
DERLEYEN
Levent Cantek
Çizgili Kenar Notları
HOOP! NAAPIYON ORDA! VER ŞU ÇANTAMI LAN ÇAKAL! KİLOLUK KEZZABI YEĞSİN SURATINA ŞİMDİ HA!..
İLETİŞİM YAYINLARI

İletişim Yayınları 1203 • Araştırma-İnceleme Dizisi 205
ISBN-13: 978-975-05-0471-6
© 2007 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2007, İstanbul (1000 adet)

EDİTÖR Tanıl Bora
DİZİ KAPAK TASARIMI Ümit Kıvanç
KAPAK UYGULAMA Suat Aysu
KAPAK FİLMİ Mat Yapım
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Serap Yeğen
MONTAJ Şahin Eyilmez
BASKI ve CİLT Sena Ofset

İletişim Yayınları
Binbirdirek Meydanı Sokak İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

Derleyen
LEVENT CANTEK

Çizgili Kenar Notları

İletişim

İçindekiler

Önsöz *7*

Çizgi Romanlarda Kenar Mahalle
FUNDA ŞENOL - LEVENT CANTEK 9

***Terso* Vesilesiyle Engin Ergönültaş ve Kenar Mahalle**
ŞENOL BEZCİ 29

Tersosun Sen Terso Kal
SEVİLAY ÇELENK 41

Terso, Bir Çıkışsızlık Hikâyesi
FUNDA ŞENOL 51

Sınır Çizgisi
GÜRSEL KORAT 57

Bilmemnetepe'nin Tırsınç Dünyası ve "Lanetli Sınıf"
TANIL BORA 67

Sallanan Ay, Portakal ve Vita Kutuları...
ya da Ender Özkahraman Hikâyeleri
AYDAN ÇELİK 79

QIRIX: İki Çağrı, İki Celp Arasında Bir Şehir
MESUT YEĞEN 89

Arka Sokakların Dergisi *Mikrop*
LEVENT GÖNENÇ 101

"Cihangir'de Bi Evimiz Vardı": *L-Manyak* ve *Lombak*'ta Cihangir Semtinin Temsilleri
CAN YALÇINKAYA 129

Kenardalığın Suç Ortakları: Cinsellik ve Beden
GÖKÇEN ERTUĞRUL-APAYDIN 147

Yoksulluğa Atılan Taş
SERPİL AYDOS 159

YAZARLAR 173

Önsöz

Çizgili Kenar Notları, kenar olgusunu, daha kapsamlı bir ifadeyle kenar mahalleleri, yoksulları, "azınlıkları", mainstream anlatıların dışında kalan hikâyeleri irdeleyen bir kitap. Farklılığı meseleyi mizah dergileri çerçevesinden ele alıyor olması olarak gösterilebilir. *Qırıx* gibi bir gazete bantı veya *Mikrop* gibi bir derginin kendisi derlemede yer alsa da yazıların çoğunluğu mizah dergilerinde yer alan çizgi romanları temel alarak kenar olgusunu yorumluyor.

Kişisel bir not düşmem gerekirse; böyle bir derlemeye niyetlendiğimde çıkış noktam mizah dergilerindeki kimi anlatıcıların anlamlı ve meselesi olan hikâyeler anlattıklarını hatırlatabilmekti. Bu anlatıcıları, onların hikâyelerini ve dergilerini çeşitli açılardan ele alarak yorumlayan, bunu yaparken de belli ölçülerde edebiyata yaklaşan yazılar olsun istedim. Hani şarkı vardır ya "ne söylesem bir eksik" diye, hayatı ve sanatı anlamaya çabalayan her kitap da bu eksiklikle malul aslında. Bu eksiklik vurgusunu kitabın sınırlılıklarını ve iddiasının kapsayıcılık olmadığını hatırlatmak adına yapıyorum. Mizah dergileri, çoğu aynı zamanda mizahçı olan yazarları dışında pek "anlatılmıyorlar". Kolay tüketilmeleri, sürekli aktüel kalmak zorunda olmaları onlar hakkında konuşmayı güçleştiriyor. Dahası, mizahçılar neredeyse daima haklı olduklarını düşündüklerinden kendilerine yönelik yorumlara kolay öfkeleniyorlar. Öyle ki onlar hakkında yazı yazmayı biraz da kendilerinin güçleştirdiğini düşünüyorum. Dikkat edilirse çizerler hakkında yazı, yorum ya da inceleme yayımlanmıyor, onlarla sadece röportaj yapılıyor; "haber değeri" ölçüsünde konuşturuluyorlar. Lafı uzattım, *Çizgili Ke-*

nar Notları'nın en azından bir açığı kapatacağını, kimi üretici ve hikâyeler hakkında yeni açılımlar oluşturabileceğini umuyorum.

Mizah dergilerinin okuyucuları büyük ölçüde öğrenci gençlerdir. Yaş ilerledikçe veya öğrencilik bittiğinde mizah dergileri okunmaz olur. O sıkı takipçiliğin yerini bugünkü mizahı küçümsemeye yönelik, elbette geçmişi de kutsayan bir eleştirellik alır. *Gırgır* döneminde *Akbaba*, *LeMan* döneminde *Gırgır*'ın "gerçek mizah" yaptığı bu nostalji yüzünden konuşulur. Dergiler, aktüel yayınlar oldukları için esprilerini, mizahi yüzlerini sokağa ve zamana uyarlamak zorundadırlar. Televizyonun yaygınlaşmasıyla, televizyonda yapılamayacak mizah dergilere taşınmış, argo, cinsellik ve grotesk espriler ister istemez artmıştır. Bugün, geçen on yıla kıyasla popüler politik eğilimleri daha fazla sahiplenmişlerdir. Bu kitabın çerçevesiyle ilgili olarak kenar mahallelerle ve yoksullarla ilişkilerinin de biçim değiştirdiği rahatlıkla söylenebilir. Yoksullar, göçmenler ve lümpenler, aktüel mizahi kodlarla (argo, cinsellik ve grotesk esprilerle) Maganda olarak adlandırılırken şehir hayatını güçleştiren, korkutucu, uzak durulması gereken karikatürlere dönüştürülmüşlerdir. Bir başka ifadeyle geçmişte hiç olmadıkları biçimde gülme nesnesi olmuşlardır, handiyse Karagöz "iğrençleştirilmiştir". Hayata siyaset temelli bakmaktan kaçınılır olduğu için mizah dergilerinde varolan anti-entelektüelist eğilim güçlenmiş, bir leitmotif olmuştur.

Derlemede bu değişimi yorumlayan yazılar bulacaksınız. Ancak çoğunluğu oluşturan yazılar bugün çizmeyen, mizah dergilerinin uzağında kalmış önemli bir ismin Engin Ergönültaş'ın hikâyelerini yorumluyor ya da mutlaka değiniyor. Bu ilgiyi hak ettiğini düşündüğümüz Ergönültaş gerek konu seçimleri gerekse farklı anlatımcılığı ile sadece mizah dergiciliğinde ya da çizgi romanda değil, memleketin edebi hikâyeciliği için de önemli bir yerde duruyor.

İyi okumalar...

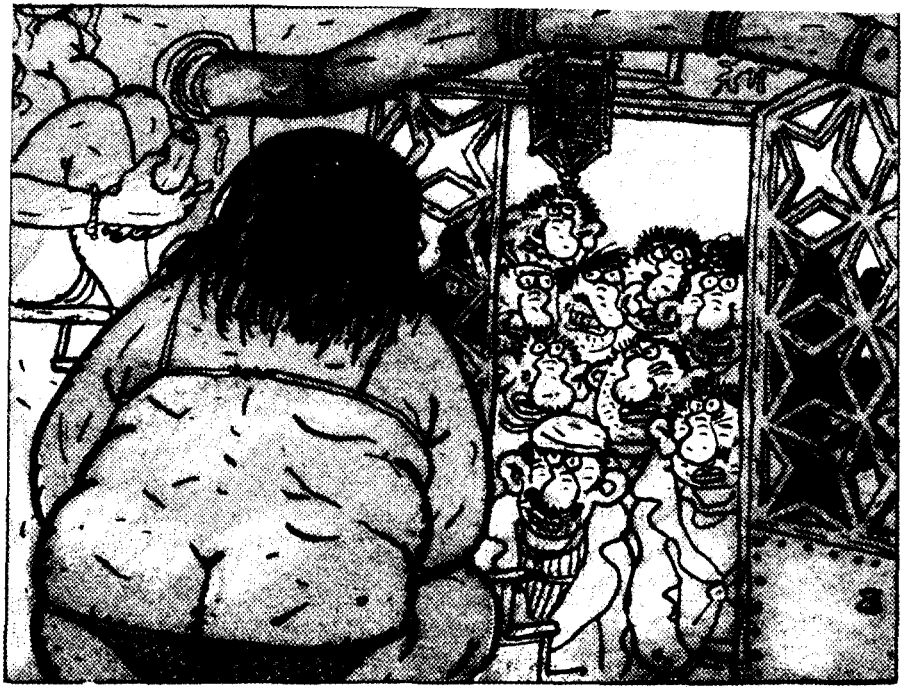
LEVENT CANTEK

Ankara, Balgat 2006

Çizgi Romanlarda Kenar Mahalle

FUNDA ŞENOL - LEVENT CANTEK

Çoğunluğu mizah dergilerinde yayımlanan çizgi romanlarda (günümüzde geçen hikâyelerde) sıklıkla karşılaştığımız bir kavramdır kenar mahalle. Hikâye kahramanlarının hemen hepsi kenar mahalle koşullarıyla hemhal olmuş bir hayatta büyümüştür ve yine bir kenar mahallede yaşamaktadırlar. İlk çizgi romancılarımızın nerdeyse tamamı mizah ve karikatürle ilgili bir geçmişten geldikleri için bu geçmiş onların gündelik siyasetle olan ilişkilerini kuvvetlendirmiş, üretimlerinde hayata eleştirel bakmaya koşullandırmıştır. Ellili yıllarda çizgi romana başlayan tüm çizerlerimiz kenar mahallelerde yaşayan yoksul gençlerle ilgili hikâyeler anlatmışlardır. Mizahın yoksulluk ve yoksunluktan yana olan doğal duygudaşlığı bu tercihi kolaylaştırmıştır muhtemelen. Buna göre yoksullardan bahsetmek gerçekçi olmayı da sağlamaktadır. Oysa tasvir edilen yoksul mahallesi hayli romantiktir. Kenar mahalle, sıcak insan ilişkilerini simgelemiş, apartmanlara, otomobillere ve değişen hayatın bencil rekabetçi yapısına tercih edilmiştir. Benzer bir anlatım kalıbının Yeşilçam'da kullanılması bu naif bakışın anonimleştirildiğine de işaret eder. Türk sinemasında zengin-yoksul aşkının (maddiyat ile insanlığın uzlaşması da denilebilir) seyirci özlemiyle buluşturulması hep popüler olmuştur. Çizgi romanımızdaki kenar mahalleli kahramanları en çok anlatan iki isim Oğuz Aral ve Süavi Süalp olacaktır. Ellili yılların moda deyimiyle "Teneke Mahallesi, Lehimsiz Sokak"ta oturan genç, yoksul, işsiz kahramanlardan en çok onlar bahsetmiştir. İlginçtir her iki isim de yetmişli yıllarda artış gösteren mizahi çizgi romanları üzerinde belirleyici olmuşlardır. Yetmişli yıllarda kenar mahalleye daha sert ve gerçekçi yaklaşan (ve



kendinden sonra gelen kuşağı gerçekten etkileyen) isim ise Engin Ergönültaş olur. *Mikrop* ve *Pişmiş Kelle* dergilerinde anlattığı kenar mahalle hikâyeleri o güne değin anlatılan "sevimli" hikâyelerin aksine edebi, rahatsız edici ve "meselesi" olan anlatılardır. Yazıda Ergönültaş'ın hikâyeleriyle ilgili atıfların çokluğu bu sebeple tesadüf değildir. Söylemeden edemeyeceğiz: Yoksullar ve alt sınıflarla ilgili hikâyelerin çizgi romanımızda yer bulamaması hayatın ne denli değiştiğini de göstermektedir kuşkusuz.

Nerelisin?

Bu çalışmada sıkça kullanacağımız yerli kavramından ne anladığımızı açıklamakta fayda var. "Yer"li olmak, o "yer"le harmanlanmak, o "yer"in oluşmasına, dönüşmesine katkıda bulunmak, orasının "o biçim" bir yer olmasının hem sebebi hem de sonucu olmaktır. Yer kişiye bir özgüllük katar, bu nedenle de kimliklendiricidir. Kişi, yaşadığı yerden hareket ederek kendini tarif eder, tanır. İnsan yaşadığı yere benzer ve yaşadığı yerde kendini benzerleriyle birleştiren bağlantıyı arar, bulduğunda tam anlamıyla "oralı" olur. Bu bağlantı ortak bir geçmiş olabileceği gibi, bir ortak gelecek tahayyülü de olabilir. Marc Auge'ye göre bir yerde yaşayanların kökenleri çeşitlilik gösterse de, o yerin kimliği bir özdeşlik yaratır. Bu özdeşlik/kimliğin bir anlam

taşıyabilmesi için de o yerin iç ve dış tehditlere karşı savunulması gereken bir değer haline getirilmesi gerekir (1997:52). Bunun için de yaşanılan yer için –eğer yoksa– bir hikâye, bir tarih yazılır. Bu o yere bir çeşit kutsiyet yükler, ayağını yere sağlam basmak için bir güvence sağlar.

Tek tek yerlerin (mahallelerin, sokakların, binaların, tarihî dokunun, coğrafi yapının vs.) özellikleri bir şehrin bütününü oluşturur. O şehre hâkim, seçkin, büyük harfle yazılan bir [M]erkez vardır. O kenti simgeleyen (daha çok) [m]erkezdir. Ancak bunun istisnasını oluşturan semtler de yok değildir. Bu tür semtlerin namı, merkezin debdebesinin ve belirleyiciliğinin ötesine geçer. Karşıyakalılar İzmirlilerden ayrı tutarlar kendilerini örneğin. Onlara "Nerelisin?" diye soranlar, "Karşıyakalıyım" cevabını alırlar. Merkez de dahil olmak üzere kent sürekli bir devinim içindedir. Devasa bir gürültü çıkararak solundan sağma, sağından soluna döner ve kentin farklı mekânlarına atfedilen değer ve anlamlar da bu dönme esnasında değişir. Kentsel şiddet/kaos, belirli dönemlerde tavana vurarak, her zaman varlığını hissettirir. Auge, George Perec'in tarif ettiği Londra'dan bahseder. Onun Londra'sı dallı-budaklı ve devingen, tamamlanmamış bir mekân; bir düzen ve anarşi karışımı olarak, insanların yüzyıllar boyu ürettiği ne varsa hepsinin yığıldığı dev bir mikrokozmoz biçiminde bir "kent"in ne olduğunun simgesidir (1995:139). Böylesi kentlere palimpsest kent denilmektedir. Palimsest kentler geçmişin katmanlarıyla biçimlenen, bu katmanların üst üste yığılmasıyla gittikçe küçülen ama aynı zamanda zenginleşen mekânlardır. Örneğin, İstanbul çok sayıda kültürün taşa yazılı izlerinin ağırlığını taşımaktan yorgun düşmüş bir kaide gibidir. Bu tür mekânların parodisi olarak, Müjdat Sönmez'in *Sihirli Kentin Firarisi*'nde sözünü ettiği, Prag'da meşhur bir meydanı örnek gösterebiliriz. Araç ve yaya trafiği yoğun bu meydanın bilboardları ve elektrik direklerine afiş yapıştırmadan önce altındaki kazınmadığı için, yılların birikimiyle çeperleri genişlemiş, bu bilboard ve direkler adeta meydanın yüzölçümünü daraltmışlardır.



Bakhtin'in kelimenin anlamının hiçbir zaman sabitlenmediği ve kesinleşmediği hakkındaki meşhur varsayımını

hatırlayalım. Kentte hiç değişmeden kalan (ya da süren) şey merkez-kenar çatışmasıdır. Kenti değiştiren, yenileyen ve hareketli kılan bu çatışmadır.

Bir yerde yaşamayı tercih eden ya da buna mecbur kalan kişi orayı içselleştirmek ve algı alanına dahil edebilmek için kendi bilişsel haritasını çıkarmak zorundadır. Bu, tek ve kapsayıcı şehir imajına, merkezin dayattığı değerlere karşı bireysel/cemaatsel bir kimliklendirme hamlesidir. Mahallenin meydan okuyucu özelliği buradan doğar. İnsanlar yaşadıkları yeri, çevreyi, kent manzarasını yorumlarken kendilerinden, ailelerinden ve benzer tecrübelerden geçmiş insanların kolektif okumalarından faydalanırlar. Bu yorumlar her defasında (herkes tarafından) anlaşılabilecek mesajlar üretirler. Bu mesajlarla yoğrulan mekânlar şehirdeki gündelik yaşam pratiklerine rehberlik ederler. Kişinin şehir içinde yabancılaşmasının belli bir oranda önüne geçerler. Gözleri görmeyen birinin el yordamıyla ve sezgileriyle yolunu bulmasına benzer bu. Ayaklar insanı hep belirli noktalara sürükler. İnsan dolaşırken hangi caddenin hangi sokağa çıkabileceğini, hangi sokağın denize inebileceğini kestirir. Kendi "muhiti" ona güvenlik duygusu, sokağın köşesindeki berber dükkânı huzur verir. Bu güvenlik ve aidiyet duyguları, kişinin saklı coğrafyasının haritasını oluşturan sınır taşlarıdır. Mekânda yer değiştirirken ona rehberlik ederler.

Bu tanışıklık hissinin baş düşmanı modern şehrin kendine yaraşan ve teknoloji ve kârlılığın birlikteliğini kutsayan anıtlarla –trenyolu terminalleri, sergi salonları, asma köprüler ve gökdelenler– süslediği toplumsal düzen anlayışıdır. Kapitalist devletin işleyişine ve devamlılığına dair temel görevlerinden biri iktidarını, meşruiyetini kontrol ettiği mekânlara yerleştirmek ve buna karşılık, muhalif kıpırdanışların kontrolü ele geçirme potansiyelinin en yüksek olduğu mekânları güçten yoksun bırakmaktır. Çünkü güç ilişkilerini yeniden kurma yönündeki her mücadele bu ilişkilerin mekânsal temellerini yeniden düzenleme yolunda bir mücadeledir (Harvey, 1997:267-268). Ama mekâna yerleştirilen her sembolün farklı okunma biçimleri vardır. Bu ihtimal göz ardı edilmemelidir. İktidarın tercihi mekânı farklı okumalara mümkün olduğunca kapalı olarak inşa et-





mektir. Aksi halde herkes kendine ait bir özel (karşıtlık olarak kurulduğu için muhalif) alan adacığı (mekân, bölge ya da alan) oluşturacaktır. Bu özel alan adacıklarından biri de mahalledir.

Mahalleli kimliğinin üstünde belirleyici olan bir kentli kimliği vardır. (Mahalleli kimliği de kendisini oluşturan kişilerin bireysel kimlikleri karşısında bir üst kimlik olabilmektedir.) Özellikle kente küçük yerleşimlerden göçerek gelmiş olanlar –belli bir süreyi kentte geçirdikten sonra– kaçınılmaz olarak kentli olurlar. Geldikleri yere dönseler bile "kentin havasını solumuş" olmanın getirdiği farklılığı üzerlerinden kolaylıkla atamazlar. Kentte ise "kentli ama alt-kentli"dirler (Wiese, 1997:751). Bu ikili kimlik hayatın her alanında bir karmaşa yaratmaya adaydır. Bu nedenle kendilerini daha yakın hissettikleri alt-kentli (özellikle kenar mahalleli) kimliğine sahip çıkarlar. Kişinin yaşam çevresinden kaynaklanan belli duruş, hayata bakış biçimleri, siyasal ve ahlâki tercihler, gündelik yaşamın ritüelleri, ortak yaşama kültürü ve daha önemlisi yaratılan cemaat duygusu yardımıyla kendi dışında kalana, "öteki"ye karşı alınan tavır, bir kültürel kimlik olarak mahalleli kimliğini oluşturur.

Şehrin Korktuğu Mahalle ile Mahallelinin Korktuğu Şehir

Kenar mahalleli kimliği, küçük suçlarla tanışıklıkların ve mitlerin yeri olarak ortaya çıkar. Merkez, "kenar"dakilere ayrı ayrı kimlik atfetmez. Kenar

genel olarak marjinal, tehlikeli ve lekelidir. Kenar mahalleler marjinal yerler olarak büyük bir kültürel merkezin "öteki"si ve hor görülen sosyal faaliyetlerin, suçun, kokuşmuşluğun ve anti-rasyonelliğin "merkez"idirler. Kimi kentlerde kenar mahalleler ya da kentin kenarında kalan diğer yerleşim biçimleri merkezde yapılamayacak çılgınlıkların, marjinal hobilerin ve küçük ama tehlikeli maceraların dekorudur. Gündelik yaşamın rutin seyri içinde adım atılmayan bu "suç merkezleri", "dağıtmak" ve hepsinden önemlisi bunu tanıdık, bildik bir sosyal çevrenin bakışından uzakta yapmak için kullanılır. Bu yerler, kimi zaman film çekmek, otantik ve turistik geziler ve alan araştırmaları yapmak için kullanılan "plato"lar haline de getirilebilir. Ancak bu bile gezgine bir macera tadı verir. Cüzdanına daha sıkı sarılır, etrafa korku dolu nazarlar fırlatır ama kendi cesaretine de hayran kalır. Dönüşte eşe dosta anlatılacak bir anı –adeta bir Camel Trophy macerası– yaşanmıştır. Yabancı kendi rasyonel ve kapsayıcı hayat görüşü içerisinde bir yere yerleştiremez bu mekânı. "İyi ki burada yaşamıyorum" biçimindeki iç ferahlığı, oranın sokaklarda yürürken oraya nüfuz edememek, sadece geçip gitmek, bunun bir mizansen, bir oyun olduğunu düşünmek anlamına gelir.

Kentte "tutunamayan" birey, mahalleye olan aidiyetini kamusal alanda şiddet eylemleri biçiminde yansıtabilir. Bu, mahalleyi "potansiyel düşman" kabul eden kolluk kuvvetlerine, yerel yönetim birimlerinden gelecek hakiki ya da varsayılan bir tehdide ve bazen de geç işleyen veya hiç işlemeyen adalet mekanizmasına karşı korumak için yapılabileceği gibi, kendisini içine almayan büyük kente karşı küçük tatminler sağlayan bir güç gösterisine de dönüşebilir. Bazen de kentle özdeşleşen, kentin paylaşılamayan zenginliklerini tahrip etmeye yönelik bir tepkidir. Kimi zaman oturduğu evin yıkımına engel olmak için kendine ve etrafına zarar vermek, kimi zaman da kent merkezinde hırsızlık, gasp, tecavüz, cinayet gibi eylemlerle tezahür eder. Böyle olmakla birlikte, bir semte isnat edilen olumsuz niteliklerden de bahsedilebilir. Semti bir hale gibi sarmalayan bu olumsuz imaj, semt sakinlerinin yaşam koşullarını zorlaştırır. Örneğin, Ankara'da şimdiki Hacettepe hastanesinin bulunduğu yerde yer alan Hacettepe semti, ellilerde, kabadayıların kol gezdiği, dışardan gelenlere karşı tehditkâr bir mekân olarak nam salmıştır. Bunun söylenti mi, yoksa gerçek mi olduğu asla anlaşılamamıştır.

Kenar yerleşimlerin ideolojik ve muhalif pozisyonunu en iyi belirleyen mekânlar Getto ve Slum'lardır. Getto, tarihsel bağlamda, kentte muhalif eylemin yeni biçimlerine ve bir alternatif konumlanış seçeneğine açık olmanın yolunu gösterir. Gettolardaki yoksulluk komünal ilişkileri giderek güç-

lendirir. Slum'lar (teneke mahalleler) ise yoksullar ve alt sınıflarca yerleşilen kalabalık bir kent parçasıdır. Ana caddeler ve meydanların gerisinde, içiçe geçmiş evler, avlular ve dar sokaklardan oluşan mekânlardır. Etrafa bakınırken görünmese de bu mekânlar, ana caddeler ve meydanlara yürüyüş mesafesi kadar yakındır. Avrupa'da endüstrileşmenin zirvesine ulaştığı dönemlerde bu yerler zengin ve yoksul arasındaki çizgiyi kalınlaştıran yerleşim yerleri olarak dikkat çekmişlerdir. Gazeteciler, yazarlar, hayırseverler 19. yüzyılın sonlarında yabancı, romanesk mekânlar olarak Slumlara akın etmeye başladılar. Ziyaretler "kenar"a yapılan "turistik" gezilerin miladını oluşturmuştur (Warner, 1984:186-187).



Bu ziyaretler, modern kentin keskin sınıf ayrılığının bir göstergesi oldu. Üst sınıfa mensup kişiler farkında olmadan buralarda yaşayan ve mecbur kalmadıkça kent merkezine uğramayan bu kimselere aslında nerede yaşadıklarını ve kim olduklarını fark ettirdiler. "Onlar"ı şehir-içi mekânlarda karantinaya almak ve "biz"den uzak tutmak, özel girişimcilerle toplumsal ahlâkçıların ortak hedefleriydi. Hatta kendilerine ayrılan bölgeden başka yere gitmemeleri için onlara parasal yardımda bile bulundular, buralarda inşaat yapılmasına yardım ettiler. Hedefleri buralarda "sınıflar-altı" (under-class) bir topluluk yaratmaktı (Rusk, 1993:128). Çünkü sürekli yenilenme hareketinden, dolayısıyla merkezden dışlanmış olanların bir sınıf kültürü, işçi ya da halk çevresi gibi bir dayanak noktası olmayacağım varsayıyorlardı. Modernite projesinin sabit toplumsallık anlayışı, durağan yapısıyla bu çıkışsızlığa uzun süre zemin teşkil etti (Touraine, 1995:206). Böylece kentsel ayrımcılık sorununu siyaset sahnesine ilk kez çıkaranlar hâkim sınıflar oldu.

Türkiye'nin Kenarı

Türkiye'nin kenar yerleşimleri de dünyada olduğu gibi çoğunlukla göçlerle oluşmuştur. En fazla göç alan kentler, nüfusun en yoğun olduğu, ekonomik, toplumsal ve kültürel yaşam açısından bulunduğu bölgenin merkezi durumunda olan kentlerdir. (İstanbul, Ankara, İzmir başta olmak üzere Adana, Bursa, İzmit gibi kentler en fazla göç alanlardır.) Büyük kente gö-

çün yarattığı öncelikli ve en büyük sıkıntı sürekli bir mesken edinmektir: "İstanbul'da meğer başını sokacak, mülk evin olacakmış. Yok mu kendini İstanbullu belleme, öğünme İstanbulluyum diye!" (Kemal, 1998:37). Göç etmiş aileler, kente uyum sağlamaları, geçinmeleri ve iş güvencesine sahip olmaları olanağı ortaya çıkana kadar hemşeri ve akrabalara "sığınır"lar (Ayata, 1989:103). Yani, göçmenlik genellikle "giriş iskelesi" olarak tanımlanabilecek özel bir yakınlık ilişkisine ihtiyaç duymaktadır (Choldin, 1985:126). İlban Ertem'in *The Story of Recep* çizgi romanında köyden kente gelen Recep, teyze oğlu Mahmut'un yanma sığınmak için önce memleketlilerinin uğrak yeri olan bir kahveye gider, adres alır örneğin. Kötü yaşam koşullarına rağmen kenar yerleşimin daha eski sakinleri yeni gelen insanların minimal gereksinimlerini karşılayarak, yeni hayatlarını daha kolaylıkla göğüsleyebilmelerini sağlamak için böyle bir şebeke oluştururlar. Aile ve arkadaşlık bağları aracılığıyla yeni gelenlere parasal yardım yapılır, barınma ve iş imkânları sağlanır ve kentte ayakta kalma konusunda –ki bu hayli zor bir iştir– yararlı ipuçları verilir. Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları* (1964) filminin kahramanlarından birinin söylediği gibi "bu kadar insan sırt sırta verip dağları bedesten" etmektir amaç.

Türkiye'de kenar yerleşimlerin mesken sorunu genellikle gecekondulaşma yoluyla çözüme kavuşturulur. Bu müstakil konutlar kentsel iktidarın tehdidi karşısında uğruna mücadele verilmesi gereken ilk birimdirler. Öte yandan, özellikle İstanbul gibi bir şehirde, merkeze uzak bölgelerdeki gece-



kondulaşmanın yanı sıra "tarihî" değeri olan semtlerde veya semtlerin ara sokaklarında oluşturulmuş kenar yerleşimler de vardır. Buralarda, gecekondu semtlerinden farklı olarak, apartman yaşantısının belli özellikleri görülmekle beraber (eviçleri ve önlerinde hareket serbestisinin azalması, konutun ortak giderlerini paylaşmakta çıkan sorunlar, ayrıca bir apartman komşuluğunun oluşması vb.) sakinlerinin taşıdığı kenar mahalleli kimliği aynı temel üzerine kuruludur. Mahalle sakinleri düşük gelir getiren işlerde çalışırlar veya işsizdirler, buna rağmen kalabalık aileler içinde yaşarlar, kimisi geldiği yerde çiftçilikle uğraşmış, kimisi de bir zanaat sahibi olmuştur (zanaat sahibi olanlar kentte iş bulma konusunda daha avantajlıdırlar), kadınların çoğu bir meslek ve iş sahibi değillerdir, çocukların pek azı eğitimini sürdürür, büyük bölümü çalışarak (çıraklık ya da seyyar satıcılık yaparak) aile bütçesine katkıda bulunur. Ankara "Çinçin'de erkeklerin bir bölümü esans, Kur'an ve Battal Gazi Destanı, Hz. Ali'nin Cenkleri kitapları satar. Çocuklar çoğunlukla ilkokuldan sonra okumazlar. Boyacılık, çöpçülük, şişe toplama, dilencilik, yankesicilik yaparlar" (Seyman, 1986:88). Behçet Aysan'ın çizdiği kenar mahalle, bu tabloya oldukça denk düşer: İner şafağın alacasında / karıncalar ordusu şehre / iner kenar mahallelerden / yürüyerek ve trenlerle / Battal Gazi Destanı ve Kan Kalesi / ve kılıcıyla Ali'nin mızraklı ilmihaller / Yok başka bir cehennem / yaşıyorsunuz işte". Ergönültaş'ın kenar mahallesi de sert ve acımasızdır. İnsanları para kazanmak, karınlarını doyurmak, sınıf atlamak, oralardan kaçmak için her işi yapar. "Zaman Kötü" hikâyesinde nerdeyse bütün mahalle kadın satıcıları ve fahişelerle doludur. Hemen herkes geçinebilmek için fuhuş yapmaktadır. Sabahları taksiler, arabalar kadınları iş yerlerine götürmek için beklemektedir. Sabri tutuklanıp da geride bir yatalak ihtiyar, bir kadın, iki çocuk, üç de yetişkin kız bırakınca "yedi mahallenin bitirimi, zamparası, pezosu" evin yakınında bitivermişlerdir. "Fare Olan Çocuk" hikâyesinde açlık çeken Mehlika, küçük oğlu Sait'i komşu evlerin mutfaklarından yiyecek çalmaya teşvik eder. "Mümin" hikâyesinde 9 yaşındaki bir tamirci çırağı evi geçindirmekte, "baba" gibi saygı görmektedir. "Çene Çetin" zenginlerin içki sofralarında başından geçen komik hikâyeleri anlatarak geçinmektedir. Ergönültaş'm insanları yoksulluk ve açlığın cenderesinde sıkışıp kalmıştır, çoğu mutsuz sonla biten hikâyeleri vardır. Kazananlar başka mahallelerde yaşamaya başlarlar zaten.

Kenar mahalleler, köy cemaati düzeyinde bütünleşebileceği gibi, bazıları da yeni gelen ve birbirini tanımayan insanların toplandığı "istasyonlara" benzer (Lloyd'dan aktaran, Ayata, *a.g.e.*, 105). Bu ikili yapı, kenar mahallelileri kenardaki yaşamlarını geçici olarak gören ve en azından çocukları-to-



runlarının "kurtulabileceği"ne, kente yabancılaşmadan nüfuz edebileceğine inananlarla, kendilerini dışarıya, yabancıya karşı kilitleyen, kentle bütünleşmekten umudunu kesenler olarak ayrıştırır. Bir tarafta Cahit Külebi'nin *İstanbul* şiirinde anlattığı "Niksar'da evimizdeyken / Küçük bir serçe kadar hürdüm / Anladım bu şehir başkadır / Herkes beni aldattı gitti" türünden bir yalnızlık hissiyatı, diğer tarafta "oğlum bana benzemesin, okusun adam olsun" niyetiyle şehre gelen *At* (1983, Ali Özgentürk) filminin Hüseyin'inin gelecekle ilgili umutları ve *Düğün* (1973, Lütfi Akad) filminde Zelha'nın "Dönmek ne sözdür? Şu İstanbul'un toprağında bir bize ayak basacak yer kalmamıştır öyle mi? Daha çok adam alır bu İstanbul. Lakin yürek ister. O yürek de bizde evvel Allahım" diye meydan okuyuşu vardır. Kenar mahallelilerde bu ikilik bir arada barınır. Kişisel göç tecrübesi, hem gurbet, kayıp, yoksunluk, dışlanma duygusu yaratır, hem de bir özgürleşme, farklı olanla başedebilme ve ona eklemlenebilme yeteneği kazandırır (Özbek, 1998:113). Farklı olanla baş edemeyen kaybetmeye mahkûmdur: Ergönültaş'ın "Musti ile Zöhre" hikâyesinde parasızlık çeken Musti bir asker arkadaşının yardımıyla genelevde pezevenklik yapmaya başlar. Ancak iş onun için o denli onur kırıcıdır ki duygusal düzeni bozulur, sonu adam öldürmeye teşebbüs etmeye kadar varır.

Güvenli, sürekli iş ve konuta sahip olamayan nüfus kentte "yabancı" olarak kalır (Şenyapılı, 1978:158). Bir Anadolu kentinden veya köyünden, kasabasından büyük kentin kenar mahallesine göçenler, hayretle oranın geldikleri yerden daha geri kalmış olduğunu, "kent içinde köy" olduğunu fark ederler. Örneğin İstanbul'un öyle yerleri vardır ki, metropoliten kent merkezine kültürel olarak ülkenin doğusundaki yerleşimler kadar uzaktır (Işık, 1994:100). Kenar mahalleye göçenler kentin belirli ve sınırlı mekânlarını kullanırlar. Mahallesine yakın merkezlere –burası özellikle tüm sınıf ve katmanlara hizmet sunmaya açık, umumi bir yerse (İstanbul'da Taksim, Ankara'da Ulus, İzmir'de Kemeraltı gibi)– uğrar, üst gelir gruplarının kullanımına açık, uzmanlaşmış işyerlerinin bulunduğu merkezlere ise (İstanbul'da Nişantaşı, Ankara'da Tunalıhilmi ve İzmir'de Karşıyaka gibi) kendi

arz ve talepleri geçersiz olacağı için uğramaz. Kartal Tibet'in *Sultan* (1978) filminde gecekondulu için Beyoğlu'na gitmek sosyeteye karışmaktır: "Arada bir sosyeteye karışmak lazım. Hele bir evlenelim göstereceğim sana dünyayı." Kenar mahalle sakinlerinin yerel yönetim ve resmi kurumlarla ilişkileri de mümkün olan en düşük seviyededir: Okula kayıt yaptırmak, karakol-mahkeme-hastane gibi kurumlara zorunlu olarak gitmek gibi.

Gelmeyin Bu Şehre!

Kenar mahalle göç alır, göç de verir. Göç, onu besleyen unsurlardan biridir, ama salt göçle de açıklanamaz. Kenar mahalle, bir mekândan, yerden çok "hissiyattır". Şehre gelir, şehirle dönüşür; şehrin vücudunun bir parçası olur. Öte yandan, tabiri caizse, şehrin yüzü-çehresi değil de belden aşağısıdır. Kenar mahalle, şehrin dışkısıdır; sümük, balgam, idrar ve menisidir. Hem onundur hem değil. Şehrin parçasıdır; ona aittir, ama bu aidiyet, vücut tarafından yok sayılır, o parçadan iğrenilir: "Bu adamların tanrısı var. Bu adamların / hem tanrısı, hem sakalı hem de / karafatma gibi karıları var (...) / Bu adamlar havada bulup, tavada istiyorlar" (Süha Tuğtepe, aktaran A. Oktay, tarihsiz: 24). Her zaman bu kadar "sert" değil elbet. Kimisi daha "düzeyli". Behiç Ak, *Kim Kime Dum Duma* adlı bant karikatüründe bu düzeyi anlatmıştı: "Ah ah şu eski evlerin insanî boyutları nerede? Bunları korumak lazım, bütün insanları başka yere taşıyıp, kültür ve sanat ortamları haline getirmek lazım. Maalesef, içinde yaşayanlar şey gibi kullanıyorlar ah ahh!..." Her ülkeyi tasvir eden, haritasını çizen özellikleri arasında tehdit dolu ara sokaklar, arka mahalleler, pis işlerin döndüğü mekânlar ve asla uğranılmaması gereken semtler vardır. Ama gidilen şehre, ülkeye kimliğini veren ve onu merakı çekecek hale getiren bir unsur da (hatta bazen en önemli unsur) bu "korku dolu" mekânlardır. Buraları neredeyse istisnasız biçimde etnik, sınıfsal ayrımlaştırmaların ürünü olan yerlerdir. Buralarda yaşayanlar ilk geldiklerinde sahneyi iyi gören yerlerin çoktan kapılmış olduğunu görürler. Bu durumda yapılacak şey ya safları biraz sıklaştırıp kentin "asıl sahiplerinin" arasına karışmak ya da yeni yerler, yaşama alanları keşfetmektir. İkincisini tercih etmek zorunda kalanlar çoğunluktadır. Ama bahçelerinde sebze ayıklayıp kışlık erzaklarını hazırlayan, yedikleri baharatlı yiyecekler nedeniyle kalabalık arasında "ağız kokusu problemi yaratan", düğünlerini de cenazelerini de görkemli biçimde yaşayan, esrar satan, yankesicilik yapan, eğlence sektörünün en "bayağı" ama en fantastik türünü yaratan bu insanlar yaşadıkları yerin kimliğinin –ister istemez– bir parçasıdırlar. En azından merkezin kimliğini tanımlamasına neden olan bir "öteki" olarak.

Kenar mahalle, "yer"in kimliklendirici niteliğini taşıyan bir mekândır. Orada yaşayan insanlara bir üst kimlik verir. Ancak o "Yer"li olmanın kapsayıcı niteliği yanında orada yaşayan insanların çoğu kendi farklı kültürel kimliklerini muhafaza edebilmektedirler: Eşcinsellik, Hıristiyanlık, Müslümanlık, hırsızlık, Çingenelik vb. Bir parantez açalım: Kenar mahalle hakkında birden çok tanımlama yapılabilir. Bu tanımlamalar, hem merkeze hem de içerde-birbirlerine karşı duruşlarında belirleyicidir. Bir kenar mahalle, ekonomik (sınıfsal), dinsel, etnik, etik ya da hemşehrilik/hısımlık esasında oluşur. Bir kimlik diğerlerini içerebileceği gibi ayrı ayrı olarak da konumlanabilir. En azından ismen –çağrışım olarak bile– bu özelliğe sahiptir: İşçi siteleri, Alevi Mahallesi, Kürt Mahallesi, Erzurum Mahallesi gibi.

Bu kültürel kimlikler, aynı kenarda bir arada yaşayıp gitmelerine rağmen birbirlerini "dahili öteki" (Kural-Alankuş, 1995:98) olarak görürler. Çünkü hepsi kenar mahalleli kimliğinden kopmuş küçük parçalardır. Farklılıklarına rağmen, esasında büyük şehrin dar bir mekânında, kenar bir semtte aynı kaderi paylaşan, merkezde tutunamayan ve yine merkez tarafından aynı derecede yabancılaştırılan, yaşam koşullarını değiştirmek konusunda hemen hemen aynı oranda ümitsiz olan insanlardır hepsi. Bu büyük kütleden kopmuş parçalardan oluşan kimlik adacıkları birbiriyle mücadeleye girmekten geri durmazlar. Her kimlik kendine göre "iyinin, ahlâklının, normalin ve doğrunun" temsilcisidir. Erdoğan Dağlar'm *Cihangir Günlüğü*'nde polisin ya da semt sakinlerinin Afrikalılara/Siyahlara karşı kötü davrandığı aralıklarla anlatılır. Çoğunlukla Arap diye anılan Siyahlar daima potansiyel suçlu olarak görülmektedir. Gerekçesini hikâyelerden birinde yer alan foto-muhabiri yorumlar: "Ee, millet kendisini iyice Amerikalı beyaz gibi hissedecek ya. Beş on tane gariban zenciye yükle bütün pislikleri, çıkar gazeteye televizyona oh".

Köylüler her an geri dönülebilecek, kısa süre önce geride bırakılmış bir kimliğin temsilcisidirler mahalleye göçle gelenler için. Şehirde bir şekilde kalmakta ve köyüne dönmemekte ısrar edenleri ümitsizliğe garkederler. Bu nedenle de nefret ve aşağılama duygularından en fazla nasibini alanlardır bunlar: "Kasketinden, poturundan, yemenilerinden, bıyığının kesilişinden, soluk kasketinin altında, makineyle tıraşlı saçlardan akan taşralılık" tepki çeker. Orhan Kemal'den bir örnek:

> "– Şeherli olamayanı bu İstanbul'da hayvan belliyorlar. Geri dur lan, bakışa bak, ağza bak..
>
> – İstanbul'u siz kirletiyormuşsunuz... dedim.
>
> – Tööbe.. Atımız itimiz yok ki kirledek" (1998:52).



Hasan Kaçan'ın *Eşşek Herif* bant çalışmasında yer alan Köylü Mehmet tiplemesi bu çatışmayı yansıtan bir tiplemedir. Kıyafetiyle köylüdür ama yaşanan hayata uyum sağlamaya çalışmakta, mizahı da bu uyumsuzluk yaratmaktadır. Kaçan'ın mahallesi, Ergönültaş ya da izleyicilerinden çok Oğuz Aral'ın *Avanak Avni* mahallesine (!) benzer. Komiklik üzerine kuruludur, mizahın parçası olan küçük sürtüşmelere karşın sıcak insan ilişkileri yaşanmaktadır. Dayanışmacı bir mahalle yapısı vardır. Çıkar, dedikodu, haset ve rekabet içeren insan ilişkilerinin zerresi yoktur bu mahallede. Yeşilçam'da ve bugün kimi TV dizilerinde sürdürülen naif iyimserliği taşımaktadır. Ergönültaş ise bu iyimserliğe hiç inanmaz, hayata (ve çizgiyle yaptığı işlere) eleştirel yaklaştığı için insani zaafları, sınıf çatışmalarını ve ekonomik açmazları anlatmayı tercih etmektedir. Dayanışmacı mahalle fikrine, mahalle güzellemelerine inanmaz. "Hain Hediye" hikâyesinde bütün kardeşleri gibi seyyar satıcılık yapan Hediye'nin ailesinden gizli piliç yemesi anlatılır. Her biri zayıf ve bir deri kemik olan kardeşlerinin yanında Hediye giderek kilo almaya başlar. Her gün elindeki malı çaldırdığına dair türlü yalanlar uydurmakta, üstelik yaptığından utanarak vicdan azabı çekmektedir. Sonunda yakayı ele verir elbet ama bu kez de hamile kaldığı yalanını uydurur, pencereden ilk gördüğü gariban bir boyacıyı suçlar. Son karedeki Hediye'nin düşünce balonu şöyledir: "Yalnız benim gabahatim diyil. Naapiyim ya, onlar da öyle piliçleri camekânlara koymasınlar". Ergönültaş'ın izleyicilerinden biri olan Erdoğan Dağlar'ın Cihangir Mahallesi oldukça dayanışmacıdır ama önemli bir farkla: Bu dayanışmanın Oğuz Aral ekolüyle ilgisi olduğu söylenemez; mahalle suçluların, bahtsızların, mağdurların, marjinallerin barındığı bir yerdir. Örneğin hiç kimse polisten hoşlanmaz. Bir hikâyesinde ev sahibi kirasını ödemeyen bir başka kiracısından haczettiği eşyaları Erdo'ya verir. Kısa bir süre sonra eşyaların sahibi olan adam çıkar gelir ve bir duvar saatinin arkasına on bin dolar para sakladığını itiraf eder. Aksilik, Erdo da eşyalarını taşımasına yardım eden kapıcısına vermiştir o saati. Gizlice eve girip saatin arkasındaki parayı bu-



lurlar. Ama açgözlü adam işi hırsızlığa çevirip kapıcının altınlarını da almaya kalkar, kavgaya tutuşurlar. Erdo, adamla mücadele ederken kapıcı eve geri döner. Erdo, hırsızı tutarak polisi çağırmasını söyler. Kapıcı çıkınca da adamı salıverir: "Bana bak ulan! Al şu dolarlarını, defol git! Şimdi polisle uğraştırma beni, yok ne arıyordun, yok nası oldu... Yürü!" Suç ve suçlu polisin işe karışma ihtimali yüzünden önemsizleşmiştir.

Kenar mahalle, bir direniş mevzii olarak kabul edilir. Örneğin bir Çingene, varlığı itibariyle direniştir, maksadı sebebiyle değil. Merkezi yalnızca görünürde olmakla bile rahatsız edebilir (Ergönültaş'ın birçok hikâyesi hayali bir Çingene çöplük mahallesinde geçer). Kenar mahalle yalnızca Çingeneler değil, hırsızların-yankesicilerin ya da dilencilerin olduğu karşı kültürlere yataklık edebilir. Dolayısıyla kenar mahalle, şehre benzer –ama ona karşıt– bir hiyerarşiye sahiptir. Merkez tarafından dışlananlar, dahil olmaya çalışanlar ya da katılmayı reddedenlerin yaşam alanıdır, kenar mahalle. Farklı alt ve karşı kültürleri içerir. Kimisi şehre alternatif, hâkim olacağı bir düzen ister; kimi ona dahildir, yerinden memnun değildir, kimi de karşıt: Katılmaz, kabullenmez, kendi dünyasında yaşar. Mahallelilerin "harici öteki"si, yani tamamen dışlaştırılanı, yakınlaşılması mümkün olmayan merkezin toplumsal düzen anlayışını ve rasyonalitesini yaymaya çalışan tüm kurumlar ve bunların kenar mahalle ile ilişki içinde olan temsilcileridir: Polisler, milli eğitim müfettişleri, tahsilât memurları, partililer.

Adaletin Bu mu Dünya!

Kenar mahallelilerin, merkezin iktidarı ile en yoğun olarak karşılaştıkları durumlar polisiye vakaların vuku bulduğu durumlardır. Kenardakiler için polis, beylik ifadesiyle can ve mallarını koruyan bir güvence değil, aksine huzuru, kazanç kapısını ve can güvenliğini tehdit eden başlıbaşına bir tehlikedir. Mahallenin sokaklarında her türlü "yasa ve ahlâk dışı" sayılan olayın gündelik hayatın rutini biçiminde yaşanıyor oluşu polisin burayı "suç merkezi" olarak görüp sürekli gözetim ve baskı altında tutmasına neden

olur. Mahallede büyük bir güvenle dolaşır, varlıklarını hissettirirler. Polisin iktidarının kaynağı yaptırım gücüdür. Polise göre şehrin "kenar"ı esasen "suç"un merkezidir. O nedenle mahallede çıkan bir olayda karışmış-karışmamış, çoluk-çocuk, kadın demeden karakola çekilirler. Mahalleli olan herkes mimlidir. Ankara "Çinçin'de eşekler dövüşse polis geldiğinde kadınları karakola götürür. Kadınların çoğu Çingenedir çünkü" (Seyman, 1986:87) veya bir kenar mahallelinin anlattığı gibi: "oto işi biter, polis gelir 'Bilal, gel karakolda sana ziyafet var' hesabı. Bilmem nerede 'tufa' işi biter 'Bilal gel seni çok özledik' hesabı. Bilmem hangi pazarda 'kapkaç' işi biter, polis gelir 'Bilal gel, bi muayene edelim' hesabı" (Kartal, 1994:37). Ergönültaş'ın "Terso" hikâyesinde ortalıkta işsiz güçsüz dolaşan Salih ve Aykut zanlı diye içeri alınır, bir şikâyetçi ile yüzleştirilirler. Karakol çıkışında Salih korku içinde söylenir: "Hepsi de bi faça meselesi. Üstümüzde dooru dürüst bir kılık olsaydı kimse bize bulaşmazdı. Vay be bize bu kılıklarla kim inanır? Sürüngenleri oynuyoruz. Tehlikedeyiz abi her an".

Kimi zaman polisler Cihangir Günlüğü'nde olduğu gibi "suç merkezi" olarak gördükleri kenarlarda "suça yataklık ederek" keselerini doldurmanın yolunu da bulmuşlardır. İki karanlık tip Erdo'ya zorla esrar satmaya çalışırken polis tarafından yakalanırlar. Öyle bir durum olur ki satıcılardan biri Erdo'yu rüşvet için ikna etmeye çalışır: "Bak koçum. Memur ağabeyler delikanlı adamlarmış. Bi güzellik yapacaklar. Annıyosun di mi? Üstünden ne varsa at bişiler. Üstünü bizi tamamlarız. Valla bu işin sonu beş sene kodese bağlanır yoksa". Sadece bu işbirliğinde değil kimi hikâyelerde polisin bir kadına zor kullandığı ya da haksız uygulamalar yaptığı gösterilir. Mahallede polise sırf korkudan veya "devletimize zeval gelmesin" zihniyetiyle yardım edenler de vardır. Bu ikinci tip insanlar, kenarda merkezin değerlerini temsil eden, ama yine kenardan çıkmış kişilerdir. Ne İsa'ya ne Musa'ya yaranabilirler. Genellikle mahallenin muhtarları gerçekleştirilen operasyonlarda polise yardım eder, adres verir, kapı kapı dolaşırlar. Ancak hem usul erkân bildiklerinden, hem de mahalleye karşı mahcup olunduğundan, gözaltına alınan bir gencin gözüyaşlı anasını teselli etmek, gerektiğinde karakola-savcılığa gidip o genci kurtarmaya çalışmak da onlara düşer.

"Oyun Oynadı Bu Şehir Bize"

Kenar mahallede yaşamaya devam ettikçe hiçbir şeyin iyi gitmeyeceğine inananlar da vardır. Bunlar mahalleden kurtulma ve "sınıf atlama" umudu taşıyan gençlerdir çoğunlukla. Kent merkeziyle en fazla alışverişi olanlar da bunlardır. Babalar, işyerleri mahallenin çok yakınında olduğundan, kadın-

lar –eğer uzak semtlere temizliğe gitmiyorlarsa– evde, çocuklarsa sokakta vakit geçirdiklerinden kent merkezine uğramazlar. Gençler, özellikle erkekler, ellerine biraz para geçtiğinde, bayramlarda, hafta sonu tatillerinde "şehir merkezine çıkarlar". Şehrin merkezi, hiyerarşik sıralamada uzakta ve yukarıda bir yerdedir onlara göre. Bu nedenle kent merkezine giderken şehre çıkmak/inmek deyimini kullanırlar.

Şehrin merkezine ilişkin bilgileri kulaktan dolma olanlar, nasırlı ellerle, ilk anda fark edilecekleri elbiselerle çıkarlar oraya. Şehrin "raconunu" bilmeyenlere, şehir "oyun oynar". Büyük şehrin kahramanları da raconu da kendine özgüdür, tıpkı kenar mahalleninki gibi. Cihangir'in namlı kedisi Şerafettin, başka semt ve mahallelerde tanınmaz, kalabalıktan biri olur. Kendini ispatlamasını gerektirecek olaylar ve insanlarla karşılaşacaktır. Sonuçta güvenlikli bir alandan tekinsiz bir alana geçmek tedirginlik yaratmaktadır. Bir yerde meydan okuyucu olarak görülen, korkutan ya da saygı yaratan bir jest, tavır ya da davranış bir başka yerde son derece sıradan sayılabilir. Ergönültaş'ın "Terso" hikâyesinde Aykut, genelevden "hastası olduğu" kadının karşısına çıkar, âşık yeminleri, dilleri döker. Kadın kendini umursamayınca jiletler göğsünü. Kadın, aynı yüz ifadesiyle yaptığını yine umursamaz: "Boşuna yorulma oğlum, haplısın, kesersin, basit bi şii. Bunu da yemem". Bir yandan karnı guruldayan diğer yandan "haybeden" kendini doğrayan Aykut, gururu kırılmış biçimde mahallenin yolunu tutar.

Mahallenin Gecesi ve Kadınları

Mahallenin şehir yaşamı ve hatta evin dışı ile ilgisi en az olanları kadınlardır. Yaşam alanları evle sınırlıdır, bu nedenle geçmişle, göç edilen yerle olan bağı özellikle kadınlar (daha çok yaşlı kadınlar) korurlar. Kenar mahallenin ilk kuşak-göçmen ev kadınları, değil büyük kentin, oturdukları kenar mahallenin bile ayırdına varamazlar. Sokağın tehlikelerle dolu olduğu gerekçesiyle ev dışına adım atmaları yasaktır. Ev kadınlarının cam kenarında geçen yaşamı tüm olumsuzluğuna karşın geldikleri yerin kimliğini en iyi koruyabilenlerin onlar olmasını sağlamıştır. Yeme-içme, giyinme, konuşma, komşuluk etme ritüelleri çok fazla bozulmaya uğramamıştır. Geçmiş günlerin ve sözlü kültürün en önemli taşıyıcıları bu kadınlardır. "Bülbülcan" adlı hikâyesinde Ergönültaş, şöhret olmuş bir türkücünün yeni hayatına (özellikle ailesinden kadınları) sokmamasının yarattığı gerilimi anlatır. Bülbülcan, genç ve bakımlı bir şehirli bir kadın ile çocuklarının annesi (geçmişini temsil eden kadın) arasında kalır. Hikâyenin esprisi aslında iki taraflı yaşanan vicdani muhasebedir ama Ergönültaş yine gerçekçi davranarak ailesini

köye geri yollar. Son kare ilginç bir espriye dayalıdır. Bülbülcan köyü her ziyarete gelişinde yaşlı ninelerden eski türküler derlemeyi de ihmal etmeyecektir: "Eh, naapsın ziyaret-ticaret meseleleri". Elbette kadınlar edilgen anlatılmazlar, hatta Ergönültaş'ın kenar mahallesinde kadınlar o denli güçlü ve tutkuludurlar ki, çoğu zaman hikâyelerin akışını onlar denetlerler. Küçük bir eve, bir o kadar küçük bir odaya sıkışıp kalmış hayatlarını korumak ya da oradan kurtulmak adına femme fatale (meşum kadın)-fitne fücur ve sinsice davranmaktadırlar.



Kenar mahallede fabrikalarda çalışan, evlere temizliğe giden kadınlar da, güzergâhlarında ya da o mekânlarda, farklı kesimlerden insanlarla ve uygulamalarla karşılaşarak, kendilerini daha farklı tanımlarlar. Her türlü ezanın, cefanın tüm şehirde herkesten evvel kendilerini bulduğu; felaketlerin, doğal afetlerin kevgire çevirdiği kenar mahalleden kurtulmak, daha iyi semtlere taşınmak, "sınıf atlamak" onlar için de hayatî bir amaçtır. Bir o kadar da tehlikeli: Onlarca, yüzlerce erkekle fabrikalarda, "ahlâksız zenginlerin evlerinde" çalışmak, başlı başına bir dertken, hemcinsleri gibi süslenmek, onlara özenmek, masum bir pastahane flörtü neredeyse "orospu"lukla özdeştir. "Zavallı Kadife" hikâyesinde Ergönültaş, bir köşkte hizmetçilik yapan saf bir kenar mahalle kızını anlatır. Yeşilçam kalıplarında mizahi bir abartı kullanmaktadır: Köşkten kendisine verilen yiyecekleri, kullanılmış eşyaları evine / annesine taşıyan Kadife özentiliği öyle bir noktaya vardırır ki en sonunda tepsilerden artan kokaini de eve getirir. Ana-kız kokain bağımlısı olurlar; Kadife kokain bulmak için hırsızlık yapmaya da başlayınca önce köşkten atılır sonra fahişeliğe başlar vs... Ergönültaş'ın mizahında kenar mahallelerde yaşayanlar tercih ettikleri hayatı yaşayamazlar: Sürüklenirler, arada sıkışıp kalırlar, mutsuzluk ve daha kötüye giden bir hayat beklemektedir onları.

Ev-aile hayatının dışında kenar mahalle hayatının zorluklarıyla karşılaşan başka kadınlar da vardır. Onlar ya fahişe ya barmaid ya da sokak dansözüdürler. Yaptıkları iş nedeniyle başlarında hep bir yönlendirici erkek bulunur. Sık sık hem bu erkeklerin hem de müşterileri olan erkeklerin (bunların arasında kent merkezinden gelenler de vardır) istismarına maruz kalırlar, polisle başları derde girer. Ev kadınlarının tersine sokaklar onlara açıktır ama bu özgür olmaktan çok gerilimli ve tehditlerle dolu bir hayattır:



"Bak kızım ya benimle yatarsın ya da bu camiadan siktir olur gidersin! Burayı kapatmak, sizi içeri tıkmak için yüzlerce gerekçe gösterebilirim. Benimle yatman durumunda sana zarar gelmez" (Uçkan, 1996:133). Cihangir Günlüğü'nde Erdo, geç saatte "sokakta" olan bir kıza iki adamın sözle taciz ettiğini görür, kıza yardım edeyim derken adamlarla kavgaya girer. Adamlar, gelen polise Erdo'nun kızı pazarladığını, sonra da kendilerine yamuk yaptığı yalanını söyleyince iş daha da karışır. Polisler, kızın ifadesini (!) almak isterler, hikâye gençlerin kanundan da kaçmak zorunda kalmalarıyla sonlanır. Gece hayatı kadınlara göre değildir. Engin Ergönültaş'ın "Kedili Kadın Sultan" hikâyesi yaşlı bir fahişeyi anlatır. İlerlemiş yaşı ve hayat tecrübesi nedeniyle "dışarıda, gecenin içinde" nasıl davranılacağını bilen bir kadındır Sultan. Aslında genelevde eskisi gibi müşterisi yoktur, yalnızdır, kedileriyle birlikte yaşamaktadır. Mutsuzdur, sokakta düşüp sızacak kadar içmektedir. Sultan yere düştüğünde Ergönültaş ilginç bir kare gösterir bize: "Baba düştüm" diye ağlayan bir kız çocuğu ve ellerini ona doğru açmış bir adam vardır düş karesinde. Devamında Sultan'ı soymak isteyen – ama yardım etmek istediğini söyleyen iri kıyım bir gençle karşılaşırız. Sultan, onu işyerine davet eder; cinsel ilişkiye girerler, çıkışta eve gitmek için sözleşirler vs. Sultan, genç adama pek inanmaz ama çok da sorgulamaz. Evdeki sevişme sonrasında Sultan uyurken delikanlı onu bıçaklar ve kollarından bileziklerini çıkartır. Giyinmiş giderken öldü sandığı Sultan konuşur: "Hemen çıkma dur. Önce şu karşıdaki divanın altındaki muşambayı kaldır. Orda beş tane bilezik daa var. Onları al. Nasıl olsa birileri alacak. Bari başka yamyamlara gitmesin. İşi iyi bitirdin hoca. Benim becerebileceğim yoktu. Yalnız bilezikleri al da gitmeden önce birkaç tane daha salla, uzamasın. Bi de hoca sakın kerizledim sanma ha... Başından beri her şeyin milimi milimine farkındayım ha". Hikâyenin trajikliği anlatılanlarla sınırlı değil elbet ama marjinal bir kadının yaşam alanını resmetmesi ve bilerek ölümü seçmesi (bir umutla yanılmayı ya da her ne olursa olsun yaşadığı anın tadını çıkarmak istemesi) gibi nedenlerle gerçekten çarpıcı.

Alıp Başını Gitmek ya da Her Defasında Geri Dönmek

Mahalleyi terk etme kararı ölümcül/yaşamsal bir karardır. Mahalle terk edeni bir daha geri almaz. Hele büyük şehrin büyüsüne kapılıp da gitmişse. Üstelik kenar mahalleye dışardan bakmak orada yaşayanı mutsuz eder, bir daha iflâh olmaz. Daha iyi koşullarda yaşama ihtimalinin varlığı ve bunun farkına varmak hayatın daha anlamsız gelmesine yol açar. Oysa çizgi roman kahramanları her ne olursa olsun yaşadıkları yere mutlaka dönerler. Hikâyelerinin başkenti, evrenlerinin merkezi yaşadıkları yerdir. Orada daha mutlu ve huzurlu olurlar, onlar için evleri kaleleridir. Kötü Kedi Şerafettin, Bodrum'da yaşadığı maceralı bir tatilden sonra tekrar yaşadığı yere, Cihangir'e döndüğünde koşarak çatıya çıkar. Ay ışığı altında diğer çatılara, binalara, mahallesine, Boğaz'a, uzayıp giden İstanbul manzarasına bakar ve haykırır: "Lan olay bu işte kardeşim yaa! Var mı lan senin gibisi! Hey gözünü yidiim! Sonunda kavuştum sana işte". Çizgi roman kahramanının bir mahalleyle özdeşleşmesi, yaşadığı yerle anılması, o yerin kaçınılmaz olarak iyimserlikle tanımlandığını gösterir. Kahramanın varlığı, o yerde yaşanan türlü olumsuzluk ve kötülüklere rağmen her şeyin düzeleceğinin garantisidir. Buna karşın Ergönültaş tiplemeleri için ise yaşanan yer, bir kaleden çok zindanı andırmaktadır. Kale ve zindan eğretilemeleri sadece çizgi romanlarda değil popüler kültürün her alanında anlatılan kenar mahalle hikâyelerindeki eğilimleri işaretlemektedir.

KAYNAKÇA

Auge, Marc (1995), *Çağdaş Dünyaların Antropolojisi*, Kesit Yayınları, İstanbul.

— (1997), *Yer-Olmayanlar*, çev. Turhan Ilgaz, Kesit Yayınları, İstanbul.

Ayata, Sencer (1989), "Toplumsal Çevre Olarak Gecekondu ve Apartman", *Toplum ve Bilim*, sayı 46/47, Yaz-Güz.

Choldin, H.M. (1985), *Cities and Suburbs*, McGraw-Hill Book Comp.

Çeviker, Turgut (1996), *Kent, Konut ve Yerleşim Üzerine Karikatürler*, Habitart, İstanbul.

Harvey, David (1997), *Postmodernliğin Durumu*, çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul.

Işık, Oğuz (1994), "Globalleşme Süreci ve Kentin/Kentliliğin Değişen Anlamları", *Birikim*, sayı 68/69, Aralık.

Kartal, Mehmet (1993), *Kızıl Havuzlar Cehennemi*, Sel Yayıncılık, İstanbul.

(1994), *Köpek Kardeşler Çetesi*, Sistem Yayıncılık, İstanbul.

Kemal, Orhan (1998), *İstanbul'dan Çizgiler*, Çizgiler: Ferit Öngören, İletişim Yayınları, İstanbul

Kural-Alankuş, Sevda (1995), "Yeni Hayali Kimlikler ve Yurttaşlar Demokrasisi", *Birikim*, sayı 71-72, Mart-Nisan.

Oktay, Ahmet (Tarihsiz), *Sanat ve Siyaset*, Yön Yayıncılık, İstanbul.

Özbek, Meral (1998), "Mekânsal ve Kültürel Haritalar: İstanbullu Kadın Öğrencilerden Yaşam ve Göç Öyküleri", *Defter*, sayı 32, Kış.

Rusk, David (1993), *Cities Without Suburbs*, W. Wilson Center Press.

Şenyapılı, Tansı (1978), *Bütünleşmemiş Kentli Nüfus Sorunu*, ODTÜ Yayını, Ankara.

Sönmez, Müjdat (2005), *Sihirli Kentin Firarisi*, Epsilon Yayınları, İstanbul.

Tekin, Latife (1991), *Berci Kristin Çöp Masalları*, Metis Yayınları, İstanbul.

Touraine, Alain (1995), *Modernliğin Eleştirisi*, YKY, İstanbul.

Türkeli, Nalan (1997), *Varoşta Kadın Olmak*, Gökkuşağı Yayınları, İstanbul.

Uçkan, Kasım (1996), *Beyoğlu'nda Kadın Olmak*, Hamlet Kitabevi, İstanbul.

Warner, Sam Bass (1984), "Slums and Skyscrapers-Urban Images, Symbols and Ideology", *Cities of the Mind*, ed. Leo Marx, Plenum Press.

Wiese, Andrew (1997), "Suburbia-Middle Class To The Last?", *Journal of Urban History*, cilt 23, no. 6, Eylül.

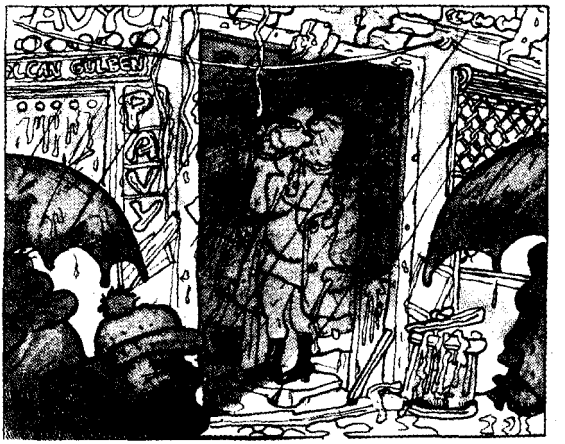
Terso Vesilesiyle Engin Ergönültaş ve Kenar Mahalle

ŞENOL BEZCİ

Gırgır mizah dergisine karikatür gönderen amatör çizerler hep aynı nasihatle karşılanırdı: "Kendi çevreni gözlemle, sana ait sorunları çiz". Bu yaklaşım derginin de düsturu olduğu için *Gırgır*'da sıradan Türk insanının gündeminde olmayan konularda karikatür göremezdiniz.[1] Hem derginin kadrolu profesyonel çizerleri hem de amatörler orta sınıf, hatta alt-orta sınıf yaşamını yansıtırlardı çizdikleriyle. Seksenlerin başında çok genç olan çizerler çoğunlukla, köyden İstanbul'a göçmüş ailelerin çocuklarıydı ve hâlâ kenar mahallelerde yaşıyorlardı. Bu sadece *Gırgır* çizerleri için değil *Gırgır* ekolünden gelen ve Oğuz Aral'ın rahlei tedrisinden ya da tornasından geçen her çizer için söylenebilir. Dolayısıyla kenar mahalle, Hasan Kaçan'ın çizdiği *Hasan'ın Saksısı* ve *Eşek Herif*, Mehmet Çağçağ'm çizdiği *Bizim Mahalle*, *Apartman Canavarı Suphi* ve *Harala Gürele*, Tuncay Akgün'ün çizdiği *Halk Matinesi* gibi köşelerde bolca yer alıyordu. Bu köşelerde çizerler belli oranda kendi yaşamlarını çiziyorlardı belki ama söz konusu çevreye belirli bir perspektiften bakıyorlardı. Başka türlüsü de düşünülemez zaten; karikatür ya da herhangi bir sanat dalı hayatı olduğu gibi kopyalayamayacağı için sanatçılar, konu seçimleri ve o konunun yorumlanmasında kişisel ya da kurumsal tercihlerde bulunmaktadırlar.

Türk karikatür ve çizgi romanında kenar mahallenin romantize ve hatta idealize edildiğini ve sıcak insan ilişkilerinin mekânı olarak yansıtıldığı

1 UFO'lu, penguenli ya da ıssız adalı karikatürlerin *Gırgır*'da yayımlanması söz konusu olamazdı. Bu tür karikatürler *Gırgır*'ın etkisi azaldığında, ancak doksanlı yılların sonunda *Gırgır*'a alternatif dergilerde başladı.



söylenir. Seksenli yılların mizah dergilerini, özellikle de yukarda adı geçen köşeleri hatırlayanlar bu gözleme katılacaklardır sanırım. Ancak doksanlı yıllara gelindiğinde çizerlerin kenar mahalleyi yansıtma tercihleri biraz değişecektir.[2] Gani Müjde'nin yazıp, Sencer'in çizdiği *Balat Hikâyeleri*, kenar mahalleyi kısmen estetize ederken, orada yaşanan hayatın sertliğine de ayna tutmaktaydı. Yine aynı dönemde Çağçağ, kenar mahalleyi komik ve sıcak bir yer olarak çizmekten yavaşça vazgeçer. Magandalığı ve maganda vahşetini gittikçe daha çok çizmeye başlar *Harala Gürele* köşesinde. Bu günlerde ise kenar mahalleye değilse de kenara konan magandalığın en çirkin halini *Kozalak*'ta çizmektedir. *Kozalak*'ın kenar mahalleyi ve oranın değerlerini yansıtıp yansıtmadığını bilmek zor çünkü hemen her şey gibi geneli yansıtan ve baskın bir kenar mahalle tanımı yapmak çok zorlaşmıştır. Merkez gibi kenar mahalle de çok değişken ve çok-değişkenli bir yer olmuştur. Kesin olarak söyleyebileceğimiz, mizahta ve mizah dergileri kaynaklı çizgi romanda kenar mahalle tasviri ve temsili son yirmi yılda bir hayli değişmiştir.

Bu değişimin en önemli isimlerinden birisi, mizah dergiciliğinin mutfağında bulunmuş, tek karelik karikatürlerden uzun soluklu çizgi hikâyelere dek, mizah dergilerinde yayımlanan her türde ürün vermiş olan Engin Ergönültaş'tır. *Gırgır* ekolünden geldiği için, kenar mahallenin işlenmesi konusunda izlenen yola kısmen uymuştur ama daha çok da değişime ön ayak olmuştur. Başlangıçta o da kenar mahalleyi romantikleştirmiştir ama zaman içinde kenar mahalle algısı radikal bir biçimde değişmiştir. Bu değişimi sanatçının üç farklı dönemde yayımlanan üç önemli çalışmasında, ilk dönem çizerliğinin ürünü olan *Zalim Şevki*'de, *Pişmiş Kelle* macerasının başlarında yer alan *Terso*'da ve *Pişmiş Kelle*'nin son döneminde çizdiği *Pembe Dişler*'de görebiliriz.

Ergönültaş, *Zalim Şevki*'yi 1974'te *Gırgır* dergisinde çizmeye başlar. Bu tek sayfalık hikâye dizisi Zalim Şevki ve Kelek Osman diye bilinen iki arkadaşın

2 Bu değişimde çizerlerin sosyo-ekonomik durumlarındaki değişim de etkili olsa gerek. Yukarıda adı geçen hemen her çizer başlangıçta maaşlı birer çizerken, daha sonra dergi ortağı ve/veya ek bir iş sahibi olmuştur. Dolayısıyla, en azından ekonomik olarak kenardan merkeze geçmişlerdir.

maceralarından oluşur. Şevki ve Osman tiplerinin oluşumunda geleneksel bir tezata başvurulmuştur. Karakterlerden Şevki zekiyken, Osman oldukça saftır. Hikâyelerdeki mizah çoğu kez Osman'ın saflığından kaynaklanmaktadır. Şevki'nin zayıf, Osman'ın ise iri yarı oluşu "projenin beyni ve projenin hamalı" klişesini iyice güçlendirmektedir. Şevki ve Osman başka bir yönden ise garip bir ikilidirler. Bir kenar mahallede, bir ağaç altını mesken tutan ikili geçimini mahalleliye akıl hocalığı yaparak, kimi zaman da mahalleliyi dolandırarak sağlama iddiasındadırlar. Bu girişimlerden iddia diye söz edilmeli zira bütün hikâyeler ikilinin bir şekilde kazıklanmasıyla, kaybetmesiyle kötü biter.

Bu son[lar], kimi zaman talihin kötü bir cilvesidir. Örneğin *Pişmiş Kelle*'nin 72. sayısında yayımlanan hikâyede, mahallede Aptes Sami diye bilinen birisini öldüğüne ve cehenneme gittiğine inandırmak için yaptıkları dümen gayet başarıyla ilerlerken rüzgâr bir anda ters dönüverir. İkili Aptes Sami'yi cehennemde olduğuna inandırmak için zebani kostümleri giyip büyük bir ateş yakarlar. Ateşi gören mahalleli itfaiyeyi çağırır, itfaiye ateşi söndürürken Zalim Şevki'nin oyunu ortaya çıkar. Bu hikâye bir talihsizlik yüzünden kötü sonuçlansa da pek çoğu bir başka kurnaz kişinin bizimkileri kazıklamasıyla biter. Örneğin *Mikrop*'un 61. sayısındaki macerada bir adam kendini Şevki ve Osman'a bir dolandırıcı olarak tanıtır ve açacağı bir üçkâğıtta kendisine yardım etmelerini ister. Hikâyenin sonunda aslında bütün tezgâhın Osman ve Şevki'yi kazıklamak için kurulduğu ortaya çıkar. Buradan da Zalim Şevki'nin kendine atfettiği kurnazlık vasfına aslında çok da sahip olmadığını çıkartabiliriz. Kelek Osman ise, yukarıda bahsedildiği üzere tam anlamıyla saftır ve bu saflığıyla Şevki'nin işini daha da zorlaştırmaktadır.





Şevki ve Osman'ın yaşadığı mahalle *Gırgır* ekolünde gördüğümüz "romantik" kenar mahalle tipolojisiyle tam olarak uyuşmaz. Bu mahallenin zengini, yoksulu, güzeli, çirkini, talihlisi ve talihsizi vardır ama hikâyelerin geneline bakıldığında, dertler üstesinden gelinmez bir durumda değildir. Burası insanların yıkık dökük evlerinde kıt kanat da olsa geçinebildikleri, bir lokma, bir hırka yaşayıp gittikleri bir yerdir. Kimse kimsenin canına, ırzına ve namusuna kastetmez. Üçkâğıtçılık planları bile ya küçük meblağlar için yapılır ya da kazıklanacak kişiler kazıklanmayı hak eder. Örneğin kazıklanacak zengin stokçudur, sahip olduğu serveti haksızlıkla elde etmiştir ve zaten "Asalakzade", "Stokçuzade" veya "Hıyarzade" gibi önadlarla anılır. Çok cimri veya sevilmeyen biridir. Bir anlamda saf ve az çok adilane bir düzenbazlık vardır *Zalim Şevki* hikâyelerinde.

Yukarıda söz edilen Aptes Sami hikâyesi, *Zalim Şevki*'deki üçkâğıtçılığın naifliğini çok güzel örnekler. Hikâyenin başında Şevki, Sami'yi şöyle tanıtır:[3] "Bu bakkal Aptes Sami ineği kadar hilebaz, madrabaz bitirim bir herif görmedim billa... Hem dindar dümenine yatar hem de yapmadığı hergelelik yok..." Zaten Şevki'ye "Zalimciim ayol bir derdim var, ama nası söölesem? Töbe töbe çok ta bi günah, şeyim şeetmiyo öff... İşte şey padişah maçunu, keçiboynuzu filan da aldım, hiç fayda etmedi" diyerek gelmiştir Bakkal Aptes Sami. Bu adam, dolayısıyla, iki sebeple kazıklanmayı hak etmektedir. Hem hilebaz ve üçkâğıtçıdır hem de ilerleyen yaşına ve dindarlığına rağmen cinsel gücünü artırma peşindedir. Dolayısıyla okur kendini Aptes Sami ile özdeşleştirmez ve onun kazıklanmasına rahatlıkla gülebilir. Zaten

3 Hikâyelerden yapılan doğrudan alıntılarda özgün metne olabildiğince sadık kalınmıştır. Anlamı zorlaştırabilecek yerlerde imla işaretleri eklenmiştir.

Zalim Şevki ve Kelek Osman'ın Bakkal Sami'den elde etmeyi umdukları da çocukçadır. Bakkal Sami'ye cinsel gücü artırıcı bir ilaç diyerek uyku hapı yuttururlar ve Sami uyumadan hemen önce ona ölmek üzere olduğunu söylerler. Uyku hapının etkisi geçince uyanan Sami, karşısında zebani kılığındaki Şevki ve Osman'ı bulduğunda ölüp cehenneme gittiğini sanır. Oysa Sami cennete gitmeyi ummaktadır: "Ay nası olur, bi yanışlık olucak şeytan beyefendiciğim. Benim cennete gitmem lazım. Namazında, niyazında biriyim. Noolur evraklarıma bi daa bakın be." Zebani kılığındaki Şevki şöyle cevap verir: "Maalesef... işte... Kayıtlarımıza göre yoksullara, mahallendeki fakir fukaraya hiç yardım etmemişsin... Dur bakim şurda bi şii yazıyo. Mesela sizin mahallede Zalim Şevki ve Kelek Osman diye iki fakir varmış. Hiç onlara, bi kangal sucuk, hokamola, Tipitip, şokella filan vermemişsin sevabına..." Kısaca, bütün bu tezgâhlar, o mahalle için biraz lüks kaçan birkaç kalem tüketim gıdası için açılmaktadır.



Ergönültaş, *Zalim Şevki*'den yaklaşık 15 yıl sonra 110 sayfalık uzun bir hikâye olan *Terso*'yu çizmeye başlar. Aslında *Terso*, *Pişmiş Kelle* dergisinde yayımlanmaya başladığında hikâyenin künyesinde Ergönültaş yazar, Oky de çizer olarak görülmektedir. 12 sayfa, yani 6 hafta sonra Ergönültaş çizgiyi de devralır. *Terso*'nun yalın bir hikâyesi vardır: Aykut ve Salih yirmili yaşlarının sonunu süren iki arkadaştır. Hayatta dikili bir ağacı olmayan ikili kelimenin tam anlamıyla tersodur – terso argoda "kaybeden kişi, elverişsiz, verimsiz durum veya parasız, züğürt kimse"[4] anlamındadır. Aslında Aykut tersoluktan kurtulmak için birşeyler düşünmekte, bazı planlar yapmaktadır ama Aykut'a bakılırsa Salih kanunsuz işlere bulaşmak istemediği için, tersoluktan bir türlü kurtulamazlar. İkilinin hayatında değişiklikleri başlatan ve onları bir süreliğine tersoluktan kurtaran Salih'in annesi Huriye Hanım olacaktır.[5] Huriye Hanım Aykut'un da yardımıyla Salih'i, yaşlı dul komşusu

4 Aktunç, Hulki. *Büyük Argo Sözlüğü*. İstanbul: AFA 1990.

5 Kurnaz yaşlı tiplemesi Ergönültaş hikâyelerinde sıkça görülen bir unsurdur. Dünya işlerinin nasıl döndüğünü bilen ve neticede parsayı toplayan bu kurnaz yaşlılar *Zalim Şevki*'de Şevki'nin dedesi İspati Necati, anneannesi Muska Melahat ve amcası Mikrop Niyazi'dir. *Terso*'da ise Salih'in annesi ve Muzaffer Hanım'a akıl hocalığı yapan yaşlı falcı kadındır. Bu yönden de *Zalim Şevki* ve *Terso* karakterleri benzerlik gösterir.

Muzaffer Hanım'la evlendirir. Bu evlilikle ana oğul rahat edecek, Aykut da Muzaffer Hanım'ın taksisinde çalışmaya başlayacaktır. Ancak işler planlandığı kadar iyi gitmez. Muzaffer Hanım'la yaptığı evliliğe zaten zor katlanan Salih, kendisini genç ve güzel bir kadına kaptırınca işler ters gitmeye başlar. Sonlara doğru sertleşen ve baştaki komikliğini kaybeden hikâye, biraz hızlı-ani biter. Hikâye bittiğinde Salih ve Aykut başlangıçta olduklarından bile tersodurlar.

Terso, Engin Ergönültaş'ın üslup özelliklerinin çoğunu taşıyor. İçerik olarak, pek çok hikâyesinde olduğu gibi gene kenar mahalle insanları ele alınmıştır. Yine bir ikili hikâyesi olan *Terso*, karakterleri yönünden de Zalim Şevki hikâyeleriyle aynı paradigmada yer alıyor. Hatta *Terso*'daki ana karakterlerin, hikâyedeki işlevleri ve kişilik özellikleri yönünden Şevki ve Osman karakterleriyle bire bir örtüştüğü bile söylenebilir. Aykut tezgâhlama, planlama, dünya düzenini anlama konularında kurnazdır. Çıkarının nerede olduğunu çok iyi bilir. Örneğin hikâyenin başında parasını yemek için, bir genelev fahişesini kafalamaya çalışmaktadır. Bu uğurda kendini jiletlemekten bile geri durmaz. Salih ise Kelek Osman gibi saftır. Kafası kolayca karışır. Tepkileri çocuksudur ve sıklıkla karar değiştirir.

Şevki ve Aykut benzerliği ikili içindeki işlevleri yönünden de benzerler. Aykut kendi düzenini kurmak, geçimini sağlamak için Salih'i kullanmaktadır. Salih'i Muzaffer Hanım'la evlendirmeye çalışmasının sebebi, en yakın arkadaşının rahat etmesi ya da mutlu olması değil, kendi payına bir taksinin düşecek olmasıdır. Öte yandan *Zalim Şevki*'de çıkar çatışması ve başkasını kullanma *Terso*'daki kadar sert değildir. Tezgâhları planlayan Şevki'dir ama Şevki'nin Osman'ı kullandığını söylemek birkaç sebeple zordur. Öncelikle Şevki bütün üçkâğıtlarda Osman'dan daha çok yer almakta, kendisini daha çok riske atmaktadır. Osman saflığıyla planları bozsa bile Şevki onu anlayışla karşılar. İkili hep beraberdir çünkü iki arkadaş arasında güçlü bir





sevgi vardır. Aykut ise evliliği sağlamanın mükâfatı olarak verilen taksiyi kaptığında kendisine bir sevgili bulur ve Salih onu şans eseri bulana kadar ortadan kaybolur.

Zalim Şevki'deki kurbanların aslında kurban olmaması durumu *Terso*'da da gözlenir. Salih'le evlenmesinde belli çıkarları olsa da aslında Muzaffer Hanım kurban konumundadır. Üç katlı evi, Salih ve annesine tahsis edilir, ana oğul Muzaffer Hanım'ın parasını yemeye başlarlar ve taksi Aykut'a verilir. Ancak, evliliğinde işler ters gittiğinde evine gitmeye başladığı falcı kadının yüreklendirmesiyle Muzaffer Hanım kurbanlıktan sıyrılır. Önce Salih'i ve annesini evinden kovar, sonra bu kez kelimenin tam anlamıyla, gönlünce bir koca satın alır kendine. İş Aykut'la Salih bıçaklanırken Muzaffer Hanım'ın elinde kahve fincanıyla olanları izlemesine kadar gider.

Terso'daki bütün ana karakterler bir şekilde defoludur;[6] ya hesapçı ya güçsüzdür. Yine de hemen hiç kimseye açıkça kötü damgasını vuramayız. Yoksulluk ve hayatın çetrefilliği herkesi bir şekilde aklamaktadır. Daha küçücük bir kızken zengin ve yaşlı bir adamla evlendirilmesi ve genç yaşında dul kalması Muzaffer Hanım'ın sonraki davranışlarını anlaşılır hale getirmektedir. Salih'in annesi aslında sadece aç ve açıkta kalmamaya çalışmaktadır. Evde yiyecek hiçbir şeyin olmaması, kirayı ödeyecek paranın bulunmaması gündelik olaylardandır ana ve oğul için. Hikâyenin en hayta insanı

6 Hikâyedeki tek olumlu kişi düğün salonlarında komedyenlik yaparak hayatını kazanan ve karısıyla ayrıldığı için oğluna tek başına bakan Şükrü'dür. Şükrü kimi zaman görünerek Salih'in yaptığının doğru olmadığını söylese de hikâyede özel bir vurgu yoktur kendisine.



Aykut bile işler yolundayken Muzaffer Hanım'ın taksisinde çalışır ve hayata tutunmaya çalışır. Kısaca, zamanın kötülüğü insanların tercihlerini aklar ki bu *Zalim Şevki* ile *Terso*'nun temel farkıdır.

Terso aslında uzun bir Zalim Şevki Kelek Osman hikâyesi gibi görünse de, hikâyelerdeki karakter ve mekânlar ortak olsa da, bu hikâyede *Zalim Şevki*'deki eğlenceli hava yoktur. İki çalışma arasında belki sadece 15 yıl vardır ama geçen zamanda Türkiye'nin çehresi tamamen değişmiştir. *Zalim Şevki*'de yetmişli yılların naif havası vardır. O yıllar Sülün Osman gibi üçkâğıtçıların hikâyelerinin, saf insanların dolandırılmasına rağmen, gülümsenerek dinlenebildiği yıllardır çünkü dolandırıcılık gibi suçlar azınlığın başına gelen talihsizliklerdir. Suç henüz sistemin içine girmemiştir. Henüz vahşi kapitalizmin kol gezdiği bir ülke değildir Türkiye. Henüz hayali ihracat, hortumlama, köşeyi dönme, tokatçılık, "Benim memurum işini bilir" gibi kavramlar yoktur gündelik söz dağarcığında.

Bu naif, romantik resim sadece çizgi romanla kısıtlı değildir. Oktay Akbal'ın *Garipler Sokağı* romanı ya da Ertem Eğilmez'in geniş kadrolu aile komedileri de aynı izlektedirler. *Garipler Sokağı*'ndaki romantizm, özellikle Garipler'e yerleşen zengin pansiyoner çocuğun kenar mahalle insanlarına imrenmesi, pansiyon odasının penceresinden kahveye bakarak oradaki insanlarla birlikte olmak istemesi gibi unsurlarla beslenir. Dönemin ana anlatısı olarak görebileceğimiz Ertem Eğilmez'in aile filmlerinde ise bütün zorluklara rağmen bütün aile birlikte, elele, yaşam şartlarına, mahallenin sonradan görme üçkâğıtçı zenginlerine ya da şehrin mutena semtlerinde yaşayan ve örneğin kızının kenar mahalleden fakir bir gençle evlenmesine izin vermeyen varlıklı babalara karşı, erdemlerini koruyarak, başarıyla mücadele verir. Aynı dönemde Ömer Kavur'un *Yusuf ile Kenan*, Lütfi Ö. Akad'ın *Diyet*, *Gelin* ve *Düğün* filmleri gibi kenar mahalleyi farklı algılayan çalışmalar olsa bile, yetmişli yıllarda kenar mahalle hâkim kültüre bir tehdit olarak görülmez. "İstanbul çok bozuldu" ya da "köylüler İstanbul'u ele geçirdi" gibi şikâyetler pek duyulmaz. Kenar mahalle şehrin dokusu içinde güzel bir renktir ve orada hayat ciddi sektelere uğramadan devam etmektedir. Dolayısıyla Zalim Şevki ve Kelek Osman'ın çoğu zaman yüzlerine gözlerine bulaştırdıkları dolandırıcılıkları trajik değil komiktir. Çoğu zaman planla-

dıkları dümeni beceremedikleri için aslında erdemin ve dürüstlüğün kazanmasıdır her hikâyenin sonu. Aslında, her hikâyenin sonunda Zalim Şevki kötüye meylettiği için cezalandırılır.

Zalim Şevki'nin dünyasında mahalle kahvesindeki sohbet hâlâ neşeyle devam etmektedir; evlerde tencereler kaynamakta, akşamları çoluk çocuk sofrada buluşmaktadır. Henüz *Terso*'nun "Tersoyum, Tersosun, Terso" alt başlığında ifade edildiği üzere yoksulluk ve onun sonucu olan aç gözlülük toplumsal bir sorun haline gelmemiştir. Artık insanların derdi ufak tefek ihtiyaçlarını bedavaya getirmek değil, hayatlarını sürdürebilmektir. Bu yönüyle *Terso*, hemen arkasından gelecek olan *Pembe Dişler*'in habercisidir çünkü bu son çalışmada Ergönültaş çok daha sert bir dünya resmeder.

"Yüksek Enflasyon Öyküleri" alt başlığıyla sunulan *Pembe Dişler* yine kenar mahalle hikâyelerinden oluşuyor. Birkaç hikâye aynı anda anlatılsa da kısa vahşet hikâyelerinden oluşan bir dizidir bu. Hikâyelerde ortak olan, farklı açılımlarıyla yer ve zamandır. Yer yine kenar mahalledir, zaman ise çok daha kötüdür. Hikâyeler anlatıcının döne döne söylediği gibi otobüs biletlerinin aniden 1500 lira olduğu akşam başlar. Biletlere yapılan zam kurtulunamayan bir uğursuzluk gibi çöker kenar mahalleye ve anlatılan her vahşet hikâyesi bir şekilde bu zamla ilintilendirilir. Alt başlıktan anlaşılacağı gibi kenar mahalle iyice yoksullaşmış, insanlar çok daha sertleşmişlerdir. Artık ne neşeli muhabbetler, ne de birbiriyle dayanışma içinde insanlar vardır. Artık kardeş kardeşi, dolandırmak bir yana, öldürmektedir. Dolayısıyla hikâyelerde Bally parası için yaşlı adamların altına yatan tinerci çocuklar, gayri meşru çocuğunu çöplüğe atan kadın, annesinin altınlarını elde etmek için töreyi bahane ederek kardeşini bıçaklayan genç adam, uyuşturucu çekip taksi soymaya çıkan adamlar gibi, mizah dergilerinde görmeye alışık olmadığımız, insanın kanını donduran figürler görürüz kenar mahallede.

Artık çizerde de bir estetize çabası görmüyoruz. İyilik de kötülük de sert yaşam koşullarından/sertlikten nasibini almıştır. İyi de kötü de kaba, yontulmamış ve rafinelikten uzaktır. *Pembe Dişler*'de gerçeğin bile ötesinde bir çirkinleştirme çabasındadır Ergönültaş. Hikâyelerde kel kafalı, koca burun-





lu insanlar birbirlerini taciz etmekte, sömürmekte ve öldürmektedir. Adeta hayatla özdeşleşmiştir vahşet. Örneğin çöp kutusuna bırakılan bir bebeği bulan gecekondu sakini Vehbi, ne Hulusi Kentmen'in zarafetinden ne de Ertem Eğilmez'in filmlerinde sıkça gördüğümüz Adile Naşit'in sevimliliğinden nasiplenmiştir. Bebeği alır ve onu çöpe atanlara ana avrat küfrederek evine giderken, bebeği orada kaderine terk etmeyerek temel bir erdeme sahip çıkmaktadır. Ama karısının dediği gibi evdeki dört çocuğunun rızkını içkiye yatıran biridir de aynı zamanda.

Bir başka hikâyede ise iki arkadaş bir taksiciyi soymak için ıssız bir yere götürüp taksicinin boğazını keserler. Taksicinin boğazının kesilmesinden hemen önce yer alan konuşmalar *Pembe Dişler*'in çirkinliğini, sertliğini ve kara mizahını çok iyi yansıtmaktadır:

> – Senin yüzünden kestim işte!... Adımı söylemeseydin... Hay skiyim be. Of, içim bi tuaf oldu lan!...
>
> – Haptandır abi, Roş'un sahtesini mi verdi bu ibne bize. Ondandır abi, bulantı yapıyo di mi. Fransızım kakalamıştır ibnetor... Aa, bak titriyor abi. Acı çekiyo, bari iyicene kes bitir işi...
>
> – Yok, yok... Lütfen... Acı çekmiyorum... Böyle bırakın, ben idare ederim. Lütfen abi acı çekmiyorum...
>
> – Olum kesiyim işte. Zaten kan kaybından gidersin. Boşuna acı çekme...
>
> – Hayır, Hayır, Lütfen...
>
> – Ulan geri! Kendi keyfimiz için çene yapmıyoruz burada. Ölüm senin iyiliğin için, söylüyorum bırak kaz kafalılığı, hade kesiyim."

Terso ve *Pembe Dişler*'in biçemsel özellikleri de farklıdır. Üslup hikâyelerin yarattığı atmosfere bağlı olarak değişmiştir. Çizgi, hikâyelerde ele alınan vahşeti destekler. *Zalim Şevki* döneminin ince çini işçiliğinin yerini artık kalın küt çizgiler almıştır. Ön plan ve arka plan, *Terso*'da görmeye başladığımız yoğun bir gri tram tabakasında birbirine geçer. Dikkatli bakmayan birisi bütün karelerde aynı klostrofobik duyguyla karşılaşabilir. *Zalim Şevki*'deki siyah beyaz dengesi, sayfalara ve karelere nefes aldıran

kontrast neredeyse yok olmuştur. Okur, gri bir havasızlıkta boğulacakmış gibi hisseder kendini çünkü hikâyeler artık iyiden iyiye kara mizaha teslim olmuştur. Hikâyelerdeki tek mizah unsuru olan anlatıcı, dönemin sokak dilinden renkler taşıyan ifadelerle okuru meraklandırmaya çalışıp hikâyeler hakkında yorumlar yapmasa, her hikâye rahatlıkla bir üçüncü sayfa haberi olabilir.

İyinin kötüyle çatışmasında melodram, iyinin iyiyle çatışmasına ise trajedi denir. Kötünün kötüyle çatışması da olsa olsa kara mizah ya da trajik komedidir. Engin Ergönültaş'ın kenar mahalle tasviri işte bu üç anlatı tarzıyla özetlenebilir. *Zalim Şevki* melodramatik, *Terso* trajik, *Pembe Dişler* ise trajikomiktir. Ergönültaş'ın bu tarzları seçerken tercihini gerçeklikten yana yapmıştır. Kenar mahalle değiştikçe, Ergönültaş'ın hikâyeleri de değişmiştir. Bu anlamda Ergönültaş'ın çalışmalarıyla kenar mahallenin geçirdiği değişimi belgelediği de öne sürülebilir.

Tersosun Sen Terso Kal

SEVİLAY ÇELENK

...fıttıracaksın lan en sonunda!
alengirli bir laf et bari.
"yediniz lan beni benden paso!!" de,
kumar yüzünden hergün tersooooo
te te te te terso terso...
MFÖ "Anında Görüntü"

Genç çift bütün hareketlerinin ve konuşmalarının kaydedilmekte olduğundan habersiz, uyumlu küçük adımlar ve küçük seslerle yürürken, kadının bakışı bir bankta yıkılakalmış hırpani bir ayyaşa takılır ve dudaklarından hesapsızca şu sözler dökülür: "Ne zaman sokakta böyle birini görsem bir zamanlar onun da birilerinin bebeği olduğunu düşünürüm. Bir zamanlar bir anne ve babanın bebeği..."

Coppola'nın ilginç filmi *Conversation*'ı oldukça gecikmeli olarak ilk kez izlerken, filmin hemen ilk sahnelerinden birinde duyduğum, sonrasında biraz daha derinlikli bir anlam ve olağanüstü yumuşaklıkta bir sesle sarmalanmış olarak tekrar tekrar dinlediğim bir diyalog bu. Nedendir bilinmez bu sözler beni sık sık filmden koparark, mizah dergilerinin o hep biraz "hüzün yüklü" olarak hatırladığım sayfalarına gömülü günlere götürüyor ve artık silinmeye yüz tutmuş bir duyguyu yüzeye çıkarıyor. Belki de filmi izlediğim sırada, *Pişmiş Kelle*'nin eski nüshalarından kopyalanarak bir araya getirilmiş çizgi roman *Terso*'nun da elimin altında bulunuyor olmasındandır bu yitik duygunun çıkagelmesi... Bir kültür ya da sanat ürününe eğilirken yitik duygulardan ya da cepteki kırıntılardan yola çıkmak, o ürünün bugününe bir haksızlık, bir yanlışlıktır kuşkusuz. Levent Cantek çizgi romanla ilişkili olarak bu yanlışı bundan uzunca bir zaman önce çok güzel ifade etmişti:[1]

> Son on yıl söz konusu olduğunda bu dergilerin "batıyoruz, çıkıyoruz tripleri arasında birer birer kapanması onlar hakkında değerlendirmeleri

1 Levent Cantek, *Türkiye'de Çizgi Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1996. s. 242.

nostaljiyle kısıtlama tehlikesi arzediyor. "Ne güzel dergilerdi. Pazartesi sabah vapura bindiğimde herkesin elinde onlardan görürdüm" şeklinde ballandırılan hoş diyaloglarla hatırlanıyor. Tahliller, ardından, şimdiki neslin kendi mizahını geliştiremeyecek kadar ebleh, apolitik ve yitik bir kuşak olmasına kadar uzanıyor. Korkarım konuşmalar "Eskiden Beyoğlu'nda kibar hanımlar ve beyefendiler..." kalıbına oturacak, dil üstünde kaydırmaca olacak.

Hakikaten ne güzel dergiler, ne güzel öykülerdi onlar... (demeden edemeyeceğim ben de). Bugünün çizgi romanını da, çizgi roman okurunu da –belirli bir fikrim olmakla birlikte– pek tanıdığımı söyleyemem. Ancak, çizgi romanla olan kişisel ilişkimden geriye kalan nostaljik hüznün bizim kuşaktan pek çok kişi tarafından paylaşıldığını tahmin ediyorum. *Terso*'yla ilgili birşeyler yazmak için öyküyü yeniden okuduğumda ne yazık ki çıkış noktamı da varış noktamı da ağırlıklı olarak bu nostaljinin tanımlayacağını biliyordum. Çizgi romandan uzaklaşmamızın kendisinde muhakkak –en azından kültürün yeni düzeni tarafından– içerilmiş, törpülenmiş olmanın önemli bir etkisi var. Fakat kim bilebilir? Belki, nostaljiyi besleyen de muhalif kalmış bir damardır...

Mizah dergileriyle ve Türkiye'deki çizgi romanla tanışıklığım, şimdi biraz "farklı bir çocukluk" olduğunu düşündüğüm bir döneme ait eski ve çok duygusal bir tanışıklıktı. Bu yazı da kaçınılmaz olarak duygusal kaçtı... Bütün bir çocukluk dönemini geçirdiğim ve o zamanlar her şeyi sonsuz, ince, kırmızı bir toz tabakası kaplıyormuş gibi göründüğü için diğer veletlerle kendi aramızda "toz cumhuriyeti" olarak adlandırdığımız Diyarbakır'da, başta *Gırgır* olmak üzere birkaç mizah dergisi, iki erkek kardeşimle birlikte üzerimize düşen dev bir ışık kütlesi gibiydi. Gerçekten devasa, tanıma sığmaz bir mutluluk kaynağı. Bu dergiler toz cumhuriyetinin sinemasız, tiyatrosuz, televizyonsuz, denizsiz ve haliyle kumsalsız günlerinin hazinesiydi. *Gırgır* dergisinin elimize geçeceği gün, açık sulardaki korsan gemilerinin batığına dalarak, eşşşek gözü büyüklüğünde elmaslar çıkaracakmışız gibi sevince boğulurduk. Okuma sırası için kavgalar, kıyametler koparırdık her defasında. Yazları gittiğimiz





Maden (Elazığ) bahçelerinde ise dergilerin elimize geçmesi biraz zaman alır, akşam vakitlerine sarkardı. Sabahtan sıkı sıkı tembihlemiş olduğumuz dedelerin en şahanesi, şehirden dönerken, istediğimiz bu dergileri de muhakkak almış olurdu. Tepelerden aşağı kıvrıla kıvrıla inen patikanın ufuk çizgisine saatler öncesinden gözlerimizi diker, orada beliren her karaltıyı dedemiz zannederek yolun aşağı ucundan kan-ter içinde karşılama koşusunu başlatırdık. Kaç kez yanılmış olurduk hatırlamıyorum. Fakat sonunda aşağı doğru ineduran karaltılardan biri dedemiz oluverir, dergilerin nihayet gelmekte olduğu o patika aydınlanırdı. Mizah dergileri ve çizgi romanlar ilk çocukluk aşkımızdı.

Yukarıda, bir filmden aktardığım diyaloğun uyandırdığı duygu, bu sevinç seliyle ilişkili bir duygu değil yine de... Az çok farklı bir duygu. Toz cumhuriyetinde bile olsa biraz fazladan korunaklı bir çocukluktu yaşadığımız. 1960'ların öğretmen kuşağından idealist, adap, terbiye ve dürüstlüğü iliğine kemiğine sindirmiş bir babanın çocukları olarak, pek çoğu aynı maneviyat ve maddiyat dünyasının insanı olan memur aileleriyle çevrelenmiş bir biçimde yaşarken, sinirimiz sürçüp birbirimize "b.k" desek müthiş bir terbiye gazabına uğrardık. Küfür, kaba söz, argo her şey tuhaflık ölçüsünde yasaktı. Yaşadığımız coğrafyayla bağdaşmaz görünen bu aşırı terbiyelilik, mizah dergilerine giriş yaparken, her karesinde kurulan farklı bir küfür atmosferine çarpar paramparça olurdu. Belki de bu parçalanmayı severdik. Çizgi roman karakterlerinin pek çoğu –küfürbaz ya da değil– argo vaziyet-



lerdeydi. Ebeveynlerimizin –eğer varsa– yengeç kabuklu cinsellikleri ve hayatları karşısında, çizgi roman karakterlerinin dünyası gelişkin fantezileri, azgınlıkları, bozuk ağızları, frikikleriyle apayrı bir dünyaydı. Yalnız erkeklerin değil kadınların da cinsel bir yaşamı vardı üstelik! Böylelikle, cinsellikle ilgili ilk eğitimimizi ailemizden ya da okuldan değil çizgi romancı abilerimiz ve ablalarımızdan kaptık... Haliyle birazcık hoyrat bir eğitim oldu bu.

Konu çizgi roman olunca dağılıp saçılmadan sadede gelmek de zorluyor insanı. İşte bu romanların, hayatın kıyısında debelenip duran, kimi zaman bir gıdım kuru-pilav, kimi zaman biraz et-süt için dayanılmaz açlık içinde kıvranan kimi kıl karakterleri, kendi adıma bana ta o zamandan "bu adamların da bir zamanlar birinin bebeği" olduğunu anlatmışlardı.

Daha doğrusu, o hiç bilmediğimiz foseptik çukuru dünyaların bile çok kıyısında rakı-jilet, numaralı karı-pezevenk, kan-revan, al takke ver külah yaşayaduran, rüyalarımızda bile sakınmamızın öğretildiği o kıl (ve kıllı) adamların acıtılabilir bir yüreklerinin, incinebilir bir ruhlarının, gururlarının, korkularının, ürkek aşklarının olabileceğini anlatmıştı mizah dergileri. Öyleyse onların gerçek hayattaki karşılıkları da birer ana-baba evladıydı, onlar da birilerinin bebeğiydi kuşkusuz. Bizim belki 1-0 geriden başladığımız hayata, onlar 3-0, 5-0 yenik başlamışlardı. Hepsi bu kadardı... Ve açıkçası sırf bu nedenle, bu hikâyelerin birçoğunda mizahtan çok kopkoyu bir hüzün vardı.

Engin Ergönültaş'm Oky ile birlikte görece yakın bir geçmişte hayat vermiş olduğu *Terso*'yu bir solukta okurken, içinde sürüklenip durduğum duygular bu minvaldeydi işte. Yıllar var ki haber alamadığım eski iki dost çıkagelmişlerdi birden. 1990'ların herkesi bambaşka yerlere sürükleyen rüzgârında "yol"larını arıyorlardı hâlâ. Her şey olabilirlerdi ya da hiçbir şey... Öyle entel-dantel bir koyvermişlikleri, bir "herkes gibi olamamcılıkları" filan da yoktu. Onlar kaybedenlerin en hakikisiydi:

> "Aykut ve Salih aynı mahallede büyümüş, kazık kadar olmuş, ama hâlâ sürüngenleri oynayan iki arkadaştır. İkisi de birbirinden terso vaziyette ortalığı tırmalayıp durur, ama henüz parayı bulabilme ihtimalleri ufukta

görünmez... Ama (Salih'in) annesi bitirim kocakarı Hayriyanım vaziyeti değiştirebilmek için binbir türlü tilkilikler düşünür... Salih annesinin kurnazlığı sayesinde altmışbeşlik Muzaffer Hanım'la evlenip tersoluğa veda eder. Ama bu kez karnı doymuş cinsel açlığı başlamıştır. Yakın arkadaşı Aykut, Muzaffer Hanım'ın aldığı arabayla genç kızlar ayarlayıp Salih'e getireceğine söz verir..."

Hikâye bu denli basittir işte. *Simple is the best*'tir yani. Vaziyet tersodur... Hikâyenin kahramanları edebiyattan, sinemadan ve televizyondan epeyce aşina olduğumuz, bir "kurmaca ikilisi"dir. Aslında anlatı tarihi bu ikilinin oldukça verimli kullanışlarıyla tıkabasa doludur. Çizgi romancılığımızda bu ikilinin –yine Ergönültaş sayesinde– *Zalim Şevki'yle Kelek Osman* gibi başka muhteşem örneklerini de biliyoruz. Biraz zorlarsak, bilhassa, Aykut ve Salih'le *–ortalığı tırmalama* anlamında– benzerlik gösteren bir diğer ikilinin de televizyon dünyamızın "Avrupa Yakası"na Volkan ve Sertaç olarak süratli bir çıkış yaptığını da söyleyebiliriz. Fark vardır kuşkusuz: Salih ve Aykut'un istekleri mütevazıdır. Onlar köpek kulübesi misali döküntü evlerinden kurtulmak, acıktıklarında mihnetsiz karın doyurmak, kızlara ıkınıp sıkınmadan muhallebi ısmarlamak, en fazlası mahallenin kralı olmak isterler. Öyle oturdukları yerden parsayı vurmak, banka hesaplarını patlayasıya şişirmek, mühim adam olmak, Mallorca'da villa satın almak gibi devasa düşleri karşılayacak bir muhayyileleri yoktur. Onların hikâyesine naif, umutsuz ve yönlendirilmeye açık Salih'le, neredeyse onun kadar naif olmakla birlikte cin-fikir geçinen ve yönlendirmeye meyilli, bu sefaletin sonsuza dek böyle sürüp gitmemesi gerektiğine ancak akıl erdirmiş, nihayetinde, bir biçimde "yırtmak" telaşına düşmüş Aykut karakteri hayat verir; yapabilecekleri sınırlıdır. "Taşrada bir memuriyet" hayal etmek için vakit artık geç bile değildir, hiç olmamıştır... Onların dünyasından memuriyete çıkan bir geçit başlangıcından beri yoktur. Öyle bir geçit olsaydı, "benim memurum yolunu bilir" diyen bir sese gönül indirmeden de yaşayıp giderlerdi 1990'ların karmaşasını... Köşe başında bir büfe, ara sokakta bir bakkal dükkânı açabilirlerdi olsa olsa ki olmamıştır...



Salih, annesinin rüya yorumlama, fal bakma bahanesine eve çağırdığı komşu kadınların getirdiği zey-

tinyağlı dolmalara, böreklere muhtaçtır. Aykut da bu ikramlardan bitirim kocakarı Hayriyanımm homurdanmaları pahasına nasiplenir. Bu üçlünün ilişkisi yine de, aşağıda Aykut'un mutat ziyaretlerinden birinden aktarılan diyalogdan da anlaşılacağı üzere öyle aman aman yüzgöz, "yırtık" bir ilişki değildir:

– Hoşgeldin bakalım Aykut. Nasılsın?

– İyilik be teyze. Öpüm. Noolsun... Gece vakti rahatsız ettim. Ee bi mevzu var da.

– Salih'e uygun bi iş bulduk... onu konuşmaya geldim.

– Aa, iş ha... Hadi bakalım, hayırlısı olsun.

– Neyse yavrum, kusura bakmayın, ben yatıyorum. Siz oturursunuz. Salih, Aykut'a çay yapsana. Dolaptaki kavanozda biraz şeker kaldı galiba (*Salih'e iş bulmuş yalana da bak, Allah'ın serserisi beni geri zekâlı sanıyor*).

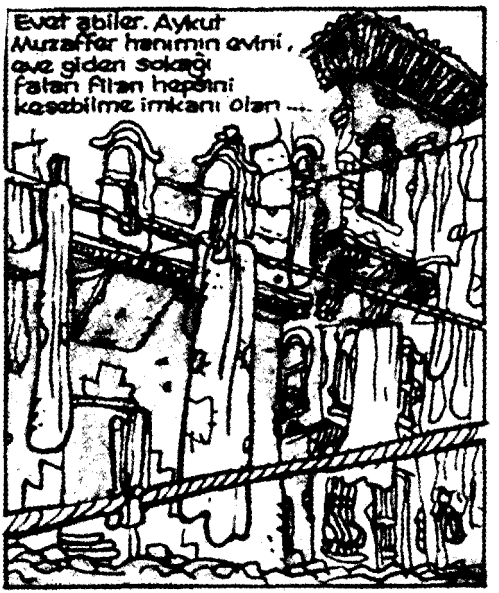
Ev sahibi Tevfik Bey sabah akşam kapıdadır. Mutfak dolaplarında farelerin kafası yarılmakta... Çok geçmez muhteşem karelerden birinde, Hayriyanımın başının üzerinde bir anda bir kurtuluş fikri, balonlanır. Kömürcü Mehmet Efendi'nin dul karısı, üç katlı evin sahibi altmışbeşlik Muzaffer Hanım Salih'e pek de öyle, oğlu yaşındaymış gibi yaklaşmamaktadır. Hayriyanımın kısacık bir anda geliştirdiği, oğlunu Muzaffer Hanım'la başgöz etme fikrini Aykut da destekleyince, geriye yalnızca punduna getirip Salih'i ikna etmek kalır. Bir de, onur monur mavalına karısından ayrılmış, düğün salonlarında komedyenlik yaparak ufacık çocuğuyla ayakta kalmaya çalışan idealist ahbapları Şükrü'ye laf anlatmak... Badireler atlatılır, izdivaç gerçekleştirilir.

Kent: İçi Boşaltılmış Hayvan

Olay örgüsünün ve diyalogların yalınlığı ve atmosfer kurmadaki çizgi ekonomisi büyüleyicidir. Öyle ki, okur, holde cerayan eden kısacık bir konuşma esnasında kapı aralığından görünen sokağın anatomisini böbrek taşları-



na varıncaya dek çıkarır. Köhne yapıların pencere demirlerine gerili çamaşır iplerinden yamalı çoraplar ve morarmış fanilalar sarkıtılır. Avuç içi kadar pencere içlerine yerleştirilmiş yağ tenekelerinde sardunyalar yeşertilir. Karınlarını gereğince doyuramayan aç kediler hiç değilse azgınlıklarını doyurabilsinler diye duvar diplerinde çiftleştirilir.



Düğün salonlarında oralet eşliğinde bayat kuru pastalar ikram edilir. Oturma odalarının başköşelerine kurulu sac sobalarda odunlar çıtırdarken, kaynar kaynamaz piknik tüpün üzerinden alınarak buraya taşınmış demliklerden çaylar içilir. Gündüzleri oturmak için üzerine bir örtü çekilen yatağın yambaşmdaki tahta bacaklı sandalye en güzel detaydır. Uykudan önce sırt kısmı yatağa doğru çevrilir, çoraplar ve gündüz kullanılan yastıklar üzerine yığılıverir. İçerisi ayrı, dışarısı ayrı bir yaratıcılık ve gözlem gücüyle özene bezene çizilmiş, her mekânın maddi, manevi ve medeni vaziyeti birkaç karede güzelce özetlenivermiştir velhasıl. Adeta:

> Pencereler, binaların içinde olanları açığa vurur. Ancak burada açığa vurmak yanlış bir deyiştir, çünkü açığa vurulacak bir sır olduğunu düşündürür. Pencereler, binalarındaki yaşamı ya da yaşamları sunarlar. İç uzamları, bunların hiçbir zaman iç uzamlar olmadığını gösterircesine sunarlar. Hiçbir şeyin iç uzamı yoktur. Her şey dışsallıktır. Bu anlamda bütün kent, içi boşaltılmış bir hayvan gibidir.[2]

Hikâye ilerlerken, evdeki hesaplar çarşıda boşa çıkar. Muzaffer Hanım'la yaptığı "iç bunaltıcı" evlilikte yerine getirmesi beklenen kocalık vazifelerinden imtina ettiği için Salih, annesi Hayriyanımla birlikte kapı dışarı ediliverir.[3] Kapı dışarı edilen kahramanlarımızın son çırpınışları da fayda vermez,

2 John Berger, *O Ana Adanmış*, çev. Yurdanur salman, Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis, 1988. s. 29.

3 Burada, *Terso*'yu okurken aldığım zevki, aralıklarla sekteye uğratan cinsiyetçi sunuma da değinmekte fayda var. Hikâyenin erkek kahramanlarının en sevimsizinde bile masum, çocuksu birşeyler vardır, oysa kadınlar her durumu ilk fırsatta bir "marjinal fayda" hesabına dönüştürür, yağı alınmış her sineği bir parmak hareketiyle tıklayıp fırlatıverirler.

fazladan gerdikleri yaylar döner ve yine kendilerini vurur. Başladıkları noktadadırlar kısacası. Ortalığı tırmalamaya devam edecekleri bellidir. Aynı zamanda hem sıcacık ve çok yumuşak hem de soğuk ve çok sert bir hikâyedir. Hikâyeyi bitirdiğinizde, balkon demirlerine atılmış, seccadeden hallice kilim parçalarından yayılan rutubet kokusu, isli çaydanlıklardan süzülen çay kokusuyla birlikte soluğunuza karışmaya devam etmekte, sokaktaki evlerden birinde sarhoş kocası tarafından kıyasıya dövülen kadının çığlıkları hâlâ kulaklarınızı tırmalamaktadır...

Hikâye kurgusu, karakter ve atmosfer yaratmadaki bu başarıyı yalnızca *Terso*'da değil Ergönültaş'ın bir ya da birkaç sayfalık diğer çizgi-öykülerinde de görmek mümkün. *Mümin, Kedili Kadın Sultan, Musti ile Zöhre, Çene Çetin* gibi öykülerde Ergönültaş'ın bu başarısına hayran olmamak elde değil. Dokuz yaşından beridir çalışıp ailesinin geçimini sağlayan küçük Mümin'in tek sayfaya sığan "küçük" hikâyesinde o denli ekonomik bir gelişim çizgisi vardır ki çocuğun bütün itibarının birkaç karede ve nasıl inandırıcı bir geçişle tepetaklak olduğuna şaşar kalırsınız. Çalışıp çabalayarak para getirdiği için kapılarda karşılanan, evde "kral" muamelesi gören Mümin işyerinde horlanmaya dayanamaz. Patrona diklenir ve işten atılır. Hayatın kimseye vefa borcu yoktur... Mümin'in evdeki saltanatı da baş aşağı inişe geçiverir; iş hayatı, diklenmesi ve postalanmasıyla birlikte hepi topu üç kare sürer. Takip eden iki karede de işlere girer işlerden çıkar Mümin... Hepsi budur.

Ergönültaş'ın küçük çizgi-öyküleri acayip sokakların, elini atsan ellisine değdireceğin mağdur "kahraman"larına dairdir çokluk. Kentlerin tıkanmış damarlarında sürdürülen kıyı köşe hayatların irili ufaklı hesaplarına dair. Hikâye anlatıcısı da onlardan ırak değildir, kutular ve balonlar arasındadır. Kimi zaman sözü toparlayan bir "velhasıl" olarak. Kimi zaman bir son nokta olarak okuyucuyla sohbet halindedir. Arada bir sıkılıverir. Kestirir atar. Bu denli orta yerde durduğu halde kurduğu atmosfere ve hikâyenin ruhuna halel getirmemekte de ustadır. O kimseye hayat dersi vermez ve hatta sanki bu hayatlara dair bizden fazla bir şey de bilmez.

Ergönültaş'ın mağdur kahramanları bu kıyı hayatların da uçurumunda durur. Zenginlere çeşit çeşit hikâyeler uydurarak sofralarından sebeplenen *Çene Çetin* gibi: Mutsuz ifadesini kapının dışında bırakıp, zengin sofralarına otururken, "zenginler mutsuz insan görmeyi hiç sevmez. Aman ha..." sözlerini aklına yazsa da her bir hikâyenin olduğu kadar *Çene Çetin*'in hikâye dağarcığının da bir sonu vardır. Bir yere kadardır... Tekrara düşen kahramanımızı uçuruma uğurlarken hikâye anlatıcımız hayıflanır: "Ah zengin takımı ah... Onlar için her şey ne kolaydır. Çoktan taptaze hikâyeleri olan bir başka ilginç adam buluvermişlerdir bile Çetin'in yerine."

Çocukça Bir Beğeni

Bir zamanlar birilerinin bebeği olan bu adamların hayatları; yanlış bağlantılar kuran, tökezleyen, izansız bir biçimde yuvarlanıp gidiveren, oyunun kurallarını anladığı anda elinde avucunda olan bütün misketleri de çoktan yitirmiş olan salya-sümük çocuksu bir söz dağarcığının hayatıdır. Yine de dikkatli olmak gerekir. Bütün çıkıntıları çarçabuk anlaşılıveren bu diken diken yaşamların "kolay" anlatısının ve bu çocuksu söz dağarcığının adamakıllı bir diyeceği vardır. Bu kolay anlatıda, aslında, bütün kıvrımları dikkatle aralanması gereken, bütün katmanları yoklanması gereken popüler kültürün upuzun hayatı vardır. Bu çocuksuluğun ve bu kolay(mış) gibiliğin "hakiki" anlamını en iyi, Bourdieu ile bir alışveriş içinde tartışan Fiske'ye[4] dönerek anlayabiliriz:

Kendisini önüne gelen herkese açan yüzeysel bir metnin "kolaylığı" tartışma konusu edilir – bu terim "kolayca yatağa atılan" olarak nitelenen "kolay" kadınlar için de kullanılır. Saygıyı hak etmeyen, kolay metin ile saygıdeğer olmayan cinsellik arasındaki bu söylemsel bağlantılar, öteki fiziksel hazları, özellikle değersiz yiyecekleri yemeyi de içerecek biçimde genişletilmektedir. Dolayısıyla popüler metinler yalnızca "kolay" değil, aynı zamanda "mide bulandırıcı", "fazlasıyla sulandırılmış", üstelik "bıkkınlık vericidirler". Popüler kültürün söz dağarcığı çocukça bir beğeninin söz dağarcığıdır. Olgunlaşmamış, kolay, gelişmemiş bir beğenidir bu. Yetişkin burjuvazinin olgunlaşmış beğenisine göre daha aşağı düzeydedir...

Kuşkusuz Fiske özetlediği bu savlardaki (ön)kabulleri yerinden etmekte de gecikmez. Çünkü "apaçık olanı göstermek, içerde olanı konuşulmayan, yazılmayan olarak bırakır; yapımcıl okurun kendi toplumsal deneyimlerinden yola çıkarak doldurması, böylece metinle kendi deneyimi arasında bağlantılar oluşturması için metinde boşluklar ve alanlar açar. Metinde derinliği ve berrak ayrımları reddetmek, bunları üretme sorumluluğunu okura devretmektir."[5]

* * *

Yazıya başladığım noktada çizgi romandan uzaklaşan okuma deneyimimi kültürün (yeni) düzeni tarafından içerilmiş, törpülenmiş olmaya bağlarken, biraz da böyle bir şeyi anlatmak istemiştim. O çocuksu, yalın ve kolay anlatıyı yitirmek. O çokseslilığı elden kaçırmak. Ki çok işime yaramıştı.

Terso'yu ve diğer "kırık" öyküleri yeniden okumak, benim için, çizgi ro-

4 John Fiske, *Popüler Kültürü Anlamak*, çev. Süleyman İrvan, Ankara: Ark Yayınevi, 1999. s. 151.

5 *A.g.e.*, s. 152.

manla erken yaşlarda sıkı bir bağlılık kurmuş taşralı bir çocukluk üzerine düşünmenin aracı oldu. Muhtemel ki ergenlik dönemini, 1970'lerin sonlarında taşrada yaşayan pek çok çocuk için mizah dergileri ve çizgi romanlar az çok benzer bir işlevi yüklenmişlerdi: Dar bir çevre ve korunaklı ilişkiler içinde –bilhassa kız çocukları için– kıyısından köşesinden bile tanıma olanağı bulunmayan, kimi zaman sersefil kimi zaman ışıl ışıl karelerle çizilmiş kaotik, marjinal, kırık bir dünyanın kapısını aralamışlardı... O vakitler görsel kültürün bu kapıyı aralayan nadide ürünleriydi onlar. Bugün belki de, o kız çocuklarının oturup kalkmalarında, giyinip kuşanmalarında, konuşup söyleşmelerinde, handiyse çok iç sıkıcı olabilecek havayı dağıtan çatlak bir nida, usturupsuz bir karşı koyuş, fevri bir duruş seziliyorsa eğer, bu, bağırlarına jilet atan o bebek adamları tanımış olma sayesindedir. O yabaniliğin, hoyratlığın, meczupluğun altından frikik veren hınzırlığı ve her şeye rağmen bir muhalifliği görmek sayesinde...

"Tersosun sen terso kal" diyorum kısacası... Daha ne diyeyim?

Terso, Bir Çıkışsızlık Hikâyesi

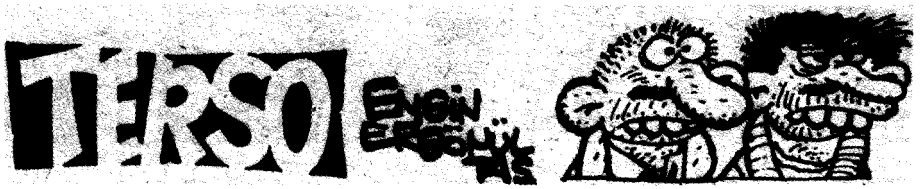
FUNDA ŞENOL

Engin Ergönültaş'ın Terso'su Balat'ta geçen bir çıkışsızlık hikâyesi. Yoksulları yoksul, kötüleri kötü kalmaya mahkûm eden bir çarkın dönüşünü anlatıyor. Balat, kenar mahalle, komşuluk, yoksulluk denince akla gelen İstanbul semtlerinin ilki. Tarihî dokusu ve pitoresk manzarasıyla, karanlık yüzünü flulaştıran, "fakir ama sevimli mahalle" fantezisi referansı.

Kanımca mekân, çizgi romanı besleyen ana damarlardan birisi. Bunun temel sebebi, çizgi romanın görselliği ağır basan bir yaratım süreci olması. Çizgi roman deyince akla Tommiks/Teksas geliyorsa, Tommiks/Teksas deyince de vahşi doğa manzaraları geliyor. Kahramanları, dev bir kaktüs; bir hayvanın kuruyup kalmış kafatası; uçsuz bucaksız çorak topraklar eşliğinde hatırımıza getiriyoruz. Genellikle her çizgi romanda mekânın kendisi olmasa bile imgesi yer alıyor. En azından olayın nerede geçtiğini biliyoruz. Olay geçerken, mekân da, objeleri ve insanlarıyla olayın içinden geçip gidiyor.

Terso'ya fon teşkil etmesi niyetiyle dahil edilen Balat, hikâye boyunca denetimden çıkarak, hikâyenin kahramanlarından biri oluveriyor. Bitkinlik, yoksulluk, çaresizlik ve ölüm hissi yaratan sokaklar, alt veya en fazla orta-alt sınıfın alameti farikası olan objeler ve eşyalarla döşeli iç mekânlar, dumandan göz gözü görmez hale gelmiş mahalle kahvesi komşuluğun, dostluğun değerine de değip geçen hikâyenin baskın figürleri.

Sokaklarda hayvan leşleri; pencereden pencereye gerilmiş iplere tutunarak salınan eprimiş çamaşırlar; etrafa saçılmış çöpler; delik deşik asfaltlar; bakımsız, sümüklü çocuklar; pencere önlerinde yağ veya yoğurt tenekesinden bozma saksılar; borusunda mutlaka çamaşır teli bulunan kömür soba-



ları; eski çaydanlıklar; olur olmaz her objenin üzerinde dantel örtüler; fırfırlı örtüleri ve yastıklarıyla divanlar... Özellikle çamaşırlar, kenar mahalle imgesinin değişmez parçası ve "yoksulluğun bayrağı" olarak, Terso'nun dış mekân enstantanelerinin iç mekândan uzanan görsel efekti. Yağmur bastırınca pencerelere çıkıp alelacele çamaşırlarını toplayan başörtülü teyzeler, sokakta oynayan kafaları tıraşlı, düşük donlu bebeler insanın içini burkan yoksulluk manzaralarından bazıları. Ergönültaş çevresel faktörlere verdiği önemi, hikâyenin asıl kahramanlarının diyalogları sürerken, etraflarındaki hayvanları, sarhoşları, çocukları da konuşturarak vurguluyor. Nazarların arada bir onlara da kaymasını sağlıyor böylece. Ayrıntılara gösterdiği özen, birkaç kare önce çizdiği bir naylon poşetin üzerindeki yazıyı, sonraki karelerde tekrarlamayı ihmal etmeyecek bir titizliğin ürünü. Bu da, mekânın/çevrenin hikâyenin kahramanlarından biri olduğu savını güçlendiriyor.

Terso'nun geçtiği mahalle, Orhan Kemal'in romanlarındakine de benzetilebilir. İçinde yoksul, işsiz güçsüz delikanlıların yaşadığı, düğünlere toplu halde gidilip kız kesildiği, yasak aşklar, gizli buluşmalar yaşanan, naiflik ve dostluğun değeri üzerine bir sürü kelam edilebilecek bir aidiyet aurası.

Cemaat ilişkilerinin sıkı olduğu her mahalle gibi Balat mahalleleri de akrabalık, dostluk, komşuluk ilişkileriyle sarıp sarmalarken, aynı zamanda kocaman, dikkatli bir göz gibi sakinlerini gözetler, denetim altında tutar, hareket alanlarını sınırlar. Terso'nun karakterleri de samimiyetin ve aidiyetin boğucu olduğu, gündelik hayatı ve yaşam tarzlarını tayin ettiği mahalle kültürünün dışına çıkamazlar. Örneğin Salih, azıcık bir muhabbet bile duymadığı geçkin karısının jigolo tutmasını hazmedemez, konu komşuya rezil olacağı, erkekliğine halel ge-



leceği endişesiyle kıvranır. Salih'in karısı Muzaffer Hanım, cinsel açlığını, yaşı ve mahalledeki konumu gereği gizleme gayreti içindedir.

Hikâyenin temel karakterleri, saf, tembel, beceriksiz ve romantik Salih ile birlikte yaşadığı, hayat yorgunu, hesapçı ve yaşlı annesi; Salih'in kankası, kurnazlık taslayan, serseri ruhlu Aykut; geçkin ama gençlik heveslisi, hali vakti yerinde Muzaffer Hanım ve feleğin çemberinden geçmiş, kötücül, yırtık Büyücü Kıllı Zinnur'dur.

İşsiz güçsüz, yolsuz iki kenar mahalle delikanlısı olan Salih ve Aykut için "iki kafadar" demek zordur. Aykut'un kafası daha çok çalışmakta ama fesatlığa çalışmaktadır. Aynı derecede umarsız ve bitik olmalarına rağmen, Aykut daha kötücül ve çıkarcıdır. İnce ince planlar kurup çıkış yolu arar. Hep de başarısız olur. Salih'i sömürmekten, kandırmaktan çekinmez. Bu anlamda Salih'in annesi ile benzeşmektedirler. Salih'i geçkin Muzaffer Hamm'a "satarak" bir ölçüde refaha kavuşurlar, ganimeti bölüşürler.

Salih ise dolduruşa gelen, rüzgârın önüne katıp sürükleyebileceği, aklı kıt bir karakter olarak, para, mal-mülk tutkuları için annesi ve Aykut'un, sonra da cinsel tatmini için Muzaffer Hanım'ın kendisini kullanmalarına izin verir. Annesiyle yaşıyor olması, gündelik hayatı sürdürmek için ona bağımlı bulunması ve bir işi, statüsü olmaması dolayısıyla bir "geç ergen" olduğu söylenebilir. Fırlamalık taslayan Aykut, annelerin çocuklarının sokakta birlikte oynamalarını istemeyecekleri, "kirloş", edepsiz ve küfürbaz bir baştan çıkaran tiplemesi, bir "sokak kedisi"dir. Buna karşılık Salih'in tembel ve hantal bir ev kedisi olduğu söylenebilir. Sobanın yanma kıvrılıp hayaller kurarken uyuyakalan ve hep uyukladığı için de hayallerini gerçekleştirecek enerjiyi bulamayan miskin bir kedi.



Salih'in annesi, erkenden öbür tarafa göçüp, kendisini küçük bir oğlanla beş parasız, desteksiz ve boynu bükük bırakan kocasına duyduğu gizli, bir baltaya sap olamamış oğluna duyduğu apaçık hıncı, ahlaksız ve onursuz davranışlarını, tamahkârlığını meşrulaştırmak için besleyip büyütür. Şefkat ve merhamet gibi hisleri körelmiştir. Açlık, ezilmişlik, hayatın dışına düşmüşlük bunun sebebidir. Muzaffer Hanım kendisi ve oğlunu evden kovunca sığınmak zorunda kaldığı yıkık dökük, tek odalı kot dairede yoldan geçenlerin ayakkabılarına bakıp yorumlarda bulunduğu kareler onun hayatın neresinde durduğunu yetkin bir biçimde göstermektedir. Akranı sayılabilecek Muzaffer Hanım'ın yaşlı bir adamla yaptığı kâbusa dönüşen evliliğe bile özenmekte, bu evliliğin bedeli olarak miras kalan evi, arabayı açgözlü bir haset hissiyle paylaşmak istemektedir. Salih ve annesinin Muzaffer Hanım'ın evine taşındıkları ilk günler, doymak bilmez bir iştahla, pahalı yiyecekleri tıkıştırmaları, yıllar süren ve hemen her şeye yönelik açlığın yiyecek-içeceğe kanalize edilmesidir.

Terso'nun karakterlerinin ortak bir yönleri vardır. Hemen hepsi kendilerinden güçlü olan karşısında eğilirler. Örneğin Aykut ve Salih, karakola/hapse düşmekten; polisle başlarının belaya girmesinden ölesiye korkarlar. Bu yüzden, polisle karşılaştıklarında saygıda kusur etmez, açık vermemeye çalışırlar. Serdengeçti Deli Veli bile racon gereği Büyücü Kıllı Zinnur'un otoritesine boyun eğer. Hikâyenin tek korkusuz karakteri Zinnur'dur. Aynı zamanda en kötücül olanı da... Feleğin çemberinden geçmiş, geçerken de kendisini sağlama alacak tüm bağlantıları kurmuştur Zinnur. İktidar sahibi olması hasebiyle ona erkeksi bir hava vermiştir Ergönültaş. Zaten lâkabı "kıllı"dır. Elinden sigara eksik olmaz. Oturuşu, kullandığı dil erkeksidir. Erkekleri dize getirir, yönlendirir ama adı ve kılık kıyafeti dışında kadına benzer bir tarafı olmadığından, bunları yaparken iktidarın erkekle özdeşleştirilen yüzünü temsil eder.



Yan karakterlerden Salih ve Aykut'un mahalle arkadaşları Komedyen Şükrü, hayatın onurlu ve iyimser yüzünü temsil eder. Masada, sandalyede sürekli uyuklayarak, uyuklarken de şekerrenk düşler görerek insanın yüreğini sızlatan küçük oğlu kadar temiz ve masumdur. Aç kalan arkadaşlarına çalış-

tığı düğün salonundan pasta aşıracak, manitasıyla buluşmaya giden Salih'e pastanede hesap gelince rehin bırakması için saatini verecek kadar iyi kalpli ve dost canlısıdır. Salih'in manitası, "kuşlar bakımından uçarı/çocuksu tavrıyla beklenmedik" bir genç kızdır. Çizgi roman okuyor olması, pervasızlığı onu "erkek gibi kız" kalıbına sokar. Muzaffer Hanım'ın jigolosu, yırtma arzusuyla Doğu'dan kalkıp gelmiş, fiziksel gücüne hükmetmeyi beceremeyen, bu yüzden bunu başkalarının emrine sunan, cahil bir genç adamdır. Onun gibilerin şanslı olanları jigolo, şanssız olanları ise hamal veya tetikçi olurlar büyük şehirde. Eğer açlıktan ölmez veya geri dönmezlerse... Yan karakterlerin sonuncusu Deli Veli'dir. Onun fiziksel gücü dışsal uyaranlarla beslendiğinde kapasitesinin üstüne çıkar. Racon bilen bir looser'dır. Şiddet eğilimli olmanın ötesine geçmiştir. Şiddetin kendisidir.



Ergönültaş'm üslubunu farklı kılan özelliklerinden biri, okurla hasbıhal eden, hatta bazen dalga geçen resimaltı notlarıdır. Bu notlar, hem maceranın devamı hakkında bilgi, hem de çizgi roman hileleri hakkında ufak tefek tüyolar veren bir çeşit yabancılaştırma efektidirler:

> "Aslında hiçbi şiy olmıycak. Masustan sizi heyecanlandırmak için bööle alengirli bi yerinde kestim. Pis bi çizgi roman numarası."
>
> "O sırada evde (çakıyorsunuz ya), bi orayı bi öbür tarafı gösteriyorum, size... Bi da 'o sırada, şurda burda' filan yazmıycam. Sıkıldım."

Özetle, Terso, kenar'ın merkezle somut ilişkisinin sadece polisiye vakalarda sorgulandığı bir hikâye olmasına rağmen, yoksulluğu, çaresizliği ve kendi üzerine kapanma durumunu anlattığı için aslında kenar'ın merkezle imtihanı üzerine bir hikâye olduğu söylenebilir.

Sınır Çizgisi

GÜRSEL KORAT

Yıllar önce, karikatür dergilerini okumaktan gitgide sıkıldığımı, hatta bunların gülmeceyi "belden aşağıda" aramalarına sinirlendiğimi fark etmiştim. Şüphesiz cinsellik gülmeceye en çok karışan şeylerden biridir, karışmalıdır da. Ancak utanmazlığın sınırı bilinmiyorsa orada bir sorun olduğu da akla gelmelidir. Cinselliğin insanın aklından çok duyguları ve bedeniyle ilgisi vardır, hem gülünç hem de gizli olması doğaldır. Bu nedenle, umarım, belden aşağıyı kurcalayan fıkralar ve karikatürlerin en az zekâ gerektiren gülme biçimi olduğunu söylememe karşı çıkan olmaz.

Şöyle bir karikatür gördüm: Yakın planda kucağında şişme kadınla yürüyen ve ağzının suyu akan bir adam, arka planda ise üç kişi görünüyor ve içlerinden biri şöyle konuşuyor:

> "Vay be! Senelerden beri usanmadan sürpriz yumurta alırdı da dalga geçerdik. Sonunda parçaları birleştirince ne çıkmış be!"

Burada dikkat çeken şey, yalnızca espri bayağılığı ve Türkçe bozukluğu değil, bu tür dergilerin bir tür ergen cinselliğiyle yoğrulduğudur. Ergen cinselliği de, ergen komiği de çağrışımsaldır; mantığa gereksinmez. Her koşulda cinsel uyarıma hazır olabilmek gibi bir ön kabule yaslanır ve cinselliğin posasını çıkaracak kadar bayağılaşan "espri" düzeyine çekilmekten kaçınmaz. Şöyle bir çizim de anımsıyorum: Tahta oyuncak atın arkasına geçip onu "beceren" kişiler var ve bunlar birbirini iteleyerek "oh, tıpkı köydeki gibi" diyorlar. Böyle bir "olay" tasarlamak, bunda bir gülünçlük bulmak, espriyi düzeysizleştirmekten başka ne olabilir?



Kuşkusuz, mizahta olayları salt gerçeğe uygun bir biçimde göstermek olmaz; abartı kaçınılmazdır. Ancak abartı iki uyumsuz şeyin yan yana getirilmesiyle elde edilir, örneklerimizde olduğu gibi "uygunsuz" şeylerin değil.

Karikatür dergilerini giderek sevmez olmama neden olan şeylerden biri de özellikle güncel olaylara ilişkin yergilerde bazı kişilerin adlarını değişik yazmanın bir tür kural haline gelmesiydi. Bu kanımca yerdiğini sevimli hale getirmek içindi (Necmettin Yerbakan, Emel Mayın... gibi). Bunun belki hukuksal gerekçeleri vardı, eğer öyleyse anlayışla karşılanabilir. Ne var ki bir tür otosansür uygulayarak bazı sözcükleri değiştirmenin mizah zevkiyle hiç ilgisi yoktu: Bunlar döt, inbe gibi deyişlerdi; görünüşteki utangaç otosansüre rağmen dili bozmaya ve gereksiz şifrelerle doldurmaya öncülük ediyorlardı. Tam bir edebiyat yoksunluğunu açığa vuran bu hal, "galiz" denebilecek küfürleri yazı hayatının tam ortasına getirip bırakmıştı.

Karikatür her ne kadar çizgilerden oluşsa da, söz balonlarıyla durumu anlatması nedeniyle işin içine yazı da girdiği için aslında bir "karikatür edebiyatı"ndan söz etmek yanlış sayılmaz. Karikatür edebiyatı da tıpkı diğer yazınsal edebi türler gibi örneklere göre biçimlenir ve benzer eyleyişlerden doğan bir söz yapısı (biçem) edinir. Biçemler ortak söz ve yazı eylemlerinden doğar. Her ne kadar kişisel farklılıklar içerse de, bir karikatürün dilini diğerine yaklaştıran bir "eda" göze çarpar. Bunun en azından iki karikatürün "edebiyatından" gelen bir nitelik olduğu açıktır.

Çocukluğumdan beri, evimizde ciltlenmiş olarak duran *Akbaba* gibi kadim bir mizah dergisinin biçemini çok iyi tanıdığım için, özellikle yetmişli yıllarda *Çarşaf*, *Gırgır* ve *Fırt* dergileri çevresinde gelişen biçemin fazlasıyla belden aşağı olduğunu anlamam zor değildi. Çünkü yetmişli yıllarda edebi öyküler artık karikatür dergilerinde yayımlanmaz olmuş ve karikatürlerin konuşma balonları giderek belden aşağı sözlerle dolmaya başlamıştı. Aslında şimdi düşünüyorum da, *Akbaba* her ne kadar Yusuf Ziya Ortaç gibi rejimle alıp veremediği olmayan bir aydın zümresinin düşünsel odağı idiyse de, orada zamanın rejimle sıkıntısı olan yazarlarının ve önemli edebiyatçılarının toplanabildiğini de görüyorum. Yetmişlerden sonra edebiyatçılarla mizahın arasının açıldığı anlaşılıyor.

Elimdeki *Akbaba* cildini açıp baktım. Serbest örneklem almak için rasgele bir tarih seçtim: 6 Aralık 1967 tarihli dergide şu adlar var: Nimet Arzık, Aziz Nesin, Adnan Veli, Muzaffer İzgü, Rıfat Ilgaz ve Vedat Saygel. Çizerler: Cafer Zorlu, Semih Balcıoğlu ve Zeki Beyner. 1970'li yıllarda mizah dergilerinde yer almış ciddi bir edebiyatçı var mı sorusuna ne yanıt verebileceğimizi düşünüyorum da doğrusu mizah dergileriyle edebiyatçıların ayrı düştüklerini açıkça görebiliyorum.

Bunun yazınsal düzeyde "halkçılaşma" diyebileceğimiz bir zevk çözülüşüyle ilgisi olduğunu söylemekten çekinmeyeceğim. Özellikle yetmişli yıllarda *Gırgır* dergisinin satışı yüz binleri buluyordu ve bu durum niceliğin artmasıyla ters orantılı olarak niteliğin düşüşünü getirmekteydi. *Bu, neden böyle olmuştur* sorusuna derin sosyolojik analizlerle yanıt verecek değilim. Ancak görebildiğim şudur ki, özellikle bu yıllarda politik ortama bir popülizm dalgası egemendi, ayrıca romana ve öyküye köycülükle karışık bir yoksulluk edebiyatı damgasını vurmuştu. Edebi değeri yüksek yapıtlar yine az satmakta, birbirinden farklı olmayan sayısız köy, eşkıya ve komitacı romanı da bir edebi değeri varmış gibi "gürül gürül" okunmaktaydı.

Her tür kitabın yayımlandığı bir dünyada, az da olsa nitelikli edebiyat yapıtlarının sesi işitilmez değildir. Bu durum karikatür dergileri için de geçerlidir ve bu dergilerde unutulmaz işler yapan karikatürcüler her zaman olmuştur. Oğuz Aral bu işin piridir ya, unutulmaz karakterler yaratan Behiç Pek aklıma geliyor şimdi, bir de Engin Ergönültaş elbette.

Engin Ergönültaş'ın nelerle uğraştığını, ne çizdiğini, karikatür dergileri almayı bıraktığım 1986 yılından beri bilmiyorum. Aradan yirmi yıl geçmiş ama bu yirmi yıl içinde ne zaman Zalim Şevki ve o yuvarlak kafalı Kelek Osman aklıma gelse, çizerini de düşündüm. Onu bunu kazıklayıp üç beş kuruş kazanmak isterken başlarına bela alan bu kişilerin sevimliliğini salt düşünce olarak değil, aynı zamanda çizerek de gösterebilmek bana hep çok

etkileyici görünmüştür. Behiç Pek'in Muhlis Bey'ini ve Ergönültaş'ın Zalim Şevki'sini yıllarca unutamadım.

Bu neyin gücüydü? Bu yalnızca bir hikâyecilik miydi yoksa bir çizim ustalığı mı? Yıllar sonra bunu anlamak istedim, acaba dedim, bunlar ilkgençlik yıllarıma uygun beğeniler miydi, şimdi onları yeniden okusam beğenecek miydim?

Bunun için *Pişmiş Kelle* dergisinin 53 ve 78 sayıları arasındaki arşiv cildini gözden geçirmem gerekti.

Şevki ile Osman hikâyeleri şimdi önümde duruyor. Çizimleri inceliyorum: Telaş içinde seğirten, kurnaz kurnaz gülen, gülerken eliyle ağzını gizleyen, koşarken çıplak ayaklarının tabanı görünen bu tipler beni yine coşturuyor. Hele o çöp bacaklı şiş karınlı yuvarlak memeli "mahalle karıları"na bakıp bakıp hayret ediyorum: Çok fazlasıyla mahalleli tipler bunlar.

Yıllar sonra bu öykülerin naifliğine takılıyorum: Bana çizgileri daha sıcak geliyor, öyküleri şimdi daha da zayıf bulduğumu anlıyorum. Bu zayıflığın nedeni, olayı bir sayfada anlatma zorunluluğu mudur yoksa her öykünün fıkra gibi düşünülmesi midir, seçemiyorum. "Öyküler uzun olsaydı, çizgiler karikatür olmaktan çıkar mı" sorusuyla uğraşıyorum; *"karikatür öyküsü" kavramı olur mu* sorusunu düşünüyorum, bunun genel edebiyatla ilgisini kurcalıyorum.

Bunları, bu dergilere dizi halinde çizilmiş olan Ergönültaş öykülerini okurken de düşünüyorum. Ben bu çizgi roman çalışmalarını hiç görmemişim, sanırım Şevki'nin çizeri de bir sayfada naif bir olay anlatmaktan öteye geçmek istemiş ki, bu yaptığıyla taban tabana zıt bir "uzun öykü çizerliği"ne başlamış. Burada, Zalim Şevki çizgilerindeki o yumuşaklık, sıcaklık ve güldürü niteliği yok; tam tersine, sert çizgiler bunlar. Öykü ise çizgiden daha da sert: İnsanı yoksullukla ve çaresizlikle yüz yüze getiriyor. Dil gerçek anlamıyla yoksullar katındaki dil; insana "acaba" dedirtiyor, "edebiyatta konuyu bu dille anlatmaya çalışan bir teknik kullanılmış mıdır?" Şüphesiz benzerleri var, *Ağır Roman* aklıma geliyor ya, dil kodları şiirsel onun; Murat Uyurkulak *Tol*'da, Niyazi Zorlu *Hergele Âşıklar*'da aykırı bir dil denediler. Acaba eskilerden kim böyle bir şey yazmış olabilir diyerek uzun uzun düşünüyorum, örneği yok. Yoksulların dilini büyük bir felsefi çığır gibi edebi yaşamımıza getiren Latife Tekin'in edebiyatını düşünüyorum, bununla da bir bağlantı kuramıyorum.

Nasıl ki roman sinemaya veya sahneye uyarlanırsa başka bir şey oluyor, sanki roman ya da öykü çizgi halinde tasarlanırsa o da edebi olmuyor. İyi ama bu, şu sorunun yanıtı değil: Edebi olsun olmasın, bu çizgi romanlarda anlatılan şeylerde insana dair bir hakikatle bizi yüzleştiren o kadim sanatsal



öz yok mu? Buradaki sanatsallık plastikten mi, sözden mi, yoksa farkına varamadığımız yeni bir edebi özden mi gücünü alıyor?

Ergönültaş'ın İstanbul'u olağanüstü bir ahşap stilizasyonudur. Sözleri küfürlüdür ve argodur. Öyküleri kenar mahallelerin yoksul dünyasıyla ve oradaki küçük hayatlarla ilgilidir. Burada "söz"ü aşan bir dil yok mu? Neden Ergönültaş'ın çizgi öykülerinde yalnızca sözle ve edebi olanla ilgili olamıyoruz? Acaba gerçekte karikatürle yaratılan tüm öykülerde sözün edebiliğini değil de toplam sanatsal etkinin ne olduğunu mu sorgulamalıyız?

Bu sorular içinde çalkalanarak Engin Ergönültaş'ın "Yüksek Enflasyon Hikâyeleri" adını verdiği bir dizi öyküsü içinde *Pembe Dişler* adını taşıyanını okudum. Gözüme ilk çarpan şey, görsellikten destek alan ve duyuları hızla harekete geçiren öykü yapısıydı.

> "Susun abi, susun da anlatıyim di mi ama aa... Ayıp şey... Her neyse, evet abi, derkene evlerde ışıklar birer birer söndü. (Zaten hep birden sönmez ki, hayret bi şey!) Sonra köşenin birinden lubunya kılıklı tuaf pis bi rüzgâr çıktı. Taa sabahlara kadar sokakların alayını yaladı durdu. Sağa girdi, sola girdi, koridorlarda uğuldadı, lambaları salladı, gölgeleri büyüttü... Her şeyi daa ürkü dolu bi havaya sokmak için elinden geleni ardına komadı. Vay pezevenk be!"

Burada anlatıcının tekniği hem konuşmanın kendiliğindenliğine, hem de iç konuşma mantığına yaslanmıştır. Plansız konuşmanın bütün yanlışla-



rı ve hatta aksanı gözle görülür haldedir. Öte yandan kendi kendimizle yaptığımız bütün iç konuşmalardaki "diyalog" hali de kullanılmıştır: Kendimize "Hadi oradan" deriz, "sen ne anlarsın" diyerek kızabiliriz. Anlatıcının tutturduğu yol ilk olarak bu; ikincisi ise görsel dilidir. Çizer, bir sayfalık öykülerindeki şenlikli havadan ayrılmıştır. Buradaki ortam karanlıktır, iç burkucu ve korku doludur; görsel dil daha en baştan kötü bir hikâyenin geldiğini haber vermektedir. Anlatıcı bandındaki ses, anlatılan mahalledeki insanların konuşma tarzıdır; görselliğin yarattığı etki ise irkilticidir.

Öykü, şehir içi ulaşımın zamlandığı günle açılır. Fırtınalı bir gündür, pencereler uğuldamakta, sokakta köpekler bir kediyi parçalamaktadır. Havada sanki azgın ve bulaşıcı bir saldırganlık vardır da herkese ve her şeye bulaşacak gibidir. İki hırsız, sokak aralarında dolaşmakta, bir gecekondunun kapısı önünde kucağında gayri meşru bebeğiyle bekleyen bir genç kadın durmaktadır. İçerideki tartışmadan, annenin ağabeyi ikna etmeye çalıştığı, ağabeyin ise kapı önündeki kadını öldürmek istediği anlaşılmaktadır. Bebekli genç kadın ise böyle bir gecede bebeği bırakmak istememekte, köpeklerin parçalayacağını söylemektedir. Bebeği bırakıp gelmesi koşuluyla içeri girebilecektir, genç kadın umutsuz yürür. Anlatıcı bandında şunlar okunur:

> "İnanılması güç, tuhaf bi şiy ama ayniyle vaki... Bizimkiler yataklarında gitgide artan bir tempoyla daha sık dönmeye başlamışlardı. (Hep birden aynı anda.)
>
> İşte 'taa uzaklardan bile bile duyulan o tırsınç sesler' giderek düzenli bi şekilde artan bi ritme sahip olmuştu... Yaa öyleydi işte... İşin esasına bakarsanız ben 'Dog, Güm, Hars' falan filan yazıyorum buraya da, tam öyle diyildi tabii... Çok daa tuhaf bir sesti ama ne yaapiym abi bi sürü ses denedim, harflerlen olabilecek bi şiy diyil... Evet abi... Şehrin dört bir yanma dağılan bu sesleri tekmil gariban taifesi duydu tabi... Duymazlar mı... Herkes duydu da ah, yalnızca şehrin kimi zengin semtlerinde kimi zenginler... zavallıcıklar... Bi tek onlar duymadı... Yazık... Ne yazık... Aslında pis bi tesadüftü. Şöyle olmuştu abi: Tam o seslerin yayıldı-

ğı saatlerde... Tam o sırada TAXIM 29'da DISCORIUM'da AIRPORT'ta çalan çok sıkı bi RAP parçasının bas vuruşlarına tam üstüne denk düşüyodu. Bizim garibanların dönme seslerinin temposuyla üst üste çakışıyorlardı. Uf yazık. Ne tesadüf değil mi?"

Burada anlatıcının "bizimkiler" dediği yoksullardır. Yaşamın yoksulların diliyle anlatıldığı bir öyküdür bu. Hayatın ritmi öyle bir kavrayışla aktarılmaktadır ki insanların eğlenirken yaşadıkları ritim bile bir felaketin temposuna dönüşmekte, yoksul yaşamların algı düzeniyle, zenginlerinki ayrıştırılmaktadır.

Kadın bebeğini bırakacak yer ararken, gece hırsızlığa çıkan iki adam bir taksi çevirir. Taksi ıssız bir yere geldiğinde "sağa çek" derler, taksici durumu anlar ve hemen parayı vereceğini ve olayı unutacağını söyler. Adamlar bıçağı şoförün boğazına dayayıp "çok öttüğünü, belki de kendilerinin gırtlak kesmekten zevk alan kişiler olduklarını" söylerler. Şoför, çocukları olduğunu, acımalarını söyler, ağlamaktadır. Ne yaparsa yapsın adamların gaddarlıkları azalmaz. Gecenin "tırsınçlığı" sürmektedir, başka bir yerde iki üç adam yaşlı bir piyangocuyu öldürüp kazı kazan kartlarını çalarlar, bütün kartları kazırlar ama hiçbir şey çıkmaz.

Bu sırada sahil yolunda devasa künkler içinde bir adam tinerci bir çocuğa tecavüz etmektedir. Bu pis olayın bir zaman kaydırma tekniğiyle aslında genç kadının sokağa bıraktığı o bebeğin büyüyünce başına gelenler (veya gelecekler) olarak hissettirilmesi sağlanır. Kadın bebeğini köpekler parçalamasın diye bir çöp tenekesinin içine koyar, kapağı kapatır ve ağır bir taşla üstünü bastırıp evine döner. Evin içinde ağabeyi genç kadını öldürünce gömeceği çukuru kazmaktadır. Taksi şoförünün gırtlağı kesilmiştir ama henüz ölmemiştir. Şoför gaspçılara kendisini öldürmemeleri için hâlâ yalvarmaktadır. Köpekler çöp tenekesini devirmişlerdir, yoldan geçen adam bebeği bulur evine getirir, karısını tekmeleyerek uyandırır, "şu çocuğu besle" diyerek bağırır. Kadın "evdeki çocuklara babalık etmeden sokaktan bulduğu çocuğa merhamet gösteren" kocasıyla kavga eder. Evde bebeğe verilecek bir şey yoktur, adam masanın başına çökmüş ağlamaktadır. Kadın "aklın varsa kendi çocukların için ağla" demektedir. Sabah olmakta ezan okunmaktadır, ama bir türlü güneş doğmaz. Bir daha ezan okunur, anlatıcı "ben uyurken böyleydi ne bileyim" der ve hikâye böylece sona erer.

Öykü anlatıcısının yoksullardan yana olduğuna kuşku yok ama öte yandan yoksulların kıyıcılığına, ahlâksızlığın yoksulların dünyasında nasıl yer ettiğine, onların dünyasındaki karanlık noktalara bakışındaki doğruculuk çok keskin görünüyor. Öyle ki bir yandan evlerinde uyuyan yoksullardan

"bizimkiler" diye söz ederken, öte yandan da "bizimkiler"in içinde duran kıyıcılığı hiç gözden kaçırmadan gösterebiliyor.

Ancak bu öykünün de en büyük sorunu anlaşılacağı üzere edebiyatla yollarını ayırmış olan dilidir. Bu dille edebiyatın buluşma olanağının kalmadığı görülebilir. Öyle anlaşılıyor ki bu dergilerin yetiştirdiği gençler artık "diil" "tuaf" "mrb" "slm" yazan ve yazısında güldüğünü anlatmak için iki nokta üst üste koyup onun yanına da parantez yerleştiren e-mail kurtları haline gelmişler. Korkarım ki yalnız Ergönültaş'ın değil, pek çok çizerin gülünçlük olsun diye oluşturduğu "kırılmış dil" gündelik yaşama sindi ve insanlar buradaki yanlışı göremez oldu. Edebiyatın diline karikatür dolayımıyla giren "virüsler" doğrusu hiç de komik durmadı.

Artık ne yaparsak yapalım edebiyatla karikatürün yollarının bir şekilde ayrılmış olduğu gerçeğini görmezden gelemeyeceğimizi düşünüyorum. Bu, en azından doğruculuk yapmak gerekecekse, karikatürün edebi ölçütlerle değerlendirilemeyeceği hakikatini kabul etmek demektir.

Benim bu yaklaşımıma karşı akla gelebilecek tek itiraz "Engin Ergönültaş'ın bu öyküde anlatıcı diliyle değil, yaptığı toplam kurguyla bir edebi kurgu yaptığı ve bunun da çok sağlam bir estetiği" olduğudur. Yani *çizer, yaşamın dilini ve olayları olduğu gibi almış; yalnızca neyi neyin arkasına getireceğini, hangi "sahneyi" hangisine bağlayacağını kurmuştur,* denebilir. *Yaşamın bu türden natüralist görünümü şüphesiz edebiyatta çeşitli zamanlarda* denenmiştir. Üstelik bu çizimlerdeki içtenliği ve şiddete duyulan nefreti,



şiddet düşkünü Tarantino'nun hiçbir sahnesine değişmem. Ancak yine de Ergönültaş'm başarısının edebiyata değil görselliğe; yazıya değil söze ait bir başarı olabileceğini söylemekte ısrarcı olacağım.

Edebiyatta doğrudan doğruya politika yapmanın, sahnede ansızın patlayan tabanca sesine benzediğini Stendhal'den beri söylüyoruz. Oysa karikatür ister istemez politikanın içine doğmuştur ve yergi öncelikle politik içerikliyse çok sevilir. Edebiyatta itici ve gereksiz olan politik seçim ve didaktizm, karikatürün ve miza-

hın olmazsa olmazı gibi görünüyor. Sadece bu bile edebiyatla karikatürün temel ayrışma çizgisini açıklamaya yeter.

Durum böyle olunca da karikatürde sözcüklerle oynamayı bütün bütün yanlış sayamıyorum. Edebiyatta kökten arızalı sayılabilecek bu durum karikatürde zaman zaman kaçınılmaz gereklilik haline gelebiliyor. Örneğin Behiç Pek'in Muhlis Bey'inin şöyle konuşmasına ne diyebiliriz:

> "Vayğ canına... Bu tavuk denen yalatık bakkaldaki yumultanın aynısını yapabiliyol..."

Yoksul dünyasıyla yoksul dilinin örtüştürülmesi ya da anlatılan duruma uygun bir dil yaratılması amacıyla kullanıldığını sandığım bu değiştirmeceler karikatürün aslında bir yazı sanatından çok söz sanatı olduğunu da akla getiriyor. Durum böyle olunca da karikatürle edebiyat arasındaki ilintiyi, dolaylı bir ilinti saymanın kaçınılmazlığı ortaya çıkıyor.

Bir şeyin iyi olduğunu söylemek için onun edebi olup olmadığına bakacak değilim. İyi şeylerin hepsi, örneğin iyi bir yemek, iyi bir giyim elbette edebi değildir. Ama yaşamımızdaki edebiyatsızlık giyimi de, yemeği de, çizerliği de edepsiz hale getirebilir.

Tüm kusurları bir yana, gördüğüm en edepli karikatür dergilerinden birinin *Pişmiş Kelle* dergisi olduğunu düşünmeden edemedim.

Bu derginin 22 Ağustos 1991 tarihli sayısında bir karikatüre rastladım: Kitle gösterisi yapan kalabalık –Enternasyonal marşının sözlerini değiştirerek– şöyle bağırıyor: "*Bu kavga en sonuncu kavgamızdır artık. Kapitalizmle kurtulur insanlık...*"

Bu karikatür dergisinin çizerleri, düşünüyorum da, sınıra gitmiş insanların, sınırda yaşayanların, aklın ve vicdanın en son sızısında gezinenlerin işini yapmışlar. En sonuncu kavgalarını vermişler, yoksullar için çizmişler, ama anlaşılan o ki, çizdikleri roman kahramanları gibi çığlıklarını kimseye duyuramadan bir kenara itilmişler.

Acaba, diyorum, şimdi yoksulluğu bu kadar çıplak gösteren bir çizgi var mı? Bir sınır çizgisi? "İnsanlık ölmedi, vicdanımız çok şükür yerinde" diyenlerin bir çizgisi var mı?

Bilmemnetepe'nin Tırsınç Dünyası ve "Lanetli Sınıf"[1]

TANIL BORA

Engin Ergönültaş'ın çizdiği hikâyenin merkez üssü: "Bilmemnetepe" mahallesi. Ama rastgele bir anonimlik imlemiyor bu isim; İstanbul'daki türedi yoksul mahallelerinin üst kodu olarak okuyabilirsiniz. "Türedi" sıfatını zenginlerle birlikte kullanmaya alışığız. Mamafih türedilik, *yeni* yoksulluğu ima etmeye de yarayabilir. Kapitalist modernleşmenin yeni dalgasıyla ortaya çıkan, çözülen sosyal devletin uyduruk şemsiyesinden bile mahrum, düzenli iş beklentisinden ırak, geleneksel (aile ve mahalle) dayanışma ağlarının tamamen ortadan kalkmadıysa da bir hayli epridiği koşullarda atomize yaşayan yoksullar, yoksulluğun *yeni* bir çehresini oluşturuyorlar. 'Yenilik', sefalet çıtasının daha aşağı düşmesinden ziyade, onların toplumsal ve beşerî 'yapabilirliklerinin' hızla aşınmasında. Ergönültaş, bir yerde, fakir fukara sayılmanın bile ileri mertebe sayılacağı garibanlardan bahsederek tanımlıyor bu koyu yoksulluğu. Hikâyenin yayımlandığı yıl, 1991; henüz neoliberal çağın yeni yoksulluğunun başlangıç evresi...

"Tırsmç" bir gecede, "tırsmç" olaylar vuku buluyor "Pembe Dişler" adını taşıyan hikâyede. Bilânço: Köpeklerce parçalanan –sabaha kadar parçalanan ya da parçalanması saatler boyu zamana asılı kalan– bir kedi... Terk edilen –ve köpeklerce hırpalanan– bir bebek... Kafası koca bir taşla kırılarak öldürülen yaşlı piyangocu... Boğazı kesilen bir taksi şoförü... Gayri meşru bebesi 'sebebiyle' kendi ailesi tarafından öldürülüp gömülen bir genç kadın...

1 Aksu Bora ve Nurdan Gürbilek'in eleştirilerinin bu makalede hakkı var. Onlara teşekkür ederim – T.B.

Çaresiz, çıkışsız yoksul hayatlarında, kâh tam da o çaresizlikten kâh 'üç kuruş için' işlenen cinayetler... Kedinin 'sürekli' parçalanması da, bu toplam şiddetin amblemi gibi sanki... Bu manzarada, şiddetin dozajından da fazla irkiltici –"tırsınç"– olan, insanların gaddarlığı, kıyıcılığı, evet basbayağı *kötülüğüdür. Yoksulların kötülüğü*... Fakr-ü zaruretin merhameti öldürüşünü, vicdanı, insaf ve içtinap hislerini yok edişini gösterir Ergönültaş. Bu tabloda yegâne merhamet ve vicdan erbabı: Kayıp bebeği bulup dört aç bebesinin uyuduğu evine getiren mesuliyetsiz sarhoştur! Onun dışında, başkasının acısı karşısında "yaraya işemez" bir tavır, bir aldırmazlık; dünyaya ve "insan"a karşı huşunet hüküm sürüyordur. Herhalde bunun doruğu, annenin, minik bebesiyle kapıya dayanan kızını içeri almaması, dahası onu "bir şey olmaz" diye pışpışlayarak tırsınç geceye salmasıdır. İki garibanın öldürdükleri gariban piyangocudan elde edebildikleri ganimet, kazı-kazan biletlerinden ibarettir –onlardan da bir şey çıkmaz... "Amına koyayım..."– bir çaresizlik ve lânet okuma duası olarak hep dudaklardadır... Taksi şoförünün öldürülüşündeki 'motif'i tam anlayamayız; zaten öldüren de biliyor değildir bunu: İş çıkmamış, çıkmayacak olmasının, umumî "amına koyayım" hıncıyla reaksiyona girerek çoğalan hıncı mı? Yakalanma korkusu mu? Öldürme zevki mi? Aldıkları cesaret verici 'kafa' hapının bozuk mal olmasının yol açtığı bir kısa devre mi?

Evet, fakr-ü zaruret ve hayatın çıkışsızlığı, insanı *kötü* eder. Korkunç şeyler yapabilirler. Belki 'küçücük bir şey' uğruna, taammüden veya hayat karşısındaki felç hallerinin, şiddetli iktidarsızlıklarının beceriksizliği içinde, bir karambole gelip cinayet işleyebilirler... İnsanlık namına kahredici, ürkütücü bir haldir bu. Lâkin şaşırmamak gerekir. 'Olacağı budur'! Hikâyenin 'mesajı'nı, böyle koyabiliriz.

"Pembe Dişler"deki ufak kıyamet, otobüs biletlerinin 1500 lira olduğu bir günün gecesinde kopar. Hayat pahalılığı, kıyametin tetikleyicisidir. O gece olanlar da, esas büyük kıyametin alâmetidir sanki. O tekinsiz gece, hep sürecek gibidir. 'Olacağı budur'; pahalılaşma, yoksullaşma sürdükçe, derinleştikçe, nice tırsınçlıklar bekliyordur, bütün bilmemnetepeleri ve tüm İstanbul'u...

* * *

Bunlar, hikâyenin imaları... Ergönültaş'ın imalarla, çağrışımlarla kalmayıp 'didaktik' olduğu bir tek yer var: Zengin evlerinin penceresinden görünen avizelerin gıcıkladığı hıncın, 'sınıf bilinçli' diyebileceğimiz öfkenin, onlara yönelmeyip yine kendilerine, garibanlara döndüğünü belirttiği yer. Tekinsiz gecenin 'salgıladığı' seslerin tırsınç ritmi, diskoların bas vuruşlarına

denk düştüğü için zenginlerce duyulamıyor; bütün o kıyamet, yoksulların gettosunda olup bitiyor. Dedim ya, Engin Ergönültaş'ın, bir "tesbit" sarahatiyle konuştuğu belki tek yer burası. Peki, bu sarahatin önünde arkasında ne var? Hıncın, yıkıcı öfkenin kibar muhitlere yönelmesini mi diliyor çizerimiz – bunu mu "salık veriyor", özlüyor... "Olacağı budur"un varacağı yerin bu olduğu uyarısında mı bulunuyor? Bir tehdit olarak mı 'çiziyor' bunu? Yoksa nasıl hiç bitmeyecekse o tekinsiz gece, o içe dönük patlamanın da hep öyle kalacağına, yoksulların hep kendini yakacağına, bu öfkenin hiçbir zaman zenginlere "dokanmayacağına" dair bir karamsarlık mı kol geziyor bu hikâyede? Başka bir açı: "Pembe Dişler"deki sertliği, belki bir gün ("bir gün mutlaka"?) zenginlere ve hoyrat düzene yönelecek bir tehdit olarak mı okumalı – hatta güzellemeliyiz? Bir estetizasyon mu var yani burada? Yoksa Ergönültaş, fakr-ü zarurete gömüldükçe "insanlıktan çıkan" yoksulların hıncının, topyekûn barbarlaşmaya katkıda bulunmaktan ibaret kaldığına mı yanıyor; böyle bir öfkenin, "başka bir dünya kurma"ya da elvermeyeceğini mi anlatmak istiyor? Yoksa bir nevi hümanist mesaj mı var: O yegâne merhamet erbabında, el kadar bebenin sokağa bırakılmasına isyan eden sarhoşta tecelli eden 'insanlığa', vicdana mı güveneceğiz son kertede? Edip Canseverce söylersek: "*Ne gelir elimizden, insan olmaktan başka...*"? İyi ama sarhoş da çaresiz – bebeyi Alzheimer teşhisine falan "imkânları" olmadığı için herhalde ancak düz bunak diyebileceğimiz yatalak babasının koynuna bırakıp sızmaktan ötesi gelmiyor ki onun da elinden...



Zannederim, zihnin bütün bu 'seçenekler' arasında salınmasına müsait, Ergönültaş'ın anlatısı. "Anlatıcı"nın dili, bu belirsizliği güçlendiren bir etki yaratıyor. Bu dilin neredeyse bilinçli diyebileceğimiz bir kararsızlığı var. Hatta bazen 'tahrik edici', çünkü peşrevden peşreve atlayan, geveze bir kararsızlık. Üstelik bazen de neşeli bir tonda... En basit bir haberi verirken bile –ki zaten hep basit haberler veriyor anlatıcımız, bir yorumda falan bulunmuyor– müteredditi; söylediği şeyi yarı yolda geri çekiyor. Sanki eski edebiyatın söz oyunlarından *rücû* sanatını tatbik ediyor! Ya da bir cümle önce söylediğini, "dermişim" makamında bir sözle paranteze alıyor. Bir imada mı bulunuyor? Kinik mi? Belli değil. Hikâyeden yapabileceğimiz

muhtemel çıkarımlara dair belirsizlikleri çoğaltacak bir "dış ses" gibi konuşmuş alt yazılarda Engin Ergönültaş.

* * *

Bu seksek oynayan dilin ikircimini belirginleştiren bir mukayeseye başvuralım. İdris Özyol'un metinlerini önümüze çekelim, Ergönültaş'm hikâyesini ve o rücûlu dilini zihnimizde tutarak.

İdris Özyol, 1990'ların sonlarında popüler olan bir yazar. Kitaplarındaki 'epik' künyesine göre, 1967 doğumlu, lise ve üniversite yıllarında "sola yatırdığı zihniyle" aktif olmuş, bu nedenle hapis de yatmış. Daha sonra şiir yazmaya başlamış ve zihnini İslâmcılığa yatırdığı anlaşılıyor. Burada ele alacağımız denemelerini ilkin *Yeni Şafak*'ta yayımladı. Bu yazıları, *Lanetli Sınıf* (Birey Yayıncılık, İstanbul 1999) ve *Lânetli Sınıf 2* adıyla da anılan *Bir Overlokçu Kıza İlan-ı Aşk* (Birey Yayıncılık, İstanbul 2000) adlı, defalarca yeniden basılan kitaplarda toplandı.[2]

İdris Özyol'un nesrinde de, Ergönültaş'ın çizgi-hikâyelerine benzer sahneler, benzer kahramanlar var. O da varoşlardan, "en alttakilerden" bahsediyor. Onların horlanmış ve aşağılanmışlığını, bu horlanmanın alttan alta kaynattığı büyük öfkeyi anlatıyor. Göreceğiz; bu öfkeyi ve onun yıkıcı "kuvve"sini güzelliyor. Diyebiliriz ki, Ergönültaş'ta *trajik* olan, Özyol'da bir nevi "karnavalesk"e açılıyor! Özyol'un nesrinde, dinî-milli bir özselcilikle birleşen bir alt sınıf *epos*'u var. En alttakilere, horlanmış garibanlara atfedilen özsel *haklılık*, onların taşralılıklarım da, lümpenliklerini de, gaddarlıklarını da, meşru, değerli, kutlu ve *güzel* kılıyor bu anlatıda. Aslına bakarsınız, o haklılıktan türetilmesine gerek duymaksızın, değerli, kutlu ve güzel addediliyor. Dinî-milli aidiyetleri ve bu aidiyete bağlı töresel ve sembolik değerler, bu meşruiyet ve güzelliğin üzerinde bir hâle oluşturuyor. Ama tekrarlayalım, İdris Özyol'da *Lânetli Sınıf*'ın öfkesi ve şiddeti, dinî-milli aidiyetten "el almaya" ihtiyaç duymadan da kutlu ve güzel.

Nihat Genç'in faşizan popülizminden (ve yerli *völkisch*: halkçı-millici ideolojisinden), güçlü sınıfsal vurgusuyla ve *mâdun fundamentalizmiyle* ayrıldığını söyleyebilir miyiz İdris Özyol'un? Ama bir mukayese zemini kalır hâlâ... Ama bu, başka bahis. Bizim derdimiz, Ergönültaş'm hikâyesini, İdris Özyol'un aynasına bakarak yeniden düşünmek. Ben şimdi doğrudan bir mukayeseye girmeyeceğim; arada –küçük hatırlatmalar dışında– Ergönültaş'a dönmeden, sadece bir kırık ayna olarak uzun uzun bakacağım İdris Özyol'un nesrine. Gerisini sonra düşünürüz.

---

2 Aşağıda bu kitaplardan yapacağım alıntılarda *Lanetli Sınıf*'ı *LS*, *Bir Overlokçu Kıza İlan-ı Aşk*'ı *OK* diye kısaltacağım.

* * *

İdris Özyol, açıkça tehditkârdır. Şehirli üst sınıflara, kibar muhitlere ("beyaz kafa"ya) *Lânetli Sınıf* adına tehditler savurur:

> "Ey cafcaflı ofislerin pamuk elli efendileri; bizden korkun." (*LS*: 9)
>
> "Biz geliyoruz beyaz kafa; şehirlerin kenarlarından, sokakların diplerinden, medyaların ücrasından kalkarak... Bir ateş halinde biz geliyoruz. (...) Siz kenar mahalle çocuklarından üttüğünüz bilyeleri kaybetmenin şokuyla delirirken, biz sizin deli gözlerinize bakıp şarkılar söyleyeceğiz. Mutfaklarınızı yağmalayacak ve kilerlerinizdeki etle bütün şehri doyuracağız. (...) Biz geliyoruz beyaz kafa; uzamış sakallarımız ve dünyanın en güzel hayvanına benzeyen gözlerimizle geliyoruz." (*LS*: 23-4)

Zaten Şehir, sürekli hissettiği bu saklı tehdidin korkusuyla yoğruluyordur. Beyaz Kafa'ların tuzu kuru dünyası, hayatı zindan ettiği bilmemnetepelere, sanki oraların mukadder olduğunu hissettiği isyanını bekleyerek bakıyordur. Hatta sanki sadomazohist bir hava da sezilebiliyordur bu beklentide...

> "Sakin, sessiz, kendi halimizde durmamıza izin vermez beyaz şehirlerde yaşayanlar. Gidip yakarız onları. Onlar dövülmek ister hep. Yakılmak ister. Yağmalanmak ister. Yakıldıkça büyük çünkü şehirler ve bizi düşman belledikçe güçlenir iktidarları. Çocuklarına bizden korkmayı öğretirler ve bu yüzden poligonları atış talimi yapan çıtkırıldım delikanlılarla doludur. " (*LS*: 91)

> "Ve şehre şöyle bir bakıp uzaktan, otobüs camından, feribot küpeştesinden şöyle bir bakıp, 'seni alacağız!' dediğimizde, cici semtlerde uykular dağılır, ışıklar yanar. Seni alacağız ey şehir! Teneke camiler kuracağız her yanına. Sokaklarında tepeden tırnağa bir itikat, bir Allah korkusu, bir iman yangını olarak dolaşacağız." (*LS*: 35)

Not etmeden geçmeyelim: Dindarlık, ezilmişliğin, horlanmışlığın kimlik damgası olarak teyid edilir burada.

İdris Özyol, o mübarek patlama anında açığa çıkacak olan kıyıcılığı, politik bir zaruret ya da reaksiyoner savrulma olarak değil, 'kendinde ve kendi için' olumlar. Lânetli Sınıfın, 'siyah'ların *barbarlığı*, onların kimliği hatta *değeri*dir:

> "Barbarız biz, çünkü rahat uykular bize haram. Çünkü arkamızda hâlâ tütüyor dedelerimizin yanık cesetleri ve babamızın kemiklerini topluyor annemiz." (*LS*: 37)

"Taş üstünde taş bırakmamaya ve sokaklarda kanlı bıçağımızı savurarak koşmaya geldik. Biz barbarız ve içimiz rahat. (...) Aynı anda katil, aynı anda yargıç, aynı anda cellat ve aynı anda mezar kazıcıyız her birimiz. Midemize doldurulmuş mermilerle dolaşıyor ve şarkı söylüyoruz birini vururken." (*LS*: 108)

"Benim ülkem arka sokaklar. Bu karanlık, bu kara, bu korkunç, bu dinç, bu hareketli, bu hayat dolu evler benim yurdum. Ne mutlu bana, çamur kokuyorum, çöpten toplanmış kâğıt kokuyorum, bıçaklanmış bir adam gibi kokuyorum, yeniden hapse girecek gibi kokuyorum." (*OK*: 122)

"Kan diye bizi taşıyor minibüsler, otobüsler, tramvaylar şehrin anatomisine ve şehri avcumuzun içine kıstırıp canını yakıyoruz beyazların. Bağırıyorlar bir ağızdan. Fakat kulaklarımız sağır bizim. Gözlerimiz kör. Karnımız aç. O yüzden oturup çiğ çiğ yiyoruz 'medeniyet' denilen beyaz eti. (...) Yiyin lânetliler yiyin, bu han-ı iştiha sizin." (*LS*: 110)

Bir tek bu son cümlede, acı bir ironinin göz kırpışı vardır. Tevfik Fikret'in, yozlaşmış ve asalak yönetici sınıflara yönelik meşhur teşhir ve rezil edici hitabını, "Yiyin efendiler yiyin..." meydan okumasını, bir anlığına, "lânetliler"e çevirir İdris Özyol. Burada, iki kitapta da sadece burada, Lânetli Sınıf'ın "barbarlığı"nın kaçınılmaz ama 'ahlâken sorunlu' olduğuna dair bir ima bir an yanıp söner. Ama esas olarak, her nevi "*correctness*"tan istifa etmiş, yalın kinin "reflekslerini" gemlemeyen, *masumiyeti* –masumiyet varsayımını ve yükümlülüğünü– *reddeden* bir hüküm sürer.

"Masum değiliz ve böyle bir niyetimiz de yok. (...) Biz kendi kirimizle kirliyiz ancak ve avuçlarımızda masumların kanı yok. Biz kendi küfrümüzle kâfir, kendi tövbemizle müminiz; o kadar. (...) Tepeden tırnağa bir kan davasıyız biz. (...) Kabahat işlemiş kreş çocukları gibi baktınız bize yıllardır ve biz kabahat işlemiş çocuklar gibi gizledik aşklarımızı. Gizledik kızgınlığımızı. Gizledik isyanımızı. Kendimizi gizledik. Yıkık evlerimizin tenhasında, hastalıklı çocuklarımızın ateşinde, çamurlu yollarımızın kıyısında ve cılız ışıklara tutunarak ve bazen küçülen ama asla yok olmayan inançlarımızı hatırlayarak biriktirdik kinimizi. İşte şimdi tam ucundayız o korkak bıçaklarınızın. Kollarınızda bir damla erkeklik varsa, buyurun daldırın o ürkek çeliğinizi bütün inançlarımızın göğsüne." (*LS*: 65-6)

Ama unutmamalı ki, "beyazlara" göre yine de masumdur Lânetli Sınıf. Hem "beyazlarınkinden" başka olan kendi hukukuna ve o hukuku temel-

lendiren kendi realitesine göre masumdur; hem de zulmün, şiddetin asıl müsebbibi "beyazlar" olduğu için –görece– masumdur:

> "Dışarıdan bakıldığında, ürkütücü, haksız ve gaddar bir dünya bu ve evet hepimiz ağır suçların barbar yolcularıyız. Ve evet hepimiz, tuhaf bir adalet hissinin ve tanımsız bi doğruluk şiarının ardı sıra ömrümüzü tüketiriz. (...) Bu başkalarının hukukudur oğlum. Her sabah rafadan yumurtası yatağına getirilenlerin ve sıcak terliklerini ayağına geçirerek puro içmeye inenlerin hukukudur bu. Aldırma. Bizi bu hukukun içinde tanıyamazsın oğlum. Bu hukukun içinde biz, eli kanlı, barbar, acımasız, ruhsuz caniler olarak görünürüz sana. Sen bizim mahalleden sor adaleti, hukuku, bir adam vurmayı ve bir çocuk büyütmeyi. Sen bizim mahalleden bak hayata oğlum. Suçu ve cezayı anlayacaksın o zaman." (*LS*: 93-4)

> "... hayatımızda kötü giden her şeyin faturasını, kenar mahalle isyanlarına kesiyorlar. Kalbindeki acının şiddetiyle gözü dönen bir delikanlı, tetiğe üç kez dokunduğunda, şehrin seçkin mekânlarında işlenen milyonlarca şiddet suçunun üstü kapanmış oluyor. (...) Oysa bu şehrin beyaz mahallelerinde, Bağdat Caddesi'nin uzayıp giden beyaz düzlüğünde, BMW amblemli arabaların koltuklarında acımasız bir şiddet yaşanıyor." (*OK*: 96)

Frantz Fanon'da[3] okuyabileceğimiz istikamette, şiddetin sömürgeleştirilmişleri/ mâdunları özgürleştiren işlevi aranıyor değildir İdris Özyol'un nesrinde. Fanon, Aydınlanmacı ve rasyonalistti. Özyol, belki iki savaş arası proto-Nazi literatürünü hatırlatan cinsten bir *kan* mistiğine ve irrasyonellik *pathos*'una meyleder:

> "Sürekli kanayan ve sürekli kanatan bir eşkıya, bir Asyalı, bir kara çocuk." (*OK*: 105)

> "Dünyanın en anlamlı rengi kan rengidir. (...) damarlarımızdan sızan sıcak hayvanı okşayarak... (...) Böğrüme vura vura öldürdüler beni ve öldüğüm her yerde yeni çocuklar bıraktım hayata. (...) Bu hayatı parçalayın oğlum, bu hayatı parçalayın. (...) Dişlerinizin arasından kan damlasın ve hayatı iliklerine kadar sömürün. Basın evlerini, salonlarını dağıtın, kadınlarını korkutun ve alın gidip sevdiğiniz her şeyi. (...) Dağa kal-

---

3 *Die Verdammten dieser Erde*. Fransızcadan Almancaya çev. Traugott König. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M., 1966. [Türkçesi: *Yeryüzünün Lanetlileri*, çev. Lütfi Fevzi Topaçoğlu, Avesta Yayınları, 2001]; *Siyah Deri Beyaz Maskeler – Ezilenlerin Psikolojisi ve Yabancılaşma*, çev. Mustafa Haksöz, Sosyalist Yayınlar, 1996; *Cezayir Bağımsızlık Savaşının Anatomisi*, çev. Kâmil Çileçöp. Pınar Yayınları, İstanbul 1983. Ayrıca bkz. "Paris vesilesiyle, Frantz Fanon ve şiddet sorunu" başlıklı makalem, *Birikim* 200 (Aralık 2005).

dırın hayatı, ırmaklarda boğun, ulu çınarlara asın ve bıçaklayın ve bıçaklayın ve bıçaklayın. Biz bir psikopatız hanım teyze. 'Yaşam' diye önümüze koyduğunuz bu mahrumiyet, afet, acziyet ve yoksulluk yumağını, kafanıza vura vura öldüreceğiz sizi. Sizi kuştüyü yataklarınızda öldüreceğiz. Tüküre tüküre öldüreceğiz sizi." (*OK*: 113-4)

"Bir gün en ücrasına kadar yıkacağımız şehri seyrediyoruz şu an. (...) Yok aklımızda pembe pancurlu evler. *Yok aklımızda akıl.*" (abç., *OK*: 127)

Barbarlık bahsinden hatırlayalım: "*Ne mutlu bana...bıçaklanmış bir adam gibi kokuyorum*" diyordu... Bıçakla iç içe bir hayattan doğru konuşur İdris Özyol. Bıçak imgesi, sıklıkla zuhur eder. (Hatırlayalım, Ergönültaş'ta da sık görünen, mühim bir aletti bıçak.) Yüklü bir imgedir bu; birçok değeri temsil eder. Bir kere, yoksulun silahıdır; tabancaya kıyasla çok ucuz, çok kolay erişilebilirdir. Daha "barbar" bir silahtır. Ve kullanımı daha fazla cesaret ister. Kurbana temas ederek, onunla beden bedene, 'can cana' kullanılır; tabancanın mesafesinden mahrumdur. Özyol, Lânetli Sınıf'ın hayatını, bıçağın "değer" olduğu bir hayat olarak tasvir eder:



"Hiçliğin oğluyuz biz, oyu geçersiz, elbisesi 'demode', ayakkabıları patlak, çorapları delik ve saçları karman çorman. Bıçakların altında doğduk ve yaşadık onların gölgesinde ve bir dosta ihtiyaç duyduğumuzda elimizi cebimize attık. Soğuk bir kabza vardı orada, bize çok görülmüş her şeyin yerinde, bütün yoklukların ve yoksunlukların yerinde soğuk bir kabza." (*LS*: 76)

"Bıçakların konuştuğu ve böğrümüze inen yumruklarla yıkıldığımız sokaklara döndüğümüzde..." (*LS*: 75)

"Bıçağı öğrendim, alnımdan yaralanmayı ve vurulmayı sırtımdan." (*LS*: 79)

"...bıçakların imtihanı... Bıçaklar düzgün konuşur ve sadıktır bizim elimizde olduğu sürece. İhanet etmez çelik ve sırtından saplanmadığı sürece bir bedene, kabulümüzdür." (*OK*: 118)



Frantz Fanon, şiddetin sömürgeleştirilmişleri/mâdunları özgürleştirici işlevinden söz ederken, bunun aynı zamanda mâdunların (kan davalarında, lümpen-serseri âleminde vs.) birbirlerine yönelttikleri şiddeti ortadan kaldırmaya, "aşmaya" da yarayacağını söylüyordu. Mâdunların kendi arasındaki şiddet, onların patlamasının dışa yöneleceğine içe dönmesine yol açan, 'yoz' şiddetti. Ergönültaş'ın da Bilmemnetepe'deki şiddeti Fanon'unkine benzer bir bakış açısından gördüğünü düşünebiliriz. İdris Özyol'un farkı, şu bıçak bahsinin de gösterdiği gibi, Lânetli Sınıfın kendi içindeki şiddeti de olumsuzlamaması; onu en azından bir tür idman, bir olgunlaşma vetiresi olarak görmesi; aslına bakarsanız bir "sahihlik", "mertlik" alâmeti olarak güzellemekten geri kalmaması. Peki, acaba burada bir sadomazohizm alâmeti de görüyor muyuz? Fethi Açıkel, yankı yaratan makalesinde,[4] Türkiye'de milliyetçi-muhafazakâr söylemle kutsallaştırılan alt-orta sınıf mağduriyetinin faşizan bir hınç üreten psikopatolojisini incelemişti. İdris Özyol'un söylemi, farklı bir mazlum/mağdur psikopatolojisi kuruyor; lânetli durumu özselleştirerek, bundan bir tür barbar fundamentalizmi türeterek. Gelecek tasavvuru da, Asr-ı Saadet tasavvuru da olmayan, *nihilizme* meyyal bir barbar fundamentalizmi...[5] Bunun '*erkeklik fundamentalizmiyle*' bağını da unutmayalım. "*Kollarınızda bir damla erkeklik varsa, buyurun daldırın o ürkek çeliğinizi bütün inançlarımızın göğsüne*" cümlesindeki meydan okuma, bunun sadece bir işareti. İdris Özyol'un öznesi kesinkes erkektir; anlatısındaki yıkıcı –ve *özyıkımcı*– şiddet patetizmi, erildir, "erkekliğini kanıtlama" peşindedir... Erkek kimliğinin kurulması –ve gündelik meydan okumalar vesilesiyle hep yeniden kurulması–, kronik bir *tanınma talebidir*. Zaten Özyol'un söylemindeki isyan, yoksulluğu ve yoksunluğu giderme talebinden çok, tanınma talebini yansıtır. Erkek kimliğinin kronik tanınma talebi, mâdunun tanınma talebini üstlenir.

---

4 "Kutsal mazlumluğun psikopatolojisi", *Toplum ve Bilim* 70 (Güz 1996), s. 153-98.

5 Sezgi Durgun, Turgut Özakman'ın milliyetçi bir külte dönüşen kitabı *Çılgın Türkler* üzerine incelemesinde; Balkan milliyetçiliklerinin tarihsel örneğine dayanarak, "aşırı" Batılılaşmanın yozlaşmaya yol açacağı kaygısına, Batı rasyonalizmine ve emperyalist "medeniyetçiliğine" karşı tepkisel-ironik bir "barbarlık" söyleminin ortaya çıkışma dikkat çeker. "Homo Balcanicus, Çılgın Türkler ve diğerleri", *Toplum ve Bilim* 105 (2006), s. 245-264.

Sonuçta, lânetlilerin kendi kendilerini yemeleri, birbirlerini kırmaları, onları mahveden dünyaya patlayacak, özlenen isyanlarıyla iç içe geçer, bir sarmala dönüşür bu "barbar" ve erkek tahayyülde.

Daha önce dediğim gibi dinî kimlik damgasını da aslında ikincilleştiren, kendine tâbi kılan bu mâdun fundamentalizmi, "kendi kendine yeterli" bir dünya olarak ve ayrı bir *kavim* hatta *ırk* gibi tasvir ettiği Lânetli Sınıf'a "dışardan bilinç götürme" fikrine şiddetle karşıdır. Söylemeye gerek yok; sola, solculara dönük bir tepkidir bu. Tabii yine, hınç dolu bir tepki. Devrimci sosyalistlerin 1980 öncesi gecekondulardaki politik mesaisini, samimiyetsiz bulur. "Mavi gözlü" diye tanımlar solcuları; hem Nâzım'a anıştırmadır bu ("Mavi Gözlü Dev"), hem de solcuların "karşı ırktan", *beyazlardan* oluşuna işaret eder.

> "Biz kimseden imdat istemedik, 'gelin ve kurtarın bizi' demedik kimseye; fakat sürekli 'bakmayın mavi gözlü oluşuma' nidalarıyla birtakım adamlar dolaştı semtlerimizde. Paşa konaklarında sıkılan canlarını, bizim sert ve imanlı günlerimizle renklendirmeye çalıştılar. Fakat biz değildik sevdikleri, kokumuz, gözlerimiz, Allah inancımız değildi. Onlar kendi kafalarındaki bir hayali, kendi kafalarındaki bir semti, kendi kafalarındaki bir ümidi, kendi kafalarındaki bir kavgayı sevdiler. Onlar kendilerini sevdiler aslında ve bizi o sevgiye katık yaptılar. (...) Bir bahaneydik onlar için ve yıllarca yattıkları mahpushanelerin faturasını bize çıkartıp, yaşadıkları yenilgileri bizim cehaletimiz ve ihanetimizle açıkladılar. Oysa biz çağırmamıştık onları ve herhangi bir söz vermemiştik arkalarından yürümek için." (*LS*: 27-8)

> "Bizim gibi değilsiniz ve biz değişmek istemiyoruz 'mavi gözlü dev', biz değişmek istemiyoruz. (...) Ve lütfen savaşma bizim için. Hiç inandırıcı değil isyanın, hiç inandırıcı değil kavgan. Tahta döşeklerimize, aşsız evlerimize hasbelkader düşmüş birisin sen. Kuyruğunu biraz dikleştirince koşarak gideceksin buralardan. Arkana bile bakmadan, göz ucuyla bile yoklamadan kaçacaksın mahallemizden." (*OK*: 135-6)

* * *

Mikrop'unu ve sol angajmanım bildiğimiz Engin Ergönültaş, buna ne derdi? Bilmemnetepe'de, 1970'lerde olduğu gibi, şehirli orta sınıflardan gelen solcu öğrenciler gezemez mi artık? (Evet, galiba artık daha zor!) Ya da onlar "kavmen" yabancıysa oraya, Bilmemnetepe kendi solcularını çıkarabilir mi?

Bu sorular... Ve Ergönültaş'ın hikâyesinden kalan sorular, İdris Özyol'un cevaplarında mı tükenecek? İşte o zaman, çok tırsmç olurdu!

* * *



Engin Ergönültaş'ın hikâyesinin düşündürdüklerine, İdris Özyol'un kırık ve paslı aynasında bakmaktan söz etmiştim. Baktık da neler gördük? Ergönültaş'ın anlatısını derinleştiren iki farkın belirginleştiğini düşünüyorum.

Birincisi, mâdunların diliyle ve sözüyle ilgili. İdris Özyol'un, Lânetli Sınıf *adına* konuştuğunu gördük. Onun kurduğu faşizan reaksiyoner söylem, "aşağıdakilerin" öfkesini stilize ediyor, estetize ediyor. Aslında, aşağıdakilere, yoksullara kulak vermiyor o. Onlara atfettiği 'barbar' dil, "Beyaz Türk" söyleminin veya daha "nesnel" bir tanım ararsak laik, şehirli, Batı yönelimli üst-orta sınıfın, alt sınıfları dışlarken/horlarken başvurduğu sınıfsal-kültürel motiflerin mefhum-u muhalifinden ibarettir (bkz. 4. dipnot). Bu mefhum-u muhalif üzerine bir epik güzelleme oturtuluyor. Oysa mâdunların mâduniyetinin kurucu bir veçhesinin, onların *dilsizliği* olduğunu biliyoruz. Mâdunlar, sadece onların sesleri kamuoyu mecralarında işitilmez olduğu için, sadece iyi eğitim almadıkları, dilleri 'bozuk' olduğu için değil, topyekûn güçsüzlüklerinden ötürü de, dilsizdirler. Dillendiklerinde de, derli toplu bir akıl yürütmeyi takip etmek zordur, "kafaları almıyor"dur[6] – yine, cehaletten çok acz duygusundandır bu. Engin Ergönültaş'ın, bu aczin ve yoksulları 'dile getirmenin' müşkülâtının farkında oluşuyla temayüz ettiğini düşünüyorum. O, öteden beri –mahallede mavi gözlülerin gez(ebil)diği zamanlarda dahi– 'alttakiler' adına konuşmazdan önce –veya o zamanlarda, bir yandan yine konuşurken– onları gerçekten dinlemeyi de önemsiyordu. Ergönültaş'ın bir belgeselci değil sanatçı olduğunu bilmiyor değilim kuşkusuz; çizgi-hikâyenin "röportaj" demek olmadığının farkındayım. Yine de, onun çizgisinin gerçekçi ayrıntılarında "belgeselci" bir dikkat öne çıkar. Kenar mahallelerin ve oraların garibanlarının yamuk yumuklukları ve derme çatmalıkları, onun çizgisinde naif-şirin de değildir, epik de değil, grotesk-fantastik de... Aslolan, Ergönültaş'ın çizgi-anlatısının, estetizasyona yüz vermi-

6 Türkiye'de yoksulları "konuşturan" kapsamlı bir projede, Necmi Erdoğan'ın editörlüğündeki *Yoksulluk Halleri* kitabında (WALD Demokrasi Kitaplığı, 2002) aktarılan konuşmalarda, bu "kafam almıyo" aczini tespit edebilirsiniz.



yor olmasıdır. Bilmemnetepe'nin sakinleri olan mâdunların konuşma balonlarında "büyük lâflara" da rastlayamayız. Ergönültaş'ın "mesajı" –şayet varsa–, yoksullar adına konuşmak değil, hatta yoksulları konuşturmak da değil, önce onları görünür kılmak; belki, onlarla "ilgilenmeye" çağırmaktır.

İkinci fark, bununla doğrudan bağıntılı. Ve iyice aşikâr bir fark. İdris Özyol'un, "yalın" bir tepki olarak sunarken estetize ettiği Lânetli Sınıf öfkesini ve hıncını akladığını, bunda bir halâs, bir 'arınma' aradığını gördük. Engin Ergönültaş'ta ise o öfke, o hınç ziyadesiyle problemlidir. O, mâdunların dünyasındaki şiddeti, gaddarlığı, merhametsizliği gözümüze sokarken, bunu güzelliyor değildir. Tuzu kuruların vahşet gördüğü yerde, bunun sebebini "anlamak" gerektiğini telkin eder göründüğünde bile, aklayıcı bir ikircimsizlik "mesajı" vermez. "Pembe Dişler"deki şiddet, bir kalkışma işaretinden, bir tehditten önce, *tekinsizliği* çarpar suratımıza. Orada *hayra alâmet olmayan* birşeylerin kaynadığı sezisi çarpar. Kaybedecek hiçbir şeyi olmayanların, umutsuzların, çaresizlerin barbarlığa meyletmesini insanlık namına "anlamak", oturup üzerine düşünmek gerekir, kriminal ve ahlâkçı gözlükler yanıltmamalıdır bizi; fakat kendiliğinden bir "haklılık" güvencesi, bir çare de görülemez burada. Hikâyenin yukarda da değindiğim belirsizliğini, ucu açıklığını, bir merak gıcıklama unsuru ya da ima sanatı olarak değil, 'doğru' bir ikircimin bir ifadesi olarak okudum ben.

Ama ille böyle mi okumalı? Ucu açıktır neticede... Zaten sanat yapıtının bereketi orada değil mi?

Sallanan Ay, Portakal ve Vita kutuları... ya da Ender Özkahraman Hikâyeleri

AYDAN ÇELİK

Denilir ki "bir sanat eseri dolaşıma girdiği andan itibaren artık sahibi değişmiş, tüketicinin, okurun, izleyicinin, dinleyicinin malı olmuştur." (Bu yazı özelinde tüketiciden okur olarak bahsedilecek.) Bu velayet meseleleri hakikaten böyle mi çözülür, emin değilim, ama emin olduğum bir şey var: O da, okur'un eser hakkında atıp tutma serbestîsidir.

Atıp tutma serbestîsi dediysek, o da çeşit çeşit. Mesela, Sokrates'in Atina sokaklarında voltalarken bol miktarda rastgeldiği "bilmediğini bilmeyenler" familyası bir çeşit atma-tutma erbabı iken; bacağını tuttuğu fil hakkında "Hımmm, muhtemel ki bu sütun, su püskürtebilen, dişleri çok kıymetli ve hafızası kuvvetli bir sütun olmalı" diyen kör, başka bir atma-tutma erbabıdır.



Yakın bir zaman önce, çalışkan bir akademisyen arkadaşım ile Türk sinemasının önemli bir yönetmeninin evine gittik. Arkadaşım yönetmenin sineması hakkında tuğla gibi bir doktora tezi yazmış, bütün filmlerini, sahnelerini, sekanslarını didik didik etmiş, filmlerdeki leit-

motifleri, telmihleri, çağrışımları, göndermeleri vs. çözmüştü. Tez yazılmıştı ama yönetmenle arkadaşım ilk kez karşılaşıyordu. Sohbet ilerledikçe şöyle bir şey ortaya çıktı: Yazar ile yönetmen, filmlerdeki birçok görüntüden, imgeden, işaretten, farklı anlamlar çıkarıyordu. Hani şu Nasreddin Hoca fıkrası gibi:

Bir gün Akşehir'e aksakallı bir adam gelmiş. Demiş ki: "Ben kâinatın en âlim kişisiyim. Varsa burada benimle boy ölçüşecek biri, çıkarın karşıma." Akşehirlilerin aklına hoca gelmiş. Âlim ile hocayı karşı karşıya getirmişler. Âlim sağ elinin işaret parmağıyla boşluğa büyük bir daire çizmiş, hoca da daireyi ortadan ikiye bölecek şekilde düz bir çizgi çekmiş. Âlim, avuç içini yukarıya gelecek çevirmiş ve parmaklarını birleştirmiş. Hoca ise avuç içini aşağıya doğru çevirmiş ve bir şey döker gibi yapmış.

Âlim şaşkınlık içinde "Yedi iklim dört bucak gezdim, böyle âlim bir kişiye rastlamadım" demiş. "Ben dünya yuvarlaktır dedim. O ortasından da ekvator geçer dedi. Ben ısınan su buharlaşır dedim. O yukarıda yoğunlaşır yağmur olur akar dedi." Hocaysa "Valla, o bana bir tepsi baklava var deyince, ben yarısını ver o zaman dedim. Sonra nasıl da güzel kokuyor değil mi dedi, biraz da fıstık dökersek şahane olur dedim" diye tamamlamış.

Herhalde artık niye bu kadar uzun bir giriş yaptığım anlaşılmıştır. Ender Özkahraman'ın *Orası Hikâyeleri* konusunda retrospektif bir değerlendirmenin olası risklerini bertaraf etmek için. Atina sokaklarında gevezelik eden bir yurttaş mı, filin bacağını yakalamış bir kör mü olduğumun takdiri ise size kalmış.

* * *

Ender Özkahraman ilk hikâyesini 1986 yılında *Limon* dergisinde Şükrü Yavuz'un hazırladığı "Orası" sayfasında çizer. Manidar bir tesadüf olarak, öğrenciyken *Gırgır* dergisinde yayımlanan ilk çizgileri de, "Yurt Karikatürleri" adını taşır. Kirli Savaş'ın doruğa çıktığı doksanlar boyunca Orası Öyküleri tam sayfa olarak *LeMan*'da devam eder. Bu, özellikle önemlidir. Zira savaş ve (mainstream) anaakım medya Orası'nı kriminal bir olağanüstü hal bölgesine dönüştürürken, Ender Özkahraman'ın hikâyeleri, her şeye rağmen sürüp giden "sivil" bir hayatın nabzını tutar. Anlatılan ilk hikâyeler çizer-yazarın gençliğine de bağlı olarak didaktik öğeler taşır. Bir anafikir kaygısı baskındır. Son karede okur için ayrıca bir not düşülür. Zaman içinde bu tür mesaj kaygıları azalır ve son sözü hikâyenin kendisi söyler. Özellikle ikinci kitap olan "Herkes Aşağı İnsin" orası hikâyelerinin en güzel örneklerinden oluşur.



("Orası" dolaylı da olsa, belli bir coğrafyaya ve meseleye gönderme yaparken, sonraki yıllarda aslında daha geniş bir kavram olan ama kullanımı itibariyle muğlâklaştırılan "Öteki ya da Öteki Türkiye" tedavüle girdi. Öteki Türkiye o kadar tuttu ki, birden fazla müellifi ortaya çıktı. Bu mucitler sanki suyun kaldırma kuvvetini bulmuşlar gibi sokaklarda "evreka, evreka diye koşturdular.)

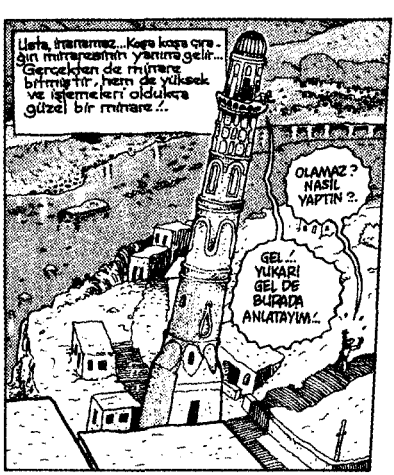
Ender Özkahraman'ın bir çizer olarak oraya dair anlattıkları bir empati ya da kelimenin dar anlamıyla bir dizi gözlemin sonucu değildir. Kendisi de o coğrafyanın çocuğudur. Bir yerde ontolojik bir mecburiyettir yaptıkları. (Bu konuya Neşet Günal ile ilgili bölümde tekrar değineceğim.) Örneğin Paris'ten, asker-öğretmenlik yapmak için Hakkâri'ye giden Ferit Edgü'nün *O / Hakkâri'de Bir Mevsim*'de yaptığı şey, olsa olsa bir anlama halidir. Ender Özkahraman ise daha çok, anlamak değil anlatmak ister. Burada hemşehrisi Yılmaz Erdoğan'ın Vizontele'lerini hatırlamak mümkündür. Ender Özkahraman ile Yılmaz Erdoğan'ı ayıran çizginin, "İnce Kırmızı Hat" mı, "Bizi Ayıran Nehir" mi olduğu ise başka bir yazının konusudur.

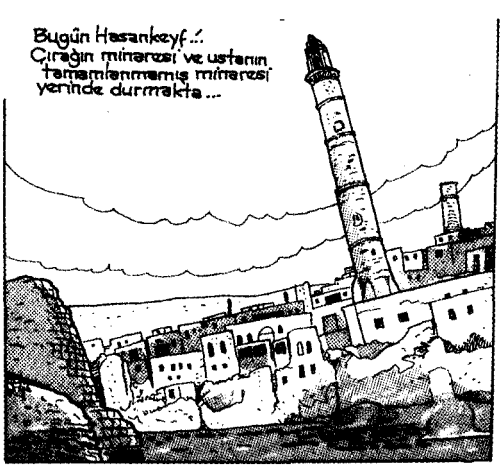
Diğer taraftan Ender Özkahraman'ın bir anlatıcı olarak serüvenine baktığımızda, kendisine iradesi dışında yapıştırılan "Kürt çizer" durumunu aşmak istediğini görürüz. Zira *Birikim* ve *Roll* dergisine yaptığı çalışmalar daha başka, daha geniş bir arayışın-bakışın ipuçlarını taşır. Bu yanıyla aradığını henüz bulamamış bir gezgin izlenimi verir. Dostoyevski'nin "Zihnimden

geçenleri değil, geçmeyenleri anlatmak istiyorum" sözüne sadakati bu arayışın yönünü çizer. O güzergâhın üstünde Adile Naşit'ten Marcel Proust'a, Yadigâr Ejder'den Oğuz Atay'a, Vasconcelos'tan Kamber Ateş'e kadar çok farklı figürlere rastgelirsiniz.

Bu yanıyla başka bir "Kürt çizer" olan Doğan Güzel'in pozisyonu daha farklıdır. Örneğin Güzel'in kahramanı Qırıx, tarzı oturmuş, hele de coğrafyası için bildik bir karakterdir. Ender Özkahraman'ın Qırıx gibi bir tiplemesi yoktur. Onun "kahramanları" hikâyelerini anlatır ve sahneden çekilirler. (Bir dönem yarattığı "Güzel İnsan Ferruh" tiplemesini konu dışı tutuyoruz.) Doğan Güzel'de karakterler güçlüdür, arka fon ise çoğu kez iki boyutlu ve nispeten işlevsizdir. Özkahraman'da ise arka fon daha kuvvetlidir. Mezopotamya'nın mimari birikimi karelerden taşar. Burada coğrafya esas oğlanlardan biridir. Coğrafyanın kahramanlığı birden çok düzlemde mevcuttur. (Hatırlarsınız *Hakkâri'de Bir Mevsim* filminde köylülerden biri öğretmene "İşte böyle beyim. Allah önce bu dağları yaratmış. Sonra da dağlar yalnızlık çekmesin diye bizi yaratmış" der.)

Bir yerden bakıldığında bu coğrafya "Güneydoğu" adıyla memleket kenarına işlenmiş bir Misak-ı Milli unsurudur. Siyasi bir itiraz onu başka bir şeyin "Kuzey"i olarak adlandırır. Aslında her iki bakış da bu coğrafyayı uçlara yerleştirir. Artık Bereketli Hilal'in göbeğinde olmadığımızı, merkezinin çoook uzağında olduğumuzu biliriz. Zeki Çoşkun 1995'te İletişim Yayınları'ndan çıkan *Aleviler Sünniler ve Öteki Sivas* kitabında şöyle bir giriş yapar: "Sivas 'uç' da bir şehir. Başka bir deyişle sınırda bir şehir (...) Hititler'le Medler'in, Med'lerle Pers'lerin, Romalılar'la Ermenilerin, Bizans'la Türklerin (...) Çatışmaların uç ili Sivas (...) Bir sınır şehir, vücuttaki sinir uçları gibi her tür etkiye açık..." Sınır ucu olmakla, sinir ucu olmak arasında ku-





rulan bu analoji coğrafya ile hissiyat arasındaki kuvvetli bağı anlayacağımız araçlar sunar bize. Harita üstündeki pozisyonu bir yana, coğrafya, bazen pastoral bir peyzaj olarak, Sümbül Dağı'nı, Hasankeyf'i, İshak Paşa Sarayı'nı taşır okura. Örneğin Çırağın Minaresi adlı öyküde başrol Hasankeyf peyzajınındır.

Etnisite bu hikâyelerde coğrafyaya içselleşmiş, (dolayısıyla tali) bir parametredir. Bu hikâyelerde Kürt milliyetçiliği aramak, öküz altında buzağı bulmaktan daha zordur. Yalnızca Kürtler değil Orası'nın ötekileri olan Süryaniler, Keldaniler, Nasturiler, Ermeniler de coğrafyanın bir parçası olarak konumlandırılırlar. Bu bakımdan sözünü ettiğimiz anlatılar, Mıgırdiç Margosyan'm lirik kitabı *Gâvur Mahallesi*'yle akrabadır. (Bu arada Hakkârili Ramazan Usta'nın Dodge marka kamyonetinin adı da Mığırdıç'tır.)







Örneğin bu satırların yazarı, Ortadoğulu bir Çingene kavmi olan Mıtrıp'ları, Zurnacı Agit'i anlatan *Limon* hikâyesinden öğrenmiştir. (Bu satırların yazarı lafı da ne komik bir klişedir değil mi? Konuşurken bu terliğin ayağı, bu kellenin takkesi, bu hesabın muhasebecisi diyor muyuz? Böyle bir üçüncü şahıs havaları, böyle bir kibirli haller...)

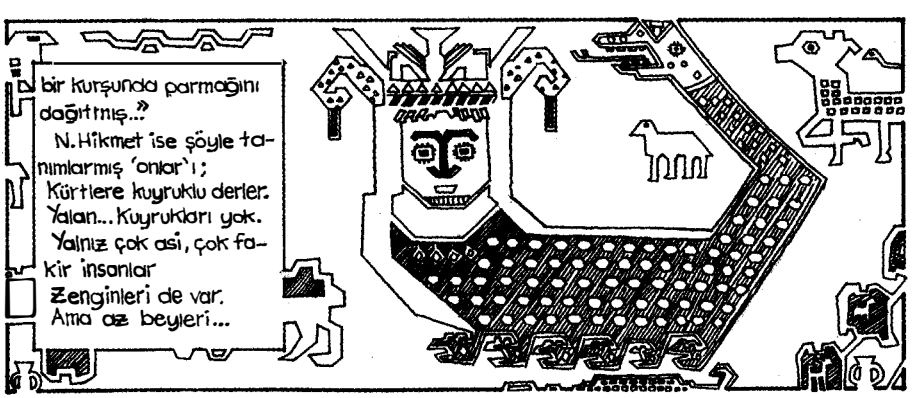
Orası her zaman, buradaki "Ora" da değildir. Ender Özkahraman oradaki "Ora"ya (Tanıl Bora'nın deyimiyle Milliyetçiliklerin Av Sahası) Balkan coğrafyasına da gider. *Çingeneler Zamanı* hikâyesinde, Emir Kusturica'nın filmini, önce Bosna Savaşına, sonra da Bill Clinton'un yediği hindiye bağlar. Orhan Koçak, Doğan Güzel'in on küsur yıldır süren kirli savaşın "hafif" cephesini konu aldığını söyler. Buradan bakınca Ender Özkahraman ile Doğan Güzel'in ortak bir noktada buluştuğunu söylemek mümkün görünmektedir. Zira Ender Özkahraman'da cepheye dair hikâye pek azdır. İstese de yapabilir miydi, ayrı soru. (Orhan Koçak'ın sözünü ettiğimiz yazısı, *Virgül* dergisinin Mart 98/6. sayısında yayımlandı. Güzel'de "Haşek'in, Brecht'in, Beckett'in gürbüz kötümserliğini anımsatan dayanıklı bir neşe" bulan bu yazının tamamına http://www.pusula.com/ virgul/sayfalar/6/194.html.adresinden ulaşabilirsiniz.)

Türk resmine Bozkır'ı sokan Neşet Günal, daha genç kuşaktan Faruk Cimok ve Ender Özkahraman benzer bir estetiğin farklı yüzlerini temsil ederler. Her üç sanatçı da Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim almıştır. 1923 doğumlu Neşet Günal, kökeni olan Kapadokya'nm toprak insanlarını

resmetmiştir. Onun resimlerinde toprak o kadar kuvvetlidir ki, Günal'ın orijinal tablolarını görenler, boyaya katılmış toprak tanecikleri var zannederler. Faruk Cimok ise Türkiye'nin "Amerikanlaşması" sürecinin kırsaldaki en tipik imgesi olan margarin tenekelerini resme sokar. Sarı zemin üstündeki kırmızı Vita yazıları, onun resminin ana izleklerinden biridir. Vita, Ender Özkahraman'ın çizdiği birçok karede de görülür. Hatta Bosna'da geçen *Çingeneler Zamanı* hikâyesinde bile.

Ender Özkahraman'ın görsel hazinesi içinde Suriye halılarındaki şahmaran resimlerinin, binbir gece masallarının, Hz. İbrahim'in İsmail'i kurban ederken gökten koyun indiren meleğin, Ressamcı Tevfik'in önemli bir yeri vardır. Muhtemel ki bunlara kamyonlara asılan ağlayan çocuk portreleri, otobüslerin arka camına yapıştırılan, bir dağın eteğinde, gölün kenarında yol alan 302 Mercedes'in resmedildiği tablolar da dahildir. Çizerimiz, çizginin gücünü ta çocukken fark etmiştir. Çünkü anlattığına göre Diyarbakır'da hattatlık yapan Dedüğü Baba'nın mezarına gidenler, istekleri neyse onun resmini mezarın toprağına çizerler, istekleri kabul olurmuş.

Neşet Günal'dan söz etmişken, araştırmacı Mehmet Ergüven'in söylediklerini pas geçmek olmaz. Ergüven: "... O yaşadığı zorluk dolu yılları yazgısı gibi kabullenmemiştir. Gözlem her zaman yaşanmışlığın önünde olmuştur. Yoksulluk, bezgin insanların dramı, kuraklığa yenik düşmüş doğa, kişiliğinde trajik bir bölünmeye yol açmaksızın yalnızca bir gözlem nesnesidir onun için. Tıpkı bir Brecht oyuncusu gibi üslendiği rolün hem içinde hem dışındadır. Gördüklerinden etkilense bile, hiçbir zaman dünya acısına dönüşmez bu. Logos karşısında yaşantı içeriğinin şansı kalmamıştır sanki..." Bu tespit bir yere kadar Ender Özkahraman için de geçerlidir, genellikle konusunu romantize etmekten kaçınır. Yukarıda sorduğumuz Yılmaz Erdoğan'la onu ayıran en belirgin yan budur.





Orası Öyküleri'nin içinde deliler hatırı sayılı bir yer tutar. Bir gün Dünya'nın Delileri diye bir ansiklopedi çıkacaktır ve Orası bu konuda bitmez bir memba olacaktır. Dünyanın Tunceli'den başka neresinde bir delinin heykeli dikilmiştir. Önüne gelene hep aynı ses tonuyla "öleceksin" diyen Efrahim, insana Zincirlikuyu Mezarlığı'nın giriş kapısına "Her Canlı Bir Gün Ölümü Tadacaktır" yazısını hatırlatır. Ama Efrahim bir gün gerçekten ölen biriyle karşılaşınca bir daha "öleceksin" lafını ağzına almaz. Zincirlikuyu'daki yazı ise nato kafa nato mermer öylece durur. Elindeki 4 tane madeni bin lira, düğme almaya yetmeyince, paraları doğrudan düğme olarak kullanan Nasır, Türk parasına hakaretten gözaltına alınır. Ama yapacak bir şey yoktur ve serbest bırakılır.

Meyve özellikle de portakal Orası Öykülerinde önemli bir yer tutar. 1 Kitap'ta Önsöz yerine *Hakkâri'de Bir Mevsim* filminden bir bölüm aktarılır:

> "...Alaaddin geliyor. Gece.
> Hoca benim kardeş hastadır diyor.
> Nesi var? diyorum.
> Ateşi var çok, diyor. Ölecek.
> Dur sana ilaç ver, diyorum.
> Hayır portukal ver, diyor.
> Portukal yememiştir hiç"

Tutulamayanlar öyküsünde başrol yine bir portakalındır. Derste arkadaşlarına güneş tutulmasını anlatmak için evden portakal, elma ve mandalina

getiren Sabiha'nın portakalı çalınır. Sabiha güneş yerine kullanacağı portakalı bulamayınca, sara krizi geçirir. Portakalı arka sıradaki bir arkadaşı çalıp yemiştir.

Yılmaz Güney'in *Baba* filminde bir yemek sahnesinde, kız annesinin kulağına eğilir birşeyler söyler. Baba meraklanır ne olduğunu sorar. Anne "okuldan mandalin" istiyorlarmış der. Kız itiraz eder: "Mandalin değil, mandolin". Baba kızının mandolinini, oğlunun bisikletini almak için, işlemediği bir cinayeti üstlenir.

* * *



Türkiye son yıllarda yeni bir kent yoksulluğuyla karşılaştı. Bu konuda kitaplar yazılıyor, akademik çalışmalar yapılıyor, saha araştırmalarına çıkılıyor. Bu yoksulluğun önemli bir parçasını oradan buralara gelen yoksul Kürtler oluşturuyor. Şehirlerdeki bu kabuk değişiminin hikâyesini anlatan çok örnekle karşılaşamıyoruz. Meydan gazetelerin 3. sayfalarının kirli diline kalmış görünüyor.

Ender Özkahraman son yıllarda ortaya çıkan bu fenomene dair çok şey çizmedi. Bu tamamen yapmadığı anlamına gelmez. Örneğin, Örümcek Ka-



dının Öpücüğü'nü çizdiğinde sözünü ettiğimiz olgular henüz yeşermemişti. Hakkâri'de kız Ramo diye bilinen Ramo zamanla müthiş bir kaleci olur. Ne var ki bir gün yediği feci dayak futbol hayatını bitirir. Hakkâri'de kendine nefes alamayacak bir alan bulamayan Ramo İstanbul'a kaçar ve travesti olur (parlak bir futbolcuyken, hayatı kayanlara dair iki örnek hatırıma geldi. Üstelik her ikisi de Orası'yla ilgili. Birincisi Uğur Yücel'in *Yazı-Tura* filmindeki Şeytan Rıdvan karakteri. İkincisi ise Murat Uyurkulak'ın ikinci kitabı *Har*'daki Onüç karakteri).

BOP, Beyaz Kürtler, töre cinayetleri, Batman'da genç kızların intiharı vb. birçok konu çizerini bekliyor.



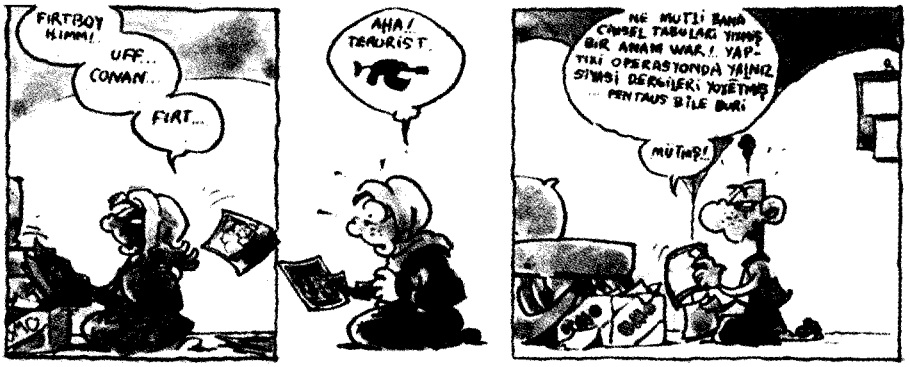
QIRIX: İki Çağrı, İki Celp Arasında Bir Şehir

MESUT YEĞEN

Kürtlerce gerçekleştirilen kültürel üretimin karşısına sıkça dikilen bildik soru Qırıx[1] için de tekrarlanabilir: Aralıklarla Kürtçe kelimelerin ve deyimlerin de sızdığı, Kürtçe aksanlı bir Türkçede üretilen Qırıx'ı hangi (ulusal-) kültürel dairede, Kürtlük dairesinde mi, Türklük dairesinde mi saymak gerekir? Ahmed Arif şiiri ya da Yılmaz Güney sineması için de sorulmuş bu soruya, "elbette Kürtlük dairesinde, yaratıcısı Kürt ya"; ya da "eser Türkçe, tabii ki Türklük dairesinde" cevabını vermek zor, kaldı ki lüzumsuz da. (Ulusal) bir dil içinde "yapılmak", sinemanın, karikatürün ama bilhassa edebiyatın kaçınılmaz kaderi olmakla birlikte, kültürel üretimin sonuçlarını ulusal dairelerin içine yerleştirmek giderek imkânsızlaşıyor.

Kültürel üretim, epey bir zamandır, yalnız buralarda değil dünyanın pek çok yerinde, ulusal kültürlerin karşılaştığı, çakıştığı heterojen muhitlerde gerçekleşiyor. Üstelik, bu muhitler kültürel üretimi bazen daha "yaratıcı" bile kılıyor. Bu minvaldeki pek yakın, pek tanıdık bir örnek, Hamburg doğumlu, Almanya vatandaşı Fatih Akın'm sineması olsa gerek. Genel insani deneyime hitap etmesi itibariyle "evrensel" bir mahiyet de taşıyan Akın sineması, Almancada (?) ve Almanya'da (?) yapılmış olması itibariyle Alman kültür dairesinin içine sokulabilir sokulmasına; ne ki, orda tutmak zor olsa gerek.

1 Karikatürist Doğan Güzel tarafından çizilen bant doksanlı yıllarda *Özgür Gündem* gazetesinde yayımlandı. Doğan Güzel, Qırıx'tan (Türk Ceza Yasası 159. madde) mahkûm oldu ve bir süre Saray Cezaevi'nde yattı. Aftan yararlanarak serbest kaldı. Qırıx, 2006 senesi içerisinde *Özgür Gündem* gazetesinde, bu kez haftalık olarak yeniden yayımlanmaya başladı.



Hem yaratıcısı hem de başat kahramanları Kürt olmakla kalmayıp çoklukla "ulusal sorun", Kürt meselesi hakkında bir bant olmakla birlikte, Türkçede yapılan Qırıx da daha çok bir karşılaşmalar, çakışmalar muhitine ait; heterojen bir kültürel muhite. Nitekim, Qırıx'ı Türkiye popüler kültürünün "unutulmazları" arasına sokan biraz da bu olsa gerek. Türkçenin sadece resmi dil değil, kültürel üretimin de biricik dili olduğu mevcut halde, Kürtçede "yapılmış" bir Qırıx, herhalde bunca bilinir olmazdı. Beri yandan, bütün önemine rağmen, Kürtlük ve Türklüğün, Kürtçenin ve Türkçenin karşılaştığı gölgeli alana dair oluşunu, bantı (Qırıx'ı) tanımlayan esas husus derekesine yükseltmek de doğru değil. Bantın daha tanımlayıcı karakteristiği, neredeyse bütünüyle ulusal sorun dairesinde kalmakla beraber, Kürt ulusal-kültürel alanının iç heterojenliğinin temsiline gösterdiği mahsus dikkat olsa gerek. Nitekim, ulusal sorunun ta içinden, hemen karşısından ya da (daha doğrusu, bilhassa) istikrarsız sınır bölgelerinden tiplerin Qırıx'ın esas kahramanları olduğu malum. Üstelik, bu kahramanların çoğu, temel bir kararsızlığın, ulusal soruna dair bir kararsızlığın istikrarsızlaştırdığı tipler. Bu halleriyle, Qırıx'ın kahramanları hem bir karşılaşmalar muhitinde hem de heterojen bir ulusal-kültürel alanda "olmakla" kalmayıp istikrarsız kimlikleriyle, bahsi geçen heterojenliği de an be an "çoğaltmaktadırlar". Esasında, hem bantı döndürüp dinamik kılan hem de Qırıx tipini Türkiye popüler kültürünün "unutulmazları" arasına sokan, bantın Türkçe ve Kürtçenin karşılaştığı gölgeli alanda üretilmiş olması kadar, belki bundan da çok, bahsi geçen bu ikinci ve üçüncü heterojenlik düzeylerine olan açıklığıdır demek yanlış olmasa gerek.

Keko ve Etrafı

Qırıx'ın esas kahramanları malum: Kürt meselesiyle, ulusal sorunla haşır neşirliği her geçen gün derinleşen Diyarbakır şehrinin, çoklukla hali vakti

yerinde olmayan bir kısım sakini. Banta adını da veren qırıxın, yani Keko'nun yerine, yoksul mahalleleri, okulları, parkları, seyran yerleri, "yeni gelenleri", karakolları, alçaktan uçuş yapan savaş uçakları ve tabii ki kahveleriyle bizzat Diyarbakır'ı mı bantın esas kahramanı olarak görmek gerekir, bilmiyorum. Galiba, Keko bu sıfatı daha çok hak ediyor. Her qırıx gibi genç, işsiz, yoksul ve "sertlikperver" biri olarak Keko'yu "tanımlayan" daha bariz vasıflar ya da detaylar şunlar: Hep omuzda taşınan ceket ya da palto (sako?), elden pek düşürülmeyen (!) tespih ve zulada taşınan "sator". Seyran yerlerinde içmesini, hep peşinde dolaştığı ama asla konuşmadığı, hatta uzun zaman adını dahi bilmediği "dawasını" ve elbette ağaçlarını suladığı, kürsülerini tamir ettiği, "evinden daha çok bağlı olduğu" kahveyi de unutmamak lazım. Zaten bunlarsız, Keko qırıx olmazdı bile. Belki bir de hempası, aşağı yukarı benzer "meziyetlere" sahip olduğu Keko'nun "yol" arkadaşı Çeto'yu saymak lazım. Sakalı çıkmayan Keko kendini kötü hissetmesin diye kendisi de sakal bırakmayacak kadar "hassas" öteki qırıxı.

Ne ki, Keko'nun (Qırıx'ın da) doksanların kültürel hayatındaki mahsus yeri, onun bu bildik qırıx vasıflarına eklenmiş bir fazlalığı görmeden, imkânı yok anlaşılamaz: Keko, ulusal sorunun girdabına kapılmış bir zamanın qırıxı ve bu zamanın Diyarbakır'ında bir qırıxtır. Keko, ulusal sorunun koşullandırdığı bir zamana düşmüş ve bu düşmüşlüğün var ettiği tereddütleri, kaypaklıkları, çelişkileri ve başka insani halleriyle "renkli" bir qırıxtır. Nitekim, bütün bu fazlalık olmasaydı, herhalde Keko da "bildiğimiz" Keko olmazdı.

Bantın en az Keko kadar renkli ikinci karakteri, hatta bantın ikinci döneminde Keko'nun dahi önüne geçmiş görünen, Keko'nun ilkokul çağındaki kardeşi Kuto olsa gerek. Abêsinin hayranı olmakla beraber Kuto, 'Keko'nun âlemciliğinden, qırıxlığından hiç de hoşnut değil. Üstelik, abêsinin ulusal soruna dair tereddütleriyle, yanar-dönerliğiyle işi yok. Kuto 'doğrudan politik'! Hem de polislere su satmayacak kadar. Abêsiyle farkı o kadar



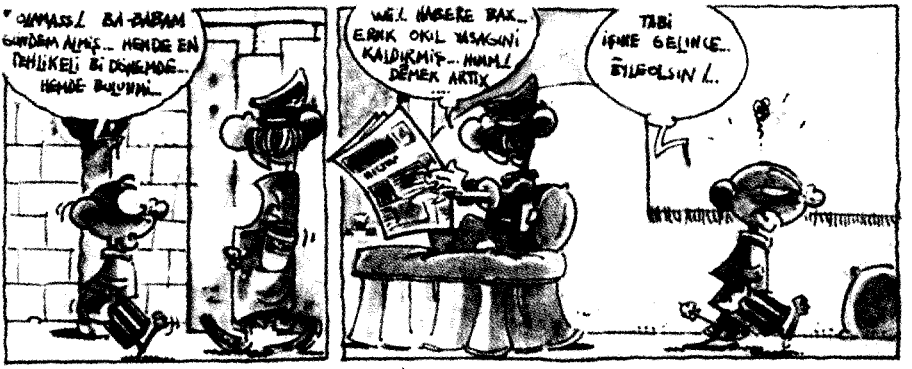
barizdir ki, Keko'nun sokak kavgası sebebiyle düştüğü karakola, Kuto (aynı anda) siyasi sebeple (polis otosunu çizmekten) düşer; karakoldan zafer işareti yaparak ve "serkeftin" (zafer) diye bağırarak da çıkar. ERNK'nın çocukların okula gönderilmemesi kararını uygulatmaya çalışan, "ma siz Türksınız?" diye çıkıştığı okuldaki arkadaşlarını "kokma-sönmezi" okumamaları gerektiğine ikna eden, sınıfta karatahtaya "Bıji Kürdistan" yazan Kuto, Kürt kalkışmasının son zamanlarında belirginleşen bir durumun habercisi gibidir: Yoksulların çocukları, dünyanın pek çok yerinde olduğu gibi, burda da "işin", "olayların", bantın o pek gizemli, pek işlek deyimiyle konuşacak olursak, "sürecin" ta içindedir.

Sürecin yine ta içindeki diğer bir karakter küçük kızkardeş Eyşo'dur. Yeni başladığı ilkokula Kuto'nun "alıştırdığı" Eyşo, abêsinden ilk olarak İstiklal Marşı okunurken okuldan kaçmayı öğrenmiştir. Gerisi kendiliğinden gelecektir. "Türküm, doğruyum" diye giden andı okumamak için okula geç giden Eyşo, geç kalma mazaretleri geçerliliğini yitirince, törene katılmamanın yolunu, okula gün doğmadan gelip, hademeye açtırdığı sınıfa erkenden girmekte bulur. "Süreç", ders esnasında da işlemektedir: Eyşo, öğretmenden dayak yemek pahasına, "Atatürk'ü çok seviyorum" diye yazmayacaktır. Süreçte sosyalleşmek, Eyşo'yu "feminist" dahi kılmıştır: Eyşo, büyük abêsi Keko'yu evden kovacak denli cesaret sahibidir.

Kimi zaman bantın merkezine çıkan anne ve evin tek çalışanı babayla beraber Keko'nun aile resmi tamamdır. Sık sık yokladığı Keko'nun evdeki zulasından siyasi kitap ve dergileri ayıklayıp yok eden, "pentaus"laraysa ilişmeyen, Keko'nun tabiriyle "cinsel tabuları yıkmış", gözü açık, her daim tetik anneye karşın, boş zamanlarında Kuran okuyan, okulların kapandığından bile habersiz, "sürece" çokça mesafeli ve devletle başa çıkılamayacağını düşünen baba, hayata dahli hayli sınırlı biridir.



Bantın en katı, en homojen karakteri meşhur siyasi abê olsa gerek. Tereddütlerden arınmış neredeyse tek bant karakteri olarak siyasi abê, belli bir yolun yolcusu, bir bilinç aktarıcısıdır. Keko'nun takıldığı kahveye taşıdığı kitaplar ve yayınlarla, Keko'yu ve muhtemelen başkalarını da bilinçlendirmeye koyulmuş bu "şehir kadro-



su", gözlüğü ve pos bıyığıyla, bildik solcu tipinin "yurtsever" olanıdır. Bir başına, bir çizgi bant için biraz renksiz de dursa, Keko'yla muhabbetinin yarattığı zıtlıklar ve sürprizler, siyasi abênin "renksizliğinin" bantı hareketlendirmekte çokça işlevsel olduğunu gösterir. Aslında, Keko'yu bildiğimiz Keko yapan tereddütlerin birinci 'canlı' müsebbibi oluşuyla, siyasi abê bantın tam da merkezindedir. Keko'yu ulusal sorunun kavurduğu zamanların Diyarbakır'ında bir qırıx kılan neredeyse bir başına odur. Bu haliyle, Keko'nun vicdanının sol yanı, yurtsever yanı gibidir siyasi abê. Öte yandan, siyasi abêyle Keko arasındaki bilinçlendirme, aktarım ilişkisinin işin (bantın) doğası gereği "başarısız" olduğunu da unutmamak lazım. Siyasi abênin kahveye gelmediği gün, Keko ve hempası Çeto üzerindeki kontrolün kalktığı ve her ikisinin de "aslına döndükleri" gün olur. İkili, o gün dört saat boyunca kağıt oynadıktan sonra, kavga etmeye ve sonrasında da içmeye giderek, qırıxlıklarım doyasıya yaşayacaklardır. Zaten, siyasi abêyle Keko arasındaki aktarım, Keko'nun hep geri dönen, daha doğrusu hep orda olan qırıxlığınca kesintiye uğratılıp başarısız kılınmasaydı, herhalde bant da dönmeye devam etmezdi.

Diğer bir siyasi karakter, Feyzo ise siyasi alanın heterojenliğini göstermesi açısından önemli gibidir. Eğitimsiz, dahası siyasi etkinlikte biraz sakar gibi görünen Feyzo, anlaşılan o ki, davaya imanlı bir militir. Şehirdeki operasyon zamanlarında kalacak yer arayan, bunun için en yakın aday Keko'yu sıkça zor durumda bırakan (gerçi böylesi her durumda, Keko bir biçimde ortadan kaybolmayı becerecektir) Feyzo da, siyasi abê kadar olmasa da, zaman zaman Keko'nun vicdanını zorlar. Annesi iş bulan başka arkadaşlarını Keko'ya örnek gösterirken, Feyzo, işini gücünü terk edip dağa çıkanlardan örnek verir.

Qırıx'ın merkezî karakterlerini sıralamışken, bantın döndüğü mekânların başında gelen kahvenin sahibi Ramazan'ı unutmak olmaz. Yurtseverle-



rin, qırıxların, işsizlerin, polislerin, özel timcilerin, ajanların ve şehrin sıradan sakinlerinin devam ettiği bir mekânın sahibi olarak kahveci Ramazan, böylesi bir mekâna bağlı olarak hayatı idame ettirebilmenin gerektirdiği her türden esnekliği, taktik inceliği ve yanardönerliği maharetle yerine getirir. Kahvesine gelen polislerden çay parası almaz ama buna tanık olup rahatsız olan müşterilerini kaçak çayla tavlamayı bilir. Başka bir kez, "müşterilerinin gözündeki saygınlığı kazanmak" için polislerden çay parası ister istemesine, ama zorunlu göçle nüfusu artan Diyarbakır'da "bu savaş beni zengin edecek" diye için için sevinmekten de kendini alamaz.

Bütün bu merkezî karakterlerin yanısıra, bant tabii ki yan karakterlerin yardımına da muhtaçtır. Şakiro gibi başka qırıxlar, (Keko'nun hep peşinde olduğu dawası Leyla, üniversite giriş sınavlarının müdavimi genç, bazen top oynanan bazen de kavga edilen "öteki" çocuklar subay çocukları) ve tabii ki polisler ve tekinsiz suretleriyle özel timcileri de bantm ve herhalde Diyarbakır'ın da vazgeçilmezlerinden saymak gerekir.

Kararsızlıklar

Peki bantı "başarılı" kılıp Qırıx'a popüler kültür içinde mümtaz bir yer açan "sihir" ne olsa gerek? Qırıx niye bu kadar sevildi? Zannımca, banta sihrini veren, epey renkli çokça karakterin bir karşılaşmalar muhitinde bir araya getirilmiş olması kadar, belki bundan da fazla, bant kahramanlarının hem gündelik hayata hem de bu gündelik hayatı baştan sona kateden ulusal soruna dair "arızalar", çelişkiler ve kararsızlıklarla dolu olmalarıdır. Özel hayatı, kişisel benlikleri giderek daha çok kuşatan modern şehir hayatında, karmaşıklaşıp çoğullaşan bir kamuda olmanın sebep olduğu bildik yarılmanın, hepimizi olduğu gibi, Qırıx'ın karakterlerini de daha çelişkili ve müstereddit kıldığı açık. Ne var ki, Qırıx kahramanlarının gömüldüğü kararsızlıkların ve çelişkilerin tek kaynağı bu bildik, asri zaman halleri değil. Karakterlerin, bantı daha bir hızlı çeviren, banta sihrini de veren tereddütlerinin, çelişkilerinin, arızalarının ve sürprizlerinin daha mahsus bir kaynağı var: Ulusal sorunun sebep olduğu yarılmalar, bu yarılmalardan türeyen kararsızlıklar. Ulusal sorun kaynaklı bir rezistansın her geçen gün büyüyen ruhuyla, bu ruhu ezmeye kararlı otoritenin ruhunun ve cisminin

aynı şehirde neredeyse her an karşılaşarak ortak varoluşları, şehir sakinlerinin (bant karakterlerinin) pek çoğunu, tabii bir biçimde, basbayağı tutarsız ve müstereddit kılmaktadır. İki büyük celbin, "ulusun" ve devletin çağrılarının muhatabı olmak, şehir sakinlerinin çoğunu, pek çok durumda en yakın 'karşılaşma' alanına, ne o ne bu (hem o hem bu) "haline" çekmektedir. Şehrin herhangi bir sakini için, her durumda, herkesin karşısında aynı yerde, aynı halde, aynı "tarafta" olmak çokça maliyetli olabilir: Terörist ya da xayın olmak işten bile değildir.

Şehrin sakinlerini terörist ya da xayın olarak bellemeye zemin oluşturan bu ortak varoluş durumunda, qırıx karakterlerinin pek çoğu belirsiz hallere, tereddütler alanına, o da olmadı "sahnelenen" benliklere çekilmekten başka yol bulamaz. Modern bir kamuda olmak kadar, ulusal sorunun girdabına kapılmış bir şehirde olmak, herkesi en az iki dilli, iki karakterli yapmış gibidir. Öyle ki, kahramanların her birinin, ikinci bir dili, bir sahne dilini, daha doğrusu bir resmi dili devreye aldığı bir yer ya da muhatabı vardır. En başta da Keko'nun!

Hemen herkes gibi Keko'nun da karakteristik arızası ulusal sorunla, Kürt meselesiyle ve bunun etrafında oluşan siyasi halle ilgilidir. Ama önce Keko'nun diğer tereddütlerine, "süreçle" doğrudan ilgili olmayan tereddütlerine, saf bir qırıx olarak arada kalmışlıklarına göz atmak yerinde olur. Keko'nun bu meyandaki büyük arada kalmışlığı, işsizliği ve parasızlığı "gerçeğiyle" meftun olduğu feodal değerleri devam ettirebilme "arzusunun" uyuşmazlığından türemektedir. Zaman, şehrin yeni zamanı, bu arzunun gerçekleştirilmesini iyice imkânsız kılsa da, Keko bu yeni zamanla qırıx zamanını uzlaştırmaya çalışmaktan geri durmaz. Sonuç elbette ya hüsran ya da olsa olsa ironidir. Kahvedeki çay hesabını ortak ödemeyi teklif eden siyasi abêye karşı Keko, "feodal-meodal ama degerlerimizle gurur diyoruz" deyip hesabın tamamını öder. Keko, dışarda, erkekler dünyasında parlak bir gurur jesti yapmıştır yapmasına, ama ardından evde, annesinin önünde diz çöküp para istemek de vardır. İşsiz güçsüz olmasına rağmen Keko, Marlboro içmekten geri durmaz; çünkü, kahvede "vay, bu zamanda", "gerçek bir Kürt" denilerek onaylanıp yüceltilmek, evde anneden (diz çöküp)



para istemenin yarattığı (?) "sıkıntıyı" fazlasıyla telafi eder. Gururundan, sokakta düşürdüğü tespihini eğilip alamaz ama, "etraf bu kadar kalabalık olmasaydı" diye de iç geçirir Keko. Dama hastasıdır ama siyasi abênin gözüne girmek için (satranç taşlarıyla) dama oynayıp, satranç oynuyor süsü vermekten kendini alamaz.

"Süreçle" alakalı arada kalmışlıklarına gelince, Keko'nun "sürecin" imanlı bir neferi olmadığı, buna ne mizacının ne de cesaretinin yettiği açıktır. Beri yandan Keko bir "xayın" da değildir. Ne var ki, zamanın Diyarbakır'ı ne tümden tarafsız bir ara pozisyona ne de duruma kökten kayıtsız kalmaya imkân vermektedir. Herkesin az da olsa bir meyil göstermesi gerekir. Keko'nun meyli de "sürece" taraftır, ancak çok değil. Hele Keko'yu qırıx olmaktan "kurtaracak" kadar hiç değil. Meyli zamanla, azar azar artsa da Keko, hep sürecin kıyısında bir qırıx kalacaktır. Bir yanda siyasi abêyle düşüp kalkacak, beri yanda ortalığın karışma ihtimalinin belirdiği her durumda, siyasi abênin ya da Feyzo'nun yardıma ihtiyacı olduğu zamanlarda süratle gözden kaybolacaktır. Bir yandan siyasi abênin verdiği yayınları gönülsüzce de olsa okuyacak, beri yanda okudukları üzerinden kahvede havasını atacaktır. Başka zaman üzerinde taşımaktan korktuğu, okumaktan yüksündüğü siyasi yayınları, kış geldiğinde siyasi abêden kendisi isteyecektir: Sobada yakmak için. Siyasi abênin verdiği "kadın sorunu"yla ilgili yayını, evde iyice yayılıp, annesiyle kız kardeşine hoyratlık ederek okumak da Keko'ya pek bir yakışır. En siyasileştiği anlarda dahi bir qırıx kalmaya devam eden Keko, siyasi abênin gösterdiği ajanı, "teyze Makbule'nin qızına takılisen" bahanesi ile dövüp, "risk almadan yurtseverlik görevini yerine getirecektir." Ancak, "yurtsever" qırıx Keko ve hempası Çeto, köy boşaltmalarının sonuçlarını, ancak müdavimi oldukları kahve kalabalıklaşıp birileri biraz yer açmaları için ikisini "rahatsız ettiklerinde" algılayabilecektir.

Süreçle temasındaki tereddütleri zaman zaman Keko'yu iyice hokkabazlaştırır. İşsizlikten, parasızlıktan bunaldığını, artık "dağa çıkabileceğini" ima edip annesinden para sızdırabilir. Başka bir kezinde "dawa"sım etkileyebilmek için *Ülke* gazetesi alıp kızın önünde güya yere düşürür. Ya da siyasi her türlü angajman ya da faaliyetten kendisi çokça kıllanır, ama kardeşi Kuto'ya *Özgür Gündem* gazetesi satma "işini bulur". Aynı tereddütler zaman zaman da Keko'yu basbayağı utandıran (?) sonuçlar verir. Keko'nun sokakta kavga etmekten, "adi suçtan" karakola düştüğü bir gün, Kuto da karakola düşmüştür: Ne ki, "siyasi suçtan".

Kavga etmek, qırıx olabilmenin, tabii ki mümeyyiz vasfıdır. Nitekim başka qırıxlar gibi Keko da sertliklerin adamıdır. Ancak süreçle temas, Keko'nun kavgacılığını da renklendirir. Giriştiği bir kavgadan kahveye döner-



ken için için "herkes şimdi beni konuşacak" diye övünen Keko, siyasi abê, içinde Keko'nun da yer aldığını bilmediği bu kavgayı "bu zamanda karı kız davası mı" diye küçümseyince, hemen siyasi abêye, sürece yanaşır: "Ama halkımız bilinçleni, bi daha olmaz herhal." Ne var ki, sürece doğru sendelese de, siyasi abêye yanaşsa da, Keko halen bir qırıxtır: Kendisiyle kavga etmeye gelen Şakiro'yu siyasi abênin yanında "istersen oturup konuşalım, şiddet şart değil" diye karşılar karşılamasına da, sonuçta Şakiro'ya girişmekten kendini alamaz.

Sertliklerin adamı, kavga etmekten sakınmaz Keko'nun, dünyanın her yerindeki benzeri başka qırıxlar gibi, büyük ironisi polis ya da asker, resmi otoriteden duyduğu muazzam, abartılı korkudur. Qırıx tarzı delikanlılığın, civanmertliğin sınırı karakolda, üniforma karşısında sona erer. Üç beş başka qırıxla tek başına kavga etmekten sakınmayan qırıx, polisten ölümüne korkar. Kuto'nun dövüldüğünü haber alınca kükrer, ancak kardeşini dövenlerin subay çocukları olduğunu öğrenince, resmi otorite korkusunu "kardeşine yardım etmesinin yakışık almayacağı" bahanesine sığınarak saklamaya yeltenir. Keko'nun bu "büyük korkusunun" bant boyunca sıkça resmedildiği tipik durum ya da zaman, kimlik kontrolü yapılan anlardır. Keko her defasında darmadağın olur. Nüfus cüzdanını evde unuttuğu durumlarsa, sadece Keko için değil, bir biçimde korkusuna alıştırmış olduğu ailesi için de kâbus anlarına dönüşür.

Öte yandan Keko'nun, çokça korktuğu resmi otoriteden, içeriği "süreç" tarafından şekillenen yabancılaşmışlığından bahsetmemek de olmaz. İstiklal Marşı'nın okunduğu her durumda, Keko'nun ilk tepkisi sıvışmak olur. PKK'nın ilan ettiği bir ateşkes durumundaysa, ateşkesi kendince yorumlayıp İstiklal Marşı okunurken saygı duruşuna geçmekten imtina eder. Sonuç tahmin edilebilir: Keko polisten dayak yiyecektir. "Süreç", sadece Keko'nun yabancılaşmışlığının mahiyetini belirlemekle kalmaz, Keko'nun kullandığı

günlük dili de biçimlendirir. Kavga etmek üzere olduğu başka bir qırıxla birlikte polis tarafından dövülünce, Keko ve diğer qırıx tepkilerini sürecin diline müracaat ederek ifade ederler: "Devlet artık sadece zor yöntemiyle iş görebili, başka bişi üretmi [...] Kemalizmin sadece şiddet yönü kaldi." "Sürecin" kıyısında bir qırıx hayatı sürdürmek, Keko'nun başka jestlerini de şekillendirecektir: Askere erken gidip gelsin diye nüfusa iki yaş büyük yazdırıldığını öğrendiğinde, annesiyle babasına "objektif xayınlar" diye çıkışır. Başka bir kez, Diyarbakır civarındaki bir gölde birkaç gün geçirip geçirmemeye, o günlerdeki *Gündem* gazetesine bakıp, bölgenin "kritigini çıkardıktan" sonra karar verir.

"Sürecin" dönüştürdüğü, yenilediği sadece Keko'nun dili değildir. Bir bütün olarak Diyarbakır'ın günlük dili sol-yurtsever bir dille melezlenmektedir. Havanın açık olacağını bildiren habere güvenip masa ve sandalyeleri bahçeye çıkaran "işbilir" kahveci, hava bozup yağmur yağınca, o an başka bir haberi bildiren televizyona bu yenilenmiş dille çıkışır: "Hepsi yalan, bu medyalar hep resmi idelojinin bir birosi gibi çalışi." Keko'nun ailesi de bu yeni dili kullanışlı bulmuştur: ERNK'nın koyduğu içki yasağı esnasında eve sarhoş gelen Keko, annesi ve Eyşo tarafından "hem yurtsever geçinip hem de içki yasağını deldiği" için kınanacaktır.

Keko, Kuto ve Eyşo'yu televizyondaki yılbaşı programını seyretmekten, "bu kâfirlerin yılbaşısı, siz kâfir misiniz ki seyrediyorsunuz" diyerek alıkoyamayan baba da "çözümü", "sürecin" cari diline başvurmakta bulur: "Ma bu TC'nin psikolojik savaşı değildir [...] hani TC'nin kültürüne direnme?" Şehrin pek çok sakini gibi, taktik bir kimliğe bürünmekte baba gerçekten de maharetlidir. Şehrin en tekinsiz bir döneminde cebinde *Özgür Gündem* taşıyıp eve getirmeyi göze almıştır: Tabii ki, ERNK'mn okula gitme yasağını kaldırmış olduğuna dair haberi, Kuto'nun da duyacağı bir sesle okumak için.

Muhatabına göre ikinci bir dil, resmi bir dil kullanmak zorunda kalmak da sadece Keko'nun kaderi değildir. Keko'nun resmi dilinin ya da ikinci dillerinden birinin muhatabı siyasi abêyse, Keko da annesinin ikinci dilinin muhatabıdır. Keko'nun siyasi işlere karışmamasını isteyen anne, evinde komşusu kadınla "süreci", PKK'nın Hizbullahçıları öldürmesini olumlayıp "Kürtlere ne gelmişse hep xayınlarından geli" diyerek değerlendirdiği esnada, içeri Keko'nun girmesi üzerine, "hepsini o Apo yapi. Kendisi daxda oturi, çocuklarımızi qandıri. Wellahi bu yol yanlıştır" diyerek devam eder. Keko'ya "Bırax bu yoli Keko. Soni yox. Dewlet çok güçli. Tanki war, topi war" diyerek serzenişte bulunurken, komşusuna "dewletin bütün parasi savaşa gidi. Mecbur masaya oturacak" der. Yalnız kaldığındaysa "bu sawaş kişiliğimi çox olımsız etkili" diyerek yakınır.

"Sürece" kapılmış Diyarbakır'ın kimi yerlerinde, şehrin kimi sakinleri daha çok dengeyi gözetmek zorundadır. Buna mukabil, gözetmek zorunda olunan denge arttıkça, müracaat edilen dil de mecburen çeşitlenip, daha taktik bir dil peydah olmaktadır. Şehrin, kahveci Ramazan gibi sakinleri, biraz da mecburen, böylesi bir taktik dile ve kimliğe sığınır. Ramazan Usta, hem yurtseverleri, hem özel timcileri, hem arada kalmış qırıxları hem ajanları, hem müdavimlerin işsiz güçsüzlüğünü hem de şahsi menfaatlerini gözetmek durumundadır. Şehrin merkezinde bir denge adamı olmak, yurtseverlerin ya da qırıxların zulalarını saklayıp polislerden çay parası almamakla, çaya zam yapıp müşterilerin hoşnutsuzluğunu arada bir kaçak çay demleyerek gidermekle, yanlışlıkla da olsa, kahvesindeki milisi polisten korumakla mümkündür.



Diyarbakır: İki Celp Arasında

Keko'nun ve aslında Qırıx karakterlerinin pek çoğunun banta sihrini de veren kararsızlıkları, hızla büründükleri taktik haller, bir yeni durumla, şehrin "sürece" kapılmış olmasıyla ilgilidir. Her geçen gün sürece daha fazla gömülen Diyarbakır ve sakinleri, bir diğeriyle ölümcül bir rekabete tutuşmuş iki büyük çağrının, "ulusun" ve devletin çağrılarının muhatabıdır. Ulus ve devlet arasındaki çakışmanın epeyce zayıfladığı, büyük bir yabancılaşmışlığın hüküm sürdüğü bir zamana düşmüş şehrin sakinleri iki kararlı davetle karşı karşıyadırlar. Üstelik, icabet etmek kadar etmemenin de epeyce maliyeti olabilecek iki davetle. Keko başta, şehir sakinlerininin çoğunu kararsızlaştırıp taktik hallere çeken, biri resmi iki dilli kılan, şehir hayatının bildik sıkıştırmaları bir yana, iki rakip çağrıyla müsemma bu sürecin ta kendisidir.

Beri yandan, şehrin ve sakinlerinin bu halinin "tipik" ya da "sahici" bir arada kalmışlık olmadığını da eklemek gerekiyor. Çağrıların herhangi birine tümden yüz çevirmek çokça riskli olsa da, aslında şehir ve sakinleri biraz arada kalmış gibi yapmaktadır. Bantta gösterilen şehirde, bantın Diyarbakır'ında, sosyal hayatın daha derinlerinden gelen ve daha derinlere nüfuz

eden çağrı elbette ulusun çağrısıdır. Şehir, sık sık devletin çağrısına çokça yabancılaşmış olarak resmedilir. Devletin tören-çağrıları çalışmadığı gibi, sokaklar da devletin temsillerine pek müşfik değildir.

Qırıx'a damgasını vuran arada kalmışlık, "tipik" ya da "sahici" olmadığı gibi, hep aynı biçimde süregiden bir arada kalmışlık da değildir. Bant döndükçe, Keko ve şehrin öteki sakinleri, taktik hallerinden hiç vazgeçmeseler de, sanki biraz daha "meyyal" kimlikler edinmektedirler. Bantın iki rakip çağrıya muhatap kalan müstereddit karakterleri, zamanla çağrılardan birine, ulusun çağrısına biraz daha kapılır gibidir. Deyim yerindeyse, şehir sürece gömülürken, Qırıx karakterleri de dönüşmektedir. Nitekim bantın ikinci dönemi başladığında, Keko'nun babasının dahi "Kürt duyguları" olduğu ortaya çıkmış, adamcağızın "bunca yıllık duruşu zedelenmiştir". Perdelerden biri inmiş, iki-dillilik en azından aile içerisinde bir büyük yara almıştır.

Qırıx'a mahsus olmayabilir; ama bütün bu durum bantı epeyce farklı kılıyor: Esas kahraman (Keko) da dahil, karakterlerin çoğunun zamanla dönüştüğü bir bantla karşı karşıyayız. Bant döndükçe, kahramanların, başlarda çok daha sert sürprizlere, ironilere sebep olan sürece dair arada kalmışlıkları, iki dillilikleri belli belirsiz azalır gibidir. Peki, bu eğilim, Qırıx karakterlerinin bu giderek meyyal olma hali iyice güçlenir mi? Belki! Öte yandan, tereddütlerinden arınmış bir Keko, iki dilliliği sona ermiş bir Diyarbakır, herhalde Qırıx'ın sonu demek olur.

Arka Sokakların Dergisi *Mikrop*

LEVENT GÖNENÇ[1]

23 Mart 1978 tarihinde yayın hayatına başlayan *Mikrop* dergisi, Engin Ergönültaş öncülüğünde, *Gırgır*'dan ayrılan bir grup genç çizer tarafından çıkartılır. Orijinal kadroda Engin Ergönültaş dışında; İrfan Sayar, Hasan Kaçan, Behiç Pek, Şevket Yalaz, Sarkis Paçacı ve Latif Demirci bulunmaktadır. *Gırgır*'ın "as kadrosu"nda yer alan bu yedi genç, meslek sahibi oldukları, kendilerini geliştirdikleri ve okuyucu ile samimi bir bağ kurdukları "baba ocağı"ndan çıkıp, belki de –o günlerde *Gırgır*'ın popülerliği ve satış başarısı göz önüne alındığında– ciddi bir risk alarak kendi yollarına gitmeye karar verirler.

1970'li yılların sonunda, Türkiye'de üç önemli mizah dergisi bulunmaktadır: *Gırgır*, *Fırt* ve *Çarşaf*.[2] *Gırgır* ve *Fırt*, Oğuz ve Tekin Aral kardeşlerin yönetiminde, Haldun Simavi'nin *Günaydın* gazetesi bünyesindedir. *Çarşaf* ise, Erol Simavi'nin *Hürriyet* gazetesinin çatısı altında, *Gırgır*'a bir alternatif olarak tasarlanır. *Çarşaf* belli bir tiraja ulaşıp bu tirajı korusa da, en çok sevilen, en çok okunan mizah dergisi *Gırgır* olur. Peki nasıl olmuş da, *Gırgır*'ın "altın çağı"nı yaşadığı bu dönemde, *Gırgır*'da yetişen genç çizerler başka bir dergi çıkarmaya cesaret etmiştir? Fikrimizce, bu sorunun cevabı, *Mikrop*'un *Gırgır* karşısındaki konumuyla ilgilidir. *Mikrop*, *Gırgır*'ın yerine ikame edilecek bir dergi değildir; o günün koşullarında *Gırgır*'ın yerine ikame

---

1 Bu çalışmanın oluşması aşamasında, *Mikrop* arşivini temin eden ve sohbetleriyle zihnimi açan sevgili dostum Levent Cantek'e ve *Gırgır* koleksiyonundan yararlanmamı sağlayan sevgili Ayhan Ataman'a teşekkürü bir borç bilirim.

2 Türkiye mizah tarihinde önemli bir yeri olan *Akbaba Gırgır*, *Fırt* ve *Çarşaf*'ın yükseldiği dönemde son günlerini yaşamaktadır. Dergi yetmişli yılların sonlarında kapanır.

edilecek bir dergi yaratmak gerçekten zordur; arkasında güçlü bir sermaye ve yetkin bir kadroyla yola çıkan *Çarşaf* bile bunu tam olarak başaramamıştır. *Mikrop* daha çok *Gırgır*'ın söylemediğini veya söylemeye cesaret edemediğini söylemek için yola çıkmıştır. Kuşkusuz, dergiye finansal kaynak sağlayan yayınevinin, bu dergiyi çıkarırken belli bir kâr beklentisi olabilir; ancak *Mikrop*'un çıkış fiyatı (400 kuruş), *Gırgır*'ın o günlerdeki satış fiyatı (250 kuruş) ile karşılaştırıldığında, bu ticari beklentinin yayınevi açısından da, salt bir piyasa rekabeti biçiminde algılanmadığı sonucuna varılabilir.

Mikrop, *Gırgır*'dan farklı bir hedefe yönelse de formatı *Gırgır*'dan çok farklı değildir. Bir başka ifadeyle, *Mikrop*, genel olarak kendine özgü bir tona sahip olmakla birlikte, "*Gırgır* ruhunu" hiçbir zaman dışlamaz. Daha da önemlisi, zaman içinde *Gırgır*'ın gölgesi –belki okurların yönlendirmesiyle, belki yayınevinin talebiyle, belki de Engin Ergönültaş dışında hâlâ *Gırgır* ekolünü sürdüren çizerlerin etkisiyle– derginin üzerine iyice düşer. Buna rağmen, içerik açısından üç noktada *Mikrop Gırgır*'dan ayrılır: (1) *Mikrop*'un siyasi tavrı net bir biçimde tanımlanmıştır; dergi 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 artıracak 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. Yazının bundan sonraki kısmında, bu tespitlerden yola çıkarak, *Mikrop*'un hangi noktalarda *Gırgır*'a benzediğini, hangi noktalarda *Gırgır*'dan ayrıldığını ayrıntılı bir biçimde tartışarak, Türkiye'de radikal mizahın soy ağacında gövdeyi oluşturduğunu düşündüğümüz *Mikrop*'un temel özelliklerini ortaya koymaya çalışacağız.

Orijinal Kadro = Engin Ergönültaş + Bir Kısım *Gırgır*

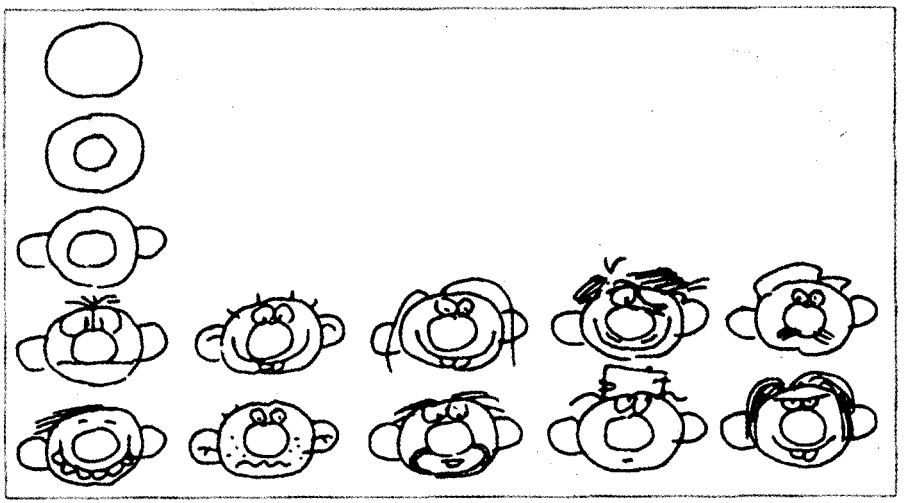
Mikrop kadrosu içinde tartışmasız tek bir isim öne çıkar: Engin Ergönültaş. Dergideki diğer çizerlerin emeğini ve önemini teslim ederek şu söylenebilir: Derginin farklı, *Gırgır*'dan ayrılan çizgisini esas olarak Engin Ergönültaş temsil eder. *Gırgır* ve *Fırt*'ta da çizen bu özgün kalem, *Gırgır*'da ve *Fırt*'ta yapamadıklarını *Mikrop*'ta dener. İsteyerek belirginleştirdiği siyasi kimliği, sosyal bilimlerin temel kavramlarına olan aşinalığı, hınzır bakış açısı ve cesur çizgisiyle gerçekten farklı bir mizahçıdır Ergönültaş. *Gırgır* ve *Fırt* yıllarında ele avuca sığmayan bu çizer *Mikrop*'la kendini daha rahat ifade edebileceği bir mecraya kavuşur.

Engin Ergönültaş dışında kalan çizerlerin yaptıkları *Gırgır*'da yaptıkla-

rından çok farklı değildir. Çizerlerin çoğu *Gırgır*'da edindikleri çizgiyi ve mizah anlayışını, ufak tefek farklarla, *Mikrop*'a taşır. Hasan Kaçan, Behiç Pek ve Sarkis Paçacı, kimi zaman –büyük ihtimalle Engin Ergönültaş'ın etkisiyle, belki de zorlamasıyla– değişik işlere imza atsalar da, esprilerden tiplemelere kadar *Gırgır*'dan çok farklı bir noktaya ulaşmaz. *Gırgır*'daki çizgisinden bir ölçüde ayrılan İrfan Sayar ise Engin Ergönültaş gibi güçlü bir isim karşısında öne çıkamaz. "Bileği kuvvetli" bir çizer olan Şevket Yalaz, esprilerinden ziyade çizgisiyle dikkat çeker. Daha çok başkalarının bulduğu esprileri çizen Yalaz; *Gırgır*'da önceleri Mehmet Polat'm, sonraları İlban Ertem ve Ergün Gündüz'ün üstlendiği "hazır kuvvet" rolünü üstlenir. Henüz üslubunu oluşturamamış bir çizer olan Latif Demirci ise, tiplemelerinden tonlamalarına kadar, Oğuz Aral'ın *Mikrop*'ta yaşayan "genç hayaleti" olarak, bu dinamik kadroya ayak uydurmaya çalışır. *Mikrop*'un çizgi dünyasında yabancı çizerlerin izlerine de rastlamak mümkündür; Sarkis Paçacı'nın Don Martin'e yakınlığı, Behiç Pek'in Mordillo ile akrabalığı, İrfan Sayar'ın Hofnung ile benzerliği dikkat çekicidir. Kuşkusuz kadronun en özgün çizeri Engin Ergönültaş'tır ve *Mikrop*'un karakteristik estetiği Ergönültaş'ın çizgisi tarafından belirlenir.

Peki nedir Ergönültaş'ın çizgisini farklı kılan? Dikkatle incelendiğinde, aslında Ergönültaş'm da çizgide "*Gırgır* formülü"nü kullandığı söylenebilir. Özellikle Walt Disney üslubuyla çalışan çizgi filmcilerin kullandığı bu formül, geometrik iskeletler üzerine inşa edilen hazır poz ve ifade kalıplarına dayanır. Bu imalat formülünün *Gırgır* açısından çeşitli avantajları vardır: Birincisi, böyle şablonlara dayanan bir çizgi anlayışı hızlı üretmeyi sağlar. İkincisi, bu anlayış dergide, Oğuz Aral'ın arzuladığı üslup birliğini, hatta tek-tipleşmeyi mümkün kılar. Üçüncüsü, bu anlayışla üretilen çizgiler okuyucuya sevimli ve cana yakın gelir. Bu imalat formülü, gençliğinde çizgi film çalışan Oğuz Aral tarafından *Gırgır*'a taşınır ve genç çizerlere aktarılır, hatta dayatılır. Derginin en özgün ismi Engin Ergönültaş da esas olarak Oğuz Aral'ın "rahlei tedrisi"nden geçmiştir ve *Gırgır*'da kullanılan bu yöntemleri iyi bilmekte ve kullanmaktadır [Resim 1].[3] Ancak Ergönültaş'ı biçimsel olarak diğer *Gırgır* çizerlerinden iki önemli özelliği ayırır: taramalar ve sert-kırık çizgiler. Oğuz Aral'ın kaçındığı ve genç çizerlerin kaçınmalarını önerdiği taramalar Ergönültaş'ta ön plandadır. Ergönültaş'm bazı çizim-

3 Tan Oral, *Gırgır*'daki fabrikasyon çizgi üretimini şöyle açıklar: "Palyaço Formülü: Bir tane tekerlek çizersin, o kafadır ya da surat. Tam ortasına küçük bir tekerlek daha çizersin, o burun. İki tarafına yarım daireler çizersin, onlar da kulak olur. Burnun üst tarafına birbirine yakın iki daire çizersin göz olur. Bir de aşağı ağız koyarsın, iki de diş. Şimdi bunun saçlarını şöyle yaparsan Avanak Avni olur; böyle yaparsan mesela Engin Ergönültaş'ın çizdiği bilmem ne tipi olur" (Engin, 2006:386).



Resim 1. Tan Oral'ın kaleminden "Palyaço Formülü" (ENGİN, 2006: 387).

lerinde taramalar, sulandırılmış çini mürekkebiyle yapılan tonlamaların önüne dahi geçer. Yine *Gırgır* estetiğinden farklı olarak, Ergönültaş yumuşak-yuvarlak değil, sert-kırık çizgilerle çalışır. Bu biçimsel özellikleriyle Ergönültaş, bir ölçüde Amerikan "underground" çizgi roman geleneğinden etkilenir (Cantek, 1996: 215), ancak Fransız çizerlerine, özellikle Fransız çizgi romancılarına yakınlığı da dikkat çekicidir. İkinci Dünya Savaşı sonrası Fransız radikal mizahının, özellikle *Hara-Kiri* ve *Charlie Hebdo*'nun etkisi Ergönültaş'ın çizgisinde hissedilir. Sonraki yıllarda daha fazla Belçika ekolüne yaklaşan Ergönültaş, *Mikrop* yıllarında Türk karikatürüne farklı bir çizgi armağan eder [Resim 2].

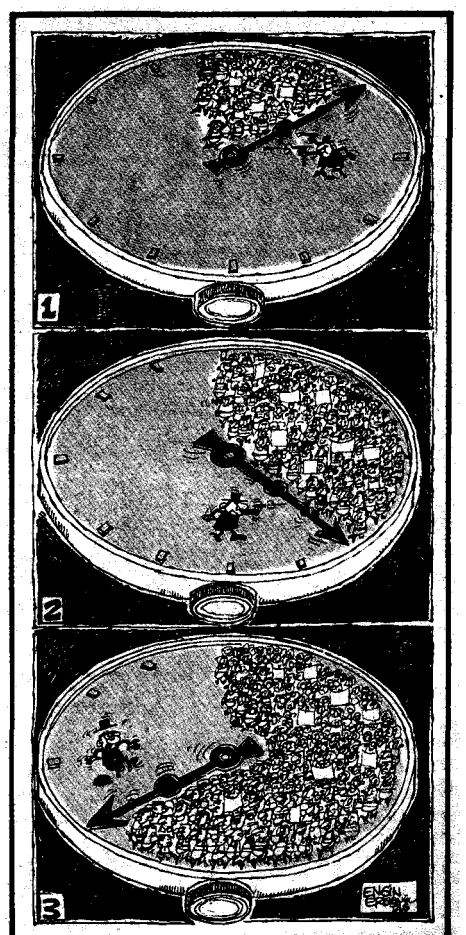
Sonuçta *Mikrop*'un orijinal kadrosu, "Engin Ergönültaş + Bir Kısım *Gırgır*" olarak özetlenebilir. Peki *Gırgır* ağırlıklı bu genç kadro yeni evinde neler yapmıştır; *Mikrop*'ta yapılan işler *Gırgır*'dan ne kadar farklıdır? Bu konuyu iki başlık altında incelemek yerinde olur: "Biçimsel Benzerlikler/Farklılıklar" ve "İçerik".

Biçim Açısından *Gırgır* ile *Mikrop* Arasındaki Benzerlikler/Farklılıklar

Mikrop'un *Gırgır*'dan biçimsel olarak ayrıldığı en önemli nokta belki de rengidir. Büyük ihtimalle dergi, bilinçli olarak, *Gırgır*'ın sarı rengine karşı kırmızıyı tercih eder. O yıllarda –ve günümüzde– kırmızıya yüklenen radikal sol çağrışımlar, sertlik ve başkaldırı, derginin estetiğinde ifadesini bulur. An-

cak bu noktada şunun altını çizmek gerekir; renk açısından yapılan bu tercih dahi, *Gırgır*'dan tam bir kopuş olarak değerlendirilemez. Dergi kırmızıyı tek renk olarak tercih etmez; iç sayfalarda hâkim renk yine "*Gırgır* sarısı"dır; kırmızıya kapakta ve başlıklarda yer verilir. Bir başka ifadeyle, *Mikrop Gırgır*'ın sarısına kırmızıyı ekler. Daha da ilginç bir nokta, dergide sona yaklaşılırken, 42. sayıdan itibaren kırmızı renkten de vazgeçilir. Bu, baskı tekniği veya matbaadan kaynaklanan bir durum mudur, yoksa içerik olarak da gittikçe *Gırgır*'a yaklaşan dergi için bilinçli bir tercih midir; bilinmez.

Derginin kapakları 56. sayıya kadar Engin Ergönültaş tarafından çizilir. 57. sayıda kapakta görülen imza, çizgi dünyası itibariyle, İlban Ertem ve Bülent Düzgit'in bir karışımı olan bir çizere aittir: Alp Tamer Ulukılıç. Bu sayıdan sonra kapakta Hasan Kaçan ve Latif Demirci'nin de isimleri yer alır. 57. sayıyla birlikte arka kapağın da formatı değişir. Bu sayıya kadar, arka kapakta bir fotomontaj veya fotoğraflı bir espriye yer verilir. Arka kapağın diğer değişmez unsuru ise kovboy karikatürleridir [Resim 3]. Bu karikatürler 5. sayıya kadar Engin Ergönültaş tarafından; 7. sayıdan itibaren ise Sarkis Paçacı tarafından çizilir. 57. sayıda fotoğraflar ve kovboy karikatürleri yerini, 27. sayıda okura merhaba diyen, Latif Demirci'nin çizdiği "Canavar Koyun Orhan" isimli çizgi romana bırakır.



Resim 2. Engin Ergönültaş.

Arka kapaktaki fotomontajlar veya fotoğraflı espriler *Mikrop*'un *Gırgır*'dan ayrıldığı en önemli noktalardan biridir. Derginin kısa serüveni içinde en çok ses getiren, hatta ciddi tepki çeken cinselliğe ilişkin veya "iğrenç" espriler bu bölümde yer alır. Fotoğraf *Gırgır*'ın portfolyosunda da önemli bir yere sahiptir. Ancak *Gırgır*'da fotoğraf daha çok, erkek okuyucuların ilgisini çekebilecek biçimde, cinsel çağrışımlar içeren güzel kadın imajlarını dergi sayfalarına taşımak



Resim 3. 56. sayının arka kapağı. Bir sonraki sayıdan itibaren arka kapağın formatı değişir.

için kullanılmıştır. Üzerlerine oturtulan çizgilerle desteklenen bu erotik sayılabilecek fotoğrafların yanında, *Gırgır* kimi zaman fotoroman formatında işlere de yer verir. *Mikrop*'un fotoğrafa yaklaşımı ise oldukça farklıdır. Dergide fotoğraf, çok daha açık, hatta rahatsız edici imajlar biçiminde karşımı-

za çıkar. *Mikrop*'un bu yaklaşımı, Fransız *Hara-Kiri* mizah dergisinin yaklaşımıyla büyük ölçüde benzerlik taşır. Hatta Fransız komedyen Coluche'un *Hara-Kiri* için yaptığı fotoğraflı skeçlerin bir benzerini –kuşkusuz, Türkiye'nin o günkü koşulları göz önüne alındığında, çok daha "edepli" bir biçimde– dönemin popüler komedyenleri Uğur Böcekleri arka sayfada bir süre dener [Resim 4]. Kimi zaman bu fotoğraflı köşede dergi çizerleri, özellikle Hasan Kaçan rol alır. 15. sayıda, fotoğraf kullanımı açısından *Mikrop* ile *Hara-Kiri* arasındaki benzerlik etkilenmenin ötesine geçer ve bu sayıda doğrudan *Hara-Kiri*'den alınan fotoğraflı bir espri arka kapakta basılır. Dergi 39. sayıdan itibaren arka kapağını, açtığı fotomontaj yarışmasında başarı kazanan okur çalışmalarına ayırır. Bu çalışmalardan bazıları, fotomontajın teknolojik olarak kolaylaştığı, olanaklarının genişlediği günümüz standartlarında dahi dikkat çekicidir.

Mikrop'un orijinal formatında yer alan sürekli köşelerinden bir başkası, Engin Ergönültaş tarafından kaleme alınan Mikroskop köşesidir. Bu köşe; dergiden haberlerin, okurla dertleşmelerin, dergiye gelen mektuplara verilen cevapların yer aldığı bir köşe olmanın yanında, Engin Ergönültaş'ın günlük siyaset üzerine düşündüğü, teorik çözümlemelere giriştiği ve büyük ölçüde derginin entelektüel altyapısını kurduğu bölümdür. Burada Ergönültaş'ın sosyalist-Marksist siyasi kimliği açıkça ortaya çıkar. Ergönültaş birkaç sayı bu görüşlerini "Çizgiyle Makale" ismini verdiği ve dönemin sosyalist gazetelerinden *Politika*'da yayımlanan işlerden derlenmiş köşesine taşır. Aşağıda ayrıntılı olarak ele alacağımız gibi, bu sert/açık siyasi tavrı ve sol yelpazenin iyice solunda konumlanması, *Mikrop*'u, siyasi mesajlarını sözel ve görsel göndermelerle vermeyi tercih eden ve büyük ölçüde sosyal demokrat bir çizgiyi takip eden *Gırgır*'dan ayırır.

Mikrop'un *Gırgır*'dan ayrıldığı bir başka nokta, dizi çizgi romana karşı başlangıçta aldığı tavırdır. Gerçekten, dergide "Utanmaz Adam" veya "Gaddar Davut" gibi uzun hikâyeler üzerine kurulmuş çizgi romanlar yer almaz. Çizgi romanlar bant veya panel formatındadır ve en uzun olanlar bile aynı sayıda başlayıp biter. Bu çizgi ro-



Resim 4. Uğur Böcekleri.

manlar esas olarak, "Zalim Şevki ve Kelek Osman" (Engin Ergönültaş), "Canavar Koyun Orhan" (Latif Demirci), "Tarzan" (Hasan Kaçan) ve "Güdük Niyazi" (Şevket Yalaz) gibi tiplerin haftalık maceraları biçiminde karşımıza çıkar. İstisnai olarak, "Saz Sezai" gibi (*Mikrop*, 17:11) ilginç tek sayılık hikâyelere de rastlanır. Engin Ergönültaş bu konudaki görüşlerini şöyle açıklar: "...birçok arkadaş neden dergimizde bir çizgi roman olmadığını soruyor. Okuyucu arkadaşlarımızın kafalarında önceden oluşmuş bir mizah dergisi kavramı var. Çizgi romansız mizah dergisinin eksik bir dergi olduğu kanısındalar. Ama çizgi romansız mizah dergisi olmaz diye bir kayıt hiçbir zaman yok" (*Mikrop*, 4:2). Ancak bu tavır uzun sürmez ve kısa süre sonra dergide, okurlardan gelen istek üzerine (*Mikrop*, 7:2), Engin Ergönültaş'ın yazdığı; Engin Ergönültaş, Hasan Kaçan ve Latif Demirci'nin çizdiği, "Kelek-Bilek Tom-Mikis'e Karşı" isimli bir çizgi roman (kendi ifadeleriyle "resimli roman") yayımlanmaya başlar. Bu çizgi romanda da Engin Ergönültaş'm Marksist-sosyalist dünya görüşünün etkileri açıkça hissedilir. Türkiye'de iyi bilinen ve okunan çizgi roman kahramanları Çelik Bilek ve Tommiks'in bir parodisi olan *Mikrop*'un bu çizgi romanında, Engin Ergönültaş'ın ifadesiyle "sahte değerlerin tümünü yerle bir eden, mizahın o bitirim çelmesiyle Bilek'in de Tommikiz'in de bize yutturulmaya çalışılan bütün o uyduruk biçimler[i] tepetaklak..." edilir (*Mikrop*, 9:2). "Kelek-Bilek Tom-Mikis'e Karşı" 27. sayıda sona erer [Resim 5].

İrfan Sayar'ın "Dünyanın En İleri Zekâlı Gerisi Zihni Sinir", Hasan Kaçan'ın "Hasan'ın Saksısı", Latif Demirci'nin "Korku Tüneli", Sarkis Paçacı'nın "Sarkis'in Manyakları", Behiç Pek'in "Savaş Ciddi Bir İştir" ve Uğur Durak'ın "Uğur Durak Döktürüyor" gibi, dergide sürekli yer alan köşeler de, dergide yer alan çizgi romanların çoğunluğu gibi, *Gırgır*'dan intikal eder. Bunlar dışında, *Mikrop*'ta, yine *Gırgır*'da görülen çift imzalı tam sayfalara da yer verilir. Sarkis Paçacı ve İrfan Sayar imzalı "Çamur" sayfası (*Mikrop*, 1-6) buna bir örnektir. Ayrıca "Spor", "Yaz", "Cinsellik" gibi konularda da sayfa hazırlandığı görülür.

Mikrop'ta da *Gırgır* gibi, yazı değil çizgi ağırlıktadır. Yazının ağırlıklı olduğu tek köşe Engin Ergönültaş'm "Mikroskop" köşesidir; zaten, yukarıda değindiğimiz gibi, burada da esas olarak Ergönültaş mizahi yazı yazmaz. Dergide yer alan sınırlı sayıdaki yazılı işlerin çoğu vinyetli "spot espri" türündedir. Bunlar imzasız yayımlanır. *Mikrop*'ta, başlangıçta, *Gırgır*'dan farklı olarak, fıkraya yer verilmez ama yine "okurlardan gelen istek üzerine" (*Mikrop*, 12:2), 13. sayıdan itibaren okuyucuların yolladığı fıkralar yayımlanmaya başlar. Dizi çizgi roman konusunda yaşanan, fıkralar konusunda da yaşanır; dergi okurların talepleriyle *Gırgır*'a yaklaşır.



Resim 5. Engin Ergönültaş, Hasan Kaçan ve Latif Demirci, "Kelek-Bilek Tom-Mikis'e Karşı".

Dergide sürekli yer alan bir başka köşe de "Arak Karikatürler Köşesi"dir. Bu köşede dünya karikatürünün önemli isimlerinin örnek işlerine yer verilir. Yazıları kimin yazdığı belli olmamakla birlikte, bu köşeye yazılan tanıtım yazılarında, *Mikrop* kadrosunun çizgi anlayışı hakkında önemli ipuçları ortaya çıkar. Örneğin, *Mikrop*'un genel çizgisiyle uyumlu olarak, erotik karikatürleriyle ünlü Fransız Lasalvy "kötü karikatürcü" olarak nitelenir.

"Arak Karikatürler Köşesi"nden söz açılmışken, bu köşede gözümüze ilişen bir çelişkiyle bağlantılı olarak, *Mikrop*'un çizgi anlayışı hakkında bir-iki noktaya işaret etmek yerinde olur. O yıllarda Türkiye'de karikatür dünyasında iki ekolün veya daha doğru bir ifadeyle iki "kamp"ın bulunduğu söylenebilir; Oğuz Aral etrafında toplanan çizerlerin benimsediği; bol yazılı, öncelikli olarak güldürmeyi amaçlayan "*Gırgır* Ekolü" ve 1950 kuşağının başını çektiği ve Karikatürcüler Derneği etrafında toplanan çizerlerin benimsediği, yazısız, sade çizgilere dayanan, içinde bir mesaj taşıma iddiasında olan "Çizgide Mizah Ekolü". Engin Ergönültaş ve *Mikrop* kadrosu esas olarak *Gırgır* ekolünden gelir. Ergönültaş, mizah üzerine düşündüğü bir yazısını şöyle noktalar: "Bu arada birçok karikatürcümüzde 'güldürücü'

karikatürleri aşağılayan, yalnızca asık suratlı karikatürleri ilerici, toplumcu zanneden bir karikatür anlayışının var olmasının ve bunun hâlâ geçerli bir tez olarak savunulmasının ne kadar üzücü olduğunu da eklemek gereğini duyuyorum" (*Mikrop*, 37:15). Ergönültaş amatör bir karikatürcüye verdiği cevapta ise şunları söyler: "...*Mikrop* bir mizah dergisidir. Karikatürlerin mesajlarını 'güldürü' aracılığıyla iletmeleri gerekir" (*Mikrop*, 41:15). İlginçtir, bu görüşlere yer veren derginin aynı sayısında, sade bir çizgiyle yazısız, "mesaj kaygılı" karikatürler yapan ve "Dernek karikatürcüleri"ni büyük ölçüde etkileyen Fransız karikatürcü Jean Maurice Bosc "kral karikatürcü" olarak okuyucuya tanıtılır (*Mikrop*, 41:12).

Dergide sürekli yer alan köşelerden üzerinde duracağımız sonuncusu "*Mikrop*'a Bulaşanlar" köşesidir. Bu köşede de bir "*Gırgır* geleneği" sürdürülür; derginin sayfaları amatör çizerlere açılır. Engin Ergönültaş "Mikroskop" köşesinde, Oğuz Aral kadar olmasa da, genç çizerlere öğütler verir. "*Mikrop*'a Bulaşanlar" sayfasında, daha sonra isimleri iyi bilinecek olan bazı karikatürcülerin erken dönem işlerine rastlanır. Zafer Temoçin (*Mikrop*, 27:14), Gürcan Özkan (*Mikrop*, 52:14), Suat Gönülay (*Mikrop*, 56:14), Kemal Gökhan Gürses (*Mikrop*, 16:14) gibi bazı amatör çizerler "*Mikrop*'a Bulaşanlar" bu sayfada okurla tanışır [Resim 6].

Son olarak, derginin mizanpaj ve boyutunun da *Gırgır*'a benzediğini eklemek gerekir. Dergide kullanılan yazı tipi, "letraton" ismi verilen hazır ton efektleri, hatta başlık formatları dahi *Gırgır*'ı andırır.

Sonuçta, *Mikrop* için biçimsel açıdan şu genel tespit yapılabilir: *Mikrop*, orijinal haliyle, *Gırgır*'la önemli benzerlikler taşır. Daha sonra, zaman içinde, yukarıda açıklamaya çalıştığımız gibi, bu benzerlikler artar ve *Mikrop*, bir anlamda, "Kırmızı bir *Gırgır*"a dönüşür. Biçimde büyük ölçüde *Gırgır*laşan *Mikrop*, Engin Ergönültaş'ın dergi serüveninin sonlarına doğru geri çekilmesiyle birlikte, içerik açısından da benzer bir yola girer. Yine de, *Mikrop*'un 68 sayılık külliyatında içerik açısından ortaya konan farklı işler, dergiyi Türk mizahının en özgün mecralarından biri olarak değerlendirmemizi haklı çıkaracak niteliktedir.



Resim 6.

İçerik Açısından *Gırgır* ile *Mikrop* Arasındaki Benzerlikler/Farklılıklar

Gırgır'ın logosunun yanında şu ifadeler yer alır: "Geçim derdini, can sıkıntısını, aşk yarasını, karı-koca kavgasını şipşak keser. Her derde devadır. *Gırgır* da *Gırgır*". *Mikrop* logosunun üzerinde ise şunlar yazmaktadır: "Hunharca Güldüren Hain Bir Dergidir" [Resim 7]. İki derginin seçtiği sloganlar dahi, içerikleri hakkında bir ipucu verir. *Mikrop*'un genç kadrosunun ele aldığı konular, bu konuları okuyucuya sunuş biçimleri, toplumda geçerli olan temel değerlere ciddi bir eleştiri, hatta saldırı niteliğindedir. Bu tespiti yaparken yukarıda değindiğimiz noktanın altını çizmekte fayda var; bu radikal duruş derginin her çizerine ait, her karikatürüne sinmiş bir tavır değildir. Bir başka ifadeyle, burada yine "Engin Ergönültaş ve diğerleri" ayrımı kalın çizgilerle ortaya çıkar. Bu bağlamda, derginin *Gırgır*'dan ayrılan Marksist-sosyalist kimliği, anti-faşist çizgisi, cinselliğe farklı bakışı, "iğrenç" konulara girmekteki cesareti, esas olarak Ergönültaş'ın çizgilerinde, yazılarında ve esprilerinde somutlaşır; ancak kuşkusuz derginin "Sorumlu Yazı İşleri Müdürü" (yani aslında genel yayın yönetmeni) olarak Ergönültaş diğer çizerleri ve derginin yayın politikasını da etkiler.[4] Ergönültaş Mikroskop köşesinde: "*Mikrop*'ta çıkan yazı ve karikatürler bir bütündür. Hepsinin doğrultusu bellidir. Kendi anlayışımıza ters bir yazının ya da karikatürün *Mikrop*'ta yer alabilmesi imkânsızdır" (*Mikrop*, 8:2) diyerek derginin, büyük ölçüde kendisi tarafından belirlenen yekpare üslubunun altını çizer. Biraz da Ergönültaş'ın dayatmasıyla ortaya çıktığı anlaşılan bu radikal bakış açısıyla dergi siyasal ve sosyal konulara yönelir. Derginin 1. yılını tamamlamasının ardından Ergönültaş: "Türkiye'deki ve Dünya'daki Faşizm meselesine, saldırganlığa, cinsellik konusunun yasaklarına, TV reklamlarına, Arjantin cuntasından, İran halkının kavgasına, kadın sorunlarından, Çin'in Vietnam'a saldırısına..." pek çok konuya değindiklerini söyler. Bu özet,

4 Hasan Kaçan yıllar sonra kendisiyle yapılan bir röportajda şunları söyler: "Kayseri'den göç edip Dolapdere'ye yerleşmiş geleneksel bir aileden geliyorum. 14-15 yaşlarında iken bir gün çizdiklerimi alıp Oğuz Aral'a götürdüm ve kısa bir süre sonra *Gırgır*'da sürekli çalışmaya başladım. Orada tanıştığım insanlar bana, o ana kadar öğrendiğim, benimsediğim ne varsa hepsinin yanlış olduğunu ve adam gibi bir sanatçı olmak istiyorsam hepsinden vazgeçmem gerektiğini söylemişlerdi. Özellikle Engin Ergönültaş'ın çok etkisinde kalmıştım./ -Nelerdi vazgeçmen gerekenler? / –Dinim, geleneklerim, ahlaki değerlerim, ailem– kısaca geçmişimden getirdiğim her şey. İyi bir sanatçı olmak için bütün geçmişime bir sünger çekmeliydim ve öyle yaptım. Kendimi başka bir adam olmaya şartladım. Her türlü olumsuzluğun kaynağı gibi görünen tüm bu değerlerimden uzaklaştım, hepsinden kurtulmaya çalıştım. Yabancı müzikler dinlemek için kendimi zorladım; pek bir şey anlamadan Marks'ı, Engels'i, Politzer'i okudum. Aslında bizim kuşağın çoğunun bu kitapları anlamadan okuduğunu düşünüyorum. Aklımda kalan tek şey metafiziğe karşı maddeci dünya görüşü oldu" (*Aktüel* dergisi; 133).



Resim 7.

Mikrop'u *Mikrop* yapan içeriğin iki başlığını belirler: Cinsellik ve Marksist-sosyalist söylem/anti-faşizm. Derginin 6. sayısında ise Ergönültaş şunları yazar: "Milyonlarca insan lağımlar, çamurla ve pislikler içinde yaşamaya terk edilmişken para babalarımızın takındığı yutturmaca kibarlık, incelik ve nezaketin karşısında olmaya kararlıyız. *Mikrop*, bunlara tepki olarak her yere bulaşmaya devam ediyor. Daha da gitgide pisleşecek, söylemedi demeyin" (*Mikrop*, 6:2). Ergönültaş'ın okuyucuya verdiği bu sözle birlikte derginin içeriğine ilişkin üçüncü başlık da ortaya çıkar: "İğrençlik".

Marksist-Sosyalist Söylem, Anti-Faşizm

Gırgır siyasi kimliği itibariyle solda bir dergidir.[5] Aslında *Gırgır*'ın solculuğu çok fazla teorik altyapısı olan bir solculuk değildir; *Gırgır*'ın solculuğu, derginin apolitik olduğu eleştirilerine karşı sonradan imal edilen muhalif tavrının bir sonucudur. Bu sol-muhalif çerçeve, esas olarak keskin bir "Anti-Demirel'ci" ve "Anti-Türkeş'çi" tavır biçiminde tezahür eder. Bu açıdan bakıldığında, görünüşte *Mikrop Gırgır*'dan daha solda bir dergidir. Ancak, fikrimizce, bu noktayı da ihtiyatlı değerlendirmek yerinde olur. Belki *Mikrop* ile *Gırgır*'ın siyasi duruşu arasındaki fark şu şekilde ifade edilebilir: *Mikrop*, *Gırgır*'dan daha solda olma iddiasındadır, ancak bu "daha sol", esas olarak yine Engin Ergönültaş'ın yazı ve çizgilerinde ortaya çıkar. Kısa bir analizle, Engin Ergönültaş, *Gırgır*'daki sol-muhalif çizgiye –çok tutarlı ve sağlam olarak nitelendirilemeyecek– teorik/doktriner bir boyut eklemeye ve dergiyi açıkça Marksist-sosyalist bir çizgiye çekmeye çalışır. Ergönül-

5 Levent Cantek'e göre: "...*Gırgır*, *Akbaba*'ya göre daha solda, kendisinden önce çıkan *Markopaşa*'ya ve kendisinden sonra çıkan *Limon*'a göre sağdadır" (Cantek, 2004:21).

taş'ın bu çabası, özellikle Mikroskop köşesindeki yazılarında ve bir ölçüde de dergi serüveninin sonlarına doğru *Politika* gazetesinde yayımlanmış işlerinden derlediği "Çizgiyle Makale" (*Mikrop*, 43:15; 44:15; 56:15) köşesinde açıkça ortaya çıkar. Bu köşelerde Ergönültaş, toplumsal durumu değerlendirir, Marksist–sosyalist pencereden çözümler önerir; hatta "kitleyi bilinçlendirme" işlevini bile üstlenir. Bunun dışında dergide aralıklarla görülen ciddi çıkışlar da, Ergönültaş'm dergiye mal etmek istediği radikal-siyasal tavrın bir yansımasıdır. Bu bağlamda, dergideki muhalefet kimi zaman "eyleme çağrı" boyutuna dahi taşınır; 22. sayının kapağında yer alan ifade bunun bir örneğidir: "Faşistler gene azdılar! Ramazan'da hababam otobüslere, motobüslere ateş edip adam öldürüyorlar. Ramazan'ın sonunda da kına yakıp bayram edeceklerini sanıyorlarsa yanılıyorlar... Ööle yağma yok... Hepsinin hesabı bir bir sorulacak, herkes bilsin" (*Mikrop*, 22:1). Ergönültaş'ın bu muhalefet misyonuna gönülden inandığına şüphe yoktur. Öyle ki, henüz daha 2. sayıda Mikroskop köşesinde kaleme aldığı yazıda: "...geçen hafta birkaç gün arayla 'Kahrolsun Faşizm', daha sonraki günlerde 'Katil İktidar' sesleri ta odamızın içine kadar geldi... İnsan uğultuları yakınlarımızdaki caddelerden, sokaklardan aktı durdu. / İşte *Mikrop* böylesine bir ortamda hazırlanıyor, sizlere sunuluyor. Kargaşa sürüyor, *Mikrop* da kargaşanın üstüne yürümeyi bildi" değerlendirmesini yapar.

Mikrop'un siyasal duruşunda, Marksist–sosyalist söylemine paralel olarak, altı kalınca çizilmiş "anti-faşist" bir tavır da hemen dikkat çeker. Bu bağlamda, derginin esas hedefi; MHP, partinin lideri Alparslan Türkeş ve partinin "Komandolar" olarak bilinen militan gençlik örgütleridir. MHP lideri; Kürkeş (*Mikrop*, 8:3), Mürkeş (*Mikrop*, 10:7), Türmeş (*Mikrop*, 17:9) gibi isimlerle dergi sayfalarında karşımıza çıkar [Resim 8]. Türkeş, aynen *Gırgır*'da olduğu gibi, çirkin ve korkunç çizilir; hatta 15. sayıda, Latif Demirci'nin "Korku Tüneli" köşesinde görünür (*Mikrop*, 15:15). *Mikrop*, Oğuz Aral'ın çizgilerinden türeyen ve *Gırgır*'da sık sık kullanılan; sarkık bıyıklı, postallı, eli sopalı komando prototipini aynen benimser. Dergide komandolar da, yine *Gırgır*'da olduğu gibi, çirkin çizilir; ancak her fırsatta militanların "beyinsiz", "geri zekâ-



Resim 8.

lı" oldukları vurgulanır ve onlarla alay edilir (*Mikrop*, 11:7; 14:3; 22:7; ayrıca karşılaştırınız; *Gırgır*, 295:1 ve *Mikrop*, 4:3) [Resim 9]. Dergi, deyim yerindeyse, Demirel'den de "haz etmez", ancak genel olarak bakıldığında; yazılarda, karikatürlerde, eleştirel anlamda, Türkeş'e, Demirel'den daha çok yer verildiği görülür. Bu açıdan *Mikrop* ile *Gırgır*'ı karşılaştırdığımızda, *Gırgır*'ın Demirel'le daha çok uğraştığı söylenebilir (Cantek, 1996:213).

Mikrop'un "anti-faşist" çizgisi bağlamında, milliyetçiliği de farklı anladığını belirtmek isteriz. MHP'nin, din, dil, ırk gibi objektif bağlara dayanan milliyetçilik anlayışına karşılık, dergi, sosyalist-temelli, anti-emperyalist bir çizgi benimser. Ergönültaş bu bakışı şöyle özetler: "Günümüzde gerçek milliyetçilik işçi sınıfımızın savunduğu gibi, Amerikan emperyalizmine karşı ulusal çıkarlarımız doğrultusunda davranma, NATO'dan çıkma isteminde somutlaşıyor" (*Mikrop*, 11:2). Bu milliyetçi çizgide kimi zaman "yurtseverlik" öne çıkar. Engin Ergönültaş "Geceyarısı Ekspresi" filmi üzerine yazdığı yazıda şu değerlendirmeleri yapar: "Esrar kaçak-





Resim 9. Latif Demirci

çısı bir İngiliz'in Türkiye'de başından geçenleri anlatan bu film duyduğumuz kadarıyla, 'Türkler domuzdan beterdir, insan değildir onlar', gibisinden sözlerle ulusumuzu aşağılayan, küçük düşüren, ırkçı bir propagandayı sürdürüyor... Yunus Emre'yi, Mevlana'yı, Pir Sultan'ı, Nâzım'ı yetiştiren bir milletten 'İnsan değildir onlar', 'Türkler domuzdur' diye söz etmek aşağılık, pis, ırkçı, şöven bir davranıştır. Çevremizde oluşturulan bu karalama kampanyası emperyalizmin geri kalmış uluslar üzerinde kurduğu çemberin doğal sonuçlarından biri" (*Mikrop*, 28:2). *Gırgır* ise bu bağlamda, "Sosyalist-Ulusalcı" bir tahayyülden çok, "Ulusalcı-Sol" bir tahayyüle yakındır.

Mikrop bu Marksist–sosyalist çizgisiyle, Ecevit'e ve sosyal demokrasiye de soğuk bakar. *Mikrop*'un Ecevit'e yaklaşımı çoğu zaman eleştireldir (*Mikrop*, 3:1, 4; 5:1; 38:3). Ecevit'e karşı geliştirilen bu eleştirel tavır –MHP'ye karşı yeterli tedbir almadığı (*Mikrop*, 9:1) veya işçilerin yanında yeterince bulunmadığı (*Mikrop*, 22:1) gerekçesiyle– birkaç örnekte bir karşı duruşa dönüşür. Ecevit, en fazlasından, faşist güçlere karşı, "kötünün iyisi" bir alternatif olarak değerlendirilir (*Mikrop*, 16:1) [Resim 10]. Bu açıdan bakıldığında, *Gırgır*'ın Ecevit'e karşı daha ılımlı bir tavır takındığı, hatta birçok konuda Ecevit'i desteklediği söylenebilir.

Mikrop, siyasi tercihi çerçevesinde, kapitalist üretim ve yaşam biçimini de kıyasıya eleştirir ve açıkça işçi sınıfının yanında olduğunu ilan eder (*Mikrop*, 1:7; 4:5; 30:1). Altını bu kadar kalın çizmese de *Gırgır*'ın sınıfsal duruşu *Mikrop*'tan çok farklı değildir. Örneğin her iki dergi de "İşçi Bayramı"nı ihmal etmez. *Mikrop* 6. sayısında, okuyucularının "1 Mayıs İşçi Bayramı"nı kapakta yer alan bir mesajla kutlarken, *Gırgır*, aynı hafta yayımlanan sayısında, İşçi Bayramı'm 2. sayfada yayımlanan hoş bir karikatürle hatırlar (*Mikrop*, 6:1; *Gırgır*, 299:2) [Resim 11].

Mikrop'un sola bakışında "solda birleşme" düşüncesi aralıklarla öne çıkar. Ergönültaş, TİP'li 6 gencin katledilmesi üzerine yazdığı yazıda şöyle der: "Bu son olay da, diğerleri de gösterdi ki, ara-



Resim 10. Engin Ergönültaş.



Resim 11. En üstte: *Mikrop*'un 1 Mayıs kutlaması (en üstte), *Gırgır*'ın 1 Mayıs karikatürü (üstte).

mızdaki kısır çekişmeleri bırakıp hızla birleşmek zorundayız. Bu artık kafamıza dank etmeli arkadaşlar" (*Mikrop*, 31:2). 32. sayıda solun birleşmesine dair hoş bir karikatür yayımlanır (*Mikrop*, 32:11). Daha sonra karikatürcü İbrahim Güngör'ün öldürülmesi üzerine yayımlanan ilanda da aynı çağrı tekrarlanır (*Mikrop*, 13:2). Oğuz Aral'ın da bu konuya önem verdiği ve *Gırgır*'da da solda birleşme temalı karikatürler yer aldığı bilinmektedir (örneğin, bkz. *Gırgır*, 325:1). [Resim 12]

Mikrop günlük siyasi gelişmelerle yakından ilgilenir; özellikle sol kesime yapılan saldırıların ardından kınama metni yayımlamayı ihmal etmez. Bu bağlamda; karikatürcü Bedri Koraman'a (*Mikrop*, 26:3), anayasa hukukçusu Server Tanilli'ye (*Mikrop*, 5:2) ve gazeteci Abdi İpekçi'ye (*Mikrop*, 47. 3) yapılan saldırılar kınanır. Bu noktada dikkat çeken bir örnek, *Gırgır* ile *Mikrop*'un siyasi duruşunu karşılaştırmak açısından faydalı olabilir. Sol görüşlü karikatürcü İbrahim Güngör, 6 Haziran 1978 günü sağ görüşlü militanlar tarafından öldürülür. Bunun üzerine hem *Mikrop*'ta hem *Gırgır*'da bir ölüm ilanı yayımlanır. *Gırgır*'ın 18 Haziran 1978 tarihli sayısında yayımlanan ilan şöyledir:



Resim 12.

"İBO'muzu yitirdik / Alçakça cinayetlerden yurdumuzun her kurumu gibi Türk karikatürü de payını aldı. 19 yaşındaki İbo'muzu yitirdik. Demokratik savaşımını karikatür gibi insanca bir sahada veren İbrahim Güngör, insanlıktan çıkarılmış, faşist maşalar tarafından öldürüldü. / Ama görüyorsunuz İbrahim'in karikatür yayınlamasını önleyemediniz. İşte çizgileri yine basılıyor. Daha da yayınlanacak. Elinizden gelirse gidip bir daha öldürün. Dilerseniz adresini verelim. Zincirlikuyu Kabristanında yatıyor. / Erzincan köylüsü olmanın kahrını yıllarca çekmiş annesi cenazede kor gibi gözlerini bize dikip: / İbrahimime niye sahip olamadınız? diye sordu. / Şimdi biz de soruyoruz: / – Sayın Ecevit İbrahimlerimize niye sahip olamıyorsunuz? / *GIRGIR*" (*Gırgır*, 306:2).

Mikrop'un 15 Haziran 1978 tarihli sayısında ise şu ilan yer alır:

"Daha önce de birçok kereler faşistlerce tehdit edilen, karikatürcü arkadaşımız ilerici, devrimci çizer İbrahim Güngör 6 Haziran günü faşistler tarafından kaçırılıp telle boğularak alçakça katledildi. Ailesine, yakınlarına, arkadaşlarına başsağlığı dileriz... Acımız büyüktür... *Mikrop* Çalışanları / Umarız diğerleri gibi bu olay da bütün ilerici, yurtsever güçlerin aralarındaki kısır çekişmeleri bırakıp faşizm karşısında hiç beklemeden, birbirlerine dost ellerini uzatıp birleşmeleri gerektiğini bir kez daha hatırlatır" (*Mikrop*, 13:2).

Gırgır ile *Mikrop* arasındaki söylem farkı bu örnekte açıkça görülebilir; aslında söylenen aynıdır, ancak söyleme biçimi farklıdır. Bu örnekte görülen içerik benzerliği-üslup farklılığı, bu iki derginin genel siyasi duruşunda da tetkik edilebilir. Sonuçta, *Mikrop*'un geneline bakıldığında, yazılarda, karikatürlerde somutlaşan sol-muhalif tavrın, *Gırgır*'ın sol-muhalif tavrından çok da farklı olmadığı söylenebilir. Bir başka ifadeyle, sol-muhalif tavırla ele alınan konular, eleştirilen aktörler, kullanılan semboller, ufak-tefek farklar dışında, *Gırgır*'la büyük ölçüde aynıdır: *Gırgır* teorik altyapıya fazla önem vermeden, Marksist–sosyalist söylemi öne çıkarmadan solda durur; *Mikrop* ise tonu biraz daha sert olan sol muhalefetini, teorik bir altyapıyla desteklediği Marksist–sosyalist bir söylem üzerine inşa eder.

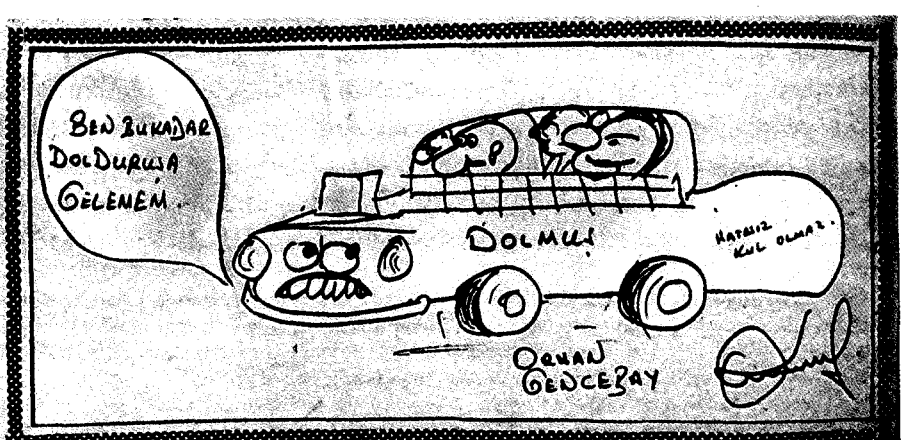
Mikrop ile *Gırgır* arasındaki bu fark Engin Ergönültaş'ın genel olarak sanata ve özel olarak mizaha bakışıyla açıklanabilir. Ergönültaş'ın kafasındaki dergi, büyük ihtimalle, bir tür "misyon" dergisidir; yani Ergönültaş, mizahı kitlelerle ilişki kurmak, işçi sınıfına mesaj ulaştırmak için bir araç olarak görür (Ergönültaş, 1979a:26). Aslında bazıları, apolitiklikle suçlanan *Gırgır*'ı da, dergiye bu tür misyon biçerek savunmuştur. Örneğin, Kandemir Kon-

duk kendisiyle yapılan bir röportajda, *Gırgır* için şunları söyler: "Ünlü 'ilacın üstünü şekerle kaplayıp yutturma' olayını son derece güzel başarıyorlar. Yani, belli bir oranda sululuklar, salt güldürmekten başka kaygısı olmayan espriler, karikatürler, abuk sabuk bir dille konuşmalar, falanlar, filanlar, amaaa, bunun yanı sıra da en ilerici, en yararlı, en yapıcı mesajlar... Eleştiriler... Yanlışları saptamalar, sergilemeler..." (Şensoy, 1985:64-65). Müjdat Gezen de, Koṇduk'a katılır: "Okumayan, karikatürü, mizahı sevmeyen, arabesk ve seks filmine takılmış bu insanları, istediklerinden bir tutam, bizim istediğimizden de kallavi bir parçayla içimize çekebilirsek, o zaman Oğuz'un yaptığı da, bu amaçla yapılan her iş de meşrudur derim... Yani: 'Ben iki çıplak kadın basarım, tirajıma bakarım' başka bir amaçtır, "lümpenin istediğinden bir tutam verirken, o arada asıl anlatmak istediklerimi de veririm' ayrı bir amaçtır" (Şensoy, 1985:63). Engin Ergönültaş, *Gırgır*'dan ayrılmış olmasına rağmen, *Gırgır*'ın bu konuda yaptıklarını takdir eder (Ergönültaş, 1979a:26) ve *Mikrop*'ta da aynı tavrı sürdürür – bir farkla: *Mikrop*'un (yani Engin Ergönültaş'ın) siyasal hedefleri çok daha net bir biçimde tanımlanmıştır. Marksist–sosyalist hedeflere ulaşmak için mizahla, karikatürle ne yapılabilirse yapılacaktır. Bir başka ifadeyle, mizah amaç değil, araçtır. Ergönültaş: "Dünya Komünist ve işçi partileri 'yığınsallaşma'nın kitlelere ulaşmanın bütün olanaklarını değerlendiriyorlar (pop müziğinden, spora kadar). Komünist partilerin yayımladığı Magazin, Moda, Çocuk dergileri bile var. Yığınları burjuvazinin etki alanında bırakmak yerine, her alanda yer alıp kitlelerle çok yanlı ilişkiler kurabilmek çok önemli bir görev" derken, bu anlayışın altını çizer (Ergönültaş, 1979b:22). Dolayısıyla, nihai amaca uygun olarak, dergide hemen her konu sınıfsal-siyasal bir çerçeveye oturtulur. Daha doğru bir ifadeyle, yukarıda tanımladığımız biçimiyle bu "siyasal program", dergide yer alan marjinal, sıra-dışı işleri meşrulaştırmak için kullanılır. Aşağıda göstermeye çalışacağımız gibi, "Cinsellik", "İğrençlik" başlıkları altında inceleyeceğimiz konular dahi, şaşırtıcı bir biçimde, Marksist–sosyalist bir içerik kazanır. Sonuçta dergiyi *Gırgır*'dan ayıran sert, muhalif, Marksist–sosyalist söyleminin altında Ergönültaş'ın sanata ve mizaha fonksiyonel açıdan bakışı yatar. Bu noktada şunun da altını çizmek gerekir; bu zorlama yaklaşım, dergide Engin Ergönültaş dışındaki kadro tarafından yapılan işlerin özgünlüğünü ve samimiyetini olumsuz yönde etkiler.

Mikrop'un siyasi duruşunu değerlendirdiğimiz bu bölümde, derginin bazı noktalarda, ana-mecra (*mainstream*) Marksist–sosyalist çizgiden ayrıldığına da işaret etmek gerekir: Bu bağlamda, ilk olarak derginin dinle ilgili tavrına dikkat çekilebilir. İlginçtir, sağ ittifakın içinde yer alan MHP ve AP'nin liderleri şıkça dergi sayfalarında eleştirilirken, MSP lideri Erbakan'a

çok az yer verilir (*Mikrop*, 11:4; 16:4; 25:9). Bu, *Mikrop*'un Erbakan'ı desteklediği veya Erbakan'ın politikalarına göz yumduğu anlamına gelmez, ancak din *Mikrop*'un öncelikli konuları arasında değildir. Ergönültaş din konusunda şunları yazar: "Biz sosyalistler dinin yasaklanmasına, dindarlara baskı yapılmasına şiddetle karşıyız... / Din karşısında sosyalistlerin tutumları gayet açık ve nettir. / Bilimsel sosyalizm materyalist felsefeye dayanır... Evet, bu bir gerçektir. Fakat bu sosyalizmle yönetilen bir ülkede vatandaşların dinsel inançlarını, ibadetlerini sürdürebilmelerine engel değildir" (*Mikrop*, 34:2). Bu noktada, *Akbaba*'da altı kalın çizilen, *Gırgır*'da sıklıkla karşımıza çıkan "militan laiklik" anlayışının *Mikrop*'ta karşılığı yoktur. Daha doğru bir ifadeyle, dergi bu konuyla ilgilenmez; yani laiklik savunuculuğuna soyunmaz; dini bireylerin tercihlerine bırakır. *Mikrop* dine karşı saldırgan bir tutum da geliştirmez. Türk toplumunda "tabu" sayılabilecek her konuya el atmaktan çekinmeyen *Mikrop* bu konuda sessiz kalır.

Mikrop'un ana-mecra Marksist–sosyalist söylemden ayrılan bir başka yönü de arabesk müziğe yaklaşımında ortaya çıkar. *Mikrop* arabesk müziği ve bu müziğin o günlerdeki temsilcileri olan Orhan Gencabay ve Ferdi Tayfur'u hiçbir zaman dışlamaz. Gencebay ve Tayfur'a ilişkin çizilen karikatürler eleştirel veya saldırgan olmaktan çok, onları sevimli gösteren, onların halkla kurdukları sıcak ilişkiyi vurgulayan karikatürlerdir (*Mikrop*, 4:4; 29:2, 8; 35:4; 37:1; 40:15; 53:1, 2, 15). Hatta dergi 1. yaşını –o güne kadar hiç yapmadığı bir biçimde– bir konukla söyleşi yaparak kutlar. Bu konuk Orhan Gencebay'dır ve Gencebay *Mikrop* için bir karikatür çizer (*Mikrop*, 53:1, 2, 15) [Resim 13]. Arabesk *Mikrop*'ta, sadece toplumsal bir olgu olarak doğal karşılanmaz; aynı zamanda kadronun tercih ettiği müzik de arabesktir: "*Mikrop*'un çalışma odasında yine sigara dumanından göz gözü



Resim 13. Orhan Gencebay'ın *Mikrop* için çizdiği karikatür.



Resim 14. Hasan Kaçan ve İrfan Sayar.

görmüyor. Bir pikabımız var, bugün efkârlı mıyız ne, durmadan Orhan Gencebay dinleyip duruyoruz" (*Mikrop*, 41:2). Ergönültaş, arabeski kitleleri uyutan, pasifize eden, yoz bir müzik olarak değil, proletaryanın protesto çığlığı olarak görür. Giderek, mizah gibi, arabeskin de fonksiyonel bir açıdan değerlendirilmesi gerektiğini düşünür. Ergönültaş'a göre: "Hızla yaygınlaşabilmek, mesajını kitlelere ulaştırabilmek isteyen bir sanatçı 'bu müzik biçimi'nin içerdiği, kitleleri kendine kolayca ısındırmayı becerebilen motifleri bilinçli bir biçimde..." kullanabilir (Ergönültaş, 1979b:22). Engin Ergönültaş'ın bu şekilde değerlendirdiği arabesk *Mikrop*'ta açıkça desteklenir: Yıllar sonra Orhan Gencabay'ın televizyona çıkarılması üzerine çizilen bir karikatürde, insanlaştırılmış bir televizyon Orhan Gencabay'dan, onun şarkısıyla özür diler: "Hatasız kul olmaz" (*Mikrop*, 40:15). [Resim 14] Sonuçta, derginin arabesk konusundaki tavrı, *Mikrop* kadrosunun genel profilini de sembolik bir biçimde özetler: *Mikrop*'çular arabesk dinleyip, Marx okuyan kenar mahalle çocuklarıdır.[6]

Cinsellik

Cinsellik 1970'li yıllarda yayımlanan mizah dergilerinin ayrılmaz bir parçasıdır. *Mikrop*'la karşılaştırmalı olarak incelediğimiz *Gırgır*'da da cinsel tema ve imajlara sıkça yer verilir. Bu bağlamda, *Mikrop*'ta cinselliğin yer alması şaşırtıcı sayılmamalıdır; o günlerde bir mizah dergisi için satan formül budur ve yayın hayatına yeni başlayan –üstelik *Gırgır* gibi bir deve rağmen bu yola çıkan– bu dergi de "test edilmiş, onaylanmış" bu formülü benimser. İlk bakışta bu yerinde bir tespit gibi görünmekle birlikte, daha derinlemesine in-

6 Selim İleri, Engin Ergönültaş için kaleme aldığı yazıda, Ergönültaş'ın arabeske olan ilgisini şu şekilde ifade eder: "Çocukluğunu anlatmıştı Engin; sözcüklerini bile bugün yeniden işitebiliyorum. Büyük kentin varoşlarında, fabrika bacaları, tek katlı yarı yıkık evler, yoksunluklarla yüklenmiş bir çocukluk. Çalışmak zorundaki anne ve akşamları, yapayalnız, o anneyi bekleyiş. Orhan Kemal'in dünyasıyla başlayıp başka bir yokuşa tırmanan yaşam öyküsü.... Belki bu yüzden 75 sonrası aydın öbeklerini tedirgin edecek ilgileri de vardı Engin Ergönültaş'ın. Sözgelimi arabesk müzikle ilgileniyor, Orhan Gencebay ve ardıllarının toplumca neden benimsendiğini araştırıyor, konuyu irdeleyen araştırmalar yazıyordu" (İleri, 1986:46).

celendiğinde *Mikrop*'un cinsellik açısından *Gırgır*'dan, *Fırt*'tan, *Çarşaf*'tan, yani dönemin iyi satan diğer mizah dergilerinden radikal bir biçimde ayrıldığı söylenebilir. Ergönültaş *Mikrop*'un cinselliğe bakışını şöyle özetler: "...bazı ilerici arkadaşlardan bile şöyle eleştiriler alıyoruz: "Bütün bunlar iyi güzel ama yaşadığımız toplumda seksten başka problem yok mu?" "Seks bu kadar önemli mi?" / Bu arkadaşlara şunu söylemek isteriz. Bir kere ülkemizde bunca çok okura ulaşan hiçbir yayın organında bizim baktığımız açıdan bu konuya bakan bir çizgi ya da yazıya rastlayamazsınız. Her yanda seks gibi konular hâlâ, eski ahlak anlayışının tabular, dokunulmaz yanları arasında. Ve de gizlice görmezlikten gelinip sürekli bastırılıyor. Oysa bütün bu konuların deşilmesi, insanların, saldırganlık, eziyet etme, eziyet edilmekten hoşlanma gibi bir yığın karanlık kalmış yanına ışık tutacak" (*Mikrop*, 8:2).

Mikrop, diğer mizah dergilerinin aksine, sadece erkek okurların göz zevkini okşayacak, çıplaklık içeren fotoğraflar basmaz. Cinsellikle ilgili fotoğraflı esprilerde veya fotomontajlarda çıplaklık minimum düzeydedir. Ergönültaş: "Burjuva yayınları satılacak mal (meta) haline getirdikleri kadınların çıplak resimlerini satış unsuru olarak çeşitli bahaneler uydurarak bol bol kullanıyorlar. Cinsellik mal haline getirilmiş biçimiyle piyasaya hızla sürülüyor" (*Mikrop*, 19:2) derken, *Mikrop*'un bu konudaki tavrını açıkça ortaya koyar. *Mikrop*'ta; *Gırgır*, *Fırt* veya *Çarşaf*'ta görüldüğü biçimiyle çıplak kadın çizimlerine de rastlanmaz. Bunun, Şevket Yalaz, Alp Tamer Ulukılıç, Latif Demirci gibi bir iki istisna dışında, dergideki çizerlerin desenlerinin bu tür çizimlere elverişli olmaması yanında; *Mikrop*'un cinselliğe ilişkin bir tavrının sonucu olduğu söylenebilir. Gerçekten, *Mikrop* cinselliği satışı artıracak bir unsur olarak değil, toplumsal bir sorun olarak algılar. Örneğin, derginin 3. sayısındaki "Mikroseks" başlıklı sayfada yer alan iki karikatür, yetkin bir biçimde geniş toplum kesimlerinin cinsel açlığına dikkat çeker (*Mikrop*, 3:11) [Resim 15]. "Bi adet başlık parası" (*Mikrop*, 9:5); "Güncel bi Ferhat ile Şirin hikâyesi" (*Mikrop*, 24:7); "Niyazi de ilk defa sevişti" (*Mikrop*, 31:1) karikatürleri hep cinselliğin toplumsal boyutuna işaret eder. Bu bağlamda, dergide sadece erkeklerin değil, kadınların da cinsel sorunları konu edilir. Örneğin, 6. sayıdaki "Mastürbasyon" sayfasında, toplumsal yaşamda geri plana atılan, eve hapsedilen kadının cinsel tatminsizli-



Resim 15.



Resim 16.

ği çizilir (*Mikrop*, 6:8) [Resim 16]. Kimi zaman derginin cinselliğe yaklaşımında belirgin bir didaktik ton dahi hissedilir; örneğin, 6. sayıda doğum kontrolü için prezervatif kullanılması gerektiği mesajını veren bir karikatür yayımlanır (*Mikrop*, 6:9) [Resim 17]. *Mikrop*'ta cinsellik, iğrençlikte olduğu gibi, sonunda siyasal-sınıfsal bir çerçeveye oturtulur. Ergönültaş mastürbasyon konusuna iki sayfa ayrılan 6. sayının "Mikroskop" köşesinde bunu şöyle açıklar: "Binlerce yüz binlerce genç insan seks bunalımları içinde çeşitli yasaklarla çevrilmiş bir durumda. Yaşadığımız sistem seks problemini evlenme sonrasına bırakıyor. Oysa son derece güç hayat şartlarında evlenmek her babayiğidin harcı değil, yani tatminsizlik, seks bunalımı gibi konular parababalarının kendi sorunu değil, yoksul halkın sorunu. Halkın çoğunluğu ise çok yönlü bunalımlar ve tatminsizlikler içinde. Alamanya'larda harabolan kocalarından zorla ayrılmış kadınlarla, karılarından zorla ayrılmış erkekler çeşitli bunalımlar içinde sistemimizin acılarını yaşıyorlar. / Yoksul insanlar için tek tatmin yolu var, kendi kendini tatmin" (*Mikrop*, 6:2). Mastürbasyon konusu 7. sayı-



Resim 17.

da kapağa taşınır, tabii sınıfsal-siyasal bakış açısı bir kenara bırakılmaz: "Seçkinlerin sabunu Madora iki çeşittir... kadınlar için ayrı, erkekler için ayrı... İşte erkekler için Madora sabunu" başlığıyla yayımlanan karikatürde, gariban bir vatandaş elinde ortası delik bir sabunla tasvir edilir. Bir sonraki sayıda, Engin Ergönültaş bu espriye ilişkin tepkilere verdiği cevapta ise şunları söyler: "Bizim gibi insanların çeşitli tatminsizliklere terk edildiği, baskıcı sömürü toplumlarında erkekler için ayrı bir cins sabun yapılıyorsa ancak çizdiğimiz gibi olabilir bizce" (*Mikrop*, 8:2). [Resim 18]



Resim 18.

Dergide, aynen *Gırgır*'da olduğu gibi, cinsel organ çizilmez. *Gırgır*'da bu bir tabudur (Tunç, 2001:248); *Mikrop*'ta da aynı tavır devam eder. Ancak özellikle fotoğraflı esprilerde veya fotomontajlarda, bugünün ölçüleriyle dahi bakıldığında, derginin oldukça ileri gittiği söylenebilir. Örneğin, 16. sayının arka kapağında açıkça sperm resmine yer verilir [Resim 19]. İki "sosyalist" okurdan bu resme gelen tepki şöyledir: "16. sayınızın arka kapağında yayımladığınız meni resmi belki koca bir kapağı doldurduğundan sizi başka karikatürler çizmek zahmetinden kurtardı. Evet, insanların meniden oluştuğunu bilimsel olduğundan biz de kabul ederiz. Yalnız sizin bunu çok çirkin bir şekilde göstermeniz bizce sosyalist ahlakla bağdaşmaz." Ergönültaş bu eleştiriye şu şekilde cevap verir: "Sömürüye dayanan, sınıflı toplumlarda yaşayan bizlerin kafalarında oluşan ahlaki ve estetik (yani güzellik, çirkinlik) gibi kavramlar hep bütün zenginliklere sahip olan sınıfın, yani toprak ağaları, burjuvalar, para babalarının işine gelecek şekilde oluşur. Arkadaşlar o kapağı eleştirirlerken yine aynı hataya düşüp eleştirilerini ahlaki açıdan yapıyorlar. Ve savundukları şey (hiç de istemeden) feodal ahlakın, burjuva ahlakının, para babalarının tezleri. Yani o resme 'çirkin' derken, resme tepki gösterirken kendilerinde daha önce oluşmuş feodal ahlak anlayışına göre eleştiriyorlar yapılanları" (*Mikrop*, 19:2).



Resim 19.

Cinsellikle ilgili açıklamalarımıza son vermeden önce şunun altını çizmek isteriz; *Mikrop*, diğer mizah dergilerinde görülmeyen bir biçimde sosyalist-feminist bir duyarlılık da geliştirir: "Binlerce yıl çocuk doğurma makinesi gibi kullanılmış, tarlada anası ağlatılıp, fabrikada emeği ucuza kapatılan kadınlarımız, kendi kurtuluşlarının sosyalizmde olduğunu hızla kavrıyor, işçi sınıfının kavgasına katılıyorlar" (*Mikrop*, 24:2). İlginçtir, derginin kadın çizerleri okuyucuya tanıtılırken dahi "feminist" bir ton hissedilir: "...yeni gelen genç arkadaşlar arasında iki mizahçı kız var ki, bunlardan birisi yazar, biri de çizer. / Siz de göreceksiniz ya, bu arkadaşlar öyle şeyler yazıp çiziyorlar ki, hani bize yüzyıllarca yutturulan erkek üstünlüğü efsanesini karikatür alanında da yıkıyorlar" (*Mikrop*, 2:2). Kadın çizerlerin veya genel olarak derginin bu feminist tonun hakkını gerçekten verip veremediği tartışması bir yana, bu, o dönemde, mizah dergileri için farklı bir şeydir.

İğrençlik

Mikrop'u *Gırgır*'dan ayıran bir diğer unsur, kendi deyimleriyle "iğrençlik" başlığı altında incelenebilir. Bu, gerçekten *Mikrop*'ta görüldüğü şekliyle, *Gırgır*'da olmayan bir şeydir. *Mikrop* ısrarla kaba, tiksindirici, iğrenç yazı, çizgi ve fotoğraflara yer verir. *Mikrop*'un bu tercihinde *Hara-Kiri*, *Charlie Hebdo* gibi dergiler tarafından temsil edilen Fransız radikal mizahının etkisi açıkça izlenebilir.

İğrençlikten mizah üretmek Batı'da uzun zamandır kullanılan bir tekniktir. "Tuvalet mizahı" (*toilet humor*) olarak bilinen bu mizah türünün yazılı, çizgili, sözlü pek çok örneğine ulaşılabilir. İğrençlik; aykırılığı, düzen içinde düzensizliği, kural içinde kuralsızlığı ifade eder. Bu bağlamda, iğrençlikten türeyen mizah tabulara saldırdığı, hatta onları yıktığı için bir rahatlama yaratır; kahkaha ya da gülme de bu rahatlamadan doğar. Bu tür bir

mizah üretme tekniği, Batı'da çok sık kullanılmasına rağmen, Türkiye'de geleneksel olarak kabul görmemiştir. Bunun en önemli nedeni belki de Türk toplumunun muhafazakâr bir toplum olmasıdır. Bu kapıları ilk zorlayan *Mikrop* olur. 1990'lı yıllarda *Mikrop*'un açtığı kapılardan geçen genç kuşak mizahçıların elinde bu teknik temel mizah üretme araçlarından biri haline gelir.

Dergide yer alan okuyucu mektuplarından ve bu mektuplara Engin Ergönültaş'ın verdiği cevaplardan anlaşıldığı kadarıyla, derginin bu tavrı pek çok okuyucunun tepkisini çekmiştir. Bu bağlamda en çok ses getiren iş, 13. sayının kapağında yer alır [Resim 20]. Engin Ergönültaş tarafından çizilen karikatürde, televizyondan yayınlanan dünya kupası maçlarını kaçırmamak için tuvalete bile gitmeyen, ihtiyacını salonda gideren bir vatandaş görülür. Bu karikatürde insan dışkısı açıkça, hatta kompozisyonda öne çıkarılacak biçimde çizilmiştir. Okuyuculardan gelen tepkiler karşısında Engin Ergönültaş, yine konuyu *Mikrop*'un Marksist–sosyalist söylemine uygun olarak şöyle analiz eder: "Dergi piyasaya çıkar çıkmaz telefonlar yağmaya başladı. 'Böyle rezalet olmaz' diye bar bar bağıranından, kibarca 'çok üzüldüğünü' söyleyenlere kadar birçok okurumuz çeşitli biçimlerde eleştirilerini ilettiler. Bir kısmı 'iğrençliğin' güldürü öğesi olamayacağını da iddia ediyordu... İnsan dışkısı çizilmiş o karikatürde gerçek 'İĞRENÇ' *(vurgu orijinal)* olan insan dışkısı değil, insanlara helâya gidecek fırsatı bile bırakmayıp onları aptallaştırmaya çalışan televizyonlu sömürücü sistemdir. Gerçek iğrençlik, akşam işlerinden çıkan işçilerin, emekçilerin kendilerini geliştirmelerine, düşünmelerine, okumalarına, yazmalarına, çizmelerine 5 dakika bile bırakmamak için çırpınmaktır. Oysa "insan dışkısı resmi" o gerçek "iğrençliği" vurgulamak için kullanılan kokusuz, hacimsiz, iki boyutlu, zavallı bir görüntüdür yalnızca" (*Mikrop*, 15:2, 15).



Resim 20. Engin Ergönültaş.

Okuyuculardan gelen tepkilere rağmen, *Mikrop*'un iğrençliklerinin belli bir merak ve ilgi uyandırdığı da düşünülebilir. En azın-

dan, "Bakalım bu hafta ne yapacaklar?" "Bakalım nereye kadar gidecekler?" sorusu dergiyi takip eden okuyucuların çoğunun zihninde belirmiş olmalıdır. Fikrimizce, bu tür şakalar dergiye pek fazla bir şey katmamıştır. Hatta sadece iğrençlik olsun diye yapılan iğrençlikler bu alternatif mizah açısını ilgi çekici olmaktan çıkarmıştır. Kusmuktan Amerikan salatası (*Mikrop*, 6:16), çişten kolonya (*Mikrop*, 7:3), sümükten bıyık (*Mikrop*, 9:16) yapmayı gösteren veya saç yağıyla yemek pişirmeyi öneren (*Mikrop*, 12:16) esprilerin, *Mikrop* açısından, "tuvalet mizahı"nın erken dönem örnekleri olma dışında herhangi bir değer taşımadığı sonucuna varılabilir.

Sonuç

Mikrop dergisinin 5 Temmuz 1979 tarihli 68. sayısında şöyle bir ilan yayımlanır: "Sayın *Mikrop* okurları; şu elinizde tuttuğunuz sayıyla derginiz *Mikrop* yayınına bir süre ara veriyor. Ülkemizin son yıllarda içinde yaşadığı ve gitgide ağırlaşan ekonomik koşullar, özellikle son yapılan devalüasyon, dergimizin çıkması için gerekli hammaddelere (kağıt, boya, film, vs.) yapılan yüksek zamlar *Mikrop* gibi Türkiye ölçülerine göre yüksek bir tiraja sahip bir mizah dergisinin dahi yaşama olanağını ortadan kaldırdı. Büyük bir okur kitlesine sahip bir derginin kendini kapatmak zorunda kalması üzücü olduğu kadar da üzerinde düşünülmesi gereken bir olgudur. Dergimizin yayınını sürdürebilmesi için gereken her türlü olasılığı araştırdık ve bu çabamızı halen de sürdürmekteyiz. Umarız bu geçici bir ara olur. Yakında tekrar görüşmek üzere. / *Mikrop* Çalışanları." İlanda temenni edildiği gibi, bu geçici bir ara olmaz ve *Mikrop* bu sayıyla okuyucularına veda eder. Henüz dergi kapanmadan başlayan "baba ocağı"na geri dönüş, dergi kapandıktan sonra da devam eder. *Mikrop* kadrosunun büyük çoğunluğu meslek yaşamını *Gırgır*'da sürdürür.

Derginin kendi ifadesine göre kapanma sebebi ekonomiktir; dergi baskı maliyetini karşılayamadığı için kapanmıştır. Ancak bazı yazarlara göre derginin kapanmasının arkasında başka nedenler vardır: Kimilerine göre *Mikrop*, derginin içindeki ideolojik ayrılıklardan (Cantek, 1996:220), kimilerine göre tiraj düşüklüğünden (Barın ve Çelik, 2004:21) kapanmıştır. Bazıları ise, *Mikrop*'un dağıtım oyunlarının kurban gittiğini iddia eder.[7] Kapanma nedeni ne olursa olsun, *Mikrop* işini yarım bırakıp gitmiştir. Belki dergi En-

7 Necdet Şen, kendisiyle yapılan bir röportajda, *Mikrop*'un kapanmasına ilişkin şu değerlendirmeleri yapar: "Bakın dağıtım aşamasında tökezlersiniz, çünkü iyi bir dergi yapsanız bile dağıtımcı onu tezgâhın altına atabilir, satmayabilir, sonrasında satılmadı diyebilir ve paketi açılmadan geri verebilir. Bu, bugüne kadar çok yapılmış bir şey. Yetmişli yıllarda Ercan Arıklı Gelişim

gin Ergönültaş'm arzu ettiği "misyon"u tam olarak yerine getirememiştir ama 1990'h yıllarda *Mikrop*'un açtığı kapılardan geçen genç kuşak mizahçılar söylenmeyeni söylemeyi başarmıştır.

Yukarıdaki paragraflarda göstermeye çalıştığımız gibi, *Mikrop*, orijinal haliyle, biçim açısından, *Gırgır*'dan çok farklı bir dergi değildir; ancak içerik açısından yukarıda ele aldığımız başlıklarda ortaya çıkan özgün bakış açısı, dergiyi Türk mizah tarihindeki köşe taşlarından bir yapmaya yetmiştir. Ferit Öngören'e göre: "*Akbaba* salon dergisiydi ve yayımlandığı yıllarca bunu devam ettirdi, fakat *Gırgır* sokak dergisiydi. Sokakta konuşulanlar dergiye taşınırdı, zaten sokaktan gelen çocuklar, derginin genç çizerleri kendi kuşağının mizahını getirmeye başladılar" (Barın ve Çelik, 2004:19) Bu açıdan değerlendirildiğinde, *Mikrop* "arka sokaklar"ın dergisidir ve 1970'li yılların sonunda, *Mikrop*'çuların arka sokakların duvarlarına çizdikleri karikatürler, yazdıkları yazılar, hâlâ yerinde durmaktadır...

KAYNAKÇA

Barın, Evren ve Aydan Çelik, (2004), "Oğuz Aral ve *Gırgır*, Ferit Öngören ile Röportaj", *Toplumsal Tarih*, sayı 129, Eylül.

Cantek, Levent, (2004), "*Gırgır* Efsanesine Dışarıdan Bakmak", *Toplumsal Tarih*, sayı 129, Eylül.

—, (1996), *Türkiye'de Çizgi Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Engin, Aydın, (2006), *Kitabın Adı Budur, Tan Oral Kitabı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul

Ergönültaş, Engin, (1979a), "Çok Satışlı Mizah Dergileri Üstüne", *Sanat Emeği*, sayı 11, Ocak.

—, (1979b), "Orhan Gencabay'dan Ferdi Tayfur'a 'Minibüs Müziği'", *Sanat Emeği*, sayı 15, Mayıs.

İleri, Selim, (1986), "Engin Ergönültaş İçin", *Adam Sanat*, Eylül.

Şen, Necdet, (2001), "Necdet Şen Röportajı", Çizgi Roman Sitesi, <http://www.cizgiroman.gen.tr/dosya/10>

Şensoy, Faruk, (1985), "Kandemir Konduk: "İnsanlarımız Aydın Çizgisine Ulaşsalar da 'Ağır Ol Molla Desinler'i Aşamıyor", *Sanat Olayı*, sayı 43, Aralık.

Şensoy, Faruk, (1985), "Müjdat Gezen: "Yalova Kaymakamlığı Saygın Bir Makamdır", *Sanat Olayı*, sayı 43, Aralık.

Tunç, Aslı, (2001), "*Gırgır* as a Sociological Phenomenon in Turkey: The Tranformation of a Humor Magazine", *Humor*, cilt 14, no. 3.

Yayınları'nı kurduğunda, Gelişim Yayınları olarak ilk çıkardığı süreli yayın Engin Ergönültaş yönetimindeki *Mikrop* dergisiydi... Bu dergi 60 bin adet sattı ve sonrasında kapandı. 60 bin satan bir derginin kapanması ne demek. Çünkü derginin dağıtımı *Hürriyet* ile aynı gruptan olan ve *Çarşaf* dergisini de dağıtan, yanlış hatırlıyor olabilirim, Hür Yayın veya Hür Dağıtım tarafından yapılıyordu. Hür Dağıtım *Çarşaf* dergisine rakip istemediği için *Mikrop* dergisine 100 binden aşağı basarsanız satmam diye bir şart getirmiş. Düşünsenize 60 bin tirajlı bir dergi için, her hafta 100 bin basmak ve 40 bin iadeyi üstlenmek zorunda kaldı Ercan Arıklı. Dolayısıyla 60 bin satan bir dergiden zarar etti" (Şen, 2001).

"Cihangir'de Bi Evimiz Vardı": *L-Manyak* ve *Lombak*'ta Cihangir Semtinin Temsilleri

CAN YALÇINKAYA

Mizah dergisi yayımcılığında, 1990'lara –bilhassa ikinci yarısına– damgasını vuran derginin *LeMan* olduğu su götürmez bir gerçektir. 1991'de, *Güneş* gazetesinin himayesindeki *Limon*'un küllerinden doğan *LeMan*, diğer mizah dergileri birer ikişer kapanırken, birkaç sene içerisinde markalaşıp başlı başına bir medya grubu haline gelmeyi başarmıştır. *LeMan* yayınları, 1990'ların ikinci yarısından itibaren *Kedi*, *L-Manyak*, *Öküz*, *Git* gibi mizah ve mizah dışı konulara odaklanan çeşitli dergiler yayımlamaya başlamıştır.

Bu dergilerden *L-Manyak*, *LeMan* yazar ve çizerlerine ek gelir getirmesi amacıyla, 1996 yılında yayımlanmaya başlayan aylık bir mizah dergisidir. 1976 yılında, *Gırgır* dergisi de *Fırt*'ı benzer sebeplerden dolayı yayımlamaya başlamıştı ve giderek erotizme yoğunlaşan mizahi yaklaşımını *Fırt*'a devrederek kendisi daha politik bir görünüm kazanmıştı. *L-Manyak* da, *LeMan* dergisinin ürettiği mizahın bir yüzünü ön plana çıkararak, zaman içinde kendine özgü bir vizyonu olan bir dergiye dönüşmüştür.





LeMan'da "Lombak" adlı köşenin çizeri olan Bahadır Baruter'in editörlüğünde çıkan *L-Manyak*'ın ilk sayıları tarz olarak bir bütünlük arz etmekten ve derginin gelecekte alacağı biçimden uzaktır. Bu ilk sayılarda, *LeMan* dergisinde karikatür ya da çizgi bant çizmekte olan çizerler, temelde *LeMan*'daki işlerinin daha uzun, çizgi roman biçimindeki versiyonlarını ortaya koymuşlardır. Derginin kendine özgü vizyonunu yaratanlar ve popülerliğini artıranlar ise, dönemin diğer önemli mizah dergileri olan *H.B.R. Maymun* ve *Pişmiş Kelle*'den gelen çizerler olmuştur. Daha sonra, *L-Manyak* çizerlerinin büyük bir çoğunluğu 2001 yılında *Lombak* dergisini çıkarmak üzere *LeMan* grubundan ayrılmıştır.

L-Manyak'm ve ardından *Lombak*'ın görsel tarzını ve dilini, Mikhail Bakhtin'in Rabelais'nin eserlerini tanımlamak için geliştirdiği terminolojiyi kullanarak, grotesk gerçekçi olarak adlandırabiliriz. Bakhtin'e göre, belden aşağısından, üreme ve boşaltım organlarından, yeme ve içme imgelerinden, pazar yerinde kullanılan dilden, ruhsallık yerine bedensellikten beslenen grotesk geleneğin resmi kültürü ters yüz eden bir tarafı vardır. *L-Manyak* ve *Lombak*'ın çizerleri de, öykülerinde sıklıkla, cinsel organlara, seks görüntülerine, vücuttan atılan tüm sıvılara, dışkıya, şiddete, uyuşturucu ve alkol kullanımına yer vermektedirler. Kullanılan dil ise, Bakhtin'in "pazar yerinin dili" olarak tanımladığı argo ve küfürlerden oluşmaktadır. Bu açıdan, grotesk gelenekle aralarında bir yakınlık vardır. Grotesk imgeler, klasik estetik anlayışına zıt olarak, sınırları kesin olarak belirlenmiş, sabitlenmiş, "kapalı" imgeler değillerdir. Oluşmakta olana, tamamlanmamışlığa, yeniden doğuşa işaret ederler. Bu özelliğiyle grotesk, yüksek olanı, sabitlenmiş olanı baş aşağı çevirme özelliğine sahiptir.

Bakhtin, grotesk gerçekçilik ve karnavalesk kavramlarını Orta Çağ Avrupa'sının halk kültürünün ve pagan geleneğinin Rönesans edebiyatına tezahürü olarak incelemiştir. *L-Manyak* ve *Lombak* dergileri ise, 2000'li yıllarda, Türkiye'de çıkan, şehir kültürünün bir parçası olan dergilerdir. Bu yüzden, Bakhtin'in kavramını alıp bu dergilerdeki metinleri tanımlamak için

kullanmamız zorlama olarak nitelendirilebilir. Fakat Bakhtin'in Rabelais'nin eserlerinde teşhis ettiği öz, farklı biçimlerde de olsa bu dergilere de nüfuz etmiştir. Rabelais'nin eserlerinde, Katolik kilisesinin ideolojisiyle halk kültürü arasında bir çatışma hissedilmektedir. *L-Manyak* ve *Lombak* dergilerinde ise metinlerin içerdiği çatışma temelde şehrin zıt kutupları –şehrin kenarı ve merkezi– ve onların temsil ettiği değerler –hâkim ideoloji ve alt kültürler– arasındadır. Şehrin kenarına has olan kültür ve dil ile Bakhtin'in grotesk gerçekçilik kavramında billurlaşan kültür ve dil arasında gözle görülür bir akrabalık söz konusudur.

LeMan, *Pişmiş Kelle* ve *H.B.R. Maymun* dergilerinde bir yan unsur olarak kullanılan bu tarz bir grotesk mizah, *L-Manyak* ve *Lombak*'ta başat öğe haline gelmiştir. Ali Şimşek, *Gırgır*'daki temsilleriyle üst sınıflara "gol atan" alt sınıfların, *Limon* ve ardından *LeMan* dergisinde "bakılan" konumuna geldiklerini ve temelde maganda kavramıyla grotesk bir veçhe kazandıklarını söyler. Şimşek'e göre, *LeMan*'daki "yurdum insanı" tipine de, doksanların sonlarından itibaren grotesk özellikler yüklenmeye başlanmıştır (2005:92). Ayrıca, *Gırgır*'ın daha çok harekete ve bir sürekliliğe dayalı olan mizahının yerini, *LeMan*'da durumlara ve anlara odaklanan bir mizah almıştır. Bilhassa Kaan Ertem ve Ahmet Yılmaz gibi *LeMan* çizerleri, güvenli bir mesafeden Türklük hallerine "bakan", ironi yapan tiplerin olduğu durum karikatürleri çizerler (Şimşek, 2005:111-2).

Bu türden, klişelere dayanan bir mizah, aslında *LeMan*'ın heterojen yapısının sadece bir yüzünü oluşturmaktadır. *Gırgır*'dan kopan bir grubun, *Güneş* gazetesi himayesinde çıkarmaya başladığı *Limon* ve ardından 1991 yılında üreticileri tarafından bağımsız olarak yayımlanmaya başlayan *LeMan* dergisi birçok yönüyle *Gırgır* dergisine karşı oluşan bir tepkinin ürünüydü. *Gırgır*'da yapılan bütün işler Oğuz Aral'ın denetiminden geçtiği için, dergi gerek espriler ve öyküler, gerekse çizgiler açısından birörnek bir görünüm arz ediyordu. Bireysel estetik anlayışların veya mizah tarzının ön plana çıkması



çok mümkün olmuyordu. *Limon* ve *LeMan*'da ise, bu birörneklik geride bırakılmış, politik olandan apolitik olana, evrensel olandan yerel olana, en naif çizgilerden en karmaşık, bol taramalı olanlarına kadar pek çok tarza yer verilmeye başlanmıştır.

LeMan'da Bahadır Baruter ve Fatih Solmaz ortaklığında hazırlanan "Lombak" köşesi, derginin daha grotesk olan yönünü temsil ediyordu ve 1996'da çıkmaya başlayan *L-Manyak* dergisinin beslendiği ana kaynaklardan biri oldu. Lombak sözcüğü, Çingene argosunda "patlak gözlü" anlamına geliyordu (Göktaş, 2005:40). Köşenin maskotu ise "yapışık popolu bir mahlûk"tu ve bu belki de en saf haliyle grotesk bir imgeydi. Baruter ve Solmaz, köşelerinde güncel politikayla ilgili karikatürler üretme kaygısı gütmüyorlardı. Kendi deyişleriyle tabuları sarsmaya yönelik olan karikatürleri hardcore seks, orgazm, mastürbasyon, boşalma, sıçma, işeme, regl olma, şiddet, din, engelli insanlar, eşcinseller vb konularda politik doğruluktan uzak bir mizah içeriyordu. Onların karikatürlerinde, Pamuk Prenses Yedi Cücelerle seks yapabilir, bir erkek bir kadının vajinasına işeyebilir, bir çocuk annesinden kendi dışkısını evcil hayvan olarak beslemek için izin isteyebilirdi. *L-Manyak* çalışanlarının bir bölümü, 2001'de *LeMan*'dan ayrılıp kendi dergilerini çıkarmaya başladıklarında da, Lombak bu yeni derginin adı ve sembolü oldu.

"Lombak" köşesi, bu yeni ekol mizah dergilerinin kaynaklarından biri oldu olmasına, ama *L-Manyak* ve *Lombak*'m tarzının bütünüyle bu köşeden türediğini de söyleyemeyiz. *H.B.R. Maymun*'dan ve *Pişmiş Kelle*'den gelen çizerlerin de katkılarıyla, kısmen punk felsefesiyle şekillenmiş, 1960'larm Amerikan *underground comix* estetiğini benimsemiş, harekete dayalı bir mizahı, *LeMan*'ın konuşkan tarzıyla harmanlamışlardı. "Lombak" köşesi tek karede şok etmeye dayanan karikatürler üretirken, *L-Manyak* ve *Lombak* dergilerindeki mizah, iyi ya da kötü karakterler üretip onların hikâyelerini çizgi roman formunda anlatmaya yoğunlaşıyordu.



Ali Şimşek'in *Gırgır* ve *LeMan* arasında saptadığı farklardan bir diğeri de, *Gırgır*'ın "Mahallenin ya da semtin" mizahını *LeMan*'ın ise "yeni şehrin ya da caddenin" mizahını yapmasıyla ilgilidir (Şimşek, 2005:88-9).

Gırgır'ın karakterleri, örneğin "Avanak Avni", "Zalim Şevki", "Eşşek Herif", renkli tiplerin mesken edindiği bir kenar mahallede yaşayan, üçkâğıtçı fakat sempatik karakterlerdir. Yaşadıkları mahalle, okuyucuda bir samimiyet, bir sıcaklık duygusu uyandırır. *LeMan*'daki çoğu karakter ise, örneğin "Daral ve Timsah" veya "Teoride ve Pratikte Bahadır Boysal", şehrin, barların, club'ların, tekinsiz sokakların "cool" karakterleridir. "Gönül Adamı" gibi, arka planı eski mahalleler olan bir karakter bile aslında yitip giden eski İstanbul'a, ahşap konaklara ve mahalle kültürüne yakılmış bir ağıt olma özelliği taşır.



Mahalle kavramı, *L-Manyak* ve *Lombak*'ta farklı bir çehre kazanarak mizah dergilerine geri dönmüştür. Ortalama, kurnaz ve üçkâğıtçı ama sempatik insanların yaşadığı *Gırgır* mahallelerinin yerini tekinsiz, uçuk, bohem, saldırgan, hırsız, katil, travesti, transseksüel, serseri, uyuşturucu müptelası, kısacası toplumsal düzlemin kenarlarında ve/veya dışında bulunan/bulunmaya itilen kişilerin yaşadığı başka türlü bir mahalle almıştır. Mizah dergilerinde bu geleneğin kökeni Engin Ergönültaş'ta aranabilir. Funda Şenol ve Levent Cantek, "Çizgi Romanda Kenar Mahalle" adlı yazılarında, onun "yetmişli yılların kenar mahallesine daha sert ve gerçekçi" yaklaştığını ve "*Mikrop* ve *Pişmiş Kelle* dergilerinde anlattığı kenar mahalle hikâyeleri[nin] o güne değin anlatılan 'sevimli' hikâyelerin aksine edebi, rahatsız edici ve 'meselesi' olan anlatılar" olduğunu belirtirler (2005:67). Bu mecradan beslenen *L-Manyak* ve *Lombak* mahalleleri, marjinal ve/veya grotesk mahallelerdir. Bu mahalleler, nostaljik mahalle kavramının sinemaya, televizyona, edebiyata veya mizah dergilerine yansıyan temsillerinde bulunan, sakinlerinin şehrin tekinsizliğinden kaçarak sığındıkları, bir tür dayanışma içinde yaşadıkları, nispeten dışarıya kapalı bir mekân olma özelliklerini taşımaya devam etmektedirler. Fakat mahallenin Yeşilçam'da ya da mahalle yaşamını anlatan televizyon dizilerinde yeniden üretilen imgelerinde gösterildiği gibi geleneksel değerleri muhafaza eden mekânlar olma özelliğini taşımazlar. Travesti ve transseksüellerin 1996 yılına kadar kendilerine yöneltilen tehditlere karşı birbirlerine destek olarak yaşadıkları Cihangir'deki Ülker Sokak bu türden bir mahalle anlayışına örnek olabilir.

Beyoğlu, Tarlabaşı ve özellikle Cihangir, kendilerine has alt kültürleri ve dilleriyle, *L-Manyak* ve *Lombak*'ın çeşitli çizgi romanlarına arka plan olma



özelliği teşkil eden semtlerdir. Bülent Üstün'ün yarattığı ve bugün *Lombak*'m en popüler karakterlerinden biri olan Kötü Kedi Şerafettin bir Cihangir kedisidir. Yine *Lombak*'ın en çok beğenilen köşelerinden biri, Oky'nin çizdiği "Cihangir'de Bi Ev"dir. Ayrıca, daha ziyade kendi hayatlarından yola çıkarak öyküler çizen Mehmet Coşkun (*L-Manyak*) ve Bahadır Boysal (*LeMan*, *L-Manyak* ve *Atom*) gibi çizerler de anlatılarında Beyoğlu, Tarlabaşı ve Cihangir'e yer vermektedirler. Bu yazıda, doğrudan Cihangir imgesine gönderme yapan üç çizgi romandan, Bülent Üstün'ün çizdiği "Kötü Kedi Şerafettin", Mehmet Coşkun'un çizdiği "Bir Evimiz Vardı" ve Oky'nin çizdiği "Cihangir'de Bi Ev"den bahsedeceğiz. Fakat ondan önce, Beyoğlu ve Cihangir'in sosyal ve kültürel yapısına kısaca değineceğiz.

Beyoğlu ve çevresi (Galata tarafını da içine katarak düşünürsek) aşağı yukarı 13. yüzyıldan beri kozmopolit mekânlar oldukları kadar fuhşun, meyhanelerin ve eğlencenin merkezi olmuşlardır (Scognamillo, 1994:12). Bu, bölgenin limana olan yakınlığı ve hemen her milletten denizcinin uğrak noktası olmasıyla ilgilidir. Mustafa Cezar'a göre:

> "İstanbul'da fuhuş, az ya da çok oranda her zaman var olmuştur. XIX. yüzyılda fuhuş yapanlar daha ziyade Galata ve Beyoğlu'nda tutunacak yer bulmuştur. Limanın Galata'da yer alması, yabancı ve turistlerin Beyoğlu'nda barınması, meyhane, pastane ve eğlence yerlerinin Beyoğlu'nda yoğunluk kazanması, fuhuş yapan kadınların da bu tarafta toplanmasına neden olmuştur. Fuhuş burada yuvalanınca, şehrin iti, uğursuzu da aynı semtin sakinleri haline gelmişlerdir" (Akt. Scognamillo, 1994:62).

Beyoğlu, Kısa Geçmişi, Argosu kitabının yazarı olan Özdemir Kaptan (Arkan), Beyoğlu'nun, nostaljik bir şekilde, nezih insanların en güzel giysileriyle gittikleri bir mekân olarak tasvir edilmesine tarihten verdiği muhtelif örneklerle karşı çıkar. Çeşitli dönemlerde, resmi güçler semtte "temizlik" kampanyalarına girişmiş, fuhuş oranı azaltılmış olsa da, Beyoğlu günümüzde dahi bütünüyle tekin bir yer olarak görülmemektedir. Geçmişte olduğu gibi, günümüzde de, onu bir cazibe merkezi haline getiren bu özelliğidir (Arkan, 1993:24-53).

Beyoğlu sadece heteroseksüel fuhşa değil homoseksüel fuhşa da ev sahipliği yapagelmiş bir mekândır. Önceleri Tarlabaşı'nda "Çöplük" adı verilen yerde çalışan eşcinseller, travesti ve transseksüeller, 12 Eylül darbesinin ardından, farklı genelevlere dağılmışlardır ve sonrasında Abanoz Sokak, Cihangir'deki Pürtelaş Sokak ve nihayet Ülker Sokak'a yerleşerek dayanışma içinde yaşayabilecekleri bir alt kültür ortamı oluşturmuşlardır (Selek, 2001:102-3). Pınar Selek, "Cumhuriyetin ilk yıllarından beri 'garsoniyer' denilen özel buluşma evleri için kullanılan Cihangir, travesti ve transeksüelleri de içine almasıyla birlikte, marjinallerin ve onlarla birlikte yaşamaktan rahatsız olmayan bekârların, entelektüellerin, öğrencilerin, sanatçıların mekânı haline gelir" der (2001:103).

L-Manyak ekolünde temsil edilen mekânlar da Pınar Selek'in yaptığı bu tasvire uymaktadır. Önce *L-Manyak*'ın, daha sonra *Lombak*'ın editörlüğünü üstlenen Bahadır Baruter, bu dergilerin şehrin kenarı ile kurduğu ilişkiyi şöyle anlatmaktadır:

> "Cihangir ve Tarlabaşı gibi yerler, kenarlar, çok geçerlilik ve resmiyet kazandırılmamış alanlar. Kenar mahallenin ağzı, küfrü alışılmadık olanla bağ kuruyor. Bizi en çok güldüren şeyler de örtülmüş, kapatılmış ve saklanmış olanlardır ya! Hayat, Bağdat Caddesi'nde değil çünkü. Şehrin götü, boku püsürü orada. O insanlar bizim ilgilendiğimiz çamura ve boka en yakın tipler. Hani biz doğal olarak tarafız onlarla. Bıçak çeken adamla, tinerciyle, junkiyle, mağdurla, jiletçiyle, kaybetmişlerle bir ten uyumumuz var. Ama çocuklarımızı bir junki, bir eroinman gibi ya da bir eşcinsel gibi yetiştirir miyiz? Ya da kardeşlerimizden arkadaşlarımızdan böyle özellikler bekler miyiz? Böyle bir şey söyleyemem. Bu türden ahlaki bir mesaj asla vermeyiz. Zaten böyle bir şey mizahta da yoktur. Güleriz, eğleniriz ama en sıcak ilişkiyi ailemle kurarım" (Akt. Cantek, 2002:315).

Cihangir'in *L-Manyak* ve *Lombak*'ta yayımlanan çizgi romanlardaki yansımalarıyla devam etmeden önce, Erdoğan Dağlar'ın *Pişmiş Kelle* dergisinde çizdiği "Cihangir Günlüğü"nden bahsetmekte fayda var. Funda Şenol, "Cihangir'in Vicdanı Erdo" adlı yazısında, Lefebvre'den yola çıkarak, şehirlerin de insanlar gibi bir bilinçaltı olduğunu, Cihangir'in de bu tür, tehlikeli



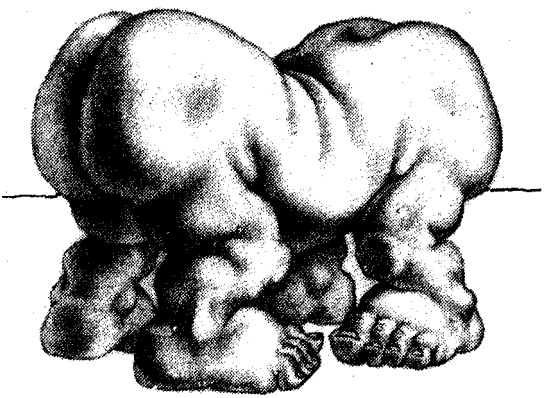
fakat çekici, "özgürlük ve çılgınlık vaat eden yaşantılar" barındıran semtlerden biri olduğunu söyler. Ona göre, Erdoğan Dağlar'm çizdiği "Cihangir Günlüğü"nün başrolünde, "bir söylenceye dönüşen Cihangir imgesi" vardır (Şenol, 2004:68-9). Erdoğan Dağlar'm bu çizgi romanda resmettiği kahraman kendisidir: *Pişmiş Kelle*'de çizen, Cihangir'de kedisiyle birlikte yaşayan, Erdo lâkaplı rocker bir çizer. "Cihangir Günlüğü"nün senaryoları, genelde, Erdo'nun tesadüf eseri karşılaştığı zor durumdaki insanlara yardım etmesi, bilek gücü ya da zekâsıyla rakiplerini alt etmesine veya yenilmesine dayanmaktadır. Cihangir'de yaşayan travestiler, Afrika kökenliler, eroinmanlar, fahişeler, evsizler, tinerciler "Cihangir Günlüğü"nün sayfalarında görmeye alışkın olduğumuz ve Erdo'nun doğal olarak taraf olduğu kişilerdir. Onlar zulüm gördüğü zaman, Erdo hep onlara yardımcı olmaya çalışır. Funda Şenol'a göre, bu özelliği onu bir bakıma semtin vicdanı ya da superego'su haline getirmektedir.

L-Manyak ve *Lombak*'ta Cihangir imgesinden bahsederken "Kötü Kedi Şerafettin"den başlamak yerinde olur, çünkü dergide mekân olarak Cihangir'i kullanan ilk çizgi roman budur. *L-Manyak*'ın 2. sayısından beri maceraları yayımlanan, Bülent Üstün'ün yarattığı Şerafettin karakteri, dizinin adının da ima ettiği gibi, bir anti kahramandır. "Şero" adlı kedi içgüdülerine göre hareket etmekten hoşlanır. İçki içer, partnerinin istekli olup olmasına aldırmadan seks yapar, hırsızlık ve cinayet onun için sıradandır. Cihangir'deki hemen bütün kediler ve hatta köpekler ve insanlar da Şerafettin'e korkuyla karışık bir saygı duyarlar. Şerafettin de kimi zamanlar semti korumaya çalışır. Örneğin, yaşlı ve zengin bir kadının köpeği parkı pisletince bunun hesabını sorar.

"Kötü Kedi Şerafettin"deki karakterler ve tipler büyük bir çeşitlilik gösterir ve Cihangir'de yaşayan insan ve hayvanların bir profilini sunar. Şerafettin'in babası eski bir solcu ve sanatın çeşitli dallarında eserler veren Tonguç adlı bir adamdır. Şerafettin'in oğlu Tacettin de babası kadar olmasa da sert bir kedidir. Şerafettin'e gençlik yıllarında, Ayyaş Pezo lâkaplı bir adam hırsızlık yapmayı öğretmiştir. Şero'ya veresiye veren bakkal Şemistan bir Çingenedir. Şerafettin'den intikam almak isteyen çizer ise punk'tır. Şerafettin'e bazı maceralarında çapulcu martılar, fareler, bir horoz ve kabız bir kuğu gibi karak-



terler eşlik eder. "Kötü Kedi Şerafettin"de ayrıca, "Cihangir Günlüğü"nden aşina olduğumuz ve tüm Cihangir çizgi romanlarının vazgeçilmez parçaları olan travestiler, ayyaşlar ve uyuşturucu bağımlıları gibi karakterler de bulunur. Kendisi de alkol ve uyuşturucu kullanan Şerafettin, ayyaşlar ve bağımlılarla nispeten iyi geçinse de, travestilerden hiç hoşlanmaz.



"Kötü Kedi Şerafettin" de, çizerini karakterlerinden biri olarak kullanan çizgi romanlar arasında sayılabilir. Ancak otobiyografik bir niteliği yoktur. Bülent Üstün, kendisini, Şerafettin kedisine tecavüz edip onu öldürdüğü için intikam almaya yemin etmiş bir çizer olarak resmeder. Şerafettin ve Bülent Üstün, "Cihangir Günlüğü"ndeki Erdo'ya oranla çok daha fazla şiddete eğilimlidirler. Silah kullanmaktan çekinmezler. "Kötü Kedi Şerafettin"de abartılı bir şiddet kullanıldığı söylenebilir. Bülent Üstün, karakterinin bu kadar popüler olmasının, herkesin bastırdığı şiddeti ve seks güdülerini olanca gücüyle açığa vurmasından kaynaklandığını öne sürmektedir. Şerafettin, daha sonra bahsedeceğimiz karakterlerin aksine, tam olarak sokağa aittir, sokağın tehlikeli "insanlarından" biridir. Erdo'nun Cihangir'in superego'su olduğunu kabul edersek, Şerafettin'in de semtin id'i olduğunu öne sürebiliriz.

Mehmet Coşkun'un (Memcoş) *L-Manyak* ilk çıkmaya başladığı dönemlerde çizdiği ve Bahadır Baruter'le birlikte yaşadıkları bir evde ve çevresinde geçen olayları anlattığı "Bir Evimiz Vardı" isimli köşe de, Cihangir'deki yaşamdan izdüşümler barındırmaktadır. Memcoş da, Erdoğan Dağlar'ın şehrin kenarında yaşayanlara karşı beslediği sempatiyi kısmen paylaşmaktadır. Ayrıca, *Pişmiş Kelle*'de Kemal Aratan'ın çizdiği ve çizerlerin dergi sabahlamaları sırasında birbirlerine anlattıkları hikâyelerden oluşan "Bi Gece Daha" adlı köşeden de feyzalmaktadır. Memcoş, "itiraf.com" kültürüne eklemlenebilecek bir şekilde, kendisinin ve/veya arkadaşlarının başından geçmiş olan "ilginç" olayları ve seks maceralarını deyim yerindeyse şevkle aktarır ve sıklıkla, komşuları olan travestilerle, fahişelerle ve Afrika kökenlilerle olan ilişkilerine de yer verir. "Cihangir'in en marjinal sokağında yaşamaktan gurur duyardık" der.

Memcoş'un *L-Manyak*'ın 5. sayısında çizmeye başladığı bu köşe, *L-Man-*



yak'm mizahını oluşturan temel öğelerin hemen hepsine yer verir. İlk karede, Memcoş ve Bahadır Baruter'i Ülker Sokak'ta travestilerin ve bir kadının şuh bakışları altında mutlu bir şekilde yürürken görürüz. Sonraki iki kare, bohem bir tarzda dekore edilmiş evlerini gösterir. Ardından gelen üç kare boyunca tuvaletlerinden taşmış dışkılar teşhir edilir ve tuvaleti tamir etmeye gelen ustadan bahsedilir. Hikâye; çizerlik yaşantısı, Memcoş ve Baruter'in evinin bir uyuşturucu tekkesi olarak kullanılması, bir polis baskını, ev sahibiyle yaşanan problemler, röntgencilik, mastürbasyon, Memcoş'a oral seks yapan bir kadın gibi görüntüleri içeren sahnelerle devam eder.

Bu marjinal yaşam tarzının mekânı, yukarıda da belirttiğimiz gibi, 1996'ya kadar travesti ve transseksüeller ile "marjinallerin ve onlarla birlikte yaşamaktan rahatsız olmayan bekârların, entelektüellerin, öğrencilerin, sanatçıların mekânı" haline gelmiş olan Cihangir ve Ülker Sokak'tır. Memcoş, derginin ilk sayılarında "dönme" olarak andığı travestilerle ilgili anı ve görüşlerine de yer verir. 6. sayıda "dönmelerin muhabbetlerine doyum olmaz... Ama icabında da adamı anında satıverirler..." der. 11. sayıda, Memcoş'u travesti bir arkadaşıyla konuşurken görürüz. Travestilerin "kalesi" olan Ülker Sokak'ın ellerinden alındığını yazar ve son karede Bahadır Baruter'le, travestileri "sokağın rantını" artırmak için kovan insanları Ülker Sokak'ta bir şölen verirken izlerler. Baruter "bak çocuğum yüzsüz ve şerefsizler ordusu yiyip içmekte!.." yorumunda bulunur. 12. sayıda da, travesti arkadaşlarının evlerine ziyarete giderler. Travesti arkadaşları onlara sorunlarını anlatırlar ve başlarına gelenleri dergide çizdikleri için teşekkür ederler. Gerçekten de, medyada travestilerin olumlu bir temsiline rastlamak pek kolay değildir. Fakat Memcoş aynı duyarlılığı Afrika kökenlileri resmederken göstermez. Onları birkaç kere, genç kızları eroine alıştırıp sonra da eroin karşılığı seks yapmaya zorlayan kişiler olarak resmeder.

Memcoş; seks, uyuşturucu, alkol, şiddet ekseninde dönen marjinal bir yaşamı betimlemekle birlikte, sanatçının toplumu eğitmeye yönelik bir so-

rumluluk taşıdığına inandığından olsa gerek, sayfalarında Atatürk'ü de çizmeye başlar 12. sayıda, Atatürk, Memcoş'un rüyasına girerek, evlerinin içinde bulunduğu durumu eleştirir. Yerde devrilmiş bira şişeleri, çay bardakları ve kitaplar, kullanılmış prezervatifler ve sigara izmaritleri vardır. Atatürk "Türk gençliği böyle yerlerde yaşasın diye kurmadım bu Cumhuriyeti! Türk gençliği, birinci vazifen temizlik" der. Memcoş ve Baruter gözyaşları içinde kalırlar. Memcoş'un çizgilerine yansıttığı yaşam tarzı ile resmi ideolojinin Türk gençliği için öngördüğü yaşam tarzı çatışmaktadır. Daha sonraki sayılarda, Atatürk, Baruter ve Memcoş'la birlikte "irtica" avına çıkar.

Memcoş, bu didaktik tarzını farklı toplumsal konulardan bahsederken de sürdürür, uyuşturucu kullanımı, genç kızları ağına düşüren kötü niyetli kişiler vb konularda okuyucularına uyarılarda bulunur. Bir tarafta kendisinin de bir parçası olduğu dekadans dolu yaşantıları resmederken diğer tarafta baskın kültüre has bir üslup kullanmasının nedeni belirsizdir. Memcoş'un metinleri çelişkilerle doludur. Memcoş, travestileri olumlu bir şekilde tasvir ederken eşcinsellere karşı önyargılı bir tavır sergiler. Seks, uyuşturucu ve rock 'n' roll eksenli bir hayat sürdürür ama Atatürk de zihninin bir köşesindeki suçluluk mekanizmasını harekete geçirir. Atatürk, ayrıca Memcoş'un yaşam tarzını tehdit eden kökten dincilere karşı kullandığı bir silah haline gelir. Memcoş'un metinlerindeki bu çelişkiler, bu konular hakkında enine boyuna düşünmeden, tutarlılık gözetmeksizin anlatıyor olduğunu düşündürmektedir.

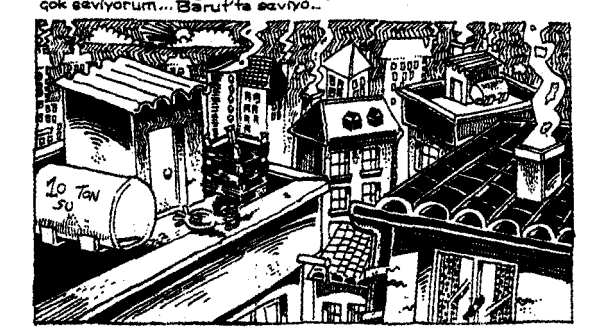
Bir süre sonra, 15. sayıdan itibaren, Memcoş köşenin adını "Hatıralar Geçidi" olarak değiştirir ve Cihangir anılarını anlatmayı azaltır. Zaten, köşeye başladığından beri de sabit bir senaryo üzerinden gitmek yerine, birbirine organik bir şekilde bağlı olmayan, bölük pörçük konuları çizen Memcoş, bundan sonrasında daha da serbest bir tavır içinde aklına eseni çizmeye devam eder. Bölüme ismini veren hatıraları dışında, kendisini çizgi roman kahramanlarıyla ya da *L-Manyak* çizerleriyle röportajlar yaparken çizer, izlediği belgesellerden edindiği bilgileri, hayatla ve ilişkilerle ilgili –çoğu beylik olan– düşüncelerini, kedisi Kuntizella'yı, fanteziye dayalı, çok iyi



geliştirilmemiş kimi hikâyelerini çizer. 2001'de *Lombak* çıkmaya başladığında, Bahadır Baruter, Bülent Üstün, Memo Tembel Çizer'le birlikte bir parçası olduğu çeteyi bırakır; *LeMan*'dan ayrılmaz. Zaman içinde, anlattıkları orijinalliklerini yitirir, Memcoş yorulur ve çizgisi eski özenini kaybeder.

Cihangir yaşamına ilişkin bir diğer köşe de Oky'nin çizdiği "Cihangir'de Bi Ev"dir. Oky, bu köşede, Cihangir'de bir evde yaşayan üç gencin ve sürekli onların evlerinde takılan arkadaşlarının hikâyelerini anlatmaktadır. Oky'nin *L-Manyak*'ta yayımlanan ilk işi, 26. sayıdaki "Sentetik Cenıreyşın" adlı kısa bir çizgi öyküdür. Bu öykünün ilk karesinde kendisini çizen Oky öyküde yaratmak istediği atmosferi şöyle tanımlar: "Şimdiii!.. Bi oda dolusu herif... Panklar filan... Ortalık pis olsun. Kedi olabilir evde... Coint moint içsinler... Boş bira şişeleri... Çizer de olsun..." Bu, "Cihangir'de Bi Ev"in de kısmi formülüdür. 39. ve 40. sayılarda yayımlanan "Sıkı Dostlar" adlı öyküler de "Cihangir'de Bi Ev"in bir ön hazırlığı olarak düşünülebilirler. Karakterler, aynı evde yaşamakta olan Oky, yine *Pişmiş Kelle* kökenli bir çizer olan Faruk Bayraktar (Farköp) ve Yusuf'tur. Evleri Cihangir'dedir, pis ve dağınıktır. Yusuf, mütemadiyen eve getirdiği kızlarla seks yapmaktadır. Oky ve Farköp bu durumdan rahatsızlardır. Bu senaryo yapısı, ilk olarak *L-Manyak*'ın 34. sayısında yayımlanan, fakat uzun süre devamı gelmeyen "Cihangir'de Bi Ev"in senaryolarında da benzer bir şekilde tekrarlanacaktır.

Erdoğan Dağlar'm, Bülent Üstün'ün ve Memcoş'un aksine, Oky, "Cihangir'de Bi Ev" hikâyelerinde Cihangir sokaklarına asla yer vermez. Görünüşte, bu ev başka bir semtte olsa da herhangi bir farklılık hissedilmeyecek gibidir. Ancak, karakterlerin yaşam tarzlarının ve birbirleriyle olan ilişkilerinin sadece Cihangir gibi, marjinal yaşamların sürülebileceği bir semtte mümkün olduğu ima edilir. Uyuşturucu ve alkol kullanımı, seks, cinsel anlamda çok rahat davranan kadınlar, sürekli eve girip çıkan marjinal ve sıra dışı tipler... Oky'nin çizdiği ev de, tıpkı Memcoş'un çizdiği ev gibi, dağınıktır. İçki şişeleri, izmaritler, böcekler, yerinden çıkmış prizler, sperm lekeleri evin her yerindedir. Tuvalette sular asla akmaz. Bu yüzden tuvalet çoğu zaman ağzına kadar dışkı doludur.



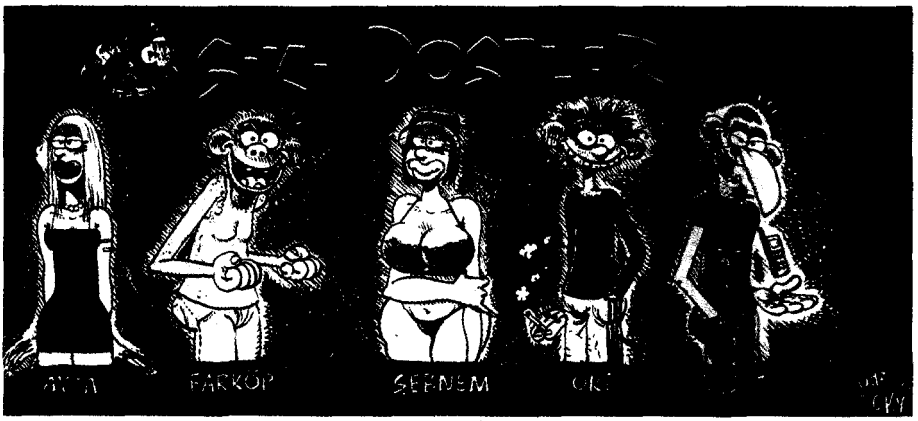
"Cihangir'de Bi Ev", hareketten çok diyaloglara, durum komedisine dayalı

bir çizgi romandır. Bu yüzden olsa gerek, genelde karakterlerin sadece belden yukarısını görürüz. Metnin sürekliliği ve yapısı bir sitcom'u andırmaktadır. Aynı karakterler, tek bir mekânda, bir sayıda başlayıp biten maceralar yaşarlar. Evde yaşayan gençlerden Batu, kadınlarda ilişkilerinde başarılı olamayan, bir kadınla seks yapma şansı yakaladığında donup kalan, bu yüzden sürekli mastürbasyon yapan, entelektüel birikimi oldukça düşük biridir. Muhittin, entelektüel anlamda Batu'dan çok farklı olmamakla birlikte, yakışıklılığı sayesinde eve gelen neredeyse bütün kadınlarla yatmaktadır. Evin üçüncü sakini olan Ömer, evde otokontrol mekanizması işlevi görür. Oldukça asabi bir karakterdir ve eve sürekli olarak farklı insanların gelmesinden, birbiri ardına verilen partilerden şikâyetçidir. Evde çılgınca bir şey yapılacağı zaman daima engel olmaya çalışan Ömer daha sonra evden ayrılır.



Eve gelen diğer karakterler, ev halkına oranla daha entelektüel, kitap okuyan ve bilhassa sinema bilgileri oldukça gelişkin kimselerdir. Keçe, Doktor, Demirhan, Neşet gibi gerçek hayatta Oky'nin arkadaşı olduğu anlaşılan kişiler, "Cihangir'de Bi Ev"in diğer karakterlerini oluştururlar. İlerleyen sayılarda Şeker karakterinin de dahil olmasıyla dizi, tek sayılık öykülerin ötesinde bir süreklilik kazanır. Şeker, evdeki arzu nesnesi konumundadır. Eve ilk geldiğinde henüz 17 yaşında olan Şeker, önce Batu'nun sevgilisi olur, fakat aralarında normal sayılabilecek bir cinsel ilişki gerçekleşmez. Diğer yandan, Doktor da Şeker'e âşıktır ve Şeker gibi kültürlü bir kızın Batu gibi bir "hödük"te ne bulduğunu anlayamamaktadır. Şeker ise, eve gelen bütün kadınlar gibi, aslında Muhittin'den hoşlanmaktadır. Bu aşk dörtgeni, dizinin ana çatışması haline gelir ve ilerleyen sayılarda, hikâyenin itici gücü olur.

Oky'nin, "Cihangir'de Bi Ev"deki çizim tarzı, Mısır doğumlu Fransız çizer Edika'nın tarzını andırmaktadır. Edika'nın karakterlerinin tipleri, hareket çizgileri, müstehcenliği Oky'nin çizgilerine belli bir ölçüde etki etmiştir. Oky'nin karakterleri ise, Amerikan Bağımsız Sineması'nın popüler kültür üstüne gevezelik ölçüsünde çok konuşan karakterlerini çağrıştırırlar. Özellikle Doktor, Keçe ve Demirhan evde oldukları zamanlarda, *Taxi Driver*, *Emanuelle*, *Star Wars*, *Lord Of The Rings*, *Zardoz*, *I Spit On Your Grave*, *Evil Dead* vb pek çok film üstüne muhabbet ederler. Bunun dışında, Keçe



ve Demirhan, film çekmek gibi projelerini bu evde gerçekleştirirler. Evdeki konuşmaların konusu sadece film ile de sınırlı değildir. Bağlam dışı muhabbetin her türlüsü makbuldür, hatta bu muhabbetler çoğu zaman ön plandadır: Michael Douglas'ın öldüğüne ilişkin dedikodular, taş-kâğıt-makas, tabu ve şişe çevirmece gibi oyunlar, bir grup erkeğin bir çember halinde birbirleriyle seks yapmaları fantezisini içeren katalak partisi, "Sana bi milyar verseler Nikol Kidmın'ın bokunu yer misin" bunlardan sadece birkaçıdır.

"Cihangir Günlüğü", "Kötü Kedi Şerafettin" ve "Bir Evimiz Vardı"nın aksine, "Cihangir'de Bi Ev"in şehrin bilinçaltı işlevi gören Cihangir Sokaklarına yer vermediğini söylemiştik. Şerafettin tam bir sokak kedisidir. Cihangir Günlüğü'nün kahramanı Erdo ve "Bir Evimiz Vardı"nın kahramanları Memcoş ve Bahadır, sokağın tekinsiz insanlarının dünyası ile sanatçıların dünyasının arasında, bir ara bölgede yaşarlar. Elit, hayatın gerçeklerinden kopuk sanatçılar değildirler. Sokağı iyi tanırlar. Fakat bütünüyle sokağa da ait oldukları söylenemez. Bahadır Baruter'in yukarıda aktardığımız alıntısı da bu fikri güçlendirmektedir. Sokak yaşamını kendilerine yakın bulsalar da, aile ilişkilerini, ev yaşamlarını sokak yaşamından ayrı tutarlar. "Cihangir'de Bi Ev"in karakterleri ise sokak yaşamını tanımaktan uzaktırlar. Bütün hayatları evin sınırları içinde geçer. Büyük şehirlerde yaşayan orta sınıf/üst-orta sınıf gençlerin tipik/tipikleştirilmiş birer örneğidirler. Apolitik ve hazcıdırlar. Özel televizyonların, serbest ekonominin, kutupsuzlaşmış bir dünyanın gençleridirler. Hayatı çok ciddiye almazlar, alanlardan da hoşlanmazlar.

Örneğin bir bölümde, Keçe kamerayla evdeki herkesin doğaçlama görüntülerini çekmektedir. Keçe projesini "bu çektiklerimizi kurgulayıp evle ilgili bi belgesel hazırlıycaz işte... Acaip güzel şeyler çıkıyo bizim cenaras-

yonu anlatan minimal nefis bi film olcak... acaip makara" şeklinde açıklar. Bu görüntülerin ilkinde Berna isimli bir karakter çıkar, Erich Fromm'dan alıntılar yapar, kendi kuşağının sanıldığı gibi içi boş bir kuşak olmadığını, çevrelerindeki sanat eserlerine şaşırıp onlardan beslendiklerini anlatır. O bunları söylerken, görüntüyü izleyen diğer karakterler her söylediği sözle alay ederler. Ortamdaki çoğu kişiden yaşça büyük olan Demirhan, Berna'ya, biraz özeleştiri yapmayı öğrenmesi gerektiğini söyler. Berna'nın ardından çıkan Doktor, seksenli yıllara duyduğu özlemden bahseder ve o dönemden bazı şarkıları söyler, Muhittin ve Neşet bir heavy metal parodisi yaparlar, Eda ve Şeker ise göğüslerini gösterirler. "Bizim cenarasyon"u anlatan film özetle böyledir.

Kültürel alanda, Cihangir imgesinin en çok yeniden üretildiği yerin mizah dergileri olduğunu söylemek abartılı olmaz. Bunun nedenleri arasında, özellikle son on beş yıllık dönemde, nispeten içine kapalı bir cemaat olan mizah dergisi çizerlerinin, ağırlıklı olarak kendi yaşantılarına atıfta bulunarak, çizerlik yaşamına ilişkin kalıplaşmış bir portre oluşturmuş olmaları vardır. Çizerler kendilerini, işlerini sabahlayarak son dakikada bitiren, sandalye tepelerinde uyuyan, muhabbetçi, çatlak, kendi çevreleri dışında fazla sosyalleşmeyen bireyler olarak resmederler. Bu durumdan şikâyetçi gibi görünseler de, diğer taraftan bunu romantize de etmektedirler. Neredeyse bir üniforma haline gelmiş olan bu çizerlik kimliğinin önemli öğelerinden birini çizerlerin yaşadığı mekân oluşturur. Burada bahsettiğimiz tüm çizerler, Oky de dahil, kendi hayatlarını çizerken, kimliklerinin tamamlayıcı unsurlarından biri olarak Cihangir'i kullanmışlardır. Bu anlamda, Cihangir'in, marjinal bir yaşam sürdürmek isteyen kişilerin tercih ettiği yerleşim birimlerinden biri haline gelmesinde mizah dergilerinde inşa edilen Cihangir imgesinin de bir payı olduğu düşünülebilir.



Mizah dergilerinde, Cihangir'de yaşamak marjinal bir yaşamın bir parçası olarak yansıtılır. Buraya gelen

yabancıların tehdit altında olduğu, ama oraya yerleşmiş olan kişilerin –bütünüyle sokak insanları olmasalar da– artık oradaki tehlikeli cemaatin benimsediği, ayrıcalıklı bir konuma ulaştığı ima edilir: Cihangir'de yaşayanlar, semte gece girdiğinizde sokak ortasında nasıl soyulabileceğinizi neşe içinde anlatırlar. Kendilerini bu tehlikeden azade görürler. Can Kozanaoğlu, *Yeni Şehir Notları*'ndaki "Şehirde yeni fetiş: 'Sokak'" adlı yazısında bu türden bir kültürel eğilimi tespit etmektedir. Gece vakti, arka sokakların bir kenarda sızmış berduşları, sokak köpekleri ve fahişeleriyle nasıl bir çekicilik arz ettiğinden bahseder. Bu sokakların çekimine kapılanlar için ise şöyle der: "Hayatını ne kadar marjinal bölgelere çekmeye çalışsa da bölge yer üstünde. Hayatı yer üstünde yaşıyor. Ruhunun bir parçası, 'underground'u arıyor. Kendini oraya ait görüyor; bir his belki, daha iyi; bir düşünce belki, o kadar iyi değil."

Cihangir, bugün, Londra'daki Soho ve New York'taki Greenwich Village gibi benzerleriyle aynı kaderi paylaşmaktadır. Bu mekânlar da, sürekli göç almaları, merkeze göre daha kenarda durmaları, kiraların ucuz olması gibi nedenlerden ötürü, sanatçıların, bohemlerin, marjinallerin entelektüellerin mesken tuttuğu yerler olmuşlardır. Bu sayede, özgürlükçü, kültürel bir atmosfer kazanmışlar, entelektüel etkinliklerin merkezi haline gelmişler ve bohem bir hayat sürme hevesi içinde olan yeni orta sınıfın yoğun bir şekilde talep ettiği yerlere dönüşmüşlerdir. Bunun sonucu olarak da kiralarda ve ev fiyatlarında gözle görülür bir artış olmuştur. Artık, bu semtler eski konforlu pasaklılıklarını ve bohem ruhlarını yitirmişlerdir.

Beyoğlu ve çevresinin "temizlenmesi" ve yenilenmesi uzun süredir gündemde olan konulardır. 1996'da Habitat II ile ilişkili olarak sokak hayvanlarının katledilmesi, Cihangir'deki travestilerin resmi ve sivil güçler tarafından semti terk etmeye zorlanması ile iyice ayyuka çıkan bu amaç, son yıllarda büyük ölçüde gerçekleştirilmiş gibi görünmektedir. Bu bölgeler olabildiğince sterilleştirilmekte ve büyük/küçük sermayedarların emlak yatırımlarının hedefi haline gelmektedir. Örneğin, *Forbes* dergisinin Ocak 2006 sayısının kapağında yönetmen ve yapımcı Sinan Çetin'in resmi, "Cihangir



İmparatoru" yazısıyla birlikte verilmiştir. Derginin içinde yer alan yazıda, Çetin'in yalnızca Taksim-Cihangir çevresinde 40 gayri menkula sahip olduğu kaydedilmiş ve Cihangir'in artık "Sinangir" adıyla anıldığı söylenmiştir (Atay, 2006:79-83). Ayrıca, Sinan Çetin'in Cihangir'deki kedileri öldürttüğüne yönelik söylentiler de vardır (*Milliyet*, 6 Nisan 2006 Gülay Fırat imzalı "Sinan Çetin'e Kedi Protestosu" başlıklı haber). Kim bilir, böyle bir durum karşısında Kötü Kedi Şerafettin bile aciz kalmış olabilir. Yakın zamanda, *L-Manyak* ve *Lombak* karakterleri terki diyar etmeye zorlanacak ve Cihangir'in mizah dergilerine yansıyan imgesi yavaşça ortadan kaybolacak gibi görünmektedir.



KAYNAKÇA

Arkan, Özdemir Kaptan (1993). *Beyoğlu: Kısa Geçmişi, Argosu.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Atay, Korhan (2006). "Bay Emlak: Sinan Çetin". *Forbes.* sayı 4. Ocak.

Bakhtin, Mikhail (1984). *Rabelais and His World.* Tr. Hélène Iswolsky. Indiana University Press.

Cantek, Levent (2002). *Türkiye'de Çizgi Roman.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Göktaş, Göksan (2005). "İşin Sırrı Tabuları Sarsmak". *Yeni Aktüel.* sayı 54. 4-10 Mayıs.

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

Scognamillo, Giovanni (1994). *Beyoğlu'nda Fuhuş.* İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

Selek, Pınar (2001). *Maskeler Süvariler Gacılar: Ülker Sokak, Bir Alt Kültürün Dışlanma Mekânı.* İstanbul: Aykırı Yayıncılık.

Şenol, Funda (2004). "Cihangir'in Vicdanı Erdo: Erdoğan Dağlar'ın Cihangir Günlüğü". *Serüven Çizgi Roman Araştırmaları Dergisi.* sayı 1. İlkbahar.

Şenol, Funda & Levent Cantek (2005). "Çizgi Romanda Kenar Mahalle". *Serüven Çizgi Roman Araştırmaları Dergisi.* sayı 6. Yaz.

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

Kenardalığın Suç Ortakları: Cinsellik ve Beden

GÖKÇEN ERTUĞRUL-APAYDIN

> *"Gövdeyi bir ayraç içine alıp bakarsak (okunacak büyük bir kitaptır gövde) koca bir dünyayla karşılaşırız. Öte yandan, gövdeyi okumak tarihi sırtlanmaktır da."* (Berk, 1994:9)

Mizah ve karikatür Türkiye'de oldukça önemli bir anlamlandırma pratiği olarak karşımıza çıkıyor. Mizahi temsil biçimleri, diğer "güzel" ya da "kibar" sanatların aksine, gündelik olandan kopuk olmayan, gündeliğin içinden çıkan, ona geri dönen ve onu biçimlendiren ve uzmanlık ya da "eğitilmiş" bir algı gerektirmeyen kodlamalarla yüklü bir anlamlandırma pratiğidir. Bu biçimler, bazıları tarafından yoz bir popüler kültür ürünü olarak yerilirken bazılarınca da "halkın" kendisini ifadesinin bir biçimi olarak yüceltilir. Son zamanlarda, bu "yoz bir aşağı kültür"/ "halkın muhalif söylemleri" ikiliğinden uzak durmaya çalışan ve bu popüler imgelem/temsil biçimlerini Bakhtin'in *carnivalesque*[1] kavramsallaştırmasından hareketle ele almaya çalışan akademik incelemeler hem Türkiye'de hem de dünyada çoğalmıştır. Kuşkusuz bu yeni kavramsallaştırma çabalarında, toplum bilimcilerin, yüksek (âli veya ulvi) ve resmi söylemler, kurumlar ve pratiklerin yanı sıra, gündelik hayatın içinden çıkan ve resmi olmayan alanları da akademik ilgiye mazhar alanlar statüsüne çıkarmalarının önemli bir payı vardır. Ben de bu makalede gündelik hayatla önemli bir bağı bulunan mizah dergilerindeki temsillerin, içinde yaşadığımız toplumu anlamak açısından, ne gibi imkânlar sunabileceğini tartışmaya çalışacağım.

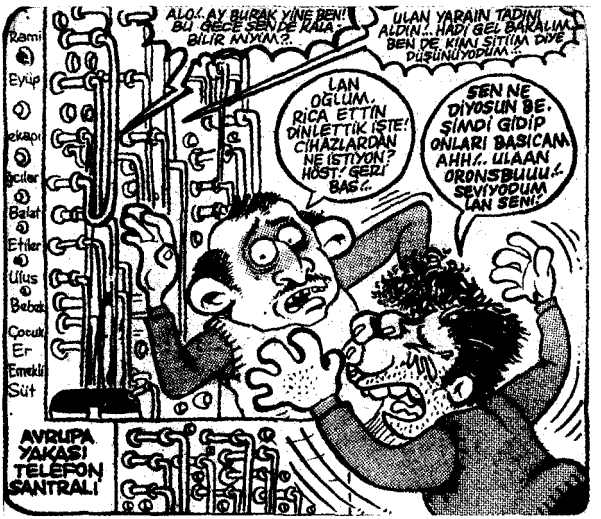
Kenar temsillerinin çözümlemesi bizi çoğu zaman şu önemli sonuca gö-

1 *Carnivalesque* kavramını M. Bakhtin'in formülasyonu çerçevesinde, yani hem resmi söylemlerin parodisini yapan hem de toplumdaki hiyerarşileri, normları, kısacası kanıksanan düzeni altüst eden ve buralardaki çatlakları kapatıp sistemin mantığı içerisinden değil, çatlaklarda ve çelişkilerde var olan bir söylem biçimi olarak anlıyorum (Bakhtin, 1984).

türür: "kenar merkezîdir" (Stalybrass ve White, 1986). Burada merkezîlik sadece görünen ve somut bir merkezîlik olarak algılanmamalıdır. Mary Douglas'ın kirlilik/temizlik ikiliğini çözümlerken gösterdiği gibi, tırnaklarımız ya da bedensel sıvılarımız dışsaldır ve "kirlilik" atfedilir ama bir o kadar da bedenimizi çerçeveler (Douglas, 1990). Aynı şekilde, sapkınlık olarak kabul edilen şeyler, marjinal (kenarda) görülseler de bir toplum hakkında normal olarak kabul edilenlerden çok daha fazla şey söyleyebilirler. Bunu, yani dışsal olanın (kontrol edilmesi gereken olarak sınıflandırılmasının yanı sıra) çerçeveleyen olduğunu, Simmel'in "yabancı" analizinde de görebiliriz aslında; tıpkı kovboy filmlerinde yabancının, yani dışarıdan gelenin kasabaya düzen getirmesi ve dışsallığını/yabancılığını vurgulayan biçimde tekrar çekip gitmesinde gördüğümüz gibi.

Kenarın merkezîliği bağlamında, mizah dergilerinin başat anlamlandırma mekânı olan beden ve cinselliğin hangi anlamlandırma pratikleriyle işlediği, cinsellik ve beden üzerinden ifade edilen bu anlamlandırma pratiklerinin toplumsal süreçleri ve iktidar ilişkilerini anlamada hangi imkânları taşıdığı önemli bir soru olarak karşımıza çıkar. Elbette bu soru ancak en çabuk akla gelen aşağıdaki şu üç cevap tatmin edici görünmezse anlamlıdır: 1) yoğun cinsellik içeren mizahi temsiller en kolay para kazanma aracı olan cinselliğin kültür endüstrisi tarafından kullanılmasının sonucudur; 2) cinselliğin bu kadar "bastırıldığı" bir toplumda mizah, bu bastırmanın, kısa süreli de olsa, askıya alınmasından çıkan hazdan beslenir ve 3) temsiller toplumsal gerçeklerin saydam/dolayımsız bir yansımasıdır, dolayısıyla da bu temsiller "gerçekleri" yansıtır.

Burada, bu çabucak akla gelen cevapların reddiyesinden ve mizah dergilerinden –özellikle *LeMan*'dan– yola çıkarak, erkeklik, beden ve cinsellik üzerinden ifade edilen anlamlandırma pratiklerinin masumane/kayıtsız olmadığını ama "kenarın" ya da "aşağı"mn kurulmasında dolayısıyla da hiyerarşilerin doğallaştırılmasında, yapılanmasında ve güçlendirilmesinde temel bir düzlem olarak karşımıza çıktığını tartışmaya çalışacağım. Aslına bakılırsa, temsillerin farklılığın (dolayısıyla da egemenlik ve tabiiyet ilişkilerinin) kurulmasındaki bu inşa edici rolü, Batı'mn sömürgeleştirme süreçlerinden (ırksal hiyerarşilerin kurulması ve dolayısıyla Batı'nın öteki mekânlar üzerindeki tahakkümünün meşrulaştırılmasından), sınıflar arası ve diğer toplumsal hiyerarşilerin doğallaştırılması süreçlerine kadar, temel bir boyut olarak karşımıza çıkar. Burada, hem beden sosyolojisi hem de kültürel ve postkolonyal çalışmalardan aldığım kuramsal destekle, bu pratiklerin, sadece Türkiye'ye özgü olmadığını da vurgulayarak, kendi başlarına ve kendi içlerinde bir sorunsal olarak ele alınması gerektiğini de iddia edeceğim.



Ayşe Öncü'nün Türkiye'deki mizah üzerine yaptığı çalışmalar, hem yukarıda bahsedilen toplum bilim ve marjinal/ kenar ilişkisi, hem de mizahi / "aşağı" olana yaklaşma konusunda özel bir önem taşıyor. Öncü (2000) *İstanbulluluk* olgusunun kendi bütünlüğü ve içsel mantığından yola çıkarak anlaşılabileceği inancından çok, bu olgunun hangi dışlama pratiklerini içererek kurulduğunu sorarak aslında önemli bir analitik adım atar. *İstanbulluluğun* anlamlandırılmasında "ötekileştirme süreçlerinin" merkezî olduğunu ve bu süreçlerin anlaşılmasında yüksek kültür ve resmi metinlerdense yüksek ve hâkim olanla alay eden popüler mizahın çok daha önemli potansiyeller taşıdığını söyler.[2] *İstanbulluluğun* bir orta sınıf miti olduğunu ve bu mitin "göçmen" ve "maganda" tiplemelerinin temsil ettiği olumsuzlama ve dışlama süreçleri ile işlediğini iddia eder. Öncü, *İstanbulluluk* mitinin kendisini kendisi-olmayan ile tanımlayarak kurduğunu ve bu inşada, muteber, ahlaki olarak üstün orta sınıflar ile "ötekiler" arasındaki sınırların yeniden tanımlanıp pekiştirildiğini belirtir (Öncü, 2000:120). Öncü bu çalışmasının sonunda, *İstanbulluluk* söyleminin ötekiler ve ötekilerin "ahlaki ve ırksal" çağrışımlarla kurulmasının, aynı zamanda "küreselleşme çağında metalar, ahlak ve tüketim arasındaki bağın yeniden müzakeresi ve yeniden kurulması yönünde işleyen aktif bir sürecin bir boyutu olarak yorumlanabileceğini" belirtir (Öncü, 2000:143). Bir sonraki çalışmasında, daha çok bu boyutu işleyen Öncü, küresel tüketim dinamiklerinin İstanbul'daki iktidar ilişkileri bağlamında oluşan özgünlüklerini anlamaya çalışmıştır (Öncü, 2003). Öncü, alt grupların erkeklik, erkek bedeni ve cinsellik üzerinden giden temsillerine dikkat çekmiş ve daha da önemlisi bu temsilleri üst grupların kendi imgelerini inşa etme süreçlerinin önemli bir boyutu olarak görebilmiş ve bu temsilleri, paralel giden diğer sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik süreçlerle ilişkilendirerek önemli bir sosyolojik analiz gerçekleştirmiştir. Ancak bu anlam-

2 Benzer bir iddiayla Türk modernitesinin anlama çabası için (bkz. Ertuğrul 2000; Ertuğrul-Apaydın 2005).

landırma süreçlerini daha çok anlamaya vesile olan bir araç (*heuristic device*) gibi kullanarak, bunlara kendi başlarına bir sorunsal olarak yeterli önemi vermez görünür.

Mizah dergilerindeki temsillere bakıldığında (özellikle *LeMan* örneğinde) sınıf farklılıklarının ve diğer toplumsal ayrışmaların/farklılaşmaların erkek bedenler ve erkek cinselliği üzerinden anlamlandırıldığını görüyoruz. Bu temsillerde hemen göze çarpan ve belki de bu aşırı görünürlüğü nedeniyle aşikârcasına algıladığımız şey, alt sınıf ve kentli olmayan bedenlerin abartılı, kaba ve tehlikeli bir cinsel açlık içinde temsil edilirken (gösterilirken), kentli üst sınıfların "kadınsı" (ki burada süper-erkek imajı ile olan karşıtlığını vurgulamak için bu terimi tercih ettim), aydınlık (pürüzsüz) ve düzgün bir şekilde gösterilmeleri/resmedilmeleridir. Erkeklik temsilleri üzerinden işleyen bu ikilik, çoğunlukla aynı zamanda diğer başka ikiliklerin de bir yoğunlaşma noktası haline gelir: Batı/doğu, kentli/köylü, modern/geleneksel, medeni/medeni olmayan, merkez/çevre, yüksek/alçak, üst/alt gibi. Bu ikiliklerdeki ikinci terimler, "grotesque" bir bedenle ("üst bölgelerindense –baş, ruh, akıl–, alt bölgelerine –karın, bacaklar, ayak, kalça ve genitallere– öncelik verilen, delikleri (ağız, burun ve genitalleri) gepgeniş yayılan murdar bir bedenilik" (StallyBrass ve White, 1986:9)) temsil edilir. İkiliklerin ilk terimleri ise daha "klasik" bir beden ile çizilmiş erkeklik ile anlamlandırılırlar. Bir başka deyişle, temiz, kılsız ya da az kıllı, bakımlı, fiziksel olarak daha orantılı çizilmiş, "kapalı" (yani "deliklerine" aşırı vurgu yapılmayan) ve simetrik beden, batılılığı, kentliliği, modernliği, medeni ve yüksek olanı temsil ederken ya da onların yoğunlaşma noktasıyken; bedenin alt kısmının üst kısmını işgal ettiği ve deliklere (burun, vb.) ve pürüzlere (illa da benler!) vurgu yapan temsiller "doğululuğun", köylülüğün (ve/veya göçmenin), "gelenekselin", "çevre"de ve "alçak" olanın temsilinin düğüm noktasını oluşturur.

Burada dikkat edilmesi gereken nokta, "güçlü" olarak temsil edilmenin, cinsellik konusunda bile olsa, toplumsal bir gücün varlığına doğrudan delalet etmediğidir. Daha geleneksel ve alt sınıfların cinsel olarak güçlü, kaba saba, daha doğrudan ve abartılı bir erkeklikle temsil ediliyor olmaları aslında toplumsal olarak hadım edilmiş olmalarına ve güçsüzlüklerine işaret etmektedir. Cinsellik, "alt sınıflar" için bu güçsüzlüğü telafi eden ama aslında onu pekiştiren daha doğrudan bir iktidar kaynağı gibi sunulmaktadır. Bir karikatürde açıkça belirtildiği gibi zenginlerin oyuncakları ve arabalarına karşılık fakirlerin cinsel gücü ve erkekliği vardır. Bu durum, yani süperseksüel ya da maço olma ve öyle resmedilme durumu, bir yandan erkeklik kültünün kültürel ve sosyal *aşağılığa* karşı mücadelenin bir biçimi olarak

nasıl ortaya çıktığını gösterirken, bir yandan da bu temsil biçimlerinin alt sınıflara yönelik stereotipin meşrulaştırılması ve eşitsizliklerin doğallaştırılmasında nasıl bir suç ortaklığı olduğunu da görünür kılar (Bourdieu, 1984:100; Hall 1997). Burada karşımıza çıkan bir başka paradoks da insanların kendilerine yapıştırılan etiketle, kimliklerinin en doğru ve dolayımsız bir ifadesiymişçesine özdeşleşmeleridir.



Bu erkeklik dikotomisi, toplumsal, ekonomik ve kültürel olarak güçlüleri güçsüzlerden ayırırken, aynı zamanda, Türkiye'nin doğululuk ve batılılık, geleneksel ve modern arasındaki kimlik mücadelesinin de düğüm noktasıdır. Bunun en güzel örneği *LeMan*'daki *Siyam İkizleri* serisidir.

İçerideki farklılaşmaların, süper-seksüellik-"kadınsılık" (ya da medenileşmiş erkeklik) kutuplaşması aracılığıyla cinsellik ve beden üzerinden temsil edilmesi yoluyla işleyen anlamlandırma rejimi bu sefer de Türklerin ve "batılıların" karşılaşmasında aynı kodlarla tekrar karşımıza çıkar. Türkler, içimizdeki "aşağı ötekinin" temsilinde olduğu gibi aşırı seksüel süper erkek(lik) ile özdeşleştirilirken, "batılılar"ın (örneğin turistlerin) içerideki "yüksek olanın" (âli ve ulvi olanın) temsilinde bile görülmeyen, neredeyse figüratif, tamamıyla aydınlık ve düzgün/pürüzsüz (mutluluk, güven ve aydınlık çağrışımları yayan) çizgilerle resmedilmesi dikkat çeker. Batılılar karşısında Türklerin, içerideki "alçak öteki"nin çizimine benzer bir biçimde, yani bedenin belden altına vurgu yapan *grotesque* bir biçimde çizildiğini görürüz. Bir başka deyişle, *Türklük*, "dışsal yüksek öteki"ye (Batılılara) karşı yukarıda bahsedilen içerideki "öteki"lerin kara, aşırı seksüel erkeklikleriyle temsil edilir.

Bu doymak bilmez, kaba saba erkek cinselliği, modernliği ya da modern olma halini rahatsız etmekle kalmaz, aynı zamanda, beden üzerinden medenileştirilmeyle biçimlenen modern kimliklerin temelinde/altında/arkasında olduğunu göstererek onların bütünlüğünü de mütemadiyen bozar. İstanbul'un "aşağı ötekisi" aslında Türk kimliğinin ta kendisi olarak resmedilmektedir. Bu analizi biraz derinleştirdiğimizde yukarıda zikredilen iki-

liklere önemli, daha genel ve kapsayıcı bir ikiliğin daha eklendiğini görürüz: Görüntü ve öz ikiliği. Bu ikilik çerçevesinde, *Türklüğün modernliğinin* altında yatan ve onun yarığında/çatlaklarında var olan özün süper-seksüel, kara ve kaba erkeklik olduğu görülür/gösterilir. Sonuçta ikiliğin yüksek tarafı, aslında maskelerinin (modernlik vb.) arkasında özlerini, yani Batılı karşısında kara ve kaba cinsellikle temsil edilen süper-erkekliği, saklamaktadır. Görüntünün altında yatan özün aranışı, süper-seksüel erkek bedeni ve cinseliğiyle temsil edilen alçak ötekinin keşfi ya da yeniden keşfi sürecidir bir bakıma.

Erkeklik temsillerindeki içsel-ötekinin aşağılanan ve alay edilen süperseksüelliğinin, dışsal-öteki karşısında merkezî konuma geçmesinde görülen öz-görüntü ikiliğindeki geçişkenliğin, kadınların temsilinde farklı bir biçim aldığı görülür. Batılı ya da üst sınıf kadınların, daha çok alt sınıf/geleneksel/doğulu/göçmen erkek cinselliği gibi, doymak bilmez ve aşırı-cinselleştirilmiş olarak temsil edildiğini söylemek yanlış olmaz. Süper-şehevi-biyolojik/"doğal" alana hapsedilmiş, kentli olmayan, kaba saba, doymak bilmez seks canavarı alt sınıf/Türk erkeği ve aşırı-cinselleştirilmiş batılı ve/ya üst sınıf Türk kadınlar toplumsal düzeni tehdit eden varlıklar olarak ön plana çıkarlar.[3]

Bu noktayı daha kuramsal bir düzeyde tartışabilmek için, bedenin toplumbilimsel literatürde temel olarak üç ana eksende önem kazandığını hatırlamamız gerekiyor: Sembolik sınıflandırmanın temel metaforu olarak beden (Mary Douglas ve Victor Turner'ın çalışmaları); doğa ve uygarlık arasındaki diyalektik ilişkinin en temel alanı olarak beden; toplumsal ilişkilerin cisimleşmesi (*embodiment*) olarak beden (Turner, 1991). Birinci gruptaki tartışmalar, bedeni, kültürel ve toplumsal düzenlemelerin sembolik taşıyıcısı olarak ön plana çıkararak toplumsalın ve kültürelin tahayyülünde (ve dolayısıyla toplumsal örgütlenmelerin inşasında) bedenin merkezîliğine vurgu yapar.

İkinci boyuttaki tartışmalar, toplumsal düzenlemelerin aynı zamanda bedensel düzenlemeler olduğunu göstererek, "uygarlaşmanın", rasyonelleşmenin ve kapitalistleşmenin hem bireysel hem de toplumsal bedenin (yani nüfusun) hem içsel (bedenin arzuları) hem de dışsal (bedenin temsili) düzenlenmesinden ve disipline edilmesinden ayrı düşünülemeyeceğini gösterir (Foucault, Elias, Freud ve Frankfurt Okulu örneklerinde olduğu gibi). Bu tartışmanın öteki ucuysa, bedenin (ve arzunun), modernliğin düzen, düzenleme ve rasyonellik ilkelerine karşı yegâne bir protesto/direniş alanı

3 Levent Cantek'in "*Yerli Çizgi Romanda Kadın: Cadılar ve Cariyeler ile İlgili bir Değinme*" konulu çalışması kadın temsilleri konusunda önemli açılımlar sağlamaktadır (Cantek, 2005).

olarak önem kazanmasıdır (Nietzsche ve postyapısalcı ve postmodern tartışmalarda görüldüğü gibi).

Üçüncü boyutun, yani bedenin toplumsalın cisimleşmesi olarak görülmesinin, en iyi kavramsallaştırmalarından birini Bourdieu verir. Bourdieu'ye göre, toplumsal uzamda işgal ettiğimiz pozisyonlar, ekonomik, kültürel, sosyal ve sembolik sermayelerimizi oluşturur. Ekonomik sermayenin total olmayan belirleyiciliği çerçevesinde, bu sermaye iyelikleri bizim *habitus*'umuzu, yani aynı uzamda aynı yerleri işgal eden kişilerle ortak olan yatkınlıklarımızı-beğenilerimizi ve dünyada bulunuş tarzlarımızı oluşturur. Kültürel sermayemiz bedenimizde cisimleşir, bedenimize kazınır: Yani "beden ölçüsü, hacmi, biçimi, duruşu, yürüyüş tarzı, oturuşu, yeme biçimi, içişi, hakkı olduğu düşündüğü toplumsal alan ve zaman miktarı, sesin tonu, aksan, konuşma motiflerinin karmaşıklığı, bedende hissedilen rahatlık" olarak kazınır (Featherstone, 1991: 90). Bourdieu, aynı zamanda iktidar ilişkilerinin cinsellik ve erkekliğin kurgularından ayrı düşünülemeyeceğini ve cinselliğin sınıf özelliklerinin ayrılamaz bir parçası olduğunu da önemle vurgulamış ve "bir sınıfın kolektif yörüngesinin onun 'feminenleşmesi' ya da 'erkekleşmesi' ile kendini gösterebileceğini" belirtmiştir (Bourdieu, 1984:101-108).

Ancak bu boyutlara ek olarak, kenarın beden üzerinden işleyen temsillerinin anlaşılması için bir diğer önemli kavramsallaştırma düzlemi ise, beden üzerinden işleyen anlamlandırma pratiklerini, sadece bedenin cisimleşmesi bağlamında değil, aynı zamanda, toplumsal ilişkilerin meşrulaştırılması ve doğallaştırılması çerçevesinde başlı başına inşa edici başka bir katman olarak sorunsallaştırmaktır.

Bu noktada, fiziksel bedenin toplumun bedeninden ve beden politikasından ayrı düşünülemeyeceği iddiasının önemli imkânlar taşıdığını düşünüyorum. Bu çerçevede, bedeni toplumsal ilişkilerin bir sembolü olarak görmek mümkündür. Kontrolden çıkmış ve dolayısıyla kontrole muhtaç bir beden tahayyülü ve buna eşlik eden söylemsel oluşumlar, toplumsal değişimin, toplumsal kontrol ve düzen istencinin bir metaforu olarak ve bu sürecin mikrokozmozu olarak karşımıza çıkabilir (Smith-Rosenberg, 1990:163-164). Dolayısıyla, beden üzerine olan söylemler, kontrolden çıkmış beden imgelerinde olduğu gibi, toplumdaki belirli grup ya da kurumların kendini koruma arzusunu ya da belirli grupların kontrolleri ve güçleri dışında cereyan ettiğini düşündükleri değişimden korkuyu ve onu kontrol altına alma isteğini gösterebilir (Smith-Rosenberg 1990:164). Örneğin, Mai Ghoussoub, Mısır'da (ve Arap medyasında) bir süre gündemi meşgul eden İsrail işi olduğu düşünülen kadın cinselliğini azgınlaştıran sakız komplosu

senaryolarını, buna paralel seyreden cinsellik hakkındaki kitaplardaki artış çerçevesinde analiz ederek, aslında yeni kadın imajına yönelik bu korkuların modern erkekliğin anlamı ve tanımı arayışının ve sorgulanmasının bir semptomu olduğunu gösterir (Ghoussoub, 2000).

İşte bu noktada, postkolonyal ve kültürel çalışmalar önemli açılımlar sağlamaktadır. Bu alanlardaki çalışmalar, farklılığın cinsellik ve beden üzerinden işleyen temsillerle "doğallaştırılmasının" temel bir anlamlandırma pratiği olarak, hem kolonyal hem kolonyalizm sonrası dönemde, karşımıza çıktığını gösteriyor (Hall, 1997:245). Hall, doğallaştırma pratiğinin, farklılığın, kültürel ve toplumsal pratiklerin dışında/üstünde, "doğalın" alanında sabitlenerek tarih dışı, sabit ve kalıcı olduğu etkisini yaratan söylemsel ya da ideolojik bir kapanma (*closure*) yaratma süreci olduğunu ve bu süreçte cinselliğin başat bir unsur olduğunu vurgulamıştır (Hall, 1997:245). Örneğin, siyah ırk ya çocuksu (dolayısıyla da sembolik olarak iğdiş/hadım edilmiş ve erkekliğinden yoksun bırakılmış), dolayısıyla beyaz adamın yönetimine muhtaç olarak tahayyül edilmiş ya da aşırı cinselleştirilmiş, yani yine kontrol edilmesi gereken tehlikeli ve barbar yerliler olarak resmedilmiştir (Hall, 1997:262-263). Dolayısıyla, aslında hâkim grup ya da sınıfların "mavi kan"larma (doğallaştırılmış kültürlerine) karşılık[4] alt sınıfların doğa (kültürlenmiş doğa) alanına hapsolunan temsilleri –ya da Necmi Erdoğan'ın yerinde ifadesiyle "yüksek tahayyüldeki mutlak aşağılığı" (Erdoğan, 2005)– ve bu ikinci terimlerin aynı zamanda birincinin kurulmasındaki merkezîliği, anlamlandırma pratiklerimizin temelinde yatan önemli bir katman olarak duruyor. Bu çerçevede cinsiyet kimliklerinin, cinselliğin ve bedenin o en dolayımsız ve özsel olarak algılandığı anda ideolojilerin doğallaşarak işlediği ve farklılıkların özselleştirildiği söylenebilir.

Sömürgeci söylemin, "Öteki"nin ötekiliğini cinsellik üzerine temellendirilmiş temsillerle pekiştirdiğini ve cinselliğin karşıtlıkları kodlamada önemli bir araç olarak ortaya çıktığı zaten ifade edilmiştir (Schick, 2000). Schick, sömürgecilerin erkekleştirildiği ve sömürgenin dişileştirildiği söylemlerle, sömüren-sömürülen karşılaşmasının doğal/biyolojik bir karşılaşmaymış gibi tahayyül edilerek batı tahakkümünün nasıl meşrulaştırıldığına dikkat çekmiştir (Schick, 2000:97). Bu söylemlerde, ayrıca, "öteki" erkeklerin canlı-cansız herkes ve her şeyle ilişkiye girmeye yatkın tehlike saçan tecavüzcüler veya kadınsı acizler ve kadınların baştan çıkarıcı ve tehditkâr

4 Bu noktada Foucault'nun "kan aristokrasi için neyse beden ve cinsellik burjuvazi için odur" iddiasını hatırlatmak gerekir (Foucault, 1979:124-125). Burjuvazinin temel kaygısı cinselliğin bastırılması ve bedenin atlanması değil, sınıf farklılığının işaretlenmesi ve korunması için tam da bedenin olumlanması olmuştur.

olarak tasvir edildiğini göstermiştir (Schick, 2000:106).



Bu çalışmalar, aslında Bourdieu'nün de (1999:123-124) 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 kazınmasıyla üretilen *doğallaştırma etkisi* ile gizlendiğini bize tekrar hatırlatmaktadır. Önemli olan, fiziksel uzamın –ki beden de bir uzam olarak bu kavramsallaştırmaya dahildir– toplumsal uzama değil, "toplumsal uzamın fiziksel uzama tercüme edildiğini"; "fiziksel mekânda nesneleşmiş büyük toplumsal karşıtlıkların (başkente[5] karşı taşrada olduğu gibi), algılama ve değerlendirme ya da zihni yapılarımızın kategorileri, görüş (*vision*) ve ayrım (*division*) ilkesinin oluşturucu karşıtlıkları olarak, düşüncede ve dilde yeniden üretilmeye meylettiğini" görmektir (Bourdieu, 1999:124, 125).

Mizah dergileri, beden, erkeklik ve cinsellik üzerinden giden anlamlandırma pratiklerinin neredeyse temel mekanizmalarını sunuyorlar. "Kenarda" olanın, "aşağı"nın toplumdaki eşitsizliklerden türeyen konumlandırılışlarını bu en temel boyut (ve bu boyutu çerçeveleyen anlam haritaları ve söylemsel oluşumlar) çerçevesinde işliyorlar. Ayrıca bu biçimlerin doğası gereği *carnivalesque* öğeler barındırmasından dolayı aslında toplumdaki sembolik anlam haritalarını açığa çıkarması açısından inkâr edilemez potansiyeller taşıdıkları ortadadır. Bu üretim biçimleri, iktidar ilişkilerine "görünürlük kazandırarak" ideolojik olanı ele verirken,[6] aynı zamanda da monolojik yüksek söylemleri ve "yüksek tahayyülleri" alaya alarak maskeleri indiren bir söylem biçimi sunuyor. Ama toplumsal konumlanışları stereotipleştirerek yeniden üretip meşrulaştırıyor. Dolayısıyla eleştirmeye ve alt-üst etmeye çalıştığı "re-

5 "Başkent"in İngilizcede "capital", yani sermaye anlamına da geldiğine Bourdieu tarafından dikkat çekilir.

6 Benzer bir iddia, edebiyatla ilişkili olarak Althusser tarafından dile getirilmiştir (bkz. Moran, ty: 59).

formcu"nun ve üst/yüksek sınıfların tahayyüllerini çerçeveleyen "bakış"ı yeniden üretiyor ve güçlendiriyor (Ertuğrul-Apaydın, 2005:133).

Dolayısıyla Türkiye'de mizah dergileri –özellikle *LeMan*– temsillerin iktidar ilişkileri çerçevesinde anlaşılması gerekliliğini pratikte görünür kılan önemli bir anlamlandırma pratiği olarak karşımıza çıkıyor. Anlamlandırma pratiklerini, iktidar ilişkileri (ki bu ilişkileri toplumsal uzamdaki sermaye dağılımlarından kaynaklanan eşitsizliklerden türeyen ilişkiler olarak Bourdieu'nün kavramsallaştırdığı çerçevede anlıyorum) çerçevesinde, hiyerarşilerin, toplumsal kesimler arasındaki mesafelerin, (hem ulusal hem de sınıfsal) kimliklerin ve grup-içi aidiyetlerin oluşmasındaki inşa edici bir boyut olarak görmek gerekiyor.

Belki mizahi temsil biçimlerinin önemi, yukarıda da belirtildiği gibi, mizaha içkin paradoksallıktan kaynaklanıyor: Bir yandan, mizahi temsil biçimleri toplumda derinden işleyen girift iktidar ilişkilerinin kurulması ve doğallaştırılmasında önemli bir gerçeklik katmanı olarak karşımızda duruyor; ama öte yandan, toplumdaki egemen söylemleri alaya alarak bu ilişkileri ele veriyor ve toplumsal ilişkilerin anlaşılması ve belki de özgürleşim açısından önemli imkânlar sunuyor.

KAYNAKÇA

Bakhtin, Mikhail (1984). *Rabelais and His World.* Indiana: Indiana University Press.

Berk, Ilhan (1994). *Inferno*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bourdieu, Pierre (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Londra: Routledge.

— (1999). "Site Effects", P. Bourdieu (vd.) (der.) *The Weight of the World: Social Suffering in Contemporary World*, Cambridge: Polity.

Cantek, Levent (2005). "Yerli Çizgi Romanda Kadın: Cadılar ve Cariyeler Ile Ilgili Bir Deneme", *Serüven*, sayı 5.

Douglas, Mary (1990). "Symbolic Pollution", J.C. Alexander ve S. Seidman (der.) *Culture and Society: Contemporary Debates*, Cambridge: Cambridge University Press.

Erdoğan, Nemci (2005). "Gündelikçi Kadınlar, Emir Erleri ve Benzerlerine Dair 'Aşağı' Sınıflar, 'Yüksek' Tahayyüller", *Birikim*, sayı 132.

Ertuğrul, Gökçen (2000) *Modernity and Identity in Turkey*, Essex Üniversitesi, (yayımlanmamış doktora tezi).

Ertuğrul-Apaydın, Gökçen (2005). "Modernity as Masquerade: Representations of Modernity and Identity in Turkish Humour Magazines", *Identities: Global Studies in Culture and Power*, cilt 12, no. 1, s. 107-142.

Featherstone, Mike (1991). *Consumer Culture and Postmodernism*, Londra: Sage.

Foucault, Michel (1990). *The History of Sexuality*, cilt 1. Londra: Penguen.

Ghoussoub, Mai (2000). "Chewing Gum, Insatiable Women and Foreign Enemies: Male Fears and the Arab Media", M. Ghoussoub ve E. Sinclair-Webb (der.) *Imagined Masculinities: Male Identity and Culture in the Middle East*, Londra: Saqi Books.

Hall, Stuart (1997). "The Spectacle of the 'Other'", *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Londra: Sage.

Moran, Berna (t.y.) *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, genişletilmiş 7. baskı, İstanbul: Cem Yayınevi.

Öncü, Ayşe (2000). "İstanbullular ve Ötekiler: Küreselcilik Çağında Orta Sınıf Olmanın Kültürel Kozmolojisi", Ç. Keyder (der.) *İstanbul: Küresel İle Yerel Arasında*, İstanbul: Metis.

— (2002). "Global Consumerism, Sexuality as Public Spectacle, and the Cultural Remapping of Istanbul in the 1990s", *Fragments of Culture: The Everyday of Modern Turkey*, D. Kandiyoti ve A. Saktanber (der.) Londra: I.B.Tauris.

Stallybrass, Peter & White, Allon (1986). *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

Schick, İrvin C. (2001). *Batı'nın Cinsel Kıyısı: Başkalıkçı Söylemde Cinsellik ve Mekânsallık*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Smith-Rosenber, Caroll (1990). "Sex as Symbol in Victorian Purity", J. C. Alexander ve S. Seidman (der.) *Culture and Society: Contemporary Debates*, Cambridge: Cambridge University Press.

Turner, Bryan (1991). "Recent Developments in the Theory of the Body", M. Featherstone (vd.) (der.) *The Body*, Londra: Sage.

Yoksulluğa Atılan Taş

SERPİL AYDOS

Bu yazıda, Türkiye'de son çeyrek yüzyılda yaşanan ekonomik dönüşümün sınıfsal ve kültürel sonuçlarının *LeMan*'daki yansımaları ele alınacaktır. *LeMan*'ın ele alınmasının nedeni, sistemle uyumlu olduğu ve yeni sağın ideologluğunu yaptığını ileri sürdükleri büyük medyaya karşı gösterdikleri muhalif tavra (ve alternatif olma iddialarına) rağmen, ekonomik ve toplumsal değişimin yarattığı parçalanmışlık ve çelişkilerden onların da nasiplendiklerinin düşünülmesidir.

Küresel tüketim kültürünün biçimlendirdiği günümüz toplumunun önemli bir kesiminin varoluşsal sorunları tüketim yoluyla oluşturulmuş bir hayat tarzıyla çözül(eme)mektedir. Daha doğru bir ifadeyle yeni aidiyet biçimlerinin oluşturucu öğelerinin en önemlisi tüketimdir. Öyle ki, kapitalizmin yabancılaştırıcı/metalaştırıcı etkilerini reddetme saikiyle oluşan gençlik alt kültürlerinin dahi bugün tüketim heyulasının içinde savruluşlarına tanık olunmaktadır. Türkiye özelinde 24 Ocak kararlarıyla başlayan süreçte güçlenen neoliberalizm yalnızca ekonomik yapıyı değil, kültürel yapıyı da derinden etkilemiştir. Hukuki, kurumsal ve ekonomik alanlardaki değişimleri benimseyecek kitleyi yaratma işini ise medya ve reklam şirketleri üstlenmiştir. Medyanın sahiplik biçimindeki değişiklikler ve dünyanın önde gelen reklam şirketleriyle kurulan küresel ölçekli ortaklıklar zaman içinde tüm kültürel alanları pazarlanmaya uygun hale getirmiştir. Özgürlük tutkuları ve kimlik arayışları nedeniyle gençlik alanları pazarlama için en uygun zemin oluşturduğundan büyük şirketler gençlik alanlarına (spor, müzik vb.) yoğunlaşmışlar, tüketici kitleye sadece ürün değil, yaşam biçimleri

de pazarlamışlardır. Ürünlerini büyük mağaza zincirleri, dergiler ve reklamlarla markalaştırmışlardır. Bireycilik ve "sınıf atlama" yüceltilirken, en fazla gençlik enerjisine ihtiyaç duyan toplumsal ilerleme, özveri gibi kavramlar demode ilan edilmiştir. Dans, müzik, cinsellik ve alışveriş dışındaki konular üzerinde dikkatini fazla yoğunlaştıramayan genç bir kitlenin oluşması sağlanmıştır. Can Kozanoğlu, yaygınlaşan hayat tarzım şöyle tanımlıyor:

> " ...80 sonrasının yeni hayat - yeni değerler arayışındaki aydınları, onların yanında büyüyen bir sonraki kuşak, bir sonraki kuşaktan bir sonraki kuşak, biraz bar kültürü, biraz rock kültürü, biraz sanat dünyası, biraz reklam dünyası, biraz medya dünyası üzerinden 21. yüzyılı bulan, 60'ların Newyork/Village hayatını hatırlatan, iştahlı anlarında yerleşik değerlerin hiçbirini takmayan, bununla belki azıcık haklı olarak da öğünen ama yeni değerlerle rota belirleme yerine, ürkütücü iştahına esir düşerek yaşadığı her şeye sözel maharetiyle değer katmayı deneyen, galiba bu maharet de giderek yitiren bir tarz" (Kozanoğlu, 2001:35).

Yeni hayat-yeni değerlerden ister istemez entelektüeller de etkilenmiştir; Ali Akay Cumhuriyet Türkiye'si aydınlarını paranoyak ve şizofrenik kutup biçiminde tarihsel bir dönemselleştirmeyle ikiye ayırmaktadır. Paranoyak adlandırmasındaki kasıt, merkezci, devletçi ve Türkiye'yi "kurtarıcı" kurtuluş savaşı zihniyetinin hâkim olmasıdır. Bu dönem aynı zamanda sanayi öncesi bir Türkiye ekonomisine tekabül etmektedir. İkinci dönem ise 1980 sonrası sanayileşmiş bir Türkiye imgesi üzerine oturur. Bu dönem duygusal alanda olduğu kadar rasyonel alanda da tam bir parçalanmışlık yaşanmasından dolayı şizofreniktir. 12 Eylül darbesinin ardından yasaklar ve tutuklamalar özgür düşünme biçimlerine ket vurmuş, korku hissiyatı öne çıkmıştır. Paranoya, bir us yarılmasını da beraberinde getirerek korkuyla karışık bir şizofrenik dönemin başlamasına neden olmuştur. Aydınların bir kısmı 1980'lerde tüketim toplumunu hazırlayan (yaratan) hizmetler sektörüne girmiştir. Özellikle reklamcılık, dergicilik ve TV'deki yeni iş imkânları şizofrenik aydın tipini ortaya koymada önemli bir paya sahiptir. Gündüz işinde gece eğlencesinde, yaşam tarzı parçalanmış bir aydın tipi ve bunalımı bu dönemde ortaya çıkmıştır (Akay, 1995:423-427). Bu konuda bir diğer dönemleştirme çabası Türk solunun modernleşme süreçleriyle ilişkisini anlatan Metin Çulhaoğlu'ndan gelmiştir. Ona göre birinci dönem, Türk solunun önünde bulduğu devletçilik, halkçılık, milliyetçilik, laiklik ve korporatizmden şu ya da bu şekilde etkilendiği ve cılız da olsa kendini bunlardan ayrıştırdığı ancak liberalizmle yüzleşmek zorunda kalmadığı, Birinci Dünya

Savaşı'ndan 1960'lara kadar uzatılabilecek dönemdir. İkinci dönem ise altmış ve seksen arası, Türk solunun Türk modernleşmesinin başat ideolojik yönelimleriyle daha ciddi düzeylerde hesaplaştığı dönemdir. Üçüncü dönem ise seksenlerde başlayan, sahneye en geç çıkan liberalizm ile ilişkilenme dönemidir. Bu dönemde Türk solu liberalizm ile ilişkilerinde ciddi sarsıntılar geçirmiş, yeni muhatabından fazlaca etkilenmiştir (Çulhaoğlu, 2002:173). Bugüne ilişkin olarak edebiyat ve romanı temel alarak yorum yapan A. Ömer Türkeş ise, bir zamanlar kendi kaderlerini toplumun yoksul kesimlerinin çıkarlarıyla birleştirmiş olan yazarların kapitalizmin geldiği bu aşamada artık eskiden olduğu gibi kendi kaderini toplumun yoksul kesimlerin çıkarları ile birleştirmediğini belirtir. Gelinen aşamada bu yeni tip yazarlar zenginliğin karşı konulmaz cazibesi karşısında kendilerini güçsüz hissetmekte ve verili durumu sorgulamaksızın kabul etmektedirler. Ayrıca kendi hayatlarından yola çıkarak yoksulların ve güçsüzlerin duygu zenginliği ve incelmiş zevklerden yoksunluğunu rahatlıkla ifşa edebilmektedirler. Böyle bir tahayyül dünyasında *insan gibi insan* [istediği kadar tüketebilen-*abç*] zengin insandır artık (Türkeş, 2005:70). Özellikle doksanlı yıllarda kendini iyiden iyiye gösteren yeni orta sınıflar hakkında yorumlar yapan Ali Şimşek de "insan gibi insan" ifadesini somutlaştıran, "incelen" yaşam zevklerine ilişkin bir tespit yapıyor: "Kadın erkek ilişkileri, yabancı kültüre bakışları, eşcinsellik, din gibi konularda geleneksel sağ akımlara göre daha esnek bir kültürel yüzey sergiliyorlardı" (Şimşek, 2005:35). Yeni orta sınıfın kültürlülüğü geçmişte yaygın olarak kullanılan kültür(lülük) kavram ve yaklaşımından farklı olarak tüketime dayalı, pahalı ve gösterişli beğeniye dayanmaktadır. Zihnin ve manevi değerlerin geliştirilmesi ise ister istemez arkaiktir, en azından "şık" ya da "trendy" değildir, anlamını yitirmiştir. Bu sınıfa mensup olanlar, ayrıcalıklarını kişisel üstünlüklerine (iyi eğitim, diploma, yüksek maaş, yabancı dil, yurtdışı tecrübesi vd.) borçludurlar. Kendilerini tanımlarken sınıfsal değil eğitimle kazanılmış konumlarını sürekli vurgulamaktadırlar. Geleneksel alt ve orta sınıfların tarzlarını parodileştirerek "iro-



nik", herkesin bildiği ama söylemediği şeyleri söylenilir hale getirerek "samimi" bir tarz oluşturmuşlardır (Şimşek, 2005:79).

Bourdieu, bu sınıfa mensup olanların, azla yetinme, tasarruf ve hesaba dayalı çileci ahlakın yerini kredi, harcama ve hazza dayalı hedonist ahlaka bıraktığı bir dönemde yükseldiklerini işaret ederken ahlaki bir değişime de işaret etmektedir (Akt., Doğuç, 2005:79). Bu yeni hayatın ihtiyaç duyduğu etik yeniden yapılanmanın yol göstericilerinin hizmet sektöründe (özellikle de medya, reklam, moda, halkla ilişkiler) çalıştıklarını vurgulamakta fayda var. Aldıkları eğitim ve uluslararası alandaki hizmetleri nedeniyle çokuluslu kültürü yaşama olanağına sahip olan bu grupların ulusal ilgileri zamanla zayıflarken, diğer toplumlardaki orta sınıflarla benzer yaşam tarzlarını ve bunu benimsemelerini kolaylaştıran kültürel değerleri savunmaktadırlar. Küreselleşmiş medyanın yarattığı küresel kültür içinde bireyler kendilerini küresel mekânlara ait hissederken içinde yaşadıkları sınırlardan düşünsel olarak kopmakta ve kendilerini bu sanal küresel mekânlara ait hissetmektedirler (Konyar, 2001). Küresel üretim yapısının örgütlenmesindeki değişikliğin kültürel sonuçlarından biri de kaybedilen toplumsal bağların yerine bu parçalanmışlığa uygun muadillerinin ortaya çıkmasıdır. Serbest küresel ekonomideki çalışma ve dönüşüm temposuyla baş edebilecek esnekliğe sahip yeni bir bireycilik tarzı olan "cool" iyi bir örnektir. Cool, Pountain ve Robins'in dediği gibi işler zorlaşınca alışverişe çıkar! (Pountain&Robins, 2002:172). Kökenlerine baktığımızda Amerika'daki kölelerin ezilme ve hor görülmeye karşı geliştirdiği, bir direniş biçimi olarak takındığı ironik kayıtsızlık tavrı olan cool, ellilerden günümüze kadar ortaya çıkan tüm gençlik alt kültürlerinin önemli bir öğesi olmuştur. Modern yaşama ait kavramlar olan kuşkuculuk, bireycilik, itaatsizlik, anı yaşama gibi düşünceler cool tavırla mükemmel bir uyum göstermiş ve rağbet görmesinin ardından küçük bir azınlık tavrı olmaktan çıkmış, iş dünyasında ve hatta siyasal hayatta bile önemli bir etkiye sahip olmuştur. Cool, yetmişler ve doksanlar arasında birçok gençlik alt kültürü yoluyla varlığını korumuş; her yeni genç moda ve reklam tasarımcısının içselleştirdiği bir tarz olmuştur. doksanlara gelindiğinde artık film, müzik, giyim vs. sektörleri cool ile büyümüş ve onun kurallarını bilen kişiler tarafından yönetilmeye başlanmıştır. Cool, hizmet ve tüketim üzerine kurulu bir hayata, emek ve fedakârlık üzerine kurulu bir hayata sağlayacağından daha fazla uyum sağlamış, kişisel zevkleri bir yaşam felsefesi mertebesine yükseltmiştir. Bu yaşam felsefesi belirli markaları almaya yetecek herkese açıktır (Pountain&Robins, 2002).

Mizah çizerleri, ironi, kayıtsızlık, itaatsizlik kavramlarıyla vücut bulan cool tavırdan veya bahsettiğimiz sosyo-politik dönüşümlerden azade olabi-

lirler miydi? *LeMan*'da incelediğimiz bazı kareler konuyla ilgili birtakım ipuçları veriyor. Alt sınıfların ve köylülerin temsil ediliş biçimleri oldukça çarpıcı ve yapısal olarak cool tavra uygun. Siyasete odaklanan ilk bir iki sayfada görülen muhalif tavrın ardından sayfaların nerdeyse tamamına yakınında *lümpen proletarya* eleştirisine tanık oluyoruz. Dikkat çekici olan ise yoksulluğun doğrudan değil kültürel yansımaları dolayımıyla eleştirilmesidir. Şimşek yeni orta sınıf mensuplarının kalabalık mekânlarda karşılaştıkları rahatsızlıklar konusunda duyarlı olduklarını söylemektedir. Tıraşsız, dişleri fırçalanmamış, kötü kokan ve bağıra çağıra konuşan (bunlar çoğu zaman maganda, kıro, taşralı, cahil, hanzo vs. gibi kavramlarla nitelendirilirler) bir insan kitlesiyle sarılmış olmaları, boğucu bir hissiyat olarak algılanır. Yeni orta sınıflar, işlevlere, etkinliklere, insanlar arasında net sınırlar çizebilmek için iş yerinde ve evde sınıflandırmaya, farklılaştırmaya, hudut belirlemeye büyük önem vermektedir. Altmışlı ve yetmişli yılların kentle barışık, gösterişsiz orta sınıfı yerini kentin tehlikelerinden, çevre ve görüntü kirliliğinden uzaklaşmak ve alt sınıflarla mekânsal temasını azaltmak isteyen dışlayıcı bir orta sınıfa bırakmıştır. Yine altmışların ve yetmişlerin kentli orta sınıfı için bir tehlike oluşturmayan gecekondu kimliği yerini yeni orta sınıf için şiddet ve tepki barındıran varoş kimliğine bırakmıştır (Kurtuluş, 2003:23).

Mehmet Çağçağ'ın *Kozalak* tiplemesi hiçbir ahlaki kaygısı olmayan ve her suça eğilimli biri olarak resmedilir. Kimi zaman yengesiyle, kimi zaman küçük bir kız çocuğuyla ve çoğu zaman bir erkekle (yeni orta sınıf üyeleri diğer toplumlardaki küresel kültürel değerleri savunsalar da muhafazakâr bir toplumun göbeğinden çıkıp geldiklerinden homofobik bir tutum sergilemektedirler) ilişkiye girebilen Kozalak'ın köyden yakın bir zaman önce göçtüğü neredeyse her macerasında vurgulanır. Bir o kadar sıklıkla



vurgulanan ise bu kişilerin dinî hayatlarında samimiyetsiz olduklarıdır. Mesela Kozalak yengesiyle cinsel ilişki sonrası aceleyle bayram namazına yetişmeye çalışır (*LeMan*, 30.1.2004). Belki de asıl sorun sadece Kozalak'm değil köyden göçen akraba, eş ve dostunun da travesti ya da fahişe olarak çizilmesidir (*LeMan*, 26.9.2000). Vurgulanan, magandalığın, "düşmüşlüğün" ayrıksı örneği olması değil, alt sınıflarda görülen, varoşlarda yaşayanlara atfedilen bir sapma olarak görülmesi, bu varsayımın çizgilerle güçlendirilmesidir. *LeMan* dergisi çizerlerinin "maganda"ya yönelik tepkileri adeta kesinlikle mesafeli değildir. 16 Ocak 2004 tarihli *LeMan*'ın kapağının başlığı "kitlesel tecavüz timleri her yerde" şeklindedir. Kapaktaki yazı ise hayli ilginçtir:

> "Bu kez de Adana Seyhan'da eyleme geçtiler! 11 yaşındaki B.O.'ya üç yıldır tecavüz edildiği ortaya çıktı. Şimdilik yakalanan on üç kişi. Yurdumun kanayan onlarca yarasına bir de kitlesel tecavüz vakaları yarası eklendi. Bu gün orda yarın burada virüs gibi yayılıyor ve *yurdum insanı her gün biraz daha kirleniyor*. Vitaminsiz, çelimsiz, sporsuz, hobisiz, aile terbiyesiz, eğitimsiz, sevgisiz, kabadayı, mafya özentisi, okumayan, düşünmeyen, anırarak, çemkirerek konuşan bu nesillerin daha büyük felaketler doğurmadığına şükretmek lazım belki de."

Bu kesimler *LeMan* için şehre göçerken yanlarında getirdikleri kültürel ve ahlaki çirkinliklerinden dolayı rahatsızlık vericidirler. Ne ilginçtir ki Kozalak yeni orta sınıfa mensup şehirli okumuş kişilere karşı son derece hınçlı ve saldırgandır. "Okudun da başımıza adam mı oldun" nidaları ile saldırır onlara (*LeMan*, 25.7.2003). Şehirdeki modern kızların neden kendisini terslediklerini, neden "keçi sakalı enteller"le ilişkiye girdiğini anlamamaktadır (*LeMan*, 26.9.2000). Geçerken hatırlatalım: Kültürlülüğün seçkin bir yaşam ve beğeni düzeyini ifade ettiği zihniyet tarafından "entel"lik de belli bir hayat tarzına sığdırılmıştır. Bunun için gerekenler: Belli bir tarz kıyafet, keçi sakal, "sürekli takılınan" belirli mekânlar, okunacak birkaç kitap. Kozalak'ın da dikkatinden kaçmadığı gibi, bu hal kızları mıknatıs gibi çektiğinden bu kadar sıkıntıya katlanılabilir.

Bahadır Boysal'ın köşesinde anlattığı otobiyografik kesitler ve çevresinden duyduğu ilginç vakalar seçkisi hayatı(nı) anlamlandırışına ilişkin epeyce veri sağlamaktadır. Kâh içinden çıktığı geleneksel aile ortamını ve bu ortamda duyduğu hikâyeleri, kâh metropol hayatını, "takıldığı" mekânları ve çevresindeki ikiyüzlülüğü anlatmaktadır. Boysal yazılarında kimi zaman çocukluğunda şahit olduğu ya da dedesinden dinlediği yoksulluğa ilişkin hikâyelerden bahseder. Çizer bir yandan yoksulların çektiği sıkıntılardan

dem vururken bir yandan da yoksulluğa içkin olduğunu düşündüğü şiddet ve yıkıcılığa ilişkin imalarda bulunur. Tipik yeni orta sınıf tavrına uygun biçimde yoksulların hikâyelerine üzülür ama yine de onlara belli bir mesafeden bakmak ister. Boysal'ın, metropol insanlarının ikiyüzlülüğünden de bahsettiğini teslim etmek gerekir. Ne var ki varoşlarda yaşayanların ya da köylülerin iptidai hayatları daha keskin bir şekilde ifade edilir çizerin sayfalarında. Bir karede kenar mahalleli bir tiplemenin genelev macerası anlatılır. Kahramanımız bir de bakar ki mahallesindeki kızların birçoğu genelevde çalışmaktadır (*LeMan*, 5 Eylül 2003/36). Uğradığı gasp olaylarını anlattığı hikâyelerde İstanbul'un lüks semtlerini işgal eden yoksulluğun rahatsızlık verici boyutlarını anlatır (*LeMan*, 9 Ocak 2004/02). Anadolu'da küçük yaşta kızlara tecavüz ile ilgili okuduğu haberden bahsettikten sonra Bahadır Boysal "AB bu işe ne diyor?" gibi ayrıca tartışılması gereken bir sorunun ardından Çukurova'daki bir tecavüz olayından bahsederek şöyle der: "...hepsinin köküne toptan ateş yakmak gerek! Ünlü evrimci sosyal psikolog Le Bon'un dediği gibi fakirlerin gettolarını daraltmak, caddelerini küçültmek gerek. Böylelikle evler birbirine yaklaşsın. Verem, veba, hastalık kolayca yayılsın ölsünler! Fakat bizimkiler bayaa bi seyahat tipi. Nataşalarla da yattılar... Yıllar oldu. AIDS de patlamadı memlekette arkadaş....mına koyim, peki o kemikleri kırıp, gövdeyi kemiren frengi? O da yok. Ulan hakikaten ucuz eczane kolonyasıyla iyileşiyor bunlar demek ki" (*LeMan*, 10 Aralık 2004). Benzer bir yaklaşımı "Bunların soyunu sopunu kurutmak lazım" başlıklı yazısında da görüyoruz. Popstar yarışmacısı Bayhan'dan ve kravatını makineye kaptırıp beyni parçalanan "fukara" bir öğrenciden bahsettikten sonra şöyle devam etmektedir: "...Bütün öğrenciler fukaraydı zaten. Efendilerimiz rüzgârlara kapılmış alaca yapraklar gibi denizlere uçuşurken, fakirler parça parça esvapların ürperen yamaları içinde altın, akit, zümrüt ve yakuttan gözlerle ağzımıza giren her lokmanın tabaktan itibaren havada çizdiği kavisi takip etmekle mi meşgul? Ancak insanları sefalet içinde yaşamaya razı etmek, böyle kolayca



ölüme koşturmak kadar kolay değil. Fakirleri terbiye etmek kubbede ceviz durdurmaya benzer. Bunların soyunu sopunu kurutmak gerek! Ateşi söndürüp koru bırakmak olmaz. Engereği öldürüp yavrısını alıkoymak olmaz. Zaten at bunları alevli fırına yavrısını da ayağının altına alır" (*LeMan*, 2 Ocak 2004). "Hobbitler arasında kaldım" başlıklı başka bir yazısında ise kız arkadaşıyla gezerken Taksim'de iş yapmayan bir gece kulübünün önünü çok kalabalık görünce içeri girdiklerini anlatır: "Bir girdik içeri hınca hınç *bodur insan* dolu. Gecekondu varoş mahallelerinden geldiği belli bir ton genç feleğini şaşırmış coşuyor coşturuyor. İşletmeci kurnaz esnaf demek ki problemin üzerine gitmiş. Diskoteklerde hor görülüp alınmayan insanları burada toplamış. Ama fakat halkımız yanlış anlamasın içerideki herkes neşeli bodur, biz ikimiz Avarel gibi hobbitler arasında kaldık. İşte vatanımızdaki maksimum yabancılık budur. Suratlarda haddinden fazla terleme, gözler yuvalarından çıkmış, sıtmalı, titremeli garip danslar" (*LeMan*, 12 Kasım 2004).

Neo-liberal politikalarla varlık ve bolluğun dünyasıyla yokluk dünyasının birbirine değen yerleri koparılmıştır ancak yine de zenginler ve yoksullar arasında örülen duvarların yetersizliği yeni orta sınıfın keyfini kaçıran karşılaşmalara neden olmaktadır. Duyulan tiksintinin boyutları çizere insanın kanını donduran sahneler çizdirtir. Taşradan gelip haddini aşarak köşeyi dönmeye çalışan iki erkek yataktadır. Aralarında ise cinsel ilişkiye girdikleri çürümüş, kokuşmuş ve kurtlanmış bir ceset bulunmaktadır (*LeMan*, 21 Mart 2003). Çizer için asıl çürümüş ve kokuşmuş olan bu kesimlerdir. Şimşek'in de belirttiği gibi yaşadığımız dönemde mizah dergilerinde gülmenin yıkıcı silahının yöneltildiği kesim alt sınıflar olmuştur. Ne var ki sınıf ya da ideoloji tahlili yapmadan gerçekleştirilen maganda eleştirisiyle, neoliberalizmin bu sınıflar üzerinde oluşturduğu yıkımın üstü örtülmüş olmaktadır. Çizerin bir başka karesinde Beymen ve Vakko'nun katkılarıyla hazırlanan "Eşeğe altın semer takmışlar eşek gene eşek" adlı defileyi görürüz. Podyumda bu markaları giymiş Kozalak versiyonları vardır. Söze gerek var mı? Altın semer Vakko ve Beymen markalı kıyafetler, eşek ise kenar mahalleli "magandalar", garip! (*LeMan*, 23 Mayıs 2003). Bir diğer sayıda Boysal bir yılbaşı gecesi kız arkadaşıyla İstiklal'den geçerken başlarına gelenleri anlatıyor. Onun deyişiyle "tüm varoşlar kortejler halinde resmi geçit yapıyor caddede". Kendisine ve kız arkadaşına sarkıntılık yapıldığını belirtiyor. Olayı resmettiği karede her biri birbirinden çirkin olan varoşlu güruh içinde öndekilerden birinin kıyafetinin yerli markası (Çelebi Jeans) vurgulanıyor (*LeMan*, 9 Ocak 2003). Varoşlar ile yerli bir markayı ilişkilendiren-komikleştiren bir zihniyet hâkim. Yine Boysal, bir gece arka-

daşları ile Ankara'da bir gece kulübüne gider. "Sosyetik" bir yerdir ve eşofmanla geldiği için alınmaz. Üstelik eşofmanı da Almanya'dan halasının oğlunun getirdiği "kaliteli şahane bişey"dir. Boysal buna çok içerler: "Badigard efendi bir yandan bunu bana söylerkene bir yandan da kapının önüne koydukları İhlas Quartz elektrikli sobayla ısınıyor. Bu ne perhiz bu ne lahana turşusu..." (*LeMan*, 9 Mart 2006) biçiminde veryansın eder. Buna karşın 26 Eylül 2003 sayılı *LeMan* kapağındaki başlık "Yurdum genci marka bağımlısı ve mutsuz" biçimindedir. Kapaktaki çizgiler Boysal ve Sefer'e ait. Metin ise Mehmet Çağçağ tarafından yazılmış: "Araştırmalara göre marka düşkünü, mutsuz, pasif bir gençlik yetişiyor. Liselisinden üniversitelisine mutsuzluk salgın halinde. Sahipsiz gencin düşkün olduğu tek şey marka..." Çelişki ilginç...

Kozanoğlu, seksenli yılların mizah açısından da bir geçiş dönemi olduğunu belirtiyor. Medya sektöründe sermaye yapısı değişirken mizah dergiciliğinde de ekipler dağılıp yerine yenileri kurulmuştur ve yeni dönemin mizahını yeni bir kuşak devralmıştır. Bu karmaşık dönemde yeni mizah kendi dilini ve anlayışını oluşturmaktadır. Ne var ki doksanların mizahçı kuşağı çocukluk izlerini beş on yıl içinde kaybetmiş, Cumhuriyet tarihinin en genç nostaljikler kuşağını temsil etmişlerdir. Bu büyük hızın içinde kendi geçmişinin tam nereye düştüğünü şaşıranlar ve yaşamadıklarını yaşamış gibi özleyenler de vardır. Ancak ironik biçimde iyi eski-kötü yeni kalıpları kullanan seksenlerin ve doksanların gençliği yeni hanesinde yer almaktadır. Marka düşkünü, toplumsal sorunlara ilgisiz ve seks düşkünü yeni bir kuşak karikatürize edilmektedir. "Kuşağını ve kendisini tam olarak nereye koyacağını bilemeyen, takvim haneleri birbirine girmiş, eskiyle de yeniyle de problemli, mutluluğa da mutsuzluğa da tam cepheden açık, güldüğü kızdığı kendisi mi başkaları mı tam kestiremeyen genç insanlar. Yeni mizah bu kitleyi iyi yakaladı..." diyor Kozanoğlu (2001:96-97). Boysal, bu gençlerden biri mi? Sadece sormakla yetinelim.





Yukarıda küreselleşmenin etkisiyle çözülen toplumsal bağların yeni düzene uygun muadillerini oluşturduğunu belirtmiş ve cool tavrından söz etmiştik. "Clubber"lık da bir başka muadil olarak hatırlanabilir. Club kültürüne katılan gençler, büyük maddi sorunlar yaşamıyor olsalar da ruhsal ve toplumsal güvensizlik ortamından hayli etkilenmiş görünmektedirler. Bu gençler bir yandan tüketim kültürünün içine hevesle dalarken (birçok gençlik altkültürünün buna şiddetle karşı olduğunu hatırlatalım) hatta kendi sınırlarını bu tüketim kalıplarıyla belirlerken, bir yandan da bu kültürün içinde yer alan egemen değerlerin büyük bir kısmını eleştirmektedirler. Daha özgürlükçü, geleneksel değerlerden ve ahlaki kaygılardan arındırılmış, cinsiyet ayrımcılığının olmadığı, insanların daha samimi ve mutlu olduğu bir dünya hayali kurmaktadırlar. Bizlik ve aidiyet duygusu bir ideoloji çerçevesinde tanımlanmamakta, dans, eğlence ve alışverişin öne çıktığı topluluklarda yaşanmaktadır. Bu gençlerin yeni ilahları elektronik müzik yapan DJ'lerdir. Clubber'ların dinlediği tekno müzik ise günümüzdeki toplumsal örgütlenmeyle son derece uyumludur: Örgütsüzlüğü ve kaosu yansıtmaktadır. Bahadır Boysal "club" partilerini eleştirel bir dille anlatırken aynı zamanda müdavimi olduğunu da itiraf etmektedir. Birkaç örnek:

> "Ne kadar haberiniz var bilmem.... İstanbul gece hayatında gençlik artık tekno müzik partileriyle coşuyor. Londra'dan gelen di-jey eşeğin zorlamasıyla transa geçiş. Bir çeşit vecd hali. İşte sanayi mahallesi gibi bir yerde hangardan bozma bir yer ayinin mekânı. Salt kalburüstü zengin bebelerin dansı değil. Çengelköy hıyarlarını bile görüyorum. Kaybetmenin coğrafyası yok ki" (*LeMan*, 3 Ekim 2003).

> "Narkotikten Zafer Komser'le ortak bir proje yaptım. Uyuşturucu ile mücadele için üç öykü, üç çizgi roman. Okullara, ortamlara dağıtılacak... Belki çoğunuza ters gelebilir niye böyle bir şey yaptın diye. Uyuşturucunun zararları. Feleğin mizacını tabiatını iyice öğrendim. Onun fe-

laketleri musibetleri peşin olarak gelir. Bunlar benim derdim değil. Ben bu hap yutup dans eden gençliğe uyuz olduğumdan giriştim bu işe. Üç yıl partilerde diskolarda dolaştım. Avrupa'nın en büyük DJ'leri geliyor. Bir karnaval havası. Ama bu işten bir şey anlamadım. Bu apartman bebelerinin günleri ayları hep birbirine benzer. Ne Recep ne Sefer aylarında bir hayır vardır" (*LeMan*, 26 Aralık 2003).

"Mesaj kaygısı taşımadan eteklerdeki taşların kısmen döküldüğü zehir zemberek gençlerin kuduz dansları nerede kaldı? O dehşetengiz çalışmalar peyderpey birkaç yıl sürdü. Sonra bıçak gibi kesildi. Nasıl kesilmesindi? Bıkkınlık vermesi bir yana polisin ani uyuşturucu baskınları...Adı güzel, kafası güzellerin otobüslere doldurulup şubelere götürülmesi...Islah eylemek için hatim üstüne hatim indirmek gibi bir şeydi...." (*LeMan*, 3 Kasım 2005).

21 Şubat 2000 tarihli *LeMan*'da Boysal geceleri gittiği diskoteklerde belli bir cemiyet ortamı olduğundan bahsediyor. Çizer "tekno müziğin gazıyla" bir kıza yaklaşıyor, kız yaşından beklenmedik laflar ediyor ve aralarında bir dostluk oluşuyor. Çizer kızı hafta sonu aradığında onun bir fahişe olduğunu öğrenip çok şaşırıyor: "Ulan o disko ışığı altında Avrupalı gibi görünüyodu bu". Şizofrenik bir cümle bu. Çizer bilhassa Avrupai biriyle mi arkadaşlık etmek istemektedir? Bir fahişe Avrupai olamaz mı? Ya da bir Avrupalı fahişe olamaz mı? "Takılınan" mekânlar, dinlenilen müzikler ya da giyinilen kıyafetlerin yanı sıra birlikte olunan insanların da Batılı olma iddiası, seksen sonrası dönüşümlerle hızlanmış olmasına karşın kökü çok daha gerilere giden bir sorundur.

Savaş Ay bir haberinde Bahadır Boysal'ı ima ederek bir karikatüristin Park Orman'daki bir partide polis baskını sonucu cebinde uyuşturucuyla yakalandığını anlatıyor. Polisin babacan tavrı sonucu bu çizerin uyuşturucuyla mücadelede polise yardımcı olduğunu belirtiyor. Boysal bu haberden bahsettikten sonra "Clubber gençliğin tıynetsizliğinden hakkaten tiksiniyorum. Ama Allah da biliyor ne cebimde extasiyle Park Orman'da yakalandım ne de polislerin boynuna sarılıp ağladım" (*LeMan*, 16 Ocak 2004) diye cevaplıyor. Mesele kimin doğruyu söylediği değil. Boysal'ın deneyimlediği birçok şeyin dışındaymış gibi kendini tanımlaması ilgi çekici. Böyle davranır, çünkü o bir "cool"dur. Nasıl olmak istiyorsa öyledir. Pountain & Robins'ten alıntı:

"Coşkusu her daim tetikte olan, kafede ya da heyecan, zevk ve umutsuzluğun harman yeri olan meyhanelerde cool ya da hip hop olmak de-

mek ortalıkta öylesine dolaşmak, cinsel maceralar peşinde koşmak, narsis bir şekilde tüm ilgiyi kendi üzerine toplamaya çalışmak ve tüm ideolojik akımların giydirmeye çalıştığı deli gömleğinden kurtulmaya çalışmak istediğini haykırmak anlamına geliyordu" (2002:68).

Clubber gençlerden biri yaptığımız görüşmede şunları söylemişti:

"Ben deprem olduğu zaman iki gün evden çıkamamıştım. Korktuğumdan değil. O insanları görüp ağlıyordum. Benim dışımda ne olursa olsun değil. Biz İzmir'de çocuğun açlıktan öldüğünün de farkındayız. Ama işte insanlar bunca zamandır koyun sürüsü gibi ideolojilerin peşinde koşturmuşlar. Sadece kan dökmüşler ve hiçbir şey de olmamış. Ben şu an önümüze sunulan seçeneklerin çözüm olduğuna inanmıyorum. Sağ ya da sol olsun çözüm olacağına inanmıyorum" (Aydos, 2005, 156).

Bu türden argümanlar, yeni orta sınıfın hazcı ahlakını ve konformizmini meşrulaştırmasının en önemli araçlarındandır. Tanıl Bora, "siyasal sorunlarla ilgili önermeler şayet hamasetle idare etmiyorsa sinik bir edadır bu" derken benzer bir yönteme işaret etmektedir. Ona göre yerleşik reel politikanın ikilemli seçeneklerine karşı nazari üçüncü yollar gösteriliyor ama bu kendini ayırmak için yapılıyordur. Üçüncü yolu ortaya atmak fiilen imtina etme tercihini ifade etmektedir. Bora söylemek istediğinin tarafsızlığın reddi olmadığını belirtmektedir ancak ona göre bu imtina etme tavrı politik verime güvence oluşturmayacaktır ve somut bir sorunla ilgili somut bir hareket tarzının seçeneği olarak işlenmesi başarılamadığmda ya da bu zaten denenmediğinde yeni bir ufka değil konformizme götürecektir (Bora, 2005:45). Sloterdijk'a göre, sinik tutum genellikle görmezden gelinen çıplak gerçeği, bir rezilliği açığa vuran bir tutumdur. Sinik bunu, gerçeğin, onu var eden gücün karşısında bir şey yapılamayacağı duygusuyla yapıyordur. Taşını atıp, lafını dokundurup geçiyordur. Sinik tutum ağzın kıyısında yamuk ve alaycı bir gülümseme gibidir (Akt., Bora, 2005:43). Ancak *Le Man*'ın lafını dokundurduğu –ilk sayfalarında diline doladığı siyaset ya da siyasetçilerden çok– lümpen kesimdir, yoksullardır ve atılan taşlar havada buharlaşmamakta, kullanılan dilin etkinliği nedeniyle toplumsal bilincin bir parçası haline gelmektedir.

KAYNAKÇA

Akay, Ali (1995), "Aydınlar Üzerine Bir Bakış" *Türk Aydını ve Kimlik Sorunu*, haz. Sabahattin Şen, Bağlam Yayınları, İstanbul.

Aydos, Serpil (2005), "Tüketim Çılgınlığının Ağında Bir Gençlik Altkültürü: 'Clubber'lık" *Yeditepe Üniversitesi İletişim Çalışmaları Dergisi*, no. 2.

Bora, Tanıl (2005), "12 Eylül Bozgununun Sürekliliği, Sol, Sinizm" *Birikim*, Ekim.

Cantek, Levent. (1997), "LeMan, Anti-Medya ve İç Savaş Manzaraları," *Birikim*, Ekim.

Çulhaoğlu, Metin (2002), "Modernleşme, Batılılaşma ve Türk Solu" *Modernleşme ve Batıcılık*, cilt 3, İletişim Yayınları, İstanbul.

Doğuç, Seçil (2005), "Yeni Orta Sınıfların Gözünden Zenginlik ve Yoksulluk" *Toplum ve Bilim*, sayı 104.

Kozanoğlu, Can (2001), *Yenişehir Notları*. İletişim Yayınları, İstanbul.

Konyar, Hürriyet (2001), "Basında Tüketici Yurttaş Yaratma Çabaları" www.istanbul.edu.tr/4.boyut.

Kurtuluş, Hatice (2003), "Mekânda Billurlaşan Kentsel Kimlikler" *Doğu Batı*, sayı 23.

Navaro, Yael-Yaşın (2005), "Kimlik Piyasası, Metalar, İslâmcılık, Laiklik" *Kültür Fragmanları Türkiye'de Gündelik Hayat*, Haz. Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber, Metis Yayınları, İstanbul.

Pountain&Robins (2002), *Cool, Bir Tavrın Anatomisi*. çev. Aslı Ağca, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Şimşek, Ali (2005) *Yeni Orta Sınıf*. LM Yayınları, İstanbul.

Timisi, Nilüfer (2003), *Yeni İletişim Teknolojileri ve Demokrasi*. Dost Kitabevi, Ankara.

Türkeş, A. Ömer (2005), "Milenyum Çağı İnsanları" *Toplum ve Bilim*. sayı104.

LeMan 26 Eylül 2000; *LeMan* 9 Ocak 2003; *LeMan* 21 Mart 2003; *LeMan* 23 Mayıs 2003; *LeMan* 25 Temmuz 2003/30; *LeMan* 5 Eylül 2003/36; *LeMan* 26 Eylül 2003/39; *LeMan* 3 Ekim 2003/40; *LeMan* 26 Aralık 2003/52; *LeMan*, 2 Ocak 2004; *LeMan* 9 Ocak 2004/02 ; *LeMan* 16 Ocak 2004/03 ; *LeMan* 30 Ocak 2004; *LeMan*, 12 Kasım 2004; *LeMan*, 10 Aralık 2004; *LeMan*, 3 Kasım 2005; *LeMan*, 9 Mart 2006 .

Yazarlar

SERPİL AYDOS: 1976 yılında Muş'ta doğdu. 1998 yılında Gazi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü'nden mezun oldu. Aynı fakültenin Gazetecilik Ana Bilim Dalı'nda yüksek lisansını tamamladı. Halen aynı fakültede araştırma görevlisi olarak çalışan Aydos, Ankara Üniversitesi SBE'de HİT doktorasını sürdürmektedir.

ŞENOL BEZCİ: 1968 doğumlu. ODTÜ'de İngilizce Öğretmenliği okudu, Ankara Üniversitesi İngiliz Dili Edebiyatı Bölümü'nde master yaptı. Aynı üniversitede doktora tezini yazıyor. Kuruluşundan beri *Serüven Çizgi Roman Araştırmaları* dergisinde, karikatür ve çizgi roman yazıları yazıyor. Ayrıca *Virgül*, *Son Duvar*, *Polemik*, *4 Mevsim* ve *E Edebiyat* dergilerinde yazıları yayımlandı.

TANIL BORA: 1963 Ankara doğumlu. İstanbul Erkek Lisesi ve Ankara Üniversitesi SBF mezunu. 1988'den beri İletişim Yayınları'nda araştırma-inceleme dizisi editörlüğünü yürütüyor. *Birikim*'de yazıyor. Üç aylık sosyal bilimler dergisi *Toplum ve Bilim* dergisinin yayın yönetmeni. Ağırlıklı çalışma alanı: Türkiye'de siyasal düşünceler, özellikle sağ ideolojiler ve milliyetçiliktir. Bu konulardaki kitapları: *Devlet Ocak Dergâh - 1980'lerde Ülkücü Hareket* (Kemal Can'la birlikte 1991), *Milliyetçiliğin Kara Baharı* (1995), *Türk Sağının Üç Hâli* (1999), *Devlet ve Kuzgun - 1990'lardan 2000'lere MHP* (Kemal Can'la birlikte, 2004). Diğer çalışmaları: *Yeşiller ve Sosyalizm* (derleme, 1988), Rudolf Bahro: *Nasıl Sosyalizm, Hangi Yeşil, Niçin Tinsellik?* (derleme, 1989), *Yugoslavya: Milliyetçiliğin Provokasyonu* (1991), *Bosna-Hersek: "Yeni Dünya Düzeni"nin Av Sahası* (1994), *Futbol ve Kültürü* (derleme, R. Horak ve W. Reiter'le birlikte, 1993), *Yeni Bir Sol Tahayyül İçin* (derleme, 2000), *Takımdan Ayrı Düz Koşu* (derleme, 2001), *Ankara Rüzgârı - Gençlerbirliği Tarihi* (Gençlerbirliği Spor Kulübü yayını, 2003), *Taşraya Bakmak* (derleme, 2005), *Kârhanede Romantizm* - Futbol Yazıları (2006), *Medeniyet Kaybı* (2006).

LEVENT CANTEK: 1969 Ankara doğumlu. Bilkent Üniversitesi'nde Uluslararası İlişkiler Lisans eğitimi aldı, Gazi ve Ankara üniversitelerinde gazetecilik yüksek lisans ve doktorası yaptı. Çizgi roman ve mizah ile ilgili çalışmalarıyla tanınıyor. Kültür tarihi ile ilgili

çalışmalar yapıyor. Halen Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü'nde çalışıyor. Kitapları: *Türkiye'de Çizgi Roman* (İletişim Yayınları, 1996/2002), *Markopaşa, Bir Mizah ve Muhalefet Efsanesi* (İletişim Yayınları, 2001), *Karaoğlan, Erotik ve Milliyetçi Bir İkon* (Oğlak-Maceraperest, 2003), *Çizgili Hayat Kılavuzu* (der. İletişim Yayınları, 2002/2004).

SEVİLAY ÇELENK: Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon, Sinema Bölümü öğretim üyesidir. Televizyon eleştirisi, televizyon draması, çağdaş semiyoloji, edebiyat eleştirisi, popüler kültür ve günlük hayat incelemeleriyle ilgilenir. *Kültür ve İletişim, İletişim, İLEF Yıllık, Birikim, Evrensel Kültür, BİA* (online), *Teori ve Politika, Praksis, Amargi, 25. Kare, Radikal İki*'de makale, deneme ve çevirileri yayımlanmıştır. *Televizyon, Temsil, Kültür: 1990'lı yıllarda Sosyokültürel İklim ve Televizyon İçerikleri* başlıklı bir kitabı vardır. Ayrıca *Medya Politikaları* adlı kitabın derleyenlerinden ve yazarlarından biridir. Epeyce bir şey yazmıştır fakat hiçbir şey çizmemiştir.

AYDAN ÇELİK: 1966 yılında doğdu. İstanbul Üniversitesi İşletme Fakültesi'nde lisans, İktisat Fakültesi'nde iktisat tarihi master programlarına devam etti. 1987 yılında Pasin-Benice animasyon stüdyosunda çalışmaya başladı. Sonraki yıllarda bütün stüdyolarda çalıştı ve çocukluğunda hayran olduğu animatörlere asistanlık etti. Ardından girdiği MSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nü "Sanatın diploması mı olurmuş!" diye terk etti. Herkes gibi çocukken çizmeye başladı; ama herkesten farklı olarak çocukluk yapmayı hiç bırakmadı. Reklam sektörüne yaptığı yüzlerce imzasız illüstrasyon ve animasyonun yanı sıra *Sabah, Haftalık, Birgün, Hayvan, İstanbul, Le Monde Diplomatic, VS, Toplumsal Tarih* gibi birçok dergi ve gazete de işleri yayımlandı. Ekim 2006'da Toplumsal Tarih çizimlerinden oluşan *Mişli Geçmiş Zaman* kitabı Tarih Vakfı Yayınları tarafından yayımlandı.

GÖKÇEN ERTUĞRUL-APAYDIN: 1971 doğumlu. 1993 yılında ODTÜ Sosyoloji Bölümü'nden mezun oldu. Essex Üniversitesi (İngiltere) Sosyoloji Bölümü'nden 1995 yılında yüksek lisans; 2001 yılında da doktora derecelerini aldı. 2001 yılından beri Muğla Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.

LEVENT GÖNENÇ: 1968 yılında Ankara'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Ankara'da tamamladı. 1989 yılında Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nden mezun oldu. Halen AÜ Hukuk Fakültesi, Anayasa Hukuku Ana Bilim Dalı'nda öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır. 1982-1990 yılları arasında *Turkish Daily News* Gazetesi'nde günlük karikatürler çizdi. 1992 yılında çizgili günlükleri, *Zamanın Çizgili Tarihi* ismiyle Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlandı. İnternet ortamında, altzine.net sayfasında görsel anlatım teknikleri üzerine denemeler yaptı. *Hayvan* dergisinde "Aile Çay Bahçesi" isimli köşeyi hazırladı. Gönenç, son yıllarda karikatür tarihi ve teorisiyle ilgilenmektedir.

GÜRSEL KORAT: 1960'ta Kayseri'de doğdu. Çocukluğu ve ilkgençliği bu şehirde geçti. 1980 yılında siyasal nedenlerle Mamak Cezaevi'nde kaldı, cezaevine girmesi nedeniyle yarım kalan üniversite öğrenimini 1985 yılında tamamladı. *Edebiyat Dostları, Edebiyat ve Eleştiri, Birikim* gibi dergilerde çeşitli yazılar yayımladı. 1987-1991 yılları arasında birçok televizyon filmi, dizi film ve belgeselin yönetmen yardımcılığını, yapımcılığını veya senaryo yazarlığını yaptı. 1991'de basın ve yayın işlerinden bir süre için ayrıldı ve

1999 yılına kadar üniversiteye hazırlık kurslarında felsefe grubu dersleri verdi. Bu tarihten sonra *Atlas* dergisinde yurtiçi ve yurtdışı eksenli pek çok röportaj gerçekleştirdi, çeşitli dergi ve gazetelerde de yazılar yayımladı. Serbest gazeteciliğin yanı sıra 2004 ve 2005'te Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde iki dönem öğretim görevlisi olarak çalışan yazar, burada Türk dili ve düşünce tarihi dersleri verdi. Gürsel Korat, halen Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde Gazetecilik Bölümü'nde öğretim görevlisidir. Kitapları *Zaman Yeli* (roman 1994), *Çizgili Sarı Defter* (öykü 1996), *Sokakların Ölümü* (inceleme 1997), *Ay Şarkısı* (roman 1998), *Güvercine Ağıt* (roman, 1999), *Taş Kapıdan Taçkapıya: Kapadokya* (inceleme 2003), *Kristal Bahçe* (deneme/eleştiri, 2003), *Gölgenin Canı* (öykü 2004).

FUNDA ŞENOL: 1970 yılında Ankara'da doğdu. 1992'de AÜ İletişim Fakültesi'nden mezun oldu. Birkaç yıl basın sektöründe çalıştı. 1994'ten bu yana Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü'nde görev yapıyor. Kent kültürü, iletişim sosyolojisi ve sözlü kültür alanında yayımlanmış çalışmaları ve *Yabanlar ve Yerliler: Başkent Olma Sürecinde Ankara* (İletişim Yayınları, 2003) adında bir kitabı, Sanki Viran Ankara (İletişim Yayınları, 2006) adlı bir derlemesi vardır.

CAN YALÇINKAYA: 1981 yılında Eskişehir'de doğdu. 2003'te Hacettepe Üniversitesi Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun oldu. Üniversite yıllarında çeşitli web sitelerinde ve fanzinlerde yazıları yayımlandı. *Geceyarısı Sineması* dergisine ve Levent Cantek'in derlediği *Çizgili Hayat Kılavuzu*'na katkıda bulundu. Halen ODTÜ Medya ve Kültürel Çalışmalar'da yüksek lisans eğitimini sürdüren Can Yalçınkaya, aynı zamanda *Serüven* dergisini hazırlayan grupta yer alıyor.

MESUT YEĞEN: 1964'te Siverek'te doğdu. Ankara Atatürk Lisesi'nden mezun oldu. Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nden lisans ve yüksek lisans, Essex Üniversitesi (İngiltere) Sosyoloji Bölümü'nden doktora derecesini aldı. Halen ODTÜ sosyoloji bölümünde öğretim üyesidir. Kürt meselesi, Türk milliyetçiliği ve vatandaşlık üzerine çalışıyor. Kitapları: *Devlet Söyleminde Kürt Söylemi* (İletişim Yayınları, 2006, 3. baskı), Müstakbel Türk'ten Sözde Vatandaşa (İletişim Yayınları, 2006, 2. baskı).

Türkiye'de toplumsal, ekonomik ve kültürel olarak dışlanmış, marjinalleştirilmiş olanlar, kenar mahallelerde yaşayanlar, yoksullar... mizah dergilerinde, çizgi romanlar-hikâyelerde nasıl resmediliyorlar? Çizgi roman kültürü üzerine incelemeleriyle tanıdığımız Levent Cantek'in derlediği kitapta, son yirmibeş yılda derinleşen sınıfsal yarılmaların, toplumsal tahayyüle nasıl yansıdığını gösteren çalışmalar yer alıyor.

Funda Şenol ve Levent Cantek, çizgi romanlarda kenar mahallenin nasıl tasvir edildiğine bakıyorlar. Levent Gönenç, 1970'lerin sonunda çıkan *Mikrop* dergisi üzerine incelemesiyle, bugün için çarpıcı bir mukayese çerçevesi sunuyor. Bugüne ilişkin canlı bir analiz ise, Serpil Aydos'un, son yirmibeş yıldaki ekonomik dönüşümün kültürel ve sınıfsal sonuçlarının *LeMan*'daki yansımalarını ele alan yazısında bulunabilir. Can Yalçınkaya, *L-Manyak* ve *Lombak* dergilerinde Cihangir semtinin temsillerine göz atıyor. Gökçen Ertuğrul-Apaydın, günümüzün çizgili mizah dergilerinde beden, erkeklik ve cinsellikle ilgili anlamlandırma mekanizmalarının izini sürüyor. Bir marjinal kategorisi olarak Kürtlerle ilgili iki makale var kitapta: Aydan Çelik, Ender Özkahraman'ın *Orası Hikâyeleri*'ni inceliyor, Mesut Yeğen de Doğan Güzel'in *Qırıx* karakterini.

Kendi çizgi roman dünyasını kenardakilerle kurmuş bir sanatçının, Ergin Ergönültaş'ın eserleriyle ilgili yazılar, kitapta başlıbaşına bir bölüm oluşturuyor. Şenol Bezci, Sevilay Çelenk ve Funda Şenol, üç pencereden Ergönültaş'ın *Terso* hikâyesini okuyorlar: Kenar mahalle algısı, mağdur-kahramanlar, yoksulluğun içine kapalılığı ve çaresizliği... Gürsel Korat ve Tanıl Bora ise Ergönültaş'ın başka bir hikâyesinden hareketle yoksulların/garibanların çizgi roman ve popüler edebî söylemdeki temsilleri üzerine düşünüyorlar.

İLETİŞİM 1203
ARAŞTIRMA İNCELEME 205

ISBN-13: 978-975-05-0471-6