

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

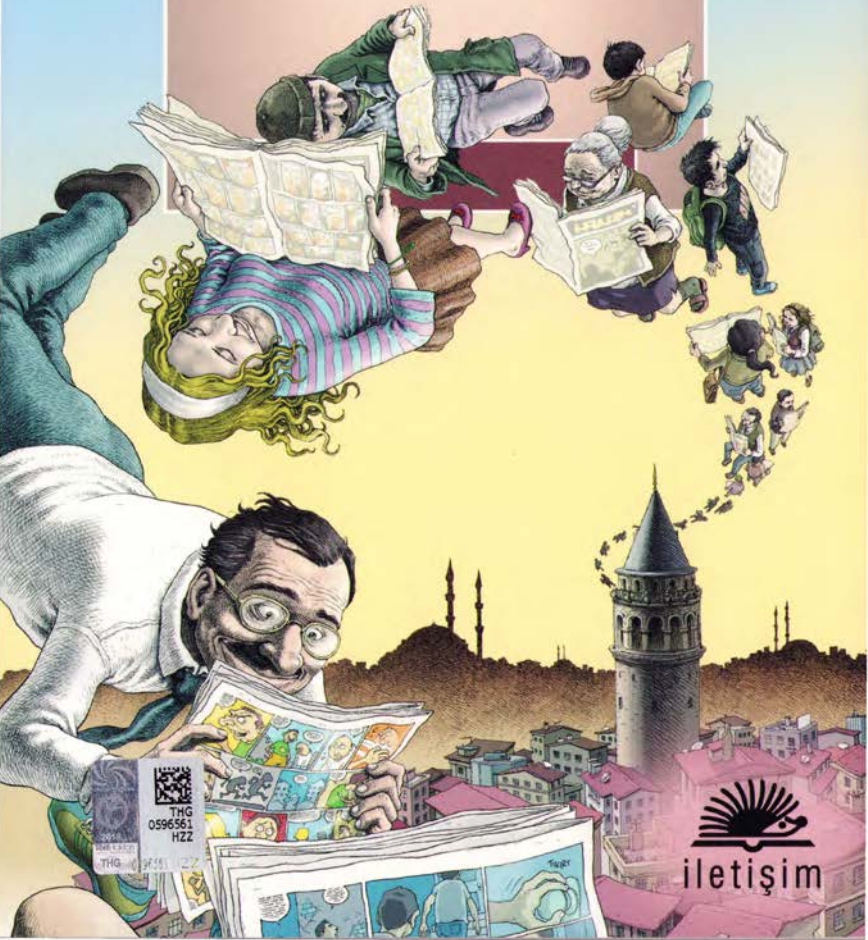
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

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

Levent Cantek

Şehre Göçen Eşek

Popüler Kültür, Mizah ve Tarih



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 ve film senaryoları yazıyor. Editörlük ve akademisyenliğini sürdürüyor. Kitapları: *Türkiye'de Çizgi Roman* (İletişim Yayınları, 1996), *Markopaşa, Bir Mizah ve Muhalefet Efsanesi* (İletişim Yayınları, 2001), *Çizgili Hayat Kılavuzu* (der. İletişim Yayınları, 2002), *Karaoğlan, Erotik ve Milliyetçi Bir İkon* (Oğlak-Maceraperest, 2003), *Çizgili Kenar Notları* (der. İletişim Yayınları, 2007), *Cumhuriyetin Bülüş 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), *Muhalefet Defteri: Türkiye'de Mizah Dergileri ve Karikatür* (Levent Gönenç ile birlikte, YKY, 2017), *1951* (Grafik Roman, Sefa Sofuoğlu ile birlikte, İletişim Yayınları, 2018).

İletişim Yayınları 1558 • Araştırma-İnceleme Dizisi 258

ISBN-13: 978-975-05-0850-9

© 2011 İletişim Yayıncılık A. Ş. (1. Basım)

1-2. BASKI 2011-2014, İstanbul

3. BASKI 2018, İstanbul

DIZI KAPAK TASARIMI Ümit Kıvanç

KAPAK Suat Aysu

KAPAK RESMİ Ersin Karabulut, "Türkiye - Fırçanın Ucundaki

Çocuk Kalpli İsyankâr...", 15-20 Ekim 2008'de Frankfurt'ta yapılan

"Çizgi Roman Günleri" etkinliği afişi

UYGULAMA Hüsnü Abbas

DÜZELTİ Ahmet Batmaz

DİZİN Özgür Yıldız

BASKI Sena Ofset · SERTİFİKA NO. 12064

Litros Yolu, 2. Matbaacılar Sitesi, B Blok, 6. Kat, No: 4NB 7-9-11

Topkapı, 34010, İstanbul, Tel: 212.613 38 46

CILT Güven Mücellit · SERTİFİKA NO. 11935

Mahmutbey Mahallesi, Devekaldırımı Caddesi, Gelincik Sokak,

Güven İş Merkezi, No: 6, Bağcılar, İstanbul, Tel: 212.445 00 04

İletişim Yayınları · SERTİFİKA NO. 10721

Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul

Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58

e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

LEVENT CANTEK

Şehre Göçen Eşek

Popüler Kültür, Mizah ve Tarih



Tuna'ya...

İÇİNDEKİLER

Bastırılanın Kahkaha Olarak Dönüşü.....	9
Alt Kültür, Popüler Direniş Yöntemleri, Mizah ve Resmî Kültür.....	27
Yusuf Ziya'nın <i>Akbaba</i> Mizah Dergisi.....	41
<i>Nuh'un Gemisi</i> (1949-1950), Türkiye Komünist Partisi'nin Desteklediği Mizah Gazetesi.....	95
Siyasi Muhalefetin Bir Biçimi Olarak Tahkir: Erken Cumhuriyet Dönemi Politik Mizahında Kadını Erkekler.....	121
Yerli Çizgi Romanda Kadın: Cadılar ve Cariyeler ile İlgili Bir Değınme.....	159
Aziz Nesin.....	189
<i>Gırgır</i> ve Oğuz Aral: Efsaneye Dışarıdan Bakmak.....	205
Kılıçbâz Çizgi Romanlara Dair.....	213
Kırklı Yıllarda Kolektif Kimliğin İnşasında Halk Terbiyesi.....	233
Vatan Haini, Millet Düşmanı, Solcu Muharrir Sabahattin Ali'yi Kim Öldürdü?.....	249
Köy Manzaraları: Romantizm ve Gerçekçiliğin Düalizmleri.....	265
Gündelik Hayat, TV Dizileri ve Popüler Kültür.....	283
Mizah Mahallesinde Aylak Aylak.....	293



Gustave Doré.

Bastırılanın Kahkaha Olarak Dönüşü

Otoritenin en büyük düşmanı ve onu zayıflatmanın en kesin yolu kahkahadır.

– Hannah Arendt, *Şiddet Üzerine*

Peki ama niye? Her şeyin bir sebebi vardır ya, hemen herkes sık sık “peki ama niye?” gibi “insafsız” bir soruyla üstünüze üstünüze gelip sizi daraltırlar. Duymaktan en çok rahatsız olduğum, beri yandan sebepsiz bir iş yapmadığımı göstermek mi, yoksa genel olarak kullandığımız paradigma ve kavramsal çerçevenin belirleyicilikleri yüzünden midir nedir bilemiyorum, biteviye “sebepsiz sonuç olmaz” diye cebelleşip cevap aradığım en “en önemli” soru bu olsa gerek. “Peki ama niye” sorusu bizi belirli bir mantık içinde açıklama yapmaya zorlar, böylece soru(n) edilen karmaşa sarıh bir görünüm alarak anlaşılacaktır. Oysa hiç de öyle olmaz ve her cevap –ya da tam tersi her soru– hep yeni soruları çağırır. Soru sorulmasına sebep olan karmaşa her cevapla daha çok anlaşılır bir hâl almasına karşın nihayetinde hep karmaşa olarak kalacaktır.

Karmaşanın varlığı, sorulmuş sorular, onanmış cevaplar ya da kimi kifayetsizlikler her defasında yeni bir “peki ama niye?”yi bir milad olarak var edebiliyor. Benim takıntım –bir başka de-

yişle “peki ama niye”m– tarihsel ya da ideolojik olarak, yaşanan onca sömürü, baskı ve dayatmalara karşın insanların nasıl olup da “hayatlarını sürdürebildikleri”, belki iddialı kaçacak ama direnebildikleri ya da basitçe nasıl olup da mutlu/huzurlu olabildikleri, insanların nasıl ve ne biçimde kendilerini rahatlatıp, “yaşayıp gidebildikleri” bana göre önemle üzerinde durulması gereken hayati bir soru(n). Katılma (kabul) olmadan, toplumsal gruplar da olmaz, kurulmuş toplum da olmaz. Sosyologların mutabakat-fikir birliği (konsensüs) üzerinde ısrarla durmaları boşuna değildir. İlk akla gelen bu mutabakatın nasıl elde edildiğidir? Bu, ikinci bir soruyu daha sormamızı gerektirir: İktidarı ellerinde tutan fatihler, efendiler, hükümdarlar, nasıl olup da kendilerini-baskıyı kabul ettirmektedirler? Saf (sadece) şiddet üzerine temellenmiş toplum olmadığını Marx ve Engels defalarca söylemişlerdir. Bütün toplumsal formların, toplumların bünyesinde ve gelişmesinde; üretici güçlerin düzeyinde ve toplumsal ilişkilerde bir varlık nedeni vardır. Demek ki, baskı altında olanların ve sömürülenlerin boyun eğişini (katlanmalarını, rızasını) sağlayan şey ideolojidir (Lefebvre, 1995: 64). Bu yazının önemli bir bölümünde tartışılacak olan kamusal senaryo da çıkış noktalarını esasen ideolojiden almaktadır. Ayrıca metnin geneline hâkim olan zihinsel açılımların J.C. Scott’dan esinlenerek oluşturulduğunu, bir çömez ustasına duyduğu bağlılık ve minnet hisleriyle belirtmeliyim.

Aktörler, seyirciler, sahne arkası ve roller

Bir miktar rol yapmadan olanaklı olan hiç bir eylem yoktur.

– George Eliot

Kamusal senaryo, hâkim olan ile tâbi olanları tanımlayarak, taraflar arası “görelî mutabakat” ve diyalog koşullarını (ve aralarındaki ilişkileri) belirleyen, toplumsal norm ve ahlâkî ilkelere yekûnu altında kabul gören değerleri daimî kılan, sosyo-politik-gündelik pratiklerin işleyişine yönelik bir alan oluşturan

söylemdir. Bir başka deyişle, her dönemin şartlarına uyumluluk gösteren ve kimin nasıl davranacağını ön-belirleyicisi (olmazsa olmaz) olan kamusal senaryo, belli ifade alışkanlıklarının egemenliği altında bir dil toplamını oluştururken, özünde statükoyu koruyarak, işlerin herhangi bir değişim ve meydana okumaya uğramadan yolunda gitmesini de sağlar. Klişeler, aşınmış metaforlar, nakarat kullanımlar kamusal senaryonun en tanıtık parçalarıdır. Sonuçta kamusal senaryo zihni bir biçimde pasifleştirerek, bir ninni gibi bilincin üzerini kaplayıp, onu basmakalıp düşünce ve duyguları incelemeyen, edilgin bir biçimde kabul etmeye “ayartır”. Bu “ayartma’yı çok abartmamak gerekir, zira bu yoktan varedilen yepyeni bir şey değil de belirli bir birikimin, varolan toplumsal ilişkilerin üzerinde sürekliliği kolaylaştıran zihinsel bir sağlamasıdır. Çünkü insan, temel sosyoloji metinlerinde bahsi geçtiği üzere, toplumsal ilişkileri ve değer olarak kabul gören, her türlü verisi belirlenmiş bir ortama doğar. Her şey kendinden önce oluşmuş, genel-geçer sayılagelmıştır. İnsan, sonuç olarak, eğilimlerini, davranışlarını ve her şeyden önemlisi söylem kipini biçimlendiren bir verili ortama dâhil olur (Giddens, 1994: 18; Meriç, 1995: 153). Görenekler, alışkanlıklar ya da eğitim diye adlandırılabilir kültürel ve düşünsel yapı ya da bizim –en azından bu yazı için anlamını biraz genişleterek –adab-ı muaşeret diyeceğimiz kamusal davranışlarımız, toplum için vazedilen mutlak iyi ve kötülerin nasıl bir hâl ve tavır içinde karşılanacağını gösteren belirleyici kurallar bütünü hep vardır. Türk doğmak, erkek olmak gibi hususlarda tercihimiz olamayacağı gibi bu kurallar bütünü (adab-ı muaşeret) dışında hareket etmemiz de –adam öldürmek, ensest ilişki kurmak, banka soymak, sokak ortasında çıplak dolaşmak, bayrağa, dine saygı göstermemek gibi– pek mümkün ya da kabul edilir değildir. O halde kamusal senaryo zaten varolan bir toplumsal yapıdan bağımsız değildir, ondan feyz alarak anımlanır, onunla vardır.

Kamusal senaryo, bu toplumsal yapıyı yeniden üretmekle sürekli kılar ve nihayetinde onu temsil eder. Bu temsiliyet, toplumsal hayatta düzen ve süreklilik üzerine kurulu egemen

normlardan oluşur ki bu bizi, hem normların belirlenmesini hem de bu normların uygulanmasını kontrol eden ve bunun için yurttaşlarından vatanperver bir uzlaşım, sadakat ve itaat isteyen iktidar'a götürür (*Gücü kullanabilen onun efendisidir, kullanamayansa uşağı...*). Bu açıdan düşünüldüğünde iktidar kurumu, kamusal senaryonun sağlıklı bir biçimde işleyişine özellikle ihtiyaç duyar, işleyişin devamlılığıysa öncelikle kendi iktidarının önkabulünü şart koşacaktır. Sonuç olarak iktidarın gerçekten varolabilmesi, kendisine tâbi olanlar üzerinde boyun eğme arzusu yaratabilmesiyle ilgilidir. Çünkü boyun eğme arzusu iktidarı var ederek, tüm yaptıklarını meşrulaştırır. Böylece hâkim olan karşısında rıza göstermeyi yücelten meşruluk, korkudan kaynaklanan edimleri, çeşitli ödevlerden doğan yükümlülükler biçimine dönüştürür. Meşruiyet kazanan iktidar ise etrafında kendini onamaya dönük imgeler ve inançlar sistemi yaratarak, tâbi olanların ilişkilerini kendilerinin saptadığı yönde algılamalarına yol açar. Hâkim olanlar tarafından üretilen iktidarın doğallığı –meşruluğu ya da gerekliliği– üzerinde genel bir inanç süreç içerisinde tâbi olanların katılımını sağlar, öyle ki tâbi olanlar, kamusal senaryonun içerdiği imgeler, düşünceler, anlamlar bütününe özümsemekle kalmayıp, bunu kendi düzeyinde yeniden üretmeye de koyulur. Sonuç olarak tek tek tüm bireysel söylemler, kamusal senaryonun bir tekrarına dönüşerek, alışkanlık düzeyine (rutinleşme) oturur. Kişisel düşünceler hâkim ideolojinin bireysel düzeyde yinelenen çeşitli biçimlerine dönüşünce ve kişiler düşüncelerini özgür iradelerinin parçası olarak algılayınca, tâbi olanların tamamı –ya da halk mı demeli?– yalnız bedensel olarak değil –onun için çalışmak, savaşmak vs.– düşünsel olarak da siyasal iktidarın hükmü altına girmiş demektir. Foucault'un deyişiyle “iktidar, hem yaratır, hem bastırır. Ama bastırmadan önce yaratır. Çünkü bastırıldığı nesneler –bireyler– zaten büyük ölçüde kendisinin ürünleridir” (akt. Merquior, 1986: 147). Böylece, yaratılmış “bireysel düşünceler”, kurulu siyasal düzenin gereksinim duyduğu aktif desteklere dönüşür. İnsanların bilinçsizce yaşadıkları bu ilişkiler ağının güçlenip toplumda çeşitli alışkanlıklar yaratma-

sı ise, siyasal iktidarın sağlam bir yapı üzerinde yaşaması anlamına gelir. Bunları anlatırken fazla genelleyici davrandığımız ya da bazı ayrımları gözden kaçırdığımız söylenebilir ve bunda haklılık payı da vardır. Çünkü anlatılan toplumsal hüsnükabul kolaylıkla işlemediğinden güç kullanımıyla, kimi zorlayıcı unsurlarla yurttaşların rıza göstermeye zorlandığı devletler tarihinin içinde çeşitli örneklerle hatırlanabilir. İktidarın baskıya, fiziksel şiddete başvurması genellikle rıza işlevinin başarısız olduğu anlamına gelir. Ancak böyle bir durumda bile hâkim ideoloji, tâbi olanların bu uygulamayı meşru olarak görmesini sağlar. Tıpkı zorla kabul ettirilen kuralların daha sonra alışkanlıklar yaratarak ideolojiye dönüşmesi gibi, iktidarın olası şiddet kullanımını çok önceden meşru kılmasıyla toplumsal bir kesimin, hatta tâbi olanların tümünün üzerinde uygulanan bir baskı, onaylanıp kabul görür (*Volenti non fit injuria* = Kimse, razı olduğu eylemin sonuçlarından şikâyetçi olamaz). Dahası çeşitli (maddî ve manevî) biçimler altında beliren bu “meşru” şiddet, tâbi olanlar tarafından özümсенerek yaşamın ayrılmaz bir parçasına dönüşür. Kaldı ki, iktidara meydan okumak, direnmek, kendini kamusal senaryonun dışında tutarak, hâkim normları sorgulamak, karşı çıkmak, herkesin –tüm bireylerin biçimlendirildiği savı üzerinden– harcı değildir. Ayrıca eğer kamusal senaryo, rutinleşmeden, olağanüstü hâl koşullarında oluşturulmuşsa ve bu hâl, sürekli gündemde tutularak, düşmana karşı verilen savaş, toplumun varoluş nedeni sayılıyorsa, topluluğun hayatta kalmak için verdiği kavgaya duyduğu bağlılık, tâbi olanın eleştiri duygusunu uyuşturarak, bu duygunun gereklerinden ödün verecek kadar ileriye götüremez. Bu gerekler, her zaman, hayatta kalma meselesinin ötesine geçip siyasal özgürleşme sorunlarını gündeme getirmek, lider kadroyu eleştirmek, esas savaşla ilgisiz görülüp genellikle marjinalize edilen ya da bir kenara atılan alternatifleri sunmaktır. Kamusal senaryo içeriği gereği tüm bu gerekleri bertaraf etmek (Faydasız koyunu kurtlar yesin demek sürü sahibi için hiç zor olmasa gerek!) ve kendisini sorgulayan her şeyi marjinalize etmekle ‘donanımlı’dır. İhtiyaç duyulduğunda ‘düşman’ı öncelikle zihinsel

–hatta onaylanmış bir fiziksel– linçe kurban edebilir. Kendi öz tasarımı da işlevseldir: insan aklının taşıyıcısı, ilerici, genel iyilik, insanî mutluluk, bereket ve ilerleme için vardır. Karşıtı için yarattığı imaj, bu sınıf ve grupları herkesin gözünde küçültür ve hatta kendi gözlerinde değerlerini kaybetmelerine yol açar, onları manevî bakımdan çökertir ve çatışmadan önce/olmadan yenilmiş durumuna getirir (Lefebvre, 1995: 65). Daha da korkunç olan karşıtını hainlikle mimlemektir. Cervantes, “ihamet insanın hoşuna gider ama hainler iğrençtir” derken kurallar ve yasaklar karşısında tâbi olanları cezbeden her şeyin bedellerini hatırlatır. Dante’nin cehenneminde en aşağı mevki, yakınlarına ve vatanlarına ihamet edenlere ayrılmıştır. Cinsel suç işleyenler, katiller, zındıklar, sapıklar, ırz düşmanları, büyücüler, hırsızlar ve riyakârlar, Dante’nin cehenneminde Judas, Brutus ve Cassius gibi hainlerden daha ayrıcalıklı konumdadırlar (Vassaf, 1992: 132; Said, 1995a: 103).

Kamusal senaryonun tahakkümü, sosyo-ekonomik yaşam ve bireylerin kişisel yaşam sınırları üzerinde bu derece etkili olduğuna göre, tâbi olanlar için çıkış alanları nerededir? Tâbi olanlar, iktidarın maddî-manevî dayatmaları karşısında nasıl davranırlar? Söylenebilecek ilk şey tâbi olanların güçlü olan karşısında ikiye bölünmüş davranmasıdır sanıyorum. Niyetini gizlemesi, gerçek fikrini açıklamaktan kaçınması, onların istediği gibi davranması, kendi başına akıllı olmaktansa herkes gibi akılsız ol deyişinde olduğu üzere bu pek şaşırtıcı değildir ve de insanın içgüdüsel bir özelliğidir diyebiliriz. Herkes herkese karşı farklı niyetlerle –iyi ya da kötü– asıl yüzünü gizleyebilir. Haldun Tanner, öykülerinden birinde genç bir çifti anlatırken bu hâli ustalıklarla tanımlar: “İkisi de karşısındakine kendinin en iyi sandığı, ayna karşısında kendine en yakıştırdığı bayramlık pozlarını çok iyi düzenlenmiş bir boşveri ambalajı ile tezgâhlamakla meşgul (...) Bu dönemde erkek birinci kemandır. Kadın çokluk uysal olur, aşağıdan alır. Birbirini tamamlıyor hissi vermek kadının ilk öksesi. İki taraf da karşısındakine kendi hayalindeki özelliklerle giydirir, işine geldiği gibi... (Taner, 1994: 17). İnsanlar hoşla gitmek, takdir edilmek, kabul görmek, rahatsız edil-

memek, arzuladıklarını elde edebilmek, yükselebilmek veya tanınmak – yanlış tanınmamak için olduklarından farklı davranabilir, asıl fikirlerinin dışında kabul gören düşünceler beyan edebilir, o meyanda hâl ve tavır sergileyebilirler. Özellikle kamusal olan davranış ve tutumların daha bir titizlik ve hassasiyet taşıdığı önkabulüyle aşağıdakilerin hâkim olan karşısında rol yapması, kamusal senaryo gereği ya da bir başka ifadeyle güçlü olanın beklentileri doğrultusunda hareket etmesi doğaldır. Her şeyden önce tâbi olanların kamusal davranışları, ihtiyatlılık, korku veya göze girme arzusu nedeniyle hâkim olanın –ya da güçlünün– beklentilerine hitap edecek şekilde biçimlendirilecektir. Kırklı yılların ikinci yarısında Bursa'ya sürgün giden Aziz Nesin bu “endişe” yüzünden oldukça yalnız kalacaktır. Şehirde yazılarını takdirle okuduğunu söyleyen yerel bir gazete sahibine iş ümidiyle giden Nesin, farklı bir durumla karşılaşır. Yakınlık beklediği gazeteci, büyük bir gizlilik içinde kapı arkasında kendisiyle konuşup ricalarda bulunacaktır: “Görüş-tüğümüzü kimse duymasın. Sonra benim için de iyi olmaz sizin için de...(…) Bir daha buraya gelmeyin. Beni aramayın (...) Bursa küçük bir yerdir, olur ki, dışarıda, yolda karşılaşırsınız. Bir-birimizi tanınamazlıktan gelelim. Birbirimize selam vermeyelim” (Nesin, 1997: 51). Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* romanında anlattığı bir ilkokul müsameresi tâbi olanların hâlini ise şöyle vurgular: “Seyirciler arasındaki eşraf ve esnaf babalar, polka ve rondo ile kirlenen namuslarını örtbas etmek için durmadan öksürüyor, kafalardaki bütün sıkıcı düşünceleri kovalamak için gerekli gereksiz gülüyorlardı. Medenî olmak buyurulmuştu. Eh, ne yapsın onlar da medenî olmuşlardı işte. Suç kendilerinde değildi” (Ağaoğlu, 1992: 18-9). Bu durumda yürürlükte olan kamusal senaryo aşağıdakilerin düşünceleri hakkında bir kılavuz değildir. Halk dilinde karşılığı “evet efendim sepet efendim” veya bir Afrika deyişinde olduğu gibi “akıllı köylü büyük efendinin önünde saygıyla yerlere kadar eğilirken sessizce gaz çıkartır”dır (Scott, 1995: 9). Öte yandan hâkim olan kamusal senaryonun “yalnızca” bir gösteri olabileceğinden kuşku duyduğu ölçüde onu hakikî saymayacak, aşağıdaki-

lerin doğaları gereği hilekâr, yapmacık ve yalancı olduğuna dair bir kanı taşıyacaktı. Böylece hem aşağıdakiler hem de hâkim olanlar birbirlerine karşı asıl düşüncelerini gizleyerek davranacak, kamusal senaryonun devamını sağlayacaklardır. Aşağıdakiler aslında potansiyel olarak tehditkâr olan iktidar karşısında görünürde bir hürmet ve rıza gösterisi yaparken, iktidar da aşağıdakilerin asıl niyetini anlamak için bütünüyle kuşku içinde onu gözetleyip, üstüne düşen üstünlük ve hâkimiyet gösterisine devam edecektir. Nasreddin Hoca üzerinden de anlatılan fıkrada, bir Hâkime (Kadı'ya) ne kadar dostu olduğu sorulmuş, o da şöyle cevaplamış: “Şimdi dostum çok, hakimliği bırakınca sayısı belli olur”.

Maske ve ruh

Yalnızca iktidar ile alay edenler gerçekten özgürdürler.

– Terry Eagleton, *Azizler ve Alimler*

Buraya kadar anlatılanlar ışığında toparlarsak kamusal senaryonun iki önemli dayanağı olduğunu tespit edebiliriz, ilki, kamusal senaryonun hâkim olanın gücüne ya da güç kullanımına bağımlı olmadığıdır. Güç kullanımı ya da şiddet yoluyla tâbi olanların kullaştırılmaları mümkün olmasına karşın, bu kulluğun sevilip benimsenmesine pek imkân yoktur, ikincisi ise, kamusal senaryonun kesinlikle argümanlara dayanmamasıdır, eğer öyle olsaydı her karmaşada tarafların –hakim ve tâbi olanlar– fikirlerini ortaya koyarak mutabık kalacakları bir yön belirlenmesi hâli yaşanırdı ki, yaşanan tarihsel karmaşalar üzerinden düşünüldüğünde bunun hiç de öyle olmadığı görülebilir. Walter Benjamin, “Ezilenlerin geleneği gösteriyor ki, içinde yaşadığımız hâl, istisna değil kuraldır” (Benjamin, 1995: 43) derken bunu kasteder. Bu hâli anlatan, tâbi olanlar için kulağa küpe kimi halk deyişleri de mevcut: “Tavukla tartışan solucan yanılır” ya da “Kurda tövbe ettiren koyun aptaldır” gibi. Kamusal senaryonun bu iki önemli dayanağı da rıza gösterimi ve onanmış bir meşruiyet ile doğrudan ilgilidir. Sonuçta kamusal se-

naryonun özünü (ya da başka deyişle kuralların oluşumunu, düzen ve işleyişini, manipüler etkilerini) “otorite” ve “güç kullanma hakkı” ile ilgili onanmış bir meşruiyet ve ona göre yapılan uygulamalar verir.

Kamusal senaryonun uygulanabilirlik ölçüsü ise, iktidarın tâbi olanlar üzerinde kullandığı gücün sınırları ile ilişkilidir. Eğer taraflar arasında eşitsizlik ve ilişkileri biçimlendiren görünür bir güç dengesizliği varsa, aşağıdakilerin üzerine düşen rol daha basmakalıp ve daha ritüel bir görünüme bürünür. Bir başka deyişle iktidar ne kadar tehdit ediciyse, maskeler o kadar kalınlaşır. Örneğin eğer *Fahrenheit 451*'de (Bradbury, 1984) olduğu gibi kitap okuyanlar cezalandırılıyorsa ve insanlar nemelazımcı olup, hemen her yerde –özellikle resmî görevliler karşısında– kitapları lanetlemeye başlarlar. Aşağıdakiler, kendilerinden beklenildiğini bildikleri dizeleri okuyup, jestleri yaparken az çok inanılır bir gösteri üretirler, bu da nihayetinde onların çıkarınadır. Söylediklerinde samimi olmamakla birlikte, özellikle hâkim olanlar tarafından kontrol edilen kurumlar içinde “yükselebilmek” niyetiyle büyük öndere, devlete, ideolojiye, kamusal senaryoya övgüler düzmek sık rastlanılan bir olgudur. Genellikle rejim muhaliflerine atfedilen takıyyecilik aslında tâbi olanların doğal hâlini ifade eder. Gelen ağam giden paşam diye özetlenen her nabza şerbet vererek, hâkim olanlar karşısında rahatlığını sağlayacak dengeleri koruyan elbette ki alt sınıflar ve tâbi olanlardır. Bir gecede “hatasını” anlayarak liberal ve sosyal demokrat olan Doğu Avrupa'nın kamusal senaryosunun değişimi (!) sanıyorum ki taşıdığı çeşitli traji-komik unsurlarla önemli bir toplumsal tarih örneği olarak tarihte yerini alacaktır. Bizde de “Çok yaşa Padişahım!” diyen İstanbullu memur kadronun Ankara göçü ertesi “Çok yaşa Atatürk” demesini Doğu Avrupa örneği ile birarada düşünebiliriz. Sık kullanımıyla “Köprüyü geçene kadar ayıya dayı demek” mubah ve işbirlik açısından halk içinde muteber değil midir? Çünkü ortada yapılması gereken bir iş, olgu ya da basitçe bir nakarat vardır, eğer yapılmazsa güç kullanılarak nasıl olsa yaptırılacağı herkesin malumudur. Bu yüzden hiç kimse şartları değiştirme

niyetiyle zorlayarak, nafîle bir çaba göstermez. Tâbi olanlar rollerini başarıyla oynayarak sahne gerisinde kurdukları yaşamlarını müdahale edilmeden kendi inandıkları değerler doğrultusunda daha rahat sürdürebilirler.

Bu rahat yaşam ya da kamusal senaryonun dışında –kimi zaman gizlenerek dahi olsa da– tutulan yaşam sahası tâbi olanlar kadar, hâkim olanların da ihtiyacıdır. Çünkü güçsüz olanın, iktidarın huzurunda bir maskenin arkasına gizlenmek için açık ve zorlayıcı nedenleri varsa, güçlülerin de tâbi olanlar karşısında bir maske takmak için zorlayıcı nedenleri vardır. Eski-lerin deyişle, “Kaplana binen için iniş yoktur”. Kamusal senaryonun işlerliğini sağlamak amacıyla bir yanda ilkelerin uygulanabilmesi için öncülük yapmak, vitrinde durarak doğruları gösterirken öte yandan da aşağıdakiler önünde kendi rolüne uygun olmayan hareketler, jestler sergilenmemesi zorunluluk olduğuna göre, hâkim olanların rolleri de üzerlerinde baskıcı bir hâl yaratmaktadır. Her hareketlerinin hesabını vermek zorunda oldukları düşünülürse, hâkim olan kadro da kamusal senaryonun uygulandığı sahnenin dışında rahat davranabileceği bir ortama ihtiyaç duyar, iktidar erkânının kendilerine ayrılmış evlerde, binalarda, lojmanlarda yaşamayı tercih etmesinin sebebi de budur.

Kamusal senaryonun maskeler takan tarafları arasında senaryonun devamlılığının sağlanması hususunda belirgin bir fark vardır. İktidar, doğal olarak talip olunan, uğruna rekabet edilen, bırakılmak istenmeyen bir “makamken, tâbi olmak herhangi bir çabaya gerek duyulmayan, herkes için olan, tüm yurttaşlara tanınan bir “hak”, olağan bir hâldir. Bu açıdan düşünüldüğünde kamusal senaryo öncelikle tâbi olanları etkileyecek, üzerlerinde tahakküm oluşturacaktır. Bu etkiyi de önemli gördüğümüz iki sonuç üzerinden açıklayabiliriz. İlki, tâbi olanın, iktidar karşısında “maske takma” gerekliliğinin, (hâl ve tav-
rının gerçek olmayışının) yarattığı gerilim yüzünden, kendi üzerlerinde sonsuza kadar tutulamayacak bir basınç yaratması olsa gerek. Tâbi olanları rahatsız eden basınç, yani herkesin içten içe “iktidar manipölasyonundan rahatsız olma” hissiya-

tını taşıırken kamusal senaryoyu sürdürmesi, yaşanan hâli bozar, böylece varolan sakin bir sessizlik ve rıza görüntüsü kırılır. Bu kırılma her zaman radikal bir geçiş sürecini tanımlamaz, bir başka deyişle itaat birdenbire yok olmaz, önce yıpranır, sonra kimi akıllı demagogların elinde tâbi olanların sahne arkasında kurduğu yaşama yakınlaştırmak yeniden tanımlanır ve bu tanım da yeni olarak vazedilen ama özü itibarıyla değişmeyen kamusal senaryoya eklemlenir, özetle, yukarıda anlatılan “basınç” bir mahşer arifesini oluşturmaz. Hoşnutsuzluklar bu şekilde revize edilerek senaryonun devamı sağlanır. Senaryonun devamı ise başlı başına sosyo-ekonomik ilişkilerin ve ona dair gündelik pratiklerin sürekliliğini sağlar ki, bu sonuçta hayatın işleyişine tekabül eder.

İkinci sonuç (ilkiyle doğrudan ilişkilidir ve kamusal senaryonun asıl amacını verir), iktidar tarafından ya da güç karşısında maske takmaya zorlananların –tâbi olanların– yüzlerinin önünde sonunda bu maskeye uyar hâle gelmesidir. Bu “uyum” kamusal senaryonun dışında da bir bütünleşmeyi, iktidar ile olan yakınlaşmayı ifade eder. Ancak tâbi olanlar arasında, sahne arkasında-bir uyum hoş karşılanmayabileceği için (“bal tutan parmağını yalar” denecektir) kimi zaman bir “uyumsuzluk” maskesi takılır. Böylece iktidar karşısında söylenenler ile iktidarın arkasından söylenenler arasındaki çelişki korunur. Tâbi olanların uyumu üstünde biraz durursak, kamusal senaryonun amacı gereği “uyum” beklenen kesimlerin öncelikle merkezî kültürün inşasında başat tutulan özelliklere sahip kimlik(ler) olduğunu hatırlayabiliriz. Kamusal senaryo içinde toplumsal mutabakatı oluşturan bu çoğunluk ve onun kültürünün kendi özelliklerini “yücelterek” öne çıkartmak için ihtiyaç duyduğu, bir başka deyişle “Biz ve Onlar” ayrımını yaparak (Cennet için cehennem şarttır), “sağlığını” korumak adına kullandığı “Günah Keçileri” malum olduğu üzere hep olmuştur. Yukarıdan bakan çoğunluğun –sonuçta tâbi olanların– kendileri gibi olmayanlara –diğer kimliklere ve elbette ki tâbi olanların diğer bölümüne– karşı hakim olanların rolünü üstlenmesi ve hakim olanın kendilerine yaptığı her türlü ceberrutluğu aynen

–çoğunlukla katlayarak– kullanmasının varolan düzenin işlerliğini ve devamlılığını sağladığını görebiliriz. Buna *kraldan çok kralcılık* diyebileceğimiz gibi, bireylerin kendilerini daha iyi birer ırkdaş, gerçek bir vatansever ya da yurttaş hissedebilmele-ri için bu tür uygulamalara –kendisi gibi ol(a)mayanlara yargı-sız infaz hakkı– ihtiyacı da vardır. Yaşanan acıları, zorlukları ve dayatmaları “birlik ve beraberlik duygusu” içinde aşabilecek-ken araya karışan düzen bozucu nifak tohumlarını tek tek ayık-lama gereği –ya da en azından dile dayalı vurgusu– toplumsal eşitsizliğin panzehiri olarak gösterilir.

Mevziler savaşı: Cephe gerisi

Tilkinin en büyük zevki, kendinden güçlü olanlardan yemek çalmaktır. Ölüyü oynayın, uyuyan köpeği oy-nayın.

– Balzac, *Köylüler*

Yazının bütününün, tüm çıkış yollarını kapatan, karamsarlık ve dönüştürme gücünü körelten bir içerik taşıdığının sanılma-sını istemem. Varolanı tespit etmek, illâ ki çözümsüzlüğü ge-tirmez. Çoğu kez bireysel olsa dahi yaşananları iyi tahlil ederek yeni mevziler kazanabilmek, varolan baskı, sömürü ve dayat-malara karşı ayak direyebilmek, vaad edilen cennetleri olum-suzlayabilmek, iflah olmaz bir eleştirelliği baki kılmak, eğer bu da mümkün olamıyorsa şaşkınlık ve irkilme hissiyatını her in-san tekinin duyu ve organı biçiminde taşıyarak direnebilmek bana mümkün gibi geliyor. Kaldı ki muhalefet tanımlamala-rı daha çok açık çatışmalar, protestolar ve isyanlar üzerine yo-ğunlaşarak yapıldığından olacak, tâbi sınıfların gündelik yaşam içerisinde iktidara ve onun temsilcilerine karşı verdikleri “ihtiyatlı mücadele” çoğunlukla gözardı edilir. “İhtiyatlı mücadele”, tâbi olanların kendilerini, muhataplarının kim olduğunu, yapabileceklerini iyi bildikleri mesafeli, temkinli bir politika biçimi-ni anlatır. Göze göz değildir yapılan, göz göre göre de değildir. Çünkü, iktidara karşı verilen mücadele görünür kılındığı an,

“güle lahana deme hakkına sahip” iktidarın baskısını ortaya çıkararak, çeşitli araçlarıyla şiddetini meşrulaştırmaktadır. Bu ise değil baskının görünür kılınmasını, herhangi bir doğrunun kamusal olarak ifade edilmesini bile imkânsızlaştırır. Görüşlerini açıklamaktan korkmak için sayısız haklı gerekçesi olan tâbi grupların, “satır aralarına gizli”, örtük mücadeleleri ihtiyatlı biçimde gelişir. Alt politika dediğimiz bu muhalefetin kültürel ve siyasî ifadesi, dışarıya (iktidara) karşı sınırlı, yananlamalı ya da başka bir şeyi; içeriye, bilenlere her şeyi –ya da bir şeyi– anlatan bir çerçeveden çıkar. Bu yüzden çoğunlukla önemsiz addedilerek küçümsense de, alt politika, gündelik hayatın içinde, iktidarı tavize zorlayan, sabitlenmesine engel oluşturan, Gramsci’yi izlersek, mevzîler savaşı malzemesidir. Alt politika; protesto, çatışma ya da isyan gibi büyük kamusal eylemlerin besleyicisi ve hazırlayıcısıdır (Scott, 1995: 249). Tek başına bir anlam taşımasa da bütüncül bir muhalefete katkı sağlayabilir, öte yandan o muhalefetin ana motifi olup sürükleyici de olabilir. Alt politika, iktidarın izin verilebilir ölçülerde oluşturduğu bir mecrada, sınırları sürekli zorlayarak bir adım ötesi için fırsat kollamaktır. Bir sonrası yaşam alanının bir adım daha genişlemesidir. Alt politika, hareket alanını gündelik yaşamın içinden, tanıdık olgu ve tutumlardan, rutinlerden, davranışlardan çıkarır. O kadar ki, söylenti, şayia, dedikodu, çekiştirme, hikâyeler, efsaneler alt politikanın beslendiği araçlardır. Kamusal senaryonun dışladığı, yok saydığı, önemsizleştirdiği çoğunlukla sözlü kültür üzerinden akan her şey kullanılır. Alt politika, tâbi olanların yukarıdan dayatılan bir gelişme olmadan, çoğunlukla kendiliğinden geliştirdiği ve kaynağını belirsizleştirerek kolektiflik kazandırdığı, konuşarak yaygınlaştırdığı (çünkü değeri vardır) neredeyse her şeydir. Kamusal senaryonun fiziksel jestlerine, duruşuna karşıt olan; hiyerarşi ve görgü kurallarınca dışlanan taklit, alay, küfür, kabalık, müstehcenlik türünden her türlü söylem biçimini içermektedir. Gülme, maksatlı (mizah) ya da değil, sevimli yüzü ve düzenbazlığıyla meydanın ortasında tatlı tatlı konuşup, yasaklananı açığa çıkarıp “ifşa” edebilir. Baskıyı, haksızlığı görünür kılabilir. Dünyevîdir, kamusal

senaryonun şaşmaz ve sapmazlarıyla uğraşmayı mesele eder. Burada ilk bakılması gereken, bu alt politika biçimlerine; gülme (ve mizaha) karşı iktidarın ne yaptığıdır, eğer engelliyor ya da cezalandırıyorsa, yaraya basılmıştır, orada açık bir muhalefet ve direniş vardır. Yoksa sıkça söylenildiği üzere, o gülme, muhalefeti sulandırmaktadır, hedef saptırmakta ya da iktidarın icazetinde yaşanmaktadır savları ayrı bir tartışmadır. Zira her türlü muhalefet biçimi iktidara yakınlaşabilir, merkezîleşebilir ya da böyle bir suçlamayla karşılaşabilir. Bizim ilgilendiğimiz esnek, görelî, yaşamcî, pervasız, kaçmaya hazır, fırsatçı, alaycı olan gülme (ve mizaha) karşı iktidarın hissettikleridir. Bu hissiyat, gülmenin muhalif duruşunun da belirleyicisidir. Bir parantez açıp muhalefet ve direniş derken neyi kastettiğimizi açıklamalıyız: Muhalefet, gelecekte ne olmasını istiyorsak –ve dolayısıyla ne olmamasını istiyorsak– onu bugünden var etme çabasıdır. Direniş ise, iktidarın müdahale ettiği her şey ve müdahalede bulunduğu her yerde mevcut olandır. Bu iki geniş tanımdan yola çıkarsak, gülme, iktidar nezdinde rahatsızlık yaratıyor, sansürleniyor, kısıtlanıyor, yasaklanıyor ve engelleniyor, orada direniş ve muhalefet vardır. Muhalefettir, çünkü mevcut olanı tahrif eder, alaya alıp onun monolojik dilini görelileştirir; direniştir, çünkü tüm toplumsal ayrıcalıklara, dokunulmazlık iddialarına, normlara ve yasaklara karşıt bir yanıt verir (Erdoğan, 1994: 44).

Bereketli kahkaha: Karnaval

Montfleury birdenbire kaybolur. Seyircilerden ısıklıklar, kahkahalar, yuhalar.

– Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*

Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975), *Rabelais ve Dünya* adlı çalışmasında, Rabelais'in eserleri üzerinden halk kültürünün doğal alanı olan kamu meydanında/pazar yerinde, insanların seslerini yükselterek şarkı söyleyebilecekleri yerde ve onun en harareti anı (the tempo forte) olan Karnavalda (Bar-

bero, 1993: 65) yaşayan dili ve gülmeyi inceler. Ortaçağ Avrupa'sı için pazar yeri, antihegemonik söylemin en ayrıcalıklı mekânıdır ve doğası gereği oluşan hareket serbestliği, çeşitli muhalif düşünce ve patlamalara kaynaklık eder (Scott, 1995: 173). Rabelais'in önemi, halkın grotesk dil ve anlatım biçimlerini, özetle karnaval ruhunu seçkinlerin/tahsillilerin tekelindeki edebiyata taşımış olmasıdır. Bakhtin'in Rabelais üzerinden yaptığı çıkarımlara göre Karnavalın esasını oluşturan gülme, ciddiyetle aynı nesneye, gülmeyen ve hatta gülmekten nefret eden (Gurevich, 1997: 55) resmî kültüre karşıtlıktır (Bakhtin, 1984: 88). Kastedilen ciddiyet aslında gülmeyi dışlamaya yöneliktir, oysa gülme, pekâlâ ciddiyeti rahatlıkla içerebilir (Huizinga, 1995: 66). Bu yüzden gülmenin resmî kültüre, yani terbiye, ağırbaşlılık, düzen, erdem, mantık, özdenetim, tutumluluk, ciddiyet ve dünyevî sofuluğa (Burke, 1996: 242) olan karşıtlığı bilerek-amaçlı ve "ciddiyetle" gerçekleşir. Karnavalda gülme, eğlence ve zevkin nihayeti olmaktan ziyade, kendini yüksek değerlerle tanımlayan, günahlar için kefarete ödeyen sofu ve ciddi resmî dünyaya bir meydan okumadır. Bakhtin'e göre gülen insanlar korkuya karşı zaferi temsil ediyorlardı, çünkü gülmenin ve ona dair sebeplerin ortaya çıkmasını, günah ve ayıplamaların getirdiği korkudan kurtuluş, ondan uzaklaşmanın getirdiği rahatlık sağlıyordu. Ağırbaşlılık ve vakurluk, bu korkuyla olan ilişkiyi, ona ait olmayı ve onu yansıtmayı gösteriyordu. Oysa gülme, özgürlükle bağlantılıydı (Barbero, 1993: 66) ve Kilise'nin "uhrevî" sessizliğini bozuyordu (Le Goff, 1997: 45). Yüksek kültürün ciddi veçheleri resmî ve otoriterdi; içinde şiddet, yasaklama, sınırlama ve her zaman bir korku / korkutma / sindirme ögesi taşıyordu. Oysa gülme, korkuyu yeniyor, hiçbir engelleme ve sınırlama tanıımıyordu (Gurevich, 1997: 55). Onun adı şiddet ve otorite tarafından anılmıyordu (Bakhtin, 1984: 90). Umberto Eco, *Gülün Adı* romanında, yaşlı ve kör kütüphanecinin ağzından gülmeyle ilgili yoksamayı dillendiriyordu: "Eğer gülmek, halktan insanların eğlencesiyse, halktan kimselerin özgürlüğü dizginlenip aşağılanmak, sertlikle yıldırılmalıdır" (1993: 536).

Gülme, herhangi bir topluluğun ya da sınıfın tekeline değil, herkesindir, öte yandan herkese ait olan her şey aslında iktidarındır da. Ya da iktidar, onu kontrol edebilmenin mücadelesini vermektedir. Bakhtin'in anlattığı karnaval, bu mücadelenin önemli bir alanıydı. Karnaval, resmiyete karşı gülmenin kazandığı bir zaman dilimine denk düşmekle birlikte, aynı zamanda iktidarın kendisine tehdit oluşturan her türlü ayrıntıyı bertaraf etme çabası sürmekteydi de. Resmî kültürün temsilcileri; din adamları ve devlet görevlileri, karnavalın özgürlük atmosferini besleyen gülme malzemesini yönlendirme, kontrol etme, başında bulunma çabası içindeydi. Çoğu araştırmacı, hâkim sınıflarla tâbi sınıfların birarada eğlenmesine mesafelidir ve buradan bir karşıtlık ve direniş sonucu çıkartılmasına kuşkuyla yaklaşır. Ayrıca otoriteye yönelik saldırganlık ve şiddet potansiyeli taşıyan imtiyazlı bir zaman (Burke, 1996: 207) için, iktidar tarafından “buna rağmen” verilen onay da bu kuşkuyu katmerlendirir. Bu onayın bilerek ya da zorunlu olarak veriliyor olması ayrı bir konu. Bizi asıl ilgilendiren karnavalın içeriği ve sonuçları; iktidarın sürekli kendini karşıtına göre tanımlamaya zorlanması, bitimsiz bir meşruiyet çabası içine girmesi.

O dönemin insanının katılabileceği iki hayat vardı: resmî ve karnaval hayatı (Bakhtin, 1984: 96) . Yıl boyunca süren resmî hayatın içinde, her düşünülenin ifade edilebileceği bir özgürlük zamanının özlemi çekiliyordu. Karnaval, resmî hayata/düzene karşı saldırganlık, yıkıp dökme, yok etme ve kutsal şeylere saldırma festivaliydi (Burke, 1996: 213; Gurevich, 1997: 55). Bütün bir yıla egemen olan resmî hayat ise bir perhiz ve oruç (et, cinsellik ve eğlenceden sakınma) zamanıydı. Perhiz’de yapılamayan, men edilen her şey Karnaval’da özellikle vardı (Burke, 1996: 214). Karnaval, “Başaşağı Dünya’nın gerçekleştiği yer, düzensizliğin kurumsallaşması ve bir dizi tersine çevirme töreniydi (Burke, 1996: 216). Hâkim sınıflar, bu başaşağı edilmiş dünyaya izin veriyorlardı, çünkü insanlar, kızgınlıklarını, sinirlerini boşaltıp rahatlatmalı ve düş kırıklıklarından kurtulmalıydılar (Burke, 1996: 228). Gerçi bu “iyi niyet”, muhalefeti ne dengeliyor ne de sindiriyordu. Karnaval, köylülerin şeh-

re gelmesi ve herkesin sokaklara dökülmesi demekti. Birçok insan maske takarken, bazıları da silah taşıyordu. Olayın heyecanı ve yüksek alkol tüketimi, otoriteye veya belirli bireylere duyulan düşmanlığın açığa vurulmasına yönelik baskının etkisini yok ediyordu. Buna ek olarak, kötü bir hasat, vergilerde yeni bir artış, reform hareketinin yayılması ve yasaklanması girişimleri, tüm bu karışım, patlamaya hazır bir bomba yaratıyordu. Simgeler dizgesi, tören dilinden isyan diline dönüşebiliyordu. Hakeza, isyanlar ve ayaklanmalar (Gurevich, 1997: 56) çoğunlukla büyük festivaller sırasında yaşanıyor (Burke, 1996: 230-1), kavgasız karnaval olmuyordu (Burke, 1996: 241). Bir parantez açıp alt politika bahsine geri dönülmeli: karnavalda çatışma, protesto ya da isyan türünden bir eylemlilik yaşanıyorsa bu, mevcut düşmanlıkların yeni çıkarlarla ve uygun bir fırsatla denk düştüğü için gerçekleşebilmektedir. Kamusal senaryoya karşıtlık olarak yapılan gülme (ve mizah) gibi bir alt politika malzemesi, bu eylemlerin yalnızca hazırlayıcısı ve besleyicisidir. Gülmenin (ve mizahın) yaptığı, haksızlık ve baskıyı görünür kılarak dillendirilmesine imkân tanınmasıdır.

Bakhtin'e göre Karnaval, yalnızca sosyal yaşamdaki keyfi uygulamaların ve adetlerin hapsettiği insanlara coşkun/bereketli bir gülme serbestliği sağlamıyordu, sokak dili ile mahkemelerin, kilisenin ve aristokrasinin dilini birbirine karıştırıyordu (Sobchak, 1996: 179). Dillerin birbirine karışması (*Heteroglossia*), dialojik ya da polifonik, yani çelişen seslerin çatışmasının yaşandığı –buna rağmen galibin olmadığı– bir ortam (Ginzburg, 1995: 27) yaratıyor, tâbi sınıfın kültürüyle egemen kültürlerin karşılıklı etkileşimi (Ginzburg, 1996: 13) sonucunu getiriyordu. Jacques Le Goff, bu etkileşimi, iki kültürün yüzleşmesi ve mübadelesi olarak ele alıyor, çatışma ve diyalogun bir arada yaşandığını vurguluyordu (Barbero, 1993: 63). Ve bu süreç, Hannah Arendt'in velud bir biçimde belirttiği gibi, aslında egemen olanı sarsıyordu: "Otoritenin en önemli belirtisi, baskı ya da iknaya gerek olmaksızın, itaat etmesi istenenlerin verilen kararı sorgusuz sualsiz kabul etmesidir. (Bir baba, çocuğunu dövdüğünde ya da onunla tartışmaya başladığında, yani ona bir

tiran gibi ya da sanki eşitiymişçesine davranmaya başladığında otoritesini yitirebilir). Otoriteyi korumak için, kişi ya da makama duyulan saygıyı ayakta tutmak gerekir” (Arendt, 1997: 51). Eco’nun ciddi “kötü adamı” kör kütüphanecinin bahsettiği tehlike de buydu, gülmenin kontrollü bir biçimde neye yöneldiğini bilerek gerçekleşmesi yıkıcı ve tahrip ediciydi:

“...bir Yunan filozofu (...), bize karşı çıkanların ciddiliğini gülererek dağıtmalıyız; gülmeye de ciddilikle karşı çıkmalıyız diyor (...) Halkın, gülüşünü incelterek, kendisini sonsuz yaşama götürmesi ve onu etin, cinselliğin, yiyip içmenin ve çirkin isteklerin kışkırtıcılığından kurtarması gereken çobanların ciddiliğine karşı bir araca dönüştürecek silahları yoktur. Ama gülmenin birinde biri çıkıp (...) kendisi de filozofluk taslayarak gülme sanatını ince bir silah durumuna getirecek, ikna sanatının yerine alay sanatını, kefaretin sabırlı ve kurtarıcı imgelerinin yapışı yerine, tüm kutsal ve saygın imgelerin sabırsızca yıkılmasını koyacak olursa – ah, o gün sen ve senin tüm bilgilerin de altüst olacak William!” (Eco, 1993: 536-7).

Alt Kùltür, Popùler Direniş Yöntemleri, Mizah ve Resmî Kùltür

Mizahın kargaşa ve otorite boşluğunun yaşandığı dönemlerde yükselişe geçmesi, alt sınıflar için direniş/rahatlama olanakları sağlayıp, kolektif bilinçaltında yer ederek, sonraki kuşaklara devredilecek “örnek figürler” ve anlatılar üretmesine vesile olmaktadır. Bu yüzden memleket tarihinin tüm kargaşa dönemleri mizahımıza önemli kaynaklar temin etmiştir. Bu minvalde ilk akla gelen, memleket mizahının miladını oluşturmak gibi bir özellik de taşıyan, mevcut eğitim sisteminin cenderesinde ehlileştirilmiş, sınırlandırılmış esprileri kusturacak kadar tekrar edilerek neredeyse öldürölen, devletin tekelindeki Nasreddin Hoca’dır. Moğol İstilas, unufak olmuş bir Osmanlı, şeyh Bedrettin, Mevlana, Timur, Yunus Emre, Bahailik, Batınilik gibi birçok toplumsal aktör ve gelişmenin oluştuğu dönemin bir başka ürünüdür, Hoca.

Peki kimdir bu hoca? Kimdir, nedir derken, Hoca’nın neredeli olduğu, nerede yaşadđı, kim olduğuyla ilgili muğlâklığa hiç bulaşmadan, onun toplumsal konumu üzerinden bunu soruyorum. Hoca’nın yüzü/sureti bilinmemekle ve kendisini resmedenlerin tahayyüllerine göre değişkenlik göstermekle beraber, iki önemli göstergeye sahip: eşeği ve kavuğu. Eşek köylölüğün, kavuksa okuma-yazmanın ifadesi. Neden at değil de

eşek denilirse, at, askerlerin beylerin binek hayvanı, zamanı için soyluluğun, süratin ve zenginliğin göstergesi. Eşekse, zamanın daha yavaş aktığı köy yerinde yük ve insan taşıyan, dayanıklı, bakımı kolay, bahası düşük, “avama mahsus”, tam hoca’lık bir hayvan. Kavuk dediğimiz ise başa giyilen serpuş, kal-lavi, takke, külah gibi bir başlık türü. Çuha, keçe ya da bezden yapılıyor, içi pamukla doldurulup, etrafına sarık sarılıyor. Basit bir ayrıntı gibi gözükse de kavuk önemli. Kavuğun biçimi, sarığın sarılığı kullananların toplumsal sınıfına göre değişkenlik gösteriyor. Devlet ileri gelenleri; kazasker, ulema, sadrazam vd. hepsi farklı kavuklar kullanıyorlar. Hoca’nın kullandığı kavuk, yüksek ihtimalle sosyal ve siyasal konumuna uygun olarak düz destarlı bir kavuk. Büyük bir sükse, alengiri, ihtişamı yok, ama şehirden-merkezden uzakta devletin temsilciliğini, bilgi-yi, dini ve yargıyı temsil eden simgesel bir güç ifadesi. Gerçekten de Hoca yaşadığı yerde halka namaz kıldırıyor, okuma-yazma öğretiyor ve anlaşmazlıklarda Kadı’nın görevini üstleniyor. Bir başka ifadeyle, din adamlığı, öğretmenlik ve yargıçlık yapıyor (Başgöz, 1997: 27). Neredeyse ahalinin yöneticisi olan Hoca’nın buna rağmen önemli bir açmazı var: Hoca, maaşını cere denilen bir usulle devletten değil, ahaliden alıyor. Bu durumun değil hoca kim olursa olsun insanı ne derece sıkıştıracağı ortada. Uzaktaki (şehirdeki) devletin temsilcisi olarak yapılması gereken işlerle, maaşını ödeyen halkın çıkarları arasında kalma, tam anlamıyla iki arada bir derede olma hali. Herkese hesap vermek durumunda... Ayrıca Hoca’nın entelektüel donanımı itibarıyla büyük şehirlere, meslekî açıdan daha üst konumlara gidebilme şansı, “kurtuluşu”, terfisi de yok. Hoca, alt düzeyde bir din adamı, ikinci sınıf medreselerde okuduğu için, bir devletlû olması, büyük kazalara kadı, sonra müderris ve sonunda kazasker, şeyhülislâm gibi yüksek konumlara gelmesi imkânsız (Kılıçbay, 1996: 8). Ayrıca sivri dili, hiyerarşiye ve iktidara olan mesafeliliği de cabası. Hoca, esasen medrese eğitimi almış, doğduğu topraklara dönüp çalışmaya başlamış bir taşralı, “oralı”. Merkez açısından bu “geri dönüş” gayet isabetli ve faydalıdır. Zira, merkezin değerlerini öğrenerek geri dönen bi-

ri, gittiği yeri iyi tanıdığından merkezi, değerleriyle birlikte kolaylıkla temsil edebilecek, merkezle çevre arasında başarılı bir aracılık yapacaktır. Bunun çevre ahalisi için de avantajlı sayılabilecek tarafları vardır: Merkezle yaşanan sorunları en iyi anlayabilecek olanlardan biri, orali bir merkez temsilcisidir. Dertlerini lâyıkıyla ve usulüyle anlatabilecek birilerine ihtiyaç vardır. Buna karşın, teoride mevcut olan dertlerin ve şikâyetlerin devlete bildirilmesi imkânı pratikte imkânsızdır. Çünkü merkez, öncelikle alt sınıfların şikâyetlerini, ancak kendisi, dinlemek üzere davet ettiği vakit belirtebileceklerine inanır. İkincisi, alt sınıfların yalancı, riyakâr ve bir şey elde etmek için yağcılık yaptıklarına dair bir kanısı vardır. Huzurunda farklı, arkasından başka konuşmaların iktidarının keyfilğine, cezalandırma hakkına değil de, alt sınıfların doğuştan gelen aşağılık niteliklerine bağlar. Bu yüzden memuru olan hoca da onun temsil ettiği halk da aynı satıhta değerlendirilir. Hepsi aynı kaptan yemek yiyen insanlardır.

Hoca'nın mizahı da bu çelişkili durumdan çıkmaktadır, Hoca'nın fıkraları merkeze ve onun ürettiği değerlere karşı alt sınıflar nezdinde mevcut olan husumeti, laf düzeyinde dillendirmektedir. Öte yandan hemen şu söylenebilir; dillendirilen "saldırı"lar" karşın, şartlarda herhangi bir değişme yaşanmadığı gibi, iktidar mevcudiyetini daima korumaktadır. O yüzdendir ki bu fıkralar, alt sınıflara fiziksel direniş gibi daha tehlikeli safhalara geçmeden rahatlatma/boşalma imkânı tanıyan, iktidar onaylı emniyet sübaplarıdır. Dikkat edilirse bu çerçevede, sıkça başvurulmuş popüler kültür tanımlamalarına denk düşmektedir: "Popüler kültür, gerçek yaşamı, belirli bir hayal dünyasında, aynı ile tekrarlayarak, gerçek yaşamın sürdürülmesini kolaylaştırmakta; gerçek yaşamın mevcut koşullarının dışında başka türlü bir yaşam olabileceğini düşünmenin yollarını tıkamakta, kırılganlıkları, var olanı benimsemenin acı ve utancını hafifletmektedir."

Tanım üzerinden düşünüldüğünde, popüler kültür, iktidarın kontrolünde, onun meşruiyetinin devamlılığını sağlayan ideolojik bir araçtır. Bütünüyle katılamadığım bu yaklaşımı, Gramsci'yi izleyerek farklı bir açıdan tartışmak istiyorum. Ta-

nım, öncelikle bir sabitlemeyi, bir değişmezliği vurguluyor. Oysa hiçbir “düzen” tek sesli ve tartışmasız değildir. Alt sınıflar, sürekli olarak mevcut koşullara direnirler. Başka bir ifadeyle, iktidar, devamlılığını sağlamaya çalıştığı toplumsal düzen için alt sınıfların rızasını almak zorundadır ve sırf bu yüzden “direnış”lerle sık sık karşı karşıya kalır. İktidar açısından hiçbir zafer “mutlak” değildir, daima yeniden kazanılma ve yeniden inşâ edilme zorunluluğu vardır. Ayrıca halkın bu oyunları nasıl alımladığını ölçebilmek, örneğin direniş ya da direniş biçimi olarak tanımlanabilecek bir içeriğin halka yansıma biçimini tespit edebilmek mümkün değildir. Çıkış noktamız, iktidarın bu ürünler hakkında duyduğu rahatsızlık ve müdahale etme arzusudur. Hoca’nın fıkraları üzerinden bunu ölçebilmenin yolu, iktidarın bu ürünlere nasıl yaklaştığına bakmaktır. Böylelikle alt sınıflara ait popüler ve sözlü kültür ürünleri ile iktidar arasındaki mücadele daha kolay tespit edilebilecek, iktidarın her “yakaladım!” dediğinin aynı anda avucundan kaçtığı görülecektir.

“Direnış”, kamusal olarak ve hiçbir muğlâklık içermeyecek bir şekilde tanınmadığı sürece, iktidar, makul bir düzeyde pratik direnişe tahammül edebilir. Ancak bu pratik tepki bir kez olsa dahi “direnış” olarak kabul edilirse, statükonun yeniden sağlanması için iktidar tarafından buna kamusal bir yanıt verilmesi gerekir. Başlangıçta Hoca’nın toplumsal konumundan bahsederken hatırdaki tutulması gereken bir başka husus, yaşadığı –farzedilen– dönemdeki dinsel ayrışmalar ve iktidara karşı başlı başına meydan okuma niteliğindeki Hoca’nın dinî yaklaşımlarıdır. Bu fıkralar, göçebe Türkmen boylarının heterodoks Müslümanlık/dinin Bâtınî yorumu ile merkezdeki şehirli Sünnî Müslümanlık arasındaki gerilimleri yansıtır. Hoca, ait olduğu çevreden dünyaya baktığı için dinin dar, ortodoks anlayışlarını, hurafeleri, fetvaları sürekli hicveder. Bugün bile Hoca’yla ilgili olarak en çok tartışılan fıkralar cinsellik ve dinle ilgili olanlardır. Onun içindir ki, iktidar, bu tür anlatıları kendisine bir meydan okuma addederek, müdahale eder. 17. yüzyıl ve sonrasında derlenerek yazıya aktarılan Hoca hikâyeleri, Bâtınî yorumlardan uzaklaşarak başka bir “form”a geçer. Daha da fazlası, kaba-saba,

müstehtecen dil, medresede eğitilmiş katibin ve kentli dinleyicinin etkisi ile “temize çekilmiştir”, fıkra, “götünüz” demez, “kıcınız”, der; “sıçardınız” demez, “pislerdiniz” der. Hoca karısına küfrederek hitap etmekten vazgeçer, dine hakaret sayılabilecek öyküler yazmalarda yer almaz veya çok yumuşatılarak verilir (Başgöz, 1997: 28-9). Hoca’nın tüm öyküleri bu türden bir sansürden geçerek günümüze kadar gelir. Bu sansürü iki açıdan ele almak gerekiyor. Birincisi, İsmail Hami Danişmend’in yaptığı gibi, kaba hikâyeler ve halkın kaba içgüdülerini meydana vuran uydurmalarla Hoca’nın gerçek kişiliğini yitirerek, haksız bir ün kazandığını düşünüp, ona gerçek kişiliğini ve değerini verme çabası içine girenlerdir (Boratav, 1996: 18). Aynı kesime fıkra-hikâyelerin hangilerinin Hoca’ya ait olduğunu, hangilerinin asla olamayacağını açıklayanları da (Kurgan, 1996) eklemek mümkün. İkinci olarak, asıl sansürün sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş sırasında yaşandığını düşünüyorum. Dramatik olan bana göre bu ikincisi. Çünkü yazmak, konuşmak gibi doğal bir yetenek değildir. Ayrıcalıklı olmayı, eğitilmiş olmayı gerektirir. O dönemde yazarlar ve o yazıyı okuyanlar, bu üstünlükleri ayrıcalıklı olmalarına yetmezmiş gibi, bir de Farsça gibi, gündelik dilde karşılığı olmayan anlaşılmaz (!) bir dil tercihinde bulunuyor, alt sınıflarla aralarındaki uçurumu daha da açıyorlardı. Hoca’nın fıkralarının yazıya aktarımı, o incelikli ve ayrıcalıklı sınıfın elinden –fıkranın en çok bilinen haliyle– olduğu gibi değil, olması gerektiği biçimde geçiyordu.

Şehre göçen eşek

Hoca’nın konumuyla ilgili olarak köylülüğü simgeleyen eşeği ve mürekkep yalamışlığı temsil eden kavuğundan bahsetmiştik. Bu tezatin mizahımızı üreten önemli bir gerilim olduğu, Nasreddin Hoca’nın ardıllarına bakıldığında kolaylıkla tespit edilebilir. Hoca, anlayamadığı şeylerle –Farsça şiir yazmak gibi– alay ederken, münevverleri aşağılarken Karagöz’ü andırıyordu. Onun nükteden mutasavvıflığı ise olması gereken bir Hacivat’ı betimliyordu. Hoca’nın yaşadığı köyde, Hacivat’la Ka-

ragöz arasında olduğu gibi bir gerilime sebep olacak bir ortam yoktu. Örneğin, kendisi kadar ya da kendisinden çok okumuş bir ikinci kişinin/köylünün olması imkânsızdı. Olursa zaten orası artık köy olmaktan çıkarak, okuyup yazan fikir beyanında bulunan kişilerin arttığı farklı bir yer, bir şehir olacaktı. Hoca'nın yaşadığı kargaşa ve fetret döneminin yerini alan Osmanlı dirlik ve düzeninin getirisi, şehirleşmeydi. Ve şehirlerin şehri İstanbul'un dönemiymi. Mizahın gülme alanının Anadolu'dan İstanbul'a, köyden şehre taşınmasıydı.

İmparatorluğun başkentinin en önemli özelliği, yaşayanlarının vergi ödemeyerek, askerlikten muaf tutulmalarıydı. Bu nedenle İstanbul aşırı bir göç alıyor, yoksul ve işsizlerin akınına uğruyordu. Bu aşırı birikme, hem şehirde güvenliğin kalması sonucunu doğuruyor hem de siyaseten ciddi bir tehlikeye yaratıyordu. Bu nedenle işsiz ve yoksullar fasılalarla toparlanarak zorla şehir dışına götürülüyordu (Akçam, 1992: 263). Bu çerçeve, bir kargaşa ortamı oluşturuyor, farklı dinî cemaatler ve etnik kimlikler mizaha önemli bir malzeme sağlıyordu. Bayram yerlerinde, kahvehanelerde, bozahanelerde bir eğlence biçimi olarak mukallitliğin (taklitçilik) yaygınlaşmasında bu malzemenin payı büyüktü. İstanbullular, kendilerinden farklı buldukları herkesi bir biçimde –ama mutlaka– taklit etmişlerdi (Kudret, 1992: 31-2): Türk (Kastamonulu), Bolulu (aşçı), Kayserili (pastırmacı), Laz (Trabzonlu, kayıkçı, gemici, ağzıkabalılık), Eğinli, Rumelili (Mestan Ağa, Hüsmen Ağa...), Kürt (Harputlu, Haso), Arnavut (bahçıvan, bozacı), Acem (zengin tüccar), Arap, Yahudi (bezirgan, sarraf, tefeci), Ermeni (kuyumcu, külhan), Rum (doktor, terzi, meyhaneci), Frenk (tatlısı frenği). Bu malzeme bolluğunda, iki eksen kişilik Hoca'nın Kavuk ve Eşeğini temsil etmeye devam ediyordu: Bir tarafta, sokağın basit ve cahil adamını yakalar yakalamaz bir yığın ağdalı ve perdah sözle tarumar eden ukalâ ve bilgiç aydın: Hacivat! Öbür tarafta, berikinin ve tahsilli kişilerin (Çelebi, Tiryaki vd.) ağdalı sözleriyle ambale olan, anladığını da anlayamadığını da bildiği sözcüklere tercüme eden patavatsız, saf, cahil, neşeli, kavgacı “başıbozuk” Karagöz. Bir başka ifadeyle, halka edep ve ibret

dersi verme alışkanlığına sahip Osmanlı aydını ile, bu edep ve ibret dersiyle alay etme alışkanlığına sahip halkın hesaplaşması (Kocabaşoğlu, 1987: 34). Oyun, bermutad, halk adamının her şeye rağmen, en azından hayal perdesinde bilgiç ve ukalâ olana baskın çıkarmanın ferahlığı ve öcünü almanın keyfi içinde (Ülgener, 1983: 69) sonuçlanıyordu. Gölge oyununun mantığını izleyen bir başka seyirlik oyun, Kavuklu ve Pişekar'm Ortaoyunu'ydu. Perde arkasında deriden görüntülerle oynanan Karagöz'ün aksine Ortaoyunu, canlı oyuncularla (And, 1969: 172) açık havada, kalabalıklar önünde ve hatta seyircilere de bulaşarak, onlarla laf atışmasına girerek, belli bir metne bağlı olmadan doğaçlama (irticali, tuluatlı) oynanan bir oyundu. Gölge oyununun kahramanı Karagöz'ün başındaki ışırlak ortaoyunundaki nekrenin (komiğin) başında kavuk olmuştu (Aktaş, 1946: 3). Ortaoyunu'nun başoyuncuları olan Kavuklu, Karagöz'ün, Pişekar Hacıvat'ın oyundaki karşılığıydı. Nasreddin Hoca'nın kavuğu, şehirde geçirdiği evrimle, artık tahsilli olmanın bir göstergesi olmaktan çıkarak, eşekte olduğu gibi, köylülüğün simgesi, tahsilliliğin ve dolayısıyla ukalâlığın karşıtlığı olmuştu. Nedeni de gayet basitti; kavuk, öncelikle, ayrıcalıklı olma özlemi içindeki çoğunluğun kullandığı bir başlık haline gelmişti. Herkesin başında görebilmek mümkündü. Öte yandan, taklidi yapılan, gülmece vesilesi olan taşralı tiplerin bir aksesuarı olduğu için komikti de. Daha sonra Kavuk, hiç beklemediği yeni anlamlar da kazandı. Batılılaşma sürecinde, II. Mahmud döneminde getirilen "fes" kullanımı şartıyla, gündelik hayatta "kavuk" kullanımı yasaklanmış, böylece kavuk, aydınlar nezdinde kaba-sabalığın, cehaletin, gericiliğin simgesi olurken, halk içinde tüm ihtişamıyla "Osmanlı"yı, "gavur padişah" ve Frenk antipatisini vurgular hale gelmişti.

Dirliğı bozan duman

Karagöz ve Ortaoyunu'nun oynadığı kahvehanelerden bahsetmek yerinde olacaktır. Çünkü, bu mekânlar, Karagöz ve Kavuklu'ya duyulan husumetin hem sebebi hem de sonucu ol-

mak gibi önemli bir özelliğe sahipti. Her şeyden önce, kahvelerin mekân olarak genel biçimlerini meyhanelerden almaları, “keyf” üzerine ticaret yapmaları dinî gereklilikler sebebiyle rahatsız ediciydi. İkincisi, alt sınıflar için, herkesin birbirini tanıdığı, dışarıdan gelenin hemen ayırd edildiği, ayrıcalıklı bir toplumsal mekân oluştuyordu. Her katılana belirli bir anonimlik ve gizlenme olanağı sağlıyor, böylelikle, eşitler arasında her konu, teşhis/ihbar edilme riski taşımadan rahatlıkla konuşuluyordu. Karagöz ve Ortaoyunu’nun kahvehanelerde oynanmasının/yaygınlaşmasının iki ekonomik ve iki siyasal gerekçesi vardı: Birincisi, ekonomik olarak, oyunlar, oyun sonunda seyirciden toplanan bahşişlerle döndüğü için, kahvehane sahiplerini maddi bir külfete sokmuyordu. İkincisi, oyunlar, müzisyenlere, rakkaselere ve hokkabazlara göre ölçek olarak daha pratik ve kahvehanenin fiziksel büyüklüğüne daha uygundu (Hattox, 1996: 42-3). Siyasal olarak ise caminin hasır ve kilimlerinden, avlusundan veya şehir merkezinden, konaklardan daha güvenli yerlere ihtiyaç vardı. Böylelikle oyun ve oyuncular, sonra izleyiciler rahat konuşabileceklerdi. Oyunların kahvehanelerden başlayarak yaygınlık göstermesi boşuna değildi. Birincisi, oyunlar, iktidarın denetim, gözetim ve baskısının ulaşma olanağının en az olduğu “yalıtılmış” bir toplumsal mekânda dile getiriliyordu. İkincisi, bu “yalıtılmış” toplumsal ortam, tamamen benzer tahakküm deneyimlerini paylaşan dert ortaklarınınca oluşturuluyordu. Birinci koşul, tâbi olan oyundu ve seyircilerin özgürce konuşmalarına olanak sağlıyor, ikincisi, ortak tâbi olma durumları içinde, üzerine konuşulacak bir şeyleri garantiliyordu (Scott, 1996: 170). Sonuç olarak, kahvehaneler sayıları sürekli artan “aylakların”, yeniçerilerin, asilerin ve halkın uğrak/buluşma yeri haline gelmişti. Bu yüzden sık sık baskına uğruyor, kapatılıyor, işletmesi yasaklanıyordu. IV. Murat, 1633’te yangınlara yol açıyor gerekçesiyle kahvehaneleri yıktırdı, tütün ve afyonla birlikte kahveyi de yasakladı. II. Mahmud, 1826’da Yeniçerilerle yaptığı mücadelede, onların uğrak yerleri olan ve sayıları 15 bini bulan kahvehaneleri kapattı (Akçam, 1992: 128). Hattâ İstanbul dışına çıkarak Ege’de Zeybek kahve-

hanelerinin kapatılmasıyla ilgili bir ferman daha çıkarttı (Yetkin, 1996: 54).

Kahvehaneler üzerindeki baskılardan söz ederken, Habermas'ın (1997) ideal bir kamusal örnek olarak anlattığı (aynı dönemlerde Batı Avrupa'daki) salon-kafe ve kahvehanelerle bir benzerlik kurulabilir mi diye sormalıyız, Bizdeki kahveleri, döneminde yapılan iktidar merkezli eleştirilerle Dirlikte (tembellik, rehavet, Kaba-sabalık, müstehcenlik vs.) düşündüğümüzde, Habermas'ın idealize ettiği türden bir kamusalılığı yakalayabilmemiz pek mümkün gözüküyor. Öte yandan, Habermas'ın bilerek es geçtiği "pleb kamusalılığı"na yakın izdüşümleri tespit edilebilir. Habermas'ın sonraki çalışmalarında problem edeceği tahrif edilmemiş iletişimi yeniden tesis edebilme çabası ve toplumsal özgürleşme potansiyelinin buradan çıkacağına olan inancı üzerinden hareket edersek, kahvehanelerde olumlayabileceğimiz kimi özellikler çıkartabiliriz. Özellikle Ortaoyunu, sokağa açılan, ahalinin de katıldığı, oyun seyrinin dışında "Kavuklu'ya çatarak" sürekli laf atışmasının yaşandığı farklı bir ortam yaratıyordu; mahalle bazında hilekâr esnafa, katakullilere, alafrangalıklara, şuna buna "güldürerek" mutlaka bulaşan Kavuklu, Kavuklu'yu araçsallaştırarak konuşturan/söyleten mağdurlar ve hepsinden önemlisi "oyun" vesilesiyle biraraya gelmiş, odaklanmış ahali katılımcılardı. Bu kalabalık, tiyatrodaki olduğu gibi efendi, uslu "paşa gibi" oturup oyunu seyretmiyor, aklına geleni, takılanı, canının çektiğini söylüyordu. Kavuklu, bir çene yarışçısıydı, hoşuna gitmeyeni mutlaka diline doluyordu. Ayrıca "artist" olmadığından, oyun bitiminde herkesle birlikte yiyip içiyor, demleniyordu. Her oyunda yaşanan yerel bir kamuoyu oluşumuydu. Konuşan, herkesin birbirini anlayabileceği bir ifadeyle konuşuyordu. Bu ifade edilen, herkesin paylaşabileceği doğru bir önerme taşıyor ve önerme doğru biçimde dillendiriliyordu. Benzer tecrübelerden geçildiği için mutabakatı kolaylaştırıcı, taraflar arası bir itimat oluşmuştu. Benim burada ilgilendiğim nelerin konuşulduğundan çok nasıl konuşulduğu, katılımcı, aracısız bir kamusalılık oluşturulup oluşturulamadığı.

Ayrıca, kahvelerde oluşan ortamın, o ortamda oynanan Ortaoyunu ve Karagöz'ün, bütünlüklü, alternatif bir muhalefetten çok, böyle bir karşıtlığa (muhalefete) aracılık ve yataklık etme imkânı veren bir alt politika oluşturduğunu söylemek daha doğru olur sanıyorum. Çatışmalar, protestolar ve isyanlar üzerine yoğunlaşarak yapılan muhalefet tanımındaki eksiklik, alt politikanın (sözlü ve popüler kültür aracılığıyla) bu eylemlerin kültürel ve yapısal temelini sağladığının görülememesidir. Kaldı ki, insanların bu oyunları seyrederek isyan ettiklerini düşünmek saflık olur. Eğer isyan çıkıyorsa, bu mevcut düşmanlıklar, yeni "çıkarlarla" ve uygun bir fırsatla denk düştüğü için gerçekleşebilmektedir. Alt politika, bu eylemlerin besleyicisi ve hazırlayıcısıdır. Alt politika, iktidarın izin verilebilir ölçülerde oluşturduğu bir mecrada, sınırları sürekli zorlayarak bir adım ötesi için fırsat kollamaktadır. Gözetim ve cezalandırmadaki herhangi bir gevşemeyle birlikte ayak sürüme ilan edilmiş bir greve, dolaylı saldırganlık ifade eden oyunlar yüz yüze meydan okumaya dönüşme tehlikesi (Scott, 1995: 270) oluşturmaktadır.

Kahvehaneleri "cezalandıran" iktidarı, cezalandırma gerekçeleriyle birlikte düşündüğümüzde bir alt politika ya da muhalefet karşısında duyulan endişeyi görebiliriz. Tanımlanmaya çalışıldığında karşımıza şöyle bir iktidar çıkar: 1) gücünü genişletmeye çalışırken kendisini meşrulaştırmak ve idame ettirmek için, kendisini ve değerlerini aşkınlılaştırarak (ahlâkla, dinle ya da ülke menfaatleriyle) gerekçelendirmek. Güle lahana deme ve bunu kamusal alanda kabul ettirme gücü, bunun tersini yapma, resmî gerçeklikleri sorgular görünen faaliyetleri ya da kişileri lekeleme gücünü de içerir ve bunun kalıpları da (Scott, 1995: 89-90) vardır: Kahvehane müdavimlerini asi, başıbozuk, eşcinsel, haydut, serseri, kaba saba, hain biçiminde tanımlamak gibi. 2) ekonomik, etnik ya da cinsel olarak tanımlanan belli grupları, onların hayatlarını etkileyen karar alma süreç ve ortamlarından sistematik olarak dışlamak. 3) sorunların yalnızca uzmanlar, bilenler ve profesyoneller tarafından çözülebileceği şeklindeki ahlâki ve siyasal yanılsamayı özendirmek.

4) mevcut mülkiyet, servet ve iktidar kalıplarıyla uyuşmayan geniş siyasal tercih ve seçeneklerle ilgili siyasal tartışma ve katılımı kısıtlamak (Forester, 1997: 115).

Selam, sitem ve küfür

Ortaoyunu ve Karagöz'ün kahvehanelerle birlikte yaygınlaştığını, ona getirilen her türlü eleştirinin zaman içinde kendisine –ve kendisine getirilenin kahvehanelere– yöneldiğini yukarıda belirtmiştik. Gülmeceye dair özelliklerini saymazsak, iki temel nitelikleri yüzünden eleştiri alıyorlardı. Birincisi, toplumsal ve siyasal yergicilik, ikincisi müstehcenlik... Bugün Karagöz ve Ortaoyunu metinleri incelendiğinde bu özellikleri haiz oyunları görebilmek, tek tük birkaç istisna dışında pek mümkün değil. Bunun en önemli sebebi bu oyunların belirli bir metne bağlı olmadan duruma, ortama ve oynayanın kabiliyetine göre değişkenlik göstererek canlandırılması. Eldeki oyunların metinleri, oyuncuların ezberden okumalarıyla, tahsilliler tarafından yazılarak oluşturulmuş olması önemli bir veri. 19. yüzyılın ikinci yarısıyla yaşadığımız yüzyılın ilk çeyreğinde toplanan bu oyunların yazılmasında, –ki aynı dönem, oyunlar üzerinde en çok eleştiri ve tartışmanın yapıldığı bir zaman dilimine de denk düşüyor– aktarıcılarının meslek onurlarını korumak adına oto-sansürlü davrandıkları düşünülebilir. Yazıya aktarılmak, onlar için, hem tarihe mal olmak hem de bunca yıllık entelektüel kayıtsızlığın yerini alan ilgi vesilesiyle gecikmiş bir özür anlamı taşıyordu. Öte yandan yazıya aktarılan metinlerle, rahatsızlık yaratan, şikâyet edilen vurgular arasındaki fark neden kaynaklanıyordu? Şu düşünülebilir; bugün yergici veya müstehcen bulmadığımız, döneminde rahatsızlık yaratan birçok ayrıntı, biz tespit edemesek de, o yazılı metinlerin içinde “apaçık” duruyor olabilir. Buna katılmamakla birlikte, ihtimal olarak göz ardı etmiyorum. Bana göre asıl fark, sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş sebebiyle oluşuyordu. Hangi metin, hangi şartlarda ve nasıl yazıya aktarılmıştı. İktidarın rahatsız edici, açık saçık, haddini bilmez ve sivri dilli bulduğu oyunun sözlü kültür için-

de doğaçlama üretilmesiydi. Her oyunun ortalama bir çerçevesi oluyor, oynayanın maharetine bağlı olarak çeşitleniyordu. Doğayısıyla her canlandırma, tüm diğer canlandırmalardan farklı olmanın yanı sıra zamana, mekâna ve izleyici kitleye özel olarak üretilmekteydi. Aynı vurgu ortamına göre farklılaşarak selama (!), siteme veya küfüre dönüşebiliyordu. Her oyun, dedi-kodu ya da söylenti gibi, dinleyicisinin tercihi-ne göre icra ediyor, uzun vadede kökenleri tamamen ortadan kalkıyor, sonraki canlandırmaların saptığı esas versiyonu elde etmek imkân-sız hale geliyordu. Bu, metni üreteni belirsiz kılıyor, herhan-gi bir cezaî müeyyide karşısında anonimleştiriyordu. İşin en önemli avantajı, oynayanın yayılma –izleyici kitle, mekân, ko-şullar, yorumlama– biçimi üzerinde mutlak bir denetime sahip olmasıydı. Her öykü yeniden anlatılabilir, ya da bilmezden ge-linebilir, anlatılırsa anlatanın çıkarlarına, beğenilerine ve kor-kularına göre kısaltılabilir, genişletilebilir, değiştirilebilir ve ta-mamen farklı biçimlerde, tonlarda, lehçelerde dile getirilebilir-di (Scott, 1995: 226). İktidarı en çok rahatsız eden özelliği de buydu, yazılı bir metin olsa ve oyuncular bu metne bağlı ola-rak oynasalar, takip ettirilecek, tüm sapmalar cezalandırılacak-tı. Tiyatro’da metinler idareye teslim ediliyor, oyunlar satır sa-tır izleniyordu, tuluat yapmak yasaktı (Kudret, 1977). Basılı bir metin olsa yakalanır, sansürlenir veya sorumluları cezalandırı-lırdı. Oysa her sözlü gösteri, iktidarın gözetim düzeyine uygun olarak farklılaştırılabilir, gizlenebilir, kaçamaklı bir halde –ve “cee!” diyebilmenin iştahıyla– üzeri örtülebiliyordu. Her oyun yüzlerce biçimde canlandırılabilir, düşman izleyici kar-şısında görünüşte zararsız, dost ve güvenilir bir izleyici kitlesi-nin karşısında/eşitler arasında açık bir şekilde fitneci olabili-yordu (Scott, 1995: 223). İşin tuhafı iktidarın bunu bilmesiydi ve bilmek, eşitler arasında oynanan her oyunun kendisini yok etmeye yönelik bir senaryo oluşturduğu paranoyasını yaratı-yordu. Bu abartı, oyunların rejim karşıtlığı ve müstehcenliği ile ilgili söylentileri bizzat iktidarın üretmesine sebep oluyordu.

Oyunlar hakkındaki resmî yargıyı pekiştiren katkı, her oyun-da Karagöz’den ya da Kavuklu’dan dayak yiyen iktidar gözdele-

rinden, münnevverlerden geldi. Namık Kemal, Ortaoyunu'nu tiyatro ile karşılaştırarak aşağılıyordu: "Zuhuri kolu (...) bir nevi tiyatro demek ise de, tertip ve icrasında, ne tabiatın tasvirine ne de sözün etkisine bakılarak, 'edeb'in iki manasına (1. terbiye 2. edebiyat) dahi riayet edilmez olduğundan, eğlence değil akılların nefretini çekmek ve cahillerin ahlâkını bozmaktan başka hiçbir şeye hizmet etmedi" (akt. Kudret, 1965: 14). Ahmet Rasim oyunları "ahlâksızlık mektebi" olarak tanımlıyordu. Ortaoyunu'nun ve Karagöz'ün yasaklanmasını isteyenlerle hemfikir olmayan Teodor Kasap bile, oyunların mevcut halinden hoşnutsuz ve mesafeliydi: Ona göre, bizim öz malımız olan bu oyunlar ıslah edildiğinde Osmanlı tiyatrosunun esasını oluşturacaktı. Kadehimiz küçük ise de, bizim olduğu için ondan içmeliyiz (akt., Kudret, 1965: 9) derken, oyunların sahnede oynanır hale getirilerek yeniden yazılmasını istiyordu. Ancak, dönemin eshab-ı kalemi (kelam sahipleri) Batı'ya dönük yüzleriyle bu kaba-saba kaba sabalığa pek yüz vermedi. Böylelikle Ortaoyunu yenilenme şansını yitirerek, eskime sürecine girdi. Ayrıca, Namık Kemal ve Abdülhak Hamid gibi dönemin öncü aydınlarının belirleyicilikleri çok önemliydi. Onlar, Batı tipi tiyatrodan, medeniyetten dem vurdukça, geleneksel ve yerel oyunları yaralıyorlardı. Tüm bunlara tiplerin değişimi, zamanın ve sokağın yeterince izlenememesi, iletişim ve eğlence araçlarının gelişimleri eklenince, bu "eskime" daha da hızlandı. Yeni yetişenler, daha kazançlı, itibarlı ve popüler bir mecra olan tiyatroda (Aktaş, 1941) oynamayı tercih ediyorlardı. Cumhuriyet döneminde yapılan kimi diriltme çabalarına (Baltacıoğlu, 1940) karşın her iki oyun da kaybolup gitti.

Buradan, Hoca'nın fıkraları da dâhil edilerek birkaç sonuç çıkartılabilir; birincisi, ilgi gördükleri, moda oldukları dönem içerisinde rahatsızlık yaratan bu ürünler, işlevlerini yitirdikten sonra devletin kontrolüne girmişlerdi. Devletin istediği biçimde resmî eğitim kurumlarında anlatılıyorlardı. CHP, resmî yayın organı olan *Karagöz* diye bir dergi bile çıkarttı (1950). İkincisi, ideolojik bir aracı olarak devlet kontrolüne girme, iktidarı da memnun etmiyordu. Çünkü artık o ürün, halkın malı ol-

maktan çıkararak cazibesini yitiriyordu. Üçüncü ve son olarak, bizim yazı boyunca ele aldığımız sözlü ve popüler kültür ürünlerine yönelik horlama, küçümseme, ceza ve yasaklama, iktidarla alt sınıflar arasındaki mücadeleyi resmediyordu. Bu mücadele bize, popüler ve sözlü kültürün, iktidarın tâbi sınıflara dayattığı ve onların da edilgen biçimde kabullendikleri kültürel alt ürünler olmadığını gösterdi. Ne kadar azımsanırsa azımsansın, alt sınıfların iktidar karşısında kahvehaneler gibi kısmî-özerk alanlarda kendine mahsus değerler oluşturabilme potansiyeline işaret etti. Ve hepsinden önemlisi, alt sınıfların kültürü ile resmî kültürün –Gramsci’yi izleyerek– görünürdeki karşılığı kadar bitimsiz bir etkileşim, bir alış-veriş içinde olduğunu vurguladı. Alt sınıflar, resmî kültürden, resmî kültür de alt sınıfların kültüründen bütünüyle kopuk değil. Yerel olmak şartıyla, döngüsel olarak, tabi olanların ürünleri iktidara, resmî kültür halka “gidebiliyor”, gittiği yerin malzemesiyle farklı bir anlam kazanıyor (Ginzburg, 1996). Böylelikle, mücadele nihayetlenmiyor, memleket tarihi içinde Moğol istilasından Cumhuriyete değin her dönem değişik biçimlerde mevcut kalıyor. Kitle dalkavukluğundan, seçkinciliğe, halk-millet ayrımından arabesk tartışmalarına, Anadolu Çocuğu-Muhallebi Çocuğu, Çarıklı, Kasketli tanımlamalarına kadar farklı konularda, çeşitli düzeylerde ve dönemeçlerde daima var olmayı sürdürdü. Sürdürüyor da...

Yusuf Ziya'nın *Akbaba* Mizah Dergisi¹

Mizah dergileri yayımlandıkları her dönemde zamanı ve toplumsal hayatı dikkatle izleyen yayınlar olmuşlardır. Bu çerçevede onları incelemek, yayımlandıkları dönemi ve toplumsal yaşamı anlamlandırmak adına önemlidir. *Akbaba* mizah dergisi cumhuriyet tarihinin en uzun ömürlü mizah dergisidir. Derginin sahibi ve başyazarı Yusuf Ziya Ortaç, farklı dönemlerde hükümetlerle –siyasi elitlerle yakın ilişkiler kurmayı başara-bilen bir yayıncıdır. Resmi ilan önceliklerinin yanında Başba-kanlık örtülü ödeneğinden maddi destek almıştır. *Akbaba*'nın uzun ömrü siyasal iktidarla kurduğu yakınlıklarla doğrudan ilişkilidir. Derginin kapanmasını siyasal iktidarların da isteme-diği anlaşılmaktadır. Derginin sürekliliği ve satışı bağlı olma-yan maddi gücü, muhalif/rakip mizah dergilerini kendisiyle rekabet edemez bir konuma getirmiştir. Çalışmanın amacı Türki-

-
- 1 Bu makale, TÜBİTAK SOBAG tarafından desteklenen 107K461 no'lu, “Akba-ba Mizah Dergisi (1922-1977) Örneğinde Türkiye’de Medya, Siyaset ve Top-lumsal Yaşamın Dönüşümü”, (Ankara, 2009) başlıklı projenin gözden geçiril-miş bir bölümüdür. Aynı proje kapsamında dergide çalışmış 8 karikatürist ile görüşmeler yapılmış ve bu görüşmeler görsel olarak kaydedilmiştir. Bu kayıt-ların birer kopyası IBB Karikatür ve Mizah Müzesi Kütüphanesine verilmiştir. Söz konusu çalışmaya katkılarından dolayı Nahide Işık Demirakın, Burcu Yıl-maz ve Gökhan Demirkol’a teşekkür ederim.



ye'de medya ve siyasal iktidar ilişkilerine, *Akbaba* mizah dergisi çerçevesinde, başlangıcından Ortaç'ın ölümüne değin geçen dönem içerisinde (1922-1967) bakabilmektir.

Akbaba hakkında genel bir değerlendirme

Akbaba dergisi² ilk kez, 7 Birincikânun 1338 (7 Aralık 1922) tarihinde Yusuf Ziya [Ortaç] ve Orhan Seyfi [Orhon] tarafın-

2 Çıktığı dönem itibarıyla düşünülürse, *Akbaba* benzeri tabloid boyda çıkan yayınlara gazete denmektedir. Ortaç, *Akbaba*'dan "edebi mizah gazetesi" olarak söz etmektedir (*Akbaba*, 19.7.1923). İlerleyen yıllarda geçirdiği biçimsel değişimlerle, *Akbaba* dergi olarak nitelenir olmuştur. Ancak Ortaç, geçmişten gelen alışkanlıklarla gündelik hayatında *Akbaba*'dan gazete olarak söz etmektedir (Cafer Zorlu ile 1.7.2008 tarihinde yapılan görüşme). Türkiye'de karikatüristlerin kendilerini gazeteci saymaları, mizah dergilerinin basın gündemiyle örtüşen gazeteci tutumları da bir gelenek olarak gösterilebilir.

dan yayımlanmaya başlar. *Akbaba*, aynı yıl, 2 Ocak ile 9 Kasım tarihleri arasında yayınlanan *Aydede* dergisinin biçim ve içerik olarak devamı niteliğindedir. Refik Halid [Karay] tarafından çıkartılan bu yayın, genelde Kurtuluş Savaşı karşıtı içeriğiyle hatırlanmaktadır (Öngören, 1976: 63; Çeviker, 1991: 28).³ Derginin sahibi ve başyazarı olan Refik Halid ile başat çizeri Rıfki,⁴ yurt dışına kaçmak zorunda kaldıkları için *Aydede* kapanmıştır. *Aydede*, mizahi içeriği ve üreticileri bakımından döneminin en iddialı kadrosuna sahiptir.⁵ Dergi kadrosunda aralıklarla yer alan, yazı ve şiirleri yayınlanan Yusuf Ziya ve Orhan Seyfi, yeni bir mizah dergisi çıkartmak için başvuruda bulunurlar ve aynı kadroyla⁶ *Aydede*'nin kapanmasından bir ay kadar sonra *Akbaba*'yı yayınlamaya başlarlar.⁷ Ortaç'ın ifadesiyle “*Akbaba*, milli idarenin tesisinden sonra İstanbul'da intişar eden ilk gazetedir” (*Akbaba*, 3.12.1925) ve bütün amaçları “mizahı, şiir ve sanatın bütün incelikleriyle mezcetmeye [birbirine katmaya] çalışmak-

3 *Aydede* ve yayın dönemine ilişkin ayrıca bkz. Karay, 1964: 212-3.

4 Rıfki, mizah tarihini anlatan metinlerde “Hain Rıfki” olarak adlandırılmaktadır. Bu adlandırmaya temel oluşturan ilk metin Ferit Öngören'e aittir (1972: 12). Rıfki hakkında ayrıca bkz. Çeviker, 1998: 26-27; Çeviker, 2001: 76-77.

5 53. sayıda yer alan bir karikatürden tüm yazar, çizer ve yönetici kadrosunun 13 kişi olduğunu öğreniyoruz. Buna göre *Aydede*'de Münif [Fehim], Rıfki, Ramiz [Gökçe] gibi çizerler, Refik Halid, Osman Cemal [Kaygılı], Fazıl Ahmed [Aykaç], Ercüment Ekrem [Talu], Rıza Tevfik [Bölükbaşı] gibi yazarlar çalışmaktadır (Kocabaşoğlu, 1991: 105). *Aydede* hakkında ayrıntılı bir çalışma için bkz. Üyepazarcı, 1994: 135-143.

6 Ortaç, birkaç yıl sonra, başlangıçtaki üretici kadronun sadece üç kişi olduğunu yazar. Ayrılanları ve başka yayınlarda çalışanları özellikle belirtmemektedir: “Ercüment Ekrem bey gibi hakiki bir mizah üstadı, Ramiz bey gibi genç neslin en emektar en pişkin en usta karikatürcüsü ve bütün acziyle *Akbaba* bendeniz. Üçümüzün kalbi bir duydu, üçümüzün başı bir düşündü.” (*Akbaba*, 3.12.1925). Aynı yılın sonunda ise daha geniş bir *Akbaba* kadrosundan söz eder: “Ercüment Ekrem, Fazıl Ahmet, Faruk Nafiz, Mahmut Esat, Selami İzzet, Ramiz, İhap Hulusi, Ratip Tahir” (*Akbaba*, 31.12.1925).

7 Halil Nihat'ın [Boztepe] yazdığı hicviyeye göre: “Ah idüp derd-i maişetle Ziya ile Seyfi / Koşuyorlardı bu kış günleri kısmet peşine / Geldi bir karga şu tarih ile gak gak diyerek / Dediler *Aydede*'nin *Akbaba* konmuş leşine” akt. Yücebaş, 1961: 198; Öngören, 1976: 63. Gerçi Ortaç, *Akbaba*'yı şairane bir üslupla başka türlü anlatacaktır: “*Akbaba* deyip de geçmeyiniz, kuştur ama, ne kuş beyinlidir, ne de eti yenen kuşlardandır. Siyaset, kıyasat, zarafet, şetaret, cesaret ve bilhassa keramet sahibi bir mürğ-i ariftir” (*Akbaba*, 28.6.1926).

tır” (*Akbaba*, 6.12.1923). Yeni dergi, biçim ve üslup bakımından eskisini birebir izlemekte, aynı günlerde çıkmaktadır. İki yayın arasındaki benzerlik, *Akbaba*’nın başlangıç dönemlerinde aralıklarla hatırlatılmış; Ortaç, *Akbaba* ve kendisini savunmak durumunda kalmıştır. *Hâkimiyet-i Milliye*’de çıkan bir yazıya verilen cevaptan:

“İlâkimiyet-i Milliye muharririnin Aydede’ye benzettiği Akbaba imzasını biz, gazetemizin neşrinden çok evvel kullanıyorduk. Bu imza ile çıkan yazılarda, Hürriyet ve İtilaf’a, Refik Halid’e pek ağır hücumlar vardı. Hâkimiyet-i milliye esasına hareketle taraftar olan birçok satırlar bu imza ile intişar etti. Aramızda bir münasebet varsa o da şudur ki nihayet Akbaba, Aydede’yi parçalamıştır” (*Akbaba*, 8.10.1923).

Tespit edebildiğimiz kadarıyla Ortaç, Akbaba mahlasını⁸ ilk kez bir başka mizah yayınında *Ayine*’de (1922) kullanmıştır.⁹ Yusuf Ziya, Millicilere karşı olan *Aydede* kadar Anadolu hareketini destekleyen *Ayine*’ye de yazı vermektedir. İddia ettiği gibi özellikle Refik Halid’e “pek ağır” hücumlar etmiş olsaydı, *Aydede*’de yazmaya devam edemezdi. Cumhuriyet döneminde genellikle Gökâlp çevresine yakınlığıyla niteleniyor olsa da Yusuf Ziya, tıpkı Refik Halid gibi İttihatçılardan kopmuş, Filozof Rıza Tevfik ile dostluğunu da hesap edersek, Hürriyet ve İtilaf Partisi çevresine yakınlaşmıştır. Anadolu hareketinin gelişimi ve yaşanan savaş, koşulları gün be gün değiştirmektedir. Yusuf Ziya’nın siyasi tercihi, hızla değişen hayat kadar siyah ve beyaz ölçüsünde kesin değildir. Aslında koşullara bağlı olarak “siyah veya beyaz” olarak yorumlanabilecek yazıları vardır. Hal bu olunca ilerleyen yıllarda –siyah veya beyazdan birini seçerek– dönem hakkında oldukça net ifadeler kullanacaktır.¹⁰ *Akşam*

8 Çimdik, İzci, Arif Ünlü, Sanı Çizmeli Mehmet Ağa, Y. Z. ve Âşık Ortaç yazarın diğer bilinen mahlaslarıdır.

9 Yusuf Ziya, bir başka mizah gazetesi olan, Sedat Simavi’nin çıkardığı *Diken*’e 1918-1920 yılları arasında –yayın kapanana kadar– şiir ve yazı vermiştir. Semih Lutfi’nin [Erciyas] çıkardığı *Ayine* ile olan ilişkisiyse 1921-1922 yılları arasındadır. *Ayine*, 1923’te kapanır. Ayrıca bkz. Şen, 2003; Okay, 2004.

10 Cevdet Kudret, Mütareke Döneminden bahsettiği bir makalesinde Vâlâ Nuret-

gazetesi, Refik Halid'in yazılarını ve daha sonra anılarını yayınlamaya başladığında *Akbaba-Aydede* ilişkisi yeniden gündeme gelir. *Akbaba*, *Akşam*'ı "hıyanetin kara damgasını taşıyan" birine sayfalarında yer verdiği için eleştirince,¹¹ *Akşam* da cevaben *Akbaba*'yı Refik Halid'in *Aydede*'sini çeşitli biçimlerde "yağmalamakla" suçlar.¹² Ortaç, *Aydede*'nin klişelerini matbaadan parası karşılığında aldıklarını, *Aydede*'ye benzemenin suç olmadığını belirterek "eleştirileri" cevaplar:

"Akbaba, *Aydede*'nin karilerini miras yemiştir!... Acaba bir gazetenin karileri tavuk, ördek, hindi makulesi şeyler midir ki diğer bir gazete tarafından ekl olunurlar? (...) Muharrir ve ressamlarımızı *Aydede*'den almışız! Sanki bu zatlar Refik Halid Bey'in azad edilmemiş köleleri, cariyeleri imişler, biz gasp etmiş, kendi esaretimize almışız! (...) Mizah istidadlarımız *Aydede*'de inkişaf etmişmiş!...(…) İstidad olmazsa bir şey olmaz!" (*Akbaba*, 19.1.1924).

Akbaba'nın kurucu sahipleri olan Ortaç ile Örhon arasındaki ortaklık başlangıçta arkadaşlığa dayanmaktadır, 1924 sonrasında ise bacanak olacaklardır. Ortaç, sonraları dergiyi tek başına çıkartacak, ortaklıktan ayrılan Örhon'un yazı ve şiirlerini ise yayınlamayı aralıklarla sürdürecektir. Ayrılıklarının temel nedeni Orhan Seyfi'nin *Papağan* (1924-1928) adlı yeni bir

tin, Nazım Hikmet, Yusuf Ziya ve Faruk Nafiz'in [Çamlıbel] 1921 yılında Anadolu hareketine geçmek için başvurduklarını, son ikisinin "seciyesiz" oldukları gerekçesiyle reddedildiklerini yazıyor. Faruk Nafiz, bunun üzerine sonradan kitaplarına almadığı "Seciyesiz" adlı bir şiir de yazıyor. Yine Cevdet Kudret'in aktardıklarına göre Yusuf Ziya ve ileride Hecenin Beş Şairi olarak anılacak arkadaşları Damat Feritçi, Hürriyet ve İtilaf Partisi yayını *Ümit*'te yazıyorlar, Anadolu Dergisi'nde tek bir çalışmalarının yer almaması bu sebeple tesadüf değil (Kudret, 1998: 42-45).

- 11 Refik Halid'e ve ona sayfalarında yer veren *Akşam*'a yönelik eleştiriler için ayrıca *Akbaba*'nın 8.5.1924, 26.2.1925, 2.3.1925, 16.3.1925, 20.5.1926 tarihli sayfalarına bakılabilir. Sonuncusunda Rıza Tevfik'ten de alay ederek bahsedilir.
- 12 Refik Halid, aralıklarla gazetelerde tartışılmış, çeşitli ölçülerde polemiklere vesile olmuştur. Örneğin yine *Akşam*, otuzlu yılların başında "Milli Edebiyatın En İyilerini" soran bir anket yapmış, Aka Gündüz de listesine Refik Halid'i dahil edince hayli eleştirilmiştir. Bu yönde bir eleştiri için Bkz. Burhan Asaf [Belge], "Aka Beni Dinle", *Hakimiyeti Milliye*, 2.7.1931.



Akbaba, sayı 77, 1945.

mizah dergisi çıkartmasıyla gerçekleşecektir. Bir tartışma ya da darınlıktan ziyade maişet derdiyle yaşanan bir ayrılıktır bu.¹³ Üstelik Orhon, Akbaba'nın yenisinden yayınlanmaya başladığı her dönem, dergi künyesinde ortaklardan biri olarak ismen geçmekte, zaman içerisinde herhangi bir açıklama yapılmaksızın aynı künyeden silinmektedir. Başlangıçta haftada iki gün, Pazartesi ve Perşembeleri (daha sonra

Çarşamba ve Cumartesi) çıkan (üst başlıktaki ifadeyle milliyetperver mizah gazetesi) *Akbaba*, iki yapraktan oluşmaktadır. Az sayfalı, haftada iki kez çıkan biçimini ilk döneminin sonuna kadar sürdürmüş, ikinci dönemin ilk yılında da haftada iki kez çıkan yayın periyoduna devam etmiştir. *Akbaba*, 1934 yılından itibaren bu kez haftada bir ve 20 sayfalı yayınlanmaya başlar. Renkli kapaklı yeni biçimini kısmi değişikliklerle kapanışına kadar sürdürecektir. Sayfa sayısı, satışa ve kâğıt sıkıntısına bağlı olarak farklı dönemlerde azalacaktır. Örneğin İkinci Dünya Savaşı sırasında yaşanan kâğıt sıkıntısı¹⁴ ancak 1944 yılında

13 Ortaç, *Akbaba*'yla rekabet eden mizah gazetelerinin başarılı olamadığını vurguladığı bir yazısında *Papağan*'dan söz etmez örneğin: "Şu bizim *Akbaba*'dan sonra, zümrüdüankalar mı çıkmadı, guguklar mı çıkmadı, tıraşlar mı çıkmadı... Bugün hepsinin yerinde yeller esiyor... Hepsi avuçlarındaki beş on kuruşu, göle yoğurt atar gibi, ya tutarsa diye meydan-ı matbuata savurdular ve... tutmadı!" (*Akbaba*, 21.7.1927). Orhon hakkında ayrıca bkz. Donbay, 1998.

14 Kısıtlamaya ilişkin kararlar alınmış, buna göre *Akbaba* ve benzeri küçük boyutlu gazetelerin 8, daha büyük boydaki gazetelerin 6 sayfadan fazla çıkması yasaklanmıştır (25.5.1940). 25 Temmuz 1941'de yapılan bir başka düzenleme ile sayfa sayısı ikiyeşer sayfa daha azaltılacaktır (Kardeş, 1980: 34).

aşılabilmiş, dergi o tarihten sonra yine çok sayfalı yayınlanabilmiştir. Savaş nedeniyle o yıllarda gazete ve dergiler sayfa sayıları sınırlanarak yayınlanabilmektedir. *Akbaba*, fiyatını 10 kuruştan 20 kuruşa çıkarmış ve sayfa sayısını artırmıştır. Kâğıt tahsisatındaki güçlükler ve ekonomik sıkıntılar düşünülürse *Akbaba*'nın ticari hamlesi siyasal iktidarın desteğiyle gerçekleşebilmiş gibi görünmektedir.¹⁵ Derginin bu farklı biçimdeki ilk sayısı 9 Mart 1944'de çıkmıştır.

Akbaba, üç ayrı dönemde yayınlanmıştır. İlki, 1922'de başlayıp 1931'da sonlanır.¹⁶ Derginin kapanması, büyük ölçüde satışların düşmesine bağlıdır. 1933 yılında başlayan ikinci dönem 1949 yılında kapanır. 1952 yılında başlayan son dönem ise 1977'de nihayetlenir. Dergi, yayın hayatı boyunca farklı biçimlerde numaralandırılmıştır. 1922 ile 1931 tarihleri arasında 875 sayı çıkmıştır. 1933 yılındaki ikinci çıkışında 1. sayıdan başlayarak numaralandırılmış ve 1944 yılına kadar 517 sayı çıkmış, aynı yıl içerisinde yeniden 1. sayıdan başlayarak bir kez daha numaralandırma yapılmıştır. 1944 ile 1947 yılları arasında 163 sayı çıkmıştır. 1947-1949 yılları arasında 1. sayıdan numaralandırılarak üç kez yeniden çıkmış, hepsinde kısa ömürlü olmuştur. 25.6.1947-23.7.1947, 16.12.1948 ve 14.4.1949-12.5.1949 arasında bizim tespit edebildiğimiz 11 sayısı yayınlanmıştır.¹⁷ 1952 yılındaki üçüncü çıkışından itibaren 1961 yılına dek 489'a kadar numaralandırılmış, 3 Ağustos 1961'ten itibaren yeniden 1'den başlayarak 126 sayı yayınlanmıştır. 1964 ile 1977'deki kapanışına kadar her yıl 1'den başlayarak toplam 744 sayı daha çıkmıştır. Farklı yayın dönemlerinde bizim hesabımıza göre *Akbaba* toplam 2925 sayı yayınlanmıştır.

15 Bu dönemle ilgili bir yüksek lisans çalışması için bkz. Bayraktar, 1991.

16 Yusuf Ziya, bu dönemde *Akbaba*'yı *Vakit* gazetesinin mizah ilavesi olarak çıkartmıştır. 38 sayı çıkan bu ilave 1 Ocak – 22 Temmuz 1932 tarihleri arasında yayınlanmıştır. *Akbaba* ile ilgili döküme bu ilaveler dâhil edilmemiştir. Ortaç, *Vakit*'ten ayrılarak *Cumhuriyet* gazetesine geçtiğinde de “*Cumhuriyet Mizah Sahifesi*” hazırlamıştır (1.8.1932-27.2.1933).

17 Mizah dergileri genellikle önemsenmedikleri için kütüphanelerde yeterli ölçülerde saklanmamışlardır. *Akbaba* ise resmi abonelikleri nedeniyle önemli kütüphanelerimizde tam koleksiyon olarak yer almaktadır. Sadece bu yıllara özgü bir eksiklik olabileceği şüphesi taşıyoruz.

Akbaba, 1934 yılına kadar genellikle siyah beyaz olarak, renk kullanılmadan çıkmıştır. Derginin ilk sayfasında logonun yanı sıra günün aktüel siyasetine ilişkin bir karikatür ve onun hemen altında genellikle Yusuf Ziya Ortaç tarafından yazılan başyazılar yer almaktadır. *Akbaba*, haftalık ve renkli (ön ve arka) kapaklı yayınlanmaya başladığında bu mantık değişmemiş, kapak yaprağından sonra gelen ilk sayfada başyazı, siyasetle ilgili bir karikatür ve dergi künyesine yer verilmektedir. Derginin arka kapağında ilan ya da ilk sayfa mantığını izleyen bir başka kapak karikatürü kullanılmaktadır. Arka kapak karikatürleri çoğunlukla siyasetten uzak, kadın-erkek ilişkilerine yoğunlaşan, erotik sayılabilecek bir içerikle hazırlanmaktadır.¹⁸ Ön ve arka kapak içleriyse reklamlara ayrılmıştır. Bu sayfalarda genellikle kamu kuruluşlarının reklamları yayınlanmaktadır.

Akbaba, yayın dağıtım imkânlarının sınırlılığı nedeniyle öncelikli olarak bir İstanbul dergisidir. Türkiye'nin çeşitli şehir ve bölgelerine dergi gecikerek gidebilmekte, İstanbul ile kıyaslandığında sınırlı sayıda satmaktadır. Matbaa teknolojisinin değiştiği ve karayolunun yaygınlaşmasıyla bir arada düşünülmesi gereken gazete-dergi dağıtım koşullarının iyileştiği altmışlı yıllara kadar sadece *Akbaba* değil pek çok dergi ve gazete bu sınırlılıkla varolmak durumunda kalmıştır. Özellikle altmışlı yılların ikinci yarısından itibaren yüzbin satış rakamının üstüne çok sayıda dergi ve gazete çıkmış, bu değişim ve niceliksel artış, dergi ve gazetecilik anlayışını bütünüyle farklılaştırmıştır.¹⁹ *Akbaba*, bu değişime dâhil olamadığı gibi Yusuf Ziya Ortaç'ın aynı dönem içindeki ölümü (1967) kapanmasına yol açan eskiye sürecini misliyle artırmıştır.²⁰

18 Genelde mizah dergileri özelde *Akbaba* çeşitli defalar müstehcen bulunmuş, şikâyet ve kovuşturmalara maruz kalmışlardır. Özellikle derginin ilk yılları için bkz. *Akbaba*, 5.6.1924; 22.9.1924, 16.10.1924, 18.5.1925 vd.

19 O tarihlerde *Hürriyet* gazetesinin günlük tirajı 400-450 bin arasında değişmektedir. Aynı dönemin en çok satan haftalık dergileri *Foto-Roman* ve *Hayat-Resimli Roman* isimli foto-roman dergileridir, yüz elli binin üzerinde satışları vardır (*Hürriyet*, 26.4.1967).

20 Bu yazının konusu olmamakla birlikte Ortaç'ın ölümünden hemen sonra *Akbaba*'ya alternatif olacak dergiler çıkmaya başlamıştır. İlki, *Akbaba*'da uzun yıllar yönetici olarak çalışan Ahmed Koçer'in derginin ünlü çizeri Necmi Rıza ile

Akbaba'nın çeşitli dönemlerde kaç adet basılıp ne kadar satıldığına dair kesin rakamlar yoktur. Ortaç'ın ya da Aziz Nesin'in anılarında belirtilen satış rakamları çok sağlıklı görünmemekle birlikte derginin 7 ile 15 bin satış rakamı arasında seyrettiği tahmin edilebilir. Ortaç, otuzlu yılların başında derginin yazı dilindeki değişim nedeniyle 18 binden 2-3 bin civarında bir satış rakamına düştüğünü belirtiyor (1966: 346); ellili yıllarda *Akbaba*'dan çok sattığı iddia edilen *Dolmuş* (1956) mizah dergisinin 12 bin'den aşağı düşmediğini, 20 binlere kadar çıktığını, sahiplerinden biri olan Turhan Selçuk anlatıyor (Selçuk, 1998: 57). Nesin de aynı dönemde *Akbaba*'nın 6-7 bin sattığını, kendisinin gelişiyle 11 bin civarında bir satışa ulaştığını belirtiyor (Nesin, 2006: 478). Altmışlı yıllarda gazete-dergi satışlarındaki büyük artışa bağlı olarak *Akbaba*'nın da 20 bin üzerine çıktığı yapılan açıklamalardan anlaşılıyor. Buna göre 27 Mayıs sonrasında *Akbaba* haftalık 25 bin net satışa ulaşmıştır (*Akbaba*, 13.4.1961). Selçuk Çıkla, Engin Ortaç ile yaptığı görüşmeye dayanarak *Akbaba*'nın kapandığında 14 bin net satışı olduğunu yazmıştır (Çıkla, 2005: 240).

Akbaba okurunun kim olduğu çok açık değildir. Yusuf Ziya Ortaç, dergisini önemli bürokratların, bakan ve başbakanların okuduğunu iddia etse de kolektif hafızada “berber dergisi” olarak hatırlanmaktadır.²¹ Cafer Zorlu, Ortaç'ın berberlere kızdığını, onların yüzünden dergisinin az satıldığına inandığını anlatıyor: “Allah onların belalarını versin, onlar olmasa 500 bin satardım

birlikte çıkardığı *Papağan*'dır (1967-1971). İkincisi, *Akbaba*'nın uzun yıllar en önemli üreticisi olan Aziz Nesin'in yönetmenliğinde çıkan –ismiyle Berberleri ve dolayısıyla *Akbaba*'yı hatırlatan– bir gazete ilavesi olan *Günaydın Ustura*'dır (1969-1970). Yetmişli yıllardaysa *Akbaba*'yı asıl olarak *Gırgır* (1972), *Çarşaf* (1975) ve *Fırt* (1976) gibi geçmişle kıyaslanmayacak ölçüde çok satan yeni mizah dergileri etkilemiştir.

- 21 Ortaç'ın vefatından sonra yazılan yazılarda bu özellik vurgulanmıştır: “Bir berber dükkânının en gerekli araçları nelerdir? Herkes bilir. Ancak ülkemizdeki berberlerin bu araçlarına bir tanesi daha eklenmiştir. Saçlarınızı kestirmek üzere koltuğunuza oturduğunuz berberin چراغی size sormak lüzumunu dahi duymaksızın *Akbaba*'yı uzatır” (Kulu, 1967: 10). Dergide uzun yıllar çalışan Semih Balcıoğlu, “*Akbaba* mecmuasının bulunmadığı bir berber hatırlamıyorum” derken yaptığı bir espriyi de hatırlatır: “Bana ‘*Akbaba*'da karikatürünü gördüm’ dediklerinde ‘Saatler olsun’ derdim” (Balcıoğlu, 2001: 75).

derdi".²² Yaşa Gazi Merkit dergiyi "şehirli orta sınıftan insanların" okuduğunu belirtiyor,²³ Mustafa İzberk, orta sınıfın her alanda tekel olan yayınları satın aldığını, bu alternatifsizlik (mecburiyet) yüzünden *Akbaba* okurunun sağlıklı değerlendirilemeyeceğini düşünüyor: "orta bir tabakaya hitap ediyordu. Dediğim gibi, berberlerde dişçilerde falan masa üstünde durur. Popüler yani. Ve başka da benzeri yok, rakibi yok, bir şeyi yok. Tekti. Zaten dergiler hep tek olmuştur. Belli bir döneme de tekabül ederler".²⁴ Suat Yalaz ise *Akbaba*'nın orta sınıfın altına inemediğini düşünüyor: "Halka inmedi Akbaba. Yani orta tabakanın altına inmedi. Orta tabakaya bile pek indiği söylenemez ama... Yani okur-yazar takımı, memurlar, müdürler, müdür düzeyindeki memurlar. Her memur almıyordu mesela, alsaydı tiraj patlaması olurdu. Müdür düzeyinde memurlar, subaylar, emekli subaylar...".²⁵

Akbaba, sınırlı satışı nedeniyle tipik bir *kadro* dergisidir. Yüksek telif²⁶ veremediği için asıl olarak gazetelerde çalışan yazar ve çizerlerin ikinci iş olarak üretimlerini değerlendirdikleri bir yayındır. Tersine de olur: Cafer Zorlu, *Akbaba*'da çizerken *Hürriyet*'e de karikatür vermeye başlar, Ortaç önce ona karşı çıkacak ama onu kaybetmekten korktuğu için şikâyetini unutacaktır:

"*Akbaba*'ya çizerken *Hürriyet*'te spor karikatürleri yapıyordum. Bir gün Yusuf Ziya Ortaç, beni çağırdı, '*Hürriyet*'te karikatürlerini gördüm' dedi, 'yapamazsın kardeşim, burada mukavelen var'. Dedim 'üstadım, vallahi yapacağım. Geçinemiyorum, sizin verdiğiniz parayla geçinemem. 'Ben' dedim, 'yapacağım'. Ses çıkarmadı. Birkaç gün sonra *Hürriyet*'te karikatürümü gördü, beni çağırdı; 'Cafer, güzel karikatürler yapıyorsun, eline sağlık'.²⁷

22 1.7.2008 tarihli görüşme.

23 26.6.2008 tarihli görüşme.

24 22.6.2008 tarihli görüşme.

25 25.6. 2008 tarihli görüşme.

26 Aziz Nesin, 1953 yılında yazdığı hikâye başına (stopajı kesildikten sonra) 850 kuruş aldığını anlatıyor (Oral, 1982). Orhan Enez, aynı yıl karikatür başına 250 kuruş aldığını anlatıyor (24.6.2008 tarihli görüşme). O tarihte çıkan *Akbaba*'nın satış fiyatı 50 kuruştur.

27 1.7.2008 tarihli görüşme. Benzer bir zorlamayı bu kez ellili yılların başında, *Akbaba* dışında *Hafta* dergisine de çalışan Oğuz Aral'a yapacak "madem ki

Ortaç'ın ödediği ya da ödemediği telifler, gösterdiği yardım-severliğin mutlaka karşılığını istemesi hakkında çok sayıda anekdot bulunmaktadır. Münif Fehim, Yusuf Ziya'dan 60 Lira alacağını bir türlü tahsil edememektedir, Hakkı Tarık'tan [Us] aracılık etmesini ister; Ortaç, "benim ona borcum yok" cevabını verir. Fehim, bunu üzerine durumunu Şükrü Kaya'ya [İçişleri Bakanı, 1927-1938] anlatacağını Ortaç'a duyurur: "İki gün sonra uzunca bir mektupla birlikte param geldi. Ben de mektubu Hakkı Tarık'a gösterince okudu ve iki elini yüzüne kapattı ve dakikalarca öyle kaldı" (akt. Balcıoğlu, 2003: 251.). Aziz Nesin, Ortaç'ın kendisine iyilik yapmasından korktuğunu anlatır, ona "merhamet tüccarı" yakıştırması yaparak: "Vali Fahrettin Kerim'e kart yazıp Turhan Selçuk'u hastaneye yatırdığı için, Turhan sonradan ucuza karikatür yapmayınca, herkese ama herkese, 'onun ciğerlerinde hakkım var' derdi" demektedir (2006: 473). Benzer nitelikte bir olay Cafer Zorlu'nun da başına gelmiştir:

"Bir gün böyle soğuk bir havada Akbaba'ya karikatür getirdim. 'Baba Cafer' dedi, 'bu ne' dedi, 'senin bu soğuk havada ceketin, palton yok mu?'. 'Yok efendim' dedim. 'Aman' dedi, 'olmaz' dedi. 'Ahmet Beey, git Baba Cafer'e bir palto al bir yerden'. Gittik, Hacı Bekir'in karşısında Yahudi bir şeyci vardı; elbise satan bir mağaza vardı. Gittik oradan bir elbise aldık. Parasını onlar verdi. Bir hafta sonra bir baktım, maaş alırken para kesiliyor. Dedim 'Ahmet Bey bu ne?'. 'Vallahi' dedi, 'Yusuf Ziya Bey dedi, senin maaşından paltonun parasını keseceğiz, ödeyene kadar'. Dedim 'olmaz böyle şey, istemiyorum paltonuzu maltonuzu'. Kızdım. Ertesi hafta tekrar bir karikatür yaptık, beğendi karikatürümü. Dedi ki 'Baba Cafer, affedildin. Ahmet Bey! Kesme artık. Tamamdır onun hesabı, bitti' filan. Böyle şeyler oldu aramızda."²⁸

Akbaba'nın yevmiyeli çizierisin, sadece bizim için çizmelisin" diyerek başka bir yere çizmesini yasaklayacaktır. Bunun üzerine Aral, çok geçmeden Akbaba'dan ayrılacaktır. (Atay-Akşit, 2008: 45). Bu türden ayrılıkların Ortaç'ı daha temkinli davranmaya ittiği kesindir.



Akbaba, sayı 254, 1938.

Akbaba'ya katkıda bulunan isim/üretici sayısı daima sınırlı olmuştur. Yıl içerisinde dergide çalışmaları yayınlanan karikatürist imzalarının çeşitliğine bakılırsa en yüksek rakama ellili yıllarda ulaşılmış, 1955 yılında, aynı yıl içerisinde 50'yi aşkın farklı çizerin çalışmaları yayınlanmıştır. 1952 öncesindeki dönemde ortalama olarak bir yıl içerisinde 16 ya da 17 farklı çizer imzası yer almaktadır. Ellili yıllarda Türkiye'de karikatürist sayısının

artmasından sonra yıllık ortalama 25-26 civarında farklı imza dergide yer alabilmektedir.

Akbaba'da mizahi yazı ve hikâyeler de ağırlıklı bir yer tutmaktadır. Sayfa sıkıntısı yaşanan savaş yılları hariç bütün sayıları temel alırsak, her sayıda ortalama 4 hikâye kullanılmaktadır. Hikâye yazarları çizerlere göre çok daha sınırlı sayıdadır. Aynı isme birden fazla yer vermek istenmediğinden mahlaslara başvurulmakta, bir ya da iki yazarın farklı isimlerle çalışmaları yayınlanmaktadır. Derginin üçüncü ve son döneminde mizahi nitelikli çeviri hikâyeler azalmış, yerli yazarlar daha geniş ölçüde kullanılmaya başlamıştır. Bu dönemin en üretken yazarı Adnan Veli'dir.²⁹ 1957-1969 yılları arasında Adnan Veli imzasıyla 432 hikâye yayınlanmıştır. Bu dönemin bir diğer üretken ismi Aziz Nesin'dir. İmzasını kullanarak,³⁰ 1957-1974 yılları ara-

29 Asıl adı Adnan Veli Kanık (1916-1972). Şair Orhan Veli'nin kardeşi olan yazar, gazeteciliğe 1949 yılında başlamıştır. Magazin yazıları, fıkra ve esprileriyle tanınmaktadır. Akbaba dışında *Dolmuş*, *Tef*, *Pardon*, *Papağan* gibi dergilerde de mizahi hikâyeleri yayınlamıştır. Ayrıca bkz. Nesin, 2001: 374-6.

30 Nesin, 1953 ya da 1954 yılları arasında Akbaba'da çalışmaya başlıyor. Bu başlangıç tarihi Ortaç'a göre 1952'dir; Nesin'in kendi yazdığı kitaplarda ise bir

sında 332 hikâyesini *Akbaba*'da yayınlattırıştır. Aziz Nesin isminin *Akbaba* ile birlikte hatırlanması tesadüf değildir. Aziz Nesin hikâyelerinin büyük çoğunluğu önce *Akbaba*'da yayınlanmıştır; Nesin, köşe yazarlığı yapmak ya da kendisi mizah dergisi çıkartmak için *Akbaba*'dan ayrılmışsa da her defasında geri dönmüş ve yeni hikâyelerini dergiye vermiştir. Nesin ve Veli gibi üretken yazarların varlığı dergideki hikâyecilerin çeşitlenmesine bir engeldir.³¹ Yeni isimlerin çalışmaları ancak Nesin ve Veli gibi isimler dergiden ayrıldıklarında yer bulabilmekte, onlar geri döndüklerinde de hikâyecilikleri kesintiye uğramaktadır.

Sınırlı kadrosuna rağmen Türkiye'de adı mizah ve karikatür ile özdeşleşmiş hemen herkesin ismine *Akbaba*'nın sayfalarında rastlamak mümkündür. Derginin uzun ömrü ve yayın istikrarı bu görece zenginliğin kaçınılmaz sonucudur. Türkiye'de geçimini çizerek sağlayan karikatürist ve gazete ressamı sayısı basının gelişmişlik düzeyine bağlı olarak artabilmekte, diğer yandan pek çok insan çizerliği bir hobi olarak sürdürmektedir. *Gırgır* dergisinin çıkışına kadar çizerlik, sınırlı sayıda insan dışında geçim sağlayabilen bir meslek değildir. Teknik gerekçelerle fotoğrafın yeterli ölçüde kullanılamadığı dönemlerde çizerler, gazete ve dergilerin görselliklerini inşa eden, bu nedenle yüksek maaşlarla çalıştırılan gazetecilerdir. Fotoğraf kullanı-

ya da iki yıl sonrası olarak değişmektedir. (Bkz. Ali Nesin, 1998: 160; Nesin, 2006: 477). Yusuf Ziya Ortaç, komünist olarak bilinen Nesin'in dergide çalışabilmesi için İstanbul Valisi Fahrettin Kerim Gökay'dan izin istiyor, konu Başbakan Adnan Menderes'e kadar götürülüyor (1966, 255-260). Ortaç, anılarında Menderes'in "Akbaba'da imzasını görmek bizi sevindirir (...) gönül rahatlığı ile güzel yazılarını yazsınlar" dediğini aktarıyor. Yine iddiasına göre kendisi de teskin ve teşvik edici biçimde "Kimden korkacağız, neden korkacağız Aziz bey? Ben sizin imzanızdan değil, Türk edebiyatını, Türk mizahını bu güzel hikâyelerden yoksun bırakmaktan korkarım" diyor ama Aziz Nesin yaklaşık üç yıl boyunca dergide asıl ismini kullanamadan yazıyor. Menderes'in hakkındaki görüşünü ise yıllar sonra Nesin şöyle yorumluyor: "İyi olur, denetlememiz kolaylaşır demiş" (Nesin, 1989: 103).

- 31 Ellili yılların sonunda mizah hikâyeciliğimiz ile ilgili bir değerlendirmesinde Ferit Öngören şöyle diyor: "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" (1959: 167).

mı artarak yaygınlaştıkça çizerlerin değeri ve gelirleri düşmüş, iş başına aldıkları telif karşılığında çalışır olmuşlar ve bu telifler de gün be gün azalmıştır.³² *Gırgır*, ilk yıllarından itibaren yüz bin satış rakamını geçtiği, 1989 yılındaki el değiştirmesine kadar giderek yükselen bir satış rakamıyla varolduğu için *Akbaba* ile kıyaslanmayacak ölçüde yeni ismi, karikatür ve mizah dünyasına kazandırmıştır. *Akbaba*'nın bir yıl içerisinde ulaştığı imza çeşitliğine derginin sadece bir kaç sayısında kolaylıkla ulaşmış, çizerliği yüksek kazançlı bir mesleğe dönüştürmüştür.

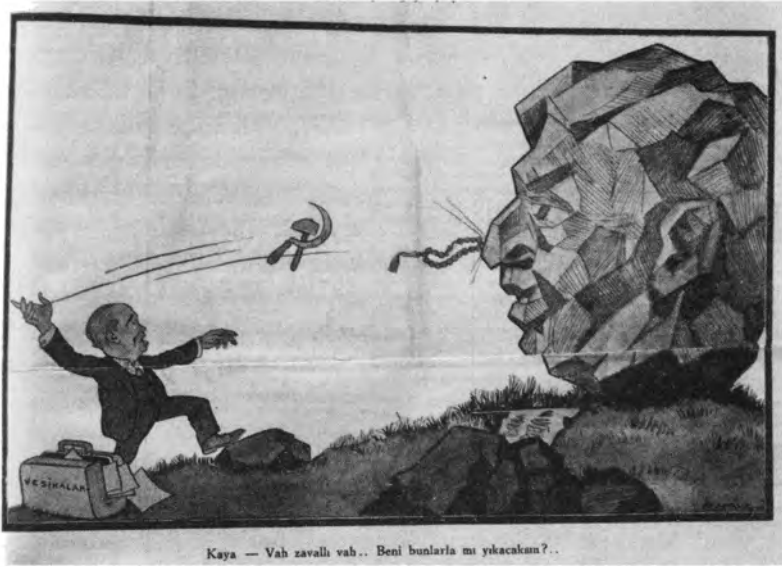
Akbaba'nın uzun ömrü, asıl olarak siyasal iktidarla kurduğu yakınlık ile ilişkilendirilmelidir. *Akbaba*'dan sonra hiçbir mizah dergisi siyasal iktidarla bu denli bir yakınlık kurabilmiş değildir. Bu bağ, Yusuf Ziya Ortaç'ın kişisel özelliklerine ve yayıncılık yeteneğine dayanarak oluşturulmuştur. O dönemi yaşayan pek çok gazeteci ve mizahçının belirttiği gibi “*Akbaba* demek Yusuf Ziya demektir” (Doğan, 1984). Terside söylenebilir, Bedii Faik'e göre “*Akbaba*'ya zarar gelecek, *Akbaba* satamayıp silinecek ve unutulacak diye ödü kopardı” Yusuf Ziya'nın (Faik, 2001: 197).

Yusuf Ziya'nın siyasi portresi

Yusuf Ziya Ortaç,³³ 1895 yılında İstanbul'da doğmuş, 1967 yılında yine İstanbul'da ölmüştür. Adı *Akbaba* ile özdeşleşmiş olan Ortaç, *Hecenin Beş Şairi* olarak anılan Ziya Gökalp etkisindeki grubun üyelerinden biridir. Eğitimli bir aile ortamında yetişen Ortaç, başlangıçta babası gibi mühendis olmak istemişse de sonradan edebiyata yönelmiş, cumhuriyet öncesinin önemli kül-

32 1955-1965 yılları arasında gazete çizerlerinin maddi gelirlerindeki artış ve düşüşle ilgili bir değerlendirme için bkz. Canteke, 2003, s.51-4.

33 Ortaç hakkında eleştirel olmamakla birlikte en kapsamlı çalışma için bkz. Çıkla, 2005. Ortaç'ın yayınlanan çalışmalarını yorumlayan bir başka çalışma Önal, 1986. Çalışmanın eleştirisi için bkz. Gözaydın, 1991: 228-231. Bir özgünlüğü olmamakla birlikte muhtemelen Ortaöğretime yardımcı kitap olarak tasarlanan –yazarı belirsiz– bir kitap da ayrıca sayılabilir: *Yusuf Ziya Ortaç, Yaşamı, Sanatı, Yapıtları*, 1997. Ortaç, genellikle fıkra ve şiirleriyle bir geçmiş zaman mizahçısı olarak belirli bir sempatiyle hatırlanır. Bu nitelikte, tatil kitapları gülmece dizisinden çıkan bir kitap için bkz. Dölek, 1984.



17 İkinciyeşrin 1930.

tür ve sanat dergilerinde ismi bilinen genç bir yazar ve şair olarak tanınmıştır.³⁴ Vefa İdadisi son sınıftan ayrılmış, daha sonra Darülfünun'un açtığı yeterlik sınavını vererek edebiyat öğretmeni olmuştur. Yıllarca yazarlığının yanında bu mesleği sürdürmüş, Mercan İdadisi, Galatasaray Lisesi, Notre Dame de Sion gibi okullarda edebiyat öğretmenliği yapmıştır.³⁵ 1946-1951 yıla-

34 *Göç* adlı romanı (1943, Akbaba Yayınları) otobiyografik nitelikli olup 1919 öncesindeki hayatını anlatmaktadır. Ortaç, ilk gençliğinde yetenekli ve ümit vaat eden bir sanatçı olarak gösterilmekle birlikte sonraki yıllarda kendisinden beklenen gelişme ve olgunluğa ulaşamamıştır. Özellikle şairliğindeki intihal, taklit, tekrar, sanat değeri düşüklük belirgindir. Nurullah Ataç'ın hakkında yazdığı bir eleştiriden alıntı: "(...) aruzla yazdı, kendisini istidatlı buldular; hece ile yazdı, gene istidatlı olduğu söylenildi: serbest nazma heves edince gene istidatlı gözüküyor... Böyle genç kalmak, yarın için bir umut olmak, belki de imrenilmeğe değer bir haldir. Ama bunca yıl çalıştıktan sonra tek bir mısramı bile kimseye hatırlatamıyormuş ne çıkar? (...) Onun şiirlerini biz beğenmiyoruz ama başka bir beğenen mi var? Gençlik umutları boşa çıktıysa Tanrı'ya yakın-sın, bize çatmasın" (Ataç, 1946). Benzer sayılabilecek düşünceleri Yahya Kemal de taşımaktadır. Bkz. Birsal, 1993: 99-100.

35 Özgeçmişiyile ilgili bkz. Gözaydın, 1987: 167-172; Çıkla, 2005: 79-85.

rında Ordu Milletvekilliği de yapan Ortaç, Orhan Seyfi Orhon'la birlikte *Aydabir*³⁶ (1935-1937), *Heray* (1937-1938), *Çınaraltı*³⁷ (1941-1944) gibi farklı yayınlar da çıkartmıştır. Ortaç'ın çıkardığı yayınlar arasında *Şair* (1918-1919), Yedi Meşalecilerin yayın organı olan *Meşale* (1928) ve *Şûle* de (1928) sayılabilir. *Akbaba*'nın dışında mizah dergileri de çıkartmıştır; Serbest Fırka'ya karşı *Kalem* (1930), Demokrat Parti'ye karşı *Şeytan*'ı (1947) yayınlamıştır. *Kalem*, Serbest Fırka'nın lağvedilmesiyle –12 sayı süren– yayınına son vermiş, *Şeytan* ise *Markopaşa* adlı muhalif mizah dergisinin ticari başarısı karşısında tutunamamış, kısa sürede –8 sayı sonunda– kapanmıştır (Cantek, 2001: 68).

Magazin gazeteciliğine yatkın bir yayıncılık anlayışına sahip olan Ortaç, kültürel anlamda Batı ve kapitalizm karşıtıdır. Romantik çıkışları ve muhafazakâr eğilimlerinin yanı sıra, anti-komünisttir ve din temelli her türlü fikre karşı mesafelidir.³⁸ Siyasal iktidarlar ve bürokrasiyle yakın ilişkileri olmuş, daha ilk şiir kitabını, 1916 yılında o günkü devlet erkânının rica ve ısmarlaması sonucu yazmış, karşılığında hatırı sayılır bir telif almıştır (Tuncor, 1985: 5). Devlet ile kurduğu, ısmarlanan ve gerektiğinde kendisi tarafından önerilen “sanat” siyasetinin bütün yaşamı boyunca sürdüğü anlaşılmaktadır.

36 Ortaç, 1952-1955 yılları arasında aynı dergiyi tek başına yeniden çıkartmıştır. Yine aylık olarak çıkan dergi 36 sayı yayınlanmıştır.

37 *Çınaraltı*, yayınlandığı dönemde Türkçü-Turancı sayılan, toplam 146 sayı çıkmış bir dergidir. Orhon ile dönüşümlü olarak başyazı yazar Ortaç, 71. sayıda dergiden ayrılır. Bu ayrılık, Orhon ile birlikte çıkardıkları dergiler arasında bir paylaşım yaptıklarını göstermektedir. *Çınaraltı*'nın Turancı iddialara rağmen hükümetle ihtiyatlı bir ilişkisi olmuş, örneğin İnönü'nün 19 Mayıs 1944'te Türkçü-Turancı akımı itham eden nutkunu savunmuştur. Gerek Orhon'un gerekse Ortaç'ın resmi politikalara karşı gösterdikleri sadakat, yayıncılık anlayışlarının en bariz göstergesidir. Ayrıca bkz. Arslan, 2002: 579-583.

38 Ortaç, bu görüşleri nedeniyle İslamcı yayınlarca eleştirilmiştir. Ölümünden sonra Ortaç'ın Akbaba'da yıllarca Müslümanları tezyif ve tahkir ettiği yazılmış, Allah'a, peygambere ve İslam'a cidal [savaş] açtığı iddia edilmiştir, bkz. Öcal, 1967. Bu ve benzer nitelikteki eleştiriler için bkz. Çıkla, 2005: 172-178. Ortaç'ın ölümünden sonra aynı gazetede Akbaba'ya yönelik sert eleştiriler yapılmaya devam etmiştir: “Akbaba namındaki leş kargası azmanı cerideye bu ilk ihtarımdır. Zinhâr bir daha çocukluk ederek komünist elfâzlı [sözlü] yazarların ufunetli [iltihaplı] kelimelerini gagasına almasın, pisliğini sağa sola sıçratmasın... Haddini bilerek şakacıklarına devam etsin” (Bugün, 17.8.1968).

Kırklı yılların sonunda *Akbaba*'nın satışı iyiden iyie düştüğünde Ortaç hem dergiyi kapatır hem de yayıncılığı bırakır. Bu kararında CHP milletvekili olmasının da bir payı vardır. *Akbaba*'nın kapanışından sonra Ortaç'ı Meclis'te yaptığı kimi öneri ve konuşmalarda izleriz.³⁹ Siyasi etkinliği parti içinde yeterli bulunmuş olmalı ki bir sonraki dönem için yeniden milletvekili adayı gösterilir ve seçilir. 1952 yılında *Akbaba*'yı bir kez daha çıkartma-



9 İnkılcıkanun 1941.

ya başlayarak yayıncılığa tekrar döner; Ortaç, milletvekili olarak istifa ettiği 1951 yılına kadar kürsüye herhangi bir öneri ve konuşma için çıkmayacaktır. Kendi ifadesiyle “*particiliğe ve mebusluğa paydos*” demiştir (*Akbaba*, 22.4.1954) ama derginin yeniden çıkışında maddi destek aldığına göre Başbakan Adnan Menderes ve DP ile yakınlaşmıştır. Kırklı yıllarda Cumhurbaşkanı İnönü hakkında övgü dolu yazılar yazan, iki de kitap çıkartan⁴⁰ Ortaç, yeni dönemi, bir başka deyişle ellili yılları İnönü-

39 Ortaç, 1946-1950 yılları arasında mecliste 7 konuşma yapmıştır. 27 Aralık 1947'de Basın ve Yayın Genel Müdürlüğü hakkında, 22 Şubat 1949 tarihinde Atatürk'ün Savarona yatı hakkında, 25 Şubat 1949 tarihinde Halkevleri hakkında, 23 Mayıs 1949 tarihinde Radyo yayınları hakkında, 30 Ocak 1950 tarihinde Milli Korunma Kanunu hakkında, 6 Şubat 1950 tarihinde Karadeniz bölgesiyle ilgili yanlış ve abartılı yayınlar hakkında, 20 Şubat 1950 tarihinde Lise ve Ortaokulların genel giderleri hakkında konuşmuştur. Bkz. Önal, 1986: 71-72.

40 Bu kitaplar, 1940 yılında yayınlanan *Dünya Gözile İsmet İnönü* (İnkılâp Kitabevi, İstanbul) ve 1946 yılında çıkan *İsmet İnönü, 1884-1922* (İstanbul) adlı çalışmalardır. Kitaplardan ikincisinin yayın tarihinin Ortaç'ın milletvekilliğinin başlangıcına denk gelmesi kuşkusuz tesadüf değildir. Ortaç, 1943 Genel Seçimleri için milletvekilliğine aday gösterildiğini ama beklemediği biçimde listeye alınmadığını da anlatacaktır (*Akbaba*, 30.11.1966). İkinci kitabın 1950, 1961 ve 1962 tarihli basımlarının yapıldığını da ayrıca belirtelim.

nü muhalifi ve CHP karşıtı olarak geçirecektir. Yakın arkadaşı Orhan Seyfi Orhon, bu değişimi Ortaç kadar başarıyla idare edebilmiş değildir. Benzer biçimde o da İnönü şiirleri yazmış ve kitapları yayınlamıştır. Ama 14 Mayıs 1950'den sonraki dönemde giderek CHP'den uzaklaşmış, *Hicivler* adlı İnönü'yü eleştiren bir şiir kitabı yayınladığı için parti üyeliğinden çıkartılmıştır: "Ben bu partiden ayrılmadım. Onlar beni ayırdılar (...) Ne yaptıksa halkın hiç birini tasvip etmediği göz önünde duruyor. Ne yapıyorsak yine aynı şeyleri yapmaktayız" (Zafer, 14.1.1951). Orhon, CHP ve DP yayınları arasında gelişen pek çok polemikte taraf olmuş, hiciv ve şiirleriyle dönem basınında geniş yer almıştır. *Akbaba*'da çizer olarak çalışan Suat Yalaz, Orhon ile Ortaç'ı şöyle karşılaştırtıyor:

"Vallahi çok dengeli gidiyordu (...) fincancı katırlarını ürkütmek istemiyordu. Çünkü ne de olsa devletten belki ilan alıyordu, belki teşvik şeyleri alıyor olabilir. Gayet dozundaydı. Ama Orhan Seyfi Orhon; bacanağı, resmen Demokrat Partili oldu. İsmet Paşa aleyhinde şiirler, bilmemneler, yazılar mazılar dök-türdü yani. Yusuf Ziya onu yapmadı".⁴¹

Ortaç, pragmatik bir yayıncı olarak Orhon kadar görünür olmayı tercih etmemiş, DP'den aldığı maddi destek ancak 27 Mayıs sonrasında açığa çıkabilmiştir.⁴² Gerçi Ortaç, Menderes ile olan yakınlığını Menderes'in alternatif tanımayan kişiliğine, DP iktidarının olağanüstü baskıcı tutumuna bağlamış; dergisini yaşatabilmesi için bu ilişkiyi sürdürmek zorunda kaldığını iddia etmiştir. Dergiye katkıda bulunmuş çizerlerden biri olan Yaşa Gazi Merkit, Ortaç'ı şöyle tanımlıyor:

41 25.6.2008 tarihli görüşme.

42 Aziz Nesin, Yusuf Ziya Ortaç için yazmayı düşündüğü yazı/kitap için derlediği notlarında onun anlattığı bir fıkradan söz eder. Bu fıkra, gerek mizah dergiciliğinin cinsellik merkezli-erkek dünyasını gerekse Ortaç'ın hayat ve iktidarla kurduğu ilişkiyi özetlemesi bakımından tipiktir. Nesin'in günlüğündeki anlatımıyla aynen aktarıyorum: "Orhan Seyfi'nin DP'ye angaje olduğu zaman anlattığı fıkra: Acem saat vereceğim diye oğlan becermiş, sonra, sen puştmuşsun diye vermemiş. Vermezler, vermezler... Birden domalmayacaksınız... Verdi..." (Nesin, 2006: 473).

“Yusuf Ziya aslında ilericidir ama işine geldiği zaman gerici de olabilir. Çünkü araba sahibi olmak ister. Şeye mektup yazar; Adnan Menderes’e. Bir [arabam] yok benim, falan şeklinde. Oradan bir şey koparmaya çalışır. Bir şekilde bir hizmeti olur [ahr]”.⁴³

Benzer görüşleri pek çok dergi çalışanı paylaşmaktadır. Cafer Zorlu, Yusuf Ziya Ortaç’ı “eyyamcı” ve “ete süte bulaşmayan” biri olarak tanımlarken;⁴⁴ Mustafa İzberk, *Akbaba* için “suya sabuna dokunmayan, daima hükümete yakın bir dergi” ifadesini kullanmaktadır.⁴⁵ Orhan Doğu, *Akbaba*’nın en temel niteliğinin ciddiyet olduğunu belirterek, “yalakalık” saydığı iktidar övgüsünün bile terbiye ve ciddiyetle [göze batmadan] yapıldığını iddia ediyor: “*Akbaba*’nın iktidarlara yakınlığı o kadar kalın ve katı çizgilerle ayrılmazdı. Genellikle iktidarda olan partiyi iltizam eden [kayıran] bir tutumu vardı *Akbaba*’nın”.⁴⁶

Yusuf Ziya Ortaç’ın –doğal olarak *Akbaba*’nın– genel çizgisi muhafazakârdır; geçmişte varolduğu vazedilen “ideal”, bir yanlışlık sonucu bozulduğu-tahrif edildiği için o ideale geri dönebilme hayali-arzusu yaşatılmaktadır. Ortaç’ın dünya görüşü, değişime ancak bu biçimiyle onay vermektedir. Otuzlu hatta yirmili yıllarda yazdığı şikâyet dolu yazılarda “yaşanan zamandan” duyulan memnuniyetsizlik hâkimdir. Çocuklarının ken-



Akbaba, 1 Haziran 1944.

43 26.6.2008 tarihli görüşme.

44 1.7.2008 tarihli görüşme.

45 22.6.2008 tarihli görüşme.

46 23.6.2008 tarihli görüşme.

di bildiği değerlere göre yetişmesini isteyen bir ebeveyn gibidir. Açık biçimde gelecekte korkmaktadır. Öte yandan geçmişle ilişkisinin de doğrusal gelişmediği açıktır. Ortaç, geçmiş bir değer atfetmekle birlikte bunu önce onun itibarını zedeleyerek yapar. İtibarı iade eden, kurduğu dualistik karşıtlıklarla onu yücelten yine kendisidir. Söz konusu geçmiş, bir yandan “harap, izbe, biçare, iptidai”dir, diğer yanda bütün muazzamlığıyla “tarih, saygı, itibar ve kutsiyettir”. Zamane gençleri, yeni sanatçılar, yeni politikacılar veya yeni mizahçılar bu kutsal ma-ziyi anlayamamaktadır, iflah olmaz bir bağınazlıkla [milli, asıl] kimliklerinden uzaklaştıkları gibi kendilerini unutarak, başka bir şeye dönüşmektedirler:

“Allah korusun, biraz daha devam ederse, güzel, iyi, kibar nemiz yoksa hepsini bu sosyal sululuğun selleri alıp götürecektir” (Akbaba, 7.4.1955); “Ecdadımızın kolalı gömleklerini, uzun paçalı donlarını, kürklü paltolarını, redingotlarını bir yana bırakınız. Yazın, en sıcak günlerinde bile zamane gençleri kravat-sız, eldivensiz hatta şemsiyesiz sokağa çıkmazlardı (...) İşte görüyorsunuz kıyafette de Âdem Babamızla Havva Anamız kadar hafifleştik (...) [Aslında] hayatımızda baştanbaşa bir hafifleme var” (Akbaba, 14.5.1953).

Ortaç’ın kitlelerle, kalabalıklarla ve nihayet halkla ilgili yaklaşımı da tek biçimli değildir. Bazen halktan “erdem, akliselim, ruh, töz, pınar” biçiminde bahsederken “sokaktan korktuğunu [da]” (Akbaba, 15.9.1955) söyleyecek, “İstanbul’a kadını yalnız tarlada görmüş, ormanda rastlamış, dere kenarında gözetlemiş bir yığın doldu” (Akbaba, 17.1.1955) diyecek veya “Tükürük hokkasına çevirdiğimiz kaldırımlar, kalfa zevkine bıraktığımız kaçak inşaat, sofrartıklarını döktüğümüz deniz kıyıları, bir kır yemeğine feda ettiğimiz çamlıklar bu güzel şehri ne kadar sevdiğimizi ispata yetmez mi?” biçiminde şikâyetlerde bulunacaktır (Akbaba, 9.7.1953). Şehrin karmaşasıyla köyün yalnlığı ve daha da önemlisi bakirliğini kıyaslayacak ancak bu romantizmi de her zaman kullanmayacaktır. Örneğin “Anadolu’nun gördüğü hakiki inkılâp öküzden traktöre geçiştir” (Akbaba, 20.11.1952) derken hem DP modernleşmesini destekle-

mekte hem de köy inkılâbı ve köy romantizmiyle çelişecek bir yorumda bulunmaktadır. Ortaç'ın yazılarıyla kapakta işlenen temalar karşılaştırıldığında da farklı çelişkiler ile karşılaşmaktadır. “Mo-da bugünkü biçimi, bugünkü rengi, bugünkü kokusuyla bir ahlâksızlıktır” (Ortaç, 1956: 69) demekle birlikte bu eleştiriyi cinsellikle, özellikle kadın çıplaklığıyla bir arada sunabilmektedir. Böylesi bir tercih, ahlâkçı şikâyet

söylemiyle kullanıldığında inandırıcılığını yitirmektedir. Erotik bir karikatürün altına yazılan (lejang) ahlâkçı-şikâyetçi bir diyalog ya da yorumun okunup okunmadığı dahi belirsizdir.⁴⁷

Ortaç'ın yazılarındaki asıl yoğunlaşma rejim ve/veya hükümet muhaliflerine yöneliktir. Her dönem rejime muhalefet eden kesimlere karşı hiciv dolu yazılar yazmıştır. Yirmili yıllardaki demokrasi denemelerinde CHP karşısında kim olursa olsun eleştirmiştir. Birinci Meclis'teki muhalif grubu muhafazakâr ve çocuksu bulmaktadır: “[İkinci Gruptakiler] yalnız arabamıza fren koymakla iktifa etseler belki zararsız olabilirlerdi. Fakat çok defa mahalle çocukları gibi tekerleklerin arasına diken sokuyorlar!” (Akbaba, 12.4.1923). İttihatçıların yeni parti kurma tasarıları basında tartışılırken “Ah İttihad-ı Terakki, ben senden nasıl korkmam? Zira senin hiddetin birkaç mebusun uğrunda, bir kaç gazetecinin kaleminde, istiklal mahkeme-



Akbaba, 16 Haziran 1960.

47 Akbaba'nın cinsiyetçi tutumu ve erkek kimliğinin inşasıyla ilgili bir çalışma için bkz. Akyüz, 2005.



Akbaba, 8 Ocak 1953.

lerinin ilan-ı celselerinde değildir. Sen böyle sessiz sessiz gelir, sinsi sinsi yerleşir, gizli gizli işler becerirsin” diyecektir (Akbaba, 28.6.1926). Terakkiperver Partisini şiddetle özdeştirerek “[iktidar olsalardı] Sabahleyin fena bir uykudan, korkulu gözleriniz açılırdı. Çekine çekine hazırlanır, düşünce düşünce evden ayrılır, sine sine sokağa çıkardınız. Her seste bir yılgınlık, bir tutkunluk. Esnaf iseniz dükkânı, sif-tahsız kapardınız. Memur iseniz, kalemi hok-

kaya banmadan akşamı ederdiniz... Masanın başında oturmuş, pineklerken ansızın bir silah patlardı. Aman, ne oldu acaba?” (Akbaba, 7.7.1926). Otuzlu yılların başında 1929 Bunalımının etkilerinden söz edenlere “hâlâ dillerde iktisadi buhran, fırçalarda iktisadi buhran. Merak ediyorum: Bu iktisadi buhran acaba Zümrüdüanka gibi ismi var cismi yok bir kuş olmasın” eleştirisini yöneltecektir (Akbaba, 26.2.1931). Aslında Ortaç, muhalif partilerden, komünistlerden, liberallerden, moda tutkunlarından, magazin basınından, azınlıklardan, çalışan kadınlardan sürekli şikâyetçidir. Bir başka ifadeyle dolaylı ve dolaysız tek bir düşmandan söz eder; isim, dönem ve koşullar değişse de Ortaç’ın düşmana özgü nitelemeleri farklılaşmamaktadır. Örneğin esprisini verdiği bir karikatürde Liberalizm bir fahişe olarak tipleştirilirken Fethi Okyar’a doğru koşmaktadır: “Ah benim sevgili Fethiciğim, artık dünyada senden başka aşığım kalmadı” (Akbaba, 8.10.1931). Fahişelik ve yabancılık sık kullandığı nitelemelerdendir, düşman saydığı her kesi-

min edep dışılığını ve yabancılığını mutlaka vurgulamaktadır. Vatandaşlarını Yahudilere karşı uyarmaktadır: “Dikkat et kardeşim dikkat: Şimdi doymayan gözlerini son varlığına diktiler senin. Çalınacak bir adın kalmıştı, onu aşırıyorlar: Salomonlar Süleyman, Abrahamlar İbrahim, Yasefler Yusuf oluyor” (*Akbaba*, 7.11.1940) veya modadan söz ederken “Onu fuhşa teşvik cürümüyle yakasından tutup sınır dışına atacağımız günü dört gözle bekleyelim” diyecektir (*Akbaba*, 5.2.1942).

Hollywood dolayısıyla gelen (ve geldiği düşünülen) suç ve giyim modalarına, yeni tüketim eğilimlerine ve kültürel anlamda kapitalizme yönelik karşıtlık *Akbaba*’nın genel politikasının önemli bir parçasıdır. Yusuf Ziya Ortaç’ın konuya ilişkin sayısız başyazısı vardır. Siyasal romantizm içeren bu yazılarda Ortaç, yaşanan gelişmeyi (bir modayı, bir tüketim eğilimini veya sadece bir şarkıyı-filmi) ahlâkî bir eşik noktası olarak tanımlamakta, eğretilme ve karşıtlıklar kurarak “yarına” dair endişelerinden söz etmektedir. Kullandığı şairane üslup temelde bugünün reddiyesi değildir veya gelecekle ilgili muğlaklıktan endişelenirken bugünle açık bir kavgaya giriyor değildir. Asıl meselesi geçmişte sınanıp başarılı olduğu bir dönemin sürekli kılınmasını arzulamaktır. Yusuf Ziya Ortaç’ın güzel bulduğu mazi, Cumhuriyet’in kuruluş evresi olan 1923-1933 veya Atatürk dönemi olan 1923-1938 yılları arası değildir. Veya sadece o değildir. Bugünden-moderninden hazzetmediğini ve geçmişin bugünden daha iyi olduğunu iddia ederken, daha geniş bir zaman diliminden, romantize edilmiş, zaman aralığı çok da sarıh olmayan bir maziyi idealize etmektedir. Bu mazi, kimi zaman bir dönemi işaret ediyor gibi görünse de, bir kesinlik taşımamaktadır. Ortaç yazılarında öne çıkan asıl tavır reaksiyonculuktur. Ajitatif ve kavgacı tavrı poetik ve estetik kaygılarla tekrarlanmaktadır.

Siyasal iktidar - *Akbaba* ilişkisi

Akbaba, çıkışından Yusuf Ziya Ortaç’ın ölümüne kadar geçen kırk yılı aşkın dönem içinde belli alışkanlıklar kazanmış, özel-

likle siyasal iktidar karşısında nasıl davranması gerektiğine dair bir tecrübeye sahip olmuştur. Kâğıt tekeli elinde bulunduran resmi ilan gelirlerini keyfilik içinde kullanan ve gerektiğinde resmi abonelik ve satın alma yoluyla yayın desteği sağlayan hükümetlerle yakınlık kuramamak, her türlü yayının ömrünün kısalması anlamına gelmektedir. *Akbaba*'nın 1923-1950 arasında CHP'yi, 1950-1960 döneminde DP'yi desteklemesi, ilgili dönemlerde doğrudan ve dolaylı maddi destek alması ister istemez bir ticari başarıdır.

Mizah dergileri yayınlandıkları dönemlerin en çok satan dergileri olmuşlardır. Bugün, cumhuriyetin kolektif hafızasında yer alan *Gırgır* mizah dergisinin yüksek satış başarısı tek ve benzersiz değildir. 1923 öncesi ve sonrasında pek çok mizah dergisi aynen *Gırgır* gibi en çok satan dergi olmuştur. 2010 yılı itibarıyla bugün de en çok satan haftalık yayın, yine bir mizah dergisi olan *Uykusuz*'dur. Ondan önce *Penguen*, *Leman*, *Hıbrır* veya *Avni* gibi dergiler bu unvanın sahibi olmuştur. Oysa *Akbaba*, uzun ömrüne rağmen çoksatar bir yayın olabilmiş değildir. Bir başka deyişle uzun ömrünün payandası satış veya çoksatarlık değildir. Resmi ilanlar almakta, resmi ya da yarı-resmi kurumlardan abonelikler temin edilmekte, Başbakanlık örtülü ödeneğinden maddi destek almaktadır. Bu nedenle *Akbaba*'nın içeriği, söz konusu organik bağın kurulabilmesinin önkoşuludur. Bağın devamlılığı içeriğin sürekliliğini gerektirmektedir. Diğer yandan *Akbaba*, piyasa koşullarında varolmaya çalışan ticari bir yayındır. Hükümetlerle olan ilişkisi eleştiri ölçüleri nedeniyle tahmin edilebilir olmakla birlikte kamuoyunca bilinen bir olgu değildir. 27 Mayıs sonrasında gazetelere, mahkeme tutanaklarına geçmiş ve nihayet Ortaç'ın açıklamalarıyla kamusallaşmıştır.

Bu dönem öncesinde *Akbaba*, hükümetlerle olan organik bağını alenileştirmeyen bir yayın politikası sürdürmüş, eleştireliliğini dengeli kullanmaya özen göstermiştir. Özellikle İstanbul Belediyesine, bakanlara ve iktidar partisi ileri gelenlerine, milletvekillerine –parti liderlerini dışarıda tutarak– yapılan eleştiriler, derginin siyasete, aktüel gelişmelere ve partilere ilişkin vaktettiği “eşit mesafe” mitinin muhafaza edilmesini kolaylaştır-

miş görünmektedir. Hükümete yönelik muhalefet eleştirilerini siyasetin seviyesizleşmesi ve bir itibar kaybı sayması; dış politikayla ilgili meselelerde Başbakanı Türkiye ile özdeşleştirerek kahramanlaştırması; muhalif parti liderlerini *çocuk*, iktidar partisi liderini *ebeveyn* (baba) gibi çizmesi vd. dolaylı desteğin süreklilik arzettiğini, doğrudan bir karışıklık olmadığı için *Akbaba*'yı "iktidar yandaşı" biçiminde göstermediği anlaşılmaktadır. *Akbaba*'nın

sürekli yayını, bir marka olarak derginin piyasa değerini yükseltmekte, "sattığı ve beğenildiği" için varlığını sürdürdüğü kanaati uyandırmaktadır. Farklı mizah dergilerinin *Akbaba* ile rekabet edememesi, kısa ömürlü oluşları ticari başarısızlık olarak algılanmış,⁴⁸ yaşadıkları baskıya spekülasyon ve siyasi iddia sayılagelmıştır. Oysa bugün anlaşılmaktadır ki farklı mizah dergilerine, örneğin 1950'li yıllarda çıkan *Tef*, *Dolmuş*, *Taş-Karikatür* gibi dergilere aynı ve nakdi yardım yapılmadığı gibi kâğıt tahsisatında sınırlamalar getirilmesi-zorluklar çıkarılması, sonuçları itibarıyla *Akbaba*'ya verilen desteğin bir parçası olmuştur (Selçuk, 1998: 56).⁴⁹ Genç üreticilerin çıkarttığı muhalif dergiler kapanınca, pek çok çizer ve yazar *Akbaba* için çalışmak zorunda kalmıştır. Bu zorunluluk, muhalif sesleri kısıtladığı ve çoğulcu-



Akbaba, 9 Haziran 1960.

48 Ortaç, rekabet ettiği mizah dergileri hakkında bir kez, o da yirmili yıllarda yorumunda bulunmuştur: "Şu bizim *Akbaba*'dan sonra, Zümrüdüankalar mı çıkmadı, guguklar mı çıkmadı, uraşlar mı çıkmadı... Bugün hepsinin yerinde yerler esiyor... Hepsi avuçlarındaki beş on kuruşu, göle yogurt atar gibi, ya tutarsa diye meydan-ı matbuata savurdular ve... tutmadı!" (*Akbaba*, 21.7.1927).

49 Aynı dönemle ilgili ayrıntılı bir çalışma için bkz. Kayış, 2009.



Akba-ba, 20 Ekim 1960.

luğu tükettiği gibi Akba-ba'nın mizahi yaklaşımını güçlendirerek ana akım (mainstream) haline getirmektedir. Bir başka deyişle Ortaç'ın sanata, kültüre, gündelik yaşam ve siyasete yönelik algı ve tutumları, genç üreticilerinin yaklaşım ve eğilimlerine galebe çalmaktadır. Genç yazar ve çizerler, öz-nelliklerini kurum ideolojisi ve egemen kodlar karşısında bastırmakta, Akba-ba için çizen "memur" sanatçılara dönüşmektedirler.

Yusuf Ziya Ortaç, yıllar sonra Akba-ba'nın ilk kapanışını anlatırken, CHP için gösterdiği fedakârlığın karşılığını bulamadığını, yalnız bırakıldığını ve vefasızlık gösterildiğini iddia etmektedir:

"Bir yandan harf inkılabı, on altı bin okurumuzun on binini⁵⁰ alıp götürmüştü. Öte yandan, muhalefete karşı iktidar savunuculuğu, geri kalan altı binin yarısını uzaklaştırmıştı Akba-ba'dan. Sıkıntı içindeydim. Sıkıntıdan da öte çaresizlik içinde. Bunu öğrenmişti İsmet Paşa. Yemek sonunda, güvertede koluma girmiş, beni uzaklaştırmıştı etrafımdan... O, istediği anda insanı fetheden sıcak gözleri ile yüzüme bakarak: 'Biliyorum bizim için katlandıklarımı' dedi. 'Asla sıkıntı çekmeyeceksin. Bunlar unutulur, hizmetler unutulmaz'. Sahiden unutmadı. Onun yardımı ile çıkabildi Akba-ba. Ne kadar zaman mı? Taa Serbest Fırka kapanıncaya kadar! Serbest Fırka kapandık-

50 Aynı kitabın bir başka bölümünde "Harf inkılabı, 18 bin okuyucumuzun 15 binini almıştı" da demektedir (1966: 346).

tan sonra ne mi oldu? Hem *İkdam*⁵¹ kapandı hem *Akbaba*...” (Ortaç, 1966: 132-3).

Alıntıda dikkat çekici olan Ortaç'ın dönemin başbakanı ile olan yakınlığıdır. İsmet İnönü, koluna girerek kendisini teskin etmektedir. Ortaç, Serbest Fırka'ya olan muhalefetini sürdürmesi için desteklendiğini, sonrasında ise unutulduğunu ima etmektedir. Yine anılarında *Akbaba* kapanınca ekonomik güçlük içine düştüğünü, az satışlı bir gazetede (Vakit) fıkra yazarı olarak çalışmak zorunda kaldığını belirtiyor.⁵² Ortaç'ın Serbest Fırka'ya muhalefet etmesi için Başbakanlık Örtülü Ödeneğinden 1,500 lira destek aldığı bilinmektedir. Anılarında bu maddi destekten söz etmese de Başbakanlık Arşivlerindeki belgeler bu ilişkiyi açığa çıkarmıştır (Kayış, 2005: 43-64). Üstelik Ortaç, *Akbaba* ile Serbest Fırka'nın kapanışını birlikte düşünse de; parti, Kasım 1930'da, dergiyse Ekim 1931'de kapanmıştır. Bir başka deyişle *Akbaba*, Serbest Fırka ülke gündeminden düştükten bir yıl sonra kapanmıştır. Hatta Yusuf Ziya, Serbest Fırka'nın kapandığı dönemlerde bütünüyle erotik yazı ve resimlerden oluşan *Piliç*⁵³ adlı bir erkek gazetesi de çıkaracaktır. Gerçek anılarında gerekse sonraki yazılarında bu yayından hiç söz etmeyen Ortaç, anlaşılabilir nedenlerle ne hatırlanmasını ne de konuşulmasını istemektedir. Serbest Fırka'yı bir kapanma nedeni olarak ilk kez derginin üçüncü döneminin başlangıç sayısında gösterir. *Akbaba*, bu kez Demokrat Parti iktidarında yayınlanmaya başlamıştır. DP ise Serbest Fırka'nın devamı ola-

51 Ortaç'ın *Perde* [Kurdum] başlığı altında aralıklarla makaleler yazdığı Ali Naci Karacan'ın gazetesi.

52 Bu dönemine ilişkin sıkıntılarını Faruk Nafiz'e [Çamlıbel] yazmış ve ondan yardım istemiştir (Bkz. Koç, 2003). Anılarında ise bir safhayı eksik hatırlamaktadır. *Akbaba* kapandıktan sonra parti gazetesi Hâkimiyet-i Milliye'de çalışmaktadır (1931).

53 *Piliç*, 8.11.1930-7.3.1931 tarihleri arasında yayınlanmıştır. Yayınla ilgili özel bir gazete taraması yapılmamasına rağmen içerdiği müstehcenlik nedeniyle dava ve toplatma benzeri çeşitli sorunlarla karşılaşabileceği tahmin edilebilir. Yusuf Ziya'nın yazdığı yazılarla ilgili açılmış tespit edebildiğimiz tek dava Sarayburnu gazinosu sahibi Dervişzade İbrahim Bey tarafından açılmıştır (*Akbaba*, 19.10.1924).

rak gösterilmektedir.⁵⁴ Ortaç yazısında *Akbaba*'nın ilk kapanışını Serbest Fırka'ya ikincisini Demokrat Parti karşıtlığına bağlarken nedamet getirdiğini, yanlış yaptığını ve pişman olduğunu da beyan etmektedir aslında:

“Akdeniz’de düşman donanmasına meydan okuyan Hamidiye Kahramanı Rauf Bey’i,⁵⁵ neredeyse küçücük hokkamızın kara denizinde boğacaktık. Fakat Serbest Fırka’ya gülemedik. Bizim ona attığımız her kahkahaya, o, okuyucularımızın sillesiyle cevap verdi: Politika mizahının en güzel örnekleriyle dolu o eski sayılarımızın satışı bir ayda, yirmi beş binden *iki bine* düşmüştür!⁵⁶ İki bin... Zarara dayanmak imkânsızdı. Bir müddet can çekiştikten sonra Serbest Fırka kapanırken, biz de kapandık! (...) Eh, serde kabadayılık var ya... Bütün memleket, en kalabalık şehrinden, en izbe köyüne kadar Demir Kırat kesilirken, biz yine kalemlere sarıldık (...). Biz DP’ye vurdukça, millet bizi vurdu” (*Akbaba*, 20.3.1952).

Ortaç, anılarına bakılırsa halkın “Serbest Fırka öfkesinin” azaldığını (ya da unutulduğunu) düşündüğü bir dönemde dergiyi yeniden çıkarmaya karar veriyor. Geçmişte olanlar yüzünden CHF ileri gelenlerine karşı bir küskünlüğü olduğunu, hemen hepsinden uzak durduğunu iddia ediyor. Yine anılarına göre dergiyi yeniden çıkarması için Başbakan’dan da teklif ge-

54 Gerçi CHP’ye olan muhalefetleri dışında yapılabilecek her türlü benzetme, ister istemez zorlamadır ama Menderes’in 1930 yılında Aydın İl Başkanı olarak, ilk kez SF’de siyasete girmesi devamlılığın bir işareti sayılagelmıştır. Görünen o ki Ortaç’ın hayflanmaları için bu illiyet yeterli olmuştur.

55 Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası ileri gelenlerinden Hüseyin Rauf Orbay kastediliyor. Kazım Karabekir’in başkanlığında 17 Kasım 1924’te kurulan parti 5 Haziran 1925’te kapatılmıştır. *Akbaba*, partiye muhalefet etmiş, Rauf Kaptan olarak adlandırdığı Orbay’ı muhalefet gemisinin kaptanı saymıştır. Birkaç örnek: “Muhalefet Gemisi” başlıklı karikatürün alt yazısı: “Çabalama kaptan, ben gidemem!” (*Akbaba*, 13.11.1924) (...) İsmet Paşa, arkadaşlarını sahil-i selamete attı. Rauf Kaptan’ın sefine-i muhalefeti ise, Hazreti Nuh’un teknesi gibi dalgalar arasında çalkalanıp duruyor!” (*Akbaba*, 13.11.1924); Allah selamet versin, Rauf Kaptan’ın idare ettiği tekne-i muhalefet bir hayli bocaladıktan sonra nihayet şapa oturdu. Yine bu kadar yürüdüğüne şükretsiner. Pusula yerine ispiritizma masası kullanılan bir gemiden başka ne haber beklenir ki!...” (*Akbaba*, 21.5.1925)

56 Bkz. 50 no’lu dipnot.

liyor. Cevat Kerim İncedayı, parti genel sekreteri Recep Peker imzalı bir kâğıt veriyor kendisine.

“Akbaba bir buçuk yıldır çıkmıyor. Onun yokluğunu, ben kendi hayatımda hissediyorum. Başvekilimiz de bu duyuma katılıyorlar. Yusuf Ziya Bey’i ara bul. Kendisi ile konuş. Akbaba’nın yeniden çıkması için ne lazımsa bildirsin. Temin edilecektir” (Ortaç, 1966: 145).

Ortaç, Recep Peker’in yardımıyla *Akbaba*’nın hatırlanıp inandığına inanıyor: “İşte, bir buçuk yıl önce, Halk Partisi uğruna, İsmet Paşa uğruna feda ettiğimiz *Akbaba*’yı düşünen ve muhterem Başvekile de hatırlatan Recep Peker’di” (Ortaç, 1966: 145). Cevat Kerim, Ortaç’a mali durumunu soruyor: “Böyle inleye inleye mizah gazetesi çıkarılmaz Yusuf Ziya’cıgım. Ben sana beşyüz liralık abone olsam Halkevleri için. Nasıl rahatça çevirebilir misin işini?” (Ortaç, 1966: 146). Böyle-



Akbaba, 26 Nisan 1956.

likle *Akbaba* yeniden çıkmaya başlıyor. Ortaç ve Orhon, ilk çıkan sayının önsözünde verdikleri aranın nedenlerini ya da yeni başlangıcın gerekçelerini-amaçlarını açıklama gereği duymazlar (*Akbaba*, 19.4.1933). Birkaç yıl sonra İstanbul Sular İdaresi İdare Meclisi Üyeliğine atanan Ortaç, 1935-1946 yılları arasında sürdüreceği (milletvekili oluncaya kadar) resmi bir göreve atılır. Ortaç’ın şikâyetleriyle birlikte hatırlanması gereken, unutulmuş bir taltiftir bu. Sabit bir maddi getirisi olan işi olmuştur, bir yandan da yayıncılığa devam etmektedir.

Ortaç, anılarında *Akbaba*’nın ikinci döneminin –kırklı yıl-

lardaki– sonunu anlatırken özverisini, kendi deyişleyle safça ve “aptalca” verdiği desteği öne çıkartmaktadır. Karşısında bu kez Cumhurbaşkanı olmuş İsmet İnönü vardır. Yine Ortaç’ı, kavgacılığını, partiye olan bağlılığını övmektedir. Ortaç, İnönü’nün imzasıyla milletvekili adayı gösterilir:

“Ne demişti Goethe: ‘Politikada akıllılar lider, kurnazlar zengin olur. Aptallar da mücadele eder.’ Yirmi yıllık aptallığının mükâfatını görüyordum bu gece” (Ortaç, 1966: 157).

Romantik dili, hayatı ikili karşıtlıklar düzeyinde anlamlandırma alışkanlığı nedeniyle Ortaç, kendisine karşılık beklemeksizin özveriyle çalışan –ve aptallık ettiğini hâlâ anlayamayan– dava adamlığı rolünü seçmiş görünmektedir. Ortaç, 1946-1950 döneminden sonra, ikinci kez, yine CHP’den milletvekili seçilir.⁵⁷ Ancak çok geçmeden partisinden istifa edecek ve Adnan Menderes’e yakın olmaya çalışacaktır. O günlerin genç çizeri Oğuz Aral’ın Ahmet Sipahioğlu’na aktardığına göre ikisi birlikte Menderes’le görüşmeye gidecekler, *Akba-ba*’nın yeniden yayını için 50.000 lira maddi yardım alacaklardır (Sipahioğlu, 1999: 69). Milli Birlik Hükümeti’nin, 27 Mayıs sonrasında DP destekçisi basına verilen maddi yardımlarla ilgili olarak hazırladığı listeye bakılırsa Ortaç ve Orhon’a on yıllık dönem içinde 100.000 liraya yakın bir meblağ ödenmiştir (Topuz, 2003: 203). Örtülü ödenekle ilgili bu ifşaat gerçekleşmeden önce Ortaç, DP döneminde yaşadığı baskı ve sıkıntıla-

57 Engin Ortaç’ın anlatımına göre, 1950 seçimlerine girerken İnönü’nün “kontenjanı filan unut, gidersin seçim bölgene, kendini sevdirebilersen, seçilirsin” sözlerine babası kırılıyor. Kendini ispat etmek için Ordu’ya gidiyor ve köy köy dolaşiyor. 14 Mayıs’ta seçilen az sayıdaki CHP’li milletvekilinden biri oluyor. Bkz. Cıkla, 2005: 117. Oğul Ortaç’ın anımsamasını dikkate alırsak aile içinde konuşulan bir mesele olmuş bu. İlginç olan Yusuf Ziya’nın yeniden seçilmesi değil, kırgınlık duyması elbette. Yusuf Ziya Ortaç, seçim bölgesinde çalışmaya zorlandığı için kırılıyor İnönü’ye. Milletvekillerinin seçim bölgesine gitmeden atandıkları yıllar geride kalmış, siyasetin kitleselleştiği yeni bir dönem başlamıştır. Siyasete katılmak, maddi geliri gerektirmiş ve büyük ölçüde parti içi çalışmalara dayanır olmuştur. Partiler arası rekabet gereği her aday seçim bölgesine gidip seçmenlerle birebir görüşmek zorundadır. Ortaç, hiç yaşamadığı Ordu’ya giderken muhtemelen kendisine haksızlık ve saygısızlık yapıldığını düşünmektedir.

rı anlatmaktadır. Yayınlayamadıkları karikatürler olduğunu iddia ederek bunları dosyalar halinde okuyucuya sunar. *Akbaba* yazılarından seçmeler yaptığı bir kitap çıkartarak, muhalifliğini ve DP'ye karşı mesafeli uzaklığını göstermeye çalışır (Ortaç, 1960). Aynı günlerde ilginç bir gelişme yaşanır, dönemin siyasi magazin dergisi *Akis*, Ortaç'ın Menderes'e yazdığı üç özel mektubu yayınlamak ve handiyse işin rengi değişecektir⁵⁸ (*Akis*, 24.8.1960). Mektuplar, *Akbaba* ve Ortaç'ın 27 Mayıs ertesinde sürdürdüğü yayın politikasıyla çelişmektedir.

27 Mayıs ve Menderes'e mektuplar

Ortaç'ın 27 Mayıs sonrasında yazdığı ilk yazı, İnönü övgüleriyle başlar. 14 Mayıs 1950 ile birlikte herkesin her şeyi unuttuğunu, öyle ki "Garp Cephesi Kumandanı, Lozan Kahramanı ve İkinci Dünya Savaşının büyük yangınında vatanın baştanbaşa tutuşmaktan, baştanbaşa kül olmaktan kurtaran" İnönü'nün bile hatırlanmadığını vaaz eder. DP'nin on yıl içinde yaptığı hatalarla yaşananların sorumlusu olduğuna inanmaktadır:

"Yıkıldılar. Yıkılacaklardı elbet: iktidara hürriyet türkülerini çağırarak gelmiştiler. Zindanları hürriyet âşıklarıyla doldurdular. Yıkıldılar, yıkılacaklardı elbet: Atatürk'ün 'hayatta en hakiki mürşit ilimdir' dediği Üniversiteye 'kara cübbeliler' diye yumruk salladılar. Yıkıldılar, yıkılacaklardı elbet: Dünya yüzünde kazandığımız sevgiyi, saygıyı, hayranlığı on yılda yok etmiştiler. Yeryüzünde yer değiştirmiş, kıta değiştirmiştik. Avrupa iken Asya olmuştuk. Şimdi dünyaya yeniden doğmuş, yeniden gelmiş gibiyiz. On yılda kaybettiğimizi on yılda kazandık" (*Akbaba*, 2.6.1960).

Ertesi hafta yazdığı yazının başlığı içeriğini yansıttığı gibi, 27 Mayıs'ı destekleyen basınla da hem fikirdir: "Bu kalem neler çekti?"

58 Başbakanlık Arşivinden çıkarılan yeni mektupları değerlendiren nitelikli bir döküm ve değerlendirme için bkz. Kayış, 2006: 27-59.

“Yaz! Yazamazsın. Kâğıdı o veriyor. Kâğıtsız gazete çıkar mı? Mürekkebi o veriyor. Mürekkepsiz gazete basılır mı? İlanı o veriyor. İlansız gazete idare eder mi? Yazma! Bu benim yapacağım iş değildir” (Akbaba, 9.6.1960).

1958-1960 yıllarında iktidarı eleştirdiği yazılarından örnekler seçen Ortaç “o günlerde bunları yazmak o kadar kolay değildi. Her hafta, odamızdaki telefonun zili Ankara’nın öfkesiyle bir ölüm çanı [gibi] çalıyordu. Karşımıza iki kaşı bir olmuş, çatık suratlar gazapla dikiliyordu. Kafamızın ekmeğinden, gönlümüzün ekmeğinden, evimizin ekmeğine kadar bütün nimetleri tehlikeye koymaktan yılmadık. Akbaba’nın politika ahlâkı budur. Dün buydu, bugün bu, yarın da bu olacak,” biçiminde bir iddiada bulunacaktır. Akbaba ahlâkı söylemini sonraki sayılarda sürdürdüğü gibi DP eleştirisine de (dolayısıyla CHP methyesine ve Atatürkçülük hassasiyetine) devam edecektir:

“Biz, Demokrat Parti zindanına [bir] ışık dünyasından yuvarlandık. [Demokratlar] Neden mi düştüler? Nasıl mı düştüler?

Gazetecileri hapisanelere tıkan, üniversite gençliğini kurşuna dizen, ilim adamlarımıza, hocalarımıza, sarhoş sofrasından: ‘Kara cüppeli kuklalar!’ diye bağırان bir kara ağızlılar, kara vicdanlılar çetesi düşmez de ne olur?” (Akbaba, 19.6.1960).

“Neşredemediğimiz karikatürlerden” başlığı altında, bir örneğini kapaktan vererek bir diziyeye de başlanır. Bu kapakta Menderes, polis kıyafetiyle elinde Hürriyet gazetesi satan müvezzi çocu-



Akbaba, 22 Mart 1967.

ğu coplarken resmedilir (*Akbaba*, 19.6.1960). Ortaç, Menderes için “Mebus olduktan sonra Ankara Hukukuna yazılmış ve he-yemola ile çıkmıştır. Mesleği: Çiftçilik. Yani hiçbir devlet hiz-metinde bulunmamış, hiçbir tecrübe görmemiş,” yorumu ya-pacak (*Akbaba*, 23.6.1960); hatta ona “*tarla faresi*” diyecektir (*Akbaba*, 11.8.1960). Menderes’e ilişkin küçümseyici yorum-larını, dergide açtığı “*Menderes’ten Anılar*” köşesinde sürdürür; Menderes’i genellikle İnönü ile kıyaslayarak anlatmaktadır. Di-zinin ilk yazısında, Menderes’in gazetecilerle yaptığı bir toplan-tıdaki sözlerini aktararak şöyle yorumlar:

“Avucunda çatal, yumruğunu meçhule sallayarak ‘bu toprak-lar için benim hayal ettiklerim, bir saniye İnönü’nün aklın-da geçse, kafatası çatlar’ dedi. ‘Kafatası’. İnönü’yü bilmem ama muhakkak ki kendisinin ki çatladı” (*Akbaba*, 30.6.1960).

Menderes’in hayalciliği, çevresinin onu diktatörlüğe sürük-lemesi veya [sonunu hazırlayan] “öfke, inat ve gururu” (*Ak-baba*, 7.11.1957), kişilik özellikleri olarak sıralanmakta, DP ile geçen on yıldan örnekler verilmektedir:

“14 Mayıs 1950 sabahından 26 Mayıs 1960 akşamına kadar ge-çen on yılın adı ‘DP iktidarı’ değil ‘Atmasyon İktidarı’dır. Ad-nan Menderes, kelimelere yalan söyletmekle kalmadı, rakam-lara yalan söyledi ve her çıktığı kürsüde atmasyonu alkışlattı” (*Akbaba*, 28.7.1960).

Bu dönemin *Akbaba* sayılarında sadece Menderes değil Ce-lal Bayar da yoğun olarak suçlanmaktadır. Bayar, karikatür-lerde “vampir” biçiminde tiplleştirilirken (*Akbaba*, 7.7.1960) kanun dışılığını (ve ittihatçılığını) belirginleştirmek için ken-disinden “komiteci” olarak söz edilmektedir (*Akbaba*, 23.6.1960). Ortaç’ın Bayar ile ilgili aktardığı bir anısı, *Akbaba*’nın konumunu da betimlediği için kayda değer bir ilginçlik taşı-maktadır. Ortaç, bir öğlen yemeğinde Bayar ile karşılaşır, ko-nuşurlar. Bayar, *Akbaba*’nın durumunu sorar, dergi için öde-nen yüksek gelir vergisinden dolayı iftihar ettiğini söyler. Or-taç şaşırmıştır; Bayar, “*Akbaba*’nın devlete ödediği gelir vergi-

sini lirası lirasına tastamam” bilmektedir. Bayar’ın sorularından rahatsız olur:

“Eskiden böyle vergi verir miydiniz Yusuf Ziya Bey diye sordu.

– Hayır dedim.

– Demek ki iktidarımız size mecmuanızı bu kadar satın alacak zengin insanlar hazırlamış. Memlekette umumi refahtan siz de hissenizi bol bol alıyorsunuz. Acaba bunun karşılığı yok mudur? Size bu kazancı sağlayanlara biraz daha yumuşak, biraz daha tatlı olamaz mısınız?”

Ortaç, bu olayı gerçekten yaşamış mıdır bilmek mümkün değil. Fıkra mantığında hikâyeleştirdiği bu hatırasının sonunda öyle çarpıcı bir söz eder ki dönemin Cumhurbaşkanı tek bir cevap veremeden lokantadan çıkıp gitmek zorunda kalır. Ortaç, “*kimsenin suyuна gidemeyeceğini*,” “*Akbaba ahlâkının gereği olarak doğru bildiğinden sapamayacağını*” belirginleştiren ve Bayar’ı kızdıran bir karşılık verir:

“Olabilir efendim dedim olabilir. Ancak devletime ödediğim, sizi de beni de sevindiren vergi *çok* (abç) azalır” (*Akbaba*, 18.8.1960).

Yusuf Ziya’nın bir sonraki sayıda çıkan yazısı Örtülü Ödenek ile ilgilidir. Günün gazetelerinde yayınlanan örtülü ödenekten faydalanan gazeteci ve yayınlar listesinde Ortaç’ın ismi geçmektedir. Ortaç, yazısına 1933 yılında CHP’den aldığı –yukarıda anlatılan– maddi destekle ilgili anısını anlatarak başlar: “Örtülü ödenekten, galiba kırk abone karşılığı, beş yüz lira verdiler, Akbaba’yı içim güvenle dolu, güler yüzle çıkardım”. Ortaç’a göre bu yardım “yüz kızartıcı bir suç değildir. Eğer karşılığında vicdanlar satın alınmamış, ağızlar kilitlenmemiş, insanlar uşak olmamışsa!” Öncelikle, Ortaç’ın beyan ettiği rakamı azaltarak söylediğini, en azından derginin 1933 yılındaki abonelik bedeli 5 Lira olduğuna göre 40 değil 100 Abonelik karşılığı bir para alındığını belirtelim. Ortaç, örtülü ödeneği normalleştirdiği gibi meselenin gizli tutulmasını savunmaktadır:

“Bir kere bu ödeneklerin listeleri, her yıl, bütçe sonunda yok edilir. Ama düşük iktidar yok etmemiş. Hem de bir yıl değil, on yıl yok etmemiş... Neden mi? Uğursuz politikalarının temeli olan o pis, o kancık hesaplar yüzünden: Bir gün gerekirse kendilerine yardım ettiği kişileri korkutmak, sindirmek için.”

Ortaç, “ekmeğimiz alın teri, katığımız göz nuru[dur]”, “kayalaşmış hayatı[nı] sokak dedikoduları sarsamaz” diyerek açıklar:

“1- Ben örtülü ödenekten para almadım.

2- Örtülü ödenekten beni maaşa bağlamak istediler. İş Bankasıyla bana para gönderdiler. Ama ben, hem bu hatırı sayılır aylığı reddettim, hem de gönderilen parayı yine İş Bankasıyla geri yolladım. Makbuzlar dosyamızdadır.”

İddiaları bir yana yazının asıl çabası örtülü ödeneğin normal olduğunu (Ortaç, DP döneminde CHP’li bir bakan ve başyazarın dahi yardımdan nasiplendiğini⁵⁹ ama kendisinin almadığını vurgulayarak) ispatlamaya çalışır.

“Dünyanın her yerinde örtülü ödenek vardır. Satışıyla yaşamayan gazetelere, dergilere yardım edilir. Bu, Fransa’da nasıl ayıp değilse, Cumhuriyet Halk Partisi Türkiye’sinde de ayıp değildir, gelecek iktidarların Türkiye’sinde de ayıp olmayacaktır.”

Ortaç, asıl ayıbın “aldığı parayı hokkasında ezip çirkef yapmak ve Atatürk inkılâplarından Anıt-Kabire kadar sıçratmaktır” (*Akbaba*, 25.8.1960).⁶⁰ Aynı sayının dergi kapağında Yassıada’da tutuklu bulunan DP liderleri gözyaşları içerisinde ağlamaktadır; gözyaşları dolar işaretli çuvalara-keselere benzetilmiştir. Ortaç, kendisine yöneltilen eleştirilere cevap vermediği sürdürmek zorunda kaldığı bir döneme girmiştir. *Akbaba*’da

59 Bu iddia basında da yer almıştır. Bkz. “2 CHP’li de Örtülü Ödenekten Para Almış”, *Öncü*, 9.12.1960.

60 Bu ifadeyle Necip Fazıl Kısakürek ve dergisi için örtülü ödenekten verilen 147 bin liralık yardımın kastedildiği tahmin edilebilir. Topuz, 2003: 203.

bu yazının yayınlandığı günlerde Akis,⁶¹ Ortaç'ın Adnan Menderes'e gönderdiği mektupları yayınlar, bir örnek:

“Adnan Beyfendiciğim, bu medrese kırması yazımı affediniz. Yine yatakta, yine sırt üstü... Ah beyfendiciğim, ben yatağa bunun için girecek adam mıydım? Şimdi, elimde kalem düşünüyorum, size ne yazayım. Beni bu âlicenaplığınız kelime müflisi yaptı. Siz beyefendi kelimenin bütün sahihi ile büyük insansınız. Bütün sıfatlar bu cibili asaletinizden sonra (...) Borcumu yüz yıl yaşasam ödeyemem ama ömrüm oldukça düşünen başım, duyan kalbim, yazan kalemim ile ödemeye çalışacağım. Yüzünüzün şimdi, nasıl tatlı ince ve hazin güldüğünü görüyorum. Allah sevginizi üstümüzden eksik etmesin (...) Bak İsmet Paşa'ya, zekâsı var, kültürü var, tecrübesi var ama kalbi yok. Ömründe bir kişiyi sevmemiş, Cevat Abbas⁶² öldüğü zaman yaveri 'Paşam maatteessüf size üzülecek bir haber vereceğim. Cevat Abbas ölmüş demiş. İsmet Paşa, hissiz bir hayretle yaverinin yüzüne bakarak sormuş o yaşıyor muydu?' Ne korkunç değil mi Adnan Beyfendiciğim. Ne korkunç... Bugün Osman Bölükbaşı'nın yanaklarını okşayan parmaklarına baktım da aklıma Kuyucu Murat Paşa geldi. Vallahi o parmaklar bir hamlede yanaktan gırtlığa iner” (*Dünya*, 24.8.1960; *Vatan*, 24.8.1960; *Akşam*, 24.8.1960).

Akis, Menderes'in Ortaç'a güvenmediği için mektuplarını kasasında sakladığını iddia etmektedir: “Herhalde inanmamıştı ki *karakter sahibi* (abç) dostunun mektubunu kasasında saklamıştı. Nitekim Ortaç, Menderes düşer düşmez kaleme sarılmış ve düşük Başbakan aleyhinde dediğini bırakmamıştır.”

“(...) Ah, 27 Mayıs'tan bu yana Yusuf Ziya Ortaç'ın *Akbaba*'da ne kahramanlık masalları okumuş, Mendereslere Bayarlara

61 Ortaç, Akis'in bu ifşaatını unutmayacaktır, derginin başyazarı ve yayıncısı Metin Toker'in İnönü'nün damadı olmasını diline dolayarak, yayının çıkış dönemlerinde (1952) DP yanlısı olmasını aralıklarla hatırlatacaktır. Bir örnek için bkz. *Akbaba*, 13.6.1963.

62 Atatürk'ün yaveri olan Cevat Abbas Gürer (1887-1943) kastediliyor.

karşı ne çıkışlarının hikâyesini nakletmiştir! Bunlara acaba inanan olmuş mudur?” (Akis, 24.8.1960).

Mektupların yayınlanmasından sonra Ortaç, sadece dergisinde değil haberi yayınlayan gazetelere gönderdiği açıklamalarla kendisini savunmayı sürdürür. Mektuplardaki İnönü husumetini ve Menderes methiyeciliğini açıklamak zorunda kalmıştır.

“(…) ağır bir kalp krizi geçirmiş,⁶³ ölüm döşegine düşmüştüm. Hastalığımı duyan eski Başvekil derhal telefon etmiş, nöbetçi doktora sağlık durumumu sormuştu. Bu dostluk, bu yakınlık, ben hastaneden çıkıncaya kadar fasılasız elli gün sürdü. Hususi Kalem Müdürünü, Yaverini, Vali Gökay’ı, Emniyet Müdürünü kendi adına ziyaretime yolladı: doktor, ilaç neye ihtiyacım varsa karşılanacağını aralıksız bir nezaketle tekrarladı. Ben bu insana minnettar olmayayım mı? Bir ölüm hastasının aşırı hassasiyetiyle teşekkür etmeyeyim mi? Bir de olayların öbür yüzüne bakalım:

a- *Akbaba*, 1923 yılında çıkan ilk sayısından bugünkü son sayısına kadar İsmet Paşa’ya bağlı kalmıştır.

b- Bu sadakat yüzünden iki kere kapandı: Önce Serbest Fırka denemesinde satışızsızlıktan. Sonra DP kuruluşunda yine satışızsızlıktan...

c- Ben sayın İnönü’nün hayatını romanlaştırarak anlatan büyük bir biyografi yazdım. Çok okundu ve çok beğenildi.

d- Sayın İnönü ise ben ölüm döşeginde yatarken tek satırlık bir geçmiş olsun bile yazmadı. Küsmek, hatta kızmak hakkım değil midir?

e- Bu iç yarası ile sayın İnönü için hasta yatağında ne demişim? ‘Zekâsı var’ demiştim. Yalan mı? ‘Tecrübesi var’ demişim. Yalan mı? Hepsi doğrudur, hepsi var... Ama bir şey daha demişim ‘Kalbi yok’

Ee insaf edelim, bu da yalan değil. Hiç olmazsa benim hesabıma doğru!

63 Ortaç, sözünü ettiği kalp krizini 1956 yılında geçirmiş, üç hafta yazılarına ara vermek zorunda kalmıştır. Açıklamalar için bkz. *Akbaba*, 28.6.1956.

(...) Hastalığımda bana evim kadar yakınlık, evim kadar şefkat gösteren günün Başvekiline karşı kalbim şükranla kalbim şükranla dolu olduğu halde *Akbaba*'ya yazı yazarken, O Yusuf Ziya'dan ayrılıyor, bir başka Yusuf Ziya oluyordum. Hususi hayatımda pek haklı bir gönül kırıklığı taşıdığım halde, İnönü'nün başına Uşak'ta taş atılınca *Akbaba*'da yazdığım yazı hatırlardadır. Bu yazı, Menderes Yassıada'ya gittikten sonra değil, bütün azametiyle Başbakanlık koltuğunda otururken yazılmıştır. (...) Ben ki, hususi hayatımda Adnan Menderes'e minnettarım. İsmet İnönü'ye de küskün. Ama o başka şey, bu başka şey. Bir kalp işi, öbürü kafa. Biri duygu, öbürü düşünce... Ne yazmışım Menderes'e 'ömrüm oldukça minnettarım' neden? Ölüm döşeginde yatarken beni her gün aradı diye... Bu, içerisinde hastalığın marazi hassasiyeti karışmış, benim o dakikadaki özel duygumdur. Ama günün birinde, bu Başvekil: 'Biz Vatana değil, Vatan bize borçludur' deyince, hususi duygularımı bir yana itip: 'Sizin Cadillac'ınızı geçirdiğiniz asfalt yoldan kadirgalarını geçiren Fatih Sultan Mehmet bile böyle söz söylemedi' diyecek kadar kelleyi koltuğa aldım. Bu, bizi birbirimizden ayırıcı dedikodular üstüne söyleyeceklerim şimdilik bu kadardır" (*Dünya*, 25.8.1960).

Bu basın açıklaması *Akbaba*'nın başyazısında da kullanılır. Mektuplarda geçen *Akbaba*'nın ilan parasının verilmesine yönelik ricası hakkındaysa Ortaç daha kapsamlı bir cevap yazacaktır. Ortaç, o yıllarda Ziraat Bankası Umum Müdürü⁶⁴ tarafından kendisine haftalık bir dergi çıkartması teklif edildiğini iddia eder:

"Ben haftalık bir dergi çıkaracaktım. Adı 'Türkiye Turizmi' olacaktı. Sermayeden yana hiç üzüntüm olmayacaktı. Yüz bin, iki yüz bin, üç yüz bin ne istersem hazırды. Üstelik sayfeler dolusu ilan da verecektiler. Bu fedakârlığın bir sebebi var-

64 Akşam gazetesi gelişmeleri haber yaparken Mithat Dülge ismini öne çıkaracaktır (Akşam, 24.8.1960). Dülge, o günlerde Ayhan Aydan-Menderes aşkı nedeniyle de zikredilmektedir. Aydan, Dülge'nin akrabasıdır ve Menderes ile onun düzenlediği bir davette tanışmışlardır.

dı ama: Her sayıda Falih Rifkî Atay’a, Bedii Faik’e çatacaktım. O günlerde *Dünya* gazetesi, kendisine yahut Turizm Bankası’na hücum etmiş, Dülge’yi yaralamıştı. Sarhoş sofrası deyip konuyu değiştirdim. Ama o, ertesi sabah ayılınca tekrar beni aradı. Kendisine ‘ben Turizm konusunda söz sahibi değilim, böyle bir dergi çıkarmaya yetkim yok’ dedim. Anladı ve telefonu terbiyesizce suratıma kapadı. Ondan sonra her yıl *Akbaba*’ya verilen dört bin liralık ilanın bin lirasını kesti. Geri kalanını da aylarca vermedi” (*Akbaba*, 1.9.1960).

Ortaç, özel hayatıyla gazeteciliği birbirinden ayırdığını, Menderes’e duyduğu kişisel sempatiye karşın onu eleştirdiğini; İnönü’ye dargın olmasına rağmen onu desteklediğini yineleyecektir. Öte yandan Ortaç verdiği cevaplara karşın eleştirilmektedir, özellikle rakip mizah dergisi *Tef*, kendisini, DP döneminden madden faydalanmış bir yayıncı olarak göstermekte, pahalı arabasının kaynağını sormaktadır. Yaşanan sürecin Ortaç’ı etkilediği, “bundan sonra cevap yok” deyip dava açacağını beyan etse de, başyazılarını cevap ve beyanatlarına ayırdığı görülmektedir:

“Otomobilimi Avrupa’dan getirmedim (...) CHP’liler de getirttiler (...) Şu memlekette otomobile layık olmayan bir ben mi kaldım?” (*Akbaba*, 8.9.1960).

Gelişmeler gazetelerde, *Kim* ve *Akis* gibi dergilerde ayrıca yer almasına karşın, *Tef* ısrarlı bir fikri takip sürdürmektedir. Dergi, DP döneminde, 1954-1955 yılları arasında çıkmış, kendi ifadelerine göre hükümet “hakları olan kâğıdı, sebepsiz olarak kesince kapanmak zorunda kalmıştır”. 27 Mayıs ertesinde yeniden yayınlanmaya başlayan dergi “Biz Davacıyız” önsözüyle kendini takdim eder ve “Biz, nasıl olursa olsun bu pislige buluşmuş bütün ellerden davacıyız (...) bu adamlar tarihte çalınacak en kıymetli şeyi çaldılar. Bunlar, bizim on yılımızı çaldılar” iddiasıyla DP’lilere yönelik şiddetli bir muhalefete başlayacaktır (*Tef*, 22.6.1960). Öyle ki DP’lilerin idam edilmesi istemiyle bir kampanya başlatacak, Yusuf Ziya Ortaç’ı da idam sehpasında çizecektir (*Akbaba*, 25.8.1960).

Kasım 1960 tarihinde bu defa *Kim* dergisi Orhan Seyfi Orhon'un, Adnan Menderes'e yazdığı bir mektubu yayınlar. Anlaşıldığı kadarıyla mektup, daha önce şifahen konuşulmuş bir anlaşmanın yazıya dökülmüş halidir. Buna göre *Akbaba*'yı Ortaç ile birlikte yeniden çıkartacak, seçimlere kadar muhalefete karşı eleştirel bir tutum göstereceklerdir.

“1- Yusuf Ziya Ortaç'la *Akbaba*'yı 1954 seçimleri sonuna kadar, muhalefetin hücum, istihza ve tarizlerini aynı silahla, hem çok daha incelik ve zarafetle karşılayan bir mizah gazetesi olarak çıkarmayı kabul ediyoruz.

2- *Akbaba*, iktidarı destekleyerek muhalefete hücum edeceği için kazançlı bir iş olamaz. Bu gazete konması kararlaştırılan parayı –ki Yusuf Ziya'nın teferruatını verdiği hesaptan anlaşılabacağı gibi asgarisi bu olabilir– *Akbaba*'nın 1954 seçimleri sonuna kadar çıkması için kullanacağız. Bu para kazançlı bir işe konan sermaye değil, *Akbaba*'nın 1954 seçimleri sonuna kadar çıkabilmesi içindir.

3- Bu parayı, *Akbaba*'yı 1954 Seçimleri sonuna kadar muntazam çıkarmanın taahhüt ve teminatı olarak bir borç şeklinde imza ederek almaya hazırız. 1954 Seçimleri sonuna kadar *Akbaba*'yı söylediğimiz gibi çıkarmakla taahhüdümüzü yerine getirmiş olacağız. Ancak çıkmazsa bunun hesabı sorulur ve borç bizden alınır.

4- Şayet *Akbaba* partice çıkarılırsa,⁶⁵ yani matbaası, kâğıdı, klişesi, ressamı, muharrirleri, idaresi ve diğer masrafları temin edilirse biz kalemimizi bu hizmette kullanmaya hazırız (Kim, 14.11.1960).”

65 Ortaç'ın başyazılarından birkaç örnek: “Benim tek bir bahtiyarlığım var. Partilerden birinin aday listesine sığınıp Meclise girmek değil, inandığımı yazarak okurlarının kalbine girmek, o sıcak, o temiz iklim içinde yaşamak” (*Akbaba*, 7.4.1960); “Yarının tehlikesi budur: politikanın tekrar ikbal mesleği olması” (*Akbaba*, 30.6.1960); “Bu satırların yazarının (...) politika nimetlerinin hiçbirinde gözü yoktur. Hiçbir partiye girmeyecek ve adı hiçbir aday listesinde görülmeyecektir” (*Akbaba*, 6.10.1960); “Yıllar boyu denemelerim bana şunu öğretti: Okuyucu, taraf tutan gazeteyi, partizan kalemi sevmiyor. Onun için her seçimde daima arkamda sürükleyeceğim oyları da bir yana bırakarak, parti kapısından çıktım [1951 yılındaki istifasını kastediyor] ve basın kapısından bağsız ve bağımsız, kollarımı sallaya sallaya girdim” (*Akbaba*, 13.4.1961).

Bu mektup hakkında basında bir tartışma gelişmemesi süregelen haber yoğunluğu nedeniyledir. Günbegün kimi gazetecilere, dergi ve gazetelere örtülü ödenekten yapılan maddi yardımların miktar ve ayrıntıları gazetelerde yayınlanmaktadır. Orhan Seyfi Orhon, aralık ayı başında şahit olarak mahkemeye çağrılır ve örtülü ödenekten aldığı maddi yardımlarla ilgili açıklamalarda bulunur. Ortaç, hastalığını gerekçe göstererek mahkemeye katılmayacaktır. Orhon, *Akbaba*'yı DP adına çıkarmak üzere kendisine bir öneride bulunulduğunu belirtir. Ifadesine göre DP'yi destekledikleri için Ortaç ile birlikte öneriyi kabul ederler. Ankara'da, DP'li işadamı Üzeyir Avunduk'un işyerinde buluşarak müşterek bir borç senedi imzalarlar. Avunduk, senet karşılığında onlara 25 bin lira verecektir. Bu para hiçbir zaman geri ödenmese de bir akit yapılmıştır. Orhon, başlangıçtan dört beş ay sonra bütün borç ve alacağı Ortaç'a devrederek *Akbaba*'dan ayrıldığını ekler. Yüksek Adalet Divanı, Orhon'un açıklamalarını yeterli bularak, Ortaç'ın şahit olarak dinlenilmesine gerek duymayacaktır. Asıl ilgilendikleri söz konusu 25 bin liranın Avunduk'un parti sempatisiyle yaptığı şahsi bir harcaması mı yoksa doğrudan örtülü ödenekten aktarılmış bir para mı olduğudur (Naskali, 2005: 180-184).⁶⁶ Bu sorunun cevabı alınamamakla birlikte, mahkeme iddialarını örtülü ödenekle ilgili resmi belgelerin kesinliğine dayandırmış gözükmektedir. Paranın nasıl ve nereden aktarıldığı belirsiz de olsa *Akbaba*, DP destekçiliği yapmak üzere yeniden çıkmaya başlamıştır, kesin olan budur.

Ortaç'ın son yılları: Malum bir rota

Ortaç, örtülü ödenmek tartışmaları sürmesine rağmen Eylül 1960'ta konuyla ilgili yazılarını keser ve neredeyse hiçbir şey olmamışçasına DP aleyhinde ve 27 Mayısı destekleyen yayını-

66 Ödemelerle ilgili yukarıda belirtilen diğer rakamlarla bir arada düşünüldüğünde söz konusu 25 bin lira Üzeyir Avunduk'un parti için yaptığı şahsi bir yardım gibi gözükmektedir. Avunduk, 14 Mayıs ertesinde İş Bankasının başına geçen, DP'nin iş çevreleriyle ilişkilerini düzenleyen DP'li işadamıdır.

na devam eder. “CHP Korkusu” başlıklı yazısı Ortaç’ın ve derginin yeni siyasetini açıklar niteliktedir:

“CHP düşmanlarının tek korkusu vardır: Bütün umut kapılarının, bir daha açılmamacasına suratlarına kapanması: Tekke kapısının, medrese kapısının, vurgun kapısının, zorbalık kapısının! Öyleyse haklıdır: CHP’den korksunlar!” (*Akbaba*, 13.10.1960).

Yassıada Duruşmalarında gördüğü Menderes’e acımadığını da açıklar: “Acımak mı? Güzel merhamet! Kutsal Merhamet! Sen böyle bir batağa düşemezsin!” (*Akbaba*, 27.10.1960). Menderes’in her türlü harcamasını devlet kasasından ödettirdiğini söyleyecek (*Akbaba*, 17.11.1960); herkesi kandırdığını iddia ederek “DP, peçe altında fingirdeyen bir çarşafli fahişeydi. Onu, Beyazıt Meydanında peçesi, Kızılay meydanında çarşafli düşünce tanıdık” diyecektir (*Akbaba*, 1.12.1960). Oysa “yetersiz” bulduğu Menderes’ten geçmişte “atlet yapılı, Amerikan güllü ve kruvaze ceketi içinde Londralı bir diplomat kadar zarif” (*Akbaba*, 5.8.1954); “kavgaya bile dudağının ucunda tebesümle gülen adam” diye söz etmektedir. Bu tutarsızlık, benzer biçimde CHP nitelemelerinde de tekrarlanır.⁶⁷ “Bir parti düşününüz ki baş mimarı Atatürk’ün resimlerini pullardan silmiştir, paralardan kazımıştır. Fakat seçim kavgasına dilinde onun ismi, göğsünde onun resmiyle giriyor” (*Akbaba*, 22.4.1954); “kendi kendine ‘ana muhalefet’ adını takınan CHP’nin şu kullandığı ağza bakın. Bu sözler, bir ‘ana ağzına’ değil, bir üvey ana ağzına bile yakışır mı?” (*Akbaba*, 4.9.1952). 27 Mayıs’a doğru Demokrat Parti’yi eleştirirken bile övgüsünü eksik etmemektedir: “Evet, seni biz beğendik, biz sevdik, biz seçtik. Ama sen o

67 Yaptığımız nicel bir analizden çıkan sonuca göre *Akbaba* kapaklarında en çok –yandaş ya da karşıt olarak– CHP’li politikacılara yer verilmiştir (% 13). Bu yüksek orana Atatürk, İnönü ve Ecevit gibi liderlerin dâhil edilmediği düşünülmürse, derginin hasım ya da hempa ölçüsünde CHP merkezli bir yayın olduğu açıktır. *Akbaba*, 1934 yılında tabloid gazete düzeninden ön ve arkada renkli kapığın kullanıldığı dergi (magazine) biçimine geçmiştir. *Akbaba* dergi kapaklarının incelenmesine o tarihten itibaren başlanmış, her yılın 5. sayısından başlayarak beşer sayı arayla kapanış tarihi olan 1977 yılına kadar 347 sayı kapğı incelenmiş, nicel olarak kategorize edilmiştir (Cantek, 2009: 44-71).

beğendiğimiz, o sevdiğimiz, o seçtiğimiz DP misin şimdi? Sen o musun?” (Akbaba, 30.7.1959).

Akbaba'nın o yıllardaki İnönü sempatisizliği ve CHP'ye olan yakınlığı koşullar gereğidir. İlerleyen dönemde bu defa “adı bile sinirime dokunuyor” (Akbaba, 27.6.1963) dediği Adalet Partisi'ne (AP) yakınlaşacaktır. AP lideri Gümüşpala'ya yazdığı “Paşam” diye başlayan mektup söz konusu yakınlaşma çabasının ilk örneği olarak gösterilebilir (Akbaba, 5.9.1962). Böylelikle, Atatürk'ten sonra ikinci büyük talihimiz dediği İnönü'den, ümitlerimizin partisi saydığı CHP'den bir kez daha uzaklaşacaktır (Akbaba, 28.9.1961). Bu uzaklaşmayı Atatürk'ü kullanarak yaptığı da söylenebilir: “[Atatürk dirilseydi] Benim Başvekilim İnönü Paşa bu mu? diye bir çığlık atar ve kahrından bir daha öldü” (Akbaba, 3.5.1962). Bu dönüşümü, Ortaç'ın yayın politikasında gösterdiği pragmatik tutum kadar yeni siyasetçileri kültürsüz ve kendi deyişiyle “sokak” bulmasında da aramak gerekir. Ortaç, elitist bir tavırla, siyasetin kitleselleşmesinden duyduğu rahatsızlığı dillendirmektedir. Bu küçümsemesinde kendisini de itibarlandıran bir tutum vardır. O, eski kuşak siyasetçileri, yaşıtlarını, bakanları ve parti liderlerini eşiti saymaktadır. İnönü'ye sitemde bulunurken, Gümüşpala'ya dostane hatırlatmalar yaparken kendisini de konumlandırmaktadır. Kurtuluş Savaşını, ilk dönem siyaset ve devlet adamlarını referans olarak gösterirken, o dönemi yaşadığını vurgulamakta, dergisini ve kişiliğini tarihle özdeşleştirmektedir. İnönü'ye hitaben yazdığı bir mektuptan,⁶⁸ “Paşam (...) Başbakanlığımızın ilk yıllarından beri Akbaba'yı okurdunuz. Bu eski alışkanlığınız sürüyor mu acaba? Eğer sürüyorsa iki sayı önceki yazımı okumuşsunuzdur. Okumadınızsa, emrinizi bana bir telefonla bildirsinler, takdim edeyim” (Akbaba, 4.8.1965). Menderes'e hitaben yazdığı bir yazı-

68 Ortaç, başyazılarında devlet büyüklerine hitaben mektuplar yazmaktadır. Babilî'de benzer nitelikte bir mektup yazma geleneği olduğu belirtilmelidir. Bir başka deyişle bu yaklaşım Ortaç'a özgü değildir ama nicelik olarak çokluk yarattığı için dergi adına bahsedilmesi gereken bir özelliktir. Menderes'e yazılmış mektuplar için bkz. Akbaba, 1.7.1954; 18.9.1956; 16.9.1959; İnönü'ye yazılmış mektuplar için bkz. Akbaba, 25.2.1960; 26.10.1961; 21.12.1962; 1.2.1962; 5.9.1963; 11.6.1964 vd.

dan: “Bir kere Akbaba’nın okuyucusu olduğunuzu iftiharla biliyorum” (Akbaba, 30.6.1955). İnönü ya da Menderes’in veya bir başka siyasetçinin Akbaba’nın okuru olup olmadığı belirsizdir. Aslında bunun cevabı da önemli değildir. Ortaç, bu okur/okuyucu olma vurgusunu kendisine ve dergisine statü kazandırmak amacıyla kullanmaktadır. Aynı yazıda mutlaka ortak bir anıdan, o lider siyasetçi ile aralarında geçen bir konuşmadan da söz etmektedir. O lider siyasetçi hakkındaki olumlu-olumsuz nitelemeler ise dönemlere göre değişkenlik göstermektedir.

İnönü, CHP’nin “Ortanın Solu”nda⁶⁹ durduğunu açıkladığında hayal kırıklığını gizlemez; Atatürk’ün kurduğu partinin “sağ parti” olduğunu düşünmektedir (Akbaba, 25.8.1965). İnönü’ye hitaben yazdığı bir yazıda, solcu gençlerin AP seçimleri kazanırsa 6-7 Eylül’ü⁷⁰ gölgede bırakacak eylemler yapacaklarını iddia eder. Kendilerini İnönü gençleri olarak tanımlayan solcuların yaratacakları facia için kendisini uyarmakta, vasiyetini dahi hazırlamasını önermektedir:

“Bunlar kendi deyimleri ile İnönü gençleri imiş. Aslan İnönü gençleri! Siz cevap veriniz şimdi Paşam! İnönü Aslanı İs-

69 1965 Seçimleri öncesinde İsmet İnönü, partisinin merkezin solunda durduğunu açıklamıştır: “Aslında laikiz dediğimiz günden beri ortanın solundayız. Halkçıysan ortanın solunda olursun” (Akis, 13.8.1965). O dönemin sağ partileri bu yeni yaklaşıma bir sloganla karşılık vermişlerdir: “Ortanın solu Moskova yolu”. Akbaba’da çıkan benzer nitelikli eleştiriler için 30.6.1965, 11.8.1965, 18.8.1965, 10.8.1966, 17.8.1966 tarihli sayılarına bakılabilir.

70 Ortaç, 6-7 Eylül olaylarına birbirleriyle çelişen biçimlerde oldukça sık değinecektir. Olayların ertesinde yaygın kanaate uygun biçimde yaşananları bir komünist tezgâhı sayacaktır (Akbaba, 22.9.1955; Bkz. Çelen, 2008: 57). Daha doğrusu alt sınıfların, kendisini korkutan sokaktaki ayak takımının komünistler tarafından yönlendirildiğini düşünmektedir. Komünizm suçlamasıyla daha önce ceza almış insanların 6-7 Eylül’ün failleri sayılmasıyla birlikte o tarihlerde Akbaba’nın her şeyi olan Aziz Nesin de tutuklanır. Ortaç, hapishanedeki Nesin’e gönderdiği mektuplarda onun masum olduğuna inandığını belirterek, kendisine destek olur. Geçim sıkıntısı çeken Nesin’den yeni hikâyeler yazmasını istemektedir elbette. Ortaç dışarıda konuştuğu insanlara Nesin’in 6-7 Eylül’ü tezgâhlayan komünistlerden biri olduğuna inandığını da söylemektedir. Eylemciler genellikle Tarlaş’ından gelmektedir, Nesin’in de kitapları oralar da çok satılmaktadır vs. Ortaç’ın faydacı ve kötücül tutumu kuşkusuz şaşırtıcı değildir (Nesin, 2006: 478-481; Nesin, 2004). 27 Mayıs ertesinde ise şöyle yazacaktır: “6-7 Eylül’ün suçsuz sanığı Aziz Nesin, zindandan kurtulmak için beş ay beklemişti. Bugünleri görmek için de beş yıl” (Akbaba, 3.11.1960).

met Paşa'yı, Lozan Aslanı İsmet Paşa'yı, seksen yaşından sonra Moskova Sirkinin (abç) aslanı görmeğe razı mısınız?" (*Akbaba*, 4.8.1965).

Ortaç'a göre Ortanın solu, sosyalizm demektir ve sosyalizm, Türkiye gibi azgelişmiş ülkelerde komünizme hizmet etmektedir (*Akbaba*, 18.8.1965). Üstelik bu değişim, CHP'yi bir Atatürk partisi olmaktan çıkararak İnönü partisine dönüştürmektedir:

"1923'ten bu yana (...) Sayın İnönü hangi arkadaşını, kendi günlük politikası uğruna harcamamıştır? Silah arkadaşı Fevzi Çakmak'tan tutunuz da Başbakan'ı Şükrü Saraçoğlu'na, Recep Peker'e, Hasan Saka'ya, Nihat Erim'e kadar" (*Akbaba*, 11.8.1965).

Ortaç, bu dönemde AP lideri olan genç politikacı Süleyman Demirel'e yakınlık duymaya başlar. Komünizm ile savaşmak, fikren en önem verdiği tutum ve yaklaşımlardan biri olduğundan, sol kesimin Demirel karşıtı siyasetinden "derin üzüntü" duymaktadır. Ortaç, yaşamının son yıllarında Türkiye'nin solcular tarafından yönlendirildiğine inanmaktadır. Komünizm ile mücadele edenler, hem azınlıktadır hem de fikren ve estetik olarak yoksuldurlar. Kültürel olarak solcularla rekabet edebilecek düzeyde hiç değillerdir (*Akbaba*, 28.7.1965). Demirel'in çevresi de bu kültürsüzlükten nasibini almıştır ona göre: "Kendisine sahiden yardımcı olmak istediği, ümitler bağladığı, yarının teknik ve yapıcı kafası" Demirel de kadrosuzdur: "Kırat'ın kendisini çatlatırcasına süren kötü binicilerine çifte atacağı günü bekliyoruz" (*Akbaba*, 6.7.1966) veya "Zavallı Adnan Menderes'i de darağacına götüren bu güruhtur" (*Akbaba*, 25.8.1965). Darağacı ve Menderes hatırlatmalarını ısrarlı bir biçimde sürdürmektedir. Örneğin Demirel'i Menderes'le karşılaştırarak, ona üstünlük atfetmekte (*Akbaba*, 8.9.1965) veya AP iktidarında 27 Mayıs'ı ve İnönü'yü eleştirirken Demirel'e destek olmaktadır: "Darağaçlarının vicdanlara düşen gölgesi hâlâ sinmedi ve Sayın CHP lideri, muhalefetini hâlâ Menderes'i ipe götüren o amansız metodla sürdürüyor" (*Akbaba*, 26.10.1966). Geçmiş alışkanlıkları düşünüldüğünde Ortaç ve *Akbaba*, ikti-

dar partisine ve liderine, daima daha büyük bir ilgi göstermiştir. Demirel'e yazılan mektuplar artmış,⁷¹ hatta bir yazısına Demirel de cevap vermiştir. Ortaç'ın geçmişteki iddialarına rağmen *Akbaba* tarihinde bir Başbakan'dan ya da bir parti liderinden gelen ilk cevaptır bu.⁷² 65' Seçimleri sonrasında Orhan Seyfi Orhon'un AP'den milletvekili olması, partinin yüzde 52 oy ile tek başına iktidar olması, Ortaç'ın AP ve Demirel'e olan ilgisini artırmış olmalıdır. Öyle ki Ortaç, ölümünden önce yazdığı son başyazısında dahi Demirel'e olan sempatisinden ve yakınlaşma çabasından vazgeçmemiştir: "Sayın Başbakandan rica ederim: Bunca ümit bağladığımız Süleyman Demirel'in yerine başkasını oturtmasın" (*Akbaba*, 15.3.1967).

Sonuç ve değerlendirme

Yusuf Ziya Ortaç, yaklaşımları ve dili kullanma biçimiyle 1923-1960 döneminin gazeteci yazar ve entelektüellerinin tipik bir örneğidir. 27 Mayıs sonrasındaki çoğulcu ortam ve bu ortamın ürettiği yeni entelektüelizmle birlikte *demodé* olmuş bir tarzın da parçasıdır. *Akbaba* da aynı mantığı izleyerek yorumlanabilir; devamlılığı, mizahi yenilikçiliğinden çok, yıllarca tek mizah dergisi olmasından kaynaklanmaktadır. Uzun yaşamı satışa bağlı olmamış, örtülü ödenekten aldığı maddi destek ya da aboneliklerle var olmuştur. Yusuf Ziya Ortaç, her iktidar döneminde kendini ve dergisini beğendirebilmeyi başarmış maharetli bir yayıncı, bir başka deyişle profesyonel bir pazarlamacıdır. *Akbaba*, adı mizah dergisiyle özdeşleşen bir marka olmuştur. *Akbaba*'nın siyasi kimliği ve pragmatizmi şunu da göstermektedir: özellikle 1923-1960 döneminin koşulları gereği muhalif yayınlar uzun ömürlü olamamaktadır. Aralıklarla yüksek satış oranlarına ulaşırsalar da, örneğin *Akbaba*'dan daha fazla satış yapsalar da kâğıt tahsisatındaki kısıtlamalar veya resmi koşturmalarla ömürleri kısalmaktadır.

71 *Akbaba*'nın 20.10.1965, 25.5.1966, 28.6.1966 tarihli sayılarına bakılabilir.

72 Başbakan'ın cevaplarından yaptığı alıntılarla yazdığı başyazı için bkz. *Akbaba*, 23.3.1966.

Demokrat Parti ile Cumhuriyet Halk Partisi, örtülü ödeneği kullanırken benzer tercihlerde bulunmuş görünmektedirler. Kendilerine destek olabilecek yayınlara ayni ve nakdi para sağlamaları, kamu kaynaklarının çıkar amaçlı kullanılması anlamına gelmektedir. Her iki partinin de çok basılan ve dağıtılan ulusal ve yerel ölçekli parti yayını gazete ve dergileri vardır. Yine ayrıca siyasi rekabet ve seçim demokrasisi yerleştiği için her iki partiyi de çeşitli biçimlerde destekleyen basın-yayın organlarından söz edilebilir. Buna rağmen ve kamuoyundan gizleyerek karşıt partileri eleştiren yazar ve yayınlara maddi yardımda bulunmaları, destekçilerini ödüllendirmeleri, devletin işleyişi kadar basını da biçimlendiren bir uygulamadır. Basının yasama, yargı ve yürütme-yi denetleyen bir dördüncü güç olduğu iddiasını da yanlışlayan bir gerçekliktir.

Akbaba'nın yanlılığı, bir siyasal parti yerine bir başkasının yandaşı olması, bu yandaşlığı dönemsel olarak değiştirmesi değildir. Liberal yaklaşımlar, örtülü ödeneğin yasaklanması ya da cezalandırılmasıyla bu türden bir sorunun ortadan kalkabileceğine iddia edebilirler. Buna göre sorunlar basın etiğinin geliştirilmesiyle çözümlenebilecektir. *Akbaba*'nın basının mali özerkliğine kavuşmadığı, gazetelerin siyasal partilerden kopamadığı bir dönemin yayını olduğu da iddia edilebilir. Bu iddiadaki dolaylı vurgu, devletin basına doğrudan müdahale etmesiyle ilgilidir. Oysa Yusuf Ziya Ortaç'ın yanlılığı dönemsel değil, yapısal bir yanlılıktır. Bir başka ifadeyle gazetelerin mali özerkliğine kavuşması, siyasal partilerden uzaklaşmaları ve son olarak devletin basına müdahalede bulunmaması özgür basını yaratmayacaktır. Özgür Basın varolmadığı için *Akbaba* gibi dergiler ve Yusuf Ziya Ortaç benzeri yayıncı-yazarlar ortaya çıkmış değildir.

Medya, başlangıcından itibaren gerek büyük şirketlerin, gerekse devletlerin etkinliklerini arttıracak önemli imkânlar sağlamaktadır. Onların sürekli ihtiyaç duyduğu kamusal desteğin sağlanmasında hayati bir role sahiptir. Sıradan insanların dünyayı anlamlandırmalarına yarayan kamusal kültürün oluşumunda önemlidir ve son olarak her defasında sunduğu bu (do-

layımlanmış) kültürle sıradan insanların inançları ve davranışları üzerinde etkiye sahiptir (Murdock, 2002: 40-41; Golding ve Murdock, 2002: 59-97). Bu çerçevede medya, “mesaj, haber ya da enformasyon değil ideoloji üretir...” (Golding ve Murdock, 1997a: xvii) oluşturulan anlam onu üretenlerin çıkarlarına eklemiştir, dolayısıyla tüm “enformasyon ideolojidir” (Murdock ve Golding, 1974: 205-234). Marx ve Engels’in ifade ettiği, “maddi üretim araçlarına sahip olanlar entelektüel üretimi de kontrol ederler” önermesi, Yusuf Ziya Ortaç’ın siyasal iktidarla ilişkisini açıklayacak niteliktedir. Elbette bu yaklaşım farklı biçimde yorumlanarak geliştirilebilir. Bir başka ifadeyle, siyasal iktidar, ideolojik içeriği doğrudan belirler ve kontrol eder önermesi, içeriğin üreticisi olan entelektüel ve ideologların ekonomik olarak kontrol edildikleri anlamına da gelir (Garnham, 1990). İdeolojik içeriğin oluşturulması entelektüel bir faaliyet olduğundan içerik üreticileri, mülkiyet sahipleri (gazete ve dergi sahipleri) değil, onların emrinde çalışan entelektüeller ve ideologlardır. Ancak bu farklılık, entelektüel ve ideologların bağımsız olduğunu göstermemektedir. Onlar da maddi üretimi kontrol edenlerce ekonomik açıdan kontrol edilmektedir.

Yusuf Ziya Ortaç, siyasal iktidarın ekonomik olarak kontrolü altında olan bir yayıncı ve yazardır. Dergisini oluştururken bu kontrolü diğer üreticiler üzerinde sürdürmektedir. Karikatürlerin konu ve esprisini belirlemekte,⁷³ mizahi hikâyeleri biçimlendirmektedir. Dergide kimlerin yazacağı konusunda siyasal iktidara danıştığı da olmuştur. Diğer yandan siyasal iktidarla varolan kontrol ve koordinasyon ilişkisini gizlemekte, pek çok üçüncü dünya ülkesinde varolduğu üzere ulusal egemenlik temasını öne çıkararak devletçi geleneğin pekiştirilmesini sağlamaktadır. Ortaç, çeşitli biçim ve adlandırmalarla Türkiye’nin düşmanlarından (Yahudiler, komünistler, liberaller vd.) söz ederken, asıl konumunu gizleyerek çarpıtmaktadır. Ortaç’ın pekiştirdiği devletçi geleneğin pratikteki karşılığı, devletin yar-

73 Ortaç, imzasını kullanmamakla birlikte özellikle kapak konularını kendisinin belirlediğini, espriyi verdiği gibi görsel olarak sayfayı istiflediğini birkaç kez açıklamıştır (Baydar, 1960: 159-160; Cantek, 2001: 49-50).

gı organları aracılığıyla basın üzerinde yoğun denetim kurmasıdır. Gazeteciler, siyasi otorite kararlarına muhalefet ettiklerinde hapis cezası alabilmektedirler. Ortaç, devletin medya üzerindeki müdahale ve denetiminin sınırlandırılarak demokratik bir ortam sağlanması, bütün basın ve toplum için ortak fayda oluşturulması gibi bir liberter argümana sahip değildir (Golding ve Murdock, 1997b: xiii-xviii). Ona göre “devlet babanın basın anadan iki çocuğu vardır: gazete ve dergi” (Akbaba, 18.7.1963). Ortaç, “siyasal iktidarın gözleriyle görmekte”, siyasal iktidarın “suç” ve “suçlu” olarak tanımladığı her görüşe herhangi sorgulama yapmaksızın “katılmaktadır”. Ortaç, rasyonel müzakereyi duygusal ifadeyle yer değiştiren, makul çözümler karşısında duyguları (ve sansasyonu) yücelten bir tavırla yazmaktadır. Ortaya attığı düşünceyle, sıklıkla kendine hasım olan bir konum belirlemede, buna işaret ederek bu karşıt konumu tanımlamakta ya da adlandırmaktadır. Belirli ifadeleri popüler nitelikli bir dergide sıklıkla kullandığı, üstelik bunları uzun yıllar boyunca yinelediği için toplumsal kullanımına yaygınlık kazandırmaktadır. Bu yaygınlık, örtük güç ilişkilerini ve hâkim ideolojiyi gizlemekte, dolaşımdaki nitelemelerin, yorum ve “gerçekliklerin” asıl nedenlerini çarpıtılmasını sağlamaktadır.

Yusuf Ziya Ortaç, siyasal iktidarla yakın olmayı hep istemiş, büyük ölçüde bunu başarmış, edindiği konumun parasal getirilerinden faydalanmış bir yayıncıdır. Yazar ve yayıncı olarak “bağımsız” olduğunu, maddi menfaat için görüş ve inançlarından vazgeçmeyeceğini biteviye vurgulasa da, koşullar bu yakınlığın açığa çıkmasını sağlamıştır. 27 Mayıs ertesinde, DP döneminde harcanan resmi –ve resmi olmayan– ödeneklere ilişkin listeler açıklandınca Ortaç alışık olmadığı bir konumda bulmuştur kendini. Hakkındaki belge ve açıklamaları mesnetsiz sayarak reddetse de kamuoyuna ifşa edilmiştir artık. Birkaç yıl kadar sonra yazdığı anılarında DP değil CHP döneminde aldığı maddi desteği –azaltarak da olsa– açıklayacaktır. DP dönemine hiç değinmemesi bir yana, siyasal iktidardan alınan maddi desteği normalleştirerek betimlemektedir. Ortaç’a göre bütün modern ülkeler, yayını sürdürülebilmesi için kimi dergi ve gaze-

telere destek olmaktadır. Asıl yanlışlık, böylesi bir desteğin verilmemesidir. Ortaç'ın tartışmadığı boyut, söz konusu desteğin niteliğidir. Devletler böyle bir desteği açıkça, kamuoyuna beyan ederek yapabilirler. Oysa bu tür ödenekler, kamuoyundan gizlenerek yapılan destek ve yardımlardır, tartışmalı olmasının nedeni de budur. CHP için Serbest Fırka'ya, DP için CHP'ye muhalefet etmek ve bu muhalefeti paraya tahvil etmek en basit ifadeyle etik değildir. Örtülü ödenek harcamalarının Yassıada duruşmalarından olduğu gibi, hukuk dışı sayıldığı, suç olarak tanımlandığı olmuştur. Ortaç, kendisini bir suçlu değil görev bilinciyle fedakârlıkla hareket eden bir nefer olarak tanımlamaktadır: Suçlu değildir, ahlâk dışı bir şey yapmamıştır. Üstelik yapılan şey, ona göre, suç ya da ahlâk dışılıkla nitelenebilecek bir mesele değildir. Ortaç'ın savunması, ödenekten faydalananları değil ödeneği kullanan hükümeti, kendi ifadesiyle devleti aklamaya yöneliktir.

Verdiği maddi desteği alenileştiren resmi belgeleri sakladıkları için DP'ye öfkelenirken, kendine göre bir devlet modeli de çizmektedir. Üstelik bu devlet, kendi menfaatleri adına, bu örnekte olduğu gibi, muhalefeti hicvetmesi için maddi destek verebilir ama bu desteği gösteren belgeleri kısa süre içerisinde – hiç olmamışçasına– yok etmelidir.⁷⁴ DP böyle yapmamıştır, Ortaç'a göre, bu belgeleri gerektiğinde siyasi şantaj olarak kullanabilmek için saklamıştır. Ortaç, dolaylı olarak ve bir kez daha devleti savunmaktadır. Yanlış olan örtülü ödenekten maddi destek vermek değildir, desteğin niyet ve niteliğini bahis konusu etmektir. Ona göre, geçmiş dönemlerde benzer ölçüde bir uygulama yapılmamıştır. Kuşkusuz, bu mantık da tutarlı değildir; Örneğin DP iktidara geldiğinde, 1946-1950 döneminde örtülü ödenekten yararlanan yazar ve yayıncıların listesini yayımlayabilecek konumdadır çünkü Ortaç'ın iddia ettiğinin aksine böylesi belgeler imha edilmemektedir. O nedenledir ki Ortaç'ın

74 Akis, Ortaç'ın bu yorumunu hicvedecektir: "Efendim, bu örtülü ödenek listeleri her mali yılsonunda yok edilir, böylece o ödenekten faydalananlar gizli kalmış. Hâlbuki bunlar ne yapmışlar. Rezalet! Listeleri olduğu gibi, hem de seneler senesi kasalarında saklamamışlar mı? Şu adiliğe, şu bayağılığa bakınız. Ya o mektup dosyalama âdeti! Korkunç, korkunç" (Akis, 7.9.1960).

Serbest Fırka'ya muhalefet etmesi için örtülü ödenekten aldığı maddi desteği bilebiliyoruz. Milli Birlik Komitesi, DP'yi hedef aldığı için, 1950-1960 döneminde örtülü ödenekten partizan yazar ve yayınlara verilen desteği “suç” olarak tanımlayarak açıklamıştır. Maddi destek alan yazar ve yayınlara yönelik bir yaptırım ya da uygulamaya kalkışmış değildir. Diğer yandan, örtülü ödenek harcamaları Menderes'e yönelik suçlamalardan sadece bir tanesidir, idamına neden olan kararda ağırlıklı bir yeri olmamıştır.⁷⁵

Ortaç, Menderes ile kurduğu ilişkide, geçmişte örtülü ödenekten faydalanmış bir yayıncı, madden desteklenmiş bir dergi sahibi olarak –en azından resmi görevlilerce– tanındığını bilmektedir. Menderes ise ne istediğini bilerek, muhalefeti profesyonelce karşı duran –eleştiren– biriyle anlaşmıştır. 1952 yılında böyle bir anlaşmayı gizlemek muhtemelen kolaydır. Ortaç, CHP'den istifa etmesine karşın açıkça DP üyesi olmamıştır. Üstelik milletvekilliğinden de istifa etmiştir; milletvekilliğine ikbal hırsıyla girildiğini iddia eden biri olarak yaptığı büyük bir özveridir. Siyasetle ve partilerle bağıını koparmıştır. Üstelik CHP eleştirisi yaparken meşru bir zeminde hareket etmektedir. DP, halkın büyük çoğunluğunun oylarıyla iktidardadır. Parti yayınları hariç basın büyük çoğunluğu DP ile –sempatiyle tanımlanabilecek– bir yakınlık içindedir. DP'nin on yıllık iktidarının son çeyreğinde ise basın-hükümet ilişkileri bozulmuştur, bir başka deyişle Ortaç bir kez daha meşru bir zeminde DP'yi eleştirmektedir. Çünkü basının büyük çoğunluğu DP karşıtı olmuştur. Ortaç'ın yayıncılık mahareti ve profesyonelliği bu dönem yazılarından izlenebilir. Başyazılarında sitemkârlık ile hiciv arasında salınan bölümler kullanmakta ama bütünlüklü olarak bakıldığında bir tür revizyon dilemektedir. Dergi kapaklarında ise siyasi çekişmeleri, partiler arası mücadeleyi ve hırslı politikacıları daha fazla öne çıkart-

75 Örtülü Ödenek Davası, 25.11.1960-2.2.1961 tarihleri arasında gerçekleşmiş, Menderes ve Başbakanlık Müsteşarı Ahmet Salih Korur, ödeneği yasalara aykırı biçimde kullanmaktan dolayı suçlanmışlardır. Dava sonunda Menderes, 11 yıl 2 ay, Korur ise 5 yıl 10 ay ağır hapis cezasına mahkûm edilmiştir.

makta, DP'ye yönelik doğrudan eleştiriye kapakta yer vermek istememektedir.

Dergi kapağı ile başyazıları arasında bir denge kurmaya özen gösteren Ortaç, her iki bölümde de eleştiri ya da desteği bir arada vermemeye çalışmaktadır. Bir diğer hassasiyet, bir tür saklama –unut(tur)ma– ilkesi olarak açıklanabilir. Örtülü ödenekten aldığı maddi desteği nasıl açıklamamışsa *Akbaba*'nın çeşitli zamanlarda karşılaştığı toplatma ya da yasaklama kararları hakkında da yazmamış, şikâyetle bulunmamıştır.⁷⁶ Kırklı yıllarda bir Lise Müdürü öğrencilerin okula *Akbaba* dergisini sokmasını yasaklar. Ortaç, “Ne hakla?” diye sorar: “Devlet bu derginin çıkmasına izin veriyor da siz hangi hakla çocukların okumasına izin vermiyorsunuz?” (*Ulus*, 18.3.1946). Ortaç için önemli olan devlettir, devletle kurduğu ilişkidir. Dergisini suçla ilişkilendirerek hatırlatmak istememektedir. Şikâyet etmek, süregelen mevcut ilişkiyi bozabilecek, yakın gelecekteki olası yeni yakınlaşmalara engel olabilecektir, çünkü bu şikâyet ileri de hatırlanabilecektir. Demokratik seçim sonuçlarına da en az “devlet itibarı” kadar önem verdiği anlaşılmaktadır. Demokrasiyi bir tür “halk avcılığı” saymasına, “avcılarının gün gelip kendilerini avlarının ağzında bulacaklarını” düşünmesine rağmen çoğunluğun verdiği tepki ve tercihlerin önemsendiğinin farkındadır (*Akbaba*, 3.4.1952). Büyük gazetelere, örneğin 27 Mayıs sonrasında *Hürriyet* gazetesine yaptığı yoğun atıflar düşünülse özellikle en çok satan gazeteleri dikkatle izlediği, benzer bir çizgide yorum yaptığı görülmektedir. Kesinleşmiş suçlara ve suçla ilişkilendirilerek tanımlanmış kişi ve olaylara, su-

76 *Akbaba*'nın 3 Mayıs 1925 tarihli sayısında yer alan “Meşhedi'nin Köpeği” yazısı İran'la ilişkileri zedeleyeceğinden; 23 Aralık 1935 tarihli sayının kapağı İngiltere ile olan ilişkilere zarar vereceğinden; 30 Mayıs 1936 tarihli sayının kapağı Türk-İtalyan ilişkilerine ve Türk dış politikasına zarar vereceğinden toplatılmıştır. İkinci Dünya Savaşı sırasında yayınlanan 17 Temmuz 1941, 13 Kasım 1941 ve 3 Aralık 1942 sayıları da Türk-Sovyet ve Türk-Alman ilişkilerine zarar vereceği için toplatılmış, dergi her defasında 15 günlük kapatma cezaları almıştır. 7 Mayıs 1942 ve 20 Temmuz 1944 tarihli sayıları toplumu panik ve telaşa sevkettiği için toplatılmıştır. Dergiye ilki için 15 gün, ikincisi için 3 hafta (47 gün) kapatma-yayın durdurma cezası verilmiştir. Ayrıca bkz. Yılmaz ve Doğaner, 2007.

çu belirginleştirerek, cezayı pekiştirerek ve mutlaka az bularak, romantize edilmiş bir öfkeyle yaklaşmaktadır.

Koordinasyon ve kontrol sağlama amacıyla medyaya yapılan devlet ya da piyasa kökenli müdahalelerin tartişılması gerekmektedir. Bu da ancak eleştirel bir tarihsel analizle yapılabilir; eğer medya bugün rasyonel bir tartişma mecrası olmaktan uzaklaşarak skandalları konuşan, karşıtını hainlikle yaftalayan, teşhirci bir zihniyet ortamına dönüşmüşe, kuşkusuz bu birdenbire olmamıştır. *Akbaba* ve Yusuf Ziya Ortaç, tarihsel bağlamda medya-siyasal iktidar ilişkisinin etkili ve uzun ömürlü bir örneği değildir sadece... Basına, kamunun gözcülüğü misyonunu biçen liberal yaklaşımlara mesafeli durmamızı gerektirecek bir delildir de...



Çizgi: Şevki Çankaya, 1946.

***Nuh'un Gemisi* (1949-1950), Türkiye Komünist Parti'sinin Desteklediği Mizah Gazetesi**

Nuh'un Gemisi,¹ 2 Kasım 1949 ile 31 Mayıs 1950 tarihleri arasında toplam 31 sayı yayımlanmış bir mizah gazetesidir. O dönem popülerlik kazanmış *Markopaşa'yı* biçim olarak izleyen gazete, tabloid ölçülerinde 4 sayfadan oluşmaktadır. *Nuh'un Gemisi* yazı ağırlıklı bir yayındır, bütünüyle imzasız yazılardan oluşan gazetenin karikatür ve vinyetlerini Abidin Dino çizmektedir. Dino, gazetenin TSP-Esat Adil ile girdiği polemikler sırasında ismini açıkça kullandığı için *Nuh'un Gemisi*'nin kamuoyunca bilinen tek ismidir. Gazetenin ilk sayfadan verilen başyazılarında Nuh mahlası/imzası kullanılmıştır. Bu mahlasla, Mehmet Ali Aybar başyazılar yazmıştır ki, yayımlanan yazıların bir kısmı, yıllar sonra yazarın makalelerinden oluşan derlemede yer almıştır (Aybar, 1968: 150-170). Bu kitap aracılığıyla Aybar'ın gazetede sadece başyazı değil dönemin politikalarını eleştiren farklı (imzasız) yazılar da yazdığı anlaşılmaktadır. Aybar ve Dino dışında gazetenin önemli bir diğer ismi Zeki Baştımar'dır. Baştımar'ın nasıl bir katkıda bulunduğunu imzasız ya-

1 Sol tarih ile ilgili çalışmaların en önemli sorunu (kütüphanelerde bulunmadıkları için) yayınlara ulaşmanın zorluğudur. *Nuh'un Gemisi* için Turgut Çeviker, haftalık çıkan *Gerçek* sayıları için Özgür Gökmen'e teşekkür etmem gerekiyor, onlar olmasaydı bu yazı yazılamazdı.

zılardan çıkartabilmek mümkün olmasa da gazetenin “asıl” yöneticisi/yönlendiricisi olduğu tahmin edilebilir. *Nuh’un Gemisi*, Türkiye Komünist Partisi’nin çıkardığı ya da desteklediği yayınlardan biridir.²

Genellikle edebiyat-kültür temalı dergileri çıkartan (ya da destekleyen) TKP’nin bir mizah yayınına “el vermesinde” 1946-1950 yılları arasında çıkan *Markopaşa* mizah gazetesinin kazandığı popülerlik etkili olmuştur. Gazetenin yarattığı tarzın yaygınlık kazanması parti tercihlerini yönlendirmiştir.³ Yine o dönem *Markopaşa*’yı izleyen onlarca mizah gazetes / dergisi çıkmıştır. *Nuh’un Gemisi* ise *Markopaşa* izleyicilerinden olmakla birlikte daha ciddi ve popülerliğini ket vura- cak ölçüde siyaset ağırlıklıdır. Yine de gazeteyi popülerleştirmek için uğraşıldığı söylenebilir, en azından o günlerin çoksa- tar gazetesi *Hürriyet*’e ilk iki sayı için reklâm verilmiştir (*Hürriyet*, 2.11.1949; 9.11.1949). Gazetenin çıkış dönemi, CHP iktidarının sonuna (görece ılımlı bir) zaman dilimine denk düş- tüğü için *Markopaşa*’nın yaşadığı zorluklarla karşılaşmış de- ğildir. *Markopaşa*, CHP’nin nahoş müdahalesiyle sonuçlanan 46’ seçimlerinin ardından çıkmış, toplumdaki yaygın muhale- fetten faydalanarak çok satmıştır. Başarısında gündelik dili kul- lanma becerisi, isabetli eleştiri yapma mahareti ve iyi yazarla- rının katkısı büyüktür ama öncelikle bir dönem yayını oldu- ğu muhakkaktır. Anti-komünist insiyaklarla kapatılması, ya-

2 Rasih Nuri İleri, kendisiyle 12 Mart 2000 tarihinde yaptığım ses kayıtlı röpor- tajda Nuhun Gemisi’nin Zeki Baştımar’ın memuriyeti nedeniyle Ankara’da ha- zırlanıp İstanbul’da basıldığını anlatmıştı. Erden Akbulut, Baştımar’ın Eylül 1949’da İstanbul’a yerleştiği konusunda çeşitli kaynaklar göstererek beni uyar- dı, kendisine teşekkür ederim. Ayrıca bkz. Tevetoglu, 1967: 635; Sayılğan, 1976: 317. Her iki kaynaktaki da Baştımar’ın “1949 Eylülünde İstanbul’a taşın- dıktan sonraki [faaliyetleri]” vurgusu yapılmış. Akbulut, bana gönderdiği e- postada Zeki Baştımar’ın Rusya Devlet Sosyal-Siyasi Tarih Arşivi (RGASPI) f. 495, op. 266, dosya no 30 sırasındaki kayıtlı şahsi dosyasında da Ankara faali- yetinin (nihayetlendiği belirtilmese de) 1947-1949 yılları arasında yaşandığı- nın yazılı olduğunu belirtmiş.

3 *Markopaşa*’nın yokluğunda ve *Nuh’un Gemisi* öncesinde TKP, *Geveze* mizah dergisine yazı desteği vermiştir. 46’ döneminde Yığın ve *Sendika* adlı yayınlar çıkartmış, dönemin popüler yayını olan *Gün*’e yazarları ile katkıda bulunmuş- tur.

zarlarının hapis ve sürgün cezaları alması, başyazarının Bulgaristan sınırında (faili meçhul veya adi) bir cinayete kurban gitmesi *Markopaşa*'nın popülerliğini yitirmesine (marjinalleştirilerek yayınının sonlanmasına) neden olmuştur. Gazeteyi okumak, elinde/evinde bulundurmak dahi suç sayılmıştır. Öte yandan *Markopaşa*'nın benzerleri, taklitleri ve karşıtları çıkmıştır ki bu piyasa koşullarında ikame ürünlerin nicel artışıyla beraber tiraj kaybı sonucunu getirmiştir. Zaten *Markopaşa*, 1946-47 yıllarındaki ilk döneminde yakaladığı yüksek satışlara daha sonraki yayın dönemlerinde bir daha ulaşamamış görünmektedir. Sonuçta, *Nuh'un Gemisi*, benzer tarzdaki mizah yayınlarının düşük satışlarla var olabildiği bir dönemde yayına başlamıştır. DP'nin iktidarı devraldığı 1950 Mayıs'ında yayınına son vermesi ise yeni başlayan bir dönemin değişen şartlarıyla ilgilidir. Sadece *Nuh'un Gemisi* değil, *Markopaşa* ve onu izleyen mizah biçimi 1950 yılındaki iktidar değişimiyle birlikte piyasadan kalkmıştır. Bunun nedeni, bu yayınlardaki mizahı besleyen başat ögenin CHP karşıtlığında temellenen bir muhalefet olmasıdır. CHP'nin iktidardan düşmesi bu tür bir mizahı anlamsızlaştırmıştır. O yılların mizahının hâlâ geçmiş döneme, CHP'ye yönelik eleştirilerden oluşması, yayınların neden tükendiğinin cevabıdır da.

Nuh'un Gemisi, "Nuh der, peygamber demez" üst başlığını içeren bir logoya sahiptir. Logonun solunda ve sağında yer alan kutucuklarda, sırasıyla, "alan bir pişman-almayan bin pişman" yazılıdır. Aynı kutucuklarda, üçüncü sayıdan itibaren, sağda Nuh Peygamber, solda ondan kaçtığı izlenimi verilen bir politikacı karikatürü kullanılmıştır. Logo ve kimi başlıklarda renk kullanılmakla birlikte, gazete siyah beyazdır. İki sayfa (tek yaprak) olan son sayısı hariç, daima dört sayfa çıkmıştır. Başyazarlar, gazetenin ön sayfasında soldaki ilk sütunda (devamı iç sayfalardan) verilmektedir. Çarşamba günleri çıkan gazete, yayını süresince aynı fiyattan, on kuruştan satılmıştır.⁴ Gazetenin 6 ayrı matbaada, 8 kez matbaa değişikliği yapması, muhtemelen gördüğü baskı nedeniyledir. Ancak yayının süresince yasal

4 1950 yılında günlük sekiz sayfa çıkan gazetelerin fiyatı da on kuruştur.

bir toplatma, soruşturma veya kovuşturma yaşamaması, matbaa değişiklikleriyle bir arada düşünülünce ilginçtir. Doğrudan gazeteye olmasa bile matbacılara yönelik baskı yapıldığı izlenimi uyanmaktadır.

İlk sayının manşeti, "Nuh'un Gemi-

si Geldi"dir. Spotlarda, "Gazeteciler bugün Nuh'la görüştü" ve "Gemi limanımızda" kullanılmıştır. Markopaşa, Karagöz, Nasreddin Hoca, Ali Baba, Öküz Mehmet Paşa gibi mizahileştirilerek kullanılan Nuh tiplemesi, habere (!) göre gemisiyle birlikte İstanbul'a gelmiş, gazetecilerle görüşmektedir. Hikmet Uydurur imzasıyla yayınlanan haber-öyküde, Ahmet Emin Yalman, Abidin Daver, Cihat Baban, Hikmet Feridun Es gibi gazeteciler mizahi bir dille anlatılmaktadırlar. Nuh, Kasımpaşa'da bir fakirhaneye yerleşen, gazetecilerin aşırı ilgi ve yorumlarını kayıtsızca dinleyen oldukça sakın biri olarak tasvir edilir. İkinci sayıda bu kez Amerikan senatörleri Nuh'u ziyaret ederler, ona yardım etmek istemektedirler: "Elden gelecek hayır Allah'tan gelsin" diyen Nuh'a zorla yardım planı yaparlar. Sonraki sayılarda Nuh tiplemesi, bu denli yoğun kullanılmaz, en önemlisi manşetlerden kullanılan öyküleri olmayacaktır. İlk iki sayıda ön sayfadan verilen karikatürlerle, geminin hayali yazarları takdim edilir: Başyazar Nuh, Bay Maymun, Fil oğlumuz, Bayan Nuh (Kadın Göziyle), Güvercin (Haberci), Farenin Kemirdikleri vd. Bu hayali yazarlar, gazetede ki birçok köşenin sahibi olarak kullanılmaktadır. Haber ve yorumlar mizahı kolaylaştıracak biçimde tiplemelerin özellikleriyle bir arada verilmektedir.

Gazete, tarzını siyasi mizah olarak tanımlamakta, mevcut mizah dergilerinden farklı olduğunu özellikle vurgulamakta-



dır. İlk sayıda yayınlanan, “Babialinin Doktoru” adlı öyküde, Nuh’un Gemisi’ni yayınlamayı “kafasına koymuş” yayıncı, kendisini vazgeçirmeye çalışan dostlarının tavsiyesiyle bir doktora başvurur. Doktor, ona nasıl bir gazete⁵ çıkaracağını sorar. “Bal- dır bacak gazetesi mi, cinayet mi, spor mu, sinema mı?” diye sürdürür sorularını.

– Mizah mı?

– Evet.

– Nasıl mizah? Havadan sudan mizah mı?

– Hayır, siyasi mizah.

– Ya... Vah vah... Daha da pek gençsiniz... Soyunun baka- yım.

Soyundum. Ciğerlerimi, kalbimi dinledi. Dizlerime vurdu.

– Evet dayanırsınız, sağlamsınız maşallah. Giyinin. (...) Oğ- lum, sen akli başında bir gence benziyorsun. Tabii para kazan- mak, geçinmek istersin. Gazeteyi de bunun için çıkarıyorsun.

– Hayır, diye sözünü kestim. Ben her şeyden evel halka hiz- met etmek isterim.

Birden yerinden fırladı ve kapıyı gösterdi.

– O halde yanlış geldiniz. Ben deli doktoru değilim ve deli- lerle de uğraşacak vaktim yok. Lütfen çıkınız.” (Nuhun Gemi- si, 2.11.1949).

Öyküde “delilik” emaresi olarak görülen [ticari gayesi olma- yan] siyasi mizah terimi şöyle tanımlanabilir: Gazete, piyasa- da yer alan *Karikatür* veya *Akbaba* mizah dergileri gibi iktidar- dan destek alan yayınlardan değildir; Nuh’un Gemisi muhalif- tir, bir mücadele yayınıdır, hepsinden önemlisi bir TKP yayı- nıdır. Bu durum açıkça ifade edilemeyeceğinden, gazete tarzı- nı “siyasi mizah” olarak açıklamaktadır. Siyasi mizah, muhale- fet ve hiciv anlamı taşımaktadır, kavramın ciddiyet ve saygın- lık beklentisiyle kullanılmış olduğu da söylenebilir.⁶ Bu has-

5 Nuhun Gemisi’nin tabloid biçimine o dönemlerde dergiden çok gazete den- mektedir.

6 Esat Adil, Nuhun Gemisi-Gerçek polemğinde mizah dergiciliği hakkında gö- rüşlerini yazmış, mizaha ve mizah dergiciliğine farklı anlamlar yüklemenin yanlışlığına dikkat çekmiştir: “Mizah bir sanattır ve her sanat gibi kendi safın-

sasiyetler gazetesinin mizah anlayışını belirlemiştir. Pedagogiktir. Mutlaka toplumsal konular ele alınmakta ve aktüel olaylar irdelenmektedir. Mizah söz konusu olduğu için belirtmeli: *Nuh'un Gemisi*'nin okuyucularını *mutlaka* eğlendirmek gibi bir amacı yoktur.

"Nuh'tan Sorun" adlı köşede, yayımlanan iki hayali mektuba verilen cevap, gazetesinin eğlence ve kültür anlayışını açıklamaktadır. Okudukları ya da seyrettiklerine göre insanların zevk ve karakteri hakkında bilgi veren köşede, bir kadın okuyucudan gelen mektup şöyledir:

"*Hürriyet*, *Yıldız*, *Karikatür* okuyorum. *Life*'a aboneyim. Yerli romanlardan Yakılacak Kitap, Seven Ne Yapmaz, Allahaismarladık ve tercümelerden, Amber'e hayranım. En sevdiğim filmler, *Gilda*, *Öldüren Puse*, *Çıldirtan Aşk*'tır. Sülalece CHP'ye kayıtlıyız. Tiyatroyu evel ahir severim. Revülere bayılırım. Bilin bakalım ben neyim?"

Cevap; "Afedersiniz ama, siz yanlış kapı çalmışsınız. Dante'nin Cehennem'inin esfeli safiline teşrif buyuracak yerde, fakir Nuh'un yamalı teknesine sığınmaya kalkmışsınız. Tuzunuz heralde kuru. Aşktan, cinsi duygulardan, havaiyattan başka meşgeleniz yok. Rica ederiz başka kapıyı çalınız".

Aynı köşede bir başka hayali mektuba verilen cevaptan:

"*Son Dakika* okuduğunuzu ve buna da sebep çok sayıda tefrika romanı bulunduğunu; Cingöz, Fantoma, Pinkerton, Şarlok Holmes, Arsen Lüpen gibi hırsız-polis romanlarıyla, kovboy ve gangster filmlerinden hoşlandığını; ilk önce Demirağ'ın kuzu ziyafetleriyle Milli Kalkınma Partisi'ne ve bilahare de Millet Partisi'ne girdiğinizi; havuzlarda çalıştığınızı bildiriyorsunuz. İşteki yorgunluğunuz yetmiyormuş gibi, beyninizi ne ka-

da değerli ve faydalıdır. Fakat dünyanın hiçbir yerinde mizah, ne siyasi bir aksiyon, ne de sosyal mücadeleyi kendi başına halledebilen bir vasıta sayılmaz. Bilakis, mizah gazetelerinin sosyal davaları soysuzlaştırdıkları, bu davaları güden şahıslara ve teşkilata karşı halkı laubaliliğe teşvik ettikleri de görülmektedir. Fikirleri ve meseleleri soytarlaştırmak halkın onları ciddi suretle benimsemesine engel olanların yaptıklarına '*hizmet*' adı verilemez" (*Gerçek*, 3.5.1950).

dar yıpratacak, hislerinizi körletecek ve sizi içinde kıvrandırmak-
ta olduğunuz maddi güçlükleri kanıksatacak, [ne varsa] işte
siz onları yapıyorsunuz. Cinayet, hırsız-polis, macera mevzu-
ları, yarınını bir gün evvelinden düşünmeye mecbur olan in-
sanların hayat mücadelesini kırmak ve olaylar karşısında göz-
lerini bağlamak için ortaya atılmış, sistemli tuzaklardır. Sizin
gibi hiç farkında olmadan kurulan ökseye bir defa takılanları
bunlar alabildiğine boşluğa doğru sürükler... Haklarınızı ara-
yan, hakiki ve bağımsız sendikanız varsa hemen üye olunuz.
Yalnız bu işi yaparken iyice sorup soruşturun ve taklitlerinden
sakının". (Nuhun Gemisi, 9.11.1949).

Başyazılar

Nuh imzasıyla çıkan başyazılar (mizahi olmamakla birlikte),
gazetenin ve dolayısıyla TKP'nin aktüel olaylarla ilgili siyasi
görüşlerini yansıttığı için oldukça önemlidir. Bu yazılarda sık-
ça vurgulanan tema Cumhuriyet'in emperyalizme karşı sava-
şarak kurulduğudur. Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş nede-
ni olarak kapitülasyonlar gösterilmekte, yabancı sermayenin
ve Amerikan emperyalizminin memlekette yaratacağı tahribata
dikkat çekilmektedir. Emperyalizm kadar önemsenen bir baş-
ka düşman irticadır. Atatürk yolundan dönüldüğü, irticanın
hortladığı, CHP'nin iktidar hırsıyla büyük yanlışlar yaptığı be-

DÜNYANIN SONU GELİRKEN!..



Nuhun Gemisi, sayı 18, 1 Mart 1950. Ülkenin içinde bulunduğu sorunları göz ardı
ederek "dünyanın sonunun" yaklaştığını iddia eden gazeteleri eleştiren yazı için
çizilmiş karikatür.

lirilmektedir. Olumlanarak anlatılan ise şaşmaz sağduyusu ile olayları / gelişmeleri kavrayan Türk Halkıdır. Onun en önemli karakteristiği, bağımsızlığına olan düşkünlüğüdür. Tam bağımsızlık ise Cumhuriyetin temelini oluşturmaktadır: “(...) bağımsız bir iktisat politikası güdecek durumda olmak lazım geliyor: Yabancılar karşı yerli istihsalı, milli parayı korumak” (*Nuhun Gemisi*, 9.11.1949); “bağımsızlığımızdan her gün yeni fedakârlıklar yapmak zorunda bırakılıyor. Zira yabancı bir hükümetin, yani Amerika’nın yaptığı yardımı (!) kesmek tehdidiyle gümrük tarifelerimizde dilediği değişiklikleri yaptırmayı, milli bağımsızlığımızla asla telafi edilemez” (*Nuhun Gemisi*, 16.11.1949). Tam bağımsızlık vurgusu, emperyalizm eleştirileriyle bir arada kullanılmakta, Amerika’nın dünyayı Üçüncü Dünya Savaşı’na sokmaya çalıştığı belirtilmektedir. “Amerikan emperyalizmi, kendini her gün biraz daha çok hissettiren iktisadi buhranın pençesinden kurtulmak ve dünyayı, mallarını serbestçe sürebileceği, parasını kârla işletebileceği bir Amerikan pazarı haline getirmek ümidile, dünya milletleri için kanlı, fakat Amerikan sermayecileri için kârlı bir harbin hazırlıklarıyla meşguldür” (*Nuhun Gemisi*, 30.11.1949). Amerika, bu savaşta Türkiye’yi de çekmeye çalışmaktadır: “Amerika’nın tavsiyelerde (!) bulunacak ve bizi silahlandırıp içimize sayı gittikçe artan uzmanlar (!) sokacak kadar milli savunmamızla ilgilenmesi ise, büsbütün korkunçtur. Çünkü bu alakanın bizi sürükleyeceği harpte, Türk halkının hissesine tarif edilemez ıstıraplardan, sefaletten, hastalıktan, açlıktan ve ölümden başka hiçbir şey isabet etmeyecektir” (*Nuhun Gemisi*, 7.12.1949); “Türkiye topun ağzındadır. Müttefik ordularına bir hareket üssü olacak: Anglo-Amerikan menfaatleri yoluna evlatlarının kanını dökmek zorunda bırakılacaktır” (*Nuhun Gemisi*, 21.12.1949).

Grev hakkı ve sendikalar, başyazılarda ağırlıklı olarak yer verilen konulardan biridir. O dönem tartışılan grev hakkının verilip verilmemesi, CHP ve DP’nin konuyla ilgili yaklaşımları, işçilerin çalışma koşulları, ekonomik sıkıntıları aynı çerçevede değerlendirilmektedir. CHP’nin devletin işverenle işçi arasında hakem olduğu ve kimsenin hakkını yemeyeceğine ilişkin resmi



Nuhun Gemisi, sayı 1, 2 Kasım 1949. Nuhun Gemisi İstanbul limanında. İlk sayıda yer alan dergiyi ve politik tavrını mizahi bir dille anlatan takdim yazısından.

görüşü ile DP'nin seçimlerde işçi oylarını kazanmak için takındıkları tutum, gazetenin eleştirilerinde kullanılmaktadır: “mu Halefetle iktidar arasındaki şiddetli tartışmalar şu iki gerçeğin meydana çıkmasına yaramıştır. Birincisi: Halkçısının da, demokrasinin de, artık işçi zümresini bir kuvvet olarak tanıdıkları gerçeğidir. İkincisi de: Türk işçisinin kendi yaratıcı ve kudretli varlığına her gün daha çok inandığı; demokrasi inkılâbında halk yığınlarına önderlik etmek olan tarihi görevini her gün daha iyi kavradığı gerçeğidir. Bu mademki olmuştur, Türk işçisi pek yakın bir gelecekte, grev de dâhil bütün haklarına kendi elile sahip olacaktır” (Nuhun Gemisi, 8.2.1950). İşçilerle ilgili bu iyimserliğin gazetede her zaman varolduğu söylenebilir. 14. sayının manşeti “Patronlardan Para CHP'den Emir Alan Sendikalar”dır. Aynı sayıda yer alan ‘Grev Hakkı İstemeyen İşçi

Yoktur' fıkrasında Çalışma Bakanlığı'na 'Biz Grev Hakkı İstemiyoruz' telgrafları çeken işçilerin işten çıkarılma tehdidiyle bunu yaptıkları iddia edilmektedir: "telgraflar, ancak satılmış sendika liderlerini temsil etmektedir" (*Nuhun Gemisi*, 1.2.1950).

İthalatın serbestleştirilmesine karşı çıkılmakta; liberal ekonomi, "plansız" ekonomi olarak adlandırılmaktadır. İthalat serbestleştğinde yerli firmalar rekabet edebilmek için ürün maliyetlerini düşürmeye çalışacak, bu durum ister istemez çalışanların yaşam koşullarını (ücretlerin düşürülmesi, çalışma saatlerinin artırılması v.s. nedeniyle) etkileyecektir. "Devlet işçiyi korur denmesin. Çünkü devletin kendisi de maliyeti düşürmek zorunda kalacaktır. Unutmayalım ki, yerli sanayi kollarımızda yatan 2 milyarlık sermayenin 1.5 milyarı devlete aittir" (*Nuhun Gemisi*, 22.2.1950). Yerli sanayinin rekabete dayanamayaacağı için çökeceği, dışa, dolayısıyla Amerika'ya bağımlılığın artacağı belirtilmektedir:

"Gümrük duvarları ardına kadar açıldığı gün Türk işçisi tamamiye açıkta kalacak. Bu, nazari bir dava değildir. Bu yüz binlerce işçinin geçimi, çoluk çocuğunun nafakası davasıdır. Ekmek davasıdır. Vakit geçirmeden çare bulunması lazım gelen bir davadır bu (...) koskoca bir işçi sınıfı, daha henüz serpilip geliştiği bir sırada boğuluyor, kendi çığlığını ıstırtmak için çırpınıyor, koşuyor, didiniyor 'beni kurtarın' diye bağırıyor da 'millet' ve 'vatan' kelimelerini ağızlarından düşürmeyen muvafık ve muhalif çevrelerden bir tek kelime işitilmiyor" (*Nuhun Gemisi*, 1.8.1950).

TKP-Esat Adil polemliği

Bugünden bakıldığında *Nuh'un Gemisi*'nin önemli bir özelliği Türk(iye) solunun o döneme özgü iç anlaşmazlıklarından birini sayfalarına yansıtmasıdır. TKP ile Esat Adil Müstecaphoğlu'nun başkanlığını yaptığı Türkiye Sosyalist Partisi (TSP) [ve onun yayın organı olan *Gerçek*] arasındaki polemikler gazetede geniş yer alacaktır. Esat Adil, 1946 Komünist tevkifatından son-



Esat Adil bir dava sırasında.

ra partisini TKP'ye muhalif bir biçimde konumlandırmış, bu da sol içerisinde tartışmalar yaratmıştır. Onun *Gerçek* gazetesinde yayımlanan görüşleri *Nuh'un Gemisi*'nde karşılık bularak, şiddetli bir polemige dönüşecektir.

Esat Adil, kendisini eleştiren ve TKP (Şefik Hüsnü) savunması yapan Rasih Nuri İleri'nin deyişiyle, "Marksizmin Leninist halkasını terk etme politikası" sergileyecektir (İleri, 2002: 68). 1946-50 yılları arasında Marksist sol içerisinde neler yaşandığı, çok bilinmemekle birlikte, dönem sonunda, Esat Adil'in mevcut TKP kadrolarını eleştirdiği görülecektir. *Gerçek*'in

ilk sayısı böylesi eleştirileri içeren çeşitli yazılardan oluşmaktadır. Esat Adil, TSP'nin cumhuriyet devrinin ilk sosyalist hareketini temsil ettiğini iddia etmektedir.⁷ Partinin beraatla sonuçlanan mahkûmiyetinin nedenini ise dolaylı olarak TKP kadrolarına bağlamaktadır: "Yurt ve dünya realitelerinin dışında kalmış bir kaç sergüzeştin baltalayıcı hareketlerinden faydalanan sıkıyönetim ve Recep Peker hükümeti, Türkiye Sosyalist Partisini de kapatmış ve mensuplarını mahkemeye vermişti" (*Ger-*

7 Bütün bu tartışmalar yaşanmadan önce, TSP kurulduğunda Esat Adil, bir Fransız gazetesine cumhuriyetin ilk sosyalist partisi olduklarını söyleyecektir (*Gerçek*, 17.7.1946). Ayrıca bkz. Fransızca yayınlanan *İstanbul* gazetesinde Esat Adil ile yapılmış röportajın (7.4.1950) çevirisi (*Gerçek*, 12.4.1950).

çek, 14.2.1950). Esat Adil imzalı bir başyazıda partinin ve gazetenin kimliğini tanımlayan bölümler vardır:

“Biz sadece sosyalistiz. Bunda aşırı her iddiayı bir gevezelik, bir zevzeklik, realite dışı bir ütopya sayıyoruz. Hatta biz sosyalist değil, sosyalist cemiyetin çok uzağında yaşayan bir cemiyet tipi içinde burjuva demokratik inkılâpçıların fikir ve aksiyon yardımcıları ve sosyalizm idealistleriyiz. Türkiye'deki komünizm heveskârları ile pan-turanizm ütöhistleri arasında zerre kadar fark yoktur. Yüzde sekseninin okuma yazma bilmediği, yüzde seksen birinin orta çağ istihsal sistemine bağlı köylü kitlesinin yaşadığı bir memlekette kırmızı elma sevdaşı çekenlerle, henüz burjuva demokrasisinin alfabesini öğrenmekle meşgul bir memlekette sosyalizmin en son merhalesine sıçrayıvermek gibi korkunç bir isteri geçirenler ya marazi bir ruh ve akıl hastasıdır yahut sadece şarlatanlardır” (Gerçek, 15.2.1950).

1946 yılında TKP'yle birlikte hareket eden, partisi TSP ile TKP'nin legal partisi konumunda olan TSEKP'nin birleşmesi için çabalayan Esat Adil'deki tavır değişikliğinin gerekçeleri hakkında, bugün ancak spekülasyon yapılabilir. Rasih Nuri İleri, Esat Adil'in partisini yaşatmak adına pragmatik bir tutumla TKP'yi eleştirdiğini düşünüyor: “Dr. Şefik Hüsnü'nün hareketini kötülemek pahasına iş görebileceğini sanmış, yaranamamış, bir süre sonra verdiği tavizlere rağmen tutuklanmış, partisi kapatılmıştır. Birkaç yıl sonra, beraat etmesi, hesabının temel yanlışlığını ve çirkinliğini değiştirmez” (İleri, 2002: 69). İleri, Esat Adil'in 1950 yılında Gerçek adlı (önce haftalık, sonra günlük) parti yayınında çıkan yazılarından örnekler vererek, “Sanırım ki, bazılarının eleştirdiği Dr. Şefik Hüsnü'nün 1946'da TSP'den hemen sonra TSEKP'yi geleneksel kadrosuyla kurmasının ne



gibi bir sapma tehlikesini önlediği artık açıkça anlaşılmaktadır” diyecektir. Hayk Açıkgöz, *Anadolulu Bir Ermeni Komünistin Hayatından Anılar* başlığını taşıyan kitabında, Rasih Nuri kadar parti savunması yapmasa da, Esat Adil’in 1947 TKP Davasındaki müdafaasının yanlışlığını anlatır: “Aklınca partisini tekrar legal olarak açabilmek için; kendisinin komünist olmadığını, eğer komünist partilerin memleketimizde zayıflatılması isteniyorsa, kendisi gibi komünist olmayan ılımlı sosyalistlerin kuracakları sosyalist partilere müsaade edilmesi gerektiği tezi- ni ileri sürdü. Güya yaptığı bir taktikti. Bana göre de bir taktikti, ama yanlış, yapılmaması gereken bir taktikti. Şefik Hüsnü grubu bundan istifade etmesini bildi ‘ve nihayet kendini tutamadı, maskesini attı, içindeki zehrini döktü’ dediler” (Açıkgöz, 2004: 272). Açıkgöz’ün yorumu, İleri’nin iddiasından farklıdır; O, Esat Adil’in partisini TKP kadrolarından ayırma çabasını en azından mahkemede başladığını iddia etmektedir. Öte yandan Mahkeme kayıtlarında iki partinin birleşmesine ilişkin Esat Adil’in el yazısıyla yazılmış bir evrak yer almaktadır. Bu evrakta yazılanlara bakılırsa “1- Her iki Parti Başkanı tarafından bütün Türkiye gazetelerine gönderilmek üzere müşterek bir beyanname ile birleşme işi ilan olunacak 2-Vaziyeti maskelemek için Sosyal Demokrat Partisinin de birleşmeye daveti kararlaştırılabilir” yazılmaktadır (akt. İleri, 2004: 203). TKP kadrolarının bu önerilere nasıl bir cevap verdiği belli değildir, ancak gerek mahkeme sürecinde gerek sonraki mahkûmiyet döneminde taraflar birlikte hareket etmemişlerdir. Hapishanede farklı komünler kurulduğu, Esat Adil grubunun dışlandığı veya farklı hareket etmek durumunda kaldığı anlatılmaktadır (Açıkgöz, 2004: 268). TSP’liler tutukluklu aldıkları 18 ay sonunda, 14 Temmuz 1948’de beraat etmişler, karar Yargıtay tarafından da tasdik edilmiştir.⁸ Esat Adil, *Gerçek* gazetesini⁹ yeniden yayın-

8 TSP yöneticileri, 20 Temmuz 1950 tarihli dilekçeleriyle, partinin tekrar hükmi şahsiyet kazandığını ileri sürerek, aynı program ve nizamname ile yeniden faaliyete geçmesi için izin istemişlerdir (Tevetoğlu, 1967: 540).

9 *Gerçek* ilk kez 5 Temmuz 1946’da günlük olarak çıkmış, 21 Temmuz Seçimleri sonrasında Celal Bayar’ın konuşmasını yayınladığı için 25 Temmuz’da kapatılmıştır. Gazete ikinci kez 15 Şubat 1950’de haftalık çıkmaya başlamış, 14 sa-

Nuhun Gemisindeki Kundakçıya ORTAYA ÇIK VE MASKEKİ ÇIKART!

Perde arkasına geçerek, bir bardak su da fırtına koparmaya çalışan mahut kalemeşör, sakat fikirlerini büyük cümleler içinde bir defa daha teshir etti. Miza-hın hususî imkânlarından fayda-lanarak şahısmışa karşı kübâhî tavurlarla iftirci, kıskırtıcı laf-lar etti.

Bütün hayatı avantürle, fan-tazilerle geçmiş, dalma karan-lıkta yürümüş olan bu mücadele kaçağına, evvel emirde perde arkasında saklanmamasını, na-musluca ortaya çıkmasını ihtar ederiz. İşte o zaman bütün bu çığırkanlıkların, provokasyon-ların mâceraperest aktörünü enseminden tutup teshir ettiğimiz zaman, masum idealistlerin gös-leri fal taşı gibi açılacaktır.

Neyleyelim ki, şimdi muhata-bımız, iyi niyetli genç dostları-mızın idealist gayretlerini temsil eden ve yaşamasını, yayılmasını şiddetle arzu ettiğimiz kardeş bir gazetedir. Bu sebeptedir ki, aynî provokatörün ortaya çıkma-sını istiyoruz.

O, meydana çıkıncaya kadar da genç dostlarımızın şu gerçek-leri bilmelerini isteriz:

1. Gerçek'in daha ilk sayıyı çıkar çıkmas Nuhun Gemisi'nde bir yazının adı bir maksatla tah-rif edildi ve provokatör ilk sehl-rini sağtı.

2. İkinci sayısını çıkar çıkmas, Nuhun Gemisi'nin hemen her şit-tununun aleyhinde kundaklan-mış olduğunu gördük ve bu ara-

da son derece adı bir iftira ile de karıştırdık. Daba-dün, Çin millî kurtuluş mücadehlerinin da-vasını tabii eden ve Amerikan emperyalizmini yerin dibine ba-tıran ve bu yüzden kâh muha-kemeş devam etmekte olan baş muharririmizi "Amerikaya de-lalet etmiş" gibi göstermek iste-yen kundakçının küstahlık dere-cesini ve sosyal mücadelenin bulandırmak ve sarırmak için na-mal bir gayret sarf ettiğini kav-radık.

3. İşte bu sebeptedir ki, pro-vokatörün bizzat ortaya çıkması-nı istiyoruz. Biz, yetiştirmeye çalıştığımız ve gollümenal şid-detle arzuladığımız genç ve ide-alist kadronun bu immanz kun-daklama neşriyat ile kirletilme-sine imkân bırakmıyacağız. Çün-kü biz şuna kanaat getirdik ki, "Nuhun Gemisi" hâviyet ve masni bence malûm olan bir mâ-ceraperestin karanlık maksatla-rına âlet olmaktadır.

GERÇEK

"Sahibi ve neşriyatı fihle
İdare edici:

Orhan MÜSTECAB

Abone: Yılıgi 500 kr.

Aha aylığı 250 kr.

Dinçli: Rana Köşken Matbaası

Başlık: Başboğaz Matbaası

İdare yeri: Ankara cadde

No: 22 - İstiklal

larken TKP'den farklı olduklarını polemikçi bir dille anlattığı – aynı üslupla cevaplar aldığı– bir döneme girmiştir.

Esat Adil'in o dönem yazıları iki temel görüşe dayanmakta-dır. İlki, "Biz sosyalistiz, onlar komünist" diye özetlenebilecek ihbarcı özellikler taşıyan bir tutumdur. İkincisi, Amerika ve

yı (?) kadaryayınlanmıştır. Gerçek'in üçüncü çıkışı aynı yıl günlük gazete ola-rak gerçekleşmiş, 27 Eylül-10 Ekim arası yayınlanmıştır.

Marshall yardımına ilişkin görece iyimserliği ve ılımlı yaklaşımıdır. Demokrasi ve kapitalizmin gelişmesinin doğal sonucunun sosyalizm olduğunu savunarak, Batı Avrupa ülkelerinden, özellikle İngiltere örneğini vermektedir. “Komünizme ve komüniste karşı mücadele” başlıklı yazısında, dünyanın her yerinde sosyalistlerle komünistlerin anlaşmazlık içinde olduğunu, komünizme karşı en kuvvetli cepheyi sosyalistlerin oluşturduğunu belirtir: “Eğer bugün, Avrupa memleketlerindeki sosyalist partileri ilga edilse, *bütün Avrupa’yı derhal komünistler istila edebilirler* (abç). Komünistliğe karşı ilmi ve teknik mücadeleyi münhasıran sosyalist partileri organize edebilmektedir”. Esat Adil, Türkiye’de önüne gelene ve bu arada kendileri gibi samimi sosyalistlere sürekli komünistlik isnat edildiğinden şikâyet ederek, mevcut komünizm korkusuna katkıda bulunur: “[Böylelikle] asıl komünistliğin gizlenmesine, yayılmasına sebebiyet verilmiş oluyor”. Ona göre, komünizmin yerleşmesi gerçekten önlenmek isteniyorsa, sosyalistleri desteklemek ve kuvvetli bir sosyalist partisinin mevcudiyetine gayret ve yardım etmek zorunludur. “Hükümet ve matbuat, Türkiye Sosyalist Partisi’nin faaliyetini sakatlayıcı değil, bilakis kolaylaştırıcı bir hareket tarzı tercih etmek suretiyledir ki, anti-komünist mücadeleyi, esaslı bir kadrodan mahrum etmemiş olur” (*Gerçek*, 30.9.1950). Milli Eğitim Bakanlığı’nın sol ve solculuk anlayışını eleştirdiği yazısında ilginç bir solcu tanımlaması yapar: “Solcu, aslında sol olmayıp da solluk taslayanlara ve ya solluğu yanlış kavrayıp, hatalı tatbik edenlere denir (...) [Bakan] Solluğu tasfiye arzusundadır. Niçin düpedüz komünistleri demiyor da böyle iltibaslı bir tabir kullanıyor. Bakan bir demecinde ‘ben sosyalistlik ile komünistliği tefrik edecek kadar kültüre sahibim’ demişti. Mademki böyledir, işini açık yürütsün, ben, Türkiye Sosyalist Partisinin Genel Sekreteri sıfatı ile soruyorum: Milli Eğitim kadrosunda sosyalist sempatizanlara (onlar memur oldukları için partizan olamazlar) yer verecek midir? Bakan sol veya solcuları komünist ve sosyalist farkı gözetmeksizin mi tasfiye etmiştir. Gözetmiş ise hangi siyasi ve ilmi ölçüyü kullanmıştır? Sayın Bakana göre, Türkiye’de

Esat Adil'e

22/3/1950 de çıkan Gerçek'te, «Nuh Çarpıldı» isimli yazınızı okudum. Birkaç seneden beri tek satırınızı görmediğim için üslubunuzu biraz yadırgadım. Fikirlerinize gelince, Nuhta çıkan üç yazıdan bunları öğrendim. Şu neticeyi çıkartıyorum. Reşat Aydın'ın diktafon sayıklamalarını andırır bir buhran içindesiniz, hüzün verici... Bence Nuhta çıkan yazılara cevap bulamayıp ta etrafa saldırmanız bir kuvvet belirtisi değil, bir âciz itirafıdır, dedim ya, durumunuz hüzün verici, salonlardan da, steplerden de bu böyle görünüyor.

Abidin Dino

komünistin komünistliği hangi delillere sabit olur?” (Gerçek, 7.10.1950). Tüm bu sorulara elbette cevap verilmiş değildir. İlgi çekici olan, Esat Adil'in samimi sosyalistlerin oluşturduğunu söylediği partisini sol cenah içersinde ayrıştırma çabasıdır. Bakanın tutumunu ele alırken kullandığı üslup ve mesafeli dil, bu ayrıştırma çabasından çıkmaktadır. 4 Haziran 1946 tarihine [TSP'nin kuruluşuna] kadar Türkiye'de devamlı, istikrarlı ve kanuni hiçbir sol cenah hareketi yaratılmadığını savunan Esat Adil, bunu iki nedene bağlamaktadır. İlki, mevcut yasal düzenlemelerin olmayışı ise ikincisi “memleketin kendine has şartlarını kavrayarak bunu milli bir dava, milli bir hareket halinde ortaya atmanın lüzumundan tamamıyla bihaber birkaç şahsın, akıllarınca ve bu davayı bir ‘Mührü Süleyman’ gibi kendi inhisarları altında bulundurmaya heveslenmiş olmalarından ileri geliyordu”. Esat Adil, kendisiyle birlikte milli realiteleri kökünden kavrayan beş on militanın TSP'ini kurarak, ilk defa sosyalizmi bir dava haline getirdiklerini, onu yabancı bir ithal emtiası zannedenlerin elinden kurtardığını düşünmektedir. 16 Aralık 1946 tevkifatına getirdiği yorum ise TKP kadrolarını suçlamaya yöneliktir: “Her şeyi sabote etmek, her müspet hareketi baltalamak ve her aksiyonu kıskanmaktan başka ellerinden bir

şey gelemeyen ‘Mührü Süleyman’cılar, derhal faaliyete koyularak sosyalist maskesi altında gizledikleri kalpazanca hareketlerini kanun çizgisi dışına çıkarıp, asıl samimi sosyalist hareketi üzerinde de polisin sui zannını çekmeğe ve hareketi apaçık satmağa muvaffak oldular ve 16 Aralık tevkifatına sebebiyet verdiler” (*Gerçek*, 10.10.1950).

TSP hareketinin milliyetçi bir sosyalizm anlayışına sahip olduğu evrenselci sol ve Marksizm ile çatışan sonraki akım ve grupların bir parçası olduğu görülebilir. O dönem TKP’si ise yukarıda belirtildiği gibi destek verdiği ya da bizzat yayıncısı olduğu yayınlar ile Esat Adil’in görüşlerini eleştirmiştir. Reşat Fuat Baraner ve Şefik Hüsnü’nün mahkûmiyetleri nedeniyle o dönem TKP’sini Zeki Baştımar yönetmektedir. *Nuh’un Gemisi*’nde çıkan bu eleştiri yazıları Baştımar veya Abidin Dino tarafından yazılmıştır. Doğal olarak yazılanlar partinin görüşünü yansıtmaktadır.

Nuh’un Gemisi’nde yayımlanan eleştiriler 17. sayıda yer alan küçük bir fıkrayla başlar: “Okudun mu, yeni çıkınağa başlayan güya ‘sosyalist’ bir gazete [Reşat Şemsettin] Sirer işçiler için faydalı işler yaptı diyor. ‘Gerçek’ söze ne denir?” (Nuhun Gemisi, 22.2.1950). Aslına bakılırsa fıkraya kaynaklık eden *Gerçek*’teki yazı oldukça sakın bir üslupla yazılmış bir eleştiridir. Sirer’i iyi niyetli gördüğü gibi, grev hakkının verilmemesini savunan görüşlerini Nazizm ile ilişkilendirmekten geri durmayan bir yazıdır (*Gerçek*, 15.2.1950). *Nuh’un Gemisi*, polemik gereği metnin içinden bir bölümü seçip çıkartmıştır. *Gerçek*’in 3. sayısında cevaben çıkan bir fıkra bu “seçiciliğe” karşı yazılmıştır: “Yaptığınız tahrif ve tahrik münafıkların ve faşistlerin marifetidir. Hakkınızda iyi niyetlerimiz vardı. Bizi hayal sukutuna uğrattınız. Çok yazık!” (*Gerçek*, 1.3.1950). Bir sonraki sayıda çıkan cevap “Nuh Çarpıyor” üst başlığıyla yayımlanır, yazının altında Mehmet Ali Aybar’ın da kullandığı “Nuh” mahlası vardır. Yazıyı kimin yazdığı belirsiz olsa da savunulan görüşleri Aybar’ın da sahipleneceği açıktır, çünkü benzer bir içerik taşıyan yazısı nedeniyle yargılanmaktadır¹⁰ (Ünlü, 2002: 128-

10 Esat Adil ve *Gerçek* Kadrosunun Aybar’ın *Nuhun Gemisi*’ne yazı yazdığını bilmedikleri düşünülebilir. Esat Adil, Aybar’ı cezaevinde ziyaret etmiş,

135; *Ulus*, 22.10.1948; 29.5.1949; 24.3.1950; 31.5.1950). Esat Adil'in CHP milletvekilliğinin peşinde olduğu gibi suçlamaları bir yana bırakırsak asıl olarak onun Amerikan yardımını destekler mahiyetteki yazıları eleştirilmektedir: "Nazariye parlak! Hem sermaye olacak, hem sömürücü olmayacak. Hem Amerikan sermayesi olacak, hem siyasi maksatlar gütmeyecek. Ve bütün bu şartlar 1950 yılı Türkiye'sinde gerçekleşecek... Yaşabe Gerçekçi sosyalist (...) Türkiye, manivelası Amerikanın elinde olan siyasi dolapların bir çarkı olmuştur (...) Amerika kabına sığmayan istihsalini akıtmak yolunu bulamazsa, elinde kalan malların altında ezilmek tehlikesile karşı karşıyadır. İstatistiklere bir göz at yeter. Oysaki dünyanın dört köşesinde zafere ulaşan milli kurtuluş hareketleri (abç), eldeki pazarları boyuna daraltmaktadır. Bu tehlikeyi önlemek için, Amerika yabancı ülkeleri kendi nüfuz ve hâkimiyeti altına almak ister" (*Nuhun Gemisi*, 1.3.1950).

Bir sonraki sayıda Esat Adil'e yönelik eleştiriler sürdürülür, alaycı bir dille yazılan bir başka Nuh Çarpıyor yazısında kapitalizm oluşmadan sosyalizm oluşamayacağını savunan görüşleri alaycı dille yerilmektedir. "Bizim memlekette yerli sermaye kapitalizmi son kertesine kadar kuracak durumda değilmiş, Amerikan sermayesi sömürgeci de olsa bunu yapmalı imiş ki ondan sonra sosyalizm gelebilsin miş, miş de, miş, miş! Marşal planının müdafaa etmek için çok laf duyduk ama şu seninkiler gibi yakası açılmadık marifetleri dinlememiştik (...) Sömürgeci yabancı sermaye, bugünün dünya şartları içinde Türkiye'de içtimai tekâmülû hızlandırmak şöyle dur-

onun "tam bir metanet içinde infazın sonunu beklediğini" yazmıştır (*Gerçek*, 19.4.1950). TKP'li yöneticilerle derginin genç yazarlarını ayrı tuttuğu akla gelebilir. Bir başka deyişle Esat Adil, Aybar'ın TKP'li olmadığını düşünmektedir. Oysa *Nuhun Gemisi*, Aybar'ın çıkarttığı ya da yazılarıyla destek verdiği yayınlardan farklıdır, parti gazetesidir. Aybar'ın *Nuhun Gemisi* döneminde TKP'li olduğunu ilk kez Rasih Nuri İleri açıklamıştır (2004: 15). Kendisiyle yaptığım röportajda konuyla ilgili yorumlarımı yanlışlamamış ama Aybar'ın parti sekreteri olduğunu, 1953'teki bölünmelerle ilgili "yukarıya" rapor dahi yazdığını söylemişti. Aziz Nesin, *Birlikte Yaşadıklarım Birlikte Öldüklerim* adlı anı kitabında Aybar'ın Nuh'un *Gemisi*'ne cezaevinden başyazı yazdığını ama bunun kendisinden gizlediğini belirtiyor (2006: 298).

sun onu asırlarca geriye götürmekten başka bir netice vermez (...) içtimai tekamül ancak ileri yerli burjuvazi ile halk kitlelerinin sömürgeciliği tasfiye etmeleri ile mümkündür (...) Bugün Çin'deki hareket, bu şekilde elele vermiş yerli kuvvetlerin sömürgeciliği, yabancı sermayeye ve onun yerli uşaklarına ve bu arada sizin gibilere karşı giriştikleri bir kurtuluş savaşıdır" (*Nuhun Gemisi*, 8.3.1950). "Emperyalizme karşı açılmış olan *İstiklal savaşı*ımız zamanında acaba sınıf tezatları bugünkünden daha mı keskindi? Bugün Çin'de bizimkinden daha mı keskindir? *Sarıksız Hoca* [Esat Adil] Türk halkının, Türk işçisinin yabancı sermaye ve emperyalizm düşmanlığına ve savaş kabiliyetine inanmıyor bir, büyüklere ve dolayısıyla Amerikan emperyalizmine dehaletini [birinin merhametine ve hi-mayesine sığınma] sosyalizm kelimeleri altında saklıyor iki" (*Nuhun Gemisi*, 15.3.1950).

Gazetenin 21. sayısında Abidin Dino imzalı "Esat Adil'e" başlıklı küçük bir yazı çıkar. Dino, Esat Adil'in durumunun hüzün verici olduğunu söyleyip "çıkan yazılara cevap bulamayipta etrafa saldırmamız bir kuvvet belirtisi değil, bir aciz itirafıdır, dedim ya, durumunuz hüzün verici, salonlardan da, steplerden de bu böyle görünüyor" diyecektir (*Nuhun Gemisi*, 22.3.1950). Daha önce değinildiği gibi gazetede çıkan ilk açık isimdir, Dino o sayıya kadar karikatürlerinde bile imzasını çok nadir kullanmıştır; daha önemlisi Nuh Çarpıyor yazılarını Abidin Dino'nun yazdığı izlenimini veren bir açıklamadır bu. Veya bir parti tercihi olarak sabıkası olmayan Abidin Dino'nun ismi öne çıkartılmıştır. Zeki Başımar'ın parti yöneticisi olarak açıkça ismini yazmayacağı aşikârdır.¹¹ Nedeni her ne olursa olsun, Esat Adil *Nuhun Gemisi*'nde imza kullanılmamasını eleştirerek yazarları açığa çıkmaya zorlamıştır.¹² Ger-

11 Başımar, Şefik Hüsnü'nün liderliğinde, 46' döneminde imzasını kullanarak yazılar yazmıştır (Bkz, "Sınıflar ve Partiler" Söz, 8.8.1946).

12 Esat Adil, isim vermeden gazeteyi yönlendiren üç isimden söz eder. Ona göre *Nuhun Gemisi*'ni bu üç canbaz ve yamakları çıkartmaktadır: "Bir tanesi 'Çin Milli Kurtuluş Mücahitlerine Selam' adlı yazımdan dolayı *İbret* gazetesinde bana kuduzca saldırmış olan faşist uşağıdır. Bir tanesi bu memlekette yıllarca İngiliz sermayedarlığının taraftarlığını yapmış ve Mussolini'nin Arnavut Valisine

çek'te Esat Adil, Mustafa Börklüce ve Orhan M stecabi açık imzalarını kullanarak polemik yapmışlardır. *Nuhun Gemi-si*'nin eleştirileri, bu isimlere rağmen daima Esat Adil'e yönelik olmuştur. 23. sayıda *Gerçek*'te yayınlanan Hindistan tahliline dair bir eleştiri çıkar, konu Esat Adil'in Türkiye'ye ilişkin görüşlerine bağlanır: "İşte onun Türkiye halkına vaat ettiği sosyalist Türkiye: Harici, iktisadi ve askeri istiklali olmayan bir Türkiye... Yeter be Kadioğlu bu milletin bir İstiklal Savaşı vermiş olduğunu düşün de bir parça utan ve  ek arabanı artık" (*Nuhun Gemi-si*, 5.4.1950). Üç sayı sonra yine *Gerçek*'te çıkan bir başka Esat Adil yazısı yabancı sermayeye olan yaklaşımlı nedeniyle eleştirilir. Alaycı bir dille CHP'den milletvekili adayı olması bu sebeple önerilmektedir. Amerika'nın     c  Dünya Savaşı'na hazırlandığını iddia edilerek "bir Türk' n, kendine sosyalist s s  veren bir Türk' n emperyalist yabancı sermayesini i tahlandırması düpedüz harbi çıkarmak isteyenlerin i ini kolayla tırmaktır" denecektir (*Nuhun Gemi-si*, 26.4.1950). Özetlemeye  alı tı ımız bu polemik, *Gerçek*'te aralıklarla göndermeler yapılırsa da 6 sayı kadar sonra kesilir.¹³ TKP, yaklaşan seçimlere ve siyasi affa yoğunlaşmayı tercih etmiş gözükmektedir.

Nazım'ı kurtaralım!!

Gazetede yer alan önemli konulardan biri de Nazım Hikmet'in siyasi af kapsamına alınmasıyla ilgili  abalaradır. Gazetenin 17. sayısında *Milletlerarası Demokrat Hukukçular Cemiyeti* tara-

Çekilen tazim ve tebrik telgraflarına imza koymuş ve kendini bir takım safdil-lere Marksist diye yutturmuş bir maceraperesttir. Bir     c s  ise her müspet aksiyondan tazı gibi ka ma a alı mış, sinsi, muvazenesiz bir mücadele ka a ıdır" (*Gerçek*, 29.3.1950).

- 13 Atilla İlhan, bir yazısında Moskova Radyosu Türkçe yayınında Erdem Yol-daş'ın (Laz İsmail) TSP aleyhinde yayın yaptığını, Esat Adil'in de ertesı gün *Gerçek*'teki ba yazısında zehir zemberek bir cevap verdiğini belirtiyor (*Cumhuriyet*, 17.1.1997). İlhan, zaman olarak 1950 Kışını göstererek yanlıyorsa da (  nk  kendisinin de yazar olarak katkıda bulunduğu günlük çıkan *Gerçek* Eylül-Ekim aylarında yayınlanır) polemik in gazete yazılarının dışında, farklı bir biçimde sürdüğünü gösteren bir malumat veriyor

fından Nazım Hikmet’le ilgili bir mektup yayımlanır. Mektup, çeşitli bakanlıklara, millet meclisi başkanlığına ve gazetelere gönderilmiş ancak İzmir-Yeni Asır haricinde hiçbir yerde yayımlanmamıştır. Oldukça ayrıntılı bir dille yazılan mektup, Nazım Hikmet’in mahkûmiyet süreci kadar şairin Avukatı olan İrfan Emin’e yönelik baskılardan söz etmektedir. Belki de daha önemlisi, meselenin uluslararası bir meseleye dönüştürüleceğinin belirtilmesidir: “Cemiyetimiz, Nazım Hikmet’in serbest bırakılması için haklı davasını ele almağa karar vermiştir. Halen yürürlükte bulunan Türk Kanunları gereğince Nazım Hikmet’in serbest bırakılmasını talep ediyoruz. Ezcümle Türk Ceza Kanunu’nun 2inci maddesi şöyle der: ‘İşlediği zaman yürürlükte olan kanunun suç saymadığı bir hareketten dolayı mahkûm edilemeyecektir. Eğer böyle cezalar hükmedilmişse bunların infazı ve kanuni takibatı kendiliğinden sakıt olur’. Bu metne göre Nazım Hikmet’in hapiste tutulması da aleyhine hükmolunan mahkûmiyetler kadar gayri kanunidir” (Nuhun Gemisi, 22.2.1950). Üç sayı sonra yine ön sayfadan bu kez Kıbrıs Türk İşçi Birlikleri Federasyonu’ndan gelen bir Nazım Hikmet mektubu yayımlanır: “Kanuna sonradan ilave edilen madde mucibince Nazım Hikmet yalnız 5 sene hapse mahkûm edilebilirdi ki bu büyük şair 12 seneden beri mahpustadır (...). TBMM, Türkiye’de hakikaten bir demokrasi, cumhuriyet idaresi mevcut olduğunu iddia ediyorsa hemen Nazım Hikmet’in serbest bırakılması için karar almalıdır” (Nuhun Gemisi, 15.3.1950). Bu iki mektup, Nazım Hikmet’in affı için açılan kampanyaların da habercisidir. CHP iktidarının son dönemlerinde ortaya çıkan ılımlı gelişmelerden biri de genel af kanun tasarısıdır. Ancak kanunun, Nazım Hikmet gibi rejim düşmanı sayılagelen mahkûmları kapsayıp kapsamayacağı belirsizdir. Bir yanda affın Nazım Hikmet’i ve diğer komünistleri kapsamaması vatana ihanet olarak adlandırılmakta, diğer yanda başta şairin avukatları olmak üzere birçok kişi yetkili makamları ikna etmeye çalışmaktadır. Af Kanunu’nun ertelenmesi, Nazım Hikmet’in açlık grevine başlaması ve birçok aydınının onun affı için toplu dilekçe imzalama-

12 NISAN 1950

SENE: 1 SAYI: 24



NUHUN Gemisi

HEDİYESİ 10 KURUŞ



Türk aydınları adaletle beraber

Büyük şairimiz Nazım Hikmet'in bir an evvel serbest bırakılması hakkında, Türk aydınlarının Cumhurbaşkanına ve Büyük Millet Meclisine gönderdikleri dilekçeyi ve imza sahiplerinin isimlerini aynen yayınıyoruz:

Cumhurbaşkanlığı Yüksek Katına

Son devir edebiyatımızın dünyaya tanınmış şairi rinden Nazım Hikmet 12 senedenberi devam eden ve son zamanlarda yapılan açılımlarla baksız olduğu esbittir. Bu mahkûmiyet ve bilhassa bu mahkûmiyetin haricte, memleketimiz aleyhinde, propaganda ve tevil teşkil etmesi Türk aydınlarımızın müteessir etmektedir. Bundan başka büyük Türk şairi Af K. nınun gayri muayyen bir müddetle geri bırakılmasından müteessir olarak 8 nisan tarihinden itibaren hayatına son vermek maksadıyla açlık grevine başlayacağını üan etmesi, biz Türk aydınları için derin bir elem kaynağı olmuştur.

Bu hakikatin bir an evvel tamiri, gerek insan olmak ve gerekse dünyada daima perfini muhafaza etmiş bir milletin ferdi bir bulunmak asfetiyle her Türkü sevindirecektir.

Biz; aşağıda imzaları bulunan Türk aydınları, şair Nazım Hikmet'in bir an evvel serbest bırakılmasını sizden ve Yüksek Meclis'ten aslı vicdanından bekliyoruz. Bu hareketimizle bütün Türk aydınlarımızın ve temennilerini tercüman olduğumuza emnisiz.

A. Adnan Adıvar: İst. müstakbil milletvekili.
H. Edib Adıvar: Ed. Fak. Ord. Prof.; I. Hikmet Ertaşlan: Ed. Fak. Ord. Prof.; Nadi Nadi: Cumhuriyet Gazetesi sahibi ve yayıncısı; Mazhar Osman: Tıp Fak. Ord. Prof.; A. Hamdi Tanpınar: Ed. Fak. Prof.; Vâ-Nû: Akşam gazetesi muharriri; Avni İnnel: İnnel kitabevi sahibi, mütercim; Besim Darkot: Ed. Fak. Prof.; Vehbi Erşip: Ed. Fak. Prof.; Südkü Sami Onar: Hu. Fak. Ord. Prof.; Üniversite Eski Bektarı; M. A. H. Aybar: Kuzguncuk, Babasakı 3. muharrir, eski doçent; Nukûl Gökdoğan: Teknik Üniver. Prof.; Mimarî Fak. Dekanı; Yaşar Nâbi: Varlık yayınevi sahibi; Zekeriya Sertel: Moda, muharrir; Nihal Karamağralı: Akşam gazetesi; Enis Tahsin Tili: Akşam gazetesi; Saadeddin Gökçepinar: Akşam gazetesi; Remzi Tosunoğlu: Akşam gazetesi; Arif Döşbeyoğlu: Akşam Gaz.; Kâzım Sinasi Deran: Akşam Gaz.; Ömer Rıza Doğrul: Cumhuriyet gazetesi; Ahmed Emin Yalman: Vatan Gaz.; Ercüment Behzat Lav: Şehir Tiyatroso aktörlerinden; Ali Fuad Başgil: Hu. Fak. Ord. Prof.; Sinan Korle: Vatan Gaz.; Kiyam Levi: Vatan Gaz.; Cavit Yamaç: Vatan Gaz.; Cemal Gürel: Vatan Gaz.; Melih Yener: Vatan Gaz.; Nadire Sadi: Doktor, Çapağolu; Bedri Karaman: Vatan Gaz.; Ali Saraçoğlu: Vatan Gaz.; Sabahaddin Eyyüboğlu: Ed. Fak. muharrir; Recep Bilginer: Vatan Gaz.; Refik Halit Karay: Yeni İstanbul Gaz.; Meşhar Şeket İhsar: Ed. Fak. Ord. Prof.; Ed. Fak. Dekanı; Selim Ragıp Emec: Son Posta Gaz.; Ercüment Ekrem Talı: Son Posta Gaz.; Salt Kuran: Teknik Üniver. Prof.; Ekrem Retar Bey: İstanbul Reyosu; M. Faik Fehik: Zafer Gaz. Bayazır; Vedat Ar: G. S. A. dekoratör hocası; Sami Tazip: Son Posta Gaz.; Saçit Yüner: Son Posta Gaz.; Muvaffak Garan: Yeni İstanbul Gaz.; Samim Gönenay: H. Fak. Ord. Prof.; Neyzen Tervik: Şair ve müzisyen; Feride Celal: Romançı; Behi ce Boran: eski doçent; Nusrat Suman: G. S. A. havyatlıras hocası; Cemal Toller: G. S. A. ressam; H. Ziya Ülken: Ed. Fak. Prof.; Mina Urgan: Ed. Fak. Doçent; Salih Dizer: Son Posta Gaz.; M. Şekip Tunç: Ed. Fak. Ord. Prof.; Macit Görberk: Ed. Fak. Prof.; Fethi Erden: Doktor; Hüsnü Bako: yüksek mübende; N. S. Köseml: hal: Ed. Fak. Doçent; Berna Moran: Ed. Fak. (Devam 4 üncüde)



Şeyn Profümür Bayan

Mâlide Edip ne diyor:

Haksız yere big bir ve

tandazı değil 28 sene,

28 nat dahi hapsedi-

casini araz etmemi ay

mi pekilde Nâzımında

bir an evvel çıkmasını

oant: gönlünden temenni

ediyorum.

Prof. İsmail Hikmet

Ertaşlan ne diyor:

Ben kendimi küçük-

luktan beri bilirim. Nâ-

zım Hikmet bir hataya

kurban oldu. Bunu bir af

teminleyemez mi? Bu bir

emri kavi seklinde oldu bu

güne kadar alâkasızlık -

tan kaidis.

Şeyn arukat bayın Fa-

hamet ne diyor:

Adli hata vardır. Sarif

tir. Bu sarahat karşında

hâsinin doğru olmadığın

sorgusu dahi doğru değil

dir.

Mareşalin ÖLÜMÜ

Mareşal Fevzi Çakmak vefat etti.

İstiklâl savaşının bu temiz mücahidi hayatının sonlarına doğru, istiklâl mücahidesinin hakiki bir Demokrasi ile kuvvetlendirilmediği müddetçe kaybedildiğini gönmüş ve bu hususta bizzat yaptığı hatırları itiraf etmiş bulunuyor. Bu erade Nazım Hikmet'e dahi haber göndererek hakas mahkûmiyetinden dolayı tesürlerini bildirdiği rivayet olunmaktadır.

İleri hamlelerle siyasi hayata atılan şeyn Mareşal C. H. P. nin bir çok terfilerle karıştı. Fakat ne yazık ki nihai son günlere kadar devam eden bu terfilerle mücadele etmişe imkân bırakmadı.

Şeyn Mareşali bir istiklâl kahramanı olarak burada anarken bugün ve yarın aynı istiklâl davasında çarpışacak olanlar için Mareşalin hayatından alınacak büyük dersler bulunduğunu düşünüyorum.

ları aynı dönemin süregelen gelişmeleridir. Nazım Hikmet'in tahliye edildiği 15 Temmuz 1950¹⁴ tarihine kadar sağ ve solun karşılıklı kampanyaları nedeniyle oldukça gerilimli olaylar yaşanmıştır.

Nazım Hikmet'in affedilmemesini protesto etmek için Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat açlık grevine başlarlar¹⁵ (Ulus, 12.5.1950). Nazım Hikmet'in affından sonra ise Milli Türk Talebe Birliği Başkanı Suphi Baykam, "milliyetçi gençler arasında beliren teessürün sembolik bir ifadesi olarak" açlık grevi yapacaktır (Ulus, 16.7.1950).

Bu dönemde *Nuh'un Gemisi*, kampanyanın aktif bir parçası olacak, Nazım Hikmet'le ilgili haberleri ön sayfadan – genellikle manşetten verecektir. Nazım'la ilgili haber ve yorumlarda kullanılan dilin mizahla ilişkisi yoktur, partinin resmi görüşünü yansıtan, büyük ihtimalle Zeki Başıtmar'ın kaleme aldığı metinler yayımlanmaktadır. 23. sayıda çıkan başyazının başlığı "Memleketin Büyük Evladı Nazım Hikmet Kurtulmalıdır"; 24. sayının ön sayfası, Mareşal Fevzi Çakmak için ayrılan bir kutu-haber dışında, Nazım'a ayrılmıştır. Cumhurbaşkanlığına aydınlar tarafından verilen dilekçenin tam metni yayınlanmıştır: "Türk Aydınları Adaletle Beraber". Sonraki sayfalarda Nazım Hikmet'in açlık greviyle ilgili haberler ve "adaletin tecellisi" için yapılan çağrılar sonraki sayılarda tekrarlanır. Gazetenin son sayıları neredeyse Nazım'ın affı için sürdürülen kampanyaya ayrılmış gibidir.¹⁶ 28. sayının manşeti "Nazım'ı Kurtaralım! Ey namuslu vatandaş vazifeni yap" biçimindedir; Cumhurbaşkanı ve başbakana yazılmış açık bir dilekçe, okuyucuların imzalayıp gönderebileceği biçimde düzenlenmiştir. Bu ara-

14 Aynı tarihlerde birçok siyasi mahkûm Af Kanunu'ndan faydalanmıştır. Örneğin Nazım Hikmet'le aynı tarihlerde Necip Fazıl Kısakürek ve Mehmet Ali Aybar da tahliye edilmiştir.

15 Orhan Veli ve arkadaşlarının şiir-edebiyat anlayışları (CHP ile özdeşleştirilerek) dönemin TKP'li yazarlarınca oldukça ağır eleştirilmiştir. Gerek bu açlık grevi gerekse Orhan Veli ve Oktay Rifat'ın *Hür ve Zincirli Hürriyet* gibi sol gazetelere yazılar yazması (Hür, 15.2.1947; Zincirli Hürriyet, 12.4.1947) bu yorumların azalmasına neden olmuştur.

16 Bu sayıların (özellikle 24. sayı), sahalarda daha kolay bulunabilmesi adet olarak fazla basıldıklarını düşündürmektedir.

da Nazım Hikmet, 8 Nisan'da başladığı açlık grevini rica ve tahliye edileceği vaadiyle durdurmuş, ancak herhangi bir gelişme olmadığı için 2 Mayıs'ta yeniden açlık grevine girmiştir. 14 Mayıs'ta DP'nin iktidara gelmesiyle oluşan yeni siyasi durum nedeniyle grevini yine durduracaktır. DP milletvekillerinden Zafer gazetesi başyazarı Mümtaz Faik Fenik,¹⁷ Nazım'a gönderdiği telgrafta "haklı taleplerinizle ilgilenecek sorumlu makam henüz fiilen teşekkül etmemiştir. Yeni iktidar kuruluncaya ve bu husustaki durum aydınlanıncaya kadar açlık grevinize fasıla vermenizi ısrarla rica ediyoruz" (Nuh'un Gemisi, 24.5.1950) diyecektir.

Nuh'un Gemisi, yaklaşık 7 ay süren yayınıni Mayıs ayının sonunda nihayetlendirir. Okuyuculara hitaben yazılan veda yazısında, memlekette yaşanan olayların önemi karşısında gazete mizahi biçimden ayrılmak zorunda kaldığı, adeta ciddi bir gazeteye dönüştükleri belirtilir. Açıklamaya göre, daha olgun ve kuvvetli yeni bir gazete çıkarabilmek için yayına ara verilmektedir. İlginç sayılabilecek bir başka nokta bu veda yazısının hemen altında iki ayrı gazetenin ilanının bulunmasıdır. İlki Barış adlı gazete, ikincisi Nuh'un Gemisi gibi mizah gazetesi olan Hür Marko Paşa'nın ilanidir. Rifat Ilgaz'ın sürdürdüğü Hür Marko

Kıbrıs İşçileri
NAZİM HIKMET'in
Serbest bırakılmasını istiyorlar

Kıbrıs Türk İşçi Birlikleri Federasyonu
Elli Sokakı No: 2. Tel. No: 169
Lefkoşa — Kıbrıs
5 Mart 1950

Nuh'un Gemisi Gazetesi Müdürlüğüne,
Sayın Bayım:

Büyük Türk şairi Nazım Hikmet'in serbest bırakılması için aşağıdaki mektubu Türkiye B. M. Meclisi Başkanlığına gönderdik. Gönderdiğimiz mektubun bir suretini size gönderiyoruz. Gazetelerinizde neşrederseniz minnettarız olacağız.

Türkiye Büyük Millet Meclisi Başkanlığına:
ANKARA

Mahatma Efendim,

Türk Milleti Türkiye'den Fatiha ve hilafeti çıkıp atmak ve bir bir hayatı harlamak için 30 sene evvel kanımı derye gibi akıttı ve Cumhuriyeti kurdu. Bu suretle istibdad, irtica ve şerhgeci-yabancıları vatandan atan Türk milleti başta sevgili Atatürk olduğu halde bir çok yenilikler yaptı. Cumhuriyetin istidadi ederek ilimde ve fünde yükselmeği bir ödev olarak bildi.

Halbuki bugün dünyada Halk Demokrasilerinin ilerlediği bir zamanda Türk milletinin göbeği olan Büyük Şair Nazım Hikmet'in Cumhuriyet idaresinin kumarcasına aykırı olarak zamanlara otulduğu görüyoruz ki Kemalist Türkiye'nin en kumarcaları buna müsaade etmemektedir.

Nazım Hikmet dünya çapında yitirdiği güldürce, gülmeli haharları ve bütün Avrupa ediplerinin takdirle andıkları büyük bir şairimizdir, ve Kıbrıs Türk işçileri onunla üfhar etmektedir.

Cumhuriyet idaresinin kumarcaları böyle bir insanı huzurunda müsaade etmediği halde Ankara Mahkemesi onu 30 sene 4 ay gibi uzun bir hapis cezasına mahkûm etmiştir ki bu büyük bir a-
dalatsızlıktır. Bu adalatsızlığı yansıtar, Türk mil-
letinin seve seve kanımı çıkardığı olduğu mahkûme
(Sana 6 ay)

17 Fenik, Nazım Hikmet'in affı için imza veren isimlerden biridir.

Paşa, *Nuh'un Gemisi*'ne oldukça yakın bir politik çizgide yayın yapmaktadır. *Nuh'un Gemisi*, kapanırken onun ilanını vererek yön göstermiş olmaktadır.

Bitirirken...

Nuh'un Gemisi, 27 Mayıs öncesi sol hareketlerin evrenselci Marksizm ile milliyetçilik arasında salınan siyasi görüşlere sahiptir. Bu çerçevede Esat Adil'in politik duruşundan bütünüyle farklı bir siyasi duruşları yoktur. Emperyalizme karşı verilen Kurtuluş Savaşı anlamlandırması ve bunun mutlaka [açık ya da örtük] Marksizmle ilişkilendirilmesi dönem solunun bugün dahi izleri bulunan hâkim yaklaşımlarındandır. Gazetenin, *Markopaşa* gibi herhangi bir kapatma, toplatılma ya da cezai yaptırım ile karşılaşmaması, muhalifliğinin ölçüsünün daha ılımlı olduğunu göstermemektedir. Yayımlandığı dönemin ılımlı yaklaşımı nedeniyle bu rahatlık yaşanmıştır. Gazetenin Türk(ie) solunun tarihi içerisindeki önemi, TSP ile yaşanan polemik ve Nazım'ın affı için gösterilen çabaları içermesindedir. Mizah açısından bakıldığında verimli olduğu ise söylene-
mez, gazete fıkırcılığı geleneğine ait, mutlaka pedagojik-yön göstericiliği olan esprileri vardır. Gazetenin karikatürlerini çizen Abidin Dino, güçlü bir desene sahip olmakla birlikte o yılların Cemal Nadir etkisindeki "komik" çizgi anlayışının dışındadır, hatta ilerisindedir. Dino'nun "sevimsiz" çizgileri, gazetenin politik duruşuyla bir arada düşünülürse karikatür tarihi açısından özellikli bir yerde durmaktadır.



Siyasi Muhalefetin Bir Biçimi Olarak Tahkir: Erken Cumhuriyet Dönemi Politik Mizahında Kadınsı Erkekler¹

Adnan Menderes, siyasi tarihimizde kadınsı niteliklerle en fazla tanımlanan, mizah sayfalarında kadın veya kadınsı olarak en fazla boy gösteren siyasetçidir. Bugün toplumsal hafızada yer tutmasa bile, özellikle DP iktidar olduktan sonra CHP yanlısı gazete ve dergiler, alışıldık siyasetçi portresinden farklı bir görünüm arzeden Menderes'i tahkir etmek ve o dönem için bilinen bir tabir olmasa da, onunla ilgili olumsuz imaj oluşturmak için, kâğıt üzerinde cinsiyetini değiştirme yoluna gitmişlerdir. Menderes, içinden çıktığı CHP'nin iktidarını uzun süre kesintiye uğratan bir oluşumun birinci adamı olarak zaten kurucu babaların husumetini çekmiştir. Bunun yanında, hayata geçirilmesi vaad edilen liberal politikalar, DP'lilerin "Amerikancı" olarak nitelendirilip küçümsenmelerine, teslimiyetçilikle suçlanmalarına neden olmuştur. Muhalifleri rahatsız eden "Amerikanlaşma", DP'lilerin övünç kaynağıdır. 1954'te DP yanlısı *Ak-baba*'da Menderes, "atlet yapılı, Amerikan gülüşlü ve kruvaze ceketi içinde Londralı bir diplomat kadar zarif" olarak tanımlanmaktadır örneğin (5.8.1954).

İşte sözü geçen bu posture (duruş, bedenin sergilenişi), bu kılık-kıyafet, bu beşuş çehre ve bir salon erkeğine yakışır zara-

1 Yazıyı Funda Şenol-Cantek ile birlikte yazmıştık.

fet, DP'nin politikalarına yönelik hoşnutsuzlukla ve erk kaybının yarattığı panikle birleşince, Menderes'e siyaset sahnesinde kadın rolü biçilmiştir. Bora ve Tol'un isabetle vurguladıkları gibi, Türkiye siyasetinin ispatlama, meydan okuma ve “efelenme” üzerine kurulu düzeninde (Bora, Tol, 2009: 826), kadınsı yaftasıyla yer almak mücadeleye baştan yenik başlamakla eşanlamlıdır. Ataerkil bir toplumda seçmen (kadın ya da erkek olsun) kendisi üzerinde hüküm sürecektir ve kendi adına karar verecek kişilerin iktidar (eril iktidar) sahibi olmalarını, “vurdıkları yerden ses getirmelerini”, “sözlerinin eri ve mert olmalarını” bekler. Türkiye'nin ilk ve bugüne kadar tek kadın başbakanı olan Tansu Çiller'i yıllarca iktidarda tutan, toplumsal cinsiyet bağlamında bir erkek olmasıdır. Dolayısıyla, bir siyasetçiyi (hele de yürütme gücünü elinde tutuyorsa), erkeği tamam kılan niteliklerden yoksun olarak sunmak, kadınsılıkla “itham etmek”, onun iktidarını kamuoyu nezdinde eritmek anlamına gelecektir. İşte, özellikle 1950'den itibaren mizah basınında ve gazetelerde Menderes ve başka siyasetçilerin sunuluş biçimleri, halkı bu eksik iktidara, hatta iktidarsızlığa ve bundan doğduğuna inanılan kaypaklığa, dirayetsizliğe karşı uyarmak niyeti taşımaktadır. Bir siyasetçiyi eleştirirken, erkekliğini elinden almak, “belden aşağı vurmak” ataerkil söylemde onu hakir görmek demektir. Hal böyle olunca, tahkir ellilerde kadın kılığında gazetelerde siyasi karikatürlerin yer aldığı sayfalarda ve mizah dergilerinin sayfalarında sıklıkla arz-ı endam edecektir.

Cumhuriyet döneminde mizah

Cumhuriyet dönemi mizah yayıncılığı Kurtuluş Savaşı ile Milli Mücadele yanlısı ya da karşıtı olan gazetelerle² ve özellikle *Aydede* ile başlatılır (Öngören, 1976; Topuz, 2003: 407). Refik Halid'in (Karay) yayıncısı ve başyazarı olduğu *Aydede*, Anka-

2 O dönem tabloid boyutta, genellikle iki yapraktan oluşan bu yayınlara gazete denmektedir. Sonraki yıllarda “mizah gazetesi” yerine “dergisi” denmiştir. Özellikle otuzlu yıllardan itibaren mizah yayınları ölçülerini değiştirerek çok sayfalı olmuş ve bilinen anlamıyla dergi biçimine dönüşmüşlerdir

ra Hükümeti'ne karşıdır ve uzunca bir süre Mustafa Kemal'e ve Anadolu hareketine muhalefet etmiştir. Savaşın bitimiyle birlikte Refik Halid ve *Aydede*'nin önemli çizeri Rıfki yurt dışına kaçınca (Kocabaşoğlu, 1991: 41-2; Rıfki, 1993: 9-21; Üyepazarıcı, 1994: 135-143), bu popüler yayının yerini *Akbaba* doldurur. *Aydede*'de aralıklarla yazı yazan Yusuf Ziya (Ortaç) ve yakın arkadaşları Orhan Seyfi'nin (Orhon) birlikte çıkardıkları *Akbaba*, Cumhuriyet tarihinin en uzun ömürlü mizah dergisi olacaktır.³ Büyük ölçüde *Aydede*'ye katkıda bulunan yazar ve çizerleri istihdam eden *Akbaba* biçim ve üslup olarak daha sonraları çıkan çok sayıda mizah dergisine model oluşturacaktır. Yayınlandıkları dönemde, gazete-dergi satışlarının sınırlı olması ve yayın dağıtım imkânlarının yurt sathında yaygınlaşamaması nedeniyle herhangi bir yayının *Akbaba* ölçüsünde uzun ömürlü olabilmesi önemli bir ticari başarıdır. *Akbaba* ve benzeri mizah dergileri, altmışlı yıllara kadar 7 ila 15 bin arası bir satış ortalaması tutturmışlar, toplam cirolarının ve kâr oranlarının düşüklüğü nedeniyle yüksek telif ödeyemeyen, dar kadrolu ve İstanbul merkezli yayınlar olabilmişlerdir. Örneğin yirmili yıllarda, *Akbaba*'nın henüz ilk yıllarında Orhan Seyfi, "maişet koşullarının zorlamasıyla" ortaklıktan ayrılarak *Papağan* (1924-1928) adlı bir başka mizah dergisi çıkartmak durumunda kalacaktır. Gerek yirmili yıllarda gerekse sonrasında pek çok mizah dergisi mevcut piyasa koşullarına dayanamamakta, ticari başarısızlık sebebiyle kısa sürede kapanmaktadır.

Akbaba'nın uzun bir ömre dayalı başarısı, satıştan ziyade sahibi ve başyazarı Yusuf Ziya'nın siyasi otoriteyle kurduğu ilişkilere bağlıdır. Yusuf Ziya, tek-parti hükümetlerinin ve CHP'nin, sonradan DP'nin maddi desteğini almış, muhalif parti ve yayın-

3 *Akbaba* hakkında bkz. Bayraktar, Talat (1991), *Akbaba, Türk Mizahından Bir Örnek*, Gazi Üniversitesi SBE, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara; Tonga, N. (2008), "Türk Edebiyatı Tarihinde Mühim Bir Mecmua: *Akbaba* (1922-1977)", *Turkish Studies, International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Vol: 3/2, Spring, 665-679; Cantek, Levent (2009), *Akbaba Mizah Dergisi (1922-1977) Örneğinde Türkiye'de Medya, Siyaset ve Toplumsal Yaşamın Dönüşümü*, 107K461 no'lu Tübitak-SOBAG Proje Raporu, Ankara.

lara karşı savunmacı ve reaksiyoner bir siyaset izlemiştir. Karşılığında resmi ilanlar, örtülü ödenekten nakit para yardımları almıştır. Yusuf Ziya'nın tutumu yeni ya da bir "ilk" değildir. Türkiye'de siyasi otorite, basınla ve gazetecilerle kurduğu ilişkiyi bu yandaşlık ölçüsünde değerlendirmektedir. İdeolojik, pedagojik ya da döneme has gerekçelerle, gazetelere, başyazarlara ayni ve nakdi ödemeler yapmaktadır. Örneğin hükümet, Latin alfabesine geçildiğinde önemli gördüğü yayınlara, kısmen de başvuruda bulunanlara nakit para yardımında bulunmuştur (Koloğlu, 1992: 65-6). Özellikle çok partili seçim denemelerinde ve 1946 sonrasında yapılan benzer nitelikte ödemeler, resmi kurumların reklam aktarımları ve abonelikler basın açısından büyük önem arz etmiştir. 27 Mayıs sonrasında 195 sayılı kanunla resmi ilan aktarım ve ödemelerinin Basın İlan Kurumu adlı bir makama bağlanması, kurumsallaşması, örtülü ödenek harcamalarının suçla ilişkilendirilerek mahkemeye taşınması, kamuoyunda tartışılması devlet yardımının dağılımına atfedilen bu "önemi" gösteren gelişmelerdir. Gazete ve dergiler az sattıkları için bu gelire ihtiyaç duymaktadırlar. Yusuf Ziya Ortaç, böylesi bir ortam içersinde dergisine resmi kurumlardan reklam almakta, abonelikler sağlamakta, örtülü ödenekten demirbaş giderlerini karşılayacak ölçüde maddi yardım temin etmektedir. Ortaç, maddi yardım alan tek mizahçı da değildir, çıkardığı dergiler için desteklenen Ramiz Gökçe ya da Necdet Rüştü Efe gibi başka isimlerden söz edilebilir.⁴ İlgi çekici olan bir mizah dergisinin neden devlet tarafından desteklendiğidir. Söz konusu destek, sanatsal ya da eğitim amaçlı bir yardım değildir. Örneğin Orhan Seyfi Orhon'un 1952 yılında Başbakan Adnan Menderes'e yazdığı mektuba göre, *Akbaba*'yı yeniden çıkartırken, 1954 Seçimleri'ne kadar muhalefeti eleştirmek koşuluyla anlaşmışlardır (Kim, 14.11.1960). Aldıkları para karşılığında İş Bankası Genel Müdürü Üzeyir Avunduk'a senet vermişlerdir. Verdikleri sözden dönerlerse bu senet yürürlüğe konacaktır (Gürsoy Naskali, 2005: 180-184).

4 Gökçe'ye çıkardığı *Mizah* dergisi, Efe'ye ise çıkardığı *Horoz* dergisi için yapılan ödemeler için bkz. İleri, 1996.

Bir mizah dergisi nasıl olur da Başbakan tarafından önemsenecek kadar propaganda politikasının bir parçası sayılabilir? Bu sorunun kesin bir cevabı yok. Çeşitli uygulamalara bakarak tahminlerde bulunulabilir sadece. Her şeyden önce şu anlaşılmaktadır: görsel olanın okuryazar olmayan kitleleri sadece etkilemediği, karar aşamasında yönlendirdiğine de inanılmaktadır. Buna göre film, fotoğraf, afiş, poster, illüstrasyon, karikatür vd. bu görsel gücün araçlarıdır ve devlet tarafından olabildiğince denetlenmeli, yönlendirilmelidir. DP'nin 1950 seçimlerinde bir medya ve bir sloganla iktidara geldiği iddiası mesnetsiz değildir: afiş ve “Yeter! Söz Milletindir” (Bkz., Balcı 2001).

Mizah ve propaganda

Geniş anlamıyla propaganda, çeşitli sembolleri (ifade, işaret, görsel imgeler, müzik heykel ve anıtlar) kullanarak insanların düşünce, davranış, inanç ve tutumlarını maksatlı olarak değiştirmeye yönelik bir güdülemedir (Watson ve Hill, 1993: 140). Alanda öncü çalışmalardan birini yapan Lasswell, propagandanın etkilerine, fikirlerin devlet tarafından yönlendirilmesi olgusuna dikkat çekmektedir. Ona göre devletler, şiddet kullanma, baskı ve diğer kanundışı uygulamalarının maliyetleriyle kıyaslayarak propagandanın çok daha ucuz olduğunu fark etmişlerdir (akt., Moloney, 2006: 46) . Dolayısıyla, Türkiye’de siyasi iktidara angaje olmuş bir mizah dergisinde hükümete ve onun liderine yönelik olumsuz bir görsel imgenin varlığı propaganda amaçları doğrultusunda işlevseldir. Kodlanan mesajlar bütünüyle uyumludur; bir lideri olumladığı gibi onun muhalifini de karşıtlıkla, çarpıtarak ve olumsuzlayarak sunmaktadır. Bir başka deyişle mizah dergisi ya da karikatürlerin yönlendirilmesi, yürürlükte olan propagandanın bir parçasıdır. Asıl amaç düşünce, ifade, imge ya da eğilimin basın aracılığıyla dolaşımda olması,⁵ ana akıma (mainstream) dâhil edilmesidir. Buraya dâ-

5 Liberal yaklaşımlara göre basın, vatandaşları bilgilendirir ve eğitir; farklı görüşlerin tartışılabilmesi için bir platform işlevi görür ve kamu yararına olan her şeyin alenileşmesini sağlar (McNair, 1999: 21). Bu yönleriyle kanu-

hil edildikten sonra her şey iktidar lehine işlemeye başlar. Çünkü basın, hem siyasal iktidarın reklam gelirlerine bağımlıdır hem de ihtiyacı olan kâğıdın satışı devlet tekelindedir. Bu iktisadi bağımlılığa rağmen bir eleştiri oluşursa, bu da –Chomsky’den ilhamla– *milli bir refleksle* karşılanır; önce basın sonra mahkemeler aracılığıyla bir tepki (ve ceza) üretilir (Chomsky vd., 2004). Eleştiriler, komünizm, şeriat yanlısı olmak ya da Türkiye’ye uygun olmamakla, bir tür yabancılıkla, yozlukla (örneğin liberallikle) özdeşleştirilir. Ortaya çıkan tartışmalar, makul bir fikir münakaşasından çok duyguların ve sansasyonun yüceltildiği, milli olanla olmayanın ayırd edildiği bir düzleme indirgenir. Karikatür burada devreye girmektedir. İdeolojinin işleyişi gereği istenen rasyonel müzakere değildir, duygu, heyecan ve eğlenceyi karşılayacak, belki doyuracak bir klişe arzulanmaktadır. Karikatür(ler)de iğrençleştirilmiş ya da komikleştirilmiş bir rejim ya da halk karşıtı/düşmanı betimlenir. Meclis’teki tartışmalarda, köşe yazılarında ya da radyoda “resmedilen” her şey, daha kolay anlaşılır biçimde, birkaç çizgiyle özetlenir. Elli-li yıllarda yayınlanan ders kitabı mahiyetindeki “Modern Propaganda” adlı çalışmasında Vahap Okay, modern insanın zıtlığını hesap ederek propagandacılar benzer nitelikte bir öneride bulunur: “Propagandacı yorgun zihinleri, dalgın nazarları, dikkatsiz kulakları hesaba katarak kısa yoldan hareketle kolay hatırdaki kalacak ve basit hareketleri sunmayı şiar say[malıdır]. Bunun için vecizeler, dövizler, şekiller, resim ve karikatürler en müessir [etkili] vasıtalar” (Okay, 1957: 68).

Özellikle elli yıllarda karikatürün etkisine inanıldığını gösteren görüş ve uygulamalara rastlanılmaktadır. DP’nin ilk yıllarında dünyada siyasal iletişim olgusuna yaklaşımlar da farklılaşmıştır. Bu dönemde, Amerika’da seçim kampanyaları sırasında ilginç bir yeniliğe başvurulur. Dwight Eisenhower, 1952 Başkanlık Seçim Kampanyasında Walt Disney stüdyolarıyla ça-

na aykırı ve umuma zararlı her türlü eylem ve olguya karşı tetikte olan, özellikle yasama ve yürütmeye karşı gözetleyicilik yapan bir makamdır (watch-dog). Oysa ideolojinin işleyişi ve reel politik gereği basın-siyasal iktidar ilişkisi bu yönde gelişmemiştir. Kuşkusuz bu durum, geç modernleşen ve devlet eliyle geliştirilen bir basına sahip olan Türkiye’ye özgü de değildir.

lışmış, kullandığı çizgi film ve afişler hemen tüm dünyada ilgi çekmiştir (Wood, 2008: 205). Menderes'in aynı yıl *Akbaba*'nın üreticileriyle yapuğu gizli anlaşmaya bakılırsa, çizgiyi propaganda amaçlı kullanmak bakımından, "Amerikanvari" yaklaşımı benimsediği iddia edilebilir. Mükerrerem Sarol, anılarında, 1954 seçimleri öncesindeki CHP'yi suçlarken Ratip Tahir'in bir sayfayı kaplayan renkli karikatürlerinden duyduğu memnuniyetsizliği dile getirmektedir ki bu, görselliğin oluşturduğu etkiden duyulan endişeyi de betimler: "(...) özellikle Başbakan'ı tezyif ve tahkir için müstehcen imalar yapılıyor, vatandaş gözünde küçük düşürücü yazı, resim yoluyla korkunç iftira ve isnatlarda bulunuluyordu" (Sarol, 1983: 233). Vurgulamak istediğimiz, karikatürün biricikliği değil, kitle, yığın, halk ya da vatandaş adlandırmasıyla insan topluluklarının yönlendirilebileceğine ilişkin inançtır. Asıl telaş ve arzu, kitlenin denetimine dönüktür. Bu noktada kurucu entelektüellerimizden Ziya Gökalp'in sık başvurduğu Gustave le Bon'dan söz etmek yerinde olur. Le Bon, kalabalıkların ortak paydasının homojenlik olduğunu, bireyselliğin burada eridiğini, akıldan çok duygunun öne çıktığını, slogancı ilkel bir mantığın taşındığını düşünmektedir (Welch, 2002: 25; Passmore, 2002: 48). Le Bon'un kitlenin duygularıyla hareket etmesi yüzünden "dişi" doğası olduğuna dair bir yargısı var ki yazı boyunca incelediğimiz karikatürlerin ve belirleyici olan eril-egemen mantığının aynı ortak paydanın ürünleri olduğu rahatlıkla söylenebilir. Zürcher, cumhuriyeti biçimlendiren Jöntürk düşünür ve siyasetçilerinin Le Bon'un fikirlerinden etkilendiklerini, entelektüel bir elit [erkek] tarafından yönlendirilmeyen güruhun [dişi] irrasyonel tutumlarından duyulan korkunun derinlere kök saldıgını belirtir (Zürcher, 2001: 51). Bu noktada Mükerrerem Sarol'un kızgınlığının veya Menderes'in "aracı" satın almasının gerekçesi anlaşılabilir. Karikatür bahsinde, aracılığı ve kitle yönlendiriciliğini yapabilecek yetkinlikte üreticiler olup olmadığı ise ayrı bir sorudur.

1923-1960 tarihleri arasında, hem gazete-dergi sayısı hem de profesyonel muhabir, yazar, çizer sayısı azdır. Dolayısıyla, aynı isimler birden çok, hatta birbirine rakip/muhalef gazeteye-der-

giye yazı ve karikatür vermek durumundadırlar. *Gırgır* dergisinin çıkışına (1972) kadar mizah dergisi ve mizah yazarı/karikatürist sayısı da azdır. Gelirlerinin yetersizliği yüzünden üreticiler pek çok yere aynı anda iş vermek durumdadır. Şöyle ki yukarıda değinilen *Aydede* dergisi ile onunla siyaseten didişen milli mücadele destekçisi *Güteryüz* (1921-1923) veya *Ayine* (1921-1923) dergisinde aynı isimlerin çalışmalarına rastlamak doğaldır. Bu kadro sınırlılığı üretici sayısındaki artışa rağmen değişmiş değildir. Nasıl DP, CHP içinden çıkarak partileşmiş, uygulama ve üslup bakımından benzer nitelikler göstermişse, örneğin *Akbaba*'da çalışmış üreticiler de birbirlerine rakip oldukları gibi doğrudan ya da dolaylı CHP ve DP destekçisi yayınlar çıkartmışlardır. Mizah anlayışları gibi siyasetle ilişkileri de pek çok bakımdan benzerdir. Partizanlıkları ve bir parti liderini hedef alarak üretmelerini bir yana koyarsak, asıl olarak seçimleri nedeniyle benzer ve tipiktirler. Otuzlu yıllarda aynı yayınlarda birlikte çalışan ve hemfikir olan Ratip Tahir Burak, Ramiz Gökçe ve Yusuf Ziya Ortaç kırklı yılların ikinci yarısından sonra farklı partilere yönelerek karşıt taraflarda yayıncılık yapacaklardır. 1946'dan sonra Ramiz, 1950'den sonra da Yusuf Ziya, DP'ye angaje olacak, Ratip Tahir CHP'li olarak hükümete muhalefet edecektir.

Pek çok siyasi tarih çalışmasında ya da örneğin ellili yılları analiz eden incelemelerde dönem, adı geçen karikatürist ve mizahçıların çalışmalarından faydalanarak anlatılmaktadır. Bu tür çalışmalarda Menderes'in siyasi mizah ürünü karikatürlerde görsel betimlenme biçimleri, üreticilerinin ideolojik angajmanlara bağlanmakta, genel mizahi tutum ve nitelemelerindeki ortak paydayı görmeden, muhaliflik, hiciv, sansür veya partizanlık temelinde bir ayrıma gidilmektedir. Oysa biz bu çalışmada başka bir yoğunlaşmayı belirginleştirmeye çalışacağız. Üzerinde durmak istediğimiz nokta, hükümet karşıtı ve yandaşı karikatüristlerin asıl dikkat edilmesi gereken yönlerinin, benzer tutum ve algıya sahip olduklarıdır. Başka bir ifadeyle, bu çalışmada seçilen karikatür örneklerinden izlenebileceği gibi, ilk bakışta çelişen eleştiri ve iddialara sahip olsalar da aralarında ni-

teliksel açıdan çok ciddi bir fark bulunmadığı görülebilecektir. Özellikle kadınlığı ve kadınsılığı, küçümsemenin, aşağılamanın, değersizleştirmenin, ötekileştirmenin etkili yollarından biri olarak kullanan, yaftalayıcı, araçsallaştırıcı ve indirgemeci erkek aklının görsel kültürünü ve ideolojisini üretmektedirler. Bu alanda yapılan çalışmalarda bu cinsiyetçi tavır eleştiri konusu edilmemiştir. Cinsiyet körü diyebileceğimiz söz konusu mizah araştırmacıları, kadınlığın tahkir amaçlı kullanıldığı tespiti yaparlarken, bunu doğallaştırdıkları için, kadın olma halinin tahkire malzeme teşkil etmesini değil, siyasilerin kadın kılıfına sokulmasını eleştiri konusu etmektedirler.

Bu çalışmada, Demokrat Parti dönemi olarak nitelenen 1950-1960 tarihleri arasında yayınlanan karikatürlere odaklanmakla birlikte, Türkiye’de modernleşme ve batılılaşma sürecinin dönüm noktalarından sayılabilecek II. Meşrutiyet döneminde ve 1923-1950 tarihleri arasında yayınlanmış kimi çalışmalara da gönderme yapacağız. Karikatürlerde izlediğimiz erkek bakışının öncesiz ve sonrasız, sadece ellili yıllara özgü olduğunu düşünmek yanlış olur. Ellili yıllara odaklanmamızın nedeni çok partili yaşama geçişle birlikte siyasi muhalefetin meşru bir zemine yerleşmesi ve böylece karşıt biçimlerde üretilen siyasi imgelerin ortaya çıkmasıdır. Bu tarihten itibaren, karikatüristler hasım ya da hempa ölçüsünde partilere yaklaşmakta, mesele veya kişileri farklı yorumlayabilmektedir. Ayrıca bu on yıllık süreç, bugün kolektif hafızada yer etmese de bir başbakanın (bazen de DP’li başka siyasilerin) kadın veya kadınsı olarak tipleştirilmesinin sıradan bir durum sayıldığı tek dönemdir. Ancak sıradanlaşma, kanıksama ve hoşgörüyü beraberinde getirmemiştir. Bundan ilerde söz edilecektir. Karşıtını kadın ya da kadınsı olarak tipleştirmek, ellili yıllarda tahkir amacıyla sık kullanılan bir karikatürist tercihidir. Bunun tersi olarak, taraftarı olunan partilerin liderleri veya yönetici kadroları kahramanlaştırılmakta, mutlaka kadınlar tarafından arzulanan güçlü ve cazibeli erkekler olarak tipleştirilmektedirler. İyi-kötü dualizmi, güçlü erkek – kadınlaştırılmış/kadınsılaştırılmış erkek ayrımıyla sürdürülmektedir.

Gazeteler, ulus-devlet ve karikatür

Modern kitle iletişimi, bir önceki çeyrek asırda ortaya çıkan gelişmelere bağlı olarak 20'inci yüzyılın başlangıcında güçlenir. Yüksek tirajlı ulusal gazetelerin ortaya çıkışı, eğitimin birörnekleştirici özelliği, radyo ve sinemanın dolaşıma girmesi, siyasal iktidarların eline daha önce benzeri olmayan büyük bir güç verecektir (Taylor, 2003: 174). Hegel'in ifadesiyle "gazeteler, modern insanın sabah duası" olacak (akt. Anderson, 1993: 50), resmi eğitim ve milli ritüellerle ulus-devletleri ortaya çıkaracaktır. Eş zamanlı olarak gazeteler, bir yandan sansür, kapatma ve para cezası gibi yetki ve baskı araçlarının caydırıcı gücü dolayısıyla siyasal iktidarla iyi geçinmek diğer yanda rekabet koşulları nedeniyle daha fazla satmak-daha geniş bir okura ulaşmak zorunda kalacaklardır. Bu sıkıntılı süreç, gazeteleri şehirli ve okur yazar –koşullar itibarıyla sınırlı– bir okur/müşteri seçeneğinin dışına çıkmaya itecektir. Bulunan ilk ve halen başvurulmuş yöntem, gazetede yazı ağırlığının azaltılması, görselliğin olabildiğince artırılmasıdır.⁶ Önce karikatür daha sonra çizgi roman, gazetelerde görselliğin yükselişe geçtiği dönemde önem kazanan anlatım araçları olurlar. Eğitimsiz veya eğitim seviyesi düşük insanların gazete satın almaları bu yeni anlatım araçlarıyla gerçekleşir. Okur sayısının artması, gazete sahipleri kadar devleti de –sonradan reklam verenleri– sevindirecektir. Diğer yandan karikatür (ve betimleyici resim) çizgisi büyük yaygınlık kazanacak, Aldous Huxley'in ifadesiyle "(...) karikatür, en etkili eleştiri" sayılacaktır (Cull vd., 2003: 66). Etkililiği, kitle iletişimin merkezinde yer almasıyla ilgilidir, çünkü gazetenin en çok bakılan sayfalarını oluşturmaktadır. Demokratik seçim süreçleri ve kapitalizmin reklam manipülasyonu iç içe geçecek, karikatür bu yeni dönemde siyasetin olduğu kadar ticari reklamların da ilk akla gelen ifade araçlarından biri ola-

6 Bu değişim, tipik bir medya eleştirisi olarak günümüze kadar varlığını sürdürmüş, çoğunlukla ilk kez tespit ediliyormuşçasına yinelenmiştir. Konuya ilk değinenlerden biri olan Niyazi Berkes, Amerika'da 1900-1924 tarihleri arasında çıkan gazetelerdeki görsel değişimi karşılaştırmış ve bu yeni biçimiyle matbuatın daha güçlü bir propaganda aracına dönüştüğünü belirtmiştir (1942: 169-170)

caktır. Gazete sahiplerinin ticari yönlendirmesiyle içinden çıkan çizgi roman siyaset dışı bir alana, eğlenceye yoğunlaşırken (Clark ve Clark, 1991: 50), karikatür ilk sayfalarda ve çoğunlukla siyasi gündemle, manşetle ilişkili bir içerikle biçimlenmektedir (Knieper, 2008: 87).

Türkiye’de gazeteciliğin geç gelişmesi, düşük okuryazar oranı ya da matbaa teknolojilerinin yetersizliği gibi nedenlerle başlangıçta ulusal ölçekli bir basın varlığından söz etmek mümkün değildir. Buna rağmen 1908 sonrasında gazetelerin rejimle uyum içinde olmasının istendiği, özellikle milli ve dini bayram ve ritüellerin uygulanmasında birlikte hareket edildiği, ortak eğitim düsturlarına sadakat gösterildiği, bunun en azından büyük şehirlerde yürütüldüğü, memurlar dolayısıyla yaygınlaştırıldığı vakıdır. Siyasal iktidarların karikatürün gücüne ilişkin düşünceleri hakkında kesin verilere sahip değiliz ancak 1908 sonrasında yabancı gazete bürolarına gönderilen görevliler, kavuklu Osmanlı tiplemesinin çizilmemesi istemiş, bu çizgilerin modern Türkiye’yi yansıtmadığını anlatmışlardır. Karikatürlerdeki Türk imajının batı kamuoyunu etkilediği düşünüldüğü için böylesi bir ricada bulunulmuştur (Uluengin, 1989). Bir başka örnek Cumhuriyet’in ilk yıllarında 1908 sonrasında ünlü çizeri Cem’den karikatür çizmemesinin istenmesiyle ilgilidir. Bu rivayete göre Cem, muhalefet edeceği düşünülmekle engellenmiş, bir tür sus payı verilerek kendisine dolgun maaşlı bir memurluk görevi tahsis edilmiştir (Balcıoğlu, 1987). Bu iddiayı şüpheyile karşılacak bile Cem, Serbest Fırka dönemi hariç ölümüne dek basında karikatür çizmemiştir. Yukarıdaki örneklerden tahmin edilebileceği gibi karikatürün dikkat çekici olduğu, inandırdığı ve geniş kesimleri etkilediği düşünülmektedir. Karikatürün ulus devletin inşasında kanonik bir araç olduğuna, yaygınlık kazandırdığı olumlu ve olumsuz tiplmeleriyle biçimlendirilmeye çalışılan resmi büyük anlatıya katkı sağladığına inanılmaktadır. En azından bir silah-mühimmat olarak görülmekte, başkalarına bırakılmak istenmemektedir.

Brummett, II. Meşrutiyet basınında siyasi hicvi karikatürler bağlamında ele aldığı çalışmasında, yeni rejimin saltana-

tın olumsuz bakiyesinden kurtulmak arzusunun tezahürlerini karikatürlerde arar. Monarşiye dayalı yönetim; güçten düşmüş, emperyalistlerin hedefi haline gelmiş bir idareci ve devlet; yozlaşmış siyasetçiler; yobazlık ve hurafeler temel eleştirisi konusudurlar bu karikatürlerde. Son padişah II. Abdülhamid karikatürlerde genellikle bir soytarıya, bir kargaya, bir canavara, bir zalime, zavallı bir ihtiyara, modası geçmiş bir kuruma, bir gölgeye dönüşebilmektedir. Ancak kadın imgesi, kimi zaman mağdur, kimi zaman da femme fatale olarak II. Meşrutiyet dönemi basınında siyasi hicvin temel malzemelerindenidir. İmparatorluk tehditkâr erkek emperyalistlerle çevrili iken, alegorik vatan imgeleri toprak ya da mülk olarak gösterilen kadınlardır. Vatanın onurunun, özellikle namusunun ete kemiğe bürünmüş biçimiye analar ve sevgililerdir (Brummett, 2003: 381-382). “Terakki” adına “taklit”, dönem basınında titizlikle üzerinde durulan, eleştiri oklarının en fazla yöneltildiği eğilimdir. Bu eğilim hicvedilirken başvuru araç modadır. Modayı tatbik ederek alafrangalaşan, yozlaşan, kimliğini yitiren, batıya (emperyalist erkeğe) teslim olan kadın ise karikatürlerde en fazla rastlanan tiptedir.⁷

Brummett’e göre, II. Meşrutiyet döneminde güvensizlik yaratan temel unsurlardan biri kadının sokakta olmasıdır. Kadın sokaktaki musibettir (Brummett, 2003: 436). Denetlenemeyen, namahrem olanın görüş alanına giren, batıyı taklit etmeye, alafrangalaşmaya erkekten daha fazla teşne olan kadın, (vatanın asıl koruyucusu olan) erkeğin rahatını kaçırmaktadır. Aynı rahatsızlık zaman içinde Cumhuriyet’in kurucu babalarında da ortaya çıkacak, açılan peçenin altından ulusun anneleri olmakla yetinenlerin yanı sıra, batıya özlem duyan, alafrangalaşmak isteyen, milli değerlerin taşıyıcısı olmaya meraklı olmayan kadınların da çıkması hoşnutsuzluk yaratacaktır. Alafrangalaşmak, modayı takip etmek mali açıdan güçlü olmayı gerektirdiğinden, çalışan kadın sayısının denetim dışı artmasından her

7 Bu tema edebiyatta da sıklıkla karşımıza çıkar. Peyami Safa’nın *Sözde Kızlar*’ı (1928); Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Sodom ve Gomore*’si (1928) Reşat Nuri Güntekin’in *Yaprak Dökümü* (1930); ilk akla gelen örneklerdir.

dönemde endişe edilecektir. Çalışan her kadın, hem işsiz erkek nüfusu biraz daha arttırmakta hem de ekonomik özgürlüğe sahip olarak erkeğin denetiminden çıkma potansiyeli taşımaktadır. Bu yüzden, liberal iddialarına rağmen muhafazakâr bir parti olan DP'nin birçok parti kongresinde, kadın istihdamına sınırlama getirilmesi konusunda öneriler ve hatta ısrarlar söz konusu olmuştur (Bkz. Tatlı, 2008).

Ulus'un erkekleri, karikatürlerin "kadınları"

Ulus devleti inşa etme süreçleri, erkekleri vatansever askerler, kadınları da doğurgan analar ve sadık eşler haline dönüştürür (Sancar, 2004: 7). Erkek kardeşler birliğince kurulan modern ulus devlette kadınlar erkeklerin izin verdiği zamanlarda, yerlerde, ölçülerde ve rollerde varolabilirler. Bu, sadece kamusal alan için değil, aynı zamanda özel alan için de geçerlidir. Modern kadının kendi hükümrancılık alanı olduğuna inandırılmaya çalışıldığı evinin içindeki rolleri de ulusun babalarının belirler. İyi annelik kıstasları; ideal eş olmanın kuralları; ev düzeni ve tutumluluk gibi konularda da kadın, bilinçlendirilip yönlendirilmesi gereken, aksi halde "yoldan çıkıp" alafrangalaşacak, *tangolaşacak*,⁸ yozlaşacak bir mütemmim cüz'dür. Yuval-Davis'e göre, milli projeler bağlamında kadınlar, genellikle, topluluk içinde muğlak bir konuma sahiptirler. Bir yandan, topluluğun birliğini, şerefini, savaşa gitmek gibi milli ve etnik projelerin varoluş nedenlerini simgelerler. Konuyla ilgili ilk kuramsal yaklaşımların milletleri aile ve akrabalık ilişkilerinin doğal birer uzantısı gibi görme özelliği vardır. Böyle olunca, erkeklerin, Enloe'nin deyimiyile "kadın ve çocukları" korudukları doğal bir işbölümü vardır toplumda. Diğer yandan, beden siyasetinin

8 Tango tabiri, Cumhuriyet'in ilk yıllarında yaygın kullanım alanı bulmuş, batı özentisi, kılık-kıyafeti, eğlence anlayışı ve karşı cinsle ilişkileri bakımından yozlaşmaya meyyal, hedonist, kendine dönük olduğu düşünülen kadınları tanımlayan bir tabirdir. Yirmili ve otuzlu yıllarda baloların, danslı-çaylı partilerin yaygınlaşması, tango, fokstrot, rumba gibi dansların rağbet görmesi, bunları öğreten kurslar açılması, gelenekçi kesimi rahatsız etmiş, tango adlandırması bu akımdan ilham almıştır.

kolektif “biz”inden dışlanırlar ve öznenen ziyade nesne konumunu muhafaza ederler. Kadınlık kurgusu bu açıdan “ötekilik” özelliğine sahiptir (Luval-Davis, 2003: 42-97).

Kadın olma hali, eril düzende, başlı başına bir eksiklik, zayıflık ve aşağı olma halidir. Doğurgan ana, sadık eş ve vatanın namusu dahi olsa kadın, erkek iktidarı karşısında ikincil konumdadır. Kadın fettan, yozlaşmış ve baştan çıkarıcı olmasa da erkek iktidarını tehdit eder. Erkek, karşıtı olarak tanımladığı kadına, aslında olmadığı, olmak istemediği bir şeye dönüşme ihtimalinin tehdidi altında yaşar. Erkekliğin doğuştan gelen bir kimlik olmadığı, sonradan edinildiği üzerine kurulu yaklaşımlar, erkeği iktidar kazanma sürecinde tehdit eden üç unsurdan söz ederler: eşcinseller, kadınlar, hemcinsleri (akt. Polat, 2008: 154). Erkekler dışındakiler muktedir olmadıkları için değersizdirler. Dolayısıyla, ilk iki kategoriden birine dâhil edilmeye çalışılan, onlarla kıyaslanan erkek hem iktidarını, hem de itibarını yitirir. Bir erkeğe atfedilen kadınsı ya da kadına özgü olduğuna inanılan niteliklerin toplumsal kabul ve değer gören nitelikler olmaları da bir şeyi değiştirmez. Anaçlık, güzellik, fedakârlık, sadakat, kibarlık ve benzeri “kadınsı özellikler” erkek iktidarını sekteye uğratar, hatta yok eder. İktidar kazanma sürecinde erkeği bekleyen asıl büyük tehlike ise iktidarını kazanmış hemcinsleridir. Onların kıstaslarına uymayanlar, erkek kardeşler birliğinden dışlanırlar. Bu bir erkek için öyle travmatik durumdur ki, eşcinsellere veya kadınlara özgü olarak nitelenen özelliklerden birine ya da birkaçına sahipmiş gibi, hatta daha da ileri gidilerek eşcinsel veya kadınmış gibi gösterilen, çağrılan erkek itibarını ve iktidarını kaybedecek, erkeklerce inşa edilen ve topluma hâkim olan söylemsel topluluktan dışlanacak, onulmaz bir yara alacaktır.

Toplumsal hayatın her alanında olduğu gibi, politik mizahta da kadına dönüştürerek sunmak veya kadınsı özelliklerle betimlemek bir erkeği tahkir etmek için başvurulabilecek en etkili yollardan birisidir. Bir siyasetçiyi kadın kılığında resmetmenin yanı sıra, ona kadınsı nitelikler atfetmek de siyasi hiciv yapılırken sıkça başvurulmuş bir yöntemdir. Politik mizaha konu

edilen erkeğin bütünüyle kadına dönüştürülmesi söz konusu olabileceği gibi, ona duruşu, bakışı, saç biçimi, kıyafeti, vücut hatları, konuşma tarzı aracılığıyla kadınsılık atfetmek de mümkündür. Doğaları gereği, politik mizah araçlarından karikatür ve bant karikatür bu görsel “deformasyonu” yaratmanın en etkili olanlarıdır.

Kurucu babaları karikatürize et(edeme)mek

1950 öncesinde İnönü ve cumhurbaşkanı olduktan sonra Atatürk’ün karikatürleri yapılmamış, sadece önemli günlerde, milli bayram ve kutlamalarda foto-realistik bir çizgiyle, resimsi bir yorumla sunulmuşlardır. Kurucu babalardan olan Celal Bayar da cumhurbaşkanı olduğu ellilerde bu alışkanlığın etkisiyle karikatürize edilmemiştir. Yirmili yıllarda Mustafa Kemal’in [Atatürk] konu edildiği üç ayrı karikatür, tartışacağımız erkeklik hallerine örnek olarak gösterilebilir. İlki, milli mücadeleyi destekleyen *Gülyüz*’de yayınlanır. “Gazi Paşa ve Mahbubeleri [Sevgilileri]” başlığı altında sunulan karikatürde Mustafa Kemal, dev görünümünde, ayakta resmedilmiştir. Mağrur bir ifadeyle ufka bakmaktadır. Üzerinde, ayak dibinde ya da üstüne çıkmaya çalışan “küçük” ka-



Gülyüz, 1 Aralık 1921.



Aydede, 31 Ağustos 1922.

dınlar görülmektedir. Manzara Swift'in "Güli-ver Cüceler Ülkesinde" hicvini anımsatmaktadır. Resmedilen kadınların üzerine temsil ettikleri ülkelerin adları yazılmıştır: Yunanistan, İran, Arnavutluk, Rusya, Azerbaycan ve Ermenistan. Hepsi içinde bulundukları koşullardan kurtulabilmek için Mustafa Kemal'den yardım beklemektedir (Güleryüz, 1.12.1921; Şen, 2003: 84). Bir başkası Mustafa Kemal'e muhalefet eden

Aydede'de yayınlanmıştır. Karikatürist Rıfki, uzun müddet Ankara'ya ve Gazi Paşa'ya karşı çıkan *Peyam-ı Sabah*'ın başyazarı Ali Kemal'in pragmatist tutumunu eleştirmektedir. Ali Kemal'i, Anadolu hareketinin muzaffer olması halinde Mustafa Kemal'e serenat yapacak, aşk sözleri söyleyecek bir âşık gibi karikatürize eder. "Zafer temin edilince *Peyam-ı Sabah*'ın alacağı tavr" alt yazılı karikatürde Ali Kemal diz çökmüş, Nedim'in bir dizesini okumaktadır: "Mest-i nâzım kim büyüttü böyle biperva seni" (*Aydede*, 31.8.1922; Şen, 2003: 128). Çarpıcı olan Mustafa Kemal'in, Ali Kemal tarafından biperva (pervasız) bulunan duruş ve jestleriyle kadınsı çizilmesidir.⁹

Cumhuriyet ertesinde *Papağan* mizah gazetesinde çıkan bir başka karikatür (*Papağan*, 13.7.1927; Şen, 2003: 267), *Güler-*

9 Bu karikatür sonraki yıllarda pek hatırlanmamış ya da farklı yorumlanmıştır. Nilüfer Yalçın, 27 Mayıs sonrası çıkan *Öncü* gazetesinde bu karikatürü yayınlarken başka türlü bir betimlemeye başvuracaktır: "Resim altında Ali Kemal Türk askerine şu sözlerle hitap ediyor" (*Öncü*, 30.8.1960). Yanlış "görme", konduramama ya da tepkiden çekinme gibi gerekçelerden birisinin etkisiyle karikatürdeki Atatürk yok sayılmıştır.

yüz'ün yorumunu izlemektedir. Yine heykel gibi durarak ufka bakan biridir Mustafa Kemal [Atatürk]. Sağ ve sol yanında, ayaklarının dibinde, ona hayranlıkla bakan biri esmer diğeri sarışın iki genç kadın görülmektedir. Karikatürün altında “*Sen benimsin*” yazılıdır. Kadınlardan esmer olanı Ankara'yı, sarışın olanı İstanbul'u temsil etmektedir; aşkla, kıskançlıkla, çaresizce onu izlemektedirler. Ankara, Anadolu kadınlığını, saflığı, fedakârlığı, doğallığı, kanaatkârlığı, namusu temsil eder biçimde çarıklı, fistanlı, esmer bir genç kadındır. İstanbul ise topuklu ayakkabılı, alafranga kıyafetli, Batılı kadındır. Ama neticede, her ikisi de eril gücü temsil eden Atatürk'ün himayesine ve teveccühüne muhtaçtırlar. Atatürk onlara bakmamaktadır, sert bir yüz ifadesiyle ilerideki hedefine odaklanmıştır gibidir. İki eli, iki kadının başları üzerindedir. “*Sen benimsin*” sözünün ima ettiği sahiplenme, sahip olunan üzerinde egemenlik kurmaya değil, onun teveccühüne tek başına mazhar olma hırsına gönderme yapmaktadır. Vatan toprakları iki ayrı kadınlık tarafından temsil edilmekte, Cumhuriyet'in kurucu babasının bunlardan birini tercih etmesi, ulus devleti onun temsil ettiği değerler üzerine inşa etmesi beklenmektedir. Ancak dırayetli kurucu baba, her iki kadınlık haline, yani vatan toprağının her köşesine eşit mesafede ve şefkatle yaklaştığını, himmet edeceğini ellerini her ikisinin de başına koyarak göstermektedir. Her üç örnekte de Atatürk hamiyet eden kişidir. Heykelsi duruşu ve karşısındakine jest ve mimikleriyle karşılık vermiyor oluşu, ona atfedilen kutsiyete, taviz vermez tavra gönderme yapmaktadır. Sıradan insandan farklı kılmaktadır onu. Ancak ikinci örnekte, eril iktidarın temsilcisi olarak resmedilmiştir. Bu kez, Ali Kemal'i tahkir etmek için kadınsı tasvir edilmiş, dolayısıyla Ali Kemal, kendisine eğilim göstermeyen, üstelik de hemcinsi olan bir maşuka yalvaran bir erkek olarak, sahip olduğu eril iktidarı sekteye uğratmıştır. “*Aptal aşık*” ve kılıklık erkektir. Erkeklik iktidarı kazanma sürecinde hemcinslerinin onaylamayacağı bir zaaf sergilemektedir.

1941 yılına ait başka bir *Akbaba* kapak karikatürü, ulusun sahibi olan erkeğin, kadınlığı temsil eden toprak üzerindeki

hâkimiyetini sergilemektedir. Karikatürde, eteği Türkiye haritası şeklinde yayılan yaşlı bir kadın, eteğinin üzerinde ayakta duran, gömleğinde ay-yıldız bulunan bir delikanlının omzuna elini koymuştur. Ona şöyle demektedir: “Anavatan: Maşallah büyüdün, aslan gibi delikanlı oldun. Yakın akraba kızları seni rüyalarında görmeğe başlamışlardır artık”. Yaşlı kadın, delikanlının annesi olduğunu düşündürmektedir. Zafer kazanılabilecek çok olmuştur. Anavatanın namusu kurtarılmıştır. Anavatan topraklarında yetişen genç erkek, artık başka topraklar keşfetmeyi ve hatta onlara sahip olmayı arzu edebilir. Tıpkı ergenliğe ulaşan genç erkeğin aile evinden kopup, hayata atılması gibidir. Bu örnek, yukarıda sözünü ettiğimiz “Gazi Paşa ve Mahbubeleri” başlıklı karikatürle benzer mesajı taşımaktadır. Cesur, güçlü ve kararlı bir kurtarıcı figürü olarak erkek, anavatanını koruma altına alır ve şimdi sırada korunmayı ve sahiplenilmeyi bekleyen diğer dişi figürler vardır. Kadınların temsil ettikleri ulus toprakları, kendi ırklarından bir kurtarıcı baba çıkmayınca, başka bir kurtarıcı babanın himmetine sığınmaktadırlar. Başka bir ülkenin kaderini yönlendirmek o ülkenin erkeklerini iktidarsız kılmaktır. Bu da, kurtarıcı babaya veya bu örnekte delikanlıya gurur ve haz verir, rekabet hissini kamçılar. Anavatanın namusu ve şerefini kurtaran erkek kardeşler birliğinin iktidarı, namus ve şerefi tehdit altındaki komşu ve soydaş topraklara nüfuz etmelidir artık.

Cumhuriyet’in kadınları ve diğer kadınlar

Türkiye modernleşmesinin cinsiyet rejiminde kadının yerini ve ideal kadınlık durumunu özetleyen iki karikatür konumuz açısından anılmaya değerdir. *Akbaba* henüz CHP yandaşı iken kapağında yer alan 1939 tarihli karikatürde, iki kadın duvara asılı bir fotoğrafa bakmaktadırlar. Kadınlardan daha yaşlı görüneni giyimi, saç biçimi ve makyajıyla batı taklitçisi, tango kadın olarak resmedilmiştir. Genç görüneni ise öğrenci üniformasıyla ve saçını okul beresinin altına hapsetmiş olarak çizilmiştir. Siyah ceketi ve cinsiyetini ele vermeyen, makyajsız yüzü-

le adeta hermafrodit görünümüne büründürülmüştür. Baktıkları fotoğraftaki genç kadın yine alafranga bir görünüm arz etmektedir. Sarı dalgalı saçlı, makyajlı, şık ve yüz ifadesi itibarıyla şuh ve pervasızdır. Karikatürün alt yazısı şöyledir: “Misafir Bayan: Tanıyamadım, bir sinema yıldızı mı?”, Talebe kız: “Yok canım. Hasan Ali Yücel Maarifvekili olmadan evvelki resmim”. Kurucu babalardan biri olarak niteleyebilece-



Akbaba, 31 Ekim 1936.

ğimiz Hasan Ali Yücel, köy enstitülerinin de fikir babalarındandır. Genç öğrenci, üzerindeki köy enstitüsü formasıyla, bir baba marifetiyle batı özentisi yaşam tarzından, yozluktan kurtarılıp, kendini halkın bilinçlenmesine adanmış, dişiliğini gizleyen/bastıran bir nefere dönüştürülmekten hoşnuttur. Gerek fiziksel görünümü, gerekse kurucu babaların rehberliğine rıza göstermesi bakımından dönemin kadın idealinin tezahürüdür. İdeal kadının kurucu ötekisi olarak alafranga ve batı taklitçisi kadın ise hem duvardaki fotoğraf, hem de öğrenci kızın yanındaki tango kadında vücut bulmaktadır (Akbaba, 16.3.1939).

Tango kadın ile aynı yozluğu temsil eden bobstil¹⁰ erkeği bir araya getiren bir başka karikatür 1945'te yine Akbaba'da yer alır. Mini etekli, dar bluzlu, topuklu ayakkabılı, gösterişli ve güzel bir kadın, samimi bir şekilde sahilde dolaştığı kaşkollu, pipolu ve dönemin modasına uygun giyimli erkeğin, “Sen han-

10 Otuzların ikinci yarısından itibaren ülkeye giren Swing müziğinin gençler arasında yürüme, dans etme, konuşma biçimlerindeki etkilerinden yola çıkarak uydurulmuş, aşağılayıcı nitelikte bir deyimdir. Bobstil hakkında bkz. Cantek, 2008: 99-115.

gi partiye taraftarsın beybi?” sorusuna, “Kokteyl partiye” cevabını vermektedir. Çok partili hayata geçiş denemelerinin başladığı dönemde, tango kadınlar/bobstil erkekler siyasetten, ülke gündeminden bihaber oldukları için alaya alınmaktadırlar. Erkek, bizihi erkek olduğu için, batı taklidi bir jargon kullanısa da yanındaki kadın kadar cahil olarak sunulmaz. Ancak, bobstil olduğu için, yanında baştan çıkarıcı bir kadını rahatlıkla dolaştırdığı için erkekliği yara almış, mizah malzemesine dönüşmüştür (*Akbaba*, sayı 65, 1945). Her iki karikatür, kadınlara kendilerinden beklenen ve beklenmeyen şeyleri özetlemektedir. Modernleşme projesinin ideal kadını, projenin sahiplerinin kendisine biçtikleri rolü oynamakla yetinmelidir.

Tek parti döneminin vatandaş tanımlamasında kadının işgal ettiğı yeri sergileyen başka bir karikatür, *Akbaba*’da, 1936’da yayınlanmıştır. Necmi Rıza’nın karikatüründe, “İmtiyazsız, sınıfsız, bölünmez bir kütleyiz” altı yazısı eşliğinde, sert ve kararlı adımlarla ileriye doğru yürüyen kitleden bir kesit verilmektedir. Kalabalığın ön saflarında, beş figür dikkati çekmektedir. Okura en yakın planda bir asker, ardından bir işçi, bir köylü, bir çiftlik sahibi ve izci olduğunu düşündüren bir kadın yer almaktadır. Dört erkek meslek sahibi olarak resmedilmişlerken, kadın bir meslek değil, günümüzde bir hobi, bir rekreasyon faaliyeti veya bir spor dalı olarak nitelendirilebilecek izcilikle tanımlanmaktadır. Erkeksi kıyafeti, başında şapkası ve taşıdığı flama ile uzun saçları dışında cinsiyeti hakkında fikir verebilecek bir işaret bulunmamaktadır. Erken Cumhuriyet döneminin cinsiyete dayalı işbölümünde kadının yerinin neresi olduğunu gösteren iyi bir örnektir bu kapak (*Akbaba*, 31.10.1936). Öte yandan, izcilik kurumunun erken Cumhuriyet döneminde sahip olduğu önem ve kadınların izcilik faaliyetlerine yönlendirilmeleri kalabalıktaki tek kadının izci rolünde karşımıza çıkmasını anlamlı kılmaktadır. İzciğin, Alman ve İtalyan faşist idarelerinden devşirilerek tatbik edilen, vatan savunması ve sağlıklı nesiller yaratmak amaçlı bir faaliyet olduğu hatırlandığında, bedensel dayanıklılık, doğayla baş etme, askeri disipline uyum gösterme, bedeni ve ruhu sağlıklı hale getirme ve

bu hali bir ömür boyu koruma yönünde sağladığı avantajların, ard arda gelen savaşlar ve yoksullukla bedensel ve ruhsal olarak çökmüş bir halkın yeniden canlanması, vatan savunmasına hazır olması için ideal bir araç olduğu düşünülmektedir. İzciliğin ve bazı spor dallarının (atletizm, yüzme gibi) kadınları ruhen ve bedenlen sağlıklı, aktif hale getireceği ve bunun sağlıklı yeni nesiller yetiştirme görevi yüklenen kadınların başarılı olmaları için hayati önem taşıdığı dönemin kurucu seçkinlerince çeşitli vesilelerle dile getirilmektedir. Bu öjenist politikalar doğrultusunda, sporcu kadınların daha çok çocuk doğurmaları teşvik edilmiştir (Bkz. Yazar, Cantek ve Holzer, 2008) .

Türkiye modernleşmesinin ideal kadını, anne, öğretmen, izci, hemşire, sporcu v.b.'dir. *Akbaba*'nın kapaklarından birinde, sırtında mermi taşıyan köylü kadın heykelinin önünde elinde bayrakla duran genç kadın, heykele: "Ben de senin kızınım" demektedir (*Akbaba*, 8.5.1941). Kompozisyonda yer alan her iki figürün masumiyeti, fazileti ve işlenen konunun vatanperverlik hislerine hitap ediyor oluşu bu kapakta mizahi öğelere ve alaycı bir yaklaşıma yer verilmesini engellemiştir. Söz konusu kapak, Cumhuriyet'in cinsiyet rejiminin otuzlarda vardığı noktaya işaret etmektedir. Artık "Cumhuriyet kadını" Anadolu'lu bir köylü kadın ile temsil edilmemektedir.¹¹ Köylü kadın, fedakârlık, feragat, sadakat timsali olarak Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasında, "cephe gerisinde" önemli rol oynamış ama misyonunu tamamlamıştır. Otuzlarda, Cumhuriyet rejimi kurumlarıyla yerleşmeye başladıktan sonra, onu temsil edecek ideal kadın, şehirli, eğitilmiş, dinin ve geleneğin zincirlerinden büyük ölçüde kurtulmuş, meslek sahibi kadındır.¹² Nitekim köylü kadın hey-

11 Sovyet rejimi ile Cumhuriyet arasında koşutluk kuran, kimi kolektif uygulamaları aynı payda içerisinde değerlendiren yaklaşımlar mevcuttur. Bu tartışmaya girmemekle birlikte Lenin ve Stalin dönemindeki Sovyet propaganda posterlerindeki köylü kadın imgesinin bizdeki gibi popülerliğini yitirmediği, örneğin şehirli bir kadın imgesine ikame edilmediği belirtilebilir. Diğer yandan söz konusu köylü kadın imgesi bizdekinden farklılıklar da göstermektedir. Köylü kadın, kolхозlarda (kolektif çiftlik) ya da fabrikalarda erkeklerle birlikte çalışan yoldaş işçidir. Bkz. Bonnell, 1997: 100-135.

12 Öğretmenlik olumlanan ve teşvik edilen bir kadın mesleği olarak gözükmektedir. Zeyniler köyüne giderek öğretmenlik yapan Çalıkuşu romanının kahra-



Ağa Oğlu — Aman, ne yapıyorsunuz?...
Fethi Bey — Sus... Şu yüz karasının vücudund ortadan kaldırayım!..

Akbaba, 24 Kasım 1930.

kelinin önünde durarak, onun kızı olduğunu iddia eden, başı açık, modern giyimli ve mağrur duruşlu bir genç kızdır. Ancak köylü kadınla arasındaki varsayımsal kan bağına gönderme yapması, yeni kadının vatanperver, çalışkan ve fedakâr köylü kadının içinden çıktığı, onun fazlalıklarını atarak, eksikliklerini tamamlayarak vücut bulduğu izlenimini vermeye yöneliktir. Fazlalıklar başı kapatan örtü, vücudu biçimsizleştiren ve gizleyen köylü kılığı, toprakla uğraşmanın bedene ve ruha verdiği zarardır. Eksiklikler ise eğitimsizlik, görgü eksikliği, modern hayatın gerekliliklerinden bihaber olmak, ulus inşasına katkıda bulunacak, kadınlara özgü sayılan görevleri (öğretmenlik, hemşirelik, büro işleri gibi) yapabilecek bilgi ve beceridir. Modern genç kızın bayrakla yan yana resmedilmesi, onun kendisini ulusuna adadığının da göstergesidir, tıpkı köylü kadın gibi.

manı Feride mesleğin popüler simgesi olarak gösterilebilir. Erken Cumhuriyet döneminde çocuk olan kadınların Çalikuşu'nun Feride'si ve ilkökul öğretmenlerini rol modeli olarak benimseyip, öğretmenliğe heveslenmeleri birçok kişisel hikâyede karşımıza çıkmıştır (Bkz. Cantek, 2003).

41 Buçuk'un¹³ 13 Aralık 1952 tarihli bir karikatüründe Demokrazi, istenmeyen bir çocuk doğuran üzgün bir kadın kılığında resmedilmiştir. Kadın ve yeni doğan bebek hastane yatağındadırlar. Baba Menderes ise yatağın yanındaki sandalyeye ilişmiş, bebek ve anneye arkasını dönmüş, elini yanağına dayamış, kara kara düşünmektedir. Bebek siyah renktedir ve kundağında irtica yazmaktadır.¹⁴ Korkunç görünümlü ve hareketlidir. Burada erkek, bebek bile olsa hırçın, ürkütücü ve caydırıcı güce sahip bir varlıktır, kendisine şefkat ve müsamaha gösteren annesinin sonunu hazırlamaktadır. Erkek bebek, yetişkin bir kadından daha fazla iktidar sahibidir. Anne ellerini yüzüne kapatmış sessizce ağlamaktadır. Bu karikatürde kadın öjenist beden politikaları doğrultusunda, temel görevi, modern, medeni ve batılı bir nesil doğurup yetiştirmek olan bir nefer olarak yer alır. Görevini layıkıyla ifa edemeyen kadın, derin bir üzüntüye garkolmakta, ondan beklediğini alamayan baba ise küskün ve yıkılmış bir halde karısına sırt çevirmektedir. Ona getirdiği doğum hediyesini vermekten vazgeçtiği görülmektedir. Kendisinden bekleneni veremeyen kadın ödülü de hak etmez. Köken ve sınıfsal açıdan "uygun" olanları daha çok çocuk sahibi olmaya, diğerlerini ise olmamaya teşvik ederek, "milli stok-

13 41 Buçuk, dönemin kısa ömürlü muhalif mizahi dergilerinden biridir. İlhan-Turhan Selçuk kardeşlerin yönetiminde 15 sayı kadar çıkmış bir yayındır. Bedii Faik'in anılarına göre 41 Buçuk'a sermaye koyan matbaacıya siyasi iktidar tarafından baskı yapılmış, yayıncı maddi desteğini çektiği için dergi kapanmak zorunda kalmıştır (Faik, 2001: 197-198).

14 Siyasi karikatür geleneğimizde benzer nitelikte "esprilere" daha önce de başvurulmuştur. Serbest Fırka döneminde partinin lideri olan Fethi Bey [Okyar] kadın kılığında çizilmiş, mürteçiliği temsil eden çocuğunu -partisini- bir cami avlusuna bırakmaktadır (*Akbaba*, 24.11.1930). Parti o tarihte kapatılmış olmasına rağmen bu türden eleştiriler sürdürülmektedir. Aralık ayının sonunda gerçekleşen Menemen Olayı partiye özdeşleştirilmeye çalışılmıştır (Tunçay, 1992: 295; Nadi, 1999). *Yarın* gazetesi sahibi Arif Oruç'un parti kurma teşebbüsleri de aynı hiciv bağlamda resmedilmiştir. Lohusa yatağında resmedilen Arif Oruç, çirkin bir ebenin *Yarın* gazetesine sararak verdiği hilkat garibesi bebegine bakmaktadır: "Şimdi bunu evlatlığa kabul edecek bir fedakâr baba bulabilsek" (*Akbaba*, 2.7.1931). Serbest Fırka kapandıktan sonra Arif Oruç, Lâ-yık Cumhuriyetçi İşçi ve Çiftçi Fırkası adlı sonuçsuz kalan bir parti girişiminde bulunmuştur. Parti programının 6 Haziran tarihinde *Yarın*'da yayınlanmamasıyla birlikte basında gelişen tartışmalar içerisinde söz konusu karikatür üretilmiştir. Bu konuda ayrıca, bkz. Güz, 1993: 30-38.

ların kalitesi”ni arttırmayı amaçlayan öjenist söylem (Yuval-Davis, 2003: 55), saf, sağlıklı, güçlü bir nesil yaratma yönündeki, otuzların yükselen ırkçı ideolojilerinden etkilenilerek Türkiye modernleşmesinin cinsiyet rejiminin yapıtaşlarından biri haline getirilmiştir.

Birbirinin kurucu ötekisi olan tango ile iffetli kadın kategorilerinin dışında yer alan ve tango kadından daha tehlikeli, daha tekinsiz bulunan bir başka kadın kategorisini gazeteci-yazar Sabiha Sertel temsil etmektedir. Benzerine rastlanması zor bir kadın figürüdür. Cesur, entelektüel, kendisini inandığı davaya adanmış, erkeklerin hâkim olduğu bir düşünsel ortamda aktör olabilmiş bir kadındır. Sadece kamusal alanda görünür olan yüzüyle değil, özel hayatındaki ayrıksı duruşuyla, eşitlikçi aile ilişkileri ve karizmatik kişiliğiyle de düşünce dünyasının eril söylemine meydan okumuştur. Bu sebeple, sadece kendisi değil, ona boyun eğdiği, onun üzerinde hâkimiyet kuramadığına inanılan eşi Zekeriya Sertel de eleştiri ve alay konusu olmuştur. *Akbaba*’dan seçtiğimiz örneklerden ilkinde çeşitli gazeteciler kalemlerini bileylemektedirler. Bileylenen kalemler, saldırgan bir üslubu ve gazeteler arası polemiği temsil etmektedir. Sabiha Sertel arkası dönük olarak kapağın merkezindedir (*Akbaba*, 1945, sayı: 66). İkinci kapakta Sabiha ve Zekeriya Sertel, kızıl bir ata binmişlerdir. Karısına göre fiziki olarak daha ufak tefek çizilen Zekeriya Sertel: “Nereye gidiyoruz Sabiha?” diye sormakta Sabiha Sertel ise: “Altımdaki ata sor”, diye cevap vermektedir. Kızıl at ki dişi Sovyetler Birliğini temsil etmektedir. Sertellerin kendi fikirleri yoktur, at nereye götürürse oraya –çaresizce ve telaşla– gideceklerdir (*Akbaba*, 1945, sayı: 77).

Sabiha Sertel, kadın olmasına bir de solcu olması eklenince, erkeklerin egemenliğindeki entelektüel camiadan dışlanmış, aşağılanmış ve mesnetsiz suçlamalara maruz kalmıştır. “Kızıl Dudu”¹⁵ diye anılmış, komünist olduğu için, yine erkeklerce tanımlanan namus kavrayışından ve ahlaki normlardan azade olduğu, bölücülük yaptığı, vatana ihanet ettiği iddiasıyla saldırı-

15 Dudu, kadın veya hanım demektir ancak bu deyişte argodaki anlamına (kadın cinsel organı) da gönderme yapılmaktadır (Tietze, 2002: 657).

ya uğramıştır. Bunun yanında, kocasının onun gölgesinde kaldığı düşünlüğü için, kendisine duyulan hınç katlanarak artmıştır. Zekeriya Sertel'in karısıyla kurduğu ilişki, ataerkil kültüre, geleneksel ve dinsel ahlak anlayışına ters düştüğü için, Sabiha Sertel, Zekeriya Sertel'in kişiliğinde erkek iktidarını tehdit eden, "eski köye yeni adet getiren" fettan kadın olarak tanımlanmıştır. İlk kapakta okura arkası dönük ve hafif-



Akbaba, sayı 66, 1945.

çe öne eğilmiş olarak resmedilmiş, iri kalçalı ve kösnül bir kadının kılığına büründürülmüştür. Oldukça kısa elbisesi ve jartiyerli çorapları ile cinsel arzu yaratmaya yönelik bu poz, Sabiha Sertel'i şişman, çirkin ve ürkütücü olarak da gösterdiği için, alışıldık görsel haz beklentisini karşılamaz. Kösnül, pervasız, dominant, kendisine yaklaşan erkeği yutacak, iktidarını söndürecek aktif bir kadındır bu. Erkeğin ilgisi ve arzusunu kışkırtmaktan çok, kendi arzusunu erkeğe dayatmaktadır. Bu yüzden de yadırgatıcı ve ayıplanılasıdır.

Sabiha Sertel'in yüzünün gösterilmiyor oluşu, bir anlamda onu cezalandırmak anlamına gelmektedir. Ona verilen önem bu kadardır. O ancak "arsız bedeni" ile vardır. Yüzü ve karakteriyle değil. İkinci kapaktaki kocası ise silik, pasif ve karısının gölgesinde kalmış bir adam olarak tasvir edilmiştir. Kocası, ne yapacağını karısına danışmaktadır. Bir espri olarak, kırklı yılların popüler çizgi dizilerinden biri olan Ramiz'in *Tombul Teyze'si* ile kocası Siska Dayı'yı andırmakta, kılıbık koca ile ailenin reisi olan nemrut karısı karşıtlığı yinelenmektedir. Kadının



Akbaba, sayı 77, 1945.

grotesk şişmanlığı ile kocasının olağandışı siskalığı dizinin espri kaynağıdır. Sabiha Sertel, Tombul Teyze gibi grotesk bir irilikle tiplleştirilmesine rağmen sevimli gösterilmemektedir.

Çok partili döneme geçiş ve karikatürcülerin Menderes'i

Çok partili rejime geçişle birlikte, muhalefete düşen CHP, DP yanlısı basın için politik hicvin esin kaynağı

olur. Özellikle İnönü, parti lideri ve aktif siyasetin popüler figürü olarak sık sık hicvedilir. Ara sıra kadın kılığına büründürülse de, belki bu kılığa çok yakışmayan yüzü ve bedeni, belki de kurucu baba olarak saygı gördüğü dönemlerin hatırına, karikatürlerde biraz deforme edilerek de olsa kendisini canlandırmasına izin verilmiştir. *Mizah Dergisi*'nin 10 Ağustos 1951 tarihli kapağında, çok partili döneme geçişin hemen ertesinde, seçim yatağına uzanmış iç çamaşırılı genç ve güzel kadın, yatağın yanında bir sandalyede oturan, bastonlu, kaşkollü, çökmüş İsmet İnönü'ye bakarak, "İktidarı gittikten sonra daha şirin görünmeye başladı" demektedir. Genç kadın vatandaş temsil etmekte ve tek partili dönemin baskılarından ve otoriterliğinden bunaldığını dile getirmektedir. İsteği dışında cinsel ilişkiye girmek zorunda kaldığı bir muktedirin (İnönü'nün şahsında CHP) iktidarını kaybetmesiyle rahatlamış, hatta onu sempatik görmeye bile başlamıştır. CHP çok partili hayatın devam etmesi için gerekli ama artık ülke yönetiminden elini çekmesi zorunlu bir siyasi örgüt olarak sunulmak istenmektedir. Vatandaşın pasif ve muktedire boyun eğen tavrını temsil etmek için kullanılan yarı çıplak kadın figürü, bahsi geçen kadının,



yeni bir muktedirin boyunduruğuna gireceği hissini uyandırmaktadır.¹⁶

Türkiye’de siyasetçiler, özellikle de başbakanlar arasında, karikatüristlerin en fazla kadın kılığına soktukları veya kadınsı niteliklerle tasvir (ve tahkir) ettikleri kişi Adnan Menderes’tir. Ellili yıllar boyunca ve altmışların başında, iktidarını yitirmesi ile idam edilmesi arasında geçen kısa sürede, Menderes’in yer aldığı politik hiciv amaçlı karikatürlerde başbakan sıklıkla kadın kılığında arz-ı endam etmektedir. Tuvaletli, elbiseli, biki-nili veya tayyörlü olarak çizildiği karikatürlerde, beşuş çehresi, baştan çıkarıcı beden kıvrımları, edalı ve küstah duruşuyla dik-kat çekmektedir. Gerçek hayatta ince sesi, zarif bedensel hare-

16 Vah Karakedi (1952-1954) dergisinin 27 Mart 1954 tarihli sayısında, bu kez, seçim arifesindeki halk erkek olarak tasvir edilmiş, oy arayan partiler ise biki-nili, baştan çıkarıcı genç kadınlar olarak çizilmiştir. Bu örnekte, bir önceki-nin aksine karar aşamasında iktidar geçici olarak halkta olduğu için halk erkektir. Sahip olduğu oy hakkı, seçim sürecinde partileri onun karşısında edil-gen ve yaltaklanıcı hale getirmiştir. Fonda bir yatak odası dekoru vardır. Bu dekor, halkı temsil eden gencin, seçtiği partiyi temsil eden kadınla yatağa gire-ceği çağrışımını yapmaktadır.

ketleri, traşlı yüzü, abartılı şıklığı ve kibarlığıyla var olan Menderes, bu özellikleri nedeniyle erkeklerin egemenliğindeki siyaset sahnesinde kadına dönüştürülmeye en uygun aktör olarak görülmektedir.

Siyasete hâkim olan hegemonik erkekliğin, siyasetçileri kadınsı olandan kaçmaya yöneltmelerine dünyadan bir örneği Joane Nagel vermektedir. Nagel, Amerikan emperyalizmi ile erkekliğin evliliğinin bir ürünü olduğunu düşündüğü Theodore Roosevelt'in, siyasi kariyerinin ilk yıllarında erkekliğine yönelik acımasız saldırılara maruz kaldığını hatırlatır. Politika-ya henüz 23 yaşında, New York Eyalet Meclisi üyesi olarak atılan Roosevelt, günlük gazetelerde kadınsılığın tipik bir örneği olarak sunulup hicvedilmiştir. Gazetelerde "cılız, züppe Jane, çürük Lilly ve zarif Mr. Roosevelt" adlandırmalarıyla anılmıştır. Tiz sesi, dar pantolonları ve süslü kıyafetleri alay konusu olmuştur. Hatta ona eşcinsel yazar Oscar Wilde'nin adı kullanılarak hitap edilmiştir. Roosevelt'i derinden yaralayan ve politik kariyerini tehdit eden bu saldırılar onu, at binme, doğayla iç içe yaşama gibi etkinliklerle basının karşısına çıkarak, erkekliğini cesaret ve bedensel dayanıklılık gösterisi yoluyla kanıtlamaya yöneltmiştir (2000: 69-70).

Kadın veya kadınsı olarak resmedilmenin Menderes'i veya partili diğer siyasetçileri nasıl etkilediğini kesin olarak bilemiyoruz. Ancak, *Ulus*'ta Ellili yıllarda "Karikatürçünün Şakaları" köşesinde Menderes'i en fazla kadın kılığına sokan Ratip Tahir (Burak), Menderes'le arasında geçen bir diyalogu aktarmaktadır. Buna göre, Ratip Tahir 1952'de cumhurbaşkanlığı köşkündeki bir resepsiyonda *Ulus*'u temsilen bulunmaktadır. Dönemin meclis başkanı Refik Koraltan, Ratip Tahir'e bazı karikatürlerinin "yapılamaz şeyler" olduğunu söyleyerek sitem eder. O sırada Menderes ikilinin yanına yaklaşır ve Ratip Tahir ile tanıştırılır. Ratip Tahir, Başbakan'a: "Refik beyefendi bazı karikatürlerinizden şikâyet ediyorlar. Acaba zatı âlinizin de fikrinizi öğrenebilir miyim?" diye sorar. Cevabı "geniş bir tebessüm"le alır. Başbakan, *Ulus*'un karikatürlerini zevkle takip etmektedir ve asla bir şikâyeti yoktur (*Ulus*, 29.6.1952). Ratip Ta-

hir'in aktardığı bu anekdotu doğrulayan başka bir kaynağa rastlanmamıştır. Menderes karikatüristin kendisini tasvir ediş biçimini gerçekten de hoşgörüyü karşılıyor olabilir. Ancak, başbakanın yanıtı, kibarlık icabı sarfedilmiş sözlerden ibaret de olabilir. Nitekim birkaç yıl sonra Ratip Tahir'in, kendisinin ve DP'nin manevi şahsiyetini zedeleyen karikatürlerden dolayı 16 ay hapis yatmasını sağlayacaktır. DP'lilerin politik hicve gösterdikleri tepkinin bir başka



Akbaba, 20 Mayıs 1952.

örneği, Vatan Cephesi ve partizan radyo *Taş Karikatür* (1959, 28 sayı) dergisinde hicvedilince, DP milletvekillerinden Necmettin Önder'in meclis bütçe komisyonunda buna dair öfkeli bir konuşma yapmasıdır. DP'nin basına yönelik baskısı nedeniyle ülkede mizah kalmadığı eleştirisine sinirlenen Önder, *Taş Karikatür*'ün 21 Ocak 1959 tarihli sayısında yer alan bir karikatüre atfen, "Türkiye'de mizah yalnız hükümet reisine ve vekillere yapılan neşriyat ve mevzusuz adi karikatürler değildir. Mizahı bu manada anlamak memleketteki matbuata bilakis hakaret olur" diyerek tepkisini dile getirir (Kayış, 2009: 58).

Ellilerde DP taraftarı olan yayınlarda bile –bir biçimde– Menderes'e kadın kılığında rastlamak mümkündür. Menderes'i kadınsılaştırmak öyle sıradanlaşmıştır ki, bazen onu savunmak için dahi aynı silah kullanılmıştır. DP yandaşı olan *Akbaba*'nın 1952 yılındaki kapaklarından birinde "Bizde Muhalefet" başlıklı karikatürde, Menderes bir plajda, oldukça erkek-

si ve sportmen vücudunu sergileyerek mağrur bir tavırla ayakta durmaktadır. Üzerinde sporcu mayosu vardır. Poz vermediği halde, plaja resim sehpasını kurmuş bir karikatürist –muhtemelen Ratip Tahir kastedilmektedir– Menderes’i, bikinili, seksi bir kadın olarak çizmiştir. Değişmeyen tek şey mağrur yüz ifadesidir (*Akbaba*, 20.5.1952).

İnönü’nün nadiren kadın kılığında çizildiği karikatürlerden biri, 1953’te *Akbaba*’da yayınlanır. Dergi bu karikatür aracılığıyla muhalefetin DP’yi irticacılıkla suçlamasına karşılık, asıl irtica destekçisinin Millet Partisi’nin¹⁷ irticai faaliyetleri nedeniyle kapatılmasına karşı duran ve politik kaygılarla Atatürk ilkelerinden taviz veren CHP olduğunu iddia etmektedir. Karikatürde İnönü kadın/anne kılığında çizilmiştir. Letafetten yoksun, geçkin ve etli butlu bir annedir. Memelerinden biri görünmekte ve bu memeyi, “yobaz”lığı temsil eden uzun sakallı, bakışları tekinsiz, yakasız gömlek giymiş, ancak bebek olarak tasvir edilmiş bir erkek emmektedir. Onun asabi bakışlarına karşılık İnönü bebeğe mutluluk ve şefkatle bakmaktadır. Karikatürde, ulusun “gürbüz ve yağız evlatları”nı, “yükselen yeni nesli” yetiştirmesi beklenen Türk anasının, irticayı “besleyen” çirkin ve yozlaşmış anneye dönüşmesi söz konusudur. Ana ideal ölçütlerden uzaklaştığı ve kutsiyet halesi dağıldığı için, memesinin uluorta sergilenmesi beis yaratmamaktadır. İnönü’nün şahsında temsil edilen ulus anası, arzu yaratamayacak kadar çirkin ve lakaydidir. Bu karikatürde de kadın, eyleyen değil, eylemi yıkıcı görülse dahi eyleyeni yetiştiren, destekleyen rolündedir (*Akbaba*, 30.7.1953).

Basın Yasası¹⁸ ile ilgili bir karikatürde, Menderes bu kez ha-

17 Millet Partisi, Demokrat Parti’nin CHP’ye karşı yeterli muhalefet etmediği gerekçesiyle 1948’de kurulmuş, laikliğe aykırı politikası gerekçe gösterilerek 27 Ocak 1954’te kapatılmıştır. Cumhuriyetçi Millet Partisi adıyla iki hafta kadar sonra tekrar kurulmuştur. Demokrat partililer, CMP ile CHP arasındaki yakınlaşmayı –geçmişteki husumeti de hatırlatarak– her yolu deneyen bir iktidar hırsı olarak göstermiştir. (Bkz. Gündüz, 2007: 30).

18 DP’nin basın ile ilişkilerinin 1954 seçimleri öncesinde bozulduğu söylenebilir. Haber, fikir ve düşüncelerin tefsir ve tahlil edilebilmesi ile eleştiri hakkına dair TCK’nun 159. maddesi o dönemde yoğun olarak tartışılmıştır. Gerek söz konusu madde gerekse 9.3.1954’te çıkarılan “Neşir yoluyla veya Radyo ile İş-



dım edilen değil edendir. Muhالیf basın, doğrudan kendisine yönelen saldırının acımasızlığını sergilemek için Menderes'i muktedir, kendisini ise hadım edilen konumuna yerleştirmeye razı olmuştur. Ratip Tahir Burak'ın 1956'da çıkarmaya başladığı *Siyasi Halk Gazetesi*'nin 9 Haziran 1956 tarihli sayısında, "Oldu da bitti maşallah" altyazısıyla yayınlanan Burak'a ait ka-

lenecek Bazı Cürümler Hakkında Kanun" DP'ye yönelik muhalefeti artırmıştır. Gelişmelerle ilgili iyimser bir hukukçu yorumu için bkz. Dönmezer, 1958: 146-151. 1956 yılında aynı yasa ve uygulamalar daha da sertleştirilir (Kabalcı, 1994: 251). Meclisteki tartışmalar sırasında kürsüye gelen Adalet Bakanı Hüseyin Avni Gökürk dünyanın hiç bir yerinde basının Türkiye'deki gibi alabildiğine bos bırakılmış olmadığını, basınının zararlı neşriyatta bulunduğunu, hükümetin her türlü icraatından şikâyet ettiğini, memleketin bir iktisadi buhran içinde gösterdiğini, milleti kandırdığını iddia eder. Görülen lüzum üzerine tedbirler almak ihtiyacı hissedilmiştir. Bakan, hazırlanan tasarının esaslarını anlatarak, gazetecilerin memleketin iktisadi koşulları hakkında yazı, haber ve fıkra yayınlamalarının, yabancı dergi, gazete ve kitaplarda çıkan konuyla ilgili yazıları iktisap etmelerinin yasaklanacağını, hükümet'in müspet iş yapmağa iktidarı olmadığına ilişkin neşriyatın önleneyeceğini ve milletvekilleri hakkında tenkitkâr yazılar yazmanın yasak edileceğini vs. açıklar (*Ulus*, 30.5.1956). Burak'ın karikatürü bu gelişmeler üzerine çizilmiştir.

rikatürde, sünnetçi kılığındaki Menderes, şapkasında Basın yazan bir çocuğu sünnet etmektedir. Çocuğun kirvesi Refik Kortalan ve onun arkasında sünneti izleyen nenesi Fuad Köprülü ile sünnetçinin arkasında soytarlık yaparak çocuğun dikkatini dağıtan, oyalayan biri Samet Ağaoğlu olmak üzere iki DP'li bakandır. Menderes bu karikatürde, basını iğdiş eden, erkekliğini, iktidarını sekteye uğratan kişidir. Diğerleri ona yardım etmektedirler. Siyasi iktidar karşısında, kanunlar ve baskı nedeniyle görece güçsüz kalan basının erkek çocuk kılığında resmedilmesi manidardır. Kadın olarak çizilmemiştir, çünkü tam anlamıyla iktidarsız değildir, yetişkin erkek olarak da çizilmemiştir, çünkü siyasi iktidarın yapıp ettiklerine karşı koyma gücü çok azdır. Çare, erkek çocuk olarak çizmekte bulunmuştur. Köprülü, yaşlı olduğu için anne değil de nene kılığında çizilmiştir. Başında yazma olan, basma elbiseli bir köylü kadını görünümüne büründürülerek, iki kere aşağılanmış olmaktadır: kadın, üstelik de yaşlı, çirkin ve köylü bir kadın... Bu karikatürün yer aldığı sayı hemen toplatılır. Ayrıca Burak hakkında bu ve birkaç karikatürü yüzünden açılan davada, bir tek bu karikatür aklanamaz ve çizer 16 ay hapis yatmak zorunda kalır. Bu karikatür yüzünden gazetesinin toplatılması Burak'ı yayıncılığı sürdürmek ve muhalefet yapmak için bir taktik arayışına iter. Bundan böyle DP'li siyasileri doğrudan hicvetmek yerine, "koca göbekli, kalın enseli, dazlak kafalı, balta burunlu bir tiple" sembolize edecektir (akt. Mehmetefendioğlu ve Kaşış, 2008: 46).

12 Mart 1956 tarihli *Ulus*'taki Ratip Tahir karikatüründe, DP'nin İzmir mitinginin ardından Menderes'in basını eleştirmesine gönderme yapılmaktadır.¹⁹ Bu karikatürde Menderes,

19 Menderes o günlerde basını şiddetli biçimde eleştirmektedir: "Nasıl bakkallar satışlarını artırmak istiyorlarsa gazeteciler de satışlarını artırmak istiyorlar. Bu yüzden muhalefete yardım ediyorlar. Zira iktidar ile muhalefet arasındaki çatışma ne kadar kızıştırsa gazetelerin satışı da o kadar artar. Muhalefet zayıf olduğu için kızışmayı kuvvetlendirmek üzere gazeteler muhalefete yardım ediyor" (*Cumhuriyet*, 10 Nisan 1956); "Muhalefet ve matbuatın açmış olduğu şiddetli ateşin himayesinde bir takım komünist birliklerin hareket hazırlıklarında oldukları görülüyor. Muhalefet bugün hatta memleket düşmanlarıyla bir ittifak cephesi vücuda getirmiştir ve iktidarla boğuşmaktadır. Buna siyasi müca-



üzerindeki palto veya rob denebilecek giysiyi zarif bir hareketle sıyırmakta ve üzerinde külot dışında hiçbir şey olmadığı ortaya çıkmaktadır. Üzerinde basın yazan bir ok, Menderes'in göğsüne saplanmış ve onu yaralamıştır. Tek bacağına hafifçe öne çıkaran, başını yukarı kaldırıp gözlerini yuman (bu yüz ifadesi ve duruş onun alamet-i farikası haline getirilmiştir karikatürlerde) Menderes'in gözünden bir damla yaş akmaktadır. Menderes'in yarı çıplak vücudunda dikkat çekici olan, bir kadın vücudunu andırmasıdır. Yuvarlak hatlı, tüysüz ve zarif çizilmiştir. Göğüsler ve kalçalar dolgunudur. Gerek, üzerindeki giysiyi çıkarma tarzı, gerekse davetkâr vücut dili, Menderes'in teşhirci ve baştan çıkarıcı olarak algılanmasına imkân vermektedir. Ratip Tahir, Menderes'i sıklıkla kadın olarak göstermekle yetinmemiş, erkek olarak çizdiği durumlarda bile, efemine bir erkek görünümüne büründürmüştür. Ratip Tahir, Menderes'i kadınlaştırırken ona genellikle bikini veya tuvalet giydirmeye

dele gözüyle bakılabilir mi?" (Cumhuriyet, 11 Nisan 1956); "Bugün ellerine fırsat geçse, yarıda bıraktığımız bütün eserlerin altına dinamit koyup atacaklardır" (Ulus, 30.5.1956).

yi tercih eder. Tuvaletli Menderes, dönemin popüler filmi *Gilda*'da Rita Hayworth'un giydiği straplez elbiseyi giyer ve dirseğe kadar uzanan eldivenler takar. Genellikle etrafında ona arzulu gözlerle bakan veya onu arzulu gözlerden sakınmaya çalışan erkekler (DP'li ya da muhalif siyasetçiler) bulunur. Bunlar, zarif ve şuh Menderes'in aksine, çirkin, arsız ve hoyrat adamlardır (Burak, 1952) .

1956'da *Akbaba*'da çıkan bir karikatürde, karikatürist, bu kez şaşırtıcı biçimde iktidarı eleştirmekte, yeni basın kanunun kendisini siyasete gönderme yapmaktan men ettiğini vurgulamak için, "İyi ki yaz mevsimine rastgeldi!" demektedir. Karikatüristin sehpasında,²⁰ plajda dolaşan bikinili bir kadın görülmektedir. Karikatürist, fırçasının ucunu tam da kadının kalçasına sürmektedir. Bunu yaparken, ağzında piposuyla alaycı ve arsız bir şekilde gülmektedir. Neredeyse tamamı erkek olan siyasetçileri hicvetmek yasaklanınca, plaj mevsiminde kendilerini sakınımsızca sergiledikleri varsayılan güzel, baştan çıkarıcı ve pervasız kadınlar eldeki en önemli malzeme olarak kalmışlardır. Yaz gelince "açılıp saçılan", arzu nesnesi kadınlar, derginin erkek okurlarına hitap ederek, derginin satışının azalmasını önleyebilecek bir alternatif sunmaktadırlar *Akbaba*'nın yayıncılarına göre.

Yukarıdaki iki karikatür de Mulvey'in, bakmaktan alınan zevkin, etkin/erkek ile edilgen/kadın arasında bölünmüş olduğu savını hatırlatmaktadır. Belirleyici olan erkek bakışı, fantezisini kadın figürüne yansıtır; kadın figürü de buna göre inşa

20 Pek çok örnekte görüldüğü gibi resim sehpa ve görünenden farklı olanın çizilmesi (manipülasyonu) sık kullanılan esprilerdendir. Semih Balcıoğlu'nun, 1953 tarihli Karikatür Albümü'nde yer alan bir karikatürde Samet Ağaoğlu bir ressama veya karikatürcüye poz vermekte, çizer onun portresini yapmaktadır. Ortaya çıkan portrede Ağaoğlu, kadınsı bir güzelliğe sahip, efemine bir genç erkek olarak resmedilmiştir. Rujlu olduğu izlenimi veren dolgun ve yarı aralık dudaklar, uzun kirpikler, özenle biçim verilmiş gür saçlar görülmektedir tualde. Poz veren model ise, bilakis çirkin, gaga burunlu, tepeden seyrek esneden uzun saçlı, kapkalin kaşı ve orta yaşlı bir adamdır. Olağanüstü çirkinlikte resmedilen Ağaoğlu'nun kendini kadınsı bir genç erkeğe dönüştürmek istediğinin ima edilmesi, Ağaoğlu ve diğer DP'lilerin olduklarından farklı gösterilmelerini talep etmelerinin bedelinin, onların kağıt üzerinde hadım edilmeleri ile sonuçlanacağı anlamına da gelmektedir.

edilir. Kadın bakışları üzerine çeker, erkek arzusuyla oynar ve ona işaret eder (Mulvey, 2008: 286). Dolayısıyla kadın, erkeğin arzusuna boyun eğerek, onun arsız bakışına kendisini sunduğunda dahi erkek tarafından onay görmez. Çünkü femme fatal olarak kadın, erkeği önce baştan çıkaracak, sonra onu çekim alanına dâhil ederek iktidarsızlaştıracaktır.

Türk modernleşmesinin cinsiyet rejimi, “tango” olarak isimlendirilen, dünya zevklerine kapılmış, bencil, cezbedici kadın figürünün önce aile sonra toplum hayatına yönelttiği tehdidi sıklıkla dile getiren kurucu babaların eseridir. Yukarıda sözünü ettiğimiz gibi, II. Meşrutiyet Dönemi’nde de cinsiyet rejimi Cumhuriyet Dönemi’ndekinden çok farklı değildir. Yuval-Davis’in vurguladığı gibi, kadınların denetimi ve ataerkil aile, genellikle toplumsal düzenlerin köktenci inşalarında merkezi bir yere sahiptir (Yuval-Davis, 2003: 124). Uluslaşma sürecinin Türkiye ile çok benzer evrelerden geçtiği Bengal toplumunun batılılaşma deneyiminde de, batılılaşmış kadının gereksiz lükse düşkün olduğu ve evini çok ihmal ettiği imasının sürekli yapılması şaşırtıcı değildir (Chatterjee, 2002: 204-205). 21 Şubat 1956 tarihli *Ulus*’ta yer alan bir karikatürde Ratip Tahir, Menderes’i geçkin ve şişman bir kadın görünümünde çizmiştir. Menderes, üzerinde basın yazan bir el aynasına bakmakta ve “Hep yalancı bu şimdiki aynalar!!...” demektedir. Güzelliği ve arzulanır olmayı hayat galesi haline getirmiş, “tango” denilerek aşağılanan, yozlaşmış modern ve batılı kadın imgesine (“Bir elinde cımbız, bir elinde ayna, umurunda mı dünya?)) gönderme yapan karikatürde verilmek istenen mesaj, Menderes’in basını kontrol altında tutma ve muhalefet yapmasını engelleme konusundaki ısrarı ve bunu başaramayınca duyduğu hayal kırıklığıdır. Ratip Tahir’in *Ulus*’taki Menderes’i konu edinen tüm karikatürlerinde dikkat çeken bir özellik vardır. Hangi kılıkta çizilirse çizilsin, hemen hepsinde Menderes’in uzun ve iri burnuna yapıştırılmış bir bant vardır. Bu bant, Menderes’i aciz, hastalıklı ve silik göstermeye yönelik olsa gerektir. Burnun bu kadar abartılıp öne çıkarılması, II. Abdülhamid devrinin yasaklarını hatırlatmaktadır. Vehimli padişah Abdülhamid’in iri ve

çirkin burnu onun zayıf noktasıdır. Muhalefete ağır bir baskı uyguladığı yıllarda, kendisinden bahsedildiği durumlarda, iri ve çirkin bir burnun sembol olarak kullanılmasına dahi tahammül edemeyerek, metinlerde ve resimlerde buruna dair göndermeleri yasaklamıştır (Çeviker, 1988).

Sonuç ve genel değerlendirme

Siyasi propagandanın etkinlik kazanabilmesi ve herkes tarafından anlaşılabilir olması için mesajının kısa, açık ve yalın olması gerekir. Tek etkiye-tek amaca yönelik propaganda başarılı ve kalıcı olur. Propaganda, alımlayıcıları üzerinde kimi zaman nefret, korku, tikslenme yaratmak, kimi zaman da onay kazanmak, destek bulmak amacını taşır. Karikatür bu bağlamda işlevsel bir propaganda aracıdır. Propagandanın biçimi ve içeriğinin bir kez belirlendiğinde değişmemesi ilkesi (sürekli tekrar), karikatürün ürettiği görsel imgeden hayli faydalanır. Matbaa teknolojilerinin yetersizliği nedeniyle fotoğrafın basında yaygın olarak kullanılamadığı dönemlerde, ilk sayfada (ve en azından haftada bir gün, renkli, yarım sayfayı kaplayacak ebatta) basılan karikatür, siyaset-merkezli hayatın asli unsurlarından biridir. Hangi politikacının nasıl resmedildiği, politika gündemi hakkında malumat sağlar.

Çalışmamıza konu teşkil eden, Menderes'in kadın/kadınısı olarak çizilmesi olgusu bir karşı propaganda uygulamasıdır ancak doğrusal ve tek biçimli değildir. Yeri geldiğinde dönemin muhalefet partisi lideri İnönü de kadın/kadınısı çizilmiştir veya CHP Genel Sekreteri Kasım Gülek'in sünnetli olmadığı iddiası öne sürülmüştür (Atayakul, 2007: 39). Muhalefet partileri, propaganda çalışmalarını genellikle iktidarı-hükümeti yetersiz, eksik ve yanlış olarak nitелеmek üzerine kurarlar. Karikatüristlerin bir tahkir biçimi olarak kullandığı kadın/kadınısılık eleştirisi, bu "yetersizliği, eksikliği ve yanlışlığı" teşhir etmek için sık başvurulan yollardan biridir. Çünkü kadın, erkek (muktedir olan) karşısında eksiklik, yetersiz ve yanlıştır. Ancak bu nitelendirme, partiler ya da aktüel siyaset dışı/üstü bir kültürel nor-

ma, bir önyargıya dayalıdır. Bu yorum, örneğin Menderes'in siyasi uygulamalarına bağlı olarak üretilmiş bir neden-sonuç ilişkisine dayanmamaktadır. Kadın olarak çizilmek zaten “yetersiz, eksik ve yanlış” olmak anlamına gelmektedir. Menderes ya da bir başka politikacı, aktüel siyasetin içinde değil de başka bir işle, meslekle uğraşıyor olsalardı da aynı nedenle “suçlanabilirlerdi”. Toplumda mevcut olan bir önyargının kullanıldığı, Menderes'i sayısız kez kadın olarak çizen Ratip Tahir Burak'ın bunu yoktan varetmediği, karşılığı (geçmişi) olan (yoksa sürekliliği olamazdı) bir düşüncüyü yinelediği çok açıktır. Muhallif olunana kadınlık halleri “isnat edilirken”, sahip olunan değerlerin referansı olan eril söylem ve ataerkil kültür merkeze yerleştirilmektedir.

Türkiye'de seçim süreçlerinde yapılan siyasi iletişim kampanyaları incelediğinde geniş anlamıyla bir “kaybetme korkusu” yaşandığı, hemen her partinin rejimi korumayı ısrarla öne çıkarttığı, birbirlerini rejime yönelik yıkıcı birer tehdit olarak göstermeye çalıştıkları iddia edilebilir. Siyasetçilerin kadın(sı)lıkla suçlanması, 1923-1960 döneminde yapılan seçim kampanyalarında bir propaganda aracı olarak doğrudan kullanılmamıştır. Onun yerine, her parti yandaş yayınları aracılığıyla yarattığı muhalif politikacı imgesini (kadın, kadınsı, ihtiyar, çocuk, hırslı, tüccar v.b.), seçim sath-ı mahalline girildiğinde geri çağırarak için seçmenlerin zihinlerine yerleştirmeye gayret etmiştir.

Türkiye modernleşmesinin cinsiyet rejimi bağlamında kadına biçilen rolün, edilgen ama fedakâr, çalışkan anne/eş/öğretmen rolü olduğunu belirtmiştik. Ulusun kurucuları olan mukteditir erkekler, hükümet etme ehliyetini birbirlerinden kapmaya çalışırken, yine kadınların yardımına başvurmuşlardır. Siyasi propaganda faaliyetlerinden biri olarak politik hiciv, kadını kâh faziletli bir ulus anası, kâh batı hayranı, yoz, tango kadın kılığına sokarak, erkeklerin tahakkümü altındaki siyaset arenasında gönlünce dolaştırmıştır. DP iktidarının dramatik sonu, aynı zamanda, politik hicivde kullanılan kadınsı siyasetçi imgesinin de sonu sayılabilir. Bir daha hiçbir siyasetçiye bu yönünlükte ve bu yaygınlıkta kadınsı nitelikler atfedilmeyecektir.

“Erkeklerin işi” olduğuna inanılan siyasette kadının işlevi yıllarca muhalefet ve propaganda malzemesi olmakla sınırlı kalmıştır. Günümüzde Meclis’teki milletvekili ve hükümetlerdeki bakan profillerine baktığımızda, kadının hâlâ siyasetin birincil aktörlerinden biri olduğunu söyleyemeyiz. Ama siyasal propaganda sürecinde başvurulanan politik hicvin tahkir amacıyla erkek siyasetçiye kadınlık hallerini yakıştırması eğiliminin azaldığını gözlemleyebiliyoruz.



Yerli Çizgi Romanda Kadın: Cadılar ve Cariyeler ile İlgili Bir Değınme

Türkiye’de çizgi roman okurunun karşılaştığı ilk kadın tipler-meleri doğal olarak yabancı çizgi romanlardan çıkmış ya da on-lardan devşirilmiştir. Yerelleştirilen içerikleriyle Golden Age dönemi çizgi romanlarının kadınları ilk örnekler (ve modeller) olarak gösterilebilir. Bayan Yıldız adıyla sunulan Flash Gor-don’un kız arkadaşı Dale Arden için Türkiye’de meşhur olan ilk kadın çizgi roman kahramanıdır denilebilir. Dale, birçok Gol-den Age kahramanı gibi Amerikan beğeni ve değer yargılarına uygun olarak tasarlanmıştır: Evinin kadını olmak isteyen, aş-kın gözü kördür misali Gordon’a mutlak bir sadakatle bağlanan hafif saf bir güzeldir. Zarafet, fazilet, soylulukla tanımlanan, hal tercümesi Ortaçağ Prenseslerine dayandırılabilir bir eş/anne modelidir. Bu modelin toplum tarafından onaylandığı, kabul gördüğü, moda dergilerinden radyo programlarına, Hollywood filmlerinden aşk romanlarına varıncaya kadar küçük ayrımlar-la defalarca yinelendiği görülebilir.

Bu iffetli, fedakâr anne adayını Bayan Yıldız adıyla cumhuri-yetin beklentilerine de uyarlanmıştır. Bir Türk kahramanı olan (!) Baytekin’in müstakbel eşidir; ileride kocası olacak erkeğin kutsiyet atfedilebilecek uğraşlarına fedakârca eşlik etmekte-dir vs... Bayan Yıldız’ın sürekli evlilik hayalleri kurması, kötü



adamlar tarafından kaçırılıp evlenmeye zorlanması, Baytekin'in aşkından şüphe duyması gibi evlilik ve aşk ile ilgili melodramatik vurgu hikâyesinin genelinde oldukça işlevsel kullanılmıştır. Bu işlevsellik evi geçindiren erkek ile evin bakımını üstlenen kadın biçimindeki geleneksel cinsiyet rollerini pekiştirmeye de yaramıştır. Büyük ölçüde denk düşmüş olmalı ki Bayan Yıldız, cumhuriyetin ilk yıllarındaki cinsel serbestliği, kıyafe-

ti ve makyajı nedeniyle şiddetle eleştirilen Batılı kadın modeline yakın bulunmamıştır. Yine de denetlenmemiş değildir, ilave metinlerle gerektiğinde yeniden yorumlanmış, kareler kop-
yalanırken kimi sahneler –örneğin açık giysiler– kapatılmıştır. Türkleştirilirken işi kolaylaştıran en önemli etken hiç kuşkusuz dönem çizgi romanlarının çocuklar için üretilmek zorunda olmasıdır. Amerika’da çizgi roman üretimleri –çocuk okuyucular nedeniyle– pedagojik kurallara uymaya zorlanmış, çoğunluğun ahlaki değerlerine göre biçimlendirilmiştir.

Türkiye’de çocuklar düşünülerek çok az çizgi roman üretilmiştir. En önemli gerekçe şu: Çocuk dergilerinin gazeteler kadar satmaması maddi kaynakları sınırlamış, nitelikli çizerleri ister istemez gazetelere yönlendirmiştir. Gazetelere yapılan işlerde ise genellikle erkeklerden oluştuğu düşünülen bir “gazete okuru” hedeflenmiş, tefrika geleneğinin çerçevesine uygun çalışmalar yapılmıştır. İtaatkâr ve sadakatli Bayan Yıldız tiplemesinin izlerini bu çalışmalarda “büyükler için” biçiminde görebilmek mümkündür. Ratip Tahir Burak, “resimle roman” adını verdiği çalışmalarında bu itaatkâr, erkeği sevmesi ve memnun etmesi şart koşulmuş kadınları (yazıda bundan sonra cariyeler olarak geçecektir) çeşitli biçimlerde kullanmıştır. Osmanlı ve Harem hikâyelerinde şefkat, yumuşaklık ve nezaketle tanımlanabilecek kadın tiplmeleri çizmiştir. Kimi zaman arabozucu, haset dolu, kindar kadınlara değinse de daima “cariyelerden” bahsetmiş; üst sınıflardan gelen veya güzellikleri nedeniyle sınıf atlayan, zenginlik ve ihtişamın ilgisini çeken kadınları anlatmıştır. Alt sınıflardaki kadınların toplumda ulaşabilecekleri yer iyi bir evliliğe bağlıdır. Kimi hikâyelerinde erkeklere meydan okuyan kadınlara rastlanır ama bu kadınlar üst sınıflardan gelen, seçkinler grubundaki kadınlardır. Alt sınıflardaki kadın ve erkeklerin üstünde iktidar sahibi olduklarını fark ettikleri için kendilerini erkekler karşısında eşit –hatta daha güçlü– hissedebilmektedirler. Statüleri gereği emredici ve üstündürler, bir başka ifadeyle “Osmanlı Kadın”dırlar. Ratip Tahir kadar harem ve geçmişin seçkin kadınlarına eğilen olmamıştır. Kendisinden sonra gelen genç kuşağın Amerikanvari hikâyeciliği ve

② HÜNKAR HARD'DEN AYRILINCA, HÜRREM'DE HAFSA HATUNDAN İZİN ALARAK, YENİ DAİRESİNDE YERLEŞME FAALİYETİNE GİRİŞMİŞTİ... BU İŞ, EL BİRLİĞİYLE, KISA ZAMANDA SON BULUNCA SIRA, HÜRREM'İ HAZIRLAMAYA GELMİŞTİ... İKBAL KALFA, İKİ GENÇ KALAYGIN YARDIMIYLA, BÜTÜN MEHARETİNİ GÖSTERMEYE KOYULMUŞTU...

SULTANLARIN SULTANI, GÜZELLERİN EN GÜZELİ!... HÜNKAR SANA GÖNÜL VERMİŞSE ÇOK MU? TANRIM, SENİ ÖYLESİNE ÖZENMİŞ DE YARATMIŞ KI, KOLLARINI, BACAKLARINI OVARKEN, KADIN, LİGİMLA, BENİM BİLE BAŞIM DÖNER, GÖZLERİM KARARIR!... BU TENİ BİR KERECİK ÖPMEK, BİR KERECİK OKSAMAK BİR ÖMRÜ DEĞER!... NE OLUR, İZİN VER, BİR KERECİK OLSUN, A. YAGINI ÖPEYİM, BENİM BİRİCİK SULTANIM!...



"Hürrem Sultan", Ratip Tahir Burak, 1965.

Osmanlı dönemine olan ilgisizlikleri cariyе kadın modelini biçimsel olarak değiştirmiştir.

Tarihi çizgi romanlarda kadınlığını unutmuş (cadı olmuş) yabancı soylu (aslen prenses, düşes vs. olan) cariyeler, hanlarda karşılaşılan alt sınıflardan gelen gecelik-gönül eyleyici cariyeler ve evlilik eşiğinde duran (Türk-erkeğin âşık olabileceği) itaatkâr cariyelerle çokça ilgilenilmiştir. Mizahi çizgi romanların cariyeleri de aynı paydadan çıkmıştır elbette. Yeşilçamı izleyerek tanımlanabilecek Muhterem Nur benzeri masum, evcil ve şefkatli kadınlar, Suzan Avcı benzeri güzel ama meşum sosyete kadınlar/kızları hikâyelerin klişe tipleridir.

Memleket üretimlerinde erkek kahramanların kapladığı yer o kadar geniştir ki kadınlara cariyeliğin dışında kalan rol pek yok gibidir desek yeridir. Yazımızda en azından bu varsayımı

izleyecek, külliyyatın geneli ve kimi ayrıksı örnekleri hakkında değinmelerde bulunacağız.

I

Faruk, genç kadına dönerek şöyle der: “Ben sizi sevmiyorum, sadece size âşık olmayı hatırlattım”. Altan Erbulak’ın başka çalışmalarına göre daha az hatırlanan *Kibar Hırsız* (Pazar, 1959) dizisinden bir alıntı yaptım. Genç, atak, erkeksi, sorunlarla baş etmesini bilen klasik sayılabilecek bir kahraman Faruk. O veciz sözleri sarfettiği genç kız ise uçarı, hazcı ve başına buyruk. Asıl ilginç olan ise kızın cevabı, haddini bildiren sözleri beklenildiği gibi hayal kırıklığı ile karşılamıyor çünkü: “Biliyorum Faruk, bu yüzden müteşekkirim. Birine âşık olur olmaz seni hatırlayacağım”. Erbulak, *Kibar Hırsız*’a “iyi edersin” gibi bir şeyler söyletiyor ama nafile, sözlerden anlaşıldığı kadıyla genç kadının uçarılığı devam edecek, hayatında yeni erkekler olacak, bu pervasızlığı ve meydan okuyuculuğu sürecek. Böyle bir genç kız, kahraman arketipine göre değildir. Romantizmin kadını gibi davranmayan, istediğini seçen biridir. Hani cinselliği yokmuş da sırf duygudan ibaretmiş gibi duran soap-opera kadınlarından farklıdır.

Attilâ İlhan’ın bir şiirinde anlatılan “jilet yiyen kız”ın bir benzeri sayılabilir mi bu genç kız? *Kibar Hırsız*’ın o serüveni 1960 yılında yayınlanmış, uçarı genç kızın dönemin popüler çizgi romanlarındaki kadınlardan çok farklı bir sunumu da yok aslında. Anlatılan hikâyelerde kendi halinde renksiz, çizgisiz (koksaydı eğer kokusuz) kadınların hepsi iyi insanlardır. Karşı tarafta ise teşhirci, arsız ve meydan okuyucu kötü kadınlar yer alır. Üst sınıflardan geldikleri anlaşılmaktadır, sonuçta baştan çıkarıcılıkları zenginliklerinden ya da kültürlerinden gelmektedir. Eğitimli ya da zengin olmaları onları doğal olarak hayatın içine sokmuş, erkeklerin hâkim olduğu bir dünyada daha çok görünür olmuşlardır. Sadece çizgi romanlarda değil, popüler kültürün tamamında benzer bir biçimde anlatılırlar: Kadınların meydan okuyuculuklarının kaynağı ya zenginliktir ya da



Kibar Hırsız, Altan Erbulak, 1959.

kötülük. Bu nedenle Yeşilçam jönleri, “parti sahnelerinde” sayısız kez şımarık zengin kızlarına namus dersleri vererek hadlerini bildirmişlerdir. Dolaylı/dolaysız konuşulan daima kadın cinselliğidir, erkek aklına göre kadınlar hem bedenlen hem de zihnen zayıf oldukları için namuslarını koruyamamaktadırlar, hazza dayanan (yoksa özgürlük mü vaad eden) hayat, kadınlar için tehlikelidir. Cinsel ilişkiyi evlilikle sınırlamak isteyen hâkim bir anlayışın bu tür klişeleri ürettiğini düşünmemiz gerekiyor. Bir farkla: Cinselliğe olan düşkünlüğün zengin kadınlarında daha çok görüldüğüne ilişkin bir önyargı daha vardır dikkat çeken. Kökenlerini Türk edebiyatında, yine Yeşilçam’da ve gazetelerde bulacağımız, çokça rastlayacağımız türden bir önyargıdır bu. Ali Rauf Akan, “(...) Ne işe, ne eve, ne çocuğuna ne de cemiyete bağlı olan fakat lüks ve konfor içinde yaşayan dışi parazitler” adını vermektedir onlara (*Son Telgraf*, 31.10.1946). Avni Refik Bekman, toplumdaki ahlâki buhranın nedenlerinden birisinin anormal yaşayış tarzlarıyla sosyete kadınları ol-

duğuna inanmaktadır: “Öyle bir Türk kadını görmek isteriz ki, lüks hayattan nefret etsin, sefahat âlemlerinden sakınsın, kocasının getirdiği meşru kazançla kanaat ederek mütevazı bir hayata razı olsun, lüks ve sefahat temayülleri yüzünden eşi ile geçinemeyerek mahkemelere düşmesin” (Ulus, 17.10.1946). Fali Rıfkı Atay da 1965 yılında yayınlanan (gazete yazılarından derlenmiş) *Pazar Konuşmaları* kitabında benzer şeyler söylüyor, kadının tüketim taleplerinin yuva yıktığını belirterek, onun yaşam alanını işaretliyor: “(...) kadın kocasını çorap için sıkıştırır, borca sokar, zayıfsa hırsız bile eder. Fakat çorap olmazsa, manto ister, yeni deyimle ‘çangırtı’ ister. Erkekte verecek para veya kadında erkeği imkânsızca bile itaat ettirecek kuvvet bulundukça, iştah camekân değiştirir durur. Kadına yuvasını korumak, yuvasının şeref ve bahtiyarlığını kıskanmak, koca namusunu kendinin ve çocuklarının namusunu edinmek, sonra, bu faziletlerini yuvasından vatana doğru yaymak terbiyesini vermeğe bakalım”. Meşru ve gayrimeşru ayrımı yapıldığı için yazılanlar aşikâr bir simgesel şiddet örneği: Sösyete kadını, zengin kızı, kötü yola düşen havai kızlar vs. kimseye zorla öğretilmiyor bunlar. Yaratılan kadın tiplmesi yabancılaştırılıyor, biz ve onlar ayrımı yapıyor, iyi ve kötü olan işaretleniyor.

Birkaç soru: Evin dışına çıkan kadın tehlikede midir? *Jilet yiyen kadınlar*, erkekleri korkutur mu? Cinselliğın sakınımsız kullanımından en çok kim endişelenir? Foucault da *Cinselliğın Tarihi* çalışmasında şu can alıcı soruları soruyor: “Cinsellik bilgisi kurmaya neden ve nasıl ihtiyaç duyulmuştur?”, “neden böyle bir söylem vardır, neden çekinilmiştir?” “neden tek, biricik, tartışılmaz bir hakikat iddiasında bulunulmuştur?” vs... Foucault’un derdi iktidarın dilini, niyetini, epistemesini çıkartmak olduğundan uzun, meşakkatli –ama tamamlayamadığı– bir çalışmaya girmiştir. Bir tarih çalışması yapmasa da arşivleri kullanarak olağanüstü ilginçlikte ayrıntılar yakalamıştır. Bir ilerleme tarihi anlatmaz, bugün kullanılan, hayatı yönlendiren cinsellik söyleminin kökenlerini çıkarsamaya çalışır. Yazımıza ondan ilham alarak Altan Erbulak’ın küçük bir hikâyesinde geçen, olayların ya da tiplmelerin gelişiminde hiçbir yeri ol-



Jet Sosyete, Suavi Süalp, 1968.

mayan, genç bir kadının ağzından gamsızca söylenmiş sözlerin ilginç bir önemi var diye başladık. Yukarıda da söyledik: Erbulak'ın yaklaşımı tekil, benzersiz ve yinelenmeyen değil her şeyden önce. Oldukça sıradan, önemsiz ve hemen her çalışmada rastlanabilecek türdendir. Aynı dönem yayınlanan Bedri Korman'ın *Cici Can* çizgi romanından (Milliyet, 1955-65) benzer bir yargıyı aktaralım. *Cici Can*, argo konuşan (lan, ulan!! diyen) pantolonlu kızlarla karşılaşır. Ona Sartre'den, Varoluşçuluktan bahsederler, bir tanesi *Cici Can*'ı *altına alarak* kendisini öpmeye zorlar. *Cici Can*, Polis Hafiyesi Hasan gibi aşka inanan, sevdiği kızı arayan saf bir delikanlıdır, karşı çıkar: "Siz benim hiçbir şeyim değilsiniz ki! Yani, nişanlım falan değilsiniz. Böyle öpüşmek kötü ve ayıp... Örf ve adetlere uygun değil!". Bir orjinin ortasındadırlar, üzerindeki Varoluşçu kız ikna edici bir konuşmaya başlar: "Aptal, biz zaten bu kötü örf ve adetlerden, alışılmış zararlı, gelenek ve inançlardan, kayıtlayıcı geri unsurlardan sıyrılmağa; yeni ve ileri düşünce ile gerçeği yakalamağa çalışıyoruz!". Arzulu sosyete kadını için bir örnek Suavi Süalp'in *Jet Sosyete* çizgi romanından (Akba-ba, 1968). Hikâyenin başlangıcında Çılgın Mualla adlı bir kadını ahlaki bir muhasebe yaparken görürüz. Arzularının esiri olmuştur (!), kocasının kendisini ihmal ettiğini düşünmekte-

dir. Anlınız ki sahil kenarında yaşayan saf bir balıkçıyla sevişmeye gitmektedir. Hayır, daha doğrusu saf bir delikanlıya tecavüz etmeye niyetlenmiştir, Süalp'in tipik esprilerinden biri yinelenir: Cinsellik düşkünü güçlü kadın ile saf-mağdur-bakir genç erkek karşılaşır. Çılgın Mualla, kendisinden kaçan balıkçıyı sahilde yakalar ve üzerine oturur: "Korkma cicim sadece senin olacağım". Eylemin tamamlandığını imleyen bir sonraki karede kadını yarıçıplak bir halde genç adama bir deste para verirken görürüz.

Yukarıda öne sürdüğümüz düşüncemizi tekrarlayalım: Baştan çıkarıcılık, üst sınıfları (zenginliği) işaretler, kültürlü olmayı gerektirir. Cici Can'dan yaptığım alıntıdaki kadınların "yabancı" bir akıma kapılmış olması da önemli. Tarihte Cadılık suçlamasıyla yargılananların büyük çoğunluğu kadınlar, geriye kalanların bu kadınların oğulları ya da kocaları olduğu anlaşıyor. Aynı kadınların yaşadıkları yere sonradan gelen "yabancılar" veya "kadınlık rolünü" benimsemeyen (erkek gibi yaşayan) kadınlar oldukları da açık. Cici Can'a akıl öğreten kadınların pantolonlu olmaları erkeksi bir duruştan kaynaklanıyor. Konuştuğu kızlardan biri kısa saçlı. Geçen yüzyılın ilk çeyreğinden bu yana kısa saç feminist hareketin sembollerinden bir olmuştur. Süalp'in Çılgın Mualla'sı zengin kocasını umursamayan, onu yöneten, korkutan, canının istediğini yapan bir kadındır. Hikâyede dar kıyafetlerle görürüz onu, kendisine şantaj yapan eski aşıklarından birini öldürmeye giderken bütünüyle siyah giyiniyor örneğin, pantolonlu. Sado-mazoist çağrışımlar,



kıyafetlerle vurgulanıyor. Süalp'in jet sosyete emreden, hükmeden, şehvet düşkünü hırslı kadınlarla doludur. Karşılarında diz çökmeye hazır, onların çılgın hiddetinin kurbanı olan güçsüz erkekler vardır. Jet Sosyete'yi yönlendiren cinsel arzu, para ve statü mücadelesidir. Kadınların güzelliği, bu "piyasada" değişim değeri taşımaktadır.

II

Üç büyük din için yeryüzü, öbür dünya için sınandığımız bir yerdir. Perhiz ve sakınım, önerilen hayatın parçasıdır ve her türlü haz arayışı bastırılmalıdır. Yukarıda alıntılar yaptığım sosyete kadını karşıtı yazarlarımızın hemen hepsinde bir alternatif olarak ima edilen bir yurttaş-kadın imgesi vardır. O bizim bacımız, annemizdir; gelecek kuşakların örnek evlatlarını yetiştirecek fedakâr ve yurtsever kadındır. Anne/Bacı evin içinde, kendisinden beklenen yerededir; yetiştirdiği gençlerin gerçek bir vatan evladı olduklarını gördüğünde mutlu olabilecektir. Onun evi yeryüzüdür; orada sınanmaktadır. Başta tarihi çizgi romanlar olmak üzere bütün kahramanlarımızın annelerinin genç yaşta ölmesi ya da bir kız kardeşlerinin olmaması bir kader/tesadüf değil elbet. Yerli çizgi romanımızda cumhuriyet için örnek teşkil edecek "yurttaş-kadın" da yoktur. İstisnalardan biri olarak Selma Emiroğlu'nun *Bayan İstanbullu* adlı çalışması gösterilebilir. Okur-yazar İstanbullu genç bir kadının şehirle ilgili şikâyetleri anlatılmaktadır. *Bayan İstanbullu*'nun (Yeni İstanbul, 1958) özel hayatına (ve mahremine) ilişkin hiçbir ayrıntı gösterilmez, nerdeyse bir görevli gibidir. Yön gösterici olması, öğretici ve ahlakçılığı kısa ömrünün nedenleri olabilir. Çizgi romanlar bu denli ciddiyeti (ve perhizi) pek kaldırmazlar. Bacıya gelince kahramanların sevgililerine erkek arkadaşları tarafından "Bacı" dendiği olmuştur ama bu mücadeleli, dava arkadaşlığını değil, "yengeliği" vurgular. Şöyle söylemeli: *Türkün Ateşle İmtihanı*'ndaki Halide Edip (!) gibi bir bacısı yoktur Türk Çizgi romanının. Terside söylenmeli, çünkü ilginç: Türklüğü öne çıkartılmış kötü kadını da yoktur Türk çiz-

gi romanının. Kötü-Cadı olan kadınlar için etnik kökenden ya hiç bahsedilmez ya da konu başka bir bağlamda anlatılarak geçiştirilir. Zaten Cadılığın tekinsizliği, ürkütücülüğü, ahlaksızlığı, saldırganlığı, münafıklığı yabancılık paydasının içinde anlatılır. Bu paydanın içine sosyete kadınları da girer, tarihi çizgi romanların prenses ve düşesleri de... Mizahi çizgi romanların zengin kızları fetheden komik kahramanları ile tarihi çizgi romanların saray ve kalelerde yabancı kadınlarla gönül eğlendiren kahramanların yaşadıkları arasında bu düzlemde herhangi bir fark yoktur.

III

Ellili yılların sonunda kadınların yönettiği dünya fikri dönem komedilerine epey konu olmuştur. Necdet Rüştü Efe'nin yazdığı "Tersine Dünya" (195?) manzumesinde (aynı adlı aynı konuyu işleyen bir Orhan Kemal romanı vardır) 2000'li yıllarda erkeklerle kadınların yer değiştireceği fantezisi anlatılır örneğin. Evde gece geç saatlere kadar karısını bekleyen Murad, onu sarhoş halde bulunca söylenmeye başlar: "Gene tutsülemişsin gazinoda kafayı... Bayan sürsün sefayı... Erkek çeksin cefayı!". Bir dönem nelere gülündüğünü göstermesi açısından ilginç sayılabilir. Kadınların giderek daha fazla eylemci olmaları, hayatın beklentilerini yükseltmeleri ve erkekleri her gün biraz daha yetersiz görmelerinin bir endişe yarattığı hissediliyor. Ellili yılların basınında kadınları daha feminen olmaya çağıran magazin haberlerine sıkça rastlanması hiç kuşkusuz aynı endişe ile ilişkilidir. Oğuz Aral'ın *Fosforlu* çizgi romanı (Yeni Tanin, 1964), konuşma, jest ve tavırlarıyla erkeksi bir kadının yaşadıkları üzerine kuruludur. Hikâyenin başlangıcında Fosforlu soyunurken resmedilir, Aral'ın tipik genç kız tiplerinden biridir, birkaç sayfa sonra bu kez kendisini dikizleyenleri döverken görürüz onu. "Kasımpaşalı eli maşalı" veya Neriman Köksal tipinde sayılabilecek kadın kahraman, sinemadaki karşılığı Aydemir Akbaş'la tanımlanabilecek zayıf, çelimsiz erkekleri bir güzel pataklar. Bu komikleştirilerek anlatılan çelişkinin



Kara Ibo, Ratip Tahir Burak, 1963.

(o gün için bile) yeni olduğu söylenemez. Başta Ramiz'in *Tom-bul Teyze'si* olmak üzere etine dolgun otoriter kadınlarla onlardan korkan kocaları mizah dergilerinde sıkça kullanılan esprilerdendir. Bir başka ifadeyle "kadının fendi erkeği yendi" mantığı komik bulunmaktadır. 1947 yılında mizah dergilerini ele aldığı yazısında Malik Aksel bu mantığı eleştirirken asıl amacın kadın cinselliğinin öne çıkartılması olduğunu düşünmektedir: "Aşk bahsinde kadın daima kahramandır. Erkek olmuş bir armudu andırmakta ve zavallılığı, budalalılığı temsil etmektedir. Üstelik erkek kadından türlü türlü hıyanetler görür, kaz gibi de yolunur. Burada kadın resimleri, moda mecmualarında olduğu gibi, bir baldır bacak teşhirinden ibarettir. Bunlarda elbise camdan yapılmış gibidir, şeffaftır. Her şey ayan beyan olduğu halde figürlere elbiseli süsü verilmekte ve bu suretle kanunun madde-i mahsusasından kaçınılmaktadır" (*Sanat ve Edebiyat Gazetesi*, 18.10.1947). Aksel'in tartıştığı sadece yavan, birbirini takip eden espriler değil "sanatın" ticarileşmesidir. Esprinin (teşhirci çıplaklık nedeniyle) hiçbir anlamı kalmamıştır. Mizah dergileri Türkiye'nin ilk meşru erotizm membaidırlar; berber dergisi olarak anılmaları, erkeklerin uğrak yerlerinde bulunmaları boşa değildir. Oğuz Aral'ın Fosforlusu önce soyunur, okuyucuya izlettirilir, sonra erkekler dayak yerler, komik-

leştirilir. Erotizmin kullanımı mizahı göstermeyecek kadar ön plandadır. Fosforlu'nun kadın olarak Aral'ın erkek kahramanlarının aklını çelen, başını döndüren güzellerinden farklı bir görünümü yoktur; her şeyden önce erkeksi değildir, yuvarlak hatlara sahiptir, etine dolgundur. Gazete ressamlarından ve karikatüristlerden beklenen de budur: Her ne anlatılırsa anlatıl-sın iç gıcıklayıcı, dikkat çekici bir kadın mutlaka "resme" dahil edilmektedir. Altmışlı yıllara kadar baskı teknikleri nedeniyle fotoğraf kullanımının güçlüğü çizerleri (gazete ressamları, ka-rikatüristleri) gazeteler için hayati bir konuma taşımıştır: Por-tre çizimleri ve tefrikalara çizilen tasvir nitelikli illüstrasyonlar başta olmak üzere gazeteler için oldukça işlevseldirler, gazete-lerin görselliğini nerdeyse bu çizerler inşa etmektedir. Bu gör-selliğin önemli bir bölümünü de haliyle kadınlar oluşturmak-tadır. Kadın imgesi ise etine dolgundur; günün konuşulan yerli ve yabancı yıldızlarının bir sentezi oldukları söylenebilir.

IV

Yerli çizgi romanda kötü-kadın olmanın ilk şartı kadınlığı unutmak veya ikinci plana atmaktır. Kötü-kadının mutlaka gü-zel olması da gerekiyor elbet ama sözde, kesafetsiz, nebati bir güzelliktir bu. Sosyete kadınları ve yabancı prensesler, yanlış yetiştirilmiş, hayatlarını yanlış yaşayan kadınlardır. Güce olan tutkuları, maddi değerlere olan saplantılı bağlılıkları Cumhu-riyet döneminin –yoğun olarak– ilk çeyrek yüz yılında yazı-lan romanlardaki kadınları hatırlatır. Bu romanlardaki kadın-lar aşırı Batılılaşma örnekleri olarak gösterilirler, alafranga ya-şayıp alaturkayı derinliksiz bir biçimde küçümseyen, biçimci, modern hayat tutkunlarıdır. Hissiz, duygusuz, şımarık, züppe, bilinçsiz, beyinsiz mahlûklardır demek belki daha doğru! Bir karşıtlık olarak anlatıldıklarından karikatürize edilmektedirler. Bu tür "yabancı, yozlaşmış, kötü kadınların" karşısına geçmi-şi, geleneği, erdemi, kutsiyeti ve bazen geleceği imleyen mecaz-lar, tipler (veya başka karikatürler) çıkartılır. Çizgi roman-ların yaratıcılarının kanon özelliği taşıyan (eğitimin bir parça-



"Uludağ'da Bir Gece", Faruk Geç, 1985.

sı olan) bu romanları okudukları ve etkilendiklerini düşünmek elde değil. Çizgi romanın doğasında varolan iyi-kötü şematizmi bu türden karşıtıklara zaten elverişlidir. Her şeyi başaran, zinde, akılcı, güçlü ve çekici erkek kahramanlar eleştirilmiş, mizaha konu olmuştur da bu tür sıhhsiz, duygusuz, ahlaksız, merhametsiz kadınların gerçekten varolup olmayacağı pek konuşulmamıştır. Sosyete kadını ya da o prensesleri yaratan erkek aklıdır, ışığın etrafında dönerek ölen sinekler gibi bu kadınlar da erkek kahramanın gelip geçici ilişkileri olurlar; biri gider diğeri gelir. Karaoğlan, yorgun argın bir halde, yaralarını sarmaya gelen kadınla sevişir. Bir sonraki karenin üst yazısı aynen şöyledir: "Haşad olmuştu kadıncağız". Batı'da altmışlı yıllarda ortaya çıkan (yine erkek aklının yarattığı) erotik çizgi romanların yenilikçiliği bu maşizmi tersine çevirmelerinden kaynaklanır. Erkekler, kadınlarla sevişmek konusunda yarışa-

mamakta, o güçlü meydan okuyucu sert adamlar sevişme sonunda bitap düşmektedirler. Kolaylıkla cinsel ilişkiye girmeleri, seksi bir ahlaki eşik noktası olarak görmemeleri, toplumun tabu saydığı birçok olguyu komikleştirmeleri, ebeveynleri, birlikşileri, dini ve siyasi otoriteleri eleştirmeleri nedeniyle çoğu araştırmacı 1968'i oluşturan kültürel alt yapının parçası olduklarını iddia eder. Çekinince koyalım: 1968, Feminist Hareketin maşist bulduğu bir akımdır, cinsel özgürlüğü erkekler lehine inşa ettiği için eleştirilmiştir. Yerli çizgi romanın iyi (arkadaş, sevgili, yardım edilen, kurtarılan) kadınları, erkekler olmadan hiçbir iş yapamayacak kadar pasiftir ya da onlar olmadan herhangi bir işi başarmaları imkânsızdır. Kadın olduklarının hatırlatılması bir gerekliliktir, kadınlığını geri plana atanlar kötülerdir (cadılardır).

V

Çizgi romanlar iyi kurgulanmış aşinalık yaratan ve kolay sezi-
lebilir tiplerden oluşsa da okuyucunun küçük değişiklik-
lerden de zevk alması sağlanır. Örneğin iflah olmaz kötü-kadınlar –genellikle– finalde beklenmedik bir biçimde iyi olabilirler. Kahramana âşık olmuştur, pişmandır, af dilemektedir vs... Daima erkek-kahramanın zaferiyle biten hikâyenin yeni bir halkasıdır bu af dileme. Zaferi pekiştiren bu af dileme sahnesi, kötü-kadının ölümüyle sonlanır. Kahraman, kadının cesedini kucaklamıştır, ağzından sevgi dolu sözler, hatta bazen aşktan söz eden cümleler okuruz. Hikâyenin başarısı okurun gerçek ile kurguyu birbirinden ayıramamasına bağlanır. Yerli çizgi romanın bütünüyle kahramana odaklanan (özdeşlemeyi tek merkeze toplayan) hikâyeciliği için bu tür sahnelere ihtiyaç vardır. Kahramanın insani yüzü bu sahnelerde öne çıkartılır, onu gözyaşı dökerken, kadına özgü aşk sayılan zafiyeti gösterirken görürüz. Son karede ölen kadının yüzü bir siluet halinde arka planda görünür, yeni bir serüvene doğru giden yalnız kahramanın yanlış bir ilişkinin acısını çektiği vurgulanır.

Türkiye’de yerli çizgi roman, güçlü bir tarihi çizgi roman geleneği, mizahi çizgi romanlar ve yalnızca gazetelerde yer bulabilen melodram çizgi romanlarından oluşuyor denebilir. Mizahi çizgi romanlar, tarihi çizgi romanların “tarih kurgusunu ve çok tekrarlanmaktan nerdeyse eprilmiş kalıplarını” sağ eğilimli bularak eleştirseler de hikâyelerde kadınları bütünüyle benzer biçimde (maşist ve muhafazakâr bir bakışla) tipleştirmişlerdir. Yakın dönemlerdeki kadın çizerlerin çalışmaları istisna olarak görülürse, aksiyon tüm türlerin belirleyicisi olmuştur (Ramize Erer ve Piyale Madra’nın yakın dönemde gazetelerde ilgi gören çalışmaları da melodram çizgi romanları ile mizahi çizgi romanların bir tür sentezi olarak tanımlanabilirler). *Hürriyet* gazetesinin yaygınlaştırdığı, Faruk Geç’in türün en önemli ismi olarak öne çıktığı melodram (soap-opera) çizgi romanları kişisel sorunları yansıtan, harekettten çok konuşmaya, hızdan çok yavaşlığa, gecikmiş ve düşünülmüş tepkilere dayanmaktadır. Türün en önemli okuyucusunun kadınlar olduğu kabul edilmektedir. Faruk Geç de benzer bir yorumda bulunuyor: “Biliyordum ki, *Hürriyet* gazetesi bir ev gazetesidir. O gazeteyi her evde en azından bir kadın okuyordur ve okuyan yüz kişiden mutlaka altmış, yetmiş kadındır, diye düşünüyordum. Dolayısıyla kadınların hoşlanabileceği duygusal konuları işlemeye önem verdim”. Şehirli, okur-yazar bir okurun ilgisini çekmeye çalışmış Faruk Geç, “hemen hepsinde aşk vardı. Bu kadın okuyucuları kaçırmamak endişesinden kaynaklandı” diyor çizgi romanlarını anlatırken. Kadınların bu tür çizgi romanlara ilgi göstermelerinin nedeni, Türkiye’de yaygın olan çizgi romanların anlatım hızının yüksek oluşu olabilir mi? Aksiyon olarak evet, tarihi ve mizahi çizgi romanlar, melodram çizgi romanlarına göre hızlı bir kurguya sahiptir. Ancak kadınların ilgisini çeken asıl neden, bizzat kadınların hikâyelerdeki konumudur. Kahramanlar ve komikler, bir elden kadını eve kapatmışlardır, erkeğe yönelik hayranlık sözlerinden fazlasını konuşturmamışlardır. Oysa melodram çizgi romanları kişisel hikâyelere yönelmiştir, kadınla-



Karaoğlan, Ötüken'in Üç Atlısı, Suat Yalaz, 1986-87.

rı daha fazla konuşurken, düşünürken görürüz. Bir başka fark: İyilerle kötülerin savaşına dayanan aksiyon türünün özdeşleşme yaratan kurgusu, melodram çizgi romanlarında yer almaz. Birden fazla kadın tiplmesi ve erkek görülür, özdeşleşmeyi dağıtan bir çokluk vardır. Üstelik bu tür hikâyelerin okurla kurduğu ilişki, "kimin ne kadar haklı" olduğu sorusunu sordurmasıdır. Okuyucu yorum yaparak izler hikâyeyi. Faruk Geç'in yıllarca sürdürdüğü çalışmasına seçtiği isim de ilginç: Gerçek Ha-

yat Hikâyeleri. Ev kadınının hayatına dokunan, onunla konuşan, dert paylaşan, yavaş ve içeriden hikâyelerdir bunlar. Tarihi çizgi romanlara veya mizahi çalışmalara kıyasla melodramların kadınlara daha tanıdık ve daha gerçek geldiği belli.

Öte yandan melodram çizgi romanlarının evlilikle nihayetlenen mutlu sona yönelik ısrarlı bir düşkünlükleri olduğunu düşünerek şunları soralım: Kadınların hayatını evle sınırlayan cinsiyet rollerini pekiştiren hikâyeler midir bunlar? Hikâyelerdeki kadınların meydan okuyuculuğu babanın denetleyiciliğine, cinsel deneyimleri ise annelik ve eş statüsüne bir tehdit midir ve her tehdit cezalandırılır mı? Bu sorular hemen evet diye cevaplanabilir, çünkü türün hikâye kalıplarına bakıldığında aile, evlilik ya da aşkın sürekli tehdit altında olduğu, sınındığı ama mutlaka kurtarıldığı ya da düzenlendiği görülebilir. Hikâyeler mevcut ahlak anlayışını meşrulaştırmaktadır denilebilir. Ancak ben daha çekinceli bir cevap vermekten yanayım. Hikâyelerin yayınlandığı dönemdeki sosyal ortamı ve kültürü hesap etmemiz gerekiyor. Okurlar, melodram çizgi romanlarından ne anladılar? Hangi anlamları kendilerine yakın bularak seçtiler, nasıl haz aldılar bu belirsiz. Yaşanan hayatın sorun ve deneyimleri, bu hikâyelerin temsili dünyasıyla (gerçekliğiyle) çelişirse, hayatın içinde varolan, yaşayan anlamlar (ve çözüm önerileri) hikâyelerin anlamlarına (ve çözüm önerilerine) da ima üstün gelir. Çünkü yaşadığımız hayatta kurduğumuz ilişkilerle ödüllendirilir ya da cezalandırılırız ki bu toplumsal ilişkileri sürekli güçlendiren bir olgudur. Bir başka deyişle kadının hayatını evle sınırlandıran, popüler bir metin olan melodram çizgi romanları değildir, sosyal hayattır. Elbette, bu tür popüler metinlerin toplumda varolan egemen bir düşünceyi pekiştirdiği söylenebilir.

VII

“Al beni, al, yok et, öldür, parçala! Sen... sensin benim sevdiğim! Sana vurgunum ben! Ez, öldür beni! Sar beni kollarınla, bütün kuvvetinle sık beni, ezercesine sık, parçalar gibi sık”..

1966 yılında *Son Havadis* gazetesinde yayınlanan Kara Sinan'ın *Estergon Büyücüsü* serüveninden bir alıntı yaptım. Bir sevişme sahnesinde genç bir kadının ağzından Kara Sinan'a söyleniyor. Türk çizgi romanı cariyeleri çok sevmiş bu çok açık. Ratip Tahir'in *İstanbul'un Fethi* çizgi romanında (Akşam, 1964-5) Anna, sevgilisi Doğan Bey'e "Sana malik olmak, daha doğrusu, senin olmak ne kadar güzel, ne harikulade şey" derken, bir başka Anna, Tarkan'la (*Hürriyet*, Maryo'nun Kuşları, 1968) sevişirken "Sarıl bana, seni tanrılar bana gönderdi, inanıyorum buna, seni bana onlar gönderdi" diye sayıklar. Türk erkeklerinin övülmesine aşına okurlar olduğumuz da kesin! Sürekli tekrarlanan erkeklik övgüsü, özellikle cinsel ilişki sırasında (ya da sonrasında) şaşkınlıkla gerçekleşiyor. Bu metinlerin erkek-okurlar için hazırlandığı ya da ideolojinin işleyişi gereği üreticilerinin bunu içselleştirerek –inanarak– yazdıkları düşünülebilir. Ancak asıl önemlisi nasıl bir kadın resmi çizildiğidir. Prenses Nikefor, Aybars ile karşılaştığında "Canlı bir Apollon! Tanıdığım diğer delikanlılar mevkiimin tesiriyle aşağılık duygusuna kapılmışlardı. Oysa bu ne kadar hâkim ve yiyip bitirici bakıyor" diye düşünüyor. Sonra malumunuz sevişiyorlar, Prenses yarı çıplak uyuyan Aybars'ın başında "sevda ağrıları" çekecek mırıldanıyor: "Büyük Tanrım! Ne diye beni bir kadın yarattın, ne diye bana sevmeyi öğrettin" (*Dünya* gazetesi, Serhat Kartalları, 1964). Aybars, özgün bir çizgi roman değil, çizgiler farklı çalışmalardan faydalanarak hazırlandığı için, hikâye de o farklı çalışmalardan kullanılan karelere uygun olarak geliyor vs. Ancak bir kadın modeli kullanıyor, Aybars için şiir yazar prensesler var hikâyede. Aşkın kadına özgü olduğu iddia ediliyor, Nikefor zafiyet gösterdiği, kadın olduğu için üzülüyor örneğin. Aybars'ın gideceğini, yaşadıklarının kendisine bir "anı" olarak kalacağını biliyor. Kadının evinde kalmasını ve şiir gibi "güzel sanatlarla" uğraşmasını uygun bulan erkek-aklının yorumu bu, herhangi bir etnik vurgu yok. Kadına biçilen rol ile etnik vurgu yapanlar da var: *İstanbul'un Fethi*'nde Doğan Bey, casus olarak geldiği şehirde bir eve kiracı olarak girer. Ev sahibinin iki kızı hemen onunla arkadaşlık etmeye başlarlar. Ratip

Aybars

SERHAT KARTALLARI

Yazan ve Çizen:
Halim BÜYÜKBULUT



Aybars, Halim Büyükbulut, 1964.

Tahir, üst yazıda şöyle bir açıklama yazar: “Onbeşinci yüzyılın ortasında, Bizans’ta, namuslu bir aile kızı, eğer beğendiye, daha o gün tanıştığı kiracısına işte böylece [sevişerek] arz-ı hizmet ederdi”. Bu tür iddiaların –ırkçı olduğunun farkında da olmayabilirler– inanarak yapılması gerekiyor. Doğan Bey, bu nasıl bir hizmettir demiyor, “Siz, iki kız kardeş, birbirinizi hiç kıskanmaz mısınız?” diye soruyor. Kızlardan Despina –diğeri Ele- ni; isimler önemli çünkü görüldüğü kadarıyla pek yabancı ka-

din ismi bilinmiyor– oldukça rahat bir biçimde –elinde şarap kadehiyle– felsefelerini anlatıyor: “Sizin gibi bir genci bir kadının kendine hasretmesinin imkân dışı olduğunu takdir edecek kadar aklımız olduğunu sanıyoruz. Bizi paylaşmakla yetenebilirseniz ne mutlu bizlere... Fakat bırakmazlar kı! Yarın, değilse öbür gün bir başkası, daha sonra başkaları, bir gününüze, bir gecenize, hiç değilse bir saatinize mutlaka sahip çıkacaktır (...) Burada [Bizans'ta] erkek ve kadın kıskanmaktan ancak utanır”. Despina ve Eleni, çok mutlular, evlilik imgesini en tutarlı, en özenli, en gösterişli biçimlerde sunan her türlü ideolojik duruşa nerdeyse meydan okuyorlar. Üstelik sadece onlar değil, anlattıklarına bakılırsa tüm Bizans, hazza engel tanımamış. Bir başka deyişle şehrin fethi, ortodoks cinselliğin zaferi olarak da görülmeli (espri yapıyorum).

VIII

Başka bir çalışmada (*Karaoğlan, Erotik ve Milliyetçi Bir İkon*, Maceraperest Çizgiler, 2003) bahsetmiştim: Tarihi çizgi romanlarda kadınlar, genellikle kapalı mekânlarda gösterilirler, bunu iki nedene bağlamak mümkün: İlki, anlatının erkek gözünden dillendirilmesi nedeniyle kadınların zarafet ve gü-

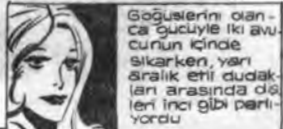
Kara Murat, Muratoğlu-Turhan, 1981-83.



zellikle tanımlanarak, korunmaya muhtaç görülmesindendir. İkincisi, kadınlar medeniyeti temsil etmekte, göçebe-keçe çadırlardan çok taş duvarlı han, kervansaray, konak ve saraylarda yer almaktadırlar. Sınıflarını ve statülerini ise içinde bulundukları mekânlar belirlemektedir. Bu çerçevede ilginç olan mekânlar özellikle hanlardır. Medeniyetin kuralları ve vahşi bozkırın “kuralsızlığı” arasında var olan bir ara mekândır hanlar. Freud’un anlattığı, medeniyetin özellikle cinsel içgüdüleri bastırmasına yönelik sıkıntı bu hanlarda ortadan kalkmaktadır. Şehirden ya da bozkırdan gelen için hanlar, haz aldıkları (yemek yedikleri, içtikleri, rahat bir döşekte uyuyup belki cinsel ilişkiye girdikleri) geçici bir yerdir. Herkes yolcudur, bir yerden başka yere doğru gitmektedir. Burada çalışan kadınlar, bu geçici hazların en önemli motifidir. Bozkırdan, şehre doğru giden özgür ve “kuralsız” göçebelerle, şehirden/kuralların baskısından kurtulmanın verdiği rahatlamayla gelen “medenîler”, han ve kervansaraylarda gördükleri kadınlara karşı nevroitik ve saplantılı bir cinsel ilgi göstermektedirler. Erkekler bu ara mekânda fütursuzca kadınları taciz edecek, kahramanlar kendi ahlâk anlayışına göre onları koruyacaktır. Yaşanan kavgâ, korunmaya muhtaç birinin kurtarılması sayılabileceği gibi erkeklerin bir kadın için rekabete girmesi olarak da görülebilir. Çünkü kahramanlar kurtardığı kadınlarla mutlaka cinsel ilişkiye girmektedirler. Hemen belirtelim: Tarihi çizgi roman kahramanlarının bu türden mekânlarda tek başına uyuduğu çok nadir olarak anlatılır, cinsel ilişki için çoğu zaman istekli de değildirler. Birlikte oldukları kadınların hayatları boyunca gördükleri en güzel erkek olmalarının bir gereğidir bu. Onları kurtararak “ödül almış” gibi görünseler de asıl ödülü birlikte olduğu kadınlar almaktadır.

Kimdir bu kadınlar? Doğal olarak hepsi alt sınıflardan gelen hancı, dansöz ya da fahişelik yapan kadınlardır. Hancı’nın kızı ya da karısı olmaları bu türden işleri yapmalarına engel değildir. *Ötüken’in Üç Atlısı*’nda (Sabah, 1986-7) yaşlı kocasına rağmen Karaoğlan’ın odasına giren Hancı Kadın, elindeki kılıcı Karaoğlan’ın şahdamarına dayayarak onu sevişmeye zorlar:

Kristin bir anda iç çamaşırlarını da sıyırması, bir mermer heykel muntazam ve pürüzsüz vücudunu seyre dalmıştı...



O anda genç kız garip bir ruh hali içinde kendini aynada sevmeye başladı...



Alptekin uzun zaman tuttuğu nefesini birden bıraktı...



“Bana bak! Şu han köşesinde çocuk yaşımdan beri, sarhoş, çirkin, ağzı salyalı uğrulara hizmet eder, keyiflerini yetiririm. Bugün ilk defa ağzı-gözü düzgün biri geliyor buraya. Görüp göreceğim tek adamsın”. Bütün kötü adamların (uğruların) çirkin olması klişesini bir yana bırakırsak, konuşan kadın (ve eylemi) bütünüyle hazzıdır. Beğendiği erkekle cinsel ilişkiye girebilmek için her türlü riski göze almıştır. Bu tür şehvet düşkünü kadınların hikâyelerin genelinde hiçbir önemi yoktur ama mutlaka tutkulu bir sevişme sahnesinde “rol alırlar”. İlginç bir sınıfsal ayırım yapılabilir: Cinsel ilişkiye girmek konusunda pervasız davranan ve ne istediğini açıkça ortaya koyanlar hep alt sınıflardan gelen kadınlardır. Soylu kadınlar gibi incelikli planları, baştan çıkarma girişimleri yoktur. Sinemada klişe olarak kullanılan iri göğüslü etine dolgun kadınların alt sınıflarla özdeşleştirilmesi tarihi çizgi romanlarda kullanılmış değildir. Erkek fantezisinin gereği olarak kahramanın seviştiği her kadının güzel olduğu vurgulanmaktadır. Tombul kadın mizahı, çirkin kadın zevksizliği çağrıştırmaktadır muhtemelen... En azından erkek güzeli kahramanlara yakıştırılmadığı kesindir.

Alt sınıflardan gelen kadınların cinsel iştahına konu olan han sahnelerinin istisnaları da vardır. Onlardan biri Kara Murat-Aşkım Kılıcımdır (Günaydın, 1981-3) serüveninde yaşanır, handa yemeğine ilaç katılan Kara Murat yatağında sızıp kalır. Sonradan anlarız ki yakışıklı gençlere göz koyan Prenses yaptırmıştır bu işi, baygın haldeki Kara Muratla sevişir: “Ateşli prenesin zarif elleri, Kara Murat’ın çelik gibi adaleli kollarında, göğsünde, karnında ve bacaklarının arasında dolaşıyor, ihtiras iniltileri bütün odayı kaplıyordu”. Bir başkasını Karaoğlan yaşar, Şar’a girebilmek için gereken izni iki kadınla (Hancı Ahile ve Bölükbaşı Eymene adlı bir başka kadınla) sevişerek elde eder. Eymene “Eski fedaimden daha iyisini buldum mu, bunu Ahile’yle birlikte kutlarız” diye açıklayacaktır: “[Karaoğlan] böyle çılgınlıklara yabancı değildi. Sapık tuzaklara çok düşürmüşlerdi. Şu acunda kimi kadın yoksulluktan (Ahile gibi) kimi kadın bolluktan (Eymene gibi) kendini yatağa atıyor, kurdunu orada dökmeye çalışıyordu!”. Mesajı yorumsuz bırakıyorum.



FATİH'İN
FEDASI

KARA MURAT

200

Fatih'in kadısı kızı, Dişes Tuncpa sönme garip ve güzel bir kadındır. Kara Murat sırtından iki daha ölmüş bir kadını Dişes Tuncpa Fatma Kraliçe'nin emirleriyle ve zevkleriyle öldürmüştür. İkinci kadını kara kurt öldürür bir gün. Kızın...

KRALIN GÖZDESİ (Bir kadının öyküsü)

Yazar: Rahmi MURATOĞLU — Çizim: Abdülhak TURHAN



Aynadan buz gibi terler akıyor, dişleri birbirine vurarak küzyordur. Gevresindeki aysallar her bir dönme başlad.

Gözleri karanlık ve dizlerinin üzerine düştü.

Bir sesle sonra yere yığıldı, u-naklarıyla yerekti, hatırı tırmaladı, sonra hareketsiz kaldı. Ölmüştü...



Talihiniz Dök can geçirirken Kraliçe kendi odasına girip soyunmaya başlamıştı...

Aynanın karşısında gölek vücudunu seyretmekten birden Dür Artur'u hatırladı. kin dolu bir sesle:

—Hah! cezaası buldu! diye söyledi. Aynadaki vücuduna hayranlıkla ba-



karakın güzel fakat talihiniz bir kadın olduğunu düşündü.

Kraliçe olmuyorsa ama erkeğinin sahibi olamamıştı. Kadın gözü hep başka kadınlardaydı. Marie Anjou bir gün kraliçeliği kaybedeceğinden korkuyordu:

—Ate! Buna sahe izin veremeyeceğim! diye kışık bir sesle ve hirsle mırıldandı.



Bütün rakiplerinin kabını hançere oyabilir mülhis cinayetleri gözüde bile kırpmadan ikeyebilir. Kraliçeliği karbetmekten, ölmeyi tercih ederdi.

Birden aklına Katerin gelince yüzü nefrette kasıldı. Gözlerinde vahşi bir kınıştırtı parladı.

Bu kız mutlak Kral'den uzak tutmak gerektiyordu.

Devamı var...

Kadınları çokça gördüğümüz –izlediğimiz– başka mekânlar da var. Örneğin onları yatak odalarında gördüğümüz her sahne ayna önünde soyunmalarıyla başlar, vücutlarını izlerler –bize gösterirler– erkek kahramanı düşünürler vs... Kara Murat-Kralın Gözdesi'nde (Günaydın, 1980-1) Fransız Kraliçesi Marie Anjou “aynadaki vücuduna hayranlıkla bakarken güzel fakat talihsiz bir kadın olduğunu” düşünür; Alptekin-Viyana Delisi'nde (Milliyet, 1967) Kristin “garip bir ruh haleti içinde kendini aynada seyretmeye” başlar: “Göğüslerini olanca gücüyle iki avucunun içinde sıkarken yarı aralık dudakları arasında dişleri inci gibi parlıyordu”. Tarihi çizgi romanların popülerlik kazandığı altmışlı yıllarda (miladı ellili yılların sonu olan) bir striptiz salgını vardır. Hemen her gazetede gece kulüplerinde sahneye çıkarak striptiz yapan (çoğu yabancı) kadınların fotoğrafları yayınlanmaktadır. Bir yanda striptizin yasaklanması istenmekte diğer yanda İstanbul'a gelen turistlerin ilgisini çektiği ve gelir getirdiği söylenmektedir. Bulvar gazeteciliğinin yaygınlaştığı, matbaa tekniklerinin gelişimiyle gazete satışlarının (bir önceki on yıl ile kıyaslanmayacak ölçüde) arttığı bir dönemde striptiz yapan kadın fotoğrafları gazetelerin sürekli malzemelelerinden olmuştur. Bu durum uzun yıllar fotoğrafın yerine erotizm üreten (!) çizginin gazetelerde gerilemeye başladığının da



Malkoçoğlu, Ayhan Başoğlu, 1966.

göstergesidir aslında. Daha ucuz ve çeşitli (hatta daha gerçek) olduğu için fotoğraf resme/çizgiye tercih edilir olmuştur. Türkiye'nin en çok satan dergi ve gazeteleri bol fotoğraflı yayınlardır. Tarihi çizgi romanların ayna karşısında kendini seyreden, göl kenarında yıkanan kadınları striptiz mantığı ile birlikte düşünülmalıdır. Göğüslerini iki eliyle sıkıştıran Kristin tipik bir striptiz jesti yapmaktadır ve bu haliyle (gazete fotoğraflarının etkisiyle oluşmuş) moda uygundur.

Yıkanma sahneleri de benzer bir mantığın sonucu, kadını çıplak gösterme vesileleridirler. Hollywood filmlerinin (örneğin westernlerin) su kenarında yıkanan kadınları erotikleştirmesi tarihi çizgi romanların yaklaşımlarını etkilemiş görünmektedir. Genellikle kahraman ve yoldaşı, su kenarında yıkanan kızlarla karşılaşır; espriler ve atışmalar (laf atmalar) yaşanır karşılıklı. Malkoçoğlu-İlona'da (*Cumhuriyet*, 1966) Ejder, Malkoçoğlu'na "Beyim bunlar su perileri galiba" der. Aldığı cevap erkekler arası bir takılmadır: "Kokularını uzaktan aldın değil mi çapkın?"

Temel bir kuraldan söz edilebilir: Hikâyede bir ağırlığı olan kadın tipleremeler çıplak görünmüşlerse mutlaka kahramanla sevişeceklerdir.

IX

Şöyle bir savunma yapılabilir: Bunlar *Erotika* (cinsel ilişkiyi ve cinselliği bolca kullanan) ürünlerdir, türü tanımlayan anlatım biçimleri nasılsa bu çizgi romanlar (o kadınlar) da öyledir de-

nilebilir. Kabul edilebilir bir iddia olabilirdi, bu ürünler üreticileri tarafından gençliğe milliyetçiliği öğreten çalışmalar olarak sunulmasalardı! Peki ya erkek kahramanların cinsel maharetlerinin (veya fethettikleri kadınların teşhirci sunumunun) hiç konuşulmaması neye bağlanabilir? Ya da herhangi bir çizirimiz çalışmalarını *Erotika* kapsamında görebilir mi?

X

Jilet Yiyen kızlara en çok Abdülcanbaz'da rastlanır. Cinsel cazibesinin farkına varan güzel kadınlar, kendilerine kötü davranan ya da onları aldatan kocalarından intikam almakta, türlü oyunlar düzenleyerek farklı erkeklerle birlikte olmaktadırlar. Turhan Selçuk, kadın güzelliğinin toplumda para gibi bir itibar göstergesi olduğunu sürekli vurgulamış, sosyetenin olan kötü adam-



ların düşkünlük ve tutkuyla kadın peşinde koşmalarını değerli bir mala sahip olma mücadelesi olarak anlatmıştır. Hik yelerinde sürekli bir erotik gerilim vardır, hemen herkes birbirine kur yapmaktadır. Evliliğe ya da kadına yüklenen sadakat, itaat, anlayış, fedakârlık beklentileri pratikte geçerliğini yitirmiştir. Selçuk'un sosyete yaşamına atfettiği ikiye zl l k, birkaç noktada belirginleşir: Birincisi, zengin erkekler, sürekli olarak mülkiyetini –yani eşlerini– kaybetme korkusu çekmektedirler. İkincisi, cinselliği evlilikle sınırlayan püriten ahlak, evlilik dışı hayatın baştan çıkarıcı-erotik fantezilerine yenilmiştir. Çünkü hemen herkes hovardaca haz peşindedir. Kadının cinsel nesne ve ev kadınlığı ile sınırlanan ikili görevi, Abd lc nbaz dünyasında ta en baştan bozuktur. Yukarıda çeşitli gazete yazarlarından yaptım alıntılar ile Turhan Selçuk hemfikirdir, sosyete kadınları zaten ev kadınlığı yapmamaktadır, yaşamları bütünüyle haza dayalıdır ve bu haz, dönüp dolaşıp cinsel haza dayanmaktadır. *Bir Köpeğin Anıları* (Milliyet, 1981-2) ya da *Evr m* (Milliyet, 1980) gibi hikâyelerde anlatılan sosyete ailesi entrikacıdır; serbestçe yaşamaz cinselliğini, cinsel ilişkiler ataerkil yaşamın basıkıcı kurallarına göre sürekli “oynanan oyunun bir parçasıdır”.

Abd lc nbaz, vamp kadınların erkekleri cinsellikleri ile nasıl korkuttuklarına dair sayısız sahne içerir. Rukiye  ıplak bir halde yatağa uzanıp kocasına “buyurunuz S rmeg z İhsan Bey! Emrinizdeyim. Geliniz, gücünüzü erkekliğinizi  l elim bakalım” diyecektir. Bu erkekte endişe yaratacak bir çağrıdır. Rukiye ya da Cihanyandı Saliha tiplereleri erkeklerle bir iktidar mücadelesine girmişlerdir. Erkekler aldatıyorsa biz de aldatırız mantığı onların özgürleşme ve kurtulma çabalarının başlangıcını oluşturur. “K le” olduklarının farkına varmışlardır. Öte yandan bir çekince koymak gerekiyor: Rukiye, Abd lc nbaz ile dertleşirken “şansız bir kadını ben. Oysa beni sen isteyebilirdin ve mutlu olurum. Seni de mutlu etmeğe çalışırdım” derken ataerkil toplumun kendisine biçtiği rolü benimsemiştir aslında. Özgürleşme ile ataerkil ahlak arasında yeni bir uzlaşma noktası aramaktadır. İstemediği bir adamla evlenmiştir, kocası ona kötü davranmaktadır ve o nedenle başka bir erkekle birlikte olmaktadır vs. Ab-

dülcambaz kadınlarını erotik kılan da bu çelişkili görünümüdür. Cinsel serbestliğe dayalı bir hikâye örgüsü içinde yer almaktadırlar. Nerdeyse şişman sayılabilecek ölçüde (anaçlığı çağrıştıran) etine dolgun kadınlardır, tutku vaad etmekte, erkekleri endişelendirecek ölçüde cinsel cazibelerini kullanmaktadırlar. Hep evinin kadını olma hayali taşıdıkları izlenimi yaratsalar da asla evcilleşmiş değillerdir.

Öte yandan evcilleşmemiş hallerini ya da erkekleri tedirgin eden cinselliklerini Amazon Kadın klişesine benzetmek mümkün değildir. Turhan Selçuk kadınları her ne olursa olsun kadınlık rolünü benimsemiş kadınlardır. Amazonlar olarak anılan kadın savaşçılar miti popüler edebiyatta oldukça işlevsel olarak kullanılmıştır.

Evliliği ve erkek çocuk sahibi olmayı reddeden Amazonlar sadece erkeklerden ayrı yaşamakla kalmaz, onlara düşmanlık da beslerler. Görsel olarak tek göğüslü ya da tek göğüsleri açık kıyafetlerle resmedilmişlerdir. Efsaneye göre açıkta bıraktıkları tek göğüslerini çocuk yaştaki ateşle dağlamaları onları daha korkutucu ve erkeksi kılmıştır. 20. yüzyılda amazon imgesinin bilinçaltına itmeye çalıştığımız bir erkek korkusu olduğu söylen-



miştir. Amazonların anneliğe özgü memeyi kesmeleri onları erkekliğe yakınlaştırmış, biseksüel bir görünüm elde etmişlerdir. Amazonlar erkeklere saldıran, cinsiyet rollerini tahrif eden bir imgelemdir. Sezgin Burak, Tarkan'ın çeşitli serüvenlerinde Amazon Kadınlarının çeşitlemelerini kullanmış ama bu tek göğüs vurgusuna değinmemiştir. *Kuzey Canavarları*'nda (Hürriyet, 1968) Elta, Tarkan ile kadınlığını hatırlamış bir savaşçıdır: "Senelerce aşktan sevgiden uzak bir erkek gibi savaşçı elbiseleri içinde yaşadım (...) Bir köle gibi erkeklerden uzak yaşadım. Ama seni görünce bir kadın olduğumu hatırladım", sevişirler; ihaneti ölümle cezalandırılacaktır. Bir başka Amazon yorumunu *Kurt Başlı Kadınlar* (Son Havadis, 1968-9) adıyla bir Kara Sinan serüveninde görürüz, tek göğse ve efsanenin ayrıntılarına oldukça sadık kalınmıştır. *Kurt Başlı Kadınlar*'ın belli zamanlarda kaçırdıkları erkeklerle girdikleri cinsel ilişki töreni şöyle anlatılmış: "Onlarda erkeğe gönül vermek denilir bir şey yoğmuş. Kendilerini erkeklerden üstün saydıkları için hiçbir şekilde erkeğin zebunu olmazlarmış (...) Köy, kasaba, çadır basıp erkek kaçırdıkları sırada ne türlü haşın, kaba, sert iseler mağara içine atıp koyunlarına çektikleri şahbazlara da aynı zorbalık ile hareket edip aşk-u sevda üzerinde onlarla vakit geçirirlermiş (...) kadınlardan hiçbiri gayelerinin dışına çıkarak erkeklere kendilerini kaptırmazlar, onların üstünlüğüne meydan vermezlermiş. Bir başka deyişle şöyle demek gerekir ki, bu aşk-u sevda dakikalarında hiçbir şekilde erkeğin istediği olmazmış. Kadın ne isterse o olurmuş!".

Yerli çizgi romanda "ne isterse o olur" denilebilecek bir kadın kahraman yakın tarihlere kadar hiç var olmamıştır. Farklılığı Mikrop-Limon-Pişmiş Kelle-L Manyak-Lombak soyağacında hikâye anlatma şansı bulan yeni çizgi romancılar yaratmıştır demek yanlış olmaz. Özellikle Engin Ergönültaş'ın erkekleri kullanan, hesaplı sinsiliği olan entrikacı kadın tiplerini birçok çizere kaynaklık etmiştir.¹

1 Bu konuya ortak yazarlı başka bir çalışmada kısmen de olsa değindiğimizi düşünüyorum. Bkz. Şenol-Cantek (2007), "Çizgi romanlarda Kenar Mahalle", Çizgili Kenar Notları, der. Levent Cantek, İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 9-28.

Aziz Nesin

Modernleşme sancılarını, göç sorunlarını, büyük kentin açmazlarını, sıradan insanların otorite ile kurdukları ilişkileri Aziz Nesin kadar ayrıntılı anlatan bir başka yazarımız yoktur. Gün be gün yazdığı için özellikle 1950-1970 arasını handiyse bir vakanüvis gibi anlatmış, yorumlamış ve kayıt düşmüştür. Tekrar eden, değişmeyen ya da zamana direnemeyerek başkalaşan ol-



Çizgi: Levent Gönenç.

gu ve düşünceler onun kaleminden resmedilmiş, sadece başka yazarlara değil çoğu insana “benim de aklıma gelmişti” dedirtecek ölçüde gündelik olanı görünür kılmıştır. Bugün bile şaşılası meseleler için kullanılan “tam Aziz Nesinlik” deyişi, farklı

kuşaklarca bilinen ve anlaşılan bir yazar olduğuna, üstelik “eksikliğin” hissedildiğine delalettir.

Aziz Nesin, hiç kuşku yok Türkiye’nin en çok üreten yazarlarından biri olmuştur. Çoğunlukla geçim sıkıntısını bertaraf etmek için yazmak zorunda kaldığı bir hayat sürdürdüğünden bu sonuç şaşırtıcı değildir. İnsanların nasıl kazandıkları, ne/nasıl düşündüklerini belirliyorsa Nesin’in düşüncelerinin öncelikle gazetecilik pratikleri içinde biçimlendiğini hatırd tutmak gerekir. Çokluğu hasebiyle tespit edilmesi gerçekten külfetli olan Aziz Nesin yazıları, kaçınılmaz olarak yayıncı beklentilerine, aktüel yakalama çabasına, ilgi çekici belirginleştirmelere, tekrara ve kolay anlaşılır olmaya dayalıdır. Edebiyatçılığı, siyasi çıkışları, polemik ve iddialarıyla elli yıla yakın bir süre gündemde kalmış, deyim yerindeyse sayısız kez “manşet” olmuştur.

Nesin 1915’te, dar gelirli muhafazakâr bir ailenin çocuğu olarak doğmuştur. Dini eğitim ile seküler okullar arasında kaldığı, kendi anlatımıyla anne ve babasının tercihlerinin uyuşmaması nedeniyle çelişkiler yaşadığı bir ilköğrenim görecektir. Pek çok okulu yarım bırakacak, sınıfları tekrarlayarak hayli yer dolaşacaktır. Sınıf birincisi olana kadar “başarısız” bir öğrencilik sergileyecek, sonrasında girdiği okulları sırasıyla bitirecektir. Nesin için “sınıf birinciliği” anahtar bir kavramdır. Güçlü bir narsist olduğu için kendini gösteremediği veya kendi olamadığı alanlardan çekilebilmiştir. Ancak her ayrılışını edebi olarak romantize edeceği hatta bayraklaştıracağı biçimde gerekçelendirmekten geri durmamıştır. Tipik sayılabilecek bir örnek hiçbir dönem beğenilmeyen şairliğiyle ilişkili: 1953’te, “Yahya Kemal ve Faruk Nafiz’in etkisinde kaldığından ve Nazım’a öykündüğünden” üç bin adetten oluşan ilk şiir kitabını dağıtımdan önce yayınevinin bahçesinde yakacaktır. Yaşananları hezeyan ve çılgınlık olarak yorumlamak mümkün ancak Nesin’in coşkun kişiliği, siyasal romantizme olan yatkınlığı düşünüldüğünde bu gösteri şaşırtıcı değildir. Üstelik bu çılgınlık bir başkası değil yazarın kendisi tarafından anlatılmaktadır.

Henüz askerken muhafazakâr dergilerde yayınlanan hikâyeleri hatırlanmayacak ölçüde vasattır. İyi bir yazar izlenimini

hiçbir biçimde vermemektedir. Ordudan ayrıldığında yazarlığı –en azından gazeteciliği– bir meslek olarak düşündüğü açık, üstelik “yazar” olarak bir ismi olduğuna inanıyor olmalı ki asıl adını değil de mahlasını kullanmayı sürdürecektir. İlk gazetecilik deneyimini Sedat Simavi’nin yanında yaşıyor ki bu da önemli. Simavi, dönemin maharetli bir magazincisidir. Gazeteciliğinin olmazsa olmaz şartlarını (az sözcükle yazmak, gündelik dile yakın olmak, ilgi çekici konu bulmak) Nesin’e aktardığı tahmin edilebilir. Sonra yine Simavi’nin aracılığıyla *Tan* gazetesine girecektir. O yıllarda edebiyatla ilgilenen her gazetecinin başına geldiği gibi adliye muhabirliğine ve röportajcılığa yönlendirilir. O güne değin yazdığı hikâyelerdeki kasvetli üslubu, derin hakikatlerle uğraşan, ömrünü neye adayacağını düşünen sıkıntılı karakterlerini bir kenara koymak zorunda kaldığı yeni bir döneme girecektir. Kendisinden beklenen, bugün bilinen anlamda röportaj yapması ya da mahkeme haberleri aktarması değil yaşanmış bir olayı ahlâkî bir mesel biçiminde hikâyeleştirmesidir. Önemseydiği yazarları değil de gündelik dilin, sosyal hayatın ve dar anlamıyla mizahın yazarlarını model alıyordu artık.

1945 yılında *Tan* gazetesinde yer almak, hemen her çalışanın sonraki hayatını etkilediği düşünülürse Aziz Nesin için de oldukça riskli bir tercih olmuştur. *Tan*’la birlikte siyasetle meşbu bir hayata girmiş, gazeteye yönelik hasmane ve saldırgan tutumlara karşı daha ilk günden cevap vermek durumunda kalmıştır. Bunu karakter özellikleriyle bir arada düşünmemiz gerekiyor: birlikte çalıştığı insanları yalnız bırakmadığı gibi işini de sahiplenmektedir. Sonraki hayatını yazar olarak sürdüreceğini düşünerek mesleğinin gereğini yapmaktadır. Nesin’in o günlerdeki politik tutumunun bir tür vicdani sorumluluk olduğu söylenebilir. Herkesin millete karşı sorumlu ve borçlu olduğunu düşünmektedir. Oysa *Tan* politik olarak farklı bir mecradır. Bütün Babıâli *Tan*’ı komünistlikle suçlamakta, TKP’lilerin gazeteye yazı yazdığı ağızdan ağza konuşulmaktadır. Günün koşulları içinde olabilecek en radikal sol günlük gazete *Tan*’dır. Aziz Nesin, burada solcularla tanışmış, sosyalizmle il-

gili akliselim açıklamaları ilk kez bu gazetede duymuştur. Te-reddütler yaşadığı, kendini geliştirdiği, öğrendiği ve paylaştığı bir dönem geçirdiği tahmin edilebilir. İlerki hayatında komünistlikle suçlanarak hapis cezaları alacak olmasına rağmen Marksizmi bildiği veya düşüncelerini o temelde açıkladığını söylemek yanlış olur. İlk hikâyelerindeki yoksulluğa yönelik eleştirilerinin sosyalist(çe) bulunmasına şaşırdığını anlatırken kişisel sosyalizm tanımını da yapmaktadır:

“Moliere’in kahramanının ‘Ben nesir konuşuyormuşum da haberim yok’ dediği gibi, ben de sosyalist olduğumu bilmiyordum. Ben doğal olarak sosyalisttim. Çünkü yoksul aileden geliyordum, toplumsal adaletsizliklere hep tepki gösteriyordum. Sosyalizm de buymuş. Bunu bilmiyordum tabi. (...) *Tan* gazetesinde köşe yazarırken yazdığım yazıların hepsi sosyalist olarak görüldü. Oysa benim ölçüm şuydu: Bir olay çıktığı zaman önüme bakıyordum: Halka yararlı mı zararlı mı? işte sosyalizm de bu zaten... Marksizmi bilmiyordum, teorik hiçbir kitap okumamıştım. Zaten kitap da yoktu” (Kabacalı, 1995: 154).

Nesin, daha sonra mutlaka kuramsal kitaplar okumuştur ama yoksuldan yana olmak ve halka yararlı olanı seçmek olarak özetlediği kişisel sosyalizm tanımının pek değiştiği söylenemez. Çıkış noktası daima “ben yoksul bir aileden geliyorum” düsturudur. Hayata, ideolojilere ve insanlara bakarken bunu bir ölçüt olarak kullanmıştır. Edebiyatçılığıyla kazandığı popülerliğin esasını oluşturan unsurlardan birisi hiç kuşkusuz bu düsturdur.

Aziz Nesin’in *Tan* tecrübesinde kendisine hocalık ve yön göstericilik yaptığı tahmin edilebilecek Esat Adil Müstecaplıoğlu’yla tanışması kendisi için önemlidir. Esat Adil, dönemin sayısız entelektüeli gibi edebiyatla uğraşmış, dergiler çıkartmış bir bürokrattır. İmralı hapisane müdürlüğü sırasında yaptığı insani düzenlemelerle adından söz ettiren Esat Adil, memurlukta “kızağa çekilmiştir”, mahlas kullanarak gazetede yazılar yazmaktadır. Özellikle Adiloğlu imzasıyla yazdığı yazılar Nesin’in dünya görüşlerini andırmaktadır ve onun solculuk-

la yakınlaşmasını pekiştirici bir etkisi olmuştur. Örneğin Esat Adil'in kendini tanımladığı bir yazısı, Nesin'in yoksulluk düsturuna oldukça yakındır: "Hayatımın uzun yıllarını bu memleketin en bedbaht ve birçok felaketler geçirmiş insanları arasında geçirdiğim için asıl halk kütlelerini, işçiyi ve köylüyü çok yakından tanır, hallerini bilirim. Kafam, kalbim ve kalemim da-ima onların hizmetindedir" (*Tan*, 7.6.1945). Esat Adil'in yurtseverlikten söz ettiği bir başka yazısı ise Aziz Nesin'in millete karşı duyduğu sorumluluk bilincini tamamlar niteliktedir:

"Benim anladığım yurtseverlik şu şartların, daha buna benzerlerinin sağlam ve düzenli bir topluluğudur. Mensup olduğu milletin kalkınmasını geciktirici, avutucu, uyuşturucu övünmeleri, yalanları, sahtekârlıkları, dalkavuklukları, şaklabanlıkları irtikap etmemek; halk kitlelerinin içinde yaşadığı hayat realitesini olduğu gibi görmeye ve göstermeye alışmak; bu kitlelerin daha iyi, daha mesut edici bir realiteye geçiş imkanlarını hazırlamak; şahsi hasis maksatlar, menfaatler için değil, milletin öz ve müşterek menfaatleri hesabına çalışmak ve didinmek; maddi ve manevi bütün varlığının açık hesabını umumi efkar önünde pürüzsüzce verebilecek bir hayat yaşamış olmak; milletin vasatı refah ve saadet seviyesinin düşüklüğündeki mesuliyetten şahsına da pay ayırmak; siyasi ve iktisadi ve kültürel bütün millet meselelerindeki müspet bir fikir ve aksiyon müdahalesi yapmış olmak ve nihayet milletin mühim ve hayati anlarında şahsi kaprislerini tekmeleyip erkekçesine, namuslucasına dosdoğru konuşup, dosdoğru yazmak, hayaller, masallar, vehimlerle halkı tedirgine etmemek!" (*Tan*, 2.7.1945).

Bu uzun alıntı, Aziz Nesin'in sosyalizm anlayışıyla da yöndedir. Dürüst ve erdemli bir hayata, sorumluluk taşımaya, çalışma arzusuna, kolektiflik ve eylem adamlığına teoriden daha fazla önem atfetmek Esat Adil kadar Aziz Nesin için de hayatidir. Esat Adil'in başkanlığında Türkiye Sosyalist Partisi (TSP) kurulduğunda ilk üyelerden biri Nesin olur. İki ay kadar sonra partiden istifa etse de bir tercih ortaya koymuştur ve sonraki hayatında herhangi bir partiye üye olmamıştır. Türkiye Ko-

münist Partisi ise başlangıçta TSP'yi desteklemiş, yönetimdeki anlaşmazlık yüzünden birkaç ay sonra karar değiştirip yeni bir parti kurmuştur. Hayatı boyunca TKP'li olmamış, üstelik TKP tarafından çeşitli biçimlerde dışlanmış ve çoklukla yok sayılmış Aziz Nesin'in TSP'den istifası muhtemelen partideki TKP ağırlığı yüzündendir. Ölümünden bir yıl kadar önce "TKP'nin alçakça iftiralarının acısını yaşamıyca çektim" diye yazmıştır (1996: 311). Esat Adil de ölümüne kadar TKP ile tartışmasını sürdürmüş, anti-Sovyet tutumundan vazgeçmemiştir. Aziz Nesin ile aralarındaki dostluk ve karşılıklı destek uzun yıllar sürse de bir daha 1945 yılındaki kadar yakın olmamışlardır. Hatta Nesin'in, 1945-1950 yılları arasında çıkardığı yayınlarda Esat Adil'i siyaseten eleştirdiği de olmuştur (Medet, 30.4.1950; 11.5.1950). Aziz Nesin'i birinin vesaleti altında düşünmek çok zordur. Esat Adil'e bu kadar yakın olup onunla yan yana durmamak bir karakter direncidir. Kendi aklıyla kendi yolunu bulmak ve kendi hayatını yaşamak istemektedir.

Tan gazetesi tahrip edilip, çıkamaz hale gelince işsiz kalan Aziz Nesin, aynı kaderi paylaştığı gazeteci arkadaşlarına ısrarla bir siyasi magazin dergisi çıkarmayı önermektedir. O aralar Cami Baykut ortaklığında *Yeni Dünya* gazetesini çıkartan Sabahattin Ali ile tanışırlar. Yeni bir yayın konusunda onları bir araya getiren muhtemelen Esat Adil olmuştur. *Yeni Dünya*, sıkı-yönetim tarafından kapatılmış, Ali ile Baykut'un ortaklığı bozulmuştur. Ali'nin hükümet nezdinde günlük bir gazete kadar dikkat çekmeyecek yayın arzusu ile Nesin'in siyasi magazin tasarısından *Markopaşa* mizah gazetesi ortaya çıkar. Şartlar farklı biçimde gelişse de daha en baştan uzun ömürlü olmayacak bir ortaklıktır bu. Nesin ile Ali'nin egolarının çatışacağı aşikârdır; Sabahattin Ali, dışa dönük ve hedonisttir, kendine hayran olacak insanlarla birlikte vakit geçirmek isteyen şöhretli bir yazardır; yanındaki Nesin, geçim sıkıntısı nedeniyle onunla çalışmaya mecbur bir yardımcıdır ve bu pek de kabul edebileceği bir konum değildir. *Markopaşa*, başlangıçta büyük ilgi görse de anti-komünist politikaların sonucunda kısa sürede okunması da-

hi sakıncalı marjinal bir yayına dönüşecektir. Başta Ali ve Nesin olmak üzere çalışanlarının hayatının alt-üst olduğu, türlü sıkıntılarla dolu bir dönem yaşanır. Nesin, hapse girer, sürgün edilir ve iki çocuklu evliliğini bitirmek zorunda kalır. Daha ilk sayıdan itibaren Sabahattin Ali ile tartışmaya başlamışlar, önce yüksek satış sonra da mahkemeler nedeniyle ayrılıkları ertelenmiştir. Aziz Nesin'in sürgünde yazdığı mektuplar düşünülürse ilk yılın sonunda dargın düşmüş, maddi ayrılık için borç-alacak hesabına girmişlerdir (Nesin, 1997a: 133-163).

Markopaşa, Aziz Nesin'e şöhret kazandıran, öne çıkmak ve başarmak isteyen karakterini besleyen bir deneyim olmuştur. Gerçi, yıllar sonra dönemi anlatırken yaşananları istediği biçimde kurgulayarak anlatması (ya da *gerçekten anlattığı gibi hatırlıyor olabilir*) yine bir kişilik özelliği olarak ilgi çekicidir. Buna göre *Markopaşa* bütünüyle bir başarı hikâyesi olarak aktarılmakta, içlerine sızan Orhan Erkip adlı bir MAH mensubu tarafından ele geçirilip hükümet adına gazetenin susturulduğunu iddia edilmektedir. Oysa Erkip, gazetenin idare işlerine bakan ekip arkadaşlarından biridir, 1947'de derginin sahipliğiyle ilgili mahkemelik olmuşlar ama *Markopaşa*'yı sonraki yıllarda birlikte çıkarmayı sürdürmüşlerdir. Her şeyden önce Erkip'in MAH mensubu olmadığını bilmektedir. Aziz Nesin'in yıllarca az satışlı bir yayın olarak varlığını sürdüren *Markopaşa*'yı o günden sonra hiç yayınlanmamış gibi yok sayması en iyi ifadeyle başarısızlığı kabullenememek olarak yorumlanabilir. Diğer yandan gazetenin mutfağına bir ajan sızması, yayının sabote edilmesi ve *Markopaşa*'nın susturulması iddiası ilgi çekici bir hikâyedir. Daha geniş bir bağlamda düşünülürse emperyalizmin ülkeyi işgal planlarıyla benzeşmekte, günümüzün moda değişimiyle komple teorilerini andırmaktadır. Ve elbette bir Aziz Nesin hikâyesidir.

Aziz Nesin, ellili yılların ilk yarısında yayıncılıktan uzaklaşır; sermayesi tükenmiş, ortaklık için tehlikeli bir isim olmuştur. İşsizdir, hakkaniyetli bir iş bulma imkânı da mümkün görünmemektedir. Anti-komünist kampanya öylesine etkilidir ki komünist yaftalı birine iş vermemek bir gurur gösterisine dö-

nüşmüştür. Kaldı ki iş vermek, komünist suçlamasıyla karşılaşmak anlamına da gelmektedir. Yazarlık ve gazetecilik dışında işler yapsa da hemen hepsi günü kurtarmak içindir. Üstelik Nesin, yayıncılık dâhil olmak üzere –bir kısmını itiraf ettiği– hiçbir ticari girişiminde başarılı olabilmiş değildir. Yazarlığı için dönüm noktası *Akbaba* için yazmaya başlamasıdır (1954). Derginin yayıncısı Yusuf Ziya Ortaç'ın anılarında yazdıklarını doğru kabul edersek, Ortaç, Nesin'in *Akbaba*'da yazabilmesi için Başbakan'dan izin istemiştir (Ortaç, 1966: 260). Her ne olursa olsun, beş altı bin civarında satan bir dergide telif karşılığı yazı yazmaya başlar. Bu kez temel amacı komikliktir, polemikçi üslubunu bırakmış, üç beş yıl önce gönülden karşı olduğu *Akbaba* tarzına eklemlenmiştir. Bu dönemde yazarken bir olaya-duruma odaklanmaktadır, betimlemesi az-diyalogu bol bir üslubu vardır, bütün anlatı tek bir etki üstüne kurulmuştur. Tiplerler semboliktir; bir yanda mağdurlar, diğer yanda hâkim sınıflardan ziyankâr kötüler yer alır. Tipik bir durum komedisi yapmaktadır. Eleştirelliğinin azaldığını söylemek yanlış olur, asıl yaptığı kimi temalara özel olarak yoğunlaşmaktır. Aynı hikâye izlediğini, örneğin altmışlı ve yetmişli yıllarda daha sert anlattığı olmuştur. Aktüeli yakalamak niyetiyle yazdığı için çabuk unutilan ve farklı dönemlerde yeniden uyarlanan sayısız öyküsü olmuştur.

Akbaba'da çok yazmak, zaman içerisinde Nesin'e önemli bir üstünlük getirir. *Akbaba*, siyasal iktidarla uyumlu, çoğu zaman madden desteklenen bir dergi olduğu için aralıklarla karşısına çıkan alternatifleri bertaraf etmeyi başarmış, kemik okuyucusu olan bir yayındır. Dergi, ne denli eleştirilirse eleştirilsin Türkiye'de mizah yazınının gövdesi olmuştur. Nesin'in mizah anlayışı da *Akbaba* dolayısıyla pek çok kuşağı etkilemiş, taklit edilen bir yazar haline gelmiştir. Bir başka deyişle *Akbaba*'nın devamlılığı ve Nesin'in geçim derdiyle de olsa dergide çok görünmesi onu popülerleştirmiştir. Ellili yılların sonunda yurt dışında kazandığı ödüller kaderini köklü biçimde değiştirir. Türkiye'nin uluslararası başarılarına aç olması ona büyük bir sempati kazandırır. Kitaplarının satışı artar, ne yazdığı merak edilen bi-

ri olmuştur. Gazetelerden köşe yazarlığı teklifleri almaya başlar. 1958 yılında dört ayrı gazetede birden yazı yazar olmuştur. Gerçi mizahçılığıyla kıyaslandığında başarılı bir köşe yazarı olduğunu söylemek pek mümkün değildir. Ancak Nesin inatçı kişiliği nedeniyle gazetelerde yazmayı hep sürdürmüştür. Bunu mizah dergilerinin kıt maddi kaynaklarından kurtulma çabası olarak okumak eksik olur. Nesin, daha geniş ve farklı bir okuyucunun karşısına çıkmayı elbette istemektedir ama asıl olarak kendisine atfedilen mizahçı kimliğiyle didişmektedir: “Bir mizahçı firması kurmuşum. Herkes bu firmadan mizah istiyor, mizah da mizah” (2002: 75). Onu bir konuda uzmanlaşmaya indirmek harcadığı katıksız çabayı gözden kaçırmak anlamına gelmektedir. Nesin, sadece “o” olamayacak kadar heyecanlı ve çalışkandır. Altmışlı yıllardan ölümüne kadar geçen dönemde Aziz Nesin, telif gelirleriyle geçinebilen nadir yazarlardan biri olmakla birlikte eylemciliğiyle hatırlanmıştır. Herhangi bir muhalif eylemde geri planda kaldığını düşünmek mümkün değildir. Popülerleştikçe katıldığı eylemin kendisini popülerleştirmiş, pek çok olgu ve eylem, onun adıyla yürümüş ya da gerçekleşebilmiştir.

Nesin, popüler bir yazar olarak kaçınılmaz olarak popülisttir: “Halkı bir yazı malzemesi olarak görmekten daha aşağılık ne olabilir! Ben halktan biri olduğum için hep halkın içindeyim, tıpkı balığın ancak suda yaşayabildiği gibi” (Nesin, 1982: 1601). Oysa biliyoruz ki halk daima sadakat ve itaat bekler, zaffer ister. Bir entelektüelin halkını mutlu etmesi mümkün değildir, yazıp eyledikleri, konuşmaları ve kabullenmedikleriyle keyif kaçırıcıdır. Böylesi bir çelişki içinde Nesin’in muhalifliğini tanımlamak gerekiyor. Uzun yazarlık ömrünün ilk yarısında hakim muhalif eğilimlere yakın durduğu ve pragmatik davrandığı söylenebilir. Örneğin Ellili yıllardaki DP karşıtlığını ancak yurt dışı ödülllerinden sonra alenileştirebilmiştir. Yıllarca İnönü eleştirisi yapmış, onun iktidardan çekilmesini Türkiye için bir umut saymış (*Medet*, 30.4.1950 vd.) buna karşın bir on yıl sonra bu kez Demokratlara yükleyip İnönü’yü cumhuriyet ve tarihle özdeşleştirerek savunmuştur (*Akşam*, 5.5.1959). Bu

noktada, sesini yükselten bir muhalefetten hoşlanan, fedakârlık yüklü her eyleme sempati duyan kişiliğini hatırlamak gerekiyor. Altmışlı yıllardaki toplumsal hareketlilikten ve sokak eylemlerinden mutlaka etkilenmiştir. Yirmi yıl önce Amerikan emperyalizmi karşıtı broşürü nedeniyle hapis cezası aldığı ülkesinde “6. Filo Defol” eylemleri yapılmaktadır. Nesin, bu hareketliliğin yanı başındadır, olmaması da düşünülemez zaten. Atatürkçü olmamasına rağmen Atatürkçü olduğunu düşündüren meydan konuşmaları yapar (Nesin, 1995a: 127-132), TIP’e üye olmamasına ve aktif olarak katılmamasına rağmen toplantılarında ön sıralarda bulunur. Türk sosyalizmi iddialarını sonraları hicvedecektir ama iddia sahipleri ile bir arada görünmekten geri durmaz. Uzun yazarlık yaşamında birbirleriyle çelişkili ve hatta ters düşebilecek görüşleri olmuştur. Yukarıda değinmiştik, Aziz Nesin, mizahçı, edebiyatçı ve hatta siyasetçiliğinden önce gazetecidir. Güne uyarlanan sadece öyküleri değil siyasal görüşleri ve kendisidir. Aziz Nesin’i farklı kılan görüşleri değildir, davaya olan adanmışlığıdır, gösterdiği çaba ve göze aldığı risklerdir. Bu sadece hasımlarını değil birlikte yürüdüğü arkadaşlarını da etkilemiştir.

Değişkenliğine karşın Nesin’in düşüncelerinde leitmotif sayılabilecek temalardan söz edebilmek mümkün. İlki devlet tanımıdır. Ona göre “devlet denilen şey, ruh gibi, vicdan gibi, namus gibi, somut olarak varolmayan soyut bir kavramdır. Kendisi yoktur, kendisi yerine simgeleri vardır” (akt. A. Nesin, 1998: 126). Devlet adına konuşan, onu temsil edenler “devlet”in arkasına sığınarak “yürürler”. Bunu mantık olarak ünlü romanı *Zübük*’e epigraf olan atasözüne benzetebiliriz: “İt, kağıt gölgesinde yürür de kendi gölgeyi sanırmış” (Nesin, 1997b: 9). Nesin, devlet adamlarını sevmeyecektir, hepsinin halkın parasıyla varolduklarını unutarak sorumsuzca yaşadıklarını düşünmektedir: “güzel yemekler yiyor, iyi besleniyor ve çocuklarını en iyi ve en pahalı okullara gönderiyorlardır” (akt. A. Nesin, 1998: 127). İkincisi, Türkiye’de hiçbir fikir akımının yeşeremeyeceğine olan inancıdır. Oldukça net bir kestirimde bulunarak, yüzyıllardır bu topraklarda herhangi bir fikri

akım oluşmadığını, ideolojilerin ancak ve ancak tüm dünya kabul ettikten sonra bize gelebildiğini düşünmektedir: “Demok-rasiyi biz almadık, bize verdiler. Bize verilmiş olduğu için de, ona bir türlü sahip çıkamıyoruz. Çünkü o demokraside alın te-rimiz, gözyaşımız, kanımız, canımız yok” (Nesin, 1995b: 128). Sosyalizmin taklit edildiğini, Türkiye’ye özgü sosyalizmin da-hi başarılamadığını söyler. Hemen herkesin düşünmeyi başka-sına devrettiğini, birilerinin herkes adına düşündüğünü ve bu açmazın toplumsal ilişkilerimizin belirleyicisi olduğunu iddia eder. Üçüncüsü, bir başka net kestirimidir. Ona göre ekonomik sorunlar insanları dindar yapar. Çünkü ekonomik sorunlar, in-sanları ahlâksızlığa iter; gûnahtan arınmak isteyen insan da kendini dine verir. Türkiye borçlandıkça dine yönelmiştir, Al-manya’daki Türkler de bunun bir başka örneğidir: “[Çoğu] kırsal bölge insanlarıdır. Onlar Türkiye’deyken bu kadar dindar değillerdi, çünkü bu kadar günahkâr da değillerdi. Şimdi eroin satıyorlar, kaçakçılık yapıyorlar, kadın satıyorlar... günah içeri-sinde boğuluyorlar” (Korat-Yıldız, 1994). Dördüncüsü, insan-lar korkaktır, konuşmayı ve susmayı kendilerine avantaj sağla-yacak biçimde kullanırlar. Otoriteye hiçbir zaman güvenmezler ama ona saygıda kusur etmeyi ihmal etmezler. Bu dört yakla-şımın pek çok hikâye ve röportajında çeşitlendirildiğini söyle-mek mümkündür. Özellikle devlet ile vatandaş arasındaki iliş-kileri, memurları, bürokrasiyi, mahalleyi ve eğitim sistemini bu bağlamda anlatır.

Aziz Nesin’in yazarlığın ikinci yirmibeş yılı daha az yazdığ-ı, siyasi kimliğinin daha çok öne çıktığı eylemleriyle geçen bir dönem olur. Popüler bir ikona dönüştüğünü söylemek yan-lış olmaz, ne söylediğinden çok nasıl alımlandığı da önemli ol-muştur. Onun görüşleri aktüele bağlı olarak değişim geçirse de okurları yenilenmekte, farklı kuşaklar tarafından yeniden keşfedilmektedir. Altmışlı yıllardan sonra genellikle sağ parti-ler iktidar olduğu için hükümetlere yönelik eleştirel hikâyeler-i popülerliğini (ve sol muhalif kimliğini) beslemiştir. Aziz Ne-sin, hikâyeleriyle değil kendisi olarak ortaya çıktığı zaman da-ha çok şaşırtıcı olmuş, çoğunlukla da şaşırtmayı istemiş biri-

dir. Tunç Okan'ın *Otobüs* (1976) filmi, uluslararası ölçekte ilgi görmüş ve Türkiye'de hemen herkesin övgüsünü kazanmışken, Nesin "Türkleri özellikle aptal ve cahil" gösterdiği gerekçesiyle filme karşı çıkmıştır. "Türklerin aptallığı" meselesinin Aziz Nesin'in kafasını hayli meşgul ettiği anlaşılmaktadır. Yıllar sonra bir toplantıda okurlarından birinin Türklerin çok zeki ve esprili olduğunu söylemesine karşı çıkmış, bu kez "Türklerin en az yüzde altmışının aptal olduğunu" iddia etmiştir (akt., Süzük, 2004: 168). Bugün Aziz Nesin ile birlikte hatırlanan deyişlerden biridir. Yetmişli yıllarda *Vatan* gazetesinde yayınlanan "Şen Olasın Nazım Hikmet" yazı dizisinin (8 Temmuz-21 Eylül 1976) süregelen mevcut "Nazım" tahayyülü ile uyuşmayan yönleri vardır, çıkan tartışmalar yüzünden diziyi yarıda kesmek zorunda kalmıştır (Sülker, 1979: 205-233). Nesin'in ölümünden sonra *Türkiye Şarkısı Nâzım* (1998) adıyla kitap olarak yayımlanan çalışmanın temel mantığı şairin yaşamını "söylencelerden, uydurmalarından, tevatürlerden, şişirmelerden, yalanlardan arındırarak, ak ve kara yanlarıyla, eksikliği artışıyla ortaya çıkarmak(tır)" (Nesin, 1998: 236). Nesin, altmışlı yıllar boyunca çeşitli gazete yazılarında ve sonradan yayımlanan günlüklerinde bir Nazım Hikmet biyografisi yazma isteğinden söz eder. Yanlış anlaşılmaktan, sağcı basının karşı propagandasına alet olmaktan çekindiğini de ekler. 1968 gibi bir tarihte böylesi bir kitap için zamanın erken olduğunu düşünmektedir (Nesin, 2002: 188). Sekiz yıl kadar sonra her ne olursa bu çalışmayı yayınlattmaya karar verir. Yazı dizisi, Nazım'ın özbakım ve alışkanlıklarına, kadınlarla ilgili sadakatsizliğine, küçük yalan ve mübalağalarına değinir ve bütününden çok bu yönleriyle tartışılır, hatırlanır. Kişisel anılar, anekdot ve iktibasların çok da tutarlı bir biçimde derlenmediği bir "yığma" çalışmadır. Belki de nitelikli bir biyografi olmadığını düşündüğü için Nesin, diziyi yarıda kestiği gibi sağlığında kitap olarak yayımlamamıştır. Burada dikkat çekici olan yazı dizisinin içeriği değildir elbet, asıl önemlisi Aziz Nesin'in Nazım Hikmet'i anlatma arzusudur. Otuz altı yıl önce Nazım'a şiirlerini gösteren bir genç değildir artık. Bu nedenle bir büyübozu-

mu yapmak, ifşa etmek ve popüler bir sol ikonu insani bir bağlama oturtup tartışmaya açmak değildir Nesin'in yaptığı. Sadece bu olamaz veya... Aziz Nesin, yazıp eyledikleri ve ehli-vukuf-luğuyla hemen o ayarda bir başka sol ikon olmuştur. Nesin, bağışlayıcı, aklayıcı ve ifşa edici bir üst anlatıcı olarak Nazım'ı anlatmaktadır. Üstelik kendi çatışmalarını şair üzerinden anlatması, örneğin Nazım'ın TKP ile olan uyuşmazlığını belirginleştirmesi bakımından yazı dizisi Nesin'in uzun biyografisinin bir parçası sayılabilir. 1977 yılında yine *Vatan* gazetesinde yayınlanan *Büyük Grev* hikâyesiyle Nesin bir kez daha ses getiren bir tartışmaya yol açar. Kavgasını sürdürmektedir, hikâye ülke çapında başlayan geniş katılımlı *MESS Grevine* karşı çıkılarak yazılmıştır. Nesin, grev sürerken "grevin işverenin lehine" olduğunu yazarak DISK ve TKP ile açıkça polemige girmiş, hakkında karşı kampanyalar açılmıştır (Nesin, 1996: 197-311; akt, Süzük, 2004: 125-142 vd.). Hikâyeden küçük bir alıntı: "Sendika grev istiyordu. Sendikanın başındakiler 'Grev işçinin tek silahı' diyordu. Bir zibidi yazar çıkmıştı ortaya. 'Aman etmeyin, eylemeyin... Bu sıra grev sırası değildir, tam işverenin dişlerinin döküleceği sıra, siz greve giderek O'nun ekmeğine yağ sürüyorsunuz, aman haa, oyuna geliyorsunuz, hem de kendi oyununuza" (1996: 53-4). Nesin hakkında parti ve sendika yayını *Politika* gazetesinde oldukça ağır yazılar yayınlanır, işçi düşmanı, grev kırıncısı hatta polis ajanı olduğu iddia edilir. "Aziz Nesin Sen Nesin" sloganı bu dönemde yoğun olmak üzere yazara karşı aralıklarla kullanılacaktır. Nesin'in cevapları, TKP'ya karşı giriştiği bir polemik olarak görülse de kişisel sosyalizm tanımını ve dayanaklarını tekrarlaması bakımından tipiktir. Güdüm-lü-partili yazarı anlayamadığını söyleyerek, karşı çıktığı partili yazar ölçütlerini sıralar. İlki, halk yararındır. Halk yararı "her doğrunun yazılıp açıklanmasını sınırlar". İkincisi, "açıklanacak doğrunun, sağcılarının, egemen sınıfın daha çok işine yarayaacağı durumlarda, her doğru yazılıp açıklanamaz" ölçütüdür (Nesin, 1996: 226). Nesin için bu hiçbir şey yapmamaktır, halka yapılabilecek en büyük kötülük budur. Halka olan borcunu ödememektir (Nesin, 1995c: 11). Yetmişli yılların ikinci ya-

rısında peşi sıra yaşanan üç olay da Nesin'in tedirgin edici yönünü gösterir, kendisi de tedirgindir; susamaz, uzak duramaz, yapmak/yazmak zorunda hisseder kendini. Bu durum, biteviye şüphencilik ve eleştirelilikle açıklanamaz. Çünkü Nesin, hareket halinde olmayı sever, bayrağı taşımak değil bayrağın kendisi de olmak ister. Yeri geldiğinde bu yaptıklarının tersini elemeyeceğinin garantisi yoktur. Pragmatizmi eleştirmekle birlikte siyasi olarak doğal bir pragmatiktir. *Sokrates ve Galile* adını verdiği tamamlanmamış bir tiyatro oyunu tasarısının bu durumu anlattığı, Nesin'in dünya görüşünü vurguladığı söylenebilir. Sokrates, düşüncesi için ölmeği yeğlerken, Galile düşüncesini reddederek hayatını kurtarır. Ali Nesin, oyunla ilgili yazdığı dipnotta Aziz Nesin'in iki yaklaşımı da onayladığını, oyunda “düşünce için gerektiğinde ölmeli, gerektiğinde düşünce yadsınarak yaşamayı yeğlemeli” mesajını vermek istediğini belirtir (2002: 230).

Yetmişli yılların sonundan itibaren okurun karşısındaki yazar Aziz Nesin, ellili yılların sonundaki CHP destekçisi veya 1969'daki Atatürkçü konuşmanın sahibi değildir. Açıkça rejimi eleştiren, sorgulayan, kimseden medet ummayan, pişmiş aşı su katan huysuz bir yaşlı adamdır. Kişisel tınısı, insanları mutlu etmek değildir, sıkıntı veren hatta keyif kaçıran biridir artık. 12 Eylül'den sonra öncülüğünü yaptığı Aydınlar Dilekçesi, dinsiz olduğunu açıklaması, Atatürk soyadını eleştirmesi, Salman Rüşdi'nin *Şeytan Ayetleri* kitabını yayınlama girişimleri, o çok sevdiği halkı aptal bulduğunu beyan etmesi veya Sivas Katliamı onun kişiliğiyle birarada hatırlanabilecek ifade, olay ve eylemlerdir. Son yıllarını polis koruması altında geçiren Nesin'in imza günleri tenhalaşır, “ektiğini biçmiş” çok-satar yazarda varolamayacak sorgulamaları yüzünden yalnızlaşmıştır. Belki ta en başta söylemek isteyip de söyleyemediklerini söylüyordur. Bunu bilebilmek çok mümkün değil ama görünen o ki hayatının son yıllarını tehdit altında bir sürgün ve yabancı olarak yaşamıştır. Bugün hatırlanan Aziz Nesin imgesiyse uyumlu ve evcil bir *Nasrettin Hoca*'yı andırmaktadır. Yıllar geçtikçe bunun pekiştirileceği aşikârdır. Popüler bir ikon

olarak aktüel siyasete istendiği biçimde uyarlanarak kullanılacaktır. Popülerliği, üslubu ve edebiyattaki popülist tutumu nedeniyle sürpriz de değildir ama Aziz Nesin uyuşmazlığı, iğneli dili, evcilleşmemesi ve hepsinden önemlisi *herkesin kızdığ-na kızmayan, güldüğüne gülmeyen* siyasi kişiliği nedeniyle daha fazlasını hak etmektedir. Onun kadar fedakâr, yeniliğe açık, yanılan ve değişen, otodidakt, risk alan, cüretkârlık gösteren, geçimsiz, ne söylediği merak edilen, inatçı ve çalışkan, hayat adamı, eylemci ve “öğretmen” bir başka yazar ve entelektüelimiz olmamıştır.

HEH HEH.. HEE
HOH HO HO HO!



Gırgır ve Oğuz Aral: Efsaneye Dışarıdan Bakmak

Gırgır hakkında pek tartışılmadan kabul gören bir iddia vardır: Gırgır, o kadar yüksek satış rakamlarına ulaşmıştır ki dünyanın en çok satan üçüncü büyük mizah dergisi olmuştur. Hayata eleştirel bakan, “vatan millet sakarya” edebiyatını iğneleyen sayısız mizahçının bu iddiaya sessiz kalmasını bir türlü anlayamamışımdır. Muhtemelen ilk önce (Gırgır’ı da yayınlayan) Simavilerin Günaydın gazetesinde yer almış olan bu iddianın/haberin mantığı basittir: Gırgır, gerçekten çok satmaktadır, soğuk savaşın iki süper gücünün iki çoksatar dergisini alır, başa yazarız, Gırgır’ı üçüncü sıraya koyarız olur biter. Efsanelere



Çizgi: Levent Gönenç.

hep olumlu tarafından yaklaşmaktan beis duymuyoruz. “Avrupa Avrupa duy sesimizi” mantığının tipik bir tezahürü/öncülü olan bu haberi sahiplenmemiz hiç kuşkusuz bu “başarıya” ihtiyaç duymamızdandır. Hiçbir nesnel ve rasyonel dayanağı olmayan, kim nerede ne kadar satıyor ölçüsünü konuşmayan bu iddianın yaygınlık kazanması *Gırgır*’a, karikatüristlere, mizahçılara bir itibar kazandırmıştır elbette. Oğuz Aral’ın ölümünden sonra bu iddia yinелendi, hiç kuşku yok ki sonraki kuşaklarca da yinелenecek.

Gırgır, elbette ki yıllarca Türkiye’nin en çok satan dergisiydi. Ama Türkiye’nin hemen her döneminde en çok satan dergiler mizah dergileri arasından çıktı. Bugün bir başka mizah dergisi, *LeMan* Türkiye’nin en çok satan dergisi. Bunları bir başarıyı azımsamak anlamında değil, hatırd tutulması için yazıyorum. *Gırgır*, genellikle *Akbaba* dergisi ile kıyaslanır; onun eskiyen mizahını alaşağı ederek çıkışından bahsedilir. *Akbaba*, kimi dönemler en çok satan olmuş, genelde idare etmiş, iktidarla arasını hep iyi tutmuş, deyim yerindeyse kapı aşındırmış bir anlayışla varolmuş bir dergidir. Öte yandan *Gırgır*’a kadar *Akbaba*’da yazmamış, çizmemiş, yer almamış mizahçı/çizer yoktur. *Akbaba*, mizahla uğraşan herkesin ekmek yediğı bir dergidir; derginin hep devlete bağı kalması, sadece yöneticisinin bürokrasi ile kurduğı ilişkiye değil, basının endüstrileşmemesiyle de ilgilidir. Altmışlı yıllara kadar hiçbir dergi yüksek satış rakamlarına ulaşamamaktadır. Bu dönemdeki matbaa tekniklerinin gelişimi, baskı sayısının artırılmasını kolaylaştırmış, artan tirajlar ise Türkiye çapında dağıtımı zorlamıştır. Altmışlı yılların ikinci yarısına girerken kimi dergiler yüzbin tirajının üzerine çıkmıştır. Bunların hepsi bol resimli, az yazılı dergilerdir ve dikkat!! içlerinde/en başlarda mizah dergisi yoktur. Gerçi, mizah dergileri satışlarını daha önceki döneme göre katlamışlardır ama geride kalmaları o dönemin en çok satan yayınlarının sahibi olan (başta Simaviler) yayıncılar kadar büyük sermaye sahibi olmamalarıyla ilgilidir. Baskı tekniğı olarak kendilerini yenileyememektedirler. İşletmecilikleri, geçmiş dönemlerin alışkanlığıyla sürmektedir. Örneğin *Ak-*

baba'nın çizerlik mesleğine maddi katkısı yok denecek kadar azdır, gazeteler olmasa çoğu üretici meslek değiştirmek zorunda kalacaktır.

Şöyle bir soru sorulabilir: *Gırgır*, neden altmışlı yıllarda varolamadı? İlk neden *Akbaba*'nın varlığıdır, bir mizah tarzını temsil etmektedir ki, cumhuriyetle yaşıttır. Hemen her kuşağın bildiği, mizah dergisi denildiğinde aklına gelen bir “markadır”. *Akbaba*'ya alternatif olarak çıkan dergiler bu yazı ağırlıklı tarzı sürdürmüşlerdir. Aziz Nesin, başlangıçta hasmı, sonra parçası olduğu *Akbaba*'ya karşı dergicilik işine girmiş, her defasında yarım bırakmak zorunda kalmıştır. Mizah denildiğinde akla gelen bir başka isim olan Nesin'in her dergi denemesinde biçimsel olarak *Akbaba*'yı izlemesi tarzın bir kalıp olarak oturduğuna, henüz eskimediğine işaret eder. İkinci neden, yatırımcı sermayenin olmayışı, “büyüklerin” alana ilgi göstermeyişidir. Fotoroman dergileri, düşük maliyetleriyle yüksek kazanç sağlıyorlardır. Üçüncü neden, *Akbaba*'dan farklı bir mizah ve karikatür anlayışını getirebilecek müteşebbis bir çizerin/editörün yokluğudur. Mizah ve çizgili dergiler endüstrileşemediği için çizerler, gazetelere kümelenmişlerdir. Oğuz Aral da *Gırgır*'a bir gazeteden, büyük bir sermayenin desteğiyle başlar. *Gırgır* başarısız olsaydı bünyesinde işine devam edeceği bir gazetedir bu. Riskli, ne kadar süreceği belirsiz bir iş olduğu için gazetelerdeki sağlam işlerini bırakıp *Gırgır*'a gelen çizer olmaz. Üstelik Oğuz Aral, ürettikleriyle kuşağının dışında ayrıksı duran bir kaç isimden biridir. Yetmişli yıllara kadar ürettiklerine bakılırsa “sanat” gibi ağır tartışmalarla pek ilgilenmediğini, tipik bir eylem adamı olarak yaşadığını, kahramanlarına benzediğini, onların dilini bildiğini/sevdiğini söyleyebiliriz. Spekülatif bir soru daha soralım: *Gırgır*'ı Oğuz Aral değil de bir başkası çıkartabilir miydi? Bu sorunun cevabı yok. Ama *Gırgır*'daki kendi kuşağından isimlere bakmak, *Gırgır*'ı eleştirenlerin çoğunluğunun yanında olmayan kendi kuşağından çizerlerden oluştuğunu görmek anlamlı olabilir. Bu ayrışma, bir ucunda kendilerine ‘50 kuşağı adını veren, içeriği gazete karikatürçülüğünden çok da ileri git-

meyen, “sanatçı” karikatüristler lobisini; diğer yanda çok-satar mizah dergileri çıkartan, çoğu zaman Oğuz Aral ve onun yetiştirdiği isimlerle özdeşleştirilen “popüler/tecimsel mizahçıları” yaratmıştır. Ayrışmayı mesleki rekabet, kişisel geçimsizlikler ve “makam kavgasının” belirlediğini söylemek mümkün. Bugün, bu ayrım eskisi kadar güçlü değil. *Gırgır* kuşağı denilen karikatüristlerin nicel (ve nitelik) çokluğu, bu ayrımı anlamsızlaştırıyor. Yarışma jürilerine sıkışıp kalan 50’ kuşağı, “lobi” olarak gücünü yitirmiş durumda. *Gırgır* tarzını arabesk, Yeşilçam, müstehcenlik, argo ve apolitizm ile özdeşleştiren anlayış o denli konuşulmuyor artık. Karikatürcüler Derneği, son on yıldır daha önce yoz ve sanat dışı bulduğu popüler mizah dergilerine daha ılımlı yaklaşıyor. Oğuz Aral’a karikatürü hal-ka indirdiği gerekçesiyle Derneğin verdiği “Cemal Nadir Ödülü” bunun bir göstergesi.

Oğuz Aral ile Cemal Nadir arasında bir koşutluk kurulabilir mi? Cemal Nadir, karikatür tarihimizin efsanelerinden biri. Ona gösterilen saygı ve sempatinin pek sorgulanmaması yine ilginç. Nadir’in Tek-Parti estetiğine uygun, rejim savunuculuğu yapan mizah anlayışının incelenmemesi, örneğin da-ima solda durmuş karikatüristlerin onun sola nasıl baktığını, diyelim Sertelleri-Tan gazetesini, komünistleri nasıl anlattığını bilmemesi / konuşmaması manidardır. Oğuz Aral, Cemal Nadir’in rahle-i tedrisinden geçmiş değildir; çizgi anlayışı, argoyu ve erotizmi kullanma biçimi onunla kıyas götürmeyecek ölçüde farklıdır. En önemli benzerlikleri ikisinin de şartların gereği olarak genç kuşaklarla çalışmak zorunda kalmalarıdır. Cemal Nadir, düşük ücretlerle *Akbaba*’ya çalışmak istemediğinden kendisi dergiler çıkartmak istemiş, çoğu ortaokul yaşlarında çocuklara telifler ödeyerek, onlarla birebir ilgilenerek mesleğe özendirmiştir. Ömrünün son yıllarında güçlü bir sermayenin, Yapı Kredi Bankasının desteğini alarak yayınlar çıkartmaya başlamış; erken ölümü dolayısıyla olası projeleri gerçekleştirmemiştir. Benzerlik buradan kurulabilir: Aral, Simavilerin desteğini almıştır ki, Simavi kardeşler o günün basınının benzeri olmayan güçteki sermayesidir. Altmışlı yılları çok satışlı

dergicilik deneyimleriyle geçmişlerdir, fotoroman dergileri eskisi kadar çok satmamaktadır. Yeni ve yerel olan bir dergi arayışındadırlar. Aral, *Gırgır*'da Cemal Nadir gibi gençlerle çalışmış, onlara yüksek telifler ödeyerek başka işlerden elde edemeyecekleri imkânları sağlamıştır. Yüzlerce genci yıllarca mesai harcayarak meslek sahibi yapmıştır. Oğuz Aral'ın hep kendi tarzında çizgiciler yetiştirdiği, *Gırgır*'ı tek bir kişinin çizgisinden çıkmışçasına oluşturduğu eleştirisi yapılırdı. Bu eleştirileri Cemal Nadir'in etkisinde üretmeye başlamış karikatüristlerin yapması ise ilginçtir. '50 kuşağı çizerlerinin neredeyse tamamı mizah anlayışlarından, karikatürlerine attıkları imzaya varıncaya kadar yıllarca Cemal Nadir'i hatırlatmışlardır. Etkilenmenin benzersiz ya da Oğuz Aral dergilerine özgü olmadığı açıktır. *Gırgır*'ın farkı, yüksek satışların etkisiyle daha kolay görünür olmasıdır.

Gırgır'ın kitlesel başarısı doğal olarak herkesin anlayacağı bir mizah üretmesine neden olmuştur. Solcunun da sağcının da gülebildiği bir dergi olarak *Gırgır* apolitik bulunmuştur ya da sol addedilmesine karşı çıkmıştır. Oysa *Gırgır*, *Akbaba*'ya göre daha solda, kendisinden önce çıkan bir Markopaşa'ya ve kendisinden sonra çıkan *Limon*'a göre sağdadır. Benzer yargılar Oğuz Aral için de geçerlidir: çalışmalarında milliyetçi sol bir duruşu vardır, dış mihraklar takıntısı, laiklik ihtimamı göze çarpmaktadır. Popüler kültüre, gündelik yaşama yakın durması, içeriğini argodan ve konuşma dilinden sakınmadan oluşturması onu kendi kuşağının isimlerinden önemli ölçüde ayırmaktadır. Herkes tarafından anlaşılacak temel kaygısıdır, tehlike gibi duran "basitlik", kimi zaman aşamadığı, eleştirileri haklı çıkartan bir sorundur. Ancak Aral'ın işine bir gazeteci gibi yaklaştığı da hatırdaki tutulmalı. Hani "gazetecinin ufku sabah doğar akşam batar" sözünde olduğu gibi...

Gırgır dönemi, Oğuz Aral'ın hayatının olduğu kadar Türkiye mizahının en önemli parçasıdır. Sürekli üretimle geçen, endüstrileşen, alana sermayeyi çeken, kendi sermayesini üretebilecek dergiler yaratan, yüzlerce çizer yetiştiren bir dönemdir. Oğuz Aral'ı yönetici olarak sıkıştıran, mesleki yenilenmesine

çok fırsat tanımayan bir seri üretim sürecidir aynı zamanda. Derginin *Akbaba*'dan ve o güne değin çıkmış mizah dergilerinden bütünüyle farklı görselliği, bol çizgi roman kullanılması gerektirmiştir. Aral, daha çok altmışlı yıllarda çizdiği çizgi romanlarına *Gırgır*'da yeniden ağırlık vermiş, başta Utanmaz Adam olmak üzere birçok kahramanına popülerlik kazandırmıştır. Utanmaz Adam, hınzır, hazırcevap, hedonist, menfaatçi ama sevimli bir "kötü adam" olarak uzun müddet derginin sembolü olmuştur. Kendi kuşağından çizgi roman yapan çizzerlerin pedagojik ve olumlu kahramanlar üretmeyi tercih etmesi bile Aral ile aralarındaki çatışmayı işaretlemektedir. Dergide çizzerleri mahalle hikâyeleri anlatmayı teşvik eden Aral'ın asıl başarısı ise Avni'yle gelir. Utanmaz Adam'daki Korna tiplemesinin (sinemadaki karşılığı Aydemir Akbaş sayılabilir) mantığını sürdürdüğü Avnak Avni'nin çocukluğunun nasıl olacağına dair bir denemeyle başlayan Avni, o kadar etkili olur ki bugün *Gırgır* dönemi dergilerini imleyen bir ikona dönüşmüştür. Avni, konuşamayan, kıt zekâlı ama hesabı, hendesesi kendini ispatlamak olan sevimli bir oğlan çocuğudur. Aral'ın kenar mahallelerde yaşayan, sınıf atlama telaşındaki küçük adamlarının bir benzeri olan Avni'nin traji-komikliği, inatçılığından, kendinden güçlü adamlara meydan okumasından, sürekli (daha iyi) yenilmesinden, yaşına-başına bakmadan gösterdiği kibirden çıkmaktadır. Aral'ın yazılı basındaki çizzerlik hayatında yerli ve evrensel olabilen yegâne çalışmasıdır demek yanlış olmaz.

Daima yerellik arayışında olan, öğreticiliği kadar otoriterliği de konuşulan, birlikte çalıştığı genç çizzerleri yanında tutabilecek bir dergi çoğalmasını planlayamayan, yaptığı işler hakkında oldukça az konuşan biriydi Oğuz Aral. Mizahçılar çoğunlukla eleştirilmeye tahammül göstermezler, hemen herkesi eleştirme haklarını kendilerinde bulmalarına rağmen eleştirilmelerini haksızlık olarak görürler. Eleştirme hakkını entelektüel sorumluluğa dayandırarak açıklarken kendilerine yönelik her eleştiriye karikatürize ederek "entellik" saymak yanlıştır. Oğuz Aral, eleştirileri mesleki başarısıyla an-

lamlandırılan/karşılayan bir mizahçı modeli de olmuştur. Her şeye rağmen dil değişimi nedeniyle kısa ömürlü olan cumhuriyet folkloru ve hafızasının hatırlayacağı isimlerden biri olacaktır. Çünkü Türkiye'nin hiçbir alanında bu kadar çok sanatçının yetişmesine vesile olan bir başka isim yoktur desek yanlış olmaz. Bu bile onu sükûnet ve sağduyuyla tartışmayı güçleştiren bir olgu.



Kılıçbâz Çizgi Romanlara Dair...

Tarihi çizgi romanların geçmişi, Türkiye’de çizgi romanın tarihine koşut gelişmiş bir geçmiştir. Onlara bakmadan yerli çizgi romanın tarihini konuşmak mümkün değildir. Bir başka deyişle onları anlatmak, Türkiye’de çizgi romanın “gövdesini” anlatmak anlamına gelmektedir. Yerli çizgi romanın yaygınlık kazandığı alan gazeteler olmuştur. Başlangıçta, çocuk dergilerinde Amerikan ürünlerinin yayımlanmasıyla kendine yer bulan çizgi romanın gazetelere sirayet etmesinin iki önemli nedeni vardır. İlki, mevcut baskı teknikleri yüzünden fotoğraf kullanımının yetersiz oluşudur. Fotoğraf eksikliği, karikatür, vinyet ve illüstrasyon olarak çeşitli gazete ressamı tarafından kapatılmaktadır. İhtiyaç, görsel bir alışkanlık yaratmış; fotoğraf ayrıştırısında reel (foto realist) çizgiler tercih edilir olmuştur. Çizgi romanlar, tefrika köşelerine eklenirken bu ihtiyacı da karşılamışlardır. İkinci neden, Amerikan tarzı gazeteciliğin yaygınlaşmasıyla ilgilidir. Özellikle *Hürriyet*, hem Amerikan tarzı çizgileri olan Sururi ve Şevki gibi çizerleri kadrosuna dâhil etmiş, hem de içinde tam sayfa çizgi romanlar kullanılan renkli bir “Pazar İlavesi” vermeye başlamıştır. Böylesi bir gelişme, yerli çizgi roman örneklerinin çoğalmasını sağladığı gibi tarihî çizgi roman türünün yaygınlaşmasına vesile olur. “Millî” öyküler anlatma arzusu



Ratip Tahir Burak'ın 1970'lerde çekilmiş bir fotoğrafı.

tarihe yönelmeyi gerektirmişti. Ratip Tahir Burak (1904-1977), altmışlı yıllara kadar sürecek bu ilk evrenin en önemli çizeridir. Tam sayfa renkli çizdiği haftalık öyküleri konularını tarihten, önemli dönem ve kişilerden almaktadır. Taklit edilemeyecek kadar güçlü ve özgün bir çizgiye sahip olan Ratip Tahir'in öykücülüğü ise oldukça "eski"dir: Ağır kadınları ve az konuşan erkekleri vardır. Cesametli ve "Osmanlıdır" tarihten çizdikleri.

Anlatılar, çoğunlukla küçümseme, çağdaşlarla (ya da bir önceki kuşakla) hesaplaşma ve meydan okumalarla oluşur. Ratip Tahir'in bu türden bir hesaplaşma ya da meydan okumaya ihtiyacı olmamıştır, en azından başlangıçta. Ellili yılların ortasında kendi kuşağından sanatçıların erken ölümleriyle çizgi olarak rakipsiz (ve politik aidiyetleri nedeniyle saygın) bir konumdadır. Rekabet ve hesaplaşmayı, bir sonraki kuşak, ona meydan okuyarak gerçekleştirecektir. Suat Yalaz (1932), tarihî çizgi romanların ikinci önemli evresini kapsayacaktır. Kendinden önce başka isimler olmamış değildir ama Yalaz, rekabeti, meslekî düşmanlığı ve o yılların CHP karşıtlığıyla Ratip Tahir'e önemli bir rakip olur. Onun King Features tarzına öykünen dinamik çizgileri, Aptullah Ziya Kozanoğlu'nun heyecanlı romancılığı ile birleşince ortaya tarihî çizgi romanların ilk önemli kahramanı *Kaan* çıkar (1959-1961). Yalaz, dizinin kazandığı başarıyla önce Kozanoğlu'ndan ayrılacak sonra *Karaoğlan* (1962-1988) adlı yeni bir kahraman yaratarak, ürününü farklı mecralarda pazarlamaya başlayacaktır. *Karaoğlan* önce dergi sonra

filmleriyle farklı mecralarda satılan bir markaya dönüşür. Altmışlı yıllar, tarihî anlatıların altın çağıdır ya da en azından şu rahatlıkla söylenebilir: Sonraki dönemlerde bu ürün çeşitliğine bir daha ulaşamayacaktır. *Kaan* ve *Karaoğlan*'ın başarısı önce gazetelerdeki tarihî çizgi romanların sayısını artırır, ardından aynı ürünlerin sinema aktarımları da piyasanın rekabet kuralları gereği peşi sıra oluşur. Kimilerinin haftalık dergileri yayımlanmaya başlar. Tarihî çizgi romanların tarihinde Yalaz kadar “evre” sayılabilecek diğer isimler ise Ayhan Başoğlu (1928-1993) ve Sezgin Burak'tır (1935-1978). Başoğlu'nun Malkoçoğlu (1964-1990) namlı, Prince Valiant (Kahraman Prens) saçlı, Errol Flynn edalı, Klark bıyıklı Danışmend tarihinden çıkma bir kahramanı vardır. Yalaz'ı o denli sarsamayacaktır Başoğlu, sinemada Cüneyt Arkın'a, gazetede zamana teslim olur. Tarihî çizgi romanların parlak bir kutbu olarak kalabilecekken, “kaybeder”. Sezgin Burak ise *Karaoğlan* ve *Malkoçoğlu*'nu aşarak başlar *Tarkan*'a. Soyadı benzerliğidir, ama ayrıntıcı, sabırlı ve özenli çizgisiyle yeni bir Ratip Tahir olur.. *Tarkan*, Burak'ın meslekî bıkkınlığından mı, Cinecittavari tarzından mı yoksa en az tarih olduğundan mı belirsiz, az yaşar az anlatılır (1967-1978). Yetmişli yıllarda bu listeye Rahmi Turan-Abdullah Turhan ikilisinin çizgi romandan çok “roman tefrikası” olan *Kara Murat*'ı (1971-1986?) eklenir. Ancak artık nicelik ve nitelik olarak tükenen bir tür olmuştur tarihî çizgi romanlar. Özellikle seksenli yılların ikinci yarısından itibaren basındaki ekonomik değişimler, gazete ressamlığını önemli ölçüde gereksizleştiren gelişmeler, sadece gazetelerde yayımlanabilen sınırlı sayıdaki çalışmaların da sonunu getirmiştir. Bugün gazete sayfalarında tek tük görülen örnekler ise çoğunlukla eski serüvenlerin tekrarı biçiminde sürdürülen çalışmalardır. Bu durum, tarihî çizgi romanlardan söz edebilmek için ister istemez çoğaltmanın/yaygınlaşmanın yaşandığı döneme bakmamızı gerektiriyor.

İlk soru: Tarihî kahramanların popülerleşerek çoğaldığı altmışlı yıllarda yaygınlaşmada belirleyici olan nasıl bir zihniyettir?. Çünkü *Karaoğlan* (ya da diğerleri), geçmişe ait olmaktan ziyade günün soru(n)larını geçmişte inşa eden (geçmişî şim-

ABDULLAH ZİYA KOZANOĞLU'nun meşhur, "Kızıltuğ", romanının ikinci kitabını genç neslin değerli ressamı SUAT YALAZ fırçası ile size resimli roman olarak takdim ediyor.

Cengizhan'ın Hazinelele

Bir sinema kadar hareketli ve sürükleyici olan bu romanı Akşam'da okuyunuz



"Cengizhan'ın Hazinelele"nin çeşitli dergilerde yayınlanan reklamı.

dileştiren) ve çatışmaların anlatı aracılığıyla giderilmesine imkân tanıyan güne dair kahramanlardır. Popülerleşmelerinin nedeni güne hâkim olan zihniyeti yakalamış olmalarıdır. Zihniyet derken Jacques le Goff'un tanımını kastettiğimizi belirtelim: Bireylerin dahil oldukları grupların geri kalanıyla ortak olarak taşıdıkları inançlar (akt., Burke, 1994: 91). Tarihî anlatıların (tefrikalar, çizgi romanlar ve filmler) altmışlı yıllarda niceliksel bir çoğalma yaşamaları, bugün hemen akla gelebilecek nitelikli örneklerinin ilk kez bu dönem yayımlanması, doğrudan toplumsal zihniyete bağlanmalıdır. Bu yaygınlaşmanın nedenlerine ilişkin iki varsayımımız var. Tarihî anlatıların popülerleştiği dönemde toplumsal düzeni değiştiren bir askeri müdahale olmuştur. Hatırlatalım: 27 Mayıs'ın nasıl açıklandığı ya da anlamlandırıldığı değil, asıl belirleyici olan bu müdahalenin nasıl meşrulaştırıldığıdır. Bir başka deyişle, 27 Mayıs'ın duygusal anlamda doğru-yanlış, iyi ya da kötü bir darbe olma-

sından çok, sonrasında toplumsal hayatı ve siyasal düzeni sürdürmek için yararlanılan fikir ya da “canlandırmaların” ne olduğudur önemli olan. Devamlılığı sağlayan en güçlü etken bana göre milliyetçiliktir. Altmışlı yıllardaki sağ ya da sol sayılan bütün düşünce, eğilim ya da hareketler 27 Mayıs’a ve Kurtuluş Savaşına, dolayısıyla milliyetçiliğe atıf yapmadan varolamamıştır. Tarihî anlatıların popülerleşmesinde bu hâkim zihniyetin payı büyüktür.¹ Fethi Naci, bir yazısında “romancıların tarihe eğılmeleriyle siyasal baskı arasında bir ilişki var mı?” sorusunu sorarak Demokrat Parti (DP) iktidarında (1950-1960) bir çok yazarın anti emperyalist duygularla Kurtuluş Savaşı romanları yazdıklarını belirtir. Ona göre “Tarih, baskı döneminde güncel konular için bir kaynak oluvermişti[r]” (Naci, 1982: 25). Tarihî roman yazımında siyasal baskıdan çok milliyetçiliğin birinci derecede etken olduğunu düşündüğümüzü yukarıda belirtmiştik. Kaldı ki Sami Özerdim’in yaptığı *Kurtuluş Savaşı Yazını Zaman Dizimi*’ne göre (Özerdim, 1976: 122-125) DP döneminde yazılmış Kurtuluş Savaşı romanı sayısı sadece ikidir. Toplumsal refah yılları olarak addedilebilecek altmışlı yıllarda bu rakam 18 olmuştur ve cumhuriyetin kuruluşundan bu yana yazılan benzer türde romanların toplamından fazladır. Bu romanlar önce ellilerde tefrika olarak yayımlanmıştı sonra kitaplaştırıldılar gibi bir saptama da yanlış olur. Genel olarak tarihî romanlar altmışlarda bir “patlama” yapmışlardır. Popülerleşmenin nedeni olarak gösterilebilecek ve yukarıda belirtilenlerle bir arada okunması gereken ikinci varsayımımız, tarihî anlatıların dönemin erotik ürünleri olmasıdır. Yumuşak başlı ya da vahşi, bakire ya da “fahişe” yabancı kadın, “erkek-Türk” tarafından “ehlileştirilecek” ve “fethedilecek” bir yer olarak sunulmaktadır bu anlatılarda. Bir yanda erkeğin kadın üzerindeki cinsel tahakkümü meşrulaştırılırken öte yandan Batı, kadınlara indirgenir ki, bu da bir “cepheyle” karşılaşmayı tamamen bireysel bir ilişkiye indirgemektedir (Bkz. Schick, 2001:

1 Elbette ki bu zihniyeti çoğaltan/metalaştıran pazar koşulları ve kapitalizm de hesap edilmelidir. Ticari olarak değer kazandığı andan itibaren tür gazete çizgi romanı, tefrika, dergi ve film olarak üretilmektedir.

101). Erotizmin milliyetçilikle harmanlanması, yabancı kadınlarla yaşanan “aşklar”, Türk mitolojisi / Orta-Asya metaforu ve erkekler arasında geçen öyküler, Althusser’in ideoloji tanımıyla düşünüldüğünde ortaya zihniyetin asıl belirleyicisi çıkacaktır.

Tarihî anlatıları yayımlandıkları dönemde popülerleştiren öncelikli olarak milliyetçi ve erotik olan özellikleridir. Altmışlı yıllar bittiğinde türün salt sağcı basınla özdeşleştirilmesi ya da sadece erotik metinler olarak algılanması yaşanan toplumsal değişimin işaretidir. Onlara ilişkin yorumların değişmesi ve bütünlüklü olarak “değer” kaybetmeleri, ideolojik ve ekonomik nedenler olmak üzere iki ayrı açıdan değerlendirilebilir. İlki çok açık biçimde Marksizmin yükselişine bağlanabilir. Bu çerçevede tarihî anlatılara saygınlık kazandıran Kemal Tahir’in *Devlet Ana* romanına o dönem getirilmiş bir eleştiriyi oldukça verimli bulduğum için aktarmak istiyorum. Eleştirinin mahiyeti, uzun yıllar Yeşilçam’da üretilmiş tarihî filmlere karşı geliştirilen müstehzi yargıların ilk membaı olması açısından ayrı bir ilginçlik taşımakta. Ferit Edgü, *Devlet Ana* romanı ile ilgili aktüel tartışmalardan beslenen eleştirisinde konuyu Türk Sinemasına getiren ironik bir sonuç paragrafı yazar: “Öyle sanıyorum ki *Devlet Ana* birçok sinemacının ilgisini çekecektir. Belki de, yabancı dillere çevrilmesiyle, bir türlü gerçekleşmeyen *İnce Memed* süper-produksiyonu *Devlet Ana* ile gerçekleşecektir. Yalnız Türk seyircisinin değil, Doğu-Batı bütün dünya seyircisinin soluğunu kesecek sahneler eksik değildir kitapta (...) Bir gözünüzün önüne getirin: Kolunda pırıl pırıl bir *Omega saatle*²

- 2 Bu eleştiriyi ilk okuduğumda ‘Omega saat’ vurgusu nedeniyle şaşırdığımı itiraf etmeliyim. İlk gençliğimde etrafımda bu biçimde espriler yapılır, filmler ve Cüneyt Arkın komikleştirilerek anlatılırdı. Yıllar sonra Cüneyt Arkın’ın bu sarkastizmden cidden rahatsızlık duyarak bir çeşit savunmaya girdiğini gördüm. Hatta 23.6.1998 tarihinde yayımlanan 32. gün televizyon programında iddia ya girerek bütün filmlerini incelediğinden bahsetmiş, kolunda saatin olduğu tek bir sahnenin olmadığını söylemişti. Bir esprinin (ve kastedilenin) ne olduğu anlaşılmadan bu denli ciddiye alınması bu filmlerin dünyasına özgü bir nahiflik olmalı. Bugün bu tür filmleri kahkahalarla izleyen genç kuşakların saat ve telgraf/elektrik direkleri esprisini yinelediklerini görüyorum. Yeniyetmeliğin iddiacılığı içinde bu sahneleri gördüklerine dair yeminler ediyorlar. Benim zamanımda Omega değil Seiko saatlerden söz edilirdi. Ferit Edgü’nün yazısı beni bu sebeple şaşırttı, bu küçük ‘film efsanesinin’ 1968 gibi bir tarihte mevzu

(abç) Mavro, arkada telgraf direkleri ve atının üstünde Osman Bey– elinde *Devlet Ana*’nın 289. Sayfasında, Alişar Beyin icadından üç yüz yıl önce sözünü ettiği deniz kaptanı dürbünü” (Edgü, 1968: 32). Eleştirinin göndermeleri sol içerisindeki ayrışmalarla doğrudan ilgilidir. *Devlet Ana*’nın “sağcı” ve tarihî anlatıların idealleştirmelerinden farksız bulunması, türe yönelik kritiklerin yoğunlaşması anlamına gelmektedir. Sol entelijansiyanın türe yönelik duruşu “önemsizleştirmek” ve görmemektir. Tarihî anlatılar altmışlı yılların ilk yarısında yakaladıkları olumlu geniş ilgiye bir daha ulaşamayacaklardır.

Değer kaybına yol açtığını düşündüğüm ikinci belirleyici neden / etken demografik özellikler taşıyan ekonomik bir döngü modeline dayanmaktadır. Başlangıçta çizgi romanlara gazetelerde yer verilmesi birçok karikatüriste iş alanı açmış, onlara yönelik bir talep yaratmıştır. Yerli çizgi romanların artışı gazetelere tiraj getirmesiyle ilgilidir. Bunu nicel verilere dayanarak açıklamak mümkün olmasa da gazetelerde çizgi romana ayrılan köşelerin genişleyip yaygınlaşmasından tahmin edilebilir. Gazetelerin çizgi roman üreticilerine yönelik bir maddi kaynak tahsisatına gittikleri anlaşılmaktadır. Bu durum 1955-65 yılları arasında çizgi roman çizerlerinin artışı sağladığı gibi piyasanın genel koşulları nedeniyle bir maişet krizini³ de getirecektir. Mevcut “geliri paylaşacak” çizer sayısının artışı piyasanın arzını aşağıya doğru çekmiştir. Buna bir de baskı teknolojisinin gelişimiyle fotoğraf kullanımının artışı eklenirse gazetelerin çizgi roman için ayırdıkları paranın azalmasının (enflasyon karşısında artmamasının) nedenleri ortaya çıkar. Kaldı ki piyasanın fiyat sistemi eşitsiz bir gelir dağılımına zaten imkân tanımaktadır. 1962 yılında günlük-ortalama 110 bin satan *Akşam* ile 290 bin satan *Hürriyet* gazeteleri çizerlerine aynı ücretleri muhtemelen ver(e)memektedir. Sürekli bir iş gücü ve diğer kaynakların istihdamını garanti etmedikleri de kesindir. Fotoroman ya da yabancı bir

edilmesini ilginç bulmuştum. Ayrıca bir esprinin nasıl yaygınlık kazandığıyla ilgili verimli bir malzeme doğrusu.

- 3 Maişet krizi kavramını ve bütünlüklü olarak yaklaşımın ilhamını Annales Okulunun yetkin temsilcilerinden biri olan Le Roy Ladurie’den aldığımı belirtmeliyim (akt., Burke, 2002: 106-7).

çizgi romanı yerli olanına tercih etmek piyasanın işleyişi nedeniyle normaldir. İkame ürünlerin maliyetleri düşüktür ve gazeteler için çizgi roman kaçınılmaz bir ihtiyaç değildir. Tefrika köşelerinin ve gazete ressamlığı geleneğinin parçası –yeni bir yorumu olmaları, çizgi romanın gazeteler için bir maliyet olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Toplam paranın sabitlenmesi ise çizerlerin giderek yoksullaşması ve üretkenliğinin azalması anlamına gelmektedir. Çizer nüfusu artmaz olmuş, herkese yetecek kadar alan (köşe) kalmamıştır. Çizerlerin gazeteler dışında çalışabilecekleri dergiler ise düşük satışlarla seyretmektedir. Demografik özellikler taşıyan ekonomik modelin döngüselliği de buradadır. Çizer sayısının çokluğu gazetelerde çizgi romanın yayılmasını azdırmış, ardından bir maişet krizinin nedeni olmuştur. Üreticiler aynı dönemlerde meslek değiştirmek, ülke dışına göç etmek ya da çalışmalarını bırakmak zorunda kalmışlardır. Bir başka deyişle çizer nüfusu daralan ekonomik şartlara kendini sancılı bir şekilde uyarlamak durumunda kalmıştır. İyi-kaliteli çizerlerin çizgi romandan uzaklaşmaları (Altan Erbulak, Bedri Koraman vd.) düşük ücretlerle ilgilidir. Piyasadaki daralma birçok çizeri (Faruk Geç, Sezgin Burak, Galip Bülkat vd.) yurt dışında çalışmaya zorlamıştır. Tıkanmanın en önemli sebebi yerli *çizgi romanın gazetelere bağlı kalmasıdır*. Yetmişli yıllara girerken çizerlerin durumunu aynı tarlalarda aynı toprak sahibine çalışmak zorunda kalan geçici işçilere benzetebiliriz. Çok sayıda işsiz vardır bekleyen, üstelik düşük bir ücrete sınırlı dönemlerde çalışma zorunluluğu da mevcuttur. Gazetelerin aralıklarla çizgi romana ağırlık vererek atılım yapması iklimle ilgili olarak iyi mahsül veren yıllara uyartılabilir. Tarımla ilgili metaforlarımızı sürdürürsek, yeni topraklar tarıma açılmadıkça-toplam gelir artmadıkça bu döngünün ekonomik depresyon tarafı değişmeyecektir. Bunun ilk sonucu her defasında daha ucuza çalışan işçiler bulunmasıdır. *Gırgır*’ın gazeteler dışında “ekime başlaması” çizer sayısının yeniden “patlaması” sonucunu getirirken, tarihî anlatıların ve bütünlüklü olarak gazete çizgi romanlarının kalite kaybı sürmektedir. Gazetelerde çizgi romanın yaşaması adeta çizerlerin emeklilik yaşına endekslenmiş-

tir. Toparlarsak, tarihî anlatıların değer kaybetmesinin ideolojik nedenleri olduğu kadar, çizelere yönelik ücret politikaları nedeniyle giderek kalitesizleşen çizgi romanlar “piyasayı” doldurmaktadır ki bu ideoloji kritiğini haklılaştırmaktadır.

Tarihî çizgi romanlar, filmler ya da romanlar, anlatı kalıplarını oluşturan kültürel değerleri reddeden sol-liberal bir yaklaşımın etkisiyle yetmişli yıllara tahrip olarak girmiştir. İtibar kaybı yaratan bu süreç farklı bir geleneğin başlatıcısı da olacaktır. Tür, “inandırıcılığını” yitirdiği gibi, “tür yıkıcılığı”na neden olan bir hiciv edebiyatına konu edilir. Başta *Gırgır* olmak üzere dönemin çok-satar mizah dergilerinde türü hicveden çizgi romanlar, karikatür ve espriler işlenmektedir. Türün yinelenen tüm karakteristikleri ve bir gerçeklik olarak sunulan anlatı yapısı mizah yoluyla alaşağı edilmiştir. Nuri Kurtcebe, Bülent Arabacıoğlu ve Suavi Süalp’in “türsel idealleştirme”yi tersyüz eden espi kalıpları çeyrek asır boyunca mizah dergilerinde kullanılmış, son olarak Gani Müjde’nin yönettiği bir filme, *Kahpe Bizans’a* (2000) taşınmıştır. Ancak bu eleştirelliğin yaratıcısı olan sol-liberal çevrelerin türe ikame edilebilecek bir alternatife sahip ol(a)mamaları, negatif –ve yalnızca sarkastik– bir vizyonla resmedilmelerine neden olmuştur denilebilir. On yıllar süren ekonomik istikrarsızlığın etkileri toplumun güven ihtiyacı içinde olmasını gerektirmektedir. Kahramanlar yürekli, her durumda bir çare düşünülebilen bireycilik örnekleridir. İçinde yaşadıkları toplum ne denli kötü, güvensiz, tehlikeli olursa olsun, onlar bu dünyanın dışında bir yerde durarak, kendi etik ve haysiyet kurallarına göre yaşamakta – her koşulda kötülere galebe çalmayı başarmaktadır. Doğal olarak bir ihtiyaca denk düşmektedirler. Burada hemen belirtilmesi gereken iki husus var. İlki, kastettiğim ihtiyacın türün üreticileri tarafından yapılan savunmaya birebir denk düşmediğini söylemek. Tarihî anlatıların üreticileri kendilerine yöneltilen eleştiriler karşısında “Tarihi sevdirmeyi ve topluma örnek olacak bir kahraman yaratmayı” amaçladıklarını sıklıkla belirtmişlerdir. Kişisel olarak bu savunmayı yüzeysel bulduğumu, derinliği olmayan romantik bir iddia olarak gördüğümü peşinen söyleme-



Abdullah Ziya'nın 1930 tarihli bir gençlik fotoğrafı.

liyim. “Hangi tarih ve nasıl bir örnek” sorusunun kritiği yapılmış değildir örneğin. İkinci-si, *Kahpe Bizans* filmiyle mizah dergilerinde geliştirilen hiciv edebiyatını aynı biçimde değerlendirmediyimi de eklemeliyim. *Kahpe Bizans*, politik bir projeye bağlanmadan parodi yapan, hatta parodinin parodisine yönelen bir film.⁴ İktidar-kültür-siyaset ilişkilerinin bütünüyle metinselliğe ve gösterenlerin oyununa indirgendiği bir dönemde üretilmesi mizahî seleflerinden ayrılan en temel farklılığıdır.

Tarihi çizgi romanların anlatı yapısına bakıldığında öncelikle edebiyata, Aptullah Ziya Kozanoğlu ve Nihal Atsız başta olmak üzere yerli tarihî serüven romancılarına dayandıkları görülebilir. Özellikle Kozanoğlu'nun karakterizasyonu,

dili kullanma biçimi, “belgeselciliği” başta Karaoğlu olmak üzere çeşitli tarihî çizgi romanlarda kullanılmıştır. Kozanoğlu'nun geçmişte kullanıldığını düşündüğü öztürkçe sözcükleri metinlere “yedirmesi” ve onları dipnotlarla açıklama ilkesi birçok üretici tarafından sürdürülür. Acun (dünya), ağu (zehir), çası (casus) gibi sözcüklerin kullanımı okuyucuda gerçeklik vehmini uyandırmaktadır. Kozanoğlu'nun belgelere/dolayısıyla gerçekle-

4 Film hakkında yapılmış iki önemli eleştiri için Rukiye Karadoğan'ın *Radikal*'de çıkan “Kahpe Bizans ya da Ti'ye Alınamayanlar” (6.2.2000) ile Selim Eyüboğlu'nun “Düşük Yapan Parodi: Kahpe Bizans” (*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2* içinde) makalesine bakılabilir.

re dayanarak yazması, en önemli yazarlık iddiasıdır. Aslına bakılırsa tarih ve roman ilişkisi nedeniyle, tarihî roman yazarlarının çoğu benzer iddialar taşımaktadır. Kurmaca ile gerçek ilişkisi oldukça tartışmalı edebi meselelerden biridir. Çünkü en başta tarih, bir gerçekler toplamı değildir. Tarih, gerçekler ve yorumların farklı oran ve düzeylerde bir araya gelmesinden oluşur. Lukacs'a göre tarihî anlatan değil yorumlayan romandır. Tzvetan Todorov, "Morals of History"de kurmaca ile gerçek ilişkisinden bahsederken tamamen doğru (cevabı evet ya da hayır olan) ve belli bir dereceye kadar doğru tartışılabilir gerçekleri birbirinden ayırır. Romancılar, bu ikinci tür gerçekliğe uzanırlar ona göre (akt., Koç, 2001: 181). Her romancının bunu kabul ettiği söylenemez. Kozanoğlu, kimi romanlarının başına ya da sonuna yararlandığı kaynakları yazarak gerçekleri anlattığını vurgulamaya çalışır. Yapılan, bu kaynaklardan bire bir faydalanmaktan çok anlatıya saygınlık kazandırmak ve bir biçimde gerçeklik vehmi uyandırmaktır.

Türün üreticileri, kendilerini sıkça "Tarihî roman ressamı" olarak tanımladığı ve çalışmalar genellikle "tarihî roman" serlevhasıyla sunulduğu için ilk bakılması gereken yer, tarihî roman geleneğidir. Çoğu edebiyat tarihi çalışmasında daha önce isimleri zikredilen Atsız ve Kozanoğlu'ndan tarihî roman yazarı olarak bahsedilmekte; Şemsettin Sami, Ahmet Mithat veya Namık Kemal türün öncüleri olarak aktarılmaktadır (Aren, 1985: 73; Kaptan, 1988: 47-8; Eraydın-Argunşah, 1990: 14-16; Öztürk, 1992: 18-20; Yalçın, 1997: 179) . Ancak Namık Kemal ile Kozanoğlu'nu veya türün yirminci yüzyıldaki ünlü ismi Kemal Tahir ile Atsız'ı anlatım biçimi ve yaklaşım açısından aynı paydada düşünmek yanıltıcı olabilir. Örneğin Namık Kemal, temelde sosyal mesajı olan öyküler anlatmakta, ne türde ürün verirse versin bu amacın dışına çıkmamaktadır. Yazarlığındaki asıl vurgu, anlatının tasvir, düşünce ve moral bölümleriyle ilgilidir. Oysa Kozanoğlu olaylara ağırlık vermekte, aksiyon ve serüven onun romancılığının esasını oluşturmaktadır. Hakeza, örneğin Karaoğlu ya da Tarkan'ın tarihsel bir dönemi, çevreyi ve kişileri yansıttığı için "tarihî roman" sayılması büyük ölçüde eksik

bir tanımlamadır. Onları, tarihî serüven türü içerisinde kılıçlı tarihî kahramanlardan saymak doğruya yakın bir tanımlama olacaktır. Böylelikle iki terim kullanmış olduk: Tarihî serüven ve kılıçlı tarihî kahramanlar. Her ikisi de oldukça geniş serüven bağlamının parçasıdır. Kişilerinin tehlikelerle dolu, şaşırtıcı, soluk kesen olaylar yaşadıkları anlatılar için kullanılan genel bir terimdir serüven. Anlatıda duygudan (emotion) çok harekete (action) önem verildiğinden serüven, aksiyonla bağlantılı olarak kullanılır olmuştur. Doğrusu erkek-merkezli, kahramanlık, sorumluluk, endişe, şüphe, ölüm, şiddet ve fiziksel hareketliliğe dayalı türün anlatım biçimini tanımlarken aksiyon, serüven-den çok daha uygun ve işlevsel bir kavram haline gelmiştir. İçlerinde western, savaş, bilim kurgu, casusluk, dedektiflik, korsanlık olan bir çok öykü sujesi bu kavramla anılır olmuştur (Taves, 1993: 4-5). Tarihi çizgi romanlar, aynı paydada, öncelikle serüven ve aksiyon öyküleridir. Tarihî serüven romanı saymamızın nedeni tarihsel bir dönemi serüven kalıpları içerisinde anlatmalarıyla ilgilidir. Tarih vurgusu ise “tarihten” çok kurgusalığa/tahayyüle yakın olmak anlamındadır: Sahne, çevre ve kostümler, ele alınan dönemin tarihsel arka planına dayanmakla birlikte ekseriyetle üreticilerin yaratıcılığına-hayal gücüne bağlıdır (Sorlin, 2001: 38). Bir başka deyişle, Tarih, türün kendine özgü anlatım biçimi nedeniyle işlevselleştirilmiştir. Naturalist, neden-sonuç ilişkisi içerisinde varedilmiş biçimde öyküleştirilmekte; dramatize edilip, kişileştirilmektedir. Ahlâkî değerlerin yeniden üretildiği bir alan olarak kullanılmakta; kapalı ve tartışmasız biçimde yapılandırılmaktadır (Rosenstone, 2001: 55-58). Tarih, serüven romanları için arka plan ve olaylar dizgesi sunmakta, iyi-kötü klişesinin kullanılabileceği kişiler panoraması sağlamaktadır. Bir başka unsur “kılıç” kullanımıdır: Antik çağlardan 19. yüzyılın son çeyreğine kadar kılıç öykülerdeki en önemli aksiyon motifidir. Her türlü kahramanlık gösterisinin merkezindedir: Kılıç kavgalarında bir taraftan sorumluluklar, kurallar ve “ölüm” anlatılırken diğer yandan heyecan, gözyaşı, aşk ve tutku açığa çıkmaktadır (Hunt, 1993: 81). İngilizce’de türün filmlerini anlatmak için kullanılan “swashbuckler” ise bu

çerçeveye oldukça verimli bir biçimde denk düşmektedir. Düello/kılıç kavgasındaki tarafların sürekli büyüklenmeci tavırları, meydan okumaları, gösterişli konuşmaları “swashbuckler”in Türkçe’de çağrıştırdığı “caka satmak”, “afili olmak” deyimleriyle uyumludur. Kılıcın bir silahtan çok bir oyun malzemesiymiş gibi kullanılıyor olması ise sözcüğün çevirisinin “kılıçbâz” (kılıçla oynayan)⁵ biçiminde yapılmasını gerektiriyor. Batı’da Pardayanlar, Zorro, Üç Silahşörler, Ivan Hoe, Kahraman Prens, Robin Hood ve Zenda Mahkûmları gibi birçok roman ve film bu başlık altında tanımlanıyor. Sinema ile hatırlandığı düşünülürse, Douglas Fairbanks, Errol Flynn ve Tyrone Power’in canlandırdığı pervasız, aşırı gururlu ve sarkastik tipler bu terimi besleyip-yaygınlaştırmıştır.

Türkiye’de kastettiğimiz anlamdaki anlatıların yoğunlaşma dönemi olarak 1908 sonrası gösterilebilir. Yirmili yıllarda yazılan yerli tarihî serüven romanlarının kaynakları bu dönem oluşmuştur. İki temel nedenin bu anlatıların üretimini kışkırttığı söylenebilir: Türkçülüğün gelişimi ve artan dergi sayısıylabirlikte ünlü avantür yazarlarından çeviriler yapılması. Michel Zevaco ve Leon Cahun üretimleri en fazla etkileyen iki isimdir. Zevaco, Fransızların *şapka ve kılıç* (roman de cape et d’epee) dedikleri türün mahir yazarlarından; *gazete tefrikası* (roman-feuilleton) ölçülerinde gerilim ve sürükleyiciliğin ekonomisini bilerek, merak ve entrika öğelerini ustalıkla kullanarak yazmaktadır. Üslubu (entrika ile sürprizleri metne yedirme becerisi) sıklıkla taklit edilmesine neden olmuştur. Nizamettin Nazif, sürekliliği ve gerilimi kullanma biçimiyle Zevaco’yu izleyen yerli yazarlardan biridir. *Kara Davut* tefrikası *Pardayanlar* üslubuylayazılmış iyi bir örnektir. Yetmişli yılların popüler çizgi romanı *Kara Murat*’ın da Zevaco tarzını izlediğini söyleyebilmek mümkün.

Leon Cahun ise Kozanoğlu’nu (ve sonraları *Karaoğlan*’ı) etkilemesi nedeniyle önemlidir. Ancak asıl dikkat çekici özelliği ilk Türkçülerin tamamının hayranlık düzeyinde ilgisine mazhar olmasındandır. Birçok kaynakta edebiyatçı olarak gösterilen Yahudi asıllı **Fransız** Şarkiyatçı Cahun’un iki kitabı – her

5 Deyimi Linda Stark’a borçluyum.

ikisi de ilk Türkçülerden Necip Asım Bey tarafından çevrilmiştir– büyük ilgiyle karşılanır. İlki, orijinali 1896 tarihli olan “*Asya Tarihine Giriş, Türkler ve Moğollar*”dır; Necip Asım’ın *Türk Tarihi* çalışmasına (1900) kaynaklık eder. Barthold, kitap için “edebi yönden pek parlak olmakla birlikte, ciddi bir ilmî değere sahip değildir” (1990: 64) diyecektir. Buna karşın Ziya Gökalp’in İstanbul’a geldiğinde ilk aldığı kitaptır, “sanki pan-türkizm ülküsünü özendirmek amacıyla yazılmış” derken heyecanını anlatmaktadır (akt. Heyd, 2002: 13). Hüseyin Namık Orkun, “milli şuurun uyanmasına birinci derecede amil olan mühim eser” dedikten sonra ilave eder: “Necip Asım, yine Leon Cahun’dan *Gök Bayrak* (orj. 1876) adlı bir roman tercüme etmiştir. Bu roman da Türkçülük fikirlerinin gelişmesinde mühim bir âmil olmuştur” (Orkun, 1977: 58-9). Bizi asıl ilgilendiren bu romandır. İlk olarak *Gök Sancak* adıyla 1912 yılında, ardından önce 1913 sonra 1933 yılında, başlığı *Gök Bayrak* olarak değiştirilerek (Galip Bahtiyar çevirisiyle) yayımlanan roman, bir çok ayrıntı ve tiplemesinin kısmen *Kızıl Tuğ’a* ve daha çok *Karaoğlan’a* taşınmış olması nedeniyle “milad” olma özelliği taşımaktadır. *Kızıl Tuğ* ve *Karaoğlan*’ın tarihî serüven anlatıları içersindeki ağırlığı düşünülürse *Gök Bayrak*’ın belirleyiciliği daha kolay anlaşılacaktır. *Gök Bayrak*, birçok serüven anlatısına *Kızıl Tuğ* ve *Karaoğlan* dolayısıyla model olmuştur.

Cumhuriyetle birlikte Anadolu’da yeni bir devlet kurmak, Türkler açısından tekamül etmiş devlet kurma yeteneğini ve üstün irkî vasıfların mevcut olduğunu ispat etmeyi gerektirmektedir. En azından moral bir ihtiyaç olarak benzersiz olan bir “Altın Çağ” ve onun saf temsilcileri oluşturulmuştur. Cahun’un yazdıklarının kabul görmesi, taklid edilecek kadar kaynaklık etmesi Türklük ve Türk tarihi için olumlu yargılara sahip olmasıyla ilgilidir. Ahmet Haşim, Turancı sözlerin “genç kuşakların fırtınalı bir yaz gecesinin ağırlığı altında ezilir gibi olan ruhlarına yeni bir dirimin solugunu kattı[ğını]” düşünmektedir (Ahmet Haşim, 1982: 83-4). Türk Milliyetçiliği, Türk toplumunda, aydınlar ve gençler – özellikle de tüm kerte-riz noktalarını kaybetmiş gençler – arasında “yayılmaya”, Bal-



Gök Bayrak'ta kullanılan gravürlerden biri.

kan Savaşları'nda uğranılan bozgunlarla başlar. Bozgunlara ve toprak kayıplarına bir çare gibi gözüken Pantürkçülük, gençliğe Pasifik'e uzanan ufuklar, Cengiz Han, Timurlenk, Babür gibi yeni mitik kahramanlar, yeni düşler, yeni umutlar sunmaktadır (Georgon, 2002: 27). *Gök Bayrak*, milliyetçi bir canlanmaya, böylesi bir ihtiyaca denk düşmüştür. Lukacs, Aldoux Huxley'den yaptığı bir alıntıda, "tarihin aşağı yukarı bütün canlı figürleri kültürel amcalarımız, kültürel halalarımızdır, eğer onları tanımıyorsak, onlara yabancıysak aileye ait değilizdir"⁶ (Lukacs, 1975: 561) derken bir biçimde Cahun'un aile hatırasına katkıda bulunduğunu da göstermektedir aslında. Cahun'un yazdıklarından uygun ve hoşnud edici olanlar seçilerek hatırdadır tutulmaktadır. Oysa *Gök Bayrak*, Türkleri olumladığı kadar

6 Pierre Sorlin, aynı konuda en az Huxley'inki kadar ilginç bir metafor kullanıyor. Sorlin, toplumun tüm üyeleri tarafından bilinen kişi, olay ve günler ile o toplumun kültürel mirasına 'tarihsel sermaye' adını veriyor. Anlatıların bu tarihsel sermayeye uygun olarak üretilip tüketildiğini belirtiyor (2001: 37).

onları uygarlıktan uzak salt yıkıcı bir güç olarak da anlatmaktadır. Cahun'un yazdıklarında Batı oryantalizminin etkileri açıktır. Türkler ve Orta Asya ile ilgili çalışmasını inceleyen Taner Timur da benzer sonuçlara ulaşmıştır. Kitapta, Cahun, Türkler kafa değil gönül insanlarıdır derken “anlayış bakımından insanlar içinde sonuncudurlar (...) inanmaktan daha fazlasını istemezler ve anlamaya hiç çalışmazlar” diye bahsetmektedir. Öte yandan Türklerin “savaşçı ruhlarını, cesaret, itaat, doğruluk, akliselim” gibi erdemlerini överek “ordu, gerçek Türk için şahıs haline gelmiş ulustur” diyecektir. Cahun, Müslümanlıkla birlikte herkesten yürekli, herkesten inatçı, ırklarından gurur duyan Türklerin arzu ve enerjilerini yabancıların hizmetine, tesadüflere ve maceralara bağlayarak harcadıklarını iddia etmektedir. “Gerçek Türk Ruhunun” İslam'ın dışında Orta Asya'da olduğunu belirtmektedir (akt., Timur, 2000: 156-8). Timur, çelişkili, çoğunlukla aşağılayıcı bir tavrı olan yazarın Türkçülüğün kuruluşunda söz sahibi bir şahsiyet oluşunun şaşırtıcı görünebileceğini söyler: “Fakat unutmayalım ki, milliyetçiliğin yeni doğduğu bir dönemde, bu gibi adeta kendine karşı ırkçı fikirler Osmanlılar arasında bile yaygındır” (Timur, 2000: 157).

Tarihî serüven romanların gelişimi, Türkçülük ve Türk Tarih yazımcılığıyla yakından ilgili olduğundan, konu seçimleri sürekli değişmiştir. Cumhuriyet döneminde yazılan tarihî serüven romanlarına bütünlüklü olarak bakıldığında iki temel konu üzerinde odaklanıldığı görülebilir. İlki, “Orta-Asyacılık”tır; yukarıda anlatıldığı gibi cumhuriyetin başlangıç yıllarındaki milliyetçi yaklaşımlardan doğrudan etkilenmiştir. İkincisi, “Osmanlı” öyküleridir ki bu da kendi içerisinde “Harem Öyküleri”, “Türk Korsanları-Akıncıları” ve “Büyük Padişahlar” olmak üzere tasnif edilebilir. Hemen belirtilmesi gereken husus yetmişli yıllardaki yoğunlaşmaya kadar tarihî serüven romanlarında İslamî eğilimlerin görülmemesidir. Di-ne dair uygulamalar romanlarda yer almamaktadır. Bir ayrışma vurgusu olarak Alparslan Türkeş'in 1969 yılında, Milliyetçi Hareket Partisi'nin kuruluşunda sarf ettiği “Biz Tanrı dağı kadar Türk, Hira dağı kadar Müslümanız” sloganının etkili ol-

biçimlendirmek zorunda kalmıştır. Oysa yukarıda değindiğimiz, ilk Türk milliyetçileri laik ve kentli özellikler taşımaktadır. Hemen hepsi için, dine saygılı ama kesinlikle “dindar” olmadıkları söylenebilir. Kozanoğlu ile yetmişlerden itibaren popüler olan Mustafa Necati Sepetçioğlu veya Yavuz Bahadır-
roğlu’nu kıyaslamak dahi bu farkı gösterebilir. İlkinde varolan Kemalizm ve laiklik ilkesiyle özdeş sayılabilecek yakınlık, diğer isimlerde yoktur. Benzer bir yorum Suat Yalaz için de geçerlidir. Osmanlı’ya dair herhangi bir öykü anlatmadığı gibi İslam tarihine ilişkin sipariş aldığı işlerde de “seküler” bir bakış oluşturmaya özen gösterdiği açıktır. Yetmişlere kadar anla-

229

tılan Osmanlı öyküleri benzer bir mesafeye anlatılmıştır, ekseriyetle altın çağlar, imparatorluğa yol açan yükselme devri olayları ve padişahları konu edilmektedir. Barbaroslar gibi zaten serüven külliyatına uygun olan Türk korsanları hakkındaki romanlar da aynı çerçeveye kolaylıkla eklemlemektedir. Harem öyküleri ise Osmanlının çöküş dönemlerinde geçer. Kadın aklının karıştığı-bu nedenle yozlaşma belirtisi sayılan olaylarla dolu bir dünya anlatılır. İlginç olan bu sözde eleştirelliği absorbe eden bir erotizm kullanımıdır. Osmanlının çöküşüne neden olduğu düşünülen yabancı kadınlar/sultanlar ve cinselliğin sakınımsız kullanımı, görünürde ibret hikâyesi olarak nakledilmektedir ama yapılan erotizmin ticarileştirilmesidir. Aynı çerçeveye yabancı dillerde yazılmış oryantalist (ya da egzotik novella) romanların eklenebileceğini, Corci Zeydan'ın türe kaynaklık eden önemli bir yazar olduğunu ayrıca belirtelim. Turhan Tan, Zuhuri Danışman ve Sevda Sezer türün başarılı yerli yazarları olarak gösterilebilir. Aynı çerçeveye dâhil edilebilecek çizgi romanları ise Ratip Tahir ve özellikle Şahap Ayhan (1926-2005) üretmiştir.

Tarihi çizgi romanlar, yukarıda değinilen serüven romanlarının bir parçasıdır. Edebiyat ve sinemayla olan yakınlıkları da aynı bağlamla ilişkilidir. Çizgi romanlara özgü şematik ve nahif, masallardan bu yana yinelenerek gelişen bir anlatı yapısına sahiptirler. Sıradanlığı aşan güç, erdem ve zekâya sahip karakterlerin idealleştirilmesine dayanan romans kalıplarını taşımaktadırlar. Ahlâk, ataerkil aile yapısı ve geleneksel cinsel rollere bağlılık anlatıda önemli bir ağırlık taşıırken, esas olarak iyilerle kötülere ilişkin dualizm ve iyilerin kazanacağına ilişkin mutlak iyimserlik “anlatılmaktadır”. Tür olarak serüven ve aksiyonla tanımlanabilecek kılıçbâz anlatılardandır. Daha çok gazetelerde yayınlandıkları için tefrika roman ölçülerine sahiptirler; her gün çizilmeleri özensiz ve hızlı üretilmiş serüvenler ortaya çıkarmıştır. Dahil oldukları külliyatın evrenselci (nomotetik) özelliklerinin yanı sıra bize özgü bir mite de sahiptirler: (Türk mitolojisi ve ağırlıkla) Orta-Asya. Modern Türkiye'nin kendini o mit aracılığıyla “anladığı” (“atalarımız”) kültürel bir çerçeveden / dilden beslenmek-

tedirler. Popülerleşmelerinde okuyucunun o mittten bekledikleri / anladıkları önemli bir ağırlığa sahiptir. Tarih-dışı fantezidirler, tarih bir arka plan olarak kullanılmakta, tarih dolayımıyla milliyetçilik, orta sınıf değerlerine ve eğlence kültürüne dâhil olmayı kolaylaştırmaktadır. Tarih/zaman bir ahlâkî kategori olarak ele alınmakta, geçmişin bugünden daha iyi ya da bugünün geçmişten daha kötü olduğu gibi bir ahlâkî argüman taşınmaktadır. İlk Türkler, hayali bir evrende yarı-mistik karakter özellikleriyle anlatılmakta, onlar geçmişin iyi ve temiz olmasının nedeni olarak gösterilmektedir. Bugün bu türde anlatıların koleksiyoncu ve çocukluğunu kovalayan “gençler” dışında ilgi görmediği aşikâr. Ancak bir dönemi ve o dönemin insanlarını anlamanın yollarından biri, kitlesel tercihlerin, popüler olanların “deşifre edilmesinden” geçiyorsa eğer tarihî çizgi romanlar altmışlı ve yetmişli yılları anlayabilmemizi kolaylaştıracak “malzemelerdendir”. Bunu da hatırdâ tutmak gerekiyor...



Kırklı Yıllarda Kolektif Kimliğin İnşasında Halk Terbiyesi

Ritüellerin Medya Metinlerine Dönüştürülmesi

Kırklı yıllarda, *Ulus* gazetesinde dönemin entelektüel iklimine ve gazete diline uygun bir tartışma yaşanır. Dönemin hatırı sayılır entelektüellerinin radyoda yayınlanan bir programın içeriğinden başlayarak geliştirdikleri tartışma, esasen “halk terbiyesi” çerçevesinde kolektif kimliğin inşası ve medya metinlerinin kullanımını irdelemektedir. Bu çerçevenin bir ucu Halk Terbiyesi literatürüne teyellenirken diğer ucu radyoda kullanılan – halka “gönderilen” metinlerin seçimiyle ilgili endişelere dayanmaktadır. Bu yazı, söz konusu tartışmanın içeriğini aktarırken, alana dair mevcut argümanları kullanarak yapılan bir yorumlama girişimi olarak tanımlanabilir.

Kâzım Nami Duru’nun “Radyo’da Türkülerimiz” adlı yazısı tartışmanın başlangıcını oluşturur. Yazının ne bir tartışma niyeti ne de ucundan kıyısından herhangi bir polemikle ilgisi vardır. İyi niyetli, destekleyici ve olumlu bir içerik taşımaktadır. Vedat Nedim Tör’ün hazırladığı “Bir Halk Türküsü Öğrenelim” adlı programı takdirle karşılayarak halk türkülerinin radyoda kullanılmasının toplumsal faydalarından bahsetmektedir: “Hoşa gidiyor, alâka uyandırıyor, saffet edindiriyor; hele bir yeri türküsüyle başka bir yere tanıtıyor, dilde, emelde, zevkte *birlik* yaratıyor.” Yazarın asıl istediği, radyo’da “yalnızca

aşk ve hicran” şarkıları değil, Yakup Kadri’nin (Karaosmanoğlu) dediği gibi, *ezelden şövalye olan Türk’ün* destanlarının, kahr-amanlık türkülerinin çalınmasıdır. Duru’nun önemle üzerinde durduğu “Eski devrin padişahlarından, paşalarından, beylerinden görülen cefalardan, kahırlardan derlenen türkülerdir”. Böylelikle Türk halkının *içtimai vicdanına uymayan rejimden tikslenme* ile doğan bu türkülerle *Anadolu’nun ruhu* anlatılacaktır (Duru, 1941: 2). Yazıya ilk tepki, o dönem Aydın Milletvekili olan Agâh Sırrı Levend tarafından yine aynı gazetede yayınlanan “Halk Terbiyesi” adlı makaleyle gelir. Tartışmanın kavramsal düzeyde temelini oluşturan yazı da budur. Levend, yazısının geniş bir bölümünü “Halk Terbiyesi” kavramını açıklamaya ayırarak, anlattıkları çerçevesinde Duru’nun öyküleriyle birlikte radyo’da yayınlanmasını istediği türkülerin sakıncalarından bahseder. Ona göre, halkçılığı temel ilkelerinden biri olarak kabul eden bir devlet için *halk terbiyesi*, öncelikli bir dava konusudur. “Halk Terbiyesinin iki safhası vardır. Biri, milletin maşeri ruhunda saklı bulunan kabiliyetleri *şuur sahasına çıkarıp millete kendini tanıtmak*, diğeri de, bu suretle kendi kudret ve kabiliyetini tanımış olan *millete bir milli ideal göstermek*. Birinci safhada, sanatkârlarla alimler bu işte âmil ve müessir olurlar. Sanatkâr haiz olduğu sezme, duyma ve yaratma kabiliyeti ile milletten topladığını, bir sanat eseri halinde gene millete arz ederek onda bedîi zevkin terbiyesine çalışırken, âlim de, ilmî usulü kendine rehber edinerek, düşünme ve araştırma kudretiyle milletin tarihini, içtimaiyatını ve felsefesini hazırlar ve milletin malik olduğu kıymetleri tesbit ederek onun tefekkürüne bir nizam vermiş olur. İkinci safhada ise, iş mütefekkirindir. O da, *milli idealin hudutlarını gösterecek ve halkı bu ideal etrafında toplanmağa davet ederek milli birliğin tecessüsüne çalışacaktır*”. Yazılanlar, Ziya Gökalp’ın “Türkçülüğün Esasları”nda belirttiği Ulusal Bilinci ve Ulusal Dayanışmayı güçlendirmek anlayışıyla benzerlikler içermektedir. Gökalp, “Yurt Ahlakı” olarak adlandırdığı milli kimlik ve şuuru güçlendirecek kurumların inşası ve onlar aracılığıyla verilecek eğitimin üzerinde durmaktadır (Gökalp, 1987: 79-91). Kaldı ki cumhuriyetle birlik-

te ve özellikle Halkçılık ve İnkılapçılık ilkelerinin çerçevesinde halkın beden ve zihin terbiyesinden sıklıkla söz edilmektedir. Selim Sırrı (Tarcan), “Radyo Konferansları”nda *bedensel zaafiyetlerden* ve yeterli *spor* yapmamamızdan şikâyet ederken (1932), Hamit Zübeyr (Koşar), çeşitli Avrupa ülkelerindeki Halk Terbiyesi uygulamalarından bahsetmekte (1931), Hilmi A. Malik, sinemanın “halkın terbiyesinde çok mühim roller oynayacağını” (1933) belirtmektedir (akt., Akçura, 1995: 127). Ağâh Sırrı Levend, Halk Terbiyesinin nasıl bir yöntemle uygulanacağını şöyle açıklar: “(...) takip edilecek yollar, dinletmek, okutmak, göstermek, tanıtmak, tekrarlayarak yaşatmak, niha yet talim ve telkin etmekle hulâsa edilebilir. Vasıtalara gelince; bunlar da radyo, gazete ve mecmualar, muhtelif neşriyat, konferanslar ve hitabeler, müsamereler ve temsiller, büyük günlerde yapılan tezahürlerdir”. Bütün bu araçlar içerisinde “şüphe yok ki, ilk safta gelen radyo ile gazetelerdir” diyen Levend, radyonun halk için eğlence, devlet için de bir propaganda aracı olduğunu belirtir. Bu araçlara sahip olanların milli bir sorumluluk içinde davranmaları gerektiğinin altını çizerek “zararlı değil, kayıtsızca yazılmış bir cümlemin bile cemiyetin içtimai bünyesi üzerinde yapacağı *menfi tesirin*” hesap edilmesini ister. Bu uyarı, Duru’nun türkülerle ilgili dile getirdiklerinin sonunun nereye varacağını yeterince düşünülmeden yazılmış olduğunu vurgulamak içindir: “(...) bazı temenniler vardır ki, zahiren çok cazip görünseler de, halk terbiyesi bakımından çok zararlı neticeler vermeğe müsaittirler”. Şahsî bir endişe yüzünden dağa çıkmış şakileri kahraman olarak tanımlamanın halk nezdinde bir tahrifat yaratacağını düşünmektedir.¹ Vakt-i zamanın-

1 Eşkıyalık hakkında Duru ile Levend arasındaki iki farklı yaklaşım, yıllar sonra iki ayrı Türk romanında işlenmiştir. Yaşar Kemal’in 1955 tarihli *İnce Memed* romanı, Duru’nun görüşlerine oldukça yakın, destansı bir başkaldırı öyküsüdür. Buna karşılık, Kemal Tahir’n 1957 yılında yayınlanan *Rahmet Yolları Kesti*, İnce Memed’in anti-tezidir. Kendi deyişiyle “orta sınıf aydınlar arasındaki yaygın bir anlayışı düzeltmek için yazılmış bir romandır” (Bayrak, 1996: 165). Tahir Alangu, eşkıyalık konusuna değinen bir eleştirisinde benzer biçimde şöyle der: “Eğer bir memlekette bu eski eşkıya lejandlarının hayranlık havası, yalnız köylülerde değil, aydınlar arasında da sürüp gidiyorsa, eşkıya ülküleştirilip yüceltiliyor, onlara bir takım umutlar bağlanıyorsa yalnız idari bir za-

da, adam öldürüp dağa çıkan bu eşkıyalar, hükümetin işlerini zorlaştırdıkları gibi gizlendikleri yerde yaşayıp barınabilmek için çevre halka yapmadıkları eziyeti bırakmamışlardır. Levend, eşkıyaların kimi zaman halka yardım ettiklerini kabul etmekle birlikte, esasen “kendi akıbetlerini garanti etmek ve yardım ettiklerini hizmetlerinde kullanmak” için yapıldığını iddia eder. Yazı, Duru’nun halk terbiyesi anlayışında hissi davrandığını belirten bir cümleyle tamamlanır: “Kalbe giden yol halka giden yoldur. Ancak his, bu yolda tek rehber olarak kalmamalı, belki hissin taşkın tezahürleriyle heyecanın kuvvetli hamlelerini akıl ve mantığın delaletiyle tahdit etmeli, ona sağlam bir cereyan verebilmelidir” (Levend, 1941a: 2). Tartışmaya katılan Ahmet Kutsi Tecer ise kahramanlık-haydutluk ikileminden yola çıkarak Levend’in “Halk Terbiyesi” yaklaşımını eleştirecektir. Tecer’e göre halk, kendinden olanı, kolaylıkla ayırtetmekte ve hiçbir zaman alelade bir haydudu kahramanlık mertebesine yükseltmemektedir. Levend’in yanlışı, halka ve halk terbiyesine olan yaklaşımıdır, şöyle der: “Ona göre halk bir bakımdan çocuk gibidir. Çocuğu terbiye için ona nasıl bir şeyin en güzelini göstermek ve fenalığı –mümkün olduğu nisbette– kazımak lâzım gelirse, halka da öğretilecek şeylerin en güzelini, en asilini ve en faydalısını seçmek lazımdır (...) Görülüyor ki muharrir halk terbiyesi ile çocuk terbiyesini birbirinden tefrik etmiyor. Halka çocuk gözüyle bakıp, kendini büyük baba yerine koymakla esasen muharrir yanlış bir yola sapmıştır. Halk terbiyesi gibi çetin bir mevzua girişmeden evvel halk mefhumunu iyi-ce anlamak lâzımdır. Halk terbiyesi işi ‘tû kaka! a cici! diye hanım kız terbiyesi vermek değildir’. Tecer, Levend’in türkölere olan yaklaşımını da yanlış bularak “(...) bunlar halkın ağızında ve hafızasında yaşıyor. Kimin malını kimden esirgiyoruz” diyecektir (Tecer, 1941: 2).

İki gün sonra Ağâh Sırrı Levend, “*Halk Terbiyesinde Milli Bayramların Rolü*” başlıklı bir yazı yazarak, iddialarını tekrarlar. Polemikçi, itham edici bir tavrı yoktur. Sadece türköl-

afin değil, aydınlar arasında da şuursuz bir ters anlayışın ve koşulun varlığına inanmak gereklidir” (akt., Timur, 1991: 177).

lerden değil, bayramlardan ve bir tiyatro oyunundan bahsederek tartişmanın çerçevesini genişletir. Agâh Sırrı, ısrarla üzerinde durduğu ve tartişmayı kahraman-eşkıya karşıtlığından çıkararak getirmeye çalıştığı konu Halk Terbiyesidir. Bütün örneklerini Halk Terbiyesi hususunda bir kayıtsızlık gördüğü için vermekte, yazılarının bir uyarı niteliği taşımasını istemektedir. İkinci yazı da ilki gibi halk terbiyesinin uygulamasıyla ilgili teorik bir ağırlık taşımaktadır: “*Tekrarlamak*, halk terbiyesinin en önemli bir tabiyesi olduğundan, prensipleri ve mefhumları zemin ve zamanı iyi seçmek suretiyle *mütemadiyen tekrarlamak*, muhatabın idrak seviyesini ölçerek *zihinlerde derin bir iz bırakacak* hadde getirinceye kadar uğraşmak lâzımdır”. Levend’e göre milli bayramlar, halk terbiyesi için emsalsiz bir fırsattır. Bayramlarda hemen her kuşak, kadın-erkek, okumuş-okumamış “bu ortamdan kendine mesut bir hisse çıkarmaktan başka bir şey düşünmez”. Daha da önemlisi, halk terbiyesi için kullanılan tüm araçların bayrama yönelik olarak çalışmasıdır: “(...) bütün vasıtalar tek bir maksat uğrunda seferber haldedir. Bütün propaganda cihazları, günün azamet ve kutsiyetini anlatmak ve gayeyi azamî hadde çıkartmak için işler”. Agâh Sırrı, tam bir devlet adamı ve ideolog anlayışıyla açık bir biçimde “bu vasıtalar, muntazam bir teşkilatın ahenkleştirdiği bir program dâhilinde işlediği takdirde –*halk istese de istemese de*– tek-sif edilmiş bu telkin sağanağından kendini kurtaramaz. İşte istenen de budur” diyecektir. Bütün hassasiyeti, halkın önünde gerçekteşen konuşma, fiil, gösteri ya da temsillerle ilgilidir: “bu (...) bir hitabeden veya bir konferanstan çok daha nazik bir iş-tir. Bir piyeste çok açık bir hakikat bile (...) dinleyen vatandaş üzerinde, bazen hiç de tahmin edilmedik bir aksülamel uyandırabilir”. Faruk Nafiz’in “*Canavar*” piyesini izleyen bir öğrenci, oyunun içeriğinin halk üzerinde fena tesirler yaratabileceğini düşünerek bunu Agâh Sırrı’ya anlatmıştır. Levend, oyun-daki bir tiptemenin sözlerini uzun bir alıntıyla aktarır: “Hükümet mi diyorsun? Onun ne olduğunu bilmiyen bana sorsun! Halka omuz vererek halkı yutan hükümet! İstanbul’da yan-gelip kafa tutan hükümet! Her hükmünü köylüye tatbik eder

hak olur; malına ortak olur, canına ortak olur. (...) Gözyaşınla sularsın çorak tarlalarını. Çalışır kazanırsın; kazanır yedirirsin. Vergi derler verirsin, asker derler verirsin. Bu doymayan ağızla bu uzanan ellere ırzından başka neyin kaldı ki vere vere? Nasıl tahammül eder köylü bu sarsıntıya. Bir taraftan hükümet bir taraftan eşkiya... Birisi damla damla kanlarımızı içer. Birisi göz çıkarır, yol keser, kelle biçer. Esasını ararsan, ortada fark azalır. Biri kanunla alır, biri kanunsuz alır”.² Agâh Sırrı, piyeste geçen olayların Cumhuriyet öncesindeki “eski idare zamanına” ait olduğunu belirterek “Kahramanın ağzından çıkan bu sözler, o devrin zulmünün belagatla ifadesidir. Bunu o talebe de çok iyi biliyordu. Ancak kahramanın ağzından çıkan bu sözlerin halk üzerindeki tesirini düşünen hassas genç, bu endişeyi izhar etmekten kendini alamamıştır” diyecektir (Levend, 1941b: 2). Tartışma, “orta yolcu” birkaç yeni yazı ve fıkraya konu olmayı sürdürse de, belirli bir sonuca ulaşmadan kapanır (Ulus, 1.8.1941).

Tartışmanın iki önemli boyutu vardır. İlki, döneminin en önemli iletişim aracı olan Radyo’nun kullanılma biçimidir. Nazi Almanyasının propaganda yöntemlerinin yoğun olarak yaşandığı bir dönemdir ki, Türkiye’de hayranlıkla karışık bir endişeyle izlenmekte, benzer yöntemlerin uygulanması hususunda tartışmalar yapılmaktadır. Hamit Zübeyr (Koşar), halk terbiyesi eksik milletlerin harpte yok olduklarını vurgularken (Zübeyr, 1931: 10), Gökâlp’in mütareke döneminde yurt ahlâkından yoksun olanların hain ve işbirlikçi olduklarına dair sözlerini hatırlatmaktadır. Agâh Sırrı, Halkevinde benzer bir konuşma yapacaktır: “Milli birliğin olmaması, bugün silah ve motör kuvvetlerine fazlasıyla malik olan milletleri düşmana teslim olma-

2 Piyest, dönemin tüm popüler anlatılarına hakim olan resmî görüşü yansıtmaktadır. Yeni cumhuriyetin, milli kimliğin öteki-imgesi olarak kendi geçmişini, eski kimliğini koyması, aynı zamanda eski kimliğe dair yeni bir tasavvur oluşturmaya demektir. Bu yeni “eski kimlik” tasavvurunda Osmanlı, “Türk’ün cevherini baskı altında tutarak rüşdünü engelleyen heyûla” olarak algılanır (Bora, 1998: 41-2). Piyeste geçen sözler, bu resmî tavrın izlerini taşıdığı gibi o dönem sıkça kullanılan “Şalvarı şaltak Osmanlı / Egeri kaltak Osmanlı / Ekende yok, biçende yok / Yemede ortak Osmanlı” deyişinin bir çeşitlemesi olarak gözükmemektedir.

ğa mecbur etmiştir” (Levend, 1941c: 90). Siyasal İktidar, halk terbiyesi için önem verdiği tüm araçları kontrolünde tutmak için çaba göstermektedir. Radyo, dönemin tarışmasız en güçlü ve etkileyici “ses”idir. Kitle iletişimi araştırmalarının mevcut kuramsal düzeyi, radyonun propaganda aracı olarak kullanılmasını destekler düzeyde bir gelişim göstermektedir. Otuzlu yıllarda Lasswell’in çalışmalarına göre, propaganda kitlelerin katılımını, iktidarı destekler biçimde yönlendirilmesini sağlayan en etkili araçtır; ayrıca şiddetten, rüşvetten ya da bu türden yönetim tekniklerinden daha ekonomiktir. İyi amaçlarla olduğu gibi kötü amaçlarla da kullanılabilecek radyo sınırsız bir güç olarak tasarılanmaktadır. İzleyiciler uyarı-tepki şemasına körcesine uyan kişiliksiz hedefler olarak düşünülür. Bu yaklaşım, Le Bon’un yığın psikolojisi, Davranışçılık, Pavlov’un koşullandırma ile ilgili kuramlarıyla örtüşmektedir (Mattelart ve Mattelart, 1998: 29-30). Radyo ve izleyicilerinin kuramsal çerçevesi belirlendiğinde bir başka sorun ortaya çıkar. Bu da gerek türküler gerekse piyesler gibi farklı popüler örüntülerin halka aktarılmasındaki seçicilikle ilgilidir. “*Hangi öyküler nasıl aktarılacaktır?*”. Duru, ezelden şövalye olan Türk’ün kahramanlık anlatılarının aktarılmasının önemiyle ilgilenmektedir. Ağâh Sırrı’nın üzerinde durduğu halka “ne anlatıldığının” ciddiyetle hesaplanmasıdır. Duru’nun iyi niyetinden şüphe etmemekle birlikte kontrolden yanadır. Tecer, böyle bir ayrımı halkın kendisinin yapabildiğini ve neyi seçerse seçsin doğruyu seçtiğini belirterek Levend’in ihtimamını gereksiz bulmaktadır. Duru ve Levend’in çıkış noktası dönemin entelektüel çevrelerinden süregelen “*milli sanat*” arayışlarıdır. Buna göre, ümmet devrinin son kalıntılarını atarak, milli şuur içinde kendini bulmak; dilde, anlayışta, düşünce ve duyguda özleşme amaçlanmaktadır. *Ülkü* dergisinde yayınlanan “*Sanat ve Yurt Bütünlüğü*” adlı yazısında Ahmet Muhip Dranas, ulus olabilmenin ön şartının *milli bir sanata* sahip olmak gerektiğini belirterek, sözü Almanya’nın işgallerle topraklarını genişlettiği İkinci Dünya Savaşına getirir. Fikir ve Sanat sahasında “ulusal benliğimizi tehlikeye sokacak kadar tutkun olduğumuz Batı uygarlığının dehşetli ço-

küşünün” bizde yaratacağı tahribatla ilgili uyarılarda bulunur: “Batıdan yine sanat ürünleri gelmelidir ama sıkı bir elemenden geçirilmelidir”. Dranas’a göre bir millet bağımsızlığını “savaşla, ekonomiyle, düşünceyle ve sanat yoluyla” kaybedebilir (Dranas, 1941: 20). Batılılaşma hareketinin başlangıcından itibaren süreklilik gösteren milli edebiyat ve sanat tartışmaları, İkinci Dünya Savaşı’yla bir değişiklik göstermiştir. Etkileyici olan Almanya’nın hızla tüm Avrupa’yı istila etmesi ve daha önce hayranlıkla izlenen kültürlerin onun boyunduruğu altına girmesidir. Bu ülkelerin manen çözüldükleri için yenilgiye uğradıkları düşünülmektedir. Batı hayranlığı ve taklitçiliğinden sıyrılmış, geçmişe özlem duymayan ve yaşayanlarını geleceğe taşıyacak şahsiyete sahip bir “öz” istenmektedir. Kolektif kimliğin belirleyicisi olan bu “milli öz”le, halkın terbiye edilmesi gerekmektedir. Bu amaçtan sapıldığı takdirde, o milletin çözülmesi kolaylaşacak, Avrupa ülkeleri gibi yabancı güçlerin egemenliği altına girilecektir. Ağâh Sırrı Levend’in tartışma yaratıcı söylemi de aynı paydadın beslenmektedir. Tartışmanın ikinci boyutu, halkın ya “eğitiminde dikkat isteyen bir çocuk” – handiyse kaçarsa sonu kötüye varır – ya da “ne istediğini ve seçeceğini bilen” bir kişilik – kimin malını kimden esirgiyoruz – şeklinde bahsedilmesidir. Ki bu, yukarıda bahsedilen ilk tartışma boyutunu da içerecek bir biçimde kapsayıcılık taşımaktadır. Öğrenmeyle ilgili olarak halkın zekâsından bahsedilmektedir. Halkın nasıl öğrendiği üç aşağı-beş yukarı bellidir. Halk, Kâzım Nami Duru’nun deyişiyle atasözleri, masallar, fıkralar, türküler ile ya da yazılı kültürle veya teknolojinin gelişen olanaklarıyla iletişim araçlarıyla ve milli eğitimle “öğrenir”. Asıl soru, bu “kolektif zekânın” öğrendiklerini nasıl hatırladığıdır. Hatırladığı muhakkaktır çünkü “türkülerin yüzyıllardır dilinde olduğu söylenmektedir” ama iyi şeyler hatırlaması istenmektedir; halk terbiyesinin önemi üzerinde durulmakta sanatkarlar, âlimler ve mütefekkirler göreve çağrılmaktadır.

Connerton, “Toplumlar Nasıl Anımsar?” gibi bir antropolojik soruyu sorarken, bu anımsamanın gerçekleştiği toplumsal etkinlikler üzerinde durur. Connerton’un topluluğun nasıl

oluşturduğu ya da ne tür bir evrim geçirdiğine dair, Durkheimvari bir sorusu yoktur. Toplumsallık öncesi bir insanlıktan, dayanışmayı zorlayan güvensizlikten söz etmez. Foucault'nun deyişiyle, kendine modern adını vermiş bir çağda “hatırlamayı” sorulamaktadır. Ama kaçınılmaz olarak Durkheim'ın toplumsal yenilenme için *yaratıcı coşkunluk* adını verdiği yaklaşımını kullanmaktadır. Durkheim, dayanışma içinde yaşama zorunluluğu olan topluluğun, ister istemez geçici niteliklere sahip olduğunu ve bu yüzden de kolaylıkla dağıldığını ya da biçimsel bir kuruma dönüştüğünü belirtir. Bu deformasyonu engelleyen ve yeniden canlanmasını sağlayan ise törenler veya “topluluğun simgesel yapılanmasının farklı yollarıdır”. Bir toplumun kendi bilincine varması ve gerekli yoğunluktaki duygu derecesini koruması için düzenli aralıklarla biraraya gelmesi ve toplanması gerekir. Bu toplumsal yoğunluk, zihinsel yaşamın etkinliğini tahrik eder ve bir grup oluşumundan ideal kavramlara varılır (Evans-Pritchard, 1998: 75). Örneğin erken yeniçağ şehirlerinde, hepsinin de yıllık törenleri olan mahalleler, yerleşim merkezleri, loncalar ve dinî dernekler vardır; bunlar şehirler büyürken önemlerini yitirmişler ya da genel bir tören içinde kimliksiz(anonim)leşmişlerdir (Burke, 1994: 56). Connerton, alışkanlığın belleği üzerinde dururken, toplumsal alışkanlığın göreneksel beklentilere dayandığını ve bu niteliğiyle bir toplumsal meşruiyet taşıması gerektiğini belirtir. Topluluğun, herhangi bir verili zamanda onu oluşturan çeşitli üyelerinin, grubun geçmişi ile ilgili şeylerin izlerini (zihinsel temsillerini) kafalarında tutabilmelerinin yeterli olmadığını; aynı zamanda; grubun yaşlı üyelerinin, bu izleri grubun genç üyelerine aktarmayı boşlamamış olmalarından bahseder. Connerton'un örneği esasen sözlü kültürün kuşaklar boyunca aktarılmasına, daha doğrusu alışkanlık belleğinin öğrenim biçimine yapılmış bir atıftır. Sözlü kültür, basitleştirme, yineleme, sivriltme-abartma-olağanüstülük katma gibi mekanizmalarla sonraki kuşaklardaki alıcılarına devredilir: çağdaş olmamalarına rağmen tarihsel kişilikleri yan yan getirme –Ömer Hayyam – Nizamülmülk; Nasreddin Hoca –Timur vd.–, menakıbnamelerde olduğu gibi

olağanüstü – insanüstü özelliklerle bezenmiş kişilikler, evliyalardan konu almak sözlü kültürün anlatımlarında sık görülen biçimlerden biridir. Anlatı ancak bu biçimiyle hatırlanabilecek, yinelenerek sonraki kuşaklara aktarılabilecektir. Durkheim’in toplumsal yenilenmeyi sağladığı için yaratıcı coşkunluk olarak tanımlandığı törenler de benzer bir yinelenme işlevi taşımaktadır. Olağandışı kıyafetler, topluca söylenen şiir ya da şarkılar, flamlar, bayraklar, bildik yeminler, lanetler içermektedir. Her ritüel geleneksel bilme için depo yerini tutmaktadır. Bu pratiklerin özellikle sözlü kültürün yaşandığı toplumlardaki etkisi önemlidir. Tören, kullandığı simgeler aracılığıyla “bilme”yi harekete geçirir. Özdeş simgelerin bir ritüelden ötekine dolaşması, işaretlerin geri dönüşü, verili bir kültürün öğrenilmesi ve iletimi düzeyinde temel bir rol oynar. Özdeş olanı yineleyen ritüel, kâh düzenli aralıklarla kâh kaçınılmaz olarak gördüğü özel durumlar göz önünde tutularak devreye girer. Ama her iki durumda da (zorunlu dönemsellik - zamanında müdahale) ritüelin gerçekleştirilmesi bugünü ve geleceği, kısa ve uzun vadeyi eklemlenme olanağı sunar (Abélès, 1998: 144-6). Resmî biçimler almışlardır ve belirli bir biçime bağlanma, basmakalıp biçimlere girme ve belli aralarla yinelenme eğilimi taşırlar. Bilinerek, istenerek belli biçimlere sokuldukları için, kendiliklerinden çeşitlenmelere uğramazlar. Tüm törenler yinelenir ve yinelenme, kendiliğinden geçmişin kesintisiz sürdüğünü düşündürür. Törenin amacı, anıları güçlendirmek, silinmesini önlemektir. Böylece bireylerdeki toplumsal bağ yeniden güçlenir. Birbirlerine olan bağlılıklarını daha kuvvetle duyarlar, kendilerine güvenleri artar (Kösemihal, 1971: 164). Burke, bu törenlerin teşvik ettiği şeyi kolektif kimlik olarak adlandırır (Burke, 1994: 56). Bir başka deyişle, bu, belirli bir insan grubunun kendine dair duyguları –ve bununla yoğrulmuş bilgisiyle ilintili-, kendine özgü farklılıklar ve üstünlükler taşıma hissiyatı ve aidiyet duygusudur. Törenlerin/ritüellerin içeriksel analizi, kolektif kimliğin deşifresini verebilecek bir zenginlik taşımaktadır. Bir toplumun ne olduğu ve nasıl işlediği yolunda belli bazı anlayışları törenler temsil etmektedir. O toplum içinde yaşayan

insanların kendi yapılarının sosyal “anayasa”sını hatırlamalarını mümkün kılan bir toplum değerleri doğrulamasıdır (Mardin, 1997: 47). Rit, katılımcıların üzerinde uzlaşarak simgesel bir anlam yükledikleri geleneksel uygulamalardır. Bu sebeple, toplumsal dayanışmanın güç aldığı duyguları artırır, yineler, sağlamlaştırır (Erginer, 1997: 47). Ritüel ise birbirini izleyen ve tamamlayan ritlerin uygulama düzenidir. Burada alışkanlık ya da sınırlı bir değişmezlik çerçevesinde tekrarlanan davranış biçimleri olarak ritler, ritüelin (törenin) belirleyicisidir. Bir tören formatı içinde basmakalıplaşmış uygulamalarıyla öne çıkan, katılımcılarını birbirine yakınlaştırarak, dayanışmayı ve birarada yaşamayı pekiştiren ritler, kolektifliğin sağlanması ve bunun gelecek kuşaklara aktarımını sağlar. Antropologların çoğunun üzerinde durduğu gibi, dinsel nitelikler taşıyan ayinden farklı olan ritüeller seküler bir karakteristik taşımakla birlikte, ayinlerle kıyaslandığında kesin bir benzerlik ya da bambaşkalık içermemektedir. Bir başka deyişle, toplumsal hayatın laik yanlarını (siyaset, evlilik vd.) ilgilendirse de, aynı şekilde ilahî olanı harekete geçirirler (Abéles, 1998: 146). Gellner, Durkheim’in toplumun dinî ibadet yolu ile kendi gizli imajına taptığı görüşünü hatırlatarak şöyle der: “Ulusçu bir çağda toplumlar böyle bir kamuflejdan sıyrılarak pişkinlik ve açıklıkla kendilerine tapınırlar. Nazi Almanyası Nüremberg’te tapınırken ne Tanrı’ya ne de Wotan’a tapınma iddiasındaydı; çok bariz bir biçimde kendine tapınıyordu” (Gellner, 1992: 106). Ayrıca, Benedict Anderson’u izleyerek söylersek; dinin gerilemesi ve –basın kapitalizminin desteğiyle– ulusal dillerin gelişmesiyle ortaya çıkan bu tür törenler / ritüeller ulusal kimliklerin alâmetifarikasıdır. Ortak özelliklerin üretilmesi, şüphesiz, devlette kültür yoluyla dilsel ve etnik bir tekbiçimcilik yaratmaya çalışmak milliyetçi söylemin işidir (Jusdanis, 1998: 18). Mekânsal düzenlemeler, törenler, bayramlar, anı-bellek mekânlarının oluşturulması, ekonomik ve siyasal yapılanmalar yine bu söylemin ve uygulamaların parçasıdır ve modern döneme aittir. Yani, yeniliklerin sürekli olarak modası geçmiş şeyler haline geldiği, hemen her şeyin yenilenme ilkesiyle yıkıldığı ve tekrar kurul-

duğu ve tekrar yıkıldığı adına “modernleşme” denilen bir dönemin aracıdır, tüm bunlar. Ve kolektif kimliği inşa eden neredeyse her şey, biçimci ve bellek destekleyici araçlar olarak işlev görmektedirler. Kutsallaştırılarak anlatılan bir başlangıç noktasını, prototipleştirerek verilen kişilerle birarada verirken törensel bir yeniden canlanma yaşanmaktadır. Modernleşmenin olanca süratine karşın, kamusal katılım dolayımıyla kendi kimliğini besleyerek kutsayan ritüel, bir sabitlemenin ifadesidir. Üzerinde sonradan düşünölen bir öyküsü yoktur ritüellerin, canlandırılır-oylanır ve yinelenmek üzere bir sonraki yaşam zamanı beklenir. Ritüelin merkezinde, katılımcıların özdeşebilecekleri ya da ulaşabilecekleri “en ünlü”, “en büyük” ve “en başarılı” olan bir kült vardır. Ritüel zamanı, katılımcının kendi kişiliğini unutarak bir topluluğa bağlı olma duygusunun yaşandığı andır. Kolektiflik bireyin üzerine çıkar ve bireyler o kolektif varlığın –milliyet– parçası olarak, gündelik yaşamlarından farklı bir duygu yoğunluğu yaşarlar. Toplumsal olaylarla içiçe gelişen ritüellerin bir başka özelliği de bireylerle olan ilişkisidir. Buna göre bireyler, ritüelin aktif üreticileri haline gelerek, eylemin devamlılığı ve yaygınlaşmasını sağlarlar (Rudie, 1998: 116). Turner’in (1969) çalışmaları bize, kolektifliğin inşasının doğrudan doğruya bireylerin üretimi olduğunu göstermektedir (Mitchell, 1998: 69). Ağah Sırrı Levend, “Maarifimiz ve Milli Terbiyemiz” adlı çalışmasında kolektif kimliğin –ulusal birliğin inşasında eğitimden geçen nesillerin önemini vurgular: “Milletin hayat kabiliyetini içinde taşıyan gençler (...), umutları istikbale götüren kafiyei teşkil eder. O kafiye ki, arkadan geldiği halde öne geçer; kendini yetiştirenleri peşine takarak ileri sürükler. Eğer onu yetiştirmekle mükellef olan bugünün nesli, karanlık bir yolda meçhul bir istikbale sürüklenmek istemezse, yarının meşalecisini güzelce hazırlamalıdır” (Levend, 1940: 7). Tek tek bireylerin eğitimi kolektif bir ruhun ve anlayışın inşasını sağlayacak, böylelikle sağlam bir temel atılmış olacaktır. Bu çerçevede hiçbir bireyin kolektifliği aşma imkânı ya da teşebbüsü yoktur. Kâzım Nami Duru, “Kemalist Rejimde Öğretim ve Eğitim” adlı çalışmasında idealist bir gözle baktığı Halkevlerini

şöyle tanımlamaktadır: “Halkevlerinde fertler yok, ruhları, gönülleri millî ve insanî bir idealde birleşmiş Türkler vardır” (Duru, 1938: 101).

Dönemin birçok yayınında, radyo konuşmalarında ve halkevleri gibi kurumlarda gerçekleşen konferanslarda aksiyoner bir dil kolaylıkla tespit edilebilir. İyimser tanımlamalar, iddialı sözler, övgüler ve lanetlemeler bu dilin içindedir. Bu ritüellerin iki özelliğini daha göstermektedir. İlki, *dramlaştırmadır*; yani, bir kitlenin katılımını seferber eden edimlerin sahnelenmesidir. İkincisi, ritüel kültürel bir “kurum” olduğu kadar yaşanan bir *pratik*dir. *Hareketlere* ve *tavirlara* ne denli değer verilirse, ritüel o denli yaşayan kültürün bir parçası olur (Erginer, 1997: 49; Abélés, 1998: 158). Ağâh Sırrı’nın milli bayramları önemsemesi ve Connerton’un kolektif belleğin inşa aracı olarak tanımladığı bedensel pratikler bu paydadan çıkmaktadır. Halk terbiyesini beden terbiyesinden ayırt etmek mümkün değildir: “memleket gençliğinin fizik ve moral bakımından yükselmesi ve bu sayede ırkın gittikçe *gürbüzleşmesi* ve yavuzlaşması ve bütün gençlerde, bugün medenî dünyada sportmenlik tabirile ifade edilen ve Türk’ün ana vasıflarından bulunan yüksek insanlık ve yurtseverlik vasıflarının inkişaf ettirilmesidir” (Kanat, 1942: 221).

Hegel, gazetelerin modern insan için sabah dualarının yerini tuttuğunu söylerken, medyanın ritüellerden daha aşikâr olan asal özelliğine dikkat çekmektedir: Kolektif kimliği bir bütün olarak inşa edecek semboller ve anlamlarını üretmek. Benedict Anderson, “kendi gazetesinin, tıpatıp aynılarının otobüste, berberde, komşularında tüketildiğine tanık olan gazete okuru, hayalî dünyanın gündelik hayata köklerini sıkı sıkıya salmış olduğu konusunda teskin edilmiş olur. Kurgu, gerçekliğe sessizce ve sürekli bir biçimde sızar; böylelikle de modern ulusların ayırt edici özelliği olan topluluk için anonimleşmeye duyulan güveni yaratmış olur” diyecektir (Anderson, 1993: 50-1). Yıllar sonra, *Ulus* gazetesinde Nihat Erim tarafından kaleme alınan bir yazı, dönemin siyasal iktidarının gazetelere olan baskısını anlatmaktadır: “Herhangi bir *hükümet* ve *parti* aleyhin-

de her gün iki yüzbin gazete nüshası basılırsa bu, korkunç ve önünde dayanılmaz bir *halk efsarı hareketini* kısa zamanda yaratır. Bir nüsha gazeteyi birkaç kişi okur ve bütün memleketin aydınlar ve okuyup yazma bilenleri aleyhe döndü mü milyonlarca seçmeni de beraber çeker” (Ulus, 19.11.1947). Çok partili dönemin hemen başlarında yazılmış olan bu yazı, muhalif gazetelerden duyulan endişe kadar siyasal iktidar nezdinde basının gücünü tanımlamaktadır. Radyo ise basından çok daha önemli görülmektedir çünkü tahsile gerek olmadan mesajını aktarabilme imkânına sahiptir. Zaten tartışmacıların ve dönemin tüm aydınlarının neredeyse istisnasız mutabık kaldıkları nokta, radyonun etkisidir. Radyonun milli kimliğin inşasındaki bir örnekleştirici ve yaygınlaştırıcı işlevi herkesin ön kabulüdür. Önemli olan onun nasıl ve ne amaçla kullanılacağıdır. Tartışmanın başında radyoda kullanılacak ürünlerin niteliğiyle ilgili bir anlaşmazlık çıkmış, çerçeve eşkıya-kahraman ikiliğine kaymıştır.

Agâh Sırrı Levend’in yazıları gerek başlığı ve gerekse içeriği itibarıyla oldukça ilginçtir: “*Halk Terbiyesi*”, “*Halk Terbiyesinde Milli Bayramların Rolü*”. Levend’in dikkatini çeken şey, ritüellerin mekânsal olarak sınırlılıklarıdır. Eğer bu ritüeller medya dolayımıyla yaygınlaştırılmazsa etkileri oldukça sınırlı bir yeniden üretim olacaktır. Onun istediği ritüellerin radyo aracılığıyla medya metinlerine dönüştürülmesi ve Halk Terbiyesi’nin sürekli kontrol edilmesidir. Medyanın, genel kabul gören anlamları yeniden ürettiği ve hakim söylemi sorgulamadığı düşünülürse ritüellerin medya metinlerine dönüşmesi etkilerini onun istediği biçimde artıracaktır. Kaldı ki, söz konusu olan radyo, siyasal iktidarın kontrolündedir. Levend, diğer tartışmacılar gibi “halkın sağduyusu” ya da “erdemliliği” gibi hususlara ancak siyaseten yaklaşmakta, tartışmanın ana eksenini sürekli olarak Halk Terbiyesi adını verdiği kolektif kimliğin ve hafızasının inşasına, ritüellerin ve medyanın bu çerçevedeki kullanımına çekmektedir. Tartışmayı da Duru’nun iyimserliğine karşı duyduğu endişe yüzünden başlatmıştır. Kâzım Nami Duru, başka çalışmalarında da görüldüğü gibi halka büyük bir

güvenle yaklaşarak, inkılâpların başarıyla gerçekleştiğini, onun sağlam bir kolektif anlayış ve ruhla hareke ettiğini düşünmektedir: “Bir temsil veya bir konser mi veriliyor? Dikkat ediniz: Halk gülerken, neş’elenirken bile, fertlerden birinin benci ve iddiacı yüksek bir kahkahasını işitemezsiniz. Herkes gülmenin bir edebi olduğunu hissetmiş ve Türklüğüne yakışan bir vakar içinde tatlı bir tebessümle gülmeğe alışmıştır. Bu bile, *halk terbiyesinin* oynadığı en değerli rolü göstermeğe kâfidir. *Gerçek disiplin* buna derler. *Yüzlerce, binlerce kişiyi bir tek kişi gibi düşündüren ve duygulandıran disiplin*” (Duru, 1938: 101). Levend’in halka dair düşüncesi ise neredeyse tam tersidir ve Milli Şef İnönü’nün şu görüşleriyle koşuttur: “Bütün bu topraklara Türk mahiyetini veren bir Türk var. Fakat bu millet henüz istediğimiz yekpare millet manzarasını göstermiyor” (aktaran, Kanat, 1942: 148). Benzer bir görüşü, Levend geçit resimlerinde gördüğü manzarayı anlatırken tekrarlamaktadır: “İlerledikçe derinleşen ve uzanan saflar arasında, karışık bir kıyafet, bozuk bir yürüyüş, toplu nizam içinde alınacak vaziyeti benimseyemediği için tabiiliğini kaybeden iğreti bir eda, hatta bazı ke-re de laubali bir tavır derhal göze çarpar. Kütleyi bir tek hareket halinde gösterecek nizamdan eser olmadığı gibi, grupların ve grupları teşkil eden fertlerin vaziyetinde de göze hoş görünecek bir taraf yoktur. Ne kadar mektep varsa o kadar ayrı selam veriş ve adım atış tarzı vardır. Hâlbuki bu ilerleyen küt-le, devşirilmiş bir başıbozuk kafillesi değildir. Aksine olarak bu kütlenin, yıllarca ders görmüş, muayyen bir nizam altında hareket etmeğe alışmış, bulunduğu vaziyetin değeri ve ehemmiyeti hakkında şuur kazanmış gençlerden mürekkep olması lazımdır” (Levend, 1940: 14). Ağâh Sırrı, işini o derece ciddiye alarak yapmaktadır ki, cumhuriyetin siyasal ritüellerinin başlangıç noktasından geriye giderek, diğer tartışmacıları ilgilendirmeyen redd-i miras öykülerinin –tiyatro oyununda olduğu gibi– içeriklerini dahi sorgulayabilmektedir. Halkın ritüellerle ya da merkezi eğitimle yeterince bilinçlendirilmediğini düşündüğünden “Milli Bayramların Rolü” üzerinde ciddiyetle durul-masını istemektedir. Diğer tartışmacılardan en önemli farkı da

budur. Halka güvenmemektedir, bir başka ifadeyle, belki de, cumhuriyet ritüellerinden en az etkilenen odur. Baştan beri aktarmaya çalıştığımız tartışmanın en önemli özelliği de bu, halka olan güvensizliktir zaten, ona “gönderilecek” metinlerin nereye gideceğinin hesaplanması, sonuçlarından korkulması ve bütün bunların kamusal alanda aleni bir biçimde konuşulmasıdır. Dönemin entelektüellerinin bu tartışmalarda belirli bir mahremiyet ya da sakınma hissiyatı içinde olmamaları ilginçtir. *Ulus* gazetesi ya da mevcut gazetelerin kamusalıktan ziyade, cemaat içi bir yayın olarak görüldüğü söylenebilir. “Halk Terbiyesi” sorusunu okuyucuların dışında kimsenin mesele edemeyeceği ön kabulü vardır. Bu indirgemeci yaklaşımda, “halk”, gazete okumayanlardır. Tartışmaların açık ve sakınmadan gündeme getirilmesinin sebebi de budur. Levend’in totaliter eğilimlerle donatılmış “mutlak iyi”si, halk için halka rağmen gerçekleşmesi gereken bir tasarımdır. Kaçınılmaz olarak, ötekisi “halk” olan bir çabadır.

Cumhuriyetin inşasında etkili olan Gökalp’in dayanışmacı halkçılığının belirlediği entelektüel zihniyet, toplumda sınıf çatışması olmadığı görüşüne dayanmaktadır. Böylelikle, modern dünyanın taşıyıcısı olarak entelektüellerin öncülük görevi meşrulaştırılmaktadır. Buna ilaveten toplumda bir çıkar çatışması olmadığı da düşünülmektedir ki bu, entelektüellerin çalışmalarının halk yararına dönük olduğunu garantilemektedir. Direnme cehaletten kaynaklanacak, kimileri halkın ve kendi çıkarlarının ne olduğunu göremeyecektir. Bu nedenle entelektüeller, halkın çıkarı için halkın direncini kırmalıdırlar. Bu çerçevede, tartışmanın yaşandığı Kırklı yıllarda Gökalp halkçılığının ve cumhuriyetin devrimcilik anlayışının değiştiğini göstermektedir; devrimin halk yığınlarına dayanarak yapılamayacağı, yukarıdan geleceği ve gerekirse zor kullanılacağı öngörülmektedir. Halktan gelecek olan ancak karşı devrimdir. Devlet ya da entelektüel iktidar, halka karşı dikkatli ve önlemler alarak davranmalı, karşı devrim girişimleri için uyanık olmalıdır

Vatan Haini, Millet Düşmanı, Solcu Muharrir Sabahattin Ali'yi Kim Öldürdü?

Önemli entelektüeller ya da bilinen insanlar katledildiğinde “kim öldürtmüştür” diye sorarız. Örgütler, uluslararası bağlan-ırlar akla gelir, “piyonlar” konuşulur. “Kader bu ya!” genç, yaş-lı hepimiz istisnasız sayısız kez faili meçhul cinayeti konuşmu-şuzdur; suçlananlar, aklananlar olur, anlatılanlar ve “anlatılma-yanlardan” bahsedilir. “Sır perdesinin aralandığından”, “ger-çek katilden”, “ölüm emrini” verenlerden, bir yerlerde birinin “döğmeye bastığından”, dosyaların birdenbire kaybolduğun-dan söz eden haberler, iddialar, açıklamalar duyarız, öğreniriz, inanırız inanmayız. Sabahattin Ali'nin katli de yıllarca benzer biçimde tartışılmıştır.

Altmış yıl önce, 14 Ocak 1949 günü, gazete okuyan herkes Sabahattin Ali'nin Bulgaristan sınırını geçerken öldürüldüğünü öğrenecekti. Hemen her gazete, günlerce değil, aylarca bu habere dair gelişmeleri, çoğunlukla manşetten ve ilk sayfadan duyuracaktı. Sabahattin Ali Cinayeti, sadece o dönemde değil, resmî ölüm gerekçesine inanılmadığı için bugün dahi konu-şulmaktadır. Ali'nin devletin istihbarat –o günkü adıyla MAH (Milli Amele Hizmet)– birimlerince öldürüldüğü düşünölmek-tedir. Yaygın kanaat, Sabahattin Ali'nin işkence sırasında yaşa-mını yitirmesine rağmen kaçarken öldürüldüğü biçiminde bir

senaryo oluşturulduğu yönündedir. Sabahattin Ali'nin katili olarak ceza alan Ali Ertekin'in işlemediği bir cinayetin sorumlusu olarak gösterildiği iddia edilmektedir. Ünlü yazarın ülkeden kaçma planlarına ve cinayetin karmaşık ayrıntılarına odaklanan geniş bir literatür vardır.¹ Yaşananlar, çoğunlukla güncel bir gelişmeye iştirilerek aktarılmakta, anakronik bir tutumla faili meçhul cinayetlerin miladı olarak gösterilmektedir. Kimi güvenlik mensuplarının imalı konuşmaları, itiraf ya da ifşaat niteliği taşıyan sır dolu sözleri Sabahattin Ali cinayetine ilişkin muammayı misliyle arttırmıştır. Bu spekülatif (ve girift) ölüme dair retorik sorular içeren yazılar, bugün olduğu kadar yarın da tekerrür edecek gibi görünmektedir. Sabahattin Ali'nin nasıl ve kim(ler) tarafından öldürüldüğünü ispatlamak mümkün olmadığından en azından bu yazıda söz konusu iddialara odaklanılmayacaktır. Meselenin cinai boyutundan ziyade pek rağbet edilmeyen yönüne, davaya (ve ilgili haberlere) yoğunlaşarak

-
- 1 Bu geniş literatürün tekrar edilen ayrıntılarının başlangıcını, Rasih Nuri İleri'nin ilk kez *Vatan* gazetesinde yayımlanan görüşleri oluşturmaktadır: "Sabahattin Ali Nasıl Öldürüldü?", *Vatan*, 13-14 Mart 1978. İleri, Ali'nin sınırdan değil işkencede öldürüldüğünü pek çok yazı ve röportajında tekrarlamıştır. Bir başka yazısı için bkz. "Sabahattin Ali, Sınırdan değil Sorguda Öldürüldü" *Yazko So-mut*, 4 Mayıs 1984. Yine sık atıfta bulunan kaynaklardan biri de Uğur Mumcu'nun *40'ların Cadı Kazanı* adlı kitabıdır (ilk baskısı Tekin Yayınevi, 1990). Mumcu, İleri'nin iddialarını kimi asker ve emniyet görevlilerinden dinlediğini yazmıştır. Bu yorumlara katılmayanlar da olmuştur. Aziz Nesin, bir röportajında Sabahattin Ali'nin adı bir cinayete kurban gittiğini söylemiş, *Edebiyat Cephesi* dergisine yazdığı bir yazıda görüşlerini mufassal yinelemiştir (1.8.1980). Yalçın Küçük, yine *Edebiyat Cephesi* dergisinde Sabahattin Ali'yi milli emniyet ajanı olarak suçlayacak, onu solcuların yarattığı bir fetiş ve hakkında araştırma yapanları "putatapar" sayacaktır. Küçük'e göre, "Sabahattin Ali, polisle işbirliğine girişen geveze, korkak, kolaycı, hep bir elinin yağda ve diğerinin balda olmasını isteyen bir tiptir". Küçük, bu iddialarını çeşitli röportaj ve kitaplarında defaatle tekrarlamıştır. Bir başka merhale, Ali Ertekin ile yıllar sonra yapılan bir röportajla gerçekleşir (Nokta, 23 Mart 1986). Ertekin, röportajda, Sabahattin Ali'yi öldürdükten sonra MAH için çalışan bir arkadaşına bunu itiraf ettiğini, o tarihten sonra MAH adına vazifeli çalışmaya başladığını, ceset bulunca tevkif edilerek Savcılığa teslim edildiğini söyler. Mahkeme sırasında da bu iddialar gündeme gelmiş, birkaç oturum gizli gerçekleştirilmiştir. Cinayetle ilgili bir başka iddia, infaz emrini eski başkanlardan Nihat Erim'in verdiği yönündedir. Hıfzı Topuz, bu duyumunu birkaç kez gazetecilere "fısıldamıştır" (Milliyet, 25.7.2000). Topuz, yakın zamanlarda Sabahattin Ali hakkında *Başın Öne Eğilmesin* adlı biyografik bir roman yazmıştır (Remzi Kitabevi, 2006).



Ali Ertekinin mahkemede cinayeti nasıl işlediğini anlatırken takındığı mühtemil tavırlar

Sabahattin Âlinin katli dâvası

Ertekin hem bülbül gibi konuştu, hem de ağladı

Katil Sabahattin Âliyi millî hisleri galeyana gelerek öldürdüğünü, Millî Emniyete kendi haber verdiğini söyledi

Son Posta, 26 Haziran 1949.

Sabahattin Ali'nin nasıl ve kim(ler) tarafından öldürüldüğüne ilişkin farklı bir yorum, belki bir hatırlatma yapılacaktır. Şöyle de söylenebilir, Sabahattin Ali'nin ölümüyle ilgili farklı bir failden söz edilecektir.

Sabahattin Ali, aktüel ve korku yaratıcı bir gelişmenin, “komünist cereyanı”nın bir parçası-taşıyıcısı sayıldığı için tahmin edilebileceği gibi cinayet haberi büyük bir etki yaratmıştır. Profesyonel gazetecilik pratikleri doğrultusunda Ali'nin ölümü ister istemez ilgi çekicidir. Önemli kişiler, garip olaylar ve mübalağalı çelişkiler haber(ler)i izlenir kılan etkenlerdir. Üstelik Sabahattin Ali'nin ölümü, kanlı içeriği nedeniyle okurun geniş ilgisini çekebilecek niteliktedir. Sabahattin Ali Davası'na, yaklaşık bir buçuk yıl boyunca, ilk sayfadan, büyük bir çoğunlukla manşetten ve o günün koşullarında ancak olağandışı olaylarda

görüldüğü biçimde bol fotoğraflı yer verilmiştir. Kırklareli’nde gerçekleşen dava, şehri de ülke gündemine taşımış,² her mahkeme gününde meraklı izleyiciler izdihama yol açmış, salonda yer alabilmek için önceden –temaşa gibi– davetiyeler dağıtılmıştır. Bu süreçte başta mahkeme hâkimi olmak üzere pek çok bürokrat ve idari görevli, ülke çapında ismen bilinir olmuştur. Ertekin’in yoksul ailesi başlangıçta davayı umursamazken sonraki duruşmaları –muhtemelen gazetelerin davetlisi olarak– takip etmişler, gelişmelere ne tepki verdiklerine, ne/nasıl konuştuklarına mutlaka değinilmiştir. Benzer biçimde salondaki izleyicilerin fikirleri, çeşitli vehim ve dedikodular, isim verilmeden aktarılan ihtilaflı yorumlar da dava haberlerinde kullanılmıştır. Gazeteler, davanın gördüğü ilgiyi sıcak tutmak için takip edilmeyi kolaylaştıracak bir içerik oluşturma yoluna gitmişlerdir. Muğlâklığı ve muammayı çoğaltan, bağlamı tahrif eden ve basitleştiren bir yoldur bu ayrıca.

Gazeteci anılarında, basın tarihi kitaplarında belirtilir, gazeteler ne zaman cinayet haberleri verseler satışlarını arttırmışlar, bu ilgiyi korumak ve tazelemek adına haberleri uzatmayı, tahrif etmeyi, deyim yerindeyse sündürmeyi ısrarla denemişlerdir. Tefrikaların ise esrareniz cinayetlerin ve ilgi çekici davaların yerine ikame edildiği açıktır.³ Kitle gazeteciliğinin gelişim evrelerinde haber ile edebiyat ilişkisi, meşru sayılan ve makbul bulunan bir birlikteliktir. Gazeteciler, yaşananları halkın kullandığı dile uyarlayan profesyonellerse haber de aceleyle kaleme alınmış edebiyattır. Cumhuriyet döneminde edebiyatsever gazeteci namzetlerinin mesleğe adliye muhabiri olarak başlatılmaları, mantıklı bir tercih olarak görülmüştür. Muhabirlerden

2 Sıradan insanlar ancak çıldırdıklarında, cinayet işlediklerinde ya da intihar ettiklerinde haber olabiliyorlarsa küçük şehirlerin de ulusal medyada yer alabilmesi yine olağanüstü olay ve gelişmelere bağlıdır. Kırklareli şehrinin davaya aynı ilgi gösterdiği, gazete haberlerinden anlaşılmaktadır.

3 Jean-Noel Jeanneney’den kısa bir alıntı: “(...) genellikle kanlı ve çarpıcı cinayetler bulmakta güçlük çekiliyordu, işte o zaman, her gün yayımlanan heyecanlı öykü, tefrika roman icat edildi. Zamanın büyük Fransız romancılarından hiçbiri, söz konusu edilen ücretler göz önünde bulundurulduğunda, eserlerinin böyle günlük dilimler halinde kesilmesini reddetmiyorlardı” (2006: 95) *Başlangıcından Günümüze Medya Tarihi*, Çev. Esra Atuk, İstanbul: YKY).

haber ile hikâye arası metinler beklenmektedir. Her türlü adli gelişme ahlâkî eksiklikle ifadelendirilmekte, adaletin tecelisi hikâyeleştirilmektedir. Sabahattin Ali Davası, kurbanın tanınırlığının dışında, ilgi çekici mahkeme tefrikalarının devamı olması bakımından bir sürekliliğin parçasıdır. İkinci Dünya Savaşı yıllarında toplumun moralini bozacağı endişesiyle cinayet ve intihar türü haberler yasaklanmış, ne var ki, sansür ve engelleme bu türden gelişmelere yönelik ilgiyi misliyle arttırmıştır. Savaşın bitimiyle birlikte adliye haberlerini temel alan *Kelepçe*, *Ayna*, *Hadise* gibi zabıta gazeteleri çıkmış, hepsi de çok satmışlardır. Ulusal gazeteler, bu tür gazetelerin cinayetleri artırıp teşvik ettiği yönünde pür hiddet yorumlar, Basın Savcılığı'nı uyaran makaleler neşretseler de çok geçmeden aynı yolu izleyerek pek çok davayı tefrika etmeye başlamışlardır.⁴ Önemli muhabir ve fotoğrafçılar, mahkemeleri takip etmek üzere – gerekirse şehir dışına– gönderilmekte, davalar gün be gün tefrika edilmektedir. Sabahattin Ali Davası böylesi bir gazetecilik alışkanlığının içinde geliştirilmiştir. Basın tarihinin en çok merak uyandırmış cinayet davalarından biri olduğu vakıadır. Ticari kaygılar, Soğuk Savaş koşulları, Sabahattin Ali'nin kimliği ve davanın esrarlı içeriği bu yoğun ilgiyi zinde tutmuştur.

Sabahattin Ali, solculuğun komünizmle özdeşleştirildiği 1945 sonrasında tanınmıştır. Öncesinde edebiyatçılığı bilinmiyor değildir ancak basının “suçlu” etiketiyle ismi, sanatçı yönü hatıra gelmeyecek biçimde tanınacaktır. Dava sürecindeki adlandırmalardan bir kaç sayılabilir: “Komünistlikle tanınan romancı Sabahattin Ali” (*Ulus*, 15.1.1949) “Komünist Mahkûm” (*Yeni Sabah*, 14.1.1949); “Solcu muharrir Sabahattin Ali” (*Vatan*, 30.4.1949; *Ulus*, 1.5.1949); “Muharrir ve Marksist Sabahattin Ali” (*Son Posta*, 3.2.1949). Aslına bakılırsa, ‘60’lı yıllara kadar solculuk, sosyalist veya komünist nitelemelerinden tefrik edilerek kullanılmış değildir. Her şeyden önce bir suç kategori-

4 Zabıta dergilerinin “suça müsait dimağlara tesir edip etmeyeceği” hakkında bilahare dava açılmış (*Hürriyet*, 27.8.1949; *Son Posta*, 27.8.1949), Şükrü Baban, Hilmi Ziya Ülken ve Sulhi Dönmezer’den oluşan bilirkişi heyeti yayınlarda bir mahsur görmemiştir (*Son Posta*, 7.9.1949).

Ali Ertekinin deli olmadığı anlaşıldı



Katil Ali Ertekin

Solcu Sabahattin Âliyi Bulgar hududunda parasına tamaan öldürmek suçıyla Kırklareli ağırceza mahkeme (Devamı sayfa 3 Sü.4 de)

Son Posta, 18 Mayıs 1949.

sidir. Solcu derken edebiyat ve sanatla uğraşanlar, sözde entellektüeller kastedilmektedir.⁵ Solcular, bir yandan marjinalleştirerek komünistlik ve vatan hainliği ile özdeşleştirilirken diğer yandan entelektüel yetersizlik ve cehaletle nitelenerek küçümsenmektedir. Peyami Safa'nın aynı dönemde yazdığı gazete yazılarından iki alıntı yaparak ne demek istediğimi açıklayabileceğimi düşünüyorum. Önce "Rejimi arkadan vuran, demirperde arkasındaki düşmanlarımızla gizli işbirliği yapan, sol fikir maskesi altında kumpas kuranlar" (Ulus, 9.2. 1949) diyerek abarttığı solcuları bir başka yazısında sıradanlaştırarak azımsayacaktır:

"Halkçılık ve solculuk taslayanların –fakat emniyetli dost kullarına Marksist olduklarını fısıldayanların– hiçbiri samimi komünist değildir (...). Arada bir efendilerinin adına izafetle, bunlara komünist diyorsak henüz daha uygun bir kelime bulamadığımız içindir" (Ulus, 14.7.1949).

5 Sadun Aren'in deyişiyle "solcu imajı uzun zaman, '50'lerin sonuna kadar sanatseven insanları hatıra getirirdi" (2006: 35, *Puslu Camın Arkasından*, Ankara: Imge Kitabevi).

Hoş, uygun kelime bulunamamış değildir, örneğin dönemin küçümseyici adlandırmalarından birine başvurularak Bobstil hitabıyla anılan solcular vardır, Sabahattin Ali için de kullanılmıştır.⁶

Sabahattin Ali, 1948 yılı Mart ayında son kez görülmüş, sonrasında kendisinden haber alınamamıştır.⁷ Aralık ayı içerisinde hakkında süren bir davadaki tanıklardan Haluk Yetiş (birlikte çalıştıkları Markopaşa ekibindendir) “Sabahattin Ali’nin İtalya’ya kaçtığını gazetelerden okuduğunu ve onu aylardır görmediğini” söyleyecektir⁸ (Ulus, 17.12.1948). Cesedinin, son görüldüğü tarihten sekiz ay sonra –üstelik tanınmayacak biçimde– bulunması, davanın gazetelerde hangi minvalde resmedile-

- 6) Sabahattin Ali’yi bohem ve bobstil sayan bir yorum için bkz. Remzi Balkanlı, (1961), *Mukayeseli Basın ve Propaganda*, Ankara. Söz konusu linç iklimine karşı çıkan istisnai yorum ve ifadeler, Rifat Ilgaz ve Aziz Nesin’in çıkarttığı *Başdan* gazetesinde yer almıştır (Başdan, 28 Ocak 1949). Bunu dışındaki tüm gazetelerin benzer ifadelerle meseleyi anlattıkları, hemfikir oldukları görülmektedir. Kaldı ki *Başdan* da sınırlı sayıda basılan, az satan, marjinalize edilen, hakkında davalar açılan bir yayındır. Bkz. *Son Posta*, 27.1.1949; 3.2.1949; 12.2.1949.
- 7) Sabahattin Ali’nin yazdığı son mektuplar da bu tarihlerde yazılmıştır (2008: 548). Bkz. Hep Genç Kalacağım, Sabahattin Ali’nin Mektupları, Haz. Sevengül Sönmez, İstanbul: YKY.
- 8) Demirperde ülkelerinden kaçanlarla ilgili tefrikaların çokluğu düşünülürse Türkiye’den, bu “cennet vatandan” kaçılması, terk edilmesi hayli şaşırtmış, rahatsızlık yaratmıştır. 1949 yılında gazetelerde Bulgaristan’a kaçanlarla ilgili haberler çıkmaktadır. Sabahattin Ali Davası, meseleyi popülerleştirir. Fahri Erдіңin kaçışıyla ilgili bkz. *Ulus*, 21.9.1949 ve diğer haberlere birkaç örnek: “Edirne’de Büyük Bir Casus Şebekesi Yakalandı”, *Vatan*, 31.1.1949; “Bulgar Hududunda Hudut Taşlarını Kontrol Eden Gedikli Çavuşa Ateş Açıldı”, *Hürriyet*, 5.1.1949. DP’li Adalet Bakanı Halil Özyörük, demokrasiyi koruma kanunu adı altında bir yasa teklifinde bulunacak, buna göre yakalanan komünistler sınır dışı edilecektir, bir başka deyişle kaçmalarına izin vermeden kovulacaklardır (Ulus, 13.8.1950; 1.9.1950). Teklif müzakere edilmesine karşın oylanmamıştır. Peyami Safa, yasa teklifini takdir etmekle birlikte yetersiz bulduğunu yazar. Demokrasiyi koruma kanununun, komünizmi koruma kanununa dönüşeceğinden elbette emindir. Safa, savaş sırasında Almanya’yı usulen desteklemiş değildir, sözlerdeki iştaha dikkatinizi çekerim: “Bunlarla klasik hukuk devleti baş edemez– Büyük mukaddeslerin şuuruna ve aşkına sahip, komünizmin açık ve sinsî bütün tecellilerine karşı tereddüdü ve müsamahayı topuğunun altına almış (abc) bir müstesna hukuk anlayışına ve devlet sıkısına ihtiyaç vardır” (Ulus, 16.8.1950). Safa, yeni bir yasadaki söz etmemektedir, yasa-yı ihlal etmeyi de kastetmemektedir. Yöneticiye istediği biçimde eylemde bulunma ve bulunmama özgürlüğü ve sorumsuzluğu istemektedir.



Sabahattin Âlinin katili Ali Ertekin adalet huzurunda ve Kırklareli hakimler heyeti

Sabahattin Âlinin kaatili dün mahkemede konuşmayıp ağladı

Ali Ertekinin sorgulara cevap vermemesi üzerine Kırklareli Ağırcezası kaatilin müşahede altına alınmasına karar verdi

Kırklareli 30 (Sureti mahsusada giden arkadaşımız Salih Dizer bildiriyor) — Müsöcel komünistlerden Sabahattin Âliyi, Bulgaristana kaçırarak üzere iken hudut boyunca yakın bir mahalde öldüren katil Ali Ertekinin mahkememesine bugün Ağırceza mahkemesinde başlandı. Bu mahkemeye hen erkei saatlerinde adliye bittisi. (Devamı Sayfa 7, Sû. 1 de)



Kararnamenin cinayet sahhası okunurken Ali Ertekin ağlıyor

rin serbest görüşülecek

Son Posta, 1 Mayıs 1949.

ceğinin işareti olacaktır. İlk günlerden bir kaç başlık bile davanın nasıl konuşulduğunu gösterebilir: [Sabahattin Âli'nin] "Romanya'daki Kominform toplantısına katılmak için sınırı geçmeye çalıştığı iddia ediliyor" (Ulus, 16.1.1949); "Mısır'a gittiği, Moskova'ya vardığı iddia ediliyor" (Yeni Sabah, 16.1.1949); "[Aliye Âli'nin beyanatı] Kocam son mektubunda Roma'ya gideceğini bildiriyordu" (Yeni Sabah, 16.1.1949); "Öldürülmediğine-kaçtığına dair yeni söylentiler çıktı" (Ulus, 15.1.1949); "Hürriyet gazetesinin Kırklareli'ne gönderdiği muhabirin öğ-

rendiğine göre sınırda bulunan ceset, Sabahattin Ali'ye katiyen benzememektedir" (*Ulus*, 15.1.1949). Rivayet ve dezenformasyonun mebzul miktarda oluşu, davayla ilgili haberlere bugünkü adlandırmasıyla "komplocu" yorumların hâkim olmasını kolaylaştırmıştır. Cumhuriyetin başyazısından:⁹

"[kesin olan] Sabahattin Ali'nin bir kamyon tedarik ederek memleketin muhtelif yerlerini dolaştığı ve hiç şüphesiz komünist teşkilatı mensublarile görüştüğü ve propaganda yaptığıdır. Sabahattin Ali'nin yaptığını, öteki malum ve meçhul komünist elebaşlarının da yapmadığını kim iddia edebilir?" (*Cumhuriyet*, 14.1.1949).

Bir başka yazı Peyami Safa'dan. İfrat dolu histerik bir endişeyle yazan Safa, siyasi çözümünü yineleyerek polis devletini gerekli görecektir:

"İstanbul'da 35 bin komünist ajanına karşı Birinci Şube Polisi'nin elinde 18 sivil vardır, yedisi büroda çalışır, geri kalan onbiri melunları takibe ve teşhise uğraşır. Memlekette sırf komünistlerle mücadelede memur yüzbinlerce kişilik iyi yetiştirilmiş bir polis ordusuna ihtiyacımız olduğunu söylersem, düşmanı tam ölçüsünde tanıdığımdan zerre kadar şüpheniz olmasın" (*Ulus*, 18.8.1950).

Telaffuz edilen rakamların asılsızlığı ve resmedilen vaveyla tablosu bugün için "komik" elbette. Öyle ki, insan Peyami Safa hakkında kitap yazanları bile ciddiye alamıyor, en azından bu esrik ve muvazenesiz ruh halinin bilerek görmezden geldiğini anlayabiliyor. Öte yandan, yazılanların asıl o gün için önemi büyük. Bütün enformasyon kaynağı gazeteler ve radyo olan bir toplumda bitimsiz bir hararetle tekrarlanan bu habis ve tahrikamiz söylem, insanları ister istemez etkilemekte, dönüştürmektedir. İnsanlar, bu enformasyon donanımıyla bilgilendirilmiş benzerleriyle –daha doğrusu sadece onlarla– konuştuk-

9 Yunus Nadi'nin ölümünden sonra gazetenin başyazılarını dönüşümlü olarak Nadir Nadi, Abidin Daver ve Yavuz Abadan vazmışlardır. Cumhuriyet imzasıyla çıkan yazılar da büyük ihtimal Nadir Nadi'ye aittir.

ça, bütün konuşmalar bir monologa dönüşmektedir. Buna göre komünistler aramızdadır, eğitimleri gereği kendilerini ve şebekelerini gizlemektedirler, gün gelecek, beklenmedik bir anda ortaya çıkarak ülkeyi istila edeceklerdir. Her türlü demokratik talep ve diyalog çağrısı komünistlerin ve gizli emellerinin tedricen yaygınlaşmasını sağlamaktadır. Bireylerin kendilerini sürekli tehdit altında hissetmelerini kolaylaştıran ve bunu yaparken, şiddeti bir savunma hakkı olarak meşrulaştıran bir ortam yaratılmış olur böylelikle.

Gerek Sabahattin Ali gerekse devletin adlandırmasıyla solcu addedilen insanlara karşı linççi tutumları normalleştirici yorumlar yıllarca yazılmıştır. Üstelik bu yorumlar geniş bir kesimce paylaşılmaktadır. O gün –ve hatta bugün– medeni, demokrat, hoşgörölü, adaletli ve iyi insan sayılagelen bir çoğunluktur bu. Linççi tutum ve yorumların dışında kalabilen kaç kişi vardır ki? Doğan Nadi, Sabahattin Ali’nin cesedinin bulunması üzerine bir fıkra yazmıştır ki mealen ayıptır, müebbeden utanmayı gerektirir, hayâsızcadır:

“Ankara İkinci Asliye Ceza, bir hakarettten [dava] ettiğı Sabahattin Ali’nin Türkiye sınırları içinde nerede görölür veya bulunursa hemen yakalanıp tevkif edilmesine karar vermiş. Hay, aksi şeytan hay! Ne kadar arasak bir türlü bulamayacağız. Hatta kafasını getirene şu kadar yüz altın mükâfat bile vaad olunsa hiç kimse bu sayede para sahibi olamayacak. Çünkü aksilik dedim ya, Bulgar hududundaki cinayette katil, kendisinin tam da kafasını ezmiştir” (akt. Başdan, 28.1.1949). .

Böylesi bir yorumda Sabahattin Ali’ye yönelik herhangi bir empati yoktur, “olamaz da!”, aksini düşünmek, aymazlık ve hıyanettir. Vicdan, “yoksulları düşünürken akla gelir”, o ve onun gibilerse “rejimimizin ve bağımsızlığımızın mezarını kazmaktadırlar” (Ulus, 19.1.1949), katledilmeleri meşrudur. Bir komünisti öldürmek, öldürmek fiili nedeniyle suçtur ama bunun değerlendirmesi koşullara bağılı olmalıdır. Her şeyden önce eylemde bulunan kişi yasayı ihlal etmiş değildir, kanun koyucu gibi davranarak yasayı uygulamış da sayılamaz. Eylem

Sabahattin Âlinin katli dâvası

Ali Ertekin Millî Emniyet emrinde çalıştırılmış

**Katilin kütadaki davasına hakkında bir general,
bir albay, iki yüzbaşı, iki gedikli ve bir kıta
çavuşu şahit olarak dinlenecek.**

Kırklareli 10 (Husulî surette gönderdiğimiz arkadaşımız Selih Dizer bildiriyor) — Solcu mu harir Sabahattin Âliyî öldür- mekten sanık katil Ali Ertekinin duruşmasına bugün Ağır ceza mahkemesinde devam edil (Devamı sayfa 7, Sâ. 1 de)

Son Posta, 11 Aralık 1949.

hakkında karar verebilmek, suç ve ceza ilişkisinin farklı bir düzeyinde değerlendirilerek mümkündür ki burası, hukuk alanının dışıdır. Katil Ali Ertekin ve avukatları da bu yolu sahipleterek kendilerini savunacak; Ertekin, milli hislerinin galeyna geldiğini, kendini tutamayarak o canavarı öldürdüğünü itiraf edecektir:

“Vaktiyle Rusların 93 Harbinde dedelerine yaptıklarını babam bana söylemiş ve anlatmıştır. Sabahattin’in Türklükle alakası olmayan Türk milletine fenalık etmek isteyen bir canavar olduğunu anladım” (Son Posta, 1.5.1949). “Bulgaristan’a geçer geçmez Kızılilarla işbirliği edeceğini ballandıra ballandıra anlatıyordu. Bu yaptığın şey namussuzluktur diye bağırdım. Elim ayağım titriyordu” (Son Posta, 7.11.1949).

Soğuk Savaş döneminin üçüncü sayfa gazete haberlerinde komünistlikle itham edilmek, bir cinayet sebebi olarak meşru (münasip) görülmüş olmalı ki mufassal yer tutmuştur. En azından katiller, hafifletici bir sebep olduğuna inanarak bunu



Son Posta, 2 Temmuz 1949.

sıkça yinelemişlerdir. Ali Ertekin, mahkeme boyunca vatanseverliğini ispata çalışmış, hatipliğe soyunarak, bayılma radde-sinde kâh ağlayarak kâh tanıkları yalanlayarak dramatik çıkış-lar yapmıştır.

Sabahattin Ali Davası da Ertekin'in sahne alışıyla seyir değiş-tirecektir. Yukarıda değinilen tefrika mantığı gereği Ali Ertekin ilgi çekici (ve pitoresk) bir katil modelidir. Hollywoodvari be-yaz pardösüsüyle sanık sandalyesinde oturacak, bir yıl boyunca fotoğrafları gazetelerde yayımlanacak, mimik ve jestleri, çeşitli ruh halleri tarif edilecektir: "Parmaklıklar arasında oturan Ali Ertekin beyaz pardösüsünün düğmeleriyle oynuyor, fark edilir bir şekilde asabi hareketler yapıyordu" (*Son Posta*, 1.5.1949). "Kötü adam Ertekin", ne denli güçlü ve edebi bir dille resme-dilirse davanın o düzeyde tiraj getireceği keşfedilmiştir. Bir ör-nek: *Hürriyet* gazetesi, davada tanıklık eden bir yüzbaşının, geçmişte tanıdığı Ali Ertekin'i şöyle anlattığını yazıyor:

“[Ertekin] Sinsi, merhametsiz ve hunhar bir ruha sahiptir. Her türlü suç işlemeğe meyyaldir (...) Hilekâr ve dessastır, hislerini çok iyi gizlemesini bilir” (*Hürriyet*, 23.7.1949).

Diğer gazetelerde benzer bir alıntının yer almaması veya yüzbaşının konuşmasının bu ölçüde ayrıntılı verilmemesi, bir “atlatma haber” olduğunu göstermiyor kuşkusuz. *Hürriyet*’in habere kattığı “derinlik” bütünüyle uydurma ve kurgusal çünkü. Dönemin çok-satar gazeteleri *Yeni Sabah*, *Hürriyet*, *Ulus*¹⁰ veya *Vatan* girdikleri rekabet içinde davaya benzer ölçüde katkılarda bulunacaklardır. Mutlaka eksik söylemiş olacağım ama “korkunç” olan da bu katkılardır zaten. Başlangıçta “Sabahattin Ali’nin Katli Davası” (*Son Posta*, 7.11.1949; *Vatan*, 7.5.1949); “Sabahattin Ali Muamması” (*Yeni Sabah*, 17.1.1949) veya “Sabahattin Ali’nin İskeletini Gördüm” (*Yeni Sabah*, 15.1.1949) türü başlık ve manşetlerle anlatılan davada Sabahattin Ali ismi önce ikincilleştirilerek önemsizleşecek ardından gereksiz bir ayrıntıymış gibi unutulacaktır. Bir dönüşüm olmuş, dava ile ilgili gelişmeler ekseriyetle Ali Ertekin ismiyle birlikte sunulur olmuştur: “Ali Ertekin Davası” (*Ulus*, 3.7.1949; *Hürriyet*, 23.7.1949; *Hürriyet*, 4.9.1949); “Ali Ertekin Duruşması” (*Ulus*, 19.8.1949); “Ali Ertekin Müşahede Altına Alındı” (*Ulus*, 6.5.1949); “Katil Ali Ertekin Mahkemede Cinayeti Tafsilatıyla Anlattı” (*Vatan*, 26.6.1949); “Ali Ertekin Davasına Dün Devam Edildi” (*Hürriyet*, 2.10.1949) vd. Sabahattin Ali’nin edebi kimliği bütünüyle unutulduğu gibi Ali Ertekin’in kimi öldürdüğü hatırlanmaz olmuştur. Romancı ve az bulunur nitelikte bir entelektüel, ticari olarak daha mümbit birine, sıradan ve kontrol edilebilir bir başkasına, romanesk bir kötü adama, vahşi bir ka-

10 *Ulus*, CHP’nin günlük gazetesidir. Sırf bu nedenle çoksatar saymak yanlış görünmekle birlikte günün en çok basılan ve dağıtılan gazetesi olduğu aşîkârdır. Falih Rıfkı Atay bir yazısında *Ulus*’un en çok satan gazete olduğunu her nüshasının 47.000 sattığını yazar (*Ulus*, 28.4.1946). Hıfzı Topuz, *Eski Dostlar* adlı kitabında (Remzi Kitabevi, 2000) o günlerin gazetelerinden *Cumhuriyet* ve *Vatan*’ın kırk binin üzerinde basıldığını belirtiyor (s. 121). ‘40’lı yılların sonunda *Yeni Sabah*, baskı sayısı olarak 100 bin rakamına ulaşmış ve bunun basında bir rekor olduğunu iddia etmiştir. O yıllarda Türkiye’de kullanılan baskı teknolojileri düşünülürse günlük bir gazete için oldukça yüksek rakamlardır bunlar.

tile tercih edilmiştir. Ali Ertekin, enikonu bir tefrika kahramanıdır artık:

“Mahkeme salonunun bugüne kadar görülmüşlerin en hareketlisi ve en heyecanlısı olduğuna şüphe yoktur (...) Gelecek celse muhakkak ki çok heyecanlı olacaktır” (Vatan, 1.5.1949).

Bu değişim, anti-komünist tutumları da önemsizleştirmiştir. Dava, nasıl ülkenin önemli bir iç meselesi olarak görülmüş, dönemin şöhretli yazar ve siyaset adamları gelişmeleri yorumlamışlarsa, zamanla, “vakayı adliyeye” dönüş(türül)müş, gazeteci hiyerarşisinde bu kez alt kademelere, adliye muhabirlerinin insafına bırakılmıştır. Onlar da mesleki alışkanlıklarıyla hikâyeleştirerek, abartarak, eksilterek “sanatlarını” icra etmişlerdir. Dava, hakikatin değil hikâyenin (ve kötülerin) önemli olduğu başka bir mecraya dâhil olmuştur. Gazetelerin genel anlamda anti-entelektüelist tutumları düşünülürse Sabahattin Ali’nin haberlerdeki yokluğu –konuşulmaz oluşu büyük bir eksiklik yaratmış değildir. Tam da bu noktada, Sabahattin Ali söz konusu edildiğinde mutlaka hatıra gelen ve cevabı bilinmeyen soruyu yinelemekte fayda var: Sabahattin Ali’yi kim ve nasıl öldürdü? Yukarıda değinmiştik, mevcut iddialara bakılırsa, Ali Ertekin tarafından adi bir cinayete mi kurban gittiği yoksa MAH tarafından işkence sırasında öldürölüp sınıra mı taşındığı belirsizdir. Üstelik bihakkın bir cevap verebilmek, yıllar yılı değişmeyen muğlaklık nedeniyle mümkün de değildir. Kesin olan, Sabahattin Ali cinayetinin gazeteler tarafından bir Ali Ertekin davasına dönüştürölmesi, kimin öldürölüğüünün unutturulmuş olmasıdır. Sabahattin Ali’nin kim olduğu, neler yaptığı, ne nitelikte bir yazar ve entellektüel olduğu hiçbir biçimde önemsenmemiştir. Sabahattin Ali’yi kim ve nasıl öldürölüğüü sorgulanacaksa, dönemin gazetelerini de fail olarak göstermemiz gerekiyor, bu pek hatırlanmıyor.

Gazeteler, siyasal iktidarların etkinliğini arttıran, onların karşılaştıkları sorunlarla baş etmelerini kolaylaştıran araçlardır. Kamusal destek sağladıkları gibi meşruiyetlerini pekiştiren dil, imge ve kültürün gelişmesini hızlandırmışlardır. De-

mokrası, hoşgörü veya birliktelik kültürünü vazederek, dolaşımli olarak insanların inanç ve tutumları üzerinde etkili olmuşlardır. Gazeteler, entelektüel ya da değil, çeşitli anlatım biçimleri ve ifadelere yaygınlık kazandırmaktadırlar. Üstelik bunu hakikat iddiasıyla yaptıkları için, bunu gizleyen ideoloji tartışılammakta, üretilen kurgu, seçme, düzenleme ve anlama ilişkin direniş oluşmamaktadır. Günümüz medyası için şöyle yorumlar duyarız: “medya, fikir alışverişinin mecrası olmaktan çok uzaklaşmıştır artık, skandal, teşhir ve itirafın mekânı/aracı haline gelmiştir”. Şunu soralım o zaman: yakın ya da uzak geçmişte medya ne kadar farklıydı ki?

Yazı boyunca adı geçen gazetelerin en büyük gelir kaynakları devletin tercihleriyle alınabilen resmî ilanlardır. Gazete patronlarının milletvekili olabilmeleri, gazetelerinin yayın politikaları ve yazıp çizdikleriyle doğrudan ilgilidir. İçerik üretenler iktisaden kontrol edilmekte, gazeteler içinde bulundukları ekonomipolitik bağlam nedeniyle “koşullanmış bir süreçten” geçerek yazmaktadırlar. Resmî ilan alamayan gazetelerin pastadan büyük pay alan gazetelere yönelik besleme basın tabirini kullanmaları manidar değil midir? Giritlilerin yalancı olduğunu söyleyen Giritli Epimenides’in düştüğü paradoksa benzetebilir miyiz örneğin? Gazeteler, Sabahattin Ali’yi sırf entelektüel beğenileri olduğu için sevmeyebilirdi. İkili ayrımlara yatkınlıkları yüzünden, iyiler ve kötüler yaratmaya, kendilerini Karagöz saymaya, Hacıvat’ı seçmeye ve dövmeye oldukça isteklidirler. Üstelik Sabahattin Ali, devletin düşman saydığı, nitelik ve nicelik olarak abarttığı solculardan biri olduğu için bu sevgisizlik hızla meşrulaşmıştır. Gazetelerin gösterdikleri kolektif uyum, siyasi yakınlıkları ve ekonomik bağları nedeniyle normaldir. Yumurtatavuk ilişkisine benzeterek “gazetelerin devleti veya devletin gazeteleri” denebilir.

Belki ta en başta söylemem gerekenleri yazıyı bitirirken aktarayım. Sabahattin Ali Davasına ilişkin görüşlerimi geçmişte iki ayrı yerde anlatma şansım oldu. Aldığım tepkilerden ilki, Türkiye’de hiçbir şeyin değişmediği yönünde bir karamsarlıktı; pek çok insan, resmetmeye çalıştığım linççi dili, Dink cinaye-

tiyle benzerlik kurarak değerlendirdi. Ikincisi, ilk tepkiyi çoğaltan bir irkilmeydi. Gazetelerin, genel anlamıyla 12 Eylöl'den sonra dönüştüğüne, geçmişte-daha eski tarihlerde ise hakkaniyetli bir gazeteciliğin var olduğuna ilişkin iyimser bir inancın hâkim olduğunu fark ettim. Yapmaya çalıştığım biraz da bu algılamayı kırmaktır diyebilirim. Gazetelerin belli bir olay hakkında oluşturdıkları adlandırma ve açıklamalar, mevcut tarihsel koşulları ve kurumsal iktidar ilişkilerinin görünürlüğünü olabildiğince azaltır. Üstelik adlandırma ve açıklamalar, tarih dışı bir tutumla, her zaman ve zaten hep o şekilde anlamlandırıldığının varsayılmasıyla daha da pekişmektedir. Böylelikle, farklı açıklamaların üretilebileceği düşünülmez olduğu gibi söz konusu sabitleme, genel geçer bir ilke halini alabilmektedir. Gazetelerin yapısını ve icraatlarını anlamak için, bu yapı ve icraatların altında yatan gerçeğin, eleştirel ve tarihsel bir analizle ortaya konulması gerekmektedir. Yoksa şurası çok açık ki olayların yinelendiğini – sadece isimlerin değiştiğini kolay unutacağız, aktüele odaklanan bir bakışla hatırladıklarımıza hayıflanıp, yaşananların fail-i müstakili olan “medyadan” adalet ve hayırhahlık umacağız.

Köy Manzaraları: Romantizm ve Gerçekçiliğin Düalizmleri

“Köylü, milletin efendisidir”, köyle ilgili her türlü konuşmada olumlu ya da olumsuz anlamda kullanılan en önemli sloganlardan biridir. Siyasi ve kültürel anlamda sonraki dönemlere devredilecek, bir çok farklı argümana teğellenecektir. Tarıma dayalı ekonominin gereği olarak politik bir tercihle zikredildiği ortadadır. İstisnai nitelikte, müstehzi bir muhalefet şerhi, cumhuriyet döneminde üreticileri yurt dışına kaçmak zorunda kalmış “hain” yayın *Aydede* tarafından düşülür. Karikatürde, sigarasını keyifle tütüren köylü, hıncırca bir tebessümle Reis Paşa’nın nutkunu kastederek şöyle der; “Çifte, çubuğa biraz onlar baksa da biz de efendiliğimizi bilsek” (*Aydede*, 9.3.1922). Bu eleştirinin, cumhuriyetin ilk çeyrek yüzyılına kadar taşındığı söylenemez, zira sosyal ve kültürel bir bütünleşmeye odaklanmış bir entelektüelizmle uyuşmamaktadır. Zaten karikatürün çizeri Rıfkı ile *Aydede*’nin mimarı Refik Halid’in öfke ve husumetle hatırlanıp “hain!” addedilmesi, bu entelektüelizmle hemhal olmuş kültürel iklimin reflekslerini gösterir. Öte yandan aynı eleştirinin muhalefetin meşruiyet kazandığı kırklı yılların ikinci yarısında yeniden hatıra gelmesi, meselenin kapanmadığına işaret eder. Ahmet Muhip Dranas, köye seçim konuşmaları yapmak üzere giden şehirlilerin ne istediğinin farkın-

da olan köylüyü bir gazete yazısında şöyle konuşturur: “Hallerinden ve dillerinden anladık ki, iş gayri bize düşmüş. Anlaşılan bizi efendilikten indirdiniz, vatandaş ettiniz. Sağ olun! Eh gayri bu çorbada bizim de bir tutam tuzumuz bulunur” (Zafer, 13.4.1950).

Cumhuriyetin kuruluş döneminde köy algısı

Cumhuriyetin kurucu entelektüel kadrosu köyle/halkla arasındaki kopukluğun farkındadır. Geçmişle bağlarını koparmış, ilhamını Batıdan almış, milliyetçi, gerçekçi ve rasyonel düşünceli, bilime, tekniğe ve sanata yaslanan bir toplum yaratılmak istenmektedir. Entelektüel kadronun kültür adamlarından oluşması, özellikle edebiyata, toplumu devrimci ve artistik biçimde dönüştürme sorumluluğunu vermektedir. Buna karşın, edebiyat şehirlidir ve ülke nüfusunun neredeyse tamamını oluşturan köylü bu alanda temsil edilmemektedir. Bu çerçevede, halktan alıp halka gidecek, her türlü eylem ve düşüncesini halkıyla içiçe yaşayacak “hayatın içinde olan aydın” modeli yürürlüğe girer. Hem edebiyata hem de entelektüellere bu paydada önemli bir görev düşmektedir: Halka doğru gitmek! Halk denilen ise çoğunlukla köylüdür. Cumhuriyetin kurucu döneminin kano-nuna ait üç önemli roman, *Yaban* (Yakup Kadri Karaosmanoğlu), *Çalıkuşu* (Reşat Nuri Güntekin), *Vurun Kahpeye* (Halide Edip Adıvar), hep aynı tavrı yansıtır: “Köye gidilmedikçe Türkiye değişmeyecektir”.

Köyü dönüştürme hedefiyle 1936 yılında Köy Eğitim Kursları, 1940 yılında Köy Enstitüleri eğitime başlar. Bu kurum-sallaşma bir birikimin sonucudur. Halil Fikret Kanad, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu gibi devrin entelektüelleri pedagoji, köy okulları ve halk terbiyesi konularında yaygın olarak kabul gören yazı ve incelemeler yayımlamaktadırlar. Çıkış noktaları, köylü okutulmazsa, “inkılabın” kentin dışına çıkamayacağı ve kökleşemeyeceğidir (Burkay, 2000: 24).

Köy, dönemin çok satan popüler romanlarında mutlak bir iyimserlikle idealize edilerek anlatılmıştır. “Köy denince mut-

lak gözümüzün önüne kıyıları söğütlerle gölgeli, güneş ışıklarını altında pırıl pırıl yanan derecikler gelir (...) Ocaklarından çıkan tezek kokularına ve hayvancıklarına pek yakın toprak odalarda yaşayan o cana yakın, zengin gönüllü insanları az çok tanırım” (Su, 1943: 27); “İşçi köylü kızları büyük söğüt ağacının etrafında toplanmış, şarkı söylüyorlar. Yıldızlarla dolu bir sema altında uzanan sarı renkli tarlalar” (Karakurt, 1944: 34); “İnsanın hayata karşı cesur, kanaatkâr ve nihayet kolay mesut olması için Anadolu’yu görmesi muhakkak lazımdır. Bilhassa biz İstanbullular... burada zevk sandığımız, birçok saçmalıklara bağlanıp, eline her verilen oyuncağı kıran ve sonra bir sonra bir yenisi için ağlayan şımarık çocuklara benziyoruz. Orada ise, insanların, hayatı, bizden çok daha başka, çok daha iyi anlayışları olduğu muhakkaktır. Onlar nasipleri olan şeyle kanaat etmesini, ona bağlanmasını biliyorlar. Allaha yalvardıkları zaman, daha çoğu için değil, fakat ellerindeki muhafazası için yalvarıyorlar. Tabiatı uzaklaştıkça insanların karakterleri bozuluyor” (Celal, 194?: 56). Köye yönelik romantik idealleştirme, uzak ve bilinmedik bir yerden bahsedencesine kullanılmaktadır: “Ben yerli kıyafetin bir şehirli kadına bu kadar yaştığını ilk defa görüyorum. Bu gece bu halinle nasılsın biliyor musun Nahide? (...) Yavuklusunun çitler arkasından kendisini ihtirasla seyredeceğini bile bile düğüne giden bir küçük köylü kız” (Su, 194?: 135). Köyde yaşanan anlar, orada daha önce yaşamış birinin kılavuzluğuyla anlamlandırılabilir: “Başörtüsünü yalnız gözler ile burnunu gösterecek şekilde sımsıkı örtmesini ne zamandır sormak istediğim bir sorunun yolunu açtırdığından usulca Şefik’e:

“– Kuzum bu yerli kadınlardan bazıları neden ağzılarını bu tarzda kapatıyorlar?

– Bu vaziyet bir kısım Anadolu halkınca adet hükmündedir... Erkeklerin de işine geliyor

– Neden?

– Çünkü Anadolu erkeği kadınına karşı kıskanç ve barbardır.” (Nadir, 1945: 37).

Kısacası, bir başka ülkeden söz edilir gibidir. Folklorik, antropolojik, Oryantalist çok ögeler belirgindir.

Öte yandan, bütün popüler kültür ürünlerinde olduğu gibi çelişkili içerikler de taşımaktadır, bu romanlar. Mükerrerrem Kamil Su'nun *İnandığım Allah* adlı aşk romanında "Halkevleri Köycülük Kolu Köy Gezilerine" katılmayan bir Avukatın eleştirilerini okuruz. Avukat, hem bu gezileri ve katılımcılarını hem de köylüleri dönemi için sert sayılacak bir üslupla eleştirecektir: "Cami avlusuna ya da köy okulunun bir tarafına radyoyu oturt, bir iki plak çal. Köylüyü müziğin başına topla ve sonra radyoyu sustur, başla öğüde.. Sağlığımızı koruma, sosyal kalkınma, ekonomik hayat, haşeratla mücadele.. bir sürü şeyle mücadeleye dair çuval dolusu söz söyle... Köylünün tek kelimesini anlamadığından asla şüphe edilemeyen bu ağır terimli, ağdalı konferanslarından sonra büyük iş başarmış kahramanlar gibi göğsü ileride, yüzde gözde tam bir gurur ifadesi ile atla otomobile, dön şehire (...) Hamamı bile olmayan köyde haşeratla mücadele edilsin, bit yiğitte bulunur zihniyeti güden insanlar (...) sosyal kalkınmaya katılsın, eline biraz fazla para geçti mi kendine bir ev, köyüne bir yol yaptıracığına, su getirteceğine, saymakla tükenmez bin ihtiyaçtan birini yapacağına insin şehire, pis, pasaklı bir karı yakalasın, üvey karı, meteris diye alırsın getirsin damına" (Su, 1946: 33). Yazılanlar, köy ve köycülük meselesine dair mevcut durumu eleştiren bir tavrın yaşadığının göstergesidir.

Sinemada köyün ele alınışı da popüler edebiyatın apolitik ve folklorik referanslarıyla koşuttur başlangıcında. Cahide Sonku'nun, *Bataklı Damın Kızı Aysel* (Muhsin Ertuğrul, 1934). filminde kullandığı eşarp "Aysel" adıyla moda olacak, yıllarca vitrinleri süsleyecektir (Özgüç, 1990: 44). Dans gösterileri, pınar başlarında okunan türküler, doğaya övgüler, dalından koparılan meyveler, yanık bir kaval sesi, dürüst köylüler, şaşaalı kıyafetler filmlerin vazgeçilmez unsurları olarak görülecektir. Muhsin Ertuğrul'un Tek Adam-Tek Yönetmen devrinin bitimini gösteren ve 1938 sonrası artan yapınevleri ve film sayısı-yla yeni bir dönemi mimleyen yıllarda bu türden trükler sıklıkla

kullanılacaktır: *Dertli Pınar* (Faruk Kenç, 1943), *Harman Sonu* (Hadi Hün, 1946), *Bağda Gül* (Vedat Örfi, 1947) vd... İlk renkli film denemesi olan *Halıcı Kız* (Muhsin Ertuğurul, 1953) aynı folklorik iyimserliğin ürünüdür. Sinema, edebiyatta yaşanan gerçekçilik tartışmalarından ve entelektüel kaygılardan uzaktır. Örneğin 1953 yılında yaşanan “yapıtlarımızda köylülerimizi nasıl konuşturacağız” türünden bir şive tartışmasının yeri olmamıştır sinemada (Fuat, 1997: 46-48; 115-118). Edebiyatla ilişkisi popüler romanların aktarımlarıyla sınırlıdır. Bunun karşılığı entelektüeller nezdinde yerli sinemaya ilgisizliktir.

1940’lardan sonra: Romantizmin bitişi, olumsuz köy imgeleri

Köy Enstitülerinin yaygınlık kazandığı 1940-1944 dönemi, savaş ekonomisi ve enflasyonun yoğun yaşandığı yıllardır. Almanya’nın savaş öncesi, dünya piyasa fiyatlarının üzerinde yaptığı ödemelerle buğday stoklamasına gitmesi, Türkiye’de belli bir dönem için üretim alanlarının genişlemesine ve köylünün buğday ekimine ağırlık vermesini sağlamıştır. Bu görece refah dönemini izleyen savaş koşulları, hububat ürünlerine belli oranlarda el koyan devletten mal kaçırılmasına ve stoklamaya giderek, serbest piyasada yüksek fiyatlarla satılmasını sağlamıştır. Büyük toprak sahiplerinin büyümesini kolaylaştıran, tarım kaynaklı sermaye birikimini hızlandıran bir süreç başlamıştır. Bu kaotik yıllar köyle ilgili iki popüler simge üretir: Hacıağa ve Çukurova.

Çukurova, verimli topraklarından çıkan hasılayı pazara taşıyabilecek bir ulaşım sisteminin üzerindedir. Bu bölgedeki toprak sahiplerinin ürettiklerini paraya dönüştürebilmelerini kolaylaştıran en önemli etkidir. Aynı dönem, toprak büyüklüğüne göre bir oranlama yapmadan, ürünlerinin 1/4’ünü devlete satma zorunluluğunun getirilmesi, büyük arazi sahiplerinin serbest piyasada yüksek fiyatlarla satacağı malın oranının da artmasını sağlamıştır. Böylelikle Çukurovalı – Adanalı büyük toprak sahipleri, kazandıkları bu büyük birikimle İstan-

bul'a gelmeye, savaş nedeniyle açlığın ve yoksulluğun yaşandığı bir dönemde tezat oluşturarak eğlence yerlerinde görülmeye başladılar. İstanbula taşınan bu para, ekmeğin karneyle dağıtılmasına karşın gazino ve barların sayıca artmasına, Hacıağa olarak adlandırılan bu zengin toprak ağalarının istediği biçimde eğlence anlayışının değişmesine yol açacaktır. *Yurt ve Dünya*, *Markopaşa* gibi sol, *Büyük Doğu* gibi islamî-muhafazakâr dergilere ve hatta iktidar yanlısı yayınlara kadar geniş bir kesim kültürel bir kapitalizm eleştirisini, karaborsadan zengin olanlara, hovarda ve müsrifçe para harcayanlara dolayısıyla haciağalara yönelecektir. Hacıağa ve "maganda" karikatürünün öncülü sayabileceğimiz "Hıdır" tiplerleri, şehir mizahına-argosuna dâhil olacak, mizah dergilerinin erotik içerikli kadın-erkek ilişkilerine malzeme teşkil edecektir. Muammer Karaca ve Renan Fosforoğlu gibi ortaoyunu üslubunu sürdüren tiyatrocular bu tiplerleri komikleştirerek, ellili yıllarda sinemaya taşınmasına neden olacaklardır. "Köyden İndim Şehire" bu dönemin tipik bir mizahî deyişidir. Adanalı zengin toprak ağası, İstanbul'a okumaya gelen hovarda erkek çocuklar, pavyonlar, şarkıcı kadınlar, metresler genellikle komedi formunda anlatılacaktır. Bu çerçevede Mehmet Muhtar'ın bir "Hacıağa" filmi olan *İstanbul Geceleri* (1950), şehirdeki köylülerin anlatıldığı *Ali ile Veli* (Orhan Atadeniz, 1951) ve Renan Fosforoğlu'nun başrolünü oynadığı *Yağma Hasan'ın Böreği* (Semih Evin, 1953) ilk örnekler olarak akla gelebilir.

Tek-Partinin yönetiminin son dönemiyle bir kopma değil devamlılık arzeden DP politikaları olmasına rağmen, bugün, DP, çoğunlukla köylülüğün çözülüşü ile birlikte iç göçün sonuçlarıyla birarada değerlendirilmekte, kente taşınan kırsal kültürün yaygınlaşması ve taşra eşrafının politikaya dahil olması nedeniyle yozlaşmanın sorumlusu sayılmaktadır. Bir başka deyişle, kültürel yapıda yarattığı tahrifat nedeniyle suçlanmaktadır. Bu "tahrifatın" tasvirinde olumsuz bir köy/köylü imgesi yapısal bir öge olmuştur ve bu köye bakışta önemli bir değişimi yansıtır.

Bu değişimin bir başka yüzü, köye daha az romantik, daha "gerçekçi" bir gözle bakılmasıdır. Gerçekçiliğin bir cephesinde,

DP'nin bakışına ve ellili yıllara hâkim olan, köy davasının kültürel değil-teknik bir dava olduğuna dair görüş vardır. Aynı görüşler kırklı yılların sonunda CHP tarafından da savunulmuştur. Ellili yıllarda Kemal Bilbaşar'ın *Pembe Kurt* (1953) hikayelerine, Talip Apaydın'ın *Sarı Traktör* (1958) romanına, Yaşar Kemal'in *Çukurova Yana Yana* (1955) röportajlarına ve Ferruh Doğan'ın *Asrileşen Köy* (1955) karikatür albümüne eleştiri konusu olan yaklaşım, 1948 yılında Peyami Safa tarafından CHP gazetesi *Ulus*'ta dile getirilmiştir: "Dava kültürden evvel teknik davasıdır. Köyü şehre yaklaştıran yol, taşıt, muharebe şebekelelerinin ıslahından ve istihsal tekniğinin medenileştirilmesinden evvel köylü üzerinde yapılacak tesirlerin hepsi verimsiz olur, çünkü nazarî kalır. Köylünün uyanışı, köyü şehre bağlayan ve yaklaştıran teknikten doğacaktır" (*Ulus*, 21.1.1948).

Köye bakışta gerçekçiliğin bir başka cephesinin özeti, Mahmut Makal'ın olay yaratan anı-gözlem kitabı *Bizim Köy*'dür. 1950 yılının gazeteleri incelendiğinde bu kitabın önemli tartışmalar yarattığı, Başbakan'a varıncaya kadar önemli bütün bürokratların kitapla ilgili açıklamalar yaptığı görülebilir. Makal, köy öğretmeni olarak bulunduğu köyün sosyal ve kültürel ortamını aktardığı gözlemleri iktidar nezdinde büyük rahatsızlık yaratmış, muhalif çevrelerde kitaba yoğun bir ilgi gösterilip, destek verilmiştir. Ahmet Emin Yalman: "Biz bugüne kadar Türk köyünü görmedik ve bilmedik. Edebi ve siyasi hayatın yarattığı suni köy hayalimizde yer etti. Mahmut Makal'ın yaptığını yapan idealist köy gençleri daha evvel çıksaydı ve derdini millete duyurmayı bilseydi, milletimiz köye karşı herhalde bu kadar uzak ve alakasız kalmazdı." diye yazarken *Ulus*, "Makal'ı *Vatan* sütunlarında görürseniz şaşmayınız" biçiminde karşılık verecektir (*Ulus*, 3.3.1950). Fikret Kanat, eleştiriden duyduğu rahatsızlığı farklı bir biçimde değerlendirecektir: "Bizim Köy kitabı baştan sona kadar insana ümitsizlik telkin eden ve insanı kızdıran meselelerle doludur. İmanlı, azimli ve becerikli bir öğretmenin köylüyle bağdaşmak ve sevişmek şartıyla köyde yapamayacağı hiçbir iş yoktur. Yeter ki işler sıra ile alınsın ve üzerinde ısrarla durulsun" (*Ulus*, 4.4.1950). Politikacıların

kitabı değerlendirmeleri de farklıdır; Nihat Erim kitapta anlatılan köylerin olduğunu kabul ederek: “...bunu kimden saklayacağız. Yüzyılların birikmiş geriliğini onbeş-yirmi senede telafi etmek mucizesini gösterememek bu nesil için bir suç değildir” diyecektir. Makal açısından sonuç tutuklanarak Aksaray Hapishanesine gönderilmektedir.

Mahmut Makal olayının devrin entelektüellerinin yoğun ilgisiyle karşılaşmasının nedeni, köy enstitüsü çıkışlı bir öğretmen, köylerin durumuyla ilgili gerçekçi tespitler yapmasından kaynaklanmaktadır. Köyle ilgili romanların Yirmili yılların hemen başında geçmesi, uzak bir geçmişteki yoksunluğun resmidir, oysa Makal’ın anlattıkları bugüne, yakına, mevcut iktidarın yönetim süresine aittir. Yarattığı güncel gerilim bir yana, *Bizim Köy* anlatısı, köy enstitülü yazarların romanlarının öncüsü olacaktır. Karşılaştığı ilginin temelinde o zamana kadarki köy edebiyatına yönelik tepkinin de yattığını vurgulamak gerekir. Yirmili yılların ikinci yarısında doğmuş ve köy enstitülerinde yetişmiş öğretmenler tarafından yazılan, anlatı yapıları homojenlik gösteren bu romanlar Cumhuriyet’in kültürel hassasiyetlerine ve edebiyattan beklenen “görevlere” denk düştüğü için olacak, 1955-1970 arasında büyük ilgi görecektir.

Toplumsal gerçekçilik ve köye soldan bakış: Yeniden romantizm mi?

1940’ların sonlarında kendini gösteren olumsuz köy imgesinin, köy/köylü imgesine eleştirel bakışın bir başka cephesi ise, sol bir tutumu yansıtır. Bu eleştirinin popüler malzemesi de Çukurova kaynaklı olmuştur. “Hacıağa”ların çalıştırdığı binlerce sürekli ya da geçici işçinin çalışma koşulları, insafsızca düşük yevmiyeler, sıtma ve verem, zamanla sol argümanların ağırlık kazandığı popüler bir eleştiriye dönüşecektir. Yaşar Kemal’in Çukurova ile ilgili röportaj hikâyeleri ve sonraları romanları, keza Orhan Kemal ve bölgedeki Doğulu – mevsimlik işçilere ilişkin anlatılarıyla Yılmaz Güney bu popülerleşmenin ilk akla gelen isimleri olacaklardır.

Sol-Kemalist vurgularla anlaşılandırılan toplumsal gerçekçilik akımı içinde köy romanları, 27 Mayıs sonrasında fikrî düzeyde gelişen Marksizm dolayısıyla sosyalist gerçekçilikle birarada ele alınmıştır. Edebiyattaki etkisi sıradan insanın konu edilmesi, otantik öğelerin ağırlık kazanmasıdır. Bu, kanon özellikler taşıyan edebiyata bir dönüş olarak da yorumlanabilir. Yaklaşımın savunucularından biri olan Attila İlhan toplumsal gerçekçiliğin başat özelliklerini şöyle sıralıyor: “Ulusal koşullarımıza en uygun sanat bileşimi vermeyi düşündüğü için Milli; sanatın toplumsal bir amacı olduğuna ve bu amaçın Mustafa Kemal’in tanımladığı anlamda memleketin ve milletin gerçek saadet ve imarına çalışmak olduğuna inandığı için Milliyetçi; Alaturka ve Osmanlı geleneğinin terkedilerek, ulusal koşullar içinde batılı sanata dair estetik kavramların geliştirilmesine çalıştığı ve Türk sanatının batı estetiği içinde bir değer olabilmesini amaç edindiği için Batılı; memleketin ve milletin gerçek saadet ve imarına çalışmanın ancak toplumsal bir platform ve programla girişilecek toplumsal eylemlerle gerçekleştirebileceğine ve bunda ulusun büyük çoğunluğunu meydana getiren işçiler ve köylüler, yoksul şehirliler ve aydınlara büyük işler düşeceğine ve bu yolda sanatın yol gösterici bir görevi olduğuna inandığı için Toplumsal; toplumsal gerçekler ne kadar yıkıcı olursa olsun, ulusumuzun ve ülkemizin mutlu geleceğine inandığı için iyimser ve aydınlık bir sanat tutumudur” (İlhan, 1983: 86-87). İlhan’ın kavramsallaştırması, Türkiye’nin kendine özgünlüğüne ve Sovyet sosyalist gerçekçiliğinden tefrik etme çabasına dayanmaktadır. *Yön* dergisinin yıllar sonra şiarı olacak “önce Atatürkçülük sonra sosyalizm” yaklaşımıyla kesicecek bir esasa sahiptir. Marksizmden beslenmekle birlikte evrenselci gayeleri yoktur; ülke sınırları içerisinde tam bağımsızlıkçı, anti-empyrist ve anti-kapitalisttir.

Köy romanlarını besleyen ve güdüleyen verimli damar da buradan çıkmaktadır. Kemalist söylemin ve kültürel geleneklerin aydını, *Yaban* romanında olduğu gibi halka/köye karşı bir eziklik duymakta ama onun kurtarılması gerektiğini de düşünmektedir. Köy romanlarının yazarlarının öğretmenlik mesleği-

ni yapması, Kemalist söylemin yararcı, yön gösterici, inşa edici, kurtarıcı modeliyle uyumludur. Öğretmen ve subaylar, romanlardaki en olumlu tiplerdir. Köy enstitülerinin kurucu babası Tonguç'un öğretmen modeli fedakârdır, şartlara uymasını bilen, daima çalışabilmeyi başarandır. Sabahattin Eyüboğlu, fedakarlığı bir olumsuz bir modelle birarada anlatarak, "Batı taklidi öğretmen okullarından" köylere gidenlerin ya dayanamayıp geri döndüğünü, ya kalıp köyün karanlığında ağanın imamın yoluna girdiklerini belirtir (Eyüboğlu, 1979: 63). Bu romantik dualizm Makal'da da görülmektedir: "Bugün memleketimizde iki tip öğretmen vardır. Birincisi 'kültür' adı verdikleri kitabî bilgilerle beslenmiş olan ve okul çatısı altında da bu bilgiyi yayan tip. İkinci tip öğretmen ise, 17 Nisan 1940'da çıkan 3803 sayılı kanunla kurulan Köy Enstitüleri hareketinden sonra yetişmiş [...robot değil, düşünen, düşündüğünü uygulayan nitelikte...] öğretmen tipi." (Makal, 1959: 15). Köy Enstitüleriyle ilgili literatür, yeni bir toplum ve yeni bir kültürden bahsetmekte, devrimci romantizm anlayışı içerisinde olumsuz karşıtlarını yaratmaktadır: "Enstitülerin rahatsız ettiği insanlar, bütün devrimlerin rahatsız ettiği insanlardır: Hacılar, hocalar, ağalar, para babaları, eski bey paşa oğulları, medrese kalıntıları, ulema bozuntuları ve bunlara yaranan veya kananlar" (Eyüboğlu, 1979: 93).

Sosyalist gerçekçiliğin romanda kullandığı olumlu/erdemli kahraman modeli, köy enstitülü öğretmenlere ve kurumun kendisine yönelik olarak kullanılmıştır. Edebiyattaki yansıması da böyledir: romanlarda mevcut durum ile gelecek arasındaki bağı kuracak olumlu kahramanlar anlatılır. Gerçekçilik, yöresel lehçe ve şiveler, gündelik yaşama dair ayrıntılar kullanılarak sağlanmaktadır. Kabaca, otantiklik, gerçekçiliği getirmektedir. Görünenin aktarımı dahi, köye karşı eziklik ve utangaçlık hissedilen kentli okur ve aydın için yeterli olabilmektedir. Sanatın hazcı ve eğlence aracı olarak görülmesine tepki veren entelektüel iklim, bu gerçekçilikle kolaylıkla bütünleşmiştir. Popüler kültür ürününe dönüşen hemen her şey gibi şematizme, kısır bir dualizme (kötü ağa/iyi köylü; sömürücü muhtar/idealist öğ-

retmen vd.) düşölmesine, karakterlerin derinlikten yoksun olarak anlatılmasına neden olmuştur. Ellili yıllarda DP karşıtlığına, 27 Mayıs ve 61 Anayasasının hukuksal payandasıyla anti-kapitalist ve anti-emperyalist bir tavra eklemlenmiştir. Yön'ün köye dönük sosyalizm ilkesi "Herkes Toprak"tır.

Bu dönem ve çağır içinde, Bizim Köy kadar etkili olan bir başka köy romanı, Metin Erksan tarafından filme de aktarılan Fakir Baykurt'un *Yılanların Öcü* olmuştur. Yunus Nadi Roman Armağanı kazanan roman, *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanırken "müstehcen ve sol propoganda" yaptığı gerekçesiyle sorsurtmalar yaşayacak, Baykurt 27 Mayıs'a değin öğretmenlikten uzaklaştırılacaktır. 27 Mayısın sağladığı kültürel ortam, romanın filme aktarılaraq popülerliğini katlaması ve köy romanlarının yakaladığı entelektüel ilgi, Fakir Baykurt'u, Makal'inkinin yerini alan bir simge-isme dönüştürecektir.

Yılanların Öcü'nün popüleritesini borçlu olduğu sinemaya bakacak olursak, ellili yıllarda istisnai özellikler taşıyan, yerleşik film üretim biçimlerinin dışında kalan üç köy filmi sayılabilir. İkisi, Yaşar Kemal senaryolarına dayanan *Beyaz Mendil* (Ö.L. Akad, 1955) ve *Alageyik* (Atuf Yılmaz, 1959); diğeri Aşık Veysel'in hayatını anlatan *Karanlık Dünya* (Metin Erksan, 1952). 27 Mayıs süreci ve toplumcu gerçekçi anlayışın sinemaya sirayeti, köye ilişkin yaklaşımların değişimine neden olacaktır. Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* (1963) ve *Yılanların Öcü* (1962), Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* (1965), Lütü Akad'ın *Hudutların Kanunu* (1966) türün önemli öncü örnekleri olarak gözükmektedir. Sinema, ilk kez bu dönemde edebiyatla eşgüdümlü davranacak, hakkındaki entelektüel küçümseme ve ilgisizliği değiştirecek bir yapılanmaya girecektir. Film dilini, belgeselci bir tutuma yaklaştırma çabası görölmektedir. Sıradan insanların hayatlarına yönelmekte, konuşma biçimlerinden gündelik yaşam pratiklerine varıncaya kadar aktarılmaktadır. Lütü Akad, *Hudutların Kanunu* filmi için Urfa'da ön hazırlık yaptığını, konuşma dili hakkında araştırmalarda bulunduğunu bir farklılık olarak anlatmaktadır (Onaran, 1990: 124). Hepsinden önemlisi senaryolarda gerçekçi romanlar ya da ger-

çekçi yazarların katkısı görülmektedir. Orhan Kemal ve Vedat Türkali'nin senaryoları, Fakir Baykurt, Necati Cumalı romanları filmlere konu olmaktadır. Köyler, Makal'ın ve Baykurt'un anlatımlarıyla benzerlikler göstererek, yoksul, harap ve geri kalmış yerler olarak resmedilmektedir. Ancak köy filmleri diye bir akım ya da bütünlükten bahsetmek mümkün değildir. Toplumsal gerçekçilik olarak adlandırılabilir bir yaklaşımın içinde anlamlandırılmışlardır ki bu kavram, Yeşilçam'ın geleneksel anlatım biçimlerinden farklı bir dille, gerçek yaşam kesitlerine dayalı, yalın bir anlatıma sahip, toplumsal sorunlara değinen yerli filmler için kullanılmıştır. Bir farkla: "kuramın" filmleri hazırladığı söylenemez, çoğu film, bu kuram içerisinde sonradan dâhil edilmiştir. Söz konusu filmlerin ne gösterim zamanlarında ne de sonraki dönemlerde toplumsal gerçekçilik kuramı çerçevesinde ayrıntılı bir biçimde incelendiği, tartışıldığı söylenemez. Ama filmlerin gerek yönetmenlerinin filmografileri içerisinde gerekse de dönemlerinin diğer filmleriyle kıyaslandığında özellikli oldukları görülmektedir. Öte yandan filmlerin Yeşilçam ortamında istisnai olarak çıkabilmesi; bütünlüklü, birbirini izler ya da tamamlar nitelikte bir akımdan, üreticiler arası işbirliğinden söz edilemeyeceğini de işaretlemektedir. Köy romancısı benzeri bir sinemacı çıkmamıştır. Yönetmenler, piyasanın şartları gereği farklı türlerde filmler yönetmek durumunda kalmışlardır. Köy romanlarının sinemaya aktarımı, Yeşilçam'la yaşanan "hesaplaşma" nedeniyledir. Ama bu hesaplaşmanın sonucu olan filmlerin gişe başarısı hiçbir zaman büyük olamamıştır. Öte yandan Köy filmlerinin, Köy romanlarının klişelerini aştığını söylemek mümkün değildir. Aksine, senaryoların yapım öncesi sansürden geçmesi, resmî söylemle uzlaşmayı zorunlu kılmaktadır. Filmlerde kahramanlara yardımcı olanlar hep devlet görevlileridir. Köye gelen öğretmen, asker ya da mühendis, muhtar, tüccar, imam ya da ağa ile çatışmakta; din geleneksel kesimin halkı kandırmak için kullandığı en büyük silah olarak gösterilmektedir. Kahramanların dünyasına okuma-özellikle kitap entelektüelliğin bir simgesi olarak mutlaka girerken, köylülerin mülksüzlüğü, kolek-

tif hareket edememeleri vurgulanmakta, filmlerde kahramanın önderliğinde genellikle ağaya karşı topluca karşı çıktıkları final bölümleri anlatılmaktadır. Bunların en ilginç *Kızgın Delikanlı* (Ertem Göreç, 1964) filminin final sahnesidir: topraklarını ağaların elinden mahkeme yolu ile geri alma hakkı kazanan köylüler ve onlara yardım eden filmin olumlu kahraman çifti mühendis Göksel Arsoy ve avukat Türkan Şoray hep birlikte topraklarını almaya giderler. Köylüler ellerinde Türk bayraklarıyla topraklarına geldiklerinde karşılarında gerici ağaları ve adamlarını bulurlar. Kısa bir tartışmadan sonra kendilerini dinlemeyen gericileri, ellerinde Türk bayrakları ile “püskürterek” yakında bulunan ırmağa dökerler. Bu sahnedeki mizansen “Türk ordusunun” Yunanlıları İzmir’de “denize dökmesi metaforunu” hatırlatmaktadır (Özen, 2001: 71).

Sol romantizmin eleştirilerine doğru

Altmışlı yıllarda köy romanları entelektüel çevrelerin ve edebiyatın merkezine taşınmış ve sol düşünce dünyasında “içerden eleştirinin” de konusu olmaya başlamıştır. Bunda edebiyatın üç Kemal’i (Yaşar Kemal, Orhan Kemal ve Kemal Tahir) ile üç Köycüsünün (Mahmut Makal, Fakir Baykurt ve Talip Apaydın) katkısı büyüktür. Ahmet Oktay’ın deyişiyle, bu anlayışa yönelik “şok dalgası”, Kemal Tahir’in *Bozkırdaki Çekirdek* (1967) romanıyla gelecektir. Onbeşinci Köy Enstitüsünün kuruluşu etrafında gelişen olayların anlatıldığı roman tepkilerle karşılaşacaktır. Tahir, enstitülerin “devletin milleti kullanmasına” örnek olduğunu, bu kurumlarda köylü çocuklarının köylülüklerini kaybettiklerini söyleyerek köy enstitülerine değil enstitülerin kuruluş biçimine karşı çıktığını belirtecek, buna karşılık enstitülü yazarlarca “sol gösterip sağ vurmakla” suçlanacaktır. Romancının doğrultusunu izleyen sonraki bilimsel çalışmaların bazılarında Enstitülerin tek-parti diktasının yaygınlaştırılması amacıyla geliştirilen bir proje olduğu yolunda görüşler öne sürülecektir (Oktay, 1991: 118). Yetmişli yıllardan itibaren solun kendi içerisindeki ayrışmalarıyla birarada düşünülme-

si gereken bu eleştiriler, önce Kamalist-Sol bir çevreden İnönü dönemine daha sonra Sosyalist-Sol'dan Kemalizme yönelecektir. Kötü Ağa/lyi köylü şematizmi, toplumsal dönüşüm projesinin öncü rolünün köylüye verilmesinin romantizmi ve gerçekçilik iddiaları çeşitli biçimlerde ele alınarak eleştirilecektir. Atilla İlhan, bu tür romanların feodal ilişkilerinden kurtulamayan toplumu eğitim yoluyla kalkındırmayı uman narodnik hayallerinin tutsağı olduğunu söyleyerek, müstehzi bir sorgulamaya yönelecektir: "Gerçekçi Türk romanı (...) artık suyu çıkarılmış bir 'bizim köy' gerçekçiliğini çiğner ha çiğner. Ağayla köy imamı elele vermiş durup dinlenmeksizin öğretmenle uğraşırlar: yoksul yanaşma, açlığa dayanamayıp kalkar kötü çiftlik sahibini vurur, dağa çıkar. Bir kere, on kere, yüz kere bu" (İlhan, 1993: 177). Kemal Tahir "Notlar"ında "romantizmin her şeklinin, gerçekçi edebiyata ve gerçek bilgiye karşı" olduğunu vurgulayarak: "Fakir Baykurt, İraz Ana ile hiç ilgisi olmayan, uydurma, romantik bir dram sokuşturmağa çabalamıştır. İşte sökmeyen, sökmeyecek olan, Fakir Baykurt'u düşürecek olan bu sahteciliktir" diyecektir (Tahir, 1989: 221). Köy edebiyatına öncü sayılabilecek eleştirilerden birini yapan Kadir Cangızbay, romanlarda bildiri şeklinde insanları aydınlatmak üzere konuşmaların geçtiğini, kahramanların kişisel çıkar bilmeyen havaliler olduklarını belirterek: "Mutsuz köyden mutlu köye geçmek için köylünün aydınlanması, imama inanmayıp, öğretmen ya da batıcı-laik kahramanın etrafında toplanması, tabiatı daha verimli bir şekilde kullanma yolları öğrenmesi yetecektir (...) Düşünme tarzını değiştirme ve bilgiye dayanan bir kurtuluş için ise, düşünmeyi öğretecek, köylüyü aydınlatacak, önderlik edecek tek kişi yeterli olacaktır (Cangızbay, 1998: 97). Toplumsal kurtuluş, okuyan köylü imgesinde görülmekte (Oktay, 1992: 26), kötü şartlar altında yaşadıklarını anlayamayan köylülerin uyanması için okuması istenmektedir (Cangızbay, 1998: 95).

Aynı 'özeleştirel' tartışma, sinemada da hararetle yürütülmüştür. 1965 yılında AP'nin tek başına iktidara gelişi, Yeşilçam'ı sansür endişesiyle hassaslaştıracak, toplumsal gerçekçi filmler yapan yönetmenlerin istedikleri türden film yapmala-

rını engelleyecektir. Bu dönemde işsiz kalan yönetmenlerden biri olan Refiğ, toplumsal gerçekçi filmlere dair bir özeleştiride bulunacaktır: “bu filmler, halktan kopuktur”. Sol içerisinde bir tartışmaya sebep olacak bu sözlerin altında Refiğ’in Halk Sineması adını verdiği yeni bir kuramsal arayışı ve “sosyalist gerçekçilikle, halka dönük olmamakla suçladığı Sinematek çevresiyle, eleştirmenlerle girdiği çatışma yatmaktadır. Sinematek’in yayın organı *Yeni Sinema* ve *Papirüs* dergilerinde Metin Erksan, Halit Refiğ, Onat Kutlar ve Nijat Özön arasında bir polemik başlayacaktır. Tartışmanın esası TİP’teki bölünmelerle ilgilidir. Refiğ ve Erksan’ın TİP karşıtlığı, sosyalizmi yerelci bir yorumla ele alma girişimleri, onları MDD’ye, bir başka biçimde de Atilla İlhan, Vedat Türkali ve en çok da Kemal Tahir eksenine yakınlaştıracaktır. Onat Kutlar ve Nijat Özön başta olmak üzere, Sinematek geleneği ve sinema eleştirmenliği üzerindeki hakim paradigma ise nomotetik anlamda Marksizme ve büyük oranda TİP’e yakındır. Sinematek’in köy filmleri ve gerçekçi sinemaya katkısı, Üçüncü Dünya Sineması, Devrimci Sinema ve giderek Sanat Sineması örneklerini göstermesi, *Yeni Sinema* Dergisi aracılığıyla kuramsal çabalara kaynaklık etmesidir.

Yeşilçam’ın köy filmleri, içerdiği gerilim, şiddet ve heyecan unsurları nedeniyle kan davası sorununa, düşman ailelerin birbirini seven gençlerinin anlatıldığı aşk hikayelerine, ağa-öğretmen çatışması kalıbının yeniden üretimine odaklanmayı sürdürecektir.

Yetmişli yılların başında kapanan Sinematek, üretilmiş ilk film örneği saydığı *Umut*’u göremeyecektir. Yılmaz Güney, köy filmlerinde ve daha genel bir çerçevede, toplumsal gerçekçi sinemada bir kırılma noktasıdır. Onun oynadığı filmlerin gişe başarısı Yeşilçam’a karşı kazanılmış sınırlı bir zafer sayılabilir. Filmlerin başarısı, Yılmaz Güney’in karizmatik ve “Çirkin Kral” namılı yıldız kişiliğinden kaynaklanmaktadır. Önemli bir farklılık ise Güney’in filmlerinin büyük ölçüde eleştirmenleri de memnun etmesidir. *Ağut* filmi (1971), oynadığı *Çirkin* ve *Cesur* (Nazmi Özer, 1971), gerçekçi köy filmlerine yeniden bir dönüş sağlar: Yılmaz Duru’nun *Acı Pirinç* (1972), *Cemo* (Atıf

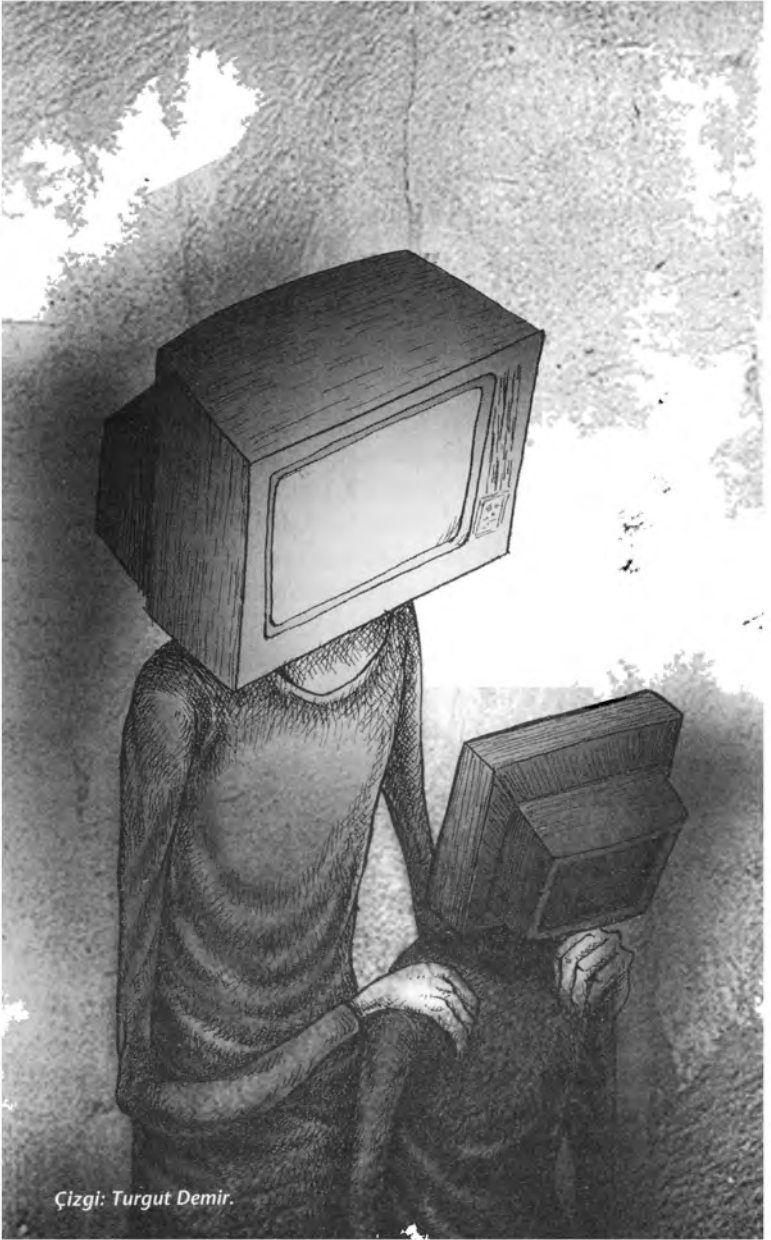
Yılmaz, 1972), *Bedrana* (Süreyya Duru, 1974), *Kara Çarşaf* *Gelin* (Süreyya Duru, 1975), *Fıratın Cinleri* (Korhan Yurtsever, 1977), *Açlık* (Bilge Olgaç, 1974), *Endişe* (Şerif Gören, 1974).

Bu dönemin Yılmaz Güney sinemacılığı kadar etkili birkaç gelişmesinden söz edilebilir. Birincisi, köy konusunun ve köy enstitülü yazarların edebiyat alanındaki etkinlikleri azalmıştır. İkincisi, köy Doğu'yla özdeşleşmiş durumdadır, Orta Anadolu ve Çukurova'da geçen öyküler geride kalmıştır. Bu dönemin gözde yazarları Bekir Yıldız ve Osman Şahin'dir. Her iki yazarın öykü ve romanları yoğun olarak sinemaya aktarılacaktır.

Köyün Doğu'yla özdeşleştirilmesi, önemli ve bugün hâlâ sürdüğünü söyleyebileceğimiz, kalıcı bir yönsemedir. Yılmaz Güney filmleri olarak görülen *Sürü* (Zeki Ökten, 1978) ve *Yol'un* (Şerif Gören, 1981) uluslararası başarılarıyla ilgilidir. Güney'in yurt dışına kaçıışı Türkiyeli Kürtlerin entelijensiyasının temsilcisi olarak kabul edilmesi, bu özdeşleştirmeyi misli artırmıştır. Erden Kırıl'ın *Hakkari'de Bir Mevsim* (1982), *Ayna* (1984), *Dilan* (1986) filmleri bu çerçeveye teğellenebilir. Doğu'nun, Cumhuriyet döneminde köyle ilgili resmi ve yarı resmi tüm endişeleri çekecek kadar mahrumiyet içinde oluşu, gelişen PKK ve Kürt sorunu nedeniyle aksi tepkilerle de anılacaktır. Köy filmlerinin, Batı'nın kafasında kurduğu ve beklediği biçimde Türkiye'yi anlattığı, "gerçekmiş gibi" otantizme gömüldüğü iddia edilecektir: "Film değil kilim anlatılıyor". Türk sinemasının yurt dışında ödül kazanan filmlerinin büyük çoğunluğunun köy ve köyle ilişkili olması bu tür spekülasyonları artıracak, aynı eleştiriler, 1990'larda güçlenen milliyetçi reaksiyonların da etkisiyle bu filmleri dışlamaya/unutturmaya yönelecektir. Özellikle Yetmişli yıllarda çevrilen köy filmleri, televizyonlarda yeniden gösterime girememektedir. Buna karşın köylünün ağa tarafından sömürülmesi, topraksızlık, kadın sorunu, kör inançlar, kan gütme, devlet tiyatrolarından eğitim kurumlarına varıncaya kadar çeşitli biçimlerde ele alınmaktadır. Altmışlı yıllarda Cahit Atay, Yetmişlerde Recep Bilginer ve Turan Oflazoğlu gibi yazarların eserleri başta olmak üzere ik-

tidar nezdinde kabul gördüğü kısmıyla köy sorunu tiyatrolarda da işlenecektir.

Bugün, köy, farklılaşan konularıyla edebiyatın, yıl be yıl seyrekleşen üretimleriyle sinemanın dışındadır. Modernleşmenin sonuçlarından biri olarak köy nüfusu giderek azalmaktadır. Rejimin, köyle ilgili, toplumu dönüştürme amaçlı kültürel bir projesi yoktur. Köy Enstitüleri ve onun imlediği “köyü aydınlatma” misyonu ise, solda romantik bir motif olarak korunmaktadır.



Çizgi: Turgut Demir.

Gündelik Hayat, TV Dizileri ve Popüler Kültür

"Tamam, Balkanlar'ı kaybetmiş olabiliriz. Ama hiç olmazsa bu dizide kaybetmeyelim."

– *Elveda Rumeli* dizisi fanından bir rica...

"O kız, erkeklere inek gibi bakmaktan başka ne yapıyor ki! Böyle inek gibi bakıyor."

– Y.K adlı bir izleyici *Binbir Gece* dizisinin başrol oyuncusu Bergüzar Korel'i eleştiriyor.

Herkes dizi seyrediyor, ucundan kıyısından ya da tutkuyla, hayatını ona göre belirleyerek. Şöyle bir zaplarken bir parça seyrettim diyen de var, kimseler inanmıyor ama zinhar seyretmem 'akıl işi değil!' yapanlar da... Televizyonların prime time'ı dizilere emanet edilmiş durumda, hiç bir program onların yerini dolduramıyor, ne yapılsa nafi. Üstelik ille de yerli dizi. Yabancı diziler uzun zamandan beri büyük kanallardan uzaklaştılar, kendilerine yer bulamıyorlar, reyting yarışında çok gerilerde kaldılar. Hemen her kanal, haftada 10'un üzerinde yeni dizi bölümü yayınlıyor. Televizyonda akşam saatlerinde bir diziye rastlamamak mümkün değil. Böylesi bir çoklukta dizileri konuşmak, hasbıhal etmek anlamına geliyor gündelik hayat-

ta... Dizileri konuşurken çevremizi de konuşuyoruz ister istemez. Hasbıhal deyişim, yazımın meramını da anlatmak için...

Sevdiğim bir fotoğraf var, Van gölü kıyısında çekilmiş, çocuklar kendi hallerinde, bir duvarın (belki dalgakıranın) üzerinde yürüyorlar. İlginçlik duvar yazısında, birileri 'Yalancı Dünyanın Yalancı İnsanları, Hain Geceler' yazmış. Arabesk şarkıları çağrıştırdığı aşikâr, bilirsiniz filmlerden-dizilerden yalan dünya diye söz edilir. Romanesk de üstelik. Orhan Kemal'in Yeşilçam cezbelerini anlattığı *Yalancı Dünya* diye bir romanı vardır mesela. Sahici değildir işte anlatılanlar; öyle mi değil mi tartışılır, filmler, gerçek dünyayı taklit eder derler... Kadın oyuncularını Adalet Cimcoz, erkekleri Abdurrahman Palay'ın seslendirdiği günlerde esas oğlan kameraya dönüp "yalan, hepsi yalan bunların. Kanmayın o neonlara, o şatafata" derdi bize. Van'daki o duvar yazısını yazanlar, bana çığlık gibi gelen sözleri esas oğlanlık itibarı için yazmış olabilirler mi?. 'Görgülü kuşlar gördüğünü işler' derdi Anneannem, 'yazarımız' filmlerden ve dizilerden öğrendiği gibi haykırıyor belki de... Gerçeğin yerini görüntünün, görüntünün yerini gerçeğin aldığı söyleniyor. Yalancı, sahici ve gerçek dünyayı taklit etme bağlamında o duvar yazısındaki 'yalancı dünya' ibaresini nasıl anlamlandıracağız? Geçtiğimiz günlerde Liz Taylor'un *Giants* filminin çekim arasında habersizce çekildiği iddia edilen bir fotoğrafını gördüm, bana mizansen gibi geldi... Şuhtu, gözlerini kısmıştı, göğüslerini kollarıyla sıkıştırarak öne çıkartmıştı örneğin. Oyuncular her an kameraların önündeymiş gibi mi yaşıyorlar? Veya o duvar yazısı, fotoğrafçı arkadaş eliyle, bilgisayar tekniklerini kullanarak yazılmış olabilir mi? Hani hep sorulur ya, haberlerde gösterilenlerin, anlatılanların ne kadarı gerçek diye? Hafta içi her akşam, 'gerçekleri izlediniz' diyor bir anchorman, film çevirmiyoruz der gibi...

Popüler kültür ürünleri, yasal tahditler nedeniyle gerçeklerle bir ilgilerinin olmadığını belirtseler de, gerçeklik olarak inşa ederler kendilerini, nasıl ifade edersek edelim, gerçeklik vehmi yaratmak için uğraşırlar. Nasıl yaparlar bunu? Şiddeti kullanmak bir yöntemdir. Argo konuşmak, şivelere başvurmak başka bir yöntemdir. Anlatıların İstanbul dışına çıkartılması bile se-

yirciye sahici gelir. Küçük bir ayırım yapalım: Sinema filmleri, televizyonda anlatılmayana anlatmak zorunda oldukları bir gişe baskısı altındadırlar. Televizyonda yayınlanacak bir hikâye, gişede iş yapamaz. İndirgemeci davrandığımın farkındayım ama bunun temel bir kıstas olduğunu iddia edeceğim. Yakın dönemin konuşulan filmlerini düşünün, hemen hepsinin hikâyesi İstanbul'un dışında geçiyor kaçınılmaz olarak. Anlatım dili, ışık, kamera kullanımı, şiveler, oyunculuklar bilinçli bir marjinalliği yansıtır. Bu marjinallik, televizyona göre mevzilenmiş bir marjinalliktir. Televizyonda ise en azından ilke olarak çoğunluk beğenilerine uygun ve yeni (olma iddiası taşıyan) bir şey anlatılmalıdır. Dizilerin anlatım kalıpları, değişmez klişeleri yüzünden tekrar hep vardır ama küçük de olsa değişimler sürer ve değişimler– daima yeni sayılarak pazarlanırlar. Yeni dediğime bakmayın, 'güzel bir şey' yapmaya çalışır herkes. O güzelin içine de epeyce şey dâhil edilebilir: yeni olmak, geleneği sürdürmek, Yeşilçam hikâyelerini hatırlatmak, Hollywoodvari bir tat taşımak vs... Tv'de değişim yapmak, klişeler ve riskli maddi harcamalar nedeniyle sinemaya göre çok daha zordur.

Kalıp ve klişeleri hemen her üretici kullanmasına rağmen ancak çok küçük bir azınlık popüler olmayı başarır. Popüler olmanın kesin bir formülü yoktur ama üretirken sokak ve takvimin iyi ölçülüp biçilmesi buna göre üretilmesi gerekir. Zamanı yakalayamazsanız yaptığınız işin karşılığını alamazsınız. Gerçi bunu yapıyor olsanız da çabanız yeterli olmayabilir. Dolaşıma girebilmeniz ulaşabilir olmanız için hayatidir, büyük bir dağıtım ağının içinde hikâyeyi anlatabilirseniz yaygınlaşmanız da o ölçüde kolaylaşır. Üretim ve dağıtımdan daha önemli safha ise doğrudan tüketimle ilgilidir... O ürünün konuşulabilir ve uyarlanabilir olması popülerliğin en önemli belirleyenisidir. Türkiye'deki popüler kültür eleştiri ve itirazlarında genellikle üretime odaklanılıyor, bunun yanlış olduğunu söylemeyeceğim, nasıl üretildikleri kadar nasıl tüketildiklerinin de önemli olduğunu hatırlatacağım. Özellikle şiddet ve argo bahsinde belirginleşiyor bu tutum. Üretime engel olursak, o mesajı engellersek 'halkı' da şiddet ve tehlikeden uzak tutmuş oluruz man-

tığı öne çıkartılıyor. İyi şeyler anlatılırsa iyi insanlar yetişir gibi bir aydınlanmacı mantık da cabası...

Yukarıda değinmiştim, gerçeğin taklidin yerine, gerçeklik vehminin gerçeğin yerine ikame edilmesi, en çok tüketim safhasında ete kemiğe bürünüyor. Sanat-hayat ilişkisi ve bağlamı muğlaklaşıyor. Peki, bu yeni bir şey mi? Tarihsel olarak bakıldığında cevabı hayır bu sorunun... Bihter'in çizmelerinden şikâyet edenler, Cahide Sonku'nun Aysel eşarplarını, Clark Gable'ın, dolayısıyla Ayhan Işık'ın fanilalarını unutmasınlar... Popüler kültür tartışmaları, aktüele odaklanan bir perspektifle geliştiğinden, yaşanan zamana-bugüne kahrılanmak gibi bir yönü vardır. Sokaklardaki cinayetlerin nedeni dizilerde artan şiddet nedeniyle, çocuklar kumara, genç kızlar fuhuşa, bütün toplum Amerika'ya meyletmektedir vs. Popüler kültür eleştirilerinin hafızası da yoktur. Dosyamızdaki diğer yazıları incelerken fark edeceksiniz, isim olarak geçen çoğu diziyi hatırlamayacaksınız. 'Nasıldı, neydi?' diye birbirinize soracaksınız. Terside de var: Herkes *Aşkî Memnu* hakkında konuşmak ve yazmak istiyor. Türkan Şoray'la Şener Şen'in oynadığı bir dizi vardı, adı neydi? Yıllar önce de onu konuşmuştuk. Ali Kırca, Siyaset Meydanında tane tane konuşarak, es'ler vererek, duygu dolu ifadelerle Türkiye'yi kucaklayan bu güzel diziyi konuklarına sormuştu. Gözlerimiz dolarak, 'keşke bitmeseydi' ile 'tadında bıraktılar' arasında salınarak izlemiştik, konuşanları. Tarihsel bir bağlam olmadığı için popüler olana yönelik eleştiriler de aktüel bir bağlamda geliştiriliyor: En fazla '12 Eylül sonrasında...', 'neoliberalizm..' 'global medya' vb milad veya açıklama noktalarıyla sahiden bu kadar mı kesin dedirten, her şeyi çözen ve bilen yorumlar yapılıyor. Bir öğrencim, 'hocam bu dizileri Amerika yaptırıyor' demişti, gülerken döndüm, baktım çocuk gayet ciddi. 'Efendim, her şeyin de delili, kaydı kuydu olmaz, gözle görünüyor işte, uyutuyorlar bu halkı...' Bir yönetmenden dinlemiştim, tv kanallarından biri izleme pratikleriyle ilgili bir araştırma yapmış. Orta Sınıftan çalışan kadınlar, dizileri aileleriyle birlikte geçirebilecekleri bir etkinlik olarak görüyormuş. Anne-baba, kardeşler artık kim varsa... Alt sınıflardan

ev kadınlarıysa, dizileri tek başlarına, kocalarından ayrı izliyorlarmış. Koca akşamları kahvede, belki ilişkileri kötü, o futbol izliyor vs... Hayır, ev hanımı yan odada, mutfakta, küçük televizyonun başına geçiyor ve kimselere bulaşmadan ve kendine de karıştırmadan izliyormuş dizisini. Bana bu tür veriler daha ilginç geliyor, popüler kültür eleştirilerinde, örneğin dizilerin nasıl tüketildiğine dair daha fazla düşünülmesi gerekiyor, sözü döndürüp dolaştırıp oraya getireceğim, uyarmadı demeyin...

Geçtiğimiz yıl, sağcı bir gazeteci, Rasim Ozan Kütahyalı, *Kurtlar Vadisi* dizisi senaristleriyle bir polemige girmiş, insan bu karmaşık hayatta her şeyi izleyemiyor. Sonradan öğrendim, bir tv programında kameralara dönerek 'buradan bütün gençlere sesleniyorum. Polat Alemdar, çakma kahramandır. Çakma delikanlıdır. Dandik bir adamdır. Orada bir yalan vardır. Orada bir riya vardır. Orada bir namussuzluk vardır' demiş ve eklemiş 'Cemil İpekçi bunlardan daha delikanlıdır'. Televizyonlarda bu üslupla konuşulduğu için diyecek sözüm yok; halkın anlayacağı dilde konuşmak deniyor buna ama bu dil, asıl olarak gazetelerde, medya atölyelerinde üretiliyor. 'Çakma, dandik, yalan, namussuzluk' gibi sözlerle frapan ve ajitatif bir dil kuruluyor, konuşana da konuşulanlara da bir 'sahicilik' katılıyor. Bu dil, izleyiciler tarafından taklit edildiği için televizyon bu halk dilinin üreticisi oluyor vs...

Kurtlar Vadisi eleştirisine peşinen katılan ve onu yasaklanmasını isteyen çok insan var, belki de bu yüzden, gazetecinin son sözlerinin ayrımcı ve homofobik olduğu fark edilmemiş ya da önemsenmemiş. Cemil İpekçi'nin bağlamla ilgisi olmadığını, anlamsız bir biçimde delikanlılık ölçütü olarak kullandığını düşünmemiş gazeteci. Asıl amacı dizinin erkeklik iddiasına hallet getirmek, sizin o delikanlı sandığınız adamlar, bir eşcinselden daha aşağıdalar demek. Bir eşcinsel, neden bir kahraman tiplmesiyle, bir diziyle kıyaslanır ki?... Gazetecinin kameraya dönerek, muhtemelen işaret parmağını sallayarak, gözlerini kısarak, hatiplik gösterisine girerek söylediği nedir? 'Polat Alemdar'a inanmayın! Ey gençler kandırıyorlar sizi...' Buraya kadar anladık, peki ama altı üstü bir televizyon dizisi değil mi bu.?

Halk inanıyor bunlara efemim, uç kişiyi kurtarsak kârdır mı diyeceğiz... ‘Halk dili’ni belirlediğimiz gibi kandırılan halk imgesini de tahayyül ediyor olabilir miyiz?

Yine geçen yıl Kütahyalı’nın Helin Avşar’la yaptığı, bol fotoğraflı bir röportajı yayınlandı... Helin Avşar’ın Kütahyalı’nın göğüs kıllarını incelediği, gömleğini çekiştirdiği, çizmelerini bacaklarının arasına dayadığı resimler ve daha neler neler vardı... Erotik, sakil ya da halk diliyle söylersek ar damarı çatlamış fotoğraflar konuşuldu, pek komikti, ‘yuh artık’ diyaloglarına meze oldu, konuşanlar utansın... Benim ilgimi çeken genç gazetecinin giyim tarzıydı. Uzun seneler Gazi Üniversitesinde çalıştım, öğrencilerden aşınayım bu gömleklere, kemerlere, ceket ve pantolonlara... Kime sorsanız söyler zaten Polat Alemdar’ın kostümünü... Kütahyalı’nın kıyafeti net olarak söylüyorum, Polat Alemdar’dan (seviyorum bu moda ifadeleri) esintiler taşıyordu işte... Yahu bu adam karşı değil miydi Polat Alemdar’a (demenizi bekliyorum)...

Cemil İpekçi vurgusunu hatırdı tutarak diziden iki alıntı seçeceğim. İnternette buldum, tıklana tıklana dolaşımdalar, en sevilen (best of) vecizelerden... Birinde, dizideki Savcı tiplemesi, Çakır’ı tıslayarak uyarıyor: ‘Sen kadınlardan himmet bekliyorsun ya, bu devlet seni kadın yapar, sana da bir sürü koca bulur’ demiş. Askerde ‘kepini kaybeden g.tünü kaybeder’ derler ya ona yakın bir uyarı galiba... Sahici, samimi, aynen hayatta olduğu gibi yine... Bir diğerinde Polat, Memati’ye ‘şurada dur işeyeceğim’ diyor. Memati şaşkın, Usta dediği, delikanlı, adam gibi adam işer mi ya demiyor ‘Abi ayıp olmaz mı yol ortası?’ diye soruyor. Polat, hiç geri kalır mı, yapıştırıyor cevabı, koca kahraman, hem yiğidin malı meydanda: ‘sünnetsiz miyiz ki ayıp olsun Memati’. Bourdieu, kültürün sınıfsal üstünlük olarak kullanıldığını söyler. Sanatsal karmaşıklık sınıfsal bir ayrımdır ve zorluk, kültürel bir gümrük gişesidir ancak doğru biletleri olanları içeri alır, kitlelerse dışarıda kalır. Hadi gel de Polat’ı dışarıda bırak... Cemil İpekçi’yi unuttum sanmayın, internette dolaşırsanız bulursunuz, Deliçoban nikli biri, Kurtlar Vadisi’ni Kadınlar Vadisi olarak değiştirmiş ve Polat Alemdar’ın portre

resmini kadın makyajıyla yeniden biçimlendirmiş. Tüketilirken karşı bağlamı bilmiyorum ama tahkir amaçlı olduğu rahatlıkla görülebiliyor. Bir başkasında Polat, türbanlı bir kadın olarak montajlanmış ve altına dizinin sloganı ‘Sonunu düşünmeyen ne olacağını bilemez’ yazılmış. Bir erkeğin kadın(sı)laştırılması neden aşağılayıcı olsun ki diye soramıyoruz. Cemil İpekçi kıyaslamasının, ‘bu devlet seni kadın yapar’ cümlesinin, türbanlı ya da ruj sürmüş Polat’ın sunumunun ne farkı var birbirinden... ‘Yok aslında birbirimizden farkımız’ diye başlayan bir banka reklamı vardı eskiden...

Popüler kültür ürünleri, kolay anlaşılabilir içerikleri nedeniyle yaygınlaşırlar ama tüketilirken, dâhil oldukları bağlama veya sınıfsal-kültürel-etnik-cinsel aidiyetlere göre başkalaşırlar. Muhafazakâr ve bireyselliğe ket vuran toplumların seyircileri bir western filmini içerdiği bireysellik nedeniyle mutlaka farklı bir gözle seyreder. Kızılderililerin filmin ilk yarısını, kahraman askerlerin ta taa borusuyla çıkıp gelene kadar seyredip kapattıklarını düşünebilir miyiz? Söz konusu tüketim evresi-dolaşım, o ürünün niteliği, başarısı ve uyarlanabilme potansiyeline bağlı olarak uzun ya da kısa ömürlüdür. Üstelik bu dolaşım, sadece yerel değildir. Asıl olarak global ölçekli, Hollywood merkezli bir dolaşım vardır. Bizdeki tarihi filmlerin westernlerden etkilendiğini kim iddia edebilir. Tarkan’ın Karaoğlan’ın uğradığı hanlar kervansaraylar, uzak Batı’nın barlarına benzemiyor mu? (Kimiz, viskiden sert içki değil mi hem?) Polat Alemdar’ın ‘Ben racon kesmem, kafa keserim” diyerek racon ve kafa kestiği sahne, mafya filmleri andırmıyor mu? Cinayet öncesi uzun uzun konuşulması, masada oturan Babaların umarsız bakışları altında çiçeklerden böceklerden bahsedilmesi ‘az sonra biri öldürülecek’ merakı için kullanılmaz mı bu filmlerde? Polat, yerelleştirilmiş bir şiddet raconuyla konuşurken, *Untouchables*’ın Al Capone’una benzemiyor muydu? Şimdi hiç bir önemi kalmadı ama *Kurtlar Vadisi*, bizde de çok sevilmiş, *Wise Guy* (Büyük Tuzak) adlı dizinin uyarlamasıydı, Ken Wahl ve Kevin Spacey’i, Polat Alemdar-Süleyman Çakır olarak izlemiştik... *Wise Guy*, üç ayrı tv kanalımızda yayınlanmış ve hayli popüler olmuştu, unutulup

gitti, üstelik Vadidekiler dublaj Türkçesiyle 'hey adamım' demiyordu, langır lungur konuşuyor, 'len oğlum, iş mi yaptığın?' diyerek sokağa yakın duruyorlardı... Uyarlanabilirdi, konuşulabilirdi. Sadece hikâyesi için izlenmiyordu, "değerli kardeşimiz Süleyman Çakır'ın vefatını derin bir üzüntüyle..." diye başlayan haberlere, o haberlere endişelenen, 'yok artık bu kadarı ancak Türkiye'de olur' dedirten (bunu demezsek tadı çıkmıyor) 'Hasan Pulur gazeteciğine' vesile oluyordu.

Birkaç nokta üzerinde durarak yazıyı toparlayalım. 'Popüler kültür her zaman yerleşik düzenin değerlerini aktarır' dendir. Televizyonlarda aralıklarla medya eleştirisi veya şikâyetleri yapılıyor, laf bir yerden sonra ya doğrudan ya dolaylı olarak ayna metaforuna getiriliyor. 'Efenim, diziler toplumun aynasıdır', 'medya, ister istemez toplumun beklentilerini yansıtıyor' 'Eh, işte toplum bazen aynadan gösterdiğimiz resmi (kendisini) beğenmiyor ve onu izlemiyor, Yeşilçam'ın sıcaklığını arıyor' 'Seyirci, kendisine yalan söylememizi istiyor' vs. Televizyonun sürati düşünülürse, konuşmaların kısa tutulduğu, jestlerin ve duygusal çıkışların öne çıkartıldığı hatırlanırsa, söz konusu açıklamaların vülgarizasyonun bir parçası olduğu anlaşılabilir. Yapımcılar, yönetmenler, oyuncular, pedagoglar meramlarını ancak bu sığılda açıklayabiliyorlar. Bugün, popüler kültürün lokomotifleri olan diziler, yerleşik düzenin değerlerini bir biçimde aktarırlar ama bu aktarım, editörler, medya profesyonelleri, rekabet koşulları, kurum ideolojisi, siyasi iktidarla geliştirilen ilişkiler, sansür mekanizmaları, çokuluslu şirketler gibi pek çok belirleyici etkenin oluşturduğu bağlamda yaşanır. Bu yüzden oldukça karmaşık ve çelişkili bir süreçte yaşanır.

Yerleşik değerler demişken, devam edelim, ikinci olarak, dizilerde muhalifler yeterince temsil edilemezler, toplumsal farklılıkların görünürlüğü sınırlıdır. Hemen bütün muhalifler ya ehlileştirilerek ya da klişe olarak marjinalleştirilerek yer alabilmektedir. Burada çok açık biçimde bir temsil sorunu vardır, yoğun ya da eksik temsille, diziler klişe üretiminde etkili olurlar. Üçüncüsü, bir genelleme yapacağım, Türkiye'de popüler kültür anlatıları, diziler, yaşanan politik, sosyal ya da kültü-

rel çelişkilere sınırlı değinebilmekte, naif açıklamalar getirebilmektedir. Ergenekon'u bir de *Kurtlar Vadisi*'nden izlemek gerekir gibi açıklamalar diziye itibar kazandırmakla birlikte gerçeği yansıtamaz, yansıtmıyor da... *Kurtlar Vadisi*, örneğin şiddetin hikâyecisi olabilir, aksiyon türüne uygun biçimde şiddete başvurabilir ama şiddetin asıl üreticisi sayılamaz. Benzer bir yorumu komedi ya da dramalar için yineleyebiliriz. Neleri komikleştirmedikleri veya neye değinmedikleri, tekrar ettikleri kadar önemlidir. Diziler ve geniş anlamıyla popüler kültür ürünleri, bu anlamda toplumun gerisinde kalırlar. İhtilaflı meseleler herkes tarafından konuşulabilir olduğunda bunu konu edebilmektedirler. Aksi mümkün değildir, varlıkları popülerliklerine bağlıdır. Bu bakımdan 'yalan bir dünya'dırlar, ticari ağların üzerinde anlatıldıklarından izlenirler, enteresan bir hikâyeleri, oyunları ve ayrıntıları varsa, uzun yaşarlar. Yaşamazlarsa yerlerini yenileri doldurur, endüstride devamlılık esastır.

Popüler kültür ürünlerinin nasıl tüketildiği-alımlandığının tartışılması gerekiyor. Polat Alemdar'ı eleştiren bir gazetecinin aynen onun gibi giyinmesi, o tüketimin derinliğini ve dönüştürücü etkisini gösteriyor. En az yirmi yıldır popüler kültür dersleri veren (ve vermeyi de sürdüren), Frankfurt Okulunu çağrıştıran politik bir söylemle popüler kültür eleştirileri yapan bir akademisyen, *Kurtlar Vadisi-Terör*'ün yayından kaldırılmasını sert bir biçimde eleştirmişti. Ona göre Türkiye'nin gerçeklerini anlatan bir dizi, Atlantik ötesinden gelen bir emirle durdurulmuştu. Yıllarca 'popüler kültür, reel yaşamı, yarattığı manipülatif fantezi dünyasında aynı ile tekrarlayarak, reel yaşamın sürdürülmesini kolaylaştırır' diyen, tanımlar yapan da oydu. İnsanların dizileri nasıl izlediklerini bilmiyoruz, aklımızda kitapçılara gidip 'Aşk Memnu'nun romanı çıkmış, alabilir miyim' diyen cahil bir seyirci var. Onlarla ilgili sayısız fıkra dolaşıyor, Bourdieu'nun gümrüğünden geçerken kıkırdayarak anlatıyoruz birbirimize... Bu ezberi bozmak gerek, biraz onları dinleyelim, 'belki şehre bir film gelir, iklim değişir'...



Fotograf: Adolff Assbender, 1938.

Mizah Mahallesinde Aylak Aylak...

Mizah, hayatın gözü, bütün resimlerin en renklisi... Hayatın dili, bütün seslerin en dayanıklısı... Kahkahanın patronu, özeti gözyaşının... Yasak edilenin hikâyesi... Şehre inmiş Timur fili. Abazan hayıflanmalar.

Mizah, resmiyetten çalınmış anlar. Yarası kendisi. Kanadıkça güldürür, kanı muhtevası; kabuk bağlasa tükenecek. Mizah yaşadığı yere benzer. Eşekle sevişir. Hacivata kafa atar; kapıdan döner, bacadan girer icabında. En kibarı sessizce gaz çıkartır, efendinin önünde saygıyla eğilirken.

Hayk Mammer, Cilalı İbo, Adanalı Tayfur, Turist Ömer hep açlığa mahkûm. Acısı bilinçaltı.

Mizah memlekettir, yaşadığı yere benzer.

* * *

Her ağlayana bıkmadan hıçkıran evler. Veremli nakkaşın işlediği Kemalettin Tuğcu. Cebinde Kaşağı'sı. Oradan çıktı Yeşilçam'ın komedisi. Adanalı Tayfur'un, Vahi Öz'ün kılavuzluğu yetmedi, kervan hep yolunu buldu. Erotizm kadınların elbise-lerindeydi. Argo, Fosforlu'yla dillerinde pelesenk. Adsız, alçakgönüllü ve namusluydu siyah-beyaz komikler. Rengini-boyasını Ertem Eğilmez yoğurdu, cinselliği Aydemir Akbaş ve küf-

rü Kemal Sunal. Vakit Yetmişler, başka zamanlardı. Cem Karaca Boşverli türkölere deliriyordu. Mizah safını seçti, Gramsci'nin siperlerinde.

* * *

Birlik ve beraberliğe en çok ihtiyaç duyduğumuz günlerin, iç ve dış mihraklara karşı verdiğimiz savaşın pervanesi oldu mu mizah, biter, hayâsızlaşır, bönleşir: “Hadi oğlum göster bakalım pipini amcalara” malzemesi olur. Lacivertleşir. Müfredatta dâhil olur; talim ve terbiye meselesidir. Ta sempozyumlara kadar taşınır. Türklüğün, sünnilüğün temsilcisi oluverir mizah ve elbette hoşgörünün. Nasreddin'in canı acıyor kavuğundan.

* * *

Mizahın tanrısı, bedenin günahlarına, küfürlere gülerek bakar. İstifi, montajı ve sonraki rotuşlarıyla “hatalı” insanları vardır onun, konuşmayı hayat sayan. Mutluluk çayırıları, kakhahadan evler, bereketli sofralar, ateşli ve komik aşklar, aforoz debdebeler, ciddiyetler sakızdır dininde. Boğazına yasak takılmış bir afacanın düşleridir mizahın tanrısı. Kemal Sunal'ın dişeti, zenzem suyunda yıkanan “Tosun”, erken öten horoz, *kavuk* ve dama çıkan oğlan'da dolanır durur, bulaşıcı ve çıplak. Sevişmenin ve uçurumun kıyısında yükseklik korkusu...

* * *

Tütün kokan kahvedekiler, çamur kokan çocuklar, tezek kokan memleket özlemi. Loto yağmurlarının en çok dilendiği yerler, cücük bahçelerinde lehçelerini büyütüp, televizyonla melezleşenler. Işıklı ve gülümseyen Ali... Kürdün türküsü, hey güzel Allahım duy sesimi. Meslek liseli çocuklar, astsubaylar, şoförler, tezgâhtarlar, kapı önünde Kral'ı konuşan kızlar. Yerlilik bahsinden insan suretleri, toprağım. Değil kakhahasını gözyaşını düşlemiyor meselciler. Arzu filmin hikâyelerini cilalamakla meşguller. Beyaz camın en sıcak saatlerinde pupa yelken giden hikâyeler, yıldızlar. İleri Türkiye!

Esprin kadar girersin şehre, sokaklara. Okeye meze, dilsiz dil, sınıfta direniş getirir kervanın. Uzun bir solukla diplere dalar, yayılır. Hiçbir espri selam durmaz asla, saygı duruşu da bozuktur. Yaşadıkça eskir, kahkahasını emzirir, değişir. Mühürlenir; zarfı olur ahlâka ayarlanmış saatlerimizin. Mizah, olmasına takıldığı ahlâkın gözleriyle gördüğünde, soyadı ayıptan da olsa, kurulu düzenin paşa keyfidir artık. Hangi yağmurdan çıktı o mizah, unutulur.

Yeryüzünün belleğidir kahkahadan şehirler; orospuları, denizcileri, rakkasları, yabancıları ve acıları çağıran. Faslı Yahudi'nin müziği, Leyla Murad'ın dansı ve gemiler dolusu Ümmü Gülsüm çalar sokaklarında Iskenderiye'nin. Deniz, şarap ve esrar, terlemiş apışaraları. Tüüyor kahkahalar melezlikten. Yeryüzünün tüm dilleriyle kardeş büyüdü İstanbul çocukları. Onlar kadar "uçamıyordu" küçük Türk, yüzyılın dibinde. Ne sıvıya belsuyu kokan siyah saçlı kadınlar ne de esmer Ortodokslar, Yorgo Bacanos ve diğer sünnetliler. Madrigal emziriyor uzun saltanatlı konuşmaları. İstanbul, denize atılmış kahkaha, yurtsayan ve yurdu bilinmeyen. Göbek bağıdır Iskenderiye ve belki bütün liman şehirleri, yarışan kahkahalar. Naşit, hâlâ gülüyor. Bağırır bir eskici dayı, aşkın gözyaşları, Ferit Atıraş ve Gencebay. Şu Kürtler de olmasa nasıl çınlayacak bu şehir? Gittikçe gidiyor gemiler ve yazılmıyor bu mermere harfler.

Allahın kendisiydi kahkaha, cennet bahçelerinden kovulan elma ısırtığı. Sürgün oldu hayata, sonsuz ruhuyla direnişe. Kal dersin kalmaz, durmadı dolandı oralarda, masallarda ve kervanlarla. Krallarla soytarlaştı, devrimlerle kaçırıldı zamana. Her kaçtığında halkla soluklanıp halka üfledi harlanmış nefesiyle, ısıcacak oldu kimi yerler. Yerim yerim böbürlendi sonraları milletler, çocuk yüzlü folklardan gülmeleriyle. Mucize gös-

teren yatırıydı Nasreddin, Türklerin, Arapların, Farsların ve yedi milletin. Mezarını gösterdiler bizim diye zıplayarak tamamı. Yeryüzünün kendisiydi kahkaha, bütün dillerinden damıtılmış ve hepsinin kendisi.

* * *

Mizah, yürür mekânsızlıktır.

* * *

Her şey diner, yağmurlar, karlar ve fırtınalar. Dinmeyen acılar ve kahkahalar, zamanın ikizkardeşleri. Hem duran hem yürüyen... Vardiyası bitmiş işçiler. Herhangi bir yerinde dünyanın, şarkıya kırılmış esrar.

* * *

Umut, bize umutsuzların mirası, taşımazsa umutları yürüdüğü her yere mizah, çöpsüz üzüm. Bir atımlık barut, beşinci kol...

* * *

Türk mizahının Forrest Gump'ı yoktur ya da Chauncey Gardener'i. Hepsi geveze, meraklı ve hazır öğrenmeye. Saf, yer ile yeksan, küçük-cin adamlar. Kırlangıç nasıl çırparsa kanadını güleç dedikçe güleç... Neşeli, taşkın, yüce gönüllü ve toprak gibi işlenmiş. Zemberek adamlar değildir hiçbirisi. Esneyen devlet dairesi, tosbağanın salyası... Naşit, Turist Ömer, Ali Uyanık ve Varsayalım İsmail, yel yeperek yelken kürek konuşurlar; ne yalnızca kutlamak ya da bağışlanmak, ne de rahatlamak ve boşalmak sözcüklere basa basa. Hepsi birden, tam tekmil kendisi... Tohumu Kavuklu'dan. Ruhların duvarında afili bir resim, ilk gevezeliğin el vermesi.

* * *

Hollywood artık öteki değil, bütün kültürlerin mündemiç şenliği. Ya Woody Allen ya da ZAZ diyor insanlar, Ferhan Şensoy, Met-Üst ya da Gani Müjde dediklerinde.

* * *

Yürüyörler öldürecekler seni, dinmez Hacivat istekleri. Yığınlar yığınlar... Telaşla takla atıyorsun, kahkahayla, duruyorlar. Mizah budur.

* * *

Bir adamın ayağı takılıyor, hoop güm yere. Etrafta doymaz gülmeler, öldüren. Karagöz'ün karnı ağrıyor, çıkıp peşisıra atıyor kendini kahkaha denizine, katillerin önüne, hoop güm yere. Mizah budur.

* * *

Şehirle maç yapmalı mizah, delmeli yer yuvarın dibini. En erken yoksullar düşer sokaklara, onlarla yürümeli, gebe kalımlı alın terinden.

* * *

Beyoğlu açık şehir sevgilim... Mizahın cangılı; arka sokaklar, barlar, sıhhatli ve ihanete hazır kolejli kızlar, toraman oğlanlar. Kayıplar, açlar, doymamışlar. Hacivat'ın karısının çarşı gezmesi... Paranın, hayınlığın ve namıssızlığın kayıt defteri. Mizahın sözlü tarihi... Beyoğlu açık şehir kadını. "Erkekler", özlemler, zıvana, sarı gelin, Tarlabası. Vakko'nun duvarında sidik izi. Sabah ezanı, bahtsızlar ve mağluplar; dayak yemiş sarhoşlar ve seks kokan kediler. Beyoğlu açık şehir küfürüm.

* * *

Zorbanın dili betonarmeydi, Allah'a yaslanmış gecekondu mesellerinde. Mucize rastlantılar, Abdulvahap'tan. Muharrem Gürses'in eli, Muhterem Nur'un gözyaşları. Beyoğlu'na boşaldılar. Yaban yeşili, kan kırmızısıydı kirli donlu bebeler özlemleriyle kenarların. Çatlak ve irinli deri... Sarımsaktan soluklarıyla geldiler. Başkasına ait bir mevsime karıştılar. Ama yasası bu yanardağların... Kanadıkça akar, pıhtılaştıkça hemşehrisi olur şehrin. Tarih bir baştan çıkarmadır, yan sokakta çalkalanan bir

kokteyl, terasta sevişmeler, çıkışta dizili bahşişçiler. Bir gün soracaklar nerede senin cenk hançerlerin? Kasıklarında ağrılarla uyanacak dağınık yatakta şairler ve çizerler. Evet ya!! Cinsel kimlikler, post kolonyalizm ve post modern “an”lar. *Tarkan* olmak isteyen hayatlarla çiftleşiyor yazanlar.

* * *

Bir ölüm ilanı bile yok Salomon’un, Matmazel Sürpik ve Agop fıkrasının. Eski, renksiz ve kimsesizler matbuat hanelerinde. Çoktan unutuldu Ferdi Tayfur dublajları, çay bahçesi seferleri, güldüren. Farelerin kemirdiği sayfalar, koyuyor önümüze sözcükleri, teker teker düşen ve kaybolan. Tebessümle nakledilen sözlü tarih malzemesi kalanlar. İkbâl kıraathanesi, poz kesen zamparalar, hakbilir amcalar, türlü lakırdılar ve muziplikler. Ne demeli, tenkitler ve taarruzlar. Sip sip illah sivri külah gezen serseriler, racondan kabız olmuş haytalar. Özür dileyerek konuşulan “ipek çoraplı canımın içi kadınlar”. Zamanla bir başına kalmış kahkahadan cümleler. Hüseyin Rahmi evleri, yokuş başında Muammer Karaca. Huysuz hayatın gülme vesilesi, ucuzundan.

Yıkıldı o sokaklar, yıllar yılı akılda tutulanlar. Gönyesiz, minkalesiz barlar var konaklarda. Gerisi beyazcamın ramazan eğlencesi... Davulla satılan gelenek bileti...

* * *

Letafetli, muhabbete şayan, servi, zarif ve şık kadınlar peri padişahının biricik kızıdır, Hüseyin Rahmi’de. İnanmadığı için anlatmaz, nanik meselesidir geçer bir kalem. İlaveten Refik Halid,ERCÜMEND Ekrem ve Yusuf Ziya. Onlar hırçın, den-siz, aşüfte, sinirli, Kasımpaşalı-eli maşalı, dore iskarpin, eli belinde-beli korsada kadınları konuşurlar. Meydan okuyan kadın, düzmece hıçkırıktır, hovarda kadehler ve pencereden sallanan mendil. Hem “carne”yi çağıran fındık kurdu, kıvıl kıvıl hem de frengi saçan Allahsız. Kadın Beyoğlu’dur, sıcak bir yatak ve tükürük kâsesi.

* * *

Bir kakhaha bilirim. Kimyon tadında, şehrimin malı... Sine-
madan kubbeleri, asırlık çınarlar. Yıkılmış bir şehrin sahibi.
Balkonlara serilmiş hayatlar ve boz bulanık tarlalarda topaçlar,
herhangi bir yerden herhangi bir yere giderken yolcuların taşı-
dığı fıkralar. Başka başka yollara uğurlanan komiklikler. Ağla-
ma duvarına pipisini gösteren bebeler. Ceplerinde Keloğlan ta-
şıyan dedeler. Güteryüzlü Hayyam ve Allah'ı kandıran Bekta-
şi. Deli Ferhat n'ettin? Omuza gerdek şaplağı, karganın pcyni-
ri, çekirge neşesi... Nuh'un gemisinde kaçaklar. Bir kakhaha bi-
lirim, rüyadan salıncak.

* * *

Mizahçı hançer ve yaradır, kanar ve kanatır.

* * *

Bu topraklarda mizahtan, apansızlığın arsız yandaşlığı bek-
lenmez. Yemin istenir kakhahalarından, insan olunacağına da-
ir. Bergson'u boşuna sahiplenmez Mustafa Şekip. İbret ve pan-
suman. Pedagog parmağı sallanır mizahçıya: Vara yoğa gülme,
güldürme. Kıssadan hisse.

* * *

Kamu malıdır, kakhaha; nakşedilmiştir herkesin olana. Can
katan ve cihan bezeyen... Tarihe sorulmaz, konuşulmaz bunun
için; ya bir bunaktır ya da cellât. Ağlamaktan korkar, kadın sa-
yılmamak için. Gülmekten korkar, içindeki çocuk, çember çe-
viren dayıoğlu uyanacak diye. Zinhar! Aptallıkları yinelenecek-
tir. Tarihin önünde bir ağaçtır, mizah; sözcüksüz şiir. Muhbi-
ridir yeryüzünün.

* * *

“Ne çok insan vardır her şeye evet ve âmin diyen!” ihanetin
prelüdü ve sıradan hain düşünceler... Yazarları durmadan pa-
zar gününü yaşar, bozulan zamanı, mutlu çocukluklarını ve el-

bette taksiciler ile temizlikçilerini anlatırlar. Yoksulluğu konuşmak sapıklığı estetiğin... Öteki Türkiye, birikmiş dosyalar, sarhoş eden rakamlar... Sel basmış memleketi... Çeneleri köşeli aktörler, kalçaları yuvarlak manken-kızlar ve kendinden utanmayan kahkahalar...

Yeraltının dumanı tütüyor, konuşulmayan yangınlardan... Sallanan ay, dilek fincanı, kuyuya düşen çocuklar, buruce lii.. Babası bulut, anası çağlayan özlemler. Taksim'de uluyan otomobil alarmları... Televizyon, koca dayaağı, binbir gözlü beddua ve Ülkücü hezeyanlar.

Mizahçılara ayrılmış bir cennet yoktur. Her kedi bahçeye kaçar. Topa tutulmalı dünya ne olup bittiği anlaşılсын diye. Mizahın birinci cildinde böyle yazar.

* * *

Manzum ve mensur her gülmesinde bir kaval sesi... Tor tosunlar, koç öküzler, müezzinler, attarlar ve dülgerler. Keloğlan, içinden köy geçen Kafdağı hikâyesi... Mülkünde peri padişahının mührü ve Kavuklu'nun harcı. Bir şey var ama artık eksile eksile var. Unutulmuş bir fıkra tadı kaldı kalbimizin bakracında. Keloğlan, Nuh'un gemisinde yolcu...

* * *

Masalları, misalleri ve rakamları kendine katık ediyor hayat. Dirliği için yavuz olan para peygamberleri, nice beyler, paşa çocukları, olgun ve dolgun kalem efendileri. Hiçbir kavmin sözlüğünde yok "devir değişti" demenin utancı. Ölmedik mi sahi-den yeterince? Bin tövbeyle yıkanan espriler, dua ve bedduası hayatın, fukara sofraların ve kum saatlerinin. Hay hak!

* * *

Kel Hasan, Kavuklu Abdi, Hamdi sonra Naşit sonra Vahi... Kekeme bir hatibin kemküm konferansı, bir fıkra haydudunun kısa muştalı yumrukları. Eskiden nelere gülerdik defterleri... Sararmış sayfalarda tüfeyli temayüllerin hicvi, taassubun gırgır, eski mahallenin pilav üstü kurusu. Kafiyesi mizahın!

* * *

Devrimciydiler, Cumhuriyet'in külot giymeyen ilk kadınları karikatüristlerin elinden çıktı. Ramiz, Şevki, Necmi Rıza, Bedri, Altan, Turhan... Hepsi hepsi... Bütün çizdikleri kadındı sülalesinden. Karikatürler "pin-up girl"lerle doluydu ve sperm koktu yıllarca.

* * *

Kimisi, kimseye vermez gülmesinden, hesapçı; bir diğeri artarsa diyor ama artırmıyor. Biri veriyor, ama herkes bilir güldürmeyi o kadar. Fatih Solmaz, Halil İbrahim bereketi: Kazanları taşıran, şarapları köpürten. Bir yaradılış gibi, mecrasını bulan sel suyu. Gelip yakaya yapışan mizah... Yürek çarpması. Komik.

* * *

Dünyanın en onurlu elleri yoksulluğun, emekçinin ve sürgünün. Öfke tütüyor fabrika bacaları, topraktaki çatlak ve kondu'daki çay. Yalınayak Kürtler, Allahsız İstanbul. Esmer Diyarbakır'ın ötekileri. Şiirden korkan hayatın şiiri... Ender'in çizdikleri bir kenti taşır yanında. Gecenin, sevdanın ve acının tarihidir o kent; "oradır nere gitse".

* * *

Ahmet Arif yüzlü, mimli çizer. Sokakla çektilirilmiş fotoğraf, çizginin Komünisti. Doldur kareleri Ateeşş!.. Mim Uykusuz, müptelası muhalifliğin... Hücresi çizgisi.

* * *

Çağçağ'la hemşeri çizgisi. Besbelli Karadenizli, Doğu'sundan... Çoşkulu; göğsünde neşe saatinin tik tak'ı, avucunda şiirlerle yatan bir fırça. Gökyüzünde yıldızlar, yazlık çay bahçesi, sigara isteyen deliler. Derya Sayın, Bir Mayıs çocuğu. En güzel sevişmeler onun karelerinden doğar. Aşkın ve kahkahanın "esmer" ve naif bereketi...

* * *

Şeker kokuyor çizdikleri. Zaten hayat bize hiç gülmezin uyanık satıcısı, negerekvar'ın çizeri Salih Memecan, Kötü grevler de var demenin rahatlığı. *Sabah*'ın manşeti; meyve veren ağaç, vaşington portakalı. Hep gülmeli nemelazım gülmeli. Herkesin kızdığına kızmalı, güldüğüne gülmeli.

* * *

Necmi Rıza, tangocudur. Ramiz'in kadınlarını inatla yaşatır; iç hoplatan, saltanatlı, kahkahası billur, milleti deli divane eden kadınları anlatır. Kemal Gökhan'ın ensesi kalın zontaları yoktur onun işlerinde. Tangocudur Necmi Rıza; kentli, kültürü mücessem, aklıbaşında, sözü sohbeti yerinde ve hepsinden gayrı vücudu muhkem kadınları –evet evet– erkekleri vardır. Bugün Ramize'nin, Çağçağ'ın ti'ye aldığı “prezentabl” adamlar Necmi Rıza'nın esas oğlanı jön prömiyesidir. İlhamını aldığı Ramiz'in dikizci eğlencesinin devamıdır o kadar.

* * *

Suavi Sualp, saçmanın, abartının, kafiyenin, *çapkın enişte-fet-tan baldızın*, kaytan bıyıkların, mutsuz kadınların, hergelelerin mizahı. Hepsi birden. Küçümsenen, meslektaş husumeti çeken bir üslupçu. Toplumcu, ahlâkçı mizahın kurbanı... Metin Üstündağ'ın, Can Barslan'ın dedesi, bilmiyorlar, hastahanede karışmış. Hep kendini çizdi, yaşayamadıklarını anlattı. Klark çeken, elma yanaklı çapkın ve kibar hırsızları oldu. İç sesi hep hikâyedeydi, mutlu sonlara nanik yaptı. Sıkıldı, hikâyeleri yarım yarım bitirdi. Cilalı Ibo, Adanalı Tayfur ve Aydemir Akbaş'tı. Utanmaz Adam olamadı. Ökkeş hiç değil. Kuşağının en çalışkanıydı. En maymun iştahlısı da. Daima üvertür kaldı. Her boşluğu o doldurdu. “Hemen, o anda, son anda, vakit daralırken”. Çalışmazsa aç kalacaktı. Yoksul öldü, erken doğdu. Hayırsız zamanların mizahçısıydı.

* * *

Tahta kaşıklar, kilim desenli giysiler, yelek mesela. Duvara asılı saz, Ruhi Su, şu bu... Karikatürü hiç etkilemedi bunlar, hatta Komünist Partili Engin bile es geçti, vakit Yetmişlerin sonu, *Mikrop* dergisi. Bir ara, çok sonra mizahçıları konuşturan panellerden birinde, Çağçağ “Köylüyüm, köylü olmaktan gurur duyuyorum” demişti, giyimiyle müsemma. Sonra bir gün Hayal Kahvesi’nde Timsah’tı gördüm. Kendi de bar açtı, Barfly “...Manhattan esintileri” diyordu mekân için, çökelek peyniri değil.

Şehirlidir Türk mizahı, başka İstanbul yok diyen, Hıdır’a, Zübük’e, Zonta’ya, Maganda’ya herkesten önce kızan. Arsızdır, eleştirmeye yetkili tek merci gibi, kendisine katılanlara da kızar: “Bizim magandamız o saf-tertemiz gecekondu değil!” Pe ki ya kim? “Yavrunuzun Sayfasın”’nı okuyanlar mı? Hem Tommiks, hem Binbir Surat. Hem sevecek, hem dövecek.

* * *

Yalınayak geçer hikâyeleri, buruk bir tat. Tütün, şiir ve hoyratlık. Ölümün geçtiği hikâyeler bunlar: Bir acımasızlık bir yoksulluk. Yağmurun en çok yağdığı evler, Mutluluk Yalan! Kediler, fahişeler, hamallar, eşcinseller, işçiler, deliler, bohçacılar. Sobalı evlerin çizeri Ergönültaş. Koksaydı çöp kokardı, ya hiç unutulmayacak ya da hemen atlanacak sayfalar.

* * *

Dar zamanlarda, İkitelli’de, iş arasında, hevesle, koşarak çiyor “dışarı”ya. En çok kim seviyor deselerdi, düşünmezdik: Sencer. “İpek gibi yumuşak, ipek gibi kuvvetli”. Eski zamanlardaki gibi güzel’in çizeri. Balat’ın azınlık güneşi vuruyor resimlerine; muhacir kızlar, taşplaklar, cumbadan silkelenen kilimler, köşebaşında zulada biryantinli bir oğlan, radyoda Yurttan Sesler, fasulye pilakisi.

Gani, çocukluğunu kovalayan “palyaço”: Dilinde o zamanlardan kalma bir küfür, tekrarlıyor gülerek.

Sencer, Gani’yi değil kendini çizdi Balat Öyküleri’nde çokça.

* * *

Neyi anlatsa önce hüznü konuşur Tuncer Erdem. Sürekli sonbahar, Günbatımı. Gölgesiz Diyarlar. Koksaydı kükürt kokardı, dumanlı. Bir adam intihar edecek, mektubu hazır. Lokantalar, barlar, vitrinler, otobüsler bomboş. Rüzgâr uçuruyor mektubu, koşuyor adam peşisıra sokağa, caddeye. Koştukça doluyor sokaklar, açılıyor vitrinler. Neşeyle haykırıyor gökyüzüne, hayata adam. Mektup, bu hikâye. Tuncer Erdem, her şeye rağmen'in çizeri, vaiz.

* * *

Altan Erbulak, Türk karikatürünün en az uyuyan adamı. Çubuklu pijama, pofuduk terlik; Böcek, taş arabası, Cafer. Yeşilçam'da "iyi arkadaş". Yere en yakın çapkın. Çizginin Orhan Boran'ı. Gülünce gören gözler. Uzun bacaklı bıcırık kızların çizeri. Bedri'yle beraber Dolce Vita mümessili, *Vatan*'dan. Erol Günaydın'ı, Münir Özkul'u ve en çok kendini anlatan adam.

* * *

Mem-coş samimiyetin çinisi. Dört duvar hikâyeleri, tozların, küflerin, dağınıklığın ve pisliğin. Sevişmenin günah olmadığını öğrenen genç kızlar, tecrübeci erkekler. Punk edebiyatı. Kaçak güreşen hayat yorgunluğu. Şehrin şahdamarını isteyen öfke. Mahşerden korkan nihilizm. Soluk alan bekar evi; çizgi, sokakların kenarında.

* * *

Perdeleri rüzgârlanmış oda. Kuştüyünün yolculuğu. Şehrin götünü çizen adam. Bahçeye kaçmış kedi. Sperm kokan erkekler, zembereği boşalmış kadınlar. Absürd ile estetiğin arasındaki dokuma tezgâhı. *LeMan*'ın vitrini. *L-Manyak*, *Fırt* değil, *Lombak*'tan alınan feyz. Bahadır Baruter, doksanlı yıllar mizahının tarih kitabı.

* * *

Sokakların tüm kirini süpürmek istiyordu, Amcabey'in sözleri. Her şeyi cetvelle çizmek isteyen anlayışın karikatüristiydi Cemal Nadir. Tek Parti'nin sözcüsü, çizgicisi ve iftiharıydı. Amcabey'in cebinden çıktı dediler Türk karikatürü için. Meydan boş. Huysuz, huzursuz ve sivri dilli Cem, çoktan kırmıştı fırçasını, Çankaya'da Paşa'nın karşısında. Cem, "Hain Rıfkı" değildi belki ama yasaklanmıştı yukarıdan: Çizmemeli, çizmesin! Parti için çizmemiştir hepsinden önce. Gerçekten Amcabey'in cebinden çıktı karikatür: Devletçi, memur ve "vatansever". Kadı ekmeğini yemeyen karınca.

* * *

Pseudo-muhalefet. Amoralizmin çığırkanlığı, felsefe mastır. Bahadır Boysal, *LeMan*'ın yeni nesil *konsepti*. Manevra kabiliyeti, sağ açıktaki tribün futbolcusu. Sürat nesnesi. Müthiş ben. Üstü açık spor arabada sanat. Her şeyi çizerim.

* * *

Düşlerinde o yürürken bitap düşen azgın bakireler. Memo tembel-çizer, miki filmlerinin Türkçe dublajı; pipisini amcalara gösteren çocuk, Nam-ı Kemal. Kasık sıcaklığında yaşayan mürekkep balığı. www.porno.edu.tr.

* * *

Diyarbakır, gıyabında yargılanan şehir. Kenarda kiralık oda: Bağlar, Fiskayası. Hayattan daha eski yoksulluk, terkedilmiş şiir ve bir kadının akıllara düşmüş çıplak özlemi. Kaçak çay. Sonsuz heveslerle yenilen delikanlı mezesi, "kürsü" lerde tüketilen arzular, günahlar ve uyuruyanık hesap sormalar. Doğan Güzel, "kırık"ların çizeri, uzun bir "ahh!". Kısa çöpün hakkı. Davudi bir sesin nahif çizgisi, mürekkebi damardan.

* * *

Gömlek cebinde plastik tarak, seiko saatin ruhu, yalancı levis, nike air. Kaan Ertem, kenardan ekmek çıkaran mizah. Herkesin yüzüne sinmiş umarsızlık, ötekine yapışan göz. Mene-

nadan çıkmış yıkık bir ev. Depremi kendisi. İki ucu fırça adam. Bir sürü çocuğu var.

* * *

Mizahın tango mevsimiydi, Ramiz. Plajlara dadanmış fırça. Sahnesinde harcayan, bölen ve çarpan çıplaklıklar. Dudak izinden tarih bıraktı geriye, bütün hazları birden isteyen. Ağustos-böceği, jartiyerli bacaklar ve hamamcı düşler. Memleketin en iri kalçasıydı Tombul Teyze. Ramiz, özlemlerin tapınağı, okunmayan espri ve elmanın tadı. Uzun ve sıcak yazlar, aslı astarı olmayan kadınlar yuvalanmıştı çizgisine. Briyantınli mizah, Şecattin Tanyerli, Yahya Kemal ve ekmeksiz dizeler.

* * *

Can Barslan, helâ duvarlarının en komik sesi. Öksürük olmuş eşek ve erken atan ramazan topu. Sarı sayfaların Kavuğu. Ne mürekkep balığı ne de çinidensabır. *Gırgır* bağlarından çıkma ayırık otu: *Limonî*. Bir inci midyesinin kaptığı espri. Kahkaha zıvanası.

* * *

Yusuf Ziya, CHP mizah ödülü, halkevi kahkahası. Vitrinlerde yaşatılan şerri hile. Kendini zaman sayan başyazı.

* * *

Cirmi küçük, cürmü büyük şiör; Yücel, Eloğlu ve Garip Veli. Bildiğini okuyan imam. Leyleğin ömrü. Met-Üst, işkilli dergi tüzüğü. Gazozuna dize yazan sosyolog. Her eleştiriye telefon açan edütör ve Hacivat'ın konuşamadığı edebiyat-ı cedide.

* * *

Turgut Çeviker, mizahın hafızı kütubu. İddiasız konuşan ve kibirsiz susan, ehli-vukuf. Çarşamba kitabı, Gürcü mutfağı. Afyon patlatan öfke. Çatık kaşı yüzünden evvel hatırlanan Karadeniz fıkrası.

Vizental lugati, Ladam Okamelya Türkçesi. Bodler ve Malar-me. Cem, devr-i Contürk'ün fırçası. Hukuki esasiye, müstebitler, Leon Kahon, Çırçır ve Horhor yangınları, Asya-yı Vustâ haritaları, uşakla eşek arası kulağı kılı Aksaray külhanları, fanilas yamalı devlet adamları; iffet, din ve izdivaç meseleleri; riyalı, hasetli, kasıtlı toplantılar. Naci'yi okuyan Fatih, Fikret'i okuyan Şişli... Oysa Cem, muhitlerin, cumbaların ve apartımanların istihza iğnesi. Derler ki Devr-i Cumhuriyet'te dargın düşüp bırakmış çizmeyi. Kayıt düşmeli, Namık Kemal, hükümete dargındı, Akif'le Fikret cemiyete. Zaman oldu Namık Kemal memleketten, Fikret'le Akif cemiyet'ten ümitlerini kestiler. Cem, epiküryendi, başka türlü bir dargınlık cephesi.

Berberler mizah dergisi okumuyor artık. *Fotomaç* var, *Posta* var, adları sürekli değişen kuponlu gazeteler. Radyo'da isyan var, "Hemşerim" var. Kendini jiletleyenler artık bıyıksız, amerikan traşlı. Saçları geriye, apartman gibi kat kat kabartılmış tipler var Kaan Ertem'in. Sokak dergiye giriyor da, dergi o sokağa uğramıyor artık.

Mikrop, içinde isyanlar isyanlar... Şöhler zıvana kâğıdı. Çizginin anarşizmi. *Limon*, solun seçim sloganı; muhalefetin manşeti, Özal öfkesine sermayedar. Dipnotu *LeMan*. Makaracı. *LeMan*, hercai ve canının çektiğiyle sevişen beyoğlu mantisi; barbar hayatların Timsah sureti. Dipnotu *Limon*, dedesi *Mikrop*.

Gırgır'ın işgali, mizahın fetret devri. *Limon* eşkıya, *Hıbr* şehzade soyu. *Limon*, Ayhan Işık; *Hıbr* Önder Somer. *Limon* hayatının rolünü alan karakter oyuncusu. *Hıbr*, Oğuz Aral'ın Münir Özkul olmadığını anlatmaya çalışan bir de şu var meselesi. Ve elbette Ertuğrul Akbay, Timur'un fili.

* * *

Tek partinin mizahı, Onuncu Yıl Marşı'yla yarışır, *Markopaşa*'yla tükenir. Ne yarası vardır ne de yarasını teşhir etme hastalığı. Anlattığı ya destan parçasıdır ya da hisse alınacak kıssa. *Markopaşa*, kameranın gözü, yıkıcı ve tahrip edici. Bir buhranın çocuğu, yaratılan ile yaşayan arasındaki nispetsizliğin ifadesi.

* * *

Mum ışığında sevişen genç âşıklar yok karelerde. Tak tak var dup dup dubu dubu dudup var, karyola kıran. *L-Manyak*, Namık Kemal Köprüsününgit topla kozaklakların mizahı. Kamu düzeninin sağlanması, ahlâkın tanzimi vesaire olsa olsa kafatası belkemiği amerikan deliği mevzusu. *L-Manyak*, mastürbasyon, cinsellik, argo ve komik şiddetin, ayıbın çok ayıbın, yuh artık bu kadar da olmazın dergisi.

* * *

Tok sınıftan gelme halkçılıktır, *Akbaba*. Doğruların muhafızı olabileceği zehabına kapılmış bir işbirlikçi, iktidarın sesi. *Akbaba*, iktidarın önünde dalkavuk, gölgesinde berber dergisi, ölmünde filozof, dürüst ve itirafçı; elbette bir başkasının yanında yeni dalkavuk ve yine berber dergisi. Otuzlarda Serbest Fırka'ya, Kırklarda Demokratlara karşı Halkçı; Ellilerde Demokrattır. Örtülü ödenekten nasiplenir; rica değil emirdir Menderes'in sözleri. *Akbaba*, Türk mizahının resmî yüzüdür, bol makajlı. Ortaokul-lise münazaralarının iyi not kapmaya çalışan hatibidir, öğretmenlerin gözdesi.

* * *

Hiç ana babası olmamış, kendi kendini yaratmış biri gibidir *Markopaşa*. Bir vicdani çılgılık. Ahfadından çevresinden her şeyden çok gerçek durur sözleri. İnanılmaz bir enerjidir, her defasında küllerinden doğmak. Ad, adres değiştirmek gizliden gizliye yazılar yazmak, polisten kaçmak ve matbaa bulamadığında

Gutenberg'e danışıp, teksirle çoğalmak. Satıcı bulamadıklarında sokaklarda "Marko Paşa!" diye bağıra bağıra gazete satmak. *Markopaşa*, memleket mizahının amentüsü. Adetlere, vasatlığa, klişelere saldıran bir deli.

* * *

Gırgır, aşırı kalabalıklaşmış ve yağmalanan İstanbul'dan alır harcını. Ucuz, kirden eprimiş taşra kerhanelerinden, perdesi kısa gelmiş mahalle kahvelerinden, kale arkasından gelir mizahçıları. Hepsi kısa pantolonlu, bir kaç asi ve Marksist. Hepsi bir sürü şeyi çiziyordu ama hepsi aynı adamı anlatıyordu: Orhan Kemal, Yusuf Atılgan ve Latife Tekin kahramanlarıyla ak-raba. Mizah, gecekonduyu şehre indirdi. Ferit Öngören'in, Zeki Beyner'in uzaktan çizdiği gecekondu mahallelerinin içine girildi. Oğuz Aral'ın, Suavi'nin anlattığı Teneke mahallesinin Lehimsiz sokağı da değil, sahici. Konuşulanlar, sömürüyle, çatışmayla ilgili. Nerede Ramiz'in Bedri'nin o güzel insanları. Hepsi çirkin ve hepsi kirli. Tuncay Akgün ve Mehmet Çağçağ o evlerden içeri de girdi, Ergönültaş'ı aşarak. Bol ayrıntılı ve dekoratif anlattılar odaları: Televizyonun üstündeki dantel, ağlayan çocuk, desenli halılar, düğün fotoğrafları ve fonda çalan Gencebay.

* * *

Oğuz Aral, halkçı saydı kendini, saraylı dediği grafik mizaha karşı. Halkın zaferi, sağduyusunun ödülüydü *Gırgır*. Oysa halkın argo ve cinselliğini üstlenmişti ondan önce, "şık" laflar ederken. Bir sürü çocuğu oldu, torunları var. Onunla inbe demeye başladı, şimdi amna koyuyor dergiler.

* * *

Mahalleye övgü yoktur mizah dergilerinde. Dürüst esnaf- lar, her derde deva dostluklar artık televizyonun yalanı. Okuyucu yemiyor. Avni, o mahallenin çocuğu, bugün yaşamıyor, Yetmişlerde kaldı. Eşşek Herif, Belediye takımında profesyonel oldu, şortu uzun. Deli Ziya, Türk Tarantinosu'nun kurba-

nı: Uzun saçlı ve Küçük İskender okuyor. Yeniler, şimdilerde apartmanları, aşağı mahalleyle değil karşı binanın bebele-riyle maça çıkanları anlatıyor. Kenan Yazar'ın her dairesi, hızlı, gürültülü, hastalıklı, yalnızlıkla dolu bir hikâye. İhtirash, doyumsuz, aç kadın ve erkekler. Apartmanlar mahalle değil, kimse kimseyi tanımıyor, umarsız. Penceresinin önünde çayını yudumlarken duyduğu her sese küfürler yağıdırıyor Killa-nan Adam.

* * *

Gırgır televizyondur: Günaydın, Altan Erbulak, ağaçtan di-kizlenen evler, seyahatten dönen koca, Utanmaz Adam ve onun avanağı Avni, Korna'nın kuzeni.

Gırgır, amiyane mizah ve erotizm, grotesk değil. Hatta içerde ahlâkçı bir vaiz, Abdülcanbaz ilk zamanlar.

Sonra hareketli, huysuz ve öfkeli gençler... Güle güle apo-litizm. Bu gemi nereye gider? Merhaba sosyalizm. *Mikrop*, ilk meydan okuma, Baba'ya isyan: Mastürbasyon için sabun bi-çimleri çiziyor. Tahripkâr, huzursuz ve sivri dilli. Ne *Gırgır* gi-bi peklik çekti, ne de *Akbaba* gibi miladından kabız, basbaya-ğı ishaldi. Erken doğdu, cesedi yakışıklıydı, apışarası ıslak. Sol yumruklar havada: *Mikrop*lar ölmez! Ahlâka karşı omuz omu-za! *Gırgır*, klark bıyıklarının altından kıs kıs gülüyordu.

Mikrop; Hara-Kiri, *Limon*, *Nankör*, *Pişmiş Kelle* ve *L-man-yak*'tı. Hepsinden parça parça, hısım-akraba. Kimi öldü, kimi yaşıyor. Yenilen pehlivan güreşe doymaz. İlk mağlubiyet, bilek taşı küçüklerle. Baba mağrur: "İşte kapı, nasıl olsa el mahkûm dönersin". Taş eskir mi? Çatlar. Can Barslan, Met-Üst, Gani Müjde o çatlaktan çıktılar. *Limon*, hem ekşi hem acı.

Gırgır, Galip Tekin, Eray, İlban Ertem, Eşşek Herif, Ergün Gündüz, Muhlis Bey, Zihni Sinir olmuştu. Taş parçalanacaktı.

* * *

Nankör; prematüre, *Öküz*'ün atası. Ama hepsinden önce bir tasfiye hikâyesi. Sanatçı sanatçının kurdudur: Ona çok bana az kavgası, para meselesi. *Nankör*, alelacele kapatıldı, yayınevi

başladığına bin pişman. Kadro, *Limon*'dan sonra bir tasfiye daha yaşamış, bir daha bölünmüştü. Dergiden arta kalan: Sansar ve Berkay'ın patikası, esmer dilli Gaib Romans ve bir de taşralı Peyami Safa. Gerisi *Deli*'ye aktı.

* * *

Ertem Eğilmez'in aile komedilerinin karşılığı yoktur mizah dergilerinde. Hasan Kaçan denedi, *Ustura*'da. Siyah-beyaz televizyona renkli cam takmıştı. Nostalji post-modern zamanların mezesiydi, Hababam Sınıfı Cumhuriyetin folkloru. Ustura, Müslüman mahallelerinde kesekâğıdı bile olamadı. Popçuların nasyonel feelingi, Atatürk'ü konuşuluyordu, derin devletin dalgası kırmızıydı. Adile Naşit'e başörtü giydirmediler. Hasan Kaçan yeşil renkli Metin Akpınar oldu, Damar tıkanıklığı. Parti'nin komik yüzü, *yedi*'nin fıkracısı.

* * *

Bütün yanlışlar gibi onay gördü ve üstünde kaldı. Masal gömülerinin Battal Gazisi gibi derlendi, cilalandı. Derbederliğin müzikle dost olduğu; ak badanalı, iri götlü, kalın kirpikli doğurgan evlerin çoğaldığı zamanlarda, “köylüler doldu bu şehir” demeyen bir mizah çıktı karşısına. Pembe köşkünün gulyabanisiydi *Gırgır*. Tiksinerek konuşuldu hep. Yaşlılığın zorunluluğu kısa-küçük adımlarla yürüyor “grafik mizah”, devletten maaşlı, jüri üyesi. Lacivert ve hâlâ nefret ediyor Gulyabaniden.

* * *

Gün'de küçülmüş, büzüşmüş dertop olmuş çizgisiyle patronun “doldur” dediği yere çizmekle başladı hikâyesi. Yıllardır çiziyordu, müebbet. Pişman bir ihtiyar olacağına çılgın bir ihtiyar olmayı seçti. Herkesten çok öfkeliydi ve herkesten çok aç. Sessizlik doğumla bozulur ölümle kurulur. Doğurdu. *Gırgır*'ı, çizginin Maracana'sını yarattı. Mizah diyarlarının protestan karıncası; karikatürün kuralıydı, çocukların krallığında. Mümini kalmamış bir dinin peygamberi olmadı Oğuz Aral. Budandıkça gürleşen ağaçları, terinden beslenen toprakları kaldı geri-

ye. Hiçbir sıfat üstüne tam oturmadı: Babalık, despotluk, üretkenlik. Hepsi yalan, iftira ve doğru. Konuşanlar yenilenler oldu çokça.

* * *

Akbaba, Yetmişlerde, resmi klişeleri tekrarlayan ihtiyar bir bunak. Oysa iştilaları, zaafları, bayağılıklarıyla bir toplumun hikâyeleri var anlatılacak. İktidarı suçlamayan mizah ölürken “Çarşaf” a dolanacak. *Çarşaf*, *Akbaba* kefeninin mirasçısı. Zombi. Vergiden düşülen kalem, Simavilere.

* * *

Nüfuza geçirilmiş sokak çocuklarıydı, *Gırgır*’ın çizerleri; terli avuçları, alınlarında boyunbağı öpücüğünün harı. Limana yük boşaltıyordu, gemiler. Ekmek, sevgili ve deniz feneriydi, mürekkepten bir leke şöhlere. Çini atlaslarına kaç tane ter kokulu şehir bıraktı *Gırgır*. Aşkın ülkesi, hayatın acıttığı yerde pas bırakmadan geçti nesillerin dilinden. Suya eğilmiş halk çiçeklerinin gülmesi, ey kitaplar! Yazılmadı daha o çocukların tutkusu.

* * *

Kapağını hançer yapıp dolaşırdı *Limon*, kendi ipiyle kuyuya inen masal kahramanı. Daha dün gibiydi *Mikrop*, yıkılmış bir şehrin gölgesi, acımış hayatlar, sokağa çıkma yasağı. Oktay Ekşi yazıları. Neye el atsa virane, ağıtlar ve mendil sesiydi hikâyelerin dili. Antrakt. Yürürlüğe konmuş bir gülme emri. Temel’i konuşuyor memleket yirmi yıldır.

Kentin fethini seyretti uzak bir tepeden *Limon*. Yerini bilen sözcükleri vardı heybesinde. Kendini koparıp sundu hayata, yıkanmamış ve “mikroplu”. Daha Doksanlar yazılmamıştı takvime, ekşiydi.

* * *

Baki’den sonra Nefi, Nefi’den sonra Nedim, Nedim’den sonra Yahya Kemal neyse işte. *Akbaba*’dan sonra *Gırgır*, *Gırgır*’dan

sonra televizyon o! Çobanı ve çeşmesi İstanbul'un. Seyyahi, evi ve eli Türkiye'nin. Cumbalı sokaklar, ipek kravatlar, Kuzguncuk'ta gökkuşağı, her mevsimi esenlik bildirgesi. [yanlış parantez!]

* * *

Eşek, kulağına su girmeyince yüzmezmiş. İşte *LeMan*'ın limon çekirdeği hikâyesi. Taşa çıkan keçinin ağaca çıkan oğlağı ise *Penguen*. Duyurulur: Dergiler mideleriyle yürür.

* * *

Bal Mahmut, yarası kabuk bağlamış mizah. Pansumanı lacivert elbiselerden, mezesi sofralarda. Karpiç'te beyaz ekmek meşesi. Billur hatıralar Bal'dan damlalar. Herkes hatırlar en güzel anlarını hayatının. Asıl hikâye, mizahı taştan çıkarabilmekte. Kolkola fotoğraf isteyen resmiyete nanik yapabilmekte.

* * *

Davul kadar gergin. Bir Şii gibi göğsünü parçalamak isteyen komik. Hay Allahım bu kadar da olmazın müşterisi, satıcısı. Esquire ruhu. Televizyon balığı. Sevinçli bir Kustarica çılgılığı. Besili kolejli kahkahası. Yediveren magazin eleştirisi ve en anlamsız yüzü esprinin. Okan Bayülgen, Teknikolor gökyüzünün çocuğu. Mizahın regl zamanı.

* * *

O evde pişenin bütün apartmanın kokusu olduğu evler. Mükremin, gün günden dolaştı durdu bizimle. Yüzlerce sokak, şehir değerinde. İzleri hoyratlığın, izleri mağlup, mahzun ve cümle yitiklerin. Hep birden kurtulmaya-kurtarmaya özlem. Ki tarih yazmadı yer bezinin hikâyesini, kenarlardan şehre yapışan balgamı. Mükremin, sokakların yunus balığı. Zamana dokunan buğday tebessümü. Kalbimiz, serseriliğimiz. Mizah, Erdoğan'ın içindeki çocuğun elma şekeri.

* * *

Her sevdiğimiz öyledir açar ve solar. Tüketiriz, tükeniriz. Yağmurlar, yağmurlar. Arap Bacı televizyon izliyor. Yılmaz Erdoğan, sisini kendi yaratan gemi. Mükremin mağduru. Magazin hızarlarından geçen aşk hikâyeleri. Kaçamaklar, yalan geceler. “Nerede bütün şehri yakacak delikanlı Mükremin?” sorusunun haksız baskısı. Beyaz camın ateşten sokaklarında, adet-tendir kendini yakarak geçti. Alına satıla eskitilmiş bir “an”, bölük pörçük bir anı. Fonda Can Dünder’in sesi, gözyaşı şişesi.

* * *

En sevilen dişeti. Oyuncu mezbahasından Fernandel sırtıyla kurtulan Keloğlan. Üçbeş zeytin, bir dilim ekmek. Düşlerinin penceresi sonuna kadar açık kondu evleri. Bekçisi, çöpçüsü, kapıcısı, Şaban’ı, işsizi, özlemi, abazanı, televizyonu akıyor içine. Kemal Sunal, kalabalıklardan damıtılmış saf su, marka. Yüzünde acının yorgun çizgileri ve bir halkı güldürmenin kibri.

* * *

Arkalarda dolaştı, papyon kravat. Fransız ve aptal nişanlıydı Yaşılçam Sokağı’nda, gözyaşı dökenlerin mutlu sayıldığı zamanlarda. Cevat Kurtuluş, kalıpların cehenneminde kırılmanın ifadesi olarak nakledildi bugünlere: “Harcandı, başka türlü olabilirdi”. Kelimeler yıllarca nadasa bırakıldı onun için. Gazinolarda pavyonlarda oynadı biteviye. Kırkların, Akbaba’nın, melodramların mizahıydı hayatı. Ters köşe: Mizahın Doğu olduğunu hiç düşünmeyen bir neslin dramı.

* * *

Günahkâr şehrin yeryüzü tarifine lanet. Münir Özkul, rindlerin sahnesinde kelebek çırpınışı. Arzu Filmin rüyasında bir halkın yüreğine düşen gözyaşları. Sadık Şendil’in eli, Kel Hasan’ın Kavuşu. Rakı şişesinde kayıp ruh, derviş hırkası ve uzun cümlelere yenilmiş hayat yorgunu. Yakasında zamanın kiri, kozasında yaralı aşklar ve yüreğinde terkedilmiş bir ev. Ve perde-ee! Cennete çağıran.

* * *

Beyaz, ailenin rengi ve paşa çayının kesme şekeri. Jim Carrey dansı, ütülü gömlek. Magazinin ve şehirli kızların arzu nesnesi. Güldüren Önder Somer. Elişi kâğıdı ve yeni camii traşı. Dipnotu ahlâkçılık.

* * *

Gürül gürül kahkahalarla açmıştı *soytarı* yüreğini Levent Kırca. TRT öfkesi ve *Gırgır*'ın canlanışı. Kime sorsan gösterirdi adresini, Oğuz Aral Sokak, "sağ" daki boyalı ev. Beyazcam ne kadar tüketirse mizahı, onu da o kadar eskitti. Orta karar tebesüm, bayram gülmelerinin karşılığı oldu skeçleri. Ne zaman *LeMan*'a yaklaşırsa argo oldu; sahici değildi, sokak ve takvimi ıskalayan. RTÜK savaşları; cephanesi medya'dan: Üç atımı bedava. Anahaber bültenlerinde, gözlerinde isyankâr bilye fırl fırl konuştu: Revizyonizm! Ahlâkın tanzimi için mücadele! Acıyı çağırıyor gülmesi, yarası makyajdan.

* * *

İlyas Salman, hiç zorlanmadan çıktı komikliğe: çirkin, göçmen ve Kürt. Vahi Öz'ün köstekli, göbekli Adanalıları, Aydemir Akbaş'ın işportadan ikizlere takke tebessümü değildi anlattıkları. Yılmaz Güney'in esmerliği vurmuştu Yeşilçamlığa. Beyoğlu'nda tramvaylara Kürt çocukları asılıyordu. Sinemanın çekirdek çıtırtısı televizyon taleplerinin nabızı olmuştu. Komedyenler şalvarlıydı artık, yenilmişliklerle başlıyorlardı hayata: Salako, Talihli Amele ve Züğürt Ağa. İlyas Salman, Sira-no'nun burnu olmak istiyordu; yutkuna yutkuna emdiği beyazperdenin memelerine lanetler okudu. Aptallığa ihanet! İlyas Salman, kendinin katili komik.

* * *

Bir Freud meselesi, hamamcı kabahat gülmesi. Öztürk Serengil, dünyanın en kuytu yerinden şehre koşan gazoz, leblebi ve sinema. Devranıyla kül ve nedamet daima. "Sağa yatırıl-

miş bıyıklar”. Kumar ve romanesk. Mizahın seyrüsefer defteri-
ne düşülmüş marazi bir yeşşe!!

* * *

Mektep önünde “yenihayat” satan çocuk. Ne keskin jilet ne de kahkahadan bir duvar hayata. Çolpan’ın Sadri’si. Balıkçı meyhanesi. Toprağa eğilmiş *turistömer* çiçeği. Denizde anaför, kıyıda tutuklu bir harf. Sadri Alışık, âşık pencere.

* * *

O geçerken sokaklardan kitleden çıkmış gibi bastırır kahkahalar. Güldürmezse ölecek soyundan Muammer Karaca. İmlasız çocuk, lafazan ve ukala bir peygamber. En uzun konuşması, mizahın. Ruhu çizgili pijama, gülsuyu, yağsız krem, penbe göynek, gıcır köstek. Hasat parasından tutuşan tiyatro. Şeytanı ve sofusu tren garlarının, köyden indim şehirin. Selamı var bütün göçmenlerin.

* * *

Hangi şehrengizde kayıtlıdır hikâyesi dersiniz eğer, evleri, saksıları gibidir mizahının. Kuzguncuk, Necati Bilgiç’le gazi-no günleri. Egemen Bostancı neonları. Ali Nazik Kebabı. Kuyuya düşmüş türkücü. Uğur Yücel, yeldeğirmenini arayan yenilginin komedyeni.

* * *

Şehvetten titreyen gözler. İnsan ne cahildir mealinde espri. Cilalı İbo, mütercimi olamayacak komik. Hamamcı. Deli bakış, ayvadan ev. Muammer Karaca’nın tespih tanesi. Rüyalar ülkesinde çözülmüş makara. Kasımpaşa ve Tophane gözetleme kulesi, libidonun seyir defteri. Cilalı İbo, kırmızı rujlu tombul kadınları ve soyu tükenmeyen gangesterleri anlatan sinema bileti, sahaflarda.

* * *

Herkesi seven mizahçı yaşını alınca Hulusi Kentmen olur.

* * *

Kötü Kedi Şerafettin; kırık kiremit üzerinde izmarit, köpek öldüren muhabbet, duvar dibinde sidik izi. Garfield'in korkusu. Tecavüzcü Çoşkun, Conan ve gerekirse Nuri Alço, Cihangir'den. Tembel, hedonist ve yasa dışı önderi çatıların. Eskiden piç derlerdi böylesine, değil! Kendisi. Nefretin, bıkkınlığın ve kısıtılmışlığın "Ey şehir gelme üstüme"nin hikâyesi.

* * *

Bir sayfanın dalga uzunluğunda yurttan sesler. Boğaz'a yallı. Kılanan adam; terli fanila. Odun yüklü balkonlar. Kararmış binalar. İpe dizilmiş biberler, bamyalar. Demli çay. Uçarılığın, uygitsinciliğin ve boşvermişliğin gamsız konuşmaları. Nafile hayıflanmalar. Haklı olmanın dayanılmaz yalnızlığı. Patlasa tutuşturacak cürmünü.

* * *

Gülmek dedim, Abdülcanbaz'ın gülmez yüzü geldi oturdu karşıma. Gülse ağzı, burnu dişleri. Gülse çirkinleşecek. Korkuyor gülmekten, vaiz.

* * *

Bursa ipeğinin ta kendisi Kötü Kız erkeklerin arasında. Madonna göbeği. Terli göğüsleriyle salınan gümüşler. Yüreğinde taylor. İlk dişlenen meyvanın tadı olmak isteyen pervasızlık. Kötü Kız, ne Çağçağ'ın kızı, ne Kenan Yazar'ın Gaye Sökmen mankenleri, ne de Ender'in çizdiği Cemal Süreya'nın bol kırıpkırlı kadınları. Erkekleri vajinasında dağlayan kadın. Feminist mizahı. Bir Pazartesi doğmuş intikam muhabbeti.

* * *

Mendilden bayrak yapmış çocuklar, koştukça tıplatıyor atardamarını memleketim "tüm eserlerinden". Akıllarda vurdulu kırdılı bir film, Suzi'nin çilleri. Metafordan gökyüzünün altında alışılmış ıstıraplar, yukarı akan dereler. Zamanı söyleyen çizgi-

ler Ergönültaş'ın. Yürüdükçe kanayan Edip Cansever, trenden inen Egemen Berköz. Büyük rıhtıma dayalı azınlık gemisi kenar mahalleler. Zalim Şevki ve Kelek Osman, çatıdaki güvercin gurultusu. Ne kadar ekmek o kadar köfte, gaddarlığı hayatın.

* * *

Terk edenler savaşı kazandılar. Benzemiyorlar artık bize. Kanamıyor yaraları çoktandır. Biziz yakında benzeyecek olan onlara. Sessizlikle çivili, dilsiz bir ithamdır Bezgin Bekir. Uykulu bir kentin karın gurultusu ve kâğıttan muhalefet kayığı. Fillerin ölmeğe gittiği yer.

* * *

İskeletiyle konuşur İhtiyatsız Adam. Uzar, kısalır, bölünür bir solucan gibi kıvıl kıvıl. Duvar da akılcılığın maskesi. Rüyasında rüya gören adam. Doğurgan doğa, balık. Damara vurulmuş ustura. Öyküsü hep kaçan Sinderella. İhtiyatsız, çini-akrebi'nin gözbağı.

* * *

Adi budi. İspati dudi. Trampata tüp tüp. Trampata tüp tüp. Tıram takış velâ hinne velâ nakış. Şukaddar şukka bukkadar bukka. Entakka tukkâ. Şeveder tekkâ şeveder tükkkâ. Hemen tekkâ hemen tükkkâ. Bu kadar okka o kadar bukka enzile venzile. Men dakika dukka tıran takış velâ hinne velâ nakış. Amin.

Bu kitapta yer alan yazıların biri hariç hepsi daha önce çeşitli dergilerde yayımlandı. "Bastırılanın Kahkaha Olarak Dönüşü", *İletişim* (sayı 1999/1); "Alt Kültür, Popüler Direniş Yöntemleri, Mizah ve Resmî Kültür", *Birikim* (sayı 105-106, Ocak-Şubat 1998); "Yusuf Ziya'nın Akbaba Mizah Dergisi", *Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar* (sayı 10, Bahar 2010); "Nuh'un Gemisi (1949-1950), Türkiye Komünist Partisinin Desteklediği Mizah Gazetesi", *Toplumsal Tarih* dergisi (sayı 154, Ekim 2006); "Siyasi Muhalefetin Bir Biçimi Olarak Tahkir: Erken Cumhuriyet Dönemi Politik Mizahında Kadınsı Erkekler", *Toplum ve Bilim* (sayı 116, 2009); "Yerli Çizgi Romanda Kadın: Cadılar ve Cariyeler ile İlgili Bir Değinme", *Serüven Çizgi Roman Araştırmaları* (sayı 5, İlkbahar 2005); "Aziz Nesin", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Dönemler ve Zihniyetler* (cilt 9, İletişim Yayınları, 2009); "Gırgır ve Oğuz Aral: Efsaneye Dışarıdan Bakmak", *Toplumsal Tarih* (sayı 129, Eylül 2004); "Kılıçbâz Çizgi Romanlara Dair", *Toplumsal Tarih* (sayı 118, Ekim 2003); "Kırklı Yıllarda Kolektif Kimliğin İnşasında Halk Terbiyesi", *Folklor ve Edebiyat* (sayı 20, 1999/4); "Vatan Haini, Millet Düşmanı, Solcu Muharrir Sabahattin Ali'yi Kim Öldürdü?", *Birikim* (sayı 238, Şubat 2009); "Köy Manzaraları: Romantizm ve Gerçekçiliğin Dualizmleri", *Toplum ve Bilim* (sayı 88, Bahar 2001); "Gündelik Hayat, TV Dizileri ve Popüler Kültür", *Birikim* (sayı 256-257, Ağustos-Eylül 2010) yer aldı. "Mizah Mahallesinde Aylak Aylak", 1998-2001 yılları arasında yazıldı; kimi parçaları ilk kez *Güldiken* dergisinde "Kılçıklı Fasulye" adıyla çıktı ama, daha önce bütünlüklü hiçbir yerde yayımlanmadı.

- Abélès, Marc (1998), *Devletin Antropolojisi*, Çev. Nazlı Ökten. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Açıkgöz, Hayk (2004), "Anadolulu Bir Ermeni Komünistin Hayatından Anılar", 1947 TKP Davası, Der. Rasih Nuri İleri, İstanbul: Tüstav Yayınları.
- Ağaoglu, Adalet (1992), *Ölmeye Yatmak*, İstanbul: Simavi Yayınları.
- Ağaogulları, Mehmet Ali (1995), "La Boetie ve Siyasal Kulluk", *Gönüllü Kulluk Üzerine Söylev*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Ahmet Haşim (1982), "Türk Yazınının Bugünkü Eğilimleri", Çev. Bilge Karasu, *Tan*, Haziran, ss. 75-86.
- Akçam, Taner (1992), *Siyasi Kültürümüzde Zulüm ve işkence*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akçura, Gökhan (1995), *Aile Boyu Sinema*. İstanbul: YKY.
- Aktaş, K. Kamil (1941), "Küçük İsmail", *Perde ve Sahne*, sayı 3.
- (1946), "Orta Oyununun Tarihine Bir Bakış", *Fikirler Dergisi*, sayı 310.
- Akyüz, Selin (2005), *Erken Cumhuriyet Döneminde Erkek İmgesinin Kurgulanışı: Akbaba Dergisi Örneği İncelemesi*, Hacettepe Üniversitesi, SBE, Kamu Yönetimi ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Ali, Sabahattin (2008), *Hep Genç Kalacağım, Sabahattin Ali'nin Mektupları*, Haz. Sevgül Sönmez, İstanbul: YKY.
- And, Metin (1969), *Geleneksel Türk Tiyatrosu* (Kukla, Karagöz, Ortaoyunu), Ankara: Bilgi Yayınevi.
- (1977), *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- (1983), *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Anderson, Benedict (1993), *Hayali Cemaatler, Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, Çev. İskender Savaşır, İstanbul: Metis Yayınları.
- Apaydın, Talip (1978). *Köy Enstitüsü Yılları*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Aren, Kemal Y. (1985), "Karanlıkta Mum Işığı ve Tarihi Romancılığımız", *Türk Edebiyatı*, Eylül, ss. 73-4.
- Arendt, Hannah (1997), *Şiddet Üzerine*, Çev., Bülent Peker. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arsalan, Cumhur (2002), "Çınaraltı", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, Cilt 4: Milliyetçilik, Ed. T. Bora, İstanbul, ss 579-583.
- Atay, Falih Rıfkı (1965), *Pazar Konuşmaları, 1941-1950*, İstanbul: Dünya Matbaası
- Ataç, Nurullah (1946), "İstidatlı Bir Genç", *Ulus*, 6 Şubat.
- Atay K. - Kumru Akşit F. (2008), *Mizahın Abisi Oğuz Aral*, İstanbul: Doğan Kitap.
- Atayakul, Fatma Alev (2007), "Türkiye'de Demokrat Parti Döneminde Genel Seçimler (1950-1954-1957)", *İstanbul Üniversitesi, SBE Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Aybar, Mehmet Ali (1968), *Bağımsızlık Demokrasi Sosyalizm Seçmeler, 1945-1967*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Bakhtin, Mikhail (1984), *Rabelais and His World*, Çev., Helena Isvolsky. Indiana: Midland Book.
- Bakırcıoğlu, Ziya (1983), *Başlangıcından Günümüze Türk Romanı*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Balcı, Şükrü (2001), *Seçmenleri Etkileme Sürecinde Siyasal Reklamcılık Olgusu (1999 Genel Seçimleri Örneği)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı, Reklamcılık ve Tanıtım Bilim Dalı, Konya.
- Balcıoğlu, Semih (1987), "Cumhuriyet Döneminde Cem Neden Çizemedi?", *Tarih ve Toplum*, Mart, cilt 7, sayı 39.
- (2003), *Memleketimden Karikatürcü Manzaraları*, İstanbul: Can Yayınları.
- Baltacıoğlu, İ. Hakkı (1940), "Ortaoyunu Nasıl Dirilir?", *Yeni Adam* dergisi, sayı: 278.
- Balzac, Honore de (1984), *Köylüler*. Çev. İ. Yergüz. İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Barbero, Martin J. (1993), *Communications, Culture and Hegemony, From Media to Mediations*, London: Sage Publications.
- Barthold, V.V. (1990), *Moğol İstilasına Kadar Türkistan*, Haz. Hakkı Dursun Yıldız. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Başgöz, İlhan (1997), "Nasreddin Hoca Hikâyeleri (Tarihsel Gelişme İçinde Bir Konular Analizi)", *ToplumBilim*, sayı 6, Haziran.
- Baydar, Mustafa (1960), *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar*, İstanbul: A.H. Yaşaroğlu Kitapçılık.
- Baykurt, Fakir (1997). *Yılanların Öcü*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Bayrak, Mehmet (1996), *Öyküleriyle Halk Anlatı Türküleri*, Ankara: Kendi Yayını.
- Bayraktar, Hatice (2007), "Stereotypes of Jews in Turkish Caricatures, 1933-1945", *Jewish Images in the Media* içinde, Ed. M. Liepach, G. Melischek ve J. Seethaler, 2007

- Bayraktar, Talat (1991), *Akbaba (1945) Türk Mizahından Bir Örnek*, Gazi Üniversitesi SBE, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Bell, Catherine (1992), *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford: Oxford University Press.
- Benjamin, W. (1995), *Son Bakışta Aşk*. Çev., N. Gürbilek. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berkes, Niyazi (1942), *Propaganda Nedir?*, Ankara: [yay. y.].
- Birsel, Salah (1993), *Ah Beyoğlu Va h Beyoğlu*, İstanbul: Nisan Yayınları.
- Bonnell, Victoria E. (1997), *Iconography of Power: Soviet Political Posters Under Lenin and Stalin Studies On the History of Society and Culture*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Bora, Tanıl (1998), *Türk Sağının Üç Hali*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Bora, Tanıl ve Tol Ulaş (2009), "Siyasal Düşünce ve Erkek Dili", *Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce, Dönemler ve Zihniyetler*, Cilt 9, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boratav, Pertev Naili (1996), *Nasreddin Hoca*, Ankara: Edebiyatçılar Derneği Yayınları.
- Bradbury, Ray (1984), *Fahrenheit 451*. Çev., Dilara Özman, İstanbul: Baskan Yayınları.
- Brummett, Palmira (2003), *İkinci Meşrutiyet Basınında İmge ve Emperyalizm 1908-1911*, Çev. Ayşen Anadol, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Burak, Ratip Tahir (1952), *Karikatürçünün Şakaları*, Ankara: [yay. y.].
- Burhan Asaf [Belge] (1931), "Aka Beni Dinle", *Hakimiyeti Milliye*, 2.7.
- Burkay, Kemal (2000). "Köy Enstitüleri Deneyi ve Getirdikleri", *Köy Enstitüleri ve Köy Edebiyatı*, der. ve yaz. Mehmet Bayrak, Ankara: Özge Yayınları.
- Burke, Peter (1994), *Tarih ve Toplumsal Kuram*, Çev., Mete Tunçay, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- (1996), *Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü*, Çev., Göktuğ Aksan. Ankara: İmge Kitabevi.
- (2002), *Annales Okulu*, Çev. Mehmet Küçük, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Cahun, Léon (1912), *Gök Sancak*, Çev. Necib Asım [Yazıksız]. İstanbul: Artin Asaduryan Şirket-i Mürettebiye Matbaası, Kitabhane-i Nusret.
- (1933), *Gök Bayrak*, Çev. Galip Bahtiyar. İstanbul: Hilmi Kitaphanesi.
- Cangızbay, Kadir (1998). *Sosyolojik Praksis*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Cantek, Funda (2003), *Yabancılar ve Yerliler: Başkent Olma Sürecinde Ankara*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cantek, Levent (2001), *Markopaşa, Bir Mizah ve Muhalefet Efsanesi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- (2003), *Erotik ve Milliyetçi Bir İkon: Karaoglan*, İstanbul: Oğlak Yayınları.
- (2008), *Cumhuriyetin Büluğ Çağı*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- (2009), *Akbaba Mizah Dergisi (1922-1977) Örneğinde Türkiye'de Medya, Siyaset ve Toplumsal Yaşamın Dönüşümü*, 107K461 no'lu Tübitak-SOBAG Proje Raporu, Ankara.
- Celal, Peride (194?). *Atmaca*. İstanbul: İnkılâp.
- Chatterjee, Partha (2002), *Ulus ve Parçaları*, Çev. İsmail Çeken, İstanbul: İletişim Yayınları.

- Chomsky, Noam vd. (2004), *Medyanın Kamuoyu İmalatı: Medyanın Tekelleşmesi Kitlelerin Yönlendirilişi ve Zorunlu İtaat*, Çev. Adnan Köymen vd., İstanbul: Chiviyazları Yayınevi.
- Clark A. ve Clark L. (1991), *Comics an Illustrated History*, London: Gren Wood Publishing.
- Connerton, Paul (1999), *Toplamlar Nasıl Anımsar?*, Çev., Alaeddin Şenel. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Cull vd. (2003), *Propaganda and Mass Persuasion, a Historical Enclopedias*, ABC CLIO: California.
- Çavdar, Tevfik (1988), "Bir Gülmece Dergisinin Penceresinden 1923-1924 Yılları", *Mülkiyeliler Birliği Dergisi*, Cilt: 12, No: 99, Eylül, 18-25 (1988),
- Çelen, Meral (2008), *Aziz Nesin'li Yıllar*, İstanbul: Nesin Yayınevi.
- Çeviker, Turgut (1988), *Burun, Abdülhamid Karikatürleri Antolojisi*, İstanbul: Adam Yayıncılık.
- (1991), *Gelişme Sürecinde Türk Karikatürü 3*, Adam Yayınları, İstanbul, 1991,
- (1998), "Para, Bütün Değerleri Boğdu", *Papirüs*, Temmuz, s. 26-27.
- (2001), "Uygurlık Tarihi'ndeki Mizah ve Karikatür Bölümü Üzerine", *Güldiken*, Kış, ss.76-77.
- Çıkla, Selçuk (2005), *Cumhuriyet Düşüncesinin Kökleşmesinde Yusuf Ziya Ortaç'ın Yapıtlarının Yeri ve Önemi*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, SBE Türk Dili ve Edebiyatı ABD, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Samsun.
- Doğan, Ferruh (1984), "Yusuf Ziya Ortaç Hakkında", *Milliyet Sanat*, Kasım.
- Donbay, Ali (1998), *Orhan Seyfi Orhon, Hayatı, Gazeteciliği, Fikri ve Edebi Şahsiyeti, Eserleri*, Selçuk Üniversitesi SBE Yeni Türk Edebiyatı ABD, yayınlanmamış doktora tezi, Konya.
- Dölek, Sulhi (1984), *Yergi, Nükte ve Fıkralarıyla Yusuf Ziya Ortaç*, İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Dönmezer, Sulhi (1958), *Basın Hukuku*, Cilt I, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Dranas, Ahmet Muhip (1941), "Sanat ve Yurt Bütünlüğü", *Ülkü*, İkinci Teşrin.
- Duru, Kâzım Nami (1938), *Kemalist Rejimde Öğretim ve Eğitim*, İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- (1941), "Radyo'da Türkülerimiz", *Ulus*, 18 Temmuz, s. 2.
- Eagleton, T. (1998), *Azizler ve Alimler*, Çev., O. Akınhay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eco, Umberto (1993), *Gülün Adı*, Çev., Şadan Karadeniz, İstanbul: Can Yayınları.
- Edgü, Ferit (1968), "Devlet Ana'nın Özü, Biçimi", *Yeni Ufuklar*, Mayıs, ss.23-32.
- Eraydın-Argunşah, Hülya (1990), *Türk Edebiyatında Tarihi Roman*. Marmara Üniversitesi SBE Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul.
- Erdoğan, Necmi (1994), "Metinlerarasılık, Hegemonya ve Siyasal Alan", *Toplum ve Bilim*, Bahar sayı: 63.
- Erginer, Gürbüz (1997), *Kurban*. İstanbul: YKY.
- Erim, Nihat (1947), "Basının Gücü", *Ulus*. 19 Kasım.

- Evans-Pritchard, Edward (1998), *İlkellerde Din*, Çev. Hüseyin Portakal, Ankara: Öteki Yayınevi.
- Eyüboğlu, Sabahattin (1979). *Köy Enstitüleri Üzerine*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Eyüboğlu, Selim (2001), "Düşük Yapan Parodi: Kahpe Bizans", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2*, Yay. Haz. Deniz Derman. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Faik, Bedii (2001), *Matbuat Basın Derken... Medya*, Cilt, İstanbul: Doğan Kitap.
- Felek, Burhan (1944), "Ortaoyunu Nasıl Oynanır?", *Perde-Sahne Dergisi*, sayı 13.
- Ferit Öngören (1972), "Hain Rıfkı", *Yeni a*, sayı: 12.
- Forester, John (1997), "Habermas'ın İletişim Toplum Kuramı", çev. Erol Mutlu, *Kitle İletişim Kuramları*, AÜİLEF Yayını, Ankara.
- Fuat, Memet (1997). *Unutulmuş Yazılar*. İstanbul: YKY.
- Garnham, N. (1990), *Capitalism and Communication: Global Culture and the Economics of Information*. London, Newbury Park and New Delhi: Sage Publications.
- Geertz, C. (1973), *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books.
- Gellner, Ernest (1992), *Uluslar ve Ulusçuluk*, Çev., B. Ersanlı Behar – G. Göksu Özdoğan. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Georgeon, François (2002), "Türk Milliyetçiliği Üzerine Düşünceler: Suyu Arayan Adam'ı Yeniden Okurken", *Milliyetçilik*, Ed. Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları. ss. 23-36.
- Giddens, A. (1994), *Sosyoloji*, Çev., M.R. Esengün ve İ.öğretir. Erzurum: Birey Yayıncılık.
- Ginzburg, C. (1995), "Engizisyon Yargıçları: Geçmiş Zaman Antropologları". Çev., F. Sinem Eryılmaz. *Tarih Çevresi*, sayı: 15, Mart-Nisan.
- (1996), *Peynir ve Kurtlar*, Çev., Ayşen Gür. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Golding, P. ve G. Murdock (1997a), "Introduction: Communication and Capitalism", *The Political Economy of the Media Volume 1* içinde. Der. Peter Golding ve Graham Murdock, Edward Elgar Publishing: Cheltenham, UK and Brookfield US, ss. xvii.
- (1997b), "Communication and the Common Good", *The Political Economy of Media Volume II* içinde Edward Elgar Publishing: Cheltenham, UK and Brookfield US, ss.xiii-xviii
- (2002), *Kültür, İletişim ve Ekonomi Politik Medya Kültür Siyaset* içinde, Der. Süleyman İrvan, Çev., Dilek Beybin Kejanlıoğlu, Ankara: Alp Yayınevi, Genişletilmiş ikinci baskı., ss. 59-97
- Gökalg, Ziya (1987), *Türkçülüğün Esasları*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Gözyayın, Nevzat (1987), "Yusuf Ziya Ortaç'tan Mektuplar", *Türk Dili*, Mart.
- (1991), "Değerlendirmeler", *Türk Dili*, Eylül, s.228-231.
- Gurevich, Aaron (1997), "Bakhtin and His Theory of Carnival", *A Cultural History of Humour* der. J. Bremmer & H. Roddenburg. Cambridge: Polity Press.
- Gündüz, Mehmet (2007), *Demokrat Parti'ye Karşı Muhalefet ve Milli Muhalefet Cephesi (1956-1960)*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Tarihi Anabilim Dalı Cumhuriyet Tarihi Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

- Gürsel, Nedim (2000), "Tarihsel Roman Üzerine", *Tarih ve Toplum*, Haziran, cilt 33 sayı 198.
- Gürsoy Naskali, Emine (2005), *Örtülü Ödenek Davası*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Güz, Nurettin (1993), *Serbest Cumhuriyet Fırkası Sonrası Basında Muhalefet ve 1931 Matbuat Kanunu*, Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayını.
- Habermas, Jürgen (1997), *Kamusalığın Yapısal Dönüşümü*, çev. T. Bora-M. Sancar, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hattox, S. Ralph (1996), *Kahve ve Kahvehaneler*, çev. Nurettin Elhuseyni, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Heyd, Uriel (2002), *Türk Ulusçuluğun Temelleri*, Çev. Kadir Günay. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Hobsbawm, E. (1990), *Haydutlar*, Çev., Fatma Taşkent, İstanbul: Logos Yayıncılık.
- Huizinga, Johan (1995), *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, Çev., Mehmet Ali Kılıçbay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hunt, Leon (1993), "What are big boys Made of? Spartacus, El Cid and the Male Epic", *You Tarzan: Masculinity, Movies and Men*, ed. P. Kirkham ve J. Thumim, London: Lawrence-Wishart.
- İleri, Rasih Nuri (1984a), "Sabahattin Ali Nasıl Öldürüldü?", *Vatan*, 13-14 Mart.
- (1984b), "Sabahattin Ali, Sınırdan değil Sorguda Öldürüldü" *Yazko Somut*, 4 Mayıs.
- (1996), *Örtülü Ödenek*, İstanbul: Scala Yayıncılık.
- (2002), "Yıl 1946", *Sol*, Eylül.
- İlhan, Attila (1983). *Gerçekçilik Savaşı*. İstanbul: BDS Yayınları.
- (1993). *Hangi Edebiyat*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Jean-Noel Jeanneney (2006) *Başlangıcından Günümüze Medya Tarihi*, Çev. Esra Atuk, İstanbul: YKY.
- Jusdanis, Georgy (1998), *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, Çev., Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Kabacalı, Alpay (1994), *Türk Basınında Demokrasi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- (1995), *Gözyaşından Gülmeceye Aziz Nesin*, İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Kanat, H. Fikret (1942), *Milliyet İdeali ve Topyekün Milli Terbiye*, Ankara: Çankaya Matbaası.
- Kaptan, Saim Mehmet (1988), *Tarihi Romanımız Açısından Türklerin Anadolu'ya Yerleşmesi (1071-1345)*, Gazi Üniversitesi SBE Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Çaycuma.
- Karadoğan, Rukiye (2000), "Kahpe Bizans ya da Ti'ye Alınamayanlar", *Radikal*, 6 Şubat.
- Karakurt, Esat Mahmut (1944). *İlk ve Son*. İstanbul: İnkılâp.
- Karay, Refik Halid (1964), *Minelbab İlelmihrab*, İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevi.
- Kardeş, Fethi (1980), *60 Yılın Hikâyesi*. Ankara: Basın Yayın Genel Müdürlüğü Yayını.
- Karpat, Kemal (1971). *Çağdaş Türk Edebiyatında Sosyal Konular*. İstanbul: Varlık Yayınları.

- Kayış, Yasin (2005), "Arşiv Belgeleri Işığında Akbaba'nın İlk Kapanışı", *Güldiken*, Güz, ss.43-64.
- (2006), "Y. Ziya Ortaç'ın Adnan Menderes'e Mektupları Üzerine", *Güldiken*, Güz.
- (2009), *Demokrat Parti Döneminde Siyasi Karikatür*, İstanbul: Libra Yayıncılık.
- Kılıçbay, Mehmet Ali (1996), "Din, Devlet ve Halk Arasında", *Güldiken*, Güz.
- Knieper, Thomas (2008), "Political Cartoons", *Encyclopedia of Political Communication* Vol 1-2, California: Sage Publication.
- Kocabaşoğlu, Uygur (1987), "Hayal perdesinden Gazete Sayfasına", *Tarih ve Toplum*, Ekim, cilt 8, no. 46.
- (1991), "Aydede'den", *Tarih ve Toplum*, cilt 15, no. 86, Şubat.
- Koç, Ayşegül (2001), "Yorgun Savaşçı Dosyası Davası Kapandı mı?", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, Yay. Haz. Deniz Derman, İstanbul: Bağlam Yayınları. ss.181-190.
- Koç, Mustafa (2003), "Mektuplar", *Kitap-lık*, Aralık.
- Koloğlu, Orhan (1992), *Osmanlı'dan Günümüze Türkiye'de Basın*, İstanbul: İletişim Yayınları Cep Üniversitesi.
- Korat, Gürsel – Yıldız, Ahmet (1994), "Aziz Nesin'le Konuşma", *Edebiyat ve Eleştiri*, Sayı 15-16, Güz.
- Kösemihal, Nurettin Şazi (1971), *Durkheim Sosyolojisi*, İstanbul: Remzi.
- Kudret, Cevdet (1965), *İşkilli Memo*, İstanbul: Elif Yayınları.
- (1977), *Abdülhamit Devrinde Sansür*, İstanbul: Milliyet Yayınları.
- (1992), *Karagöz 1*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- (1994), *Ortaoyunu 1*, İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- (1998), "Birkaç Örnek ile Mütareke Dönemi Sansürü", *Tarih ve Toplum*, Mayıs, ss. 42-45. cilt 9 sayı 53
- Kuhn. S.T. (1995), *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, Çev., N. Kuyaş. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Kulu, Cevdet (1967), "Yusuf Ziya Ortaç", *Kalkınan Dünya*, 15 Mart, 1967, s.10.
- Kurgan, Şükrü (1996), *Nasreddin Hoca*, Ankara: TC Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Le Goff, Jacques (1997), "Laughter in the Middle Ages", *A Cultural History of Humour*, der. J. Bremmer & H. Roddenburg. Çambridge: Polity Press.
- Lefebvre, H. (1995), *Marx'ın Sosyolojisi*, Çev. S. Hilav. İstanbul: Gökkuşuğu Yayınları.
- Levend, Ağah Sırrı (1940), *Maarifimiz ve Milli Terbiyemiz*, İstanbul: Eminönü Halkevi Dil ve Edebiyat Şubesi Neşriyatı.
- (1941a), "Halk Terbiyesi", *Ulus*, 23 Temmuz, s. 2.
- (1941b), "Halk Terbiyesinde Milli Bayramların Rolü", *Ulus*, 31 Temmuz, s. 2.
- (1941c), *Halk Kürsüsünden Akisler*, İstanbul: Kayseri Halkevi Dil ve Edebiyat Şubesi Neşriyatı.
- (1962), *Türkçülük ve Milli Edebiyat*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Lukacs, György (1975), "Tarihi Roman", *Türkiye Dertleri*, Nisan, ss. 553-563.
- Makal, Mahmut (1959). *17 Nisan*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.

- (1991). *Bizim Köy*. İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Mallet, Laurent (1996), “Karikatür Dergisinde Yahudilerle İlgili Karikatürler (1936-1948)”, çev. İrvem Keskinoglu, *Toplumsal Tarih*, Sayı 34, ss. 26-33.
- Mardin, Şerif (1997), *Din ve İdeoloji*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mattelart, M ve Mattelart A. (1998), *İletişim Kuramları Tarihi*, Çev. Merih Zılhoğlu, İstanbul: İletişim.
- McNair, Brian (1999), *An Introduction to Political Communication*, London and New York: Routledge.
- Mehmetefendioğlu, Ahmet ve Yasin Kayış (2008), “Siyasi Halk Gazetesi ve Ratip Tahir Burak”, *Toplumsal Tarih*, Sayı: 179.
- Meriç, Cemil (1995), *Sosyoloji Notları ve Konferansları*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Merquier, J.G. (1985), *Foucault*, Çev., Nurettin Elhuseyni. İstanbul: Afa Yayınları.
- Mitchell, Jon P. (1998), “Performances of Masculinity in a Maltese Festa”, *Recasting Ritual*. Der. F. Hughes-Freeland ve Mary M. Crain. London-Newyork: Routledge.
- Moleney, Kevin (2006), *Rethinking Public Relation, Propaganda and Democracy*, London and New York: Routledge.
- Moran, Berna (1994). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mulvey, Laura (2008), “Görsel Zevk ve Anlatı Sineması”, Çev. Esin Sogancılar, *Sanat Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* içinde, Ed. Ahu Antmen, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mumcu, Uğur (1990), *40'ların Cadı Kazanı*, İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Murdock, G. (2002), “Media, Culture and Modern Times: Social Science Investigations”, *Handbook of Media and Communications Research: Qualitative and Quantitative Research Methodologies* içinde. Der. Klaus Bruhn Jensen, London and New York: Routledge ss. 40-41.
- Murdock, G. ve Golding P. (1974), *For a Political Economy of Mass Communications, The Socialist Register 1973* içinde. Der. Ralph Miliband ve J. Saville, Merlin Pres: London, ss. 205-234.
- Naci, Fethi (1982), “Tarih ve Roman”, *Gösteri*, Haziran.
- Nadi, Yunus (1999), *Cumhuriyet Yolunda*, Haz. Sami Karaören, İstanbul: Yeni Gün Haber Ajansı.
- Nadir, Kerime (1945). *Uykusuz Geceler*. İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- Nagel, Joane (2000), “Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik”, *Vatan Millet Kadınlar* içinde, Der. A. Altınay, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Naskali, Emine Gürsoy (2005), *Örtülü Ödenek Davası*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Nesin, Ali (1998), *Gömüyü Arayan Adam*, İstanbul: Sel Yayınları.
- Nesin, Aziz (1982), *Vatan Sağolsun*, Aziz Besin Bütün Kitapları Cilt III, İstanbul: Karacan Yayınları.
- (1989), *İnsanlar Konuşa Konuşa*, İstanbul: Adam Yayınları.
- (1995a), *Korkudan Korkmak*, İstanbul: Adam Yayıncılık.
- (1995b), *Nutuk Makinesi*, İstanbul: Adam Yayıncılık.

- (1995c), *Ah Biz Ödlek Aydınlar*, İstanbul: Adam Yayıncılık.
- (1996), *Büyük Grev*, İstanbul: Adam Yayıncılık.
- (1997a), *Bir Sürgünün Anıları*, İstanbul: Adam Yayıncılık.
- (1997b), *Zübük*, İstanbul: Adam Yayıncılık.
- (1998), *Türkiye Şarkısı Nâzım*, İstanbul: Adam Yayıncılık.
- (2001), *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı*, Yay. Haz. Turgut Çeviker, İstanbul: Adam Yayınları.
- (2002), *Mum Hala 1*, İstanbul: Adam Yayıncılık.
- (2004), *Salkım Salkım Asılacak Adamlar*, İstanbul: Adam Yayınları.
- (2006), *Birlikte Yaşadıklarım Birlikte Öldüklerim*, İstanbul: Nesin Yayınevi.
- Okay, Cüneyd (2004), *Dönemin Mizah Dergilerinde Milli Mücadele Karikatürleri (1919-1922)*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları.
- Okay, Vahap (1957), *Modern Propaganda*, İstanbul: Okay Yayınevi.
- Oktay, Ahmet (1991). *Zamanı Sorgulamak*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- (1992). *Kabul ve Red*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- (1993). *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Onaran, Alim Şerif (1990). *Lütfi Ö. Akad*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Oral, Zeynep (1982), “Aziz Nesin: Ben Mizahı Değil, Mizah Beni Seçti”, *Milliyet Sanat*, Nisan.
- Orkun, Hüseyin Namık (1977), *Türkçülüğün Tarihi*, Ankara: Kömen Yayınları.
- Ortaç, Yusuf Ziya (1940), *Dünya Gözile İsmet İnönü* İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- (1943), *Göç*, İstanbul: Akbaba Yayınları.
- (1946), *İsmet İnönü, 1884-1922*, İstanbul.
- (1956), *Sarı Çizmeli Mehmet Ağa*, İstanbul: Akbaba Yayınları.
- (1960), *Gün Doğmadan*, İstanbul: Akbaba Yayınları.
- (1966), *Bizim Yokuş*, İstanbul: Akbaba Yayınları.
- Öcal, Cemal Oğuz (1967), “Akbaba’cı Yusuf Ziya Ortaç’ın Ardından”, *Bugün*, 31 Mart.
- Önal, Mehmet (1986), *Yusuf Ziya Ortaç*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öngören, Ferit (1959), *Yeni Mizah Hikâyeleri Antolojisi*, İstanbul: Gar Yayınları.
- (1976), *50 Yıllık Türk Mizahı*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Özen, Emrah (2001). *Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik (1960-1966)*. A.Ü. Sos. Bil. Enstitüsü RTVS Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Özerdim, Sami N. (1976), “Kurtuluş Savaşı Yazını Zamandizini”, *Türk Dili*, Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı, Sayı: 98, Temmuz, ss. 122-125.
- Özgüç, Agah (1990). *Türk Sinemasında İlk’ler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- Öztürk, Nermin (1992), *Tarihi Romanlar ve 19. Yüzyılda Yazılmış Üç Tarihi Romanın Değerlendirilmesi*. Gazi Üniversitesi SBE Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara.
- Passmore, Kevin (2002), *Fascism, A Very Short Introduction*, New York: Oxford Universtiy Press.

- Philip, M. Taylor (2003), *Munitions of the Mind*, Manchester: Manchester University Press.
- Polat, Nurhak (2008), "Cinsiyet ve Mekân: Erkek Kahveleri", *Toplum ve Bilim*, sayı: 112.
- Remzi Balkanlı (1961), *Mukayeseli Basın ve Propaganda*, Ankara.
- Rıfki, Ahmet (1993), *Karşı*, Haz. Turgut Çeviker, İstanbul: Adam Yayınları.
- Rosenstone, Robert A (2001), "The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age", *Historical Film*, Ed. Marcia Landy, Rutgers University Press.
- Rostand, Edmond (1995), *Cyrano de Bergerac*, Çev., S. Esat Siyavuşgil. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Rudie, Ingrid (1998), "Making Person in a Global Ritual?", *Recasting Ritual*, Der. F. Hughes-Freeland ve Mary M. Crain. London-Newyork: Routledge.
- Sadun Aren (2006), *Puslu Camın Arkasından*, Ankara: İmge Kitabevi.
- Safa, Peyami (1948). "Köy-Şehir Davası", *Ulus*, 21 Kasım.
- Said, Edward (1995a), *Oryantalizm*, Çev., Nezih Uzel. İstanbul: İrfan Yayınevi.
- (1995b), *Entelektüel*, Çev., Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sami, Mebrure (1941). *Yalan*. İstanbul: İkbâl Kitabevi.
- Sancar, Serpil (2004), "Türk Otoriter Modernleşmesinin Cinsiyet Rejimi", *Doğu Batı, İdeolojiler II*, Sayı: 29.
- Sarol, Mükerrrem (1983), *Bilinmeyen Menderes I*, İstanbul: Kervan Yayınları.
- Sayılgan, Aclan (1976). *Türkiye'de Sol Hareketler*. İstanbul: Otağ Yayıncılık.
- Schick, İrvin Cemil (2001), *Batının Cinsel Kıyısı*, Çev. Savaş Kılıç ve Gamze Sarı, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Scott, J.C. (1995), *Tahakküm ve Direniş Sanatları: Gizli Senaryolar*. Çev., Alev Türker. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Selçuk, Turhan (1998), *Grafik Mizah*, İstanbul: Iris Yayınları.
- Şenol, Funda - Cantek, Levent (2007), "Çizgi romanlarda Kenar Mahalle", *Çizgili Kenar Notları*, der. Levent Cantek, İstanbul: İletişim Yayınları, ss.9-28.
- Sırrı, Selim (1932), *Radyo Konferansları*, İstanbul: Devlet Matbaası.
- Sipahioglu, Ahmet (1999), *Türk Grafik Mizahı*, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Sobchack, Tom (1996), "Bakhtin's Carnavalesque' in 1950's British Comedy", *Journal of Popular Film & Television*, Winter.
- Sorlin, Pierre (2001), "How to Look at an Historical Film", *Historical Film*, Ed. Marcia Landy, Rutgers University Press.
- Su, Mükerrrem Kâmil (1941). *Çırpınan Sular*. İstanbul: Semih Lûtfi Kitabevi.
- (1943). *Sızı*. İstanbul: Semih Lûtfi Kitabevi.
- (1946). *İnanmışım Allah*. İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- Sülker, Kemal (1979), *Nazım Hikmet'in Sahte Dostları*, İstanbul Matbaası.
- Süzük, Şule A. (2004), *Akıntıya Karşı Aziz Nesin*, İstanbul: Seyir Yayıncılık.
- Şen, İsmail (2003), *Asi'den Gazi'ye Karikatürlerde Atatürk*, İstanbul: Sarıncı Yayınları.
- Tahir, Kemal (1989). *Notlar/Sanat Edebiyat I*. İstanbul: Bağlam Yayınevi.
- Taner, Haldun (1994), *Yalıda Sabah*, Ankara: Bilgi Kitabevi.

- Tatlı, Canan (2008), *Demokrat Parti Döneminde Toplumsal ve Siyasal Hayatta Kadın*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İ.Ü. AİİTE, Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.
- Taves, Brian (1993), *Romance of Adventure*, Jackson: Un. Press of Mississippi.
- Tecer, Ahmet Kutsi (1941), "Bir Münakaşa Dolayısıyla", *Ulus*, 29 Temmuz, s. 2.
- Tevetoğlu, Fethi (1967), *Türkiye'de Sosyalist ve Komünist Faaliyetler (1910-1960)*. Ankara: Ayyıldız Matbaası.
- Tietze, Andreas (2002), *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugati, Cilt 1 A-E*, Simgur: İstanbul-Wien.
- Timur, Taner (1991), *Osmanlı Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, İstanbul: Afa Yayınları.
- (2000), *Osmanlı Kimliği*, Ankara: İmge Kitabevi.
- Tonga, N. (2008), "Türk Edebiyatı Tarihinde Mühim Bir Mecmua: Akbaba (1922-1977)", *Turkish Studies, International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Vol: 3/2, Spring, 665-679 (2008),
- Topuz, Hıfzı (2000), *Eski Dostlar*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- (2003), *Türk Basın Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- (2006), *Başın Öne Eğilmesin*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tuncor, Ferit Ragıp (1985), "Yusuf Ziya Ortaç", *Yeni Defne*, Mayıs.
- Tunçay, Mete (1992), *TC'nde Tek-Parti Yönetimi'nin Kurulması (1923-1931)*, 3. Baskı, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Turner, V. (1969), *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca NY: Cornell University Press.
- Uluengin, Hadi (1989), "Avrupa Çizgi romanında Türk İmaji", *Cumhuriyet*, 12-15 Şubat.
- Ülgener, Sabri E. (1983), *Zihniyet Aydınlık ve İzimler*, Ankara: Mayaş Yayınları.
- Ünlü, Barış (2002), *Bir Siyasal Düşünür Olarak Mehmet Ali Aybar*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Üyepazarcı, Erol (1994), "Refik Halit'in 'Aydede'si ile 'Milli Mücadele' ve 'Milli-ci'ler", *Müteferrika*, Sayı: 2, Bahar, 135-143.
- Vassaf, G. (1992), *Cehenneme Övgü*, Çev., Ömer Madra. İstanbul: Ayrıntı.
- Watson J. ve Hill A. (1993), *A Dictionary of Communication and Media Studies*, London and New York: Arnold.
- Welch, David (2002), *The Third Reich, Politics and Propaganda*, London and New York: Routledge.
- Wood, Stephen C. (2008), "Dwight Eisenhower", *Encyclopedia of Political Communication Vol 1-2*, California: Sage Publication.
- Wright, Will (1977), "A Structural Study of the Western", London: University of California Press.
- Yalçın, Alemdar (1997), *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı*, Ankara: Günce Yayıncılık.
- Yarar, Betül; Cantek, Funda ve Petra Holzer (2008), *Türkiye'de Modernleşme Süreci İçinde ve Spor Alanında Toplumsal Cinsiyete Dayanan Yeni Beden Ekonomisinin ve Kadının Toplumsal Kimliğinin Kuruluşu ve Dönüşümü*, 106K024 No'lu TÜBİTAK-SOBAG Proje Raporu, Ankara.

- Yesari, Mahmut (1936), "Orta Oyunu", *Yedigün*, sayı 185.
- Yetkin, Sabri (1996), *Ege'de Eşküyalar*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Yılmaz M. ve Doğaner Y. (2007), *Cumhuriyet Döneminde Sansür (1923-1973)*, Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Yusuf Ziya Ortaç, *Yaşamı, Sanatı, Yapıtları*, Engin Yayıncılık, İstanbul, 1997.
- Yuval, Davis, Nira (2003), *Cinsiyet ve Millet*, Çev. Aysin Bektaş, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yücebaş, Hilmi (1961), *Hiciv Edebiyatı Antolojisi*, İstanbul: Aka Kitabevi.
- Zübeyr, Hamit (1931), *Halk Terbiyesi*, Ankara: Köy Hocası Matbaası.
- Zürcher, Erik J. (2001), "Kemalist Düşüncenin Osmanlı Kaynakları", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Kemalizm*, ed. A. Insel, İstanbul: İletişim Yayınları.

12 Eylül 202, 264, 286
 1954 Seçimleri 80, 124, 127, 150
 27 Mayıs 49, 58, 64, 70, 71, 76, 79,
 81, 82, 84-86, 89, 92, 120, 124,
 136, 216, 217, 273, 275
 41 Buçuk 143

Abadan, Yavuz 257
 Abdulvahap 297
 Abdülcanbaz 185, 186, 311, 318
 Abdülhak Hamid 39
 Açıkgöz, Hayk 108
 Adalet Partisi (AP) 83-86, 278
 Adanalı Tayfur 293, 302
 Adivar, Halide Edip 168, 266
 Ağaoğlu, Adalet 15
 Ağaoğlu, Samet 152, 154
 Ahmet Mithat 223
 Ahmet Rasim 39
 Akad, Ö. Lütfi 275
 Akan, Ali Rauf 164
 Akbaş, Aydemir 169, 210, 293, 302,
 316
 Akbay, Ertuğrul 308
 Akbulut, Erden 96
 Akgün, Tuncay 310
 Akın, Bedii Faik 54, 79, 143

Akis 71, 76, 77, 79, 84, 90
 Akpınar, Metin 312
 Aksel, Malik 170
 Akşam 44, 45, 76, 78, 177, 197, 219
 Ali Baba 99
 Ali Kemal 136, 137
 Ali Uyanık 296
 Allen, Woody 296
 Alptekin 181, 183
 Althusser, Louis 218
 Anday, Melih Cevdet 118
 Apaydın, Talip 271, 277
 Arabacıoğlu, Bülent 221
 Aral, Oğuz 50, 51, 70, 169, 171, 205-
 210, 308, 310, 312, 316, 320
 Aratan, Kemal 306
 Aren, Sadun 223, 254
 Arendt, Hannah 9, 25, 26
 Arsoy, Göksel 277
 Aşık Veysel 275
 Ataç, Nurullah 55
 Atadeniz, Orhan 270
 Atatürk 17, 57, 63, 71, 75, 76, 82-85,
 102, 135-137, 150, 202, 312
 Atay, Cahit 280
 Atay, Falih Rıfkı 79, 165, 261
 Atılgan, Yusuf 310

Atraş, Ferit 295
Atsız, Nihal 222, 223, 229
Avni 64, 210, 310, 311
Avşar, Helin 288
Avunduk, Üzeyir 81, 124
Aybar, Mehmet Ali 95, 112, 113, 118
Aydabir 56
Aydede 43-45, 122, 123, 128, 136, 265
Aydınlar Dilekçesi 202
Ayine 44, 128
Aykaç, Fazıl Ahmed 43
Ayna 253, 280

Baban, Şükrü 253
Babıâli 83, 100, 191
Bacanos, Yorgo 295
Bahadıroğlu, Yavuz 229
Bahtiyar, Galip 226
Bakhtin, M. 22-25
Bal Mahmut 314
Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı 266
Baraner, Reşat Fuat 112
Barış 119
Barslan, Can 302, 307, 311
Baruter, Bahadır 304
Basın İlan Kurumu 124
Basın Yasası 150
Başdan 255, 258
Başoğlu, Ayhan 184, 215
Baştımar, Zeki 95, 96, 112, 114, 118
Bayar, Celal 73, 74, 76, 108, 135
Baykam, Suphi 118
Baykurt, Fakir 275-278
Baykut, Cami 194
Bayülgen, Okan 314
Bekman, Avni Refik 164
Benjamin, Walter 16
Berköz, Egemen 319
Beyatlı, Yahya Kemal 55, 190, 307, 313
Beyner, Zeki 310
Bezgin Bekir 319
Bilbaşar, Kemal 271
Bobstil 139, 255
Boran, Orhan 304
Bourdieu, P. 288, 291
Boysal, Bahadır 305

Bozkurt, Mahmut Esat 43
Bölükbaşı, Rıza Tevfik 43-45
Bölükbaşı, Rıza Tevfik 43-45
Börklüce, Mustafa 115
Burak, Ratip Tahir 43, 127, 128, 148-155, 157, 161, 162, 170, 177, 214, 215, 230
Burak, Sezgin 188, 215, 220
Burhan Asaf [Belge] 45
Bülkat, Galip 220

Cahun, Leon 225-228
Cangızbay, Kadir 278
Cansever, Edip 319
Cervantes 14
Cevdet Kudret 44, 45
Chomsky, Noam 126
Cici Can 166, 167
Cilalı İbo 293, 302, 317
Cimcoz, Adalet 284
Connerton, Paul 240, 241, 245
Cumalı, Necati 276
Cumhuriyet 47, 275
Cüneyt Arkın 215, 218

Çağcağ, Mehmet 301-303, 306, 310, 318
Çakmak, Fevzi 85, 118
Çalılıkusu 141, 142, 266
Çamlıbel, Faruk Nafiz 43, 45, 67, 190, 237
Çarşaf 49, 313
Çeviker, Turgut 43, 95, 156, 307
Çıkla, Selçuk 49, 54-56, 70
Çınaraltı 56
Çiller, Tansu 122

Danışman, Zuhuri 230
Danışmend, İsmail Hami 31
Dante 14, 101
Daver, Abidin 99, 257
Demokrat Parti (DP) 56, 58, 67, 68, 72, 82, 87, 108, 129, 150, 217
Devlet Ana 218, 219
Diken 44
Dink, Hrant 263
Dino, Abidin 95, 112, 114, 120

Doğan, Ferruh 271
Doğu, Orhan 59
Dolmuş 49, 52, 65
Dönmezer, Sulhi 151, 253
Dranas, Ahmet Muhip 239, 240, 265
Durkheim, Émile 241-243
Duru, Kâzım Nami 233, 240, 244, 246
Duru, Süreyya 280
Duru, Yılmaz 279
Dülge, Mithat 78, 79

Ecevit, Bülent 82
Edgü, Ferit 218, 219
Efe, Necdet Rüştü 124
Egilmez, Ertem 293, 312
Eisenhower, Dwight 126
Emin, İrfan 116
Emiroğlu, Selma 168
Engels, F. 10, 88
Enloe, Cynthia 133
Epimenides 263
Erbulak, Altan 163-166, 220,
304, 311
Erciyas, Semih Lütfi 44
Erdem, Tuncer 304
Erdoğan, Yılmaz 314, 315
Ergönültaş, Engin 188, 303, 310, 319
Ergönültaş, Engin 188, 303, 310, 319
Erim, Nihat 85, 245, 250, 272
Erkip, Orhan 195
Erksan, Metin 275, 279
Ertekin, Ali 250, 252, 259-262s
Ertem, İlban 311
Ertem, Kaan 305-308
Ertuğrul, Muhsin 268
Es, Hikmet Feridun 99
Evin, Semih 270
Eyüboğlu, Sabahattin 222, 274

Fahrenheit 451 17
Fairbanks, Douglas 225
Fehim, Münif 43, 51
Fenik, Mümtaz Faik 119
Fethi Naci 27
Flash Gordon 159
Flynn, Errol 215, 225
Forrest Gump 296

Fosforoglu, Renan 270
Foucault, M. 12, 165, 241

Gable, Clark 286
Gardener, Chauncey 296
Geç, Faruk 172, 174, 175, 220
Gellner, Ernest 243
Gencebay, Orhan 295, 310
Gerçek 95, 100, 101, 105-113, 115
Geveze 96
Gırgır 49, 53, 54, 64, 128, 205-210,
220, 221, 307, 308, 310-313, 316,
320
Gök Bayrak 226, 227
Gökalt, Ziya 44, 54, 127, 226, 234,
238, 248
Gökay, Fahrettin Kerim 53, 77
Gökçe, Ramiz 43, 124, 128, 145, 170,
301, 302, 307, 310
Göreç, Ertem 277
Gören, Şerif 280
Gramsci, Antonio 21, 29, 40, 294
Güleç, Kasım 156
Güleryüz 128, 135, 136
Gümüşpala, Ragıp 83
Gün 96
Günaydın 182, 183, 205
Günaydın, Erol 304
Gündüz, Aka 45, 150
Gündüz, Ergün 311
Güney, Yılmaz 272, 279, 280, 316
Güntekin, Reşat Nuri 132, 266
Gürses, Kemal Gökhan 302
Gürses, Muharrem 297
Güzel, Doğan 305

Hababam Sınıfı 312
Habermas, Jürgen 35
Hadise 253
Hâkimiyet-i Milliye 44, 67
Hayk Mammer 293
Hayworth, Rita 154
Hecenin Beş Şairi 45, 54
Hegel 130, 245
Heray 56
Hıbrır 64, 308
Hicivler 58

Hoe, Ivan 225
Hollywood 63, 159, 184, 260, 285,
289, 296
Hulusi, İhâp 43
Huxley, Aldous 130, 227
Hûn, Hadi 269
Hûr 118
Hûr Marko Paşa 119
Hürriyet 48, 50, 72, 92, 96, 174, 219,
256, 260, 261
Hürriyet ve İtilaf Partisi 44, 45
İlgaz, Rıfat 119, 255
Işık, Ayhan 286, 308
İleri, Rasih Nuri 96, 106-108, 113, 250
İlhan, Attılâ 115, 163, 273, 278, 279
İnce Memed 218, 235
İncedayı, Cevat Kerim 69
İnönü, İsmet 56-58, 67, 70, 71, 73, 76-
79, 82, 83
İpekçi, Cemil 287-289
İstanbul'un Fethi 177
İttihat Terakki 61
İzberk, Mustafa 50, 59
Kaan 214, 215
Kaçan, Hasan 312
Kahpe Bizans 221, 222
Kahraman Prens 215, 225
Kalem 56
Kanat, Halil Fikret 271
Kara Murat 179, 182, 183, 215
Kara Sinan 177, 188
Karaca, Cem 294
Karaca, Muammer 270, 298, 317
Karagöz 31-34, 36-39, 99, 263, 297,
306
Karaoğlu 172, 174, 175, 179, 180,
182, 214, 215, 222, 223, 225, 226,
289
Karaosmanoglu, Yakup Kadri 132,
234, 266
Karay, Refik Halid 43-45, 122, 123,
265, 298
Karikatür 65, 100, 101
Karikatürcüler Derneği 208

Kavuklu 33, 35, 38, 296, 300
Kaygılı, Osman Cemal 43
Kelepçe 253
Kemal, Namık 39, 223, 308, 309
Kemal, Yaşar 235, 271, 272, 275, 277
Kenç, Faruk 269
Kıral, Erden 280
Kırca, Ali 286, 316
Kısakürek, Necip Fazıl 75, 118
Kızıl Tuğ 226
Kim 79, 80, 124
King Features 214
Koraltan, Refik 148, 152
Koraman, Bedri 166, 220
Korur, Ahmet Salih 91
Koşar, Hamit Zübeyr 235, 238
Kozanoğlu, Aptullah Ziya 214, 222,
223, 225, 229
Köksal, Neriman 169
Köprülü, Fuad 152
Köy Eğitim Kursları 266
Kurtcebe, Nuri 221
Kutlar, Onat 279
Küçük, Yalçın 250
Kütahyalı, Rasim Ozan 287, 288
Lasswell, Harold Dwight 125
Lâyk Cumhuriyetçi İşçi ve Çiftçi
Fırkası 143
Le Bon, Gustave 127
Le Goff, Jacques 23, 25, 216
Leman 64
Levend, Ağâh Sırrı 234-240, 244-247
Liberalizm 62
Limon 188, 209, 306, 308, 311-313
L-Manyak 304, 309
Lombak 188, 304
Lukacs 223, 227
Makal, Mahmut 271, 272, 274-277
Malik, Hilmi A. 235
Malkoçoğlu 184, 215
Markopaşa 56, 95, 96, 98, 99, 120,
194, 195, 209, 255, 270, 309, 310
Marx, Karl 10, 88
MDD 279
Mem-Coş 304

- Memecan, Salih 302
Menderes, Adnan 53, 559, 68,
70-73, 76-80, 82-85, 91, 121,
122, 124, 127, 128, 143, 146-
157, 309
Merkit, Yaşa Gazi 50, 58
MESS Grevi 201
Meşale 56
Mikrop 188, 303, 311, 313
Millet Partisi 101, 150
Milli Birlik Komitesi 91
Mizah 124, 146
Muhtar, Mehmet 270
Mulvey, Laura 154, 155
Mumcu, Uğur 250
Murad, Leyla 295
Mûjde, Gani 221, 296
Müstecabi, Orhan 115
Müstecaplıoğlu, Esat Adil 95, 100-
115, 120, 192-194

Nadi, Doğan 258
Nadi, Nadir 143, 257
Nadir, Cemal 120, 208, 209, 305
Nagel, Joane 148
Nasreddin Hoca 16, 27, 31, 33, 99,
241
Nazım Hikmet 45, 115, 116, 118, 119,
200
Nazif, Nizamettin 225
Necip Asım 226
Necmi Rıza 48, 301, 302
Nesin, Ali 53, 202
Nesin, Aziz 15, 49-53, 58, 84, 113,
189-203, 207, 250, 255, 320
Nuh'un Gemisi 95-101, 105, 106, 112,
113, 118-120, 320
Nuri Alço 318

Okan, Tunç 200
Oktay Rifat 118
Okyar, Fethi 62, 143
Olgaç, Bilge 280
Orbay, Rauf 68
Orhan Kemal 169, 272, 276, 277, 284,
310
Orhan Veli 52, 118
Orhon, Orhan Seyfi 42, 43, 45, 56, 58,
80, 81, 86, 123, 124
Orkun, Hüseyin Namık 226
Ortaç, Yusuf Ziya 41-54, 58, 59, 63,
66, 67, 69, 70, 74, 76, 78-80, 86-
89, 93, 123, 124, 128, 196, 298,
307, 320
Ortanın Solu 84, 85
Oruç, Arif 143

Ökten, Zeki 280
Öküz Mehmet Paşa 99
Öngören, Ferit 43, 53, 122, 310
Örfe, Vedat 269
Örtülü ödenek 70, 74, 75, 81, 86, 90-
92, 124, 309
Öz, Vahi 293, 316
Özer, Nazmi 279
Özderim, Sami 217
Özkahraman, Ender 301, 318
Özkul, Münir 304, 308, 315
Özön, Nijat 279
Özyörük, Halil 255

Palay, Abdurrahman 284
Papağan 45, 46, 49, 52, 123, 136
Papirüs 279
Pardayanlar 225
Peker, Recep 69, 85, 106
Penguen 64, 314
Peyam-ı Sabah 136
Pişekâr 33
Pişmiş Kelle 188, 311
Polat Alemdar 287-289, 291
Pulur, Hasan 290

Refig, Halit 279
Rıfkı 43, 123, 136, 265, 305
Robin Hood 225
Roosevelt, Theodore 148
Rüşdi, Salman 202

Sabahattin Ali 194, 195, 249-263, 320
Safa, Peyami 132, 254, 255, 257, 271,
312
Sagıroğlu, Duygu 275
Sarol, Mükerrrem 127

Sartre, J. P. 166
Sayın, Derya 301
Scott, J.C. 10, 15, 21, 23, 34, 36, 38
Selçuk, İlhan 143
Selçuk, Turhan 49-51, 143, 185-187
Sencer 303
Sepetçioğlu, Mustafa Necati 229
Serbest Fırka 56, 66-68, 77, 90, 91,
131, 143, 309
Sertel, Sabiha 144-146, 208
Sertel, Zekeriya 144-146, 208
Sezer, Sevda 230
Simavi, Sedat 44, 191, 205, 206, 206,
313
Sirer, Reşat Şemsettin 112
Siyasi Halk Gazetesi 151
Solmaz, Fatih 301
Somer, Önder 308, 316
Son Havadis 177, 188
Sonku, Cahide 268, 286
Sosyalizm 85, 107, 110-114, 191-193,
198, 199, 201, 273, 275, 279, 311
Spacey, Kevin 289
Su, Mükerrrem Kamil 268
Sualp, Suavi 166, 221, 302
Sunâl, Kemal 294, 315
Süreya, Cemal 318
Swift, Jonathan 136

Şahap Ayhan 230
Şair 56
Şefik Hüsnü 106-108, 112, 114
Şemsettin Sami 223
Şen, Şener 286
Şeytan 56
Şüle 56

Tahir, Kemal 218, 223, 235, 277-279
Talû, Ercümend Ekrem 43, 298
Tan 191-194, 208
Tan, Turhan 230
Taner, Haldun 14
Tanyerli, Şecaattin 307
Tarcan, Selim Sırrı 235
Taş Karikatür 65, 149
Tayfur, Ferdi 298
Taylor, Liz 284

TBMM 116
Tecer, Ahmet Kutsi 236, 239
Tef 52, 65, 79
Tekin, Galip 311
Tekin, Latife 310
Terakkiperver Partisi 62
Todorov, Tzvetan 223
Tombul Teyze 145, 146, 307
Topuz, Hıfzı 70, 75, 122, 250, 261
Tör, Vedat Nedim 233
Tuğcu, Kemalettin 293
Turist Ömer 293, 296
Türkali, Vedat 276, 279
Türkeş, Alparslan 228, 229
Türkiye İşçi Partisi (TİP) 198, 279
Türkiye Komünist Partisi (TKP) 95,
96, 100, 102, 105-113, 115, 118,
191, 194, 201, 320
Türkiye Sosyalist Emekçi ve Köylü
Partisi (TSEKP) 107
Türkiye Sosyalist Partisi (TSP) 95,
105-112, 115, 120, 193, 194
Tyrone Power 225

Ulus 92, 113, 118, 148, 151, 153, 165,
233, 238, 245-248, 253-258, 261,
271
Us, Hakkı Tark 51
Utanmaz Adam 210, 302, 311
Uykusuz 64

Üç Silahşörler 225
Ülken, Hilmi Ziya 253
Ülkü 239
Ümmü Gülsüm 295
Üstündağ, Metin 302

Vakit 47, 67
Vâlâ Nurettin 44
Varsayalım İsmail 296
Vatan 76, 200, 201, 250, 253, 255,
261, 262, 271, 304
Vatan Cephesi 149
Veli, Adnan 52

Wahl, Ken 289

Yahudiler 63, 88
Yalaz, Suat 50, 58, 175, 214, 215, 229
Yalçın, Nilüfer 136
Yalman, Ahmet Emin 99, 271
Yarar, Kenan 311, 318
Yeni Dünya 194
Yeni Sabah 253, 256, 261
Yeni Sinema 279
Yeşilçam 162, 164, 208, 218, 276,
278, 279, 284, 285, 290, 293,
304, 316
Yılmaz, Atıf 275
Yoldaş, Erdem 115

Yurt ve Dünya 270
Yurtsever, Korhan 280
Yücel, Hasan Ali 139

Zafer 58, 119, 266
ZAZ 296
Zenda Mahkûmları 225
Zevaco, Michel 225
Zeydan, Corci 230
Zincirli Hürriyet 118
Zorlu, Cafer 42, 49-51, 59
Zorro 225
Zürcher, Erik Jan 127



LEVENT CANTEK

Türkiye'de Çizgi Roman

359 sayfa

Çizgi romanlar: Çocukluğumuzun "birlikte ele geçirildiğimiz" suç aletleri, popüler kültürün önemli araçları, insanlık tarihindeki en sevimli sanat dalının ürünleri... Levent Cantek'in araştırması, çizgi romanların Türkiye'deki tarihini anlatıyor. Hem de tam macera... Baytekin'in (Flash Gordon) 1930'lardaki ilk karesinden günümüzün mizah dergilerine, pam!, zıp!, smack! sesleri arasında akan bir kitap.

**LEVENT CANTEK**

Markopaşa

Bir Mizah ve Muhalefet Efsanesi

203 sayfa

Markopaşa gazetesi, Türkiye'nin mizah ve muhalefet tarihinde emsali görülmemiş bir örnektir. Kısa yayın ömründe, son demlerindeki Tek-Parti yönetimini sallayan *Markopaşa*, sözünü esirgemeyen keskin tavrıyla gerçek bir 'tabu-yıkıcı' misyonu üstlenmiştir. 'Söylenmeyip söyleyen' bu açık sözlü mizahi muhalefetiyle, inanılmaz satış başarılarına ulaşmıştır. Karşılığını, emsali yine zor görünür bir baskıyla almıştır. Markopaşacılar: Baskılar, tehditleri, birbiri ardına gelen davalar, cezalar, hem gazeteyi hem çıkaranların hayatını mahvetmiştir. Bu baskıların bir sonucu da, *Markopaşa*'nın bir yığın değişik isimle hem devamlarının hem de alternatiflerinin ve karşıtlarının yayımlanmasıdır. Olanca yerliliğiyle, özgünlüğüyle, 'kökü dışardalık' suçlamasının belki de ilk muhatabıdır *Markopaşa*! *Markopaşa*'nın başdöndürücü bir başarıyla ve baskılarla dolu öyküsünde hararetle içi kavgalar da önemlidir. Levent Cantek, yakın dönem politika ve kültür tarihimizin bu önemli vakasını titiz bir incelemeyle ele alıyor.



LEVENT CANTEK

Cumhuriyetin Büluğ Çağı

**Gündelik Yaşama Dair
Tartışmalar (1945-1950)**

293 sayfa

Levent Cantek, tutkularla endişelerin birlikte boy attığı 1945-1950 arasındaki "uyanış" dönemini, "Cumhuriyetin Büluğ Çağı" olarak tanımlıyor. Popüler kültür üzerine incelemelerindeki ustalığını bildiğimiz Cantek, basına yansıyan tartışmalar üzerinden, büluğ çağının aydınlar ve "kanaat önderleri" arasında yol açtığı hararetli tartışmaları ele alıyor bu kitabında. Esas olarak, hayat tarzı ve ahlaka ilişkin tartışmalar bunlar. Ve eninde sonunda, "aşırı modernleşme"den duyulan derin kaygıya dayanan tartışmalar...

Cumhuriyetin Büluğ Çağı, 1945-50 döneminin o müstesna canlılığına ışık tutmakla kalmıyor; Türkiye toplumunun büluğ çağından çıkıp reşit olmaındaki "engellerine" dair tartışmalar düşünülürse, zamanelikle, asrlikle baş etmede her kuşağın karşılaştığı sorunlara da ayna tutuyor.



ürkiye’de popüler kültürün erken çağına, kültür endüstrisinin palazlanmasından önceki zamanlarına eğiliyor bu kitapta Levent Cantek. Geleneksel mizah öğelerinin, köklü hiciv klişelerinin modernleşme sürecini yaşadığı bir dönem bu:

Nasrettin Hoca’nın eşeğiyle beraber şehre göçtüğü bir dönem... Cantek, mizahın nasıl etkili bir ‘çaktırmadan direniş’ yolu olduğuna dikkat çekiyor, “karanlıkta kahkaha”ya kulak kabartıyor. Alt kültürün gücüne dikkat çekiyor. 1940’lar-1970’ler aralığının popüler kültür olgularının bir potpurisini izliyoruz kitapta: *Akbaba*, *Nuh’un Gemisi*, *Gırgır* gibi efsanevi mizah dergileri... ‘Kılıçbaz’ çizgi romanlar ve çizgi romanda kadın imgeleri... Siyasal kültürümüzde tahkir geleneği... Her hükümete dost Yusuf Ziya Ortaç, şeytanlaştırılan Sabahattin Ali, bir fenomen olarak Aziz Nesin... Halk terbiyesi ritüelleri... Köy/köylü imgelerinin inşası ve değişimi...

Günümüze de bir bakış fırlatıyor Levent Cantek; televizyon dizilerinin mana ve ehemmiyetine dair bir çift söz ediyor. Kitabın sürpriz bir ilavesi var. Hoş bir sürpriz: “Mizah Mahallesinde Aylak Aylak...” Türkiye’de mizahın üreticileri, mecraları, Ş-gürleri üzerine kısa değinmeler, vur-kaçlar, aforizmalar...

On beş yıldır tutkuyla mizahın, çizgi romanların, argonun, avam kültürünün coğrafyasını arşınlayan bir popüler kültür ustasından, rengârenk bir yazı demeti.



İLETİŞİM 1558
ARAŞTIRMA
İNCELEME 258

ISBN-13: 978-975-05-0850-9



9 789750 508509