T. C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

1972 – 1980 YILLARI ARASINDA BİR MİZAH DERGİSİ: ‘GIRGIR’DA YOKSULLUK TEMSİLİYETLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

YONCA GÜNEŞ YÜCEL

ANA BİLİM DALI: SİYASET BİLİMİ VE KAMU YÖNETİMİ

KOCAELİ, 2OO8

T. C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

1972 – 1980 YILLARI ARASINDA BİR MİZAH DERGİSİ: ‘GIRGIR’DA YOKSULLUK TEMSİLİYETLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

YONCA GÜNEŞ YÜCEL

ANA BİLİM DALI: SİYASET BİLİMİ VE KAMU YÖNETİMİ

PROGRAMI: SİYASET VE SOSYAL BİLİMLER

DANIŞMAN: Yrd. Doç. Dr. YÜCEL DEMİRER

KOCAELİ, 2008

T. C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

1972 - 1980 YILLARI ARASINDA BİR MİZAH DERGİSİ: 'GIRGIR'DA YOKSULLUK TEMSİLİYETLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tezi Hazırlayan: Yonca Güneş Yücel
Tezin Kabul Edildiği Yönetim Kurulu Tarih ve No: 18/06/2008-2008/17

Yrd. Doç. Dr.	Yrd. Doç. Dr	Yrd. Doç. Dr.
GÜVEN BAKIREZER	ÖRGEN UĞURLU	YÜCEL DEMİRER

KOCAELİ, 2008

ÖNSÖZ

Yüksek Lisans bitirme tezi niteliği taşıyan bu çalışma, 12 Eylül 1980 tarihine kadar Türkiye'de yaşanan siyasal ve ekonomik süreçte, yoksulun ve yoksulluğun temsiliyetlerini, 1972 yılında yayıma başlayan Gırgır dergisinde yayımlanan karikatürler üzerinden değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Genel olarak mizahın toplumsal eleştiri söylemi, egemen sınıfların otoritesine karşı geliştirilmektedir. Mizahın dilindeki uyarıcı ve kışkırtıcı nitelik, yoksulları kendi temsilleri ile etkileşime sokmaktadır. Dönemin yoksulunun ya da yoksulluğunun karikatürlerle temsiliyeti, egemenle, güç sahibi ile kurulan ilişkideki kurgusal direngenliğe işaret etmektedir. Direngenlik, her noktada dönüştürücü bir nitelik ile karşımıza çıkmamaktadır. Mizah, egemen yapının sürekli ve mekanik kıldığı süreci kesintiye uğratmaktadır, ancak bu kesintiyi sürekli kılmamaktadır. Mizah, kurgusunu gerçekle yüzleştiren uyarıcılığı ile önleyici olmakta, kılık ve yer değiştiren bir edilgen direniş göstermektedir. Yoksulluk algısının ekonomik temeli kadar önemli olan kültürel koşullanma ve algı düzlemi, yoksulluğun ürettiği değerler sistemini, sınırlarını ya da tercihlerini de tartışmaya açmaktadır. Bu gerekçeleri doğuran toplumsal arka planı anlamak; dönemin dünyanın en çok okunan mizah dergileri arasında olan Gırgır Dergisi'nin seçilmesini sağlamıştır.

1972 ile 12 Eylül 1980 yılları arasında Türkiye'de siyasal ve ekonomik dönüşümler gerçekleşirken, toplum ile egemen yapılar arasındaki gerilim, birçok direniş şekli ile hayat bulmuştur. Türkiye'nin kuruluş ideolojisinin nirengi noktası olan "modernleşme", birçok alanda –kültür, mekân, statü, rol- "kurtuluş ideolojisi" olarak sorun "önleyici" ya da "çözücü" olarak ileri sürülmektedir. Toplumun, sorunsala yaklaşımı ve yetersizliklere karşı geliştirdikleri ile, egemenin, geliştirdiği metodoloji arasındaki fark göze çarpmaktadır. Bu çalışmada araştırdığımız yoksulluğun dönemselliğinden öte, yapısal sorun oluşuna işaret ederek; yoksulların sorunlarını aşma, dönüştürme argümanlarının, egemenin dilinden uzak; mizahın bozucu, ayrıksı dilinde nasıl hayat bulduğudur? Gırgır Dergisi karikatürlerinde resmedilen yoksulluk, nasıl bir temsiliyet ya da teslimiyet taşıdığını, yoksulların dünyasındaki toplumsal değişime ışık tutmak amacıyla incelenmiştir.

Bu çalışmanın hazırlanması sırasında, benden bilgi ve birikimlerini eksik etmeyen, her zaman yol arkadaşlığına güvendiğim danışmanım Yrd. Doç. Dr. Yücel Demirer'e, jüri üyelerim Yrd. Doç. Dr. Güven Bakırezer ve Yrd. Doç. Dr. Örgen Uğurlu'ya, hazırlık aşamasında konu sınırlamasına yönelik görüşlerini ve literatüre ilişkin bilgi ve birikimini içtenlikle paylaşan Yrd. Doç. Dr. Aynur Özuğurlu'ya, çalışmanın hazırlanmasında benimle akademik bilgisini ve arkadaş yüreğini paylaşan sevgili Makbule Şiriner'e, Gırgır Dergisi arşivine ulaşmamı ve içtenliğiyle bilgi düzeyimi artırmamı sağlayan karikatürist Kamil Yavuz'a, mizah dergileri üzerine birikimini paylaşan yazar Ali Şimşek'e, Gırgır karikatürlerinin eski sayılarına ulaşmama yardım eden sevgili Latife Türkyılmaz ve İsmail Saymaz'a, Gırgır ve mizahı ile ilgili sorularımı içtenlikle yanıtlayan Gırgır dergisi karikatüristlerinden Metin Üstündağ ve Tuncay Akgün'e, ilgili çalışmanın en önemli malzemesini oluşturan karikatürleri yayına hazırlayan değerli babam Mahmut Yücel ve sevgili arkadaşım Ufuk Atalay'a, çalışmanın her aşamasında, dost yüreklerini ve içtenliklerini benden esirgemeyen değerli arkadaşlarım Pınar Tuzcu'ya, Esra Kaya'ya, hayatıma anlam katan "küçük dev kadına" değerli annem Gülsüm Yücel'e teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....i

İÇİNDEKİLER.....iii

ÖZET.....v

ABSTRACT.....vi

KISALTMALAR.....vii

KARİKATÜRLER.....viii

GİRİŞ.....1

BİRİNCİ BÖLÜM: MİZAH, İRONİ VE KARİKATÜR.....10

A.KAVRAMSAL OLARAK MİZAH.....10

B. ALAYSILAMA/İRONİ OLGUSU.....15

C. KARİKATÜR.....19

1. Çizginin Evrimi 19

1.2 Bir Çizgi Sanatı Olarak Karikatür..... 23

İKİNCİ BÖLÜM: GIRGIR DERGİSİ: 1972-1980 28

A. GIRGIR DERGİSİNİN TARİHSEL ARKA PLANI.....28

1. Gırgır Dergisinin Tarihi ve Gelişim Özellikleri.....28

2. Oğuz Aral ve Gırgır Dergisi.....40

B. POPÜLER KÜLTÜR EKSENİNDE GIRGIR DERGİSİ.....47

1. Gırgır Dergisi ve Popüler Kültür Değerlendirmesi.....47

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: YOKSULLUĞUN KARİKATÜRLERDE TEMSİLİYETİ...62

A.YOKSULLUĞUN TEMSİLİYETİ.....62

1.Yoksulluğun Mekanda Temsili.....75

1.1. Kentin Gecekondusu, Gecekondunun Kenti.....75
1.2. Taşradan Kente, Kentten Taşraya Bakış 86

2. Yoksulluğun Bedende Temsili.....93

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....105

KAYNAKÇA.....114

ÖZGEÇMİŞ

ÖZET

Bu çalışmada Türkiye'de mizah anlayışına ve dergiciliğine yeni bir anlayış getiren Gırgır dergisinin, yayıma başladığı 1972 yılından, 12 Eylül 1980 tarihine değin tüm sayıları, Türkiye'de yaşanan siyasal ve ekonomik süreçteki, yoksulun ve yoksulluğun temsiliyet biçimlerini, karikatürler üzerinden değerlendirmek amacıyla incelenmiştir. Araştırmanın bulguları, incelenen dönemde her zaman dönüştürücü bir biçimde karşımıza çıkmasa da, Gırgır'ın farklı formlarda direniş biçimlerine kucak açtığını göstermektedir.

ABSTRACT

In this thesis the representations of the poverty-stricken and poorness in the volumes of the Gırgır Magazine from 1972 to 12 September 1980 is studied. The findings of the research illustrates that although there were limited effects of the magazine on political decision making processes, it became venue for different types of resistance against poverty.

KISALTMALAR

a. g. e	Adı geçen eser
a. g. m	Adı geçen makale
ABD	Amerika Birleşik Devletleri
akt.	Aktaran
Bkz.	Bakınız
çev.	Çeviren
der.	Derleyen
DİSK	Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu
haz.	Hazırlayan
IMF	International Monetary Fund
ss.	Sayfa sayısı
SSCB	Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
USAID	United States Agency For International Development
vb.	ve benzeri
Vol.	Cilt sayısı

KARİKATÜRLER

Karikatür 1:.....21
Karikatür 2:.....21
Karikatür 3:.....38
Karikatür 4:.....52
Karikatür 5:.....52
Karikatür 6:.....54
Karikatür 7:.....56
Karikatür 8:.....60
Karikatür 9:.....62
Karikatür 10:.....63
Karikatür 11:.....63
Karikatür 12:.....65
Karikatür 13:.....65
Karikatür 14:.....67
Karikatür 15:.....68
Karikatür 16:.....69
Karikatür 17:.....70
Karikatür 18:.....72
Karikatür 19:.....76
Karikatür 20:.....76
Karikatür 21:.....77
Karikatür 22:.....77
Karikatür 23:.....78
Karikatür 24:.....78
Karikatür 25:.....78
Karikatür 26:.....80
Karikatür 27:.....80
Karikatür 28:.....81
Karikatür 29:.....82
Karikatür 30:.....84
Karikatür 31:.....85
Karikatür 32:.....85

Karikatür 33:.....86
Karikatür 34:.....87
Karikatür 35:.....88
Karikatür 36:.....88
Karikatür 37:.....89
Karikatür 38:.....89
Karikatür 39:.....90
Karikatür 40:.....91
Karikatür 41:.....92
Karikatür 42:.....92
Karikatür 43:.....94
Karikatür 44:.....95
Karikatür 45:.....96
Karikatür 46:.....97
Karikatür 47:.....98
Karikatür 48:.....98
Karikatür 49:.....101
Karikatür 50:.....101
Karikatür 51:.....102
Karikatür 52:.....102
Karikatür 53:.....103
Karikatür 54:.....103
Karikatür 55:.....104

GİRİŞ

Bütün canlılar arasında, sadece insanın gülme yetisine sahip olması ve doğada, canlılar arasında sadece insanın "yoksul" olabilmesindeki ortaklaşma, mizah dergisinde yoksulluk temsiliyetlerinin irdelenmesini, farklı bir bakış açısı ile tartışmaya açmaktadır.[1]

Gülmenin, insanoğlunun bir yetisi olarak, her yerde benzer gerekçe ve coşku ile meydana gelmemesinde, Aziz Nesin'in belirttiği gibi, farklı toplumlar için farklı koşullar mevcuttur ve bu bağlamda sınıfsal ayrımlar belirleyici olmaktadır.[2] Yoksulluk, servet birikimi gibi insan doğasına içkin değildir. İnşa edilen, sürdürülen çelişkilerin sürekliliğinde oluşmaktadır. "Toplumlar, tarih boyunca, kaçınılmaz çelişki karşısında 'ağlıyor,' önlenebilir görülen çelişki karşısında 'gülüyor'" ifadesi ile yoksulluğun karikatürlerle mizahi temsiliyetinde, çelişki önlenebilir görülebilmektedir.[3] Mizah, çelişkinin önlenmesi ya da çözülmesine yönelik bir başka seçeneğin olacağını ifade etmektedir. Ancak bu, en doğru çözümü ya da seçeneği mizahın bulduğu ya da işaret ettiği anlamına gelmez. "Asık yüzle flört eden ciddiyet, çoğu defa yorgun doğruyu kollamanın sonucudur. Herkes biliyor: Gülümseyebilmenin ön koşulu, farklı seçeneğin varlığından haberdar olmaktır."[4]

Mizahta gerçek öğe ile kurulan bağ, sadece kurmaca/kurgu üzerinden gerçekleşmektedir. Mizah kimi zaman, egemen sınıflara karşı alttakilerin, yaşam çatışmasında ciddiyetle yaşadıkları, sıkıntı ve ezilmişliğin; gülüş, kahkaha ve coşku ile yönelttiği direnişi içermektedir. Kimi zaman da, mizaha içkin olan üstünlük edinme durumu, ezilmişliğin kara mizahını öfke ile yoğurabilmektedir. Ancak mizahın en doğru ve her zaman geçerli olabilecek bir tanımı yapılamayacağı gibi, yarattığı etkinin salt direniş amacını taşıdığını da iddia edemeyiz.

---

[1] Çetin Altan, Sabah Gazetesi, 25 Mayıs 2001 akt., Fikret Şenses, *Küreselleşmenin Öteki Yüzü Yoksulluk*, İstanbul: İletişim Yayınevi, 2001, s. 329.
[2] Aziz Nesin, "Mizah: Gülmece", *Gülmenin Kitabı*, İstanbul: Yazı Görüntü Ses Yayınları, 2002, s. 44.
[3] Yalçın Küçük, "Gülünçlük, Çelişki ve Yoz Mizah", *a.g.e.*, s. 30.
[4] Mehmet Ergüven, "Şakanın İzinde", *Cogito*, S. 26 (Bahar, 2001), s. 169.

Mizahın farklı etki alanları komik, espri, nükte gibi birçok kavramla sınıflandırılmıştır. Ancak belirlenen tanımlar, net ve keskin sınırlarla birbirlerinden bağımsız olarak nitelenemez. Mizah, etkili yergi gücü ile daha kolektif bir algı yaratmaktadır. Esprinin, bireyci ve indirgemeci etkisini ya da nüktenin söylemde örtülü olanı aşikar kılışını vurgulayan tanımlamalar, mizah kavramına içkindir. Ancak mizahın direniş temsiliyeti taşıyan başkaldırıcı coşkusu ile egemen değerleri yeniden üretmekten öteye gitmeyen dengeleyici etkisi, aynı kavram alanı içinde birçok tartışmayı ve çelişkiyi gündeme getirmiştir. Mizahın ölçü, mesafe ve biçim öğeleri ile sınıfsal konum, emek kavramı ve toplumsal gerçeklikler birbirlerini diyalektik içinde kapsamaktadır. Mizahın, toplumsal gerçekliklere bağlanması, çözülme süreci ve ölçüsü, başkaldırma, direnç gösterme etkisinin anlaşılmasını sağlamaktadır. Kamusal sanatın öncüsü olan Malevich, yaşamsal inançların etkisiyle nesneler dünyasının yok olması gerektiğine inanmaktadır. Bu ise, her şeyden arınmış olan biçimde söz konusu olabilmektedir. İnsanları yaratma özgürlüğüne kavuşturacak tek yol nesneden arınmış sanattır ve bu içselliği yaşamla buluşturmak gerekmektedir.[5] Nesneler biçimlenirken birçok değer ve sistemden etkilenmektedir. Mizahın alt kategorilerinden biri olan karikatür de nesneleri biçimlendirmektedir. Mizahın çizgi yoluyla kurgulanmasında, nesneden arınmış bir biçim arayışı, egemen değer ve beklentilerden farklılaşmayı da getirmektedir.

"Karikatürcü önce konusunu mizahla biçimlendirir; sonra da mizahla biçimlenen konuyu, ikinci kez çizgi ile biçimlendirir."[6] Mizahın, karikatürde yorumlanma şekli ya da karikatürün çizgi ile kurduğu ilişkinin doğası önem taşımaktadır. Bu bağlamda çizginin, karikatürde taşıdığı temsil gücü üzerinden oluşan karikatür mizahının, toplumsal gerçekliği ya da aldanımı yansıtmada, temsil işlevi önemli olmaktadır. Çizginin görsel dili algıda karşılık bularak, okuyucunun zihninde ardı ardına gelen temsillerde somutlanan bir bağdaşımla kurgu oluşturmaktadır. Karikatür, çizgi ile mekân ve zamanı tanımlanır hale getirmeyi, kurguya dair kurallarla gerçekleştirmektedir. Hareket ve zamanın tek karede temsili söz konusu olmayınca, kareler arası geçiş söz konusu olmaktadır. Kurgu, okuyucu ile birlikte paylaşılmakta, aynı zamanda ortak olarak üretilmektedir. Mizah, kurgusunu

[5] Betül Karagöz, " 'Hiç'lik İçinde Yok'luğu Aramak' Popüler Olabilir mi?", *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, S. 15 (2001), s. 163.
[6] Ali Ulvi, " Gazete Karikatürü ve Aykırı Düşünceler ", *Mizah Kültürü*, S. 8 (1998), s. 20.

sadece tek algı biçimlenmesine göre değil, çizgi ve sözcükler arasındaki sayısız diyalog aracılığıyla da yapar. Dolayısı ile mizah ve yığınlar arasındaki ilişki üzerine yapılan "genelleyici", "tanımlayıcı" nitelemeler yanılgılıdır. Toplumsal sistemin yol açtığı gerilim ve eşitsizliklerin doğası da, genelleyici ve tanımlayıcı nitelemeleri karşılayamayacak kadar farklılıklar taşımaktadır. Mizahı biçimlendiren, kurgusallığına hayat veren, insanın algısından, toplumun beklentilerinden, arzularından, coşkularından ve umutlarından bağımsız değildir.

1972 yılında yayım hayatına başlayan Gırgır dergisi mizahı, sıradan insanın kalabalık yalnızlığını, kronik çaresizliğini konu etmiştir. Gırgır dergisinin kendisinden önce yayımlanan mizah dergisi deneyimlerinden çok farklı olarak, Türkiye toplumu ile kurduğu diyalog dikkat çekicidir. Derginin yayım çizgisinde yanılgılara, tersliklere yönelik yorumunun vatandaş "mütevazılığı" ile ifade edilmesi ve içinde yaşanılan toplumun temel dinamiklerini anlama gayreti söz konusudur. Derginin Türkiye toplumuna yönelik gözlemleri ışığında geliştirdiği tepkiselliklerin, mizah ve direniş ilişkisi farklı boyutlarda gerçekleşmiştir. Ancak her tepki, direnişi sürdürülebilir kılmamaktadır. Türkiye'de yaşanan siyasal ve ekonomik gerginliklerin doğasında ve derinliğinde, mizahi bir bakış açısıyla gerçekleşen kırılma önem taşımaktadır. Dergide, gündelik ilişkiler, "ciddi" siyasal karar ve uygulamaların ciddiyetini sorgulatan, esneten bir şekilde yer almaktadır. Adeta toplumsal ve siyasal yaşamın eşitsizlikler ve adaletsizlikler biçiminde somutlanan keskin yüzü derinleştirilmeden sıradanlaştırılmaktadır.

Bu tez çalışmasında, Gırgır dergisinin yayımlanmaya başladığı 1972 yılından 12 Eylül 1980 tarihine kadar olan tüm sayıları inceleme kapsamına alınmıştır. İki darbe arası dönemin ve toplumda yarattığı etkilerin karikatürler aracılığı ile nasıl tasvir edildikleri özellikle önem taşımaktadır. Genel olarak, Gırgır'da yer alan karikatür kahramanlarının içinde bulundukları durumdan kurtuluş arayışları oldukça sınıfsal özellikler taşımaktadır. Buna rağmen, zenginlik durumunun rahata kavuşma istenci fetiş olarak sürekli yinelenebilmektedir. "Gırgır kahramanları; erkek, fakir, abazan, uyanık geçinen ama orta zekâlı, pek de yakışıklı olmayan tiplemelerdir.

Yenik, bağımlı ve yönetilen konumdaki kahramanların tek kurtuluş umutları zengin olabilmektir."[7]

Gırgır dergisi, iki darbe arası dönemde, Türkiye'deki sosyoekonomik dönüşümlerin, insanların ekonomik yaşamlarına ve kaygılarına müdahalesini karikatürize etmiştir. Ekonomik yetersizlikler ve yoksunluk halleri, kişiler üzerinde, kültürel kodlar aracılığıyla tanımlanmıştır. Kültürel kodların o dönemin koşullarında "damgalayıcı", "dışlayıcı" olmasa da "tanımlayıcı" ve "genelleyici" olması, hassas olan ekonomik koşullarla birlikte daha derin yarılmaları, daha sonraki yıllarda getirecektir. Derginin incelenen döneminde toplumsal ve siyasal gerçeklikler, sınıfsal tanımlanmalarla karakterize edilmektedir. Memur, işçi, sokaktaki adam ve evdeki kadın olarak çizilen karikatürlerde, gündelik yaşam ilişkilerinde ve diyaloglarında birçok kültürel unsur gözlemlenebilmektedir. Modernleşmenin şekillendirdiği kurucu ideolojinin, kültürel alanlara müdahalesi çok açık görülebilmektedir. Modern kültür projesi, kentte "gecekondulu" kimliğindeki kırsallığa işaret ederek; yaşam alanı farklılığı üzerinde ısrarcı olmuştur. Aynı kentin içerisinde yaşam alanları farklılaşan insanların, hayatlarını ürettikleri, dönüştürdükleri düzlemlerin farklılaşması, ekonomik koşulları da dönüşüme uğratmıştır.

Karikatür aracılığı ile yoksulluğun saklı ve sınırlanmış bedeninin temsilleri, egemen değerler ve düşüncelerle kimi noktalarda çakışmakta, bazı durumlarda da çatışmaktadır. Yoksulluk analizlerinde, "gösteren-sergileyen" - karikatür, karikatür bantları - ile "gösterilen-sergilenen"in iç içe geçtiği, en azından birbirlerini dışlamadıkları örnekler incelenmiştir. Gösterilen/sergilenen yoksulluk, bedenler ve semboller üzerinde mizahın yıkıcılığı ile görünür olmaktadır. Dolayısı ile yoksulluğu ve yoksullaşma hallerini imleyen karikatürler, yoksul bedenleri ve yoksul haneleri gösterirken de görünür kılabilmektedirler.

Karikatürlerin kültürel biçimler olarak; yoksulluğu sergiledikleri alan ve biçimler önem taşımaktadır. Yoksulların beden ve söylemlerinin temsiliyetleri bu alanların en önemlilerindendir ve burada egemen kültürel algının izleri görülebilmektedir. Vücut bir bakıma belli bir bilginin elde edilmesine aracılık

[7] Levent Cantek, *Türkiye'de Çizgi Roman,* 2. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2002, s. 216.

etmektedir, bilgi vücudun üzerine işlemektedir.[8] Kafka, yapıtında, vücudu, üzerine yazı yazılabilir bir yüzey olarak betimler; sanki yasanın okunması için en uygun yer burasıdır.[9] Egemen olan, bedenler üzerinden yasasını, denetimini hatırlatmaktadır. Yoksulluğun bedende görünüşü, izi mizahın biçimlendiği karikatürde, farklılık taşımaktadır. James Scott'un bize anımsattığı üzere kültürel biçimler bildiklerini söylemeyebilirler, söylediklerini de bilmeyebilirler, ama yaptıklarını kastederler; en azından praksislerinin mantığında.[10] Gerçek yaşamda yoksul özneye yöneltilen bakışlar, rahatsız edici, mesafeli olmaktadır. Karikatürde yoksul bedene bakmak, bakan özne ve bakılan nesne ilişkisini çok daha rahat gerçekleştirmektedir. Vicdan ve duygunun askıya alınması ile yoksul karikatür bedenine daha deneyci bir gözle bakılabilmektedir.

Yoksulluğun, 1970'lerin Gırgır dergisinde "zararsızlaştırılmış," "mazlum" ve "mahcup" çizgisinin, mizahın muhalif gücündeki çelişik gerginliği göze çarpmaktadır. Bu çelişik gerginlik, sosyal dışlanma ve ayrıksılığa maruz kalan yoksul insanın, yoksulluğunu tartış(a)madığı bir durum yaratmıştır. Müzminleşmiş bir zararsızlaşma süreci, gerçek hayattaki yoksulluğun işleyişindeki dilsizliğe, bedensizliğe işaret edebilmektedir. Üstelik yoksul, kendine özgü bir dil ve beden üretememiştir. Sistemin ürettiği dili ve bedeni, arızi bir taşıyıcılık ile yürütmektedir. Yoksulluk zamana ve ortama göre değişebilen göstergeler ortaya koymaktadır. Zamana göre toplumsal, ideolojik ve moral değerlerin dönüşümündeki yoksulluk analizleri ve çözüm önerileri farklılaşmaktadır. Tüm bu dönüşümlere algı ve duygu biçimleri de maruz kalmaktadır. Yoksulların kendi temsillerini denetlemede muktedir olmaları, her geçen gün güçleşmektedir. 1980 sonrası ekonomik ve sosyal dönüşüm, liberal algı ve duygu biçimlerini getirmiştir. Tarihi im olarak 1980'nin bir başlangıç olduğu artık bir iddia olamayacak kadar nesnellik taşımaktadır. Tüm bu gerçekliğe tersten ayna tuttuğumuzda, tezin amacı şekillenmektedir. 1970'ler, 1980'li yılların sosyoekonomik öncüllerini taşımaktan çok daha fazla şey ifade etmektedir.

---

[8] Pierre Clastres, *Devlete Karşı Toplum*, çev. Mehmet Sert, Nedim Demirtaş, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006, s. 154.
[9] *a.g.e*., s. 153.
[10] J.C., Scott, *Tahakküm ve Direniş Sanatları*, çev. Alev Türker, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995, s. 248.

Yoksulluk temsiliyeti de yoksulluğa temasından çok daha içerikli bir arka plana işaret etmektedir. Dolayısı ile karikatürler adeta bir stigmatizasyon (damgalama) işlevi görebilmektedir.

Türkiye'de iki darbe arası dönemde oluşan sosyo politik kaosun, mülksüzler üzerindeki etkisine yönelik kültürel tepkinin, karikatürler üzerinden biçimlenmesi önem taşımaktadır. Her temsil, belirli bir göndermesi olan, gerçekliğe yaklaşan bir nitelikte olmayabilmektedir. Baudrillard'ın deyimiyle "göndermesi olmayan temsil" sistemin gerçekliği soğurup, temellük etmesi/sahip olma gerçekleştiğinde öznenin ve temsilinin ilişkisi farklılaşmaktadır.[11] Yoksulun kendisine ait olmayan bir bedeni kendisini ifade etmede veya direniş mekânı olarak dönüştürmedeki etkisi önem taşımaktadır. Toplumsal mekân, sosyo politik ve ekonomik bağdan, iktidar ilişkilerinden bağımsız yapılanmamıştır. Toplumsal mekânlar adeta bedenler gibi sosyo ekonomik ilişkilerin etkisindedir. Toplumsal bedenler, erkin belirlediği mekânlar olarak toplumsal belleğin izini, birikimini taşımaktadır. Yoksul beden, karikatürde toplumsal mekân olarak çizilir. Dolayısıyla iktidar ilişkilerinden ve toplumsal bellekten yalıtılmış bir kültürel metin örneği olamayacaktır.

Yoksulluğun temsiliyet biçimi olarak karikatür gibi görsel bir malzemenin kullanılmasının, son yirmi yıl içerisinde kuramsal girişimlerin, zamandan mekâna kaydırılması ile çok doğrudan bir ilişkisi yoktur. Kronotop (zaman ve mekân birliği) farklılığını dil, söylem gücünde orta koyar. Resmi dil ile tabii diller arasındaki çatışma dildeki sınıfsal çatışmadır. Gırgır dergisinde birçok zaman ve mekân birliğine (kronotoplara) rastlanabilmektedir. Dilin doğal halleri yanı sıra egemen olan söyleme karşı sınıfsal dil denemeleri görülmektedir.

Karikatürün, yoksulluğu temsiliyetindeki mizahi etkisi tüm hiyerarşileri dönüştüren, yıkıcı bir eyleyicilik taşıyabilmektedir. Diğer taraftan, direnme stratejileri sıklıkla sistemler tarafından içerilmekte ve sonunda karşısında direnileni güçlendirmektedir. Direnme, tümüyle kendi oyun sahası biçiminde, kendisinin imgesel alternatife ayırdığı alan biçiminde kurulmuştur; aksine simgesel bir

[11] Mehmet Ergüven, *Görmece,* 2. b.*,* İstanbul: Metis Yayınları, 2007, s. 130.

alternatif olarak kurgulanmış değildir.[12] Karikatür, direniş temsiliyetini, simgesel bir kültürel metin olarak değil, imgesel bir alternatif üreterek gerçekleştirmektedir. Alternatifin kendisi, üst yapıya etkisi en alt düzeyde kalacak bir seçenek olarak kurgusallığını korumaktadır.

Karikatürdeki mizahın dönüştürücü etkisini göz önüne alarak yoksulluğun temsiliyetinin, egemenin anlam haritasını yansıttığını veya yadsıdığını savlamak abartı(lı) olmayacaktır. Gırgır dergisindeki yoksulluk temsilinde salt bir direniş ya da egemen değerlerle özdeşleşme söz konusu değildir. Yoksul olanın ya direnmesi ya da suskun kalmayı yeğlemesi gibi keskin bir sınırlama gözlenmez. Karikatürlerle yoksulluk, mizahın biçimlendirdiği bir sorgulama, eleştirme ya da güzelleme gücünü birçok ara konumdan, üçüncü alanlardan almaktadır. Üçüncü alanlar, keskin farklılaşma ve saflaşmanın net olarak görülmediği, farklılıkların türlü etkileşim ve ilişki içinde oldukları konumlara işaret etmektedir. Tezde yoksulluk, birçok yaşam alanında üretilirken ve yaşanırken, karikatürlerde imgesel olarak kendi sanat-yaşam alanında nasıl bir karşılaşma ve etkileşim içinde olduklarını ortaya koyan, üçüncü alan temsiliyetlerine dikkati çekmektedir.

TEZ PLANI

Tez çalışmamızın konusunu, 1972 döneminde yayıma başlayan mizah dergisi Gırgır'ın, 12 Eylül 1980 yılına kadar olan sayılarında yer alan karikatürlerindeki yoksulluk temsiliyetleri oluşturmaktadır. Adı geçen derginin araştırma konusu olarak seçilmesindeki amaç, 1972 yılında halka yönelik mizah yapma anlayışı ile yayıma başlayan derginin, okunma niceliğindeki fazlalığın ve okuyucu profilindeki çeşitliliğin 1970'ler Türkiye'sinin sosyo-politik analizine tipik bir örnek teşkil etmesi, öte yandan mizahın dönüştürücü, direngen niteliğinin, 12 Eylül 1980'e giden Türkiye'nin sosyo-ekonomik dönüşümüne etkisini anlamaktır. Gırgır dergisi, kültürel bir araç olarak, içinde bulunduğu toplumun koşullarından etkilenmiştir. Bu nedenle bir mizah dergisinde belli bir tarihsel dönemde, toplumsal gerçekliğin yeniden sunumunun temsilleri bulunmaktadır. 1970'lerde başlayan ekonomik dönüşümün siyasal ve sosyal boyutu, mizah dergisi Gırgır'da birbirinden farklı temsiliyet alanları

[12] Wendy Wahl, "Bedenler ve Teknolojiler: Dora, 'Neuromancer', ve Direnme Stratejileri", *Varlık,* S. 1127 (Ağustos 2001), s. 24.

yaratmıştır. Dönüşümün tamamıyla gerçekleşmediği tüm ara dönemlerde olduğu gibi, süreç ne tam bir kopuş ne de tam bir süreklilik taşımıştır. Etkileşimin ve devinimin çok yoğun olduğu dönemlerde temsiliyet alanları genişlemektedir.

Yukarıda sunulan çerçeve içinde, mizahın kültürel bir metin olarak toplumunu yansıtmadaki başarısından yola çıkarak; 1970'lerin sosyo-ekonomik yapısının, sosyo-kültürel profilleri belirlemedeki etkisi, tezin temel varoluş gerekçesini oluşturmuştur. Ekonomik yapının dönüşümü ile birlikte sosyal dokudaki dönüşümlerin boyutları, söylem, temsil, rol ve birçok başka dinamikle birlikte yeniden üretilmektedir.[13] İnsan ve toplum ilişkisinin ekonomik ilişkilerin belirlediği bir formasyon içerisinde gelişmesi ile temsil hatta direngenlik dahi sınıfsal bir içerik taşımaktadır. Tezin temel hedeflerinden biri haftalık bir mizah dergisinin dilinde, dışlananların, yok sayılanların, yoksulların dünyasının nasıl görünür kılındığını tartışmak ve mizahi kültürel metinlerin sosyal yapı içerisindeki işlevinin salt temsiliyet ile sınırlı olmadığını da ortaya koymaktır.

Çalışmamız dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, tezin temel kuramsal çerçevesini oluşturan mizahın, karikatürün, çizginin, egemen değerleri ve normları dönüştürmedeki tarihsel ve epistemolojik arka planı yer alacaktır. İkinci bölümde araştırma konusu olan Gırgır dergisinin, Türkiye'deki mizah dergiciliğindeki yeri, okuyucularının ve çizerlerinin derginin özgünlüğüne, tipikliğine yönelik değerlendirmeleri ve derginin toplum ile kurduğu ilişkinin yapısallığına yönelik analizler yer alacaktır. Üçüncü bölümde, Gırgır dergisinin yayıma başladığı 1972 yılından, 12 Eylül 1980 yılına kadar ülkenin içinde bulunduğu sosyo ekonomik ve tarihsel arka planla, ülkenin kurucu ideolojisi ile şekillenen kültür politikasının, dönemin siyasi koşullarındaki evrimi yer alacaktır. İlk bakışta bu bölüme daha erken yer verilmesi düşüncesi akla yakın gelse de, bu bölümün mizahın toplumsal-siyasal yaşama ilişkin dinamiklerini tartışarak sergileyecek olması ve tekrardan kaçınılması niyeti bu türden bir bölümlendirmeyi gerekli kılmıştır. Bu bölümde, dönemin sosyal politikasındaki yapısal sorunların getirdiği yoksulluğun, kültürel bir metin olan mizah dergisindeki karikatürlere yansıtılışı irdelenmektedir.

[13] Bkz. Rod Brookes, " 'Everything in the Garden is Lovely': The Representation of National Identity in Sidney Strube's Daily Express Cartoons in the 1930s", *Oxford Art Journal*, Vol. 13, S. 2 (1990), ss. 31–43.

Karikatürlerin, beden ve toplum ilişkisindeki algı ve sembolleri, sistemin parçalarında üretmenin ya da sistemin parçaladıklarında üretmenin; yoksulluğun, "sisteme içkin, sistem dışılığını" anlaşılır kılmada işlevsel olmaktadır. Çalışma bu değerlendirmeye yönelik bulguların yorumlandığı dördüncü bölüm ile sonlanmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM: MİZAH, İRONİ VE KARİKATÜR

A. KAVRAMSAL OLARAK MİZAH

Mizah, gerçekliğin bazı yönlerinin gülünç, tuhaf ya da saçma niteliğini güldürücü bir biçimde öne çıkarmaya çalışan düşünce biçimidir.[1] Çelişkilerin sergilenmesinde, anlam esnekliklerinin ön plana çıkarılması mizahın oluşabilme koşullarını sağlamaktadır. Aristoteles insanın özünü tanımlamak için gülme anından yararlanıp, insanı "gülen hayvan - animal ridens" olarak adlandırır. Hayvanlar âleminde, bütün canlılar arasında bir tek insan, bu kayda değer yetiye sahiptir.[2] Ortaçağ'da soytarılardan, karnavallara, modern espriye kadar; mizah, insanlığın trajik gerçeğine yöneldiğinde, sınırsız ve yıkıcı olmaktadır. Tüm yabancılaşma ve sınırlanma zeminlerini dönüştürmektedir.

Mizah, sosyal alanda başkaldırışını ve yıkıcılığını, mevcut düzenin bireyde, toplumda yarattığı rahatsızlıktan üretmektedir. Freud mizahın özünü şu şekilde tanımlamaktadır: Karşılaştığımız durumun neden olduğu duygulardan tasarruf eder ve şaka sayesinde kendimizi, bu durumların üstesinde tutarız. Acıya karşı bir savunma aracı olarak mizah, insanın ruhsal yaşamının, acının baskısına karşı koymak için oluşturduğu, büyük yöntemler dizisi içinde yer almaktadır.[3]

Mizah, toplumsal gerçekliklere güzelleme yapması ile değil, toplumsal eleştiri söylemi geliştirmesi ile sosyal bir performans niteliği de taşımaktadır. Ahmet İnam, "dünyaya yan bakma" biçimi olarak nitelendirdiği mizahı şu şekilde tanımlamaktadır: Yan bakmanın mizahla kesiştikleri yer "rahatsızlıkta"dır. Yan bakış bir "rahatsızlığı" dile getirir ama surat asarak değil. "Ciddilikle" değil, bakış değiştirerek; işte yan bakış, mizahın can alıcı çekirdeğini ortaya koymaktadır.[4]

---

[1] Irene Fenoglio ve François Georgeon, *Doğu'da Mizah,* çev. Ali Berktay, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000, s. 8.
[2] Barry Sanders, *Kahkahanın Zaferi*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 22.
[3] Sigmund Freud, *Espri Sanatı*, çev. Erdoğan Alkan, 2. b., İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 1999, s. 201.
[4] Ahmet İnam, "Dünyaya Yan Bakma Biçimi Olarak Mizah*", Güldiken Mizah Kültürü*, S. 3 (Kış 1994), s. 9.

Mizahın insanı özgürleştiren; toplumla ilişkisini çok bağlamlı kılan sorgulama gücünü, dayatıcı gerçeklerden alması, dönüştürücü niteliğini tartışmaya açmaktadır. Mizahın toplumcu ve dönüştürücü hali toplumun, gerçeklik izlenimlerini nasıl edindiği ile önem taşımaktadır.

> "Gülüşte siyasal özgürlük umudu vardır; dünyanın olduğu gibi kabullenilmesi gerekmediğini gösterir. Tam tersine, dünyaya gülebilir insan, onu tersyüz edebilir, kendinden uzaklaştırabilir, katı ve hızlı kuralları çok çabuk ve mucizevî bir yolla plastik ve esnek bir şeye –akışkanlığa- dönüştürebilir."[5]

Ortaçağ'da gülüş, siyasal bir özgürlük umudu taşımaktadır. Yaşam çatışmasında, yeniklerin ve ezilenlerin ani, refleks gibi coşkulu kahkahaları egemen olanı şaşırtmaktadır ve tedirgin etmektedir. Baskıcı ve yıldırıcı normların oluşturduğu düzene daha sistemli bir gülüş öğretisi olan mizah ile müdahale etmek farklı sonuç vermektedir. Mizah, temsil ettiği gerçeklikte özgürleşmeyi, tüm toplum için geçerli kılması beklenen kolektif bir direnişten farklı bir biçimde üretmektedir. Mizahın "yüreklendirici", "cesaret verici", "kışkırtıcı" niteliği, her ülkenin kendi özgünlüğü içerisinde, tarihsel ve toplumsal belleğinden süzülerek oluşmaktadır. Mizahın, siyasal özgürlük iddiası, gerçekliğe ne kadar yaklaştığı ya da hakikati sorgulama ve gerçeği dönüştürme gücü ile ileri sürülebilir. Temsilde, gerçeklik izlenimi önem taşımaktadır. Gerçeği nasıl temsil ettiğin, hangi gerekçelerle, neyi umut ettiğin direniş ya da dönüştürme sürecinde belirleyici olan sorgulamalardır.

Mizahın gerçekle olan bağlantısı temsil ile ortaya konmaktadır. Doğu toplumlarında temsil anlayışının birebir özdeşini Batı toplumlarında aramak yanılgı olur. Örneğin mizahın ülkemizde toplumla iç içe üretildiği meddah ya da ortaoyunu geleneği Batılı anlamda bir gerçeklik duygusu taşımamış, üretememiştir.[6] Temsilin, gerçeklik izlenimi üzerindeki etkisinin yetersizliği perdenin gerisinin hakikat olanı temsil ettiğine duyulan inançtır. Uhrevi olanın gerçekliği, mücadele alanını daraltmaktadır ya da sınırları belirlemektedir. Gerçekle mücadele etme fikrine mesafeli durmayı getirmiştir. Ülkemizde yaşam bulan mizah geleneğinde, gerçeğin

---

[5] Sanders, *a.g.e.,* s. 33.
[6] Nezih Erdoğan, "Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine Notlar", *Doğu Batı Düşünce Dergisi,* S. 15 (2001), s. 110.

temsilinden öte kurgunun temsili dikkat çekmektedir. Genel olarak egemenin temsil anlayışında, geleneğin yeniden icadına yönelik emareler görülmektedir. Kurulu düzeni sürdürmeye yönelik istenci öne çıkaran, coşkuyu ortaya koyan bir dile daha sık rastlanmaktadır. Temsiliyetin gerçekle ve dönüştürmeye niyet ettiği kurgu ile olan bağlantısı ve nedenselliği daha çok önem taşımaktadır. Alexander Herzen'in sözleriyle;

> "Kahkaha, devrimci bir şey içerir. Kilisede sarayda, geçit töreninde, bölüm başkanının, polis memurunun, Alman idaresinin karşısında hiç kimse gülmez. Serfler, toprak sahiplerinin huzurunda gülümseme hakkından yoksundurlar. Ancak eşitler gülebilirler. Aşağıdakilere üstlerinin karşısında gülme izni verilseydi ve kahkahalarını bastıramasaydılar, bu, saygıda veda anlamına gelirdi."[7]

Egemen sınıfların, üst düzey yöneticilerin, otoritelerinin devamlılığında ideolojik bir dil geliştirilir. Üst belirlenimli normlar ve hiyerarşilerle "en doğrular" belirlenir. Mizahın, sokak dilinin ve argonun ciddiyetsizlik ve ölçüsüzlük ile suçlandığı ahlaki normlar geliştirilerek, "asillik", "elitlik" gibi etiketler üretilmektedir. Aşağıda olanın, dışarıda olanın, çevrede ve kenarda olanın nereden bakıldığına göre değiştiği gerçeği, sadece kavramsal geometri açısından geçerli değildir. Toplumun, canlı parçalarını belirleyen ve feda eden iktidar, toplumun devingenliğinin önüne geçmektedir. Çünkü "Dil direnir. Dilin iktidarı dolayımıyla "doğru"ların sultasıyla karşılaşan birey, dili bilerek ya da çoğunlukla bilmeyerek kırmaya çabalar… Dil yeraltını görmeden, toza çamura bulanmadan yaşayamaz. Dil direnir, dil bozuşur ve dil yeniden kurulur. Çünkü dil çoğuldur."[8]

Mizahın dili, yeryüzünün lanetini anlatmaya koyulduğunda, kışkırtıcı söylemi ile uyarıcı olmaktadır. Mizahın yıkıcı dili, kademeler üreten düzen göstergelerini altüst etmektedir. Egemenin yasakları; değerler ve gelenekler olarak yeniden icat

[7] Scott, *a.g.e.,* s. 236.
[8] Orhan Tekelioğlu, *Halk Zevki*, İstanbul: Telos Yayıncılık, 2003, s. 268.

edildiğinde, mizahın dilindeki kuşkuculuk, yozlaştırıcı ve değersizleştirici nitelemelerle damgalanmaktadır. Gülme, bağların atılmasından ve engellerin yıkılmasından hoşlanır; istediği yerde beliriverir. Hem özel hem de kamusal alanda varlığını sürdürür, mahrem mekânlara sızar. Gülme bir asidir, bir boyun eğmezdir.[9] Mizah, dünyanın görece sistemli ve düzenli seyrinin hızını yavaşlatmaktadır. Alt üst olmuş bir dünyanın gerçeği bu kez mizah olmaktadır. Mizah, gerçeğin temsilini, tersine çevirdiği kendi gerçeği ile sahici kılmaya çalışmaktadır. Yine de tersine çevrilişi ile dünya netliğini yitirmeyecektir.

"Mizahın diğer türlere göre belirleyiciliği, mizahta düşünce ile ifade edilen şey arasında turtasızlığın olmasıdır. Mizahta gerçek öğe, ifade edilmeyen doğrudur. Mizahçının gerçek düşünce ve duygusunu söylediği şeyde değil, satırlarda örtülü olarak söylediklerinde aramak gerekir."[10] Mizah, keşfetmenin verdiği hazzı yaşatırken, yüzleşmenin yarattığı acıda "yeni"yi aramaktır. Ancak "yeni" olanın, "eski" olandan hızlı kopuşu esnasında mizah hazzını yaşatır. "Yeni" ve "eski" olanı gerçeğin değil, mizahın kurgusunun belirlemesi, gerçeğin sınırları üzerinde bir kez daha düşünmeyi beraberinde getirmektedir.

İnsan kutsal kitaplarla, kurallarla sınırlandığında adeta karnavaldaki bedenlerin, sınır tanımaz bir özgürlüğü ile iç ve dış arasındaki; aşağı ve yukarı arasındaki tüm sınırları ihlal etmeye başlamıştır. İnsan güldükçe, bedeni sarsıldıkça, her kahkahada dışarıya verdiği soluk, evrene, kozmik düzene karışan, yenilenen bir tazelik kazanır. Gülme, kutsal olanı yeryüzüne indirerek, dünya ve evren arasındaki resmiliğin ters yüz edildiği, daha özgür bir dünya tahayyülüdür. Karnavaldaki bedenlerin kahkahası, bekleyiş ve bırakışın bir aradaki döngüselliğidir. Joan Huizanga'nın sözleriyle; "Oyun, ciddiyete döner; ciddiyet oyuna."[11]

Karnaval, günlük yaşamın sosyal ilişkilerinden ayrı ve bağımsız sosyal ilişkilerin "birleştirici" dünyasıdır. Bu ilişkilerin yapılarında alttakilerin üsttekilerle

---

[9] Sanders, *a.g.e.,* s. 72.
[10] Cemil Göker, *Gülme ve Güldüren Sanat Türleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993, s. 35.
[11] Levent Şentürk, "Postmodern Mimarinin Şaka Kategorileri*",* S. 26, *Cogito* (Bahar, 2001), s. 212.

alay ettiği, tüm dogmaların ve hiyerarşilerin askıya alındığı, alt üst etme tavrı ile şekillenmektedir. Gündelik yaşam ile sanat, icra edilen ile seyreden arasındaki ayrılıklar alt üst olmaktadır.[12]

Karnaval bedenler olarak ifade edilen sınır tanımazlık, Bahtin'in düzenin geçici bir süre, resmen askıya alındığı durumlar için kullanılmaktadır. Çizgili mizahta, karnavalvari durum, sınırsız neşenin otoriteden sıyrılmasına farklı bir boyut katmaktadır. Çizgili mizahta sanatçı, tüm kategorilerin saflıktan uzak ve keyfi olduğunu göstermek üzere, farklı referans bağlamlarından aldığı görsel işaretleri ve simgeleri, yan yana getirerek otoriteden sıyrılmayı sağlar; güldürmek amacıyla düzenin hiyerarşik yüklemlerini bulandırır. [13]

"Gülmenin olağanüstü bir gücü vardır. Nesneyi yakına getirir, onu parmağın bildik bir hareketle her yanına dokunabileceği somut temas bölgesine çeker, baş aşağı döndürür, içini dışına çıkarır, ona yukardan ve aşağıdan bakar, dış kabuğunu kırar, merkezine bakar, ondan kuşkulanır, onu böler parçalarına ayırır, soyup sergiler özgürce, inceler ve onunla deneyler yapar."[14] Bu bağlamda mizah toplum ile bağını, kutsal ve ideal olanı dünyevileştirirken kurar. Toplumların evrimindeki devinimle, ayakları baş, astları üst yaparak süreklilik kazanan mekanik sürece müdahale edebilmektedir. Kuşkucu ve sorgulayıcı gücünü, en çok mahrem ve kutsal olana karşı kullanarak; gündeliği ve sıradanlığı fetiş bir özne haline getirerek gerçekleştirir.

Mizaha sınırları belirlenmiş bir tanımlama yapmak söz konusu değildir. Mizah, yeni ve eski dönemleri karşılayan bir tanımlamaya sahip olmasa da ya da tam bu kavramla anılmasa da her dönemin bir anlama ve anlatım tekniği olabilmiştir. Mizah, din adamlarının, tiranlarının baskısı altında yine de farklı alanlarda varlık bulabilmiştir. Örneğin hukuk uygulamalarında ve diplomaside, yerinde söz söyleme

[12] Gavin Grindon, "Sermayeye Karşı Karnaval Bir Bahtin Vaneigem Hakim bey Karşılaştırması", çev. Ilgın Yıldız, *Siyahi,* S.5 (Eylül - Ekim 2005), s. 33.
[13] Ayşe Öncü, "1990'larda Küresel Tüketim, Cinselliğin Sergilenmesi ve İstanbul'un Kültürel Haritasının Yeniden Biçimlenmesi, *Kültür Fragmanları,* Deniz Kandiyoti, Ayşe Saktanber (haz.), 2. b., İstanbul: Metis Yayınları, 2005, s. 188.
[14] Sanders, *a.g.e.,* s. 34.

ve incelikleri olan bir anlatım oluşturmada etkili olmuştur. Bir savın ileri sürülmesinde, geri çekilmesinde, yeniden toparlanmasında birçok kez doğruluk ile sahtekârlık arasında kendine yol açarak bir anlatım dili oluşturabilmiştir.[15]

Mizah kelimesinin anlamı, hiçbir zaman nihai hale gelmemekte ve donmamaktadır. Mizaha içkin olan yergi, üst siyasetin ve zümrelerin ifade dili olarak bir üslup olduğu zamanlardan, alttakilerin içinde yaşadığı kültürel söyleme müdahale ettiği, ölçüsüz dile kadar geniş bir alanda varlık bulabilmiştir. İroni kavramı da bu geniş yelpazenin bir yerinden tutan, direniş ve dönüştürmeye mesafesini ve ölçülülüğünü en az diplomatik incelikler kadar belirleyen, yine de soyut kalabilen bir tanımlamayı ifade etmektedir.

B. ALAYSILAMA/İRONİ OLGUSU

Mizah, ölçü ve mesafe kavramlarını muğlâklık eşiğinde yeniden ürettiğinde ironi kavramı ile örtüşmektedir. "İronik-alaycı ve küçümseyici-espriler genellikle içten kahkahalara yol açmazlar: Büyük bir güçle vurur ve çok fazla can yakarlar."[16] Alaysılamalı/ironik söylem aşağılama ve yüceltme işlevine sahiptir. Her zaman hiyerarşilere, değer ölçülerine, kültürel yasaklar ve zorunluluklar - teknolojik, estetik, etik ve benzeri sistemlere- atıfta bulunmak zorundadır. Tıpkı onun gibi meşrulaştırmaya veya devre dışı bırakmaya katkıda bulunma işlevine sahiptir.[17]

Rekabetçi toplumlarda, tökezleyenler ve düşenler sosyal refahın güvencesidirler. Onlar toplum merdiveninde bir basamak üste çıkma olanağını diğerlerine verirler. Özenle hesaplanmış tavırlar diğerlerinin başarısızlığıyla ölçülür ve yalnızca kim olunduğunu değil, nerede durulduğu da bu yolla gösterilir.[18]

> "Gülmece/mizah, yaşam çatışmasının bir ürünüdür. Ancak bu çatışmada güçlü, güçsüzü döver, ezer, yener ama onunla alay edemez. Çünkü yenik düşürdüğü kişi ile bir de alay etmeye kalkarsa, bu alay tutmaz, yayılmaz ve gülmece değeri kazanmaz. Yenik düşürdüğü kişiyle alay eden güçlüye ancak

[15] Georgi Kroumov, "Antik Gülümseyişler", çev. Ayşe Kim, *Güldiken Mizah ve Kültür Dergisi,* S. 3 (Kış 94), s. 22.
[16] Sanders, *a.g.e.,* s. 75.
[17] Philippe Hamon, "Alaysıma", *Güldiken Mizah ve Kültür Dergisi***,** S.7 (Yaz 1995), s. 7.
[18] Sanders, *a.g.e.,* s. 31.

kızılır. Alay etme, yenilmişlerin vazgeçilmez, dayanılmaz kusuru ya da meziyetidir."[19]

Mizah ve ironinin birbirine yaklaştığı ve sonra hızlı bir çözülme yaşadıkları noktaların tahlili, muğlâk kalabilir. Dünyaya ironik bakış, muğlâk ve yitirilmiş bir dünyada her şeyi gülünçleştirebilmektedir:

"Altüst olmuş dünyanın temel muğlâklığı, koşullara bağlı olarak, mevcut ya da geleneksel toplumsal düzenden memnun olanların, temayı bu düzeni değiştirme düşüncesiyle alay etme olarak görmelerine; bu düzenden memnun olmayanlarınsa, bunu düzenin mevcut yozlaşmış durumuyla alay eden, bir tema olarak görmelerine izin vermesidir."[20]

Hans Speier'in ironiye çok benzeyen sinik politik şaka - cynical political joke - tanımını, belirli kişiye karşı doğrudan yönelmeyen, daha ziyade politik düzene yabancılaşmanın genel anlatımı olarak ifade etmiştir.[21] Mizahın, sosyal ve siyasal bir performans ya da direniş pratiği olarak gerçekle yüzleşmesi ile ironinin, gerçeği kabul edişindeki dünyevi kadercilik arasında ciddi fark vardır. Mizahın dünyayı değiştirmeye yönelik gizil gücü ve özgüveni, ironi de yerini bencil bir bilgeliğe bırakmıştır. İronide insan kendisini ürünü ve öğretisi olan her şeyi verili kabul ederek değişmez ve dönüşmezliğe katlanmak zorunda hisseder. Bu zorunluluğu, dışarıya beyhude uğraşlardan bağımsız olanı tercih eden rasyonel düşünme şekli olarak yansıtır. İroni, hayatın tüm acımasız koşullanma ve alışma etütlerini, daha acısız ve dolayısı ile isyansız sürdürebilme gücü vermektedir. Sanders'in yerinde anımsatmasıyla; "Aristoteles gülünçlüğün komik sunumlarının yararlarını savunur ve uygun gülme kategorilerine sınır getirir: Bu gülme ne hasetten, ne de paylamadan kaynaklanmalıdır; onun kaynağı büyük acılara yol açmayan hata ve yanlışların gözlenmesi olmalıdır."[22] Ancak yorumundaki uygun gülme sınırlamalarının, dayatıcı/sınırlandırıcı etkisi yadsınamaz olsa da, ironi ve mizah ayrımını Aristo'nun ifadesinde olduğu gibi anlamak yanılgılı olur. Paylama (azarlama) ve haset temel

[19] Aziz Nesin, *Cumhuriyet Döneminde Türk Mizahı*, İstanbul: Akbaba Yayınları, 1973, ss. 37–38.
[20] Scott, *a.g.e.,* s. 233.
[21] Hans Speier, "Wit and Politics:An Essay on Laughter and Power", *The American Journal of Sociology,* Vol. 103, S. 5 (Mart, 1998), s. 1359.
[22] Sanders, *a.g.e.,* s. 134.

çelişkilerin varlığına işaret etmekte olsa da, bunlara yönelik çözümün etkisi "zararsızlaştırıcı" bir ifade ile yanlışların gözlenmesi olarak belirtilmiştir. İroni, ifadenin kendisinde belirgindir. Yanlışların gözlenmesini belirtirken, dönüştürebilmeyi "uygunsuzluk" olarak yadsımaktadır.

Mizah ile alay arasındaki geçişkenlik, tam da "soyutlama" ve "duygusuzlaştırma" rastlantısallığında gerçekleşmektedir. Bu yüzden, gülmeye eşlik eden "duygusuzluk" üzerinde durulmalıdır. Çünkü "...komik çok dingin, çok düzgün bir ruha rastladığında etkili olabilir. Aldırmazlık onun doğal ortamıdır."[23]

Katı olanın, mekanikliğinde işlemeyen tüm hissizleşme – arzu, irade, duygu - hallerinde komik, gerilimli mesafesi ile ortaya çıkmaktadır. Çok canlı olan yaşam yinelemeye gelmez. Nerede yineleme, tam benzerlik varsa, orada canlı bir şeyin ardında işleyen mekanik bir şeyin varlığından kuşku duyarız. Burada gülmenin gerçek nedeni, yaşamın makineleşmeye yönelmesidir.[24] İçe bakışın yokluğunda, egemenin, benzetmeye, aynılaştırmaya çalıştığı yaşamlarda; komik, varlığın belirlediği yalınlık ile karşımıza çıkmaktadır. Katı olarak ifade edilen, değişmez, verili ve nesnel olarak kabul edilen her olguda, aniden beliren esneklik, görecelilik şüphe yarattıkça; mutlaklık ve değişmezlik sarsılmaktadır.

İnsanların dış dünyaya hükmedişi, mekanik bir süreci işletir. Tüm bu mekaniklik ve katılığa mesafeli bakış öfkenin ve kızgınlığın yerine, gerilimli bir "haz"ı üretir. Mizahın yıkıcı gücünü, alaycılığın "üstün görme" kompleksi ile ilişkilendirme Baudelaire'in "İnsan gülerek ısırır!" ifadesinin içini boşaltabilmektedir.[25] Oysa Henri Lefebvre, "Alaycılık, hor görülen ve ezilen öznelliğin, bireyi yabancılaştıran şeylere başkaldırısı değil midir?" şeklinde bir sorgulama önermektedir.[26] Öznel bilinç, kendisini nesneleştirene tepki olarak, kendi öznesi üzerinde yaptığı vurgu ile üstünlük algılamasının ötesine geçmektedir. Öznel bilincin başkaldırısı olan alaycılık, öznel bencillikten başka bir şey ifade etmeye başlar. Kendisini nesneleştiren / şeyleştiren büyük ve yenilmez olarak karşısındadır.

---

[23] Henri Bergson, *Gülme,* çev. Yaşar Avunç, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006, s. 12.
[24] *a.g.e*., s. 25.
[25] Tan Oral, "Gülme", *Gülmenin Kitabı,* İstanbul: Yazı Görüntü Ses Yayınları, 2002, s. 85.
[26] Henri Lefebvre, "Alaycılık, Doğurtma Yöntemi ve Tarih Üzerine", *Cogito*, S. 26 (Bahar, 2001), s. 135.

Alaycı, kendisi dışında herkesin bencil olduğunu düşünmeye başlayacaktır. Tepkisi /isyanı kainatta kimin kendisinden daha bencil olduğu sorgulaması ile uysallaşacaktır.

Mısırlı bir simyacının üçüncü yüzyılda papirüse yazdığı bir metinde, "yaradan güldüğünde, dünyayı yönetmek için yedi tanrı doğdu... Kahkahalarla güldüğünde her yer aydınlandı.... İkinci kez güldüğündeyse, sular yaratıldı ve yedinci gülüşünden ruh ortaya çıktı" belirlemesi yapılmıştır.[27] Kahkahanın/gülüşün yaratanın soluğunda kurucu, yaratıcı etkisi, ezilenlerin soluklarında da dönüştürücü ve sarsıcı bir etkisi olmaktadır. "Momus" herkesin hatasını bulmayı kendisine iş edinmiş bir alay tanrıçasıdır. Kendisiyle birlikte göklerden kovulduğunu söylenen "Até" ise muzırlık tanrı(ça)sıdır. O da herkesi birbirine düşürmeyi kendine iş edinmiştir. Göklerden kovulduktan sonra yeryüzünde faaliyetlerine devam ettikleri ve gittikleri her yere nifak tohumları ekmeye çalıştıklarına inanılmaktadır.[28] Yeryüzüne inen, dünyevileşen tanrıçalar hata bulmaya ya da çatışma üretmeye devam etmektedirler. Rabelias "Gülen kitap yeğdir ağlayan kitaptan. Gülmektir çünkü insanı insan eden"[29] derken, kitapları ve tanrıçaları da dünyevileştirmiştir. Gülme bir eyleyicilik içinde düzensizlik ve kaos yaratmaktadır. Mizahın ironik olan gerçeği yansıtmadaki başarısı, ironinin mizahı aksettirmesinde görülememektedir. Her mizah, ironik nüveler taşıyabilirken ya da ironiyi kapsayabilirken, ironi aynı yeterliliğe sahip olamamaktadır.

Mizahın direniş pratiklerine ritüellerde, karnavallarda, deyişlerde, hitaplarda tanık olmak, gerçekliğin katılığını, mekanikliğini, duygusuzlaşma hallerini fark edişlerde ortaya çıkmaktadır. Mizah, eylemde ve temsilde farklı etkiler yaratmaktadır. Temsilin, egemenin aygıtlarını - sosyal, psikolojik, ahlaki - yeniden ürettiğine yönelik yargı, mizahın dönüştürücü işlevinden bağımsız olarak değerlendirilmelidir. Seküler bir dünyada dünyevi ve ilahi olanın, bireyin tensel ve tinsel dünyasındaki etkisini kestirebilmek güçleşmektedir. Mizah bu kez seküler

[27] Bakhtin, Mikhail, *Karnavaldan Romana*, çev. Sibel Irzık, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001, ss. 92-93.
[28] Desiderius Erasmus, *Deliliğe Övgü,* çev. Tufan Göbekçin, İstanbul: Öteki Yayınları, 2007, s. 37.
[29] Rabelais, François, *Gargantua*, çev. S. Eyüboğlu-A. Erhat - V. Günyol, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2006, s. 3.

dünyanın görece idealleştirdiği, kutsadığı piyasa, siyaset ve birey ilişkisi ile kutsadığı ve soylulaştırdığı sınıfsal kümelenmelerin geçişsiz, acımasız hayatlarını anlamaya çalışacaktır. Çelişkinin derinliği artık yer ve gök arasında değil, yeryüzündeki kutsananlar ve dışlananlar arasında gelişecektir.

"İnsanların somut dünyadaki nesneler ve olayların durumunu nasıl ele aldıklarının farkındayızdır; fakat söylem ve bilinçteki mantıki temsillerimizi aynı doğaya sahip olarak düşünmeye pek alışkın değilizdir."[30] Bilinçteki mantıki temsillerimiz farklı olsa da semboller aracılığı ile ortaklaştırabildiğimiz, bağ kurabildiğimiz temsiliyetler varlık kazanabilmektedir. Dünyayı anlama ve yorumlamadaki ortak söylem, toplum olmanın getirdiği kolektif bilinci üretmektedir. Semboller kalıcılık niteliği taşımasa da, karikatür, mizahın kendisini ifade ettiği ve kalıcı kıldığı dillerinden biridir. Mizahın kavramsal açıklaması, düzensizlik ve süreksizliğin söylem ve temsilini geliştiren direniş pratikleri çerçevesinde yerini almıştır. Semboller, dünyayı yorumlama ve anlama çabasının bir sonucu ve birer direniş simgesi olarak varlık kazanabilmektedir. Mizahın toplumsal olanın parçalanışına tanıklığını, karikatür üzerinden resmedişi, bilinçteki mantıki temsillerimize dikkati çekmektedir.

Mizahın söylem ve temsiliyet ilişkisinde tercih edilen dillerden biri de karikatür olmuştur. Mizahın karikatür ile kurduğu bütün parça ilişkisini karikatür çizgi ile kurmaktadır. Karikatür ve çizgi arasındaki ilişkinin biçimsel ve mantıksal tarihi arka planı, mizahın direniş dili olarak tanımlanmasını tamamlayacak veriler sunmaktadır.

C. KARİKATÜR

1. Çizginin Evrimi

Ortaçağ'da çizgi düzensizliğe ve ihlallere neden olmaktaydı. Oysa modern ve çağdaş çizgi kademeli bir şekilde düzen göstergesine dönüştü.[31] Giysilerdeki

[30] Chris Jenks, *Altkültür,* çev. Nihal Demirkol, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007, s. 58.
[31] Michel Pastoureau, *Şeytan Kumaşı*, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 19.

çizginin, değersiz ve aşağılayıcı karakteri, toplumdan dışlanmış – soytarı, hokkabaz, cüzamlı, fahişe - insanlara işaret etmekteydi.

> "Ortaçağ'da çizgililik ile farklılık anlayışını birleştiren ilişkidir. Çizgili Ortaçağ Latincesinde 'virgulatus, lineatus, fasciatus, vb.' ve farklı (varius) bu bağlamda bazen eş anlamlı olmuşlardır. Ve bu eş anlamlılık çizginin aşağılayıcı yönünü betimliyor genelde. Ortaçağ kültürü için farklı demekti, *erdemsiz* demekti, *kirli* demekti, *saldırgan* demekti, *ahlaksız* veya *aldatma* demekti… Farklılık çoğu kez sahtekârlık, kötülük ve cüzamı hatırlatıyordu. Resimlerdeki hain kişiler, acımasızlar, saray soytarıları veya sakat insanlar çizgili elbise giyiyorlardı."[32]

Sokakta olduğu gibi, resimlerde de, sosyal düzenin dışında kalanlar, sosyal ve kültürel düzeni bozmak - medeniyetten uzaklaşmış yabanıl olmak - çizgili nesneler veya giysilerle tanımlanmaktaydı. Çizgi ayrımcı sistemlerin yasaklarını, kurallarını ve düzenlerini belirlemede önemli bir simge olmuştu. Üstelik çizginin engel, yasak ve ceza kavramlarını kapsayan dışlanmışlık simgeleri, salt toplum dışına itilmek anlamına gelmiyordu. Kimi zaman koruma anlamına gelen, parmaklık – mahkûmlar - ya da giysilerde şeytansı ruhlar ve yaratıklardan koruyan bir engel olarak – uykuda giyilen pijamaların çizgili olması - kullanılabiliyordu.

Çizgi, görsel ve sosyal açıdan farklı anlamlarda kullanılsa da, insan ile mekân arasında oluşturduğu sınır ile sosyal sınıflandırma aracı olmuştur. Çizgi, düzensizlik işareti olarak tehlikeye, ihlale dikkati çekerek yeniden topluma yönelmeyi sağlamaktadır. Batı'nın çağdaş imgeleminde, çizgi filmlerde, resimli söylevlerde sabıkalı, zindan mahkûmları çizgili elbiselerle resmedilmiştir.

Çizgili gömlek çağdaş Fransız toplumunda en azından iş dünyasında beyaz gömleğin bir üst formu niteliğindedir. Çalışanlar beyaz yakalı (mavi yakalı işçilerden ayırt etmek için) olarak nitelendirilirdi. Üst düzey yöneticiler ise çizgili yakalı kişilerdir. Hem bankacı hem hokkabaz, çizgili gömlek ve ceket giyer ama birincisindeki çizgiler dar ve nazik ikincisindekiler ise geniş ve göz alıcıdır.[33]

---

[32] *a.g.e.*, ss. 35–36.
[33] *a.g.e.* ss. 86–87.

Çizgiler, uzun süre taşıdıkları aşağılayıcı, damgalayıcı temsillerden zamanla sıyrılmışlardır. Dikey çizgi giderek aristokrat bir anlam taşırken, yatay çizgi uzun bir süre daha hizmetçi ve kölelere özgü bir simge olmaya devam etmiştir.

Bir sonraki bölümde ayrıntılı olarak tartışılacağı üzere, Gırgır dergisinde çizilen karikatürlerde de iş adamları, politikacılar ve zengin kişiler çizgili takım elbise ile çizilmekteydi. Zengin kadınlar için çizgili kıyafet geçerli olmamakla beraber özellikle sosyal statüsü yüksek olan erkeklerin takım elbiseleri belirgin derecede çizgili çizilmiştir.



Karikatür 1: Gırgır dergisi, 1980



Karikatür 2: Gırgır dergisi, 1980

Farklı yüzeysel zeminler – benekli, tek renk, serpiştirilmiş desen - arasında en çok dikkat çeken çizgili zemin, desen olmaktadır. Karikatür karakterize etmeye çalıştığı kişinin maddi statüsüne dikkati çekmeye çalıştığında, çizgili kumaştan bir

takım elbise imgelem olarak servetli olana işaret edebilmektedir. Çizgili olanın ayrıcalıklı görselliği, çizilen kişinin hayata dair imtiyazlı ve ayrıcalıklı konumunu anlatabilmede de yardımcı olmaktadır.

Ortaçağ'da çizgili giyinenler arasında hokkabaz, soytarı gibi "küçük düşürücü meslek erbabları" olarak nitelenen gruplar, sosyal düzen için tehdit unsuru taşımışlardır. Düzeni, ihlal eden, kışkırtıcı niteliklerinin olduğu düşünülen çeşitli grupların –dinsizler, sakatlar, fahişeler-yasalar ve normlar önünde "onurlu" vatandaş vasfına haiz olmamalarına kadar giden bir dışlanma sürecini içermektedir.

Mizahın, hicvin, yerginin, tarihi mesleki kimlikler açısından; soytarıya, hokkabaza denk düşen geçmişi, egemenin biçtiği ve düzenlediği normlar, kaideler açısından dışlanma, damgalanma ile sonuçlanmaktadır.[34] Bu sürecin işletildiği dönemlerden bugüne değişmeyen durum, çizgilerin tek başına bir düzensizlik işareti olmadığıdır. Karikatürler aracılığı ile çizgilerin hala düzensizliğe işaret etmeye devam ettiğidir.

Çizginin tarihsel arka planında sosyo politik ve kültürel kodlamalar belirgin derecede yer almıştır. Karikatürün mizahına biçimsel olarak destek veren çizginin, içerik olarak toplumsal biçimlenme ve algıdan bağımsız bir tekniği söz konusu olamaz. Çizginin, kendisinin bir simge ya da bir algı biçemi yarattığı zamanlardan, farklı algı ve kültürel kodlara biçim verdiği karikatür kurgusuna evrilişine tanık olunmaktadır. Dışlanan, ayrımcı ve damgalayıcı nitelemelere maruz kalan çizgi, sembol olarak "ayırıcı", "ayrıksı" bir kodlamaya karşılık gelirken, kendi içerisinde de zamanla dönüşüme uğrayarak düzeni ihlal etmekten korumaya yönelen, zararsızlaştırılan bir sembol olarak farklı bir kodlamayı yeniden üretmiştir. Dolayısı ile mizahın, gülmecenin tehdit unsuru olduğu zamanlardan, kendi içerisinde yeniden üretildiği, temsiliyet ilişkisinin taşıdığı görecelikle esnetildiği zamanlara evrilişi dikkati çekmektedir. Üst yapının, egemen aklın ve ahlakın şekillendirdiği toplumsal

[34] Oyuncu Songecreux –Boş kafa anlamına gelen- , Jean de I'Espine adlı (16. yüzyıl) bir güldürü oyuncusuna takılan isimdir.

biçimlenme alanları, mizahın kuşkuculuğunu, yıkıcılığını dönüşüme uğratabilmektedir. Egemen olan, toplumsal bellek ve algı süreçlerine çok daha hızlı ve kolay müdahale edebilmekte, yeniden temsiliyet biçimleri belirleyebilmektedir.

1. 2. Bir Çizgi Sanatı Olarak Karikatür

Karikatür, resim sanatlarında çoğunlukla, belirli bir kişinin veya bir insan tipinin ayrıntılara önem vermeksizin (ve genellikle acayip ve gülünç bir şekilde) bazı özelliklerinin mübalağalı bir şekilde betimlenmesi olarak tanımlanmıştır. [35] Detayları yadsıyan ama kimi ayrıntıları abartılı kılan betimleme sanatı olarak ifade bulan karikatür, bugün toplumsal ilişkilerin gücüne göre biçimlenen mizahın direniş diline işaret etmektedir.

Annibal ve Augustin Carrache kardeşler, Rönesans'ın klasik sanatını açık seçik kurallarla düzenlenmeye ve öğretilmeye elverişli bir "ideal" durumuna getirmiş ve karikatür sanatının yaratıcısı olmuşlardır. Bu iki sanatçı, Akademi öğretiminin klasik kurallarına aşırı bağlılığı dengelemek amacıyla günlük yaşama ve halk tiplerine canlı bir ilgi duymuşlardır. 1646'da, Bolonya'da, Annibal Carrache'nin çizdiği portrelere göre oluşturulmuş bir gravür derlemesi yayımlanmıştır. Önsözde yayımcı Mosini Annibal'ın bu desenleri çizerken, ressamlık çalışmalarının o yürek bitirici yorgunluğundan kurtulduğunu, dinlendiğini belirtmektedir. İlk kez bu bağlamda ortaya çıkan "caricatura" kavramı, İtalyanca "caricare" - abartmak, gülünçleştirmek – kelimesinden gelmektedir.[36]

Başlangıçta ilgi alanı, öz itibariyle insan yüzü olan karikatür, genellikle portre sanatının evrimi içinde düşünülmektedir. Bu alanda 16'ıncı yüzyıldan 17'inci yüzyıla geçiş dönemi, sanatsal ve tinsel değerler açısından köklü bir değişim göstermektedir. Resmi çizilen kişi ile o resme bakan kişi arasındaki uzaklık azalır ve vurgulanmak istenilen şey, ruhbilimsel ve yüzsel çizgiler güçlü bir biçimde ortaya çıkarılarak,

---

[35] *Okyanus Ansiklopedik Sözlük*, Pars Tuğlacı (haz.), C. 5., İstanbul: Cem yayınevi, 1982, s. 1418.
[36] Charles Baudelaire, "Bilge Kişinin Ürkek Gülüşü", *Güldiken Mizah Kültür Dergisi*, S. 1 (1993) s. 15.

karakteristik özelliklerin adamakıllı belirtilmesi üstünde yoğunlaşılmıştır.[37] Karikatür, biçimsizliğin doğallığının ve doğal biçimsizliklerin abartılarak ön plana çıkarılması ve bu yolla gerçeğin karakterize edilmesi biçiminde tanımlanmıştır. Bu bağlamda Carrache biçimsizin güzelliğinin tuhaf ama mantıksal olabileceği sonucunu anımsatmıştır.[38]

Abartmanın komik olabilmesi için onun bir amaç gibi değil, çizerin doğada ortaya çıkmaya hazırlanan yüzdeki biçimsizlikleri görüp, bunları göz önüne sermekte kullandığı yalın bir araç gibi görünmesi gereklidir. Önemli olan, ilgimizi çeken bu biçimsizliklerdir. İşte bu nedenle bunları yüzün devingen olmayan öğeleri içinde, bir burnun eğriliğinde hatta bir kulağın biçiminde aramaya kadar gidilebilir. Çünkü biçim bir devinim çizimidir. Bir burnun boyutunu değiştirip de formülüne dokunmayan, örneğin onu daha önce doğanın tam uzattığı yönde uzatan karikatürcü bu burnu gerçekten de daha gülünç duruma getirmektedir.[39]

İnsan, devingen olan tarafı ile doğaya alternatif üretebilmektedir. Ancak durağan ve hareketsiz tarafını devingen kılan "biçimsizliğe" güzelleme yapmanın dışında, biçimsizliği karakterize etmektedir. Karikatür, doğal biçimsizlikleri abartarak, katı, mekanik öğretilmişliklerin üzerine gider."Gülünç olan şey dikkatli bir yumuşaklık, canlı bir çeviklik gerekirken mekanik bir katılığın görülmesidir."[40] Mekanik bir katılık, karikatür aracılığıyla toplumsal ve kurumsal biçimlenmelerde yeniden üretilmektedir. Bunlardan "kamu temsili" – kamu yararı, sağlığı, güvenliği ve benzeri - insanın kendisini tanımlayamadığı bir evren dili olarak sosyo politik literatürde yerini almaktadır. Karikatür evrende insanın, kamu ile kurduğu öğretilmiş ilişkinin katılığını betimlemeye çalışmaktadır. İnsanın evren ile kurduğu ilişki, doğal gözleme izin veremeyecek kadar mekanik işleyebilmektedir. İnsan kendisini aşan evrenin dilini, kendi otomasyonunda esnetirken, kamusal alanda katılaştırmaktadır. Kısaca, insanın kamu ile kurduğu eğreti ve biçimsiz ilişkinin mekanikliğinden

[37] *a.g.m*., s. 14.
[38] *a.g.m.*, s. 15.
[39] Bergson, *a.g.e.,* s. 22.
[40] *a.g.e.,* s. 14.

bahsetmektedir: "Kişiler, insanın dışsal olaylara, özellikle de toplumsal unsurlara bağımlılığının sonucunda komik hale gelir."[41]

İnsan, kamusallaşma pahasına, toplumsal yaşama karşı katılaştırmak zorundadır. Kamusal olan, toplumsal olandan farklıdır. Kamusallık, mekanik ve erkin varlığını bilmekten geçerken; toplumsallık ise kimi zaman erkin unutulduğu, umursanmadığı bir tanıma karşılık gelebilmektedir. Heyecansız ve rasyonel olmak "akıllı" olmak, hayatı sürdürülebilir kılarken, mizah, hayatı çekilebilir kılmak adına "ideallleri" gülünçleştirmektir. Mekanik bir düzenin, yapaylığını sorgulayan mizah, katılığın yüzeyselliğindeki monotonlukta, tutku, heyecan ve anlık kopuşları arzular. "Kutsal olan, kutsal olmayanın dokunması gereken ve ceza görmeden dokunamayacağı, mükemmel olan şeydir."[42] Uzun tarihsel dönemler boyunca doğadan derlenen fakat önemli işlevlere ve toplumsal güce sahip simgeler kutsal olana karşılık geldiler. Uygarlığımızın başlangıcında, yazının öneminin artmasıyla ve özellikle matbaanın bulunmasından sonra tüm anlambilim alanı, simgeden göstergeye doğru kaymıştır. Ele alınan dönemde, göstergeden göstergemsiye doğru paralel bir başka kayma daha başlamıştır. Küresel anlambilim alanında simgeler göstergelerle birlikte bulunsa da, göstergemsi olan, göstergeden ve simgeden farklıdır. Karşılıklı olarak üzerinde uzlaşılmış olandan başka bir anlamı yoktur.[43]

Simgelerin ve göstergelerin, uygarlıkların evrimlerini tanımlamaya yardımcı unsurlar olması, karikatürün biçimsel anlatısallığının uygarlık evrimindeki toplumsal güçlerle olan diyalogu hakkında bilgi verebilmektedir. Uygarlık dönüşümünü salt toplumsal ve siyasal merkezler üzerinden değil, evrimin doğasındaki kültürel anlam dünyasından da izlemek gerekliliği söz konusudur. Karikatür, bireyi çizmek dışında; birey ve aurasını yansıtmaya çalışması ile kamu ve çokluk kavramlarından söz etmektedir.[44]

---

[41] Patricia Mellencamp, "Durum Komedisi, Feminizm ve Freud", *Eğlence incelemeleri*, Tania Modleski (haz.), İstanbul: Metis Yayınları, 1998, s. 128.
[42] Jenks, *a.g.e.,* s. 65.
[43] Rick Altman, "Televizyon/Seslendirme", *Eğlence İncelemeleri*, Tania Modleski (haz.), İstanbul: Metis Yayınları, 1998, s. 67.
[44] Aura, bireyi çevreleyen toplumsal ilişki ve imgelem dünyası olarak ifade edilmiştir.

Simge doğal olanın ve mitsel olanın kodu iken, rasyonel olan ve gökyüzünü yeryüzüne indiren olarak gösterge, karikatürü ve mizahı anlamamızı gittikçe güçleştirmektedir. Soyutlamalar sanallaşmanın istilasına uğramaktadır. İnsanı ve toplumu anlamak hedonist fantazyalarla kaosu sıradanlaştırmaktadır. Doğa ve insan için en korkunç şey, kaosun mekanikleşmesi ve planlanır olmaya başlamasıdır. Mizahın, toplum ile bağını kurduran heyecansızlaşma ve duygusuzlaşmanın normalleşmesidir. Mizah yıkıcı ya da sarsıcı gücünü, insanın doğasının ötesinde bir yerlerde yer alan hayalleri ile kurduğu olağandışından almaktadır. Olağandışı olağanüstü değildir. Olağan süreci normalleştirdiği ilişkiler, beklentiler, sarsıntılar, sevinçler vardır. Mizah, tüm bu olağanlığı bir daha üzerinde düşünülmesi gereken olarak karşımıza çıkartır. İnsan, uzun süre normalde yaşayamayacak kadar içebakış tutkusuna sahiptir. Mizah, güzelleme, biçimsizleştirme, esnekleştirme, yozlaştırmadan çok, acıyı, incinmeyi karakterize etmeyi amaçlar. Karakterize olan acı ile insanın arasındaki mesafe, gerilim üretmeye devam edecektir.

Mizahın, özgürleştirici işlevinin aklın katkısı ile mi yoksa insanın olağandışı olanla kurduğu varlık nedeni ile mi ilgili olduğu teorik bir açıklama ile aydınlatılmamıştır. Aklın salt mekanik bir rasyonelliğin dışında, insanın yaşam enerjisini oluşturan "töz"den de üretilebileceği göz ardı edilmemelidir. Düşüncenin, ussal bir enerji ile gerçekleşmesi, eylemin ise, egzotik bir yaşam enerjisi ile hayat buluşu toplumsalda ideolojileri meydana getirmiştir. İdeolojilerin doğal kaosunda uzlaşma kadar çatışma vardır. Devletler ve sistemler kurumsal ve kavramsal dilleri ile *metis* oluştururlar.[45] Karikatürler ise bu mekanikliğin ve verili eğilimlerin rolü ya da eyleyiciliğinin parçaladığı alanlarda başka bir dil geliştirmektedir. Bu dilin ayırıcı olanı cezalandırmak ya da herkesi üzerinde uyumlaşmaya sağlama işlevi dışında, hayatta sağlaması yapılamayan, atomize olmuş olguların, duyguların ve umutların da hala bir bütünün parçaları olduğunu hatırlatma işlevi mevcuttur. Aksi halde "uyum", "herkes", "aynı" gibi kavramların benzeştirici ve yalıtıcı etkisinde, başka bir mekanizma üretilebilmesi mümkün olabilirdi. Dolayısı ile mizah özgürleştirdiği us ve insani töz ile uyumlaştırmayı sağlayan mekanizmaları üretmeye muktedir değildir. Öte yandan, "biçimde anlatısal olan her şey ideolojinin işine gelir... Anlatısal

[45] Metis kavramı sözlü ve yazılı kültür, sözün teknolojileşmesi anlamını taşımaktadır.

olmayan her şey zorunlu olarak ideolojinin işleyişine meydan okur."[46] Biçimde anlatısal olan, hayatı zorlaştıran ya da kolaylaştıran birbirine karşıt ya da benzer birçok ideoloji üretilebilmiştir. İdeolojiler aynı karikatür içinde çarpışabilmektedirler. Genel olarak karikatürün ideolojiyi beslediğini söylemek yanlış olacaktır. Çünkü karikatür, bir noktada beslediği ideolojiyi başka noktalarda zehirleyebilmektedir. Bu anlamda biçimsel anlatımlara salt temsiliyet olarak değil, performans olarak bakmak kritik bir önem taşımaktadır. Karikatürün katılaşarak işlettiği bir süreci olamaz. Katılaşmamak için yinelenmemesi, kendi kendisini taklit etmemesi gerekmektedir.

"Karikatürün anlamında, tüketici okumamızın etrafında dolaşan, tükettiğimiz şeyin ne olduğunu biraz belirsiz bırakan bir anlamsızlık vardır."[47] Karikatürün, temsil ettiğinde anlam ya da tutarlılık aramak tam anlamıyla ideolojinin düşünceyi kurarken gerekçeleri nasıl belirlediğini izlemek gibidir. Oysa karikatür bizi absürd olanın yaşamlarımızda ne kadar geniş yer kapladığı gerçeği ile yüzleştirir. Gerçek hayatta burnu çok normal olan bir siyasetçi ya da sanatçının, karikatüründe abartılı çizilen burnuna rağmen yine de onu tanımamızı sağlar. Karikatür anlamsal bir kült yaratamayacaktır. Karikatür yaşanılan dünyanın "normal"liğinde tüketilen iken, insan ve doğasının tüketicisidir de. Bir an için anlam taşırken, geniş bir yaşam süreci için anlamsal ve ideal bir kült oluşturamayacak kadar anlamsızlık hissi uyandırabilmektedir. Mizah sürekliliğin kopuşunu, ürettiği anların anlamlarından sağlamaktadır. Ne zaman kopuşun olacağının bilinmezliği ise anlık anlamları çekici ve sıra dışı kılmaktadır. Karikatür mizahın ve çizginin kurgusu olarak öz ve biçim ilişkisini toplumsal ve siyasal olayların içeriği ile şekillendirmek durumundadır. Böylece karikatür biçim, sıralama ve yerleştirme tekniği sayesinde kapsamlı bir kurgunun temelini de oluşturmaktadır.

[46] Dana Polan, "Anlık Karşılaşmalar Kitle Kültürü Ve Duyunun Tahliyesi", *Eğlence incelemeleri,* Tania Modleski (haz.), İstanbul: Metis Yayınları, 1998, s. 215.
[47] *a.g.e.,* s. 221.

İKİNCİ BÖLÜM: GIRGIR DERGİSİ: 1972 – 1980

A. GIRGIR DERGİSİ'NİN TARİHSEL ARKA PLANI

1. Gırgır Dergisinin Tarihi ve Gelişim Özellikleri

1950'li yılların karikatür çizerleri çizgilerinde günlük yaşamı ele almada yetersiz kalmışlardır. Türkiye'nin gündemine, sokağına ve gündelik ilişkililerine dair yalın ve anlaşılır bir ifade gücüne karşı mesafeli olmuşlardır. Karikatür sanatına fazlaca evrensel değerler yüklemeleri ile sanatlarını yetkinleştirme iddiasını taşımışlardır. Karikatürist Tekin Aral değinilen farklılığı ve mesafeyi şöyle ifade etmektedir:

> "Çok partili yaşama geçildiği o yıllarda siyasi karikatürün yanı sıra Batı karikatürü ve mizahından müthiş bir etkilenme ve esinlenme vardı. Çılgınlar gibi ıssız ada ve Robenson karikatürleri çiziyor, burnumuzun dibindeki, çocuğun önüne yiyecek elma koyamayanları görmeyip, oğlunun başındaki elmaya nişan alan Giyom Tel karikatürleri döktürüyorduk... Sonra bir absürd karikatür modasına kaptırdık yakayı. Ne kadar anlaşılmaz karikatürler çizersek kendimizi o kadar başarılı sayıyorduk. İş o hale gelmişti ki, çizdiğim karikatüre bakar bakmaz; hemen anlaşılacak diye ödüm kopuyordu. Çünkü toplum için değil aydınlar için çiziyorduk adeta."[1]

Oğuz Aral ve birkaç arkadaşı 1950 kuşağına mensup olmalarına rağmen, aydın çevrenin içine hapsolmuş çizginin dışına çıkararak, karikatürü sıradan insanların ilgi alanına sokarak, karikatürde önemli bir dönüşümü sağlamışlardır.

1960'lı yılların düşünce alanında devingen ve üretken bir dönem olması karikatür sanatına da yansımıştır. Sosyo-politik problemlerin gündem olabildiği ve derin tartışmaların yapıldığı birçok siyasi düşünce dergisi yayımlanmaya başlamıştır. Çizerler de, karikatürleri ile siyasi, sosyo-ekonomik gözlemlerini ve eleştirilerini ortaya koymaya başlamışlardır. Oğuz Aral'ın Gırgır dergisine giden sürecin tarihsel

---

[1] M. Bilal Arık, *1980'den Sonra Yaşanan Toplumsal Değişim ve Karikatürün Değişen İşlevi Değişen Toplum Değişen Karikatür*, İstanbul: Türkiye Gazeteciler Cemiyeti Yayınları, 1998, s. 32.

arka planı ve başlangıç noktası oluşmaya başlamıştır. Aral önce Ant dergisinden gelen öneriyi kabul ederek "Bir Haftalık Öfke" adlı köşede çizmeye başlamıştır. Gırgır dergisinde süreklilik kazanacak olan gülmece anlayışının denemeleri gerçekleştirilmiştir.[2] 1970 yılında Günaydın gazetesiyle başlayan, 1972 yılında Gün gazetesinde süren Oğuz Aral'ın "Gırgır" köşesi, 1972 Ağustos'unda 'Gırgır' mizah dergisi olarak çıkmaya başlamıştır. Oğuz Aral bu çıkış günlerini şöyle anlatmaktadır:

> "Ben Günaydın'da çalışıyordum. Orada ismi Gırgır olan küçük bir köşem vardı. Haldun Simavi, o sırada Gün adlı bir başka gazete çıkarıyordu ve bu gazetenin tirajı giderek düşüyordu. Simavi, 'bu köşeyi Gün'de yapalım da düşmeyi biraz önleyelim' deyince; biz Gün'de sayfa yapmaya başladık. Tekin Aral, ben, Mim Uykusuz, Oğuz Alplaçin, Ferit Öngören, hep birlikte orada çalıştık ve gazetenin düşüşünü durdurduk. Becerebildiğimiz kadar muhalefet yapıyorduk, ancak gazete içerisinde bu yüzden özgür değildik... Çünkü 12 Mart ortamı, sıkıyönetim vardı. Haldun Simavi, bir gün sayfaları toplayıp dergi yapmamızı önerdi. Böylece ilk Gırgır'ı 1972 yılında çıkardık. . . İlk 40 bin bastık. Sonra gençler ilgi gösterdi, onlara köşe açtım. Mektuplar, karikatürler derken yeni karikatüristler gelmeye başladı. En ihtiyarı 18 yaşındaydı. Bu genç insanlarla el ele verip dergiyi bugünlere getirdik."[3]

Oğuz Aral önceleri, kendi kuşağından çizerlerin de katılacağı, tüm düşüncelerini gerçekleştirebilecekleri bir alan oluştuğunu düşünmüştü:

> "Ancak bizim kuşaktan hiç kimse Gırgır'a katılmadı. Onlardan yaşça küçük oluşum mu benim yönetimim altına girmek istemelerine yol açtı, yoksa kavgacı yaratılışımın kısa sürede her şeyi bozacağından mı çekindiler, bilemiyorum? Gerçek olan bir şey varsa, beni yalnız bıraktıklarıdır. Reklâmcılık yapmayı yeğlediler, gene de gelmediler."[4]

Oğuz Aral, Ferruh Doğan, Altan Erbulak ve Mustafa Eremektar 1970'li yılların mizah dergiciliğine farklı bir anlayışı temsil etmişlerdir. Gırgır dergisi ile birlikte önceden değişik dünya görüşlerine, politik eğilimlere dayanan bir karikatür anlayışı yerine geleneksel, daha popüler, yerel öğelerin ağır bastığı bir mizah

[2] Üstün Alsaç, "Bir Karikatür Ustası: Oğuz Aral"*, Mizah Kültürü,* S. 7 (1998), s. 28.
[3] Cantek, *a.g.e.,* s. 212.
[4] Alsaç, *a.g.m*., s. 29.

politikası güdülmüş olduğu iddia edilmektedir. Turhan Selçuk yazısız karikatürün aksine "balon karikatür" olgusunun yararsız olduğunu şu şekilde ifade etmiştir: "Sağlıksız, battal çizgiler, bilinçli, bilinçsiz yazım hataları, çarpık cümleler, argo yoz konular... Tümüyle beyin yıkama aracı haline gelen günümüz basınında sergileniyor."[5]

Ali Ulvi gazete çizerinin, okuyucusu ve karikatür sanatı ile olan ilişkisini şu şekilde yorumlamaktadır:

> "Gazete çizeri, okuyucusunun ortak karikatür anlayışından kopmadan, ama çağdaş karikatür sanatının geliştirdiği ölçütlerden özveride bulunmadan işini yapmak zorundadır. Tersine, ortalama okuyucunun beğenisine uyması kendisini yozluğa, yalnız çağdaş karikatür sanatının ilkelerine uyması ise, çizeri okuyucusuzluğa mahkum eder."[6]

Dönemin ünlü karikatüristi Şevket Yalaz Gırgır dergisinin yarattığı etkiyi ve biçimsel farklılığını şu şekilde ifade etmiştir:

> "Gırgır Akbaba'nın biçimselliğini, durağanlığını yıktı. Yazıyı azalttı, resmi çoğalttı. Genç çizerlerin girmesi bir hareket kazandırdı resimlere… İlk zamanlar çıplak resimler de vardı Gırgır'da. Kapakta, üçüncü sayfada çıplak kadın fotoğrafları vardı… Gırgır'ın bu çıplaklığı kullanmasının da yükselmesinde etkisi vardır. Bu giderek azaldı. Gırgır'ın konumu farklılaşmaya başladı. Belirli kesimlere; işçiye, aydına hitap eder hale geldi."

Derginin ilk döneminde ve daha sonraki yıllarda da okuyucuları için gözetilen gerçeği karikatürist Kemal Aratan şöyle ifade etmiştir: "… Dergi 12–13 zekâ yaşına göre yapılıyordu. Bilinçliydi bu. Herkesin anlaması isteniyordu…"[7]

Gırgır dergisi 1970'li yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'nde yayımlanan *Mad*, Sovyetler Birliği'nde yayımlanan *Krokodil* mizah dergileri okuyucuya ulaşma açısından karşılaştırıldığında, karikatürist Murat Kürüz: "Gırgır, dünyada en çok satan üçüncü dergi olarak bilinir. Bu yanlıştır… Birinci sıradaki Krokodil, SSCB'de

[5] Arık, *a.g.e*., s. 35.
[6] Ulvi, *a.g.m.,* s. 21.
[7] Cantek, *a.g.e.,* s. 214.

çıkan ortak dille yazılmış tek dergidir. Parti yayın organı gibidir. Tirajının doğruluk payı tartışılır. Rusya nüfusuna göre satışı çok abartılmıştır. İkinci dergi Mad dergisidir. Amerika'da çıkar. Ama birçok ülkede farklı dillere çevrilip basılır. Onun için satışları bir milyonu aşar. Amerikan nüfusuna göre, o da büyük bir satış oranına sahip değildir. Gırgır çok daha başarılıdır. Türkiye nüfusu ve yayın tirajları ele alındığında bir milyon korkunç bir rakamdır"[8] ifadesi ile Gırgır dergisinin, kıyaslanan diğer dergilere oranla daha çok sayıda okuyucusu olduğunu vurgulamıştır.

Tuncay Akgün de Gırgır'ın diğer ülkelerde yayımlanmış ve yayımlanmakta olan diğer mizah dergileri arasında farklı olduğunu belirterek bu konuda şöyle demektedir: "Mad, ABD'nin geniş bir nüfusuna yapılıyordu. Gırgır'a benzemez. Krokodil de Sovyet geniş nüfusuna hitap ettiği gibi Sovyet Komünist Partisi'nin gençlik komitelerine ücretsiz verdiği dergi niteliğindeydi."[9]

Mizah dergiciliğinin kavramsal olarak açıklamasını Palmira Brummett, *satirical gazette* tanımlaması ile açıklık getirmiştir. Mizah, durum ve olayları politik ve sosyal eleştirel bir varsayımla değerlendirmekte, eleştirelliğin bir bileşeni olmaktadır. Ancak latife *witticism* veya eğlence *amusement* gazetede çok daha belirgin olarak kullanılmaktadır. Dolayısı ile eleştirmek ve dönüştürmekten çok eğlendirmeye yakın olan mizah dergiciliğini *humor magazine* olarak tanımlamaktadır. Gırgır dergisi, *humor magazine* örneğini karşılamaktadır.[10]

Gırgır'ın çok fazla okuyucu ile buluşmasında etkili olan unsurlardan biri derginin kullandığı dildir. Gırgır mizah dergisinin dili, gündelik dile yakındır. Gündelik dili argoya yakın kullanırken, safdilli erotik ifadelere rastlanmaktadır. Sokaktaki insanla kurulan iletişim, dergi için oldukça önemlidir. İletişimi sağlayan koşullar, zorlayıcı ya da eklektik kalmamıştır. Çünkü derginin çizerleri, sokaktaki insanın koşulları içerisinde hayatını sürdürmektedir. Çizerlerin aynı zorluklar ya da absürdlükler içerisinde yaşamaları, ülkede, politik gündeme dair göndermelerinin çok iyi anlaşılmasını sağlamıştır.

---

[8] Murat Kürüz, *Son Efsane Gırgır,* İstanbul: Epsilon Yayınları, 2007, s. 57.
[9] Tuncay ile Akgün Görüşme: İstanbul, 28.10.2006.
[10] Palmira Brummett, "Dogs, Women, Cholera, and Other Menaces in the Streets: Cartoon Satire in the Ottoman Revolutionary Press, 1908-11", International Journal of Middle East Studies, Vol. 27, S. 4 (Kasım, 1995), ss. 435- 436.

Gırgır bir sokak dergisiydi. Sokakta konuşulanlar dergiye taşınırdı, zaten sokaktan gelen çocuklar, derginin genç çizerleri kendi kuşağının mizahını oluşturmaya başladılar.[11] Gırgır okurlarının yollamış oldukları fıkralar ve kendi ürettikleri çizgiler, espriler Gırgır'ın ilk yıllarında, dergide yer alan ithal esprilerin, Türkiye'deki sosyal aile ilişkilerine pek karşılık gelmeyen karı koca ilişkilerinin, seksi kadın karikatürlerinin yerini almıştır. Yahudi, Ermeni, Karadeniz, Bektaşi fıkraları, bu ülkeye özgün ifade ve kültürel algı biçimlenmeleri dergide yer almaktadır. Karadeniz'linin safdilli halleri, Yahudi'nin ticari zekâsı, Bektaşi'nin sinik bilginliği birçok fıkra diyalogunda ifade edilmiştir.

Kendi mizahını üreten bir toplum, dergi aracılığı ile toplumsal aksaklıklara çok daha deneyci, eleştirel gözlemle bakabilmiştir. "Çiçeği burnunda karikatürler" sayfasında çizen amatör çizerlerin karikatürlerine, zaman içinde, derginin içinde yer verilmiştir.

Gırgır dergisi saman kâğıdına basılı, sarı renkli bir dergi olarak, ilk sayısından son sayısına kadar aynı teknik ile basılmıştır. Oğuz Aral, saman rengini bir tercih olarak ileri sürmesini Murat Kürüz'e şu şekilde ifade etmiştir:

> "Gırgır'ın rengi, kâğıdı Türk halkıyla özdeştir. Derginin tek renkliliği, üçüncü hamur denilen en ucuz kâğıda basılması, çok özenilmeyen pejmürde sayfa tasarımı, halkın sosyal yapısıyla doğru orantılı. Bizim okur parlak, süslü, kaliteli takılmayı sevse de korkar!"[12]

Oğuz Aral, Gırgır dergisinin çeşitli karikatürlerinin, devlet erkanı tarafından sakıncalı bulunarak basılmamasını, kâğıt sıkıntısını gerekçe gösteren bahaneyi, dergi üzerinden okuyucusu ile paylaşmaktadır. Aral, maliyeti oldukça düşük olan kâğıdın temin edilmesi konusundaki sıkıntıyı okuyucularına açık mektuplar yazıp sorgulamaktan çekinmemiş, onlara bu durumu şikâyet etmiştir. Gırgır dergisinin, saman kâğıda basılmasına karşın, tirajının yüksekliğini, basılma tekniğindeki kolaylığa bağlayan kimi yorumlar yapılmıştır. Ofset baskı tekniğinin gelişkinliğinin daha fazla sayıda okuyucuya ulaşmadaki hızı ve kolaylığına ilişkin farklı düşünceler

[11] Levent Gönenç, "Arka Sokakların Dergisi Mikrop", *Çizgili Kenar Notları,* Levent Cantek (der.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2002, s. 127.
[12] Kürüz, *a.g.e.,* s. 24.

olsa da, Tuncay Akgün, bu bağlamda tekniğin ötesinde başka bir noktaya dikkati çekmektedir:

> "Ofset baskının tiraja herhangi bir etkisi olacağını düşünmüyorum. Sadece sarı, çizgiyi öne çıkaran bir renktir. Hatta derginin kağıdı üçüncü kalite niteliğindedir. Asıl mesele çizgilerin estetiğindedir. Oğuz ağabey bunu keşfetmiştir. Politikacı deyince smokinli bir özne değil Demirel çiziliyordu. Sermayedar deyince purolu biri değil Vehbi Koç çiziliyordu. Bu önemlidir."[13]

Gırgır, politik ve ekonomik sorunların oldukça yoğun olduğu bir dönemde yayımlanan bir mizah dergisi olmasına rağmen, sokaktaki gerginliği farklı bir alanda esnetebilmiştir. Yayımlandığı ilk dönemde apolitize ve gülmece unsuruna çok fazla yer veren derginin, daha sonra toplumsal hareketlenmeye de paralel olarak muhalif bir çizgi tutturduğu gözlenmiştir.

Gırgır dergisinin karikatüristlerinden Tuncay Akgün Gırgır ile ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir:

> "Gırgır fenomendi. Etkili olmasını, tirajının ötesinde okuyucusu tarafından sevilen ve sevgi ile talep edilen bir dergi olması ile açıklayabiliriz. Derginin ilk çıktığı dönemlerde Türkiye'nin havası politize, insanlar politize, iç savaş ortamı, durumu, faşizm koşulları var. Ölümler yaşanıyor. Can güvenliğinin olmadığı koşullarda Gırgır dergisi aldığı özgün siyasi tutumla, verdiği neşeyle insanları hayata bağlıyordu."[14]

Gırgır dergisinin muhalif çizgisi, mizah ve dergicilik anlayışı birçok eleştiri ve farklı değerlendirmelere konu olmuştur. İlk yılların erotik karikatürlerinin, basit dilli gülmecelerinin, derginin satışını artıran veya halk tarafından tercih edilmesini sağlayan faktörler olarak gören birçok karikatürist ve aydın olmuştur. Dergi çizerlerinden karikatürist Metin Üstündağ'ın, Gırgır dergisinin zamanla fark edilişini şu şekilde yorumlamaktadır:

> "Şu an Gırgır dergisi o zamanın siyasi abla ve ağabeylerinin çok okuduğu bir dergi imiş gibi lanse ediliyor. Oysa hafif bir dergi olarak, kavgayı hafifleten

[13] Tuncay Akgün ile görüşme, İstanbul: 28. 10. 2006.
[14] Tuncay Akgün ile görüşme, İstanbul: 28. 10. 2006.

bir yayın olarak görülürdü. Şimdi sahip çıkılmaya başlandı. Çok başka bir şey olduğu yeni fark edilmeye başlandığını düşünüyorum."[15]

Gırgır dergisinin, ülkenin sosyo politik düzlemine söz söylemede, müdahil olmada yetersiz olduğunu, dolayısı ile sığ mizah yaptığına, toplumun sorunlarını tam olarak yansıtamadığına ilişkin yapılan yorumlar, dönemin basınında ve birçok yayın organında yer almıştır. Derginin, mizah anlayışındaki farklılık, ciddi tartışmalara neden olduğu gibi, siyasi olarak hangi çizgiye yakın olduğu da sıkça tartışılmıştır. Dergide çizmek, karikatür üretmek, oldukça hayatın içinden geçerek gerçekleşmektedir. Öyle ki Gırgır mizah dergisine karikatür gönderen amatör çizerler hep şu türden bir nasihatle karşılanmıştır: "Kendi çevreni gözlemle, sana ait sorunları çiz." Bu yaklaşım derginin de düsturu olduğu için, Gırgır'da sıradan Türk insanının gündeminde olmayan konularda karikatür yayımlandığı görülmemiştir. Derginin hem sürekli profesyonel hem de amatör karikatüristleri çizdikleriyle orta sınıf, hatta alt orta sınıf yaşamının ayrıntılı dinamiklerini yansıtmışlardır.[16]

Gırgır dergisinin sokağın gerçeklerini, televizyon dizilerini, magazin haberlerini karikatürlerine taşımasının dışında, derginin hangi sosyo politik hattın temsilciliğini yaptığı, gerek okuyucular ve gerekse Gırgır dergisini yakından izleyenler tarafından ilgi konusu olmuştur. Metin Üstündağ, derginin zengin, fakir, işçi, esnaf herkesin okuyacağı bir merkezilik taşıdığını, aksi halde taraf söz konusu olduğunda mizahın üretilemeyeceğini ifade etmiştir.[17]

Gırgır dergisinin solculuğunun teorik bir şekillenme ya da keskin bir hat ile tanımlanamayacağını, ancak dergiye yönelik kimi eleştiriler üzerinden muhalif tavrını oluşturmaya çalıştığına dair değerlendirmelere de çokça rastlanmaktadır. Gırgır'ın solculuğu, derginin apolitik olduğu eleştirilerine karşı sonradan imal edilen, muhalif tavrının bir sonucudur gibi saptamalar da yapılmıştır. Gırgır dergisinde hiç çalışmamış olan karikatürist Tan Oral derginin politik konumunu şu şekilde değerlendirmektedir:

---

[15] Metin Üstündağ ile görüşme, İstanbul: 09. 10. 2006.
[16] Şenol Bezci, "Terso Vesilesiyle Engin Ergönültaş ve Kenar Mahalle" *Çizgili Kenar Notları,* Levent Cantek (der.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2007, s. 29.
[17] Metin Üstündağ ile görüşme, İstanbul: 09. 10. 2006.

"Derginin yayınlandığı yılların bir özelliği, siyasetin ve tartışmaların, sokaklara kadar taşan coşkunlukta olması ve son derece sert geçmesiydi. Bu ortam dergiyi de etkilemekte gecikmedi. Dergi, yapılan eleştirileri genellikle dikkate aldı. Onun siyaset dışı kalması, ağır eleştirilere neden oldukça, dergi siyasetle ilgilenmeye, kadın çizimleri eleştirildikçe, bundan vazgeçmeye, yüzlerce genç çizerin siyasal coşkuyla yarışmalarda boy gösterdiklerini gördükçe, gençlere yönelmeye falan başladı..."[18]

Gırgır dergisi, ülke tarihi ile birlikte bir dönüşüm ve öğrenme süreci geçirmektedir. Dergide, 1980 yılına kadar Demirel, Türkeş karşıtlığı daha sonra yerini Özal karşıtlığına bırakacaktır. Ancak Gırgır dergisinin halk ve siyasetin yakın ilişkisinde yerini alan "Karaoğlan" Ecevit'e gösterdiği ılımlı tavır ideolojik bir tercihe bağlı olmaktan çok, Ecevit algısını şekillendiren siyasi etik ve hakkaniyetten kaynaklanmaktadır.

1970'li yılarda yaşanan kaosun ve siyasal çatışmaların yarattığı çözümsüzlük ve güvensizlik hissine karşın, Gırgır dergisi sivri, keskin ve radikal olmayan gündelik bir dille politik konuları işlemekteydi. Derginin karikatüristlerinden Hasan Kaçan'ın bir televizyon programında ifade ettiği gibi; "Cuma günü, Üsküdar vapurunda kimse kimseyi vapurdan atmıyordu. Sağcısı da solcusu da dergi okuyordu."[19] Derginin yayımlandığı gün farklı ideolojik konumlardan kişilerin o an için öfke kaynaklarını ve çatışma nedenlerini bir kenara bırakarak aynı mizah dergisini okumaları, Gırgır dergisinin politik bir taraflılığın dışında yakaladığı, farklı bir duyarlılığı da ifade etmektedir.

Oğuz Aral, Gırgır dergisinin karikatüristlerinden İsmet Çelik ile ilgili anılarını anlattığı bir dergi röportajında şunları ifade etmektedir:

"Hiç unutmuyorum, bir gün nedense işte, bu solculuğun, sağcılığın hızlandığı, iki tarafın adeta sağcılık ve solculuk konusunda yarış ettiği zamanlardan birinde solcular bir vapur kaçırdı. Ve İsmet'te bir yazı yazdı. Sosyalizmde vurup kaçırma üzerine. Bizim dergi solcular tarafından okunur. Solcu, sosyalist, halkçı, en azından muhalif yani ben bu kadar telefon

[18] Cantek, *a.g.e.,* ss. 213–214.
[19] CNNTURK, Nasıl yani?, "Her şey Mizah Konusu Olabilir mi?", 24. 01. 2008.

almadım. 'Ne yapıyorsunuz ağabey. Biz sizi bizden biliyorduk.' Ulan salaklığın sizdeni bizdeni olur mu? Salaklık salalıktır. İsmet'te öyle sinsice bir yazı yazmıştı...'"[20]

Oğuz Aral, dergisini solcuların okuduğunu ifade etmekle birlikte, mizahın ussal bir sanat olduğunu, dolayısı ile kendileri, ideolojik olmasa da farklı bir akıl/us işlettiklerini ifade etmektedir.

Gırgır dergisinin sol ağırlıklı olduğunu ifade eden Murat Kürüz, ülke gündemi yorumu yapan bazı kapak karikatürlerinin, oldukça ses getirdiğini belirttikten sonra şöyle demektedir:

"Derginin siyasetinin sol ağırlıklı olmasının birkaç önemli nedeni var. En başta Oğuz Aral'ın siyasi kimliğinde yatıyor. Oğuz Aral, eski bir Behice Boran sempatizanı. Derginin çizerleri arasındaki siyasi ağırlılık sol… Gırgır uç noktalara kaymadan solun sesi olmayı başarıyla yerine getirdi. Aydın kimliğin gereği buydu."[21]

Gırgır dergisinin, sola ılımlı tavrını Ali Şimşek, sol-Kemalist tınılar olarak yorumlanmıştır. Halk kültürünün birikimi olarak ifade ettiği kaynaşmış mahalleyi, sınıfsız toplumu Gırgır dergisinin, karikatürlerinde yansıttığını belirtmiştir.[22]

1970'li yıllarda kenar mahalle, hâkim kültüre bir tehdit olarak görülmez. "İstanbul çok bozuldu" ya da " köylüler İstanbul'u ele geçirdi" gibi şikâyetler pek duyulmaz. Kenar mahalle şehrin dokusu içinde güzel bir renktir ve orada hayat ciddi sekmelere uğramadan devam etmektedir.[23] 1970'li yılların mahallesinde, mahalle ile sade vatandaş arasındaki ilişkide, iktidara yönelik eleştiriler naif ve çok daha gerçek olarak yansıtılmaktadır. Gırgır dergisi, servetli olanı, mahalleye sokmadığı gibi radikal olarak gördüğü tutum ve tavırları da mahallede temsil etmemektedir. Sade vatandaşın hayatını anlatmak, yeterince muhalif olmaya karşılık gelmektedir. Gırgır dergisi, genç kadrosuna rağmen aşırı ve uç yönelimlere mesafelidir.

---

[20] Hasan Kaçan, "İsmet Çelik: Gırgır'ın Büyük Mizah Cambazı", *Mizah Kültürü,* C. 1, S. 8 (1998), s. 2.
[21] Kürüz, *a.g.e*., ss. 58–59.
[22] Ali Şimşek, *Yeni Orta Sınıf,* İstanbul: L&M yayınları, 2005, s. 102.
[23] Bezci, *a.g.e*., s. 36.

Gırgır dergisinin gündemde olana da, güncel olana da yönelik karikatürleri, derginin, ülke gündemini çok yönlü takibi ile üretilmektedir. Kimi karikatüristlerin Gırgır karikatürlerinin kalıcı olamayacağını, çünkü çizildiği zamanda güncel olanı malzemesinde kullandığını ve ancak o tarihte okunduğunda bir anlam ifade ettiğini belirtmişlerdir. Daha sonraki zamanlarda karikatürün ne demek istediğinin anlaşılamayacağına dair yorumları, değerlendirmeleri vardır. 1950'den sonra yeni kuşak karikatüristler, çizimlerin gereksiz ayrıntı olarak gördükleri yazıdan arındırılması gerektiğini düşünüyorlardı. Bu eğilim öyle boyutlara gelmiştir ki, yazılı karikatür çizmek bir zayıflık, eksiklik sayılır olmuştur.[24] Karikatürist Semih Balcıoğlu, Karikatürist arkadaşı Sami Caner'in çizgine övgüsünü şu şekilde ifade etmektedir:

> "Sami'nin çizgisi bir günlük gazetede her gün çizilebilecek bir çizgi türü değildir. Her yönüyle bir sanat çizgisidir... Karikatürlerini her karikatürcü anlamaz. Nerede kaldı ki bir günlük gazetenin tüm okuru tam olarak anlasın?"[25]

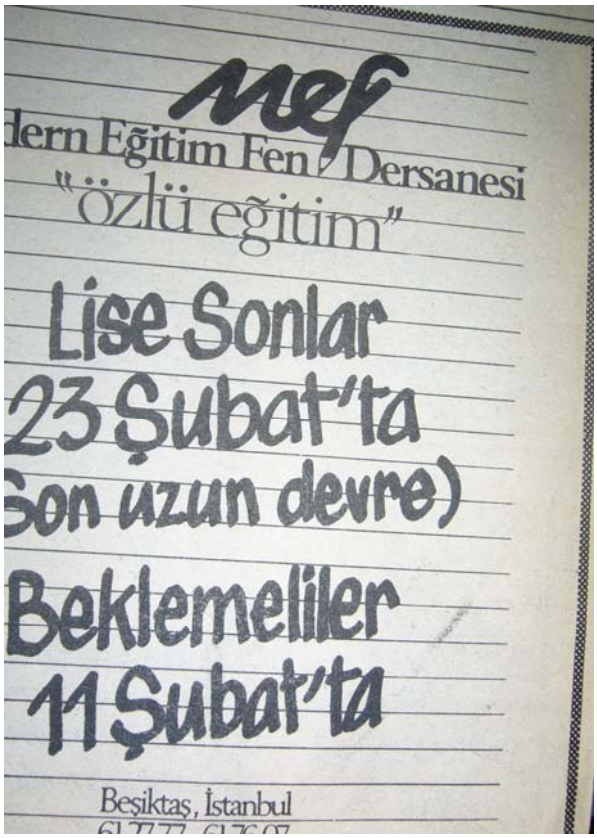
Gırgır dergisinde gündem, gazetelerden ve televizyondan izlenmektedir. 1970'li yıllar televizyonun, çok fazla izleyicisi ve çekiciliği olduğu zamanlardır. İzlenilen diziler, reklâmlar, magazin haberleri konu edilerek daha sonra anımsamakta güçlük çekilecek birçok güncel karikatür dergide yer almıştır. Gırgır dergisi, dönemin mizahi bir almanağı gibi arşiv niteliği ile dikkati çekmektedir. Dergi çizerlerinden Tuncay Akgün, Gırgır dergisinin gündemi belirleyip belirleyemediğine ilişkin olarak; "Gündem belirlenirdi. O zamanlar tek kanal vardı. Öyle ki, Dallas dizisi başlayınca sokaklar boşalıyordu… Ortak paydalar rahatlıkla bulunabiliyordu. Şu an insanların beğenileri, tercihleri o kadar fazla ki; o zamanlar hiçbir şey yoktu..."[26] Sözleriyle derginin bazen gündemi belirleyebildiğini ifade etmiştir.

Gırgır mizah dergisi, Türkiye'nin büyük ve patronlu gazetelerinin bir yayını olarak çıkmasına rağmen, Oğuz Aral ve çizerleri güdümlü ve faydacı bir ilişki ile karikatür üretmemektedirler. Bugünkü mizah dergilerinde görülmeyen reklâmlar, 1970'li yılların Gırgır dergisinde sınırlı da olsa görülebilmektedir. Gırgır dergisinde

---

[24] Alsaç, *a.g.m.,* s. 27.
[25] Semih Balcıoğlu, *Memleketimden Karikatürcü Manzaraları,* 2. b., İstanbul: Can Yayınları, 2003, s. 70.
[26] Tuncay Akgün ile görüşme, 28. 10. 2006: İstanbul.

karikatürleri arada bir yayımlanan karikatürist Kamil Yavuz bu durumu şöyle yorumlamaktadır: "Dergide yer alan reklâmlara yönelik, çizerlerin kendileri tarafından çizilen reklâm karikatürleri vardı. Dershane reklâmlarının ise, okuyucusu çok fazla öğrenci olan bir dergi için, o dönemin koşullarında bir tuhaflık taşımıyordu." [27]



Karikatür 3: Gırgır dergisi 1980

Karikatürist Tuncay Akgün ise, Gırgır'da yer alan dershane reklâmlarına yönelik yorumunu şu şekilde ifade etmektedir: "Evet, Gırgır'ın ilk yıllarında var. Basın ya da yayıncılık bildiğin gibi reklâmlarla yaşıyor. O dönemin koşullarında dershaneler bugünkü gibi değerlendirilemez. Daha iyi Matematik, Türkçe öğrenme olarak bakılmaktadır."[28] Gırgır dergisi karikatüristlerinden Gülay Batur'da bir televizyon programında ifade ettiği gibi: "Dergi reklâm almaz. Aksi halde bağımsız olmaz. Gırgır dergisinde dershane reklâmı vardı ama bağımlılık ilişkisi üzerinden değil, destektir."[29]

[27] Kamil Yavuz ile görüşme, 12. 02. 2007: İstanbul, Mizah Kütüphanesi.
[28] Tuncay Akgün ile görüşme, 28. 10. 2006: İstanbul.
[29] CNNTURK, Nasıl Yani Programı?, "Her şey mizah konusu olabilir mi?" 24. 01. 2008.

Gırgır dergisinde haftalık magazin haberlerinin, futbol maçlarının, Yeşilçam filmlerinin konu edildiği karikatürler, arabesk sanatçılarının, film artistlerinin yer aldığı karikatür bantları, derginin birçok sayısında yer almaktadır. Dergide adeta arabesk, maço, eril bir dil ve tarzın ağırlığı öne çıkmaktadır. Bu duruma karşın, Gırgır dergisi karikatüristlerinden Tuncay Akgün, Oğuz Aral'ın arabeske yönelik tavrını şu şekilde ifade etmiştir: "Oğuz Ağabey, dergide Orhan Gencebay dinlendiğinde tepki gösterirdi. Mesela daha sonra Hasan Kaçan, mikrop dergisinde arabeski teorize etmeye çalışmıştır."[30]

Gırgır dergisinde yer verilmeyen karikatür konuları, toplumsal hassasiyetler olarak nitelendirilmiştir. Derginin her sayısının hazırlanma aşamasında, karikatürler üzerinde titiz incelemeler yapılırken, çizerlerle nelerin karikatürde konu edilmemesi gerekliliğine ilişkin kurallar, paylaşılmıştır. Hasan Kaçan'ın, "Oğuz Ağabeyinin kuralları" olarak ifade ettiği sınırları, "insanların inançları, özürlüler, siyaseti alaya alma durumu ve cinsellik ile ilgili aşırılıklar" olarak belirtmiştir.[31]

Gırgır dergisi karikatüristlerinden Tuncay Akgün'de, dergide çizilmesi tabu olan konulardan şu şekilde bahsetmiştir:

> "Derginin dinle, cinsellikle kimi toplum değerleri ile ilgili hassasiyetleri vardı. Bu ilginçtir bakın önemlidir. Yamyam çizilmezdi. Batı'da Afrikalılara katliam vardı. Onları ötekileştirmeye neden olur, Batı'nın Afrikalılara yaptığı katliamı meşrulaştırır diye - beyaz adamı kazanın içine koyan Afrikalı kabile– çizilmezdi."[32]

Gırgır dergisinin gelenek olarak taşıyıcılığı, daha sonra çıkan mizah dergilerinde görülebilmiştir. Derginin çizerleri, daha sonra kendi dergilerini kurarak, mizah dergiciliğini sürdürmüşlerdir. Mizah, her dönemin özgün koşullarında üretilmektedir. Ancak, çizerler daha sonraki yıllarda Gırgır dergisinde öğrendiklerini, deneyimlerini kendi dergilerine taşımışlardır. Tuncay Akgün Gırgır geleneğini, kendi dergisinde nasıl yaşattığını şu şekilde ifade etmiştir:

---

[30] Tuncay Akgün ile görüşme 28. 10. 2006: İstanbul.
[31] CNNTURK, Nasıl Yani Programı?, "Her şey mizah konusu olabilir mi?" 24. 01. 2008.
[32] Tuncay Akgün ile görüşme 28. 10. 2006: İstanbul.

"Gırgır geleneğine sahip çıkıyoruz. Orada aldıklarımız örneğin halen sahiplendiğimiz usta-çırak ilişkilerini, ritüellerini devam ettiriyoruz. Leman da ayrı bir ekol ve harekettir. Gırgır daha merkezi idi. Leman daha marjinal ve radikal. Karikatür ve mizahta gerçeklik, hayatın içinde olması önemsenmelidir… Ben vicdanı önemsiyorum. Sağ sol tanımlaması ötesinde ben solcuyum hatta devrimciyim ama - Leman Dergisi için – Özel Tim'den de, İslamcısından da mektup aldık. Sağcılarında okuduğu, politik duyarlılığı olmayanın da okuduğu insanı geliştiren bir durum var. "[33]

Tuncay Akgün, kendi dergisinde sürdürdüğünü ifade ettiği usta – çırak ilişkisini ve "vicdan" olarak nitelendirdiği hayatın içindeki gerçekliğin, mizaha yansımasını, politik duyarlılık olarak sağcılıktan ve solculuktan farklı bir alanda belirtmektedir. Gırgır'ın merkez olmasında, taşıdığı hassasiyette vicdanı öne çıkaran önemli bir politik duyarlılık yatmaktadır.

2. Oğuz Aral ve Gırgır Dergisi

Oğuz Aral, çizgi ile olan uğraşına 1950'lerde başlamıştır. İlk karikatürü, "Resimli Roman" başlıklı bir derginin amatör çizerler köşesinde yayımlanmıştır. 1950'de ise "Hafta" dergisinde yayımlanan bir yapıtının karşılığında ücret alması ile profesyonelliğe adım atmıştır. Daha sonra "Hergün" gazetesinde sürekli çizer olarak devam eden Aral, 1953–1956 arasında Güzel Sanatlar Akademisi'ne gitmiştir.[34] Oğuz Aral karikatürün dışında tiyatro ve pandomim ile de ilgilenmiştir. Aral, 1960–64 yılları arasında "Sözsüz Oyun" adlı bir tiyatro grubu kurarak İstanbul ve dışında da birçok yerde gösteriler gerçekleştirmiştir.[35] Semih Balcıoğlu pandomimin, Oğuz Aral'ın çizgilerinin gelişmesi ve çizgisine hareket getirmesinde büyük rolü olduğunu düşünmektedir. [36]

Oğuz Aral'ın pandomim sanatçısı olması, karikatür çizgisine/biçimine etkisi kadar mizahının etiğini de oluşturmuştur. Metin Üstündağ'ın, Aral'ın mim sanatçısı ve karikatürist olması ile ilgili yorumunu şu şekilde ifade etmiştir:

---

[33] Tuncay Akgün ile görüşme 28. 10. 2006: İstanbul.
[34] Alsaç, *a.g.m.,* s. 26.
[35] *a.g.m.,* s. 28.
[36] Balcıoğlu, *a.g.e.,* s. 19.

"Oğuz Aral tiyatrocu ve mim sanatçısıdır. Vücut dilini çok iyi biliyor ve insanları gözlemleyebilme ve dolayısıyla tanımlayabilme yeteneğine sahiptir. Kendince kuralları ve prensipleri ile mizah yapardı. İnsanların yaşamla ilişkilendikleri ve derin bağlar kurdukları hassaslıklar üzerinde fazla oynanmaması gerektiğini söylerdi."[37]

Oğuz Aral, Tekin Aral ve Ferruh Doğan ile birlikte tanıtımcılık/reklâmcılık alanında da çalışmıştır. Daha sonra çizgi film çalışmaları yaparak, alana dair daha fazla deneyim edinmiştir. Aralarında "Koca Yusuf", "Bu Şehr-i Stambul", "Direklerarası", "Ağustos Böceği ve Karınca" gibi elliden fazla çizgi filmin yapımcılığını yapmıştır. Aynı zaman da karikatür çizimini, hazırladığı afiş ve kapak tasarımlarında bir anlatım çeşitlemesi olarak sürdürmüştür.[38]

Gırgır dergisinin kurucusu Oğuz Aral'ı, kendisinden önceki gelenekten gelen karikatüristlerden farklı yapan, kendi ülkesine özgü mizah anlayışını, dergicilik anlayışına taşımasıdır. Çizerleri ile birlikte Aral, bu ilke doğrultusunda karikatürlerini üretmişlerdir. Böylece karikatür entelektüel bir emek sürecinin ürünü olmaktan çıkartılmıştır. Çünkü "Oğuz Aral'ın kafasında da hep kendi toplumunun mizahını yaratmak vardır. Yabancı etkiler altında kalmadan Türk halkına, Türk mizahını vermek istiyordur."[39]

Gırgır dergisi, sürekli çizerlerinin karikatürlerini yayınlarken; okuyucularından gelen fıkralara, karikatürlere de yer vermektedir. Oğuz Aral, "Çiçeği Burnunda" sayfası ile kendisine gönderilen karikatürleri, diğer okuyucularla paylaşıp, çizgi ya da espri kurgusu üzerine eleştirilerini, yine dergi üzerinden gerçekleştirmektedir. Derginin "Okul Gırgırları", "Öğretmen Gırgırları", "Öğrenci Gırgırları" adlı köşelerinde, okuyucuların gönderdiği komik anı, fıkralar yer almaktadır. Gırgır dergisinde, Oğuz Aral etkisinde olan karikatür çizimini, Murat Kürüz şöyle ifade etmiştir:

"Oğuz Aral fetva vermiş bir kere, karikatür tarama ucu ile çizilir; karikatür demek, tarama ucu demek; tarama ucu demek, karikatür demek diye.

[37] Metin Üstündağ görüşme 09. 10. 2006: İstanbul.
[38] Alsaç, *a.g.m*., s. 28.
[39] Kürüz, *a.g.e.,* s. 23.

Çizerlerin tarama ucuyla hep bir kavgası vardır. Usta bilekler ve parmaklar bu kavgadan alınlarının teriyle başarıyla çıkarlar."[40]

Gırgır dergisinde, uzun saatler boyunca süren çalışmalarda, Oğuz Aral'ın büyük bir titizlikle esprileri, karikatürleri incelemesi ile dergi, çok büyük bir emek süreci sonrasında ortaya çıkmaktadır. Kürüz, yoğun çalışma koşullarını şu şekilde ifade etmektedir: "Akşam başlayan dergi yapma trafiği, gecenin ilerleyen saatlerinde yoğunlaşırdı. Bir önceki gün, derginin rutin sayfaları için çalışmalar başlamış giderken, güncel sayfalar için sabahlamak zorundaydık."[41]

Oğuz Aral'ın Gırgır dergisi üzerinden, halk ile doğrudan, içten bir ilişki kurmasını sağlayan etmenlerde, kişisel özellikleri belirleyici olmaktadır. Halk müziğine olan düşkünlüğü, halk deyişleri, kültürüne yönelik ilgisi, halkı soyut bir yığın olarak değerlendiren, popülist algıdan farklılık taşımaktadır. Oğuz Aral'ın çalıştığı Yeni Sabah'ın genel yayın yönetmeni Osman Karaca, Aral'ın halk müziğine olan ilgisini şu şekilde anlatmaktadır: "Sayfalar hazır tam kalıba gideceği zaman biri gelir, 'Osman Bey Oğuz'un bantı yok. Nerede Oğuz? 'Efendim, Sivas'tan bir âşık gelmiş, ondan saz dersi almaya gitmiş.' "[42]

Aral, halk müziğinin geliştirilmesini, çok sesli hale gelmesini umut etmiştir. Bağlama çalmayı da bilen Oğuz Aral, sözlü halk edebiyatına olan ilgisi dergide yer alan fıkralara, sözlü gülmece örneklerine yansımıştır. Tuncay Akgün, Aral'ın mizahındaki halk vurgusunun tesadüfî olmadığını şu şekilde ifade etmiştir:

"Oğuz Aral önemlidir. Türkiye'de Oğuz Aral öncesinde de mizah, karikatür vardır; ama Oğuz Aral, mizahı kitleselleştirmiştir. Herkesin hayatına, evine girmiştir. Gırgır dergisi, sanatçılarını, çizerlerini okurlarından yaratmıştır. Bir ekol yaratmıştır. Son derece disiplinli, yüksek bir üretkenlik ile üretmiştir. Felsefi–Bektaşi yanını akademik olarak yansıtabilmiştir. Bugünkünden farklı olarak halkı yüceltmiştir de. Halk müziğini çok iyi bilirdi. Çizgisinde hümanizm vardı."[43]

---

[40] *a.g.e.*, s. 15.
[41] *a.g.e.*, s. 95.
[42] Balcıoğlu, *a.g.e.,* s. 22.
[43] Tuncay Akgün ile görüşme 28. 10. 2006: İstanbul.

Oğuz Aral'ın, çizerleri ile olan ilişkisindeki birçok yazıda, söyleşide, karikatüristler arasında hatta kendi çizerleri arasında da fikir ayrılıklarından bahsedilmiştir. Oğuz Aral'ın, "sevecen", "baba gibi içten", "korumacı" olduğunu ifade edenlerden; "despot", "gergin", "anlayışsız" olduğunu ifade edenlere kadar farklı görüşlere rastlanılmaktadır. Aral'ın, kendisine getirilen karikatürleri, dergide yayımlama şartının, kendi beğenisinden geçmesi birçok tartışmayı getirmiştir. Karikatüristlerin özgürce çizemedikleri, Oğuz Aral'ın çizgisine ya da espri kurgusuna benzetme zorunlulukları, derginin tarihinde kimi çözülmelerin, kopuşların gerekçelerinin arasında yerini almaktadır.

Aral, dergide yayımlanacak olan karikatürler için, çizerlere yüksek ücretler ödenmesini sağlamıştır. O dönemde birçok çizer, çok fazla karikatürleri yayımlanması halinde çok iyi paralar kazandıklarını belirten ifadeler kullanmışlardır. Murat Kürüz, Galip Tekin ile birlikte çıraklık günlerini anlattığında şunları söylemektedir:

> "Karikatür başına, ortalama bir para vardı. Çok çalışır, çok karikatür girerse çok para kazanıyordun. Oğuz Aral, Galip'e ve bana para yazacaktı. Bekliyorduk başında. Hemen bir koşu gidip muhasebeden paramızı alacaktık. Oğuz ağabey telif makbuzunu önümüze attı… Resmen açık çek…! 'Kendi paranızı kendiniz yazın bakalım ama kantarın topuzunu kaçırmayın' dedi."[44]

Metin Üstündağ, çizdiği karikatürlerde aldığı parasal ödülün yarattığı farklı etkiye dikkati çekerek, şunları ifade etmektedir:

> "Okulda ceza aldığım bir espriyi, Oğuz ağabeye götürdüğümde üstüne para dahi alıyordum. Bir taraftan cezalandırılırken bir taraftan ödüllendirilme gerçeği, nereye ait olduğunuz, daha doğrusu nerede mutlu olduğunuzu sorduruyor insana? Ve ben sordum. Okul umurumda değildi. Çünkü ben karikatür çizerken mutlu idim ve anlaşılıyordum. Adeta nereye yol alacağımı belirlemiştim."[45]

Oğuz Aral'ın çizerleri üzerinde yarattığı etkinin birbirinden farklılığı söz konusu olsa da, çizerleri ile sadece iş ilişkisi geliştirmemiştir. Öyle ki, çizerlerinin

[44] Kürüz, *a.g.e.,* s. 98.
[45] Metin Üstündağ ile görüşme 09. 10. 2006: İstanbul.

özel sorunları ile de yakından ilgilenmiştir. Tuncay Akgün, Gırgır'da çizer olan karikatürist eşi Ramize Erer ile Oğuz Aral arasında geçen bir diyalogu şu şekilde aktarır: "Oğuz Aral, Ramize'yi görünce senin babanla sorunun mu var demiştir?"[46] Tuncay Akgün Ramize Erer'i anlamada bu kadar çabuk davranan Oğuz Aral için, insanları tanırdı demek istemiştir. Bu tanımanın boyutları, diyalog kurduğu kişinin bir sonraki adımının şekillenmesini sağlayacak kadar da etki yaratabilmiştir. Oğuz Aral'ın, Metin Üstündağ'ın çizgisinde fark ettiği gerçeği, Üstündağ şöyle ifade etmiştir: "Oğuz Aral 'senin çizgilerinde hep aşk var' dedi. 'Sen liderleri dahi eşleri ile birlikte hatta el ele çiziyorsun' dediğinde beni anlamış ve neyi yapabileceğimi görmüştü. Belki, siyasi karikatürler çiz deseydi zorlanırdım. Yapardım ama mutsuz olurdum. Bu anlamda Oğuz ağabeyin benim üzerimdeki belirleyiciliğini önemsiyorum."[47]

Gırgır dergisinde sürekli olmasa da bazı karikatürleri dergide yer alan karikatürist Kamil Yavuz, çizgisini, bazen öfkelendiği babasına karşı, ergen refleksi olarak kullanabildiğini söylemiştir. Karikatürünün itici kahramanının adını, babasının ismini vererek; ergen bir genç olarak dergi üzerinden direnişini geliştirebilmiştir. [48]

Oğuz Aral'a ve Gırgır dergisinde çalışma, üretme koşullarına eleştiriler getiren karikatüristlerden Necdet Şen'in, cep harçlığını çıkarmak için Gırgır dergisine gönderdiği çizimler, hemen yayımlanmıştır. Hatta kendi ifadesi ile, kendisine Oğuz Aral tarafından 'harika çocuk' muamelesi yapılır. Oğuz Aral'ın ekolüne dâhil olmamayı tercih etmesinin nedenini şu şekilde ifade eder:

> "Gırgır tarzı ile hiç kanım uyuşmadı. Çünkü derinlikten yoksun, aşırı fabrikasyon bir tarzı zorluyordu. Ağabey ve ben konfeksiyoncu çırakları gibi ağabeylerin emrettiği şeyleri değil, kendi inandığım şeyleri çizmek istiyordum. Çektim gittim. Sık sık düşünürüm Gırgır'ın yararları mı daha fazla, zararları mı diye ve içinden çıkamam?"[49]

Gırgır dergisinde çalışan çizerlerin, çalışma koşullarına yönelik farklı eleştirileri, Oğuz Aral'ın tavır ve tutumlarında, kişisel özellikleri üzerinde de

[46] Tuncay Akgün ile görüşme 28. 10. 2006: İstanbul.
[47] Metin Üstündağ ile görüşme 09. 10. 2006: İstanbul.
[48] Kamil Yavuz ile görüşme, İstanbul (Mizah Kütüphanesi) : 12. 02. 2007.
[49] Levent Cantek, *Çizgili Hayat Kılavuzu,* 2. b.*,* İstanbul: İletişim Yayınları, 2004, ss. 384–385.

yoğunlaşmaktadır. Öyle ki, Gırgır çizerlerinin bazılarının, geçmişi sorgulamaları dergiye yönelik eleştiriler taşısa da, Aral'ı incitebilecek şaşırtıcı tespitler yapılmıştır. Murat Kürüz, Gırgır çizerleri ile birlikte katıldığı bir televizyon programında, çizer arkadaşlarından Ergün Gündüz'ün ifadesini, şaşkınlık ve üzüntü ile karşılamıştır:

> "Ergün arkadaşım, hala unutamadığım, nedenini bilemediğim bir açıklama yapıyordu. Aynen şunları söylüyordu: 'Biz Gırgır dergisinde halkı aldattık, kandırdık, sizler de inandınız.'"[50]

Gırgır dergisinin karikatür üretme sürecine emek veren çizerleri arasında olan Ergün Gündüz, Oğuz Aral'ın halk ile kurmayı amaç ettiği, sahicilik ve içtenliği, dergicilik anlayışında bir kandırma olarak nitelendirmiştir. Ergün Gündüz, Gırgır dergisinde çalışma sürecinin çizer olarak zorlaştırıcı etkisini şu şekilde dile getirmektedir:

> "İnsan bildiği şeyi öğretir, bu çok doğal, ben nasıl biliyorsam başkalarına da o şeklide öğretirim. Oğuz Aral da çirkin çiziyorsun. Sevimli çizin diye müdahale ederdi. El, ayak çizimlerinde, öyle çizilmez; böyle çizilir şeklinde düzeltmeler yapardı. Çok despottu. Nazi kampında çalışır gibi çalışırdık, bazen bir karikatürü beş kere çizdiğimiz olurdu. Artık bıkkınlıktan, karakolda insanlara yapılanlara benzer bu. Sonuçta ifadeyi imzalarsın ya… İster istemez kurtulmak için onun istediği gibi, onun çizgisine benzeterek yapardık veya bize bu çok güzel bunu ben evimde duvarıma asarım; ama dergiye koymam derdi. Bütün bunlar yüzünden yaptığım işi insanlar beğensin diye değil, Oğuz Aral beğensin diye yapıyorum gibi gelirdi."[51]

Kemal Aratan, dergiye karikatür çizme sürecini şu şekilde ifade etmektedir:

> "Gırgır'da dört kişilik bir denetleme kurulu vardı. Onlar çizilen karikatürlere notlar verirlerdi. Oğuz Aral her hafta bu kurulla on beş-yirmi dakikalık toplantılar yapardı ve bir seçme mekanizması vardı. Çok çalışırdık. Diyelim dört tane karikatür çizeceksin, bunun için çok daha fazlasını çizmen gerekiyordu. Onların arasından seçilecek. Bir o kadar espri bulmuş, ancak daha çizmeden vazgeçmiş olacaksın…"[52]

---

[50] Kürüz, *a.g.e.,* s. 67.
[51] *a.g.e.,* s. 214.
[52] Cantek, *Türkiye'de Çizgi Roman,* s. 214.

Karikatüristlerin belli bir dönem sonra, kendi bulundukları yapıya da yönelik eleştirileri söz konusu olabilmektedir. Metin Üstündağ'ın da belirttiği gibi bu konuda Oğuz Aral'ın bakış açısı aydınlatıcı olmaktadır:

> "Oğuz Aral, mizahçıların derneği olamaz derken yapı sökücü olduklarını ileri sürerek desteklemekteydi. Şöyle ki; bir süre sonra kendi yaptıkları yapıyı da sökmeye başlayacaklardır. Dolayısıyla mizah kadrolarındaki ayrışmaları, doğal karşılamaktaydı."[53]

1972–1980 yıllarında, dergide çizer kadrosunu oluşturan alaylı çizerlere, 1979 yılı sonlarında eğitimli çizerlerin de dâhil olduğu bir dönem başlamıştır. Çizer kadrosunun 'genç tayfa' olarak tanımlandığı "yeni"ler, alaylı olmada belirleyici olan, usta – çırak ilişkisini, eğitimli olarak da sürdürmektedirler. Gırgır'dan ayrılan, farklı mizah dergilerinde çizmeye başlayan karikatüristler yine de zamanında Gırgır dergisi kadrosunda olmakla, Oğuz Aral'la birlikte çalışmakla tanınmışlardır.

1979 yılında, Gırgır dergisi'nde genç ve okullu - Güzel Sanatlar Akademili - çizerler olarak Ergün Gündüz başta olmak üzere Gani Müjde, Alp Tamer, Murat Kürüz, Galip Tekin yer almaktalar. Dergi çizerlerinin büyükçe bir kısmı-Engin Ergönültaş, Hasan Kaçan, Behiç Pek, Latif Demirci, Sarkis Paçacı, Şevket Yalaz, İrfan Sayar- kendi kurdukları 'Mikrop' dergisine çizmeye başlamışlardır. Gırgır'da üretmeye devam eden çizerler arasında Oğuz Aral, Tekin Aral, İsmet Çelik, İlban Ertem, Nuri Kurtcebe, Özden Öğrük, Altan Erbulak, Orhan Alev, Mim Uykusuz, Cevat Özer yer almaktadır.[54]

Oğuz Aral, mizahçının, öfkeli, huysuz, uyumsuz, inatçı olmasının doğallığının, muhalif bir şeyler üretmek, kurgulamak üzerinden geçtiğinin bilincindedir. Mizahın, yaratıcı gücünü ve kendisini tekrar etmemesi gerekliliğini o kadar önemser ki; yarattığı çizgi roman kahramanı Avanak Avni'ye atfen "Bana inanır mısınız, bazen o bücürden nefret ediyorum, görmek bile istemiyorum" diyebilmiştir.[55] Her hafta yeni bir hikâye kurgulamanın ve insanları güldürebilmenin güçlüğü, tüm sorumluluklara içkin olan gerginliklerle aşılmaya çalışılmıştır. Gırgır

[53] Metin Üstündağ ile görüşme 09.10.2006: İstanbul.
[54] Kürüz, *a.g.e.,* s. 52.
[55] Alsaç, *a.g.m.,* s. 26.

dergisinin gülmece anlayışındaki farklılık, Aral'ın kişiliği ile bir arada değerlendirme ve eleştirme konusu olmuştur. Aral, Gırgır dergisinin içerik ve biçim mantığına müdahale etmektedir. Derginin çok fazla olan okuyucu kitlesinin beklentilerini, her hafta aynı başarı ile karşılayabilmesinde, genç ve yetenekli çizerlerin etkisi çok büyüktür. Genç insanlar, kendi çağlarındaki tüm gelişmeleri yakından izleyebiliyor ve çizgilerine yansıtabiliyorlardır. Aral, gülmece ile gençlik arasındaki ilişkiyi şu yorumla ortaya koymaktadır:

> "Gülmece bir enerji tüketimi gerektirir. Bunu da ancak gençler başarır. Yaşlılara bir bakın, hiç onların gülmesi gençlerin patlattığı kahkahalara benziyor mu? Onlarınki ya bir alaydır, ya da bir taşlama. İçten gelen gülmece ancak genç insanın başarabileceği bir şeydir" [56]

Gırgır dergisinde, geleneksel Anadolu –Türk gülmecesinden yararlanması, sevimli ve meşru bir dille taşlama yapmayı yeğlemesi, incelikli, hassasiyetli bir yergi üslubu ile çizgi kurgusunu gerçekleştirmesi özgün bir deneyim olmuştur. Gırgır dergisi, popüler olanın en çok eleştirilen olduğu zamanlarda yayınlanan bir dergi olması ile salt gülmece alanında değil, ideolojik eleştirilerin de hüküm sürdüğü kültürel metinlerden biri olmuştur.

B. POPÜLER KÜLTÜR EKSENİNDE GIRGIR DERGİSİ

1. Gırgır Dergisi ve Popüler Kültür Değerlendirmesi

Gırgır dergisini döneminin popüler kültürünün bir ürünü olarak tanımlamadan önce, derginin kurucu mantığına egemen olan gülmece anlayışının toplumdan, halktan bağımsız olamayacağı vurgusu önem taşımaktadır. Oğuz Aral, halkın karikatür sanatına olan ilgisizliğinin nedenlerini sorguladığında, "anlamıyorlar efendim yanılgısına düşmeden, anlatamıyor muyuz acaba" diye sorarak, konuyu daha genel bir düzeye taşımayı bilmiştir.[57]

Cumhuriyet, modernitenin gelişmesi sürecini, yukarıdan aşağıya bir hiyerarşi ilişkisinde örgütlediği, kültür siyaseti bağlamında gerçekleştirmiştir. Modernitenin 'asıl kültürü' 'köklü, yerleşik, yüksek kültür' nitelemeleri ile birçok siyasi özne ve

[56] *a.g.m.,* s. 31.
[57] *a.g.m.,* s. 28.

bazı seçkin gruplar tarafından benimsenmiştir. Türkiye'de kültür, siyasetin bir alt alanı gibi görülmüş ve asla başıboş bırakılmaması gerektiğine inanılmıştır. Böyle bir bakış açısının, popüler kültüre öncelik vermesi hatta ciddiye alması beklenemezdi.[58] Türkiye'nin kuruluş ideolojisi, kurtuluş teolojisi olarak köklü bir gelenekselliği de içinde barındırmaktadır. Kültürde oluşabilecek farklı bir biçimlenme, üst siyaset ve üst kültür tarafından "tehdit edici", "yıkıcı" olarak tanımlanabilmiştir. Bu bakış açısına göre mizah, entelektüel bir kaygı taşımadığı noktasında bayağılaşmaktadır. Eğitimli ve müreffeh sınıfların sanatsal zevki, "halkın tembel algıları" ile kıyaslanamaz olarak nitelendirilmiştir. 1970 öncesi karikatüristin duyarlılığı, sanatsal estetik kaygısını, yadsımayan bir alanda olmaktadır.

Oğuz Aral'ın kurucusu olduğu Gırgır dergisi, karikatürlerin duyarlılığına ve estetiğine farklılık getirmiştir. Metin Üstündağ farklılığın yapısal olduğunu şu şekilde ifade etmiştir: "Gırgır dergisinin önceki mizah dergilerine göre yapısal farklılıkları vardır... Yapısal farklılığı, bir dönüşüm getirmiştir. İçerikten öte, adeta Halkevleri, Köy Enstitüleri gibi bir işlevinin olması söz konusudur."[59]

Gırgır dergisinde modernleşme karşıtlığı görülmez. Estetik ve sanatsal çalışmalar görmek istediğini söyleyen elitist karikatüristlere, halkın beklentilerini ya da onlar tarafından anlaşılır olma kaygısını belirtilmiştir. Turhan Selçuk, sanatsal ve "sulu mizah" ayrımına ilişkin yorumunu tam da bu farklılaşmaya ilişkin oluşturmuştur. "1950'lerdeki atılımıyla, dünya karikatür alanında saygın ve önemli bir yer edinen karikatür sanatımız her şeye karşın etkinliğini yitirmemiş görünmekteyse de bizde Suavi Sualp'in başlattığı sulu mizahın yaygınlık kazanması, kişilik sahibi, gerçek mizah çizerlerinin yetişmesini kısıtlamaktadır."[60]

Modernleşmenin getirdiği kültürel saflaşma ne politik düzlemde ne de kültürel anlamda Gırgır mizahında etkili olmamıştır. Bu etkisizlik, derginin ideolojik ya da iradi tercihinden kaynaklanmamaktadır. Sadece modernizm, hayatın içinde yüksek siyasetin dili ile yaşanmamaktadır. Gırgır dergisinin kapak sloganlarından biri olan, "politika ile değil politikacılarla uğraşır" ifadesi popüler bir üslup

[58] Tekelioğlu, *a.g.e.,* s. 64.
[59] Metin Üstündağ ile görüşme 09.10.2006: İstanbul.
[60] Turhan Selçuk, "Gülünç Nedir?", *Gülmenin Kitabı*, İstanbul: Yazı Görüntü Ses Yayınları, 2002, s. 108.

oluşturmuştur. Gırgır dergisi, ideolojik olan kültür politikaları ile çatışmayı reddetmiştir.

İşlevselci modernleşme kuramına göre, iktisadi ve siyasi alanlarda olduğu gibi, kültürde de modernleşme, gelenekselden moderne geçişin belirlediği, "ikilik" ve "marjinallik" kavramlarıyla tanımlanır.[61] Gırgır dergisindeki çoğu karikatürde, gelenekselin bozulmuş hali ile birlikte modern olamamışlık arasındaki ikilik ve marjinallik dikkati çekmektedir. Mizah, diğer toplumsal ürünlere nazaran en çok toplumsal bağlamı içerisinde düşünülendir. Mizah, bulunduğu toplumun dili ile kendisini ürettiği için, toplumsal bağlamdan bağımsız olamayacaktır. Mizaha içkin olan "ütopik duyarlılık", gerçeği kurmaca olarak tekrar yaratabilme yetisine rağmen, ortaya çıkan ürünün, endüstrileşmesi ile popüler kültür tartışmalarını gündeme getirmiştir. Gırgır, mizah dergisi olması ile ütopik bir kurgu ürünü olan kahramanlarını hayatla karşılaştırır; hayatla yüzleşen kahramanlar, bu kez popüler olanı karşılamayı amaçlar. Bu döngü, Cuma sabahları İstanbul'daki, Pazar günleri de tüm Anadolu'daki okuyucusuna ulaşması ile devam etmiştir.

Popüler kültür, toplumun genelinde karşılık bulması ve rahatlıkla ulaşılabilir ve tüketilebilir olması ile çok sayıda eleştiriye hedef olmuştur. Popüler olanın, kitlelere dışardan dayatıldığı, kitlenin popüler dayatmalara karşı zamanında müdahale edemediği durumlarda, uyuşma, örselenme, benzeşme gibi sonuçlarla yüzleşebileceği ileri sürülmektedir. Muhafazakâr eleştirmenler daha çok zevkin yozlaşmasından bahsederken, Marksist eleştirmenler esas olarak kitle sanatının kitlelere "yanlış bilinçlilik" dayatmasından şikâyet etmektedirler.[62] Eleştirilerin hayatın birçok alanında anlamı vardır. Popüler ve ideolojik olan ayrımı, kültür ürünlerini tanımlamada yeterli olmamaktadır. Popüler olan, ideolojiktir ancak salt bir ideoloji olarak tanımlayamayacağımız birçok tarafsız bölgede melez bir dil, biçem oluşturmuştur.

Jean Baudrillard'a göre, çağlar boyunca sanatın nesnesi "doğa" olmuştur. İnsanlar sanatı doğaya bakarak ve onu taklit ederek gerçekleştirmiştir. "*Mimesis"* (taklit) denilen bu olgu, sanatın özüdür. Sanayileşme, sanata da sirayet etmiştir.

[61] Meral Özbek, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski,* 7. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2006, s. 17.
[62] *a.g.e.,* s. 66.

Sanatın, doğadan mesafeli kopuşunda nesneler, doğaya bakılarak değil; kendisinden önceki nesnelere bakılarak taklit edilmişlerdir. Baudrillard, doğa-nesne olan benzeşimi kesintiye uğratan nesne-nesne ilişkisini "simulakr" olarak tanımlamaktadır.[63]

Sanatın doğa ile kurduğu özselci ilişki, mekanik bir otomasyonla yaygınlaşmış ve hız kazanmıştır. Karikatürün, insan doğasındaki biçimsizlikleri abartan portre -karikatür zamanla toplumsal biçimsizliklerinde üzerine gitmeye başlar. Sanatın doğa ile kurduğu verili/özsel ilişki dönüşüm/değişim geçirerek sanatı toplumun içine taşımaktadır. Sanatın doğa ile kurduğu, "benzeme", "özdeşleşme" ilişkisi, sanat ve toplum arasındaki ilişkide daha farklı seyretmiştir. Sanat, kimi zaman doğanın yerine geçerek, toplumla gerilimli bir diyalog sürdürmüş; kimi zaman da toplumun yarattığı devinimle doğadan tamamiyle kopmuştur.

Popüler kültür ve yüksek kültür tartışmaları ise, doğa ve sanat ilişkisini ideolojik bir dille tartışmaya açmıştır. Yüksek sanat endüstrisi de, popüler kültür sanatlarının endüstrisi kadar yaygın ve işlevsel alanlara sahiptir. Yığınlarla paylaşılan bir ürünün, sanatsal bir niteliğe sahip olup olmadığı ya da sanatın kitle ile buluşturulmasında sanata dair norm ve kaidelerin göz ardı edilmesi ile sanatın geriye dönülmez bir şekilde dışlanması gibi keskin tartışmalar sürmektedir. Gırgır dergisinin karikatür sanatını yozlaştırdığı ile ilgili birçok karikatür sanatçısından tepkiler gelmiştir. Bu duruma rağmen, Oğuz Aral ısrarla, halkın çocukları ile çıkardıkları derginin, halktan kopuk bir seyrinin olamayacağını yinelemiştir.

Popüler olanın sadece endüstrileşmiş nesne–nesne benzeşimine indirgenemeyecek kadar çok yönlü oluşu önemlidir. Stuart Hall'un popüler kültürdeki "ikilik"i yani popüler kültür içinde kaçınılmaz olarak bulunan kapsanma (kontrol altına alınma) ve direnmenin çifte hareketi dikkate değerdir.[64] Popüler kültürün, yanlış bilinç üretip, kitlelerin uyuşması ve yozlaşmasını sağlayacağına ilişkin eleştiriden, egemenin sanatın sınıfsallığına yönelik vurgusu ile yığınlardan kopuk, belli bir zümre ile kurulan diyalogun hazcılığı arasında çok ciddi bir karşıtlık söz konusudur. Boyun eğme ve direnme, popüler olan ürünün, popüler sanatın, kitle

[63] Hasan Bülent Kahraman, *Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu,* İstanbul: Agora Kitaplığı, 2003, s. 25.
[64] Stuart Hall, "Notes on the Deconstructing the Popular", Jones , G.S. et al (eds).,1981b akt., Özbek, *a.g.e.,* s. 59.

ile buluştuğunda gerçekleşebilecek tepkiler arasındadır. Popüler kültür ürünlerine yönelik dışlayıcı, damgalayıcı etkiye karşı kimi zaman kendiliğinden bir tepki gelişebilmektedir. Ancak bu sadece olasılık olarak dikkate alınır. Popüler olana ilginin kazanç amaçlı üretimi ya da yeniden üretimi ve endüstrileşmesi bir tepki, direnme niteliği taşımamaktadır. Çünkü direnme zemini, direngen öznelerin belirlediği bir alanda ortaya çıkmaktadır. Böylece sistemin dolayımladığı, doğrudan olmayan ama bir noktada kapsadığı ve içini boşalttığı bir ürün, egemen olanın yönlendirmesine maruz kalmaktadır. Gırgır dergisi Haldun Simavi'ye bağlı bir gazete grubuna ait olarak ortaya çıkmıştır. Gırgır dergisi çizerlerine telif ücretini yeterli olarak ve hatta ortalamanın üstünde ödemesine rağmen, çizerlerin çoğunun sigortalarının olmadığı gerçeği söz konusudur. Bu durum, Gırgır dergisinin tamamıyla bağımlılık, güdümlülük ilişkisi içinde olmasa da, popüler bir mizah dergisinin, ekonomik bağımlılığı - gazete sahibi- tarafından sakınca görülmediği ölçüde bağımsız olabildiği gerçeğini ortaya koymaktadır.

Richard Dyer, kitle kültürünün bir yandan gerçek toplumsal ihtiyaçlara hitap ettiği, onları, tanımladığı ancak diğer yandan bu sorunun, kitlenin sınıfsal, ırksal, cinsel hassasiyetlerini zorlamadığı için, meşruluk sınırlarını tanımlarken kısıtladığı sonucuna varmaktadır.[65] Dyer, popüler kültürdeki "ütopik duyarlılık" olarak tanımladığı bolluk, enerji, şeffaflık (içtenlik) gibi nitelemelerin; bitkinlik, sıkıcılık, güdülüp yönetilme ve parçalanma gibi sorunlara çözüm olabilecek nitelikteki cazipliğini ileri sürmüştür. 1972 ve 1974 yıllarında Gırgır'da çizilen çoğu karikatürde toplumun tüm kesimlerinden, üçüncü beş yıllık kalkınma planına, demokrasiye, yeni kabine ile ilgili yorumlarına, reformun nasıl yapılacağına ilişkin görüşlerinin beklenir olmasının "ütopikliği", karikatürü gülünç kılmaktadır. "Üçkâğıtçıdan", "ev kadına", "biletçiden", "artistte" aynı karede kalkınma planına ilişkin durdukları yerden söz söyleme fantazması gerçekleştirilmiştir. Türkiye'nin sosyo ekonomik tartışmalarının sıkıcı ve bıktırıcı söylemlerinin yerini, içten ve enerjik bir dil almaktadır. Derginin toplumun ütopik duyarlılığını dikkate aldığı, kendisini tanımladığı bir çok ifadede de görülmüştür. "Geçim derdini, can sıkıntısını, karı koca kavgasını, şipşak keser her derde devadır", "Gırgır giren eve girmez deve" cümleleri dönüşümlü olarak kapakta yerini almıştır. Gırgır mizah dergisi olmasından dolayı belirli sabit ifadeler yerine,

[65] Richard Dyer, "Entertainment and Utopia", Altman, R. (ed)., Genre: *The Musical*. (London: RKP, 1981) akt., Özbek, *a.g.e.,* s. 73.

zamanın reklam ya da çok klişe olan söylemini mizahi bir dille yorumladığı birkaç ifadeyi dönüşümlü olarak kapak sayfasında kullanmıştır.



Karikatür 4: Gırgır Dergisi, 1972



Karikatür 5: Gırgır Dergisi, 1973

Popüler kültürün kitle ile olan ilişkisi kimi bakış açılarında kitle kültürü ve popüler kültür tartışmalarını daha kavramsal bir düzleme çekme gerekliliğini doğurmuştur. Popüler kültür çok sayıda insana hitap etmektedir. Kitle kültüründen farklı olarak popüler kültür bizi ne manipüle eder, ne de yansıtır; biz onu yorumlama gücüne, yorum ile dönüştürme gücüne sahip olduğumuz için, popüler kültür hemen her yerde bizimledir.[66]

[66] Edibe Sözen, "Popüler Kültür Retoriği: Sahiplik İçinde Yokluk, Rağbette Olma ve Sağduyu Bilgisi", *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, S. 15 (2001), s. 63.

Toplum üzeriden biçimlenen kitle kültürü ve popüler kültür arasındaki en temel ayrım birey üzerinden gerçekleşmektedir. Kitle kültürü bağlamında bireyin kendisine sunulanı yorumlaması ve dolayısıyla ona müdahalesi, dönüştürmesi beklenmez. Ancak popüler kültürde bireyin yorumu belirleyici olabilmektedir. Popüler kültürde bireyin yorumu, marjinal ve uç bir dönüşüme yönelik değil, aşırı olmayan bir katılımcılıkla gerçekleşmektedir. Kitle kültüründe ise birey, seyirci olduğu bir düzlemde yalıtılmış, araçsallaşmıştır. Kitlenin sessiz bir seyirci olarak kabul edilmesi, her düzlemde mümkün görünmemektedir. Potansiyel olarak her şeyin tersine dönebilme ihtimali, denetim ve kontrol altına alınması gereken bir seçenek olarak görülmektedir.

Kitle korkusu aynı zamanda bir kadın korkusudur, denetimden çıkmış doğa korkusu, bilinçdışı korkusu, cinsellik korkusu, kimliğin ve sabit ego sınırlarının kitlenin içinde yitirilmesinin korkusudur.[67] Kitle korkusunu, kadın korkusu ile özdeşleştirme, sistemin otoriter yapısındaki erilliğe işaret etmektedir. Kitle, kadının incinmişliğindeki duygunun ve ezilmişliğindeki bedenin, bütünlüğünde engellenemez olanı tanımlanmaktadır. Kadının, egemenin sabit egosunu sarsan gücünü doğadan aldığı miti, birçok sosyo politik düzlemi değerlendirmede yardımcı olmaktadır.

Gülmenin tehditkâr özelliği en fazla kadını etkilemiştir; şuh kahkahalarıyla cinsi cazibesini pekiştiren kadın, gerçekte yalnızca erkeğin ona verdiği rolü oynamaktadır. Katıla katıla gülen kişi usulca karşı tarafa teslim olmaya hazırdır. Bu nedenle tüm sakıncalarına rağmen rol dağılımında, erkeğin güldürmeye talip olması boşuna değildir. Güldürmek karşı cins üzerinde kazanılan hak sayesinde gizli bir üstünlüğe işaret eder. Gülmek ise kendinden geçmektir.[68] Kadının gülüşünün denetlenebilir ve kontrol edilebilir olması gerekliliğini, mizah da birçok alanda yeniden üretmiştir. Egemen yapı, yığın ve kadın arasındaki ilişkiyi, birçok alanda kurmaktadır. Üst iradenin dışındaki tüm gelişmeler sakıncalı, şuursuz olarak tanımlanabilmektedir.

[67] Andreas Huyssen, "Kadın Olarak Kitle Kültürü Modernizmin Ötekisi", *Eğlence İncelemeleri*, Tania Modleski (haz.), İstanbul: Metis Yayınları, 1998, s. 245.
[68] Ergüven, *Görmece*, s. 83.

Feodal unsurlar, ne kapitalizmin dışında kalan ne de gerileyen kesimlerdir ve daha geniş bir sistemin içsel ve yapılaşmış bölümünü oluştururlar.[69] Gırgır dergisi 1979 yılından bir karikatürde, feodal unsurlar, kapitalizmin 'özgür' yaşam ve cinsel serbesti olarak anlam haritalarında kodladığı, dönemin hippie gençliğinin "savaşma seviş" sloganını hibritleşmiş/melezleşmiş bir şekilde yer vermiştir.



Karikatür 6: Gırgır Dergisi, 1980

Gırgır dergisi yerel kültür ve algıyı, çizgilerine cinsiyetçi bir çerçevede taşımıştır. Kadın - erkek ilişkileri, egemen erkek algısının şekillendirdiği ve arzuladığı şekilde temsil edilmektedir. Üretilen anlam ve değerler sistemi kimi zaman Raymond Williams'ın da ileri sürdüğü gibi, egemen yapının içine alınmış olabilmektedir.

Gırgır dergisinin ilk yıllarında çok fazla çıplak kadın bedenli karikatürler yayınlanmıştır. Gırgır'ın mizahi söylem ve ifadesindeki erillik dikkati çekmiştir. Ancak yine de Gırgır dergisi'nde çizim yapan kadın karikatüristler vardı. Gırgır dergisi Oğuz Aral tarafından 1972 yılında çıkarılmasının üzerinden altı-yedi yıl geçince kadın çizerlere de yer vermiştir. İlk kez Gırgır dergisinde kadınlara ayrılan köşeyle Türkiye'de kadın çizerler karikatür üretmişlerdir. Ramize Erer, Gülay Batur, Özden Öğrük, Meral Onat ve Eda Oral karikatüre farklı bir bakış getirerek yeni bir dönemi başlatmışlardır. Gırgır dergisinin kadın çizerleri "Biz Bıyıksızlar" sayfalarında kadın yaşantılarını konu eden çizimler yapmışlardır.[70] Karikatürist Meral Onat, kadın bir çizer olmanın, kendisine hissettirdiklerini şu şekilde ifade etmiştir: "Kendimi öyle farklı hissederdim ki, Sabiha Gökçen gibi hissederdim.

[69] Özbek, *a.g.e.,* s. 45.
[70] Melike Tümer, "Bıyıksız Mizah", *Milliyet Sanat,* Mart, 2007, s. 8.

Sanki bozmak sadece erkeklerin dünyasına aitmiş gibi."[71] Gülay Batur da kadın sorunlarını çizmenin kendilerinin görevi olduğunu şu şekilde ifade etmektedir:

> "Benim yaşamım, kadın yaşamı, göz ardı edilmiş bir şey 'hedeflerim ulu' diyerek, yanı başındaki ya da kendi hayatındaki açmazların üstüne gitmemek abes bir şey. Neden kimse erkeklere 'sen niye birahane karikatürü çiziyorsun, başka şeyler çizsene' demiyor? Çünkü onların hayatları öyle."[72]

Meral Onat, kadın çizerlerin, kendi/kadın yaşamlarını çizgiye aktarmalarının gerekçelerinden birini şu şekilde ifade etmektedir: "Kadınların söylemek istediği o kadar şey varken ve ellerinde karikatür gibi bir imkânda varken bunu yok saymak imkânsızdı. Bir deşarj alanı oldu kadınlar için."[73] Tuncay Akgün kadın çizerlerle ilgili olarak "Türkiye'de kadın çizer potansiyeli, dünyadakinden çok daha fazladır. Etkili ve güçlüdür." ifadesini kullanmıştır.[74]

Metin Üstündağ, kadın çizerler konusundaki düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir:

> "Gırgır ile kadınlar artık kendi özel konumlarına, konularına –orkidler, makyaj malzemeleri- ilişkin çizmeye başladılar. Hatta "Biz bıyıksızlar" olarak. Orada dahi 'biz' vardı. Şu an dahi kadın karikatüristlerin, özgürce çizme, kadını, cinselliği konu edebilme durumlarında ahlakdışı yaftalamalarla yüzleşirler. Bu çok gariptir. İşin ilginç olan tarafı ben kadın karikatüristleri çok da önemsememe rağmen, gelen kadınlar, öyle erkek gelmektedirler ki bu da başka bir değerlendirme konusu... Keşke kendilerini ortaya koyabilseler"[75]

Gırgır dergisinde kadın çizer olmak, uzun saatler dergide çalışmak ya da dergide sabahlamak gibi ailelerin, kız çocuklarını dâhil etmek istemedikleri bir süreç olarak devam eder. Ancak kadın çizerler üzerlerindeki bu baskıyla çizerek mücadele etmişlerdir.

Raymond Williams, egemenin sabit egosuna karşın her toplumun hâkim pratikler, anlamlar ve değerler sistemine dâhil olmayan çok fazla anlam ve değer

---

[71] CNNTURK, Nasıl Yani? "Her şey mizah konusu olabilir mi?" 24. 01. 2008.
[72] Tümer, *a.g.m.,* s. 10.
[73] *a.g.m.,* s. 10.
[74] Tuncay Akgün ile görüşme, 28. 10. 2006: İstanbul.
[75] Metin Üstündağ ile görüşme 09. 10. 2006: İstanbul.

sistemlerinin olduğunu söylemektedir. Alternatif ya da karşı olan bu sistemleri, "tortusal karşıt" ve "yeni filizlenen karşıt kültürler" olarak ikiye ayırmaktadır. Her ikisi de, kısmen egemen yapının içine alınmış olabilir. Egemen olanı tehdit etmeden değişik bir "getto" olarak ya da aykırı konumda kalabilirler.[76]

Gırgır dergisi aykırı konumda olmaya mesafeli durarak, egemenden görece bağımsız bir yaşam alanı oluşturmuştur. Yerel ihtiyaç ve tatminsizlikleri, ilişkiler, partiler, memurlar, işçiler üzerinden aynı dergi içerisinde çizildiğinde, okuyucular her hafta bütünün/toplumun farklı bir yüzü ile karşılaşmıştır. Dergi iddialı sözler etmeden bütüne/topluma dair herkesin kafasında fikir oluşmasını sağlamıştır. Sosyete haberleri ile Anadolu haberleri karikatürlerinin bir arada oluş ya da zengin tip ve hamal arasındaki birebir diyaloga çizgiler üzerinden tanıklık, dergideki kurgunun temelinin toplumun gerçeği olduğunu vurgulamıştır. Gırgır dergisi toplumda herkes gibi olana, çoğunluğa, emekçi, işsiz, genç, tembel, çaresiz olana kendisini anlatmaktadır.



Karikatür 7: Gırgır Dergisi, 1973

Gırgır dergisinin popüler kültür argümanlarından 'kültürel beğeni' oluşturması ve 'yaşam stili' üretebilmesi, sanatın toplumsal işleyişi ve tüketimi ile bağlantısını ortaya koymaktadır. Kültürel beğeni, "alımlama" ve "tüketme" niteliği

[76] Stuart Hall, "Culture, Media and the Ideological Effect", Curran, J. Et al (eds)., 1982a , akt., Özbek, *a.g.e.,* s. 79.

ile kalıcı özü olmayan birçok pratik geliştirse de, bir dönem hayatı kavramaya yardımcı olan toplumsal beğeniler oluşmuştur.

Toplumsal beğeniler, o an için oluşan ve hemen tüketilen ve unutulan bir işleyişle oluşmayabilirler. Çünkü beğeninin göreceliği, tüketim nesnesi olacak sanatsal/ kültürel/ sosyal ürünün yaygınlaşmasını sekteye uğratabileceği için gelenek ile olan bağlantısı, farklı birçok noktadan hatırlatılmaya çalışılmaktadır. Dolayısıyla tüketilen bir ürünün, kültürel beğenisi geçmişten bugüne uzatılan bir köprüde en başarılı yol alabilmek ile şekillenmektedir. Ancak gelenek, toplumsal beğeni de çok da kritik bir rol oynamamaktadır. O zaman için bastırılan ve söylenmeyen, düşünülmemesi gerekenin yıpratıcı ve kınayıcı etkisini askıya alan bir yenilik olarak da toplumsal beğeni oluşabilmektedir. Toplum ve göreceli bir kavram olan 'beğeni'nin ortaklaşması 'meşruluğun' ekseninde oluşabilmektedir.

Gırgır dergisi mizahının, halkı anlayan ve halk tarafından rahatlıkla anlaşılan bir niteliğinin olması, yayımlandığı dönemin dışında, bugün dahi üzerinde durduğumuz meşru bir kültürel beğeni oluşturabilmiştir. 1970'lerde dergide çizilen her karikatürün, kalıcılığı söz konusu olmasa da, dönemin koşullarını ve hayatı kavramada başarılı olan kimi çizimler, o günlerden bugüne kültürel beğeni anlamında görece bir kalıcılık taşımaktadır. Görece kalıcılık olarak ifade edilen yorumda belirleyici olan, içinde bulunulan an için meşruluğun ve kalıcı olma niteliğinin, zamanla ve değişen algı ve bağlam süreçlerinde oluşmasıdır. Gırgır dergisi, kalıcılığı temel almayacak düzeyde bir meşrulukla, en mutlak ve değişmez olanı tartışmaya açarak zamanın "yeni" ya da "başka" olanını betimlemeye çalışmıştır. Ancak, hep aynı "yeni" ve aynı "başka" olamayacağı için kalıcılık tartışması sıkıntılı olmaktadır. Böylece kalıcı olanın gelenek ile olan bağlantısını kuran, daha köklü ve reddedilemez birçok prensiple çevreleyen, "beğeni", "alımlama" ya da "tüketme" gibi bir dille kuşatan bir tanımlama rahatlıkla gelişebilmektedir. Edward Shils, bir endüstriyel ürünün ya da bir görsel algının olduğu gibi bir rasyonel yargının da gelenek olamayacağına ilişkin görüşüne şu şekilde açıklık getirmiştir:

> "Onlar hemen her zaman, farklı ölçülerde geleneğin etkisi altındaki veya geleneğin belirlediği formlarda gerçekleşirler. Yeniden hayata geçirme,

gelenek değildir. Gelenek yeniden hayata geçirmeye kılavuzluk eden model/tarzdır."[77]

De Certeau'nun ifadesiyle "bir yandan süregelendir, diğer yandan da icat edilen"[78] Popüler kültür ürünü, birçok alanda sembolik formlar inşa eder. Ancak bunu bağımsız gerçekleştirmez. Popüler kültürün yaşam stili oluşturmadaki etkisi, popüler ürünün rol modelleri, taşıdığı direniş potansiyeli veya alt kültürel oluşumları; toplum nezdinde, "içselleştirme", "benimseme" ve "koşullanma hali" yaratabilmektedir. Kişinin ya da herhangi bir toplumsal grubun, kendisini tanımlamasında, ifade etmesinde yardımcı olduğunu düşündüğü bir toplumsal biçimlenme olarak ele alınabilir. Gırgır dergisindeki karikatür kahramanlarının haftalarca devam eden serüvenlerindeki çizgi bantlar, - Zalim Şevki, Utanmaz Adam, Gaddar Davut, Çılgın Bediş ve benzerleri - toplumun kendisini tanımasında işlevi olan kahramanlardandı.

Derginin okuyucuları ile çizgi kahramanlar arasında "özdeşleşme", "öykünme" ilişkisi gerçekleşmiştir. Kimi zamanda okuyucular, kendi gerçek yaşamına tam zıt karakteri, yargısız/yargılamadan takip edebilmişlerdir. Derginin çizgi kahramanları, toplumsal bir rol/model oluşturmanın dışında, toplumsal sıkıntılarla sarmalanmış sıradan insanın, eleştirel dili olabilmiştir. Eleştirinin herkesin anlam dünyasını karşılayan genel bir dili olmadığı için, mağdur insan profilinin en "zararsız" yüzünü temsil etmiştir. Dergide yer alan çizgi romanlarda konu kahraman ile başlar ve kahramanla sonlanır. Dolayısı ile okuyucu, çizgi kahramanla özdeşleşme ilişkisi kurmasa bile, kahramanın gerçek yaşamla bağ kurmaya ve anlam oluşturmaya çalıştığı alanı görebilmiştir. Okuyucunun, çizgi kahramanla olan benzerliğini, çelişkilerini her yakalayışı ya kendini ya da içinde bulunduğu toplumu tanıma, tanımlama alanını yaratmaktadır.

Gırgır dergisi için kimi zaman "vapur dergisi" ifadesinin kullanılması, İstanbul'u, "kentliliği" tarifleyen bir formu üretmiştir. Hemen her sayısında ne kadar tiraj yaptığını belirten sayının kapaktan okuyucu ile sürekli paylaşılması, çok okunan

[77] Edward Shils, "Gelenek", çev. Hüsamettin Arslan, *Doğu Batı Düşünce Dergisi,* S. 25 (2003), s. 129.
[78] Nuran Erol Işık, "Kültürel Bir Kimlik Olarak Delikanlılığın Yükselişi", *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, S. 15 (2001), s. 122.

ve beğenilen olarak olumlanma ve meşruluk hissinin ilanı olmuştur. Bu durum Gırgır'ın toplumsal bir biçimlenmeyi, toplum ile birlikte gerçekleştirmesi ile açıklanabilir. Dönemin dergicilik anlayışına kattığı özgün profil ile sosyal yapıyı çevreleyen bir çok söylem ve stil geliştirmiştir. Dergi ile okuyucusu arasındaki uzaklığın olmaması, bilgi ve duygu akışını etkili kılmıştır. Dolayısıyla çizerin, okuyucu ile paylaştığı kurgusu, okuyucunun hayattaki gerçeği ile tamamlanmaktadır.

Kenti betimleyen dergi kurgusunu, halkın söyleminden, beklentilerinden oluşturmuştur. Aynı zamanda, çizgisinde mülksüzün, yoksulun çaresizliğine yer verdiği kadar televizyon reklâmlarından da esinlenmiştir. Bu bağlamda Henri Lefebvre'nin ifade ettiği gibi bilgi tarafından kavranan bir biçim oluşturabilmiştir: "Bilgi tarafından kavranan bir biçim, sınırsız bir yayılma kapasitesine sahip olan; bir dünya kuran, bir mantığa bir dile bağlı olan; bir içerikten yani toplumsal emekten ayrılamayan ticaret. Burada toplumsal emeğin, ticaret dünyasını egemenlik altına alma ve onun körü körüne yayılmasını sınırlama olanağı taşıdığını görebiliriz."[79] Dolayısıyla büyük bir gazeteye bağlı olan Gırgır dergisi, toplumsal emeğin temsiliyetine dergide yer vermiş, sadece belirli zümrelerin anlam dünyalarını karşılayan mizah üretmemiştir.

Fransız sosyolog Pierre Bourdieu tarafından kullanılan "habitus" kavramı, bireylerin bulunduğu kültürel alanda tercihleri ile şekillenen estetik beğeni ve zevkleri ifade etmektedir.[80] Bir toplumsal grubun kültürel durumu ve tercihleri, çeşitli davranış modelleri ve rolleri üretmektedir. Gırgır dergisindeki karikatürlerin bir toplumsal grup ile tanımlanamayacak kadar heterojen olan okuyucu kitlesi vardır. Derginin okuyucusu, müdavimi olma kimliğinin öne çıkarıldığı haftanın esprileri üzerinden, gülmece konuşmalarının yapıldığı ortamlara kadar Gırgır dergisinin girdiği birçok yaşam alanı vardır. Karikatürün, iletme ve kavratma gücünü yalın yazı, söylem biçimiyle destekleyerek sade vatandaşa ulaştırmıştır. Vatandaşın gerçek yaşamda tüm olanaksızlıklar içinde ayakta kalma mücadelesini, karikatürlerde serseri ruhlu"ları ya da "utanmaz, cüretkâr" tipleri daha fantastik ve kurgusal maceralara atarak, olağanüstü, bilinmez yaşam alanlarında sürdürmektedir.

---

[79] Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat,* İstanbul: Metis Yayınları, 1998, s. 74.
[80] Tekelioğlu, *a.g.e.,* s. 227.

Türkiye'deki toplumsal beğeninin oluşum süreci, modern dönemde melez bir karakter taşımaktadır.[81] Çok fazla ve sürekli yaşanan göç hareketleri, toplumsal değişmeyi hızlandırırken; kültürel heterojenliği de arttırmaktadır. Kültürel beğenilerin çoğulluğu ve geçirgenliği artarken, melezleşme söz konusu olmaktadır. Toplumsal beğenilerin birbirleri ile etkileşimi sonucunda ortaya çıkan melezleşmiş beğeniler, geçişmiş kültürel alanları ve toplumsal grupları oluşturmuştur. Gırgır dergisinin, kültürel bir muhafazakârlık taşımamakla birlikte, yerelliğin değerlerine sadakati, hibrit bir alanda gerçekleşmiştir. Özellikle gelir düzeyinde gerçekleşen farklılık, toplumsal beğeni açısından sosyokültürel alanda dikkat çekici olmaktadır.

Zengin toplumsal grupların tercihi dâhilinde olan, estetik zevk, gündelik yaşamdaki etkileşim ve akışkanlıkla, niteliksel dönüşüme uğrasa da, bir algı kodu oluşturabilmektedir. Zengin, orta halli ya da yoksul olunması, toplumsal beğeninin belirlediği, beğenilme ya da eşiti ile bir karşılaştırma ilişkisi içerisine girmeyi değiştirmemektedir. Beğeni ya da tercihlerini üst sınıfla karşılaştırma olasılığı olmayan orta ya da alt sınıf insanların kendi eşitleri içerisinde yeniden ürettikleri benzer ilişki modeli görülmektedir.



Karikatür 8: Gırgır Dergisi, 1980

Gırgır dergisinin yayımlandığı yıllarda, sosyo ekonomik farklılaşma acımasız koşullar ve derin yarılmalarla ifade edilemezdi. Siyasetin ve sosyal ilişki yapılanmasının "halkçı" söylemi, Gırgırın mizahında, halkına öğreten, doğruyu,

[81] *a.g.e.,* s. 59.

yanlışı dikte eden tutum değil, halk kadar merkezde olma ve popüler olan kadar da yaygın ve geniş bir kitleye yönelik olma şeklinde ortaya çıkmaktadır.

Sınıfların belirgin olduğu karikatürlerde, insanların görece benzer yaşam ve tüketim alanlarının olduğu, dolayısıyla kendi içinde farklılaşan ama dışardan ayrıksı durmayan beğenileri, karikatürlerde yoğun bir biçimde konu edilmiştir. Zengin ya da yoksul ailelerin, kadınların, erkeklerin sınıfsal beğenileri, kültürel tercihleri bireylerin özelinden çıkartılıp, gelir ve sosyal refah düzeyi ile ön plana alınmıştır. Mikro yapılanmalardan makro yapılanma süreçleri gözlenebilmiştir. Ailenin ekonomik yetersizliğinden kaynaklı bir iç tartışma, okuyucu bağlamında kolaylıkla ülkedeki ekonomik sıkıntıların gergin doğasına karşılık gelebilmiştir. İşveren ve işçi karikatürlerinde, diyalogun sadece üretim ya da ücretlendirme ilişkisinden doğuşu, gerçek yaşamdaki iş ve sosyal güvence tartışmalarının muhataplarını temsil edebilmiştir.

Gırgır dergisini topluma estetik beğeni edindiren, kültürel tercihlerine yön veren bir biçimlendirme etkinliği olarak görmek birçok tartışmayı getirecektir. Dolayısıyla, kültürel yaşamların ve estetik beğenilerin karikatürlerle temsili ve bu kurgunun okuyucu ile paylaşıldığındaki döngüselliği/etkileşimi, derginin özgünlüğü olarak ortaya çıkmaktadır. Gırgırdaki "yoksul", "hayalperest", "duvardan geçen", "utanmaz", "gaddar", "arkadaşını almadan uzaklaşmayan" tüm çizgi kahramanlar, ekonomik döngünün moral değer ikonları olarak günümüzde dahi geçerliliklerini koruyabilmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: YOKSULLUĞUN KARİKATÜRLERDE TEMSİLİYETİ

A. YOKSULLUĞUN TEMSİLİYETİ

Tek parti döneminin sona ermesiyle birlikte, 1950'li yıllarda Türkiye'nin modernleşme serüveni, liberal ekonomik politikalarla devam etmiştir. 1950'li yıllarda yerli burjuvazi gelişmeye başlamıştır. Yabancı sermayeyi teşvik yasalarının çıkması ile birlikte başta tarıma dayalı sanayi ürünleri olmak üzere, petrol ve kimya ürünleri, gıda üretimi, elektrikli tüketim malları, lastik ve kauçuk üretimi gibi alanlarda yatırımlara yönelinmiştir. 1960'lı yıllarda planlı ekonomik kalkınma dönemi başlamış; ithal ikameci sanayileşme politikası, 1970'li yılların ikinci yarısına kadar uygulamaya konmuştur.[1]

İthal ikameci strateji, işçi - sermaye arasındaki endüstri ilişkilerini "uzlaşma" temelinde tutmayı amaçlarken, 1970'lerin sonlarına gelindiğinde kolay birikim ve sanayileşme olanaklarının ortadan kalkması ile bir çok işçinin, formel sektörün dışına çıkartılması söz konusu olacaktır. Ancak adı geçen dönemin sosyal güvenlik mevzuatı, işçilerin keyfi şekilde işten çıkarılmasını engellemektedir. Bunun aksi durumlarda işverenlerin ağır kıdem tazminatı ödemeleri söz konusu olmaktadır.



Karikatür 9: Gırgır Dergisi, 1977

[1] Theo Nichols, Nadir Suğur, *Global İşletme, Yerel Emek*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s. 13.



Karikatür 10: Gırgır Dergisi, 1980

Şiddetlenen uluslararası rekabet koşulları altında; dünya krizinin etkilediği sanayileşmiş ülkelerde, reel ve sosyal ücretlerde düşüşler meydana gelmiştir. Niteliksiz işgücü piyasalarında, özellikle kalifiye olmayan işçilerin, işgücü piyasaları içindeki konumları gittikçe kötüleşmiştir.[2]



Karikatür 11: Gırgır Dergisi, 1979

1973 yılında çıkarılan bir yasayla, ana dış yardım kuruluşu USAID'in (United States Agency for International Development) temel yardım kıstasının yoksulluğa kaydırılması, "yoksulluk odaklı" yeni dış yardım yaklaşımı, az gelişmiş ülkelerde uygulanan sanayileşme ağırlıklı büyüme stratejisinin artık desteklenmeyeceği anlamına gelmektedir.[3] Küçük üretimin egemen olduğu geç kapitalizm koşullarında,

[2] Fikret Şenses, *Küreselleşmenin Öteki Yüzü Yoksulluk*, İstanbul: İletişim, 2001, s. 169.
[3] *a.g.e.,* s. 49. Dünya Bankası Başkanı Mc Namara'nın 1975 yılında yaptığı bir konuşmada "tarihsel olarak şiddet ve sivil ayaklanmaların yoksulluktan kaynaklandığı", "yoksulluğun kentlerin sosyal ve ekonomik yapısına yönelik olarak uçtaki siyasal akımlar tarafından istismar edilmeye" elverişli bir konu olduğunu belirterek siyasal kaygılara da işaret etmektedir.

Türkiye'de uzun yıllar boyunca bir tüketim toplumu oluşmamış, sınıfsal dengesizlikler ifadesini aşırı tüketim dışındaki alanlarda bulmuştur.[4]

1960 sonrası sınıfsal dengesizlikler, toplumdaki tipolojileri dönüştüren birçok etmenle bağlantılıdır. Orta tabaka ve memur sınıfının toplumu temsil ettiği dönemlerden, beğenileri, gelenek ve görenekleri farklı, kırsal kesimden gelip, kentte yerleşmiş halk kitlesinin varlığı, geniş bir kitle kültürünü anlamayı gerekli kılmıştır. Değişimin sınıfsal boyutunun, gündelik ilişkilere yansıması, sosyo kültürel yapıdaki evrilmenin belirleyicisi olmuştur. 1960'lı yıllardan sonra sınıfsal dengesizliklerin, gündelik yaşam üzerinden karikatürlere yansıtılmasındaki yetersizlik, 1970'lerde değişmiştir. 1970'li yıllarla birlikte karikatüre yeni tipler girmiş ve işlenen konular kentlerde yaygınlaşmakta olan yeni kesimin kültürü doğrultusunda olmuştur.[5]

Bu bağlamda Gırgır dergisinde sınıfsal gerilimler, gündelik diyaloglar içerisinde yorumlanmaya başlamıştır. Gırgır dergisindeki karikatürlerde zenginler, rahat yaşam koşullarına rağmen, mal mülk edinmede duydukları hırs ve aç gözlülük öne çıkarılarak temsil edilmişlerdir. Mallarını sarf etmede ya çok cimri oldukları ya da büyük bir aymazlık içinde savurgan davranmaları karikatürlere konu olmuştur. Gırgır dergisi, servetli insanların zenginliğini, onların görgü sınırlarını zorlayan davranış ve tutumları üzerinden tartışmaya açmaktadır. Karikatürlerde zenginlik, görgüsüz ve şımarık davranışların bir gerekçesi olarak temsil edilmektedir. Thorstein Veblen, görgü kurallarını kısmen jestlerin ayrıntılandırılmış biçimleri; kısmen de daha önceki egemen edimlerini, kişisel hizmetleri ya da kişisel teması temsil eden simgeleşmiş ve töresel kalıntılar olarak ifade etmiş, görgü kurallarının büyük ölçüde toplumsal konum ilişkilerinin dışa vurumu olduğunu, bir yanda efendiliğin öte yanda boyun eğmenin simgesel sözsüz oyunudur tanımlaması ile belirtmiştir.[6] Karikatürlerde zenginlerin, görgü kurallarını dahi zorlayan cüretkâr ve hoyratça

[4] Ömer Türkeş, "Milenyum Çağı İnsanları", *Toplum ve Bilim*, S.104, İstanbul, 2005, s. 49.
[5] Ayla Ödekan, "Mimarlık ve Sanat Tarih 1908 - 1980*", Çağdaş Türkiye 1908-1980,* C. 4., Sina Akşin (haz.), İstanbul: Cem yayınevi, 1997, s. 573.
[6] Thorstein Veblen, "Açıkça Görülen Serbest Zaman", *Cogito*, İstanbul, S.12, 1997, ss. 35-36.

tutumları eleştiriye maruz tutulurken, görgü kuralı arayışına içkin sözsüz hiyerarşi varlığını sürdürmüştür.



Karikatür 12: Gırgır Dergisi, 1979

1977'den sonrasında işçi ve işveren arasındaki ilişkinin, işçinin aleyhine zenginleşmeye işaret ettiğini belirten birçok karikatür çizilmiştir. İşveren ve hükümet ilişkisinin işçiler üzerinde yarattığı gerilimler de çoğu karikatürde temsil edilmiştir. Ülkenin siyasal gündemini takip eden bir seyir izleyen karikatürler, sendikalı olduğu için işten atılan işçileri, grevleri, lokavta giden işverenleri, zam yapmayan patronları resmetmiştir.



Karikatür 13: Gırgır Dergisi, 1980

1970'lerde yoksulluk tamamen hayatın tüm alanlarından çekilmeyi, derin bir çöküşü ya da yalnızlaşmayı, keskin aşağılanmaları ya da kınanmaları ve tepkisel

suçlamaları beraberinde getirmemiştir. Aynı yıllarda yoksulluk, hanelerin içinde, ailelerin bir iç meselesi gibi çözülmeye çalışılmaktadır; ya da akraba, komşu, mahalle desteği ile katlanılabilir hale gelmektedir.

Yoksulluk, belki hayatlardır ama "hayatta başka şeyler de var" gibi birçok soyutlamalı çıkış yolları üretilebilmiştir. Gırgır dergisinde yoksul erkek, ekonomik yetmezliğinin öznesi, ek iş olanaklarını yaratmaya çalışan orta sınıf, memur, ev erkeği tiplemeleri ile resmedilmiştir. Donuk ifadeli suratları ile ay sonunu getirmeye çalışan erkekler, kaygılı, şaşkın ve mutsuz temsil edilmişlerdir. Aile geçindiren erkeklerin, öfkesiz, bezgin halleri, alacaklısı olduğu kasabın, bakkalın peşinden koştuğu karikatürlerde çok daha belirgin olmuştur. Gırgır dergisinde yoksul erkek tipinin, isyansız ve mahcup haline karşın yoksul kadın çizimleri çok daha isyankâr olmaktadır. Yoksul kadın karikatürlerinde, ekonomik sıkıntıları, en basit ihtiyaçları dahi karşılamada yaşanılan güçlükleri, çok daha öfkeli tavırlar ve ifade biçimleri ile temsil edilmiştir.

Yoksulluk ekonomik bir kategori olmanın yanı sıra kişilerin içinde yaşadığı, anlamlandırdığı, başa çıkmak için çeşitli yöntemler geliştirdiği toplumsal "durum"dur.[7] Bu tanımlamaya karşın yoksulluk, içinde yaşattığı tüm kişilerin hayata müdahale etme ve dönüştürme gücünü zayıflatan sadece bir durum değil, bir "oluş"u da tanımlamaktadır. Oluş burada, yoksulluğun süreklilik kazanan, her defasında farklı bir duygu biçimi ya da müdahale araçları geliştirme zorunluluğunun doğurduğu bir süreci ifade etmektedir. Yoksullaşma, ona içkin süreci ile tanımlanır ve anlaşılır olmaktadır. Süreç içerisinde yoksulluğun daha da kötüleştiği, çözüm arayışlarının dönüşüm geçirdiği birçok farklı etki alanları olmuştur. Yoksulluk, çaresizliği ve güvencesizliği birçok alanda üreterek, yoksul kişiye olan doğrudan etkisini daha ağırlaştırmaktadır. Yoksulluğun, yoksul özneyi birçok alandan kuşatması, yoksulluğu mekânda, kültürde, bedende irdelemeyi gerekli kılmaktadır. 1970'lerde Gırgır'da çizilen karikatürlerde yoksul özneden çok, yoksulluğun oluştuğu olanaksızlıklar üzerinden karikatürler çizilmiştir. Yoksul kişinin ucu yırtık

[7] Necmi Erdoğan, "Yoksulları Dinlemek", *Yoksulluk Halleri*, Necmi Erdoğan (der.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2007, s. 14.

ayakkabısı, dağınıklığı temsilde yer alırken, işsizliğin, güvencesizliğin kısaca yapısal sıkıntıların belirleyici olduğu toplumsal arka plan dikkat çekmektedir. Yoksulluğun çok daha dinamik ve komik karikatürlerinde, evsiz, bekâr erkekler çizilmektedir. Dağınık halleri olan erkekler, dünya malını umursamaz, atalet içinde oldukları mutlu insanlar olarak sokakta resmedilmektedir.



Karikatür 14: Gırgır Dergisi, 1978

1970'lerin ekonomi politikasındaki ulusal ve uluslararası dönüşüm, Gırgır karikatürlerinde gözlemlenebilmektedir. Memur ve işçilerin görece iyi iş ve sosyal güvencelere sahip olduğu düşünülen kesimlerin, yaşamış olduğu sıkıntıların karikatürlerle temsil edilişi 1975 yılı sonrasında artmıştır. Karikatürlerde yoksul, sıcak ve sevimli tiplemelerden, çalışan ama yoksullaşan erkeklere, ev ekonomisini birkaç yıl öncesine kadar yürütebilirken, sonrasında kurban bayramlarında dahi et pişiremeyen kadın tiplerine yer verildiği gözlenmiştir.



Karikatür 15: Gırgır Dergisi, 1975

Çalışmasına rağmen yoksul ve mutsuz olan insanlar için, çalışmanın mutluluk getirmesi, çalışma ahlakını tamamlayan bir olgunlaşmanın ve toplumsallaşmanın değerli kılınışı tartışmalıdır. Özellikle sanayileşme ile birlikte insanın emeğinin yaratıcı ve kurucu gücünü soyutlayan üretim/kar ve ücretlendirme üzerinden işleten bir sistemin, mutsuz ve çalışkan insanları olacaktır. Toplumsal bağ, daha doğrusu bir toplumdaki bireyleri bir araya getiren ve tutan bağ, ekonomik bağdan, yani servet artışıyla ya da servetin iyi idaresi ile ilgili bireysel kaygıdan kaynaklanmaz.[8] Yoksullar, toplumsal bağ ile ekonomik bağın birbirine koşullandığı yaşam düzleminin indirgemeci ve ayrıştırıcı paradoksunun sonuçlarından etkilenmektedir. Yalın bir söyleyişle, ekonomik ilişkilenme ile gerçekleşen toplumsal bağlar gerçek toplumsal bağ modelini karşılamamaktadır. Modern zamanlarda, modern insan, makine ile tanıştığında kendisine daha fazla zaman kalan, kendisini gerçekleştirmeyi umut ettiği bir toplumsallaşma iradesi ile hareket etmeyi beklemiştir. Ancak çalışmak, yabancılaşmaya ve yoksullaşmaya, mutsuzluğa işsiz kalmama pahasına alışmayı öğreten bir işlerlikle, toplumsal, ekonomik birçok moral değerini üretmektedir. Kısaca modern insan, her şeyi, kendisi için değil, hep başka bir şey için yapılması gerektiğine inanır.[9]

[8] Dominique Méda, *Emek* , çev. Işık Ergüden, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004, s. 176.
[9] Bertrand Russell, "Aylaklığa Övgü", *Cogito*, İstanbul, S. 12, 1997, s. 68.



Karikatür 16: Gırgır Dergisi, 1975

Marshall'ın 25 Kasım 1873 tarihli makalesi, bugün için radikal sayılabilecek bir yaklaşımla "Başkalarının lüks içinde yaşamaları için bazılarının çalışıp çabalaması doğanın bir emri değildir" temasını taşımaktaydı.[10] Bir etkinlik tanımlaması içinde sosyal ve ahlaki bir olgu haline gelen çalışmanın, toplumsal gerçekliğe yansımasını İzzettin Önder şu şekilde ifade etmiştir:

> "Çalışma bir üretime yönelik olduğuna göre, çalışmanın türü üretimin kime gittiği ile belirlenir. Eğer ürün çalışana gidiyorsa, çalışma dönüşümlüdür. Buna karşın, eğer ürün çalışandan başkasına gidiyorsa, çalışma dönüşümsüzdür. Dönüşümlü çalışma güç ve prestij için olduğu halde, dönüşümsüz çalışma temel gereksinimleri tatmine yöneliktir. Ancak, her iki tür çalışma da toplumsal dayatmanın bir sonucudur. Serveti oluşturma ve bunu koruma arzusu da aynı biyolojik gereksinme gibi algılanan ve hissedilen bir sosyal dayatmadır." [11]

Ekonomik boyutuyla değer yaratan çalışmanı türü ne olursa olsun sömürü düzenine dayanmaktadır. Gerekçesini ya da toplumsal gerçeklik izlenimini, tüm sosyal sınıfların güvence/güven arayışlarında oluşturmaktadır.

Yoksulluk sorununa çözüm bulmakla görevli olan ve La Rochefoulcauld Liancourt'un yönetimindeki komisyon şunları yazacaktır: "Eğer var olan kişinin topluma 'beni yaşat!' deme hakkı varsa, toplumunda ona 'benim için çalış!' deme

[10] Şenses, *a.g.e.,* s. 34.
[11] İzzettin Önder, "Tembellik Hakkı", *Cogito*, İstanbul, S. 12, 1997, s. 74.

hakkı vardır" Dilencilik Komitesinin sonuç olarak vardığı yoksul tipolojisi bundan böyle çalışma kavramı etrafında düzenlenecektir.[12]



Karikatür 17: Gırgır Dergisi, 1975

Çalışma kavramında, insan emeğinin rasyonel işlevi - üreten, çoğaltan, aktaran- üzerinde o kadar çok durulmuştur ki emek ve insan ilişkisi işçi ve iş arasındaki ilişkide eritilmiştir. Öyle ki, DİSK Genel Başkanı Rıdvan Budak ile tembellik hakkı üzerine yapılan bir söyleşide şunları ifade etmiştir:

> "Benim sendikacı olarak çalışanlar adına daha iyi haklar alabilmem için o iş yerindeki üretimin ve kazancın yüksek olması gerek. Bu nedenle tembellik hakkı olamaz. Toplumsal üretim ilişkileri içinde asla tembellik hakkı olamaz. Çalışma, toplumsal sorumluluktur, insanlığın mutluluğuna yöneliktir."[13]

Bu bağlamda emek, emekçinin sahip olduğu ve bir ücret karşılığında kullanabileceği bir şey olarak görülür. Bu emekçinin kendisi olmasına rağmen yine de ona yabancı olan bir şeydir. Çünkü göründüğü kadarıyla, taşıyıcı olan öznenin doğasına dokunmadan sözü edilebilir ve kullanılabilirdir.[14]

[12] Méda, *a.g.e.,* s. 92.
[13] Zeki Coşkun, "Rıdvan Budak'la Söyleşi", *Cogito*, İstanbul, S. 12, 1997, s. 85.
[14] Méda, *a.g.e.,* s. 73.

İnsanların ihtiyaçlarının karşılanması üzerine çalışmaya başlaması, ihtiyaçların giderek yükselen düzeyi ve çeşitliliği göz önüne alındığında çalışma sürecini çok daha acımasız kılabilmektedir. Çünkü her toplum bireyinin ihtiyaçları farklılaşabilmekte ya da kaynaklara ulaşabilme koşulları eşitsiz oluşabilmektedir. İhtiyaçların şekillendirdiği dünya tüketilen bir dünyayı üreterek, insani bir gelişmenin olmazsa olmazı olarak sunulmaktadır. Çalışmanın sadece ihtiyaç teminine yönelik değil, bilinçli bir etkinlik olması insanın doğasına içkin iken, ücretlilik ilişkisinden ve eşitsiz biçimde değerlendirilmiş zaman mübadelesinden yana siyasal sistem ve ekonomik formlar insanın doğasına yabancılaşmasını beraberinde getirmiştir.

Zaman, insan gelişiminin alanıdır. İşçinin boş ve iş zamanı olarak farklılaştırdığı alanlar, kapitalistler tarafından uzunca zamandır aynı alanlar olarak kabul görmektedir. "Çalışın çalışın proleterler, toplumsal serveti ve kendi yoksulluğunuzu artırmak için çalışın. Çalışın ki, daha da yoksullaşarak daha çok çalışmak ve yoksullaşmak için birtakım nedenlerimiz olsun. Kapitalist üretimin acımasız yasası budur işte."[15] İşadamı Halis Komili, çalışma ve yaşam alanlarının ortaklaşmasının sermaye odaklı üretime odaklanmasını şu şekilde ifade etmektedir: "Çalışmak ve yaşamak, ayrı alanlar olarak varlılarını daha uzun bir süre koruyacaklardır. Çalışmanın, hayattaki tatmin unsurlarından biri olmasının yolunun geniş toplum kesimleri için de açılmaya başlamıştır. Çağdaş dünyanın her geçen gün yenilerini keşfettiği boş zaman uğraşları /hobiler bunun en belirgin göstergesidir."[16] Üretim yasaları, tüketebilmenin alanlarını yeniden kar ve sermaye merkezli olarak geliştirebilmektedir. Kısaca yaşamak için çalışmanın dayatıcılığı, sermayeyi büyütmeye devam etmektedir.

[15] Paul Lafargue, "Tembellik Hakkından Seçmeler", *Cogito*, İstanbul, S.12, 1997, s. 18.
[16] Halis Komili, "Çalışmak 'Hastalık' mıdır?", *a.g.e.,* s. 81.



Karikatür 18: Gırgır Dergisi, 1977

Çalışma özgürlüğündeki serbesti öylesine sınırlı olabilmektedir ki, yaşam hakkını yok sayabilen çalışma özgürlüğü, sınıfsal kutuplaşmayı ve derin yoksullaşmayı körükleyebilmektedir. Çalışmayı serbestîleştiren sistem, yaşam alanlarına - eğitim, sosyal yaşam – müdahale ettiğinde, yoksullar, "özgür iradeleri" ile çalışma zorunda kalacaklardır ancak çalışma hakkından mahrum olarak. Dolayısı ile çalışma özgürlüğü, çalışma hakkına dayanmak durumundadır. "Pazaryeri artık bütün dünyadır. Üretim ve tüketime yeni olanaklar getirilmiş, 'tükenmek bilmeyen maddi ihtiyaçlar'ın karşılanması ve hatta yenilerinin üretilmesi olağanüstü bir hareketlilik doğurmuştur."[17] Hareketlilik, serbesti rekabetin hızını belirleyen bir özgürlük ile işlemektedir. Buradaki özgürlük hükmedenin özgürlüğüdür. Tahakküm altındakilerin esareti pahasına ilan ettiği özgürlüğüdür. Çalışma hakkı, özgür olma mücadelesi vermenin dayanaklarını oluşturabilmektedir. Dayanak meşrudur ancak her koşulda devrimci değildir. "Hegelci mantıkta olduğu gibi 'olan, olması gerekendir,' 'ben de onun koşulları içinde bulunsaydım, onun gibi olurdum' bu gibi çıkarsamalar, insana ezilmeme, kasılmama, hoşgörme, öykünme pratikleri kazandırabilir. Ama devrimci bir pratik kazandırmaz."[18] Çalışma hakkı, hak olarak birçok pratiğin içinde olduğu bir direniş söylemi geliştirse de, özgür insanın yaşamını, çalışmaya tutsaklığa dönüştürmesini tamamen engellemede yeterli olmamaktadır.

Çalışma ve yoksulluğu bir araya getiren kavramsal yakınlık, birbirini dışlamadan devam etmektedir. "Ekonomi uzmanları işçilere 'toplumsal zenginliği

[17] Reha Çamuroğlu, "Miskin*", a.g.e.,* s. 116.
[18] Alaeddin Şenel, "Çalışma, Baban Gibi, Köle Olma", *a.g.e.,* ss. 89-90.

artırmak için çalışın!' deyip duruyorlar hep. Ama bir başka ekonomist, Destut de Tracy, onlara şöyle yanıt veriyor: 'Yoksul uluslarda halkın rahatı yerindedir. Zengin uluslardaysa, halk genellikle yoksuldur.' "[19] Yoksullar, çalışırlar. Mücadele edilen yoksulluğun sosyo ekonomik durumudur. Yoksulların mücadelesi çalıştırdığı emeğinin, hayattaki kaybolan değeri üzerinedir ve bu değer kaybı toplumsal zenginliği, sermaye genişlemesini sağlamaktadır.

Yoksullukla mücadele de dolaylı, dolaysız ve radikal yaklaşımlar şu şekilde açıklanır: Dolaylı yaklaşım, kaynakların büyümeyi hızlandırmak için kullanılması ve büyüme yoluyla yoksulların gelirlerinde ve yaşam standartlarında iyileştirme sağlamayı amaçlamaktadır. Dolaysız yaklaşım, başta beslenme, sağlık, eğitim ve konut gibi temel ihtiyaçlar olmak üzere yoksulların yaşam standartlarını ilgilendiren konulara yönelik olarak devletin uygulamaya koyduğu somut program ve politikaları ve bunlar aracılığı ile yoksul kesimlere sağladığı transferleri kapsamaktadır. Radikal reform; üretim araçlarının mülkiyetinin ve üretim ilişkilerinin köklü bir biçimde yeniden yapılandırılması ve bunlara eşitlikçi bir biçim kazandırılmasıdır.[20]

Yoksullukla mücadele yaklaşımında 1950'li ve 1960'lı yıllarda ön plana çıkan dolaylı yaklaşım, 1970'li yıllarda yerini temel ihtiyaçlar stratejisinin ağırlık kazandığı dolaysız yaklaşıma bıraktı.[21] "Yokluk", "yetersizlik" , "kötüye gidiş", "sağlıksızlık" , "güvencesizlik", "güçsüzlük" gibi nitelemeler yoksullukla birlikte kullanılmaktadır. Yoksulluğun, ifade edilişindeki farklı toplumsallaşma ve anlamlandırma birçok değişik kodlamayı, dışlamayı ve ayrımcılığı üretebilmektedir. Yoksulluk, maddi koşullarının giderildiği andan itibaren, farklı bir muhtaçlık ve hayırseverlik ilişkisinde yeniden oluşabilmektedir.

Bourdieu, ekonomik, sosyal, kültürel, sembolik ve ekonomik olmak üzere dört tür sermaye belirlemiştir. Ekonomik sermaye, nakit para gibi maddi, reel ekonomik kaynaklar; sosyal sermaye, sosyal alanda sahip olunan ilişkiler, grup üyelikleri, sosyal konum; kültürel sermaye, bilgi çeşitleri, beceriler ve eğitim; sembolik sermaye ise nesiller boyu birikmiş olan ayrıcalık, prestij, onur olarak

[19] Lafargue, *a.g.m.,* s. 17.
[20] Şenses, *a.g.e.,* s.. 220.
[21] *a.g.e.,* s. 245.

detaylandırmıştır.[22] Politik bir düzenleme ürünü olan ekonomik ilişkiler, her dönemin kendine özgün mutlaklığında uygulanırken, başka çağlar ve dönemlerde geçici ve aktarılırlığı üzerinden değerlendirmelere tabi tutulurlar. Açıkçası politik düzlemde şekillenen her eylem, kendine özgün ideolojisi ile birlikte güvenliğini tehdit eden sosyo politik özneleri belirleyecektir. Yine politik düzlemin, ekonomisi, servetin ve birikimin mülkiyetini eşitsiz bölüştürdüğünde, yok sanılan özneler oluşacaktır.

Yoksulluğun tanımlanmasında ve içerik kazanmasında, parçalı ve çok merkezli bakış açılarına karşın popüler ideoloji bir uzlaşma stratejisi geliştirmiştir. Türkiye'nin kuruluş ideolojisinin "birlik içinde", "kötü günde, iyi günde" ifadelerine yansıyan söylem ve sosyo politik pratikler, bilinç bulandırma yöntemiyle kimlik ve sınıf parçalılığı üzerinden yürütülmektedir.

Yoksullar, tüm bu kült gerçekliğin içinde toplumsal ahlak, manevi değerlerimiz gibi bir türlü tecrübe edilemeyen kaygan zeminlerin özneleri olmuşlardır. Yoksulluk, ekonomik bağın devlet ve ideolojisi eliyle sosyal bağlar ile ilmiklendiği mutlak bir mülksüzleşmeye işaret etmektedir. Bourdieu'nun sembolik sermaye tanımı oldukça dikkat çekicidir. Sembollerin yeniden üretimi, sembollerini sürekli dillendirmeleri ve kullanmalarıyla yürütülmektedir. Bu şekilde semboller kullanıldıkça, tekrar edildikçe güçlenmekte, güçlendikçe daha gerçek olmakta, gerçek oldukça daha da içselleştirilmektedir ve "ayırma" daha belirgin hale gelmektedir.[23]

Aristoteles'in temsilin dönüştürücü gücüne dair yaklaşımında, öz olarak dünyada acı veren bir varlığın/durumun, olduğu yerden alınıp bir sanat formuna sokulduğunda, insanlara artık haz verdiğini, çünkü varlığın/durumun kendisiyle doğrudan etkileşime girilmesinin engellendiğini öne sürer. Acı, sanat formuna sokulmuş hali ile seyredilir olmaktadır.[24] Gerçeklik tam da bu noktada temsil gücünü kazanacaktır. Tekrar edilen semboller, üzerinde düşünmeye değmeyecek kadar meşruluğu ve genel geçerliği ile süreklilik kazanmıştır. Ancak bir sanat formu olan

[22] Zeynep Mağgönül, "Teşvikiye Nişantaşlıların Serveti", *Toplum ve Bilim,* S. 104, İstanbul, 2005, s. 124.
[23] *a.g.m*., s. 128.
[24] Frank Lentricchia, Jody McAuliffe, *Katiller, Sanatçılar ve Teröristler* , çev. Barış Yıldırım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 22.

karikatürde dahi, semboller sorgulanır, eleştirilir olduğunda, sorunla doğrudan ilişki kurulabilir. Bakılan ve seyredileni dönüştürme, "yer değiştirme" ile gerçekleşmektedir. Tam da bu noktada, asıl sorun olan "yoksulluğun" yerini alan "yoksullar" tartışması mekânsızlığı dolayısı ile iktidarsızlığı, mülksüzlüğü dolayısı ile kaosu anlatmaya koyulacaktır.

1. Yoksulluğun Mekânda Temsili

1.1. Kentin Gecekondusu, Gecekondunun Kenti

İlk büyük toplumsal farklılaşma kır-kent arasında ortaya çıkmıştır. 11. yüzyılda kentlerde tekstil sektöründe, ücretli işçilerin belirmesi ile sınıf mücadelesi nitelik değiştirir. Kır-kent arasındaki çelişki de bu dönemde keskinleşmiştir. Burjuvazi birkaç yüzyıl önce içinden çıkıp geldiği kırsal alanı ve toplumu küçümsemeye, köyü yalnızca bir hammadde deposu olarak görme eğilimine girer. Böylece kırın, geriliğin ve ilkelliğin mekânı olarak görülmesinin temelleri atılmış olur.[25] Kenti yücelten ideolojik yaklaşım, kırsalı dışlamak pahasına gerçekleşmiştir. Yoksulluğun mekândaki temsiliyetini kent ve kır ayrışmasının niteliği ile ifade ettikten sonra, mekânın sınıfsal ayrışmanın zemini oluşu ile birlikte yoksulluk da mekân ile ilişkilenmeye başlayacaktır. Karikatürler, kimi zaman mekân ile yoksulluk arasındaki ilişkiyi sınıfsal çerçeveden bağımsız bir arka planla sunabilmektedir. Karikatürlerde çizilen yoksul tiplemelerin, çizildikleri mekânla ilintisinden çok, yoksulluğu ifade eden farklı "gösterilenler" kullanılmıştır. Karikatürlerde kırsal alan veya kentin yerine, sokak ve parkın mekân olarak çizilmesine daha çok rastlanmaktadır.

Gırgır'da 1977 yılında çok sayıda sokakta, parkta çizilen yoksul tiplemeleri vardır. Kimisinde IMF'den borç istemeyi kendisine ar sayan bir yoksul tipi, kimisin de içki içtiği, kumar oynadığı, ibadet etmediği için öbür dünyada kalacak yerinin olmadığını söyleyen yoksul tiplemeleri yer almaktadır. Çizilen yoksul karikatür tipleri, siyasi erkâna eleştirisini kendileri üzerinden yürütmektedir.

[25] Şükrü Aslan, *1 Mayıs Mahallesi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004, s. 46.

Hayatlarındaki tüm olanaksızlıklarına rağmen IMF'den borç istemekten hicap duyan yoksul, devletin bu aymazlığını eleştirmektedir. Her türlü adaletsizliğin, eşitsizliğin, yönetenlerce gerçekleşmesine rağmen, kişisel zafiyetlerinin öbür dünyada da kendisine yer tanımayacağını söyleyen bir başka yoksul, karikatürlerde yer almaktadır. 1979 ve 1980 yıllarında herhangi bir siyasi göndermesi olmayan, sadece sokakta yaşadığı vurgusu yapılan karikatür tipleri dergide yer almıştır. Sokak ve yoksul adam, Gırgır'ın yoksulluk temsiliyetinde belirgin olarak yan yana getirilmiştir.



Karikatür 19: Gırgır Dergisi, 1977



Karikatür 20: Gırgır Dergisi, 1977



Karikatür 21: Gırgır Dergisi, 1980



Karikatür 22: Gırgır Dergisi, 1979

1977 yılında çok sayıda dilenci karikatürü çizilmiştir. Dilencinin sadaka talebini, "IMF versin" şeklinde yanıtlayan zengin tiplemenin yer aldığı, dilenciliğin sanatını, politikacının hitabet sanatı ile özdeşleştiren karikatürler dergide yerini almıştır. Dilenciler ve vatandaş arasında geçen karikatür diyaloglarına da rastlanmaktadır. Aynı yıllarda çizilen dilenci ve sade vatandaş arasındaki bir karikatürde öğrenci olduğu anlaşılan genç bir tipleme, yerde oturur halde kendisinden yardım isteyen dilenciyi, kollarından tutup, kaldırmaya çalışmaktadır. Bir diğeri de orta yaşlı bir adamın, dilenciye, "hem kör olduğunu söylüyor hem de on bir çocuk yapıyorsun ayıp değil mi?" ifadesini yönelttiği karikatürler dergide yer

almaktadır. Dilenci ile sade vatandaş arasındaki ilişkide, dilenciliğin kanıksanmış söylem ve tutumlarına karşı görece güvensizlik resmedilmiştir.



Karikatür 23: Gırgır Dergisi, 1977



Karikatür 24: Gırgır Dergisi, 1977



Karikatür 25: Gırgır Dergisi, 1977

Her karikatürün ardındaki panoda sokak, "dışarısı" vardır. Kendilerinin ait olmadığı, uğrayıp geçtikleri *kitch* özneler olarak kaldıkları karikatürler yer almaktadır. Eklentiye dönüşmüş biçim ile varlığını sürdüren içerik, kitchin ön koşuludur.[26] Dışarısı olarak ifade edilen "park", "sokak", "mahalle" alanları arka planda, yoksul karikatür tiplerinin içerik varlığını sürdürmeye eklektik bir zemin oluştururlar. Panoramik bir zeminde sadece okuyucuya bildirilen bir mesaj olarak sınırlandırılmıştır. Yoksulluk, mekânsal olarak "dışarı"da olan bir alanın "içeri"ye taarruzu olarak görülecek birçok konuya gönderme ile çizilmiştir.

Yoksul ve mekanı, mikro değerlendirmeler ışığında yoksul haneler, gecekondu, park, bahçe, sokak ile sınırlanırken; kentlerde yapısal/sınıfsal kaos, dünya sisteminin bir parçası olarak, daha makro açılımlarla ifade edilmektedir.

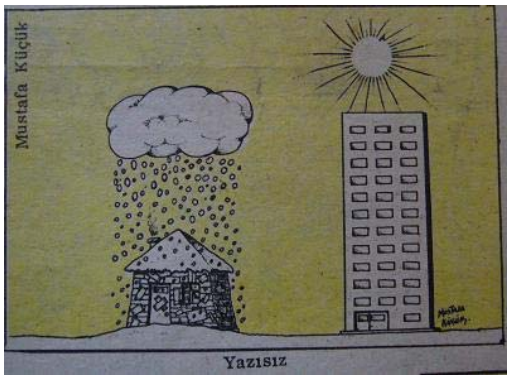
Üçüncü Dünya Ülkeleri'ndeki plansız kentleşmenin yol açtığı dönüşümlerle baş edebilmenin hemen hemen olanaksız olduğu yolunda görüşler savunulmaktadır. Bu kentler yoksulluğu, zenginliği; gökdeleni, gecekonduyu; villayı ve kulübeyi, yasal ve yasadışı ekonomiyi şaşalı yaşam ve sefaleti bir arada bünyelerinde barındırıp yansıtan bir ayna gibidirler.[27] 1976, 1977 ve 1978 yıllarında yayınlanan Gırgır dergilerinde yoğun olarak kaçak yapılaşma ve gecekondu ayrımı üzerinde karikatürlere yer verilmiştir. Gecekondular ve kaçak yapılaşma eseri olan apartmanlar bir arada yerini almıştır. Adeta yoksul ve zengin insanların mekânla olan ilişkisi, çeşitli karikatürlerde ifade edilmiştir. Gecekondular, kaçak yapılar olmasına rağmen, yoksulların olanaksızlığı ve zorunluluklarından kaynaklı inşa edilen şirin yapılar olarak gösterilmiştir. Ancak apartman sahiplerinin, müteahhitlerin tüm olanaklarına karşın, kaçak yapılaşmayı olanaksızlıkların getirdiği zorunluluktan değil; düşük maliyet çıkarları için yaptıklarına ilişkin karikatürler yer almaktadır.

Gırgır dergisindeki karikatürler toplumsal imgelemin taşıyıcısı olarak yansıttıklarında, gecekonduların yapılış amacının, barınma ihtiyacına yönelik olmasına karşın kaçak inşaatın 'devlet tarafından göz yumulan' rantiye/kar amacıyla inşa edildiğine ilişkin yorumlar dikkat çekicidir. Dolayısıyla, ihtiyacı olan ile kar amacı güdenin farklılaşması gerektiği, toplumda anlam kazanmaktadır.

[26] Ergüven, *Görmece,* s. 19.
[27] Aslan, *a.g.e.,* ss. 33–34.

İnsan faktörünün anlamlı bir ayrışma olarak adını koyduğu şeyin, formel ve enformel değerlendirmesinde aynı kolaylığı sağlayamaması, toplumsal olan ile kurumsal olanın birbirini dıştaladığı yaşam ve duygu alanlarını gündeme getirmektedir.

1970'lerden itibaren formel yapılanmanın etkisizliği, enformel alana önemli manevra kabiliyeti kazandırmıştır. Formel ve enformel arasında, hukuki anlamda keskin belirlenmişlik söz konusu olmadığı için, geçişli ve girift bir kentleşme süreci yaşanmaktadır. Enformelin formelle girdiği flörtün sonucu olarak, yoksulluk çağrışımlarını fazlasıyla bünyesinde barındıran *gecekondu* terimi yerini zengin fakir ayrımının zorlaştığı *kaçak yapılaşmaya* bırakmaktadır.[28]



Karikatür 26: Gırgır Dergisi, 1976

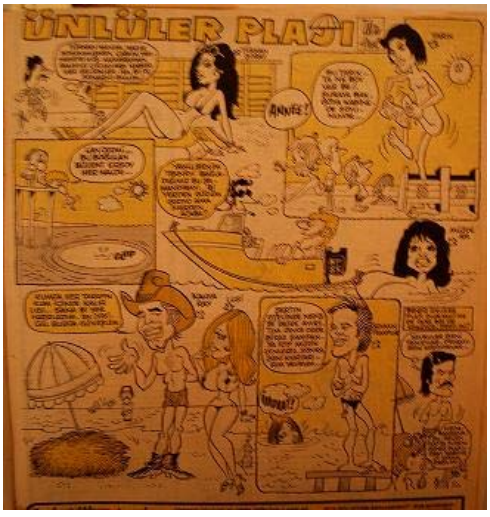
1970'lerin sonu itibariyle kentsel mekanın kar amaçlı şekillendirilmesi, yoksulların ya da düşük ücretlerle kentte geçinebilme koşulları her geçen gün zorlaşan kitle için "yasal", "formel" olmadığına ilişkin gerekçelerle konutlarının yıkımı gerçekleşmeye başlayacaktır.



Karikatür 27: Gırgır Dergisi, 1977

[28] Oğuz Işık, Melih Pınarcıoğlu**,** *Nöbetleşe Yoksulluk.,* İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s. 65.

Üçüncü Dünya ülkeleri analizleri tüm "ileri toplumlar" için bir laboratuar özelliğini burada da göstermektedir. Kimi bakış açılarına göre, standardizasyondan ve entegrasyondan nasibini alamamış toplumlar, esnek bir heterojen yapı ile kaosu tariflemeye başlamaktadır. Bu tespit, krizin yönetimini öncelikli kılarak sorunsalın yapısallığını görmezden gelmektedir. Oysaki varsıllığın varlık nedeninin sefalet olduğu gerçeği bir gösteri üzerinden seyre tutularak; etikten uzak estetize edilmiş çözüm arayışına gidilmektedir. Yoksulluğa yönelik çözüm önerilerinde olduğu gibi gecekondu etik/ahlaki bir değerlendirmeden uzak, teknik, münferit bir altyapı sorunu olarak değerlendirilmiştir. Gırgır dergisindeki karikatürlerde, zenginlerin magazin haberlerini yansıtan yaz/kış gezi ve dinlence mekânları, 1975 sonrasında "Uludağ", "Bağdat Caddesi", "Ünlüler Plajı" adları ile çok defa çizilmiştir. Mekânların zenginlikle ilişkilendiği ve bu karikatürlerin kendisinden çok arka planında yer alan hayat alanı dikkati çekmektedir. Karlı bir dağ ve kayak yapan zenginler, iyi giyimlilerin ve lüks arabaların yerini aldığı cadde daha çok kentin hızını ifade etmektedir. Yoksulların karikatürlerinde yer alan sadelik, eklektik ve panoramiktir. Yoksul öznenin hareketsizliği, çizgide belirgin olarak gözlenebilmektedir. Ancak karikatürün, arka zemini büyük bir boşluğa açılıyor gibidir. Karikatürde yoksulun, arka zeminle ilintisi kurulamayacak kadar kopuktur. Ancak zenginlerin yer aldığı mekân çizimlerinde hareketlilik, belirgin derecede dikkati çekmektedir. Zengin kız ya da erkeğin, mekân ile ilişkisi süreklilik taşımaktadır.



Karikatür 28: Gırgır Dergisi, 1979



Karikatür 29: Gırgır dergisi, 1976

Mekânın kullanım değeri ve değişim değeri, Fransız sosyolog Henri Lefebvre'nin metaların mekânda üretiminden, mekânın meta olarak üretimi ve bunun, kapitalizmin kendini yeniden üretmesi sürecindeki rolü hakkındaki kuramıdır. Değişim değerli odaklı algı, kenti belirli, güçlü egemen toplumsal kesimlerin veya grupların çıkarları uğruna tahrip ederken; kullanım değeri odaklı uygulamalar ise, kenti en azından kuramsal olarak, yaşam mekânı sayar ve bu niteliğini korumayı esas alır.[29] 1970'lerde kentte gecekondulaşmanın artmasında belirleyici olan etken, barınma gereksinimin karşılanmasını sağlayan 'kullanım değeri' odaklı algının işlerliğidir. Gırgır'da gecekondulaşma süreci, kaçak yapılaşmadan çok, insanların, zaten zor olan yaşam koşullarını az da olsa destekleyici bir alternatif olarak değerlendirilmektedir. Karikatürlerde, belirgin ekonomik zorluklar yaşayan insanların, gecekondularını yaparken karşılaştıkları güçlükler trajikomik vurgularla çizilmektedir. Gecekondu yıkımlarının, sonlanması için gecekondulular tarafından geliştirilen sosyo-politik stratejiler, egemen güçler tarafından damgalanmaya ve dışlanmaya maruz bırakılmıştır.

1980 öncesinde iş ve konut gereksinimlerini karşılamak için kente göç edenler, devletin, kentleşme sürecine müdahalesindeki edilgen konum karşısında ağ ilişkilerini - hemşehrilik, akrabalık gibi – öne çıkarmaktaydılar. 1970'li yılların kentlerindeki hızla gecekondulaşma süreci sadece göçmen aileleri değil, şehirde düşük gelirle, zor şartlar altında yaşayan aileleri de kapsamaya başlamıştır.

[29]Aslan, *a.g.e.*, s. 50.

Gırgır'da, 1977 yılında göçmen ailelerin şehre gelişlerine yönelik karikatürler nadir çizilmiştir. Ancak göçmen ailelerin kentin ucuz emek gücünü oluşturduğunu belirten karikatürler yer almaktadır. Hamallık, ayakkabı boyacılığı, simitçilik, kapıcılık, çöpçülük, ev temizliği işlerinde çalışanların karikatürleri çok defa çizilmiştir.

1970'li yılların dayanışmacı ilişkileri, kendi içerisinde eşitsizlik öğeleri içerse ve bazı göçmen gruplarının kayırılması sonucunu doğursa bile, esas olarak, toplumsal konumları birbirinden çok da farklılaşmamış aktörler arasında yürütülen bir ilişki tarzıdır. Ağ tipi ilişkilerin, toplumla barışık çevreler ürettiğine yönelik değerlendirmeler yapılmıştır. Bu değerlendirmenin ışığında, toplum ile barışık olanın, sistemle ilişkisini çok daha görünmez kılan, bir ilişki ağı dikkate değerdir. Toplumsal olanın, sisteme doğrudan bağlandığı bir ilişki sürecinden farklı; birçok otonomik – özerk - alanın ve değerlerin olduğu gerçeği göz ardı edilemez.

Giddens'a atfen iki güven mekanizmasının işleyişinin hayati olduğu söylenebilir. Bunları basitçe pasif ve aktif güven mekanizmaları olarak ifade edebiliriz.[30] Pasif güven, bireylerin, kurumlarının işleyişine duydukları şeklî güven, hukuk sistemlerinin iyi işlerliğinin yarattığı etki ile tanımlanabilir. Aktif güven, enformel güvene karşılık gelen; genellikle dayanışma ve işbirliği gibi sosyal ilişkilerin öncülüğü ile şekillenmekte ve tanımlanmaktadır.

1970'li yılların dayanışma ve işbirliği ile edinilen güven ilişkisi, karikatürlere de yansımaktadır. Kürsüden konuşan bir politikacının dili, karikatürde kahvehanede konuşan bir kanaat önderinin diline dönüşüvermektedir. Gırgır mekân olarak mahalle ve sokağı çok fazla çizmektedir. Çizgisinde temsil ettiği, sokağın, mahallenin dili, duyuşu olmaktadır. Sokaktaki adam gibi devlete mesafeliliği, dolayımlı ilişkisi karikatürde yerini almaktadır. Yağ, tüp kuyruklarındaki halkın, sendikasız işçinin, ek iş yapan, sürgün yaşayan öğretmenin güven sorununu karikatürlere yansıtmıştır.

[30] Işık, Pınarcıoğlu, *a.g.e.*, s. 54.

Hayatın üretilmek zorunda olduğu "atıl", "görünmez" olarak imgelenebilen mekânlar, toplumsal devingenliğin hız kesmeden devam ettiği yerlerdir. Toplumun siyasallaşma, "isyan etme", "suskun kalma" gibi reaksiyonlarının sekteye uğramadan, bir şekilde tamamlandığı her alan toplumsallık taşır. Gırgır'ın karikatürlerinde yoksulluğun, öfke, direniş ile temsiline yaygın olarak rastlanmamaktadır. Karikatürler, yoksulluğun görünmez olan mekânlarını, görünür kılma çabasından çok, mekânsızlığı ya da içinde bulunduğu mekânın - ev içinin - memnuniyetsizliğini panoramik olarak vermektedir. 1979 ve 1980 yıllarında çıkan Gırgır sayılarında yoksulların, ayakta kalma yöntemlerindeki dönüşüm, seyrek de olsa göze çarpmaktadır. Soğuk bir kış günü, zengin bir mahallede yapılmış kardan adamın burnundaki havucu araklayan ev kadını, yakacak sıkıntısı çeken ailenin üst kattaki komşularının odunlarını çalmak için soba borusunun içine girme maceraları karikatürize edilmiştir.



Karikatür 30: Gırgır Dergisi, 1980

1970'lerde, görece mahallerde, sınıfın ekonomik profiline dayalı bir mekânsal ayrışma yok iken; tarihi olarak mahalleler, 1930'larla birlikte sınıfsal özellik göstermeye başlamışlardır. Kentlerde varsıl ve yoksul kesimlerin mahalleleri İkinci Dünya Savaşı sonrası ayrışmıştır.[31] Yoksullar, karikatürlerle mekânlara yalın bir biçimsellikle sirayet etmiştir. Gırgır'da çizilen karikatürlerde biçimsellikte keskin bir dil kullanmıştır. 1975 yılındaki bir dergide gecekondunun tepesinde yağmur bulutu var iken, apartmanın tepesinde güneş parlamaktadır. Karikatürler, karikatür okuyucusunun doğrudan anlayacağı klişelerden ve ezberlerden temsiller içermektedir.

[31]Aslan*, a.g.e.,* s. 28.

Gecekondunun sağlıksız koşulları, karikatürlerde çok fazla resmedilmiştir. 1979 ve 1980 yıllarda damı akan, duvarları çatlak, içinde yaşanması zor ve sağlıksız olan evlerin yüksek fiyatlarda kiralanması, ev sahibinin evden atarım tehditleri ve kiracı mağduriyeti karikatürlerde yerini almıştır.



Karikatür 31: Gırgır Dergisi, 1979



Karikatür 32: Gırgır Dergisi, 1976

Gırgır dergisinde karikatürize edilen gecekondulunun, kentte tutunabilmek için geliştirdiği tüm stratejiler bir şekilde başarısız olmaktadır. Yoksulların, kente yeni gelen göçmen ailelerin, "gecekondulu" kimliği politik gerekçelerden kaynaklı sakıncalı bulunmaya başlanacaktır. Devlet, önleyici herhangi bir hukuksal yapılanma içine girmediği gibi; göz yumduğu koşullar daha sonra hukuki denetlemeye ve cezalandırmaya dönüşmüştür. 1975 yılından itibaren 1980 yılına kadar hemen hemen derginin her sayısında, gecekondular ile ilgili karikatürler çizilmiştir. Gecekondu yıkımında, ailelerin ve çocukların yaşadığı mağduriyet, yıkımdan mizahi kaçış yollarının çizildiği karikatürler dergide yer almıştır.

1.2. Taşradan Kente, Kentten Taşraya Bakış

Modernleşme, ilerlemeci tarih anlayışında, geliştirmek ve ilerletmek olarak gördüğü her şeyi nesneleştirmektedir. Kimliklerin, ideolojilerin, toplumsal çehrelerin araçsal kılındığı birçok ilişki türü üretebilmiştir. Modernleşme, farklılığı "ileri" ve "geri" olarak ya da "geçmiş", "gelecek" olarak belirledikten sonra, önü alınamaz bir ilerleme ve gelecek kaygısı kaçınılmaz olmaktadır. İlerlemecilik, kendi ideolojisini ve kültürünü, söylemde ve yapıda ayrıştırmaktadır. Modernleşmenin ürettiği mekânsal ayrışma daha sonra kültürünü hatta geleneğini de icat etmektedir. Kır kent ayrışması ekonomik temelli bir farklılaşmadan, toplumun birincil hatta ikincil ilişkilerine sirayet eden kültürel kodları üretmektedir. Yeniden üretilen kültürel kodlar ve etiketlemeler modernizmin denetleyemediği, önleyici olamadığı, karşılıklı etkileşimlerin olduğu üçüncü alanları ifade etmektedir. Joel S. Migdal'ın önerisine göre "modernite projesinin etkileri, seçkinleri ve onların kurumlarını her şeyi dışarıda bırakacak biçimde inceleyerek ya da yalnızca toplumun yoksul ya da marjinal topluluklarına değil, ama bu iki tabakanın kesiştiği fiziksel ve toplumsal alanlara odaklanarak görülebilir."[32]



Karikatür 33: Gırgır Dergisi, 1980

Kent, egemenin ideolojisi ile şekillendiği için, kendisini taşranın, çevrenin karşısına bir model olarak çıkarmaktadır. Israrcı bir şekilde kendi önemini ve sürekliliğini dillendirmektedir ve devamlı kılmaktadır. Kentli kültürünü yaşamın hızı ve çeşitliliği, kalabalıklılığı ile tarif ederken, taşranın, yavaş, yalın ve yalnızlığı ile tezat olana "başka"ya sürekli işaret etmektedir.

[32] Gül Özyeğin, *Başkalarının Kiri*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s. 43.

Merkez ve çevre, kent ve taşra, anlam ve algı haritalarında keskin ayrımlara tabii tutulamamaktadır. Birbirlerine bağlı ve karşılılık içinde olan alanların ayrımları, kültürel metin değerlendirmelerinde dahi görecelik taşımaktadır.

Şükrü Argın taşra denince mutlaka uzaktaki kırı, ücra toprakları, ıssız bölgeleri, medeniyetten nasibini almamış insanları değil, merkezden yayılan güçlü ışığın sırf daha güçlü diye sönükleştirdiği yerleri de aklımıza getirmemiz gerektiğini söyler. Bu anlamda "taşra" bir yerin, bir mekânın değil, bir deneyim tarzının, bir ruh halinin adıdır.[33] Deneyime ve ruh haline içkin olan kültürün birikimsel ve aktarımsal süreci önemli olmaktadır. Taşrada doğmuş, kentte okumuş ve yetişmiş bir insan için alana dair kültürel kodlar geliştirmek güçtür. Birçok gerekçe ile - iş, eğitim, politik- göç yaşamış toplumların etkileşim halinde olduğu alanda kültürün birikimsel süreci devam etmektedir.



Karikatür 34: Gırgır Dergisi, 1977

Taşra, merkezi ile aynı zaman diliminde yaşarken hep geç kalmış olma hissi, taşranın yabancılaşmasına neden olmaktadır. Merkezin ise, taşranın kendisine dair ürettiği gülünçleştirme ve idealleştirme süreçlerine ilgisizliği, kibiri, mesafeyi artırdığı gibi gerilimi de üretmektedir. Örneğin köye dışardan gelen birinin, şehirli konuşmasının düzgünlüğü, ölçülülüğü, yabancılığa işaret etmektedir. Bu yabancılık, taşralının, şehirde yaşadığı dışlanma hissini tatmin olarak nitelendirmek sıkıntılı olabilir. Çünkü taşralı üzerinden taşrayı anlatmaktan çok, merkezin, kentin, egemenliğini anlatmayı amaçlamaktadır. Taşrayı, egemene direnen, şehirli kibirine reaksiyon gösteren bir tarafın adı olarak irdelemek ciddi sıkıntılar yaratmaktadır.

[33] Şükrü Argın, "Taşraya İçerden Bakmak Mümkün Müdür?", *Taşraya Bakmak*, Tanıl Bora (der.), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 279.

Gırgır dergisinin 1972, 1973 yıllarında "Sosyete Anadolu haberleri" olarak adlandırılan karikatürler birçok defa çizilmiştir. Bu haberlerde salgın hastalıkların, iklim koşullarından kaynaklı kıtlığın olduğu doğu köylüsünün yaşamı ile sosyete ailelerinin lüks hayatları birlikte yer almıştır. Aynı yıllardaki dergilerde Hakkâri TV olarak isimlendirilen bir karikatürde doğu köylerinde televizyonu olmayan köylülerin, tahta pencere içinden ufka bakışı temsil edilmektedir. Bu yıllarda kent ve taşra arasındaki farkın adeta çağ farkı olarak ifade edildiği birçok karikatür çizilmiştir.



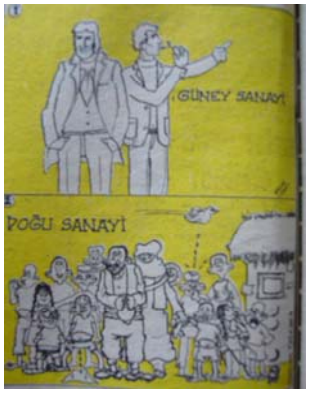
Karikatür 35: Gırgır Dergisi, 1973

Genel olarak zamların, işten atılmaların, yeni zenginlerin çizilmeye başlandığı 1977 yıllarında özgürleşme mücadelesi olan "Kökler" ve gelecek uzay çağının fantezisini kurgulayan "Uzay 1999" dizileri çok fazla izlenilmektedir. Dizilerin kurgu ve anlatım teknikleri birçok karikatürde kullanılmaktadır. Siirt'in Dağçatı köyünden gelen bir karikatürde, bir köylünün öküz ile tarlayı sürer iken; bir taraftan da öküzün üstüne koyduğu televizyondan Uzay 1999 dizisini izleyişi çizilmiştir.



Karikatür 36: Gırgır Dergisi, 1977

Taşra'da insanlar, mekânlar ve ilişkiler, bir tarihsel mit ve ikon gibi aktarılan, dönüşen ama gizemini her müdahaleye karşı koruyan bir muhafazakârlık taşımaktadır. Taşranın, muhafazakârlığı Gırgır dergisinin çıktığı yıl olan 1972 yılından itibaren yaygın olarak gözlenebilmektedir. Karikatürlerde taşranın olanaksızlıkları birçok karikatüre konu olmuştur. 1977 yılında çizilen bir karikatür, sanayi yatırımlarının doğuda yapılmadığı eleştirisini konu alarak, doğulu çok çocuklu ailelerin, "doğu sanayisi"ni oluşturduğunu belirten temsili dikkati çekmektedir. Yine aynı yıllar içerisinde taşranın geleneklerinin, feodal kültürlerinin de, kentin ürettiği ekonomik koşullara uyum sağladığı karikatürler yer almaktadır. Döviz üzerinden başlık parasını konuşan kız babası karikatürü, doğuda yığma bir evin camlarını "izocam" yaptığını söyleyen köylünün karikatürü örnekler arasındadır. Taşranın, kentin olanaklarını, kendi alanına taşıdığında ortaya çıkan absürdlük üzerinden birçok karikatür üretilmiştir. 1975 yılı sonrası, birçok kapıcı karikatürleri çizilmiştir. Karikatürlerde genellikle kapıcılar, çöpçüler taşralı tiplemeler olarak çizilmektedir. Taşralı tiplemelerin kentte çalışmalarına rağmen ekonomik sıkıntılarının devam ettiğini belirten ayrıntılar dikkati çekmektedir.



Karikatür 37: Gırgır Dergisi, 1977



Karikatür 38: Gırgır Dergisi, 1978



Karikatür 39: Gırgır Dergisi, 1976

Taşra, en çok yaşanmış hayatların hikâyelerinin yinelendiği bir mekân olarak tahayyül edilmektedir. Eskiliğin, yaşanmışlığın, durağanlığın ve yalnızlığın içe dönük hesaplaşmaları, taşranın merkezle kurduğu ilişkide çok rastlanır olmuştur. Hızın, hareketin, gençliğin olduğu şehre duyduğu ihtirası, kendi kısıtlanmışlık ve yoksunluk duygusundan ileri gelmektedir. 1979 yılının dergisindeki bir karikatürde köydeki bir çocuğun, büyük bir ineği ağzına alma çabası, babasının ineği kurtarma çabasına karşın annesinin çocuğun bu halinin ileride "böyük/büyük adam" olacağının belirtisi olmasını dillendirdiği karikatür dikkate değerdir. Adeta kentin büyük adamının karşısına taşradaki küçük adamın tamahkârlığını çıkarmaktadır.

Taşrada yaşayan ya da taşrada yaşama deneyimi olan okuyucuların, çizmeyi denedikleri amatör karikatürler de dergide yayınlanmıştır. 1975 yılı sonrasında köy öğretmenlerinin gönderdiği karikatürler Gırgır'da yer almıştır. Özellikle Siirt'in Dağçatı köyünden gönderilen karikatürlerin birinde, lüks lambası altında oturan iki yoksulun, 'lüks dedikleri bu olsa gerek' ifadesi yer almaktadır. Diğer karikatürde de batılı Kovboy ile karşı karşıya gelen yamalı pantolonlu, pos bıyıklı, kasketli tipin "sen batının en hızlı silah çeken adamıysan, ben de doğunun en çok çile çeken adamıyım" ifadesi dikkat çekmektedir.



Karikatür 40: Gırgır Dergisi, 1976

Gırgır Dergisinde 'halk' kentte de, taşrada da olanaksızlıklarla mücadele etmek zorunda olan masum sivil insanlar; aile babaları, anneler, öğrenciler, işsizler, memurlar, işçiler olarak çizilmektedir. 12 Mart arifesi ile 12 Eylül arası dönemde sol aydınının halkla, özellikle de taşralı halk ile arasındaki tarihsel duvarın yıkıldığı, "halkın içinde halkla birlikte"olma deneyimini yaşadığı yıllardan farklı olarak politikacıların İnandırıcı olmayan klişeler, ezber ifadeler, karikatürlerin diyaloglarında yerini almaktadır.[34] 1977 yılında Gırgır dergisinde Süleyman Demirel'in karikatürünün "Böyük Türkiye"ye küçük zamlar layık değildir.' ifadesi ile, aynı yıl karikatürü çizilen Enerji Bakanı Kamran İnan'ın karikatüründeki "Doğunun köyü elektriksiz. Batıda elektriksiz köy yok. Eşitlik, adalet bu mu? Kestik tüm elektriği, getirdik eşitliği, adaleti" ifadesi, popülist söylemleri mizahi dille anlatan karikatürlerden biridir.

[34] Ömer Laçiner, " Merkez(ler) ve Taşra(lar) Dönüşürken", *a.g.e.*, s. 31.



Karikatür 41: Gırgır Dergisi, 1977



Karikatür 42: Gırgır Dergisi, 1977

Köylülük-kentlilik, değişmez/verili yaşam biçimi, davranış kalıpları içine hapsolmamışlardır. Yeni davranış rolleri, değerleri şekillenmiş; karşılıklı etkileşim ve dönüşümün getirdikleri, keskin sınırlarla ayrılamayan sosyal topluluklar oluşturabilmişlerdir.

Gülsüm Baydar Nalbantoğlu alternatif bir bakış açısı ile gecekondu ve gecekonduda yaşayanların, kent ve kır sınırının imlediği bir alanın dışında; kent ve köy dilinin çarpıştığı ve kent kır sınırına yayılan çeviri alanında başka dillerin ortaya çıktığı, üçüncü bir alandan söz etmektedir. Üçüncü alanlarda kullanılan bozucu dil, gecekondu binaları, duvarlarının içerisi - dışarısı, kamusal-özel gibi birçok terimin yerleşik anlamını kesintiye uğratmaktadır.[35]

[35] Özyeğin, *a.g.e.,* s. 31.

Gırgır dergisi, kentin içinde barınan tüm yaşam biçimlerini, davranış rollerini, toplumsal ilişkileri karikatürlerine yansıtamamıştır. Ancak, üçüncü alan olarak ifade edilen etkileşimin, çarpışmanın, uzlaşmanın farklı etkilerinin yarattığı 'yeni' toplumsal ve kültürel roller, konumlar karikatürlere yansıtılmıştır.

2. Yoksulluğun Bedende Temsili

Bedende hem bireylerin hem de toplumsal sistemlerin sosyal, ekonomik ve kültürel sermayeleri cisimleşmektedir. Featherstone'un da işaret ettiği üzere, bir kimsenin kökenlerini, hayatının yörüngesini ifşa eden işaretleri ve sınıflandırma şemalarını; vücut şeklinde, ölçüsünde, kilosunda duruşunda, yürüyüşünde, hal ve tavırlarında, ses tonu ve konuşma üslubunda ve bedeninde duyduğu huzurda ya da huzursuzlukta görmek mümkündür.[36]

De Certau'nun ifade ettiği üzere "bedene kazınmayan yasa yoktur." Yoksulluk da bedene kazınır ve bedende cisimleşir. Yoksul bedeni tahakkümün ve sömürünün şiddetinin asıl nesnesidir. Yoksul bedeni aynı zamanda ezik, kısıtlanmış kendi kendini inkâr etmek isteyen bir bedendir.[37] Karikatürün beden dilinde dikkati çektiği unsurları, yaşamın üretildiği gerçek bedenlerden farklı yapan, toplumun değerli kıldığını ve değersizleştirdiğini, kanıksadığını ya da duyumsamadıklarını hepimizin taşıdığı toplumsal bedenlerde görmemizi sağlamasıdır. Gırgır karikatürlerinde, yoksulun giysisindeki yama, yırtık, dağınık hal belirgin bir şekilde resmedilmektedir. Yoksulun çiziminde, güçsüzlük, kısıtlanmışlık vurgusundan çok; bedenindeki her yoksulluk emaresi dikkat çekici kılınmaktadır. Okuyucu ile kurulan diyalogda karikatür, toplumsal bedeni işaret ettiği için sorumluluk, okuyucu ile birlikte paylaşılmaktadır.

Gırgır dergisinin 1977 yılındaki sayılarında çok fazla sokakta kalan insan karikatürleri çizilmiştir. Karikatürlerdeki tiplerin yoksulluğu, belirgin derece beden üzerinde belirtilmiştir. Dağınık saçları, yırtık pantolon ve ayakkabıları ile resmedilmiştir.

---

[36] Sevim Odabaş, "Modern beden kültüründe güzellik salonlarının yeri: Ankara örneği", *Toplum ve Bilim*, S. 104, İstanbul, 2005, s. 159.
[37] Erdoğan, "Yok-sanma: Yoksulluk-Maduniyet ve "Fark Yaraları", *a.g.e.,* s. 61.

1976 yılında derginin bir sayısında geçen "gariban" ifadesi, 1977 yılında herhangi bir tanımlamaya ihtiyaç duymadan karikatür okuyucusu ile buluşmaktadır. 1972, 1973 yıllarında "Mıstık'ın Garibanları" olarak çizilen karikatürlerdeki garibanlık ifadesi ile yoksulluğun sorunsallıktan çıktığı birçok serüvenin anlatılmasını sağlamıştır. Gariban adam, yüreği zengin olarak, dünya güzelliğinden ve ağır bir melankolikten uzakta resmedilir. Adeta gariban çalışırken yoksulluğunu üretmektedir.



Karikatür 43: Gırgır Dergisi, 1973

Toplumsal öğretilmişlikler; çalışmanın, özel mülkiyet edinimi ya da servet birikimini destekleyen kültürel kodlara işaret ettiğini göstermektedir. Öğretilmiş olan, çalışmanın, zenginleşme, mülkleşme süreci ile orantılı olarak seyretmesidir. Çalışma kavramının toplum ile bağ kurmada ürettiği dil, kültürel kodlar zamanla içselleşmektedir. Yoksulu görmeden, yoksulu tanımak tüm bu öğretilmiş süreçlerin sonucunda söz konusu olmaktadır. Yoksul nasıl yaşayamaz ne yemez ne giymezden çok, yoksulun ne yediği ne giyindiği nasıl yaşadığının karikatürize edilişi ile karşılaşılmaktadır.

İnsanın özgünlüğünü yok sayan ve üretkenlikten öte verimliliğin değerli kılınışı, insan bütünselliğindeki her canlı parçanın, öldürülmesi sürecini destekler. "Çalışma" kavramının özellikle liberal söylem ve algıda "işe yarama," "verimli" olma ile ilişkilenişi, insanı ciddi bir otomasyon sürecine tabii tutmaktadır. Normların ve kuralların ürettiği hiyerarşide konumlanmak için mesleki ya da öğretilmiş birçok statünün nesnesi olmak, insan yaşamında 'özne'lik yitimi pahasına gerçekleşmektedir.

Bedenlerin yaşamsal fonksiyonları toplumsal sistemlerin yarattığı suni formlarda yeniden şekillenmektedir. Bedenler, mekanik bir işlerliğe indirgenemeyecek kadar canlı ve özerktir. Ancak, insan emeğini araçsallaştıran ekonomik sistemler, insan bedenini de toplumsal bir formasyonun içerisinde değerlendirmeye almıştır. Emek ne kadar özerk ise bedenler de öyledir.

Yoksulluk sadece sokakta olanları, yamalarından, ayakuçları gözüken ayakkabılarından yoksul olduğunu anladığımız bedenleri ifade etmez. Gırgır dergisinin 1977 yılındaki sayılarında hamal çok fazla çizilen karikatürler arasında yerini almaktadır. Hamalların, pek de hallerinden memnun olmayışları, iki büklüm belleri ile okuyucu ile her defasında göz göze gelmektedir. Hamalın bedeni sadece kendisini taşımanın dışında, üzerine yüklenen mal ve eşyanın güvenli bir şekilde yerini ulaşmasını sağlamaktadır. Aşağılara kadar eğilen bedenlerin karikatür çizimlerinde ter belirgin olarak resmedilmektedir.



Karikatür 44: Gırgır Dergisi, 1977

Modern beden kültürü, yazgıya dayalı beden anlayışından ziyade performansa ve sorumluluğa dayalı bir beden anlayışını teşvik eder. Modern toplumda yaşam tarzlarının bir göstereni olarak bedenler, ölene kadar başıboş bırakılmaması ve sürekli üzerinde çalışılması gereken, tamamlanmamış bir proje olarak karşımıza çıkmaktadır.[38]

[38] Odabaş, *a.g.m.,* s. 178.

1972, 1973 ve 1974 yıllarında modern beden kültürünü yansıtan birçok karikatür dergide yerini almıştır. Güzel kadın ve kilolu, şişman kadın bedenleri karşılaştırılmasının çokça yer aldığı karikatürler erotik nitelikleri ile dikkati çekmektedir. İri göğüsler ve kalçaların, ince belin ve uzun boyun olduğu bedenlerin, bakımına uzun zaman harcanan, bedeninin estetiğinin sorumluluğunu almış kadınların karikatürleri çizilmiştir. Modern beden ve zenginliğin bir arada düşünüldüğü karikatürler dikkat çekmektedir.

Yoksulun grotesk bedeni yüksek semboliği sarsar ve "sınırlara, kurallara, konumlara saygı göstermediği ve özdeşlik, sistem ve düzeni rahatsız ettiği" ölçüde tiksinmeye neden olur.[39] Grotesk beden, uygar bedenin, davranışı belirleyen içsel zorlamalarını alt üst eden, bedenin toplumsallığa katılışı pahasına kimi katı kurallara uyumunu dayatan, uygar / modern zamanlara karşın; döngüsel bir süreci beden de yaşatmaktadır. Yaşam ve ölüm arasındaki doğrusal çizgiye, bedendeki deliklerden gelen akıntıları engelleyen çeşitli katı kurallara karşı - dışkılama, kusma, sümkürme, tüm beden safra ve akıntılarını - bir tersine çevirme faaliyetidir.



Karikatür 45: Gırgır Dergisi, 1976

[39] Erdoğan, *a.g.e.,* s. 65.



Karikatür 46: Gırgır Dergisi, 1980

Yoksullar, modern bedenin tüm deliklerini açıkta bırakarak, tüm boşlukları görünür kılarak grotesk bedeni karikatürlere de taşımaktadırlar. Ancak, sınırların ihlali, kuralsızlık ya da modernlik öncesi karnaval bedenlerin özgürleşme sürecinden farklılıkları söz konusudur. Yoksulların büyük perhizi belirgin olarak bedende temsil edilir. Eksik kıyafetler, bacakları kapatamayan pantolonlar, açlık, sürekli hayattan bir geri çekilme hali olarak temsil edilir. 1975 yılından sonraki dergi sayılarının genelinde hayatın içinde olan yoksullar hamallık, işportacılık yaparak; alın teri, sokağın kiri, bedenlerindeki yorgunluk halleri karikatürlerde yer almaktadır.

Gırgır'da zengin adam ve kadın bedenleri de grotesk çizilmektedir. Ancak büyük perhizin ardından gelen aşırı yeme, içme ve yağlı bedenleri tariflemektedir. Zenginlerin bedenlerindeki kilonun, yağ birikiminin, serveti biriktiren olarak verilişi, büyük lokmaları yutan geniş ağızların, doymak bilmez bir organizmaya çeviren hedonist varlıklar olarak çizilmesi; bedenin iğreti kılınmasını sağlamaktadır. 1970'lerde zenginler, kilolu, yemekten, giyinmekten anlamaz olarak "zevksiz" tipler olarak çizilmektedir. 1979 ve 1980 yıllarında, yağlı zengin adamların ve eşlerinin karikatürleri çok fazla çizilmektedir. Belirgin olarak hazım sorunu çeken, dişlerinin arasında yemek artıkları kalan, işçileri göbeği ile kapı dışarı eden zengin tipler karikatürlerde yerini almıştır. 1977 yılı sonrasındaki Gırgır dergisinin birçok sayısında zenginlik, doyumsuz ve hazımsız bedenlere gönderme yapılarak resmedilmiştir.



Karikatür 47: Gırgır Dergisi, 1980

Grotesk bedenin 'salgı' imgelemi karikatürler üzerinden zengin, servetli adamların hijyen, arınma arayışlarında görülmektedir. Uygar bedenin paklık, temizlik istencindeki şiddet, damgalama ve aşağılama dikkate değerdir. 1977 yılı ile birlikte televizyonda beden bakımı üzerine reklâmlar, karikatürlere yansıtılmıştır. Deodorant reklâmında, ter kokusunu önleyen, ferah bir koku sağlayan ürün, karikatürlerde çalışan işçilere, hamallara önerilmektedir. Zenginlik ve temizlik ilişkisi, karikatürlerde oldukça absürd görülmektedir. Zenginlerin, çalışmadan terlemeden edindiği mis koku ve temizlik alışkanlıkları karikatürlerde iğreti resmedilmektedir.

1980 yılında çizilen iki zengin kadının kendi aralarında piyasaya yeni çıkan losyonun konu alındığı karikatürde, zengin kadınların hayvan kürkleri içindeki zevksiz kıyafetleri ile "deve-losyon" almalarını birbirlerine önermektedirler. Bakım ürünü olan losyonun, karikatür dilinde (deve)losyon olarak ifadesinde bedenleri ve paklık arasındaki ilişkinin asimetrik özelliklerine dikkati çekmektedir.



Karikatür 48: Gırgır Dergisi, 1980

Bauman'a göre, tüketim toplumunda toplumsal aşağılanmaya ve "iç sürgün"e neden olan, her şeyden önce, bireyin tüketici olarak yetersizliğidir. Unutulmanın, yoksun bırakılmanın ya da aşağılanmanın, başkalarının girebildiği toplumsal şölenden dışarıya atılmanın üzüntüsüne dönüşen bu yetersizlik, tüketici görevlerini yerine getirememenin güçsüzlüğüdür. Tek çare ve onur kırıcı bu durumdan kurtulmanın tek çıkışı, bahsedilen tüketici yetersizliğinin üstesinden gelmektir.[40] Bauman'ın göre tüketim toplumu, 1970'lerde, ihtiyaçlar dâhilinde gerçekleşen ve zorunlu tüketilmesi gereken, yiyecek, yakacak giyecek almak için uzun kuyrukların çilesini çekenler ile pazara mal akışını sağlamayıp bunları stoklayıp daha yüksek fiyatlarla satan kodamanların fırsatçı ve acımasız halleri çok fazla resmedilmiştir. Halkın kuyruklarda yaşamış olduğu zorluklar, uzun bekleme saatleri birçok karikatürün konusu olmuştur.

Gırgır dergisinde tüketici ve kadın ikilisi çok fazla çizilmektedir. Zengin kadınların fazla harcamaları, savurganlıkları, köpeklerine kadar değerli eşya kullanımları bir diğer taraftan da ev kadını olarak çizilen orta halli bir ailenin annesi, evin ihtiyaçları için pazara giden, fiyatlardan şikâyetçi olan, her geçen gün daha az erzakla eve gittiğinin şikâyetinde olan kadın tipleri konu edilmiştir. Mesleği "ev kadını" olarak belirtilen kadınların, anne, kocanın karısı olması vasfı ile tasarruflu olmak zorunluluğu dikkati çekmektedir. Evin ekonomisini yürütebilen ve yoksunluğu en çok hisseden kaygılı yüz halleri çizilmektedir.

1979 ve 1980 yıllarındaki dergilerin birçok sayısında yeni zenginlerin aşırı tüketimini "görgüsüzlük", "sonradan görme" gibi davranış tutumları olarak gösteren tüketici modelleri karikatürlerde yer almaktadır. Gırgır 1972 yılından itibaren farklı reklâm konularını karikatür konusu yapmıştır. "Halk tipi oto" olarak adlandırılan karikatür, benzinsiz, motorun, şanzımanın eskiliği ve arkadan iterek çalıştığını belirten açıklayıcı ifadelerle çizilmiştir. Dar gelirli memurlar için memurun kış modası olarak çizilen karikatürde, memur tipi, sobanın içinde görülmektedir.

[40] Funda Cantek Şenol, "Fakir/haneler Yoksulluğun Ev Hali", *Toplum ve Bilim*, S. 89., İstanbul, 2001, s. 117.

Gırgır dergisinde temsil edilen iki tür tüketiciden zenginler, savurganca, hoyratça, yakışıksızca; diğerleri ise, geçinmekte, yaşamını idame ettirmekte güçlük çekenler olarak resmedilmektedir.

Yoksullar, açlık, hastalık, kötü yaşam koşulları ve benzeri yaşamsal tehditlerin dışında, psikolojik olarak kendilerini değersiz görmelerine neden olan, onur ve öz saygılarına yöneltilen şiddete karşı, duygusal müdahaleler gerçekleştirmektedirler. İnsani ve ahlaki değerlerini ön plan çıkararak, rasyonel dünyanın koşullarındaki acımasızlığı dindirmeye çalışabilmekteler. Zenginliğin ahlaki zafiyetlerinden kendilerini iradi ve tercihi olarak uzak tutmayı, ötekini/zengini, tanımlayan "kirliliği/kötü ahlakı", içlerindeki "temizlik/iyi ahlak" ile karşılamayı yeğlemektedirler. Kimi zaman kendi koşullarının dayattığı durumlara karşı mücadele pratikleri geliştirmelerine rağmen, yoksulluğun özneleri olarak müdahale edemedikleri, denetleyemedikleri bir sürecin de nesnesi olmaktadırlar. Yoksulların siyasal teolojisinin önemli bir öğesinin "mileneryan" ve hatta "mahşeri" (apokaliptik) sayılabilecek bir kurtuluş olduğunu söylenebilir.[41] Yoksulluk, gerçek yaşamda, ilerleyen hatta daha da kötüleşen bir süreci yaşatırken; döngüsel - acıların son buluşu, umutsuzlukların giderildiği - zamanlamayı gerçek dünyada aratmamaya da başlayacaktır. Kurtuluşun adaleti çok daha keskin ve yıkıcı olacağı için; ancak başka bir dünyayı kurgulamasını telkin eden bir kanaati büyütmektedir. Kanaat, birçok 'moral değeri' - güzel ahlak - kuşatan bir etki ile tepkilerin zararsızlaşmasını sağlayabilmiştir.

1970'li yıllarda yoksulluğa yönelik suçlayıcı, damgalayıcı ve kınayıcı müdahaleler görülmemektedir. Daha yalın bir ifade ile onurlarına ve öz saygılarına yönelik şiddete karşı, çok daha güçlü savunma mekanizmaları vardı. Kimi değerlerin, para ile ölçülemez bir güç verdiğini belirten, ne olursa olsun kimseye el açmadan geçinebilecek azmi kendinde gören bir maneviyat dikkati çekmektedir. Tüm bunlarla beraber bu maneviyatın koşullarını oluşturan iş ve istihdam alanlarının, zenginleşme sürecini üreten, teşvik edenden çok yaşamın temel ihtiyaçlarını karşılayan bir boyutu zamanla değişmektedir.

[41] Erdoğan, "Yok-sanma:Yoksulluk- Maduniyet ve 'Fark Yaraları'", *a.g.e.*, s. 85.

1972, 1973, 1974 yıllarındaki maneviyatı yüksek "gariban" karikatürleri, yerini 1977 yılı ile birlikte sokaktaki evsiz vatandaş çizimlerine bırakacaktır. Ekonomik sıkıntıların tüm toplumda yarattığı kaos, karikatürler üzerinden görülebilmektedir. 1977 yılında, yağ, tüp, ekmek kuyruğundaki vatandaştan, dilenene kadar birçok karikatür öfkeli ve umutsuz çizilmektedir.

Toplumda, ekonomik sıkıntıların getirdiği çaresizliğin intihar gibi ileri boyutları karikatürlere yansıtılmıştır. 1977 yılındaki Gırgır dergisinin bir sayısında, ekonomik sıkıntılardan kaynaklı intihara kalkışan adamın karikatürü yer almaktadır. Karikatürde ekonomik sıkıntılardan bunalan adamın, tam kendini asacak iken karısının kapıyı açıp ucuzluk başladığını kendisine bir miktar para vermesini söylemesi üzerinedir. Gırgır dergisinde toplumsal hassasiyetler olarak gözetilen tecavüz, cinayet gibi suçun ve cezanın, pornografik diline yer verilmemiştir. Ancak 1977 yılına kadar yavaş yavaş çizilmeye başlanılan mutsuz tiplemeler, aynı yıldan sonra çaresizlik vurgusunu intihar ile temsil etmiştir. Geleceğin garantiye alınacağını söyleyen, kredi ile borç krizini çok daha kangrenleştiren "yamukbank" Pamukbank reklâmlarını konu eden karikatürler 1980 yılında çizilmeye başlanacaktır.



Karikatür 49: Gırgır Dergisi, 1977



Karikatür 50: Gırgır Dergisi, 1980

Yoksulluğun nedenleri olarak belirtilen, kişilerin yetenekleri, gösterdikleri çaba gibi kendi kişisel özellikleriyle ilişkilendirilen yoksulluk kültürü yaklaşımı, yoksulların iradi yetersizliklerinden kaynaklı oluşabilecek zorluklara katlanma zorunluluğunu ileri sürmektedir. Yoksulluğu, yeniden üreten bu yaklaşım, yoksulu "kaderci", "tembel" ve "suçlu" kılarak yeni bir toplumsal biçimlenmeye dâhil etmektedir. Gırgır dergisinde eğitimsizlik, tembellik gibi gerekçeler içinde yoksulluğun nedenselliği eritilmemiştir. Yoksullukla mücadele eden insanların memur, işçi oluşları, hayatın pahalılığına bir türlü yetemeyen ücretleri, uzun yıllar çalışıp, emekliliği hak etmelerine rağmen yine geçinme zorluğu içinde yaşamaları belirtilmiştir.

Gırgır dergisindeki birçok karikatürde öğretmenlerin, kimi memurların ek iş yaptıkları, simit sattıkları, ayakkabı boyadıkları, pazarcılık yaptıkları resmedilmektedir. Özellikle, öğretmenlerin geçim sıkıntısı üzerinde belirgin derecede durulmuştur. Maaşı yetmeyen öğretmen, simit satmakta ya da yakacak sıkıntısı çektiği için yazılı kâğıtlarını sobada yakabilmektedir.



Karikatür 51: Gırgır Dergisi, 1980



Karikatür 52: Gırgır Dergisi, 1979

Sokakta olarak çizilen karikatürlerdeki kahramanlar ağırlıklı olarak yaşamın ağırlığından ve kaygısından uzakta, görece çok daha sağlıklı bir ruh haline sahip olarak çizilir. Dünya malından ve dünya derdinden uzak, sokakta yaşayan yoksul tiplerin, ev, yemek, temizlik gibi her şeyin sorun olmasına rağmen; yaratıcı fikirleri karikatürlere yansıtılmaktadır. "Ölü taklidi yapıp, imama yıkanmak", "banka 'gülensu' halı serip keyiflice uzanmak" gibi, gamsız ama yoksulluğunun farkında kişiler olarak resmedilmiştir. Bitirim, bıçkın delikanlılar olarak sokaktakiler, yaşı genç ama yıpranmış, dağınık halde erkekler olarak çizilirler. Parkta ya da yolda gördükleri güzel kadınlara atfen söyledikleri sözler, kadınları ürküten, korkutan bir şekilde çizilmemektedir. Sokakta yaşamanın, evsizliğin, yoksulluğun kriminal bir değerlendirilmeye tutulmayışı karikatürlere de yansımaktadır.

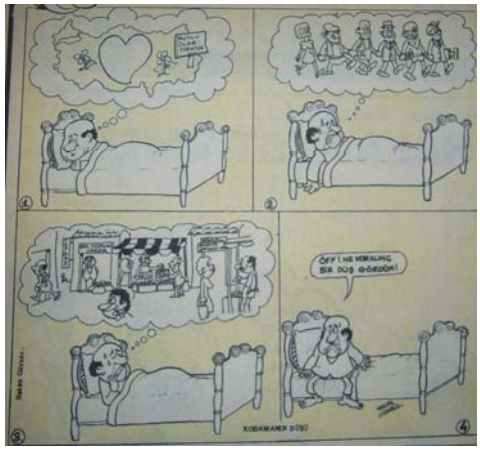


Karikatür 53: Gırgır Dergisi, 1980



Karikatür 54 : Gırgır Dergisi, 1973

Gırgır dergisinin 1972, 1973 ve 1974 yıllarındaki birçok sayısında, çizilen yoksul, abazan, erkek tipi güzel kadınlara karşı olan zafiyeti ile güldürmektedir. Ancak 1976 yılı itibari ile yine yoksul, bekâr erkeklerin dinamik, sıcak ifadeleri yerini umutsuz, gamlı, unutmak için içen, mutsuz, keyifsiz ifadelere bırakacaktır. Gırgır dergisinin ilk yıllarındaki zenginlerin, yoksullar ile rüyaları görece aynıdır. İyi yaşamak, rahat etmek, iyi yemekler yemek, güzel yataklarda uyumak 1970'li yılların ortalarından itibaren Dostoyevski'nin dediği gibi "Bir işçinin, bir ayakkabısızın rüyasında gördüğü gibi, yaldızlı bir apartmanda gayet zengin bir zat da gece rüyasında ayakkabı görmüş olabilir ama aynı ayakkabıları değil, onun rüyada gördükleri bir başka tür bir başka cins ayakkabı."[42]



Karikatür 55: Gırgır Dergisi, 1977

Yoksulluk, bir durum olarak, her aşamada daha başka bileşenlerini dönüşüme uğratan zenginliği tariflemeye başlamaktadır. Zenginlik, yoksulların yaşamında bir istisna olduğu kadar zorunluluk olarak da yerini almaya başlamıştır. Zorunluluk, disiplinle birlikte nesnel olanı tanımlamaktadır. Nesnel olanda, genel bir modeli inşada etkili olmaktadır. Yoksullar, genel model içinde ya kimlik edinmek durumundadırlar ya da kimliksizliği benimsemek durumundadırlar. Gırgır dergisi sayılarında her geçen yıl farklılaşan yoksul tipolojisi, bir anlamda erkin belirlediği genel modeli tanımlamaktadır.

[42] Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, *Yoksullar*, çev. Canan Başoğlu, İstanbul: Mavi Yelken Yayınları: 2000, s. 140.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Mizah, genel olarak, sürekliliği olan zaman ve mekânı kesintiye uğratan, anlık bir kopuş izlenimi vermektedir. Gerçek ya da yaşanılan ile olan bağını, her zaman "yeni" bir söz söyleme tercihinin yanı sıra, herkesin bildiğini, yine herkese söylemedeki yetkinliğinde oluşturmaktadır. Kutsal olanı, hiyerarşide en üstte yer alan iktidarı, uzun bir 'süreklilik' içerisinde değerlendirir. Değinilen süreklilikte toplumsal bellek belirleyici olmaktadır. Mizahın birbirinden farklı ortamlarda ürettiği yerellik, toplumlara özgün toplumsal bellek ve hafızalardan kaynaklıdır. Sürekliliğin beslendiği toplumsal bellek, anlam haritaları ve kodları oluşturmaktadır. Kurgu ve gerçek arasındaki ilişki ise, kişisel yaşam alanlarına sirayet eden kolektif tanımlamalar olarak düşünülmelidir.

Mizah, gerçek ve kurgu arasındaki uzaklığı gerçekte olanın acımasız ve eşitsiz sürekliliğine işaret ederek korumaktadır. Mizahta süreklilik, egemen olanın iktidar güvenliğini tanımlamaktadır. Sürmekte olan iktidar/erk, kesintiye uğramadan devam etmektedir. Albert Camus'nun belirttiği gibi; "katillerden hiçbiri, hiçbir zaman tahtın boş kalması gerektiğini düşünmemiştir."[1] Mizahın yerleşik toplumsal pratikleri önleyici müdahalesi bu bağlamda görece direngen bir nitelik taşımaktadır. Sürekli yinelenen ve kökleşen toplumsal, dinsel, siyasal pratiklerin tekrarını kesintiye uğratabilmektedir. Ancak mizah, sürekliliği olanı aşındırırken, bir 'başlangıç' olamaz. Çünkü mizahın somut ve tutarlı bir yaşam tarzı tahayyülü yoktur. Gerçek kendisini kurgusal olandan bu somutluk ve tutarlılık ölçütleriyle ayırır. Mizah gerçeğin yanılgılı olabileceğini ya da her koşulda sürekli olamayacağını ileri sürmektedir.

Mizah, toplumsal pratiklerin somut ya da verili durumunu sorgulayarak, sürekliliğe yönelik bir savaş vermektedir. Dolayısı ile mizahın savaştığı bizatihi gerçeğin sürekliliğidir. Ancak bu savaş bir direniş pratiği içinde değil, tersinden bir temsiliyet ilişkisi içerisinde kurgulanmaktadır. Mizah, kurgusunun nasıl anlaşıldığı

[1] Paul Connerton, *Toplumlar Nasıl Anımsar,* çev. Alâeddin Şenel, Ayrıntı Yayınları: İstanbul, 1999, s. 17.

ile ilgili temsil kaygısının dışında bir içerik taşımaz. Kurgudaki temsilin gerçek aktörlerle ilk an için özdeşleşmesi önemlidir. İkinci aşamada, özdeşleştiği aktörün karşısına geçecek ya da yanında yer alacaktır. Mizahın okuyucusu, izleyicisi, dinleyicisi temsil alanının diğer aktörleri olmaktadır. Algılama, yorumlama ve bağlam oluşturma da temsilin tamamlayıcılarıdır. Heinrich Regius bu saptamayı şu anektotla desteklemektedir: "Bir dilenci düşünde bir milyoner gördü. Uyanınca bir psikoanalistle karşılaştı. Psikoanalist ona milyonerin, babasının simgesi olduğunu açıkladı. 'ilginç' dedi, dilenci."[2] Burada da görüldüğü üzere, mizah, kurguda temsil ettiği gerçeği, yorumlamasını okuyucusundan beklemektedir. Ancak kurguda yer alan konu/temanın gerçek özneleri, bu temsili kendi gerçek hayatlarında bir bağlama oturtamayabilirler; ya da sadece "ilginç" bulabilirler.

Mizah, her zaman gerçeğin üstünde bir yaratıcı güce sahip değildir. Ne yeni bir başlangıç oluşturabilecek kadar her zaman meşru, ne de dünyayı değiştirecek kadar her zaman asidir. Sadece gerçek olan, mizahın dilinde sıradan, ezber, benzer, klişe olandır. Mizah, perspektifi olan birçok görme biçimlerini kendisinde toplamıştır. 'Gösteren' olarak mizahı anlamaya çalıştığımızda, gösterilenin çözümsüz ya da kutsal/dokunulmaz olanı tarifleyen sürekliliğini kesintiye uğratır. Mizahın yarattığı kopuşun etik boyutu tartışılmaktadır. Pierre Renauder gerçeğin deforme edilmesi ile ortaya çıkan şaka formunu şöyle ifade etmektedir: "Gerçeğin deformasyonu çoğunlukla ahlaki bir problem olarak kabullenilse bile, küçük ve masum ihlallerin her türlü sosyolojik kategoride hoşgörüyle karşılandığı söylenmelidir."[3] Mizah acıyı dindirebilir veya sıkıntıyı katlanılabilir hale getirmesi ile 'hoşgörü' edinir. Böylece mizah, kendi görme biçimini hayatın her alanında var edebilir.

Çalışmamızda mizahın direngen gücü kadar, sistemin içinde başka bir toplumsal pratik oluşturabilme durumu da dikkate alınmıştır. Ancak mizahın ironik olandan boyutsal farkı yadsınamaz. Öyle ki, Roma'nın ünlü lirik şairlerinden Catallus'tan birkaç dize, ironinin boyutsal farkını ortaya koyabilmektedir.

---

[2] Russel Jacoby*, Belleğini Yitiren Toplum: Adler'den Laing'e Konformist Psikolojinin Eleştirisi,* çev. Hakan Atalay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996, s. 101.
[3] Pierre S.Renauder, "Şaka ve Humour Duygusunun Evrenselliği Üzerine"*, Cogito*, S. 26, 2001, s. 179.

"...Sol elini iyi kullanmıyorsun
Asinius Marrucinus: gülüp şarap içerken,
dalgınların mendillerini yürütüyorsun.
Sersem! Bunun eğlenceli bir şey olduğunu mu sanıyorsun?..."[4]

İroni bir olgu olarak mizaha içkindir. Ancak, mizah olgunun/ironinin dışına çıkarak kendi tanımını oluşturabilmektedir. İroni ve mizah birbirine her noktada karışmayan bir seyir izlerler. Mizahın sıkıcı gündelik yaşamı dönüştürmesi, çözüm üretme ile sonlanmaz. Çözüm, mizahın sorumluluğu ya da amaçlarına dâhil değildir. Ancak sorunu doğrudan keşfeden, kuralların yıkılışını seyreden hali ile birçok çözümün olduğunu hatırlatabilmektedir. Alaycılık/ironi, Henri Lefebvre'ye göre mizahtan farkını şu şekilde ortaya koymaktadır: "Doğruya ulaşmak için yanlışı söyler. Alaycı bir anlamda, bilmeme ve yanlış bilme komedisi sergiler. Bir rolü vardır. Bir maske taşır ama bu onun maskeleri çıkartma yöntemidir."[5] Mizahın yarattığı mutluluk haline karşın, ironinin yarattığı mutsuz, çaresiz ve yazgılı haldir. İronik olan düşüncede "onlara", "ötekilere", mevcut topluma yöneltilen kınama, reddetme hali, içinde yaşadığı dünyaya, topluma ve kendisine kadar giden süreci üretmektedir. İroninin kullandığı "temsil" ve "gizlilik" argümanları, mizahta da evrensel işleyiş tarzını oluşturmaktadır. Ancak mizah, gündelik yaşamda geniş bir alana yayıldığında, gizlediği aşırılıktan feragat ederek sakinliği, zararsızlığı getirmektedir. Şöyle ki; "gündelik yaşamda benzer olduklarını, aynı sorunları yaşadıklarını bilen insanlar arasında, örtülü olarak varılmış bir tür saldırmazlık anlaşmasıdır; araya koyduğu mesafeyle saldırganlığı başarısız kılar."[6]

Mizahın birçok görme biçimi ve dili vardır. Karikatür, mizahın biçimlenmesini sağlamaktadır. Mizahın kimlik olarak toplumsallaşma ve siyasallaşması gerçek ve gündelik yaşamın evrimi ile gelişmektedir. Dolayısı ile karikatür biçimsizin estetiğini oluştururken, egemen güzel tanımını alt üst eden bir çizgi ile tarihsel evrimini geçirmektedir. Çizgi ile bir boşluğu, varlığı ya da yokluğu anlatabilmek, çizginin gösteren gücü sayesindedir. Çizgili olanın, çizgili giyilenin,

[4] Çiğdem Dürüşken, "Catallus'un Şiirlerinden Yansıyan Şakalaşma Örnekleri", *Cogito,* (Bahar, 2001) S. 26, s. 130.
[5] Lefebvre, "Alaycılık, Doğurtma Yöntemi ve Tarih Üzerine", *a.g.e.,* s. 136.
[6] Fenoglio, Georgeon*, a.g.e.,* s. 8.

tarihsel arka planda dışlanan, kınanan ve suçlanan olarak ayrıştırılması, karikatürün üretildiği çizginin tarihini yadsımamayı gerekli kılmıştır. Mizah, karikatür ile toplumun zihinsel algı ve bağlamına yönelirken birçok acı ve dışlanma sürecinden geçmektedir. Mizah, bir söylem biçimidir. Erki ve sarsılmaz olanı tanımladığı dil, yıkıcı, sarsıcı olmaktadır. İktidarda olana yöneltilen her eleştiri, direngen bir etki yaratmamaktadır.

Gırgır dergisi, Türkiye'de yayınlanan mizah dergileri arasında tipik özellikleri ile bu tez çalışmasının örneklemi olmuştur. Gırgır dergisinin karikatürü ve mizahı, kendisinden önceki mizahın seyrinden farklılıklar taşımıştır. Türkiye'de modernist algının, kültürel değerler içerisinde gördüğü karikatür sanatını, gündelik ilişkiler ve diyaloglarda görünür kılmıştır. Karikatür sanatının, hicveden, eleştiren doğası her zaman sokağın erişim alanında olmamıştır. Toplumunu anlayan ancak toplumunun onu anlamadığı bir aydın buhranı taşıyan karikatüristlerin, mizahlarındaki temsil gücü kuvvetlidir. Ancak temsil, estetik algılanmanın dışında etkileyici değil, etkili olmayı amaç edindiğinde anlaşılır olmayı yeğlemektedir. Gırgır dergisi, anlaşılır olma kaygısını taşımaktadır.

Mizahı biçimlendiren karikatür sanatı, her ülkenin tarihinde farklı evrimler ve dönüşümlerden geçmektedir. Mizahın evrimi, ülkesinin sosyo ekonomik ve politik sürecinden bağımsız olmamıştır. 1950'li yıllardan, 1970'lere mizahın değişen çehresi, ülkenin sosyo ekonomik ve kültürel değişiminden etkilenmiştir. Gırgır dergisi, Türkiye tarihinde önemli bir siyasi evrim sürecinde yayına başlamıştır. Derginin yayımlandığı tarih, olan 1972 yılı ve bir bütün olarak 1970'li yıllar Türkiye'nin yakın tarihi açısından önem taşımaktadır. 12 Mart sonrasında, ülkedeki siyasi sürecin temel dinamiklerinde görülen değişim sosyo ekonomik sarsıntıları da beraberinde getirmiştir. Toplum ve iktidardakiler arasında gergin ve derin anlaşmazlık, hayatın her alanında görülebilmektedir. Siyasi ve sosyal yapılanmadaki 'halk,' sade vatandaş vurgusu bir jargon ve ideolojik dil olarak meşruluk taşımaktadır. İktidarın, muhalefetin, sokaktaki siyasetin merkezinde 'halk' vurgusu yer almıştır. Gırgır dergisi çizerleri karikatürlerini, "halk"tan beslendiği görülen bir gülmece anlayışı ile çizmişlerdir.

Çalışmamızda incelediğimiz diğer bir konu da Gırgır dergisi kurucusu Oğuz Aral'ın karikatür ve mizah anlayışını, dergi çizerleri ile kurduğu diyaloglara, yapılandırdığı kurallar ve prensiplere taşımasıdır. Gırgır dergisinin kurucusunun kimliği ile bütünleşen yapısı, Aral'ın mizah anlayışını, dergi ve çizerleri ile olan bağına, çizerlerin kendisine yönelik yorumlarına yer vermemizi gerekli kılmıştır.

Gırgır dergisinde yer alan karikatürler 12 Eylül 1980 yılına kadar inceleme kapsamına alınmıştır. Belirlenen tarihin, Türkiye'de yaşanan ikinci bir askeri müdahale olması, ülkedeki sosyo politik eşitsizliği çok daha belirgin kılmıştır. Mizah dergisinden, Türkiye'de yaşanan askeri müdahalelerin zaman aralığındaki vatandaş halleri, sosyal haklar/ haksızlıklar ekseninde ortaya konulmuştur. Özellikle göçle birlikte taşradan, kente taşınan iş ve iyi yaşam umutları, sınıfsal derinliklerin en açık şekilde görüldüğü alanlar olmuştur. Sınıfsal çatışmaların merkezinde yer alan stokçuluk, kara borsacılık ve benzeri uygulamalar ekseninde, bu dönemde günlük yaşam ihtiyaçları dahi karşılanmaz olmuştur. Yoksulluk, halkın ve sade vatandaşın yaşamlarında sürekli mücadele edilmesi gereken bir sorun olarak belirmiştir. Karikatürler aracılığı ile yoksulluğu resmeden ya da temsil eden mizahi dil, eşitsizliğe ve adaletsizliğe vurgu yapmıştır. Sade vatandaş her geçen gün yoksullaşmıştır. Yoksullaşma, çalışan yurttaşın işsiz kaldığı, işi olanında yaşamını idame ettirmede güçlük çektiği bir süreci getirmiştir.

Gırgır dergisinde, Türkiye modernizminin şekillendirdiği kültür ve toplum tartışmaları, karikatürler üzerinde de görülmektedir. Modern siyasetin kültürel alana müdahalesi, yine "halk" üzerinden ideolojik bir dille sürdürülmüştür. Taşra ve kent ayrımına yönelik kültürel kodlamalar, ekonomik boyutun görece önüne geçmiştir. Dergi'de yer alan karikatürler, sokağı, çarşıyı dolayısı ile halkın beklentilerini bilen bir çizer kadrosu tarafından üretilmektedir. Gırgır karikatürlerinin, gündelik ilişkileri en çok kültürel argümanlarla kurduğu düşünülürse, sınıfsal bakış daha sonra gelebilmektedir. Gırgır dergisi, modern toplum projesinden sıyrılmış; bu algıya alternatif bir şey sunma çabası içinde değildir. Zaten ideolojik bir perspektif ile de mizahını üretmemektedir. Fark ve işaret ettikleri ile bir kurgunun peşinden de gitmemektedir. Ancak gerçek olanın, karikatür dili ile iletildiği bir süreç söz konusudur.

Gırgır dergisinde yoksulluk, sosyo-ekonomik değerlendirmeler ışığında ahlaki sorgulamalarla, derginin sayfalarında yerini almıştır. Ülkedeki siyasal saflaşma, ekonomik mücadele alanları, sınıf ve sendikalar üzerinden geliştiği için, dergide çok sayıda sendikacı, işveren, işçi profillerine yer verilmiştir. Dergide, memurun, işçinin, işsizin, ev kadınının yaşadığı zorluğun, karşılaştığı eşitsiz uygulamaların temelinde yatanın, zararsız yurttaşa "bir avuç zengin azınlık" ya da "umursamaz seçkin erkân" tarafından yapılan haksızlık olduğu ileri sürülmektedir. Karikatürlerde, halkın öfkesi bölücü, yıkıcı, tehdit edici bir boyutta değil sadece evinde pişiremediği yemeğe, ya da yakacak odununun olmaması ile temsil edilmektedir. Halk, çok zaman yalnız çizilmektedir. Birçok farklı evde aynı şeyler yaşanmakta ve benzeri zorluklarla mücadele ediliyor olsa da, herkesin tek başına çözüm üretmek zorunda kalması söz konusudur. Karikatürlerin diyaloglarında yer alan söylemde, vicdanlara seslenen etik bir sorgulama dikkati çekmektedir.

1972 ve 12 Eylül 1980 yılları arasında inceleme kapsamına alınmış dergilerde yer alan karikatürlere ilişkin en temel bulgu, toplumsal hassasiyetler ve değerlere karşı, alternatif bir bakış getirilmemesidir. Gırgır dergisi, mizahını, radikal, dönüştürücü bir nitelikte gerçekleştirmemiştir. Modern/geleneksel, yüksek/popüler kültür, taşra/kent gibi ayrımlar, dergicilik anlayışında keskin bir saflaşma içinde değerlendirilmemiştir. Modern, kurucu ideolojinin birçok değerini/idealarını, yansıtabildiği gibi, köylü çiftçiyi, göçmen işçiyi hak aradığı ya da hesap sorduğu diyaloglarda özne yapabilmiştir.

Gırgır dergisi kurucusu ve çizeri olan Oğuz Aral, kendi kuşağının karikatür sanatına yönelik elit tavrını bilmesine ve kendi eğitim sürecinin de kendi kuşağı ile birlikte gerçekleşmesine rağmen, dergi aracılığı ile halkın anladığı ve ulaşabildiği karikatürleri çizmede öncü olabilmiştir. Taşra ve kent ayrışmasının kültürel boyutu kadar, ekonomik nedenler de hemşehrilik, göç hikâyeleri ekseninde verilmiştir. Özellikle gecekondular ve gecekondulu kimliği kültür ve ekonomik nedenlerin çakıştığı alanlar olarak karikatürlerde resmedilmiştir.

Gırgır dergisi çevresinin dergi ile ilgili yorumlarında, derginin 'merkezi' bir konumda olduğuna ilişkin yorumlar yapılmıştır. Saflaşmaların çok fazla keskin ve net olmadığı birçok alanın temsiline bu dergide yayınlanan karikatürlerde

rastlanmaktadır. Üçüncü alan olarak ifade edilen, farklılıkların etkileşim ve çatışmaları aynı anda görülebildiği zeminlerdir.

Çalışmamızda incelediğimiz konulardan bir diğeri de iki darbe arası dönemde, siyasi ve ekonomik vurgunların, kent içi yoksulları yaratan seyridir. Umutsuz ve çaresizliğini dönüştürme gücünü kendisinde göremeyen yoksulluk, karikatürlerin temsiliyetinde, insan ilişkilerinin sıcaklığı ve verdiği güven hissi ile ifade edilmiştir. Gırgır dergisi, yoksulluğun, kültürel olarak tanımlanan ideolojik diline karşı bir söylem geliştirmiş değildir. Öfkeli olmayan ancak şaşkın olan vatandaş, yaşadığı haksızlık ya da eşitsizliğe karşı her defasında gafil avlanmış gibidir. Dergide, karikatürler üzerinden sürekli yinelenen güven hissinin zamanla aşınıma uğrayışı görülebilmektedir. Karikatürlerde yoksulluğun temsili, mahallede, konutta ya da kahramanın bedeninde temsil edilmektedir. Üçüncü alan olarak tanımladığımız etkileşim, en çok bu zeminlerde kendisini göstermektedir. Dergide yoksul beden ve zengin beden karşılaştırılması yapılırken, yoksulun sempatik/sevimli bireysel bedeni, zenginin antipatik/sevimsiz imtiyazlı bedeni ile çokça karşı karşıya gelmektedir. Zengin kişi, hayır işlemek isteyince, hemen yoksulu bulmaktadır. Böylece zengin beden, 'öteki' bedene yönelmektedir. Bedenlerden bağımsız değerlendirilebilir toplumsal mekan, zaman ya da hareket olmamaktadır. Dolayısı ile Gırgır dergisinde yoksul ve zengin bedenler, üçüncü alanlarda çokça rastlaşmaktadır. Bedenler, iletişim ve etkileşim kurmanın; uyuşmazlığı ve çatışmayı gerekçelendirmenin kanıtı olmaktadır.

Gırgır dergisi, iki darbe arası döneminin, çok satan bir mizah dergisi olması ile popüler; çok okunan bir dergi olması ile kitlesel olabilmiştir. Türkiye'de saflaşmanın keskin ve sınıfsal boyutu, kültürel bir metin üzerinde, karikatür tiplerinde birçok farklı alanı tartışmaya açabilmiştir. Saf-laşan kitlelerin zararsız keskinliği, mizahın kurgusal doğasında temsil edilmiştir. Bir hareket ve eylem anına tanıklık olmayınca ezenler ve ezilenler karikatür metinleri içerisinde yaratılamazlar. Sadece gösterilmiş olurlar. Gerçek yaşamda yoksulluk silikleşirken, zenginler tüm imgeleri ile görünür olmaktadır. Karikatürlerde ise, tam tersine yoksulluk çok daha imgesel olarak temsil edilmektedir.

Gırgır dergisinde, yoksulların direngenliğinden çok, küçük umutları, çabuk mutlu olmaları, azla yetinen, "daha fazla olsa, fena olmaz" diyen sürdürülebilir yaşam süreçleri karikatürlerle temsil edilmiştir. Hükümetin, devletin iktidarı, baskıcı egemen dili değil; yönetemediği dolayısı ile beceriksiz politikacının safdilli uyanıklıkları eleştirel söylemi oluşturmuştur. Dergi politikacıların, işverenlerin açık ve "samimi" bir şekilde rant ya da kar hırslarını ortaya koymakta dolayısı ile bu eşitsizliğin, imtiyazın sınıfsal değerlendirilmesi bulanıklaşabilmektedir. Devleti yönetemeyen hükümet, evine yemek getiremeyen baba kadar bir yerde masumlaşabilmektedir. Dolayısı ile sorunlar herkesin sorumluluğu ile çözülür olarak, yoksullara, yoksulluğu ile ilgili sorumluluk örtülü bir dille verilebilmektedir.

Çalışmamızda, bir mizah dergisinin bakışı ile yoksulluğun temsiliyetinin incelenmesinin tercih edilmesinin nedeni, mizahın yıkıcı, kışkırtıcı dilini ezilenin, mülksüzün kendine özgün bir dil geliştirmesinde çok daha kolaylaştırıcı bir etki yaratacağına yönelik kanaatten olmuştur. Gırgır dergisi bir mizah anlayışı yaratmıştır. Ancak, bu anlayışı, mizahın tarihindeki ya da kavramın felsefi boyutundaki kadar uzlaşmaz değildir. Çalışmamızdaki bulgulardan bir tanesi, mizahın tanımına ya da etki alanlarına ilişkin genel, niteleyici vurgular her zaman aralığında ya da zemininde geçerli olmadığını ortaya koymaktadır. Yoksulluğun ve gülüşün dünyadaki canlılar arasında sadece insanda görünme durumu, gerçek yaşamın zamanı ve mekânı üzerinde bir bağlam oluşturmayabilir.

Mizahın kurgusallığı, hayatın ağır ve aşılması zor gerçeklerini her zaman kapsamada, esnetmede ya da kışkırtmada başarılı olamamaktadır. Dolayısı ile mizah, bugünden düne bir bakışı kaldıramayacak kadar kopuşu tariflemektedir. Tezin bulgularından bir diğeri de, yoksulluğun dili, temsili, isyanı Gırgır dergisinde çokça rastlanan üçüncü alanlarda birçok farklı etkileşim ve dönüşümle ya suskunluğa gömülmekte, ya da çığır açmaktadır. Türkiye'nin siyasi ve kültürel dayatmalarının en çok sirayet ettiği alanların – kent/taşra, gecekondu/apartman, popüler/yüksek kültür- hep aynı sınıfsal ayrışmaya dayalı biçimlenmesi söz konusudur. Ancak Gırgır dergisinin mizahında bu alanlar karikatürler üzerinden çok fazla bir araya getirilmekte, dolayısı ile nedensellik örgüsünü ve gerekçesini daha keskin ortaya koyabilmektedir. Okuyucusuna, gecekonduların ve kaçak apartmanların yaşam alanlarını bir arada verebilmektedir; ya da uzun kuyrukların nedenini, stokçu bir

zengin tiplemesi ile gerekçelendirebilmektedir. Gırgır dergisi, bu durumda mizahın kurgusallığından çok, gerçeğin kendisini karikatürlerine konu etmiştir. Yoksulluk temsiliyetlerinde, yoksulun söylemi "gösteren" niteliğinde gerçeğe dikkati çeker. Dolayısı ile yoksulun gerçeği, egemen olanın, onu yoksullaştıranın gerçeğidir. Gerçeği, zorunluluk olarak yaşatan sürecin "hayat" olarak tanımlanması sürekli vurgulanmıştır. Gerçek, yoksulların iradelerinden bağımsız kurulmaktadır. Dolayısıyla kurgu ile gerçek mizahi alanda yer değiştirirken ya da gerçek kılık değiştirirken, yoksullar erkin kurgusunun yeniden üretildiği alanlarda yer almaktadırlar.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

Altman, Rick, *Televizyon/Seslendirme, Eğlence İncelemeleri*, Haz: Tania Modleski, İstanbul, Metis Yayınları, 1998, ss. 65–83.

Andreas, Huyssen, Kadın Olarak Kitle Kültürü Modernizmin Ötekisi, *Eğlence İncelemeleri*, Haz: Tania Modleski, İstanbul, Metis Yayınları, 1998, ss. 235–257.

Argın, Şükrü , "Taşraya İçerden Bakmak Mümkün Müdür?", *Taşraya Bakmak*, Der: Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005, ss. 272–296.

Arık, M.Bilal, *1980'den Sonra Yaşanan Toplumsal Değişim ve Karikatürün Değişen İşlevi Değişen Toplum Değişen Karikatür,* İstanbul, Türkiye Gazeteciler Cemiyeti Yayınları, 1998.

Aslan, Şükrü, *1 Mayıs Mahallesi 1980 Öncesi Toplumsal Mücadeleler ve Kent*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004.

Bakhtin, Mikhail, *Karnavaldan Romana*, Çev: Sibel Irzık, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001.

Balcıoğlu, Semih, *Memleketimden Karikatürcü Manzaraları,* 2. Baskı, İstanbul, Can Yayınları, 2003.

Bergson, Henri, *Gülme,* Çev: Yaşar Avunç, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2006.

Bezci, Şenol, Terso Vesilesiyle Engin Ergönültaş ve Kenar Mahalle, *Çizgili Kenar Notları,* Der: Levent Cantek, İstanbul, İletişim Yayınları, 2007, ss. 29–39.

Cantek, Levent, *Türkiye'de Çizgi Roman*, 2. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002.

Cantek, Levent, *Çizgili Hayat Kılavuzu,* 2. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004.

Clastres, Pierre, *Devlete Karşı Toplum*, Çev: Mehmet Sert, Nedim Demirtaş, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2006.

Connerton, Paul, *Toplumlar Nasıl Anımsar,* Çev: Alâeddin Şenel, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1999.

Dostoyevski, Fyodor Mihayloviç, *Yoksullar*, Çev: Canan Başoğlu, İstanbul, Mavi Yelken Yayınları, 2000.

Erasmus, Desiderius, *Deliliğe Övgü,* Çev: Tufan Göbekçin, İstanbul, Öteki Yayınları, 2007.

Erdoğan, Necmi, Yoksulları Dinlemek, *Yoksulluk Halleri*, Der: Necmi Erdoğan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2007, ss. 13–26.

Erdoğan, Necmi Yok-sanma: Yoksulluk-Maduniyet ve Fark Yaraları, *Yoksulluk Halleri*, Der: Necmi Erdoğan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2007, ss. 47–95.

Ergüven, Mehmet*, Görmece,* 2. Baskı, İstanbul, Metis Yayınları, 2007.

Fenoglıo, Irene, François Georgeon, *Doğu'da Mizah,* Çev: Ali Berktay, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000.

Freud, Sigmund, *Espri Sanatı*, Çev: Erdoğan Alkan, İstanbul, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 1999.

Göker, Cemil, *Gülme ve Güldüren Sanat Türleri*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.

Gönenç, Levent, Arka Sokakların Dergisi Mikrop, *Çizgili Kenar Notları,* Der: Levent Cantek, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, ss. 101–127.

Işık, Oğuz, Melih Pınarcıoğlu, *Nöbetleşe Yoksulluk*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005.

Jacoby, Russel, *Belleğini Yitiren Toplum: Adler'den Laing'e Konformist Psikolojinin Eleştirisi,* Çev: Hakan Atalay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1996.

Jenks, Chris, *Altkültür,* Çev: Nihal Demirkol, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2007.

Kahraman, Hasan Bülent, *Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu*, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2003.

Küçük, Yalçın, *Gülünçlük, Çelişki ve Yoz Mizah*, İstanbul, Yazı Görüntü Ses Yayınları, 2002, ss. 29–39.

Kürüz, Murat, *Son Efsane Gırgır*, İstanbul, Epsilon Yayınları, 2007.

Laçiner, Ömer "Merkez(ler) ve Taşra(lar) Dönüşürken," *Taşraya Bakmak* Der: Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005, ss. 13–36.

Lefebvre, Henri, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, İstanbul, Metis Yayınları, 1998.

Lentricchia, Frank ve Jody McAuliffe, Çev: Barış Yıldırım, *Katiller, Sanatçılar ve Teröristler,* İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004.

Méda, Dominique, Çev: Işık Ergüden, Emek, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004.

Mellencamp, Patricia, Durum Komedisi, Feminizm ve Freud, *Eğlence incelemeleri*, Haz: Tania Modleski, İstanbul, Metis Yayınları, 1998, ss. 113–131.

Nesin, Aziz, *Cumhuriyet Döneminde Türk Mizahı*, İstanbul, Akbaba Yayınları, 1973.

Nesin, Aziz, *Mizah: Gülmece, Gülmenin Kitabı*, İstanbul, Yazı Görüntü Ses Yayınları, 2002, ss. 43–80.

Nichols, Theo, Nadir Suğur, *Global İşletme, Yerel Emek*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005.

Oral, Tan, Gülme*, Gülmenin Kitabı*, İstanbul, Yazı Görüntü Ses Yayınları, 2002, ss. 85–95.

Okyanus Ansiklopedik Sözlük, Haz: Pars Tuğlacı, Cilt: 5, İstanbul, Cem Yayınları, 1982.

Ödekan, Ayla Mimarlık ve Sanat Tarihi 1908–1980, *Çağdaş Türkiye 1908–1980,* Haz: Sina Akşin, Cilt: 4, İstanbul, Cem Yayınevi, 1997, ss. 505–590.

Öncü, Ayşe, 1990'larda Küresel Tüketim, Cinselliğin Sergilenmesi ve İstanbul'un Kültürel Haritasının Yeniden Biçimlenmesi, *Kültürel Fragmanlar*, Haz: Deniz Kandiyoti, Ayşe Saktanber, 2. Baskı, İstanbul, Metis Yayınları, 2005, ss. 183–200.

Özbek, Meral, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, 7. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2006.

Özyeğin, Gül, *Başkalarının Kiri*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005.

Pastoureau, Michel, *Şeytan Kumaşı*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1997.

Polan, Dana, "Anlık Karşılaşmalar Kitle Kültürü ve Duyunun Tahliyesi," *Eğlenceİincelemeleri*, Haz: Tania Modleski, İstanbul, Metis Yayınları, 1998, ss. 210–234.

Rabelais, François, *Gargantua,* Çev: S.Eyüboğlu-A.Erhat-V.Günyol, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2006.

Sanders, Barry, *Kahkahanın Zaferi,* İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001.

Scott, James C., *Tahakküm Ve Direniş Sanatları, Gizli Senaryolar*, Çev: Alev Türker, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1995.

Selçuk, Turhan, Gülünç Nedir? , *Gülmenin Kitabı*, İstanbul, Yazı Görüntü Ses Yayınları, 2002, ss. 105–108.

Şenses, Fikret, *Küreselleşmenin Öteki Yüzü Yoksulluk*, İstanbul, İletişim, 2001.

Şimşek, Ali, *Yeni Orta Sınıf,* İstanbul, L&M Yayınları, 2005.

Tekelioğlu, Orhan, *Halk Zevki*, İstanbul, Telos Yayıncılık, 2006.

MAKALELER

Alsaç, Üstün, Bir Karikatür Ustası Oğuz Aral, *Mizah Kültürü*, Yıl 1, Sayı: 7, 1998, ss. 26–31.

Baudelaire, Charles, Bilge Kişinin Ürkek Gülüşü, *Güldiken Mizah Kültür Dergisi***,** Sayı: 1, 1993, ss. 14–15.

Brookes, Rod 'Everything in the Garden Is Lovely': The Representation of National Identity in Sidney Strube's Daily Express Cartoons in the 1930s, *Oxford Art Journal*, Vol. 13, S.2.(1990), ss. 31–43.

Brummett, Palmira, Dogs, Women, Cholera, and Other Menaces in the Streets: Cartoon Satire in the Ottoman Revolutionary Press, 1908–11, *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 27, S.4. (Kasım, 1995), ss. 433–460.

Cantek, Funda Şenol, Fakir/haneler Yoksulluğun Ev Hali, *Toplum Bilim*, Sayı: 89, İstanbul, 2001.

Coşkun, Zeki, Rıdvan Budak'la Söyleşi, *Cogito*, İstanbul, Sayı: 12, 1997, ss. 83–87.

Çamuroğlu, Reha*, Miskin*, *Cogito*, İstanbul, Sayı: 12, 1997, ss. 113–117.

Dürüşken, Çiğdem, Catallus'un Şiirlerinden Yansıyan Şakalaşma Örnekleri, *Cogito*, Sayı: 26, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, ss. 126–131.

Erdoğan, Nezih, Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine Notlar, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı: 15, 2001, ss. 109–120.

Ergüven, Mehmet, Şakanın İzinde*, Cogito,* Sayı: 26, 2001.

Grindon, Gavin, Sermayeye Karşı Karnaval Bir Bahtin Vaneigem Hakim Bey Karşılaştırması, Çev: Ilgın Yıldız, *Siyahî*, Sayı: 5, İstanbul, 2005, ss. 32–39.

Hamon, Philippe Alaysıma, *Güldiken Mizah ve Kültür Dergisi*, Sayı: 7, 1995, ss. 7–9.

Işık, Nuran Erol, Kültürel Bir Kimlik Olarak Delikanlılığın Yükselişi, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı: 15, 2001, ss. 121–132.

İnam, Ahmet, Dünyaya Yan Bakma Biçimi Olarak Mizah*, Güldiken Mizah Kültürü*, Sayı: 3, 1994, ss. 8–10.

Kaçan, Hasan, İsmet Çelik: Gırgır'ın Büyük Mizah Cambazı, *Mizah Kültürü*, Cilt: 1, Sayı: 8, 1998, ss. 2-13.

Karagöz, Betül, Hiç'lik İçinde Yok'luğu Aramak' Popüler Olabilir mi?, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, İstanbul, Sayı:15, 2001, ss. 157–167.

Komili, Halis, Çalışmak 'Hastalık' mıdır?, *Cogito*, İstanbul, Sayı: 12, 1997, ss. 79–81.

Kroumov, Georgi, ,Antik Gülümseyişler, Çev: Ayşe Kim, *Güldiken Mizah ve Kültür Dergisi*, Sayı: 3, Kış 1994, ss. 20–23.

Lafargue, Paul, Tembellik Hakkından Seçmeler, *Cogito*, İstanbul, Sayı: 12, 1997, ss. 11–22.

Lefebvre, Henri, Alaycılık, Doğurtma Yöntemi ve Tarih Üzerine, *Cogito*, Sayı: 26, 2001, ss. 133–144.

Mağgönül, Zeynep, Teşvikiye Nişantaşlıların Serveti, *Toplum ve Bilim,* Sayı: 104, İstanbul, 2005, ss. 124–136.

Odabaş, Sevim, Modern Beden Kültüründe Güzellik Salonlarının Yeri: Ankara Örneği, *Toplum ve Bilim*, Sayı: 104, İstanbul, 2005, ss. 153–181.

Önder, İzzettin, Tembellik Hakkı, Cogito, İstanbul, Sayı:12, 1997, ss. 73–77.

Renauder, Pierre S. Şaka ve Humour Duygusunun Evrenselliği Üzerine, *Cogito,* Sayı: 26, 2001, ss. 177–187.

Russell, Bertrand, Aylaklığa Övgü, *Cogito*, İstanbul, Sayı: 12, 1997, ss. 61–71.

Shils, Edward, Gelenek, Çev: Hüsamettin Arslan, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı: 25, 2003, ss. 101–131.

Sözen, Edibe, Popüler Kültür Retoriği: Sahiplik İçinde Yokluk, Rağbette Olma ve Sağduyu Bilgisi, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı: 15, 2001, ss. 55–66.

Speier, Hans, Wit and Politics: An Essay on Laughter and Power, *The American Journal of Sociology*, Vol. 103, S. 5. (Mart, 1998), ss. 1352–1401.

Şenel, Alâeddin, Çalışma, Baban Gibi, Köle Olma, *Cogito*, İstanbul, Sayı: 12, 1997, ss. 89–92.

Şentürk, Levent, Postmodern Mimarinin Şaka Kategorileri, Sayı: 26, *Cogito*, Bahar, 2001, ss. 212–220.

Tümer, Melike, Bıyıksız Mizah, *Milliyet Sanat*, Mart, 2007, ss. 8–11.

Türkeş, Ömer, Milenyum Çağı İnsanları, *Toplum ve Bilim*, Sayı: 104, İstanbul, 2005, ss. 48–72.

Ulvi, Ali, Gazete Karikatürü ve Aykırı Düşünceler, *Mizah Kültürü*, Sayı: 8, 1998, ss. 20–21.

Veblen, Thorstein, Açıkça Görülen Serbest Zaman, *Cogito*, İstanbul, Sayı: 12, 1997, ss. 29–46.

Wahl, Wendy, Bedenler ve Teknolojiler: Dora, "Neuromancer", ve Direnme Stratejileri, *Varlık,* Sayı: 1127, Ağustos, 2001, ss. 24–31.

GÖRÜŞMELER

Metin Üstündağ ile görüşme, İstanbul: 09. 10. 2006

Tuncay Akgün ile görüşme, İstanbul: 28. 10. 2006

Kamil Yavuz ile görüşme, İstanbul (Mizah Kütüphanesi): 12. 02. 2007

TV PROGRAMI

CNNTURK, *Nasıl Yani?* "Her şey mizah konusu olabilir mi?" 24. 01. 2008

ÖZGEÇMİŞ

Yonca Güneş Yücel, 1982 yılında İstanbul'da doğdu. 2000 yılında Maltepe Lisesi'nden mezun oldu. Kocaeli Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Uluslararası İlişkiler Bölümü'nü 2005 yılında bitirdi ve aynı yıl Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Siyaset ve Sosyal Bilimler Anabilim Dalı'nda yüksek lisans eğitimine başladı. 2006 yılında Remzi Kitap Edebiyat ve Sanat Gazetesi'nin ilk sayısında, akademisyen - tarihçi Feroz Ahmad ile röportajı bulunmaktadır.

2005 yılında Yeditepe Üniversitesi Uluslararası İlişkiler bölümünde öğretim üyesi olan Fazilet Ahu Özmen'in Strasbourg Üniversitesi Doktora çalışması çerçevesinde Türkiye Alevilerinin sosyo-politik analizine ilişkin alan araştırmasında çalışmıştır.

2007 yılında yayınlanan "12 Eylül'e Rağmen" başlıklı kolektif makale çalışmasının editörlerinden biri olarak görev yapmış ve bu kitapta "Gençlik ve Siyaset" başlıklı makalesi yayımlanmıştır.

20 Ekim 2007 yılında Kayseri Erciyes Üniversitesi'nde düzenlenen Siyasi İlimler Türk Derneği V. Lisansüstü Konferansı'nda, yoksulluğun Gırgır dergisi karikatürlerindeki temsiliyetine ilişkin "Yoksulluğa (M)izah Gerek" üst başlıklı bildiri sunmuştur.

6–8 Aralık 2007 tarihlerinde Boğaziçi Üniversitesi Atatürk ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü'nün düzenlediği "Tarih, Siyaset, Türkiye: Toplumsal Sorunlarımız ve Eleştirel Yaklaşımlar" başlıklı Ulusal Lisansüstü Sosyal Bilimler Konferansı'nda "Çizgi Dışı Yoksulluk" konulu bir tebliğ sunmuştur.