

YENİ ORTA SINIFIN GEÇİRDİĞİ DEĞİŞİMLER PARALELİNDE
HAFTALIK TÜRK MİZAH DERGİLERİ

EMİNE DUYGU DÖLEK
106611011

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KÜLTÜREL İNCELEMELER YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

TEZ DANIŞMANI: BÜLENT SOMAY
2009

Yeni Orta Sınıfın Geçirdiği Değişimler Paralelinde Haftalık Türk Mizah
Dergileri
Weekly Humor Magazines in Turkey in Parallel with the New Middle
Class

Emine Duygu Dölek
106611011

Tez Danışmanı: Bülent Somay
Jüri Üyesi: Doç. Dr. Ferhat Kentel
Jüri Üyesi: Doç. Dr. Halil Nalçaoğlu

.....
.....
.....

Tezin Onaylandığı Tarih

: 14.10.2009

Toplam Sayfa Sayısı: 72.

Anahtar Kelimeler

- 1) Yeni Orta Sınıf
- 2) Mizah
- 3) Modernleşme
- 4) Neo-liberalizm
- 5) Postmodernizm

Key Words

- 1) New Middle Class
- 2) Humor
- 3) Modernisation
- 4) Neo-liberalizm
- 5) Postmodernism

Özet

Bu tezin amacı, Türkiye’de 1980 sonrasında yayınlanan haftalık mizah dergileri ile, aynı dönemde ortaya çıkmaya başlayan neo-liberalizm akımının etkisiyle oluşan yeni orta sınıfın ilişkisini, birbirleriyle olan etkileşimlerini incelemektir.

Tezde öncelikle mizah ve gülme teorileri incelenerek, mizahın çalışma prensiplerine yönelik bir altyapı oluşturulması hedeflenecek. Daha sonra sırasıyla *Gırgır*, *Leman*, *Penguen* ve *Uykusuz* dergileri incelenerek, 1980’li yıllardan günümüze popüler haftalık mizah dergilerinin bir tarihi sunulacak ve buna paralel olarak yeni orta sınıfın geçirdiği değişimler ele alınacak. Bu esnada, neo-liberalizmin yol açmış olduğu postmodern durumun özelliklerinden olan *karnavalesk*, *arabesk*, *cool*, *parodi*, *nostalji* ve *kitsch* gibi kavramlardan da yardım alınacak.

Summary

This thesis aims to study the relation and the interaction between the weekly humor magazines published in Turkey after 1980 and the new middle class that emerged after the movement of neo-liberalism.

Firstly, the theories of humor and laughter will be studied in order to provide an underwork about the action principles of humor. Then the magazines *Gırgır*, *Leman*, *Penguen* and *Uykusuz* will be studied and thus a history of popular weekly humor magazines in Turkey will be provided.

And parallel to that, the changes in the new middle class will be discussed.

While doing this, terms such as carnivalesque, arabesque, parody, nostalgia and kitsch, which are the characteristics of the postmodern situation caused by neo-liberalism will also be used.

İçindekiler

Özet.....	i
1. Giriş	1
Birinci Bölüm	11
2. Mizah ve Gülme	11
İkinci Bölüm	20
3. Gırgır	20
4. Leman	33
5. Penguen ve Uykusuz.....	47
6. Sonuç	64
Kaynaklar	69

1. Giriş

“Gülme ne anlama gelir? (...) En büyük sapmalarında bile kendine göre usa uygun, çılgınlığında yöntemli olan komik fantazi, düşlere kapıldığını kabul etsek bile, bunlarda bütün bir toplumun hemen benimsediği, anladığı imgeleri çağrıştırdığına bakılırsa insanoğlunun, özellikle de toplumun, grupların, halkın imge gücünün nasıl çalıştığını bize neden öğretmesin? Gerçek yaşamdan kaynaklandığına, sanatla akraba olduğuna bakılırsa, neden sanatla yaşam üstüne söyleyecek sözü olmasın?”¹

1980 sonrasında doğmuş gençlerin kendilerinden önceki nesillere mensup kişiler tarafından ‘zevzeklikle’ itham edilmeleri çok sık rastlanan bir şeydir. Onlar cahil bulunurlar; zevkleri, beğenileri ve tercihleri acımasızca eleştirilir. Bu durumda mizah anlayışlarının, okudukları mizah dergilerinin takdir görmesini beklemek oldukça iyimser bir davranış olacaktır. Ne var ki bu eleştirileri yapanların, bundan yirmi sene önce eleştirdikleri kişilerin yerinde kendilerinin bulunduğunu hatırlamalarında fayda vardır. Bir zamanlar *Gırgır* dergisini sevgi ve heyecanla takip edenlerin, günümüz mizah dergilerinde aradıklarını bulamadıklarını sıklıkla duyarız. *Limon* ve *Leman*’da *Gırgır*’dan birtakım izler bulmuşlarsa da, *Penguen* ve *Uykusuz*’daki mizahı neredeyse hiç anlamamaktadırlar. Fakat bu ne kadar şaşırtıcıdır? Neredeyse düzenli denebilecek aralıklarla, mizah dergileri değişir ve eski dergilerin takipçisi olanlar yenilerinden memnun kalmazlar. Bu durum son derece doğal bir sürecin sonucudur aslında. Bu süreçte olup bitenler mizah dergilerindeki değişimler hakkında ipucu verebilirken, diğer

¹ Henri Bergson, *Gülme: Komiğin Anlamı Üstüne Deneme* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006), çev. Yaşar Avunç, s. 11

yandan mizah dergilerini incelemek de bu süreçte olanlar hakkında ipucu verecektir.

Tüm dünyada ‘küreselleşme,’ ‘yeniden yapılanma,’ ‘piyasa ekonomisi,’ ve ‘dışa açık ve ihracata açık büyüme,’ olarak adlandırılan neo-liberalizm sürecinin 1979 yılında İngiltere’de Thatcher, 1980 yılında ABD’de Reagan yönetimleri ve bunlara paralel olarak Türkiye’de de 24 Ocak 1980 kararları sonrasında başladığı söylenebilir.² Bu anlamda seksenli yıllar bir dönüm olarak değerlendirilebilir. Kimi mevcut yaklaşımlara göre neo-liberalizm süreci ile birlikte, Tanzimat’tan beri süregelen, yirmili yıllarda kurumsallaşan devlet ağırlıklı modernleşmecilik hareketleri, yerlerini ellilerde başlayan, seksenlerden itibaren de değişimin eksenini oluşturan toplum ağırlıklı modernlik arayışlarına bırakmıştır. Modernlik ve modernleşmecilik arasındaki ayrımı iyi yapmak gerekir. Modernleşmecilik, tanımını Batı’nın kültür modelinden alır, taşıyıcıları ise Batıcı seçkinlerdir. Modernlik ise ancak yerel toplumsal dokuların üzerine inşa edilebilir. Batı moderndir çünkü yeni olanı –ekonomik, kültürel, bilimsel düzeyde- içsel ve yerel bir süreç olarak doğurabilmiştir. ‘Azgelişmişlik’ ise modernleşmecidir, çünkü sanayi medeniyetini kaçırdığından beri kendini bu medeniyete göre yeniden tanımlamak zorunda kalmıştır.³ Modernleşme tarihsel bir kopuş, bir nevi devrim olarak değerlendirilmekten ziyade; tarihsel bir süreklilik, bir inşa süreci olarak görülmelidir.

Neo-liberalizmin siyasi ve ekonomik yapıda yol açmış olduğu değişimin, bunlara paralel olarak kültürel yapıyı da derinden etkilemesi kaçınılmazdır.

² Ali Şimşek, *Yeni Orta Sınıf* (İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayıncılık, Ekim 2005), s. 29.

³ Nilüfer Göle, *Melez Desenler* (İstanbul: Metis Yayınları, Nisan 2002), s. 48.

Bu yeni ekonomik durum, yeni bir gelir grubunun tanımlanmasına yol açmıştı. “Yeni orta sınıf ve profesyonel yönetici sınıfı temel çelişkinin iki kutbu olan sermaye ve emek arasında belirsiz ve ara bir konumda bulunmak gibi ortak bir özellikleri olan, homojen olmayan bir toplumsal tabakalar topluluğudur,”⁴ diye tanımlıyor Ali Şimşek bu yeni topluluğu. Yeni orta sınıf yalnızca yönetici konumunda olanları değil, işlerini yaparken sürekli gözetim ve denetim altında olmayan öğretim üyeleri ya da yüksek ücretli medya mensupları gibi yarı özerk çalışanları da kapsayabilir. Elbette yeni orta sınıf olarak söz edilen, Marksist söylemde yeri olan ayrı bir “sınıf” değildir. Zaten, özellikle 1980 sonrasında, Türkiye’de net bir burjuvazi, işçi sınıfı ve orta sınıf ayrımının yapılabileceği söylenemez. Üretim ve mülkiyet ilişkileri bakımından kabaca üniversite mezunu ofis çalışanları olarak tarif edilebilecek “beyaz yakalılardan” (ki onlar da Türk İşçi Kanunu’na göre işçi kesimine dahildir) büyük bir fark taşımayan bu topluluğu tanımlayan şey ise tüketim biçimleri olacaktır. (Yeni orta sınıfı tanımlamak için kullanılan yaklaşımlardan bir diğeri ise, orta sınıfı “geleneksel orta sınıf” ve “yeni orta sınıf” olarak ikiye ayırmaktır. Bu yaklaşıma göre geleneksel orta sınıf mensupları çiftçiler, esnaf, sanatkar ve mahalli tüccarlar iken; yeni orta sınıfı oluşturanlar ise sanayi firmalarını yönetenler, kendi hesabına çalışan doktorlar, mimarlar, dişçiler, avukatlar –yani profesyoneller-, finans sektörü çalışanları, sosyal hizmetler ve kamu yönetimi alanında çalışanlardır.⁵)

Tamamı eğitilmiş ve artık nispeten yüksek gelirli olan bu yeni topluluk kısa zamanda kendi kültürünü oluşturmuştu. Medyanın da desteklediği bu yeni kültür hazcı, apolitik, alaycı, yemenin ve içmenin iyisinden anlayan, özel

⁴ Ali Şimşek, *Yeni Orta Sınıf* (İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayıncılık, Ekim 2005), s. 17.

⁵ Devrim Sevimay, Meydandakiler ‘Yeni Orta Sınıf’tır, Milliyet, 21 Mayıs 2007, <http://www.milliyet.com.tr/2007/05/21/siyaset/asiy.html>.

hayatını büyük bir zevkle 'itiraf' ederek paylaşan, açık veya gizli seçkinciliği sürekli vurgulayan, cüretli bir yaşam tarzına vurgu yapıyordu. Şüphesiz ki ilk temsilcilerini de medyadaki çoğunluğu genç isimler arasında bulmaktaydı.⁶ Aynı dönemde çok sayıda kadın, erkek ve aktüalite dergisi yayın hayatına başladı ve o zamana kadar pek gündeme getirilemeyen meseleleri yazılarına taşıdı. Sosyal ve kültürel değişimlerin çok net biçimde gözlendiği bir başka yer ise haftalık mizah dergileriydi.

“Modernlik bir yandan ‘eylemcilerin’ diğer yandan ‘analistlerin’ eseridir. Mühendisler, siyasetçiler, girişimciler yani toplumu, devleti, ekonomiyi ve doğayı dönüştürenler eylemcilerdir. Analist kategorisinde ise sanatçılar ve sosyal bilimciler, yani ortaya konulan eylemi anlayan, yorumlayan, kültürel eserlerle bilincimize yansıtanlar vardır,”⁷ diyor Nilüfer Göle. Bu anlamda mizah dergileri de analist kategorisinde değerlendirilebilir. Çünkü bu dergiler, sürekli değişen genç yazar-çizer ve okuyucu kitlesiyle, düzenli olarak belli bir yaş grubunun yaşadığı kültürel değişimin nabzını tutarlar. Başka bir deyişle burada konu edilen yeni orta sınıfın ve buraya dahil olmaya aday üniversite öğrencilerinin yaşam tarzlarını ve bakış açılarını yansıtanın yanında, onlara yönelik bir eleştiri de sunarlar. Yazar ve çizerleriyle beraber isimleri de değişen mizah dergileri, bir önceki nesil tarafından anlaşılmaz ve beğenilmez; ancak yeni dergiyi takip edenler de artık eskisini komik bulmamaktadır. Bu dergilerin içerdikleri mizahi değer, içinde yer aldıkları döneme özgüdür. Ayşe Öncü’nün dile getirdiği gibi:

⁶ Ali Şimşek, *Yeni Orta Sınıf* (İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayıncılık, Ekim 2005), s. 76-77.

⁷ Nilüfer Göle, *Melez Desenler* (İstanbul: Metis Yayınları, Nisan 2002), s. 8.

“Dün komik duran karikatürler bugün bayatlamışlardır. Bunun nedeni, karikatürün, mizahın başka türlerinde de olduğu gibi, tanıdık bir göstergeler ve simgeler dünyasına yaslanması, bir anlık bir şaşkınlık yaratmak amacıyla beklenen anlamlarla oynaması ve böylelikle okuyucuyu bir tebessüme sürüklemesidir. Bu anlamda karikatür, içinde yaşanan anın kültürel söylemine 'müdahale eder'; yani gündelik bilinç denen karışımı bilinçlendiren ve düzene sokan 'muteber' kodları kavrar, damıtır ve vurgular ki hiciv ve mizah yoluyla bunların balonunu patlatsın, maskelerini düşürsün. Mizah daima kendini sarmalayan kültürel söylemle diyalog içindedir. Aynı anda hem sağduyuyu, hem de onun muğlaklıklarını ve tutarsızlıklarını gündeme getirir.”⁸

Mizahçı ve okur kuşaklarının hızlı devinimi sayesinde, dergilerin değişimi kavrayabilme açısından özel bir esneklikleri vardır. Mizahçı hangi esprilerden çekilip hangi esprilere yükleneceğine toplumsal istatistiklere bakarak değil; sezgilerine ve gözlemlerine dayanarak karar verir ve çoğu kez de bu konuda başarılı olur. Artık başaramadığı noktada ise ister istemez bayrağı bir sonraki kuşağa devreder. “Gitmekte, tükenmekte olan biraz direnir; gelmekte olan biraz zorlanır, espri anlayışında ve konu yelpazesinde bir geçiş dönemi yaşanır, sonuç bellidir.”⁹

Yetmişli ve seksenli yıllarda özellikle popüler kültür ürünlerindeki ‘bakış açısının’ sahibi olan ‘küçük insan,’ doksanlı yıllardan itibaren, bıkmadan ve çok sert bir dışlayıcılıkla ‘bakılan’ kişi konumuna gelecektir. Bakanın

⁸ Ayşe Öncü, “İstanbulcular ve Ötekiler”, *İstanbul, Küresel ile Yerel Arasında*, der. Çağlar Keyder, (İstanbul: Metis Yayınları, Kasım 2000), s. 119-120.

⁹ Can Kozanoğlu, *Yeni Şehir Notları* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2001), s. 90-91.

bakılan olduğu süreçte kimin ‘bakan’ olduğu sorusunun yanıtı, çoğu ‘küçük adam’ çocuğu olan, yeni orta sınıf olacaktır; en azından oranın ‘adayı’ genç bir kuşak.¹⁰ Can Kozanoğlu bu durumu ‘küçük adamın mizahtan kovulması’ olarak değerlendirse de, aslında küçük adam yalnızca mizahta konum değiştirmiştii. Örneğin daha önceleri memurlar iyi niyetli ve mazlum, patronlar ve esnaf kötü kalpli ve zalim gösterilirken; doksanlardan itibaren esnaf da çoğunlukla yaşlıca, temiz yüzlü, iyi kalpli, kanaatkar, zamana karşı umutsuzca direnmeye çalışan bir tip olarak resmedilmeye başlamıştı. Can Kozanoğlu bu değişimi şu şekilde anlatıyor:

“Orta yaşlı zalim bakkallar yaşlanınca vicdan muhasebesi yapıp meleğe dönüşmemişlerdi. Ama değişen bir şey vardı tabii ki. Küçük esnaf, kazananlar bölgesinden kaybedenler bölgesine geçiyordu. Süpermarketler, hipermarketler kazanıyordu. Kaybedenin yanında yer almak mizahın, en azından haysiyet mevzuuna asgari özen gösteren mizahın değişmez tavrı olduğu için, karikatürler, yazılar esnaftan yanaydı artık.”¹¹

Seksenler sonrasında yaşanan değişimin bir diğer etkisi de, çocukluk izlerini beş-on yıl içinde kaybetmiş bir genç kuşanın ortaya çıkmış olmasıdır. Bu insanlar Cumhuriyet tarihinin en genç nostaljikleri halini alırken, onlardan sonraki kuşaklar için de durum daha farklı olmayacaktır. Bu yüzden henüz ergenlik çağlarını yaşamakta olan genç insanlar bile 'nostaljik' bir özlem yaşamaya başlayacaktır. “Yeni mizah, daha yirmi yaşına gelmeden çocukluğunun izlerini ancak eski filmlerde bulabilen insanların sesini iyi yakaladı, iyi yansıttı. Zaman zaman iyi memur-kötü esnaf, iyi vatandaş-kötü

¹⁰ Ali Şimşek, *Yeni Orta Sınıf* (İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayıncılık, Ekim 2005), s. 91.

¹¹ Can Kozanoğlu, *Yeni Şehir Notları* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2001), s. 96.

politikacı kalıplarını çağrıştıracak bir iyi eski-kötü yeni sıkıştırmasına rastlanmakla birlikte..."¹² Seksenler ve doksanların gençliğinin bu duyarlı noktası bu şekilde mizahta karşılığını bulmuş oldu, ve bu nostaljik yaklaşım, günümüzde de mizah dergilerindeki yerini korumakta.

Mizah dergilerinden söz ederken değinilmesi gereken meselelerden bir diğeri de, 'şehirlilik' meselesidir. Hatta buna açık bir biçimde 'İstanbulculuk' da denilebilir. Ayşe Öncü'nün belirttiği üzere;

"Sayısız ve sürekli yer değiştiren bir kültürel hiyerarşiler metropolünde, İstanbullu sözcüğü seçkin kültür ile halk kültürü arasındaki sınırdaki nöbet beklemektedir. Belki denilebilir ki, antik ya da modern, dünya çapında bir statü kazanmış bütün kozmopolit kentler, 'seçkin' kültürün bir işareti olan incelik ve beğenin çokluğu ve nüanslı ayrımlarının bir taşıyıcısı olma nitelikleriyle, kendi adları çevresinde bu tür bir mitik anlam geliştirmişlerdir. Bu anlamda, İstanbullu olmak, her yerde, bütün metropollerde güç ilişkilerine tabi olan kültürel hiyerarşilerin dilsel ifadesi türünden daha genel bir olgunun boyutudur."¹³

Bahsi geçen haftalık mizah dergilerinin tamamının İstanbul kökenli dergiler olmalarının yanı sıra, konuları da hep İstanbul ve İstanbulculuk olmuştur. Bu dergilerdeki mizahi değer, günlük hayatın önemsiz ayrıntılarına, büyük politikaya değil gündelik politikaya yaslanır. Bu bakımdan, terimin geleneksel anlamında politik bir mizah değildir söz konusu olan: mizahi değerleri İstanbul'un gündelik kültüründen kaynaklanır. Öte yandan

¹² Can Kozanoğlu, *Yeni Şehir Notları* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2001), s. 96-97.

¹³ Ayşe Öncü, "İstanbulcular ve Ötekiler", *İstanbul, Küresel ile Yerel Arasında*, der. Çağlar Keyder, (İstanbul: Metis Yayınları, Kasım 2000), s. 117-118.

‘İstanbullu’ sözcüğünün sürekli dolaşımında tutulmasının, terimin geleneksel anlamıyla ‘bir seçkin kültürün korunması’ anlamına gelmediğini de söylemek mümkün. Buna daha çok, iki cephede sürmekte olan bir kültürel savaşın bir parçası denebilir. Cephelerden biri zenginlerin zevk yoksunu aşırı tüketimine, öteki ise alt sınıfların kitle tüketiminin bayağılığına açılmıştır. Bu niteliğiyle bu, bir ‘orta yol’ bulma pazarlığı sağlamaya çalışan kültürel bir mücadelenin bir parçasıdır. Bu orta yolun parametreleri, orta sınıf bir hayat tarzını oluşturur.¹⁴

Gökçen Ertuğrul-Apaydın, “Kenardalığın Suç Ortaklığı: Cinsellik ve Beden” başlıklı yazısında, mizah ve karikatürün Türkiye’de oldukça önemli bir anlamlandırma pratiği olarak karşımıza çıktığından söz eder. Mizahi temsil biçimlerinin, diğer ‘güzel’ ya da ‘kibar’ sanatların aksine, gündelik olandan kopuk olmayan, gündeliğin içinden çıkan, ona geri dönen ve onu biçimlendiren, uzmanlık ya da ‘eğitilmiş’ bir algı gerektirmeyen kodlamalarla yüklü bir anlamlandırma pratiği olduğu savunur:

“Son zamanlarda, bu ‘yoz bir aşağı kültür’/‘halkın muhalif söylemleri’ ikiliğinden uzak durmaya çalışan ve bu popüler imgelem/temsil biçimlerini Bakhtin’in *carnivalesque* kavramsallaştırmasından hareketle ele almaya çalışan akademik incelemeler hem Türkiye’de hem de dünyada çoğalmıştır. Kuşkusuz bu yeni kavramsallaştırma çabalarında, toplum bilimcilerin yüksek (alî veya ulvi) ve resmi söylemler, kurumlar ve pratiklerin yanı sıra, gündelik hayatın içinden çıkan ve resmi

¹⁴ Ayşe Öncü, “İstanbullular ve Ötekiler”, *İstanbul, Küresel ile Yerel Arasında*, der. Çağlar Keyder, (İstanbul: Metis Yayınları, Kasım 2000), s. 142.

olmayan alanları da akademik ilgiye mazhar alanlar statüsüne çıkarmalarının önemli bir payı vardır."¹⁵

Burada anlatılanların ışığında, bu çalışmada yapılması hedeflenen şey; modernleşme, neo-liberalizm, postmodernizm gibi kavramlardan da faydalanarak, 1980 sonrasında yeni orta sınıf ile ortaya çıkan tüketime ve seçkinciliğe yönelik kültürün, mizah dergilerinde ne şekilde ele alındığını incelemek olacak. Başka bir deyişle, mizah cephelerinin ne zaman zenginlerin zevk yoksunu aşırı tüketimine, ne zaman alt sınıfların kitle tüketiminin bayağılığına açıldığına bakılacak; hangi durumda ne tarafı dışlarken, aksi durumda diğer tarafı ne şekilde benimsedikleri hakkında bir fikir edinmeye çalışılacak. Birinci Bölüm’de konuyu açıklamaya yardımcı olacak mizah ve gülme teorilerine yer verilirken, İkinci Bölüm’de sırasıyla *Gırgır*, *Leman*, *Penguen* ve *Uykusuz* dergilerindeki durum anlatılacak. Anlatılanlar kronolojik bir sıralamayla anlatıldığından, çalışma bir çeşit mizah dergileri tarihi işlevi de görecek.

¹⁵ Gökçen Ertuğrul-Apaydın, “Kenardalığın Suç Ortakları: Cinsellik ve Beden”, *Çizgili Kenar Notları*, der. Levent Cantek, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007), s. 147.

BİRİNCİ BÖLÜM

“İstirap ve acı çekmek, bir içe kapanma, bir konsantrasyon durumudur. O konsantrasyon durumunu bozacak bir laf, bir hareket, bir görüntü, bir ateşleme durumunda mizah devreye giriyor ve esasında ağlanacak durumuna gülüyor insan. Mizahçıların en zor durumdaki tepkileri bile mizahçıya yakışır biçimde oluyor. Mizah bir savunma biçimidir. Aklını fikrini savunmadır. Mizahın en büyük üstünlüğü insanı güldürerek gerçeğe çağırmasıdır.”

Oğuz Aral

2. Mizah ve Gülme

Gülme, çok çeşitli durumlarda ortaya çıkan bir şey olduğundan, tüm bu durumları kapsayacak bir tanıma ulaşmak oldukça zordur. Mutluluk, neşe, gurur, utanç ve histeri gibi durumlar gülmeye yol açar. Bunlar mizahi olmayan gülme durumlarıdır. Mizahi gülme durumlarına ise aşağıdaki örnekler verilebilir:

“Fıkra dinleme, birisinin bir fikrayı mahvettiğini duyma, birisini garip giysiler içinde görme, bir örnek giyinmiş erişkin ikizlere rastlama, birisinin bir başkasının taklidini yaptığını görme, saçma sapan böbürlenmelere ya da ‘abartılı öykülere’ kulak misafiri olma, üçlü uyaklar ya da aynı cümle içersinde çok fazla ses benzeşmesi duyma, ses ya da hece karışması ve cinsalara kulak misafiri olma, bir çocuğun büyüklere özgü bir ifadeyi yerli yerinde kullandığını duyma, yalnızca aptalca bir hava içinde olma ve yerli yersiz her şeye gülme.”¹⁶

¹⁶ John Morreall, *Gülmeyi Ciddiye Almak*, çev. Kubilay Aysevener, Şenay Soyer, (İstanbul: İris Yayıncılık, 1997), s. 4.

Bu şekilde listelendiğinde bu durumlarda ortaya çıkan gülme eylemi pek 'zekice' bulunmayabilir. Tarihin birçok anında bulunmamıştır da. Dahası, gülme çoğu zaman tehlikeli bir şey olarak görülmüştür. Bunun nedeni, büyük ölçüde, tarih boyunca insanı güldüren sabit konulardan birinin ahlaki bozukluklar olmuş olmasıdır. Cimri, yalancı, sarhoş, tembel, seks manyağı, dedikoducu, korkak ve iki yüzlü karakterler her zaman komik bulunmuştur. Platon ahlaki bozuklukların, gülmemizin tek nedeni olduğunu söyleyecek kadar ileri gitmiştir. Gördüğümüz şeylerin çoğunun insanların kusurları olduğu da açıksa da, insanın kusurlarına gülünmesinin, dünyayı felakete sürükleyecek bir şey olup olmadığı meselesi oldukça tartışmalıdır. Ne var ki Platon, kendi devlet kurgusunda gençlerin eğitiminde yararlı olacağı varsayılan birtakım müzik dalları dışında sanatı yasaklamıştır zaten. Platon, gülme'ye de insan karakterini zayıflattığı ve kafayı karıştırdığı gerekçesiyle kötü gözle bakar; aşırı gülmenin insanın içinde aşırı tepkiler yaratacağını, saygıdeğer insanların gülmenin esiri olmuş gibi sunulmaması gerektiğini, tanrıların ise böyle bir durumun içine düşmüş gibi gösterilmesine asla izin verilemeyeceğini savunur.¹⁷ Mizahın özgür düşünceyi gerektirmesi ve aslında özgür düşüncenin estetik deneyim için de gerekli olmasından ötürü, mizah yazarları ve sanatçılar baskıcı politik rejimlerde her zaman istenmeyen kişi olmuşlardır.

Aristoteles de, hocası Platon gibi, gülmenin aslında alay'ın bir türü olduğu görüşündeydi. Ona göre nükte bile, küstahlığın biraz terbiye verilmiş halidir. Bununla birlikte, insanlar kendilerine gülünmesinden hoşlanmadıkları için, gülme, haksızlık yapanları yeniden doğru yola sokan bir toplumsal

¹⁷ Platon, *Devlet*, 388, çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992), s. 79.

düzenleyici gibi hizmet verebilir. Ancak gülme'nin bu değeri fazla önemsenmemelidir. Ona göre güldürüde ipin ucunu kaçıranlar adi soytarılarıdır ve amaçları uygun bir şey söyleyerek şakanın ucunu kendilerine dokundurmadan ziyade bir kahkaha patlatmaktır. Bu sebeple aşırı gülen kişiler, ahlaksal olarak arzulanabilir yoldan sapmaktadırlar.¹⁸ Denilebilir ki Platon ve Aristoteles gülme'den hoşlanmayışlarının sebebi, insanların birbirleri üzerinde bir üstünlük kurmalarına neden oluyor olmasıdır.

John Morreall, "Gülmeyi Ciddiye Almak (Taking Laughter Seriously)" adlı kitabında üç gülme kuramından söz eder: Üstünlük kuramı, uyumsuzluk kuramı ve rahatlama kuramı:

"Üstünlük kuramı gülmeyle ilgili duygular üzerinde, uyumsuzluk kuramı da gülmeye yol açan nesnelere ya da düşünceler üzerinde yoğunlaşırken, rahatlama kuramı, bu iki kuram içinde çok az tartışılan bir soruyu yöneltir kendine; o da: Gülme, neden girdiği fiziksel biçimi alır ve bunun biyolojik işlevi nedir? (...) O zaman, diyebiliriz ki, rahatlama kuramının tartıştığımız diğer iki gülme kuramıyla karşılaştırılması gerekli değildir; bu bir anlamda olgunun farklı bir yönüne bakmaktır."¹⁹

Bu çalışmanın içeriği bu üçüncü kuramın detaylı olarak incelenmesini gerektirmediğinden, ağırlıklı olarak üstünlük ve uyumsuzluk kuramları üzerinde durmak daha anlamlı olacaktır.

¹⁸ Aristotle, *On Man In the Universe*, "Nicomachean Ethics, Book IV, ch. 14", ed. Louise Ropes Loomis, (New York: Walter J. Black Inc., 1971), 152.

¹⁹ John Morreall, *Gülmeyi Ciddiye Almak*, çev. Kubilay Aysevener, Şenay Soyer, (İstanbul: İris Yayıncılık, 1997), s. 32-33.

Plato ve Aristoteles'ten örneklerle başta da değinilen üstünlük kuramı, en eski ve büyük olasılıkla en yaygın gülme kuramıdır. Bu kurama göre, bir kişiyi gülünç kılan, onun kendisini bilmemesidir. Gülünç kişi, kendini olduğundan daha varlıklı, daha hoş, daha erdemli ya da daha akıllı sanan kişidir. Böyle kişilere gülmekten zevk alınmıyor olsa da, onlara gülmek belirli bir kötülümü ve kusur üzerinde odaklanmayı içerir.²⁰

Üstünlük kuramını, düşmanca fiziksel tutumlardan yola çıkarak inceleyen bir diğer girişim, Albert Rapp'ın *The Origin of Wit and Humor* [Nükte ve Mizahın Kaynağı] adlı yapıtıdır. Rapp'a göre, her gülme, ilkel bir davranıştan kaynaklanmaktadır: 'bir eski zaman ormanında geçen düellonun zafer kükremesi.' Rapp, modern mizahta bu alay ögesinin bütünüyle açık olmadığını kabul eder, ancak bu, alay'a, gülünen kişiye karşı bazı zamanlar takınılan sevgi ve yardımseverlik duygusunu içeren bir anlam yüklenmesinden kaynaklanmaktadır. Şen mizah'ta gülme, sevgiyle yumuşatılmış alaydır.²¹

Alay etmenin mizahtaki çeşitli biçimler içinde vardığı son noktalardan biri ise, kendi kendine gülmedir. Rapp, insanın kendi kendine güldüğü zamanlarda da üstünlük duygusunu taşımaya devam ettiğini söyler; alay ettiği şey, kendisinin belli bir kötü durumdaki resmidir. Kişi kendi kendine güldüğünde, gülen taraf kendini gülünen taraftan koparmıştır.²² Yani eğer kişi kendine gülüyorsa, yeni, geliştirilmiş hali içinde iken; eski ve artık olmadığı kötü halleri içindeki kendine gülüyor ve hala değişmemiş haldeki diğer kişilerden daha üstün olduğu duygusunu koruyordur.

²⁰ John Morreall, *Gülmeyi Ciddiye Almak*, çev. Kubilay Aysevener, Şenay Soyer, (İstanbul: İris Yayıncılık, 1997), s. 8.

²¹ Albert Rapp, *The Origins of Wit and Humor* (New York: E.P. Dutton, 1951), s. 43-44.

²² Albert Rapp, *The Origins of Wit and Humor* (New York: E.P. Dutton, 1951), s. 68.

Üçüncü kurama, yani uyumsuzluk kuramına gelindiğinde, ilgi gülme'nin duygusal ya da düşünsel yanına çevrilir. Uyumsuzluk kuramında gülme, umulmadık, mantıksız ya da şöyle ya da böyle uygunsuz olan bir şeye karşı gösterilen zihinsel bir tepkidir. Her iki kuramda da gülmeyi başlatan belli bir ikilik ya da karşıtlığın söz konusu olduğu söylenebilir, ancak üstünlük kuramı, bu ikiliğin gülenin kendini değerlendirmesi ile başka birini (ya da daha önceki kendini) değerlendirmesi arasında olması gerektiği yolunda fazlasıyla kısıtlı bir iddiada bulunur:

“Uyumsuzluk kuramının ardındaki temel düşünce çok genel ve oldukça basittir. Nesnelere, bu nesnelere nitelikleri, olaylar, vs. arasında belirli kalıpların bulunmasını beklediğimiz düzenli bir dünyada yaşamaktayız. Bu kalıplara uymayan herhangi bir şey başımıza geldiğinde güleriz. Kişiyi, umduğıuyla bulduğı arasındaki şaşkırtıcı orantısızlıktan başka hiçbir şey daha fazla güldürmez.”²³

John Morreall, uyumsuzluk kuramının, yalnızca mizahi gülme durumları göz önünde bulundurulduğı zamanlarda iyi işleyeceğini, ancak uyumsuzluğu içermeyen birçok mizahi olmayan gülme durumlarının da var olduğunu söyleyerek, bu kuramın sınırlılıklarını dile getirirse de, bu çalışmanın konusu bağlamında uyumsuzluk kuramı oldukça yeterli bir kuramdır.

Arthur Koestler ise, bilimsel keşfin, sanatsal özgünlüğün ve güldürüye özgü esinin temelinde yatan bilinçli ya da bilinçsiz süreçler hakkında bir kuram öne sürdüğü ve bütün yaratıcı etkinliklerin temel bir düzeni paylaştıklarını göstermeye ve düzenin ana hatlarını çizmeye çalıştığı Mizah Yaratma

²³ John Morreall, *Gülmeyi Ciddiye Almak*, çev. Kubilay Aysevener, Şenay Soyer, (İstanbul: İris Yayıncılık, 1997), s. 24.

Eylemi adlı kitabında (*Act of Creation*'un “The Logic of Laughter” bölümü), mizahın çeşitlerini açıklarken karikatür ve yergi'yi de ayrı bir kategori olarak anlatır. Ona göre siyasi karikatür, en iyi durumda, güncel bir konuyla ilgili zekice bir yorumun görsel imgelere dönüştürülmesidir; en kötü durumdaysa, bir zamanlar gülünç olan, ama zamanla değerlerini yitirip görsel klişelere dönüşen simgelerin amaca uygun kullanılışıdır. Yergi ise, abartma ya da yalınlaştırmayla bireyin ya da toplumun belirleyici özelliklerini bozan sözlü bir karikatürdür. Yerginin gülünçlük etkisi, okurun zihninde, bildiği toplumsal gerçeklikle, bu gerçekliğin yergicinin tuttuğu çarpıtıcı aynadaki yansımasının aynı anda bir arada bulunmasından doğar.²⁴ Koestler karikatür çizen kişinin işini nasıl yapmakta olduğunu da şu şekilde anlatır:

“Ayna, diğerlerini bırakıp tek bir uzamsal yönde mekanik olarak abartarak çarpıtır; karikatürcü, kurbanının görüntüsüne ya da kişiliğine özgü olduğunu düşündüğü özellikleri abartarak çarpıtır. İkinci temel hilesi, aşırı basitleştirmedir: amacına uygun olmayan özellikleri küçültür ya da hiç kullanmaz. ... Zeki karikatürcünün çarpıtmalarının ürünü olan şey, fizyolojik açıdan olanak dışıdır, ama aynı zamanda görsel açıdan ikna edicidir –karikatürcü, kendi algı çerçevesini bizimkinin üstüne koymuştur. Çünkü bir karikatür, ancak kurban hakkında bir şey biliyorsak, ne kadar belirsiz de olsa karikatürün hedef aldığı kişi, ya da kişi tipi hakkında –bir eskimo, mağara adamı ya da Marslı bir robot olsa bile- zihnimizde bir imge bulunuyorsa gülünçtür. Bilinmeyen, çarpıtılamaz ya da ters

²⁴ Arthur Koestler, *Mizah Yaratma Eylemi*, çev. Sevinç Kabakçıoğlu & Özcan Kabakçıoğlu (İstanbul: İris Yayıncılık, 1997), s. 66.

sunulamaz. Daha saldırgan türde bir karikatürde bir imgenin talan edilmesi, kurbanın kirli çamaşırlarının görsel olarak ortaya çıkarılması söz konusudur; daha yumuşak biçimi, Achilles'in topuğuna atılan yarı sevecen bir tekmeye benzetilebilir.”²⁵

Mizahçı, başarısını çarpıtmaya borçludur; sanatçı dünyayı, kendi imgesinde yeniden yaratmak için çarpıtır. Mizahın hayatla ilgili söyleyecek bir şeylerinin oluşu, ve aslında hayatın diğer yanlarının da bir karikatürçünün kullandığından farklı bir yöntem kullanmıyor olduğunu Koestler şu sözlerle anlatır:

“Gerçekliğin ilgili yanlarını abartma, ilgisiz yanlarınıysa yalınlaştırma ya da bir yana atma tekniği, yalnızca sanatçıyla karikatürçünün değil, bilim adamının da onsuz edemeyeceği bir tekniktir. Elbette, bu üç kişiyi aynı tekniği kullanmaya iten nedenler, nedenlerle birlikte ilgi ölçütü de ayrıdır. Mizahçının nedenleri saldırgancadır, sanatçınıninki katılımcı, bilim adamınınkiyse araştırmacıdır. Bilim adamının ilgi ölçütleri, duygusal açıdan yansız olması anlamında ‘nesnel’dir, ama ilgilendiği gerçekliğin özel yönüne hala bağlıdır. Kara tahta üzerindeki her çizim –ister radyonun kablo diyagramını, ister kan dolaşımını, ister bir molekülün yapısını, ister Atlantik denizi üzerindeki hava durumunu yansıtmaya amacı taşısın- çizgi romancınıninkiyle aynı tekniğe dayanır: ilgili öğeleri seçici bir biçimde vurgulama ve kalanını yok sayma. Bir harita ile arazi arasındaki ilişki, bir karakter eskiziyle yüz arasındaki ilişkiyle

²⁵ Arthur Koestler, Mizah Yaratma Eylemi, çev. Sevinç Kabakçıoğlu & Özcan Kabakçıoğlu (İstanbul: İris Yayıncılık, 1997), s. 67-68.

aynıdır; her çizelge, diyagram ya da örnek, fiziksel ya da zihinsel süreçlerin her türlü şematik ya da simgesel temsili, gerçekliğin duygusuz bir karikatürüdür. En azından, önyargının açık olmaması anlamında ‘duygusuz’dur; bir kez kuruldu mu değişmez rotasını izlemek zorunda olan katı, mekanik bir saat benzeri evren modellerinin ya da bir turnike benzeri insan zihni modellerinin, bilinçdışı önyargının esinlendiği kaba karikatürler olduğu anlaşılmıştır.”²⁶

Son olarak, mizahtan söz ederken, değinilmesi gereken en önemli olgulardan biri, Bakhtin’in ‘karnavalesk’ kavramı olacaktır. Söz konusu karnaval metaforu, halk şenliklerinin bayağılık ve saygısızlık ile bağdaştırılıyor oluşundan yola çıkar. Bu gibi durumlarda resmi ideoloji askıya alınır ve resmi ciddi kültürün kutsal ve ağırbaşlı unsurları sınırsız neşe ile otoritelerinden sıyrılır. Bu günlerde yiyeceklerde, giyimde, süslemelerde, kısaca her şeyde bir bolluk vardır; kadehler kaldırılır, oyunlar oynanır, maskeli balolar yapılır, gülünür, şakalar yapılır, dans edilir:

“Şenliğin, (çalışma saatleri sonrasındaki günlük dinlenme ve gevşemelerde olduğu gibi) ütilitaryen bir çağrışımı yoktur. Tam tersine şenlik, ütilitaryen olan, pratik olan her şeyden bir özgürleşme anlamına gelir. O, ütöpik bir dünyaya yapılan geçici bir geçiştir. Şenlik, herhangi bir özgül içeriğe indirgenemez (örneğin o gün kutlanan tarihsel bir olaya); bütün sınırlı amaçların sınırlarını ihlal eder.”²⁷

²⁶ Arthur Koestler, *Mizah Yaratma Eylemi*, çev. Sevinç Kabakçıoğlu & Özcan Kabakçıoğlu (İstanbul: İris Yayıncılık, 1997), s. 70.

²⁷ Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, çev. Çiçek Öztekin, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005), s. 305-306.

Bu metafor mizaha uyarlanacak olursa, mizahçının farklı referans bağlamlarından aldığı görsel işaretleri ve simgeleri yan yana getirerek, güldürmek amacıyla düzenin hiyerarşik yüklemelerini bulandırdığı söylenebilir. Bir şaşkınlık ve kahkaha anında, parçalar ve işaretler bir kültürel bağlamdan sıyrılarak bir diğerinde birleşir ve kültürel yaşamın tümünün karışık ve belirsiz doğasını, kültürel biçimlerin, simgelerin ve anlamların terse dönebileceği olgusunu göz önüne serer.²⁸ Genel anlamda konuşmak gerekirse, mizahın her türlü belli bir anın kültürel söylemlerine müdahale eder ve tanıdık olanı aynı anda hem akla getirir, hem de sarsar.

²⁸ Ayşe Öncü, “1990’larda Küresel Tüketim, Cinselliğin Sergilenmesi ve İstanbul’un Kültürel Haritasının Yeniden Biçimlenmesi”, *Kültür Fragmanları*, haz. Deniz Kandiyoti, Ayşe Saktanber, (İstanbul: Metis Yayınları, Temmuz 2005), s. 188.

İKİNCİ BÖLÜM

3. Gırgır

Altmışlı yılların sonlarında Haldun Simavi'nin sahibi olduğu *Gün* gazetesinde bir mizah sayfası olarak yayın hayatına başlayan *Gırgır*, aynı yıl içinde bağımsız bir dergi halini almıştı. Oğuz Aral'ın amacı, halka çok çabuk ulaşacak, onun konuştuklarını, yaşadıklarını, acılarını, dertlerini, kederlerini, öfkelerini, sevinçlerini, özlemlerini, kısaca halkın paylaşmak istediklerini dile getirecek bir dergi ortaya çıkarmaktı. Oğuz Aral, karikatürü sadece entelektüel bir sanat olmaktan çıkarmak ve topluma mal etmek arayışı içindeydi.

1975 yılından itibaren, Oğuz Aral *Gırgır* dergisinin yazar ve çizerlerini yaratmak için girişimlerde bulunmaya başlamıştır. Bildiklerini gençlere öğretirken böylelikle *Gırgır* dergisinin kendi kadrosunu oluşturmasını sağlamıştır. *Gırgır*'ın artık düzenli bir okuyucu kitlesine sahip olmaya başlayarak yükseldiği 1976-1977 yıllarında, derginin ilk yazar çizer takımında önemli değişiklikler yapılmıştır. Aziz Nesin, Turhan Selçuk gibi ustalar dergiyi bırakmışlardır. 'Çiçeği Burnunda' sayfasında yetişen genç yazar-çizer takımı *Gırgır*'da yerleşmeye başlamıştır. Hasan Kaçan, Behiç Pek, Sarkis Paçacı, Şevket Yalaz, Necdet Şen, Özden Öğrük, Yavuz Turan, Uğur Durak, İsmet Çelik, İrfan Sayar, Orhan Alev, Latif Demirci *Gırgır*'da çizmeye başlar.²⁹

Bu önemli bir bilgidir, çünkü bu noktadan sonra artık mizah dergilerinin hareket ettirici unsurunun genç yazar ve çizerler olacağını haberini vermektedir. Okurlarıyla aynı yaşta ve aynı sosyal gruba ait olan bu yazar ve

²⁹ Murat Kürüz, *Son Efsane Gırgır*, (İstanbul: Epsilon yayıncılık, Eylül 2007), s. 43.

çizerler, aynı zamanda da okurlarının sözcülüğünü yapacaklardır bir anlamda. İlerleyen zamanlarda da, mizah dergilerinin öncülüğünü hep kendi yetiştirdikleri genç yazar ve çizerler yapacaktır.

“*Gırgır*’ı ilk çıkardığımız zaman karşımızda *Akbaba* gibi salon mizahı vardı. Oğuz Aral ayrı bir dergi görünümü sağlamak için o günkü karikatürleri koymak istemiyordu. *Gırgır*’da Oğuz Aral’ın üslubunun ve genç kuşak çocukların yaramazlığını, müziğini devam ettiren bir üslup oluştu. Sonra Oğuz Aral’a tepkileri ve ayrılmalar, gençlerin arasındaki kuvvetli bağların oluşmasına yol açtı. *Gırgır* kapandığı halde bu bağlar devam ediyor,”³⁰

Ferit Öngören o günleri, Turgut Çeviker ile yaptığı bir söyleşide bu sözlerle anlatıyor.

Yazar ve çizerler kendi yaşadıklarını bire bir anlattıklarından dergi halk tarafından çok sevilmekteydi, bir anlamda halkın söyleyemediklerini söylüyordu. Okuyucuların gülmeye ve dilinden anlayan bir yayına duydukları ihtiyacı *Gırgır* karşılayabiliyordu. Dolayısıyla kısa sürede çok sevilen ve çok okunan bir dergi olmayı başarmıştı.

Kısa bir ayrılık: Mikrop

23 Mart 1978 tarihinde, *Gırgır*’dan ayrılan bir grup genç yazar ve çizer, Engin Ergönültaş öncülüğünde *Mikrop* isimli dergiyi yayınlamaya başlamıştı. *Gırgır*’da çalıştıkları sırada derginin en önemli kişileri konumunda olan bu gençler, kendilerini geliştirdikleri ve okuyucu ile samimi bir bağ kurdukları ‘baba ocağı’ndan çıkıp, o günlerde *Gırgır*’ın

³⁰ Turgut Çeviker, “Çizer, Neden Çizer?”, *sanatdünyamız*, sayı 86, Kış 2003, s. 81-96.

popülerliği ve satış başarısı göz önüne alındığında ciddi bir risk olarak kendi yollarına gitmeye karar vermişlerdi.

Mikrop, *Gırgır*'dan farklı bir hedefe yönelmiş olsa da formatı *Gırgır*'dan farklı değildir, '*Gırgır* ruhunu' hiçbir zaman dışlamaz. *Gırgır* ekolünden gelen yazar ve çizerlerin etkisi ve muhtemelen okurların yönlendirmesi ve yayınevinin talebiyle, *Gırgır*'ın gölgesi zamanla derginin üstüne iyice düşmüştür. Ancak *Mikrop*'u *Gırgır*'dan ayıran bazı farklılıklar vardır:

“(1) *Mikrop*'un siyasi tavrı net bir biçimde tanımlanmıştır; gerçi genel olarak Marksist-sosyalist bir dünya görüşünü savunur. Daha da önemlisi, *Mikrop*'ta mizah Marksist-sosyalist hedeflere ulaşmak için bir araç olarak görülür; (2) *Mikrop*'ta cinsellik tirajı arttıracak bir unsur olarak değil, toplumsal bir sorun olarak değerlendirilir; (3) *Mikrop*; rahatsız eden, tiksindiren, mide bulandıran konulara girmekten ve bunları mizah malzemesi olarak kullanmaktan kaçınmaz.”³¹

Aynı dönemde yayınlanmakta olan Fransız *Harakiri* dergisini kendine örnek almış olan *Mikrop*, başta cinsellik ve bağnaz ahlak anlayışı olmak üzere her türlü tabuya saldırıyordu. *Mikrop* ile birlikte Türkiye'de ilk kez kızlık zarı, meni, ped gibi basit ancak tabu olarak görülen meseleler karikatür konusu yapılıyordu. *Mikrop*, özellikle de üniversiteli okuyucu kitesinden büyük ilgi görüyordu.

Mikrop'un bu yaklaşımı, daha sonra gelecek olan mizah dergileri için de bir örnek teşkil ediyordu. *Mikrop*, 68 sayı yayımlandıktan sonra 1980 yılında *Mikrop*'a gitmiş olan genç yazar ve çizerler yeniden *Gırgır*'a döndüler.

³¹ Levent Gönenç, “Arka Sokakların Dergisi Mikrop”, *Çizgili Kenar Notları*, der. Levent Cantek, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007), s. 102.

1980 sonrası dönem

Mikrop'tan ayrılan yazar ve çizerlerin yeniden *Gırgır*'a gelmesiyle birlikte, *Gırgır* yeniden eski çok satan günlerine geri dönmüştü. *Mikrop*'un üniversiteli okuyucu kitlesini de bünyesine katmasıyla birlikte, *Gırgır*'ın haftalık satışları bir milyonu bulur olmuştu. Türkiye nüfusu ve yayın tirajları düşünüldüğünde rekor olarak kabul edilebilecek bu tiraj, dünya çapında da göz ardı edilemeyecek kadar önemlidir. *Gırgır* o dönemde, Amerikan *Mad* ve Sovyet *Krokodil* dergilerinin ardından dünyanın en çok satan üçüncü mizah dergisi olmayı başarmıştır.

Gırgır'ın logosunun yanında şu ifadeler yer almaktadır: 'Geçim derdini, can sıkıntısını, aşk yarasını, karı-koca kavgasını şipşak keser. Her derde devadır. Gırgır da Gırgır.' Bu slogan, *Gırgır*'ın içeriği hakkında bir ipucu vermektedir. *Gırgır* kendi okuyucularının dertlerini, tasalarını, kaygılarını dile getirmekte, bir anlamda onların dile getiremediklerini dile getirmektedir.

Gırgır'ın kendine konu ettiği 'küçük insanı' ve onun yaşamakta olduğu 'mahalleyi' Ali Şimşek şu sözlerle anlatıyor:

"*Gırgır*, 'küçük insan' diyebileceğimiz, sinemada Kemal Sunal'a denk düşen (daha politik düzlemde Yılmaz Güney), halktan, güçsüz ama zeki, ekonomik sıkıntılarla boğuşan; işsiz, memur, küçük esnaf ve çoğu zaman erkek bir tipin bakışıyla hayata eleştirel yorumlar getirmiştir. Gerçek hayatta o kadar güçlü olmasa da 'Küçük Adam' *Gırgır*'ın sarı sayfalarında, pahalılığa, karaborsacıya, kazıkçı bakkala, başta *Dallas* olmak üzere yabancı 'ecnebi' TV dizilerine, zam vermeyen işadamına 'gol

atabiliyordu'. *Gırgır*'ın ve 'Küçük Adam'ın mizahını 'Mahallenin ya da Sementin' mizahı olarak görebiliriz. *Gırgır* şehrin değil mahallenin mizahını yapmıştır. Burada kast ettiğimiz mahalle elbette büyük şehirdeki mahalledir. Dışarıdaki 'canavar' şehre karşı dayanışmanın, cemaatin, ailenin, kısacası sıcaklığın 'hayali mekanı'. *Gırgır*'ın 'fazla taramadan' ve süsten kaçınan temiz (hijyen) çizgili karikatürlerine baktığımızda şehrin, arka planda birkaç çizgiyle ifade edilen bir 'silüete' dönüştürüldüğü görülecektir. Bu sadece grafik bir tercih değildir. Çünkü doksanlı yıllara kadar şehir; içinden geçilen 'tırsılan' bir geçiş yerinden başka bir şey değildir; mahalleye ulaşmak için. Şehir sadece küçük insan için değil, sosyete olarak tanımlanan üst sınıflar için de yoktur; birkaç kulüp ve otel dışında... Şehri ve şehrin mizahını beklemek için doksanlı yılların 'soylulaştırma' operasyonunu ve *Leman* dergisini beklemek gerekecektir."³²

³² Ali Şimşek, *Yeni Orta Sınıf* (İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayıncılık, Ekim 2005), s. 88-89.

Ancak yeni ekonomik gelişmeler sonrasında, bu ‘halk tipi’ mizah, artık eskisi kadar rağbet görmez olmuştu. Seksenli yılların değişen kültür ikliminde, altmışlı ve yetmişli yılların doğrudan politik mesajlar taşıyan karikatürü, dönemin hakim neo-liberal atmosferine ayak uyduramıyordu. İstanbul şimdi artan dış yatırım dalgasının ve patlayan ihracatın sayesinde, Türkiye’nin dünya piyasalarıyla yaşadığı hızlı bütünleşmenin yükselen büyüme kutbu haline gelmişti.³⁴ Maddi güç dengelerinin değişmesi, şehir hayatının başlıca sıkıntılarının ve karakterlerinin de değişmesine neden olmuştu. Şehir artık yalnızca mahallelilere ait değildi, ‘taşı toprağı altın’ diyerek kendisine kucak açmasını bekleyen yeni yerleşikleri vardı artık. Dolayısıyla mizaha konu edilecek iki yeni kavram ortaya çıkmıştı: arabesk ve maganda.

Arabesk

Ayşe Öncü, arabesk’i şöyle tanımlıyor:

“Arabesk etiketi, bir şeyin katışık, melez, derme çatma olduğu anlamına gelir; *kitsch*’in³⁵ özel bir türüne verilen addır. Terim ilk kez altmışlı yılların sonu ile yetmişli yılların başında doğan ve İstanbul’a yeni göçmüş halk kesimleri arasında büyük bir popülerlik kazanan melez bir müzik türü için kullanılmıştır. (...) Arabesk sevenler, ‘arabesk kültüre’ sahip insanlar olarak görülüyordu: sıradan, bayağı, ama en önemlisi arada derede kalmış ve dolayısıyla kirlenmiş ve kirleten bir kültür. Benzer tarzda, arabesk kültüre sahip insanlar, yani köyden göçmüş, İstanbul’un

³⁴ Ayşe Öncü, “İstanbullular ve Ötekiler”, *İstanbul, Küresel ile Yerel Arasında*, der. Çağlar Keyder, (İstanbul: Metis Yayınları, Kasım 2000), s. 127.

³⁵ **Kitsch** varolan bir tarzın aşağı bir kopyası olan sanatı ifade etmek için kullanılan Almanca bir terimdir. Bu terim ayrıca, kibirli ve bayağı bir tada sahip şeylere ve ticari kaygılarla üretilmiş olan banal ve sıkıcı ürünlere gönderme yaparken de kullanılır.

çeperinde yaşayan düşük gelirli kalabalıklar, kent hayatının nezaketini öğrenemediği halde kaba bir ticari açığözlülüğü benimsemiş, kendi geleneksel köylü hayatlarının masumiyetini, saflığını ve sahiciliğini yitirmiş, ama buna karşılık cahillikten kurtulamamış, yani iki cami arasında binamaz kalmışlardı. Arabesk kültür kavramı, sahte bir kentliliği, çok değer verilen değerlere aykırı, onlara meydan okuyan melez bir dünyayı hatırlatır. Ne kentli ne köylü olduğu için yersiz kalmış bir kültürdür, hem bir kalıntıdır hem marjinaldir.”³⁶

Arabesk bir anomali değil, Türkiye’nin modernleşmesinde mekansal ve simgesel göç ile inşa edilen ve yaşayan popüler kültürün tarihi bir biçimlenmesidir. Bu kültür, bir zamanlar Cumhuriyet’in sahici temeli olarak saygı gösterilen, göç edip yedek işgücü olarak kent merkezlerinin sınırında yaşamaya başlamalarıyla ortaya çıkan ‘kültürsüz’ varlıkları yerleşik öteki kentlilerce istenmeyen köylülerin çok tartışılan kent kültürüdür.³⁷

Seksenli yılların karikatüristleri için, arabesk etiketinin çok sayıda anlamı çağrıştırmaması, kelime oyunları açısından zengin bir hazine oluşturmuştur. Bu karikatürler aynı zamanda çizerleri tarafından kapitalist metalar dünyasıyla bütünleşmedeki hevesi kırmak niyetiyle büyük bir keyifle ayrıntılandırılmışlardır. “İstanbul’un alt sınıflarının, modernliğin maddi göstergelerini yanlış biçimlerde bir araya getirdiği için *vülger* (bayağı) olarak görülen arabesk dünyasına girerek bu insanların yaşadıkları çelişkilerden nasıl bihaber olduklarını, gündelik hayatlarının parçası olan,

³⁶ Ayşe Öncü, “İstanbullular ve Ötekiler”, *İstanbul, Küresel ile Yerel Arasında*, der. Çağlar Keyder, (İstanbul: Metis Yayınları, Kasım 2000), s. 128-129.

³⁷ Meral Özbek, “Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği”, *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, der. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999), s. 168-169.

görünüşte birbirleriyle hiç ilgisi olmayan nesne, kelime ve imajların yarattığı kakafoniye nasıl aldırmadıklarını ortaya koymaya çalışır.”³⁸

Gırgır'daki arabesk tanımına uyan karakterlerin hepsi, iyi özelliklere sahip olmayan karakterler olarak çizilip, 'olumsuz' sıfatlar taşımaktadır: İpsiz Osman, Beter Hamdi, Zalim Şevki ve Kelek Osman, Eşşek Herif, Utanmaz Adam gibi... Bunlardan en dikkat çekici olanlarından birisi de Utanmaz Adam'dır. Utanmazlığın cesareti ve rahatlığıyla, kadına, paraya, kısacası burjuva yaşantısının sokaktaki adam tarafından imrenilecek, özlenecek her şeyine zaman zaman sahip olmaktadır. Bunları elde etmeyi bir amaç olarak benimsemiştir ve bu doğrultuda elinden geleni yapmaktadır. Ancak Utanmaz Adam bolca eleştiri de almaktadır. “Amacının tıpkı arabesk müzikte olduğu gibi, insanların ulaşamadıkları bir dünyadan, bu adamla özdeşleşme sağlayarak, öç almak ve bir tür boşalım sağlamak olduğu, *Utanmaz Adam*'ın yanındaki Korna'nın ezik ve kırgın bir tip olduğu, dergide sömürüyü kınar görünüp nabza göre şerbet vererek bir tür sömürü mekanizması geliştirildiği”³⁹ iddia edilmektedir.

Ancak burada üzerinde durulması gereken, Utanmaz Adam'ın neden utanmamayı tercih etmiş olduğudur. Başlangıçta son derece dürüst ve namuslu bir adam olan Şeref Haktanır, uğradığı haksızlıklara ve durmaksızın feleğin sillesini yemeye artık dayanamaz olur ve nihayet 'ar damarını' çatlatır. Artık şeref, hak tanımak, dürüstlük gibi sözcükler yazmayacaktır onun kitabında. Dalavere, yalan dolan ve utanmazlık sayesinde, dürüst ve namuslu bir insan olarak elde edemediği şeyleri elde

³⁸ Ayşe Öncü, “İstanbullular ve Ötekiler”, *İstanbul, Küresel ile Yerel Arasında*, der. Çağlar Keyder, (İstanbul: Metis Yayınları, Kasım 2000), s. 129.

³⁹ Önder Şenyapılı, *Karikatür*, (Ankara: ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim A.Ş. Yayınları, Haziran 2003), s. 175.

edecektir. Bu arabeski tanımlarken kullanılan “bayağı, arada derede kalmış ve dolayısıyla kirlenmiş ve kirleten bir kültür” tabiri ile de uyum içindedir. Utanmaz Adam’ın maceralarında karnavalesk bir yan olduğunu da söylemek mümkündür. Karnavalesk, içinde bayağılık ve saygısızlık barındırır, mesajını vermek için bütün sınırlı amaçların sınırlarını ihlal eder. Utanmaz Adam’ın utanmazlığının bir sonu ya da sınırı olmayacaktır. Kendi halinde dürüst bir adamken, kaderine isyan edip bu hale gelmesiyle de, ‘küçük adam’ın dertlerini anlatan bir dergi olan Gırgır’ın okuyucuları tarafından çok sevilmesi, ve hatta bir özdeşleşme yaratması da çok şaşırtıcı değildir. Çünkü onlar da muhtemelen ‘ar damarlarının çatlamasına’ az kalmış vaziyette sabretmektedirler gidişata. Dolayısıyla Utanmaz Adam’ın utanmazlığında aslında ayıplanacak pek de bir şey yoktur, asıl utanması gereken onu bu hale getirenlerdir. Tıpkı arabesk müzikte olduğu gibi: kaderin böylesine yazıklar olsun.

Maganda

Ancak arabesk kavramının da mizah dergilerindeki kullanım ömrü çok uzun olmayacaktır:

“Arabesk etiketini, hem modernliğin madde kültürünü yetersiz ve kısmi bir tarzda bir araya getirdiği için vülger olarak görülen özel bir kentsel estetik tarz anlamında, hem de İstanbul’un, kendi memleketlerinde yaşadıkları köylü kültüründeki köklerini kaybettikten sonra kitle tüketimine hevesle saldırmaya başlayan bütün bir halk kesimini hedef alan ve küçümseyen bir kategori anlamında alayla ele alan sayısız karikatür yapılmıştır. Ne var ki bu mizah türünün yeniliği kısa süre içinde aşınacaktı. Bu, kısmen,

terimin anlamının değişmesinin sonucuydu: kelime, artık kentin alt sınıflarını hedef alan ayrımcı bir terim değildir, üst sınıflarda da görülen *kitsch* türü bir estetiği ya da estetik yokluğunu anlatmaktadır.”⁴⁰

Seksenli yılların sonlarına doğru, mizah dergilerinin sayfalarında görülmeye başlayan yeni karakter ‘maganda’ olacaktır. Bu sözcük zamanla yaygınlaşmaya başlayacak ve günlük kullanıma girecektir. Burada söz konusu edilen, büyük şehir hayatının yarattığı bir mutlak ‘öteki’ bir estetik anormalliktir. Kendilerini İstanbul’un asıl sahipleri olarak kabul eden seçkinler ‘maganda’ olarak tanımladıkları Anadolu kökenli kişileri modern Türkiye’nin imajını bozan kişiler olarak görmeye başlamışlardır.

Aşağıda görülen Serhat Gürpınar imzalı karikatürde, bir grup donlu adamın, kurdukları derme çatma düzenekle su kayağı yaptıkları görülüyor. Bunu yaparken de çok gürültü yapıyor ve çok eğleniyorlar, muhtemelen de etraflarını fazlasıyla rahatsız ediyorlar. Bu oldukça yadırgatıcı bir görüntü çünkü ortada bir ‘uyumsuzluk’ var. Böyle bir sahneye tanık olurken görmeyi beklediğimiz kalıplardan farklı bir görüntü sunuyor bu bize. Zira su kayağı yaparken görmeyi isteyeceğimiz birbirinin beline tutunmuş kıllı, bıyıklı, gürültücü adamlar değil; teçhizatı tam, şık mayolu, yakışıklı ve yaptığı şeyden zevk alıyorsa da bunu gürültülü biçimde dile getirmeyen ‘şehirli’ adamlar olacaktır.

⁴⁰ Ayşe Öncü, “İstanbullular ve Ötekiler”, *İstanbul, Küresel ile Yerel Arasında*, der. Çağlar Keyder, (İstanbul: Metis Yayınları, Kasım 2000), s. 130.



Maganda, karikatürist Nuri Kurtcebe'nin 'makak' maymunu adından oynayarak türettiği, hiçbir anlamı olmayan bir sözcüktür. Bu sözcüğün hiçbir anlamı olmasa da, kodladığı anlam aslında çok açıktır. Maganda başlarda 'görmemiş' zengindir, Özal sonrası 'hayali ihracat' furyasında 'köşeyi dönen' ve *Gırgır* döneminde fazlasıyla işlenen bir figürdür.⁴¹ *Gırgır*'dan sonraki dönemde ise daha geniş bir anlamda, büyük şehre gelen, arabesk müzik dinleyen, kaba, lahmacun yiyen, yere tüküren, köylü, cinsel yönden fazlasıyla uyarılmış, tacizci bir tiplmeyi kodlayacaktır. Maganda'ya, *Leman* dergisi anlatılırken de değinilecektir.

Cağaloğlu'ndan Beyoğlu'na

Maganda kavramı *Gırgır* dergisinde ortaya çıkmış olsa da esas açılımını daha sonraki dönemde yapacaktı. Öte yandan *Gırgır*'da yapılmakta olan

⁴¹ Ali Şimşek, *Yeni Orta Sınıf* (İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayıncılık, Ekim 2005), s. 93-94.

halk tipi, memur mizahı, artık çoğunlukla üniversite öğrencilerinden oluşan okuyucu kitlesinin yeterince ilgisini çekmiyordu. Bu doğal olarak, *Gırgır*'ın genç yazar ve çizer ekibinde de huzursuzluk yaratıyordu. 1986 yılında *Gırgır*'dan ayrılan Can Barslan, Şükrü Yavuz, Gani Müjde, Tuncay Akgün, Mehmet Çağçağ, Alp Tamer Ulukılıç, Kemal Aratan, Ergün Gündüz, Suat Özkan, Suat Gönülay ve Gürcan Özkan o dönemde 35-40 bin arasında tirajı olan *Limon* dergisini kurdu. 1991 yılına gelindiğinde ise *Limon* dergisi kapandı ve aynı ekiple yaklaşık on yıl boyunca en çok satan haftalık mizah dergisi olacak olan *Leman* dergisi yayına başladı.

Bu sırada mizah dergileri yalnızca içeriklerini değil, fiziksel konumlarını da değiştirmişti. Beyazıt ve Levent gibi duraklardan geçilmesinin ardından; geleneksel olarak Cağaloğlu'nda üslenmiş mizah dergileri, doksanlı yıllarda Taksim-Harbiye-Cihangir bölgesine yerleşti. Resmi dairelerle paylaşılan güzergahın terk edilmesi yeni'nin simgelerinden biriydi. "Belki bağlar yetmişlerden itibaren biraz gevşemişti ama mizahın bir tip olarak memur'la keskin vedalaşması asıl seksenlerin sonuna, doksanların başına denk düştü. O memur ki, filesiyle, fötr şapkasıyla Cumhuriyet tarihi boyunca mizahın ana tipi olmuştu."⁴² Ancak doksanlardan itibaren, mizah dergilerinin yeni kahramanı elindeki pazar filesiyle orta direk memur değil, yeni teknolojik oyuncakları ve süpermarket arabalarıyla yeni orta sınıf olacaktı.

⁴² Can Kozanoğlu, *Yeni Şehir Notları* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2001), s.. 94-95.

4. Leman

Limon'un kapanmasının ardından aşığı yukarı aynı kadro ile yayın hayatına başlayan *Leman*, özellikle üniversite öğrencileri olmak üzere gençler tarafından çok sevilcek, kısa süre içinde benimsenecekti.

Genç çizerlerin *Gırgır*'dan ayrılıp *Limon*'u kurmasının sebepleri arasında Oğuz Aral'ın aşırı yönlendirici karakterinin genç çizerleri iyice bunaltmış olması da gösteriliyordu. Yazar ve çizerlerin kimisi farklı mizah dili ve biçemi denemek istiyor, kimi de dergiyi yeterince 'solcu' bulmuyordu.⁴³ Bu bilgi konuyla alakasız gibi görünse de, bağımsız ve tamamen yeni neslin sesini yansıtan bir dergi kurulmasına yol açması bağlamında önemlidir.

Nitekim, Asil Nadir himayesinde yayınlanmakta olan *Limon*'un

kapanmasının ardından, *Leman* dergisi bağımsız, patronsuz ve sadece çalışanların çıkardığı bir dergi olarak yayın hayatına başladı. Böylece sahibinin değil, kendi sesini çıkaracaktı bundan sonra; üretenlerle takip edenlerin sesleri ortak olacaktı.

Doksanlı Yıllar ve Yeni Orta Sınıf

Doksanlı yılların belirleyici bir özelliğinin olup olmadığı sorgulanabilir bir şeydir. Liberal söylemin özgürleştiğı ve meşruluk kazandığı söylenebilecek olsa da, aslında siyasal yaşama damgasını vuran, liberalizmden çok liberal görüntü olmuştur. Eski temalar liberal görüntü altında, ilerencilik çağdaşlık adı altında, devrimcilik değişim anlayışıyla, yenilikçilik ise gençleşme olarak yansımıştır yaşama. “Genç, dinamik ve çağdaş’ sloganının siyasal liderlerin tanıtımından TV programlarına ve her türlü reklam ürününe kadar uzanması doksanlı yıllarda ‘liberal yanılığ’ diye adlandıracağımız bu yeni

⁴³ Korhan Atay ve Figen Kumru Akşit, *Mizahın Abisi Oğuz Aral* (İstanbul: Doğan Kitap, Temmuz 2008), s. 281.

görünümün –ideoloji eskiyi çağrıştırır- bir göstergesi olarak ele alınabilir,”⁴⁴ diyor Nilüfer Göle. Doksanlı yıllarda Türkiye ekonomisine hakim olan bu yeni liberalizm görüntüsü, ister istemez insanların, özellikle de belirli bir ekonomik düzeydeki genç insanların Batı’daki akranlarıyla denk olma arzusu ve çabası içine girmesine neden olmuştu:

“1989 yılında DAP Pazarlama Araştırmaları A.Ş. Tarafından yapılan bir araştırmaya göre gençler seyrettikleri televizyon reklamları, Batı’daki yaşam tarzını gösteren televizyon dizileri ve filmlerden son derece etkilenmekteydi. Bunun sonucunda filmlerde görülen yaşam tarzına benzer bir hayata özlem duyan genç bir kuşak yetişmekteydi. Bu araştırmaya göre basın ve televizyon orta sınıf Türk insanına Batı ülkelerinde modern bir orta sınıfın nasıl yaşadığını göstermeye başlamıştı. Genç kuşak mensuplar, orta kademe yöneticiler, satış elemanları, turizm sektörü çalışanları ekranlarda seyrettikleri bu yaşam tarzından etkilenip Batı’daki akranlarını kendilerine model olarak almaya başlamıştı.”⁴⁵

Bu alışılmadık yeni durum, Avrupa ve Amerika’daki ileri teknoloji ürünlerinin ve tüketicinin aklından geçirebileceği her türlü gıda, ihtiyaç maddesi ve lüks ürünlerin ülkeye giriş yapmasına neden olmuştu. Türk halkı, -bu ürünleri satın alacak maddi imkanlara sahip olduğu müddetçe- Avrupalı orta sınıfın kullandığı ürünlerin aynılarını kullanma ve tüketme fırsatını yakalamıştı. Ancak lüks ürünleri satın almaya gücü olmayanlar bile bu ithalat bolluğuna seviniyordu.

⁴⁴ Nilüfer Göle, *Melez Desenler* (İstanbul: Metis Yayınları, Nisan 2002), s. 49.

⁴⁵ Rıfat N. Bali, *Tarz-ı Hayat’tan Life Style’a*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007), s. 31-32.

1991 yılının sonuna gelinip sekiz yıllık ANAP iktidarı sona erdiğinde kendini belli eden iki yeni ana eğilim vardı: Birincisi tüketim toplumu olma yönündeki sarsılmaz irade, ikincisi ise genç bir kitlenin bu geçiş döneminin yarattığı dinamizmle karışık kaos içinde sıradanlıktan kurtulup seçkinler sınıfına terfi etmeye yönelik güçlü çabaları. Bu genç kitlenin seçkinleşme özlemini besleyen en önemli araç da ilk örneklerine seksenli yıllarda rastlanan basındı. Basın kitlelere tüketici olma bilincini telkin etme ve bunu sarsılmaz bir şekilde zihinlere yerleştirme, okurun daha seçkin ve üst düzeyde bir yaşam tarzı hayaline duyacağı özlemi sürekli taze tutmak gibi, en az haber verme işlevi kadar önemli bir işlev daha üstlenecekti.⁴⁶ Basının üstlendiği bu yeni işlev bağlamında, mizah dergileri, en azından burada konu edilmekte olan *Leman* dergisi de üzerine düşeni yapmaktaydı. Yaptığı şey Batı'ya ait olanları övmenin yanında, Batı'ya ait olanın peşine gitmeyenleri, peşine gitmeyi tercih etmeyenleri de yermekti. Bunu bilinçli bir propaganda amacıyla yapmıyorlardı, ama içinde buldukları sosyal grubun sözcüsü olmaları böyle bir söyleme sahip olmalarını kaçınılmaz kılmaktaydı.

Pierre Bourdieu, neo-liberal bakış açısının karşısına çıkarılabilecek bir şey olmayışının, onun kendisini seçeneksiz ve apaçık sunuyor oluşunun nedeninin; gazetecilerin ya da sade yurttaşların edilgen olarak, özellikle de belli bir sayıda aydınının ise etkin olarak katıldıkları simgesel bir yineleyip belletme çalışması olduğunu savunur. Ona göre gazetelerin ve televizyonların adamakıllı katkıda buldukları bu simgesel birikim, çok derin etkiler doğurmaktadır. İşte böylece neo-liberalizm, sonunda kendini

⁴⁶ Rıfat N. Bali, *Tarz-ı Hayat'tan Life Style'a*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007), s. 57-58.

kaçınılmazlık görünümü altında sunmaktadır. Ayrıca esneklik, her şeye kolayca uyabilme yeteneği, kuralsızlaştırma gibi sözcüklerin yan anlamları ve birleşimleriyle insanları neo-liberal iletinin, özgürleşmenin evrenselci bir iletisi olduğuna inandırmaya yönelik tüm bir oyun da söz konusudur.⁴⁷

Tüm bunlar modernleşmenin, neo-liberalizmin ve bunların sonucu olarak tüketim kültürünün, zamanın ruhunun kaçınılmaz bir parçası olduğu, dolayısıyla bunları reddetmenin küçümsenmesi gereken bir durum olduğu düşüncesini yaratıyordu.

Batılılaşma arzusunu da beraberinde getiren neo-liberalizm, taşradakilerde de ‘taşı toprağı altın’ olan büyük şehre gitme arzusunu uyandırıyor. Onlar şehri kendilerince yorumluyor, ‘şehirliler’ ise elbette ki bundan pek memnuniyet duymuyorlardı. “İstanbul’un taşrallaşmasından ve ‘köylülerin istilası’na uğramasından şikayet edenler arasında köşe yazarları en önde geldi. Bir gazeteci Beyoğlu, Şişli, Nişantaşı, Etiler gibi semtleri ‘çiğköfte, lahmacun, bıyık üçlünün saldırısına uğramış’ semtler şeklinde tarif etti. ‘Kentli olmak’ kavramı gitgide daha yaygın bir şekilde kullanılmaya başladı.”⁴⁸

Kent hayatının bu denli odak haline getirilmesi, doğal olarak mahalle kavramının da gözden düşmesine neden olmuştu. Ali Şimşek küçük adamın ya da mahalle insanının odak olarak yer değiştirmesine neden olan bu dönüşümü, 1991 yılında *Leman* dergisinde yayınlanan bir karikatürü örnek göstererek şöyle anlatıyor:

“Mekan 1980’li yıllarda İstanbul’un ilk ‘soylulaşan’ mekanı olan Ortaköy, mahallenin delikanlıları; entel, rocker, bohem olarak

⁴⁷ Pierre Bourdieu, *Karşı Ateşler*, çev. Halime Yücel, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2006), s. 24-26.

⁴⁸ Rıfat N. Bali, *Tarz-ı Hayat’tan Life Style’a*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007), s. 137.

adlandıracağımız (!) insanlara racon kesip ‘mahallenin namusunu’ hatırlatıyorlar. Aldıkları cevap ‘yeni bir dönemin’ ve ‘yeni insanın’ ipucunu vermektedir. Mahalle mi kaldı! Bu cevap, doksanların yaşamaya başlayacağı ve kültürünü belirleyecek bir ‘aktör’ kaymasını işaretlemektedir. Sosyolog Şerif Mardin Türkiye modernleşmesini 'mahalleden mektebe' bir süreç olarak okumayı önerir. Mahalle 'dar, geleneksel' cemaati anlatırken, mektep modernleşmeyi, bilimi ve toplumu anlatmaktadır. Türkiye'nin modernleşme sürecinde bu gerilimi süreki izlemek mümkündür.”⁴⁹

Bütün bunlar olurken, yeni orta sınıfın ve yeni orta sınıf adayı üniversite öğrencilerinin sayısına orantılı olarak artan bar ve *café*'ler, buluşma ve karşılaşma mekanları olarak kültürel yüzeyi belirlemeye başlamıştı. Geçmişte üst ve orta sınıfları hedefleyen ‘cemiyyetler’ benzeri yayınlarda vurgu şehir yerine topluma yapılırken, artık tam tersi olmaya başlamıştı. Vurgunun toplumdan şehre kaymasıyla ortaya çıkan ‘yeni şehir’ ve yeni orta sınıf buluşması fantazisi, yeni bir cinsel devrimin ortaya çıkmasına neden olmuştu. Genç kuşak açısından cinsel devrimle beraber anılan genellikle altmışlı yıllar olmuşsa da, doksanlı yıllarda yaşanan ‘cinsel devrim’ sanatçı, bohem bir azınlığın ötesinde şirket profesyonellerine; ‘görünürlük’ açısından ise toplumun bütün kesimine yayılacaktı . Diğer yandan yeni açılan *café* ve barlar geçmişin üst sınıflara özgü halk gazinoları ya da alt sınıflara ait birahanelerinden çok farklı ‘karşılaşmalara’ izin verecekti.⁵⁰ Bu karşılaşmalar da hiç şüphesiz, mizah dergilerinin sık kullandığı malzemelerden biri olacaktı. Birahaneler çoğunlukla erkeklerin,

⁴⁹ Ali Şimşek, *Yeni Orta Sınıf* (İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayıncılık, Ekim 2005), s. 89.

⁵⁰ Ali Şimşek, *Yeni Orta Sınıf* (İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayıncılık, Ekim 2005), s. 48-49.

gazino ve çay bahçeleri ise çoğunlukla ailelerin bir arada gittiği mekanlardı. Bu yeni mekanlarda ise, kadınlar ve erkekler bir araya gelecek, birliktelik ihtimalleri üzerine hamle yapma girişimlerinde bulunacaklardı karşılıklı. Aşağıdaki Ahmet Yılmaz karikatüründe de, birbirlerini etkileme kaygısı içindeki genç insanların imaj kaygıları konu edilmektedir. Tüm bu imaj çalışmalarının hedefinin cinsellik olduğu göz önünde bulundurulursa, karikatür açıklamasında kullanılan ‘zik boyu’ deyişinin, bilerek o şekilde kullanıldığı düşünülebilir.



“Cool”

Cool, etkisini neo-liberalizmin tüm dünya üzerinde özgürce dolaşıma soktuğu filmler, televizyon programları, kitaplar, dergiler, müzik tarzları, kıyafetler, arabalar ve bilgisayarlar gibi kültür malzemeleri üzerinde gösteren ve onlar aracılığıyla tanınabilecek bir fenomendir. *Cool* oluş insanın yarattığı bu kültürel malzemelerde kendiliğinden var olan bir nitelik değil, insanlar tarafından onlara yüklenen bir özelliktir. Bireyler ya da küçük gruplar tarafından otoriteye –aile, öğretmen, polis, patron ya da hapisane gardiyanı olabilir- karşı muhalif bir tutum takınmak için benimsenir.

Cool'un, gençlerde eskiden beri var olan 'komik duruma düşme ve alay

edilme korkusu'na karşı panzehir olmak gibi bir anlamı her dönemin gençleri arasında belli ölçülerde var olsa da; *cool* olmak, bir yandan birey haline gelirken, öte yandan da bir grup tarafından kabul edilmek gibi hassas bir denge üzerine kuruludur. Yani *cool* olmak bireysellik, aidiyet ve bu ikisi arasındaki gerilimle ilgilidir.

Cool, bütün tezahürlerinde üç ana kişilik özelliğinin ortak bir birleşiminden oluşmaktadır: narsisizm, ironik kayıtsızlık ve hazcılık:

“Narsisizm, en pozitif tezahüründe makul bir benlik kutlamasıdır; daha negatif tezahürlerinde bile, kişinin kendine olan güvenini zayıflatan baskıcı ortamlara etkili bir biçimde adapte olmasını sağlayan bir yanı vardır. Ironik kayıtsızlık, bir kişinin gerçek duygularını gizleyerek bu duyguların tam tersini göstermesidir; cool ironi sahte bir güvenlik duygusu ile derin bir kuşkuculuğu birleştirerek, ironiyi hem saldırı hem de savunma durumlarında aynı oranda etkili olan sözlü bir silah haline getirir. *Cool* hazcılığı ise, duygusal hazcılıktan ziyade dünyevi, maceracı ve hatta sefahatçi bir aleme yöneliktir.”⁵¹

Cool; narsisist, ironik ve hazcı yapısıyla mizah dergilerinde hakim olan dili de oluşturacaktır. *Cool*'un yukarıdan bakan ancak aynı zamanda adapte olmaya da yardımcı olan tavrı, yalnızca *Leman*'da değil, daha sonra gelecek olan mizah dergilerinde de kendisini gösterecektir. Mizah dergilerinin stratejilerinin çekirdeğinde ironi vardır. *Gırgır* daha 'bedensel' ve hareket eksenli bir mizah üretmeye çalışırken, *Leman*'da üretim tümünden zihinsel, ironik bir tarafa kayacaktır (konuşma balonları *Gırgır* ile

⁵¹ Dick Pountain ve David Robins, *Cool: Bir Tavrın Anatomisi* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2002), s. 31-32.

karşılaştırılmayacak uzunluktadır). *Leman* okuyucusuna hem her yeri adlandırma hem de kendine gelebilecek eleştiriyi daha gelmeden 'söyleyerek' çalma imkanı da vermektedir. Bir yandan da bilmiyormuş gibi yapıp, aslında ne kadar bildiklerini göstererek, bu ironik tavrın aktörünün yeni orta sınıf olduğunu gösterir. Çünkü bilmiyormuş gibi yapmak bilmeyi, bilmek de eğitimi gerektirir. *Leman* dergisinin espri üretme ve yeni orta sınıfın kendini farklılaştırma stratejilerinde bir cool tavır bulmak hiç zor değildir. Ne uzak ne çok yakın, kayıtsız bir alaysılık; doksanlı yılların en gözde tavrını oluşturacaktır.

Leman'daki *Daral ve Timsah* ya da *Teoride ve Pratikte Bahadır Boysal* gibi karakterler; narsisizm, ironik kayıtsızlık ve hazcılık özelliklerinin tümünü taşıyarak *cool* için çok uygun bir örnek teşkil etmektedir. Onlar şehrin, barların, *club*'ların, tekinsiz sokakların *cool* karakterleridir.

Timsah karakteri, *Gırgır*'daki *Utanmaz Adam* ile benzerlikler taşımanın yanında, son derece tembel ve seks düşkünü olmasına rağmen, çalışkan ve kaygılı kuzeni Daral'dan çok daha fazla hayranlık uyandıran bir karakter görüntüsü çizmektedir. Üstelik, *Utanmaz Adam* gibi arabesk nitelikler de taşımaz. Kendisi fakir bir hayat yaşamış, hayattan yediği bir darbe sonrasında bu hallere düşmüş filan da değildir. Yalnızca kolaya alışmıştır.

Onu çekici kılan ise kayıtsızlığı ve keyfine düşkünlüğüdür. Düşünülecek olursa, onun yaşadığı herkesin yaşamayı arzu edeceği türden bir hayattır.

Bahadır Boysal ise, içinden çıktığı geleneksel aile ortamını ve bu ortamda duyduğu hikayeleri, metropol hayatını, 'takıldığı' mekanları ve çevresindeki ikiyüzlülüğü anlatırken, bu anlattıklarına hep belli bir mesafeden bakmakta ve *cool* tavrını korumaktadır. Kimi zaman sürekli gittiği *club*'lardaki

yoğlaşmışlığı, kimi zaman da yoksul insanların iptidai yaşamlarını anlattığı hikayelerinde, kendisi her zaman dışarıdan bakan konumundadır.

Cool'un bir mizah unsuru olarak kullanılması, şüphesiz ki üstünlük kuramı ile büyük bir uyum içindedir. Üstünlük kuramı ile *cool*'un yukarıdan bakan tavrı birbirini tamamlamaktadır. *Cool* bakışa sahip olan özne, karşısındakinin kendini olduğundan daha varlıklı, daha hoş, daha erdemli ya da daha akıllı zannettiğinin farkındadır, ancak buna prim vermez.

Parodi

Postmodernizm, işlevi kültürdeki yeni biçimsel özelliklerin doğuşunu -çoğu zaman örtmeceli biçimde modernleşme, sanayi sonrası ya da tüketim toplumu, medya ya da gösteri toplumu veya çokuluslu kapitalizm denilen- yeni toplumsal yaşamla ve yeni bir ekonomik düzenle ilişkilendirmek olan dönemleştirici bir kavramdır. Postmodernizmin yakın zamanda ortaya çıkan toplumsal düzeninin iç hakikatini ifade eden özelliklerinden biri de parodidir. Parodi, öykünme ve özellikle öteki biçemlerin aşırı kullanımları ve biçimsel seğirme ile ilgilidir. Parodinin genel hedefi, bu biçimsel aşırı kullanımların özel doğasını ve insanların aşırılık ya da ayrıksılıklarını gülünç kılmaktır.⁵² Mizah dergilerinin de, yöntem olarak parodiye sıkça başvurdukları söylenebilir. *Leman* dergisi özelinde ise, parodiyi dört temsil biçimi ile örneklendirmek mümkün olacaktır.

Mizah dergilerinde 1980 sonrası dönemde belirmeye başlayan, ama gerçek formunu doksanlarda bulacak dört temsil biçiminin varlığından söz edilebilir. Bu dört temsil biçimi, sadece yeni orta sınıfın 'kültürel sermayesini' değil neredeyse doksanlı yılların kültürel atmosferini de

⁵² Fredric Jameson, Kültürel Dönemeç (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, Ocak 2005), s. 15-16.

belirleyecektir. Bu dört temsil biçimi şunlardır: *Gırgır* dergisinde uç vermiş ancak ana hatlarını *Limon* dergisinde kazanmış maganda (ya da zonta) temsili; maganda ile aynı dönemde, yine *Limon* dergisinde yaygınlaşmış Entel ya da yarım-aydın temsili; 1994 yılından sonra *Leman*'da ortaya çıkan 'Yurdum İnsanı' temsili; ve doksanların sonlarında ortaya çıkan, 'Yurdum İnsanı' anlayışının uç sınırı, 'Grotesk Türklük' de denebilecek olan 'parodileştirilen' Türklük. Birbirinden evrimleşen ve birbirleriyle açık ve örtük biçimde 'karşılaştırılan' bu dört temsil doksanların ve yeni orta sınıfın yüzeyini dokuyacaktır.⁵³

Maganda, 1990'larda İstanbul'un gündelik hayatına girip, sürekli dolaşan uydurma bir sözcüktür. Günlük dilde anlamını açmaya gerek kalmaksızın bir dizi toplumsal ve ahlaksal olumsuzluğu özetleyen bir klişe terim işlevi görmüştür. Bu sözcüğün söylemsel-ideolojik kurgusu içinde, çok çeşitli hiyerarşik toplumsal ayrımlar ve dışlamalar birleşerek tek bir sözcükte çağrıştırılır. Ayşe Öncü'nün dile getirdiği biçimde:

“Toplumun ahlaki/ideolojik söylemleri, günlük yaşamın gizli saklı köşelerine bu tür anahtar sözcükler yoluyla sızar. Bu tür sözcükleri izleyerek, geniş ölçekli kültürel değişimlerin günlük yaşam pratikleriyle nasıl çakıştığını, anlam kazandığını ve yeniden üretildiğini inceleyebiliriz. Maganda sözcüğünün önemi, çağdaş tüketim biçimlerine katılım ile erkeklik söylemlerinin, mekana, ortama ve bağlama özel şekillerde, nasıl birbirine bağlı olduğuna dikkat çekmesinde ve bunu yansıtmada yatmaktadır. İstanbul'un kültürel tarihinin belli bir anında 'icat edilip' popülerlik kazanan

⁵³ Ali Şimşek, *Yeni Orta Sınıf* (İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayıncılık, Ekim 2005), s. 92.

bu sözcüğün, farklı grupların günlük yaşamında nasıl kullanıldığını inceleyerek, küresel tüketim dinamiklerinin içerdiği iktidar ilişkilerini ve bunun yerele nasıl tercüme olduğunu, sıradan yaşamın parçası haline geldiğini anlamaya başlayabiliriz.”⁵⁴

Gırgır'daki temsilleriyle üst sınıflara 'gol atan' alt sınıflar, *Leman* dergisinde 'bakılan' konumuna geldikten sonra maganda kavramıyla grotesk bir görünüme sahip olmuş, kontürleri kabalaşmış, biçimsizleşmiştir.⁵⁵

Abartı, şişirmecilik, aşırıya kaçma grotesk biçimin temel özellikleri olarak görülür. Grotesk, sınırlayan, ölçen, düzenleyen ve oranlayan bütün kontürleri yıpratarak insan ve doğa arasındaki ayrımı iptal edip, sürekli bir canlılığın, devingenliğin, birbiri içine akmanın temsilini verir. Dünyanın, mutlak anlamda alt bölgelerde ete kemiğe bürünmüş halidir.⁵⁶

Leman'la ilgili eleştirilen nokta, vurgulanan şeyin, magandalığın, 'düşmüşlüğü'nün' ayrıksı örneği olması değil, alt sınıflarda görülen, varoşlarda yaşayanlara atfedilen bir sapma olarak görülmesi, bu varsayımın çizgilerle güçlendirilmesi olmasıdır. *Leman* dergisi çizerlerinin maganda'ya yönelik tutumları mesafeli değil, tepkisel bulunmaktadır. Nitekim *Kozalak* tiplemesinin çizeri Mehmet Çağçağ da, bir söyleşide, *Kozalak*'ı büyük bir öfke ile çizdiğini dile getirmiştir. Ona göre şehre ilk gelenler marjinal olduklarından kendileri tarafından sahiplenilmişti: “Ama giderek saflıklarını yitirip çirkinleştiler, silahlanıp iktidar oldular ve herkese hayatı dar etmeye

⁵⁴ Ayşe Öncü, “1990’larda Küresel Tüketim, Cinselliğin Sergilenmesi ve İstanbul’un Kültürel Haritasının Yeniden Biçimlenmesi”, *Kültür Fragmanları*, haz. Deniz Kandiyoti, Ayşe Saktanber, (İstanbul: Metis Yayınları, Temmuz 2005), s. 184.

⁵⁵ Ali Şimşek, *Yeni Orta Sınıf* (İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayıncılık, Ekim 2005), s. 97.

⁵⁶ Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005), s. 333-356.

başladılar. Bu lümpen dalgasının arkası gelecek. Çünkü efendilik kurumu iflas etti. Cibilliyet hırkasını çıkardı artık toplum..."⁵⁷

Entelektüel'den türetilmiş olan entel sözcüğü (fakat kesinlikle entelektüel'in kısaltması ya da eşanlamlısı değildir) ise, herhangi bir üretimde bulunmayarak kültürü yalnızca tüketen yarı-aydınları tanımlamak için kullanılmaktadır. Ali Şimşek, entel'i şu şekilde anlatıyor:

“Entel kavramını anlamak dört yönü dikkate almakla mümkün. Birincisi 12 Eylül darbesinin yarattığı ‘politikasızlaşma’ sürecinde aydın kavramının yaşadığı itibarsızlaşmadır. Bu itibarsızlaşma bir taraftan egemen düzen tarafından topluma ihbar edilen sol aydını anlatırken, diğer taraftan yükselen hizmetler sektörüne (reklamcılık, medya vd.) akan ‘dönek’ olarak nitelendirilen bir sol aydın kuşağının pekiştirdiği karşılıklı bir süreçtir. İkincisi ‘sol kötümserlik’ diyebileceğimiz birincisi ile ilişkili noktadır. 1989 Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla simgeselliğe kavuşan ve hemen arkasında SCCB'nin dağılmasıyla doruğuna ulaşan (Tarihin Sonu!) ‘yükselen piyasaların’ iyimserliği ile de pekişen, alternatifsizlik düşüncesi; dünyayı değiştirmeye dönük umutların gereksizliği yönündeki fikirdir. Geçmiş dönemin (68 ve 78 kuşağı) iyi niyetli, ütopyacı, politik kuşağın başarısızlığı; post-marksizm ve post-modernizmle pekişen bir iktidarsızlık duygusu, kinizm (kayıtsızlık) genç kuşağın bir önceki kuşağı kodlamasını belirlemiştir. Entel figürünün yeni orta sınıf adayı genç bir kuşak için, önemli üçüncü yönü ise, entelliğin bir ‘hayat tarzı’na dönüşmüş olması ve kendi

⁵⁷ Levent Cantek, “Bugünün Magandası: Kozalak”, Milliyet, 03 Mayıs 2004, <http://www.milliyet.com.tr/2004/05/03/sanat/san04.html>

mekanlarını yaratmasıdır. Entel; kılık, tarz, dil ve zevk olarak, dönüşen şehrin önemli renklerinden biri olacaktır. Geline nokta ise solun parodileşmesidir. Doksanlı yıllarda sol neredeyse bir tür ‘folklora’ dönüşecektir.”⁵⁸

Vedat Özdemiroğlu’nun ‘Ortalama bir Entelin Evinde Olması Gerekenler’ listesi; kadın vücudu içeren Freud portresi, Che fotoğrafı, Charlie Chaplin’in ‘The Kid’ film afişi gibi maddeleriyle oldukça ilgi çekmiş, okuyanlar listeye kendi ürettikleri maddeleri de ekleyerek yarım-aydının klişelerle dolu yaşamının eleştirisine katkıda bulunacaklardır. Diğer yandan *Leman*’ın *Bezgin Bekir* tipi, ‘68 kuşağından bir insanı, doğu mistisizmiyle harmanlayıp, eylemsizliğe ve içe çekilmeyi estetize ederken, genç kuşağı ileride yaşanabilecek bir ‘tutunamama’ durumuna da hazırlamaktadır. Burada bir çeşit kendi kendine gülme söz konusuymuş gibi görünse de, üstünlük kuramından da hatırlayabileceğimiz üzere, bu gibi durumlarda gülen taraf kendini gülünen tarafından koparmış olur. Belli bir tarz kıyafet, keçi sakal, sürekli gidilen belirli mekanlar, okunacak birkaç kıyafetin kandırma etkisine sahip bir çekiciliğe sahip olduğu bellidir, ancak hiç kimse bunu kendisinin de yapmakta olduğunu kabul etmeyecektir.

Doksanlı yılların kültürünü ve yeni orta sınıfın stratejiler demetini oluşturan en önemli temsillerden bir diğeri de Yurdum İnsanı olacaktır. Yurdum İnsanı temsilinin ortaya çıkışıyla Maganda temsilinin yeni orta sınıf için kullanımı gündemden düşecek, geleneksel orta sınıflar için yaygınlaşacaktır.

⁵⁸ Ali Şimşek, *Yeni Orta Sınıf* (İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayıncılık, Ekim 2005), s. 104.

Yeni orta sınıf ise daha ‘hince’ ve samimi bir dışlama mekanizmasını kullanmayı tercih edecektir.

Yurdum İnsanı’na paralel espri üretme anlayışı, daha önceden saygı duyulan kavramların parodileştirilmesi üzerine kuruludur. Melodramlar ve çizgi roman kahramanları bu parodileştirmeden paylarına düşeni alacaklardır. Gerek Yurdum İnsanı, gerekse de kahramanların ve melodramların parodileştirilmesinin zirvesi 90’ların ikinci yarısı başlayan ama sonuna doğru Türklüğün Parodileştirilmesi olacaktır:

“Türk imgesinin, Türk halinin Türklük kodlarının bir eğlence ve gülme konusu durumuna gelmesi, Güneş Dil Teorisi’nden, Türk Tarih Tezi’ne, hemen her yere uzanan iddialı, kesif bir resmîlik düşünüldüğünde, Türkün Türke gülmesinin ‘apaçıklaşması’ üzerinde düşünmeyi hak etmektedir. Aslında Türklük adı altında parodileştirilen ne resmi ideolojinin hamaseti ne de başka bir şeydir. Tam da alt ve geleneksel orta sınıfların bir ‘boşunaliğe’, çaresizliğe indirgenmiş alanlarıdır; çoğu zaman ise yoksulluğun parodileştirilmesidir. Neo-liberalizm, yeni orta sınıfın parlaklığının gizlediği bir yoksulluğu derinleştirirken bir taraftan da yoksulların dalgaya alınması, doksanlı yılların daha önce eşine pek rastlanmayacak özelliklerinden biri olsa gerek.”⁵⁹

Halk kültürü içinde yaşayan ‘kendiyile dalga geçme’ ayrıcalığı, doksanlı yıllarda yavaş yavaş onun elinden alınmış; ve ‘gizli bir göz’ eşliğinde bu kez ona yöneltmeye başlamıştır. Bu durumda 1990’larda İstanbul’daki haftalık mizah dergilerinin (bu örnekteki haliyle *Leman*’ın) kültürel alanını alt sınıf

⁵⁹ Ali Şimşek, *Yeni Orta Sınıf* (İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayıncılık, Ekim 2005), s. 115-116.

kökenli olarak tanımlamak mümkün değildir. Söz konusu kültür, daha ziyade, İstanbul'un küresel tüketim evreninde genç insanların –ergenlik ve evlilik çağı arasında- kültürel/deneyimsel dünyasına dayanmakta ve bu dünyayı yansıtmaktadır.⁶⁰

5. Penguen ve Uykusuz

2000'li yıllara gelindiğinde mizah dergilerinin okuyucu kitlesi, neredeyse tamamen 1980 sonrasında doğmuş, neo-liberalizmin getirdiklerini birer yenilik olarak değil, hayatın olağan bir unsuru olarak algılamış genç insanlardan oluşmaktaydı. Bu durum kaçınılmaz olarak bir kuşak çatışmasının oluşmasına neden olmaktaydı. Pierre Bourdieu kuşak çatışmasını şöyle anlatıyor:

“Çok basit olan ve üzerinde düşünülmeyen bir şey, art arda gelen kuşakların, ebeveynlerin ve çocukların özlemlerinin, farklı mallara ulaşma imkanlarına ve mallarının dağıtım yapısının farklı durumlarına göre inşa edilmiş olduğudur: ebeveynler için olağanüstü bir ayrıcalık olan şey, istatistiksel olarak sıradan bir şey haline geldi. Ve birçok kuşak çatışması, farklı yaşlarda oluşmuş esin sistemlerinin çatışmasıdır. Birinci kuşak için bütün yaşamın fethi olan şey, ikinci kuşağa doğumdan itibaren anında verilmiştir. Yirmi yaşlarının bütün imtiyazlarının genelleştiği bir dönemde, yirmi yaşlarında sahip oldukları şeye bile artık sahip olmayan çöküş halindeki sınıflar örneğinde, farklılık özellikle güçlüdür.”⁶¹

⁶⁰ Ayşe Öncü, “1990'larda Küresel Tüketim, Cinselliğin Sergilenmesi ve İstanbul'un Kültürel Haritasının Yeniden Biçimlenmesi”, *Kültür Fragmanları*, haz. Deniz Kandiyoti, Ayşe Saktanber, (İstanbul: Metis Yayınları, Temmuz 2005), s. 189.

⁶¹ Pierre Bourdieu, *Toplumbilim Sorunları*, çev. Işık Ergüden, (İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1997), s. 137.

Leman'dan ayrılan yazar ve çizerlerin kurduğu *Penguen* dergisi, yayın hayatına 26 Eylül 2002 tarihinde başladı. *Penguen*'in ilk kadrosu Metin Üstündağ, Bülent Üstün, Erdil Yaşaroğlu, Cengiz Üstün, Memo Tembelçizer, Gani Müjde, Hakan Karataş, Oky, Selçuk Erdem, Bahadır Baruter, Fatih Solmaz, Doğan Güneş, Suat Gönülay, Emrah Ablak ve Deniz Ensari'den oluşuyordu. Dergide öne çıkacak isimler ise, başta sözü edilen yeni kuşak genç yazar ve çizerler olacaktır.

Leman'ın kendi kitlesi haricindeki kişilere yönelik agresif tavrının ardından *Penguen*'in çok daha naif, hatta çocuksu bir dergi olduğunu söylemek mümkündür. Zaten *Penguen* ekibi, *Leman*'dan ayrılma gerekçesi olarak *Leman*'ın aşırı politikleşmesini göstermiş, kendilerinin ise 'mizah yapacaklarını' dile getirmişlerdir.⁶² *Leman*'da konu edilen yeni orta sınıf meseleleri, artık 'halledilmiş' gibi görünmektedir:

"Bu çalışmalar, aslında Bourdieu'nün de çok güzel gösterdiği gibi, 'gerçeklik ile gördüklerimizin örtüştüğü iddiasını taşıyan emprisist illüzyondan' kurtularak, toplumsal uzamın yapısının uzamsal ikiliklerde karşımıza çıktığını, hiyerarşik bir toplumda hiyerarşikleştirilmeyen (hiyerarşileri ve toplumsal mesafeleri ifade etmeyen) hiçbir uzam olmadığını ve bu süreçlerin doğal dünyaya toplumsal gerçeklerin kazanmasıyla üretilen *doğallaştırma etkisi* ile gizlendiğini bize tekrar hatırlatmaktadır."⁶³

Penguen'in okuyucuları ve yazar-çizerleri, işte bu birçok şeyi doğal karşılayan yeni nesle mensuptur. Dolayısıyla onların yaptığı mizahta, daha

⁶² Sebati Karakurt, "Penguen Geliyor", *Hürriyet*, 14 Eylül 2002, <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?viewid=173944>

⁶³ Gökçen Ertuğrul-Apaydın, "Kenardalığın Suç Ortakları: Cinsellik ve Beden", *Çizgili Kenar Notları*, der. Levent Cantek, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007), s. 155.

önceden mizah unsuru olarak görülen birçok şey gündelik hayatın olağan parçalarından biri haline almıştır. Örneğin ‘maganda’ artık çok fazla bir mizah ögesi değildir çünkü şehre yeni gelmiş biri değil, bir süredir şehirde yaşamakta olan ve hatta kısmen uyum da sağlamış olan bir kişidir artık.

Benzer bir biçimde, ‘entel’ de mizah konusu yapılmaz çünkü o da ilginçliğini yitirmiştir, bilgiye ulaşmanın artık çok kolay olması artık herkesi bir miktar mürekkep yalamış, bir miktar ‘entel’ yapmaktadır bir anlamda.

Hayvanlar Alemi

Penguen, dergi çizerlerinden Selçuk Erdem’in sık sık karikatürlerinin başrolüne yerleştirdiği bir hayvandır. Derginin logosu ise Hezarfen kanatları takarak uçma çabasına girmiş bir penguendir. Dergi ismi ve logosu için böyle bir sembolün seçilmiş olması, derginin üslubunun ne olacağı konusunda bir fikir vermektedir.

Penguen’de hayvanların, tarihin çeşitli dönemlerinden insanların, masal kahramanlarının konu edildiği karikatürlere çok sık yer verilir. Bu karikatürlerde çoğu kez, güncel meseleler mevcut konuşma biçimleri kullanılarak aktarılmaktadır. Ancak konu bağlamından çıkarılıp bir başka ortama yerleştirildiğinde, son derece *absürd* bir durum ortaya çıkmaktadır. Zaten yapılmaya çalışılan da budur. Meselenin başka şartlar altındaki saçmalığını göstererek, aslında kendisinin de ne kadar saçma olduğunu göstermektedirler. Söz konusu diyalogların hayvanlar ya da tarihsel insanlar arasında geçmesiyle, günümüz orta sınıfından kişiler arasında geçmesinin aslında aynı yadırgatıcı etkiye sahip olduğunun vurgusunu yapar. Bu karikatürler insanlara dair mesajlarını hayvanlar, bitkiler ve cansız varlıklar aracılığıyla ileten bir yazı türü olan *fabl*’dan da izler taşımaktadır.



Açıkça görülmektedir ki burada uyumsuzluk kuramına uygun bir mizah söz konusudur. Nesnelere, bu nesnelere nitelikleri ve olaylar arasında duygusal ya da düşünsel düzeyde belirli kalıpların bulunmasını beklediğimiz düzenli bir dünyada yaşamaktayız. Burada ise diyaloglar ve ortam arasında alışkın olduğumuz türden bir uyum yoktur. Her şey umulmadık, mantıksız ve uygunsuzdur. Ve bunları gülünç yapan da bu uyumsuzluktur.

Can Kozanoğlu'nun *Leman*'daki yeni mizah hakkında söyledikleri, aslında *Penguen*'deki bu yeni tutumu da çok iyi anlatıyor:

“Gündelik kalıplar, gündelik ilişkilerden ayrıntılar, efsaneler, standart mesajlar, popüler kültür klasikleri... Eleştiri ya da sahiplenme değil oyundu, yeni mizah doya doya oynuyordu bunlarla. Yalnızca uzun balonlar üzerinden değil, uzun balon ekolüne dahil olmayan çizirleriyle de, yazarlarıyla da. ‘Biz dostuz’ diyen uzaylılar, ateşi bulan mağara adamları, klasikleşmiş çizgi roman kahramanları, masal kahramanları, film replikleri, ‘Beni seviyor musun?’ sorusu, uyuyabilmek için koyun atlatma hadisesi,

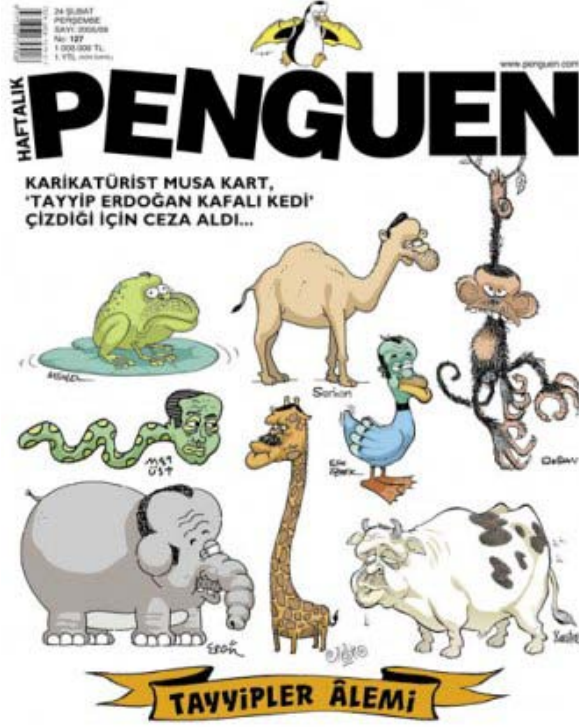
‘değdiren berber’ efsanesi, ‘Durun siz kardeşsiniz, evlenemezsiniz!’ sahnesi, maktülün son nefesindeki ‘Beni vuran...’ hamlesi ve yüzlercesi...”⁶⁴

2003 Şubat ayında, *Cumhuriyet* gazetesi çizeri Musa Kart’ın ‘Tayyip Erdoğan kafalı kedi’ karikatürü çizdiği için tazminat cezasına çarptırılmasının ardından, *Penguen* çizerleri hayvanlarını bir kez daha devreye sokmuş, kapakta logodaki penguen dahil dokuz Tayyip Erdoğan kafalı hayvan çizmiş, ve tahmin ettikleri ve bekledikleri şekilde Musa Kart’ın dokuz katı tazminat ödemeye mahkum edilmişlerdir. Bu durum, Turgut Özal döneminden sonra ilk kez politikacıların mizah dergileri üzerinde bir baskı oluşturma çabasına girdiklerine işaret ediyordu.

“Süleyman Demirel, Ecevit, Türkeş, Erbakan hiçbir zaman herhangi bir baskı oluşturmadı. 12 Eylül döneminde, Oğuz Aral’ın dönemin sıkı yönetim komutanlarını arayıp karikatürünün konusu ve esprisi üzerine konuştuklarını iyi biliyorum. Özal döneminde kanunlar değişti, ağır para cezaları geldi. Halen aynı kanun geçerliliğini koruyor. Bu nedenle de büyük basın kuruluşları mizah dergisinden uzak duruyorlar,”⁶⁵ diye anlatıyor Murat Kürüz. Platon’dan bu yana devlet kurgusunda mizaha yer verilmeyişi, gülmeyi seven kişilerin tarihin birçok anında ahlaksal olarak arzulanabilir yoldan sapmış olarak görülmeleri, aslında bu olanların çok da şaşırtıcı şeyler olmadığını göstermektedir.

⁶⁴ Can Kozanoğlu, *Yeni Şehir Notları* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2001), s. 101.

⁶⁵ Murat Kürüz, *Son Efsane Gırgır*, (İstanbul: Epsilon yayıncılık, Eylül 2007), s. 106-108.



Kapakdaki penguen, çeşitli durumlarda kılık değiştirerek mesaj vermeye devam etti. Kadrolaşma ile ilgili bir kapakta yerini Tayyip Erdoğan'a kaptıracak, Hrant Dink cinayetinin ardından ise üzerine gazete kağıdı örtülecekti.



Cumhuriyet muhafazakarlığı

Penguen dergisinin yayınlanmaya başladığı dönemdeki siyasi duruma bir göz atmakta fayda vardır. Ekonomik krizden daha yeni çıkmıştır; Bülent Ecevit'in liderliğindeki DSP-MHP koalisyonu görev süresini doldurmak üzeredir. Bu koalisyon esnasında seçilmiş olan Cumhurbaşkanı Ahmet Necdet Sezer, dürüstlüğü ve 'Cumhuriyet'e olan bağlılığı' nedeniyle çok

takdir görmektedir. Bu dönemi tanımlayan bir ‘Cumhuriyet Muhafazakarlığı’ndan söz etmek mümkündür:

“Özal liberalizminin sınır tanımayan, meraklı, atak, teknoloji, tüketim, mal, mülk, zevk gibi dünya nimetlerini ele geçirmek isteyen ‘yeni zengin’ insan tipine karşı, nefsine yenik düşmemiş, ayrıcalık istemeyen, laik ama ahlaklı bir Cumhuriyet muhafazakarlığını canlandırıyorlar. Cumhuriyet muhafazakarlığı, yenilikçilik yerine vurguyu daha sabit, geniş zamanlı değerlere yaptıkça meydana çıkıyor. Buralı, bildiğimiz, tanıdığımız figürler, melodiler, değerler kıymet kazanıyor.”⁶⁶

İşte *Penguen*’in genç yazar ve çizerleri, böyle bir muhafazakarlık içinde yetişmiş, ‘efendi çocuk’ diye tanımlanabilecek kişilerdi. Yeni orta sınıfa özgü itirafçılıkları, kendi yaşadıklarını ve çoğunlukla çocukluk anılarını anlattıkları köşeleriyle, aşağı yukarı aynı yaşta olan okuyucu kitlelerinde, yaşadıkları şeylerin çok benzer olmasından, ve bunları bu denli güzel aktarıyor olmalarından ötürü hayranlık uyandırıyorlardı. Buna en iyi örnek, Sandık İçi adlı sayfasıyla, memur bir ailede yetişmiş olan Ersin Karabulut idi. Ersin Karabulut, daha sonradan dergiden ayrılarak Uykusuz’u kuran ekip içinde yer alacak olsa da, asıl parlak günlerini *Penguen*’deyken yaşamıştır, çünkü yapmakta olduğu mizah *Penguen*’e uyacak türden bir mizahtır. (Nitekim Ersin Karabulut, Haziran 2009 itibariyle Uykusuz’da devam ettirdiği köşesini, artık ‘tam da beni anlatıyor’ dedirtmek istemediğini ifade ederek sona erdirdiğini bildirmiştir.)

⁶⁶ Nilüfer Göle, *Melez Desenler* (İstanbul: Metis Yayınları, Nisan 2002), s. 16

Nostalji

Penguen, Can Kozanoğlu'nun 'Cumhuriyet tarihinin en genç nostaljikleri' olarak nitelendirdiği kuşağa hitap eden bir dergidir. Nostalji, postmodernizmin özelliklerinden biridir, çünkü postmodern zamanlarda her şey çok hızla değiştiğinden, geride kalanlara yönelik sürekli bir özlem mevcuttur:

“Modern-öncesi dönemde yaşayan ortalama insanın ‘dingin’ bir ruh hali vardır; çünkü henüz geçmemiş olan bir geçmişin gölgesinde yaşar. Modern dönem insanı ise, henüz gelmemiş olan bir geleceğin peşinden koşar; bu nedenle ‘telaşlı’ bir ruh hali içindedir. Modern-sonrasına gelince, bu dönem insanı, artık geçmiş olan bir ‘geçmiş’ ile asla gelmeyecek olan bir gelecek arasında ‘şimdiki zaman’a çakılıp kalmıştır.”⁶⁷

Henüz onlu yaşlarını sürerken, bir-iki yıl öncesinden ‘eskiden’ diye söz eden ve pek çok şeyi çabucak tüketen bir kuşağın ortaya çıkmasına neden olan şey, işte bu durumdur.

2001 yılında Türkiye’yi sarsan ekonomik kriz ve medya sektöründe yaşanan kitlesel işe son vermeler sonucunda ‘Öteki Türkiye’ söylemi kamuoyunun gündemine iyice yerleşti. Bu gelişmeyle birlikte basının yıldız isimleri de aniden tavır değiştirerek ‘Öteki Türkiye’ söylemine en fazla sahip çıkanlar arasında yerlerini aldılar.⁶⁸ ‘Öteki Türkiye’ söyleminin *Penguen*’deki parodisinin sözcüsü ise Serkan Yılmaz olacaktır. Yılmaz, varoş insanını *Penguen*’e özgü naiflikle göstermek konusunda oldukça başarılı olmuştur. Maganda’dan farklı olarak artık tacizci ve rahatsız edici değildir bu insanlar.

⁶⁷ Şükrü Arın, *Nostalji ile Ütopya Arasında* (İstanbul: Birikim Yayınları, 2003), s. 86.

⁶⁸ Rıfat N. Bali, *Tarz-ı Hayat’tan Life Style’a*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007), s. 20-21.

Serkan Yılmaz, *Dudullu Postası* isimli köşesinde, ana akım gazetelere benzemek derdinde olan hayali bir yerel gazeteyi resmeder. Burada parodileştirilen Türklük benzeri bir durum da vardır, diğer yandan hayvanları kullanarak yapılan karikatürlerdeki yadırgatıcı etki burada da mevcuttur. Buna “ayranımız yok içmeye” benzeri bir tepki gözüyle de bakabiliriz. Sonuç itibariyle Sümeyye Hanım’ın evinin kapılarını açması, çekmecelerinden erotik iç çamaşırlarının çıkması, öfkelenen kocasının basına saldırıp fotoğraf makinesini kırması, aslında bütün bunları “halka mal olmuş” bir ünlünün yapmasından pek farklı değildir. Bunların hiçbiri aslında bizi ilgilendirmiyordur çünkü, sadece ikinci örnekte bize sunulan “gösterişli hayata” özenip, ona ulaşmaya yönelik bir hırs içine girmemiz beklenmektedir.



Penguen'in 'efendi çocukları,' politik eleştiri yaparken bile naif üsluplarını korumuşlardır. Daha sonra bu özellikleri nedeniyle eleştirilecek olsalar bile, karikatürlerinde çizgi filmlere, oyuncaklara, bilgisayar oyunlarına gönderme yapmışlardır. Ancak bu durum verdikleri mesajın ciddiyetinden herhangi bir şey kaybetmesine neden olmamıştır.

Ancak bu nostaljik naiflik, bir süre sonra derginin kimi yazar ve çizerleri için can sıkıcı bir hal alacaktır. İçlerinde Yiğit Özgür, Ersin Karabulut, Uğur Gürsoy ve Umut Sarıkaya'nın da bulunduğu bir grup, 2007 yılının Ağustos ayında *Penguen*'den ayrıldıklarını, kendi dergilerini kurmak üzere çalışmalara başladıklarını açıklamışlardır. Aynı sene Eylül ayında yayın hayatına başlayan *Uykusuz*'a, bu ekipten daha önce *Penguen*'den ayrılan ve kısa bir süre *Fermuar* dergisini çıkarma girişimlerinde bulunan yazar ve çizerler de dahil olacaktır.

AKP'nin ikinci kez tek başına iktidar olduğu bu dönemde *Penguen*, yaptığı bir kapakla aynı zamanda kendisine de gönderme yapacaktır:



Şu an itibarı ile *Penguen*, en çok satan haftalık mizah dergisi payesini *Uykusuz*'a kaptırmış olsa da, aylık sonrası bünyesine kattığı yeni yazar ve çizerlerin de katkısıyla, popülerliğini bir süre daha korumaktadır.

Uykusuz

1990 yılında yapılmış olan bir kamuoyu araştırması o zamanlar insanların gözündeki çağdaş kadın ve çağdaş erkek tiplerinin çok net tanımlamalarla ortaya koyuyordu. Bu araştırmaya göre çağdaş kadın tüm takıları aynı anda kullanmayacak, konkeni bir yaşam biçimi yapmayacak, telefon görüşmelerini dakikalara sığdırabilecek, alkol kullandığında zarafetini korumayı başarabilecek, parfüm seçimi kadar kullandığı parfüm miktarına da dikkat edecekti. Benzer biçimde çağdaş erkek de evde çubuklu pijamayla dolaşmayacak, bıyıksız da erkek olunabileceğine inanacak, kebabla viski içmeyecek, dişçisini fırçalamak yerine dişlerini fırçalayacak, teknolojiyi satın alırken Batılı kullanırken doğulu olmayacak, gömleğini göbeğine kadar açıp kollarının arasından altın kolyesini göstermeyecekti.⁶⁹

İşte *Uykusuz* dergisi, burada yapılan tanımlamaları tamamen alt üst edecek bir dergi olacaktır. Daha doğru biçimde dile getirmek gerekirse, bu 'ideal ve çağdaş' olmayan kadın ve erkek tiplerine kaybettikleri itibarlarını geri kazandıracaktır. Çubuklu pijamalı adam, *Uykusuz*'un logosuna yerleşecek ve içeriğindeki yerini alacaktır.

⁶⁹ Rıfat N. Bali, *Tarz-ı Hayat'tan Life Style'a*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007), s. 51.



İlk sayısı 5 Eylül 2007 tarihinde, Temmuz ayındaki erken seçimde AKP'nin bir kez daha tek başına iktidar olmasından kısa bir süre sonra yayınlanmış olan *Uykusuz* dergisinin ekibi; Oky, Yiğit Özgür, Uğur Gürsoy, Ender Yıldızhan, Ersin Karabulut, Yılmaz Aslantürk, Umut Sarıkaya, Yavuz Öztürk, Barış Uygur, Deniz Ensari, Fırat Budacı, Engin Günaydın, Vedat Özdemiroğlu ve Memo Tembelçizer'den oluşmaktaydı.

Kendileriyle yapılan röportajlarda, *Uykusuz*'un *Penguen*'den nasıl bir farkının olacağı sorusuna, farklı olmaya bir düsturla yola çıkmadıkları yanıtını veriyorlardı. Belki farkında değillerdi ama, kendi üsluplarıyla geride bıraktıkları *Penguen* yazar ve çizerlerinin üslupları arasında gözle görülür bir farklılaşma oluşmuştu. *Uykusuz*'da yaptıkları mizah artık kendilerini hedef alıyordu.

‘Tırt’

"... Biz bugün 2004 yılı itibariyle bu kurnazlık, sinsilik, yalancılık

ağlarıyla örülmüş beyhude çırpınışlardaki bi boka yaramayan hal

ve hareketlerin tümüne arkadaşlar arasında ‘tırtlık’ diyoruz.

Arkadaşlar arasında dediysem tek arkadaşım şerefsiz Burak amcan

ve ben diyoruz. (Yalnız antrparantez belirteyim, Burak amcan

uzun süre bu terimi kendi buluşuymuş gibi bana anlattı ve beni

yedi. Meğersem genel bir kavrammış bu.)"⁷⁰

Umut Sarıkaya’nın kendi üslubuyla bu sözlerle tarif ettiği ‘tırtlık’ kavramı,

Uykusuz’daki mizahın bir numaralı malzemesi olacaktır. Daha iyi, daha

güzel, daha Batılı olmak için girişilecek bütün çabalar nafiledir, çünkü

hepsinin numaradan ibaret olduğu çok bellidir.

Yeni orta sınıfın en belirleyici özelliğinin tüketim biçimleri olduğuna daha

önce de değinilmişti. Bu topluluk için insanın yedikleri içtikleri, neyi nasıl

ve nerede tükettiği son derece önemlidir. Umut Sarıkaya’nın burada yaptığı,

tüketim biçimleri ile belirlenen ve dayatılan imajlarla dalga geçmek

olmaktadır. Mango’dan alışveriş yapan, Babylon’da müzik dinleyen, birada

tercihi Miller olan, kahve içerken Starbucks koltuklarına yayılarak caddeyi

seyredince caddeden geçen herhangi biri olmadığını hisseden bu kişiler

Umut Sarıkaya’nın karikatürlerinin bir numaralı malzemeleri olacaklardır.

Ona göre bu kişiler tırttır işte, çünkü yaptıkları her şey boş ve göstermeliktir,

Babylon’da Malatya-All-Stars ya da DJ Zenci bile çıkacak olsa onu

izlemeye gidecekler, üç kuruşluk makarnaya 30 lira verirken, annelerine

yakalanmamaya çalışacaklardır.

⁷⁰ Umut Sarıkaya, *Benim de Söyleyeceklerim Var!*, (İstanbul: Doğan Kitap, Ekim 2005), s. 133.

“Kitsch”

Uykusuz'un tavrını tanımlayacak en uygun postmodernizm özelliği ise *kitsch* olacaktır. *Kitsch*, söylemdeki ‘klişenin’ eşdeğerlisidir. Kitsch her yerde, büyük bir bütünün planında olduğu gibi bir nesnenin ayrıntısında, foto-romanda olduğu gibi yapay bir çiçekte de olabilir:

“Her yandan ödünç alınmış (geçmiş, yeni, egzotik, folklorik, fütürist) ayırt edici göstergelerin nesne düzeyinde endüstriyel çoğalması, bayağılaştırılmasından ve ‘kullanıma hazır’ göstergelerin düzensiz bir artışından kaynaklanan *kitsch*'in bu çoğalımı ‘kitle kültürü’ olarak temellerini tüketim toplumunun sosyolojik gerçekliğinde bulur. Tüketim toplumu hareketli bir toplumdur: geniş nüfus katmanları toplumsal hiyerarşi boyunca hareket eder, üst bir statüyü göstergelerle gösterme zorunluluğundan ibaret olan kültürel talebe ulaşır. Toplumun tüm düzeylerinde, ‘sonradan gelen’ kuşaklar kendi gösteriş eşyalarını ister.”⁷¹

Kitsch ile züppelik arasında bir ilişki bulunsa bile; züppelik daha çok aristokrat/burjuva kültürlüleşme süreciyle ilintiliyken, *kitsch* temelde ‘orta’ sınıfların endüstriyel burjuva toplumlarında yükselişinden kaynaklanır. *Uykusuz*, ve dolayısıyla yeni orta sınıf *kitsch*'i –alt sınıfların aksine- bilerek kullanır. Yeni orta sınıfın yerini, özgünlüğünü ve iktidarını belirlemek için kullandığı *kitsch*, hiyerarşiyi hem yaratan hem de bozan bir kategoridir. Yeni orta sınıf, bir gün nostalji akımı ve geçmiş saplantısı içinde

⁷¹ Jean Baudrillard, *Tüketim Toplumu*, çev. Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, Nisan 1997), s. 129.

büyülenirken, ertesi gün, teknolojinin getirdiği tasarımlarla, gelecek tutkusuyla karşımıza çıkabilir, sadece seçkinlere ait olanları ve kitsch'i birbiri ardına alabilir ya da en çok karşılaştığımız biçimiyle; bunların birbiri içinde erimiş olanını tercih edebilir. 'Ben bunun sizin kullandığınız anlamını biliyorum, ama ben bunu kendime özel bir anlamla, sizin kullanımınızdan soyutlayarak kullanıyorum,' denmektedir bir anlamda.

Uykusuz'daki karikatürlerde bir nevi 'foyayı meydana çıkarma' tavrı vardır. 'İstediğiniz kadar hoş ve modern görünmeye çalışın; pantolonunuzun altına yün içlik giydiğinizizi, evinizdeki televizyonun üzerine dantel örttüğünüzü, çekyatta yattığınızı, öğle yemeğinizi kır pidesinde yediğinizi biliyoruz. Çıplak ayaklarınıza karpuz çekirdeklerinin, hırkanızın dirseğine ise pirinç tanelerinin yapıştığını biliyoruz. Bütün bunları biliyoruz, çünkü hepsi bizim de başımıza geliyor,' diyorlardır kısaca.



Bu tavrı 'yurdum insanı' yaklaşımından ayıran fark ise, Uykusuz'daki yazar ve çizerlerin başkalarını küçümseyerek eleştirerek kendilerini diğerlerinden üstün görmekten ziyade, iğneyi kendine çuvaldızı başkalarına batırmayı tercih ediyor olmalarıdır.

Penguen ve *Uykusuz* arasında henüz çok keskin bir ayrılığın yaşandığı söylenemez. Zaten aralarında gerçek anlamda bir kuşak çatışması mevcut değildir. Aralarında gerçek anlamda bir sınıf ayrımı da yoktur, her ikisi de yeni kuşak genç orta sınıf mensuplarına hitap etmektedir. Yine de, *Penguen*

ve *Uykusuz*'un mizah yaklaşımları arasındaki ayırım, özel okul-düz lise ayırımına benzetilebilir.



Penguen, evde oturup *lego*'larla, *gameboy*'larla oynamayı tercih ederken, *Uykusuz* sokağa çıkıp top oynamayı tercih eder. Aradaki fark, 'çok okuyan mı bilir, çok gezen mi?' sorusunu sordurabilir insana. Ne var ki, bu sorunun doğru cevabı, her ikisinin de farklı şeyler bildiği ve bu bilgilerden birinin diğerinden daha az üstün ya da daha değersiz olmadığıdır.

6. Sonuç

Şablon bellidir: Mizah dergisinin kendi yetiştirdiği genç yazar ve çizerler, yeterli olgunluğa ulaştıklarına inandıkları noktada kendi dergilerini kurmak üzere yola çıkarlar. *Gırgır*'dan ayrılanlar *Leman*'ı, *Leman*'dan ayrılanlar *Penguen*'i, *Penguen*'den ayrılanlar ise *Uykusuz*'u bu şekilde kurmuşlardır. Ancak bu ayrılışlar hiçbir zaman bir anlaşmazlık ya da kavga sonucunda gerçekleşmemiştir. Bu durum bir anlamda klişe tabirle 'çocukların evden ayrılıp ayrı eve çıkması' olarak değerlendirilebilir. Hakim olan politik ve sosyal söylem değiştikçe, mizah dergilerindeki üslup ve içerik de değişecektir. Bu hep böyle olagelmıştır, ileride de mutlaka böyle olacaktır. Bu tez çalışması bir fikir olarak ilk ortaya çıktığında, henüz AKP hükümeti ikinci zaferini kazanmamış, *Uykusuz* dergisi yayın hayatına başlamamıştı. Tez yazım sürecinin biraz daha uzaması mümkün olsa, muhtemelen *Uykusuz*'dan ayrılan yazar ve çizerlerin kurduğu yeni bir dergi yayınlanmaya başlayacak, bu kez de ondan söz etmek gerekecek, bu böyle sonsuza dek gidecekti.

1980 yılı sonrasındaki 'apolitik' bir dönem olarak değil, tersine yeni bir politik anlayışın gelişmekte olduğu bir dönem olarak görülmelidir.

Kadınların 'erkek dayacağına karşı' yürüyüşü, yeşillerin kaplumbağaların yaşamını kurtarma çabaları, türbanlı kız öğrencilerin üniversite önünde açlık grevleri, eşcinsellerin ve transseksüellerin bireysel özgürlükleri savunması gibi eylemler, ancak bu dönemden itibaren gerçekleşebilmiştir.⁷² Bu

⁷² Nilüfer Göle, *Melez Desenler* (İstanbul: Metis Yayınları, Nisan 2002), s. 40.

eylemler, 'gülünç, yoz, gerici' türünden kavramlara indirgenemediği gibi, bu hareketlerin kamuoyunda ses getirdiği de izlenmektedir.

“Türkiye, resmi görüntüsünden, devletin sınırlarına koyduğu yaşam alanlarından sıyrılmaktadır. Seksenli yılların polemik konusu olan arabesk, Doksanlarda özgürlük kazanan özel radyolar ve televizyonlar, kültürel çeşitlenmenin ve dili çözülen Türkiye'nin örnekleridir. Bir tarafta halk diğer tarafta seçkinler, bir tarafta devlet diğer tarafta toplum gibi kaba karşıtlıklar açıklayıcı kategoriler olmaktan çoktan çıkmıştır,”⁷³ diyor Nilüfer Göle, mevcut durum hakkında. Elbette durumun bu hale gelmesi bir anda gerçekleşmemiş, bir süreç sonucunda olmuştur. Bu sürecin en net biçimde izlendiği yerlerden biri de mizah dergileridir.

Birinci bölümde en yaygın olarak kullanılan gülme kuramlarının, uyumsuzluk ve üstünlük kuramları olduğundan söz edildi. Bu kuramların her ikisi de, haftalık mizah dergilerinde sürdürülmekte olan mizah türü için geçerliliğe sahiptir. Hem 'bakanın' 'bakılan' üzerinde kurduğu bir üstünlükten, hem de 'bakılanın' içinde bulunduğu durumla arasında bulunan uyumsuzluktan söz etmek mümkündür. Bu mizahın karnavalesk unsurlar taşıdığı da göz ardı edilemez. Bir şaşkınlık ve kahkaha anında, parçalar ve işaretler bir kültürel bağlamdan sıyrılarak bir diğerinde birleşir ve kültürel yaşamın tümünün karışık ve belirsiz doğasını, kültürel biçimlerin, simgelerin ve anlamların terse dönebileceği olgusunu göz önüne serer. Ayşe Öncü, mizah dergilerinin resmi bir sanat veya grafik eğitimi almamış genç yazar-çizerlerini şu sözlerle tarif eder:

⁷³ Nilüfer Göle, *Melez Desenler* (İstanbul: Metis Yayınları, Nisan 2002), s. 51.

“Dergiler, yaratıcılık kariyerleri yirmili yaşlarının sonlarında doruk noktasına ulaşan ve evlenmeleriyle birlikte ‘sona eren’ genç yetenekler için bir eğitim zemini işlevi görmektedir. Çağdaş İstanbul’un kültürel evreninde yaşanan bekarlık deneyimi okurlar ve çizerlerin arasındaki cinsiyet ve yaş farklarının yanı sıra, sosyal köken ve zevk farkını da aşan bir ortak bağ oluşturur. Bu, dergilerin mizah içeriğinin dayandığı ‘evli-yetişkin-ana akım’ imajını da belirler. ‘Alternatif’ ve ‘saygısız’ olmalarına rağmen, siyasi anlamda muhalif değillerdir. Gençliğin sınırlı deneyimlerine ve kurallarına dayanarak yetişkinlerin dünyası ile alay ederler ve böylelikle ana akıma bağlı olan yetişkinlerin oluşturduğu ‘dışarıdakiler’ için erişim dışı kalırlar. Dünyaya ‘beyanda bulunmak’ gibi bir dertleri yoktur.”⁷⁴

1980 sonrasında *Gırgır* döneminde ortaya çıkmaya başlayan yeni orta sınıf, *Leman* dergisinin popüler olduğu doksanlı yıllarda en şiddetli yargılarına sahipti. *Leman*’da kendisinden önce ve sonra rastlanmayan ‘solcu’ bir politik yan varmış gibi görünüyorsa da, *Leman* bir yandan oldukça modernleşmeci bir tavra sahipti. 2000’lere gelindiğinde, artık hedeflerin bir kısmına ulaşılmış ve mesele zihinsel düzeyde önemli ölçüde halledilmiş olduğundan, modernleşmecilik kendini eski şiddetiyle göstermemektedir. Zaten *Penguen* ve *Uykusuz* dergisi kuşağı, tüm bu olan bitenin içine doğmuş olduğundan, onlar için yeni ve uğrunda savaşılması gereken bir şey yoktur, onlar bir önceki kuşağın elde etmek için çaba gösterdikleri şeylere, halihazırda sahiplerdir. Onlar için artık cinsellik büyük ölçüde tabu

⁷⁴ Ayşe Öncü, “1990’larda Küresel Tüketim, Cinselliğin Sergilenmesi ve İstanbul’un Kültürel Haritasının Yeniden Biçimlenmesi”, *Kültür Fragmanları*, haz. Deniz Kandiyoti, Ayşe Saktanber, (İstanbul: Metis Yayınları, Temmuz 2005), s. 187-188.

olmaktan çıkmış, bir zamanlar ‘maganda’ olarak tabir edilenler artık iktidarı ele geçirmiş, ‘entel’ olanla olmayan arasındaki ayrım gittikçe azalmış (bunu kültürel ürünlere erişimin giderek daha kolay hale gelmiş olmasına bağlamak mümkün) ve alt-kültürler arasındaki ayrımlar da artık keskinliklerini yitirmiştir.

“Sonuç olarak, yalnız insan güler ve insan yalnız insana güler; insandan başka bir şeye gülmüşse, onda insana benzerlik gördüğü için gülmüştür,”⁷⁵ diyor Aziz Nesin. İnsanlar yalnızca insana dair şeylere gülmenin yanında, insanda da olmasını bekledikleri şeylere gülerler. Örneğin arkadaşlıklarının sakarlıkları, tekrar ettikçe onlar için daha komik gelmeye başlayacaktır. Sitcom karakterleri, benzer durumlarda kendilerinden beklenen şekilde benzer tepkiler gösterirler; belirli durumlar için slogan haline gelmiş kalıp replikleri bile vardır. Sitcom’un yapısının (belirli karakterler, her hafta benzer olaylar, çok fazla değişmeyen bir olay dizisi ve klişeler) mizah dergilerindekine benzer olduğu söylenebilir. Bu da dönemsel olarak aynı şeylere, aynı tepkilere gülünüyor olmasını açıklayabilir.

Mizah dergilerinin kendi dönemlerinde çok popüler olmalarını sağlayan, okuyucularda ‘bana da tam böyle oluyor işte,’ dedirtecek türden bir özdeşleşme duygusu yaratmalarıdır. Bunun sebebi de, okuyucu kitle ile yazar-çizer takımının aynı yaş grubuna mensup ve aynı eğitim düzeyindeki üyelerinden oluşuyor olmalarıdır. Zaman içinde popülerliklerini yitirmekte olan mizah dergileri, popüler oldukları dönemde yaptıkları mizahı sürdürmektedirler. Ne var ki, onları kendi dönemlerinde büyük bir heyecan içinde takip eden okuyucuları, artık okullarından mezun olmuş, çalışmaya

⁷⁵ Aziz Nesin, “Mizah=Gülmece”, *Gülme’nin Kitabı*, (İstanbul YGS Yayınları, Aralık 2002), s. 43

başlamışlardır, artık o zamanlar dert ettikleri şeyleri dert etmedikleri gibi,
dert etmeye kalkışsalar bunun için yeterli vakitleri de olmayacaktır.

Dolayısıyla eninde sonunda kaçınılmaz olarak, artık vazgeçmek durumunda
kalacaklardır.

Kaynaklar

- Ahmad, Feroz. *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. Çev. Yavuz Alogan. İstanbul: Kaynak Yayınları, Mart 2007.
- Altun, Şafak & Sarıoğlu, Cenk. *Türk Popüler Tarihinde İlkler*. İstanbul: Alfa Kitap, Ekim 2006.
- Argın, Şükrü. *Nostalji ile Ütopya Arasında*. İstanbul: Birikim Yayınları, 2003.
- Aristotle, On Man in the Universe. Ed. Louise Ropes Loomis. New York: Walter J. Black, inc., 1971.
- Bahtin, Mihail. *Rabelais ve Dünyası*. Çev. Çiçek Öztekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Bali, Rıfat N. *Tarz-ı Hayat'tan Life Style'a*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- Baudrillard, Jean. *Tüketim Toplumu*. Çev. Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, Nisan 1997.
- Benjamin, Walter. *Pasajlar*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Temmuz 2004.
- Bergson, Henri. *Gülme: Komığın Anlamı Üstüne Deneme*. Çev. Yaşar Avunç. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006.
- Bourdieu, Pierre. *Karşı Ateşler*. çev. Halime Yücel. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2006.
- Bourdieu, Pierre. *Toplumbilim Sorunları*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1997.
- Bourdieu, Pierre. *Pratik Nedenler*. Çev. Hülya Tufan. İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1995.

- Bozdoğan, Sibel & Kasaba, Reşat (ed.). *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999.
- Cantek, Levent (der.). *Çizgili Kenar Notları*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- Çeviker, Turgut. *Karikatür Üzerine Yazılar*. İstanbul: İris Yayıncılık, 1997.
- Fidan, Bülent. *Reklam ve Karikatür*. İstanbul: Beslenme Saati Kitapları, Haziran 2007.
- Freud, Sigmund. *Jokes and Their Relation to the Unconscious*. Çev. James Strachey. New York: Norton Library, 1963.
- Gans, Herbert J. *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*. Çev. Emine Onaran İncirlioğlu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Kasım 2005.
- Göle, Nilüfer. *Melez Desenler: İslam ve Modernlik Üzerine*. İstanbul: Metis Yayınları, 2000.
- Guénon, René. *Modern Dünyanın Bunalımı*. Çev. Nabi Avcı. İstanbul: Yeryüzü Yayınları, 1979.
- Gürbilek, Nurdan. *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları, Kasım 2004.
- Gürbilek, Nurdan. *Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis Yayınları, Şubat 2007.
- Jameson, Fredric. *Kültürel Dönemeç*. çev. Kemal İnal. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, Ocak 2005.
- Kandiyoti, Deniz & Saktanber, Ayşe. *Kültür Fragmanları*. İstanbul: Metis Yayınları, Temmuz 2005.
- Keyder, Çağlar (der.). *İstanbul, Küresel ile Yerel Arasında*. İstanbul: Metis Yayınları, Kasım 2000.

- Koestler, Arthur. *Mizah Yaratma Eylemi*. Çev. Sevinç Kabakçioğlu-Özcan Kabakçioğlu. İstanbul: İris Yayıncılık, 1997.
- Kozanoğlu, Can. *Yeni Şehir Notları*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- Kürüz, Murat. *Son Efsane Gırgır*. İstanbul: Epsilon Yayıncılık, Eylül 2007.
- Lefebvre, Henri. *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. Çev. Işın Gürbüz. İstanbul, Metis Yayınları, Temmuz 2007.
- Mahçupyan, Etyen. *Türkiye'yi Anlamak*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- Morreall, John. *Gülmeyi Ciddiye Almak*. Çev. Kubilay Aysevener – Şenay Soyer. İstanbul: İris Yayıncılık, 1997.
- Özbek, Meral. *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.
- Platon. *Devlet*. Çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.
- Pountain, Dick & Robins, David. *Cool – Bir Tavrın Anatomisi*. Çev. Aslı Ağca. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2002.
- Pultar, Gönül & İncirlioğlu, Emine & Akşit, Bahattin (der.). *Kültür ve Modernite*. İstanbul: Tetragon İletişim Hizmetleri A.Ő., 2003.
- Rapp, Albert. *The Origins of Wit and Humor*. New York: E. P. Dutton, 1951.
- Sanders, Barry. *Kahkahanın Zaferi*. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Selçuk, Turhan. *Grafik Mizah*. İstanbul: İris Yayıncılık, 1998.
- Strinati, Dominic. *An Introduction to Theories of Popular Culture*. New York: Routledge, 2003.

- Şen, Necdet. *Gırgır, Bir Okul Muydu?* 16 Şubat 2004. Derkenar. 27 Nisan 2009. <http://www.derkenar.com/necdetsen/girgir-bir-okul-muydu/>
- Şen, Necdet. *Marjinalleştiniz Efendiler! Gidicisiniz!* 8 Eylül 2003. Derkenar. 27 Nisan 2009. <http://www.derkenar.com/necdetsen/marjinallestiniz-efendiler-gidicisiniz/>
- Şen, Necdet. *Mizah ve Zeka*. 1 Şubat 2007. Derkenar 27 Nisan 2009. <http://www.derkenar.com/necdetsen/mizah-ve-zeka/>
- Şen, Necdet. *Bir Efsane'nin Anatomisi*. 4 Temmuz 2004. Derkenar. 27 Nisan 2009. <http://www.derkenar.com/necdetsen/bir-efsanenin-anatomisi/>
- Şenyapılı, Önder. *Karikatür: Neyi, Neden, Nasıl Anlatıyor, Kim, Niye Çiziyor*. Ankara: ODTÜ Yayıncılık, Haziran 2003.
- Şimşek, Ali. *Yeni Orta Sınıf*. İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayıncılık, Ekim 2005.
- Taylor, Charles. *Modern Toplumsal Tahayüller*. Çev. Hamide Koyukan. İstanbul: Metis Yayınları, Ekim 2006.
- Tezcan, Mahmut. *Türk Ailesi Antropolojisi*. Ankara: İmge Kitabevi Yayıncılık, Ekim 2000.
- Williams, Raymond. *Anahtar Sözcükler*. Çev. Savaş Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.

