap*, *Tokmak*, *Curcuna* gibi dergiler Jön Türk muhalefetine iletişim araçlarına dönüşürler.⁴ 1908 yılında II. Meşrutiyet’in ilanı ile birlikte Osmanlı topraklarında deyim yerindeyse bir mizah dergisi patlaması yaşanır.⁵ Sadece 1908 yılı itibarıyla kırkı aşkın mizah dergisi yayımlanmaktadır. Meşrutiyet’in ilanından hemen sonra yayımlanan dergilerin çokluğu otuz üç yıl boyunca bastırılmış bir toplumsal muhalefetin abartılı dışavurumu olarak değerlendirilebilir. Söz konusu dönemde yayımlanan dergiler bir yandan rövanşizm arzusuyla II. Abdülhamid’i hicvederken, diğer yandan geç ve zor gelen özgürlüğü kutsayarak ve bu içeriği biteviye tekrarlayarak asıl niteliklerinden önemli ölçüde uzaklaşır. 1909 yılında, yayımlanan mizah dergilerinin sayısında ciddi bir düşüş görülür.⁶ Zamanla II. Abdülhamid’i tasfiye ederek özgürlük vaadiyle iktidara gelen İttihat ve Terakki Partisi de baskıcı bir rejime yönelince, buna ilk karşı çıkanlar arasında yine mizahçılar vardır, ancak yeniden yeşeren bu mizahi muhalefet İttihat ve Terakki sansürüyle susturulur. Süregelen savaş koşulları ve ekonomik yoksunlukların dayatmasıyla 1914 yılında İstanbul’da sadece üç mizah dergisi çıkabilmektedir; *Leylak*, *Feylosof* ve *Karikatür*.

Osmanlı İmparatorluğu’nun çöküş sürecinde mizah dergileri azalan satışlar, yükselen baskı maliyetleri nedeniyle iniş çıkışlar yaşasa da, her zaman toplumsal hayatın içinde yer alacaktır. Osmanlı’nın son zamanlarında yayımlanan pek çok mizah dergisi arasında şu dergiler anılabilir: *Kalem* (1908-1911), *Boşboğaz ile Güllabi* (1908), *Geveze* (1908-1909), *Davul* (1908-1909), *Eşref* (1909), *Laklak* (1909), *Eşek* (1910), *Cem* (1910-1912), *Cadaloz* (1911), *Hande* (1916-1917).⁷ Bu dergiler arasında en başarılı ve uzun ömürlü olanı 1908 yılında yayımlanmaya başlayan ve aralıklarla da olsa yayını 1950 yılına kadar –Cumhuriyet döneminde de– süren *Karagöz*’dür.

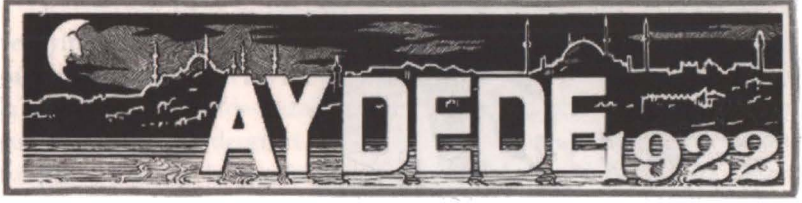
Kurtuluş Savaşı yılları, bir yandan işgalci güçlere karşı bir var olma mücadelesi, diğer yandan ülke içindeki güçlerin birbirleriyle olan siyasi re-

4 Çeviker, Turgut, *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü-I, Tanzimat ve İstibdat Dönemi (1867-1878/1878-1908)*, Adam Yayınları, İstanbul, 1986.

5 Kabacalı, Alpay, *Başlangıçtan Günümüze Türkiye’de Basın Sansürü*, Gazeteciler Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 1990.

6 Çeviker, Turgut, *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü-II, Meşrutiyet Dönemi 1908-1918*, C. 2, Adam Yayınları, İstanbul, 1988.

7 Öngören, Ferit, *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Mizah ve Hicvi*, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1998.



Aydede dergisinin logosu.

yet tarihinin en uzun ömürlü dergisi olacak, aralıklarla da olsa 1977 yılına kadar yayımlanacaktır.¹⁰ Sedat Simavi ise, Cumhuriyet döneminde mizah dergileri çıkarmakla birlikte asıl olarak magazin yayıncısı olarak tanınacak ve 1948 yılında Türkiye basın tarihinin en önemli gazetelerinden biri olan *Hürriyet*’i kurarak ayrı bir mecrada yoluna devam edecektir.

Cumhuriyet’in ilk çeyrek yüzyılında *Akbaba* (1922) mizah dergisi olarak neredeyse rakipsizdir. Aralıklarla kendisiyle rekabet eden yeni mizah dergileri çıkacak ama hemen hepsi kısa ömürlü olacaktır. Bu dönemin tek istisnası 1936 yılında Sedat Simavi tarafından yayımlanmaya başlayan *Karikatür* (1936-1948) dergisidir; bu dergi kapanana kadar oldukça ses getirecektir. *Akbaba*’da çizen Cemal Nadir (Güler) ile *Karikatür*’de çizen Ramiz Gökçe arasındaki mesleki rekabetin başlangıcı 1930’lu yıllarda bu dergilerde çizdikleri zamanlarda başlar. Daha sonra hem Ramiz (*Mizah*, 1946-1951) hem Cemal Nadir (*Amcabey*, 1942-1944) kendi mizah dergilerini yayımlarlar.

Akbaba’nın uzun ömrü, mizahi maharet ve devamlılık kadar hemen her dönem siyasi iktidarla kurmayı başardığı yakın ilişkilere borçludur. Yayıncısı Yusuf Ziya Ortaç, muhalefet partilerini eleştirmesi için maddi teşvik almış, dergisine resmi abonelikler sağlamış, kâğıt alımında kolaylıklar elde etmiştir. Öyle ki, bu kazanımlarını 1923-1950 döneminde Cumhuriyet Halk Partisi’nden (CHP), 1950 sonrasında Demokrat Parti’den (DP) elde etmiş, iktidar değişiminde daha önce yandaş olduğu partiyi bu kez eleştirmeye başlamıştır. 27 Mayıs’ın hemen ertesinde şiddetli bir DP karşıtı ve CHP yandaşı olmuş, DP’nin devamı olan Adalet Partisi (AP) iktidara geldiğinde de yeniden CHP karşıtlığına dönmüştür. Derginin pragmatik tutumu, yayıncısının kişilik özelliklerine bağlanabileceği gibi, 1960’lı yıllara kadar Türkiye’de basının siyasi iktidar ile kurduğu ekonomik ilişkiyle doğrudan ilgilidir.¹¹ Basın-yayın teknolojisinin gelişmemesi, dağıtım imkânlarının yetersizliği nedeniyle gerek günlük gazeteler, gerekse dergiler yüksek satışlara

10 Cantek, Levent, *Akbaba Mizah Dergisi (1922-1977) Örneğinde Türkiye’de Medya, Siyaset ve Toplumsal Yaşamın Dönüşümü*, 107K461 no’lu Tübitak-SOBAG Proje Raporu, Ankara, 2009.

11 Cantek, Levent, *age*.



Akbaba'nın Şevki Çankaya tarafından çizilen 1942 tarihli bir kapağı.

ulaşamamakta, resmi reklam gelirleri basın için hayati önem taşımaktadır. “Gazete ve dergiler, okurlar ve ilan verecek müşteriler için çıkar” gibi bir iktisadi doğruyu düşünürsek, devlet uzun yıllar en büyük, çoğu zaman tek reklam veren müşteri olmuştur. Sonuç olarak *Akbaba*, yayını hükümetlerin siyasi tutum ve algısına göre biçimlendirdiği için uzun ömürlü olmayı başarabilmiş bir mizah dergisidir.

1923-1950 yılları arasında yayımlanan mizah dergilerinin ortak özelliği CHP'nin tek parti iktidarını eleştirmemeleri, daha doğrusu eleştirememeleri veya aktif olarak bu partiyi desteklemeleridir. Bu açık ilke, 1946 yılında Sabahattin Ali ve Aziz Nesin ikilisinin birlikte çıkardığı *Markopaşa*'nın yayımlanmasıyla bozulur.¹² Böylesi bir yayının çıkabilmesi yine döneme ve koşullara bağlıdır. Savaş bitmiş, Türkiye dış politikasını galip devletler yönünde, “demokrasi” ilkeleri çerçevesinde geliştirmeye karar vermiştir. Muhalefet partilerinin kurulmasına izin verilmiş, serbest seçimlere gidileceği açıklanmıştır. *Markopaşa* bu dönemde benzeri olmayan bir canlılıkla

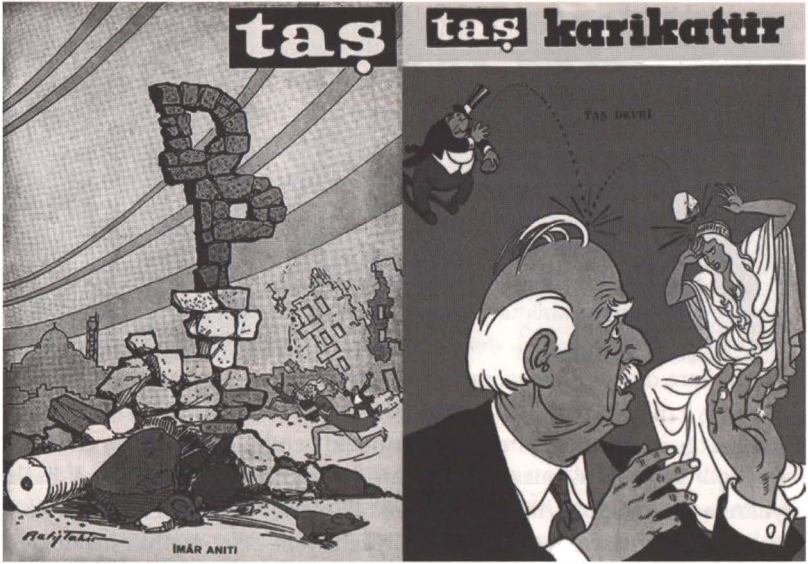
Markopaşa

Markopaşa'nın logosu.

tek parti iktidarını eleştiren bir yayın olarak çıkar ve büyük bir ilgi görür. Ancak gerek CHP’yi, gerekse parti içinden çıkan ana muhalefet partisi DP’yi eleştirmesi ve kimi sol eğilimleri “komünist” olarak yaftalanmasına neden olacaktır. Söz konusu yafta da yine döneme özgüdür. Demokrasiye ve Batı Bloku’na ilişkin siyasi tercihlerde bulunulunca, resmi devlet politikası olarak antikomünist bir tutum geliştirilmiş, özellikle Amerika’ya karşı, Türkiye’de hiç olmadığı ölçüde büyük bir komünizm tehlikesi olduğu gösterilmeye çalışılmıştır. *Markopaşa* ve üreticileri¹³ bu tutumun bir parçası olarak komünist olmakla suçlanmış, günün basınında linç ölçüsünde marjinalize edilmişlerdir. *Markopaşa* kapatılmış, *Malumpaşa*, *Merhumpaşa* gibi farklı isimlerle çıkmayı denemişse de başlangıçtaki beklenmedik satış rakamlarına bir daha ulaşamamıştır. Giderek azalan satışlar nedeniyle bu dergiler de kapanmak durumunda kalmıştır.

DP’nin iktidara geldiği 50’li yılların başlarında gündelik hayatı ve siyaseti izleyen popüler bir mizah dergisi yoktur. *Akbaba*, 1952 yılında yeniden yayımlanmaya başlayarak bu boşluğu bir kez daha doldurur. *Markopaşa*’nın yayıncılarından biri olan, komünist suçlaması nedeniyle 1950 sonrasında gazete ve dergilerde yazı yazamaz hale gelen Aziz Nesin geçim sıkıntısı nedeniyle *Akbaba*’da imzasız ya da mahlas kullanarak yazılar yazmaya başlamıştır. Yusuf Ziya Ortaç’ın anılarında yazdıklarına bakılırsa, Nesin’in yazı yazabilmesi için başbakana varıncaya kadar siyasi iktidarın çeşitli kesimlerinden izinler alınmıştır. Nesin, uzunca bir süre imzasını kullanmadan çalışmak zorunda kaldığı dergide hem mizahçılığını geliştirmiş hem de kazandığı uluslararası başarılar nedeniyle giderek popülerleşerek genç kuşakları etkilemiştir. *Akbaba*, Nesin sayesinde politik ve apolitik mizahi yaklaşımlarını yenilemiştir. Öyle ki, Aziz Nesin sadece *Akbaba*’yı değil, mizah dergiciliğini ve dolayısıyla mizah üreticilerini siyaseten yönlendirmiştir. Anti-Sovyet tutumu, yerliliği ve popülizmi özellikle Oğuz Aral ve ardından gelen üreticilerin siyasi tutumlarına çeşitli ölçülerde yansımıştır.

13 Üreticiler derken akıllı belirtimedi ki, derginin yazar ve çizimlerini içeriği oluşturan sanatçı kadrosunu kastediyoruz.



1950-1960 arası yayımlanan mizah dergilerinden iki örnek: *Taş* ve *Taş-Karikatür*.

1950-1960 arası DP iktidarı döneminde yayımlanan *Akbaba* dışındaki önemli mizah dergileri şunlardır: *41 buçuk* (1952), *Tef* (1954-1955), *Dolmuş* (1956-1958), *Taş* (1958-1959), *Karikatür* (1958-1959), *Taş-Karikatür* (1959).¹⁴ Bu dergiler, *Akbaba*'dan farklı olarak DP yönetimine muhaliftir. Türk mizah tarihi açısından geliştirdikleri yeni karikatür anlayışı dolayısıyla da önemlidir. O güne kadar hâkim olan bol yazılı, adeta "çizgili fıkra" niteliğindeki karikatür anlayışına karşı çıkarak, Amerika'da Saul Steinberg, Fransa'da Chaval, Bosc ve André François gibi çizerlerin öncülüğünü yaptığı yazısız, grafik unsurları öne çıkaran bir karikatür anlayışını benimserler. *Akbaba*'ya alternatif olarak tasarlanan bu dergilerden hiçbiri, üstelik yenilikçi ve estetik yönlerine rağmen, uzun ömürlü olamamıştır. Bu başarısızlıklarında DP'nin baskıcı tutumunun büyük payı olduğu, özellikle kâğıt tahsisatında engellemelerle karşılaştıkları iddia edilmiştir.

27 Mayıs 1960'ta Silahlı Kuvvetler (aydın ve bürokratların açık, CHP'nin ise örtülü desteğiyle) siyasete müdahale eder. Bu müdahalenin esas olarak iki nedeni olduğu söylenebilir: DP iktidarının siyasi ve ekonomik anlamda düşüşe geçmesinin ardından muhalefet üzerinde baskısını artırması ve Cumhuriyet'in temel değerlerine karşı tehdit olarak algılanan uygulamalara

14 Bu dönemde yayımlanan mizah dergilerinin dokümü için bkz. Kayis, Yasin, *Demokrat Parti Döneminde Siyasi Karikatür*, Libra Yayıncılık, İstanbul, 2009.

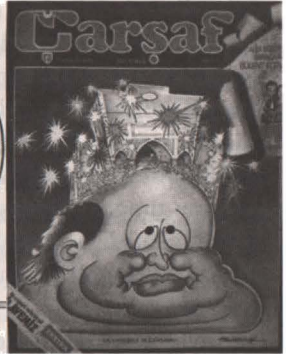
girişmesi. Müdahalenin tek hedefi DP’dir ve parti tümüyle siyasi alandan tasfiye edilir. 1960 sonrasında, örneğin II. Meşrutiyet’te olduğu gibi bir mizah dergisi patlaması yaşanmaz, ancak yayımlanmakta olan veya yayınına yeniden başlayan dergilerde DP iktidarına karşı müthiş bir tahkir (aşağılama) kampanyası başlar. Kimi mizah dergilerinde DP yöneticilerinin asılması için açıktan açığa bir kampanya dahi yürütülür.

Bu dönemde *Akbaba* varlığını sürdürmektedir. Bunun dışında *Tef* 1960 yılında yeniden yayımlanmaya başlar. Aziz Nesin tarafından yayımlanan *Zübük* (1962), Bülent Şeren tarafından yayımlanan *Amcabey* (1963) ve Selim Bilmen tarafından yayımlanan *Pardon* (1964) dönemin yeni mizah dergileridir. Ancak yenilik daha çok dergilerin yeni/ilk kez çıkmasıyla başlamasıyla ilgilidir. Tarz olarak *Akbaba*, sayfa tasarımından espri anlayışına kadar, çeşitli düzeylerde –bazen taklit ölçüsünde– izlenmektedir. 60’lı yıllardaki en önemli değişim basım-yayım tekniklerindeki yeniliklerden ortaya çıkar. Bu teknolojik gelişmeler, mizah dergilerini de dönüştürecektir. Yüksek baskı sayılarına ulaşmak o tarihlere değin teknik olarak mümkün değilken veya gazete-dergi satışları İstanbul merkezliken, yeni ofset matbaa makineleri ve karayolunun gelişimine bağlı olarak büyüyen dağıtım şirketleri, koşulları olumlu yönde bütünüyle farklılaştırmıştır. Pek çok derginin satış adedi yüz bini geçmiş, Simavi kardeşlerin gazeteleri olan *Hürriyet* ve *Günaydın* milyonu aşan satışlarıyla daha önce görülmemiş bir sermaye birikimine ulaşmışlardır. Bu gelişim öylesine öldürücü etki yaratmıştır ki, geçmişin önemli gazete ve dergilerinin büyük çoğunluğu 1960 sonrasında yaşayamamıştır. *Akbaba*, adı mizah dergisiyle özdeşleşen bir marka olduğu için yaşasa da, basındaki büyümeden faydalanamamıştır. Yazılı basında yaşanan görsel değişim nedeniyle “eski” görünmektedir. Yusuf Ziya Ortaç’ın vefatından sonra dergiden bir grubun ayrılarak *Papağan* adlı bir dergi çıkarması bile bir rant paylaşımı olmakla birlikte, az satışlı, eskimiş bir derginin rantının paylaşımıdır. Dergi kadroları, dışarıdan sınırlı telif alımları¹⁵ sayılmazsa üç beş kişiliktir. Birbirleriyle rekabet halinde olan Simavi kardeşlerin mizah dergiciliğine girmesiyle benzeri görülmemiş bir büyüme yaşanacaktır.

26 Ağustos 1972 tarihi bu bağlamda Türkiye mizah dergiciliğinde bir dönüm noktasıdır. Bu tarihte, Oğuz Aral yönetimindeki *Gırgır* dergisi Haldun Simavi’nin *Gün* gazetesinin ücretsiz eki olarak verilmeye başlanır. Dergi ilgi görünce kısa bir süre sonra 1973 yılında bağımsız olarak yayımlanmaya başlar.¹⁶ 1976 yılında Oğuz Aral’ın kardeşi Tekin Aral yönetiminde bir başka dergi karşımıza çıkar: *Fırt*. Bu derginin yayımlanma kararının arkasında

15 Mizah dergileri, genellikle daha ucuza mal olduğu için veya ihtiyaç olduğunda kendi kadroları dışında hizmet alımı yaparak öykü, şiir, karikatür, vinyet ya da çizgi roman satın alırlar.

16 Çakır, Devrim, “70’li Yılların Karikatür Dili: *Gırgır*”, *Popüler Tarih*, 2001, S. 14, s. 90-95.



Gırgır, Fırt ve Çarşaf dergilerinin ilk sayıları.

öncelikle *Gırgır*'ın bağlı olduğu yayın grubunun pazardaki payını büyütme isteği olduğu düşünülebilir. Ancak bunun yanında *Gırgır* ile *Fırt* arasında zaman içerisinde iyice berraklaşan bir işbölümünden de söz etmek gerekir. *Gırgır*, 1970'li yılların ikinci yarısından itibaren siyasi tavrını netleştirdikçe politik mizah alanını genişletir, apolitik mizah alanını ise büyük ölçüde *Fırt*'a devreder.

Gırgır'ın yayımlandığı dönemde *Gırgır* ve *Fırt*'tan başka kayda değer iki mizah dergisinden söz edilebilir: *Çarşaf* (1975) ve *Mikrop* (1978).¹⁷ Semih Balcıoğlu yönetiminde çıkarılan *Çarşaf*, *Gırgır*'a rakip olarak düşünülen, albenisi *Gırgır*'a göre daha fazla, ancak içerik olarak *Gırgır*'dan daha "yavan" bir dergidir. *Çarşaf*, biçim ve içerik olarak daha çok Amerikan *Mad* dergisine benzer. Başlangıçta iyi bir satış grafiği çizse de *Çarşaf*, *Gırgır*'ı tahtından indiremez. Özetle *Çarşaf*, okuyucunun kimyasını *Gırgır* kadar iyi çözemez.

Mikrop ise ticari kaygılardan ziyade ideolojik kaygılarla *Gırgır*'dan ayrılan bir grup genç çizer tarafından kurulur. *Gırgır*'a göre daha solda duran *Mikrop* içeriğinde cinselliğe ve iğrençliğe *Gırgır*'a kıyasla misliyle yer vererek farklı bir yol izler. *Mikrop*, 68 sayı sonra okurlarına veda eder ve *Gırgır*'dan ayrılan çizerler "baba ocağı"na geri döner. *Mikrop* dergisi çok yüksek bir tiraj yakalayamasa da, Türkiye mizah dergiciliğine 1990 sonrası hâkim olan marjinal-radikal anlayışın temelleri *Mikrop* kadrosu tarafından atılır.¹⁸

Oğuz Aral'ın mizah dergiciliğine getirdiği en büyük katkı, öncelikle telif ödemelerinde kendini gösterir. Geçmişte sınırlı bir kadroyla çıkan, az

17 Bu dönemde yayımlanan mizah dergilerinin dökümü için bkz. Sipahioğlu, Ahmet, *Türk Grafik Mizahı, 1923-1980*, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1999.

18 Gönenc, Levent, "Ara Sokakların Dergisi Mikrop", *Gizli Kırar Noları* içinde, der. Levent Cankar, İletişim, İstanbul, 2007.

satışlı, ülke çapında dağıtılamayan mizah dergileri, doğal olarak son derece düşük telif ödemektedir. Hemen her karikatürcü asıl olarak gazetelerde çalıştığı için bu telifler bir ek gelirden fazlası değildir. Dışarıdan aralıklarla çalışmalarını veren insanlar içinse yapılan bir hobiden öteye gidemeyen, çoğunlukla maddi karşılığı ya da cep harçlığından fazlası olmayan bir iştir. Simavilerin dağıtım ağıyla son derece ucuza mal edilen ve satılan *Gırgır*, günbegün tirajını artırmış, Aral da geçmişle kıyaslanmayacak ölçüde yüksek telif ödemeleri yaparak gençleri cezbetmiştir. Bu süreç yüzlerce insanı çizerliğe çekmiş, pek çoğunu bugün hâlâ sürdürdükleri bir meslek sahibi yapmıştır.

12 Eylül 1980 tarihinde Silahlı Kuvvetler siyasete bir kez daha müdahale eder. 1960 ve 1971 müdahalelerine göre çok daha sert olan bu müdahaleyle deyim yerindeyse toplumsal ve siyasi alanda tüm taşlar yerinden oynar. 12 Eylül öncesi terör ve anarşinin sorumlusu olarak görülen bütün sivil toplum örgütleri ve siyasi partiler kapatılır, üyeleri ve destekçileri sert biçimde cezalandırılır. 12 Eylül’de en büyük yarayı özellikle 1961 Anayasası’nın getirdiği olanaklarla büyüyüp serpilen sol alır. 12 Eylül darbesi her anlamda bir “kırılma noktası”dır; bir başka ifadeyle bu darbe sonrasında artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır.

12 Eylül askeri darbesi sonrasında yayınına sürdüren belli başlı dergiler *Gırgır*, *Fırt* ve *Çarşaf*tır. Bununla birlikte en çok satan dergi yine *Gırgır* olur; mizah dergisi deyince akla yine ilk *Gırgır* gelir. *Gırgır* ara rejim dönemini fazla hasar görmeden atlatır. Bu geçiş döneminde Oğuz Aral ve ekibi muhalefet yapmayı sürdürür, ancak “çizmeyi aşmaz”; askerlerse kimi zaman sopa gösterir ama hiçbir zaman vurmaz. Dergi o dönemde milliyetçi duyguları pekiştirmek için yapılan bir propaganda şarkısını eleştiren kapağı dolayısıyla bir ay kapatılır, ancak belki de bu gerçekten *Gırgır*’ı susturmak için verilen bir ceza değildir, belki de askeri rejimin “raconu” böyle bir uygulamayı gerekli kılmıştır.

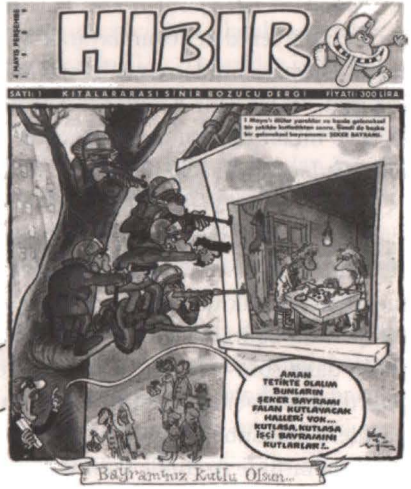
1980’li yılların ikinci yarısında bugünkü mizah dergiciliğinin gidişatını belirleyen gelişmeler yaşanır. 1986 yılında *Gırgır*’dan ayrılan bir grup yazar ve çizer o dönemde medya piyasasına iddialı bir şekilde giren *Güneş* gazetesinde *Limon* dergisini çıkarmaya başlar. Bu gelişme, yıllar içinde sayıca artacak olan *Gırgır* kadrosundaki kaçınılmaz ayrılıkların başlangıcıdır. Ekonomik nedenlerle pek çok çizer başka dergiler yayımlamak üzere dergiden ayrılacak ya da ayrılanların çıkardığı dergilere katılacaktır. *Limon* dergisi içerik olarak *Gırgır*’dan daha marjinal, daha radikaldir. Daha da önemlisi, 1980 öncesi mizah anlayışıyla yeni gençleri kucaklamakta güçlük çeken *Gırgır*’ın bıraktığı boşluğu doldurmaya adaydır. Bir anlamda, *Limon*, *Mikrop*’un yarım bıraktığı işi tamamlamaya girer, daha doğru bir ifadeyle

le *Mikrop*'un 1970'lerde ortaya koyduğu marjinal-radikal çizgiyi 1980'lerin şartlarında yeniden yorumlayarak *Mikrop*'un "ruh ikizi" olur. *Limon*, satış rakamları bakımından da ruh ikizi *Mikrop*'tan farklı değildir. *Limon* da, *Mikrop* gibi, "satan" bir dergi olsa da satış rakamları *Gırgır*'ı tehdit edecek bir düzeye hiçbir dönem ulaşamamıştır. Dolayısıyla, bu kopuş Oğuz Aral'ı rahatsız eden, ama satışı nedeniyle ciddiye alınmayan bir kopuş olur.

Limon, *Gırgır* kadar vülger ve sosyokültürel anlamda merkezde durmayan bir mizah dergisi olmuştur. *Gırgır*'ın şaka çizgisindeki iktisaden devletçi, muhafazakâr ve Kemalist ulusçu politik tavrı *Limon*'u çok da ilgilendirmemiştir. Politik tavrını –her daim sol içinde kalmasına rağmen– herhangi bir şekilde belirginleştirme veya sempati duyduğu siyasi modeli –merkez solun daha solu– alenen vurgulama yolunu seçmemiştir. Geleneksel devlet politikalarını açıkça eleştirirken, bunu yalnızca sağ kadrolaşmalar ve sağ partilere mahsuben yapmamıştır. *Limon*, *Gırgır*'a kıyasla az satışlı bir dergi olmakla birlikte özellikle 90'lı yıllardaki mizahi yaklaşımlara kaynaklık etmesi bakımından önemli bir yayındır.

Mikrop'un ruhu sadece *Limon*'da yaşamaz. 1990 yılında bizzat *Mikrop*'un beyni Engin Ergönültaş, *Milliyet* gazetesi bünyesinde *Pişmiş Kelle* isimli yeni bir dergi yayımlamaya başlar. *Pişmiş Kelle*, bir yandan kenar mahalle öyküleriyle Ergönültaş'ın 1990'lı yıllarda tazelenmiş dehasını okuyucuya sunarken, diğer yandan Bahadır Baruter, Oky, Memo Tembelçizer gibi son-raki yıllarda en önemli mizah dergilerinde başarılı işlere imza atan çizirle-rin çiraklık dönemlerini geçirdikleri bir okul olur.





Hıbir ve Dıgıl dergilerinin ilk sayıları.

Gırgır'da *Limon*'dan sonraki ikinci büyük kopuş 1989 yılında *Gelişim* yayın grubu bünyesinde *Hıbir* dergisinin yayımlanmasıyla yaşanır. Bu ayrılık, Oğuz Aral ve ekibi için gerçekten endişe vericidir, çünkü *Limon*'u çıkaranlar büyük ölçüde kendi tercihleriyle *Gırgır*'dan farklı, *Gırgır*'dan daha marjinal ve radikal bir dergi çıkarmayı istemişlerdir. Dolayısıyla, hitap ettikleri kitle ve satış rakamları da bu tercihe göre şekillenmiştir. *Hıbir* ise *Gırgır*'a benzemektedir. Üstelik *Limon*'dan farklı olarak, *Hıbir*'i çıkaranlar *Gırgır*'ın ağır toplarıdır. Sonuç ticari açıdan tatmin edicidir, dergi 300.000 gibi yüksek satış rakamlarına ulaşır. Okuyucu, “yenilenmiş” *Gırgır*'ı, “orijinal” *Gırgır*'a tercih etmiştir. *Hıbir* zaman içerisinde bu satış rakamını koruyamaz. Bağlı bulundukları *Gelişim* yayın grubu da birkaç kez el değiştirir, hatta bir ara derginin eleştireldiği Özal ailesine dahi satılır.

Oğuz Aral, 1989 yılında *Hıbir* çıkarken *Dıgıl* isimli yeni bir dergi çıkarır. *Dıgıl*, *Gırgır* ve *Fırt*'tan seçmeleri içermektedir; aralıklarla yeni işlere de yer verilir. Aslında amaç *Hıbir*'a yönelen okuyucuyu engellemek, iyimser ifadeyle tekrar kazanmaktır, ancak *Dıgıl*, *Hıbir* gibi ciddi bir rakip karşısında okuyucunun “dikkatini dağıtmak”tan öte bir işe yaramaz. *Gırgır*'ın düşüşü, sahibi Haldun Simavi'nin dergiyi dönemin yükselen medya patronu Ertuğrul Akbay'a satmasıyla sonuçlanır. Aral kardeşler, Ertuğrul Akbay hakkında “mafya patronluğu”na kadar varacak ağır ithamlarda bulunarak *Sabah* grubuna geçerler. *Gırgır* ve *Fırt*'ı hayatlarından çıkaran Aral kardeşler *Avni* ve *Fıfır* isimli iki yeni dergiyle mizah dünyasında var olmaya devam ederler, ancak hiçbir zaman *Gırgır* ve *Fırt*'ın başarısını yakalayamazlar. *Gırgır* ve *Fırt*'tan da

geriye, sahiplerinin izni olmadan kullanılan eski çalışmalar, onların üreticileri ile medya patronlarının karıştığı seviyesi oldukça düşük polemikler kahr.

90'lı yılların başında sadece yeni mizah dergileri çıkmamış veya bölünmeler yaşanmamıştır. Özel televizyon kanallarının yayına geçmesiyle yazılı basın büyük bir tiraj kaybı yaşamış, mizah dergileri de bu sürecin mağdurları olmaktan kurtulamamışlardır. Mizah dergilerinin 70'li yılların ortasından 80'li yılların sonuna kadar büyük ölçüde korudukları bir milyonu geçen toplam satış rakamları yüzde seksen civarında gerilemiştir. Böylesi bir küçülme, mizah dergilerini yayın grupları için cazip bir yatırım olmaktan çıkardığı için üreticiler yeni çözüm yolları aramaya başlamışlardır. 1991 yılında *Limon* dergisinden tasfiye edilen bir grubun kendi imkânlarıyla *D'e'li* adlı bağımsız bir dergi çıkarması bir çıkış yolu oluşturur. Sonraki yıllarda *Limon* kadrosu yine kendi imkânlarıyla *LeMan'a*, *Hıbr* kadrosu ise *H.B.R Maymun'a* dönüşür. Bu tarihten sonra mizah dergileri kendi ekonomik imkânlarıyla yayımlanacaktır.

LeMan, 1990'lardan 2000'lere mizah dergisi dünyasının yükselen yıldızıdır. Dergi bir yandan belirgin bir sol söylemi marjinal-radikal duyarlılıklarla birleştirirken, diğer yandan apolitik mizahın uç örneklerini sayfalarına taşır; bir yandan karikatüre, çizgi romana, diğer yandan şiire, siyasi analizlere yer verir. "Her şeyden biraz" formülüyle derginin içeriğini oluşturan kadrolar postmodern çağa uygun "pastiş" (yani eskiden geçerli olan birden fazla üslubu bir araya getiren) bir dergi ortaya çıkarmayı başarır.

Zaman içinde *LeMan* hem belki ticari başarısını katlamak hem de içeriğindeki eklektikliği hafifletmek için uzmanlık dergilerini devreye sokar. Çizgi roman dergileri *L-Manyak*, *Atom* ve *O-Haa*, edebiyat ağırlıklı kültür dergisi *Öküz*, siyasi aktüalite dergisi *Yeni Harman*, gezi dergisi *Git* ve evcil hayvan dergisi *Kedi*, *LeMan* kadroları tarafından hazırlanarak raflarda yerini alır.

Mizah dergisi dünyasındaki bölünmeler 2000'li yıllarda da devam eder. 2001 yılında *LeMan*'dan ayrılan bir grup çizir tarafından hazırlanan çizgi roman ağırlıklı *Lombak* dergisi okuyucuyla buluşur. *Lombak* kadrosu bir yıl sonra, 2002'de *LeMan*'dan ayrılan başka çizirlerin de katılımıyla *Penguen* dergisini yayımlamaya başlar. Ardından *Penguen*'den ayrılan bir grup çizir 2006 yılında *Fermuar*'ı çıkarır, daha sonra yine *Penguen*'den genç bir kadro ayrılarak 2007 yılında *Uykusuz*'u çıkarır. Bölünmelerin çeşitli biçimlerde sürdüğünü belirtebiliriz. Örneğin, *Lombak* dergisinden 2003 yılında *Kemik* dergisi türer; *O-Haa* dergisinden ayrılanlar ise, 2008 yılında *Koala* dergisini yayın hayatına sokar. Son örnek ise, *Lombak*'tan ayrılanların –ki bu ayrılık derginin kapanmasına neden olmuştur– çıkardığı *Cici*'dir (2009).

Günümüzde, 1980'li yılların sonundan itibaren, dergilerin bölünmesi, birleşmesi veya kısa sürede yayın hayatlarına son vermesiyle sönümlendiği

Mizah dergilerinin biçimsel özellikleri arasında dikkat çeken bir başka özellik (*Markopaşa* gibi birkaç istisna dışında), dergilerin sayfalarında renk kullanmalarıdır. Erken dönemde sınırlı bir biçimde (örneğin, *Akbaba*), sonraları baskı teknolojilerinin gelişmesine bağlı olarak ağırlıklı bir biçimde (örneğin, *Çarşaf*), mizah dergileri renkli karikatürlere, çizgi romanlara, fotoğraflara yer vermiştir. Bu noktada *Gırgır* ve *Mikrop* iki farklı örnek olarak dikkat çeker. *Gırgır*, bağlı bulunduğu *Günaydın* gazetesinin olanakları derginin tam renkli basılmasına imkân vermesine rağmen, renk olarak sadece sarıyı tercih eder. Siyah, beyaz ve sarı olarak basılan derginin bu özelliği, pek çok okuyucunun hafızasında *Gırgır*’ı diğer dergilerden ayıran, kendine özgü bir özellik olarak kalır. *Gırgır*’ın ticari başarısı ve mizah dergiciliğinin ana damarı haline gelmesi, pek çok derginin renk seçimlerini etkilemiştir. Örneğin *Mikrop* dergisinde –büyük ölçüde derginin *Gırgır*’a göre daha radikal sol politik tavrının sonucu olarak– tercih edilen renk kırmızıdır. İslami eğilimli *Cıngar* ise sarı yerine yeşili seçmiştir.

Türkiye’de mizah dergilerinin içeriği analiz edildiğinde, başlangıcından bu yana yazı ve çizgiye bir arada yer verildiği, ancak her dergide yazı ve çizgi dengesinin farklı biçimde kurulduğu söylenebilir. Örneğin, *Markopaşa* yazı ağırlıklı bir mizah dergisidir; günümüzde çok satan mizah dergileri *Penguen* ve *Uykusuz* ise ağırlığı çizgiye vermektedir.

Mizah dergilerinde yazı farklı biçimlerde kullanılabilir. Örneğin, *Akbaba*, *Mikrop* veya *LeMan*’da olduğu gibi derginin politik duruşunu ortaya koyan başyazılardan, *Gırgır*’da yayımlanan okuyucu fıkralarına kadar yazı mizah dergilerinin sayfalarında yer bulabilir. *Gırgır* sonrasında çıkan mizah dergileri içinde özellikle *Limon* ve *LeMan*’da yazıya özel bir önem verildiği gözlenmektedir. Öyle ki, *LeMan* bir yandan Can Yücel gibi usta bir şairin işlerine her hafta yer verirken, diğer yandan Cezmi Ersöz ve Nihat Genç gibi popüler yazarların okurla buluşmasına imkân vermiştir. Günümüzde yazı, mizah dergilerinde geçmişe oranla daha az yer bulmaktadır. Özellikle *LeMan* hâlâ yazıya yer vermekle birlikte asıl yazı yükünü *Yeni Harman* gibi çıkarmakta olduğu yan dergilere devretmiştir. *Penguen*, *Uykusuz* gibi popüler dergilerdeyse yazı, içeriğin ancak % 20- % 30’unu oluşturmaktadır. Bu son iki dergi ve *LeMan* arasında işaret edilebilecek bir fark, *LeMan*’ın *Penguen* ve *Uykusuz*’a göre daha siyasi ağırlıklı yazıları tercih etmesidir. *Penguen* ve *Uykusuz*’daysa yazılar daha çok apolitik nitelikli ve spot espri veya kısa hikâye biçimindedir. Örnek olarak, *Penguen*’de yayımlanan Fatih Solmaz’ın “Patates Baskısı” köşesini ve *Uykusuz*’da yayımlanan Umut Sarıkaya’nın “Benim de Söyleyeceklerim Var” köşesini verebiliriz.

Yazı ve karikatür dışında mizah dergilerinin vazgeçilmez unsurlarından biri çizgi romandır. Erken dönemde sayfalarını çizgi romana açmakta



Penguen ve Uykusuz dergilerinin ilk sayıları.

ürkek davranan mizah dergileri, sonraları özellikle *Gırgır* ve *Fırt* ile birlikte çizgi romana ağırlıklı bir yer vermiştir. *Gırgır* ve *Fırt*’ta yayımlanan (Oğuz Aral’ın “Utanmaz Adam”ı, Nuri Kurtcebe’nin “Gaddar Davut”u, İlban Ertem’in “Küçük Adam”ı gibi) devamlı hikâyeler ve (Oğuz Aral’ın “Avanak Avni”si, Özden Ögrük’ün “Çılgın Bediş”i gibi) yarım veya (Engin Ergönültaş’ın “Zalim Şevki”si, Hasan Kaçan ve Latif Demirci’nin “Tarzan”ı gibi) tam sayfa haftalık hikâyeler, *Gırgır* sonrası yayımlanan mizah dergilerinde çizgi romanın içeriğin ayrılmaz bir parçası haline gelmesinde önemli bir rol oynamıştır. Günümüzde, bir yandan çizgi roman üreticilerinin sayısının çoğalması, diğer yandan mizah dergilerinin pazar paylarını artırma isteği, *Lombak*, *L-manyak*, *Kemik*, *Koala*, *O-Haa* gibi çizgi roman dergilerinin yayımlanmaya başlamasına neden olmuştur. Halen yayını sürdürülen popüler mizah dergileri çizgi romana belli bir ölçüde yer verse de, bu alandaki üretimin ağırlıklı olarak isimlerini andığımız dergilere kaydığına işaret etmemiz gerekir.

Mizah dergilerinin konu bakımından değerlendirilmesi ise daha detaylı bir analizi gerekli kılmaktadır. Mizah dergilerinin içerikleri hakkında yapılabilecek ilk tespit, evrensel olarak mizah dergilerinin (farklı ölçülerde de olsa) apolitik mizah-politik mizah unsurlarını bir araya getiriyor olmasıdır. Dünyadaki ve Türkiye’deki mizah dergileri incelendiğinde, siyasi içerikli karikatür ve yazıların yanında, herhangi bir siyasi kişiliği konu almayan, siyasi bir mesaj içermeyen, sadece güldürmek, eğlenmek için yapılmış

işlere de yer verildiği görülür. Cinsellik mizah dergilerinin politika dışı alanda en çok itibar ettikleri konulardan biridir. Bunun dışında aile, spor, okul, çalışma yaşamı gibi gündelik yaşamın çeşitli alanlarında karşımıza çıkan gariplik, saçmalık ve tuhafliklar mizah dergilerinin sayfalarında yer bulur. Genç bir okura hitap ettikleri için cinsellik kadar ergenlik, ebeveyn ve öğretmen baskısı, otorite karşısında doğrudan ve dolaylı direniş yine önemli eksenlerden birkaçıdır. Şehir hayatı ve modernleşme, dergilerin doğal espri alanlarından olduğundan, şehir hayatına uymayanlar, modern olamayanlar veya modernlikte aşırılığa kaçanlar da espileştirilirler. Bu mecralar, çoğunlukla iç içe geçerler, örneğin şehir hayatına uyum sağlamayan göçmenler sadece şive ve bozuk dilleriyle komikleştirilmezler, kadınlara karşı büyük açlık içinde gösterilirler. Aşırı modernler sadece taklitçi ve kendi kültürlerini yozlaştıran dejenere tiplerdir değildir, kolay cinsel ilişkiye giren ahlak düşkünleridirler vs. Söz komiği bir biçimde erotizmle ilişkilendirilir.

Mizah dergilerinin siyasete olan yönelimleri çeşitli etkenlerle açıklanabilir: Birincisi, politik mizah, mizah dergilerinin satışını etkileyen en önemli unsurlardan biridir. İnsanların politik mizaha gülmeleri büyük ölçüde bu mizahın iktidar karşıtı, yani muhalif olmasıyla açıklanabilir. Mizahla ilgili teorik çalışmalarda vurgulandığı gibi, güçlü olanla dalga geçmek, baskı altında kalan, sıkışmış, çaresiz insanlarda bir rahatlama yaratır; gülme bu rahatlamanın bir sonucudur. Mizah dergilerinin içeriği incelendiğinde, politikacılarla, politik olaylarla ilgili karikatür ve yazılara mutlaka yer verildiği, ancak politik mizahın oranının zaman ve koşullara, derginin politik tavrına ve (eğer varsa) bağlı bulunduğu medya kuruluşunun konumuna göre değiştiği gözlemlenebilir. Bu biçimiyle politik mizah kitlelerin her dönem talep ettiği bir popüler kültür ürünüdür.

İkincisi, politik mizah, mizah dergilerinin güncel (ve gündemde) kalmasını sağlar. Özellikle okuyucularına sürekli taze mizah malzemesi sunmak zorunda olan haftalık mizah dergileri, dinamik bir alan olan politikadan sürekli beslenir. Kapak ve iç sayfalarda bir önceki haftanın politik olayları üzerine yazılan yazılar, çizilen karikatürler günümüzde yayımlanan mizah dergilerinin haftalık üretiminin yaklaşık dörtte birini oluşturur.

Üçüncüsü, politik mizah entelektüel bir birikimi, bir altyapıyı gerekli kılar; politik mizah, mizah dergilerinin entelektüel kimliğini büyük ölçüde tanımlayan bir yönsemedir. Bu biçimiyle politik mizah, mizah dergiciliğini sadece eğlendirmek için yapılan, toplumsal olaylara herhangi bir etkisi olmayan, “boş” bir faaliyet olmaktan çıkarır, veya daha doğrusu, bu tür eleştirilere politik mizah üretimi referans gösterilerek cevap verilebilir. Bir başka ifadeyle politik mizah, dergilere itibar ve siyasi bir kimlik kazandırır.

Yukarıda açıklanan nedenlerle, politik mizahın mizah dergilerinin ayrılmaz bir parçası haline geldiği söylenebilir. Başlangıçta apolitik karakteri öne çıkan *Gırgır* dergisi dahi, 1970’li yılların ortalarından itibaren politik tercihini daha kesin ve açık biçimde ortaya koymaya başlar. Günümüzde, popüler mizah dergileri politik mizaha mesafeyle yaklaşmaktadır. Hatta genç mizahçıların politik mizahı tamamen dışlama ve bunu bir farklılık, bir ayrıcalık olarak sunma eğiliminde oldukları dahi gözlemlenebilir. Örneğin, *Penguen* ve *Lombak* dergilerinden ayrılan bir grup çizerin çıkardığı kısa ömürlü *Cici* dergisi, politikacıların dergiye ancak çizer olarak girebileceği sloganıyla yola çıkmıştır. Buna rağmen, politik mizahın popüler mizah dergilerinin kolay vazgeçemeyeceği bir malzeme olduğunun bir kez daha altını çizmek gerekir.

Yaptığımız tespitler çerçevesinde, belli bir politik tavrın mizah dergileri tarafından nasıl ve ne ölçüde içselleştirildiği, üzerinde ayrıca düşünülme-ye değer bir sorudur. Bu soruya cevap olmak üzere üç temel tespit ortaya koyabiliriz: Birincisi, mizah dergilerinin her zaman belirgin ve tutarlı bir politik çizgi takip ettiğini söylemek mümkün değildir. Örneğin, tek partili dönemden çok partili döneme geçerken *Akbaba* dergisi günün değişen politik dinamiklerine uygun olarak yayın çizgisini dönüştürmüştür. Buna karşılık *Markopaşa*, (1970’lerin ikinci yarısından itibaren) *Gırgır* ve *Mikrop* gibi dergiler ise, tutarlı bir politik tavrı sürdürmeyi başarmıştır.

İkinci olarak, mizah dergilerinin politik tavrının çoğunlukla derginin “beyinleri” tarafından belirlendiği söylenebilir. Örneğin, “tek adam” tarafından yönetilen *Akbaba*, *Gırgır*, *Mikrop* dergilerinde, sırasıyla Yusuf Ziya Ortaç, Oğuz Aral ve Engin Ergönültaş politik çizgiyi yönlendiren isimler olmuştur. Günümüzde mizah dergileri yönetiminde “tek adam” geleneği kırılmış olmakla birlikte, politik çizginin belirlenmesinde yine de çekirdek bir kadronun etkili olduğu gözlenmektedir. Bu bağlamda, günümüz dergilerinde politik mizah, mesleğe 1980 öncesinde başlayan “ağabeyler” veya onlar tarafından yönlendirilen yazar ve çizerler tarafından üretilmektedir.

Üçüncüsü, politik mizah üretimi, mizah dergilerini, toplumsal fay hatlarının neresinde yer alacakları konusunda bir tavır ortaya koymaya zorlamıştır. Mizah dergilerinin hangi tarafta yer aldıkları sorusununsa tek bir cevabı yoktur. Aşağıda ayrıntılı olarak açıklamaya çalışacağımız gibi, Türkiye’nin sosyopolitik yapısına ilişkin teorik değerlendirmeler bize bu konuda yardımcı olabilir. Türkiye’nin çok partili siyasi hayata henüz geçmediği, yani “siyasi toplum”un henüz tam olarak oluşmadığı dönemde mizah dergilerini, bir yandan Kemalist modernleşme projesine katkıları, diğer yandan yeni kurulan Cumhuriyet’in merkez değerler sistemini inşa ve savunma misyonunu üstlenen CHP karşısındaki tutumları açısından

değerlendirmek yerinde olur. Merkez-çevre çatışmasına tekabül eden bu dönemi *Akbaba* mizah dergisi karakterize eder. 1970'lerde yayımlanmaya başlayan *Gırgır* mizah dergisi ise mizah dergiciliğinde bir başka kilometre taşıdır. *Gırgır*, merkez-çevre ayrışmasının üzerine, hatta bu ayrışmayı da geride bırakacak biçimde siyasi alanın “sağ-sol” ekseninde bölündüğü yıllarda yayına başlar. İçinde bulunduğu dönem, derginin konumunu ve tavrını büyük ölçüde şekillendirir. Mizah dergileri açısından önem taşıyan üçüncü dönem ise, 12 Eylül 1980 askeri darbesi sonrası gelişmiştir. Bu dönemde büyük bir toplumsal-siyasi kırılma ve ardından dönüşüm yaşanır. Temel ideolojilerin gücünü ve önemini yitirdiği 1980'li yıllar ve sonrasında, toplumu bölen fay hatları da yeniden tanımlanır. Bir yandan “laik/anti-laik” çatışması, diğer yandan (Makro) Türk milliyetçiliği ile (Mikro) Kürt milliyetçiliği arasındaki gerilim, siyasi alanın sınırlarını çizer. Bütün bunların ötesinde, toplumsal alanda giderek daha yoğun telaffuz edilmeye başlanan “Beyaz Türk-Esmer Vatandaş” tartışması ve dünyadaki akımlarla örtüşen postmodern kıpırdanmalar bu üçüncü dönemin temel parametrelerini oluşturur.

MERKEZ-ÇEVRE AYRIŞMASI VE MİZAH DERGİLERİ: 1923-1960

Türk siyasetinde “merkez” esas olarak modern bir değerler sistemine bağlı asker-sivil bürokratik seçkinleri ifade eder.¹⁹ Merkezin karşısında, dağınık, parçalanmış ve geleneksel değerleri sürdüren “çevre”, yani “kitle” veya daha anlaşılır bir ifadeyle halk yer alır. Bu biçimiyle merkez-çevre ikiliği kabaca devlet-toplum ayrışmasına işaret eder. Merkezde iktidarı ellerinde tutan “ilerici” seçkinler Cumhuriyet’in kuruluşundan itibaren çevreyi, yani “geri kalmış” toplum kesimlerini modernleştirme misyonunu üstlenir. Kemalizm olarak tanımlanan merkezi değerler sistemi çerçevesinde toplumu yeniden şekillendirmeye girişen seçkinler kılık kıyafetten eğitime, ölçü birimlerinden hukuka, birçok alanda modern bir toplum projesini hayata geçirmeye çalışır. CHP merkezin siyasi alandaki temsilcisi (hatta tek temsilcisi, çünkü bu dönemde başka siyasi parti kurulmasına izin verilmez) olarak sahneye çıkar. Kuşkusuz, merkezin “Batılılaşma” temelinde tanımladığı bu modernleştirme projesinin, çevre tarafından sorgusuz-sual-

19 “Merkez-çevre”ye ilişkin kavramsal çerçeve için bkz. Shils, Edward, “Center and Periphery”, *Center and Periphery, Essays in Macrosociology* içinde, The University of Chicago Press, Chicago, 1975. Bu kavramsal çerçevenin Türk siyasetini açıklamak için kullanıldığı bir çalışma için bkz. Mardin, Şerif, “Center-Periphery Relations: A Key to Turkish Politics”, *Political Participation in Turkey: Historical Background and Present Problems*, ed. Engin D. Akarlı ve Gabriel Ben-Dor, Boğaziçi University Publications, 1975. Ayrıca bkz. Gönenç, Levent, “2000’li Yıllarda Merkez-Çevre İlişkilerini Yeniden Düşünmek”, *Toplum ve Bilim*, 2006, S. 105, s. 129-152.

siz kabul gördüğü söylenemez. Şeyh Sait İsyanı gibi arızı ve şiddet içeren tepkilerden, Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası veya Serbest Cumhuriyet Fırkası gibi örgütlü ve siyasi nitelikli hareketlere kadar çevre farklı biçimlerde Cumhuriyet’in ilk yıllarında merkezin kapsamlı değişim/dönüşüm projesine direnir.

Cumhuriyet’in ilk yıllarına damgasını vuran merkez-çevre çatışmasında mizah dergileri merkezden yana tavır koyar. Aslında bu dönemde “mizah dergileri”nden değil, “mizah dergisi”nden söz etmek uygun olur; döneme damgasını vuran en önemli dergi *Akbaba*’dır. Derginin tavrı, iktidarı koşulsuz ve tek başına kullanan merkezi, yani CHP’yi ve asker-sivil bürokratik seçkinleri desteklemek şeklinde özetlenebilir. Bu dönemde, genel olarak basının, özel olarak mizah dergilerinin farklı bir tutum takınmalarını beklemek de gerçekçi olmaz. Basın üzerinde iktidarın hukuki ve fiili kontrolü eleştirel mizahı imkânsız kılar.

Akbaba sadece aktif olarak merkez seçkinlerini desteklemekle kalmaz, merkezin modernleştirme misyonuna da sahip çıkmış görünür. Kapak çizimlerinde, başyazılarda, içerideki karikatürlerde hep “modern” bir yaşam tarzının imgeleri üzerinden mizah yapılır.

Akbaba’nın “iktidar yanlısı” veya “iktidar karşıtı olmayan” tavrı sonraları derginin zararına olur. Yukarıda değindiğimiz gibi, “politik mizah” iktidardan yana olduğu zaman düşüşe geçer. Zaten *Akbaba*’nın politik mizah sayılabilecek işlerinde dahi iktidar, yani CHP değil, belediye hizmetleri veya dış politika gibi başka “siyasi sorunlar” ele alınmaktadır. *Akbaba*, daha doğrusu Yusuf Ziya Ortaç merkeze karşı çevrenin kıpırdanışlarına da şüpheyle yaklaşır. Ancak bu tutum, özellikle Serbest Cumhuriyet Fırkası’na karşı yürüttüğü kampanya, dergiye tiraj kaybettirir. Okurun bu tepkisi, iktidardan yana bir politik mizah olamayacağını bir kez daha teyit eder. Tersinden düşündüğümüzde karşımıza iktidara yönelik muhalefeti nedeniyle yüksek satış başarısı kazanmış dergiler çıkar; *Markopaşa*’nın 40’lı yılların ikinci yarısında kazandığı başarı da bu bağlamda açıklanabilir. *Markopaşa* iktidara karşı çıktıkça, iktidarı eleştirdikçe satışını artırır.

1946 yılında DP’nin kurulması ve 1950 yılında iktidara gelmesiyle Türkiye’de merkez-çevre ilişkileri farklı bir boyut kazanır. Merkezdeki asker-bürokrat seçkinler siyasi alanda CHP eliyle sahip oldukları kontrolü yitirir. Siyasi alanda DP çevrenin temsilcisi olarak iktidar koltuğuna oturur. *Akbaba* ve Ortaç, alışkanlıkla yeni iktidara yanaşacak ve bu kez Cumhuriyet’in ilk yıllarından beri şüpheyle yaklaştığı çevrenin temsilcisi DP’yi desteklemeye başlayacaktır.

Zaman içinde DP iktidarını pekiştirmeye başladıkça, merkezin kadim aktörleri asker-sivil bürokrasiyle birlikte daha fazla karşı karşıya gelmeye

başlar. Sistemdeki tek partiyken muhalefet partisi konumuna düşen CHP de bu çatışmayı hafifletmek için herhangi bir girişimde bulunmadığı gibi, aksine DP'nin üzerine gider. Sonuç olarak, DP asker-sivil bürokratik seçkinler tarafından Kemalist prensiplerle tanımlanan merkezi değerler sistemine karşı ciddi bir tehdit olarak algılanmaya başlar. Kendisini Cumhuriyet modernleşmesinin temelini oluşturan bu değerler sisteminin koruyucusu ve kollayıcısı olarak gören Silahlı Kuvvetler, 27 Mayıs 1960'ta siyasete müdahale eder ve DP'yi kanlı bir biçimde tasfiye ederek DP'siz bir siyasi alanın inşasıyla rejimin devamlılığını sağlar. Bu müdahale, kısaca "merkezin restorasyonu" olarak değerlendirilebilir.

1950-1960 arası dönemde çıkan mizah dergileri DP iktidarına karşı sert bir muhalefet yürütür. *Tef*, *Taş*, *Dolmuş* gibi dönemin mizah dergilerinde "politik mizah-apolitik mizah" dengesi politik mizah lehine bozulur. 27 Mayıs 1960 askeri darbesine yaklaşılrken mizah dergileri artık DP kadrolarını hedef gösterecek kadar ileri gitmiştir. Dönem boyunca iktidarı destekleyen, maddi yardım alan *Akbaba* dahi DP karşıtı olmuştur. Dönemin mizah dergileri askeri darbeyi ateşli bir şekilde destekler. Merkez-çevre çatışmasıyla karakterize edilebilecek bu dönem 27 Mayıs 1960'ta merkezin çevre karşısında üstünlüğüyle sonuçlanır ve mizah dergileri bu çatışmada merkezin yanında yer almayı sürdürür. 27 Mayıs sonrasında çıkan mizah dergilerinin kısa ömürlü olmaları iktidar yanlısı tutumlarıyla mutlaka ilişkilidir.



SAĞ-SOL AYRIŞMASI VE MİZAH DERGİLERİ: 1960-1980

27 Mayıs 1960 askeri darbesinin ardından yapılan 1961 Anayasası birçoklarına göre Türkiye’nin sahip olduğu en özgürlükçü anayasadır. Gerçekten, 1961 Anayasası içerdiği temel hak ve özgürlüklerin niteliği ve niceliği açısından o dönemde başka ülkelerde yürürlükte olan anayasaların önüne geçmiştir. Konumuz açısından vurgulanması gereken nokta ise şudur: 1961 Anayasası düşünce ve örgütlenme özgürlüklerini eksiksiz tanımış ve güvenceli bir sistem getirmiştir. 1961 Anayasası’nın açtığı kapılar sayesinde, düşünce hayatı canlanmış, özellikle o güne kadar ürkek bir biçimde ifade edilen veya hiç söz hakkı verilmeyen sol akımlar etkili olmaya başlamış, böylece geleneksel olarak sağ akımların hâkimiyetindeki düşünce iklimi sol akımlarla çeşitlenmiştir. Daha da önemlisi, kamusal alanda özgürce ifade edilmeye başlanan bu görüşler, yine büyük ölçüde 1961 Anayasası’nın getirdiği olanaklardan faydalanarak örgütlenme imkânı bulmuş, yeni siyasi partiler ve sivil toplum örgütleri ardı ardına kurulmuştur. Sonuç olarak, hem düşünsel hem eylemsel düzeyde, daha çok sosyolojik temelli merkez-çevre çatışmasının üzerine, hatta merkez-çevre çatışmasının önüne geçecek biçimde, siyasi alan sağ-sol eksenli ideolojik bir bölünmeyle tanımlanmaya başlamıştır. Zaman içinde sağ ve sol akım ve gruplar arasındaki gerilim ve kutuplaşma artmış, nihayetinde sokak çatışmalarına dönüşmüştür. 1960’ta merkezi restore etmek için siyasete müdahale eden Silahlı Kuvvetler, 1971’de bu kez düzeni tesis etmek için siyasete müdahale etmiştir. 1971 darbesi 1960 darbesi kadar kapsamlı ve sert değildir, ancak yine de toplumsal ve siyasi hafızada ciddi arazlar bırakır. *Gırgır* tam da bu dönemde, 1971’de *Gün* gazetesinin eki olarak hiçbir siyasi partinin iktidarda olmadığı bir ortamda çıkmaya başlar. Çıkışındaki bu apolitik ortam derginin yayın tercihini belirlemesinde de etkili olur; *Gırgır*, yukarıda sözünü ettiğimiz politik mizah-apolitik mizah formülünde dengeyi apolitik mizahtan yana kullanır. *Gırgır*’ın bu tercihinin dönemsel ve yapısal olarak iki nedeni olduğu söylenebilir. Dönemsel olarak, 1971-1973 yıllarındaki ara rejimin ardından Türkiye’de siyaset kaldığı yerden yoluna devam eder; sağ-sol eksenindeki çatışma şiddetlenerek artar. Bu noktadan itibaren *Gırgır* siyasi olarak kendini yeniden tanımlama gereği duyar ve 1970’li yılların ortalarından itibaren sol bir çizgi izlemeye başlar. Yapısal olarak ise, 1976 yılında *Gırgır*’ın kardeş dergisi *Fırt* yayımlanmaya başlar. Böylece *Gırgır*’ın apolitik içeriği büyük ölçüde *Fırt*’a kayar. *Gırgır*’ın sol tavrı, Oğuz Aral’ın merkez sol kimliğiyle özdeşdir. Aral’ın Kemalist-Ulusalci hassasiyetleri de derginin politik mizah üretimine yansır. *Gırgır* özellikle 12 Eylül 1980 askeri darbesine yaklaşılrken “sol” politik tavrını 41 yıl zaman akınına kırmaz çizerek sürdürür. Hatta

HUNHARCA GULDÜREN HAIN BİR DERGİDİR

sayı:1
400 kuruş

Mikrop

PATLAYAN BOMBANIN, ÖLDÜRÜLEN GENCİN HADDİ HESABI YOK...

BİR TV REKLAMI
bilmemne çarşafı...

AFEDERSİNİZ, BÜTÜN BU KARISIKLIKLAR
İÇİN HERŞEYİYLE SİZE AIT DİYE BİLİR MİYİZ?

EVET...!
ADIMI VEREBİLE..
CEĞİM KADAR
KENDİME AİT..
TEVECCÜHÜNZ
KEH KEH...



VE KELEK OSMAN
BU HAFTADAN İTİBAREN
EN BİTİRİM MACERALARIYLA
YENİDEN ARANIZDA



Mikrop dergisinin ilk sayısı.

“solun birleşmesi” sorunu dahi dergide kapakta işlenir. Buna rağmen, *Gırgır* politik mizah dergisi olarak akıllarda kalmaz; *Gırgır* birçok okuyucusu tarafından, Demirel’e, Türkeş’e, Erbakan’a yaptığı muhalefetle değil, “Utanmaz Adam”la, “Avanak Avni”yle, televizyon dizilerinin parodi çizimleriyle hatırlanır.

Mikrop’un politik tavrı *Gırgır*’a göre çok daha belirgindir. *Mikrop*, 1978 yılında *Gırgır*’ı yeterince politik bulmayan genç bir kadro tarafından çıkarılmaya başlanır. Derginin başında Engin Ergönültaş vardır. Büyük ölçüde Ergönültaş’ın etkisi ve yönlendirmesiyle dergi Marksist-sosyalist, anti-faşist bir çizgiyi takip eder. Ancak *Mikrop*’un politik çizgisini sadece Marksist-sosyalist ideoloji üzerinden tanımlamak yanlış olur. Dergi bir yandan feminist duyarlıklara kapı açarken, diğer yandan radikal solun dışladığı “Arabesk”i anlamaya çalışarak sayfalarına taşır. O günlerde çelişkili görünen bu politik çeşitlenmenin ortak noktası ise *Mikrop*’un marjinal-radikal duruşudur. *Mikrop*’un politik içeriğini değerlendirirken şu noktanın da altını çizmek gerekir; *Gırgır*’dan farklı olarak, *Mikrop*’un politik tavrı, derginin bütününe yayılmış görünmektedir. *Gırgır*’da politik mizah sadece derginin içeriğinin bir parçasıdır; bir başka ifadeyle, politik tercihler bir hayat tarzı olarak karşımıza çıkmaz *Gırgır*’da. *Mikrop*’un ve özellikle Engin Ergönültaş’ın politik tercihleriye kapak çizimlerine, çizgi romanlara, okur mektuplarına verilen cevaplara sinmiştir. Hatta derginin renk olarak kırmızıyı tercih etmesi dahi bu bilinçli politik tercihin bir sonucudur. *Mikrop*’un, belki bire bir politik tercihleri değil ama toplumsal-siyasi olaylar karşısındaki bu radikal-marjinal duruşu *Gırgır* sonrası birçok mizah dergisi için ufuk açıcı olacaktır.

1980 SONRASINDAN GÜNÜMÜZE MİZAH DERGİLERİ

Silahlı Kuvvetler 12 Eylül 1980’de, bu kez hem “merkezi değerler sistemi”ni korumak hem de düzeni tesis etmek amacıyla siyasete bir kez daha müdahale eder. Bu müdahale sadece bir iç güvenlik operasyonu değildir, çok daha kapsamlı bir sosyal-siyasi dönüşüm projesidir. 1980 askeri darbesi sonrası Türkiye siyasi ve sosyal hayatını bölen fay hatları birbirinin içine geçen, karmaşık bir görünüm arz eder. Kısa bir değerlendirme yapmak gerekirse şu noktalar üzerinde durulabilir:

Birincisi, 1980 sonrasında, 1980 öncesi geçerli olan ideolojik temelli sağ-sol ayrımı etkisini yitirmiştir. 1980 sonrasına damgasını vuran kavram “depolitizasyon”dur. 12 Eylül darbesini gerçekleştiren kadrolar, yaşanan şiddet olaylarının gençlerin de şiddetli bir şekilde katıldığına kaynaklandığını dü-

şünmektedir. Depolitizasyon, bir anlamda, 12 Eylül rejiminin 1980 öncesine ait tüm siyasi hafızayı külliye inkâr ve tasfiye etmekteki “başarısı”dır. Dünyada 1989 sonrasında Doğu Bloku’nda yaşanan ve kimilerine göre Soğuk Savaş dönemi ideolojilerinin iflasıyla sonuçlanan gelişmelerin de bu “başarı”ya katkıda bulunduğu söylenebilir. Gittikçe genişleyen kapitalist pazar, politikadan uzaklaştırılan gençlerin ilgilerini yöneltebilecekleri bambaşka alanlar yaratır. Bilgisayar oyunlarından ithal giysilere, yabancı müziklerden TV dizilerine, yeni apolitik ve tüketici bir genç kuşağın profili yavaş yavaş ortaya çıkmaktadır.

Mizah dergilerinin, özellikle *Gırgır*’ın esas okuyucu kitlesinin gençler olduğu, hatta başarısının altında bu kitleyi kazanabilmiş olmasının yattığı söylenir. *Gırgır* sonrası bölünmelerin ardından 1990’lı ve 2000’li yıllarda yayımlanan mizah dergilerinin de okuyucuları gençlerdir. Ancak 1980 sonrası gençlik, 1980 öncesi gençliğine göre çok daha apolitik, çok daha hazcı bir gençliktir. *LeMan*’dan, *Penguen* ve *Uykusuz*’a devam eden çizgide popüler kültür ikonları haline gelen Ahmet Yılmaz, Erdil Yaşaroğlu, Selçuk Erdem, Yiğit Özgür, Umut Sarıkaya, Uğur Gürsoy gibi mizah ustalarının başarısı biraz da bu değişen genç okuyucu profiliyle açıklanabilir. Bu çizerler apolitik okuyucu kitlesinin beklentilerini fazlasıyla karşılamayı başarmış, güldürmeyi mizah anlayışlarının merkezine oturtmuşlardır.

1980 öncesi sağ-sol ayrışması bağlamında özellikle *Mikrop* geleneğini sürdüren *Limon*, *LeMan* gibi mizah dergilerinin bir ölçüde (ve belli konularda) sol bir çizgiyi muhafaza ettiği, özellikle *LeMan*’ın sosyalist bir sol tavır benimsediği söylenebilir. Ancak bu sol tavır örneğin *Gırgır* (merkez sol) veya *Mikrop*’ta (sosyalist sol) olduğu gibi tutarlı bir siyasi tercihin tezahüründen çok, “pastiş” bir mizah dergisinde birçok bileşenden biri olarak ortaya çıkar. Günümüzde de bu dergilerde, “sol” sayılabilecek söylemin yaşları itibarıyla bir ayağı 1980 öncesinde olan “ağabeyler” veya onlar tarafından yönlendirilen yazar ve çizerler tarafından kullanıldığına dikkat çekmek gerekir. Tüm bunların ötesinde özellikle *Penguen* ve *Uykusuz* gibi popüler dergilerde yer alan politik mizahın, örneğin *Mikrop*’ta olduğu gibi tutarlı, belli bir altyapısı olan ve derginin bütününe hâkim olan bir politik tavrın sonucu olarak görülmesi mümkün değildir. Kimi zaman sadece iktidarı eleştirmek dahi “politik mizah-apolitik mizah” formülündeki “politik mizah” bileşeninin gereğini yerine getirmek için yeterli sayılmaktadır.

1980 sonrası Türkiye’de sosyopolitik coğrafyayı bölen önemli bir fay hattı İslamcı-laik bölünmesidir. Aslında bu gerilim kadim merkez-çevre çatışmasının ihyası olarak görülebilir. Kuşkusuz 1990’ların merkezi 1930’ların merkezi değildir; örneğin merkezde CHP’nin yerini tutacak bir siyasi parti yoktur, ancak merkezin değişmez unsuru Sırtaklı Kuşçular (hatta merkezde

tek başına) daha da radikalleşerek varlığını ve misyonunu sürdürmektedir. Cumhuriyet’i inşa sürecinde çevrenin sert bir biçimde bastırılan, ancak alttan alta varlığını sürdüren unsuru İslamcılık 1990’larda, bu kez çağın gereklerine kendini uyarlayarak, toplumu İslami hatlarda dönüştürme iddiasıyla “Milli Görüş” hareketi temelinde siyasileşir. İslamcı-laik ayrışmasına Türk milliyetçiliği ile Kürt milliyetçiliği arasındaki gerilimi eklemek gerekir. Yine kökleri Cumhuriyet’in inşa sürecinde bulunabilecek bu bölünme, 1980’li yılların sonundan itibaren, PKK eylemlerinin yükselmeye başlamasıyla birlikte Türkiye’nin gündemine oturur. 1990’lı yıllarda bir yandan PKK eylemleri devam ederken, diğer yandan etnik Kürt milliyetçiliği PKK dışında, bir siyasi parti çatısı altında kendini ifade etmenin yollarını arar. Sonuç olarak, 12 Eylül sonrasında siyasetin normalleşmeye başlaması ve nispi özgürlüklü ortam, Kemalist değerler sistemine (özellikle laiklik ve milliyetçiliğe) baştan beri direnen bu iki grubun, yani İslamcı ve Kürt milliyetçisi grupların siyasi alanda örgütlenmelerine ve kendilerini ifade etmelerine imkân verir. 1960 öncesi merkez tarafından bastırılan, 1980 öncesi ise sağ-sol eksenli siyasette marjinalleşen bu gruplar, belki de Cumhuriyet tarihinde ilk defa siyasi alanda bu kadar çok seslerini duyururlar. Bu gelişmelere mizah dergileri de ilgisiz kalmaz. Ancak son yıllar içerisinde yaşananlar dergilerin siyasi meselelere olan yaklaşımlarını da etkilemiş, bu dergiler geçmişle kıyaslandığında kimi zaman bütünüyle ters sayılabilecek tutumlar takınabilmişlerdir. Geçmişte *Limon*, Kürt meselesine “halkların kardeşliği” gibi evrenselci, sosyalist temelli bir biçimde yaklaşırken *LeMan*, selefine göre daha sert ve milliyetçi-ulusalcı tepkiler verebilmiştir. Ülkede yükselen milliyetçi tepkisel mizah dergileri içerisinde en çok *LeMan*’ı etkilemiş görülmektedir. *LeMan*’ın en çok satan mizah dergisi olduğu dönemlerde böylesi tepkiler vermemesi, *Penguen* ve *Uykusuz*’un *LeMan*’a göre daha ılımlı yaklaşımlarda bulunarak kesin ifadelerden kaçınması dönemi tanımlayan bir nitelik olarak gösterilebilir. Çoksatan olabilmenin bir yolu derginin kesin, tanımlanabilir politik tutumlardan uzak durmasını gerektirmektedir. Satış olarak gerileyen dergiler ise politik görüşlerini belirginleştirmekte, teşhir edici, itham edici ve suçlayıcı bir dil kullanmaktadırlar. Üstelik bu dil, müzakereci ve kapsayıcı olmadığı gibi bütünüyle provokatif bir içerikle maluldür. *LeMan*, merkez değerlerine, özellikle “ordu”nun bir aktör olarak kamusal alanda sürdürdüğü siyasi tutuma yaklaşmıştır. *Penguen* ve özellikle *Uykusuz*’un mesafesiyse sorunun kendisinden çok siyasetle ve siyasi olarak tanımlanabilir olmaktan uzak durmakla ilgili bir mesafedir. İktidar partisini eleştirmek bir mizahçı kolaylığı ya da kaçamağı olarak tanımlanabilir; bu muhalifliği garantileyen bir tutumdur, ister istemez ticari bir tercihtir de. Pek çok üretici, mizah dergilerini var edenin siyaset değil, “komik” içerik olduğunu düşünür. Bu-

günkü mizah üreticilerinin geçmiş kuşaklarla aralarındaki en önemli fark da budur. Bu yargıda doğruluk payı olduğu gibi, siyasete ve siyasetçilere karşı sarkastik bir tutum da gözlenmektedir. Bu kinik ve sarkastik tutum, bugünkü mizah dergilerinin içeriklerindeki önemli unsurlardan bir başkasıdır.

Sarkastik tutumla ilgili olarak 1990'lara damgasını vuran bir başka fay hatından söz edilebilir; bu sosyolojik olduğu kadar ekonomik temellidir: "Beyaz Türkler-Esmer Vatandaşlar" Bu ayrışma özellikle 1980 sonrası gençliğini analiz ederken göz önüne alınması gereken bir ayrışmadır. "Beyaz Türk" kavramı kentli, iyi eğitilmiş, modern ve kültürel sermayesi gelişkin olan toplum kesimlerini, "Esmer Vatandaş" kavramı ise kentin varoşlarına sıkışmış, eğitimsiz ve yoksul toplum kesimlerini anlatır. Mizah dergileri bu bölünmenin de doğrudan tarafıdır. Ancak ilginçtir, özellikle *LeMan*'da bir yandan esmer vatandaşlar kıyasıya eleştirilirken (Bahadır Boysal), Beyaz Türklerin yaşam tarzları da tasvip edilmez (Mehmet Çağçağ). Bu anlamda, esmer vatandaşların geldiği varoşları en iyi anlayan ve tutarlı bir analizle ve belki de sempatiyle bu itilmiş-kakılmış insanları sayfalarına aktaran Engin Ergönültaş ve *Pişmiş Kelle*'nin tavrı *LeMan*'ın tavrından ayrılır. Mizah dergilerinin geleneksel Karagöz-Hacivat ayrımında, Karagöz'den yana olma tavrı Zonta-Maganda-Kozalak adlandırmalarıyla farklılaşmış görünmektedir. Bu tavır değişikliğinin en önemli nedeni mizah dergilerinin okurlarıdır. Azalan okurların, Beyaz Türkleri eleştirmekle birlikte en çok Beyaz Türklere benzediği, en azından kültürel sermaye ve referanslarının benzeştiği çok açıktır. Sarkastik tutum beyaz çorap giyenlere, Mercedes'e binenlere, ayakkabısını ev kapılarının önünde çıkaranlara, gecekondusu sayesinde ev sahibi olanlara yönelmektedir. Bu sınıf temelli bir eleştiri değildir; kültürel sermaye önemsenmekte, esmer vatandaşlar adlandırmasıyla kimi zaman Kürtler, çoğunlukla da alt sınıflar kastedilmektedir.

Son olarak, henüz modernleşmesini tam olarak tamamlamayan Türkiye toplumunun postmodern sancılarında söz etmek gerekir. Postmodernizm, 1980'lerde ağırlık kazanan bir düşünce akımıdır. Esas olarak Aydınlanma Çağı'ndan bu yana özellikle Batı toplumlarında etkili olan modernleşme projesini eleştiren postmodernizm içinde bulunduğumuz "postmodern durum"a ilişkin önemli tespitler ortaya koyar. Postmodernizm, "tektipleşme" yerine "çoğulculuğa", "bütünleşme" yerine "parçalanma"ya, "kesinlik" yerine "belirsizliğe" vurgu yapar. Postmodern çağ, "makro toplumsal projeler" değil, "mikro bireysel talepler" in çağıdır. Sonuç olarak, postmodern çağda geleceğe şüpheyle bakan marjinal gruplar siyasi ve sosyal alanı doldurur. Çevreci hareketler, eşcinseller, küreselleşme karşıtları hep postmodern arenada kendilerine yer bulan yeni aktörlerdir. 1990'lı yıllarda yayımlanmaya başlayan mizah dergilerinde bu grupların etkisi ve onların mikro talepleri de izlenebilir.

Bugün mizah dergileri eskisi kadar çok satmadığı gibi, giderek yaşlanan veya yeterince gençleşemeyen kadrolarla varlığını sürdürüyor. Geniş anlamıyla dergi yayıncılığının gerilemesi, doğal olarak mizah dergilerini etkilemiş görünüyor. Öte yandan, özellikle 2013 sonrasına denk düşen, beklenmedik bir gelişmeden söz etmek mümkün. Geçmişte, mizah dergileri içinden çıkan, popüler edebiyat temalarına yoğunlaşan *Öküz* ve devamında *Hayvan* gibi az satar, kısa ömürlü dergiler, büyük bir biçim ve içerik değişikliği yaşamadan *Ot*, *Kafa* ve *Bavul* gibi isimlerle yakın dönemin en çok satan aylık dergileri oldular. Bu popülerleşmenin en temel nedeni hiç kuşku yok ki, genç ve yeni edebiyatçıların, dergi kadrolarındaki varlığıydı. Deneme havasında, slogancı ve ajitatif muhaliflikleriyle mizah dergilerini andırıyorlardı. Mizah dergileri, satış ve ilgi olarak söz konusu popüler dergilerin gerisinde kalmışlardı. Bu gelişme, geçici bir dönem bile olsa, onlar için genç olma/kalma ve yenilenme zaruretine işaret ediyordu.

Türkiye’de mizah dergileri toplumsal dönüşümlerin izlenebileceği verimli mecralardır. Bu dergiler popüler olanı sayfalarına taşımakta, önemli gelişmeleri adlandırmakta ya da çelişki ve karşıtlıkları görünürleştirmektedir. Bir topluma bakarken, o toplumun geçmişini ve bugün nerede durduğunu anlamak adına bu veriler önemlidir. Mizah dergileri genellikle Türkiye’nin en çok satan dergileri olmuşlardır. Ticari tercihleri dahi siyasi tutum ve algılamaları kadar ilgi çekicidir. Argo ve cinsellik gibi yasak edilen ya da bastırılan alanlarla ilgili mizahı kullanım biçimleri, o toplumun bilinçaltına dair ipuçları verebilir. Mizah dergilerinin ne söyle(me)dikleri, neye güldükleri veya neyi eleştir(eme)dikleri toplumu anlamak ve anlamlandırmak adına mutlaka dikkate alınmalıdır. Kimi zaman herkesin kızdığına kızan, güldüğüne gülen çoğunluk değerleriyle uzlaşan tutumları vardır ama bu bile önemlidir; çünkü her zaman dolaylı ya da aleni entelektüel iddiaları olmuştur.

İthal Simgeler ve Metaforlar: Benzerlikler-Tekrarlar

Karikatür bir iletişim aracıdır.¹ Karikatürün bu niteliği, bu sanat alanının unsur, işlev ve etkilerini iletişim kuramları yardımıyla açıklamamıza imkân verir. İletişim, en basit biçimde, bir benzetme yardımıyla şöyle tanımlanabilir: “Gönderici” (*sender*), bir hedefe atış yapan okçu gibi, vermek istediği “mesaj”ı (*message*), hedef olarak seçtiği “alıcı”ya (*receiver*) gönderir; göndericinin, yani karikatürcünün mesajını gönderirken, bu mesajın alıcıya ulaşmasını sağlayacak en uygun zamanı, yöntemi ve aracı seçmesi gerekir. Eğer mesaj (yani karikatür), alıcıya (yani okuyucuya) ulaşırsa, bir başka ifadeyle, okuyucu tarafından anlaşılır, beğenilir, takdir edilirse okçu hedefini “on ikiden” vurmuş, yani iletişim faaliyeti başarıya ulaşmış olur.² Claude Shannon’ın iletişim kuramının temelini oluşturan bu basit metafor,³ iletişim faaliyetinin özünü açıklamakla birlikte, esas olarak iletişim faaliyetini “gönderen” açısından değerlendirmekte ve bu karşılıklı ilişkide alıcının rolünü ve önemini ihmal etmektedir. Somutlaştıracak olursak, bu bakış açısıyla, bir karikatürün anlaşılmasında, beğenilmesinde ve takdir edilmesinde asıl sorumluluğun karikatürcüye düştüğü kabul edilmekte; okuyucunun karikatürün mesajını çözüp çözmediği, çözecekse nasıl çözeceği veya bunun hangi şartlarda gerçekleşeceği gibi sorular cevapsız kalmaktadır.

Oysa iletişim faaliyeti ve dolayısıyla karikatürcü ve okuyucu arasındaki ilişki karşılıklı veya iki taraflı bir ilişki olarak değerlendirilebilir. Bir karikatürün anlaşılması, beğenilmesi ve takdir edilmesi, kısaca amacına ulaşması karikatürcünün olduğu kadar okuyucunun da yeteneklerine ve birikimine bağlıdır. Bu durumda karikatür, okuyucu tarafından çözümlendiği, yorumlandığı ve mesajı algılandığı ölçüde başarılı olacaktır.

Wilbur Schramm’ın ifadesiyle, karikatürcü ve okuyucunun “tecrübe alanları” (*field of experience*) örtüştüğü takdirde etkin bir iletişim sağlan-

1 Harrison, Randall, *The Cartoon, Communication to the Quick*, Sage Publications, Beverly Hills, 1981, s. 31.

2 Morgan, John, ve Peter Welton, *See What I Mean?: An Introduction to Visual Communication*, Edward Arnold, Londra ve New York, 1992, s. 5.

3 Shannon, Claude E., ve Warren Weaver, *The Mathematical Theory of Communication*, University of Illinois Press, Urbana, 1964.

caktır.⁴ Karikatürün başarılı bir iletişim aracı olabilmesi için karikatürde kullanılan simgelerin ve görsel metaforların karikatürcü ve okuyucu için aynı veya benzer anlamlar ifade etmesi şarttır.⁵ Bu tür bir ortak anlam evreninin varlığı ise karikatürcü ve okuyucunun aynı “sosyal sistem” ve “kültür” yaşamıyla mümkündür.⁶

GÖRSEL OKURYAZARLIK KAVRAMI

Karikatürcü-okuyucu arasında yukarıda tanımladığımız ilişki “görsel okuryazarlık” (*visual literacy*) kavramıyla tamamlanabilir. Görsel okuryazarlık iki unsurla açıklanmaktadır: Görsel imajları anlama yeteneği ve ifadeyle iletişimin bir aracı olarak imajları hem yaratma hem kullanma yeteneği.⁷ Bu yetenekler, bugün yaygın olarak kabul edildiği üzere, öğretilbilir ve geliştirilebilir. Bazı yazarlara, örneğin Paul Messaris’e göre, görsel okuryazarlığın geliştirilmesi için bireylerin görselliğe ilişkin farkındalıklarını artırmak yeterlidir. Çünkü görsel imajlar günlük yaşantımızın, gerçek hayatın algılama alışkanlıklarının bir parçası veya uzantısı olduğu için anlaşılması, çözümlenmesi özel bir çaba ve yetenek gerektirmez.⁸ Messaris’in bu argümanı film ve fotoğraf gibi görsel materyaller için geçerli olabilir, ancak karikatür açısından gözden geçirilmesi yerinde olur. Bir yönüyle az veya çok soyutlamaya dayanan karikatür gibi bir sanat dalı için anlama/anlamlandırma daha kapsamlı bir düşünsel faaliyeti gerektirebilir. Elisabeth El Refaie’nin ifade ettiği gibi, bir görsel materyal açısından “ikonik soyutlama” (*iconic abstraction*) ne kadar fazlaysa, okuyucunun kültürel konvansiyonlar (gelenekler) hakkında o kadar fazla bilgi sahibi olması ve yorum yapması gerekir.⁹ Sonuç olarak, simgelerin ve görsel metaforların belli bir kültür evreninde nasıl kullanıldığı ve anlaşıldığı bilgisi de görsel okuryazarlığın bir parçasıdır.

Görsel okuryazarlık kavramı karikatür sanatıyla ilişkilendirildiğinde, karikatürün anlaşılmasına ve bir popüler kültür ürünü olarak (kolay) tüketilmesine dair birtakım varsayımlar geliştirmek mümkündür. Şöyle ki,

4 Schramm, Wilbur, “How Communication Works” *Mass Media & Society*, ed. Alan Wells ve Ernest A. Hakanen, Ablex Publishing, Greenwich, Connecticut, 1997, s. 51-64.

5 Ginman, M., ve Sara von Ungern-Sternberg, “Brief Communication. Cartoons as information”, *Journal of Information Science*, 2003, C. 29, S. 1, s. 71.

6 Berlo, David Kenneth, *The Process of Communication; An Introduction to Theory and Practice*, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1960.

7 Messaris, Paul, ve Sandra Moriarty, “Visual Literacy Theory”, *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media* içinde, 2005, ed. Ken Smith, ve diğerleri, Erlbaum, Mahwah, N.J., içinde s. 482.

8 Messaris, Paul, “Visual Aspects of Media Literacy”, *The Journal of Communication*, 1998, C. 48, S. 1, s. 74.

9 El Refaie, Elisabeth, “Multiliteracies: How Readers Interpret Political Cartoons”, *Visual Communication*, 2009, C. 8, S. 2, s. 183.

karikatürcüler, mesajlarını okuyucuya iletebilmek için görsel okuryazarlığın, deyim yerindeyse “gramer”i sayılabilecek bir görsel üslup ve “alfabe”si sayılabilecek birtakım simge¹⁰ ve metaforlar yaratırlar. Ancak bu üslup, simge ve metaforların ortaya çıkması görsel okuryazarlığın bir parçası haline gelmeleri için yeterli değildir; zaman içerisinde aynı çizer ve onu izleyen çizerler tarafından tekrar edilip yaygınlaştırılmaları ve öğretilmeleri gerekir. Bu şekilde “kurucu kuşaklar” diyebileceğimiz öncü sanatçılar tarafından bir tür görsel okuryazarlık eğitimiyle öğretilen ve okuyucunun kolektif hafızasında yer eden üslup, simge ve metaforlar sonraki kuşaklar tarafından kullanılmaya devam eder. Artık sonraki kuşakların işi daha kolaydır, çünkü önceki kuşaklardan devralınan üslup(lar) çerçevesinde kullanılan simge ve metaforlar karikatürcü için başarısız olma riskini azaltır. Karikatürcü kabul görmüş bir görsel okuryazarlık alanı içerisinde sanatını icra etmenin rahatlığını yaşar. Devraldığı görsel araçlar denenmiş ve onaylanmıştır. Dolayısıyla bunları kullanmak karikatürünü anlaşılır veya çözülebilir kılacak ve böylece mesajını çok daha kolay ve doğrudan bir biçimde okuyucuya iletebilecektir. Nihayetinde “piyasada tutmuş” bir ürünü satmak ve pazarlamak da çok daha kolay olacaktır.

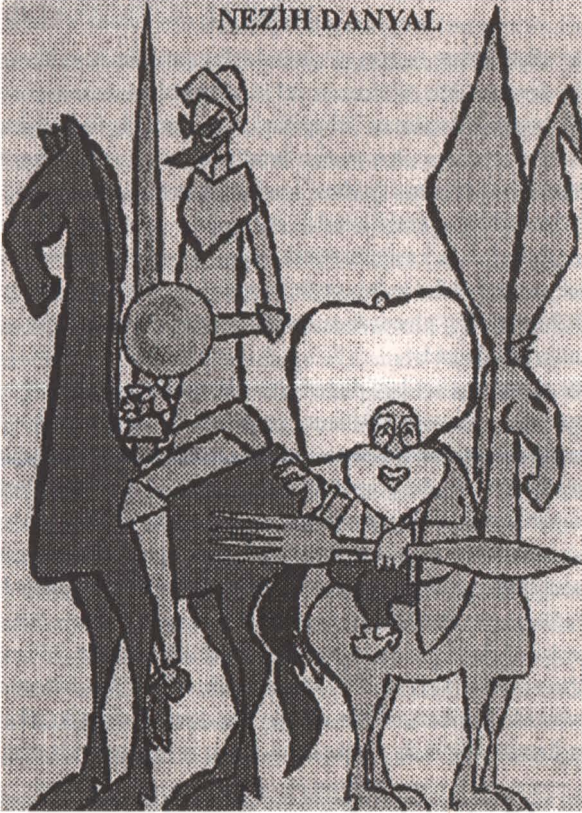
Karikatür tarihi bu açıdan değerlendirildiğinde, yerel kültürlerde karışımıza çıkan üslup varyasyonlarının ve halen kullanılmakta olan birçok simge ve metaforun karikatür sanatının beşiği olan Batı kültüründe doğup geliştiğini söyleyebiliriz. Bu görsel unsurlar zaman içerisinde Batı’dan başka kültürlerle seyahat ederek sınırları aşan bir uzamda varlıklarını sürdürmüştür. Kuşkusuz ithal üslup, simge ve metaforların yerel kültürde kabul görmesi karikatürcüler tarafından sürekli tekrarlanmaları dışında bazı başka faktörlere bağlıdır. Bu faktörlerin başında, söz konusu üslup, simge ve metaforların çeşitli mekanizmalarla, örneğin belli bir kültürdeki popüler kültür unsurlarına referans vererek¹¹ “yerelleştirilmesi” (*domestication*) gelir.¹² Örneğin Osmanlı karikatüründe erkek karakterler Batı karikatüründeki karakterlere benzer biçimde resmedilse dahi, bu çizimlerde mutlaka kul-

10 “Simge” veya “sembol”, bir kavramı ya da nesneyi somutlaştıran imajdır. Örneğin Nazi rejimini gamalı haç sembolize eder. Esas olarak bir dilbilim terimi olan “metafor” veya “eğretileme” ise, “Aralarında eşdeğerlik ilişkisi kurulan anlamlı öğelerden birini, öteki yerine kullanma sonucu oluşan değişmece türü” olarak tanımlanır. Örneğin “bakire zambak” bir metafordur (İmer, Kâmile, Ahmet Kocaman ve A. Sumru Özsoy, *Dilbilim Sözlüğü*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2011, s. 112). Nesnelerin ait oldukları bağlamlardan farklı bağlam ve biçimlerde kullanılmasıyla görsel metaforlar üretilir. Güneş etrafında dönen dünya imajında güneş yerine futbol topu çizildiğinde görsel olarak “Futbol güneştir” şeklinde sözcüklere dökülebilecek bir görsel metafor ortaya çıkar ve günümüzde dünya ölçeğinde futbola ne kadar önem verildiği anlatılır.

11 Connors, Joan L., “Visual Representations of the 2004 Presidential Campaign: Political Cartoons and Popular Culture References”, *American Behavioral Scientist*, 2005, C. 49, S. 3, s. 479-487.

12 Morris, Ray, “Visual Rhetoric in Political Cartoons: A Structuralist Approach”, *Metaphor and Symbol*, 1993, C. 8, S. 3, s. 200-201.

lanılan fes veya kavuk bir yerelleştirme aracıdır. Bunun yanında bu görsel unsurların kabulü kullanıldıkları tarihi ve siyasi dönemin koşullarıyla da ilgilidir. Örneğin aşağıda ayrıntılı olarak açıklayacağımız gibi, Meşrutiyet döneminde ithal simge ve metaforlar modernizmin bir tezahürü olarak kabul görülürken, 1950 Kuşağı tarafından kullanılan ithal simge ve metaforlar okuyucuya yabancı kalabilmiştir.



Nezih Danyal'ın bu karikatürü yabancı bir simgenin yerelleştirilmesine tipik bir örnek olarak verilebilir.

İthal bile olsa kabul görmüş görsel okuryazarlık alanı içinde kalmak karikatürcü için “risk minimizasyonu” anlamına gelse de, bu durum bir sanat alanı olarak karikatür için bazı sakıncaları da beraberinde getirir: İhraç eden kültürden ithal eden kültüre üslup, simge ve metaforların aktarılması, ithal eden kültürde taklidi yaygın bir pratiğe dönüştürebilir; taklitse her zaman kopya ve intihale dönüşme potansiyeli taşır.

Bu bölümde, Osmanlı-Türkiye karikatür tarihi bağlamında hâkim üslup, simge ve metaforların Batı'dan nasıl ithal edildiği, bunların hangi koşullarda görsel okuryazarlığın parçası haline geldiği veya gelmediği, ithal üslup, simge ve metaforların açtığı kapıdan kopya ve intihale nasıl geçildiği üzerinde duracağız. Bunun yanında, yeniden çizilen ve tekrarlanan karikatürlere örnek vererek karikatürde estetik gelişimi engelleyen bu pratiğe dikkat çekmeye çalışacağız.

KAVRAMLAR VE TERİMLER

Taklit, başarılı bir çizgiye benzemeye veya benzetmeye çalışmadır. Kopya ise, başarılı çizginin aynısı veya benzerini yapmaktır. İntihal, kopya edilen başarılı çizginin altına kendi imzasını atarak çalmak, araklamaktır.

Taklitte içselleştirmeyi birbirinden ayıralım: Bir çizer, popüler bir çizgi üslubunu veya bir başka çizerin yaygınlaştırdığı tarzı o kadar benimseyebilir ki, taklit sayılmayacak ölçüde içselleştirerek, o veya ona benzer biçimde çizmeye başlar. Bire bir kopya yapmıyordur, bir tarzı taklit etmiyordur, o tarzı çoğaltıyordur. Örneğin Türkiye karikatüründe, Bülent Düzgit profesyonel kariyerine başladığı *Çarşaf* dergisindeki işlerinde Amerikan *Mad* dergisi çizerlerinden Mort Drucker'dan büyük ölçüde etkilenmiştir. Belki Düzgit, Drucker'ı bire bir bakarak kopyalamıyordur ama onun üslubunu öylesine derinlemesine etüt etmiş ve içselleştirmiştir ki, çizdikleri neredeyse Drucker'ın kaleminden çıkmış gibidir.

Bu yazı boyunca kopya derken öncelikle, en azından geçen yüzyılda yapıldığı üzere, yabancı ve renkli olan orijinali, siyah beyaza çevirerek matbaa teknolojisine uyarlamak kastedilmektedir. Çizerin kim olduğu, o kopyalamayı kimlerin yaptığı önemli değildir. Çoğu yayıncı, bu türden kopyalamaları ucuza çalışan öğrencilere, resim meraklılarına yaptırmıştır. Bu türden kopyalama yapanlar, baloncu (kaligrafist) ve mizanpajcı olan birkaç istisna dışında "çizer" olamamış, basında uzun soluklu çalışmamış, başka mesleklerle yönelmişlerdir. Bir başka ifadeyle, kopya yapanlar ucuza çalışan amatörlerdir, deneyim ve yetenekleri sınırlı gençlerdir. Kendi çizgisi ve özgün deseni olmadığı için başkalarının çizdiklerine bağımlı olan birinin ressam, çizer ya da karikatürcü olması zaten mümkün değildir.

Bahsi geçen kopya, bu bakımdan teknik bir uyarlamadır. Matbaa teknolojisi geliştikten, dergi ve gazete satışları arttıktan sonra bu yöneme başvurulmamış, eserler özgün biçimiyle basılır olmuşlardır. Öte yandan, bu türden bir kopyalama yayıncılara da, çizerlere de normal geldiğinden olabilir, çizgi devamlılığı ve özgünlüğü olmayan niteliksiz amatör çizerler kopyaya

başvurabilmiş, o uyarlama yolunu sürdürmüşlerdir. Zira yabancı bir çizeri, albümü ya da dergiyi türün meraklısı dışında kimse bilmemektedir. Yabancı yayınlardan yapılacak bir kopyanın keşfedilebilmesi pek kolay değildir. Yurtdışına çıkan, dil bilen ve yabancı yayın takip eden insan sayısı o yıllarda azdır. Şunu hatırlatalım: Çizerin yaptığı kopyanın yayıncılar tarafından bilinmediği veya fark edilmediği de olabilir, bizatihi yayıncı kopyayı teşvik ediyor, telifi ucuza kapatıyor veya göz yumuyor da olabilir. Her halükârda bir çizgi romanın, karikatürün ya da illüstrasyonun kopya olup olmadığı umursanmıyordur. Kopya ayıplanmadığı, teşhir edilmediği, reddedilmediği için kopyayı yapan üzerinde bir endişe, bir mahcubiyet ya da utanma etkisi yaratmamaktadır. Hatta kopya, iş temposu ya da düşük telifler gerekçe gösterilerek normal dahi bulunmaktadır.

Bir çizerin referans alacağı bir görsel arşive mutlaka ihtiyacı vardır. Fotoğraflar, yayımlanmış çizgiler, resim koleksiyonları bu arşivin payandalarıdır. Resim öğrencilerine büyük resamlardan yaptırılan kopyalar bu sebeple eğitimin bir parçası sayılır. Öğrencilerin el becerisinin bu türden tekrar ettirilen çizimlerle geliştirileceğine inanılır. Çizerler çizdikçe öğrenir, el maharetlerini artırır. Örneğin usta bir ressamdan yapılan kopya, onun nasıl çizdiğini/resmettiğini farkına vararak öğrenmektir. Büyük bir çizerin yaptığı işleri izleyen, ondan ilham alan, tarz olarak onu modelleyen birinin yapıp ettiklerinde her şeye rağmen bir özgünlük iddiası vardır. Sanatın farkındadır, çizgisini geliştirmeye çalışıyordur, bir arayış içindedir. Etkiden kurtulduğu an çizgisi özgünleşerek başkalaşacaktır. Taklit bir anlamda ustalığa giden yolda ilk basamaktır. Taklitle başlayan çizerin zaman içerisinde etkisinde kaldığı çizer(ler)in üslubundan sıyrılması ve kendine özgü bir çizgi dünyası yaratması beklenir. Kuşkusuz bazı karikatürcüler bunu başarırken, bazıları meslek hayatları boyunca etkilendikleri karikatürcünün aurasından kurtulamaz. Başlangıçta örnek aldığı karikatürcünün üslubundan sıyrılarak kendisine özgün bir desen inşa eden karikatürcülere eski kuşaktan örnek olarak Semih Balcıoğlu verilebilir. Başlangıçta “Ustam” dediği Cemal Nadir’den etkilenen Balcıoğlu, zaman içerisinde bu kıvrak çizgiyi grafik öğelerle harmanlayarak özgün bir çizgi dünyası kurmuştur. Aynı şekilde profesyonel kariyerinin başlangıcında Oğuz Aral’dan büyük ölçüde etkilenen Latif Demirci zaman içerisinde bu etkiden kurtulup bugün iyi bilinen desenine ulaşmıştır. Mesut Yavuz ise Türkiye karikatüründen aksi yönde verilebilecek bir örnektir. Bedri Koraman’ı örnek alan, ondan etkilenerek üreten Yavuz, bu tutumunu meslek yaşamı boyunca değiştir(e)memiş veya değiştirme gereği duymamıştır. O veya bu yönde örnekler çoğaltılabilir; Sami Caner ve Metin Peker’in Turhan Selçuk’tan, Ercan Akyol ve Raşit Yakalı’nın Semih Balcıoğlu’ndan, Ohannes Şaşkın’ın Tan Oral’dan, Kemal

Aratan'ın Engin Ergönültaş'tan, Erdoğan Oğultekin'in Kemal Aratan'dan etkilenmesi gibi...

Sonuç olarak, taklit işin başında mazur görülebilecek bir kabahattir; bir çizerin kendinden önceki kuşakların üretimlerinden ilham alması, faydalanması, taklit etmesi gayet normaldir. Yaptığı çalışma karşılığı telif alan bir çizerin kopyalaması ve yaptığı kopyayı kendisi çizmiş gibi satmasıysa “normal” değildir. Bunu normal görmek, normalleştirmek de normal değildir. Aşağıda çeşitli örnekleriyle daha ayrıntılı anlatacağımız memleket çizerlerinin önemlice bir kısmı, çok özgün olmasalar bile Türkiye gibi kapalı bir toplumun içinde (mukayese edilemedikleri için) ayrıksı ya da öncü sayılabilmişler veya yıllarca taklitle kopyalama arasında gidip gelerek geçimlerini sağlamışlardır. Üretimlerin kolay tüketilir olması ve ucuz yayın mecralarında yer almaları da intihalin, kopyanın ve kopyayı andıran taklidin varlığını kolaylaştırmıştır. Nihayetinde çizgi romanın, karikatür ve illüstrasyonun sanat sayılmaması, ihtiyaca göre hızla üretilmeleri nasıl üretildiklerini çoğu zaman önemsizleştirmiştir.

Örneğin “Yüzbaşı Volkan” çizgi romanının yaratıcısı Ali Recan, senaryoya uygun olarak yabancı dergi ve çizgi romanları tarıyor, kopyalanacak kareleri belirliyor, antiskop denilen (o yıllarda çizerler tarafından kullanılan) optik bir aygıt yardımıyla bunları ucuz ve amatör çizerlere kopyalatıyordu. Recan'ın özgün bir deseni, kendisi tarafından üretilmiş karesi neredeyse yoktu. Özgün olarak gösterilebilecek tek şey, yapılan kopyalara atılan çini ve tarama biçimiydi. O çiniyi niteleyen maharet ve geniş anlamıyla zanaat, yapılan çalışmanın (burada çizgi romanın) sanat olarak gösterilmesi için yeterli değildir. Ancak pek çok üretici, yabancı çizgi romanlardan, karikatür ve illüstrasyonlardan kopyalar yaparak bunu normalleştirdiği için bu hiçbir zaman sorun edilmemiştir. Bir intihal tartışması yaratmamış, mesele mahkemelere taşınmamıştır.

Benzer bir yargı karikatür için de yinelenebilir. Gırgır çok sattığı dönemlerde bile içeriğinde taklit, kopya ya da intihal olarak nitelenebilecek örnekler içermiştir. Normalleştirildiği ve sanat kaygısıyla bakılmadığı için içermiştir demek daha doğru olur. Özellikle Amerikan *Mad* dergisi, Fransız *Pilote* ve *À Suivre* dergileri çizerlerimizi etkilemiş, doğrudan ve dolaylı olarak bu kaynaklardaki işlerin kopyalandıkları, daha çok da taklit edildikleri olmuştur.

Bu bahsi kapatmadan önce, tartışmalı bir kavram olan “öz-intihal” (*self-plagiarism*) üzerinde de durmamız yerinde olur. Kimilerine göre bir intihal türü olmayan öz-intihal; bir sanatçının önceki eserlerinde mevcut olan, başarı kazanmış, kabul görmüş, estetik unsurları alıp bunları yeni,

yaratıcılık ürünü, orijinal gibi takdim etmesi olarak tanımlanabilir.¹³ Kısacası sanatçı başkasından değil, kendisinden çalmaktadır. Bu durumda, “Sanatçı X”, “Başarılı Sanatçı X”i kopya etmekte ve aslında estetik açıdan bir ilerleme kaydetmemektedir. Belli bir üslubun içine sıkışmış, iş yapan, para eden, takdir gören bir üslup içinde sürekli kendini tekrar eden sanatçının durumu da bu çerçeve içinde değerlendirilebilir. Bir üslup kurup ona sıkı sıkıya bağlı üretmek ve öz-intihal arasındaki çizgi çok incedir. Türkiye resim sanatında Nuri İyem, Neşet Günal ve Yalçın Gökçebağ bu konuda tipik örnekler olarak verilebilir. Özellikle plastik sanatlar alanında geçerli olan bu kavram karikatür için de geliştirilebilir. Ülke karikatür tarihinde belli bir üslup çerçevesinde hep aynı tipleri, karakterleri, mekân ve kompozisyonları tekrarlayan birçok çizer vardır. Özellikle günlük gazetelerde bant karikatür üreten çizerler böyle bir tekrara düşebilmektedir. Kâmil Masaracı bu konuda örnek olarak verilebilir. Bu tavır mizah dergilerinde de sık sık karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Yiğit Özgür, Serkan Altunışne ve Özer Aydoğan gibi genç kuşak karikatürcüler sadece esprileri değiştirerek hep aynı tipleri ve mekân tasarımlarını farklı kombinasyonlarla yeniden ve yeniden üretmektedirler. Aksi bir örnek olarak ise İlban Ertem verilebilir. Ertem zaman içerisinde kendisini hep geliştirmiş, yenilemiş ve estetik bir ilerleme kaydetmiştir.

Aşağıda yer alan her iki karikatür de Bedri Koraman’a aittir. Birinci karikatür 27 Mayıs 1960 askeri darbesinden önce *Taş* dergisinde, ikinci karikatür ise darbeden sonra *Tef* dergisinde yayımlanmıştır. Farklı siyasi konjonktür ve bağlamlarda çizilmelerine rağmen yaklaşık bir buçuk yıl arayla aynı kapak karikatürü (belki de belli bir mesaj vermek amacıyla) yeniden üretilmiştir. Bu örnekleri öz-intihal ile açıklamak da mümkün olabilir. Nihayetinde, yıllar içinde mizah dergilerinde ama daha çok da gazetelerdeki siyasi karikatürlerde bu tür “formül espriler”, iş yetiştirme baskısı altındaki çizerler tarafından hep yedekte tutulmuş, bu ise birçok çizerin portfolyosunda farklı zamanlarda çizilmiş aynı veya benzer karikatürlerin çoğalmasına yol açmıştır.

13 Goldblatt, David, “Self-plagiarism”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1984, C. 43, S. 1, s. 71-72.



Taş, 18 Aralık 1958 (solda); Tef, 21 Temmuz 1960 (sağda).

YABANCI GÖRSEL UNSURLARIN TÜRK KARİKATÜRÜNE GİRİŞİ: OSMANLI DÖNEMİ

Her dönemin beğenilen ve yinelenen bir görsel okuryazarlık alanı vardır, o dönemi yaşayan bütün karikatürcüler ve ressamalar o alana hem sadakat gösterir hem de onu küçük katkılarla yenilerler. Çizer, insanların ve dünyanın nasıl resmedildiğini biliyorsa, o tarzın içinde üretebiliyorsa geçimini sağlayabilir ve popüler olabilir. İlk modern karikatürcülerin insanları komikleştirme biçimleri, vücudu ya da yüzü abartma eğilimleri, portreci-benzetmeci hassasiyetleri sadece yaşadıkları dönemin çizgi anlayışını ve görsel okuryazarlık algısını etkilemekle kalmamış, sonraki kuşaklara ve hatta global anlamda farklı kültürlerle de ilham vermiştir. Örneğin 19. yüzyılda Fransa'da burjuvazi, karikatürü kullanarak aristokrasiyi ve monarşiyi, keyfi tutumları, savurganlığı ve otoriterliği eleştirirken karikatürü bir anlatım aracı olarak kullanmıştır. O yıllarda Fransa'da eğitim alan ve ülkelerine dönen hemen her ülkenin genç milliyetçileri de monarşilere muhalefet ederken etkili olduğunu bildikleri bir anlatım aracını, karikatürü doğal olarak yaygınlaştırmışlardır. Karikatürün bir muhalefet aracı olarak kabul görmesinde Fransız milliyetçiliğinin ve orta sınıf eleştireliliğinin büyük bir payı vardır. Bir başka deyişle, karikatürün o yıllardaki görsel okuryazarlık alanı

siyasi nitelikli ve muhaliftir; üslup, simge ve metaforlar buna göre şekillenmiştir. Burjuva demokrasisinin eleştirel ve milli kimliğin inşasına katkıda bulunan görsel unsurları karikatürün görsel referansları olmuştur.

Osmanlı’daki ilk milliyetçi muhaliflerin veya daha geniş anlamıyla Frankofon kültürden beslenen, yurtdışında eğitim almış entelektüellerin nazarındaki görsel algı (veya karikatür algısı) Fransa temellidir. Osmanlı’da basın yoluyla geliştirilmiş bir resim-illüstrasyon geleneğinin yokluğu bu bakımdan büyük bir handikap olmamış, Fransız dergi ve gazeteleri modellenmiş, taklit edilmiş ve yerleştirilmiştir. Örneğin, II. Meşrutiyet sonrası karikatürlerde kullanılan simgelerin 1789 Fransız İhtilali sırasında ve sonrasında kullanılan simgelerle büyük benzerlik taşıması tesadüf değildir. İlk karikatürcülerin yurtdışında eğitim almış Frankofonlar olmaları, yabancı dil bilen azınlıklar içinden çıkmaları yine tesadüf değildir. Aksi de mümkün değildir zaten; bir kültürde mevcut olmayan bir anlayışı, görsel okuryazarlığı inşa etmek istiyorsanız, bir geleneği ithal ederek modellemek zorundasınızdır. Bu modelin maharetle uygulanması, geliştirilmesi veya adaptasyon süresi üreticilere ve basının gelişkinliğine (profesyonelleşmeye) bağlı olarak değişmektedir.

1908 öncesi ve sonrasıyla oluşan siyasi iklim, bir yayın çeşitliliği yarattığı gibi karikatürün bir meslek ve bir anlatım aracı olarak yerleşmesini de sağlamıştır. Mevcut matbaa teknolojileri nedeniyle fotoğraf pahalı olduğundan ve yeterince kullanılamadığından, gazete ve dergiler karikatür, vinyet ve illüstrasyona yer vermeye başlarlar ki, bu tür resimli yayınlar diğerlerine göre daha çok satmaktadır. Satış, yüksek telifi garantilemekte, nitelikli çizimleri gazetelere çekmektedir. Bu neden-sonuç ilişkisinin bir başka açılımı da şudur: Fransızca yayınları andırmak, benzer bir görseelliği istiflemek, modern görünmenin temel ölçütü sayılmıştır. Örneğin, ilk büyük karikatürcümüz sayılan Cem, Fransız mizah dergilerinde çalışabilecek kadar usta bir çizerdir. Üretimleri Fransız okurunun alışageldiği görsel okuryazarlık alanına uygundur. Çiniyi kullanma biçimi, tipler, kompozisyon uygulamaları, örneğin bir Fransız okurun gözüyle bakıldığında bir yenilik taşımamaktadır. Oysa Osmanlı’da her bakımdan yeni ve benzersiz görünür Cem. Kendi adıyla çıkardığı dergisiyle Avrupa karikatürünün tüm klişe ve simgelerini yerleştirerek sonraki kuşaklara öncülük etmiştir. Hatta Cem, siyaseten İttihatçı modernizmin vitrini ve inşa ettiği görseellikle o modernizmin simgesi dahi sayılabilir. Anayasanın, meşrutiyetin/demokrasinin, siyasi bir amacın ya da idealin kadın bedeniyle resmedilmesi, buna karşın kaba gücün, keyfiyetin, şiddetin, savaşın erkeklerle temsil edilmesi görsel kültürümüze ilk kez bu dönemde girmiştir. Yeni ve modern olmaları, rejim tarafından öğretilmeye çalışılmaları bu görsel klişelerin yabancı ya da ithal sayılmamasını sağlamıştır.

Okur ilgisi ve satışa bağlı olarak şekillenen editoryal kararlar, sansür, kültüre özgü kısıtlar, modalar, siyasi beklenti ve amaçlar, görselliğin meşruiyetini ve sürekliliğini sağlayan unsurlardır. Cem'in çizgileri ve görselleştirme biçiminin bu kadar Fransız dururken meşruiyet kazanabilmesi, hayranlık duyulacak ölçüde takdir edilmesi, üstat sayılması modernliğe duyulan ihtiyaçla açıklanabilir. Cem, Batı'yı ve yereli bilen, örnek bir modernidir. Aydınlanmacı akli, estetiği, mukayeseyi, bürokrasiyi, milliyetçiliği, devleti savunan bir siyasi duruşu temsil etmektedir. Çizgileri ve bütünüyle yeni (yabancı) olan görsel referansları, kimseye yabancı gelmemiştir. Bunun en önemli nedeni, ülkeyi etkileyen siyasi deveranlardır. İttihat ve Terakki'nin milliyetçi heyecanı, Fransızlardan feyiz alınan pek çok siyasi ilkenin özgün bağlamından koparılarak yerelleştirilmesini sağlamaktadır. Benzer biçimde, Fransız karikatürünün Osmanlı'da yaygınlaşırken yerelleştirilmesi ve orijinin giderek unutulması da bununla ilgilidir. Taklit edilen, kopyalanan ya da en iyi ifadeyle ilham alınan görsel birikimin kaynağı önemsizleştirilmekte, Cem gibi öncülere daha fazla değer atfedilmektedir. Sonrasında Fransızca bilmeyen, yayın takip edemeyen çizerler, milli olan öncülerini izlemekte, sadece onları referans olarak üretim yapmaktadırlar. Çünkü ilgi gören ve yüksek telif alan, piyasa değeri kazanan üretimler "milli ustalar"a aittir.

Yukarıda zikredilen Fransız(ca) vurgusu, milliyetçi bir niteleme olarak okunmasa daha doğru olur. Çünkü en azından bu yazının iddialarından biri, kültürün ve kültür endüstrisinin, paraya dönüştürülebilir görselliğin (illüstrasyon ya da karikatürün) ülkeler ve kültürlerarası bir etkiye açık olduğudur. Her kültür, farklı dolaylımlarla farklı kültürlerden etkilenir ve başkalaşır. Tecrit edilmiş, izole olan tek bir kültür yoktur. Fransız basını da Britanya ve Amerikan dergilerinden etkilenmiş, modern olan her şeyden faydalanmıştır. Paris, resim sanatı için bir merkezdir ve dünyanın her yerinden gelen yetenekli insanlar, mevcut görsel *aura* ve gelenekten faydalanarak o kültürün biçimlenmesine katkıda bulunmaktadır. Benzer bir yorumu İstanbul ve Babıâli görselliği için yineleyebiliriz. Bizi de ilgilendiren karmaşık bir örnek verelim. Ziya Gökalp'in İstanbul'a gelir gelmez okumak istediği Şarkiyatçı Yahudi yazar Leon Cahun'un *Gökbayrak* romanı Orta Asyalı Türkleri anlatmaktadır.¹⁴ 1908 sonrasında, Balkan Savaşları'nın yükselen milliyetçi heyecanına denk düşerek popülerleşen, bu dağınık ve edebi niteliği düşük ucuz romanın iç resimlerini o yıllarda Paris'te yaşayan Amerikalı bir ressam yapmıştır. Ressamın kimliği meçhuldür, kitap için –muhtemelen geçim sıkıntısıyla düşük bir telifle– yaptığı illüstrasyonları-

14 Kitap hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Çantek, Levent, *Etnik ve Milliyetçi Bir İkon: Karaoğlu*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2003, s. 129-130.

na belirgin bir imza atmamıştır. Öte yandan uzun saçlı, uzun bıyıklı, börk-lü, pusatlı Orta Asyalı Türk görselinin yaratıcısıdır. Bugün görsel okuryazarlık gereği görür görmez tanınan klişenin bilinen ilk yabancı üreticisi belki de bir resim öğrencisidir. Yıllarca o romandaki illüstrasyonlar refe-rans alınmış, taklit edilerek popülerleştirilmiştir. İthal bir simge, yabancı bir yorum olmasına rağmen süratle benimsenmiştir. İlk Türklere dair bir görsel malzeme yoktur, o roman için tahayyül edilmiş resimler, romantik ihtiyaçtan dolayı hemen benimsenir. Çizerinin Amerikalı olması, Türkleri ve o dönemi bilip bilmemesi sorun edilmemiştir. Zaten sorun etmeye de gerek görülmemiştir, çünkü o tarihlerde o nitelikte bir kitap ressamımız olmadığından ikâme edilebilecek bir alternatif mevcut değildir. Amerika-lı çizerin çalışmaları telif ödenmeden, güzel ve uygun olduğundan aynen alınarak kullanılmıştır. Kural burada bir kez daha işlemektedir: Siyasi arka plana uygun bir görsel metafor, ithal dahi edilse kabul görür ve yaygınla-şır. Taklit edilmesi sorun edilmez ve bütünüyle yabancı olan özgün biçimi süratle unutulurak yerleştirilir. Taklit, bir başlangıç aşaması olarak kaçıl-mamaz bir evredir.

TAKLİTTEN, KOPYA VE İNTİHALE: ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDEN OLUMSUZ ÖRNEKLER

Meşrutiyet’in çokdilli ve çok satıslı çeşitliliği, takip eden on yıl içinde sa-vaş, siyasi çekişmeler ve göç/tehcir nedeniyle kaybolur. Heyecanla taklit eden ve bu yolla yeni bir yerel görsel dil oluşturmaya çalışan çizerler de bu dönemde azalır. Bu durumun en önemli sonucu, nitelik kaybı ve kopyanın meşrulaşarak çoğalmasındır. Gazete ve dergi satışları düşmüş, buna bağlı olarak telifler azalmıştır. Daha az sayıda çizer, gazete ve dergilere eskisin-den de az kazanarak daha fazla görsel malzeme üretmek zorundadır. Bir başka ifadeyle, geçinebilmek için seri üretim yapmak zorundadırlar. Seri üretimin anlamı, daha fazla kopya ve intihaldir. Karikatürün iddiacı po-tansiyelini ve itibarını düşüren, sanat ve muhalefetle ilgili yönünü öteleyen bu eğilim, anlaşıldığı kadarıyla önemsenmemiştir. Kapalı bir toplum oldu-ğumuz için özellikle intihallerin fark edilmeyeceği düşünülmüş olabilir. Daha da önemlisi, azla yetinen, sanatçı vehmine kapılan yerel (ve milli) kalan zanaatçıların varlığıdır. Taklit, kopya ve intihal iç içe geçmiş, bütün üretimler bu karmaşık sürecin sonucu olarak muğlak bir özgünlükle var olur hale gelmişlerdir.

Bugünden geriye bakıldığında Cumhuriyet döneminde karikatürün ve gazete ressamlığının üreticileri E. F. Kızılsu, Cemal Nadir ve Ramiz Gökçe gibi

çizerlerin taklit, kopya ve intihal olarak nitelenebilecek çok sayıda çalışmasına rastlanabilir. Dönemin görsel *aura*'sına uygun olarak Fransız ve Alman dergilerinden epeyce faydalandıkları görülmektedir. Neden kopyaladıkları veya intihal yaptıklarına dair birkaç yorum yapılabilir. Birincisi, karikatür sanatı henüz olgunlaşmamıştır, süreklilik sağlanamıyor, bir gelenek oluşturulamıyordur. Çizerler bu tempoyu ve yetkinliği taşıyamayan yarı-amatörlerdir. Süreklilik ve geleneği olan ülke karikatürlerinden faydalanılıyor. İkincisi, yaptıklarını intihal ya da kopya olarak görmüyor, meşru ve doğal bir yöntem sayıyorlardır. Sanat ile zanaatın arasındaki farkı o denli büyütüyorlardır. Üçüncüsü, profesyonelce ne yaptıklarının farkındadırlar ama bunu normalleştirerek örtbas ve göz ardı ediyorlardır. Bu üç yorum arasında bizce temelli farklar yoktur. Nedeni ne olursa olsun, nasıl taklit, kopya ve intihal iç içe geçip karıştıysa bu yorumlar ve gerekçeler de bir tür bulamaç halindedir. Eğer sanat iddiasında bulunuluyorsa ve yapılan işin profesyonel bir karşılığı varsa, intihallerin teşhir edilmesi sanat bağlamını konuşabilmek adına önemlidir. Aksi takdirde Türkiye’de, özelde karikatür, genelde çizgiye dayalı görsel üretimlerin niteliği ve özgünlüğü tartışılmıştır denemez.

Aşağıda aktaracağımız örnekler Türkiye karikatürünün “kurucu baba”larından sayılan Cemal Nadir’e aittir. Cemal Nadir özellikle 1920’li yılların sonunda *Akşam* gazetesinde çizdiği karikatürlerde, ihtimal o dönemde ulaşabildiği sınırlı sayıdaki yabancı yayınlar arasında yer alan Fransız kaynaklarından etkilenmiş, kimi zaman bu kaynaklardaki işleri taklit etmiş, hatta daha ileri giderek espri ve çizgileri bire bir kopyalamıştır. Özellikle *Akşam* gazetesinde çizdiği “Cingöz” tipi o yıllarda *Le Dimanche Illustré* dergisinde yayımlanan “Bicot” tipinden kopyalanmıştır. Cingöz’deki ana ve yan karakterler Bicot’daki ana ve yan karakterlere bakılarak çizilmiş, sadece karakterlerden birinin kostümü diğerine giydirilmiştir.

Hatta, tespit edebildiğimiz kadarıyla Cingöz’ün bir macerası bire bir Bicot’nun bir macerasından intihaldir.

Cemal Nadir’in etkilenmeleri bununla da sınırlı değildir. Nadir’in karikatürlerinde yer alan stereotipler Fransız karikatüründe yer alan stereotiplere büyük ölçüde benzerlik göstermektedir. Aşağıda yer verilen ilkel “zenci”, “Yahudi” ve “sarhoş” stereotipleri bu konuda verilebilecek sadece üç örnektir.

BICOT, président de club UN GRAND MATCH DE BOXE



Resimli hikâye: CİNGÖZ BOKSÖR..!

[Çeçen nüshamızda klişesi çok küçük olan bu hikâyemizin yazıları karilerimiz tarafından kolaylıkla okunamadığı için bugün tekrar ve büyük olarak neşrediyoruz.]



"Bicot" macerası ile neredeyse aynı Cingöz macerası.

Cemal Nadir

Orijinal



"Cingöz" tipi (solda) ile "Bicot" tipi (sağda) arasındaki benzerlikler.



Sadece Cemal Nadir değil, dönemin bir diğer önemli çizeri Ramiz (ve diğerleri) de yabancı dergilere bakarak çizer. Aşağıdaki örnekte, bir Fransız dergisinde yayımlanan bir illüstrasyon ile Ramiz’in çizdiği *Akbaba* kapağı yer alıyor.



Bir karikatürcüye ait ve önceden üretilmiş bir karikatürün aynısını veya çok benzerini çizmek kuşkusuz sonraki karikatürü çizen karikatürcü açısından bir eksi puandır. Bununla birlikte, her benzerliğin arkasında kötü niyet aramak da doğru olmayabilir.¹⁵ Özellikle okuyucunun kültürel kodlarında şu ya da bu şekilde karşılığı olan, okuyucunun kolaylıkla kabul edebileceği ve hoşlanacağı birtakım simge ve metaforlar üzerinden espri üretme yöntemi tercih edildiğinde benzerlik de kaçınılmaz olacaktır. Memleket karikatürünün farklı dönemlerine ait aşağıdaki karikatürler “beylik” simge ve metaforların nasıl yeniden üretildiğini göstermektedir.

Cumhuriyet dönemi görsel *aura*’sı ya da görsel okuryazarlık alanı, 1908 kadar zengin bir çeşitliliğe sahip olamamıştır, dergiler ve üreticiler azalmıştır, muhalefet kısıtlıdır vesaire. Her şeyden önce sokakta, şehirde ve hatta yüksek sosyete de göremediğimiz kadın ve erkekleri resmeden, salon mağazini havasında fantezi çizimler üreten, estetik olarak güzel durması dışında

15 Örneğin intihal konusunda yapılan bilimsel çalışmalar “kriptomnezi”nin, yani kişinin zaman içerisinde okuduklarını, gördüklerini, işittiklerini, kısacası edindiği bilgilerin kaynağını unutmaması ve bu bilgilerden kaynaklanan fikirleri kendisinin zannetmesinin, benzer fikir ürünlerinin ortaya çıkmasına neden olduğuna işaret etmektedir (bkz. Taylor, F. Kräupl, “Cryptomnesia and plagiarism” *The British Journal of Psychiatry*, 1965, C. 111, S. 480, s. 1111-1118). Karikatür konusunda da, kariyeri boyunca yüzlerce, hatta binlerce karikatür gören bir karikatürcünün kriptomnezi sonucu önceden gördüğü bir karikatüre benzer bir karikatürü yeni ve kendisine ait olduğunu zannederek yeniden çizmesi şaşırtıcı değildir.

işlevi olmayan bir görsel evredir yaşanan. Tek parti döneminin görselliği kimi zaman propagandif nitelikler gösterse de muhalif yönün kısıtlandığı, kadın bedenine ve çıplaklığına dayanan teşhirci bir erotizmin öne çıktığı bir *aura*'sı vardır.

1930'lu yılların ikinci yarısından sonra ağırlıklı olarak Alman görselliğinin etkilerinden söz edilebilir. Bu etki, biraz da dergi ithalinin güçleşmesiyle ilgilidir, Fransa işgal atındadır ve/veya Almanlar kültürel olarak İstanbul basınını ve ülke popüler kültürünü etkilemek istiyorlardır. Ancak siyaseten romantik ve sert bir dilin kendini gösterdiği propaganda ürünlerinin gündelik hayatı ve popüler kültürü yönlendirmesi pek mümkün değildir. En azından Hollywood ile rekabet edebilecek gücü yoktur. Hollywood üzerinden Amerikan popüler kültürü her kültürü etkilemekte, argodan modaya, tüketimden geleneğe varıncaya kadar her türlü alışkanlığa dahil olmaktadır. Bu durum kaçınılmaz olarak görselliği de etkilemektedir, 1930'larda Fransızca üzerinden yaşanan Amerikanlaşma, 1945 sonrasında film ithalatının kolaylaştırılmasıyla birlikte İngilizce eğitimi ve Amerikan dergileriyle artar. Cemal Nadir, *Walt Disney*'le kıyaslanır olmuştur.

Bu dönemde Türkiye karikatüründe bir tektipleşmeden söz etmemiz de mümkündür. *Akbaba*, *Karikatür*, *Mizah* ve *Amcabey* gibi dergilerde çizen şöhretli karikatürcüler, örneğin Cemal Nadir, Ramiz Gökçe, Kozma Togo, Şevki Çankaya, Orhan Ural görsel olarak hep birbirine benzemektedir. Çünkü kabul görmüş, takdir edilen ve iş yapan çizgi budur. Karikatürcüler için özellikle kadın çizimlerinde, dönemin görsel okuryazarlığının bir parçası haline gelmiş kalıpların dışına çıkmak anlamsız ve gereksizdir.

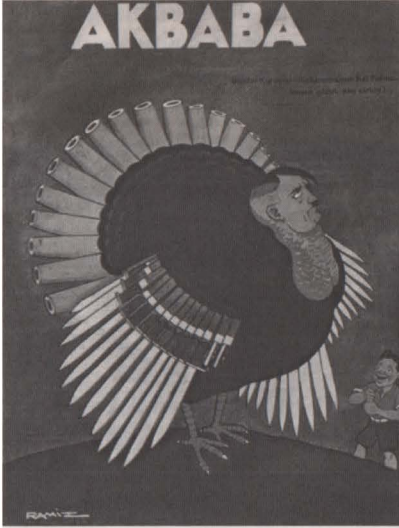
KBABA



Demokratik tektipleşmede
başarı - Çizimci 1980'li yıllarda iyi olan imajları



Şevki Çetinkaya (*Akbaba*, 1947) (solda), Orhan Ural (*50. Yıllan Çizgiler*, 1973) (ortada) ve Ratip Tahir Burak (*Siyasi Halk Gazetesi*, 1956) (sağda) farklı bağlamlarda da olsa aynı espri şablonunu kullanmışlardır. Ratip Tahir Burak yukarıdaki karikatürü yüzünden hapis cezasına çarptırılmıştır.



Son siyasî anlaşmalardan sonra . . .
— Kabarmazsın bolşevik ! Hürriyet güzel, sen çirkin



Yukarıda (solda)
Ramiz Gökçe tarafından
1936 tarihli bir *Akbaba*
dergisine çizilen kapak,
(sağda) 1949 tarihli
bir *Köroğlu* gazetesinde
yayımlanan imzasız
karikatüre büyük ölçüde
benzemektedir.

Aynı espri şablonunu kullanarak
üretilen karikatürlere bir diğer
örnek.

Necmi Rıza Ayça, *Akbaba*, 1954
(solda); Ratip Tahir Burak, *Ulus*,
27 Ağustos 1955 (sağda).

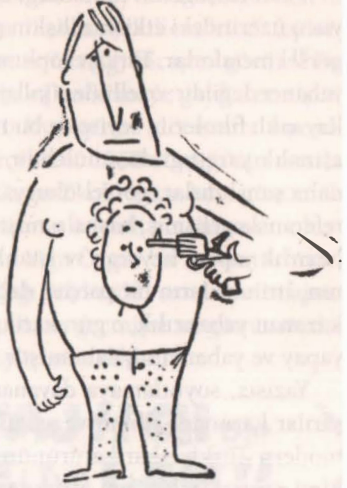
Sonuç olarak 50'li yıllara girerken basındaki görsel *aura*, halen Franko-fon temellidir ama güçlü Amerikan çizgileri basında özellikle çizgi romanlar aracılığıyla geniş yer bulmaktadır. Karikatürize çizgilerin belli bir ağırlığı olduğu söylenemez, erotizm bir satış unsuru olduğu için çizerler kadın bedenini gerçekçi biçimde resmetmeye devam etmektedirler. Simavilerin magazin dergilerinde ve *Hürriyet* gazetesinde ortaya çıkan Amerikan tarzı çizgiler ise fotoğraf ayrıntısında gerçekçi çizgilerdir, çizgi roman modası başlamış, pek çok çizer, foto-realistik üretimlere yönelmiştir.

Bu arada basın ekonomik olarak büyüyen bir sektöre dönüşmektedir. Karayollarının artmasıyla gazeteler ülke çapında dağıtılır, telifler artar, kadrolar büyür ve yeni çizerlere/karikatürcülere ihtiyaç duyulur. Yirmili yaşlarda onlarca çizer gazetelerde çalışmaya başlar. Daha önemlisi, genç karikatürcüler, karikatür tarihinin altın dönemi olan 1908 sonrası gibi kendilerini farklılaştıracak, yaptıkları işe itibar ve heyecan katacak estetik arayışlara girerler.

1950 KUŞAĞI

Türk karikatüründe “1950 Kuşağı” olarak bilinen karikatürcüler grubu, yazıya hiç yer vermeyen veya çok az yer veren, sade bir desen üzerine inşa edilmiş, grafik unsurları öne çıkaran karikatürleriyle dikkat çekmiştir. Amerika’da Saul Steinberg, Fransa’da Chaval, Mose, Bosc gibi sanatçıların geliştirdiği grafik mizah anlayışını benimseyen 1950 Kuşağı karikatürcüleri, kendilerinden önceki kuşağın Osmanlı’dan Cumhuriyet’in ilk yıllarına uzanan, bol yazılı, neredeyse “resimli fıkra” çizimleriyle sınırlı karikatür anlayışına karşı çıkmış ve getirdikleri yeniliklerle kendilerinden sonraki kuşakları da etkilemişlerdir. Aralarında Turhan Selçuk, Ferruh Doğan, Eflatun Nuri, Ali Ulvi Ersoy, Bedri Koraman gibi çizerlerin bulunduğu bu karikatürcüler grubu, karikatürlerinde “ithal” simge ve görsel metaforlar kullanmış ve bunlar, çoğu zaman o dönemde toplumun büyük çoğunluğuna hâkim olan görsel okuryazarlık alanı dışında kalmıştır.

1950 Kuşağı karikatürcülerinin bu tercihlerinin altında yatan temel neden Türkiye modernleşmesinin temel mantığından da ayrı düşünülemez; yukarıda değindiğimiz gibi, bizde modernleşme, Batı’nın kurum ve kurallarının seçkinler tarafından milli coğrafyada hâkim kılınmasıyla eşdeğer görülmüştür. Aslında 1950 Kuşağı’nın yaptığı da farklı bir şey değildir; Batı kaynaklı mizah dergilerinde gördükleri karikatürleri taklit etmiş, çoğu zaman oradan aldıkları simgeleri ve görsel metaforları kullanmış ve böylece “modern” bir karikatür inşa etme iddiasını sürdürmüşlerdir. Örneğin, Türkiye’de idam cezaları hiçbir zaman elektrikli sandalyeyle infaz edilmediği halde bu imaj 1950 Kuşağı’nın karikatürlerinde sık sık kullanılmıştır.



Trez (solda) ve Suat Yalaz (sağda) tarafından çizilen benzer karikatürler.



— CENAZEME CİĞER İSTEMEM



— IZGARA KÖFTE, PİYAZ, AZ EKMEKLİ

Aynı karikatür Suat Yalaz ve Eflatun Nuri tarafından imzalanmıştır.

1950 Kuşağı’nın kullandığı bu “ithal” simge ve görsel metaforların okuyucu üzerindeki etkisine ilişkin şu notu da düşmemiz gerekiyor: Bu simge ve görsel metaforlar, Türkiye toplumunun kültür kodlarına uymasa da tamamen yabancı değildir; özellikle o yıllarda yaygın olarak izlenen Amerika ve Avrupa kaynaklı filmlerin, seyircide bu tür ithal simge ve görsel metaforlara karşı bir aşinalık yarattığı düşünülebilir. Bu bakımdan 1908’in karikatürcülerinden daha şanslıdılar, görsel okuryazarlık alanı pek çok başka simge ve görsel referansla gelişmiş, başkalaşmıştır. Diğer yandan şanssızdılar; yıllarca siyasi hazırlık yapan, heyecan ve iştahla yürüyen milliyetçi ve modernist bir partinin, İttihatçıların bir parçası değillerdir. 1908’de tartışılmayan ve meşruiyet kazanan yabancılık, o gün karikatürleri modern gösterirken 1950’li yıllarda yapay ve yabancı sayılabiliştir.

Yazısız, soyutlamaya dayanan bu karikatür anlayışıyla yurtdışında başarılar kazanan, albüm ve sergilerde yer alan 1950 Kuşağı karikatürcüleri, modern Türkiye karikatürünün kurucuları olarak kabul edilebilirlerse de, kimi zaman “taklit”ten öteye geçmeyen işlere imza attıkları da bir gerçektir. Aslında karikatür üzerine düşünen, yazan bu kuşak böyle bir tehlikenin de farkındadır. *Tef ve Dünya Karikatüristleri Albümü*’nün başında yer alan “manifesto” niteliğindeki yazının sonunda bir tür özeleştiri sayılabilecek şu ifadeler yer verilmiştir:

“Genç Türk karikatürcülerinin anlayışlarını, gösterdikleri gelişmeyi överken beliren bir tehlikeyi burada, ortaya koymak istiyoruz.

Batı karikatürünün ulaştığı anlayışın benimsenmesi, Türk karikatürcülerini onların işlediği konulara el atmak ve şekil yönünden onların yeniliklerini denemek gibi yanlış bir anlayışa götürüyor.

Bu kıyafetin, her sanatta olduğu gibi, karikatürde de etkinin sınırlarını aşarak taklide götürmesi tehlikesi vardır.

Bunun sebebi, sınırlarımızı aşmak ve evrenselliğe ulaşmak duygusudur. Fakat bu, kozmopolitleşmekle değil, tam tersine, milli bir mizahı beşeri değerler içinde vermekle gerçekleştirilebilir kanaatindeyiz.

Batılışmanın etkiden çok taklide dayandığı toplumumuzda, sanatçının da diğer alanlar ile birlikte Batılışmanın şuuruna varması gerekmektedir.

Genç yaşta kabiliyetlerini gösteren karikatür sanatçılarımızın hepsinin kendilerine has özellikleri vardır. Biz, bu gerçeğe dayanarak, bu neslin evrensel bir Türk karikatürü yaratacağına inanıyoruz.”¹⁷

1950 Kuşağı karikatürcüleri, kimi zaman tekrara düşmüş veya “taklit” işler yapmış olsalar da, Türkiye toplumunun görsel okuryazarlığının değişme-

sinde/gelişmesinde önemli bir rol oynamışlardır. Lucy Shelton Caswell'in vurguladığı gibi karikatürcü toplumda hem "kanaat-şekillendirici" (*opinion-molding*), hem "kanaat-yansıtıcı" (*opinion-reflecting*) bir işlev görür.¹⁸ Bu bağlamda, 1950 Kuşağı yansıtmaktan çok şekillendirmeye gayret etmiştir. Geçmişe dönük bir değerlendirmeye, 1950 Kuşağı'nın iddiasında önemli ölçüde başarılı olduğu da söylenebilir. Gerçekten, 1950 Kuşağı'nın ısrarla kullandığı simge ve görsel metaforlar hem "Gırgır Ekolü"nün, hem günümüz ana akım mizah dergilerinin görsel repertuvarının önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Örneğin, günümüz çizerlerinden Yiğit Özgür bir karikatüründe, 1950 Kuşağı karikatürcülerinin de kullandığı, elektrikli sandalye imajına yer vermiştir; oysa yukarıda değindiğimiz gibi, ne geçmişte ne günümüzde, Türkiye'de ölüm cezaları elektrikli sandalyeyle infaz edilmiştir.



Yiğit Özgür'ün "elektrikli sandalye" imajını kullandığı bir karikatürü.

1950'li yıllara girerken karikatürcülerin ve mizah dergilerinin yabancı unsurlara karşı tavırları iyiden iyiye farklılaşır. *Akbaba* sayıları incelenirse, yabancı mizah dergilerinden iktibaslar yapıldığı görülebilir. Ancak bu iktibaslar ekseriyetle erotik içerikli fantezi karikatürlerden seçilir; *Akbaba*'nın böylece tarzını tamamlaması istenmiştir. 1950'li yıllarda *Akbaba*'yla rekabet eden, gençlerin çıkardığı dergiler de iktibaslar yapmıştır ama bu örneklerle

18 Caswell, Lucy Shelton, "Drawing Swords: War in American Editorial Cartoons", *American Journalism*, 2004, C. 21, S. 2, s. 14.

ri alternatif nitelikli, Türkiye’deki görsel algının dışında kalan karikatürlerden seçmişlerdir. Bu farklılık şöyle yorumlanabilir: 1950 Kuşağı sanat ya da farklılık iddiasındadır, *Akbaba* ise meşruiyet. 1950 Kuşağı, yabancı simgeleri ve esprileri yaygınlaştırdığı için doğal olarak daha başarılıdır. Issız ada, zeytin dalı taşıyan güvercin gibi hayli yabancı metafor ve simgeler bugün biliniyorsa ve karikatüre özgü bir görsel dilin parçası sayılıyorsa, bu onların başarısıdır.

GİRGİRCILAR-DERNEKÇİLER VE SONRASI

1970’li yıllarda, özellikle *Gırgır* dergisinin yayımlanmaya başlamasıyla birlikte Türkiye karikatüründe bir yol ayrımına gelinmiş, 1950 Kuşağı’nın açtığı yoldan giden, grafik mizah anlayışını sürdüren karikatürcülerle bol yazılı, daha basit ve eğlenceli bir mizah anlayışı geliştiren “*Gırgır Ekolü*” arasındaki ayrışma karikatür tarihimizin fay hatlarını belirlemiştir. 1950 Kuşağı’nın yerleştirmeye çalıştığı karikatür anlayışının alternatifi olarak görülebilecek “*Gırgır Ekolü*” soyutlamalardan uzak durmuş, yazıya ağırlık vererek açıklayıcı bir üslup benimsemiştir. Oğuz Aral yönetimindeki *Gırgır* dergisinin bu tercihinin altında yatan düşüncüyü 1950 Kuşağı’nın öncülerinden Turhan Selçuk şu şekilde açıklar: “‘Yazısız’ın başı çektiği günlerde Oğuz Aral dostumun, Turhan, şu [Y]azısız’ı çıkarıp ortalığı karıştırdın. Karikatürü halka indirmek, yaygınlaştırmak lazım...’ diyerek serzenişte bulunduğunu unutamadım... Oğuz Aral, o günden sonra bu inancının paralelinde çalıştı ve çıkardığı ‘*Gırgır*’ dergisiyle de yapmak istediğini gerçekleştirdi”¹⁹

“*Gırgır Ekolü*” içerik olarak 1950 Kuşağı’ndan oldukça farklı bir karikatür anlayışı geliştirmekle birlikte, 1950 Kuşağı’nın geliştirdiği simge ve görsel metaforlara da tamamen sırtını dönmemiştir. Böylece, *Gırgır*’da bir yandan kovboy, korsan, Tarzan gibi Amerikan veya Hollywood kültürünü çağrıştıran konu ve karakterlere ilişkin karikatürler yer alırken, diğer yandan, “patron”, “işçi”, “politikacı” gibi stereotipler 1950 Kuşağı’nın öğrettiği simge ve görsel metaforlara sadık kalınarak görselleştirilmiştir. Bunun yanında *Gırgır*’ın görsel repertuvarının, büyük ölçüde şablon çizimlere dayanan Walt Disney ve onun ekolünü izleyen animasyon sanatçıları tarafından geliştirilen kalıplar üzerine inşa edildiğinin altını çizmemiz gerekir. Ancak belki de *Gırgır*’ın başarısının altında yatan sırlardan biri, bu görsel malzeme ile yetinmemesidir. *Gırgır* çizerleri ağırlıklı olarak, Ülkücü/faşist stereotipinde olduğu gibi, gerçek hayatta bire bir karşılığı olan imajlar kullanmaya ve (onları daha da basitleştirerek) ortalama görsel okuryazarlık düzeyine

19 Erçetin, Gül, “Karikatürcü Çizgiyle Düşünür”, *Cumhuriyet*, 11 Şubat 1999, s. 12.

250
KURUS
PAZAR
GÜNLERİ
ÇIKAR
SAYI: 304

250
KURUS
PAZAR
GÜNLERİ
ÇIKAR
SAYI: 304

GIRGIR

KENDİ HALİNDE BİR MİZAH DERGİSİDİR



Ülkücü/faşist Girgır'da sık sık kullanılan ülkücü/faşist stereotipine bir örnek.

uygun karikatürler üretmeye hep dikkat etmişlerdir. *Gırgır*’ı farklı ve popüler kültür anlamında başarılı kılan, daha önce 1950 Kuşağı’nın geliştirdiği “hazır” simge ve görsel metaforları kullanmasının yanında, “bizden”, “sokak”tan, “sahici” imajları da kullanması olmuştur. İki kaynaktan beslenen bu geniş görsel repertuvar, *Gırgır*’ın hem uzun ömürlü olmasına hem de geniş bir kitleye hitap etmesine imkân vermiştir.

1970’li yılların başından itibaren ülke karikatüründe bir ayrışma yaşanmış, *Gırgır*’ın karşısında yer alan karikatürcüler özellikle Karikatürcüler Derneği çatısı altında bir araya geldikleri ve işlerini bu derneğin düzenlediği sergi ve yayımladığı kitaplarda sergiledikleri için “Dernekçiler” olarak anılmaya başlamıştır. Tan Oral’ın “1973 Kuşağı” olarak nitelendirdiği ve grafik mizah anlayışını benimseyen karikatürcüler özellikle sol eğilimli sivil toplum örgütlerinin, derneklerin, sendikaların yayın organlarında çokça çizdiler. Bu kuşağa öncülük eden ve *Ant*, *Devrim* ve *Yön* gibi dergilerde çizen dört önemli ismi anmamız gerekir: Turhan Selçuk, Tonguç Yaşar, Yalçın Çetin ve Tan Oral. Bu çizerler Türkiye’de sosyalist hareketi temsil eden veya yakın duran dergilerde ve gazetelerde düzenli olarak ürün verdiler. Sol yayın organlarında başlayıp yarışma ve sergilerle genişleyen karikatür damarı, dahil olduğu siyasi hareket tarafından da önemsenmiş ve beslenmiştir. Bu yüzden çoğu zaman maddi bir karşılığı olmasa da karikatürcüler bu mecra da üretmeye devam etmiş ve zaman içerisinde mevcut karikatürcülere yenileri eklenmiştir.

Amerikan tarihindeki radikal işçi hareketlerinden biri olan “*The Industrial Workers of the World*” (kısaca *Wobblies*) tarafından yayımlanan gazetelerdeki karikatürlerin incelendiği bir çalışma, Türkiye’deki bu mecra ya değerlendirebilmemiz açısından yararlı olabilir.²⁰ Söz konusu çalışmada, sendikal hareketlerin “kültürel cephanelikleri”nin en önemli unsurlarından birinin karikatür olduğu belirtilmektedir, buna göre karikatür, soyut meseleleri somutlaştırarak ve dramatize ederek, mesajını görsel bir anlatı (*visual narrative*) çerçevesinde sunar. Karikatür, böylelikle belli bir meselenin temel mesajını güçlendirerek kitlelere ulaştırabilen işlevsel bir araca dönüşür. Karikatürün görsel olarak kitleye doğrudan hitap etmesi, kitleyi hızlı bir biçimde etkilemesi ve bunu yaparken mizahi öğeleri kullanması karikatürü diğer medya türlerine göre daha cazip kılar. Bu yüzden sendikal hareketler, propaganda amaçlı yayınlarında karikatüre sıklıkla yer verirler. Türkiye’de de sol eğilimli yayınlarda karikatürün neden bu kadar yaygın ve sürekli kullanıldığı bu çerçeve içinde açıklanabilir. Karikatürler incelendiğinde, Amerikan karşıtı olumsuz simgelerin, barışı temsil eden barış güver-

20 Morrison, Daniel R., ve Larry W. Isaac, “Insurgent Images: Genre Selection and Visual Frame Amplification in IWW Cartoon Art”, *Social Movement Studies*, 2012, C. 11, S. 1, s. 61-78.

cininin, savaşı temsil eden bombanın, emeği temsil eden fabrika ve İngiliz anahtarının yüzlerce kez kullanıldığı, adeta sloganlaştığı görülür. İşçi, patron, polis, siyasetçi stereotipleri ise çok küçük farklarla bir karikatürden diğerine aktarılır. Böylece karikatürde görsel unsurlar ve espriler kalıplaşır, karikatürcüler sloganlaşan simge ve metaforların çevrelediği bir alana hap-solur ve nihayetinde karikatürün yaratıcı dinamikleri zayıflar.

TÜRKİYE KARİKATÜRÜNDE İTHAL SİMGE VE METAFOR ÖRNEKLERİ

Karikatür sanatında ülkeleri hayvanlarla özdeşleştirmek ve bu yolla görsel metaforlar yaratmak bu sanatın doğuşundan bugüne değin sık kullanılan bir yöntemdir. Amerika'nın kartalla, İran'ın kediyile, İngiltere'nin aslanla, Fransa'nın horozla, hatta Türkiye'nin, aynı zamanda "hindi" anlamına gelen İngilizcedeki karşılığına gönderme yapılarak hindiyle temsil edilmesi gibi...



"The Turkey at Bay", Gravür,
Robert Seymour, 1828.

Bu uygulamanın tipik örneklerinden biri de Rusya'nın ya da Bolşeviklerin "ayı"ya benzetilmesidir. Bu görsel metaforun kaynağı Batı kültürüdür ve temelleri 17. yüzyıla kadar götürülebilir. Zaman içerisinde kabul gören bu karşılaştırma, yazarlar ve çizerler tarafından benimsenmiş ve kullanılmıştır. Örneğin, İtalyan yazar Francesco Algarotti, bu konuda ilk örneklerden biri sayılabilecek olan 1759 tarihli *Rusya Üzerine Mektuplar* (*Letters on Russia*) kitabında, Rusya'yı "ön pençelerini Kuzey Buz Denizi kıyılarına dayamış, kuyruğu suya dokunan, burnu Türkiye ve İran'ı zorlayan ve ön pençeleri batıdan doğuya uzanan azman bir kutup ayısına..." benzetir.²¹ Karikatürcüler de, özellikle savaş zamanlarında (Sovyet) Rusya'yı eleştirmek için sık sık bu metafora başvururlar. Avrupa karikatüründe Rusya'yı ayı olarak tasvir

21 Riabov, O., ve de Lazari, A., "Misha and the Bear: The Bear Metaphor for Russia in Representations of the Five-Day War", *Russian Politics & Law*, 2009, C. 47, S. 5, s. 27.



Hayal, 5.5.1877, S. 349 (Çeviker, Turgut, *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü-I, Tanzimat ve İstibdat Dönemi (1867-1878/1878-1908)*, Adam Yayınları, İstanbul, 1986, s. 258). Karikatürün alt yazısı:
– Karagöz, beni tanıdınız mı? – Bizim eski kaladar değil misin? Burnundan tanıdım, burnundan!

hürriyet

Karikatürleri

MİM UYKUSUZ



Mim Uykusuz, *Hürriyet Karikatürleri* 1970, Babilî Yayın ve Basımevi, İstanbul, 1970.

eden pek çok örneğe rastlanabilir. Bu metafor Avrupa karikatüründe yaygınlaşmasıyla neredeyse eşzamanlı olarak Osmanlı karikatüründe de kullanılmaya başlamıştır. Özellikle Osmanlı Devleti'nin parçalanma sürecinde dış politikayla yakından ilgilenen mizah dergilerinde "Rus Ayısı"na sıklıkla yer verilmiştir.

Özgürlük Heykeli (*Statue of Liberty*) Amerika Birleşik Devletleri'nin 100. kuruluş yıldönümü dolayısıyla 1886 yılından Fransa tarafından hediye edilen New York'taki Liberty adası üzerinde bulunan devasa heykeldir. Bu heykel inşa edildiği günden bu yana ABD'nin simgelerinden biri olmuş, görsel simge veya metafor olarak karikatürcüler tarafından da sıklıkla kullanılmıştır. Konuyla ilgili bir çalışmada²² bu görsel metaforun ilk kez ünlü Amerikalı karikatürcü Thomas Nast tarafından kullanıldığı belirtilmektedir. Nast karikatüründe New York'taki siyasi ve fiziki kirliliği hicvetmek için Özgürlük Heykeli'ni ölümü ve sefaleti simgeleyen iskelet biçiminde resmet-

22 Fischer, R. A., "Oddity, Icon, Challenge: The Statue of Liberty in American Cartoon Art, 1879-1986", *Journal of American Culture*, 1987, C. 9, S. 4, s. 63-81.

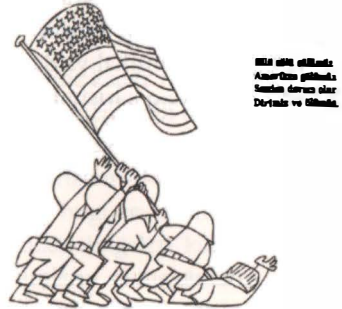
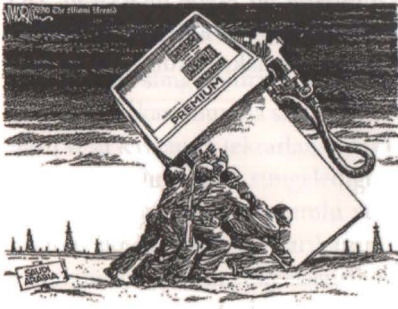
miştir. Nast’ın formülü, yani Özgürlük Heykeli’nin bedenini bir başka görsel unsurla değiştirmek, daha sonra pek çok karikatürcü tarafından farklı mesajlar vermek için kullanılmış; heykelin tacı, meşalesi, elinde tuttuğu kitap farklı biçimlerde çizilerek binlerce karikatür üretilmiştir. Bu simge globalleşmiş, farklı ülkelerdeki birçok karikatürcü bu simgeye karikatürlerinde yer vermiştir. Bu karikatürcülerden biri de Mim Uykusuz’dur. Uykusuz bu simgeyi kullanmakla kalmamış, ABD’nin kapitalist ve ırkçı politikalarını eleştirdiği *Hürriyet Karikatürleri* isimli kitabını bu simgeyi temel alarak kurgulamıştır.

Kitapta bir araya getirilen 61 adet karikatürün her birinde Özgürlük Heykeli simgesi bulunmaktadır. İlginçtir, Uykusuz yaklaşık Thomas Nast’tan yüz yıl sonra onun kullandığı formülü kullanarak karikatürler üretmiş, bir karikatüründe ise (muhtemelen Nast’ın karikatürünü görmeden) bire bir Nast’ın görsel buluşunu tekrarlamıştır.



Thomas Nast, "A Warning Light", *Harper's Weekly*, 2.4.1881 (solda);
Mim Uykusuz, 1970 (sağda).

Kuşkusuz her ülkenin bayrağı o ülkeyi temsil etmek açısından bir işlev üstlenir, ancak Amerikan bayrağı zaman içerisinde Amerika Birleşik Devletleri'ni temsil etmenin ötesinde anlamlar yüklenerek kapitalizmi ve emperyalizmi simgelemek için kullanılmıştır.²³ Yıldız ve şeritlerden oluşan basit grafik tasarımıyla görsel manipölasyon anlamında çeşitli imkânlar sunan Amerikan bayrağı karikatürçülerin simge envanterinde sık başvurulan unsurlardan biri haline gelmiştir. Anti-Amerikan görsel söylemin bir parçası olarak bizim karikatürümüzde de pek çok örneğe rastlamak mümkündür. Amerika ile ilgili bir başka ilginç simge, "Iwo Jima" olarak bilinen ve bir grup Amerikan askerini Pasifik Adaları'nın Iwo Jima tepesine Amerikan bayrağını dikerken gösteren fotoğraftır. 1945 yılında fotoğrafçı Joe Rosenthal tarafından çekilen bu fotoğraf, plastik sanatların ve karikatürün gözde simgelerinden biri olmuştur. Bu konuda yapılan bir çalışma söz konusu simgenin Amerikan karikatürçüleri için nasıl bir görsel metafora dönüştüğünü örnekleriyle açıklamaktadır.²⁴ Aynı simge farklı bağlamlarda Türkiye'de de kullanılmıştır. Sülûname kitabında Tonguç Yaşar, Süleyman Demirel'in o dönemde kamuoyunda çok tartışılan ABD bağlantısına gönderme yaparak bu simgeye yer vermiştir.



Richard Morin, The Miami Herald, 1990 (solda); Tonguç Yaşar, Sülûname, 1969 (sağda).

23 Bkz. Kemp, Martin, *Christ to COKE: How Image Becomes Icon*, Oxford University Press, Oxford, 2012, sf. 225-251.

24 Edwards, Janis L., ve Carol K. Winkler, "Representative Form and the Visual Ideograph: The Iwo Jima Image in Editorial Cartoons", *Quarterly Journal of Speech*, 1997, C. 83, S. 3, s. 289-310.

Taklit, kopya ve intihal bugün geçerliliğini yitirmiş değil. Kopya ve intihaller, globalleşen dünyada artık çok daha kolay bir biçimde fark edilerek teşhir edilebiliyor, o ayrı. Teşhirin kolaylığı, çizerleri ister istemez özgünlüğe zorluyor da denebilir. Yerel ve ulusal görsel kültürlerin globalleşmenin bir sonucu olarak kaybolduğu, birbirine benzediği de iddia edilebilir. Bu benzeşmenin kesin sonucu, kopya ve intihalden çok taklidin çoğalması olarak gösterilebilir. Farklı ülke ve kültürlerden gelen çizerler global görsel kültürün içinde var olabilmek için popüler çizgilere benzemek, piyasada talep gören üslubu yinlemek durumundalar. Bunun karşılığı, öyle ya da böyle, taklit ve içselleştirmedir.

Son sözü, yazının başında kavram olarak kullandığımız görsel okuryazarlığa ve görsel *aura*’ya ayıralım. Okur, farklı etkenlerle harmanlanan, özgün katkılar içermekle birlikte yabancı üretimlerden kopyalanan, çalınan ve taklit edilen bir karışımla eğitilir ve okuduklarını ona göre anlamlandırır. Yıllarca *Gırgır* tarzı denen, birbirine benzeyen yüzlerce çizer eliyle yaygınlaştırılan çizginin yaratıcısı olan Oğuz Aral’ın hangi yabancı çizerlerden etkilendiği, taklit ederek izlediği o popülerleşme sonrasında önemini yitirmiştir. Piyasa değeri oluşmuş, popülerleşmiş bir çizgidir artık ve yerelleşmiştir. Her ülkenin çizgili görsel kültürü taklit, kopya ve intihallerle biçimlenerek başkalaşır, özgünleşebilecekse bunlara rağmen ve bunlarla bir arada melezleşir. Her özgün tarzın gerisinde böylesi karmaşık bir melezlik vardır. Anlatmak istediğimiz, kopya, intihal ya da taklidi açığa çıkarmak, dökümünü yapmak değil, melezliği ve o karışımı işaret etmektir.

Karikatür Sanatında Stereotipler

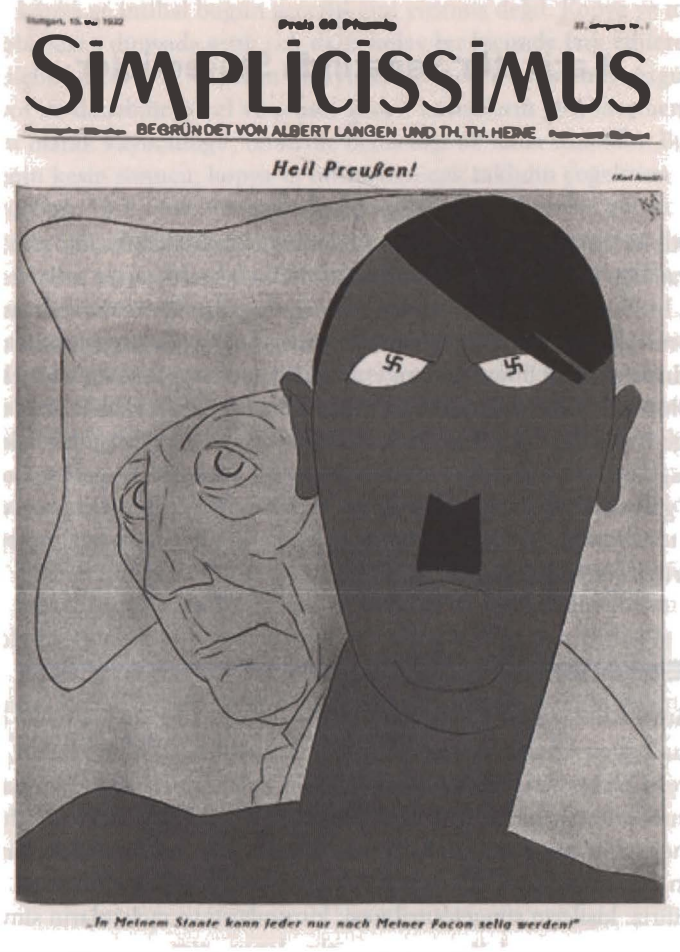
Stereotipler (yani belli grupta mevcut olduğu varsayılan özelliklerin bütünü) aracılığıyla “öteki”nin tanımlanması belki insanlık tarihi kadar eski olmakla birlikte, bu konuda yapılan akademik çalışmalar yakın zamanlarda ilgi görmeye ve gelişmeye başlamıştır. “İmagoloji” veya “imgebilim” olarak adlandırılan sosyal bilimler alanı esas olarak stereotiplerle ilgilenmektedir. İmagoloji karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının bir alt-alanı olarak ortaya çıkıp gelişmiş olsa da, günümüzde edebiyat-dışı kültürel unsurlar hakkında da imagoloji çalışmaları yürütülmektedir. Bu bölümde imagoloji literatüründe geliştirilen kavramsal çerçeve ve açıklamalar yardımıyla genel olarak karikatür sanatını ve özel olarak memleket karikatüründe zaman içerisinde geliştirilen stereotipleri inceleyeceğiz.

SİMGE VE STEREOTİP AYRIMI

Karikatürde simgeleştirme en az stereotipleştirme kadar yaygın ve sık olarak karşımıza çıkar.¹ Burada simgeleştirme ile kastedilen, belli bir kişinin, kurumun veya kavramın tekrarlanan bir biçimde, çoğu zaman soyut bir imajla tanımlanmasıdır. Simge, simgelediği nesneyi hatırlatan, okuyucunun zihninde o nesneye dair mevcut olumlu veya olumsuz bilgi ve izlenimleri harekete geçiren bir göstergedir. Karikatürde kullanılan simgeleri kabaca üç gruba ayırabiliriz: kişilerin simgeleştirilmesi; kurumların ve mekânların simgeleştirilmesi; kavram, ideoloji ve düşünce akımlarının simgeleştirilmesi.

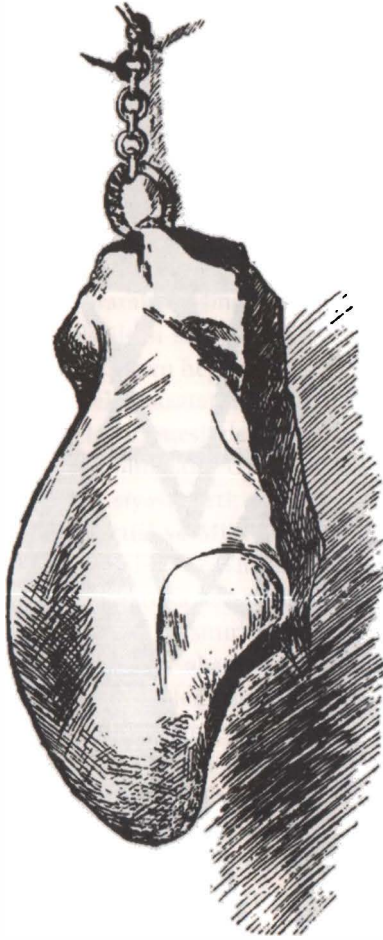
Kişilerin simgeleştirilmesi: Karikatürcüler popüler figürleri, özellikle siyasetçileri çizerken belli özelliklerini bilerek öne çıkarıp (abartıp) bu özellikleri biteviye tekrarlayarak vurgularlar. Bir süre sonra realiteden ya da reel imajdan uzaklaşılsa da, belli görsel ipuçlarının kullanılması o kişiyi temsil etmeye yeter olur. Konuyla ilgili tipik örnek Hitler'dir. Onun perçemi ve bıyığı o kadar sık görülmüştür ki, çoğu zaman onu hatırlamamız için bunlar yeterli olur.

1 Murell, William, “Rise and Fall of Cartoon Symbols”, The American Scholar, 1935, C. 4, S. 3, s. 306-315.



Alman *Simplicissimus* dergisinde yer alan bir Hitler karikatürü.

Osmanlı-Türkiye karikatür tarihinden de benzer bir örnek verilebilir: Padişah II. Abdülhamid karikatürcüler tarafından burnu dikkat çekici biçimde öne çıkarılarak çizilmiştir. Bu görselleştirme öylesine çok ve sık tekrarlanır ki, nihayetinde II. Abdülhamid, burundan ibaret şekilde karikatürize edilir. II. Abdülhamid örneğinde görüldüğü gibi, belki karikatürü bu denli popülerleştiren yön, abartıyı yaygınlaştıran simgesel anlatım dilidir.



Davul dergisinin 14 Mayıs 1909 tarihli sayısında yer alan bir Abdülhamit karikatürü. Alyazısı şöyle: "İstanbul'un en büyük burnu"

İsmet İnönü de sayısız karikatüre konu olmuştur. Her karikatürcü İnönü'yü farklı şekilde yorumlasa da bir süre sonra İnönü'nün görülür görülmez anlaşılan "bir karikatür olarak portresi" ortaya çıkar. İnönü popülerdir, karikatür simgeleştirme yoluyla bu popülerlikten faydalanan ve kendisi de popüler olan bir anlatım aracıdır. Tekrar eden bir görsel figür yaygınlaşarak kabul görür. Sonuçta, okurun zihninde canlanan bu anonim portreye dayanarak Turhan Selçuk, İnönü'yü iki üçgen ile resmedecek kadar simgeleştirebilmiştir.



Turhan Selçuk'un üçgenlerden oluşan İnönü portresi.

Mizah dergileri ve gazetelerde manşetle ilgili olarak üretilen karikatürler, dolaylı ve doğrudan, siyaseti ve siyasetçileri anlatmışlardır. Eleştirel mesafeleri, mesaj ve yorumları abartıdan, popüler klişe, simge ve stereotiplerden beslenir. *Akbaba* mizah dergisi uzun ömründe siyasetçileri ve siyasi meseleleri mutlaka kapağına taşımış, bunu yaparken popülist bir dille, tarafsız ve halktan yana olmak gibi bir iddiayla, siyasetçileri eleştirmiştir. Tek parti döneminde CHP karşıtlarını, 1950'lerde CHP'yi ve diğer küçük partileri, muhalif siyasetçileri, rejimin düşmanı sayılan İslamcı ve sol sempatizanları, modernistleri, liberalleri çeşitli biçimlerde azımsayarak, küçük düşürerek, kadınsılaştırarak, düşmanlaştırarak karikatürize etmiştir. Mizah dergilerinin siyasetle ilgisi sadece *Akbaba*'yla sınırlı kalmamış, bir gelenek ve alışkanlık olarak hemen hepsine sirayet etmiştir. Ülkenin basınyayın tarihinin en uzun süreli çoksatar dergilerinden biri olan *Gırgır*, hem siyasetin komikleştirerek eleştirilmesinde hem de stereotiplerin yaygınlaştırılmasında etkin bir mecra olmuştur. Özellikle 12 Eylül öncesinde siyaset sahnesinde yer alan dört siyasi parti; Adalet Partisi, Cumhuriyet Halk Partisi, Milliyetçi Hareket Partisi ve Milli Selamet Partisi ve bu partilerin liderleri Süleyman Demirel, Bülent Ecevit, Alparslan Türkeş ve Necmettin Erbakan, hemen her hafta *Gırgır* sayfalarında boy göstermiştir. *Gırgır* çizerleri, Oğuz Aral'ın çerçevesini ve sınırlarını çizdiği bir üslup içerisinde üretmişlerdir. Komikleştirilmiş bir abartı, sevimli ve iyimser çizgiler, çoğunluk değerleriyle uyumlu espriler işin olmazsa olmazlarıdır. Siyasetçi portrelerinde de aynı üretim tarzı geçerlidir. Bizzat Oğuz Aral veya onun güvendiği, portre işinde usta "sağlam bilekler"den biri (Tekin Aral veya Mehmet Polat gibi) bir siyasetçinin (azami ölçüde) benzeterek portresini çizer, gençler ve diğer çizerler de bu kalıbı izleyerek hemen her hafta o siyasetçiyi resmederler. Bu "görsel öğrenim" sürecinin sonunda *Gırgır* okurunun zihninde, abartılmış yüz hatları ve kendilerine özgü kostüm ve kıyafetleriyle, siyasetçiler yer ederler. Öyle ki, sayfa 76'daki karikatürde görüldüğü gibi suratları çizilmese dahi okur bu figürlerin Demirel, Ecevit, Erbakan ve Türkeş olduğunu anlayabilir.

Kurumların ve mekânların simgeleştirilmesi: Karikatürcüler, kurumlara dair karikatür çizerlerken ortak görsel okuryazarlık alanına dahil sembolik unsurlar kullanmayı tercih ederler. Örneğin, hukukla veya hukuki süreçlerle ilgili karikatür çizen bir karikatürcü, hâkimlerin oturduğu üç parçalı kürsüyü ve sanığın önünde bulunan tahta tırabzanı çizerek karikatürün konusunun bir mahkemede geçtiğini okuyucuya kolaylıkla anlatabilir, ya da duvarlar ve örgü tipi demirlerle kapatılmış küçük pencereler okuyucuya hemen hapisaneyi çağırıştırır. Bu konuda karikatür sanatında sayısız örneğe rastlanabilir.



Demirel, Ecevit, Erbakan
ve Türkeş. Girgir,
9 Nisan 1978, S. 296.

Kavram, ideoloji ve düşünce akımlarının simgeleştirilmesi: Karikatürcülerin bazı soyut kavramları, ideolojik yaklaşımları ve düşünce akımlarını da simgeler yoluyla okuyucuya aktardıkları görülmektedir. Örneğin, siyasete ilişkin “savaş” ve “barış” gibi kavramların yıllar yılı, hemen tüm varyasyonlarıyla karikatürcüler tarafından kullanıldığı bilinmektedir. Savaşı simgeleyen glad-yatör ve barışı simgeleyen beyaz güvercin ile zeytin dalı memleket karikatüründe de sıklıkla karşımıza çıkar. Erken dönem Cumhuriyet mizahında var olan bütün bu simgeler daha sonra, özellikle 1950 Kuşağı’nın etkisiyle gelişen yazısız karikatürün yaygınlaşmasıyla birlikte çok daha fazla kullanılmaya başlanır. Hatta bu karikatür anlayışını benimseyenlerin bir dönem tamamen simgelere dayanan karikatürler ürettiği dahi söylenebilir. Seçimin sandıkla, zamanın saatle veya kum saatiyle, kapitalizmin fabrikayla, yoksulluğun yamayla, siyasi infazların darağacıyla, iktidarın koltukla temsil edilmesi gibi... Bu noktada şunun altını çizmemiz gerekir: 1950’li yıllarda ortaya çıkan ve 1950 Kuşağı olarak bilinen karikatürcülerin geliştirdiği çizgi anlayışı, evren-

selci bir arayış içinde olduğundan, herkes tarafından anlaşılabilir global simgelere özel bir ilgi göstermiş, onları bilerek yaygınlaştırmaya çalışmıştır.

İdeolojiler ve düşünce akımlarına ilişkin simgeler de en az kavramlara ilişkin simgeler kadar çok çıkar karşımıza. Özellikle Soğuk Savaş döneminde çizilen karikatürlere bakarsak, Doğu Bloku “orak ve çekiç” ile Batı Bloku ise “dolar işareti” ile simgeleştirilir. İlginçtir, her iki bloğu da etkileyen nükleer silahlanma konusu ise hem Batı’daki hem Doğu’daki karikatürcüler tarafından bomba simgesiyle karakterize edilmiştir.² Bu simgelerin kullanımının globalliği bizim karikatürümüzü de etkilemiş, genel siyasetin değişkenliğine bağlı olarak çoğalmış ya da seyrekleşmiştir, ama hiçbir zaman kaybolmamıştır. Örneğin, dolar işareti 1940’lı yıllarda ülkeye refah ve zenginlik getiren bir simge olarak karikatürlerde yer almış, sonrasında 1970’lerde vahşi kapitalizmin sembolüne dönüşmüştür. Orak ve çekiç ise, hemen her zaman emperyal arzuların, tarihsel Rus düşmanlığının ve saldırıganlığının simgesi sayılmış, olumlu anlamda pek kullanılmamıştır.

Nazilerin simgesi olan gamalı haç, yani *swastika* üzerinde ayrıca durmamız gerekir.³ Gamalı haç, Nazi hareketini temsil etmekle kalmaz, güçlü ve yaygın olduğu zaman kesitini aşarak genel olarak otoriter veya totaliter eğilimli iktidarları ve grupları nitelendirmek için günümüzde dahi kullanılır. Bu simgenin günümüzdeki kullanımı, Naziler tarihten silindiği ve evrensel bir kötülükle özdeşleştirildiği için tarihsel bağlamından farklıdır. Suçlamaların muhatabı Amerika ya da Sovyetler değil, takiye yapan marjinal bir siyasi eğilimdir. Gamalı haç kullanmak, ifşa etmek, karşıtını faşist olarak suçlamak anlamına gelir. Oğuz Aral’ın bir karikatüründe, aşırı sağ eğilimli oldukları anlaşılan sorgucular işkence yaparken görülmektedir. Mesele Türkiye’ye ait bir mesele olmakla birlikte Aral’ın karikatüründeki sorgucular Nazi askerlerine ait üniformalara benzer bir üniforma giymişlerdir ve kostümlerinin üzerinde gamalı haç işareti taşımaktadırlar.

Olumsuz anlamlar yüklenmiş bu gamalı haç simgesi Türkiye’de özellikle sol kamuoyunda 1970’li yıllarda öylesine yaygın olarak kullanılmıştır ki, örneğin ODTÜ’de öğrencilerin çıkardığı bir karikatür albümünde, o dönem sol grupların karşı olduğu Rektör Hasan Tan gamalı haç simgeleriyle resmedilmiştir.

Şunu da hatırd tutmak gerekiyor, karikatür çoğu zaman simge üreticisinden çok yaygınlaştırıcısıdır. Özellikle siyasi partilerin simgeleri karikatürcülere çok yardımcı olmuş, bu simgelerden sadece o partiyi ve düşünce akımını anlatmak için değil, doğrudan espri üretmek için de faydalanılmış-

2 Gamson, William A. ve David Stuart, “Media Discourse as a Symbolic Contest: The Bomb in Political Cartoons”, *Sociological Forum*, 1992, C. 7, S. 1, s. 55-86.

3 Quinn, Malcolm, *The Swastika: Constructing the Symbol*, Routledge, Londra ve New York, 1994.



Oğuz Aral'ın "gamali haç" simgesini kullandığı karikatürü.



Hasan Tan ODTÜ'ye Rektör Olamaz,
Anonim Karikatür Albümü.

tır. Örneğin, Amerika'da fil ve eşek iki önemli partinin simgesidir ve sayısız karikatürde kullanılmıştır. Türkiye'de de durum farklı değildir. CHP'nin altı oku ve AP'nin kıratı karikatürcülere benzer şekilde malzeme sağlamıştır. 1980'lerde Anavatan Partisi (ANAP) arılarla, 2000'lerde Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) ampul simgesiyle defaatle komikleştirilmiş, eleştirilmiş ve karikatürlere konu olmuştur.

İMAGOLOJİ ÇALIŞMALARI VE STEREOTİP KAVRAMI

Karikatür sanatında stereotipler ise simgelere benzemekle birlikte pek çok bakımdan onlardan ayrılırlar. Stereotip kavramını tanımlayabilmek için “imago” olarak nitelendirilen yaklaşım çerçevesinde yapılan çalışmalarından faydalanacağız.⁴ İmago karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının bir alt-alanı olarak Fransız akademik geleneği içinde doğmakla birlikte Hugo Dyserinck'in katkılarıyla Alman akademik ortamında gelişmiş yeni bir yaklaşımdır.⁵ İmago, milli, etnik, kültürel karakter ve kimliklerin nasıl algılandığını ve çeşitli iletişim kanalları aracılığıyla nasıl açıklandığını inceler.⁶ İmago açısından önemli olan veya üzerinde çalışılmaya değer mesele imajın gerçekliği veya doğruluğu değil, imajın belli bir toplum veya kültür çevresinde nasıl algılandığıdır.⁷

İmago çalışmaları anahtar kavramlarından biri, belki de en önemlisi, “stereotip” kavramıdır. Stereotip kavramını derli toplu ilk olarak Walter Lippmann tanımlamıştır.⁸ Ona göre stereotipler “kafamızdaki resimler”dir. Bu resimlerin en önemli özellikleri kültürel olarak tasnif edilmiş olmalarıdır. Bu “içsel temsiller” biz ve dış dünya arasında bir filtre işlevi görürler. Çoğu zaman önce görüp sonra tanımlamak yerine, önce tanımlayıp sonra görürüz. İnsanlar dış dünyadan kendilerine ulaşan karmaşık ve düzensiz uyarıları sınıflandırarak, gruplandırarak, kategorize ederek anlamaya ve anlamlandırmaya çalışırlar. Stereotipler tam da bu kategorizasyon sonucunda ortaya çıkar.⁹ Meseleyi şu benzetmeyle somutlaştırabiliriz: Örneğin, kişi zihninde milletlere ilişkin kategoriler yaratır; Alman, İngiliz, Rus gibi. Deyim yerindeyse insanlar milletler için zihninde kutular açar. Daha sonra

4 Türkçe literatürde imago üzerine kitap boyutundaki ilk özgün çalışma bildiğimiz kadıyla Serhat Ulağı tarafından yapılmıştır (bkz. Ulağı, Serhat, *İmgebilim “Öteki'nin Bilimine Giriş”*, Sinemis Yayınları, Ankara, 2006).

5 Engin, Ertan, “İmago”, *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2012, S. 27, s. 57-66.

6 Leerssen, J. T., “Imagology: History and method”, *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*, ed., Manfred Beller ve J. T. Leerssen, Rodopi, Amsterdam, 2007.

7 Engin, Ertan, “İmago”, *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2012, S. 27, s. 62.

8 Lippmann, Walter, *Public Opinion*, Transaction Publishers, New Brunswick ve Londra, 1998.

9 Hogg, Michael A. ve Dominic Abrams, *Social Identifications*, Routledge, Londra ve New York, 1998, s. 64.

bu kutulara o milletlere ait olumlu, olumsuz stereotipik bilgileri depolamaya başlar. “Almanlar insan ilişkilerinde mesafeli ve soğuktur” gibi. Bundan sonra kişi ne zaman bir Almanla karşılaşsa zihnindeki çekmeceyi açıp bu bilgilerden faydalanarak karşısındaki Almanı bu önyargılı çerçevenin içine yerleştirerek değerlendirmeye ve buna uygun davranmaya girişir. Sonuç olarak, dış dünyanın karmaşasından bize hemen ulaşan ipuçlarını toplar, resmin geri kalanını zihnimizde var olan stereotiplerle tamamlarız. Stereotip ya da Türkçe literatürde kimi yazarların tercih ettiği adlandırmayla “kalıpyargı”, aralarındaki farklılıkları dikkate almaksızın bir grubun hemen bütün üyelerine aynı karakteristik özellikleri atfederek bir grup insan hakkında genelleştirme yapmak...” olarak tanımlanabilir.¹⁰

Stereotipler ya da Lippmann’ın tanımladığı biçimiyle “kafamızdaki resimler” birtakım somut tecrübeler yaşamadan önce de zihnimizde mevcuttur. Bir Yahudi mahallesinde dolaşırken arkadaşına Yahudilerin cimri olduğunu söyleyen bir kişi onlarca Yahudi’yi yakından tanımış ve bu kanaate ulaşmış değildir; bu yargı onun zihninde Yahudi stereotipinin bir unsuru olarak zaten bulunmaktadır. Çevresindeki kişilerin Yahudi olduklarını ilk bakışta fark edilebilecek özelliklerinden (örneğin giyim tarzlarından ya da taşıdıkları sembollerden) çıkarmış, dış dünyadan elde ettiği bu sınırlı sayıdaki yapboz parçasını birleştirmiş, eksik parçaları da zihnindeki stereotiple tamamlayarak büyük resme ulaşmıştır: “Yahudiler cimridir.” Lippmann’a göre, stereotipler gerçek dünyayı “kısmi” ve “yetersiz” olarak temsil ederler. Çünkü stereotipler somut olayda doğrulanmamış birtakım genellemeler üzerine inşa edilmiştir. Bu nitelikleriyle farklılıkları görmemize ve ihmal etmemize neden olurlar. Yahudilerin cimri olduğuna inanan bir kişi, somut olayda bir Yahudi ile dost olup zaman geçirdikten sonra onun hiç de cimri biri olmadığını görebilir. Öte yandan stereotipler gerçekliği tam olarak yansıtmamalarına rağmen, gereksiz ve yararsız değildirler; olağanüstü karmaşık bir görünüm arz eden dış dünyayı algılamamızı kolaylaştırarak çok önemli bir işlev yerine getirirler.¹¹ Zihnimizdeki bu kalıplar sayesinde karmaşık gerçekliği daha basit bir düzeye indirgeyerek çözümleme imkânına kavuşmuş oluruz. Stereotiplerin en önemli özelliklerinden biri de öğrenilebilir ve öğretilbilir olmalarıdır. Kısacası insanlar stereotiplerle doğmazlar; tekrarlanan karşılaşmalarla stereotipler öğrenilir. Doğal olarak medya stereotiplerin hem oluşmasına hem sürdürülmesine katkıda bulunur.¹² Konuyla ilgili bir çalışmaya

10 Aronson, Elliot, Timothy Wilson ve Robin Akert, *Sosyal Psikoloji*, çev. Okhan Gündüz, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2012, s. 755.

11 McGarty, Craig, Vincent Y. Yzerbyt ve Russell Spears, “Social, Cultural and Cognitive Factors in Stereotype Formation”, *Stereotypes as Explanations, The Formation of Meaningful Beliefs About Social Groups*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, s. 2-6.

12 Brown, James W., “The Lense: Cultural Survival or Assimilation?”, *Images That Injure: Pictorial Stereotypes in the Media*, ed. Susan D. Ross ve Paul M. Lester, Praeger, Santa Barbara, 2011, s. 77-78.

göre, çocuklar 6 ila 10 yaşları arasında başkaları hakkındaki stereotiplerin farkına varmaya başlarlar. Damgalanmış (*stigmatized*) etnik gruplara mensup çocuklar bu farkındalığı çok daha erken yaşta sergilerler.¹³ Stereotipler çoğu zaman sorgulanmaksızın kabul edilir. Dolayısıyla donmuş, kalıplaşmış bir biçimde zihnimizde yer ederler. Bu özellikleri, kuşaktan kuşağa esaslı biçimde değişmeden aktarılmasını kolaylaştırır. Bununla birlikte, stereotipler değişmez değildir. Zaman ve mekâna göre değişebilir. Siyasi, sosyolojik, kültürel etmenler stereotiplerde konjonktürel değişikliklere yol açabilir.¹⁴ Lippmann'a göre stereotipler sadece düzen ve berraklık sağlamaz, bireysel kimliğimizin oluşum ve gelişimine de katkıda bulunarak kendimizi güvende hissetmemizi sağlar. Bu son nokta pek de masum olmayan yönlerine işaret eder: Stereotipler önyargıların hazırlayıcısıdır. Önyargı, "Ayırt edilebilir bir gruptaki insanlara karşı, yalnızca bu gruba üye olmalarına dayanarak, düşmanca ya da olumsuz bir tavır beslemek," olarak tanımlanabilir.¹⁵

Kategorizasyon, stereotip ve önyargı sayesinde kişiler belli özelliklerle tanımladıkları bir "dış grup" (*outgroup*), yani "onlar" inşa ederler. Ancak bu süreç iki yönlüdür; dış grup inşa edilirken onunla diyalektik bir ilişki içinde olan bir iç grup (*ingroup*), yani "biz"de şekillenir. İç grup da, aynen dış grup gibi, kategoriler, stereotipler ve önyargılar üzerine yükselir. Literatürde bu olguya, yani kişinin kendisini diğer iç grup üyelerine benzetme, onlarla aynı özelliklere sahip olduğunu düşünme olgusuna öz-stereotipleştirme (*self-stereotyping*) ismi verilir.¹⁶ Stuart Hall'a göre ise, kimlik ancak diğerine bakarak, ne olmadığını görerek, kendinde bulunmayanı fark ederek inşa edilebilir.¹⁷ Hall bu sürece "kurucu dışarı" (*constitutive outside*) ismini verir. Bu olgunun tipik örneği, etkilerini sürdürmekle birlikte Batı'ya bir dönem hâkim olan oryantalizmdir.¹⁸ Sonuçta, dış gruba ne kadar çok olumsuz özellik yüklenir ve iç grup ile dış grup arasındaki mesafe ne kadar büyürse, o toplumda "ötekileştirme"¹⁹ o kadar yaygın bir şekilde mevcut demektir. Herkül Millas meseleyi şöyle özetliyor: "Biz dediğimizde, yani bir kimlik sahibi olduğumuzda ve bunu dile getirdiğimizde, bir yerlerde bizden olma-

13 Brown, James W., *age.*, s. 79.

14 Knüsel, Ariane, *Framing China: Media Images and Political Debates in Britain, the USA and Switzerland, 1900-1950*, Routledge, Londra, 2012, s. 251.

15 Aronson, Elliot, Timothy Wilson ve Robin Akert, *Sosyal Psikoloji*, çev. Okhan Gündüz, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2012, s. 753-754.

16 Schneider, David J., *The Psychology of Stereotyping*, Guilford Press, 2005, s. 243.

17 Hall, Stuart, "Introduction, Who Needs 'Identity'?" *Questions of Cultural Identity*, ed. Stuart Hall ve Paul du Gay, Sage, Londra, 1996, s. 4-5.

18 Said, Edward, *Oryantalizm*, çev. Neziha Uzel, 4. Baskı, İrfan Yayıncılık, İstanbul, 1998.

19 Arar ve Bilgin'e göre, "Ötekileştirme, bir dış grup (*outgroup*) hakkında olumsuz bir sosyal temsil geliştirmek; yani bu grubun aleyhinde, aidiyet grubumuzdan farklılaştırıcı birtakım tutum, kanaat, inanç, imaj ve anlamlar, önyargı ve stereotipler oluşturmaktır" (bkz. Arar, Yurdağül Bezirgan ve Nuri Bilgin, "Gazetelerde Ötekileştirme Pratikleri", *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 2010, S. 30, s. 5).

yan birilerini de algıladığımızı anladık”,²⁰ “Kendi kimliklerini, kıvancı ve tatmini kişisel veya milli bir güce dayayarak yaşamaya alışmış kimseler ‘Öteki’nin yokluğuyla kahrolurlar”,²¹ “Kimlik yalnız ‘Öteki’ni karikatürize etmez, kendimizi de dev aynasında gösterir, deforme eder”²².

Tüm bu dışlayıcı algı, tutum ve davranışların varacağı son noktaysa, dünya tarihinde pek çok örnekte görüldüğü gibi, ayrımcılıktır,²³ yani “bir grubun üyelerine, yalnızca bu gruba üye oldukları için haksız bir şekilde olumsuz ya da zarar verici eylemler sergilemektir”.²⁴

İmagoloji çalışmaları çerçevesinde stereotipleri simgelerden ayırmak üzere şu özelliklerini tespit edebiliriz: Stereotipler kişinin zihninde önceden hazır bulunmaktadır, simgeler ise simge oldukları bilinmese dahi okura taşıdıkları mesajı iletebilir; stereotipler bir insan grubuna yöneliktir, ya da bir insan grubunu hedef alır, simgelerin yöneldikleri nesneler ise çok çeşitlidir; stereotipler çoğu zaman önyargı içerir, simgeler için ise bu tanımlayıcı bir özellik değildir.

KARİKATÜR SANATINDA STEREOTİPLERİN ÖNEMİ

Stereotip, karikatürçünün mesajını iletmek için kullandığı en güçlü araçlardan birisidir. Karikatürçü belli bir kişiyi veya grubu okurun zihninde önceden mevcut olan imajlar üzerinden resmettiğinde, stereotip kullanan bir karikatürçüye göre, deyim yerindeyse, oyuna “1-0” önde başlar. Stereotipler karikatürçünün işini kolaylaştırır.²⁵ Örneğin Latin Amerikalıların çalışmayı pek sevmedikleri, tembel ve eğlenceye düşkün oldukları stereotipik bilgisine sahip olan bir okur bu konuda çizilen bir karikatürü kolayca çözümler. 1980’li yıllardan itibaren bizde o kadar çok maganda karikatürü çizilmiştir ki, ayrıca açıklama yapmaya, kaba sabalığın, kadın düşkünlüğün,

20 Millas, Herkül, *Zamandan Bir Ses, ‘Milliyetçi’ Olmayan Yorumlar, 2002-2008*, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2009, s. 78.

21 Millas, Herkül, *age.*, s. 79.

22 Millas, Herkül, *age.*, s. 80.

23 Literatürde, dış gruplara karşı gösterilen kategori temelli tepkilerin şu üç bileşeninden söz edilir; “stereotip”, “önyargı” ve “ayrımcılık” (bkz. Göregenli, Melek, “Temel Kavramlar: Önyargı, Kalıpyargı ve Ayrımcılık”, *Ayrımcılık: Çok Boyutlu Yaklaşımlar*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyoloji ve Eğitim Çalışmaları Birimi, 2012). Bu bileşenler arasında stereotip “zihinsel”, önyargı “duygusal” ve ayrımcılık “davranışsal” unsurlar olarak kabul edilir (bkz. Fiske, S., “Stereotyping, Prejudice, and Discrimination”, *Handbook of Social Psychology* içinde, ed. D. Gilbert, Fiske ve G. Lindzey, 4. Baskı, 2 cilt, McGraw-Hill, Boston, MA, 1998, s. 357).

24 Aronson, Elliot, Timothy Wilson ve Robin Akert, *Sosyal Psikoloji*, çev. Okhan Gündüz, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2012, s. 761.

25 Moyle, Lachlan R., *Drawing Conclusions: An imagological survey of Britain and the British and Germany and the Germans in German and British cartoons and caricatures, 1945-2000*, Osnabrück Üniversitesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, Doktora Tezi, Osnabrück, 2004, s. 27.

şiddet yanlısının, küfürbazlığın, saldırganlığın veya hoyratlığın ayrıca anlatılmasına gerek yoktur. Okur, görür görmez karikatürize edilen tipteninin maganda olduğunu biliyordur. Bir karikatürün “etkili” veya “başarılı” olması, her şeyden önce okuyucuların karikatürde anlatılanların hangi bağlamda gerçekleştiği hakkında bilgi sahibi olmasına bağlıdır.²⁶ Bu önkoşulun gerçekleşmesinin ardından karikatürcü ile okur arasında yaşanan süreç şu şekilde şemalaştırılabilir: İlk aşamada, okurun zihninde zaten mevcut olan belli bir devlete veya ulusa ait kabul ve varsayımlar karikatürcünün kullandığı stereotip tarafından harekete geçirilir. Sonraki aşamada, stereotip yoluyla zihinsel anlamda uyarılmış ve mesaj almaya hazır hale gelmiş okuyucu karikatürün asıl vermek istediği mesaja yönelir. Son aşamada, tüm bu bilgileri sentezleyen okur karikatürün mesajını çözer, “karikatürü anlar” Karikatürün okuyucuda bıraktığı izlenime ve harekete geçirdiği düşünce ve duygulara bağlı olarak okur karikatürü beğenir veya beğenmez. Tüm bu mental süreçte, stereotipler sürecin başında kapıyı açan anahtar, fitili ateşleyen kıvılcım gibidir.

Stereotipler, karikatürcülerin dertlerini anlatmalarını ve okuyucuların da karikatürü anlamalarını kolaylaştırmak gibi olumlu bir işlev görseler de, aynen başka kültür mecralarında olduğu gibi toplumsal yaşama olumsuz yönde de etki edebilirler.²⁷ Karikatürlerde kullanılan stereotipler belli bir grup veya kişi için belli bir kültür çevresinde gelişen önyargılara zemin hazırlayabilir. Karikatürlerde üretilen stereotipler “Biz-Öteki” ayrımını keskinleştirebilir ve “Biz”i yüceltip, “Öteki”ni küçük düşürebilir. Nihayetinde karikatür toplumsal ve kültürel anlamda stereotiplerin oluşmasına ve pekişmesine katkıda bulunarak önyargı ve hatta ayrımcılığa giden yolun taşlarını döşeyebilir.²⁸

KARİKATÜRLERDE KULLANILAN STEREOTİPLER

Gazete başlıklarında ötekileştirmeye ilişkin 2010 yılında yapılan bir çalışmada farklı siyasi eğilimlere sahip dört gazetenin “öteki”si şu şekilde tespit

26 Steuter, Erin ve Deborah Mills, “The Dangers of Dehumanization: Diminishing Humanity in Image and Deed”, *Images That Injure: Pictorial Stereotypes in the Media* içinde, ed. Susan D. Ross ve Paul M. Lester, Praeger, Santa Barbara, 2011, s. 325.

27 Moyle, Lachlan R., *Drawing Conclusions: An imagological survey of Britain and the British and Germany and the Germans in German and British cartoons and caricatures, 1945-2000*, Osnabrück Üniversitesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, Doktora Tezi, Osnabrück, 2004.

28 Günümüzde yapılan çalışmalar, aksi görüş ve örnekler olsa da, stereotiplerin önyargı ve ayrımcılığa zemin hazırladığını göstermektedir (bkz. Dovidio, J. ve diğerleri, “Stereotypes, Prejudice and Discrimination: Another Look”, *Stereotypes and Stereotyping*, ed. C. Neil Macrae, C. Stangor ve M. Hewstone, Guilford, Londra, 1996).

edilmiştir: “*Hürriyet* gazetesinin öncelikli ötekileri dışta Yunanistan, içeride PKK, düzen bozucu gruplar ve bir dönem Refah Partisi’dir. *Cumhuriyet* gazetesi için başlangıçta ideolojik sağ gruplar, daha sonra ise dışta Amerika, içeride irticai gruplar ve laiklik karşıtları; *Tercüman* gazetesi için yine başlangıçta ideolojik sol gruplar ve daha sonra ASALA, PKK ve diğer terör örgütleri; *Zaman* gazetesi için ise başlangıçta Amerika ve Batı dünyası, daha sonra ise yerleşik sistemin kurum ve uygulamalarıdır”.²⁹ Eğer bu çalışma gazetelerde yayımlanan karikatürler için yapılmış olsaydı, herhalde aynı sonuçlar, bu kez altı çok daha kalın çizilmiş bir biçimde elde edilebilirdi. Çünkü gazete karikatürleri, ekseriyetle gazetenin ana gündemi ve manşetiyle uyumlu olacak biçimde üretilir. Manşeti ve yazı işlerinin önemsedığı haberin karikatürle pekiştirilmesi beklenir. Karikatür, verilmek istenen mesajı somutlaştıracak, görsel gücüyle aşıkârlaştıracak veya komikleştirerek eleştiriyi bir serzenişe indirgeyecek olabilir. Karikatür, çıkışı ve yaygınlaşması düşünülürse, gazetecilik pratiklerinden uzak değildir, hatta karikatürün bir gazete sanatı olduğu iddia edilebilir. Hal böyle olunca, siyasetle ilişkisi, çoğunluk değerleri ve önyargılarıyla büyük ölçüde uyumludur.

Karikatürcülerin erken dönemlerden beri kullandıkları stereotiplerin başında, devletlere veya uluslara ilişkin olanlar gelir. Yukarıda değindiğimiz gibi bir devleti kişileştirmek veya bir ulusu bir hayvanla tanımlamak özellikle siyasi karikatür çizerlerinin işini büyük ölçüde kolaylaştırır. 18. yüzyılda siyasi karikatürün yaygınlaşmasıyla birlikte devletlere ve uluslara ait stereotiplere sıklıkla başvurulur. Rusya’nın ayıyla, Amerika’nın kartalla, İngiltere’nin aslanla ve Çin’in ejderhayla temsil edilmesi gibi...

Kuşkusuz, bu stereotiplerin ortaya çıkışında ulusların tarihsel ve sosyolojik özellikleri önemli bir rol oynar. Hatta ulusların isimleri dahi bu anlamda karikatürcüler için (kolaycılığa da kaçarak) esin kaynağı olabilir. Türklerin, İngilizcede “hindi” anlamına gelen “*Turkey*” ibaresinden yola çıkılarak hindi şeklinde resmedilmesi gibi...

Başlangıçta karikatürcülerin kullandıkları stereotiplerin üzerine, ilgili devletin veya ulusun adını yazdıkları görülmektedir. Örneğin, Rusya’yı temsil eden ayının üzerine bir de “Rusya” yazılır. Aslında bu bir öğrenme veya “görsel eğitim” sürecidir. Zaman içerisinde bu stereotipler sık ve yaygın biçimde kullanıldıkça üzerine “Rusya” yazılmasa da, okur ayının Rusya’yı temsil ettiğini anlar hale gelir. Bu tür stereotipler bir kere kabul gördükten sonra zamana direnirler, yani kuşaktan kuşağa aktarılırlar. Bununla birlikte, önemli sosyal, ekonomik ve siyasi değişimler ya da kırılmalar bu stereotipleri de etkiler.

29 Arar, Yurdagül Bezirgan ve Nuri Bilgin, “Gazetelerde Ötekileştirme Pratikleri”, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 2010, S. 30, s. 14.



WAB HAZEL

Punch, 1942.

Stereotiplerin zamana dayanıklı olmasına ilişkin tipik bir örnek Batı'da çizilen Çin'le ilgili karikatürlerden verilebilir. Konuyla ilgili bir çalışmada, 1900-1950 yılları arasında Batı basınında yer alan gazete karikatürlerinde Çin'in, Batı uluslarının savaşmakta olduğu vahşi bir ejderha olarak gösterildiği tespit edilmiştir. Bu karikatürlerde ejderhaya karşı savaşan Batı ise, çoğunlukla cesur yürekli beyaz bir şövalye olarak çizgileştirilmiştir. İngiliz, Amerikan ve İsviçre karikatürlerinde bu stereotipin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Bugün bile kimi zaman Çin'in aynı simge ile tasvir edilmesi stereotiplerin kuşaktan kuşağa aktarılma özelliğine işaret etmektedir.³⁰

30 Knüsel, Ariane, *Framing China: Media Images and Political Debates in Britain, the USA and Switzerland, 1900-1950*, Routledge, Londra, 2012, s. 257



RUSSIA AND TURKEY; OR, WHICH IS THE GOBBLER?

Whene'er that tender bird I chance to see,
I wish that I might e'en a gobbler be;
So, as my foes are wrapt in battle murky,
I'll take my chance, and beat that heathen Turkey.

Türklerin, hindi şeklinde resmedildiği karikatürlere bir örnek.
Frank Bellew, *Harper's Weekly*, October 22, 1870.

Devletlere ve uluslara ilişkin stereotipler bahsinde, her ülkenin içeri-
de ve dışarıda farklı nitelendirildiğini hatırdı tutalım. Biz ve onlar, yerli
ve yabancı, yakınlık ve uzaklık bağlamında, belli bir ülkede çizilen kari-
katürlerde, o ülkenin çoğunluğunu oluşturanlar ululaştırılmış, diğer bazı
uluslar veya devletler ise stereotipler yoluyla aşağılanmış. *Akbaba*'da Türk
askerleri, Türkler, Cumhuriyet'i temsil eden erkek ve kadınlar, başka ülkeler
karşısında hâkim, hayranlık uyandıran güç ve güzellikte resmedilirken, en
geniş anlamıyla düşmanlar çirkin, canavarımsı, yoz, tiksindirici nitelikte
çizilmişlerdir. Okurun gururunu okşayan bu karşıtlık iç pazara yönelik bir

sunumdur. Yurtdışındaki Türk imgesi ve karikatürlerde kullanılan Türk tipi ise, bu sunumun aksine, yerli karikatürcülerin düşmanları resmederken kullandıkları mantığın izlerini taşır. Türkler tam da yerli karikatürcülerin kullandıkları mantıkla “ötekileştirilmektedir” ve bu anlamda başka ülke karikatürlerinde stereotipleştirmenin mağdurudurlar. Osmanlı’nın son zamanlarından günümüze kadar Türkiye’nin özellikle Avrupa karikatürlerinde görsel tahkire muhatap olduğu pek çok örneğe rastlanabilir.³¹

İstanbul’da 1955 yılında yaşanan ve 6-7 Eylül Olayları olarak bilinen olaylara ilişkin karikatürler de benzer bir ayrımla üretilmişlerdir. Başta Rumlar olmak üzere İstanbul’da yaşayan azınlıkların işyerlerinin yağmalandığı ve şiddet gördüğü olayların yaşandığı günlerde, Türkiye ve Yunanistan basınında yer alan karikatürler stereotiplerin “Öteki”nin canını acıtmak için nasıl işlevselleştirilebileceğini gösterir. Türkiye basınında yer alan karikatürlerde Yunanlılar, koca burunlu, vücutları biçimsiz, ürkütücü ve çirkin çizilirler. Karikatürlerde ikiye bölünmüş oldukları ima edilen Yunanlılar, Türkler karşısında korkak ve güçsüz olarak tasvir edilirler.³² Aynı günlerde Yunanistan’da çizilen karikatürlerde durum pek farklı değildir. Türkler dış görünüş olarak olabildiğince çirkindir; şişman, bıyıklı ve koca burunlu çizilirler. Bunun yanında, yağmacı, vahşi, barbar gibi nitelikler de Türk stereotipini tamamlayan unsurlardır.³³ Asıl ilginç olan Türkiye’deki Yunan, Yunanistan’daki Türk stereotiplerinin uyumlu bir biçimde iç içe geçmeleridir.³⁴

Stereotiplerin en geniş kullanım alanlarından bir başkası etnik ve dini gruplara dair görsel tasvirlerdir. Özellikle azınlık olarak yaşayan etnik gruplar, çoğunluğa mensup karikatürcüler tarafından (aşağılama sayılabilecek) stereotipik unsurlarla çizilmektedir. Konuyla ilgili karikatür tarihinde pek çok örnek bulunabilir, ancak özellikle Yahudilere ilişkin stereotipleştirme hem yoğunluğu ve yaygınlığı hem de ortaya çıkardığı yıkıcı sonuçlar açısından ayrıca üzerinde durulmayı hak ediyor. Nazi Almanyası’nda Yahudilere karşı uygulanan yok etme politikalarının önemli bir ayağını Yahudi karşıtı propaganda faaliyetleri oluşturur. İktidarın kontrolündeki veya iktidarı destekleyen yazılı, işitsel ve görsel iletişim mecralarında Yahudi karşıtı politikaların onaylandığı ve haklı gösterilmeye çalışıldığı bilinmektedir.

31 Roni Margulies’in kapsamlı çalışmasında Batı’da, “Korkunç Türk” (*Terrible Turk*) imajı üzerinden Türklerin nasıl olumsuz anlamda stereotipleştirildiği görülebilir (bkz. Margulies, Roni, *The Terrible Turk - Batı’nın Gördüğü Türk*, Everest, İstanbul, 2016).

32 Rigatos, Tuğçe Saklıca, *Sözde Masum Milliyetçilik*, der. Herkül Milas, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2010, s. 38-39.

33 Rigatos, Tuğçe Saklıca, *age.*, s. 54-55.

34 Yunan karikatürcü Bost’un 1960’lı yıllarda çizdiği karikatürler bağlamında bu iki zıt kutuptaki stereotiplerin birbirlerini nasıl etkiledikleri gösterilir (bkz. Demetriou, Olga, “The Turkish Oedipus: National Self and Stereotype in the Work of a 1960’s Greek Cartoonist”, *History and Anthropology*, 2004, C. 15, S. 1, s. 69-89).

Sürdürülen sistematik halkla ilişkiler kampanyası çerçevesinde, karikatür ve karikatürlerde kullanılan stereotipler Yahudileri küçük düşürmeye, aşağılamaya ve nihayetinde yok etmek için haklı gerekçeler oluşturmaya yöneliktir. Nazi otoritelerinin Yahudileri bulaşıcı bir hastalığın taşıyıcıları gibi göstererek onlardan sürekli “Yahudi basılı” diye bahsetmeleri ne yapmaya çalıştıklarının tipik bir tezahürüdür.³⁵ Hastalık yayan parazitler olarak görülen Yahudiler, bir salgın hastalık nasıl tehlikeliyse öyle tehlikelidirler. Öyleyse yok edilmelidirler. Almanya’yı bu ölümcül tehditten, bu tehlikeli hastalıkla mücadele etmeye baş koymuş, ehil yegâne “şifacı” Hitler ve partisi kurtarabilir.³⁶

Yıllar sonra Amerikalı Yahudi çizer Art Spiegelman’ın, Pulitzer ödüllü grafik romanı *Maus*’un başarısının altında benzer ama ters yönde bir stereotipleştirme yatmaktadır. Spiegelman, grafik romanında Nazileri kedi, Yahudileri fare olarak resmeder ve Yahudilerin Nazilerden gördüğü tarifi mümkün olmayan baskı ve zulmü *Maus*’un karelerine taşır.³⁷ Spiegelman’ın bu grafik romanındaki karşı-stereotipleştirme, uluslararası düzeyde başarıyla olmasının altında yatan en önemli nedenlerden biridir. Özellikle hayvanlaştırma yoluyla yapılan stereotipler şiddeti davet etme ya da şiddeti haklılaştırma potansiyeline sahiptir. Buna göre, kullanılan hayvan ne kadar “aşağılık” bir türse, ortaya çıkan şiddet de o kadar yıkıcı olmaktadır.³⁸ Tıpkı Yahudiler gibi, Ruanda ve Burundi sınırları içerisinde yaşayan Tutsiler de sıklıkla böcek ve haşeratlarla benzetilmiştir. Mart 1993’te Hutulara hitap eden *Kangura* gazetesinde, “Bir hamamböceği, bir başka hamamböceğini doğurur,” denerek, Tutsilerin var oldukları sürece kötülüğü üretmeye devam edecekleri iddia edilmiştir.³⁹ Bölgede yaşanan Tutsilere yönelik soykırımda bu saldırgan stereotipleştirmenin bir etkisi olmadığı söylenemez.

Türkiye’de azınlıklara ilişkin stereotipler erken dönem Cumhuriyet mi-zahında önemli bir yer tutar. Özellikle 1930’lu yıllardan itibaren ticaret hayatının içinde hatırı sayılır ağırlığı olan Yahudilere ilişkin ayrımcı ve aşağılayıcı tutumlara mizah dergilerinde kolay ve sık rastlanır olur. Yahudilerin çirkinliği, para düşkünlüğü, cimriliği, hesapçılığı, korkaklığı fıkra ve karikatürlerde yoğun olarak işlenmektedir. Salamon ismiyle tipeleştirilen Yahudi

35 Steuter, Erin ve Deborah Mills, “The Dangers of Dehumanization: Diminishing Humanity in Image and Deed”, *Images That Injure: Pictorial Stereotypes in the Media* içinde, ed. Susan D. Ross ve Paul M. Lester, Praeger, Santa Barbara, 2011, s. 49.

36 Steuter, Erin ve Deborah Mills, *age.*, s. 50.

37 Doherty, Thomas, “Art Spiegelman’s *Maus*: Graphic Art and the Holocaust”, *American Literature*, 1996, C. 68, S. 1, s. 69-84.

38 Steuter, Erin ve Deborah Mills, “The Dangers of Dehumanization: Diminishing Humanity in Image and Deed”, *Images That Injure: Pictorial Stereotypes in the Media* içinde, ed. Susan D. Ross ve Paul M. Lester, Praeger, Santa Barbara, 2011, s. 47.

39 Steuter, Erin ve Deborah Mills, *age.*, s. 50.



tüccar şeytansı, güdük, dişleri dökük, karga burunlu ve seyrek sakallı bir biçimde karikatürize edilir. Para düşkünlükleri, egoizmleri ve vurdumduymazlıkları bir hakikat gibi tekrarlanmaktadır. 1940 yılında Kızılay'a bağış yaparken Yahudi'nin elleri deprem görmüş gibi titremektedir.

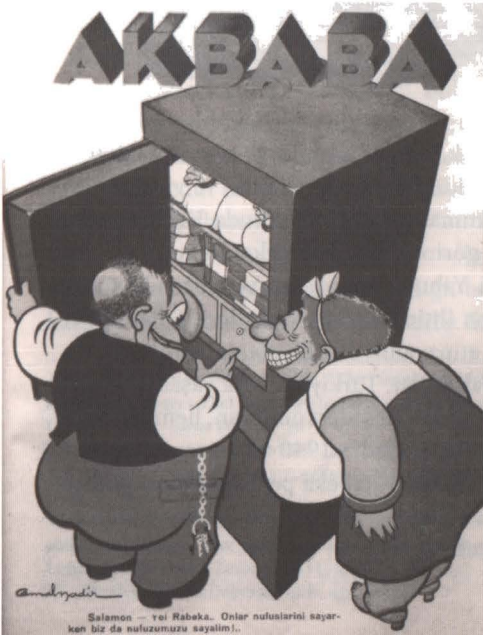
1935 tarihli bir karikatürde iki Yahudi seyyar satıcı aralarında sohbet ediyorlardır. Bir dünya savaşı çıkma ihtimalinden söz edince Salamon cevaplar: "Aldırma be Mişon. Biz top atmayalım da kim atarsa atsın!"

Bu şekilde stereotipleştirilmiş Yahudiler, Türkiye'yi veya yaşadıkları yeri değil, sadece kendilerini düşünüyorlardır. Hemdert olmayan, hempalık göstermeyen, kendileriyle dolu riyakârlıkları vardır. 1940 nüfus sayımı sırasında çıkan bir karikatürde, Salamon ve karısı Rabeka para kasasının önünde çizilir. Salamon, şehvetle paralarına bakarak "Yel Rabeka... Onlar nüfuslarını sayarken biz de nüfusumuzu sayalım"



Akbaba, 6.7.1935.

"Aldırma be Mişon. Biz top atmayalım da kim atarsa atsın?"



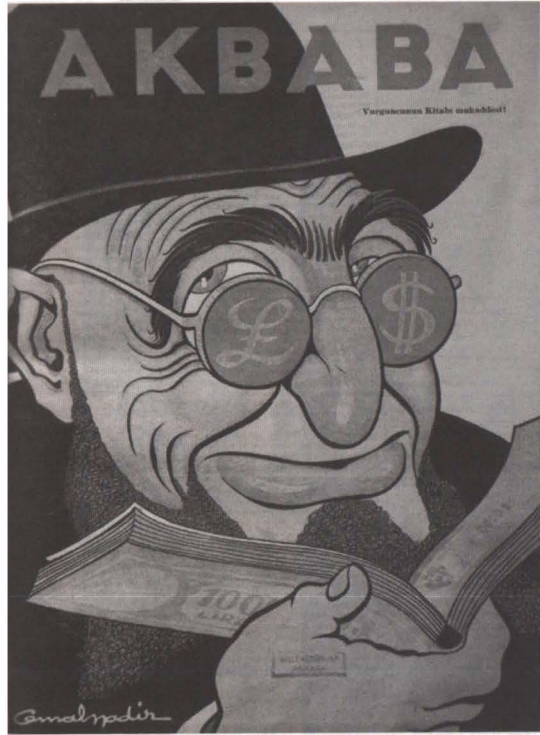
Akbaba, sayı: 352, 1940.

"Ye! Rabeka... Onlar nüfuslarını sayarken biz de nüfusumuzu sayalım."

İronik biçimde biz ve onlar ayrımı yapan, Yahudileri parayla özdeşleştiren bir saldırganlıktır bu. 1942'de Cemal Nadir, Varlık Vergisi sırasında vurguncu saydığı Yahudilerin okuduğu Kitabı Mukaddes'i para olarak çizer. Yahudi'nin gözlüklerinin bir camında dolar, bir diğerinde sterlin işareti vardır.

Dönemin bir başka ünlü karikatürcüsü Ramiz Gökçe'nin bir karikatüründe ise Yahudilerin karakter zafiyeti şu şekilde vurgulanır. Salomon yolda arkadaşıyla yürümekte ve kızgın bir şekilde derdini anlatmaktadır: "Paramı istemiye yittim, bana: Namussuz, alçak, rezil dedi... Bereket versin, paranı vermiyeceğim, defol yibi ağır laflar söylemedi... Yoksa çok fena olacaktı!"

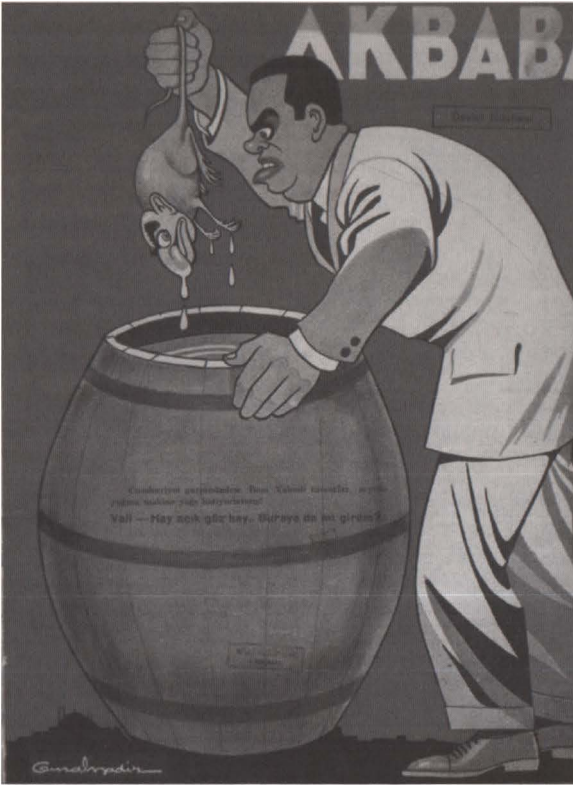
Yukarıda Yahudilerin fareyle simgeleştirilmelerinden söz etmiştik. Bizim karikatürümüzdeki Yahudi stereotipi bu nitelemenin çok da uzağında değildir. 1939 yılında Cumhuriyet gazetesinde çıkan "Bazı Yahudi tüccarlar zeytinyağına makine yağı katıyor" haberi karikatürcülerin ilgisini çeker ve Cemal Nadir, İstanbul valisini bir yağ fıçısının içinden Yahudi fareyi çıkarırken çizer: "Hay açık göz hay... Buraya da mı girdin?"



Cemal Nadir'in Varlık Vergisi karikatürü (Akbaba, 1942).



Salamon — Paramı istemiye yittim, bana: Namussuz, alçak, rezil dedi... Bereket versin, paranı vermiyeceğim, defol yibi ağır lâflar söylemedi... Yoksa çok fena olacaktı!



Akbaba, 26.1.1939.
“Hay açık göz hay..
Buraya da mı girdin?”

Karikatür geleneğimizdeki stereotipler, Batı’dan modellendiği için taklit edilerek oluşturulan bir tarzla bize özgü düşmanlıkların bir sentezidir. Yahudi tiplmesi Salomon, Alman ve Fransız karikatürlerinden devşirilmiş, 1950’li yıllardan itibaren kaybolma noktasına gelmiştir. Yahudilerin karikatürümüzde eskisi kadar konu edilmemesinin nedeni, Türkiye’den göç ederek ticari hayattan çekilmiş olmalarıdır. Yahudiler İsrail’e göç etmiş, Türkiye sermayesinin rekabet emek zorunda kaldığı bir hasım olmaktan çıkmıştır. Örneğin *Gırgır*’da Yahudiler artık yoktur, Amerikan karşıtlığının bir parçası olarak İsrail eleştirilmektedir. Benzer bir gelişme Avrupa’da da yaşanmıştır ama orada stereotipler bütünüyle kaybolmamış, biçim değiştirmişlerdir.

Günümüzde, özellikle Müslüman azınlık ve göçmenlere karşı Avrupa’da görülen tepkiler bu sebeple “bugünün hikâyesi” değildir. Yukarıda değindiğimiz gibi, geçmişte Türkiyeli işçiler aleyhine Alman medyasında çıkan karikatürler incelenirse antisemitist stereotiplerin izleri görülebilir. Stereo-



Mac, *Daily Mail*, November 2015.

tipler birdenbire oluşmazlar, tarihi oldukları kadar, aktüeldirler de... Şimdiki zamanın düşmanları yarın unutulabilir veya o düşmanlar başka bir biçimde isim değiştirerek yinelenebilirler. Bu bağlamda örneğin mülteci kriziyle birlikte Avrupa'da göçmenlere ilişkin stereotiplerin olumsuz anlamda yaygınlaştığı görülmektedir. *Daily Mail* gazetesinde yayımlanan Mac imzalı karikatürde Avrupa'ya sızan mülteciler, farelerle birlikte tasvir edilmektedir. İlginç olan, geçmişte Yahudiler için kullanılmış olan fare metaforuna mülteciler için bir kez daha başvuruluyor olmasıdır.

Siyaset ve siyasetçiler her zaman karikatürcülerin en önemli malzemelerinden biri olmuştur. Siyasete ilişkin stereotipler söz konusu olduğunda stereotipleştirme ve simgeleştirme büyük ölçüde iç içe geçer. Örneğin *Gırgır*, *Fırt* ve *Mikrop* dergilerinde 1980 öncesi çizilen karikatürlerde radikal milliyetçi sağ, ülkücülerini temsil eden militan tip kaba saba, zalim ve düşünme yeteneğinden yoksun "moron"lar olarak resmedilir. 27 Mayıs 1960 sonrasında mizah dergilerinin sol düşünceye sempatiyle yaklaşması, 1970'li yılların siyasi ikliminde anti-Amerikancı, anti-emperyalist tutumların ve sol milliyetçiliğin yükselişi, radikal sağa yönelik stereotipleştirmenin en temel nedenidir. Geçmişte, örneğin *Akbaba*'da sokakla, avamlık ve serserilikle özdeşleştirilen sol siyasete ilişkin stereotip, biçim değiştirerek sağcılara, ülkücülere devredilmiştir. Mizah dergileri, çoğunluk değerlerine hitap ederek

var oldukları için kamusal alanda ve popüler siyasette ötekileştirilen her düşünce akımına ve siyasete karşı stereotiplere başvururlar. Karikatür tarihimize komünizme ve şeriatçılara yönelik stereotipleştirme bu bakımdan çok daha yoğun olmuştur. Demokrasi tartışmalarına ve deneyimine bağlı olarak, siyasi aktörlerin birbirlerini komünistlikle (solculukla), İslamcılıkla (mürtecilikle) suçladığı bir tarihsel süreçten geçtiği için komünistler ve mürteciler olumsuz, onların karşısında asker (ordu) ve gençler olumlu anlamda resmedilmiştir. Türkiye’ye (ve demokrasinin pekişmediği toplumlara) özgü bir stereotip olarak asker, Cumhuriyet’in bekçisi biçiminde karikatürize edilmiştir. Darbe dönemlerinde yoğunlaşan stereotipleştirmeye göre askerler neredeyse hiç eleştirilmeyen, mutlak iyi ve erdemli kahramanlardır. Asker, Türkiye’nin düşmanlarına karşı sınır bekçiliği yapmakta, varlığıyla rejim düşmanlarını korkutmaktadır. Askerin karşısındaki düşmanlar, Soğuk Savaş döneminde komünistler, laiklik krizlerinde İslamcı şeriatçılar, kaos dönemlerinde ülkeyi karıştırmaya çalışan ajanlar ve dış mihraklardır. CIA ve Amerika, sinsi ve ikiyüzlü, iç savaş çıkarıcı bir düşman güç olarak görülmüştür.

Stereotipler birdenbire çoğaldıkları gibi, birdenbire de görülmez olabirler. Zamanın getirdikleri, kamuoyu beklentileri veya medya kampanyaları, kimi kavram ve nitelemeleri popülerleştirerek stereotiplere işlevsellik kazandırır. Türkiye’de 1990’lı yılların ortalarından itibaren siyasi İslam’ın yükselişine paralel olarak başörtüsü meselesi belirmiş, muhafazakâr sağ basın-yayın organlarında yayımlanan karikatürlerde, başörtüsü mücadelesinin simgesi olarak; mazlum, mağdur ama aynı zamanda baskılara direnen başörtülü “bacı” stereotipine yer verilmiştir. Siyasetin kendi dinamikleriyle sorunun çözülmesinden sonra bu tür karikatürlere rastlanmaz olmuştur.

Karikatürcüler bilinçli ya da bilinçsiz olarak toplumsal cinsiyetle ilgili de stereotipler üretirler. Yukarıda değindiğimiz bacı örneğinde olduğu gibi kadınlar cinsel hiçbir uyarı olmayan, fedakâr, perhizci bir eylemci olarak karikatürize edilebilir veya bütünüyle maço bir tavırla erotik bir arzu nesnesine indirgenebilirler. Stereotipleri feminist bir perspektiften inceleyen bir çalışmaya göre, genelde mizah, özeldir karikatür ve çizgi roman, toplumsal cinsiyet rollerinin inşası açısından birbirine zıt sonuçları olan iki işlev yerine getirir.⁴⁰ Karikatür ve çizgi roman, bir yandan toplumda var olan erkek hegemonyasını pekiştirirken, diğer yandan bu eril ideolojiyi yıkmak için uğraşır. Klasik olarak, karikatürler ve çizgi romanlar⁴¹ kadının erkek

40 Mackie, Marlene, “Who Is Laughing Now?: The Role of Humour in the Social Construction of Gender”, *Atlantis*, 1990, C. 15, S. 2, s. 13.

41 Yapılan bir araştırmaya göre, çizgi romanlarda ana karakter % 85; yan karakter ise % 67 erkektir. Erkeklerin % 48’i iş sahibi ve çalışır gösterilirken, kadın çizgi roman karakterlerinde bu oran % 4’tür.

karşısında zayıflığına ve onun erkeğe bağımlılığına vurgu yapar.⁴² Örneğin, *Playboy* karikatürleri üzerine yapılan bir çalışmada, erkeklere göre kadınlarla çok daha fazla “dalga geçildiği” tespit edilmiştir. Bu karikatürlerde kadınlar genç, güzel, iri göğüslü ve ince belli tasvir edilirken vücut hatları belirgin bir biçimde öne çıkarılır. Dolayısıyla, bu karikatürlerde esas olarak kadınlara biçilen rol bir “seks oyuncuğu” olmanın ötesine geçmez.⁴³ Benzer bir yorum bizim üretimlerimiz ve mizah dergilerimiz için de yinelenebilir. Dergiler erkek okura göre hazırlanmakta, başta kapaklar olmak üzere kadın erotizmi başat bir unsur olarak kendini var etmektedir. Feminist mizah yaklaşımı, doğal olarak bu algı ve biçime, erkek egemenliğine karşı çıkar. Erkeklik hallerini, kadın karşısında erkeğin konumunu tersyüz ederek mizahleştirir. Erkek aklının eleştirisini görünürleştirir. *Gırgır*, *Fırt* ve *Mikrop* dergilerinde ortaya çıkan ve uzun yıllar varlığını sürdüren “Biz Bıyıksızlar” köşesi, Türkiye’de feminist mizahın öncüsü olarak kabul edilebilir. Bu köşenin açtığı yoldan bugün *Bayan Yanı* gibi dergiler, Ramize Erer, Gülay Batur ve Feyhan Güver gibi kadın çizerler yürümektedirler.

Stereotipler, bir tür iyi-kötü karşıtlığına dayandığından karikatür için zengin bir kaynaktır. Patron-işçi⁴⁴, öğretmen-öğrenci, alt-üst, homoseksüel-heteroseksüel, entel-maganda, Karagöz-Hacivat gibi pek çok karşıtlıktan faydalanırlar. Anlamayı kolaylaştırdıkları gibi, anti-entelektüel bir yargıyla anlama ve tartışma çabasını gereksizleştirebilirler. Irkçılığa ve ayrımcılığa yol açabilecekleri gibi, olumlu bir farkındalık da yaratabilirler. Stereotipler, bir toplumun çoğunluk değerlerini, vasatını ve önyargılarını gösterir. Nasıl kullanılacaklarına bağlı olarak “olumsuzlukları” olumlu anlamda

Kadınlar ev işi yapan, çocuk bakan, toplumsal hayata pasif biçimde katılan bireylerdir (bkz. Chavez, Deborah, “Perpetuation of Gender Inequality: A Content Analysis of Comic Strips”, *Sex Roles*, 1985, C. 13, S. 1, s. 93–102). Okuyan, üreten ve toplumsal çarkları asıl çeviren erkektir. Konuyla ilgili çalışmada (Türkiye’de *Fatoş* olarak bilinen) *Blondie* isimli bant karikatürde, *Blondie*’nin hiçbir bantta kitap, dergi veya gazete okurken resmedilmediği tespit edilmiştir (bkz. Brabant, Sarah ve Linda Mooney, “Sex Role Stereotyping in the Sunday Comics: Ten Years Later”, *Sex Roles*, 1986, C. 14, S. 3, s. 141–148).

42 Haley, Elizabeth A., “But It doesn’t Mean Anything, It’s Just a Cartoon”: *Cartoons as Primes for Stereotypes of Women in the Workplace*, Yüksek Lisans Tezi, Rice University, Houston, Teksas, 1996.

43 Dines-Levy G., Smith G., “Representations of women and men in playboy sex cartoons”, *Humour in Society: Resistance and Control* içinde, ed. Powell C. Paton G., Macmillan Press, Basingstoke, 1998, s. 234–259.

44 Sol eğilimli basın-yayın organlarında kapitalist sınıf, yani patronlar şişman, şık giyimli ve çirkin tasvir edilir. Parmaklarındaki değerli yüzükler ve dudaklarındaki kalın puro bu stereotipi tamamlar. Bunun karşısında proleter sınıf, yani işçiler ise yağız, güçlü kuvvetli ve genellikle patrondan daha büyük çizilir. Üzerlerindeki tulum, başlarındaki kasket ve ellerindeki İngiliz anahtar bu stereotipin ayrılmaz parçalarıdır. Bu tasvirin Doğu Bloku ülkelerindeki propaganda afişlerinden ve sosyalist rejim yanlısı mizah dergilerinde yayımlanan karikatürlerden büyük ölçüde etkilendiği bilinmektedir. Patron-işçi dikotomisine dayanan bu stereotipleştirme bizde uzun yıllar varlığını sürdürmüştür. Öyle ki, bu stereotipleştirme sağ eğilimli basın-yayın organlarında benimsenerek kullanılmıştır.

faydalı olabilir. Bu bölümde konuya giriş niteliğinde bir döküm yapmaya, siyasi karikatürün ilgi gösterdiği stereotipleri özetlemeye çalıştık. Karikatürün, stereotiplerin globalleşmesinde büyük katkısı olduğuna inanıyoruz. Hemen her kültürde görür görmez anlaşılan simge ve stereotiplerin yaygınlaşmasında karikatür iyi ve kötü manada sorumludur. Türkiye’de mizah dergileri ve karikatür, stereotiplerin evrensel içeriğini yerlileştirerek kullanmış, biz-onlar ayrımında çoğunluk değerlerini pekiştirmişlerdir. Ayrımcılık tartışmalarında, linç ikliminin oluşmasında karikatürün azınlıklar karşısındaki tutumu daha ayrıntılı akademik çalışmalar yapılarak dikkatle incelenmelidir.

Karikatürün Sosyal ve Siyasi Olayları Etkileme Gücü Hakkında Bir Yorum

Karikatürün başlangıcından bu yana ayırt edici bir özelliği ve işlevi olduğu söylenir. Kimilerine göre karikatürün temel işlevi güldürmek, eğlendirmektir. Örneğin karikatürü tanımlarken Türkçede sık başvurulan bir kaynak olan çalışmasında Hıfzı Topuz, güldürmekle kıyaslandığında karikatürün diğer işlevlerinin “ikincil nitelikte” olduğunu vurgular.¹ Bu niteleme çoğunlukla paylaşılmaz; karikatür üzerine çalışan kimi araştırmacılar ve karikatürcüler karikatürün siyasi anlamda “muhalif” işlevinden söz ederler. Özellikle siyasi karikatür söz konusu olduğunda salt güldürmek, eğlendirmek için çizilen karikatürlerden farklı olarak, karikatürün “daha ciddi” bir işlevi olduğu iddia edilir. Turhan Selçuk, eleştireliliğe vurgu yaparak karikatürün “hücum etmek” anlamına geldiğine işaret eder.² Randall P. Harrison, siyasi karikatürü iki unsurla tanımlar; “toplumsal protesto” ve “siyasi ikna”³ Karikatürün toplumsal protesto işlevi, bu sanat dalının eleştirel ve muhalif niteliğiyle ilgilidir. Başlangıcından bu yana karikatür, ticarileşmesi ve popüler eğilimleri dışarıda tutularak, muhalif bir sanat olarak sunulmuş ve kabul edilmiştir. Siyasi karikatür ile demokrasi arasındaki ilişkiye de değinilmiş ve siyasi karikatürün toplumdaki eleştiri geleneğini pekiştirdiği, ifade özgürlüğünün hayata geçirilmesine katkıda bulunduğu söylenmiştir.⁴ Öyle ki, Robert Barshay daha da ileri giderek karikatürcüyü birtakım metafizik-doğaüstü nitelikler atfederek tanımlamıştır. Yazara göre, karikatür post-endüstriyel toplumun, “çılgınlıklarını”, “saçmalıklarını” ve “çelişkilerini” sergiler ve eleştirir. Bunu yaparken karikatürcü, imgelerin gücünü kullanarak “şeytan kovma ayını” yapan “modern bir şaman” gibidir.⁵ Özellikle siyasi karikatüre yüklenen bu tür bir işlev, bir “büyük karikatürcü” mitinin yaratılmasına da neden olmuştur. Diana Donald’ın ifade ettiği gibi,

1 Topuz, Hıfzı, *İletişimde Karikatür ve Toplum*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1986, s. 64.

2 Milliyet, 3 Mayıs 1990.

3 Harrison, Randall, *The Cartoon, Communication to the Quick*, Sage Publications, Beverly Hills, 1981, s. 75.

4 Bu konudaki tartışmalar için bkz. Keane, David, “Cartoon Violence and Freedom of Expression”, *Human Rights Quarterly*, 2008, C. 30, S. 4, s. 845-875.

5 Barshay, Robert, “The Cartoon of Modern Sensibility”, *Journal of Popular Culture*, 1974, C. 8, S. 3, s. 524.

19. yüzyıldan beri karikatürcüler içinde bulundukları toplumlarda ahlaki değerleri etkileme maharetleri nedeniyle “manevi otorite” konumundadırlar. 20. yüzyılda yaratılan “büyük karikatürcü” miti ise, mevcut rejim ve hükümetlere cesurca muhalefet eden karikatürcü prototipi üzerine inşa edilmiştir.⁶ Bu iddialı ve itibarlı konum, karikatürün toplumsal ve siyasi olayları etkileme gücüne sahip olduğu inancına dayanmaktadır. Tartışılması gereken öncelikli olarak bu konum değil, söz konusu inançtır. Karikatür, sosyal ve siyasi olayların oluşumuna ve gelişimine gerçekten katkıda bulunabilir mi? Randall P. Harrison’un siyasi karikatürü tanımlamak için kullandığı ikinci unsura atıf yaparak ifade edecek olursak, acaba karikatür “siyasi ikna” kabiliyetine sahip midir? Eğer karikatürcüler sosyal ve siyasi olayları etkileme kapasitesine sahiplerse, bu güçlerini hangi şartlarda ve nasıl kullanmaktadırlar?

SİYASET “CANGİL”INDA BÜYÜCÜ: VEHİMLER VE GERÇEKLER

Bu konuda çalışan araştırmacılar arasında, karikatürün sosyal ve siyasi olayları etkileme gücü olup olmadığı hakkında bir fikir birliği yoktur. Kimilerine göre, karikatür kamuoyunun fikrini hem “yansıtır” (*opinion-reflecting*) hem “şekillendirir” (*opinion-molding*).⁷ Buna göre karikatür sadece topluma hâkim olan inanç, değer ve yönelimleri yansıtmakla kalmaz, bu unsurların oluşumuna ve sürdürülmesine de katkıda bulunur. Karikatürün “yansıtıcı” ve “şekillendirici” işlevi arasında bir ayrım yapanlar da vardır ve bu iki işlevden birine ağırlık vererek açıklamalarını temellendirirler. Örneğin, Fransız Devrimi bağlamında karikatürün sosyal ve siyasi olaylara etkisini inceleyen çalışmalara ilişkin bir makalede, bu iki farklı bakış açısı değerlendirilir. Bir bakış açısına göre, karikatür olaylardan sonra gelir; yani olaylar olduktan sonra karikatür gelişmeleri izler, aktarır ve yorumlar. Ağırlıklı olarak savunulan ikinci bakış açısına göre ise, karikatür olaylara seyirci kalmaz; aksine onları etkileyen, hazırlayan, yönünü belirleyen önemli unsurlardan biridir.⁸

Her iki bakış açısını da destekleyen somut örnekler bulunduğu işaret etmemiz gerekiyor. Bu konudaki çarpıcı bir örnek, Amerikalı karikatürcü Thomas Nast ile ilgilidir. 1870’lerde New York şehri, yerel yönetici William

6 Donald, Diana, *The Age of Caricature: Satirical Prints in the Reign of George III*, Yale University Press, New Haven, 1996, s. 22.

7 Caswell, Lucy Shelton, “Drawing Swords: War in American Editorial Cartoons”, *American Journalism*, 2004, C. 21, S. 2, s. 14.

8 Popkin, Jeremy D., “Pictures in a Revolution: Recent Publications on Graphic Art in France, 1789-1799”, *Eighteenth-Century Studies*, 1990-1991, C. 24, S. 2, s. 251-259.

Marcy Tweed'in başında bulunduğu bir "çete" tarafından kontrol edilmektedir. Siyasi yozlaşmanın tipik bir örneği olan "Tweed Çetesi" New York şehrini ve zenginliklerini, deyim yerindeyse yağmalamaktadır. Dönemin önde gelen gazete ve dergileri, Tweed ve arkadaşlarına karşı savaş açar. Bu süreçte çete üyeleri, haklarında çıkan yazılardan çok çizilen karikatürlerden rahatsız olmaktadır. Anlatılanlara göre Tweed, "Bir son verin şu lanet olası resimlere!" der; "Gazetelerin yazdıkları umurumda bile değil, çünkü benim seçmenlerim okuma-yazma bilmez ama kahretsin, bu resimleri görebilirler." Tweed'in hikâyesi burada bitmez. Bir süre sonra gazetecilerin bazı belgeleri ele geçirip yayımlamasının ardından Tweed yargılanır ve hüküm giyer. İspanya'ya kaçan Tweed, orada bir İspanyol gemisinde çalışmaya başlar. Tweed'in öfkeyle yakındığı Nast'in karikatürleri burada da peşini bırakmaz ve Nast'in karikatürlerinden Tweed'i tanıyanlar onu ihbar edip yakalanmasını sağlarlar.⁹ Kuşkusuz, karikatür her zaman sosyal ve siyasi olaylar üzerinde bu denli doğrudan ve çarpıcı bir etki yaratmaz, ancak literatürde değinilen diğer örnekler de, karikatürün olayların gelişiminde, çoğu zaman sınırlı da olsa bir etki yarattığı savını doğrulamaktadır. Örneğin, Martin Luther King'in reformcu fikirlerini ilan etmesi sürecinde o dönemde giderek yaygınlaşan Alman çoğaltma (*print*) karikatürlerinin katkısı olduğu söylenir.¹⁰ Bunun dışında otoriter ve totaliter rejimlerin aşınmasında ve yıkılmasında muhalif karikatürlerin önemli bir rol oynadığı öteden beri dile getirilmektedir. Karikatür tarihçilerinin bu etkileri kimi örnekler üzerinden giderek romantize ettikleri kolaylıkla tahmin edilebilir veya özgülük yaparak karikatür-dışı sosyoekonomik etkenleri göz ardı ettikleri de iddia edilebilir; ancak sinema ve televizyonla birlikte değişen görsel kültürün öncesinde karikatürün önemli (tehdit edici) bir iletişim aracı olduğu bir gerçektir.

Karikatürün sosyal ve siyasi olayları etkileme kapasitesine sahip olduğuna dair inancın, siyasetçilerin (olumlu veya olumsuz anlamda) karikatüre verdikleri önemin etkisiyle pekiştiğine de işaret etmemiz gerekir. Örneğin Winston Churchill, karikatürcülerin "büyük bir güce" sahip olduklarını ve kamuoyunu yönlendirebildiklerini söyler.¹¹ Bu sözler, basınla veya geniş anlamıyla eleştiri kurumuyla ilişkilerini iyi tutmak isteyen bir siyasetçinin pragmatizmi olarak okunabilir. Gerekçesi her ne olursa olsun, karikatürcüler ile siyasetçiler arasında yakın bir ilişki vardır. Karikatürcüle-

9 Johnson, Isabel Simeral, "Cartoons", *Public Opinion Quarterly*, 1937, C. 1, S. 3, s. 38-42.

10 Coupe, W. A., "Political and Religious Cartoons of the Thirty Years' War", *Journal of Warburg & Courtauld Institute*, 1962, C. 25, s. 82.

11 Churchill, Winston, "Cartoons and Cartoonists", *Thoughts and Adventures*, T. Butterworth, Londra, 1932, s. 25-26.

rin *sine qua non*’u siyasetçilerdir; ateş yanarsa duman tüter. Kenneth Baker, *Daily Express*’in II. Dünya Savaşı sonrası popüler karikatürcüsü Michael Cummings’in, “Bir duvar için tuğla ne ise, bir karikatürcü için de siyasetçi odur” dediğini aktarır. Aynı şekilde, siyasetçiler de karikatürcülere ihtiyaç duyar. Siyasetçiler, karikatürcülerin yarattığı görsellik sayesinde tanınırlar. Özellikle kitle iletişim araçlarının gelişmediği zamanlarda siyasetçi karikatürleri önemli bir tanıtım işlevini yerine getirir. Bunun da ötesinde, bir siyasetçinin karikatürünün çizilmesi onun önemsendiğini gösterir.¹²

Tarihi örnekler incelendiğinde, karikatürcü ile siyasetçi arasındaki mevcut ilişki, bir “aşk-nefret” ilişkisine benzetilebilir. Siyasetçileri, karikatürcülerin sergi açılışlarında konuşurken, birlikte fotoğraf çektirirken ya da çalışmalar hakkında yorumlar yaparken görebiliriz. Diğer yandan, karikatürcünün eleştiri dozunu artırması durumunda bu ilişki bozulur, sempati azalır ve siyasetçi “bir şekilde” karikatürcüyü susturmanın yollarını arar. Bu bağlamda, taltiften tekdire, iknadan ihtar ve cezaya varan çeşitli yollarla karikatürcülerin etkisizleştirilmeye çalışıldığı örneklerle rastlanmaktadır. Örneğin, 19. yüzyılda, muhalif İngiliz karikatürcüleri John Tenniel ve Francis Carruthers Gould, şövalye ilan edilmiştir.¹³ 1908 sonrasının önemli karikatürcüsü Cem’in Cumhuriyet döneminde çizmesinin istenmediğinin bizzat Mustafa Kemal Atatürk tarafından kendisine söylendiği, karşılığında İstanbul Belediye Meclisi üyeliğine atandığı iddia edilmektedir.¹⁴ Her karikatürcünün nezaketle tenzil edildiğini söylemek mümkün değildir, pek çok mizah üreticisi mahkûmiyetler yaşamış, hatta I. Dünya Savaşı sırasında Almanya karşıtı karikatürler çizen Hollandalı karikatürcü Louis Raemaekers’in kafasına ödül konmuştur.¹⁵ Sıraladığımız örnekler bağlamında şu noktanın altını bir kez daha çizmemiz gerekir: Siyasetçilerin karikatürcülerin üzerine gitmeleri, onlarla uğraşmaları, hatta susturmaya çalışmaları yukarıda andığımız “büyük karikatürcü” mitinin “gerçekmiş gibi” algılanmasında önemli bir rol oynamıştır. Daha da önemlisi, karikatürcü ile iktidar arasındaki çatışma, karikatürcülerin de kendilerine, yine yukarıda değindiğimiz, “imgelerin sihirli gücü”nü vehmetmelerine neden olmuş ve karikatürcüler kalemleriyle dünyayı değiştirebileceklerine içtenlikle inanmışlardır. Hatta daha da ileri giderek fırçalarıyla adalet dağıtmaya, ceza vermeye ve bu cezaları infaz etmeye yönelmişlerdir. Bu durumu anlatmak için “sembolik infaz” veya “sembolik linç” kavramını kullanacağız.

12 Baker, Kenneth, “Great Politicians Rise Above Ridicule”, *British Journalism Review*, 2007, C. 18, S. 4, s. 20.

13 Baker, Kenneth, *age.*, s. 22.

14 Ural, Orhan, *Karikatür ve Mizah Yıllığı*, İstanbul, 1972; Balcıoğlu, Semih, “Cumhuriyet Döneminde Cem Neden Çizmedi?”, *Tarih ve Toplum*, 1987, S. 39, s. 8. Ayrıca bkz. Toros, Taha “Türk Karikatürünün Babası Cem”, *Tarih ve Toplum*, 1990, S. 77.

15 Johnson, Isabel Simeral, “Cartoons”, *Public Opinion Quarterly*, 1937, C. 1, S. 3, s. 32.

SEMBOLİK LİNÇ VEYA SEMBOLİK İNFAZ (EXECUTIO IN EFFIGIE)

Ortaçağ'da karşımıza çıkan bir uygulamadır. Aydınlanma Çağı'na kadar süren bu uygulamaya göre, yakalanamayan suçluların portreleri bu suçluların yerine infaz edilmiştir.¹⁶ Günümüzde benzer bir niteleme, medyanın kışkırtıcı gücünü anlatmak için kullanılmaktadır. Örneğin Pierre Bourdieu, sansasyonel haber ve dolayısıyla piyasa başarısı arayışının, medyada anlatılan insan hikâyelerini farklılaştırdığına, okuru etkileyecek hikâyeler seçildiğine ve kimi durumlarda bu hikâyelerin sembolik linç olarak nitelendirilebilecek duygusal (medya söz konusu olduğu için kitlesel) tepkilere neden olduğuna işaret etmektedir.¹⁷ Sadece haberlerde değil, örneğin reklamlarda da bu tür sembolik linç örneklerine rastlanmakta, medya dışlayıcılığın, ayrımcılığın, hatta ırkçılığın aracı haline gelebilmektedir.¹⁸ Sembolik linç kavramı karikatür için de kullanılabilir. İlk olarak Fransız Devrimi bağlamında vereceğimiz örnekler karikatürcülerin kâğıt üzerinde nasıl infaz yaptıkları hakkında fikir verebilir. Fransa'da devrimin hemen sonrasında çizilen karikatürler incelendiğinde, genel olarak karikatürcülerin devrimi ve devrimcileri alkışladıkları görülür, ancak özellikle aristokratlar ve rahipler, sindirim sistemiyle, dışkıyla, kusmukla ilişkilendirildikleri, tasvir edildikleri bir dizi karikatüre konu olurlar. Bu kesimlerin "pislik" olarak gösterilmesi, kamuoyunun zihninde bunların temizlenmesi gerektiği kanaatinin pekişmesine katkıda bulunur.¹⁹ Aristokratlar ve rahipler aleyhine çizilen başka karikatürler ise, en hafif deyimle, "acımasız"dır. Özellikle idam sehpaları elden ele dolaşan karikatürlerde sık işlenen temalardan biridir. Bu karikatürler bir yandan devrimin kazanımlarını kutsamak, diğer yandan feodal düzenin kalıntılarına gözdağı vermek için kullanılmaktadır. Dönemin yöneticilerinden Bertier de Sauvigny ve kayınpederi Foulon de Doué'nin birlikte idamı bu konuda çarpıcı bir örnek olarak verilebilir. Doué'nin başı gövdesinden ayrılıp Sauvigny'nin önüne yuvarlandığında halk çılgınca bağırmaya başlar: "Babanı öp! Babanı öp!" O dönemde yapılan çoğaltma karikatürlerde bu olayın farklı biçimlerde, abartılarak çizildiği görülür.²⁰ Böylelikle, aristokratlar ve rahipler, devrim onları infaz etmeden önce veya eşzamanlı olarak karikatürcüler tarafından kâğıt üzerinde infaz edilir. Kral'a gelince; başlangıçta

16 Schnitzler, Norbert, "Picturing the Law-Introductory Remarks on the Medieval Iconography of Judgment and Punishment", *The Medieval History Journal*, 2000, C. 3, S. 1, s. 3.

17 Bourdieu, Pierre, "On Television", *Media and Cultural Studies: Keywords*, ed. Meenakshi Gigi Durham ve Douglas Kellner, Blackwell Publishers, Oxford içinde, s. 333.

18 Jackson, Ronald L., *Scripting the Black Masculine Body: Identity, Discourse, and Racial Politics in Popular Media*, State University of New York Press, Albany, 2006, s. 56-59.

19 Gandelman, Claude, "Patri-arse: Revolution as Anality in the Scatological Caricatures of the Reformation and the French Revolution", *American Imago*, 1996, C. 53, S. 1, s. 7-24.

20 Janes, Regina, "Beheadings", *Representations*, 1991, S. 35, s. 25.

devrim, Kral’a karşı olmadığı için Kral XIV. Louis aleyhine çok fazla karikatür çizilmez; ya da daha doğru bir ifadeyle, Kral aleyhine, aristokratlar ve rahipler için çizilen karikatürler kadar sert karikatürler çizilmez. Ancak Kral ailesiyle birlikte Varennes’e kaçmaya teşebbüs edince ve daha da önemlisi, devrimcilerin isteklerine karşı koymaya başlayınca, devrimcilerin ve dolayısıyla onları destekleyen karikatürcülerin hedefi haline gelir. Kraliyet ailesinin kaçarken yakalanıp tutsak edilmesini tasvir eden bir karikatürde Kral ve ailesi çeşitli hayvanlar biçiminde çizilir. Karikatürde yer alan devrimci figürü ise elinde kırbaçla bu hayvanlardan oluşan sürüyü güderken resmedilir.²¹



HARK ANIMAYA: OR, THE TRANSFER OF THE ROYAL FAMILY FROM THE TUILERIES TO THE TEMPLE (Champf, 1792.)

Belki bu karikatürler Kral’ı doğrudan, yukarıda kullandığımız anlamıyla, sembolik olarak infaz etmemiştir ama onun gerçekte infazını tahayyül edilebilir kılan “kutsallığını parçalama” (*desacralization*) sürecinin vazgeçilmez bir unsuru olmuştur.²²

Benzer yorumlar, kendi tarihimizden bir örnek için de yapılabilir. II. Meşrutiyet’in ilanından sonra bir mizah patlaması yaşanır.²³ Bu dönemde sadece mizah dergilerinde değil, elden ele dolaşan ilan ve kartlarda da oldukça sert karikatürler çizilir. II. Meşrutiyet karikatürleri incelendiğinde, Fransız Devrimi karikatürlerinde olduğu gibi, sembolik infaz niteliğindeki karikatürlerin Padişah için değil, esas olarak yakın çevresi ve has adamları

21 Lucie-Smith, Edward, *The Art of Caricature*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1981, s. 64-65.

22 Popkin, Jeremy D., “Pictures in a Revolution: Recent Publications on Graphic Art in France, 1789-1799”, *Eighteenth-Century Studies*, 1990-1991, C. 24, S. 2, s. 255; Hillier, Bevis, *Cartoons and caricatures*, Studio Vista, Dutton, 1970, s. 92.

23 Çeviker, Turgut, “Ana Çizgileriyle Osmanlı Karikatürü”, *Toplumsal Tarih*, 2004, S. 122, s. 74.

için çizildiği söylenebilir. Örneğin, el ilanlarında Mısır'a kaçan Padişah'ın Mâbeyn ikinci kâtibi Arap İzzet Paşa yakalanıp öldürülürken resmedilir.²⁴ II. Abdülhamid'in II. Meşrutiyet sonrası çizilen karikatürleri, yine Fransız Devrimi'nde olduğu gibi, sembolik linçten ziyade "kutsallığın parçalanması" niteliğindedir. Bu karikatürlerde Abülhamid, korkak, beceriksiz, düşkün ve çaresiz gösterilir. Hatta *Musavver Muhit* dergisinde yayımlanan Selim imzalı, "Uyku ve Düş" altıyazılı bir karikatürde, Abdülhamid üzerinde belli belirsiz bir darağacı silueti bulunan yatağında uyuyan yorgun bir ihtiyar olarak karşımıza çıkar.²⁵



Cem, saray önünde toplanan halkın kendi canını istediğinin farkına varan Abdülhamid'i o gün için tedhiş edici bir psikolojiyle, cüret göstererek çizer: "Bak ne istiyorlarsa verelim! Genel af mı, bir iki sadrazam mı, senin başın mı? (...) yoksa beni mi?"²⁶

24 Çeviker, Turgut, *İbret Albümü*, 1908, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, S. 2, İstanbul, 1991, s. 73-75)

25 Çeviker, Turgut, *Burun, Abdülhamit Karikatürleri Antolojisi*, Adam Yayınları, İstanbul, 1988, s. 156.

26 Kalem, 16 Nisan 1909; Çeviker, Turgut, *Cemil Cem, Silah ve Meşale*, Adam Yayınları, İstanbul, 1989, s. 127



Cem'in cürekâr Abdülhamid karikatürü. “Bak ne istiyorlarsa verelim! Genel af mı, bir iki sadrazam mı, senin başın mı? (...) yoksa ben mi?”

Linç, basit bir ifadeyle adil bir yargılama olmadan, mutlak olarak ölümle sonuçlandırılan bir cezalandırmadır; “yargısız infaz” biçiminde nitelenirilmesi bu nedenledir. Sembolik linç, medya dolayımıyla fiziksel linçin hazırlayıcılığını da yapmaktadır. Asıl önemlisi, hedef alınan birey ya da azınlıkların öldürülmesi, ceza gerektirmeyen fiiller olarak gösterilmektedir. Mesele konuşulmayacak ya da mahkemede uzatılmayacak kadar yalındır. Karikatürcü, bu sembolik linç dilini üretmeye başladığı andan itibaren kamusal sahnede kendisini kitle sanatının bir temsilcisi, bir klişe üreticisi olarak bulur. Yukarıda değinilen, olumlu anlamlar içerebilecek “manevi otorite” olarak karikatürcünün yerini taraf olmuş, entelektüel vasıflarını yitirmiş bir profesyonel almıştır. Elbette geçmişte “manevi otorite” olacak kadar ideal bir dönem ve durum olmuşsa eğer... Modern toplumlar milli kimliklerinin inşasında kanonik anlatıları kullanırlar. Mizahçılar ve özel olarak karikatürcüler de bu oluşuma katkı veren üreticilerdendir. Cumhuriyet’in ilk yıllarından vereceğimiz örneklerde karikatürcü ve mi-

zahçıların bu kanonik anlatımı idealize ettikleri, meşru muhalefet ve eleştirileri ise tahkir ve tezyifle karşılayarak sembolik linç ve infaz yaptıkları görülebilir. Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası, kurulduktan üç gün sonra, yani parti kendini daha tanıtamamışken Akbaba linççi bir dille partiyi karşılar: “*Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası!.. Bu öyle bir isim ki, her kelimesinin altında gizlenmiş birer çehre var. Terakkisinin altında Canbolat Bey’in İttihatçı yüzü sırtıyor, perverinin altında birkaç perverdenin hayali görünüyor, cumhuriyetinin altından Refet Paşa’nın şeytani gözleri parlıyor, fırkasının altından ise Cavid Bey’in koca kafası, Cahid Bey’in tüysüz çehresi ve Kara Kemal Bey’in yağlı zülüfleri sarkıyor!*”²⁷ Partinin lideri ve önde gelen isimlerinin Milli Mücadele’de görev almış önemli isimler, bizzat Reis Paşa’nın arkadaşları olmaları dahi geçmişin tekinsiz İttihatçı figürünün hatırlatılmasını engellememiştir. Akbaba’nın linççi dili, gerçekliğe dair abartılmış ya da çarpık bilgiyi ifade etmekte ve bunu gerçeklik iddiasıyla yapmaktadır. Bir başka sayıda partinin adının halk arasında söylenemeyeceğini iddia ederek yeni bir isim önerir: “*Reisi Karabekir Paşa, kâtibi Kara Vasıf Bey, yardımcısı da Kara Kemal Bey olan bu fırkaya, en münasip isim şudur: Kara Fırka! Bu isim yeni fırkaya ez her cihet muvafıktır. Bir here, dünyada kaç kişi vardır ki, fikirlerini şu üç karalar kadar aynı çatı altında birbirine yaklaştırabilsin? Eminim ki, fırkanın programı bile bu kadar yeknesak değildir!*”²⁸ Akbaba, partinin asıl yüzünü ortaya çıkardığını, üzerindeki ideolojik örtüyü kaldırdığını iddia etmektedir. Yarattığı illüzyonun gerçek olduğunu varsayarken partiyi “tekinsiz, dizginsiz, entrikacı” İttihat ve Terakki ile özdeşleştirmektedir. Buna göre ülkenin sonu bellidir: “*Evvela, alelusul bir 31 Mart olur ve softalar hep bir ağızdan: Şeriat isterük! diye bağışırlar. Arkadan idare-i örfiye ile sansür-güya bunları tedib etmek için- el ele gelir, şehrin göbeğine darağacı kurar!*”²⁹ Sembolik lincin gücü daha çok buradadır: Çarpıtılmış, küçültülen, tahrif edilen kurgu (fiction), olgu (fact) haline dönüşmektedir. İmge üzerinde otorite kuran üretici (burada karikatürcü), sahte bir gerçeklik evreni yaratarak gerçeğin yerine ikâme edilmiş bir suret (yön veren ve yönlendiren görsellik/anlamlar) sunmaktadır. Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası, Şeyh Sait İsyanı bahane edilerek kapatıldığında, ileri gelenleri tutuklanıp İstiklal Mahkemeleri’nde yargılandığında söz konusu linççi dil eksilmemiş, biçim değiştirmiştir. Yıldırıcı, endişeli ama kara çalan dil gitmiş, tahkir eden, daha alaycı bir başka dil gelmiştir. İdam cezaları affedilen ama siyasetten uzaklaştırılan paşalardan Kâzım Karabekir, ispritzma tecrübeleri yapan, bestelerle uğraşan, siyaset tecrübesi olmayan bir acemi; Rauf Bey ise gemisi karaya

27 Akbaba, 20 Kasım 1924.

28 Akbaba, 5 Şubat 1925.

29 Akbaba, 25 Aralık 1924.

oturmuş çaylak bir kaptandır. Oysa geçmişte, *Akbaba*’da aynı isimlerden birine “Ermenistan Fatih”, diğerine “Hamidiye Kahramanı” dendiği bilinmektedir. Muhalefete geçmiş olmaları haklarındaki değerlendirmeyi tersyüz etmiştir.

İDAM SEHPALARI

Sembolik linç kavramını biraz daha somutlaştırmak üzere zamansal bir sıçrama yaparak 27 Mayıs 1960 askeri darbesi sonrasında çizilen karikatürlerden örnekler vereceğiz. Özellikle Demokrat Parti’yi tasfiye etmeye yönelik bu müdahale sonrasında demokrasi kesintiye uğrayacak ve DP’nin lider kadrosu idam edilecektir. Bu süreçte çizilen karikatürler koşulsuz 27 Mayıs darbesini destekler niteliktedir. Aslında karikatürcülerin bu tavrı şaşırtıcı değildir; çünkü 27 Mayıs’a giden yolda, özellikle 1959 sonrasında yoğun olarak neredeyse tüm karikatürcüler DP’yi kıyasıya eleştirmişlerdir. Basın özgürlüğüne yönelik dolaylı ve doğrudan engellemelerden, muhalif kalem erbabına uygulanan baskılardan karikatürcüler de nasiplerini almışlardır. Dolayısıyla, 27 Mayıs sonrasında karikatürcülerin DP iktidarının tasfiyesini alkışlamaları şaşırtıcı değildir. Bizim açımızdan ilginç olan, 27 Mayıs sonrasında gücünü tamamen yitirmiş, tutsak edilmiş, “düşmüş” DP kadrolarına karşı karikatürcülerin takındıkları “acımasız”, hatta “düşmanca” tavidir. Bu dönemde çizilen karikatürler incelendiğinde, özellikle Başbakan Adnan Menderes ve arkadaşlarının kâğıt üzerinde çoktan infaz edildiği görülür. Çizilen karikatürler, karikatürcülerin “intikam” duygusu ile kâğıt üzerinde gerçekleştirdikleri sembolik infazlar olmanın ötesinde, karikatürün sosyal ve siyasi olayları etkileme gücünün kötüye kullanılmasıdır.

Askeri müdahalenin gerçekleştirildiği 27 Mayıs 1960 tarihinden, Adnan Menderes’in idam edildiği 17 Eylül 1961 tarihine kadar geçen sürede iki önemli mizah dergisi yayımlanmaktadır; *Akbaba* ve *Tef*.³⁰ 7 Aralık 1922 tarihinde yayımlanmaya başlayan *Akbaba*, Yusuf Ziya Ortaç (ve onun ölümünden sonra da oğlu Engin Ortaç) yönetiminde 1970’li yılların sonlarına kadar yayın hayatını sürdürür. “İktidara yakın olmayı” kendisine ilke edinen Ortaç, dergisini değişen siyasi koşullara rağmen yaşatmayı başarır. Bu bağlamda, bir DP destekçisi olan (hatta “örtülü ödenek”ten maddi destek alan) dergi, 27 Mayıs sonrasında hemen (ve tamamen) DP aleyhtarı

30 Bu dönemde, düzenli yayımlanan mizah dergisi formatında olmamakla birlikte, Orhan Ural ve Fazıl Ünverdi’nin birlikte yayımladığı, Orhan Ural’ın karikatürlerinin yer aldığı *Diktatörler Karikatür Albümü* serisini de anmamız gerekir. Konumuz bağlamında, bu seride yer alan karikatürler de biçim ve içerik açısından *Akbaba* ve *Tef*’te yer alan karikatürlerle büyük benzerlik gösterir.

olan bir başka profil çizer. Müdahalenin birkaç ay sonrasında *Akbaba*'da sembolik infazlar başlar. Ahmet Sipahioğlu'nun işaret ettiği gibi: "*Akbaba*, sabık DP'liler hakkında idam hükmünü vermiş gibidir. Üstelik, bu konuda bir de kamuoyu yaratmayı amaçlamaktadır. Temmuz'dan itibaren uzun bir süre, *Akbaba* sayfalarında 'idam' ve 'Yassıada' konulu pek çok karikatür ve karton çıkacak, daha sonra bu çizimlere 'Yassıada Karikatürleri' adı verilecektir. Bu durum Türk Grafik Mizahı için yüz kıvartıcı nitelikte, dramatik bir durumdur."³¹ Birkaç örnek vermek gerekirse, *Akbaba*'nın karikatürlerde Menderes'ten ziyade Celâl Bayar'a yoğunlaştığı, daha ziyade Bayar'ı idam sehpasında resmettiği söylenebilir. Buna göre Bayar'ın komitacılığı-İttihatçılığı³² veya şeriatçılarla ilişkisi³³ kendisini idam sehpasına götürmüştür.

Aynı dönemde yayımlanan diğer önemli mizah dergisi *Tef*, 1960 öncesinde; 7 Ağustos 1954-13 Ağustos 1955 tarihleri arasında 54 sayı yayımlanmış, ancak büyük ölçüde DP iktidarının dergi ve gazete çıkarmak için gereken malzemelere getirdiği kısıtlamalar yoluyla uyguladığı baskı sonucunda kapanmak zorunda kalmıştır.³⁴ 22 Haziran 1960 tarihinde yeniden yayımlanmaya başlayan dergi, 17 Mayıs 1961 tarihine kadar 48 sayıyla okuyucusunun karşısına çıkmıştır.³⁵

Tef dergisinde 27 Mayıs sonrasında yayımlanan karikatürler bu bölümün konusu bağlamında sembolik lincin tipik örneklerini oluşturmaktadır. Derginin bu döneme, özellikle "Yassıada Duruşmaları"na rastlayan ilk 24 sayısında, neredeyse tamamı "sabıklar"la, yani tasfiye edilen DP kadrolarıyla ilgili, bir kısmı kapakta olmak üzere, toplam 25 adet "darağacı" imgesi içeren karikatür yayımlanır. Bu demektir ki, derginin bu dönemde sembolik infaz gerçekleştirmediği bir sayı yok gibidir. Bunun dışında, doğrudan darağacı sembolünü kullanmamakla birlikte, sabıkların ölümünü veya öldürülmesini çağrıştıran pek çok karikatüre yer verilmiştir. Örneğin 1. sayıda yayımlanan Ferruh Doğan imzalı bir karikatürde, iktidarı simgeleyen bir koltuğun üzerine şu ifadeler yazılmıştır: "El Fatiha, Burada Diktatörlük Ya-tıyor, 1960."

31 Sipahioğlu, Ahmet, *Türk Grafik Mizahı, 1923-1980*, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1999, s. 136.

32 *Akbaba*, 11 Ağustos 1960.

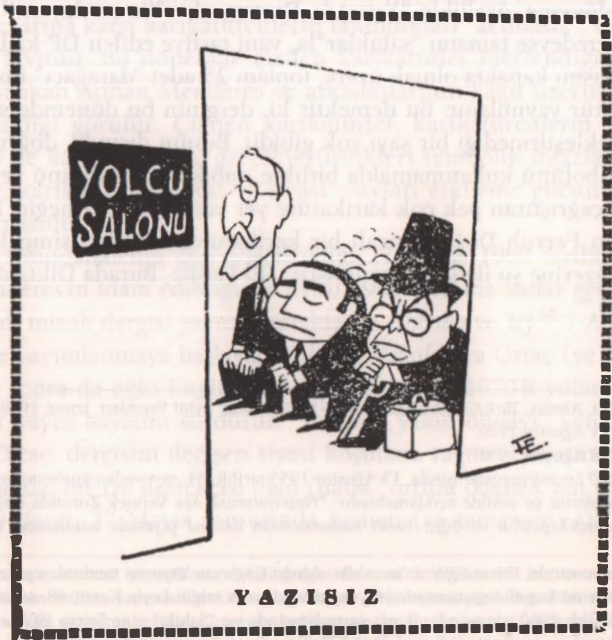
33 *Akbaba*, 18 Ağustos 1960.

34 Dergi 1960 öncesi yayımlanışında, 13 Ağustos 1955 tarihli, 54. sayısında okurlarına veda ederken kapanma sebeplerini şu şekilde açıklamaktadır: "Neşriyatımıza Ara Vermek Zorunda Kaldık: Sebep; kâğıtsızlık, mürekkepsizlik ve diğer baskı malzemesinin normal piyasada bulunamaz hale gelmiş olmasıdır."

35 İlk yayımlanışında, Ertem Eğilmez'in sahibi olduğu Çağlayan Yayınevi tarafından yayımlanan *Tef*, kapanana kadar iki kez el değiştirmiştir [41. sayıdan itibaren sahibi Leyla Kuter; 48. sayıdan itibaren sahibi Eşref Şefik]. 1960 sonrasında, ikinci yayımlanışında ise "Sahibi" yine Ertem Eğilmez, "Umumi Neşriyat Müdürü" ise karikatürcü Ferruh Doğan'dır.

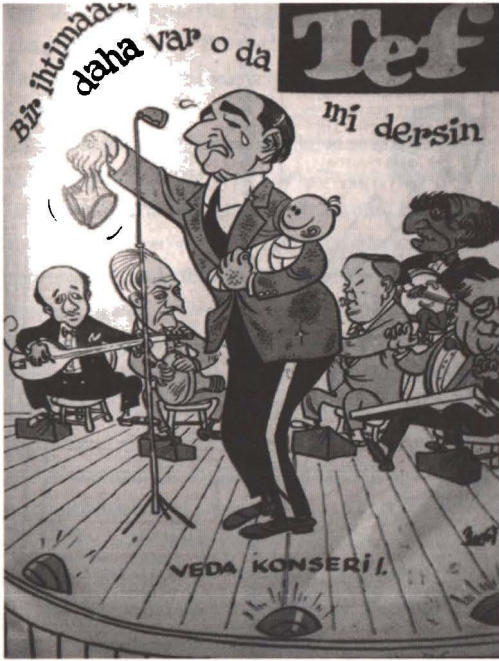


Ferruh Doğan'ın "El Fatiha" karikatürü.



YAZISIZ

Ferruh Doğan'ın "Yolcu Salonu" karikatürü.



Bedri Koraman'ın "Veda Konseri" karikatürü.

13. sayıda yayımlanan, yine Ferruh Doğan imzalı bir başka karikatürde, önünde "Yolcu Salonu" tabelası bulunan bir odada bekleyen DP'nin lider kadrosunun, "gidici" olduğu mesajı verilmiştir.

Derginin 24. sayısının kapağında Bedri Koraman imzasıyla yer alan, "Veda Konseri" altıyazılı karikatürde de, Menderes ve arkadaşları, "Bir ihtimal daha var o da ölmek mi dersin" şarkısına gönderme yapılarak resmedilmiştir.³⁶

Bu konuda belki en çarpıcı örnek, dergide yürütülen "idam kampanyası"dır. Sözü geçen bu seri karikatürlerde, 27 Mayıs 1960 darbesi olduğu gün tutuklu bulunduğu hücrenin camından atlayarak intihar ettiği öne sürülen "Dâhiliye Vekili" Namık Gedik bulutların üzerinde kanatlanmış bir melek olarak gösterilmektedir. Bu seri karikatürlerin altıyazısında Gedik, kabine arkadaşlarına hitaben "Hadi gelsenize..." demektedir. Gedik her sayıda uzayan sakalını bulutlardan aşağı sarkıtarak sabıkları çağırma-ya devam eder. 11. sayıda Gedik sakalsızdır; yine "Hadi gelsenize..." diye yinelemektedir. 12. sayıdan itibaren sakalları uzayan Gedik, 18. sayıda

36 Kapak karikatürünün yazısında, orijinali "Bir ihtimal daha var o da ölmek mi dersin?" biçiminde olan şarkı sözü, "ölmek" ifadesi yazılmayarak eksik bırakılmıştır. Ancak, halk tarafından iyi bilinen bu şarkıdaki sözlerin okuyucu tarafından kolaylıkla tamamlanacağı açıktır.



Tefte yayımlanan Namık Gedik ile ilgili karikatür serisi.



sakallarını keserken çizilir; altyazı değişmez. 19. sayıda bulutların altında sanıkların yargılandığı duruşma salonu ve düşen takvim yaprakları vardır. Nihayet, bu seri 22. sayıda, Tefçilerin, idamların gerçekleşmemesinden kaynaklanan hayal kırıklığını anlatan bir karikatürle noktalanır; sakalları artık iyice uzamış olan Namık Gedik, boynuna taş bağlayarak kendini bulutlardan aşağı atar. Karikatürün altyazısı şöyledir: "Bunların işleri uzadı, beklemekten bıktım, tekrar intihar ediyorum."

Turgut Çeviker, karikatürcülerin bu tavrını bir bakıma “devrim sarhoşluğu” olarak nitelendirmektedir.³⁷ Bu sarhoşluğun bedeli karikatürcüler için ağır olmuştur. Bu süreci Tan Oral şöyle özetliyor:

O iktidarı, onun iktidar anlayışını ciddi şekilde eleştirerek sonunda 27 Mayıs gibi sonuca giden bir sürecin içinde yer aldılar. Bu çok etkileyici bir şey. Ama bir de hazin olan yanı var... Hazin olan şudur: 60'tan sonra bu karikatürcü kuşağı ya da grubu 60'tan önce çizdikleri, o iktidarı sarsan çizgilerini bu kez düşene vurarak aynen devam ettirdiler ve birdenbire bütün etkileri sıfırlandı. Artık kimse onları sevmiyordu. Artık gazetelerde yerleri yoktu. O zamanlar, 'İşte gazete patronları kendi aleyhlerine olduğunu görerek hepimizi işten attılar' derlerdi. Hayır. Öyle değildi. Onlar 1960 öncesinde bir siyasi iktidarı sarsacak işler yaparak toplumda el üstünde tutuluyorlardı. 60'dan sonra artık kaybetmiş bir iktidarın hapisteki insanlarıyla dalga geçmeye devam ettiler ve aylarca idamları savunan, o adamların asılmasını savunan çizgiler yayımladılar. Toplum da onları affetmedi. 50 kuşağı karikatürcülerinin bir zamanlar harikulade olan konumu uzun yıllar yerlerde süründü.³⁸

Sonuç olarak, iki temel tespit ortaya koyabiliriz: Birincisi, karikatürün sosyal ve siyasi olayları etkileme kapasitesi olduğunu kabul etmemiz gerekir. Ancak karikatürün bu gücü abartılmamalıdır; karikatürün sosyal ve siyasi olaylara etkisi başka düşünsel ve sanatsal araçlardan daha fazla veya daha az değildir. Bu konuda, Roy Porter'ın İngiliz çoğaltma karikatürleri üzerine yapılan bir çalışmayı değerlendiren makalesi bize yardımcı olabilir. Porter'a göre, bu karikatürler belli bir siyasi olgunluğa erişmiş, metropoliten orta sınıf için üretilmiştir. Yazar bunu “dindar olana vaaz vermeye” (*preaching to the converted*) benzetir; okuyucular, izleyiciler kendi siyasi görüşlerini yansıtan karikatürleri satın almış veya beğenmişlerdir. Siyasi karikatürler, insanların fikirlerini şekillendirmekten veya değiştirmekten ziyade, onların önyargılarını teyit etmiş, “siyasi yangınlara körükle gitmiştir”³⁹ E. H. Gombrich de, farklı bir bakış açısıyla, aynı noktanın altını çizer. Gombrich'e göre, mizahçılar okura yaranmaya uğraşmaktadır. Popüler basın ve popüler televizyon programlarında da aynı formül kullanılır: “Okurların, izleyicilerin egosunu şişir, önyargılarını pekiştir ve her şeyin ötesinde onlara kaygılanmamalarını söyle.”⁴⁰ Bu çalışma bağlamında ortaya koyacağımız ikinci tespit karikatürün sahip olduğuna

37 Çeviker, Turgut, “Tanka Karşı Çizgi: Darbeler ve Karikatür”, Varlık, 2009, S. 1218, s. 31.

38 Engin, Aydın, *Kitabın Adı Budur: Tan Oral Kitabı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006, s. 367

39 Porter, Roy, “Seeing the Past”, *Past & Present*, 1988, C. 118, S. 1, s. 192-194.

40 Gombrich, Ernst H., “Magic, Myth and Metaphor: Reflections on Pictorial Satire” *The Essential Gombrich: Selected Writings on Art and Culture*, ed. Richard Woodfield, Phaidon, Londra, 1996 içinde s. 351.

inanılan veya sahip olduğu varsayılan gücün kötüye kullanılabileceğidir. Bu bölümde üzerinde durduğumuz, “sembolik infaz”, “sembolik linç” niteliğindeki karikatürler bu tür bir kötüye kullanımın somut örnekleridir. Özellikle 27 Mayıs darbesi sonrasında çizilen karikatürler bağlamında göstermeye çalıştığımız gibi, karikatürcülerin, sosyal ve siyasi olayları etkileme güçlerini kötüye kullanmaları, karikatürü “geri tepen bir silah”a dönüştürmektedir.

Sonuç olarak, karikatürcülerin içinde yer aldıkları kurumların birer çalışanı oldukları bir vakıdır. Onların üretimlerini asıl belirleyen kurumla kurdukları profesyonel ilişkidir. Karikatürcüler hakkında üretilen kimi romantik ve iyimser iddialarda, “Medyayı kim yönetiyor?” sorusu hatıra gelmemektedir. Bütün karikatürcüler kâr güdümlü medya şirketlerinde çalışmaktadırlar. Devletle, piyasayla, çeşitli kurum ve kuruluşlarla, medya patronuyla ve bazen diğer medya sahipleriyle ilişki kuran yöneticilerin emri altındadırlar. Üretimleri, geniş bir ilişkiler ağını gözetmek durumunda olan manşet ve gazete politikasıyla örtüşmek zorundadır. Karikatürcünün seçim ve ihmalleri bu çerçevede düşünülmelidir. Örneğin *Akbaba*’nın siyasi çizgisini irdelerken, devletin en büyük reklam veren olduğunu, kâğıt ve mürekkebin satış tekeli elinde tuttuğunu hesap etmek gerekmektedir. *Tef’in* 27 Mayıs’taki cevval tutumunda bile devlet idealine ilişkin imar ve ihyacı bir yön bulunabilir. Mizah dergileri bağlamında düşünülürse karikatürcüler 90’lı yıllara kadar kendi ekonomik imkânlarıyla dergiler çıkarmak istemişler, çoğu kısa ömürlü olan ve başarısızlıkla sonuçlanan denemelerde bulunmuşlardır. Ancak o tarihten sonra, devlete ya da herhangi bir sermaye grubuna bağımlılığı olmayan dergiler çıkabilmiştir. Diğer yandan bu bağımsızlık vurgusunu, geniş anlamıyla ideolojinin işleyişini bilerek yapmak mutlaka daha doğru olacaktır. Çünkü ekonomik olarak bağımsız olmak muhalif olmanın garantisi değildir. Kimi yayınlar merkez-dışında görünmelerine rağmen merkezkaç siyasi akımlar konusunda siyasi iktidarın propaganda aracı olabilmektedirler. Hatırlanması gereken bir değer mesele, karikatürcülerin ve gazetelerdeki siyasi karikatürlerin, 60’lı yıllardan itibaren ilgi ve itibar kaybı yaşamasıdır. Matbaa teknolojilerinin gelişimi, fotoğraf kullanımının gelişimi ve giderek televizyonun yaygınlaşması, karikatürcü-siyasetçi ilişkisini ve doğal olarak karikatürcü itibarını radikal biçimde etkilemiştir. Kameralar gelmeden konuşmasına başlamayan siyasetçi, tanılabilmek için karikatürcüye ihtiyaç duymamaktadır artık. Karikatürcülere itibar katan pek çok mit bu yüzden de arkaik kalmıştır aslında.

Mizah Dergileri ve Sol

Mizah popüler bir söylem biçimi ve anlatım aracı olarak her zaman siyasi ve sosyal hareketlere yakın durmuştur. Kimi zaman iktidara ama ekseriyetle muhalefete destek veren mizahçılar siyasi ve sosyal değişim/dönüşüm zamanlarında canlanan kültürel atmosferin oluşumunda pay sahibi olmuşlardır. Bu bakımdan siyasi mizahın kamusal kültürün önemli bir unsuru olduğu söylenebilir. Gerçekten, mizah ve karikatür tarihi alelusul tarandığında dahi siyasi akım ve hareketlerle özdeşleşmiş sayısız örnek karşımıza çıkacaktır. Üstelik bu ilişki tek taraflı da değildir: Bir tarafta mizahçılar gündelik siyasetten devşirdikleri konu ve karakterleri kullanarak üretim yapmakta ve yaşamlarını bu şekilde idame ettirmekte, diğer taraftaysa, (iktidarda olsun, muhalefette olsun) siyasetçiler ve siyasi akımlar mizahın kamuoyunu etkileme gücünden faydalanmak istemektedirler. Bu karşılıklı ilişkinin en görünür malzemelerinden biri mizah dergileridir. Geçmişte mizah dergileri bazen bir lideri, bazen bir partiyi, bazen de bir ideolojiyi destekleyip ululaştırarak ya da tam tersi, karşı çıkıp itibarsızlaştırarak siyaset oyununda yerlerini almışlardır. Bu bölümde geçmişten bugüne Türkiye’de mizah dergilerinin sol¹ düşünce ile ilişkisi üzerinde duracağız. Bunu yaparken, kendisini solun yanında ya da karşısında konumlandıran dergilere değineceğiz. Türkiye’de mizah dergileri ve sol arasındaki ilişkinin şeceresini ortaya koyabilmek için mizah dergilerinin ve solun tarihsel bağlamda yakınlaşıp uzaklaştığı noktaları tespit edeceğiz.

Türkiye’de mizah dergiciliğinin geçmişi Osmanlı’nın son zamanlarına kadar götürülebilirse de, mizah dergilerinin sol ile teması çok daha yakın tarihlere rastlar. Bunun en önemli nedenlerinden biri, solun legal olarak fikir dünyamıza ve siyaset arenasına geç çıkmış olmasıdır. Türkiye’de sol

1 Türkiye’de ve Türkçede “sol” bir torba kavram olarak kullanılmış, pek çok farklı siyasi hareket ve görüş bu kavram içinde değerlendirilmiştir. Sol ve sağ terimlerinin Türkiye’deki gelişimini ve farklı anlamlarını inceleyen Tanel Demirel, bu bölüm açısından da kullanılabilir bir “sol-sağ” tanımı vermektedir: “Genellikle solcu dediğimizde, özgürlük kavramını reddetmemekle birlikte, eşitliği öne çıkaran, insan doğası ve potansiyeli hakkında iyimser görüşler taşıyan, insanın kendisini ve çevresini akıl ve bilinçli eylem yoluyla değiştirebileceğine inanan biri akla gelir. Sağcı ise, eşitlik düşüncesini sorgular, insanın potansiyeli konusunda karamsardır. Haklar yerine sorumlulukları, eşitlik yerine hiyerarşiyi vurgular. Kurulu düzenden yanadır. Evrenselcilik yerine milliyetçilik de, sağ tanımlayan özelliklerdendir” (bkz. Demirel, Tanel, “1946-1980 Döneminde Sol ve Sağ”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Dönemler ve Karakteristikler*, C. 9, der. Ömer Laçiner, İletişim, İstanbul, 2009, s. 413-450, içinde s. 414).

düşünce açısından 27 Mayıs 1960 askeri darbesinin ardından yürürlüğe giren 1961 Anayasası bu bakımdan bir dönüm noktası sayılabilir. O tarihe kadar adeta görünmez olan, yazıl(a)mayan, konuşul(a)mayan, yazıldığında veya konuşulduğunda kelimeler veya kalem sahibinin başına iş açan bu fikirler, 1961 Anayasası’nın tanıdığı ve güvence altına aldığı düşünce ve örgütlenme özgürlükleri sayesinde meşru bir biçimde ifade edilmeye ve savunulmaya başlamıştır. Sol açısından 1961 Anayasası olumlu anlamda bir dönüm noktasıysa, 1982 Anayasası da olumsuz anlamda bir başka dönüm noktasıdır. 12 Eylül 1980 askeri darbesi ile sola vurulan ağır darbenin etkileri uzun yıllar derinden hissedilmiştir. Bütün bu tarihi duraklarda mizah dergileri ile sol düşünce arasındaki ilişki inişli-çıkışlı bir seyir izlemiş, mizah sola bazen uzak, bazen yakın durmuş, bazen de bütünüyle ilgisiz kalmıştır.

ERKEN DÖNEM: 1908-1946

Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinde asker-sivil bürokrasi ve aydınların devleti kurtarma düşüncesi, siyasetin temel paradigmasını oluşturur. Mutlak monarşiden parlamenter monarşiye geçişi yegâne çözüm olarak gören aydın-bürokrat kesim için sosyalizm halen bilinmeyen, “uzak bir ülke”dir. Esas olarak padişahın mutlak yetkilerinin sınırlandırılması için çalışan Jön Türk muhalefeti 1908’de ilan edilen II. Meşrutiyet’in getirdiği anayasal kazanımlarla büyük ölçüde amacına ulaşır. Jön Türklerin en büyük destekçilerinden biri, II. Abdülhamid’in otuz küsur yıllık istibdat yönetiminde büyük baskılara maruz kalan mizah dergileridir. II. Meşrutiyet sonrası, deyim yerindeyse, bir yayın “patlama”sı yaşanır. Bir buçuk ay içerisinde yayımlanan gazete ve dergilerin sayısı iki yüzü geçer.² Büyük bir canlanma yaşayan yayın dünyasının köşebaşını tutan mizah dergilerinin hedefindeyse II. Abdülhamid ve onunla özdeşleşen saltanat sembolleri vardır.³ Sol ve sosyalist fikirlerle esas olarak Batı ile daha yakın ilişki içinde bulunan gayrimüslim cemaatin haşır neşir olduğu bilinmektedir.⁴ Bu fikri meşguliyetin günlük hayata (örneğin grevler gibi) gözle görülür yansımaları oldu-

2 Kabacalı, Alpay, *Başlangıçtan Günümüze Türkiye’de Basın Sansürü*, Gazeteciler Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 1990, s. 83.

3 Bu dönemde mizah dergilerinde yayımlanan karikatürlerin ana temalarından bir diğeri de İngiltere ve Fransa gibi büyük güçlerle temsil edilen Avrupa Emperyalizmidir (bkz. Brummett, Palmira J., *İkinci Meşrutiyet Basınında İmge ve Emperyalizm, 1908-1911*, çev. Aysen Anadol, İletişim, İstanbul, 2003, s. 466).

4 Ahmad, Feroz, “Osmanlı İmparatorluğu’nun Son Dönemlerinde Milliyetçilik ve Sosyalizm Üzerine Bazı Düşünceler”, *Osmanlı İmparatorluğu’nda Sosyalizm ve Milliyetçilik 1876-1923: Türkiye’de Sosyalizmin Oluşmasında ve Gelişmesinde Etnik ve Dinsel Toplulukların (Makedon, Yahudi, Rum, Bulgar ve Ermeni Anasırı’nın) Rolü* içinde, der. E. J. Zürcher ve M. Tunçay, İletişim, İstanbul, 1995.

ğu bilinmektedir. Azınlıklar mizah dergiciliğinde de ön saflardadır, ancak mizah dergileri ile solun yolları bu dönemde kesişmez. Bir başka ifadeyle, gayrimüslimlerin fikir dünyasındaki sosyalist kıpırdanma mizah dergilerinde karşılık bulmaz.⁵

Mondros Mütarekesi'nin imzalanmasından (1918) sonra Osmanlı İmparatorluğu dağılma sürecine girer. Kurtuluş Savaşı'nın başlamasından (1919) Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasına kadar (1923) geçen süre içerisinde İstanbul ve Anadolu'nun çeşitli illerinde sosyalist örgütlerin ortaya çıktığı görülür. Bu dönemde kurulan *Türkiye Sosyalist Fırkası* (1919) ve "İştirakçi Hilmi" olarak bilinen lideri Hüseyin Hilmi ilginç biçimde mizah dergilerine de konu olur. Anadolu Kurtuluş Hareketi'ne de muhalif olan *Aydede* dergisinde Türkiye Sosyalist Fırkası ve onun lideri Hüseyin Hilmi'yi hicveden yazı ve çizgiler yayımlanır. Bu dergide özellikle Hüseyin Hilmi'nin İstanbul'da 1920 yılında örgütlediği grevler kıyasıyla eleştirilir.⁶ Dergide yer alan (konuyla ilgili toplam 9 yazıda) Hüseyin Hilmi esasen sosyalizm hakkında fikri olmayan biri olarak tasvir edilmiş ve bu yönüyle dalga geçilmiş, örgütlediği söylenen tramvay grevlerinden kaynaklanan hoşnutsuzluğun üzerine sosyalizmin grevden ibaret olduğu teması işlenmiştir.⁷ Dergide yayımlanan "Tramvaycılar Grevi Münasebetiyle" başlıklı yazı Hüseyin Hilmi'nin grev öncesi işçilere yaptığı konuşmanın bir parodisidir. Bu metinde kendine özgü bir hitabet tarzı olduğu anlaşılan Hilmi hicvedilir:

Arkadaşlar!

Hiç düşünmeye falan filan hacet yok. Grev bugün için bize behemehal lazımdır. Yarın ale's-sabah erkenden işleri paydos edersiniz. Sakın korkup morkup fikrinizden caymayın ha!.. Karşınızdakilerin tehdidi falan filan metelik etmez alimallah.. Mademki siz bugün hakkınızı istiyorsunuz, hak böyle istenir. Yoksa öyle aman efendim, zaman efendim falan filanla hak istenmez. Anlıyorsunuz ya.. Ha sonra karışmam alimallah.. İçinizde öyle hık mık edecek falan filan varsa şimdiden söylesin, desin ki; arkadaş ayıp değil a, ben bu işte yoğunum... Yoksa şimdi evet yaparız, ederiz falan filan deyip de yarın yumurta ağza geldiği zaman mızıkçılık ederse sonra karışmam.. Haydi bakalım göreyim sizi!⁸

5 II. Meşrutiyet'in ilan edilmesinin ardından sayısı az olmakla birlikte sol eğilimli gazete ve dergilerin yayımlandığı görülür. 1908 yılında İzmir'de yayımlanan *Gâve* bu anlamda bir öncüdür. 26 Şubat 1910'da yayımlanmaya başlayan *İştirak* gazetesi ise öncü sol bir yayın olmasının ötesinde yayıncısı Hüseyin Hilmi ile birlikte Türkiye'de sol hareketin işaret fişeklerinden biri olarak tarihe geçer (bkz. Topuz, Hıfzı, 100 Soruda Türk Basın Tarihi, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1973, s. 118-120).

6 Apaydın, Mustafa, *Türk Mizahında Bir Dönüm Noktası Aydede*, Karahan Kitabevi, Adana, 2007

7 "Sosyalizm=Grev" temasını işleyen yazarlardan biri de o dönemde Anadolu Hareketi ve Mustafa Kemal'e muhalif olan Refik Halit Karay'dır.

8 *Aydede*, 30 Kânunusani 1922, S. 9, s. 4 (bkz. Apaydın, Mustafa, *Türk Mizahında Bir Dönüm Noktası Aydede*, Karahan Kitabevi, Adana, 2007, s. 98).

“Sosyalistler Arasında” başlıklı metinde ise, bir yandan Hüseyin Hilmi’nin sosyalizm konusunda bilgi fukarası olduğu vurgulanırken, diğer yandan sosyalizmin temel ilkelerinden biri olan “sosyal eşitlik” ilkesiyle dalga geçilir:

Sosyalizm ne demektir, biliyor musunuz?.. Sosyalist Arapçadan (!) alınmış, Fransızca bir kelimedir. Manası: az çalışıp çok kazanmak... Yağma mı var? Ben çalışayım, onlar yesin. Nerede bu anafor, nerede bu içine oynatmak!⁹

Kurtuluş Savaşı sırasında Türkiye’de ortaya çıkan sol hareketlerin gelişimi, Sovyetler Birliği-Türkiye ilişkileriyle yakından ilgilidir. Savaş süresince siyasi sarkaç sol hareketlere hoşgörü gösterilmesiyle baskı altına alınması arasında gidip gelirken, belirleyici olan Sovyetler’den alınacak yardım olmuştur. Savaşın başarıya ulaşması açısından hayati önem taşıyan bu yardımı alabilmek için hükümet kimi zaman sol hareketlere örgütlenme olanağı vermiş, hatta Sovyetler’in takdirini kazanmak için devlet eliyle bir komünist parti dahi kurdu muştur. Nihayetinde Kurtuluş Savaşı başarıya ulaşmış Sovyet yardımına ihtiyaç kalmadığı noktada, sosyalist hareket rejim için bir tehdit olarak değerlendirilmiş ve böylece Türkiye’de sol için zor günler başlamıştır.

Ankara Hükümeti’ni destekleyen mizah dergileri, “milli menfaatlar”e uygun olarak, yoğun bir biçimde emperyalist büyük güçler aleyhine eleştirel yayınlar yaparken, Sovyet Rusya’yı ve sosyalizmi, eleştirel anlamda yazı ve çizgilerine konu etmezler. Deyim yerindeyse, mizahçılar, konjonktürel menfaatler nedeniyle sosyalizmin uluslararası temsilcisi Sovyet Rusya’yı “pas geçmişlerdir” Bu tutumun belki de tek istisnası yine yukarıda değindiğimiz *Aydede* dergisi ve bu derginin çizeri Ahmet Rıfki’dir. Ferit Öngören, sonradan “Hain Rıfki” olarak nitelenen karikatürcüyü siyaseten şöyle tanımlıyor¹⁰: “İştirakiyun Partisi ve düşünceleri üstüne karikatürler çiziyor. Bu olabilir. Demek ki sağcı. Fakat Ankara hükümetini, Kurtuluş Savaşı yapmaktan gelen Atatürk’ün kişiliğinde, Bolşeviklerle işbirliği içinde gösteriyor.”

1920 yılının ikinci yarısında Kurtuluş Savaşı kadroları ve Sovyetler arasında bir yakınlaşma ortaya çıkmış, sosyalist fikir ve hareketlere bir ölçüde sempatiyle yaklaşmıştır. Mete Tunçay’a göre, “Yanlıs veya doğru, milliyetçi aydınlara öyle geliyordu ki, siyasal rejim de dahil, [Sovyetler’e] ne kadar yakın olursak, o kadar çok yardım alabiliriz”^{11,12} 1920 yılında başlayan bu

9 *Aydede*, 27 Şubat 1922, S. 17, s. 3 (bkz. Apaydın, Mustafa, *Türk Mizahında Bir Dönüm Noktası Aydede*, Karahan Kitabevi, Adana, 2007, s. 99).

10 Çeviker, Turgut, *Ahmet Rıfki-Karşı*, Adam Yayınları, İstanbul, 1993, s. 19.

11 Tunçay, Mete, *Türkiye’de Sol Akımlar, 1908-1925*, Genişletilmiş 3. Baskı, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1978, s. 106.

12 Bu dönemde ortaya çıkan sol hareketler şunlardır: Mondros Mütarekesi’nin ardından yurtdışına kaçan eski İttihat ve Terakki Partisi üyeleri tarafından örgütlenen sol hareket, Bolşevikliğin İslami



İştirakçi Hilmi'nin Ahmet Rıfki tarafından çizilen bir karikatürü.

yakınlaşma uzun sürmemiş, 1921 yılının ilk aylarında Çerkez Ethem Ayaklanması ile ilişkilendirilen sol hareketlerin bazıları son bulmuş, bazıları isim değiştirerek faaliyetlerini sürdürmeye gayret etmiştir. Bu dönemde yasaklanan ve dağıtılan hareketler arasında (resmi) Türkiye Komünist Fırkası (Partisi), Türkiye Halk İştirakiyun Fırkası ve Mustafa Suphi çevresi sayılabilir.

Sakarya ile Dumlupınar savaşları arasında geçen süre (1921-1922) Anadolu solculuğu açısından bir bahar havasının estiği yeni bir aşamaya işaret eder. Bu aşamada Türkiye ile Sovyetler Birliği arasındaki ilişkiler tekrar iyileşme yoluna girer. Ankara Hükümeti, ihtiyaç duyduğu Sovyet yardımını alabilmek için sol hareketlere hoşgörüle yaklaşmaya başlar. Bunun

ilkelerin bir uygulaması olduğunu savunan Yeşil Ordu, bu derneğin Meclis'teki temsilcisi sıfatıyla hareket eden Halk Zümresi, Mustafa Kemal Paşa tarafından Yeşil Ordu ve Halk Zümresi'ni etkisiz kılmak için 18 Ekim 1920 tarihinde kurdurulan (resmi) Türkiye Komünist Fırkası, Mustafa Suphi tarafından yurtdışında kurulan Türkiye Komünist Partisi ile ilgisi olduğu düşünülen (hafif, yani gizli) Türkiye Komünist Partisi ile daha sonra bu partinin legal versiyonu olarak 7 Aralık 1920'de kurulan Türkiye Halk İştirakiyun Fırkası ve nihayet gizli Türkiye Komünist Partisi'ni ittihaatçılardan temizleyip yeniden yapılandırılan Mustafa Suphi ve çevresinin liderliğindeki sol hareket. Bu hareketlerle ilgili olarak ayrıntılı bilgi için bkz. Tunçay, Mete, *age.*, s. 106-242.

sonucunda Türkiye Halk İştirakiyun Fırkası’nın canlandırılmasına ses çıkarılmaz. Sol açısından ortaya çıkan bu olumlu hava pek uzun sürmez; Ağustos ve Eylül aylarına yayılan ve zaferle sonuçlanan Büyük Taarruz’dan Lozan Barış Antlaşması’na (24 Temmuz 1923) kadar geçen süre içerisinde sol hareket yine baskılara maruz kalır. Örneğin, Büyük Taarruz öncesinde Ankara’da büyük kongresini yapan Türkiye Komünist Partisi (Fırkası) hemen ertesinde kapatılarak dağıtılır. Bu gelişmede İzmir’in kurtuluşundan sonra Ankara Hükümeti’nin Batılı devletlere karşı barışçıl bir dış politika izleme kararı alması ve artık Sovyet desteğine ihtiyaç duymaması önemli bir rol oynamıştır.

Bu karmaşık süreçte Trabzon’da 1922-1924 yılları arasından 152 sayı yayımlanan bir mizah gazetesi olan, *Kahkaha*, Bolşevikler tarafından çıkarılmaktadır. Dönemin Cumhurbaşkanı Gazi Mustafa Kemal, Meclis’e bir mesaj yollayarak derginin Bolşevikler tarafından çıkarıldığını belirterek tahkikat yapılmasını ister:

Dahiliye Vekâletine, Rize, 17 Eylül 1340, Mahremdir

Trabzon’da *Kahkaha* namında bir mizah gazetesi çıkaranlar Bolşeviktir. Orada kimseye bir şey demedim. Fakat idare edenlerin gafleti... Uyku halindeler. Alâkadar olunuz, tahkikat yapınız. Bu gazeteyi çıkaranları anlamakla beraber gazetenin çıkmamasını temin ediniz.

Reisicumhur Gazi M. Kemal¹³

Mete Tunçay’a göre, “Türk solculuğu 1908-1925 yılları arasında, siyasal iktidar mücadelesi açısından bakılırsa, besbelli ki, küçük ve önemsiz bir hareket olmuştur”¹⁴ Bu tespit, sol ve mizah dergileri ilişkisi için de kullanılabilir: Genel olarak, II. Meşrutiyet sonrası mizah dergilerinin eleştiri okları II. Abdülhamid’e, Kurtuluş Savaşı sırasında ise kendilerine karşı bağımsızlık mücadelesi verilen emperyalist güçlere yönelmiştir. Sonuç olarak bu dönemde, yukarıda değindiğimiz az sayıdaki eleştirel örnek dışında, sosyalizm mizah dergilerine konu olmaz. Mizahçılar ve mevcut dergilerin muhaliflikleri, atanmışları ve yerel yönetimleri eleştirmekle sınırlıdır. Cumhuriyet’in kurucu kadrolarını çatısı altında toplayan Cumhuriyet Halk Partisi’nin iktidarda olduğu bu tek parti döneminde rejimi sarsacak veya alternatif olacak hiçbir siyasi oluşum tasvip görmez. Dönemin tek sesli ortamında sol, mizah dergileri tarafından savunulan değil, aksine eleştirilen

13 Tunçay, Mete, *Eski Sol Üstüne Yeni Bilgiler*, Belge Yayınları, İstanbul, 1982, s. 346; Çeviker, Turgut, *İbret Albümü, 1908*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Dairesi Başkanlığı Yayınları, S. 2, İstanbul 1991, s. 173.

14 Tunçay, Mete, *Türkiye’de Sol Akımlar, 1908-1925*, Genişletilmiş 3. Baskı, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1978, s. 381.

bir akımdır. Örneğin, bu dönemin en önemli mizah dergilerinden biri olan *Akbaba* tek parti iktidarını ve dolayısıyla CHP'yi kayıtsız şartsız desteklemektedir; bu iktidarı sarsabilecek her türlü siyasi oluşum, sosyalist olanlar dahil, *Akbaba*'nın hedefindedir. Bolşevizm karşıtı birkaç örnek verelim: *Akbaba*'nın ilk sayılarından bir karikatürde, iki genç aralarında konuşuyorlar. Biri, "Rumlar gibi Ruslar da buradan gitmeli mi, gitmemeli mi?" diye soruyor. Diğeri, yabancı düşmanlığını (*xenophobia*) berraklaştıran bir dille cevaplıyor: "Vaktiyle buraya hiç uğramasa idiler, daha iyi idi. Yoksa bizi de kendilerine çevirdikten sonra ha gitmişler, ha gitmemişler!"¹⁵ Rusya'nın saldırganlığından çekinilmekte,¹⁶ yağın yağmur bile azgın Bolşevik ordu-suna benzetilebilmekte¹⁷ veya zabitanın bit salgını nedeniyle temizlik yap-masını, "Zabita, İstanbul'u ayıklıyor" başlığıyla verirken, "bir avuç haşarat" içinde "Bolşeviklik, hıyanet..." diye sıralanabilmektedir¹⁸.

1925 yılında Şeyh Sait Ayaklanması sonrasında çıkarılan Takrir-i Sükûn Kanunu ile tüm muhalif hareketler gibi sosyalist hareket de yasaklanır ve ayaklanmayla ilgileri olmadığı halde hareketin liderleri ağır şekilde cezalandırılır. Yukarıda değindiğimiz *Kahkaha* mizah gazetesi de Takrir-i Sükûn Kanunu ile kapatılan yayınlar arasındadır. 1925 Tutuklamaları'ndan sonra, 1926 yılı Cumhuriyet Bayramı'nda yapılan bir yasa değişikliğiyle bütün solcu mahkûmlar serbest kalır. Ancak bu tarihten sonra, "Yasallık alanının dışına itilen Türk solu, artık eski sol değildir" ¹⁹ Mondros Mütarekesi sonrasında Doktor Şefik Hüsnü önderliğinde ortaya çıkarak gelişen Aydınlık çevresi, dönemin en dikkat çekici muhalif hareketlerinden birisidir. Aydınlık çevresi fikirlerini yaymak için aynı adlı bir gazete çıkarır. Aynı çevre 1925 yılında *Orak-Çekiç* isimli, daha çok işçi ve köylülere hitap eden bir başka gazete çıkarmaya başlar. Bu girişimler Cumhuriyet kadrolarının ve o kadroları kayıtsız şartsız destekleyen mizahçıların sert tepkisiyle karşılaşır. Örneğin, *Yeni Kalem* dergisinde 1 Aralık 1927 tarihinde yayımlanan bir karikatürde, Cumhuriyet'i temsil eden bir asker bir elinde orak-çekiç, diğerinde üzerinde "Aydınlık" yazılı bir fener bulunan birini tekmeyle kovmakta ve "Haydi bakalım, orağını, çekicini al, geldiğin yere!" demektedir.²⁰

15 *Akbaba*, 18 Aralık 1922.

16 *Akbaba*, 14 Ağustos 1924.

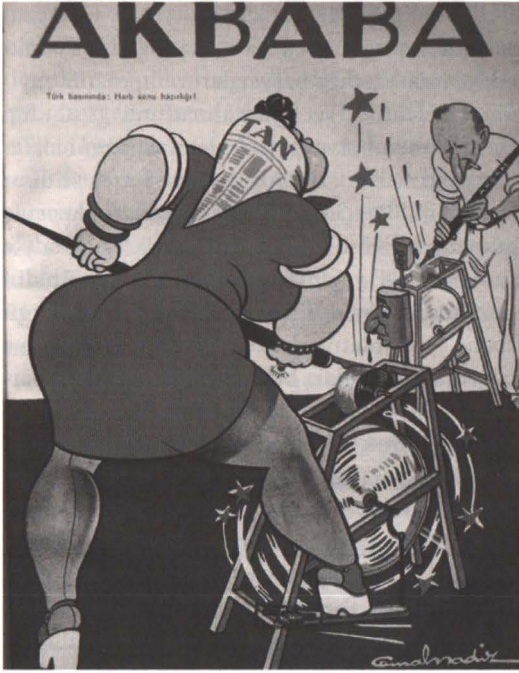
17 *Akbaba*, 4 Haziran 1925.

18 *Akbaba*, 22 Eylül 1927.

19 Tunçay, Mete, *Türkiye'de Sol Akımlar, 1908-1925*, Genişletilmiş 3. Baskı, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1978, s. 374.

20 Köksal, Mehmet Semih, *Mizahın Türk Siyasi Kültüründeki Yeri ve Siyasete İlişkin Toplum Algısının Oluşturulmasındaki Rolü*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karaman, 2013, s. 72.

Sol açısından tablo, yirmi yıl kadar sonra yeniden değişecektir. 10 Mayıs 1946’da yapılan CHP Olağanüstü Kurultayı’nda Cemiyetler Kanunu’ndaki bazı yasakların kaldırılması kararı alınır ve böylece “sınıfsız toplum” esasına dayanan partilere yeniden bir kapı aralanmış olur. Esat Adil [Müstecaplıoğlu] ve arkadaşları, kurultayın bu kararından hemen sonra, kanun değişikliğini beklemeden 14 Mayıs 1946 tarihinde Türkiye Sosyalist Partisi’ni kurarlar. Hükümet bu partinin kuruluşuna ses çıkarmaz. TSP’ye rakip olarak Şefik Hüsnü tarafından kurulan ve illegal TKP’nin bir uzantısı olan Türkiye Sosyalist Emekçi ve Köylü Partisi (TSEKP) de sol arenada yerini alır. “Milli Şef” İsmet İnönü liderliğindeki CHP’nin demokratikleşmeye karar vermesinin iç ve dış nedenleri vardır. Savaş sonrasında ortaya çıkan yeni çift kutuplu dünya düzeninde, Türkiye siyasi tercihlerini Sovyetler’in önderliğindeki Doğu Bloku’na değil, Batı’ya, “demokratik dünya”ya ve Amerika’ya yönelerek yapar. Çok partili hayata ve demokratik seçimlere gitme kararı, doğrudan doğruya dünyaya duyurulan bir tercihin göstirisidir. Öte yandan 40’lı yıllarda Atatürk’ün ölümü ve savaşla gelen ağır yaşam koşulları hoşnutsuzluğu artırmış, siyasi erke alternatif akım ve arayışları güçlendirmiş, kimi zaman sol argümanlarla özdeşleştirilen, demokratik talepler içeren yeni bir zihniyet dönemi de başlatmıştır. Böylesi bir ortamda, mizah dergilerinin sol ile ilişkisinin miladını heyecanlı ve polemikçi diliyle *Tan* gazetesi ve Sertel ailesi başlatır. *Tan*, savaşın başlangıcından 1945 yılının sonuna kadar, basında yer alan hemen her gazeteye karşı demokrasi ilkelerinin savunuculuğunu yapmış, şiddetlenen tartışmalarda solculuk, komünistlik ve Sovyet destekçiliğiyle suçlanmıştır. Özellikle Sabiha Sertel’in kıvrak dili, kıvrak olduğu kadar donanımlı polemikçiliği, gündelik hayata sirayet etmiş otoriter ve keyfi eğilimleri görünürleştirmiş, daha önce konuşulmayan birçok mesele onun aracılığıyla gazetelerde tartışılır olmuştur. *Tan*, savaş sonrasında muhalif yazarlara sayfalarını açmış, TKP’nin dolaylı desteğini aldığı kadar, genç entelektüellerin sempati ve ilgisini de kazanmıştır. *Tan* gazetesinin tahrir edilmesiyle biten bu tartışma ortamında mizahçılar neredeyse tamamen Sertellerin karşısında yer almış, tahkir edici ifade ve karikatürlerle gazeteyi ve siyasi tavrını eleştirmişlerdir. *Tan*’ın sonradan MAH (Milli Âmale Hizmet) tarafından düzenlenen bir tertiple tahrir edilerek çıkamaz hale getirilmesi, Türkiye’nin yeni siyasetinin nasıl bir biçimde var olacağını göstermesi bakımından tipiktir. *Tan* gazetesi yağmalanmış, makineleri parçalanmış, üstelik halkı tahrik ettiği iddiasıyla dava açılarak kapatılmıştır. Türkiye, kendini sola kapatan bir siyaset istiyordur. Solla kurduğu ilişki Kurtuluş Savaşı’nda olduğu gibi konjonktürel ve pragmatiktir. 1945 Tan Baskını, 1946 Komünist Tutuklamaları ve 1947 TKP Davası, solcula-



Akbaba dergisinin 1945 tarihli bir sayısında yayımlanan *Tan* gazetesi ile ilgili bir karikatür.

rın yasal muhalefetle ve demokrasiyle ilişkisini bitirmeye yönelik siyasi yaptırımlar olur. Popüler ve infial yaratan ilk ve hayati hamle, hiç kuşkusuz, muhalif *Tan* gazetesinin susturulmasıdır, çünkü entelektüel anlamda fikren baş edilememiştir.

O günlerde çok anlaşılmasa bile sonraki kırk yıl boyunca mizah dergilerini ve siyaseti etkileyecek olan bir genç isim sol karşıtı güruhun karşısındadır. Aziz Nesin ilk önemli gazetecilik deneyimi olan gazete fıkracılığında Babiâli tarzının dışına üslup olarak olmasa bile siyaseten *Tan* sayesinde çıkabilmiştir. Siyasi duruşunun o dönem *Tan* gazetesinde, Adiloğlu müstearıyla gündelik dilde siyasi yazılar yazan (sonradan TSP lideri) Esat Adil'den beslendiği rahatlıkla söylenebilir. Nesin, gazetenin son dönemlerinde yazmaya başladığı mizahi yazılarıyla tek parti alışkanlıklarına yönelik eleştirel bir dil kullanmakta, yeri geldiğinde *Akbaba*'yı ve onun olumluluk atfettiği değerleri hicvetmektedir.

Tan ve Serteller bir milat ise Aziz Nesin ve Esat Adil, doğrudan ve dolaylı olarak, mizah dergiciliğinin sol değerler ile yakınlaşmasını sağlayan öncü/yönlendirici isimler olarak görülebilirler. Aziz Nesin, Sabahattin Ali ile birlikte hazırladıkları *Markopaşa* mizah gazetesinde *Tan*'da başladığı

gazete fıkracılığını ve eleştireliliğini sürdürür. Sabahattin Ali ise yine Esat Adil’in, *Tan* ve *Gerçek* gazetesinde yaptığına benzer siyasi yazılar yazmaktadır. Yusuf Ziya Ortaç’ın *Akbaba*’da yazdığı başyazıların alternatifi sayılabilecek makaleler, derginin entelektüel ve siyasi duruşunu gösterdiği gibi, Cumhuriyet döneminin ilk önemli (ve popüler) mizahi muhalefeti yaratılmasında da etkili olur. Sabahattin Ali, Sabiha Sertel ve Esat Adil gibi yerel aidiyetlere dayanan milliyetçi sol görüşlere yazılarında geniş yer vermektedir. Benzer argümanların yine o dönemde yazıları nedeniyle mahkûm edilen Mehmet Ali Aybar, TKP yayınlarında yazılar yazan Abidin Dino veya Rasih Nuri İleri tarafından paylaşılması, solun o döneme özgü siyasetinden kaynaklanmaktadır. “Ne anlatıyorlardı, neyi mesele ediyor ve eleştiriyorlardı?” diye sorarak sol argümanları belli başlıklar içinde toparlayabiliriz. Öncelikle bir tür nostalji ve hissedilir bir özlemle karşılaşırız. Geçmiş temsil eden (Atatürk’ün ölümü ve İnönü döneminin başlangıcı olan) 1938 öncesine yapılan atıflar iki açıdan işlevsel olmuştur. İlki, İnönü ve CHP karşıtlığına malzeme sağlamıştır. İkincisi, 1938 öncesi bir üslupla özdeşleştirilmiş (dün), 40’lı yıllarda değerlerin kademe kademe yitirildiği “üslupsuz” bir dönemle (bugün) tezat olarak gösterilmiştir. Dönem solcularının mahkemelerde veya yazılarında yaptıkları savunmalar, Atatürk’ün ve Cumhuriyet’in sol yorumudur. Kurtuluş Savaşı’nın anti-emperyalist ve anti-sömürgeci bir bağımsızlık hareketi olduğu savı, Truman Doktrini veya Marshall Yardımı gibi politik düzenlemelere, gündelik hayata ve basına yansıyan Amerikanlaşmaya karşı kullanılmıştır. Örneğin Mehmet Ali Aybar ve Aziz Nesin, bu tür bir savunmaya dayanan broşür yayınları nedeniyle mahkûm edilmişlerdir.

ÇOK PARTİLİ SİYASİ HAYATA GEÇİŞ VE DEMOKRAT PARTİ DÖNEMİ: 1946-1960

Çok partili siyasi hayata geçiş sonrasında sol legalize olamadığı gibi, rahat bir nefes alma imkânı da bulamaz. Seçimlerden kısa bir süre sonra TSP, TSEKP ve bunlarla ilgili sendika ve yayınlar kapatılır. Amaç, “Rejimin kendi siyasetini uygulamak üzere kullanacağı bir ‘iç komünist tehdit’ yaratmaktır... Nispi özgürlük ortamı sol için bir tuzaktır”²¹ Sonraki yıllarda özellikle Ceza Kanunu’nun 141 ve 142. maddeleri sol hareketin üzerine bir kâbus gibi çökecektir. Olup biten, sol fikirlerin görünürleşmesine izin vermek, görünürleştiği anda da onları cezalandırmak, hapsedip kapat-

21 Gökmen, Özgür, “Çok-Partili Rejime Geçerken Sol: Türkiye Sosyalizminin Unutulmuş Partisi”, *Toplum ve Bilim*, 1998, S. 78, s. 179.

maktır. Sol düşüncesinin marjinalleştirilmesi, kamuoyunda düşmanlaştırılması demokratik fikirlerin savunulmasını dahi güçleştirmiştir. Mizah dergileri popüler beğenilerden ve hâkim değerlerden beslendikleri için ötekileştirilen her türlü fikre iştahla düşmanlık göstermeleriyle de bilinirler. 1946 sonrasında dünyada şekillenen Soğuk Savaş iklimi, bir devlet politikasına dönüştüğü için mizah dergilerinin anti-komünist olmalarını ayrıca kolaylaştırmıştır. Dergilerin muhalifleri ve hatta birbirlerini komünistlikle suçlaması dönemin ruhunu yansıtmaları bakımından tipik tepkilerdendir. Mizah dergilerinden *Akbaba*'nın *Markopaşa*'ya, *Koroğlu*'nun *Akbaba*'ya veya *Akbaba*'nın *Koroğlu*'na yönelik ithamları örnek olarak hatırlanabilir.

1947 TKP Davası'nın ertesinde sol düşünce siyasi hayattan ve yazılı basından tümüyle silinmiş görünür. Ta ki, İnönü'nün Demokrat Parti'nin muhalefetine yükselmesinden tedirginlik duyarak CHP'nin yönetici kadrolarında değişiklik yapmasına kadar... İnönü, partideki "şahinleri" tasfiye ederek CHP'nin iktisadi olduğu kadar siyaseten de liberalleşmesine yol açar. Bu rötuş, solcularla ilgili davaların beraatla sonuçlanmasını sağlar, daha önce komünizm davalarından ceza almamış olanlar serbest bırakılır. 1950 seçimlerine doğru Türkiye, 1945-1947 dönemine göre yeni bir yumuşama yaşayacak ve haliyle sol eğilimli dergi ve gazeteler yeniden yayımlanmaya başlayacaktır.

Böylelikle, *Nuhun Gemisi* (1949-1950), sol ve mizah dergileri ilişkisi açısından en az *Markopaşa* kadar önemli bir örnek olarak karşımıza çıkar.²² *Nuhun Gemisi*, *Markopaşa*'ya göre daha solda duran bir dergidir ve belki daha da önemlisi, TKP tarafından desteklenmektedir. Dergide çıkan başyazılar, derginin çizgisi hakkında fikir vericidir. Nuh imzasıyla yayımlanan bu yazılarda Kurtuluş Savaşı emperyalizme karşı verilen bir savaş olarak nitelendirilir. Cumhuriyet'in karşısına dikilen iki düşmandan biri emperyalizmdir ve ona karşı savaş devam etmelidir. İkinci düşman ise mürtecilerdir. İrticai hareketler ve siyasi iktidarın bu konuda verdiği tavizler Cumhuriyet'in kazanımlarını eritmektedir. *Nuhun Gemisi* o dönemin sol hareketleriyle iç içe bir dergidir. Öyle ki, o dönemde birbirleriyle ters düşen TKP ile Esat Adil önderliğindeki Türkiye Sosyalist Partisi (TSP) arasındaki polemige dergide geniş yer verilir. Nihayet, *Nuhun Gemisi* o dönemde hapse bulunan şair Nâzım Hikmet'in siyasi af kapsamına alınmasıyla ilgili yürüttüğü kampanya ile hatırlanır.²³

22 Derginin tam koleksiyonuna *Türkiye Sosyal Tarih Araştırma Vakfı* internet sitesinden ulaşılabilir. <http://tustav.org/nuhun-gemisi>

23 Cantek, Levent, *Şehre Göçen Eşek, Popüler Kültür; Mizah ve Tarih*, İletişim, İstanbul, 2011.

14 Mayıs 1950 tarihinde yapılan seçimler Türkiye’de siyasetin dönüm noktalarından birisidir. Bu tarihte başlayan DP iktidarı 27 Mayıs 1960 askeri darbesine kadar sürecektir. Dönemin başlangıcındaki iyimserlik, sol düşünce açısından kısa sürede sönümlenir. 1951 yılındaki Komünist Tevkifatı, hiç olmadığı kadar geniş kapsamlı olur ve TKP yeraltına inmeye karar verir, 40’lı yılların ikinci yarısında edebiyat ve mizah dergilerine yaptığı türden katılımcı destekten vazgeçer. 50’li yıllar demokratik sol fikirlerin marjinalleşerek bir evre olarak tanımlanabilir. Bu dönemde *Akbaba*’ya alternatif olarak çıkan irili ufaklı mizah dergilerinin bazıları sol eğilimli olmakla birlikte, hiçbirinin 50’lerde çıkan *Markopaşa* veya 60’larda çıkan *Zübük* kadar solda durdukları söylenemez. Sadece DP’nin tek parti dönemi alışkanlıklarını sürdüren otoriter reflekslerine bakılırsa, dergiler elbette rejim-dışı bir tehlike olarak gösterilmeye çalışılmış, “yaşam alanları” daraltılmış, kâğıt bulmakta bile sıkıntılarla karşılaşmışlardır. Neredeyse hiçbir yayın yüksek satışlara ulaşamadığından, bu tür engellemeler dergilerin ömrünü kısaltmıştır.

Demokrat Parti’nin iktidar olduğu 1950 yılından 1960 askeri darbesine kadar geçen sürede yayımlanan mizah dergilerinin kadro ve yayın politikası açısından büyük ölçüde benzerlik ve devamlılık gösterdiği söylenebilir. Karikatür tarihimize “1950 Kuşağı” olarak bilinen çizerlerin kadrolarında yer aldığı ve ustalaştıkları bu mecra, sonraki yıllarda solda yer alacak yazar ve çizerlerin yetiştiği bir okul gibidir. Bu dönemde yayımlanan dergiler topluca incelendiğinde ilk göze çarpan şudur: Bu dergiler gittikçe artan bir dozda DP karşıtlığı yapmaktadırlar. Bu yoğun muhalif pratik, dergilerin kadrosunda yer alan yazar ve çizerlerin sonraki yıllardaki konumları ve tavırları incelendiğinde görülecektir ki, bir tür sol bilincin oluşmasının ilk aşamasıdır. Bu noktada şunun da altını çizmemiz gerekir: Söz konusu dergilerin DP karşıtlığı, dönemin muhalefet partisi CHP’yi destekledikleri anlamına gelmez. Henüz sola tam olarak yönelmemiş olan ve tek parti dönemi alışkanlıklarını sürdüren CHP de bu dergiler tarafından “gereği gibi muhalefet yapmamakla” eleştirilir.

1950 Kuşağı’nın çıkardığı ilk dergi 6 Eylül 1952’de yayın hayatına başlayan *41 buçuk*’tur. Dergi, daha sonra da başka denemeler yapacak olan İlhan-Turhan Selçuk kardeşlerin girişimiyle kurulur. *41 buçuk*’la birlikte mizah dergileri hedef tahtalarına DP’yi koyarlar. *41 buçuk* DP’yi açıkça, üstelik oldukça erken bir dönemde ve partinin politikalarının göreceli olarak başarılı olduğu bir zamanda eleştirmeye başlar. 15 sayı yayımlanan dergi, doğal olarak DP iktidarını rahatsız eder ve “müstehcenlik” suçlaması veya daha doğrusu bahanesiyle toplatılır.

Tef dergisi 7 Ağustos 1954 tarihinde²⁴ aşağı yukarı *41 buçuk* dergisiyle aynı kadro tarafından yayımlanmaya başlar. *Tef* çoğu yazar tarafından apolitik

24 Dergi 1960 askeri darbesinin ardından yayın hayatına yeniden başlayacaktır.

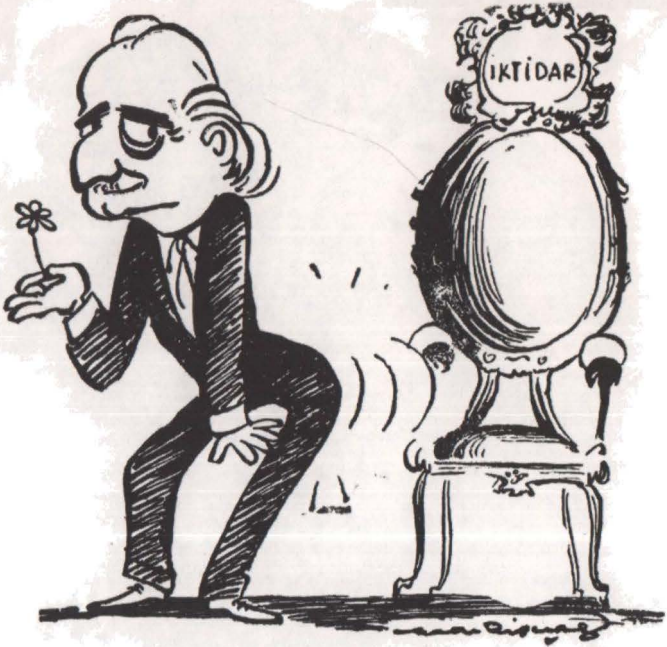
YIL: 1 SAYI: 7 -35-

[illegible]

41 buçuk



ŞADI DİNÇÇAĞ



G. H. P. İKTİDARA YAKLAŞIYOR

bir dergi olarak nitelendirilir. Gerçekten derginin kapak karikatürleri ve içeriğin yarısından fazlasını teşkil eden eğlenceli karikatür ve yazılar bu nitelemeyi haklı kılacak niteliktedir. Bununla birlikte *Tef*'in kısa yayın hayatında siyasi mizahın yetkin örneklerini vermiş olduğuna da işaret etmemiz gerekir. Özellikle Ferruh Doğan, Turhan Selçuk ve Bedri Koraman gibi çizerler, Burhan Felek, Bedii Faik ve Çetin Altan gibi yazarlar DP'yi kıyasıya eleştirirler. Ancak dergi DP karşıtı olmasına rağmen, aynen 41 buçuk gibi, CHP destekçisi değildir. *Tefe* göre, yaşananlardan (özellikle ekonomik kriz ve siyasi baskıdan), üzerine düşeni iktidarda ve muhalefette gereği gibi yapamayan CHP de sorumludur. Dolayısıyla *Tef*'in hedefinde, hangi partiden olursa olsun, çıkarıcı ve işini iyi yapmayan siyasetçi prototipi bulunmaktadır. 1955 yılının ilk yarısında DP-CHP ilişkilerinin yumuşaması ve partiler arasında esen “bahar havası” *Tef*'in sayfalarına taşınır. Bu gelişmelerle ilgili dergide yer alan yazı ve karikatürlerde CHP yine yeterince sert bir muhalefet yapmadığı için eleştirilir. Şadi Dinççağ imzalı yukarıdaki karikatür bu eleştirel tavrın bir örneğidir.

Dergideki DP karşıtlığının ana temaları ağırlaşan hayat şartları, kötüye giden ekonomik durum, siyasi baskı, ifade, basın ve bilim-sanat alanlarında özgürlüklere getirilen sınırlamalar ve nihayet irticai icraat ve tavizler olarak sıralanabilir. Tüm bunlara rağmen *Tef* “partizan” bir dergi değildir. *Tef*’in siyasi muhalefet anlayışını en iyi özetleyen, belki de derginin o yıllarda ses getiren fıkralarını yazan Bedii Faik’in²⁵ yıllar sonra 1960 darbesi hakkındaki bir belgesel için yapılan röportajda söyledikleridir: “Siyasetin sağ, solu, ortası olmaz. Siyasetçinin hepsi aynıdır.”

DP döneminde çıkan bir başka önemli dergi *Dolmuş*’tur. Bu dergi de İlhan-Turhan Selçuk kardeşlerin bir projesidir. *Dolmuş*’un kendisinden önce gelen dergilerle karşılaştırıldığında göze çarpan ilk ayırt edici özelliği, siyasetle çok daha fazla ilgileniyor olmasıdır. *Dolmuş*’un siyasetle bu yakın ilişkisi bir yandan dergiyi çıkaran genç kadronun siyaseten fikirlerinin biraz daha olgunlaşmasıyla, diğer yandan dönemin giderek sertleşerek kutuplaşan siyasi atmosferi ile açıklanabilir.

Ahmet Sipahioğlu, *Türk Grafik Mizahı* isimli çalışmasında *Dolmuş* hakkında şu değerlendirmeyi yapıyor: “*Dolmuş*’un yönetici, yazar ve çizerleri, bence Türkiye siyasetinde ve gündelik toplumsal yaşamında olup biteni, daha bir evrensel gözle ya da daha global bir bakış açısıyla değerlendirmek amacındadırlar. Bunda en önemli etken, bu kadronun sosyalist bir çizgide olmasıdır. Onlara göre Türk siyasi yaşamı daha büyük ve evrensel toplumsal çatışmalarla sıkı sıkıya ilişkilidir. Bu ise felsefeden ve dünya edebiyatının birikiminden soyutlanarak, tek başına ele alınamaz. *Dolmuş*’un yazarları bu nedenle, örneğin, Gogol’un ünlü yapıtı ‘Müfettiş’ gibi yapıtların dergide tefrika halinde çıkmasına önem verirler. Bu tür tefrikalar, Turhan Selçuk ya da başka çizerler tarafından resimlenir”.²⁶ Buna karşılık Yasin Kayış *Demokrat Parti Döneminde Siyasi Karikatür* isimli çalışmasında haklı olarak şu gözlemi yapar: “Ahmet Sipahioğlu *Dolmuş*’a yön veren [...] evrensel anlayışı, kadronun sosyalist çizgide olmasına bağlar. Ancak derginin sayıları incelendiğinde görülen anti-komünist yaklaşım ve kadronun sosyalist çizgiyi benimsemiş olduğuna dair genel bir ipucu bulunmaması Sipahioğlu’nun bu iddiasını dayanaksız bırakmaktadır”.²⁷

Dolmuş ve diğer 1950 Kuşağı dergileri Türkiye’de legal siyasette henüz gerçek anlamda sol fikirlerin rahatça ifade edilemediği ve savunulamadığı bir ortamda yayın hayatına başlamışlardır. Dolayısıyla henüz sadece mizahçılar değil, tüm toplum sol hakkında sığ ve muğlak sayılabilecek bir bilgi birikimine sahiptir. Bu çorak fikir coğrafyasında demokratik fikirler sol ile,

25 Bedii Faik *Tef*te 17. sayıya kadar yazar. 18. sayıda tutuklandığı için yazısı yayımlanmaz.

26 Sipahioğlu, Ahmet, *Türk Grafik Mizahı, 1923-1980*, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1999, s.93.

27 Kayış, Yasin, *Demokratik Parti Döneminde Siyasi Karikatür*, Libra Yayıncılık, İstanbul, 2009, s. 179-180.

sol sosyalizm ile, sosyalizm komünizm ile ve nihayetinde tüm bunlar Sovyetler Birliği ile özdeşleştirilmektedir. *Dolmuş* bu konuda tipik bir örnek olarak karşımıza çıkar. Daha henüz Türkiye’de sol sağlıklı bir şekilde tartışılmaya başlamadan önce anti-Sovyet tavırlar ve milliyetçi hassasiyetler mizah dergilerinde solun alternatif bir ideoloji olarak gündeme getirilmesine ve savunulmasına engel olmuştur. Hatta *Dolmuş* bir sayısının toplatılmasına neden olan anti-Sovyet bir karikatür ile ilgili yayımladığı açıklama yazısında milliyetçiliğini ve açıkça sosyalizme karşı olduğunu kamuoyuna açıklamıştır:

Geçen hafta «Dolmuş» karikatürcüsü Turhan Selçuk ve yazı işleri müdürü savcılığa celbedilerek 10. sayıda neşrettikleri komünist emperyalizmini takbih eden kapak karikatüründen ötürü sorguya çekildiler.

İthamı aynen yazıyoruz:

—Bu karikatürde Sovyet Rusyanın üzerindeki orak-çekiç dikkatimizi çekti. Bu orak çekiç resmini neden çizdiniz?

İçinizde belki bu satırları okuyup inanmıyanlar bulunacaktır. Fakat sizleri temin ederiz ki 27 Nisan Cuma günü İstanbul Savcılığı Basın Bürosunda aynen böyle bir suale maruz kaldık.

Acaba Savcı bunu sorarken «dolmuş»un ne amansız bir komünizm aleyhtarı olduğunu bilmiyor muydu?

(...)

«Dolmuş» sahipleri ve kadrosu «Dolmuş» neşriyatında ve bütün meslek hayatlarında tuttukları yol apaçık olan kimselerdir. Komünizm propagandası ile «Dolmuş»un uzaktan yakından en ufak bir alâkası olmadığı aşîkârdır. Bilâkis «Dolmuş»un ve aleyhinde takibata giriştikleri karikatürün komünizm aleyhinde olduğunu ilk mektep talebeleri bile anliyaabilir. Bu gerçek o kadar berrak ve açıktır.²⁸

Gerçekten *Dolmuş* özellikle iki konuda, Macaristan işgali ve Ortadoğu’daki Sovyet destekli darbelerle ilgili Sovyet karşıtı yayınlar yapmaktadır: Ortadoğu’daki gelişmeleri hicveden karikatürlerde bu ülkelerin halkları kandırılmış, Sovyetler’in kucağına düşmüş, çaresiz bir halde resmedilmektedir. Bunun yanında Sovyetler’in petrol için Ortadoğu’yu karıştırdığı teması işlenir. Nihayetinde *Dolmuş*’ta bu konularla ilgili yayımlanan karikatürlerde olan bitenin faturası Birleşmiş Milletler’e kesilir.

Yukarıda değinilen diğer 1950 Kuşağı dergileri gibi *Dolmuş* da CHP’yi “yetersiz” bulur ve ona destek vermez. Son olarak *Dolmuş*’un konumuz açısından bir önemi de, yukarıda bahsedildiği gibi mizah dergileri ve sol

dolmuş



Dolmuş'un tartışmalara sebep olan kapağı.

ilişkisi açısından belirleyici bir figür olan Aziz Nesin’in bu dergide ustalık eserlerini vermiş olmasıdır. Öyle ki, Nesin’in yurtdışında ödül alan bazı öykülerini ilk kez bu dergide yayımlanmıştır. Turhan Selçuk’un ifadesiyle²⁹ tirajı yirmi binlere kadar çıkan *Dolmuş* üç yıl yayımlandıktan sonra ağırlaşan ekonomik ve siyasi koşulların baskısıyla kapanmak zorunda kalır.

Kadrolarında yine 1950 Kuşağı’nın ağırlıkta olduğu *Karikatür*³⁰, *Taş*³¹ ve bu iki derginin birleşmesiyle yayın hayatına başlayan *Taş-Karikatür*³² birkaç açıdan kendilerinden önceki dergilerden ayrılır. Birincisi, bu dergiler de, kendilerinden önceki dergiler gibi DP karşıtı yayın yapar. Bununla birlikte, *Taş*, *Taş-Karikatür* ve daha az ölçüde olmak üzere *Karikatür* CHP’yi açıkça destekler. Bu dergilerde CHP ve İnönü DP’ye bir alternatif olarak sunulur. Örneğin, İsmet İnönü’nün damadı Metin Toker tarafından çıkarılan ve çeşitli yaptırımlarla karşılaşan *Akis* dergisi, üç ay kapalı olduğu bir dönemde, *Taş* dergisinin 29 Kasım 1958 tarihli 7. sayısına “konuk olur” Söz konusu sayıda Metin Toker’le yapılan bir söyleşiye ve *Akis* dergisinin bir parodisine yer verilir. *Taş*’ın, o dönemde neredeyse CHP’nin resmi yayın organı gibi hareket eden *Akis* dergisine verdiği bu açık destek, mizah dergileri-CHP yakınlaşmasının tipik bir örneğidir. İkincisi, bu dergiler daha önceki dergiler gibi 1950 Kuşağı çizimleri tarafından çıkarılıyor olsalar da, bu dergilerde bir önceki karikatürcüler kuşağından gelen çok önemli bir isim, Ratip Tahir Burak da yer alır. Hapisten yeni çıkmış ve daha sonra CHP’den milletvekili seçilecek olan Burak bu dergilerin DP karşıtı, CHP yanlısı çizgisinin oluşumunda önemli bir rol oynayacaktır. Üçüncüsü, daha önce ayrı ayrı dergi çıkarma girişimlerinde bulunan 1950 Kuşağı ilk kez bu dergi zinciriyle gücünü birleştirme yoluna gider. Dergilerin yaptığı bu “evliliğin” altında bir yandan DP iktidarına karşı daha etkin bir muhalefet yapma, diğer yandan dönemin güçlü mizah dergisi *Akbaba*’ya bir alternatif oluşturma düşüncesi yatmaktadır.³³

Türkiye’de 60’lı yılların ikinci yarısına kadar matbaa/baskı tekniklerinin gelişmemiş, gazete/dergi dağıtımının külfetli ve yetersiz olması, Babıâli’nin yaşamını devletten alınan ilan gelirlerine zorunlu olarak bağlamıştır. Üstelik 1950-1960 arasının son çeyreği hariç yaşanan dönem, 40’lı yılların psikolojisiyle karşılaştırılmayacak kadar refah yıllarıdır; DP, politik olarak güçlüdür. Hükümete karşı bir toplumsal muhalefetin oluş-

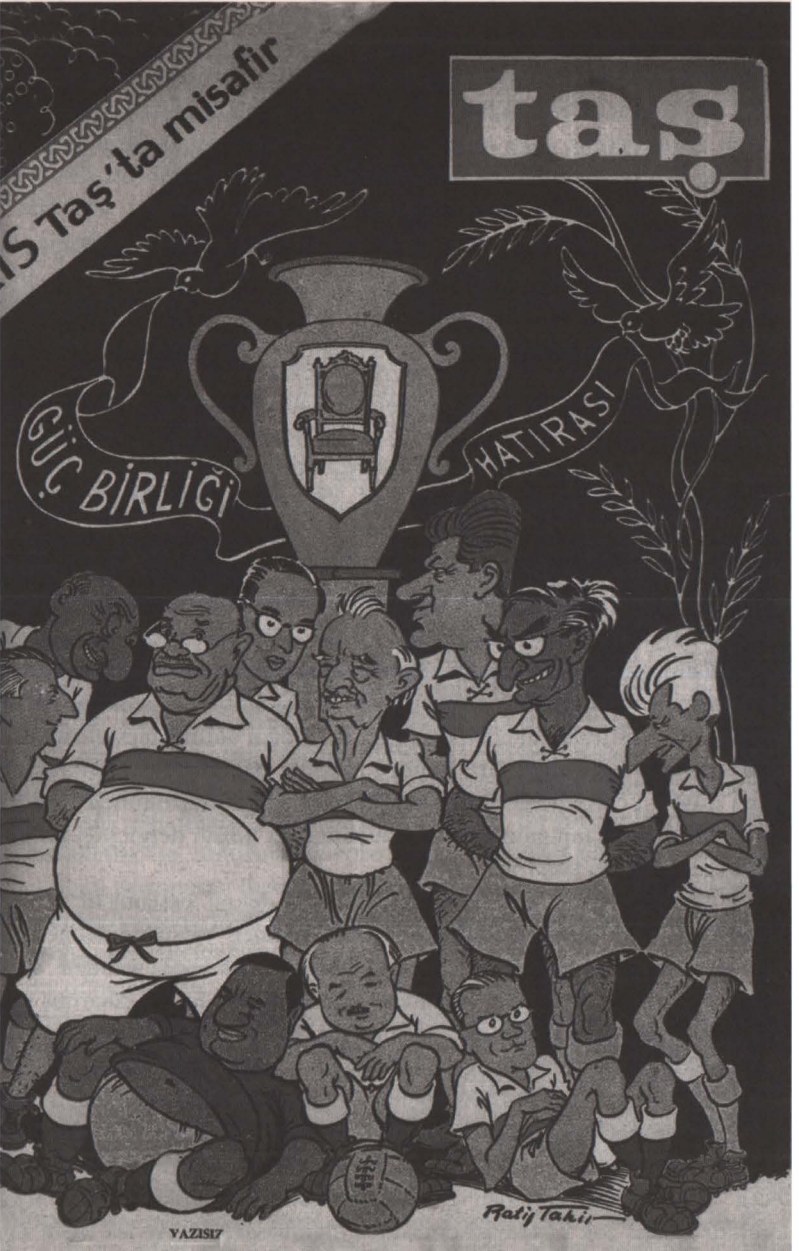
29 Selçuk, Turhan, *Grafik Mizah*, der. Turgut Çeviker, İris, İstanbul, 1998, s. 57

30 *Karikatür* dergisinin Sahibi Turhan Selçuk, Yazı İşleri Müdürü İlhan Selçuk’tur ve 15 Ekim 1958’de yayımlanmaya başlar.

31 Semih Balcıoğlu’nun kuruculuğunu ve sahipliğini üstlendiği *Taş* dergisi 18 Ekim 1958 tarihinde yayımlanmaya başlar.

32 *Taş-Karikatür* 14 Ocak 1959 tarihinde, iki derginin de birleşik 14. sayısı olarak yayımlanmaya başlar. Sahipleri Semih Balcıoğlu ve İlhan Selçuk, Yazı İşleri Müdürü İlhan Selçuk’tur.

33 Balcıoğlu, Semih, *Önce Çizdim, Sonra Yazdım*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s. 130.



ması, 40’lı yıllardaki gibi kendiliğinden olmamıştır. Mizahçı ve karikatürçülerin siyasetle ilgilerinin kuramsal bir altyapısı yoktur, sol düşünce ile bağları, anti-komünist kampanyalar nedeniyle konuşulmayacak kadar azdır. Aynı dönemdeki TKP faaliyetlerinin yetersizliği de buna bir etken olarak gösterilebilir. 40’lı yıllarda özellikle kültür-sanat dergilerine dahil olan, kendisi dergiler çıkaran TKP, bu dönemi belirgin bir sessizlikle geçirmiştir. Sabahattin Ali’nin ölümü, 1951 Tutuklamaları veya Nâzım Hikmet’in kaçıışı, yerellik arayışındaki sol politikaları önemli ölçüde sektete uğratmıştır. Soğuk Savaş’ın Sovyet tehdidi, manşetlere taşınan, düşmanlaştırıcı nitelikteki bu popüler olaylarla fazlasıyla beslenmiştir. Nihayetinde, yukarıda değindiğimiz, tamamı CHP karşıtlığıyla karakterize edilebilecek benzer nitelikli dergilerin çoğalmasında *Markopaşa*’nın bir dönem yakaladığı ticari başarı ve popülerliğin mizah dergiciliğini cazipleştirmesi etkili olmuştur. Bu bereketin en önemli sonucu *Akbaba* dergisinin tiraj kaybı yaşayarak kapanmasıdır (1950). *Akbaba*’nın kapanmasını sadece *Markopaşa*’ya bağlamak eksik bir yorum olur. Babiâli, 40’lı yılların sonuna doğru neredeyse külliyen CHP karşıtlığına bürünmüş, parti Türkiye’nin modernleşme evrimi için bir engel olarak algılanmıştır. *Akbaba*’nın kapanmasında kendini yenileyememiş bir zihniyetin temsilcisi olarak algılanmasının büyük payı vardır. *Markopaşa* ise başlangıçtaki sempatisini yitirmiş, kendisini rejim karşıtı olarak gösteren anti-komünist kampanyanın kurbanı olmuştur. Bu siyasi aforoz, Sabahattin Ali’nin Bulgaristan sınırında, ülkeden kaçmaya çalışırken öldürülmesiyle daha da pekişmiştir. Dergi çalışanları, uzunca bir süre Babiâli’de iş bulamayacak ya da düşük ücretlerle gece mesailerinde çalışmak durumunda kalacaklardır. *Markopaşa*’nın silinmesi, sol düşüncenin mizah dergiciliği ile kurduğu (geçici) bağı koparmıştır.

DP’nin iktidara gelmesiyle *Akbaba* yayınına tekrar başlamıştır (1951). *Akbaba*’nın CHP savunuculuğuna rağmen yeniden yayımlanabilmesinin, Menderes’in örtülü ödeneğinden maddi destek alacak kadar yeniden “sevilmesinin” birkaç nedeni var. Öncelikle yıllarca mizah dergisi çıkarmış olan tecrübeli Yusuf Ziya Ortaç’ın karşısına çıkacak bir alternatif yoktur. *Markopaşa* ekip olarak silinmiş, geçmiş kuşağın Cemal Nadir, Ramiz ve Cem gibi isimleri vefat etmiştir. Daha önemlisi Cemal Nadir’in paltosundan çıkan genç karikatürücü kuşağı politik anlamda donanımlı değildir. 40’lı yılları milliyetçi ve anti-komünist güdülerle geçirmişlerdir. *Akbaba*’ya alternatif olabilecek “dergi” için gerekli olan süreklilik ve birikimden yoksundurlar. Siyasi kimlikleri daha çok 27 Mayıs sonrasında olgunlaşacaktır. Ayrıca Yusuf Ziya iyi bir politikacı, devletle ilişki kurma konusunda deneyimli ve maharetli bir “bürokrattır” Dergiyi yıllarca belirli bir çizgide tutmayı başarmış, o ince

çizginin eleştireliliğini serzeniş olarak oturtmayı başarmıştır. *Markopaşa* döneminden acılı deneyimlerle çıkan Aziz Nesin'in *Akbaba*'da yazması söz konusu olduğunda hükümetten icazet alması o çizginin "edepli ve hürmetkâr" mahiyetini göstermektedir. Yusuf Ziya, eleştireliliğini rejimin varlığına tehdit olarak gösterilen komünizm ve şeriat ihtimaline karşı sergilemiştir.

1961 ANAYASASI VE SONRASI

1960 askeri darbesi ve 1961 Anayasası sol açısından bir başka önemli kilometre taşıdır. 1961 Anayasası'nın aynı dönemde yürürlükte olan diğer ülke anayasaları ile karşılaştırıldığında, oldukça ilerici ve özgürlükçü bir anayasa olduğu söylenebilir. Anayasanın özellikle düşünce, bilim-sanat ve örgütlenme özgürlüklerine ilişkin düzenlemeleri sol ve sosyalizm adına Türkiye'de yeni bir dönemin başlamasına katkıda bulunur. Öncelikle genişleyen düşünce ve bilim-sanat özgürlükleri sayesinde daha önce meşru platformlarda kendisini ifade etme imkânından yoksun olan fikirler ilk kez rahatlıkla dile getirilmeye ve yayılmaya başlar. Sol literatürdeki ve yayınlardaki artış, hem telif hem çeviri eserlerin çoğalmasıyla, sosyalizm adına çok canlı bir fikir ortamının ortaya çıkmasına yol açar. Sol fikirlerin yaygınlaşmasıyla birlikte, teoriden pratiğe dair dönüşüm de yaşanır ve sol örgütler 1961 Anayasası'nın kolaylaştırdığı ve güvence altına aldığı örgütlenme özgürlüğü sayesinde birer ikişer siyaset sahnesine çıkarlar. Böylece o güne kadar "jenerik" bir kavram olarak kullanılan "sol"un içeriği ve çerçevesi de netleşmeye başlar. 1965 yılında CHP'nin "Ortanın Solu" düsturunu benimsemesiyle birlikte bu parti sol yelpazenin "ılımlı" tarafında yer alır. Bu görüşü benimsemeyen sol hareketler ise Türkiye'de devrim yoluyla sosyalist bir rejim kurulması gerektiğini savunurlar. Bununla birlikte, farklı yöntem ve stratejiler öneren bu gruplar özellikle 1970'li yılların ortalarından itibaren ayrışma, hatta birbirleriyle çatışma sürecine girerler.

Bu dönemin başlarında, aynen 1908 sonrasında olduğu gibi, bir mizah dergisi patlaması yaşanır. 1960 sonrası yayımlanmaya başlayan mizah dergilerinin ortak teması DP karşıtlığıdır. Bir önceki dönemde, özellikle 1957-1960 arası, diğer kalem erbabı gibi mizahçılar da DP iktidarından çok çekmiştir. Sonuç olarak mizahçılar darbeyi desteklemek ve DP iktidarını yerden yere vurmakta tereddüt etmezler. 1960'lı yılların başlarında yayımlanan mizah dergileri incelendiğinde DP karşıtlığının tutarlı bir sol söyleme dönüştüğünü söylemek henüz mümkün değildir. DP'ye karşı duran yazar ve çizerlerin birtakım sol hassasiyetleri olmakla birlikte, dönemin sosyalist hareketleri veya fikir akımlarıyla doğrudan bir ilişki kurmazlar.

AZİZ NESİN VE *GIRGIR*

Aziz Nesin, 50’li yıllara oldukça sıkıntılı girse de, sonraları yurtdışında kazandığı mizah ödülleriyle oldukça rahatlamış, “imza” olarak kendini kabul ettirmiştir. Bu süreçte mizahçılığından çok toplumdaki uluslararası başarıya yönelik duygusal açlık etkili olmuştur. Aziz Nesin, mizah hikâyelerinin yanında yeniden siyasi köşe yazarlığı yapmaya uluslararası başarılarıyla başlayabilmiştir. Nesin’in mizah alanındaki etkinliğini artıran bir gelişme olduğu için bu köşe yazarlığı önemlidir. DP’nin entelektüeller arasında “iktidar” olamayışı ile muhalif ve mizahçı kimliğiyle Nesin’in popülarlığı bir arada düşünülmelidir. Nesin’in genç entelektüeller arasında saygınlık kazanması, mizaha siyasi ve edebi anlamda farklı bakılmasını da sağlamıştır. Geçmiş dönemin önemli mizahçıları, örneğin 150’liklerden Refik Halit Karay, ülkeye dönüşünde güncel politikayla ilgili doğrudan konuşmamaya karar vermiş, görüşlerini gündelik hayattaki ayrıntılardan ve 1908 sonrasındaki kimi gelişmelerle (tercih edilmiş bir dolayım) aktarmıştır. Sürekli geçmişe dair konuşmaları, genç kuşakla olan bağlarını zayıflatmıştır. Nesin ise güncel politikaya, güncel olaylara gönderme yaparak yazmakta, anlatım dili ve sözcük tercihleriyle herkes tarafından anlaşılmayı hedeflemektedir. 60’lı yıllara girerken Aziz Nesin mizah hikâyecilerinin çoğunluğunu etkilemiştir ve bu etki sadece genç hikâyecilerle sınırlı değildir. *Akbaba*’da birlikte çalıştığı karikatürcülerin siyasi olarak bilinçlenmelerinde önemli katkısı olmuştur. Türkiye karikatür ve mizah dergiciliğindeki Aziz Nesin etkisinin iki önemli sonucu olduğu söylenebilir. İlki, üreticilerin entelektüel ilgilerini artırmıştır. İkincisi, Nesin’in TKP ile çoğu zaman karşıtlığa varan mesafeli ilişkisiyle ilgilidir. 40’lı yıllardaki Nesin’in mahkûmiyetine neden olan yerlici sosyalist görüşleri 60’lı yıllardaki sol yükselmeye kabul görmüş, politikacılar tarafından kullanılır olmuştur. Bu toplumsal dönüşüm mizah dergilerini etkilemiş, Nesin mizah dergilerinin tabiri caizse ideoloğuna dönüşmüştür. Mizah dergilerinde yerlici politik vurgular, TKP ile olan mesafe (ki bu karşıtlık değildir) ve mizahı muhalefet aracı olarak kullanma çabası söz konusu edilirse Nesin, son elli yılın mizahının kurucu babası sayılabilir. Türkiye mizahının politik duruşunu anlatmak, ister istemez Aziz Nesin’i de anlatmak demektir.

60’lı yıllarda modern baskı teknikleri ile tanışan basın, daha önce yeterince kullanamadığı kadar fotoğrafa sayfalarında geniş yer vermiş, bu durum gazetelerde vinyet, illüstrasyon ve karikatür yapan çizerlerin meslek yaşamlarını etkilemiştir. Çoğunluğu farklı iş alanlarına yönelmiş, mizah ve karikatürden geçici olarak uzaklaşmıştır. Fotoroman dergilerinin Türkiye’nin en çok satan yayınları olduğu bu sancılı dönemi çoğu karikatürcü, 27 Mayıs’ın

etkilerine bağlamıştır. Onlara göre DP'ye yönelik eleştireliliklerini yeni dönemde iktidara karşı sürdürecektik olmalarından endişelenen gazete yönetimleri, hareket alanlarını kısıtlamıştır. Oysa yaşananlar, basın bir endüstri olarak değişimine denk düşen geçici bir dönem olmuş, maliyet olarak daha ucuz olan fotoğraf, gazete çizerlerine tercih edilmiştir. Öte yandan yüksek baskı imkânlarına ulaşan basın, dağıtım kanallarını geliştirerek Türkiye'nin her yerine aynı anda ulaşmayı başarmıştır. 60'lı yıllar, her türlü yayının önceki yıllara göre daha yüksek satış rakamlarına ulaştığı bir dönemdir. Bu patlamadan yeni bir mizah dergisinin çıkmaması gerçekten ilginçtir. *Akbaba*, yine yayımlanmaktadır ve geçmişe kıyasla daha yüksek olan tirajına rağmen eski alışkanlıklarını sürdürmektedir. Demirel hükümetine yakınlık gösteren başyazılar, resmi ilan beklentileri, İnönü ve Ecevit'e yönelik mesafe dergiye hâkimdir. Öte yandan sol eğilimli çizerlerin *Akbaba*'ya çalışmak zorunda kalmalarından bir gerilim noktası olarak bahsedilebilir. Yeni bir dergi beklentisi, ancak 70'li yılların başında sermayenin yatırım arayışlarına denk düştüğü için gerçekleşebilecektir. Örneğin Simaviler, cazibesini kaybeden fotoroman dergilerinin yerine yerli ve görselliğe geniş yer veren dergi arayışı içindedirler. Gazete çalışanlarından biriyle, Oğuz Aral ile bu denemeye girerler. Aral, daha önce *Gün* gazetesinde, sonraları *Gırgır*'a dönüşecek bir köşe hazırlamaktadır. *Akbaba*'nın aksine bol resimli, erotizmi ve gündelik dili kullanan bir dergi olur *Gırgır*.

Aziz Nesin'in tüm etkisine ve mizah mecrasındaki ağırlığına rağmen bu alternatif dergiyi çıkaramaması da önemlidir. 60'lı yılların başında denediği *Zübük*, siyaseten olmasa bile yazı ağırlığı ve tarzı itibarıyla *Akbaba*'yı andırmaktadır. Bu nedenle dergi çabuk kapanmıştır. Mizah dergilerinin yazı ağırlığını azalttığı ölçüde başarı kazanabileceği dönem, çoksatar yayınlarına bakılarak anlaşılmaktadır. *Zübük* ise biçimsel olarak yarım asır öncekinin dergilerini andırmaktadır. Yine de 60'lı yıllarda gündelik dile sirayet etmiş –sloganlaşmış– esprileri vardır *Zübük*'ün. Örneğin “Ne Sağcıyız ne Solcu, Futbolcuyuz Futbolcu” veya 27 Mayıs'a gönderme yapan “NATO'ya CENTO'ya ve Spor-Toto'ya Bağlıyız” gibi. 27 Mayıs'ın genel olarak takdir edildiği, en azından böylesine hicvedilmediği bir sırada –60'ların hemen başında yayımlanıp– kapanması azınlıkta kalan siyasi kimliğiyle de ilgilidir. 1967'de çıkmaya başlayan ve mantık olarak *Gırgır*'ı önceleyen *Günaydın* gazetesinde yazı yazan Aziz Nesin, Simavilere gazetenin tutmayacağını söylemiştir. Bir başka ifadeyle Nesin, yayıncılıkta nasıl popüler/çoksatar olunur sorusunun cevabını bilmiyordur ya da değişen dönemin koşullarını kaçırmış gibidir. *Gırgır* tarzı bir mizah dergisini hiç tahayyül etmediği açıktır. *Gırgır*'ı Türkiye'nin en çok satan gazetesi *Günaydın*'ın sahibi Haldun Simavi yayımlayacaktır.

Geçen Dördün
Çok ilginç
Aşk Yarım
Kari Koca Kavramı
Sıpsak beşer,
Her derde deva...
GİRGİR’de GİRGİR
75
KURUŞ
Pazar
günleri
çıkıyor
HAFTA 11

GİRGİR

GÜN GAZETESİNİN MİZAH İLAVESİNDE SEÇMELER



PİNTİ HAMİT



ÖĞRENCİ GİRGİRLERİ



16

GAYET
NESELİ
SAYFA

... Ve Aziz Nesin’in en gırgır hikâyeleri

GÜN GAZETESİNİN HERGÜN VERDİĞİ MİZAH İLAVESİNİN 16 EKİMDEN 22 EKİME KADAR ÇIKAN SAYILARINDAN SEÇMELEF

Aziz Nesin başlangıçta *Gırgır*’a destek verir. *Gırgır*, Aziz Nesin’in hikâyelerini kapaktan duyurur.

Gırgır, başlangıcında Simavilerin beklentisine uygun olarak magazin dünyasına, yeni palazlanan televizyon programlarına yönelik bir dergi olur. Politik anlamda derginin tavrı yok denecek kadar sınırlıdır. Kadın-erkek ilişkilerine, “abazan” genç erkek esprilerine başvurulmaktadır: Aldatan kadın, zampara erkek, ağaçta dikizcilik yapan meraklılar, mahalle esnafı, ev sahipleri-kiracılar sık kullanılan tiplerdir. En büyük yeniliği, kadın arzusunu açıkça ifade etmesidir. Benzer bir espri anlayışı *Akbaba*’nın alt sınıflardan gelme karikatürcüleri tarafından kullanılmamış değildir ama *Gırgır* yeni bir (komikleştirilmiş erkek/abazan) dil üreterek bunu farklılaştırmıştır. *Gırgır*’da *Akbaba* modelinde olduğu gibi başyazı yoktur, Oğuz Aral ilerleyen yıllarda gerektiğinde başyazı niteliğinde yazılar yazmışsa da, bunlar çoğunlukla mizahla ilgili açıklama ya da savunma gerekçesi taşımıştır. Mizah dergilerinde görülen ve onlara bir kimlik kazandıran siyasi (baş)yazı geleneği *Gırgır*’la birlikte –*LeMan*’a kadar– son bulmuştur. *Gırgır*’ın yazıdan çok görselliğe ağırlık veren anlayışının özellikle başlangıçtaki zorunluluktan kaynaklandığı söylenebilir. Dergi, tutup tutmayacağı belli olmayan bir denemedir, maliyeti ne kadar düşük tutulursa riski de o kadar az olacaktır. Maliyet hesapları derginin üç beş kişi gibi dar bir kadro tarafından hazırlanmasına neden olmuştur. Bu sınırlar, dergi sayfalarının doldurulmasında önemli bir engel olmuş, uzunca bir süre çoğu daha önce yayımlanan çalışmalar, tekrarlanan işler kullanılmıştır. Oğuz Aral, sayfa doldurma telaşında çeşitli gazetelerde yayımlanmış eski çalışmalarına, özellikle çizgi romanlarına yer vermiş, bu da sonraları çıkan mizah dergilerini biçimsel olarak belirlemiştir. Çizgi romanın mizah dergilerinde sürekli yer bulması biçimsel bir değişimi de göstermektedir. Amerika’dan çıkarak yaygınlaşmış olması, anlatım dili ve senaryo yapısı nedeniyle çizgi roman sol düşüncenin değer vermediği, ideolojik anlamda karşı çıktığı popüler mecralardan biri olmuştur. Sonraki yıllarda *Gırgır* küçümsenirken, çizgi roman ağırlığı bu politik argümanlarla birleştirilmiştir.

Gırgır çıkışından sonraki birkaç yıl içinde belli bir satış yakalamış, ekonomik olarak rahatlamış; cezbedici bir telif sistemi oturtmuştur. *Akbaba*’da, Yusuf Ziya Ortaç, yıllarca dergiye gelen gençlerden ve gazetelerde çalışan çizzerlerden karikatür satın almış, ancak daima düşük telif ücretleri ödemiştir. Aral, Simavilerden aldığı maddi destekle aynı sistemi baştan aşağı değiştirmiştir; *Gırgır*’la gelen tamamı gençlerden oluşan çizir patlamasının nedeni yüksek telif ücretleridir. Bu durum, mizah alanına hiç olmadığı kadar genç ve farklı isim kattığı gibi, *Akbaba*’nın sonunu da hazırlamıştır (1977).

Mizah dergilerinin toplamda milyonu aşan yüksek satışlı dönemini başlatan *Gırgır*, ilk sayılarındaki güncel politikaya karşı mesafeli ilgisini zamanla değiştirir. Bu değişimin nedeni, gençlerin dergide giderek aktif bir rol oynamasından kaynaklanmaktadır. 70’li yıllarda politize olan gündelik hayat,

üretici gençleri kaçınılmaz olarak dönüştürmüş, bir yandan *Gırgır*’daki ortamdan (özellikle Oğuz Aral’dan) etkilenirken, diğer yandan dergiyi de biçimsel olarak yenilemiştir. Her şeyden önce öğrenci tiplemesi (ve öğrenci sorunları) *Gırgır*’la birlikte ilk kez bu yoğunlukta mizah dergilerine dahil olmuştur. Cinsellikle ilgili mizah, zamanla *Gırgır*’ın bir yan yayını olan *Fırt*’a devredilmiştir. *Fırt*, iç kapak sayfalarında çıplak kadın fotoğrafları kullanan, aldatılan koca, dikizci gençler esprilerini sürdüren dergi olmuştur. *Gırgır* giderek politize olurken, *Fırt* politika dışı içeriğini değiştirmeyecektir. Kapaklarında politikacılar yer alsa bile bu kullanım komikleştirilmiş, daha çok ahlakçı-muhafazakâr argümanları yermek için tercih edilmiştir. Erbakan ya da Demirel sevimli bir çizgiyle resmedilen politikacılarıdır. Sonraki dönemlerde mizah dergilerinde görülen sağ politikacılara yönelik husumetle ilgisi olmayan bir çizgidir bu.

Gırgır ile aynı dönemde yayımlanmaya başlayan *Çarşaf*, *Gırgır*’a göre daha renkli basılan, albenili bir dergidir. *Hürriyet* gazetesinin çatısı altında yayımlanmaya başlayan *Çarşaf*’ın fikir babası ve yöneticisi Semih Balcıoğlu’dur. Kadrosunda eski ve yeni kuşaktan çizerlerle Çetin Altan, Çetin Emeç, Aziz Nesin gibi yazarlar bulunmaktadır. *Çarşaf*’ın siyasi çizgisi analiz edildiğinde derginin büyük ölçüde “merkez”de durduğu söylenebilir. Dergi esas olarak “gününe göre” değişen pragmatik bir eleştireliliğe başvurur. Gazeteciliği andıran, aktüele bağımlı bu tavır mizah dergiciliğinde yeni değildir. Yukarıda incelediğimiz ve kadrolarında Semih Balcıoğlu’nun da yer aldığı 1950 Kuşağı dergilerinin de büyük ölçüde bu anlayışla muhalefet yaptıkları söylenebilir. İktidar partisini eğlenceli bir dille eleştiren, orta sınıf hayat tarzını savunan, apolitik bir tutumla yoksullardan yana olan popülist bir muhalefettir yapılan. Sol bir içerikle uzaktan yakından ilgileri yoktur. Sonuç olarak *Çarşaf*’ın siyasi mizahı CHP destekçiliğinden ziyade Milliyetçi Cephe karşıtlığıdır. Zaten Balcıoğlu da uzun yıllar sağ eğilimli *Tercüman* gazetesinde karikatür çizmiştir. 1980 sonrasında da yayımlanmaya devam eden *Çarşaf* zaman içerisinde tamamen güldürme amaçlı bir dergiye dönüşür.

MİKROP DERGİSİ

Gırgır’dan ilk kopma *Mikrop* dergisiyle olur. Dergicilik alanında yatırımlar yapan, yüksek satışı ve itibarlı dergiler çıkaran Gelişim Yayınları bünyesinde yayımlanan *Mikrop*’un temel özelliği *Gırgır*’a göre daha solda durmasıdır. *Mikrop* ile birlikte ilk kez dönemin sol jargonu/Marksist terminolojisi mizah dergiciliğinde görülür. Derginin yayın yönetmeni olan Engin Ergönültaş, başyazı niteliği taşıyan uzun yazılar yazmakta, çizgili makaleler hazırlamakta, özellikle gündelik ayrıntılardan bahsederek polemikçi bir dil kullanmaktadır. Mizah dergiciliğinde o güne değin benzeri olmayan Ergönültaş yazılarının anti-faşist bir söylemi olup uyarıcı ve yön gösterici özellikleri vardır.

Derginin bu politik duruşunun yanında cinsellikle ilgili ilk olma özelliği taşıyan bir tavır da olmuştur. Cinsiyetçi erkek ideolojisini teşhir eden, kadın bedeninin metalaştırılmasını eleştiren derginin, tabu sayılan cinselliği ele alışı da ilginçtir. *Mikrop*, mastürbasyondan bahseden, onu bir espri konusu yapan, örneğin dışkı ya da sperm çizen ilk yayın olmuştur. Mizahın yasak olandan, özellikle argo ve cinsellikten beslendiğine ilişkin Freudyen yorum, *Gırgır* ya da var olan bütün mizah dergilerine bakıldığında doğrulanabilir. Edepli bulunan *Akbaba* bile bu formülü kullanmıştır. Berber dergisi olarak küçümsenmesinde bu formülü uyguluyor olmasının büyük payı vardır. Başta Ramiz, Necmi Rıza (Ayça), Şevki (Çankaya), Sururi (Gümen) olmak üzere hemen bütün karikatürcüler espriden çok çizdikleri (çoğunlukla çıplak olan) kadın resimleriyle derginin satışını etkilemişlerdir. Mizah dergileri uzunca yıllar (bugün bile) Türkiye’de erotik edebiyatın membası olmuştur. *Mikrop*’un farkı, ideolojik anlamda cinselliğin metalaşmasını eleştirirken meseleyi özellikle groteskleştirmesidir. Mastürbasyonun yok sayılmasına karşı, bilinçli bir teşhircilik yapmaktadır. Yıllar sonra, özellikle 90’lı yıllarda onu izleyecek takipçileri (genellikle güncel politikadan uzak dururken) cinselliğin estetize edilmesine karşı çıkan bir biçim geliştirmişlerdir. Medyada görsel olarak geniş yer tutan kadın cinselliği daha çok yüz güzelliğiyle (dudaklar, gözler, saçlar) ilişkilendirilirken, mizah dergileri bunu tersyüz ederek belden aşağıya indirmiştir. Kalçalar, memeler, osurmak, sıçmak, mastürbasyon, erekte olmuş penisler, boşalma, kusma, sperm lekeleri bu komikleştirilen grotesk mizahın sıkça çizilen unsurlarıdır. *Mikrop*’un siyasi görüşlerinden çok cinsellikle ilgili mizah anlayışının yaşıyor olması aslında zamanın değiştiğine de işaret eder.

Gırgır, mizahi bir merkez olan *Akbaba*’ya karşı nasıl yenilikçi bir karşı duruş olmuşsa, *Gırgır*’dan sonra çıkan her dergi bir merkez olarak onu hesap etmek durumunda kalmıştır. Öte yandan *Gırgır*, her yeni çıkan dergiyle birlikte kendini yeniden konumlandırmıştır. Bu konuda *Akbaba*’ya kıyasla daha başarılı olduğunu söylememiz, hakkını teslim etmemiz gerekiyor. Örneğin *Mikrop* ve *Limon* gibi kendisine göre solda duran dergiler karşısında sağa değil, yine sola doğru kaymıştır. Bu kaymanın önemli bir başka nedeni Oğuz Aral’ın entelektüelizmi ve mizahı sol ile bütünleştiren bir gelenekten gelmesidir. Yukarıda değinildiği gibi, Aziz Nesin’in yerellik arayışları, memleketçiliği, bürokrasi eleştirisi, otorite karşıtlığı Aral’ın espirilerinde geniş yer tutmaktadır. Muhalifliğinin temelinde sol değerler ve onlara ilişkin refleksler vardır; Aral’ın saz çalması bile doğrudan doğruya politik bir tercihtir.

70’li yıllarda sol ile mizah neşriyatı arasındaki yakınlaşmanın daha önce olmadığı kadar belirginleştiği iddia edilebilir. Sol eylemlerde kullanılan

görsel imgeler (iş tulumlarıyla güçlü işçi erkekler, ülkücü komandolar ya da puro içen göbekli fabrikatörler gibi) mizah dergilerinde yaygınlaşmıştır. *Gırgır* kapaklarında işçiler ve işveren-kapitalistler düalistik bir ayrımla yıllarca resmedilmişlerdir. Öte yandan “dış mihraklar” paranoyası aynı dergilerde yine sıkça görülmüştür. Bu durum, yerlici-ulusalcı reflekslerin varlığına veya koşullara göre biçimlenen gazetecilik pragmatizmine bağlanabilir.

1970'Lİ YILLARDA MİZAH DERGİLERİ DIŞINDA MİZAH VE SOL

1961 sonrası yayımlanan mizah içerikli olmayan bazı sol dergilerde, sendika ve öğrenci derneklerinin yayın organlarında bazı karikatürcülerin yoğun olarak eser verdiklerini hatırlatalım. Bu sonunculara *Cumhuriyet* veya *Politika* gibi sol eğilimli gazetelerde çalışan karikatürcüleri de ekleyelim. Bir mizah dergisi çatısı altında bir araya gelmeyen bu çizerlerin bir kısmı 1950 Kuşağı'ndan devrıldıkları yazısız karikatür anlayışını siyasi yayın organlarında sol siyasete ve özellikle işçi hareketlerine destek verdikleri çizgilerle işlevselleştirmişlerdir. Bir yayın organında çizme imkânı bulamayan çizerlerse yarışmalarda, sergilerde, hatta afişlerde kendilerini göstermişlerdir. Barış güvercini, İngiliz anahtarlı işçi, purolu patron gibi belli stereotipler üzerinden bir görsel dil tutturan (amatör) karikatürcüler sol mizahın canlanmasına katkıda bulunurlar. Tan Oral'ın “73 Kuşağı”³⁴ olarak nitelendirdiği bu çizerlerin çoğu 1970'li yılların ilk yarısında 1950 Kuşağı çizerleri tarafından kurulan Karikatürcüler Derneği'nin çatısı altında bir araya gelir. Dernek tarafından düzenlenen “Uluslararası Nasreddin Hoca Karikatür Yarışması” gibi yarışmalar sayesinde Doğu Bloku'ndan çizerlerle tanışan Türkiyeli çizerler, karikatürlerinde açık veya örtülü sol mesajlar veren bu çizerlerden önemli ölçüde etkilenirler. *Gırgır*'ı “yoz mizah” yapmakla itham eden bu çizerlerin büyük çoğunluğu ileride aktif olarak çizmeyi bırakır. 1970'li yılların ikinci yarısından itibaren, ileride “Dernekçiler-Gırgırcılar” olarak nitelendirilecek ayrımın temelleri bu gelişmelerle atılmış olur.

34 Oral, Tan, *Yaza Çize*, İris, İstanbul, 1998, s. 213-218.

12 EYLÜL ASKERİ DARBESİ VE SONRASI

12 Eylül askeri darbesi ve sonrası, Türkiye’de solun tarumar olduğu bir dönemdir. Bu dönem, sadece sol örgütlerin ve partilerin kapatılması ve üyelerinin yargılama ve yasaklara muhatap olması açısından değil, 1982 Anayasası ile düşünce, bilim-sanat ve örgütlenme özgürlüklerinin baskı altına alınması açısından da solun belki de en zor yıllarıdır.

Mizah dergiciliği 12 Eylül dönemine *Gırgır* ile girer. *Gırgır*’ın 1970’li yıllarda yaygınlaşıp çok satmasında sol sempaticizantlığından ziyade ana akımcı/popüler kimliği önemli olmuştur. 12 Eylül’ün sola yönelik tutuklama ve yargılamalarından üreticilerinin kazasız geçmesi de bu kimlikle ilişkilidir. *Gırgır*, Simavilerle uyumlu bir yayın politikası sürdürmüştür. 12 Eylül denildiğinde hatırlanan kapatılmasıysa eleştireliliğinden çok popülarlığından kaynaklanmıştır. O dönem televizyonda sık çalınan hamasi bir şarkıyı diline dolması (bu sıklığı vurgulaması) nedeniyle kapatılmıştır. *Gırgır* 1983 sonrasındaki muhalif yayınların miladı, başatı ya da ilk hatırlanan ismi değildir. *Sokak*, *Yeni Gündem* veya *Nokta* gibi yayınlarla karşılaştırılırsa merkezde duran bir dergidir *Gırgır*. Ancak kendi yayın tarihi içerisinde mizahi ve siyasi anlamda en tutarlı ve başarılı dönemi 1983 ile Oğuz Aral ekibinin dergiden ayrıldığı 1989 yılı arasındır. *Gırgır*’ın o dönemki yükselişinde sosyoekonomik koşullar da etkili olmuştur: Özal’ın seçim başarıları Özal karşıtı bir muhalefetin oluşmasını sağlamıştır. *Gırgır*’daki Özal karşıtlığı bir *Limon* dergisi ölçüsünde değildir, ama mizah dergiciliğinde Özal karşıtlığının başlangıcını *Gırgır* kapakları oluşturur. *Gırgır*’ın giderek daha solda görünmesinde Özal dönemine özgü muhalefet de bir etkidir. Kastedilen solun merkez sol olduğunu hatırlatalım. Mizah dergileri 90’lı yıllara kadar merkez soldan uzaklaştıkça tiraj kaybetmişlerdir. *Limon*’un –özellikle Şükür Yavuz’un yönetimindeyken– yaşadığı küçülme bu uzaklaşmayla ilgilidir.

80’li yılların sonunda mizah dergilerini etkileyen hayati gelişmeler yaşanmıştır. Kadrolardaki dağılma ve dergi alım satımlarıyla yaşanan parçalanma, kamusal alanda ve siyaset merkezinde yaşanan politik gelişmelerle garip bir biçimde uyuşmaktadır. CHP-AP karşıtlığında temellenen siyaset merkezi Özal ve ANAP ile bozulmuş, aynı merkez birçok parti tarafından paylaşılır olmuştur. 90’lı yıllarda radikal sağ partilerin Meclis’e girmesi, hükümette yer alması merkezin parçalanmasının önemli bir sonucudur. Soğuk Savaş’ın sonu ve Berlin Duvarı’nın yıkılması, 12 Eylül’ün depolitizasyonuna koşut olarak “ideolojiler öldü” sloganını yaygınlaştırır. Teknolojinin tahmin edilemeyen, önceki dönemlerle kıyaslanamayacak gelişimi televizyon kanallarını çoğaltırken, yazılı basını dil, biçim ve politik anlamda derinden etkiler. Televizyonun kazandığı cazibe gazete satışlarının düşmesine neden

olur: Mizah dergilerinin oluşturduğu merkez aynı nedenlerle işlevsizleşmiştir, televizyona taşınan mizah, mizah dergilerinin okuyucularını değiştirmiştir. Bir başka ifadeyle *Gırgır*'dan bu yana süregelen, övgü ya da yergi için kullanılan "CHP'li de AP'li de *Gırgır*'da aynı espriye gülerdi" mantığı bütünüyle televizyonlardaki komedilere, skeçlere taşınmıştır. Televizyona taşınamayan mizah biçimleri ise giderek öne çıkmaya başlar. *Hıbrır* ve *Avni* dergileri bu süreci atlatamayarak kapanırken, onlara göre solda ve marjinal duran *LeMan* (öncesi *Limon*) tirajını günbegün artırarak en çok satan dergi olacaktır.

LeMan'ın muhalefeti yaşanan dönemin koşullarına uygun olarak *Gırgır*'dan bütünüyle farklıdır. Basın-dışı sermaye gruplarının gazete ve televizyon işine girmesi, gazeteciliği, ahlaki değerleri, statü biçimlerini ve arzulan metaları değiştirmiştir. *LeMan*, yeni dönemin rağbet gören tüm değerlere karşı mizahi (ve bazen mizahla bağdaşmayacak sertlikte) bir eleştirelilik kullanmaya başlar. Bu yeni değerlerin savunusunu yapan herkesi diline dolayan dergi, cinselliğe ve argoya yönelik ilgisini de artırır. Mizah dergilerinin yeni alanı televizyonun giremediği, konuşmadığı alt kültürlerden beslenmektedir. 90'lı yılların başlarında *Gırgır*'ın yarattığı maganda tiplemesi, *LeMan* dergisinde daha sert ve şiddetli biçimde anlatılırken, ilginç bir başka gelişme, genç, kentsoylu ve öğrenci tiplmelerine yönelik eleştirelilikte yaşanır. Mehmet Çağçağ'ın "Daral ve Timsah" dizisinde şekillenen yeni genç tiplmeleri, popüler değerlere yönelik eleştirelilik içinde işlevselleştirilmiştir. Zengin olma hırsı, kolay para kazanma yolları, marka fetişizmi, anti-entelektüelizm, umursamazlık, politika karşıtlığı, kolay seks, amoralizm ve tatminsizlik eleştirileri bu genç tiplmelerin üzerinden anlatılır. *LeMan*'ın mizahi dünyasında bir yanda magandalar varsa, diğer yanda kapitalizmin yozlaştırdığı gençler yer alır. Gençlerin İngilizce ve gece yaşantısıyla harmanlanan jargonu ile magandaların argoya dayalı dili, *LeMan*'ın mizahı kadar, 90'lı yıllarda mizah dergilerinde yaygınlık kazanan esprilerin kaynağını oluşturur. *LeMan*, anti-medya başlığı altında medyanın yeni yapılanmasına karşı bir muhalefet geliştirirken, *Gırgır* ekolünden farklı olarak yazı ağırlıklı bir biçim geliştirir, bol köşe yazısı kullanır. Özellikle Cezmi Ersöz ve Nihat Genç farklı açılardan bu muhalifliği besleyen yazarlardır.

LeMan'ın ticari başarısı kendi içinden benzer bir yolu izleyerek yapılan bir dergi daha çıkarır. Dergide esprileriyle büyük popülerlik kazanan, gündel politikayla doğrudan ilgilenmemiş Selçuk Erdem ve Erdil Yaşaroğlu'nun ayrılışı derginin "komik" canlılığını oldukça azaltmıştır. *Penguen* adlı yeni bir dergi çıkaran ekibin editöryal anlamda en önemli iddiası siyasi muhalefetten çok komik olmaktır. *LeMan*'dan daha önce ayrılarak *Lombak* adlı bir çizgi roman dergisi çıkaran ekibin de katılımıyla yayımlanan *Penguen*,

güncel politikayla doğrudan ilgilenmeyen ve siyaseten *LeMan*’a göre daha merkezde (90’lı yılların merkezinde) duran bir dergi olur. Komiklik ve komik dergi yapmak iddiasıysa ayrı bir parantezi gerektirmektedir. Komiklikten kasıt öncelikle yeni olmaktır; arkaik bulunan politik düsturlardan farklı olduklarını bireyci ve zekâyâ dayalı yaratıcı bir mizahla vurgulamak istemektedirler. Sarkazm, sol ve Marksist eleştirelliği ikâme etmiştir. Geçmişin düalistik tipleştirilmelerine (zengin-fakir, patron-işçi gibi) sınıf temelli bakılmamaktadır, hemen herkes psikolojik –özellikle cinsel– açmazlarıyla anlatılmaktadır; habaset esprilerin esasını oluşturmaktadır.

Mizah dergilerinin sol ile ilişkisi yakın dönemlere kadar çoğunlukla sol partilere yönelik bir sempatiyle (ya da sempati içeren bir mesafeyle) tanımlanabilir. 90’lı yıllarda mizah dergileri merkezdeki sol partilere hayal kırıklığı ve bıkkınlıkla bakmış, onlara yönelik küçümseme, öfke ve inançsızlık gibi karışık duyguları kapaklarına yansıtmışlardır. *LeMan* özellikle sosyal demokratları sağ partilerle özdeşleştirmekten geri durmamış, mevcut politikalarını biteviye eleştirmiştir. Birkaç istisna karikatür ya da yazı dışında hiçbir sol partiye de yakınlık göstermemiş, küreselleşme karşıtlığı olarak genellenebilecek bir tavırla iç politikayı eleştirmiştir. Bu eleştirelilik, –daha çok– büyük medya şirketlerinde etkin olan yazar ve yorumcuların savundukları temel siyasi görüşleri hedef alan bir karşıtlık olarak özetlenebilir. Gerçi bu karşıtlık, ana akım medya dışında kalan her türlü yayın ve akım tarafından sahiplenildiği için sadece *LeMan*’a atfedilemez ama derginin popülerliği (ve yaygınlaştırdığı sarkastik dil) onu diğerlerinden ayırmaktadır. Derginin kimi bölümleri haricinde politikayla doğrudan bir ilişki kurmasına rağmen konuşulur olması, kendinden önceki mizah dergilerinden farklı olan en önemli özelliğidir. Örneğin *Gırgır*, halefleriyle kıyaslanmayacak yüksek satışına rağmen hiçbir zaman bu kadar konuşulmamıştır. *LeMan*, büyük medyanın dışında duran (üreticileri tarafından çıkarılan) bir dergidir, konuşulur olmasında kendi yarattığı özerkliğin payı büyüktür. Mizah dergileri aktüel yayınlar oldukları için sokak ve zamana bağlı olarak değişim geçirirler. Siyasetle ilişkilerini azaltır ya da çoğaltabilir, sertleştirebilir ya da ilgisiz kalabilirler. Örneğin dergi sol oyların iktidar olamayacak (70’li yıllarla karşılaştırılamayacak) kadar tükendiği bir dönemde popüler olmuştur. Duruşu itibariyle radikal sol partilere yakın olmakla birlikte, mesafeli ya da muğlak olmayı bir yayın tercihi olarak belirlemiştir.

LeMan’ın siyaset temelli eleştirelliği (başlangıcı olan) *Limon* ile kıyaslandığında giderek ulusalcı bir ağırlık kazanmıştır. Bu değişimin döneme özgü iki temel nedeni olduğu iddia edilebilir: Öncelikle 90’lı yılların sonundan itibaren yükselen küreselleşme karşıtı veya anti-Amerikancı siyasi muhalefet hemen her türlü politik argümanın önüne geçmiş, mizah dergilerini de

etkilemiştir. Anti-Amerikancı ya da anti-AB politikaların temelinde ister istemez ulusalcı/milliyetçi iddialar yer almaktadır. İkincisi, bir yayın grubuna bağlı olarak çıkan *Limon*'un çoksatar *Gırgır*'a karşı geliştirdiği siyasi duruş ile bizzat ticaretle uğraşmak (satmak) zorunda kalan ve bu nedenle günceli yakalamaya çalışan çoksatar *LeMan*'ın siyasi duruşu elbette farklı olacaktır. *LeMan*, popüler inanç ve tercihleri muhalifliğiyle harmanlayarak yorumlamak (ve satmak) zorundadır.

Benzer nedenlerle politik tavrını bir makro anlatıya, örneğin *Mikrop*'un yaptığı gibi Marksizm'e değil, dolaylı olarak Marksizm'den ve muhalif alt kültürlerden faydalanan geniş cepheli ama daha muğlak bir tavra dayandırmıştır. Çoğu zaman siyasetten çok cinsellik, ahlak ya da tabularla ilgili konuşmayı tercih etmiştir. 21. yüzyıla girerken bu tavrın izdüşümleri *LeMan* okurlarını oluşturan yeni orta sınıf gençliğinin kişisel ve politik tercihlerinde de görülebilir. Yeni orta sınıf gençliğinin toplumsal eylemlere mesafeli olması, politika ve politikacılardan hazzetmemesi ya da onlara kayıtsız kalması tipiklik gösteren kuşak özellikleridir. Buna göre toplumsal sorunları düzeltmeye yetecek bir güç olmadığına ilişkin inanç, sorunları görünür kılmayı gereksizleştirmektedir. *LeMan*'da ya da o yılların mizah dergilerinde bununla ilişkili bir karşılık gösterilebilir: Gençleri toplumsal sorumluluk taşımaya iten öğretmen/ebeveyn tavrı alaycı bir tavırla ele alınmaktadır. Siyasetin, siyasetle ilgilenenin geleceğe dönük beklentileri ve amacı vardır. Bu düşünceye sahip olmak sorumluluk getirir, bağlayıcıdır ve kişisel özgürlüklerinden fedakârlık etmeyi gerektirir. Oysa o yılların mizahının sıkça başvurduğu espriler izlenirse, görülecektir ki, hazza engel olan her türlü siyasi ya da kültürel duruş sıkıcıdır.

LeMan'ı (ve aslında yakın dönemde çıkan tüm mizah dergilerini) tanımlayan ideolojik duruş ya da onların kendilerini politik olarak tanımlamak istediklerinde kullandıkları şemsiye anti-medya tavrıdır. Medya o denli kirlenmiştir ve o kadar çok hata yapmaktadır ki, eleştirmek, onlarla alay etmek bir zorunluluktur. Şehirli muhalif orta sınıf gençliği –herhangi bir ideolojik dayanak olmaksızın– bu kirliliği görmekte, yeniyetme lafazanlığı ve kimi zaman lakaydi bir özgürlük söylemiyle de mevcut ortamı eleştirmektedir. Anti-medya tavrının özellikle 90'lı yıllarda yoğunlaşmasını medyadaki ekonomik yapının değişmesine bağlamak eksik kalacak bir tespit olur. Marksizm'in itibar kaybı başta olmak üzere toplumu dönüştüren dinamiklerin değişimi bu tavrın yaygınlaşmasını kolaylaştırmıştır. Anti-medya, sağ ya da sol bir esasa dayalı değildir, ideolojik tözü itibarıyla ahlakçıdır, siyasi akım ya da bir inançtan çok bir ahlak vurgusu yapılmaktadır. Genç adamın “ben haklıyım” inadı ve iddiası gibi, ne kadar çok bağırırsa o kadar haklı olacağını düşünen, her konuştuğunda –o dile uygun bir biçimde

yazılırsa– vatan hainlerini, dönepleri, eşcinselleri, ajanları, halk düşmanlarını, korkakları, kadın düşkünlerini ve sermaye uşaklarını afişe eden bir dil kullanılmaktadır. Ve yine bu dil siyasi romantizm kadar mizahın ironik abartısına ve karikatür mantığına yakındır. Üstelik aynı mantık insanların gündelik siyasi faaliyetlerden uzaklaştıkları, siyaseti en iyi olasılıkla taraftar olarak izledikleri medyatik gösteri mantığına uymaktadır. Medya kamusal meseleleri tartışmaktan çok o meselenin kişisel geçimsizlik boyutuna veya sosyopsikolojik etmenlerine yoğunlaşmaktadır. Siyaset ve ideoloji bu mantığa ikâme edilip olağanlaştırıldığı için hemen her türlü yayın mecrasının ve doğal olarak mizah dergilerinin ideolojik duruşu muğlaklaşmıştır. Bu nedenle *LeMan*’ın popüler eleştireliliğinde politik olduğu kadar anti-politik bir ton vardır; sol addedilebileceği gibi, sol politikalarla uyuşmayacak bir içerikten de söz edilebilir. Sokağı ve günü yakalama uğraşı *LeMan*’ı kendisini geçmişte olduğu kadar net, sınırları belli ifadelerle tanımlamaktan kaçınmaya zorlamıştır. Anti-medya tavrını bu denli sahiplenmesinin en önemli nedeni de budur. Diğer yandan *LeMan*’ın politik duruşu rahatsızlık da yaratmaktadır elbet. Yukarıda değinildiği gibi *LeMan*’ın duruşunu politik (ve arkaik) bulan bir ekip dergiden ayrılarak *Penguen*’i çıkarmaya başlamıştır. Kürt meselesinin çok konuşulduğu dönemlerde Ender Özkahraman’ın üretimleri –ne anlatırsa anlatsın– toplumun *LeMan*’ı algılayışını etkilemiş, yükselen milliyetçi hareketlerin tepkisini çekmiştir. Bu örnek bile siyasetin bir gösteri mantığıyla işlediği, sosyopsikolojik etmenlerin kamusal meselelerin önüne geçtiği bir dönemin karakteristiklerini göstermektedir. Yine ayrıca *LeMan*’ın alternatifi olarak çıkan *Penguen*’in Kürt meselesine *LeMan* kadar değinmeme tercihi de bir başka dönemsel göstergedir ve 2000’li yılların başındaki mizah dergilerinin ruhunu yansıtır. Geçerken değinelim: Kürt hareketinin yaşadığı yayın sıkıntıları ve donanımlı mizahçı kıtlığı Kürtçe mizah yayınlarının keleş ömürlü olmasına neden olmuştur.

Türkiye’de mizahı muhalefetle (ve muhalefeti mutlaka solla) özdeşleştiren romantik yaklaşımlardan da söz edilebilir. Bu yaklaşımlarda mizahın sol ile ilişkisi, siyasi otoritenin yaptırımları, açılan dava ve mahkûmiyet kararlarıyla açıklanmaya çalışılır. Mizahın temelini muhalefet olduğuna dair meslek inancı veya mizaha kızılmayacağı (kızılmaması gerektiği) savı sıkça yinelenir. Batı demokrasilerinde mizahi eleştirinin özelde kişilik haklarının, genelde hukukun dışında tutulduğu savunulur. “Batılı politikacılar ve siyasi iktidarlar mizahi eleştirilere değil dava açmak, kızmazlar ve hatta sevinirler” gibi popüler bir inanış vardır örneğin. Elbette politikacıların ve siyasi iktidarın kendilerine yönelik eleştirilere karşı yargı yoluna başvurma hakları demokrasilerde mevcuttur, ancak bu hak, siyasi otoritenin muhalefetle kurduğu mesafeye (veya oluşturduğu geleneğe) bağlı olarak –ülkeden

ülkeye– farklı biçimlerde kullanılmaktadır. Türkiye’de siyasi otoritenin mizahçılarla ilişkisi (buna genellikle hoşgörü adı verilir) farklı dönemlere bağlı olarak değişkenlik göstermiştir. Baskı dönemlerinde mizahın yükselişe geçtiği, satışların arttığına ilişkin mizahçılar arasında oldukça popüler olan bir inanış vardır. Mizah dergiciliğini ülkenin siyasi tarihiyle bir arada okuma eğiliminin sonucu olan bir varsayımdır bu. Yaygın bir inanış olmasına rağmen sınanmış ya da üzerinde hakkaniyetle durulmuş değildir, mizahçıların itibar arayışıyla birlikte düşünülmesi gereken bir iddiadır. Baskı dönemlerinde sadece mizah dergilerinin muhalefet etmeye cesaret ettiği veya halkın muhalif yayınları sahiplendiği yönündeki cemaat-içi nahif iddialar da aynı arayışın parçası olarak görülmelidir.

AKP VE GEZİ MİZAHİ

Türkiye, Kürt meselesi nedeniyle milliyetçi ve muhafazakâr tepkilerin güçlendiği bir siyasi iklimle yeni yüzyıla girmiştir. Bu dönem, sol partilerin eridiği, sol siyasetin daha da parçalandığı ya da giderek ulusalcılaştığı bir evre olarak da tanımlanabilir. Mizah dergileri bu iklimden ister istemez etkilenmiş, hem tiraj kaybetmiş hem de İstanbul odaklı yayınlara dönüşmüştür. Bu daralma, mizah dergilerinin siyasetle ilişkisini açıklayan ilginç bir veri de sağlamıştır aslında. Mizah dergileri, popüler olmak ve çok satmak zorunda olduklarından siyasetle ilişkilerini hiçbir zaman netleştirmemeyi tercih etmiş, muğlak bir tonda, hükümetleri ve siyaseten vasatlığı teşhir etmekle yetinmiştir. Bir başka ifadeyle, kendilerini politik anlamda net bir biçimde ifade etmek zorunda kaldıklarında, bir partiyle özdeşleştirildiklerinde veya siyasi bir angajmana dahil olduklarında tiraj kaybetmektedirler. Dönemin çoksatan mizah dergisi *LeMan*, milliyetçi sol bir eleştireliliğe girdikçe, muhalif azınlıkları vatan hainliği ve “döneklik”le suçladıkça, mizahçılığından çok siyasi saldırganlığıyla hatırlandıkça tiraj kaybetmiş, küçülmüş, sürekli haklı olduğunu haykıran, “gerçekleri ifşa eden”, ajitatif ulusalcı yayınlara benzermiştir. Kadrosundaki komik unsurların ve üreticilerin dergiden ayrılması da bu küçülmenin nedenlerinden biridir ama kural değişmemiştir. 1980’lerin sonunda *Limon*’un başına gelen, bir on yıl sonra *LeMan*’la yinelenmiştir.

LeMan’ın içinden çıkarak yerini alan *Penguen* ve onun içinden çıkarak *Penguen*’in yerini alan *Uykusuz*, yeni dönemin çoksatar mizah dergileri olmuşlardır. Bu yeni dönemin temel özelliği, İstanbul odaklı orta sınıftan gençlere hitap etmektir; bu, Kürtlerin ve taşranın olmadığı, sol siyasetin kendini göstermediği sarkastik bir mizahın öne çıkması olarak tanımlanabilir. Söz konusu sarkazm ilk kez bu dönemde çıkmış değildir; *LeMan*’da da

vardır ama güçlenerek bütün dergilere yayılmıştır. Sarkastik mizah yükselirken ülkede de muhafazakâr siyaset yükselmektedir. Dergiler uzun vadede bu yeni siyasetten zarar görecektir, zira hiç alışık olmadıkları biçimde İslamcı eğilimli bir muhafazakâr parti iktidar olmuştur. Üstelik bu iktidar Cumhuriyet tarihinin en uzun süreli iktidarı olmayı başarır. Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) iktidarı, bütün toplumun siyasetle ve dinle-dindarlıkla ilişkisini değiştirirken, mizah dergileri bu dönüşümün dışında kalan, tiraj kaybeden yayınlara dönüşüyordur. İstanbul’a, Beyoğlu’na sıkışmışlar, üstelik öncülük ettikleri sarkastik mizah, sosyal medyada gençler tarafından çeşitlendirilerek yaygınlaştırılmış, onların tekeline çıkmıştır. Politik olarak da dergiler gündemin gerisinde kalmışlardır. Ülkenin sertleşen siyasi gündemi hiç beklemedikleri biçimde siyasetle ilişkilerini yeniden belirleyecektir.

Başlangıçta liberal eğilimleri olan AKP, iktidara gelişlerinin onuncu yılından sonra artarak katılan bir asabiyetle muhalif düşünceleri baskıladıkça, toplumsal hoşnutsuzluk giderek yükselir. Oysa en azından başlangıçta *Penguen* ve *Uykusuz*, selefleri *LeMan*’ın aksine ulusalcı reflekslerle Müslüman entelektüellere veya İslam’ın kamusal alandaki görünürlüğüne doğrudan ve sert tepkiler vermemişlerdir. Karşılaştırmayı genişletirsek, *Akbaba*’nın veya *Gırgır*’ın İslami eğilimli herkesi rejim düşmanı sayan tavrıyla ilgileri olmamıştır. Daha doğrusu, Türkiye muhafazakârlaşırken İslami simgeler gündelik hayatta geçmişle kıyaslanmayacak ölçüde geniş yer ve kabul bulurken, *LeMan*’ın şeditliğine karşın, *Penguen* ve *Uykusuz*, Müslüman *aura*’ya daha sakın bakabilmiştir. Özel hayat mahremiyeti, yaşama ve huzur hakkı onları daha fazla ilgilendirmiştir. Bütünüyle tanımlayabilmek için basitleştirirsek: “Kimse kimseyi evine davet etmek zorunda değildir, ama sokakta herkes herkesin kimliğine saygı göstermelidir” biçiminde özetlenebilecek bir düsturla hayata bakıyor, profesyonel olarak mizahçılıklarına odaklanıyorlardır. Üstelik bu basit politik düstur uzun müddet işlemiştir, zira mizah dergilerinin AKP ile büyümüş okurları vardır artık. Bu yeni okur Özal’ı hatırlamıyor, 12 Eylül’ü uzak bir geçmişin parçası olarak biliyordur. İnternetle büyümüşlerdir, *Facebook* ve *Twitter* kullanıyorlardır. 90’lı yıllarda doğmuşlardır, demokratik hak ve özgürlüklerin, 12 Eylül sonrasıyla kıyaslanmayacak ölçüde ferahladığı bir siyasi ortamda serpilmişlerdir. Evet, mizah dergilerinin okurları yine metropollerden, orta sınıftan çıkıyordur, sosyal hayatın içinde, kültürlü gençlerdir, farkındalıkları yüksektir, aptallığı aşıkârlaştıran ironinin ne olduğunu bilerek bakıyorlardır çevrelerine. *Penguen* ve *Uykusuz*, iyi tanıdıkları bir okura dergi çıkardıklarını düşünen alışkanlıkla üretim yapıyordur.

İlginç olan ve Gezi gibi büyük bir ayaklanma yaşanana kadar fark edilmeyen şey, bu gençlerin sanıldığından politize ve sokağa/eyleme çıkmaya hazır olduklarının anlaşılmasıdır. Cumhuriyet tarihinin en büyük ve kap-

samlı siyasi eyleminin en önemli sonucu muhalif bir çoğulculuk olurken, sol siyaset, gençler eliyle mevcut ezberlerin dışına çıkan, neşeli ve ironik bir dille kendini var edebilme mahareti göstermiştir. Mizah dergilerinin bu evrede yaptıkları muhalefetin geniş anlamıyla anti-kapitalist nitelikte olduğu, polis ve AKP karşıtlığı içerdiği, daha çok da Başbakan Recep Tayyip Erdoğan'a yöneldiği söylenebilir. Gezi süreci göstermiştir ki, dergiler toplumsal muhalefetin ve okurlarının gerisinde kalmıştır. Türkiye'de mizahın baskı dönemlerinde yükseldiği, dergilerin daha çok sattığı gibi yine mizahçılar tarafından üretilen romantik bir iddia vardır. Görünen o ki, Gezi sürecinde dergiler büyük tirajlar almadılar ya da kaybetmediler. Onlar adına değişen tek şey, dergi üreticilerinin yükselen politizasyona eklemelenmeleri, iştah göstermeleri, daha net mesajlar vererek muhalefet etmeleri olmuştur. Gergin ve kutuplaşmış bir Türkiye'de yayımlandıklarını fark ederek siyasete olan ilgilerini yeniden düşünmek zorunda kalmışlardır. Üstelik bunu yaparken, bugün de öyle, sosyal medyadaki sarkastik dili ve ironiyi hesap ederek mizah yapmak durumundadırlar. *Twitter* esprilerini, yorumlarını okumak, *caps*'leri görmek, sürekli değişen gündemi izlemek, düşünmek, tartışmak gerekiyordu. Yoğun bir rekabetin içindedirler, tek rakipleri mizah dergileri değildir. Hemen her meseleyi siyasete, AKP'ye, iktidara ya da muhalefete getiren bir gündelik hayat vardır artık. Bir on beş yıl önce yaşam tercihlerine yönelik olan belli belirsiz bir tehditten daha fazlasını hissediyorlardır. Bugünün mizah dergileri bıkkınlık ya da cehaleti teşhir etmekle yetinemeyecekleri bir belirsizlikle karşı karşıyadır.

Türkiye'de mizah dergilerinin süregelen iki önemli iddiası vardır. İlki, iktidara (zenginlere, bürokrasiye, otoriteye, patronlara, öğretmenlere, belediye ve hükümete) karşı halktan (yoksullar, memurlar, çalışanlar, öğrenciler, tabi olanlar gibi) yana olmaktır. Dergiler, sağ ya da sol eğilimli olsunlar, halktan yana olma iddiasını daima sürdürür. Halktan yana olmak, muhalifliğin neredeyse ön şartıdır. Gündelik dile (ve argoya) yakın duran anlatım biçimleri halktan yana olmanın delili olarak gösterilir. Anlatımlarını etkileyen siyasi, sosyal ya da kültürel konumları, sürekli *Hacivat*'ını arayan *Karagöz*'ü andırır. İkinci iddiaları, yalnızca güldürmek gibi bir amaçları olmadığı, sorunları mizahı kullanarak teşhir ettikleri, her ne olursa olsun gerçeği söyledikleridir. Bu ikinci iddia, hem muhaliflikleriyle hem de mizahın toplumu düzeltici ve yara sarıcı bir gücü olduğuna ilişkin Bergson'un muhafazakâr temelli gülme kuramıyla uyumludur. Gerçeği söylemek; yol/yön göstermek, kılavuzluk yapmak, halkın yanında olduğu kadar önünde olmayı gerektirir. Mizah dergileri, isteyerek ya da değil, kendilerine eğitici bir rol biçmişler, kendilerini tanımlamak durumunda kaldıklarında (örne-

ğin eleştirme haklarını nereden aldıkları sorulduğunda) entelektüel sorumluluklarından bahsetmiştir.

Oysa günümüzün mizah dergileri sarkastik mizahın içinde serpildikleri için halkçı eğilimlerini, halk vurgusunu birer espriye dönüştürmüş, daha çok eğitilmiş gençleri okur olarak tahayyül eder olmuştur. Halk, “yurdum insanı” nitelemesiyle bir tür vasatlığı ifade etmekte, dergi üreticileri ve okurlar, rutine, geleneğe, otoriter eğilimlere ve ana akım siyasete karşı bir azınlık olduklarını bilerek hayata bakmaktadır. Geçmişte, *Gırgır*’a kadar öğrenciler mizah dergilerinde konu edilmemiş sayılabilirler. *Akbaba* daha yaşlı bir okura hitap etmekte, gençleri ve öğrencileri had bilmezlikleri nedeniyle çoğunlukla eleştirmektedir. Dergi üreticileri, yine *Gırgır*’a kadar üstat düzeyinde mesafeli, belli zamanlarda ziyaret edilebilecek sanatçılardır. *Gırgır*, okurlarından karikatürcü ve çizer devşirdiği için böylesi bir elitizmi doğal olarak bozmuştur. Bugünse arkadaş olunabilecek bir yakın mesafe içindedir okurla üreticiler. Sosyal medyayla, örneğin *Twitter*’la birlikte, yazar ile okur arasındaki mesafe kaybolmuştur. Okur, dergi üreticilerinden –artan politizasyonun da katkısıyla– dergi dışında da muhalefet etmesini beklemekte, şöhretlerinden faydalananarak medyatik mücadeleye katkıda bulunmalarını istemektedir. Onlardan istenen muhalefetin ve mizahın karnavalesk ve anarşizan olduğunu, Bergson’dan çok Bakhtin’in kuramsal çıkarımlarını andırdığını belirtelim. Üreticilerin öne çıkmasının dergilerden çok mizahçının ismini popülerleştiren bir yönü olduğunu da ekleyelim. Zira dergiler, Gezi Ayaklanması sırasında kısa bir dönem tirajlarını tutsalar da, günbegün azalan bir eğriyle az satışı yayınlara dönüşüyorlar. Az ya da çok, güçlü ya da değil, solun popüler mecralarından biri de azalarak kayboluyor denebilir buna.

Gırgır

Gırgır, Cumhuriyet tarihinin en çok satan dergilerinden biridir.¹ Toplumsal hafızada yer tutan, ismen bilinen, nostaljisiyle hatırlanan, bir başarı hikâyesi olarak anlatılan, halen tarz olarak taklit edilen bir mizah dergisidir. Popüler olduğu dönemlerin üzerinden uzun yıllar geçtiği için bugün pek konuşulup hatırlanmasa da, her zaman beğenilen ve eleştirilen bir yayın olmuştur *Gırgır*. Kuşkusuz *Gırgır* üzerine çok şey söylenebilir, ancak biz bu bölümün sınırları içerisinde 1970'li yılların alamet-i farikalarından biri sayılabilecek *Gırgır* dergisine dair konuya giriş niteliğinde notlar düşmek istiyoruz. *Gırgır*'ın en etkili olduğu dönem, kabaca 1975-1985 yılları arasındır, bu dönem satılarak el değiştirme tarihi olan 1989'a kadar uzatılabilir. Dergi 70'li yılların ortasından itibaren siyaseten anlamlı bir muhalefete yönelmiş, başlangıçtaki erotik magazin sayılabilecek içeriğinden uzaklaşmıştır. 70'li yılların olağan siyasi atmosferinde *Gırgır*, sanıldığı kadar sert bir muhalif değildir, ama aynı içerikle 12 Eylül sonrasına geçtiğinde, değişen koşullar ve apolitik sayılabilecek *aura* nedeniyle daha iddialı görünmüştür. *Gırgır*'ı yaşadığı dönemin koşulları içerisinde irdelerken 70'li yılların siyasileşmesi önemli bir etken olmakla birlikte, siyasi tarih ve mevcut kültürel iklimi dışarıda tutarak derginin hikâyesine yoğunlaşmayı tercih ettik. Temel nedenimiz *Gırgır*'ın sadece kapak ve 3. sayfada güncel siyasete yakınlaşması, bunun dışında bütün çok-satar dergilerde olduğu gibi kendisini siyasi olarak niteleyebilecek çelişkili meselelerden uzak durmasıdır. Öte yandan *Gırgır*'ın hikâyesi buna rağmen politiktir; kamusal alanın hâkim değerlerini pekiştiren bir eşik bekçisidir ve yüksek satışı bir dergi olması sebebiyle tipik bir rant kavgası içermektedir.

GIRGIRIN HİKÂYESİ

Gırgır'ın hikâyesini anlatabilmek için herhalde öncelikle *Gırgır*'ın fikir babası, kurucusu, yöneticisi, yazarı, çizeri, hemen her şeyi olan Oğuz Aral'ın hikâyesini anlatmak gerekir. Oğuz Aral'ın *Gırgır* öncesi basın ve çizgi dün-

1 Derginin tirajı Oğuz Aral'ın kendi beyanıyla yıllar içinde şu şekildedir: "1972'de ilk tirajı: 40.000; 1973 sonu: 100.000; 1976: 200.000; 1978: 300.000; 1981'den itibaren: 400.000; 1981 Temmuz'u kapattıktan sonra: 500.000; 1983-1984: 390.000-360.000 arası" (bkz. Koloğlu, Orhan, *Türkiye Karikatür Tarihi*, Bileşim Yayınevi, İstanbul, 2005, s. 342).

yasındaki yolculuğuna baktığımızda inişli-çıkışlı bir kariyere tanık oluruz. 1936 doğumludur, çocuk denecek yaşta gazetelerde çalışmaya başlar. Aral, başlangıçta “1950 Kuşağı” olarak bilinen karikatürcüler grubu içerisinde yer alır. Özellikle *Tef* ve *Dolmuş* dergileri etrafında toplanan bu genç çizerler arasında Turhan Selçuk, Ferruh Doğan, Altan Erbulak, Bedri Koraman ve Ali Ulvi (Ersoy) gibi karikatürcüler vardır. 1950 Kuşağı’nın çıkardığı ve çalıştığı mizah dergilerinde siyasi karikatürler önemli bir yer tutar. DP’yi sert bir biçimde eleştiren karikatürler bu kuşağın özgün sayılabilecek işleridir. Bu işler dışında 1950 Kuşağı karikatürcüleri yabancı dergilerde (özellikle Fransız dergilerinde) ne görüyorlarsa onları yeniden ve yeniden üretirler; bir yanda (özellikle arka ve ön kapaklarda) güzel kadın figürleriyle süslenmiş kadın-erkek ilişkilerine dair “fantezi” karikatürler,² diğer yanda (Amerika’da Saul Steinberg, Fransa’da Chaval ve Bosc gibi çizerlerin geliştirdiği) sembollere yaslanan yazısız karikatürler vardır. Bu erken dönemde Oğuz Aral’ın kuşaktaşlarından farklı bir çizginin peşine düştüğünü söylemek güçtür; o da fantezi ve yazısız arasında gidip gelir.

Zamanla 1950 Kuşağı içinde Turhan Selçuk’un başını çektiği bir grup karikatürcü (o zamanki tartışmalarda nitelendirildiği biçimiyle “sanatsal” ve “evrensel”) karikatür anlayışına³ ağırlık verir. Bu çizerler karikatürlerinden yazıyı çıkartırlar, çizgilerini sadeleştirir ve görselliğin grafik unsurlar üzerine inşa edildiği bir anlatım biçiminin peşine düşerler. Bu noktadan sonra Oğuz Aral ile 1950 Kuşağı içinde “grafik mizah” anlayışını benimseyen karikatürcülerin yolları yavaş yavaş ayrılır. Aral farklılaşan mizah anlayışını şu şekilde açıklar:

Bizde resim geleneği olmadığı için, hatta yasak olduğu için karikatür Avrupa’dan bakarak, görerek geldi. Yalnız çizgiyi değil onların konularını, tiplerini de aldık. Mesela uzun zaman Türk karikatürcüleri çöpçüyü Fransız çöpçüsü gibi çiziyordu. Bir hırsız çizildi. Gözü Kızıl Maske gibi maskeli, üzerinde enine siyah beyaz çizgili bir kazak, elinde ipe geçirilmiş anahtarlar ve sırtında çuvalı. Yoo, bizim hırsızlarımız öyle değil ki... İşte Gırgır’ın önemli yanlarından biri de bu şablonları kullanmamasıydı. Biz gördüğümüzü çizdik; yani kendi çevremizi çizdik.⁴

2 Erotizm, mizah dergilerinde sık rastlanan bir unsurdur. Dergilerin görünen yüzleri olan ön ve arka kapakları çoğunlukla erotizme ayrılmıştır. Uzun yıllar fotoğraf, mevcut matbaa teknikleri nedeniyle yeterince kullanılmadığı için, çizerler ve dolayısıyla onların üretimlerinden oluşan mizah dergileri erotizmin taşıyıcısı olmuşlardır. Mizah dergilerinin erkek berberlerinde bulundurulması, örneğin *Akbaba*’nın “berber dergisi” olarak adlandırılması bu bakımdan tesadüf değildir.

3 *Dolmuş* dergisinin 15 Mart 1956 tarihli 11. sayısında “İzahlı Karikatür” köşesinde andığımız karikatürcülerin bu tercihi şu şekilde açıklanır: “yetmiş iki milleti ilgilendiren karikatür çizmek hiç de imkânsız değil... Bunu yapabildiğimiz gün çizgilerimize Türkiye sınırlarını aşacak pasaportu temin etmiş sayılırız” (s. 22).

4 Aral, Oğuz, “Mizah Türk Halkının Kendisinde Var Olan Bir Şey”, *Hürriyet Gösteri*, 2001, S. 232, s. 61.

Gerçekten Oğuz Aral'ın işaret ettiği öykünme ya da örnek alma öyle boyutlara varmıştır ki, yerli karikatürcüler rahip karikatürleri bile çizmişlerdir.⁵ Aral, *Gırgır* yıllarında (özellikle *Gırgır*'da genç karikatürcülere öğüt verirken) bir yandan Batı karikatürünün simge, görsel metafor ve espri kalıplarını olduğu gibi kabul eden mizah anlayışını, diğer yandan bu anlayış çerçevesinde üretilen yazısız karikatürleri gereğinden fazla modern oldukları gerekçesiyle sık sık eleştirmiştir.

1950 Kuşağı çizerleri 1969 yılında Karikatürcüler Derneği çatısı altında bir araya gelirler. Aral da derneğin üyeleri arasındadır. Zaman içerisinde özellikle grafik mizah ekolünü benimseyen Turhan Selçuk, Ferruh Doğan, Ali Ulvi gibi çizerlerle Oğuz Aral'ın yolları tamamen ayrılır. Hatta 1970'lerin ikinci yarısından itibaren bu ayrımın tarafları "Dernekçiler" ve "Gırgırcılar" olarak anılmaya başlar. Yukarıda değindiğimiz gibi, bu iki anlayış arasındaki temel farklılık ya da uzlaşmazlık "yerellik-evrensellik" ekseninde somutlaşmaktadır; Dernekçiler ne kadar evrensel işler üretme iddiasında ve arzusunda iseler, Gırgırcılar o kadar yerel olmayı tercih ederler.

Oğuz Aral, *Gırgır* serüvenine atılmadan önce bir süre animasyonla ilgilenir. 1965 yılında Ferruh Doğan ve Niko (Cino) Kanelli ile birlikte "Canlı Karikatür Stüdyosu"nu kurar. Kalabalık bir çizer kadrosuyla birlikte Aral çok sayıda reklam filmine ve kısa metrajlı konulu animasyona imza atar. Aral animasyon işinden iyi para kazanmakla birlikte aklında hep Babilî'ye dönmek vardır. Eşi Tolga Tiğin'in ifadesiyle "Babilî kaşınıtları" başlamıştır.⁶ Aslında Aral animasyon işini sürdürürken bir yandan da karikatür çizmektedir. 1967 yılında yayımlanmaya başlayan ve dönemin sol-muhafaz dergilerinden biri olan *Ant* dergisi⁷ için "Bir Haftalık Öfke" başlıklı bir köşe hazırlar. 1969 yılından itibaren ise Babilî'ye yeni bir soluk getiren *Günaydın* gazetesinde günlük karikatürleri yayımlanmaya başlar. Bir süre sonra animasyon işini tamamen bırakan Oğuz Aral 1970 yılından itibaren *Günaydın* gazetesinde "Gırgır" isimli bir mizah köşesi hazırlamaya girişir. Köşe zamanla ilgi görüp tutunca Aral bu kez gazetede günlük karikatür çizmeyi bırakır. Gazetenin sahibi Haldun Simavi,

5 Bu konuda bkz. Gönenc, Levent, "Türk Karikatüründe 1950 Kuşağı ve 'İthal' Simge ve Görsel Metaforlar", 11. Sosyal Bilimler Kongresi'nde Sunulan Tebliğ, Ankara, 2009.

6 Atay, Korhan ve Figen Kumru Akşit, *Mizahın Abisi Oğuz Aral*, Doğan Kitap, İstanbul, 2008, s. 147

7 *Ant*, 60'lı yıllarda Yön'den sonra çıkan, hatta geniş okur ilgisiyle karşılaştığı için ondan daha önemli olan bir dergidir. Doğan Özgüden, Fethi Naci ve Yaşar Kemal'in birlikte kurdukları *Ant*, TIP (Türkiye İşçi Partisi) çizgisinde bir dergi olmakla birlikte gelişen gençlik hareketine kayıtsız kalamamış, daha radikal bir yayına dönüşmüştür (bkz. Tunalı, M. Ali, "Siyasi Fikir Dergileri", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Dönemler ve Zihniyetler*, C. 9 içinde, der. Ömer Laçiner, İletişim, İstanbul, 2009, s. 840). Özgüden'in dergi hakkında yazdığı bir yazı için bkz. Özgüden, Doğan, "Sosyalist Dergi Ant", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Sol* içinde, der. Murat Gültekin, İletişim, İstanbul, 2007, s. 668-678. Çalıştığı dergi ve gazeteler bakımından Aral için *Ant*, yer aldığı en radikal yayın olmuştur denebilir.

13.05.1973 tarihli Gün gazetesinin içindeki Gırgır sayfası.

Bir parantez açalım: 1950 Kuşağı'nın kurucu isimleriyle kıyaslandığında Oğuz Aral çok daha gençtir. Örneğin Turhan Selçuk'la aralarında on dört yaş vardır. Günlük gazetelerdeki çalışma tecrübesi ve devamlılığı bakımından dirayetli bir çizer değildir. *Gırgır*'a kadar çalıştığı pek çok işten sıkılmış, yarım bırakmış, vazgeçmiş ya da kendini var edebileceği başka alanlara yönelmiştir. Bu sebatlılığı veya yeni alanlara yönelme arzusu nasıl yorumlanabilir? 34 yaşına kadar sürekli iş değiştiren Aral sonraki yirmi yılda neden hep aynı işi yapmıştır? *Gırgır* öncesinde, güçlü bir narsist olan sanatçı kişiliğini tatmin edemediği anlaşılmaktadır. Üstelik 60'lı yılların ortasına kadar çizgiyle ve dergi yöneticiliği yaparak geçinmek/iyi hayat şartlarına ulaşmak pek mümkün değildir. Matbaa teknolojisinin ve dağıtım ağlarının yetersizliği nedeniyle mizah dergileri 10-15 bin satmaktadır. Kıyaslama yapmak gerekirse, 70'li yılların sonunda 40-50 bin satan mizah dergileri az sattığı için kapatılmaktadır. Oğuz Aral, 60'lı yıllarda Türkiye'nin en büyük yayın grubuna dahil olmuş, Veb-ofset'in, Haldun Simavi'nin milyonları aşan günlük gazetelerinde çalışmaya başlamıştır. *Gırgır*'ın sahibi olacak olan Haldun Simavi, kitle gazeteciliğinin iyi örneklerini sunmakta, az yazılı, bol resimli, kolay anlaşılır ve basit mesajlar içeren magazin yayıncılığı yapmaktadır. 50'li yılların en çok satan gazeteleri *Hürriyet*, *Akşam* ve *Yeni Sabah* 100 bin civarında satarken, bu rakam 60'lı yıllarda, özellikle 1964 sonrasında beş-altı misli artmış, *Hürriyet*'ten ayrılan Haldun Simavi yeni çıkardığı gazetesi *Günaydın*'la milyona yakın bir baskı sayısına ulaşmıştır ki, bu ortalama 80'li yılların sonuna kadar sürecektir. Satış patlamasının ve söz konusu büyümenin gazete çizerleri/karikatürcüler açısından önemi şudur: Eski teknolojinin sonucu olarak fotoğrafa ikâme edilen çizgicilikleri nedeniyle Babiâli'nin iyi kazanan çalışanlarıdır ama gazeteler çok satmadığı için genellikle tek bir çizer bu imkândan faydalanmaktadır. Bir başka ifadeyle her gazetenin iyi bir çizeri vardır, ikinci ve üçüncü çizerler o ölçüde kazanamamaktadır. Oğuz Aral, çalıştığı gazetelerin ikinci ya da üçüncü çizeridir. İş devamlılığı gösterememesinin en temel nedeni zaten budur. Hem iyi bir maddi geliri yoktur hem de o denli itibar görmemektedir. *Gırgır*, bu bakımdan onun için bir şans olur. Daha önce göstermediği ölçüde inat ve sabırla işine sarılır.

Gırgır, 26 Ağustos 1972⁸ tarihinden itibaren artık bağımsız bir dergi olarak yayımlanmaya başlar. Derginin ilk sayısı *Gün* gazetesiyle birlikte verilen

8 *Gırgır*'ın dergi olarak yayımlanmaya başladığı tarih, kaynaklarda farklı olarak verilmektedir. Başlangıçta *Gün* gazetesi eklerinin tıpkıbasımı yapıldığı için sayfalarda bu eklerin tarihleri mevcuttur. Bununla birlikte derginin ilk sayısı 7 Ağustos-13 Ağustos 1972 haftasını kapsadığına ve dergi bu derlemeyi içerecek şekilde daha sonraki bir tarihte yayımlanmış olacağına göre, birçok kaynakta zikredilen ve *Gırgır*'ın kurucu kadrosunda yer alan Ferit Öngören'in verdiği 26 Ağustos 1972 tarihini derginin yayın hayatına başladığı tarih olarak kabul etmek uygun olur (bkz. Öngören, Ferit "Gırgır Olayı", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 6, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983, s. 1455).

mizah eklerinin yedi tanesinin bir araya getirilmesiyle oluşturulur. Kısa bir süre sonra dergiye yeni ve özgün işler de girecektir. 44. sayıdan itibaren “Gün Gazetesi’nin Mizah İlavesinden Seçmeler” ibaresi derginin logosunun altından kaldırılır ve *Gırgır* özgün işlerle yoluna devam eder.⁹

Oğuz Aral, *Gırgır* için yola neredeyse tek başına çıkmıştır. Karikatür ve mizah anlayışları zaman içerisinde belirgin biçimde farklılaşan kuşaktaşları *Gırgır’a* el vermez. Aral bir söyleşisinde şöyle der: “Ancak bizim kuşaktan hiç kimse *Gırgır’a* katılmadı. Onlardan yaşça küçük oluşum mu benim yönetimim altına girmek istememelerine yol açtı, yoksa kavgacı yaratılışının kısa sürede her şeyi bozacağından mı çekindiler, bilemiyorum... Gerçek olan bir şey varsa, beni yalnız bıraktıklarıdır. Reklamcılık¹⁰ yapmayı yeğlediler, gene de gelmediler”¹¹ Oldukça dürüst bir yorumdur bu ama Aral’ın yanına hiç kimse gelmemiş değildir. 50’li yıllarda birlikte çalıştığı, tarz olarak kendisine benzeyen Altan Erbulak, Suavi Süalp ve Ferit Öngören¹² *Gırgır’da* çalışmışlardır. Belki de mesele kişilik çatışması veya hiyerarşiden çok bu hikâye anlatma biçiminden kaynaklanmaktadır. 1950 Kuşağı, karikatüre yakındır, *Gırgır* popüler ve çok satmak zorunda olan bir dergi olduğu için farklı bir karikatür anlayışına sahiptir ve çizgi roman ağırlıklıdır. Turhan Selçuk’un Abdülcanbaz’ı da *Gırgır’da* yayımlanmıştır belki ama bu hem yayımlanmış serüvenlerin tekrarıdır hem de dergiye çok uyumlu olmamıştır. İki de 50’li yıllarda üretildikleri için karşılaştıralım: Abdülcanbaz pedagojik niteliklidir, onun ciddiyetine ve gülmez yüzüne karşın Oğuz Aral’ın Utanmaz Adam’ı gülec ve güvenilir bir anti-kahramandır. *Gırgır’ın* sembollerinden olduğu için Aral’ın karakter ve hikâye

9 Oğuz Aral ve *Gırgır* konusundaki temel kaynaklardan biri sayılabilecek *Mizahın Abisi Oğuz Aral* isimli biyografi çalışmasında (bkz. Atay, Korhan ve Figen Kumru Akış, *Mizahın Abisi Oğuz Aral*, Doğan Kitap, İstanbul, 2008, s. 161-162) Abdülcanbaz’ın *Gırgır’ın* 46. sayısından itibaren yayımlanmaya başladığı ve bu sayıyla birlikte logonun altında yer alan “Gün Gazetesi’nin Mizah İlavesinden Seçmeler” ibaresinin kaldırıldığı ifade edilmektedir. Oysa söz konusu ibare 44. sayıda kaldırılmış ve Abdülcanbaz 45. sayıdan itibaren yayımlanmaya başlamıştır.

10 60’li yıllarda gazeteler Türkiye’nin her yerinde eşzamanlı olarak alınıp satılmaya başladığı için reklam piyasası büyür. Çizerler, maddi getirisi nedeniyle reklam ajanslarına yönelirler ve bir kısmı Babıali’ye dönmeyerek ajans sahibi olur. Aral, bu sözleriyle karikatürden uzaklaşanları kastederek eleştiriyor.

11 Alsac, Üstün, “Bir Karikatür Ustası: Oğuz Aral”, *Mizah Kültürü*, 1998, S. 7, s. 29.

12 Altan Erbulak (1929-1988), oyuncu, gazeteci ve karikatürcü olan çok yönlü bir sanatçıdır. Gazetelerde birinci sayfadan siyasetle ilgili karikatürler çizse de esasen eğlendirmeye yönelik bir eğilimi olmuştur. “FERRUH DOĞAN’IN deyimiyle onun mizahı sitemdir. Belki de bu yüzden haklarında hiçbir karikatür davası açılmamıştır” (bkz. Çeviker, Turgut, *Karikatür Üzerine Yazılar*, İris Yayınları, İstanbul, 1997, s. 126). Suavi Süalp (1926-1981) ise absürt mizahın ülkemizdeki öncülerindendir, siyasi meselelerle hiçbir zaman ilgilenmemiştir. *Gırgır’ın* başlangıçtaki erotik magazin haline benzeyen *Salata* adlı bir dergi çıkarmış, daha sonra *Gırgır’a* transfer olmuş ama devamlılık göstermemiş, senaryo ve oyun yazarlığına yönelmiş, Erol Simavi’nin yayıncısı olduğu *Çarşaf* dergisine geçmiştir. Ferit Öngören (1932-2010) ise çizgi-lerinden çok espri bulan, derginin sahne arkasındaki isimlerinden biri olmayı tercih etmiş, Simavilerin 1983 yılında çıkardığı erotik bulvar gazetesi *Tan* için espriyi asparagas haber metinleri dahi yazmıştır. Öngören bu çalışma biçimine karşın, ülke karikatürü hakkında ilk önemli kuramsal metinleri yazmıştır.

tercihlerini hatırdı tutmamız gerekiyor. Abdülcanbaz, ilk yaratıcısı Aziz Nesin'in elinde dolandırıcı bir emprezaryo iken Selçuk onu ideal bir muktedir kahramana dönüştürmüştür ki, bu da bir tercihtir. *Gırgır*'da Abdülcanbaz benzeri her şeyi başaran bir kahraman hikâyesi hiç yayımlanmamıştır. *Gırgır*, kusurları olan, orta-alt sınıftan sıradan insanları kahraman seçer kendine. Aral, ister yalnız bırakılmış olsun, ister kendi kuşağıyla uyuşamamış olsun, *Gırgır* okurları arasından yeni bir kadro devşirmeye girişir. Aral bir başka söyleşisinde bu noktayı açıkça ifade eder: "... derginin yazar ve çizer kadrosunu, derginin okurları içinden yaratmaya karar verdim" ¹³

Derginin 1. sayısında çizer olarak Oğuz Aral dışında Mim Uykusuz, Nuri Kurtcebe ve Aydın Aliustaoğlu'nun imzaları vardır. Derginin ilk sayısında ismi geçen tek yazar Aziz Nesin'dir; Nesin'in "Usulen" isimli bir mizah öyküsü tefrika edilmektedir. Dergideki diğer fıkra ya da spot yazılar imzasız yayımlanır. İlk dönemde *Gırgır* sayfalarında (Yalçın Didman, Savaş Dinçel, Suat Yalaz, Suavi Süalp, Mesut Ekener, Mıstık [Mustafa Eremektar] gibi) farklı isimlere rastlansa da, bu isimlerin hiçbirisi derginin sonraki çekirdek kadrosunda yer almaz. Bu isimlerin büyükçe bir çoğunluğu çeşitli gazetelerde çizgi roman ve karikatür çizmeyi sürdürürler, kendilerine özgü çizgileri ve hikâye anlatma üslupları vardır. Aral'ın editoryal tercihlerine uyum sağlamadıkları veya beğenilmedikleri için devamlılık gösteremedikleri, *Gırgır* kendi üreticilerini yetiştirene kadar ikâme edildikleri söylenebilir. *Gırgır*'ın 70'li yılların ikinci yarısından itibaren başlayan altın çağlarında birinci sayıdan Oğuz Aral dışında sadece Nuri Kurtcebe ve okurların portrelerini çizen Aydın Aliustaoğlu kalır. Bunun dışındaki çizerlerin ekseriyeti okurların arasından gelen genç çizerlerdir. 70'lerin ortalarında istikrar kazanan gençlerle takviye edilmiş çekirdek kadro dergiyi uzun yıllar sürükler. Oğuz Aral, *Gırgır*'ın üçüncü yaşı dolayısıyla yazdığı yazıda derginin kadrosunu şöyle tanıtır: "Ferit Öngören, İsmet Çelik, Lütfü Acun, Suavi Süalp, Oğuz Alplaçın, Cengiz Alpman, Aziz Nesin, *Gırgır*'ın devamlı yazıcıları olarak çalاکalem kakhaka imal ettiler. Tekin Aral, Mim Uykusuz, Mehmet Polat, Ahmet Yozgat, Turhan Selçuk, Nuri Kurtcebe, Mıstık, Engin Ergönültaş, Suat Yalaz, Eflatun Nuri, İbrahim Tapa, Oğuz Aral, İlban Erttem, Yalçın Didman *Gırgır*'ın devamlı karikatürcüleri olarak kilometrelerce çizgi ürettiler" ¹⁴

İlk kez *Gırgır*'ın 12 Ocak 1975 tarihli ¹⁵ 127. sayısında yayımlanan "Çiçeği Burnunda Karikatürcüler" köşesi amatör çizerler için bir okul olur.

13 Çakır, Devrim, "70'li Yılların Karikatür Dili: *Gırgır*", *Popüler Tarih*, 2001, S. 14, s. 91.

14 *Gırgır*, 4 Ağustos 1974, s. 104.

15 127. sayının tarihi bir baskı hatası sonucu olarak 12 Ocak 1974 yazılmıştır.

Aral, uzaktan eğitim yoluyla gençlere mesleğin inceliklerini öğretir. Er-
gün Gündüz, Hasan Kaçan, Şevket Yalaz gibi müstakbel *Gırgır* çizerleri
zamanla sayıları yüzleri bulan amatör çizerler arasında öne çıkanlardır.
Aslında Oğuz Aral okurlar arasındaki bu büyük potansiyeli çok önceden
fark etmiştir; *Gırgır*’ın ilk sayılarında yayımlanmaya başlayan ve öğren-
cilerin yolladıkları espri ve karikatürlere yer veren “Amatör Öğrenci *Gır-
gırları*”, “Çiçeği Burnunda Karikatürcüler” köşesinin nüvesi sayılabilir.
Aral, bu köşe aracılığıyla hem kendi karikatür anlayışını genç kuşaklara
aktarır hem de *Gırgır*’ın kadrolarını yeniler ve genişletir. Öyle ki, onun
rahle-i tedrisinden geçmeyen bir çizerin *Gırgır*’da çizebilmesi mümkün
değildir artık. Bu durum doğal olarak *Gırgır*’da bir tektipleşmenin ortaya
çıkmasına neden olur. Elbette tektipleşmenin bir avantajı da vardır: Seri
üretimi mümkün kılar. Bu seri ve kesintisiz üretim *Gırgır*’ı daha da çok
sattıracaktır.

Gırgır’da seri üretim farklı biçimlerde uygulanır. Örneğin portre çizimle-
rinde “bileği güçlü” yetenekli-kıdemli bir çizer bir siyasetçinin, futbolcunun
ya da sahne sanatçısının portresini çizdikten sonra diğer çizerler neredeyse
kopya kâğıdı koyup üzerinden geçerek bu portreleri yeniden üretirler. Hatta
Gırgır külliyatındaki portre çizimleri toplu olarak incelendiğinde ve yan
yana koyulduğunda bazen bir portrenin hangi çizer tarafından çizildiğini
anlamak bile güçtür.

Dergide çizen hemen bütün çizerler Oğuz Aral’ın çizgi üslubuna aşina-
dır; öyle ki, rahatlıkla onun gibi çizebilmekte, onun yarattığı tipleri kusur-
suz bir biçimde taklit edebilmektedirler. 102. sayıda Mehmet Polat imzasıyla
yayımlanan *Avanak Avni* karikatürü buna örnek olarak verilebilir. Sonraki
yıllarda özellikle Oğuz Aral’ın iş yükü arttıkça (veya yoruldukça) kadrodaki
diğer çizerler çizgi roman veya bant karikatürlerin kurşun kalemle çizimi
ya da mürekkeplenmesi aşamasında Aral’a yardım ederler. Örneğin Nuri
Kurtcebe bir söyleşisinde Utanmaz Adam’ın esas mürekkeplerini¹⁶ İlban
Ertem’in yaptığını söyler.¹⁷

Tektipleşme yukarıda açıkladığımız anlamda dergiye işlevsel bir katkı
sağlamakla birlikte, aynı zamanda *Gırgır*’ın en çok eleştirilen unsurlarından
biri olmuştur. *Gırgır*’daki seri üretim genç karikatürcülerin kendilerini gelişt-

16 Çizgi roman ya da karikatür çiziminde basit bir çalışma ilkesi vardır. Önce karakalemle çizilir, sonra baskıda daha iyi görünmesi için bu çizgiler koyulaştırılır, çini mürekkebiyle karakalemin üze-
rinden geçilir. Endüstriyel üretim arttıkça bu işleri ayrı ayrı yapan sanatçılar olacak, iş dağılımına
göre uzmanlaşacaklardır. Aral’a yapılan imzasız, kimin ne/nasıl yaptığı aşıkârlaştırılmamış bir kat-
kıdır.

17 Ceylan, Handan Sema, “Hepimizin İçinde Bir ‘Utanmaz Adam’ Var - Nuri Kurtcebe ile Söyleşi”,
Utanmaz Adam, 1. Bölüm, *Tempo Dergisinin Eki* içinde, 2004, İstanbul, s. 4.

tirmelerini ve özgün çizgi dünyalarını oluşturmalarını engellemektedir.^{18,19} Öte yandan Gırgır sanki tek bir çizerin elinden çıkıyor gibidir. Hemen tüm tipler aynı şablondan üretildiği için aslında birbirine benzemektedir; bu da ister istemez bir monotonluğu beraberinde getirir. Örneğin derginin görsel repertuarında önemli bir yeri olan “Pakize” stereotipi Oğuz Aral’ın gençlik yıllarından beri geliştirdiği genç ve güzel kadın şablonu üzerine inşa edilmiştir. Kapakta ve iç sayfalarda Oğuz Aral ve diğer çizerler tarafından küçük farklılıklarla yeniden ve yeniden çizilen bu kadın tiplmesi okurun karşısına muhtemelen yüzlerce kez çıkmıştır. Hatta Tekin Aral bir sayıda neredeyse karbon kopya aynı olan kadın tipini sadece saç biçimlerini değiştirerek aynı sayfada dahi kullanabilmiştir.

Gırgır’ın yüklü bir içerikle her hafta hazırlanma zorunluluğu çizgide seri üretim yanında kimi zaman makul ölçüleri aşan etkilenmeleri, hatta bire bir yabancı dergilerden bakarak yapılan karikatürlerin ve çizgi romanların oluşturulması pratiğini de beraberinde getirir. Gırgır çizerlerinin çoğu *Mad* dergisinden etkilenir. Bunun dışında *Pilote* gibi Fransız çizgi roman dergilerini de izledikleri anlaşılmaktadır. Bu konuda oldukça ilginç bir örnek 1975 yılından verilebilir. Derginin 29 Haziran 1975 tarihli 151. sayısında Oğuz Aral “Çiçeği Burnunda Karikatürcüler” köşesinde genç bir çizerin işleri için şunları yazar: “Çizginiz çok ustaca ama Sipru tipi yabancı çizgilerin çok etkisinde kalmış. Hiç bizde bu çizdiğiniz gibi şapkası, dik yakalı kazağı olan yapı ustası gördünüz mü?” İlginçtir, derginin aynı sayısında yayımlanan İlban Ertem’in çizdiği “Küçük Adam” çizgi romanının Zürih’e gitmekte olan bir uçağın tasvir edildiği bir karesinde, Fransız *Siprou* dergisinde yıllarca yayımlanan *Natascha* isimli hostes tipine şaşırtıcı derecede benzeyen bir tip karşımıza çıkar.



18 Necdet Şen'e göre: " bu sınırlar, Abi'nin [Oğuz Aral'ın] şart koştuğu patates burun, kocaman el-ayak-baş, her kıvrımı sıkı sıkıya belirlenmiş 'koşan adam, şaşırın adam, hınzır adam' şablonlarını mecburiyet zoruna ezberlemiş genç çizerlerin kendilerini yeterince yaratıcı ve özgür hissetmelerine olanak verecek derecede olmadı" (bkz. Şen, Necdet, "Gırgır, Bir 'Okul' muydu?", *Serüven*, S. 1, İlkbahar 2004, s. 55).
19 Tunc, Aslı, "Gırgır as a Sociological Phenomenon in Turkey: The Transformation of a Humor Magazine", *Humor*, 2001, C. 14, S. 3, s. 248.

GIRGIR’IN BAŞARISINI HAZIRLAYAN KOŞULLAR

Gırgır (veya benzer bir dergi) neden daha önce, örneğin 1960’lı yıllarda değil de 1970’li yıllarda yayımlanmaya başladı? Bir başka ifadeyle, o yıllarda hangi özgün koşullar veya ortam *Gırgır*’ın ortaya çıkmasını kolaylaştırdı ve daha da önemlisi, ona bugüne kadar hiçbir mizah dergisine nasip olmayan böylesine bir başarı kazandırdı? *Gırgır* üzerine yazıp çizilenlere baktığımızda ve bizzat dergide çalışanların söylediklerini bir araya getirdiğimizde bu başarı öyküsünü hazırlayan nedenler şu şekilde sıralanabilir:²⁰

Toplumsal Değişen Mizah İhtiyacı: Öncelikle *Gırgır*’ın (eğer toplumun o dönemde belli bir mizah ihtiyacı varsa) bu ihtiyacı karşıladığı söylenebilir. 1970’li yıllara girilirken Cumhuriyet birikiminden mizah dergiciliği adına elde kalan tek önemli yayın *Akbaba*’dır. Hal bu olunca *Gırgır*’ın hikâyesini anlatırken *Akbaba*’dan söz etmemek ve onunla bir karşılaştırma yapmamak olmaz. Yusuf Ziya Ortaç’ın sahibi olduğu ve yönettiği dergi Cumhuriyet ile yaşıttır. Devamlılığı nedeniyle Semih Balcıoğlu’nun deyişiyle ne kadar yazar ve çizer varsa mutlaka *Akbaba*’da çalışmış, bütün önemli mizahçılara sayfalarında yer vermiştir.²¹ *Akbaba*’nın mizah dergiciliğinin omurgasını oluşturduğunu söylemek yanlış olmaz. Bununla birlikte *Akbaba*’nın yüzlerce sayılık arşivine bakıp (özellikle son zamanlarında) halk tarafından çok sevilen, çok tutulan bir dergi olduğu sonucuna varmak yanlış olur. *Akbaba* (esas olarak memur-bürokrat) kentli bir kitleye hitap eden, para verip dergiyi alan okuyucularının dahi belki baştan sona okumadığı veya (hep söylendiği gibi) masalarında durduğu berber salonlarında şöyle bir bakılıp geçilen, okuyucusuyla ilişkisi bir tramvay veya vapur yolculuğu süresiyle sınırlı olan bir dergidir. Derginin uzun yaşaması Yusuf Ziya Ortaç’ın bir yandan mahirane siyasi manevralarına, diğer yandan (yazarların ve çizerlerin telif ücretlerini düşük tutmak,²² hatta hiç ödememek gibi uygulamalar dahil) düşük maliyetli işletmecilik anlayışına bağlanabilir. Sonuç olarak *Akbaba* 1970’li yıllara girerken varlığını sürdürmektedir ama değişmekte olan Türkiye toplumunun mizah ihtiyacını karşılamaktan uzaktır. Kendini

20 Bu konuda bkz. Öngören, Ferit, *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Mizah ve Hicvi*, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1998, s. 115-123; Arık, M. Bilal, *Değişen Toplum Değişen Karikatür*, Türkiye Gazeteciler Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 1998, s. 28-29; Sipahioğlu, Ahmet, *Türk Grafik Mizahı, 1923-1980*, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1999, s. 180-182.

21 Balcıoğlu, Semih, “*Akbaba* Birkaç Kuşak İçin Önemli Bir Okuldu”, *Öküz*, Şubat 2004, s. 32.

22 Aziz Nesin, 1953 yılında yazdığı hikâye başına (stopajı kesildikten sonra) 850 kuruş aldığını anlatıyor (bkz. Oral, Zeynep, “Aziz Nesin: Ben Mizahı Değil, Mizah Beni Seçti”, *Milliyet Sanat*, 1982, Nisan). Orhan Enez, aynı yıl karikatür başına 250 kuruş aldığını söylüyor (bkz. Canteke, Levent, *Şehre Göçen Eşek, Popüler Kültür, Mizah ve Tarih*, İletişim, İstanbul, 2011, s. 50). O tarihte çıkan *Akbaba*’nın satış fiyatı 50 kuruştur.

yenileyememiş, hele ki Ortaç'ın 1967 yılındaki ölümünden sonra bütününü enerjisini yitirmiştir. Dergi, içeriğinden çok marka olan ismi nedeniyle satmaktadır. Bu noktada *Akbaba*'nın özellikle 1960 sonrası sahiciliğini ve samimiyetini yitirmiş bir dergi olduğunu da not etmemiz gerekir. 50'li yıllarda DP ve Başbakan Adnan Menderes'e övgüler düzen –sonradan anlaşıldığı üzere partiden maddi destek alan– derginin 27 Mayıs sonrasında taban tabana zıt bir tavır sergilemesi okuyucu nezdinde büyük yara almasına neden olmuştur. *Akbaba*'nın miadını doldurduğunun hemen bütün mizah üreticileri farkındadır ama ona meydan okuyacak düzeyde sermayesi olan bir yapı oluşturmamaktadırlar.²³ Üstelik mizah dergiciliği çok da yüksek satışlara –60'lı yılların yüzbinlerle ifade edilen dergicilik örnekleriyle kıyaslanırsa– ulaşabilmiş değildir.²⁴ *Akbaba*'ya alternatif olacak yayınlar da yine *Akbaba*'yı modellemektedir. Tuhaf bir kısır döngüdür bu. Mizah dergileri görsel ağırlıklı değildir ve “*Akbaba bitti*” derken önerdikleri daha eleştirel olan yazıya-mizah hikâyesine ve aktüele dayalı bir magazindir. Yukarıda *Akbaba*'nın uzun yıllara dayalı sürekliliğinin ister istemez mizah yazınının ana gövdesini oluşturduğunu söylemiş ve Yusuf Ziya Ortaç'tan söz etmiştik. Bu süreklilik dergide uzun süreli olarak yer alan bazı isimlerin de tarzını, çizgisini veya hikâyeciliğini pekiştirmiş, başatlaştırmıştır. 50'li yılların sonunda mizah hikâyeciliğimiz ile ilgili bir değerlendirmesinde Ferit Öngören şöyle der: “Gençlerin üzerinde özellikle Aziz Nesin'in yaygın etkisi var. Gerek hikâye örgüsü, gerek mizah anlayışı bakımından bu etki gün gibi ortada. Bunu yalnız gençlere bağlamakla kalmayalım; bütün boşluklarına, eskiliğine, üstelik kuruluşuna rağmen bugün mizahımızda bir Aziz Nesin dönemi yaşadığımızı saptayabiliriz”.²⁵ Öngören'in *Gırgır*'in kadrosunda yer aldığını tekrar hatırlatalım. Nesin, *Akbaba*'dan ayrıldığı her dönemde mizah dergisi çıkarmaya çalışmış, yıllar önce yayımladığı *Markopaşa* türünden bir siyasi mizah dergisinin başarılı olacağına inanmış ama eleştirel tutumu hariç *Akbaba*'dan çok da farklı olan bir dergi sunamamıştır. 1962 yılında çıkardığı *Zübük* ve önce *Günaydın* gazetesinin ilavesi, sonradan dergi olan 1969 tarihli *Ustura* bunlara örnek olarak verilebilir. Aziz Nesin, hemen tüm mizahçıları etkilemiş biridir ama *Ustura*'yı çıkarırken 54 yaşındadır, Aral'dan

23 Çizerler o denli sermayesizlerdir ki, bazen yerel gazete dağıtımçıları bile onlara dergi çıkarmaları için borç para vermeyi önermektedir. Turhan Selçuk, 1956 yılında çıkardıkları *Dolmuş* dergisine maddi destekte bulunan dağıtımçı Fazıl Ünverdi'yi şöyle anlatıyor: “ zaman zaman bir mizah dergisi çıkarmamızı önerir, teşvik ederdi. Mali kaynak ise onun sağlayacağı borç para olacaktı elbette” (bkz. Selçuk, Turhan, *Grafik Mizah*, der. Turgut Çeviker, Iris, İstanbul, 1998, s. 54).

24 *Tef*, 1960 yılında ikinci kez çıkarken, gazete ilanlarına bakılırsa 40 bin satışa ulaşmıştır: “Mizah Dünyamızda Rekor”, <http://derinhakikatler.blogspot.com/2012/09/40000.html>. Dergi bir yıl içerisinde kapandığına göre bir devamlılığı olmamıştır. O yıllara kadar mizah dergilerinin 10 ile 20 bin arasında sattığı anlaşılmaktadır.

25 Öngören, Ferit, *Yeni Mizah Hikâyeleri Antolojisi*, Gar Yayınları, İstanbul, 1959, s. 167.

21 yaş büyüktür. Mizah dergiciliği için artık yaşlanmıştır. Genç Oğuz Aral ve *Gırgır*’ın zaman içerisinde gittikçe genişleyen, yaptığı işin inceliklerini ve sonuç veren formüllerini keşfeden daha da genç kadrosu önemli bir boşluğu doldurur.²⁶ Gerek *Akbaba*’dan, gerekse *Akbaba*’ya alternatif olarak dene- nen mizah dergileri örneklerinden Oğuz Aral muhtemelen ders çıkarmış ve *Gırgır*’ı bu anlamda okuyucusuyla daha samimi ilişkiler kuran, daha tutarlı ve sıcak bir dergi yapmayı başarmıştır.

Sokağın Mizahı: 1970’li yıllar, özellikle karayollarının gelişimiyle iletişimin hızlandığı, büyük şehir nüfusunun hızla arttığı yıllardır. 1960’lı yıllarda yurtiçinden yurtdışına doğru yaşanan göç, 1970’li yıllarda kırsal kesimden şehre doğru yaşanır. Türkiye’de değişen ekonomi politikalarının etkisiyle köylerden kentlere göçen kitleler, şehri çevreleyen gecekondu ve va- roşlarda kendilerine özgü bir yaşam tarzı geliştirmeye başlarlar. Bu yıllar, kitlelerin sokağa taşıdığı yıllardır. Daha doğru bir ifadeyle, kapalı ev yaşa- mından ağırlıklı olarak ev-dışı yaşama geçiş yıllarıdır. Şehrin yeni sakinleri yaşamlarını sürdürebilmek için kadın-erkek, çocuk-çocuk demeden ucuz işgücüyle dönen sektörlerde çalışmaktadırlar. Kentlerde siyasi kamplaşma- nın etkisiyle sosyal hareketlilik o güne değin olmadığı kadar yüksektir; iş- çiler ve öğrenciler sokaktadır. Politizasyon ve siyasi angajman günbegün artmaktadır. Marksizm, meşru yollarla siyasi litaratüre dahil olmuş, yerlici insiyaklarla tarihi, “bugünü ve yarını” nitelemeye başlamıştır.

Gırgır canlanan, gece gündüz boş kalmayan, rengârenk sokaklara say- falarını açar. Ferit Öngören’in ifade ettiği gibi *Gırgır* (bir salon dergisi olan *Akbaba*’nın tersine) bir “sokak dergisi”dir.²⁷ *Gırgır*, kullanılan dilden yara- tılan karakterlere kadar sokağa, sokaktaki insana ağırlık verir. Doğal olarak (kenar) mahalle kavramı da öne çıkar. Özellikle 1970’li yılların ortaları- na denk düşen sayılar incelendiğinde karikatürlerdeki mekân çizimlerin- de dahi sokağın ve mahallenin standart bir biçimde sembolleştirildiği ve *Gırgır*’ın görsel repertuarının ayrılmaz bir parçası haline geldiği görülür. Oğuz Aral, ilk çalışmalarından itibaren yoksullara ilgi göstermiş, sınıf at- lama ve sosyeteyle karşılaşma motifini sıkça kullanmıştır. Uyanık bir ke- nar mahalle çocuğu, ekseriyetle şans eseri şöhret ve büyük paralar kaza- nacak, sosyetenin ve tüm ülkenin ilgi odağı olacak, sonunda da yaşadığı yere geri dönerek elindeki avcundakini yitirecektir. İstanbul Nişantaşı’nda-

26 1982 yılında *Gırgır*’la ilgili yapılan bir araştırmaya bakılırsa dergi okurlarının % 72,9’u 14-25 yaş arasındalar ve bunların % 44,1’ini öğrenciler oluşturuyor (bkz. Şaylan, Gencay, “*Gırgır* Dergisi Okuyucu Araştırması Üzerine Bazı Düşünceler: 82’nin Basın Olayı”, *Bilim ve Sanat*, 1983, S. 26, s. 8). Genç kadronun genç okuru daha kolay yakaladığı, mizah dergilerinin bilinen kurallarındandır.

27 Barın, Evren ve Aydan Çelik, “Oğuz Aral ve *Gırgır*, Ferit Öngören ile Röportaj”, *Toplumsal Tarih*, 2004, S. 129, s. 9.

ki Teneke Mahallesi'nden ilhamla "Tenekesi Mahallesi Lehimsiz Sokakta" yaşayan kahramanlarının kader döngüsü böyledir. *Gırgır*'da bu "slum" tarzı hikâyeler bir ölçü daha derinleşir. Çünkü üreticiler şehrin kenarlarından çıkar olmuş, yaşayıp gördükleri ve iyi bildikleri bir ortamı anlatmaya girişmişlerdir. Aral'ın, Altan Erbulak'ın kenar mahallesi ya da 50'li yıllardan itibaren popüler gazete bantlarının yoksul kahramanları, orta sınıf ölçütleriyle daha evcildirler. Kullanılan argoda ve dilde küfür yoktur, güldürmeye dayalı kafiyeli bir laf cambazlığı vardır. Oysa *Gırgır*, hem küfre yakınlaşıp sahicilik ve gerçeklik vehmini güçlendirecek hem de sonraki yıllarda ortaya çıkacak mizah (dergisi) anlayışlarına öncülük edecektir. Sonuçta yeni üreticiler, 1950 Kuşağı'na göre ekonomik olarak alt sınıflardan gelmektedir.

Televizyon: 1970'lerin toplumsal panoramasında dikkat çeken bir başka unsur da televizyondur. Yukarıda insanların yaşamlarının büyük bir kısmını ev dışında geçirmeye başladıklarına işaret etmiştik. Evde geçirilen zamanı da orta sınıf meskenlerinde kendine gün geçtikçe daha fazla yer bulan televizyon işgal eder. Sadece akşamları siyah beyaz yayın yapan televizyon neredeyse yegâne eğlence aracı haline gelir. Aslında o dönemlerde TRT pek de eğlenceli değildir, daha doğrusu eğlenceden ziyade pedagojik hassasiyetlerle kendini konumlandırmıştır; "Devlet Televizyonu" olmanın gereklerine uygun olarak, sıkı sıkıya kurallara bağlı yayınlar yapar. *Gırgır* beyaz ekranda görünenleri her hafta parodileştirerek bir anlamda "Devlet Televizyonu"nun ölçülü ve adaplı tavrından kaynaklanan sıkıcılığını telafi eder. Bu yolla *Gırgır* televizyondan ve televizyonun popülaritesinden uzun yıllar ustalıkla bir şekilde faydalanır. Birkaç gün önce, hatta bir önceki akşam televizyonda izledikleri dizileri ya da programları *Gırgır*'ın sarı-siyah-beyaz sayfalarında komik biçimleriyle görmek insanlara çok eğlenceli gelir. *Gırgır* sayfalarında Türkiye toplumuna ve geleneklerine adapte edilmiş dizi film karakterleri "bizden biri" gibi davranırlar; hatta Türkçe küfür edip televizyonda hiçbir zaman kuramayacakları cümleleri kurarlar. Bu başlı başına "komik" bir durumdur.

Sadece televizyon değil, futbol, sinema ve (o zamanki ismiyle) gazino dünyası da *Gırgır*'a malzeme sağlar. Bu dünyanın "celebrity"leri *Gırgır*'ın sayfalarında boy gösterir. Bu bağlamda kapakta ve iç sayfalarda okuyucunun bütün bu tanıdık simaları zihninde bir kez daha, ancak komik versiyonlarıyla canlandırmasını mümkün kılan ustalıkla portre çizimleri *Gırgır*'ın popüler mizah anlayışının önemli yapıtaşlarından birini oluşturur. *Gırgır*'ın televizyon ve popüler ikonlara yönelik mizahı, Amerikan *Mad* dergisinin bütününe hâkim olan bir tarzdır. *Akbaba*, benzer bir mizah ve eleştirelliği köşe yazarlarına, gazetelere ve İstanbul hayatına yönelik geliştirdiği için bir

tür Babiâli magazini ve dedikodusu yapmıştır. Gazete fıkracılığı denen, üç beş satırla güncel bir meseleyi, söz ya da eğilimi komikleştirerek hicveden anlayışın bir benzeridir yapılan. Oysa *Gırgır*, aynı güncelliği üç açıdan farklı kullanır. Birincisi, yazıyla değil görsellikle/karikatürlerle bunu yapmaktadır. İkincisi, popülerlik çerçevesini geliştirir, bürokratlar ya da gazetecilerden önemli ölçüde uzaklaşarak popüler kültür kişiliklerine ağırlık verir. Üçüncüsü, komikleştirmesini bir ahlaki yozlaşma tadında, siyaseten romantik bir havada yapmamaktadır. Bir TV dizisi kahramanı, bir futbolcu ya da gazino şarkıcısı erotik dokusu olan bir fantezi hikâye içerisinde anlatılır. Şaşırtmak, tersyüz etmek, beklenmedik bir olay ya da dil içinde anlatmak bu bakımdan daha önemlidir. *Mad* tarzı şaşırtıcı hikâye sonu (*snap ending*) belirginleştirilmektedir.

Ofset Tekniği: Simavilerin matbaalarında kullandıkları ofset tekniği *Gırgır*’ın başarısına iki noktada katkıda bulunur: Birincisi derginin günceli yakalamasına imkân verir; ikincisi ise çizgi ağırlıklı bir dergi olmasını sağlar. Klişe ile çalışan *Gırgır* öncesi dergiler, klişe hazırlamak zahmetli ve uzun süren bir iş olduğu için karikatürlerinde günceli yakalamakta güçlük çekerler. Ofset tekniği Aral ve ekibini bu sınırlılıktan kurtararak (mevcut ve potansiyel) diğer dergilerin bir adım önüne geçirir. Hatta *Akbaba*’nın kapanma sebeplerinden biri baskı tekniğindeki bu gelişmelere ayak uyduramamasıdır bile denebilir.

Gırgır’ın çizgi ağırlıklı bir dergi olmasına gelince, *Gırgır*’a gelene kadar Türkiye’de hâkim mizah dergisi formatı Avrupa’da uzun süre geçerli olan ve Fransız *Le Rire* gibi popüler mizah dergilerinin kullandığı yazı ağırlıklı ve altyazılı karikatürlere yer veren bir formattır. Cemal Nadir Güler ve Ramiz Gökçe gibi çizdikleri dönemde oldukça popüler karikatürcüler tarafından çıkarılan mizah dergileri bile çizgi değil, yazı ağırlıklıdır.

Oğuz Aral başlangıçta çizgi ağırlıklı bir dergi yapacak kadar geniş bir çizer kadrosuna sahip değildir. İlk dönemlerde (özellikle dergi gazete eki olarak verilirken) yazıya ve çizgiye hemen hemen yarı yarıya bir oranda yer verilir. Hatta bazen yazıların daha ağırlıklı olduğu bile görülür. Zaman içerisinde çizer kadrosu genişledikçe ve gazete eki olmaktan çıkıp bağımsız bir dergi haline gelince Aral çizgi ağırlıklı dergi projesini tam anlamıyla yürürlüğe sokar; dergide karikatürler ve çizgi romanlar çoğalırken yazı ikinci plana düşer. Bu gelişmede müstakbel *Gırgır* kadrosu içerisinde yazardan çok çizerin yetişmesinin etkisinin olduğu düşünülebilir, ancak ofset tekniği olmasaydı, *Gırgır*’da istihdam edebileceği büyük bir çizer potansiyeli olmuş olsa da, Aral’ın çizgiyi bu kadar ağırlıklı kullanmasının mümkün olmaya-acağı da söylenebilir.

Simavi Sermayesi Desteği: *Gırgır*, büyük gazete-dergi dağıtım ağını elinde tutan Simaviler tarafından çıkarıldığı için daha ilk sayıdan çoksatır bir yayın olmuştur. Dergi bir biçimde bunu başaramamış olsaydı hemen kapatılacağı da belirtelim. Simaviler, 60'lı yıllardan itibaren onlarca çoksatır dergi çıkarmış, satışı düşen her dergiyi çekinmeden kapatmıştır. *Gırgır*'ın 1989 yılındaki satışı da bu ticari alışkanlığın parçasıdır. Kârı düşen dergi-gazete kapatılır, kârlı olacaksa her yayın satılıp devredilebilir. *Gırgır* sonraki dönemlerinde yarım milyona yakın bir satış rakamıyla hatırlanmakla birlikte, ilk sayılarında dahi ulaştığı rakam yüksektir. Çıkar çıkmaz 50 bin satması ve bunu sürdürebilmesi o güne değin hiçbir mizah dergisinin başarabildiği bir şey değildir. Bu başarının nedeni yalnızca derginin içeriği değildir. Herhangi bir yayının popüler olması –piyasa ölçülerinde çok satması– içerikten çok dağıtım ağları içinde var olabilmesiyle ilgilidir. Yoksa popüler bir içeriği olan bir dergi yine de satmayabilir. *Gırgır*, Oğuz Aral'dan çok Simavilerin dergisi olduğu için çok satmıştır. Oğuz Aral'ın varlığı, sanatçı kişiliği ve editöryal başarısı bu ticari yapının genellikle hatırlanmamasına neden olmuştur. *Gırgır* çok satarken veya değeri ölçüsünde bir başka yayıncıya satılarak devredilirken, o büyük satış rakamlarının getirisi akla gelmemiş, dergi hemen her zaman romantik ifadelerle nitelenmiştir. Halen pek çok çizer ve dergi çalışanı, *Gırgır*'ın bir muhalefet mahfili olduğu için satılarak susturulduğuna inanmaktadır. Aral, dergi satılırken kendisine önerilmemesine içerlediğini, *Gırgır*'ı satın alabilecek maddi güce sahip olduğunu pek çok kez belirtmiştir. *Gırgır*'ın hiçbir mizah dergisiyle kıyaslanmayacak ölçüde çok satması ve bu satışı uzun yıllar devam ettirebilmesi çalışanlarına benzeri olmayan bir telif ödeme imkânı getirmiştir. Türkiye'de mizah dergileri her zaman çok satmıştır. *Eşek*, *Aydede*, *Markopaşa*, *Dolmuş* ve aralıklarla *Akbaba* hep çok satmıştır ama bu rakamlar dönemsel ve geçici olagelmiş, dergiler (gazeteler) dar kadrolarla yaşamak durumunda kalmıştır. *Gırgır* ise hemen her sayıda kadrosunu genişletmiş, artan telif ödemeleriyle bu genişlemeyi her zaman sürdürmüştür. Oğuz Aral'ın en önemli başarısı gençleri çizerlik mesleğine kazandırması, yüksek telifler ödeyerek teşvik etmesidir. Aral mesleğe ilk başladığı yıllarda, *Akbaba*'nın yeniden çıkışına denk gelmiş, derginin sahibi ve başyazarı olan Yusuf Ziya Ortaç'tan ilk teliflerini kazanmıştır. Gerçi bu telifler geçimini sağlayabilecek türden değildir, hemen her çizer bu yüzden gazetelerde çalışmaktadır. Türkiye basın tarihi bu türden düşük veya ödenmeyen teliflerle ilgili anekdotlarla doludur. Bütün süreli yayınlar çok az insandan oluşan kadrolarla çıkarılmaktadır. Aral, Simavilerin sağladığı refahla hareket etmiş, çizgi ve espri kalitesini cazip telifler ödeyerek artırabilmiştir.

GIRGIR MİZAHININ KAYNAKLARI

Oğuz Aral’ı ve tabii dolayısıyla *Gırgır* ekolünü besleyen çeşitli kaynaklardan söz edilebilir. Oğuz Aral’ın belki çizgi anlayışını değil, ama genel olarak mizah anlayışını şekillendiren isimlerin başında Cemal Nadir Güler gelir. Cemal Nadir ölüm yıldönümünde *Gırgır*’da şu sözlerle hatırlanır: Osmanlı devrinde bir aydın zümre sanatı olan karikatürü genç Cumhuriyet Türkiye’sinde halkın sanatı haline getiren Cemal Nadir, ardında binlerce gazete, dergi karikatürü, 12 albüm ve Amcabey, Dalkavuk, Ak ile Kara gibi unutulmaz tipler bırakmıştır. Ayrıca birçok genç karikatürcüye hocalık edip olanak hazırlayarak kendinden sonra zengin bir karikatürcü kuşağı yetişmesine yardımcı olmuştur...”²⁸ Alıntıyla ilgili bir parantez açalım: Osmanlı-Cumhuriyet Türkiye karşılaştırması epeyce abartılı bir yorumdur. Karikatür hiçbir zaman aydın zümreye ait bir sanat olmamış, popüler dergilerde soluk alıp vermiştir. Osmanlı ile Cumhuriyet arasında böylesi bir belirgin kopmadan söz etmek de mümkün değildir.²⁹ Cemal Nadir’in de benzer bir iddiası olmamıştır aslında. Bu yorum, esasen Oğuz Aral’a aittir ve Aral’ın “karikatürü halka indirme” ve “genç karikatürcü yetiştirme” misyonlarını Cemal Nadir’den devraldığını göstermeye çalışan bir yönü vardır. Özellikle genç kuşakları yetiştirme hususunda bir benzerlik kurulabilir³⁰ ama önemli olan Aral’ın Nadir’e duyduğu yakınlık ve kendini onunla eşleştirme arzusudur.

Oğuz Aral’ın karikatür ve mizah anlayışını şekillendiren kaynaklardan bir diğeri Anglo-Amerikan mizahı ve özellikle *Mad* dergisidir. Oğuz Aral yukarıda sözünü ettiğimiz Fransız tipi mizah dergisi formatına aşina olma-

28 *Gırgır*, 2 Mart 1975, s. 134.

29 1950 Kuşağı’nı tanımlayan kurucu isimlerden biri olan Ali Ulvi de benzer sayılabilecek bir yorum yaparak kuşağını ve kendilerinden önceki karikatür anlayışını azımsar: “Türkiye’de karikatür daha evvel, yani bizim kuşaktan evvel daha bireyci idi. Bizim kuşakla –şimdi burada bir övünç payı çıkaracağım– toplumsallaşmaya başladı. Yani 1950 Kuşağı... Önceleri bireysel eleştiriler, bildiğiniz gelinkaynana ilişkisi, yahut şehir sorunları idi karikatürcünün konusu. İşporta, biraz hayat pahalılığı vb. idi. Toplumsal konular 1950 Kuşağı ile girdi” (bkz. Çeviker, Turgut, “Ali Ulvi: Çizgi ile Düşünen Adam”, *Adam Sanat*, 1986, S. 11). Bu tür ayrımlar elbette doğru değildir. 1923-1946 arası tek parti dönemidir, eleştiriler ister istemez sınırlıdır; örneğin Cumhuriyet öncesinin usta karikatürcüsü Cem’in çizmesi veya dergi çıkarması –rivayet odur ki– istenmemiştir (Ural, Orhan, *Karikatür ve Mizah Yıllığı*, İstanbul, 1972, s. 9; Balcıoğlu, Semih, “Cumhuriyet Döneminde Cem Neden Çizmedi?”, *Tarih ve Toplum*, 1987, S.39, s. 8). 1946 öncesi, mizah dergilerine yönelik topatma ve kapatma davalarının ekseriyeti iç politikadan ziyade dış ilişkilere yönelik eleştirilerle ilgili nedenlerden dolayı açılmıştır. O tarihten –iki partili bir demokrasi sürecine girildikten– sonra aktüel siyaset ve taraf olma hakkı-eğilimi baş göstermiştir. 1950 Kuşağı’nı etkileyen bir toplumsal arka plan vardır. Yoksa Ali Ulvi’nin bireyci saydığı meselelerin konu olarak işlenmesi azalmakla birlikte kaybolmuş değildir. Ulvi ya da Aral’ın yorumlarını birer idealleştirme sayınamaz gerekiyor.

30 Böylesi bir benzerlik başka isimlerce de kurulmuştur: “Genç karikatürcüleri özendirmesi, onları yetiştirmeye çalışması büyük ustayı [Cemal Nadir] anımsatan başka bir yanı” (bkz. Alsaç, Üstün, “Türk Karikatürü Üstüne Bir Döküm ve Eleştiri Denemesi”, *Adam Sanat*, 1986, S. 7, s. 64).

sına ve bu formatta çıkarılan mizah dergilerinde çalışmasına karşın zaman içerisinde farklı bir mizah ve çizgi anlayışına yönelir. Bu yöneltte Amerikan *Mad* dergisi belirleyicidir. *Mad* dergisindeki kıvrak ve sevimli çizgi üslubu, panorama biçimindeki kalabalık karikatürler, TV dizileri ve sinema filmlerinden yapılan parodi uyarlamalar, portre karikatürünün ağırlığı ve özellikle “comics” tarzında çizilen kısa hikâyeler Oğuz Aral’ı *Gırgır*’ı biçimlendirirken büyük ölçüde etkilemiş olmalıdır. Hatta daha önce Türkiye’de mizah dergilerinde var olan ama kurumsallaşmamış bir uygulama, yani karikatürlerde “espri veren” ve “çizer” olmak üzere iki imzaya yer verilmesi açısından dahi *Gırgır* ile *Mad* arasında benzerlikler bulunabilir. *Gırgır*’da aralıklarla *Mad* dergisinden kaynak göstermeden yapılan alıntılar derginin Oğuz Aral ve *Gırgır* kadrosu tarafından düzenli bir biçimde takip edildiği izlenimini güçlendirmektedir.

Oğuz Aral’ın bir format olarak Fransız mizah dergiciliğinden uzaklaşıp Amerikan mizah dergiciliğine yaklaşması *Gırgır*’ın çizgi üslubu açısından çok önemli bir farklılaşmayı da beraberinde getirir. Aral yazıyı karikatürün altından kaldırıp balonlara yerleştirir. Balon, özellikle Avrupa karikatüründe, karikatüre değil, çizgi romana ait bir unsurdur. Aral ve ekibinin karikatürlerde (büyük ihtimalle *Mad* etkisiyle) balonu kullanması birkaç noktada *Gırgır* mizahı açısından belirleyici olur: Birincisi balon okuyucunun ilgisini yazıya çeker. Balonlar genellikle panelin³¹ üst kısmında yer alır ve okur ister istemez öncelikle yazıların beyaz bir boşluk üzerine yerleştirildiği bu alanı okumaya yönelir. Dolayısıyla balon yazıyı okutmak ve okurun ilgisini paneldeki yazıya yönleltmek için uygun bir araçtır. Esprilerin çoğunlukla karikatürlerdeki yazıya yüklendiği *Gırgır*’da balon bu bağlamda çoğu zaman karikatürlerin ağırlık merkezini oluşturur. İkincisi, balon panele dahildir; dolayısıyla balon panelde çizerin çizerek doldurması gereken toplam alanı azaltır. Bu, seri üretim yapan *Gırgır* gibi bir dergi açısından önemli bir tasarruftur. Üçüncü unsur daha çok psikolojik bir etkiyle açıklanabilir; *Gırgır* balonu kullanarak kendisini, altıyazı formatıyla karakterize edilen önceki yazılı karikatür anlayışlarından ayırır. Bir başka ifadeyle, *Gırgır*’da çizilen karikatürler başka öğeler yanında ilk bakışta kendinden önceki yazılı karikatürlerden ayrılacak bir görsel farklılık içerir. Kuşkusuz bu görsel tercih “biz öncekilerden farklıyız” demeyi kolaylaştırır.

Son olarak *Gırgır* üslubu açısından Oğuz Aral’ın animasyon sanatıyla ilgisi üzerinde de durmamız gerekir. Aral, 1960’lı yıllarda büyük ölçüde para kazanmak amacıyla arkadaşlarıyla birlikte reklam (çizgi) filmleri yapmaya başlar. Bu filmler kısa sürede üretilmek zorunda olduğu için çizgiler

31 Tek bir parça resimdir. Çizgi romanda hikâye anlatımı ardıl panellere dayanır. Ancak sayfada tek panelden oluşan çizgi romanlar da mevcuttur. Türkçede çoğunlukla “kare” olarak ifade edilir.

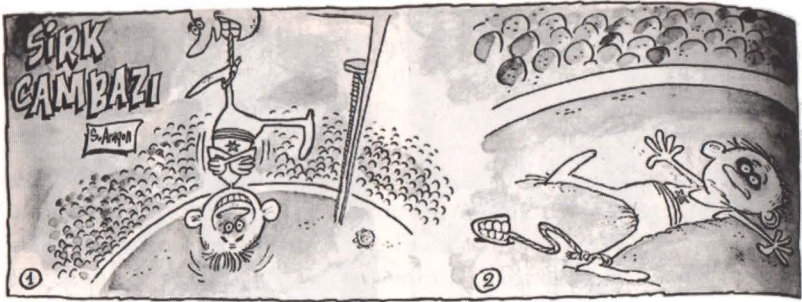
ekonomik olmalı ve mesajını doğrudan vermelidir. Bunun dışında arka plan çizimlerinin olabildiğince sembolik unsurlarla oluşturulması, karakterlerin arka plan çizimlerinin önüne geçmesi işin doğası gereğidir. Aral bu öğeleri animasyon tekniğinden karikatüre aktarır. O dönemde özellikle reklam animasyonlarında geçerli olan UPA (*United Productions of America*) ve benzeri üsluplar Aral’ın çizgi dünyasına çok şey katmış görünmektedir. Bunun yanında daha çok *Walt Disney* ve onu izleyen çizerlerin geliştirdiği şablonlara dayanan ve yeniden kolaylıkla üretilebilen karakter tasarımları ve kalıplara dayanan çizim teknikleri, özellikle her hafta seri üretimin yapıldığı *Gırgır* için biçilmiş kaftandır.

GIRGIR’IN İÇERİĞİ

Gırgır ilk zamanlarında çoğunlukla (farklı yayınlardan iktibas edilen) toplama veya doldurma bir dergi olduğu izlenimini uyandırır. Dergiyi kotarmak için her türlü malzeme kullanılır. Küçük bir örnek: 28. sayıda karakteristik deseninden Oğuz Aral’ın olduğu tahmin edilebilecek bir karikatür yayımlanır. Karikatür ünlü Meksika kökenli Amerikalı çizer Sergio Aragonés’in bir karikatürünün yeniden çizilmiş ya da daha doğru bir ifadeyle yorumlanmış halidir; espri ve kurgu orijinal karikatürle aynıdır, ancak çizimler farklıdır. İşin daha da ilginç yanı, karikatürde yer alan imza “S. Aragon” şeklindedir. İlk bakışta telif sorununu aşmak için böyle bir karikatür çizildiği düşünülebilir, ancak bir sonraki sayı incelendiğinde bunun bir telif sorunu olmadığı anlaşılmaktadır. 29. sayıda Sergio Aragonés’in bu kez orijinal işlerine “makaslama” yöntemiyle yer verilir. Hatta Aragonés’in aynı sayıda yayımlanan bir başka karikatürü tahrif edilmiş bir şekilde basılır. Nihayetinde, belki de bu örnekten çıkarılabilecek sonuç nefes nefese hazırlanan bu haftalık dergide kimi zaman “Ne koysak gider...” anlayışının ağır bastığı gerçeğidir.

Büyük ölçüde çekirdek kadronun darlığı yüzünde Oğuz Aral, *Gırgır*’da eski işlerine de yer verir. Özellikle *Gırgır*’ın ilk zamanlarında sayfaları dolduran “Utanmaz Adam”, “Hafiyesi Mahmut”, “Mahallenin Hüsnü’sü (Köstebek Hüsnü)”, “Vites Mahmut” gibi çizgi romanlar Aral ve dar kadrosunu büyük ölçüde rahatlatır. Zaman içerisinde, sıkıştıkça, Aral ve diğer *Gırgır* çizerleri eski işlerini kullanmakta bir sakınca görmezler. Örneğin Oğuz Aral 1950’li yıllarda *Tef* dergisinde çizdiği bazı karikatürleri esprisine dokunmadan yeniden çizer ve yayımlar.

Bazen yeniden çizme gereği duymadan dahi *Gırgır*’ı gençlik dönemi portfolyosundan besler. Eldeki eski ve yeni işler yetmediğinde ise yabancı



Sergio Aragonés imzalı Oğuz Aral karikatürü.

dergilerden kaynak ve isim gösterilmeden alınan karikatürlere yer verilir. Bazen çizgi romanlar bile bu şekilde aktarılır.³² Aslında bu Türkiye’de mizah dergiciliğinde alışılmadık bir durum değildir. Geçmişte yayımlanan mizah dergilerinde de bu tür “makaslama” işlere/kullanımlara rastlanmaktadır. Belki *Gırgır* açısından ilginç olan, sonraki yıllarda *Gırgır*’ın kadrosunu oluşturacak genç çizerler için telif konusunda gösterilen hassasiyetin büyük ihtimalle izinsiz kullanılan bu karikatürler için gösterilmemiş olmasıdır.³³

Dergi tutuldukça ve tirajı yükseldikçe doldurma ve toplama niteliği de değişmeye başlar. Büyük ihtimalle yaptıkları işten iyi para kazanmaya başlayan Oğuz Aral ve arkadaşları bu motivasyonla yeni işler üretmeye girişirler. Örneğin, 53. sayıdan itibaren Utanmaz Adam sadece *Gırgır* için hazırlanmış, “yepisyeni” macerasıyla okurun karşısına çıkar.

***Gırgır*’da Çizgi Romanlar**

Gırgır çizgi romana başından itibaren özel bir önem verir. Hatta karikatür ve mizah ağırlığına rağmen bir çizgi roman dergisi olarak nitelendirilebilir. Çizgi roman bir dönem derginin dörtte üçünü oluşturur. Derginin bu tercihi sonraları eleştirilir, çizgi roman sanattan çok ticaret sayılarak küçümsenir. Bu eleştirilerde haklılık payı olup olmadığı bir yana, çizgi roman tiplerini *Gırgır*’ın geniş kitlelerce kabul görmesini, sevilmesini ve yaygınlaşmasını sağlar.³⁴ Dergide çizgi romanın ağırlıklı olarak yer almasının birkaç nedeni olduğu düşünülebilir. Birincisi, Oğuz Aral’ın çizgi roman türüne sevgisi ve

32 Örneğin bkz. 26. sayıdaki “Gangsterler Kralı Maki” ve “Maskeli Süvari” ve 27. sayıdaki “Kahraman Şerif Şerafettin” çizgi romanları.

33 Künyesinden anlaşıldığı kadarıyla *Gırgır*’da telif karşılığı yayımlanan tek yabancı üretim, 68. sayıdan itibaren okurla buluşan Mort Walker’ın yazıp çizdiği “Hasbi Tembeler”dir.

34 Cantek, Levent, *Türkiye’de Çizgi Roman*, 3. Baskı, İletişim, İstanbul, 2012, s. 215.



Arkadaşlar! Evimize hadar sizin rahatlığı için...
halkın seçtiği kim olur...

Oğuz Aral'ın esprisine dokunmadan *Gırgır*'da yeniden çizip yayımladığı karikatürlerine bir örnek.

yatkınlığıdır.³⁵ Aral kariyerinin erken dönemlerinden itibaren çizgi roman türünde eserler vermeyi tercih eder. İkincisi, haftalık olarak yayımlanan bir derginin her sayfasını münferit yazı ve çizgilerle doldurmanın güçlüğü ortadadır; her hafta üç-dört yarım ya da tam sayfa hazırlanan çizgi romanlar *Gırgır*'da 16 sayfayı dolduracak malzeme üretme sıkıntısını büyük ölçüde hafifletir. Üçüncüsü, 25-30 haftaya yayılan tefrika hikâyeler okuyucunun ilgi ve merakını taze tutar; "Acaba şu ya da bu çizgi romanda bundan sonra ne olacak?" sorusu birçok okuyucunun dergiyi düzenli takip etmesinin nedenlerinden biri olarak düşünülebilir.

70'li yıllarda, *Gırgır*'da Oğuz Aral'ın ürettiği bant karikatür ve çizgi romanların yanında başka işlere de rastlanır. Örneğin erken dönemde, 13. ve 14. sayılarda Mim Uykusuz, Aziz Nesin'in "Kimine Talih Kimine Kır Salih" ve "Damda Deli Var" hikâyelerini çizgi romana uyarlar. 22. sayıdan itibaren iki yeni çizgi roman başlar: Tekin Aral'ın hazırladığı "Safnaz Teyze" ve Suat Yalaz'ın hazırladığı "Çapkın Hırsız", 30. sayıdan itibaren Mim Uykusuz'un

35 Gerçi Aral, yaptığı çizgi roman çalışmalarını farklı ve kendine özgü sayarak onları "karikatür roman" biçiminde adlandırmıştır. Muhtemelen azımsadığı için çizgi roman niteliğinden ayrıştırmak istemiştir. Oğuz Aral dışında bunu kullanan olmamıştır, zaten doğru bir adlandırma da değildir. Örneğin Utanmaz Adam karikatürize ya da komik çizgili bir çizgi romandır, İngilizcedeki karşılığıyla "comics"tir. Avni, yine İngilizce üzerinden söylersek, geniş ölçekli yayımlanan bir bant karikatürdür, İngilizcedeki karşılığıyla "cartoon" ya da "strip" denebilir. Her ikisi de geniş anlamıyla çizgi romandır.

“Süpermen Sami”, 32. sayıdan itibaren Suavi Süalp’in “Alembeyendi Hasan” ve 35. sayıdan itibaren yine Oğuz Aral’ın “Duvargeçen” isimli çizgi romanları yayımlanmaya başlar. Sonraları derginin çekirdek kadrosunda yer alan Nuri Kurtcebe (“Gaddar Davut”), Engin Ergönültaş (“Zalim Şevki ve Kelek Osman”) ve İlban Ertem (“Küçük Adam”) gibi çizerlerin yarattıkları karakterlerle *Gırgır*’ın çizgi roman repertuarı tamamlanır.

Gırgır’ın en sevilen bant karikatür tipi herhalde *Avnak Avni*’dir.³⁶ Aral, kurnaz geçinen, ancak saf ve kıt akıllı bu mahalle delikanlısının maceralarını uzun yıllar çizer. Hatta 70’li yılların ortalarında *Avnak Avni*, *Gırgır*’ın sembolü haline gelir. Aral bir süre sonra *Avnak Avni*’nin 4 yaşındaki halini çizmeye başlar. *Avni*’nin bu hali daha da çok sevilir. Aslında Aral, *Avni*’nin küçüklüğünü çizmeye başlayarak (belki bilerek, belki bilmeyerek) *Gırgır*’ın hanesine çok önemli bir artı ekler. O güne kadar genç-bekâr-erkek dergisi görünümdeki dergiye çocukluğun saflığını, temizliğini ve sevimliliğini getirir. Küçük *Avni* komşu teyzelerin eteğini kaldırıp bacaklarına baksa bile bu kimseyi rahatsız etmez.³⁷

***Gırgır*’da Karikatürler**

Karikatürler yazı ağırlıklıdır. Her şey esprinin okur tarafından anlaşılması gerekliliği üzerine kurulmuştur. Zaman içinde bu kaygının Oğuz Aral ve ekibinde bir tür takıntıya dönüştüğü bile düşünülebilir. Öyle ki, temsil ettiği kişiye bire bir benzeyen bir portre karikatürünün yanına o kişinin adı yazılır. Hatta orijinali yazısız olan yabancı karikatürlerin dahi altına veya balonların içine açıklayıcı yazılar yerleştirilir. Bu konuda örnek olarak yazısız ve hikâye anlatan karikatürleriyle tanınan *Mad* dergisi çizeri Sergio Aragonés’in bir karikatürü verilebilir.

Oğuz Aral, karikatürü halka indirme misyonu bağlamında geliştirdiği karikatür anlayışını “Çiçeği Burnunda Karikatürcüler” köşesinde genç çizerlere verdiği öğütlerde ifade eder. Örneğin günümüzün tanınmış karikatürcülerinden Haslet Soyöz için yazdığı eleştiride şöyle der: “Karikatürlerinizi çok çok sevdim Haslet kardeş. Yalnız çizerken kendinize ‘Ben bunları kimin için çiziyorum?’ diye sık sık sormalısınız. Sanatın kaymağını yiyen beş on kişilik bir ‘entellektüel tabakası’ için karikatür yaparsanız

36 *Avnak Avni* ilk kez *Gırgır*’ın günlük ilave formatında 23 Mayıs 1973 tarihinde ve derleme formatında 42. sayısında yayımlanmıştır. Oysa Hakan Alpin tarafından hazırlanan *Çizgi Roman Ansiklopedisi*’nde (bkz. Alpin, Hakan, *Çizgi Roman Ansiklopedisi*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2006, s. 59) *Avnak Avni*’nin *Gırgır* dergisinin 9 Eylül 1973 tarihli 57 sayısında ilk kez boy gösterdiği bilgisi yer alıyor.

37 Aşağıda değineceğimiz gibi, aynı şekilde Aral ileride derginin sayfalarını kadın çizerlere de açarak genç-bekâr-erkek dergisi algısını bir ölçüde kıracaktır. Tüm bu değişiklikler kuşkusuz derginin okur kitlesinin genişlemesine, belki de derginin daha önceki biçiminden rahatsız olan okurların dergiye bağlanmasına katkıda bulunur.



Sergio Aragonés'in yazısız karikatürüne açıklama ve balon eklenerek yayımlanmış olan karikatür.

bir diyeceğim yok. Ama hiç olmazsa gazete okuyan vatandaşımızın karikatürünüzü anlamasını istiyorsanız çizgileriniz daha az modern (!) olmalı. Okur karikatüre bulmaca çözer gibi bakmamalı”³⁸ Bir başka sefer şu noktaların altını çizer Aral: “Türk karikatürü Batı çizgisi ve anlayışının 100 yıldır etkisi altındadır. Bu etki yalnız anlayışta kalmamış, Avrupa’nın konularını, tiplerini, dertlerini de karikatürümüze sokmuştur. Aldatılan koca karikatürleri bize Fransa’dan ithal edilmiştir. Fransız zevkine göre

bir kadının kocasını boynuzlaması komik bir olaydır. Ama bizim namus anlayışımıza göre ortada gülünecek bir şey yoktur. En azından cinayet çıkar bu durumda. Karikatürcü gördüğü, yani yaşadığı olaylardan etkilenip karikatür çizer. Bu olayları da onun çevresinde yaşayan kişiler oluşturur. Red Kit suratlı bir Türk köylüsü, İngiliz Lordu giyimli bir Türk politikacısı düşünebiliyor musunuz? Kısaca çevremizde gördüğünüz yüzleri, kılıkları ve dekoru çizin”.³⁹

Gırgır'da Cinsellik

Gırgır'da kadın, daha doğrusu kadın cinselliği hep ön planda olmuştur. Doğrudan kadın cinselliğinin (fotoğraf, fotomontaj, erotik espri ve çizimler yoluyla) kullanılmasının yanında, anlatılan konunun niteliği ne olursa olsun, bir köşeye mutlaka bir kadın figürü, Gırgır terminolojisiyle bir “Pakize” yerleştirilmeye özen gösterilir. Örneğin derginin 29 Eylül 1974 tarihli 112. sayısında kapakta yer alan karikatürde CHP lideri Bülent Ecevit'in o dönemdeki koalisyon arayışları konu edilir. “Ecevit'e ‘Hayır’ Demek Moda Oldu” başlığıyla yayımlanan karikatürde telefonla konuşan bir Pakize; “Ah Kardeş... Ecevit bana da koalisyon teklif etti ama hayır dedim!!!” demektedir. Benzer şekilde bu kez Sadi Irmak başkanlığında kurulmaya çalışılan partiler-üstü hükümeti konu alan karikatür Gırgır'ın 120. sayısının kapağında yayımlanır. “Partiler Irmak Kabinesine de Evet Demezlerse Yeni Kabinayı Pakize Kurmak İstiyor” başlığıyla yayımlanan karikatürde yine Pakize; “Bana Hayır Diyecek Parti Lideri Var mı Acep?” sorusunu sormaktadır.⁴⁰

Yukarıda değindiğimiz gibi, Gırgır başlangıçta neredeyse tamamen genç-bekâr-erkek okurlar için hazırlanan bir dergidir. Bekârlık ya da eşsiz/kadın-sız olma durumu özellikle vurgulanan bir durumdur. Örneğin, 5. sayıda Vites Mahmut çizgi romanında Oğuz Aral eğer uslu durursa Mahmut'a ara sıra kadın çizeceği sözünü verir. 17. sayının kapağında resmedilen “Bekâr Sabri'nin Seyyar Sobası” fotomontajla yerleştirilmiş çıplak bir kadındır. 60. sayının kapağında “Milli ve Pilli Zampirik Parti” iktidara gelirse her aileye bir Hayriye vereceği müjdelenir. Nihayet derginin 116. sayısının kapağında “İstanbul'da Bekâr Erkek Başına Üç Kız Düşüyor” başlığıyla yayımlanan karikatürdeyse bekâr bir erkeğin üzerine düşen genç ve güzel bir kız resmedilir. Başlığın altında yer alan kutuda şu ifadeler bulunur: “Meteoroloji Müdürlüğünden bildirildiğine göre İstanbul'da bekâr erkek sayısı hızla azalırken genç kız sayısı da artmaktadır. Son yapılan gözlemlere göre erkek

39 Gırgır, 2 Mart 1975, s. 134.

40 Gırgır, 24 Kasım 1974.



başına ortalama 55'er kilo ağırlığında üç genç kız düşmektedir..."⁴¹ Bu ve benzeri karikatürler genç-bekâr-erkek okuyucuların hoşuna gidecek, kendilerini iyi hissettirecek, hatta gururlarını okşayacak biçimde tasarlanmıştır. Dergide yayımlanan çizgi romanlarda, örneğin Utanmaz Adam'da da benzer bir formül uygulanır. Utanmaz Adam ne yapar eder, en güzel kızları tavlarken, maceralar yatağa ya da banyo küvetindeki Pakizelerle sona erer.

Gırgır cinsellik ağırlıklı içeriği nedeniyle kimi zaman eleştirilir. Hatta zaman zaman müstehcenlik dolayısıyla hakkında davalar açılır ve hakkında toplatma kararı çıkar. 1973 seçimlerinden sonra kurulan CHP-MSP Koalisyonu'nda Adalet Bakanı olarak görev yapan Şevket Kazan bu yüzden sık sık Gırgır'ın eleştiri oklarına hedef olur. Hatta derginin 100. sayısında logonun altında şu ibare yer alır: "Şevket Kazan'ın Toplatmadığı Zaman Çıkan Kendi Halinde Bir Mizah Dergisidir." Nihayetinde dergi 13 Ekim 1974 tarihli 114. sayısının kapağında Oğuz Aral imzalı karikatürde CHP-MSP Koalisyonu'nun dağılmasıyla birlikte görevi sona eren Adalet Bakanı Şevket Kazan'ı çıplak bir Pakize ile uğurlar.



Gırgır yayımlandığı döneme göre oldukça “açık-saçık” sayılabilecek çizim ve fotoğraflara yer vermekle birlikte kesinlikle (tenasül organı anlamında) cinsel organ imajı içermez. Tipik olarak kadın çıplak figürler bir ayaklarını hafifçe kaldırarak bu bölgelerini gizlerlerken, erkek çıplak figürlerin edep yerlerine çapraz bant yapıştırılır. Daha sonra bu tavır Gırgır’da çalışan çizirler tarafından dergide kesinlikle uyulması gereken “Oğuz Aral Kuralları” arasında sayılacaktır.⁴²

Gırgır’ın Siyasi Çizgisi

Başlangıçta Gırgır’da siyasi esprilere pek yer verilmez. Zaten Gırgır’ın çıkmaya başladığı dönem büyük ölçüde apolitik ya da daha anlaşılır bir ifadeyle “partiler-üstü” bir dönemdir. 12 Mart 1971’de Silahlı Kuvvetler’in siyasete müdahalesinin ardından bir geçiş dönemi yaşanmaktadır. Bu dönemde

42 Gırgır’ın 1980’li yıllarda yıldızı parlayan çizirlerinden Kemal Aratan’a göre, “ Bazı çevrelerde Gırgır, basit olmakla, ticari olmakla suçlanıyor. Ancak o satış başka türlü de nasıl gerçekleşebilir? Her şey çok netti Gırgır’da. Dergi, 12-13 zekâ yaşına göre yapılıyordu. Bilinçliydi bu. Herkesin anlaması isteniyordu. Birtakım ‘asla’lar da vardı Gırgır’da. Mesela kadın ve erkek organı ‘asla’, küfür asla... Bunlar kesinlikle kullanılmazdı çizgilerde” (bkz. Canteke, Levent , Türkiye’de Çizgi Roman, 3. Baskı, İletişim, İstanbul, 2012, s. 214).

Gırgır'da Ferit Melen ve Naim Talu gibi geçiş döneminin siyasi aktörleriyle ilgili suya sabuna dokunmayan birkaç karikatür yayımlanır, o kadar. O dönemde kamuoyunu ve ülkedeki tüm siyasi grupları yakından ilgilendiren "af" konusu dahi tamamen apolitik biçimde ele alınır.

BEKLENEN AF NİHA YET ÇIKTI



Bu ara dönemde seyrek de olsa gerçek anlamda politik mizahın örneği sayılabilecek bazı işlere de rastlanır. Örneğin yine af konusu 39. sayıda bu kez toplumsal ve siyasi bağlamına uygun bir biçimde işlenir.



Gırgır'ın ilk döneminde Silahlı Kuvvetler'le ilgili olumlu ya da olumsuz herhangi bir çizgi veya yazıya rastlanmaz; o dönemde siyaseti şekillendiren “asker” unsuru yokmuş gibi davranılır. Kuşkusuz dönemin koşulları bu konularda söz söylemeye ya da kalem oynatmaya izin vermez ama bu herhalde Oğuz Aral'ın işine de gelir. Bu durum, apolitik, zararsız ve eğlencelik bir mizah dergisi olarak, en azından kadrosunu güçlendirip okur kitlesini oluşturuncaya kadar derginin yaşamasına ya da daha doğru bir ifadeyle hayatta kalmasına imkân verir. Zaman içerisinde, özellikle 1973 seçimleri sonrasında siyaset normalleşmeye ve deyim yerindeyse ısınmaya başlayınca, Gırgır'daki siyasi esprilerin sayısı ve eleştiri dozu da artar. Bu değişimde Oğuz Aral'ın bu konuda yapılan eleştirilere kulak vermesinin önemli bir payı olduğu söylenebilir.⁴³ Bununla birlikte genellikle kapakta yer alan siyasi esprilerin çoğunda siyasi konular tutarlı, derinlikli ve bütüncül bir ideolojik bakış açısıyla ele alınmaz; siyaset daha çok dergiyi sattıracak güncel ve popüler bir malzeme olarak kullanılır.⁴⁴ Özellikle 1970'li yılların ortalarından itibaren sağ siyasetçileri (Süleyman Demirel, Alpaslan Türkeş ve Necmettin Erbakan) hedef seçer. Gırgır'ın siyasi mizahında sağ siyasetçileri aşağılama ve küçük düşürme üzerine inşa edilen bir mizah üretme biçimine sık sık başvurulduğu görülmektedir. 70'li yıllarda Demirel ve Erbakan'ın kadın biçiminde çizildiği, çıplak resmedildiği onlarca karikatüre rastlanabilir.⁴⁵ Bunun dışında Gırgır'ın sağ karşıtlığı özellikle MHP karşıtlığı biçiminde tezahür eder. Milliyetçi-Ülkücü militanları temsil eden beyinsiz, vahşi ve acımasız “komando” stereotipi aslında üzerine pek de anlam yüklenmeden bir eleştiri veya saldırı aracı olarak kullanılır. Gırgır'ın sağ bu biçimde eleştirmesine karşılık sola ve o yıllarda solun büyük bir kesimini temsil eden CHP'ye açık bir biçimde destek verdiğini söylemek de güçtür. Kimi zaman CHP lideri Bülent Ecevit'i onaylayan veya ürkek bir biçimde destekleyen bir söylem karşımıza çıksa da, Gırgır'ı CHP destekçisi bir dergi olarak görmek müm-

43 Tan Oral bu değişimi şöyle açıklar: “Gırgır başlangıçta çıplak kadın fotoğraflarının fotomontajlarıyla, tamamiyle belden aşağı esprilerle dolu, fotomontajın çok kullanıldığı bir dergiydi. Ama bir yandan siyasetin de çok yüksek olduğu dönemlerdi o günler. Gırgır'a Karikatürcüler Derneği'nden ve entelektüel çevrelerden ağır eleştiriler geliyordu. Siyasete bu kadar sırtını dönmesi ağır eleştirilere uğratıyordu onu. Bunun üzerine akıllı Oğuz'un dergide siyasetle ilgili konulara bir yönelişi başlamış oldu” (Engin, Aydın, *Kitabın Adı Budur: Tan Oral Kitabı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006, s. 379).

44 Tan Oral'a göre, “Siyasi konuları kullanmak başka, siyasal bir hedefi olmak çok başka. Ama bir aralık öyle bir çıkış da yapıydı, ülkede o günlerde parçalı olan solu birleştirmek gibi bir sav” (Engin, Aydın, *Kitabın Adı Budur: Tan Oral Kitabı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006, s. 383).

45 Mizah dergilerimizdeki tahkir amaçlı kadınsılaştırma hakkında bkz. Cantek, Funda, Levent Cantek, “Siyasi Muhalefetin bir Biçimi Olarak Tahkir: Erken Cumhuriyet Dönemi Politik Mizahında Kadınlık Halleri ve Kadınsı Erkekler”, *Toplum ve Bilim*, 2009, S. 116, s. 55-82.

kün değildir. Hatta dergide aralıklarla CHP ve Ecevit’i eleştiren işlere de rastlanır.⁴⁶ *Gırgır*’ın sınıfsal tavrına gelince; geleneksel olarak sol mizahın sahiplendiği işçi-patron ilişkilerine dair meseleler *Gırgır*’da klasik semboller ve stereotipler üzerinden anlatılır. Memurlar dahil yoksul ve ezilen kesimlerse sınıfsal konumlarından çok “gariban” kimlikleriyle karşımıza çıkarlar. Sonuçta tüm bunlar *Gırgır*’ı sol saymak için yeterli değildir; *Gırgır* sol bir dergi olmaktan çok sağ karşıtı bir dergidir.⁴⁷

Son olarak *Gırgır*’ın siyasi çizgisinde Kemalist-Ulusalcı bir hassasiyet bulunduğuna da işaret etmemiz gerekir.⁴⁸ Birkaç örnek dışında doğrudan veya açıkça Atatürk imgesine yer vermemekle birlikte *Gırgır*’da büyük ölçüde CHP’nin yorumladığı biçimiyle Kemalist değerler sistemi satır aralarında okunabilir. Ulusalcı hassasiyetlerse özellikle dış politika konusundaki karikatür ve yazılarda gözlemlenebilir. Yunanistan ve Yunanlılarla ilgili karikatürler buna örnektir.

Gırgır’ın siyasi duruşu (en sert olduğu zamanlarda dahi), büyük ihtimalle yakaladığı yüksek tirajları koruma kaygısıyla, hiçbir zaman örneğin *Mikrop* kadar marjinal ve köşeli bir siyasi tavır olarak netleşmemiştir.⁴⁹ *Gırgır*’ın bu görece yumuşak siyasi tavrı en popüler olduğu dönemlerde sağcısının da solcusunun da okuduğu dergi...” olarak nitelendirilmesinin en önemli nedenlerinden biridir. Oğuz Aral bu (bilinçli) tercihi şu şekilde açıklar: “70’lerin sonlarına gelindiğinde, Türkiye son derece acı günler yaşıyordu. Türk gençleri birbirini öldürüyor, öldürtülüyordu. Bu dönemde özellikle üniversite gençliği arasında çok okunmaya başlandık. Bu kan revan içindeki ortamda bir moral, bir nefes alma, gülme imkânı sağladığımız için, üniversite gençliği arasında çok tutulduk”.⁵⁰ *Gırgır*’ın ulaştığı yüksek

46 *Gırgır*, popülerliği nedeniyle siyaseten merkezde kalmaya çalışan, kamusal alanı belirleyen değer ve eğilimlere atıfta bulunarak kendini kimliklendiren bir yayın olmuştur. Dergi hakkında 1982 yılında yapılan araştırmada *Gırgır* okurlarının en çok okudukları gazetelerin *Milliyet*, *Cumhuriyet* ve *Hürriyet* olması da tesadüf değildir (bkz. Şaylan, Gencay, “*Gırgır* Dergisi Okuyucu Araştırması Üzerine Bazı Düşünceler: 82’nin Basın Olayı”, *Bilim ve Sanat*, 1983, S. 26, s. 8).

47 Mizah dergilerinin sol düşünceyle ilişkisini irdeleyen bir yazı için bkz. Cantek, Levent, “LeMan, anti-medya ve iç savaş manzaraları”, *Birikim*, 1997, S.102, s. 61-76.

48 Tan Oral, *Gırgır*’ın ulusalcılığı konusunda ilginç bir yorum yapar: mesela şarkıcı Müşerref Tezcan’ı bayraklı elbise ile gösteren bir kapaktan dolayı *Gırgır* kapatılmıştı. Bunun bir demokratik mücadele göstergesi, haksızlığa uğramışlık gibi propagandası yapıldı yıllarca. Halbuki dikkatli bir göz baktığı zaman, aslında ne kadar milliyetçi bir yaklaşım olduğunu çok rahat görebilir. Askeri yönetim nasıl Müşerref Tezcan’a bayrağı elbise olarak giydi diye kızılırsa ve onu yasakladıysa, Oğuz da aynı şekilde, aynı bakış açısıyla Müşerref Tezcan’ı eleştiriyordu. Asker de, ‘Sen nasıl benden daha milliyetçi olursun’ diye kapatmıştır *Gırgır*’ı. Oğuz bunu yıllarca, ‘İşte asker bizi de kapattı’ şeklinde kullanmıştır” (Engin, Aydın, *Kitabın Adı Budur: Tan Oral Kitabı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006, s. 380).

49 Bu bağlamda *Gırgır*-*Mikrop* karşılaşması için bkz. Gönenç, Levent, “Arka Sokakların Dergisi *Mikrop*”, *Çizgili Kenar Notları* içinde, der. Levent Cantek, İletişim, İstanbul, 2007.

50 Çakır, Devrim, “70’li Yılların Karikatür Dili: *Gırgır*”, *Popüler Tarih*, 2001, S. 14, s. 93.



YUNAN CUNTASI DA ÇIKARMA YAPTI!

Ordumuzun havadan ve denizden Kıbrıs'a yaptığı çıkarmanın çok başarılı olduğunu gören Yunanlı subaylar, kendilerinin de çıkarma harekâtına başladıklarını açıkladılar. "Artık tahammülümüz kalmadı. Şimdi biz de çıkarma yapıyoruz" diyen cuntanın büyük baş adamları "Gün -

lerce peklilik çekiyorduk. Türk Silahlı Kuvvetlerini görünce günde 7 tuvalete gidip çıkarma yapmaya başladık. Ama bu dalda da Gizli Liderliğimle gene ispatladım. 24 saatte 12 defa çıkarma yaparak tuvalet rekorunu kırdım" demişlerdir. Resimde, Yunanlı bir subay çıkarma sırasında görülüyor.

Gırgır'da yayımlanan Yunanistan'la ilgili karikatürlere bir örnek.

satış rakamları düşünüldüğünde makul görebilecek bu değerlendirme aslında sorgulanmaya muhtaçtır. Gerçekten Metin Üstündağ’ın yaptığı şu değerlendirme böyle bir sorgulamanın ipuçlarını içerir: “Şu an *Gırgır* dergisi o zamanın siyasi abla ve ağabeylerinin çok okuduğu bir dergi imiş gibi lanse ediliyor. Oysa hafif bir dergi olarak, kavgayı hafifleten bir yayın olarak görülürdü. Şimdi sahip çıkılmaya başlandı. Çok başka bir şey olduğunun yeni fark edilmeye başlandığını düşünüyorum”.⁵¹

GIRGIRI ELEŞTİRMEK VE HAKKINI VERMEK

Gırgır hem yayımlandığı dönemde hem sonrasında genellikle bir başarı öyküsü olarak değerlendirilmiş olsa da, bazıları tarafından sert bir biçimde eleştirilmiştir. *Gırgır*’ı en sert eleştirenler kuşkusuz 70’li yıllarda karikatür dünyasında geçerli olan kutuplaşmanın “Dernekçiler” tarafıdır. Yukarıda değindiğimiz gibi “*Gırgırcılar*” ve “*Dernekçiler*” olarak ikiye ayrılan karikatürcüler farklı karikatür anlayışlarını benimsemekte ve her fırsatta birbirlerini kıyasıya eleştirmektedirler. Dernekçiler tarafından dile getirilen bu eleştirilere kimi zaman sol-entelektüel kesimler de katılmışlardır.

Gırgır’ı eleştirenlerin bir kısmı, *Gırgır*’ın yeterince veya gerçek bir muhalif mizah dergisi olmadığı görüşünde birleşirler. *Gırgır* başlangıçta neredeyse tamamen apolitik bir dergidir. Zamanla bu yöndeki eleştirilere kulak verip Oğuz Aral ve arkadaşları mutedil muhalif bir tavırla siyaseti *Gırgır*’ın içeriğine daha fazla katarlar, ancak bu bile *Gırgır*’ı özellikle Dernekçiler’in gözünde gerçek bir muhalif dergi yapmaya yetmez; *Gırgır* meseleleri sulandırarak asıl sorunların görülmesini veya fark edilmesini engellemektedir. Oysa mizahçının ve karikatürcünün görevi mevcut sömürü düzeniyle savaşmaktır.⁵²

Oğuz Aral ve kadrosundaki yazar ve çizirler bu eleştiriye kabul etmezler.⁵³ Oğuz Aral ve *Gırgır*’da çalışmış olanlar *Gırgır*’ın bir muhalefet odağı

51 Yücel, Yonca Güneş, 1972-1980 Yılları Arasında Bir Mizah Dergisi: ‘*Gırgır*’da Yoksulluk Temsiliyetleri, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli, 2008, s. 33-34.

52 Örneğin Turhan Selçuk karikatürün amacını oldukça idealist bir yaklaşımla şöyle tanımlar: “Karikatürün amacı salt güldürü değildir. Bağnazlığın, tutuculuğun, cehaletin, çıkarıcılığın, bilinçsizliğin desteklediği kötülükler, ihanetlerle dolu bir dünyada iyilikleri, güzellikleri sezebilmek, görebilmek, anımsayabilmek, savunmak, bilim alanında, sanat alanında yarınki kuşaklara kalabilecek yapıtlar, güzellikler bırakabilmek, insanı insan yapan, mutlu kılan başlıca amaçlardır” (Selçuk, Turhan, *Grafik Mizah*, der. Turgut Çeviker, Iris, İstanbul, 1998, s. 159).

53 Bu eleştiriye dergide uzun yıllar çalışan, daha sonra ayrılarak *Mikrop* dergisini kuran Engin Ergönültaş’ın verdiği yanıt oldukça ilginçtir. Engin Ergönültaş, mizahı kitlelerle ilişki kurmak, işçi sınıfına mesaj ulaştırmak için bir araç olarak görür (Ergönültaş, Engin, “Çok Satışlı Mizah Dergileri Üstüne”, *Sanat Emeli*, 1979, S. 11., s. 26). Ergönültaş, “Dünya Komünist ve işçi partileri ‘yığınsallaşma’nın kitlelere ulaşmanın bütün olanaklarını değerlendiriyorlar (pop müziğinden, spora kadar). Komünist par-

olduğu söylemini yıllar içinde romantik vurgularla zenginleştirerek yinelerler. Örneğin derginin çekirdek kadrosunda yer alan Nuri Kurtcebe şunları söyler: “Gırgır bir fenomen, Türkiye topraklarına tekrar gelmesi olanaksız bir mizah olayı, bir sevda ürünüdür. Biz Gırgır’a para kazanmak için gelmedik... O kadro mizah için yola çıkmıştı; fakat aynı zamanda toplumsal bir kavgaydı... Bizden ürktüler ki, hakkımızda davalar açıldı. Ürktüler ki, devletin uzantıları olan komandolar derginin kapılarında beklediler. Ürktüler ki, Kenan Evren dergiyi toplattı ve sonra da kapattılar. Israrla, ölümüne muhalefettik. Güneş daha güzel doğsun diye Gırgır’daydık. Çünkü güneş paraya satılmış bir vaziyette doğuyor. Güneş silah tacirlerine doğuyor. Başka türlü mizahçı ve sanatçı olunmaz. Kurulu düzenle barışık sanatçı, sanatçı değildir”⁵⁴

Gırgır’ı o günün koşulları ve kendi mantığı içerisinde değerlendirdiğimizde muhalifliği konusunda şunları söyleyebiliriz: Gırgır bir popüler kültür projesidir ve bu proje “çok satmak” üzerine kurulmuştur. Muhalif olmak ise bazı kesimlerin beğenisini ve takdirini kazanırken bazı kesimlere karşı olmak ya da onları karşısına almak anlamına gelir. Oğuz Aral derginin tek bir okurunu bile kaybetmek istememiş, aksine mevcut okur kitlesini daima genişletmeye çalışmıştır. İşte Gırgır’ın mutedil muhalif tavrını bu çerçevede değerlendirmek yerinde olur. Bunun yanında Gırgır devletle de başını belaya sokmak istemez. Çünkü derginin toplatılması ya da kapatılması mali açıdan ciddi kayıplara yol açar. Özellikle derginin 12 Eylül 1980 askeri darbesi sonrasında geliştirdiği muhalif tavır da akıllıca tasarlanmış bir stratejiyle yürütülür.⁵⁵ Mehmet Çağçağ bu stratejiyi şöyle açıklar:

tilerin yayımladığı magazin, moda, çocuk dergileri bile var. Yığınları burjuvazinin etki alanında bırakmak yerine, her alanda yer alıp kitlelerle çok yanlı ilişkiler kurabilmek çok önemli bir görev,” derken, bu anlayışın altını çizer (Ergönültaş, Engin, “Orhan Gencebay’dan Ferdi Tayfur’a ‘Minibüs Müziği’”, *Sanat Emeği*, 1979, S. 15, s. 22). Ergönültaş Gırgır ve benzeri çoksatın dergileri savunurken şöyle der: “Steinbergten Türk karikatürüne aktarılan yenilik ve sadeleşme Türk karikatüründe yaşanan hayatın çeşitli yanlarını, insan tiplerini, yüzlerdeki anlamları, hareket ve mekân çeşitliliklerini yok edecek, kendinden önceki halkın, karikatürde sevdiği bir yığın ögeyi bıçakla kesilmişçesine ayıracaktır. Oysa bu burjuva sadeleşmesi insanları tek boyutluluğa indirgemeye yarıyacaktır... Türk karikatürcüleri bu Batı’dan aktardıkları yansıma yöntemlerini kullanarak da çok başarılı, etkin karikatürler oluşturdular hiç kuşkusuz. Fakat kitlelerle ilişki kurmak, mesajlarını işçi sınıfına ulaştırmak isteyen karikatürcülerin, Gırgır dergisi ile başlayan bu olguya dikkatle eğilmeleri gerekir. Geleneginden kopan, gülmece ögesini küçümseyip geri planlara atan, soğuk, Batı burjuva kaynaklı karikatüre tepkisini göstermesine gitgide artan bir okur yığını ‘çok satışlı dergiler’e akacaktır. ‘Sulu’ bulup sürekli suçladıkları bu dergileri nasıl oluyor da yarın milyonu aşkın bir insan yığını almaya koşuyor her hafta? Bu, ‘sömürsüz bir dünya için’ savaştığını söyleyen her karikatürcünün ‘bağırıp, çağırıp, öfkelenmeden’ ‘tu kaka’ etmeden önce sakın sakın oturup, uzun boylu düşünmeleri gereken bir soru” (Ergönültaş, Engin, “Çok Satışlı Mizah Dergileri Üstüne”, *Sanat Emeği*, 1979, S. 11, s. 25-26).

54 Saymaz, İsmail, “Mizah Küreselleşemez, Nuri Kurtcebe Röportajı”, *Yaba Edebiyat*, Yeni Dönem, 2001, S. 13, s. 21.

55 Gırgır 12 Eylül sonrasında 19 Temmuz 1981 tarihli 467 sayısında Türk bayrağına hakaret ettiği gerekçesiyle askeri yönetim tarafından bir ay süreyle kapatılır (bkz. “Darbeyle Gırgır Geçmek”, *NTV Tarih*,

Oğuz Aral, muhalif mizah yapmanın yolunu bulmuştu. O yol şuydu: Hukukun dilini anlamak, sözcükleri ona göre sarf etmek ama eleştiriden de geri kalmamak. Hukuk buna dolaylı yollardan imkân veriyor. Fark ettik ki, bazen direkt değil, endirekt vuruşlarla kaleye gol atmak çok daha keyifli olabiliyor. Bunu ‘Cork’ örneğiyle gördük. Corklar, Kenan Evren diliyle konuşuyorlardı ve kimse bunları üzerine alamıyordu. Bunlar patatese benzeyen, vücutları, cüsseleri olmayan, omuzlarındaki küçük lekelerle rütbeleri olan küçük yaratıklardı. Kuşdiline benzeyen bir dil konuşuyorlardı, böylece anlatım, eleştiri dolaylı bir şekilde sürüyordu. Mesela Kenan Evren’in ‘Asmayalım da besleyelim mi?’ sözünü Corklar ‘Etmeyelim de betleyelim mi?’ diye söylüyorlardı. Bunu çözen çok mutlu oluyordu. Hem de çok büyük bir güç erkinin kovanına çomak sokmuş oluyordunuz ve o da size hiçbir şey yapamıyordu”⁵⁶

Gırgır’ı eleştirenlerin üzerinde durduğu bir başka nokta dergide cinsellik, argo ve küfrün ağırlıklı kullanımıdır. Gırgır’ı bu noktada eleştirenlere göre dergi kullandığı dil ile lümpenliği meşrulaştırmakta,⁵⁷ kadını ise “cinsel bir obje” olarak sömürmektedir. Örneğin Hasan Bülent Kahraman’a göre: “Hangi sayısını açarsanız açın, bir süre sonra gerek *Fırt*’ta, gerekse Gırgır’da usundan başka bir şey geçirmeyen erkekler göreceksiniz. Yatakta verilen kadın-erkek ilişkileriyle karşılaşacaksınız, kadının üstündeki erkeğin gözleri ‘zevkten’ kaymış dili bir karış dışarı çıkmıştır. Bütün erkekler bir ‘yay’ gibi gerilmiştir. Kadınsa elbette bunun karşısı bir konumdadır. Neler olup bittiğini ayırsamamıştır. Erkeğin gelip kendisine sahip çıkmasını beklemektedir adeta. Erkeğin gözleri kaymış, dili bir karış dışarıda çizildiği bu karikatürlerde kadının yüz ifadesi çoğu kez donuktur. Olup biten içinde ‘kullanıldığını’ ayımsayamamış insanın katılığı vardır. Dahasını söyleyeyim: *Fırt* dergisinin ve iç kapağının başlığı yıllardır değişmemiştir: Yavrunuzun Sayfası. Burada da donu paçalarına düşmüş, dili bir karış dışarıda, gözlerinde her şeyi bilen hınzırca bir bakış, yerlerde sürünen bir ‘adam’ çizilmiştir, simge olarak. Tabii kadın da ‘yavrumuz’dur. Yapılan da çıplak bir kadın fotoğrafı basmak, çevresine kadının –yanı– giyinik tavrına göre elle çizilmiş erkek karikatürleri serpiştirmektir. ‘Yavrunun’ peşinde olan erkeklerdir bunlar. Tavırlarının da eleştirilen, kınanan bir yanı, yönü yoktur. Aksine, yapılması gereken bir şeyi yapan insanların doğallığı içindedirler.

2010, S. 15, s. 40). Ancak bu kapatılma meselesi de “Gırgır Mit”ine dahil konulardan biridir. Örneğin bir dönem dergide çalışmış olan Murat Kürüz, *Gırgır*’la ilgili kitabında Gırgır’ın bir yıl süreyle kapatıldığını yazar (bkz. Kürüz, Murat, *Son Efsane Gırgır*, Epsilon Yayıncılık, İstanbul, 2007, s. 108)

56 Kerestecioğlu, Filiz ve Zehra Kafkaslı, “Gırgır’dan LeMan’a Giden Yolda ‘Dingildeyen Yasalar’”, *Güncel Hukuk*, 2005, S. 19, s. 31.

57 Kahraman, Hasan Bülent, “Gülmece ve ‘Meşrulaştırılan’ Lumpenlik”, *Oluşum*, 1982, S. 54/96, s. 9.

Ve adeta dergi tarafından bu nedenle desteklenmektedirler. Bunu da onların çevresinde yer alan ve yaptıklarını destekler bir ifadeyle yorumlayan diğer 'yan' tiplerin geliştirdikleri söylemlerden anlamak olası. Evet, *Fırt*'ın, *Gırgır*'ın kadın-erkek ilişkisinden ya da kadından anladığı budur. Ama iç sayfalarda kadının, diyelim fabrika işçisi olarak sömürülmesine karşı çıkan, dayak yemesini kınayan karikatürler de vardır... Amaç, net bir biçimde, tahrik ederek, 'yanında' görünerek, işin ticari boyutunu ayakta tutarak rant sağlamaktır. Bunun adı da toplumcu olmaktır, ilerici olmaktır. Fabrikada sömürüldüğünde karşı çıkılan, dövüldüğünde ses yükseltilen kadın yatakta sömürülebilir".⁵⁸

Kimilerine göre farklı bir açıdan bakıldığında *Gırgır*'ın bu tercihi doğrudur ve nihai amaç göz önüne alındığında bu kabul edilebilirdir. Örneğin Kandemir Konduk kendisiyle yapılan bir röportajda, *Gırgır* için şunları söyler: "Ünlü 'ilacın üstünü şekerle kaplayıp yutturma' olayını son derece güzel başarıyorlar. Yani belli bir oranda sululuklar, salt güldürmekten başka kaygısı olmayan espriler, karikatürler, abuk sabuk bir dille konuşmalar, falanlar, filanlar, amaaa, bunun yanı sıra da en ilerici, en yararlı, en yapıcı mesajlar... Eleştiriler... Yanlışları saptamalar, sergilemeler...".⁵⁹ Müjdat Gezen de Konduk'a katılır: "Okumayan, karikatürü, mizahı sevmeyen, arabesk ve seks filmine takılmış bu insanları, istediklerinden bir tutam, bizim istediğimizden de kallavi bir parçayla içimize çekebilirsek, o zaman Oğuz'un yaptığı da, bu amaçla yapılan her iş de meşrudur derim... Yani: 'Ben iki çıplak kadın basarım, tirajıma bakarım' başka bir amaçtır, 'lumpenin istediğinden bir tutam verirken, o arada asıl anlatmak istediklerimi de veririm' ayrı bir amaçtır"⁶⁰

Gırgır'ın cinsellik ağırlıklı içeriğinin oluşmasında kuşkusuz başlangıçta "hedef kitle" olarak genç-bekâr-erkek okurları seçmesi önemli bir rol oynamıştır. Bunun yanında "belden aşağı" esprilerin bulunması ve sunulması açısından getirdiği kolaylıklar *Gırgır* gibi yüklü bir içerikle her hafta yayımlanan bir dergi için bir tercih sebebi olmuş olabilir. Bununla birlikte zaman içerisinde *Gırgır*'ın bu bağlamda bir değişim/dönüşüm geçirdiğine de işaret etmemiz gerekir. *Gırgır*'ın yazar ve çizer kadrosu genişledikçe farklı konular dergiye taşınmış ve cinselliğe dayalı espriler büyük ölçüde ağırlığını yitirmiştir. Bu değişimde/dönüşümde etkili olan önemli bir gelişme de 1976 yılında⁶¹ Oğuz Aral'ın kardeşi Tekin Aral yönetiminde *Fırt* dergisinin

58 Kahraman, Hasan Bülent, "Gülmemece", *Sanat Olayı*, 1985, S. 45, s. 61.

59 Şensoy, Faruk, "Kandemir Konduk: "İnsanlarımız Aydın Çizgisine Ulaştılar da 'Ağır Ol Molla Desinler'i Aşamıyor", *Sanat Olayı*, 1985, S. 43, s. 64-65.

60 Şensoy, Faruk, "Müjdat Gezen: Yalova Kaymakamlığı Saygın Bir Makamdır", *Sanat Olayı*, 1985, S. 43, s. 63.

61 *Fırt* dergisinin ilk sayısı 16 Mart 1976 tarihinde yayımlanmıştır.

yayımlanmaya başlamış olmasıdır. *Fırtın*’ın yayımlanmaya başlamasıyla birlikte *Gırgır*’daki cinselliğe dayalı içerik büyük ölçüde *Fırtın*’a aktarılmış ve *Gırgır*’da açılan yer sosyal ve siyasi konuları içeren yazı, karikatürler ve çizgi romanlarla doldurulmuştur. *Gırgır*’daki bu içerik değişimi/dönüşümü derginin genel mantığı düşünülüğünde gayet isabetli olmuştur; “genç-bekâr-erkek” dergisi imajından büyük ölçüde sıyrılan dergi daha geniş kitlelere ulaşmayı başarmış, “aile” evlerine de girmeye başlamıştır. Ayrıca yukarıda değindiğimiz gibi, Oğuz Aral’ın Avni’nin çocukluğunu çizmeye başlaması ve dergide kadın çizimlere yer verilmesi de bu değişim/dönüşümde etkili olmuştur.

Bütün bu eleştirileri ve bu eleştirilere verilen cevapları *Gırgır*’ın bir popüler kültür projesi olduğunu aklımızda tutarak değerlendirmeliyiz.⁶² *Gırgır* kimi zaman başka şekillerde ifade edilse ya da hiç dile getirilmese de, nihayetinde kâr elde etmek üzere kurulmuş bir girişimdir. Bu yüzden *Gırgır*’ın gelişimi içerisinde her adım mevcut okur kitlesini elde tutma ve bu kitleyi olabildiğince genişletme düşüncesiyle atılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında *Gırgır* başarıya ulaşmış bir projedir. Oğuz Aral bu projeyi hayata geçirirken, örneğin *Akbaba*’nın sahibi ve yöneticisi Yusuf Ziya Ortaç’ın yaptığı gibi dergiyi yaşatmak için her yolu mubah görmemiş, çok satması istenen bir derginin mantığı ve sınırları içerisinde ilkeli davranarak doğru bildiği bir değerler sistemini de savunmuş ve sürdürmüştür. Tüm bunların yanında ya da ötesinde, belki de *Gırgır*’ın Türkiye’de karikatüre katkısı bu alanın kitleleşmesini sağlamış olmasıdır. *Gırgır* sayesinde geniş kitleler karikatürle tanışmış ve zaman içerisinde ilişkisini sürdürmüştür. Karikatürcülüğün bir meslek olarak kabul edilmesi ve yaygınlaşmasında da *Gırgır*’ın payı büyük-

62 Ahmet Sipahioğlu, *Gırgır*’ın bir popüler kültür ürünü olmasıyla bağlantılı olarak şu yorumu yapar: “ *Gır Gır* okuyucusunun köklü ve yerleşik bir okuyucu tipi olmadığına gelip geçici bir nitelik taşıdığını belirtmiştim: *Gır Gır*’ın da zaten okuyucusuna ilettiği mesaj buydu: ‘Sen fazla önemli değilsin, kalıcılığın yok. Düşüncelerin, heves ve eğilimlerinin tümü gelip geçici. Sen ‘*Gır Gır*’a alınacak adamsın!’ Okuyucunun ilgisini de çeken zaten buydu. Okuyucu çoğu zaten bizzat kendisinin dergiyi yolladığı espri ve çizimlerden oluşan dergide kendisini buluyor; bilemediniz yarım saatlik kısa bir dergi okuma süresi içinde yine kendisini okuyor ve sonra tıpkı kendi yaşamında, sistemin kendisine yaptığı gibi, yalnız kendisinden oluşan gelip geçici *Gır Gır*’ı kaldırıp atıyordu. Sonuçta, *Gır Gır* da tıpkı okuyucusu gibiydi: Önemsenecek, ciddiye alınacak bir tarafı yoktu... *Gır Gır* gerçek anlamda ne okuyucusunu, ne de kendisini ciddiye almaktadır. Fakat aynı durum *Gır Gır*’ı var eden okuyucu için de geçerlidir: Okuyucu da ne *Gır Gır*’ı, ne de *Gır Gır*’ın asıl mesajı olan ‘kendisini’ ciddiye almaktadır... Bu gelip geçicilik, *Gır Gır*’ın ve Oğuz Aral’ın ortak kaderidir. Belki de onun için, Milli Kütüphanelerde, Karikatür Müzesi’nde, sahalarda, özel koleksiyonlarda ve hatta Oğuz Aral’ın kendisinde bile eksiksiz bir *Gır Gır* dizgesi bulunmamaktadır. Belki de yine bu gelip geçicilik nedeniyle, 1989 yılında *Gır Gır*, Oğuz Aral’ın haberi bile olmadan bir gece içinde sahip değiştirmiş; ünlü *Gır Gır* karakterleri olan ‘*Avnak Avni*’ ve ‘*Utanmaz Adam*’ tipleri dahi başkaları tarafından çizilir hale gelmiştir” (bkz. Sipahioğlu, Ahmet, *Türk Grafik Mizahı, 1923-1980*, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1999, s. 206-207).

tür.⁶³ Herhalde Türkiye’de hiçbir sanat alanında bu kadar sanatçının yetişmesine vesile olmuş bir başka isim yoktur.⁶⁴ Bu bile *Gırgır*’ın hakkını teslim etmek için yeterli sayılmalıdır.

63 Bir dönem *Gırgır*’a rakip olarak tasarlanan *Çarşaf* dergisinin yöneticisi Semih Balcıoğlu *Gırgır* ve Oğuz Aral için şunları söyler: “... *Gırgır* ülkedeki mizah okurunu kaç kez katlamıştı. On binlerde, on beş binlerde olan mizah dergisi okuru, daha doğrusu mizah okuru nereden nereye gelmişti. Bu sayı giderek 450 binlere kadar dayandı. Bu o güne kadar alışılmış ve görülmüş bir başarı değildi. Bu bir... ikincisi, çok insanın eline kalemi, fırçayı vererek onları meslek sahibi yaptı. Bilmediğimiz gençleri karikatürümüze kazandırdı. En önemlisine gelince: Kendinden önceki kuşağın bazı temsilcilerine sayfalarını açtı. Mim Uykusuz, Altan Erbulak ve Turhan Selçuk uzun süre *Gırgır*’da çalışma olanağını buldular. Altan’ı en iyi şekilde değerlendirdi. Turhan’ın kritik bir dönemi idi, ona Abdülcanbaz çizdirdi. Mim Uykusuz, her zamanki gibi işsizdi. Onu da bir ağabey gibi yanına alıverdi” (bkz. Balcıoğlu, Semih, *Memleketimden Karikatürücü Manzaraları*, Can Yayınları, İstanbul, 2003, s. 20-21).

64 Cantek, Levent, *Şehre Göçen Eşek*, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s.211.

Türkiye’de İslami Mizah

Din ve mizah, pek bir arada hatırlamadığımız ve telaffuz etmeye alışık olmadığımız kavramlardır; bu iki kavram arasındaki ilişkiyi derinlemesine analiz etmeden dahi şu tespit kolaylıkla yapılabilir: Din olgusunun zihnimizde canlandırdığı dingin, ağırbaşlı ve çoğunlukla güleç olmayan imgelerin, “kahkaha”, “şaka”, “mizah” gibi kavramlarla bağdaştırılması kolay değildir. Bununla birlikte, doğası itibariyle birbiriyle uyuşmayan bu iki kavramın farklı yol ayrımlarında pek çok kez karşılaştıkları da bir gerçektir. Bu çalışmada Donald Capps’ın ifadesiyle, “birbirine yabancı olan bu iki dost” (*estranged bedfellows*)¹ arasındaki çelişkili yakınlık hem tartışılacak hem de Türkiye’de yayımlanan İslami mizah dergileri temel alınarak bağlam ayrıca irdelenecektir.

Bu bölüm iki alt-bölümden oluşmaktadır; birinci alt-bölümde genel olarak mizah ve din arasındaki ilişki açıklanacak ve bir kavramsal çerçeve oluşturulacaktır. Bunu yaparken temelde şu soruların cevabı aranacaktır: İnançlı kişiler mizah yapabilir mi? Yaparlarsa bu mizah nerede ve nasıl ortaya çıkar? Özgün bir kategori olarak dini bir mizahtan söz edilebilir mi? İnançlı kişiler mizahı nasıl algılar? Okudukları ya da izledikleri mizahı dini bir değerler süzgecinden geçirirler mi? Birinci alt-bölümde, felsefe, teoloji ve psikoloji alanında yapılan çalışmaların yardımıyla bu sorulara cevap aranırken, mizah ve dinin kolaylıkla bir araya gelemeyeceği gösterilmeye çalışılacaktır. İkinci alt-bölümde, başlangıçta oluşturan kavramsal çerçeveden yola çıkarak, Türkiye’de yakın zamanlarda seslerini daha fazla duyurmaya başlayan İslami mizahçıların siyasi tavırları ve rekabetçi iddiaları, daha çok mizah dergileri ve karikatür sanatı temelinde değerlendirilecektir. Bu bölümde özellikle, İslami mizah ile popüler mizah arasındaki benzerlik ve karşıtlıklara dikkat çekilecek ve ileride bu konuda yapılacak daha ayrıntılı çalışmalara katkıda bulunmak amacıyla, Türkiye’de İslami (popüler ifadeyle “yeşil”) mizahın geleceğine ilişkin tartışma noktaları ortaya konmaya çalışılacaktır.

1 Capps, Donald, “Religion and Humor: Estranged Bedfellows”, *Pastoral Psychology*, 2006, C. 54, S. 5, s. 413-438.

MİZAH-DİN İLİŞKİSİ: KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Umberto Eco’nun ünlü romanı *Gülün Adı*’nda, Aristo’nun kayıp olduğu söylenegelen gülmeyle ilgili kitabını inancı zayıflatacağı korkusuyla gizlemek isteyen bağınaz din adamlarının yarattığı dehşet resmedilir. Kötülüğü ve bağınazlığı temsil eden Kör Kütüphaneci, şaşmaz bir kararlılıkla romanın aydınlık (ve seküler) Holmes’vari kahramanına karşı öfkeli bir konuşma yapar: “Gülmek, bir köylüyü bir an korkudan kurtarır. Ama yasa korku aracılığıyla kendini kabul ettirir; yasanın gerçek adı Tanrı korkusudur. Oysa bu kitaptan, tüm dünyayı yeni bir ateşle tutuşturacak iblisçe bir kıvılcım çıkabilir. Ve gülme (...) korkuyu yok etme sanatı gibi tanımlanacaktır (...) bu kitaptan, korkudan kurtularak (...) yeni ve yıkıcı bir umut doğabilir”.²

Yukarıda Eco’dan yaptığımız alıntı din ve mizahın bir arada bulunamayacağına ilişkin yaygın anlayışı alegorik bir dille ifade etmektedir. Oysa günümüzde mizah ve din ilişkisini inceleyen felsefi-teolojik çalışmaları kısaca gözden geçirdiğimizde,³ yukarıda aktardığımız alıntının aksine, dinin mizahı reddettiği, dışladığı veya mesafeli yaklaştığı şeklindeki hâkim düşüncenin giderek daha fazla sorgulandığı ve mizah ile din arasında (özellikle dinin lehine olabilecek) bir “dostluğun” veya “işbirliğinin” gelişebileceği şeklinde “iyimser” bir fikrin işlendiği görülmektedir.⁴ Bununla birlikte, mizah ve din arasında bu tür bir bağ kuran yazarların dahi bu ilişkinin sınırlılığine ve marjinalliğine vurgu yaptıklarını gözden kaçırmamamız gerekir. Örneğin, ünlü Amerikalı teolog Reinhold Niebuhr’a göre, hem mizah hem din “varoluşumuzun uyumsuzluklarıyla” (*the incongruities of our existence*) ilgilidir. Doğal olarak aralarında yoğun ve yakın bir ilişki vardır. Niebuhr, bu tür bir yoğunluktan söz etmesine rağmen, mizahı din karşısında önemsizleştiren bir yorum da yapar: Yazara göre, hayatın “gündelik uyumsuzluklarıyla” (*immediate incongruities*) mizah; “nihai uyumsuzluklarıyla” (*ultimate incongruities*) ise din ilgilenir. Mizah, kahrkaha ya da gülme, hayatın rutinine ve gündelik uyumsuzluklarına verdiğimiz bir tepkidir, hayatımızda temelli bir değişiklik veya kesin bir sonuç yaratmaz; din ise yaşamın anlamını derinden etkileyebilecek, varoluşa ilişkin nihai sorulara verebileceğimiz yegâne kapsayıcılıktaki cevaptır.⁵

Felsefe ve teoloji temelli bu tür çalışmalar yanında, öğretilerde konunun psikolojik boyutunu inceleyen çalışmalara da rastlanmaktadır. Bu tür çalışmalar din ve mizah arasında daha kesin bir çizgi çizerek bu iki kavramın

2 Eco, Umberto, *Gülün Adı*, çev. Şadan Karadeniz, Can Yayınları, İstanbul, 1993, s. 535.

3 Bu konuda giriş niyetinde bir çalışma için bkz. Gilhus, Ingvald Sælid, *Laughing Gods, Weeping Virgins: Laughter in the History of Religion*, Routledge, Londra ve New York, 1997

4 Örneğin bkz. Joeckel, Samuel, “Funny as Hell: Christianity and Humor Reconsidered”, *Humor: International Journal of Humor Research*, 2008, C. 21, S. 4, s. 415-433.

5 Niebuhr, Reinhold, *Discerning the Signs of the Times-Sermons for Today and Tomorrow*, Read Books, Birleşik Krallık, 2007, s. 112.

kolaylıkla bir arada bulunamayacağına dair ampirik delillere dikkat çekerler. Örneğin, çeşitli çalışmalarında konuyu bu yönüyle ele alan Vassilis Saroglou, mizah ve din arasındaki çelişkiyi, öncelikle bu iki konuda karşımıza çıkabilecek bireysel eğilimler açısından değerlendirir. Saroglou, mizah ve dinin birbirinden ayrıldığı beş noktaya işaret eder:⁶

Uyumsuzluk, belirsizlik ve anlamsızlık (incongruity, ambiguity and nonsense): Mizahta uyumsuzluktan haz almak, belirsizliğe hoşgörü göstermek, hatta anlamsızlığa sığınmak mümkündür. Din ise, anlam peşindedir; insanlığın, dünyanın, evrenin başlangıcı, sonu gibi büyük sorulara cevap arar ve bu bağlamda belirsizliği ortadan kaldırma ihtiyacına cevap verir.

Oyunbazlık (playfulness): Mizah ile oyun arasında çeşitli koşutluklar kurulabilir. Mizah da tıpkı oyun gibi bazen öylesine, yapılmış olmak için yapılır, rutine dayanır, spontanedir, haz veren bir faaliyettir, her zaman belli bir düzeni yoktur, ahlaki gerekçeleri geçici olarak bir kenara bırakabilir, gerçeklikle her zaman ve doğrudan bağlantı kurmayabilir. Dinin tüm bu unsurlara (hedonizme, özerkliğe, muğlaklığa, vs.) şüpheyle yaklaşacağı ise kesindir. Kurallar, ayrışılığı niteleyerek oluşturulur.

Yenilik, maceracılık ve risk (novelty, sensation-seeking and risk): Mizah yeni ve çeşitli duygu ve tecrübelerle açıktır ve bunun için farklı fiziki ve sosyal riskleri göze alabilir. Dindar kişilerse, tahmin edilebileceği gibi, normatif ritüellere, ahlaki olanı muhafaza etmeye daha yatkındırlar ve bu muhafazakârlık sadece cinsellik (şehvet) bağlamında değil, diğer siyasi ve sosyal konularda da gözlenebilir. Bunun dışında dindarlar geleneksel değerlere, güvenlik duygusuna, kurallara uymaya önem verir; dolayısıyla bu günaha çağırان uyarılara (stimulation) kayıtsız kalmayı, risk ve tehlikeden uzak durmayı tercih ederler. Din, yasak olanın teşhirini ve onlara karşı perhizi, gündelik hayatın bir parçası haline getirir.

Duygusal boyut ve kendi kendini kontrol etme (emotional aspects and self-control): Mizah, beklenmedik (ve aşırı) bir duygu patlamasına yol açabilir. Gözlerimizden yaş gelinceye kadar güldüğümüz anlar duygusal kontrolümüzü kaybettiğimiz anlardır. Din ise kişinin kendini kontrol etmesi gerektiğini öğütler. Bakhtin’in ifadeleriyle perhizcilik ve grotesk iştah birbirlerine aşına olan hasımlardır.⁷

6 Saroglou, Vassilis, "Sense of Humor and Religion: An a priori Incompatibility? Theoretical Considerations from a Psychological Perspective", *Humor: International Journal of Humor Research*, 2002, C. 15, S. 2, s. 191-214.

7 Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and His World*, First Midland Book Edition, Indiana, 1984; Cantek, Levent, *Şehre Göçen Eşek*, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s.9-26.

Amaçsal boyut (tendentious aspects): Saldırganlık ve cinsellik (ve iki anlamda argo) mizahın ayrılmaz parçalarıdır, hatta mizah sadece bu amaçlarla da yapılabilir. Bu iki unsur din tarafından kınanır ve yasaklanır.⁸

Saroglou, ampirik nitelikli başka çalışmalarında da, dindarlığın mizah üretmeyi ve mizah tüketmeyi nasıl etkilediği sorusuna cevap aramıştır. Yazar, dindarlığın mizah üretmeyi nasıl etkilediğini araştırdığı bir çalışmada, “açık fikirli” (*open-minded*) ve dar görüşlü (*close-minded*) dindar kişileri denek olarak kullanmış, kesin sonuçlara ulaşamasa da, elde ettiği veriler sorgulayıcı bir tavır sergileyen dindar kişilerin (*religion as quest*) dogmatik dindarlara (*religious fundamentalism*) göre mizah üretmeye daha yatkın olduklarını göstermiştir.⁹ Yazar benzer nitelikli bir başka çalışmasındaysa, mizahı anlama, takdir etme, mizahtan hoşlanma ile dindarlık arasında negatif bir ilişki olduğu sonucuna varmıştır.¹⁰

Temelde Hristiyanlık bağlamında ortaya konan yukarıdaki tespitlerin büyük ölçüde İslamiyet açısından da geçerli olduğu iddia edilebilir. Hatta Müslümanların mizaha daha mesafeli yaklaştığı, mizahı dışladığı, hatta İslamiyet'te mizahın yasak olduğu şeklindeki görüşlere işaret edilebilir. İslamiyet'te mizahın yeri olmadığını düşünenler iki noktadan hareket etmektedirler:¹¹ Birinci argüman İslam'ın tarihi gelişimiyle ilgilidir; başlangıçta İslamiyet'in yayılması için çaba harcayanların ömrü savaşmakla, mücadeleyle geçmiştir. Dolayısıyla, Müslümanların hayatında gülmeye, eğlenmeye yer yoktur. İslam'ı günümüzde de bir mücadele dini olarak gören anlayış çerçevesinde, “dava adamlığı” ile mizahın, gülmenin, eğlenmenin bağdaşmayacağı açıktır. İslamiyet'ten mizahı dışlayan görüşün ikinci dayanağı ise doğrudan Kur'an'dır. Kur'an'da yer alan “Yaptıklarının bir cezası olarak az gülsünler ve çok ağlasınlar” (Tevbe Suresi) ve “Onlar ki boş ve yararsız şeylerden (lağv) yüz çevirirler” (Mü'minün Suresi) ayetleri mizahın

8 Türkiye'de mizaha ilişkin kuramsal yaklaşımlarda Bergson'u izleyerek mizahın bir uyumsuzluktan çıktığı (ve toplumdaki çarpıklıkları teşhir etmesi bakımından sağaltıcı olduğu) görüşü yaygın ölçüde kabul görür (Tunç, Mustafa Şekip, *Gülmek Nedir ve Kime Gülüyoruz*, Sühûlet Kitaphânesi, İstanbul, 1921; Bergson, Henri, *Gülme*, çev. Mustafa Şekip Tunç, MEB Yayınları, Ankara, 1997). Freud'un mizahın cinsellik ve argo gibi bilinçaltının dışavurumundan beslendiğine ilişkin yaklaşımı (Freud, Sigmund, *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*, çev. Emre Kapkın, Payel Yayınevi, İstanbul, 1996) ile Bakhtin'in edeb dışı-karnavalesk (grotesk) vurgusu daha yakın tarihlidir ve ilki kadar yaygınlık kazanmamıştır. İslamcı basın, mizahı Freud ya da Bakhtin ile açıklamamakta, mizah dergilerine yönelik eleştirilerini ise ekseriyetle cinsellik ve argo bağlamında sürdürmektedir.

9 Saroglou, Vassilis, “Religiousness, Religious Fundamentalism, and Quest as Predictors of Humor Creation”, *International Journal for the Psychology of Religion*, 2002, C. 12, S. 3, s. 177-188.

10 Saroglou, Vassilis, “Humor Appreciation as Function of Religious Dimensions”, *Archive for the Psychology of Religion*, 2003, C. 24, S. 1, s. 144-153.

11 Doğan, Yusuf, “Hz. Peygamber ve Mizah”, *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2004, C. 8, S. 2, s. 194-196.

yasak olduğuna dair delil olarak gösterilir. İlk ayette doğrudan doğruya az gülmenin bir ceza olarak görülmesi ve ikinci ayette geçen *lağv* kelimesinin *hezl*, yani mizah anlamını da içermesi nedeniyle İslamiyet’te mizahın yasaklandığı yorumu yapılır.¹² İslamiyet’te mizahı tamamen dışlayan bu radikal görüş yanında, mizaha sınırlı ölçülerde yer veren daha ılımlı bir görüşten de söz edilebilir. Buna göre mizah İslam’da tamamen yasak değildir, ancak İslam’da mizaha, gerçeğe aykırı unsurlar (yalan) içermemesi, birlik ve beraberliğe zarar vermemesi, kin ve düşmanlığı körüklememesi ve en önemlisi bir kişiyle alay etmemesi, aşağılamaması, kişinin onuruna, şahsiyetine zarar vermemesi şartıyla izin verilir.¹³

Aslında İslam’da mizaha ilişkin değerlendirmelerin böylesine farklı, hatta çelişkili olmasının altında İslam’da iki tür mizah olduğunun kabul edilmesi yatmaktadır; “mizah-ı mahmud” ve “mizah-ı mezmum”; yani “övül-müş” mizah ve “kınanmış” mizah. İslam’da, insanları mutlu eden, dostluğu, sevgiyi pekiştiren mizah övülür, kabul görür; aksine insanları aşağılayan, iftira, yalan içeren, dostlukları bozan mizah ise kınanır.¹⁴

İslami öğretilerde ortaya konan bu düşünceler popüler bir mizah alanı olan karikatür açısından ayrıca değerlendirilmelidir. Karikatürün doğasında var olan alay, küçümseme, saldırı çoğu zaman İslamiyet’te mizah için izin verilen sınırları dahi aşmaktadır. Özünde bir abartma sanatı olan karikatür, özellikle portre karikatürü, konu olarak seçilen süjelerin çirkinliklerinin, zayıflıklarının, yetersizliklerinin vurgulanması, öne çıkarılması ve çoğu zaman bunlarla açıkça “dalga geçilmesi” pratiğine dayanır.¹⁵

İslamiyet’te temsili veya figüratif resme ilişkin yasak ve sınırlamalar da¹⁶ İslami bir karikatürden söz etmeyi güçleştirmektedir. İslam sanat tarihi uzmanlarından Oleg Grabar, tarih boyunca Müslüman toplumlara hâkim olan resim yasağını anlatmak için “aniconic” ifadesini kullanır. “Aniconism”, 8. yüzyılda Constantinople’de kutsal Hristiyan sembollerinin yok edilmesini ifade eden “*iconoclasm*” teriminden farklı ve daha geniş bir kavramsallaştırmaya işaret eder. Bu terim esas olarak her türlü “figüratif imaj”ın üretilmesinin yasaklandığı katı bir anlayışı açıklamaktadır.¹⁷ İslam’ın sanata, resme,

12 Bu görüşler ve eleştirisi için bkz. Doğan, Yusuf, *age.*, s. 195-196. Yusuf Doğan, ilk ayetin Müslümanlarla değil, cihattan kurtulan münafıklarla ilgili olduğunu, ikinci ayette geçen *lağv* kelimesinin ise Allah’ın emrinin dışına çıkmak, ona itaat etmemek anlamına geldiğini belirtmektedir.

13 Marzolph, Ulrich, “Humor”, *Medieval Islamic Civilization: An Encyclopedia* içinde, ed. Josef W. Meri, Routledge, New York, 2006, s. 335.

14 Altınay, Ramazan, “İslam Mizahının Ortaya Çıkışı ve İlk Örnekleri 1”, *Nüsha*, 2004, S. 15, s. 77-96.

15 Gombrich, Ernst H. ve Ernst Kris, “Karikatür”, çev. Sevinç Altınçekiç, Özcan Kabakçıoğlu, Levent Gönenç, *Güldiken, Mizah Kültürü Dergisi*, 2003, S. 29, s. 42-67.

16 Arnold, Thomas W., *Painting in Islam: A Study of The Place of Pictorial Art in Muslim Culture*, Gorgias Press, 2004.

17 Grabar, Oleg, *The Formation of Islamic Art*, 2. Baskı, Yale University Press, New Haven ve Londra, 1987.

özellikle figüratif resme yaklaşımının bu kadar katı olup olmadığı günümüzde tartışmalı olmakla birlikte, özellikle klasik kaynaklar incelendiğinde, İslam'ın figüratif resmi her zaman şüpheyile karşıladığı söylenebilir. Ayrıntısına girmeden, konuya ilişkin tartışmanın özünü şu şekilde tespit edebiliriz:¹⁸ Kur'an'da bu konuda açık bir hüküm yoktur, ancak İslam'da resim yasağının mevcut olduğunu iddia edenler, Kur'an'ın Mâide Suresi'nin 93. ayetini dayanak olarak gösterirler: “Şarap, kumar, ensâb ve fal okları şeytan işi pis şeylerdir.” Bu ayette geçen “ensâb” kelimesini tasvir ve resimle ilişkilendirenler İslam'da tasvirin, özellikle canlıları konu alan resimler çizmenin günah olduğu sonucuna varırlar. Karşı görüştekilerse, “ensâb”ın tapılmak için dikilen putlar anlamına geldiğine ve dolayısıyla bu ayetten resim yasağı çıkarılamayacağına işaret ederler.¹⁹ Bu ayetle İslamiyet öncesi yaygın olan putperestlik uygulamalarını engellemek için figür ve heykel yasağı getirilmiştir.

İslam'da resim yasağını savunanların asıl dayandıkları kaynak ise hadislerdir. Bu konuda sıkça referans gösterilen iki örneği aktarabiliriz: “Kıyamet gününde azabı en fazla olanlar, ressamlardır. Onlara yaptığınız şeye can veriniz denir. “Allah'ın yaratışını taklit edenler, kıyamet gününde azabı şiddetli olanlardır.” Bu ve benzeri hadislerin de anlamı ve içeriği oldukça tartışmalıdır. Hatta, İbrahim Agah Çubukçu'ya göre, bu hadisler “şüpheli”dir.²⁰ Sonuç olarak, ister Kur'an'dan, ister hadislerden yola çıkılsın, ister bu kaynaklar dar, ister geniş yorumlansın, İslam'ın resme, özellikle figüratif resme tam bir özgürlük tanıdığını söylemek mümkün görünmemektedir. Dolayısıyla, figüratif çizimlere sık sık yer veren karikatür sanatının da klasik İslam öğretisinin bu yasakçı yaklaşımından nasibini alacağı açıktır.

Ortaya koymaya çalıştığımız kavramsal çerçeve bağlamında, özellikle teorik düzeyde, mizah ve karikatürün, genelde din, özelde ise İslam ile kolaylıkla bir araya gelemeyeceği sonucuna varılabilir. 2006 yılında yaşanan “Peygamber Karikatürleri Krizi”nde görüldüğü gibi, söz konusu radikal bakış açısının, özellikle tabu sayılan dini konularda çok daha keskin ve saldırgan olabileceğini göstermektedir. Bununla birlikte, paradoksal bir biçimde, mizah ve karikatür günümüz Müslüman toplumlarında kendisine yer bulabilmektedir. Örneğin, İran karikatürünün dünya karikatürü içinde ayrıcalıklı ve ağırlıklı bir yere sahip olması bu bakımdan ilginçtir.²¹ Bu bağ-

18 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. İpşiroğlu, Mazhar Ş., *İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005.

19 Keskinöğlu, Osman, “İslam'da Tasvir ve Minyatür”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1962, C. 9, s. 11.

20 Çubukçu, İbrahim Agah, “Kültür Tarihimizde Sanatın Değeri”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1987, C. 29, s. 136.

21 Topuz, Hıfzı, *Başlangıcından Bugüne Dünya Karikatürü*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1997, s. 158-163.

lamda, Türkiye de ayrıksı bir örnek olarak karşımıza çıkar. Toplumunun büyük çoğunluğu Müslüman olmakla birlikte, Türkiye de köklü bir mizah ve karikatür geleneğine sahiptir. Burada belki Türkiye açısından daha da ilginç olan, özellikle Cumhuriyet dönemi mizahının ağırlıklı olarak Batılı (Batı kaynaklı, Batı’dan esinlenen, Batı’ya öykünen) bir mizah olmasıdır. Birkaç istisnai örnek dışında, Cumhuriyet döneminde İslami bir mizah ortaya çıkmamış, gelişmemiştir. Bu alandaki kısırlığın bir nedeni yukarıda tespit ettiğimiz din ve mizah arasındaki uyumsuzluksa, bir diğer nedeni, aşağıda daha ayrıntılı bir biçimde göstereceğimiz gibi, bu dönemdeki mizah üreticilerinin siyasi kimlikleri ve dünya görüşleridir. Sonuç olarak, son yıllarda sesini gittikçe daha fazla duyurmaya başlayan İslami mizah dergilerinin öncelikle bu iki parametre bağlamında değerlendirilmesi gerekir. Bir başka ifadeyle, bir yandan İslami kimliklerini açıkça vurgulayan, İslami bir duruş sergileyen, “yeter” sayıda mizah üreticisinin yetişmesi, diğer yandan bu üreticilerin mizah üretirken belli noktalarda İslami referanslardan yola çıksalar da (örneğin cinselliğe, argoya, küfre yer vermemeleri, kişileri aşağılamak, onlara hakaret etmek, onları küçümsemek için mizah yapmadıklarını iddia etmeleri gibi), klasik İslam öğretisinin mizah ve karikatür konusundaki yasaklayıcı ve sınırlayıcı tavrını benimsememeleri bu tür bir mizahın ortaya çıkmasını mümkün kılmıştır. Kendi ifadeleriyle biraz “geç kalmış” bu gelişmeyi, Türkiye’nin 1990’lı yıllardaki sosyopolitik değişiminden, özellikle de siyasi İslam’ın yükselişinden ve bununla bağlantılı olarak İslami bir medya sermayesinin oluşumundan ayrı düşünmek de mümkün değildir. Aşağıda irdedeceğimiz Türkiye’de İslami mizahın gelişimi, açıkladığımız bu kavramsal çerçeve içerisinde değerlendirilecektir.

TÜRKİYE’DE İSLAMİ MİZAHIN GELİŞİMİ

Türkiye’de İslami olarak nitelendirilebilecek mizahın, yazılı basında, özellikle karikatür ekseninde esas olarak dört mecrada aktığı söylenebilir:

Albüm/Sergi Karikatürleri: Bu çalışmalar sınırlı olmakla birlikte ana-damar içerisinde ayrı bir yön olarak nitelendirilmeyi hak etmektedir. Hasan Aycın gibi karikatürcülerin albümleri, “Mizah Derneği”nin²² etkinlikleri bu alanı canlı tutmaktadır.

22 Derneğin internet sitesinde şu açıklama yer almaktadır: “Mizah Derneği, karikatür ve mizah sanatında, ahlaki değerlere saygılı çalışmaları ve bu yönde eserler veren sanatçıları desteklemek amacı ile 2008 yılında kurulmuştur.” www.mizahderneği.org

Siyasi Gazete Karikatürleri: Muhafazakâr gazeteler karikatüre özel bir önem vermektedir.²³ Örneğin, *Vakit* (Kemal Güler) ve *Yeniçağ* (İbrahim Özdamak) gazetelerinde, günümüzde diğer gazetelerde artık pek sık rastlanmayan “birinci sayfa karikatürü” geleneği sürdürülmektedir. *Zaman* gazetesiye, simgesel bir dil kullanan, “grafik mizah”a yatkın dört çizeri (Dağıstan Çetinkaya, Osman Turhan, Cem Kızıltuğ, Emre Özdemir) istihdam etmişti.

İslami Mizah Dergileri: Türkiye’de İslami mizah dergileri İslami olmayan örnekleriyle karşılaştırıldığında sayıca oldukça azdır ve bu dergilerin çoğunluğu kısa ömürlü olmuştur. *Cıngar*, *Ustura*, *Cümbür*, *Fit*, *Dinozor* gibi dergiler açık veya örtülü İslami bir söylem geliştiren dergilere örnek olarak verilebilir.

Özellikle son yıllarda muhafazakâr yazarların dile getirdiği bu alandaki “eksiklik”²⁴ yeni girişimleri cesaretlendirmiştir. Son olarak, yayın hayatına önce *Genç Dergi*’nin eki olarak başlayan, daha sonra bağımsız olarak yayımlanmaya devam eden *Cafcaf* bu alandaki boşluğu doldurma iddiasıyla yola çıkmıştır.

İnternet Ortamı: Günümüzde teknolojik gelişmeler İslami mizahın nefes alıp verebileceği bir başka alan daha yaratmıştır: İnternet. Üretim ve tüketim kolaylığı, basılı medyaya göre daha özgür bir ortam sunması ve çeşitliliğe kapı açması İslami mizahın gelişimi açısından internetin olumlu yönleri olarak görülebilir, ancak bu olumlu özellikler aynı zamanda bir olumsuzluğu da beraberinde getirmektedir. İnternet ortamında karşımıza çıkan işlerin çoğu amatörce, estetik açıdan belli bir düzeyin altında ve daha çok kişisel heves ve isteklerin tatminine yönelik işlerdir.

Yukarıda saydığımız mecraların tümünde konumuz açısından dikkate değer üretimler yapılmakla birlikte, biz bu bölümün sınırları içerisinde özellikle kendini ve karşıtını tanımlamak konusunda iddialı olan İslami mizah dergilerinin gelişimi üzerinde durmak istiyoruz.

23 Bu hassasiyeti gazeteciliğin değişen çalışma koşulları bağlamında değerlendirmek gerekir. Fotoğraf kullanımının pahalı ve baskı teknolojilerinin niteliği nedeniyle sınırlı olduğu dönemlerde çizerler gazete görselliğinin en önemli tasarımcıları olarak yüksek maaşlarla çalışmaktaydılar. Teknolojik yenilikler ve fotoğrafin yaygınlaşmasıyla beraber gazete çizerleri gözden düşmüştür. Günümüzün çoksatar gazetelerinde çizer ve çizgiyle anlatılan bölüm sayısı yok denecek kadar azdır. Diğer yandan çoksatar gazetelere ikâme edilebilir yayın olma rekabeti içindeki muhafazakâr gazeteler geçmişteki gazete modelini izlemektedirler. Bu, çizerlere yeni bir iş sahası açmıştır. Muhafazakâr gazeteler geçmişte ne bugünkü kadar çok satmakta, ne de bu çeşitlilikte çizer çalıştırabilmektedir.

24 Alkan, Ahmet Turan, “Mizah Dergimiz Yok Çünkü Gülmek Bizi Bozuyor!”, *Aksiyon*, 2004, S. 505.



Cafcaf dergisinde yayımlanan “başörtüsü” konusulu ilgili bir bant karikatür, 2007, S. 2.

Cumhuriyetin İlk Yıllarından 1960’lı Yıllara Kadar İslami Mizah

Cumhuriyet’in iki temel düşmanı olarak komünizm ve reddi miras bağlamında şeriat gösterilirse, yazılı basın ve dolayısıyla mizahın bu yönsemeden etkilenmemesi mümkün değildir. Türkiye’de mizah dergiciliği, özellikle *Gırgır*’ın hâkim olduğu 70’li yıllara kadar siyasi iktidarla kurduğu yakın ilişkileri kullanan Yusuf Ziya Ortaç’ın belirlediği bir düzlemde (*Akbaba* dergisi çevresinde) gelişmiştir. 60’lı yıllara kadar matbaa teknolojilerinin yetersizliği ve ulusal ölçekli yayın dağıtımının imkânsızlığı, dergilerin ömrünü satış-dışı unsurlara (resmi ilan ve aboneliklere) bağlamaktadır. Basının resmi kurum ve kuruluşlara, açıkça hükûmetlere olan bağımlılığı, muhalifliğin sınır ve kıstaslarını belirlemektedir. Her türlü muhalefetin, siyaseten ve ivedilikle komünist ya da şeriatçı olmakla yaftalandığı, mahkeme kayıtlarına ve gazete polemiklerine (hatta meclis konuşmalarına)²⁵ taşındığı düşünülürse, komünist ya da İslami eğilimli bir yayının (burada mizah dergisinin) yaşayabilmesi mümkün olmamıştır.

İdeolojik sebepler yanında bu dönemde basın sektörünün mali ve teknik sınırlılıkları da göz önüne alınmalıdır. Bu dönemde alternatif mizah üretecek yeterli sayıda yazar ve çizer yoktur. Öte yanda, yüksek satışlara ulaşamadığından dergi piyasasında sanayi kolu olmaya yetecek miktarda bir para dolaşımı Cumhuriyet’in ilk elli yılında var olabilmiş değildir. Mizah üreticileri, geçim sıkıntısının belirleyici olduğu koşullarda ana akım değerleri yeniden üretecek biçimde çalışmaktadırlar. Mevcut siyasetin dışına çıkmak, sadece yaşanan za-

25 Örneğin CHP milletvekili Cemil Sait Barlas, 1946 yılında, *Markopaşa*’dan “kökü dışarıda bir gazete” olarak bahsetmiştir. “İstanbul’da değil şu ve bu partiye mensup gazeteler, hatta kökü dışarıda olan *Markopaşa* bile çıkıyor. Ve bu gazete çıktığı zaman sıkıyönetim kumandanı haklı olarak ilan edilmiş olan sıkıyönetimi hüs-û idare ederek bunun için tatbik edilecek muameleyi Cumhuriyet Savcılığı’na bırakıyor. Bu da ayrıca şayan-ı şükrandır,” (bkz. Nesin, Aziz, “Cumhuriyet Döneminde Gülmeceye Baskı: *Markopaşa Örneği*”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 6, İletişim, İstanbul, 1983, s. 1435-1436) diyecektir.

man için değil, gelecek (sonraki meslek yaşamları anlamında kariyerleri) için de risklidir. Böyle bir tercih işsizliğe, adını kullanamamaya, düşük teliflerle çalışmaya neden olmaktadır. Örneğin, *Markopaşa* mizah dergisi üreticilerinin tamamı bu sıkıntılarla hayatlarını sürdürmek zorunda kalmışlardır.²⁶

İslami eğilimleri olan bir üretici için şartlar daha tekinsiz ve külfetlidir. Siyaset CHP-DP veya CHP-AP dengesinde var olduğundan ve CHP tabanlı muhalefetin (ve dolayısıyla muhalif basınının) sağ iktidarları sekülerlikten ödün vermekle suçladığı bir anlayışla geliştiğinden, mizah dergileri “yobaz”, “ticani”, “gerici” ve bugünün deyişiyle “radikal İslamcı” karikatürleriyle doludur. Bu yoğunlaşmaya alternatif olabilecek çalışmalar üretebilmek ve buna rağmen dergilerde yer bulabilmek, kesin bir biçimde söylemek gerekirse hayaldir. Böylesi bir imkânsızlığa, yukarıda açıkladığımız, İslam’ın mizahla olan ilişkisinden kaynaklanan sınırlılıklarını da eklememiz gerekir.

Cumhuriyet’in ilk elli yılında geçerli olan, yukarıda açıklanan anlayışın yegâne istisnası sayılabilecek mizah dergisi, haliyle istisnai bir dönemde, 1946-1950 yılları arasında –sadece üç sayı– çıkan, Necip Fazıl Kısakürek’in *Borazan* dergisidir (1947). Aynı günlerde komünist olarak yaftalanan *Markopaşa*’nın da çıkıyor olması bir tesadüf değildir. *Borazan* ve *Markopaşa*, CHP karşıtlığının meşrulaştığı, her CHP karşıtının DP’li sanıldığı, üstelik sansürün günbegün gevşetildiği, yeni yayınların çoğaldığı bir tür liberalleşme döneminde çıkmış, ancak her ikisi de rejim düşmanı olarak nitelendirilip marjinalleştirildiklerinden kapanmak zorunda kalmıştır. Onlara yönelik siyasi (ve sonrasında yargıya dayanan cezai) kampanya fazlasıyla etkili olmuş, benzer nitelikte yayınların denenmesi dahi yıllar almıştır. *Borazan* ve *Markopaşa* arasındaki ilişki aynı dönemde çıkmış olmalarıyla sınırlı değildir. *Borazan*’ın çizeri, *Markopaşa*’dan Mim Uykusuz’dur. Uykusuz’un *Borazan*’da çizmesi, büyük ihtimalle, baskı ve yasaklar sonucu gazetelerini basacak matbaa bulamayan *Markopaşa*’cılarının Büyük Doğu matbaasından faydalanmak üzere yaptıkları anlaşmayla gelişen beşeri münasebet ve maddi karşılığın gereğidir. Bu bağlamda, Necip Fazıl ile *Malûmpaşa*-*Markopaşa* temsilcileri Haluk Yetiş ve Mim Uykusuz arasında noterde imzalanan oldukça onur kırıcı bu anlaşmaya göre, Yetiş ve Uykusuz, Necip Fazıl’ın istekleri doğrultusunda “komünist olmadıklarına, bu yönde bir sempati göstermeyeceklerine, din eleştirisi yapmayacaklarına” dair maddeleri kabul ettiklerini beyan ederler.²⁷

Borazan çıkarken *Markopaşa* türevi gazeteler artık kapanmıştır, çıkıp çıkmayacağı belirsizdir. Bir başka deyişle Cumhuriyet dönemi İslami mizah dergilerinin ilk örneği sayılması gereken *Borazan*’da mümin olmayan, şartlar gereği çalışan üreticiler vardır. Başka tür lüsünün olması da o dönemin

26 Canteke, Levent, *Markopaşa, Bir Mizah ve Muhalefet Efsanesi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2001.

27 Koçak, Cemil, “Türk Milliyetçiliğinin İslam’la Buluşması, Büyük Doğu”, *Milliyetçilik, Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce*, C. 4 içinde, der. Tanıl Bora, İletişim, İstanbul, 2003, s. 612.

üreticileri düşünüldüğünde mümkün değildir. İlk karikatürcüler şehirli, modernist ve sekülerdir; dine karşı mesafelidirler. Örneğin Mim Uykusuz, *Borazan*’da kültürel anlamda kapitalizm karşıtlığı yapmaktadır. CHP’ye yönelik eleştirel tavırları dışında, kapitalizme duydukları hasmanelik ve siyasi romantizmleri her iki derginin ortak özellikleri olarak gösterilebilir.²⁸

1960’lı Yıllardan Günümüze İslami Mizah

60’lı yıllarda yeniden meşrulaşan çoğulculuk ve siyasi çeşitlilik nedeniyle İslami eğilimli gazeteler çıkmaya başlar. Gazetelerin çizer ve karikatürcüler açısından önemi maddi açıdan yeterli koşullara sahip olmalarıyla ilgilidir. Dergiler, gazeteler kadar satmamakta, biriken sermaye nedeniyle teknolojik iyileştirmeleri ancak gazeteler yapabilmekte, çalışanlarına tatmin edici telifler ödeyebilmektedir. Bu bakımdan karikatürcü ve geniş anlamıyla mizahçılar asıl olarak gazetelerde yetişmektedir. Aynı mantıkla, İslamcı mizah dergilerinin varlığı aynı mecranın sözcüsü olabilecek güçlü gazetelerin satış başarısıyla doğrudan ilgilidir. İslamcı karikatürün en önemli ismi Vehip Sinan’ın 60’lı yıllarda özellikle *Bugün* gazetesinde siyaseten serpilip gelişmesi o dönemdeki yükselişle yakından ilişkilidir.²⁹

İslami gazetelerin marjinal satışı yayınlar olmaktan çıktığı, giderek tirajlarını artırdığı 80’li yıllardan itibaren, hem yeni çizerler artmış hem de yeni dergi denemeleri çoğalmıştır. İslami sermayenin büyümesi, dolgun telifli yayın mecralarının oluşumunu sağlamış, en azından bir ideal olarak İslamcı mizah dergisi düşüncesini yaygınlaştırmıştır. Özellikle 70’li yıllardan itibaren *Gırgır*’ın büyümesiyle meslek sahibi olan, telifle geçinebilen çizerlerin çokluğu, İslamcı mizah dergisi idealine katkıda bulunacak üretici nüfusu da cesaretlendirmiştir. Yukarıda ismen değindiğimiz Mim Uykusuz-Necip Fazıl ilişkisini andırır biçimde, İslamcı olmayan veya açıkça sol-sosyal demokrat eğilimlere sahip isimlerin bu çevrelerde telif karşılığı, kendini ve siyasi kimliğini gizleyerek çalışmaları dahi söz konusu olmuştur. Burada 90’lı yılların ikinci yarısından sonra gelişen, kamusal alanda alenileşen İslami kimliklerin varlığı da hesaba katılmalıdır. Çizerler geçmişte olduğu gibi kolayca marjinalize edilmeyeceklerini bilmektedirler, çünkü artık İslami sermayenin de medyası vardır. Örneğin *Gırgır* ekolünün önemli isimlerinden biri olan Hasan Kaçan (ortaklarından biri olduğu *H.B.R Maymun* dergisinin –öncesi *Hıbrı*– kapanma noktasına geldiği günlerde) artık İslam için çizeceğini beyan etmiş, İslamcı basında çalışmaya başlamış ve –ayrıca anlatılacak olan– *Ustura* adlı bir mizah dergisini çıkarmıştır.

28 *Borazan* hakkında Necip Fazıl’cı bir yorum için bkz. Güngör, Semih, “*Borazan*, Necip Fazıl’ın Mizah Gazetesi”, *Sütte Kültür Sanat Yıllığı*, Haziran, 1984, s. 205-217.

29 Vehip Sinan, uzun meslek yaşamında merkez sağa yakın duran gazetelerde de çalışmıştır. Anti-komünist, anti-semitist ve güncel siyasette sol karşıtı belirgin bir tutumu olmuştur. O dönemlerde saklı İslamcılığını anımsatan en önemli gösterge reaksiyonerliğidir.

Türkiye’de mizah dergileri, 80’li yılların sonuna gelindiğinde, kendileri dışında gelişen yapı-bozucu ekonomik değişimlerle karşılaşmıştır. Öncelikle yazılı basın, basın-dışı büyük sermayenin girişiyle birlikte büyük yapısal değişiklikler yaşamıştır. Başta Kıbrıslı işadamları Asil Nadir olmak üzere medyaya giren yatırımcılar önce yeni gazeteler çıkarmış, ardından televizyon kanalları kurmuş ya da var olanları önemli meblağlar ödeyerek satın almışlardır. Bir önceki on beş yılın çoksatar dergisi *Gırgır* (ve kalabalık üretici kadrosu) da piyasaya dahil olan yeni gazete sahiplerinin ilgisini çekmiştir. Derginin yüksek satışları getirisini hesap eden yeni yatırımcılar kısa sürede *Gırgır*’a alternatif olacak yayınlar çıkarmışlardır. *Hıbrır*, *Gırgır*’ın en önemli üreticilerinin transferleriyle kurulan ilk dergi değildir. Daha önce hatırı sayılır kopmalar olmuş ve bu kadrolar *Mikrop* ve *Limon* adlı dergileri yaratmıştır, ancak *Hıbrır* bunlardan farklıdır. *Hıbrır*’ı farklı kılan sadece *Gırgır* özelinde mizah dergilerini değil, bütün yazılı basını etkileyen büyük bir dönüşüm dönemine denk düşmesidir.³⁰ Bu kopma, duygusal, kişisel ya da mesleki nedenlerle değil, basının medyalaşmasının bir sonucudur. O tarihe değin yazılı basının en büyük sermaye sahipleri olarak gösterilen Simavi Kardeşler dahi gazetelerini satarak piyasadan çekilmiştir.³¹ Simavilerin sahibi olduğu *Gırgır* da aynı günlerde satılır. *Gırgır* üreticileri ve derginin yayın yönetmeni Oğuz Aral “Yeni Patron” Ertuğrul Akbay’la çalışmamayı tercih ederek rakip yayın grubuna geçerler. 1989 yılında yaşanan bu gelişmeden sonra çok sayıda mizah dergisi çıkmış, satışlarda yaşanan büyüme kısa sürede hızlı bir erimeye dönüşmüştür. Özel TV kanallarının çoğalması satışları görünür biçimde azaltmıştır. Öyle ki, 1991 yılının başında mizah dergilerinin toplam satışı bir ay içerisinde yüzde 50 düşmüştür.³² Dergiler televizyonla rekabet edememekte, yeni koşullarla uyumlu mizahi yenilenmeyi sağlayamamaktadır. Öte yandan çıkan tüm dergiler biçim ve mizah anlayışı olarak *Gırgır*’ı modellemeyi sürdürmektedir. Dergilerin çoğunluğu merkez (sosyal demokrat) sol ve liberter bir içerikle oluşturulmaktadır. Bunların din karşıtı bir tutumla var oldukları (ya da anlattıkları gündelik hayata dini dahil etmedikleri) dahi iddia edilebilir. İslami ritüeller –eleştiri dışında– hiçbir biçimde resmedilmemektedir. Erotizm, argo ve cinsellik ise ana konulardandır. *Gırgır* ekolü ve haleflerinin tutumu Cumhuriyet’in karikatür geleneğinden çok farklı değildir. Dinin yerine ikâme edilmiş milliyetçilik, şeriat karşıtlığını vurgulayan militan bir sekülerlik ve popüler ilgiler bu tutumun önemli karakteristikleridir. Geçimini çizer olarak sürdürmek isteyen biri için bu karakteristik özellikler yarım asır öncesindeki kadar belirleyicidir. Türkiyeli çizgi üreticilerinin hemen hepsi böyle bir paradigma içerisinde yetişmişlerdir.

30 Adaklı, Gülseren, *Türkiye’de Medya Endüstrisi*, Ütopya Yayınları, Ankara, 2006.

31 Topuz, Hıfzı, *Türk Basın Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2003, s. 335-336.

32 Cantek, Levent, *Türkiye’de Çizgi Roman*, 2. Baskı, İletişim, İstanbul, 2002, s. 260.

Cıngar ve Ustura

90’lı yılların başında çıkan mizah dergilerinden biri olan *Cıngar* daha önce açıkladığımız paradigmanın dışında durma iddiası taşıyan, farklı bir dergi olacaktır. Derginin sahibi olarak ismi geçen Mehmet İhsan Arslan, Mazlum-Der başkanlığını yapmış, bir dönem *Zaman* gazetesinin imtiyaz sahibi de olmuştur.³³ Yaklaşık bir yıl yayımlanan *Cıngar*, Cumhuriyet tarihinin o güne kadar çıkmış en uzun ömürlü İslami mizah dergisidir. Biçim olarak *Gırgır* ve takipçisi dergilerden farklı değildir. *Gırgır*, siyah beyaz yanında baskıda üçüncü bir renk olarak sarıyı kullandığı için, *Gırgır* ve benzeri mizah dergilerine “sarı sayfalı muhalifler” veya “sarı mizah” denmiştir.³⁴ 1978 yılında çıkan *Mikrop*, TKP’ye yakınlığı nedeniyle sarı yerine kırmızıyı seçmiş, *Gırgır*’dan politik olarak farklı olduğunu da göstermiştir. *Cıngar* da hemen olmasa bile 30. sayısında *Gırgır*’ın sarısı ya da *Mikrop*’un kırmızısı gibi başka –yine ideolojik– bir renge, yeşile bürünmüş, bir tavır ve karşıtlık göstermiştir.³⁵ *Cıngar*, İslamcı bir tavırla rejimi, modernist ve seküler tutumları eleştirmekte, *Gırgır*’ı rejimin ve söz konusu anlayışın parçası (ve üreticisi) sayarak dergiyi hicvetmektedir. Dergi, *Gırgır*’la derginin yayın yönetmeni Oğuz Aral’ı özdeşleştirmekte, “Çizermen” adını verdikleri (kahramanı Aral olan) bir bant karikatür dizisinde eleştirilerini sürdürmektedir. Bir bölümde Çizermen yanında çalışan karikatürcülere kızmaktadır: “Ne ulan bu... Üç tane karikatür çizmişsin, ne müstehcenlik var, ne de irtica”.³⁶

Cıngar’dan sonra çıkan ve bir medya grubundan aldığı destekle daha uzun ömürlü olan ikinci önemli dergi *Ustura*’dır. Hasan Kaçan’ın yayın yönetmenliğinde çıkan *Ustura* dergisinin *Cıngar*’dan ve daha önceki seleflerinden farkı, kendisini *Gırgır* geleneğinin mirasçısı olarak göstermesinden kaynaklanmaktadır. Kaçan, İslami geleneklere uygun olduğunu düşündüğü biçimde, Oğuz Aral ile arasındaki iş ilişkisi olarak nitelenmesi gereken bağları bir baba-oğul, hoca-talebe ilişkisi bağlamında anlatmayı tercih etmiştir. Hemen her röportaj ve yazısında –bir dönem *Yeni Şafak* gazetesinde köşe yazarlığı yapmıştır– Oğuz Aral’ı bir referans olarak kullanmıştır. Bu bakımdan Kaçan, *Cıngar* ile yan yana gelemeyecek ölçüde *Gırgır* methiyeciliği yapmaktadır. İslami eğilimli siyasi partilerin oylarını yükselttiği, hükümet ortağı ya da ortak adayı olduğu bu dönemde, si-

33 Arslan, 23. Dönem AKP Diyarbakır milletvekilidir. Özellikle Kürt meselesiyle ilgili hükümete ve başbakana danışmanlık yapmaktadır. Arslan, Mazlum-Der başkanı olarak eski Van RP/FP milletvekili Fethullah Erbaş ile birlikte, PKK’nın Zap kampında rehin alınan sekiz askerin bırakılması için örgütle pazarlık görüşmelerine katılmasıyla birlikte kamuoyunda tanınmıştır. *Cıngar*’daki Kürt meselesine ilişkin değinmeler büyük ölçüde Arslan’ın siyasi fikirlerinden kaynaklanmaktadır.

34 Sancar, Cem, “Mizah Uzatmaları Oynuyor”, *Aktüel*, 28 Ekim 1993.

35 *Cıngar*, 7 Haziran 1991.

36 *Cıngar*, 12 Nisan 1991.



Cingar dergisinin 4 Ekim 1991 tarihinde yayımlanan 47. ve son sayısı.

yasi yelpazenin ve gündelik yaşamın dönüşümü Kaçan'ın söylemlerini doğrudan etkilemiş görünmektedir. Her şeyden önce Kaçan, "Cingar'ın popülerleşmek zorunda olduğu" günlerde "İslami" çevrelere katılmıştır. İkincisi, Gırgır kamuoyunda kabul gören bir nostaljiyle hatırlanmaktadır. Gırgır'a yönelik eleştirilerin hiçbiri hatırlanmamakta, nitelikli mizahın mutlak kıstası olarak kullanılmaktadır. Kaçan'ın söylemleri, bu miti (kendisine itibar kazandıran) pekiştiren bir işlev görmektedir. Yeni dönemin çoksatar mizah dergisi LeMan ise Gırgır'ın yerine ikâme edilmiştir. Kaçan, Ustura'nın çıkışından itibaren LeMan'a yönelik bir eleştiri içerdiğini özel-

likle vurgulamaktadır. Konuşmalarında *Gırgır* nostaljisi ve *LeMan* eleştirisi bir aradadır:

Oğuz Aral bizlere nasıl karikatür çizmemiz gerektiğini, nelerden sakınıp hangi koluma daha sık eğilmemiz gerektiğini çok sıkı biçimde gösterirdi. Onun en önemli prensiplerinden birisi, cinsel birleşme sahnelerinden mümkün olduğunca kaçınmaktı. *Gırgır*’da olan, en fazla bir dozda kadın erotizmi kullanmaktı. Şimdi baktığımızda o bile bir noktaya kadar normal görülebilir. Çünkü orada hiç olmazsa erkek ve kadın var. En fazla burada onun sömürsünden söz edilebilir. Ama şimdi söz konusu olan ‘erkek cinselliği’. Erkek erkeğe cinsellik, hayvanlarla cinsellik, hayvanların kendi arasındaki cinsellik. Diyorlar ki ‘biz buna eleştiri getiriyoruz’. Bunu bir kere çizersen eleştiri olur, üç kere çizersen sorunu sıradanlaştırmış, meşruiyet kazandırmış olursun. Tecavüzü sürekli çizersen onu artık herhangi bir olay haline getirir üstelik sevimlileştirirsin; Neden? Çünkü komik bir çizgi sonuçta.³⁷

Bu alıntıdaki *Gırgır*’la ilgili iddia kısmen abartılıdır. Cinsellik, cinsel ilişki ve argo, başta *Gırgır* olmak üzere bütün mizah dergilerinin başvurduğu esprî kaynaklarıdır. Tecavüz ve homofobi düzeyinde eşcinselliği hicveden çalışmalara bu dergilerde de sıklıkla rastlanmaktadır. Ayrıca *Gırgır*-*LeMan* kıyaslaması dönem farklılıkları hesaba katılmadan yapılamaz. *LeMan*, televizyonun bütün hayatı belirleyip çeşitlendirdiği bir dönemin yayınıdır ve televizyonda anlatılamayacak olanı anlatarak var olabilmektedir. *Gırgır* döneminin marjinal satışlı bir yayınıyken, değişen hayat koşulları nedeniyle ülkenin en çok satan mizah dergisi olmuştur. *Gırgır* tarzı mizah dergiciliğiye yaşama şansı bulamayıp kapanmıştır. Bir başka deyişle *LeMan*, tarzını devam ettirerek yaşayabilmiş, *Gırgır* ve halefleri, televizyonla rekabet edemeyerek sönmüşlerdir. Özel televizyon kanallarının çoğalmasıyla birlikte yumuşayan sansür, *Gırgır* mizahının beyazcama taşınmasını kolaylaştırmıştır. *Gırgır*’ın, *Kaçan*’ın da içinde olduğu *Gırgır* benzeri dergilerin en başarılısı olan *Hıbrı*’ın veya Oğuz Aral’ın *Gırgır*’dan sonra çıkardığı *Avni*’nin kapanmasının asıl nedeni budur. Okur, *Gırgır*’ı ikâme edebileceği televizyon güldürüleriyle karşılaşmıştır. Oysa *LeMan* mizahı ana akım bir karakteristik taşımadığından televizyona uyarlanabilir bir niteliğe sahip değildir. *Kaçan*’ın *LeMan* eleştirileri ister istemez kişisel tarihine ve yeni siyasi kimliğine de uygundur, yoksa alıntıdaki şikâyetleri ne yenidir, ne döneme özgü olarak ayrıksı bir yoğunlaşma yaşanmıştır. *Kaçan*, *Hıbrı*’da ya da *Gırgır*’da çalışırken de *LeMan*’ı önceleyen *Limon*’da benzer nitelikte espriler yayımlanmaktadır ve yine *Kaçan*’ın üreticilerinden biri olduğu “kızıl” *Mikrop*’a da benzer bir anlayış hâkimdir.³⁸

37 İzlenim, Mart 1996, s. 47

38 Gönenç, Levent, “Arka Sokakların Dergisi Mikrop”, *Çizgili Kenar Notları*, der. Levent Canteke, İletişim, İstanbul, 2007

kafasına göre traş eden en sivil mizah derginiz...

KE SKİN USTURA

Sayı:1 • 16 Eylül 1994 Cuma • haftada bir kez yayınlanır • Fiyatı: 12.000 TL (KDV Dahil)

PİSLİĞİ ZEVLK EDİNDİK...

Bir kaç yıl önce, sokakta bir hanıma atılan "Hepsi senin mi?" lafı en azından bir "terbiyesiz" karşılığını bulurdu... Şimdi herkes "Kız hepsi senin mi?" ile göbek atıp dans ediyor... Medyada başlayan seviyesizlik, Kral TV'nin "Beyaz saçlı prens'i Yâdo ile başka bir boyut kazandı... Cinsel ima, argo ve küfür dolu konuşmalarıyla Yâdo neredeyse kahraman haline geldi... Milletçe aşağılanmaktan, küfredilmekten zevk mi alıyorsunuz nedir?



TÜRKİYE'NİN EN BÖL TİPLİ DERGİSİ: ESSEK HERİF • CORK • MİSTİK OYKULER • BULUŞ BILL • CAMIŞOĞLU
OMEİ • KADİFE KULAK • CEMUZİN • BABA FRENLER • TURSUN • MAYK CHILLER • BOCEKİSTAN • GARI
BESK • ÇALADAKTİLO • SOKAK LAMBASI • SAMİMİ İTİRAFLAR • EMEKLİ TENTEN İSTANBUL DA

Ustura dergisinin 16 Eylül 1994 tarihinde yayımlanan ilk sayısı.

Her ne olursa olsun Kaçan, tavrını, *Gırgır*’ın yerine *LeMan*’ı ikâme ederek, reaksiyonerliğini insan hakları ya da feminizm gibi yeni politik yaklaşımlara yönlendirerek kurmuştur. Anti-komünizmin etkisini önemli ölçüde yitirdiği bir dönemde *Cıngar* “Kemalist yobazlığı ve sol mürteciliği” eleştirirken (*Gırgır*’ı ve ana akım mizah dergilerini bu paydaya dahil etmektedir), *Ustura* selefi kadar sert olmayan bir dille siyasi tutarsızlık ve pragmatizm eleştirileri yapmakta, yine sol çevreleri eylem(sizlik)leri nedeniyle suçlamaktadır. *Ustura*, *Cıngar* kadar siyasi (bilinçli) bir yayın olmadığından veya İslami akımlar medyalaşıp çoğunluk değerleriyle uzlaşır olduğundan eleştirileri daima sınırlı, haşinlikten ziyade kamuoyu oluşturu nitelikte serzenişlerle doludur. Böylesi bir eleştirelliğin temel nedeni Kaçan’ın popüler dergilerde benzer biçimde düşünen (o sebeple popülerliğin bir parçası olabilen) bir üretici olmasıyla yakından ilgilidir. *LeMan*’la polemige girdiğinde dahi sol çevrelerden destek isteyen bir ton kullanmaktadır:

İnsan hakları sizin için sadece Metin Göktepe ve benzeri olaylar için mi geçerlidir? İnsan haklarını sadece devlet ve onun askeri, polisi mi ihlal ediyor? Karikatürcüler ihlal edince bunun adı ne oluyor? Tamamen karşısında görüldüğümüz sistem tarafından nasıl korunduğunuzu ve kullanıldığınızı görmüyor musunuz? İnsanların örtüsüyle nasıl alay edersiniz? (...) Palazlandıkça şeytani yüzünü iyice gösteren, ahlakımıza bir kâbus gibi çöken *LeMan* ve benzeri medyaya hayır! Kadın haklarını sadece kendi hakkı görmeyen feministleri, sivil toplum örgütlerini göreve çağırıyoruz! İnsan hakları asıl şimdi! *LeMan* faşizmine hayır!³⁹

Cıngar’da benzer nitelikte bir çağrı ya da yorum yapılmamıştır. Aslında yukarıdaki alıntıda yardıma çağrılacak ya da uyarılacak bir “merkeze” inanılmaktadır. Kaçan’ın dergisini İslamcı çevrelerin dışına taşıma arzusu *Cıngar*’da hiç var olmamıştır. *Cıngar* bir cenah dergisi olarak görünmektedir, hatta İslamcı çevrelere ilişkin eleştiri yapmayacaklarına dair bir kararları olduğunu duyurmuşlardır.⁴⁰ Ajitatif, polemikçi, karıştını yaftalayan bir dille kendilerini kimliklendirmişlerdir. Kaçan’ın Turhan Selçuk’u dinci karikatür klişesinden dolayı eleştirdiği bir yazısında kullandığı dil, bu kimlikten bütünüyle farklıdır:

Hep üçkâğıtçı, kadın düşkünü [olan] Araplar, sapık Müslümanlar. Hâlâ elli yıl öncesi [gibi] çizilen fırça sakallı, sivilceli burunlu, kırk dişli, zebaniden bozma mürteci tiplemesi. Ülkemizdeki bunca ahlaksızlık, üçkâğıtçılık, yolsuzluk, suikastlar, gözaltında ölümler Arapların, Müslümanların eseri mi? Turhan

39 *Ustura*, 10 Şubat 1996.

40 “Müslüman kişi ve cemaatlerin iştirak etmediğimiz düşünce ve tavırlarını konu edinmemek yayın politikamızın ana ilkelerinden[dir]” (*Cıngar*, 12 Temmuz 1991).

Ağabey’in Allah vergisi çizgisine hayran oluyorum, hikâyelerine üzülüyorum. Keşke kafasındaki daracık kalıbın dışına çıkabilseydi.

Yazının hemen altında Selçuk’un bir karikatürü kaligrafisi değiştirilerek kullanılmıştır: “Ustam. Amerika’nın hiç mi suçu yoktur”.⁴¹ Kaçan, hem uzlaşma aramakta hem de asıl (gündelik hayatta karşılaşılmayan) düşmanı hedef göstermektedir: Amerika. Cıngar, asıl düşmanları ve uluslararası örgütlenmeleri (Yahudi ve Amerikan tezgâhını, Batılı oyunları) her şeyin asıl nedeni olarak görüp önemseydiğinden ve anlamaktan yorulmuşçasına “kesinleştirmek” hayatı anlamlandırdığından Turhan Selçuk’a “ustam” diye hitap etmek ya da serzenişte bulunmak gibi bir yola başvurmamıştır hiç. Diğer yandan Kaçan’ın *LeMan*’ı eleştirirken zikrettiği harfiyen alıntıladığımız bu cümle ile bir tarafı sapık, bir tarafı Kürtçü, bir tarafı solcu bu garaib dergi” *Limon*’u betimlememiştir, ama onu “Kürtçü” saymamakta, aksine Kürt meselesine ilgisiz kaldığı için eleştirmektedir.

Cafcaf

İslamcı mizah dergilerinin son örneği olan *Cafcaf*’ın iddialı çıkışını değerlendirirken Türkiye’nin 2000’li yıllardaki sosyopolitik ortamını da göz önüne almamız gerekir. 1990’lı yıllardan itibaren İslami eğilimli partilerin hükümet ortağı ya da hükümet olmaları, seçmen tabanlarını artırmaları, öncelikle kamusal alandaki görünümelerini etkilemiştir. Son yirmi yıl içinde, İslamcı kesimlerden siyaset ve kültür adamlarının, medyada ve gündelik yaşamda daha fazla görünür olmaları dikkat çekicidir. Koşut biçimde, İslami sermayenin güçlenmesi İslami yaşam tarzını mümkün kılan bir altyapının kurulmasına da imkân vermiştir.⁴² Bununla birlikte, seküler yapının hızla ve kolaylıkla değişmeyeceği gerçeği karşısında, 1990’lı yıllarda seküler toplumu İslami tarzda yeniden inşa etme iddiasıyla yola çıkan projenin sahipleri, toplumsal yaşamın birçok alanında, seküler yaşam tarzının İslami bir versiyonunu aynı toplum mekânında inşa etmekle yetinmek zorunda kalmıştır. Böylelikle, topyekûn veya kapsamlı bir değişim yerine düalist bir yapı ortaya çıkmıştır; seküler okullar yanında İslami okullar, seküler moda yanında İslami moda, seküler medya yanında İslami medya var olmaya başlamıştır. Bu gelişmeyi somutlaştırmak için sanal ortamdan da bir örnek verilebilir; “seküler” gençlik arasında oldukça popüler olan *ekşi sözlük*’ün karşısına İslami versiyonu olan *ihl sözlük*⁴³ çıkmıştır. Bu sözlükte yer alan ve bu sözlüğü tanımlayan “entry”lerden birinde aynen alıntıladığımız şu ifade

41 *Yeni Şafak*, 13 Ocak 1996.

42 Taş, Hakkı ve Meral Uğur, “Roads ‘Drawn’ to Modernity: Religion and Secularism in Contemporary Turkey”, *Political Science and Politics*, 2007, C. 40, S. 2, s. 311-314.

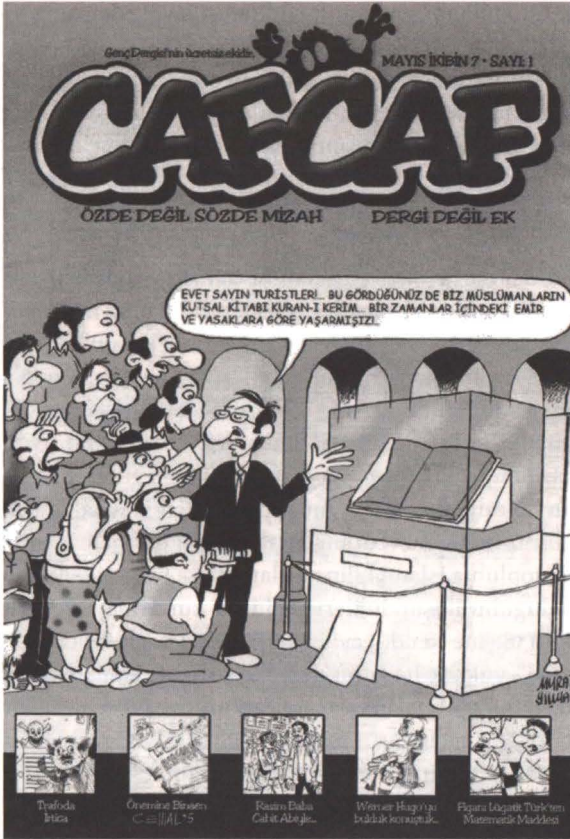
43 “ihl”, “İmam Hatip Liseliler” demektir.

yer almaktadır: “Bismillah deyipte ilk entry mi girdiğim ahlaklı sözlük” Muhafazakâr mizahın yükselişi de bu (büyük ölçüde patolojik) düalizmin yansıması olarak görülebilir. Gerçekten, kabaca bu “onlarda var, bizde niye yok” mantığı, *Cafcaf* dergisinin editörü Yusuf Kot’un açıklamalarında da tespit edilebilir:

“Dışarıdan bakanların ardımızdan yıllar sonra şöyle söylemesini sağlamak istiyoruz: ‘Evet, bu dinciler bir mizah dergisi çıkardılar. Ve gerçekten orijinal işler ortaya koydular. Türk mizahında görülmedik derecede bir entelektüel zenginliği yansıttılar! Ciddi bir ekol oldular. Hemen kapanmadılar. Kimseyi küçümsemediler, Tayyip’i de en iyi onlar eleştirdi.’ Böyle densin istiyoruz”⁴⁴

Böyle bir sosyopolitik ortamda yayın hayatına başlayan *Cafcaf*, önceki iki yayınlı, yani *Cıngar* ve *Ustura* ile benzeşen ve ayrışan özelliklere sahiptir. *Cıngar*’la koşutluk kurulabilecek ajitatif bir dile sahiptir ama hükümeti değil, muhalefet partilerini eleştirmektedir. *Ustura*’ya kıyasla daha genç bir dile sahiptir ve dergi kadrosu *Gırgır* kökenli isimlerden değil, çoğunluğu tanınmayan üreticilerden oluşmaktadır. Bu bakımdan *Cıngar*’a benzetilebilir ki, dergideki bir iki isim geçmişte *Cıngar*’da da çalışmıştır. Farklı bir dönemde yayımlandığı için *Cıngar* kadar mazlumluk iddiası ve öfkesi, *Ustura* gibi itidal ve popülerlik arayışı içinde değildir. Saldırgan dilini “yaptıklarının cezasını çekiyorlar” ölçüsünde mağrurlukla meşrulaştırdığı, *Ustura*’daki gibi özürçü ve siyaseten doğrucu (*politically correct*) olma çağrılarına hiç katılmadan arzuyla sürdürdüğü, üstelik bunu mizah olarak tanımladığı söylenebilir. Geçmişte muhalefette kalan ve marjinalize edilen İslami grupların kıyametvari çıkışları, komplocu ve anti-semitist söylemleri ve hemen her şeyi siyaset merkezli anlama ve anlamlandırma çabaları *Cafcaf*’ta *Cıngar*’a kıyasla az, *Ustura*’ya göre daha romantiktir. *Ustura*’da okur mektuplarında faş eden militan dil, *Cafcaf*’ta özellikle editöryal takdimlerde kendini göstermektedir. Hasan Kaçan’ın her kesime ulaşma çabası *Cafcaf*’ın amacı değildir; onlar, İslamcı bir okur tabanına hitap etmek istemektedirler. Bu yüzden asıl olarak *Cıngar*’ın devamı niteliğindedirler.

Cafcaf’ın farklılığı, İslami eğilimli bir partinin iktidar, yine İslami sermaye olarak gösterilen şirket ve grupların medya sahibi ya da büyük reklam veren olduğu bir dönemde yayımlanıyor olmasıdır. *Cıngar*’ın militanlığı, *Ustura*’nın ana akım eğilimli şefkatli misyonerliği, *Cafcaf*’ın var olduğu günlerde büyük ölçüde eskimiş ve gereksiz hale gelmiştir. Bu farklılık, İslamcı mizah dergilerini homojen saymamamız gerektiğini de bize göstermektedir. Bu dergiler etkilenmelerine ve siyasette temsil ettikleri sosyal sınıf ve sta-



Cafcaf, 2007, S. 1. *Genç Dergisi*'nin eki olarak yayın hayatına başlayan *Cafcaf* dergisinin ilk sayısının kapağı.

tülere göre farklı İslami yaklaşımlara sahiptirler. Bununla birlikte, kesin, sert ve muhalif bir söylem tercih etmeleri ortak özellikleridir. Necip Fazıl'ın Cumhuriyet döneminin ilk popüler İslami muhalefetini yapmış olması, sonraki denemelerde, özellikle popülerlik arayışında olan oluşumlarda bir dil ve anlam estetiği olarak etkili olmuştur. *Cafcaf* da gerek ilk çıkışında, gerekse tanıtım amaçlı röportajlarında militan ve militanlık vehmi yaratan açıklamalarda bulunmuştur. Burada dergiler arasında paylaşılan ve süregelen bir ortak özellikten söz edilebilir. İslami nitelikli mizah dergileri güncel siyasetle iddialı bir yakınlık kurmuşlar, siyasi bir aktör ölçüsünde konuşkan olmuşlardır. Kendilerini ve yayın politikalarını nitelerken meydan okuyucu

ve ajitatif bir dil kullanmışlar, ayrımcılıktan şikâyet eden ama şikâyet ettikleri dili yeniden üreten bir üslupla konuşmuşlardır. Ana akım mizah dergilerinin kendilerini kesin ifadelerle nitelemekten kaçındıkları düşünülürse, İslami dergilerin hatipliği, retorik tutkunluğu ve siyasi romantizmleri onları daha en baştan belirlemekte ve sınırlamaktadır.

Bu bakımdan *Cafcaf*, söz konusu dilin mirasına başvururken iktidar olan düşüncenin hempası olmak gibi bir açmaza sahiptir. Bir başka ifadeyle, marjinal bir söylemin içinden konuşmakla birlikte, geleneksel alışkanlığının aksine iktidar partisini eleştirmemek, hatırı sayılır bir açmazdır. Mizah dergileri siyasi iktidarlara eleştirirler; ancak iktidar olan hükümetler hep sağ partiler tarafından kurulduğundan bu dergiler sağ karşıtı ve geniş anlamıyla sol(cu) sayılmışlardır. İslami mizah dergileriye, ana akım mizah dergilerinin solculuk ve sol görünümüne alternatif olarak piyasaya çıktıkları için en az hükümetler kadar onlarla da didişirler. Önce *Ustura* ve daha sonra *Cafcaf*, iktidar olmuş/iktidarı paylaşmış bir İslami eğilim döneminde neşredildikleri için hükümetlere değil, muhalif partilere, Kemalist-sol düşünceye ve hasmane bir tutumla mevcut mizah dergilerine yönelmişlerdir.

İslamcılık, topluma İslami bilinç aşılama ve bu vesileyle ahlaki bir kriz içinde bulunduğunu düşündükleri toplumu kurtarmayı hedefler. İslamcılar diğerlerinin aksine kendi çevresine menfaat sağlamak için değil, “toplumu kurtarma” yüksek hedefini gerçekleştirmek için siyaset yaptıklarını iddia ederler. Buna göre İslamcılar toplumun gerçek temsilcileri, diğerleri devletin gücünü ele geçiren sömürgecilerdir.⁴⁵ Bu kıyaslama, Cahiliye toplumuna karşı İslam toplumu olarak da kodlanabilir.

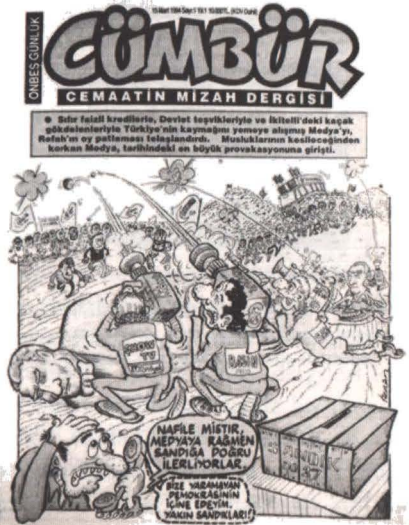
İslamcı mizah dergilerini birbirinden ayıran tutumlarını ölçebilmek için iktidar partisile olan mesafelerine, Cumhuriyet kutsallarıyla olan ilişkilerine, mağduriyet/mazlumluk söylemlerine ve İslam’ın Türkifikasyonu meselesine nasıl yaklaştıklarına da bakılabilir. Kendilerini kimliklendirme biçimlerine bakılırsa yerlicidirler, geleneksel ve gündelik dile yakındırlar. Filistin sorununu hatırlatma arzuları ve anti-semitist nitelikleriyle uluslararası ilgileri olduğu izlenimi verirler. Ama genel olarak uluslararası İslam toplumuyla hiçbir bağları yoktur. Politik argümanları ana akım medyanın antitezi niteliğindedir, onların konumlarına göre konum belirlemek gibi pragmatik bir siyasetin içine girmişlerdir. İslami mizah dergileri için ana akım mizah dergilerinin varlığı bu nedenle hayati ölçüde bir ihtiyaçtır. *Cıngar*’ın rengini farklılaştırma arzusu ya da *Cafcaf*’ın başka bir mizah yapma iddiasının asıl belirleyeni ana akım mizah dergileridir. Temel çıkış noktaları, kendini Allah’a teslim etmeyen adaletli olamayacağı gibi bir

45 Çınar, Menderes, “Kemalist Cumhuriyetçilik ve İslamcı Kemalizm”, *İslamcılık, Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce*, C. 6, der. Yasin Aktay, İletişim, İstanbul içinde s. 174-175.

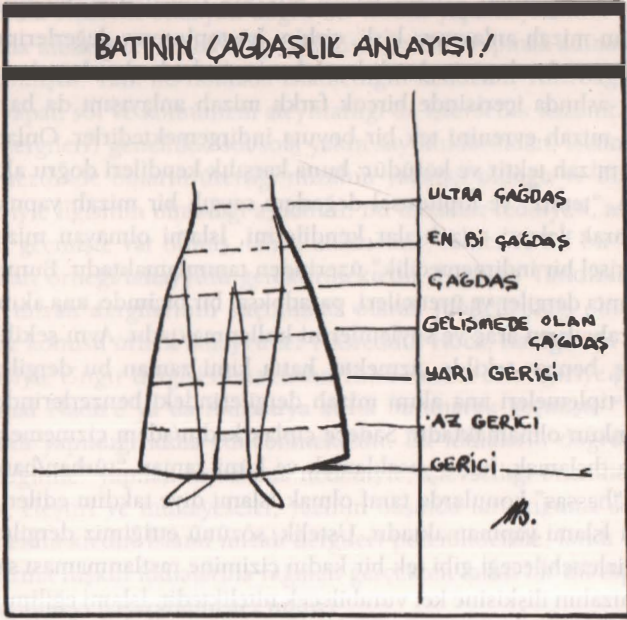


Ustura dergisinde yayımlanan “Cemşit Atatürkçü ise Ben Değilim” başlıklı Ahmet Keskin tarafından hazırlanan çizgi romanın bir sayfası. Çizgi roman Nadir Nadi'nin yayımlandığı dönemde çok ses getiren “Ben Atatürkçü Değilim” kitabına gönderme yapar.

düşüncedir. Adaletli olmayan doğru bir mizah yapamayacaktır. Nasıl medeni olma iddiasıyla medenilik yitirilmişse, mizah yapmak adına mizahtan uzaklaşmıştır. Tam bu noktada İslamcılığın kendisini Türk sağıyla hısımlaştıran sol ve komünizm aleyhtarlığı da işlevsellik kazanır. Mizahçılar (ve dergileri) genellikle sol/sola yakın sayıldıklarından, İslamcı mizahçıların nezdinde onların ürettiği mizahın yabancı olduğu ve bu toprağın değerleriyle ilgisinin olmadığı aşikârdır. Bu mizahın reddiyesi, asr-ı saadet benzeri, geçmişte var olmuş, tahrif edilmemiş, sahici ve saf bir esası taşıyan mizah örneği/tahayyülü gerektirmektedir. İslam’ın Türkifikasyonu ve mevcut mizah dergilerinin kaçınılmaz olarak modellenmiş olması nedeniyle söz konusu örnek/tahayyüller Nasreddin Hoca, Karagöz ya da yaygın nostaljisiyle *Gırgır* dergisi olmaktadır. Kimi zaman daha geriye gidildiğinde, Cemal Nadir’e ya da *Akbaba*’ya atıfta bulunarak geçmişte “terbiyevi” bir mizah yapıldığı iddia edilebilmektedir. Bu iddiaların doğruluğundan çok, “bugünle” yapılan kıyaslama nedeniyle, işlevselliği önemlidir. Bütün iddialar, eleştiri ve mukayeseler, yazının başında tartıştığımız sorunsalda düğümlenmektedir. İslami mizah dergileri polemiklerine, farklı bir mizah yaptıklarına ilişkin iddialarına rağmen gerçekten farklı bir dil/espri düzlemi kurabilmeyi başarabilmişler midir?



Türkiye’de son yıllarda gelişen İslami mizahın temsilcileri, bugüne kadar hâkim olan mizah anlayışını kirli, çirkin, bu toplumun değerlerine saygısız bir anlayış olarak görmektedirler. İslami mizahçılar bu değerlendirmeyi yaparken, aslında içerisinde birçok farklı mizah anlayışını da barındıran günümüz mizah evrenini tek bir boyuta indirgemektedirler. Onlara göre, ana akım mizah tektir ve kötüdür; buna karşılık kendileri doğru alternatifi sunmakta, “temiz” ve toplumsal değerlere saygılı bir mizah yapmaktadır. Sonuç olarak İslami mizahçılar kendilerini, İslami olmayan mizahçılara dair “tepkisel bir indirgemecilik” üzerinden tanımlamaktadır. Bununla birlikte, İslamcı dergiler ve üreticileri, paradoksal bir biçimde, ana akım dergilerin, mizahçıların araç ve söylemlerini kullanmaktadır. Aynı şekilde espri üretmekte, benzer şekilde çizmekte, hatta kimi zaman bu dergilerde yer alan bazı tipler ana akım mizah dergilerindeki benzerlerinden ayırmak mümkün olmamaktadır. Sadece çıplak kadın/adam çizmemek, küfür ve argoyu dışlamak, hatta yasaklamak ve kimi zaman “türban/başörtüsü” gibi bazı “hassas” konularda taraf olmak İslami diye takdim edilen mizahı gerçekten İslami yapmamaktadır. Üstelik, sözünü ettiğimiz dergilerin pek çoğunda izlenebileceği gibi tek bir kadın çizimine rastlanmaması saçma ve hayatla mizahın ilişkisine ket vurabilecek niteliktedir. İslami eğilimleri olan TV kanallarının dahi gerisinde kaldıkları açıkça görülmektedir. Böylesi bir tavrın romantik ve militanca bir iddiası olmakla birlikte, ticari bir karşılığı yoktur. Kadın çizilmemesi, derginin yine erkek okura hitap etmesini sağlayan bir ifrat-tefrit örneğidir. İslamcı mizah dergileri, dinin mizaha çizdiği içkin sınırlar nedeniyle rakipleriyle yarışa geriden başlamaktadır. Bir başka ifadeyle, İslamcı mizah dergileri cinsellik gibi ana akım mizahın fazlasıyla beslendiği belli başlı konuları peşinen portfolyolarından çıkarmaktadır. Dolayısıyla, muhafazakâr mizahçılar sanatın her alanında esas olan yaratma özgürlüğünü otosansürle zafiyete uğratmaktadır. Bu sınırlara ve zafiyetlere rağmen muhafazakâr mizah var olmayı sürdürebilir mi? *Cıngar* ya da *Ustura*’nın ticari beklentileri karşılayamaması ve maddi destekle çıkması, *Cafcaf*’ın haftalık değil, aylık çıkabilmesi, yeterli okur ilgisiyle karşılaşmadığının delili sayılabilir. Diğer yandan İslamcı mizahın gelecekteki başarısı veya başarısızlığı ancak siyasi ve sosyal gelişmelerle birlikte değerlendirilebilir. Özellikle son yirmi yılda Türkiye’nin siyasi ve sosyal yapısına damgasını vuran “kutuplaşma” İslamcı mizahı, dergi ve üretim anlamında etkilemiş görünmektedir. Bu dergiler bir taraf olarak siyasi mücadelenin içinde yer alıyor, mizahi üretimlerinden ziyade siyasi söylemleriyle hatırlanıyorlar. *Borazan* ile *Cafcaf* arasında İslami eğilimli bir partinin hükümet olduğu, bambaşka bir dönemin içinde yaşandığıysa aşikâr. Üretimdeki sınırlılıklar nedeniyle sırf siyasi söylemin ve ajitatif çıkışların İslamcı dergi-



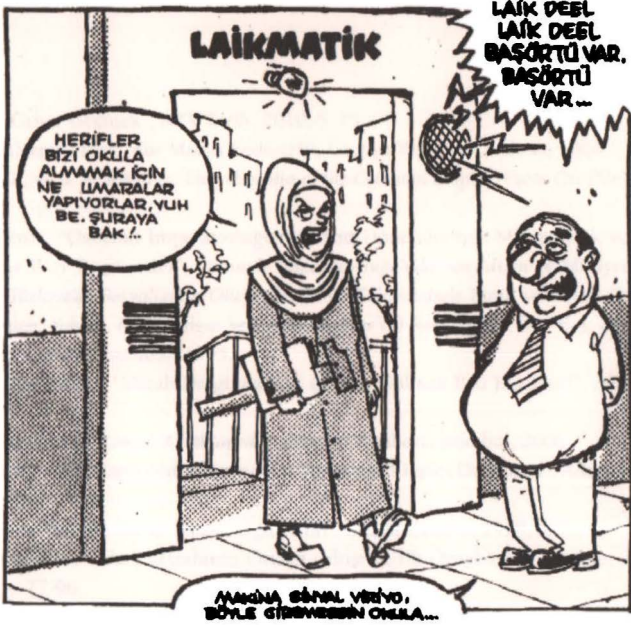
Fit dergisinin 1. sayısında yayımlanan bir karikatür (1990).

Gene başörtü... Gene başörtü... Gene başörtü...



Ustura dergisinin 163. sayısında yayımlanan bir karikatür (1997).

Okullarda basörtüsü avı başladı.



Ustura dergisinin 160. sayısında yayımlanan bir karikatür (1997).

leri ne kadar yaşatacağı temelde belirsizdir. Kuşkusuz tarih içinde mizah bir siyasi mücadele aracı olarak hep kullanılmıştır. Ancak bu tür bir mizah W. A. Coupe'un belirttiği gibi, sadece kriz dönemlerinde yükselmiş, sürekli olamamıştır.⁴⁶ Bu bağlamda mizahın araçsallaştırılması onu besleyip büyütecek midir, yoksa araç olarak kullanıldığı amaca tabi kılarak güdük kalmasına, geçici bir nitelik kazanmasına mı neden olacaktı? İslami mizah konusunda yapılacak sonraki çalışmaların temel sorunsalını büyük ölçüde bu soru belirleyecektir.

46 Coupe, W. A., "Political and Religious Cartoons of the Thirty Years' War". *Journal of Warburg & Courtauld Institute*, 1962, C. 25, s. 67.

Kaynakça

"Darbeyle Girgır Geçmek", NTV Tarih, 2010, S. 15.

Adaklı, Gülseren, *Türkiye'de Medya Endüstrisi*, Ütopya Yayınları, Ankara, 2006.

Agoston, G., ve B. A. Masters, *Encyclopedia of the Ottoman Empire*, Facts On File, New York, 2009.

Ahmad, Feroz, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Dönemlerinde Milliyetçilik ve Sosyalizm Üzerine Bazı Düşünceler", *Osmanlı İmparatorluğu'nda Sosyalizm ve Milliyetçilik 1876-1923: Türkiye'de Sosyalizmin Oluşmasında ve Gelişmesinde Etnik ve Dinsel Toplulukların (Makedon, Yahudi, Rum, Bulgar ve Ermeni Anasır'ın) Rolü* içinde, der. E. J. Zürcher ve M. Tunçay, İletişim, İstanbul, 1995.

Alkan, Ahmet Turan, "Mizah Dergimiz Yok Çünkü Gülmek Bizi Bozuyor!", *Aksiyon*, 2004, S. 505.

Alpin, Hakan, *Çizgi Roman Ansiklopedisi*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2006.

Alsaç, Üstün, "Türk Karikatürü Üstüne Bir Döküm ve Eleştiri Denemesi", *Adam Sanat*, 1986, S. 7

Alsaç, Üstün, "Bir Karikatür Ustası: Oğuz Aral", *Mizah Kültürü*, 1998, S. 7

Altınay, Ramazan, "İslam Mizahının Ortaya Çıkışı ve İlk Örnekleri 1", *Nüsha*, 2004, Yıl 4, S. 15, s. 77-96.

Apaydın, Mustafa, *Türk Mizahında Bir Dönüm Noktası Aydede*, Karahan Kitabevi, Adana, 2007.

Aral, Oğuz, "Mizah Türk Halkının Kendisinde Var Olan Bir Şey", *Hürriyet Gösteri*, 2001, S. 232.

Aral, Oğuz, Yaşar Kemal "Bir Gün Yaşar Beni Bıçakladı!", *Yaşar Kemal-Oğuz Aral Söyleşisi*, 2003, *Hayvan*, S. 1.

Arar, Yurdağül Bezirgan ve Nuri Bilgin, "Gazetelerde Ötekileştirme Pratikleri", *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 2010, S. 30, s. 1-18.

Arık, M. Bilal, *Değişen Toplum Değişen Karikatür*, Türkiye Gazeteciler Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 1998.

Arnold, Thomas W., *Painting in Islam: A Study of The Place of Pictorial Art in Muslim Culture*, Gorgias Press, 2004.

Aronson, Elliot, Timothy Wilson ve Robin Akert, *Sosyal Psikoloji*, çev. Okhan Gündüz, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2012.

Atay, Korhan ve Figen Kumru Akşit, *Mizahın Abisi Oğuz Aral*, Doğan Kitap, İstanbul, 2008.

Baker, Kenneth, "Great Politicians Rise Above Ridicule", *British Journalism Review*, 2007, C. 18, S. 4, s. 19-26.

Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and His World*, First Midland Book Edition, Indiana, 1984.

Balcıoğlu, Semih, "Cumhuriyet Döneminde Cem Neden Çizmedi?", *Tarih ve Toplum*, 1987, S. 39.

Balcıoğlu, Semih, *Önce Çizdim, Sonra Yazdım*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.

Balcıoğlu, Semih, *Memleketimden Karikatürcü Manzaraları*, Can Yayınları, İstanbul, 2003.

- Balcıoğlu, Semih, “*Akbaba Birkaç Kuşak İçin Önemli Bir Okuldu*”, *Öküz*, Şubat 2004.
- Barın, Evren ve Aydan Çelik, “Oğuz Aral ve Gırgır, Ferit Öngören ile Röportaj”, *Toplumsal Tarih*, 2004, S. 129.
- Barshay, Robert, “The Cartoon of Modern Sensibility”, *Journal of Popular Culture*, 1974, C. 8, S. 3, s. 523-533.
- Bergson, Henri, *Gülme*, çev. Mustafa Şekip Tunç, MEB Yayınları, Ankara, 1997
- Berlo, David Kenneth, *The Process of Communication; An Introduction to Theory and Practice*, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1960.
- Bourdieu, Pierre, “On Television”, *Media and Cultural Studies: Keywords*, ed. Meenakshi Gigi Durham ve Douglas Kellner, Blackwell Publishers, Oxford, 2001, içinde s. 328-336.
- Brabant, Sarah ve Linda Mooney, “Sex Role Stereotyping in the Sunday Comics: Ten Years Later”, *Sex Roles*, 1986, C. 14, S. 3, s. 141-148.
- Brown, James W., “The Lenape: Cultural Survival or Assimilation?”, *Images That Injure: Pictorial Stereotypes in the Media*, ed. Susan D. Ross ve Paul M. Lester, Praeger, Santa Barbara, 2011 içinde.
- Brummett, Palmira J., *İkinci Meşrutiyet Basınında İmge ve Emperyalizm, 1908-1911*, çev. Ayşen Anadol, İletişim, İstanbul, 2003.
- Çakır, Devrim, “70’li Yılların Karikatür Dili: Gırgır”, *Popüler Tarih*, 2001, S. 14, s. 90-95.
- Cantek, Levent, “LeMan, anti-medya ve iç savaş manzaraları”, *Birikim*, 1997, S. 102, s. 61-76.
- Cantek, Levent, *Erotik ve Milliyetçi Bir İkon: Karaoğlu*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2003.
- Cantek, Funda, Levent Cantek, “Siyasi Muhalefetin bir Biçimi Olarak Tahkir: Erken Cumhuriyet Dönemi Politik Mizahında Kadınlık Halleri ve Kadınsı Erkekler”, *Toplum ve Bilim*, 2009, S. 116, s. 55-82.
- Cantek, Levent, *Akbaba Mizah Dergisi (1922-1977) Örneğinde Türkiye’de Medya, Siyaset ve Toplumsal Yaşamın Dönüşümü*, 107K461 no’lu Tübitak-SOBAG Proje Raporu, Ankara, 2009.
- Cantek, Levent, “Bastırılanın Kahkaha Olarak Dönüşü”, *İletişim*, 199/1, Kış 1999, s. 6-23.
- Cantek, Levent, *Markopaşa, Bir Mizah ve Muhalefet Efsanesi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2001.
- Cantek, Levent, *Türkiye’de Çizgi Roman*, 2. Baskı, İletişim, İstanbul, 2002.
- Cantek, Levent, “Gırgır Efsanesine Dışarıdan Bakmak”, *Toplumsal Tarih*, 2004, S. 129, s. 16-22.
- Cantek, Levent, “Mizah Dergileri ve Sol”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Sol*, C. 8, der. Murat Gültekin, İletişim, İstanbul, 2007 içinde s. 1246-1257.
- Cantek, Levent, *Şehre Göçen Eşek, Popüler Kültür, Mizah ve Tarih*, İletişim, İstanbul, 2011.
- Cantek, Levent, *Türkiye’de Çizgi Roman*, 3. Baskı, İletişim, İstanbul, 2012.
- Cantek, Levent, *Markopaşa, Bir Mizah ve Muhalefet Efsanesi*, 2. Baskı, İletişim, İstanbul, 2015.
- Çapanoğlu, Münir Süleyman, *Basın Tarihimizde Mizah Dergileri*, Gazeteciler Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 1970.
- Capps, Donald, “Religion and Humor: Estranged Bedfellows”, *Pastoral Psychology*, 2006, C. 54, S. 5, s. 413-438.
- Caswell, Lucy Shelton, “Drawing Swords: War in American Editorial Cartoons”, *American Journalism*, 2004, C. 21, S. 2, s. 13-45.
- Çeviker, Turgut, “Ali Ulvi: Çizgi ile Düşünen Adam”, *Adam Sanat*, 1986, S. 11.
- Çeviker, Turgut, *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü-I, Tanzimat ve İstibdat Dönemi (1867-1878/1878-1908)*, Adam Yayınları, İstanbul, 1986.

- Çeviker, Turgut, *Burun, Abdülhamit Karikatürleri Antolojisi*, Adam Yayınları, İstanbul, 1988.
- Çeviker, Turgut, *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü-II, Meşrutiyet Dönemi (1908-1918)*, Adam Yayınları, İstanbul, 1988.
- Çeviker, Turgut, *Cemil Cem, Silah ve Meşale*, Adam Yayınları, İstanbul, 1989.
- Çeviker, Turgut, *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü-III, Kurtuluş Savaşı Dönemi (1918-1923)*, Adam Yayınları, İstanbul, 1991.
- Çeviker, Turgut, *İbret Albümü, 1908*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Dairesi Başkanlığı Yayınları, No. 2, İstanbul, 1991.
- Çeviker, Turgut, *Ahmet Rıfki-Karşı*, Adam Yayınları, İstanbul, 1993.
- Çeviker, Turgut, "Ana Çizgileriyle Osmanlı Karikatürü", *Toplumsal Tarih*, 2004, S. 122, s. 72-77.
- Çeviker, Turgut, "Tanka Karşı Çizgi: Darbeler ve Karikatür", *Varlık*, 2009, S. 1218, s. 30-32.
- Ceylan, Handan Sema, "Hepimizin İçinde Bir 'Utanmaz Adam' Var - Nuri Kurtcebe ile Söyleşi", *Utanmaz Adam*, 1. Bölüm, *Tempo Dergisinin Eki* içinde, 2004, İstanbul.
- Chavez, Deborah, "Perpetuation of Gender Inequality: A Content Analysis of Comic Strips", *Sex Roles*, 1985, C. 13, S. 1, s. 93-102.
- Churchill, Winston, "Cartoons and Cartoonists", *Thoughts and Adventures*, T. Butterworth, Londra, 1932 içinde.
- Çınar, Menderes, "Kemalist Cumhuriyetçilik ve İslamcı Kemalizm", *İslamcılık, Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, C. 6, der. Yasin Aktay, İletişim, İstanbul içinde s. 157-177
- Connors, Joan L., "Visual Representations of the 2004 Presidential Campaign: Political Cartoons and Popular Culture References", *American Behavioral Scientist*, 2005, C. 49, S. 3, s. 479-487.
- Coupe, W. A., "Political and Religious Cartoons of the Thirty Years' War", *Journal of Warburg & Courtauld Institute*, 1962, C. 25, s. 65-86.
- Coupe, W. A., "Observations on a Theory of Political Caricature", *Comparative Studies in Society and History*, 1969, S. 11, S. 1, s. 75-92.
- Çubukçu, İbrahim Agah, "Kültür Tarihimizde Sanatın Değeri", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1987, C. 29, s. 135-144.
- Demetriou, Olga, "The Turkish Oedipus: National Self and Stereotype in the Work of a 1960's Greek Cartoonist", *History and Anthropology*, 2004, C. 15, S. 1, s. 69-89.
- Demirel, Tanel, "1946-1980 Döneminde Sol ve Sağ", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Dönemler ve Karakteristikler*, C. 9, der. Ömer Laçiner, İletişim, İstanbul, 2009, s. 413-450.
- Dines-Levy G., Smith G., "Representations of women and men in playboy sex cartoons", *Humour in Society: Resistance and Control* içinde, ed. Powell C. Paton G., Macmillan Press, Basingstoke, 1998, s. 234-259.
- Doğan, Yusuf, "Hz. Peygamber ve Mizah", *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2004, C. 8, S. 2, s. 191-203.
- Doherty, Thomas, "Art Spiegelman's Maus: Graphic Art and the Holocaust", *American Literature*, 1996, C. 68, S. 1, s. 69-84.
- Donald, Diana, *The Age of Caricature: Satirical Prints in the Reign of George III*, Yale University Press, New Haven, 1996.
- Dovidio, J. ve diğerleri, "Stereotypes, Prejudice and Discrimination: Another Look", *Stereotypes and Stereotyping*, ed. C. Neil Macrae, C. Stangor ve M. Hewstone, Guilford, Londra, 1996 içinde.

- Eco, Umberto, *Gülün Adı*, çev. Şadan Karadeniz, Can Yayınları, İstanbul, 1993.
- Edwards, Janis L., ve Carol K. Winkler, “Representative Form and the Visual Ideograph: The Two Jima Image in Editorial Cartoons”, *Quarterly Journal of Speech*, 1997, C. 83, S. 3, s. 289-310.
- El Rafeie, Elisabeth, “Multiliteracies: How Readers Interpret Political Cartoons”, *Visual Communication*, 2009, C. 8, S. 2, s. 181-205.
- Engin, Aydın, *Kitabın Adı Budur: Tan Oral Kitabı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006.
- Engin, Ertan, “İmagoloji”, *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2012, S. 27, s. 57-66.
- Erçetin, Gül, “Karikatürcü Çizgiyle Düşünür”, *Cumhuriyet*, 1999, 11 Şubat, s. 12.
- Ergönültaş, Engin, “Çok Satışlı Mizah Dergileri Üstüne”, *Sanat Emeği*, 1979, S. 11.
- Ergönültaş, Engin, “Orhan Gencebay’dan Ferdi Tayfur’a ‘Minibüs Müziği’”, *Sanat Emeği*, 1979, S. 15.
- Fischer, R. A., “Oddity, Icon, Challenge: The Statue of Liberty in American Cartoon Art, 1879-1986”, *Journal of American Culture*, 1987, C. 9, S. 4, s. 63-81.
- Fiske, S., “Stereotyping, Prejudice, and Discrimination”, *Handbook of Social Psychology* içinde, ed. D. Gilbert, Fiske ve G. Lindzey, 4. Baskı, 2 cilt, McGraw-Hill, Boston, MA, 1998.
- Freud, Sigmund, *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*, çev. Emre Kapkın, Payel Yayınevi, İstanbul, 1996.
- Gamson, William A. ve David Stuart, “Media Discourse as a Symbolic Contest: The Bomb in Political Cartoons”, *Sociological Forum*, 1992, C. 7, S. 1, s. 55-86.
- Gandelman, Claude, “Patri-arse: Revolution as Analogy in the Scatological Caricatures of the Reformation and the French Revolution”, *American Imago*, 1996, C. 53, S. 1, s. 7-24.
- Gilhus, Ingvild Sælid, *Laughing Gods, Weeping Virgins: Laughter in the History of Religion*, Routledge, Londra ve New York, 1997.
- Ginman, M., ve Sara von Ungern-Sternberg, “Brief Communication. Cartoons as information”, *Journal of Information Science*, 2003, C. 29, S. 1, s. 69-78.
- Goldblatt, David, “Self-plagiarism”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1984, C. 43, S. 1, s. 71-77.
- Gombrich, Ernst H., “Magic, Myth and Metaphor: Reflections on Pictorial Satire” *The Essential Gombrich: Selected Writings on Art and Culture*, ed. Richard Woodfield, Phaidon, Londra, 1996 içinde s. 331-353.
- Gombrich, Ernst H. ve Ernst Kris, “Karikatür”, çev. Sevinç Alınçekiç, Özcan Kabakçıoğlu, Levent Gönenç, *Güldiken, Mizah Kültürü Dergisi*, 2003, S. 29, s. 42-67
- Gökmen, Özgür, “Çok-Partili Rejime Geçerken Sol: Türkiye Sosyalizminin Unutulmuş Partisi”, *Toplum ve Bilim*, 1998, S. 78.
- Gönenç, Levent, “2000’li Yıllarda Merkez-Çevre İlişkilerini Yeniden Düşünmek”, *Toplum ve Bilim*, S. 105, s. 129-152.
- Gönenç, Levent, “Arka Sokakların Dergisi Mikrop”, *Çizgili Kenar Notları* içinde, der. Levent Cantek, İletişim, İstanbul, 2007
- Gönenç, Levent, “Türk Karikatüründe 1950 Kuşağı ve ‘İthal’ Simge ve Görsel Metaforlar”, *11. Sosyal Bilimler Kongresi’nde Sunulan Tebliğ*, Ankara, 2009.
- Göregenli, Melek, “Temel Kavramlar: Önyargı, Kalıpyargı ve Ayrımcılık”, *Ayrımcılık: Çok Boyutlu Yaklaşımlar*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyoloji ve Eğitim Çalışmaları Birimi, 2012.

- Grabar, Oleg, *The Formation of Islamic Art*, 2. Baskı, Yale University Press, New Haven ve Londra, 1987.
- Güngör, Semih, "Borazan, Necip Fazıl'ın Mizah Gazetesi", *Sutte Kültür Sanat Yıllığı*, Haziran, 1984, s. 205-217
- Haley, Elizabeth A., "But It doesn't Mean Anything, It's Just a Cartoon": *Cartoons as Primes for Stereotypes of Women in the Workplace*, Yüksek Lisans Tezi, Rice University, Houston, Teksas, 1996.
- Hall, Stuart, "Introduction, Who Needs 'Identity'?" *Questions of Cultural Identity*, ed. Stuart Hall ve Paul du Gay, Sage, Londra, 1996.
- Harrison, Randall, *The Cartoon, Communication to the Quick*, Sage Publications, Beverly Hills, 1981.
- Hillier, Bevis, *Cartoons and caricatures*, Studio Vista, Dutton, 1970.
- Hogg, Michael A. ve Dominic Abrams, *Social Identifications*, Routledge, Londra ve New York, 1998.
- İmer, Kâmile, Ahmet Kocaman ve A. Sumru Özsoy, *Dilbilim Sözlüğü*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2011.
- İpşiroğlu, Mazhar Ş., *İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005.
- Jackson, Ronald L., *Scripting the Black Masculine Body: Identity, Discourse, and Racial Politics in Popular Media*, State University of New York Press, Albany, 2006.
- Janes, Regina, "Beheadings", *Representations*, 1991, S. 35, s. 21-51.
- Joeckel, Samuel, "Funny as Hell: Christianity and Humor Reconsidered", *Humor: International Journal of Humor Research*, 2008, C. 21, S. 4, s. 415-433.
- Johnson, Isabel Simeral, "Cartoons", *Public Opinion Quarterly*, 1937, C. 1, S. 3, s. 21-44.
- Kabacalı, Alpay, *Başlangıçtan Günümüze Türkiye'de Basın Sansürü*, Gazeteciler Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 1990.
- Kahraman, Hasan Bülent, "Gülmece ve 'Meşrulaştırılan' Lumpenlik", *Oluşum*, 1982, S. 54/96.
- Kahraman, Hasan Bülent, "Gülmemece", *Sanat Olayı*, 1985, S. 45.
- Kayış, Yasin, *Demokrat Parti Döneminde Siyasi Karikatür*, Libra Yayıncılık, İstanbul, 2009.
- Keane, David, "Cartoon Violence and Freedom of Expression", *Human Rights Quarterly*, 2008, C. 30, S. 4, s. 845-875.
- Kemp, Martin, *Christ to COKE: How Image Becomes Icon*, Oxford University Press, Oxford, 2012.
- Kerestecioglu, Filiz ve Zehra Kafkaslı, "Gırgır'dan LeMan'a Giden Yolda 'Dingildeyen Yasalar'", *Güncel Hukuk*, 2005, S. 19.
- Keskinoglu, Osman, "İslam'da Tasvir ve Minyatür", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1962, C. 9, s. 11-23.
- Knüsel, Ariane, *Framing China: Media Images and Political Debates in Britain, the USA and Switzerland, 1900-1950*, Routledge, Londra, 2012.
- Koçak, Cemil, "Türk Milliyetçiliğinin İslam'la Buluşması, Büyük Doğu", *Milliyetçilik, Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, C. 4 içinde, der. Tanıl Bora, İletişim, İstanbul, 2003, s. 601-613.
- Köksal, Mehmet Semih, *Mizahın Türk Siyasi Kültüründeki Yeri ve Siyasete İlişkin Toplum Algısının Oluşturulmasındaki Rolü*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karaman, 2013.
- Koloğlu, Orhan, *Türkiye Karikatür Tarihi*, Bileşim Yayınevi, İstanbul, 2005.
- Kürüz, Murat, *Son Efsane Gırgır*, Epsilon Yayıncılık, İstanbul, 2007.

- Leerssen, J. T., “Imagology: History and method”, *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*, ed., Manfred Beller ve J. T. Leerssen, Rodopi, Amsterdam, 2007.
- Lippmann, Walter, *Public Opinion*, Transaction Publishers, New Brunswick ve Londra, 1998.
- Lucie-Smith, Edward, *The Art of Caricature*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1981.
- Mackie, Marlene, “Who Is Laughing Now?: The Role of Humour in the Social Construction of Gender”, *Atlantis*, 1990, C. 15, S. 2, s. 11-26.
- Mardin, Şerif, “Center-Periphery Relations: A Key to Turkish Politics”, *Political Participation in Turkey: Historical Background and Present Problems*, ed. Engin D. Akarlı ve Gabriel Bendor, Boğaziçi University Publications, 1975.
- Margulies, Roni, *The Terrible Türk - Batı’nın Gördüğü Türk*, Everest, İstanbul, 2016.
- Marzolph, Ulrich, “Humor”, *Medieval Islamic Civilization: An Encyclopedia* içinde, ed. Josef W. Meri, Routledge, New York, 2006.
- McGarty, Craig, Vincent Y. Yzerbyt ve Russell Spears, “Social, Cultural and Cognitive Factors in Stereotype Formation”, *Stereotypes as Explanations, The Formation of Meaningful Beliefs About Social Groups*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
- Messariss, Paul, “Visual Aspects of Media Literacy”, *The Journal of Communication*, 1998, C. 48, S. 1, s. 70-80.
- Messariss, Paul, ve Sandra Moriarty, “Visual Literacy Theory”, *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media* içinde, 2005, ed. Ken Smith, ve diğerleri, Erlbaum, Mahwah, N.J., s. 481-502.
- Millas, Herkül, *Zamandan Bir Ses, ‘Milliyetçi’ Olmayan Yorumlar, 2002-2008*, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2009.
- Morgan, John, ve Peter Welton, *See What I Mean?: An Introduction to Visual Communication*, Edward Arnold, Londra ve New York, 1992.
- Morris, Ray, “Visual Rhetoric in Political Cartoons: A Structuralist Approach”, *Metaphor and Symbol*, 1993, C. 8, S. 3, s. 195-210.
- Morrison, Daniel R., ve Larry W. Isaac, “Insurgent Images: Genre Selection and Visual Frame Amplification in IWW Cartoon Art”, *Social Movement Studies*, 2012, C. 11, S. 1, s. 61-78.
- Moyle, Lachlan R., *Drawing Conclusions: An imagological survey of Britain and the British and Germany and the Germans in German and British cartoons and caricatures, 1945-2000*, Osnabrück Üniversitesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, Doktora Tezi, Osnabrück, 2004.
- Müller, Marion G., Esra Özcan ve Ognian Seizov, “Dangerous Depictions: A Visual Case Study of Contemporary Cartoon Controversies”, *Popular Communication: The International Journal of Media and Culture*, 2009, C. 7, S. 1, s. 28-39.
- Murell, William, “Rise and Fall of Cartoon Symbols”, *The American Scholar*, 1935, C. 4, S. 3, s. 306-315.
- Nesin, Aziz, “Cumhuriyet Döneminde Gülmeceye Baskı: Markopaşa Örneği”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 6, İletişim, İstanbul, 1983, içinde s. 1435-1436.
- Niebuhr, Reinhold, *Discerning the Signs of the Times-Sermons for Today and Tomorrow*, Read Books, Birleşik Krallık, 2007.
- Öngören, Ferit, *Yeni Mizah Hikâyeleri Antolojisi*, Gar Yayınları, İstanbul, 1959.
- Öngören, Ferit “Gırgır Olayı”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 6, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983.

- Öngören, Ferit, *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Mizah ve Hicvi*, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1998.
- Oral, Tan, *Yaza Çize*, İris, İstanbul, 1998.
- Oral, Zeynep, "Aziz Nesin: Ben Mizahı Değil, Mizah Beni Seçti", *Milliyet Sanat*, 1982, Nisan.
- Öymen, Altan, *Değişim Yılları*, 3. Baskı, Doğan Kitap, İstanbul, 2004.
- Özgüden, Doğan, "Sosyalist Dergi Ant", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, Sol içinde, der. Murat Gültekingil, İletişim, İstanbul, 2007, s. 668-678.
- Popkin, Jeremy D., "Pictures in a Revolution: Recent Publications on Graphic Art in France, 1789-1799", *Eighteenth-Century Studies*, 1990-1991, C. 24, S. 2, s. 251-259.
- Porter, Roy, "Seeing the Past", *Past & Present*, 1988, C. 118, S. 1, s. 186-205.
- Quinn, Malcolm, *The Swastika: Constructing the Symbol*, Routledge, Londra ve New York, 1994.
- Riabov, O., ve de Lazari, A., "Misha and the Bear: The Bear Metaphor for Russia in Representations of the Five-Day War", *Russian Politics & Law*, 2009, C. 47, S. 5, s. 26-39.
- Rigatos, Tuğçe Saklıca, *Sözde Masum Milliyetçilik*, der. Herkül Milas, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2010.
- Said, Edward, *Oryantalizm*, çev. Nezih Uzel, 4. Baskı, İrfan Yayıncılık, İstanbul, 1998.
- Sancar, Cem, "Mizah Uzatmaları Oynuyor", *Aktüel*, 1993, 28 Ekim.
- Saroglou, Vassilis, "Sense of Humor and Religion: An a priori Incompatibility? Theoretical Considerations from a Psychological Perspective", *Humor: International Journal of Humor Research*, 2002, C. 15, S. 2, s. 191-214.
- Saroglou, Vassilis, "Religiousness, Religious Fundamentalism, and Quest as Predictors of Humor Creation", *International Journal for the Psychology of Religion*, 2002, C. 12, S. 3, s. 177-188.
- Saroglou, Vassilis, "Humor Appreciation as Function of Religious Dimensions", *Archive for the Psychology of Religion*, 2003, C. 24, S. 1, s. 144-153.
- Şaylan, Gencay, "Gırgır Dergisi Okuyucu Araştırması Üzerine Bazı Düşünceler: 82'nin Basın Olayı", *Bilim ve Sanat*, 1983, S. 26.
- Saymaz, İsmail, "Mizah Küreselleşemez, Nuri Kurtcebe Röportajı", *Yaba Edebiyat*, Yeni Dönem, 2001, S. 13.
- Schneider, David J., *The Psychology of Stereotyping*, Guilford Press, 2005, s. 243.
- Schnitzler, Norbert, "Picturing the Law—Introductory Remarks on the Medieval Iconography of Judgment and Punishment", *The Medieval History Journal*, 2000, C. 3, S. 1, s. 1-15.
- Schramm, Wilbur, "How Communication Works" *Mass Media & Society*, ed. Alan Wells ve Ernest A. Hakanen, Ablex Publishing, Greenwich, Connecticut, 1997 içinde s. 51-64.
- Selçuk, Turhan, *Grafik Mizah*, der. Turgut Çeviker, İris, İstanbul, 1998.
- Şen, Necdet, "Gırgır, Bir 'Okul' muydu?", *Serüven*, S. 1, İlkbahar 2004.
- Şensoy, Faruk, "Kandemir Konduk: 'İnsanlarımız Aydın Çizgisine Ulaştılar da 'Ağır Ol Mol-la Desinler'i Aşamıyor'", *Sanat Olayı*, 1985, S. 43.
- Şensoy, Faruk, "Müjdat Gezen: 'Yalova Kaymakamlığı Saygın Bir Makamdır'", *Sanat Olayı*, 1985, S. 43.
- Shannon, Claude E., ve Warren Weaver, *The Mathematical Theory of Communication*, University of Illinois Press, Urbana, 1964.
- Shils, Edward, "Center and Periphery", *Center and Periphery, Essays in Macrosociology* içinde, The University of Chicago Press, Chicago, 1975.

- Sipahioğlu, Ahmet, *Türk Grafik Mizahı, 1923-1980*, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1999.
- Steuter, Erin ve Deborah Mills, “The Dangers of Dehumanization: Diminishing Humanity in Image and Deed”, *Images That Injure: Pictorial Stereotypes in the Media* içinde, ed. Susan D. Ross ve Paul M. Lester, Praeger, Santa Barbara, 2011.
- Taş, Hakkı ve Meral Uğur, “Roads ‘Drawn’ to Modernity: Religion and Secularism in Contemporary Turkey”, *Political Science and Politics*, 2007, C. 40, S. 2, s. 311-314.
- Taylor, F. Kräupl, “Cryptomnesia and Plagiarism”, *The British Journal of Psychiatry*, 1965, C. 111, S. 480, s. 1111-1118.
- Tef ve Dünya Karikatüristleri Albümü, Çağlayan Yayınevi, İstanbul, 1955.
- Tellal, Erel, “SSCByle İlişkiler”, *Türk Dış Politikası: Kurtuluş Savaşından Bugüne Olgular, Belgeler, Yorumlar (1919-1980)* içinde, der. Baskın Oran, İletişim, İstanbul, 2009.
- Topuz, Hıfzı, *100 Soruda Türk Basın Tarihi*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1973.
- Topuz, Hıfzı, *İletişimde Karikatür ve Toplum*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1986.
- Topuz, Hıfzı, *Başlangıcından Bugüne Dünya Karikatürü*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1997.
- Toros, Taha “Türk Karikatürünün Babası Cem”, *Tarih ve Toplum*, 1990, S. 77.
- Topuz, Hıfzı, *Türk Basın Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2003, s. 335-336.
- Tunalı, M.Ali, “Siyasi Fikir Dergileri”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Dönemler ve Zihniyetler*, C. 9 içinde, der. Ömer Laçiner, İletişim, İstanbul, 2009, s. 837-843.
- Tunç, Aslı, “Gırgır as a Sociological Phenomenon in Turkey: The Transformation of a Humor Magazine”, *Humor*, 2001, C. 14, S. 3, s. 243-254.
- Tunç, Mustafa Şekip, *Gülmek Nedir ve Kime Gülüyoruz*, Sühûlet Kitaphânesi, İstanbul, 1921.
- Tunçay, Mete, *Türkiye’de Sol Akımlar, 1908-1925*, Genişletilmiş 3. Baskı, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1978.
- Tunçay, Mete, *Eski Sol Üstüne Yeni Bilgiler*, Belge Yayınları, İstanbul, 1982.
- Tunçay, Mete, “Türkiye Cumhuriyeti’nde Sosyalizm (1960’a Kadar)”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 7, İletişim Yayınları, İstanbul, 1984, içinde.
- Ulağlı, Serhat, *İmgebilim “Öteki’nin Bilimine Giriş”*, Sinemis Yayınları, Ankara, 2006.
- Ural, Orhan, *Karikatür ve Mizah Yıllığı*, İstanbul, 1972.
- Yücel, Yonca Güneş, *1972-1980 Yılları Arasında Bir Mizah Dergisi: ‘Gırgır’da Yoksulluk Temsiliyetleri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli, 2008.

Dizin

41 buçuk 15, 125, 128

1950 Kuşağı 40, 57, 58, 60, 61, 62, 64, 76, 125,
129, 130, 132, 140, 143, 154, 155, 157,
158, 165, 168, 218

A

Abdülcanbaz 158, 159, 187

Abidin Dino 122

Adalet Partisi (AP) 12, 75

Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) 150

Adnan Menderes 106, 163

Ahmet Rıfki (Hain Rıfki) 11, 116, 117, 217

Ahmet Yılmaz 33

Ahmet Yozgat 159

Akbaba 11, 12, 13, 14, 15, 16, 23, 26, 27, 28,
29, 54, 55, 56, 61, 62, 75, 86, 90, 91, 92,
93, 105, 106, 107, 112, 119, 121, 122, 123,
125, 132, 134, 135, 136, 137, 139, 142,
150, 152, 154, 162, 163, 164, 165, 166,
167, 186, 196, 210, 216

Akis 132, 133

Akşam 49, 157

Ali Recan 43

Ali Ulvi (Ersoy) 57, 154, 155, 168, 217

Alparslan Türkeş 75

Altan Erbulak 154, 158, 165, 187

Amcabey 12, 16, 55, 168

Anavatan Partisi (ANAP) 79

André François 15

Ant 64, 155, 221

Arap İzzet Paşa 103

Art Spiegelman 88, 217

ASALA 84

Asil Nadir 199

À Suivre 43

Atilla Bayraktar 58

Atom 21

Avanak Avni 24, 32, 160, 173, 186

Avni 20, 24, 32, 145, 160, 172, 173, 186, 202

Aydede 11, 12, 115, 116, 167, 215

Aydın Aliustaoglu 159

Aziz Nesin 13, 14, 16, 121, 122, 132, 135, 136,
137, 138, 140, 142, 159, 162, 163, 172,
221

B

Bahadır Baruter 19

Bahadır Boysal 35

Bavul 36

Bayan Yanı 95

Beberuhi 10

Bedii Faik 128, 129

Bedri Koraman 42, 44, 57, 109, 128, 154

Bertier de Sauvigny 101

Bicot 49, 50, 52

Borazan 197, 198, 211, 219

Boşboğaz ile Güllabi 10

Burhan Felek 128

Bülent Düzgüt 41

Bülent Ecevit 75, 175, 179

Bülent Şeren 16

C

Cadaloz 10

Cağcağ 195, 196, 205, 206, 207, 208, 211

Can Yücel 23

Cemal Nadir (Güler) 12, 42, 48, 49, 52, 53, 54,
55, 90, 91, 134, 166, 168, 210

Cem Kızıltuğ 195

Cem (Cemil) (karikatürcü) 46, 47, 100, 103,
104, 134

Cem (mizah dergisi) 10

Cengiz Alpman 159

Cezmi Ersöz 23, 145

Chaval 15, 57, 154

Cıngar 23, 195, 200, 201, 204, 205, 206, 208,
211

Cici 21, 26

Cingöz 49, 50, 52

Cumhuriyet 84, 143, 180

Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) 12, 75, 118

Curcuna 10

Cümbür 195, 210

Çarşaf 17, 18, 23, 41, 140, 158, 187

Çaylak 9

Çetin Altan 128, 140

Çetin Emeç 140

Çilgın Bediş 24

Çingiraklı Tatar 9

Çivi 22

Çizermen 200

D

Dağıstan Çetinkaya 195

Daily Mail 93

Daral ve Timsah 145

Davul 10, 73

Demokrat Parti (DP) 12, 15, 106, 123, 125, 129, 219

Devrim 64

Dıgıl 20

Dinozor 195

Diyojen 9

Dolap 10

Dolmuş 15, 29, 58, 129, 130, 131, 132, 154, 163, 167

E

Effatun Nuri (Erkoç) 57, 58, 159

Emre Özdemir 195

Ender Özkahraman 148

Engin Ergönültaş 19, 24, 26, 32, 35, 43, 140, 141, 159, 173, 182

Engin Ortaç 106

Ercan Akyol 42

Erdil Yaşaroğlu 33, 145

Erdoğan Oğultekin 43

Ergün Gündüz 160

Ertuğrul Akbay 20, 199

Esat Adil (Müstecaphoğlu) 120, 121, 122, 123

Eşek 10, 123, 162, 167, 187, 190, 216

Eşref 10, 107

F

Fatih Solmaz 23

Ferit Melen 178

Ferit Öngören 116, 157, 158, 159, 163, 164, 216

Fermuar 21

Ferruh Doğan 57, 107, 108, 109, 128, 154, 155, 158

Feyhan Güver 95

Feylosof 10

Fırfır 20

Fırt 16, 17, 18, 20, 24, 30, 93, 95, 140, 184, 185, 186

Fit 195, 210, 212

Foulon de Doué 101

Francis Carruthers Gould 100

G

Gaddar Davut 24, 173

Gelişim 10, 11, 20, 66, 140, 217

Genç Dergi 195

Gezeze 10

Gırgır 5, 9, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 24, 26, 27, 30, 32, 33, 43, 61, 62, 63, 64, 70, 75, 76, 92, 93, 95, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 206, 210, 215, 216, 219, 220, 221, 222

Git 21

Gülay Batur 95

Güleryüz 11

Gün 156, 157, 158

Günaydın 16, 23, 137, 155, 156, 157, 163

Güneş 18, 39, 182, 183, 222

H

Hafiyesi Mahmut 170

Haldun Simavi 16, 20, 137, 155, 157

Haluk Yetiş 197

Hamidiye 10, 106

Hande 10

Hasan Aycın 194

Hasan Kaçan 24, 160, 198, 200, 206

Hasan Tan 77, 78

Hayal 9, 10, 66

Hayvan 36, 215

H.B.R. Maymun 21, 198

Hıbrır 20, 21, 145, 198, 199, 202

Hitler 71, 72, 88

Hürriyet 12, 16, 57, 84, 140, 157

Hüseyin Hilmi 115, 116

I

II. Abdülhamid 10, 72, 103, 114, 118

İbrahim Özdebak 195

İbrahim Tapa 159

İlhan Ertem 24, 44, 159, 160, 161, 173

İlhan Selçuk 132

İsmet Çelik 159

İsmet İnönü 73, 120, 132

İttihat ve Terakki Partisi 10, 116

J

Joe Rosenthal 69
John Tenniel 100

K

Kafa 36
Kahkaha 118, 119, 216
Kalem 10, 103, 119
Kandemir Konduk 185, 221
Karagöz 10, 11, 35, 66, 95, 151, 210
Karagöz-Hacivat 35, 95
Kara Sinan 9
Karikatür (1914) 10
Karikatür (1936-1948) 12
Karikatür (1958-1959) 15
Kedi 21
Kemal Aratan 42, 43, 177
Kemal Güler 195
Kemik 21, 24
Kenan Evren 183, 184
Koala 21, 24
Kozma Togo 55
Köroğlu 56, 123
Kral XIV. Louis 102
Küçük Adam 24, 161, 173

L

Laklak 10
Latif Demirci 24, 42
Latife 9
Le Dimanche Illustré 49
Leon Cahun 47
Le Rire 166
LeMan 21, 23, 33, 34, 35, 139, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 201, 202, 204, 205
Leylak 10
Limon 18, 19, 20, 21, 23, 33, 34, 142, 144, 145, 146, 147, 149, 199, 202, 205
L-Manyak 21
Lombak 21, 24, 26, 145
Lütfü Acun 159

M

Mac 93
Mad 17, 41, 43, 161, 165, 166, 168, 169, 173
Mahallenin Hüsnü'sü (Kötebek Hüsnü) 170
Malumpasha 14
Markopasha 13, 14, 23, 26, 28, 121, 123, 125, 134, 135, 163, 167, 196, 197, 216, 220
Martin Luther King 99

Maus 88, 217
Meddah 9
Mehmet Ali Aybar 122
Mehmet Çağcağ 35, 145, 183
Mehmet İhsan Arslan 200
Mehmet Polat 75, 159, 160
Memo Tembelçizer 19
Merhumpasha 14
Mesut Ekener 159
Mesut Yavuz 42
Metin Peker 42
Metin Tokar 132
Metin Üstündağ 182
Mistik (Mustafa Eremektar) 159
Michael Cummings 100
Mikrop 17, 18, 19, 23, 26, 31, 32, 33, 93, 95, 140, 141, 142, 147, 180, 182, 199, 200, 202, 218
Milliyet 19, 97, 162, 180, 221
Mim Uykusuz 67, 68, 159, 172, 187, 197, 198
Mizah (1946-1951) 12, 55
Mort Drucker 41
Musavver Muhit 103
Mustafa Kemal Atatürk 100
Mustafa Suphi 117
Müjdat Gezen 185, 221

N

Naim Talu 178
Naim Gedik 109, 110
Nâzım Hikmet (Ran) 123, 134
Necip Fazıl (Kısakürek) 197, 198, 207, 219
Necmettin Erbakan 75, 179
Necmi Rıza (Ayça) 56, 142
Neşet Günel 44
Nezih Danyal 40
Nihat Genç 23, 145
Niko (Cino) Kanelli 155
Nokta 144
Nuhun Gemisi 123, 124
Nuri İyem 44
Nuri Kurtcebe 24, 159, 160, 173, 183, 217, 221

O

Oğuz Alplaçın 159
Oğuz Aral 14, 16, 17, 18, 19, 20, 24, 26, 30, 42, 62, 70, 75, 77, 78, 137, 139, 140, 142, 144, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171,

172, 173, 175, 176, 177, 179, 180, 182,
183, 184, 185, 186, 187, 199, 200, 202,
215, 216

O-Haa 21, 24

Ohannes Şaşkal 42

Okuy 19

Orhan Seyfi (Orhon) 11

Orhan Ural 55, 106

Osman Türhan 195

Ot 36

Öküz 21, 36, 162, 216

Özer Aydoğan 44

P

Papağan 16

Pardon 16

Penguen 21, 23, 24, 26, 33, 34, 145, 148, 149,
150

Pilote 43, 161

Pinti 10

Pişmiş Kelle 19, 35

Playboy 95

R

Ramize Erer 95

Ramiz Gökçe 12, 48, 55, 56, 90, 166

Rasih Nuri (İleri) 122

Raşit Yakalı 42

Ratip Tahir (Burak) 55, 56, 132

Recep Tayyip Erdoğan 151

Red Kit 175

Refah Partisi 84

Refik Halit (Karay) 11, 115, 136

S

Sabah 20, 157

Sabahattin Ali 13, 121, 122, 134

Sabiha Sertel 120, 122

Sadi Irmak 175

Sami Caner 42

Saul Steinberg 15, 57, 154

Savaş Dinçel 159

Sedat Simavi 11, 12

Selçuk Erdem 33, 145

Selim Bilmen 16

Semih Balcıoğlu 17, 42, 132, 140, 162, 187

Serbest Cumhuriyet Fırkası 28

Serkan Altunigüne 44

Siprou 161

Sokak 144

Suat Yalaz 58, 59, 159, 172

Suavi Süalp 158, 159, 173

Sururi (Gümen) 142

Sülûname 69

Şefik Hüsnü 119, 120

Şevket Kazan 176

Şevket Yalaz 160

Şevki Çankaya 13, 55

T

Tan 120, 121, 122, 158

Tan Oral 42, 64, 111, 143, 179, 180

Tarzan 24, 62

Taş 15, 29, 44, 45, 132, 133, 205, 222

Taş-Karikatür 15, 132

Tef 15, 16, 29, 44, 45, 60, 106, 107, 110, 112,
125, 128, 129, 154, 163, 170, 222

Tef ve Dünya Karikatüristleri Albümü 60

Tekin Aral 16, 75, 159, 161, 172, 185

Teodor Kasap 9

Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası 28, 105

Tercüman 140

Thomas Nast 67, 68, 98

Tiyatro 9

Tokmak 10

Tolga Tiğin 155

Tonguç Yaşar 64, 69

Türhan Selçuk 42, 57, 62, 64, 73, 74, 97, 125,
128, 129, 130, 132, 154, 155, 157, 158,
159, 163, 182, 187, 204, 205

Türkiye Halk İştirakiyun Fırkası 117, 118

Türkiye Komünist Fırkası (Partisi) 117

Türkiye Komünist Partisi (Fırkası) 117, 118

Türkiye Sosyalist Emekçi ve Köylü Partisi 120

Türkiye Sosyalist Fırkası 115

U

Uğur Gürsoy 33

Umberto Eco 189

Umut Sarıkaya 23, 33

United Productions of America 170

Ustura 163, 195, 198, 200, 201, 203, 204, 206,
208, 209, 211, 212, 213

Utanmaz Adam 24, 32, 158, 160, 170, 171,
172, 176, 186, 217

Uykusuz 21, 23, 24, 33, 34, 149, 150

V

Vakit 195

Vites Mahmut 170, 175

W

Walt Disney 55, 62, 170

William Marcy Tweed 98

Winston Churchill 99

Y

Yalçın Çetin 64

Yalçın Didman 159

Yalçın Gökçebağ 44

Yeniçağ 195

Yeni Gündem 144

Yeni Harman 21, 23

Yeni Sabah 157

Yeni Şafak 200, 205

Yiğit Özgür 33, 44, 61

Yön 64, 155

Yusuf Ziya (Ortaç) 11, 12, 14, 16, 26, 28, 106,
122, 134, 135, 139, 162, 163, 167, 186,
196

Yüzbaşı Volkan 43

Z

Zalim Şevki ve Kelek Osman 173

Zaman 195, 200

Ziya Gökalp 47

Zübük 16, 125, 137, 163

Gündelik dilimize ve alışkanlıklarımıza derinden sirayet etmiş mizah dergilerinin ve onların kimi zaman sokakta neredeyse aynalarına rastladığımız tiplerinin bir tarihçesini çıkaran *Muhalefet Defteri*, en uzun soluklu dergi *Akbaba*'dan Türkiye'nin dört bir yanına ulaşmayı başarmış *Gırgır* ve 2000'li yıllarda en çok okuduğumuz *LeMan*, *Penguen* ve *Uykusuz*'a kadar ülkemizde yayımlanmış bütün dergileri etraflıca ele alıyor. Çizgiye tutkuyla bağlı olanlara çok sevdikleri dergilerin perde arkasını anlatmasının yanı sıra Zalim Şevki, Avanak Avni ve Abdülcanbaz'ın ardındaki yerli/yabancı esin kaynaklarını da gösteriyor.

Mizah güçtür, muhalif mizah güçlüyü ürkütür. Nelere güldüğümüzü, ne zaman neyin söylendiğini ve neyin söylen(e)mediğini okurken şaşırarak kültürümüzle, tarihimizle, toplumumuzla ilgili, "hem komik hem ciddi" bilgiler edineceksiniz.

Kapak deseni: Berat Pekmezci

ISBN: 978-975-08-4007-4



9 789750 840074

