



T.C.

ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı

**SİYASİ KARİKATÜRLERDE TOPLUMSAL
CİNSİYET TEMSİLLERİ: GIRGIR DERGİSİ ÖRNEĞİ**

Burak KARTAL

Yüksek Lisans Tezi

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Duygu ERSOY

İstanbul, 2022

SIYASİ KARİKATÜRLERDE TOPLUMSAL CİNSİYET TEMSİLLERİ: GIRGIR DERGİSİ ÖRNEĞİ

Burak KARTAL

Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler

Yüksek Lisans Tezi

ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ

Burak KARTAL tarafından hazırlanmış ve 11.11.2022 tarihinde sunulmuş “SİYASİ KARİKATÜRLERDE TOPLUMSAL CİNSİYET TEMSİLLERİ: GIRGIR DERGİSİ ÖRNEĞİ” başlıklı tez Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak **oy birliği** ile kabul edilmiştir.

Dr. Öğr. Üyesi Duygu ERSOY

Danışman

Tez Savunma Sınavı Jüri Üyeleri:

Dr. Öğr. Üyesi Duygu ERSOY

Uluslararası İlişkileri
Bölümü

Altınbaş Üniversitesi

Prof. Dr. Jülide KARAKOÇ BAKIŞ

Uluslararası İlişkiler
Bölümü

Altınbaş Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül AKDEMİR

Sosyoloji Bölümü

Bahçeşehir Üniversitesi

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak bütün şartları sağladığını beyan ederim.

Tezin Lisansüstü Eğitim Enstitüsüne teslim tarihi: ____/____

Bu tezdeki tüm bilgilerin akademik kurallara ve etik davranışlara uygun olarak edinildiğini ve sunulduğunu beyan ederim. Ayrıca, bu kuralların ve davranışların gerektirdiği şekilde, bu çalışmada, orijinal olmayan tüm materyalleri ve sonuçları tamamen alıntı yaptığımı ve referans gösterdiğimi de beyan ederim.

Burak KARTAL

İmzası

TEŞEKKÜR

Çalışmam boyunca beni destekleyen, bu çalışmayı nihayete erdirmemi sağlayan ve bana sabreden tez danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Duygu ERSOY'a müteşekkirim. Tez jürimde olan sayın hocalarımla öğrenci olarak beni akademik bir yazında ortak iyiye yönlendirmelerine ve katkılarına ayrıca teşekkürlerimi sunarım.

Tez süreci boyunca desteğini hiç esirgemeyen hayat arkadaşım Yasemin KARTAL'a, annem Güler KARTAL'a, Halime DEMİR'e ve günlerime neşe katan kedime sevgilerimi sunarım.

Bana bu çalışmayı yapabilmemin yolunu açan, dünyayı yeniden keşfetmemi sağlayan değerli hocalarım Doç. Dr. Nihan BOZOK ve Doç. Dr. Mehmet BOZOK'a, hayata farklı gözlerle bakabilmemi sağlayan Ersin MORTAŞ'a ve Şenay YILMAZ'a teşekkür ederim.

ÖZET

SİYASİ KARİKATÜRLERDE TOPLUMSAL CİNSİYET TEMSİLLERİ: GIRGIR DERGİSİ ÖRNEĞİ

KARTAL, Burak

Yüksek Lisans/Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler, Altınbaş Üniversitesi

Danışman: Dr. Öğretim Üyesi Duygu ERSOY

Tarih: Kasım/2022

Sayfa: 99

Bu çalışmada Türkiye’de yayınlanmış mizah dergileri arasında önemli bir yeri olan Gırgır dergisinin siyasi karikatürlerinde toplumsal cinsiyet kalıp yargıları içeren temsillerin incelenmesi amaçlanmıştır. Karikatür yoluyla mizah, Türkiye’de yaygın olarak kullanılan bir anlatım biçimidir ve gündelik hayatın içerisinden toplumu ilgilendiren birçok konuyu gündemine alarak okuruna sunmaktadır. Bu bağlamda karikatür siyaset ile sürekli ilişki halindedir ve siyasi eleştirinin dile getirildiği önemli bir araçtır. Ancak bu eleştirinin ifade edilmesinde toplumsal cinsiyet kalıpyargıları sıklıkla kullanılmakta ve bu durum siyasi karikatürü toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin yeniden üretildiği bir alan haline getirmektedir.

Bu bakış açısıyla, tezde, Türkiye’de karikatüre yön veren ve günümüzde yayınlanan karikatür dergilerinin formatlarında belirleyici bir rolü olan Gırgır Dergisi’nin 1972-1989 yılları arasında yayınlanan sayılarının kapak sayfalarındaki siyasi karikatürler incelenmiştir. Sonuç olarak, derginin siyasal içerikli karikatürlerinde toplumsal cinsiyet kalıpyargılarını pekiştirecek temsillere yer verdiği ve siyasi liderleri “erkeklikten düşürme” ya da “kadınsılaştırma” yoluyla temsil etmenin bir muhalefet etme aracı olarak kullanıldığı görülmüştür.

Anahtar kelimeler: Mizah, Karikatür, Siyaset, Gırgır Dergisi, Toplumsal Cinsiyet

ABSTRACT

GENDER REPRESENTATIONS IN POLITICAL CARTOONS: THE CASE OF GIRGIR MAGAZINE

KARTAL, Burak

M.A., Department of Politics and International Relations, Altınbaş University

Supervisor: Asst. Prof. Duygu ERSOY

Date: November/2022

Pages: 99

In this study, it is aimed to examine the representations containing gender stereotypes in the political cartoons of Girgır magazine, which has an important place among the humor magazines published in Turkey. Humor through caricature is a frequently-used form of expression in Turkey and it presents to its readers several issues that concerns the society from within the daily life. In this sense, caricature is in constant relation with politics and constitutes an important means to express political criticism.

However, while expressing such criticism gender stereotypes are frequently used and this renders political cartoon a field that reproduce gender inequality. In line with this perspective, in this thesis, gender representations in the political cartoons published on the cover pages of Girgır Magazine between 1972-1989, which plays a decisive role in shaping the formats of cartoon magazines published in Turkey today, were examined. As a result, it is concluded that the political cartoons of the magazine include representations that will reinforce gender stereotypes and they use demasculinization or feminization of political leaders as a means of political opposition.

Keywords: Humor, Caricature, Politics, Girgır Magazine, Gender

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	vi
ABSTRACT.....	vi
GİRİŞ.....	1
1. KARİKATÜR SANATINA BAKIŞ.....	3
1.1. KAVRAMSAL OLARAK KARİKATÜR.....	3
1.1.1 Karikatür Aracılığıyla İletişim	5
1.1.2. Karikatür ve Gülme	7
1.2. KARİKATÜR TÜRLERİ	8
1.2.1. Semantik Açından Karikatürler ve İçerik	10
1.2.2. Siyasal Grafik Gülmece	10
1.2.3. Gülmeceli Grafik Portre.....	11
1.2.4. Saçma Grafik Gülmece	12
1.2.5. Gülmece Deseni.....	12
1.2.6. Reklam Gülmecesi.....	12
1.3. KARİKATÜRÜN YAPISAL ÖĞELERİ.....	12
1.3.1. Karikatür ve Biçim.....	12
1.3.2. Karikatürde Simge Kullanımı	12
1.3.3. Karikatürde Altyazı Kullanımı ve Üslup	13
2. TÜRKİYE KARİKATÜR TARİHİ.....	15
2.1. CUMHURİYET ÖNCESİ DÖNEM	16
2.1.1. Tanzimat Dönemi.....	16
2.1.2. İstibdat Dönemi.....	18
2.1.3. İkinci Meşrutiyet Dönemi	19
2.1.4. Kurtuluş Savaşı Dönemi	20
2.2. CUMHURİYET DÖNEMİ	21
2.2.1. Erken Cumhuriyet Dönemi ve Çok Partili Döneme Geçiş	21
2.2.2. Çok Partili Dönem ve 1950 Kuşağı	23
2.2.3. 1972-1989 Arası Dönem: Gırgır Dönemi	27
2.2.4. Gırgır Sonrası 1990'lı Yıllar ve Günümüz	32

3. TOPLUMSAL CİNSİYET VE KARİKATÜR.....	35
3.1. DÜNYADA VE TÜRKİYE’DE FEMİNİZM	36
3.2. TOPLUMSAL CİNSİYET.....	40
3.3. TOPLUMSAL CİNSİYET EŞİTSİZLİĞİ VE HEGEMONİK ERKEKLİK.....	41
3.4. EŞİTSİZLİKLERİN PEKİŞTİRİLMESİ BAĞLAMINDA İMGE VE BAKIŞ	43
3.5. CİNSİYET TEMELLİ TAHKİR	46
4. GIRGIR DERGİSİNDE SİYASİ KARİKATÜRLER.....	49
4.1 GIRGIR DERGİSİNİN SİYASAL KARİKATÜRLERİNDE KADINLIK TEMSİLLERİ / HALLERİ.....	53
4.1.1. Evli / Ev Kadını Kadınlar	53
4.1.2. Meslek Sahibi Kadınlar	58
4.1.3. Politik Figür Olarak Kadınlar	59
4.1.4 Öğrenci Kadınlar	62
4.2 BAKIŞ SAHİBİ ERKEKLER	65
4.3 HEGEMONİK ERKEKLİK	73
4.4. KADINSILAŞTIRMA YOLU İLE TAHKİR	79
5. SONUÇ	86
REFERANSLAR	88

KISALTMALAR

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
ANAP	: Anavatan Partisi
Bs.	: Baskı
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
DSP	: Demokratik Sol Parti
Çev.	: Çeviren
DP	: Demokrat Parti
Ed.	: Editör
ILO	: Uluslararası Çalışma Örgütü
MSP	: Milli Selamet Partisi
NATO	: Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi
TÜİK	: Türkiye İstatistik Kurumu
Vb.	: ve benzeri
Vd.	: ve diğerleri

GİRİŞ

Karikatür Rönesans dönemi ile ilk örneklerini vermeye başlamış ve zamanla farklı konuları çizgiler aracılığıyla geniş kitlelere taşımıştır. Karikatür herhangi bir düşünceyi herkesin ortaklaştığı gülme eyleminde buluşturabilen bir sanat dalıdır. Her ne kadar gülme ve mizah ile ilişkilene, kişiden kişiye farklılaşsa dahi karikatürü oluşturan öğeler bir ileti olarak çizildiği andan itibaren olumlu veya olumsuz “mizahi bir anlam” kazanmış olur. Karikatürle yapılan mizah duygu, düşünce, tutum, alışkanlıklar gibi birçok konuyu içinde barındırmakta ve “*akla gelebilecek her türlü çelişki, gülmecenin farklı bir türü olarak karşımıza çıkmaktadır*” (Yörükoğlu, 1998: 21, akt. Aziz ve Sungur, 2014: 74).

Karikatür yaşadığımız toplumun kültürel, ekonomik, siyasal özellikleri hakkında bilgi edinmemiz için kaynak oluşturur. Karikatür eleştirel mizah öğeleri kullanan bir araçtır ve politik bir kimliğe sahiptir. Tan Oral’a göre siyasetle karikatürü birbirinden ayırmak mümkün değildir çünkü “*siyaset karikatürün konusu değil, karikatür siyasetin bir parçasıdır*” (Aziz ve Sungur, 2014: 87). Mizahın, temelde güldürme ve eğlendirme amacı taşıyor olsa bile derinlerindeki dinamiklere bakıldığında, çoğu zaman hâkim sınıflara, elit kesimlere, iktidar elinde bulunduranlara yönelik toplumsal tepkinin dışı vurulduğu bir mecra olduğu görülmektedir (Turan, 2012: 122). Ancak çizerler, eleştirilerini yaşadıkları toplumun kültürüne ait duygu ve düşünceleri kullanarak, okurların anlam dünyalarına hitap edecek söylem ve görseller sunarak aktarırlar. Diğer bir deyişle zıtlıklar ve çelişkilerden doğan “mizah”, bir takım inanç ve ön yargılar kullanılarak karikatürlere yansıtılır. Karikatürün, toplumda hakim olan kültür ve değerlere referansla yaptığı bu mizah, eşitsizliklere yol açan yargıların yeniden üretilerek sürdürülmesine neden olmaktadır. Bu durum karikatürlerde toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının kullanımında da kendisini göstermektedir.

Bu çalışmada Gırgır dergisinin kapak sayfalarında yayımlanan siyasal içerikli karikatürler toplumsal cinsiyet kalıp yargıları bağlamında incelenmiştir. Gırgır dergisi Türkiye tarihinin en yüksek tirajlı mizah dergisi olarak geniş kitlelere hitap etmiş ve bu özelliğiyle yayınlanmaya başladığı 1972 tarihinden, el değiştirdiği 1989 tarihine kadar bir kuşağın mizah yapma biçimini etkilemiştir. Yeni bir gelişme sayılabilecek bu durum sonucu, farklı birçok dergi çıkmış olup,

Gırgır’a benzer bir çizgide mizah üretmeye çalışmıştır. Bu başarı ve mizah tarzı, bugünkü karikatür dergilerinin formatlarında da belirleyici olmuştur. Dergi mizah üretmek için dönemin siyasal olaylarını ve politikacılarını konu edinmiş; kapak sayfalarında sıklıkla bu karikatürleri kullanmıştır. Derginin mizah dilinde (yapma biçiminde) bir eleştiri aracı olarak politik figürler kadınsılaştırarak çizilmiş ve eleştirel dil cinsiyetçi söylemler, cinsellik ile ilgili abartılar kullanarak inşa edilmiştir. Çalışma ile Türkiye’de mizah anlayışına bir dönem yöne veren Gırgır dergisinin siyasi gündemi ve politik figürleri” karikatürize etme biçimi, toplumsal cinsiyet ve eril dil – siyaset ilişkisi bağlamında analiz edilmiştir.

Çalışma dört bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde karikatür sanatının kavramsal açıklaması ve yapısal öğeleri ele alınacaktır. İkinci bölümde Cumhuriyet dönemi öncesinden günümüze karikatürün Türkiye’deki tarihsel gelişimi incelenecektir. Tezin üçüncü bölümünde toplumsal cinsiyet-karikatür ilişkisi ve karikatürlerde mizah dili olarak kullanılan cinsiyetçi söylemler tartışılacaktır. Son bölümde, Gırgır dergisinin kapak sayfalarında yayınlanmış karikatürlerinde siyasal olaylara ve politik figürlere karşı ürettiği mizah dili/muhalefet etme biçimi değerlendirilecektir.

1. KARİKATÜR SANATINA BAKIŞ

1.1.KAVRAMSAL OLARAK KARİKATÜR

Karikatür bir düşünce veya fikri, çoğunlukla mizah öğeleri kullanarak kişilere aktaran bir ileti aracıdır. Çizimlerde fikir olarak herhangi bir sınırlama veya kural yoktur, bu yüzden karikatür sanatına her konu kolaylıkla dahil edilebilir. Güldürü amaçlı, politik, güncel konular, kadın-erkek ilişkiler, aile veya sadece portre çizimleri de karikatür biçiminde sunulabilir.

Karikatür kelimesi köken olarak, İtalyanca “abartma, yükleme eylemi anlamındaki “Caricare / Caricature” sözcüğünden” gelmektedir (Topuz, 1986: 7). Kelime zamanla gülmece, abartma, alay etme gibi anlamlarla dönüşüm yaşamış ve mizahın parçası olmuştur. İtalya’da (1646) yılında “ilk kez kullanılan karikatür sözcüğünü, kimileri Annibale Carracci kimileri ise Carracci’nin kitabı *Arti di Bologna / Bologna Sanatları* için yazdığı önsözde Mosini’nin ilk defa telaffuz eden kişi olduğunu öne sürerler.” (Şenyapılı, 2003: 14). Carracci kardeşler portre deformasyonuna dayanan bir oyun için kişi yüzlerinin hayvanlara veya nesnelere benzetilmesi amacıyla çizilmesine dayanan bu tekniği, fantezi ya da komik olana yönelik portre çizim yöntemi olarak tanımlamıştır (Özen, 2003: 4). Bu çizimlerde abartı ve alay kullanılarak, kişilerin karakterleri yorumlanmıştır.

Dolayısıyla, portrenin “komik ve abartılı” bir şekilde çizilmesiyle başlayan karikatür; soyut bir kavramın içerisinde mizah öğelerini barındıran, güldürü ile ilişkili, genel olarak tasvir edilen şeyleri biçimsel olarak bozarak ve abartarak aktaran sanatsal bir ifade şeklidir. İtalya’dan sonra karikatür Fransa’ya “1665 yılında Kral XIV. Louis’in daveti üzerine oyun olarak sunulan çarpıtılmış portre ve figürlerin sunulmasıyla” geçmiştir (Şenyapılı, 2003: 6). Benzer tarihlerde (1665-1670) kelime İngiltere’de “İtalyan sanat yapıtlarını betimlemek amacıyla kullanılırken” (Topuz, 1986: 7) dönem sanatçılarından William Hogarth’ın, çarpıtılmış portreleri ve figürleri çeşitlendirerek çizimlerinde insan “*davranışlardaki çelişkileri ortaya koyma*” (Özen, 2003: 4) amacı ile resmetmesi, karikatür kavramının mizahi yönüne ek, eleştirel bir araç olarak kullanılmasının da başlangıcı sayılmaktadır. “17. Yüzyıldan sonra karikatür, konulu anlatımlara dönüşerek alt yazılı olan karikatürlerin işlevi fıkraları veya eleştirileri resmetmeye” başlamıştır (Özen, 2003: 6). Karikatüristlik ise ilk olarak “*John Leech’in Londra Parlamento binaların*

duvar resimleri için tasarlanan, karton üzerine yapılmış ön taslakların yer aldığı bir serginin gülünç bir tasvirini İngiliz Punch dergisinde yayınlanması ile başlatılmaktadır” (Aziz ve Sungur, 2014: 76).

Karikatür “insanların gülünç anlatımı olan portre karikatürü ile olayların gülünç yanlarını ortaya koyan konulu karikatürler” olmak üzere başlıca iki kategoriye ayrılmaktadır (Alsaç, 1994: 7). Kişi portrelerinin abartılı, gülünç ve çarpıtılarak çizilmesine “İngiltere’de “Cartoon”, Fransa’da ise “Grafik Mizah” denmektedir (Baran, 2009: 11). Ahmet Sipahioğlu’nun terminolojik olarak yaptığı ayrımı göre “*Karikatür: kişilerin abartılı tarzda yapılmış gülünç portresi, Karton (Cartoon): anonim kişilerin gülünç toplumsal durumları, Grafik mizah ise modern sanat akımlarının komik çizimlere getirdiği değişik teknik ve evrensel bakış açısını*” ifade etmek için kullanılmaktadır (Sipahioğlu, 1999: 14).

Karikatür insan ve toplumla ilgili her tür olayı konu alarak abartılı bir biçimde sunan, düşündürücü ve güldürücü resim olarak tanımlanabilir. “*Karikatürize etmek çarpıtmak anlamına gelirken, karikatür ise çarpıtılmış çizimdir*” (Şenyapılı, 2003: 14). İlhan Selçuk karikatürü “mizahın soyutlanıp, çizginin geometrisine varmış hali” olarak tanımlar. Turhan Selçuk ise karikatürü “*bugünkü durumuyla ‘çizgiyle mizah’ yapma sanatı*” biçiminde açıklar (Kar, 1999: 20-22) Oğuz Turan’a göreyse “*resim sanatlarında, çoğunlukla belirli bir kişinin veya bir insan tipinin ayrıntılara önem vermeksizin ve genellikle gülünç bir şekilde bazı özelliklerinin abartılmış bir şekilde tasvir edilmesi*” dir. (Turan, 1975: 10).

Yapısı gereği karikatür, konu edindiği bir şeyi “deforme ederek sunarak” okuyucuyu gülmeye sevk eden çizimlerdir. Genel olarak karikatür, “mizah ve güldürü” ile iç içe geçmiş bir anlamda kullanılmaktadır. Başlangıcından günümüze “karikatürün” anlamı ve ne ile ilişkili olduğu toplumdan topluma farklılaşmaktadır. İtalya’da, İngiltere’de, Fransa’da veya Türkiye’de ki haliyle “karikatüre” bakış açısı ve neye gülündüğü, toplumların kendine özgü yapıları, kültürel farklılıkları veya genel anlamda “mizah anlayışları” ile ilgilidir.

1.1.1 Karikatür Aracılığıyla İletişim

Karikatür, kitle iletişim araçlarının gelişmesiyle beraber bireysel bir sanat faaliyeti olmaktan çıkarak basın, dergi ve reklam gibi görsel alanlarda daha çok kullanılmaya başlamıştır. Bu yönüyle bir iletişim aracı olarak kullanılmakta, alıcısı olan okura belirli bir kavramı iletmeyi hedeflemektedir. Abidin Dino karikatür aracılığıyla iletilenlerin gücü hakkında; *“içtimai silah olarak yazıdan, şiirden ve resimden daha kuvvetli olduğu bir gerçektir. Büyük halk kitlelerine hitap etmek isteyenler için karikatürün en kısa yol olduğu bilinmektedir”* der (Kar, 1999: 19). Karikatür aracılığıyla çizerler, fikirleri, yaşadıkları yeri, kültürü, toplumu, genel geçer olay ve olguları, eşitsizlikleri, hak mücadelelerini vb. konu edinebilirler. Hıfzı Topuz, *“her karikatürcünün aktarma sürecini, kendine özgü üslubu kodlayarak işlemesi ve ancak iletinin karşı tarafa ulaşp, bu kodların çözüldüğü zaman amaca ulaştığını”* söyler (Topuz, 1986: 12).

Karikatürün başarılı iletilere dönüşmesi için, kullanılan simge ve görsellerin karikatürist ve okuyucu için bir “uzlaşpı” ifade etmesi gerekmektedir. Bu uzlaşpılar, belirli bir sosyal sistemin ortak değerlerini ve kültürünü yansıtan söylemlerin veya simgelerin kullanılmasıyla, “karikatürize edilmiş konunun”, okuyucu tarafından anlaşılır olmasını sağlar. *“Elisabeth El Refai’e’nin ifade ettiğı gibi, bir görsel, materyal açısından ‘ikonik soyutlama (iconic abstraction) ne kadar fazlaysa, okuyucunun kültürel konvansiyonlar (gelenekler) hakkında o kadar fazla bilgi sahibi olması ve yorum yapması gerekir”* (El Refaie, 2009: 183, akt. Cantek ve Gönenç, 2017: 38). Kullanılan görseller, çizer-okuyucu iletişimi ve karikatür açısından görsel okuryazarlığı ifade eder.

Karikatür çizeri önemli olabilecek sembolleri, hikayeleri kullanarak kendi anlam dünyasını yansıtacak bir kodlama yapar ve karikatürlerini yani iletilerini oluşturur. Sonuç olarak bu aktarımların toplamı, iletilen kişide bir kavrayışı ortaya çıkarmaktadır. Düşünceyi aktarması bakımından etkili bir yöntem olarak kullanılan karikatür, tarihsel süreçte çizerleri tarafından farklı amaçlarla ve anlamlarla tasarlanmıştır. Bu iletiler komik, yönlendirici, tutum belirtici, siyasi içerikli, kaba, çirkin veya didaktik anlamlar içerebilir. Karikatür sadece güldürmek için yapılabildiğı gibi bir konu üzerinde düşündürmek veya dikkat çekmek için kullanılabilir (Alsaç, 1994:8).

Maurice Henry'nin *"Ben hiçbir zaman güldürmeyi değil, şaşırtmayı denedim ...her şeyden önce kendi kaygılarımı belirtmek istediğimi anladım ... gülmece yaşama ve genel olarak gerçekliğe karşı bir savunmaydı"* (Topuz, 1986: 20) biçimindeki yorumu karikatür yoluyla yapılan mizahın örtük bir ileti içeriği taşımasına gerek olmadığına dair bir görüştür. Fakat karikatür sade bir mizah sunumu ile sınırlı kalmayıp toplumsal, kültürel, ekonomik ve siyasal değişimleri konu edinerek, mesajlarını alıcılara aktarmaya çalışmıştır. Sonuçta karikatürist yaşadığı toplumu mizahına yansıtır. *"Karikatürün de kaynağında birtakım olayların, kişilerin verdiği görüntüler ve karikatüristin gözüne ilişen, kulağına gelen bazı konuşmalar, yazılar, düşünceler ve yorumlar vardır"* (Topuz, 1996: 9, akt. Aziz ve Sungur, 2014: 79-80). Dolayısıyla, karikatür toplumdan, kamuoyundan ve kültürden bağımsız değildir. Basın ve yayın gibi kitlelere hitap eden araçlarda karikatür bir mesajı alıcısına kolayca iletmek amacıyla sık kullanılan bir sanattır.

Tode Blazeusk karikatürün bir mesaj iletmesinden dolayı kitle iletişim araçlarında kullanımına dair karikatür mesajının, *"yazarın fikrini hızla aktaracak kadar açık olması gerektiğini"* vurgulamaktadır (Şenyapılı, 2003: 29-30). Fransız karikatürist, Jean Effel basında kullanılan karikatürlerin ilettikleri açısından, basın çizerliğinin bir gülmece çizerliğine indirgenmesine karşı çıkarak *"bizler palyaço değiliz, basın çizeriyiz, gazeteci olarak çalışıyoruz ve basın aracılığıyla bazı sorunların anlaşılır olmasını sağlamalıyız"* (Topuz, 1986: 21) görüşünü savunarak karikatürün salt gülmeceye indirgenmesine karşı çıkmaktadır. Pino Zak *"Benim için karikatür, sadece bir anlatım aracı değil, daha fazla bir şeydir, bir savaş nedenidir"* derken, Vasquez de Sola *"Karikatür, Allah Kahretsin demenin en kibar yoludur... söylenmesi yasaklanan şeyleri, bize söyleyebilir"* diyerek karikatürü sansürü delen bir ifade aracı görür (Topuz, 1986: 21). *"Hogart, Nast, Daumier, Low, Heine, Grosz"* gibi dünyaca ünlü birçok sanatçı da karikatürü eleştirel bir araç olarak kullanmayı tercih etmiştir.

Emre Kongar politik işlevi açısından karikatürlerin *"Devlet Baba'ya karşı, yönetim sınıfından uzak kalan halkın sesini duyuran"* bir elçi vazifesi gördüğünü belirtmektedir (Sipahioğlu, 1999: 12). Genel olarak çizerleri ve okuyucuları bakımından karikatür sadece güldürü sunan komik resimler değildir. Karikatür *"haksızlıklara karşı çıkmada kullanılan, büyük kitlelere iyiliği doğruluğu, adaletli olmayı öğütleyen bir mücadele, bir 'savaşım aracı' olarak"* da görülmektedir (Özocak, 2011: 264). Siyasi içerikli karikatürler dergilerde ve gazetelerde zıt görüşleri

eleştirmek veya güncel olayları yorumlamak açısından sık sık kullanılmaktadır. Karikatür, ele aldığı konulara eleştirel yaklaşabilmekte ve mizah bu anlatım dilinin ulaşı biçiminde desenlerde konumlanmaktadır.

1.1.2. Karikatür ve Gülme

Neden güleriz, gülme nasıl ortaya çıkar sorusu Antik Yunan felsefecilerinden beri tartışılmaktadır. Bazı antikçağ kaynaklarında “bebekler doğduktan sonra dördüncü ya da kırkinci günde bebeklerin ilk defa güldüğü ve bu yolla yaşamına ruh doğduğu” inancı yer almaktadır (Güler ve Güler Ufuk, 2010: 30). Gülme ile bebeğin, hayvanlar ve diğer canlılardan ayrıldığı düşünülmüştür.

Aristo insanı gülebileme özelliğine sahip olmasından dolayı “Animal Ridens – Gülen Hayvan” olarak tanımlamıştır ve başkasının aşağılığını görme halinin kendimizde yarattığı üstünlük algısının (Güler ve Güler Ufuk, 2010: 29) gülme eyleminin kaynağını oluşturduğunu iddia etmiştir. Schopenhaur’a göre gülme “*kavram ve onu temsil eden nesne arasındaki uyumsuzluğun sonucudur der ... Kierkegard ‘iki düşünce’ arasındaki karşıtlık*” olarak tanımlar (Güler ve Güler Ufuk, 2010: 30). Hobbes “gülmecenin bir topluluğu ya da bir kişiyi gözden düşürmeye” dayandığını belirtmektedir. Henri Bergson’a, “*herhangi bir objeye gülüyorsak sebebi ona o şekli veren insandır*” (Güler ve Güler Ufuk, 2010: 33).

“Gülmek” tek bir nedenle açıklanabilecek bir eylem değildir. İnsanlar üzüntülerinde, sevinçlerinde, mutluluklarında güldüğü gibi başkalarıyla dalga geçme, aşağılama gibi davranışlarında da gülmeyi kullanabilir. Ancak gülmeye her zaman olumlu yaklaşılmamış ve bu eylem yönetenler/iktidarlar için tehlikeli bir araç olarak görülmüştür.

Fiziksel etkisi bakımından Cicero “bedenin kahkahada dağılması ile bir halk isyana yol açabileceğinin söyleyerek ağız şakaları için birtakım kurallar koyulması gerektiğini önermiş, Platon ise aşırı kahkahayı, kusma ve dışkılama gibi rahatsız edici boşaltımlarla aynı seviyede bir beden işlevi olarak” görmüştür (Eagleton, 2019: 93). Cicero belki de yönetici bir sınıfına mensup olmasının da etkisiyle, Platon’nun görüşlerinden fazlasıyla etkilenecek, yaşadığı dönem boyunca, aşırı kahkahanın devlet yönetiminde sorunlara yol açabileceğinden korkmuştur. Antik Yunan toplumlarında olduğu gibi “Orta Çağ’da kahkaha tüm resmî ideoloji alanlarıyla tüm

resmi katı sosyal ilişki biçimlerinin dışında kalmıştır” (Eagleton, 2019: 92). Mizahın bu dönemde muktedirler tarafından “iktidarlarının sarsılmasına” yol açan bir korku unsuru olarak görülmesi ve mizaha karşı temkinli yaklaşılması veya yasaklanması, kahkahanın kişileri kışkırtmasından, zor durumda bırakmasından veya Tanrıya karşı gelmeye neden olan tehlikeli bir ifade olarak görülmesinden kaynaklanmaktadır. Kahkahaya karşı bu katı tutum, mizahın her zaman olumlu kabul edilmediğini ve rahatsız edici olabileceğini de göstermektedir.

Karikatürün gülme ile olan ilişkisi, çizerlerin amacına göre herhangi bir insanı, canlı/cansız nesneyi veya düşünceyi abartılı ve bilerek çarpık biçimde kâğıda çizmesinin, bu yolla anlatımı pekiştirmesinin sonucudur. Bir bakıma sanatçı, eserler üretirken, mizahı belirli bir forma kavuşturarak gülmece kalıpları ve şablonları oluşturmaktadır. Bunu yaparken farklı içerik ve teknikler kullanabilmektedir. Gülme bütün bu sürecin sonunda ortaya çıkan eyleme işaret etmektedir.

Karikatürün, mizahi olanı sunabilmesi için “olayların doğal akışı içinde birdenbire ortaya çıkan çelişkilerin yakalanması, karşıtlığı ve çarpıklığın kullanılması” gerekmektedir (Alsaç, 1994: 9). Çarpıklık, Violette Morin’e göre kelime oyunlarına benzer biçimde “çizgi” oyunları ile gösterilir. Bunlar, “kopukluklar (*disjunctions*) denilen ve insanları güldürmek için hesaplanmış anlatım sistemine dayanan anlam kesintilerine yol açar. Birbiri ile uyuşmayan komik öğeler sıralanır” (Topuz, 1986: 30). Komik olanı sunma, çizerin yaratıcılığına ve hayal gücüne bağlıdır. Çizimlerde olay örüntüsü oluştururken zıtlıklara dayalı ifadelerle görsellerin örülmesi, çizerin mizah anlayışına bağlı olarak konularını/hedeflerini seçmesi, komik olanın gösterilmesini kolaylaştırır.

1.2.KARİKATÜR TÜRLERİ

Karikatürler içeriği, ifade biçimi, çizim tekniği gibi ayırt edici özelliklerine göre sınıflandırılmıştır. Abdulkadir Uslu, karikatürü ifade, teknik ve kurgusal yapısı açısından üç kategoride sınıflandırır (Yılmaz, 2019: 37).

İfade Tarzları:

- a. Yazılı (Absürt) karikatürler: Çizim içinde yazı metninin bulunduğu veya konuşma balonu olan, karakterlerin konuşturulduğu ve geniş kitlelere hitap eden türdür.
- b. Yazısız (Ciddi) karikatürler: Bu tür karikatürlerde anlatılmak istenenler sadece çizgi olarak sunulur. Görsellik, evrensel ve sanatsal açıdan ön plana çıkmaktadır.

Teknik Farklar:

- a. Renkli Karikatürler: Genel olarak ana hatların çizilmesinden sonra içinin boyandığı karikatürlerdir.
- b. Siyah Beyaz Karikatürler: Herhangi bir renk içermeyen, beyaz fon üzerine siyah boya ile çizilen türdür.

Kurgu-Yapı Özellikleri:

- a. Tek Kare Karikatürler: Anlatılmak istenenin tek bir kare kullanarak anlatılmasıdır.
- b. Bant Karikatürler: Olay örgüsü veya dizi şeklinde devam ettirilen karikatürlerdir.

Atilla Özer ise karikatürleri biçimsel ve sanatsal içerik anlayış bakımından iki kategoride ele almıştır (Yılmaz, 2019: 37).

- a. Biçimsel Bakımdan: Vinyet, bant karikatür ve öykü biçiminde ilerleyen çizgi roman.
- b. Sanatsal ve İçerik Bakımından: Humoristik (Gülmece üreten, mizahçı) desen ve portre karikatürleri.

Hıfzı Topuz, karikatürü semantik grafik teknikleri kullanımı, anlatma biçimi ve kullanım alanına göre dört kategori de değerlendirir. (Topuz, 1986: 46).

- a. Semantik Anlam: Siyasal grafik gülmece, gülmeceli grafik portre, saçma grafik gülmece, gülmece deseni ve reklam gülmecesi.
- b. Grafik Teknikleri Kullanımı: Çizgili klişeyle çoğaltılanlar, noktalı klişe ile çoğaltılan karikatür, tramlı karikatür, haliogravürlü karikatür, renkli karikatür ve fotomontaj/fotokolaj ile yapılan karikatürler.

- c. Anlatma Biçimi/Biçemi Açısından: Steinberg biçemi, sembolik tipler biçemi, panik yaratan biçem, hippy biçemi ve yeni-gerçekçi biçem.
- d. Kullanım Alanı: Reklam karikatürü, gazete-dergi karikatürü, kartpostal, dekorasyon ve süs için kullanılan karikatürler.

Gelecek bölümde karikatür semantik açısından değerlendirilecek, çalışmanın odağını oluşturan ve Topuz'un kategorizasyonuna göre siyasal grafik gülmece olarak adlandırılan tür incelenecektir.

1.2.1. Semantik Açısından Karikatürler ve İçerik

Görsel iletiler semantik ve estetik anlamları ile değerlendirilebilir. “İletinin semantik yanı alıcıya, okuyucuya, seyirciye bilinen işaretlerin yardımıyla düşüncenin açık seçik bir biçimde anlatılmasıdır” (Topuz, 1986: 37). Estetik ise karikatürün sanatsal ve göreceli yönünü oluşturur. Hıfzı Topuz karikatürün ilettiği mesajlara, okuyucuların/toplumun (alıcıların) verdiği tepkileri sınıflandırarak karikatürün heyecan, ilgisizlik, eğlence, hoşnutluk, davranış değişikliği gibi etkiler yarattığını belirtir (Topuz, 1986: 68). Oluşturulan her iletinin bir düşünce aktarması potansiyel olarak “davranış değişikliği veya başka bir tepki” yaratabilir.

Karikatür, iletilerinde ne demek istediğini okuruna doğrudan anlatabildiği zaman başarılı olabilmektedir. “Karikatürde ister durum komiği ister mesaj olsun, ilkin ‘ne demek istediğini’ anlamakla yükümlüdür. Aksi takdirde varoluş gerekçesini yitiren karikatür, usulca desen statüsüne geçer” (Baran, 2009: 15). Bu durumda karikatürün okuyucusu açısından anlaşılabilir olması karikatürü sadece bir “resme” dönüştürür denebilir. Semantik anlam bakımından karikatür beş kategoriye ayrılmaktadır.

1.2.2. Siyasal Grafik Gülmece

Bu desende genel olarak güncel siyasi konular, hükümet çalışmaları, seçimler, grevler, polis, başka ülkelere dair güncel olaylar vb. gibi konular işlenerek gülmece oluşturulur. Bu tür karikatürlerde “karikatüristin herhangi bir güç yapısına, sosyal duruma, orduya, dine ya da politikacıya hürmet etmediği, hedefi için her türlü abartıyı, seçiciliği ve çarpıklığı kullanarak bu durumla savaştığını söylemek mümkündür” (Mumberson, 1996: 19, akt. Aziz ve Sungur, 2014: 83). Görsel iletilerin okuyucuya kolay ulaşması ve kişileri çabuk etkilemesi, siyasal

içerikli eleştirilerin bu desenlerde sık kullanılmasını sağlar. Türkiye’de ve pek çok ülkede günlük gazetelerde bu içerikli karikatürler genellikle güncel siyaseti ve sosyal olayları değerlendirmek amacıyla “*Political Cartoon* veya *Editorial Cartoon*” adıyla yer almaktadır.

“Karikatür, siyasal ve toplumsal eleştiride çok etkili bir anlatım aracıdır ve kamuoyunun oluşturulmasında önemli bir rol oynar” (Topuz, 1986: 78). Politik mesaj içerikli karikatürlerin, okuyucusunu ikna etme veya kanaat değiştirme amacıyla kullanılmasının yanı sıra, farklı “fikirler, bakış açısı oluşturma” işlevi de vardır. Benzer olarak P. Nieuwendijk karikatüristin sunduğu eserler hakkında “*karikatürist sadece bir şey ima eder ve ona bakan kişide bir sonuç çıkarır*” düşüncesindedir (Aziz ve Sungur, 2014: 78). Düşünce aktarmaktan çok kişilerin bu mesajlardan ne anlayacağı da önemlidir.

Karikatürün etkileyici olabilmesi için gündemi takip etmesi, konu edindiği olay ya da kişilerin çarpıcı yanlarını yansıtmaları gerekmektedir. Günceli yakalayamaması ve hangi dönemde çizildiğinin bilinmemesi durumunda karikatürün vermek istediği mesaj anlaşılmayabilir. Ancak zaman ve ele alınan olgu açısından karikatürize edilmiş durum gündem ile uyumsuz olsa da anlatılmak istenenler güncelliğini koruyabilir. Turhan Selçuk’a göre “*yaşadığımız dönemin siyasi yapısı içinde değişen olayların değişmez özünü yakalayabilen mizah çizeri, yarınlara kalacak yapıtlar yaratabilir*” (Erçetin, 1999: 1, akt. Şenyapılı, 2003: 119). Karikatürün evrensel dili ve çizerin ele aldığı konulara eleştirel yaklaşımı politik karikatürleri zamandan bağımsız bir geçerlilikte sunabilir.

Siyasi karikatürler eleştirel bir bakış açısı sunmakta ve siyasetçileri, makamları, olayları, partileri, iktidarları hedef alabilmektedir. Siyasal karikatür çizen karikatüristlerin kullandığı dil yergi içermektedir. Bu içerikle üretilmiş karikatürler, çizerler açısından risklidir (Aziz ve Sungur, 2014: 71).

1.2.3. Gülmeceli Grafik Portre

Grafik gülmece portreleri, karikatürün çizilmeye başladığı orijinal formunu referans alır. Kişileri çarpık ve komik gösteren abartılı çizimlerle oluşturulur. Ana akım basın organlarında popüler bir kategori değildir ama bağımsız sanatçılar portre çizimi yapmaktadır.

1.2.4. Saçma Grafik ölmece

Bu kategori garip, gerçeküstü ve tuhaf ölmeceyi kapsamaktadır. Konuların ifade ediliş biçimi saçma görülse bile, güncellikten kopuk değildir. Tür olarak genellikle kara komedi sayılan desene ağırlık verilir.

1.2.5. ölmece Deseni

Diğer dört kategorinin dışında kalan tüm ölmece desenleri bu kategoriye dahil edilebilir.

1.2.6. Reklam ölmecesi

Reklam ölmecesi adından da anlaşılacağı gibi bir marka veya ürünün tanıtımını yapmak için kullanılır. Amaç reklamı yapılan ürünle ilgili sempati yaratmak ve ilgiyi arttırmaktır.

1.3.KARİKATÜRÜN YAPISAL ÖĞELERİ

Karikatür, tanımı itibariyle “izgi” ile oluşmaktadır bu yüzden en temel elemanı çizgidir. Bununla beraber karikatürün öldürü deseni üzerine çizer tarafından bir biçim belirlenerek, simge, altyazı gibi yardımcı öğeler aracılığıyla seçilen konulara göre içerik oluşturulur.

1.3.1. Karikatür ve Biçim

Grafik sanatının kollarından birisi olan karikatür, incelenirken semantik ve estetik yönleriyle incelenmektedir. Biçim Gestaltl kuramına göre parçaların “tamamlanmasıdır.” “*Bütün, parçaların toplamından, farklı bir anlam ifade eder ve birey bütünü parçalarına ayırıştırarak değil, bütünlük içinde algılar*” (Dağdeviren ve Göğebakan, 2022: 106). Bu biçim herhangi bir açıklama olmadan iletilmek isteneni oluşturabilir veya özel ifadeler eklenerek anlam güçlendirilerek, belirsizlikler kaldırılabilir. “Karikatür, belirli bir anı kavramayı anlık ve bütünsel olarak algılanmasını sağlayan bir imgedir” (Topuz, 1986: 31).

1.3.2. Karikatürde Simge Kullanımı

Karikatürün başarısı, simge ile belirtilenler arasındaki ilişkilere bağlıdır. Simgeler, metinlerin ve nesnelerin örtük anlamlarını da açığa çıkarmada yardımcı olmaktadır. Simgeleştirme, “*belli bir kişinin kurumun veya kavramın tekrarlanan bir biçimde, çoğu zaman soyut bir imajla*

tanımlanmasıdır ... karikatürde kullanılan simgeleri kabaca üç gruba ayırabiliriz: kişilerin simgeleştirilmesi; kurumların ve mekanların simgeleştirilmesi; kavram, ideoloji ve düşünce akımlarının simgeleştirilmesi” (Cantek ve Gönenç, 2017: 71).

Karikatür, bir deformasyon olduğuna göre bozmanın olabilmesi için önce bir belirtilen gereklidir (Topuz, 1986: 31). Çizer anlatmak istediklerini işaretle, kodlarla ve simgelerle anlatır. Karikatürcü bir bakıma okuyucuyu yetiştirir, onlara kendi tarzını ve anlatımını öğretir. Bu kodlar anlaşılır olmaya başladıkça, oluşturulan desenlerin üslubundan sanatçının anlatmak istedikleri netleşir. Karikatürün başarılı bir ileten olması için kullandığı simgelerin okuyucu ile ortak anlamlara ulaşması beklenir. Tode Blazeovski burada karikatür okuyucusunun “eğitim düzeyinin, karikatürün iletilsinin sağlıklı algılanmasındaki payının unutulmaması” gerektiğini vurgular (Şenyapılı, 2003: 35). Anlamı bilinmeyen simgeler, okuyucu üzerinde bir etki yaratmayacaktır.

1.3.3. Karikatürde Altyazı Kullanımı ve Üslup

Karikatür “*desen (çizim) ve altyazı olmak üzere iki öğeden oluşarak, altyazı kullanımı karikatürün açıklayıcı, öyküsel bölümüdür*” (Topuz, 1986: 33). Altyazı karikatür çizerinin anlatmak veya aktarmak istediklerini kolaylaştırır. Altyazı kalıplaşmış sözler, alıntılar, deyişler veya anlatılmak istenenle uyumsuz ifadeler olabilir. “*Simge ile gösterilen arasında bir benzerlik bulunmadığında çizer, objenin neyi temsil ettiğini karikatürün üstüne yazar veya altyazı bazen desenin olduğu bölümde, balonlar içinde bulunabilir*” (Topuz, 1986: 33). Karikatür çarpıtılmış çizimler olarak sunulmaktadır. Okuyucunun gösterilenleri daha iyi kavraması ve zıtlığın-çelişkinin ortaya çıkardığı “mizahın” anlaşılması için altyazı kolaylaştırıcı bir öğedir. Okuyucu desen ile altyazının uyumsuzluğundan gülmeceye veya başka anlamlara ulaşabilir. Grafik ile yazının kullanılması, “çizerin” mesajlarındaki anlam karmaşasını önler ve verilmek istenen mesajın kişilere daha kolay ulaştırılmasını sağlar. Günümüzde genel olarak altyazı veya açıklayıcı yazılar konuşma balonları içinde kullanılmaktadır. Fakat karikatürün gelişim sürecinde farklı örnekleri de vardır.

Çağdaş karikatüristler 1950’lerden itibaren çizgide ve yazıda üslup olarak sadeleşmeyi tercih etmeye başlamışlardır. 1950 kuşağı çizerleri ile başlayan ilk örneklerle gülmeceye katkısı

olmayan tüm ayrıntı ve grafik anlatımlarını çizimden çıkarmışlardır (Alsaç, 1994: 28). Bu ayrıntılar arasında altyazıda bulunmaktadır, gülmece sözlerle değil, çizgilerle anlatılmak istenmiştir. Stainberg'e göre “*önemli olan sadece grafik yaratmaktır, sözcüklere başvurmadan çizgiler yeterlidir*” (Topuz, 1986: 35). Bu tür yazısız karikatürlerin anlaşılır olması simgelerde, insanlığın ortaklaştığı ve kabul ettiği evrensel anlamlar taşıdığı varsayımdır. “*Çizerin dilini bilmeseniz bile, yazısız karikatürleriyle iletişim kurarak vermek istediği mesajları anlayabilirsiniz*” (Aziz ve Sungur, 2014: 87).

Violette Morin karikatürleri yapılış biçimi (üslup) bakımından, kullanılan ve kullanılmayan öğelere bağlı olarak üçe ayırmaktadır. Birinci durumda “*desen, yazı olmadan oluşturulur ve düşünceyi belirtmeye yeterli olur*” fakat olumsuz yönü “*çizgilerin*” tek başına istenileni yansıtmaya yetmeyebileceğidir. İkinci tür desenlerde “*grafik ile altyazı eşittir*” anlatılmak istenen çelişkiyi yazı tamamlar. Üçüncü tür desenler ise “*biri yazılmış ve biri çizilmiş olan iki parçanın üst üste konularak*” oluşturulduğu gülmecelelerdir (Topuz, 1986: 34). Bu kullanımda daha fazla öğeye yer verilerek desen oluşturulur. Bu ayırım okuyucunun karikatürlerde gördüğü öğeleri yorumlayabilmesi ve ilgi duyduğu sanatçının anlatmak istediklerini anlaması için kolaylaştırıcıdır.

2. TÜRKİYE KARİKATÜR TARİHİ

Türkiye’de karikatürün ilk örnekleri Tanzimat döneminde verilmiştir. Semih Balcıoğlu Tanzimat öncesi, Anadolu’da günümüzde kullandığımız haliyle karikatür sanatına dair örneklerin az olmasını ve Avrupa’ya kıyasla bu örneklerin geç ortaya çıkmasını dönem yaşantısının batıya kapalı hali, eğitimin dinsel öğretilere dayalı olması, sanatçının saraya bağlı olması ve Osmanlı İmparatorluğunda dini inancın, resme karşı olması gibi nedenlerden kaynakladığını belirtmektedir (Balcıoğlu, 1987: 5). Karikatür örneklerinin geç ortaya çıkmasının bir başka nedeni ise *“matbaa tekniğinin geç benimsenmesinde aramak gerekir ... ve ilk gazetelerimizin resim yayınıyla ilgilendikleri de pek söylenemez”* (Koloğlu, 2005: 13). Tanzimat dönemi ile birlikte *“Osmanlı İmparatorluğu’nda Batılılaşma/modernleşme hareketlerinin hız kazanmasıyla canlanan basın hayatında mizah dergileri de kendilerine yer bulur”* (Cantek ve Gönenç, 2017: 9). Basım tekniklerinin ilerlemesi ve basımevlerinin kurulması sonucu karikatür yaygınlaşmıştır.

Tanzimat Dönemi’yle başlatabileceğimiz tarihinde, karikatür toplumsal muhalefetin alanı olarak görülmüştür. Darbeler ve sıkıyönetim dönemleriyle şekillenen Türkiye siyasi tarihinde *“mizahın dili toplumun sigortası vazifesi”* görerek (Çeviker, 2009: 31) ifade edilmeyeni görünür kılmayı başarmıştır. Ferit Öngerer *“Faşizm, mizahın gübresidir”* (Çeviker, 2009: 32) diyerek, baskının mizah için gereken malzemeleri sağladığını ifade etmektedir. Bu çerçevede, Türkiye’de çizgili mizahın bir eleştiri aracı olarak kabul edilmesi ve kullanılması yaygın bir anlayış ve yöntem haline gelmiştir. Bu niteliğiyle Türkiye’de karikatür sanatı, egemenler tarafından çoğu zaman hedef alınmış, dergiler kapatılmış ve çizerler çeşitli cezalara çarptırılmıştır.

Bu bölümde, Tanzimat döneminden başlayarak toplumda yaşanan değişimlerle, karikatürde değişen üslup birbiri ile ilişkilendirilmeye çalışılarak Türkiye tarihinde karikatürün basılı ilk örneklerinden günümüze kadarki gelişimi ele alınacak ve karikatürün eleştirel niteliği değerlendirilecektir.

2.1. CUMHURİYET ÖNCESİ DÖNEM

2.1.1. Tanzimat Dönemi

Karikatürün Türkiye’de ilk örneklerine Tanzimat döneminde rastlanmaktadır. Sözlü mizah geleneğinin sürdürüldüğü, tasvir açısından gölge oyunları kullanılan Karagöz ile Hacivat tiplerini dışında pek mizah örneklerinin olmadığı bu dönemde sözlü mizah, resimli mizaha dönüşmektedir. H. Hekimyan tarafından çıkarılan “*Ermeni tebaanın ana dillerinde yayınladıkları Meğu (1856) dergisiyle başlayan mizah yayıncılığı, yine Ermeni tebaanın yayınladığı dergilerdeki Ermenice karikatürlerle gelişimini sürdürmüştür*” (Aziz ve Sungur, 2014: 87). Meğu dergisinin çizimleri, karikatürden nitelik olarak fark taşımakla beraber mizah içermektedir. Bunun nedeni ise Fransız stili illüstrasyonların, karikatürlerden farklı olarak resim sanatına daha çok benzemesidir.

Türkçe ilk mizah ve karikatür örnekleri, Arif Arifaki’nin 1867 yılında çıkardığı “İstanbul” adlı dergi biçimindeki gazetesinde yayımlanmıştır. İstanbul gazetesinden sonra “Terakki gazetesi” 1870 yılında bir mizah eki çıkartmış fakat bu yayında karikatür kullanılmamıştır (Topuz, 1997: 211). Aynı gazetenin 1871 yılında isim değiştirilerek, “Letaif-Asar’a” dönüşmesiyle birlikte basında karikatür kullanımı tekrar başlamıştır. Theodor Kasap 1870-1873 yılları arasında “Diyojen” adlı dergiyi çıkararak gazete ekinden bağımsız ilk mizah dergisini çıkartmıştır. Diyojen dergisinin Türkiye karikatür tarihindeki önemi, dergide kullanılan “Eşek Kulaklı” tasviridir. Bu çizim karikatür kavramını biçimsel olarak karşılamaktadır.



Karikatür 1 [Diyojen Dergisi]

Diyogen dergisinin diğerk önemli bir yanı çıkış amacını “*hükümetin ve halkın sorunlarına değinilecek, ülkemizde yabancı olan şeylerle alay edilip, küçük görülecektir*” (Alper, 1987: 45) diyerek ifade etmesi ve karikatürde, mizahı eleştiri amacıyla kullanmasıdır.

Diyogen dergisi, kent içi taşımacılığın eksikleri ve basına dair eleştirileri sonucunda 2 ay kapatılır, 10 Ocak 1873 tarihinde ise yayın hayatı tamamen sonra erer (Özen, 2003: 35). 2. Abdülhamid 1876 tarihinde “Matbuat Nizamnamesi” adıyla hazırlattığı basın yasasına “mizaha mahsus gazeteler memnudur (yasaktır)” maddesini ekleterek, mizah dergilerini yasaklatır (Topuz, 1997: 211). Bu yasa ile Teodor Kasap, yayımladığı karikatürü nedeniyle üç yıllık bir cezaya çarptırılır ki bu ceza Türkiye’de karikatürcüye ve mizaha verilen ilk cezadır (Alper, 1987: 16). 1. Meşrutiyet’in ilanına kadar, “Çingiraklı Tatar (1873), Hayal (1873-1877), Tiyatro (1874-1876), Latife (1875), Kara Sinan (1875), Meddah (1876) ve Çaylak (1876)” adlı mizah dergileri yayımlanmıştır (Cantek ve Gönenç, 2017: 9). Bu dergiler ağırlıklı olarak Rum ve Ermeni yazarlar tarafından çıkarılmıştır.

Tanzimat dönemi ilk karikatür örnekleri resim ağırlıklı çizimlerden oluşmaktadır. Konuları ise Tanzimat’a övgü, rakip gazetecileri eleştirme, İstanbul sokakları, sorunları ve İstanbul’un gündelik yaşamı gibi kent sorunları ve siyasal gündemdir (Koloğlu, 2005: 21-57). Türkiye karikatür yayıncılığı için başlangıç sayılan bu dönemde karikatüristler konularını Avrupa basınından esinlenerek seçmişlerdir. “*İlk karikatürcülerin konu ve örnek bulmak için Avrupa’ya bakmaları doğaldı. 19. yüzyılın ikinci yarısında, batı yaşamının en serbestçe uygulandığı, kültür ve araçların en kolaylıkla izlenebildiği yer, bizim Beyoğlu, onların Pera diye isimlendirdikleri yerdı*” (Koloğlu, 2005: 42).

Osmanlı toplumsal hayatının sınırlamalarına karşın, yabancıların görece daha serbest bir hayat yaşadığı Beyoğlu toplumun Avrupa’ya açılan penceresi konumundaydı. Karikatüristler, bu serbest hayatın tasvirini yaparken, kadın-erkek ilişkilerine de değinmişlerdir. Tanzimat dönemi ile basın ve mizah yayıncılığına gelen bu yenilikle, kadınlar da çizgilerle tasvir edilmeye başlanmıştır. Tanzimat döneminde “Meğü” dergisiyle başlayan mizah yayıncılığı, zaman zaman gazete eki olarak devam etmiş ve daha sonra bağımsız mizah dergiciliğine doğru evrilerek gelişmiştir.

2.1.2. İstibdat Dönemi

Tanzimat dönemi ile sosyal hayat da farklılaşmaya başlamış, bu dönemde, insanların gruplar halinde bir araya gelebildiği ve sosyalleştiği kiraathaneler çoğalmıştır. Dergi ve gazetelerin çoğalması, kiraathanelerde daha fazla okuyucuya ulaşılmasını sağlamıştır. “Buralarda, müşterilerin nargile ya da kahve içerken okumaları için başlıca gazeteler bulunurdu” (Zürcher, 2011: 125). Böylece okur kitlesinin, yayımlanan gazete ve dergilerle ülkede yaşananlardan haberdar olabilmeleri sağlanmıştır. Tanzimat Dönemi, 2. Abdülhamid’in anayasayı askıya alması ile birlikte sona ermiş ve İstibdat Dönemi başlamıştır. Baskı beraberinde yasakları da getirmiştir.

2. Abdülhamid döneminde basın, “*önceki dönemlerden açık bir kopuşu simgeleyen, rejimdeki temel ideolojik yön değişikliğini de göstermektedir*” (Zürcher, 2011: 125). İdeolojik yön değişikliğinin nedenleri arasında 2. Abdülhamid’in ordu ve asker üzerindeki kontrolünü yitirmesi de sayılabilir. “*Kendi geliştirdiği eğitim kurumlarından çıkmış yeni bürokrat ve subay kuşaklarına, yani Osmanlı aydın zümresine sadakat aşılayamamış olmasıdır.*” Bir başka neden olarak “*Mülkiye ve Harbiye gibi okullarda eğitim gören yeni kuşakların hem liberal ve anayasal düşüncelerin hem de kitaplarını gizlice okuyup, tartıştıkları Yeni Osmanlıların Osmanlı yurtseverliği etkisinde*” kalmalarıdır (Zürcher, 2011: 135). Bir süre sonra Sultan, bu durum karşısında baskıyı arttırarak “*gazete ve dergilerin çıkmasını engellemiş, az da olsa çıkanlarda eleştiri amaçlı gülmeceye izin vermemiştir*” (Alsaç, 1994: 25).

Yasaklara karşı 2. Abdülhamid’e ve yönetimine muhalif olanlar Jön Türkler adı altında örgütlenmişlerdir. Yeni bürokrat, okuyan ve aynı zamanda asker olan bu kuşak, 1889’da “Mekteb-i Tıbbiye’de İttihad-ı Osmani Cemiyeti’ni” kurmuştur. Daha sonra örgüt İttihat ve Terakki Cemiyeti adını almıştır (Zürcher, 2011: 136). Bu süreçte propaganda amaçlı basın ve mizah yayımcılığını devam ettirmek için farklı yollar denenmiştir. Hayal, Hamidiye, Beberuhi, Pinti, Davul, Dolap, Tokmak, Curcuna gibi mizah dergileri yurtdışında yayımlanarak, Osmanlı topraklarına gizlice sokulmuş ve bu mizah dergileri, Jön Türk muhalefet hareketinin iletişim araçlarına dönüşmüşlerdir (Cantek ve Gönenç, 2017: 10).

Cemiyetin Paris şubesi “*Ahmet Rıza’nın önderliğinde 1895’ten beri Osmanlıca ve Fransızca dillerinde Meşveret gazetesini yayınlamaktaydı*” (Zürcher, 2011: 136). Bu gazete daha çok

eleştirel politik yazılar ve karikatürler yayınlamıştır. Ülkeye girebilen diğer karikatür ve mizah dergileri de içerik bakımından eleştireldir. Politik gündemde eleştiri amaçlı kullanılan karikatürlerde bilinçli olarak Abdülhamid'in sadece "burun" olarak çizildiği olmuştur. Kişilerin simgeleştirilmesi olarak adlandırılan bu yöntem karikatürde *"popüler figürleri, özellikle siyasetçileri çizerken belli özelliklerini bilerek öne çıkarıp (abartıp) bu özellikleri biteviye tekrarlayarak"* vurgulanmasıdır (Cantek ve Gönenç, 2017: 71). Tekrar eden görsellerde ipuçlarının kullanılması çizilen kişiyi temsil etmek için yeterli olur. Hitler'in sadece "bıyık" olarak çizilmesi veya İsmet İnönü'nün "iki üçgen" ile simgeleştirilmesi gibi 2. Abdülhamid de "burnu" veya sadece "burun" ile karikatürize edilmiştir (Cantek ve Gönenç, 2017: 72-73).

Ülke içinde yayımlanabilen dergilerde veya gazetelerde eleştiri amaçlı gülmece olmamasından kaynaklı olarak karikatürde belirgin bir gelişme olmamıştır. Dönemin biçim olarak anlatımı ise *"çizimlerinin resim gibi oluşudur başka bir deyişle karikatür gerçekçi çizimler üzerine kurulur"* (Alsaç, 1994: 25). Karikatür bu bağlamda "emekleme" aşamasındadır denebilir. Birkaç örnek dışında çizimler resme benzer, illüstrasyon şeklindedir.

2.1.3. İkinci Meşrutiyet Dönemi

Yasaklar ve baskının sona ermesi ve İkinci Meşrutiyet'in ilanı ile mizah dergilerinde büyük bir artış yaşanmıştır. Sansürün kaldırılması, basın özgürlüğü ve "otuz yıl boyunca bastırılmış bir toplumsal muhalefetin abartılı dışavurumu" sonucunda kırktan fazla mizah dergisi yayımlanmıştır (Özen, 2003: 40). Bu yeni dönemde dergiler *"rövanşizm arzusuyla 2. Abdülhamid'i hicvederken, diğer yandan geç ve zor gelen özgürlüğü kutsayarak ve bu içeriği tekrarlayarak asıl niteliklerinden önemli ölçüde uzaklaşırlar"* (Cantek ve Gönenç, 2017: 10). Karikatür eleştiri üreten bir araç olmaktan uzaklaşarak, bir grubun siyasi görüşünü yansıtan bir propaganda yayınına dönüşmüştür. Fakat bu durum uzun sürmemiştir ve mevcut iktidar da eleştirilmeye başlanmıştır. Özgürlükler kavramı ile öne çıkan ve iktidara gelen İttihat ve Terakki partisi baskıcı bir yapıya dönünce, bu duruma ilk olarak karşı çıkanlar mizahçılar olmuştur (Cantek ve Gönenç, 2017: 10). Yönetimde olan İttihat ve Terakki selefinin yolundan giderek sansür kullanmayı tercih edince dergi sayıları azalmış ve savaş koşulları, iç siyasette çekişmelerin getirdiği sorunlar nedeniyle çoğu kapanmış, kapatılmıştır.

Bu dönemin karikatür tarihi açısından önemi ise Tanzimat ve İstibdat devirlerinden farklı olarak, karikatürde siyasal portre çizimlerinin ilk örneklerinin verilmesidir. Dönem sanatçılarından Cemil Cem, politikacıların portrelerini eleştirmek amacıyla çizerek, portre karikatüründe başarılı olmuş ve döneminde öne çıkan sanatçısı olmuştur (Özen, 2003: 40). Modern çizim örneklerini Fransa’da döneminin çağdaş karikatürcülerinden öğrenen Cemil Cem, Dışişleri görevlisi olarak Paris Büyükelçiliğinde çalışırken, İkinci Meşrutiyet’in ilanıyla ülkeye geri dönmüştür (Topuz, 1997: 219). Cem, çizgisinde ağırlıklı olarak Fransız mizahının biçimsel özelliklerinden yararlanmıştır ve yenilikçi bir yaklaşımla kişi portrelerini çizerek Türk karikatürünün modern anlamda ilk temsilcisi olmuştur. Politikacılar, halkın sorunları, yolsuzlukları gibi konular (Özen, 2003: 40), hiciv geleneğine benzer biçimde “alaylı ifadelerle” karikatürize edilerek, siyasal mizah desenleri oluşturulmuştur. Bu karikatürler, Kalem dergisinde (1908-1911) yayımlanmıştır.

Kalem dergisinin dışında bu dönemde yayımlanan dergilerden Boşboğaz ile Güllabi (1908), Geveze (1908-1909), Davul (1908-1911), Eşref (1909), Laklak (1909), Eşek (1910), Cem (1910-1912), Cadalo (1911), Karikatür (1914), Feylosof (1914) Hande (1916-1917), Karagöz (1909-1950)” gibi dergiler nispeten ayakta ve akılda kalanlardır (Cantek ve Gönenç, 2017: 10).

2.1.4. Kurtuluş Savaşı Dönemi

Kurtuluş Savaşı döneminde yayımlanan mizah dergileri ideolojik ve siyasi olarak ayrılmışlardır. İki hükümetin olması; (Saltanat yanlısı İstanbul Hükümeti ve Ankara Hükümeti) mizah dergilerini de ikiye bölmüştür. “Sedat Simavi tarafından çıkarılan ve Ankara Hükümeti’ni destekleyen Güleriyüz, diğer yandan Refik Halit Karay tarafından çıkarılan ve İstanbul Hükümeti’ni destekleyen Aydede” dergileri kamuoyunda etkindir fakat Aydede dergisi, Kurtuluş savaşının kazanılması ve İstanbul hükümeti destekçilerinin, yönetimden fiilen uzaklaştırılmasıyla kapatılmış ve “*derginin sahibi ve başyazarı Refik Halit Karay ile en önemli karikatürcüsü Ahmet Rifki (Hain Rifki) yurtdışına kaçmak zorunda kalır*” (Apaydın, 2007, akt. Cantek ve Gönenç, 2017: 11). Aydede dergisine zaman zaman çalışmalarını yollayan “Yusuf Ziya Ortaç ve Orhan Seyfi, Aydede dergisinin boşluğunu doldurmak amacıyla Akbaba adında yeni bir mizah dergisi” çıkartmıştır (Cantek ve Gönenç, 2017: 11). Bu dergi 1977 yılına kadar yayımlanmış ve Türkiye mizah tarihinin en uzun süreli dergisi olmuştur.

Kurtuluş savaşı dönemi karikatürlerinde ülkenin savaş durumu ve geleceği ağırlıklı olarak konu edilmiştir. Bir diğer yandan, matbaacılık açısından kullanılan yeni teknikler sayesinde, basın yayın ve buna bağlı olarak “karikatür” gelişimini devam ettirmiştir. Daha önce tek renk olan klişelerin renklendirilmesi ile karikatürler ve diğer yayınlarda renk kullanılmaya başlanmıştır. Güler yüz dergisini çıkaran Sedat Simavi bu klişeleri yayıncılık alanında kullanan kişi olmuştur. “O yıllarda ülkemizde pek nadir olan klişeleri- hem de renkli olanlarını- kendisi yapıyordu” (Koloğlu, 2005: 177). Sedat Simavi’nin renkli baskılar kullanması, Güler yüz dergisinin rakiplerine üstünlük sağlamasına neden olmuştur. Bu dönem mizah basını açısından önemli sayılabilecek bir başka gelişme de Güler yüz dergisinin milli mücadeleye cephe alanlara karşı bir duruş sergileyerek İstanbul ile Anadolu arasında bilgi akışının yapılmasını sağlamasıdır (Böyük, 2019: 140). Bu durum mizahın siyaseti konu edinmesinin yanı sıra, propaganda aracı olarak da kullanılmasının bir örneği sayılabilir.

2.2.CUMHURİYET DÖNEMİ

2.2.1. Erken Cumhuriyet Dönemi ve Çok Partili Döneme Geçiş

Kurtuluş savaşının kazanılmasıyla, 29 Ekim 1923 tarihinde Cumhuriyet ilan edilmiş ve takip eden süreçte uluslaşma çabaları siyasal hayatın gündemini oluşturmuştur. Kemalist reformlarla, toplumun modernleştirilmesi ve laikleştirilmesi hedeflenmiştir. Bu doğrultuda ilk olarak 3 Mart 1924 tarihinde hilafet kaldırıldı. 1925 yılında “*tekke ve zaviyeler kapatıldı ve Kasım ayında ... fes yasaklandı, yerini Batı tarzındaki şapka ya da kepek aldı*” (Zürcher, 2011: 256). 1926 yılında “*Avrupa takvimi, İsviçre medeni yasası, Mussolini İtalya’sının ceza yasası kabul edildi, bankacılık kesimini yeniden yapılandıran yasalar ve ... resmi olmayan unvanlar*” kaldırılmıştır (Zürcher, 2011: 256). Cumhuriyet rejimi ile birlikte reformlar hızla devam ettirilmiş ve Türkiye’de modernleşme, Avrupa’nın kurumsal yapıları örnek alınarak gerçekleştirilmiştir.

Hilafet ve saltanatın kaldırılması, din ve devlet işlerinin ayrılması, şapka kanunu gibi düzenlemeler eski rejime ve sosyal yaşama ait bağlardan kopuşu simgelemektedir. Böylece yeniden yapılanan ülkede Osmanlı Devletinden ve sosyal düzeninden ayrışma sağlanmaya çalışılmıştır. Harf inkılabı da bu amaçla gerçekleştirilmiştir. 1928 yılında Osmanlı alfabesinin yerini Latin harfleriyle yazılan, Türk alfabesinin alacağı açıklanmıştır (Zürcher, 2011: 279).

Cumhuriyet dönemi mizahında, alfabenin değişimi ile Latin harfleri kullanılmaya başlanmış ve “*yeni yazının halk tarafından benimsenmesinde, özellikle mizah dergileri büyük rol oynamıştır*” (Hünerli, 1993: 14).

Cumhuriyetin ilk yılları basın ve mizah hayatına birçok yenilik getirmiştir. Bu dönemde karikatür günlük gazetelere yerleşerek daha görünür olmuştur. Çizgi roman, karikatür albümleri, sergiler ve ilk çizgi film gibi denemeler ve eserler bu dönemde üretilmiştir (Baran, 2009: 44).

2. Meşrutiyet döneminde Cemil Cem’in modern çizimlerle yaptığı siyasal portre çizimlerine benzer olarak dönemin sanatçıları Cemal Nadir ve Ramiz Gökçe çeşitli “*tipler*” yaratmıştır. Bu dönemde “*Amcabey, Dede ile Torun, Akla Kara, Yeni Zengin, Dalkavuk, Salamon, Tombul Teyze ve Sıska Dayı*” gibi ilk simge tip karikatürleri çizilmiş ve bu karakterlere hayat verilmiştir (Özen, 2003: 47).

Yine bu dönem karikatürlerinde ülkelerin belli hayvanlarla gösterilmesi, barışın ağzında zeytin dalı tutan güvercin ile resmedilmesi gibi Batı karikatüründen alınmış simgeler kullanılmaya başlamıştır (Alsaç, 1994: 27). Bu dönemde çizgilerdeki sadeleşme, karikatür-yazı ilişkisinde de görülmektedir. Okuyucuya yazı ile konu edilen esprinin açıklanması yerine, çizgilerle anlatım tercih edilmiş ve güldürü deseninde yazı ögesinden kaçınılmıştır. Olay akışının, hangi ortamda, kimler arasında gerçekleştiği gibi doğrudan resmedebilen şeyler yazı kullanılmadan iletilmektedir (Alsaç, 1994: 27).

Mizah ve basın açısından yenilikleri içeren bu özgürlük ortamı Şeyh Said İsyanı’na karşı 1925 yılında çıkarılan Takrir-i Sükûn yasası ile sona ermiştir. Takrir-i Sükûn kanunu ile basın da hedef alınarak, “*İstanbul’daki en önemli gazete ve dergilerin (muhafazakâr, liberal ve hatta Marksist olan) sekiziyle bazı taşra gazeteleri kapatılmıştır*” (Zürcher, 2011: 255). İsyân sonrası çıkan ve izin verilen dergilerin ortak ilkesi “*CHP’nin tek parti iktidarını eleştirmemeleri, daha doğrusu eleştirememeleri veya aktif olarak bu partiyi desteklemeleridir*” (Cantek ve Gönenç, 2017: 13).

Dönemin başlıca dergileri “*Akbaba, Karikatür, Amcabey, Köroğlu, Köylüdür*” (Sipahioğlu, 1999: 23). Yayımlanabilen dergiler, eleştiri yapmaktan uzak, reformları ve Cumhuriyet modernleşmesini destekleyici, devletçi bir pozisyona sahiplerdir. Dönemin getirdiği tek seslilik

mizah basınına da yansımıştır, Takrir-i Sükûn yasasının yürürlükten kaldırılmasının (1929) öncesi ve sonrasında istisna olarak Akbaba dergisi uzun dönem kesintiye uğramadan yayın hayatına devam edebilmiştir, bu durum dergi sahiplerinin her dönem siyasi iktidarla kurduğu ilişkiler sayesinde (Cantek ve Gönenç, 2017: 12).

Çok partili siyasal hayata geçişle beraber 1946 yılında Markopaşa Sabahattin Ali ve Aziz Nesin önderliğinde yeni bir mizah dergisi olarak yayın hayatına başlamış ve bu dergiyle mizah tekrar eleştirel kimliğine kavuşmuştur. Derginin çıkabilmesi dönemin koşullarıyla ilgilidir. İkinci Dünya savaşının sona ermesiyle “*Türkiye dış politikasını galip devletler yönünde ‘demokrasi ilkeleri’ çerçevesinde geliştirmeye karar vermiştir*” (Cantek ve Gönenç, 2017: 13). Markopaşa dergisinin eleştirel tutumu, bir aydın hareketi olarak görülmesine ve halkın sempatisini kazanmasına vesile olmuştur. “*Markopaşa halkın dilini konuşuyor, onun sorunlarını dile getiriyordu*” (Topuz, 1997: 234). Dergide erken Cumhuriyet dönemi örneklerinde olduğu gibi yalın bir mizah dili kullanılmış, karikatürler herkesin anlayacağı biçimde çizilmiştir. Markopaşa, iktidara direnen ve eleştirilerini sakınmayan tek mizah dergisidir ve 1950 seçimlerini, DP’nin kazanmasında derginin büyük rolü olduğu iddia edilir (Sipahioğlu, 1999: 41).

İronik olarak Markopaşa, DP’nin iktidara gelmesiyle birlikte daha önce ki mizah dergilerinin başına gelen kapatılma, yasaklanma gibi cezalardan ve yaptırımlardan payına düşeni alarak susturulmuştur. “*Markopaşa toplatıldı, Markopaşa yasaklandı, yöneticilerine karşı kovuşturmalar açıldı*” (Topuz, 1997: 234). Aziz Nesin ve Sabahattin Ali birkaç kez tutuklanmış, dergi ise kapatılmıştır. Dergi “Malumpaşa, Merhumpaşa” gibi farklı isimlerle tekrar yayımlanmak istenmiş, fakat satışların düşmesinden dolayı tamamen kapanmıştır.

Dergide yayımlanan siyasi yazılar nedeniyle birçok kez yargılanan Sabahattin Ali 1948 yılında ülkesini terk etmek üzere yolda giderken şoförü olan “Ali E.” adlı şahıs tarafından “arkasından vurularak” öldürülmüştür.

2.2.2. Çok Partili Dönem ve 1950 Kuşağı

Çok partili siyasal sistemin başlamasıyla, karikatür de çeşitlenerek gelişimini sürdürmüştür. Bu dönemde Türkiye karikatür tarihinde 50 kuşağı olarak bilinen sanatçılar “*dünya karikatürünün*

savaş sonrası değişiminden ve gelişimden etkilenerek, yeni bir karikatür dili yaratmıştır. Bu karikatür yazı ve söze dayanmayan bir çizgi mizahıdır” (Özen, 2003: 50). Çağdaş dünya örneklerini takip eden bu kuşak yenilikçi ve estetik yönü öne çıkan eserler vermişlerdir. Dünyada “Amerika’da Saul Steinberg, Fransa’da Chaval, Bosc ve André François gibi çizerlerin öncülüğünü yaptığı yazısız, grafik unsurları öne çıkaran bir karikatür anlayışını benimserler” (Cantek ve Gönenç, 2017: 15). Sadeleşme ile açıklayıcı yazılar karikatürden tamamen kaldırılmış, çizgiler bir gülmece deseni oluşturmak için yeterli görülmüştür. Bu kuşak “çizgi ile mizah ya da grafik mizah dedikleri bir hümoristik ya da grafik humour akımı yaratmak” amacıyla hareket etmiştir (Topuz, 1997: 235).

Humoristik/hümoristik desen kullanan sanatçı “ele aldığı bir saçmalığı hiç abartmadan, zarif biçimde çizgilerle anlatan sanatçıdır” (Şenyapılı, 2003: 88). Humour sadece mizah ile anılan bir kavram değildir, gerçeği en sadece biçimde anlatabilmenin ve bir kavrayışın genel adıdır. Bu deseni çalışan sanatçılar diğer karikatürcülerden farklı olarak “kendi çizgilerini anlayan, kendi, kod’larını çözebilen, humourun inceliklerini kavrayan bir azınlığa seslenmekle yetinir” (Şenyapılı, 2003: 88). Bu tür desenler güncel içeriğe sahip olmak zorunda değildir ve verilen mesajların yazıyla açıklanmadan, okuyucusu tarafından çözümlenerek anlaşılması beklenmektedir. Bu karikatürlerde gülmeceyi ileten espriler bol yazılı fıkralar gibi açıklanmaz, çizgi kullanılarak yapılan anlatımla gülmece tamamlanır.

“Turhan Selçuk, Ali Ulvi Ersoy ve Ferruh Doğan” bu akımın önde gelen sanatçılarıdır. “Eflatun Nuri Erkoç, Nihar Tülek, Semih Balcıoğlu, Altan Erbulak ve Oğuz Aral” da dönemin önemli sanatçıları arasındadır. Bu dönemde “Erdoğan Bozok, Tan Oral, Tekin Aral ve Yurdagül Göker” gibi klasik çizgiyi-karikatürü savunan sanatçılarda eser üretmeye devam etmiştir. Karikatürde siyasal ve toplumsal temalar kullanılmakla beraber biçim tartışmaları yaşanmıştır (Alsaç, 1994: 29). Karikatürün ne olacağına/olması gerektiğine dair tartışmalar karikatür camiasını ikiye bölmüştür. 1950 kuşağını oluşturan karikatürcüler, -humour deseni- dedikleri yeni anlayışı savunarak mevcut olana ve eskiye karşı çıkmışlar, kendileri gibi çizmeyenleri ise reddederek onlara karikatürcü denmeyeceğini ileri sürmüşlerdir (Alsaç, 1994: 29). Karikatür açısından, tartışmalarla geçen bu süreçte yeni desen anlayışına sahip çizerlerin eserleri evrensel sanat çizgisini yakalamıştır. Bunun bir göstergesi olarak “Türk çizerlerinin yapıtları yabancı

gazetelerde ve dergilerde yayınlanmış, karikatürleri albümlere, sergilere, müzelere alınmış, adları ansiklopedilere geçmiştir” (Alsaç, 1994: 30).

Değişen içeriğe ve uluslararası başarılarla rağmen dergi sayısının ve karikatüre olan ilginin az olmasının nedenleri arasında “*Demokrat Parti’nin baskıcı tutumunun büyük payı olduğu, özellikle kağıt tahsisatında engellemelerle karşılaştıkları iddia edilmiştir”* (Cantek ve Gönenç, 2017: 15). Ayrıca DP yönetiminin basın ve yayın yoluyla işlenen suçların kapsamını 8 Haziran 1956 yılında çıkardığı “*Neşir yoluyla veya radyo ile işlenecek bazı cürümler hakkındaki kanun”* (Neşir Yoluyla veya ..., 1956) ile genişletmesi de bu durumun nedenleri arasında gösterilebilir. Kanunun kapsamı, “namus, şeref, itibar veya haysiyete tecavüz edilmesi veya hakarete bulunulması” gibi tanımlarla genişletilmiştir. DP yönetimi süresince 1161 gazeteci hakkında kovuşturma açılmış ve 238 kişi tutuklanmıştır (Topuz: 2020).

DP yönetiminin muhalif yayın kuruluşlarına kâğıt tahsisini engellemesi ve baskıcı tutumu, mizah dergilerinin uzun ömürlü olmamasına neden olmuştur. İstisna olarak Akbaba dergisi varlığını DP iktidarından aldığı “maddi destekle” devam ettirebilmiştir. Dergi kuruluş tarihinden yayın hayatının sonuna kadar (1922-1977) çeşitli iktidarlara desteklemiştir. Türkiye karikatür tarihinde Akbaba dergisinin uzun soluklu yayın hayatının olması, mizah-propaganda ilişkisinin olması ve çizer yetiştirmesi bakımından, önemli yeri vardır. Fakat “*Akbaba (esas olarak memur-bürokrat) kentli bir kitleye hitap eden, ... berber salonlarında şöyle bir bakılıp geçilen, okuyucusuyla ilişkisi bir tramvay veya vapur yolculuğu süresiyle sınırlı bir dergidir”* (Cantek ve Gönenç, 2017: 162). Bu nedenle Akbaba dergisinin mizahı toplumun mizah anlayışını karşılayamaz.

27 Mayıs 1960 darbesiyle çizgide mizah ekolünün “1950’ler boyunca acımasızca eleştirdikleri ve alay konusu yaptıkları bir iktidar ortadan kaldırılmıştır” (Sipahioğlu, 1999: 130). “*CHP yanlısı gazete ve dergiler, alışıldık siyasetçi portresinden farklı bir görünüm arz eden Menderes’i tahkir etmek için ... kâğıt üzerinde cinsiyetini değiştirme yoluna gitmişlerdir”* (Cantek ve Cantek, 2009: 55). Tahkir amacıyla 1950’li yıllarda Adnan Menderes’in “kadın kılığında” karikatürize edildiği sıklıkla görülmektedir. Darbeyle iktidara gelen “ordu-aydın ittifakı” aynı zamanda modern Türk Grafik mizahının da “*Tanzimat döneminden beri içinden geldiği Aydınlanmacı-Devrimci bir tarihsel mirasın temsilcidir”* (Sipahioğlu, 1999: 130). Mizah

bir anlamda tekrar “kurucu ideoloji” ayarına dönmüştür. Dönemin mizah dergilerinde çizenler, ordunun yönetime el koymasını desteklemiştir (Cantek ve Gönenç, 2017: 29).

Ahmet Sipahioğlu “Batı karikatürünün özerk bir düşünce yapısıyla her zaman muhalefette olmasına karşın, Türk karikatürünün Osmanlı Devleti yıkıldıktan sonra; bizzat Aydınlanmacı, Batılı ve Devrimci düşüncenin ülkede iktidar olması nedeniyle, bu muhalefet potansiyeli ve özerkliğini tümüyle yitirdiğini” iddia etmektedir (Sipahioğlu, 1999: 65). 1950 kuşağına yöneltilen bu eleştiri; karikatürün belirli bir “iktidardan/güçten” taraf olarak “propaganda” aracına dönüşmesinden kaynaklanmaktadır. Fakat bu eleştirilere rağmen 1950 kuşağı sanatçıların karikatürlerinde kullandıkları öğeler “görsel okuryazarlığa” önemli katkılarda bulunmuştur. “İssız ada, zeytin dalı taşıyan güvercin gibi hayli yabancı metafor ve simgeler biliniyorsa ve karikatüre özgü bir görsel dilin parçası sayılıyorsa onların başarısı” olarak görülmektedir (Cantek ve Gönenç, 2017: 62).

1950 kuşağı çizerlerinin yeni bir yöntem olarak karikatürde toplumu ve sorunları ele alırken metaforlar aracılığıyla çizgilere yoğunlaşması, karikatürden “mizahın” dışlanmasına neden olmuştur. Dolayısıyla bu anlayış sonucu “karikatür güldürmez, düşündürür diyen asık yüzlü, hatta karamsar bir gülmeceye, daha doğrusu olay ve olgu resimlemeciliğine” dönmüştür (Alsaç, 1994: 32). Toplumun büyük bir kesimi bu “yeni çizgiyi” benimsememiştir. Yazısız çizgi ekolü bu potansiyele ulaşmakta güçlük çeker, çünkü aşırı sanatsal ve evrensel bulunmaktadır. Uluslararası başarılarla rağmen karikatür, düşünce ve sanat ağırlıklıdır. “41 Buçuk, Akbaba, Tef, Dolmuş, Taş, Karikatür ve Taş Karikatür” dönemin başlıca dergileridir (Cantek ve Gönenç, 2017: 15).

1960’larda başlayan başka bir değişim basım-yayım tekniklerindeki yeniliklerden ortaya çıkar. Bu teknolojik gelişmeler, gazete ve mizah dergilerini de etkileyecektir. “Yeni ofset matbaa makineleri ve karayolunun gelişimine bağlı olarak büyüyen dağıtım şirketleri, koşulları olumlu yönde bütünüyle farklılaştırmıştır” (Cantek ve Gönenç 2017:16). Baskı hızı ve sayısı artan gazete ile dergilerin tiraj sayıları artmış ve okur kitlesi artmıştır. Köyden kente göç nedeni ile artan şehir nüfusu yeni okur potansiyeli ortaya çıkartmıştır fakat gazeteler ve dergiler, “öncelikle memur, asker, yüksek bürokrat için geliştirmiş oldukları yayın politikalarını henüz terk etmemişlerdir” (Sipahioğlu, 1999: 132). Değişim ihtiyacını fark eden Gırgır dergisi kurucuları

1972 yılında yayın hayatına başlayarak uzun bir dönem Türkiye'nin mizah anlayışında etkin olacaktır.

2.2.3. 1972-1989 Arası Dönem: Gırgır Dönemi

1970'li yıllar, büyük kentlere göç eden yeni nüfusun kent yaşamında karşılaştığı çelişkilerin mizaha yansıdığı bir dönemdir. *“Türkiye’de değişen ekonomi politikalarının etkisiyle köylerden kentlere göçen kitleler, şehri çevreleyen gecekonduarda ve varoşlarda kendilerine özgü bir yaşam tarzı geliştirmeye başlarlar”* (Cantek ve Gönenç, 2017: 164). Bu döneme kadar mizah dergileri konu ettiği güldürüyü asker, bürokrat, memur için üreten görece “sıkıcı” ve didaktik bir anlayışla sunarken, Gırgır dergisi bu anlayıştan ve 1950 kuşağının evrensel çizgi mizahından uzaklaşarak yeni kent hayatında ortaya çıkan günlük hayatın çelişkilerini konu edinmiştir. Derginin kullandığı dil ve karakterler, günlük hayatta karşılaşılabilecek sokaktaki insana ağırlık verir ve yeni kent hayatının bir parçası olan “gecekondulaşmayı” konu edinir (Cantek ve Gönenç, 2017: 164). İç göç nedeniyle kırsal olarak nitelendirilen bölgelerden gelenlerin *“kentle, kentsoylu sınıfla kurduğu ya da kuramadığı diyalog, olağanüstü zengin bir mizah birikiminin ortaya çıkmasına yol açmıştır”* (Sipahioğlu, 1999: 178). Oğuz Aral ve Tekin Aral’ın “Gırgır mizahı” olarak tanımlanan mizahı bu çelişkilerin yakalanıp güldürü olarak konu edilmesinin öncüsü olmuştur.

Derginin yayılmasında değişen basın tekniklerinin ve televizyonun etkisi de olmuştur. *“Televizyonun yayına başlaması bir anlamda o zamana kadar radyo tarafından yürütülen ‘Devlet-İktidar söyleminin de sonu olmuştur ... ekrana çıkan spikerler, yorumcular, devlet adamları, önemli kişiler, politikacılar, sanatçılar vb. ilk kez olarak ulaşılması olanaksız, soyut bir ses olmaktan çıkıp; sıradan halk gibi bir boyuta indirgenmişlerdir”* (Sipahioğlu, 1999: 181). Gırgır dergisi ise televizyon yayıncılığından ve çok seslilikten faydalanmayı başarmıştır. Dergi başlangıcında magazin dünyasına ve televizyon programlarına yönelik bir dergi olmuştur (Cantek ve Gönenç, 2017: 139). Televizyonda gösterilenler dergide parodiler halinde sunularak, okuyucu ile ekranda gösterilenler arasındaki “mesafe” kaldırılmıştır. Gırgır’ın, dergi olarak televizyonda gösterilenleri “sıradanlaştırarak” mizah nesnesi haline getirmesi, okurun karikatürlerde “kendi hayatından bir hikâye” bulmasını sağlamıştır.

Gırgır dergisinin kitlelere ulaşmasındaki bir başka etken matbaacılıkta kullanılan teknik ekipmanın değişimi ve böylelikle derginin hızlı ve kolay baskıya hazırlanabilmesidir. Basım için “klişe kullanımı”¹ yerine fotoğraf sistemine dayalı “ofset tekniğinin”² kullanılması, güncel olanın takip edilebilmesini sağlamıştır. Yeni basım tekniği, derginin basımı için uzun süren klişe hazırlıkları yerine içeriklerin günlük, anlık ve istenildiği gibi değiştirilebilmesine imkân tanımaktadır. Derginin karikatür ve çizgi ağırlıklı olmasında ofset tekniğinin etkisi önemlidir (Cantek ve Gönenç, 2017: 166). Dergide ofset tekniğine tümüyle uygun çizim tarzına ait “*Cartoon*” ve karikatürler kullanılmıştır. Gırgır dergisinin televizyonda yayınlananların parodisini yapması, sokaktaki insana ağırlık vermesi ve ofset tekniği gibi yenilikleri kullanması Türkiye’de mizah ve karikatür kültürünün değişmesini sağlamıştır. Böylece karikatür bir yenilenme sürecine girmiş ve çizimlerde soyut simgelere dayanan, karmaşık, dolaylı anlatımdan uzaklaşarak günümüze kadar süren dördüncü dönem başlamıştır (Alsaç, 1994: 33). Derginin, bilinmeyen üçüncü kişilere yönelik iğneler yerine doğrudan sokaktaki insanı konu alan bir gülmeceye yönelerek günlük hayat karşılaşmaları üzerinde durması, mizahın yerelleşmesi açısından önemli bir göstergedir. Gırgır Dergisi’yle ve çizerleriyle “*mahallenin, sokağın o zamana kadar el değmemiş kültürü, ilk kez tüm Türkiye çapında sesini duyurma olanağı buluyordu*” (Sipahioğlu, 1999: 182).

Karikatürün ve mizahın yerelleşme iddiası sadece gündelik hayatın mizah dergilerine taşınmasıyla ilgili değildir. Cumhuriyet dönemiyle başlayan karikatür ve mizah dergiciliğinde kullanılan görsellerdeki değişimin de bir sonucudur. Erken Cumhuriyet döneminde Fransız ve Alman dergilerinden taklit, intihal yapılmış pek çok çalışma bulunmaktadır. Bu taklit çizim veya kopyalama ile sınırlı olmayıp Alman ve Fransız kültürüne ait belli başlı kalıp yargıları ve esprilerini de kapsamaktadır (Cantek ve Gönenç, 2017: 49). 1950 kuşağının çizerleri yazıyı azaltıp, çizgiyi ve deseni sadeleştirerek, grafik unsurları ön plana almışlardır. Bu yöntem modernleşme sürecinin de etkisiyle çizgiyi seçkinleştirmiş ve Batı kaynaklı, simgeler ile metaforların kullanımıyla karikatürün evrensellik iddiasını kolaylaştırmıştır (Cantek ve Gönenç, 2017: 57). “Gırgır ekolünün” mizahıysa, anlaşılması zor çizgilerden uzaklaşıp, yazıyı konuşma

¹ Baskıda kullanılmak amacıyla, üzerine kabartma resim, şekil, yazı çıkarılmış metal levha

² Kalıp izlerini önce kauçuğa, kauçuktan da kâğıda geçirmeye yarayan çift kopyalı baskı yöntemi.

balonlarında “açıklayıcı” olarak kullanmış ve kendisinden önceki kuşağın simgelerini “bize ait” güldürü anlayışı ile harmanlamıştır. Derginin karikatürleri “*ilk bakışta kendinden önceki yazılı karikatürlerden ayrılabilecek bir görsel farklılık içerir. Kuşkusuz bu görsel tercih -öncekilerden farklıdır- demeyi kolaylaştırır*” (Cantek ve Gönenç, 2017: 169).

Gırgır’ın mizah dilinin oluşmasında yerleşmesinin dışında en önemli kaynak Anglo-Amerikan mizahı ve özellikle Mad dergisidir (Cantek ve Gönenç, 2017: 169). Bu yeni anlayış ile ortaya çıkan karikatürler ve çizgi kullanım biçimi “*Türk grafik-mizahında, aralarındaki tartışmanın günümüzde de yer yer sürdüğü birbirine hem ‘ideolojik’ hem de üslup olarak karşı olan iki ‘Kanat’ın’ oluşmasına yol açtı*” (Sipahioğlu, 1999: 182). 1950 kuşağı olarak bilinen çizgide mizah ekolü, Gırgır’ın mizahını “sulu ve lümpen” bulurken, Gırgırcılar ise çizgide mizah ekolünü taklitçi, halkla ilgisi olmayan ve anlaşılması zor karikatürler çizmekle suçlamıştır (Sipahioğlu, 1999: 182). Çizgide mizah ekolü “*Karikatürcüler Derneği iyice politize olmuştur ve öğrenci dernekleri, sendikalar ve partilerin propaganda etkinliklerine katılmaktadır*” (Sipahioğlu, 1999: 198). Gırgır dergisi ise “sağcısının da solcusunun da okuduğu dergi” olarak nitelendirilmektedir (Cantek ve Gönenç, 2017: 180). Dergide siyaset güncel ve popüler bir malzeme olarak kullanılmıştır.

Yeni mizah anlayışının tüketilebilir nitelikte piyasalaşması ve derginin espri anlayışına güncel olan her konunun dahil edilmesi mizahın içeriğini de etkilemiştir. Bu noktada dergide cinselliğin ve cinsellikle ilgili öğelerin kullanımının da ön planda olduğu görülmektedir. Gırgır dergisinde, “*kadın ögesinin, alabildiğine objeleştirilerek kullanımından, hedefkitle olarak, genç ve özellikle buluş çağındaki erkeklerin seçildiği anlaşılmaktadır*” (Sipahioğlu, 1999: 184). Cinselliğin ve erotik öğelerin bilinçli seçilmesi, Oğuz Aral’ın genç kitlelere ulaşma isteğinin bir sonucu olarak tercih edilmiş bir satış stratejisidir. Cinsiyetçi söylemler ve erotik kolajlar³ şeklinde düzenlenen ön kapak-arka kapak “güzelleri” gülmece ögesi olarak sunulmuş, kadın cinselliği ve erotik imgeler fotoğraf, fotomontaj, erotik espri veya çizimler yoluyla dergide yer almıştır. “*Gırgır’da kadın daha doğrusu kadın cinselliği hep ön planda olmuştur*” (Cantek ve Gönenç, 2017: 175).

³ Düz bir yüzey üzerine fotoğraf, gazete kâğıdı ve benzeri nesnelerin yapıştırılması.

Cinsiyetçi öğelerle ve buna bağlı argo kullanımıyla mizah yapılması lümpenliğin meşrulaştırması nedeni ile eleştirilmiştir (Cantek ve Gönenç, 2017: 184).

Gırgır'ın yayın çizgisinin cinsiyetçi karakterlerine rağmen, dergi espri ve mizah üretimi için kadın çizerlere yer vermiştir. Semih Balcıoğlu'nun Cumhuriyet Dönemi Türk Karikatür (1923-1983) tarihini anlattığı kitabında, 96 karikatürist profili içerisinde sadece 4 kadın karikatürist olması göz önüne alındığı zaman, Gırgır dergisinin, diğer dergilere göre mizah ve karikatür için “yenilikçi” bir yaklaşım sergilediği görülmektedir. “*Derginin 16 Ocak 1977 tarihli 232. sayısından itibaren çizer kadınlara ayrılmış Gırgırıye başlıklı bir sayfa yer almaya başlar... Gırgırıye’de içerikler hem grafik hem anlatsal olarak Gırgır’ın temel (eril) bakış açısı ile uyumludur*” (Binici, 2022: 274). Mizah anlayışındaki uyumluluğa rağmen bu deneme ve kadın çizerler için ayrılan “köşe” uzun süre devam etmemiştir. Ancak dergide 1980’lerden itibaren, “Bıyiksızlar” adlı yeni bir köşe daha açılmıştır. Gırgırıye’nin içeriklerinden farklı olarak “Bıyiksızlar” veya “Bıyiksızlar” köşesi, “*karikatürlerde kadın deneyimleri ve feminist olarak niteleyebileceğimiz eleştirel bakışın örneklerini verirler*” (Binici, 2022: 275). Bu köşenin varlığı, derginin genel içeriğini ve söylemlerini değiştirmemiştir fakat yine de bu köşe kadınların mizahın nesnesi yerine mizahın üreticisi konumunda olabilmesi açısından önemlidir.

Gırgır’da argo, cinsellik ve kadın cinselliğiyle ilgili mizah öğelerinin yanı sıra politik gündeme de yer verilmiştir. Gırgır dergisi 12 Mart 1971 Askeri muhtırasının ardından yayın hayatına başlamış ve 1972-1980 yılları arasında üç koalisyon hükümetine tanıklık etmiştir. Politik belirsizlikler ve koalisyon hükümetleri Gırgır dergisinin gündeminde sıklıkla yer almıştır. Hükümet kurmak için yapılan koalisyon görüşmeleri ve siyasi partilerin birbirlerinden milletvekili transferleri yapması dergide, partilerin karşılıklı olarak ideolojilerinden “ödün vermesi” olarak karikatürize edilmiştir (Demirkol, 2018: 132-33). Gırgır dergisi “hiçbir siyasi partiyi desteklemeyen”, bir yayın politikası izlemiştir. İdeoloji kamplaşmasının yaşandığı 70’li yıllarda ideolojik konum olarak “keskin” bir tutum sergilemekten kaçınan Gırgır dergisi, diğer “angaje” basın-yayın organlarından bu yönüyle ayrılmaktadır (Sipahioğlu, 1999: 192).

Gırgır Dergisi karikatürlerinde, 1970’li yılların ortasından itibaren başlayan “politik” öğelerin kullanımı, 1980’li yıllarda daha da artmıştır. 12 Eylül 1980 tarihinde ordu yönetime el koymuş

ve sivil siyaseti, parlamentoyu dağıtarak sonlandırmıştır (Zürcher, 2011: 401). Bu süreçte “saygın sendikacılar, meşru siyasetçiler, öğretim üyeleri, gazeteciler ve hukukçular kısacası, Eylül 1980 öncesinde doğrudan ya da dolaylı biçimde solcu (ya da kimi durumlarda İslamcı) görüşlerini dile getirmiş olanlar” soruşturmaya uğramıştır (Zürcher, 2011: 404). Öğrenci, öğretmen ve memurlara parti üyeliği, partilerin kadın ve gençlik kolu açması ve sendikalarla ilişkilerini geliştirmelerinin yasaklanması ve siyasi partiler yasasıyla 1980 öncesi faal olan siyasetçilerin, siyasetten men edilmesiyle, siyasetin fiili olarak yasaklanması “apolitikleşmenin” zeminini hazırlamıştır (Zürcher, 2011: 406).

Yine bu süreçte yüzlerce gazeteci ve yazar hakkında cezai işlem uygulanmış ve çok sayıda gazete ile dergi kapatılmıştır. “Devlet Güvenlik Mahkemeleri, 300 yayın için toplama kararı vermiş, 30 derginin 225 sayısı toplatılmış ve açılan davalardan 2 bin yılı aşkın hapis cezaları talep edilmişti” (Kösedağ, 2019: 493-94). Gırgır dergisi de 19 Temmuz 1981 tarihli 467. sayısının kapağında: “yaşlı, çirkin, menhus bir kadının üzerine bayrak çizilmesinden dolayı, Türk bayrağına hakaret gerekçesiyle bir aylığına kapatılmıştır” (NTV, 2009).

Darbe yönetimi yalnızca siyasal alanı yeniden düzenlememiştir. “24 Ocak Kararları” darbe yönetimi altında uygulanmış ve neo-liberal piyasa düzenine geçiş yapılmıştır. Askeri denetim altında piyasa ve işgücü regülasyonu Turgut Özal tarafından yönetilmektedir (Boratav, 2004: 148). Darbeden sonra kurulan hükümetin başbakan yardımcısı olarak görev yapan Özal, 1983 yılında Anavatan Partisini kurmuş ve Cumhurbaşkanı seçildiği 1989 yılına kadar Türkiye Cumhuriyeti Başbakanı olarak görev yapmıştır. Yeni ekonomik sistemde ithalat kısıtlamalarının kaldırılmasıyla, “tüketim odaklı-serbest piyasa” koşulları yaratılmış, toplumda lükse ve teknolojiye olan “tüketim” talebi, daha önce görülmemiş düzeyde artmıştır (Zürcher, 2011: 442). Bununla birlikte “sermayenin”, emeğe karşı güçlendirilmesi, bu sistemin temel stratejilerinden biridir (Boratav, 2004: 148). Bu gelişmeler sonucu, Gırgır dergisi Özal’ı sıklıkla eleştirmiş, dergide Özal’ın ilişkileri ve uyguladığı politikalar “kanun tanımazlık ve çıkarıcılık” temaları kullanılarak karikatürize edilmiştir (Demirkol, 2018: 134).

1980’li yıllarda dergi Turgut Özal’ın dışında Süleyman Demirel, Alparslan Türkeş, Necmettin Erbakan ve Bülent Ecevit gibi politik aktörleri de sık sık kapak sayfalarına taşımıştır. Bu

kapaklarda dönem politikacılarından N. Erbakan, T. Özal ve Süleyman Demirel pek çok kez “çıplak” olarak veya “kadın bedeniyle” karikatürize edilmiştir (Demirkol, 2018: 136). Politik figürlerin “kadınsılaştırılarak” çizilmesi, 1950’li yıllardaki örnekleriyle benzerlik taşımaktadır. Bu karikatürler “erkek” politikacıları “eleştirme” ve “itibarsızlaştırma” amacıyla çizilmektedir.

Sonuç olarak siyasi-politik gündemle ilişkisi ve mizahta kullandığı öğeler açısından derginin bir popüler kültür ögesi olarak çok satmak üzerine kurulu olduğu söylenebilir (Cantek ve Gönenç, 2017: 183). Mizahın yerleşerek toplum yaşantısından örneklerle yapılması, karikatür “halka indirmiştir” fakat bu durum karikatürlerde popüler olduğu düşünülen her öğenin kullanılmasına neden olmuştur. Gırgır dergisinin başarılı olmasındaki nedenler arasında, göç, ekonomik sorunlar, gecekondü yaşamı, kentin ve toplum yapısının değişimi ve bu değişimin getirdiği yenilikler, sokaktaki kişilerin imajları ve gündelik hayat gibi sıradan ve hayatın içinde olan kişilerin, olayların karikatürize edilmesi sayılabilir. “*Gırgır’la birlikte Türk toplumu serserisiyle, homoseksüeliyle, mahalle çocuğuyla, fahişesi, dilencisi, futbolcusu, kompradoru, işçisi ve lümpeniyle kendisini tanımaya başlar*” (Sipahioğlu, 1999: 226). Derginin diğer dergilerden farklı olarak içeriğinde bulunan karikatürler, tipler, mahalle tasvirleri gibi çizimlerin sokaktaki gerçekliği yansıtmaması, mizahın yerleşmesinin bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Sıradan insanların “karikatürize” edilen hikayesi, toplum tarafından kısa sürede kabul görmüş ancak aynı zamanda bol soslu, cinsiyetçi, zaman zaman erotik, apolitik ve günlük tüketilebilen bir mizah anlayışı, yeni dönemin belirleyici bir özelliği olmuştur. Bu özellikleriyle Gırgır Türkiye’de mizah dergiciliğine bu alanın popülerleşmesini ve kitleselleşmesini sağlayarak katkıda bulunmuştur.

2.2.4. Gırgır Sonrası 1990’lı Yıllar ve Günümüz

Gırgır dergisi yaklaşık 17 yıl boyunca Türkiye’nin toplumsal değişimlerine ve dinamiklerine tanıklık ederek, mizah anlayışına yeni bir soluk getirdiği gibi bünyesinden farklı ekollerin de çıkmasına vesile olmuştur. İlk olarak 1978 yılında Gırgır dergisinden “ideolojik kaygılarla” ayrılan bir grup Mikrop dergisini kurmuştur. Bu grup daha sonra Mikrop dergisini kapatarak tekrar Gırgır ekibine katılmıştır. “Türkiye mizah dergiciliğine 1990 sonrası hâkim olan marjinal-radikal anlayışın temelleri Mikrop kadrosu tarafından atılır” (Cantek 2007, akt. Cantek ve Gönenç, 2017: 17). 1980’li yılların ikinci yarısında bugünkü mizah dergiciliğinin gidişatını

belirleyen gelişmeler yaşanmıştır. 1986 yılında Gırgır'dan ayrılan bir grup yazar ve çizer, “Limon dergisini” çıkartarak, *“1980 öncesi mizah anlayışıyla yeni gençleri kucaklamakta güçlük çeken Gırgır'ın boşluğunu doldurmaya adaydır”* (Cantek ve Gönenç, 2017: 18). Gırgır'a göre daha politik olan Limon dergisi, Mikrop dergisine benzer bir anlayıştaadır. Dergi satışları iyi gitmeyince kapatılmış ve Milliyet gazetesi bünyesine geçerek Pişmiş Kelle adıyla yeni bir dergi çıkartılmıştır. Pişmiş Kelle “Bahadır Baruter, Oky, Memo Tembelçizer gibi önemli isimlerin acemilik dönemleri sayılabilecek süreçte kendilerini yetiştirdiği bir dergi olur (Cantek ve Gönenç, 2017: 19).

1989 yılında Oğuz Aral'ın ve çizerlerin haberi olmadan Gırgır bir gece içinde el değiştirmiş ve isim hakkı başka bir medya grubuna satılmıştır (Sipahioğlu, 1999: 206). Bu durum dergiden ikinci büyük kopuşun yaşanmasına neden olmuştur. Kopuş sonrasında *“1989 yılında Gelişim yayın grubu bünyesinde Hıbrır dergisi yayımlanmaya başlar”* (Cantek ve Gönenç, 2017: 20). Hıbrır dergisi içerik olarak Gırgır'la benzerdir fakat uzun dönem başarılı olamamış ve yayımı durdurulmuştur.

1990'lı yıllarla beraber televizyon yayıncılığının yükselişi yazılı basını olumsuz anlamda etkilemiştir. Pek çok dergi ve gazete tiraj kaybı yaşamış ve bu durum mizah dergilerine de yansımıştır. Mizah Dergilerinin bir milyonu geçen toplam satış rakamları yüzde seksen civarında gerilemiştir. (Cantek ve Gönenç, 2017: 21). 90'lı yıllardan 2000'lere doğru gelindiğinde LeMan dergisi mizah yayıncılığında başarılı olmuştur. Leman'da *“her şeyden biraz formülüyle derginin içeriğini oluşturan kadrolar, postmodern çağa uygun ‘pastiş’ (yani eskiden geçerli olan birden fazla üslubu bir araya getiren) bir dergi ortaya çıkarmayı başarır”* (Cantek ve Gönenç, 2017: 21). Dergide karikatür, çizgi roman, şiir ve siyasi analiz gibi konulara yer verilmiştir. 2000'li yıllar ve sonrasında LeMan dergisinden ayrılan bir kadro Lombak dergisini yayımlarken aynı kadro tarafından bir yıl sonra Penguen dergisi çıkartılmıştır. Mizah dergisi yayıncılığında bölünmeler devam ederek Penguen dergisinden ayrılan bir grup çizer 2006 yılında Fermuar dergisini, 2007 yılında ise Uykusuz dergisini çıkarmıştır. Günümüzde ise mizah dergileri ve yayıncılığı, geçmiş yıllara göre azalmıştır. Türkiye’de 1990'lı yılların başından itibaren medya yazılı basın dışında, televizyon yayıncılığı, dijitalleşme, internet gibi araçlarla çeşitlenerek, geleneksel yayıncılığı değişime uğratmıştır. Karikatürde bu

değişimlerden etkilenecek dijital platformlara taşınmıştır. Bugün “Bayan Yanı”, “LeMan”, “Uykusuz” gibi dergiler ayakta kalmaya çalışan mizah dergileridir.



3. TOPLUMSAL CİNSİYET VE KARİKATÜR

Mizah, toplumların kendi dinamikleriyle ürettiği estetik, sanat, din, ahlak gibi değerlerle beslenen kültürünün yansımasıdır. Karikatür aracılığıyla yapılan bu mizahta kullanılan dil ve görseller zaman zaman toplumsal cinsiyet kalıpyargılarını yeniden üretirler. Toplumlarda “yeniden üretilen ve inşa edilen” kalıpyargılar eşitsizliklere yol açabilmektedir. Bu bağlamda karikatür, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini “normalleştiren” bir güldürü aracı olarak karşımıza çıkabilmektedir. “Günümüz Türk Karikatüründe Kadına Yüklenen Toplumsal Cinsiyet” adlı çalışmada, karikatürlerde kadın cinselliğinin çok kullanıldığı ve geleneksel cinsiyet kalıpyargılarının sürdürüldüğü görülmüştür (Gündoğdu vd., 1997). Kadın cinselliği kullanılarak çizilen politik veya “gülmece” amaçlı karikatürlerin bu söylemlerin ve rollerin içselleştirilmesine katkıda bulunduğu söylenebilir.

Freud, cinselliğin mizahta kullanılmasını, toplumların sosyal yapılarında var olan tabulardan kaynaklandığını belirtmektedir. Espri yapmak “*sansürden ya da içselleştirilmiş sosyal kısıtlamalardan kaçınmanın; böylelikle de diğer türlü toplum tarafından yasaklanan dürtüleri ifade etmenin (ve bundan zevk almanın) bir yoludur*” (Kuruoğlu ve Boz, 2016: 49). Dürtüleri ifade etme yolu olarak üretilen mizah dilinin “kadın cinselliğini” kullanması veya “kadınların cinselliğine” referans verilerek oluşturulması, ataerki toplum düzeninin ve cinsiyet kalıpyargılarının yeniden üretilmesine neden olmaktadır. Politik karikatürlerde bu dilin aşağılama, küçümseme veya “erkeklerin” kadınsılaştırılması ile tahkir amaçlı kullanılması, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini pekiştiren bir araç olarak işlev görmektedir.

Kadın erkek eşitsizliğinin toplumun tüm alanlarında yaygın tezahürü karikatürlerde de karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada karikatürlerin eşitsizliği nasıl gösterdiği üzerine düşünülmesi gereken önemli bir meseledir. Çünkü karikatür aynı zamanda dönüştürücü bir etkiye de sahiptir. Var olan eşitsizliği pekiştirebildiği gibi, eşitsizliklerin azaltılmasında da önemli rol oynayabilmektedir. Karikatür, mevcut eşitsizliklerin azaltılmasına katkı sağlaması amacıyla kullanılabilir. Bu nedenle Birleşmiş Milletler Kadın Birimi (*United Nations Women*), Türkiye başta olmak üzere pek çok kurum “Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Karikatür Yarışması”

(Bianet: 2015) ve dönüşüm kampanyaları düzenlemektedir. Burada amaç karikatür yolu ile eşitsizliklerin görünür kılınarak azaltılmasıdır.

3.1. DÜNYADA VE TÜRKİYE’DE FEMİNİZM

Ataerkil sistem “*erkek çıkarlarının korunduğu, mülkiyetin babadan oğula geçtiği, erkek otoritesinin kabul edildiği ve erkeklerin iradesinden bağımsız nesnel gerçeklik olarak var olan organizasyondur*” (Berktaş, 1996: 24). Toplumda kadın ve “kadını” olanın dışlanmasını kültürel pratikler ve söylemler ile meşrulaştırmaktadır. Söylemler zaman zaman değişse de egemenlik “erkekliğe” ait olanla devam etmektedir. Tek taraflı egemenliğin yarattığı “eşitsizlikler” günümüzün modern devlet yapılarını oluşturan tüm ulus devletlerde ve üretim ilişkilerinde görülmektedir. “Ulusal azınlıklar ve kadınlar başından itibaren ulusun kamusal aygıtlarından dışlanmışlardır” (Sancar, 2012: 47).

“*Ulus devleti inşa etme süreçleri, erkekleri vatansever askerler, kadınları da doğurgan analar ve sadık eşler haline dönüştürür*” (Sancar, 2004: 7, akt. Cantek ve Cantek, 2009: 63). Milliyetçilik ve cinsiyetçiliğin iç içe olması, erkeklere devlet kurma, siyasal kararlar alma, çalışma, rekabet gibi haklar tanırken, kadınlara ise yardımcı roller vermiştir. “*Bir ulus olma/ulus kurma siyasetinin temel ilkelerinden olan La patrie erkekler arası dayanışmaya, erkekler arası eşit paylaşım ve ortak sorumluluk üstlenmeye gönderme yapar*” (Sancar, 2012: 54).

Kadınların anne veya eş olarak tanımlanması, dolayısıyla toplumsal hayata katılamaması, “teknik” ve “us alanının” dışında kalmalarına, “ulus-devletler” içerisindeki bütün avantajlı pozisyonlarda “erkeklerin” egemen olmasına neden olmuştur. “*Askerlik, endüstri, teknoloji, üniversite, bilim, politika, ekonomi- kısacası etkin polis kuvvetleri de dahil olmak üzere toplumdaki bütün güçlerin erkeklerin elinde olduğu düşünülürse bu gerçek daha belirgin olarak ortaya çıkar*” (Millet, 1987: 47). Toplumsal cinsiyet normlarına bağlı sosyal, ekonomik, kültürel ve bunlara bağlı olarak mekânsal ayrışma, hiyerarşik bir iş bölümü yaratmaktadır. Bu iş bölümünde “*ayrılma ilkesi (bir erkek işleri, bir de kadın işleri) ve hiyerarşi ilkesi (erkek işleri kadın işlerinden daha değerlidir)*” belirleyicidir (Acar, 2009: 95). Diğer bir değişle “kapitalist piyasanın düzeni kadın işi – erkek işi ayrımına göre işler” (Sancar, 2012: 24). Toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümü biyolojiye atıfta bulunarak cinsiyetlere dair hangi cinsiyetin hangi işi

yapacağına dair kategoriler yaratır ve mekânsal olarak “alanlar” cinsiyetlendirilerek birbirinden ayırır. Bu mekânsal örgütlenme sadece ev içi-özel alanla ilgili değildir. “18. Ve 19. Yüzyılların sanayi kentlerinde olduğu gibi 20. Yüzyılın sonlarının küresel kenti de iki kutuplu ve cinsiyetlendirilmiş bir mekân olarak ideolojik ve pratik düzeylerde inşa edilmiştir” (Weyland, 2010: 133).

Modern/kapitalist üretim biçiminin kendi içinde barındırdığı sınıf eksenli eşitsizlikler, cinsiyet temelli eşitsizliklerle eklemlenerek çok katmanlı, hiyerarşik ve asimetric toplumsallığı yaratır. Bu bağlamda kadınlar, “her şeyden önce, anne, eş ve özelleşmiş ev dünyasının temsilcisidirler. Hanenin erkek reisleri için bu dünya, ‘dışarıda, kapitalist ekonomide hüküm süren rekabetin baskısına karşı sığınabilecekleri huzurlu bir yerdir” (Weyland, 2010: 133).

Kadınların emek/ücret gibi haklardan mahrum bırakılması ve özel alanla ilişkilendirilmesi bir tür kontrol aracına dönüşür. Kapitalist piyasanın kontrolü “erkeklerdedir.” Örneğin ev işi olarak yemek yapmak biyolojik bir sonuç olarak “kadınların doğuştan gelen” yeteneği olarak görülürken, aynı alan erkekler için “profesyonelleşen”, para kazanılan bir mesleğe dönüşebilmektedir. Ev içi emeğin ücretsiz olması ve kadınlara ait doğal-zorunluluk tanımı, bu türden emeğin herhangi bir işten sayılmamasına neden olmaktadır. Böylece statü, gelir ve sosyal güvenceden yoksun ev kadınlığı sistemin eril pratiklerine bağımlı hale getirilir. Ataerkil ideoloji, kadınlığın ve erkekliğin ne olması gerektiğinin sınırlarını belirler. Erkeği özne olarak kabul eden, devlet kuran, siyasal kararlar alan, ulusun ve soyun devamını sağlayan davranış pratikleri ile tanımlarken, kadınları ise yardımcı özneler veya “nesne” olarak konumlandırmaktadır. Bu durum karşısında Feminist hareket kadınların eşit yurttaşlık haklarına sahip olmaları, kamusal alanda var olmaları, iş gücü piyasasına ulaşmaları ve özel alanın politikleşmesi ile görünmeyen alanların görünür olması için önemli kazanımlar sağlamıştır.

Feminizm “cinsiyetçiliğe ve bu sebeple bir grubun elde etmiş olduğu veya elde etmek arzusunda olduğu üstünlüğe karşı bir harekettir” (Hooks, 2012: 14). Birinci dalga feminist hareketin (aydınlanmacı liberal feminizm) talepleri birey tanımının ve doğal hakların, kadınları kapsamı gerekliliği üzerine tartışmalar üzerine temellendirilmiştir. Erken endüstrileşme dönemlerinde Mary Wollstonecraft; doğuştan gelen hakların ve anayasal hakların eşitlik ilkesiyle kadınları da kapsamı gerektiğini savunmuştur. Bu hakların sadece “erkeklerle” tanımlanabilecek bir şey

olamayacağını ve “kadınların erkeklerden daha aşağı olmadığını, sadece erkekler gibi eğitilmedikleri için geri kaldıklarını söyleyerek” (Sancar, 2012: 36) kadınların temel haklar karşısındaki konumunu sorgulamaya açması, hak kazanımları için öncü tartışmaları oluşturmaktadır.

Liberal düşüncenin “eşitlikçi” yaklaşımı, hak kazanım mücadelelerinin başlangıcı olsa da cinsiyetler arası eşitsizlikleri çözmek için yeterli olmamıştır. 1970 ve sonrasında feminizm tartışmaları 1. Dalga feminist hareketin “liberal eşitlikçi” yaklaşımı yerine daha çok kadınların politik konumlarının sorgulanmasına, kamusal alan dışında kalan görünmeyen “özel” alana yoğunlaşmıştır. Radikal feministler, “kendi ‘özel’ sorunlarını yeni solun uğraştığı barış, adalet gibi sorunlarla eş değer olduğunu belirtmiş, bütün sorunların birbiriyle ilintili olduğunu saptamış ve erkek egemenliğinin ve kadınlara hükmetmenin toplumdaki baskının kökü olduğuna ve devrimci olan bir değişimin temelini feminizm olduğuna inanmışlardır (Donavan, 2016: 266). Bu yüzden müzakere alanı olarak kabul edilen kamusal alanın dışında “ev içi” gibi görünmeyen alanları da politikleştirerek veya politikleşmesinin gerekliliğini savunarak kadın hareketinin kazanımlarını genişletmişlerdir.

“Özel olan politiktir” söylemi, kadınların ev veya özel alan içinde ortak deneyimledikleri sorunların görünür olması sağlamıştır. “Kadınlara yönelik şiddete (tecavüz, cinsel taciz) karşı ve bu alanda yasaların değiştirilmesi için (evlilik içi tecavüzün tanınması) seferberlikler ortaya çıkar” (Acar, 2009: 266). Radikal feminist hareketler, kadınlara ait olan ev içi/özel alan deneyimlerini ortaklaştırarak, politikleştirerek, her türlü güç ilişkisinin, erkek egemen toplumun iktidar ilişkilerinden kaynaklandığına işaret etmektedir. 80’li yıllardan sonra feminizm tartışmaları kadınlar arasındaki farklılıklara, etnik sorunlara, ırk sorunlarına odaklanmış ve bu dönemde ortaya çıkan çok kültürlülük tartışmalarının yanı sıra postmodern ve postyapısalcı akımlardan etkilenmiştir. “1980’lerin ve 1990’ların ilk yarısının feminist tartışmalarının çoğu, liberal hümanist teori ile kültürel feminist ya da kadın merkezli teorilerin arasındaki çarpışmalar olarak görülebilir” (Donavan, 2016: 350). Bu tartışmalar ikinci dalga feminizme dair eleştirileri de kapsamakta ve kadın sorunlarının sadece “beyaz kadınların sorunları olmadığını, kadınların evrensel düzlemde bireysel olarak ilgilenilmesi gerektiğini vurgulamaktadırlar” (Taş, 2016: 171). Bu dönemde farklı kadınlık deneyimlerinin karşılaştığı

sorunların feminist gündeme dahil edilmesiyle kadınların “güçlendirilmesi, cinsellik ve kadına şiddet” gibi konular ön plana çıkmıştır (Taş, 2016: 171). 3. Dalga feministler, kadın sorunlarının genellenmesine karşı çıkarak, farklılıkların değerli olduğu bir anlayışın feminist hareketi geniş bir tabana yayacağı düşüncesiyle siyaset yapmayı önermişlerdir (Taş, 2016: 172).

Dünya’da feminist hareketin yansımaları Türkiye’de ilk olarak Osmanlı-Tanzimat dönemiyle başlamış fakat Birinci Dünya Savaşı ile sönümlenmiştir. Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş ve uluslaşma sürecinde de kadınlara eşit vatandaşlıktan uzak, ulusun modernlik simgesi ve “vatanın” anneleri rolü verilmiştir. Böylece “*modern Türk Kadını kimliği eşit vatandaşlıktan çok Türk milli ve modern kimliğini dünyaya gösteren bir kültür göstergesi ve kültür farklarının sınırlarını temsil eden sembolü olmaya dayandı*” (Sancar, 2012: 112). Bu yüzden siyasal haklar, medeni haklara göre çok daha sonra kazanılmış haklardır. “*1926 tarihli Medeni Kanun (önemli ayrımcılıklar içerse de) kadınlara aile, evlilik ve velayet hakları konusunda önemli bir güçlenme fırsatı sunarken bunu tamamlayacak ve güçlendirecek siyasal hakları 1924 Anayasası ile vermeyi reddetmiştir*” (Sancar, 2012: 153).

Toplumsal hareketlerin dünyadaki gelişimi Türkiye’de kadın hareketlerini de etkilemiştir. 2. Dalga feminizmin ortaya çıkışı ve “özel” alanın politikleştirilmesi, Türkiye’deki kadın hareketine yeni mücadele alanları kazandırmıştır. 1990’lı yıllara doğru Türkiye’de feminist hareketler “modernleşmeci kadın hakları” söylemleri ile zaman zaman çatışarak veya bu söylemlere dahil olarak hareket etmiştir. Bu durum Türkiye siyasetinin kendine özgü deneyimleri ile yakından ilişkilidir. “*1990’ların feministleri modernizmle değil onu laikçilik, Kemalizm, Atatürkçülük, cumhuriyetçilik gibi adlar altında otoriter bir biçimde sahiplenilen kadın hakları siyaseti ile çatışma ve gerilim*” yaşamıştır (Sancar, 2012: 303). Bu otoriter “modernleşmeci” anlayış, “*Kürt ve İslamcı feministler tarafından ‘modern’ Türk kadınlarının tüm kadınlar adına konuşma hakkına sahip, onları aydınlatacak ‘modern kadın’lar’ olarak gören ve diğer kadınların seslerini bastıran, bir tür sömürgeci zihniyet olarak*” eleştirilmiştir (Sancar, 2012: 303).

Kendi içindeki tartışmalara ve çatışmalara rağmen feminist mücadele yeni teoriler ve fikirler aracılığıyla devam etmektedir. Anayasal düzlemde eşit “vatandaşlık” için hak talepleri ile başlayan feminist “itiraz”, görünmez emek alanlarında kalan ev işleri, bakım hizmetleri, küresel

emek sömürüsü, kadın istihdamı gibi konularda kadın ve erkek eşitliğinin sağlanması için tüm dünyada “sosyal refah devleti” politikalarını eleştirerek, değişime zorlamıştır (Atasü Topçuoğlu, 2016: 48-50). Günümüzde ise evrensel bir düzlemde farklı kimliklere ve deneyimlere sahip kadınların karşı karşıya kaldığı eşitsizlikler ve sorunların çözümü için mücadele edilmektedir.

3.2.TOPLUMSAL CİNSİYET

Cinsiyet, “*bireyin biyolojik cinsiyetine dayalı olarak belirlenen demografik bir kategoridir*” (Dökmen, 2018: 20). Kısacası “kadın” veya “erkek” biyolojik kategorisinin ayırımına işaret eden genel adlandırma/tanımlamadır. Toplumsal cinsiyet -gender- ise “*bir toplumda kadınlar ve erkekler için kültür, gelenekler, eğitim, din ve diğer kurumlar tarafından uygun görülen toplumsal roller ve sorumluluklar, davranışlar, konumlar, beklentiler, güç ve ayrıcalıklar, hak ve fırsatlar olarak*” tanımlanmaktadır (Ecevit, 2021: 9). “*İki cinsiyet üzerine yüklenen ve dayatılan toplumsallaşma yolu ile öğrenilen cinsiyet kimliğini anlatan bir kavramdır*” (Ecevit, 2021: 9). Toplumsal cinsiyet, toplumun beklentileri doğrultusunda hangi cinsiyetin ne yapması gerektiğini ve sınırlılıklarını belirler.

Bir takım ön kabullerle oluşturulmuş ve toplumsallaşma ile aktarılan kalıpyargılar, kişilerin içine doğduğu aile, kültür, çevre gibi alanlarda şekillenir. Kalıpyargılar, “*bir gruba ilişkin bilgi, inanç ve beklentileri içeren bilişsel yapılarıdır*” (Dökmen, 2018: 31). Bu yargılar ırk, cinsiyet, meslek grubu veya belirli bir sosyal grubun tüm üyelerinin benzer özellikleri paylaştıkları varsayımına dayanmaktadır. Toplumsal cinsiyet kalıpyargıları ise kadınların ve erkeklerin kendilerine “uygun” davranışlar sergilemesi gerektiği beklentisine yol açar. Diğer bir değişle kalıpyargılar “*kadın ve erkeklerin karakteristik davranışları, kadın ve erkeklere uygun farklı eylemlere ilişkin genel inançları içerir*” (Yavuz, 2007: 500, akt. Yücel, 2018: 41)

Toplumsal cinsiyet kalıpyargıları sosyalizasyon sağlayan araçlar tarafından tekrarlanır ve bireylere aktarılır. Toplumsallaşma/sosyalizasyon “*kişinin tam anlamıyla -bir toplumun üyesi olmasını sağlayacak bilgi birikimi ve yeteneğini elde ettiği- bir toplumun üyesi olma ehliyeti kazanma sürecidir*” (Eriksen ve Adsay, 2009: 91). Bu işlevi ile sosyalizasyon toplum düzenini sağlar, bireyin sosyal bir varlık haline gelmesine aracılık eder. Toplumsallaşma “*kültürel*

kategorilerin bir nesilden diğerine aktarıldığı veya başka bir deyişle belli bir kültürel devamlılığı sağlayan esas araçtır” (Eriksen ve Adsay, 2009: 91). Kalıpyargılarla oluşturulmuş davranış beklentilerinin aktarılabilir olması, kültürel ve sosyal yapıların dirençli alanlara dönüşmesine neden olur. Bireylerin yaşadıkları topluma ait sosyal kurallar ve kültürel değerler ailede verilmeye başlanır ve sosyal hayatta ilişkiler kuruldukça öğrenme devam eder. “Cinsiyet rollerinin öğrenilmesinde ana-babalar, öğretmenler, akranlar ve yakın çevre önemli olmakla birlikte kitle iletişim araçlarının önemi de büyüktür” (Dökmen, 2018: 61). Akrabalar, akranlar, okul, iş çevresi, medya ve kitle iletişim araçları gibi alanlar ve kurumlar kalıpyargıların devamlılığını sağlar. “Kadınları ve erkekleri farklı toplumsal (siyasal) konumlarla ilişkilendiren cinsiyet farkları rejimi, cinslerin biyolojisinden türetilirken aslında cinsler arasındaki toplumsal farklardan bahsetmemize yol açar. Toplumsal olan, biyolojik olana transfer edilir” (Sancar, 2012: 24). Bu durum kadın ile erkek arasında statü, emek-ücret farkı gibi eşitsizliklere yol açar.

Özetle *“toplumsal cinsiyet (gender), biyolojik cinsiyetten farklı olarak toplumsal ve kültürel olarak belirlenen ve dolayısıyla içeriği toplumdan topluma olduğu kadar tarihsel olarak da değişebilen cinsiyet konumu ya da cins kimliğidir” (Berkday, 1996: 16). Simone de Beauvoir’ın “Kadın doğulmaz, kadın olunur” önermesi, toplumsallaşma sürecinde “erkeğin aktif ve özne rolü adına, kadının kendi öznelliğinden nasıl feragat ettiğini, giderek nasıl daha pasif ve yabancı hale gelmeye zorlandığını” (Bayoğlu, 2010: 75) gösterirken cinsiyetler arasındaki eşitsizliğin biyolojik cinsiyetten bağımsız, toplumun dayattığı cinsiyet ilişkilerinden kaynaklandığına işaret eder.*

3.3.TOPLUMSAL CİNSİYET EŞİTSİZLİĞİ VE HEGEMONİK ERKEKLİK

Tarihsel süreç içerisinde erk sahibi “erkek” öznelerin, cinsiyete dayalı ayrımcılığı sistematik olarak devam etmektedir. Dünyanın çeşitli ülkelerinde bu durumun aynı biçimde devam ettirilmesi ulus-devletlerin yapısından kaynaklanmaktadır. Farklı, ulus-devlet deneyimlerinde sömürü ilişkileri içinde kalan ve ötekileştirilenlerin çoğu kadındır. *“Uluslararası çalışma örgütü (ILO) yirmi ülkede yaptığı ücret araştırmasında birçok ülkede kadınlara verilen ücretlerin, erkeklere oranla daha düşük olduğunu göstermiştir” (Connell, 1998: 29-31). Bu kurumsallaşma cinsiyetler arası hiyerarşik ilişkilerin düzenlenmesini sağlamakta ve toplumsal cinsiyet*

rejimlerini ortaya çıkarmaktadır. “*Belirli bir kurumdaki toplumsal cinsiyet ilişkilerinin etkileşim durumu o kurumun ‘toplumsal cinsiyet rejimini’ oluşturur*” (Connell, 1998: 166). Devlet, aile, hukuk, sokak, eğitim gibi kurumlar ataerkil toplumsal cinsiyet rejimi altında düzenlenmiştir.

İktidar ilişkilerinin zorunluluk biçiminde deneyimlenmesi sadece kadınları ve kadınlığı ilgilendirmemekte, “erkek” olma halini de belirlemektedir. Her iki cinsiyet için sınırlar söylemler aracılığıyla bireylere hatırlatılarak, onlardan cinsiyetlerine uygun davranışların sergilenmesi beklenir. Örneğin kadınların ev işi ile bağdaştırılması, -birçok başka nedeni olmakla beraber- “biyolojinin” zorunlu bir sonucu olarak doğallaştırılan ve cinsiyete atfedilen bir rol iken, erkekler için “erkek adam ev işi yapmaz” gibi söylemlerle bu rollerin “erkeğe” ait olmadığı gösterilir ve fakat erkeğin ev işi yapması durumunda ise “ev işi yapmak kadın işidir” kabulü ve söylemi, inşa edilmiş erkeklik kimliğinin “iktidarını” tehdit edebilir. Bu durum sadece tekil “erkekliği” veya bir kişiyi değil Connell’in hegemonik erkeklik olarak tanımladığı ataerkillikten pay alanlar için bir tehdittir. Hegemonik erkeklik “iktidarı elinde tutan erkeklerin imgesi’ne işaret eden” bir kavramdır (Sancar, 2011: 30).

“*Hegemonik erkekliğin dayattığı erkeklik kavramı içerisinde erkeğin, saldırgan, cesur, bağımsız, güçlü, egemen olması dayatılırken, kadının duygusal, evine bağlı, iyi bir eş, iyi bir anne olması beklenir*” (Okaray, 2018: 100). Hegemonik erkeklik ataerkil düzenden pay alan ve bir iktidar alanı oluşturan erkeklikleri, “iktidar” pozisyonları için çağrılan öznel olarak tanımlamaktadır. Bir kimlik inşası olarak yapılandırılan “erkeklik” sadece kadınları veya ötekileştirdiği bireyleri hedef almaz, bu iktidardan pay alan/alamayan herkesi etkilemektedir. Erkeklik “imgesi” söylemlerle desteklenerek, iktidar konumunun korunması sağlanır. Erkeklik “*iktidarda kalmak ve iktidarı yeniden inşa etmek için sürekli yeni stratejiler ve performanslar gerektirmesi nedeniyle performatif bir niteliğe sahiptir*” (Bozok, 2019: 202).

Resmedilen bu erkeklik temsillerinde beklentiler oluşturularak hegemonik erkeklik halinin “iktidar” konumu korunmaya çalışılır böylece hiyerarşik ilişkiler devam ettirilir. Sınıf pratikleri farklılaştıkça “erkeklik” kabulleri ve buna bağlı olarak iktidar kurma biçimleri değişkenlik göstermektedir. “*Hegemonik erkeklik fikri yaşayan erkekliklerden ziyade erkeklerin rol modeli olarak aldıkları temsili figürlerdir*” (Bozok, 2019: 203). Erkeklik kimliklerinin farklılaşmasına rağmen “erkek” olmak, diğerleri karşısında bir avantaj yaratmaktadır. Farklı toplumlarda ve

kültürlerde “sınıf, ırk etnisite, bölgesel gelişmişlik farklarına dayalı iktidar ilişkileri ile cinsiyet farklarına ilişkin toplumsal ilişki örüntülerinin iç içe geçerek, toplumsal cinsiyet sisteminin bir iktidar ilişkileri ağı olarak” (Sancar, 2011: 31) sürdürüldüğü görülür.

İktidarda kalma hali ve iktidarı yeniden inşa etmek için sürekli yeni stratejiler geliştiren “hegemonik erkekliğin” performansı yeterli olmadığı zaman “erkek olma” halinin zedeleneyeceği algısı bir “erkeklik-iktidar” krizine dönüşebilmektedir. Hegemonik erkeklik kadın ve erkek için belirlenmiş rollerin yerine getirilmesi ile “iktidar” ilişkilerini devam ettirebilir. Bu durumda kriz hali kendi konumu dışındakileri hedef alarak aşılmaya çalışılır “çünkü erkeklik inşa stratejileri için de erkeklik bir söylem nesnesidir” (Sancar, 2011: 18). Bu sayede “iktidar” konumuna dönebilmenin yolu denenmiş olur. “Erkeklik bir meydan okumadır, sesleniştir. Bu meydan okuma garantili, keskin, iddialı, abartılı olmak durumundadır. Zira tereddüt belirsizlik, ortalama bir değer, erkekliğin düşmanları arasındadır” (Bora ve Cantek, 2009: 838).

3.4.EŞİTSİZLİKLERİN PEKİŞTİRİLMESİ BAĞLAMINDA İMGE VE BAKIŞ

Yazılı ve görsel iletişim araçları kişilerin davranışları üzerinde öğretici ve yönlendirici etkiye sahiptir. Bu bağlamda kitle iletişim araçlarında kullanılan dil ve görsellerin aktardığı kalıpyargılar, cinsiyet eşitsizliğini yeniden üretebilmektedir. Yapılan bazı araştırmalar, “çocukların cinsiyet kalıpyargılarını, cinsiyete özgü meslekleri ve aile içi rolleri öğrenmede televizyondan etkilendiklerini göstermiştir” (Dökmen, 2018: 134). Benzer biçimde yazılı basında, gazete ve dergilerde de cinsiyet eşitsizliğini üreten kalıpyargıların kullanıldığı görülmektedir (Dökmen, 2018: 139). Schmerl “gazete, televizyon, sinema gibi bütün kitle iletişim araçlarında idealleştirilen kadın modelleri sunulduğunu” ifade eder (Erden, 2019: 59).

“Kadınlar medyada genellikle ya iyi eş/iyi anne gibi geleneksel rollerde ya bedenleri ile arzulanan cinsel nesne olarak ya da dayak yiyen, aldatılan, dövülen, tecavüze uğrayan mağdur/kurban kadınlar olarak temsil edilmektedir” (Yücel, 2018: 42). İletişim araçları yaşanmamış veya doğrudan bilgi sahibi olunmayan duygu, düşünce, deneyimlere ilişkin zaman ve mekândan bağımsız dolayım yapılmasını sağlayarak kişilerin anlam dünyasında gerçeklik/gerçeklikler oluşturmaktadır. “İster yeni medya denilen bilgisayarlı ve mobil iletişimin sağladığı dolayımlama olsun ... geleneksel medyanın sağladığı dolayımlama olsun,

bütün medya türleri günümüz insanının gerçeklikle bağlantısını güçlü biçimde yapılandırmaktadır” (Dursun, 2013: 33). Bireyler medyanın sunduğu görsellerden, aktarılan bilgilerden etkilenebilir ve onları benimseyebilir. Bu dolayımından kaynaklanan etkileşim “bireylere sembolik bir içeriği aktarmaktadır” (Dursun, 2013: 38).

Temsiller aracılığıyla gösterilen simgesel içerikler zorlama ve tahakküm ilişkileri yaratabilir. Bourdieu’ya göre bu durum “simgesel şiddetin” bir parçasıdır. Simgesel şiddet içselleştirilmiş ve “*kendi kurbanları için bile görünmez olan, bilgi ve iletişimin salt simgesel yöntemleri aracılığıyla ya da daha açık bir deyişle, duygusal, sınırsız, ya da tanıma ve tanımama yoluyla işleyen duyarsızlaştırıcı ve yumuşak bir şiddet türüdür*” (Yılmaz, 2020: 173). Sosyal yaşamda bireylerin başkaları ile ilişki kurarken kullandığı kalıpyargılar, “başkaları” tarafından onaylama ve kabul görmeyi de sağlamaktadır. “*Simgesel şiddet, aracısız bir biçimde bedenlerin üstünde ve rastgele de olsa bir fiziksel güç olmadan gerçekleştirilen kuvvet şeklidir ama bu kuvvet kişilerin içlerinde gizli bulunan yatkınlıklarından da yardım alarak gerçekleşmektedir*” (Bourdieu, 2015: 54-54, akt. Yılmaz, 2020: 173). “Onaylanma” için gösterilen rıza, sembolik şiddetin bir parçasıdır denebilir. Örneğin, iyi annelik; çocukların bakım süreçlerini üstlenme, iyi eş olma, eşe (kocaya) “saygı” duyulması ön kabullerine karşı çıkmama “eril tahakkümünün” sonucu olarak ortaya çıkan kontrol ve itaat biçimleridir. Şiddete “maruz kalanlar” bu şiddet biçimini “öğrenme” yolu ile normalleştirir. Dolayısıyla normların, onaylanmanın veya kalıpyargıların dışına çıkılması durumunda ise bireyler birtakım yaptırımlara (dışlanmaya) maruz kalabilmektedir. Tahakküm ilişkilerinin kabul edilmesini içeren simgesel şiddet “*muhtemel en yalın biçimde anlatmak gerekirse, toplumdaki eyleyici yani toplumun kendisi üzerinde kendi suç paydaşlığıyla gerçekleştirilen şiddet şeklidir*” (Yılmaz, 2020: 172).

Bourdieu toplum yaşamında hiyerarşik ilişkiler sonucu ortaya çıkan onaylamalara ve zorlamalara işaret etmektedir. Kabul etme/onaylanma ilişkisi bireyleri “simgesel şiddetle” çevreler. Cinsiyetçi söylemlerle toplumsal cinsiyet kalıpyargılarına uygun kadınlık ve erkeklik kodları yeniden inşa edilir. “Şöyle kadın olunur, böyle erkek olunur” gibi söylemler ve temsillerle yaratılan bu ideallere bireylerin “ulaşma gerekliliği” içselleştirilmiş kabulleri ve zorlamaları oluşturur. Eşitsizliklerin normalleştirilerek, “doğal” mesajlarmış gibi iletilir ve bireylerin anlam dünyasının bir parçası haline gelir. Gösterilen ve görülmek istenen, ataerkil

düzenin bir parçası olan normatif değerlerdir ve kitle iletişim araçları ve karikatür bu “kültürün” taşıyıcısı konumunda yer alır.

Yirminci yüzyıl başlarından itibaren kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması görsel imgelerin ön plana çıktığı bir kültür yaratmıştır, Karikatür gazete ve dergilerde, televizyon ve sinema da olduğu gibi imgeler üretmekte ve sunmaktadır. İmge hayal, aldatıcı imaj anlamına gelmektedir ve yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümüdür (Berger, 2019: 10). Karikatür sanatının güldürmek için kullandığı kalıpyargıların ürettiği görünüm, toplumun kendisine tutulan bir ayna gibidir konu olan “bize” ait anlatılardır. Gösterilen imgeler, “*bizlerin kalıpyargılarımızın, bilinçaltımızın, inançlarımızın, kültürel değerlerimizin, korku ve sevgilerimizin bizlere kazandırdığı ‘öteki’ni’ algılama, tanımlama ve sunma şeklidir*” (Ulağı, 2018: 29). Bir kişinin veya nesnenin nasıl görüldüğüne dair bilgiler içeren bu anlatılar hayal edilen imgeler aracılığıyla yeniden üretilerek pekiştirirler ve kitle iletişim araçları ile yaygınlaştırılırlar.

İmgeler “öteki/ötekine” ait görünümünü “önyargılar” ile oluşturur. İmgelerin çözümlenmesi ise İmejoji çalışmaları ile yapılmaktadır. “*İmejoji, milli, etnik, kültürel karakterler ve kimliklerin nasıl algılandığını ve çeşitli iletişim kanalları aracılığıyla nasıl açıklandığını inceler*” (Ertan, 2012: 57-66, akt. Cantek ve Gönenç, 2017: 79). Başkalarını görme biçimlerimiz, kültürel ön yargılara dayanan yarı gerçek yarı inanç içeren kabullerdir ve dışlayıcı tutumlar içermektedir. “*Kendi kimliklerini, kıvancı ve tatmini kişisel veya milli bir güce dayanarak yaşamaya alışmış kimseler ‘Öteki’nin’ yokluğuyla kahrolurlar, kimlik yalnız ‘Öteki’ni karikatürize etmez, kendimizi de dev aynasında gösterir, deforme eder*” (Millas, 2009: 79-80, akt. Cantek ve Gönenç, 2017: 82). İmgeler birer gösterge değil, görünüm ya da görüntüdür. Gösterilenlerin doğrulanabilir veya gerçek olmasından öte toplum tarafından nasıl algılandığı önemlidir.

Öteki olanı izlemek başkalarına ait görüntü ve öykülerin dikizlenmesinden doğan haz, seyirciye aynı zamanda bir iktidar duygusu da tatma olanağı sunar (Behçetoğulları, 1993: 180-92). Bakışın sahibi “erkeğe” ait gözlerdir, görülmek istenen teknik ve aklın sahibi tarafından “yarattığını” izlemesidir ve nesnesi ise “görülmek” istenendir. “*Kadınlar erkeklerden çok*

değişik bir biçimde gösterilir – dışının erkekten başka olmasından gelen bir şey değildir bu – ‘ideal’ seyircinin her zaman erkek olarak kabul edilmesindendir” (Berger, 2019: 64). Görme ve bakma özgürlüğü, eril olanın doğallaştırılmış bir hakkı gibi sunulur ya da deneyimlenir. Karikatürlerde kullanılan cinsiyetçi kalıpyargılar ve imgeler bakışın sahibi herhangi bir sınıfa veya statüye sahip “erkeğin / erkekliğin” ötekileştirdiğini, hiyerarşik ilişkiler içinde tutarak *“kadının erkek karşısında zayıflığına ve onun erkeğe bağımlılığına vurgu yapar”* (Cantek ve Gönenç, 2017: 95).

Erkeklik söylemi ve imajı karikatür aracılığıyla bu katman üzerine bir başka gerçeklik daha kurar. Karikatürize edilen “hayal” yarattığı temsillerle “gerçek” olana benzemeye çalışır. Çizerler toplumdan bağımsız değildir, ürettikleri mizah yaşanan toplumun kendisini ve çevresindekileri nasıl gördüğünden etkilenir. Diğer yandan sanat, toplumu oluşturan unsurları etkileyen ve yönlendirebilen ideolojik bir etkinliktir (Wolff, 2000: 35). Tekrarlarla içselleştirmek üzere sunulan fikirler, karikatürde kullanılan kalıpyargılar aracılığıyla somutlaştırılır, bu kalıpyargıların yarattığı imgeler ise yaygın kanaatleri ve inançları göstermektedir. *“İmgeler çoğu kez, özellikle de okuma yazma oranlarının oldukça düşük olduğu toplumlarda iktidarların isteklerine paralel biçimde sıradan insanların dinsel ve siyasal bilinçe kavuşturulmaları amacıyla kullanılmıştır”* (Korkmaz ve Arıkan, 2018: 30). Kalıpyargıların kullanımı belirli bir kişi veya grup hakkındaki kabullerin anlaşılır olmasını kolaylaştırmaktadır. Temsil yoluyla hızlıca iletilen düşüncelerin doğruluğunun tartışılmaksızın benimsenmesi amaçlanmaktadır. Siyasal bilinç kazandırmak için kullanılan imgeler toplumsal cinsiyet kalıpyargıları içerebilmektedir. Başarısı ise bu kalıpların tekrar edilmesine ve onaylanmasına bağlıdır.

3.5.CİNSİYET TEMELLİ TAHKİR

Türkiye’de siyaset yapma biçimi farklı ideoloji ve sınıflara mensup “erkekliklerin”, arenada her an savaşıma hazır bulunmaları ve diğerlerini bu alanlara çağırma/davet etmeleri üzerine yapılandırılmıştır. Hegemonik erkeklik halinin yüceltilen ve örnek gösterilen davranışları savaş alanında diğerlerine karşı üstünlük kurulmasını sağlayan silahlardır. Fakat siyaset yapılan alanlar aynı zamanda kaygan zeminlere sahip sahnelerdir ve her an aktörlerini sahneden

“düşürebilme” potansiyeline sahiptir. Sahneden düşenler ise bu ayrıcalıklı kulüpten çıkartılarak linç edilmek üzere terkedilirler.

Erkeklikten düşme tehlikesinin bertaraf edilebilmesi için iktidarın sürekli elde tutulması gereklidir. Funda Şenol Cantek ve Levent Cantek “Siyasi Muhalefetin Bir Biçimi Olarak Tahkir” başlıklı çalışmada, siyasi içerikli karikatürlerde resmedilen hâkim “erkekliğe” dair toplumsal beklentileri, kolektif bir akıl aracılığıyla bu konumdan dışlanmayı ve simgesel olarak aktörlerin “erkeklikten” düşürülmesini ele almışlardır. Siyasetin, erkek egemen bir alan olarak kurulması, erkeklik kimliğinin “iktidarı” için söylem ve davranışlarla “kanıtlanma” zorunluluğunu getirmektedir. Ters durum ise “kadınsılaştırma” yoluyla eksik erkeklik olarak nitelendirilerek, “tahkir” edilmedir.

“Anaçlık, güzellik, fedakârlık sadakat, kibarlık ve benzeri ‘kadınsı’ özellikler erkek iktidarını sekteye uğratar, hatta yok eder” (Cantek ve Cantek, 2009: 64). Siyasi aktörlerinin rakiplerine karşı tutumu, sadece birbirleri arasındaki rekabeti veya konumlarını hedef almaz. Kadınsılaştırma yoluyla tahkir, kadınların siyasi temsil konumlarına dair eril bakış açısını ve dışlamayı da içermektedir. İktidar sahibi olmayan “erkeklik halleri dışında” kalanlar, gözden çıkarılabilenler veya yok sayılanlardır. Erkekliğin, kadın olmama üzerine inşa edilmesi, kadınların ikincil konumda kalmasına neden olurken aynı zamanda “kadın” olanın, erk sahibi olamayacağının veya siyasette bir aktör olarak kabul edilmediğinin göstergesidir.

Politik mizahta, *“bir siyasetçiyi kadın kılığında resmetmenin yanı sıra, ona kadınsı nitelikler atfetmek de siyasi hiciv yapılırken sıkça başvurulan bir yöntemdir”* (Cantek ve Cantek, 2009: 65). Muhalefet konumundan veya iktidar konumundan rakiplerine karşı “kadınsılaştırma” yoluyla tahkir, izleyicisine veya okuyucusuna kabul edilebilir “erkekliğin” çizgisini sunmaktadır. Türkiye karikatür tarihinde “erk sahibi” olarak görülmeyen veya iktidarını kanıtlaması beklenen kişi olarak çizerlerin *“en fazla kadın kılığına soktukları veya kadınsı niteliklerle tasvir (ve tahkir) ettikleri kişi Adnan Menderes”* olmuştur (Cantek ve Cantek, 2009: 73).

Tahkir amaçlı karikatürlerde Adnan Menderes’ten bu denli “kanıt beklentisi”, Tanzimat dönemi edebiyatının “baba” arayışına benzerdir. Jale Parla, “Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının

Epistemolojik Temelleri” kitabında, Tanzimat dönemi edebiyatının temellerinde Osmanlı İmparatorluğundan kopuş sonrası “toplumun babasız kalması” kaygılarının yansıması olduğunu belirtmektedir. Jale Parla’ya göre: *“batılılaşıma programını belirli kısıtlamalarla yönlendirmeye çalışan Osmanlı aydınları kaygan ve korumasız bir zemindeydiler. Artık mutlakçı ve ataerkil bir sultanın otoritesine eskisi gibi yaslanamayan mutlakçı bir kültür, simgesel babasını arıyordu”* (Parla, 2009: 15). Tanzimat dönemi ile başlayan bu arayışın karikatüre de yansıdığı görülmektedir. Dolayısıyla iki farklı sanat türünün (karikatür-edebiyat) birbirinden esinlenerek iç içe geçtiğini söylemek mümkündür. *“Edebiyat ve Karikatür arasındaki münasebet elbette çok yönlü ve komplikedir; ancak her şeyden önce amaç ve çıkarları bir olanların oluşturdukları bir çalışma ortaklığı ve bunun neticesinde meydana gelen etki ve esinlenme gücü bakımından türler arasında doğrudan doğruya organik bir bütünleşmeden söz etmek mümkündür”* (Emeksiz, 2019: 165).

Osmanlı Devleti sonrası Türkiye Cumhuriyeti’nin “yeni babası”, Mustafa Kemal olmuştur. 24.11.1934 tarih ve 2587 numaralı kanunla Türkiye Cumhurbaşkanına (Mustafa Kemal’e) “Atatürk” soyadının verilmesiyle (ve bir başka kimsenin almasının yasaklanması) “modern” Türkiye’nin, tartışılmaz “atasının” Mustafa Kemal olduğunu simgelemektedir (Kemal Öz Adlı Türkiye ..., 1934). Tek partili dönem sonrası Adnan Menderes’in önderliğinde DP’nin, “kurucu ideolojiden” farklılaşarak politikalar üretmesi, bu duruma muhalefet eden 1950 kuşağı çizerlerinin “baba” ya da “otorite” olarak görmedikleri Adnan Menderes’i “kadınsılaştırarak” tahkir etmelerine yol açmıştır. Tahkirin, “kadınlık” üzerinden yapılması, kadınlık halinin aşağılayıcı bir unsur olarak sunulması toplumsal cinsiyete dayalı ayrımcılığın ve eşitsizliğinde derinliğini göstermektedir

Hegemonik “erkekliğin” siyaset arenasında propaganda amaçlı kullandığı dil “karşı tarafın” yetersizliği üzerine kuruludur. *“Muhalefet partileri, propaganda çalışmalarını genellikle iktidarı-hükümeti yetersiz, eksik ve yanlış olarak nitelemek üzerine kurarlar. Karikatüristlerin bir tahkir biçimi olarak kullandığı kadın/kadınsılık eleştirisi, bu yetersizliği ve yanlışlığı teşhir etmek için sık başvurulan yollardan biridir”* (Cantek ve Cantek, 2009: 79-80). Bir sonraki bölümde Gırgır dergisinde toplumsal cinsiyet kalıp yargıları ve “kadınsılaştırma” yoluyla tahkirin nasıl muhalefet etme aracı olarak kullanılacağı tartışılacaktır.

4. GIRGIR DERGİSİNDE SİYASİ KARİKATÜRLER

Araştırmaya konu olan Gırgır dergisi, karikatür ve mizah anlayışı bakımından kendisinden önce gelen mizah dergilerinden farklı olarak yüksek satış rakamlarına ulaşmış ve geniş kitlelere hitap etmiştir. Oğuz Aral'ın "Anglo-Amerikan" mizah tarzı "toplumda" karşılık bulmuş ve Gırgır yaklaşık 17 sene (1972-1989) yayımlanarak bir kuşağın mizah anlayışında belirleyici olmuştur. Oğuz Aral'ın ofset tekniğinde kullandığı yenilik de dergiyi öncüllerinden farklılaştırmıştır. Gırgır dergisinin özel sermaye ile desteklenmesiyle de rakipsiz kaldığı söylenebilir. "*Haldun Simavi gibi büyük bir sermaye gücü altında yayın hayatına başlaması, siyaseten bir partiye yanaşma veya belirgin bir ideolojinin sözcülüğünü yapma zorunluluğundan kurtulması*" (Demirkol, 2018: 108-9) dergide mizah üretiminin serbestçe yapılmasını kolaylaştırmıştır. Bu durumun bir sonucu olarak basımı ve yayımı kolaylaşan dergi kitlelere ulaşabilmiştir. Böylelikle Gırgır dergisi, kendinden bir önceki kuşak olan, çizgide mizah ekolünün yaptığı mizahtan etkilenmeyen, yeni kentlileri ve gençleri yakalayabilmiştir. Fakat dergide kullanılan mizah öğeleri ve güncel konuların ele alınış biçimi derginin mizah anlayışına ilişkin tartışmalara neden olmuştur.

Derginin mizah dilinde argo ve gündelik hayatın içinden sıradan insanların konuşmalarını kullanması, okur ile dergiyi yakınlaştırmıştır. "*Okuyucuyla kurulan bu sıcak ilişki politik olarak çeşitli göndermeler yapmaya kolaylık sağlamıştır*" (Arık, 2003: 95). Diğer yandan bu yaklaşım derginin ve Oğuz Aral'ın, 1950 kuşağı çizirleri tarafından "lumpenlik" ile suçlanmasına ve eleştirilmesine neden olmuştur. Dergiye yöneltilen eleştirilere bakıldığında zaman bir önceki kuşağın mizah yapma biçiminden net bir kopuşun söz konusu olduğu söylenebilir. Bu kopuşun iki farklı nedeni vardır: İlk neden Gırgır dergisinde üretilen mizahın belirli bir ideolojinin tarafı olmamasının ve gündelik hayatı karikatürize etmesinin, derginin "politik" konumunun sorgulanmasına neden olması, ikinci neden ise bir önceki çizir kuşağı ile yaşanan "değerler" çatışmasıdır.

"Çizgide mizah ekolü" olarak anılan 1950 kuşağı Cumhuriyetçi elitin fikirlerini yansıtan mizah anlayışıyla, Gırgır ve benzeri mizah biçimlerinin, toplum değerlerini oluşturan kurucu ideolojiden uzaklaşılmasına neden olduğu görüşündedir. Kurucu - aydınlanmacı ideolojinin bir

söylemi olan, “başarı için eğitim ve çalışma esastır, ‘ahlak ve ‘fazilet her şeyin ölçüsüdür gibi kimi değerler, 1950’lerden sonra aşınmaya uğramıştır” (Sipahioğlu, 1999: 211). 1950 kuşağının gülme ve mizah ilişkisini “karikatür güldürmez, düşündürür” ilkesiyle üretmesi ve mizah üretimini “ciddi bir iş” olarak görmesi, Gırgır’ın mizahını “sulu” bulmasına neden olmaktadır. Bu eleştiriler Gırgır’ı politik olaylara karşı “tepkisiz” kalmasının, mizahın eleştirel kimliğini kaybetmesine ve buna bağlı olarak her konunun gülme malzemesi yapılmasıyla toplumu radikal bir biçimde etkileyen olayların ciddiyetinden uzaklaşılmasına neden olduğunu iddia etmektedir.

Her konunun “tiye” alınması, karşı karşıya kalınan olayların etkisini realize etmeyi güçleştirmektedir. Fakat değişen toplumla birlikte Gırgır dergisi konularını, gündemi yorumlama biçimini, temsillerini ve karakterlerini de değiştirmiştir. Oğuz Aral’ın dergide yarattığı karakterler ve karakterlerin maceraları çoğu kez kendi iradeleri dışında gelişen dramlar üzerine kuruludur. “Bu serüvenlere kendi patavatsızlıkları ve beceriksizlikleri yüzünden karışmak zorunda kalırlar. Aral, bu karakterlerinde ortaya koyduğu olumsuzluğu, okuyucunun olumluya dönüştürmesi için tasarlamıştır” (Sipahioğlu, 1999: 210). Fakat dergi karakterlerinin karşılaştıkları “olaylara” çözüm bulma yöntemleri “hilekarlık stratejisi” üzerine kuruludur. Karakterler “benim onlardan ne eksikim var? ve amaca ulaşmak için her yol mübahtır şekline sokulmuş Makyelist bir akıl yürütmeye” sahiplerdir (Sipahioğlu, 1999: 211).

Karakterler arasında öğrenciler ve işçiler yer almakta, cinselliğe aç, argo kullanan, gecekonduda yaşayan insanların gündelik hayatları temsil edilmektedir. Mizah ve karikatür için değişim bu noktada olmuştur. Gırgır dergisiyle beraber toplumda yaşayan herkesin kendisinden bir parça gördüğü tiplerin konu edildiği bir mizah anlayışı ortaya çıkmıştır. Rakipsiz ve popüler bir dergi olarak Gırgır dergisi “politik” bir tarafın sözcüsü veya belirli bir ideolojinin propaganda aracı gibi mizah üretimi yapmamış fakat güncel politik konuları sıklıkla gündemine taşımıştır.

1970’li yılların ikinci yarısından itibaren politik gündem ve siyasetçiler derginin sayfalarında kendilerine yer bulmaya başlamış ve güncel siyasi olaylar kapak sayfasına taşınmıştır (Demirkol, 2018: 130). Dergi, öğrenci olayları, sağ-sol çatışması, polis şiddeti, ekonomik kararlar, dış politika gibi konuları gündemine almış ve “popülerliğinin gereği olarak, kamuoyunda bilinen siyasi adlandırma ve çekişmeleri” de kullanmıştır (Demirkol, 2018: 136).

Derginin bu tutumu, politik gündemin temsili açısından önemlidir. Özellikle, 1970’li yılların yoğun gündemini sayfalarına taşımış olması ve siyasi iktidarı hedef alarak yaptığı mizah, dergiye muhalif bir kimlik kazandırmıştır (Köse, 2016: 121). 50 kuşağı karikatüristlerinin, Gırgır dergisine yönelik “mizahı apolitikleştirdiği” iddiası, derginin ve çizerlerinin tek başına sebep olduğu bir sonuç değildir. Değişen toplum karşısında, mizah yapma biçiminin de değişime olan ihtiyacından kaynaklanmaktadır. *“Mizahın politikanın bir aracı olarak ele alındığı ve varsa yoksa siyasetin çizildiği bir dönem sadece mizahın gündeminden değil, yavaş yavaş hayatın gündeminden de çekilmiştir. Bunun bir devlet politikası olarak kitlelere empoze edildiğini gözden kaçırmamak gerekir”* (Arık, 2003: 99).

Gırgır dergisi, politik olayları gündelik hayat sorunları üzerinden temsil ederek görünür olmasını sağlamış, değişen dünyaya ve Türkiye’ye ayak uydurmuştur. 1980’li yıllarla beraber yeni ekonomik programın yarattığı tüketim odaklı alışkanlıklar ve bu gelişmelere bağlı ortaya çıkan yeni toplumsal değerler karşısında bireylerin çelişkileri, mizahın temel kaynakları arasında yer almaktadır (Köse, 2016: 122). Gırgır dergisinin karakterleri 1970’li yıllarda köyden kente yeni göç etmiş, şehrin “kenar mahallelerinde” yaşayan kişilerden oluşurken, 1980’li yıllardan itibaren kentin sakini olan kişilerdir. Darbe ve neo-liberal ekonomik politikaların da etkisiyle karakterler “eski” olandan kopuşun ve “yeni” olana geçişin arada kalmışlık halini yaşamaktadır. Henüz tam kentli olmayan ama kentte yaşayan karakterlerin “şaşkınlıkları”, kentin gündelik hayat karşılaşmalarında sahnelenmektedirler. Gırgır Dergisi’nin mizah dinamiğini bu girift “anlar” ve alanlar oluşturmaktadır.

Dergi mizah üretiminde “gündelik hayat, sıradan insan” öykülerini sayfalarına taşıırken kadın cinselliğinin konu edildiği argo ve cinsellik içeren söylem ve “esprilere” başvurmuştur. Bu araştırmada, karikatürün ve mizahın “kamuoyu oluşturma, düşünceleri etkileme” gücü göz önüne alınarak Gırgır Dergisi’nin kapak sayfalarında yayımlanan siyasi karikatürlerde toplumsal cinsiyet temsilleri incelenmiştir. Derginin 1972-1989⁴ yılları arasında yayımlanan 1972-1989 yılları arasında 725⁵ kapak sayfası inceleme konusu olmuştur. Kapak sayfası

⁴ 1989 yılında dergi sahibinin değişmesidir.

⁵ Derginin bazı sayılarına ulaşılammıştır. Bunun nedeni arşive ulaşmaktaki güçlütür. Eksik sayılar: 1973 yılına ait 48 sayı, 1974 yılına ait 38 sayı, 1975 yılına ait 26 sayı, 1976 yılına ait 43 sayı, 1977 yılına ait 18 sayı ve 1980 yılına ait 8 olmak üzere toplam 181 sayıdır.

derginin “vitriini” olmasından dolayı gazetelerde kullanılan sürmanşet haberlere benzer biçimde “önem” arz eden bölümüdür. Kapak sayfasında yayınlanan görseller ve metinler okurun dergi hakkında ön bilgi edinebilmesini kolaylaştırır. Karikatürün tutum ve kanaat belirleme, birtakım fikirlere yönlendirme gibi okuyucu üzerinde yarattığı etkiler düşünüldüğünde kapak sayfalarında gösterilenlerin (metin ve görsellerin) dikkat çekici ve akılda kalıcı olması için bilinçli olarak seçildiği görülmektedir. Bu görseller ve metinler aracılığıyla oluşturulan karikatürler toplumun düşünce ve anlam dünyasını yansıtan bir “söylem” ortaya koyar.

Karikatürün ele aldığı olguları mizah diliyle temsillerine yansıtarak “söylem/söylemler” oluşturması, iktidar ilişkilerini yeniden üretebilir ve eşitsizlikleri “normalleştirerek” meşrulaştırabilir. Söylem tarafsız değildir. Söylem “*içinde ideolojiyi barındırır, ideoloji de söylem oluşumundaki çerçeve olarak görülebilir. Söylem, ideolojilerin yeniden üretiminde ve günlük ifadelerde vazgeçilmez bir rol oynar*” (Karaduman, 2017: 36). Karikatürü “ideolojiden” bağımsız, “gülüp geçilecek” bir desene indirgemek, sunulan temsiller aracılığıyla inşa edilen sosyal gerçekliği ve buna bağlı olarak ortaya çıkan iktidar ilişkilerini görmemizi engelleyebilir.

Çalışmada Gırgır dergisi kapak sayfalarında yayınlanmış siyasal karikatürlerde gösterilen/kullanılan ve tekrar eden mizah retoriğinde, toplumsal cinsiyet kalıpyargıları eleştirel söylem analizi yöntemi ile incelenmiş, karikatürlerde “dil’in hangi şekillerde sınırlayıcı olduğu; neyin kim tarafından söylenmeye müsait olduğu” sınıflandırılarak, söylemin nasıl oluşturulduğu ve üretildiği çözümlenmiştir (Kümbetoğlu, 2020: 127). Bu bağlamda, Gırgır dergisinin siyasal karikatürleri kadınlık temsilleri, erkek bakışının karikatürdeki yeri, hegemonik erkeklik temsilleri ve kadınsılaştırma yoluyla tahkir temaları etrafında değerlendirilmiştir. Eleştirel söylem analizi çözümlmeleri, “*sınıfsal, etnik, ırka dayalı, cins temelli vb. bütün toplumsal farkların nasıl söylem içinde farklar ve hiyerarşiler kurulduğunu örneklerle bize gösterir*” (Üşür, 2008: 143). Böylece karikatürlerde kullanılan söylemlerin gerçekliği nasıl inşa ettiği ve hangi göstergelerin anlamlandırılarak, nasıl bir dil kullanımı ile aktarıldığı incelenmiştir. “*Söylemin içsel yapısını, kültürel ve tarihsel arka planının bu analize nasıl yansıdığını göstermek, metnin yorumlanmasında nelerin etkili olduğunu, yorumun dayanaklarını göstermek anlamına gelir*” (Kümbetoğlu, 2020: 129). Bu durum söylemlerin bağlamını takip etmeyi sağlar.

Tekrar eden benzerlikler kullanılarak oluşturulan bu temsil ve söylemler toplumdan bağımsız olmayan sosyal içeriklerdir.

Eleştirel söylem analizi, çözümleme yöntemini 8 ilke üzerinde temellendirmektedir. Sosyal sorunları ele alır, güç ilişkileri söylemseldir, söylem toplum ve kültürü inşa eder, söylem ideolojik olarak çalışır, söylem tarihseldir, metin ve toplum arasında dolayimli bir ilişki vardır, söylem analizi yorumlayıcı ve açıklayıcıdır, söylem bir sosyal eylem biçimidir (Gül ve Nizam, 2021: 192). Yönteminin temel ilkeleri, seçili karikatürlerin göstergelerini yorumsamada uygun perspektifi sağlamaktadır.

4.1 GIRGIR DERGİSİNİN SİYASAL KARİKATÜRLERİNDE KADINLIK TEMSİLLERİ / HALLERİ

Gırgır dergisinin 725 ön kapak sayfasında toplam 305 adet farklı karikatürde toplumsal cinsiyet kalıpyargıları içeren görsel ve karikatür kullanıldığı tespit edilmiştir. Karikatürlerin genel temasının eleştirel/politik mizah, konularının ise güncel konular olduğu görülmüştür. Derginin politik gündemi ele alan karikatürleri, toplumsal cinsiyet rollerinin yanı sıra, söylem sahibi erkek, bakış sahibi erkek ve tahkir edilen politikacı temsillerini içermektedir.

Toplumsal olaylar, politik figürler, ekonomi, seçimler gibi siyasal meseleleri konu alan karikatürlerin toplumsal cinsiyet kalıpyargıları; kadınlar ve kadınlara ait roller, kadın cinselliğini hedef alan ve ima eden söylemler, tecavüz/taciz temaları, cinsel organlara gönderme içeren esprilerle oluşturulduğu görülmektedir. Bu durum bize derginin yayımlandığı (1972-1989) dönemde toplumun “cinsiyet rejiminin” kültürel, ideolojik söylemlerinin göstergelerini sunmaktadır. Karikatürlerde, “kadın bedeni ve kadınların toplumsal konumları” üzerinden üretilen bu mizah kültürü, temsiller ve söylemler aracılığıyla dolayım lanmakta ve “ataerkil” pratiklerle iç içe geçen davranış biçimleriyle sunulmaktadır.

4.1.1. Evli / Ev Kadını Kadınlar

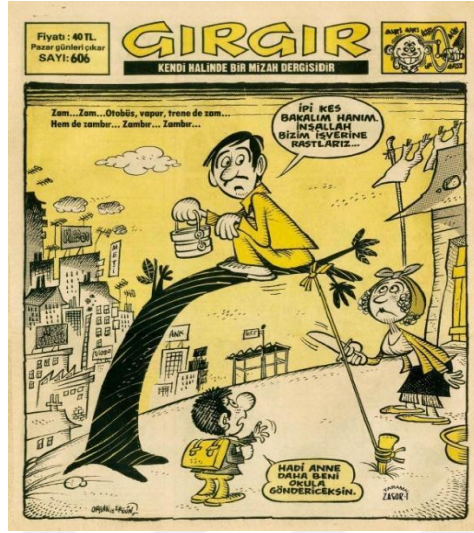
Gırgır dergisinde ev kadını/evli kadın temsiline sıkça rastlanmaktadır. Bu temsiller mekânsal olarak ev içinde diğer kadınlarla birlikte gösterilirken, ev dışında ise yanlarında eş veya erkeklerle temsil edilmektedir. Ev kadını/evli kadın temsilleri, kadının özne olarak tek başına

var olmadığı temsillerden oluşmaktadır. Kadınlar evde oturan, çamaşır asan, çocuklarıyla ilgilenen karakterlerdir. Sokakta tasvir edildiklerindeyse, evli veya ev hanımı kadınlar kalabalık halk gruplarının içinde, mahalle içinde, komşularıyla, çocuklarıyla veya "eşleri" yanlarında olarak temsil edilirler. Ev ve sokak bu haliyle kadınlar için güvenli alanları temsil etmektedir. Ev kadını / Evli kadınlar işçi ücretleri, zamlar veya hayat pahalılığı gibi her konuda "eşlerle" birlikte diyalog içine alınmışlardır. Bu temsillerde kadınların kıyafet seçimleri sıradan ve nötrdür. Şişman, vücutları deforme olmuş, günlük işler arasında kaybolmuş karakterler olarak çizilen ev kadınları çocukların bakımlarını da üstlenmiş konumdadırlar.

Betimlemelerde evli kadınlar, anne, sadık eş, dırdırcı kadın veya yardımcı rollerde olan kişilerdir ve tek başına temsil edilemezler. Bu kadınların ortak özellikleri, meraklı, şaşkın, fedakâr, çaresiz, korkak, sevecen, yardımsever ve sinirli duygu hallerine sahip pasif kişiler olarak tasvir edilmeleridir. Erkeklerse, aksine gururlu, iş bilen, meraklı, zeki, azimli, kararlı, öfkeli ve sinirli karakter özelliklerine sahip özneler olarak temsil edilirler. Dolayısıyla, karikatürlerde kadınlar gündelik hayat pratiklerinde toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranışları sergilerken, erkek özneler karşısında ikincil konumlarda tutulmuştur.



Karikatür 2 [Gırgır sayı 400]



Karikatür 3 [Gırgır sayı 600]

Gırgır dergisinin kadınları evde ve evlilik yoluyla temsil etmesi, kapitalist üretim ilişkileri ve ataerkil düzenin bir yansıması olarak görülmektedir. Kadınlar toplumsal hayatta kamusal alandan dışlanarak özel alanla ilişkilendirilmiş ve çalışan “erkeğin” emeğinin yeniden tahsis edilmesinin hazırlayıcısı pozisyonuna hapsedilmiştir. Emeğin yeniden üretimi kadınlar tarafından sağlanmakta ve “aile” bu sistemin devamlığında ideolojik araç olarak kullanılmaktadır. Yeniden üretim “çevreyi de içine alacak şekilde üretim araçlarının bakımı, tamiri, muhafaza edilmesi ve yenilenmesi ve emek gücünün ertesi gün işe hazır hale gelebilmesi için yenilenmesi ve gelecek kuşakların yeniden üretimi yani soyun yenilenmesidir” (Güneş, 2015: 3). Yeniden üretimin sağlanması için aile, devletin ideolojik bir aygıtıdır ve ev işi olarak, emeğin ücretsiz olarak kullanıldığı alandır. Ev içi emeğin değersiz ve ücretsiz olması ve kadınlara ait doğal-zorunlu bir rol olarak tanımlanması verilen emeğin bir “işten” sayılmamasına neden olmaktadır. Kadın emeğinin ücretlendirilmemiş olmasının yanı sıra, kapitalist sistemin “üreten öznesinin” erkek olması eşitsizliklerin temelini oluşturmaktadır. Bu yüzden temsillerin sunumunda “aile ve evli” kadınlar tesadüfi seçimler değildir.



Karikatür 4 [Gırgır sayı 596]



Karikatür 5 [Gırgır sayı 451]

Derginin “ev kadını” temsillerine 1980 darbesi sonrası toplumda yaşanan gelişmelere paralel olarak “yeni zenginler” ile ilgili tipler eklenmektedir. Bu kadınlar, “şişman, vücut hatları deforme, dişleri, ağızları büyük” ve eşlerine benzer biçimlerde çizilmiştir. Zengin ailelerle ilgili tasvirler, “toplumsal öfkenin” dışı vurumu olarak sınıf eşitsizliklerine referans vermektedir. Fakat kadınların konumu “sınıfsal olarak” farklılaşsa dahi toplumsal cinsiyet rolleri açısından kadınlardan beklentiler benzer biçimlerde sunulmaktadır. Kadınlar, kocasının yanında olan ve güvenli yer olan ev içinde kalan kişilerdir.



Karikatür 6 [Gırgır sayı 427]



Karikatür 7 [Gırgır sayı 461]

Yalnız başına dolaşabilen “kadın öznel” arzu nesnesine dönüştürülenler veya turist/yabancı, “toplumdan olmayan” kadınlar olarak tasvir edilenlerdir. Bu karikatürlerde evin veya mahallenin dışına çıkmanın “tehlikeli” olduğu, bu alanlarda dolaşanların başına gelecekleri kabul etmesi gerektiği bilgisi doğallaştırılmaktadır. Sokakta tek başına olmak veya kamusal alanda var olabilmek “cinselliği” ön plana çıkan “kadın” imgesiyle eşleştirilmiştir. Gırgır dergisi karikatürlerinde istisna olarak öğrenci veya bazı mesleklere sahip kadınlar -fabrika işçisi, memur- arzu nesnesi kadın imgesinin dışında kalarak kamusal alanı erkeklerle paylaşabilmektedir.

4.1.2. Meslek Sahibi Kadınlar

Karikatürlerde kadın karakterler fabrika işçisi, hemşire, memur, gazeteci, kasiyer, sekreter, genelev patronu ve hizmetçi olarak temsil edilmiştir. Kadınların tasvir edildiği mesleklerin çoğunlukla yardımcı işler veya destekleyici rollerle ilişkili meslek gruplarından seçildiği görülmektedir. Dergi de çalışan kadın imajı toplumsal cinsiyet kalıp yargılarına uygun olarak ve değerli/değersiz meslekler ayırımına göre “kadın işi” olarak “genelleştirilen” meslekler ile ilişkilendirilmektedir.

Siyasal karikatürler içinde çalışan kadınların çok az temsil edilmesi, erkek egemen bir toplumda, kadınların “meslek sahibi” olmasına dair bakıştan kaynaklanmaktadır. Ataerkil kültürün bir yansıması olarak, ücretli iş/emek sürecinin “erkekleşmesi” sonucu, kadınların çalışmaması veya meslek sahibi olamaması, kadınların yoksulluğa itilmesine neden olmaktadır. 1978’den bu yana kullanılan “yoksulluğun kadınlaşması” kavramı “*yoksul kadınların sayısının yoksul erkeklerin sayısının son derece üzerinde olmasının yanı sıra, yoksulluğun kadınlar ve erkekler tarafından farklı biçimlerde tecrübe edildiğini*” ifade etmektedir (Ulutaş, 2009: 25).



Karikatür 8 [Gırgır sayı 509]

Emek/ücret, cinsiyet ilişkisi kadınların yaşadığı yoksulluk deneyimlerinde toplumsal cinsiyet rollerinin etkisini ortaya çıkarmaktadır. “*Kadınların yoksulluğu, toplumsal olarak onay verilmiş eşitsiz cinsiyet rolleri örüntüsünün bir sonucudur*” (Ulutaş, 2009: 26). Bu bağlamda değersizleştirilen emek, kadınların düşük statülü işlerde çalışması ve düşük ücretler almasına

neden olmaktadır. Gırgır dergisi karikatürlerinde çalışan kadın temsillerinin az olması bu ilişkinin bir sonucudur.

Kadınların kaynaklara ve gelire erkeklerle eşit biçimde erişememesi, mülkiyet ve gelir kontrolünde eşit düzeyde söz sahibi olmaması; emeğin değersiz kılınması ile yoksulluğun kadınlaşması arasındaki ilişkinin dayanağını oluşturmaktadır. TÜİK verilerine göre 1970 yılında kadınların iş gücüne katılımı %50,9 erkeklerin %84,7 1975 yılında kadınların %47,4, erkeklerin %85,4 1980 yılında kadınların %46,3, erkeklerin %84,4'tür (Türkiye İstatistik Kurumu [TÜİK], 2012:26). Kadınların iş gücü piyasasına katılımının tarihsel olarak günümüze doğru yaklaştıkça giderek azaldığı görülmektedir.



Karikatür 9 [Gırgır sayı 706]

2021 TÜİK verilerine göre Türkiye’de işgücüne katılım oranı kadınlarda %29,2 dolayında iken, erkeklerde ise bu oran %64,2 civarındır ve istihdamdaki nüfusun yaklaşık %73,7’sini erkekler oluşturmaktadır. Bu istatistikler toplumsal cinsiyet rolleri ve kadın istihdamı arasındaki bağı görmek açısından önemlidir.

4.1.3. Politik Figür Olarak Kadınlar

Dergide kadınlar politik gündemle ilgili olarak “suskun, konuşmayan” karakterler olarak çizilmiştir. Siyasal tartışmalarla ilgili olarak kadınlar yalnızca izleyici ya da erkekleri destekleyici rollerde temsil edilirler. Bu temsillerin dışında yalnızca birkaç istisnai çizimden söz edilebilir. Thatcher ve Rahşan Ecevit ikiye kez kapak sayfasında erkek politikacılarla eşit

statüye sahip olarak çizilmiştir. Derginin diğer “kadın” özne temsillerinden farklı olarak siyasi parti lideri olan Rahşan Ecevit ve Thatcher, “iktidar” sahibi konumdaki kadınlardır.



Karikatür 12 [Gırgır sayı 814]

814. sayıda “Bozacının şahidi, şıracı! Thatcher ve Özal birbirlerinin ekonomik politikalarını öve, öve bitiremediler” ifadesi yer almaktadır. Bu karikatür politik konum açısından erkek ve kadının eşit olduğu bir temsildir fakat Thatcher, “Demir Leydi” lakabıyla bilinen ve “kadife eldivenli demir yumruğa” sahip olarak tanımlanan politik bir figürdür (BBC: 2013). İlk konferans konuşmasında “*bir erkeğin istediği gibi çalışma, kazandığını harcama, mülk edinme, devlete efendi gibi değil hizmetli olarak sahip olma hakkı- bunlar İngiliz mirası*” (Özdikmen ve Kartin, 2021: 55) sözlerine bakıldığında Thatcher’ın politik kimliği, toplumsal cinsiyet açısından “kadınlığın” dışlanması üzerine inşa edilmiş olduğu söylenebilir. Ataerkil kültürde, toplumsal cinsiyet rollerinin dışlayıcılığına rağmen erkten pay alabilmek için kadınlar da sisteme dahil olabilmektedir. Pay almak için feda edileceklerin ne olacağı ise “pazarlık” yoluyla belirlenir. Ataerkil pazarlık, “*erkekler ve kadınlar arasında bir takım karşılıklı beklentilerin yerine getirileceği varsayımını*” içermektedir (Yavuz, 2015: 122).

bu karakterler arasında Semra Özal’ın daha aktif bir figür olarak resmedildiği söylenebilir. Fakat Semra Özal’ın da “yeni zenginler” konumundaki kadınlar gibi vücut hatları deforme edilmiş ve iktidarı temsil eden Özal’ın yanında bir nevi “iş birlikçi, ataerkil düzenden pay alan” kadın olarak sunulduğu görülmektedir.



Karikatür 15 [Gırgır sayı 876]

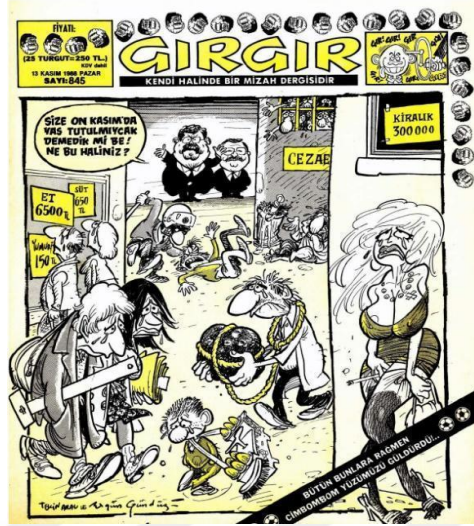
4.1.4 Öğrenci Kadınlar

Gırgır dergisinde kamusal alanı meslek sahibi kadın tiplerini dışında kullanabilen bir diğer özne ise “öğrenci kadınlardır.” Öğrenci tasvirleri okul, yarıyıl tatili, karne zamanı, veli ve öğretmen şiddeti, üniversite, üniversite sınavları, okul ücretleri, öğrenci olayları ve polis şiddeti temaları içermektedir. Bu tasvirlerde mekân olarak sokaklar ve üniversite/okul içleri kullanılmıştır. Öğrenci kadın temsilleri, ev kadınları/evli kadınlar temsiliinde olduğu gibi “bağımsız” özneler olarak tasvir edilmemiştir. Öğrenci kadınlar tüm karikatürlerde yanlarında bir erkek veya erkek arkadaş ile görülmektedir. Bu karikatürlerde gündeme ilişkin konuların temaları çeşitlendirilmiş fakat “bağımsız özne” olarak kadın kullanılmaktan kaçınılmıştır.



Karikatür 16 [Gırgır sayı 366]

Kadın karakterlerin olduğu bazı karikatürlerde doğrudan cinsiyetçi söylemler genel olarak tercih edilmemiş fakat dolaylı olarak “cinsiyetlendirilmiş mekân” temsilleri kullanılmıştır. Cinsiyetlendirilmiş mekânlar erkek egemen anlayışla denetlenmektedir. Bu durum “erkekler” dışında kalan bütün cinsiyet kategorilerinin statülerini ve hayatlarını doğrudan etkilemektedir. Eğitime ulaşma, kamusal alana çıkma, özerk olma gibi beklentileri hâkim “cinsiyet” rolleri denetlenmektedir. Cinsiyet rejimi ile bu örgütlenme biçimi desteklenir ve kurumlar aracılığıyla aktarılır. Okullar, eğitim yoluyla bu ideoloji ve rejimlerin aktarılmasında aracı bir kurumdur. Gırgır dergisinin cinsellikten arındırılmış ve tek başına temsil edilemeyen “kadın öğrencileri”, ev kadını tasvirlerinde olduğu gibi erkekler tarafından denetlendikleri alanlarda konumlandırılan “pasif” öznelerdir.



Karikatür 17 [Gırgır sayı 543]

Gırgır dergisi zaman zaman öğrencileri sağ-sol ve diğer ideolojilerin kampaşmasını, eğitim sisteminin bozukluğunu ve polis/devlet şiddetini yansıtan karikatürleri de gündemine almıştır. Bu karikatürlerde öğrenciler için seçilmiş kıyafetler okul formaları/önlük veya “günlük” olarak tabir edilen kıyafetlerdir. Bu yönüyle derginin daha çok karma eğitim modelini tasvir ettiği dolayısıyla laik eğitim politikalarından yana söylemler kullandığı söylenebilir. Dergi kapakları arasında “türban meselesi” ile ilgili bir adet çizim vardır.



Karikatür 18 [Gırgır sayı 749]

“Bir Türban tartışmasıdır gidiyor. Takılsın yok takılmasın... Yolda takılsın da okulda takılmasın. Telgraflar, demeçler, tehditler, demeçler gırla, her kafadan bir ses çıkıyor. Madem

bu kadar derinlemesine tartışmaya başladılar o zaman akıllarında bulunsun. Türbanlı, türbansız ne kadar üniversite öğrencisi varsa kalabalık sınıflarda, öğretim üyesi yokluğunda her an atılma korkusuyla okumaya çalışıyor. Yatacak yer, harç, kitap defter parasını denkleştirebilmek için yarı aç, yarı tok yaşıyor.”

Derginin üniversite öğrencilerinin eğitim hayatında karşılaştıkları ekonomik sorunları konu ederken, “türban” tartışmasında “kadın öğrencileri” hedef aldığı görülmektedir. Karikatürde başörtüsü yarı çıplak dolaşan karakterin cinsel organlarını kapatır biçime çizilmiştir. “Ben türbandan yanayım arkadaş, okula türbansız gelirsek ayıp olur valla” söylemi ile “türban’a” karşı cinsel organa gönderme yapılarak / cinsellikle simgeleştirilerek politik gönderme, aşağılama yapılmaktadır. Bu durum derginin ideolojik konumunu ve farklı politik konumlara dair tutumunu göstermektedir.

Gırgır, toplumda yaşayan “kadınları ve erkekleri” ataerkil kültürün geleneksel rolleri ile betimlemeye çalışmıştır. Toplumsal cinsiyet kalıpyargıları ile oluşturulan karikatürlerde onaylanan kadınlık rolleri yan rollerdir. Politik figür olarak gösterilen kadınlar ve meslek sahibi kadınlar hariç, diğer kadın karakterlerinin özne olarak herhangi bir rolü “genel olarak” zaten yoktur. Fedakarlıkları ev içi “emekle, sadakatleri ise “eşlerinin” yanında olmakla gösterilmektedir.

4.2 BAKIŞ SAHİBİ ERKEKLER

Gırgır dergisi karikatürlerinde bakışın sahibi erkekler, görülmek istenen “arzulanan kadınlardır.” Arzu nesnesi biçiminde kullanılan temsillerde, kadın cinselliği “davetkar cazibe” ile sunulmaktadır. Genç, şaşkın yüz ifadesine sahip, konuşmayan, vücut hatları belirgin kıyafetler giyen, itiraz etmeyen, pasif bu kadınlar, ev kadını/evli kadınlardan farklı olarak sokakta ve yalnız tasvir edilmektedir. Arzulanan kadın olarak tasvir edilen bu karakterlerin erkeklerle diyalog kurmadığı ve erkeklerin “laf attığı, diyalog kurmaya çalıştığı” kişiler oldukları görülmektedir. Kadınlar kentte yaşayan kent soylu kişi, fakir oğlan/kişi, çalışan kişi, politikacı” gibi çeşitli profile sahip tiplerle karşılaşmaktadırlar. Bu erkeklerin ortak özelliği arzulanan kadınlara yönelik tek taraflı konuşma çabası, laf atma, fiziksel taciz eylemlerinde bulunmaları ve gizlice/aleni izleme “dikizleme” yapmalarıdır.



Karikatür 10 [Gırgır sayı 647]

Derginin gecekondu-şehir ve yeni kent yaşamı karşılaştırmalarına yer vererek ürettiği mizah, bu davranış biçimlerini onaylar niteliktedir. 647. sayıda “kadınlar temizlik yapar” söyleminin karşılığı olarak, hizmetçi mesleğine sahip bir kadın “arzu nesnesine” dönüştürülerek temsil edilirken, mesleğe ve meslek sahibine bakış “cinsellik” ile sunulmaktadır.



Karikatür 11 [Gırgır sayı 150]

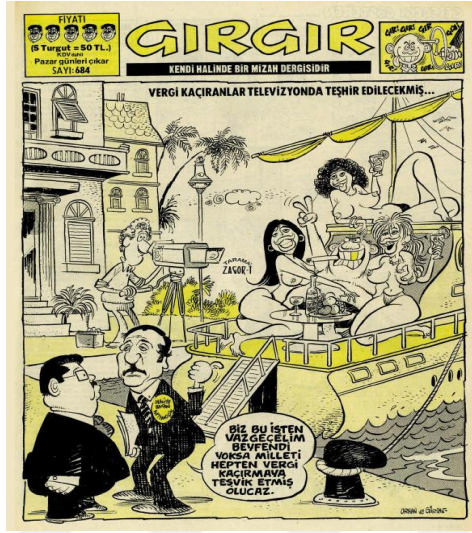
150. sayıda, “imamların” polislik mesleğine alınması ve irtica konusu gündemdedir. İmam polisin, “Gülsüm” adlı bir yankesici kadınla karşılaşması anlatılmaktadır. Karikatürün sağ tarafında “İmam polis Zikrullah’ın o cıvıldak namahreme zinhar elimi süremem, yoksa abdestim

bozulur demektir. Resimde “imam polis Zikrullah’ın tehlikeli anlar geçiren abdesti görülüyor” açıklaması yer almaktadır. Dergide gündemin “irticaya” dair kaygılar olmasına rağmen, bakışın sahibi erkeklere uygun “arzu nesnesi” kadınlar gösterilmektedir.



Karikatür 19 [Gırgır sayı 264]

264. sayıdaki karikatürde tasarruf tedbirleri ile ilgili gündem de dönemin enerji bakanının “her dört ampulden birini söndürelim” sözü çarpıtılarak, kadın bedenine ait bir organın, nesneye benzetilerek “dalga geçme” amaçlı takma “adla” çizildiği görülmektedir. Enerji bakanının karşısında kadınlar, “şaşkınlık” ifadesi dışında bir ifade ile çizilmemiştir. 684. sayıda ise benzer biçimde kadınlar, çıplak biçimde “vergi kaçırdığı” belli olan bir kimsenin yanında “nesne olarak” konumlandırılmıştır. Derginin, Turgut Özal’ın vergi kaçırıcıları televizyonda teşhir etme fikrine dair “eleştirileri” karikatürize edilirken, kadınlar politik tartışmanın dışında tutulmuştur. Kadınlar vergi kaçakçılığı gibi tüm toplumu ilgilendiren önemli bir konuda, bir diyaloga sahip olmayan, itirazı olmayan ve sadece bedenleriyle temsil edilenler karakterler olarak gösterilmektedir.



Karikatür 20 [Gırgır sayı 684]



Karikatür 21 [Gırgır sayı 257]

257. sayıda politik gündemin “koalisyonlar” olduğu anlaşılmaktadır. Derginin yayına başladığı 1972’den el değiştirdiği 1989 yılına kadar Türkiye’de 12 adet koalisyon hükümeti kurulmuş ve konu uzun süre ülke gündeminde yer almıştır (Türkiye Büyük Millet Meclisi [TBMM], 2014). 257. sayıda görüldüğü üzere dergide koalisyon kurma süreci, cinsel ilişkiye girme olarak karikatürize edilmektedir. Aynı zamanda bu ilişki bakış sahibi tarafından alenen izlenmektedir. Benzer biçimde görülmek istenene ve kadınlara olan yaklaşım “genç-bekar-erkek okuyucuların hoşuna gidecek, kendilerini iyi hissettirecek, hatta gururlarını okşayacak biçimde tasarlanmıştır” (Cantek ve Gönenç, 2017: 176). Bir toplumun ve kültürün “ötekisini”

algılama biçimi temsillere yansımaktadır. 873. sayıda turizm ile ilgili bir karikatür yer almaktadır.



Karikatür 22 [Gırgır sayı 873]

Dergide turist olan yabancı kadınlara bakış ve kadınların “öteki” olarak kodlanması ile tacize açık konumda olması, “erkeklerin” gururunu okşayan, kendilerini “iyi hissettiren” temsillerle sembolize edilmiştir. “Turizm mevsimiyle birlikte turist severler kovuklarından çıktı...” başlığı ironi olarak sunulmuş ve fakat ironi olarak sunulan bu duruma dair eleştiri, öfke veya bir tepki yoktur. “Turist sever” söylemi ise toplumda “bizden olmayanlara” karşı “yapılabilir, edilebilir” gibi bir anlayışı meşrulaştırmaktadır. Yabancı kadın imgesine dair karikatürlerde erkeklerin kadınları tacizine çevrelerinde bulunan diğer karakterden herhangi bir “itiraz, kınama, hoşnutsuzluk, karşı koyma” gelmemektedir. Bu karikatürlerde bakış “milli güce dayanarak ötekileştirme” ve “dikizlemenin” hazzı ile yabancılara, yöneltilmiştir.



Karikatür 23 [Gırgır sayı 275]

Gündem ve mekanlar değişse bile Gırgır dergisi kadın imgelerinin toplumda yaşadığı deneyimler benzerdir. 275. sayıda belediye otobüslerine gelen zam haberi, bir kadına yapılan fiziksel saldırıyla aktarılmaktadır. 717. sayıda ise gündem Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü (NATO) ve Türkiye ilişkileri olmasına rağmen konu gene benzer biçimde işlenmiştir.



Karikatür 24 [Gırgır sayı 717]

Mekân olarak toplu taşıma içinde yaşanan bu olaylar açık bir tacizle sunulmaktadır. Her iki karikatürde de “kadınların” açıkça durumdan rahatsız olduğu söylemleri ve mimikleriyle ortadadır. Fakat diğer yolcuların herhangi bir müdahalesi veya itirazı yoktur. Toplu taşımada taciz kocası veya arkadaşı olmayan “erkeksiz” kadınların karşılaşılabileceği sıradan bir “durum”



Karikatür 25 [Gırgır sayı 289]

Çizim: İbrahim
Yazı: Mehmet
Karaköy: Mehmet
Baskı: Mehmet
Yayın: Mehmet

GIRGIR

KENDİ HALINDE BİR MİZAN DEĞİŞİDİR

ANIL: ANIL
YAYIN: ANIL
BASKI: ANIL

AHMET, OY DAMGASINI HACERE BASTI!

Yazı: Mehmet
Karaköy: Mehmet
Baskı: Mehmet
Yayın: Mehmet

71

275. sayıda ise “Ahmet, oy damgasını Hacer’e bastı” ifadesini içeren karikatürde, Hacer adlı kadının kalçası ile sağ alt köşede duran karpuzların üzerinde “evet” yazısı bulunmaktadır. Politik bir eylem olan “oy verme”, erkek öznenin arzuladığı bir beden tasvirine dönüşen sahnede, “karpuz-kalça” benzetmesi ile sunulmaktadır.



Karikatür 27 [Gırgır sayı 77]

Gırgır dergisinin 77. Sayısında “foto-kolaj” tekniği ile sunulan bu karikatürde Necmettin Erbakan ve Ecevit “Pakize” adlı kadınla birlikte gösterilmektedir. Karikatür Necmettin Erbakan’ın “muhafazakâr” kimliğine tezatlık oluşturacak bir biçimde sunulmakta ve “arzulanan” kadın “gerçek” bir biçimde okurun karşısında durmaktadır. Ecevit ise “Buyurun helal olsun her yeri size... nasıl olsa sonunda benimdir Pakize” demektedir. 37. Hükümet, Bülent Ecevit’in parti lideri olduğu Demokratik Sol Parti (DSP) ile Necmettin Erbakan’ın liderliğini yaptığı Milli Selamet Partisi’nin (MSP) koalisyon hükümetidir. “Sonunda Pakize benimdir” göndermesi, 37. Hükümetin başbakanının Ecevit olduğuna işaret etmektedir. Fakat Ecevit’in buyur ettiği kişiler bakış sahibi erkeklerden başkası değildir. Dönemin herhangi bir politik figürünü, böyle bir manzara içinde “hayal” etmek üzerine “gülmece” deseni oluşturulmuş gibi görülmektedir ama okura sunulanlar, erkeklerin cinsel fantezisinden öteye gitmeyen bir gösterimdir.

İyi kadın/kötü kadın ayrımıyla toplumsal cinsiyet rollerinde kadınları hedef alan bu temsiller, söylemler ve gösterilen eylemler mizah aracılığıyla okura sunulup yeniden üretilmektedir. Bu

bağlamda farklı kadınlık deneyimleri, “ev kadını, evli kadın/iyi kadın – sokakta yalnız kadın/kötü kadın/yabancı kadın” biçiminde birbirinden ayrılarak, toplumsal beklentilerin neden olduğu zorunluluklar ve ayrımcılıklar gizlenmektedir. Kötü kadın olarak ayrılan temsiller aynı zamanda arzulanan kadınlardır ve bu temsillerin karşısında ev kadınları, toplumsal cinsiyet rollerine uygun evlilik yapan, çocuk doğuran ve cinsel çekiciliği olmayan karakterler olarak kodlanmaktadır. Burada iyi kadın/kötü kadın ayrımına rağmen tüm kadın temsillerini birleştiren ortak özellik bu karakterlerin irade sahibi özneler olarak görülmeyişidir. Buna karşın -erkekler, konuşan, derdini anlatabilen “harekete geçen”, sokakta istediği gibi dolaşabilen özgür kişilerdir. Bu temsiller dahilinde dergi karikatürlerinin “*bir kuşak erkek nüfusunun, karşı cinse olan bakış açısını biçimlendirmiş olduğu*” söylenebilir (Sipahioğlu, 1999: 184). Gündemin ve kadınlık hallerinin görünümünün değişimine rağmen, Gırgır dergisi karikatürlerinde kadınlar, diğer temsil edilenlere karşı eşit olmayan konumdadır.

4.3 HEGEMONİK ERKEKLİK

Gırgır dergisinde hegemonik erkeklik temsilleri, “erkeklik” kimliğinden beklenen toplumsal cinsiyet rollerine uygun performatif göstergelere sahiptir. Bu beklentiler ile oluşturulan “erkeklik” kimliğine dair söylemlerin ve onayların, iç ve dış siyasetle ilgili karikatürlerde politik figürlerin tasvirinde kullanıldığı görülmektedir. Derginin bu noktada diğer uluslara ve yabancılara milliyetçi bir bakış açısıyla yaklaştığı söylenebilir. Türk politikacıların, “erkeklik” söylemleri ve kimliği “ulusal, milli, örnek” erkeklik kimliğine dair beklentilere uygun olarak sunulmaktadır. Bu söylemler kendisine benzemeyen diğer erkeklik kimlikleri karşısında üstünlük ve meydan okumayı içerirken aynı zamanda dışlayıcı ve aşağılayıcıdır. İç siyaset gündeminde ise politik liderlerin vatandaşlarla ilişkisi daha çok bir baba-çocuk ilişkisi olarak resmedilmekte ve liderlerin otoritesi baba otoritesine benzetilmektedir. Erk sahibi erkekler diğer kimliklere karşı terbiye edici ve cezalandırıcı bir konumdadır.



Karikatür 28 [Girgir sayı 835]

Derginin 835. sayısının konusu 25 Eylül 1988 Anayasa değişikliği referandumudur. Kapak karikatürlerinde partilerin halkı ikna etmek için çeşitli propaganda faaliyetlerinde bulunduğu ve etkinlikler düzenlediği aktarılmıştır. Özal'ın elinde bir ustura çizilmiş ve arkasında "A.N.A.P toplu sünnet günü..." yazmaktadır. Özal sünnet ettiği çocuğa ve karşısında bulunan kişiye "Ben anlamam 'daha önce SHP'liler sünnet etti.. Falan! Parçayı yerine dikip bi de biz sünnet edeceğiz!.." demektedir. 1987 yılında yapılan genel seçim sonuçlarına göre milletvekili çoğunluğunu elde eden Anavatan Partisi (ANAP) kazanmıştır. Sosyal Demokrat Halkçı Parti (SHP) bu seçimlerde ANAP'an sonra ikinci sırada yer alarak ana muhalefet konumuna gelmiştir. Bu duruma rağmen milletvekili çoğunluğuna sahip ve birinci parti konumunda olan ANAP ve ÖZAL'ın, SHP ve halkla ile ilişkisi "erkekliğin iğdiş" edilmesi imgesi aracılığıyla sunulmaktadır.



Karikatür 29 [Gırgır sayı 839]

Özal'ın, referandum da muhalefetin “kazanmasından” duyduğu kaygı, “fallikleştirilmiş bir sahnenin” içinde Oedipus kompleksinde olduğu gibi babanın, oğlunu “hadım” edilme korkusuyla baş başa bırakmasının dışa vurumu olarak resmedilmiş, “iktidar” ve “erkeklik” kimliğinin kaybı, organ kaybı ile kodlanmıştır. Referandum sonrası çıkan 839. sayıda “olan bizim çüklere oldu” diyen sünnet edilmiş çocuklar ve Süleyman Demirel ile Özal'ın yaptığı el hareketleri görülmektedir. Referandum sonuçlarının halkın “erkekliğinin” iğdiş edilmesiyle, ilişkilendirilmesi aranan “iktidarın” bulanamadığını ve referandum sürecinden halkın zarar gördüğünü ima etmektedir.



Karikatür 30 [Gırgır sayı 483]

483. sayıda gündem enflasyon sorunu ve memur ile işçilere yapılan zamlardır. Özal ile maliye bakanı Kaya Erdem %25 zam sonrası çalışanlara “bir süre daha ağlamazlar” demektedir. Karikatürde memur ve işçi olarak çalışan kişilerin zam talebi, “ağlamayın” denilerek cevaplanmaktadır. Erkeklerin “ağlaması” ya da “duygularını” dışarıya yansıtması, toplumda erkeklik kimliğini “zedeleyebilecek”, “zayıflık” göstergesi sayılabilecek uygun olmayan bir davranış olarak görülmektedir. Mutlak otorite ve iktidar karşısında, ağlama ve emzik ile temsil edilenler, “kadınlara” ve “çocuklara” ait davranışlarla, erkeklikten düşürülmüşlerdir.



Karikatür 31 [Girgır sayı 891]

891. sayıda Amerika'nın Özal'ı Cumhurbaşkanı olarak görmek istediğine dair bir karikatür vardır. Karikatürde kaçan kadına “boşuna ciyıklama Bush’tan kapı gibi tecavüz raporum var...” denmektedir. Bu karikatürde ise tecavüzün sıradanlaştırıldığı ve teşvik edildiği bir söylem kullanılmaktadır. Siyasetin “erkek işi” olduğu ve erk sahibi kişinin kadınları “koruyabileceği” veya “cinsel şiddet” ile tehdit ve terbiye edebileceği gösterilmektedir. Ulus-devlet örgütlenmeleri ve milliyetçilik “kadını veya dişil olana ait olanları” namus kavramı ile ilişkilendirerek namusu “ulusun erkek oluşu ile vatanın kadın oluşuna sıkı sıkıya bağlı bir kavram” olarak görmektedir (Altınay, 2000: 21). Vatanın “arzulanan” bir kadın olması, “namus kavramını” kadın cinselliğine ve bedenine indirgeyerek somutlaştırmaktadır. Vatan, erkek “arzusunun” yöneldiği ve aynı zamanda erkeğin koruyup, kolladığı bir kadın figürü olarak görülmektedir. Yabancılar tarafından gelecek tehditler karşısında “yardıma muhtaç” ve kurban

olma riski taşıyan kişi kadın ve annedir (Altınay, 2000: 134-55). Yabancılar tehdit oluşturan kişilerdir ve vatanla özleştirilen “kadınları” hedef almaktadır.



Karikatür 32 [Gırgır sayı 156]

Dış politika gündemiyle ilgili temsillerde ise politik figür gibi erk sahibi temsillere “sıradan erkeklerin” de eklemlendiği görülmektedir. 156. ve 293. sayılarda Amerika’nın yaptırımları konu edilmiştir. Karikatürlerde kadınlar, Amerika’yı temsil eden kıyafetler giymektedir ve “tecavüze” referans veren tehditler kullanılarak “ambargoya” dair kızgınlık ifade edilmektedir. Diğer ulusların arzu ile fethedilecek “bedenler” olarak tasvirine bu karikatürlerde de yer verilmiştir. Böylelikle beklenen “erkeklik” performansı “kanıtlanabilir.”



Karikatür 33 [Gırgır sayı 293]

Bu karikatürler tecavüzle cezalandırma tehdidiyle meydan okuma üzerine kuruludur. Hegemonik erkeklik kimliğine “uygun”, onaylanan davranışlarla oluşturulan “milli erkeklik” kimliği ile iktidar konumu korunmaya çalışılmaktadır. Böylesine bir stratejinin seçimi erkeklik ile milliyetçiliğin iç içe girdiğinin göstergesidir. Gırgır dergisi karikatürleri eril bir dille, kadın olma halini ve “erkek” olarak görmediği diğer “erkekleri” eksik, zayıf veya değersiz kimlikler biçiminde okuyucusuna yansıtmaktadır. Bir diğer yandan ise “gücünü” erkeklikten alan “siyasi” kahramanlar sunmaktadır.



Karikatür 34 [Gırgır sayı 315]

315. sayıda Amerikan ambargosunun kaldırılması gündemi oluştururken, Amerikan başkanı “evet... sonunda kaldırdık. Kim oturacaksa gelsin” demektedir. Bülent Ecevit ise “biz de hazır kalkmış üsler var. Meraklıysan gel otur” diye cevap vermektedir. Derginin Amerika Birleşik Devletleri’ne karşı tutumu, ABD’ye meydan okuyan Bülent Ecevit’i erkeklik söylemi üzerinden kahramanlaştırmaktır. 708. sayıda ise Libya’nın bombalanmasında başkan Reagan tam tersi bir konumda tutularak, erkeklik kimliğinden şüphe edilen/dalga geçilendir. Reagan’a bakan bir asker “ne yapalım başkanımız bu yaştan sonra ancak böyle manzaralar görünce iş becerebiliyor” derken, Reagan’ın eşi Nancy (Nensi) “Güney Amerika’dan beri ilk defa” demektedir. Amerikan politikalarının neden olduğu savaşlar “cinsel ilişki” metaforu aracılığıyla anlatılmaktadır.



Karikatür 35 [Gırgır sayı 708]

Dergi karikatürlerinde kadının cinselliğini ve bedenini denetleyen ataerkil söylemlerden fazlasıyla yararlanmaktadır ve resmedilenler genel olarak kalıp-yargıların içine sıkışmış farklı erkekliklerin çatışmasıdır. Birçok “erkek olma” ritüeli tekrarlarla gösterilmektedir. Bir diğer yandan performe edilmesi beklenen erkeklik davranışları sergilenmez ve pratikler atlanılırsa, “erkeklikten” düşüleceği gibi bir algı yaratılmaktadır. İktidar mücadelelerinde farklı deneyimler yaşayan erkeklerin sınıfsal konumları, etnik kökenleri, dinsel inançları gibi kriterler, toplumsal konumlarının onaylanmasına etki eder. Onaylanma, beklentilerle uyumlu sergilenecek performanslara ve “gösterilebilenlere” bağlıdır. Erkeklik kimliği-iktidar ilişkisi bakımından siyaset, askerlik, militarizm gibi konular “performansların” sergileneceği “sahnelerdir” ve bu alanlarda farklı “erkekliklere” ait kimliklerin “kendisi gibi olmayan kimliklere” karşı “suç çetesi” gibi ortaklaştıkları veya hem fikir oldukları görülmektedir.

4.4. KADINSILAŞTIRMA YOLU İLE TAHKİR

Gırgır dergisi karikatürlerinde, onaylanan erkeklik kimliklerinin zıttı olarak, onaylanmayan veya kabul görmeyen politik figürlerin erkekliklerinin reddi, bu kişileri kadın bedeniyle karikatürize edilerek yapılmaktadır. Politikacıların kadınsılaştırılması yoluyla yapılan eleştiri, “erkekliğin” yetersizliği ile okuyucu gözünde somutlaştırılmaktadır.

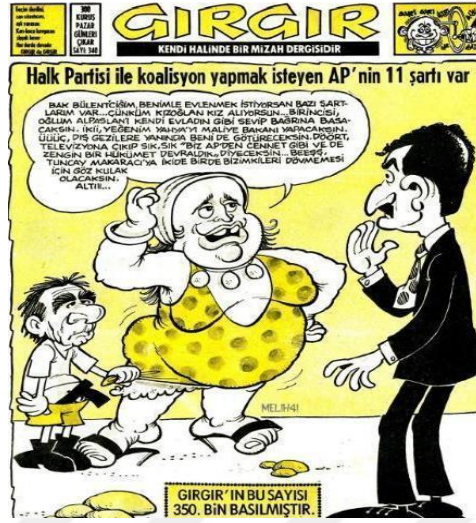
Dergide kadınsılaştırarak “erkeklik kimliği” kabul edilmeyen 16 adet politik figür vardır. “İktidarsız veya eksik erkeklikle” sunulma biçimi, politik figürlere karşı güvensizliği ve öfkeyi

gösterirken ayrıca ataerkil düşüncenin bir uzantısı olarak “aşağılamayı da” içermektedir. Dönem politikacılarından Faik Türün, Süleyman Demirel ve Turgut Özal bu karikatürlere konu olmuştur. Bülent Ecevit ise diğer politikacıların karşısında hegemonik erkeklik kimliğine sahip bir siyasetçi olarak resmedilmiştir.



Karikatür 36 [Gırgır sayı 280]

280. Sayının kapağında Demirel bir kadın bedenindedir. İktidarsızlık iması kadın bedeninin çıplaklığıyla sunularak Demirel’in siyasi konumunun “meydan okuyamayacak” durumda olduğu gösterilmektedir. 340. sayıda bulunan karikatürde “Halk Partisi ile koalisyon yapmak isteyen AP’nin 11 şartı var” başlığı altında Süleyman Demirel, Ecevit ile evlenmeye hazır bir kadın olarak çizilmiştir. Koalisyon yapmak “nazlanan, kadının evlenme isteklerini” gerçekleştirme olarak sunulmaktadır.



Karikatür 37 [Girgir sayı 340]

Süleyman Demirel'in, Ecevit'e "beni almak istiyorsan bazı şartlarım var sonuçta kız oğlan kız alıyorsun" demektedir ve Alparslan Türkeş ise Süleyman Demirel'in "eteğini çekiştiren" çocuk konumundadır ve "kız oğlan kız" kavramı, toplumda "bakireliğe" referans vermektedir. Türkiye siyasi tarihinde birçok koalisyon hükümetinin kurulmasına dair bu eleştiri, Süleyman Demirel'in iktidara gelmek için Ecevit'e ihtiyacı oluşunu onu kadın olarak resmederek göstermekte, Halk Partisi temsilci olan Ecevit'iyse hegemonik "erkek" kimliğine sahip kişi olarak kabul etmektedir.

Girgir dergisinde politik hiciv erkek egemen bir bakışın çeşitli örnekleriyle sunulmuştur. "Girgir'da, başlangıcından bu yana var olan erotik imgeler, giderek daha bir grotesk hal almaya başlar. Bundan böyle mevcut iktidara 'grotesk-erotik' biçimlerle yapılan saldırılar Girgir'in en önemli mizah öğelerinden birini oluşturmaktadır" (Sipahioğlu, 1999: 196). Bu karikatürlerde verilen mesajlar, siyasetin erkek işi olduğuna dair bir ön kabulü içermektedir. Bakışın ve iktidarın sahibi erkeklerdir, gösterilen hegemonik erkekliğin diğer erkeklikler karşısındaki üstünlüğüdür. Girgir dergisinin politik figürleri "kadınsılaştırıldıklarında" arzulan kadın imajıyla çizilmezler. Bunlar toplumsal cinsiyet rollerine uygun "davranışlar ve diyaloglar" sergileyemeyen, "erkekliğinden" şüphe edilen kişilerdir. Bu figürlerin kadın biçiminde çizilmesi, siyaset-erkeklik ilişkisi bağlamında konu edilenlerin "iktidarsızlaştırılması" çabasını göstermektedir.



10 TL = 15 TL
PAZAR GÜNLERİ ÇIKAR
SAYI: 492

GIRGIR

KENDİ HALINDE BİR NİZAM DERGİSİDİR

HAFTASI 10 TL
PAZAR GÜNLERİ ÇIKAR
SAYI: 492

“Ete ve süte hasret
soğuksuz bir nesil
yetiştiriyoruz”

SÜT ALAMIYORSANIZ KIZMARIN
CANIM... BEN EMZİTİRİM...

KİM DEĞER
KİM BELİRSİZ
OLMUYOLLAR DİYE
YÜZÜMÜZÜZ
BEYLER?

Karikatür 39 [Gırgır sayı 492]



Karikatür 40 [Gırgır sayı 669]

669. Sayıda Özal'ın postal giyerek dans etmesi, ordunun desteğini aldığını göstermektedir. Sahne karşısında bir kişinin, “hep postal üstünde ayakta durmaya alışmış, bale papucu giyemiyor” demektedir. Dans etmesi için “bale papucunun” giyilmemesi, Özal’ın siyaseti, “kıvıramadığı” anlamında, “beceriksizliğe” yapılan bir vurgudur. Derginin “*siyasi çizgisinde Kemalist-Ulusalcı bir hassasiyet*” (Cantek ve Gönenç, 2017: 180) bulunması, kurucu “babanın” hegemonik kimliği karşısında Özal ve diğer politik figürlerin erkeklik kimliklerinin ve iktidar konumlarının sorgulanmasına neden olabilmektedir. Bu karikatürde de Özal yine aynı amaçla kadın balerinlere ait bir kıyafetle karikatürize edilmiştir.



Karikatür 41 [Gırgır sayı 511]

Gırgır dergisinde sağ ideolojinin temsilcisi olan politik figürlerin kadınsı özelliklerle çizilerek, erkeklik kimliklerinin kabul edilmemesi, üretilen siyasetinde kabul edilmediğinin göstergesidir. Dergide Süleyman Demirel, Turgut Özal ve dönemin diğer aktörleri, aldıkları politik kararlar ve bu kararların sonuçlarından sonra iktidar konumundan düşürülerek, “kadınsılaştırılarak” resmedilmişlerdir. “Kadınsılaştırma” aynı zamanda bahsi geçen liderlerin toplumla kurmaya çalıştıkları paternalist ilişkiye de bir saldırıdır. Süleyman Demirel’in lakaplarından birisi “Baba”, Özal’ın lakabı ise “Tonton ve Tonton Amcadır” (Oğuz, 2018: 87-88).

Lakaplara bakıldığı zaman baba ve amca erkek “iktidarı” sembolize etmektedir bu yüzden seçimler tesadüfı değildir. Dergide bu liderler “kadınsılaştırılarak” babalık konumundan da düşürülmektedir. Bu liderler arasında kabul gören kişi “Kara Oğlan” lakabıyla tanınan Ecevit’tir. Siyasete atıldığı tarihlerde genç olması nedeniyle Ecevit “baba” olarak görülmesini sağlayacak “iktidar” ve “erkeklik” konumuna ulaşmamıştır. Fakat dergide Ecevit diğer liderler karşısında onaylanan ve desteklenen bir siyasi figür olarak görülmektedir ve Ecevit erkeklik kimliklerinin rekabeti içinde kazanma “potansiyeline” sahip konumdadır.

Özetle, Türkiye karikatür tarihinde, muhalefet etme biçimi olarak erkek politikacıların kadın olarak veya “kadınsılaştırılarak”, tahkir amaçlı karikatürize edilmesi ilk defa çok partili geçiş döneminde görülmektedir. Bu karikatürler, politik figürlerin kamuoyundaki imajlarını ve “iktidar” konumlarını hedef alarak, siyasetin erkek egemen bir alan olarak görülmesine neden olmaktadır. Dolayısıyla bu alanlardan “gerekli niteliklere” sahip olmadığını varsaydığı “erkeklik” kimliklerini dışlamayı amaçlamaktadır. Karikatürün, “esprili, komik” söylemler ve imgeler içermesi, kitlelere ulaşmasını ve propaganda amaçlı kullanılmasını kolaylaştırmaktadır. Tahkir amaçlı tekrar edilerek sunulan bu imaj ve görseller, “politik figürlerin” yetersizliklerini vurgulamak için kullanılmaktadır.

Bu bağlamda tahkir sadece “politik figürler” ve mizahla ilintili değildir. Erkek egemen kültür ve söylemler mizahın ve siyasetin hâkim dilini, “kadın” karşıtlığıyla yapılandırır. Aynı zamanda bu karşıtlık, kabul görmüş “erkeklik kimliğinin” inşası için gereklidir. Siyasetin eril söylemlerle çevrelediği bu alanlarda, “duygusallık, kibarlık” gibi özellikler erkek iktidarını ve kimliğini “şüpheyi düşüren” etkenler olarak görülmektedir. 1950’li yıllarda Adnan Menderes’in tahkir amaçlı defalarca “kadın” olarak çizilmesi siyasetin, politik aktörlerin erkek iktidarını/erkeklik

kimliğini kanıtlaması gereken bir alan olarak kabul edilmesinden kaynaklanmaktadır. Adnan Menderes'in "beyefendi" lakabı göz önüne alındığı zaman, erkeklik kimliği-iktidar ilişkisi bakımından eril anlayışın hedefi olarak "kadınsılaştırılarak" çizilmesi tesadüf değildir.

1970'li yıllarla beraber Türkiye siyasetine yeni politik figürler eklenirken, mizah ve karikatür dergiciliğinde de yenilikler yaşanmıştır. Bu dönemde Süleyman Demirel, Necmettin Erbakan, Alparslan Türkeş, Turgut Özal ve Bülent Ecevit gibi politikacıların, sıklıkla karikatürlere konu edildiği görülmektedir. Mizah dergiciliğinde ise "Gırgır" aynı dönem yayın hayatına başlamıştır. Gırgır Dergisi, kendisinden önceki kuşaktan kesin bir kopuş yaşamış ve günümüzde hala geçerliliğini koruyan karikatür-mizah anlayışını getirmiştir. Fakat Türkiye karikatür tarihindeki bu yerine ve belirleyiciliğine rağmen, derginin mizahında, kendisinden önceki örneklerde olduğu gibi politik figürlere karşı tahkir amaçlı karikatürlerin kullanımı devam etmektedir. Dergide en çok Turgut Özal ile beraber Süleyman Demirel "kadınsılaştırılarak" tahkir edilen politikacıdır.

Bu anlamda Gırgır dergisinde siyasetin "erkeklerle" ait bir alan olarak tanımlandığı görülmektedir. Gündeminin karikatürize edilmesinde "erkekliğin" yüceltilmesini içeren "cinsiyetçi" söylemler ve tahkir amaçlı karikatürler, derginin mizahında kullanılan "ataerkil" göstergelerdir. Politik figürler çözümsüzlük yaşanan siyasi konular karşısında "kadınsılaştırılarak" veya "kadınlara" ait davranışlarla karikatürize edilirken, siyaset "rasyonel düşüncenin temsilcisi" olarak görülen erkeklerin temsil ettiği "duygu dışı" bir alan olarak resmedilmiştir.

Özetle, Gırgır dergisi mizahı kendisinden önceki dönemle karşılaştırıldığında, iki çizer kuşağının biçim olarak birbirinden farklılaşmasına rağmen, siyasi mizahın beslendiği konulara karşı yaklaşımlarının değişmediği görülmektedir. "Eril" söylemlerle hazırlanan "espriler" ve karikatürler, erkek egemen mizah kültürünü hâkim kılmaktadır. Siyaset gibi, mizah da "ataerkil" pratikler ve göstergelerle yapılandırılmıştır. Bu düşünce biçimi ve karikatürler toplumda siyasetin "erkek işi" olduğu ön kabulünü "erkeğin" bakışı için hazırlanan imge-söylemler ve toplumsal cinsiyet kalıpyargılarını kullanarak pekiştirmektedir.

5. SONUÇ

Gırgır Dergisi yayımlanmaya başladığı 1972 tarihinden, el değiştirdiği 1989 yılına kadar birçok konuyu ele almıştır. Derginin yayımlandığı dönem boyunca ekonomik sistem değişikliği, seçimler, iç göç, sağ-sol çatışması, öğrenci olayları, darbe gibi birçok toplumsal olayın ülke gündemine yansması, derginin karikatürleri ve mizah üretimi için gerekli “malzemeyi” sağlamış ve politik gündemini oluşturmuştur. 1989 yılında dergiden Oğuz Aral’ın ayrılması, derginin kendine has “karikatür tiplerinin ve karakterlerinin” başkaları tarafından çizilmesine dolayısıyla bu tarihten sonra derginin özgünlüğünü yitirmesine neden olmuştur. Bu yüzden Gırgır dergisini, Oğuz Aral’ın mizah çizgisinden bağımsız düşünmemek önemlidir. Dergi Oğuz Aral yönetiminde ürettiği “mizah biçimi” ile günümüz mizah dergilerinin içerik ve formatlarının öncüsü olmuştur. Derginin “ithal-yabancı” simge ve metafor kullanımını azaltması, gündelik hayatı ve sıradan insanları karikatürize etmesi, karikatürü “yerelleştirerek”, anlaşılması kolay imgelere dönüştürmüştür. Bu bağlamda dergi, mizahı ve karikatürü “halka” indirmiştir. Mizah ve karikatürün bu biçimde sunulması, toplumun gerçekliğini anlamayı kolaylaştırmıştır. Dergi, konularını “gecekondu-kenar mahalle” hikayelerinden, politikacılardan, siyasal olaylardan, öğrencilerden, futboldan, magazinden ve kent yaşamından seçmiştir.

Gırgır mizahının kolay “hazmedilebilir” olması ve toplumda karşılık bulmasının beğenildiği kadar eleştirilen yönleri de olmuştur. Derginin satılması için kullanılan “cinsellik” ve “erotizm öğelerinin” yanı sıra futbol gibi erkeklerin ilgisini çeken konuların da dergide yer alması, derginin “erkek-magazini” gibi bir görünüm kazanmasına neden olmuştur. Gırgır dergisi gündeme yansıyan siyasal konulara kapak sayfalarında sıklıkla yer vermiş olmakla birlikte, kullanılan satış stratejisinin “ideoloji” ayrımı gözetmemesi, özellikle ilk yıllarında, “sağcısının da solcusunun da” aynı anda okuyabileceği bir dergiyi ortaya çıkarmıştır.

Bu kitlenin bakışı için gösterilenler ise toplumun beklentileri ile uyumlu toplumsal cinsiyet temsilleri içeren ve ataerkil kültürü yeniden üreten karikatürlerden oluşmaktadır. Derginin siyasi içerikli karikatürlerinin de kadın cinselliğini konu alan espriler ile ilişkilendirilerek sunulması; siyaseti erkek işi olarak gören bir toplumu ve mizah anlayışını yansıtmaktadır. Benzer biçimde

politik figürlerin “kadınsılaştırarak” sunulması veya eksik “erkeklik” ile gösterilmesi, erkeklik kimliğinin inşasının kadın ve kadına ait olanı dışlayan ve aşağılayan söylemler üzerinden yapıldığını göstermektedir. Bu kimlik inşası iktidar sahibi-erkektir/erkeklerdir mitini yeniden üretmektedir. Kadın temsillerinde evli kadınların ev içi ile ilişkilendirilmesi, arzu nesnesi kadınların sokakta olması ve tacize/tecavüze uğrama “potansiyeli”, çalışan kadınların yardımcı ve değersiz işlerle gösterilmesi, toplumsal cinsiyet kalıpyargılarını pekiştirmektedir.

Gırgır Dergisinin siyasal karikatürlerinde, toplumsal cinsiyet kalıpyargıları içeren temsilleri sıklıkla kullandığı görülmektedir. Gırgır Dergisinin kadın cinselliği ve “argo” kullanımıyla ürettiği “popüler mizah”, derginin kitleselleşmesini sağlarken, aynı zamanda dergiyi bir tüketim nesnesine dönüştürmüştür. “Türkiye karikatür tarihinde, derginin önemli katkıları olduğu tartışmasızdır fakat dergi cinsiyet kalıp yargılarını kullanan ve pekiştiren bir bakış açısına sahiptir.

REFERANSLAR

- Acar, G. (2009). Eleştirel feminizm sözlüğü. İstanbul: Kanat Kitap.
- Alper, S. (1987). İletişim aracı olarak Türkiye’de karikatür (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Alsaç, Ü. (1994). Türkiye’de karikatür, çizgi roman ve çizgi film. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Altınay, A. G. (2000). Vatan, millet, kadınlar. İletişim Yayınları.
- Arık, B. (2003). Apolitik mizah tartışmalarına tarihsel bir bakış. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 17(1), 89-104.
- Atasü Topçuoğlu, R. (2016). Feminizmin refah devleti ve sosyal politika alanına eleştiri ve katkıları. Amme İdaresi Dergisi, 49(4), 37-63.
- Aziz, A. ve Sungur, S. (2014). İletişim Ve....: Prof. Dr. Ersan İlal’e armağan. İstanbul: Hiperlink Yayınları.
- Balcıoğlu, S. (1987). Cumhuriyet dönemi Türk karikatürü (2. Baskı). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- BBC, (2013). Margaret Thatcher: Dünyanın “Demir Leydi’si” Erişim: 02.10.2022 adresi https://www.bbc.com/turkce/ozeldosyalar/2013/04/130408_thatcher_obit
- Baran, E. (2009). Süleyman Demirel dönemi karikatürlerde karşılaştırmalı siyasi söylem analizi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Genel Gazetecilik Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Bayoğlu, F. (2010). Simone de Beauvoir: Öteki olarak kadın. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, 15, 71-78.
- Behçetoğulları, P. (1993). Kadının adı yok: Erkek bakışı ve otorite. Ankara: AÜ BYYO Yıllık, 180-192.

- Berger, J. (2019). Görme biçimleri. Yurdanur Salman (Çev.), Ankara: Metis Yayıncılık.
- Berktaş, F. (1996). Tek tanrılı dinler karşısında kadın: Hristiyanlık'ta ve İslamiyet'te kadının statüsüne karşılaştırmalı bir yaklaşım. Ankara: Metis Yayınları.
- Bianet, (2015) Genç sanatçılardan toplumsal cinsiyet eşit(siz)liği karikatürleri. Erişim: 01.07. 2022 adresi <https://m.bianet.org/bianet/toplumsal-cinsiyet/166000-genc-sanatcilar-dan-toplumsal-cinsiyet-esit-siz-ligi-karikaturleri>
- Binici, G. (2022). Biz bıyiksızlar'dan bayan yanı'na: 1980'lerden günümüze Türkiye'de feminist karikatür. RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, (28), 268-289. <https://doi.org/10.29000/rumelide.1132561>
- Bora, T. ve Cantek, L. (2009). Modern Türkiye'de siyasi düşünce dönemler ve zihniyetler (C. 9; Ö. Laçiner, Ed.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boratav, K. (2004). Türkiye iktisat tarihi 1908-2002 (8. bs). Ankara: İmge Kitabevi.
- Bozok, M. (2019). Raewyn Connell ve erkeklik çalışmalarının köşe taşı çalışması olarak erkeklikler. ViraVerita E-Dergi disiplinler arası karşılaşmalar, (9), 199-205.
- Böyük, M. (2019). Millî mücadele dönemi mizah basını Güler yüz Dergisi ve Sedat Simavi karikatürleri. Simetrik iletişim Araştırmaları Dergisi, 1(2), 136-147.
- Cantek, L. ve Cantek, F. (2009). Siyasi muhalefetin bir biçimi olarak tahkir: Erken Cumhuriyet dönemi politik mizahında kadınlık halleri ve kadınsı erkekler. Toplum ve Bilim Dergisi, 116, 55-82.
- Cantek, L. ve Gönenç, L. (2017). Muhalefet defteri: Türkiye'de mizah dergileri ve karikatür. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Connell, R. (1998). Toplumsal cinsiyet ve iktidar toplum, kişi ve cinsel politika. Cem Soydemir (Çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Çeviker, T. (2009). Tanka karşı çizgi: Darbeler ve karikatür. Varlık Dergisi, (1218), 30-32.

- Dağdeviren, B. ve Göğebakan, Y. (2022). Resimsel anlatım bakımından psikanaliz ve Gestalt görsel algı kuramının düşsel mekân oluşumuna etkisi ve resim sanatına yansımaları. *Sanat ve İnsan Dergisi*, 1(1), 103-115.
- Demirkol, G. (2018). *Gırgır: Bir mizah dergisinde gündelik hayatın dönüşümü (1972-1989)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Donavan, J. (2016). *Feminist teori (11. bs)*. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dökmen, Z. Y. (2018). *Toplumsal cinsiyet sosyal psikolojik açıklamalar (9. bs)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Dursun, Ç. (2013). *İletişim kuram kritik*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Eagleton, T. (2019). *Mizah*. Melih Pekdemir (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ecevit, Y. (2021). *Toplumsal cinsiyet eşitliğinin temel kavramları eğitim materyali*. Ankara: CEİD Yayınları.
- Emeksiz, P. (2019). *Mizah kitabı Türk basınında karikatür ve edebiyat ilişkisi (1. bs)*. İstanbul: Türk Edebiyat Vakfı.
- Erden, P. (2019). *Karikatür sanatında kadına ilişkin cinsiyetçi temsiller örnek çalışma: Otisabi karikatürleri (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi)*. Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Aydın
- Eriksen, T. H., & Adsay, F. (2009). *Küçük yerler derin mevzular: Sosyal ve kültürel antropolojiye giriş*. Fahriye Adsay (Çev.), İstanbul: Avesta.
- Gül, S. S. ve Nizam, Ö. K. (2021). Sosyal bilimlerde içerik ve söylem Analizi. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (42), 181-198. <https://doi.org/10.30794/pausbed.803182>
- Güler, Ç. ve Güler Ufuk, B. (2010). *Mizah, gülme ve gülme bilimi*. Ankara: Yazıt Yayıncılık.

- Gündoğdu, N., Özdemir, B., ve Temiz, S. (1997). Günümüz Türk karikatüründe kadına yüklenen toplumsal cinsiyet rolleri (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Güneş, F. (2015). Toplumsal yeniden üretim ve karşılığı ödenmeyen emek. TTB Mesleki Sağlık ve Güvenlik Dergisi, 15(57), 2-9.
- Hooks, B. (2012). Feminizm herkes içindir: Tutkulu politika. Aysel Yıldırım, Ece Aydın, Berna Kurt, Şirin Özgün (Çev.), İstanbul: BGST.
- Hünerli, S. (1993). Türkiye’de gazete karikatürünün durumu ve siyasi karikatürün söylemi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Anabilim Dalı, İstanbul.
- Kar, İ. (1999). Karikatür sanatı. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Karaduman, S. (2017). Eleştirel söylem çözümlemesinin eleştirel haber araştırmalarına katkısı ve sunduğu perspektif. Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 4(2), 31-46.
- Kemal Öz Adlı Türkiye Cumhuriyetine Verilen “ATATÜRK” Adının veya Bunun Başına ve Sonuna Söz Konularak Yapılan Adların Hiçbir Kimse Tarafından Alınamayacağını Buyuran Kanun. (1934). T.C. Resmî Gazete (2622, 24 Kasım 1934).
- Koloğlu, O. (2005). Türkiye karikatür tarihi. İstanbul: Bileşim Yayınevi.
- Korkmaz, F. D., ve Arıkan, H. (2018). Sanat siyaset ilişkisi bağlamında politik imge. Journal of Arts, 1(2), 25-38.
- Köse, A. (2016). Geleneksel ile modern arasındaki kültürel boşluk: 80’lerdeki toplumsal değişimi mizah üzerinden okumak. Milli Folklor Dergisi, (111), 116-135.
- Kösedag, M. S. (2019). Sıkıyönetim dönemlerinde Türk basını. Selçuk İletişim Dergisi, 12(1), 475-501. <https://doi.org/10.18094/josc.413203>
- Kuruoğlu, H., & Boz, M. (2016). Medya ve mizah. Ankara: Nobel Yayıncılık.

- Kümbetoğlu, B. (2020). Niteliksel araştırmalarda analiz. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Millett, K. (1987). Cinsel politika. Seçkin Selvi (Çev.), İstanbul: Payel Yayınları.
- Neşir Yoluyla veya Radyo ile İşlenecek Bazı Cürümler Hakkındaki 6334 Sayılı Kanun'un Adı ile Bazı Maddelerinin Tadiline ve Bir Madde İlavesine Dair Kanun. (1956). T.C. Resmî Gazete (6732, 7 Haziran 1956)
- NTV, (2009). Gırgır 12 Eylül'den sonra neden kapatıldı? Erişim: 07.11.2022 adresi https://www.ntv.com.tr/turkiye/girgir-12-eylulden-sonra-neden-kapatildi,ohuRT4mc-0ivr_xnl47Riw
- Oğuz, C. (2018). Türkiye'de siyasi liderlere takılan lakapların siyasal iletişim açısından incelenmesi. R&S - Research Studies Anatolia Journal, 1(2), 84-94. <https://doi.org/10.33723/rs.421645>
- Okray, Z. (2018). Aile içi şiddetin karikatürlerle meşrulaştırılması. Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi, 4(7), 91-115.
- Özdikmen, T., ve Kartın, C. (2021). Britanya'nın Demir Leydisi: Margaret Thatcher'ın 1983'e kadar yaşamı. Karadeniz Teknik Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, (1), 49-61.
- Özen, B. (2003). Karikatürün tarihi ve karikatürün grafik sanatlarla ilişkisi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı, İstanbul.
- Özocak, G. (2011). Türkiye'de siyasi iktidarın mizahla imtihanı: İfade özgürlüğü ve karikatür. Türkiye Barolar Birliği Dergisi, 0(94), 259-294.
- Parla, J. (2009). Babalar ve oğullar: Tanzimat romanının epistemolojik temelleri. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sancar, S. (2011). Erkeklik: İmkânsız iktidar ailede, piyasada ve sokakta erkekler (2. bs). Ankara: Metis Yayıncılık.

- Sancar, S. (2012). Türk modernleşmesinin cinsiyeti erkekler devlet, kadınlar aile kurar. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sipahioğlu, A. (1999). Türk grafik mizahı 1923-1980. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- Şenyapılı, Ö. (2003). Neyi, neden, nasıl anlatıyor: Karikatür kim neyi neden çiziyor. Ankara: ODTÜ Yayıncılık.
- Taş, G. (2016). Feminizm üzerine genel bir değerlendirme: Kavramsal analizi, tarihsel Süreçleri ve dönüşümleri. Akademik Hassasiyetler Dergisi, 3(5), 163-175.
- Topuz, H. (1986). İletişimde karikatür ve toplum. Eskişehir: Eskişehir Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Topuz, H. (1997). Başlangıcından bugüne dünya karikatürü. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Topuz, H. (2020). Menderes döneminde basın özgürlüğü. Erişim: 07.09.2022 adresi <https://www.cumhuriyet.com.tr/yazarlar/hifzi-topuz/menderes-doneminde-basin-ozgurlugu-1763781>
- Turan, M. (2012). Gazetelerde yayınlanan siyasi karikatürlerin göstergebilimsel çözümlenmesi: 2011 genel seçimleri örneği. Selçuk İletişim Dergisi, 7(2), 122.
- Turan, O. (1975). Karikatürler basında çizgi sanatı. Ankara: Ankara Gazeteciler Cemiyeti.
- Türkiye Büyük Millet Meclisi, (2014). Türkiye Büyük Millet Meclisi kütüphanesi Erişim: 01.10.2022 adresi https://www5.tbmm.gov.tr/kutuphane/e_kaynaklar_kutuphane_hukumetler.html
- Türkiye İstatistik Kurumu, (2012). İstatistik göstergeler 1923-2011. Ankara: Türkiye İstatistik Kurumu.
- Ulağı, S. (2018). "Öteki'nin" bilimine giriş İmgebilim. İstanbul: Motto Yayınları.

- Ulutaş, Ç. Ü. (2009). Yoksulluğun kadınlaşması ve görünmeyen emek. Çalışma ve Toplum Dergisi, 2(21), 25-40.
- Weyland, P. (2010). Mekân, kültür, iktidar: Küreselleşen kentlerde yeni kimlikler. Leyla Şimşek, Nilgün Uygun (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wolff, J. (2000). Sanatın toplumsal üretimi. Ayşegül Demir (Çev.), İstanbul: Özne Yayınları.
- Yavuz, Ş. (2015). Ataerkil egemen erkeklik değerlerinin üretiminde kadınların rolü: Bir “erkek şehri” Trabzon örneği. Fe Dergi, 7(1), 116-130. https://doi.org/10.1501/Fe0001_00000000136
- Yılmaz, Canan. (2019). Bilgi kaynağı olarak karikatürün marc21 ve dublin core üst veri standartları ile nitelenmesi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Bilgi ve Belge Yönetimi Anabilim Dalı, Ankara.
- Yılmaz, Cemile. (2020). Bourdieu’da temel kavramlar ve simgesel şiddet analizi. HABITUS Toplumbilim Dergisi, (1), 161-179.
- Yücel, A. (2018). Feminist kahkahanın ötesinde: Karikatür sanatı için dişil öznellik bağlamında bir yöntem önerisi (Yayımlanmamış doktora tezi). Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, İstanbul.
- Zürcher, E. J. (2011). Modernleşen Türkiye’nin tarihi (26. Baskı). Yasemin Gönen (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.